วิวัฒนาการละครใน

นางสาวขวัญใจ คงถาวร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2562

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE EVOLUTION OF LAKHON NAI

Miss Kwanjai Kongthaworn

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Theater and Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิวัฒนาการละครใน
โดย	นางสาวขวัญใจ คงถาวร
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ อมรา กล่ำเจริญ)

ขวัญใจ คงถาวร: วิวัฒนาการละครใน. (THE EVOLUTION OF LAKHON NAI) อ.ที่ปรึกษาหลัก: รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาวิวัฒนาการละครในตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน 2) ศึกษารูปแบบการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ยุคกรุงรัตนโกสินทร์ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง สื่อวีดิทัศน์ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสังเกตวิธีการแสดงละครใน โดยมีขอบเขตของการศึกษา คือ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครในตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ 2) ศึกษาลักษณะการแสดงละครในแบบหลวงเรื่องอิเหนา ซึ่งถ่ายทอดจากอดีตจนถึงปี พ.ศ. 2559 ที่ปรากฏในการแสดงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ผลการวิจัยพบว่า คำเรียก“ละครใน”ปรากฏหลักฐานในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ แต่เดิมจะเรียกชื่อต่างกันไป ทั้งคำว่า ละครในบริรักษ์จักรี, ละครหลวง, ละครผู้หญิง, ละครข้างใน แต่มีความหมายเดียวกัน คือ หมายถึงละครผู้หญิงที่ใช้นางในราชสำนักมาฝึกหัดเป็นผู้แสดงและอยู่ในความอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ หลักฐานที่เกี่ยวกับละครในพบครั้งแรกในสมัยกรุงศรีอยุธยาจากบุณโณวาทคำฉันท์ โดยกล่าวถึงการแสดงละครในเรื่องอนิรุทธและอิเหนาซึ่งเป็นละครในบริรักษจักรี แปลว่าละครของพระมหากษัตริย์ เมื่อกรุงศรีอยุธยาต้องเสียแก่พม่าในปี พ.ศ.2310 ส่งผลให้ละครของหลวงต้องแพร่กระจายไปที่ต่างๆ บางส่วนได้ถูกกวาดต้อนไปยังประเทศพม่าจนเกิดรูปแบบละครโยเดีย ครั้นสมัยกรุงธนบุรีละครในจะเรียกว่าละครผู้หญิงซึ่งมีทั้งของหลวงและของเจ้านครฯ โดยได้รับพระบรมราชานุญาตจากสมเด็จพระเจ้าตากสิน สมัยกรุงรัตนโกสินทร์รูปแบบละครในมีรูปแบบเปลี่ยนแปลงไปหลายสิ่งที่เห็นได้ชัดคือในสมัยรัชกาลที่ 1 อันเป็นยุคฟื้นฟูบ้านเมืองรวมไปถึงงานศิลปะอย่างละครใน ได้มีการรวบรวมจัดทำ“ตำรารำ”ที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเพื่อให้เป็นสมบัติชาติ ครั้นถึงรัชกาลที่ 2 ได้มีการพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นใหม่เพื่อใช้สำหรับเล่นละครใน โดยทำการซ้อมและปรับปรุงกระบวนท่ารำให้สอดคล้องกลมกลืนตัวละครหลวงในยุคนี้ได้เป็นครูละครให้คณะต่างๆในชั้นหลัง ส่งผลให้รูปแบบละครในยุคนี้ได้เป็นแบบอย่างละครรำในระยะต่อมา ต่อมาใน สมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการยกเลิกข้อห้ามเกี่ยวกับละครใน ทำให้ผู้มีบรรดาศักดิ์พากันมีละครตามแบบอย่างของหลวง

จะเห็นได้ว่า สิ่งสำคัญที่ส่งผลต่อวิวัฒนาการละครใน คือ นโยบายและรสนิยมของพระมหากษัตริย์หรือผู้นำในแต่ละยุค รวมทั้งปัจจัยภายนอกทั้งอิทธิพลต่างชาติ สภาพเศรษฐกิจและสังคมในแต่ละยุคสมัย รูปแบบของละครในแบบดั้งเดิมนับเป็นรากฐานที่พัฒนาและก่อให้เกิดปริวรรตไปสู่รูปแบบการแสดงละครในยุคต่อมาอย่างละครดึกดำบรรพ์ อีกทั้งยังต่อยอดไปถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยจารีตต่างๆดังเช่นในปัจจุบันอีกด้วย

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986804735: MAJOR THAI THEATER AND DANCE

KEYWORD: EVOLUTION / LAKHON NAI / COURT DRAMA

KWANJAI KONGTHAWORN: THE EVOLUTION OF LAKHON NAI. THESIS ADVISOR: TITLE. ASSOCIATE PROFESSOR SAVAPAR VECHSURUCK, Ph.D.

This dissertation is a qualitative research aiming 1) to study the evolution of Lakhon Nai and 2) to examine the pattern of I-nao in Rattanakosin period. This document research was conducted through related printed media, videos, in-depth interview to experts, and observation. The scope of study covers 1) background and evolution related to Lakhon Nai from Ayudha period to Rattanakosin period, 2) pattern of Lakhon Nai showing the story of I-nao from the past until 2016 at Bunditpatanasilpa Institute and Fine Arts Department, Ministry of Culture.

The findings show that the term “Lakhon Nai” was coined in Rattanakosin period; before that, this kind of performance was variously called including “Lakhon Nai Borichakkri”, “Lakhon Luang”, “Lakhon Pooying”, and “Lakhon Kangnai”. All of them conveyed the same meaning as “classical plays performed by women in royal court which was under the king’s patronage”. The first evidence of Lakhon Nai was found in Bunnowat Khumchan (Bunnowat Poem) of Ayudha period. It mentioned Anirut and I-nao (originally from Indonesian “Panji”) which were both Lakhon Nai Borichakkri meaning “plays of the king”. After the ruin of Ayudha in 1767, this kind of plays spread to other places such as in Myanmar. This point was the origin of Yodia or Yodaya plays of Myanmar. In Thonburi period, Lakhon Nai was called “Lakhon Pooying” (female plays). This plays were support by either King Taksin or city rulers but those supported by the city rulers needed to be permitted by King Taksin. In the beginning of Rattanakosin period in which a lot of restoration work was required, King Rama I created “Tamra Ram” (The Collection of Classical Dances) including the dancing styles from Ayudha period as a national heritage. Then, in King Rama II period, a new version of plays was composed for the Lakhon Nai. This revision included new dancing style and pose. The performers in the Lakhon Nai from this period became masters of Lakhon Nai later on. Therefore, this pattern become the master pattern for later Lakhon Nai. In King Rama IV period, prohibition and restriction of Lakhon Nai was aborted. Noblemen imitated the royal practice which resulted in expansion of Lakhon Nai to noblemen and ordinary people.

It can be seen that the most important factors of the evolution of lakhon Nai were policy and taste of the kings and rulers. External factors such as foreign influence, economy and society in each period also affect the evolution. The traditional pattern was the important foundation of the development and transformation of Lakhon Nai in later period such as Lakhon Dukdamban and has progressed to the creation of dancing convention at the present.

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

Academic Year: 2019 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับทุนอุดหนุนการทำวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

กราบขอบพระคุณท่านคณบดี คณาจารย์ประจำคณะ และเจ้าหน้าที่ทุกท่านในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้ความอนุเคราะห์และกำกับดูแลหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ และรองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ที่เสียสละเวลาในการให้คำปรึกษาตรวจแก้ไขและชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์

กราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ คณาจารย์ และผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์และข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการดำเนินงานวิจัย กราบขอบพระคุณคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และท่านผู้ทรงคุณวุฒิชวลิต สุนทรานนท์ ที่ได้เสียสละเวลาในการเข้าร่วมสัมมนากลุ่มเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลพร้อมทั้งให้คำแนะนำในการดำเนินงานวิจัย อีกทั้งกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน และรองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ ที่ให้เกียรติเป็นประธานและกรรมการในการดำเนินการสอบเพื่อสำเร็จการศึกษา กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ ที่ให้ความอนุเคราะห์ด้านเวลาและให้คำปรึกษามาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณท่านผู้เชี่ยวชาญ ครูบาอาจารย์ทุกท่านที่ได้ถ่ายทอดความรู้รวมทั้งเทคนิคและกลวิธีในการแสดงละครใน เพื่อนำมาใช้ในการทำวิจัยอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งให้แก่ผู้วิจัย

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขออุทิศคุณความดีที่เกิดจากประโยชน์ของงานวิจัยนี้ให้แก่พระคุณของบิดาที่ล่วงลับไปแล้ว มารดา ครูบาอาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอน ตลอดจนเป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัยตลอดมาจนสำเร็จการศึกษา

ขวัญใจ คงถาวร

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา 5

1.3 ขอบเขตของการศึกษา 5

1.4 วิธีดำเนินการศึกษา 6

1.5 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน 7

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 8

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 9

2.1 เอกสารชั้นต้น 9

2.1.1 ศิลาจารึก 9

2.1.2 บุณโณวาทคำฉันท์ 10

2.1.3 จดหมายเหตุ พระราชพงศาวดาร 11

2.1.4 กฎหมาย ประกาศ 13

2.1.5 บทละคร 14

2.1.6 ภาพจิตรกรรม 15

2.2 ตำราและหนังสือ 16

2.2.1 ตำนานละครอิเหนา 16

2.2.2 เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ 17
2.2.3 บันทึกความรู้ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 17
2.2.4 พระราชพิธีสิบสองเดือน 17
2.2.5 วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ 18
2.2.6 วิจารณ์นิทานปันหยีหรืออิเหนา เรื่องพระราม และ สูจิบัตรโขน-ละคร 18
2.2.7 วารสารศิลปากร 18
2.2.8 เสด็จสู่แดนสรวง ศิลปะ ประเพณี และความเชื่อในงานพระบรมศพและพระเมรุมาศ 19
2.2.9 โคลงดั้นเรื่องโสกันต์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 บาญชีตัดจุก รายพระนามแลนาม ผู้ซึ่งพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตัดจุก 19
2.2.10 ดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า 19
2.2.11 ละครวังสวนกุหลาบ 19
2.2.12 วรรณคดีการแสดง 20
2.2.13 ลักษณะไทย 20
2.2.14 สมโภชพระนครครบร้อยปี 20
2.2.15 เรื่องอินเหนาฉบับลาว : ความสัมพันธ์กับเรื่องอิเหนาฉบับไทยและลักษณะเด่นในฐานะวรรณคดีลาว 20
2.2.16 ปวัติยานุกรม 20
2.2.17 นาฏยศิลป์อินโดนีเซีย 21
2.2.18 นาฏยศิลป์พม่า 21
2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 21
2.3.1 งานวิจัยเรื่อง “ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2” 21
2.3.2 งานวิจัยเรื่อง “พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 : การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน” 21
2.3.3 งานวิจัยเรื่อง “เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ(พ.ศ.2325-ถึงพ.ศ.2359)” 22
2.3.4 งานวิจัยเรื่อง “จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่อง อิเหนา” 22

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 24
3.1 การศึกษาข้อมูลเอกสาร 24
3.2 การศึกษาข้อมูลจากภาพถ่ายและวีดิทัศน์ 25
3.3 กลุ่มตัวอย่างและการสัมภาษณ์ 25
3.3.1 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในงานวิจัย 26
3.3.2 การสัมภาษณ์ 26
3.3.3 การศึกษาจากการสังเกตการณ์ 28
3.3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและเก็บข้อมูล 28
3.4 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล 28
3.5 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล 29
3.6 การจัดประชุมกลุ่มย่อย 29
3.7 การสรุป อภิปรายผล ที่ได้จากการศึกษา และนำเสนอข้อเสนอแนะ 30
บทที่ 4 การวิเคราะห์ผลการวิจัย 31
4.1 มูลเหตุของการเกิดละครใน 31
4.1.1 เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในได้แบบอย่างมาจากโขน 33
4.1.2 กระบวนเล่นเป็นเรื่องราว “ละคร” ได้แบบอย่างมาจากละครนอก 33
4.1.3 วิธีร้องและวิธีรำได้แบบอย่างมาจากระบำ 34
4.2 ความหมายและคำเรียกของคำว่า “ละครใน” 47
4.3 วิวัฒนาการละครใน 55
4.2.1 “ละครใน” สมัยกรุงศรีอยุธยา (สมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ครองราชย์ ป พ.ศ. 2275-2301) 66
4.3.2 “ละครใน” สมัยกรุงธนบุรี (สมัยพระเจ้าตากสินมหาราช ครองราชย์ตั้งแตป พ.ศ..... 70
2310-2325) 70
4.3.3 “ละครใน” สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 74

8)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 (พ.ศ. 2477-2489) 134
4.4 กระแสการนำเข้าที่ส่งผลต่อละครใน 142
4.4.1 การฟ้อนรำ 142
4.4.2 วรรณกรรม 159
4.4.3 ราชสำนัก 212
4.4.4 ปัจจัยปรุงแต่งด้านอื่นๆ 251
4.5 รูปแบบการแสดงละครในอิเหนาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 253
บทที่ 5 บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 272
5.1 สรุปผลการวิจัย 272
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 288
5.3 ข้อเสนอแนะ 289
บรรณานุกรม 290
ภาคผนวก 299
ภาคผนวก ก 300
ประวัติผู้เขียน 303

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงมูลเหตุของการเกิดละครใน 44

ตารางที่ 2 คำเรียกและความหมายที่มีนัยยะเดียวกันกับคำว่า “ละครใน” ซึ่งปรากฏในแต่ละยุค 53

ตารางที่ 3 ตารางเปรียบเทียบวัตถุประสงค์ของการแต่ง “เครื่องต้น” และ “ยืนเครื่อง” 220

ตารางที่ 4 ตารางแสดงวิวัฒนาการของบทละครในเรื่องอิเหนา 253

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 บรรยากาศภายในบริเวณพระราชวังโบราณกรุงเก่าซึ่งใช้ในการละเล่นโมงครุ่ม.....34

ภาพที่ 2 ผู้แสดงขณะทำการละเล่นโมงครุ่มบริเวณพระราชวังโบราณกรุงเก่า.....34

ภาพที่ 3 ผู้แสดงถือไม้กำพตแสดง“ท่าบัวตูม”อันเป็นส่วนหนึ่งของการละเล่นโมงครุ่ม.....35

ภาพที่ 4 การละเล่นของหลวง ชุด โมงครุ่ม 36

ภาพที่ 5 ภาพเปรียบเทียบท่ารำจากการละเล่นของหลวง ชุด โมงครุ่ม ในท่าบัวบานและท่ารำจากตำรารำในท่าพรหมสี่หน้า 37

ภาพที่ 6 การละเล่นของหลวง ชุด กุลาตีไม้ 38

ภาพที่ 7 การละเล่นของหลวง ชุด ระเบ็งโดยสมมุติให้ผู้แสดงเป็นบรรดากษัตริย์น้อยใหญ่กำลังเดินทางไปยังเขาไกรลาส 39

ภาพที่ 8 การละเล่นของหลวง ชุด ระเบ็ง ซึ่งบรรดาผู้แสดงที่เป็นกษัตริย์น้อยใหญ่ได้ถูกขัดขวางและถูกสาปให้หมดสติจากพระกาล..... 39

ภาพที่ 9 ภาพจากตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 42

ภาพที่ 10 ภาพจากตำรารำต้นฉบับเดิมจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์เป็นการเขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 2 – 3 43

ภาพที่ 11 ภาพจากตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้โปรดเกล้าฯ ให้ช่างในกรมศิลปากรและช่างเขียนในหอพระสมุดฯ ช่วยกันเขียน..... 44

ภาพที่ 12 ศิลาจารึกหลักที่ 8 ด้านที่ 2 ซึ่งเป็นจารึกเขาสุมนกูฎ เมืองสุโขทัย 56

ภาพที่ 13 ภาพลายเส้นแสดงให้เห็นบริเวณส่วนหนึ่งในงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา 60

ภาพที่ 14 ภาพขยายแสดงลักษณะของระทาดอกไม้เพลิงที่ตั้งสลับอยู่กับโรงรำ..... 61

ภาพที่ 15 ลักษณะโรงรำที่สลับอยู่ระหว่างโรงระทาซึ่งมีลักษณะเป็นเพิงอยู่ด้านล่างของภาพ..... 61

ภาพที่ 16 ระทายอดป้อม โรงรำ ในงานพระเมรุท้องสนามหลวงเมื่อปี พ.ศ.2430 62

ภาพที่ 17 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน บวงสรวง ในงานพระเมรุของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 63

ภาพที่ 18 แผนผังแสดงตำแหน่งของเวทีหรือโรงรำในงานพระเมรุ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เมื่อปีพ.ศ.2560 63

ภาพที่ 19 ศาลาราชการุณย์ เดิมเป็นที่ตั้งโรงละครขนาดเล็ก ตั้งอยู่ระหว่างต้นสนคู่ จึงเรียกว่า “โรงละครต้นสน” เป็นที่สำหรับฝึกหัดละครผู้หญิงของหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ต่อมาใช้เป็นที่ตั้งพระศพเจ้านายฝ่ายใน ถูกรื้อไปในรัชกาลที่ 4..... 80

ภาพที่ 20 แผนที่พระบรมมหาราชวังในสมัยรัชกาลที่ 2 แสดงตำแหน่งที่ตั้งของสวนขวา..... 83

ภาพที่ 21 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดอัมพวันเจติยาราม จังหวัดสมุทรสาคร เป็นภาพจำลองให้เห็นบรรยากาศของสวนขวา..... 85

ภาพที่ 22 ละครรุ่นเล็กในช่วงต้นรัชกาลที่ 4 สันนิษฐานว่าเป็นละครเด็กผู้หญิงที่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีได้ทรงฝึกหัด ซึ่งต่อมาได้เป็นละครผู้หญิงของหลวง 97

ภาพที่ 23 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องอิเหนา ภาพจากผนังที่ 10 ข. เป็นตอนที่อิเหนาได้ลักพานางบุษบาไปไว้ในถ้ำ ภายหลังจากที่ทราบว่าท้าวดาหาได้ยกนางบุษบาให้แก่จรกา อิเหนาจึงชิงลักพานางไป .. 98

ภาพที่ 24 ลักษณะของหีบทองหรือหีบพระล่วม เครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ใช้สำหรับใส่ซองพลูทองคำลงยา ตลับใส่หมาก กานพลู ยาฝอยและสีผึ้งสีพระโอษฐ์..... 100

ภาพที่ 25 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงส่งสมเด็จเจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์กรมขุนพินิจประชานาถ(รัชกาลที่ 5) เสด็จไปฟังสวดพระพุทธมนต์ก่อนโสกันต์ พ.ศ.2408 106

ภาพที่ 26 แผนผังภายในวังสวนกุหลาบ 115

ภาพที่ 27 วังสวนกุหลาบ 116

ภาพที่ 28 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาผู้ให้กำเนิดละครวังสวนกุหลาบ 117

ภาพที่ 29 คณะละครของนายบุศย์ มหินทร์ ที่ออกเดินทางไปยุโรป พ.ศ.2443 118

ภาพที่ 30 ศาลาสยามที่ข้างหอไอเฟล กรุงปารีส พ.ศ.2443 119

ภาพที่ 31 ละครของเจ้าคุณพระยุรวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 121

ภาพที่ 32 โรงละครสวนมิสกวัน 123

ภาพที่ 33 คณะละครซึ่งเดินทางไปอเมริกาในสมัยรัชกาลที่ 6 124

ภาพที่ 34 ม.ล.สุดจิตต์ อิศรางกูร แต่งชุดละครไทยถ่ายรูปในอเมริกา 124

ภาพที่ 35 พระยานัฏกานุรักษ์(ทองดี สุวรรณภารต) และคุณหญิงนัฏกานุรักษ์(เทศ สุวรรณภารต) 126

ภาพที่ 36 การฝึกหัดเด็กให้เป็นละครหลวงของกองมหรสพ กระทรวงวัง 127

ภาพที่ 37 การฝึกซ้อมของละครหลวงในชุดระบำดาวดึงส์ ณ เรือนไทยภายในวังสวนกุหลาบ 129

ภาพที่ 38 ตัวละครหลวงในรัชกาลที่ 7 แสดงละครดึกดำบรรพ์ (ไม่ปรากฏชื่อเรื่อง) 130

ภาพที่ 39 ตัวละครหลวงในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ 131

ภาพที่ 40 นักเรียนและอาคารของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในอดีต 133

ภาพที่ 41 ส่วนหนึ่งของบริเวณโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ซึ่งเป็นที่ตั้งขององค์พระพิฆเณศ 133

ภาพที่ 42 การแสดงละครในซึ่งผู้แสดงสวมรองเท้า ตามนโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม 135

ภาพที่ 43 ภาพถ่ายรำแม่บทที่พัฒนามาจากภาพตำรารำสมัยรัชกาลที่6 แสดงแบบโดยนางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร(ตัวนาง) และนายวง กาญจนวัจน(ตัวพระ) ผู้แสดงของกรมมหรสพ 136

ภาพที่ 44 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน บวงสรวง ในงานพระเมรุของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 139

ภาพที่ 45 การแสดงละครเพื่อสักการะพระสยามเทวาธิราชเป็นพระราชประเพณีที่กำหนดไว้ในพระราชพิธีสิบสองเดือน 139

ภาพที่ 46 ภาพเขียนสีภายในผนังถ้ำ ณ เขาจันทน์งาม เป็นภาพแสดงท่าทางที่คล้ายกับการเต้นรำเพื่อแสดงออกถึงความรื่นเริง..... 141

ภาพที่ 47 ภาพขยายส่วนหนึ่งในผนังถ้ำ แสดงให้เห็นท่าทางคล้ายการเต้นรำด้วยความรื่นเริง..... 141

ภาพที่ 48 ภาพของหน้ากลองมโหระทึกแสดงให้เห็นลายจำหลักที่เป็นรูปคนทำท่ารำ-เต้น อันเป็นการละเล่นในยุคโลหะ นับเป็นต้นแบบการร้องรำทำเพลงของคนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้.... 143

ภาพที่ 49 ภาพขวานสัมฤทธิ์ซึ่งขุดพบที่เวียดนาม เป็นภาพสลักรูปคนฟ้อนรำและเป่าแคน 144

ภาพที่ 50 ภาพลายเส้นที่ปรากฏบนขวานสัมฤทธิ์โดยมีข้อสันนิษฐานว่าเป็นลักษณะของ หมอลำ-หมอแคน, เต้นอาวุธ(ขวาน), และเต้นสาก(ตำข้าว)..... 145

ภาพที่ 51 การฟ้อนในพิธีแห่ครัวทาน ซึ่งเป็นประเพณีของชาวบ้านทางภาคเหนือ..... 146

ภาพที่ 52 การฟ้อนในพิธีทูลพระขวัญถวายรัชกาลที่ 7 คราวเสด็จประพาสล้านนา 146

ภาพที่ 53 การคล้องช้างที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 147

ภาพที่ 54 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดเสนาสนารามราชวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จำลองเหตุการณ์พระราชพิธีพระราชพิธีตรียัมพวาย เดือนยี่ 148

ภาพที่ 55 การรำเสนงในพิธีตรียัมปวาย 150

ภาพที่ 56 ผู้แสดงชายที่ร่วมแสดงละครสักการะพระสยามเทวาธิราช เข้ารับพระราชทานรางวัลจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 153

ภาพที่ 57 การรำพระแสงขอ บนคอช้างในท่าเริ่มแรก 155

ภาพที่ 58 ภาพปกสูจิบัตรการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ของกรมศิลปากร 156

ภาพที่ 59 การแสดงวายังกุลิต เป็นนาฏศิลป์ที่เก่าแก่ที่สุดของอินโดนีเซีย 163

ภาพที่ 60 การแสดงวายังวอง เรื่องรามายณะ 163

ภาพที่ 61 การฝึกซ้อมเบอโดโยในท้องพระโรงสำนักสุรการ์ตา พ.ศ.2515 165

ภาพที่ 62 การแสดงสริมปิ เรื่อง รังกาวาตี พ.ศ.2520..... 165

ภาพที่ 63 การแสดงวายัง โตแปง เรื่อง ปันหยี ซึ่งผู้แสดงจะสวมหน้ากาก 167

ภาพที่ 64 ผู้แสดงเป็นปันหยี ในการแสดงวายัง โตแปง เรื่อง ปันหยี 167

ภาพที่ 65 ถ้ำอิเหนา ในตอนที่อิเหนาพาบุษบาไปซ่อนหลังจากลักพามาจากเมืองดาหา 170

ภาพที่ 66 ภายในบริเวณถ้ำจะพบพระพุทธรูปประดิษฐานอยู่ส่วนหนึ่งของถ้ำ 171

ภาพที่ 67 พระเจ้าไอรลังค์ โอรสท้าวอุทัยน์แห่งบาหลี ต้นราชวงศ์ของอิเหนา(จากเขาปะนังกุหงันในชวา) 173

ภาพที่ 68 การแสดงโหมโรง กำบูวาระคะเป็นตัวปันหยีมิสาหรัง พวกผู้หญิงพากันออกมาคอยดูปันหยีมิสาหรังออกรำ 188

ภาพที่ 69 พระราชพิธีสยุมพรของระเด่นอินูกะระปาตีกับระเด่นก้าหลุจันตะหราพร้อมทั้งระเด่นสิงหะมนตรีกับระเด่นอะหยัง 189

ภาพที่ 70 แผนที่แสดงให้เห็นเส้นทางของน้ำที่อิทธิพลของอิเหนาจากชวาสามารถแพร่กระจายไปได้ 190

ภาพที่ 71 ภาพวาดเตมีย์ชาดกสมัยคองบอง พ.ศ.2432 ซึ่งเป็นยุคที่พม่าจะนิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธชาดก 193

ภาพที่ 72 ปกหนังสือบทละครเรื่องอิเหนา ของเมียวดี มินจี อูซะ ซึ่งเป็นที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงเรื่องอิเหนาของพม่า 195

ภาพที่ 73 การแสดงในราชสำนักของพม่าในช่วงปีพ.ศ. 2438-2443 195

ภาพที่ 74 บริเวณสนามที่ มิกกี้ ฮาร์ท กล่าวไว้ว่าเป็นที่จัดตั้งโรงละครชั่วคราว 196

ภาพที่ 75 บริเวณที่ มิกกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart) กล่าวไว้ว่าเป็นที่จัดตั้งโรงละครประจำซึ่งมิใช่เพียงเฉพาะช่วงมีงานในพระราชวังมัณฑะเลย์เท่านั้น 197

ภาพที่ 76 มุมซ้ายล่างของภาพแสดงบริเวณภายในพระราชวังมัณฑะเลย์ ซึ่งเป็นที่ประทับทอดพระเนตร แต่ในส่วนของเวทีซึ่งเป็นร่มขนาดใหญ่มากจะกางเฉพาะเมื่อมีการแสดง 197

ภาพที่ 77 โรงละครหลวงในพระราชวังมัณฑะเลย์ ซึ่งเป็นโรงละครแบบร่ม ด้านหลังเป็นโรงละครแบบตะวันตก ซึ่งเป็นเวทียกพื้นและมีม่านเปิด-ปิด 198

ภาพที่ 78 การแสดงอิเหนาโยเดีย ซึ่งอูจ่อวิน อาจารย์นาฏศิลป์พม่าแห่ง “Mintha Theater”ได้รื้อฟื้นขึ้นใหม่จากความทรงจำและประสบการณ์ 199

ภาพที่ 79 การแสดงอิเหนาโยเดีย ของอูจ่อวิน ตอนอิเหนาเข้าห้องนางจินตะหรา 199

ภาพที่ 80 ท่าทางการแสดงที่เปรียบได้กับการรำเกี้ยวของอิเหนากับนางจินตะหราจากการ แสดงอิเหนาโยเดีย ของอูจ่อวิน ตอนอิเหนาเข้าห้องนางจินตะหรา 200

ภาพที่ 81 นักแสดงละครหลวงของพม่า อูซานตุ๊ก(อิเหนา) และ หยิ่งดอมะเล (บุษบา) ช่วงรัชกาลพระเจ้ามินดง ที่ทรงส่งไปเล่นละครที่เมืองย่างกุ้ง 201

ภาพที่ 82 การแต่งกายของละครในราชสำนักมัณฑะเลย์ ซึ่งตัวพระสวมเครื่องละครอย่างไทย 202

ภาพที่ 83 การแสดงละครหลวงภายในพระราชวังมัณฑะเลย์ครั้งสุดท้ายเพื่อรับเสด็จอุปราชอินเดีย 202

ภาพที่ 84 ตัวอย่างพับสาเรื่องอินเหนาฉบับลาว เล่มที่ 2 204

ภาพที่ 85 ตัวอย่างเรื่องอินเหนาฉบับพิมพ์ 204

ภาพที่ 86 นักแสดงละครหลวงของกษัตริย์สีสวาทในพระบรมมหาราชวังกรุงพนมเปญ 208

ภาพที่ 87 นักดนตรีและนักแสดงละครหลวงจากพระบรมมหาราชวัง 209

ภาพที่ 88 การแสดงละครหลวงในพระบรมมหาราชวังของกัมพูชา 209

ภาพที่ 89 รูปเขียนย่อโดยสังเขปจากหินแกะสลักที่นครวัด โดย ออริออล (Oriol) 212

ภาพที่ 90 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 213

ภาพที่ 91 ภาพจากปฏิทินปี ค.ศ.1687 ของพระราชวังแวร์ซาย ประเทศฝรั่งเศส ในนิทรรศการเรื่องราวความสัมพันธ์ของสยามและฝรั่งเศส ในสมัยพระนารายณ์มหาราชและพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 โดยเจ้าพระยาหรือออกญาโกษาปานเป็นราชทูตผู้เดินทางไปในครั้งนั้น 214

ภาพที่ 92 ภาพขยายแสดงให้เห็นขบวนแห่พระราชสาส์นของออกพระวิสุทธสุนธรอันเปรียบเสมือนสัญลักษณ์แทนองค์พระมหากษัตริย์หรือพระเจ้าแผ่นดินโดยประดิษฐานอยู่ในบุษบกเล็กซึ่งเปรียบเสมือนรูปจำลองภูมิจักรวาล 215

ภาพที่ 93 กระบวนพระบรมราชอิสริยยศพระบรมโกศพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 217

ภาพที่ 94 ภาพทศกัณฐ์แปลงเป็นเทพบุตรน้อยมาท้ารบกับพระราม ส่วนหนึ่งของเรื่องรามเกียรติ์ เป็นภาพจากด้านหลังของฉากลับแลที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ 218

ภาพที่ 95 นางละครรำนำหน้าขบวนพระอินทร์(อินทรชิตแปลง)ทรงช้างเอราวัณ ซึ่งอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมมาสตร์ เป็นภาพด้านหน้าของฉากลับแลที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ 218

ภาพที่ 96 ภาพจากตำรารำแสดงให้เห็นการแต่งกายยืนเครื่องชิ้งใส่ฉลองพระกรน้อย 222

ภาพที่ 97 พระบาทสมเด็จพระจุลเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงฉลองพระกรน้อย(เสื้อชั้นในแขนยาว) ขณะทรงประกอบพิธีบรมราชาภิเษก วันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ.2416 223

ภาพที่ 98 ผ้าเขียนลายนารายณ์ทรงครุฑยุดนาค ก้านแย่งครุฑยุดนาคด้วยเทคนิคการใช้สารกั้นสีและสารช่วยสีติด ซึ่งผลิตที่ฝั่งโจฬะมณฑลในอินเดีย ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 24 226

ภาพที่ 99 เครื่องแต่งกายตัวพระซึ่งอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต เป็นผู้ออกแบบ 228

ภาพที่ 100 ภาพที่อยู่ใน วัด ซูกู candi sukuh แสดงให้เห็นถึงตำนานการสร้างอาวุธ 229

ภาพที่ 101 ตราแผ่นดินในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 230

ภาพที่ 102 กริชมัชปาหิต เป็นกริชรุ่นแรกลักษณะแบบใบปรือ ด้ามเป็นรูปเทพเจ้า 231

ภาพที่ 103 ภาพทวารบาลด้านหลังตู้พระธรรม เป็นภาพเสี้ยวกางขณะถือกริช 232

ภาพที่ 104 ภาพพระยาโกษาปานที่เหน็บกริชขณะเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 232

ภาพที่ 105 ภาพตัวละครของคณะเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ซึ่งตัวพระจะเหน็บกริช 233

ภาพที่ 106 ภาพการเหน็บกริชของตัวละครในยุคกรมศิลปากร(คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์) 233

ภาพที่ 107 พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพร้อมเครื่องราชูปโภค ในขณะเสด็จขึ้นครองราชย์ วันที่ 1 ตุลาคม 2411 ขณะพระชนมายุ 15 ชันษา 241

ภาพที่ 108 พระฉายาลักษณ์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณบดินทรเทพยวรางกูรพร้อมเครื่องราชูปโภค อันเป็นเครื่องแสดงฐานานุศักดิ์ประจำพระองค์ 242

ภาพที่ 109 การแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ของกรมศิลปากร ในฉากพลับพลาที่ประทับของอิเหนา ซึ่งมีเครื่องราชูปโภคเป็นอุปกรณ์อย่างหนึ่งในการแสดง 242

ภาพที่ 110 เครื่องราชูปโภค ซึ่งประกอบด้วย พานพระขันหมาก พระมณฑปรัตนกรัณฑ์ พระสุพรรณศรีบัวแฉก และพระเต้าทักษิโณทก 245

ภาพที่ 111 พานพระขันหมาก เครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ซึ่งมีซองพลูจีบและตลับใส่หมากวางด้านบนพาน 245

ภาพที่ 112 พระสุพรรณราช ใช้สำหรับบ้วนพระโอษฐ์ เครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ 246

ภาพที่ 113 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับบทพระที่นั่งพุดตานกาญจนสิงหาสน์ บนโต๊ะเคียงทอดเครื่องราชูปโภคชุดใหญ่ ทรงฉายคราวประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก 246

ภาพที่ 114 การรำลงสรงทรงสรงเครื่องของสุหรานากง ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา 248

ภาพที่ 115 การแสดงละครในของกรมศิลปากร เรื่อง อิเหนา ตอน บวงสรวง ณ วังสระปทุม ซึ่งมีเครื่องโภชนาหารประกอบอยู่ในฉาก 248

ภาพที่ 116 คุณครูอาคม สายาคม แสดงเป็นปันหยีในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก 259

ภาพที่ 117 ละครของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 261

ภาพที่ 118 ลักษณะเครื่องแต่งกายของละครของเจ้าคุณพระยุรวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 262

ภาพที่ 119 การแต่งกายของผู้แสดงกรมศิลปากร ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน ไหว้พระ (คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ แสดงเป็นอิเหนา) ในสมัยรัชกาลที่ 9 262

ภาพที่ 120 ผู้แสดงกรมศิลปากรขณะเข้าเฝ้าสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ณ โรงละครแห่งชาติ ภายหลังเสร็จสิ้นการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน ย่าหรันลักพานางเกนหลง....263

ภาพที่ 121 ลักษณะเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากร ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช....263

ภาพที่ 122 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน สั่งถ้ำ....264

ภาพที่ 123 ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระแบบสวมเสื้อแขนยาวในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน สั่งถ้ำ....265

ภาพที่ 124 การกำหนดตำแหน่งของส่วนประกอบต่างๆในฉาก ขั้นตอนก่อนเริ่มทำฉาก....266

ภาพที่ 125 ภาพสเก็ตซ์ฉากตำหนักของปันจะรากัน ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา 266

ภาพที่ 126 ภาพวาดลงสีของฉากห้องบรรทมอิเหนา....267

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงนาฏศิลป์ไทยปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย จากข้อความบนหลักศิลาจารึกหลักที่ 8 ด้านที่ 2 เป็นเรื่องการสักการะบูชารอยพระพุทธบาทที่เขาสุมนกูฏ(เขาพระบาทใหญ่) ในสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 1 (ลิไท) โดยได้ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท เมื่อ ม.ศ. 1281 (พ.ศ. 1902) ดังข้อความต่อไปนี้ (กรมศิลปากร, 2548, น.94)

“ คำจารึก	**คำอ่าน**
๑๖. ชาพิลำรบำ ๐ เตน	ชาพิลมระบำเต้น
๑๗. เหลนทุกฉนน	เล่นทุกฉัน
๑๘. ..ดวยสยงอนน	..ด้วยเสียงอัน
๑๙. สาธุการบูชาอี	สาธุการบูชาอี-
๒๐. กดูรยาพาทพิ	กดุริยาพาทย์พิ-
๒๑. (น)คองกลองสยง	ณฑ้องกลองเสียง ”

จากคำจารึก “ชาพิลำรบำ (๐) เตน” คำที่อยู่ในวงเล็บเป็นส่วนที่ชำรุดหายไป ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรได้สันนิษฐานไว้ว่า น่าจะเป็นคำว่า “รำ” ซึ่งเป็นคำที่คล้องจอง ทั้งนี้ยังต้องรอการพิสูจน์ต่อไป (ธนิต อยู่โพธิ์, 2515, น.117)

จากข้อความดังกล่าวพบว่า เริ่มมีการแสดงนาฏศิลป์ไทยตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย ประกอบด้วย ระบำ รำ เต้น ซึ่งความหมายของคำที่กล่าวในข้างต้นพอสรุปได้ดังนี้

ระบำ เป็นศิลปะของการร่ายรำที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป การแสดงไม่มีการดำเนินเรื่อง มุ่งเน้นความสวยงามของท่ารำ การแปรแถว และความพร้อมเพรียง การแสดงระบำมีทั้งการรำตีบทตรงตามความหมายของคำร้อง และระบำที่ใช้ท่าสัญลักษณ์ที่งดงามโดยไม่ต้องคำนึงถึงบทร้อง

รำ เป็นศิลปะของการร่ายรำที่สามารถใช้ผู้แสดงทั้งแบบ 2 คน เรียกว่า “การรำคู่” หรือใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว เรียกว่า “การรำเดี่ยว” โดยรูปแบบการแสดงจะมุ่งเน้นลีลาท่ารำที่งดงามในลักษณะการรำอวดฝีมือของผู้แสดง

เต้น หมายถึงการแสดงที่ใช้เท้าเป็นหลักประกอบการแสดง

นอกจากการแสดงทั้ง 3 ประเภทแล้ว ยังมีการแสดงนาฏศิลป์ไทยอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งมีหลักฐานในสมัยต่อมา โดยพบหลักฐานครั้งแรกจากจดหมายเหตุลาลูแบร์ คือการแสดง “ละคร”

บันทึกของ ลาลูแบร์ ได้กล่าวว่า

> “ ...การละเล่นที่ชาวสยามเรียกว่าละครนั้นเป็นกลอนแกมกับคำเจรจา เรื่องหนึ่งเล่นตั้งแต่เช้า ๒ โมงจนทุ่ม ๑ ตลอด ๓ วัน ๓ คืนจึงจะจบเป็นทำนองพงศาวดารอย่างขลัง มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่กลางโรง แล้วเมื่อถึงบทใครคนนั้นก็ร้อง คือละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้นใครเป็นตัวบทไหน ถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง แต่ตัวละครที่ร้องนั้นล้วนเป็นชายทั้งนั้นไม่มีหญิงเลย... ”
>
> (สันท์ ท. โกมลบุตร(ผู้แปล), 2552, น.210)

สอดคล้องกับข้อสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น.229) ที่กล่าวว่าละครในเกิดขึ้นภายหลังแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดังข้อความต่อไปนี้

> “ ...เมื่อครั้งแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มองสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสเข้ามาเมืองไทยก็ว่าได้ดูทั้งโขนทั้งละครและระบำ กล่าวว่า โขนและละครนั้นผู้ชายเล่น ความอันนี้เป็นเค้าเงื่อนว่าในสมัยนั้นละครผู้หญิงยังไม่มี ถ้ามีก็เห็นจะเล่นให้แขกเมืองดู จึงสันนิษฐานว่าละครในเป็นของเกิดมีขึ้นเมื่อภายหลังแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ”

จะเห็นได้ว่าในยุคแรกไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าละครในของผู้หญิงเกิดขึ้นในสมัยใด จวบจนถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย ยุคพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศจึงได้มีการกล่าวถึงการเล่นละครในที่ใช้ผู้หญิงแสดง โดยพบหลักฐานจากหนังสือบุญโณวาทคำฉันท์ที่แต่งโดยพระมหานาค วัดท่าทราย ซึ่งกล่าวถึง

การแสดงในงานสมโภชรอยพระพุทธบาทว่ามีการเล่นละครในของผู้หญิง และเล่นเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาลักนางบุษบา ดังที่ปรากฏข้อความต่อไปนี้

“ลครก็ฟ้อนร้อง สุรศัพทขับขาน
ฉับฉ่ำที่ดำนาน อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อนลครใน บริรักษจักรี
โรงริมคิรีมี กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย
ใครยลบอยากวาย จิตจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พาพักคุหาบรร- พตร่วมฤดีโลม”

(พระมหานาควัดท่าทราย, 2503, น.40)

ละครในเป็นรูปแบบการแสดงที่มีคุณค่าอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นละครรำประเภทหนึ่งที่กำเนิดในราชสำนักของไทย ซึ่งแต่เดิมใช้เป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ โดยมุ่งเน้นความวิจิตรของศิลปะ 5 ประเภท ได้แก่

1. ตัวละครงาม
2. กระบวนการรำงาม
3. เพลงไพเราะ
4. ดนตรีเสนาะ
5. บทกลอนประณีต

ลักษณะและวิธีการแสดงของละครในจะต่างจากละครประเภทอื่น ทั้งในด้านความประณีตงดงามของกระบวนท่ารำประกอบการขับร้องและบรรเลงดนตรีอันไพเราะนุ่มนวล การเลือกใช้ถ้อยคำที่ไพเราะในการประพันธ์ ทั้งยังยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยไม่คำนึงถึงเวลาที่จะใช้ในการดำเนินเรื่องว่าจะต้องใช้เวลานานเพียงใด

ละครในเป็นละครที่มีคุณค่าซึ่งผู้แสดงต้องได้รับการฝึกหัดมาอย่างยาวนานทั้งยังเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้

มูลเหตุของการเกิดละครใน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น.229-230) ได้กล่าวไว้ว่า

> “ อันมูลเหตุที่จะมีละครผู้หญิงขึ้นในสยามประเทศนี้ ยังไม่พบเรื่องราวกล่าวไว้ ณ ที่ใด จึงได้แต่พิเคราะห์ดูโดยเค้าเงื่อนอันมีในเรื่องตำนานของโขนละคร สันนิษฐานว่าชั้นเดิมเห็นจะเป็นด้วยพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่งซึ่งครองกรุงศรีอยุธยา (บางทีจะเป็นในชั้นก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์) ทรงพระราชดำริให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่นให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดาจับระบำเข้ากับเรื่องรามสูรเป็นต้น เห็นจะเล่นระบำเช่นกล่าวนี้ในพระราชพิธีอันใดอันหนึ่งในพระราชนิเวศน์ เป็นทำนองเช่นเล่นดึกดำบรรพ์ที่กล่าวมาเป็นเดิมก่อน บางทีจะเป็นระบำเรื่องนี้เองที่เป็นต้นตำรับละครจึงได้เล่นระบำเรื่องรามสูรเบิกโรงละครในมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทำนองเมื่อเล่นระบำเป็นเรื่องขึ้นแล้ว จะเลยเป็นแบบแผนสำหรับเล่นในการพระราชพิธีภายในพระราชนิเวศน์ เหมือนอย่างที่โขนหลวงเคยเล่นการพระราชพิธีข้างภายนอก ครั้นต่อมาจะเล่นระบำให้เรื่องแปลกออกไป จึงเลือกเอาโขนบางตอนที่เหมาะแก่กระบวนฟ้อนรำ เช่นตอนอุณรุทในเรื่องกฤษณาวตาร เป็นต้น มาคิดปรุงกับกระบวนละครฝึกซ้อมให้พวกนางรำของหลวงเล่น ครั้นเล่นก็เห็นว่าดีจึงให้มีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นแต่นั้นมา ... ”

จากข้อความข้างต้นพอสรุปได้ว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยาก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ได้มีการแสดงในรูปแบบระบำ จากนั้นจึงพัฒนาโดยนำมาฝึกหัดให้นางรำของหลวงเล่นจนเกิดเป็นรูปแบบละครผู้หญิงของหลวง ซึ่งละครผู้หญิงของหลวงจะเกิดในสมัยของพระมหากษัตริย์พระองค์ใดในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นยังไม่ชัดเจน แต่ไม่น่าจะก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เพราะหากมีละครผู้หญิงของหลวงหรือละครในแล้วน่าจะปรากฏในบันทึกของ ลาลูแบร์

นอกจากนี้ยังมีข้อความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงละครในซึ่งใช้ผู้หญิงแสดงอีกว่า

> “ ...แต่ละครในคือละครผู้หญิงนั้นเมื่อครั้งรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชยังหาปรากฏว่ามีไม่ มาปรากฏว่ามีละครผู้หญิงในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ซึ่งแต่งในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ เป็นทีแรก เพราะฉะนั้นละครผู้หญิงคงเกิดเมื่อสมัยในระหว่างรัชกาลสมเด็จพระเพทราชามาจนรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ หรือถ้าจะว่าโดยศักราชก็คือในระหว่าง พ.ศ. ๒๒๓๑ จนพ.ศ. ๒๓๑๐... ”
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.325)

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น.326) ทรงให้เหตุผลเพิ่มเติมอีกว่าในสมัยที่สมเด็จพระเจ้าบรมโกศขึ้นครองราชย์เป็นช่วงระยะเวลาที่ยาวนานกว่า 3รัชกาลก่อนทั้งยังเป็นระยะเวลาที่บ้านเมืองปราศจากศึกสงครามอยู่ในความสงบเรียบร้อย ประกอบกับที่พระองค์ทรงโปรดการเล่นละคร ดังนั้นละครในหรือละครผู้หญิงจึงน่าจะมีขึ้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศนั่นเอง

ข้อความข้างต้นเป็นการแสดงให้เห็นความชัดเจนของการเกิดละครในว่าน่าจะเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาและเกิดในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ

จากความสำคัญและความเป็นมาดังกล่าว ส่งผลให้มีผู้สนใจศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงละครในและนำไปกล่าวอ้างเป็นข้อมูลเบื้องต้นของการศึกษา แต่สิ่งที่ขาดหายและยังมิได้มีผู้ศึกษาวิจัยอย่างลึกซึ้ง คือที่มาและวิวัฒนาการของละครใน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้มีความสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลดังกล่าวรวมทั้งบันทึกข้อมูลจัดทำเป็นรูปเล่ม เพื่อใช้เป็นแหล่งความรู้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.2.1 เพื่อศึกษาวิวัฒนาการละครในตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

1.2.2 เพื่อศึกษารูปแบบการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ในยุคกรุงรัตนโกสินทร์

1.3 ขอบเขตของการศึกษา

1.3.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครในตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์

1.3.2 ศึกษาลักษณะการแสดงละครในแบบหลวงเรื่องอิเหนาซึ่งถ่ายทอดจากอดีตจนถึงปี พ.ศ. 2559 ที่ปรากฏในการแสดงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

1.4 วิธีดำเนินการศึกษา

1.4.1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่

- หอสมุดแห่งชาติ
- ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1.4.2 ศึกษาและสังเกตจากการชมวีดิทัศน์การแสดงที่เกี่ยวข้องในการแสดงละครในของกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.4.3 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทั้งผู้มีประสบการณ์ด้านการสอนและการแสดง รวมทั้งศิลปินแห่งชาติ ศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญและคณาจารย์ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.4.4 จัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญและคณาจารย์ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

1.4.5 นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย เรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณนาความ โดยแบ่งเป็น 5 บท

1.4.6 จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มงานวิจัย

1.5 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน

แผนงาน	ระยะเวลาในการดำเนินงาน											
	สิงหาคม	กันยายน	ตุลาคม	พฤศจิกายน	ธันวาคม	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน	กรกฎาคม
ปี 1 (2559)												
ศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	←	—	—	—	→							
สอบโครงร่างวิทยานิพนธ์						↔						
ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และชมการแสดง							←	—	—	—	→	
สอบวิทยานิพนธ์บทที่ 2 – 3												↔
ปี 2 (2560)												
วิเคราะห์ข้อมูล	←	—	—	—	→							
ร่างวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์						↔						
สอบร่างวิทยานิพนธ์						↔						
ประชุมกลุ่มย่อย						↔						
สอบคุณสมบัติ (QE)						↔						
ปี 3 (2561)												
แก้ไขปรับปรุงวิทยานิพนธ์	←	—	—	—	→							
ตีพิมพ์เผยแพร่บทความวิจัยระดับชาติ	←	—	—	—	—	—	—	—	—	—	→	
สอบวิทยานิพนธ์รวมทั้งปรับแก้						↔	—	—	→			
สอบความรู้เฉพาะทาง										↔	→	

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้ทราบพัฒนาการและหลักการแสดงละครในแบบหลวง

1.5.2 ได้เอกสารอ้างอิงทางวิชาการในวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

วิวัฒนาการ หมายถึง การเปลี่ยนแปลง ปรับปรุงหรือการพัฒนารูปแบบ รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครใน

ละครใน หมายถึง รูปแบบของละครรำประเภทหนึ่งซึ่งกำเนิดในราชสำนักของไทย มุ่งเน้นความวิจิตรของศิลปะ 5 ประเภท ได้แก่ ตัวละครงาม กระบวนการรำงาม เพลงไพเราะ ดนตรีเสนาะ บทกลอนประณีต มีลักษณะวิธีการแสดงที่ต่างจากละครประเภทอื่น ทั้งในด้านความประณีตงดงาม การเลือกใช้ถ้อยคำที่ไพเราะในการประพันธ์ และยังยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยไม่คำนึงถึงการดำเนินเรื่องที่เป็นไปอย่างช้า อีกทั้งยังหมายความรวมถึงละครผู้หญิงของหลวง ที่มีปรากฏมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา และถ่ายทอดมาสู่ปัจจุบันในรูปแบบการแสดงของกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ละครในราชสำนัก หมายถึง ละคร การแสดงและนาฏศิลป์ที่ได้รับการอุปถัมภ์หรือสร้างสรรค์ ขึ้นจากพระมหากษัตริย์ ราชวงศ์ ตลอดจนเจ้านายชั้นสูง มีรูปแบบการแสดงที่มีลักษณะเป็นแบบแผนและมีความเป็นมาตรฐาน สามารถใช้ยึดถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติสืบทอดมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารหลักฐานต่าง ๆ ที่เป็นข้อมูลสำคัญและเกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์มาแสดง พร้อมอภิปรายความเกี่ยวข้องพอสังเขป โดยจะนำไปขยายความให้เห็นความเชื่อมโยงรายละเอียดในบทที่ 4 ต่อไป ทั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

2.1 เอกสารชั้นต้น เช่น ศิลาจารึก วรรณกรรม จดหมายเหตุ พระราชพงศาวดาร กฎหมาย ประกาศ บทละคร และภาพจิตรกรรม ฯลฯ

2.2 ตำราและหนังสือ ได้แก่ ตำนานละครอิเหนา สาส์นสมเด็จ พระราชพิธีสิบสองเดือน วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ วรรณคดีการแสดง ฯลฯ

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 เอกสารชั้นต้น

2.1.1 ศิลาจารึก

ศิลาจารึกสุโขทัย เป็นหลักฐานประเภทลายลักษณ์อักษรที่สลักเรื่องราวเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย โดยหลักฐานจากศิลาจารึกที่ได้กล่าวถึงการฟ้อนรำนั้นเป็น “ศิลาจารึกภูเขาสุมนกูฏ เมืองสุโขทัย” ซึ่งยอร์ช เซเดส์ (2521, น.136-137) นักวิชาการชาวฝรั่งเศสที่เข้ามารับราชการตำแหน่งบรรณารักษ์ใหญ่ประจำหอพระสมุดวชิรญาณ ได้กล่าวถึงเกี่ยวกับศิลาจารึกไว้ว่า ศิลาจารึกหลักนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราชทรงนำมาแต่เขาพระบาทใหญ่ ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ของเมืองสุโขทัยเมื่อปี พ.ศ. 2451 แต่ชำรุดแตกหักเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยและศิลาถูกกะเทาะลบเลือนจนตัวอักษรส่วนใหญ่ไม่ชัดเจน แต่ได้รับการซ่อมแซมจนเป็นแผ่นเดียวกัน มีความสูง 90 เซนติเมตร กว้าง 31 เซนติเมตร ความลึกของด้านข้าง 15 เซนติเมตร มีลักษณะคล้ายรูปใบเสมา เป็นแผ่นบาง ๆ มีอักษรจารึกทั้ง 4 ด้าน แต่ด้านที่ 1 และด้านที่ 3 ซึ่งเป็นด้านที่มีขนาดใหญ่ตัวอักษรได้ถูกกะเทาะเสียหายอย่างมาก คงเหลือพออ่านได้เพียงด้านที่ 2 และด้านที่ 4 ซึ่งเป็นด้านข้างที่เล็ก สันนิษฐานว่าจารึกขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 1902-1915

หลักฐานจากศิลาจารึกได้กล่าวถึงการฟ้อนรำ อันเป็นต้นกำเนิดก่อนจะพัฒนาไปสู่การแสดงละครใน โดยศิลาจารึกสมัยสุโขทัยนี้เป็นหลักฐานชิ้นแรกที่เป็นลายลักษณ์อักษรซึ่งกล่าวถึงการฟ้อนรำ เป็นศิลาจารึกภูเขาสุมนกูฏ เมืองสุโขทัย ประกอบด้วย

ด้านที่ 1 เป็นคำสรรเสริญรอยพระพุทธบาท ที่พระยาลือไทยธรรมราชาที่ 1 ได้ประดิษฐานไว้บนยอดเขาสุมนกูฏ

ด้านที่ 2 เป็นเรื่องการสักการะบูชา ในการแห่รอยพระพุทธบาทขึ้นบนเขาสุมนกูฏ

ด้านที่ 3 ชำรุดเสียหายมาก แต่ยังมีเรื่องราวที่พอจะอ่านได้ คือพระยาศรีสุริยพงศ์มหาธรรมราชาธิราช (พระมหาธรรมราชาที่ 2) ได้เสด็จไปปราบปรามหัวเมืองข้างทิศตะวันออกถึงแม่น้ำสักแล้วเสด็จขึ้นมาประทับอยู่สองแคว (เมืองพิษณุโลก) 7 ปี

ด้านที่ 4 เป็นเรื่องพระธรรมราชาที่ 2 เสด็จไปนมัสการพระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏ พร้อมกับชาวเมืองต่าง ๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับกรุงสุโขทัยครั้งนั้นได้นมัสการพระพุทธบาทและโปรดให้จารึกศิลาหลักนี้ขึ้น

ทั้งนี้ หลักศิลาจารึกด้านที่ 2 ได้พบข้อความที่กล่าวถึงว่ามีการแสดงประเภท ระบำ รำ และเต้นเกิดขึ้นในยุคนี้

2.1.2 บุณโณวาทคำฉันท์

บุณโณวาทคำฉันท์ ของพระมหานาควัดท่าทราย (2503) ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นวรรณกรรมที่ได้กล่าวถึงเรื่องการประพาสและการสมโภชพระพุทธบาทของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ที่โปรดฯ ให้มีการจัดมหรสพต่าง ๆ ขึ้นในการสมโภช มีทั้งโขน ละครนอก ละครใน หุ่น การละเล่นของหลวงอย่างโมงครุ่ม ระเบ็ง ระบำ เทพทอง หนัง หกคะเมน ไต่ลวด ลอดบ่วง นอนดาบ มวยปล้ำ ตีกระบอง ข้อความที่ปรากฏในมหรสพกลางวัน สมโภชพระพุทธบาท โดยพบข้อความแสดงให้เห็นว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้มีการแสดงละครในเกิดขึ้นแล้ว เนื่องจากพบชื่อตัวละครในเรื่องที่ใช้แสดงละครในอย่างอนิรุทธ และบุษบา ดังที่กล่าวในมหรสพกลางวันสมโภชพระพุทธบาท อีกทั้งยังมีข้อความที่กล่าวไว้ว่า “กลลับบแลชาย ล้วนสรรสกรรจ์นาง” ซึ่งหมายถึงไม่พบผู้แสดงที่เป็นชาย แต่ล้วนเป็นผู้หญิง จึงเป็นหลักฐานยืนยันได้ว่าละครที่แสดงนั้นเป็นละครผู้หญิงของหลวง ด้วยในยุคนั้นมีข้อห้ามการใช้ผู้แสดงหญิงสำหรับละครที่มิใช่ของหลวง ที่สำคัญพบข้อความที่กล่าวถึงว่ามีการแสดงเบิกโรงก่อนการแสดงละครใน ชุด ไพรจิตราสูร

2.1.3 จดหมายเหตุ พระราชพงศาวดาร

จดหมายเหตุเป็นการรายงาน บันทึกเรื่องราว หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเพื่อบอกความเป็นไปซึ่งอาจจะเป็นของทางการหรือบุคคลทั่วไป บันทึกไว้เพื่อเป็นหลักฐาน สำหรับจดหมายเหตุที่ได้บันทึกเรื่องราวที่มีความเกี่ยวข้องกับละครในราชสำนัก มีดังนี้

1) จดหมายเหตุลาลูแบร์ ของ เดอ ลา ลูแบร์

จดหมายเหตุลาลูแบร์ (แปลโดยสันท์ ท. โกมลบุตร, 2552) เป็นบันทึกเรื่องราวที่กล่าวถึงราชอาณาจักรสยามในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชของราชทูตฝรั่งเศสซึ่งเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทย ได้กล่าวถึงการละเล่นที่ชาวสยามเรียกว่าละครที่ใช้ผู้ชายเล่น โดยอธิบายถึงวิธีการแสดง ซึ่งเป็นหลักฐานให้เห็นว่าในยุคสมเด็จพระนารายณ์มีการแสดงละครที่ใช้ผู้ชายเล่นอย่างละครนอก และยังกล่าวถึงลักษณะการแสดงที่เป็นแบบระบำโดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วน อันเป็นจุดเริ่มต้นก่อนการเกิดละครใน ทั้งนี้ ฉบับแปลภาษาไทยมีด้วยกัน 2 ฉบับ คือ ฉบับที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวรวรรณากร กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์แปลมาจากภาษาอังกฤษ และฉบับแปลของสันต์ ท. โกมลบุตร ซึ่งแปลจากต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส โดยมีการพรรณนาถึงการแสดงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพระราชวังของไทย

2) จดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค 14

จดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2481) เป็นบันทึกที่แสดงให้เห็นว่าทรงใส่พระทัยและโปรดการแสดงละครเป็นอันมาก ดังที่กล่าวถึงว่าแม้จะทรงมีพระราชภารกิจเป็นจำนวนมากแต่ในพระราชกิจรายวันยังทรงพบว่ามีการเสด็จทอดพระเนตรละครหลวง ทั้งในเวลากลางวันและกลางคืน

3) จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (เฉพาะตอน พ.ศ.2310-2363)

จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี (2561) เป็นบันทึกจดหมายเหตุที่เล่าเรื่องราวในประวัติศาสตร์ของไทยตั้งแต่ครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 จนถึงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีเรื่องราวที่กล่าวถึง

เกี่ยวกับละครผู้หญิงของหลวงในการสมโภชพระแก้ว การสมโภชพระบรมธาตุ การสมโภชช้างเผือก และยังกล่าวถึงเกี่ยวกับละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯ

4) พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี

พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี (บลัดเล, 2551) กล่าวถึงเรื่องราวเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งพบข้อความถึงการพระราชพิธีที่มีการแสดงละครในของหลวงปรากฏอยู่ โดยปรากฏคำว่า “ละครผู้หญิง” และ “ละครหลวง”

5) พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 เรียบเรียงโดยเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ตรวจชำระและทรงนิพนธ์อธิบายโดยสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2545) พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ฉบับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546) พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี (2547)

6) ประชุมพระราชพงศาวดาร ฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 3

ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 3 (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี, 2542) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทยก่อนประวัติศาสตร์และยุคประวัติศาสตร์ สมัยกรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์ และพระมหากษัตริย์ไทยในแต่ละยุคสมัย และระบอบการปกครองในแต่ละสมัย

พระราชพงศาวดารเป็นบันทึกเรื่องราวของเหตุการณ์เกี่ยวกับประเทศชาติ หรือพระมหา กษัตริย์ผู้เป็นประมุขของประเทศชาติ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 ซึ่งพบว่ามีการบันทึกมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยกล่าวถึงละครในราชสำนัก หรือละครผู้หญิงของหลวงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ดังนี้

- งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงของบุคคลสำคัญ
- งานสมโภชการสร้างวัดสร้างพระนคร
- งานฉลองพระไตรปิฎก

- งานสมโภชพระนคร
- งานสมโภชช้างเผือก
- งานสมโภชพระแก้วมรกต
- งานฉลองวัดอรุณราชวราราม
- การสร้างสวนขวาเพื่อใช้เป็นเวทีสำหรับแสดงละครในราชสำนักเพื่อความบันเทิง
- งานเฉลิมพระราชมณเฑียรพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท
- งานสมโภชเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากประเทศยุโรป

2.1.4 กฎหมาย ประกาศ

1) กฎหมายตราสามดวง

กฎหมายตราสามดวง เป็นประมวลกฎหมายในรัชกาลที่ 1 เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปฐมกษัตริย์แห่งบรมราชจักรีวงศ์ ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ชำระกฎหมายเก่าที่มีมาแต่ครั้งโบราณ แล้วรวบรวมเป็นประมวลกฎหมายขึ้นเมื่อจุลศักราช 1166 (พ.ศ.2347) โปรดให้เรียกว่า “กฎหมายตราสามดวง” ให้อาลักษณ์ชุบเส้นหมึกสามชุด แต่ละชุดประทับตรา 3 ดวง คือ ตราราชสีห์ คชสีห์ และบัวแก้ว ไว้ทุกเล่ม เก็บไว้ ณ ห้องเครื่องชุดหนึ่ง หอหลวงชุดหนึ่ง และศาลหลวงอีกชุดหนึ่ง (กรมศิลปากร, 2521, น.คำนำหน้า 3)

เนื้อหาจากกฎหมายตราสามดวง ส่วนหนึ่งที่เป็นกฎมณเฑียรบาลได้กำหนดไว้ กล่าวถึงการมหรสพที่เป็นการรำ มีการกำหนดให้มีการระบำ รำ เต้น เพื่อกิจการตามที่กำหนดไว้ในกฎมณเฑียรบาล และปรากฏว่ามีชื่อเรียกผู้แสดงในตำแหน่งต่าง ๆ เช่น ยืนเครื่องรอง นางเอก จึงเป็นหลักฐานว่าน่าจะมีการแสดงละครเกิดขึ้นในราชสำนัก

2) ประชุมประกาศ ร.4

ประชุมประกาศ ร.4 เป็นการรวบรวมประกาศที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2511) ดำรัสสั่งให้ประกาศ ซึ่งมีเรื่องราวที่กล่าวถึงข้าราชการฝ่ายในที่ทำหน้าที่เป็นละครหลวง รวมทั้งเป็นประกาศในเรื่องของการยกเลิกข้อห้ามมีละครผู้หญิงอย่างหลวง โดยมีเนื้อความที่เกี่ยวข้องอยู่หลายข้อความ ทั้งจากประกาศเรื่องพระยาพิพิธฤทธิเดช ผู้สำเร็จราชการเมือง ตราด ส่งหญิงเข้า

มาถวาย 3 คน ซึ่งเป็นเรื่องราวเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้เสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค ออกไปประพาสทางทะเลตั้งแต่เมืองชลบุรีจนถึงเมืองตราด พร้อมด้วยพระราชวงศานุวงศ์และบรรดาข้าทูลละอองฯ ในวันจันทร์ เดือนยี่ แรม 5 ค่ำ ปีมะเส็ง ขณะประพาสอยู่เกาะช้างพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าทักษิณชากับเจ้าจอมมารดา กราบถวายบังคมลาขึ้นไปเยี่ยมพระยาพิพิธ ฤทธิเดชวิเศษสิงหนาท ผู้สำเร็จราชการเมืองตราดผู้เป็นพี่ชายและพระญาติอื่น ๆ เมื่อเสด็จพระราชดำเนินกลับ มาถึงกรุงเทพฯเจ้าจอมมารดาในพระองค์เจ้าทักษิณชา ได้กราบทูลฯว่าพระยาพิพิธฤทธิเดชฯได้จัดหลานซึ่งเป็นหญิงในตระกูลของตนจำนวน 3 คนเพื่อถวายตัวทำราชการสนองพระเดชพระคุณ จึงโปรดเกล้าฯให้พระราชทานเงินตราคนละ 10 ตำลึง ผ้านุ่งคนละ 3 สำรับ ผ้าห่มคนละ 3 สำรับ ให้ไปหัดเป็นละครมโหรีและให้อยู่รับใช้เจ้าจอม ต่อมาในภายหลังมารดาของหญิงเหล่านั้นได้มาถวายฎีกาด้วยมิได้ยินยอม เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าหญิงดังกล่าวเป็นญาติห่างๆกับพระยาพิพิธ ฤทธิเดชอีกทั้งเป็นการนำมาถวายในหลวง ด้วยเจตนาดีที่ต้องการให้บุตรหลานเข้ามารับราชการในวัง และให้อยู่ร่วมกับเจ้าจอมมารดาผู้เป็นน้องและพระองค์เจ้าผู้เป็นหลาน เปรียบเหมือนการขนทรายเข้าวัดจึงไม่ถือเป็นความผิด มีการกล่าวถึงการฝึกหัดฟ้อนรำและการละครเพื่อเข้ารับราชการอยู่ภายในพระราชวัง โดยจะอยู่ในส่วนที่เรียกว่า“ฝ่ายใน”ซึ่งยังปรากฏหลักฐานเพิ่มเติมจากประกาศเรื่องพระราชทานพระบรมราชานุญาตข้าราชการฝ่ายในกราบถวายบังคมลาออก 12 คน และที่สำคัญ ยังกล่าวถึง ประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงแลเรื่องหมอเรื่องช่าง ที่อนุญาตให้มีละครผู้หญิงได้ ด้วยทรงเห็นว่ามีกันหลายราย บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแผ่นดิน แต่ขอยกเว้นการสวมรัดเกล้ายอด เครื่องแต่งตัวลงยา พานทองหีบทองซึ่งเป็นเครื่องยศ การใช้แตรสังข์ ที่สำคัญคือห้ามบังคับเอาหญิงหรือชายที่ไม่สมควรเอามาเล่นละคร ให้ได้รับความเดือดร้อน

2.1.5 บทละคร

1) บทละครเรื่องอิเหนา

พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (2546) ซึ่งวรรณคดีสโมสรยกย่องให้เป็นยอดของบทละครรำ เมื่อปี พ.ศ.2459 มีจำนวน 38 เล่มสมุดไทย แต่มีข้อสันนิษฐานว่าน่าจะทรงพระราชนิพนธ์ไว้ถึงเพียงตอนสึกชี คือจำนวน 29 เล่มสมุดไทย ส่วนอีก 9 เล่มสมุดไทยหลังจากนั้นน่าจะของผู้อื่นแต่งเพิ่มภายหลัง แต่ไม่ทราบแน่ว่าใครเป็นผู้แต่ง บทพระราชนิพนธ์ฉบับนี้นิยม

นำไปใช้ในการแสดงละครใน ซึ่งงานวิจัยนี้ได้นำบทละครดังกล่าวมาใช้วิเคราะห์รูปแบบการแสดงดังที่ปรากฏอยู่ในบทละคร

2) บทเจรจา ลครอิเหนา

บทเจรจาละครอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2464) ได้ทรงพระราชนิพนธ์โดยโปรดให้พระเจ้าน้องยาเธอกรมหลวงพิชิตปรีชากรแต่งถวายร่วมกับเจ้านายพระองค์อื่นเพื่อใช้สำหรับละครหลวง เมื่อครั้งเสด็จเฉลิมพระราชมณเฑียรขึ้นพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เนื่องในงานสมโภชพระนครอายุครบ 100 ปี เมื่อปีมะเมีย พ.ศ.2425 มีจำนวนทั้งสิ้น 68 บท บทเจรจาสำหรับการแสดงละครในเรื่องอิเหนา แต่เดิมจะไม่พบบทเจรจาที่เป็นความเรียงร้อยแก้ว ซึ่งเพิ่งจะมีในรัชกาลที่ 5 เพื่อใช้สำหรับตัวละครเจรจาแทรกสลับกับบทที่มีแต่เดิม เขียนโดยเน้นเสียงที่พูดเป็นหลักสำคัญ

2.1.6 ภาพจิตรกรรม

1) ตำรารำ

ตำรารำ (กรมศิลปากร, 2540) เป็นหนังสือที่รวบรวมตำรับตำราเกี่ยวกับการรำที่มีมาแต่ครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำแบบต่าง ๆ ที่แสดงถึงศิลปะการร่ายรำแบบต่าง ๆ ของไทย โดยทรงรวบรวมการละครที่มีมาแต่ครั้งกรุงเก่าให้คงไว้เพื่อเป็นสมบัติชาติ

กระบวนท่ารำที่ปรากฏในตำรารำที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันมีอยู่ด้วยกันหลายฉบับ ประกอบด้วย

- ตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เป็นตำราที่รวบรวมกระบวนท่ารำที่หลงเหลือมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ภายหลังจากการเสียกรุงครั้งที่ 2 เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 เหลือแต่ในตอนต้น ส่วนตอนปลายได้ขาดหายไป นับเป็นตำรารำที่เก่าแก่ที่สุด

- ตำราภาพฟ้อนรำ ต้นฉบับเดิมจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ เป็นภาพเขียนฝุ่นลายเส้นเดียว สันนิษฐานว่าเป็นฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 2 หรือ 3 ได้มาจากพระราชวังบวรฯ สันนิษฐานว่าน่าจะคัดสำเนามาจากเล่มรัชกาลที่ 1

- ตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้โปรดเกล้าฯ ให้พระวิทยประจง (จ่างโชติจิตร) ช่างในกรมศิลปากรกับขุนประสิทธิจิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธ์) ช่างเขียนในหอพระสมุดฯ ช่วยกันเขียนภาพใหม่ตามแบบท่ารำในตำราเดิม โดยนำมาพิมพ์รวบรวมเก็บไว้ในหอสมุดแห่งชาติ

ภาพจากตำรารำที่พบทั้ง 3 ฉบับ นับเป็นต้นแบบของท่ารำที่ใช้ในการแสดงละครในสืบต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเป็นท่ารำที่รวบรวมขึ้นจากครูละครหลวงที่เหลือมาภายหลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2

2.2 ตำราและหนังสือ

สำหรับตำราและหนังสือที่มีการกล่าวถึงเกี่ยวกับละครใน ได้แก่

2.2.1 ตำนานละครอิเหนา

หนังสือเรื่อง “ตำนานละครอิเหนา” ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งทรงพระนิพนธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2464 เพื่อถวายพระนางเจ้าสุขุมาลมารศรี พระราชเทวี เนื่องในงานฉลองพระชันษาซายิด (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464, คำนำ) โดยได้อธิบายเรื่องราวเกี่ยวกับมูลเหตุของการเกิดละครใน ซึ่งแบ่งอธิบายเรื่องราวต่าง ๆ เป็นหัวข้อ “ว่าด้วยละครใน” โดยเริ่มกล่าวถึงมูลเหตุของการเกิดละครในผู้หญิง ความแตกต่างของละครนอกและละครใน และเรื่องราวว่าด้วยตำนานละครอิเหนา ตำนานละครในหรือละครผู้หญิงของหลวง แบ่งเป็นสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

นอกจากนี้ ยังกล่าวถึงหลักฐานที่กล่าวถึงเกี่ยวกับการแสดงละครพบเมื่อสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แห่งราชวงศ์ปราสาททอง ในสมัยกรุงศรีอยุธยา (ครองราชย์ในระหว่างปี พ.ศ. 2199-2231) โดยราชทูตประเทศฝรั่งเศสที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทย คือ มองสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ได้กล่าวถึงมหรสพหรือการแสดงของชาวสยาม 3 อย่าง คือ โขน (Cone) ระบำ และละคร (Lacone) ลักษณะของละครนี้จะใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดง สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นละครนอก จึง

นับได้ว่าในยุคนี้ยังไม่พบละครผู้หญิงเกิดขึ้น ซึ่งหลักฐานเกี่ยวกับละครในจะเริ่มพบได้ในสมัยกรุงศรีอยุธยา

2.2.2 เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ

หนังสือ เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ เรียบเรียงโดยพูนพิศ อมาตยกุล (2552) เป็นเรื่องราวการแลกเปลี่ยนความรู้และการสนทนาโต้ตอบระหว่างสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกับสมเด็จ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งกล่าวถึงความหมายและที่มาของคำว่าละคร การละครฟ้อนรำ เรื่องราวในประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและนาฏศิลป์ รวมทั้งการละเล่นของหลวงอย่างระเบ็ง โมงครุ่มและกุลาตีไม้ ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นต้นกำเนิดของละครใน

2.2.3 บันทึกความรู้ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

บันทึกความรู้ ของ สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2552) กล่าวถึงเกี่ยวกับเรื่องของดนตรีและเพลงร้อง สำหรับการแสดงละครใน ซึ่งใช้การบรรเลงดนตรีและเพลงร้องที่เรียกว่า “ทางใน” ซึ่งสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงกล่าวไว้เกี่ยวกับทางบรรเลงของวงปี่พาทย์ที่มีอยู่สี่ทาง เรียงตามลำดับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ด้วยเหตุผลที่ว่าเป็นระดับเสียงซึ่งเหมาะกับเสียงผู้ชาย นอกจากนี้ ยังกล่าวถึงเรื่องของการร้องเพลงประกอบการแสดงละครใน ที่มีการใช้เพลงร่ายในเป็นหลัก ทั้งนี้ ได้กล่าวเพิ่มเติมในเรื่องของการร้อง 2 แบบ คือ ร้องเพื่อให้หรู กับร้องที่ควรร้อง

2.2.4 พระราชพิธีสิบสองเดือน

เป็นพระราชกำหนดตามกฎมณเฑียรบาลที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ภายหลังได้มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามความเหมาะสม พระราชพิธีสิบสองเดือนเป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2561) ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ตั้งแต่ปี พ.ศ.2431 เป็นพระราชนิพนธ์ที่ทรงอธิบายเรื่องพระราชพิธีต่าง ๆ ที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและกระทำอยู่เป็นประจำในเดือนต่าง ๆ ทั้ง 12 เดือน (วรรณคดีสโมสรได้ยกย่องให้เป็นยอดของความเรียงอธิบายเมื่อปี พ.ศ.2457)

พระราชพิธีสิบสองเดือนนี้ กล่าวถึงละครในหรือละครหลวงถูกกำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งในการพระราชพิธีต่าง ๆ ดังที่ปรากฏรายละเอียดในแต่ละเดือน ซึ่งเป็นสิ่งที่ต้องกระทำเป็นประจำด้วยเป็นกฎมณเฑียรบาลมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา

2.2.5 วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์

วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) กล่าวถึงวิวัฒนาการของการแสดงนาฏศิลป์ของไทย ที่พบว่ามีการแสดงละครในหรือละครหลวง โดยแบ่งเป็นยุคสมัยจากอดีตจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 โดยเฉพาะในส่วนของเนื้อหาที่กล่าวถึงละครหลวง ทั้งละครผู้หญิงของหลวง และละครผู้ชายของหลวง และให้สังกัดอยู่ในกรมมหรสพ ซึ่งละครผู้หญิงของหลวง หรือละครหลวงฝ่ายหญิงมีขึ้นในปี พ.ศ.2457 โดยที่เจ้าพระยารามราฆพได้ทูลเกล้าฯ ถวายคณะละครผู้หญิงของท่าน ซึ่งมีมารดาของท่านคือ พระนมทัด พึ่งบุญ ณ อยุธยา เป็นผู้จัดการ ละครผู้หญิงของหลวง แสดงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ตามอย่างโบราณราชประเพณี และละครผู้ชายของหลวง หรือละครหลวงฝ่ายชายมีขึ้นในปี พ.ศ.2458 เนื่องจากบรรดามหาดเล็กต่างหัดโขนแสดงได้ดีแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้พระยานัฏกานุรักษ์ครูพระนางและพระยาพรหมาภิบาลยักษ์ หัดละครในขึ้นโรงหนึ่งแสดงเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาในพระราชพิธีต่าง ๆ เช่นกัน

2.2.6 วิจารณ์นิทานปันหยีหรืออิเหนา เรื่องพระราม และ สูจิบัตรโขน-ละคร

วิจารณ์นิทานปันหยีหรืออิเหนา เรื่องพระราม และ สูจิบัตรโขน-ละคร พระนิพนธ์ของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิกร (2518) กล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานปันหยีและข้อสันนิษฐานเรื่องจุดกำเนิดเรื่องอิเหนาของไทย อาจกล่าวได้ว่าเปรียบเสมือนบ่อเกิดอิเหนาของไทย และยังกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์โดยเล่าไปถึงนิทานเก่าแก่ของเรื่องรามเกียรติ์ที่เล่าสืบต่อกันมาในรูปแบบของบทละครฉบับต่าง ๆ ซึ่งทั้งเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์ล้วนเป็นเรื่องที่นำมาใช้ในการแสดงละครใน

2.2.7 วารสารศิลปากร

วารสารศิลปากรเป็นวารสารที่รวบรวมเรื่องราวความรู้ต่าง ๆ ทางด้านประวัติศาสตร์นาฏศิลป์และดนตรีไทย รวมทั้งความเป็นมาของเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครในอย่างที่เรียกกันว่าการแต่งกายยืนเครื่อง อีกทั้งยังมีเรื่องราวของตำราเครื่องต้นเครื่องทรงแต่โบราณพร้อมคำอธิบายของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เครื่องแต่งตัวโขน-ละครพร้อมคำอธิบายรายละเอียดและความเป็นมาโดยธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร

2.2.8 เสด็จสู่แดนสรวง ศิลปะ ประเพณี และความเชื่อในงานพระบรมศพและพระเมรุมาศ

กล่าวถึงสถานที่และบริเวณโดยรอบของพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา ซึ่งแสดงให้เห็นที่ตั้งของโรงรำที่ใช้แสดงละครหลวงในงานพระเมรุ ตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา อันเป็นหลักฐานยืนยันในเรื่องของโรงรำที่ใช้แสดงละครในงานพระบรมศพของพระมหากษัตริย์ อันเป็นจารีตที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน (พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, 2560)

2.2.9 โคลงดั้นเรื่องโสกันต์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 บาญชีตัดจุก รายพระนามแลนาม ผู้ซึ่งพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตัดจุก

พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขณะที่มีพระชนมายุเพียง 19 พรรษา กล่าวถึงเหตุการณ์ในพระราชพิธีแห่โสกันต์ พระราชพิธีโสกันต์ หรือโกนจุก ตัดจุก อันเป็นพิธีที่มีความหมายเพื่อแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนสถานภาพจากเด็กไปสู่วัยรุ่น มีขั้นตอนพิธีการต่าง ๆ มากมายรวมทั้งมีการสมโภชและมหรสพต่าง ๆ ดังข้อความที่ปรากฏเกี่ยวกับการมหรสพต่าง ๆ ที่ล้วนใช้ผู้แสดงที่เป็นฝ่ายใน และกล่าวถึงการแสดงละครผู้หญิงอีกด้วย (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2538)

2.2.10 ดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า

หนังสือเรื่อง ดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า โดยคณะกรรมการจัดทำสื่อบริการความรู้เกี่ยวดับดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า (2555) กล่าวถึงการฝึกหัดละครหลวงในวังสวนกุหลาบ ซึ่งได้เชิญพระยาและคุณหญิงนัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการเป็นครูฝึกละครหลวง ต่อมาในปี พ.ศ. 2472 กองมหรสพขาดคนรุ่นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงงานราชการ จึงเปิดรับนักเรียนชาย-หญิง เข้ามาฝึกหัดโขนหลวง ละครหลวง โดยมีผู้ให้ความสนใจเข้ามาสมัครเป็นจำนวนมาก

2.2.11 ละครวังสวนกุหลาบ

หนังสือละครวังสวนกุหลาบ ของ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2543) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของวังสวนกุหลาบ ซึ่งมีรูปแบบการฝึกหัดตามแบบอย่างละครหลวง ด้วยเหตุผลที่ได้ครูฝึกหัดซึ่งเคยเป็นตัวละครหลวงมาก่อน และตัวละครในวังสวนกุหลาบนี้ภายหลังต่อมาได้มีบทบาทในการสอนนักเรียนโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ นอกจากนี้ในหนังสือละครวังสวนกุหลาบยังได้กล่าวถึงรายชื่อครูละครหลวงที่ได้เข้ามาสอนในวังซึ่งสืบสายมาจากละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2

2.2.12 วรรณคดีการแสดง

วรรณคดีการแสดง ของ เสาวณิต วิงวอน (2555) กล่าวถึงความเป็นมา ความหมาย ของละครใน ซึ่งได้วิเคราะห์เกี่ยวกับคำเรียกละครใน อีกทั้งบทละครในสมัยกรุงธนบุรี เรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช

2.2.13 ลักษณะไทย

หนังสือเรื่องลักษณะไทย ศิลปะการแสดงและภูมิหลัง โดย คึกฤทธิ์ ปราโมช และนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา (2551) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงละครใน การละเล่นของหลวงและภูมิหลังของความเป็นไทย ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของพัฒนาการละครใน

2.2.14 สมโภชพระนครครบร้อยปี

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(2503) กล่าวถึงเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในงานพระราชพิธีสมโภชพระนครครบ100 ปี ทั้งนี้ได้แสดงข้อมูลเป็นหลักฐานว่าในครั้งนั้นปรากฏการแสดงละครในเป็นส่วนหนึ่งของการสมโภช

2.2.15 เรื่องอินเหนาฉบับลาว : ความสัมพันธ์กับเรื่องอิเหนาฉบับไทยและลักษณะเด่นในฐานะวรรณคดีลาว

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี (2559) ได้เรียบเรียงเรื่องราวเกี่ยวกับอิเหนาของลาว ที่มีต้นเค้ามาจากนิทานปันหยีเช่นเดียวกับไทย พบหลักฐานในปัจจุบันมีเพียงสำนวนเดียว เขียนในต้นฉบับพับสา 4 เล่ม ต่อมาหอสมุดแห่งชาติลาวจึงได้จัดพิมพ์หนังสือเรื่อง “พื้นอินเหนา” หรือเรื่องอินเหนา ซึ่งพบว่าเป็นสำนวนเดียวกับพับสาเล่มที่ 1 แต่งด้วยโคลงสารซึ่งเป็นฉันทลักษณ์เก่าแก่ที่นิยมแต่งสำหรับใช้อ่านทำนองลำ แต่ไม่พบหลักฐานว่าใครเป็นผู้แต่งอย่างแน่ชัด โดยมีข้อสันนิษฐานว่าพระเจ้าสักรินทรฤทธิ์ พระมหากษัตริย์แห่งอาณาจักรหลวงพระบาง ซึ่งทรงครองราชย์ระหว่าง พ.ศ.2432-2448 ได้ทรงนำเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มาทรงพระราชนิพนธ์เป็นวรรณคดีลาวหลายตอน

2.2.16 ปวัตียานุกรม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2558) ได้เรียบเรียงลำดับเหตุการณ์ต่างๆเกี่ยวกับความเป็นมาของการจัดการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ไทยโดยได้แนวทางตามแบบอย่างละครหลวง

2.2.17 นาฏยศิลป์อินโดนีเซีย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) กล่าวถึงเรื่องราวความเป็นมาและลักษณะของนาฏศิลป์อินโดนีเซีย ซึ่งมีการแสดงในราชสำนักเช่นเดียวกับไทย โดยเรื่องที่ใช้ในการแสดงนำมาจากนิทานปันหยีอันเป็นต้นกำเนิดของเรื่องอิเหนา ซึ่งไทยเราได้นำมาใช้สำหรับแสดงละครใน

2.2.18 นาฏยศิลป์พม่า

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553) กล่าวถึงความเป็นมารวมไปถึงข้อมูลต่างๆเกี่ยวกับนาฏศิลป์พม่า ที่ได้แบบอย่างไปจากละครในของไทย และปรากฏในรูปแบบของละครโยเดีย ซึ่งในระยะแรกๆที่นาฏศิลป์ไทยตกไปอยู่ราชสำนักพม่านั้น การแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาหรืออีนอง (Enaung) ยังคงใช้ผู้แสดงไทยในชุดละครไทยแบบยืนเครื่อง มีการสวมหัวอย่างแบบแผนของไทย เครื่องแต่งกายตัวพระยังคงสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน แต่เครื่องแต่งกายตัวนางค่อยๆปรับเปลี่ยนจากแบบไทยไปเป็นแบบของราชสำนักพม่าดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบันเช่นกัน

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 งานวิจัยเรื่อง “ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2” ของอารดา สุมิตร (2516) วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งงานวิจัยกล่าวถึง ละครในของหลวงเป็นรูปแบบของละครไทยที่มีความเป็นยอดในทาง ศิลปะมากที่สุด และในสมัยรัชกาลที่ 2 ก็เป็นสมัยที่ละครในเฟื่องฟูที่สุด โดยกล่าวถึงละครในเป็นการแสดงของไทยที่ได้รวบรวมศิลปะชั้นสูงเข้าไว้ด้วยกันหลายอย่างและทุกอย่างก็ประสมประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้โปรดฯให้ฝึกหัดละครในของหลวงขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ เช่นเดียว กับพระมหากษัตริย์รัชกาลก่อนๆ พร้อมกันนั้นก็ได้ปรับปรุงแบบแผนของละครในไว้อย่างประณีตบรรจง จนกระทั่ง คนรุ่นหลังต่อมายอมรับกันว่า ละครในของหลวงในสมัยนั้นเป็นแบบฉบับที่ถูกต้องที่สุดเท่าที่ไทยเคยมีมา จากหลักฐานที่รวบรวมได้พอให้เห็นวิธีการแสดงละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 กับละครใน ในสมัยปัจจุบันนี้มีความแตกต่างกันเป็นอันมาก

2.3.2 งานวิจัยเรื่อง “พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 : การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน” ของธานีรัตน์ จัตุทะศรี (2552) วิทยานิพนธ์หลักสูตรอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึง การรังสรรค์เรื่องอิเหนาเป็น

วรรณคดีบทละครในพบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในเป็นกรอบสำคัญในการแต่งขนบทั้ง 2 ประการนี้ผสานเข้ากับความเป็นนิทานปันหยีอย่างกลมกลืน ทำให้เรื่องอิเหนาเหมาะทั้งแก่การอ่านและการแสดง ในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านเรื่องอิเหนาใช้ภาษาได้อย่างไพเราะคมคาย นำเสนออารมณ์ความรู้สึกตัวละครอย่างเด่นชัดผ่านบทพรรณนาและการใช้ภาษาแสดงอารมณ์ความรู้สึก สร้างจินตนาการอย่างยอดเยี่ยม โดยใช้คำจินตภาพและคำแสดงนาฏการ ตัวละครมีชีวิตชีวา และผสานความเป็นไทยกับชวามลายูได้อย่างลงตัว ส่วนในฐานะบทสำหรับแสดงละครในเรื่องอิเหนาสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงาม มีช่องทางให้รำอวดฝีมือได้หลายตอน และมีเสน่ห์จากการผสานความเป็นไทยกับชวามลายูในการแสดง เรื่องอิเหนาในฐานะวรรณคดีบทละครในนี้มีลักษณะเด่นต่างจากนิทานปันหยีหลายลักษณะ ที่เห็นได้ชัดคือมุ่งเน้นนำเสนอความรักและอารมณ์อันเข้มข้นของตัวเอกมากกว่าเรื่องการทำศึกสงคราม เน้นภาพนักรักที่มีชีวิตชีวา มีชั้นเชิงและมีพัฒนาการของตัวเอกฝ่ายชาย ให้ความสำคัญแก่การสร้างจินตนาการทั้งฉากและตัวละคร และนำเสนอความเป็นไทยกับชวามลายูควบคู่กัน ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่องอิเหนาดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นพระอัจฉริยภาพของกวีในการรับและรังสรรค์เรื่องที่มาจากต่างชาติจนเกิดสัมฤทธิ์ผลทางสุนทรียะและคุณค่าที่เป็นเอกลักษณ์ในฐานะยอดแห่งวรรณคดีบทละครในอย่างแท้จริง

2.3.3 งานวิจัยเรื่อง “เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ(พ.ศ.2325-ถึงพ.ศ. 2359)” ของเนาวรัตน์ เทพศิริ (2552) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึงการแต่งกายสำหรับผู้แสดงละครในจะแต่งกายแบบยืนเครื่อง โดยเลียนแบบอย่างมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ โดยมีวัตถุประสงค์ในการแต่งที่แตกต่างกัน ซึ่งการแต่งกายยืนเครื่องสำหรับแสดงละครจะมุ่งเน้นในเรื่องของความสวยงามแต่ลดต้นทุนในการสร้างเพียงเพื่อต้องการจำลองหรือสมมุติให้เห็นสถานะของตัวละครตามบทบาทการแสดงเท่านั้น

2.3.4 งานวิจัยเรื่อง “จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่อง อิเหนา” ของสุภาวดี โพธิเวชกุล (2552) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึงอุปกรณ์ต่างๆที่ใช้ประกอบการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือเครื่องราชูปโภค ซึ่งมีอยู่ 5 ลักษณะ คือ เครื่องราชูปโภคชุดที่ 1 เครื่องราชูปโภคชุดที่ 2 พานพระขันหมาก เครื่องทรงพระสำอาง และเครื่องโภชนาหาร

จากที่กล่าวมาในข้างต้นสรุปได้ว่าในบทที่ 2 นี้ เป็นการรวบรวมเอกสารหลักฐานต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับละครหลวงหรือละครใน ทั้งในเรื่องของความเป็นมา ลักษณะวิธีการแสดง บทละครที่ใช้ในการแสดง รายชื่อครูละครที่มีบทบาทต่อแนวทางการแสดงละครในระยะหลัง หลักฐานต่าง ๆ ที่กล่าวถึงว่ามีการแสดงละครในปรากฏอยู่ในแต่ละสมัย วิวัฒนาการของละครในแต่ละสมัย องค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงละครใน ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้จะไปปรากฏรายละเอียดในบทที่ 4 ดังจะกล่าวต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มุ่งเน้นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ โดยในบทนี้ผู้ศึกษาจะอธิบายวิธีการศึกษาในแต่ละขั้นตอนเพื่อให้ได้ข้อมูลสำหรับการนำมาประมวลผล และวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งเป็นข้อมูลที่สามารถสืบค้นได้ในช่วงเวลาที่ดำเนินการวิจัย (พ.ศ.2559-2562) ดังนี้

3.1 ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2 ศึกษาข้อมูลจากภาพถ่าย วีดิทัศน์ และบทละครซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงละครใน เพื่อศึกษาวัฒนาการและรูปแบบการแสดงของละครใน

3.3 สำรวจข้อมูลภาคสนามโดยการลงพื้นที่สัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องและมีประสบการณ์ในด้านการแสดงละครใน ทั้งนักวิชาการด้านการแสดง ผู้กำกับการแสดง ผู้แสดง ทั้งนี้เพื่อศึกษาปัจจัยต่าง ๆ ที่มีผลต่อวิวัฒนาการและรูปแบบการแสดงละครใน

3.4 วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

3.5 นำผลการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลมาจัดการอภิปรายเป็นข้อเสนอแนะในประเด็นต่าง ๆ เพื่อให้ผลการวิจัยสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้จริง

3.6 เรียบเรียงและนำเสนอผลการวิเคราะห์

3.7 สรุป อภิปรายผล และนำเสนอข้อเสนอแนะ

3.1 การศึกษาข้อมูลเอกสาร

การศึกษาข้อมูลเอกสาร ผู้วิจัยได้รวบรวมและคัดเลือกเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยเริ่มศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของละครใน ที่ปรากฏหลักฐานแสดงให้เห็นว่ามีการเกิดขึ้นในสมัยใดเป็นครั้งแรกและมีวิวัฒนาการมายาวนาน ทั้งยังมีคุณค่าในด้านของแหล่งกำเนิด ผู้อุปถัมภ์ที่เป็นราชสำนักและสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจาก พระราชพงศาวดาร บันทึกจดหมายเหตุ ภาพถ่าย จิตรกรรมฝาผนัง วิทยานิพนธ์ หนังสือ บทละคร วารสาร ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละคร รวมทั้งข้อมูลจากสื่อออนไลน์ที่เกี่ยวข้องและน่าเชื่อถือ ซึ่งข้อมูลที่ผู้วิจัยศึกษาจะช่วยให้

เข้าใจวิวัฒนาการ ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการเกิดวิวัฒนาการ ทำให้ทราบถึงรูปแบบการแสดงละครในที่พัฒนามาจนถึงปัจจุบัน

3.2 การศึกษาข้อมูลจากภาพถ่ายและวีดิทัศน์

ข้อมูลจากภาพถ่ายและวีดิทัศน์เป็นข้อมูลอย่างหนึ่งที่มีความสำคัญต่องานวิจัยฉบับนี้ เนื่องจากเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการของละครในตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงรูปแบบการแสดงละครใน ซึ่งผู้วิจัยได้ค้นคว้า รวบรวมภาพถ่ายและวีดิทัศน์จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

1) ภาพถ่ายจากหนังสือ

2) ภาพถ่ายจากสูจิบัตรและสื่อออนไลน์ต่าง ๆ

3) สื่อวีดิทัศน์การแสดง

4) การเข้าร่วมฟังสัมมนา

5) การเข้าชมการแสดงของกรมศิลปากร

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลอีกครั้งหนึ่ง โดยการสัมภาษณ์หรือตรวจสอบเทียบเคียงจากแหล่งข้อมูลต่างๆ จนได้ข้อมูลที่ตรงกัน ทั้งนี้พบปัญหาในเรื่องของปีพ.ศ. ที่อ้างอิงในแต่ละแหล่งที่มีความคลาดเคลื่อนกัน จึงได้ทำการตรวจเช็คจนได้ข้อสรุปที่ชัดเจน

3.3 กลุ่มตัวอย่างและการสัมภาษณ์

การศึกษาข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างและการสัมภาษณ์เป็นวิธีการเพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก ซึ่งผู้วิจัยต้องการทราบถึงรูปแบบและการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องกับละครใน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างเพื่อเก็บข้อมูลและนำมาวิเคราะห์หาแนวคิดและรูปแบบการแสดง และใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเดี่ยวเชิงลึก (In-depth Interview) โดยเครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์เป็นการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) จากศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญ ผู้กำกับการแสดง และผู้อยู่เบื้องหลังที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงละครใน ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

3.3.1 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในงานวิจัย

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่าง โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก คือ

1) ผู้แสดง ผู้บรรเลง ผู้ขับร้อง ต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงไม่น้อยกว่า 30 ปี

2) ผู้กำกับ ผู้ฝึกซ้อม และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องหรืออยู่เบื้องหลังการแสดงละครใน ของกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งมีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงไม่น้อยกว่า 30 ปี

3) นักวิชาการที่มีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยชิ้นนี้

เมื่อได้กลุ่มตัวอย่างดังที่กล่าวข้างต้นผู้ศึกษาใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์บุคคลที่อยู่ในเหตุการณ์ หรือบุคคลที่เกี่ยวข้อง ซึ่งยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน เพื่อนำมาประมวลต่อไป

3.3.2 การสัมภาษณ์

ตัวอย่างที่ผู้วิจัยเลือกนำมาศึกษาในงานวิจัยนี้ ได้แก่

1) ผู้แสดง ผู้บรรเลง ผู้ขับร้อง ได้แก่

- สุวรรณี ชลานุเคราะห์
  ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ละครรำ พ.ศ. 2533
- ทัศนีย์ ขุนทอง
  ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พ.ศ.2555
- ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
  ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ.2557
- เวณิกา บุนนาค
  ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2554
- นพรัตน์ หวังในธรรม

ผู้แสดงละครใน (ตัวนาง) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งมีประสบการณ์ในการแสดงเป็นนางเอกละครในมาไม่น้อยกว่า 50 ปี

- พัชรา บัวทอง

อดีตศิลปินแห่งสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้แสดงละครใน (ตัวพระ) ซึ่งมีประสบการณ์ในการแสดงเป็นนางเอกละครในมาไม่น้องกว่า 40 ปี

2) ผู้กำกับ ผู้ฝึกซ้อม และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องหรืออยู่เบื้องหลังการแสดงละครใน ได้แก่

- รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2548

- รัตติยะ วิกสิตพงษ์

ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- รัจนา พวงประยงค์

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ.2554

- เรวดี สายาคม

ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- สุธี ปิวรบุตร

ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- สุพรทิพย์ ศุภรกุล

นาฏศิลปินอาวุโส หัวหน้างานพัสตราภรณ์และเครื่องโขน

- พีรมณฑ์ ชมธวัช

ผู้ศึกษาและรื้อฟื้นการสร้างงานเครื่องแต่งกายละครไทยอย่างโบราณ

3) นักวิชาการที่มีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

- ประเมษฐ์ บุณยะชัย

ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- ชวลิต สุนทรานนท์

นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี) กรมศิลปากร

- สิทธิพร เนตรนิยม

นักวิชาการ (นักปฏิบัติการวิจัย ผู้เชี่ยวชาญภาษาพม่า) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

ทั้งนี้ การสัมภาษณ์เป็นคำถามปลายเปิด จากนั้นคัดแยกข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ในการศึกษา

3.3.3 การศึกษาจากการสังเกตการณ์

ผู้ศึกษาใช้การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม โดยแบ่งออกเป็น การฝึกหัดจากผู้เชี่ยวชาญ การร่วมฝึกหัด สอนและแสดง การชมวีดิทัศน์ การแสดงบนเวทีจริง ซึ่งคัดเลือกจากการแสดงละครในที่สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม โดยการศึกษาเป็นการสังเกตลักษณะบทละคร รูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง ผู้แสดงและผู้บรรเลงเพลง จากนั้นคัดแยกข้อมูลของตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ในการศึกษา

3.3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและเก็บข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ ผู้วิจัยสร้างแบบสัมภาษณ์และใช้เครื่องบันทึกเสียงระหว่างการสนทนาหรือการสัมภาษณ์เชิงลึก โดยการสัมภาษณ์มีลักษณะแบบกึ่งโครงสร้าง เน้นลักษณะคำถามปลายเปิด ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้เตรียมกรอบแนวคำถามที่มุ่งเน้นถึงวิธีการนำเสนอแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬา ตลอดจนทัศนคติ มุมมอง ความคิดเห็นต่อการแสดงในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาในปัจจุบัน และประเด็นในบริบททางสังคมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องที่ส่งผลต่อรูปแบบการแสดงในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬา

3.4 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวมรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลเอกสาร แหล่งข้อมูลภาพถ่ายและวีดิทัศน์จากสื่อออนไลน์ แหล่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลจากการลงพื้นที่สังเกตการณ์ เพื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

ศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงละครในตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ภาพถ่าย และวีดิทัศน์ และใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) โดยใช้การวิเคราะห์แบบอุปนัย (Analytic induction) ซึ่งเป็นการตีความและสรุปข้อมูลจากปรากฏการณ์ที่เห็น เพื่อแสดงข้อมูลด้านวิวัฒนาการของการแสดงละครในตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

ศึกษารูปแบบการแสดงละครในของหลวง โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม โดยนำมาวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลเอกสารและการแสดงละครในของกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.5 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ สังเคราะห์ และเพิ่มเติมข้อมูลเรียบร้อยแล้ว จะนำข้อมูลทั้งหมดมาเรียบเรียงและนำเสนอเป็นเล่มรายงานวิจัยในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยแบ่งออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล
บทที่ 5 บทสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

เพื่อนำเสนอข้อมูลในการประชุมกลุ่มย่อยต่อไป

3.6 การจัดประชุมกลุ่มย่อย

เมื่อผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่เรียบเรียงจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์นำเสนอต่อที่ประชุมกลุ่มย่อยที่มีคณะกรรมการประกอบด้วย ผู้ทรงคุณวุฒิจากภายนอก 3 คน และที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เพื่อเป็นการร่วมกันอภิปรายและรับฟังความคิดเห็นพร้อมทั้งข้อเสนอแนะในเรื่องที่ผู้วิจัยศึกษา ซึ่งคณะกรรมการมีรายนามดังนี้

- คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์
  ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ละครรำ พ.ศ.2533

- รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
  ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ.2548
- ชวลิต สุนทรานนท์
  นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี) กรมศิลปากร

จากการร่วมกันอภิปรายและรับฟังความคิดเห็นในงานวิจัยเรื่อง “วิวัฒนาการละครใน” สามารถสรุปความคิดเห็นของคณะกรรมการได้ 2 ประเด็น คือ 1.คำว่า “วิวัฒนาการละครใน” มีความเป็นมาเริ่มขึ้นเมื่อใด และคำเรียกชื่อต่างๆที่เกี่ยวข้องกับละครในมีวิวัฒนาการในสมัยต่างๆ อย่างไร 2.ควรเพิ่มกล่าวเกี่ยวกับวิวัฒนาการขององค์ประกอบที่สำคัญในการแสดงละครใน ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อเสนอแนะดังกล่าวมาปรับปรุงให้วิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

3.7 การสรุป อภิปรายผล ที่ได้จากการศึกษา และนำเสนอข้อเสนอแนะ

กล่าวโดยสรุปในส่วนของวิธีดำเนินการวิจัย เรื่อง วิวัฒนาการละครใน จะมุ่งเน้นศึกษาเรื่องวิวัฒนาการและรูปแบบการแสดงละครในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเลือกวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์จากเอกสารวิชาการ ภาพถ่าย วีดิทัศน์ และพรรณาวิเคราะห์ จากนั้นสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงละครในรวมทั้งผู้อยู่เบื้องหลัง และลงพื้นที่สังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ เพื่อนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยต่อไป

บทที่ 4
การวิเคราะห์ผลการวิจัย

ละครในเป็นรูปแบบของละครรำประเภทหนึ่งซึ่งกำเนิดในราชสำนักของไทยตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา มุ่งเน้นความวิจิตรของศิลปะ 5 ด้าน ได้แก่ ตัวละครงาม กระบวนการรำงาม เพลงไพเราะ ดนตรีเสนาะ บทกลอนประณีต มีลักษณะวิธีการแสดงที่ต่างจากละครประเภทอื่น ทั้งในด้านความประณีตงดงาม การเลือกใช้ถ้อยคำที่ไพเราะในการประพันธ์ และยังยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยไม่คำนึงถึงการดำเนินเรื่องที่เป็นไปอย่างช้า แต่เดิมจะเรียกชื่อว่าละครหลวง ละครผู้หญิงของหลวงหรือละครในราชสำนัก เนื่องจากเป็นละครที่ใช้นางในราชสำนักเป็นผู้แสดงและแสดงกันเพียงในเขตพระราชฐานชั้นในสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้น โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้

- เพื่อความบันเทิงภายในราชสำนักของพระมหากษัตริย์
- เพื่อใช้เป็นเครื่องราชูปโภค(เครื่องใช้สอย)ตามพระราชประสงค์ของพระมหากษัตริย์
- เพื่อใช้เป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ซึ่งผู้อื่นจะมีเทียมไม่ได้

ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวอธิบายถึงข้อมูลสำคัญที่พบเกี่ยวกับละครใน โดยจะเน้นเฉพาะเรื่องอิเหนาด้วยเหตุที่เป็นเรื่องที่นิยมนำมาแสดงละครในมาจนถึงยุคปัจจุบัน ทั้งนี้จะกล่าวแบ่งเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

4.1 มูลเหตุของการเกิดละครใน

4.2 ความหมายและคำเรียกของคำว่า “ละครใน”

4.3 วิวัฒนาการละครใน

4.4 กระแสการนำเข้าที่ส่งผลต่อละครใน

4.5 รูปแบบการแสดงละครในอิเหนาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

4.1 มูลเหตุของการเกิดละครใน

มูลเหตุของการเกิดละครในนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ว่า

“ อันมูลเหตุที่จะมีละครผู้หญิงขึ้นในสยามประเทศนี้ ยังไม่พบเรื่องราวกล่าวไว้ ณ ที่ใด จึงได้แต่พิเคราะห์ดูโดยเค้าเงื่อนอันมีในเรื่องตำนานของโขนละคร สันนิษฐานว่าชั้นเดิมเห็นจะเป็นด้วยพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่งซึ่งครองกรุงศรีอยุธยา (บางทีจะเป็นในชั้นก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์) ทรงพระราชดำริให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่นให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดาจับระบำเข้ากับเรื่องรามสูรเป็นต้น เห็นจะเล่นระบำเช่นกล่าวนี้ในพระราชพิธีอันใดอันหนึ่งในพระราชนิเวศน์ เป็นทำนองเช่นเล่นดึกดำบรรพ์ที่กล่าวมาเป็นเดิมก่อน บางทีจะเป็นระบำเรื่องนี้เองที่เป็นต้นตำรับละครจึงได้เล่นระบำเรื่องรามสูรเบิกโรงละครในมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทำนองเมื่อเล่นระบำเป็นเรื่องขึ้นแล้ว จะเลยเป็นแบบแผนสำหรับเล่นในการพระราชพิธีภายในพระราชนิเวศน์ เหมือนอย่างที่โขนหลวงเคยเล่นการพระราชพิธีข้างภายนอก ครั้นต่อมาจะเล่นระบำให้เรื่องแปลกออกไป จึงเลือกเอาโขนบางตอนที่เหมาะแก่กระบวนฟ้อนรำ เช่นตอนอุณรุทในเรื่องกฤษณาวตาร เป็นต้น มาคิดปรุงกับกระบวนละครฝึกซ้อมให้พวกนางรำของหลวงเล่น ครั้นเล่นก็เห็นว่าดีจึงให้มีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นแต่นั้นมา ... ”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.229-230)

นอกจากข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับมูลเหตุของการเกิดละครในที่พัฒนามาจากระบำ ยังมีข้อความที่กล่าวไว้อีกว่า ละครในมีที่มาจากโขนและละครนอก ดังข้อความต่อไปนี้

“เรื่องมูลเหตุที่จะเกิดมีละครในซึ่งกล่าวมา เป็นความสันนิษฐานก็จริงอยู่ แต่มีหลักฐานที่เห็นได้ว่า ละครในเกิดแต่เอาแบบโขนกับแบบละครนอกมาปรุงประสมกับแบบระบำเป็นแน่ มีที่สังเกตเป็นหลายอย่าง ว่าโดยย่อคือเรื่องที่เล่นเอามาแต่โขน กระบวนเล่นและชื่อที่เรียกว่า “ละคร” เอามาแต่ละครนอก วิธีร้องและวิธีรำเอามาแต่ระบำ เห็นได้เช่นมีคนต้นเสียงร้องต่างหาก ตัวละครไม่ร้องบทเองเหมือนละครนอก และกระบวนฟ้อนรำก็ช้ากว่าละครนอก เพราะเหตุที่กล่าวมานี้ละครในกับละครนอกจึงเล่นผิดกัน”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507, น.17-18)

จากข้อความข้างต้นกล่าวสรุปได้ว่า

4.1.1 เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในได้แบบอย่างมาจากโขน

4.1.2 กระบวนเล่นเป็นเรื่องราว “ละคร” ได้แบบอย่างมาจากละครนอก

4.1.3 วิธีร้องและวิธีรำได้แบบอย่างมาจากระบำ

4.1.1 เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในได้แบบอย่างมาจากโขน

เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในปรากฏหลักฐานว่าแสดงเพียง 3 เรื่อง คือ เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอุณรุท และเรื่องอิเหนา(รวมถึงดาหลัง) ทั้งเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุทเป็นพงศาวดารของอินเดีย ที่นับถือพระนารายณ์ โดยเชื่อในเรื่องของการอวตารลงมาบำรุงมนุษยโลกของพระนารายณ์ ละครในระยะแรกจะแสดงเพียงเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุท ซึ่งเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนมาก่อน ส่วนเรื่องอุณรุทเป็นตอนหนึ่งที่กล่าวถึงการอวตารลงมาเป็นพระกฤษณะของพระนารายณ์ ในเรื่องนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ว่า

> “ครั้นต่อมาจะเล่นระบำให้เรื่องแปลกออกไป จึงเลือกเอาเรื่องโขนบางตอนที่เหมาะแก่กระบวนฟ้อนรำ เช่นตอนอุณรุทในเรื่องกฤษณาวตารเป็นต้น มาคิดปรุงกับกระบวนละครฝึกซ้อมให้พวกนางรำของหลวงเล่น ครั้นเล่นก็เห็นว่าดี จึงให้มีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นแต่นั้นมา ต้นเดิมของละครผู้หญิงน่าจะเป็นเช่นว่ามานี้ ชั้นแรกเห็นจะเล่นแต่เรื่องอุณรุท แล้วจึงได้หัดเล่นเรื่องรามเกียรติ์อีกเรื่อง ๑ บางทีจะเป็นเพราะเหตุที่เอาเรื่องอุณรุทไปให้นางรำของหลวงเล่นนั้นเอง โขนจึงมิได้เล่นเรื่องกฤษณาวตารต่อมา”
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น. 230)

สำหรับรายละเอียดจะกล่าวต่อไปในหัวข้อเรื่องที่นำมาใช้ในการแสดงละครใน

4.1.2 กระบวนเล่นเป็นเรื่องราว “ละคร” ได้แบบอย่างมาจากละครนอก

สำหรับกระบวนการเล่นเป็นเรื่องราว “ละคร” ที่กล่าวว่าได้แบบอย่างมาจากละครนอกนั้น สันนิษฐานด้วยเหตุที่ละครนอกเกิดขึ้นก่อนจากภายนอกวัง และละครในได้เกิดขึ้นภายหลัง จึงเป็นไปได้ตามคำกล่าวข้างต้น

หากพิจารณาด้วยรูปแบบของการแสดงละครนอกและละครในจะมีความแตกต่างกัน ดังจะเห็นได้จากเรื่องราวที่นำมาใช้ในการแสดงละครนอก จะเป็นเรื่องราวพื้นบ้านหรือตำนานซึ่งเป็นเรื่องที่เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน เน้นความสนุกสนานเพลิดเพลิน แต่ไม่มุ่งเน้นเรื่องราวคุณงามความดีและศักดานุภาพของพระมหากษัตริย์ ไม่มุ่งเน้นเฉลิมพระเกียรติยศเพื่อความสวัสดิมงคล ไม่เน้นเรื่องราว

พงศาวดารหรือเรื่องที่เกี่ยวกับความเชื่อในการอวตารของเทพเจ้าตามลัทธิของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งแตกต่างจากละครใน แม้แต่เรื่องของวิธีการแสดง เช่น ผู้แสดงละครนอกที่มีจำนวนน้อยกว่าละครใน ความประณีตในการแสดงและกระบวนการนำเสนอเป็นรูปแบบการแสดงไม่มีความซับซ้อน ไม่ยึดถือจารีตขนบธรรมเนียมต่างๆ เป็นเพียงการแสดงที่มุ่งเน้นความสนุกสนานให้กับผู้ชมเท่านั้น อันเป็นธรรมชาติของการสร้างงานที่ย่อมเริ่มจากสิ่งที่เป็นพื้นฐาน เรียบง่าย แล้วจึงพัฒนาไปสู่ความสมบูรณ์หรือความงดงามที่เกิดคุณค่ามากขึ้น ซึ่งลักษณะดังกล่าวแตกต่างจากละครในโดยสิ้นเชิง จึงเป็นไปได้ว่าละครในมีการพัฒนามาจากละครนอก

4.1.3 วิธีร้องและวิธีรำได้แบบอย่างมาจากระบำ

ในเรื่องของวิธีร้องและวิธีรำที่ละครในเอาแบบอย่างมาจากระบำ สันนิษฐานได้ว่าแต่เดิมในราชสำนักจะมีการแสดงในรูปแบบระบำเกิดขึ้นก่อน ซึ่งลักษณะของระบำนั้นเป็นการร่ายรำเข้ากับบทร้องและทำนองเพลง โดยมีผู้บรรเลงและขับร้องเป็นการเฉพาะ ผู้แสดงจะไม่ร้องเอง ดังที่ปรากฏคำกล่าวในกฎมนเทียรบาลดังนี้

“อนึ่งวิวาทตบตีฟันแทงกัน ให้โลหิตตกในพระราชวังก็ดี และหญิงสาวใช้ทาสไทยผู้ใด คลอด / แท้ง ลูกในพระราชวังก็ดี ท่านให้มันพลีวังท่าน ให้ตั้งโรงพิทธี ๔ ประตูใบศรี ๔ สำรับบัด ๕ ชั้น ๔ อัน ไก่ประตูละคู่ให้วง ด้าย / คา รอบพระราชวัง นิมนพระสงฆสวดพระพุทธมนต์ ๓ วัน ให้หาชีพ่อพราหมณซึ่งรู้พลีกรรมมากระทำบวงสรวงตามทำเนียม ให้มีระบำรำเต้นพินพาทฆ้องกลองดุริยดลตรีประโคมทัง ๔ ประตู ครั้นเสรจ์การพิทธีแล้วจึ่งให้เอาไก่นั้นไปปล่อยเสียนอกเมืองให้มันภาสะเดียดจัญไรไภยอุปัทว ไปให้พ้นพระนครท่าน”

(กรมศิลปากร, 2521, น. 60-61)

ข้อความข้างต้น กล่าวถึง “พินพาท” ซึ่งหมายถึงผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงปี่พาทย์ ซึ่งแยกจากพวกระบำ อันมีรูปแบบเดียวกับการแสดงละครใน ที่ผู้แสดงจะไม่ร้องเอง

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับพัฒนาการของละครที่มาจากระบำ ในสาส์นสมเด็จ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.184) ดังข้อความต่อไปนี้

> “ระบำ เป็นสิ่งที่รำกันดูเล่นงาม เห็นจะสืบมาจากนัจจะ ทางอินเดียคงจะมีมาก่อนที่คิดรำประกอบเรื่องเป็นเล่นละคร เมื่อมีละครเล่นเป็นเรื่องขึ้นแล้ว ระบำรำเฉยๆ ก็จืด จึงหาเรื่องมาประกอบให้เป็นเรื่อง ก็ได้เรื่องเทวดาสุขเกษมเปรมปรีดิ์เมื่อตอนอภิเษกไกรลาส มาประกอบให้เป็นเรื่องขึ้น”

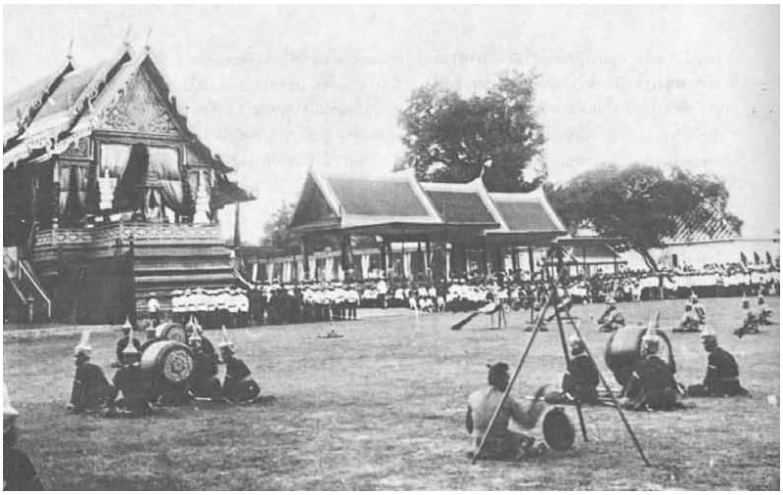
กล่าวได้ว่า ละครในมีวิวัฒนาการมาจากระบำที่พัฒนาไปสู่ระบำเรื่องที่ใช้ในการแสดงเบิกโรง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เบิกโรงด้วยระบำชุด (ปรากฏบทมาจนถึงปัจจุบัน 2 บท ได้แก่ บทเบิกโรง ชุด นารายณ์ปราบนนทุก และ บทเบิกโรง ชุด รามสูร-เมขลา ซึ่งรวบรวมไว้ในหนังสือรำไทยและเบิกโรงมหรสพ เรียบเรียงโดย พนิดา สิทธิวรรณ เมื่อปีพ.ศ.2533) แล้วพัฒนาไปสู่การแสดงเป็นเรื่องราวอย่างละคร และพัฒนาไปอีกลำดับในรูปแบบของละครใน

นอกจากนี้ หากพิจารณาจากระยะเวลาการเกิด สันนิษฐานได้ว่าละครในน่าจะมีพัฒนาการมาจากการมหรสพอีกอย่างหนึ่ง นั่นคือ การละเล่นของหลวงอย่างชุด โมงครุ่ม กุลาตีไม้และระเบ็ง การละเล่นของหลวงเหล่านี้จะใช้แสดงในการพระราชพิธีต่างๆของหลวงมาแต่ครั้งโบราณ

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ในสาส์นสมเด็จ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น. 184) เกี่ยวกับเรื่องความเก่าแก่ของระบำ ระเบ็ง โมงครุ่มและกุลาตีไม้ ดังต่อไปนี้

> “ในพิธีเบาะพก ว่าเมื่อตอนเลี้ยงลูกขุน “มีโหม่งครุ่มซ้ายขวากุลาตีไม้” หม่อมฉันสันนิษฐานว่าจะขาดคำ “ระบำ” ควรจะเป็น โหม่งครุ่ม ระบำซ้ายขวา กุลาตีไม้
>
> รวมความว่าการเล่นระบำ ระเบ็ง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ทั้ง ๔ อย่างนี้มีมาเก่าแก่มาก แต่แรกก็เห็นสนุกสนานน่าดู จึงให้เล่นในพระราชพิธีใหญ่ แต่นานมาจืดเข้าก็กลายเป็นแต่เล่นสำหรับรักษาพระเกียรติยศ”

ข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าทั้งระบำ ระเบ็ง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมานานและมีความเก่าแก่ ซึ่งระยะแรกคงเป็นของที่น่าดูจึงนำมาใช้ในการพระราชพิธี แต่ระยะต่อมากลับกลายเป็นการเล่นเพื่อเฉลิมพระเกียรติยศเท่านั้น



ภาพที่ 1 บรรยากาศภายในบริเวณพระราชวังโบราณกรุงเก่าซึ่งใช้ในการละเล่นโมงครุ่ม

ที่มา : http://board.postjung.com/805471.html

ภาพที่ 2 ผู้แสดงขณะทำการละเล่นโมงครุ่มบริเวณพระราชวังโบราณกรุงเก่า

ที่มา : http://board.postjung.com/805471.html

ภาพที่ 3 ผู้แสดงถือไม้กำพตแสดงท่าทางในชื่อ “ท่าบัวตูม” อันเป็นส่วนหนึ่งของการละเล่นโมงครุ่ม

ที่มา : http://board.postjung.com/805471.himl

- โมงครุ่ม

โมงครุ่มเป็นการละเล่นของหลวงซึ่งผู้แสดงจะถือไม้กระบองสั้น เรียกว่า “ไม้กำพต”ทั้งสองมือ ยืนล้อมรอบกลอง โดยกลอง 1 ใบจะมีผู้แสดง 4 คน และมีผู้ตีฆ้องคอยเป็นผู้กำกับและคอยส่งสัญญาณ เมื่อเริ่มตีฆ้องให้สัญญาณผู้แสดงจะถวายบังคม 3 ครั้ง จากนั้นผู้ตีฆ้องจะตีฆ้องพร้อมร้องคำว่า “อิหรัดถัดทา” เพื่อเป็นสัญญาณให้ผู้อื่นเตรียมตัว และจะตีฆ้องอีกครั้งพร้อมเรียกชื่อ ท่า เช่น บัวตูม บัวบาน ลมพัด มังกรฟาดหาง ช้างประสานงา เป็นต้น ผู้แสดงคนอื่นจะยืนแยกขาลงเหลี่ยมแล้วร้องพร้อมๆกันในบทที่ว่า “ถัด ถัด ถัด ท่าถัด ถัด ท่าถัด ท่าถัด ท่าถัด” 3 ชุด พร้อมโยกตัวตามคำร้อง แล้วผู้แสดงจะใช้กระบองตีที่กลอง นับเป็นเสร็จในแต่ละท่า แล้วจะเริ่มปฏิบัติเช่นเดียวกันในท่าต่อไป เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนท่าจะทำการถวายบังคม เป็นอันเสร็จสิ้นการแสดง

ในเรื่องของวิธีการแสดงโมงครุ่มนั้น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงกล่าวไว้ ในสาส์นสมเด็จ(พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.187-188) ดังข้อความต่อไปนี้

“ที่ท่านทรงระลึกถึงท่าพวกโมงครุ่มได้อีก ๒ ท่านั้นถูกแล้ว หม่อมฉันลืมไปเสีย มาคิดดู ดูเหมือนท่ารำทั้ง ๓ นั้นต่อกันดังนี้ ท่าที่ ๑ ถวายบังคมแล้วลุกขึ้นตีไม้ เต้นเวียนกลอง ร้องถัดท่าถัด ไปตามจังหวะฆ้องซัก ๓ รอบ แล้วเปลี่ยนเป็นท่าที่ ๒ ฆ้องตีรัวเป็นสัญญาณให้หยุดยืนรอบกลอง

รำท่าบัวหงายบัวคว่ำ ยักตัวไปตามจังหวะฆ้อง แล้วเปลี่ยนเป็นท่าที่ ๓ ด้วยฆ้องย่ำสัญญาณก่อน แล้วให้จังหวะตีไม้ ๒ หน ตีกลองหนหนึ่ง แล้วเต้นตีไม้เวียนกลองร้องถัดท่าถัดอย่างท่าที่ ๑ ต่อไปอีก”

ภาพที่ 4 การละเล่นของหลวง ชุด โมงครุ่ม

ที่มา : ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.39

รูปแบบการแสดงโมงครุ่มเป็นการแสดงอย่างง่าย ไม่มีเครื่องดนตรีหรือเพลงร้องประกอบ มีเพียงฆ้องที่ใช้ส่งสัญญาณในการแสดง และมีกลองเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงอีกอย่างหนึ่งเท่านั้น ซึ่งท่าที่ใช้ในการแสดงจะมีชื่อเรียกท่าและวิธีปฏิบัติที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับท่ารำในแม่บทอันเป็นต้นแบบของละครรำอย่างละครในสมัยต่อมา

ภาพที่ 5 ภาพเปรียบเทียบท่ารำจากการละเล่นของหลวง ชุด โมงครุ่ม ในท่าบัวบานและท่ารำจาก ตำรารำ ในท่าพรหมสี่หน้า ซึ่งมีวิธีปฏิบัติคล้ายคลึงกัน
ที่มา : ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.38 และ กรมศิลปากร, 2540, น.13

- กุลาตีไม้

กุลาตีไม้เป็นการละเล่นของหลวงอีกชุดหนึ่งซึ่งผู้แสดงจะถือไม้กระบองสั้นหรือไม้กำพตทั้งสองมือเช่นเดียวกับโมงครุ่ม สันนิษฐานว่าได้แบบอย่างมาจากการละเล่นของอินเดีย ดังข้อความสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้กล่าวไว้ในสาส์นสมเด็จ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น. 189) ดังนี้

> “ กุลาตีไม้ เป็นของแขกอินเดียแน่ ชื่อกุลาก็บอกอยู่ในตัวอยู่แล้ว เกล้ากระหม่อมเคยเห็นรูปตีพิมพ์ของฝรั่ง ซึ่งเขาลอกรูปเขียนในอินเดียมามีรูปเทวดายืนเป็นวง สองมือถือไม้ประกัน ล้อมอยู่รอบกลอง พอเห็นก็เข้าใจได้ทันทีว่านี่คือรูปเล่นกุลาตีไม้ มีหนังสือสันสกฤตจดไว้ว่า “ศิราษมัณฑละ” เข้าใจเอาเองว่านั่นเป็นชื่อของการเล่นชนิดนั้น”

วิธีการแสดงของกุลาตีไม้จะเริ่มด้วยการถวายบังคมจากนั้นจะยืนล้อมเป็นวงกลมแล้วปรบมือเป็นจังหวะในช่วงแรก แล้วจึงหยิบไม้กระบองสั้นหรือไม้กำพตตีเป็นจังหวะพร้อมร้องเพลงในบทร้องดังนี้

ศักดานุภาพ เลิศล้ำแดนไตร
สิทธิครูมอบให้ จึ่งแจ้งฤทธา

เชี่ยวชาญชัย เหตุใดนะพ่อ

พระเดชพระคุณปกเกล้า ไพร่ฟ้าอยู่เย็น

(เรื่องเดียวกัน, น.115)

ภาพที่ 6 การละเล่นของหลวง ชุด กุลาตีไม้
ที่มา : ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.39

รูปแบบการละเล่นของหลวง ชุด กุลาตีไม้ พัฒนาขึ้นจากโมงครุ่มโดยมีการขับร้องประกอบการแสดงและเนื้อร้องมีความเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ รูปแบบดังกล่าวนี้นับได้ว่าเป็นต้นแบบที่พัฒนาไปสู่รูปแบบของละครในก็ว่าได้

- ระเบ็ง

ระเบ็งเป็นการละเล่นของหลวงอีกชุดหนึ่ง ผู้แสดงจะถืออาวุธคือคันศรและลูกศร ซึ่งสมมุติให้ผู้แสดงเป็นกษัตริย์จากเมืองต่างๆที่กำลังเดินทางไปร่วมพิธีโสกันต์ของพระขันธกุมาร โอรสของพระอิศวรซึ่งอยู่ยังเขาไกรลาส แต่ระหว่างการเดินทางได้ถูกขัดขวางโดยพระกาล กษัตริย์เหล่านั้นจึงโก่งธนูจะยิงแต่ถูกพระกาลสาปให้ทุกคนสลบไป แต่ด้วยความสงสารจึงได้ถอนคำสาป กษัตริย์น้อยใหญ่จึงพากันเดินทางกลับเมือง

ภาพที่ 7 การละเล่นของหลวง ชุด ระเบ็งโดยสมมุติให้ผู้แสดงเป็นบรรดากษัตริย์น้อยใหญ่
กำลังเดินทางไปยังเขาไกรลาส
ที่มา : ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.41

ภาพที่ 8 การละเล่นของหลวง ชุด ระเบ็ง ซึ่งบรรดาผู้แสดงที่เป็นกษัตริย์น้อยใหญ่ได้ถูกขัดขวาง
และถูกสาปให้หมดสติจากพระกาล
ที่มา : ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.41

วิธีการแสดงจะเริ่มด้วยการเดินทางของกษัตริย์น้อยใหญ่ซึ่งเป็นการเต้นตามทำนองเพลงออกมาสู่เวที แล้วเริ่มบทร้องด้วยการถวายบังคมประกอบการตีฆ้อง 3 ใบเถาซึ่งมีเสียงสูง กลาง และต่ำ ที่เรียกว่าฆ้องระเบ็ง โดยฆ้องทำหน้าที่เป็นตัวกำกับจังหวะและรับท้ายบทร้อง บทร้องของระเบ็งมีดังนี้

รำถวาย

โอละพ่อขอถวายบังคม โอละพ่อประนมกรทั้งปวง
โอละพ่อบัวตูมทั้งปวง โอละพ่อบัวบานทั้งปวง
โอละพ่อกลับซ้ายไปขวา โอละพ่อกลับขวามาซ้าย
โอละพ่อกลับหน้าเป็นหลัง โอละพ่อกลับหลังเป็นหน้า

เดินดง

โอละพ่อเทวันมาบอก โอละพ่อองออกจากเมือง
โอละพ่อจะไปไกรลาส รักแก้วข้าเอยจะไปไกรลาส
รักพี่ข้าเอยจะไปไกรลาส รักน้องข้าเอยจะไปไกรลาส
รักแก้วข้าเอยจะไปชมนก รักพี่ข้าเอยจะไปชมนก
รักน้องข้าเอยจะไปชมนก รักแก้วข้าเอยจะไปชมไม้
รักพี่ข้าเอยจะไปชมไม้ รักน้องข้าเอยจะไปชมไม้

ปะทะ

โอละพ่อขวางหน้าอยู่ไย โอละพ่อหลีกไปให้พ้น
โอละพ่อพร้อมกันทั้งปวง โอละพ่อตั้งตบะทั้งปวง
โอละพ่อก่งศรทั้งปวง โอละพ่อแผลงศรทั้งปวง

พระขันธกุมารสาป

(เชื่อกันว่าเป็นพระกาลแต่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กล่าวว่าน่าจะเป็นพระขันธกุมาร)

โอละพ่อยกกลับเข้าเมือง โอละพ่อเรามาถึงเมือง

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.112-113)

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้เกี่ยวกับการเล่นเป็นเรื่องของระเบ็งโดยกล่าวเปรียบเทียบกับระบำ ดังข้อความต่อไปนี้

“ถ้าว่าโดยย่อ เล่นระบำนั้นคือเป็นแต่ฟ้อนรำไม่มีเรื่อง แต่ “ระเบ็ง” รำมีเรื่อง เช่น ผูกเรื่องพระยาร้อยเอ็ดจะไปช่วยพระอิศวรทำงานโสกันต์ขึ้น ให้พวกระบำเล่นในงานโสกันต์ เป็นต้น ถึงที่เล่นเรื่องรามสูรกับนางเมขลาในระบำผู้หญิง พิเคราะห์ดูก็น่าจะเอาเรื่องมาปรุงกับระบำ (เหมือนอย่างหม่อมฉันเคยเอาเรื่องนนทุกเข้าปรุงกับระบำ) เป็นแต่คงเรียกชื่อว่าระบำตามเดิม แต่คำที่เรียก “ระบำ” และ “ระเบ็ง” ยังคิดไม่เห็นว่ามาแต่ภาษาใด จะเป็นภาษาสันสกฤตดอกกระมัง”

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.181)

รูปแบบการแสดงของระเบ็งจะแตกต่างจากโมงครุ่มและกุลาตีไม้ โดยเริ่มมีการดำเนินเรื่องอย่างเป็นเรื่องราว ทั้งยังมีการใช้ทำนองเพลงและบทร้องประกอบการแสดง หากดูระยะเวลาที่เกิดขึ้นก่อนรูปแบบการแสดงละครรำอย่างละครใน อาจกล่าวได้ว่าระเบ็งเป็นต้นแบบการดำเนินเรื่องให้กับละครในก็ย่อมได้

ดังที่ได้กล่าวในข้างต้นเกี่ยวกับกระบวนท่ารำที่ปรากฏในการละเล่นของหลวง ซึ่งมีชื่อเรียกท่าต่างๆ ทั้งบัวตูม บัวบาน และพัฒนาไปสู่การกำหนดชื่อท่ารำเป็นต้นแบบดังที่ปรากฏในตำรารำ อันเป็นท่าทางของการรำแม่บท ซึ่งตำรารำนี้เป็นหนังสือที่รวบรวมตำรับตำราเกี่ยวกับการรำที่มีมาแต่ครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำแบบต่างๆที่แสดงถึงศิลปะการร่ายรำแบบต่างๆของไทย โดยทรงรวบรวมการละครที่มีมาแต่ครั้งกรุงเก่าให้คงไว้เพื่อเป็นสมบัติชาติ

เชื่อกันว่าตำรารำได้แบบอย่างมาจากตำรานาฏยศาสตร์ของพวกพราหมณ์ชาวอินเดีย โดยได้มีการแปลและเปลี่ยนแปลงชื่อเรียกให้เป็นภาษาไทย ดังจะเห็นได้จากชื่อท่ารำในตำราไทยที่คล้ายกับชื่อท่ารำของชาวอินเดียปรากฏอยู่หลายชื่อ ซึ่งเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นว่าตำรารำของไทยเดิมแปลมาจากตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดีย แต่ต้นฉบับหรือหลักฐานในการแปลเป็นอย่างไรไม่พบหลักฐานแน่ชัดด้วยตำรารำต่างๆของไทยได้สูญเสียไปตั้งแต่ครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 แก่พม่า ตำรารำซึ่งรวบรวมไว้ในหอพระสมุดที่เก่าแก่ที่สุดคือตำรารำในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นตำราท่ารำต่างๆ จำนวน 36 ท่า (กรมศิลปากร, 2540, น.102)

กระบวนท่ารำที่ปรากฏในตำรารำที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันมีอยู่ด้วยกันหลายฉบับ ประกอบด้วย

- ตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เป็นตำราที่รวบรวมกระบวนท่ารำที่หลงเหลือมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ภายหลังจากการเสียกรุงครั้งที่ 2 เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 เหลือแต่ในตอนต้น ส่วนตอนปลายได้ขาดหายไป นับเป็นตำราราำที่เก่าแก่ที่สุด พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดเกล้าฯให้ประชุมบรรดาครูละครจัดทำขึ้นเพื่อใช้เป็นแบบแผนสำหรับพระนคร

ภาพที่ 9 ภาพจากตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1

ที่มา : กรมศิลปากร, 2540, น.19

- ตำราภาพฟ้อนรำ ต้นฉบับเดิมจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ (พระราชธิดาพระองค์ที่ 11 ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดามาลัย) เป็นภาพเขียนฝุ่นลายเส้นเดียว สันนิษฐานว่าเป็นฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 2 หรือ 3 ได้มาจากพระราชวังบวรฯ เมื่อเปรียบเทียบกับตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 จะมีลักษณะการเรียงลำดับท่าต่างๆไปในแนวเดียวกัน จึงสันนิษฐานว่าน่าจะคัดสำเนามาจากเล่มรัชกาลที่ 1 (กรมศิลปากร, 2540, น.102)

ภาพที่ 10 ภาพจากตำรารำต้นฉบับเดิมจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์
เป็นการเขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 2 - 3
ที่มา : กรมศิลปากร, 2540, น.51

ตำรารำทั้ง 2 ฉบับข้างต้นเป็นตำราฟ้อนรำของเก่า ซึ่งฉบับรัชกาลที่ 1 ท่ารำไม่สมบูรณ์ สูญหายไปมาก อีกฉบับหนึ่งก็เป็นเพียงภาพเขียนร่าง จึงได้มีการจัดทำตำรารำเพิ่มเติมขึ้นอีกฉบับหนึ่ง คือ ตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

- <u>ตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6</u> ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้โปรดเกล้าฯ ให้พระวิทยประจง (จ่าง โชติจิตร) ช่างในกรมศิลปากรกับขุนประสิทธิจิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธ์) ช่างเขียนในหอพระสมุดฯ ช่วยกันเขียนภาพใหม่ตามแบบท่ารำในตำราเดิม โดยนำมาพิมพ์รวบรวมเก็บไว้ในหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 11 ภาพจากตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้โปรดเกล้าฯ ให้ช่างในกรมศิลปากรและช่างเขียนในหอพระสมุดฯช่วยกันเขียน

ที่มา : กรมศิลปากร, 2540, น.134

สรุปได้ว่า มูลเหตุของการเกิดละครในเกิดขึ้นจากโขน ละครนอกและระบำ โดยนำเรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน วิธีการเล่นเป็นเรื่องราว “ละคร” ได้แบบอย่างมาจากละครนอก วิธีร้องและวิธีรำได้แบบอย่างมาจากระบำ ตามที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงได้กล่าวไว้ นอกจากนี้ยังมีข้อสันนิษฐานเพิ่มเติมอีกว่า การละเล่นของหลวงอย่าง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ และระเบ็ง ก็มีส่วนที่เป็นต้นแบบให้แก่ละครใน โดยกระบวนท่ารำต่างๆพัฒนามาจากตำรารำ ที่นับได้ว่าเป็นต้นแบบแม่ท่ามาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 1 : แสดงมูลเหตุของการเกิดละครใน

ลำดับที่	สิ่งที่นำมา	ได้แบบอย่างมาจาก
1	เรื่องที่ใช้ในการแสดง	โขน
2	วิธีการเล่นเป็นเรื่องราวอย่างละคร	ละครนอก, ระเบ็ง
3	วิธีร้องประกอบการแสดง	ระบำ, กุลาตีไม้
4	กระบวนท่ารำ	โมงครุ่ม, ตำรารำ

จากมูลเหตุดังกล่าว ละครในได้มีวิวัฒนาการในด้านต่างๆมาโดยลำดับ ซึ่งวิวัฒนาการต่างๆที่เกิดขึ้นล้วนมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนัก ทั้งนี้ เนื่องด้วยละครในเกิดจากราชสำนัก ผู้สร้างสรรค์ก็เป็นผู้ที่อยู่ในราชสำนัก สิ่งที่มีอิทธิพลและส่งผลต่อรูปแบบของละครในหรือกล่าวได้ว่าเป็นตัวกำหนดให้ลักษณะของละครในเป็นเช่นนั้น นั่นคือ ความเชื่อเกี่ยวกับสถานะของพระมหากษัตริย์ในเรื่องของความเป็นสมมุติเทพซึ่งไทยได้รับมาจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ความเชื่อดังกล่าวเกี่ยวข้องกับละครในอย่างไรนั้น จะขออธิบายต่อไปในหัวข้อกระแสการนำเข้าสู่ “ละครใน”ส่วนของราชสำนัก

4.2 ความหมายและคำเรียกของคำว่า “ละครใน”

ได้มีผู้ให้ความหมายของคำว่า “ละครใน” อยู่หลายแห่ง ที่ล้วนมีนัยยะเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะขอยกมากล่าวเพียงที่สำคัญบางส่วน ดังนี้

1) สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507, น.2) กล่าวว่า

“ละครในนั้นคือละครผู้หญิง มีได้แต่ของหลวง ส่วนละครที่เล่นกันในพื้นเมือง เรียกว่าละครนอก แต่ก่อนเป็นแต่ผู้ชายเล่น เพิ่งประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิงได้ในรัชกาลที่ ๔ กรุงรัตนโกสินทร์ แต่นั้นมาจึงได้มีละครผู้หญิงขึ้นข้างนอกพระราชวัง”

2) สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2552, น.264) กล่าวว่า

“ชะนิดละคอนแบบเก่ามี 2 ชะนิด คือละคอนใน หมายความว่าละคอนหลวงในพระราชฐาน กับละคอนนอก หมายความว่าละคอนของคนภายนอกพระราชฐาน วิธีเล่นต่างกันไปเล็กน้อย ละคอนในหนักไปทางเรือด้วยระบำมาก ร้องรำช้าๆ เอาแต่ฟังไพเราะและดูงามเปนประมาณ ส่วนละคอนนอกนั้นร้องรวบรัดเอาแต่ให้เรื่องดำเนินไปเร็วไม่ประจงในการร้องไพเราะและรำงาม ซ้ำเล่นก็ติดตลกไปในตัวเสียด้วย ทั้งนี้เปน ด้วยคนภายในพระราชฐานเข้าใจดูของที่ดีงาม ส่วนคนภายนอกนั้นชอบแต่สนุกเฮฮา ถ้าเล่นให้ดูอย่างงามๆก็เบื่อใจ...แต่ละคอนในมีต้นเสียงร้องแทนตัวละคอน เห็นจะเปนด้วยหากว่าร้องเองแล้วเหนื่อย ทำให้รำงามไม่ได้”

3) กรมศิลปากร (2549, น.12) ได้ให้ความหมายของละครในไว้ว่า

“ละครใน เป็นละครที่เกิดขึ้นภายในเขตพระราชฐาน มีวิธีการแสดงตรงข้ามกับละครนอก มุ่งที่จะแสดงให้เห็นศิลปะของการรำที่ประณีต งดงาม บทร้องที่ไพเราะยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีเคร่งครัดไม่นิยมแสดงตลก ฟุ่มเฟือย และปราศจากถ้อยคำที่หยาบโลน เรื่องที่นิยมแสดงมีเพียง 3 เรื่อง คือรามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท”

4) ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2551, น.57-58) กล่าวว่า

“ละครในเป็นละครผู้หญิง ซึ่งเกิดขึ้นในพระราชฐานชั้นในตามที่ชื่อบอกอยู่แล้ว เมื่อละครในเป็นละครผู้หญิง การแสดงก็ต้องละเมียดละไมอ่อนหวานกว่าการแสดงของผู้ชาย อาศัยบทที่เป็นวรรณคดี ดนตรีที่ไพเราะ และกระบวนการร่ายรำที่สวยงามเป็นระเบียบพร้อมเพรียงกันเป็นหลักสำคัญในการแสดง และเนื่องด้วยละครในนั้นแสดงแต่เฉพาะในพระราชฐานละครในจึงต้องรักษาระเบียบแบบแผนและขนบธรรมเนียมประเพณีของราชสำนักซึ่งมีการกำหนดแน่นอน จะออกนอกขอบเขตนั้นไปไม่ได้ต้องสำรวมระวังอยู่เป็นนิจ

การแสดงละครในนั้นจึงประกอบด้วยการรำเพลงต่างๆ เช่น เพลงช้าและเพลงเร็ว และเพื่อความสวยงามก็ต้องใช้ตัวแสดงมาก แต่งกายด้วยเครื่องละครซึ่งใช้ผ้ายกทองหรือปักด้วยดิ้นเลื่อมแวววาวรับกับแสงไฟ และใช้เครื่องประดับศีรษะและประดับกายเป็นสีทองประดับอัญมณี การดำเนินเรื่องละครในนั้นเป็นไปอย่างแช่มช้า มีการสลับด้วยการร่ายรำซึ่งใช้เวลาครั้งละนานๆ เนื่องจากละครในเป็นละครที่ต้องใช้การรำมาก ตัวละครจึงไม่สามารถจะร้องบทของตนเองได้เล่นละครนอก เพราะการร้องรำเองเป็นเวลานานๆนั้น จะต้องทำให้ผู้แสดงเหน็ดเหนื่อยมาก อาจทำให้เกิดความบกพร่องทั้งในทางร้องและทางรำขึ้นได้ การร้องบทละครในจึงต้องใช้คนให้เสียงอยู่ข้างฉากมีลูกคู่คอยร้องรับ ด้วยเหตุนี้การแต่งบทละครในจึงสามารถแต่งให้เป็นวรรณคดีได้ในขณะเดียวกัน คือ มีความพิสดาร ความยิ่งใหญ่และความประณีตของวรรณคดี...”

5) เสาวณิต วิงวอน (2555, น. 90) กล่าวว่า

“ละครในเป็นละครรำที่เกิดขึ้นหลังรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เป็นละครในพระราชฐาน พระมหากษัตริย์ทรงจัดให้มีขึ้นโดยให้พวกข้าราชการฝ่ายในตั้งแต่พระสนมลงมาเป็นผู้แสดง คำว่า “ละครใน”คือละครในพระราชวังหรือละครนางใน”

จากที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด คำว่า “ละครใน” จึงหมายถึง ละครผู้หญิงของหลวงที่เกิดขึ้นภายในราชสำนัก โดยฝึกหัดข้าราชการฝ่ายในเป็นผู้แสดง มุ่งเน้นศิลปะของการรำที่ประณีตงดงาม เครื่องแต่งกายงดงาม บทที่ใช้แสดงมีลักษณะเป็นวรรณคดีที่แต่งด้วยความประณีต ดนตรีและเพลงร้องที่ไพเราะ ยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีเคร่งครัด

สำหรับคำเรียก “ละครใน” นั้น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ว่า

> “คำที่เรียกว่า “ละครใน” เข้าใจว่าจะมาแต่เรียกกันในชั้นแรกว่า “ละครนางใน” หรือ “ละครข้างใน” แล้วจึงเลยเรียกแต่โดยย่อว่า “ละครใน” เมื่อมีละครในขึ้นอีกอย่างหนึ่งฉะนี้ คนทั้งหลายก็เรียกละครเดิมว่า “ละครนอก” จึงมีชื่อเรียกละคร ๒ อย่างต่างกัน ”
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.230)

อย่างไรก็ดี หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมท (อ้างถึงใน อารดา สุมิตร, 2516, น.20) ได้ให้ข้อคิดในเรื่องความเชื่อที่ว่า ละครในกร่อน เสียงมาจากคำว่า “ละครนางใน” หรือ “ละครข้างใน” โดยกล่าวว่า

> “ พระราชฐานนั้นแบ่งออกเป็นสองเขต คือ
> ข้างใน มีผู้หญิงล้วน ผู้ชายเข้าไปไม่ได้
> ข้างหน้า คือเขตพระราชฐานที่ผู้ชายเข้าไปได้
> ข้างในจะมีได้ก็ต่อเมื่อมีข้างหน้าเท่านั้น
> ถ้าไม่มีข้างหน้าก็ไม่มีข้างใน
> และเมื่อไม่มีละครข้างหน้า ก็ย่อมไม่มีละครข้างใน มีแต่ละครใน
> เพราะ “ใน” ในที่นี้หมายถึงในวัง ไม่ได้หมายถึงข้างใน
> เพราะละครในออกมาเล่นที่ข้างหน้าให้ผู้ชายดูก็ได้
> และ “นอก” ก็หมายถึงนอกวัง
> ละครนอกก็คือ ละครนอกวัง ”

จากที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด คำว่า “ละครใน” จึงหมายถึง ละครที่เล่นกันภายในวัง “ละครนอก” หมายถึงละครที่เกิดขึ้นในชั้นแรกและเล่นกันนอกวัง ส่วนคำ “ละครใน” จะเกิดจากการกร่อนเสียงหรือไม่ยังไม่สามารถสรุปได้แน่ชัด

สำหรับคำเรียก “ละครใน” นับแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่ปรากฏหลักฐาน คงมีเพียงคำว่า “ละครในบริรักษจักรี” ซึ่งปรากฏอยู่ในบุณโณวาทคำฉันท์ อันมีความหมายถึงละครที่อยู่ภายใต้การดูแลของพระมหากษัตริย์หรืออีกนัยหนึ่งคือละครของหลวง จนถึงสมัยพระเจ้าตากสินในยุคกรุงธนบุรี ได้พบคำว่า “ละครผู้หญิง” ในงานฉลองพระไตรปิฎก ดังข้อความต่อไปนี้

“(ฉลองพระไตรปิฎก)

อนึ่ง เมื่อสำเร็จการสังคายนานั้น สมเด็จพระพุทธเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์ ทรงถวายไตรจีวรบริขารภัณฑ์แก่พระสงฆ์ทั้งสองร้อยสิบแปดรูป มีสมเด็จพระสังฆราชเป็นอาทิ ล้วนประณีตทุกสิ่งเป็นมหามหกรรมฉลองพระไตรปิฎกและพระราชทานรางวัลเสื้อผ้าแก่ราชบัณฑิตทั้งสามสิบสองคน มีพระยาธรรมปโรหิตและพระยาพจนาพิมลเป็นต้นนั้นด้วย แล้วทรงสุวรรณภิงคารหล่อหลังทักษิโณทกธารา อุทิศแผ่ผลพระราชกุศลศาสนูปถัมภกกิจไปแก่เทพามนุษย์สรรพสัตว์ทั้งหลายทั่วอนันตโลกธาตุ เป็นปัตตานุปทานบุญญกิริยาวัตถุอันยิ่ง เพื่อประโยชน์แก่พระบรมโพธิสัพพัญญุตญาน ครั้นเมื่อเสร็จการสร้างพระไตรปิฎกฉบับทองแล้ว จึงให้เชิญพระคัมภีร์ทั้งปวงขึ้นพระยานุมาศพระราชยานต่างๆ ตั้งกระบวนแห่สมโภชพระไตรปิฎก มีเครื่องเล่นเป็นเอนกนานุประการเป็นมหรสพแก่ตาประชาราษฎรทั้งปวง แล้วเชิญพระคัมภีร์พระปริยัติธรรมเข้าประดิษฐานไว้ในตู้ประดับมุก ตั้งในหอพระมณเฑียรธรรมกลางสระในวัดพระศรีรัตนศาสดารามภายในพระราชวัง แล้วให้มีงานมหรสพฉลองพระไตรปิฎกและหอพระมณเฑียรธรรม ครั้งนั้นมี**<u>ละครผู้หญิง</u>**ด้วย...”

(หมอบรัดเล, 2551, น.219)

นอกจากนี้ เมื่อมีการแห่พระแก้วมรกตในสมัยกรุงธนบุรี ยังพบว่ามีการกล่าวถึง “ละครผู้หญิง” และยังพบว่ามี “ละครผู้ชาย” ตามข้อความที่ปรากฏในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี ดังนี้

"...เรือประพาสดอกสร้อยสักวามโหรีพิณพาทย์ละครโขนลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสชลมารคพยุหยาตรากระบวนเรือ ประทับท่าวัดแจ้ง เชิญพระแก้วขึ้นทรงพระยานุมาศแห่มาณ โรงพระแก้วอยู่ที่ท้องสนาม พลับพลาเสด็จอยู่กลาง **ละครผู้หญิงละครผู้ชาย**อยู่คนละข้าง เงินโรงผู้หญิง ๑๐ ชั่ง เงินโรงผู้ชาย ๕ ชั่ง มี ๗ วัน..."

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น.17-18)

จากข้อความดังกล่าว คำว่า "ละครผู้หญิง" สันนิษฐานว่าหมายถึงละครของพระมหากษัตริย์ ส่วน"ละครผู้ชาย"นั้นหมายถึงละครของชาวบ้านที่อยู่นอกวังเล่นกันมาแต่ครั้งอดีต ซึ่งในสมัยพระเจ้าเอกทัศ (สมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์ แห่งราชวงศ์บ้านพลูหลวง ครองราชย์ในระหว่างปีพ.ศ. 2301- 2310) กษัตริย์องค์สุดท้ายของกรุงศรีอยุธยา ทรงโปรดรับสั่งให้หาเข้าไปเล่นละครในวัง เนื่องจากละครผู้หญิงของหลวงที่ฝึกหัดในพระราชสำนักเกิดขาดแคลน ภายหลังจากนั้นไม่นานกรุงศรีอยุธยาก็เสียให้กับพม่า

นอกจากคำว่า "ละครผู้หญิง" ในการสมโภชพระแก้วมรกตยังพบคำว่า "ละครหลวง" ซึ่งมีความหมายในลักษณะเช่นเดียวกันปรากฏอีก ดังข้อความต่อไปนี้

"...**ละครหลวง**แบ่งออกประชันกันเองโรงละ ๕ ชั่ง มีอีก ๓ วัน..."

(เรื่องเดียวกัน, น.18)

"ละครหลวง" และ "ละครผู้หญิง" มีความหมายที่เป็นลักษณะเช่นเดียวกัน ซึ่งมีข้อห้ามมิให้ผู้ใดมีได้นอกจากพระมหากษัตริย์ ทั้งนี้ ละครผู้หญิงยังแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือละครผู้หญิงที่เป็นของหลวง และละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯ โดยที่ได้รับพระบรมราชานุญาตจากพระเจ้าตาก ดังที่จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี (เรื่องเดียวกัน, น.82) ได้กล่าวเกี่ยวกับละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯ ตามข้อความต่อไปนี้

"๓๙. พระฤทธิ์เทวาเจ้าเมืองรู้ว่ากองทัพยกติดตาม (มา) กลัวพระบารมีส่งตัวเจ้านครกับพวกพ้องพงศ์พันธุ์ ทั้ง**ละครผู้หญิง**เครื่องประดับ เงินทองราชทรัพย์สิ่งของส่งถวายมาพร้อม เสด็จลงมาสมโภชพระบรมธาตุ มีละครผู้หญิง แล้วให้ตั้งแห่สระสนานสามวัน เสด็จอยู่นานจนจีนนายสำเภาเอาของปากสำเภามาถวาย"

ข้อความดังกล่าวเป็นเหตุการณ์ที่เมื่อพระเจ้าตากยกทัพไปปราบเจ้านครฯ ในขณะที่หลบหนีไปอาศัยอยู่กับพระฤทธิ์เทวา ด้วยความเกรงกลัวต่อพระบารมีของพระเจ้าตากจึงได้นำเจ้านครฯ พร้อมบริวารและทรัพย์สิน รวมไปถึงละครผู้หญิงและเครื่องประดับไปมอบแก่กองทัพพระเจ้าตาก และได้ถูกกวาดต้อนมายังกรุงธนบุรี เจ้านครฯนี้ในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็คือหลวงนายสิทธิที่ต่อมาภายหลังพระธิดาได้เป็นพระสนมเอกซึ่งเป็นที่โปรดปรานของพระเจ้าตากสินมหาราชเป็นอันมาก จนได้โปรดเกล้าฯให้เจ้านครฯกลับไปครองเมืองนครศรีธรรมราชและมีพระบรมราชานุญาตให้มีละครผู้หญิงเพื่อเป็นเครื่องประดับเกียรติยศได้ ดังข้อความต่อไปนี้

> “๕๘. โปรดรับสั่งให้เจ้าตา ไปเป็นเจ้าแผ่นดินเมืองนครศรีธรรมราช ให้รับพระราชโองการ เมียรับพระเสาวนีย์ มีละครผู้หญิงเป็นเครื่องประดับ
>
> ๕๘ เจ้านครคนนี้คือหลวงนายสิทธิครั้งกรุงเก่า เมื่อเจ้ากรุงธนบุรีไปตีได้เมืองนครแล้วเอาเข้ามาไว้ในกรุงธน เมื่อเจ้านราสุริวงษ์ถึงแก่พิราไลยแล้ว จึงให้กลับออกไปเปนเจ้านคร มีสำเนาข้อความวิธีตั้งแต่งอย่างไร ปรากฏอยู่ในหนังสือเทศาภิบาล แผ่นที่ ๒๗ วันที่ ๑ มิถุนายน รัตนโกสินทรศก ๑๒๗”

(เรื่องเดียวกัน, น.101)

คำว่า“ละครผู้หญิง” และ “ละครหลวง”ยังคงใช้สืบมาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้พบหลักฐานที่มีนัยยะเช่นเดียวกันกับ “ละครผู้หญิง” และ “ละครหลวง” แต่เรียกชื่อว่า “ละครข้างใน” ดังข้อความต่อไปนี้

> **“เสด็จพระราชดำเนินไปนมัสการพระพุทธบาท**
>
> ครั้นมาถึงณวันอาทิตยเดือนสี่ขึ้นแปดค่ำ เสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปพระพุทธบาทยกยอดมณฑปแลบันจุพระบรมธาตุ เสด็จขึ้นไปครั้งนั้นเปนกระบวนใหญ่ สมเด็จพระนางรำเพยภุมราภิรมย์ประชวนอยู่ ก็โปรดให้ตามเสด็จขึ้นไปด้วย พระเจ้าลูกเธอสิบห้าพระองค์ เจ้าจอมยี่สิบ พระราชวงษานุวงษฝ่ายใน แลเจ้ามกเถ้าแก่ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งไม่ได้เคยไปนมัสการพระพุทธบาทก็โปรดให้ตามเสด็จขึ้นไปด้วยเป็นอันมาก **ละครข้างใน**สำรับเล็กด้วย

วันพุฒเดือนสี่ขึ้นเก้าค่ำ เสด็จขึ้นไปประทับพระราชวังท้ายพิกุล ณวันพฤหัศบดีเดือนสี่ขึ้นสิบค่ำ สวดพระพุทธมนต์บนลานพระพุทธบาท เวลาค่ำมีระบำ ครั้นณวันอาทิตยเดือนสี่ขึ้นสิบสามค่ำ เป็นวันพระฤกษ์ยกยอดพระมณฑป บรรจุพระบรมธาตุในพระมกุฏพันธ์เจดีย์แล้วมีละครด้วย”

(เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ(ขำ บุนนาค), 2547, น.203)

ข้อความข้างต้นกล่าวถึงการเสด็จเพื่อไปนมัสการพระพุทธบาทของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงโปรดฯให้จัด “ละครข้างในสำรับเล็ก” ตามเสด็จไปร่วมสมโภชในครั้งนี้ด้วย นอกจากนี้ ยังพบว่าในวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ.2403 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคเพื่อสมโภชพระสมุทรเจดีย์ และทรงโปรดให้มี “ละครข้างใน”สมโภช ดังข้อความที่ปรากฏต่อไปนี้

“...ครั้นเสร็จแล้วก็ปิดแผ่นสิลาข้างด้านทักษิณ แล้วก่ออิฐสมทบปิดช่องนั้นเสีย แล้วโปรดให้ยิงปืนสลุดที่เรือพระที่นั่งแลเรือกลไฟที่ตามเสด็จลำละยี่สิบเอ็จนัดทุกลำ แล้วเสด็จข้ามมามี**ละครข้างใน**สมโภชประทับณพระที่นั่งทำใหม่ จึงประทานชื่อว่า พระที่นั่งสมุทาภิมุข ที่บันธมชื่อว่าพระที่ยุศุขไสยาศ ที่พระสนมเอกอยู่ชื่อหออนงคนาฏสราญรมย์ ตึกแถวชื่อสนมนิกร โรงละครชื่อสันถาคาระสภา...”

(เรื่องเดียวกัน, น.201)

นอกจากนี้ เสาวณิต วิงวอน (2555, น.93) ยังได้กล่าวถึงเกี่ยวกับคำเรียกละครในอีกว่า

“คำเรียก “ละครนอก ละครใน” เกิดในสมัยใดไม่ปรากฏแน่ชัด แต่เดิมเรียกว่า “ละคร” ดังมีหลักฐานในจดหมายเหตุลาลูแบร์และจารึกวัดพระบรมธาตุชัยนาท ใน*บุณโณวาทคำฉันท์* มีคำว่า “ละคร” ซึ่งเล่นเรื่องอนิรุทธ และ “ละครในบริรักษ์จักรี” แปลว่าละครของพระมหากษัตริย์ ซึ่งผู้หญิงล้วนๆเล่นเรื่อง*อิเหนา* ใน *โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง* กล่าวถึงมหรสพในงานพระเมรุตอนกล่าวถึงละครว่ามี “ละคร”เรื่องอิเหนา และ “ละครจอมจักรพรรดิเจ้าธรณินทร์” เล่นเรื่องอนุรุทธ จดหมายความทรงจำกรมหลวงนริน ทรเทวี (๒๕๔๖: ๑๓) กล่าวถึงการสมโภชพระแก้วมรกตในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชว่ามี “ละครผู้หญิง ประชันกับละครเจ้านครวันหนึ่งเงินโรง ๕ ชั่ง ละครหลวงแบ่ง

ออกประชันกันเองโรงละ ๕ ชั่ง” ดังนั้นในระยะแรกอาจเรียกว่า “ละครหลวง” คือละครของพระมหากษัตริย์ นอกจากนี้ในงานสมโภชครั้งเดียวกันเมื่อเชิญพระแก้วขึ้นทรงพระยานุมาศแห่มา “ณโรงพระแก้วอยู่ที่ท้องสนามพลับพลาเสด็จอยู่กลาง ลครผู้หญิงลครผู้ชายอยู่คนละข้าง” (จดหมายความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี, ๒๕๔๖: ๑๒) ในสมัยธนบุรีพบคำว่า “ละครผู้ชาย ละครผู้หญิง” ด้วยคำว่าละครผู้ชายนั้นไม่มีปัญหาเพราะหมายถึงละครที่ชาวบ้านเล่นมาแต่เดิม แต่คำว่าละครผู้หญิงในสมัยนั้นมี ๒ พวก พวกหนึ่งคือละครผู้หญิงของหลวง อีกพวกหนึ่งคือละครผู้หญิงของเจ้าพระยานคร เจ้าพระยานครศรีธรรมราชผู้นี้คือหลวงนายสิทธิครั้งกรุงเก่า มีธิดาเป็นพระสนมเอกในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช เป็นที่โปรดปรานมาก เมื่อโปรดเกล้าฯให้ไปครองนครศรีธรรมราชนั้นมีพระบรมราชานุญาตให้มีละครผู้หญิงเป็นเครื่องประดับเกียรติยศได้ เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชวิจารณ์จดหมายความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี ส่งใช้คำว่า “ละครข้างใน” เมื่อส่งเอ่ยถึงละครผู้หญิงของหลวง เห็นได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีคำว่าละครข้างในแล้ว ฉากละครข้างในเป็นละครในและเกิดคำว่าละครนอกคู่กัน”

หากพิจารณาจากข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวมาแล้วในข้างต้น สรุปได้ว่า คำเรียกของคำว่า “ละครใน”ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเกิดขึ้นสมัยใด แต่ในระยะแรกสมัยกรุงศรีอยุธยาปรากฏชื่อเรียกว่า “ละครในบริรักษ์จักรี” อันมีความหมายถึงละครของพระมหากษัตริย์ ดังที่ปรากฏในบุณโณวาทคำฉันท์ ต่อมาในสมัยกรุงธนบุรีรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช มีคำว่า “ละครหลวง”และ “ละครผู้หญิง” แสดงให้เห็นว่าในยุคนี้มีละครผู้หญิงทั้งที่เป็นของหลวงและของเจ้านครฯ ด้วยเหตุที่แม้ละครผู้หญิงจะเป็นสิ่งต้องห้ามซึ่งสงวนไว้สำหรับพระมหากษัตริย์ แต่ก็มีข้อยกเว้นหากได้รับพระบรมราชานุญาต ครั้นต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พบคำว่า“ละครจอมจักรพรรดิเจ้าธรณินทร์” ในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง ซึ่งมีความหมายถึงละครผู้หญิงของหลวงเช่นเดียวกัน และพบคำว่า “ลครผู้หญิง ลครผู้ชาย” จากจดหมายความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีคำ “ละครข้างใน” ปรากฏในงานนมัสการพระพุทธบาท และ ในการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคเพื่อสมโภชพระสมุทรเจดีย์

คำเรียกและความหมายที่มีนัยยะเดียวกันกับคำว่า “ละครใน”สามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 2 : คำเรียกและความหมายที่มีนัยยะเดียวกันกับคำว่า “ละครใน” ซึ่งปรากฏในแต่ละยุค

ที่	ยุคสมัย	คำเรียกที่พบ	ความหมาย
1	ศรีอยุธยา	- ละครในบริรักษ์จักรี	- ละครของพระมหากษัตริย์
2	ธนบุรี	- ละครหลวง - ละครผู้หญิง	- ละครผู้หญิงของหลวง - ละครของเจ้าพระยานครฯ โดยมีพระบรมราชานุญาตจากสมเด็จพระเจ้าตากสิน ให้มีละครผู้หญิงเป็นเครื่องประดับเกียรติยศได้
3	รัตนโกสินทร์	- ละครจอมจักรพรรดิเจ้าธรณินทร์ - ละครข้างใน - ละครใน	- ละครของพระราชา พระเจ้าแผ่นดิน หรือพระมหากษัตริย์ - ละครในราชสำนักของหลวงที่ใช้ผู้แสดงจากนางในมาฝึกหัด - ละครผู้หญิง ในระยะแรกมีได้เฉพาะของหลวงจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้มีประกาศยกเลิกข้อห้ามดังกล่าว

จะเห็นได้ว่า แม้จะเรียกชื่อต่างๆกันแต่ความหมายยังคงมีนัยยะเช่นเดียวกัน คือหมายถึงละครผู้หญิงในราชสำนักที่ใช้นางในราชสำนักมาฝึกหัดเป็นผู้แสดง ซึ่งในระยะหลังต่อมาได้เกิดการเปลี่ยนแปลงโดยมีแพร่กระจายออกมาสู่ภายนอกราชสำนัก แม้แต่เพศของผู้แสดงจากเดิมที่ใช้ผู้หญิงแสดงละครในเท่านั้น ต่อมาก็ได้มีการเปลี่ยนเป็นใช้ผู้ชายแสดงละครใน ทั้งนี้ ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นจากมูลเหตุและปัจจัยหลายสิ่ง ทั้งนโยบายของรัฐ ผู้นำ หรือพระมหากษัตริย์ รวมทั้งสิ่งแวดล้อมต่างๆที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลง โดยมีวิวัฒนาการตามลำดับดังจะกล่าวต่อไป

4.3 วิวัฒนาการละครใน

ในพุทธศตวรรษที่ 19 นับเป็นยุคที่เกิดอาณาจักรแรกแห่งสยาม คืออาณาจักรสุโขทัย ที่ปกครองโดยราชวงศ์สุโขทัยหรือราชวงศ์พระร่วง ซึ่งค้นพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่าในยุคนี้ได้มีการบันทึกเรื่องราวต่างๆเป็นหลักฐานลายลักษณ์อักษรลงในหลักศิลาจารึก ที่ได้เริ่มรวบรวมในสมัย

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และได้พบข้อความที่กล่าวถึงการฟ้อนรำ

ดังที่จดหมายเหตุได้กล่าวไว้ว่าเมื่อปีพ.ศ.2376 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงผนวชมาตั้งแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ขณะประทับอยู่ ณ วัดราชาธิวาส ได้เสด็จไปธุดงค์ทางภาคเหนือของไทย เมื่อเสด็จถึงเมืองสุโขทัยได้ทอดพระเนตรเห็นศิลาจารึก 2 หลัก คือศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง (หลักที่ 1) และศิลาจารึกภาษาเขมรของพระธรรมราชาลิไท(หลักที่ 4) กับพระแท่นมนังคศิลาอยู่ที่เนินปราสาทพระราชวังกรุงสุโขทัยเก่า ซึ่งในขณะนั้นประชาชนได้พากันบูชาโดยนับถือกันว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ตรัสถามถึงที่มาแต่ก็ไม่ได้คำตอบ ด้วยความที่เกรงว่าเป็นของสำคัญที่อาจได้รับอันตราย จึงได้โปรดฯให้นำลงมาไว้ที่กรุงเทพฯ ณ วัดราชาธิวาส ทั้ง 3 สิ่ง ต่อมาเมื่อพระองค์ได้เสด็จมายังวัดบวรนิเวศโปรดฯให้นำศิลาจารึกทั้ง 2 หลักมาด้วย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพยายามอ่านหลักศิลาจารึกและโปรดฯให้สมเด็จพระมหาสมณะเจ้า กรมพระยาปวเรศ วริยาลงกรณ์ พร้อมด้วยล่ามเขมรร่วมกันแปลหลักศิลาจารึกทั้ง 2 หลักจนได้ความ (ศาสตราจารย์ยอช เซเดส์ ชำระและแปล, 2521, น.7) นับได้ว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระองค์แรกที่ทำให้ศิลาจารึกมีคุณค่าและนับเป็นจุดเริ่มต้นของการค้นพบหลักฐานอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี

ในยุคนี้พบหลักศิลาจารึกที่กล่าวถึงการฟ้อนรำ เป็นศิลาจารึกภูเขาสุมนกูฏเมืองสุโขทัย ซึ่งในปีพ.ศ. 2451 ขณะที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงดำรงพระยศ เป็นพระบรมโอรสาธิราช ทรงนำมาแต่เขาพระบาทใหญ่ที่อยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ของเมืองสุโขทัย แต่ชำรุดแตกหักเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยและศิลาถูกกะเทาะลบเลือนจนตัวอักษรส่วนใหญ่ไม่ชัดเจน และได้รับการซ่อมแซมจนเป็นแผ่นเดียวกัน ศิลาจารึกหลักนี้คล้ายรูปใบเสมาแผ่นบางๆ มีอักษรจารึกทั้ง 4 ด้าน ด้านที่ 1 และด้านที่ 3 เป็นด้านที่มีขนาดใหญ่ตัวอักษรได้ถูกกะเทาะเสียหายอย่างมาก คงเหลือพออ่านได้เพียงด้านที่ 2 และด้านที่ 4 ซึ่งเป็นด้านข้างที่เล็ก

แต่เดิมจารึกหลักนี้อยู่บนเขาสุมนกูฏ(เขาพระบาทใหญ่) ซึ่งพระมหาธรรมราชา ที่ 1(ลิไท) ได้ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท เมื่อ ม.ศ. 1281 (พ.ศ. 1902) เขาสุมนกูฏหรือสมนตกูฏ เป็นชื่อเขาสำคัญที่มีรอยพระพุทธบาทในลังกา คือที่อังกฤษเรียกว่า “อาดัมสปีก” นั้น เขาสุมนกูฏในกรุงสุโขทัย

คงเอาชื่อลังกามาสมมติเรียก สันนิษฐานว่าจารึกขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 1902-1915 รายละเอียดของคำจารึกประกอบด้วย

ด้านที่ 1 เป็นคำสรรเสริญรอยพระพุทธบาท ที่พระยาลือไทยธรรมราชาที่ 1 ได้ประดิษฐานไว้บนยอดเขาสุมนกูฏ

ด้านที่ 2 เป็นเรื่องการสักการะบูชา ในการแห่รอยพระพุทธบาทขึ้นบนเขาสุมนกูฏ

ด้านที่ 3 ชำรุดเสียหายมาก แต่ยังมีเรื่องราวที่พอจะอ่านได้ คือพระยาศรีสุริยพงศ์มหาธรรมราชาธิราช (พระมหาธรรมราชาที่ 2) ได้เสด็จไปปราบปรามหัวเมืองข้างทิศตะวันออกถึงแม่น้ำสักแล้วเสด็จขึ้นมาประทับอยู่สองแคว (เมืองพิษณุโลก) 7 ปี ข้างปลายด้านที่ 3 นี้กล่าวถึงอาณาเขตเมืองสุโขทัยที่แผ่ออกในแผ่นดินนั้น

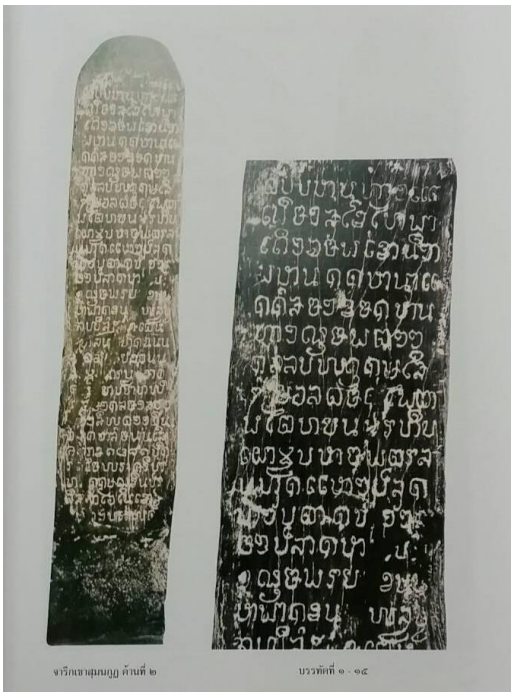
ด้านที่ 4 เป็นเรื่องพระธรรมราชาที่ 2 เสด็จไปนมัสการพระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏ พร้อมกับชาวเมืองต่างๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับกรุงสุโขทัยครั้งนั้น ได้นมัสการพระพุทธบาทและโปรดให้จารึกศิลาหลักนี้ขึ้น (เรื่องเดียวกัน, น.136-137)

ข้อความที่กล่าวถึงการฟ้อนรำจะพบในหลักศิลาจารึกด้านที่ 2 ดังข้อความต่อไปนี้

“	**คำจารึก**	**คำอ่าน**
๑.	ดบบหนทางแต	ดับหนทางแต่
๒.	เมืองสุโขไทมา	เมืองสุโขทัยมา
๓.	เถิงจอมเขานีงา	เถิงจอมเขานี้งา-
๔.	มหนกกหนาแ	มหนักหนาแ-
๕.	กกำสองขอกหน	ก่กมสองขอกหน
๖.	ทางญอ่มตงง	ทาง ย่อมตั้ง
๗.	กลลบพฤกษใส	กัลปพฤกษ์ใส่
๘.	รัยวลดอกไมตา	รมยวลดอกไม้ตา-
๙.	มไตทยนปรทีป	มไต้เทียนประทีป
๑๐.	เผาธูบหอมตรล	เผาธูปหอมตระหล-
๑๑.	บทุกแหงปลูก	บทุกแห่ง ปลูก
๑๒.	ทงบดากทงงส	ธงปฏากทั้งส-

๑๓.องปลากหนทา	องปลากหนทา-
๑๔.งญอมรยงขนน	ง ย่อมเรียงขัน
๑๕.หมากขนนพลูบู	หมากขันพลูบู-
๑๖.ชาพิลำรบำ ๐ เตน	ชาพิลมระบำเต้น
๑๗.เหลนทุกฉนน	เล่นทุกฉัน
๑๘...ดวยสยงอนน	..ด้วยเสียงอัน
๑๙.สาธุการบูชาอี	สาธุการบูชาอี-
๒๐.กดูรยาพาทพิ	กดุริยาพาทย์พิ-
๒๑.(น)คองกลองสยง	ณฆ้องกลองเสียง ”

(กรมศิลปากร, 2548, น.94)



ภาพที่ 12 ศิลาจารึกหลักที่ 8 ด้านที่ 2 ซึ่งเป็นจารึกเขาสุมนกูฎ เมืองสุโขทัย
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.93

จากข้อความข้างต้นบรรทัดที่ 16-19 ได้กล่าวถึง “ระบำ ( ) เต้นเล่นทุกฉัน... ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา” คำในวงเล็บ ( ) ที่ชำรุดไปนั้น ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรได้สันนิษฐานไว้ว่า

น่าจะเป็นคำว่า “รำ” ซึ่งเป็นคำที่คล้องจอง ทั้งนี้ ยังต้องรอการพิสูจน์ต่อไป (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.17)

นับได้ว่าในสมัยสุโขทัยนี้เป็นระยะแรกที่เริ่มมีหลักฐานว่าเกิดนาฏยศิลป์อย่างระบำหรือการรำและการเต้นแต่ยังไม่พบว่ามีละคร จนถึงในสมัยกรุงศรีอยุธยา ยุคสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งราชวงศ์ปราสาททอง (ครองราชย์ในระหว่างปี พ.ศ.2199-2231) จึงพบว่ามีการแสดงละครเกิดขึ้น ดังที่ มองสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตประเทศฝรั่งเศสที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทย ได้กล่าวไว้ดังนี้

> “ ชาวสยามมีมหรสพประเภทเล่นในโรงอยู่ ๓ อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า โขน (Cone) นั้น เป็นการร่ายรำเข้าๆ ออกๆ หลายคำรบตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ผู้แสดงนั้นสวมหน้ากาก (หัวโขน) และถืออาวุธ แสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ และมาตรว่าการแสดงส่วนใหญ่จะหนักไปในทางโลดเต้นเผ่นโผนโจนทะยานและวางท่าอย่างเกินสมควรแล้ว นานๆ ก็จะหยุดเจรจาออกมาสักคำสองคำ หน้ากาก (หัวโขน) ส่วนใหญ่นั้นน่าเกลียด เป็นหน้าสัตว์ที่มีรูปพรรณวิตถาร (ลิง) หรือไม่ก็เป็นหน้าปิศาจ (ยักษ์) มหรสพที่ชาวสยามเรียกว่า **ละคร (Lacone)** นั้นเป็นบทกวีนิพนธ์สดุดีความกล้าหาญแกมนาฏศิลป์ ใช้เวลาแสดงถึง ๓ วัน ตั้งแต่ ๘ โมงเช้าถึง ๗ โมงเย็น ตัวเรื่องนั้นเป็นคำกลอนแสดงให้เห็นเป็นจริงจัง และตัวแสดงที่อยู่ในฉากนั้นหลายคน และตัวแสดงที่อยู่ในฉากนั้นหลายคนจะผลัดกันร้องเมื่อถึงบทของตัว ตัวละครตัวหนึ่งขับร้องในบทของตัวชื่อเรื่อง และตัวแสดงอื่นๆ ก็ขับร้องตามบทของบุคคลที่เรื่องนั้นกล่าวพาดพิงไปถึง ตัวละครผู้ชายเท่านั้นที่ขับร้อง ตัวละครผู้หญิงไม่ขับร้องเลย ส่วนระบำ (Rabam) นั้นเป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิง ไม่มีบทรบราฆ่าฟัน มีแต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น และเขาจัดการมหรสพชนิดนี้ให้เราชมพร้อมๆกันไปกับชนิดข้างต้นที่ข้าพเจ้าได้กล่าวถึงมาแล้ว นักระบำชายหญิงเหล่านี้สวมเล็บปลอมยาวมาก ทำด้วยทองเหลือง เขาร้องไปพลางรำไปพลาง และทำ (ทั้งสองประการพร้อมๆกันได้) โดยไม่เหน็ดเหนื่อยอะไรนัก เพราะวิธีการร่ายรำของเขานั้นก็เพียงการวนเป็นรูปวงกลมอย่างเดียวเท่านั้นเอง มิได้โลดเต้นเผ่นโผนโจนทะยาน มีแต่บิดตัวกับแขนมากหน่อยเท่านั้น ไม่ต้องประคองกันแต่ประการใด แม้กระนั้นก็มีชาย ๒ คนมาเจรจากับคนดูด้วยถ้อยคำตลกโปกฮา คนหนึ่งกล่าวในนามของผู้แสดงฝ่ายชาย อีกคนหนึ่งกล่าวใน

นามของผู้แสดงฝ่ายหญิง ผู้แสดงเหล่านี้ไม่มีเครื่องแต่งตัวแปลกประหลาดอะไร นอกจากผู้ที่เล่นระบำ หรือโขนเท่านั้นที่สวมชฎาทำด้วยกระดาษทองน้ำตะโก ทรงสูงปลายแหลมเกือบเหมือนลอมพอกของพวกขุนนาง แต่ครอบลงมาข้างล่างจนปรกปลายหู และประดับอัญมณีเก๊ๆ กับตุ้มหูทำด้วยไม้ทาทองไว้ด้วย โขนกับระบำนั้นมักหาไปแสดงในงานปลงศพ ลางทีก็หาไปเล่นในงานอื่นๆบ้าง และมีทีท่าว่าการมหรสพประเภทนี้ ไม่เกี่ยวข้องกับการพระศาสนาแต่อย่างใด ด้วยเป็นสิ่งต้องห้ามมิให้พระสงฆ์ดู ละครนั้นมักหาไปเล่นฉลองพระอุโบสถหรือพระวิหารที่สร้างใหม่ในโอกาสอัญเชิญพระพุทธรูปขึ้นประดิษฐานเป็นพระประธาน ณ ที่นั้น”

(สันท์ ท. โกมลบุตร, 2552, น.147-148)

ข้อความดังกล่าวนับเป็นจุดเริ่มต้นว่ามีการแสดงละครปรากฏขึ้นแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งลาลูแบร์ (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, 2505, น.210)ยังได้กล่าวอีกว่า

“...การละเล่นที่ชาวสยามเรียกว่าละครนั้นเป็นกลอนแกมกับคำเจรจา เรื่องหนึ่งเล่นตั้งแต่เช้า ๒ โมงจนทุ่ม ๑ ตลอด ๓ วัน ๓ คืนจึงจะจบเป็นทำนองพงศาวดารอย่างขลัง มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่กลางโรง แล้วเมื่อถึงบทใครคนนั้นก็ร้อง คือละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้นใครเป็นตัวบทไหน ถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง แต่ตัวละครที่ร้องนั้นล้วนเป็นชายทั้งนั้นไม่มีหญิงเลย... ”

ลักษณะละครดังกล่าวสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นละครนอก ด้วยเหตุที่ผู้แสดงล้วนเป็นผู้ชายและเป็นการแสดงที่มิได้เป็นของต้องห้ามสำหรับชาวสยามโดยทั่วไป อย่างเช่นการแสดงละครในของหลวงซึ่งใช้นางในราชสำนักเป็นผู้แสดง สอดคล้องกับข้อสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่กล่าวว่าละครในเกิดขึ้นภายหลังแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดังข้อความต่อไปนี้

“ ...เมื่อครั้งแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มองสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสเข้ามาเมืองไทยก็ว่าได้ดูทั้งโขนทั้งละครและระบำ กล่าวว่า โขนและละครนั้นผู้ชายเล่น ความอันนี้เป็นเค้าเงื่อนว่าในสมัยนั้นละครผู้หญิงยังไม่มี ถ้ามีก็เห็นจะเล่นให้แขกเมืองดูจึงสันนิษฐานว่าละครในเป็นของเกิดมีขึ้นเมื่อภายหลังแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.229)

มีข้อสันนิษฐานว่าละครในหรือละครผู้หญิงของหลวง น่าจะเกิดในช่วงสมัยสมเด็จพระเพทราชา แห่งราชวงศบ้านพลูหลวง (ครองราชย์ระหว่างปี 2231-2246) จนถึงสมัยพระเจ้าบรมโกศ (ครองราชย์ตั้งแตป พ.ศ. 2275-2301) เนื่องจากปรากฏหลักฐานที่พบว่ามีการสมโภชและการฉลองอยู่หลายครั้ง ดังเช่นในสมัยสมเด็จพระเพทราชา ได้กล่าวถึงการพระบรมศพสมเด็จพระนารายณ์ เมื่อถึงเวลาเคลื่อนมหาพิชัยราชรถไปสู่พระเมรุยังหน้าพระศพ ได้โปรดให้มีการจัดการละเล่นมหรสพสมโภชเป็นเวลา 7 วัน 7 คืน ก่อนการถวายพระเพลิงซึ่งนับเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ ทั้งนี้อาจเนื่องด้วยสมเด็จพระนารายณ์ ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงมีคุณูปการอันยิ่งใหญ่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังข้อความต่อไปนี้

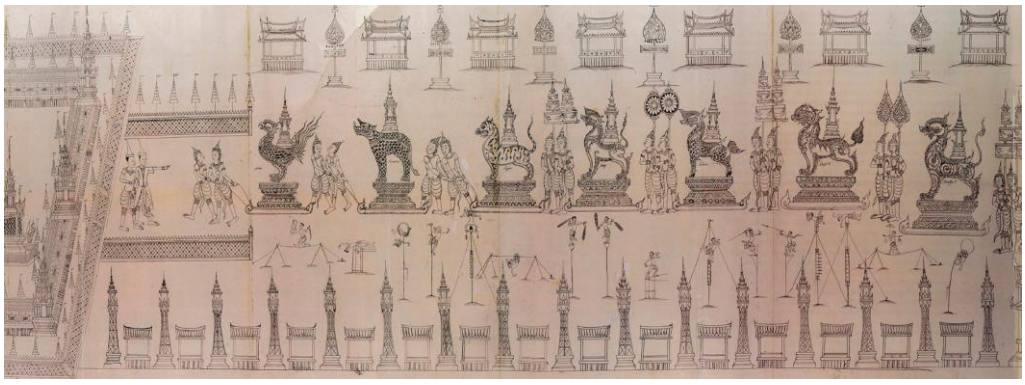
> “สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเมื่อได้ปราบดาภิเษก พระชนม์ได้ ๕๑ พระวษา แล้วสมเด็จพระพุทธเจ้าอยู่หัวมีพระราชโองการดำรัสสั่งเจ้าพนักงาน ให้แต่งการพระบรมศพสมเด็จพระนารายณ์เป็นเจ้า พระเมรุราชใหญ่ สูง ๓ เส้น ขื่อ ๘ วา พระเมรุทิศพระเมรุแทรก ขื่อ ๕ วา ให้อลังการประกอบแก้วกาญจนรจนาแนมแกมกระสันรุ่งเรืองอร่ามวโรภาศ สำหรับขัตติยราชประเพณี แล้วจึงให้เชิญพระโกศทองคำ ซึ่งใส่พระบรมศพสู่มหาพิชัยราชรถอลงกตกอปรด้วยสุพรรณมาศมณีศรี กระจ่างจับพรายพร้อมหลากหลายและสลับเทียมด้วยอาชาไนยชาติม้าต้น ๒ คู่พู่จงกลสุวรรณกุดั่นดาษดวงเพชรมณี ขนจามรีขาวละอองามห้อย ๒ หูทุกตัว จึง วิภูษนาอัสสาภรณ์พรายพรรณล้วนสุวรรณวิโรจน์ราย พลอยประดับสรรพทุกตัวสัตว์ แล้วอลังการประดับเครื่องสูง ฉัตรจามรมาศดาษไปโดยขนัด พร้อมด้วยหมู่ราชบรรษัทแสนยากร มาตยามุขมนตรี ทั้งคณานางบุเรจาริกราชนารีนางใน ครั้นได้มหุดิวารราชฤกษ์ ดีดตีอึงอินทเภรีฆ้องชัย ทั้งแตรสังข์เสียงพิณพาทย์กึกก้องเสียงคนานางก็ร้องร่ำโศกาลัย ละห้อยหวลครวญวิลาปรำพันต่างๆ ก็เคลื่อนมหาพิชัยราชรถไปสู่พระเมรุยังหน้าพระศพ มีเครื่องเล่นสมโภชพร้อมทั้ง ๗ วัน ๗ คืน พระสงฆ์สดับปกรณ์เสร็จ ถวายพระเพลิง แล้วอันเชิญพระอัฐิเข้าสู่พระโกศ เชิญมาไว้โดยที่อันสมควร จึงแห่พระอังคารไปลอยยังกระแสอุทกพารา”
>
> (กรมศิลปากร, 2542, น.412-413)

จากข้อความข้างต้นกล่าวถึงการสมโภชพระบรมศพสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งจัดให้มีการละเล่นต่างๆยาวนานถึง 7 วัน 7 แม้จะไม่มีการระบุรายละเอียดว่าเป็นประเภทใดแต่สันนิษฐาน

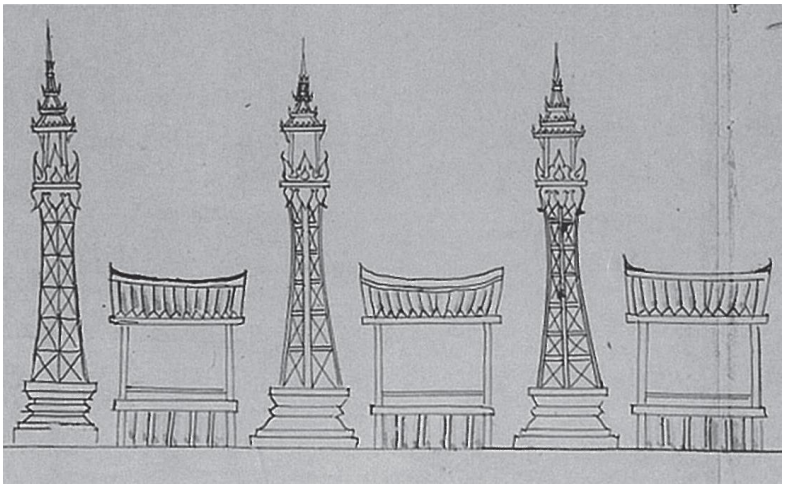
ได้ว่าน่าจะมีการแสดงละครเกิดขึ้นแล้ว ด้วยเหตุที่ละครจะแสดงเป็นเรื่องราวเหมาะกับการแสดงที่มีระยะเวลายาวนานอย่างการสมโภชพระบรมศพ

งานพระเมรุของพระนารายณ์มหาราชและสมเด็จพระเพทราชาน่าจะมีลักษณะเดียวกัน ด้วยเป็นยุคสมัยที่ต่อเนื่องกันอยู่ ดังนั้นสิ่งปลูกสร้างที่เป็นโรงรำ ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงสมโภช รวมทั้งจากข้อความที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารต่างๆ จะพบได้ว่า การแสดงมหรสพในแต่ละครั้งจะแสดงเป็นเวลายาวนานต่อเนื่อง ซึ่งการแสดงน่าจะมีรูปแบบของละครร่วมแสดง ด้วยการแสดงละครเป็นเรื่องราวจะใช้เวลานานกว่าการแสดงเพียงระบำ และละครที่นำมาแสดงสันนิษฐานได้ว่าน่าจะต้องมีละครใน ด้วยเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงละครในมักเป็นเรื่องราวที่ยกย่องเชิดชูพระมหากษัตริย์ด้วยความเชื่อที่ว่าพระมหากษัตริย์เปรียบเสมือนสมมุติเทพ จึงเป็นการสมควรอย่างยิ่งที่จะนำมาใช้ในการแสดง

ทั้งนี้ หากพิจารณาจากหลักฐานที่พบในข้อวินิจฉัยเบื้องต้นเกี่ยวกับภาพงานพระเมรุสมเด็จกระดาษแข็งผนึกบนผ้า เกี่ยวกับงานพระบรมศพของพระเพทราชาในสมัยอยุธยาซึ่งเป็นภาพลายเส้นวาดบนกระดาษแผ่นบางผนึกต่อกัน (พิพัฒน์ กระแจะจันทร์ , 2560, น.251) จะพบตำแหน่งของพระเมรุและสิ่งปลูกสร้างภายนอกราชวัติที่มีโรงรำสำหรับมหรสพ ดังภาพต่อไปนี้



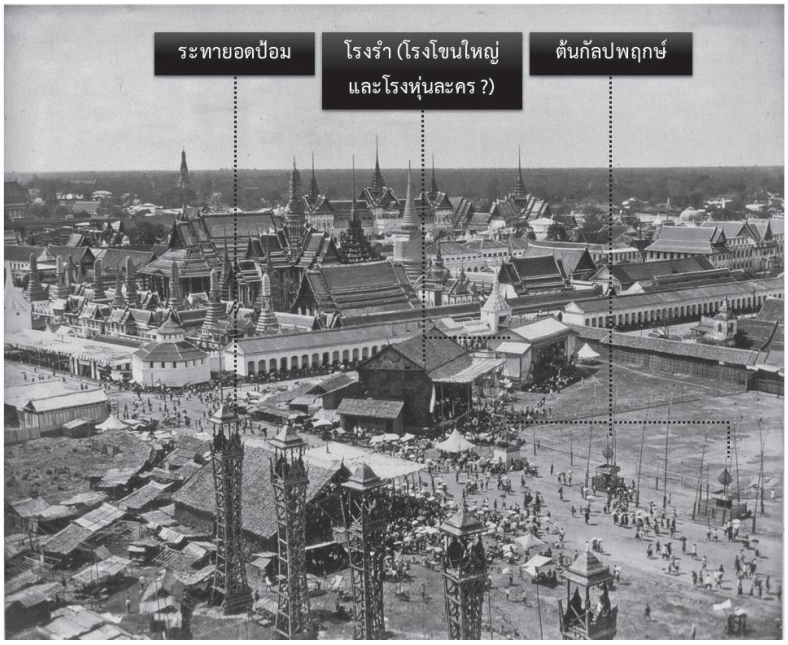
ภาพที่ 13 ภาพลายเส้นแสดงให้เห็นบริเวณส่วนหนึ่งในงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา
ที่มา : Source:Terwiel, 2016 อ้างถึงใน พิพัฒน์ กระแจะจันทร์ , 2560, น.252



ภาพที่ 14 ภาพขยายแสดงลักษณะของระทาดอกไม้เพลิงที่ตั้งสลับอยู่กับโรงรำ
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.262

จากภาพลายเส้นข้างต้น หากเปรียบเทียบกับภาพถ่ายในงานพระเมรุที่สันนิษฐานว่าเป็นของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์(พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี) ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จะมีลักษณะเช่นเดียวกัน ดังภาพด้านล่างต่อไปนี้

ภาพที่ 15 ลักษณะโรงรำที่สลับอยู่ระหว่างโรงระทาซึ่งมีลักษณะเป็นเพิงอยู่ด้านล่างของภาพ
ที่มา : พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, 2560, น.308



ภาพที่ 16 ระทายอดป้อม โรงรำ ในงานพระเมรุท้องสนามหลวงเมื่อปี พ.ศ.2430
ที่มา : Source: Joachim อ้างถึงในพิพัฒน์ กระแจะจันทร์ , 2560, น.262

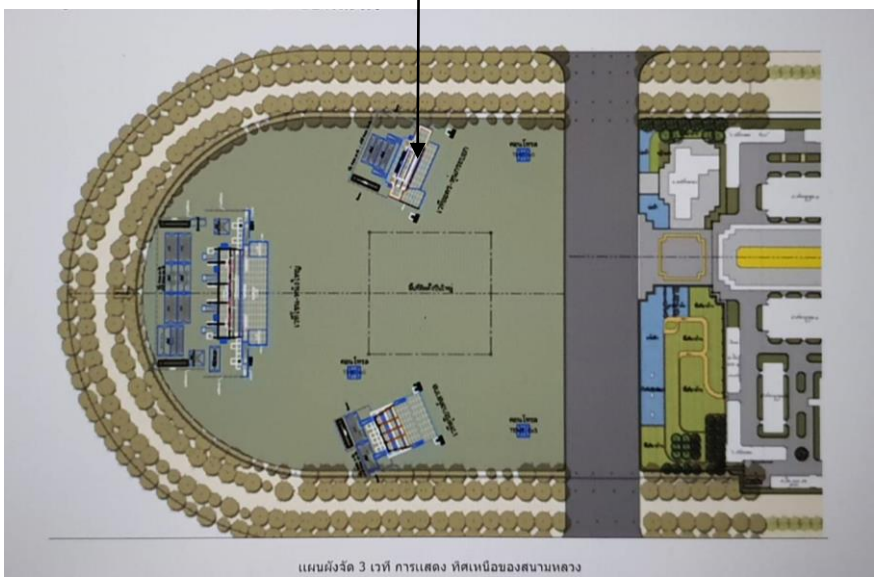
จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี (2561, น.95) ได้กล่าวถึงการพระเมรุของกรมพระเทพามาตย์ ในสมัยกรุงธนบุรี โดยอธิบายบริเวณโดยรอบราชวัตรที่มีโรงโขนและโรงรำสลับอยู่กับโรงระทา อันมีลักษณะสอดคล้องกับภาพที่ได้กล่าวมาในข้างต้น ดังข้อความต่อไปนี้

“...ตั้งแต่ราชวัติทึบออกไปถึงที่ตั้งระทาดอกไม้เพลิง ๒ เส้น ๑๕ วา ระทาใหญ่สูง ๗ วา ๑๖ ระทา แบ่งเกณฑ์จตุสดมภ์กรมละ ๔ ระทา โรงโขนใหญ่ ๒ โรง จตุสดมภ์ ๒ คนต่อโรง โรงรำหว่างระทากรมละ ๓ โรง โรงเทพทอง ๒ โรง จตุสดมภ์ ๒ คนต่อโรง... ”

จารีตการสร้างโรงรำเพื่อจัดแสดงมหรสพในการพระเมรุปรากฏมาจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ซึ่งพบว่ามีการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา แม้ลักษณะและตำแหน่งที่ตั้งของโรงรำจะมีความแตกต่างไปจากอดีตก็ตาม

ภาพที่ 17 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน บวงสรวง
ในงานพระเมรุของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9
ที่มา : สำเนาภาพจากผู้วิจัย

เวทีหรือโรงรำสำหรับการแสดงละครและหุ่นกระบอก



ภาพที่ 18 แผนผังแสดงตำแหน่งของเวทีหรือโรงรำในงานพระเมรุ
พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9
ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เมื่อปีพ.ศ.2560
ที่มา : https://www.isranews.org/isranews-scoop/56916-rama9.html

4.2.1 “ละครใน” สมัยกรุงศรีอยุธยา (สมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ครองราชย์ ป พ.ศ. 2275-2301)

หลักฐานที่พบเกี่ยวกับละครในหรือละครผู้หญิงในสมัยกรุงศรีอยุธยา จะพบในสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ดังที่ปรากฏข้อความในงานมหรสพสมโภชรอยพระพุทธบาท ซึ่งพระมหานาควัดท า ทรายได้บันทึกไว้ในบุณโณวาทคำฉันท์ ทั้งนี้ ด้วยเหตุที่สมัยนี้เป็นช่วงที่บ้านเมืองสงบสุขและยังเป็นช่วงที่มีการครองราชย์ยาวนาน จึงมีเวลาในการพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์ไทยให้มีความประณีตมากกว่าสมัยก่อน ดังข้อความที่ปรากฏต่อไปนี้

“แต่ละครในคือละครผู้หญิงนั้น เมื่อครั้งรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ยังหาปรากฏมีไม่ มาปรากฏว่ามีละครผู้หญิงในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ ซึ่งแต่งในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศเป็นทีแรก เพราะฉะนั้นละครผู้หญิงคงเกิดขึ้นเมื่อสมัยในระหว่างรัชกาลสมเด็จพระเพทราชามาจนรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ หรือถ้าจะว่าโดยศักราชก็คือ ในระหว่าง พ.ศ. ๒๒๓๑ จน พ.ศ. ๒๓๑๐

ก็แลในระหว่างเวลา ๗๐ ปีนี้ รัชกาลของสมเด็จพระเจ้าบรมโกศเป็นเวลาช้านานยิ่งกว่า ๓ รัชกาลแต่ก่อนมา บ้านเมืองก็ปราศจากศึกสงคราม ด้วยนานาประเทศ ทั้งพม่า มอญ ตลอดจนลังกาทวีป ต่างมาขอเป็นทางไมตรี จึงยกย่องพระเกียรติยศกัน แต่ก่อนมีคำยอพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ เข้าใจว่าเป็นของสมเด็จพระวันรัต วัดพระเชตุพน แต่งไว้ในหนังสือพระราชพงศาวดาร ว่า “อันสมเด็จพระบรมราชาธิราชเจ้าแผ่นดินนี้ มีพระกมลสันดานต่างกันกับ (*สมเด็จพระพุทธเจ้าเสือ*) พระบรมราชบิดา แล (*สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ*) พระเชษฐาธิราชเจ้า ปาณาติบาตพระองค์ทรงเว้นเป็นนิจ ทรงประพฤติกุศลสุจริตธรรม สมณพราหมณาประชาราษฎร มีแต่สโมสรเป็นสุขสนุกทั่ว ฯลฯ ถึงหน้านวดข้าวก็เสด็จไปนวดที่ทุ่งหันตรานาหลวง แล้วเอาใส่ระแทะให้พระราชบุตร พระราชธิดา และกำนัลนางทั้งปวงลากเข้าไปในวัง แล้วเอารวงข้าวทำฉัตรใหญ่และยาคูไปถวายพระราชาคณะที่อยู่พระอารามหลวงทุกๆ ปีมิได้เว้น พระองค์สรรพที่จะเล่นมิได้เบื่อ ทั้งวิ่งวัว วิ่งควาย และพายเรือ (*จับ*) เสือกับช้างให้สู้กัน มีแต่สนุกทั่วกันทุกฤดู”

คำยอพระเกียรติทั้งนี้ กับข้อที่ปรากฏว่า ละครผู้หญิงของหลวงเริ่มเล่นเรื่องอิเหนาเมื่อในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ดังได้กล่าวมา ดูก็ยุติเป็นนัยอันเดียวกัน เพราะฉะนั้นน่าลงเนื้อเห็นว่า ละครผู้หญิงซึ่งเรียกว่า ละครใน นั้นจะเป็นของมีขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศนั้นเอง”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.325-326)

ข้อความจากบุณโณวาทคำฉันท์ (พระมหานาค วัดท่าทราย, 2503, น.40) ซึ่งเล่าเรื่องการประพาสและสมโภชพระพุทธบาทของพระเจ้าบรมโกศ ได้กล่าวถึงมหรสพต่างๆที่โปรดให้มีสมโภช ดังข้อความในช่วงมหรสพกลางวันสมโภชพระพุทธบาท เมื่อคราวเสด็จพระราชดำเนินเพื่อนมัสการพระพุทธบาท ดังนี้

“ ตระบัดก็เบิกไพ- จิตรสูรอสูรา
ถวายดวงธิดาพงา อมเรศเฉลิมงาม
ลครก็ฟ้อนร้อง สุรศัพทกลับขาน
ฉับฉ่ำที่ดำนาน อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อนลครใน บริรักษจักรี
โรงริมคิรีมี กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย
ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร- พตร่วมฤดีโลม”

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่ามีการแสดงละครในปรากฏในยุคนี้ ด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้

1. <u>มีการกล่าวถึงการแสดงเบิกโรง เรื่อง ไพจิตราสูร</u> ดังข้อความ

“ตระบัดก็เบิกไพ- จิตรสูรอสูรา
ถวายดวงธิดาพงา อมเรศเฉลิมงาม”

สังเกตจากข้อความดังกล่าว แสดงให้เห็นว่ามีการแสดงเบิกโรงเรื่องไพจิตราสูร ก่อนการแสดงละคร โดยเนื้อความคล้ายกับเรื่องไพจิตราสูร พระราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ (เป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคลในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์) เนื้อเรื่องกล่าวถึงราชาแห่งยักษ์ที่ชื่อ “ไพจิตราสูร” มีธิดาผู้งดงาม ชื่อ “สุชาดา” วันหนึ่งได้จัดการพิธีเลือกคู่ให้กับธิดาโดยบัญชาให้เหล่าอสูรมาพร้อมกันบริเวณหน้าพระลานเพื่อให้นางสุชาดาเลือก เมื่อพระอินทร์ทราบข่าวจึงแปลงเป็นยักษ์แก่มาร่วมการพิธี ด้วยบุญกุศลที่เคยเป็นคู่กันมาแต่ชาติก่อนทำให้นางมองเห็นรูปที่แท้จริงของพระอินทร์ (หรือองค์อมเรศดังข้อความข้างต้น) นางจึงโยนพวงมาลัยไปสวมหัตถ์ ยักษ์แก่จึงกลายร่างเป็นพระอินทร์และพานางเหาะกลับไปวิมานไตรตรึงษ์ (พนิดา สิทธิวรรณ, 2552, น.141)

จากข้อความที่พบในบุณโณวาท เมื่อเบิกโรงเรื่อง ไพจิตราสูร แล้วได้กล่าวถึงการแสดงละครในต่อ จากนั้น ซึ่งการรำเบิกโรงเป็นขั้นตอนหนึ่งก่อนการแสดงละครใน โดยขั้นตอนจะเริ่มจากการไหว้ครู ต่อด้วยการรำเบิกโรง แล้วจึงเข้าสู่การแสดงละครใน ซึ่งกระบวนการดังกล่าวยังยึดถือปฏิบัติเป็นจารีตสืบต่อจนถึงปัจจุบัน

2. กล่าวถึง “ละครในบริรักษจักรี”

นอกจากนี้ ยังพบข้อความที่กล่าวถึง “ละครในบริรักษจักรี” ซึ่งแปลความหมายตามพจนานุกรมได้ ดังนี้

- **ละคร** หมายถึง การแสดงประเภทหนึ่ง ผู้แสดงเรียกว่า ตัวละคร มีเวทีหรือสถานที่ใช้ในการแสดง มีบทให้ตัวละครแสดงตามเนื้อเรื่อง โดยมากมีดนตรีประกอบ มีลักษณะแตกต่างกันออกไปหลายชนิด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.996)
- **ใน** หมายถึง ตรงกันข้ามกับนอก,ไม่ใช่นอก เช่นในบ้าน ในเมือง(เรื่องเดียวกัน, น. 600)
- **บริรักษ์** ก. แปลว่า ดูแล รักษา ปกครอง (เรื่องเดียวกัน, น.609)
- **จักรี** น. ผู้มีจักร หมายถึง พระนารายณ์ ต่อมาหมายถึง พระราชา ตามคติความเชื่อของไทยที่ถือว่าเป็นพระนารายณ์อวตาร (เรื่องเดียวกัน, น.297)

เมื่อแปลรวมความแล้วหมายถึงละครที่อยู่ภายใต้การดูแลของพระราชาหรือพระมหากษัตริย์ โดยอีกนัยหนึ่งอาจหมายถึง ละครในพระอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีความหมายเช่นเดียวกับที่เสาวณิต วิงวอนได้กล่าวไว้ว่า “ละครในบริรักษจักรี แปลว่า ละครของพระมหากษัตริย์ ซึ่งผู้หญิงล้วนๆเล่น” (2555, น.93)

ข้อความที่ปรากฏในบุณโณวาทยังแสดงให้เห็นอีกว่ามีการแสดงละครในซึ่งผู้แสดงล้วนเป็นผู้หญิง ดังคำที่ว่า “กลลับบ่แลชาย ล้วนสรรสกรรจ์นาง” จึงเป็นการยืนยันให้เห็นว่าการแสดงครั้งนั้นน่าจะเป็นการแสดงละครในของผู้หญิง ด้วยในยุคนี้มีข้อห้ามมิให้ใช้ผู้หญิงแสดงละครที่มิใช่ของหลวง

3. <u>กล่าวถึงเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน</u>

ดังข้อความที่กล่าวว่า “อนิรุทธกินรี” ซึ่งหมายถึงเรื่องอุณรุท ที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ข้อความดังกล่าวนี้ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (2535, น.904) ได้กล่าวแสดงข้อคิดเห็นไว้ว่า

> “จากหลักฐานข้างต้น แสดงว่าในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีการแสดงละครใน เรื่อง อนิรุทธ์ ตอน “อนิรุทธกินรี” กล่าวคือ เป็นตอนที่พระอนิรุทธ์ได้พบนางกินรี และได้นางกินรีเป็นชายา แสดงว่าในเวลานั้น บทละครในเรื่องอนิรุทธ์มีเนื้อหาต่างไปจากเรื่องอนิรุทธ์ในเรื่องอนิรุทธคำฉันท์แล้ว คือมีการเพิ่มเติมเรื่องราวตอนพระอนิรุทธ์ได้พบนางกินรีเข้าไปในเรื่องแล้ว”

นอกจากนี้ยังกล่าวถึงเรื่องอิเหนา ดังข้อความต่อไปนี้

“ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร- พตร่วมฤดีโลม

ข้อความข้างต้น กล่าวถึงเหตุการณ์ที่อิเหนาได้ลักพานางบุษบามาไว้ในถ้ำ จนไปสู่การโลมนางบุษบา ซึ่งเรื่องราวดังกล่าวปรากฏอยู่ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน สั่งถ้ำ ที่ยังคงพบว่ามีการแสดงสืบมาจนถึงปัจจุบัน

จากที่กล่าวมาทั้งหมดในข้างต้นพอจะสรุปได้ว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่ามีการแสดงละครในเกิดขึ้นแล้ว โดยพบข้อความจากบุณโณวาทที่กล่าวถึงการแสดงเบิกโรง

เรื่องไพจิตราสูร การกล่าวถึงละครในบริรักษ์จักรี และการกล่าวถึงเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในอย่างเรื่อง อิเหนา และเรื่อง อนิรุทธ์ อีกด้วย

ละครในคงจะเฟื่องฟูในยุคพระเจ้าบรมโกศเท่านั้น เมื่อพระองค์สิ้นพระชนม์พระราชโอรส คือ เจ้าฟ้าอุทุมพร (ครองราชย์ในปี พ.ศ.2301) ซึ่งเป็นพระมหาอุปราชขณะนั้นได้ทรงขึ้นครองราชย์สืบต่อเพียง 3 เดือนก็ทรงสละราชสมบัติเสด็จออกผนวชเป็นภิกษุ ถวายราชสมบัติแก่เจ้าฟ้าเอกทัศผู้เป็นพระเชษฐา (พระราชโอรสในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศที่ประสูติแต่กรมหลวงพิพิธมนตรี)

ช่วงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยพระเจ้าเอกทัศ (สมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์) ได้เกิดขาดแคลนละครผู้หญิงของหลวงที่ฝึกหัดใน จนต้องรับสั่งให้หาละครผู้ชายเข้าไปเล่นในพระราชวัง ดังปรากฏหลักฐานว่าตัวละครคือนายแทนกับนายมี เป็นตัวละครจำอวดที่เข้าไปเล่นเป็นผู้ชายและผู้หญิง แสดงให้เห็นว่าตัวละครผู้หญิงของหลวงตั้งแต่ครั้งสมัยพระเจ้าบรมโกศคงไม่มีหรือมิได้มีการฝึกซ้อม นับแต่สมเด็จพระเจ้าบรมโกศสิ้นพระชนม์จึงไม่สามารถเล่นได้ และต้องหาละครผู้ชายจากนอกวังเข้ามาแสดง หลังจากนั้นไม่นานกรุงศรีอยุธยาก็เสียให้กับพม่า

จากเหตุดังกล่าว ละครผู้ชายที่เข้าไปแสดงถวายพระเจ้าเอกทัศ (สมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์) มิได้เป็นการฝึกหัดโดยราชสำนัก แต่เป็นละครผู้ชายที่แสดงอยู่ภายนอกพระราชวัง แม้เรื่องราวที่แสดงโดยนายแทนกับนายมีก็เป็นเพียงการแสดงของตัวละครจำอวดที่ถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวความเดือดร้อนในการเก็บภาษีผักบุ้งของนายสัง ผู้เป็นมหาดเล็ก มิใช่เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในจึงไม่สามารถเรียกได้ว่าเป็นละครในผู้ชาย ซึ่งละครในผู้ชายจะปรากฏหลักฐานในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดังจะกล่าวต่อไป

4.3.2 “ละครใน” สมัยกรุงธนบุรี (สมัยพระเจ้าตากสินมหาราช ครองราชย์ตั้งแตป พ.ศ. 2310-2325)

ภายหลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปีพ.ศ. 2310 ละครในราชสำนักหรือละครหลวง ได้กระจายไปตามที่ต่างๆ ซึ่งพบว่าไปปรากฏในเมืองพม่าโดยการถูกกวาดต้อนไป เรียกชื่อว่า อโยธยาสัตคยี(เรียกอีกชื่อว่า โยเดียสัตคยี) แปลว่า ละครอโยธยาของหลวง พระเจ้าอังวะมังระให้รวบรวมละครไทยเหล่านี้จัดไว้เป็นละครหลวงของพม่าโดยตั้งเป็นกรมขึ้น มีหน้าที่ในการแสดงมหรสพของหลวง ซึ่งผู้แสดงในคณะละครหลวงนี้ประกอบไปด้วยชาวไทยและชาวพม่าโดยอยู่ในพระ

ราชูปถัมภ์ เมื่อมีการย้ายราชธานีจากเมืองอังวะ ไปที่เมืองอมรบุระ และสุดท้ายไปที่เมืองมัณฑะเลย์ ก็ได้นำคณะละครหลวงนี้ติดตามไปด้วย ละครหลวงจึงมีแต่เฉพาะในราชธานีหรือเมืองหลวงเท่านั้น และเล่นสืบต่อมาจนถึงปีพ.ศ.2428 สมัยพระเจ้าสีป่อจึงเสียเมืองให่แก่อังกฤษ

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงมีโอกาสไปที่พม่า จึงสืบหา “โยเดีย” และได้พบตัวมองโปซิน เจ้ากรับพม่ารำที่เมืองจองเด เมื่อกลับมาร่างกุ้งได้พบศิษย์นางละครในคนหนึ่งของพระเจ้ามินดง ซึ่งเลิกรำแล้วแต่เป็นครูฝึกหัดท่ารำ ชื่อแม่เยี้อน(Ma Nyun) อายุราว 40 ปี โดยได้รำท่าอย่างโยเดีย ลักษณะท่าทางยังคงมีหลักกระบวนท่ารำของไทยอยู่อย่างมาก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> “ท่าทางยังมีหลักกระบวนรำของไทยมาก ตั้งต้นรำเพลงช้าเรียกว่า **Farongya** แล้วรำเพลงเร็วเรียกว่า **Farongyin** ต่อ อยู่ข้างน่าดูมากถึงจะเพี้ยนก็รู้ได้ว่ารำอย่างไทย ซึ่งผิดกับกระบวนรำของพม่ามาก
>
> เพลงดนตรีโยเดียก็มีหลายเพลง หญิงเหลือเป็นผู้ฟัง สอบว่ามีเค้าใกล้อยู่แต่เพลงแขกมอญ เธอได้ขอจดชื่อเพลงตามที่พม่าเรียก มีดังนี้
>
> | | | | |
> |---|---|---|---|
> | **Ngungit** | อ่านว่า | งุงิด | ย่องหงิด |
> | **Mahothi** | อ่านว่า | มโหธี | มโหรี |
> | **Htanauk** | อ่านว่า | ธะเน้า | ตะนาว |
> | **Farantin** | อ่านว่า | พรันติน | |
> | **Khotmun** | อ่านว่า | เคดหมุ่น | แขกมอญ” |
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.131-132)

หญิงเหลือ ที่กล่าวถึงในข้อความข้างต้น คือ หม่อมเจ้าพัฒนายุ ดิศกุล เป็นพระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประสูติแต่หม่อมลำดวน ดิศกุล ณ อยุธยา มีพระนามลำลองว่า ท่านหญิงเหลือ เป็นผู้ติดตามใกล้ชิดสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พร้อมกับหม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล และหม่อมเจ้าพิไลยเลขา ดิศกุล เมื่อครั้งที่ทรงลี้ภัยไปประทับที่ปีนัง ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475

เกี่ยวกับการแสดงโยเดียนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงให้ข้อคิดเห็นว่า(2546, น.329) ไม่ปรากฏว่ามีรูปแบบการแสดงเป็นอย่างไรในระยะแรก คงเหลือมาในชั้นหลังว่าผู้แสดงจะผสมกันโดยใช้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายเป็นผู้แสดง ภาษาที่ใช้เป็นภาษาพม่า คงมีแต่ศิราภรณ์ทั้งชฎาและหัวโขน รวมทั้งเครื่องดนตรีปี่พาทย์ที่ยังคงตามแบบอย่างไทย

ในด้านสภาพบ้านเมืองสมัยกรุงธนระยะแรกยังไม่มีพระมหากษัตริย์ปกครองแผ่นดิน บรรดาหัวเมืองต่างๆพากันแย่งชิงเพื่อจะตั้งตนเป็นใหญ่ ในยุคนี้มีเมืองที่พบว่าเกี่ยวข้องกับละครผู้หญิงซึ่งแสดงละครในตามรูปแบบอย่างละครหลวง นั่นคือ เมืองนครศรีธรรมราช

หากมองย้อนไปในอดีตสมัยอาณาจักรอยุธยา เมืองนครศรีธรรมราชถือเป็นเมืองขึ้นของอยุธยาที่ถูกจัดให้เป็นเมืองที่กษัตริย์ต้องถวายทั้งดอกไม้เงินทองและต้องถือน้ำพระพิพัฒน์ ในสงครามครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 เมื่อพม่ากำลังเข้าล้อมเมือง นครศรีธรรมราชและหัวเมืองภาคใต้ที่อยู่ต่ำลงไปได้ปลีกตนออกจากราชอาณาจักรอยุธยาและรวมตัวกัน ภายใต้การนำของอำนาจท้องถิ่นย่อยกลุ่มหนึ่งในนครศรีธรรมราช แล้วเรียกชื่อว่า “ชุมชนเจ้านคร” (นิธิ เอี่ยวศรีวงษ์, 2544, น.258)

เจ้าพระยานครฯ(หนู)ในขณะนั้นได้ตั้งต้นเป็นอิสระ และในปีพ.ศ.2312 เมื่อพระเจ้าตากสินได้ยกกองทัพไปปราบได้จับตัวเจ้าพระยานครฯ(หนู)พร้อมทั้งกวาดต้อนบรรดาละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯขึ้นมายังกรุงธนบุรี ซึ่งละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯนี้ได้รับการฝึกหัดจากพวกละครหลวงที่หนีไปจากกรุงศรีอยุธยาตั้งแต่ครั้งกรุงแตก

เรื่องราวเหตุการณ์ในช่วงใกล้เสียกรุงหรือก่อนกรุงแตกจนถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ปรากฏหลักฐานจากจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี โดยกล่าวถึงละครผู้หญิง ดังข้อความต่อไปนี้

> “ ๔๓. ปีขาล โทศก ไปตีเมืองสวางค์บุรี พระฝางมีช้างเผือกลูกบ้านออกยังไม่จับหญ้า รู้ว่าทัพเมืองใต้ยกขึ้นไปจะรบเอาช้างเผือก จึงเสี่ยง (ทาย) หญ้าว่า ช้างนี้คู่บุญเมืองเหนือ ให้รับหญ้าเมืองเหนือ คู่บุญเมืองใต้ ให้รับหญ้าเมืองใต้ (ช้าง) รับหญ้าเมืองใต้ พอทัพถึงเข้าตีได้เมือง พระฝางพาช้างหนี ติดตามไปพบช้างอยู่ชายป่าแม่น้ำมืดได้มาถวาย รับสั่งให้สมโภช

นางพญาแล้วให้รับ**ละครผู้หญิง**ขึ้นไปสมโภชพระฝาง ๗ วัน แล้วเสด็จไปเหยียบเมืองพิษณุโลก สมโภชพระชินราชพระชินศรี ๗ วัน มี**ละครผู้หญิง**เสร็จแล้ว”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น.83)

ข้อความข้างต้นกล่าวถึง “ละครผู้หญิง” ในการสมโภชพระฝาง พระชินราชพระชินศรี เมื่อครั้งที่กองทัพพระเจ้าตากได้ไปตีเมืองสวางค์บุรี ในระยะต่อมาเมื่อพระเจ้าตากสินได้ทำการรวบรวมหัวเมืองต่างๆเข้าไว้ด้วยกันและสถาปนาเป็นกรุงธนบุรี ได้พบว่ามีการฝึกหัดละครหลวงขึ้นใหม่ โดยเป็นการรวมตัวกันของบรรดาละครซึ่งรวบรวมได้จากที่ต่างๆ (ละครผู้หญิงตั้งแต่ครั้งกรุงเก่าที่มาเป็นครูละครในยุคนี้ปรากฏชื่อ “จัน” เพียงคนเดียว นอกนั้นไม่ปรากฏชื่อ) กับละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯที่ถูกกวาดต้อนมา โดยมีผู้รู้แบบแผนการแสดงละครในสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ เจ้าฟ้าพินทวดี ผู้เป็นพระราชธิดาของสมเด็จพระเจ้าบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยาเป็นผู้มีส่วนร่วมในการฝึกหัด นับว่าเป็นละครผู้หญิงที่เป็นละครหลวงเพียงโรงเดียว ภายหลังต่อมาพระเจ้ากรุงธนบุรีหรือสมเด็จพระเจ้าตากสินได้โปรดให้เจ้าพระยานครฯ(หนู)กลับไปครองเมืองนครศรีธรรมราช ด้วยทรงเห็นว่าเป็นผู้มีความจงรักภักดีและได้ถวายธิดาจนมีราชบุตร(คือพระพงษ์นรินทรและพระอินทร์อภัย) จึงได้โปรดเกล้าให้เจ้านครฯกลับไปครองเมืองดังเดิมพร้อมทั้งสถาปนายกย่องพระเกียรติเป็นพระเจ้าประเทศราชและยังได้ประทานละครผู้หญิงคืนให้แก่เจ้านครฯ

จากข้อมูลข้างต้นเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นว่าละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครและละครผู้หญิงของหลวงมีการเดินทางติดต่อสื่อสารและแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างกันอยู่ตลอดเวลา ทั้งด้านครูผู้สอน ตัวละคร เครื่องแต่งกาย ซึ่งย่อมส่งผลให้รูปแบบของการแสดงเป็นไปในลักษณะที่ไม่ต่างกันมากนัก

ละครผู้หญิงของเจ้านครฯ ที่นับว่าเป็นยุคเจริญรุ่งเรืองมากเป็นพิเศษคือ สมัยเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หนู พร้อม) เนื่องจากมีคณะละครอยู่มากจนสามารถแยกได้เป็น 2 คณะ สำหรับวัตถุประสงค์ของการมีละครผู้หญิงก็เพื่อประดับพระอิสริยยศแก่เจ้าเมือง หรือเพื่อใช้ในการรับเสด็จพระเจ้าแผ่นดินและต้อนรับอาคันตุกะต่างเมือง และยังเพื่อความบันเทิงภายในพระราชวัง รวมทั้งเพื่องานสมโภชต่างๆ

สมัยธนบุรีนี้เป็นยุคที่ละครผู้หญิงของหลวงเฟื่องฟู ซึ่งได้รับการฟื้นฟูภายในระยะเวลาอันรวดเร็วเพียง 15 ปี นับจากการขึ้นครองราชย์ของพระเจ้าตากสินมหาราช หรือ พระเจ้ากรุงธนบุรี ในสมัยพระเจ้าตากสินมหาราชหรือพระเจ้ากรุงธนบุรี จนถึงช่วงปลายรัชกาลได้เกิดเหตุจลาจลขึ้น เนื่องจากสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีมีพระอัธยาศัยผิดไปจากพระองค์เดิม พระจริตฟั่นเฟือนถึงทรงก่อความเดือดร้อนแก่ผู้คนทั้งสงฆ์และฆราวาส พระยาสรรค์กับพวกจึงถือโอกาสเป็นกบฏ คุมพระองค์พระเจ้ากรุงธนบุรีไปขังไว้แล้วออกว่าราชการแทน จึงเกิดการรบระหว่างฝ่ายกบฏและฝ่ายต่อต้าน เมื่อสมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกซึ่งกำลังไปราชการทัพที่ประเทศ กัมพูชาทราบข่าวจราจล จึงรีบยกทัพกลับมาถึงกรุงธนบุรี ในวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2535 ราษฎรได้ขอร้องให้ช่วยปราบยุคเข่นและอัญเชิญขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ เมื่อทรงจัดการเรื่องกบฏและสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีแล้วจึงได้จัดสร้างเมืองขึ้นใหม่และประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษกขึ้น (แสงโสม เกษมศรีและวิมล พงศ์พิพัฒน์, 2523, น.1-2) นับเป็นการสิ้นสุดในยุคสมัยกรุงธนบุรีและได้เปลี่ยนไปสู่ยุคกรุงรัตนโกสินทร์

4.3.3 “ละครใน” สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ภายหลังจากสิ้นสมัยกรุงธนบุรี ได้มีการย้ายเมืองหลวงจากฝั่งธนบุรีมาตั้งอยู่บนฝั่งพระนครและเริ่มเข้าสู่ราชวงศ์ใหม่ คือ ราชวงศ์จักรี ลักษณะของละครหลวงหรือละครผู้หญิง ที่มีอยู่ในราชสำนักมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาได้มีการเปลี่ยนแปลง แต่ยังคงยึดถือจารีตที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยสามารถแบ่งอธิบายในแต่ละรัชกาลได้ดังนี้

1) ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 (พ.ศ.2325-2352)

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 นับเป็นยุคที่บ้านเมืองเพิ่งเริ่มฟื้นฟูต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี นโยบายของพระองค์มุ่งเน้นไปที่การสร้างบ้านเมืองให้ยิ่งใหญ่ดังเช่นสมัยกรุงศรีอยุธยาในครั้งก่อนเสียกรุงแก่พม่า นับตั้งแต่การสร้างบ้านแปลงเมือง สร้างพระบรมมหาราชวัง วัดวาอารามต่างๆ รวมทั้งการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมให้มีความสมบูรณ์ โดยมุ่งเน้นการจัดสร้างซ่อมแซมสิ่งต่างๆที่เคยมีมาในอดีตให้อยู่ในสภาพสมบูรณ์เพื่อใช้เป็นสมบัติชาติให้แก่คนรุ่นหลังสืบไป

ด้านละครหลวงหรือละครผู้หญิงยังคงมีเพียงในราชสำนักของหลวงดังที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา แม้เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ยังดำรงพระยศเป็นเจ้าฟ้า

กรมหลวงอิศรสุนทรขณะที่ยังประทับอยู่พระราชวังเดิม ได้โปรดให้ฝึกหัดละครผู้หญิงชุดเด็กขึ้น โดยนำบทละครเรื่องอุณรุทครั้งกรุงเก่ามาใช้แสดง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกก็ทรงกริ้วจนถึงขั้นต้องเป็นอันยกเลิกไป

ละครในยุคนี้ยังคงเรียกชื่อว่า “ละครผู้หญิง” ซึ่งปรากฏในการแสดงสมโภชตามธรรมเนียมปฏิบัติที่เคยกระทำสืบต่อกันมา ด้วยเหตุที่ในยุคนี้มีการฟื้นฟูจัดสร้างบูรณะสิ่งต่างๆจึงมีการสมโภชและมีการแสดงละครผู้หญิงอยู่หลายครั้ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1.1) สมโภชพระนคร ภายหลังจากการย้ายเมืองหลวงจากกรุงธนบุรีมายังฝางพระนครและได้มีการสมโภชพระนครภายหลังเสร็จการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ดังปรากฏข้อความต่อไปนี้

“สมโภชพระนคร

ครั้นเสร็จการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกแล้ว จึงทรงพระกรุณาโปรดให้จัดการสมโภชพระนครต่อเนื่องกันไป ให้นิมนต์พระสงฆ์ทุกๆอารามทั้งในกรุงและนอกกรุงขึ้นสวดพระพุทธมนต์ บนเชิงเทิน ทุกๆใบเสมาๆละรูป รอบพระนครพระราชทานเงินขอแรงให้ข้าราชการทำกระทงเลี้ยงพระสงฆ์ทั้งสิ้นแล้วให้ตั้งโรงทานรายรอบพระนคร พระราชทานเลี้ยงยาจกวนิพพกทั้งปวง แล้วให้ตั้งต้นกัลปพฤกษ์ตามวงกำแพงพระนครทิ้งทานต้นละชั่ง ๓ วัน สิ้นพระราชทรัพย์เป็นอันมาก ให้มี**<u>การมหรสพต่างๆ และมีละครผู้หญิง</u>**โรงใหญ่เงินโรงวันละ ๑๐ ชั่ง เป็นการสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดารามด้วยครบ ๓ วันเป็นกำหนด...”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2545, น.31)

1.2) สมโภชพระไตรปิฎก ภายหลังจากการสร้างพระไตรปิฎกฉบับทองแล้ว ได้มีการจัดกระบวนแห่สมโภชพระไตรปิฎก เพื่อเชิญไปประดิษฐานไว้ในหอพระมณเฑียรธรรมกลางสระในวัดพระศรีรัตนศาสดารามภายในพระราชวัง แล้วจึงมีละครผู้หญิงสมโภช ดังข้อความต่อไปนี้

“ทำสังคายนาพระไตรปิฎก

ในปีวอก สัมฤทธิศก นั้น พระบาทสมเด็จบรมบพิตรพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชรำพึงถึงพระไตรปิฎกธรรมอันเป็นมูลรากฐานแห่งพระปริยัติศาสนา ทรงพระราชศรัทธาพระราชทานทรัพย์เป็นอันมาก ให้เป็นค่าจ้างลานจารึกพระไตรปิฎกลงลาน แต่บรรดามีฉบับ

ในที่ใดๆเป็นอักษรลาว อักษรรามัญก็ให้ชำระแปลงออกเป็นอักษรขอม สร้างขึ้นไว้ในตู้ ณ หอพระมนเทียรธรรมและสร้างพระไตรปิฎกถวายพระสงฆ์ให้เล่าเรียนทุกๆพระอารามหลวงตามความปรารถนา ...

ครั้นเมื่อเสร็จการสร้างพระไตรปิฎกฉบับทองแล้ว จึ่งให้เชิญพระคัมภีร์ทั้งปวงขึ้นพระยานุมาศพระราชยานต่างๆ ตั้งกระบวนแห่สมโภชพระไตรปิฎกมีเครื่องเล่นเป็นเอนกนานานุปการ เป็นมหรสพแก่ตาประชาราษฎรทั้งปวง แล้วเชิญพระคัมภีร์ปริยัติธรรมเข้าประดิษฐานไว้ในตู้ประดับมุก ตั้งไว้ในหอพระมณเทียรธรรมกลางสระในวัดพระศรีรัตนศาสดารามภายในพระราชวัง แล้วให้มีงานมหรสพสมโภชพระไตรปิฎก ณ หอพระมณเทียรธรรม ครั้งนั้นมี**ละครผู้หญิง**ด้วย”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2545, น.58-59)

1.3) การสมโภชในงานฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

“ ณ เดือน ๔ ฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีพระราชโองการรับสั่งให้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอหลานเธอ ข้างหน้าข้างใน ข้าราชการ เจ้าพระยาและพระยาผู้ใหญ่ผู้น้อย รับเงินทำสำรับละบาท เลี้ยงพระ ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วันละ ๕๐๐ ทรงประเคนครบตติยวาร แล้วถวายไตร บาตร ใส่น้ำผึ้งเต็มบาตร ๕๐๐ ครบ เครื่องไทยทาน ต้นกัลปพฤกษ์ ๘ ต้น ทรงโปรยดอกไม้เงินทองเป็นทาน ครบการฉลอง ทั้งปฏิสังขรณ์บุรณะเสร็จ มี**ละครผู้หญิง** ๓ วัน การมหรสพพร้อมเครื่องสมโภช เสร็จฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดาราม”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 29)

นอกจากคำเรียกชื่อละครในว่า “ละครผู้หญิง” ยังมีคำเรียก “ละครผู้หญิงข้างใน” ซึ่งมีความหมายถึงละครที่ใช้นางในราชสำนักมาฝึกหัดเพื่อแสดงละครปรากฏขึ้นในงานสมโภชพระแก้วมรกต อันเป็นการสมโภชตามพระราชศรัทธาของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โดยจัดมหรสพสมโภชในช่วงเวลากลางคืนประกอบด้วย หนังและดอกไม้เพลิงสมโภช 7 คืน และช่วงเวลากลางวัน มีทั้งละครผู้หญิงรวมทั้งการละเล่นต่างๆเป็นเวลา 7 วัน ดังข้อความต่อไปนี้

“งานสมโภชพระแก้วมรกต

ลุจุลศักราช ๑๑๗๑ ปีมะเส็ง เอกศก เป็นปีที่ ๒๘ ในรัชกาลที่ ๑ เมื่อ ณ เดือน ๖ ทรงพระราชศรัทธาให้มีการสมโภชพระแก้วมรกตอีกครั้งหนึ่ง ตั้งสวดพระพุทธมนต์ ตั้งแต่ ณ วันศุกร์ เดือน ๖ แรม ๗ ค่ำ ไปจนถึง เดือน ๖ แรม ๙ ค่ำ พระสงฆ์ทั้งในกรุงนอกกรุงและหัวเมืองสวดวันละ ๒,๐๐๐ รูปทั้ง ๓ วัน... ครั้น ณ เดือน ๖ แรม ๑๐ ค่ำ เวลาบ่ายตั้งบายศรีแก้ว บายศรีเงิน บายศรีทอง ในพระอุโบสถ เครื่องบายศรีมีกระทงดอกไม้ เวียนเทียนวันหนึ่ง แล้วตั้งบูชาไว้ เวลาค่ำมีหนัง มีดอกไม้เพลิงสมโภชเป็นคำรบ ๗ คืน มี**ละครผู้หญิงข้างใน**ที่โรงละครใหญ่และการเล่นต่างๆสมโภชเวลากลางวันพร้อมกันตั้งแต่เดือน ๖ แรม ๑๑ ค่ำ จนถึงเดือน ๗ ขึ้น ๒ ค่ำ เป็นคำรบ ๗ วัน...”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2545, น.107)

หลักฐานที่ปรากฏเกี่ยวกับละครในยังพบการกล่าวถึงเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน อย่างเรื่องอนิรุทธ (เรียกอีกอย่างว่า “อนิรุท”) ตามแบบอย่างครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาและใช้เรียกสืบต่อมาจนถึงอย่างน้อยประมาณปีพ.ศ.2328 อันเป็นปีที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าฯให้จัดการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก มีการจัดงานสมโภชพระนครและวัดพระศรีรัตนศาสดารามต่อมาในปี พ.ศ.2330 จึงได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ขึ้นใหม่ เรียกชื่อว่า “อุณรุท” (เสาวณิต วิงวอน, 2555, น. 40) ดังข้อความต่อไปนี้

“มะโหรศพทุกสิ่งเหล้น	ฉลองพุทธ พิมพ์พ่อ
เล็งลครอนิรุท	รุ่นร้อย
พิลาศพิไลยสุด	จักร่ำ รำนา
แต่งแง่งามอ่อนช้อย	เฉิดชี้โฉมสวรรค์”

(พระชำนิโวหาร, 2543, น.105)

นอกจากนี้ ยังพบในการสมโภชงานทรงผนวชของสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงเสนานุรักษ์ ซึ่งมีการแห่ทรงผนวชที่ยิ่งใหญ่โดยจัดกระบวนแห่แต่งละครเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา และ

อุณรุท ให้ตัวละครขึ้นบนล้อเลื่อนลากไปในกระบวนพร้อมกับการร้องรำทำการแสดง (ละครทั้ง 3 เรื่องนี้เป็นที่ทราบว่าใช้ในการแสดงละครใน) ดังข้อความต่อไปนี้

> “ ลุศักราช ๑๑๕๕ ปีฉลู เบญจศก มีการสมโภชพร้อมโขนละคร หุ่นงิ้วมอญรำ ครบการเครื่องเล่น ทำล้อเลื่อนตามทางสถลมารค สุดอย่างที่งามตา ได้เห็นเล่าฟังมาแต่ก่อนๆ ไม่เสมอ แห่สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงเสนานุรักษ์ องค์เองพระพงศ์นรินทร ตามเสด็จ ส่วนเสด็จทรงเครื่องต้น ฉลองพระศอ พระกรน้อย ทรงประพาส เครื่องประดับพระองค์เสร็จทรงพระมหามงกุฎ เสด็จทรงพระยานุมาศ องค์เองใส่พระมหากฐินใหญ่ พระพงศ์นรินทร ใส่พระชฎาเบี่ยงกรรเจียกทัด ขึ้นยานุมาศตามเสด็จ มีการสมโภชแห่เครื่องเล่นเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา มิใช่แห่รูป รูปภาพ แต่ล้วนละครโขน ขึ้นรำร้องบนจักร ชักล้อเลื่อนตามทางสถลมารค มีตาแต่ ๒ ตาดูแห่ไม่เห็นทั่ว จะพรรณนาเหลือกำลัง ทั้งคนร้องคนรำยังอยู่ จึงรวมงามไว้ในตา อันการมหรสพสมโภชทรงผนวชเฉลิมวงศ์พงศ์กษัตริย์สืบมา”
>
> (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น.25)

ตัวละครในยุคนี้ปรากฏละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ซึ่งแสดงตามรูปแบบของละครในแต่ผู้แสดงเป็นผู้ชาย เนื่องด้วยข้อห้ามที่มิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงตามแบบอย่างละครหลวง ละครคณะนี้ภายหลังต่อมาเมื่อเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์สิ้นพระชนม์ได้ตกเป็นของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ตัวละครในผู้ชายของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ได้ในชั้นหลังต่อมาได้มีโอกาสเป็นครูฝึกหัดละครให้แก่ละครหลวง ที่ปรากฏชื่อได้แก่ นายทองอยู่(แสดงเป็นอิเหนา) นายรุ่ง(เป็นนางเอกของคณะ) รวมทั้งเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ซึ่งทรงชำนาญกระบวนละครจนถึงขั้นสามารถคิดแบบแผนการรำได้

ครูละครหลวงผู้ชายเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าเพศสภาพไม่ได้เป็นข้อจำกัดที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบของการแสดงละครใน แต่เป็นเพียงการถูกบังคับด้วยพระราชบัญญัติที่ห้ามมิให้ผู้ใดมีละครในผู้หญิงอย่างราชสำนัก จึงเกิดการหลีกเลี่ยงด้วยการใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงแต่ยังคงยึดแนวทางหรือลักษณะการแสดงตามแบบอย่างละครในราชสำนัก

นอกจากครูละครในผู้ชายของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ที่ได้เป็นครูฝึกหัดละครหลวงในยุคต่อมาแล้ว ยังปรากฏชื่อละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 1 ที่เป็นครูฝึกหัดละครหลวงอีกหลายท่าน (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.337-338) ประกอบด้วย

- คุณมรกต(ตัวยืนเครื่อง)
- คุณเพ็ง (ตัวพระราม)
- คุณเรือง (ตัวนาง)
- เจ้าจอมมารดาอัมพา ในรัชกาลที่ 2 (ตัวนางกัญจหนา)
- เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก ในรัชกาลที่ 2 (ตัวนางวิยะดา เป็นละครหลวงชั้นเล็กในรัชกาลที่ 1 ครั้นถึงรัชกาลที่ 2 เป็นตัวนางมะเดหวีและได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาล 4 จนถึงรัชกาลที่ 5)
- เจ้าจอมมารดาภู่ ในกรมพระราชวังบวรฯรัชกาลที่ 2 (ตัวอิเหนา เป็นละครหลวงชั้นเล็กในรัชกาลที่1 และได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4)
- คุณเอี่ยม (ตัวนางละครหลวงชั้นเล็กในรัชกาลที่ 1 ครั้นถึงรัชกาลที่ 2 เป็นตัวนางบุษบา และได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาล 4 จนถึงรัชกาลที่ 5)

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงตัวละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นนาฏศิลปินรุ่นใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 1 (“ปฐมาจารย์และปฐมศิลปินของละครไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์”, 2492, น.39-42) ประกอบด้วย

1) บุญนาก สีดา เป็นเจ้าจอมที่ไม่มีพระยศ บิดาเป็นจีน มารดาเป็นญวน แต่ได้รับการเล่าลือว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯทรงโปรดปรานเป็นอันมาก
2) ภู่ สีดา เป็นเจ้าจอมที่งดงามมากจนเป็นที่เลื่องลือ แต่ยังไม่ทันมีชื่อเสียงก็เกิดเหตุขึ้นในวังหน้า เมื่อปี พ.ศ. 2326 จนต้องรับพระราชอาญาถึงขั้นเสียชีวิต
3) ศรี สีดา เป็นธิดาของเจ้าพระยาศรีธรรมาธิราช (บุญรอด ต้นสกุล บุณยรัตพันธุ์) เป็นละครรุ่นเล็กตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯได้โปรดพระราชทานให้เป็นคู่ตุนาหงันกับสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) เมื่อพ.ศ.2328 และได้รับการโปรดปรานเป็นอันมาก ท่านเป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2

4) อิ่ม อิเหนา เป็นธิดาเจ้าพระยารัตนาธิเบศร (กุน ต้นสกุล รัตนกุล) สมุหนายกในรัชกาลที่ 2 เป็นละครหลวงรุ่นใหญ่และได้เป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 1 ประมาณปี พ.ศ. 2333 จนถึงรัชกาลที่ 2 ได้รับแต่งตั้งเป็นท้าววรจันทร์

นาฏศิลปินหญิงที่กล่าวนี้เป็นละครหลวงมาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี และมาเป็นละครรุ่นใหญ่ ในรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และยังมีนาฏศิลปินรุ่นกลาง รุ่นเล็กอีก ปรากฏชื่อ ดังนี้

<u>นาฏศิลปินรุ่นกลาง</u> ประกอบด้วย (เรื่องเดียวกัน, น.42-43)

1) ป้อม สีดา ภายหลังได้เป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 1
2) เพ็ง พระราม (เป็นพระเอกชุดเดียวกับ ป้อม สีดา) ต่อมาเป็นเจ้าจอมละครในรัชกาลที่ 2 มีชีวิตจนถึงรัชกาลที่ 4 และเป็นครูละครคนหนึ่งของคณะละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุล กุญชร)
3) มรกต พระลักษณ์ เป็นตัวละครยืนเครื่องอื่นๆของละครผู้หญิงของหลวงในชุดเดียวกับ ป้อม สีดาและเพ็ง พระราม
4) จุ้ย หนุมาน ได้เป็นครูละครในพระราชวังบวรฯ สมัยรัชกาลต่อมา
5) เรือง เป็นตัวนางของละครหลวง และเป็นครูนางละครรุ่นเล็กในรัชกาลที่ 1

<u>นาฏศิลปินรุ่นเล็ก</u> ได้รับการฝึกหัดเป็นละครผู้หญิงของหลวงรุ่นเล็กเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระราชนิพนธ์บทละครอิเหนา (เรื่องเดียวกัน, น.43-46)ประกอบด้วย

1) พัน หรือ อำพัน พระเอก ต่อมาเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 2
2) ปุก เกนหลง ได้ฝึกเป็นละครหลวงในพระบรมมหาราชวังมาแต่รัชกาลที่ 1 และได้เป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 3 มีชีวิตมาจนถึงรัชกาลที่ 5
3) เอม นางเอก ต่อมาเป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2
4) ปริก พระเอก เป็นธิดาเจ้าพระยาพระคลัง (สันนิษฐานว่าคือเจ้าพระยาพระคลัง หน) แสดงเป็นหย้าหรันและอุณากรรณ มีชีวิตมาจนถึงรัชกาลที่ 4
5) ศรี จินตะหรา มีชีวิตมาจนถึงรัชกาลที่ 4
6) อัมพา กาญจหนา เป็นตัวนางครั้งรัชกาลที่ 1 และได้เป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่

2 จึงเลิกเล่นละคร ได้รับการโปรดปรานอย่างมากในรัชกาลที่ 2 ครั้นถึงรัชกาลที่ 3 ได้ออกไปอยู่วังภายนอกและได้เป็นครูทำการฝึกหัดละครนอก มีชีวิตจนถึงรัชกาลที่ 4

7) ลูกจันทน์ เป็นชาวหลวงพระบางที่ถวายตัวในรัชกาลที่ 1 ตั้งแต่ 8 ขวบ จนถึงรัชกาลที่ 2 ได้เป็นเจ้าจอมมารดา มีพระธิดาคือพระองค์เจ้าแม้นเขียน ท่านได้เป็นครูละครหลวงตั้งแต่รัชกาลที่ 4 จนถึงรัชกาลที่ 5 และเป็นครูละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์อีกด้วย
8) ภู่ อิเหนา เป็นละครหลวงชั้นเล็กในรัชกาลที่ 1 ในรัชกาลที่ 2 ได้เป็นอิเหนา และเป็นเจ้าจอมมารดาในกรมพระราชวังบวรฯรัชกาลที่ 2
9) มี บุษบา เป็นละครรุ่นเล็กในรัชกาลที่ 1 ได้เป็นบุษบาในรัชกาลที่ 2 และเป็นเจ้าจอมมารดาในกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ ในรัชกาลที่ 2
10) พลับ จินตะหรา เป็นเจ้าจอมมารดาในกรมพระราชวังบวรฯ ในรัชกาลที่ 2

จากที่กล่าวถึงทั้งหมดเป็นตัวละครหลวงที่มีชื่อเสียงเท่าที่รวบรวมได้ ยังมีตัวละครอีกมากไม่ปรากฏชื่อ หากสังเกตจากชื่อตัวละครที่ปรากฏอยู่ท้ายชื่อบุคคล จะพบเพียงตัวละครจากเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์ จึงสันนิษฐานได้ว่าทั้ง 2 เรื่องนี้คงจะแสดงอยู่บ่อยครั้ง จนเกิดการตั้งฉายาต่อท้ายชื่อให้แก่ผู้แสดงที่ได้รับบทบาทนั้นๆ

สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับละครในซึ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 คือ “ตำรารำ” ซึ่งเป็นตำราที่รวบรวมตำรับตำราการละครที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ภายหลังจากการเสียกรุงครั้งที่ 2 โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำแบบต่างๆที่แสดงถึงศิลปะการร่ายรำของไทย โดยทรงรวบรวมไว้เพื่อให้เป็นสมบัติชาติ มีลักษณะเป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 เหลือแต่ในตอนต้น ส่วนตอนปลายได้ขาดหายไป นับเป็นตำรารำที่เก่าแก่ที่สุดที่ปรากฏมาถึงปัจจุบัน

2)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 (พ.ศ.2352-2367)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ละครในได้มีความเปลี่ยนแปลง จากสาเหตุที่บรรดาละครหลวงที่มีในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬา

โลก รัชกาลที่ 1 ได้เริ่มหมดลงจึงมีการฝึกหัดละครในชุดเด็กขึ้นใหม่ สันนิษฐานว่าได้ออกแสดงครั้งแรกในการสมโภชพระยาเศวตกุญชรช้างเผือกเอกเมืองโพธิสัตว์ ตามจารีตที่กำหนดไว้ในกฎมนเทียรบาล โดยเข้ามาสู่พระบารมีเมื่อปีวอก พ.ศ. 2355 เป็นปีที่ 4 ในรัชกาลที่ 2 ดังปรากฏข้อมูลอยู่ในเพลงยาวเก่าท้ายบทละครเรื่อง ไกรทอง (พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2) ที่กล่าวถึงละครหลวงซึ่งหัดขึ้นในรัชกาลที่ 2 ดังนี้

“ตั้งโรงต้นสนคนแออัด ซ้อมหัดแก้ไขในราชฐาน
เมื่อช้างเผือกมาใหม่ได้ออกงาน ทั้งเครื่องอานโอ่อ่าน่ารัก
ตัวละครเล็กเล็กเด็กหมด สมเกียรติยศสมศักดิ์
มีแต่คนมาสามิภักดิ์ จงรักรองบาทบทมาลย์”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.339)

ภาพที่ 19 ศาลาราชการุณย์ เดิมเป็นที่ตั้งโรงละครขนาดเล็ก ตั้งอยู่ระหว่างต้นสนคู่ จึงเรียกว่า “โรงละครต้นสน” เป็นที่สำหรับฝึกหัดละครผู้หญิงของหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ต่อมาใช้เป็นที่ตั้งพระศพเจ้านายฝ่ายใน ถูกรื้อไปในรัชกาลที่ 4
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.114

โรงละครต้นสนถูกสร้างขึ้นนอกกำแพงพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ด้วยเหตุที่ผู้ชายไม่สามารถเข้าเขตพระราชฐานชั้นในได้ เมื่อมีครูละครผู้ชายจึงต้องสอนกันนอกกำแพงวังเพื่อมิให้เป็นการละเมิด

ข้อห้ามของราชสำนัก ครูละครผู้ชายที่ปรากฏชื่อว่าเป็นครูฝึกหัดละครหลวงในยุคนี้ ได้แก่ นายทองอยู่ และนายรุ่ง ซึ่งเป็นตัวละครพระและนางของคณะละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์และได้พัฒนามาสู่การเป็นครูฝึกหัดให้แก่ตัวละครเมื่อคณะละครได้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีเป็นผู้ดูแลสืบต่อ ทั้ง 3 ท่านนี้เป็นผู้มีอิทธิพลอย่างมากต่อรูปแบบกระบวนท่ารำที่มีต่อละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 ดังที่ปรากฏข้อความที่กล่าวไว้ว่า

> “บทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ เมื่อแต่งแล้ว ยังส่งประทานเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีไปลองซ้อมกระบวนรำอีกชั้น ๑ เล่ากันว่า เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีให้เอาพระฉายบานใหญ่มาตั้ง แล้วทรงรำทำบททอดพระเนตรในพระฉาย ปรึกษากับนายทองอยู่ นายรุ่ง ช่วยกันแก้ไขกระบวนรำไปจนเห็นงาม จึงเอาเป็นยุติ ถ้าขัดข้อง บางทีถึงกราบทูลขอให้แก้บทก็มี เมื่อเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ทรงคิดกระบวนรำเป็นยุติอย่างใดก็ทรงซ้อมให้นายทองอยู่ นายรุ่ง ไปหัดละครหลวงที่โรงละครริมต้นสน (*อยู่หน้าประตูพรหมศรีสวัสดิ์ ตรงที่สร้างหอธรรมสังเวชเมื่อรัชกาลที่ ๔*) แล้วละครไปซ้อมถวายพระบาทสมเด็จฯ พระพุทธเลิศหล้านภาลัยทอดพระเนตร ทรงติเตียนแก้ไขกระบวนรำอีกชั้น ๑ จึงจะยุติลงเป็นแบบแผน”
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.334-335)

เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีเป็นผู้มีความสำคัญต่อละครหลวงในยุคต่อมา ดังจะเห็นได้จากระยะต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 เมื่อมีการไหว้ครู บรรดาครูละครจะไหว้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีด้วย

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่ารูปแบบของกระบวนท่ารำละครในสมัยรัชกาลที่ 2 นี้เกิดจากเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีที่ร่วมปรึกษากับนายทองอยู่ นายรุ่ง โดยช่วยกันแก้ไขกระบวนท่ารำจนมีความเห็นตรง กันว่างดงามจึงได้นำไปถ่ายทอดสืบต่อ ซึ่งหากมองย้อนไปในอดีต ทั้ง 3 ท่าน แม้มิได้เป็นละครหลวงผู้หญิงแต่ได้รับการฝึกหัดและเป็นผู้แสดงละครในตามรูปแบบละครผู้หญิงของหลวง ด้วยถูกจำกัดตามข้อห้ามในเรื่องเพศสภาพที่ห้ามมิให้มีละครผู้หญิงอย่างหลวงแต่ได้มีการหลบเลี่ยงด้วยความชอบของผู้ที่ต้องการมีตามอย่างละครหลวง

การสืบทอดท่ารำละครในยุคนี้จึงมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่มีการสืบทอดท่ารำโดยครูผู้ฝึกหัดเป็นหญิงซึ่งเป็นละครหลวงที่อยู่ในราชสำนัก โดยเปลี่ยนมาเป็นการใช้ครูผู้ชายซึ่งมิใช่ละครหลวง แต่ได้มีโอกาสในการฝึกหัดตามแบบอย่างละครหลวงจนได้รับการยอมรับให้เป็นผู้ฝึกซ้อมแก่ละครหลวงในราชสำนัก ซึ่งอาจเรียกได้ว่า “ละครในผู้ชาย”

คำเรียก “ละครผู้หญิง” ยังคงมีปรากฏอยู่ดังเช่นในการสมโภชพระยาเศวตกุญชรช้างเผือกเมืองโพธิสัตว์ ซึ่งเป็นช้างเผือกแรกในรัชกาลที่ 2 และมีการสมโภชตามกฎมนเทียรบาล ดังข้อความต่อไปนี้

> “วันศุกร เดือน ๔ ขึ้น ๑๐ ค่ำ ปีวอกจัตวาศก เวลาบ่าย ๔ โมง ล้นเกล้าฯ กรมพระราชวังบวรสถานมงคลเสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปถึงบ่อโพงกรุงเก่า แล้วเสด็จไปทอดพระเนตรพระยาช้างเผือกผู้ในโรง เวลาค่ำมีพระบันทูลโปรดเกล้าฯ สั่งให้มี**ละครผู้หญิง**โรง ๑”
>
> (ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง, 2355, น.17)

ทั้งนี้ ละครในของหลวงสมัยนี้ยังเรียกชื่อว่า “ละครข้างใน” และ “ละครหลวง” ดังที่ปรากฏหลักฐานจากการสร้างสวนขวา ซึ่งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 นับเป็นยุคที่การละครเฟื่องฟูเนื่องจากทรงโปรดการละคร จนถึงกับปรับปรุงสวนขวาให้เป็นสถานที่เพื่อผ่อนคลายภายในพระราชวังและใช้เป็นแหล่งบันเทิง ทั้งยังสร้างโรงละครและโปรดให้จัดแสดงละครข้างในประชันกันสองโรง ดังข้อความต่อไปนี้

> “การสร้างสวนขวานั้น สร้างพระมหามนเทียรที่ประทับในสวน มีมุข ๓ ด้านเป็นที่ประทับองค์ ๑ แลให้ขุดสระใหญ่ในสวนนั้น...แล้วโปรดให้พระยาสุริวงศ์มนตรี พระยาสุริยวงศ์ทำเก๋งโรงละครขึ้นเก๋งหนึ่ง...
>
> ครั้นถึงหน้าฤดูน้ำก็ให้ไขน้ำเข้ามาเปี่ยมสระ แลโปรดให้มีการฉลองสมโภชพระที่นั่งในกลางระหว่างการยังไม่สำเร็จ ให้นิมนต์สมเด็จพระสังฆราช สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระวันรัตน์แลพระ ราชาคณะอื่นๆสวดพระปริตรพุทธมนต์ ณ พระที่นั่งเก๋งใหญ่ รุ่งขึ้นเช้า

จึงโปรดให้แยกย้ายไปเลี้ยงตามเก๋งตามแพทุกแห่ง เก๋งละสองรูป แพละสองรูป มี**ละครข้างใน**สองโรงเล่นประชันกัน...”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.139-140)

หากสังเกตจากภาพ บริเวณพื้นที่สีเขียวที่อยู่ด้านขวามือ คือบริเวณที่ตั้งของสวนขวา

ภาพที่ 20 แผนที่พระบรมมหาราชวังในสมัยรัชกาลที่ 2 แสดงตำแหน่งที่ตั้งของสวนขวา
ที่มา : หม่อมราชวงศ์แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, 2549, น.81

แต่เดิมในสมัยรัชกาลที่ 1 พื้นที่ของพระบรมมหาราชวังยังมีไม่มากนัก จนถึงสมัยรัชกาลที่ 2 ได้โปรดฯให้ขยายพื้นที่บริเวณพระบรมมหาราชวังทางด้านทิศตะวันออก และได้มีการสร้างสวนขวาขึ้นเพื่อให้พระบรมวงศานุวงศ์ฝ่ายในได้มีพื้นที่เพื่อเป็นประพาสเล่น เมื่อถึงเทศกาลต่างๆได้ใช้เป็นที่

จัดงานมหรสพสมโภชต่างๆ บริเวณสวนขวาในระยะต่อมาจะรู้จักกันในนามสวนศิวาลัย เป็นที่สำหรับงานพระราชอุทยานสโมสรเนื่องในงานเฉลิมพระชนมพรรษา

เกี่ยวกับการก่อสร้างสวนขวา ได้มีข้อความกล่าวถึงรายละเอียดเพิ่มเติม จากจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังนี้

“๒๕๒. ณ ปีขาล สัมฤทธิศก พระโองการให้ตั้งเขา ขุดท่อผ่านเส้นกลาง ไขระหัดน้ำเข้าในวังที่สวนขวา รื้อขนศิลามาก่อเป็นหอพระเจ้าอยู่กลาง ทรงสร้างพิมานเสร็จ เถลิงสมโภชมีดอกสร้อยสักรวาเกษมสำราญบานจนถึงกาล

๒๕๒. เขาที่สร้างในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีเขตกำหนดตั้งแต่ถนนตรงประตูราชสำราญขึ้นมาข้างเหนือถึงเขื่อนเพชรโรงแสง ซึ่งเดี๋ยวนี้เป็นหลังพระที่นั่งภาณุมาศ ด้านตะวันออกแนวประตูแถลงราชกิจไปหาพระที่นั่งศิวาลัย ด้านตะวันตกแนวประตูกลมซึ่งยังเป็นขอบเขตอยู่จนบัดนี้ ตอนข้างตะวันออกเป็นสระ มีเกาะในกลางสระ เห็นหอพระจะอยู่ในที่นั้น คงจะอยู่ในราวที่ตั้งพระพุทธรัตนสถานเดี๋ยวนี้ พระราชมนเทียรอยู่ต่อหลังพระพุทธรัตนสถาน มาข้างตะวันตกเป็นจตุรมุข มุขตะวันออกมุขตะวันตกเสมอกันเป็นพื้นเดียว แต่มุขเหนือพื้นลดเป็น ๒ ชั้น มุขใต้พื้นลดเป็น ๓ ชั้น พระราชมนเทียรนี้เป็นเสาไม้ฝากระดานแต่ทำอย่างประณีต เขาเขียนลายทองพื้นแดง น้ำยาสีแดงนั้น มีผู้ผสมถวายได้รางวัลถึง ๓ ชั่ง พระแกลเปิดเป็น ๔ บาน พับกลางช่องพระแกลตัดเป็นโค้งอย่างฝรั่ง เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีเป็นนายช่าง ตรงหน้าพระราชมนเทียรด้านใต้นี้ มีโรงละครใหญ่ทำเป็นเก๋งจีน หลังคาเป็นสามหลังคาติดกัน...”

จากข้อมูลที่กล่าวถึงเกี่ยวกับสวนขวา ได้มีผู้จำลองให้เห็นบรรยากาศของสวนขวาโดยถ่ายทอดออกมาเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ดังนี้

ภาพที่ 21 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดอัมพวันเจติยาราม จังหวัดสมุทรสาคร เป็นภาพจำลองให้เห็นบรรยากาศของสวนขวา

ที่มา : กึกก้อง เสือดี และ เกรียงไกร เกิดศิริ อ้างถึงใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาเทวะวงศ์วโรปการ, ม.ป.น.

นอกจากนี้ หลักฐานที่พบในพระราชพงศาวดารเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 ยังกล่าวถึง “ละครหลวง”ในการฉลองวัดอรุณราชวราราม ดังนี้

“ฉลองวัดอรุณราชวราราม

...ส่วนวัดแจ้งนั้นทรงสร้างพระอุโบสถใหม่ มีพระระเบียงล้อมรอบ พระประธานในพระอุโบสถเมื่อปั้นหุ่น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงปั้นด้วยฝีพระหัตถ์ แลสร้าง

พระวิหารด้วย ส่วนกุฎีพระสงฆ์นั้น ที่สร้างครั้งรัชกาลที่ ๑ รีบทำแต่พอให้พระสงฆ์มาอยู่ได้ ยังไม่เรียบร้อย จึงโปรดให้ขอแรงพระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการช่วยทำกุฎีพระสงฆ์เป็นตึกขัดแตะถือปูน ครั้นการสำเร็จจึงได้มีงานฉลองในปีมะโรงโทศกนี้ เล่น**ละครหลวงโรงเล็ก** เล่นเรื่องรามเกียรติ์ตอนบุศลพ ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์บทขึ้นใหม่ พระราชทานนามพระอารามเปลี่ยนใหม่ว่า วัดอรุณราชวราราม”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.155)

นอกจากคำเรียกชื่ออย่างละครหลวงและละครข้างใน ยังมีการกล่าวถึงการแสดงละครในเรื่องอุณรุท ดังที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เรื่องอิเหนา ตอนที่กล่าวถึงการมหรสพในงานพระราชพิธีอภิเษกของบุษบากับจรกา ดังข้อความต่อไปนี้

“บัดนั้น พนักงานการเล่นทั้งหลาย
ครั้นรุ่งก็รีบแต่งกาย อสุรนายวานรมนุษย์นาง
พวกโขนเบิกโรงแล้วจับเรื่อง สื่อเมืององคตพดหาง
ตลกเล่นเจรจาเป็นท่าทาง ทั้งสองข้างอ้างอวดฤทธี
ละครเล่นอุณรุทธสมอุษา นายโรงร้องช้ารับปี่
ทำบทสมบทงดงามดี ท่วงทีละม้ายชายตา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, น.418)

ทั้งนี้ ยังพบว่ามีการกล่าวถึงการแสดงละครในเรื่องอิเหนาและดาหลัง ดังที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ละครนอกของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรื่องสังข์ทอง ตอนที่ท้าวสามนต์กลับเข้าเมืองภายหลังจากที่พระสังข์ตีคลีชนะพระอินทร์ ดังบทต่อไปนี้

“ขึ้นบนโรงพระคัลไม่ทันนั่ง ตรัสสั่งเสนาผู้ใหญ่
ลูกเขยกูตีคลีมีชัย จะเสกให้ครองกรุงในพรุ่งนี้
จงช่วยกันเร่งรัดจัดแจง ตกแต่งการภิเษกศรี
แห่แหนให้สนุกกว่าทุกที แล้วจะมีอิเหนาสักเก้าวัน

ไปปรึกษาครูละครมันก่อนเหวย ใครเคยรำดีทีขยัน
อิเหนาเรื่องมิสาอุณากรรณ จะประชันดาหลังเมื่อครั้งครวญ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2545, น.179)

นอกจากนี้ เพลงยาวเจ้าฟ้ากรมขุนกระษัตรานุชิตทรงปฏิสังขรณ์วัดอไภยทารามยัง ได้กล่าวถึงการมหรสพสมโภชตอนกลางคืน โดยแสดงเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาเข้าห้องนางจินตะหรา ดังข้อความต่อไปนี้

“ครั้นพลบค่ำย่ำแสงตะวันสิ้น ยังแต่มุลทินเมฆไม่มีสี
เล่นโหมโรงเรื่องอิเหนาเมื่อราตรี เข้าที่ชมจินตะหราในห้องนาง
ทำกระบวนเย้ายวนยิ่งอย่างคน เข้าหยอกกันแต่ข้างบนไม่หยอกล่าง
หนังสองโรงโรงหนึ่งเล่นรามตามกวาง จอหนึ่งเล่นเรื่องสร้างเมืองลงกา”

(https://vajirayana.org/ประชุมเพลงยาวภาคพิเศษ/เพลงยาวเจ้าฟ้ากรมขุนกระษัตรานุชิตทรงปฏิสังขรณ์วัดอไภยทาราม)

และในรุ่งเช้ายังแสดงเรื่องอิเหนาต่อเนื่องไปอีก 3 วัน ประกอบด้วย

วันที่ 1 เริ่มตั้งแต่ตอนใช้บน จนถึงตอนสังคามาระตาแต่งถ้ำ

วันที่ 2 ตอน เผาเมือง จนถึง อุณากรรณยกเข้ากาหลัง

วันที่ 3 ตอน อิเหนาปลอมเป็นโจรป่าปันหยีเข้าเมือง ชนไก่ และเล่นหนัง จนถึง สึกชี

ตามบทที่กล่าวไว้ดังนี้

“ครั้นรุ่งเช้ามีละครรำโรงใหญ่ ผ้าใบบังแสงแดดทั้งแปดด้าน
ประดับเขาถ้ำกุฎีที่ชมธาร แถวสถานศาลเจ้าหลักเมืองชวา
พลับพลาศรีที่เสด็จผูกม่านทอง สิ้นทั้งสิบเจ็ดห้องใช้แทนฝา
ข้างในดูตามมู่ลี่ไม่อิ่มตา ข้างหน้าดูเห็นทั่วตัวคนรำ
วันที่หนึ่งนั้นเล่นเรื่องใช้บน จนสังคามาระตาไปแต่งถ้ำ
แล้วเรื่องเผาเมืองมือทหารทำ ท้าวล่าสำจรกาลาตามไป
จนอุณากรรณยกเข้ากาหลัง วันสามตั้งแต่ปันหยีมิสงสัย

ตามเข้าเมืองเลื่องชื่อว่าโจรไพร จนชนไก่เล่นหนังเรื่องสึกชี
งามคนรำงามทำกระบวนบท ดูชดช้อยเช่นนุ่งลายห่มสี
ในอายุศม์คนน้อยกว่าร้อยปี ว่าเพราะยิ่งเรื่องนี้อย่าเชื่อคำ”

(https://vajirayana.org/ประชุมเพลงยาวภาคพิเศษ/เพลงยาวเจ้าฟ้ากรมขุนกระษัตรานุชิตทรงปฏิสังขรณ์วัดอไภยทาราม)

ในยุคนี้ นอกจากละครผู้หญิงหรือละครหลวงจะแสดงละครในแล้วยังแสดงละครนอก โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกเพื่อให้ละครหลวงใช้แสดง ทั้งนี้ ในอดีตตั้งแต่สมัยอยุธยาละครนอกจะใช้เพียงผู้ชายแสดงเท่านั้น

ดังที่กล่าวไว้ในข้างต้นว่าช่วงต้นรัชกาลที่ 2 ตัวละครผู้หญิงของหลวงได้เริ่มหมดลงจึงมีการฝึกหัดขึ้นใหม่ ส่งผลให้ตัวละครมีเพิ่มขึ้นและละครเหล่านี้ในยุคต่อมาได้เป็นครูฝึกหัดให้กับละครหลวงต่อไปอีก อันประกอบด้วยรายชื่อดังต่อไปนี้ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น. 345)

1) เจ้าจอมมารดาแย้ม เป็นตัวอิเหนา อยู่มาจนรัชกาลที่ 5
2) คุณมาลัย เป็นตัวย่าหรันและเป็นพระสังข์ ได้เป็นท้าววรจันทร์ในรัชกาลที่ 4 แล้วเลื่อนเป็นท้าววรคณานันต์ในรัชกาลที่ 5 เป็นผู้อำนวยการละครหลวงทั้ง 2 รัชกาล
3) คุณน้อย เป็นตัวจรกา ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4
4) คุณจาด เป็นตัวล่าสำ ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4
5) คุณทับทิม เป็นตัวพระมงกุฎละครชุดเล็ก ได้เป็นครูละครของพระองค์เจ้าดวงประภา (วังหน้า ในรัชกาลที่ 4)
6) คุณบัว เป็นตัวท้าวสามนต์จนถึงรัชกาลที่ 3 และในรัชกาลที่ 4 ได้กลับมาเป็นครูละครหลวง เป็นผู้อำนวยการละครหลวงเมื่อเวลาที่เล่นละครนอก
7) คุณขำ เป็นตัวเงาะ ได้เป็นครูละครหลวงรัชกาลที่ 4 มาจนถึงรัชกาลที่ 5
8) คุณจัน เป็นตัวพระสังข์ชุดเล็ก ได้เป็นครูละครพระองค์เจ้าดวงประภา (วังหน้า ในรัชกาลที่ 4)

9) คุณน้อยงอก เป็นตัวไกรทอง ได้เป็นครูละครวังหน้า ในรัชกาลที่ 3 และเป็นครูละครเจ้าพระยานครฯ (น้อย) จนถึงรัชกาลที่ 4 ได้กลับมาเป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ และเป็นครูละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอม (วังหน้า ในรัชกาลที่ 5)
10) คุณอิ่ม เป็นตัวย่าหรัน ได้เป็นครูละครเจ้าจอมมารดาเอม (วังหน้า ในรัชกาลที่ 5)
11) คุณพัน เป็นตัวอินทรชิต ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4 และเป็นผู้อำนวยการละครหลวงเมื่อเวลาแสดงเรื่องรามเกียรติ์
12) คุณน้อย เป็นยักษ์แต่ไม่ปรากฏว่าเป็นตัวใด ได้เป็นครูละครหลวง ในรัชกาลที่ 4
13) คุณภู่ เป็นตัวหนุมาน ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4
14) คุณขำ เป็นตัวนางบาหยัน ได้เป็นครูละครหลวง ในรัชกาลที่ 4
15) คุณพุ่ม เป็นตัวนางกันจะหนา ได้เป็นครูละครหลวง ในรัชกาลที่ 4
16) คุณองุ่น เป็นตัวนางสีดา ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4 มาจนถึงรัชกาลที่ 5

หากพิจารณาจากรายชื่อตัวละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 ดังที่กล่าวในข้างต้น จะเห็นได้ว่ามีหลายท่านที่ได้เป็นครูละครให้แก่ละครหลวง รวมทั้งละครวังหน้าในสมัยต่อมา ซึ่งมีส่วนทำให้รูปแบบของละครในชั้นหลังยึดแนวทางตามแบบละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ด้วยเหตุที่ครูละครหลวงเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดมาเช่นไร ย่อมจะถ่ายทอดต่อไปเช่นนั้น อันเป็นธรรมชาติของการศึกษาวิชาทักษะทางด้านละครไทยที่สืบต่อมาถึงปัจจุบัน

เหตุผลอีกประการหนึ่งก็คือ ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้มีการฝึกหัดวิธีรำที่เคร่งครัดตามที่ปรากฏว่าโรงละครต้นสนที่ใช้เพื่อฝึกหัดละครอย่างจริงจัง จนทำให้ได้รับการยอมรับและเป็นแบบอย่างมาถึงทุกวันนี้ ดังข้อในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ได้กล่าวไว้ว่า

> “...แต่วิธีรำละครไม่ปรากฏว่าครั้งรัชกาลที่ ๑ ฝึกหัดกวดขันเพียงไรนัก มาจนถึงรัชกาลที่ ๒ การฝึกหัดวิธีรำจึงกวดขันจนได้ที่เป็นแบบอย่างของละครรำมาจนตราบเท่าทุกวันนี้”

(เรื่องเดียวกัน, น.143)

ในยุคนี้ปรากฏภาพตำรารำอีกฉบับหนึ่ง ซึ่งมีข้อสันนิษฐานว่าเป็นฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 2 หรือ 3 ทั้งนี้ พอจะอนุมานได้ว่าน่าจะเป็นรัชกาลที่ 2 เนื่องด้วยเป็นยุคที่ละครในเฟื่องฟูเป็นที่นิยมอย่างมาก อีกทั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าทรงโปรดปรานและให้การส่งเสริมอย่างเห็นได้จากหลักฐานต่างๆที่ปรากฏเกี่ยวกับการแสดงละครใน เช่น สถานที่ในการละครในซึ่งใช้เป็นโรงละครถาวรอย่างสวนขวา หรือการฝึกหัดละครหลวงเพิ่มเติมจนมีจำนวนมากถึงขั้นแสดงประชันกันสองโรง เป็นต้น ตำราภาพฟ้อนรำนี้ต้นฉบับเดิมจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ เป็นภาพเขียนฝุ่นลายเส้นเดียว สันนิษฐานว่า ได้มาจากพระราชวังบวรฯ ที่คัดสำเนามาจากเล่มรัชกาลที่ 1

กล่าวได้ว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 นาฏศิลป์ไทยจะปรากฏในรูปแบบของมหรสพสมโภชที่มีลักษณะไม่แตกต่างจากในอดีต แต่จะเน้นไปในทางรื่นเริงเพื่อความบันเทิงเป็นอันมาก ซึ่งพบคำ “ละครข้างใน” และ “ละครหลวง” ที่มีความหมายเช่นเดียวกับละครผู้หญิงที่เป็นของหลวงในยุคก่อนหน้านี้ แต่สิ่งที่มีความแตกต่างคือรูปแบบของการออกแบบท่ารำที่ออกแบบโดยครูละครที่เป็นชายอย่างเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี ซึ่งเคยได้รับการถ่ายแบบอย่างจากครูละครหลวงที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา การฝึกซ้อมซึ่งฝึกหัดกันที่โรงละครต้นสนซึ่งตั้งอยู่นอกกำแพงวังด้วยข้อห้ามของราชสำนักที่มิให้ผู้ชายเข้าในเขตพระราชฐานชั้นใน รวมทั้งรูปแบบการแสดงที่มีความสมบูรณ์ด้วยกระบวนการออกแบบท่ารำพร้อมกับการแต่งบทที่สามารถรำเข้ากันได้อย่างกลมกลืน จนเป็นต้นแบบให้แก่ละครในยุคต่อมา

3)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 (พ.ศ.2367-2393)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โปรดให้ยกเลิกละครหลวง ส่งผลให้ความนิยมแพร่ออกสู่นอกวัง เพราะแต่เดิมไม่สามารถมีตามแบบอย่างละครหลวงได้ด้วยเป็นข้อห้ามที่เกรงจะเป็นการแข่งพระบารมี เมื่อมีการยกเลิกละครหลวงบรรดาศักดิ์เจ้านายชั้นสูงต่างพากันฝึกหัดเล่นตามแบบละครหลวงหลายแห่ง อีกทั้งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวก็มิได้ทรงห้ามปราม ดังปรากฏข้อความต่อไปนี้

> “ถึงรัชกาลที่ ๓ พระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงรังเกียจการเล่นละคร พอเสวยราชย์ก็โปรดให้เลิกละครหลวงเสีย ไม่ทรงเล่นละครจนตลอดรัชกาล เล่ากันมาว่า ถึงโขนข้าหลวงเดิม ซึ่งโปรดให้ฝึกหัดไว้เมื่อครั้งยังเป็นกรม เมื่อเสด็จผ่านพิภพแล้วก็โปรดให้เลิกเสีย

ด้วย แต่การเลิกละครหลวงครั้งนั้น กลับเป็นเหตุให้เล่นละครกันขึ้นแพร่หลายกว่าแต่ก่อน เพราะผู้นิยมแบบอย่างละครหลวงครั้งรัชกาลที่ ๒ มีมาก แต่ก่อนไม่กล้าเอาอย่างไปเล่น ด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งของหลวง ครั้นละครหลวงเลิกเสียแล้ว ผู้มีบรรดาศักดิ์สูง ก็พากันหัดละครตามแบบหลวงครั้งรัชกาลที่ ๒ ขึ้นหลายแห่ง ส่วนเจ้านายนั้นมีกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพเป็นต้น ตลอดจนเจ้านายต่างกรมและหากรมมิได้ก็หลายพระองค์ ส่วนขุนนางก็มีตั้งแต่เสนาบดีเป็นต้น ต่างหัดละครแบบหลวงขึ้นตามกัน”

(เรื่องเดียวกัน, น.347-348)

บรรดาเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ได้ฝึกหัดละครตามแบบอย่างของหลวง โดยให้เหตุผลเป็นข้ออ้างว่าเพื่อมิให้แบบแผนละครหลวงตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 สูญ การฝึกหัดจะยึดถือตามแบบอย่างครั้งรัชกาลที่ 2 โดยมีครูทองอยู่กับครูรุ่งที่เป็นครูฝึกหัดละครหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 เป็นผู้ฝึกหัดให้กับละครทุกโรง ซึ่งเป็นการฝึกหัดทั้งละครในและละครนอก ในยุคนี้บรรดาละครชาวบ้านที่อยู่นอกวังก็มีการฝึกหัดละครแต่ยังไม่กล้านำบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ไปเล่นจนตลอดรัชกาลที่ 3

แม้จะไม่ปรากฏละครผู้หญิงของหลวงในราชสำนักแต่กลับพบว่าไปปรากฏอยู่ภายนอกราชสำนัก ซึ่งยังคงมีแนวทางการแสดงรวมทั้งบทละครตามแบบอย่างของหลวง ด้วยครูผู้ฝึกซ้อมก็ยังเป็นครูที่เคยฝึกละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 โดยพบว่ามีละครของบรรดาเจ้านายและขุนนางรวมทั้งสิ้น 12 โรง (เรื่องเดียวกัน, น.350-351)ประกอบด้วย

1) ละครวังหน้า ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ ทรงหัดละครผู้หญิงทั้งโรง โดยเรื่องที่นำมาเล่นมีทั้งพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และเรื่องอื่นซึ่งทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทละครนอกขึ้นใหม่
2) ละครพระบาทสมเด็จฯพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว(ขณะดำรงพระยศเป็นเจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศร์รังสรรค์) แต่เล่นไม่นานก็เลิก
3) ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ โดยเล่นเฉพาะอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1
4) ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ (เมื่อครั้งยังดำรงตำแหน่งกรมขุนพิพิธภูเบนทร์) มีคำกล่าวว่าเป็นโรงที่มีกระบวนรำดีกว่าโรงอื่นๆ
5) ละครกรมพระพิทักษเทเวศร์ (เมื่อครั้งยังเป็นกรมหมื่น)

6) ละครกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ (เมื่อครั้งยังเป็นพระองค์เจ้าทินกร) กระบวนการฝึกหัดรำเป็นแบบละครหลวงแต่โปรดทรงเรื่องละครนอก
7) ละครพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ มีนายเกษพระราม โขนข้าหลวงเดิมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มาเป็นครูฝึกหัดละคร ต่อมาในรัชกาลที่ 4 ได้เป็นครูครอบโขนละคร
8) ละครกรมหมื่นภูมินทรภักดี (เมื่อครั้งยังดำรงพระยศเป็นพระองค์เจ้าลดาวัลย์) แต่ได้ยกเลิกในสมัยรัชกาลที่ 4
9) ละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติ (ตั้งแต่ครั้งยังเป็นพระยาศรีพิพัฒน์) แต่ว่าเล่นอยู่ไม่นานก็ยกเลิก
10) ละครเจ้าพระยาบดินทรเดชา ฝึกหัดเป็นละครผู้หญิง (เดิมมีเพียงละครผู้ชายโดยฝึกหัดจากพวกโขน) เมื่อครั้งเดินทางไปเมืองอุดงค์มีชัย ได้พาละครผู้หญิงไปและได้ช่วยฝึกหัดละครผู้หญิงของสมเด็จพระหริรักษ์ (นักพระองค์ด้วง) เจ้ากรุงกัมพูชาอีกโรงหนึ่ง ซึ่งเดิมละครของกัมพูชาได้ครูฝึกหัดจากกรุงเทพฯตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 แต่เป็นละครนอก จนได้ฝึกหัดละครในจากเจ้าพระยาบดินทรเดชา จึงได้มีละครในที่กรุงกัมพูชานับแต่นั้นมา
11) ละครเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) เป็นละครผู้หญิง เดิมฝึกหัดแต่โขนผู้ชาย จนเมื่อกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ พระราชทานเครื่องละครและตัวละครผู้หญิงวังหน้าไปให้ ด้วยเจ้าพระยานครฯ (น้อย) เป็นพระญาติ จึงได้หัดละครผู้หญิงขึ้นที่เมืองนครศรีธรรมราช ตัวละครโรงในนี้ ต่อมาได้เป็นครูละครที่เมืองนครฯ และตะกั่วป่า ซึ่งเล่นต่อมาจนถึงรัชกาลที่ 5

รูปแบบและบทละครหลวงในครั้งรัชกาลที่ 2 เป็นที่นิยมอย่างมากในยุคนี้ โดยเฉพาะเรื่องอิเหนา จนได้เกิดการเล่นละครกลายคือการนำบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 มาบรรเลงด้วยวงมโหรีปี่พาทย์โดยมีการร้องประกอบเหมือนอย่างการเล่นละคร เพียงแต่ไม่มีตัวละครประกอบการแสดง

เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่มีละครหลวง ตัวละครในยุคนี้ที่เป็นครูละครในยุคต่อมาส่วนใหญ่จึงปรากฏว่าเป็นผู้ชายซึ่งมีชื่อเสียงอยู่หลายคน (เรื่องเดียวกัน, น.353-355) ประกอบด้วย

ครูยืนเครื่อง

1) นายเกษ เป็นตัวพระราม (โขนหลวงในพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) เป็นครูละครพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ ในรัชกาลที่ 3 แล้วเป็นครูครอบโขนละครต่อมาในรัชกาลที่ 4
2) นายขุนทอง เป็นตัวอิเหนา (ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์) ต่อมาได้เป็นครูฝึกหัดละครของกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ ในรัชกาลที่ 4
3) นายทองอยู่ เป็นตัวพระลักษมณ์ (ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์) ต่อมาได้เป็นครูฝึกหัดละครของพระยาพิชัยสงคราม (อ่ำ) ในรัชกาลที่ 5
4) นายน้อย เป็นตัวสังคามาระตา (ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์) ต่อมาได้เป็นครูฝึกหัดละครของพระยาพิชัยสงคราม (อ่ำ) ในรัชกาลที่ 5
5) นายทับ เป็นตัวล่าสำ (ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์) ได้ฝึกหัดลูกหลานเป็นละครนอก ในรัชกาลที่ 4
6) นายบัว เป็นตัวอิเหนา (ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์) ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4 และเป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์อีกคณะหนึ่ง
7) นายนิ่ม เป็นตัวอิเหนา (ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์) ได้เป็นครูฝึกหัดละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ ละครเจ้าพระยานรรัตน์ และได้เป็นครูครอบละครหลวงในรัชกาลที่ 5
8) นายแสง เป็นตัวนายโรง (ละครเจ้าจอมมารดาอัมพา) และได้ออกไปเป็นครูละครสมเด็จพระนโรดม ในกรุงกัมพูชา
9) นายพ่วง เป็นตัวเงาะ (ละครเจ้าจอมมารดาอัมพา) ได้เป็นครูละครเจ้าจอมมารดาจันรัชกาลที่ 4 ละครพระยาพิชัยสงคราม (อ่ำ) ในรัชกาลที่ 5 และเป็นครูละครนอกอีกหลายโรง

ครูยักษ์

1) คุณขำ เป็นตัวรามสูร ละครวังหน้าในรัชกาลที่ 3 แล้วไปเป็นภรรยาเจ้าพระยานครฯน้อย จนถึงรัชกาลที่ 4 จึงได้กลับมาเป็นครูละครหลวง แล้วเป็นครูละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม ในพระราชวังบวรฯ ในสมัยรัชกาลที่ 5
2) นายแจ้ง เป็นตัวมโหธร ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ ได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์

ครูนาง

1) นายเมือง เป็นตัวนางบุษบา ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ และได้เป็นครูละครให้กรมหมื่นมเหศวรศิวิลาศ
2) นายเพ็ง เป็นตัวนางวิยะดา ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ ได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิวิลาศ และได้ไปเป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมที่กัมพูชา
3) นายมั่ง เป็นตัวนางบุษบา ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ และได้เป็นครูละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์
4) นายผึ้ง เป็นตัวนางวิยะดา ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ และได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์
5) นายเกลื่อน เป็นตัวนางเอก ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ และได้เป็นครูละครพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ รวมทั้งละครเจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิต
6) นายอ่ำ เป็นตัวนาง ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ และได้เป็นครูละครหม่อมเจ้า (เต่า) ลมุน ในกรมพระเทเวศร์วัชรินทร์
7) นายฟ้อน เป็นตัวนางเอก ละครกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ และได้เป็นครูละครเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง จากนั้นได้ขึ้นไปเป็นครูละครของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ที่เมืองเชียงใหม่
8) นายเรือง เป็นตัวนางศุภลักษณ์ ละครผู้หญิงของเจ้าพระยาบดินทรเดชา และได้ไปเป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมที่กรุงกัมพูชา

9) นายอิ้ว เป็นตัวนางบุษบา ละครผู้หญิงของเจ้าพระยาบดินทรเดชา และได้ไปเป็นครูละครเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ที่เมืองพระตะบอง

จากรายนามครูละครที่กล่าวมาทั้งหมดจะสังเกตได้ว่ามีรายนามครูละครที่ได้ไปเป็นครูฝึกหัดละครให้แก่ประเทศเพื่อนบ้านอย่างกรุงกัมพูชา โดยในระยะแรกสมัยสมเด็จพระหริรักษ์ (นักพระองค์ด้วง) เจ้าพระยาบดินทรเดชาได้นำละครผู้หญิงที่ฝึกหัด เดินทางไปพร้อมกับกองทัพ ซึ่งรูปแบบเป็นไปตามแบบอย่างละครผู้หญิงของหลวง จึงมีละครในที่กรุงกัมพูชานับแต่นั้นมา ในสมัยต่อมาปรากฏว่านายแสง ซึ่งเป็นตัวนายโรง นายเพ็ง ตัวนางวิยะดาและนายเรือง ตัวนางศุภลักษณ์ ก็ได้ออกไปเป็นครูละครให้แก่สมเด็จพระนโรดม ในกรุงกัมพูชา และยังมีนายอิ้ว ตัวนางบุษบา ละครผู้หญิงของเจ้าพระยาบดินทรเดชา ก็ได้ไปเป็นครูละครเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ที่เมืองพระตะบอง ประเทศกัมพูชาอีกด้วย

จากการยกเลิกละครหลวง และอนุโลมให้ภายนอกสามารถมีละครผู้หญิงอย่างหลวงได้ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ส่งผลให้ละครผู้หญิงของหลวงได้แพร่ขยายออกไปสู่ประเทศเพื่อนบ้านอย่างกัมพูชา

ในยุคนี้แม้จะไม่มีละครหลวง แต่ยังคงปรากฏว่ามีการมหรสพสมโภชต่างๆทั้งในงานพระบรมศพหรืองานสมโภชช้างเผือก ด้วยเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาแต่อดีต ซึ่งอาจเป็นการแสดงจากคณะละครของบรรดาเจ้านายและขุนนางชั้นสูงที่มีอยู่เป็นจำนวนมากมายหลายคณะ

นับได้ว่าในรัชกาลที่ 3 นี้ ยังคงยึดถือธรรมเนียมปฏิบัติในการจัดมหรสพสมโภชตามอย่างที่เคยทำกันมา แม้จะไม่มีคณะละครภายในวังหลวงแล้วก็ตาม ซึ่งรูปแบบของมหรสพแม้จะไม่พบว่ามีการกล่าวถึงละครหลวงดังเช่นในอดีต แต่สันนิษฐานได้ว่าน่าจะต้องมีการแสดงละครอย่างหลวงของคณะละครเจ้านายหรือขุนนางชั้นสูงเป็นแน่

สำหรับเรื่องที่ใช้แสดงในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ เมื่อพิจารณาจากรายชื่อตัวละครที่ปรากฏจะพบตัวละครดังนี้ คือ พระราม พระลักษมณ์ รามสูร มโหธร อิเหนา นางบุษบา นางวิยะดา สังคามาระตา ล่าสำ และนางศุภลักษณ์ ตัวละครที่กล่าวมาทั้งหมดจะอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท จึงเป็นข้อสรุปดังที่กล่าวมานี้

ในส่วนของรูปแบบการแสดง น่าจะเป็นไปในแนวทางเดียวกับครั้งสมัยรัชกาลที่ 2 ด้วยเหตุผลที่มีรูปแบบงดงามและเพียบพร้อมในทุกด้านจนยึดถือเป็นแบบอย่างไว้เพื่อมิให้สูญ ดังที่ได้กล่าวอ้างกันมาเพื่อเป็นเหตุผลของการมีละครผู้หญิงตามแบบของหลวง อีกประการหนึ่งก็คือ ครูต้นแบบที่ถ่ายทอดกระบวนท่ารำในยุคนี้ อย่างครูรุ่งและครูทองอยู่ ก็เป็นครูฝึกหัดให้แก่ละครหลวงมาแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 2 จึงย่อมยึดถือเป็นรูปแบบดังกล่าวมาใช้ในการถ่ายทอดสืบมาจนถึงรัชกาลที่ 3

4)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 (พ.ศ.2394-2411)

ระยะแรกในรัชกาลที่ 4 ยังไม่มีละครหลวง เนื่องจากได้ถูกยกเลิกไปตั้งแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 3 ละครผู้หญิงคงมีเพียงละครวังหน้า ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ ที่ทรงหัดละครผู้หญิงทั้งโรง รวมทั้งของเจ้านายวังต่างๆที่พากันฝึกหัด ซึ่งต่อมาสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระบรมราชินี ได้ทรงหัดละครผู้หญิงชุดเด็กขึ้นภายในพระบรมมหาราชวัง แต่ยังไม่ทันได้นำออกแสดงสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ก็สิ้นพระชนม์เสียก่อน ในปีพ.ศ.2395 และต่อมาในปีพ.ศ.2396 ได้มีช้างเผือกเชือกแรกมาสู่พระบารมี คือ พระวิมลรัตนกิริณี พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปรารภว่าแต่เดิมในสมัยรัชกาลที่ 2 เคยมีละครหลวงสมโภชช้างเผือก จึงโปรดให้รวมบรรดาตัวละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ซึ่งยังคงเหลืออยู่กับละครเด็กผู้หญิงของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ฝึกหัดเป็นคณะละครหลวง และได้นำออกแสดงครั้งแรกในการสมโภชช้างเผือกเชือกที่ 2 คือ พระวิสุทธรัตนกิริณี เมื่อปีพ.ศ. 2397 นับว่าเป็นละครหลวงที่กลับมีขึ้นอีกครั้งในรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่นั้นมา

ภาพที่ 22 ละครรุ่นเล็กในช่วงต้นรัชกาลที่ 4 สันนิษฐานว่าเป็นละครเด็กผู้หญิง
ที่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีได้ทรงฝึกหัด ซึ่งต่อมาได้เป็นละครผู้หญิงของหลวง
ที่มา : กรมศิลปากร, 2550, น.34

เมื่อสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีสิ้นพระชนม์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงสร้างวัดโสมนัสราชวรวิหารเพื่อเฉลิมพระเกียรติและเพื่ออุทิศถวายเป็นพระราชกุศลให้แก่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระอัครมเหสีพระองค์แรก โดยวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ถ่ายทอดเรื่องราวจากวรรณคดี เรื่องอิเหนา สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นเรื่องที่พระนางโปรด และยังเป็นเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน โดยได้จินตนาการและถ่ายทอดออกมาเป็นภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 23 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องอิเหนา ภาพจากผนังที่ 10 ข. เป็นตอนที่อิเหนาได้ลักพานางบุษบาไปไว้ในถ้ำ ภายหลังจากที่ทราบว่าท้าวดาหาได้ยกนางบุษบาให้แก่จรกา อิเหนาจึงชิงลักพานางไป
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ, 2538, น.42

เมื่อละครหลวงกลับมีขึ้น บรรดาเจ้านายและขุนนางที่ได้ฝึกหัดละครตามแบบอย่างละครหลวงมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้พากันหยุดเล่น ด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งกับละครของหลวง เมื่อความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้ทรงโปรดให้ประกาศยกเลิกข้อห้ามมิให้มีละครผู้หญิงอย่างหลวง ในปีพ.ศ. 2398 ดังข้อความต่อไปนี้

“๗๐. ประกาศว่าด้วยละคอนผู้หญิงแลเรื่องหมอเรื่องช่าง

(ณ วันอังคาร เดือน ๙ แรม ๗ ค่ำ ปีเถาะ สัปตศก)

พระยาวรพงศ์พิพัฒน์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งให้ประกาศแก่พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝ่ายทหารพลเรือนในพระบรมมหาราชวัง แลพระบวรราชวังให้รู้จงทั่วกันว่า แต่ก่อนในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก แลแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีละคอนผู้หญิงแต่ในหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราช บัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์ แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดละคอนผู้หญิง เพราะ ฉะนั้น ข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นละคอนผู้หญิงได้ ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละคอน แต่ทว่าทรงแช่งชักติเตียนจะ

ไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบๆอยู่ด้วยกันหลายราย มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อย ผู้ใดเล่นละครผู้ชายผู้หญิงก็มิได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีละคอนด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแผ่นดิน เดี๋ยวนี้ท่านทั้งปวงเห็นว่าละคอนในหลวงมีขึ้น ก็หามีใครเล่นละคอนเหมือนอย่างแต่ก่อนไม่ คอยจะกลัวผิดและชอบอยู่ การอันนี้มิได้ทรงรังเกียจเลย ท่านทั้งปวงเคยเล่นอยู่แต่ก่อนอย่างไรก็ให้เล่นไปเถิด ในหลวงมีการงานอะไรบ้างก็จะได้โปรดหาเข้ามาเล่นถวายทอดพระเนตรบ้าง จะได้พระราชทานเงินโรงรางวัลให้บ้าง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกเสียแต่รัดเกล้ายอดอย่างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวลงยาอย่างหนึ่ง พานทองหีบทองเปนเครื่องยศอย่างหนึ่ง เมื่อบททำขวัญยกแต่แตรสังข์อย่างหนึ่ง แล้วอย่าให้ฉุดบุตรชายบุตรหญิงที่เขาไม่สมควรเอามาเล่นละคอน ให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่างหนึ่ง ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ ให้ท่านทั้งปวงเล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด...”

(พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2511, น.114-115)

จากประกาศข้างต้นแม้จะอนุญาตให้มีละครผู้หญิงได้อย่างละครหลวง แต่ก็มีข้อห้ามบางอย่างกำหนดไว้ ได้แก่

1) ห้ามตัวละครใส่รัดเกล้ายอด
2) ห้ามตัวละครแต่งกายด้วยเครื่องแต่งตัวลงยา
3) ห้ามนำพานทอง หีบทอง มาใช้ประกอบการแสดงละคร
4) ห้ามนำ(แตร)สังข์มาใช้ในการแสดง
5) ห้ามบังคับบุตรชาย หญิง ที่ไม่สมัครใจมาเล่นละคร

ข้อห้ามที่กล่าวถึงในข้อ 1) ถึง 4) เป็นองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดงละคร อาจด้วยเหตุที่สิ่งต่างๆเหล่านี้ถือเป็นเครื่องราชูปโภคที่แสดงพระยศและแสดงถึงฐานานุศักดิ์ของพระบรมวงศานุวงศ์ในราชสำนัก จึงเป็นการไม่เหมาะสมที่จะนำมาใช้ในการแสดงละครโดยทั่วไป และได้มีการกำหนดเป็นข้อห้ามไว้

ภาพที่ 24 ลักษณะของหีบทองหรือหีบพระล่วม เครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ใช้สำหรับใส่ซองพลูทองคำลงยา ตลับใส่หมาก กานพลู ยาฝอยและสีผึ้งสีพระโอษฐ์

ที่มา : บุษยา ไกรฤกษ์, 2528, น.95

นอกจากนี้ ยังมีประกาศที่เกี่ยวกับการแสดงละครอีกฉบับ ดังนี้

“๕๔. ประกาศห้ามไม่ให้ทำช้างเล่นละครเป็นช้างเผือก

คัดจากหมายรับสั่ง

(วันเสาร์ เดือนยี่ แรม ๑๐ ค่ำ ปีขาล ฉศก)

พระยาบำเรอภักดิ์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งว่า ตั้งแต่ ณ วันเดือนอ้าย แรม ๑๐ ค่ำนี้สืบไป ห้ามมิให้พระองค์เจ้ามีกรม ยังไม่ได้ตั้งกรม แลข้าทูลละอองธุลีพระบาทผู้ใหญ่ผู้น้อยแลราษฎรที่บรรดาเล่นโขนเล่นละคอนหากินอยู่ทั้งปวงให้รู้ทั่วกันว่า ห้ามมิให้เขียนเป็นหัวช้างสีเผือก สีประหลาด ให้ใช้ได้แต่หัวช้างดำ ถ้าจะเล่นโขน จะใช้เอราวัณอย่างเดียวนั้นได้ นอกนั้นห้ามมิให้ใช้หัวช้างสีเผือก สีประหลาดเลยเป็นอันขาด ถ้ามิฟัง ขืนเล่น ผู้รับสั่งจับได้ จะปรับไหมมีโทษให้จงหนัก อย่าให้ขาดได้ตามรับสั่ง”

(พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2511, น.92-93)

จากการมีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง ทำให้ละครในยุคนี้มีความเปลี่ยนแปลง จากเดิมที่ละครภายนอกจะใช้เพียงผู้ชายแสดง ก็เปลี่ยนมานิยมใช้ผู้หญิงแสดงกันอย่างทั่วไป ด้วยเหตุผลที่เพศหญิงมีธรรมชาติที่สามารถฝึกหัดได้ง่ายกว่า การเสาะยังหาผู้แสดงที่เป็นหญิงก็ง่ายกว่าผู้ชาย ความนิยมของคนดูก็นิยมดูผู้หญิงมากกว่า ค่าใช้จ่ายสำหรับผู้แสดงหญิงก็น้อยกว่าผู้ชาย ละครผู้ชายที่เล่นกันแต่เดิมก็จะเปลี่ยนเป็นเล่นผสมโรงกับผู้หญิง ด้วยเหตุผลต่างๆที่กล่าวมาจึงเกิดละครผู้หญิงขึ้นเป็นจำนวนมากมายหลายคณะ ทั้งละครของเจ้านายและขุนนางตลอดจนคหบดี ก็พากันมีละครผู้หญิงเพื่อประดับเกียรติยศ และยังมีบรรดาผู้ที่หัดลูกหลานเล่นละครเพื่อหาผลประโยชน์หารายได้อีก จึงเกิดการแสดงละครผู้หญิงอย่างแพร่หลาย ประชาชนทั่วไปก็สามารถหาละครดูได้ง่ายและเกิดความชอบ เมื่อมีละครผู้หญิงที่ใดก็จะเป็นแรงดึงดูดให้มีผู้คนเข้าไปรวมที่นั่น จึงเป็นเหตุให้เจ้าของบ่อนได้นำละครผู้หญิงไปแสดงในบ่อน นับเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของละครในหรือละครผู้หญิง จากการแสดงในราชสำนักหรือวังหลวงเปลี่ยนไปสู่การแสดงในโรงบ่อน

การที่ละครผู้หญิงได้รับความนิยมนำไปแสดงอย่างแพร่หลายจนทำให้บรรดาเจ้าของคณะละครได้รับผลประโยชน์เพิ่มมากขึ้น จึงได้มีการจัดเก็บภาษีละครขึ้น ในปี พ.ศ.2402 ด้วยเหตุผลที่บรรดาเจ้าของคณะละครได้รับผลประโยชน์เป็นจำนวนมาก ดังนั้นจึงสมควรที่จะต้องเสียภาษีเพื่อช่วยราชการเหมือนอย่างประเพณีของชาวต่างประเทศ จึงโปรดให้มีการจัดตั้งภาษี เรียกว่า “ภาษีโขนละคร”(ในรัชกาลที่ 5 เมื่อปีพ.ศ.2435 ได้มีการแก้ไขแล้วเปลี่ยนเรียกเป็น “อากรมหรสพ”) โดยมี “จีนนิ่ม” ซึ่งได้รับแต่งตั้งเป็น “ขุนสัมมัชชาธิกร”เจ้าภาษีคนแรก ซึ่งจำนวนเงินที่เรียกเก็บสำหรับละครในมีดังนี้ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.359)

“ละครโรงใหญ่เล่นเรื่องละครใน

เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เล่นวันกับคืน ๑ หรือวัน ๑ ภาษี ๒๐ บาท

เล่นเรื่องอิเหนา เล่นวันกับคืน ๑ หรือวัน ๑ ภาษี ๑๖ บาท

เล่นเรื่องอุณรุท เล่นวันกับคืน ๑ หรือวัน ๑ ภาษี ๑๒ บาท

ละครหลวงและละครที่เกณฑ์เล่นงานหลวง ยกเว้นไม่ต้องเสียภาษี”

สำหรับละครที่มีการฝึกหัดในสมัยรัชกาลที่ 4 และมีชื่อเสียงปรากฏต่อมาอีกหลายโรง ได้แก่

1) ละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ ซึ่งได้ครูฝึกหัดหลายคนจากคณะละครของกรมหลวงรักษณเรศร์
2) ละครของพระองค์เจ้าดวงประภา (พระองค์ตุ้ย) กับพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ (พระองค์ปุก) พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงหัดขึ้นด้วยกันที่ในพระบวรราชวังและได้ครูผู้หญิงละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 มาเป็นครูฝึกหัด
3) ละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์(ขณะดำรงตำแหน่งเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์) และได้ตัวละครของเจ้าพระยาบดินทรเดชาที่เหลืออยู่มารวบรวมฝึกหัด ต่อมาจึงหาตัวละครขึ้นใหม่อีกชุด โดยได้สรรหาครูที่มีชื่อเสียงมาฝึกหัดเล่นตามแบบละครหลวงรัชกาลที่ 2
4) ละครกรมหมื่นมเหศวรฯ กับละครสมเด็จเจ้าพระยาฯ ทั้ง 2 โรงนี้ นับว่าเป็นละครโรงใหญ่ครั้งรัชกาลที่ 4
5) ละครของเจ้าจอมมารดาจันรัชกาลที่ 4 ฝึกหัดกันในพระบรมมหาราชวัง ตัวละครโรงนี้ ได้เป็นครูฝึกหัดให้แก่โรงอื่นต่อไปอีกหลายคน

นอกจากนี้ ยังมีคณะละครที่รับจัดแสดงและมีชื่อเสียงปรากฏต่อมาอีกหลายโรง เช่นละครพระยาสีหราชฤทธิไกร (เสือ) ละครพระยามณเฑียรบาล (บัว) ละครขุนยี่สาน ละครจางวางเผือก ละครนายนวล บุตรเจ้ากรับ ละครนายเนตร,นายต่าย ละครนายทับ

สำหรับตัวละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ปรากฏว่าได้เป็นครูละครในยุคต่อมามีรายนามดังต่อไปนี้

ครูยืนเครื่อง

1) เจ้าจอมมารดาวาด เป็นตัวอิเหนา ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 ต่อมาเป็นท้าววรจันทร์
2) เจ้าจอมมารดาเขียน เป็นตัวอิเหนา ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 และหัดละครรำของพระนราธิปประพันธ์พงศ์
3) เจ้าจอมมารดาสุ่น เป็นตัววิหยาสะกำ ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 ต่อมาเป็นท้าววนิดาวิจาริณี

4) ท้าวชื่น เป็นตัวประสันตา ได้เป็นครูละครในรัชกาลที่ 5 ต่อมาเป็นท้าวอินสุริยา
5) คุณสัมฤทธิ์ เป็นตัวจรกา ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5
6) เจ้าจอมมารดาสายรัชกาลที่ 5 เป็นตัวละครยืนเครื่องชุดเด็ก และได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 อีกทั้งยังเป็นครูละครวังสวนกุหลาบ

ครูยักษ์

1) คุณลิ้นจี่ เป็นตัวทศกัณฐ์ มีชื่อเสียงเลื่องลือในกระบวนเป็นทศกัณฐ์ว่าไม่มีผู้ใดเทียบได้แต่ถึงแก่กรรมในรัชกาลที่ 4
2) คุณเล็ก เป็นตัวนนทุก ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 ต่อมาได้เป็นท้าวโสภานิเวศน์
3) คุณกุหลาบ ธิดาเจ้าพระยาวิเชียรคิรี (เม่น) เป็นทศกัณฐ์ตัวนั่งเมือง และได้ไปฝึกหัดละครขึ้นที่เมืองสงขลา เมื่อในรัชกาลที่ 5

ครูนาง

1) เจ้าจอมมารดาเอม เป็นตัวนางมะเดหวี ได้เป็นครูละครในรัชกาลที่ 5
2) เจ้าจอมมารดาห่วง เป็นตัวนางจินตะหรา ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5
3) เจ้าจอมมารดาทับทิม รัชกาลที่ 5 เป็นตัวนางเกนหลงหนึ่งหรัด ต่อมาได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 และเป็นครูละครวังสวนกุหลาบ
4) ท้าววัน เป็นตัวนางประเสหรัน ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5
5) คุณลำไย (น้องคุณลิ้นจี่ทศกัณฐ์) เป็นตัวนางบาหยัน ได้เป็นครูละครในรัชกาลที่ 5
6) คุณองุ่น เป็นตัวนางบุษบารุ่นใหญ่ ครั้นถึงรัชกาลที่ 5 ได้เป็นภรรยาพระยาอรรคราชวราทร (เนตร) และได้กลับเข้ามาเป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5
7) เจ้าจอมละม้ายรัชกาลที่ 5 เป็นตัวนางรุ่นเด็ก ได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 และเป็นครูละครวังสวนกุหลาบ

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังคงปรากฏในการมหรสพสมโภชว่ามี “ละครข้างใน” ดังที่พบในงานสมโภชพระสมุทรเจดีย์ ตามข้อความต่อไปนี้

"...ครั้นเสร็จแล้วก็ปิดแผ่นสิลาข้างด้านทักษิณ แล้วก่ออิฐสมทบปิดช่องนั้นเสีย แล้วโปรดให้ยิงปืน สลุดที่เรือพระที่นั่งแลเรือกลไฟที่ตามเสด็จลำละยี่สิบเอ็จนัดทุกลำ แล้วเสด็จข้ามมามี**ละครข้างใน**สมโภชประทับณพระที่นั่งทำใหม่ จึงประทานชื่อว่า พระที่นั่งสมุทาภิมุข ที่บันธมชื่อว่าพระที่ยุศุขไสยาศ ที่พระสนมเอกอยู่ชื่อหออนงคนาฏสราญรมย์ ตึกแถวชื่อสนมนิกร โรงละครชื่อสันถาคาระสภา..."

(เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ(ขำ บุนนาค), 2547, น.201)

ข้อความข้างต้นกล่าวถึงเหตุการณ์ในวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ.2403 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้เสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคเพื่อสมโภชพระสมุทรเจดีย์ ซึ่งได้ปรากฏว่าทรงโปรดให้มีละครข้างในสมโภช ดังข้อความที่ปรากฏในข้างต้น

นอกจากนี้ ยังพบหลักฐานที่กล่าวถึงละครข้างใน ในการมหรสพสมโภชต่างๆอีก ดังข้อความต่อไปนี้

"เสด็จพระราชดำเนินไปนมัสการพระพุทธบาท

ครั้นมาถึงณวันอาทิตยเดือนสี่ขึ้นแปดค่ำ เสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปพระพุทธบาทยกยอดมณฑปแลบันจุพระบรมธาตุ เสด็จขึ้นไปครั้งนั้นเปนกระบวนใหญ่ สมเด็จพระนางรำเพยภุมราภิรมย์ประชวนอยู่ ก็โปรดให้ตามเสด็จขึ้นไปด้วย พระเจ้าลูกเธอสิบห้าพระองค์ เจ้าจอมยี่สิบ พระราชวงษานุวงษฝ่ายใน แลเจ้ามกเถ้าแก่ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งไม่ได้เคยไปนมัสการพระพุทธบาทก็โปรดให้ตามเสด็จขึ้นไปด้วยเป็นอันมาก **ละครข้างใน**สำรับเล็กด้วย

วันพุฒเดือนสี่ขึ้นเก้าค่ำ เสด็จขึ้นไปประทับพระราชวังท้ายพิกุล ณวันพฤหัศบดีเดือนสี่ขึ้นสิบค่ำ สวดพระพุทธมนต์บนลานพระพุทธบาท เวลาค่ำมีระบำ ครั้นณวันอาทิตยเดือนสี่ขึ้นสิบสามค่ำ เป็นวันพระฤกษ์ยกยอดพระมณฑป บรรจุพระบรมธาตุในพระมกุฏพันธ์เจดีย์แล้วมีละครด้วย"

(เรื่องเดียวกัน, น.203)

“โสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์

ครั้นมาถึงเดือนยี่ พระฤกษจะได้โสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ โปรดให้ทำเขาไกรลาสขึ้นที่น่าเก๋งสมมตเทพย์สฐาน...แลจังหวัดเขาไกรลาศมีทหารสิบสี่หมู่นั่งกลาบาตทุกระยะ หลังราชวัดฉัตรรายทางพิณพาทย์กลองแขกเครื่องเล่นหกแพนนอนร้านหอกดาบ คาบขอนเล่นกลต่างๆ ชั้นในก็มีโมงครุมคุลาตีไม้ มีระเบงแต่งออกไปรับ**ครูลครข้างใน**เปนบันเลงสี่คนรำดอกไม้ทองเงินรับกระบวนแห่ ครูละครแต่งเปนเสี้ยวกางสองคนมายืนทำท่ารับกระบวน...”

(เรื่องเดียวกัน, น.289)

หลักฐานดังที่กล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในสมัยนี้มีละครหลวงโดยเรียกชื่อว่า “ละครข้างใน” ซึ่งยังคงหมายถึงละครที่ฝึกหัดโดยใช้นางในราชสำนักและนับเป็นละครหลวง ละครในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการแพร่ขยายออกสู่ภายนอกพระราชวัง ส่งผลให้มีความนิยมอย่างกว้างขวางและกระจายไปสู่กลุ่มคนดูที่เปลี่ยนไป โดยมุ่งเน้นไปในเชิงพาณิชย์ จนมีการเรียกเก็บภาษีเพื่อนำรายได้เข้าสู่ส่วนราชการ รูปแบบการแสดงละครในยุคนี้อนุมานได้ว่าเป็นแนวทางเช่นเดียวกับรัชกาลที่ 2 แม้ในช่วงต้นรัชกาลจะไม่มีละครหลวงปรากฏ แต่ได้รับการฟื้นฟูขึ้นใหม่โดยสมเด็จพระนางโสมนัสวัฒนาวดี ได้ฝึกหัดคณะละครหลวง ซึ่งได้ครูละครจากครั้งรัชกาลที่ 2 มาช่วยเป็นครูฝึกหัดและได้นำออกแสดงครั้งแรกในการสมโภชช้างเผือกเชือกที่ 2 คือ พระวิสุทธรัตนกิริณี เมื่อปีพ.ศ. 2397 นับว่าละครหลวงได้กลับมีขึ้นอีกครั้ง

ละครหลวงยังปรากฏในโคลงดั้นเรื่องโสกันต์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขณะที่มีพระชนมายุเพียง 19 พรรษา กล่าวถึงเหตุการณ์ในพระราชพิธีแห่โสกันต์ พระราชพิธีโสกันต์ หรือโกนจุก ตัดจุก อันเป็นพิธีที่มีความหมายเพื่อแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนสถานภาพจากเด็กไปสู่วัยรุ่น มีขั้นตอนพิธีการต่างๆมากมายรวมทั้งมีการสมโภชและมหรสพต่างๆ ดังข้อความที่ปรากฏต่อไปนี้

การเล่นทุกสิ่งล้วน **ฝ่ายใน** สิ้นแฮ
พิณพาทย์รายทางวาง ช่องเว้น
เรบงอั้วอิกแทงวิไส ญวนหก

ล้วนแต่หญิงแกล้งเหล้น อย่างชาย

(สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2538, น.3)

สี่คืนดำรัสให้ มี**ละคร หญิง**นา
ของพระอินทร์เทพวาร หนึ่งงิ้ว
สองวนนที่ฦๅขจร ข่าวเออก อื้อแฮ
ราชสุภาวดีตังงติ้ว กวดตบึง

(เรื่องเดียวกัน, น.16)

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่ามีการแสดงซึ่งล้วนใช้ผู้แสดงที่เป็นฝ่ายในทั้งสิ้น และยังกล่าวถึงว่ามีละครผู้หญิงแสดงถึง 4 คืน

ภาพที่ 25 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงส่งสมเด็จเจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์กรมขุนพินิจประชานาถ (รัชกาลที่ 5) เสด็จไปฟังสวดพระพุทธมนต์ก่อนโสกันต์ พ.ศ.2408
ที่มา : สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2538, ม.ป.น.

5)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พ.ศ.2411-2453)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการรวมหน่วยงานต่างๆเกี่ยวกับการแสดงศิลปะที่เป็นของหลวงขึ้น สังกัดกระทรวงวัง ซึ่งในราชสำนักนั้นจะมีกรมต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการบันเทิงที่ใช้เพื่อกิจการของหลวง ได้แก่ กรมโขน กรมหุ่น กรมปี่พาทย์ กรมมหรสพ เป็นต้น ซึ่งบรรดาข้าราชในกรมจะแยกไปประกอบอาชีพอิสระแต่จะมีการรวมตัวกันเพื่อฝึกซ้อมและแสดงเป็นบางครั้งบางคราวเวลามีงานเท่านั้น

ในปีพ.ศ.2435 ยังมีการจัดเก็บภาษีโขนละครเช่นเดิม แต่ได้มีการเปลี่ยนชื่อเรียกจาก “ภาษีโขนละคร” เป็น “อากรมหรสพ” ซึ่งส่งผลให้มีการจัดเก็บอากรมหรสพได้เพิ่มมากขึ้นเป็นจำนวนมาก ดังข้อความต่อไปนี้

> “จำนวนเงินหลวงที่ได้จากอากรมหรสพเพิ่มเติมขึ้นอีกเป็นอันมาก ในจำนวน พ.ศ. ๒๔๔๗ เป็นเงินถึง ๑๖๗,๘๒๘ บาท”
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.362)

ระยะต่อมาได้มีการปรับลดจำนวนโรงบ่อนลงเพื่อเตรียมการก่อนที่จะยกเลิก ทำให้รายได้ของบรรดาคณะละครก็ลดลงด้วยจึงพากันยกเลิก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงได้โปรดให้คงเก็บอากรมหรสพเฉพาะคณะละครที่รับเล่นงานในโรงบ่อนเท่านั้น หากเป็นการรับเล่นเพื่อการอย่างอื่นให้ยกเลิกการเก็บอากรเสีย ดังข้อความต่อไปนี้

> “แต่ต่อมา เมื่อทรงพระราชดำริจะเลิกการเล่นเบี้ยเสียให้หมด โปรดให้ลดจำนวนบ่อนเบี้ยให้น้อยลง การเล่นละครและเครื่องมหรสพต่างๆ หาผลประโยชน์ได้น้อยลง พวกที่เคยเล่นละครก็พากันเลิกเสียโดยมาก เงินอากรมหรสพจำนวน พ.ศ. ๒๔๔๙ ตกลงคงแต่ ๓๑,๐๐๖ บาท ความประจักษ์แก่พระราชหฤทัย จึงโปรดฯ ให้ประกาศเมื่อวันที่ ๙ มีนาคม รัตนโกสินทรศก ๑๒๖ (พ.ศ. ๒๔๕๐) ว่า
>
> การมหรสพต่างๆ นั้น เป็นเครื่องบำรุงความสุขสำราญของราษฎร แต่ก่อนมาพวกเล่นมหรสพหาผลประโยชน์ได้มากเพราะเหตุที่รับงานเหมาเล่นตามบ่อนเบี้ยเป็นพื้น จึงได้เก็บ

อากรมหรสพ บัดนี้ทรงทราบฝ่าละอองธุลีพระบาทว่า ตั้งแต่โปรดให้ลดจำนวนบ่อนเบี้ยลง ช่องทางที่พวกเล่นมหรสพจะหาผลประโยชน์ได้น้อยลงไม่เหมือนแต่ก่อน ที่ต้องเสียค่าอากรเป็นการเดือดร้อน จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้คงเก็บอากรมหรสพแต่เฉพาะที่รับเล่นงานบ่อนเบี้ย ถ้าเล่นเพื่อการอย่างอื่นจากบ่อนเบี้ยแล้ว อย่าให้เก็บอากรต่อไป”

(เรื่องเดียวกัน, น.362)

ประกาศที่ออกมานี้เป็นระยะที่ได้มีการยกเลิกโรงบ่อนหมดแล้ว คงเหลือเพียง 13 ตำบล ในกรุงเทพฯ บรรดาคณะละครและการมหรสพต่างๆจึงไม่ต้องเสียภาษีอากร จนถึงปีพ.ศ.2460 จึงได้ยกเลิกโรงบ่อนทั้งหมดนับแต่นั้นมา

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใส่พระทัยและโปรดการแสดงละครแม้จะทรงมีพระราชภารกิจเป็นจำนวนมาก ดังที่ปรากฏในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค 14 ดังข้อความต่อไปนี้

“ปีมะแมเบ็ญจศก จุลศักราช ๑๒๔๕

(พ.ศ.๒๔๒๖)

...ครั้นเวลาเช้า ๕ โมงเศษ เสด็จออกทรงทอดผ้าสดับปกรณ์ และทรงรับและตอบก๊าดพระบรมวงศานุวงศ์ข้าราชการทั้งปวงแล้วเสด็จขึ้น เวลากลางวันเสด็จทอดพระเนตร**ละครหลวง** เล่นเป็นงานปีใหม่ที่พระที่นั่งทรงธรรมข้างใน...เวลา ๒ ทุ่มเศษทรงฉลองพระองค์ครึ่งยศขาวพระตรามหาจักรีและจักรีดารา เสด็จออกรับพระบรมวงศานุวงศ์บรรดาที่เชิญมาที่ห้องดรอวิงรูมแล้ว เสด็จประทับโต๊ะเสวยที่ท้องพระโรงพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท พร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์ทั้งปวง...เสด็จพระราชดำเนินไปประทับที่ลานพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ทอดพระเนตรละครหม่อมเจ้าขาวในกรมพระเทเวศรวัชรินทร์ เล่นทูลเกล้าถวายเป็นการปีใหม่ ประทับอยู่จนเวลา ๓ ยามเศษ พระราชทานเงินโรงแก่หม่อมเจ้าขาว ๒ ชั่ง แล้วเสด็จขึ้น ...”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2481, น.1-2)

ละครหลวงในรัชกาลที่ 5 มีปรากฏในงานใหญ่ คือสมโภชช้างเผือก พระเสวตรวรวรรณ กับพระมหารพีพรรณคชพงศ์ ในปีพ.ศ. 2413 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้มีละครผู้หญิงของหลวงที่โรงละครหลังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ตามประเพณีการสมโภชช้างเผือกซึ่งเคยมีมาแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 2 และได้ปรากฏอีกครั้งในปีพ.ศ.2415 ในการสมโภชช้างเผือก พระเสวตรสุวภาพรรณ ซึ่งได้มาจากสุวรรณภูมิ

ละครหลวงที่แสดงในครั้งนี้เป็นละครหลวงที่มีมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 ซึ่งเรื่องอิเหนา ด้วยในยุคนี้ยังไม่มีการฝึกหัดละครหลวงขึ้นใหม่ เมื่อมีงานที่ต้องแสดงจึงต้องใช้ตัวละครหลวงรัชกาลที่ 4 แต่ก็จะแสดงเฉพาะงานสมโภชช้างเผือกเท่านั้น หากเป็นงานอื่นแม้แต่งานโสกันต์จะใช้ละครจากนอกวังอย่างละครเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง (เมื่อครั้งยังเป็นพระยาราชสุภาวดี) และละครพระยาพิชัยสงคราม (อ่ำ) ข้าหลวงเดิม (เมื่อครั้งยังเป็นพระอินทรเทพ) เป็นต้น

ละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการฝึกหัดขึ้นใหม่อีกครั้งราวปีพ.ศ.2424 เพื่อเตรียมการสมโภชพระนครครบ 100 ปี ในปีพ.ศ. 2425 โดยโปรดให้ละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นครูฝึกหัด และได้เล่นเรื่องอิเหนา เริ่มตั้งแต่อิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา ไปจนถึงตอนลมหอบนางบุษบา แสดง ณ โรงละครที่สร้างขึ้นหน้าพระที่นั่งอาภรณ์พิโมกข์ ในคราวเฉลิมพระราชมนเทียรพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เนื่องในการสมโภชพระนครในครั้งนั้น

ในการสมโภชพระนครครบร้อยปี ได้มีประกาศในการเฉลิมพระนครและฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ครบรอบร้อยปีที่ 1) ในส่วนของสวดมนต์ แห่ และสมโภช โดยพบข้อความกล่าวถึงการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ดังนี้

> “๑๐. ละครนั้น เกณฑ์ขอแรงบรรดาผู้ที่มีละครทั้งสิ้นเข้าเป็นกอมมิตตี้ ให้เจ้าพระยามหินทร์เป็นแชแมน จัดการเล่นเรื่องอิเหนาเมื่ออภิเษก เกณฑ์ให้เป็นเมืองๆไปเล่นตามโรงตลอดกันรอบพระนคร ครั้นเวลาบ่ายเล่นกลางแปลง ถวายตัวหน้าพระที่นั่งสุทไธสวรรย์และให้ยกมาเป็นเมืองๆ ให้เป็นที่เอิกเกริกแก่ราษฎร”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2503, น.27)

ละครหลวงยังปรากฏว่าได้ออกแสดงอีกครั้งในงานสมโภชพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จกลับจากประเทศยุโรป ในปีพ.ศ.2440 ซึ่งมีการสมโภชเป็นระยะเวลานานเกือบหนึ่งเดือน โดยเป็นการรวมตัวกันของละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 4 ที่ได้มีโอกาสแสดงเป็นครั้งสุดท้าย ซึ่งขณะนั้นบรรดาตัวละครล้วนมีอายุมากกว่า 50 ปีขึ้นไปทั้งโรง และยังมีละครชุดเด็กเข้าร่วมแสดง ด้วยสาเหตุที่มีนางข้าหลวงตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 ได้ปรารภว่า ประเพณีการสมโภชงานใหญ่ในอดีตจะต้องมีการแสดงละครเรื่องอิเหนา จึงคิดรวบรวมตัวละครเก่าเล่นละครอิเหนาสมโภชเพื่อสนองพระเดชพระคุณ และนำความขึ้นกราบบังคมทูลสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ซึ่งขณะนั้นทรงสำเร็จราชการแผ่นดินแทนพระองค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ยังไม่เสด็จกลับพระนคร สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ จึงทรงรับเป็นพระราชธุระอุดหนุนในการทั้งปวงตลอดจนสร้างเครื่องอย่างเบาสำหรับผู้สูงอายุและเสด็จลงทอดพระเนตรการซักซ้อมอยู่เสมอ จนได้ออกแสดงสมโภชที่โรงปลูกขึ้นในสวน(ศิวาลัย) ริมประตูแถลงราชกิจ ในวันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2440 แสดงตั้งแต่ตอน อิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา และตอนบวงสรวง

นับแต่นั้นมาละครผู้หญิงของหลวงครั้งรัชกาลที่ 4 ก็มิได้เล่นอีก แม้เมื่อมีการหลวง หรือโปรดจะทอดพระเนตรละคร ก็ให้หาละครผู้อื่นเข้ามาเล่นจนตลอดรัชกาล

สำหรับตัวละครหลวงที่เหลือมาแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งปรากฏชื่อในการแสดงละครเรื่องอิเหนาตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา และตอนบวงสรวง ตั้งแต่ครั้งสมโภชการเสด็จกลับจากประเทศยุโรปของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ. 2440 ดังรายนามต่อไปนี้ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.375-376)

1) เจ้าคุณพระอัยยิกา รับบทเป็นท้าวดาหา
2) เจ้าจอมมารดาหรุ่น รับบทเป็นท้าวดาหา ขณะบวงสรวง
3) ท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด) รับบทเป็นอิเหนา
4) เจ้าจอมมารดาเขียน รับบทเป็นสังคามาระตา
5) ท้าววนิดาวิจาริณี (เจ้าจอมมารดาสุ่น) รับบทเป็นสุหรานากง
6) เถ้าแก่เหลี่ยม (ภายหลังเป็นท้าวศรีสัจจา) รับบทเป็นกะหรัดตะปาตี
7) เจ้าจอมหนูสุด รับบทเป็นล่าสำ

8) เถ้าแก่สัมฤทธิ์ รับบทเป็นจรกา

9) ท้าวโสภานิเวศร์ (เล็ก) รับบทเป็นตำมะหงง

10) เถ้าแก่สารภี รับบทเป็นยาสา

11) ท้าวอินสุริยา (ชื่น) รับบทเป็นประสันตา

12) เถ้าแก่เหลี่ยม รับบทเป็นกะราตาหลา (เถ้าแก่ชุ่ม เป็นแทน ตอนที่เถ้าแก่เหลี่ยมเป็นกะหรัดตะปาตี)

13) เถ้าแก่ขำ รับบทเป็นยะรุเดะ

14) เถ้าแก่องุ่น รับบทเป็นปูนตา

15) เจ้าจอมมารดาชุ่ม รับบทเป็นประไหมสุหรี

16) เจ้าจอมมารดาเอม รับบทเป็นนางมะเดหวี

17) เจ้าจอมมารดาดวงคำ รับบทเป็นนางมะโต

18) เจ้าจอมมารดาพุ่ม รับบทเป็นนางลิกู

19) ขรัวยายองุ่น (ซึ่งเคยเป็นตัวบุษบา ละครชั้นใหญ่ในรัชกาลที่ 4) รับบทเป็นนางเหมาหลาหงี

20) เจ้าจอมมารดาห่วง รับบทเป็นนางบุษบา

21) เถ้าแก่ลำไย รับบทเป็นนางบาหยัน

22) เถ้าแก่เปลี่ยน (ภายหลังเป็นท้าวอินสุริยา) รับบทเป็นนางประเสหรัน

23) เจ้าจอมมารดาสังวาล รับบทเป็นนางผู้รับสั่ง

24) ท้าวศรีสัจจา (เจ้าจอมมารดาอิ่ม) รับบทเป็นนางผู้รับสั่ง

นอกจากนี้ยังมี หม่อมเจ้าชายธานีนิวัตร ในกรมขุนพิทยลาภพฤฒิธาดา รับบทเป็นสียะตรา ซึ่งคุณท้าววรจันทร์ผู้เป็นย่า เป็นครูฝึกหัดให้รำสำหรับเล่นเฉพาะคราวนั้น และยังมีตัวละครที่เป็นเสนาและนางกำนัล ซึ่งล้วนแต่เคยเป็นละครหลวงมาก่อนในรัชกาลที่ 4

บรรดาตัวละครหลวงที่ร่วมแสดงในครั้งนี้ ล้วนบรรดาศักดิ์สูง เป็นเจ้าจอมมารดาของเจ้านายที่เป็นผู้หลักผู้ใหญ่ในแผ่นดินหลายพระองค์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงมีรับสั่งให้เฉพาะลูกหลานได้ดู โดยไม่โปรดให้ผู้อื่นได้ดู

นอกจากตัวละครหลวงที่กล่าวในข้างต้น ยังพบละครผู้หญิงของผู้มีบรรดาศักดิ์ ประกอบด้วย

1) ละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ เริ่มฝึกหัดตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แต่ตั้งเป็นคณะละครในรัชกาลที่ 5 โดยเล่นละครในตามแบบรัชกาลที่ 2 ต่อมาได้ตกเป็นของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และได้รับงานหลวงมากกว่าละครโรงอื่น ภายหลังสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงช่วยคิดให้เล่นละครดึกดำบรรพ์ ตามแนวโอเปร่าของฝรั่ง

ภายหลังเมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ได้ไปคุมกรมมหรสพจึงได้ฝึกซ้อมโขนหลวง ให้เล่นละครรำ โดยเคยเล่นทั้งเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องอิเหนา นับได้ว่าละครผู้ชายอย่างครั้งรัชกาลที่ 3 ได้กลับมามีขึ้นอีกครั้ง

2) ละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอม โดยฝึกหัดขึ้นในวังหน้า วิธีเล่นจะยึดตามแบบอย่างละครหลวง ตัวละครโรงนี้ คือ ปริง (อิเหนา) และ เล็ก (สังคามาระตา) ได้ไปเป็นครูละครให้แก่กัมพูชา

3) ละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เล่นมาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 แต่ตั้งเป็นโรงใหญ่ในรัชกาลที่ 5 เดิมนิยมแสดงเรื่องดาหลัง แต่ต่อมาเล่นทั้งละครในและละครนอก กระบวนรำได้แตกต่างไปจากแบบหลวง จนเกิดเป็นรูปแบบใหม่ตามแนวละครเจ้าพระยามหินทร์ฯ เมื่อเจ้าพระยามหินทร์ฯ ถึงแก่อสัญกรรมได้ตกไปอยู่กับ เจ้าหมื่นไวยวรนาถ บุศ บุตรของท่าน ปรากฏชื่อว่า ละครบุตรมหินทร์ ได้เคยพาไปเล่นจนประเทศยุโรป เมื่อสิ้นอายุบุตรมหินทร์แล้ว เป็นละครของคุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดินทร ณ กรุงเทพ เรียกชื่อว่า ละครผสมสามัคคีต่อมาจนเลิก

4) ละครของเจ้าพระยานรรัตนราชมานิต (โต) เล่นกับมโหรีคล้ายกับละครกลายครั้งรัชกาลที่ 3 แต่มีตัวละคร เล่นเรื่องอิเหนาร้องลำต่างๆ บางทีเป็นเพลง 3 ชั้น

5) ละครของท้าวราชกิจวรภัตร แพ ธิดาสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ เล่นทั้งละครในและละครนอก

6) ละครของเจ้าคุณจอมมารดาแพ เล่นตามแบบละครเจ้าพระยามหินทร์ฯ

7) ละครของกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงหัดขึ้นปลายรัชกาลที่ 5 เล่นทั้งละครในและละครนอก เดิมเล่นเป็นละครรำ แล้วเปลี่ยนเป็นละครร้อง

ในยุคนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาละครอิเหนา โดยโปรดให้พระเจ้าน้องยาเธอกรมหลวงพิชิตปรีชากรแต่งถวายร่วมกับเจ้านายพระองค์อื่น เพื่อใช้สำหรับละครหลวง เมื่อครั้งเสด็จเฉลิมพระราชมณเฑียรขึ้นพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เนื่องในงานสมโภชพระนครอายุครบ 100 ปี เมื่อปีมะเมีย พ.ศ.2425 มีจำนวนทั้งสิ้น 68 บท (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2464, อธิบายบทเจรจาละครอิเหนา น.1) นับเป็นจุดเริ่มต้นของการแสดงละครในเรื่องอิเหนาที่มีการนำบทเจรจาเข้ามาใช้ประกอบในการแสดง

การละครในยุครัชกาลที่ 5 นับได้ว่าเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการละครรำ ด้วยทรงครองราชย์ยาวนานถึง 42 ปี ซึ่งในระยะแรกละครรำยังคงเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย แต่เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงของบ้านเมืองตามสภาพแวดล้อม เศรษฐกิจ สังคมและการเมือง การละครจึงได้เปลี่ยนแปลงไปด้วย รูปแบบของความนิยมในการแสดงละครในยุคนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลง โดยเกิดรูปแบบของละครรำยุคปรับปรุง ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากการที่ประเทศไทยได้มีการติดต่อกับชาวต่างชาติทางฝั่งตะวันตก จึงได้มีการนำรูปแบบละครที่มีอยู่เดิมไปปรับปรุงเข้ากับรูปแบบการแสดงของชาติตะวันตก จนเกิดละครแบบใหม่ขึ้น ทั้งละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์และละครร้อง ส่งผลให้ความนิยมในละครในแบบหลวงที่เคยมีมาได้ลดน้อยลง

ละครในแบบหลวงยังคงมีปรากฏอยู่ทั้งในส่วนของละครหลวงในราชสำนักและละครหลวงของวังต่างๆ ซึ่งมีการฝึกหัดตามแบบอย่างละครหลวงโดยได้ครูผู้สอนที่เป็นเคยเป็นตัวละครหลวงมาก่อน คณะละครที่มีชื่อเสียงในยุคนี้ประกอบด้วย

1) ละครวังสวนกุหลาบของเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ โดยมีคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ เจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 เป็นผู้ควบคุม เป็นคณะละครที่มีครูฝึกหัดซึ่งเคยเป็นตัวละครมีชื่อเสียงจากละครหลวงหลายท่าน เช่น

- หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา เป็นละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม ซึ่งเป็นละครวังหน้าของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ

- หม่อมครูอึ่ง หสิตะเสน เป็นละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม ซึ่งเป็นละครวังหน้าของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ เช่นเดียวกับหม่อมครูนุ่ม

- หม่อมครูแย้ม เป็นหม่อมในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) และเป็นตัวละครในวังนี้ด้วย

- คุณครูหงิม เดิมเป็นละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง

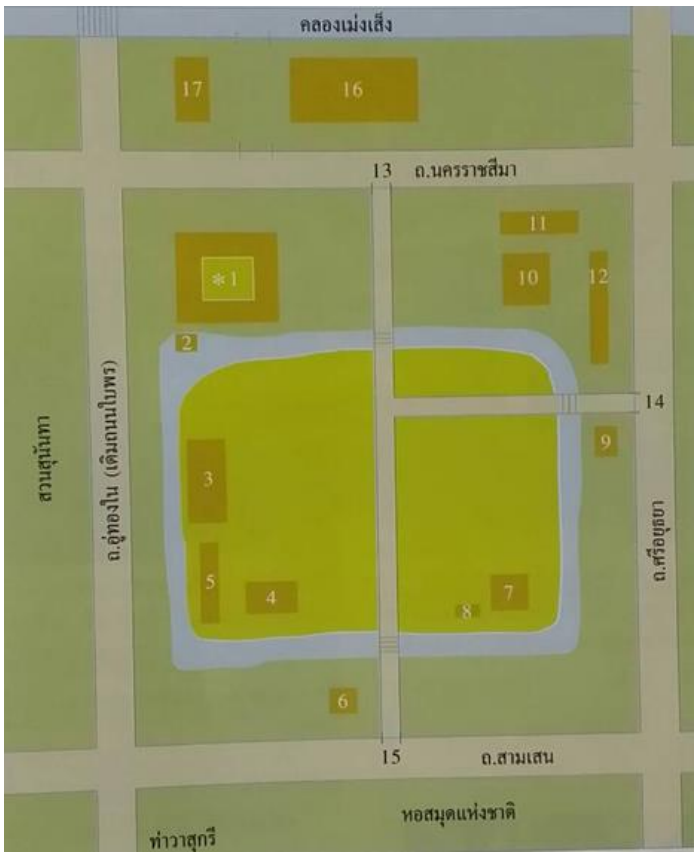
- ท้าววรจันทร์บรมธรรมิกภักดี นารีวรคณานุรักษา เจ้าจอมมารดาวาด ในรัชกาลที่ 4 เป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 4 เป็นศิษย์เจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา ในรัชกาลที่ 2

- เจ้าจอมมารดาเขียน เป็นตัวละครหลวงและเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 4 ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เป็นครูฝึกหัดให้แก่ละครของหลวง ซึ่งท่านได้เคยเป็นศิษย์ของเจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา ในรัชกาลที่ 2 เช่นเดียวกับเจ้าจอมมารดาวาด

- เจ้าจอมมารดาสาย เป็นละครหลวงชุดเด็กที่ได้รับการฝึกหัดในสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมาได้เป็นครูฝึกหัดละครหลวงในรัชกาลที่ 5

- เจ้าจอมละม้าย เป็นละครหลวงชุดเด็กในรัชกาลที่ 4 พร้อมกับเจ้าจอมมารดาสาย และได้ถวายตัวเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 7 ได้เป็นครูละครหลวง

- เจ้าจอมมารดาทับทิม เป็นละครหลวงชุดเด็กตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ต่อมาได้ถวายตัวเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 และยังได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลเดียวกัน



ภาพที่ 26 แผนผังภายในวังสวนกุหลาบ

ที่มา : ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543, น.29

จากแผนผังด้านบนประกอบด้วยอาคารส่วนต่างๆดังนี้ (เรื่องเดียวกัน, 2543, น.29)

1. พระตำหนักไทย
2. พระตำหนักแพ
3. เรือนขุนท้าวนารี
4. ห้องเครื่อง
5. เรือนข้าหลวง
6. เรือนนายเฮง
7. เรือนพระยาจรรยายุตกฤตย์
8. โรงรถพระยาจรรยายุตกฤตย์
9. เรือนนายมี
10. โรงละคร

11. – 12 เรือนนายทหารมหาดเล็ก

13. ประตูแปดอาวุธ

14. ประตูมี

15. ประตูเฮง

16. พระตำหนักตึก (ตำหนักใหม่)

17. ท้องพระโรง

ภาพที่ 27 วังสวนกุหลาบ
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.14

เหตุที่ละครวังสวนกุหลาบได้ครูละครหลวงซึ่งเป็นตัวเอกและมีชื่อเสียงมาช่วยฝึกซ้อม แม้แต่ครูละครบางท่าน อย่างเจ้าจอมมารดาวาดซึ่งไม่รับสอนที่ใดเลยแต่ยินดีมาสอนที่วังสวนกุหลาบ สันนิษฐานได้ว่า ด้วยสาเหตุที่เจ้าของวังคือสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ผู้เป็นเจ้าของวังและให้กำเนิดละครวังสวนกุหลาบ ขณะนั้นมีสถานะเป็นถึงองค์รัชทายาท ด้วยทรงเป็นพระราชโอรสใน<u>พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว</u>และ<u>สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ</u> เมื่อพระองค์เชิญครูท่านใดมาสอนจึงไม่มีผู้ใดปฏิเสธ (สัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2562)

ภาพที่ 28 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา
ผู้ให้กำเนิดละครวังสวนกุหลาบ
ที่มา : ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543, น.9

ละครวังสวนกุหลาบมีอิทธิพลต่อการฝึกหัดละครตามแบบอย่างละครหลวงในยุคต่อมา โดยเฉพาะเมื่อเข้าสู่การจัดการศึกษาอย่างเป็นระบบในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เนื่องจากครูที่เข้ามาสอนเป็นละครจากวังสวนกุหลาบ

2) ละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับเจ้าจอมมารดาเขียน โดยเจ้าจอมมารดาเขียนนั้นเคยได้รับการฝึกหัดเป็นละครหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อพระราชโอรสมีคณะละครขึ้น จึงมีส่วนช่วยในเรื่องของการฝึกหัดตัวละคร ละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้มีโอกาสจัด

แสดงละครพันทางถวายแก่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพระลอ โดยนำรูปแบบและวิธีการแสดงตามแบบอย่างละครในของหลวงมาเป็นแนวทางในการแสดง

ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ได้เกิดเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับละครหลวงอย่างหนึ่ง คือ ได้มีคณะละครหลวงออกไปแสดงในต่างประเทศเป็นครั้งแรก คือ คณะบุศย์มหินทร์ โดยเดินทางไปยุโรป ในปีพ.ศ. 2443 ดังที่ปรากฏข้อความจากหน้าหนังสือพิมพ์ของต่างประเทศ ดังต่อไปนี้

“Die siamesische Hoftheater – Truppe Zum ersten Male in Europa

คณะนาฏศิลป์หลวงจากสยามมาแสดงในยุโรปเป็นครั้งแรก”

ภาพที่ 29 คณะละครของนายบุศย์ มหินทร์ ที่ออกเดินทางไปยุโรป พ.ศ.2443
ที่มา : สำเนาภาพจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ภาพที่ 30 ศาลาสยามที่ข้างหอไอเฟล กรุงปารีส พ.ศ.2443
ที่มา : อเนก นาวิกวิบูลย์, 2545, น.69

สรุปได้ว่าละครในสมัยรัชกาลที่ 5 มีรูปแบบตามแนวทางครั้งรัชกาลที่ 2 ด้วยเหตุผลที่ตัวละครหลวงในสมัยนี้ส่วนใหญ่เป็นตัวละครตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 ซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากครูละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งได้มาร่วมฝึกหัดละครหลวงชุดเด็กขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 5 และยังได้ร่วมแสดงในงานสมโภชครั้งสำคัญ คือ งานสมโภชช้างเผือกและงานสมโภชในการเสด็จกลับจากยุโรปของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5

สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับละครในหรือละครหลวงในรัชกาลที่ 5 คือ ได้เกิดรูปแบบละครอย่างใหม่คือละครดึกดำบรรพ์และละครพันทาง ซึ่งได้แบบอย่างแนวทางการแสดงจากละครในไปผสมผสานกับรูปแบบการแสดงของชาวตะวันตก และยังมีคณะละครซึ่งได้รับการฝึกหัดตามแบบอย่างละครหลวงได้เดินทางไปยุโรปเป็นครั้งแรก คือละครของบุศย์มหินทร์ แม้จะไม่ประสบความสำเร็จในเรื่องของรายได้ แต่นับเป็นจุดเริ่มต้นของการประกาศให้ชาวต่างชาติได้รู้จักนาฏศิลป์ไทย

6)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 (พ.ศ.2453-2468)

ในวันที่ 27 มีนาคม 2454 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯให้จัดตั้งกรมศิลปากร โดยโอนช่างจากกรมโยธา และกรมพิพิธภัณฑ์ มารวมเป็นกรมศิลปากร จากนั้น ในเดือนเมษายนปีเดียวกันจึงได้ทรงนำกรมโขน กรมปี่พาทย์ และช่างศิลป์ ซึ่งเดิม

เคยอยู่ในการกำกับดูแลของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ด้วยทรงโปรดให้ศิลปะสาขาต่างๆซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงได้มาทำงานร่วมกัน โดยจัดรวมไว้ภายใต้การดูแลของกรมมหรสพ โดยมีหน้าที่เพื่อฝึกซ้อมและเตรียมความพร้อมในการสนองเบื้องพระยุคลบาทในกิจการงานต่างๆ และต่อมาในปี พ.ศ.2456 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้โอนกรมช่างมหาดเล็กมาขึ้นกับกรมมหรสพ (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2558, น.27)

ในขณะที่เจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ได้คุมกรมมหรสพอยู่นั้น ได้ทำการฝึกซ้อมโขนหลวง ให้เล่นละครรำโดยเคยเล่นทั้งเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องอิเหนา นับได้ว่าละครผู้ชายอย่างครั้งรัชกาลที่ 3 ได้กลับมามีขึ้นอีกครั้ง ซึ่งในช่วงที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเพิ่งเสด็จกลับจากยุโรป คณะละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ได้มีโอกาสจัดการแสดงละครพระราชนิพนธ์ เรื่องพระนาละ ในงานเฉลิมพระชนมายุ 25 พรรษา ในปีพ.ศ.2448 นับเป็นครั้งแรกที่มีการแสดงละครพระราชนิพนธ์ภาษาไทย ซึ่งพบข้อความที่กล่าวถึงละครหลวง ดังนี้

> “เรื่องพระนาละนี้ เทียบได้กับเรื่องตั้งแต่สรรคที่ ๑ ถึงสรรคที่ ๕ หลังจากการแสดงครั้งแรก มีแสดงอีก คือ **ละครหลวงรุ่นเล็ก** แสดงในงานเฉลิมพระชนมายุ เมื่อ ๓๐-๓๑ ธันวาคม พ.ศ.๒๔๕๑”

(หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, 2517, น.74)

ในสมัยรัชกาลที่ 6 บรรดาคณะละครที่จัดแสดงละครในมีจำนวนลดลง ด้วยความนิยมที่เปลี่ยนไปสู่ละครร้อง คงเหลือเพียงคณะละครที่มีชื่อเสียง ดังนี้

- ละครวังสวนกุหลาบ ของเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ตัวละครของวังสวนกุหลาบมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช ฯลฯ เป็นศิลปินสำคัญที่ได้นำแบบอย่างละครหลวง ซึ่งได้รับการฝึกหัดเมื่อครั้งอยู่วังสวนกุหลาบมาถ่ายทอดให้แก่นักเรียนในโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์และเป็นต้นแบบที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

- ละครของเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ เป็นพระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และเป็นเจ้าคุณจอมมารดาพระสนมเอกผู้ใหญ่ หัวหน้าพระสนมในรัชกาลที่ 5

ถึงรัชกาลที่ 6 ได้รับการสถาปนาเกียรติยศขึ้นเป็นเจ้าคุณชั้นพิเศษ โปรดเกล้าฯให้ออกนามว่า “เจ้าคุณพระประยุรวงศ์” เกิดในสกุลสาย “บุนนาค”

ภาพที่ 31 ละครของเจ้าคุณพระยุรวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา : กรมศิลปากร, 2550, น.111

- ละครของเจ้าพระยารามราฆพ ซึ่งเป็นละครผู้ชายที่ต่อมาได้รับการยกขึ้นทูลเกล้าถวายรัชกาลที่ 6 ให้เป็นละครหลวง

ละครหลวงในยุคนี้มีทั้งละครผู้หญิงของหลวงและละครผู้ชายของหลวง โดยสังกัดอยู่ในกรมมหรสพซึ่งตั้งขึ้นมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ซึ่งสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

“ละครหลวงนี้มีทั้งละครผู้หญิงของหลวง และละครผู้ชายของหลวง และให้สังกัดอยู่ในกรมมหรสพ

๑. ละครผู้หญิงของหลวง หรือ ละครหลวงฝ่ายหญิง มีขึ้นในปี พ.ศ.๒๔๕๗ โดยที่เจ้าพระยารามราฆพได้ทูลเกล้าฯถวายคณะละครผู้หญิงของท่าน ซึ่งมีมารดาของท่านคือ พระนมทัด พึ่งบุญ ณ อยุธยา เป็นผู้จัดการ ละครผู้หญิงของหลวง แสดงในงานพระราชพิธีต่างๆ ตามอย่างโบราณราชประเพณี

๒. ละครผู้ชายของหลวง หรือละครหลวงฝ่ายชายมีขึ้นในปี พ.ศ.๒๔๕๘ เนื่องจากบรรดามหาดเล็กต่างหัดโขนแสดงได้ดีแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้พระยานัฏกานุรักษ์ครูพระนางและพระยาพรหมาภิบาล ยักษ์ หัดละครในขึ้นโรงหนึ่งแสดงเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาในพระราชพิธีต่างๆเช่นกัน”

(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.292)

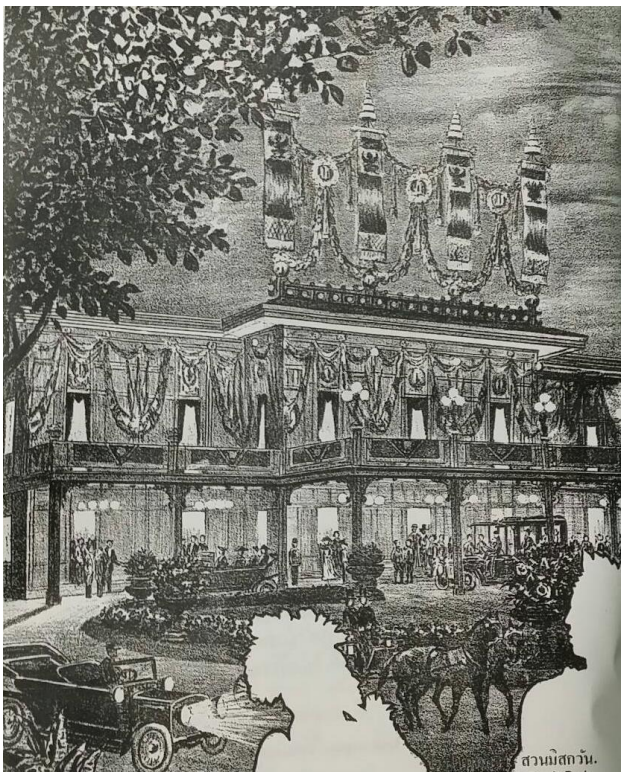
ในสมัยนี้เป็นยุคที่การแสดงละครอย่างตะวันตกเฟื่องฟู ดังจะเห็นได้จากการที่พระองค์ทรงโปรดจนมีอยู่หลายครั้งที่พระองค์ทรงร่วมแสดงด้วย รูปแบบของละครที่ได้รับความนิยมเปลี่ยนเป็นละครร้อง สำหรับละครในกลับถูกมองว่าไม่ทันสมัย ทั้งนี้มาจากอิทธิพลของศิลปวัฒนธรรมจากชาติตะวันตกที่เผยแพร่เข้ามา

ในยุคนี้มีการแสดงที่จัดแสดงในโรงละครของหลวงในพระราชวังต่างๆ ประกอบด้วย

1. โรงละครในพระบรมมหาราชวัง
2. โรงละครในพระราชวังดุสิต
3. โรงละครในพระราชอุทยานสราญรมย์
4. โรงละครสวนมิสกวัน
5. โรงละครที่พระราชวังสนามจันทน์
6. โรงละครที่พระราชวังบางปะอิน
7. โรงละครที่พระราชนิเวศมฤคทายวัน

(เรื่องเดียวกัน, น.284)

นอกจากละครของวังเจ้านายแล้ว ยังมีโรงละครของเอกชนอีก แสดงให้เห็นว่าในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นยุคที่มีแหล่งบันเทิงซึ่งเป็นที่นิยม คือโรงละคร



ภาพที่ 32 โรงละครสวนมิสกวัน
ที่มา : หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, 2518, น.2

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ยังพบหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับการละคร นั่นคือ ตำรารำ ซึ่งเขียนขึ้น โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้โปรดเกล้าฯ ให้พระวิทยประจง (จ่าง โชติจิตร) ช่างในกรมศิลปากรกับขุนประสิทธิจิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธ์) ช่างเขียนในหอพระสมุดฯ ช่วยกันเขียนภาพใหม่ตามแบบท่ารำในตำราเดิม โดยนำมาพิมพ์รวบรวมเก็บไว้ในหอสมุดแห่งชาติ ตำรารำดังกล่าวนับเป็นแบบอย่างให้แก่ละครในยุคต่อมา

และในช่วงปีพ.ศ. 2467 ได้มีคณะละครไทยไปอเมริกา ซึ่งเป็นคณะละครของสำนักสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา และสมเด็จกรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย เป็นคณะละครที่ได้รับการฝึกหัดตามแบบอย่างละครในของหลวง นับเป็นเรื่องที่น่าตื่นเต้นมากในยุคนั้น ละครคณะนี้เคยได้มีโอกาสไปร่วมแสดงที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบอก ประเทศรัสเซีย โดยแม่ครูตลับกับนายเผ็ง ที่เป็นผู้ควบคุมคณะนี้ไปอเมริกาก็ได้เคยร่วมเดินทางไปแสดงในครั้งนั้น (อเนก นาวิกมูลและโดม สุขวงศ์, 2476, ละครไทยไปอเมริกา น.17-18) นับเป็นอีกครั้งหนึ่งที่ละครไทยได้ไปเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักในต่างประเทศ

ภาพที่ 33 คณะละครซึ่งเดินทางไปอเมริกาในสมัยรัชกาลที่ 6
ที่มา : อเนก นาวิกมูลและโดม สุขวงศ์, 2476, น.215

ภาพที่ 34 ม.ล.สุดจิตต์ อิศรางกูร แต่งชุดละครไทยถ่ายรูปในอเมริกา
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.207

กล่าวโดยสรุป สมัยรัชกาลที่ 6 รูปแบบการแสดงละครได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ละครหลวงในสมัยนี้มีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย รูปแบบการแสดงละครในตามแบบแผนดั้งเดิมแทบจะไม่ปรากฏในรัชกาลนี้ แต่เปลี่ยนเป็นการแสดงละครร้องและละครดึกดำบรรพ์ที่ได้แนวทางตามแบบอย่างละครในแต่ผสมผสานการร้องเพลงอย่างตะวันตก โดยคณะละครหลวงยังเป็นผู้แสดงในงานต่างๆของทางราชการ และยังมีคณะละครสมัครเล่น รวมทั้งคณะละครของภายนอกอีกหลายแห่งที่จัดการแสดงกันอย่างครึกครื้น ดังจะเห็นได้จากจำนวนโรงละครที่เพิ่มขึ้น

7)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 (พ.ศ.2468-2477)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 กรมมหรสพที่ควบคุมดูแลฝึกหัดบรรดาโขนละครและปี่พาทย์ของหลวง ซึ่งถูกตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ได้ถูกยุบลงในปีพ.ศ.2468 ภายหลังจากรัชกาลที่ 6 เสด็จสวรรคตไม่นาน และประมาณ 5 เดือนต่อมาในปีพ.ศ.2469 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นว่างานนาฏศิลป์ยังมีความจำเป็นในกิจของหลวงและยังเพื่อสืบสานงานนาฏศิลป์ไทยมิให้สูญ จึงได้มีการจัดตั้งกองมหรสพขึ้นใหม่อีกครั้ง ในปีพ.ศ.2470 โดยเรียกพระยานัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการในตำแหน่งหัวหน้ากองและดูแลงานด้านนาฏศิลป์ ทั้งยังโปรดเกล้าให้คุณหญิงนัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการเป็นครูละครหลวงอีกครั้ง

สำหรับมูลเหตุของการกลับเข้ารับราชการคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ในครั้งนี้ เกิดจากความจำเป็นที่จะต้องจัดแสดงนาฏศิลป์ไทยเพื่อต้อนรับแขกเมือง คือ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีนฝรั่งเศสได้มาเยือนกรุงเทพ ดังข้อความต่อไปนี้

> “ประมาณปีพ.ศ.๒๔๗๐ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีนฝรั่งเศสได้เข้ามาเยือนกรุงเทพฯ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงจัดเลี้ยงพระราชทานเป็นเกียรติยศที่วังดิศกุลตามธรรมเนียมและได้จัดละครตอน“ปราบนนทุก”ให้ชม คุณหญิงเทศแสดงเป็นตัวนนทุก ผู้สำเร็จราชการอินโดจีนมีความพอใจมาก เมื่อกลับไปแล้วได้ส่งของกำนัลมาให้คุณหญิงเทศ... ต่อจากนั้น ผู้สำเร็จราชกาลได้มีโอกาสเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท เมื่อได้เข้าเฝ้าฯก็กราบทูลชมเชยละคร ที่ได้ดูที่วังดิศกุล พระบาท สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระราชดำรัสถามสมเด็จกรมพระยาดำรงฯจึงกราบทูลถึงการแสดงของคุณหญิงเทศ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระบรมราชโองการให้สมเด็จกรมพระยาดำรงฯ จัดละครตอนนั้นให้แสดงถวาย สมเด็จกรมพระ

ยาดำรงฯ ก็ได้ทรงจัดถวาย ตามพระราชประสงค์ แต่ทรงเห็นว่าละครตอนนารายณ์ปราบนนทุกนั้นสั้นนัก จึงจัดตอนเสนากุฏเข้าเมืองเพิ่มเติม โดยให้พระยานัฏกานุรักษ์เป็นตัวท้าวเสนากุฏ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตรที่แสดงถวายแล้ว จึงพระบรมราชโองการให้เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ เสนาบดีกระทรวงวัง เรียกพระยาและคุณหญิงนัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการในกระทรวงวังในตำแหน่งผู้ฝึกละครหลวง”

(หม่อมเจ้าหญิงพูนพิสมัย ดิศกุล อ้างถึงใน ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2547, น.19)

ภาพที่ 35 พระยานัฏกานุรักษ์(ทองดี สุวรรณภารต) และคุณหญิงนัฏกานุรักษ์(เทศ สุวรรณภารต)
ที่มา : คณะกรรมการจัดทำสื่อบริการความรู้เกี่ยวกับดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า, 2555, น.45

ด้วยเหตุดังกล่าว ทั้งพระยาและคุณหญิงนัฏกานุรักษ์จึงได้กลับเข้ารับราชการเป็นครูฝึกละครหลวง ซึ่งต่อมาในปี พ.ศ.2472 กองมหรสพขาดคนรุ่นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงงานราชการ จึงเปิดรับนักเรียนชาย หญิง เข้ามาฝึกหัดโขนหลวง ละครหลวง โดยมีผู้ให้ความสนใจเข้ามาสมัครเป็นจำนวนมาก

ภาพที่ 36 การฝึกหัดเด็กให้เป็นละครหลวงของกองมหรสพ กระทรวงวัง
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.44

ตัวละครหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ปรากฏในบทสัมภาษณ์เรื่องละครดึกดำบรรพ์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งคุณครูศรีนาฏ เสริมศิริ (นางบรรจง โตวิสุทธิ์) พนักงานมโหรีที่โอนมาสังกัดอยู่กับกรมศิลปากร และดำรงตำแหน่งผู้ชำนาญการสอนคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ได้กล่าวไว้ ถึงรายนามของตัวละครในของหลวงประกอบด้วย

1. คุณเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นนักร้องและตัวละครดึกดำบรรพ์ เคยรับบทเป็นมะเดหวีในเรื่องอิเหนา
2. คุณอรุณ เป็นพระเอก และรับบทเป็นอิเหนา, คาวี
3. คุณเจือ (ขาว) เป็นนางเอก และรับบทเป็นนางบุษบาในเรื่องอิเหนา
4. คุณฟื้น (ดำ) บุญมา เป็นนางเอก และรับบทเป็นนางบุษบาในเรื่องอิเหนา
5. คุณจำนง ทองพิรุฬห์ เป็นตัวพระรอง และรับบทเป็นสังคามาระตาในเรื่องอิเหนา
6. คุณเฉลา วาทิน เป็นตัวนาง และรับบทเป็นเฒ่าทัศประสาทในเรื่องคาวี
7. คุณมณี นิมิตหุต เป็นตัวพระ และรับบทเป็นพระหลวิชัยในเรื่องคาวี
8. ม.ล.เสาวรี เป็นตัวพระ และรับบทเป็นท้าวสัณนุราชในเรื่องคาวี

(หม่อมเจ้าหญิงกรณิกา จิตรพงศ์ และคณะ, 2545, น.31)

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในสมัยรัชกาลที่ 7 ได้มีการแสดงละครในของหลวงเรื่องอิเหนา ดังจะเห็นได้จากรายชื่อตัวละครต่างๆ นอกจากนี้ยังพบว่ามีการแสดงละครนอกแบบหลวงและมีการแสดงละครดึกดำบรรพ์อีกด้วย ดังข้อความของคุณครูศรีนาฏ ที่กล่าวไว้ดังนี้

> “ ละครดึกดำบรรพ์ ใช้เวลาซ้อม ๒-๓ เดือนล่วงหน้า หม่อมครูต่วน ภัทรนาวิก สอนทั้งร้องและรำ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) สอนรำไม่ค่อยสอนร้องแต่รู้กระบวนร้องเป็นอย่างดี แม่ครูแปลก แจ้งเจียรกิจและหม่อมครูอึ่ง หสิตะเสน ซึ่งมาจากวังสวนกุหลาบสอนกระบวนท่ารำ การฝึกซ้อมส่วนใหญ่ซ้อมที่บ้านเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิสระเสนา) เสนาบดีกระทรวงวัง
>
> พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทอดพระเนตรโรงละครวังหลวง ที่สวนเต่า (โรงละครสวนศิวาลัย) บางครั้งทอดพระเนตรที่โรงละครสวนมิสกวัน”
>
> (เรื่องเดียวกัน, น.33)

ในเรื่องของสถานที่ฝึกหัดในสมัยนี้ เนื่องจากไม่มีสถานที่ฝึกหัดโดยเฉพาะ จึงได้มีการส่งเด็กไปฝึกหัดตามสถานที่ต่างๆ โดยพระ-นางไปฝึกที่เรือนไทยวังสวนกุหลาบ ยักษ์ลิงฝึกที่บ้านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ ถนนพระอาทิตย์ ส่วนเด็กผู้หญิงฝึกที่โรงเรียนท้ายวัง ในพระบรมมหาราชวัง นักแสดงชุดนี้ออกแสดงครั้งแรกในปีพ.ศ.2476

- เรือนไทยภายในวังสวนกุหลาบ (วังสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมาฯ)

ภาพที่ 37 การฝึกซ้อมของละครหลวงในชุดระบำดาวดึงส์ ณ เรือนไทยภายในวังสวนกุหลาบ
ที่มา : คณะกรรมการจัดทำสื่อบริการความรู้เกี่ยวกับดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า, 2555, น.47

- บ้านเจ้าพระยาวรวงศ์พิพัฒน์ ถนนพระอาทิตย์
- บริเวณท้ายวัง ในพระบรมมหาราชวัง

ในการฝึกหัด สำหรับตัวพระและตัวนางของโขนหลวงจะถูกนำมาฝึกหัดร่วมกับพวกละครหลวง โดยครูผู้ใหญ่จะทำการคัดเลือกแบ่งเป็นตัวพระและตัวนาง จากนั้นจะทำการฝึกหัดรำขั้นพื้นฐานโดยใช้เวลาประมาณ 1-2 ปี เมื่อฝึกจนครบกระบวนแล้วจะมีการคัดเลือกอีกครั้งเพื่อไปเป็นตัวเอกหรือนายโรง ซึ่งการพิจารณาว่าจะคัดเลือกให้ใครรับบทตัวละครใดจะสังเกตจากลักษณะนิสัยส่วนตัวของแต่ละบุคคล ดังที่คุณครูอาคม สายาคม ได้กล่าวไว้ถึงวิธีการคัดเลือกตัวอิเหนา ดังนี้

> “การคัดเลือกตัวเอกหรือตัวนายโรงนี้ เมื่อครูเห็นว่าคนนี้มีท่าทีเยื้องกรายสง่างามมีท่าภาคภูมิมีมีพระมีพระยา มีลีลาในแบบละครใน เมื่อครูได้ตรวจจากการร่ายรำเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ครูจะตรวจดูใบหน้าอีกครั้งหนึ่ง หรือบางครั้งจะให้ลองสวมชฎาดู เมื่อเห็นว่ารูปหน้ารับกับชฎา ก็ตรวจดูรูปร่าง ต้องเป็นคนเอวเล็กเอวบาง ถ้าเป็นคนเอวหักก็ใช้ไม่ได้ ส่วนสูงนั้นต้องไม่ต่ำจนเกินไปหรือสูงจนเกินไป รูปร่างสันทัดคน เหมาะสมที่แต่ยืนเครื่อง ใบหน้าก็ไม่แก่

จนเกินไปและไม่อ่อนจนเกินไป เป็นคนพูดจาช้าๆ มีลีลาในการเจรจานุ่มนวลถึงแม้ว่าจะไม่ใช้ในการละครก็ตามแต่ครูก็ต้องนำมาพิจารณารวมไปด้วยคือจัดอยู่ในประเภทเป็นคนเรียบร้อย ถ้ามีทีเจ้าชู้นิดหน่อย ครูก็จะจัดให้เป็นตัวอิเหนาและมอบให้ครูผู้ใหญ่ที่มีความชำนาญหรือเคยเป็นตัวอิเหนามาแล้วรับไปช่วยฝึก และเมื่อไม่มีครูที่เหมาะสม ครูฝึกผู้จัดท่านก็จะเป็นผู้ฝึกหัดเสียเอง”

(กรมศิลปากร, 2545, น.40)

เมื่อคัดเลือกตัวเอกแล้วจึงทำการคัดเลือกตัวรองต่อไป จากนั้นจะเป็นการฝึกหัดกระบวนรำตามบทของตัวละครในเรื่องนั้นๆ ซึ่งจะต้องฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วควบคู่ไปตลอดเวลาไม่สามารถทิ้งได้ ขั้นตอนต่อไปจะเริ่มเป็นการซ้อมรวมเข้าเรื่องดังที่เรียกว่า “ผสมโรง” โดยมีครูผู้ใหญ่ คือ พระยานัฏกานุรักษ์เป็นผู้ควบคุม หากเป็นการรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในตอนสำคัญท่านจะเป็นผู้ต่อท่ารำให้เอง ซึ่งการซ้อมในลักษณะรวมผสมโรงนี้จะใช้เวลาค่อนข้างนาน

นาฏศิลป์ไทยในยุคนี้จะพบได้ในงานราตรีสโมสร งานต้อนรับแขกเมือง งานสมโภชช้างเผือก และงานสมโภชพระนคร เป็นต้น ซึ่งเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน พบว่ามีการแสดง เรื่องอิเหนา เรื่องรามเกียรติ์ เฉพาะตอนนารายณ์ปราบนนทุกและตอนเสนากุฏเข้าเมือง เรื่องอุณรุท รวมทั้งละครดึกดำบรรพ์และละครพันทางอีกด้วย

ภาพที่ 38 ตัวละครหลวงในรัชกาลที่ 7 แสดงละครดึกดำบรรพ์ (ไม่ปรากฏชื่อเรื่อง)
ที่มา : คณะกรรมการจัดทำสื่อบริการความรู้เกี่ยวกับดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า, 2555, น.48

ภาพที่ 39 ตัวละครหลวงในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.49

กล่าวได้ว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เป็นช่วงที่บ้านเมืองต้องพบปัญหาทางด้านเศรษฐกิจที่ตกต่ำ เป็นวิกฤตที่เรียกว่า Commencement of the country’s big crisis จึงมีการแก้ไขปัญหาโดยการตัดงบประมาณรายจ่ายของหน่วยงานรัฐ ซึ่งมีผลต่อการยุบกรมมหรสพ แต่ก็ได้มีการจัดตั้งละครหลวงขึ้นใหม่ในรูปแบบของกองมหรสพ ในปีพ.ศ. 2472 ด้วยความสำคัญในฐานะที่โขน ละคร ดนตรีปี่พาทย์ เป็นมหรสพที่แสดงความเป็นชาติ ซึ่งในขณะที่ยุบนั้นได้เกิดปัญหา คือเมื่อมีแขกเมืองมาไม่สามารถจัดการแสดงมหรสพได้ จึงได้มีการจัดตั้งขึ้นใหม่อีกครั้ง

ในสมัยนี้ได้มีการฝึกหัดละครหลวงที่เริ่มก่อตั้งในปีพ.ศ.2472-2478 รวมเป็นระยะเวลา 5 ปี โดยเน้นการฝึกหัดทางด้านทักษะพื้นฐาน โดยได้ครูฝึกหัดจากครูที่อยู่ประจำและครูที่มาช่วยเป็นบางโอกาสอีกหลายท่านซึ่งล้วนเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกหัดละครในตามแบบอย่างละครหลวงมาก่อน

จนถึงช่วงปลายรัชกาลได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่ระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุข ซึ่งนาฏศิลป์ไทยยังคงได้รับการทำนุบำรุงรักษาและสืบทอดต่อมาได้เป็นอย่างดีและในวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ.2477 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชหัตถเลขาทรงสละราชสมบัติ นับเป็นการสิ้นสุดรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

8)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 (พ.ศ.2477-2489)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ได้มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นอย่างเป็นทางการในวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2477 เพื่อดำเนินงานด้านการแสดงและการศึกษาโขนละคร นับเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการฝึกหัดละครในแบบหลวงที่สำคัญ โดยเป็นการจัดการศึกษาอย่างเป็นระบบ ด้วยนโยบายที่ปรากฏเป็นประกาศระเบียบการและจดหมายเกี่ยวกับการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ซึ่งมีมายังกระทรวงศึกษาธิการ ดังข้อความต่อไปนี้

> “(๑) พวกโขนละครและดนตรีของกระทรวงวังหลายคนที่กินเงินเดือนเปล่าโดยไม่ทำอะไรเลยนั้น ถ้ามาขึ้นอยู่ในกรมศิลปากรจะต้องให้ทำงาน เช่น สอนในโรงเรียน เป็นต้น ผู้ใดไม่ยอมทำงานและจะกินเงินเดือนเปล่าอย่างที่ได้รับจากกระทรวงวังเวลานี้ ผู้นั้นจะต้องถูกปลดทันที...
>
> (๓) พวกที่โอนมาจะต้องถูกบังคับให้เรียนหนังสือและจรรยาและความรู้ทั่วไปตามหลักสูตรของโรงเรียน ทั้งจะต้องเป็นผู้นิยมลัทธิรัฐธรรมนูญด้วย”
>
> (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2547, น.17-18)

จากนโยบายข้างต้นเป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่โอนย้ายกิจการจากกองมหรสพ กระทรวงวังตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 7 ซึ่งขณะนั้นยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยนำมารวมไว้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานที่จัดการศึกษาเป็นหลักสำคัญ จึงได้มีการกำหนดนโยบายดังกล่าว ทำให้การเรียนวิชาทางด้านนาฏศิลป์ไทยต้องมีการเรียนหนังสือและความรู้ทั่วไปตามหลักสูตรของโรงเรียนพร้อมไปกับการฝึกหัดละครในตามแบบอย่างละครหลวงในอดีต นับเป็นจุดเริ่มต้นของการจัดการศึกษาในวิชาชีพทางด้านนาฏศิลป์

ภาพที่ 40 นักเรียนและอาคารของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในอดีต
ที่มา : ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2547, น.55

ภาพที่ 41 ส่วนหนึ่งของบริเวณโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ซึ่งเป็นที่ตั้งขององค์พระพิฆเณศ
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.55

อาจารย์ที่สอนในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ระยะแรกล้วนเป็นศิลปินชั้นครูจากคณะละครที่มีชื่อเสียง ทั้งคณะละครของเจ้าคุณประยุรวงศ์ ละครสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย หม่อมต่วน ภัทรนาวิก ละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เป็นต้น

วันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ.2478 ได้มีคำสั่งแต่งตั้งโรงเรียนศิลปากรและโอนโรงเรียนนาฏ-ดุริยางคศาสตร์ มาอยู่ในสังกัด เรียกว่าโรงเรียนศิลปากร-แผนกนาฏดุริยางค์ ต่อมาในวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ.2485 ได้มีพระราชกฤษฎีกาแบ่งส่วนราชการกรมศิลปากร พ.ศ.2485 โดยให้โอนแผนกนาฏดุริยางค์มาสังกัดกองการสังคีต และเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนสังคีตศิลป์ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ใกล้สิ้นสุด กรมศิลปากรได้ปรับปรุงการศึกษาเมื่อปีพ.ศ.2488 เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนนาฏศิลปและเปลี่ยนเป็นวิทยาลัยนาฏศิลปจนถึงปัจจุบัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549, น.9) นับเป็นจุดเริ่มต้นของการจัดตั้งหน่วยงานทางด้านการศึกษาเพื่อฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยให้แก่บุคคลทั่วไป

ในสมัยรัชกาลที่ 8 ยุคที่จอมพล ป. พิบูลสงครามดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี (ระหว่างปีพ.ศ. 2484 -2487) เป็นยุคปฏิวัติวัฒนธรรม ตามนโยบาย“มนุสสปฏิวัติ”(Human Revolution) โดยมีหลักการคือเปลี่ยนความคิด เปลี่ยนฐานะมนุษย์ในสังคม และเปลี่ยนลักษณะนิสัยจากสภาพอันไม่พึงปรารถนา และได้ออกประกาศรัฐนิยมรวมทั้งสิ้น 12 ฉบับ เป็นเรื่องที่รัฐบาลขอร้องประชาชนเกี่ยวกับความรักชาติ ความสามัคคี การสร้างชาติ และวัฒนธรรมประจำชาติ ที่สำคัญ คือ ได้มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติซึ่งนับว่ามีบทบาทต่อการปฏิวัติวัฒนธรรมในสังคมไทย ดังข้อความต่อไปนี้

> “**ด้านสังคมและประเพณี** มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติขึ้นตามพระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ.2485 สภานี้นับว่ามีบทบาทต่อการปฏิวัติวัฒนธรรมในสังคมไทย เช่น การกวดขันเรื่องมารยาทและบุคลิกภาพ ชักชวนให้ชาวไทยนิยมการสมาคม หัดรำวง เล่นกีฬา ในบ่ายวันพุธของทุกสุดสัปดาห์ ถือเป็นวันหยุดราชการเพื่อผ่อนคลายความเครียด เปิดโอกาสให้มีการสังสรรค์ รำวง เล่นกีฬา หรือมีการละเล่นพื้นเมืองตามสภาพท้องถิ่น เลิกธรรมเนียมเก่าที่เห็นว่าไม่เหมาะแก่ความเป็นอารยชน คือ ให้ประชาชนเลิกกินหมาก กินข้าวด้วยช้อนส้อมแทนเปิบด้วยมือ เลิกนุ่งโจงกระเบน ให้แต่งกายแบบสากล คือ สวมหมวก ถุงมือ และรองเท้า... ”
>
> (กรมศิลปากร , 2547, น.234)

จากนโยบายที่เกิดขึ้นในยุคปฏิวัติวัฒนธรรม ได้ส่งผลต่อรูปแบบการแสดงละครใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของการสวมรองเท้า ด้วยจารีตในการแสดงละครในแต่เดิมผู้แสดงจะไม่สวมรองเท้า ยกเว้นในกรณีที่มีบทกล่าวถึง ดังเช่นที่ปรากฏในการรำลงสรงบทพระราชนิพนธ์ครั้งรัชกาลที่ 1

จากการสัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (สัมภาษณ์ 14 มกราคม 2562) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> “ในอดีตผู้แสดงละครในจะไม่สวมรองเท้า ด้วยเป็นจารีตของการรำละครในที่ต้องแสดงในเขตพระราชฐาน เพิ่งเริ่มมาใส่ในสมัยจอมพล ป. ด้วยนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรม เมื่อหมดสมัยจอมพล ป. จึงได้มีการยกเลิกไป”

ข้อความดังกล่าวสอดคล้องกับสุวรรณี ชลานุเคราะห์ (สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2562) ซึ่งได้กล่าวว่า ตั้งแต่แรกเริ่มเมื่อเริ่มมาเรียนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ก็ได้เห็นว่าผู้แสดงละครในจะสวมรองเท้าออกแสดง แต่ได้มายกเลิกภายหลัง

ภาพที่ 42 การแสดงละครในซึ่งผู้แสดงสวมรองเท้า ตามนโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม
ที่มา : สำเนาภาพจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

นอกจากนี้ สภาวัฒนธรรมแห่งชาติยังได้ออกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรม พ.ศ.2485 กำหนดการแสดงเป็น 14 ประเภท หากละครที่มีแต่เดิมประเภทใดไม่เข้าข่ายจะต้องยกเลิก ส่งผลให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของนาฏศิลป์บางอย่างเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้

สมัยรัชกาลที่ 8 นี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้จัดทำภาพถ่าย โดยนำแม่ท่าจากกลอนตำรารำที่นำมาทำเป็นภาพเขียนไว้ในสมุดไทยตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2-3 และรัชกาลที่ 6 ดังที่รู้จักกันในชื่อ ตำราฟ้อนรำ ด้วยเหตุผลที่ต้องการให้เกิดความชัดเจนของกระบวนท่ารำ ซึ่งภาพถ่ายสามารถเป็นต้นแบบได้ดีกว่าภาพวาดด้วยข้อจำกัดบางประการในการปฏิบัติท่ารำ กระบวนท่ารำต่างๆในตำรารำนี้เป็นต้นแบบให้กับการสร้างกระบวนท่ารำของละครใน ในยุคต่อมา แม้แต่เพลงช้า เพลงเร็ว ก็สันนิษฐานว่านำแบบอย่างมาจากตำรารำ ดังข้อความที่ปรากฏต่อไปนี้

> “สันนิษฐานว่าเพลงรำที่เรียกว่าเพลงช้า เพลงเร็วก็ดี ฤๅเพลงครูก็ดี ชั้นเดิมคงเอาท่ารำในตำรามาผูกไว้ทั้งหมดฤๅโดยมาก และในการเล่นละครนั้นถ้าเมื่อใดประสงค์จะอวดฝีมือตัวละครก็ให้รำเพลงแสดงว่าตัวละครนั้นเป็นผู้รู้ตำรา และอาจจะรำได้งามดังตำรา...”

(กรมศิลปากร, 2540, น.140)

ภาพที่ 43 ภาพถ่ายรำแม่บทที่พัฒนามาจากภาพตำรารำสมัยรัชกาลที่ 6 แสดงแบบโดยนางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร(ตัวนาง) และนายวง กาญจนวัจน(ตัวพระ) ผู้แสดงของกรมมหรสพ
ที่มา : กรมศิลปากร, 2540, น.161

และต่อมาในปีพ.ศ.2477 คุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูมัลลี คงประภัศร์ ซึ่งทำการสอนอยู่ในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขณะนั้น ได้ร่วมกันประดิษฐ์กระบวนท่ารำแม่บทใหญ่โดยนำบทกลอนและท่ารำจากตำรารำสมัยรัชกาลที่ 6 มาดัดแปลงเป็นท่าเคลื่อนไหวโดยประดิษฐ์ท่าเชื่อม

ระหว่างแม่ท่า รวมทั้งได้บรรจุลีลาให้เข้ากับทำนองเพลงและจังหวะของดนตรี ซึ่งพระยานัฏกานุรักษ์ครูผู้ใหญ่ในขณะนั้นได้เห็นชอบให้นำมาใช้ในการฝึกหัดนักเรียนสืบมาจนถึงปัจจุบัน (ลมุล ยมะคุปต์ อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549, น.10)

สรุปได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 8 การแสดงละครในแบบหลวงได้มีการพัฒนา จากรูปแบบการถ่ายทอดแบบโบราณที่ฝึกหัดภายในพระบรมมหาราชวังเพื่อใช้แสดงในพระราชพิธีสำคัญและเพื่อประดับพระยศของพระมหากษัตริย์ ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นการฝึกหัดโดยคณะละครที่สังกัดเจ้านายชั้นสูงภายในวังต่างๆ เพื่อความบันเทิงและเพื่อเสริมบารมี จนพัฒนาไปสู่การถ่ายทอดอย่างเป็นระบบในสถานศึกษา เพื่อใช้ในราชการต่างๆจวบจนถึงปัจจุบัน แต่การถ่ายทอดในระบบสถานศึกษามิได้มุ่งเน้นรูปแบบของละครในที่แสดงเป็นเรื่องอย่างเต็มรูปแบบ คงเป็นเพียงการฝึกหัดพื้นฐานที่แยกเป็นส่วนๆเพื่อนำไปสู่การแสดง หากเมื่อมีการจัดแสดงละครในเป็นเรื่องจึงจะคัดเลือกผู้แสดงมาฝึกฝน ทำให้รูปแบบของการแสดงละครในรวมทั้งการฝึกหัดเพื่อการแสดงได้ลดน้อยลง

9)ละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9 (พ.ศ. 2489-2559)

ในสมัยต้นรัชกาลที่ 9 ได้มีพระราชกฤษฎีกายกเลิกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พุทธศักราช 2485 พ.ศ.2489 ทำให้นาฏศิลป์ไทยต่างๆได้กลับมาฟื้นฟูขึ้นอีกครั้ง ด้วยการแสดงต่างๆที่ไม่ได้จัดอยู่ในลักษณะตามที่กำหนด สมัยจอมพล ป. และได้ถูกยกเลิกไป สามารถกลับมามีขึ้นอีกครั้ง

รูปแบบของการแสดงละครในยังคงยึดตามแนวทางของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แต่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในบางสิ่งตามโอกาสและความเหมาะสม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับนโยบายของผู้นำในแต่ละยุค ผู้นำทางด้านความเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการแสดงละครในยุคกรมศิลปากร คือ อธิบดีกรมศิลปากรนั่นเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือยุคของท่านธนิต อยู่โพธิ์ (ตั้งแต่ปีพ.ศ.2499-2511)

ในสมัยรัชกาลที่ 9 การฝึกหัดละครในหรือละครหลวงเข้าสู่ระบบการจัดการศึกษาที่มีการพัฒนาอย่างเต็มรูปแบบ และมีสถานศึกษาต่างๆที่กำหนดรูปแบบการจัดการศึกษาไปในแนวทางเดียวกันอีกหลายแห่ง ทั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี

ราชมงคลและมหาวิทยาลัยราชภัฏต่างๆ รวมทั้งสถานศึกษาเอกชนอีกหลายแห่ง โดยมีหลักสูตรการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นให้นิสิตนักศึกษามีความรู้ในศาสตร์ทางด้านละครรำตามแบบอย่างของหลวง ซึ่งผู้สอนเป็นครูที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูละครวังสวนกุหลาบและได้รับการฝึกหัดจากครูละครหลวงในอดีตอีกชั้นหนึ่ง

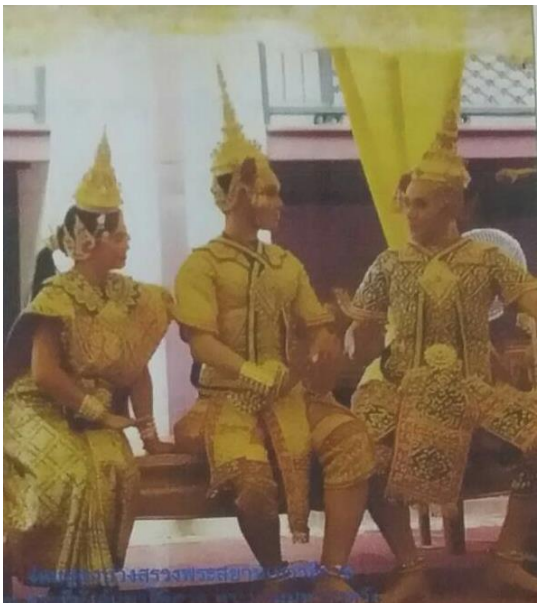
ละครใน สมัยนี้จะอยู่ในรูปแบบของหน่วยงานที่เรียกว่ากรมศิลปากร มีหน้าที่จัดการแสดงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่นาฏศิลป์ ดนตรี ทั้งในรูปแบบอย่างไทยและสากล ที่สำคัญคือยังคงจัดการแสดงในงานพระราชพิธีต่างๆโดยร่วมกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นหน่วยงานทางด้านการศึกษาซึ่งเดิมสังกัดอยู่กับกรมศิลปากร

การแสดงละครในจะพบได้ในงานต่างๆดังนี้

1) งานพระราชพิธีตามจารีตซึ่งเคยมีมาในอดีต หรืองานสมโภชต่างๆ เช่น
   - งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ในปีพ.ศ.2539
   - งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 เมื่อปี พ.ศ.2528
   - งานสมโภชเนื่องในพระราชพิธีกาญจนาภิเษก (Golden Jubilee) เป็นพระราชพิธีที่จัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ในปี พ.ศ. 2539
   - งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ในปีพ.ศ.2560

ภาพที่ 44 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน บวงสรวง
ในงานพระเมรุของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9
ที่มา : สำเนาภาพจากผู้วิจัย

- งานสมโภชในพระราชพิธีเดือนห้า เป็นพระราชกำหนดกฎมนเทียรบาลในพระราชพิธี 12 เดือนซึ่งมีการจัดละครหลวงในการสังเวยเทวดา สมโภชเครื่องเลี้ยง โต๊ะปีใหม่ เป็นส่วนท้ายของพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินทร์ ซึ่งกระทำหน้าพระสยามเทวาธิราช บริเวณภายในพระที่นั่งไพศาลทักษิณ ในพระบรมมหาราชวัง



ภาพที่ 45 การแสดงละครเพื่อสักการะพระสยามเทวาธิราช
เป็นพระราชประเพณีที่กำหนดไว้ในพระราชพิธีสิบสองเดือน
ที่มา : สำเนาภาพจากสมเจตน์ ภู่นา

2) งานแสดงเพื่อเผยแพร่ตามพันธกิจของหน่วยงาน เช่น

- งานแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ที่เป็นลักษณะการแสดงเข้ารอบเป็นประจำตามปฏิทินการแสดง
- งานที่เป็นโครงการของหน่วยงาน เช่น งานสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย

การจัดการแสดงละครในยุคนี้ หากเป็นการแสดงที่เป็นตอนที่ยาวและใช้เวลาแสดงนาน โดยส่วนใหญ่จะเป็นการจัดโดยกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งอยู่ภายใต้กระทรวงวัฒนธรรม ด้วยเหตุผลที่มีผู้ที่ได้รับการฝึกหัดจนเชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ในการแสดงละครในอยู่เป็นจำนวนมาก และยังมีงบประมาณในการจัดการแสดงซึ่งเป็นงบสนับสนุนจากต้นสังกัดอย่างกระทรวงวัฒนธรรม

จากวิวัฒนาการละครในตามที่กล่าวมาในข้างต้นแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงโดยมีปัจจัยมาจากหลายสิ่ง ทั้งนโยบายของพระมหากษัตริย์หรือผู้นำในแต่ละยุครวมไปถึงผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งทางตรงและทางอ้อม อิทธิพลจากสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคมของราชสำนัก ทั้งนี้ ยังมีปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อการแสดงละครใน จึงขออธิบายให้เห็นรายละเอียดในหัวข้อต่อไป

4.4 กระแสการนำเข้าที่ส่งผลต่อละครใน

กระแสการนำเข้าที่ส่งผลต่อละครใน คือปัจจัยต่างๆที่มีอิทธิพลต่อรูปแบบของการแสดงละครใน ซึ่งแสดงให้เห็นการเชื่อมโยงสิ่งที่ปรากฏให้เห็นอยู่ในสังคมและถ่ายโอนไปสู่ละครใน อันเป็นข้อสันนิษฐานของผู้วิจัย โดยจะขอกล่าวอธิบายเป็นตัวอย่างตามประเด็นดังต่อไปนี้

4.4.1 การฟ้อนรำ

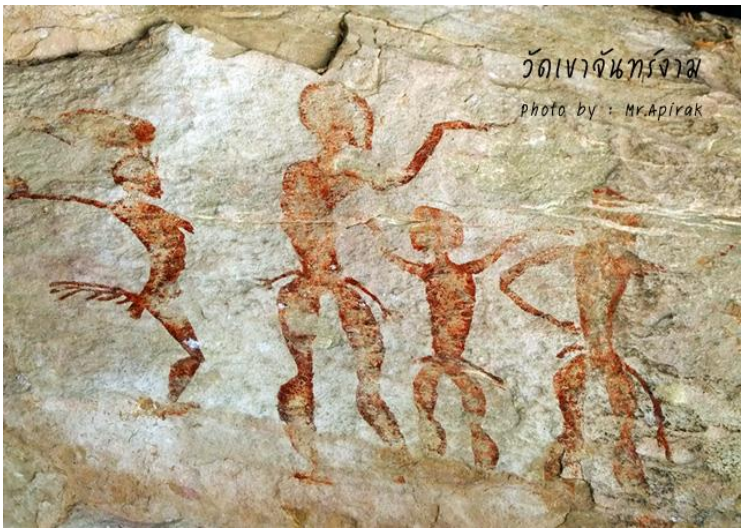
การฟ้อนรำมีรูปแบบที่หลากหลายโดยมีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันไป ซึ่งพอจะสรุปได้ตามตัวอย่างหัวข้อต่อไปนี้

1) การฟ้อนรำเพื่อสังสรรค์หรือเพื่อความบันเทิง

การฟ้อนรำในยุคแรกเป็นไปเพื่อความรื่นเริงในโอกาสพิเศษต่างๆ การแสดงออกจะปรากฏในรูปแบบของการแสดงท่าทางต่างๆตามทำนองและจังหวะตามแบบอย่างชาวบ้าน เป็นการกระทำตามอารมณ์โดยไม่มีรูปแบบ ดังจะเห็นได้จากหลักฐานภาพเขียนสีในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ซึ่ง

มีอายุประมาณ 4,000 ปี ณ วัดเขาจันทน์งาม จังหวัดนครราชสีมา นับเป็นหลักฐานที่เก่าแก่ตั้งแต่ครั้งยุคหิน

ภาพที่ 46 ภาพเขียนสีภายในผนังถ้ำ ณ เขาจันทน์งาม
เป็นภาพแสดงท่าทางที่คล้ายกับการเต้นรำ เพื่อแสดงออกถึงความรื่นเริง
ที่มา : หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช และ นิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, 2551, น.127



ภาพที่ 47 ภาพขยายส่วนหนึ่งในผนังถ้ำ แสดงให้เห็นท่าทางคล้ายการเต้นรำด้วยความรื่นเริง
ที่มา : https://www.thailandtopvote.com/ที่เที่ยว77จังหวัด ที่เที่ยวจังหวัดนครราชสีมา

การฟ้อนรำเพื่อสังสรรค์หรือเพื่อความบันเทิงนับเป็นจุดเริ่มต้นของการฟ้อนรำที่ปรากฏให้เห็นในยุคหิน การฟ้อนรำดังกล่าวยังคงมีปรากฏสืบต่อมาถึงปัจจุบันอันเป็นพื้นฐานของการร่ายรำที่ยัง

ไม่มีการกำหนดรูปแบบแต่เป็นไปเพื่อความบันเทิง ด้วยความรู้สึกจากอารมณ์สนุกสนานที่อยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ก่อนที่จะมีการพัฒนารูปแบบในยุคต่อมา

2) การฟ้อนรำเพื่อพิธีกรรมหรือพิธีการ

สมัยต่อมาในยุคโลหะได้พบหลักฐานจากกลองมโหระทึก ซึ่งเป็นสิ่งประดิษฐ์จากอารยธรรมยุคสัมฤทธิ์โบราณในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ กลองมโหระทึกมิได้เป็นเครื่องดนตรีสำหรับเล่นเพื่อความบันเทิง แต่คาดว่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมอย่างหนึ่ง สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดงเซิน (Dong Son) ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีอายุประมาณ 2,000 ปีจนถึง 1,000 กว่าปีก่อนคริสตกาล มีศูนย์กลางอยู่ที่แคว้นตันเกี๋ย โดยได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมสัมฤทธิ์บนคาบสมุทรชานตงทางตอนใต้ของจีน ซึ่งแพร่ขยายอิทธิพลทางวัฒนธรรมเลียบฝั่งทะเลของประเทศจีนลงมาจนถึงเวียดนามตอนเหนือ

กลองมโหระทึกถูกนำมาใช้เพื่อวัตถุประสงค์หลายประการ คือ

ประการแรก ใช้ตีบอกสัญญาณสำคัญในพิธีกรรมต่างๆ บอกกล่าวการปรากฏตัวของชนชั้นสูง

ประการที่สอง ใช้ในพิธีกรรมเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์หรือพิธีขอฝน โดยสันนิษฐานได้จากรูปกบบนหน้ากลอง ที่เป็นสัญลักษณ์ของฝนฟ้ามาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ อันแสดงถึงภูมิปัญญาต่างๆ ที่พัฒนาขึ้นมาจากปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และมีผลต่อความอุดมสมบูรณ์ ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คน

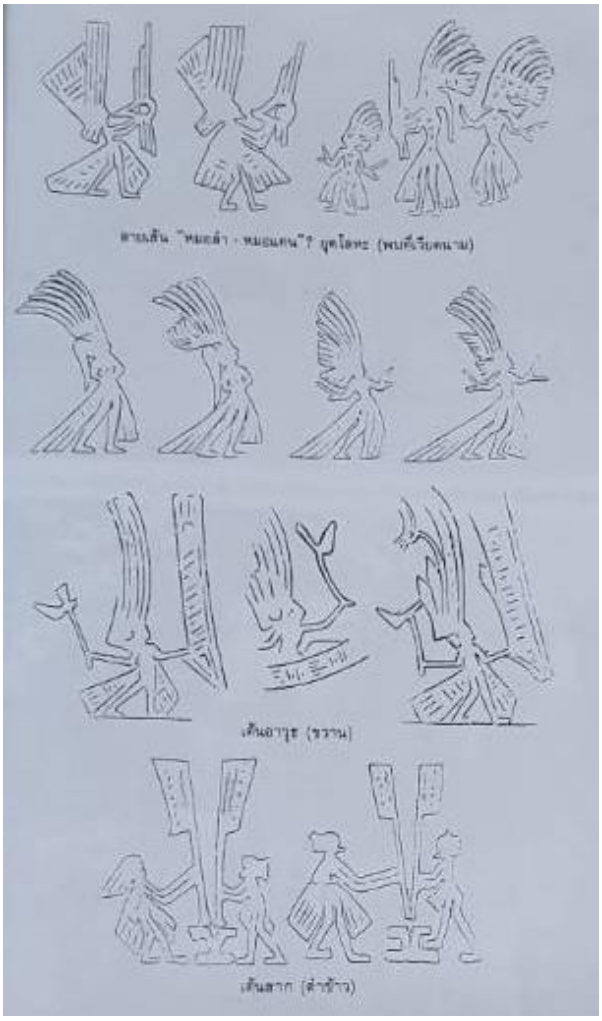
สำหรับกลองมโหระทึกในวัฒนธรรมไทยมีปรากฏในจารึกตั้งแต่ยุคก่อนสุโขทัย ในบทพระอัยการสมัยอยุธยา จนปรากฏเป็นรูปธรรมชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งประโคมกลองมโหระทึกในงานพระราชพิธีต่างๆ เฉพาะพระอิสริยยศพระมหากษัตริย์ เช่น การเสด็จออกมหาสมาคมในการพระราชพิธีเฉลิมพระชนม์พรรษา การพระราชพิธีถวายน้ำสงฆ์พระบรมศพในอดีตก็จะมีการย่ำมโหระทึกไปพร้อมกับการประโคมแตรสังข์ ตีกลองชนะ รวมถึงการประโคมในพระราชพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร โดยจะตั้งอยู่บริเวณบันไดทางขึ้นพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ด้านหน้าของฉากลับแลกั้นประตูทั้ง 2 ข้าง เพื่อใช้ประกอบพระราชพิธี (http://www.thaistudies.chula.ac.th/2018/09/29 กลองมโหระทึก)

ลวดลายที่ปรากฏบนหนากลองจะแสดงให้เห็นกลุมคนที่ประกอบกิจกรรมต่างๆ สันนิษฐานว่าน่าจะมีที่มาจากความเชื่อเกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรมบูชายัญ พิธีกรรมเกี่ยวกับความตาย พิธีกรรมเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ ซึ่งทั้งหมดนี้ลวนแตแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธของมนุษยกับการดำรงชีวิต

ภาพที่ 48 ภาพของหน้ากลองมโหระทึกแสดงให้เห็นลายจำหลักที่เป็นรูปคนทำท่ารำ-เต้น อันเป็นการละเล่นในยุคโลหะ นับเป็นต้นแบบการร้องรำทำเพลงของคน ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้
ที่มา : สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532, น.83

นอกจากลวดลายบนหน้ากลองมโหระทึกแล้ว ยังปรากฏภาพลายเส้นที่สลักอยู่บนขวานสัมฤทธิ์(ขุดพบที่เวียดนาม)เป็นรูปคนฟ้อนรำและเป่าแคน นับเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการดำรงชีพที่ถ่ายทอดออกมาเป็นลวดลายของกลุ่มคนที่แสดงท่าทางต่างๆ โดยสันนิษฐานว่าเป็นว่าเป็นต้นแบบของการร้องรำทำเพลงของผู้คนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ปรากฏในยุคโลหะ

ภาพที่ 49 ภาพขวานสัมฤทธิ์ซึ่งขุดพบที่เวียดนาม เป็นภาพสลักรูปคนฟ้อนรำและเป่าแคน
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.84



ภาพที่ 50 ภาพลายเส้นที่ปรากฏบนขวานสัมฤทธิ์โดยมีข้อสันนิษฐานว่าเป็นลักษณะของหมอลำ-หมอแคน, เต้นอาวุธ(ขวาน), และเต้นสาก(ตำข้าว)
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.84

การฟ้อนรำในยุคโลหะได้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ที่ชัดเจนโดยถ่ายทอดออกมาในรูปแบบท่าทางต่างๆที่คล้ายคลึงกันเป็นกลุ่มและเป็นแบบแผนมากขึ้นกว่าในยุคหิน ดังจะเห็นได้จากภาพข้างต้น ลักษณะดังกล่าวปรากฏให้เห็นในยุคปัจจุบันในรูปแบบของการฟ้อนรำเนื่องในพิธีกรรมหรือพิธีการในงานประเพณีต่างๆ

ภาพที่ 51 การฟ้อนในพิธีแห่ครัวทาน ซึ่งเป็นประเพณีของชาวบ้านทางภาคเหนือ
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.86

ภาพที่ 52 การฟ้อนในพิธีทูลพระขวัญถวายรัชกาลที่ 7 คราวเสด็จประพาสล้านนา
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.87

นับได้ว่าการฟ้อนรำมีความสำคัญและมีส่วนร่วมอยู่ในพิธีหรือแม้แต่พระราชพิธีต่างๆอยู่อย่างต่อเนื่อง นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งนอกจากพระราชพิธีที่ปรากฏในพระราชพิธีสิบสองเดือนแล้ว ยังปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ที่เขียนขึ้นเมื่อจุลศักราช 720 หรือ พ.ศ.1901 ดังข้อความต่อไปนี้

“ถ้าวางแลมิพบมิเหนโทษโขมดและขุนโขลงใส่กลังจำเดิรป่าหา ๓ ปี เมื่อพบแล้วจะชักนำให้ทำพิทธี ๗ วันแล้วจึ่งเอาด้ายตีบาศทรงบาศ เมื่อคล้องติดหนัง ๘ โรง รำ ๘ โรง สมโพท ๗ วันเหล้นมหรสพ ๑๕ วันจึ่งเอาลงขนานเหล้นหนังรำรวดมาถึงพระนคร แลเมื่อถึงพระนครแล้วเล่นมหรสพสมโพท ๑๕ วัน”

(กรมศิลปากร, 2521, น.43)

ข้อความดังกล่าว สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.19) ได้อธิบายไว้ถึงในกรณีที่พบช้างสำคัญและคล้องติดก็กำหนดให้มีมหรสพสมโภชเป็นการใหญ่ ตามข้อความข้างต้น

ภาพที่ 53 การคล้องช้างที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : สำนักนายกรัฐมนตรี, 2510, ม.ป.น.

ในราชสำนักก็พบการฟ้อนรำเพื่อพิธีกรรมหรือพิธีการ ดังที่ปรากฏในพระราชพิธีสิบสองเดือน พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงพระราชนิพนธ์ตั้งแต่ปีพ.ศ.2431 โดยทรงอธิบายเรื่องพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและกระทำอยู่เป็นประจำในเดือนต่างๆทั้ง 12 เดือน (วรรณคดีสโมสรได้ยกย่องให้เป็นยอดของความเรียงอธิบายเมื่อปีพ.ศ.2457) และกล่าวถึงในพระราชพิธีตรียัมพวาย ตรีปวาย เดือนยี่ นับเป็นพิธีปีใหม่ของพราหมณ์ เป็นการทำบุญตรุษเปลี่ยนปีใหม่ซึ่งเป็นพิธีใหญ่ของพราหมณ์ ก็พบว่ามีการฟ้อนรำ ที่เรียกว่า “การรำเสนงพ่นน้ำ” ดังข้อความต่อไปนี้

“ความมุ่งหมายของการพิธีตรียัมพวายที่ทำนี้ ว่าพระอิศวรเป็นเจ้าเสด็จลงมาเยี่ยมโลกปีละครั้ง ครั้งหนึ่งกำหนด ๑๐ วัน วันเดือนอ้ายขึ้น ๗ ค่ำ เป็นวันเสด็จลง แรม ๑ ค่ำเป็นวันเสด็จกลับ ต่อนั้นในวันค่ำ ๑ พระนารายณ์เสด็จลง แรม ๕ ค่ำเสด็จกลับ การที่เลื่อนมาเดือนยี่เกินกำหนดซึ่งเสด็จลงมา แต่ก่อนก็ไม่เป็นการยากอันใด ด้วยพราหมณ์ย่อมถือตัวว่าเป็นผู้ถือประแจสวรรค์ คล้ายกันกับโป๊ป เมื่อไม่อ่านเวทเปิดประตูถวายก็เสด็จไม่ได้อยู่เอง การซึ่งรับรองพระอิศวรนั้น ก็จัดการรับรองให้เป็นการสนุกครึกครื้นตามเรื่องราวที่กล่าวไว้ คือมีเทพยดาทั้งหลายมาเฝ้าประชุมพร้อมกันเป็นต้นว่าพระอาทิตย์ พระจันทร์ พระธรณี พระคงคา ซึ่งพราหมณ์ทำเป็นแผ่นกระดานมาฝังไว้หน้าชมรม โลกบาลทั้งสี่ก็มาเล่นเซอคัสโล้ชิงช้าถวาย พระยานาคหรือเทพยดาว่ากันเป็นสองอย่างอยู่ ก็มา**<u>รำเสนงพ่นน้ำ</u>**หรือสาดน้ำถวาย บรรดาในการพระราชพิธีตรียัมพวายส่วนพระอิศวรนั้น เป็นการครึกครื้น มีผู้คนไปรับแจกข้าวตอกข้าวเม่าที่เหลือจากสรวงสังเวยเป็นสวัสดิมงคล แต่ส่วนการพระราชพิธีตรีปวายของพระนารายณ์นั้นทำเป็นการเงียบ ด้วยพระองค์ไม่โปรดในการไซโซเอตี มีพื้นเป็นโบราณอยู่ตามที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ความมุ่งหมายของการพระราชพิธีมีความนิยมดังกล่าวมานี้”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516 : 85)

ภาพที่ 54 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดเสนาสนารามราชวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จำลองเหตุการณ์พระราชพิธี**พระราชพิธีตรียัมพวาย เดือนยี่**

ที่มา : http://watsenasanaram.blogspot.com

จากภาพ เป็นพระราชพิธีตรียัมพวายซึ่งเป็นพิธีเดือนยี่ หรือเดือนมกราคม แต่เดิมเป็นการทำบุญตรุษเปลี่ยนปีใหม่ตามลัทธิพราหมณ์ ต่อมาโปรดให้มีพิธีสงฆ์เพิ่มขึ้นด้วย พระสงฆ์รับพระราชทานฉันที่พระที่นั่ง พุทไธสวรรย์แล้วสวดมนต์ที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 3 วัน ด้านขวาของภาพเป็นพิธีโล้ชิงช้า มีพราหมณ์แต่งชุดขาวทำการโล้กระดานแทนพระยา 4 คน มีผู้คนกำลังยืนมุงดูพิธีดังกล่าว เหนือขึ้นไปด้านบนของพิธีโล้ชิงช้าจะเห็นกลุ่มคนที่แต่งกายเหมือนกันและศีรษะสวมศิราภรณ์ลักษณะเช่นเดียวกัน สันนิษฐานว่าเป็นการรำเสนงในพระราชพิธีตรียัมพวาย ตามข้อมูลที่ได้กล่าวไว้แล้วในข้างต้น

การรำเสนงคงมีการปฏิบัติสืบเรื่อยมาอย่างช้าที่สุดคือต้นรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลที่ 7 จนในปี พ.ศ. 2477 จึงเป็นอันเลิกการรำเสนงไปพร้อม ๆ กับพระราชพิธีตรียัมปวาย - ตรีปวาย เมื่อวันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2519 มีการจัดจำลองพระราชพิธีโล้ชิงช้าขึ้น และได้มีการจดบันทึกท่ารำไว้เป็นหลักฐานไว้ด้วย พระราชครูวามเทพมุนี (สว่าง รัวสิพราหมณ์กุล) ได้เขียนรำลึกไว้ในหนังสือที่ระลึกงานทำบุญอายุครบ 60 ของนายอาคม สายาคมว่า

> “ในพระราชพิธีตรียัมปวาย ตรีปวาย นาลิวันจะต้องขึ้นกระดานโล้ชิงช้า (เพื่อหยั่งพสุธาป การพิธีนี้นาลิวันจะฟ้อนรำถวายพระอิศวร เนื่องด้วยพระราชพิธีนี้ได้เลิกกันไปถึง ๔๒ ปีแล้ว (พ.ศ. ๒๔๗๘ – ๒๕๒๐) การรำเสนงของนาลิวันก็พลอยเลือนลางไปด้วย ทางเทวสถานก็ได้นายอาคม สายาคม ผู้นี้เป็นผู้ประติดประต่อท่ารำเสนงจากผู้มีอายุในปัจจุบันซึ่งเคยเห็นมาเมื่อครั้งก่อน ให้เข้ารูปเข้ารอยเป็นแบบอย่างต่อไป ในการรำถวายพระอิศวร ซึ่งต้องจารึกไว้ในประวัติของพราหมณ์ในปัจจุบัน ไม่สามารถบิดเบือนความจริงนี้ได้”
>
> (พระราชครูวามเทพมุนีอ้างถึงในกรมศิลปากร, 2545, น.307)

พระราชพิธีตรียัมปวาย ตรีปวายเป็นสองพิธีติดต่อกัน พิธีตรียัมปวายเป็นพิธีฝ่ายพระอิศวร ส่วน พิธีตรีปวายเป็นพิธีฝ่ายพระนารายณ์ กระทำกันในเดือนยี่ ทั้งสองพิธีนี้พบหลักฐานว่ามีมาแล้วตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย ดังปรากฏในหนังสือตำรับนางนพมาศ และในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าจึงได้ถูกยกเลิกไป

พิธีตรียัมปวาย เป็นพิธีที่ประกอบขึ้นตามลัทธิของพราหมณ์ ซึ่งถือกันว่าพระอิศวรจะเสด็จลงมาเยี่ยมโลกปีละครั้ง ครั้งหนึ่งกำหนด 10 วัน วันขึ้น 7 ค่ำ เป็นวันเสด็จลง แรมค่ำหนึ่งเป็นวันเสด็จ

กลับและในระหว่างที่เสด็จอยู่ในโลกนี้พราหมณ์จึงทำพิธีต้อนรับ เรียกว่า พิธีตรียัมปวาย การจัดรับรองพระอิศวรนั้นมุ่งเน้นความรื่นเริงดังที่ได้มีข้อความกล่าวไว้ดังนี้

“...มีเทพยดาทั้งหลายเฝ้าประชุมพร้อมกัน เป็นต้นว่า พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระธรณี พระคงคา ซึ่งพราหมณ์ทำเป็นแผ่นกระดานมาฝังไว้หน้าชมรม โลกบาลทั้งสี่ก็มาเล่นโล้ชิงช้าถวาย พญานาคก็มารำเสนงพ่นน้ำหรือสาดน้ำถวาย การพระราชพิธีตรียัมปวายรับพระอิศวรนี้เป็นการสนุกสนานครึกครื้น” (เรื่องเดียวกัน, น.309)

ภาพที่ 55 การรำเสนงในพิธีตรียัมปวาย
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.315

ในพระราชพิธีสิบสองเดือนยังพบการมหรสพในพระราชพิธีลดแจตร (หรือเรียกว่า รดเจตร) เดือนสี่ ดังข้อความต่อไปนี้

“พิธีรดเจตรที่มีมาในกฎมนเทียรบาลนั้น ดูเหมือนหนึ่งจะปลูกโรงหรือจอดแพอยู่กลางแม่น้ำ แพนั้นถ้าจะทำก็คล้ายๆกับที่ลงสรง ข้างลาวเขาใช้เป็นซุ้มใบไม้ปักกลางน้ำเพราะน้ำตื้น แต่ของเราน้ำลึกดีร้ายจะใช้เป็นแพ ในแพที่สรงนั้นกั้นเป็นข้างหน้าข้างใน ดูในว่านั้นปันเป็นสาม ส่วนหนึ่งเป็นข้างหน้าสำหรับพระสงฆ์และเจ้านายขุนนาง ส่วนกลางเป็นที่สรง ส่วนที่ในเป็นที่สำหรับพระอัครมเหสีหรือในจดหมายนั้นเขาเรียกว่า สมเด็จพระภริยาเจ้าทั้งสองและลูกเธอหลานเธอ แม่เจ้าพระยาสนมออกเจ้าทั้งปวง ในที่สรงนั้นมีเรียกว่าไม้พุ่มปักไว้ ไม้นั้นหุ้มผ้าแดง ทีจะเช่นหลักโผในแพลงสรงเป็นยศชั้นสูงชั้นต่ำด้วย เวลาที่ลงสรงนั้นมีกำหนดถึงสาม

เวลา เวลาเช้าทรงลายทั้งสำรับ เวลากลางวัน ทรงไพรำทั้งสำรับ เวลาเย็นไม่ปรากฏว่าทรงอันใด เวลาสรงน้ำเช้าและกลางวันเสร็จแล้วมีเลี้ยงลูกขุน เวลาบ่ายมีการมหรสพ โมงครุ่ม กุลาตีไม้ เล่นแพน ป่ายเชือกหนัง พุงหอก ยิงธนู...”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516, น.134-135)

จากข้อความข้างต้นเป็นการบรรยายให้เห็นภาพการพระราชพิธีลดแจตร เดือนสี่ในพระราชพิธีสิบสองเดือน ซึ่งจะสังเกตเห็นว่ามีการกล่าวถึงการมหรสพหลายชนิด ทั้งโมงครุ่ม กุลาตีไม้ เล่นแพน ป่ายเชือกหนัง พุงหอก ยิงธนู ทั้งนี้คงเป็นไปเพื่อความบันเทิงและเพื่อดึงดูดให้ประชาชนได้เข้ามามีส่วนร่วมในการพระราชพิธีดังกล่าวด้วย

พิธีลดแจตรเป็นพิธีที่ต่อเนื่องกับพิธีสัมพัจฉรฉินทร์ เรียกว่า “ลดแจตร” พิธีรดน้ำจะกระทำในเดือนห้า สืบทอดมาจากลาวพุงดำที่แต่เดิมเจ้าเมืองหัวเมืองลาวพุงดำ เช่นเมืองเชียงใหม่ เมืองนคร เมืองลำพูนเป็นต้น จะต้องลงอาบน้ำในแม่น้ำ สืบเนื่องมาจากพระบรมวงศ์เชียงราย ตั้งแต่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 ลงมามีเชื้อสายของเงี้ยวหรือลาว จึงได้มีธรรมเนียมนี้สืบทอดมาจนถึงกรุงศรีอยุธยา แต่ไม่ปรากฏว่ากระทำมาถึงในรัชกาลใด ทราบแต่เพียงว่าในรัชกาลหลังๆได้ถูกยกเลิกไป

นอกจากนี้ ในพระราชพิธีเดือนห้ายังได้กล่าวถึงการแสดงละครหลวงในการสังเวยเทวดาสมโภชเครื่อง เลี้ยงโต๊ะปีใหม่ ซึ่งเป็นส่วนท้ายของพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินทร์ ดังปรากฏตามข้อความต่อไปนี้

“การสมโภชเครื่อง ในท้ายพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินทร์เป็นธรรมเนียมที่มีมาแต่เดิม แต่ครั้นเมื่อถึงแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชดำริเสาะหาแบบอย่างการพระราชพิธีต่างๆซึ่งมีในกฎมนเทียรบาล มาประกอบกันเป็นธรรมเนียมใหม่ๆแล้วตั้งขึ้นเป็นแบบอย่างย่อๆ ต่อมามีหลายอย่าง แต่ในเรื่องการเลี้ยงโต๊ะนี้ เกิดขึ้นด้วยการสมโภชเลี้ยงลูกขุน มีในพระราชพิธีเก่าๆหลายแห่งมีการบรมราชาภิเษกเป็นต้น ทรงเห็นว่าตรงกันกับเรื่องเลี้ยงโต๊ะอย่างฝรั่ง ก็ดูเป็นการน่าเล่นอยู่ เพราะได้ทั้งการเก่าการใหม่เป็นเหตุให้เกิดความสมัครสโมสรพร้อมมูลกัน จึงได้ทรงตั้งแบบขึ้นในวันขึ้นค่ำหนึ่งเดือน ๕ นี้ เวลาเช้ามีการพระราชกุศลสดับปกรณ์พระบรมอัฐิ ยกไปทำที่พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย เวลาค่ำว่างอยู่ จึงให้เชิญพระสยามเทวาธิราชซึ่งตั้งอยู่ในพระราชพิธีแล้วนั้น ออกมาตั้งที่บุษบกมุขเด็จพระที่นั่ง

ดุสิตมหาปราสาท และให้เชิญเจว็ดมุกกับทั้งเทวรูปที่หอแก้วมาตั้งด้วย ตั้งเครื่องสังเวยโต๊ะจีนเรียงติดๆกันสามโต๊ะที่พื้นชาลา หน้ามุขเด็จ ตั้งพระแท่นเป็นราชอาสน์ตรงอัฒจันทร์ข้างตะวันออกมุขเหนือ แล้วกั้นฝาเฟี้ยมเสมอหน้าทิมคดเป็นฉากโรงละคร กั้นรอบทิมคดเป็นในโรง มี**ละครหลวง**เล่นเรื่องต่างๆ คือจับต้นมีพระและนางออกจุดเทียนแล้วรำดอกไม้เงินทองพระสองคราวหนึ่งก็แต่พระองค์ตามธรรมเนียม และมีการเล่นต่างๆ ต่อเวลาเลี้ยงโต๊ะแล้วเป็นอย่างเล่นโยนน้ำบ้าง เล่นกลบ้าง เล่นเธียเตอร์บ้าง มีแฟร์ขายของครั้งหนึ่งเมื่อปีกุนนพศก ๑๒๔๙ มี**ละคร**ที่หน้าพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทในเวลาค่ำด้วยทุกคราว ...

อนึ่ง การสังเวยเทวดา ซึ่งเคยมีที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทแต่ก่อนนั้น ก็โปรดให้มีตามเคย แต่ย้ายไปทำเวลาเช้า ที่พระที่นั่งทรงธรรมในพระบรมมหาราชวัง มีเครื่องสังเวยและ**ละครหลวง**ซึ่งยังเหลืออยู่ ออกมาจุดเทียนคู่หนึ่ง แล้วต่อไปก็หาละครผู้มีบรรดาศักดิ์มาเล่น จนตลอดเวลากลางวัน...”

(เรื่องเดียวกัน, น.221-222)

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการมีละครหลวงเล่นในยุคนั้น ทั้งในเวลาค่ำเมื่อเชิญพระสยามเทวาธิราชออกมาตั้งที่บุษบกมุขเด็จพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และให้เชิญเจว็ดมุกกับทั้งเทวรูปที่หอแก้วมาตั้ง เวลาเลี้ยงโต๊ะก็มีละครที่หน้าพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทในเวลาค่ำทุกครั้ง แม้ภายหลังการสังเวยจะย้ายไปทำเวลาเช้า ที่พระที่นั่งทรงธรรมในพระบรมมหาราชวัง ก็ยังคงมีละครหลวงแสดงอยู่ ปัจจุบันนี้กรมศิลปากรซึ่งเปรียบเสมือนละครของหลวงในยุคปัจจุบันได้รับมอบหมายให้จัดการแสดงเพื่อสักการะพระสยามเทวาธิราชอย่างต่อเนื่องเป็นประจำทุกปี

ภาพที่ 56 ผู้แสดงชายที่ร่วมแสดงละครสักการะพระสยามเทวาธิราช เข้ารับพระราชทานรางวัล จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ที่มา : สำเนาภาพจากสมเจตน์ ภู่นา

จะเห็นได้ว่าลักษณะการฟ้อนรำในระยะแรกจากที่ไม่มีรูปแบบปรากฏแน่ชัด เป็นเพียงการฟ้อนรำเพื่อแสดงถึงอารมณ์ภายในที่ต้องสื่อออกมาให้เห็นความรื่นเริงบันเทิงใจ ระยะต่อมาจึงได้มีการพัฒนาไปสู่การฟ้อนรำที่มีแบบแผน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในพิธีกรรมหรือพิธีการ อันเป็นสิ่งที่พบได้แม้ในพระราชพิธีของราชสำนักและได้ถูกนำมาถ่ายทอดให้เห็นปรากฏในการแสดงละครใน ดังจะเห็นได้จากการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน บวงสรวง โดยมีการรำเพื่อบวงสรวงแก่เทพเจ้าที่เขาวิลิศมาหรา ภายหลังจากการรบชนะในศึกกะหมังกุหนิง

3) การฟ้อนรำเพื่อฝึกอาวุธต่อสู้ป้องกันตัวในยามสงคราม

มนุษย์รู้จักใช้อาวุธมาตั้งแต่สมัยยุคหินซึ่งเป็นยุคก่อนประวัติศาสตร์ ดังจะเห็นได้จากอาวุธที่ขุดค้นพบซึ่งทำจากหิน การใช้อาวุธก็เพื่อป้องกันตัวจากภยันตรายต่างๆ เพื่อใช้ในการแสวงหาอาหารในการเลี้ยงชีพ จนถึงการใช้อาวุธประกอบการละเล่นหรือการร่ายรำ

การฟ้อนรำอาวุธปรากฏในกฎมณเฑียรบาล กล่าวถึงการละเล่นในพิธีกรรมซึ่งแสดงร่องรอยประเพณีรำเต้นเล่นต่างๆของชนเผ่าตั้งแต่ก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาอย่างช้านาน เรียกชื่อว่า “สรรพยุทธ” ซึ่งอาจมีความหมายถึงการต่อสู้ด้วยอาวุธหรือที่เรารู้จักกันในชื่อของ “กระบี่กระบอง” และ

“สรรพคิลา” ซึ่งอาจหมายถึงการกีฬาที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ ทั้ง“สรรพยุทธ” และ “สรรพคิลา” จะพบอยู่ในพระราชพิธี “เผด็จศกลดแจตร” ในเดือนห้า โดยปรากฏชื่อการละเล่นในกฎมณเฑียรบาลดังนี้ เรียกม้าห่อช้าง รันแทะวัวชน ปล้ำมวย ตีดั้ง ฟันแย้ง พุ่งหอก ตีไม้ ยิงธนู เป็นต้น (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532, น.184)

การฟ้อนรำอาวุธเป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในกลุ่มคนทุกชั้น ดังเช่นที่พบในตำราคชศาสตร์ซึ่งนับเป็นวิชาชั้นสูงสำหรับการณรงค์สงครามแต่โบราณ ใครหัดขี่ช้างชนก็ต้องหัดฟ้อนรำให้เป็นสง่าราศีด้วย แม้พระมหากษัตริย์ก็ต้องทรงฝึกหัด ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ว่า

“...ในรัชกาลที่ ๕ เมื่อพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์ต่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาบำราบปรปักษ์ ก็ได้ทรงหัดฟ้อนรำ ได้ยินว่าเคยทรงรำพระแสงขอบนคอช้างพระที่นั่ง เป็นพุทธบูชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธบาทตามโบราณราชประเพณี เมื่อปีวอก พ.ศ. ๒๔๑๕ การฟ้อนรำในกระบวนยุทธ์อย่างอื่น เช่น ตีกระบี่กระบอง ก็เป็นวิชาที่เจ้านายต้องทรงฝึกหัดมาแต่ก่อน”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546 , น.13)

การรำพระแสงขอบนคอช้างที่กล่าวในข้อความข้างต้น เป็นพระราชประเพณีที่พระมหากษัตริย์และเจ้านายที่มีพระราชศรัทธา เสด็จพระราชดำเนินเพื่อทรงนมัสการพระพุทธบาทจะรำถวายเป็นพุทธบูชา รูปแบบและท่าทางการร่ายรำไม่ได้มีการจดบันทึกไว้ แต่คุณครูอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญของกรมศิลปากรได้สืบค้นข้อมูลและจัดทำท่ารำขึ้น โดยอาศัยความรู้จากบรรดาครูรุ่นเก่าที่เคยมีส่วนเกี่ยวข้องเป็นผู้ให้คำแนะนำ

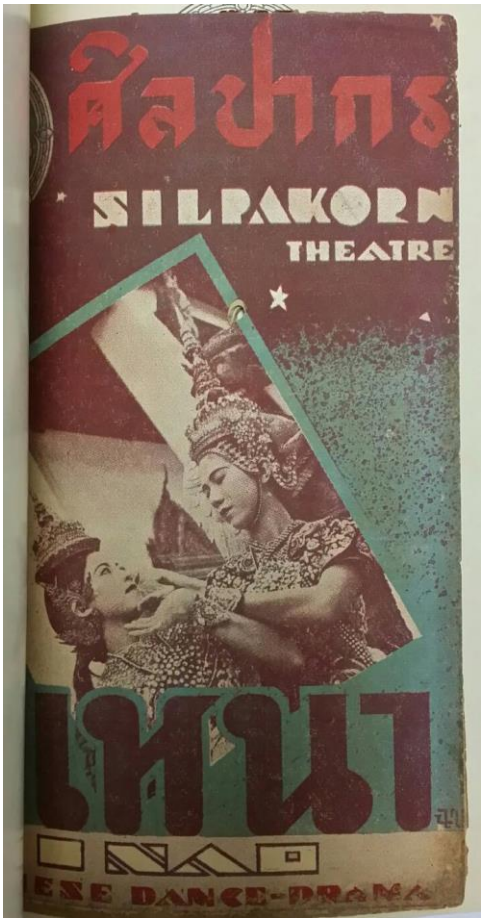
ภาพที่ 57 การรำพระแสงขอ บนคอช้างในท่าเริ่มแรก
ที่มา : กรมศิลปากร, 2545 , น.327

จะเห็นได้ว่าการฟ้อนรำอาวุธ เป็นสิ่งที่ผูกพันกับบุคคลทุกชั้น แม้แต่พระมหากษัตริย์ที่อยู่ในราชสำนัก ด้วยการฟ้อนรำอาวุธแสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ เข้มแข็ง แต่สอดแทรกด้วยกระบวนท่ารที่ต่างจากการฟ้อนรำในลักษณะอื่น ความงามดังกล่าวนี้จึงได้ถูกนำเข้ามาสู่การแสดงละครใน ซึ่งแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การรำอาวุธ เช่น อิเหนา ตอนตัดดอกไม้ และการรบด้วยอาวุธ เช่นที่ตอน ศึกกะหมังกุหนิง และ ตอน ปันหยีรบระตูบุศสิหนา

นอกจากการฟ้อนรำเพื่อพิธีการ การรำอาวุธ ที่เป็นกระแสนำเข้าสู่ละครในแล้ว ยังมีการฟ้อนรำที่เป็นกระแสจากละครในไปสู่ภายนอกอีก เช่น การฟ้อนรำเพื่อการศึกษา ดังจะเห็นได้จากหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนของสถานศึกษาหลายแห่ง ทั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หรือแม้แต่มหาวิทยาลัยราชภัฏต่างๆ ที่จัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทย ล้วนมีหลักสูตรการเรียนการสอนและการสอบประเมินทักษะการแสดงนาฏศิลป์ไทยของผู้เรียนที่มุ่งหวังให้เกิดความรู้ความเข้าใจสามารถเป็นผู้แสดงได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่กำหนดแนวทางการพัฒนาทักษะของผู้เรียนที่จะต้องฝึกเป็นผู้รู้และชำนาญในศาสตร์ของละครใน อันเป็น

ปลายทางของผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของละครในที่มีผลต่อการศึกษา ทำให้เกิดความตระหนักและร่วมกันทำนุบำรุงไว้มิให้สูญหายโดยนำมาบรรจุไว้เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตร

นอกจากนี้ ยังมีกระแสจากละครในที่มาสู่การท่องเที่ยว ดังจะเห็นได้จากอดีตที่นำการแสดงละครใน อย่างตอนศึกกะหมังกุหนิง หรือตอนประสันตาต่อนก เป็นต้น มาจัดแสดงที่โรงละครแห่งชาติ โดยจัดแสดงเป็นรอบ วันละหลายรอบ และแสดงเป็นระยะเวลานานหลายเดือน ลักษณะดังกล่าวเปรียบได้กับการแสดงละครเวทีของโรงละครบรอดเวย์ ในเมืองนิวยอร์ก และได้มีการจัดทำสูจิบัตรการแสดงเป็นภาษาอังกฤษเพื่อให้ผู้ชมที่เป็นชาวต่างชาติได้มีโอกาสเข้ามาชมการแสดง การแสดงดังกล่าวเป็นไปเพื่ออุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ทั้งนี้ ด้วยในอดีตสิ่งบันเทิงต่างๆยังไม่มีมากดังเช่นปัจจุบัน ในระยะต่อมาการแสดงดังกล่าวจึงค่อยๆหมดไป



ภาพที่ 58 ภาพปกสูจิบัตรการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ของกรมศิลปากร
ที่มีการแปลเป็นภาษาอังกฤษอยู่ภายในเล่มเพื่อให้นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติสามารถอ่านได้
ที่มา : กรมศิลปากร, 2545, น.327

กระแสนำเข้าสู่ละครใน นอกจากการฟ้อนรำแล้วยังมีอีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญอันเป็นปัจจัยที่ส่งผลโดยตรงต่อการแสดงละครใน นั่นคือ วรรณกรรม

4.4.2 วรรณกรรม

วรรณกรรม หมายถึง วรรณคดีหรือศิลปะ ที่เป็นผลงานอันเกิดจากการเรียบเรียงความคิดและจินตนาการ โดยนำมาบอกเล่า บันทึก ขับร้อง หรือสื่อออกมาด้วยวิธีต่างๆ แบ่งเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์ (วรรณกรรมที่บันทึกเป็นตัวหนังสือ) และ วรรณกรรมมุขปาฐะ (วรรณกรรมที่เล่าสืบต่อมาด้วยปากโดยไม่มีการจดบันทึก) จากที่กล่าวมาข้างต้นวรรณกรรมจึงมีความหมายครอบคลุมไปถึง ตำนาน เรื่องเล่า ประวัติ นิทาน เรื่องสั้น นวนิยาย และบทละคร เป็นต้น

วรรณกรรมที่นำมาแต่งเป็นบทละครเพื่อใช้ในการแสดงละครใน เป็นกระแสการนำเข้าที่มีการเคลื่อนตัวมาจากภายนอกสังคมไทยโดยเดินทางมาตามเส้นทางการติดต่อสื่อสาร การเจริญสัมพันธไมตรีทางการทูต หรือการค้าขายแลกเปลี่ยนสินค้า ซึ่งผู้วิจัยจะขออธิบายเป็นตัวอย่างเพียงเรื่องที่นิยมนำมาแสดงละครในอย่างเรื่องอิเหนา (เนื่องจากเป็นเรื่องที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงละครในจนถึงปัจจุบัน) โดยจะกล่าวถึงเส้นทางการเคลื่อนตัวเข้ามาสู่ไทยดังรายละเอียดต่อไปนี้

<u>ความเป็นมาของบทละครเรื่องอิเหนาและเรื่องดาหลัง</u>

อิเหนามาจากนิทานปันหยี เป็นเรื่องราวจากพงศาวดาร มีชื่อเรียกต่างๆกัน เช่น เสรัต กันดา (Serat Kandha) อากรอน อากง (Agron Agung) จายากุสุมา(Jayakusuma) ปันหยี เสมิรัง (Panyi Semirang) ปันหยี อังเกรนิ (Panyi Angreni) ปันหยี กุดา นาราวังสะ(Panyi Kuda Narawangsa) และยังมีเรื่องราวของปันหยีที่เป็นเรื่องเล่าอีกมากมายที่ล้วนมีเนื้อเรื่องในทำนองเดียวกัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544, น.97)

คำว่า “ปันจี” หรือ “ปันหยี” ในสังคมชวาโบราณเป็นคำที่มีความสำคัญโดยใช้เป็นคำนำหน้าชื่อของนักรบหรือบุคคลที่เป็นเชื้อพระวงศ์เพื่อแสดงให้เห็นถึงการยกย่องความเป็นนักรบผู้กล้าของผู้ที่ได้รับคำนำหน้าชื่อดังกล่าว

ชื่อ ”ปันจี” เป็นสัญลักษณ์แห่งความดีงาม ความยิ่งใหญ่และความมีอำนาจของตัวละครมักใช้กับตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะโดดเด่นยิ่งใหญ่และมีพลังทั้งด้านร่างกาย จิตใจ จิต

วิญญาณและอารมณ์ซึ่งจะแสดงออกให้เห็นเด่นชัดตอนเดินทางผจญภัย ด้วยเหตุนี้ตัวละครจึงใช้ชื่อปันหยีในขณะที่ปลอมตัวระหว่างเดินทางผจญภัย

ที่มาของนิทานปันหยีสรุปได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1. มีที่มาจากประวัติศาสตร์ชวาโดยเชื่อว่าเป็นเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ช่วงรัชสมัยของพระมหากษัตริย์แห่งชวาตะวันออก 2 พระองค์คือพระเจ้าไอรลังคะ พระเจ้ากาเมศวรผู้เป็นพระราชนัดดาซึ่งรวมอาณาจักรที่แบ่งเป็น 2 ส่วนเข้าด้วยกันต้นเขาของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีส่วนใหญ่เชื่อกันว่าคือพระเจ้ากาเมศวร แปลอาจมีการนำพระราชประวัติและวีรกรรมของพระมหากษัตริย์ชวาพระองค์อื่นๆมาผสมผสานอยู่ด้วยนอกจากนี้ชื่อบ้านเมืองต่างๆทั้งในชวาและอาณาจักรใกล้เคียงที่ปรากฏในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆก็เป็นบ้านเมืองที่มีอยู่จริงในอดีตซึ่งอาจนับเป็นร่องรอยทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญที่ปรากฏในนิทานปันหยี (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552, น.25-27)

2. มีที่มาจากตำนานพระจันทร์พระอาทิตย์ซึ่งเป็นการศึกษาตีความจากมุมมองทางมานุษยวิทยาและปรัชญาตำนานดังกล่าวสะท้อนความคิดเรื่องคู่รักในอุดมคติ(ideal couple) ที่เป็นการแต่งงานระหว่างพี่น้องหรือญาติสนิท ตามตำนานเล่าว่าพระอาทิตย์กับพระจันทร์ซึ่งเป็นโอรสธิดาของเทพเจ้าได้แต่งงานกันหลังจากมีเหตุให้ต้องพลัดพรากจากกันไปช่วงหนึ่ง (James A. Boon อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, น.31)

สรุปความเห็นของนักวิชาการส่วนใหญ่เห็นตรงกันว่า ต้นเค้าของนิทานปันหยีน่าจะมาจากประวัติศาสตร์และมีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงความยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์และความเป็นปึกแผ่นของอาณาจักร อย่างไรก็ดี โดยเหตุที่ธรรมชาติของนิทานปันหยีเป็น “นิทาน” หรือ “เรื่องเล่า” ผู้เล่าหรือผู้ประพันธ์อาจใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างและพัฒนาเรื่องให้ยืดยาวซับซ้อนและสนุกสนานมหัศจรรย์ได้อย่างอิสระ นิทานปันหยีจึงไม่ใช่เอกสารหรือบันทึกทางประวัติศาสตร์แต่มีลักษณะเป็นนิทานวีรบุรุษ (เรื่องเดียวกัน, น.32)

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่านิทานปันหยีเกิดขึ้นในชวาในบริบทสังคมวัฒนธรรมฮินดูหรือยุคก่อนที่อิสลามจะแพร่เข้ามา หมายความว่านิทานปันหยีคงต้องเกิดขึ้นก่อนอาณาจักรมัชปาหิตสิ้นสุดลงอย่างแน่นอน(S.O.Robson และ Stuart Robson อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, น.33) และ

หากพิจารณาจากช่วงเวลาตามประวัติวรรณคดีของชวาก็สามารถระบุได้อย่างกว้างๆเช่นเดียวกันว่านิทานปันหยีน่าจะเกิดขึ้นหลังจากรับเรื่องมหาภารตะและรามายณะจากอินเดียเข้ามาแล้ว เนื่องจากนิทานปันหยีที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดเท่าที่พบหลักฐานในเวลานี้ พบว่าแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภท กีดุง ซึ่งเป็นวรรณคดีที่ใช้ภาษาชวายุคกลาง(Middle Javanese) ไม่พบนิทานปันหยีที่ประธานในรูปแบบกากาวิน(Kakawin) เส้นชัยภาษาชวายุคเก่า (Old Javanese) ที่มักใช้แต่งเรื่องมหาภารตะและรามายณะของอินเดีย

ในเรื่องของระยะเวลาที่เกิดเรื่องปันหยีนั้น สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544, น.23) กล่าวว่า ในยุคอาณาจักรมาจาปาหิต Majapahit (พ.ศ. 1835- 2403) ในสมัยพระเจ้าฮายัมวูรุก Hayamwuruk (พ.ศ. 1893- 1932) ทรงสนพระทัยในนาฏยศิลป์เป็นพิเศษ จนในบางครั้งถึงกับทรงร่วมฟ้อนรำและเชิดหนังด้วยพระองค์เอง ในยุคนี้มีการประพันธ์บทละครจากพงศาวดารคือเรื่องปันหยี ซึ่งเป็นเจ้าชายองค์หนึ่งที่มั่นหมายกับองค์หญิงจันทรกิรนา Candrakirana แต่มีอุปสรรคมากมายและมีกลานา Klana เป็นราชาที่มามุ่งหวังในตัวองค์หญิงและถูกปันหยีประหาร

นิทานปันหยีของชวาได้รับการถ่ายทอดผ่านการแสดงราชสำนักประเภทต่างๆที่สำคัญคือการแสดงวายังประเภทต่างๆเช่นวายัง โกเละก์ (Wayang Golek) วายังวอง (Wayang Wong) การแสดงโตเป็ง (Topeng) เลกง (Gong) ลาเง็น ดรียา(Langen Driya) เป็นต้น (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552, น.32)

การแสดงดังกล่าว ข้างต้นล้วนเป็นการแสดงในราชสำนัก โดยมุ่งเน้นให้เห็นศิลปะอันงดงามของราชสำนักซึ่งต่อมาจึงได้แพร่ขยายออกมาสู่ภายนอกราชสำนัก นิทานปันหยีนี้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงในราชสำนัก ที่ปรากฏให้เห็นในพิธีกรรมสำคัญของราชสำนักและบ้านเมือง สถานภาพของนิทานปันหยี (เรื่องเดียวกัน, น.42) ได้กล่าวว่ามีสถานภาพสูง รวมทั้งมีความสำคัญในสังคมวัฒนธรรมชวาไม่น้อยไปกว่าเรื่องรามายณะและมหาภารตะของอินเดียที่มีอิทธิพลต่อสังคมวัฒนธรรมชวามาช้านาน นิทานปันหยีไม่เพียงมีความสำคัญต่อชีวิตจิตใจของชาวชวาเท่านั้นแต่ยังได้แพร่หลายเข้าไปอยู่ในจิตใจของคนในดินแดนอื่นๆด้วยโดยเฉพาะอย่างยิ่งดินแดนมลายูและไทย

นิทานปันหยีของชวาที่ได้รับการถ่ายทอดผ่านการแสดงราชสำนัก ซึ่งมุ่งเน้นให้เห็นศิลปะอันงดงามของราชสำนัก แล้วจึงแพร่ขยายสู่ภายนอกราชสำนัก ดังที่มีคำกล่าวว่า นิทาน

ปันหยีนี้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงในราชสำนัก ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงขออธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงราชสำนักของชวาพอสังเขปเพื่อให้เกิดความเข้าใจชัดเจนยิ่งขึ้น

การแสดงในราชสำนักของชวาเป็นส่วนหนึ่งของนาฏศิลป์อินโดนีเซีย ซึ่งจะขอนำมาอธิบายเป็นภาพรวมให้เห็นพอสังเขปเพื่อความเข้าใจดังนี้

การแสดงในราชสำนักของประเทศอินโดนีเซีย

ประเทศอินโดนีเซียเป็นอีกประเทศหนึ่งซึ่งมีประวัติความเป็นมาทางด้านนาฏศิลป์ยาวนาน มีการแสดงหลายชนิดที่เกิดและได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนัก ซึ่งยุคโบราณของอินโดนีเซียประมาณพุทธศตวรรษที่ 8-9 เป็นยุคที่ประชาชนนับถือภูตผี วิญญาณบรรพบุรุษ การขับร้องฟ้อนรำจึงถือกำเนิดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเซ่นสรวงบูชาให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์อำนวยพรให้แก่ชีวิต

ในพุทธศตวรรษที่ 15-16 มีการประพันธ์บทละครตอนหนึ่งจากมหาภารตะ ชื่ออารจุนาวิวาหะ (Arjunawiwaha)ในรัชสมัยพระเจ้าไอยลังคะ (Ailanggaประมาณพ.ศ.1562-1585) บทละครเรื่องนี้แสดงด้วยวายังกุลิต(Wayang Kulit)ซึ่งเป็นตัวหนังแกะเป็นภาพมนุษย์หรือตัวละครที่ไม่มีอวัยวะส่วนใดเคลื่อนไหวได้

ต่อมาในสมัยอาณาจักรเกอดิริ(Kediri พ.ศ.1588-1765)หรือดาหา(Daha)นอกจากจะมีวายังกุลิตซึ่งใช้หุ่นแสดงแล้วยังพบการแสดงด้วยคนเรียกว่า วายังวอง (Wayang Wang) ซึ่งจะแสดงเรื่องรามายณะโดยผู้แสดงจะสวมหน้ากาก (ปัจจุบันเรียกวายัง โตแปง Wayang Topeng) แต่หากแสดงเรื่องมหาภารตะจะไม่สวมหน้ากาก

ครั้นมาถึงอาณาจักรสิงหะส่าหรี(Singhasari พ.ศ.1765-1835) และอาณาจักรมาจาปาหิต (Majapahit พ.ศ.1835-2043) การแสดงวายังกุลิตและวายังวอง ได้รับการพัฒนาจากราชสำนักเป็นอย่างมากเนื่องจากพระเจ้าฮายัมวูรุก (Hayamwuruk พ.ศ.1893-1932) ทรงสนพระทัยในนาฏศิลป์เป็นพิเศษ จนในบางครั้งได้ทรงฟ้อนรำและเชิดหนังด้วยพระองค์เอง

จนถึงยุคอิสลามซึ่งเป็นยุคที่ศาสนาอิสลามแพร่เข้ามาพร้อมกับความเจริญทางการค้าจนเกิดมีอาณาจักรอิสลามขึ้น คืออาณาจักรเดอมัก(Demak ประมาณปีพ.ศ.2043-2093) และกลายเป็นอาณาจักรปาจัง(Pajang) ในเวลาต่อมากษัตริย์อิสลามคือสุลต่านอกุง (Sultan Agung พ.ศ.2158-

2188) แห่งอาณาจักรมะตะราม(ใหม่) ได้พัฒนาตัวหนังวายังกุลิตโดยดัดแปลงแขนทั้ง 2 ข้างตรงบริเวณหัวไหล่ ข้อศอกและข้อมือให้ขยับได้

ต่อมาในยุคอาณานิคมตะวันตกเกิดสงครามแก่งแย่งอำนาจในราชวงศ์ทำให้อาณาจักรมะตะรามถูกแบ่งออกเป็นอาณาจักรยกยาการ์ตา (Yogyakarta) และอาณาจักรสุรการ์ตา (Surakarta ในปี พ.ศ.2298) จากนั้นมาราชสำนักยกยาการ์ตาและสุรการ์ตาต่างก็สืบทอดนาฏศิลป์ต่างๆที่มีแต่เดิมเพื่อแสดงสิทธิ์อันชอบธรรมในการปกครอง การแสดงอำนาจ และได้มีการแข่งขันกันสร้างสรรค์รูปแบบนาฏศิลป์ต่างๆ จากการแข่งขันดังกล่าวส่งผลให้เกิดรูปแบบนาฏศิลป์ขึ้นหลายชนิด บรรดาโอรสสุลต่านก็จะต้องมีความสามารถทางดนตรีและนาฏศิลป์เป็นอย่างดี

ครั้นถึงยุคสมัยสุลต่านองค์ที่ 7 แห่งยกยาการ์ตา คือ สุลต่านฮาเมงกูภูวโน ที่ 7 (Hamengubuwana VII) ได้โปรดให้ตั้งสมาคมนาฏศิลป์ชวาขึ้น เรียกว่า “กฤดา เบกษา วิรามา” (Krida Beksa Wirama) เพื่อให้การศึกษาและจัดการแสดงให้แก่ราชวงศ์ ขุนนาง และประชาชน ลักษณะคล้ายกรมศิลปากรของไทย นอกจากนี้ยังเกิดสมาคมลักษณะเดียวกันอีกหลายแห่ง

สำหรับยุคปัจจุบันนี้เป็นยุคที่ราชสำนักหมดอำนาจ แต่รัฐบาลได้เข้ามาเป็นผู้ดูแลโดยได้จัดตั้งสถาบันการศึกษานาฏศิลป์จำนวน 2 แห่งในยกยาการ์ตา คือ กอนเซอวาตอริ ตารี อินโดนีเซีย (Konservatori Tari Indonesia)และอะคาเดอมิ เสนี ตารี อินโดนีเซีย (Academi Seni Tari Indonesia) สถาบันเหล่านี้รวมทั้งกฤดา เบกษา วิรามา ได้จัดการศึกษาและการแสดงนาฏศิลป์ต่างๆ โดยเฉพาะการแสดงวายังวอง อีกทั้งยังจัดแสดงละครเรื่องต่างๆซึ่งไม่เคยแสดงในอดีตอีกหลายเรื่อง หลังจากนั้นได้มีการเปิดสถาบันทางด้านนาฏศิลป์อีกหลายแห่ง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544, น.19-26)

จากความเป็นมาดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงการมีส่วนร่วมในการแสดงนาฏศิลป์ของราชสำนักอินโดนีเซีย หรืออีกนัยหนึ่งก็คือราชสำนักมีส่วนในการอุปถัมภ์นาฏศิลป์ของอินโดนีเซีย ซึ่งในที่นี้จะขอกล่าวสรุปเป็นประเภทต่างๆดังนี้

นาฏศิลป์อินโดนีเซียสามารถแบ่งเป็นประเภทใหญ่ๆได้ 4 ประเภท ประกอบด้วย

1. นาฏศิลป์บาหลี
2. นาฏศิลป์ชวา

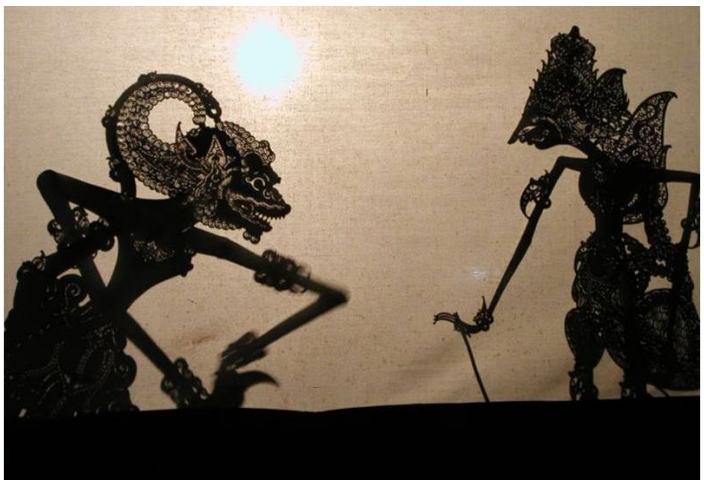
3. นาฏศิลป์ซุนดา
4. นาฏศิลป์ท้องถิ่นอื่นๆ

ในบรรดานาฏศิลป์ทั้ง 4 ประเภท นาฏศิลป์บาหลีจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องพิธีกรรมในศาสนาฮินดูที่กระทำในวัดเป็นส่วนใหญ่ นาฏศิลป์ท้องถิ่นจะเป็นนาฏศิลป์เฉพาะในแต่ละท้องถิ่น นาฏศิลป์ซุนดาเป็นนาฏศิลป์ที่ทำนุบำรุงโดยราชสำนักแต่เป็นนาฏศิลป์เพื่อประชาชน ส่วนนาฏศิลป์ชวาเป็นกิจของราชสำนักโดยเฉพาะ ดังนั้นในที่นี้จึงขออธิบายรายละเอียดของนาฏศิลป์ชวาที่เกี่ยวข้องกับราชสำนัก เพื่อให้ทราบพอสังเขปดังต่อไปนี้

นาฏศิลป์ชวาส่วนใหญ่สืบทอดมาจากอดีตได้รับการทำนุบำรุงโดยราชสำนัก เป็นการแสดงที่มีระเบียบแบบแผนรัดกุมทั้งดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์และวรรณศิลป์ ตลอดจนความงามของเครื่องแต่งกาย รูปแบบของนาฏศิลป์ชวาที่เกี่ยวข้องกับราชสำนักได้แก่

1. วายังกุลิต (Wayang Kulit)
2. วายังวอง (Wayang Wang)
3. ลังเงิน ดริยอ (Langen Driya)
4. เบอโดโย (Bedoyo)
5. สริมปี (Serimpi)
6. เบกสานและวิเรง (Beksan และ Wireng)
7. เกอโตประ (Ketoprak)

1. <u>วายังกุลิต (Wayang Kulit)</u> เป็นการแสดงเงาของตัวตุ๊กตาที่ฉลุด้วยหนัง แสดงเป็นเรื่องราว ต่อมาได้พัฒนาเป็นการเชิดหนังเล่นเงาบนจอ เป็นนาฏศิลป์ที่เก่าแก่ที่สุดของอินโดนีเซีย เป็นการแสดงที่ราชสำนักอินโดนีเซียอุปถัมภ์และทำนุบำรุงอย่างต่อเนื่องมาแต่อดีต โดยถือเป็นเครื่องราชูปโภคชนิดหนึ่ง กษัตริย์หลายพระองค์ได้เคยทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เป็นคนเชิด หรือคนพากย์ จึงถือเป็นของสูงของศักดิ์สิทธิ์ ใช้แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับเทพในศาสนาฮินดูเพื่อแสดงความเชื่อมโยงหรือสายสัมพันธ์ระหว่างเทพและเทวานุภาพกับอานุภาพแห่งกษัตริยาธิราชของอินโดนีเซีย (เรื่องเดียวกัน, น.51-52)



ภาพที่ 59 การแสดงวายังกุลิต เป็นนาฏศิลป์ที่เก่าแก่ที่สุดของอินโดนีเซีย
ที่มา : http://httppangrumpuppetblogspotcom.blogspot.com

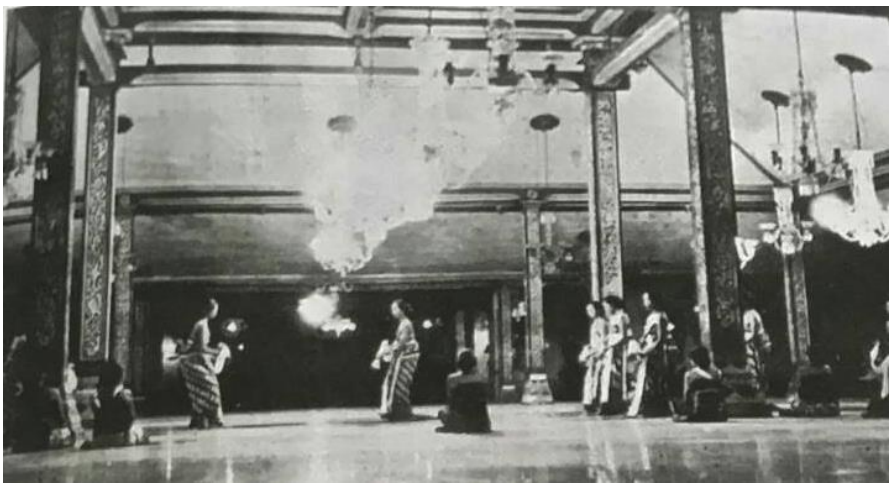
2. วายัง วอง (Wayang Wang) มีกำเนิดมาจากระบำในราชสำนักยกยาการ์ตา และสุรการ์ตา สุลต่านสุสุหุนันภกูภูวโนที่ 3 (Susuhunan Bakubhuwana III) แห่งสุรการ์ตายังได้ประดิษฐ์ระบำราชสำนักจากของเดิมขึ้นใหม่ เรียกว่าเบอโดโย เกอตาวัง (Bedaya Ketawang) เพื่ออ้างสิทธิ์อันชอบธรรมเหนืออาณาจักรมะตะราม ต่อมาสุลต่านฮาเมงกุภูวโนที่ 1 (Hamengku Bhuwana I) แห่งราชสำนักยกยาการ์ตาได้สร้างเบอโดโยขึ้นใหม่ จากเดิมที่ใช้สตรีในราชสำนักแสดง 9 คน เป็นการแสดงละครรำจากมหาภารตะเรื่องคันธาวารดายา (Ganda-wardaya) โดยใช้ผู้แสดงจากบรรดาราชวงศ์และขุนนางน้อยใหญ่กว่า 300 คน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544, น.57-58)

ภาพที่ 60 การแสดงวายังวอง เรื่องรามายณะ
ที่มา : http://2g.pantip.com/cafe/blueplanet/topic

วายัง วอง เมื่อแสดงเรื่องรามายณะหากมีผู้แสดงเช่นตัวยักษ์หรือตัวลิง ผู้แสดงตัวเอกจะสวมหน้ากากเต็มหน้าส่วนตัวประกอบจะสวมหน้ากากเพียงครึ่งหน้าโดยเปิดปากไว้เจรจา แต่หากแสดงเรื่องมหาภารตะ จะไม่สวมหน้ากาก ปัจจุบันเรียกว่า วายัง ปารวา และภายหลังต่อมาได้มีวายังโตแปง ซึ่งแสดงเรื่องปันหยี โดยผู้แสดงจะแต่งกายเลียนแบบวายัง เกอโดก สำหรับกิริยาท่าทางและการร่ายรำจะเลียนแบบวายังกุลิต (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544, น.66)

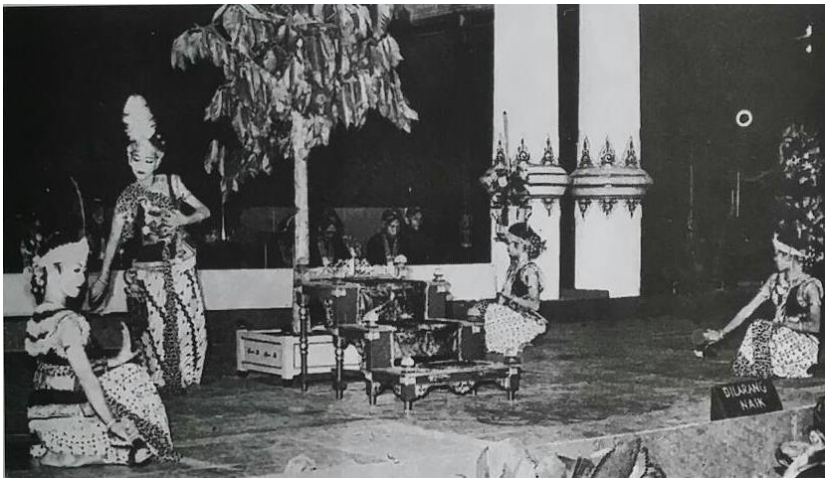
3. ลังเงิน ดริยอ (Langen Driya) เป็นวายังวองแบบหนึ่ง เกิดขึ้นเมื่อประมาณพ.ศ. 2520 ในราชสำนักยกยาการ์ตาและสุรการ์ตา เป็นการแสดงที่เปรียบได้กับละครร้องสลับรำ คือผู้แสดงใช้การร้องแทนการเจรจาตลอดเรื่องสลับกับการร่ายรำ การแสดงลังเงิน ดริยอมีแบบแผนการแสดงคล้ายวายังวอง ต่างกันที่ลังเงิน ดริยอจะมุ่งเน้นการร้องเพลง ส่วนแบบแผนการฟ้อนรำยังเป็นแบบแผนของวายังวอง ข้อแตกต่างอีกอย่างหนึ่งคือเครื่องแต่งกายซึ่ง ลังเงิน ดริยอ จะใช้เครื่องแต่งกายของราชสำนักสมัยใหม่พ.ศ.2420 ผู้แสดงจะใช้นางในราชสำนัก ซึ่งปัจจุบันการแสดงลังเงิน ดริยอ นับว่าหาดูได้ยาก

4. เบอโดโย (Bedoyo) เป็นระบำดั้งเดิมของอาณาจักรมะตะรามที่สืบทอดมาถึงในปัจจุบัน ผู้แสดงแต่เดิมจะใช้นางในจำนวน 9 คนเป็นผู้แสดง ผู้ประดิษฐ์คือสุลต่านอกุง(Sultan Agung) เบอโดโยมีความสำคัญในฐานะเป็นราชมรดก กล่าวคือเป็นการฟ้อนรำแสดงเรื่องราวความผูกพันระหว่างสุลต่านอกุง ซึ่งเป็นต้นราชวงศ์มะตะรามกับปาเนมบาหัน เสนาปติ (Panembahan Senapati)และกังเจง ระตู กิดุล (Kangjeng Ratu Kidul)เทพและเทวีแห่งทะเลใต้ผู้ปกปักรักษาองค์สุลต่านและรัชทายาท เบอโดโยจะแสดงในวันขึ้นครองราชย์ วันพระราชสมภพ ต่อมาจะแสดงในวันสุหนัตของ รัชทายาทและแสดงเพื่อเป็นเกียรติแก่แขกเมือง (เรื่องเดียวกัน, น.64)



ภาพที่ 61 การฝึกซ้อมเบอโดโยในท้องพระโรงสำนักสุรการ์ตา พ.ศ.2515
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.65

5. สริมปิ(Serimpi)เป็นระบำดั้งเดิมแสดงโดยนางในราชสำนักเช่นเดียวกับเบอโดโย แต่ใช้ผู้แสดงเพียง 4 คน โครงสร้างและวัตถุประสงค์คล้ายเบอโดโย



ภาพที่ 62 การแสดงสริมปิ เรื่อง รังกาวาตี พ.ศ.2520
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.65

6. เบกสานและวิเรง (Beksan และ Wireng) เป็นระบำอาวุธชนิดต่างๆซึ่งใช้ผู้ชายแสดง มีความสำคัญในฐานะนาฏศิลป์ที่เป็นเครื่องแสดงเดชานุภาพของสุลต่าน และใช้แทนสุลต่านในบางกรณี เบกสานมีชื่อต่อท้ายต่างกันไปตามชื่อของอาวุธนั้นๆ

7. <u>เกอโตประ (Ketoprak)</u> เป็นละครพูดสลับรำ เกิดขึ้นในราชสำนักสุรการ์ตาในปี พ.ศ. 2457 โดยนำการร้องเพลงและจังหวะการตำข้าวของชาวบ้านมาพัฒนา และต่อมาได้แสดงเป็นเรื่องราวอย่างละคร เกอโตประในสุรการ์ตาจะเน้นการฟ้อนรำ แต่ในยกยาการ์ตาจะเน้นการเจรจา

จะเห็นได้ว่าการแสดงนาฏศิลป์ของอินโดนีเซีย โดยเฉพาะนาฏศิลป์ชวานับเป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งทั้งในการใช้เป็นเครื่องราชูปโภคชนิดหนึ่ง การใช้เพื่อแสดงความเชื่อมโยงระหว่างเทพและเทวานุภาพกับอานุภาพแห่งพระมหากษัตริย์ การใช้เป็นเครื่องมือเพื่ออ้างสิทธิ์อันชอบธรรมเหนืออาณาจักร การใช้เป็นเครื่องแสดงเดชานุภาพของสุลต่านและใช้เป็นสัญลักษณ์แทนองค์สุลต่าน ในบางกรณี จึงถือกันว่าเป็นของสูงของศักดิ์สิทธิ์จนได้รับความอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์รวมถึงราชสำนักมาโดยตลอด รูปแบบการแสดงจะมุ่งเน้นความประณีตของบทประพันธ์ ดนตรี การขับร้อง การแสดงลีลาท่าทาง อารมณ์ความรู้สึก ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับนาฏศิลป์ของประเทศไทยและอีกหลายประเทศดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ด้วยความสำคัญที่กล่าวมาแล้วทำให้นาฏศิลป์อินโดนีเซียยังคงอยู่ และได้มีการดัดแปลงรูปแบบมาอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้เพื่อรักษาไว้ในรูปแบบเดิมที่สูงค่าและเพื่อให้เข้าถึงประชาชนโดยทั่วไปอีกด้วย

ในบรรดาการแสดงในราชสำนักของชวาที่กล่าวมานี้ วายัง โตแปง ซึ่งพัฒนามาจาก วายังวอง จะแสดงเรื่องปันหยี ได้มีการกล่าวถึงในราชสำนักไทยเป็นครั้งแรกในสมัยพระเจ้าตากสินแห่งกรุงธนบุรี ในคราวฉลองพระแก้วโดยโปรดให้มีการสมโภช ดังข้อความต่อไปนี้

> “หกไม้สูงสามต่อต้นหนึ่ง หกไม้ลำเดียวสามต้น ไต่ลวดสายต่ำหนึ่ง ญวนหกคนต่อเท้าสองคน ปรบไก่วงใหญ่ ๑ วง โมงครุ่ม ระเบง**<u>ชวารำหน้า</u>** ตรีวิไสย กระอั้วแทงควาย จีนเงาะ กลางคืนหนังหว่างระทา ๙ โรง หนังโรงใหญ่ ๒ โรง มังกร ญวนรำโคม เวลาเย็นมีมวยหน้าพลับพลา...”
>
> (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น.135)

คำว่า “**<u>ชวารำหน้า</u>**” ธานีรัตน์ จัตุทะศรี ได้กล่าวไว้ว่าหมายถึงการแสดงละครหน้ากากของชวา ที่เรียกว่า โตเป็ง หรือ วายังโตเป็ง นั่นเอง

ภาพที่ 63 การแสดงวายัง โตแปง เรื่อง ปันหยี ซึ่งผู้แสดงจะสวมหน้ากาก

ที่มา : Ardus M Sawega , 2014, ส่วนนำ น.4

ภาพที่ 64 ผู้แสดงเป็นปันหยี ในการแสดงวายัง โตแปง เรื่อง ปันหยี

ที่มา : Victoria Ginn อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์ , 2544, น.62

ในเรื่องของนาฏศิลป์ชวาที่เข้ามาในประเทศไทยนั้น พบตั้งแต่สมัยพระเพทราชาแห่งกรุงศรีอยุธยา(ครองราชย์ระหว่างปีพ.ศ.2231-2246 ก่อนสมัยพระเจ้าบรมโกศ) ดังข้อความที่ ทวีศักดิ์ เผือกสม ได้กล่าวไว้ใน วงศาวิทยาของอิเหนา (ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2560, น.99) ดังนี้

> “ใน พ.ศ. 2245 พระเพทราชาได้จัดคนไปเที่ยวตระเวนซื้อม้าบนเกาะชวาถึง 40 คน และนำช้าง 2 เชือกพร้อมกับของขวัญต่างๆ ไปมอบให้แก่อามังกูรัตที่ 2 (ครองราชย์ พ.ศ.2220-46) จากนั้นในปีต่อมา พระเพทราชายังได้ขอความช่วยเหลือจากบริษัทอินเดียตะวันออกของดัตช์ เพื่อให้ช่วยนำ “นางระบำชวา” จากราชสำนักมะตะรัมเข้ามาถวาย คำร้องขอที่ว่านี้มีผลออกมาอย่างไรนั้นไม่มีหลักฐานปรากฏชัดเจน เนื่องจากข้าหลวงใหญ่ดัตช์ดูไม่ค่อยจะกระตือรือร้นนักในการช่วยเหลือ”

จากเหตุการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ไทยได้มีการติดต่อค้าขายกับชวามาแต่ครั้งพระเพทราชาและยังอาจมีการนำนาฏศิลป์ของนางระบำชวาเข้ามาในครั้งนั้นด้วยก็เป็นได้ หากเป็นเช่นนั้นก็อาจสันนิษฐานได้ว่า นางระบำชวาครั้งนั้นอาจแสดงเรื่องราวของนิทานปันหยี ด้วยเป็นนางระบำจากราชสำนักมะตะรัมที่นำเข้ามาถวายพระเพทราชาตามที่พระองค์ได้กล่าวขอไปผ่านทางบริษัทอินเดียตะวันออกของดัตช์

ด้วยเหตุที่บริษัทอินเดียตะวันออกของดัตช์ หรือ บริษัทดัทช์ อีสต์ อินเดีย ได้เข้ายึดอาณาจักรมะตะราม(หรือมะตะรัม) ในปีพ.ศ.2288 โดยแบ่งอาณาจักรออกเป็น อาณาจักรยกยาการ์ตาหรือยอกยาการ์ตา (Yogyakarta) และอาณาจักรสุรการ์ตาหรือสุราการ์ตา (Surakarta)(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544, น.25) ซึ่งนาฏศิลป์ของอาณาจักรยกยาการ์ตานั้นจะมีการแสดงวายัง โตแปง แสดงเรื่องปันหยี โดยพัฒนามาจากวายัง วอง ที่ถือกำเนิดขึ้นจากระบำในราชสำนักยกยาการ์ตา จึงเป็นข้อสันนิษฐานที่อาจแสดงให้เห็นว่าเรื่องปันหยีอาจเข้ามาในสมัยพระเพทราชาก็เป็นได้ ทั้งนี้คงต้องทำการสืบค้นคำตอบต่อไป

สำหรับเรื่องอิเหนา นับได้ว่าเป็นวรรณกรรมร่วมแห่งภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังจะเห็นได้จากการปรากฏเรื่องราวของอิเหนาในภูมิภาคนี้หลายประเทศ โดยจุดเริ่มต้นมาจากชวาผ่านมาทางมลายูเข้ามาสู่ไทยและยังแพร่ขยายไปสู่พม่า ลาว รวมทั้งเขมร ซึ่งกลุ่มประเทศที่กล่าวมานี้ล้วน

มีวรรณกรรมเรื่องอิเหนา แม้บางแห่งจะเรียกชื่อเรื่องหรือชื่อตัวละครแตกต่างไปแต่หากพิจารณาจากเรื่องราวจะพบว่ามีส่วนประกอบซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกัน กล่าวคือ

- เค้าโครงเรื่องมาจากนิทานปันหยีซึ่งเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ชวา
- เนื้อเรื่องแสดงให้เห็นถึงความสามารถและความกล้าหาญของพระมหากษัตริย์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อยกย่องเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์
- เหตุการณ์ต่างๆในเรื่องมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนัก ทั้งจารีตขนบธรรมเนียมต่างๆ ตัวละคร สถานที่ เป็นต้น

วรรณกรรมเรื่องอิเหนานี้ทั้งของชวา มลายู ไทย พม่า ลาว และเขมร ล้วนมีเค้าโครงเรื่องมาจากนิทานปันหยี และได้ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นบทละครเพื่อใช้ในการแสดง โดยมีต้นทางมาจากชวา

สำหรับแหล่งต้นกำเนิดของนิทานปันหยีหรืออิเหนา พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร(2518, น.73) กล่าวว่า

> “นิทานอิเหนาต่างๆนี้ เกิดขึ้นในชวาตะวันออก ส่วนมากในสมัยเมื่อราชอาณาจักรมัชปาหิตเริ่มเสื่อมแล้ว ดังได้ประมาณไว้ว่า ในราวพ.ศ.๑๙๐๐ ถึง ๒๐๐๐”

ข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าอิเหนามีที่มาจากชวาตะวันออก ทั้งนี้ ได้มีการเดินทางตามรอยอิเหนาและได้พบสถานที่ต่างๆในชวาตะวันออกซึ่งเชื่อว่าเป็นสถานที่จริงที่นำกล่าวไว้ในเรื่องอิเหนา

ทวีศักดิ์ เผือกสม(2560, น.246-247) ได้กล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จประพาสชวา ในปี พ.ศ.2477 โดยมีนักโบราณคดีชื่อ “ฟาน สเตง คัลเลนเฟลส์” (Pieter Vincent van Stein Callenfels) ทำหน้าที่เป็นมัคคุเทศก์ พานำเสด็จเยี่ยมชมโบราณสถานที่สำคัญในชวา และยังพาเสด็จไปเยือนถ้ำแห่งหนึ่งที่อ้างว่าเป็นถ้ำอิเหนา ในตอนที่อิเหนาพาบุษบาไปซ่อนหลังจากลักพามาจากเมืองดาหา ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(2480, น.85-86) ได้กล่าวไว้ว่า

“...ต่อมาเมื่อข้าพเจ้ากลับมาจึงได้พบศาสตราจารย์คัลเลนเฟลที่เมืองปีนัง แกเล่าว่าเมื่อสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันเสด็จประพาสเกาะชะวา รัฐบาลเขาให้แกเป็นผู้นำเสด็จทอดพระเนตร์ของโบราณที่ต่างๆ เมื่อเสด็จไปถึงเมืองดาหา (ซึ่งเดี๋ยวนี้เรียกว่า เมืองกะตีรี) โปรดทรงซักไซ้ถึงเรื่องอิเหนา แกได้นำเสด็จไปทอดพระเนตร์จนถึงถ้ำที่ว่าอิเหนาพานางบุษบาไปซ่อนไว้ ข้าพเจ้าอยากฟังตามเสด็จบ้าง จึงซักแกถึงเรื่องอิเหนา แกบอกว่าเรื่องอิเหนามีเป็น ๒ ประเภท เป็นนิทานที่ชาวเมืองเล่าประเภทหนึ่ง เป็นพงศาวดารที่ค้นพบหลักฐานประเภทหนึ่ง...”

ภาพที่ 65 ถ้ำอิเหนา ในตอนที่อิเหนาพาบุษบาไปซ่อนหลังจากลักพามาจากเมืองดาหา ซึ่งทวีศักดิ์ เผือกสม (2560, น.249) ได้กล่าวถึงชื่อเรียกและที่ตั้งของถ้ำไว้ว่า ถ้ำเสอโลมังลิง (Goa Selomangling) หรือ เตอโลโตก (Telotok), เกอดีรี, ชวาตะวันออก

ที่มา : https://th.tripadvisor.com/Attraction.

ภาพที่ 66 ภายในบริเวณถ้ำจะพบพระพุทธรูปประดิษฐานอยู่ส่วนหนึ่งของถ้ำ
ที่มา : https://th.tripadvisor.com/Attraction.

ข้อความและหลักฐานที่ปรากฏข้างต้นทำให้สันนิษฐานได้ว่า จุดเริ่มต้นของอิเหนามีที่มาจากชวา โดยนำข้อมูลเค้าโครงเรื่องจากความเป็นจริงมาแต่งเป็นตำนานหรือเรื่องเล่าอย่างนิทานปันหยี และพัฒนาไปสู่การนำนิทานดังกล่าวมาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นเรื่องราวและเป็นบทละครเพื่อใช้ในการแสดงละครในอย่างเรื่องอิเหนา ซึ่งแพร่หลายไปยังภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อีกหลายแห่งในยุคต่อมา ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะขอกล่าวอธิบายถึงอิเหนาในภูมิภาคแห่งนี้มาพอสังเขป ตามประเด็นต่อไปนี้

1) อิเหนาในชวา

ในเรื่องที่อิเหนาได้เค้าโครงเรื่องมาจากไหนนั้น ชุมนุมพระนิพนธ์ของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ์ (2518, น.131-137) ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องอิเหนามาจากไหน ดังข้อความต่อไปนี้

เนื้อความกล่าวถึงเมื่อเดือนพฤษภาคม 2483 ระเด่นปูรพจรก หัวหน้ากองวรรณคดีในราชสมาคมศิลปศาสตร์แห่งเมืองปัตตาเวียได้ส่งเรื่องที่แต่งขึ้น ว่าด้วยนิทานปันหยีต่างๆซึ่งได้รวบรวมและวิจารณ์ไว้เป็นภาษาวิลันดา กล่าวถึง ในชวาประเทศมีนิทานเรื่องนี้อยู่มากสำนวน กล่าวความไม่ตรงกันทุกฉบับไป นอกจากว่า พระโอรสรัชทายาทกรุงกุเรปันหมั้นไว้กับพระธิดากรุงดาหา และไปหลงรักหญิงอื่นจนเกิดยุ่งยาก ต่างต้องปลอมองค์ไปเร่ร่อนหรือที่เรียกว่า “ไปมะงุมมะงาหรา” เที่ยวตี

บ้านเมืองใหญ่น้อยจนทั่วแดนชวา มีการปลอมเป็นคนเล่นหนัง (ดาหลัง) ด้วยโดยมาก จึงคืนพระนครอยู่เย็นเป็นสุขเรียบร้อยทุกฝ่าย

ท่านได้กล่าวอีกว่า นิทานเหล่านี้ใช่ว่าจะไม่มีมูลแห่งความจริงแต่เป็นนิทานที่เกิดขึ้นเสริมพระเกียรติยศพระมหากษัตริย์ ผู้เป็นที่รักที่นิยมของมหาชนอย่างยิ่งพระองค์หนึ่ง ทำนองนิทานพระร่วงของเรา โดยท่านได้สรุปเกี่ยวกับเรื่องอิเหนาเข้ามาในประวัติชวาในตอนใดดังนี้

ประวัติชวา

เกาะชวาเป็นศูนย์กลางที่สำคัญที่สุดของประเทศปัจจุบันคืออินโดนีเซีย เป็นแหล่งวัฒนธรรมมาแต่โบราณ เคยเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของอาณาจักรศรีวิชัยแต่ยังมีมลายูที่อยู่ทางสุมาตราซึ่งมีความยิ่งใหญ่อยู่ในอาณาจักร เมื่อใดที่พวกมลายูทางสุมาตราซึ่งเป็นผู้ปกครองบ้านเมืองอ่อนแอลงพวกชวาก็แข็งข้อจนถึงประมาณพุทธศตวรรษที่ 15 กษัตริย์ชวาตะวันออกพระนามว่าพระเจ้าสิณฑุก (ธาตุระหว่างพ.ศ 1472-1490) ได้ฟื้นฟูวัฒนธรรมแบบชวาแท้และทิ้งระบบศรีวิชัย ครั้นถึงสมัยพระเจ้าธรรมวงศ์ในราชวงศ์เดียวกัน(ครองราชย์ พ.ศ 1528 ถึง พ.ศ 1549) ได้บุกโจมตีด้วยอำนาจที่ยิ่งใหญ่จนถึงเกาะสุมาตรา แต่ทางศรีวิชัยได้ต่อสู้จนถึงปีพ.ศ 2549 ศรีวิชัยเป็นฝ่ายชนะและบุกกลับมาตีเมืองราชธานีของพระเจ้าธรรมวงศ์ จนพระเจ้าธรรมวงศ์สิ้นพระชนม์ในที่รบ

ในขณะนั้นพระราชธิดาของพระเจ้าธรรมวงศ์เป็นชายาของเท้าบาหลีนามว่าธรรโมทัยนหรือท้าวอุทัยน์ มีโอรสที่มีพระนามภายหลังต่อมาเรียกว่า ไอรลังค์ ซึ่งพระเจ้าธรรมวงศ์ตั้งพระทัยจะมอบราชสมบัติชวาให้ เมื่อเกิดศึกใหญ่กับศรีวิชัยและราชธานีชวาแตก เจ้าไอรลังค์ ได้หนีไปซ่อนพระองค์อยู่บนเขาวนคีรี เมื่อเหตุการณ์สงบพระบิดาทางบาหลีสิ้นพระชนม์จึงเสด็จไปครองกรุงบาหลีต่อมาถึงพ.ศ 1565 ทางศรีวิชัยถูกประเทศโจฬ ที่อยู่ทางใต้ของอินเดียมารบกวน พระเจ้าไอรลังค์จึงเริ่มรวบรวมบ้านเมืองใหญ่น้อยในชวาโดยไม่ต้องเกรงอำนาจทางศรีวิชัย และทางศรีวิชัยยังได้ยกพระธิดามาให้เป็นมเหสี ในที่สุดชวาจึงได้ปรองดองกับศรีวิชัย พระเจ้าไอรลังค์พระองค์นี้ ทางชวาโบราณยกย่องว่าเป็นผู้มีบุญและมีเดชานุภาพ จนในเรื่องอิเหนาที่มาถึงเมืองไทยกล่าวถึงพระองค์ ว่าเป็นต้นสกุลของวงศ์เทวาที่ครองชวาและเรียกพระองค์ว่า ปะตาระกาหลา (ภัตตารกาละ) อันเป็นนามที่เรียกกำกวมกันไปกับทรงเป็นเจ้า (ภัตตารคุรุ)ซึ่งเป็นที่นับถืออย่างยิ่งของคนชวาในสมัยนั้น

ภาพที่ 67 พระเจ้าไอรลังค์ โอรสท้าวอุทัยน์แห่งบาหลี ต้นราชวงศ์ของอิเหนา

(จากเขาปะนังกุหงันในชวา)

ที่มา : Ancient Indonesian Art ของ A.J. Bernet Kempers Amsterdam MCMLIX อ้างถึงใน พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2517, น.137

พระเจ้าไอรลังค์มีพระธิดาที่ส่งปลีกพระองค์ออกไปผนวชเป็นชี โดยไม่ยุ่งกับงานบ้านงานเมือง เมื่อพระเจ้าไอรลังค์ใกล้จะสิ้นพระชนม์ในปีพ.ศ 1592 จึงทรงแบ่งอาณาเขตของพระองค์ออกเป็น 2 ส่วนคือกุเรปันและดาหา ประทานให้พระราชโอรสที่เกิดแก่พระสนมพระองค์ละส่วน พระราชโอรสพระองค์หนึ่งมีโอรสด้วยประไหมสุหรี คือ พระอัครมเหสีใหญ่ และพระราชโอรสอีกพระองค์หนึ่งมีพระธิดาด้วยพระอัครมเหสีประไหมสุหรี เช่นกัน พระภคินีที่เป็นรูปชีจึงทรงแนะนำให้ทั้งสองพระองค์นี้สมรสกัน เพื่อพระราชมรดกของดินแดนทั้งสองจะได้กลับมารวมกันใหม่ เรื่องราวดังกล่าวเป็นเงื่อนเค้าทางประวัติศาสตร์ของนิทานปันหยีนี่เอง

พระราชวิจารณ์เรื่องอิเหนา ยังกล่าวถึง นิทานปันหยีต่างๆ โดยกล่าวว่า เนื้อเรื่องของนิทานปันหยีซึ่งเกิดขึ้นเกี่ยวกับพระเกียรติคุณของกษัตริย์ชวาแต่โบราณพระองค์หนึ่งนั้น ระเด็นปูรพจรก เจ้าของหนังสือที่ได้กล่าวในข้างต้นได้รวบรวมนิทานปันหยี มาหลายฉบับเช่น

1. หิกะยัต ปันหยี สมิ รัง ภาษามลายู ซึ่งแปลมาจากภาษาชวา รุ่นกลาง สรัตกัณฑ ภาษาชวา ต้นฉบับมาแต่ โสโล
2. ปันหยีอังกรณี ภาษาชวาได้มาจากเมืองปาเลมบัง เป็นสำนวนที่มีเรื่องสมบูรณ์กว่าอ้ายทุกสำนวน
3. มาลัต ภาษาโบราณของชวาที่เรียกว่าภาษากวีนับว่าเป็นสำนวนที่ใกล้กับสมัยอิเหนาในประวัติศาสตร์ยิ่งกว่าสำนวนใดๆ ได้มาจากเกาะบาหลี
4. อิเหนา ของเขมร คัดเรื่องมาจากสมุดของ เดอะมูราต์ ฉบับนี้คือที่เราเรียกว่าอิเหนาเล็ก เป็นเรื่องเดียวกับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2

ระเด็นปูรพจรกได้เปรียบเทียบใจความของเรื่องเหล่านี้ไว้โดยละเอียดเช่นในเรื่องของพระญาติวงศ์ของอสัญแดหวาเป็นต้น

ในบรรดานิทานปันหยี พบว่าฉบับเรื่อง หิกะยัต ปันหยี สมิรัง มีข้อสงสัยว่าอาจเป็นต้นเค้าของบทละครเรื่องดาหลังของไทย ซึ่งมีเนื้อเรื่องดังนี้ (เรื่องเดียวกัน, น.15-18)

“**หิกะยัต ปันหยี สมิรัง**

เรื่องนี้มีอารัมภบทว่าแปลมาจากภาษาชวา เค้าความดังนี้

(๑) กำเนิดอินู ฯลฯ กาลครั้งหนึ่งยังมีกษัตริย์สี่พี่น้อง ครองนครต่างๆกัน พระเชษฐาครองกุริปัน ถัดนั้นครองดาหา พระองค์กลางครองกะกะหลัง พระอนุชาที่สุดครองสิงหสาหรี มีพระราชสันถวไมตรีแก่กันและกัน ท้าวกุริปันมีพระราชโอรสด้วยพระมหาเทวี (มเดหวี) นาง บรัชนาถ ท้าวเธอมีพระประสงค์จะได้พระโอรสด้วยประไหมสุหรี (จากคำว่า ปรเมศวรี คือ พระบรมราชินี) สักพระองค์หนึ่ง จึงจะสะสรงทรงเครื่องกระทำพลีบูชาพระเป็นเจ้าอยู่ ๔ๆ วัน ๔๐ คืน ในขณะนั้น ภัฏฏารกาละ (ไทยว่า ปตารกาหลา) เหาะตระเวนอากาศมาถึงแดนชะวา เมื่อถึงตรง พรารสชนิเวศน์กรุงกุริปัน ได้

กลิ่นเครื่องสักการะ พลางผันพระพักตร์ลงมาสู่เบื้องล่าง ทอดพระเนตรเห็นท้าวกุริปันกับประไหมสุหรี กำลังทรงทำสักการะแต่พระเป็นเจ้าเพื่อขอโอรส เธอจึ่งหันกลับขึ้นไปยังเทวโลก ทูลตามความที่ได้เห็นนั้นแต่ภัฏฏารคุรุ(พระอิศวรเป็นเจ้า) พระองค์ตรัสว่าเรื่องนี้ตระหนักพระหฤทัยอยู่แล้วดุจกัน จึงบรรหารให้หาพระอรชุนกับพระชายา นามสุภัทรา ซึ่งจะให้ลงไปยังมนุษย์ โลก อีกทั้งพระสัมภกับพระชายานามชนาวดี และเทพเจ้าอื่นๆ พระอรชุน พระชายากับทั้งเทพเจ้าทั้งนั้น ประทับอยู่ยังทิพโยทยาน อันมีนามว่าบุษบงรัตน พระนารทรับรับสั่งพระเป็นเจ้ามาทูล พระอรชุนก็ตอบว่าได้ทราบเรื่องและได้คิดอยู่แล้วเหมือนกันในเรื่องนี้ (เป็นอันว่าเทพเจ้าเต็มหฤทัยช่วยพร้อมกัน)

จึ่งพระอรชุนขอร้องให้พระสัมภลงไปยังดาหากับนางสุภัทรา ส่วนเธอจะเสด็จลงไปยังกุริปันกับชายาของพระสัมภ เมื่อได้กำหนดดังนั้นแล้วต่างก็สะสรงขัดสีฉวีวรรณแล้วอำลาซึ่งกันและกัน ลำดับนั้นเกิดพายุใหญ่ฝนฟ้าคะนอง ฝูงเทพเจ้าทั้งหมดพากันทราบตระหนักว่า เป็นเหตุด้วยการจุติของพระอรชุนและเทพเจ้าอันได้ออกนามมาแล้ว จึงพากันประสาทพระพรให้จงมีสุขสวัสดี และรุ่งเรืองด้วยฤทธานุภาพ พระอรชุนให้นางชนาวดีแปลงพระองค์เป็นดอกบัว ส่วนเธอเป็นเกษร แล้วบันดาลให้ดอกบัวนั้นตกลงในพระเพลาท้าวกุริปัน หลังสาธยายมนตร์อยู่กับประไหมสุหรี พอดอกบัวตกท้าวเธอทั้งสองพระองค์ก็พลันถึงซึ่งวิญัญญีภาพ

ครั้นพระเป็นเจ้าทรงเห็นว่า พระอรชุนกับเหล่าเทพเจ้าชั้นสูงเหล่านั้นจุติลงไปแล้ว จึงดำรัสให้หาภัฏฏารกาละมามอบพระสังวาลย์ให้ไปทำเป็นนิลธวัชสำหรับพระอรชุนที่จะไปเกิดเป็นพระโอรสท้าวกุริปัน กับประทานกระถางธูปโลหะให้ไปทำเป็นฆ้องศึก ส่วนภัฏฏารกาละก็ถอนพระทนต์ออกนิมิตรเป็น กฤช อันมีนามว่า กาลมิสนี ถอนเส้นพระโลมาจากพระบาทออกนิมิตเป็นม้าต้นชื่อ สิงครังคิ เส้นหนึ่ง และเป็นช้างต้นชื่อศรีประมัท อีกเส้นหนึ่งแล้ว(นำสิ่งของและสัตว์เหล่านั้น) ลงมายังกุริปัน ทอดพระเนตรเห็นท้าวกุริปันกับประไหมสุหรียังสลบแน่นิ่งอยู่ จึงตรัสว่า หยุดสาธยายมนตร์เสียที พรของเจ้าสำเร็จตามประสงค์แล้ว ท้าวกุริปันจึงฟื้นขึ้นและถามว่า นั่นเสียงใครพูด ไม่เห็นมีตัวตน ภัฏฏารกาละตอบว่า เสียงเราผู้อัยยกา เจ้าจงรับสิ่งของเหล่านี้ไว้และเสวยดอกบัวนี้ด้วยกันกับชายา แล้วจะได้โอรสจากพระเป็นเจ้าท้าวกุริปันจึงยอกรนมัสการแต่เสียง

พระอัยยกาๆก็เสด็จคืนสู่สวรรค์ ขณะนั้นเทพเจ้าอื่นๆซึ่งเหาะอยู่บนท้องฟ้า เมื่อได้ทราบจากภัฏฏารกาละว่าพระอรชุนจุติพงษ์ไปเป็นโอรสท้าวกุริปัน ก็พากันจุติตามลงไปเข้าสู่ครรภ์แห่งภรรยาเสนามาตย์ผู้ใหญ่ในกลุ่มนั้น ...ประไหมสุหรีจึงประสูติพระโอรส ซึ่งเมื่อได้จัดการสะสรงตามประเพณีแล้ว ก็ได้พระนามว่า อินูกรรตปติ มีสร้อยว่า กุดารวิศฤงค...”

นอกจากเรื่องราวของกำเนิดอินูแล้ว ยังมีเรื่องราวในหัวข้อต่างๆอีก ประกอบด้วย

2) เริ่มทุกข์ทางกุริปัน(เรื่องเดียวกัน,น.18-25)เป็นเรื่องราวเมื่อภัฏฏารกาละ ออกตรวจมนุษยโลกและพบว่าเมืองกุเรปันและเมืองดาหา มีการรื่นเริงละทิ้งปูชนียกิจต่อพระเป็นเจ้า โดยเฉพาะท้าวดาหาที่มิได้ใช้บนหรือแก้บนเมื่อครั้งขอพระราชธิดาต่อพระทรงเมืองจึงนำความไปทูลภัฏฏารคุรุ เมื่อได้ฟังภัฏฏารคุรุทรงพระพิโรธและสั่งให้ภัฏฏารกาลไปลงโทษเมืองกุเรปันและเมืองดาหาให้เปลี่ยนความสุขกลายเป็นทุกข์แทน แล้วกล่าวถึงนางฟ้ากับเทพบุตรที่ลอบรักกัน พระเป็นเจ้าทรงสาปให้ทั้ง 2 จุติลงไปอยู่ในโลกมนุษย์โดยนางฟ้าไปเกิดเป็นบุตรีของนายตำบลปะงาปิรัน ที่มีรูปโฉมงดงาม ชื่อว่า มรรคลางู

เมื่อเวลาล่วงเลยมาประมาณ 13 ปี ได้เกิดเหตุเมื่ออินู กับพี่เลี้ยงออกไปล่าสัตว์และได้พลัดหลงกับพี่เลี้ยงไปจนพบกับนางมรรคลางู จึงได้ขอนางแล้วพาไปในราชธานี ทั้งที่อินูได้หมั้นหมายไว้กับธิดาท้าวดาหาแล้ว เมื่อกลับเข้าเมืองได้ถูกเร่งรัดเรื่องงานแต่งงาน แต่นางมรรคลางูได้ทำอุบายว่าป่วยจนประไหมสุหรีต้องแสร้งทำอุบายว่าประชวรจะตั้งพระครรภ์ อยากเสวยตับของเสือแม่ลูกอ่อน อินูจึงจำยอมต้องออกไปลาเสือ ระหว่างนั้นประไหมสุหรีได้ไปหานางมรรคลางูและได้แทงนางด้วยกริชจนนางขาดใจตาย หายไปต่อพระพักตร์ประไหมสุหรี เมื่ออินูกลับเข้าเมืองไม่พบนางจึงตรอมใจจนร่างกายซูบซีดลงแล้วปรารภว่าอยากออกบวชเป็นฤษี เรื่องราวในตอนนี้จบลงเพียงเท่านี้

จากเรื่องราวในช่วงที่ 2 เป็นจุดสำคัญที่ทำให้เกิดเรื่องราวต่อไปในช่วงที่ 3 ดังนี้

3) เป็นตอนที่กล่าวถึงการลงโทษเมืองดาหาของภัฏฏารกาละ ที่ไม่พอใจจากการที่คนในเมืองดาหาละเลยการปฏิบัติกิจเพื่อถวายพระเป็นเจ้า โดยมีชื่อของช่วงนี้ว่า “ลงโทษดาหา” เนื้อความสรุปได้ดังนี้ (เรื่องเดียวกัน, น.25-26)

เรื่องราวสืบเนื่องจากตอนที่แล้ว ภัฏฏารกาละ ได้บันดาลให้เกิดพายุใหญ่ทั่วเมืองดาหาและเกิดลมหอบ เอาพระราชธิดา จันทรกิรัณกับพี่เลี้ยงทั้ง 2 คือบาหยันและสังงิด (ของไทยคือซ่าเหง็ด แต่ในอิเหนาเล็กระบุปเสหรัน) ไปทิ้งไว้บนยอดเขา ชัมพะงัน แล้วตรัสให้นางอยู่บำเพ็ญตบะถือเพศเป็นนางชี (“เอนดัง” ของไทยใช้ชื่อว่าแอหนัง) โดยแจ้งว่าเป็นพระอัยกาและจะเป็นผู้คุ้มครองนาง ระหว่างบวชชีนางจันทรกิรัณได้เปลี่ยนชื่อเป็น สะงูลาหรา บาหยันเปลี่ยนเป็นมายาลาหรา สังงิตเปลี่ยนเป็นมายาบรังตี เมื่อพายุสงบท้าวดาหาและประไหมสุหรีไม่พบธิดาจึงออกตามหาพร้อมทั้งส่งข่าวไปยังท้าวกุเรปัน

เรื่องราวอีกช่วงหนึ่งที่สำคัญซึ่งแสดงให้เห็นแสนยานุภาพของอินู ผู้ปรียบเสมือนตัวแทนกษัตริย์ชวาที่ยิ่งใหญ่ จะปรากฏในช่วงที่ 4 การมะงุมมะงาหรา

ดังมีเนื้อหาโดยสรุปดังนี้

4) อินูที่ออกท่องเที่ยวเร่ร่อนอย่างลับๆด้วยความเสียใจเรื่องนางมรรคลางู ระหว่างเดินทางได้พบฤษี นามว่า จักจะเสน ซึ่งเป็นบิดาของ จักจะกุวาจ ผู้เป็นอัยกาของหนุมานที่ถูกสาปว่าเมื่อใดที่พบกับอินูแล้วจึงสามารถกลับขึ้นสวรรค์ได้ อินูจึงได้ทราบเรื่องนางมรรคลางูว่าได้กลับสู่สวรรค์ ระหว่างที่อินูอยู่ในสำนักฤษีได้บำเพ็ญตบะและได้ศึกษาศึกษาศิลปศาสตร์จนอยู่ยงคงกระพัน จากนั้นได้อำลาจากไป

เมื่อลงมายังเชิงเขา อินูและพี่เลี้ยงได้แปลงเป็นปันจุเหร็ด โจรป่า นามว่า “เมสะอังกุลาตีสิร ปันหยี สะงูลาหรา” ยุรุเดะ เป็น กุดาวีรชิต ปูนตาเป็น กุดานรชิต กรตาหราเป็นกุดานรคัมปีต สมารเป็นวงศวิต จะมูริสเป็น สูตวงศ์ จากนั้นได้ออกตีเมืองและได้และเกิดเรื่องราวต่างๆขึ้นอีกมาก จนได้ไปเป็นราชบุตรบุญธรรมของท้าวกะกะหลัง

เรื่องราวต่อจากนี้จะแบ่งเป็นประเด็นตามชื่อที่เรียงลำดับดังนี้

5) ปันหยีสมิรัง

6) เจ้านายกุริปันออกติดตาม

7) ศึกโสจวินทุ

8) รตูเทวีแห่งธนูราช

9) ศึกติดธนูราช

10) ปันหยีขอรตูเทวีเป็นชายา

11) ท้าวดาหาใช้บน

12) การอภิเษกสมรสและการอวสานแห่งเรื่อง ซึ่งในตอนนี้เป็นบทสรุปของเรื่องที่กล่าวถึงการแต่งงานของโอรสและธิดา ประกอบด้วย

1. อินูกับนางจันทรกิรัณ
2. จะหงังตินังลูกับนางรัตรนากุมุทอากุงแห่งกะกะหลัง
3. บรรพตสาหรีกับนางรัตนาวิลิส
4. สิงคมนตรีแห่งกะกะหลังกับนางปูรวกุสุมา แห่งสิงหสาหรี
5. บรัชนาถกับธิดาท้าวโสจวินทุ

จากนั้น ได้ทรงแต่งตั้งพระมเหสีรองอีกองค์ละสี่ตำแหน่ง คือ มหาเทวี ลิกู มะตรู มูลาหงี ครั้นเสร็จแล้วทุกพระองค์ได้ทรงพระราชยานอันประดับด้วยลวดลายวิจิตร มีรูปครุฑ รูปนาค เป็นต้น ออกเลียบพระนครรอบสนามหลวงเพื่อประชาชนพลเมืองที่มาในงานจะได้ชมพระบารมี

เมื่อเสร็จพิธีอภิเษกสมรสท้าวทั้งสี่จึงมอบราชสมบัติให้พระโอรส คือ

1. อินูครองกรุงกุริปัน
2. บรรพตสาหรีครองกรุงดาหา
3. สิงคมนตรีครองกรุงกะกะหลัง
4. จะหรังตินังลูครองกรุงสิงหสาหรี เพราะเมืองสุดท้ายไม่มีโอรส
5. บรัชนาถครองกรุง วีรภูมิ

ส่วนพระชนกทั้งสี่ออกบำเพ็ญตบะ เหตุการณ์ทั้งหมดกลับเข้าสู่ความสุขสงบและท้ายที่สุดท้าวทั้ง4 พระนครกับพระมเหสีได้เสด็จไปสู่สรวงสวรรค์ ฝ่ายโอรสทั้งหมดกลับไปปกครอง

บ้านเมืองตามที่ได้รับมอบ รวมพระนครทั้ง5 เป็นนครที่เข้มแข็งในดินแดนชวาและมีเมืองต่างๆพากันมาถวายบรรณาการ

จากเรื่องราวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า หิกะยัตปันหยีสมิรัง เป็นเรื่องราวที่ยกย่องกษัตริย์ในดินแดนชวา ซึ่งการลำดับเรื่องจะเรียงเป็นตอนตามเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้น โดยเนื้อเรื่องจะคล้ายกับอิเหนาของไทยเพียงบางส่วน ดังที่มีข้อสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นต้นเค้าของเรื่องดาหลังมากกว่า

นอกจากเรื่อง หิกะยัต ปันหยี สมิรัง แล้ว ยังมีอิเหนาร้อยแก้วฉบับอารีนคารา เป็นภาษาชวา แต่ได้มีผู้นำไปแปลเป็นภาษามลายู มีบันทึกว่าดาหลัง คนเชิดหนัง ชื่อ อารีนคราเป็นผู้แต่ง (เรื่องเดียวกัน, น.42- 46) อิเหนาฉบับนี้สันนิษฐานว่าเป็นต้นเค้าของเรื่องอิเหนาหรืออิเหนาเล็ก โดยสังเกตจากเนื้อหาที่มีความคล้ายคลึงกัน

อิเหนาร้อยแก้วฉบับอารีนคารา

เนื้อเรื่องกล่าวถึงระตูกุเรปันที่ครองอาณาเขตใหญ่ในชวา มีธิดาอยู่องค์หนึ่งซึ่งได้สมรสกับเทวดา จนมีโอรส 4 องค์และธิดา 1 องค์จึงได้แบ่งเขตแดนออกเป็น 4 คือกุเรปัน ดาหา กาหลัง สิงหสาหรี ส่วนธิดานั้นได้เป็นประไหมสุหรีของระตูบาหลี

ระตูกุเรปันมีโอรสกับประไหมสุหรี นามว่าอิเหนากะระตะปาตี ซึ่งได้หมั้นหมายกับจินตะหรากิรันกาโละธิดาของระตูดาหา อิเหนาต้องการอยากเห็นโฉมของคู่หมั้นจึงให้ช่างไปวาดรูป แต่ช่างกลับไปวาดรูป อินดาริกา ผู้เป็นธิดาที่เกิดจากลิกู ซึ่งหลังค่อมและขาดความงาม (ในขณะที่เกิด เมื่อท้าวดาหาเห็นว่านางมีรูปโฉมดังกล่าวจึงได้ทรงบวงสรวงขอธิดาใหม่ แล้วจึงได้นางจินตะหรากิรันกาโละที่เกิดจากประไหมสุหรี) ทำให้อิเหนาคิดหนีออกไปท่องเที่ยวเพื่อหนีการแต่งงาน จนถึงเมืองบาหลีได้พบรักกับกุสุมาจินตะหรา ธิดาระตูบาหลีและได้นางเป็นชายาจึงพานางกลับกุเรปัน ระหว่างทางอิเหนารบกับระตูวังกาที่จะชิงนางกุสุมาจินตหรา ผลคืออิเหนาได้รับชัยชนะและได้โอรสธิดาระตูเป็นเชลย

ฝ่ายระตูมาตาวัน ได้มาสู่ขอธิดากรุงดาหาคือจินตะหรากิรันกาโละ แต่ถูกปฏิเสธจึงเกิดสงคราม อิเหนายกทัพไปช่วยเมืองดาหารบ หลังได้รับชัยชนะอิเหนาได้เข้าเฝ้าท้าวดาหาจึงได้พบจินตะหรากิรันกาโละและตกหลุมรักเพียงครั้งแรกที่ได้เห็น อิเหนาลอบเข้าหานางและได้นางเป็นชายา

องค์ปะตาระกาหลาต้องการลงโทษอิเหนาที่ไปได้หญิงอื่นก่อน จึงสาปอิเหนาให้ตกระกำลำบาก และพระองค์เองเข้าแฝงในองค์พระธิดาทำให้นางวิปลาส และเกิดขัดหฤทัยกับอิเหนา จนอิเหนาหนีออกจากดาหาส่วนนางหนีพระธิดาออกติดตามและได้พบกันกลางป่า อิเหนาให้นางแปลงเป็นชายชื่อยารังกะเลียน แล้วพากันไปกุเรปัน ระหว่างที่อยู่ในกุเรปัน ยารังกะเลียนเกิดความไม่พอใจที่อิเหนาไปมาหาสู่กับนางกุสุมาจินตะหรา ชายาเก่า จึงชวนประสันตาหนีจากกุเรปันไปยังเขาลังกิริลากัง ซึ่งเป็นที่ชุมนุมเทวดาเปิดประตู(สวรรค์) เข้าไปพบแอร์หนังคนหนึ่งจึงได้ทรงพรตเป็นนางชีอยู่ ณ ที่นั้น

ฝ่ายอิเหนา เมื่อพ้นกำหนดการสาปของปะตาระกาหลา คิดได้ว่ายารังกะเลียนหายไปท้าวกุเรปันเมื่อทราบเรื่องว่าเป็นคู่ตุนาหงันของอิเหนา จึงให้อิเหนาออกติดตามพร้อมด้วยพระอนุชาคือ ยารังตะนังโต๊ะ โดยแยกกันออกติดตาม อิเหนาได้ไปทรงพรตเป็นฤษีอยู่บนยอดเขาอินดราคิลา

ฝ่ายเมืองดาหาเมื่อเห็นว่าพระธิดาหายจึงให้กุหนุงสาหรีออกติดตามพี่สาว ระหว่างนั้นปะตาระกาหลาได้ให้ลมหอบเอาธิดาสิงหสาหรี (ซาวังกะระติกา) ไปไว้บนเขาที่อิเหนาได้บวชอยู่ ท้าวสิงหสาหรีให้วิหราสะกำโอรสออกติดตาม และกุเรปันให้กะระตะปูนาออกติดตามด้วย

เรื่องราวการติดตามนี้ได้มีการบรรยายย้อนความไปมาดังเช่นนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ แต่มีสิ่งที่น่าสังเกต คือ ต่างองค์ล้วนแปลงเป็นปันจุเหร็ดโจรป่า เมื่อผ่านเมืองใดก็เข้าปล้นและได้โอรสธิดาเมืองนั้นๆมาเป็นเชลย ซึ่งท้ายที่สุดต่างก็ได้มาพบกันและได้มีการอภิเษกสมรสพร้อมทั้งการยกเมืองให้ครอบครองอยู่เย็นเป็นสุขกันสืบไป

ทั้งหิกะยัต ปันหยี สมิรัง และ อิเหนาร้อยแก้วฉบับอารีนครา ล้วนมีที่มาจากนิทานปันหยีในชวา ซึ่งเป็นเรื่องราวที่แสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่และแสนยานุภาพของตัวเอกในฐานะเจ้าชายและกษัตริย์แห่งชวา อันเป็นการสดุดีพระเกียรติของราชวงศ์ชวา

เกี่ยวกับเรื่องนี้ ธานีรัตน์ จัตุทะศรี (2552, น.36) ได้กล่าวว่า

> “นิทานปันหยีน่าจะสะท้อนให้เห็นลักษณะชวานิยมและสะท้อนกุศโลบายอย่างหนึ่งที่มุ่งจะเชิดชูและยกย่องชวาในฐานะเป็นชาติที่มีพระมหากษัตริย์ยิ่งใหญ่ มีอารยธรรมสูงส่ง และมีวรรณคดีที่เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ชวาสร้างสรรค์ขึ้นเอง”

หากสังเกตจากเนื้อเรื่องจะพบว่า อิเหนาร้อยแก้วฉบับอารีนคราา มีการดำเนินเรื่องที่คล้ายคลึงกับพระราชนิพนธ์อิเหนาของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แม้ชื่อตัวละครอาจจะแตกต่างกันไปบ้าง ซึ่งในเรื่องนี้ โอรสของท้าวกุเรปัน ที่เกิดจากประไหมสุหรี มีนามอิเหนา กะระตะปาตี ซึ่งตรงกับชื่ออิเหนาของไทย แต่ชื่อตัวละครอื่นและเรื่องราวก็มีความต่างไปจากอิเหนาของไทยที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงละครใน

2) อิเหนาในมลายู

ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่าเรื่องราวของอิเหนาได้ถูกนำไปเล่าเป็นมุขปาฐะอย่างนิทานปันหยีและนำไปสู่การแสดง ซึ่งจุดเริ่มต้นเรื่องของนิทานปันหยีที่รู้จักแพร่หลายในมลายู จะเริ่มโดยข้ามจากชวาตะวันออกมามลายูที่เมืองมะละกา ประมาณศตวรรษที่ 20 (ระหว่างปีพ.ศ.1900-2000) ด้วยเหตุที่มะละกาเป็นราชธานีแห่งอำนาจมลายูซึ่งมีชัยชนะต่อดินแดนมัชปาหิต ซึ่งมีชาวชวาเข้าไปอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก แม้พระมเหสีของสุลต่านมันสูรแห่งมะละกาก็เป็นชาวชวา (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2518, น.73-74)

สถานภาพของนิทานปันหยีในมลายูนั้นจะมีลักษณะเช่นเดียวกับของชวา คือ ใช้ในการแสดงชั้นสูง ใช้ในพิธีกรรมและโอกาสที่สำคัญ โดยเนื้อหายังคงมุ่งเน้นความยิ่งใหญ่และความเก่งกล้าของตัวเอกตามลักษณะนิทานวีรบุรุษเช่นเดียวกับนิทานปันหยีของชวา ซึ่งรูปแบบของการแสดงนิทานปันหยีที่นิยมในมลายูจะเป็นการเล่นหนัง หรือวายังกุลิต ในประเภทวายัง กุลิต มลายู (Wayang Kulit Melayu) และวายัง กูลิต ซียัม (Wayang Kulit Siam) หรือ วายังกุลิตสยาม (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552, น.47-48)

สำหรับระยะเวลาที่เข้ามาสู่มลายูสันนิษฐานว่ามีอยู่ 2 ช่วง (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552, น.43) คือ

1. เข้ามาในยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตของชวารุ่งเรือง โดยมีการใช้นิทานปันหยีเป็นเครื่องมือหนึ่งในการแสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ของราชวงศ์ชวาทั้งในด้านการทหารและด้านความมีอารยธรรมสูงส่งในการสร้างสรรค์ศิลปะของตนเอง

2. เข้ามาในยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตของชวาเสื่อมลงแล้ว ประมาณพุทธศตวรรษที่ 20-21 เมื่อมุสลิมบุกเข้ายึดครองจากนั้นอาณาจักรมะละกาก็เรืองอำนาจขึ้นแทนที่ กลายเป็นรัฐมุสลิมที่เป็นศูนย์กลางสำคัญทั้งด้านการเมืองการปกครอง การค้า นิทานปันหยีอาจจะแพร่เข้าสู่ดินแดนมลายู

ในช่วงเวลาที่มะละกาเรืองอำนาจโดยผ่านทางชาวชวาจำนวนมากที่อพยพเข้ามายังมะละกา(ในขณะที่บางส่วนอพยพไปบาหลี)

ในเรื่องของวิธีการที่นิทานปันหยีเข้ามา สันนิษฐานไว้ว่าน่าจะมี 2 ช่องทาง ได้แก่

1. ผ่านการแสดงเข้ามา
2. ผ่านการศึกษาของดาหลังมลายู

1. *ผ่านการแสดงเข้ามา* ในระยะแรกอาจเป็นการแพร่จากราชสำนักของชวามาสู่ราชสำนักมลายู แล้วจึงแพร่หลายไปสู่ประชาชนทั่วไป เนื่องด้วยนิทานปันหยีในชวาเป็นวรรณคดีและการแสดงของราชสำนักมาก่อน ทั้งนี้ อาจเริ่มจากความสัมพันธ์โดยการแต่งงานระหว่างเจ้านายเชื้อพระวงศ์ของชวากับมลายู ด้วยเหตุที่ในราชสำนักชวาโบราณนิทานปันหยีจะมีบทบาทสำคัญในการใช้จัดแสดงในพิธีอภิเษกสมรสของเจ้านายเชื้อพระวงศ์ เมื่อเจ้าหญิงชวาอภิเษกกับเจ้าชายต่างเมืองในงานอภิเษกมักจัดแสดงเรื่องปันหยี (Valerie Mau Vetter อ้างถึงใน ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552, น.39-40) ต่อมากวีชาวมลายูจึงได้นำไปแต่งเป็นสำนวนของตนเอง

นอกจากนี้ ในยุคที่มัชปาหิต(อาณาจักรในชวาตะวันออก)รุ่งเรืองอาจมีการแสดงจากราชสำนักชวาได้รับเชิญเข้ามาจัดการแสดงในราชสำนักมลายู หรือแม้แต่ช่วงที่มัชปาหิตเสื่อมลงดาหลัง(ผู้เชิดหนัง)และนักแสดงชาวชวาอาจอพยพเข้าในมลายู นิทานปันหยีจึงเข้ามาสู่มลายู (เรื่องเดียวกัน, น. 44-46)

ในเรื่องนี้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507, น.99) ได้กล่าวไว้ในลักษณะเช่นเดียวกัน ดังนี้

“ที่เรื่องอิเหนาแพร่หลายมาจนแดนมลายู ก็เพราะพวกชวามาเล่นละครและหนังในเมืองมลายู พวกมลายูชอบใจก็เอาอย่างมาเล่นบ้าง คือ ที่เราเรียกว่า “ละครแขก” และ “หนังแขก” เคยมีเข้ามาเล่นจนในกรุงเทพฯ...”

จากข้อความข้างต้น จึงเป็นข้อสรุปที่พอจะเห็นเป็นไปในทิศทางเดียวกันว่า นิทานปันหยีหรืออิเหนาของชวาเข้ามาสู่มลายูโดยผ่านการแสดงเข้ามา

2. *ผ่านการศึกษาของดาหลังมลายู*

การที่ดาหลัง(คนเชิดหนัง)จากมลายูเข้าไปศึกษาศิลปะการแสดงในชวาเป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ทำให้นิทานปันหยีเข้ามาสู่มลายู เมื่อจบการศึกษาและเดินทางกลับมลายูได้นำความรู้ด้านวรรณคดี การแสดง และการดนตรีของชวากลับมาโดยอาจมีการดัดแปลงและสร้างสรรค์เป็นรูปแบบของตนเอง

อย่างไรก็ตาม นิทานปันหยีของมลายูมีเนื้อหาไม่ต่างจากของชวามากนัก คงมีลักษณะร่วมมากกว่าความต่าง ซึ่งมีเพียงอักษรที่ใช้จะเป็นอักษรจาวี(Jawi script) ซึ่งไม่พบในนิทานปันหยีชวา ชื่อตัวละครที่แตกต่าง และนิทานปันหยีมักนำเสนอเรื่องราวความขัดแย้งหรือความริษยาระหว่างมเหสีระตูหรือระหว่างแม่เลี้ยงกับลูกเลี้ยง

3) อิเหนาในไทย

ต้นเค้าของอิเหนาคือนิทานปันหยีในไทยนั้น ปรากฏเรื่องราวขึ้นในราชสำนักอยุธยาในรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยเชื่อว่าเป็นต้นเค้าของการนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนาและเรื่องดาหลังในรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศสมัยอยุธยา แต่ยังปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเข้ามาได้อย่างไร คงเป็นเพียงคำบอกเล่าที่ปรากฏในหนังสือของกรมพระยาดำรงราชานุภาพเกี่ยวกับตำนานละครในอิเหนา โดยกล่าวถึงนิทานปันหยีว่ามาจากหัวเมืองปัตตานี ผ่านมาทางนางข้าหลวงเชื้อสายมลายูซึ่งเข้ามารับใช้พระธิดาทั้งสองพระองค์ของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศคือเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ ภายหลังจากได้ฟังเรื่องเล่าแล้วทั้งสองพระองค์ได้ทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครขึ้นเพื่อใช้แสดงละครในที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นที่นิยมในราชสำนักขณะนั้น โดยเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลทรงนิพนธ์เรื่องดาหลังหรืออิเหนาใหญ่ ส่วนเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎทรงนิพนธ์เรื่องอิเหนาเล็ก

เหตุที่ทั้งสองพระองค์ทรงแต่งเรื่องอิเหนาเป็นบทละครไม่แต่งเป็นกลอนอ่านซึ่งมีปรากฏในยุคนั้นเป็นจำนวนมาก น่าจะเป็นเพราะในสมัยนั้นพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศทรงโปรดทอดพระเนตรละคร อาจจะเป็นสมัยซึ่งพึ่งแรกมีละครในมาไม่นานก็เป็นได้ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.308-309)

พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (2518,น.72-73) ได้กล่าวเกี่ยวกับการที่เรื่องอิเหนาเข้ามาในไทยได้อย่างไร ดังข้อความต่อไปนี้

> “เมื่อรู้อยู่ว่าการพานางไปไว้ในถ้ำไม่มีในดาหลัง มีแต่ใน อิเหนา เท่านั้น ก็เป็นการแสดงให้เห็นว่าเรื่อง อิเหนา มิได้มาจาก ดาหลัง แท้จริงมีอยู่ในสมัยนั้นแล้วทั้งสองเรื่อง ความอันนี้ยังมีทางสนับสนุนบางส่วนอีก คือ นายอาดอลฟ บัสติยาน ชาวเยอรมัน ซึ่งเดินทางเข้ามาในประเทศไทยและประเทศที่ใกล้เคียงและกลับออกไปเขียนหนังสือให้ชื่อว่า “ประชาชนแถวตะวันออกของทวีปเอเชีย” พิมพ์ขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.๒๔๑๑ สี่เล่มจบ (Bastian : Die Völker des östlichen Asien, Jena 1868) ในเล่มสี่นั้นกล่าวถึงเมืองเขมรและคอชังจีน ลงปลายมีบันทึกว่าด้วยวรรณคดีในประเทศเขมรที่ตนได้ไปพบ กล่าวถึงเรื่อง อิเหนา ว่า หญิงอิสลามชื่อยายยะโวเป็นผู้นำมาเล่าถวายเจ้ากษัตรีในกรุงศรีอยุธยา โดยแปลจากภาษาชวา (ควรจะกล่าวว่าภาษามาลายู) เป็นภาษาไทย แล้วก็บรรยายความไปอย่างเรื่อง อิเหนาเล็ก ความที่บัสติยานได้มาแต่ประเทศเขมรนี้สมกันกับในท้ายพระราชนิพนธ์รัชกาลที่สอง เรื่อง อิเหนา ซึ่งกล่าวว่า
>
> อันอิเหนาเอามาทำเป็นคำร้อง สำหรับงานการฉลองกองกุศล
> ครั้งกรุงเก่าเก่าเจ้าสตรีเธอนิพนธ์ แต่เรื่องต้นตกหายพลัดพรายไป
> เจ้าสตรี ในกลอนนี้ น่าจะตรงกับ เจ้ากษัตรี ของ ดร.บัสติยานนั่นเอง”

ข้อความข้างต้นกล่าวถึงเรื่องอิเหนาว่ายายยะโวเป็นผู้นำเรื่องอิเหนามาเล่าถวายเจ้าฟ้ากษัตรี ซึ่งสอดคล้องกับที่กรมพระยาดำรงฯได้กล่าวไว้

เรื่องของผู้นำเรื่องนิทานปันหยี คือ ยายยะโวที่เป็นนางข้าหลวงเชื้อสายมลายูซึ่งเข้ามารับใช้พระธิดาทั้งสองพระองค์ของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศนั้น ได้มีข้อถกเถียงที่ถูกนำมากล่าวไว้ในหนังสือวงศาวิทยาของอิเหนาดังเนื้อความต่อไปนี้

> “ในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 25 อดอล์ฟ บาสเตียน (Adolf Bastian) นักวิชาการชาวเยอรมันผู้เคยเดินทางเข้าไปศึกษาวรรณกรรมเขมร ได้รับการบอกเล่าว่า นิทานปันหยีถูกนำเข้ามายังอยุธยาโดยหญิงมุสลิมที่รู้จักกันในนามว่า “ยายยาโว” (Yaiyavo) และต่อมาเรื่องเล่านี้ก็ได้รับการแปลจาก “ภาษาชวา” เป็นภาษาสยามโดย “Prince

> Chao Kasat-kri” แน่นอนว่าข้อมูลของบาสเตียนนั้นย่อมขจัดความคลุมเครือบางเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติของผู้นำเรื่องเล่านี้เข้ามาในอยุธยา เพราะคำว่า “ยายยาโว” (Yaiyavo หรือ Yai yavo) มีความหมายค่อนข้างชัดว่าหมายถึงหญิงชราผู้มีชื่อเรียกว่า “ยาโว” แต่คำว่า “ยาโว”เองก็มีความเป็นไปได้สองสามอย่าง คือ อาจจะเป็นชื่อของหญิงชราผู้นี้ หรืออาจจะเป็นชื่อที่ผู้คนใช้เรียกโดยอิงอยู่กับแหล่งกำเนิดดั้งเดิมของหญิงชรา อันหมายความว่าเธออาจจะเป็นคน “ยาโว”หรือชวาในภาษาไทย แต่ในขณะเดียวกัน คำว่า “ยาโว” ก็อาจจะหมายถึงชาวปัตตานีก็ได้ เพราะอาจเพี้ยนมาจากคำที่ใช้เรียกชาวมลายูจากปัตตานีว่า “ออรังยาวี” ก็ได้เช่นเดียวกัน”
>
> (ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2560, น.71-72)

ข้อความข้างต้นแสดงข้อคิดเห็นที่ว่าผู้นำนิทานปันหยีเข้ามาในกรุงศรีอยุธยา คือ “ยายยะโว”นั้น อาจมีความหมายเป็นหลายนัยยะ โดยอาจเป็นชื่อเฉพาะของหญิงชราผู้นี้ หรืออาจเป็นชื่อที่ใช้เรียก ผู้หญิงที่เป็นคน “ยาโว”หรือ “ชวา”ในภาษาไทย และยังอาจมีความหมายถึงชาวปัตตานีซึ่งเพี้ยนมาจากคำเรียกชาวมลายูจากปัตตานีว่า “ออรังยาวี” ก็เป็นได้

สำหรับในเรื่องความเชื่อดังกล่าวที่อ้างถึงนิทานปันหยีว่าเข้ามาในไทยโดยมาทางพี่เลี้ยงนั้น รอบซัน (อ้างถึงใน ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552, น.53) สรุปว่าเรื่องอิเหนาของไทยซึ่งเชื่อว่ารับมาจากปัตตานีเมื่อสืบสาวย้อนกลับไปจะพบว่าน่าจะได้รับมาจากชวานี่เอง ตามข้อความดังนี้

> “ In summary, the Inao of King Rama II is the end-product of a series of “receptions” of the Panji theme, which can be traced back to the (no longer extant) retelling of the stories by Malays at the court of Ayudhya, and from area them further back to the Malay-speaking of Pattani where these people probably originated, and from there even further back to Java itself, the earliest, home and the setting of the Panji story.”

(กล่าวโดยสรุป เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 สันนิษฐานว่ามีที่มาจากนิทานปันหยีที่นางข้าหลวงเชื้อสายมลายูจากปัตตานีเล่าในราชสำนักอยุธยา เมื่อสาวย้อนกลับไปที่

เมืองปัตตานีภูมิลำเนาของนางข้าหลวงเหล่านี้ ก็พบว่าที่นี่สามารถสาวย้อนกลับไปที่ชวาต้นกำเนิดของเรื่องโดยตรงได้)

นอกจากปัตตานีจะมีปฏิสัมพันธ์กับชวาโดยตรงอันอาจนำไปสู่การรับนิทานปันหยีจากชวาดังกล่าวแล้ว ปัตตานียังมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับดินแดนอื่นๆในมลายูด้วย ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าปัตตานีอาจจะรับนิทานปันหยีจากดินแดนเหล่านั้นอีกทางหนึ่งด้วย ดินแดนในมลายูที่น่าจะส่งผ่านนิทานปันหยีจากชวาให้แก่ปัตตานีคือมะละกาและกลันตัน

บทละครเรื่องอิเหนาและดาหลังที่ปรากฏมาแต่ครั้งอดีตที่พบได้ในประเทศไทยประกอบด้วย

1. <u>บทละครอิเหนาครั้งกรุงเก่า</u> ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงได้ทรงกล่าวไว้ในตำนานละครอิเหนา ว่าด้วยละครไทยเล่นเรื่องอิเหนา

2. <u>บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช</u> สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงรวบรวมต้นฉบับสมุดไทยได้ 7 เล่ม 6 ตอน โดยเนื้อเรื่องไม่ต่อเนื่องกัน ประกอบด้วย

1. ตอนตั้งวงศ์เทวาจนถึงอิเหนาไปอยู่เมืองหมันหยาครั้งแรก
2. ตอนเข้าห้องจินตะหราจนถึงอิเหนาตอบสารระตูกุเรปันและตัดอาลัยบุษบา
3. ตอนวิหยาสะกำเที่ยวป่าจนถึงระตูหมันหยารับสารระตูกุเรปัน
4. ตอนศึกกะหมังกุหนิง
5. ตอนเข้าเมืองมะละกาจนถึงอุณากรรณขึ้นเขาประจาหงัน
6. ตอนย่าหรันตกไปเมืองมะงาดาจนถึงดะราหวันตามย่าหรันมาเมืองกาหลัง

ทั้ง 6 ตอนนี้พิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกในปี พ.ศ.2460 และยังพบตอนใหม่อีกคือ ตอน ดรสาแบหลาจนถึงเข้าห้องจินตะหรา โดยการเปรียบเทียบถ้อยคำสำนวนต่างๆและพิจารณาจากเนื้อความที่ต่อเนื่องกับของเดิมที่พบ จึงสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552, น.57)

3. <u>บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย</u> ซึ่งวรรณคดีสโมสรยกย่องให้เป็นยอดของบทละครรำ เมื่อปี พ.ศ.2459 มีจำนวน 38 เล่มสมุดไทย แต่มีข้อสันนิษฐานว่าน่าจะทรงพระราชนิพนธ์ไว้ถึงเพียงตอนสึกชี คือจำนวน 29 เล่มสมุดไทย ส่วนอีก 9

เล่มสมุดไทยหลังจากนั้นน่าจะของผู้อื่นแต่งเพิ่มภายหลัง แต่ไม่ทราบแน่ว่าใครเป็นผู้แต่ง(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, คำอธิบายว่าด้วยบทละครอิเหนาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ น.1-2)

4. <u>บทละครเรื่องดาหลัง พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1</u> พิมพ์ครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ.2433 ปัจจุบันไม่พบว่าอยู่ที่ใด คงเหลือแต่ดาหลังสมุดดำเก็บไว้ในหอสมุดแห่งชาติ

5. <u>บทเจรจาละคร เรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว</u> เป็นบทที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อใช้สอดแทรกบทละครอิเหนาที่มีมาแต่เดิม โดยเพิ่มเติมบทเจรจาของตัวละคร สันนิษฐานว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้เป็นยุคที่เริ่มได้รับอิทธิพลการแสดงจากชาติตะวันตกจนเกิดการพัฒนาเป็นรูปแบบการแสดงละครชนิดใหม่ อย่างละครพูด อิทธิพลดังกล่าวได้ส่งมาถึงรูปแบบการแสดงละครใน

บทเจรจาดังกล่าวได้มีข้อความอธิบายไว้ว่าอยู่ในตอนใด และจะสอดแทรกในบทใด ดังตัวอย่าง

“ บทที่ ๑

เมื่อจรกาทราบข่าวศึกมาติดเมืองดาหา

ต่อบทร้อง “มาชิงชัยดาหาธานี” หน้า ๒

จรกา อ๊ะ จริงอย่างนั้นเจียวหรือ ผิดไป ผิดไป ท้าวกะหมังกุหนิงเป็นอะไรจึงจะอาจถึงเพียงนี้ไม่สมเว้นแต่ผู้ที่อาจเอาศีรษะเข้าชนศิลา นั่นแหละจะเห็นจริงละ ว่าอาจจะยกอาวุธขึ้นต่อด้วยพระองค์วงศ์เทวาแลตัว อย่างไรหะท่านราชทูต

ทูต พระพิจะขะ ถึงมาทว่าหากจะเป็นไปได้ด้วยโมหา ก็ไหนจะเคืองเส้นพระโลมาฝ่าพระบาท แต่ได้ยินข่าวพระนามก็จะขามขยาด ไพร่เห็นจะทิ้งนายเป็นแน่ ด้วยกะด้วยกะหม่อม”

(<u>https://vajirayana.org/บท</u>ที่ 1 จรกาทราบข่าวศึกมาติดเมืองดาหา)

ในบรรดาบทละครเหล่านี้ บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย นับเป็นบทละครที่มีความสมบูรณ์เหมาะแก่การนำมาใช้แสดงละครรำ จึงเป็นที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงละครใน ในระยะหลังต่อมา

นอกจากบทละครทั้ง 5 เรื่องข้างต้น ยังมีเรื่องที่นำมาใช้ในการแสดงละครซึ่งมีต้นเค้ามาจากแหล่งที่มาเดียวกันอย่างอิเหนา คือ เรื่อง “ปันหยีมิสาหรัง” (หากพิจารณาจากรูปแบบการแต่งกายน่าจะเป็นการแสดงตามรูปแบบละครพันทาง) ซึ่งเป็นต้นเรื่องที่ดัดแปลงมาเป็นอิเหนาของไทย “ปันหยีมิสาหรัง” นี้ เป็นบทพระนิพนธ์ของกรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่ทรงแปลจากหนังสือภาษามลายูและนิพนธ์เป็นร้อยแก้ว นำออกแสดงในปีพ.ศ.2495 โดยคณะละคร“ชูนาฏดุริยศิลป” คณะละครนี้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ได้ทรงก่อตั้งโดยเริ่มจากการนำเด็กในวังมาฝึกหัดและได้ครูที่มีชื่อเสียงมาเป็นครูฝึก ทั้งคุณครูผัน โมรากุล, คุณครูหมัน, คุณครูลมุล โดยคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ เป็นผู้ควบคุม (กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2500, น.คำนำ ค)

ภาพที่ 68 การแสดงโหมโรง กำบูวาระคะเป็นตัวปันหยีมิสาหรัง
พวกผู้หญิงพากันออกมาคอยดูปันหยีมิสาหรังออกรำ
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.124

ภาพที่ 69 พระราชพิธีสยุมพรของระเด่นอินูกะระปาตีกับระเด่นก้าหลุจันตะหรา
พร้อมทั้งระเด่นสิงหะมนตรีกับระเด่นอะหยัง
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.145

4) อิเหนาในพม่า

สำหรับเรื่องการเดินทางของนิทานปันหยีซึ่งเป็นที่มาของเรื่องอิเหนา หากพิจารณาจากเส้นทางการสัญจรทางน้ำ อาจสันนิษฐานได้ว่าการเดินทางเริ่มต้นชวา (ประเทศอินโดนีเซีย) แล้วแพร่ไปสู่มลายู (ประเทศมาเลเซีย) จากนั้นอาจเดินทางไปสู่ประเทศที่ตั้งอยู่ตามเส้นทางการสัญจรทางน้ำอย่างฟิลิปปินส์และเวียดนามก็เป็นได้แต่อาจไม่ได้รับความนิยม ต่างจากเมื่อเดินทางเข้ามาสู่ประเทศไทยที่ได้รับความนิยมนำมาใช้ในการแสดง จนถึงยุคกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าจึงได้มีการกวาดต้อนผู้คนชาวกรุงศรีอยุธยาไปพม่า โดยเรียกชื่อว่า “โยเดีย”

ภาพที่ 70 แผนที่แสดงให้เห็นเส้นทางของน้ำที่อิทธิพลของอิเหนาจากชวาสามารถแพร่กระจายไปได้

ที่มา : johomaps อ้างถึงใน http://masterbob-mv.blogspot.com/2013/08/blog-post_26.html โพสต์เมื่อ Monday, August 26, 2013

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น.134-135) ได้กล่าวถึงตำนานละครพม่า เมื่อครั้งที่พม่าได้ส่งคณะละครพม่าไปจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์เวมบลี (Wembly Exhibition) ประเทศอังกฤษ เมื่อค.ศ.1924 (ประมาณปีพ.ศ.2467) ได้มีการสอบถามถึงตำนานละครพม่าเพื่อจะนำไปพิมพ์ในการโฆษณา ดังข้อความต่อไปนี้

> “...เขาถามพวกพม่าถึงตำนานละครเพื่อจะพิมพ์แถลงในคำโฆษณา พม่าบอกอธิบายได้แต่ว่าได้แบบอย่างละครไปจากกรุงศรีอยุธยา หารู้เรื่องตำนานไม่ รัฐบาลเมืองพม่าจึงขอให้สถานทูตอังกฤษช่วยสืบเรื่องตำนานละครในเมืองไทย ฉันได้ยินก็ประหลาดใจ แต่พอคาดมูลเหตุได้ ด้วยมีในเรื่องพงศาวดารว่าครั้งพม่าตีได้พระนครศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ.๒๓๑๐ กวาดต้อนเอาผู้คนบรรดาตกอยู่ในเงื้อมมือไปเป็นเชลยมากกว่ามาก คงได้พวกละครไปเมืองพม่าแต่ครั้งนั้น

ต่อมาฉันได้ยินพระอรัญรักษา (ซอเหลียง) กรมป่าไม้ ซึ่งเป็นพม่าชาวเมืองมัณฑะเลย์ เล่าให้ฟังว่าที่กรุงมัณฑะเลย์มีตำบลแห่งหนึ่ง พม่าเรียกว่าบ้าน “โยเดีย” (อโยธยา) พระเจ้าแผ่นดิน

พระราชทานให้เป็นที่ตั้งบ้านเรือนของพวกที่เป็นเชื้อสายไทย และคนพวกนั้นไม่ต้องทำราชการอย่างอื่น นอกจากฝึกหัดกันเล่นละครถวายทอดพระเนตรเป็นนิจ เมื่อพระอรัญรักษายังเป็นเด็กได้เคยเข้าไปดูละครอโยธยาเล่นที่ในพระราชวังหลายครั้ง ถามถึงเรื่องที่เล่นบอกว่าเห็นเล่นเรื่องอิเหนากับรามเกียรติ์ แต่จะเล่นเรื่องอะไรอื่นอีกบ้างหาทราบไม่ ”

ก่อนจะกล่าวถึงเรื่องอิเหนาในพม่านั้น ผู้วิจัยขออธิบายถึงนาฏศิลป์ของพม่าเพื่อเป็นข้อมูลให้เข้าพอสังเขป โดยเริ่มจากในยุคแรกจะเป็นนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับภูตผี ที่เรียกว่า “นัตปวย” หากใช้ผู้หญิงแสดงเดี่ยวจะเรียกว่า “นัตกดอ” โดยใช้ในพิธีกรรมต่างๆตั้งแต่ครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน และยังมีการแสดงเพื่อความบันเทิงของชุมชนเรียกว่า “เยียนปวย” และของราชสำนัก เรียกว่า “อันเยือนปวย”(Anyein Pwe) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553, น.19)

ต่อมาในสมัยพระเจ้าอโนรธา แห่งราชวงศ์พุกาม (ปกครองพม่าในช่วงปีพ.ศ.1578-1620) เป็นยุคที่นาฏศิลป์เฟื่องฟูมาก จนถึงกับมีการตั้งศูนย์ฝึกการแสดงที่เรียกว่า “กามาวติปวยจอง” (Gamawati Pwe Kyaung) ดำเนินการโดยพระสงฆ์ในพุทธศาสนา นิกายอาริ (Ari) (เรื่องเดียวกัน, น.19) ครั้นถึงสมัยพระเจ้าบุเรงนอง แห่งราชวงศ์ตองอู (ปกครองพม่าในช่วงปีพ.ศ.2094-2124) ได้แผ่อาณาเขตและกวาดต้อนผู้คน ทรัพย์สมบัติ ช่างและศิลปินกลับมาที่หงสาวดี รวมถึงไทยก็ถูกตีจนเสียกรุงในปีพ.ศ.2112 ในยุคนี้ราชสำนักพม่าจึงน่าจะมีดนตรีและนาฏศิลป์มารวมแสดงอยู่เป็นอันมาก (เรื่องเดียวกัน, น.19)

จวบจนถึงปีพ.ศ.2310 พระเจ้ามังระแห่งราชวงศ์คองบอง ได้ตีกรุงศรีอยุธยาจนเสียกรุงครั้งที่ 2 และได้กวาดต้อนผู้คนรวมทั้งนักดนตรี นักแสดงจากราชสำนักอยุธยาไปยังราชสำนักพม่า จึงเกิดรูปแบบนาฏศิลป์แบบอยุธยาที่เรียกว่าแบบ “โยดายา”(Yodaya) หรือ “โยเดีย”(Yodia) ในพม่าและเป็นที่นิยมนับแต่นั้นมา ซึ่งในระยะต่อมาพม่าได้ทำการพัฒนารูปแบบจนในที่สุดกลายเป็นรูปแบบใหม่ที่เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของพม่า และเรียกว่า “โยเดียซาตจี” (Yodia Zat Kyi) (เรื่องเดียวกัน, น.25)

ในเรื่องการกวาดต้อนคนไทยไปพม่านั้น มิกกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart) นักวิชาการอิสระชาวพม่า (2555, น.164) ได้กล่าวว่าเจ้าฟ้าทั้งสองของพระเจ้าบรมโกศ คือ เจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ ก็ได้เสด็จไปประทับที่พม่าพร้อมกับบรรดาวงศานุวงศ์เช่นกัน และพระเจ้าอังวะยังได้พระราชทานตำหนักให้ จนเมื่อครั้งที่พระองค์เจ้าประทีป(พระธิดาองค์โตในพระเจ้าเอกทัศน์) ได้เป็น

พระมเหสีของพระเจ้าอังวะ ได้ขอพระราชทานพระราชานุญาตจัดการแสดงนาฏศิลป์จากกรุงศรีอยุธยาถวาย เมื่อได้รับอนุญาตจึงโปรดให้เจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎเข้าเฝ้าเพื่อเตรียมจัดการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยเรื่องแรกที่จัดแสดงคืออรามายณะชาดก เรื่องที่สองคือเรื่องอิเหนา ซึ่งเป็นที่โปรดปรานจากพระเจ้าอังวะอย่างยิ่ง

เรื่องของเชลยศึกโยเดียปรากฏอยู่ในพงศาวดารของพม่าหลายฉบับ เช่น กุงบองเซกมหาราชวงศ์หลวง ฉบับเจ้าชาย มอง มอง ติน และรัตนะสีงขะกุงบองมหาราชวงศ์ บทย่อ ฉบับนายพลถิตตินทวย ระบุข้อความไว้ชัดเจนว่า

> “ครั้น วันพฤหัสบดี ขึ้น ๑๑ ค่ำ เดือนเมษายน ศักราชได้ ๑๑๒๙ กองทัพพม่า ซึ่งตั้งทัพสี่ด้านรอบกำแพงพระนคร บุกเข้าตีตัวเมืองภายในได้สำเร็จ เริ่มจุดไฟเผาบ้าน เผาศาลาและวัด ปล้นสะดม จับเชลย ในคราวเดียวกันได้มีการนำพระบรมวงศานุวงศ์ อำมาตย์ คณะผู้ปกครอง เศรษฐีพ่อค้า บัณฑิต ศิลปิน กองนาฏศิลป์ กองสังคีต ห้องเครื่อง ครูช่าง และช่างแขนงต่างๆ... ไปกรุงรัตนปุระอังวะ เมื่อขึ้น ๙ ค่ำ เดือนมิถุนายน ศักราช ๑๑๒๙ (พ.ศ. ๒๓๑๐) พร้อมชาวกรุงศรีอยุธยา ๑๐๖,๑๐๐ ครัวเรือน รวมถึงพระราชวงศานุวงศ์อีก ๒,๐๐๐ กว่าพระองค์ เดินทางมาถึงในเดือนเมษายน ศักราช ๑๑๓๐ (พ.ศ.๒๓๑๑)
>
> พระเจ้าอยู่หัวโปรดให้เจ้าหน้าที่สร้างพระตำหนักสำหรับพระราชวงศ์ฝ่ายในเช่น พระมเหสี พระราชธิดา และสตรีฝ่ายใน ขึ้นในเขตกำแพงพระราชวัง...”

ข้อมูลที่ปรากฏในพงศาวดารข้างต้นจะเห็นว่า เชลยศึกอยุธยาที่พม่ากวาดต้อนไป ส่วนหนึ่งเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ มิได้อยู่ในฐานะเชลยทาสไปเสียทั้งหมดอย่างที่นักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่เข้าใจ นอกจากข้อมูลดังกล่าวแล้ว ยังมีหลักฐานปรากฏในบันทึกราชสาส์นของพระราชวังพม่า เช่น อะมิ้นดอปยันมัตตั้น (Royal Order Record) หรือการบันทึกพระราชคำสั่ง ระบุว่า

> “ตำแหน่งในวัง ซึ่งชาวอยุธยาส่วนหนึ่งได้รับมอบหมาย คือ ตเบงวน หัวหน้ากองนาฏศิลป์ ปันชีวน หัวหน้ากองจิตรกรรม อิตผันตอ องครักษ์เฉพาะยามวิกาล และอะทอกตอ สายลับสอดแนมหรือไส้ศึก...”

(มิกกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart), 2555, น.198-199)

สำหรับเรื่องราวที่ใช้แสดงละครของพม่าก่อนยุคที่จะมีการนำบทละครอิเหนาของไทยมาแปล แต่เดิมจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธชาดก ต่อมาเมื่อกวาดต้อนผู้คนมาจากอยุธยาหลังเสียกรุงครั้งที่2 แล้วเรื่องอิเหนาจึงได้เข้าไปสู่พม่า โดยศิลปินนักแสดงจากราชสำนักซึ่งอาจรวมไปถึงพระบรมวงศานุวงศ์อย่างเจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ พระธิดาของพระเจ้าบรมโกศ ซึ่งได้มีโอกาสจัดการแสดงถวายพระเจ้าอังวะจนเป็นที่พอพระทัยและได้รับความนิยมในระยะต่อมา

ภาพที่ 71 ภาพวาดเตมีย์ชาดกสมัยคองบอง พ.ศ.2432 ซึ่งเป็นยุคที่พม่าจะนิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธชาดก

ที่มา : British Library อ้างถึงใน https:// www.youtube .com/watch

ในเรื่องการแสดงของพม่าเกี่ยวกับเรื่องอิเหนานั้น สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544, น.25) ได้กล่าวว่า

> “ ในระยะแรกๆที่นาฏศิลป์ไทยตกไปอยู่ราชสำนักพม่านั้น การแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาหรืออีนอง (Enaung) ยังคงใช้ผู้แสดงไทยในชุดละครไทยแบบยืนเครื่อง มีการสวมหัวอย่างแบบแผนของไทย เครื่องแต่งกายตัวพระยังคงสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน แต่เครื่องแต่งกายตัวนางค่อยๆปรับเปลี่ยนจากแบบไทยไปเป็นแบบของราชสำนักพม่าดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบันเช่นกัน ต่อมานักแสดงพม่าก็แสดงเป็นพระรามแทนนักแสดงไทย...ส่วนนักแสดงพม่าคนแรกที่เป็นตัวอิเหนา คือ หม่องหะแลง (Maung Hlaing) ตัวละครสวมเล็บโลหะ และกรีดให้มีเสียงดังตามจังหวะดนตรี...”

ข้อความดังกล่าวสอดคล้องกับที่ มิกกี้ ฮาร์ท(Myint Hsan Heart)(https://www.youtube .com/watch) โยเดียที่คิด(ไม่)ถึง : อิเหนาโยเดีย สถานี Thai pbs(4 ส.ค.61) กล่าวไว้ว่า เรื่องอิเหนาของเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ เปรียบเสมือนวิทยานิพนธ์ ซึ่งใช้แสดงมานานถึง 22 ปี จวบจนถึงสมัยพระเจ้าปดุง ประมาณปีพ.ศ.2332 ได้มีรับสั่งให้แปลเป็นภาษาเมียนมา วิธีการแปลคือให้เจ้านายฝ่ายชายหรือฝ่ายหญิงที่ชำนาญบทละครอ่านอิเหนาฉบับไทยให้บรรดาศิลปินที่ยิ่งใหญ่ 7 ท่าน รวมถึงเมียวดี มินจี อูซะ จากนั้นจึงได้มีการเรียบเรียงเขียนออกมาเป็นอิเหนาภาษาเมียนมาที่งดงาม

การแปลในยุคนั้นมีกวีเอกก่อนยุครุ่งเรืองของอูซะ อย่าง “อูโปงยาง” และ “อูจีอู” ที่ร่วมเป็นกวีในคณะแปลบทละครของชาวโยเดียมาเป็นภาษาเมียนมาด้วย โดยมีเชื้อพระวงศ์ที่เชี่ยวชาญในเรื่องการร้อง การรำ และเรื่องบทละคร เป็นผู้คอยถ่ายทอดให้ ซึ่งมีการแปลงเพลงโยเดียในหนังสือออกมาเป็นแบบเมียนมา แต่เป็นเมโลดี้หรือทำนองเดียวกัน เรียกเพลงเหล่านั้นว่า “เพลงโยเดีย” ทุกวันนี้ยังนำมาใช้สำหรับการแสดง “ซัตจี” คือละครใหญ่ของเมียนมา แต่เรื่องที่จะนำมาจากส่วนไหนของโยเดียนั้นไม่มีการจดบันทึก (อูแยทต อดีตอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปวัฒนธรรมย่างกุ้งอ้างถึงใน (https://www. youtube.com/watch)

ในปัจจุบันบทละครเรื่องอิเหนาสำนวนพม่าจะพบฉบับที่เรียบเรียงโดยเมียวดี มินจี อูซะ ซึ่งผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่า จากข้อมูลเบื้องต้นที่กล่าวถึงการร่วมกันแปลอิเหนาของไทยมาเป็นภาษาพม่าโดยกวีหลายท่านร่วมกันแปล แต่เหตุใดบทที่พบจึงกล่าวถึงผู้แต่งเพียงอูซะคนเดียว อาจเป็นทำนองเดียวกับหนังสือบางเรื่องของไทยที่มีการนำมารวมเล่มไว้ใช่หรือไม่ จากการสัมภาษณ์ สิทธิพร เนตรนิยม นักวิชาการ(นักปฏิบัติการวิจัย/ผู้เชี่ยวชาญภาษาพม่า)จากสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชียมหาวิทยาลัยมหิดล ท่านได้สันนิษฐานว่า สาเหตุที่พบบทซึ่งผู้แต่งเป็นอูซะเพียงคนเดียว อาจเนื่องด้วยระยะแรกที่มีการแปลคงเป็นเพียงเฉพาะตอนสั้นๆสำหรับแสดงเป็นครั้งคราว แต่ต่อมาจึงได้มีการรวบรวมเป็นเล่มตลอดเรื่องโดยกวีอย่างอูซะก็อาจเป็นได้

ภาพที่ 72 ปกหนังสือบทละครเรื่องอิเหนา ของเมียวดี มินจี อูซะ
ซึ่งเป็นที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงเรื่องอิเหนาของพม่า
ที่มา : https://www.youtube .com/watch

c. 1895-1900 Pho. by Watts and Skeen (H.W. Watts, F.A.E. Skeen)

ภาพที่ 73 การแสดงในราชสำนักของพม่าในช่วงปีพ.ศ. 2438-2443
ที่มา : สำเนาภาพจาก สิทธิพร เนตรนิยม

การแสดงเรื่องอิเหนามีมาตั้งแต่สมัยอังวะจนสิ้นสุดที่พระราชวังมัณฑะเลย์ เมืองมัณฑะเลย์ ประเทศเมียนมา มิกกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart)นักวิชาการอิสระชาวเมียนมา กล่าวว่า (https:// www.youtube .com/watch) โยเดียที่คิด(ไม่)ถึง : อิเหนาโยเดีย สถานี Thai pbs(4 ส.ค.61)

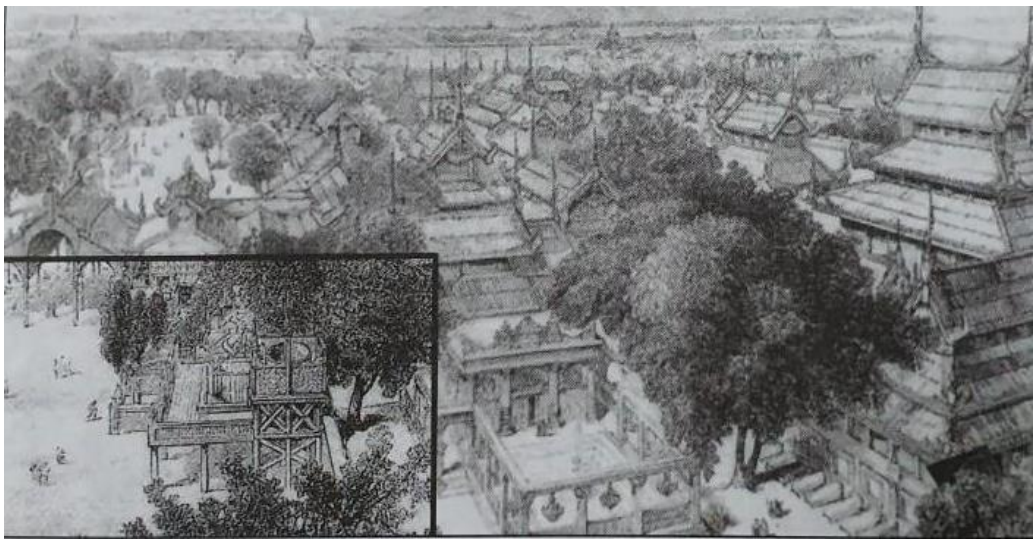
“ในอดีตเมื่อราชสำนักงานเมียนมาจะจัดงานในพระราชวัง จะจัดตั้งโรงละครเป็น 4 ทิศ จำนวน 4 โรง โดยจะแสดงศิลปะเมียนมา ศิลปะอยุธยา และศิลปะมอญ เป็นต้น”

ภาพที่ 74 บริเวณสนามที่ มิกกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart) กล่าวไว้ว่าเป็นที่จัดตั้งโรงละครชั่วคราว เมื่อจัดงานภายในพระราชวังมัณฑะเลย์ โดยจัดตั้งเป็น 4 ทิศ จำนวน 4 โรง
ที่มา : สำเนาภาพจากผู้วิจัย

นอกจากนี้ หากสังเกตมุมขวาของภาพด้านบนจะเห็นส่วนของสิ่งปลูกสร้างซึ่งมีลักษณะเป็นยอดแหลมมีบันไดวนลงมา มิกกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart)ได้อธิบายว่า ลงจากบันไดจะมีแท่นข้างๆที่เป็นฐานไพที เป็นที่ตั้งของโรงละครประจำภายในพระราชวังมัณฑะเลย์

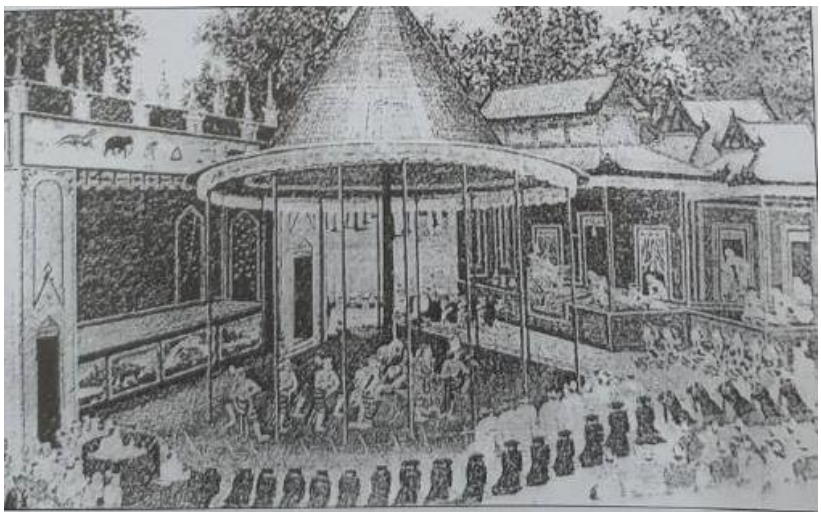
ภาพที่ 75 บริเวณที่ มิกกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart) กล่าวไว้ว่าเป็นที่จัดตั้งโรงละครประจำซึ่งมิใช่เพียงเฉพาะช่วงมีงานในพระราชวังมัณฑะเลย์เท่านั้น

ที่มา : https:// www.youtube .com/watch



ภาพที่ 76 มุมซ้ายล่างของภาพแสดงบริเวณภายในพระราชวังมัณฑะเลย์ ซึ่งเป็นที่ประทับทอดพระเนตร แต่ในส่วนของเวทีซึ่งเป็นร่มขนาดใหญ่มากจะกางเฉพาะเมื่อมีการแสดง

ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553, น. 29



ภาพที่ 77 โรงละครหลวงในพระราชวังมัณฑะเลย์ ซึ่งเป็นโรงละครแบบร่ม ด้านหลังเป็นโรงละครแบบตะวันตก ซึ่งเป็นเวทียกพื้นและมีม่านเปิด-ปิด
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553, น. 30

สำหรับลักษณะของท่ารำนั้น ตานซออาว ครูศิลปะการแสดงของพม่า ได้กล่าวเปรียบเทียบถึงการรำโยเดียและการรำเมียนมา ว่าแม้นจะมีความอ่อนช้อยเหมือนกันแต่รำโยเดียจะมีความละเอียดอ่อน ความอ่อนช้อยและให้ความรู้สึกอ่อนหวานมากกว่า ซึ่งผู้ที่จะศึกษาหรือเรียนรำโยเดียจะต้องเรียนพื้นฐานรำเมียนมามากพอสมควร เพราะโยเดียมีความยาก

อูจ่อวิน อาจารย์นาฏศิลป์พม่าแห่ง “Mintha Theater” ได้เล่าว่า เมื่อสมัยที่อาจารย์ของเขา (อูเชวเลา) เดินทางกลับจากกรุงเทพเพื่อไปแสดงงานสมโภชการขึ้นครองราชย์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช รัชกาลที่ 9 ได้กลับมาทำการแสดงอิเหนา อูจ่อวิน จึงได้จดจำและสามารถแสดงได้ ภายหลังเมื่อได้รับบทละครจาก “ซะยาโทน” ผู้จัดการ และได้รับบทจากอาจารย์ จึงระลึกได้ว่าเคยผ่านมาเมื่อวัยเด็กและสามารถทำการแสดงบางตอนได้

ภาพที่ 78 การแสดงอิเหนาโยเดีย ซึ่งอูจ่อวิน อาจารย์นาฏศิลป์พม่าแห่ง “Mintha Theater”ได้รื้อฟื้นขึ้นใหม่จากความทรงจำและประสบการณ์

ที่มา : https:// www.youtube .com/watch

ภาพที่ 79 การแสดงอิเหนาโยเดีย ของอูจ่อวิน ตอนอิเหนาเข้าห้องนางจินตะหรา

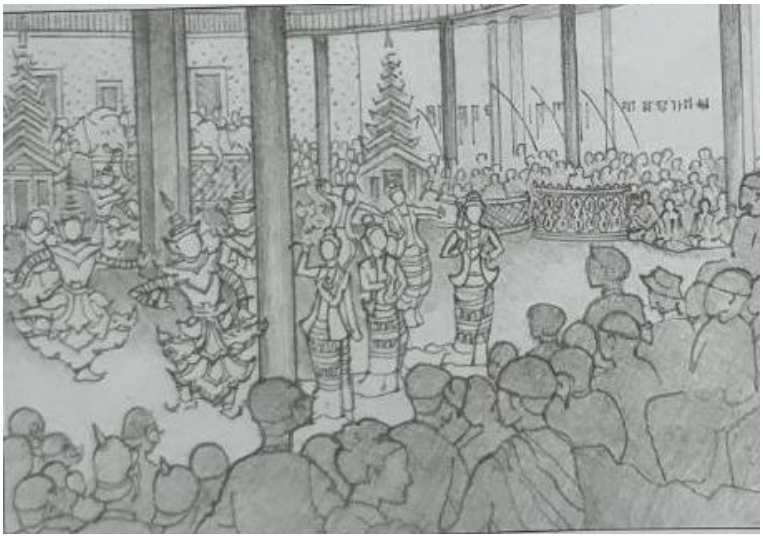
ที่มา : https:// www.youtube .com/watch

ภาพที่ 80 ท่าทางการแสดงที่เปรียบได้กับการรำเกี้ยวของอิเหนากับนางจินตะหรา
จากการแสดงอิเหนาโยเดีย ของอูจ่อวิน ตอนอิเหนาเข้าห้องนางจินตะหรา
ที่มา : https:// www.youtube .com/watch

ภาพที่ 81 นักแสดงละครหลวงของพม่า อูซานตุ๊ก(อิเหนา) และ หยิ่งดอมะเล (บุษบา)
ช่วงรัชกาลพระเจ้ามินดง ที่ทรงส่งไปเล่นละครที่เมืองย่างกุ้ง

ที่มา : สำเนาภาพจากสิทธิพร เนตรนิยม

ภาพที่ 82 การแต่งกายของละครในราชสำนักมัณฑะเลย์ ซึ่งตัวพระสวมเครื่องละครอย่างไทย
ที่มา : 150th Anniversary of Mandalay 1859-2009 Compiled by Dr. Tim Maung Kyi น.29
อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553, น. 34



ภาพที่ 83 การแสดงละครหลวงภายในพระราชวังมัณฑะเลย์ครั้งสุดท้ายเพื่อรับเสด็จอุปราชอินเดีย
คือเจ้าชายอัลเบิร์ต วิกเตอร์ พร้อมภรรยา คือ ชายาเลดี้ดิฟฟารีน ณ โรงละครแบบร่ม
เมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2429
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553, น. 32

ด้วยเหตุที่อิเหนาในพม่าจะแสดงเป็นละครในที่จัดแสดงภายในราชสำนักจึงทำให้หาดูยาก และจากการที่ในระยะต่อมา ภายหลังจากที่พม่าถูกอังกฤษเข้ายึดครองส่งผลให้เอกสารต่างๆได้ถูกทำลาย การปกครองของพม่าซึ่งแต่เดิมปกครองด้วยระบบศักดินาการแสดงละครอิเหนาในรูปแบบ

ละครในราชสำนักได้รับความนิยม ภายหลังเมื่อเปลี่ยนไปเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษจึงเปลี่ยนการปกครองสู่ระบบสังคมนิยม ซึ่งในยุคสังคมนิยมจะไม่ชอบเรื่องเหล่านี้จึงไม่สนับสนุนและค่อยๆสูญหายไปจากสังคมของพม่า

5) อิเหนาในลาว

สำหรับอิเหนาในลาวนั้น ได้ต้นเค้ามาจากนิทานปันหยีเช่นเดียวกัน ซึ่งนิทานปันหยีฉบับลาวที่พบหลักฐานในปัจจุบันมีเพียงสำนวนเดียว เขียนในต้นฉบับพับสา 4 เล่ม ต่อมาหอสมุดแห่งชาติลาวจึงได้จัดพิมพ์หนังสือเรื่อง “พื้นอินเหนา” หรือเรื่องอินเหนา ซึ่งพบว่าเป็นสำนวนเดียวกับพับสาเล่มที่ 1 แต่งด้วยโคลงสารซึ่งเป็นฉันทลักษณ์เก่าแก่ที่นิยมแต่งสำหรับใช้อ่านทำนองลำ แต่ไม่พบหลักฐานว่าใครเป็นผู้แต่งอย่างแน่ชัด มีเพียงข้อสันนิษฐานที่พบจากข้อความในหน้าแรกของพับสา เล่มที่ 1 ดังนี้

> “บั้นต้นพระราชนิพนเรื่องอิเหนาตั้งแต่ท้าวจอระกาให้ช่างแต้มไปวาดรูปบุดตีท้าวดาหาแลสิงหัดลาดมาดู จนมีพระราชสานให้เสนาไปขอบุสบาเมืองดาหา”

ข้อความสรุปเนื้อหาข้างต้นนี้มีสัญลักษณ์ปีกกาด้านข้างข้อความ เหนือปีกกามีข้อความเขียนว่า

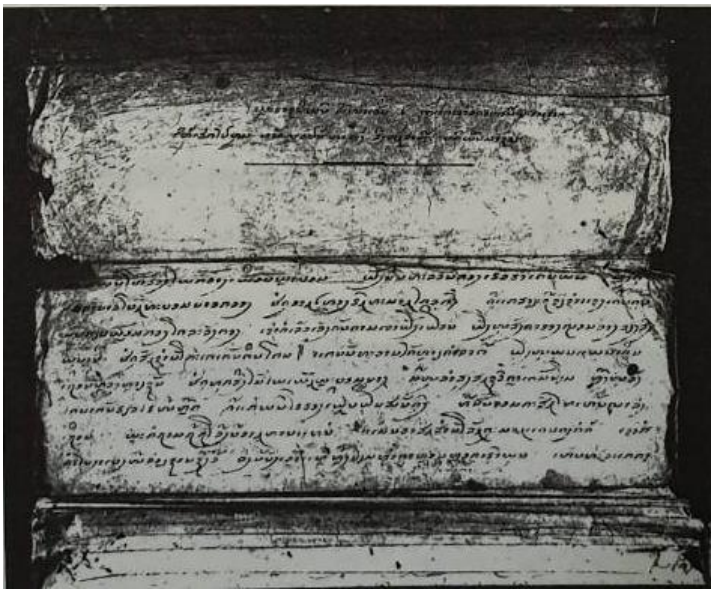
> “เปนหนังสือในพระราชวังหลวง ใผยนให้ระวังดีแดด้วยขอนยาก”

ข้อความดังกล่าวมีความหมายเป็น 2 นัยยะ คือ

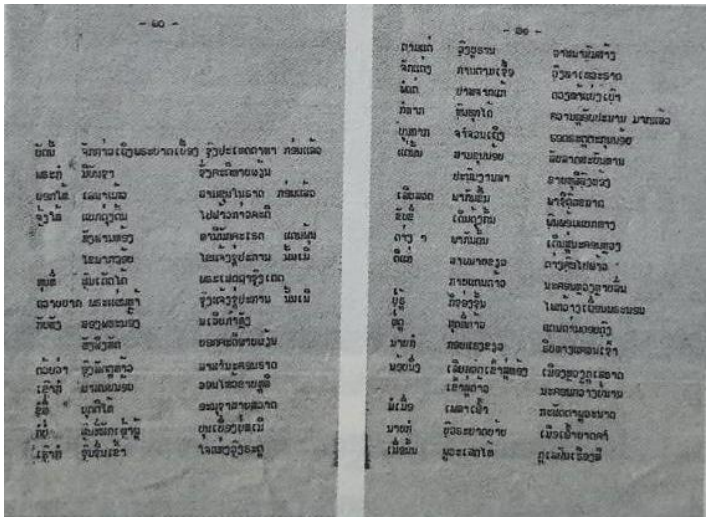
1. หนังสือหรือพับสานี้เป็นของในพระราชวังหลวงที่หมายถึง พระราชวังหลวงแห่งหลวงพระบาง ซึ่งปัจจุบันคือหอพิพิธภัณฑ์เมืองหลวงพระบาง สถานที่พบและเก็บพับสาเรื่องนี้ ผู้ใดได้อ่านก็ให้ระมัดระวังด้วยเป็นของมีค่าหายาก

2. วรรณคดีนี้เป็นวรรณคดีที่แต่งขึ้นหรือใช้อ่านในราชสำนักหลวงพระบาง

ซึ่งความเป็นไปได้น่าจะตามนัยยะที่ 2 (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2559, น.9-14)



ภาพที่ 84 ตัวอย่างพับสาเรื่องอินเหนาฉบับลาว เล่มที่ 2
ที่มา : ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2559, น. 11



ภาพที่ 85 ตัวอย่างเรื่องอินเหนาฉบับพิมพ์
ที่มา : ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2559, น. 11

มหาสิลา วีระวงส์ (อ้างถึงใน ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2559, น.16) ได้ศึกษาค้นคว้าและให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับนิทานปันหยีในลาวว่า พระเจ้าสักรินทรฤทธิ์ พระมหากษัตริย์แห่งอาณาจักรหลวงพระบาง ซึ่งทรงครองราชย์ระหว่าง พ.ศ.2432-2448 ได้ทรงนำเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มาทรงพระราชนิพนธ์เป็นวรรณคดีลาวหลายตอน ดังข้อความต่อไปนี้

> “...บทเพลง บทละครก็เป็นบทวรรณกรรมของไทยสยาม ดั่งบทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทละครเรื่องอิเหนา เป็นต้น เพราะบทละครทั้งสองเรื่องนี้พระเจ้าแผ่นดินสยามได้ทรงนิพนธ์ขึ้น โดยเฉพาะบทละครเรื่องอิเหนานั้น สมเด็จพระเจ้าสักรินทรฤทธิ์ ได้นำเอามาแต่งเป็นคำกลอนลาวก็มีหลายตอน...”

สำหรับยุคสมัยที่แต่งมีข้อสันนิษฐานว่าน่าจะแต่งหลังจากที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาแล้ว สำหรับช่วงเวลาที่แต่ง ธานีรัตน์ จัตุทะศรี (2559, น.175) ได้กล่าวว่าน่าจะแต่งขึ้นที่หลวงพระบางระหว่าง พ.ศ.2417-2448 คือระหว่างรัชสมัยพระเจ้ามหินทรเทพนิภาธร(พ.ศ.2415-2432) จนถึงสมัย พระเจ้าสักรินทรฤทธิ์ (พ.ศ.2432-2448) แห่งอาณาจักรหลวงพระบาง ซึ่งตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(พ.ศ.2411-2453) เนื่องจากเป็นระยะที่อิเหนาฉบับของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ตีพิมพ์เป็นครั้งแรกดังข้อความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ในคำอธิบายว่าด้วยบทละครอิเหนาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, น.(3) ดังนี้

> “การพิมพ์บทละครอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ เดิมหมอสมิทที่บางคอแหลมได้ต้นฉบับของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ไปพิมพ์ขึ้นก่อนผู้อื่น ได้ออกจำหน่ายเมื่อปีจอ พ.ศ.๒๔๑๗ แต่นั้นโรงพิมพ์อื่นๆก็พิมพ์กันต่อมา”

การพิมพ์กันอย่างแพร่หลายอาจแพร่กระจายไปสู่ประเทศลาวด้วย จนนำไปสู่การเกิดแรงบันดาลใจให้เกิดการนำไปแต่งเป็นวรรณคดีลาวก็เป็นได้

นอกจากนี้ หากเปรียบเทียบการใช้ถ้อยคำสำนวนโวหารปรากฏว่ามีความคล้ายกับเรื่องอิเหนาฉบับไทยหลายช่วงในบริบทเดียวกัน นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นว่ากวีลาวน่าจะได้รับการถ่ายทอดเรื่องอิเหนาฉบับไทยจากต้นฉบับลายลักษณ์มากกว่ามุขปาฐะ หรือหากรับผ่านมุขปาฐะก็คงต้องมีต้นฉบับลายลักษณ์ประกอบ เพราะหากรับผ่านมุขปาฐะเพียงทางเดียว คงไม่สามารถสืบทอดการใช้ถ้อยคำสำนวนโวหารเป็นจำนวนมากและต่อเนื่องหลายตอนเช่นนี้ (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2559, น.175-176)

กล่าวได้ว่าที่มาของเรื่องอินเหนาฉบับลาวน่าจะมีที่มาจากเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในยุคที่ได้มีการตีพิมพ์แล้ว โดยพิจารณาเปรียบเทียบจากเนื้อหา ตัวละคร วิธีการพรรณนาบางช่วง รวมไปถึงการใช้ถ้อยคำสำนวนต่างๆ ซึ่งมีความคล้ายกันหลายลักษณะ

6) อิเหนาในเขมร

ก่อนที่จะกล่าวถึงวรรณกรรมเรื่องอิเหนาในเขมรนั้น จะขออธิบายถึงความเกี่ยวข้องของไทยกับเขมรก่อน เนื่องจากเขมรได้รับอิทธิพลการแสดงละครในเรื่องอิเหนาไปจากไทย ซึ่งความสัมพันธ์ของไทยกับเขมรนั้นกล่าวได้ว่าเริ่มตั้งแต่ครั้งพระเจ้ากรุงธนบุรี เมื่อเขมรมีปัญหาภายใน กรณีข้อพิพาทเกี่ยวกับการขึ้นครองราชย์ ได้มีการลี้ภัยของราชวงศ์เข้ามาพำนักอยู่ในไทย และได้รับความช่วยเหลืออย่างเต็มที่ จนถึงขั้นมีการสร้างวังให้พำนักอย่างเป็นสัดส่วน ดังข้อความต่อไปนี้

> **“๔๒. สร้างวังเจ้าเขมร**
>
> ในปีมะเมียนั้น โปรดให้สร้างวังขึ้นริมคลองคูพระนครเยื้องปากคลองหลอดข้าม ครั้นทำเสร็จจึงโปรดให้นักองเองกับญาติวงศ์ ย้ายจากบ้านที่คอกกระบือมาอาศัยอยู่ที่วังนั้น จึงให้เรียกว่าวังเจ้าเขมรแต่นั้นมา” (https://vajirayana.org/พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1 / 42 -สร้างวังเจ้าเขมร-)

นักองค์เองหรือพระนารายณ์ราชาธิราชภายหลังได้กลับไปปกครองเขมร ซึ่งต่อมานักองค์จันผู้เป็นพระราชโอรส พระนามว่า อุทัยราชาธิราชก็ได้ขึ้นครองราชย์ต่อจากพระราชบิดา ประเทศไทยจึงมีสัมพันธภาพอันดีกับราชวงศ์เขมรในระยะเวลาที่ทั้งสองพระองค์ขึ้นปกครองแผ่นดิน

สภาพบ้านเมืองของเขมรนั้นมีความวุ่นวายจากการแย่งชิงเพื่อขึ้นเป็นกษัตริย์ปกครองแผ่นดิน โดยมีประเทศภายนอกอย่างไทยและเวียดนามเป็นผู้ให้ความช่วยเหลือแบ่งเป็น 2 ฝ่าย และผลัดกันแพ้ชนะ ด้วยเหตุดังกล่าวจึงมีการนำกองทัพเข้าไปช่วยรบและได้มีการนำนาฏศิลป์ไทยอย่างละครในไปสู่เขมรด้วย ดังข้อความที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกล่าวไว้ ดังนี้

"**๑๐. ละครเจ้าพระยาบดินทรเดชา** เป็นละครผู้หญิงโรง ๑ เล่ากันว่าเดิมหัดโขนให้เล่นเป็นละครผู้ชาย แล้วจึงหัดละครผู้หญิงขึ้น ครั้นเมื่อไปขัดตาทัพอยู่ที่เมืองอุดงค์มีชัยพาละครผู้หญิงไปด้วย จึงไปเป็นครูหัดละครผู้หญิงของสมเด็จพระหริรักษ์ (*นักพระองค์ด้วง*) เจ้ากรุงกัมพูชาขึ้นอีกโรง ๑ ด้วยละครที่มีในกรุงกัมพูชานั้น แรกมีขึ้นเมื่อครั้งนักพระองค์จันเป็นสมเด็จพระอุทัยราชาเจ้ากรุงกัมพูชา ได้ครูออกไปจากกรุงเทพฯ เมื่อรัชกาลที่ ๑ เป็นละครนอกสมเด็จพระหริรักษ์ มาหัดละครในไปจากเจ้าพระยาบดินทรเดชา จึงได้มีละครที่ในกรุงกัมพูชาแต่นั้น"

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.351)

ข้อมูลดังกล่าวเป็นเหตุการณ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งสภาพของละครในราชสำนักของหลวงขณะนั้นได้ถูกยกเลิก เป็นผลให้ละครดังกล่าวแพร่ออกไปสู่ภายนอก โดยบรรดาเจ้านายชั้นสูงต่างพากันฝึกหัดเล่นตามแบบละครหลวงหลายแห่ง ทั้งนี้ ด้วยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมิได้ทรงห้ามปรามดังเช่นรัชกาลก่อน

บรรดาครูที่เคยฝึกละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ได้ออกไปฝึกหัดละครให้แก่ละครของบรรดาเจ้านายและขุนนางภายนอกราชสำนัก รายชื่อคณะละครของเจ้านายต่างๆมีอยู่หลายคณะ เช่น

1) ละครวังหน้า ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ
2) ละครกรมพระพิทักษเทเวศร์ (เมื่อครั้งยังเป็นกรมหมื่น)
3) ละครกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ (เมื่อครั้งยังเป็นพระองค์เจ้าทินกร)
4) ละครเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย)
5) ละครเจ้าพระยาบดินทรเดชา

สำหรับละครของเจ้าพระยาบดินทรเดชาได้มีโอกาสตามกองทัพของพระองค์ไปแสดงที่เขมรเมื่อครั้งเดินทางไปขัดตาทัพอยู่ที่เมืองอุดงค์มีชัยหรือเมืองบันทายเพชรในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2333 และได้มีโอกาสส่งไปเป็นครูฝึกหัดละครให้แก่ คณะละครของสมเด็จพระหริรักษ์(นักพระองค์ด้วง) ละครเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ที่เมืองพระตะบอง และละครของสมเด็จพระนโรดมในกรุงกัมพูชาในระยะต่อมาอีกด้วย

นับเป็นจุดเริ่มต้นของการมีละครผู้หญิงในเขมรหรือกัมพูชา ที่แต่เดิมมีเพียงละครผู้ชายโดยฝึกหัดจากพวกโขน จนเมื่อเจ้าพระยาบดินทรเดชาเดินทางไปเมืองอุดงค์มีชัยและได้พาละครผู้หญิงไปจนถึงขั้นได้ช่วยฝึกหัดละครผู้หญิงของสมเด็จพระหริรักษ์ (นักพระองค์ด้วง)เจ้ากรุงกัมพูชาอีกโรงหนึ่ง ซึ่งเดิมละครของเขมรหรือกัมพูชาจะเป็นละครนอกโดยผู้แสดงชายที่ได้ครูฝึกหัดไปจากกรุงเทพฯตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จึงได้มีละครในที่กรุงกัมพูชานับแต่นั้นมา

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงละครหลวงของสมเด็จพระนโรดม (พระองค์ราชาวดี) เกี่ยวกับการได้ครูฝึกหัดละครไปจากไทย ทั้งละครของเจ้าจอมมารดาเอม ละครพระองค์เจ้าดวงประภา และละครพระองค์เจ้าสิงหนาท ดังข้อความต่อไปนี้

> “ละครหลวงครั้งสมเด็จพระนโรดมเล่นแต่ภาษาไทยอย่างเดียว มาถึงครั้งพระศรีสวัสดิ์ก็โปรดเล่นละคร ได้ละครของสมเด็จพระนโรดมประสมโรงเล่นต่อกันบ้าง หัดขึ้นใหม่บ้าง แต่เล่นทั้งภาษาไทยและภาษาเขมร...ละครหลวงกรุงกัมพูชาเล่นทั้งละครในและละครนอก เรื่องที่เล่นก็ชอบเล่นอย่างละครในกรุงเทพฯ ตั้งแต่เรื่องอิเหนา เป็นต้น...”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2545, น.227-229)

ภาพที่ 86 นักแสดงละครหลวงของกษัตริย์สีสวาทในพระบรมมหาราชวังกรุงพนมเปญ
ที่มา : Pierre Dieulefils อ้างถึงใน Denies Heywood, 2008, น.53

ภาพที่ 87 นักดนตรีและนักแสดงละครหลวงจากพระบรมมหาราชวัง
ที่มา : Pierre Dieulefils อ้างถึงใน Denies Heywood, 2008, น.55

ภาพที่ 88 การแสดงละครหลวงในพระบรมมหาราชวังของกัมพูชา
ที่มา : https://www.thaipost.net/main/detail/15840

สถานภาพของละครในราชสำนักของกัมพูชาได้เปลี่ยนแปลงไปด้วยผลกระทบจากการที่ฝรั่งเศสเข้ามายึดครอง การปกครองของเขมรโดยพระมหากษัตริย์จะอยู่ภายใต้การปกครองของฝรั่งเศส ระบบของราชสำนักได้ค่อยๆลดบทบาทลงทำให้การแสดงละครในอย่างเรื่องอิเหนาจึงค่อยๆ

สูญหายไปด้วย เหตุเพราะละครในเปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ เมื่อระบบราชสำนักเปลี่ยนไปจึงเป็นผลให้ละครในก็เปลี่ยนไปด้วย

จะเห็นได้ว่าอิเหนาในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับราชสำนักและมีการถ่ายทอดสืบต่อกันในภูมิภาคแห่งนี้โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศที่มีระบบการปกครองอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข เพราะเหตุที่เนื้อเรื่องของอิเหนาจะเป็นการยกย่องความเก่งกล้าสามารถของกษัตริย์ เมื่อนำมาแสดงละครในราชสำนักจึงเป็นที่ชื่นชอบ

วรรณกรรมเป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อรูปแบบการแสดงละครใน ทั้งนี้ยังมีปัจจัยอีกสิ่งหนึ่งที่นับเป็นกระแสนำเข้าอันมีผลต่อรูปแบบการแสดงละครใน นั่นคือ ราชสำนัก

4.4.3 ราชสำนัก

ด้วยเหตุที่ละครในเกิดจากราชสำนักเปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ แม้แต่บทละครที่ใช้สำหรับแสดงละครในก็ได้รับการสร้างสรรค์หรือประพันธ์ขึ้นจากกวีโดยการกำกับของพระมหากษัตริย์หรือพระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้พระราชนิพนธ์ จึงมีการนำองค์ประกอบต่างๆที่เกี่ยวกับราชสำนักเข้าสอดแทรกอยู่ในบทละครใน

จากความเชื่อในฐานานุศักดิ์ที่เกี่ยวกับความเป็นสมมุติเทพของพระมหากษัตริย์ ทำให้สถานะของพระมหากษัตริย์สูงส่งจนประชาชนทั่วไปไม่อาจนำไปเปรียบเทียบเสมอพระองค์ได้ หากย้อนไปในอดีตจากประวัติศาสตร์ของชาติไทย จะพบว่าในสมัยสุโขทัยฐานะของพระมหากษัตริย์เปรียบได้กับพ่อเมือง ลักษณะการปกครองจะเป็นไปในลักษณะของพ่อปกครองลูก แต่ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาฐานะดังกล่าวได้เปลี่ยนไป พระมหากษัตริย์เปรียบได้กับเทวราชา ประเพณีต่างๆเมื่อถูกกำหนดขึ้นจะไม่มีผู้ใดสามารถขัดขืนหรือวิจารณ์ได้ มีการกำหนดฐานันดรเพื่อเป็นการแบ่งชนชั้นของคนในสมัยอยุธยาไว้อย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้จากระบอบศักดินาหรือการกำหนดศักดิ์ด้วยจำนวนที่นาที่ขึ้นอยู่กับฐานะของแต่ละบุคคล

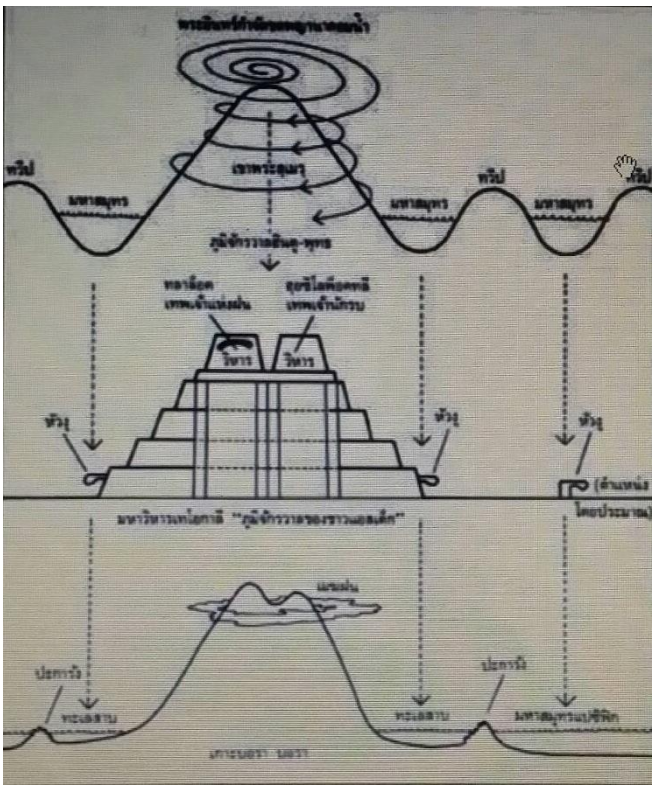
การที่พระมหากษัตริย์เปรียบได้กับเทวราชาหรือเทวราชนั้น หมายถึงพระราชาหรือพระมหากษัตริย์เป็นเทวะซึ่งมีความหมายเดียวกับไศเลนทร์ ทั้งเทวราชาหรือเทวราชกับไศเลนทร์

เป็นลัทธิความเชื่อที่ไทยได้รับมาจากพราหมณ์ในศาสนาฮินดู ดังที่ คึกฤทธิ์ ปราโมช (2551, น.27-28) กล่าวว่า

> “ ลัทธิเทวราชหรือไศเลนทร์นั้นมีความหมายเป็นอย่างเดียวกัน เทวราชก็หมายความว่าราชาหรือองค์พระมหากษัตริย์เป็น**เทวะ** ส่วนคำว่า **ไศเลนทร์** นั้น มาจากคำว่าไศล คำหนึ่ง และ อินทร์ คำหนึ่ง แปลว่าผู้เป็นใหญ่แห่งเขาหรือบนภูเขา ซึ่งหมายความถึงพระศิวะผู้ซึ่งสถิตอยู่บนยอดเขาไกรลาส เมื่อถือว่า พระมหากษัตริย์เป็นเทพเจ้าก็เทียบได้กับองค์พระศิวะ พระมหากษัตริย์จึงเป็นองค์ไศเลนทร์

ลัทธินี้พราหมณ์ในศาสนาฮินดูซึ่งเดินทางมาจากประเทศอินเดียมายังประเทศต่างๆ ในเอเชียอาคเนย์ได้เป็นผู้นำเข้ามาเผยแผ่ ในขั้นแรกพระมหากษัตริย์ในประเทศต่างๆในเอเชียอาคเนย์นั้นยังมีสภาพเป็นมนุษย์มีหน้าที่คอยปฏิบัติบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งอยู่บนภูเขานอกเมืองเพื่อจะให้คุ้มครองเมืองมิให้เกิดภัยอันตราย พระขพุงผีที่สถิตอยู่บนภูเขานอกเมืองสุโขทัยนั้นเป็นตัวอย่างที่แลเห็นได้ชัด พราหมณ์นั้นมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์บนภูเขาอยู่แล้วได้แก่พระศิวะ เมื่อเข้ามาเผยแผ่ศาสนาฮินดูในเอเชียอาคเนย์ก็รับเอาสิ่งศักดิ์สิทธิ์บนภูเขาซึ่งมีอยู่ทั่วไปนั้นว่าเป็นองค์พระศิวะ และเพื่อให้มีกำลังสนับสนุนในการเผยแผ่ศาสนา พราหมณ์ก็ได้ให้ความศักดิ์สิทธิ์แก่สถาบันพระมหากษัตริย์ในที่ต่างๆ โดยกระทำพิธีตำยกให้พระมหากษัตริย์ในเขตแคว้นต่างๆ ขึ้นเป็นเทพเจ้าหรือเป็นเทวราช เรียกว่า ไศเลนทร์ คือองค์พระศิวะ ความจริงพราหมณ์ในอินเดียนั้น ในการเพ็ดทูลต่อพระมหากษัตริย์ก็เรียกพระองค์ว่าเทวะ หรือพระเป็นเจ้า มาแต่รัชสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช คือประมาณพ.ศ.๕๐๐ ลงมาอยู่แล้ว

ลัทธินี้ได้เกิดขึ้นในดินแดนแถบที่เรียกกันว่าอาณาจักรศรีวิชัยและเข้าไปในชวาก่อน แล้วจึงขึ้นมาสู่กัมพูชา ต่อมาก็มายังกรุงศรีอยุธยา และถ้าจะพูดกันตามทฤษฎี ลัทธินี้ก็ยังคงเหลืออยู่ในประเทศไทยเท่านั้น ในปัจจุบันนี้ เพราะพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน ยังเป็นพิธีพราหมณ์ซึ่งเคยปฏิบัติกันมาแต่ก่อนทุกประการ ไม่มีสิ่งใดบกพร่องและด้วยเหตุนี้พระมหากษัตริย์ไทยตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ แห่งกรุงศรีอยุธยาจนถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันจึงเป็นองค์ไศเลนทร์ตามคตินี้ทุกพระองค์” นอกจากนี้ยังมีความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เปรียบได้กับพระนารายณ์และพระอินทร์ ซึ่งล้วนเป็นเทพอันเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป โดยสะท้อนให้เห็นจากงานสถาปัตยกรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ ดังนี้



ภาพที่ 89 รูปเขียนย่อโดยสังเขปจากหินแกะสลักที่นครวัด โดย ออริออล (Oriol)
ที่มา : ตีพิมพ์โดย เอโมนิเอ Etienne Aymonier, Cambodge, Paris 1901 อ้างถึงใน คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.166

จากภาพข้างต้น เป็นภาพของรูปเขียนที่ย่อส่วนโดยสังเขปจากปราสาทนครวัด ซึ่งแสดงให้เห็นแนวความคิดตามคติฮินดูเกี่ยวกับพระวิษณุซึ่งใช้บริวารทั้งเทวดาและยักษ์พันลำตัวพญานาคเข้ากับเขาพระสุเมรุ แล้วขึงลำตัวเพื่อรีดเอาน้ำออกมาหล่อเลี้ยงชีวิตในโลก ที่เราเรียกกันว่า “การกวนเกษียรสมุทร”

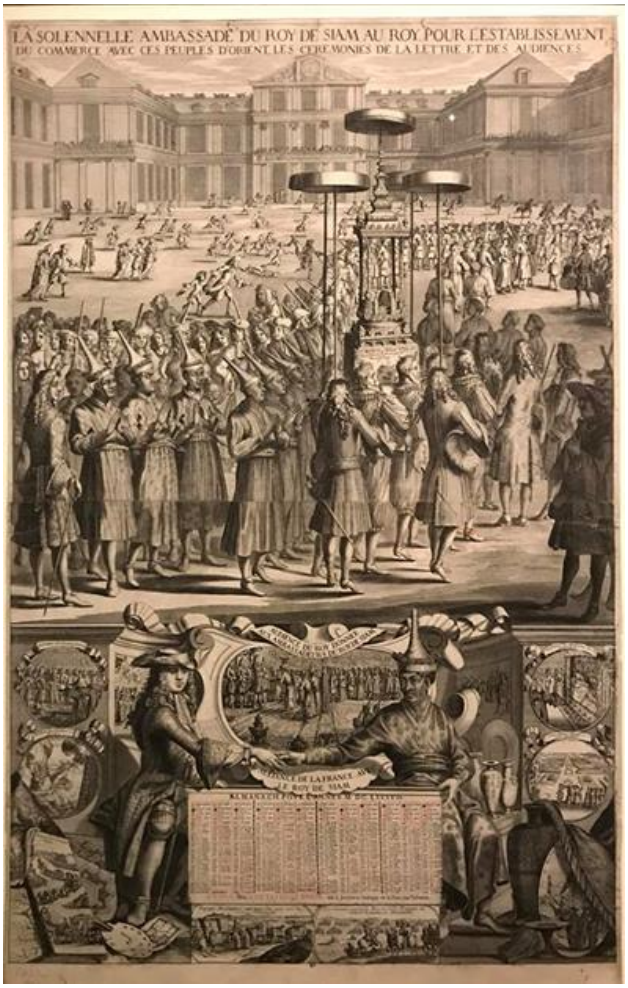
นาค ตามภาษาสันสกฤตแปลว่า งู ซึ่งตามคติฮินดูจะปรากฏให้เห็นเป็นจำนวนมาก ดังเช่น พญานาคที่คดตัวเป็นฐานรองรับพระวิษณุหรือพระนารายณ์ขณะบรรทมอยู่กลางมหาสมุทร หรือตำนานที่กล่าวถึงพญานาคกลืนน้ำจนแห้งทั้งโลกแล้วกลับไปขดตัวหลับ กลายเป็นก้อนเมฆอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ จนพระอินทร์ต้องสังหารพญานาคโดยฟาดสายฟ้าเสียบกลางขดของพญานาคจนขาดออกเป็นท่อน น้ำจึงไหลเป็นสายจากยอดภูเขาลงมาสู่โลกมนุษย์ (ฮายน์ริช ซิมเมอร์ (Heinrich Zimmer) นิวยอร์ก ค.ศ.1962 น.3 อ้างถึงใน คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.164-165)

แนวคิดดังกล่าวสะท้อนให้เห็นในรูปแบบของสถาปัตยกรรมไทย ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 90 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9
ขณะประทับบนพระราชบัลลังก์ ณ พระที่นั่งอนันตสมาคม
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.170

จากภาพข้างต้นเป็นภาพของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ขณะที่ประทับบนพระราชบัลลังก์ ณ พระที่นั่งอนันตสมาคม แสดงให้เห็นถึงคติสมมุติเทพในองค์พระมหากษัตริย์ซึ่งเปรียบเสมือนเทพเจ้าต่างๆในระบบจักรวาล รวมทั้งพระอินทร์ขณะที่บังคับให้น้ำไหลจากยอดเขาพระสุเมรุลงไปหล่อเลี้ยงโลกมนุษย์ (เรื่องเดียวกัน, น.170)

คติความเชื่อข้างต้นถ่ายทอดมาสู่วัตถุสิ่งของเครื่องใช้ต่างๆซึ่งเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ หากต้องการสื่อสารให้เห็นสัญลักษณ์ ที่เปรียบเสมือนตัวแทนของพระมหากษัตริย์ก็จะแฝงนัยยะให้ปรากฏในวัตถุสิ่งของเครื่องใช้นั้นๆดังจะเห็นได้จากภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 91 ภาพจากปฏิทินปี ค.ศ.1687 ของพระราชวังแวร์ซาย ประเทศฝรั่งเศส ในนิทรรศการเรื่องราวความสัมพันธ์ของสยามและฝรั่งเศส ในสมัยพระนารายณ์มหาราชและพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 โดยเจ้าพระยาหรือออกญาโกษาปานเป็นราชทูตผู้เดินทางไปในครั้งนั้น

ที่มา : facebook ของ Sakchai Limonado Phanawat

ภาพที่ 92 ภาพขยายแสดงให้เห็นขบวนแห่พระราชสาส์นของออกพระวิสุทธสุนธร
อันเปรียบเสมือนสัญลักษณ์แทนองค์พระมหากษัตริย์หรือพระเจ้าแผ่นดิน
โดยประดิษฐานอยู่ในบุษบกเล็กซึ่งเปรียบเสมือนรูปจำลองภูมิจักรวาล
ที่มา : คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.171

จากความเชื่อที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ในข้างต้น เป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อปัจจัยหลายอย่างซึ่งมีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์อันเป็นส่วนสำคัญของราชสำนัก ที่เห็นชัดเจนคือการแสดงละครใน ดังจะเห็นได้จากองค์ประกอบต่างๆที่นำมาใช้ในการแสดงละครใน เช่น อุปกรณ์ประกอบการแสดงอย่างเครื่องราชูปโภค จารีตขนบธรรมเนียมต่างๆของราชสำนัก การแต่งกาย เป็นต้น ล้วนเป็นสิ่งที่แวดล้อมหรือเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์เพื่อความเหมาะสมกับพระเกียรติยศของพระองค์ นับได้ว่าราชสำนักเป็นกระแสการนำเข้าสิ่งหนึ่งที่ถ่ายทอดมาสู่ละครใน โดยจะขอกล่าวอธิบายตามประเด็นตัวอย่างต่อไปนี้

1) ธรรมเนียมปฏิบัติ

บทละคร เรื่อง อิเหนา ในตอนที่กล่าวถึงการเตรียมงานพระศพพระอัยกีของอิเหนาที่เมืองหมันหยา จะพบธรรมเนียมปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพของพระมหากษัตริย์และเจ้านายชั้นสูงปรากฏอยู่ในบทละคร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บัดนั้น
ครั้นจวนกำหนดไม่นอนใจ
รถใหญ่สำหรับใส่พระโกศทอง
รถโยงปลายข้าวตอกเป็นหลั่นลด
เกณฑ์ไพร่ไว้สำหรับชักฉุด
ที่บ่าวไพร่ใครช้ามาไม่ทัน
บรรดาหมู่คู่แห่เข้ากระบวน
ล้วนใส่เสื้อครุยกรุยกราย
คนชักรูปสัตว์จัดหนุ่มหนุ่ม
ทับทรวงสังวาลลอดสอดพันพัว
กิดาหยันจัดกันตามตำแหน่ง
ตั้งตาริ้วรายไปใกล้พระเมรุ
ฝ่ายเจ้าพนักงานน้อยใหญ่
ก็ตระเตรียมเทียม**พิชัยราชรถ**
เรืองรองรจนาปรากฏ
รถอ่านหนังสือรถใส่ท่อนจันทน์
ใส่เสื้อเสนากุฎขบขัน
ก็หากันวิ่งวุ่นทุกมุลนาย
ก็มาถ้วนตามบัญชีซึ่งมีหมาย
สมปักลายลำพอกถือดอกบัว
ใส่ศีรษะโมงครุ่มครอบหัว
แต่งตัวนุ่งตาโถงโจงกระเบน
เชิญพระแสงหอกดาบดั้งเขน
พรั่งพร้อมตามเกณฑ์ทั้งไพร่นายฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, น.43)

จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ข้อความที่กล่าวถึง **พิชัยราชรถ รถใหญ่สำหรับใส่พระโกศทอง** จะมีลักษณะเช่นเดียวกับภาพที่ปรากฏในกระบวนพระบรมราชอิสริยยศพระบรมโกศพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ดังนี้

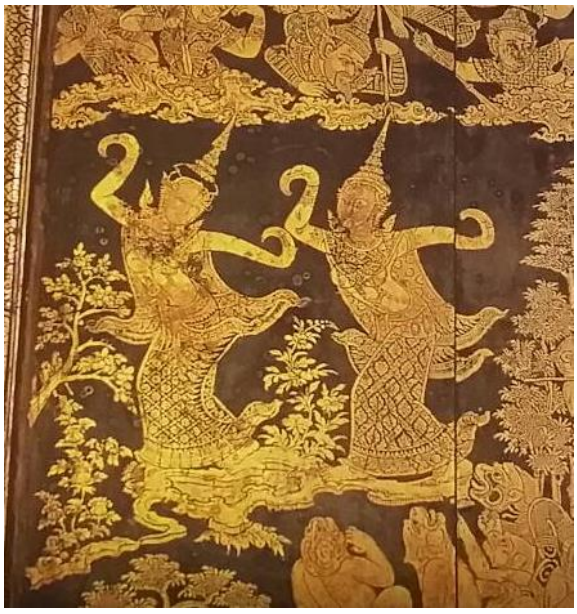
ภาพที่ 93 กระบวนพระบรมราชอิสริยยศพระบรมโกศ
พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5
ที่มา : กรมศิลปากร, 2559, น.8

สำหรับความเป็นมาของ **“พิชัยราชรถ” หรือ “พระมหาพิชัยราชรถ”** พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดเกล้าฯให้สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2338 เพื่อเชิญพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก(ทองดี) ออกท้องพระเมรุเพื่อถวายพระเพลิงใน พ.ศ.2339 จากนั้นจึงถือเป็นพระราชประเพณีที่ใช้ **“พระมหาพิชัยราชรถ”** เชิญพระบรมศพพระมหากษัตริย์ ราชินี และพระบรมวงศ์ชั้นสูง (กรมศิลปากร, 2559, น.33) **หนังสือ คำศัพท์ที่เกี่ยวเนื่องกับงานพระราชพิธีพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช** จึงเห็นได้ว่ามีการนำธรรมเนียมปฏิบัติของราชสำนักมาสอดแทรกไว้ในบทละครใน

2) การแต่งกาย

สำหรับการแต่งกายนั้นมีหลักฐานปรากฏในระยะแรกจากงานศิลปะต่างๆ ที่แสดงให้เห็นลักษณะการแต่งกายของตัวละครตามรูปแบบดังต่อไปนี้

ภาพที่ 94 ภาพทศกัณฐ์แปลงเป็นเทพบุตรน้อยมาท้ารบกับพระราม ส่วนหนึ่งของเรื่องรามเกียรติ์ เป็นภาพจากด้านหลังของฉากลับแลที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา : กรมศิลปากร, 2548, น.96



ภาพที่ 95 นางละครรำนำหน้าขบวนพระอินทร์(อินทรชิตแปลง)ทรงช้างเอราวัณ ซึ่งอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมมาสตร์ เป็นภาพด้านหน้าของฉากลับแลที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.94

ภาพจากฉากลับแลทั้ง 2 ภาพ เป็นภาพลายรดน้ำจากฝีมือช่างหลวงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ แต่รูปแบบในการสร้างงานศิลปะยังยึดแนวทางตามอย่างสมัยกรุงศรีอยุธยา แสดงให้เห็นลักษณะการแต่งกายที่ถ่ายทอดมาสู่การแสดงละครใน

จากการสัมภาษณ์ พีรมณฑ์ ชมธวัช (สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2561) ผู้ที่ศึกษาและรื้อฟื้นการสร้างงานเครื่องแต่งกายละครไทยอย่างโบราณ ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับการศึกษาวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายยืนเครื่องของไทยสามารถค้นคว้าหาร่องรอยได้จากหลักฐานงานศิลปะต่างๆในอดีต ทั้งงานแกะสลัก งานปั้น หรือภาพวาดต่างๆ ด้วยเหตุผลที่งานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยส่วนใหญ่มักจะเป็นการเลียนแบบอย่างจากสิ่งที่มีอยู่จริงในสมัยนั้นๆ

การแต่งกายสำหรับผู้แสดงละครในจะแต่งกายแบบยืนเครื่อง โดยเลียนแบบอย่างมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ ซึ่งความหมายของคำว่า “เครื่องต้น” หมายถึง เครื่องทรงสำหรับพระเจ้าแผ่นดินในพระราชพิธี เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก, เรียกเต็มว่า ฉลองพระองค์เครื่องต้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 260) โดยมีวัตถุประสงค์ในการแต่งที่แตกต่างกัน ซึ่งสรุปเป็นตารางได้ดังนี้ (เนาวรัตน์ เทพศิริ, 2539, น.26)

ตารางที่ 3 : ตารางเปรียบเทียบวัตถุประสงค์ของการแต่ง “เครื่องต้น” และ “ยืนเครื่อง”

วัตถุประสงค์ของการแต่ง“เครื่องต้น”	วัตถุประสงค์ของการแต่ง“ยืนเครื่อง”
1. เป็นการแต่งเพื่อเสริมบารมีในการเสด็จออกงานพระราชพิธี	1. เป็นการแต่งเพื่อความงดงามของตัวละครในการร่ายรำ
2. เป็นการแต่งที่ใช้ชิ้นส่วนที่สูงค่า มากหรือน้อยชิ้น แตกต่างกันในแต่ละงานพระราชพิธี	2. เป็นการแต่งที่คงชิ้นส่วนต่างๆ ซึ่งทำเลียนแบบของมีค่าหลายชิ้นไว้ในชุดเดียว กันโดยดัดแปลงให้สะดวกเรียบร้อยในการแต่ง
3. เป็นการแต่งตามลักษณะการแต่งตัวธรรมดา ไม่เน้นรูปร่าง แต่เน้นความสง่างาม	3. เป็นการแต่งแบบรัดตรึง เพื่อเน้นรูปร่างให้กลมกลึงสง่างาม อย่างที่เรียกกันว่า “รัดเครื่อง”
4. เป็นการแต่งที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสมัย ในสมัยอยุธยาตอนต้น มีลักษณะที่เป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ที่เป็น “สมมุติเทพ” ในเทวตำนาน แต่สมัยอยุธยาตอนปลาย มีลักษณะเป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ที่เป็น “มนุษย์”	4. เป็นการแต่งที่คงลักษณะเดิมแบบ “สมมุติเทพ” มาตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนต้นเรื่อยมา ทั้งนี้เพราะแต่งตามลักษณะของตัวละครในเรื่องราวต่างๆ ที่นิยมนำมาเล่นเป็นละครรำ

ตารางดังกล่าวแสดงให้เห็นความแตกต่างที่สำคัญคือ การแต่งกายยืนเครื่องสำหรับแสดงละครจะมุ่งเน้นในเรื่องของความสวยงามแต่ลดต้นทุนในการสร้างเพียงเพื่อต้องการจำลองหรือสมมุติให้เห็นสถานะของตัวละครตามบทบาทการแสดงเท่านั้น ทั้งนี้รูปแบบการแต่งกายแม้ภาพรวมจะยังคงลักษณะเดิมแบบ “สมมุติเทพ” แต่ก็มีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดบางส่วนไปบ้างดังจะกล่าวต่อไป

รูปแบบของการแต่งกายสำหรับละครหลวงหรือละครในราชสำนักยุคแรก หากเปรียบเทียบกับระยะเวลาของการเกิดละครดังกล่าว สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นรูปแบบการแต่งกายยืนเครื่องในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายที่เลียนแบบจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ในยุคนั้น

สมัยอยุธยาตอนปลายปกครองโดยราชวงศ์บ้านพลูหลวง เริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเพทราชา (ปกครองระหว่างปี พ.ศ. 2231-2246) จนถึงสมัยพระเจ้าเอกทัศ (ปกครองระหว่างปี พ.ศ. 2301-2310) ซึ่งในสมัยนี้พบว่าตำราเครื่องต้นชั้นเก่าที่มีมาแต่เดิมได้สูญไป เมื่อพ.ศ.2275 ครั้งเจ้าฟ้าอภัย เจ้าฟ้าปรเมศ รบแพ้พระเจ้าบรมโกศ โดยได้นำหนีไปทางเรือแต่เกิดเรือล่มจึงจมน้ำหาย ครั้นเมื่อพระเจ้าบรมโกศทรงประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ณ พระที่นั่งพิมานรัตยาในวังจันทรเกษม จึงประทับแต่พระที่นั่งอัษฐทิศรับน้ำพราหมณ์ถวาย แต่ไม่ตั้งพระที่นั่งภัทรบิฐที่เสด็จรับเครื่องราชูปโภค ด้วยเหตุที่ยังไม่มี ภายหลังต่อมาจึงได้จัดสร้างเครื่องราชูปโภคขึ้นใหม่ทั้งสำรับ และได้ใช้ในสมัยพระเจ้าอุทุมพร พ.ศ.2301 ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ซึ่งทรงใช้แต่งพระองค์ทรงเครื่องต้น 9 สิ่ง ดังข้อความต่อไปนี้

“เครื่องราชูปโภคซึ่งพระเจ้าบรมโกศทรงสร้างนั้น ปรากฏว่าใช้เมื่อราชาภิเษกพระเจ้าอุทุมพรใน พ.ศ. ๒๓๐๑ มีพรรณนาไว้ในบันทึกของคณะข้าราชการเก่า มีเจ้าพระยาเพ็ชรพิชัยเป็นหัวหน้า เขียนทูลเกล้า ฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๖ ว่าเมื่อพระเจ้าแผ่นดินสรงมุรธาภิเษกแล้ว ทรงเครื่องพระภูษาลายพื้นแดงฉลองพระองค์กรอง (ทอง) เสด็จขึ้นบนพระที่นั่ง ประทับพระที่นั่งอัษฐทิศและพระที่นั่งภัทรบิฐแล้ว จึงแต่งพระองค์ทรงเครื่องต้น ๙ สิ่ง คือ

๑. สนับเพลาเชิงงอนสองชั้น
๒. พระภูษาริ้ววรวหยี่จีบโจงโยคี
๓. รัดพระองค์หนามขนุน
๔. ฉลองพระกรน้อย
๕. ฉลองพระองค์สีย่นนอก
๖. รัดพระองค์แครง
๗. เหน็บพระแสงกั้นหยั่นภู่นิล
๘. พระธำมรงค์
๙. พระชฎาเกี้ยวแหวนแดง

แล้วเสด็จขึ้นพระราชยานแห่เครื่องสูงเป็นกระบวนลงมาพระตำหนักสวนกระต่าย เสร็จการ”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2493, น.75-76)

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวถึงรายละเอียดของเครื่องทรงที่ถ่ายทอดมาสู่ละครใน ทั้งนี้ หากพิจารณาเครื่องทรงดังกล่าวจะมีลักษณะดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 96 ภาพจากตำรารำแสดงให้เห็นการแต่งกายยืนเครื่องซึ่งใส่ฉลองพระกรน้อย
ที่มา : กรมศิลปากร, 2540, น.13

ภาพจากตำรารำในข้างต้น เป็นภาพลายเส้นที่เขียนขึ้นสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 โดยรวบรวมจากครูละครผู้รู้ที่เหลือมาแต่ครั้งกรุงเก่า ลักษณะดังกล่าวหากเปรียบกับเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์จะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ดังภาพ

ภาพที่ 97 พระบาทสมเด็จพระจุลเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงฉลองพระกรน้อย(เสื้อชั้นในแขนยาว)
ขณะทรงประกอบพิธีบรมราชาภิเษก วันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ.2416
ที่มา : สำนักงานปลัดกระทรวงกลาโหม, มปป., น.66

สิ่งที่สังเกตได้อย่างหนึ่งถึงความเปลี่ยนแปลงของเครื่องแต่งกายละครในยุคหลัง คือฉลองพระองค์ ด้วยในระยะแรกฉลองพระองค์จะประกอบด้วย ฉลองพระกรน้อย และฉลองพระองค์สีย่นนอก สอดคล้องกับส่วนประกอบของเครื่องทรงที่กล่าวถึงในข้างต้น ทั้งนี้จะขอยกมากล่าว อธิบายให้เห็นลักษณะพอเข้าใจโดยสังเขป ดังนี้

- ฉลองพระกรน้อย

ในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(เฉพาะตอน พ.ศ.2310-2363) ได้มีข้อความกล่าวถึงว่า

“๑๗๐. ส่วนเสด็จทรงเครื่องต้น ฉลองพระศอพระกรน้อย ทรงประพาส เครื่องประดับพระองค์เสร็จ ทรงพระมหามงกุฎเสด็จทรงพระยานมาศ

๑๗๐. ท่านว่าด้วยเครื่องต้นเป็นสำนวนเก่าดี คือพระกรน้อยทรงประพาสฉลองพระศอ พระกรน้อยนั้น คือที่แขนต่อแคบรัด ต่างว่าสวมเสื้อชั้นใน แล้วจึงสวมทรงประพาส ทรงประพาสนั้นคือตัวเสื้อ เป็นเสื้อกั๊กมีชาย ในหนังสือเก่าๆและบททรงเครื่อง

ยังใช้ว่าสอดเสื้อทรงประพาส แต่ภายหลังมานี้ ไม่รู้จักคำที่ว่าฉลองพระองค์ทรงประพาสเป็นอย่างไร เหตุด้วยหลงทรงประพาสที่แต่งศพ และทรงประพาสเครื่องยศผู้ว่าราชการเมืองและราชทูต ซึ่งมิได้ต่อแขนและหลวมทูมทาม ผิดกันกับรูปฉลองพระองค์เครื่องต้น จึงเรียกชื่อฉลองพระองค์เครื่องต้นไปเสียต่างหาก เรียกรวมกันทั้งแขนทั้งตัว แต่งอย่างเครื่องต้นเป็นแต่งพระกรน้อยทรงประพาส ถ้าแต่งเครื่องใหญ่คงจะสวมเสื้อครุยอีกชั้นหนึ่งอย่างแต่งพระศพ”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น.203-204)

จากข้อความข้างต้น ฉลองพระกรน้อย จึงหมายถึงเสื้อแขนยาวที่มีแขนต่อแบบรัดแนบเนื้อ เป็นเสื้อที่อยู่ชั้นใน แล้วจึงสวมเสื้อตัวนอกทับ อย่างเสื้อทรงประพาส

- ฉลองพระองค์สีย่นนอก

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์(2496, น.69) ได้ทรงกล่าวไว้ว่า “คงเป็นฉลองพระองค์ครุย ผ้าอะไรที่ย่น เห็นอยู่ก็แต่แพรหนังไก่”

การที่ละครสวมเสื้อนั้นเป็นการพัฒนารูปแบบจากการแต่งกายยืนเครื่องของละครชาตรีและละครนอกในยุคแรก ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้เกี่ยวกับเหตุที่ให้ละครหลวงหรือละครในราชสำนักใส่เสื้อนั้น อาจด้วยเพราะเหตุผล ดังนี้

“ที่ให้ยืนเครื่องละครใส่เสื้อนั้นคงเป็นเพราะจะแต่งตัวละคร ผู้หญิงจะให้แต่งตัวเปล่าอย่างผู้ชายขัดอยู่จึงให้ใส่เสื้อ ถึงที่มิให้ยืนเครื่อง นุ่งผ้าหยักรั้งดังแต่ก่อนก็คงเป็นเพราะเห็นว่าแลเห็นตลอดต้นขาน่าเกลียดด้วยเป็นหญิง อาศัยเค้าเงื่อนที่กล่าวมาสันนิษฐานว่าการที่คิดแก้ไขแบบแผนเครื่องแต่งตัวละครครั้งนั้น เห็นจะแก้เมื่อแต่งนางรำของหลวงเป็นเทพบุตรเทพธิดาเล่นจับระบำดังกล่าวมาแล้ว แล้วจึงเลยเอามาใช้เป็นเครื่องแต่งตัวละครผู้หญิงของหลวง เพราะฉะนั้นเครื่องแต่งตัวละครจึงมีแต่ ๒ อย่าง บรรดาตัวละครที่ทำบทเป็นชาย ถึงจะเป็นตัวดีตัวเลวก็แต่งอย่างยืนเครื่องทั้งนั้น แปลกกันแต่เครื่องสวมศีรษะ ตัวที่เป็นท้าวพระยาใส่ชฎา ตัวที่เป็นเสนาอำมาตย์ใช้แต่ผ้าโพกศีรษะ ฝ่ายพวกที่ทำบทเป็นหญิงก็ใช้เครื่องแต่งตัวนางทั้งนั้น แปลกกันแต่เครื่องสวม

ศีรษะโดยทำนองเดียวกัน คงเป็นแบบหลวงคิดขึ้นในครั้งกรุงเก่า แล้วละครข้างนอกเอาอย่างไป จึงได้ใช้ตามกันต่อมาในกรุงรัตนโกสินทร์นี้”

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546,น.235-236)

นอกจากฉลองพระองค์แล้ว สนับเพลาก็เป็นสิ่งที่ถ่ายทอดแบบอย่างตามระเบียบราชสำนักให้เห็นได้อย่างชัดเจน ตัวอย่างจากบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เรื่องอิเหนา ได้มีการกล่าวถึงลายผ้านุ่งของอิเหนา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“ สอดใส่สนับเพลาพื้นตาด ปักรูปสีหราชเหมหงส์

<u>ภูษายกแย่งครุฑภุชงค์</u> ฉลององค์อินทรธนูงามงอน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, น.95)

จากบทดังกล่าว คำว่า “ภูษายกแย่งครุฑภุชงค์” นั้น น่าจะหมายถึง ลักษณะของผ้ายก คือผ้าไหมที่ทอยกดอกให้เป็นลายเด่นขึ้น โดยมีลายผ้านุ่งเป็น “ผ้าลายอย่าง” คือผ้าที่ทำตามลายตัวอย่างที่สยามหรือไทยออกแบบส่งไปผลิต มีทั้งที่เป็นรูปเทพในศาสนาฮินดู รูปเทวดา ลายตัวภาพในท่าต่างๆ และลายพันธุ์พฤกษา มีความประณีตของลวดลาย ส่วนท้องผ้า สังเวียน และลายกรวยเชิงที่มีหลายชั้นซึ่งจำกัดการใช้เฉพาะพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์และใช้เป็นสิ่งของพระราชทาน โดยผ้าลายอย่างที่มีขนาดลายค่อนข้างใหญ่ เป็นผ้าชั้นสูงที่ส่วนใหญ่จะใช้เป็นฉลองพระองค์ของพระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์ และขุนนางฝ่ายชาย ส่วนสตรีในราชสำนักนิยมนุ่งลายที่เป็นดอกไม้ขนาดเล็ก (ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง, 2561, น.69)

ภาพที่ 98 ผ้าเขียนลายนารายณ์ทรงครุฑยุดนาค ก้านแย่งครุฑยุดนาคด้วยเทคนิคการใช้สารกั้นสีและสารช่วยสีติด ซึ่งผลิตที่ฝั่งโจฬะมณฑลในอินเดีย ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 24
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.80

วิวัฒนาการของเครื่องแต่งกายละครในได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปตามรสนิยมและงบประมาณของเจ้าคณะละครในแต่ละยุค โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายหลังที่ยกเลิกข้อห้ามมิให้มีละครผู้หญิงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 จึงเกิดการพัฒนารูปแบบเครื่องแต่งกายอย่างชัดเจน ดังจะกล่าวต่อไปในเรื่องของวิวัฒนาการเครื่องแต่งกาย

อย่างไรก็ตาม โดยภาพรวมการแต่งกายยืนเครื่องสำหรับละครในยังคงมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน ต่างกันเพียงชิ้นส่วนที่เพิ่มเติมหรือตัดทอนตามรสนิยมและงบประมาณของเจ้าของหรือผู้อุปถัมภ์ละครในแต่ละยุค โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคที่เปิดโอกาสให้ผู้อื่นนอกราชสำนักสามารถมีละครผู้หญิงอย่างหลวงได้จึงเกิดการแข่งขันกันมากยิ่งขึ้น

จนถึงในยุคที่มีการจัดตั้งหน่วยงานอย่างกรมศิลปากร จึงได้มีการศึกษารูปแบบการแต่งกายยืนเครื่องและกำหนดเป็นแบบแผนเพื่อถือปฏิบัติสืบต่อมา

จะเห็นได้ว่าการแต่งกายยืนเครื่องในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จะมีรูปแบบที่งดงาม และมีรายละเอียดของเครื่องแต่งกายที่ใกล้เคียงกับเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์มากกว่าในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงมีประกาศยกเลิกข้อห้ามต่างๆ เกี่ยวกับละคร บรรดาคณะละครต่างๆจึงสร้างงานได้อย่างอิสระ และจะนิยมสร้างเครื่องที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ แต่ยังคงมีข้อห้ามมิให้ใช้ “รัดเกล้ายอด” “เครื่องแต่งตัวลงยาราชาวดี” และ “พานทองหีบ

ทองเป็นเครื่องยศ” จนมาถึงในระยะที่มีการจัดตั้งกรมศิลปากร (ในสมัยรัชกาลที่ 8 เมื่อ พ.ศ.2478) และมีการเปิด “โรงละครศิลปากร” ในสมัยรัชกาลที่ 9 จึงมีการออกแบบและจัดสร้างเครื่องแต่งกายเพิ่มขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก

จากการสัมภาษณ์ คุณสุพรทิพย์ ศุภรกุล นาฏศิลปินอาวุโส หัวหน้างานพัสตราภรณ์และเครื่องโขน (สัมภาษณ์ 9 พฤศจิกายน 2561) ได้กล่าวถึงการจัดสร้างเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากรในระยะหลังได้มีการฟื้นฟูรูปแบบการสร้างเครื่องอย่างอดีต ตามที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯทรงมีพระดำริที่จะรื้อฟื้นรูปแบบการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนละครตามแบบโบราณ จึงมีพระราชเสาวนีย์ให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯทรงเป็นผู้อุปถัมภ์ โดยมีอาจารย์*จักรพันธุ์ โปษยกฤต* เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้แก่เจ้าหน้าที่กรมศิลปากรในการศึกษาเรื่องของสี วิธีการปักเครื่องและสร้างเครื่องตามแบบโบราณ

อาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต เป็นผู้ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องการปักเครื่องและยังสามารถเขียนลวดลายได้ ท่านได้รับการถ่ายทอดความรู้เรื่องการปักเครื่องแบบโบราณมาจากคุณครูเยื้อน ภาณุฑัต ช่างปักเครื่องในราชสำนักสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 โดยช่วงหนึ่งที่เกิดสงครามท่านได้หนีไปอยู่กับพระอนุชาของเจ้านโรดมสีหนุ ที่ประเทศกัมพูชาและได้นำวิธีการปักเครื่องไปถ่ายทอดให้กับที่นั่นด้วย

ภาพที่ 99 เครื่องแต่งกายตัวพระซึ่งอาจารย์*จักรพันธุ์ โปษยกฤต* เป็นผู้ออกแบบ
ที่มา : กรมศิลปากร, 2550, น.113

จากที่กล่าวมาทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าเครื่องแต่งกายละครในได้รับอิทธิพลโดยตรงจากราชสำนัก เป็นกระแสการนำเข้าที่ส่งผลต่อองค์ประกอบอย่างหนึ่งของละครใน ทั้งในอดีตที่เลียนแบบอย่างจากเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ จนเมื่อมีการอนุญาตให้มีละครได้อย่างอิสระ ทำให้รูปแบบการแต่งกายเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยด้วยเหตุและปัจจัยต่างๆตามความนิยมของผู้จัดแสดงละครหรือเจ้าของคณะ และแม้แต่งบประมาณในการจัดสร้างส่งผลให้เกิดความหลากหลาย จนถึงยุคปัจจุบันราชสำนักได้เข้ามามีส่วนในการอนุรักษ์ฟื้นฟูรูปแบบดั้งเดิมที่มีความประณีตงดงามเพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะดังกล่าวไว้เป็นมรดกสืบไป

3) อาวุธ

ในการแสดงละครใน จะพบว่ามีบทที่กล่าวถึงการรบอยู่ในทุกเรื่อง ซึ่งอาวุธที่ใช้มักจะเป็นอาวุธประจำกายของตัวละครเอก เช่น พระรามจะใช้ศร พระลักษมณ์จะใช้พระขรรค์ อุณรุทจะใช้พระขรรค์ แต่สำหรับละครในเรื่องอิเหนาจะพบอาวุธที่หลากหลาย ทั้งทวน กระบี่ หอกซัด และกริช ในที่นี้จะขอยกมากล่าวให้เห็นความเกี่ยวเนื่องกับราชสำนักเพียงอาวุธกริช ด้วยเหตุที่เป็นอาวุธสำคัญซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงละครในที่นิยมแสดงมาจนถึงปัจจุบันอย่างเรื่องอิเหนา

ความเป็นมาของกริชนั้นไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด แต่พบภาพสลักหินซึ่งเป็นภาพสำคัญเกี่ยวกับตำนานการสร้างอาวุธได้แก่ คนซ้าย ภีมะ คนขวา อรชุน และองค์กลาง พระพิฆเนศ ที่กำลังสร้างมีดพร้า กริช ใบหอก ใบขวานไต และอื่นๆถือได้ว่าเป็นหลักฐานในยุคแรกที่ก่อเกิดกริช เป็นภาพที่อยู่ใน วัด ซูกู candi sukuh สร้างขึ้นราวศตวรรษที่ 15 ช่วงปลายสมัยของ อาณาจักรมัชปาหิต majapahit ซึ่งวัดนี้เป็น ศาสนสถาน ของศาสนา ฮินดู ตั้งอยู่ในชวากลาง jawa tengah (https://www.facebook.com/search/top/?q=กริชเมืองตรัง)

ภาพที่ 100 ภาพที่อยู่ใน วัด ซูกู candi sukuh แสดงให้เห็นถึงตำนานการสร้างอาวุธ
ที่มา : https://www.facebook.com/search/top/?q=กริชเมืองตรัง

ชาวชวาถือว่ากริชเป็นของสำคัญประจำตระกูล เรียกว่า “ปุศะบากะ” โดยไม่ปรากฏว่าเข้ามาเป็นอาวุธของคนไทยตั้งแต่สมัยใด แต่ปรากฏข้อความจากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา ยุคสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ว่าได้มีการพระราชทานกริชให้แก่ข้าราชการเหน็บเอวด้านซ้าย เพื่อสะดวกแก่การใช้ แม้ตราแผ่นดินในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ก็ปรากฏรูปกริชอยู่ด้วย โดยสื่อความหมายว่าไทยเป็นใหญ่ในมลายู (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554,น.256)

ภาพที่ 101 ตราแผ่นดินในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์
ที่มา : http://www2.crma.ac.th/arm/OldLogo.asp

ตามตำนานของชวามีหลักฐานที่กล่าวถึงความพิเศษของกริชไว้หลายแนว เช่น กล่าวถึงกษัตริย์วงศ์เทวาที่มีบุญฤทธิ์ว่าในขณะพระประสูติกาลของพระองค์ สวรรค์(พระศิวะ) ได้ประทานกริชชื่อว่า กริช ปโสปติ ลงมาให้แก่พระองค์และถือกันว่าเป็นกริชเล่มแรกที่เกิดขึ้นในโลก และสิ่งสำคัญประการหนึ่งคือชื่อของกริช ปโสปติ ก็เป็นชื่อที่ไปตรงกับพระนามขององค์พระอิศวร องค์ประกอบที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งของ Grid คือ ต้องมี คช ซึ่งก็มีนัยแสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องกับเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์คือพระคเณศนั้นเอง ตำนานของกริชอีกแนวหนึ่ง กล่าวว่า เริ่มมีในสมัยปันหยี คือสมัยอิเหนา ตกอยู่ราวพ.ศ ๑๔๖๐ แต่บางที่กล่าวว่า กริชเริ่มใช้ในสมัยปันหยี สุริยอมิเสลาวงศ์ เมงดังกามูลัง ศักราชชวา ๑๐๐๐ ปีเศษ หรือในราว พ.ศ.๑๖๒๘ ปันหยีที่มีชื่อยืดยาวนั้นก็คือ อิเหนาที่เรารู้จักกันดีนั่นเอง ซึ่งในวรรณคดีเรื่องอิเหนาได้กล่าวถึงตอนนี้ไว้ว่า “กริชของอิเหนาซึ่งเป็นตัวเอกเป็นกริชที่องค์อสัญแดหวา(พระอิศวร)เนรมิตขึ้น พร้อมกับจารึกนามของอิเหนาไว้ในตัวกริชแล้ววางไว้ข้างกายของอิเหนาในวันเกิดของอิเหนา”

ภาพที่ 102 กริชมัชปาหิต เป็นกริชรุ่นแรกลักษณะแบบใบปรือ ด้ามเป็นรูปเทพเจ้า
ที่มา: สำเนาภาพจากสุรัตน์ จงดา

กริชเข้ามาสู่สังคมไทยได้อย่างไรไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยสังเกตจากหลักฐานที่พบภาพเชี่ยวกางสองตน มือถือกริช เป็นภาพทวารบาลด้านหลังตู้พระธรรม ซึ่งเป็นฝีมือช่างยุค อยุธยาตอนปลาย ได้จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์ สถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 103 ภาพทวารบาลด้านหลังตู้พระธรรม เป็นภาพเสี้ยวกางขณะถือกริช
ที่มา : กรมศิลปากร, 2548, น.186

หลักฐานอีกอย่างหนึ่งที่พบ คือ ภาพวาดของพระยาโกษาปานที่เหน็บกริชขณะเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ในฐานะราชทูตไทยที่เดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับฝรั่งเศสในสมัยพระนารายณ์มหาราช ยุคกรุงศรีอยุธยา ดังภาพ

ภาพที่ 104 ภาพพระยาโกษาปานที่เหน็บกริชขณะเข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14
ที่มา : https://www.facebook.com/pg/ChaiyodTrang/photos

สำหรับในการแสดงละครใน พบว่ามีการเหน็บกริชของตัวละคร ดังภาพที่ปรากฏต่อไปนี้

ภาพที่ 105 ภาพตัวละครของคณะเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ซึ่งตัวพระจะเหน็บกริช
ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ภาพที่ 106 ภาพการเหน็บกริชของตัวละครในยุคกรมศิลปากร(คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์)
ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

จากการศึกษาพบว่าบทบาทสถานะของกริชในสังคมไทยสามารถสรุปได้ดังนี้

1) กริชเป็นอาวุธ โดยมีความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่ได้ประทานจากเทพเจ้า ความเชื่อดังกล่าวได้ถูกนำไปสอดแทรกในวรรณกรรม ดังที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา
2) กริชเป็นเครื่องยศบอกฐานานุศักดิ์หรือตำแหน่ง
3) กริชเป็นเครื่องประดับ เรียกได้ว่าเป็น “ศาสตราภรณ์”
4) กริชเป็นเครื่องรางของขลัง ด้วยความเชื่อว่ากริชมีอานุภาพหรือพลังพิเศษถูกสร้างขึ้นโดยการใช้คาถาอาคม

สำหรับความสำคัญของกริชที่ปรากฏในบทละครใน เรื่องอิเหนา พบว่ามีบทบาทตั้งแต่เริ่มดำเนินเรื่อง ซึ่งพอจะสรุปได้ดังหัวข้อต่อไปนี้

กริชเป็นของขวัญจากเทพเจ้าตั้งแต่กำเนิด

บทละครใน เรื่องอิเหนา เป็นเรื่องราวของชาวชวาซึ่งตามประเพณีของชาวชวามลายูนั้นจะพกกริชติดตัวอยู่เสมอ เพราะเนื่องจากกริชเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาช้านาน เช่น การตีกริชตั้งชื่อเด็กที่เกิด ซึ่งมีเรื่องเล่าอยู่ว่า กษัตริย์ฮินดูสกูตาราม (Hindu King Sakutram) เมื่อประสูติมีกริชวางข้างพระวรกาย จึงสันนิษฐานว่า ด้วยเหตุนี้คงเป็นที่มาของเรื่องอิเหนา ตอนประสูติที่มีกริชสลักชื่อวางอยู่ในพระอู่ ซึ่งองค์ปะตาระกาหลาพระอัยกานำมาประทานให้ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, น. 16-17) ดังนี้

มาจะกล่าวบทไป ถึงองค์อัสญแดหวา
ซึ่งเป็นพระบรมอัยกา สถิตยังชั้นฟ้าสุราลัย
จึงนิมิตกริชแก้วสุรกานต์ นามกรพระหลานจารึกใส่
ครั้นเสร็จเสด็จจากวิมานชัย เหาะมากรุงไกรกุเรปัน
ครั้นถึงจึงวางกริชลง ข้างองค์พระกุมารหลานขวัญ
อวยชัยให้พรแล้วเทวัญ กลับคืนกระยาหงันชั้นฟ้า

ท้าวกุเรปันพระบิดาเห็นกริชวางอยู่จึงหยิบขึ้นมาพิจารณา และเห็นชื่อที่สลักบนกริช

จึงเห็นจารึกอักษร นามกรพระโอรสา
ชื่อหยังหยังหนึ่งหรัดอินดรา อุดากันสาหรีปาตี
อิเหนาเองหยังตาหลา เมาะตาริยะกัดดังสุรศรี
ดาหยังอริราชไพรี เองกะนะกะหรีกุเรปัน

เกี่ยวกับความหมายของคำศัพท์ที่ปรากฏบนกริชของอิเหนา ที่กล่าวถึงชื่อของอิเหนาว่า “ชื่อหยังหยังหนึ่งหรัดอินดรา อุดากันสาหรีปาตี อิเหนาเองหยังตาหลา เมาะตาริยะกัดดังสุรศรี ดาหยังอริราชไพรี เองกะนะกะหรีกุเรปัน” (ขุนศิลปกิจจพิสัณห์ อดีตศึกษาธิการจังหวัดสงขลา อ้างถึงใน ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554, น.265) ได้ให้ความหมายที่แตกต่างกันไปบ้าง ดังนี้

หยัง	=	เทพ
หยังหยัง	=	อัครเทพ
หนึ่ง	=	แห่ง ของ ผู้ที่ ผู้ซึ่ง
หรัด	=	รัฐ
อินดรา	=	อินทรา
อุดากัน	=	พี่
สาหรี	=	เกียรติศักดิ์
ปาตี	=	บดี ผู้ยิ่งใหญ่
อิเหนา	=	ยุพราช
เอง	=	แห่ง ของ ผู้ที่ ผู้ซึ่ง
ตาหลา	=	สูงสุด
เมาะตาริ	=	ดวงอาทิตย์
ยะกัด	=	โลก
ดาหยัง	=	ชนะ
นะกะหรี	=	นคร
กุเรปัน	=	ความรื่นรมย์

หากแปลรวมความแล้ว จะได้ความหมายดังนี้

“ขอให้มีชื่อเสียงเหมือนดังอัครเทพแห่งอินทรพิภพ
เป็นเชษฐ์บุรุษผู้ยิ่งใหญ่ด้วยเกียรติศักดิ์
เป็นยุวกษัตริย์แห่งเทพเจ้าผู้สูงส่ง
ขอให้มีฤทธานุภาพดังสุริยเทพ
เป็นที่หวาดหวั่นครั่นคร้ามแก่ข้าศึก
ผู้ซึ่งมาสู่นครแห่งความรื่นรมย์”

ข้อความดังกล่าว เป็นข้อความที่เทพเจ้าผู้ประทานกริชให้แก่อิเหนาเมื่อแรกเกิด ได้จารึกพระนามของอิเหนาไว้บนกริช โดยตั้งพระนามที่เป็นมงคลเพื่อเป็นการอวยชัยให้พรแก่อิเหนา

นอกจากนี้ กริช ยังปรากฏในตอนกำเนิดสุหรานากง ดังบทต่อไปนี้

เทเวศร์ให้กริชเป็นของขวัญ เหมือนกันกับอิเหนาเชษฐา
จารึกนามใส่ในกริชมา ชื่อระเด่นสุหรานากง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, น. 19)

จากบทดังกล่าวกล่าวถึงเมื่อสุหรานากงเกิดนั้น เทเวศร์หรือเทพเจ้าได้มอบกริชให้เป็นของขวัญเช่นเดียวกันกับอิเหนา พร้อมทั้งได้สลักชื่อใส่ไว้ในกริชเช่นเดียวกันด้วย

กริชเป็นอาวุธพกพาประจำกาย

นอกจาก กริช จะปรากฏในบทละครตั้งแรกเริ่มถือกำเนิดของตัวละครเอกของเรื่องแล้ว ยังพบว่ามีการกล่าวถึงกริชในลักษณะการใช้เป็นอาวุธพกพาประจำกาย ดังที่ปรากฏในท้ายบทลงสรงทรงเครื่องของตัวละคร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ลูบไล้สุคนธาอ่าองค์ น้ำมันจันทน์บรรจงทรงพระสาง
สอดใส่สนับเพลาพลาง ทรงภูษาแย่งอย่างลายกระบวน
....
....
ธำมรงค์เพชรแพรวแวววับ กรรเจียกปรับรับทรงมงกุฎ

เหน็บกริชฤทธิรอนสำหรับยุทธ งามดั่งเทพบุตรบทจร

(เรื่องเดียวกัน, น. 31)

หรือตัวอย่างบทดังต่อไปนี้

“ทรงมงกุฎกรรเจียกจรสุวรรณ วาวแวงแก้วกุดั่นดอกไม้ไหว
ห้อยอุบะบุหงามาลัย เหน็บกริชฤทธิไกรแล้วไคลคลา”

(เรื่องเดียวกัน, น.262)

จากบทข้างต้น เป็นการกล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องของอิเหนาเพื่อที่จะยกทัพไปร่วมงานปลงศพพระอัยกีที่เมืองหมันหยา และในตอนที่อิเหนาจะยกออกจากเมืองหมันหยา ซึ่งในช่วงท้ายจะกล่าวถึงการเหน็บกริชปรากฏอยู่ นอกจากนี้ ยังพบว่าตัวละครอื่นที่เป็นเพศชายก็จะพกกริชติดตัวด้วยเสมอ

ด้วยเหตุที่บทละครเรื่องอิเหนามาจากนิทานพื้นบ้านของชาวชวา ดังนั้นตัวละคร(พระ)ทุกตัวในเรื่องต้องเหน็บกริช ตามความเชื่ออย่างผู้ชายในสังคมของชวา ไม่ว่าจะอยู่ในสถานภาพและสถานการณ์เช่นไร

กริชเป็นอาวุธที่ใช้ในการต่อสู้

จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้มีการกล่าวถึงการใช้กริชในการต่อสู้รวมไปถึงการสังหารคู่อริหรือฝ่ายตรงข้ามอยู่หลายตอน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีชาญสนาม
พระกรกรายฉายกริชติดตาม ไม่เข็ดขามคร้ามถอยคอยรับ
....
....
เห็นระตูถอยเท้าก้าวผิด พระกรายกริชแทงอกตลอดหลัง
ล้มลงด่าวดิ้นสิ้นกำลัง มอดม้วยชีวังปลดปลง

(เรื่องเดียวกัน, น.283)

จากบทข้างต้นกล่าวถึงการรบระหว่าง อิเหนา กับ ท้าวกะหมังกุหนิง จากเหตุการณ์ในศึกกะหมังกุหนิง ซึ่งในตอนท้ายจะเป็นการรบด้วยอาวุธกริช เมื่ออิเหนาเห็นท้าวกะหมัง กุหนิงเริ่มเพลี่ยงพล้ำ อิเหนาได้ใช้กริชแทงอกท้าวกะหมังกุหนิงจนทะลุไปด้านหลังและล้มลงสิ้นใจตายในที่สุด

กริชเป็นอาวุธที่ใช้เป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรม

ในบทละครเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ปรากฏว่ามีการกล่าวถึงกริชในตอนที่นางดรสาทราบข่าวว่าสามี คือ ระตูบุศสิหนาผู้สามีถูกอิเหนาฆ่าจนเสียชีวิต นางจึงต้องทำพิธีแบหลาตามธรรมเนียม ดังที่ปรากฏตามบทต่อไปนี้

ครั้นครบคำรบสามรอบ นบนอบน้อมองค์ลงกราบไหว้
จึ่งชักเอากริชภูวไนย มาทูลไว้เหนือเกล้าเมาลี
....
....
ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อัฐิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี

(เรื่องเดียวกัน, น.128)

จากบทข้างต้นกล่าวถึงภายหลังจากเวียนศพระตูบุศสิหนาผู้สามีครบสามรอบ นางดรสาได้ชักเอากริชของสามีมาทูลไว้เหนือศีรษะแล้วตั้งจิตอธิษฐาน จากนั้นได้กราบเคารพศพแล้วทำการแบหลา ซึ่งการแบหลาเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่ชวาได้รับการสืบทอดมาจากพิธีสตีของพราหมณ์ฮินดู อันเป็นพิธีที่แสดงความจงรักภักดีของภริยาที่กระทำต่อสามี กระทำโดยการใช้กริชแทงเพื่อฆ่าตัวตายแล้ว จากนั้น จึงกระโดดเข้ากองไฟที่เผาสามีเพื่อตายตามกัน เรียกวิธีนี้ว่า “แบหลาสูตุถ์”

กริชเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ใช้ในการดำรงชีวิต

จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ระหว่างการเดินทางไปใช้บนที่เขาวิลิศมาหราของท้าวดาหาภายหลังเสร็จศึกกะหมังกุหนิง โดยมีอิเหนาและบุษบาร่วมขบวนเดินทางไปด้วย ขณะแวะพักกลางทาง อิเหนาได้คิดจะไปชมศาลด้วยคิดถึงนางบุษบา แต่ได้พบนางยุบลค่อมบ่าวของนางบุษบาที่หลงทางอยู่บนเขา จึงได้วางอุบายหลอกใช้นางค่อมให้เป็นผู้ถือสารที่สลักข้อความ

อยู่บนกลีบดอกลำเจียกไปถึงนางบุษบา โดยอิเหนาสัญญาจะพาลงจากเขา จากนั้น จึงใช้กริชตัดดอกปะหนันแล้วสลักข้อความเพื่อสื่อสารถึงนางบุษบา

สำหรับบทที่แสดงให้เห็นการตัดดอกลำเจียกนั้นไม่ปรากฏ แต่จะปรากฏเป็นกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงเชิดฉิ่ง(ตามบทพระราชนิพนธ์)

กริชเป็นอาวุธที่ใช้ในการสร้างความน่าสนใจ

ด้วยเหตุที่ใบกริชเป็นโลหะจึงมีความแวววาวอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีแสงมากระทบ ดังนั้น จากความแวววาวนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ในแง่ของการสร้างความน่าสนใจ ดังที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้

จึ่งดำเนินเดินผ่านออกมา จะให้สบนัยนาโฉมฉาย
ครั้นนางไม่เห็นก็อุบาย เยื้องกรายฉายกริชอันฤทธี

ฯ ๖ คำ ฯ กลอง

แสงกริชแวววาบปลาบมา ดังสายฟ้าต้องเนตรมารศรี
นางร้องสุดเสียงเทวี สลบลงกับที่ทันใดฯ

(เรื่องเดียวกัน, น.347)

จากบทข้างต้นกล่าวถึงการฉายกริชเพื่อให้แสงมากระทบและสะท้อนไปเข้าตานางบุษบาจนทำให้นางบุษบาตกใจถึงกับเป็นลมสลบไป

กริชใช้ในการรำอวดฝีมือ

กล่าวถึงเหตุการณ์ที่ท้าวดาหาได้มีรับสั่งให้ขับรำเพื่อความสำราญระหว่างที่เสวยพระกระยาหาร ภายหลังจากเสร็จสิ้นพิธีบวงสรวงเพื่อใช้บน โดยอิเหนาให้สุหรานากงเป็นผู้ขับก่อน สุหรานากงจึงรำกริชเพื่ออวดฝีมือ ดังบทต่อไปนี้

ยอกรประนมขึ้นเหนือเกศ ไหว้ไทเทเวศร์รังสรรค์
ศักดิ์สิทธิ์ฤทธิไกรใครจะทัน ซึ่งรับพลีกรรม์บำบวง
องค์อสัญแดหวาวราฤทธิ์ สิงสถิตอยู่ในไศลหลวง
เชิญดูขับรำทั้งปวง ที่ได้บวงสรวงไว้ เอย

ฯ ๔ คำ ฯ กลองแขก

สำหรับกระบวนท่ารำอวดฝีมือด้วยกริชของสุหรานากงนี้ จะเป็นช่วงท้ายของบทร้องโดยเป็นการรำประกอบทำนองเพลงสะระหม่า นับเป็นชุดการแสดงที่น่าสนใจและเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป

กล่าวโดยสรุป อาวุธที่ใช้ในการแสดงละครในอย่างกริชเป็นสิ่งที่นำแบบอย่างมาจากราชสำนัก ทั้งนี้ เนื่องจากเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกับราชสำนักและสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงได้มีการจำลองรูปแบบของอุปกรณ์ต่างๆมาใช้ในการแสดงเพื่อความสมจริงและเพื่อเพิ่มอรรถรส อีกทั้งยังแสดงให้เห็นความประณีตและพิถีพิถันในการสร้างสรรค์งานอย่างละครในอีกด้วย

4) เครื่องราชูปโภค

เครื่องราชูปโภคเป็นสิ่งที่ละครในได้รับแบบอย่างมาจากราชสำนักที่เห็นได้อย่างชัดเจน ด้วยเหตุที่เครื่องราชูโภคเป็นเครื่องใช้สอยสำหรับพระเจ้าแผ่นดิน เป็นเครื่องประกอบพระยศและแสดงให้เห็นฐานานุศักดิ์ของผู้ใช้

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์(2552, น.222) ได้กล่าวว่า

> “เครื่องราชูปโภค (เรียกตามที่เคยเรียก) แบ่งเปน ๒ ภาค พานพระขันหมาก พระสุพรรณศรี พระมณฑป พระสุพรรณราช ๔ สิ่งนี้จัดเปนของแผ่นดิน จะเสด็จออกที่ไหนก็เชิญไปตั้งไว้ที่นั่น ส่วนพานพระศรีกับอื่นอีก จัดเปนของส่วนพระองค์ ที่ส่งใช้เชิญตามเสด็จต่อประทับที่แล้วจึ่งตั้ง ของ ๔ สิ่งมีพานพระขันหมากเป็นต้นนั้น มี ๒ สำรับ สำรับ ๑ เปนทอง มีลงยาเปนลางแห่ง นั่นมีมาแต่เดิมทำขึ้นในรัชกาลที่ ๔ อีกสำรับ ๑ เป็นลงยาทั้งตัว”

นอกจากนี้ พระยาอนุมานราชธนยังได้กล่าวเพิ่มเติม เกี่ยวกับเครื่องราชูปโภค ดังนี้ (เรื่องเดียวกัน, น. 217-218)

> “ ในเครื่องราชูปโภค มี พานพระขันหมาก และ พานพระศรีเป็นสองชื่อและลักษณะของรูปก็ผิดกัน น่าจะเป็นของคนละรุ่น พานพระขันหมากน่าจะมาก่อนพานพระศรี ข้าพระพุทธเจ้าสอบถามนายสุดได้ความว่า ภาชนะรูปร่างกลมๆ อย่างขัน ทางอีศานเรียกว่า โอ แต่เมื่อนำมาใช้ใส่หมากพลู จึงเรียกว่า ขันหมาก แสดงว่า ขัน เป็นคำได้มาแต่อื่น เวลานี้ภาชนะโอทางอีศานเรียกเป็นขันก็มี ส่วนเชี่ยนหมากก็มีเรียกเหมือนกัน ข้าพระพุทธเจ้า

ค้นหาคำ ขัน และ เชี่ยน ในภาษาไทยต่างๆก็ไม่พบแต่ พบเรื่องประเพณีแต่งงานของเขมรในภาษาอังกฤษเรียกว่า ขันสลา หมายความถึงเงินสินสอด ขันสลา นี้ชาวเขมรคนหนึ่งทำงานอยู่ที่หอสมุด บอกข้าพระพุทธเจ้าว่าเป็นคำได้ไปจากไทย นอกจาก ขันสลา ยังมีช่อดอกหมากกำกับไปด้วย แต่ในหนังสือไม่ได้อธิบายไว้ว่าใช้เพื่อประโยชน์อะไร ในเรื่องดอกหมากที่ทราบเกล้าฯมา ก็มีใช้แต่เฉลิมพระราชมณเฑียรพระยาวงศกรณ์ฯ ว่า มีความหมายว่า งอกงาม ข้าพระพุทธเจ้าคนดูคำ ขันหมาก ในภาษามะลายูพบคำ จารนา ปสิรีฮัน และสลัปปะ คำที่ ๒ ปสิรีฮัน ฟังคล้ายเสียง พระศรีอะไรอย่างนั้น ส่วน สลัปปะ ใกล้คำว่าตลับในภาษาไทย เพราะฉะนั้น ขันหมากและพานพระขันหมากคงไม่มีตลับใส่ ทางอีศานก็ใช้หมากพลูรวมๆลงไปในขัน ส่วนเชี่ยนหมากและพานพระศรีมีตลับ จะเป็นของได้มาทางมะลายูทีหลัง...”

ข้อความข้างต้นกล่าวถึงความสำคัญของเครื่องราชูปโภค ที่ใช้เชิญตามเสด็จในทุกครั้งพร้อมกับการเสด็จพระราชดำเนินของพระมหากษัตริย์ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 107 พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพร้อมเครื่องราชูปโภค ในขณะเสด็จขึ้นครองราชย์ วันที่ 1 ตุลาคม 2411 ขณะพระชนมายุ 15 ชันษา

ที่มา : สำนักงานปลัดกระทรวงกลาโหม, ม.ป.ป., น.66

ภาพที่ 108 พระฉายาลักษณ์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณบดินทรเทพยวรางกูร
พร้อมเครื่องราชูปโภค อันเป็นเครื่องแสดงฐานานุศักดิ์ประจำพระองค์
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.100

จากเครื่องราชูปโภคที่ใช้แสดงฐานานุศักดิ์เป็นส่วนประกอบพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ในบริบทสังคมไทย ได้ถูกนำถ่ายทอดมาสู่การแสดงละครใน ดังภาพ

ภาพที่ 109 การแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ของกรมศิลปากร
ในฉากพลับพลาที่ประทับของอิเหนา ซึ่งมีเครื่องราชูปโภคเป็นอุปกรณ์อย่างหนึ่งในการแสดง
ที่มา : กรมศิลปากร , 2552, น.107

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีประกาศห้ามการใช้เครื่องราชูปโภคในการแสดงละครดังที่ปรากฏหลักฐานจากประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงแลเครื่องหมอเรื่องช่าง ณ วันอังคาร เดือน 9 แรม 7 ค่ำปีเถาะสัปตศก ความว่า

“ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกเสียแต่รัดเกล้าอย่างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวลงยาอย่างหนึ่ง พานทองหีบทองเป็นเครื่องยศอย่างหนึ่ง...”(กรมศิลปากร, 2511, น.114)

จากข้อความข้างต้นกล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงมีประกาศยกเลิกข้อห้ามที่มิให้มีละครผู้หญิงหรือละครในอย่างหลวง แต่ยังมีสิ่งที่ต้องห้ามมิให้ผู้ใดเอาอย่าง คือ การใช้รัดเกล้า การใช้เครื่องแต่งตัวลงยา รวมทั้งการใช้เครื่องราชูปโภคอย่างพานทองหีบทองซึ่งเป็นเครื่องประกอบพระยศ ด้วยยังเป็นสิ่งที่พึงสงวนสำหรับราชสำนักเท่านั้น

มีหลักฐานปรากฏมาแต่ครั้งต้นกรุงศรีอยุธยาโดยพบจากหลักฐานเครื่องทองที่สำคัญที่ได้จากกรุวัดมหาธาตุซึ่งเป็นวัดสำคัญคู่บ้านคู่เมืองสร้างในสมัยขุนหลวงพะงั่ว (พุทธศักราช 1913-1931) และเครื่องทองที่ได้จากกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะซึ่งเชื่อว่าเป็นสมบัติของเจ้าอ้ายพระยาและเจ้ายี่พระยาซึ่งเจ้าสามพระยาผู้เป็นอนุชาโปรดเกล้า ฯ ให้บรรจุไว้ในพระปรางค์วัดราชบูรณะเพื่อทรงอุทิศเป็นพระราชกุศลถวายแด่พระเชษฐาทั้งสองพระองค์เมื่อปีพุทธศักราช 1967 เป็นเครื่องทองที่เป็นเครื่องราชูปโภค เครื่องราชกกุธภัณฑ์ เครื่องบรรณาการ เครื่องทรงและลานทอง

ต่อมาเมื่อสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์แล้ว พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ทรงมีพระราชดำริที่จะฟื้นฟูราชประเพณีและกฎเกณฑ์ต่างๆตามแบบแผนครั้งกรุงศรีอยุธยา จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ขุนนางในราชสำนักอยุธยาเป็นผู้บอกแบบแผนขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆครั้งกรุงเก่า รวมถึงข้อกำหนดในการใช้เครื่องทองตามอิสริยศักดิ์ของบุคคล ทั้งเครื่องทองประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ เช่น เครื่องราชกกุธภัณฑ์ เครื่องราชูปโภค เครื่องต้น เครื่องทองสำหรับพระราชทานเป็นเครื่องประกอบอิสริยยศแก่พระบรมราชวงศ์ ตลอดจนเครื่องทองสำหรับพระราชทานเป็นเครื่องยศแก่ขุนนางชั้นต่างๆ โดยส่วนใหญ่สร้างขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เนื่องจากมีการสูญหายไปในระหว่างสงครามตั้งแต่ครั้งเสียกรุง จากนั้นจึงได้มีการสร้างเพิ่มเติมในรัชกาลต่อมา จนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้มีการยกเลิกเครื่องยศโดยเปลี่ยนเป็นการพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ขึ้นแทน

สำหรับเครื่องราชูปโภคที่สร้างในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ประกอบด้วย (บุษยา ไกรฤกษ์, 2528, น.92)

- *พานพระขันหมาก* ใช้สำหรับใส่เครื่องหมากพลูเสวย

- *พระมณฑปรัตนกรัณฑ์* ใช้สำหรับใส่น้ำเสวย

- *พระสุพรรณราช* ใช้สำหรับบ้วนพระโอษฐ์

- *พระสุพรรณศรี* ใช้สำหรับบ้วนพระโอษฐ์

- *หีบพระล่วม* ใช้สำหรับเครื่องหมากพลูเสวย

นอกจากเครื่องราชูปโภคสำหรับพระมหากษัตริย์แล้ว ยังมีเครื่องราชูปโภคที่พระมหากษัตริย์ใช้พระราชทานแก่ข้าราชบริพารเพื่อใช้ประกอบพระอิสริยยศต่างๆอีก เช่น เครื่องประกอบพระอิสริยยศพระองค์เจ้าฝ่ายหน้า เครื่องประกอบพระอิสริยยศพระราชวงศ์ฝ่ายในที่ได้รับพระราชทานสถาปนาเป็นเจ้าต่างกรม เครื่องประกอบพระอิสริยยศพระองค์เจ้าฝ่ายใน

ภาพที่ 110 เครื่องราชูปโภค ซึ่งประกอบด้วย พานพระขันหมาก พระมณฑปรัตนกรัณฑ์
พระสุพรรณศรีบัวแฉก และพระเต้าทักษิโณทก
ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ภาพที่ 111 พานพระขันหมาก เครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์
ซึ่งมีซองพลูจีบและตลับใส่หมากวางด้านบนพาน
ที่มา : บุษยา ไกรฤกษ์, 2528, น.93

ภาพที่ 112 พระสุพรรณราช ใช้สำหรับบ้วนพระโอษฐ์
เครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.94

ภาพที่ 113 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับบนพระที่นั่งพุดตานกาญจนสิงหาสน์
บนโต๊ะเคียงทอดเครื่องราชูปโภคชุดใหญ่ ทรงฉายคราวประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก
เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2468
ที่มา : กรมศิลปากร, 2539, น.23

สุภาวดี โพธิเวชกุล (2539, น.112-113) ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับเครื่องราชูปโภคที่ใช้ในการแสดงละคร พอจะสรุปได้ว่า เครื่องราชูปโภคที่ใช้ในการแสดงมี 5 ชุด ได้แก่

- <u>เครื่องราชูปโภคชุดที่ 1</u> จะใช้วางข้างเตียงทางด้านซ้ายมือ หากในฉากต้องมีเครื่องราชูปโภคก็จะใช้ชุดนี้ก่อน

- <u>เครื่องราชูปโภคชุดที่ 2</u> จะวางด้านขวามือของเตียง ไม่ค่อยใช้บ่อยนัก หากในบทต้องมีเครื่องราชูปโภค 2 ชุด จึงจะมีโอกาสได้ใช้

- <u>พานพระขันหมาก</u> จะใช้วางด้านซ้ายหรือขวาของเตียงก็ได้ โดยพิจารณาจากบทว่าใครเป็นผู้ใช้ก็จะวางไว้ด้านนั้น

- <u>เครื่องทรงพระสำอาง</u> จะใช้เมื่อกล่าวถึงตัวละครในตอนนั้นต้องแต่งองค์ทรงเครื่อง สามารถใช้วางบนโต๊ะข้างเตียงด้านซ้ายมือ หรืออาจให้เสนาเป็นผู้นำมาถวายก็ได้

- <u>เครื่องโภชนาหาร</u> จะใช้เมื่อมีบทที่กล่าวถึงว่ามีการเสวยพระกระยาหาร

สำหรับเครื่องราชูปโภคในชุดที่ 1 และ 2 นี้ เหตุที่กล่าวว่าชุดที่ 1 ต้องอยู่ทางด้านซ้ายมือ เพราะเป็นชุดสำคัญ เนื่องด้วย หลักการแสดงละครใน ด้านซ้ายมือของเตียงจะเป็นด้านหลักซึ่งที่ประทับของผู้มียศสูง เช่น พระมหากษัตริย์ ส่วนผู้ที่ศักดิ์ต่ำกว่าจะนั่งลดหลั่นเรียงมาทางขวาของเตียง ดังนั้น เครื่องราชูปโภคในชุดที่ 1 จึงต้องวางด้านซ้ายมือของเตียง

ส่วนพานพระขันหมากนั้น เนื่องด้วยในอดีตคนไทยนิยมกินหมากจนเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่ถือกันมา แม้ในชั้นหลังความนิยมดังกล่าวได้หายไปแต่เครื่องราชูปโภคชนิดนี้ก็ยังคงปรากฏอยู่ (ในละครพันทางเรื่องพระลอ ฉากเข้าห้อง พานพระขันหมาก จะปรากฏอยู่ทั้ง 2 ด้านของเตียง ด้วยเหตุที่มีบทซึ่งพระเพื่อนและพระแพงต้องหยิบป้อนแก่พระลอ)

เครื่องทรงพระสำอาง เป็นเครื่องราชูปโภคที่พบบ่อยในการแสดงละครใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องอิเหนา ด้วยปรากฏว่ามีบทที่กล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องอยู่เป็นจำนวนมากในการแสดง อย่างเช่น ลงสรงโทนสุหรานากง

ภาพที่ 114 การรำลงสรงทรงสรงเครื่องของสุหรานากง ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา
ที่มา : ขวัญใจ คงถาวร, 2557, น. 89

เครื่องโภชนาหาร จะพบได้เพียงบางตอนที่กล่าวถึง อย่างเช่น การแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน บวงสรวง ซึ่งนางกำนัลจะเป็นผู้นำมาถวาย

ภาพที่ 115 การแสดงละครในของกรมศิลปากร เรื่อง อิเหนา ตอน บวงสรวง
ณ วังสระปทุม ซึ่งมีเครื่องโภชนาหารประกอบอยู่ในฉาก
ที่มา : สำเนาภาพจากผู้วิจัย

ทั้งนี้ การพิจารณาเลือกใช้เครื่องราชูปโภคชนิดใดจะขึ้นอยู่กับบทเป็นสำคัญ นอกจากนี้ ผู้กำกับหรือผู้ควบคุมการฝึกซ้อมจะเป็นผู้พิจารณาในรายละเอียดของเครื่องราชูปโภคตามความเหมาะสม

4.4.4 ปัจจัยปรุงแต่งด้านอื่นๆ

กระแสการนำเข้าที่มีผลต่อการแสดงละครใน นอกจากเรื่องของการฟ้อนรำและ วรรณกรรมแล้ว ยังมีปัจจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้องอีก ทั้งนี้ ผู้วิจัยขอยกมากล่าวในประเด็นที่สำคัญซึ่งพอจะสรุปได้ดังประเด็นต่อไปนี้

1) การเปลี่ยนระบอบการปกครอง

การเปลี่ยนระบอบการปกครองมีความเกี่ยวข้องที่ส่งผลต่อการแสดงละครใด ดังจะเห็นได้จากละครหลวงหรือละครในราชสำนักของไทย ภายหลังจากการเสียกรุงแก่พม่าได้มีการกวาดต้อนครูละครไปยังพม่า ทำให้ขาดแคลนครูผู้ถ่ายทอด ต่อมาจึงได้มีการนำครูละครผู้ชายที่เคยได้รับการฝึกหัดละครตามแบบอย่างของหลวง เช่น ละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี มาฝึกหัดให้แก่ละครในราชสำนักของหลวง รูปแบบการแสดงละครในจึงเปลี่ยนแปลงไป หรือแม้แต่ประเทศเพื่อนบ้านอย่างพม่า กัมพูชา เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองทำให้ระบบราชสำนักถูกทำลาย การแสดงละครในราชสำนักจึงสูญหายไปด้วย

ระบอบการปกครองของไทยจากเดิมที่เป็นระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ การฝึกหัดหรือการแสดงละครในแบบหลวง จะกระทำการฝึกหัดภายในพระบรมมหาราชวังเพื่อใช้แสดงในพระราชพิธีสำคัญและเพื่อประดับพระยศของพระมหากษัตริย์ ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นการฝึกหัดโดยคณะละครที่สังกัดเจ้านายชั้นสูงภายในวังต่างๆ เพื่อความบันเทิงและเพื่อเสริมบารมี จนพัฒนาไปสู่การถ่ายทอดอย่างเป็นระบบในสถานศึกษา เพื่อใช้ในราชการต่างๆจวบจนถึงปัจจุบัน

2) นโยบายของรัฐ

นโยบายของรัฐก็มีส่วนเกี่ยวข้องกับละครใน ดังจะเห็นได้จากสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ในยุคที่จอมพล ป. พิบูลสงครามดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี (ระหว่างปีพ.ศ.2484 -2487) ซึ่งเป็นยุคปฏิวัติวัฒนธรรม ตามนโยบาย“มนุสสปฏิวัติ”(Human Revolution) และได้ออกประกาศรัฐนิยมรวมทั้งสิ้น 12 ฉบับ ซึ่งมีผลต่อรูปแบบการแสดงละครใน

ดังเช่น นโยบายเรื่องการสวมรองเท้า ทำให้ผู้แสดงต้องสวมรองเท้าในการแสดงละคร ซึ่งแต่เดิมด้วยจารีตของการรำละครในที่ต้องแสดงในเขตพระราชฐานจึงงดสวมรองเท้า เมื่อหมดสมัยจอมพล ป. นโยบายดังกล่าวถึงได้มีการยกเลิกไป

3) ศิลปินหรือครูผู้ถ่ายทอด

ศิลปินหรือครูผู้ถ่ายทอดเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อการแสดง ดังจะเห็นได้จากการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ที่มีรูปแบบตามแนวของละครใน ด้วยเหตุที่ผู้ร่วมสร้างสรรค์ท่ารำอย่างเจ้าจอมมารดาวาดและเจ้าจอมมารดาเขียน ล้วนมีประสบการณ์ในการแสดงละครในและอาจด้วยเห็นว่าเป็นการแสดงเพื่อถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงจัดแสดงในรูปแบบละครในราชสำนัก

จากวิวัฒนาการละครในที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ จะพบว่าในการถ่ายทอดท่ารำของครูละครหลวงที่เป็นครูฝึกหัดละครในแต่ละยุค เมื่อต้องเดินทางไปสอนหรือแสดงก็จะคงตามรูปแบบของละครในราชสำนักที่ตนได้เคยรับการฝึกหัดมา อาจด้วยประสบการณ์หรือภูมิความรู้เป็นแบบใดก็ย่อมถ่ายทอดต่อตามแบบอย่างนั้น หรืออีกนัยหนึ่งอาจเป็นด้วยความตระหนักและความภาคภูมิใจในบทบาทละครหลวงของตนจึงได้ถือปฏิบัติสืบต่อไปตามนั้น จะเห็นได้จากละครของเจ้าพระยาบดินทรเดชาที่เดินทางไปฝึกหัดละครที่ประเทศกัมพูชา

4) กระแสวัฒนธรรมของชาติตะวันตก

กระแสวัฒนธรรมของชาติตะวันตกมีอิทธิพลต่อละครใน ดังจะเห็นได้จากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เกิดละครรูปแบบใหม่ซึ่งมีพัฒนาการไปจากละครใน นั่นคือ ละครดึกดำบรรพ์ โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ซึ่งเดินทางไปยุโรปและได้ดูละครโอเปร่าของฝรั่ง จึงได้ร่วมกับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์สร้างละครแบบใหม่ขึ้น เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นผู้สร้างโรงละครและสร้างเครื่องแต่งกาย ส่วนเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ทรงคิดบทและวิธีการแสดง และได้สร้างโรงละครเพื่อจัดแสดงเรียกว่า “ โรงละครดึกดำบรรพ์ ”และใช้เป็นชื่อตามอย่างโรงละคร เรียกว่า “ ละครดึกดำบรรพ์ ”

รูปแบบและวิธีการแสดงละครดึกดำบรรพ์จะมีลักษณะเช่นเดียวกับละครใน แต่สิ่งที่เปลี่ยนไปคือ ตัวละครจะรำและร้องเอง และมีการเปลี่ยนฉากตามเนื้อเรื่อง นอกจากนี้ยังมีการผสมวงดนตรีขึ้นใหม่ เรียกว่าวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

5) การศึกษา

การศึกษาเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อละครใน ดังจะเห็นได้จากการที่สถาบันการศึกษาต่างๆมีหลักสูตรสำหรับฝึกหัดละครใน จากเดิมที่มีเพียงโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์) ต่อมาจึงมีจำนวนเพิ่มขึ้น ทั้งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมไปถึงมหาวิทยาลัยราชภัฏต่างๆ ทำให้ละครในเกิดการฝึกหัดกันอย่างแพร่หลายมากขึ้น

จะเห็นได้ว่าปัจจัยปรุงแต่งต่างๆเป็นสิ่งที่ส่งผลต่อละครใน ทั้งในแง่บวกและแง่ลบ ที่สำคัญที่สุดคือสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งเป็นผู้กำหนดนโยบายที่ส่งผลกระทบให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อละครใน กล่าวได้ว่าละครในมีความเป็นพลวัต นั่นคือ มีความเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ตามสภาพสังคมที่มีความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม ความเชื่อ นโยบายหรือรสนิยมของผู้นำและคนในสังคมแต่ละยุค รวมไปถึงอิทธิพลจากภายนอกสังคมที่รับเข้ามา ส่งผลให้ละครในมีรูปแบบเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา นอกจากนี้ ละครในยังมีการเคลื่อนที่ออกไปสู่ภายนอกด้วยเหตุและปัจจัยหลายอย่างดังจะเห็นได้จากข้อมูลทั้งหมดตามที่กล่าวไว้แล้วในข้างต้น ซึ่งรูปแบบของการแสดงละครในที่ปรากฏในชั้นหลังสามารถสรุปได้ดังนี้

4.5 รูปแบบการแสดงละครในอิเหนาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้นเกี่ยวกับวิวัฒนาการของละครใน ในแต่ละยุคสมัยซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไปในรายละเอียดบางอย่าง โดยสามารถสรุปตามองค์ประกอบของการแสดงที่สำคัญ ซึ่งปรากฏในปัจจุบัน ดังนี้

4.5.1) <u>เรื่องที่ใช้ในการแสดง</u>

เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน ตั้งแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์จะแสดงอยู่ 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา โดยเฉพาะเรื่องอิเหนาจะนิยมนำมาแสดงอยู่เป็นจำนวนมาก ส่วนเรื่องดาหลังในระยะแรกไม่ปรากฏว่ามีการแสดงในรูปแบบละครใน จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 จึงพบว่ามีการแสดงในรูปแบบของละครใน โดยนำพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมาปรับปรุง และใช้ชื่อตอนว่า “รักโทรมนัส” ซึ่งในบทได้กล่าวไว้ว่าจัดทำ เป็นบทละครครั้งแรกในงาน

อนุรักษ์วัฒนธรรมไทย ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร วันที่ 6 เมษายน 2546 เวลา 17.00 น. โดย เสรี หวังในธรรม ทำบท และสมชาย ทับพร บรรจุเพลง

4.5.2) ลักษณะของบทละคร

บทละครที่ใช้ในการแสดงละครใน ได้มีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งสันนิษฐานว่าเริ่มมาจากการเล่าเรื่อง จากนั้นจึงมีการนำมาแต่งเป็นลักษณะคำกลอนเล่าเรื่องอย่างการขับกล่อมพระบรรทมซึ่งมีลักษณะเป็นกลอนสุภาพ แล้วพัฒนาไปสู่กลอนบทละครที่นำมาใช้ในการแสดงละคร จนถึงการแต่งและปรับปรุงบทให้เหมาะกับกระบวนรำจนเป็นบทละครที่ได้รับการยกย่อง จากวรรณคดีสโมสรว่าเป็นยอดของกลอนบทละคร อย่างพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรื่องอิเหนา และพัฒนาไปสู่บทละครของกรมศิลปากร

จากการเข้าร่วมฟังการเสวนา เรื่อง ละครผู้หญิงของหลวงสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี (เสวนา 28 มค. 2561) เสาวณิต วิงวอน ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับรูปแบบคำกลอนตามลักษณะวรรณกรรมอยุธยา จะมีลักษณะสรุปได้ ดังนี้

1) สัมผัสในกลอนบางวรรคไม่มี เช่น ออกมาตรวจเตรียมโยธา กะเกณฑ์เข้าเป็นพัลวัน (จะเห็นได้ว่าไม่มีสัมผัสเสียงสระอา)

2) การซ้ำวรรคหรือซ้ำคำ มีให้เห็นเป็นจำนวนมาก เช่น

ฝ่ายพระมงกุฎทูลไข หาไม่ดอกยิงไม้พฤกษาศาล

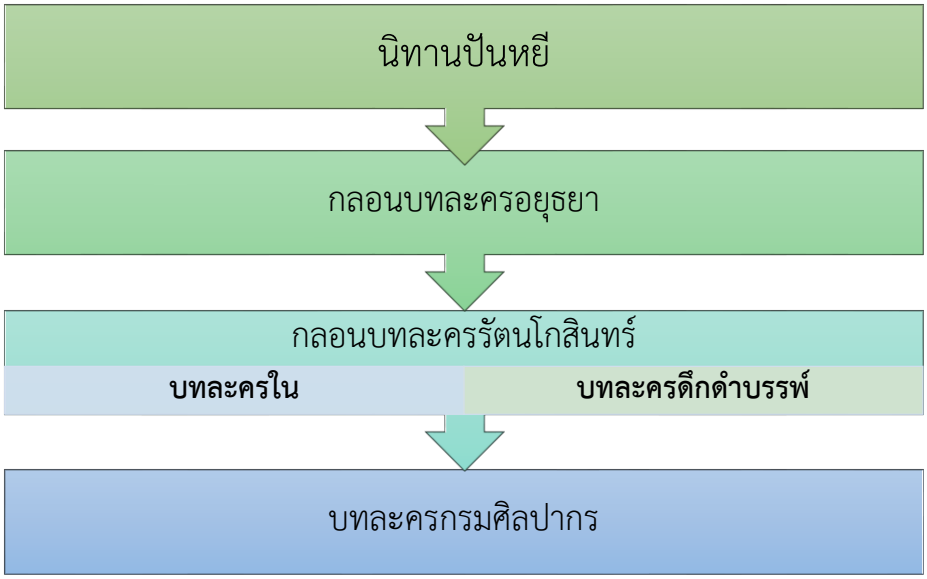
เจ้าลบว่าแสนก็ประมาณ พฤกษาศาลสูงเทียมเมฆา

ซึ่งเป็นวิธีของบทมโหรีสมัยอยุธยา ที่มักจะซ้ำวรรค คือข้ามมาวรรคหนึ่งแล้วซ้ำ (ไม่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์แล้ว)

3)การใช้คำขึ้นต้น บัดนั้น หรือ เมื่อนั้น ไม่ผูกติดกับชั้นยศ กล่าวคือ การใช้คำขึ้นบัดนัด เมื่อนั้น ไม่มีข้อจำกัดเพียงบัดนั้นใช้กับตัวละครต่ำศักดิ์ เมื่อนั้นใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กล่าวไว้ว่า บัดนั้นเมื่อนั้น จริงแล้วก็แปลว่าเมื่อถึงเวลาพูดก็พูด ไม่เห็นจะต้องเอาไปผูกติดกับยศชั้นเลย) ซึ่งเพิ่งจะเริ่มมีการกำหนดในสมัยตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์

สำหรับวิวัฒนาการของบทละครใน จะขอกล่าวเพียงที่นิยมนำมาใช้แสดงจนถึงปัจจุบันอย่างเรื่องอิเหนา สรุปได้ตามลำดับดังนี้

ตารางที่ 4 : ตารางแสดงวิวัฒนาการของบทละครในเรื่องอิเหนา



จากแผนภูมิข้างต้นเป็นข้อสันนิษฐาน โดยพบหลักฐานดังที่กล่าวไว้ข้างต้นเกี่ยวกับเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน ซึ่งในชั้นแรกอาจมีผู้ได้ฟังเรื่องเล่าหรือตำนานอย่างนิทานปันหยีและมหากาพย์รามายณะ จึงคิดที่จะนำมาทำเป็นอย่างไทยบ้าง โดยแต่งเป็นลักษณะของกลอนสุภาพหรือกลอนแปดเพื่อใช้ขับกล่อมพระบรรทมหรือเพื่อฟังเรื่องราวให้เพลิดเพลิน ต่อมาจึงคิดที่จะสร้างเป็นเรื่องราวเพื่อใช้สำหรับเล่นละคร จึงได้นำมาแต่งเป็นลักษณะของกลอนบทละคร ดังที่ปรากฏในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ว่าลักษณะของกลอนบทละครจะขึ้นด้วยคำ เมื่อนั้น บัดนั้น หรือมาจะกล่าวบทไป เมื่อต้องการที่จะกล่าวถึงบทบาทของตัวละคร ซึ่งคำดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงฐานานุศักดิ์ของตัวละคร ดังที่พบว่า

เมื่อนั้น จะใช้สำหรับตัวละครสูงศักดิ์หรือตัวละครเอก
บัดนั้น จะใช้สำหรับตัวละครต่ำศักดิ์ เช่น เสนาหรือนางกำนัล

จากการศึกษาบทของกรมศิลปากรพบว่า ในการทำบทจะมีการตัดทอนบทให้พอดีกับเวลาในการแสดงแต่ละครั้ง หากในช่วงคำกลอนใดยาวก็จะจับเฉพาะใจความสำคัญ แล้วตัดส่วนอื่นออก โดย

ปรับส่วนท้ายให้รับกับบทที่จะขึ้นต้นใหม่ แต่ในปัจจุบัน พบว่า มีการเปลี่ยนแปลงโดยจะใช้การเจรจาเป็นกลอนบทละคร แทรกช่วงกลางเพลงแทนการร้องเพื่อลดเวลาในการแสดงให้น้อยลง ดังตัวอย่าง

- ร้องเพลงทะเลบ้า –

เมื่อนั้น พระทรงภพ ลบโลก เป็นใหญ่
จึงบอกแก่ อัครเรศ ให้แจ้งใจ ว่าอิเหนา ไปได้ คู่เคล้า

- พูด –

ชื่อเกน บุษบา ส่าหรี ชาวไร่ ไม่ควรที่ มาเป็นเหล่า
เห็นอาลัย อาวรณ์ ร้อนเร้า พี่สั่ง ให้เขา เตรียมการ
ถึงสามครั้ง ก็ไม่สั่ง แก่ผู้ใด ตรงไป พลับพลา อันไพศาล
อนุชา ล่วงรู้ จะเสียการ ด้วยลูกเรา หักหาญ อำเภอใจ

- ร้องเพลงทะเลบ้า – ต่อ

ว่าโดยดี เห็นที จะไม่ฟัง จะต้องสั่ง เสนา ผู้ใหญ่
ไปฆ่า บุษบา ให้สาใจ แล้วจึง ส่งให้ ไปแต่งงาน

หรือ

- ร้องเพลงฝรั่งควง –

เมื่อนั้น องค์ประไหม สุหรี ได้ฟังสาร
ก้มเกล้า กล่าวรส พจมาน อันอิเหนา เพิ่งผ่าน เจริญยศ

- พูด –

อย่าเพิ่งด่วน หักหาญ ราญรอน จงงดก่อน อย่าว่า ให้ปรากฏ
กำลัง เมื่อยัง จะรื่นรส ครั้นปลิดปลด คราวรัก จะเสียการ
แม้นเอาโทษ ประโยชน์ จะเสื่อมสูญ จงอนุกูล อย่าหัก เอาด้วยหาญ
อันลูกเรา ยังเยาว์ เบาการ ประหารต้น ใบหล่น จะปลิวไป

- ร้องเพลงฝรั่งควง ต่อ –

พระองค์ จงสั่ง อีกครั้งก่อน ผันผ่อน ดูตาม อัชฌาศัย
จงรำลึก ตรึกตรอง ตริไตร อย่าหันหวน ด่วนได้ เลยภูมี

จากการสัมภาษณ์ ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี) ของกรมศิลปากร (สัมภาษณ์ 6 พ.ค.2561) ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับการพิจารณาเลือกบทเพื่อใช้ในการแสดงละครใน สรุปได้ดังนี้

1. เลือกให้เข้ากับเหตุการณ์ เช่น งานพระบรมราชาภิเษก งานพระราชพิธีพระบรมศพ
2. เลือกตามผู้แสดงที่มี เช่น หากมีผู้แสดงที่มีฝีมือเป็นตัวนางจำนวนมาก จะเลือกตอนบุษบาชมศาล
3. เลือกตามภูมิหลังที่มีส่วนสัมพันธ์หรือเกี่ยวข้อง เช่น งานครบรอบ 100 ปี วังสวนกุหลาบ จะแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ด้วยเป็นเรื่องที่มีการฝึกหัดในวังนี้ตั้งแต่เริ่มเรื่องจนจบเรื่องและนิยมนำมาแสดงเมื่อมีโอกาสพิเศษที่เกี่ยวข้องกับวังนี้

สำหรับการปรับปรุงบทหรือทำบท แต่เดิมจะพิจารณานำบทโดยยกมาทั้งตอนเพื่อใช้ในการแสดง และจะแสดงเพียงบางตอนซ้ำๆจนเกิดความเบื่อหน่าย จึงได้มีการแต่งบทขึ้นใหม่โดยยกเหตุการณ์บางตอนมาขยายความหรืออาจยกตัวละครเอกในตอนใดตอนหนึ่งมาใช้แสดง เช่น ตอนย่าหรันตามนกยูง ถึงใฝ่สูงรักนางเกนหลง หรือตอน สียะตราพบพี่-ปันหยีอาสา เป็นต้น

4.5.3) <u>ดนตรีและเพลงร้อง</u>

ในเรื่องของดนตรีและเพลงร้อง สำหรับการแสดงละครใน จะใช้การบรรเลงดนตรีและเพลงร้องที่เรียกว่า “ทางใน” ซึ่งสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงกล่าวไว้เกี่ยวกับทางบรรเลงของวงปี่พาทย์ ดังนี้

> “ปี่พาทย์ของเราทำกันอยู่สี่ทาง จะว่าตามลำดับแต่เสียงต่ำไปหาเสียงสูง คือ (๑) ทางพงออ หรือ พองออ พวงออ อะไรแน่ก็ไม่ทราบ ไม่เปนภาษาตัดสินไม่ลง ใช้เล่นมโหรีเปนยืน เพราะว่าเสียงเหมาะแก่เสียงผู้หญิง (๒) ทางใน ใช้เปนทางทำปี่พาทย์โดยสามัญ (๓) ทางกลาง ใช้ทำหนัง เห็นจะเปนด้วยทำในที่กลางหาว ใช้เสียงสูงขึ้นได้ยินไปไกล เพื่อประกาศเรียกคนมาดู (๔) ทางนอก หรือทางเสภา ก็เรียก ใช้ในการทำเสภา เพราะว่าเสียงเหมาะกับเสียงผู้ชาย ถ้าจะอธิบายให้ง่ายขึ้นการเปลี่ยนทางก็เหมือนกับการเปลี่ยนทิศ... ก็เสมอเสมือนหนึ่งปี่พาทย์ตีเปลี่ยนทาง จะไม่มีผลอะไรให้เพลงเปลี่ยนแปลงไป เปนแต่เสียงเพลงจะต่ำลงหรือสูงขึ้นเท่านั้น”
>
> (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2552, น.269-270)

จากการสัมภาษณ์ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สาขาย่อย ดนตรีไทย ปีพ.ศ. 2557 (สัมภาษณ์ 8 กันยายน 2560) ท่านได้กล่าวว่า

> “คนที่จะทำดนตรีละครต้องดูเป็น ถ้ารำเป็นยิ่งดี เพราะจะได้รู้ว่าเมื่อไรจะทำอะไร ต้องใช้ภูมิปัญญาของตนที่จะส่งสัญญานว่าถึงช่วงไหนต้องทำอะไร ถ้าคนรำอยู่ท่านี้ จะต้องไปต่ออย่างไร โดยเฉพาะคนตะโพนและคนระนาด”

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ผู้บรรเลงละครในนอกจากจะมีความสามารถในด้านทักษะการบรรเลงแล้ว จะต้องเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบ รู้จักสังเกตท่ารำของผู้แสดง ด้วยวิธีการแสดงละครในจะมีลักษณะเฉพาะในการรำ เช่น เมื่อตัวละครเคลื่อนที่จนมาถึงตำแหน่งและจะปฏิบัติท่ารำต่อไป ผู้รำจะต้องรอปี่พาทย์ทอดเพลงลงใกล้จบ จึงจะสามารถปฏิบัติท่ารำในท่ารำร่ายต่อไปได้ และในระหว่างปฏิบัติท่ารำร่าย ดนตรีก็จะต้องบรรเลงโดยทอดเพลงให้พอดีกับกระบวนท่ารำร่าย และจะต้องหมดเพลงให้พอดีกับท่ารำของตัวละคร ดังนั้น ผู้บรรเลงจึงต้องรู้ท่ารำของผู้แสดงในเบื้องต้นจึงจะสามารถบรรเลงเข้ากันได้ดี

สำหรับในเรื่องของการร้องเพลงประกอบการแสดงละครใน จะพบว่ามีการใช้เพลงร่ายในเป็นหลัก โดยจะใช้ในบทที่เป็นการดำเนินเรื่องซึ่งไม่มีการรำอวดฝีมือของผู้แสดง เป็นการประหยัด เวลาในการดำเนินเรื่อง แต่เพิ่มเวลาให้แก่การรำอวดฝีมือ ดังที่ สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้กล่าวไว้ ดังนี้

> “อันละครที่แท้จริงนั้น เขาใช้ร้องร่ายเปนยืนพื้น ที่ร้องลำนั้นใช้น้อยที่สุด ดูเหมือน จะมีจำกัดได้เปน ๒ อย่าง คือ
>
> ๑. ร้องเพื่อให้หรู มีร้องลงโรง ร้องลงสรง ร้องจัดพล ร้องรถ ร้องม้า ร้องชมอะไรต่างๆเปนต้น พวกนี้เปนของแถม ไม่สู้เปนเนื้อเรื่อง แต่งเปนคำไพเราะเพื่อร้องเล่นให้หรู แม้จะตัดออกเสียก็ตัดได้ไม่เสียเรื่อง และโดยมากที่ละครเขาเล่น เขาก็มักจะตัดทิ้งไม่เอาเพราะเห็นเสียเวลา
>
> ๒. ร้องที่ควรร้อง เช่น คำปลอบ คำครวญ คำขับ นี่ตัดออกไม่ได้ เสียเรื่อง ต้องร้อง”
>
> (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2552, น.302)

ในด้านวิธีการร้องเพลงนั้น จะใช้เพลงทางในเช่นเดียวกับการบรรเลง ซึ่งทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) ปีพ.ศ. 2555 (สัมภาษณ์ 5 เมษายน 2561) ได้ให้สัมภาษณ์ถึงวิธีการร้องเพลงประกอบการแสดงละครใน ดังนี้

> “ความแตกต่างของการร้องทางในและทางนอก แม้จะเป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น เช่นเดียวกัน แต่จะมีวิธีการร้องที่ต่างกัน คือ ต้องใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวลกว่า ซึ่งสำคัญที่การฝึกหัด แต่เนื่องจากปัจจุบันผู้ที่สอนหรือผู้ฝึกหัดอาจไม่รู้เทคนิคและวิธีการร้อง เนื่องจากขาดทักษะ จึงเปลี่ยนแปลงตามแนวหรือความเข้าใจของตนเอง นักร้องต้องรู้ท่ารำและร้องให้สอดรับกับคนรำซึ่งต้องอาศัยประสบการณ์และทักษะของตนเอง ทั้งนี้การซ้อมเป็นสิ่งสำคัญซึ่งควรจะต้องมีการซ้อมเข้ากันกับผู้แสดงให้มาก ซ้อมจนจดจำและเข้ากับคนรำได้ดี ซึ่งหลักสูตรที่จัดการเรียนการสอนก็มีส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อการฝึกหัดนักร้อง”

จะเห็นได้ว่าทั้งการบรรเลงและการร้องประกอบการแสดงละครใน ผู้บรรเลงและนักร้องจะต้องรู้ท่ารำของผู้แสดง สามารถจดจำท่ารำได้ ที่สำคัญคือการฝึกทักษะจนเกิดความชำนาญ และการฝึกซ้อมให้เข้ากันได้ดี ซึ่งครูผู้ฝึกซ้อมจะมีส่วนสำคัญในการฝึกหัด

วิวัฒนาการทางด้านการร้องและการบรรเลงที่พบในปัจจุบัน คือ แต่เดิมการร้องและการบรรเลงเพลงประกอบการแสดงละครใน จะร้องเพื่อส่งให้ตัวละครน่าสนใจ ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามอารมณ์ของเพลงและการแสดงในขณะนั้น ตามแนวทางที่ผู้แสดงต้องการสื่อถึงผู้ชม แต่ในปัจจุบันจะพบว่า มีการศึกษาและการฝึกหัดเฉพาะทางด้านการร้องและการบรรเลง ดังนั้น นักร้องและนักดนตรีบางท่านจึงสามารถแสดงศักยภาพหรือความสามารถของตน โดยไม่คำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการร้องและการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงละคร

สำหรับบัญญัตินิยมของการใช้เพลงหรือบรรจุเพลง ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี) ของกรมศิลปากร(สัมภาษณ์ 6 พ.ค.2561) ได้กล่าวไว้ว่ามีวิวัฒนาการมาจาก

1. ตามที่กำหนดไว้ในบทพระราชนิพนธ์ แต่อาจไม่กำหนดไว้ชัดเจน แต่เราจะใช้เป็นแนวในการวิเคราะห์เพื่อนำมาใช้ได้ เช่น บทกำหนดไว้แค่ ช้า แต่ไม่บอกว่า เพลงช้าอะไร อาจเป็นเพลงช้าปกติ ช้าปี่ หรือช้าลูกคู่ก็เป็นได้ ทั้งนี้จะดูรูปแบบการแสดงประกอบ เช่น เปิดตัวละครจะต้องใช้เพลงช้าปี่ หรืออย่างเพลงลงสรง อาจเป็นโทน สุหร่าย หรือฉุยฉาย ที่เพิ่งเกิดในยุคหลัง

2. มีการเสริมเพลงที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคหลัง ซึ่งสาเหตุที่มีการนำเพลงใหม่มาใช้ประกอบในการแสดงที่แตกต่างจากในบทเดิม คือ

- มีการประพันธ์เพลงเพิ่มขึ้น เกิดเพลงใหม่ๆขึ้นอีกมากมายต่างจากในอดีต ซึ่งในระยะหลังจะแบ่งเพลงตามลักษณะความหมายและประเภทของเพลงที่ใช้ในแต่ละโอกาส เช่น การแปลงกายใช้ตระนิมิต การเชิญเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ใช้ตระเชิญ การนอนใช้ตระนอน นอกจากนี้นอนยังแบ่งตามบทบาทของตัวแสดงอีกเช่น การบรรทมของพระนารายณ์จะใช้เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ หรือในการอาบน้ำก็จะแบ่งเป็นประเภทต่างๆ เช่น การรำลงสรงโทน การรำลงสรงสุหร่าย เป็นต้น

- มีการแทรกเพลงใหม่เพราะมีการสร้างชุดการแสดงใหม่เพิ่มขึ้นในการแสดงละคร เช่นรำตรวจพลอิเหนา รำตรวจพลปันหยี ทั้งนี้ เพื่อเพิ่มเติมขยายการแสดงออกและเป็นการเพิ่มอรรถรส

4.5.4) <u>ผู้แสดง</u>

สำหรับผู้แสดงในการแสดงละครใน แต่เดิมจะใช้นางในราชสำนักเป็นผู้แสดง ซึ่งเมื่อแสดงได้ดีเป็นที่ถูกใจก็จะได้รับการเลื่อนฐานะเป็นชายาหรือเจ้าจอมของพระมหากษัตริย์และเจ้าของวังที่มีคณะละคร ต่อมาเมื่อมีข้อห้ามมิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงอย่างหลวงจึงเกิดการหลีกเลี่ยงโดยใช้ผู้ชายแสดง และเมื่อมีประกาศยกเลิกข้อห้ามดังกล่าว ละครหลวงจึงมีทั้งผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงและผู้ชายควบคู่กันไป

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 9 ยุคที่มีการจัดตั้งกรมศิลปากรและยุบรวมกรมมหรสพเข้าไว้ด้วยกัน ในระยะแรกเป็นยุคที่เกิดการขาดแคลนละครในผู้หญิง จึงได้มีการนำผู้ชายมาแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก ดังเช่นที่ปรากฏหลักฐานรายชื่อผู้แสดง (อยู่ในท้ายภาคผนวก) แต่

หลังจากนั้นก็ไม่พบการแสดงละครในที่ใช้ผู้ชายแสดงในกรณีที่จัดแสดงเป็นตอนยาว หากมีก็เป็นเพียงการแสดงเป็นชุดสั้นๆ อย่างสุหรานากงรำกริช เป็นต้น

ภาพที่ 116 คุณครูอาคม สายาคม แสดงเป็นปันหยีในการแสดงละครใน
เรื่องอิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก
ที่มา : อาคม สายาคม, 2545, น.406

จากการสัมภาษณ์เรวดี สายาคม (สัมภาษณ์ 16 ต.ค. 2562) สรุปได้ว่าจากที่พ่ออาคมเคยกล่าวไว้ ในตอนที่ได้รับเลือกให้แสดงละครในด้วยเพราะสมัยนั้น ตัวละครที่มีค่อนข้างจำกัด เมื่อต้องทำการแสดงระยะยาวและต้องใช้ผู้แสดงสลับ 2 ชุดจึงไม่เพียงพอ จำเป็นต้องใช้ผู้ชายมาช่วยแสดง โดยได้มีการแบ่งเป็นชุดผู้หญิง 1 ชุด และชุดผู้ชาย 1 ชุด

4.5.5) <u>รูปแบบกระบวนท่ารำ</u>

กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงละครในได้แบบอย่างมาจากท่ารำแม่บท เพลงช้า และเพลงเร็ว โดยนำมาร้อยเรียงเป็นกระบวนท่ารำต่างๆ และพัฒนาขึ้นเป็นท่ารำใหม่ ประกอบด้วยลักษณะท่ารำดังนี้

- การรำตีบท หรือใช้บท

เป็นการรำตีความหมายตามบทร้องหรือที่เรียกว่าการใช้ภาษาท่า ในลักษณะการสื่อให้รับรู้ถึงอารมณ์ภายใน การสื่อด้วยท่ารำแทนคำพูด

- การรำประกอบเพลงหน้าพาทย์

เป็นกระบวนท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ซึ่งมีท่ารำกำหนดตายตัว ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ โดยบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ได้คิดขึ้น

- การใช้ท่าสัญลักษณ์แทนบทร้องที่ไม่สามารถตีบทได้

เป็นการนำท่ารำต่างๆที่อยู่ในแม่บทหรือเพลงช้า เพลงเร็ว มาใช้ปฏิบัติเพื่อความสวยงามโดยมีความหมายสอดคล้องกับบทร้อง ตัวอย่างเช่น ท่าพรหมสี่หน้าหรือท่าบัวบานจะใช้สื่อความหมายในบทร้องที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ เป็นต้น

4.5.6) <u>เครื่องแต่งกาย</u>

เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงละครในจะแต่งกายแบบยืนเครื่อง โดยเลียนแบบอย่างมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ โดยรูปแบบจะมีการเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัยตามแต่นโยบายของพระมหากษัตริย์ ดังที่พบว่าในรัชกาลที่ 1 ได้กำหนดข้อห้ามในการแต่งกายยืนเครื่องทั้งมงกุฎ ชฎา ชายไหว ชายแครง กรรเจียกจร ดอกไม้ทัด นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 ได้มีการสร้างศิราภรณ์ “ปันจุเหร็จ” สำหรับละครหลวงแทนการใช้ผ้าตาดโพกศีรษะของตัวละครปันหยีและอุณากรรณ และในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการสร้างรัดเกล้ายอดแต่ใช้ได้เฉพาะละครหลวงเท่านั้น และยังห้ามทำเครื่องละครลงยาราชาวดีอีกด้วย

แม้จะมีข้อห้ามกำหนดไว้ แต่ก็มีคณะละครบางแห่งที่ได้ลักลอบทำในสิ่งที่ห้าม ดังข้อความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น.238) กล่าวไว้ดังนี้

> “...มีเรื่องเล่ากันมาว่า เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้หาละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ เข้าไปเล่นถวายทอดพระเนตร ท่านให้เที่ยววิ่งยืมชฎาละครโรงอื่น จนเกิดประหลาดใจกันว่าจะเป็นเพราะเหตุใด เหตุที่แท้นั้นเพราะท่านทำเครื่องทองคำแต่งพระเอกนางเอกของท่านใส่ ไม่กล้าจะแต่งเข้าไปเล่นถวายตัว จึงต้องยืมเครื่องละครโรงอื่น”

ภายหลังจากการประกาศยกเลิกข้อห้ามที่มิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงในรัชกาลที่ 4 ส่งผลให้ในระยะต่อมาสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการสร้างเครื่องที่งดงามและมีเอกลักษณ์เฉพาะ อย่างเช่นละครของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ภาพที่ 117 ละครของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา : กรมศิลปากร, 2550, น.66

ด้วยเหตุที่ละครของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มิใช่ละครของหลวงจึงไม่จำเป็นต้องยึดถือรูปแบบตามจารีตเดิมที่เคยมีมา ลักษณะเด่นของเครื่องแต่งกายสำหรับตัวนางคือ จะมีผ้าปักอีกชิ้นหนึ่งห้อยอยู่ด้านหน้า ซึ่งเครื่องประดับทั้งของพระและนางจะมีความวิจิตรเป็นอันมาก

และต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 คณะละครของเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ได้มีการสร้างรูปแบบของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องที่มีลักษณะเฉพาะ โดยเฉพาะเสื้อของตัวพระที่จะสวมแขนสั้นที่ลอยขึ้นไปใกล้ต้นแขน แต่จะมีการสวมพาหุรัดและมีกนกปลายแขนที่เลียนแบบมาจากนพอังษาของเครื่องต้น ดังภาพ

ภาพที่ 118 ลักษณะเครื่องแต่งกายของละครของเจ้าคุณพระยุรวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.77และน.111

จนมาถึงรัชกาลที่ 9 การแต่งกายสำหรับการแสดงละครในจึงได้มีลักษณะดังที่พบในปัจจุบัน ดังภาพ

ภาพที่ 119 การแต่งกายของผู้แสดงกรมศิลปากร ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน ไหว้พระ(คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ แสดงเป็นอิเหนา) ในสมัยรัชกาลที่ 9
ที่มา : มปน., 2552, น.106

ภาพที่ 120 ผู้แสดงกรมศิลปากรขณะเข้าเฝ้าสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า
กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ณ โรงละครแห่งชาติ ภายหลังเสร็จสิ้นการแสดงละครใน
เรื่องอิเหนา ตอน ย่าหรันลักพานางเกนหลง
ที่มา : เรื่องเดียวกัน, น.14

ภาพที่ 121 ลักษณะเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากร
ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช
(งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช)
ที่มา : สำเนาภาพจากผู้วิจัย

ภาพที่ 122 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน สั่งถ้ำ
ที่มา : กรมศิลปากร, 2547, น.157

ในยุคนี้ยังมีความแตกต่างในเรื่องของเสื้อของตัวพระที่แบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ แบบแขนสั้น และแบบแขนยาว ซึ่งแต่เดิมด้วยเครื่องที่ใช้ในการแสดงเป็นเครื่องที่ได้รับโอนมาจากกรมมหรสพ ซึ่งเป็นละครของหลวง ตัวละครจะสวมเสื้อแขนยาว

จากการสัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (สัมภาษณ์ 14 มกราคม 2562) ได้กล่าวว่า

> “ในยุคอธิบดีกรมศิลปากร ท่านธนิต อยู่โพธิ์ มีความต้องการที่จะประหยัดงบประมาณในการจัดสร้างเครื่อง จึงได้ใช้เสื้อแขนสั้นสำหรับตัวพระ โดยย่าหมันเป็นฝ่ายจัดสร้างเครื่องของกรมศิลปากรในยุคนั้น ด้วยเหตุที่สามารถประหยัดงบประมาณจัดสร้างแล้วยังเหมาะสมกับรูปร่างของผู้แสดงที่เป็นผู้หญิง จึงยึดถือปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน”

ทั้งนี้ รูปแบบของการแต่งกายโดยสวมเสื้อแบบแขนยาวก็ยังมีปรากฏอยู่ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของบทแต่ละตอนและโอกาสที่แสดงในแต่ละครั้ง ดังภาพ

ภาพที่ 123 ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระแบบสวมเสื้อแขนยาว
ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน สั่งถ้ำ
ที่มา : สำเนาภาพจากผู้วิจัย

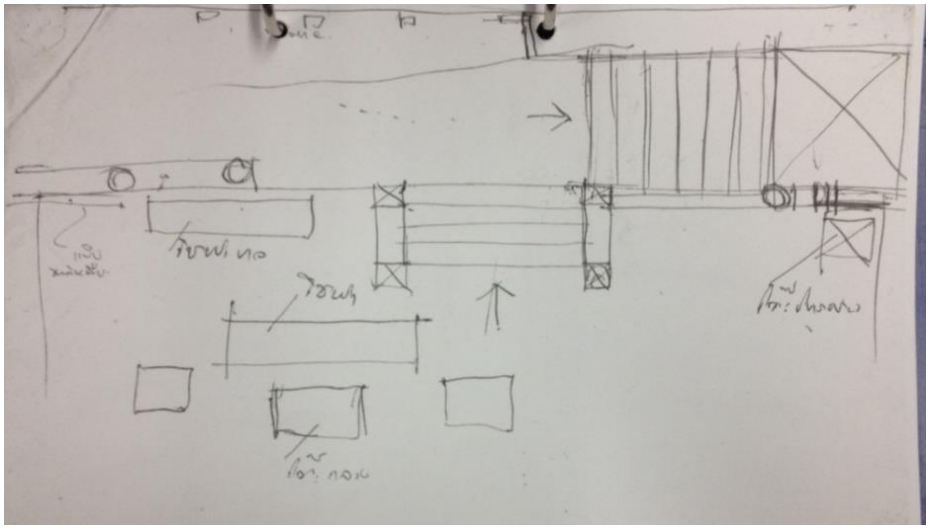
4.5.7) ฉาก

ละครในแต่เดิมไม่มีฉากที่ใช้ประกอบการแสดง จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อมีละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นโดยพัฒนารูปแบบมาจากละครใน ได้มีการสร้างฉากประกอบการแสดงจึงได้นำมาใช้กับการแสดงละครใน

จากการสัมภาษณ์ สุธี ปิวรบุตร (สัมภาษณ์เมื่อ 15 กันยายน 2561) อดีตผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดงของโรงละครแห่งชาติ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงการออกแบบฉากที่ใช้ในการแสดงละครโดยแบ่งเป็นประเภทต่างๆ ดังนี้

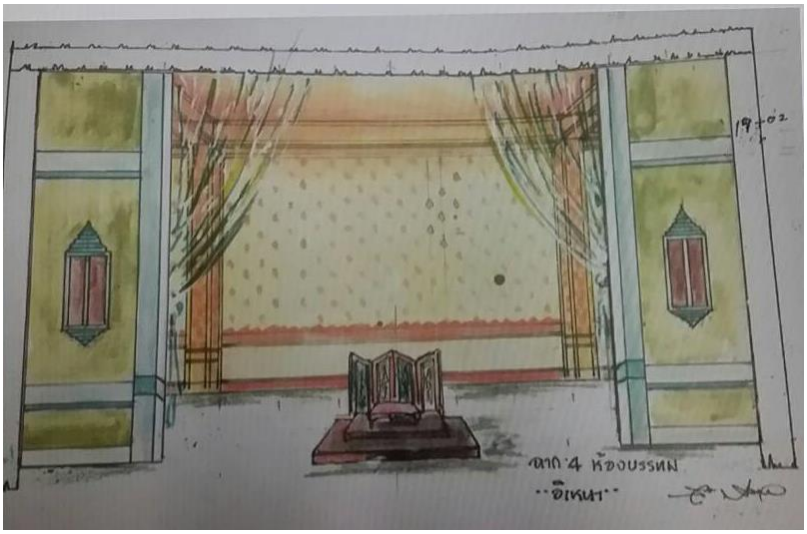
1. ฉากนิทานที่เล่าสืบต่อกันมา
2. ฉากตำนานเล่าขานกันต่อมาเรื่อยๆ
3. ฉากละครที่เป็นจินตนาการ
4. ฉากละครอิงประวัติศาสตร์
5. ฉากละครที่เป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์โดยตรง
6. ฉากละครพูด

ซึ่งฉากสำหรับการแสดงละครในจัดว่าเป็นฉากละครที่เป็นจินตนาการ ซึ่งเน้นการสร้างโดยยึดความสวยงามเป็นหลัก โดยจินตนาการจากบทที่บรรยายรายละเอียดไว้นำมาเป็นข้อมูลในการจัดสร้าง ทั้งนี้จะต้องเริ่มจากการกำหนดตำแหน่งของส่วนประกอบต่างๆในฉาก จากนั้นจึงทำสเก็ตซ์ภาพออกมาแล้วจึงค่อยเติมรายละเอียด โดยจะต้องมีประสบการณ์อย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้



ภาพที่ 124 การกำหนดตำแหน่งของส่วนประกอบต่างๆในฉาก ขั้นตอนก่อนเริ่มทำฉาก
ที่มา : สำเนาภาพจากสุธี ปิวรบุตร

ภาพที่ 125 ภาพสเก็ตซ์ฉากตำหนักของปันจะรากัน ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา
ที่มา : สำเนาภาพจากสุธี ปิวรบุตร



ภาพที่ 126 ภาพวาดลงสีของฉากห้องบรรทมอิเหนา
ที่มา : สำเนาภาพจากสุธี ปิวรบุตร

4.5.8) <u>อุปกรณ์ประกอบการแสดง</u>

อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นส่วนประกอบที่ช่วยเพิ่มอรรถรสและความสมบูรณ์ให้กับการแสดงละครใน ทั้งนี้ การสร้างอุปกรณ์เพื่อใช้ในการแสดงจะเป็นการจำลองหรือเลียนแบบอย่างมาจากรูปแบบของที่มีอยู่จริง ด้วยเหตุที่ละครในเป็นนาฏยจารีตแบบหลวง อุปกรณ์ต่างๆจึงเกี่ยวข้องกับราชสำนัก ดังจะยกมากล่าวเฉพาะส่วนที่สำคัญและพบในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา อยู่เป็นประจำ คือ เครื่องราชูปโภค

เครื่องราชูโภคเป็นเครื่องใช้สอยสำหรับพระเจ้าแผ่นดิน เป็นเครื่องประกอบพระยศและแสดงให้เห็นฐานานุศักดิ์ของผู้ใช้

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์(2552, น.222) ได้กล่าวว่า

> “เครื่องราชูปโภค (เรียกตามที่เคยเรียก) แบ่งเปน ๒ ภาค พานพระขันหมาก พระสุพรรณศรี พระมณฑป พระสุพรรณราช ๔ สิ่งนี้จัดเปนของแผ่นดิน จะเสด็จออกที่ไหนก็เชิญไปตั้งไว้ที่นั่น ส่วนพานพระศรีกับอื่นอีก จัดเปนของส่วนพระองค์ ที่ส่งใช้เชิญตามเสด็จต่อประทับที่แล้วจึ่งตั้ง ของ ๔ สิ่งมีพานพระขันหมากเป็นต้นนั้น มี ๒ สำรับ สำรับ ๑ เปนทอง มีลงยาเปนลางแห่ง นั่นมีมาแต่เดิมทำขึ้นในรัชกาลที่ ๔ อีกสำรับ ๑ เป็นลงยาทั้งตัว”

นอกจากนี้ พระยาอนุมานราชธนยังได้กล่าวเพิ่มเติม เกี่ยวกับเครื่องราชูปโภค ดังนี้ (เรื่องเดียวกัน, น. 217-218)

> “ในเครื่องราชูปโภค มี พานพระขันหมาก และ พานพระศรีเป็นสองชื่อและลักษณะของรูปก็ผิดกัน น่าจะเป็นของคนละรุ่น พานพระขันหมากน่าจะมาก่อนพานพระศรี ข้าพระพุทธเจ้าสอบถามนายสุดได้ความว่า ภาชนะรูปร่างกลมๆ อย่างขัน ทางอีศานเรียกว่า โอ แต่เมื่อนำมาใช้ใส่หมากพลู จึงเรียกว่า ขันหมาก แสดงว่า ขัน เป็นคำได้มาแต่อื่น เวลานี้ภาชนะโอทางอีศานเรียกเป็นขันก็มี ส่วนเชี่ยนหมากก็มีเรียกเหมือนกัน ข้าพระพุทธเจ้าค้นหาคำ ขัน และ เชี่ยน ในภาษาไทยต่างๆก็ไม่พบแต่ พบเรื่องประเพณีแต่งงานของเขมรในภาษาอังกฤษเรียกว่า ขันสลา หมายความถึงเงินสินสอด ขันสลา นี้ชาวเขมรคนหนึ่งทำงานอยู่ที่หอสมุด บอกข้าพระพุทธเจ้าว่าเป็นคำได้ไปจากไทย นอกจาก ขันสลา ยังมีช่อดอกหมากกำกับไปด้วย แต่ในหนังสือไม่ได้อธิบายไว้ว่าใช้เพื่อประโยชน์อะไร ในเรื่องดอกหมากที่ทราบเกล้าฯมา ก็มีใช้แต่เฉลิมพระราชมณเฑียรพระยาวงศกรณ์ฯ ว่า มีความหมายว่า งอกงาม ข้าพระพุทธเจ้าคนดูคำ ขันหมาก ในภาษามะลายูพบคำ จารนา ปสิรีฮัน และสลัปปะ คำที่ ๒ ปสิรีฮัน ฟังคล้ายเสียง พระศรีอะไรอย่างนั้น ส่วน สลัปปะ ใกล้คำว่าตลับในภาษาไทย เพราะฉะนั้น ขันหมากและพานพระขันหมากคงไม่มีตลับใส่ ทางอีศานก็ใช้หมากพลูรวมๆลงไปในขัน ส่วนเชี่ยนหมากและพานพระศรีมีตลับ จะเป็นของได้มาทางมะลายูทีหลัง...”

จากเครื่องราชูปโภคที่ใช้แสดงฐานานุศักดิ์เป็นส่วนประกอบพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ในบริบทสังคมไทยได้ถูกนำถ่ายทอดมาสู่การแสดงละครใน เนื่องจากเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกับราชสำนักและสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงได้มีการจำลองรูปแบบของอุปกรณ์ต่างๆมาใช้ในการแสดงเพื่อความสมจริงและเพื่อเพิ่มอรรถรส อีกทั้งยังแสดงให้เห็นความประณีตและพิถีพิถันในการสร้างสรรค์งานอย่างละครในอีกด้วย

กล่าวโดยสรุปผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล ละครในเป็นละครที่เกิดขึ้นในราชสำนักโดยใช้นางในราชสำนักมาฝึกหัดเป็นผู้แสดง มีชื่อเรียกที่ต่างไปในแต่ละยุคสมัย ทั้งละครในบริรักษ์จักรี ละครหลวง ละครผู้หญิง ละครจอมจักรพรรดิเจ้าธรณินทร์ ละครข้างใน และละครใน ซึ่งล้วนมี

ความหมายเช่นเดียวกัน ละครในพบหลักฐานครั้งแรกสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยปรากฏว่ามีการแสดงละครในจากหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ ต่อมาในสมัยกรุงธนบุรีได้มีหลักฐานที่กล่าวถึงละครในผู้หญิงชัดเจนยิ่งขึ้น ดังที่ปรากฏในการสมโภชวัดพระแก้ว ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ละครในเฟื่องฟูอย่างมากและได้มีการปรับปรุงทั้งบทละครให้สมกับการรำ รวมทั้งมีการปรับปรุงกระบวนการรำโดยผู้ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างรูปแบบละครในยุคนี้คือกรมกลวงพิทักษ์มนตรี ซึ่งเป็นละครผู้ชายที่ได้รับการฝึกหัดตามแบบอย่างละครหลวงมาก่อน ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 4 เมื่อมีประกาศยกเลิกข้อห้ามที่มิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงอย่างหลวง ซึ่งเป็นข้อห้ามที่มีมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ส่งผลให้ละครในเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย บรรดาครูละครต่างๆที่เคยได้เป็นตัวละครหลวงได้เป็นครูสอนให้กับละครวังต่างๆ โดยส่วนใหญ่จะ เป็นละครชุดเด็กที่ได้รับการฝึกหัดมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 และได้เป็นครูฝึกหัดในยุคต่อมา รูปแบบของละครหลวงหรือละครในตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 นับเป็นต้นแบบให้แก่ละครในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบัน ละครในได้พัฒนาไปสู่รูปแบบการจัดการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบในสมัยรัชกาลที่ 8 เมื่อมีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ โดยเชิญครูจากวังสวนกุหลาบมาช่วยสอน ซึ่งบรรดาครูละครในโรงเรียนนี้ในชั้นหลังได้เป็นครูสอนให้แก่สถาบันการศึกษาต่างๆที่เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในชั้นหลัง มีปัจจัยหลายอย่างที่เป็นกระแสการนำเข้าอันส่งอิทธิพลต่อการแสดงละครใน ที่สำคัญก็คือราชสำนัก

บทที่ 5
บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัย เรื่อง วิวัฒนาการละครใน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิวัฒนาการละครในตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและศึกษารูปแบบการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ โดยกำหนดขอบเขตของการศึกษาเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครในตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ รวมถึงศึกษาลักษณะการแสดงละครในราชสำนักที่ถ่ายทอดจากอดีตจนถึงปีพ.ศ. 2559 ที่ปรากฏในการแสดงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม โดยการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ งานวิจัยฉบับนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสานและนำรายงานผลในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ สรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า ตั้งแต่ครั้งอดีตจนถึงปัจจุบันละครในของไทยนิยมแสดงเรื่องอิเหนา ซึ่งได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมชวาที่แพร่เข้ามาสู่ไทยตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา แต่เดิมรู้จักกันในชื่อของละครผู้หญิงหรือละครในราชสำนัก เนื่องจากเป็นละครที่ใช้นางในราชสำนักเป็นผู้แสดงและแสดงกันเพียงในเขตพระราชฐานชั้นในสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้น โดยมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อความบันเทิงภายในราชสำนักของพระมหากษัตริย์
2. เพื่อใช้เป็นเครื่องราชูปโภค(เครื่องใช้สอยตามแต่พระมหากษัตริย์ต้องการ)อย่างหนึ่ง
3. เพื่อใช้เป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ซึ่งผู้อื่นจะมีเทียมไม่ได้

ละครในเกิดขึ้นภายหลังจากการเกิดละครนอก โดยสันนิษฐานว่าเกิดขึ้นจากระบำในราชสำนัก ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ว่าแต่เดิมยังไม่มีการแสดงละครเป็นเรื่องราว แต่สันนิษฐานว่าอาจเกิดในสมัยกรุงศรีอยุธยา รัชกาลก่อนสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ทรงพระราชดำริให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่นให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดาจับระบำเข้ากับเรื่องรามสูร จึงเกิดการพัฒนาจากระบำ มาสู่ระบำเรื่องหรือระบำเบิกโรงอย่างเช่นระบำเบิกโรงเมขลารามสูร และพัฒนาไปสู่การนำโขนบางตอน อย่างตอนอุณรุท ในเรื่องกฤษณาวตาร

มาคิดปรุงกับกระบวนละครฝึกซ้อมให้พวกนางรำของหลวงเล่น เมื่อเห็นว่าดีจึงเกิดมีละครผู้หญิงของหลวงหรือละครในราชสำนักแต่นั้นมา จากการศึกษาจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยและการจัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย พบว่าละครในมีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับดังนี้

สมัยกรุงศรีอยุธยาพบหลักฐานว่ามีการกล่าวถึงการแสดงเบิกโรง เรื่อง ไพจิตราสูร ก่อนการแสดงละคร โดยเนื้อความคล้ายกับเรื่องไพจิตราสูร พระราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ (เป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคลในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์) จากข้อความในบุณโณวาท เมื่อเบิกโรงเรื่อง ไพจิตราสูร แล้วได้กล่าวถึงการแสดงละครในต่อ ซึ่งการรำเบิกโรงเป็นขั้นตอนหนึ่งก่อนการแสดงละครใน โดยขั้นตอนจะเริ่มจากการไหว้ครู ต่อด้วยการรำเบิกโรง แล้วจึงเข้าสู่การแสดงละครใน ซึ่งกระบวนการดังกล่าวยังยึดถือปฏิบัติเป็นจารีตสืบต่อจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังกล่าวถึงละครในบริรักษจักรี ซึ่งมีความหมายถึงละครที่อยู่ภายใต้การดูแลของพระราชาหรือพระมหากษัตริย์ โดยอีกนัยหนึ่งอาจหมายถึง ละครในพระอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีความหมายเช่นเดียวกับที่เสาวณิต วิงวอนได้กล่าวไว้ และยังกล่าวถึง อนิรุทธกินรี ที่เป็นตัวละครอยู่ในเรื่องอุณรุท ซึ่งมีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ในด้านบทที่ใช้ในการแสดงละครในสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่มีหลักฐานปรากฏอยู่ด้วยสาเหตุที่ได้สูญหายไปตั้งแต่ครั้งเสียกรุง

ภายหลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปีพ.ศ. 2310 ละครในราชสำนักหรือละครหลวง ได้กระจายไปตามที่ต่างๆ ซึ่งพบว่าไปปรากฏในเมืองพม่าโดยการถูกกวาดต้อนไป เรียกชื่อว่า อโยธยาสัตคยี(เรียกอีกชื่อว่า โยเดียสัตคยี) แปลว่า ละครอโยธยาของหลวง พระเจ้าอังวะมังระให้รวบรวมละครไทยเหล่านี้จัดไว้เป็นละครหลวงของพม่าโดยตั้งเป็นกรมขึ้น มีหน้าที่ในการแสดงมหรสพของหลวง ซึ่งผู้แสดงในคณะละครหลวงนี้ประกอบไปด้วยชาวไทยและชาวพม่าโดยอยู่ในพระราชูปถัมภ์ เมื่อมีการย้ายราชธานีจากเมืองอังวะ ไปที่เมืองอมรบุระ และสุดท้ายไปที่เมืองมัณฑะเลย์ ก็ได้นำคณะละครหลวงนี้ติดตามไปด้วย ละครหลวงจึงมีแต่เฉพาะในราชธานีหรือเมืองหลวงเท่านั้น และเล่นสืบต่อมาจนถึงปีพ.ศ.2428 สมัยพระเจ้าสีป่อจึงเสียเมืองให่แก่อังกฤษ

ในสมัยกรุงธนบุรี เมื่อพระเจ้าตากสินได้ทำการรวบรวมหัวเมืองต่างๆเข้าไว้ด้วยกันและสถาปนาเป็นกรุงธนบุรี ได้มีการฝึกหัดละครหลวงขึ้นใหม่ โดยเป็นการรวมตัวกันของบรรดาละครซึ่งรวบรวมได้จากที่ต่างๆ กับละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯที่ถูกกวาดต้อนมา โดยมีผู้รู้แบบแผนการแสดงละครในสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ เจ้าฟ้าพินทวดี พระราชธิดาของสมเด็จพระเจ้าบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยาเป็นผู้มีส่วนร่วมในการฝึกหัด นับว่าเป็นละครผู้หญิงที่เป็นละครหลวงเพียงโรงเดียว ภายหลังต่อมาพระเจ้ากรุงธนบุรีหรือสมเด็จพระเจ้าตากสินได้โปรดให้เจ้าพระยานครฯ(หนู)กลับไปครองเมืองนครศรีธรรมราช ด้วยทรงเห็นว่าเป็นผู้มีความจงรักภักดีและได้ถวายธิดาจนมีราชบุตร จึงได้โปรดเกล้าให้เจ้านครฯกลับไปครองเมืองดังเดิมพร้อมทั้งสถาปนายกย่องพระเกียรติเป็นพระเจ้าประเทศราชและยังได้ประทานละครผู้หญิงคืนให้แก่เจ้านครฯ

ในยุคต่อมาสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ละครในได้มีวิวัฒนาการตามลำดับ เริ่มจากสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ละครในหรือละครผู้หญิงยังคงมีเพียงของหลวงเท่านั้น ดังที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา แม้เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จฯ พระพุทธเลิศหล้านภาลัย ยังดำรงพระยศเป็นเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร ขณะที่ยังประทับอยู่พระราชวังเดิม ได้โปรดให้ฝึกหัดละครผู้หญิงชุดเด็กขึ้น โดยนำบทละครเรื่องอุณรุทครั้งกรุงเก่ามาใช้แสดง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกก็ทรงกริ้วจนถึงขั้นต้องเป็นอันยกเลิกไป ตัวละครในยุคนี้ปรากฏละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ซึ่งแสดงตามรูปแบบของละครในแต่ผู้แสดงเป็นผู้ชาย เนื่องด้วยข้อห้ามที่มิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงตามแบบอย่างละครหลวง ละครคณะนี้ภายหลังต่อมาเมื่อเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์สิ้นพระชนม์ได้ตกเป็นของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ตัวละครในผู้ชายของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ได้ในชั้นหลังต่อมาได้มีโอกาสเป็นครูฝึกหัดละครให้แก่ละครหลวง ที่ปรากฏชื่อได้แก่ นายทองอยู่(แสดงเป็นอิเหนา) นายรุ่ง(เป็นนางเอกของคณะ) รวมทั้งเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ซึ่งทรงชำนาญกระบวนละครจนถึงขั้นสามารถคิดแบบแผนการรำได้

ครูละครหลวงผู้ชายเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าเพศสภาพไม่ได้เป็นข้อจำกัดที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบของการแสดงละครใน แต่เป็นเพียงการถูกบังคับด้วยพระราชบัญญัติที่ห้ามมิให้ผู้ใดมีละครในผู้หญิงอย่างราชสำนัก จึงเกิดการหลีกเลี่ยงด้วยการใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงแต่ยังคงยึดแนวทางหรือลักษณะการแสดงตามแบบอย่างละครในราชสำนัก

หลักฐานที่เกี่ยวข้องกับละครในสมัยรัชกาลที่ 1 คือ “ตำรารำ” เป็นตำราที่รวบรวมการละครที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำแบบต่างๆที่แสดงถึงศิลปะการร่ายรำของไทย โดยทรงรวบรวมไว้เพื่อให้เป็นสมบัติชาติ นับเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่เก่าแก่ที่สุดที่ปรากฏมาถึงปัจจุบัน

การแสดงละครในจะปรากฏในการพระศพเจ้านายหรือพระบรมวงศานุวงศ์ การได้ช้างสำคัญ การสมโภชเฉลิมฉลองต่างๆ ในด้านบทละครที่ใช้แสดงพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นทั้ง 4 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุท และดาหลัง เพื่อใช้เป็นต้นแบบสำหรับพระนคร โดยนำบทครั้งกรุงเก่ามาเป็นต้นแบบและได้เพิ่มเติมให้สมบูรณ์ ลักษณะของบทค่อนข้างยาว การดำเนินเรื่องมีการขยายความจึงไม่ค่อยเหมาะที่จะนำมาใช้ในการแสดง แต่นับว่าเป็นต้นแบบให้ละครในชั้นหลังต่อมา

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีการฝึกหัดละครในชุดเด็กขึ้นใหม่ สันนิษฐานว่าได้ออกแสดงครั้งแรกในการสมโภชพระยาเศวตกุญชรช้างเผือกเอกเมืองโพธิสัตว์ ตามจารีตที่กำหนดไว้ในกฎมนเทียรบาล โรงละครต้นสนถูกสร้างขึ้นนอกกำแพงพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ด้วยเหตุที่ผู้ชายไม่สามารถเข้าเขตพระราชฐานชั้นในได้ เมื่อมีครูละครเป็นผู้ชายจึงต้องสอนกันนอกกำแพงวังเพื่อมิให้เป็นการละเมิดข้อห้ามของราชสำนัก โดยมีครูผู้สอนคือ นายทองอยู่และนายรุ่ง ตัวละครพระและนางของคณะละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ทั้ง 3 ท่านนี้เป็นผู้มีอิทธิพลอย่างมากต่อรูปแบบกระบวนท่ารำที่มีต่อละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 หากพิจารณาจากรายชื่อตัวละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 ดังที่กล่าวในข้างต้น จะเห็นได้ว่ามีหลายท่านที่ได้เป็นครูละครให้แก่ละครหลวง รวมทั้งละครวังหน้าในสมัยต่อมา ซึ่งมีส่วนทำให้รูปแบบของละครในชั้นหลังยึดแนวทางตามแบบละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ด้วยเหตุที่ครูละครหลวงเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดมาเช่นไร ย่อมจะถ่ายทอดต่อไปเช่นนั้น อันเป็นธรรมชาติของการศึกษาวิชาทักษะทางด้านละครที่สืบต่อมาถึงปัจจุบัน การฝึกหัดวิธีรำในสมัยนี้จะเคร่งครัดตามที่ปรากฏว่าโรงละครต้นสนที่ใช้เพื่อฝึกหัดละครอย่างจริงจัง จนทำให้ได้รับการยอมรับและเป็นแบบอย่างมาถึงทุกวันนี้

ในสมัยรัชกาลที่ 2 นาฏศิลป์ไทยจะปรากฏในรูปแบบของมหรสพสมโภชที่มีลักษณะไม่แตกต่างจากในอดีต แต่จะเน้นไปในทางรื่นเริงเพื่อความบันเทิงเป็นอันมาก สิ่งที่มีความแตกต่างคือรูปแบบของการออกแบบท่ารำที่ออกแบบโดยครูละครที่เป็นชายอย่างเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี ซึ่งเคยได้รับการถ่ายแบบอย่างจากครูละครหลวงที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา การฝึกซ้อมซึ่งฝึกหัดกันที่โรงละครต้นสนซึ่งตั้งอยู่นอกกำแพงวังด้วยข้อห้ามของราชสำนักที่มิให้ผู้ชายเข้าในเขตพระราชฐานชั้นใน รวมทั้งรูปแบบการแสดงที่มีความสมบูรณ์ด้วยกระบวนการออกแบบท่ารำพร้อมกับการแต่งบทที่สามารถรำเข้ากันได้อย่างกลมกลืน จนเป็นต้นแบบให้แก่ละครในยุคต่อมา

สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โปรดให้ยกเลิกละครหลวง ส่งผลให้ความนิยมแพร่ออกสู่นอกวัง เพราะแต่เดิมไม่สามารถมีตามแบบอย่างละครหลวงได้ด้วยเป็นข้อห้ามที่เกรงจะเป็นการแข่งพระบารมี เมื่อมีการยกเลิกละครหลวงบรรดาศักดิ์เจ้านายชั้นสูงต่างพากันฝึกหัดเล่นตามแบบละครหลวงหลายแห่ง บรรดาเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ได้ฝึกหัดละครตามแบบอย่างของหลวง โดยให้เหตุผลเป็นข้ออ้างว่าเพื่อมิให้แบบแผนละครหลวงตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 สูญ การฝึกหัดจะยึดถือตามแบบอย่างครั้งรัชกาลที่ 2 โดยมีครูทองอยู่กับครูรุ่งที่เป็นครูฝึกหัดละครหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 เป็นผู้ฝึกหัดให้กับละครทุกโรง ซึ่งเป็นการฝึกหัดทั้งละครในและละครนอก ในยุคนี้บรรดาละครชาวบ้านที่อยู่นอกวังก็มีการฝึกหัดละครแต่ยังไม่กล้านำบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ไปเล่นจนตลอดรัชกาลที่ 3 ถึงแม้จะไม่มีละครหลวง แต่ยังคงปรากฏการมหรสพสมโภชต่างๆ ซึ่งอาจเป็นการแสดงจากคณะละครของบรรดาเจ้านายและขุนนางชั้นสูงที่มีอยู่เป็นจำนวนมากมายหลายคณะ อีกทั้งยังเป็นยุคที่เฟื่องฟูในด้านศาสนา ดังจะพบว่ามีการสร้างวัดขึ้นหลายแห่ง จึงอนุมานได้ว่าน่าจะมีการแสดงละครในปรากฏอยู่บ่อยครั้ง การมหรสพในยุคนี้ประกอบด้วยงานต่างๆ เช่น งานพระบรมศพ งานสมโภชช้างเผือก งานฉลองและสมโภชวัดต่างๆ

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ช่วงต้นรัชกาลยังไม่มีละครหลวง เนื่องจากได้ถูกยกเลิกไปตั้งแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 3 ละครผู้หญิงคงมีเพียงละครวังหน้า ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ รวมทั้งของเจ้านายวังต่างๆที่พากันฝึกหัด ต่อมาสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระบรมราชินี ได้ทรงหัดละครผู้หญิงชุดเด็กขึ้นภายในพระบรมมหาราชวัง แต่ยังไม่ทันได้นำออกแสดงสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ก็สิ้นพระชนม์เสียก่อน ในปีพ.ศ.2395 และต่อมาในปีพ.ศ.2396 ได้มีช้างเผือกเชือกแรกมาสู่พระบารมี คือ พระวิมลรัตนกิริณี จึงโปรดให้รวม

บรรดาตัวละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ซึ่งยังคงเหลืออยู่กับละครเด็กผู้หญิงของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ที่ฝึกหัดขึ้นใหม่ นับว่าเป็นละครหลวงที่กลับมีขึ้นอีกครั้งในรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่นั้นมา

เมื่อละครหลวงกลับมีขึ้น บรรดาเจ้านายและขุนนางที่ได้ฝึกหัดละครตามแบบอย่างละครหลวงมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้พากันหยุดเล่น ด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งกับละครของหลวง เมื่อความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้ทรงโปรดให้ประกาศยกเลิกข้อห้ามมิให้มีละครผู้หญิงอย่างหลวง ในปีพ.ศ. 2398

จากการที่ยกเลิกข้อห้ามดังกล่าวทำให้มีผู้นิยมฝึกหัดละครผู้หญิงจนได้รับความนิยมนำไปแสดงอย่างแพร่หลาย จึงได้มีการจัดเก็บภาษีละครในปี พ.ศ.2402 เรียกว่า “ภาษีโขนละคร”(ในรัชกาลที่ 5 เมื่อปีพ.ศ.2435 ได้มีการแก้ไขแล้วเปลี่ยนเรียกเป็น “อากรมหรสพ”) โดยมี “จีนนิ่ม” ซึ่งได้รับแต่งตั้งเป็น “ขุนสัมมัชชาธิกร”เจ้าภาษีคนแรก

ในยุคต่อมา ละครในสมัยรัชกาลที่ 5 มีรูปแบบตามแนวทางครั้งรัชกาลที่ 2 ด้วยเหตุผลที่ตัวละครหลวงในสมัยนี้ส่วนใหญ่เป็นตัวละครตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 ซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากครูละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งได้มาร่วมฝึกหัดละครหลวงชุดเด็กขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 5 และยังได้ร่วมแสดงในงานสมโภชครั้งสำคัญ คือ งานสมโภชช้างเผือกและงานสมโภชในการเสด็จกลับจากยุโรปของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5

สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับละครในหรือละครหลวงในรัชกาลที่ 5 คือ ได้เกิดรูปแบบละครอย่างใหม่คือละครดึกดำบรรพ์และละครพันทาง ซึ่งได้แบบอย่างแนวทางการแสดงจากละครในไปผสมผสานกับรูปแบบการแสดงของชาวตะวันตก และยังมีคณะละครซึ่งได้รับการฝึกหัดตามแบบอย่างละครหลวงได้เดินทางไปยุโรปเป็นครั้งแรก คือละครของบุศย์มหินทร์ แม้จะไม่ประสบความสำเร็จในเรื่องของรายได้ แต่นับเป็นจุดเริ่มต้นของการประกาศให้ชาวต่างชาติได้รู้จักนาฏศิลป์ไทย

สมัยรัชกาลที่ 6 รูปแบบการแสดงละครได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ละครหลวงในสมัยนี้มีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย รูปแบบการแสดงละครในตามแบบแผนดั้งเดิมแทบจะไม่ปรากฏในรัชกาลนี้ แต่เปลี่ยนเป็นการแสดงละครร้องและละครดึกดำบรรพ์ที่ได้แนวทางตามแบบอย่างละครในแต่ผสมผสานการร้องเพลงอย่างตะวันตก โดยคณะละครหลวงยังเป็นผู้แสดงในงานต่างๆของทางราชการ

และยังมีคณะละครสมัครเล่น รวมทั้งคณะละครของภายนอกอีกหลายแห่งที่จัดการแสดงกันอย่างครึกครื้น ดังจะเห็นได้จากจำนวนโรงละครที่เพิ่มขึ้น

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เป็นช่วงที่บ้านเมืองต้องพบปัญหาทางด้านเศรษฐกิจที่ตกต่ำ จึงมีการแก้ไขปัญหาโดยการตัดงบประมาณรายจ่ายของหน่วยงานรัฐ ซึ่งมีผลต่อการยุบกรมมหรสพ แต่ก็ได้มีการจัดตั้งละครหลวงขึ้นใหม่ในรูปแบบของกองมหรสพ ในปีพ.ศ. 2472 ด้วยความสำคัญในฐานะที่โขน ละคร ดนตรีปี่พาทย์ เป็นมหรสพที่แสดงความเป็นชาติ ซึ่งในขณะที่ยุบนั้นได้เกิดปัญหา คือเมื่อมีแขกเมืองมาไม่สามารถจัดการแสดงมหรสพได้ จึงได้มีการจัดตั้งขึ้นใหม่อีกครั้ง ในสมัยนี้ได้มีการฝึกหัดละครหลวงที่เริ่มก่อตั้งในปีพ.ศ.2472-2478 โดยได้ครูฝึกหัดจากครูที่อยู่ประจำและครูที่มาช่วยเป็นบางโอกาสอีกหลายท่านซึ่งล้วนเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกหัดละครในตามแบบอย่างละครหลวงมาก่อน จนถึงช่วงปลายรัชกาลได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่ระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุข ซึ่งนาฏศิลป์ไทยยังคงได้รับการทำนุบำรุงรักษาและสืบทอดต่อมาได้เป็นอย่างดี จนถึงพ.ศ.2477 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชหัตถเลขาทรงสละราชสมบัติ นับเป็นการสิ้นสุดรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในสมัยรัชกาลที่ 8 การแสดงละครในแบบหลวงได้มีการพัฒนา จากรูปแบบการถ่ายทอดแบบโบราณที่ฝึกหัดภายในพระบรมมหาราชวังเพื่อใช้แสดงในพระราชพิธีสำคัญและเพื่อประดับพระยศของพระมหากษัตริย์ ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นการฝึกหัดโดยคณะละครที่สังกัดเจ้านายชั้นสูงภายในวังต่างๆ เพื่อความบันเทิงและเพื่อเสริมบารมี จนพัฒนาไปสู่การถ่ายทอดอย่างเป็นระบบในสถานศึกษา เพื่อใช้ในราชการต่างๆจวบจนถึงปัจจุบัน แต่การถ่ายทอดในระบบสถานศึกษามิได้มุ่งเน้นรูปแบบของละครในที่แสดงเป็นเรื่องอย่างเต็มรูปแบบ คงเป็นเพียงการฝึกหัดพื้นฐานที่แยกเป็นส่วนๆเพื่อนำไปสู่การแสดง หากเมื่อมีการจัดแสดงละครในเป็นเรื่องจึงจะคัดเลือกผู้แสดงมาฝึกฝน ทำให้รูปแบบของการแสดงละครในรวมทั้งการฝึกหัดเพื่อการแสดงได้ลดน้อยลง

ในสมัยรัชกาลที่ 9 การฝึกหัดละครในหรือละครหลวงเข้าสู่ระบบการจัดการศึกษาที่มีการพัฒนาอย่างเต็มรูปแบบ และมีสถานศึกษาต่างๆที่กำหนดรูปแบบการจัดการศึกษาไปในแนวทางเดียวกันอีกหลายแห่ง ทั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลและมหาวิทยาลัยราชภัฏต่างๆ รวมทั้งสถานศึกษาเอกชนอีกหลายแห่ง โดยมีหลักสูตรการ

เรียนการสอนที่มุ่งเน้นให้นิสิตนักศึกษามีความรู้ในศาสตร์ทางด้านละครรำตามแบบอย่างของหลวง ซึ่งผู้สอนเป็นครูที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูละครวังสวนกุหลาบและได้รับการฝึกหัดจากครูละครหลวงในอดีตอีกชั้นหนึ่ง ละครใน สมัยนี้จะอยู่ในรูปแบบของหน่วยงานที่เรียกว่ากรมศิลปากร มีหน้าที่จัดการแสดงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่นาฏศิลป์ ดนตรี ทั้งในรูปแบบอย่างไทยและสากล ที่สำคัญคือยังคงจัดการแสดงในงานพระราชพิธีต่างๆโดยร่วมกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นหน่วยงานทางด้านการศึกษาซึ่งเดิมสังกัดอยู่กับกรมศิลปากร

สรุปได้ว่ารูปแบบละครในสมัยรัชกาลที่ 2 นับเป็นต้นแบบให้แก่การแสดงละครในของกรมศิลปากรในยุคหลังต่อมา ด้วยความสมบูรณ์ของบทละครที่มีการแต่งขึ้นพร้อมกับการปรับปรุงให้มีความสอดคล้องเข้ากับท่ารำ และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงให้ความสำคัญกับการละครของหลวง โดยกำหนดสถานที่ในการฝึกหัดชัดเจนอย่างโรงละครต้นสนและทำการฝึกซ้อมอยู่เป็นประจำ ทั้งยังมีสถานที่แสดงอย่างสวนขวาให้บรรดาตัวละครได้มีโอกาสฝึกฝีมือและเตรียมพร้อมอยู่เสมอ

เหตุผลอีกประการหนึ่งของความนิยมในรูปแบบละครในรัชกาลที่ 2 คือ ครูละครชุดเด็กในสมัยนี้ได้รับการฝึกหัดจากครูละครหลวงที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากละครหลวงครั้งกรุงศรีอยุธยาและสืบทอดมาในสมัยกรุงธนบุรี ได้มีโอกาสเป็นครูละครหลวงต่อมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 จึงทำให้รูปแบบละครเป็นแนวทางเดียวกันกับครั้งรัชกาลที่ 2 และได้รับการอนุรักษ์สืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ในการจัดให้มีการแสดงละครในหากมองผิวเผินจะเป็นไปเพื่อความบันเทิง ด้วยในอดีตยังไม่มีแหล่งบันเทิงเหมือนดังเช่นปัจจุบัน แต่หากมองอีกด้านจะแฝงบางสิ่งบางอย่าง ด้วยพบว่า มีการจัดแสดงละครในประชันกัน ดังที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 2 จึงเป็นธรรมชาติที่เจ้าของละครย่อมจะสร้างหรือส่งเสริมบุคคลอันเป็นที่รักจนเกิดความภาคภูมิใจใคร่จะอวดให้ผู้อื่นเห็น จึงถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของการแสดงละครอวดฝีมือ ซึ่งสังเกตได้จากบทที่ใช้แสดงละครในโดยส่วนใหญ่จะเน้นกระบวนการรำอวดฝีมือของตัวละครเอกเพียงคนเดียวเนื่องจากผู้แต่งบทมีความตั้งใจเช่นนั้น

อิทธิพลของละครในที่มีต่อสังคม คือเป็นแบบอย่างให้กับการแสดงอีกหลายชนิดในระยะต่อมา อย่างเช่นละครดึกดำบรรพ์และละครพันทาง แม้สภาพสังคมจะเปลี่ยนแปลงไป ความนิยมของคนจะเปลี่ยนไปตามแบบอย่างชาติตะวันตกแต่ก็ยังไม่ละทิ้งสิ่งที่เป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมของไทยอย่างละครใน จึงเกิดการผสมผสานเป็นรูปแบบใหม่ขึ้น

สังคมไทยมีชนชั้นและแต่ละชนชั้นจะมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งละครในเติบโตในชนชั้นสูงจึงมีสิ่งปรุงแต่งตามลักษณะเช่นนี้ ทั้งเนื้อหาและความอลังการในทุกด้าน องค์ประกอบทุกอย่างต้องสวยหรูและเปลี่ยนไปตามรสนิยมของเจ้า โดยมีผู้รู้เป็นผู้นำหลักการมาปรับปรุงใหม่จนเกิดเป็นแนวทางหรือรูปแบบเฉพาะของตน

วิวัฒนาการของละครในมีการเปลี่ยนแปลงจากปัจจัยหลายสิ่ง ทั้งนโยบายของพระมหากษัตริย์หรือผู้นำในแต่ละยุครวมไปถึงผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งทางตรงและทางอ้อม อิทธิพลจากสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคมของราชสำนัก ปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อการแสดงละครในประกอบด้วย การฟ้อนรำ ทั้งการฟ้อนรำเพื่อสังสรรค์หรือเพื่อความบันเทิง การฟ้อนรำเพื่อพิธีกรรมหรือพิธีการ การฟ้อนรำเพื่อฝึกอาวุธต่อสู้ป้องกันตัวในยามสงคราม วรรณกรรม ราชสำนัก รวมไปถึงปัจจัยอื่นๆ ล้วนส่งผลต่อรูปแบบการแสดงละครใน ดังที่ปรากฏให้เห็นชัดเจนในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ในส่วนขององค์ประกอบต่างๆของการแสดงละครใน

สำหรับรูปแบบการแสดงละครในอิเหนาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในส่วนของเรื่องที่ใช้ในการแสดงจะพบว่าในยุคนี้มีการแสดงอยู่ 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา โดยเฉพาะเรื่องอิเหนาจะนิยมนำมาแสดงอยู่เป็นจำนวนมาก ส่วนเรื่องดาหลังในระยะแรกไม่ปรากฏว่ามีการแสดงในรูปแบบละครใน จนถึงสมัยรัชกาลที่ 9 จึงพบว่ามีการแสดงในรูปแบบของละครใน โดยนำพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมาปรับปรุง และใช้ชื่อตอนว่า “รักโทรมนัส” ซึ่งในบทได้กล่าวไว้ว่าจัดทำ เป็นบทละครครั้งแรกในงานอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย

ในเรื่องลักษณะของบทละครที่ใช้ในการแสดงละครใน สันนิษฐานว่าเริ่มมาจากการเล่าเรื่องจากนั้นจึงมีการนำมาแต่งเป็นลักษณะกลอนสุภาพ แล้วพัฒนาไปสู่กลอนบทละครที่นำมาใช้ในการแสดงละคร จนถึงการแต่งและปรับปรุงบทให้เหมาะกับกระบวนรำไปจนถึงรูปแบบบทละครของกรมศิลปากร

ส่วนของดนตรีและเพลงร้อง จะใช้การบรรเลงดนตรีและเพลงร้องที่เรียกว่า “ทางใน” โดยใช้เพลงร่ายในเป็นหลักในบทที่เป็นการดำเนินเรื่องซึ่งไม่มีการรำอวดฝีมือของผู้แสดง เป็นการประหยัด เวลาในการดำเนินเรื่อง แต่เพิ่มเวลาให้แก่การรำอวดฝีมือ อีกทั้งยังมีการประพันธ์เพลงเพิ่มขึ้นอีกมากมายต่างจากในอดีต ซึ่งในระยะหลังจะแบ่งเพลงตามลักษณะความหมายและประเภทของเพลงที่ใช้ในแต่ละโอกาส การบรรเลงและการร้องประกอบการแสดง ผู้บรรเลงและนักร้องจะต้องรู้ท่ารำของผู้แสดง สามารถจดจำท่ารำได้ ที่สำคัญคือการฝึกทักษะจนเกิดความชำนาญ และการฝึกซ้อมให้เข้ากันได้ดี ซึ่งครูผู้ฝึกซ้อมจะมีส่วนสำคัญในการฝึกหัด

ผู้แสดงแต่เดิมจะใช้นางในราชสำนักเป็นผู้แสดง ซึ่งเมื่อแสดงได้ดีเป็นที่ถูกใจก็จะได้รับการเลื่อนฐานะเป็นชายาหรือเจ้าจอมของพระมหากษัตริย์และเจ้าของวังที่มีคณะละคร ต่อมาเมื่อมีข้อห้ามมิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงอย่างหลวงจึงเกิดการหลีกเลี่ยงโดยใช้ผู้ชายแสดง และเมื่อมีประกาศยกเลิกข้อห้ามดังกล่าว ละครหลวงจึงมีทั้งผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงและผู้ชายควบคู่กันไป

รูปแบบกระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงละครในจะนุ่มนวล อ่อนช้อย ตามทำนองเพลงและรูปแบบของการแสดง โดยได้แบบอย่างท่ารำจากรำแม่บท เพลงช้า และเพลงเร็ว โดยนำมาร้อยเรียงเป็นกระบวนท่ารำต่างๆ และพัฒนาขึ้นเป็นท่ารำใหม่ ประกอบด้วยการรำตีบทหรือใช้บท การรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ และการใช้ท่าสัญลักษณ์แทนบทร้องที่ไม่สามารถตีบทได้

กระบวนท่ารำได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามความเหมาะสม ทั้งนี้จะปรับเพียงส่วนประกอบท่ารำที่เป็นรายละเอียดโดยไม่กระทบกับท่าหลัก โดยเป็นการปรับตามลักษณะภูมิหลังและจินตนาการของศิลปิน

หลักการรำละครในที่สำคัญ ประกอบด้วย

- การใช้ลีลาในการปฏิบัติท่ารำได้อย่างงดงาม คือการเคลื่อนไหวร่างกายในช่วงเชื่อมต่อของท่ารำหลัก ระหว่างท่ารำหนึ่งไปสู่อีกท่ารำหนึ่ง รวมทั้งช่วงทำนองเพลงที่ไม่มีบทร้อง โดยผู้แสดงจะต้องรู้จักการกล่อมใบหน้า การเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของร่างกายให้สอดรับกับท่วงทำนองเพลง ทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการจดจำท่วงทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ เมื่อปฏิบัติท่ารำในท่าเริ่มต้นแล้วจะต้องสามารถลงท่าได้พร้อมกับทำนอง

และจังหวะของเพลง ซึ่งเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงละครในจะเป็นเพลงที่ค่อนข้างจับจังหวะได้ยาก ดังตัวอย่างเพลงช้าปี่ใน

- การใช้อารมณ์สอดแทรกระหว่างการรำ คือการใช้สีหน้าท่าทางในการแสดงอารมณ์ภายในถ่ายทอดออกมาในลักษณะที่ไม่มากจนเกินไปซึ่งต่างจากละครนอก และไม่น้อยเกินไปจนผู้ชมไม่สามารถรับรู้ได้ นับเป็นสิ่งที่ค่อนข้างยากสำหรับผู้ที่มีประสบการณ์น้อยด้วยไม่สามารถรับรู้ได้ถึงความพอดี จึงต้องอาศัยการสั่งสมประสบการณ์จากการแสดง ดังจะเห็นได้จาก ตอน อิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา ซึ่งเมื่ออิเหนาได้เข้าเฝ้าท้าวดาหาและได้เห็นความงามของนางบุษบาจึงเกิดอาการเพ้อฝันเปรียบนางบุษบาดังหยาดฟ้าลงมาจุติ ผู้แสดงเป็นอิเหนาแม้จะอยู่ในขณะนั่งหมอบเฝ้าท้าวดาหา แต่จะต้องแสดงท่าทางเหม่อลอยด้วยความหลงใหล โดยการยิ้มในหน้า ยกคิ้วขึ้นเล็กน้อย ดวงตาเหม่อลอย และมีการกล่อมหน้าตามทำนองเพลง ซึ่งการใช้อารมณ์ดังกล่าวจะไม่ใช้การรำอย่างเต็มที่เหมือนการรำปกติ เป็นการใช้ท่าอย่างเบาคือการลดมือของท่ารำแต่จะเน้นที่การใช้อารมณ์
- การใช้จินตนาการเข้ามาประกอบการแสดง และสื่อให้ผู้ชมสามารถจินตนาการเห็นภาพคล้อยตามได้ ดังจะเห็นได้จากตอนที่อิเหนาต้องเดินทางกลับไปแก้สงสัยในเมืองดาหาภายหลังจากที่ลักพานางบุษบามาไว้ในถ้ำ ขณะออกเดินทางเมื่อถึงเชิงผาสตาหมันอิเหนาได้เห็นพรรณไม้ต่างๆจึงรำลึกถึงนางบุษบา ซึ่งผู้แสดงอิเหนาจะต้องใช้จินตนาการตัวอย่างเช่นเมื่อได้กลิ่นกล้วยไม้ข้างทาง ทำให้นึกถึงกลิ่นสไบของนางบุษบา ผู้แสดงจะต้องจินตนาการเสมือนว่าได้กลิ่นหอมเช่นนั้น และต้องถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมสามารถรับรู้และคล้อยตามได้ โดยแทบจะไม่ใช้ท่ารำแสดงออก ซึ่งแตกต่างจากการแสดงละครชนิดอื่น

สำหรับสถานที่ที่ใช้ในการแสดงละครใน ระยะแรกจะแสดงภายในโรงละครของหลวงซึ่งอยู่ภายในพระบรมมหาราชวังและได้มีการเพิ่มเติมในพระราชวังต่างๆอีก เช่นโรงละครในพระราชวังดุสิตหรือโรงละครที่พระราชวังสนามจันทน์ ต่อมาภายหลังเมื่อมีประกาศยกเลิกข้อห้ามที่มิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงอย่างหลวงสถานที่สำหรับแสดงละครในจึงเกิดขึ้นในวังเจ้านายต่างๆ และได้พัฒนาไปสู่การแสดงในโรงละครเอกชน นับเป็นแหล่งบันเทิงที่สำคัญของคนทั่วไปในยุคแรก

การใช้พื้นที่ในการแสดงละครในจะมีความแตกต่างกันตามลักษณะการแสดงในแต่ละตอน แบ่งได้เป็น

- การใช้พื้นที่ในการรำเดี่ยว ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำอยู่บริเวณจุดศูนย์กลางของเวที แม้จะมีการเคลื่อนที่ก็จะเป็นเพียงการเคลื่อนไปด้านข้างทั้งสองด้านของเวที แต่จะกลับมาอยู่ที่จุดศูนย์กลางของเวทีเช่นเดิม ดังจะเห็นได้จากการรำลงสรงทรงเครื่องในการแสดงละครใน นอกจากนี้ หากเป็นการรำเดี่ยวที่ผู้แสดงต้องสัมพันธ์กับองค์ประกอบของฉาก จะใช้พื้นที่ตามหลักความเป็นจริง ดังเช่นตอนอิเหนาตัดดอกไม้ ซึ่งผู้แสดงจะเคลื่อนที่โดยสัมพันธ์กับกอไม้ดอกปาหนัน แต่การกำหนดองค์ประกอบของฉากอย่างกอไม้ดอกปาหนันก็จะยังคงคำนึงถึงสัดส่วนของเวที โดยจะไม่วางหนักไปด้านใดด้านหนึ่ง ทั้งนี้เป็นไปตามหลักความสมดุล
- การใช้พื้นที่ในการรำเป็นหมู่และมีผู้แสดงตัวเอก ลักษณะของการใช้พื้นที่จะแบ่งตามบทร้อง ซึ่งแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

  <u>การรำในตอนบุษบาชมศาล</u> โดยมีตัวเอกคือนางบุษบาซึ่งจะอยู่กึ่งกลางด้านหน้าของเวที และเหล่านางกำนัลจะตั้งแถวตอน 2 แถวอยู่ด้านหลัง ด้วยบทร้องเป็นการพรรณนาความงามของศาลเทพารักษ์อันเป็นจุดสำคัญเพียงจุดเดียว เมื่อมีการเคลื่อนที่จะวิ่งเป็นลักษณะวงกลมแล้วกลับมาอยู่ในตำแหน่งเดิม

  <u>การรำในตอนอิเหนาออกเดินทางจากถ้ำมาถึงเชิงผาสตาหมัน</u>(ภายหลังจากลักพานางบุษบามา) ตัวเอกคืออิเหนาและมีม้าทรงของอิเหนา พร้อมด้วยเหล่าพี่เลี้ยงและเสนา บทร้องเป็นการพรรณนาถึงสิ่งต่างๆที่เห็นบริเวณเชิงผาสตาหมันทำให้รำลึกถึงนาง ด้วยสิ่งต่างๆคือเหล่าพรรณไม้ที่มีหลากหลายผสมผสานกับความรู้สึกระลึกถึงนางอันเป็นที่รักและกระบวนทัพที่ตามเสด็จ ส่งผลให้รูปแบบการใช้พื้นที่เปลี่ยนไป คือ อิเหนาพร้อมด้วยม้าทรงจะอยู่มุมซ้ายและมุมขวา บริเวณด้านหน้าของเวที ซึ่งเป็นจุดเด่นและสร้างความน่าสนใจ ส่วนพี่เลี้ยงและเหล่าเสนาจะตั้งเป็นแถวเฉียงทแยงมุมกับเวที แม้จะมีการเคลื่อนที่ก็ยังคงเป็นรูปแบบทแยงมุมเช่นเดิม

- การใช้พื้นที่ในฉากรบ จะมีลักษณะการใช้พื้นที่กึ่งกลางเวทีร่วมกัน แบ่งเป็น 2 ข้างของเวที โดยมีตัวเอกของทั้ง 2 ทัพ อยู่ด้านหน้า พลทหารอยู่ด้านข้างและด้านหลัง ในลักษณะที่เรียกว่า ปะทะทัพ ดังเช่นในตอนศึกกะหมังกุหนิง
- การใช้พื้นที่ในฉากที่มีการตั้งที่ประทับอย่างฉากท้องพระโรง หรือฉากบวงสรวง จะมีการกำหนดตำแหน่งตามจารีต คือผู้มียศสูงจะประทับนั่งบนเตียงที่อยู่กึ่งกลางส่วนด้านในของเวที และจะนั่งด้านซ้ายของเวทีหรือด้านขวาของคนดู ส่วนตัวละครอื่นจะนั่งตามฐานานุศักดิ์ลดหลั่นไปตามลำดับ โดยพื้นที่ว่างส่วนกลางของเวทีจะใช้เป็นพื้นที่สำหรับผู้แสดงที่ต้องร่ายรำตามบท

นอกจากการใช้พื้นที่ดังกล่าวมาในข้างต้นแล้ว ยังมีการใช้พื้นที่บริเวณหน้าม่านด้านหน้าของเวที ในกรณีที่มีการเปลี่ยนฉากตามเนื้อเรื่อง การรำหน้าม่านจึงเป็นการรำเพื่อยืดเวลาในการเปลี่ยนฉากโดยผู้ชมไม่เสียอรรถรสขณะชมการแสดง ซึ่งเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นภายหลังจากได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตก

พลังในการแสดงเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงละครใน ซึ่งหมายถึงการใช้กล้ามเนื้อของผู้แสดงในการปฏิบัติท่ารำ โดยแบ่งกล่าวได้ดังนี้

- การรำอวดฝีมือในลักษณะรำเดี่ยว ทั้งการรำลงสรงทรงเครื่อง การรำอาวุธ การใช้พลังจะเน้นในส่วนด้านล่างอย่างกำลังขา เนื่องด้วยกระบวนท่ารำจะเน้นการยกขา เท้า และจะเป็นท่ารำนิ่งที่ต้องค้างท่ารำตามทำนองเพลง หากขาดพลังจะไม่สามารถทรงตัวอยู่ได้ ดังเช่นตอนลงสรงโทนอิเหนา หรือ ตอนอิเหนาตัดดอกไม้
- การรำคู่ในลักษณะการรบ การใช้พลังจะเน้นไปที่กำลังแขน ด้วยต้องใช้พลังในการเข้ารบด้วยอาวุธ ท่ารำจะเน้นการเคลื่อนอย่างคล่องแคล่วว่องไว ดังเช่นตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนา หรือตอนศึกกะหมังกุหนิง
- การรำคู่ในลักษณะการรำโทนม้าหรือการทรงพาหนะประกอบการรำ พลังจะเน้นไปที่กำลังขา ด้วยเป็นการรำที่ผู้แสดงตัวเอกอย่างอิเหนาต้องยกเท้าข้างหนึ่งเหยียบขาม้าอยู่เป็นเวลานาน โดยไม่สามารถถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซึ่งเหยียบม้า หากขาดพลังจะทำให้เสีย

สมดุลและอาจล้มได้ทั้งม้าทรงและอิเหนา ดังเช่นตอนอิเหนาชมไพร หรือตอนอิเหนายกออกจากเมืองหมันหยา

นอกจากการใช้พลังในส่วนของกล้ามเนื้อแล้ว ยังมีการใช้พลังในการดึงดูดความสนใจของผู้ชมอีกลักษณะหนึ่ง หากเป็นการแสดงเชิงพาณิชย์การใช้พลังจะถูกปล่อยออกจากผู้แสดงเพื่อกระจายออกไปสู่ผู้ชม ซึ่งสามารถทำได้ทุกรูปแบบ แม้การลงจากเวทีเพื่อเชิญชวนให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วมกับการแสดงโดยไม่มีข้อจำกัด แต่มุ่งเน้นเพียงเพื่อความบันเทิง แต่สำหรับละครในการใช้พลังเพื่อดึงคนดูเข้ามาสู่การแสดง ต้องใช้ทักษะและความสามารถของผู้แสดงเท่านั้นจึงจะสามารถเชิญชวนให้ผู้ชมสนใจได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการรำที่เป็นการรำเดี่ยว จึงนับเป็นสิ่งสำคัญผู้แสดงต้องได้รับการฝึกหัดอย่างดีเยี่ยม

สำหรับผู้แสดงที่เป็นตัวเอกของละครในอย่างอิเหนา จะต้องมีคุณสมบัติที่สำคัญ คือ

- รูปร่าง หน้าตา ด้วยเหตุผลที่อิเหนาเป็นสัญลักษณ์ของวีรบุรุษซึ่งเปรียบเหมือนสมมุติเทพที่จุติลงมายังโลกมนุษย์ จึงต้องมีความงามเหนือตัวละครอื่น
- ความสามารถจดจำท่ารำ บทร้อง และทำนองเพลง ด้วยเหตุที่อิเหนาเป็นตัวดำเนินเรื่องและต้องมีปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ อีกทั้งยังมีบทบาทที่หลากหลายอารมณ์ความรู้สึก รวมทั้งทำนองเพลงสำหรับการแสดงละครในจะเป็นเพลงที่ไม่ได้มีการใช้บ่อยในการแสดงละครทั่วไป และทำนองเพลงจะมีอัตราจังหวะที่ช้า จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความสามารถในการจดจำ
- ต้องเป็นผู้ที่มี charming ซึ่งในส่วนนี้เป็นสิ่งที่ยากจะอธิบาย แต่รับรู้ได้ด้วยการสัมผัสด้วยตนเองตามความรู้สึก

ในเรื่องของเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงละครในจะแต่งกายแบบยืนเครื่อง โดยเลียนแบบอย่างมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ โดยรูปแบบจะมีการเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัยตามแต่นโยบายของพระมหากษัตริย์ รสนิยมความชอบของเจ้าของคณะละคร รวมถึงงบประมาณของแต่ละคณะ

สำหรับฉากนั้น ละครในแต่เดิมไม่มีฉากที่ใช้ประกอบการแสดง จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อมีละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นโดยพัฒนารูปแบบมาจากละครใน ได้มีการสร้างฉากประกอบการแสดงจึงได้นำมาใช้กับการแสดงละครใน

ในเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทั้งเครื่องราชูปโภคหรือแม้แต่อาวุธ เป็นสิ่งที่นำแบบอย่างมาจากราชสำนัก เนื่องจากเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกับราชสำนักและสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงได้มีการจำลองรูปแบบของอุปกรณ์ต่างๆมาใช้ในการแสดงเพื่อความสมจริงและเพื่อเพิ่มอรรถรส อีกทั้งยังแสดงให้เห็นความประณีตและพิถีพิถันในการสร้างสรรค์งานอย่างละครในอีกด้วยเครื่องราชูโภคเป็นเครื่องใช้สอยสำหรับพระเจ้าแผ่นดิน เป็นเครื่องประกอบพระยศและแสดงให้เห็นฐานานุศักดิ์ของผู้ใช้

นอกจากนี้ ละครในยังมีการสอดแทรกจารีตต่างๆของราชสำนัก ซึ่งเป็นการจำลองเหตุการณ์ให้เห็นเป็นภาพปรากฏในบทที่ใช้แสดงละครใน ทั้งพระราชพิธีโสกันต์ หรือพระราชพิธีในงานพระศพเป็นต้น

แนวทางการถ่ายทอดท่ารำของละครในแบบหลวงได้มีการเปลี่ยนแปลง จากรูปแบบการถ่ายทอดแบบโบราณที่ฝึกหัดภายในพระบรมมหาราชวัง เพื่อใช้แสดงในพระราชพิธีสำคัญและเพื่อประดับพระยศของกษัตริย์ ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นการฝึกหัดโดยคณะละครที่สังกัดเจ้านายชั้นสูงภายในวังต่างๆ เพื่อความบันเทิงและเพื่อเสริมบารมีจนพัฒนาไปสู่การถ่ายทอดอย่างเป็นระบบในสถานศึกษาเพื่อใช้ในราชการต่างๆจวบจนถึงปัจจุบัน แต่การถ่ายทอดในระบบสถานศึกษามิได้มุ่งเน้นรูปแบบของละครในที่แสดงเป็นเรื่องอย่างเต็มรูปแบบ คงเป็นเพียงการฝึกหัดพื้นฐานที่แยกเป็นส่วนๆเพื่อนำไปสู่การแสดง หากเมื่อมีการจัดแสดงละครในเป็นเรื่องจึงจะคัดเลือกผู้แสดงมาฝึกฝน ทำให้รูปแบบของการแสดงละครในรวมทั้งการฝึกหัดเพื่อการแสดงได้เริ่มสูญหายไป

การถ่ายเททางวัฒนธรรม ทั้งในด้านศาสนา ประเพณี พิธีกรรม และศิลปะแขนงต่างๆ แล้วนำมาปรับปรุงจนเกิดเป็นวิวัฒนาการที่ถูกจริตของคนในประเทศ นับเป็นการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมที่เกิดจากสังคมภายนอกและสังคมภายในระหว่างกัน โดยมีผู้นำของสังคมเป็นกลไกหลักในการกำหนดรูปแบบการรับหลายครั้งและเป็นการรับของใหม่เพื่อนำมาปรับของเก่าอยู่ตลอดเวลา ทั้ง

ยังแสดงให้เห็นอีกว่า ทิศทางของการรับอิทธิพลต่างๆของสังคมขึ้นอยู่กับความคิดเห็นของผู้นำที่จะพิจารณาความเหมาะสม

จากวิวัฒนาการต่างๆที่กล่าวมาในข้างต้น แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการที่เปลี่ยนสลับย้อนกลับไปมาเป็นวัฏจักร จากจุดเริ่มต้นพัฒนาไปสู่ความเจริญสูงสุดและวนกลับมาสู่จุดเริ่มต้น ด้วยเหตุและปัจจัยต่างๆดังที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น กล่าวอีกนัยหนึ่ง เกี่ยวกับธรรมชาติของละครในคือ การรับเข้าปล่อยออก คลี่คลาย จนเกิดการร่วงโรยในบางสิ่ง แล้วก็ได้มีการรื้อฟื้นขึ้นใหม่ ซึ่งนอกจากองค์ประกอบต่างๆของละครในที่ก่อให้เกิดความงามแล้ว ผู้วิจัยยังพบปัจจัยที่ส่งผลอย่างยิ่งต่อการแสดงละครในคือครูหรือผู้เชี่ยวชาญซึ่งทำหน้าที่พิจารณาคัดเลือกสิ่งต่างๆที่กล่าวมาและนำมาปรุงแต่งจนเกิดความงามที่สมบูรณ์

สังคมไทยมีชนชั้นและแต่ละชนชั้นจะมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งละครในเติบโตในชนชั้นสูงจึงมีสิ่งปรุงแต่งตามลักษณะเช่นนี้ ทั้งเนื้อหาและความอลังการในทุกด้าน องค์ประกอบทุกอย่างต้องสวยหรูและเปลี่ยนไปตามรสนิยมของเจ้า โดยมีผู้รู้เป็นผู้นำหลักการมาปรับปรุงใหม่จนเกิดเป็นแนวทางหรือรูปแบบเฉพาะของตน

กล่าวโดยสรุป ปัจจัยที่ส่งผลให้ละครในมีการพัฒนาประกอบด้วย

1. ครู ผู้รู้ ผู้ถ่ายทอด หรือผู้เชี่ยวชาญซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อม มีหน้าที่ในการกำหนดรูปแบบหรือออกแบบลักษณะวิธีการแสดง โดยได้รับมอบหมายให้เป็นผู้รับผิดชอบในการแสดง
2. นโยบายหรือรสนิยมของผู้นำ ซึ่งเป็นผู้กระตุ้นให้เกิด และเมื่อมีโอกาสก็ต้องการที่จะอวด
3. โอกาสที่เหมาะสมต่างๆในการจัดการแสดงที่เกิดขึ้น ทั้งในงานพระราชพิธี จารีตต่างๆ กฎมนเทียรบาล
4. วิธีการสืบทอด โดยผู้ถ่ายทอดได้นำเอาหลักการของตนเองซึ่งเป็นต้นแบบ เมื่อนำไปถ่ายทอดต่อได้มีการผสมลักษณะเฉพาะตามความคิดของตนเอง ทำให้รายละเอียดแตกออกไป โดยหลักการใหญ่ยังคงอยู่ และเมื่อศิษย์จำแล้วนำไปถ่ายทอดต่อก็จะเกิดการเปลี่ยนแปลงต่อไปอีก

5. การปรับเปลี่ยนของครูซึ่งให้ตามความเหมาะสมกับสรีระของผู้รับแต่ละคน รวมทั้งการปรับท่ารำให้มีความเหมาะสมตามโอกาส โดยขึ้นอยู่กับองค์รวม ซึ่งครูเป็นผู้จัดระเบียบและเป็นผู้สอนให้เป็น
6. การสร้างสรรค์งานตามแนวนาฏยจารีตตามรูปแบบละครใน โดยการศึกษาข้อมูลพื้นฐานจากสิ่งที่บรมครูได้สร้างสรรค์ไว้แล้วนำไปต่อยอดองค์ความรู้

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

ด้วยเหตุที่ละครในเปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ เกิดขึ้นในราชสำนักและได้รับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์ ดังนั้น หากรสนิยมของพระมหากษัตริย์มีความโปรดปรานละครใน สถานะของละครในก็จะมั่นคงและเฟื่องฟู ดังจะเห็นได้จากที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวไว้ว่า การละครในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 2 ได้ถูกกำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งในพระราชกรณียกิจ (2547, น. 100-101) อันแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญแก่ละครในของรัชกาลที่ 2

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบต่างๆของละครใน ล้วนขึ้นอยู่กับนโยบายของผู้นำในแต่ละยุค ดังที่ปรากฏว่าในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีการกำหนดนโยบายบางอย่างโดยรณรงค์ให้มีการสวมรองเท้าอย่างชาติที่เจริญทางตะวันตก อันส่งผลมาถึงรูปแบบการแสดงละครในซึ่งผู้แสดงจะต้องสวมรองเท้า สอดคล้องกับการสัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้กล่าวไว้ว่า จารีตในการแสดงละครในแต่เดิมผู้แสดงจะไม่สวมรองเท้า หากสวมจะเป็นเพียงการแสดงเฉพาะตอน ดังเช่นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เรื่องอิเหนา จะพบบทลงสรงโทนที่กล่าวถึงการสวมฉลองพระบาท

สิ่งสำคัญในการรำละครใน คือจะต้องปฏิบัติท่ารำด้วยความนุ่มนวลละเมียดละไม มีการใช้อารมณ์แสดงออกทางใบหน้าเพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจ ดังที่นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม (สัมภาษณ์ 1 ธันวาคม 2562) ได้กล่าวไว้ว่า ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนที่บุษบาถูกอิเหนาลักพาตัวมาไว้ในถ้ำ นางบุษบาจะต้องแสดงอารมณ์ในลักษณะของการหมางเมิน แต่ส่วนลึกก็มีความปลื้มในตัวอิเหนา ซึ่งต้องถ่ายทอดออกมาทางสีหน้าเพราะตัวละครไม่สามารถพูดหรือเจรจาออกมาได้ แต่จะใช้การสื่อสารทางใบหน้าอารมณ์ของผู้แสดง

5.3 ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษาถึงวิธีการแสดงละครในและถ่ายทอดด้วยความระมัดระวัง หากขาดความรู้และเข้าใจอย่างลึกซึ้งควรศึกษาให้ถูกต้อง ไม่ควรนำไปสร้างหรือทำใหม่ตามแบบของตน ทั้งนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์มิให้ผลงานที่ทรงคุณค่าและมีความเป็นมายาวนานอย่างละครในต้องถูกบิดเบือนหรือสูญหายไป

บทส่งท้าย

ละครในนับว่าเป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่งในการบริหารประเทศในอดีต เพราะเป็นเครื่องมือที่ใช้เพื่อสื่อให้ชนชั้นนำและข้าราชบริพาร ตระหนักและรับรู้ถึงตัวตนและบทบาทหน้าที่อันพึงกระทำ ครั้นในปัจจุบันละครในในสถาบันการศึกษาก็ยังคงทำหน้าที่ถ่ายทอดมโนคติและข้อคิดแก่เยาวชนในปัจจุบันให้ตระหนักและเรียนรู้ประวัติศาสตร์และแนวคิดของชนชั้นนำรวมทั้งกลุ่มคนในอดีตผ่านทางศิลปะการแสดงละครใน อันจะทำให้ทัศนคติของกลุ่มคนในสังคมไทยเกิดความรักชาติ สมัครสมานกลมเกลียว คำนึงถึงประโยชน์ส่วนรวมมากกว่าส่วนตน อันจะทำให้ประเทศชาติแข็งแกร่งและยั่งยืนยิ่งขึ้นตลอดไป

แม้จะผ่านมาหลายยุคสมัย ละครในยังคงอยู่ได้ด้วยองค์อุปถัมภ์ที่สำคัญ คือสถาบันพระมหากษัตริย์ ดังจะเห็นได้จากการที่ทรงปลูกฝังให้พระราชธิดาและพระราชโอรสได้รับการฝึกหัดทางด้านนาฏศิลป์เพื่อเป็นแบบอย่างให้แก่พสกนิกรชาวไทยได้ตระหนัก เกิดความรัก ความหวงแหน เห็นความสำคัญของนาฏศิลป์ไทยและร่วมกันอนุรักษ์ไว้มิให้สูญ

ละครในเปรียบเสมือนอู่อารยธรรมของวัฒนธรรมและศิลปกรรมไทย โดยมีการผสมผสานระหว่างสิ่งที่รับจากภายนอกกับสิ่งที่เป็นตัวตนอันมีอยู่ดั้งเดิม เพียบพร้อมไปด้วยภูมิปัญญาไทยที่ประสิทธิประสาทโดยพระกษัตริย์ ปราชญ์ราชกวี ศิลปินและครูช่างหลายแขนง จึงมีความงดงามดุจอัญมณีที่มีค่าควรเมืองที่จะต้องปกป้องรักษาไว้เป็นสมบัติชาติสืบไปชั่วกาลนาน

บรรณานุกรม

กรณิกา จิตรพงศ์, หม่อมเจ้าหญิง และคณะ. (2545). **จำเรียง พุธประดับ**. กรุงเทพฯ : บริษัท กรีน พริ้นท จำกัด.

“กริชเมืองตรัง.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://www.facebook.com/search/top/?q=กริชเมืองตรัง.

“กริชเมืองตรัง.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://www.facebook.com/pg/ ChaiyodTrang/photos.

“กลองมโหระทึก.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://www.thaistudies. chula.ac.th/2018/09/29.

“การละเล่นโมงครุ่ม.”.[ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://board.postjung.com/805471.html.

ขวัญใจ คงถาวร. (2557). **นาฏยประดิษฐ์ ชุด รำลงสรงโทนสุหรานากง**. คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒศิลป์.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์ และ นิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา. (2551). **ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : บริษัท โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

_____ . (2551). **ลักษณะไทย ภูมิหลัง**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : บริษัท โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

คณะกรรมการจัดทำสื่อบริการความรู้เกี่ยวกับดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า. (2555). **ดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า**. นนทบุรี : จตุพร ดีไซน์. (จัดพิมพ์เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสครบรอบ 119 ปี แห่งวันพระบรมราชสมภพและครบรอบ 34 ปีแห่งการสถาปนามหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช)

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี. (2542). **ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 3**. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร. (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในมหามงคลสมัยฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พุทธศักราช 2539).

จดหมายเหตุเรื่องรับพระยาเศวตกุญชร ช้างเผือกแรกได้ในรัชกาลที่ 2 เมื่อปีวอก พ.ศ.2355. (2355). พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2511). **ประชุมประกาศ รัชกาลที่ 4.** ธนบุรี : โรงพิมพ์ดำรงธรรม.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2464). **บทเจรจา ลครอิเหนา**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทย.

_____ . (2481). **จดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค 14**. พระนคร : โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

_____ . (2503). **สมโภชพระนครครบร้อยปี**. พระนคร : โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์.

_____ . (2516). **พระราชพิธีสิบสองเดือน**. (พิมพ์ครั้งที่ 14) พระนคร : โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา.

_____ . (2561). **จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(เฉพาะตอน พ.ศ.2310-2363)**. (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ : บริษัท วิชั่น พรีเพรส จำกัด.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2535). **วรรณคดีไทยเรื่องอนิรุทธ์ : การศึกษาวิเคราะห์**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี) ของกรมศิลปากร (สัมภาษณ์ 6 พ.ค.2561).

ชำนิโวหาร, พระ. (2543). **โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์**. นนทบุรี : ต้นฉบับ. (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายพิมณฑ์ หงส์พาณิช ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันอังคารที่ ๖ มิถุนายน 2543).

ณัฐดนัย ใหม่ซ้อน. “มหรสพสมโภช“ในหลวง ร.9”ถวายพระเกียรติ ส่งเสด็จสู่สรวงสวรรค์.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://www.isranews.org/isranews-scoop/56916-rama9.html.2017.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2480). **เล่าเรื่องไปชะวา ครั้งที่ 3**. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. (2493). **วินิจฉัยเรื่องเครื่องต้น**. วารสารศิลปากร, ปีที่ 3 (5), 75-76.

_____. (2507). **ตำนานละครอิเหนา**. ธนบุรี : ป.พิศนาคะ การพิมพ์.

_____. (ผู้ชำระและอธิบาย). (2545). **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค)**. (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

_____ . (2546). **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2**. (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดีย สแควร์.

_____ . (2546). **ละครฟ้อนรำ**. กรุงเทพฯ : บริษัท พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

“ตราแผ่นดินสมัยรัชกาลที่ 5.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://www2.crma.ac.th/arm/OldLogo.asp.

“ถ้ำเสอโลมังลิง(Goa Selomangling).”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://th.tripadvisor.com / Attraction.

ทวีศักดิ์ เผือกสม. (2560). **วงศาวิทยาของอิเหนา**. กรุงเทพฯ : ยิปซี กรุ๊ป.

ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) ปีพ.ศ. 2555 (สัมภาษณ์ เมื่อ 5 เมษายน 2561)

ทิพากรวงศ์ฯ (ขำ บุนนาค), เจ้าพระยา. (2547). **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3**. (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

“ที่เที่ยว77จังหวัด ที่เที่ยวจังหวัดนครราชสีมา.” . [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://www.thailandtopvote.com. 2019.

เทวะวงศ์วโรปการ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (ม.ป.ป.). **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค)**. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด สามลดา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2492). **ปฐมาจารย์และปฐมศิลปินของละครไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์**. วารสารศิลปากร, ปีที่ 3 (1), 39-46.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. (2552). **พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 : การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2552). **บทละครในเรื่องอิเหนาตอนดรสาแบหลาจนถึงเข้าห้องจินตะหรา พระราชนิพนธ์อิเหนาฉบับรัชกาลที่ 1 ที่เพิ่งค้นพบ**. วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปีที่ 16 ฉบับที่ 2 พ.ศ.2552.

_____. (2559). **เรื่องอินเหนาฉบับลาว:ความสัมพันธ์กับเรื่องอิเหนาฉบับไทยและลักษณะเด่นในฐานะวรรณคดีลาว**. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

น. ณ ปากน้ำ. (2538). **จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดโสมนัสวิหาร.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

นครสวรรค์วรพินิต, กรมพระ. (2500). **บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์**. พระนคร : โรงพิมพ์อักษรประเสริฐ. (พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล ณ วันที่ 26 มิถุนายน พุทธศักราช 2500)

นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 1 ธันวาคม 2562).

นราธิปประพันธ์พงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ(ผู้แปล). (2505). **จดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ เล่ม 1**. กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าฯ กรมพระยา. (2496). **พระวินิจฉัยเรื่องตำราเครื่องต้นเครื่องทรงแต่โบราณ**. วารสารศิลปากร, ปีที่ 7 (4), 69.

_____. (2552). **บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 1.** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : มูลนิธิเสถียรโกเศศ-นาคะประทีป.

นาควัดท่าทราย, พระมหา. (2503). **บุณโณวาทคำฉันท์**. พระนคร : กรมศิลปากร.

นายกรัฐมนตรี, สำนัก. (2510). **ประชุมสมุดภาพสำคัญในประวัติศาสตร์ เล่ม 1**. ม.ป.ท.

นิธิ เอี่ยวศรีวงษ์. (2544). **กรุงแตก, พระเจ้าตากและประวัติศาสตร์ไทย : ว่าด้วยประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์นิพนธ์**. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ : บริษัท พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

เนาวรัตน์ เทพศิริ, (2539). **เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ (พ.ศ.2325-พ.ศ.2539)**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, หม่อมราชวงศ์. (2549). **พระอภิเนาว์นิเวศน์ พระราชนิเวศน์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ : มติชน.

“บทเจรจาละครอิเหนา.” . [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://vajirayana.org/.

บลัดเล. (2551). **พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัด สามลดา.

บัณฑิตพัฒนศิลป์, สถาบัน. (2558). **ปวัติยานุกรม**. กรุงเทพมหานคร : บริษัท นุชาการพิมพ์ จำกัด.

บุษยา ไกรฤกษ์. (2528). **พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

“ประชุมเพลงยาวภาคพิเศษ.” . [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://vajirayana.org/ประชุมเพลงยาวภาคพิเศษ/เพลงยาวเจ้าฟ้ากรมขุนกระษัตรานุชิตทรงปฏิสังขรณ์วัดอไภยทาราม).

ประพนธ์ เรืองณรงค์, (2554). **บุหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้,** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สถาพรบุ๊คส์.

ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง. (2561). **ผ้าลายในสยาม**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์ จำกัด.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2543). **ละครวังสวนกุหลาบ**. กรุงเทพฯ : บริษัท พรี สเกล จำกัด.

_____. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2562).

“ประวัติวัดเสนาสนาราม.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://watsenasanaram.blogspot.com.

ปลัดกระทรวงกลาโหม, สำนักงาน. (ม.ป.ป.). **เทิดองค์กษัตริยาธิราชเจ้า พระบารมีปกเกล้าฯ เหล่าทหารไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักงานปลัดกระทรวงกลาโหม

ปิ่น มาลากุล, ม.ล. (2517). **งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม**. กรุงเทพมหานคร : บริษัทโรงพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

พนิดา สิทธิวรรณ. (2552). **รำไทยและเบิกโรงมหรสพไทย**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร : ม.ป.ท.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. (2518). **เรื่องวิจารณ์นิทานปันหยีหรืออิเหนา เรื่องพระราม และ สูจิบัตรโขน-ละคร**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา.

พิพัฒน์ กระแจะจันทร์ (บรรณาธิการ). (2560). **เสด็จสู่แดนสรวง ศิลปะ ประเพณี และความเชื่อในงานพระบรมศพและพระเมรุมาศ**. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์สื่อและสิ่งพิมพ์แก้วเจ้าจอม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ, คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และมิวเซียมสยาม ดำเนินการจัดพิมพ์).

พีรมณฑ์ ชมธวัช ผู้ศึกษาและรื้อฟื้นการสร้างงานเครื่องแต่งกายละครไทยอย่างโบราณ (สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2561).

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. (2546) **บทละครเรื่องอิเหนา**. (พิมพ์ครั้งที่ 15). กรุงเทพฯ : โสภณการพิมพ์.

_____. (2545). **บทละครนอก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ : โสภณการพิมพ์.

พูนพิศ อมาตยกุล(บรรณาธิการ). (2552). **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

“แพน เรืองนนท์ สาวไทยที่เกือบได้เป็นราชินีกัมพูชา.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://www.thaipost.net/main/detail/15840.2561.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2547). **ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

มิคกี้ ฮาร์ท (Myint Hsan Heart). (2555). **โยเดียกับราชวงศ์พม่า เรื่องจริงที่ไม่มีใครรู้**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : สถาบันการเรียนรู้แห่งชาติ.

ยอช เซเดย์ (ผู้ชำระและแปล). (2521). **ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 1.** กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดบรรณกิจเทรดดิ้ง.

“โยเดียที่คิด(ไม่)ถึง : อิเหนาโยเดีย.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https:// www.youtube.com/watch/สถานี Thai pbs.2018.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542**. กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

เรวดี สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 16 ต.ค. 2562).

ศิลปากร, กรม. (2521). **เรื่องกฎหมายตราสามดวง.** (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ : กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์.

_____. (2539). **พระแสงราชศัสตราประจำเมือง.** กรุงเทพฯ: บริษัท เกรท โปร กราฟฟิค จำกัด.

_____. (2540). **ตำรารำ**. กรุงเทพมหานคร : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

_____. (2545). **รวมงานนิพนธ์ของ นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กทม. : บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

_____. (2547). **นานาสาระวัฒนธรรมไทย เล่ม1**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : บริษัทกราฟฟิคปริ้นติ้ง พรีเพลส ซิสเต็มส์ (ประเทศไทย) จำกัด.

_____. (2548). **ประชุมจารึก ภาคที่ 8 จารึกสุโขทัย**. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

_____. (2548). **ลายรดน้ำกับพัฒนาการ**. กรุงเทพฯ : บริษัท บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์(1977) จำกัด.

_____. (2549). **ศัพทานุกรมนาฏศิลป์ไทยฉบับย่อเล่ม 1**. กรุงเทพฯ : บริษัทนุชาการพิมพ์จำกัด.

_____. (2550). **การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ**. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

_____. (2552). **ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์**. อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ ท.ม.,ต.ช., จ.ภ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปีพุทธศักราช 2541 ณ วัดมกุฎกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ.2552.

_____. (2559). **ราชรถ ราชยาน ในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ** กรุงเทพฯ:บริษัทสุวรรณภูมิ เฮอริเทจ จำกัด.

“สร้างวังเจ้าเขมร.” . [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://vajirayana.org/พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1 / 42.

“สังคมศึกษา ม.1.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://masterbob-mv.blogspot.com/ 2013/08/blog-post_26.html.2013.

สันท์ ท. โกมลบุตร(ผู้แปล). (2552). **จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). นนทบุรี : สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.

สิทธิพร เนตรนิยม นักปฏิบัติการวิจัย/ผู้เชี่ยวชาญภาษาพม่า)จากสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล(สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2562).

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สาขาย่อย ดนตรีไทย ปีพ.ศ. 2557 (สัมภาษณ์เมื่อ 8 กันยายน 2560)

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

สุธี ปิวรบุตร อดีตผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉาก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (สัมภาษณ์เมื่อ 15 กันยายน 2561).

สุพรทิพย์ ศุภรกุล นาฏศิลปินอาวุโส หัวหน้างานพัสตราภรณ์และเครื่องโขน (สัมภาษณ์ 9 พฤศจิกายน 2561).

สุภาวดี โพธิเวชกุล, (2539). **จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่อง อิเหนา.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2544). **นาฏยศิลป์อินโดนีเซีย**. ม.ป.ท.

_____. (2547). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2553). **นาฏยศิลป์พม่า**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ จงดา. (2556). **ศิลปกรรมพัสตราภรณ์โขนละคร**, ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ละครรำ พ.ศ.2533 (สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2562).

เสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, สำนักงาน. (2538). **โคลงดั้นเรื่องโสกันต์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 บาญชีตัดจุก รายพระนามแลนาม ผู้ซึ่งพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตัดจุก**. กรุงเทพฯ : บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

เสาวณิต วิงวอน.(2555). **วรรณคดีการแสดง**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : ศักดิโสภาการพิมพ์.

_____. (2561). **ละครผู้หญิงของหลวงสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี**. (เสวนา 28 มค. 2561).

แสงโสม เกษมศรีและวิมล พงศ์พิพัฒน์(ผู้ชำระและเรียบเรียง). (2523). **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 (พ.ศ.2325-2394)**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). ม.ป.ท.

อเนก นาวิกมูลและโดม สุขวงศ์. (2476). **ละครไทยไปอเมริกา**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์.

อาคม สายาคม. (2545). **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์ (๑๙๗๗) จำกัด.

อารดา สุมิตร. (2516). **ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Ardus M Sawega. (2014). **Topeng Panji : Mengajak kepada Yang Tersembunyi**. Malang.

Denies Heywood, 2008, **Cambodian Dance Celebration of the Gods,** Bangkok : River Books Co., Ltd.

Sakchai Limonado Phanawat. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: https://www.facebook.com/limonado.

“Wayung Kulit.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://httppangrumpuppetblogspotcom.blogspot.com.

“Wayung Wong.”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://2g.pantip.com/cafe/blueplanet/topic.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
การลงพื้นที่เก็บข้อมูลวิจัย

ภาพการลงพื้นที่ สัมภาษณ์คุณสุพรทิพย์ ศุภรกุล นาฏศิลปินอาวุโส หัวหน้างานพัสตราภรณ์และเครื่องโขน (สัมภาษณ์ 9 พฤศจิกายน 2561)

ภาพการลงพื้นที่สัมภาษณ์ สัมภาษณ์ สิทธิพร เนตรนิยม นักวิชาการ(นักปฏิบัติการวิจัย/ผู้เชี่ยวชาญภาษาพม่า) จากสถาบันวิจัย ภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล วันที่ 12 พฤษภาคม 2562

ภาพลงพื้นที่สัมภาษณ์ พีรมณฑ์ ชมธวัช ผู้ที่ศึกษาและรื้อฟื้นการสร้างงานเครื่องแต่งกายละครไทยอย่างโบราณ เมื่อวันที่ 28 กันยายน 2561

ภาคผนวก ข

การนำเสนอผลงานที่เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์

1. โครงการสัมมนา เรื่อง “การแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา ของหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิตและหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต เพื่อพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”

ผู้วิจัยเข้าร่วมโครงการสัมมนา เรื่อง “การแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา ของหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต และหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต เพื่อพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์” ณ โรงแรมเอเชียพัทยา จังหวัดชลบุรี ระหว่างวันที่ 14-15 มกราคม พ.ศ.2560 จัดโดย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. โครงการนำเสนอผลงานระดับบัณฑิตศึกษาและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ในการประชุมวิชาการ Chulalongkorn University - Yunnan University "Symposium of Traditional Performing Arts and Cultural Development"

ผู้วิจัยนำเสนอบทความอันเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ ในโครงการนำเสนอผลงานระดับบัณฑิตศึกษาและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ในการประชุมวิชาการ Chulalongkorn University - Yunnan University "Symposium of Traditional Performing Arts and Cultural Development" ณ สถาบันวัฒนธรรมและพัฒนาศิลปะ มหาวิทยาลัยยูนาน นครคุนหมิง มณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน ระหว่างวันที่ 3-7 เมษายน พ.ศ.2561 จัดโดย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ มหาวิทยาลัยยูนนาน

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นางสาวขวัญใจ คงถาวร

วัน เดือน ปี เกิด 10 พฤษภาคม 2514

สถานที่เกิด อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรปราการ

วุฒิการศึกษา พ.ศ. 2535 ศึกษาศาสตรบัณฑิต (นาฏศิลป์ไทย)
คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
พ.ศ.2547 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ติดต่อ kwanjai.k@hotmail.com

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม