หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

มนุษย์เราแต่โบราณกาล ไม่ว่าจะมีวัฒนธรรมสูงต่ำในระดับใดต่างก็ต้องรู้จักการออกท่าทางเป็นจังหวะหรือประกอบดนตรีอย่างที่เรียกกันว่าฟ้อนรำด้วยกันทั้งนั้น แม้แต่ในหมู่สัตว์เดรัจฉานเราก็จะเห็นการออกท่าออกทางแปลก ๆ ตามธรรมชาติของมัน เป็นต้นว่านกบางชนิดจะมีการกรีดกรายปีกหางของตนเองด้วยท่าทางต่าง ๆ เพื่อดึงดูดความสนใจของเพศตรงข้ามในฤดูที่มันออกหาคู่ ในระยะแรก ๆ มนุษย์ก็คงจะไม่ต่างจากสัตว์เหล่านี้เท่าใดนัก ต่อมาเมื่อมนุษย์มีความฉลาดมากขึ้นจึงรู้จักดัดแปลงปรับปรุงกิริยาอาการของตนที่เคยทำเยี่ยงสัตว์อื่นให้น่าดูยิ่งกว่าเดิม ท่านนักปราชญ์ทั้งหลายคงจะได้สังเกตการณ์อันนี้จึงได้ลงความเห็นเอาว่า "การฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์จะเป็นสุขเวทนาก็ตามหรือทุกขเวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ ก็แลนออกมาเป็นกิริยาให้เห็นปรากฏ"[1] ครั้นเมื่อคนเข้าใจความหมายของกิริยาท่าทางเหล่านั้นแล้ว ก็ใช้เป็นภาษาอย่างหนึ่งที่จะสื่อความหมายแก่ผู้อื่น จึงเกิดเป็นแบบแผนท่าทางซึ่งนับเป็นขั้นที่สอง และในที่สุดเมื่อมนุษย์ในกลุ่มนั้น ๆ มีพัฒนาการมากขึ้นก็ได้เลือกเอากิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ต่าง ๆ นั้นมาเรียบเรียงให้สอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนฟ้อนรำตามที่เห็นงาม นี่เป็นการสันนิษฐานของนักปราชญ์ผู้คิดค้นหามูลเหตุของการฟ้อนรำ และก็เข้าใจกันว่า สาเหตุดั้งเดิมของการฟ้อนรำคงจะเป็นเช่นเดียวกันนี้ทุกชาติทุกภาษา แม้ว่าจะมีคำอธิบายบางแห่งอ้างว่าการฟ้อนรำของตนมีมูลเหตุมาแต่ศาสนา คือเป็นการเต้นบูชาหรือออนวอนเทพเจ้า

---

[1] ตำราฟ้อนรำ ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร (พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), (ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ณ พระเมรุท้องสนามหลวง พ.ศ. 2466), หน้า 1.

หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อหวังผลอย่างใดอย่างหนึ่งก็ตาม แต่นั่นเป็นมูลเหตุชั้นที่สองมิใช่มูลเหตุดั้งเดิม น่าจะพิจารณาว่าเป็นวิวัฒนาการของการฟ้อนรำจากระดับแรกเริ่มมากกว่า

ชนชาติไทยก็คงมีลักษณะเช่นที่กล่าวมานี้ คือรู้จักการฟ้อนรำมานานนักหนาแล้ว ไม่ว่าเราจะเชื่อว่าชนชาติไทยอพยพมาจากตอนใต้ของประเทศจีน หรือว่าชนชาติไทยตั้งหลักแหล่งอยู่ในสุวรรณภูมินี้มาแต่เดิมก็ตาม ไม่ปรากฏเลยว่าเราได้ทิ้งหลักฐานหรือร่องรอยไว้ให้คนรุ่นหลังรู้ว่าในระยะแรก ๆ นั้นเรามีการฟ้อนรำในลักษณะใด

สมัยสุโขทัยอันเป็นสมัยที่คนไทยได้สร้างบ้านแปลงเมืองเป็นปึกแผ่นอยู่ในสุวรรณภูมินี้ มีหลักฐานว่าเรามีทั้งการขับร้อง ดนตรี และระบำเต้น ดังปรากฏในศิลาจารึกและในไตรภูมิพระร่วงตลอดจนภาพสลักหินต่าง ๆ เช่นในศิลาจารึกเขาสุมนกูฏซึ่งสันนิษฐานว่าจารึกราว พ.ศ. 1915 หรือก่อนหน้านั้นขึ้นไปมีข้อความว่า "ยอมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลมระบำเต้นเล่นทุกฉัน.....ด้วยเสียงอันสาธุการบูชาอีกด้วยดุริยาพาทฆ้องกลองเสียงดังสีพังดินจักหล่มอันไส้"[1] เราก็พอรู้ว่าสมัยสุโขทัยคงจะยังมีแต่เพียงการร่ายรำที่ยังไม่เป็นเรื่องเป็นราว เป็นแต่ดูเอาความสวยงามเท่านั้น เราไม่รู้รายละเอียดไปมากกว่านี้ อนึ่งเราจะลงความเห็นว่า ท่ารำที่เห็นจากภาพสลักหินที่ขุดค้นพบนั้นถ่ายทอดมาจากท่ารำของชาวสุโขทัยและเป็นศิลปะของชนชาติไทยมาแต่เดิม ก็ไม่ถนัดนัก เพราะเราก็ได้รับอิทธิพลทางศิลปะมาจากชาติอื่นมาก รวมทั้งศิลปะทางด้านสถาปัตยกรรมและปฏิมากรรม เพราะฉะนั้นภาพสลักหินที่ค้นพบจึงอาจจะเลียนแบบมาจากศิลปะของชนชาติอื่น ไม่ได้เอาจากของไทยจริง ๆ ก็ได้

---

[1] ประชุมจารึกสยามภาคที่ 1 จารึกกรุงสุโขทัย (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2477), (พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ เจ้าพระยามุขมนตรี (อวบ เปาโรหิตย์) ณ สุสานหลวงวัดเทพศิรินทราวาส 1 กรกฎาคม 2477), "หลักที่ 8, ด้านที่ 2, บรรทัดที่ 14-23," หน้า 111.

ก่อนหน้านี้ขึ้นไป ชนชาติไทยคงจะตั้งหลักแหล่งอยู่ในอาณาจักรแห่งใดแห่งหนึ่งหรือหลายแห่ง คนบางพวกเชื่อตามจดหมายเหตุจีนชุดหนึ่งว่า ชนชาติไทยตั้งหลักแหล่งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีนปัจจุบัน และสมัยที่รุ่งเรืองที่สุดคือสมัยน่านเจ้า ซึ่งในจดหมายเหตุจีนอ้างว่า มีความเจริญทางศิลปะการดนตรีและฟ้อนรำมากอยู่ อีกพวกหนึ่งเชื่อว่า เดิมชนชาติไทยอยู่ในสุวรรณภูมินี้มาก่อน แล้วมีบางกลุ่มอพยพขึ้นไปทางเหนือ ไปตั้งหลักแหล่งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีน[1] จึงเป็นอันยุติกันไม่ได้ว่าชนชาติไทยอยู่ที่ใดกันแน่ .

---

[1] เฟรเดอริก โมต, "ปัญหาก่อนประวัติศาสตร์ของไทย," แปลจาก "Problems of Thai Prehistory" แปลโดยสุลักษณ์ ศิวรักษ์, สังคมศาสตร์ปริทัศน์, 2 (ตุลาคม, 2507), หน้า 12-23. มีใจความว่า

มีเอกสารจีนบางฉบับกล่าวถึงชนชาติหนึ่งซึ่งอาศัยอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของจีนเมื่อประมาณ 2-3 พันปีก่อน เป็นต้นว่า เรื่อง "มันฉู" เป็นเอกสารเรื่องหนึ่งในหลายเรื่องที่เกี่ยวกับอาณาจักรน่านเจ้า ผู้เขียนคือพันโช ซึ่งเป็นขุนนางสมัยราชวงศ์ถัง ได้รับแต่งตั้งให้เป็นเลขานุการของแม่ทัพจีนไปประจำการ ณ เชียวชี (คือเมืองฉูวนบัดนี้) พันโชเรียบเรียงเรื่อง "มันฉู" ขึ้นโดยศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพชนะนั้น โดยวิธีสัมภาษณ์ชาวเมืองบ้าง สัมภาษณ์ชาวจีนที่เคยเดินทางไปน่านเจ้าบ้าง และรวบรวมเอกสารของทูตจีนเรื่องรายงานเกี่ยวกับราชธานีของอาณาจักรน่านเจ้า อีกทั้งตัวพันโชเองก็มีความเกี่ยวข้องอยู่กับอาณาจักรน่านเจ้าอยู่มาก ในที่สุดผู้รู้ก็สรุปเอาว่า ชนชาติดังกล่าวนี้คือบรรพบุรุษของชนชาติไทยในปัจจุบัน ซึ่งเป็นข้อสรุปที่ง่ายเกินไป ความคิดที่ว่า ไทยได้ตั้งอาณาจักรน่านเจ้าขึ้นแล้วปกครองอยู่นั้น คนไทยไม่เคยรู้มาก่อน จนกระทั่งมีผู้รู้และนักประวัติศาสตร์สมัครเล่นชาวตะวันตกที่หลงผิด โดยใช้เอกสารประวัติศาสตร์จีนในวงจำกัด ทั้งไม่ได้พิจารณาให้ถ่องแท้

อนึ่ง ในปี พ.ศ. 2485 อาจารย์จีนผู้หนึ่งในโรงเรียนสตรีชุงตั๊ก (Shung Tuk Girl's Middle School) เขียนจดหมายมาถึงรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการของไทยว่า ได้ค้นพบหลักฐานเป็นที่เชื่อได้ว่า ชนชาติไทยนั้นไม่ได้อยู่ในมณฑลเสฉวนหรือตอนใต้ของ

เมื่อไม่กี่ปีมานี้ ได้มีผู้ศึกษาเกี่ยวกับแหล่งวัฒนธรรมทางใต้ และตะวันตกเฉียงใต้ของจีนอย่างจริงจัง ทำให้ได้ความรู้ใหม่ ๆ ขึ้น จากหลักฐานใหม่ ๆ นี้ ผู้เขียน [โมฑ] สรุปว่าเผ่าชนที่พูดภาษาไทยที่แตกสาขามาจากสกุลภาษาจีนธิเบต (รวมทั้งชาวไทย ลาว ตลอดจนกลุ่มที่พูดภาษาไทยในพม่า จีน ญวน และที่อื่น ๆ) นั้น ไม่เคยตั้งภูมิลำเนาอยู่ในจีนตอนเหนือหรือภาคกลางของจีน และไม่มีหลักฐานอะไรที่ชี้ให้เห็นว่าเคยตั้งภูมิลำเนาในที่ใดที่อยู่ไกลจากที่อยู่ในปัจจุบัน

หลักฐานที่ว่ามีชนบางพวกอยู่ทางตอนใต้ของจีน ก็ไม่แสดงว่าพวกนั้นเป็นไทยเลย และที่ว่าชนชาติไทยอพยพลงมาจากจีนเหนือสู่ภาคกลาง ลงมาทางใต้และในที่สุดก็อพยพจากยูนนานลงมาในสุวรรณภูมินั้น นักประวัติศาสตร์ปัจจุบันค้านว่า "ไม่มีหลักฐานทางนิรุกติศาสตร์หรือประวัติศาสตร์ ที่จะสนับสนุนข้อความที่ว่า มีชนชาติใดเคยอพยพโยกย้ายข้ามผืนแผ่นดินจีนทั้งประเทศเลย มีก็เพียงประชาชนชาวจีนเองที่เคลื่อนย้ายอยู่ภายในประเทศ เท่าที่ปรากฏดูจะมีหลักฐานดีอยู่ที่จะอ้างได้ว่าชนที่พูดภาษาไทยได้เคยอพยพอยู่ในวงจำกัดราว 200-300 กิโลเมตร ทางตอนแม่น้ำโขงเข้าไปสู่มณฑลยูนนาน และลางทีจะเคลื่อนขึ้นเหนือ เข้าไปสู่ดินแดนบางแห่งทางใต้ของจีนด้วย" (เรื่องเดียวกัน, หน้า 16)

ตามหลักฐานจีนนั้นปรากฏว่า จีนเคยแผ่อาณาเขตวัฒนธรรมออกไป ครอบครองตอนกลางและใต้ของจีนซึ่งมีชนพวกอื่นอยู่แล้ว แต่จีนไม่เคยบังคับให้มีการอพยพ มีแต่การกลืนชาติและวัฒนธรรม นอกจากนั้นยังไม่มีหลักฐานจีนเรื่องใด ๆ กล่าวถึงชาติใหญ่ที่มีวัฒนธรรมอิสระ ซึ่งทำสงครามกับจีนตลอดมา และมีการเคลื่อนย้ายอพยพจากเหนือลงมาตอนกลางและตอนใต้ ส่วนหลักฐานทางโบราณคดี เช่นที่มีการขุด "คนปักกิ่ง" ใน พ.ศ. 2470 เป็น-

เสฉวนดังที่เข้าใจกันมาแต่ก่อน หากแต่อยู่ในอาณาจักรฉ่องหวู (Tsaungwu) ซึ่งตั้งอยู่ในบริเวณที่เป็นมณฑลยูนาน กวางตุ้งและกวางสี ในภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศจีน ตั้งแต่ก่อนพุทธศักราช 1712 ปี ถึงก่อนพุทธศักราช 1662 ปี (คือประมาณ 4000 กว่าปีมาแล้ว) ตามหลักฐานนั้นกล่าวว่าประชาชนพลเมืองของอาณาจักรนี้มีความสามารถทางดนตรีเป็นอันมาก แม้แต่เครื่องดนตรีจีนปัจจุบันนี้ก็ได้มาจากอาณาจักรนี้เป็นส่วนมาก[1] นอกจากนี้ยังมีจดหมายเหตุเก่า ๆ ของจีน เอ่ยถึงชนเผ่าที่สร้างกลองโลหะที่มีเสียงก้องกังวาน ซึ่งตามหลักฐานบางแห่งอ้างว่าชนเผ่านี้มีถิ่นฐานอยู่ในแถบมณฑลยูนานและต่อมาได้ตั้งอาณาจักรที่เรียกว่าโยนก แต่บางท่านก็สันนิษฐานว่าชนเผ่านี้อาจจะอยู่ในทางตอนเหนือของอาณาจักรขอมโบราณก็ได้ และกลองโลหะดังกล่าวนี้เข้าใจว่าคือมโหระทึกของไทยนั่นเอง ปรากฏว่ามีชนบางเผ่าบูชากลองนี้มาก เช่นพวกกะเหรี่ยงและละว้า เป็นต้น[2]

ต้นมา ก็แสดงให้เห็นชัดว่า ดินแดนที่เป็นประเทศจีนบัดนี้ เป็นภูมิลำเนาที่อยู่อาศัยของชนชาติจีนมากกว่าห้าแสนปี และมีหลักฐานว่า ยุคหินใหม่นั้นสืบต่อมาถึงวัฒนธรรมจีนปัจจุบันซึ่งกินบริเวณประเทศจีนอยู่ตลอดเวลา

สรุปเรื่องก่อนประวัติศาสตร์ไทยได้ว่า ไทยที่อยู่ในน่านเจ้านั้น อาจจะมีอยู่บ้างโดยบังเอิญ แต่ไม่ได้เป็นตัวตั้งตัวตีในการสถาปนาอาณาจักรขึ้น และคนไทยที่พูดไทยในอาณาจักรน่านเจ้านั้น ไม่เกี่ยวข้องโดยตรงทางประวัติศาสตร์ กับไทยที่ตั้งกรุงสยามขึ้นที่สุโขทัยแต่ประการใด ชาวไทยเป็นเพียงหนึ่งในจำนวนชนชาติต่าง ๆ ในแถบนั้น แต่ไม่ได้ยุ่งอยู่กับประวัติศาสตร์น่านเจ้าอย่างสำคัญเลย"

[1] ชนิต อยู่โพธิ์, "กำเนิดนาฏศิลป์ไทย," คึกฤทธิ์ 60 (พระนคร : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, 2514), (สำนักพิมพ์ก้าวหน้าจัดพิมพ์ในงานทำบุญอายุครบ 5 รอบ ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 20 เมษายน 2514), หน้า 93-4.

[2] ชนิต อยู่โพธิ์, เครื่องดนตรีไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2 แก้ไขเพิ่มเติม; พระนคร : กรมศิลปากร, 2510), หน้า 51-4.

ท่านผู้ที่เชื่อตามหลักฐานที่กล่าวข้างต้น สันนิษฐานว่าเมื่อชนชาติไทยอพยพลงมาทางใต้แล้วแยกย้ายไปตั้งอาณาจักรต่าง ๆ ก็ได้รับถ่ายทอดศิลปะทางดนตรีและการฟ้อนรำมาจากชนชาติในอาณาจักรเดิมนั้นด้วย[1]

ผู้เขียนไม่เชื่อความเห็นที่ว่า ชนชาติไทยมีวัฒนธรรมทางศิลปะการดนตรีและฟ้อนรำในระดับสูงมาก่อน และไม่เชื่อว่าชาวไทยที่มาตั้งอาณาจักรสุโขทัยนั้นเป็นชนชาติเดียวกับที่อยู่ในอาณาจักรฉ่องหวู่ เพราะเหตุว่าชนชาติจีนได้ชื่อว่าเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมสูงยิ่งมาแต่โบราณกาลแล้ว ถ้าจีนยกย่องความสามารถของชนชาติไทยในอาณาจักรฉ่องหวู่จริงก็แสดงว่าชนชาตินั้นมีความเจริญทางศิลปะด้านนี้สูงมากกว่าจีนหรือเทียบเท่ากัน แต่ปรากฏว่าหลังจากนั้นมาเป็นเวลาประมาณ 3000 ปี เมื่อชนชาติไทยมาตั้งอาณาจักรสุโขทัย ชาวสุโขทัยหาได้มีวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการดนตรีและฟ้อนรำอยู่ในระดับสูงเลิศควรแก่การยกย่องเท่าใดไม่ ระยะเวลาอันยาวนานที่ผ่านมาควรที่จะทำให้คนไทยมีการพัฒนาจากแบบแผนของอาณาจักรฉ่องหวู่ให้ดียิ่งขึ้น แต่ก็มิได้ปรากฏหลักฐานอันใดยืนยันข้อนี้ นอกจากนั้นยังปรากฏว่าในสมัยสุโขทัยไทยเรารับเอาวัฒนธรรมทางศิลปะการดนตรีและฟ้อนรำมาจากอินเดียแทบทั้งสิ้น ในศิลาจารึกและในไตรภูมิพระร่วงเอ่ยถึงเครื่องดนตรีหลายอย่าง เช่น พิณ ปี่ไฉน แตรสังข์ กลองหน้าเดียว กลองสองหน้า [เห็นจะเป็นตะโพน] ระฆัง กังสดาล บัณเฑาะว์ ฯลฯ เครื่องดนตรีเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่รับมาจากอินเดียทั้งนั้น มีเพียงไม่กี่อย่างที่เชื่อว่าอาจจะเป็นของดั้งเดิมของคนไทย ได้แก่ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบ กรับ มโหระทึก ซึ่งสังเกตดูตามลักษณะของเครื่องดนตรีพวกนี้แล้วจะเห็นว่าเป็นเครื่องประกอบจังหวะทั้งนั้น ไม่มีทำนองเสียง (melody) เลยสักอย่างเดียว

---

[1] ชนิต อยู่โพธิ์, "กำเนิดนาฏศิลป์ไทย," คึกฤทธิ์ 60 (พระนคร : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, 2514), (สำนักพิมพ์ก้าวหน้าจัดพิมพ์ในงานทำบุญอายุครบ 5 รอบ ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 20 เมษายน 2514), หน้า 92-6; 110.

นี่แสดงว่าเจ้าของดนตรีนั้นมิได้มีการพัฒนาทางด้านนี้อย่างดีเลย ถ้าหากว่าชนชาติไทยมีความสามารถในทางศิลปะการดนตรีและฟ้อนรำอย่างสูงดังที่เชื่อกันแต่เดิมแล้ว ก็ย่อมจะนำศิลปะนั้นลงมาถึงอาณาจักรสุโขทัยด้วย แต่จากหลักฐานที่ปรากฏนั้นใช้เวลาสืบต่อจากสมัยสุโขทัยอีกร่วม 500 ปี จึงได้พัฒนาศิลปะการดนตรีและฟ้อนรำอย่างเต็มที่ คือในราวปลายสมัยอยุธยาต่อรัตนโกสินทร์

ในเรื่อง "กำเนิดนาฏศิลป์ไทย" ผู้เขียนคือ นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้อ้างถึงพงศาวดารลานช้างว่า พระยาแถนหลวง (ซึ่งคงจะเป็นกษัตริย์ไทยแต่ก่อน) เกรงว่าคนไทยจะไม่มีเครื่องเล่นขับรำ "จึงให้ศรีศันธพะเทวดาลาลงมาบอกสอนแก่คนทั้งหลายให้เอ็ดม้องกลองกรับเจแวงปี่พาทย์พิณเพี้ยะเพลงกลอน ได้สอนให้ดนตรีทั้งมอญูแลเลาบอกครูอันขับฟ้อนฮ้อนนะสิ่งสว่างระเมงระมางทั้งมวญถ้วนแล้ว ก็จึ่งเมื้อเลาเมื้อไหว้แก่พระยาแถนหลวงชุประการหั้นแล"[1] ผู้เขียนเรื่องนั้นได้ยกหลักฐานข้อนี้มายืนยันให้เห็นว่า คนไทยนั้นมีอุปนิสัยทางดนตรีและละครฟ้อนรำมาแต่เดิม แต่ผู้เขียนเห็นว่า ถ้าคนไทยมีอุปนิสัยเช่นกล่าวนั้นเป็นอย่างดีแล้ว เหตุไฉนจึงทิ้งของเดิมเสีย แล้วรับเอาแบบอย่างของอินเดียเข้ามามากมาย เพื่อนำมาดัดแปลงให้เหมาะสมขึ้นในภายหลัง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงมีพระราชดำริว่า ไทยเรารับเอาวัฒนธรรมด้านนี้มาจากอินเดียแทบทั้งสิ้น ดังจะเห็นได้จากพระบรมราชาธิบายตอนหนึ่งว่า "ข้อนี้ไม่เป็นที่น่าอายอันใด เพราะไทยเราเป็นพวกนักรบแท้ จึ่งไม่มีเวลาจะคิดแต่งบทกลอนหรือคิดแบบแผนละเม็งละครอะไร จนลงมาทางทิศใต้ จึ่งมาประสบพบความรุ่งเรืองอันมาจากทางมัชยประเทศ ก็รับเอาของเขามาทั้งสิ้นไม่ได้พยายามคิดใหม่"[2]

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 95, อ้างจาก<u>ประชุมพงศาวดารภาคที่ 1</u>, หน้า 395.

[2] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>ศกุนตลา</u> (พระนคร : ม.ป.ท., ม.ป.ป.), "ภาคผนวก : ว่าด้วยนาฏกะ," หน้า 45.

เมื่อพิจารณาตามนี้จะเห็นว่าเป็นจริง แต่มีที่ค้านอยู่หนอยหนึ่งในตอนท้ายว่า เมื่อไทยเรารับมาแล้ว หาได้เอาศิลปะของอินเดียมาโดยตลอดไม่ หากได้มาดัดแปลงปรับปรุงให้เหมาะสมกับสภาพชีวิตของคนไทย และก็ได้มีการคิดสิ่งใหม่ ๆ เพิ่มเติมขึ้นหลายอย่างจนละครไทยและดนตรีไทยในสมัยต่อมามีลักษณะแตกต่างผิดไปจากของอินเดียเป็นอันมาก

ในการขุดค้นโบราณสถานและเมืองเก่า ๆ หลายแห่ง เช่นที่คูบัว จังหวัดราชบุรี ที่บ้านโคกไม้เดน บ้านจันเสน จังหวัดนครสวรรค์ ที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น ปรากฏว่าได้พบเครื่องปั้นดินเผาและรูปปั้นสมัยทวารวดีและสมัยลพบุรี เป็นรูปคนเล่นดนตรีและฟ้อนรำ บรรดาท่าฟ้อนรำเหล่านั้น นายธนิต อยู่โพธิ์ อ้างว่า คล้ายกับท่ารำในภรตนาฏยศาสตร์ แสดงว่าประชาชนเจ้าของถิ่นเดิมที่เป็นประเทศไทยปัจจุบันนี้ มีความสัมพันธ์กันทางวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์กับชาวอินเดียมาแต่โบราณ อย่างน้อยตั้งแต่สมัยทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ 11-12) หรือก่อนหน้านั้น เรื่อยมาจนถึงสมัยลพบุรี (พุทธศตวรรษที่ 16-19) ตลอดมาจนถึงปัจจุบันที่ไทยเราตั้งหลักแหล่งอยู่[1] ตามหลักฐานนี้น่าจะแสดงว่า วัฒนธรรมอินเดียอยู่ในระดับสูงกว่าชาวทวารวดีและลพบุรี ชนในอาณาจักรนี้จึงได้รับเอาศิลปะอินเดียไว้อย่างเต็มที่

เป็นที่เชื่อได้ประการหนึ่งแล้วว่าคนไทยรู้จักการฟ้อนรำมาแต่เดิม หากแต่ว่าการฟ้อนรำเหล่านั้น มีลักษณะเป็นอย่างไรเราไม่อาจทราบได้ชัด แม้ว่าในสมัยสุโขทัยจะมีเอกสารและจารึกกล่าวถึงการฟ้อนรำและระบำรำเต้นหลายแห่ง แต่ก็ไม่อธิบายให้เข้าใจแจ่มกระจ่างเลยแม้แต่แห่งเดียว จึงน่าจะสันนิษฐานกันว่าระบำรำเต้นหรือฟ้อนในสมัยนั้นก็คือการกรีดกรายท่าทางเป็นหมู่ ประกอบกับเพลงดนตรี เพื่อแสดงศิลปะการร่ายรำอันงดงาม อาจเป็นไปได้ว่า ศิลปะระบำรำเต้นเหล่านี้ ได้รับถ่ายทอดมาจากอินเดียบางแล้ว เพราะแม้แต่เครื่องดนตรีที่เอ่ยถึงส่วนมากก็รับมาจากอินเดียแทบทั้งนั้น

---

[1] ธนิต อยู่โพธิ์, เรื่องเดิม, หน้า 88-9.

อย่างไรก็ตาม ในระยะแรก ศิลปะในด้านนี้ก็เป็นเพียงการร่ายรำอย่างงดงามประกอบดนตรีเท่านั้น ไม่ได้เล่นเป็นเรื่อง การรำประกอบเข้ากับเรื่องนั้นเกิดขึ้นมาทีหลัง เช่นเดียวกับนาฏศิลป์และละครของชนหลายชาติหลายภาษา จึงมีปัญหาเกิดขึ้นมาอีกว่า ละครไทยมีกำเนิดมาจากไหน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชวินิจฉัยว่า ไทยเราไม่มีแบบแผนละครมาแต่เดิม เมื่อมาพบของอินเดียเห็นว่าดี ก็รับเอามา ถ้ากระนั้นก็เห็นจะตรงกับในตำราฟ้อนรำที่กล่าวว่า

> กระบวนฟ้อนรำที่ไทยเราใช้เป็นแบบแผนในประเทศนี้เป็นสองอย่าง อย่างหนึ่งเป็นกระบวนฟ้อนรำของประชาชนในพื้นเมือง เช่นที่ราษฎรรำซุย หรือรำเล่นแม่ศรี และรำเพลงเกี่ยวข้าว เหล่านี้เห็นจะเป็นกระบวนแบบรำของชนชาติไทยมาแต่ดึกดำบรรพ์ กระบวนรำอีกอย่างหนึ่งเช่นที่ใช้ในการพิธีตลอดลงมาจนที่เล่นระบำและโขนละครนั้น ได้แบบอย่างมาแต่อินเดีย พวกพราหมณ์ที่เข้ามาเป็นครูบาอาจารย์ของชาวประเทศนี้มาแต่โบราณนำแบบแผนเข้ามาฝึกหัดให้ เพราะชาวอินเดียเขาถือว่า การฟ้อนรำเป็นของพระเป็นเจ้าได้ทรงคิดประดิษฐ์ขึ้น แล้วสั่งสอนแก่มนุษย์ให้ฟ้อนรำเพื่อเป็นสวัสดิมงคล[1]

ท่านผู้ทรงความรู้ทางนาฏศิลป์หลายท่านลงความเห็นว่า การเล่นละครรำของไทยนี้ได้แบบแผนมาจากอินเดียแน่ โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาจากท่ารำ วิธีการเล่นบางอย่างตลอดจนเรื่องที่จะเล่น แต่มีปัญหาอยู่ว่า แบบแผนของละครนั้น เรารับมาจากอินเดียโดยตรงหรือว่า รับมาโดยผ่านชาติอื่นมาก่อน ท่านที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาแล้วมีความเห็นต่าง ๆ กันไป

---

[1] ตำราฟ้อนรำ ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร (พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), (ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัยณพะเมรุท้องสนามหลวง พ.ศ. 2466), หน้า 4.

นายธนิต อยู่โพธิ์ ลงความเห็นว่า ชาวอาณาจักรทวารวดี และลพบุรี ซึ่งได้ตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณที่เป็นประเทศไทยปัจจุบันนี้ ได้รับวัฒนธรรมทางด้านการร่องรำจากอินเดียโดยตรง กล่าวคือ มีครูบาอาจารย์ชาวอินเดียมาสั่งสอนให้ หรือมิฉะนั้น ชนชาวอาณาจักรนี้ก็เดินทางไปศึกษามาจากอินเดีย แล้วนำมาสั่งสอนให้แก่คนอื่น แต่นี่ก็เป็นเพียงการสันนิษฐานเอาเองจากรูปภาพ (หรือลวดลาย) ที่ปรากฏบนเครื่องปั้นต่าง ๆ ที่ขุดพบ[1]

มีหลักฐานอีกทางหนึ่งว่าไทยรับศิลปะจากอินเดียโดยผ่านทางขอม คือใน พ.ศ.1895 สมเด็จพระบรมราชาธิราช (เจ้าสามพระยา) ได้ยกทัพไปตีเขมร และได้กวาดต้อนครัวเขมรเข้ามาเป็นอันมาก มีทั้งนักปราชญ์ราชบัณฑิต ช่างฝีมือ และศิลปินต่าง ๆ และในครั้งนั้นเองไทยได้นำเอาละครหลวงของเขมรซึ่งถูกทอดทิ้งอยู่ในพระราชวังร้างเข้ามากรุงศรีอยุธยาด้วย นับแต่นั้นเขมรก็ไม่มีละครหลวง[2]

ความเห็นที่ว่าไทยเรารับละครมาจากเขมร และเขมรรับมาจากอินเดียแต่ดั้งเดิมนั้น เห็นว่าพอจะเชื่อได้ เพราะไทยเราก็เคยรับอารยธรรมอินเดียผ่านทางเขมรในลักษณะเช่นนี้อยู่หลายประการ เช่น การปกครอง ปฏิมากรรม สถาปัตยกรรม การแต่งกาย ภาษา ตลอดจนด้านการแสดงก็มี เช่น เล่นการดึกดำบรรพ์[3] ซึ่งอาจเป็นต้นกำเนิดของโขน เป็นต้น

---

[1] ธนิต อยู่โพธิ์, "กำเนิดนาฏศิลป์ไทย; ดึกฤทธิ์ 60 (พระนคร : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, 2514), (สำนักพิมพ์ก้าวหน้าจัดพิมพ์ในงานทำบุญอายุครบ 5 รอบ ของ ม.ร.ว. ดึกฤทธิ์ ปราโมช 20 เมษายน 2514), หน้า 89.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 100, อ้างจาก Malcolm Mac Donald, Angkor, pp. 32-3.

[3] เล่นการดึกดำบรรพ์ หมายถึงการเล่นชนิดหนึ่งในพระราชพิธีอินทราภิเษกในสมัยอยุธยา มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการกวนน้ำอมฤตของเทวดาและอสูร โดยใช้คนเล่นแต่งตัวเป็นเทวดา วานร พวกหนึ่ง และเป็นอสูร พวกหนึ่ง ชักตัวนาคสมมุติซึ่งโยงอยู่กับเขาพระสุเมรุ

อย่างไรก็ดี มีข้อคิดว่า ถ้าเราได้ละครหลวงของเขมรมาจริงก็น่าที่จะมีบันทึกเป็นหลักฐานทางฝ่ายไทยบ้าง เพราะเหตุการณ์อันนี้ต้องเป็นเรื่องควรแก่การตื่นเต้นยินดี และมีความสำคัญเพียงพอที่จะบันทึกลงในพระราชพงศาวดาร หรือจดหมายเหตุอย่างใดอย่างหนึ่ง

มีความเห็นอีกอย่างหนึ่งว่า ไทยเราอาจจะได้รับแบบแผนการเล่นละครจากอินเดียโดยผ่านทางชวา สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเห็นว่า "การเล่นละครรำไทยเราได้ตำรามาแต่อินเดียเป็นแน่ ข้อนี้ไม่มีที่สงสัย ถึงละครพม่า และละครชวาก็ได้ตำราไปแต่อินเดียเช่นเดียวกับเรา เพราะฉะนั้น ละครไทยกับละครพม่าและละครชวา กระบวนเล่นจึงคล้ายคลึงกัน"[1]

ในเรื่องนี้สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระมติขยายความออกไปว่า "โขนละครของชวานั้น... เราได้รับแบบมาจากเขา ชวาเป็นครูของเรา"[2] แต่ก็ไม่ได้ทรงให้เหตุผลใด ๆ สนับสนุนพระมตินั้น

เหตุผลที่น่าเชื่อถือที่สุดก็คือ "นาฏศิลป์ทางละครมีต้นกำเนิดมาจากการเล่นโนราและละครชาตรีที่นิยมเล่นกันในภาคใต้ของประเทศไทยมาแต่ก่อน"[3] เดิมนั้นเราเชื่อกันว่าละครชาตรีเกิดขึ้นก่อนในกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานกันว่าละครชาตรีได้แบบอย่างมาจากการ

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2506), (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนายใหญ่ จารุดิลก ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 21 มีนาคม 2506), หน้า 1.

[2] สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ผู้แต่งรวม), หม่อมเจ้าพิไลยเลขา ดิศกุล พิมพ์เนื่องในวันประสูติครบ 6 รอบ 8 สิงหาคม 2512 (พระนคร : โรงพิมพ์วัชรินทร์การพิมพ์, 2512), หน้า 14.

[3] ธนิต อยู่โพธิ์, เรื่องเดิม, หน้า 105.

เล่นละครยาตราของอินเดีย ต่อมาพ่อขุนศรัทธาได้นำละครชาตรีลงไปสอนทางปักษ์ใต้ และเหตุที่นิยมเล่นเรื่องนางมโนห์ราจึงเรียกละครที่เล่นนั้นว่า "โนรา" หรือเรียกควบกันไปว่า "โนราชาตรี" แต่นายธนิต อยู่โพธิ์ ค้านว่า ละครโนราเกิดขึ้นทางปักษ์ใต้ก่อนโดยรับมาจากชวา โดยอ้างหลักฐานว่า ประการแรก เรื่องที่เล่น เรื่องพระสุธนและนางมโนห์รานั้นน่าจะได้มาจากทางชวา เพราะปรากฏว่ามีภาพสลักหินเล่าเรื่องนี้ไว้ที่สถูปโบโรบุดูร์ ประการที่สอง พิจารณาจากท่ารำเห็นว่าท่ารำของโนราคล้ายกับท่ากรณะในภรตนาฏยศาสตร์ และคล้ายกับท่ารำของภาพจำหลักที่สถูปโบโรบุดูร์ด้วย ประการที่สาม วิธีการเล่นโนราชาตรีคล้ายกับละครยาตราของอินเดีย[1] กล่าวคือตัวละครร้องเอง มีลูกคู่รับ มีร้องมีรำ มีเจรจา ไม่มีการจบด้วยเหตุการณ์ร้าย ๆ เรื่องที่เล่นมักมาจากพงศาวดาร ตำนาน หรือชาดก พระเอกนางเอกมักเป็นกษัตริย์ซึ่งตกทุกข์ได้ยากต่าง ๆ มีตัวตลกคนหนึ่งซึ่งมักคอยติดตามพระเอกหรือนางเอก คอยพูดจาตลกแทรก เหล่านี้เป็นต้น นอกจากนั้น การไหว้ครูของโนราก่อนจะลงโรงเล่น ยังคล้ายกับการกล่าว "นานที" หรือการกล่าวนำและให้พรแก่คนดูในละครสันสกฤตอีกด้วย[2]

ยังมีข้อสันนิษฐานอีกอย่างหนึ่งว่า ถ้าพิจารณาเส้นทางเดินเรือของพ่อค้าและนักสอนศาสนาชาวเบงคอลในอินเดีย จะเห็นว่า น่าจะเป็นไปได้มากที่ไทยจะรับแบบแผนของละครจากอินเดียผ่านทางชวาเข้ามาทางภาคใต้ก่อน ในคำไว้ครูและตำนานละครโนราก็ยังได้กล่าวบูชาพ่อขุนศรัทธาผู้ฝึกหัดไว้ และว่าต่อมาละครโนรานี้ได้เข้ามาเล่นถวายหน้าพระที่นั่ง

---

[1] ธนิต อยู่โพธิ์, "กำเนิดนาฏศิลป์ไทย," คึกฤทธิ์ 60 (พระนคร : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, 2514), (สำนักพิมพ์ก้าวหน้าจัดพิมพ์ในงานทำบุญอายุครบ 5 รอบ ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช 20 เมษายน 2514), หน้า 106-107.

[2] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ศกุนตลา (พระนคร : ม.ป.ท., ม.ป.ป.) "ภาคผนวกที่ 1 : ว่าด้วยนาฏกะ," หน้า 38-53.

ของพระเจ้าแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา[1]

การที่วัฒนธรรมอินเดียเข้ามาสู่ประเทศไทยโดยผ่านทางชวา มิได้มีเพียงครั้งเดียวเท่านั้น ยังมีตัวอย่างภายหลังอีกหลายอย่าง เป็นต้นว่า นิทานเรื่องพระรามที่ไทยเรานำมาแต่งเป็นรามเกียรติ์หลายต่อหลายฉบับนี้ก็น่าที่จะได้มาจากชวา เพราะถึงแม้เนื้อหาบางตอนจะคล้ายของเขมร แต่มีตอนอื่น ๆ อีกหลายตอนที่ไปตรงกับฉบับของชวา ที่เรียกว่า หิกะยัตศรีราม[2] นิทานอิเหนาเราก็รับมาจากชวา และเป็นที่นิยมกันเป็นอย่างมาก นอกจากนั้นก็ยังมีหนังใหญ่ เราอาจได้มาจากการเล่นหนังอย่างโบราณของชวาก็ได้[3]

---

[1] คมคาย นิลประภัสสร, "บทละครรำเป็นวรรณคดีหรือไม่," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตแผนกภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย พ.ศ. 2497), (อัดสำเนา), หน้า 7.

[2] พระวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยาลาภพฤฒิยากร, เรื่องพระราม (พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2514), (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานนิทรรศการพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ณ หอสมุดแห่งชาติ วันที่ 20-28 กันยายน 2514).

[3] ชวาก็มีการเล่นหนังในสมัยโบราณเช่นเดียวกัน จึงน่าคิดว่า ชาติต่าง ๆ จะได้แบบอย่างมาจากอินเดียอีกเช่นกัน อนึ่ง มีหลักฐานในทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีว่าชวาและชวามีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด ทางด้านศิลปกรรม ปฏิมากรรม ตลอดจนวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ จนกระทั่งบอกได้ยากว่า สองชาตินี้มีการลอกเลียนกันมาอย่างไร ดูรายละเอียดใน ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล, ศิลปสมัยลพบุรี (กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในงานเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 25 พฤษภาคม 2510). และ มานิต วัลลิโภดม, ตรี อมาตยกุล, และ เอลิซาเบธ ไลออนส์, ศิลปสมัยอู่ทอง ศิลปสมัยอยุธยา ศิลปสมัยรัตนโกสินทร์ (กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในงานเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 25 พฤษภาคม 2510).

สิ่งสำคัญที่ควรพิจารณาคือศัพท์ว่า ละคร[1] เป็นปัญหาสงสัยกันมานานแล้วว่ามาจากไหน เป็นภาษาอะไรกันแน่

แต่เดิมเข้าใจกันว่า คำว่า ละคร เพี้ยนมาจากคำว่า นคร ซึ่งเราใช้เรียกเป็นชื่อย่อของเมืองนครศรีธรรมราช หรือเมืองนครลำปาง[2] ว่า "เมืองละคร" ดังนั้นการแสดงในเมืองนครศรีธรรมราชจึงเรียกว่า "ละคร" ไปด้วย[3] มีบางท่านให้ความเห็นว่า เดิมเมืองนครศรีธรรมราชเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรศรีวิชัย และชาวต่างประเทศเรียกว่าเมืองลิกอร์ (Ligor) ที่เมืองนี้กล่าวกันว่า มีแบบแผนการละครเจริญรุ่งเรืองมาก ด้วยเหตุนี้ "นักโบราณคดีสันนิษฐานว่า คำว่า ลิกอร์ ก็คือ ละคร นั่นเอง เพราะคำว่า ลิ สระอิ หายไป กลายเป็นสระอะ ส่วนคำกอร์ ก็แบบเดียวกับ นครวัด ของเขมร ฝรั่งเรียก อังกอร์วัด อังกอร์ เป็น นคร ได้ฉันใด ลิกอร์ ละกอร์ ก็เป็น ละคร ได้ฉันนั้น"[4] อย่างไรก็ตาม มีหลักฐานอื่นที่มีน้ำหนักดีกว่าและทำให้เชื่อได้มากกว่าว่า ไม่ได้เป็นดังที่กล่าวมาแน่นอน ซึ่งจะได้กล่าวในลำดับต่อไป

---

[1] คำว่า ละคร เขียนอย่างนี้ ใช้อักขรวิธีตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2493

[2] เมืองลำปางมีชื่อเรียกอยู่ประมาณ 5-6 ชื่อ เป็นต้นว่า เขลางคนคร กกุตนคร และในตำนานหนองละกอนเรียกว่า "ละกอนลำป่าง" ซึ่งกลายมาจากคำว่า "ลัวะกอนลำป่าง" ตามตำนาน ส่วนในจดหมายเหตุเก่า ๆ มักเรียกว่า เมืองละคร (หรือละคอน หรือลคร)

[3] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เรื่องเดิม, หน้า 1.

[4] เต็มสิริ บุณยสิงห์, และ เจือ สตะเวทิน, วิชานาฏศิลป์ (การละครเพื่อการศึกษา), (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2514), หน้า 2.

บางท่านก็อ้างว่า ทางเขมรเรียกว่า ละโขน หมายถึงมหรสพอย่างหนึ่งเล่นเรื่องต่าง ๆ และเขมรก็มีคำว่า โขล ซึ่งสะกดเหมือนกับ โขล ของภาษาเบงคาลี หมายความว่า ละครชายเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ไทยเราอาจได้คำว่า ละคอน มาจากเขมรที่เรียกว่า ละโขน นี้ก็ได้ถ้าหากจะถือว่าไทยรับเอาแบบแผนละครของเขมรมา แต่เรื่องนี้ก็ไม่แน่นัก ด้วยมีหลักฐานปรากฏว่าในสมัยหลัง เขมรก็ได้รับเอาแบบแผนละครในของไทยไปเช่นกัน[1]

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงบันทึกถึงเรื่องละครชวา เมื่อคราวเสด็จประพาสชวา ใน พ.ศ. 2480 ว่า "เสียใจที่ไม่สามารถจะแยกโขนละครออกได้ว่าต่างกันอย่างไร แม้ของไทยก็แยกได้เป็นอย่างเหลวไหลว่า ถ้าเล่นเรื่องรามเกียรติ์แล้วก็เรียกว่าโขน ถ้าเล่นเรื่องอื่นแล้วเรียกว่าละคร"[2] ความเห็นนี้ดูจะสนับสนุนว่าไทยได้คำว่า ละคอน หรือละคร มาจากเขมรเพราะมีวิธีใช้เหมือนกัน แต่ก็น่าคิดอยู่ว่าเขมรกับชวานั้นมีความสัมพันธ์กันใกล้ชิดมากอยู่หลายด้าน โดยเฉพาะด้านศิลปกรรมก่อสร้างตลอดจนภาษา เขมรอาจได้รับถ่ายทอดศิลปะการละครมาจากชวาเช่นเดียวกับไทยก็ได้

อีกความเห็นหนึ่งว่า ละคอน นั้นเป็นคำชวา แปลว่า เรื่อง เล่นละคอนอิเหนา ก็หมายถึงเล่นเรื่องอิเหนา ละคอนมโนห์ราก็หมายถึงเล่นเรื่องมโนห์รา[3] เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสชวาครั้งหลัง ได้พบละครของชวาอย่างหนึ่งเรียกว่า

---

[1] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2508), หน้า 50.

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, เรื่องไปชวา, ลายพระหัตถ์และบันทึกเมื่อคราวเสด็จชวา พ.ศ. 2480-2481 (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2514), (พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมเจ้าประโลมจิตร ไชยยันต์ 2514), หน้า 35-6.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 36.

008425

"ละงันดริโย" จึงทรงพระราชปรารภว่า คำว่าละครของไทยเราอาจจะมีมูลมาจากคำชวานี่เอง[1]

ท่านผู้รู้บางท่านก็ว่าคำว่า ละคอน นี้มาจากภาษาชวา ซึ่งใช้คำว่า ละคอน (Lakon) เช่นกัน และคำนี้มาจาก ลกุ ธาตุ (laku) แปลว่า ไป หรือกระทำบทบาท (to go; to act)[2] แต่ไม่ทราบว่าชวาประกอบรูปศัพท์จากตัวธาตุอย่างไรจึงออกมาเป็นละคอน[3] น่าจะเป็นไปได้ว่าไทยได้รับเอาคำว่าละคอน นี้มาจากชวาพร้อม ๆ กับที่รับแบบแผนของละครชวา หรืออาจรับมาภายหลังจากนั้น คำนี้เข้ามาในภาษาปักษ์ใต้ก่อน ต่อมาเมื่อคนภาคกลางรับแบบแผนละครมาจากทางใต้ก็รับเอาคำนี้มาด้วย และอาจจะใช้แนวเทียบเขียนเหมือนกับคำว่า "นคร" ซึ่งเป็นชื่อย่อของ นครศรีธรรมราชก็ได้

เนื่องจากคำว่า ละคอน และ ละคร (หรือลคร) นี้ ใช้ปะปนกันมาทั้งสองอย่าง แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงมีพระราชดำรัสให้ใช้ว่า "ละคอน"

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2506), (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนายใหญ่ จารุดิลก ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม 21 มีนาคม 2506), หน้า 1, [เชิงอรรถ]

[2] คำว่า drama ในภาษาอังกฤษมาจากคำว่า δράω (ดราโอ) ซึ่งเป็นภาษากรีก แปลว่า to do; to act เช่นกัน

[3] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ, สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ประทานพระยาอนุมานราชธน (พระนคร : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2506) เล่ม 1, หน้า 235 ; เล่ม 5, หน้า 237.

แต่เพียงอย่างเดียวตามคำวินิจฉัยจากแนวที่มาของคำเดิมก็ตาม[1] แต่ก็ยังคงมีคนใช้กันทั้งสองอย่างต่อมา ทั้งนี้เห็นจะเป็นเพราะใช้กันมาเคยชินและเข้าใจความหมายกันดีแล้ว

เท่าที่ดูจากหลักฐานหลาย ๆ ทางประกอบกันแล้วนี้ พอจะเชื่อได้ว่า ละครไทยมีแบบแผนมาจากชวา ซึ่งอาจจะรับมาจากอินเดียอีกทอดหนึ่ง ในครั้งแรกเราคงจะรับมาเป็นแบบละครโนราดั้งเดิม แล้วจึงค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงปรับปรุงเรื่อยมาเป็นแบบละครที่เรียกว่า ละครชาตรี ละครนอก และละครใน ตามลำดับ น่าเสียดายที่เราไม่มีหลักฐานแน่ชัดที่จะแสดงถึงการวิวัฒนาการในแต่ละช่วงของละครไทย มีแต่เพียงการสันนิษฐานซึ่งอาศัยเค้าเงื่อนบางอย่างที่พอจะหาได้บ้างเท่านั้น

เรามีหลักฐานเกี่ยวกับการละครครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช คือ เมอสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ได้เขียนบันทึกเป็นจดหมายเหตุกล่าวถึงการแสดงของไทยว่า มีละครผู้ชายเล่นเป็นเรื่องราว และมีระบำผู้หญิงเล่นเป็นหมู่ ก่อนหน้านี้ขึ้นไปมีแต่กล่าวถึงระบำรำฟ้อนซึ่งใช้ผู้หญิงแสดง เราจึงมักสรุปกันว่า เดิมมีแต่ละครผู้ชายเท่านั้น ส่วนผู้หญิงจะเป็นแต่นางรำแสดงทารำงาม ๆ ต่อมาเมื่อการเล่นละครของผู้ชายเป็นที่นิยมกันมากขึ้น จึงเกิดละครผู้หญิงขึ้นบ้าง ก็เกิดปัญหาขึ้นอีกว่า ละครผู้หญิงนั้นเกิดขึ้นเมื่อใด เรื่องนี้เราก็ไม่มีหลักฐานบันทึกไว้แน่นอน จนกระทั่งถึงสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พระมหานาควัดท่าทรายได้แต่งปุณโณวาทคำฉันท์ขึ้น กล่าวถึงการแสดงในงานสมโภชรอยพระพุทธบาทว่า มีการเล่นละครในซึ่งผู้หญิงแสดง เล่นตอนอิเหนาลักนางบุษบา ดังนี้:-

---

[1] ชนิต อยู่โพธิ์, โขน (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2508), หน้า 52, อ้างจาก "กระแสพระราชดำริ และลายพระหัตถ์ของ สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว วันที่ 1 มิถุนายน 2467."

ฟายฟ้อนลครใน บริรักษจักรี
โรงรินคิรีมี กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรออนลอออาย
ใครยลบอยากวาย จิตเพ้อมะเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร- พตรวมฤดีโลม[1]

หลักฐานนี้แสดงว่า ในรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีการแสดงละครผู้หญิงแล้ว ซึ่งเรียกว่า "ละครใน" ละครผู้หญิงอาจเกิดขึ้นก่อนหน้านี้ แต่ไม่ก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์แน่นอน เพราะถ้ามีละครผู้หญิง ลาลูแบร์ก็น่าจะได้เคยดูและคงจะได้บันทึกไว้แล้ว ภายหลังรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มาจนถึงสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศอาจจะมีตอนใดตอนหนึ่งที่พระเจ้าอยู่หัวโปรดทอดพระเนตรละคร จึงทรงพระราชดำริให้ผู้หญิงในวังเล่นละครถวายบ้าง และอาจเป็นไปได้ว่า ละครผู้หญิงเกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศนั่นเอง เพราะมีช่วงเวลายาวกว่าสามรัชกาลก่อน ทั้งยังเป็นสมัยที่บ้านเมืองสงบเรียบร้อย และพระเจ้าอยู่หัวก็โปรดการเล่นละครอยู่ด้วย[2]

---

[1] พระมหานาควัดท่าทราย, ปุณโณวาทคำฉันท์ (พระนคร : กรมศิลปากร, 2503), หน้า 40.

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2506), (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพนายใหญ่ จารุดิลก ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 21 มีนาคม 2506), หน้า 80.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในเรื่องมูลเหตุที่จะเกิดละครใน สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงสันนิษฐานไว้ว่า

> คงจะมีพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่ง (อาจจะก่อนสมัยพระนารายณ์) ดำริจะให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่นแต่งให้เทพบุตรจับระบำกับเทพธิดาในเรื่องรามสูร เป็นต้น เพื่อเล่นในพระราชพิธีในพระราชนิเวศน์ เช่นเดียวกับเล่นดึกดำบรรพ์ (ที่เกิดมาเป็นโขน) บางทีจะเป็นระบำเรื่องนี้เองที่เป็นต้นตำรับละครใน จึงได้เล่นระบำเรื่องรามสูรเบิกโรงละครในมาจนกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อเล่นระบำเป็นเรื่องแล้วก็เลยเล่นเป็นแบบแผนสำหรับพระราชพิธีภายในพระราชนิเวศน์เหมือนอย่างโขนเล่นในพระราชพิธีภายนอก[1]

คำว่า "ละครใน" สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ก็ทรงมีพระดำริว่าคงจะมาจากคำว่า "ละครนางใน" หรือ "ละครข้างใน" ซึ่งใช้เรียกกันในชั้นแรก แต่ต่อมาเรียกให้สั้นเข้า คำกลางหายไปจึงเหลือแต่ "ละครใน" เมื่อละครในเกิดขึ้น และใช้ผู้หญิงในวังเป็นผู้แสดง ละครที่ผู้ชายแสดงอยู่ภายนอกพระราชวังแต่เดิม จึงเรียกกันว่า "ละครนอก" เป็นคู่กัน

อนึ่ง มีท่านผู้รู้บางท่านไม่เห็นด้วยกับความเห็นที่ว่า "ละครใน" กร่อนมาจากคำว่า "ละครนางใน" หรือ "ละครข้างใน" ซึ่งผู้แสดงล้วนเป็นผู้หญิงหรือนางข้างในแสดงในเขตพระราชฐาน ว่าดังนี้

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

พระราชฐานนั้นแบ่งออกเป็นสองเขต คือ

ข้างใน มีผู้หญิงล้วน ผู้ชายเข้าไปไม่ได้

ข้างหน้า คือเขตพระราชฐานที่ผู้ชายเข้าไปได้

ข้างในจะมีได้ก็ต่อเมื่อมีข้างหน้าเท่านั้น

ถ้าไม่มีข้างหน้าก็ไม่มีข้างใน

และเมื่อไม่มีละครข้างหน้า ก็ย่อมไม่มีละครข้างใน มีแต่ละครใน

เพราะ "ใน" ในที่นี้หมายถึง ในวัง ไม่ได้หมายถึงข้างในเพราะละครใน

ออกมาเล่นที่ข้างหน้าให้ผู้ชายดูก็ได้

และ "นอก" ก็หมายถึง นอกวัง

ละครนอกก็คือ ละครนอกวัง[1]

อย่างไรก็ดี คำว่า "ละครข้างใน" ก็ยังใช้ติดมาบ้างจนถึงรัชกาลที่ 4 เช่นในประกาศรัชกาลที่ 4 มีปรากฏหลายแห่ง เป็นต้นว่า

ในต้นแผ่นดิน รัชกาลที่ 1 ก็โปรดให้หัดละครข้างใน

เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอุณรุทธตามแบบอย่างแต่ก่อน[2]

ครั้งนี้หญิงในโรงละครหลวงข้างในจะเป็นคนซึ่งต้องเก็บมาโดยพลการก็ไม่มี

แต่สักคน[3]

---

[1] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, "ละครนอก ละครใน และละครดึกดำบรรพ์," วารสารนาฏศิลป์ 13 (พระนคร : ชุมนุมนาฏศิลป์และการละคอน สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2514), หน้า 31.

[2] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ประกาศรัชกาลที่ 4 เรื่องเก็บภาษีโขน ละคอน และการเล่นอื่น ๆ," หอสมุดแห่งชาติ สมุดดำ, เลขที่ 64, อ้างถึงใน ชนิต อยู่โพธิ์, โขน (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2508), หน้า 82.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 80.

แม้ว่าละครในจะเกิดขึ้นทีหลังละครนอก และอาจจะมีขึ้นตามอย่างละครผู้ชาย แต่แบบแผนการเล่นละครใน กับละครนอกก็ต่างกันมาก กล่าวคือ ละครในมุ่งเอาการร่ายรำงดงามและเพลงร้องไพเราะเป็นสำคัญ และมักจะมีบทพรรณนาความงดงาม ความวิจิตรพิสดารของสิ่งต่าง ๆ ในขณะที่ละครนอก ไม่สนใจต่อสิ่งเหล่านี้ มุ่งเอาความรวดเร็วของการดำเนินเรื่องและการเล่นตลกคะนองให้เป็นที่สนุกสนานครึกครื้นแก่คนดูให้มากที่สุด กระบวนการฟ้อนรำของละครในและท่วงทำนองเพลงดนตรีของละครในก็มีลีลาที่เชื่องช้าและนุ่มนวลกว่าของละครนอกมาก ตัวละครผู้หญิงก็ไม่ได้ร้องบทเองเหมือนอย่างละครนอก อาจเป็นเพราะเห็นว่า การรำอย่างละครในต้องใช้ความประณีตบรรจงมากซึ่งทำให้เหน็ดเหนื่อยพออยู่แล้ว ถ้าตัวละครจะต้องร้องเองด้วยก็จะรำได้ไม่งามเต็มที่

ในเรื่องแบบแผนของละครในนี้ สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเห็นว่าละครในเป็นการนำเอาแบบแผนของการแสดง 3 อย่างมาผสมผสานกัน กล่าวคือ ได้เรื่องที่เล่นมาจากโขน ได้กระบวนการเล่นและชื่อที่เรียกว่า "ละคร" มาจากละครผู้ชายที่เล่นกันอยู่เดิม และนำเอาวิธีร้องวิธีรำมาจากระบำ ละครในจึงไม่ให้ตัวละครร้องบทเองอย่างละครนอก[1]

ในระยะแรกละครในเล่นแต่เรื่องอุณรุทและรามเกียรติ์ ซึ่งคงจะเลือกตอนที่เหมาะแก่การรำมาจากเรื่องที่เล่นโขน นำมาเล่นเป็นละคร ทั้งนี้เห็นจะถือว่าเรื่องอุณรุทก็ดี รามเกียรติ์ก็ดี เป็นเรื่องพระนารายณ์อวตารลงมาบำรุงโลกมนุษย์และปราบยุคเข็ญ ซึ่งชาวอินเดียนับถือกันมาว่าการเล่นตำนานดังกล่าวนี้ ทำให้เกิดสวัสดิมงคลทั่วหน้ากัน อีกทั้งยังเป็นเรื่องเหมาะแก่การเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าแผ่นดินซึ่งยกย่องกันว่า คือสมมุติเทวดา และเสมือนพระนารายณ์อวตารลงมาปราบยุคเข็ญและปกครองไพร่ฟ้าให้ร่มเย็นเป็นสุข

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2506), (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพนายใหญ่ จารุดิลก ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 21 มีนาคม 2506), หน้า 12.

ละครในคงมีเล่นแต่สองเรื่องที่กล่าวนั้น จนกระทั่งเจ้าฟ้าราชธิดาสองพระองค์ของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ คือ เจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนาใหญ่และอิเหนาเล็กขึ้น ละครในจึงมีเล่นเรื่องอิเหนาทั้งสองเรื่องอีกด้วย แต่อิเหนาเล็กคงเป็นที่นิยมมากกว่า เพราะเนื้อเรื่องและชื่อตัวละครไม่สับสนอย่างอิเหนาใหญ่ มาในรัชกาลที่ 1 เมื่อทรงพระราชนิพนธ์เรื่องต่อหลัง [อิเหนาใหญ่] ก็คงจะใช้เล่นละครในบ้าง แต่หลังจากนั้น ก็เล่นเรื่องอิเหนา (เล็ก) เรื่องเดียว เรื่องต่อหลังจึงกลายเป็นเรื่องที่ละครข้างนอกเล่นกัน ไม่นับเป็นเรื่องของละครในเหมือนเรื่องอิเหนา เรื่องที่ใช้เล่นละครในจึงมีแต่เพียง 3 เรื่องเท่าที่กล่าวมา[1]

แม้ว่าคำว่า "ละครใน" จะมาจากคำว่า "ละครนางใน" หรือ "ละครข้างใน" ตามที่สันนิษฐานกัน แต่ละครในก็มิได้หมายถึงเฉพาะละครผู้หญิงหรือละครของหลวงเท่านั้น ละครในมีแบบแผนเฉพาะของตนอย่างหนึ่งซึ่งไม่เหมือนการแสดงอย่างอื่น ๆ ที่สำคัญก็คือ จุดประสงค์ของการแสดงละครใน มุ่งจะดูความงดงามประณีตบรรจงของท่ารำและฟังความไพเราะของดนตรี การดำเนินเรื่องจึงเป็นไปอย่างช้า ๆ มีศิลปะชั้นสูง กระบวนการร้องการรำ ก็ต่างไปจากละครนอก และที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ เรื่องที่เล่น ละครในเล่นแต่เฉพาะ 3 เรื่องซึ่งละครนอกไม่เล่น ได้แก่เรื่อง อุณรุท รามเกียรติ์ และอิเหนา แม้ว่าละครผู้ชายจะเล่น 3 เรื่องนี้ก็เรียกว่า ละครใน ได้ ดังเช่นละครผู้ชายของเจ้านายบางพระองค์เช่นเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์เล่นเรื่องอิเหนา ทั้งนี้เพราะเรื่องที่เล่นและแบบแผนการแสดงเป็นอย่างละครใน ในขณะเดียวกัน ขึ้นชื่อว่าละครผู้หญิงจะเป็นละครในทั้งหมดก็หามิได้ ถ้าหากละครผู้หญิงเล่นเรื่องทั้ง 3 ดังกล่าวก็เรียกว่า ละครใน แต่ถ้าเล่นเรื่องอื่นนอกจากนี้ก็เรียกว่า ละครนอก ละครผู้หญิงของหลวงที่เล่นละครนอกคงจะเพิ่งมีในรัชกาลที่ 2 นี่เองเมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้น ดังนั้นคำว่า "ละครใน" กับ "ละครนอก" จึงไม่ได้ต่างกันเฉพาะตัวแสดงเป็นผู้ชายหรือผู้หญิงแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 2; 80.

ละครในในสมัยอยุธยาคงจะรุ่งเรืองอยู่เพียงสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเพียงรัชกาลเดียว เพราะปรากฏว่า สมัยต่อมาเมื่อพระเจ้าเอกทัศน์ต้องพระประสงค์จะทอดพระเนตรละคร ต้องหาละครผู้ชายเข้าไปเล่นถวาย แสดงว่าละครในประจำราชสำนักเล่นถวายไม่ได้ด้วยเหตุอย่างใดอย่างหนึ่ง ประจวบกับการเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าเมื่อ พ.ศ. 2310 ละคร-ในก็กระจัดกระจายไปบ้าง ถูกพม่ากวาดต้อนไปบ้าง

ถึงสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงมีพระราชประสงค์จะฟื้นฟูศิลปะในด้านการละคร ได้ทรงรวบรวมตัวละครที่กระจัดกระจายหนีภัยสงครามอยู่ตามหัวเมืองบ้าง และได้ตัวละครผู้หญิงของเจ้านครบ้าง เข้ามาเป็นครูหัดละครผู้หญิงของหลวงขึ้นใหม่ จึงได้มีละครผู้หญิงแต่ของหลวงโรงเดียวตามแบบเดิม บทละครก็ใช้บทของเดิมซึ่งไม่ค่อยจะสมบูรณ์บ้าง กับบทที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่บ้าง

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ทรงฟื้นฟูการละครครั้งใหญ่ ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครในสำหรับเป็นต้นฉบับสำหรับพระนครขึ้นทั้ง 4 เรื่อง อย่างบริบูรณ์ แต่แบบฉบับการฟ้อนรำไม่ได้เคร่งครัด เพิ่งจะมาพิถีพิถันในเรื่องท่ารำและแบบแผนกันมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จนเรียกว่าเป็นยุคทองของละครใน

เมื่อสิ้นรัชกาลที่ 2 แล้ว ละครในก็เสื่อมโทรมลงไปพักหนึ่ง เนื่องจากพระบาท-สมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรด จนกระทั่งถึงรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอม-เกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้หัดละครในของหลวงขึ้นอีกครั้งหนึ่ง กับทั้งโปรดให้ผู้อื่นมีละครผู้หญิงได้ ไม่ห้ามอีกต่อไป ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ยังมีการเล่นละครใน ในราชสำนักอยู่ ส่วนละครผู้หญิงข้างนอกวังเป็นที่นิยมเรื่อยมา นับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 จนเป็นเหตุให้มีโหรีผู้หญิงเสื่อมลงในระยะนี้ เพราะเจ้านายและขุนนางซึ่งเคยหัดมโหรีในสำนักเพื่อประดับบารมีต่างหันมาหัดละครผู้หญิงกันหมด และในรัชกาลที่ 5 นี้เอง ได้มีละครแบบใหม่เกิดขึ้น คือ ละครดึกดำบรรพ์ นับแต่นั้นมา คนก็หันไปสนใจกับละครแบบใหม่มากกว่าละครในอันเป็นของเดิม เพราะดูง่ายกว่ากัน ดำเนินเรื่องรวดเร็วทันใจ ทั้งยังเป็นของแปลกใหม่

เคยดูมาก่อน ในสมัยต่อมาก็เกิดละครประเภทอื่นอีก เช่น ละครร้อง ละครพันทาง และละครพูด ในระยะหลังนี้ ละครในเสื่อมความนิยมลงมาก หลังสมัยรัชกาลที่ 6 แล้ว มิได้มีละครในของหลวงอีก และแม้ในปัจจุบันนี้จะมีละครในเล่นกันอยู่บ้างในบางโอกาส แต่แบบแผนและลักษณะการแสดงก็เปลี่ยนไปมาก

เนื่องจากสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นสมัยที่ยกย่องกันว่าเป็นยุคทองของการละครรำของไทย กล่าวคือ มีแบบแผนของละครที่เคร่งครัดยิ่งกว่าที่เคยมีมา และมุ่งเรื่องความงามประณีตในการร่ายรำอันเป็นศิลปะของละครในโดยเฉพาะ ส่วนในด้านบทละครนั้น วรรณคดีสโมสรก็ได้พิจารณาตัดสินให้อิเหนาบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นยอดของบทละครรำ จึงนับว่าสมัยนั้นเป็นสมัยที่สำคัญที่สุดของการละครไทย โดยเฉพาะละครรำ แต่ปรากฏว่าเราไม่มีหลักฐานเด่นชัดแสดงให้รู้ว่า ลักษณะการเล่นละครใน ในสมัยรัชกาลที่ 2 ที่แท้จริงเป็นอย่างไร เพราะผู้ที่เป็นครูสอนนาฏศิลป์มักถ่ายทอดศิลปะของตนให้แก่ศิษย์ในทางปฏิบัติเป็นรุ่น ๆ เรื่อยมาอย่างเดียว ไม่มีผู้ใดสนใจจะเขียนบันทึกไว้เป็นหลักฐาน นอกจากนั้นบางคนยังเห็นว่าวิชาการร้องรำไม่ควรแก่การยกย่อง เป็นเรื่องของการเต้นกินรำกิน ไม่มีความสำคัญพอที่จะมาแต่งเป็นตำราอย่างจริงจัง นอกจากจะเป็นพระราชประสงค์ของพระเจ้าแผ่นดิน หรือเจ้านายชั้นสูง ด้วยเหตุนี้ ในปัจจุบันเราจึงหาความจริงต่าง ๆ เหล่านี้ได้ยาก ผู้เขียนเห็นว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องน่าสนใจจึงได้หยิบยกขึ้นมาทำการวิจัย ตอนใดไม่สามารถหาหลักฐานมายืนยันได้แน่นอน ผู้เขียนก็ใช้การตีความหมายจากหลักฐานอื่นที่เกี่ยวข้องบ้าง ใช้แนวเทียบกับสมัยใกล้เคียงที่พอจะมีหลักฐานบ้าง หรือพิจารณาจากคำบอกเล่าของท่านผู้รู้เฉพาะในข้อที่สอดคล้องกับหลักฐานอื่น ๆ ที่มีอยู่แล้วบ้าง

อนึ่ง การศึกษาวิจัยเรื่องละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้เขียนมุ่งศึกษาหนักไปในด้านการแสดงเป็นละครมากกว่าประวัติที่มาอย่างละเอียด หรือด้านรสของภาษา หรือสำนวนโวหารต่าง ๆ ซึ่งเคยมีผู้ทำมามากแล้ว แม้แต่การวิจัยบทละครพระราชนิพนธ์ หรือการเปรียบเทียบบทละครต่างสมัย ทั้งนี้เพราะผู้เขียนเชื่อว่า บทละครโดยเฉพาะที่เป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นของมีขึ้นเพื่อการแสดง มิใช่ต้องการจะ

ให้เป็นวรรณคดีแต่อย่างเดียว และผู้เขียนเห็นว่า การวิจัยในด้านการแสดงดังกล่าว จะเป็นสิ่งช่วยส่งเสริมให้เห็นคุณค่าในทางวรรณคดีของบทละครในได้เป็นอย่างดีไม่แพ้ด้านอื่น ๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย