บทที่ 3

ยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย (พ.ศ. 2453 - 2478)

หลังจากที่ขนบของความบันเทิงในรูปแบบใหม่ ๆ เข้ามาผสมผสานกับแบบแผนดั้งเดิมของไทย จนทำให้การสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยชบเซาไประยะหนึ่ง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาและสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ทั้ง 3 พระองค์นี้ถือว่าทรงเป็นผู้นำและผู้ส่งเสริมสนับสนุนการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยโขนและละคร ซึ่งได้ชบเซาลงไปนั้นให้คืนสู่ภาวะเดิมและดียิ่งขึ้น แม้ว่าจะมีพระราชภารกิจทางด้านการปกครองบ้านเมืองก็ตาม ความริเริ่มในการจัดการศึกษาขึ้นมาใหม่ในราชสำนักในครั้งนี้ นับว่าเป็นการสร้างกำลังคนที่เป็นหลักสำคัญต่อการถ่ายทอดวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งพระองค์ก็ทรงสนับสนุนตามกำลังความสามารถเท่าที่จะทำได้ภายใต้สภาพปัญหาของบ้านเมืองในขณะนั้น ทำให้มีผู้รับทอดสืบต่อกันมาอีกช่วงหนึ่งจนถึงปัจจุบัน

อิทธิพลที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษา

ศิลปะแขนงใดก็ตามย่อมจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาและสิ่งแวดล้อม เช่นเดียวกับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย การอนุรักษ์ให้คงอยู่หรือการเปลี่ยนแปลงกระบวนการของการสืบเนื่องและการถ่ายทอดมีผลมาจากอิทธิพลของเศรษฐกิจ สังคม การเมืองและการปกครองตลอดจนวัฒนธรรมของต่างประเทศ ซึ่งอิทธิพลดังกล่าวมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยทั้งในด้านดีและด้านไม่ดี ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

1. <u>การจัดส่วนราชการใหม่</u> เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชย์สมบัติ ทรงแบ่งงานราชการในราชสำนักออกเป็น 2 ส่วนคือ ราชการกระทรวงวังและราชการส่วนพระองค์ ต่อมาใน พ.ศ. 2455 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งสภาจางวางมหาดเล็กบังคับบัญชากรมในพระราชสำนัก 5 กรมคือ กรมมหาดเล็ก กรมชาวที่ กรมอัศวราช กรมตรวจ และกรมมหรสพ ให้กรมมหรสพมีหน้าที่ควบคุมฝึกหัดและจัดแสดงต่าง ๆ แบ่งออกเป็น

กรมย่อย ๆ ได้แก่ กรมโขนและละคร กรมปี่พาทย์และเครื่องสายไทย กรมพัสดุ (สำหรับเครื่องบรรเลง) กรมช่าง บรรดาข้าราชการในกรมกองเหล่านี้ล้วนแต่เป็นผู้ชายทั้งสิ้น เพราะพระองค์ไม่ทรงสนพระทัยในสตรีใดเป็นพิเศษ (จันทร์รัตน์ ประวาลปัทม์ 2521 : 140 - 147)

เมื่อได้จัดส่วนราชการใหม่แล้ว ข้าราชบริพารที่เป็นโขนและละครของหลวงมาตั้งแต่ยุคก่อนซึ่งอยู่ในความควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ ในลักษณะกึ่งหลวงกึ่งราษฎร์ จึงต้องโอนมาอยู่ในความรับผิดชอบของเจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ ณ อยุธยา) และพระยาอนิรุทธเทวา (ม.ล. ฟื้น พึ่งบุญ ณ อยุธยา) อธิบดีกรมมหาดเล็ก ตลอดจนโอนสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ เช่น เครื่องปี่พาทย์ เครื่องโขนละครมาด้วย ยิ่งไปกว่านั้นการควบคุมดูแลกรมมหรสพ การจัดการแสดง ตลอดจนการพระราชทานความดีความชอบ เช่น พระราชทานเหรียญพระราชทานตราและยศถาบรรดาศักดิ์ ก็โปรดเกล้าฯ โดยตรง (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 66)

จากสาเหตุดังกล่าวนี้ นับได้ว่าเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้กับนาฏศิลปินในการที่จะมุ่งอนุรักษ์และให้การถ่ายทอดวิชาชีพนาฏศิลป์ซึ่งได้ซบเซาลงไปตั้งแต่ปลายยุคก่อนให้กลับมีชีวิตชีวาขึ้นอีก ทั้งให้เกิดมีการตื่นตัวที่จะฝึกหัดนาฏศิลป์ทั้งโขนและละครเพื่อจะได้เป็นที่ต้องพระราชหฤทัย ช่วยให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยได้กระเตื้องขึ้นอีกครั้งหนึ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์และเอาพระทัยใส่ต่อการฝึกหัดโขนอย่างจริงจังนั้น สามารถจำแนกมาตรฐานของการศึกษาวิชาชีพโขนได้อย่างชัดเจนระหว่าง "โขนหลวง" กับ "โขนเชลยศักดิ์" ซึ่งเป็นของเอกชน

2. <u>การก่อตั้งกองเสือป่า</u> กิจกรรมเสือป่าเริ่มจากการซ้อมรบของข้าหลวงมหาดเล็กในรัชกาลที่ 6 โดยโปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชการในกรมมหรสพเป็นเสือป่ากองพิเศษกองหนึ่งเรียกว่า "ทหารกระบี่" กองทหารกระบี่นี้เป็นที่โปรดปรานมากกว่ากองเสือป่าเหล่าอื่น ๆ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 69) จึงเป็นเหตุให้ประชาชนสนใจเลื่อมใสที่จะนำลูกหลานเป็นจำนวนมากให้อยู่ในกรมมหรสพที่พระมหากษัตริย์พอพระทัยมากที่สุด จากจุดนี้เองทรงเห็นเป็นโอกาสสำคัญในการจัดตั้งโรงเรียนสำหรับฝึกหัดนาฏศิลป์และดนตรีควบคู่ไปกับเรียนวิชาสามัญ

ในระยะแรกโปรดฯ ให้ตั้งโรงเรียนสอนหนังสือขึ้นในบริเวณสวนมิสกวัน ด้านถนนพิษณุโลก แยกเป็นหน่วยราชการอีกหน่วยหนึ่ง เรียกว่า "กองโรงเรียนทหารกระบี่หลวง" เมื่อได้โอนข้าราชการกรมมหรสพที่เคยเป็นทหารกระบี่ทั้งหมดมาเป็น "เสือป่าพรานหลวง ร.อ." พร้อมกับพระราชทานนามโรงเรียนทหารกระบี่หลวงเสียใหม่ว่า "โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์" สอนทั้งวิชาสามัญ วิชาชีพโขนและดนตรี ยิ่งไปกว่านั้นทรงหวังที่จะให้โรงเรียนแห่งนี้มีฐานะเทียบเท่ากับโรงเรียนหลวงแห่งอื่น ๆ ดังคำกล่าวของ นายมนตรี ตราโมท นักเรียนคนหนึ่งของโรงเรียนพรานหลวง ซึ่งกล่าวไว้ในหนังสือ "โขน" ของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2526 : 71) ตอนหนึ่งว่า

> ทรงหวังที่จะสถาปนาสถานะของโรงเรียนพรานหลวงนี้ให้เข้าอยู่ในระดับเดียวกันกับโรงเรียนในพระบรมราชูปถัมภ์ทั้งหลายอื่น ซึ่งเวลานั้นมีอยู่ด้วยกัน 4 โรงเรียนคือ โรงเรียนมหาดเล็กหลวง (โรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัยเดี๋ยวนี้) โรงเรียนราชวิทยาลัย (บางขวาง) โรงเรียนมหาดเล็กหลวงเชียงใหม่และโรงเรียนพรานหลวง เพราะพระองค์ได้ทรงสอดส่องเอาพระทัยใส่เป็นอันมาก

จึงเห็นได้ว่าการที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงริเริ่มกองเสือป่าขึ้นมา นับว่าเป็นมูลเหตุของการก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้น ซึ่งมีผลต่อการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์โดยตรง ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงให้มีการศึกษาที่เข้ากับระบบการศึกษาในรูปแบบของโรงเรียน และช่วยให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยได้รับการยกย่องเท่าเทียมกับวิชาชีพสาขาอื่น ๆ

3. <u>การพัฒนาการศึกษา</u> นับตั้งแต่ พ.ศ. 2414 เป็นต้นมา การศึกษาเริ่มเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะของการจัดการศึกษาเพื่อประชาชนมากขึ้นโดยลำดับ เริ่มตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีนโยบายขยายการศึกษาให้กว้างขวางกว่าที่เป็นอยู่ เพื่อสร้างกำลังคนมาใช้ราชการและเพื่อยกระดับการศึกษาของประชาชน โดยจัดตั้งโรงเรียนหลวงแห่งแรกขึ้นในพระราชวัง (เฉลิม อยู่เวียงชัย 2516 : 285) แต่การจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยยังไม่อยู่ในเหตุผลของความจำเป็นที่จะสนับสนุนเท่ากับวิชาการด้านอื่นที่มีความต้องการอยู่ในขณะนั้น ประกอบกับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่ทรงโปรดนาฏศิลป์ไทยเท่าใดนัก แต่จะทรงโปรดความบันเทิงแบบตะวันตกมากกว่า เช่น การประกวดแฟนซีและเต้นรำ ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมอยู่ในสมัยนั้น (หม่อมเจ้าหญิงจงจิตรถนอม ดิศกุล 2513 : 114)

แต่อย่างก็ตาม การพัฒนาการศึกษาในรัชกาลที่ 5 เป็นพื้นฐานของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในรัชกาลที่ 6 ที่มีพระราชประสงค์ให้ข้าราชการกรมมหรสพมีความรู้ทางวิชาการ จึงนับว่าเป็นก้าวแรกของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ที่เปิดโอกาสให้ประชาชนทั่วไปเล่าเรียนเพื่อเข้ารับราชการได้เท่าเทียมกับบุตรหลานของเจ้านายและขุนนางในราชสำนัก

4. <u>รสนิยมของเจ้านาย</u> เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดการละครมากเป็นพิเศษ ไม่เฉพาะแต่สนับสนุนฟื้นฟูโขนละครเท่านั้น พระองค์ยังเป็นผู้ริเริ่มนำ "ละครพูด" เข้ามาฝึกหัดให้กับเจ้านายรวมทั้งข้าราชบริพาร แล้วเผยแพร่ออกไปนอกพระราชวัง การสนับสนุนและริเริ่มดังกล่าวก่อให้เกิดรสนิยมในการนิยมศิลปะแบบตะวันตกในกลุ่มชนชั้นสูงตามแบบอย่างพระมหากษัตริย์ จนอาจกล่าวได้ว่า พระองค์ไม่ได้ทรงสนับสนุนฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ละครมากเท่าใดนัก ถ้าเทียบกับนาฏศิลป์โขนซึ่งทรงโปรดให้มหาดเล็กรับใช้ใกล้ชิดพระองค์มากกว่าพวกนางใน โดยเฉพาะละครของหลวงในราชสำนักพระองค์ก็ไม่ได้สนพระทัยต่อการให้การศึกษาอย่างเป็นเรื่องเป็นราวเหมือนการจัดการศึกษาในพระราชวังสวนกุหลาบ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) ยิ่งไปกว่านั้นยังทรงชักชวนสตรีฝ่ายในให้ฝึกหัดละครพูด ทั้งทรงร่วมแสดงเอง นับได้ว่าทรงเป็นผู้นำในด้านรสนิยมต่อสิ่งบันเทิงใจแบบราชสำนักของตะวันตก จะเห็นได้จากทรงเชิญหม่อมเจ้าหญิงและกุลสตรีชั้นสูงเข้าร่วมสนุกรื่นเริงในพระราชสำนัก เช่น ชมการแสดงโขนละคร งานแสดงภาพเขียน งานเลี้ยง ลีลาศ แฟนซี่ เป็นต้น (พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ 2517 : 645)

ถึงแม้ว่าการสร้างรสนิยมเช่นนี้ ในบางครั้งก็เพื่อเก็บเงินค่าดูละครนำไปบำรุงการกุศล เช่น เรี่ยไรรวบรวมเงินซื้อเรือรบหลวง "พระร่วง" ก็ตาม ดังจะยกตัวอย่างบทความของ ม.ล. ปิ่น มาลากุล (2520 : 40) กล่าวว่า

> การจัดละครพูดครั้งที่ยิ่งใหญ่ที่สุดที่ข้าพเจ้าจำได้คือ การแสดงละครพูด บทพระราชนิพนธ์เรื่อง กุศโลบาย ที่โรงโขนหลวงสวนมิสกวัน เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2464 ที่ว่ายิ่งใหญ่ก็เพราะว่าเป็นบทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ แปลจากเรื่อง A Royal Family ของโรเบิร์ต มาแชล เล่นถึง 6 วัน สมัยนั้นไม่เคยเล่นนานอย่างนี้เลย และเก็บค่าชมถึง 20 บาท ไม่เคยเก็บสูงเท่านั้นอีกนั่นแหละ

ผู้ที่แสดงละครในครั้งนั้นล้วนแต่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนางผู้ใหญ่ทั้งสิ้น เช่น พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ์ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าลักษมีลาวัณ มจ. สกลวรรณกร วรวรรณ มจ.วรรณไวทยากร วรวรรณ มจ.หญิงวรรณี ศรีสมร พระยาประสิทธิศุภการ เป็นต้น

รสนิยมดังกล่าวมีอิทธิพลอย่างสูงต่อการเปลี่ยนแปลงรสนิยมของประชาชน ให้คล้อยตามผู้นำของประเทศและบุคคลชั้นสูง โดยไม่ได้พิจารณาถึงจุดมุ่งหมายของการเสนอละครของพระองค์ลึกซึ้งไปกว่าความรื่นเริงบันเทิงใจ และตื่นตาตื่นใจกับความบันเทิงรูปแบบใหม่ฝังรากลึกอยู่ในจิตใจของคนไทยจนกระทั่งปัจจุบันนี้ ซึ่งเป็นผลกระทบต่อความนิยมศึกษาโขนละครในระยะต่อมากลายเป็นวิชาสำหรับผู้มีรสนิยมที่ล้าสมัยเป็นเหตุให้ผู้ที่ศึกษาโขนละครไม่อาจนำความรู้ที่ได้รับ ไปหาเลี้ยงชีพได้สะดวกนัก และมักจะประสบกับความเป็นอยู่ที่ยากลำบาก เพราะขัดกับความนิยมของประชาชน เว้นเสียแต่จะอยู่รับราชการในราชสำนัก

แต่ในอีกทัศนะหนึ่ง รสนิยมของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่มีต่อการสนับสนุนการศึกษาโขนและริเริ่มละครพูด ตลอดจนร่วมแสดงด้วยนั้น ก่อให้เกิดความไม่พอใจแก่นักการเมืองบางคน กลายเป็นชนวนของการแตกแยกและเป็นข้ออ้างของคณะนายทหารหนุ่มที่ก่อการกบฏเมื่อ ร.ศ. 130 (พ.ศ. 2454) ดังคำให้การของ ร.ต. ถัด รัตนพันธุ์ ในศาลทหารว่า

> การพอใจจะคิดเปลี่ยนแปลงประเพณีการปกครอง เพราะการเล่นโขนเล่นละครเสียเองของพระประมุขแห่งชาตินั้น ไม่มีประโยชน์แก่ชาติอันใดเลย มีแต่จะเสื่อมเสียพระเกียรติยศเกียรติคุณแก่นานาประเทศ และมีผลกระทบกระเทือนถึงชาติ ถึงประชาชนคนไทยอีกด้วย ควรให้เป็นหน้าที่คนอื่นเขาจัดการ (ร.ต.เหรียญ ศรีจันทร์, ร.ต.เนตร พูนวิวัฒน์ 2519 : 120 - 121)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ทำให้มองเห็นถึงค่านิยมและรสนิยมของกลุ่มบุคคลระดับต่าง ๆ ในยุค ที่มีต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย จนอาจกล่าวได้ว่าอยู่ในสถานภาพที่ไม่มั่นคงนัก เปรียบเสมือนเมฆฝนที่ตั้งเค้าดำมืดในขณะที่ท้องฟ้ากำลังสว่างจ้า ที่ทำให้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์มีลักษณะที่ต้องเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมและสิ่งแวดล้อม ตลอดจนค่านิยมและรสนิยมของผู้อุปถัมภ์ศิลปะไม่ว่าจะเป็นพระมหากษัตริย์หรือประชาชน ด้วยอิทธิพลดังกล่าวเมื่อสิ้นบุญพระประมุขของประเทศผู้ให้ความอุปถัมภ์นาฏศิลป์นั้นแล้ว นาฏศิลป์จึงหมดสิ้นบุญวาสนาไปด้วย แต่ที่สำคัญที่สุดคือ "ละครพูด" ไม่ได้เสื่อมสูญไปด้วย กลับกลายเป็นความบันเทิงรูปแบบใหม่ที่ติดอันดับอยู่ในความนิยมอย่างสูงของชนชั้นสูงอย่างไม่เสื่อมคลาย แล้วแพร่หลายออกไปสู่ประชาชนทั่วไป จนก่อให้เกิดมีการศึกษาวิชาชีพรูปแบบใหม่ขึ้นในมหาวิทยาลัยยุคต่อมาคือ "ศิลปการละคร" ซึ่งมีรูปแบบการศึกษาที่เป็นเส้นขนานกับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยอย่างสิ้นเชิง

5. <u>สภาพทางด้านเศรษฐกิจ</u> ปัญหาทางด้านเศรษฐกิจเป็นปัญหาใหญ่ที่ทำให้ยุบการศึกษาในราชสำนักทั้งหมดแล้วให้อยู่ในความรับผิดชอบของคณะรัฐมนตรี จะเห็นได้ว่าเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต เสถียรภาพทางการคลังของประเทศมีความมั่นคง มีรายได้สูงกว่ารายจ่ายและได้เปรียบดุลย์การค้า (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจุลจักรพงศ์ 2517 : 601) แม้ในช่วงต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวประมาณ พ.ศ. 2453 - 2462 การคลังของประเทศก็ยังราบรื่นเป็นปกติ จนกระทั่งใน พ.ศ. 2463 รัฐบาลต้องประสบปัญหาการคลังอย่างมาก เกิดภาวะขาดแคลนเงินสำหรับใช้จ่าย สืบเนื่องจากวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 และความล้มเหลวในการผลิตพืชผลเกษตรกรรม เศรษฐกิจของประเทศจึงปั่นป่วน รัฐบาลขาดดุลย์ทางการค้า ทำให้เงินทุนสำรองของประเทศลดลงอย่างรวดเร็ว ประกอบกับทรงใช้จ่ายเงินอย่างมากในกิจการของกรมมหรสพและกองเสือป่า (จันทร์รัตน์ ประวาลปัทม์ 2521 : 166 - 167) จนเกิดเป็นปัญหาเรื้อรังต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้พระองค์ต้องรับพระราชภาระในด้านการคลังทันทีที่เสด็จเสวยราชย์ใน พ.ศ. 2468 วิธีแก้ไขปัญหาดังกล่าวของพระองค์ก็คือ การดุลยภาพข้าราชการ ตามคำแนะนำของเซอร์เอ็ดเวิร์ดดุกที่ปรึกษากระทรวงพระคลังมหาสมบัติและความเห็นชอบของคณะอภิรัฐมนตรีและที่ประชุมเสนาบดี (รอง ศยามานนท์ 2520 : 25 อ้างถึงใน จันทร์รัตน์ ประวาลปัทม์ 2521 : 215) โดยปลดข้าราชการที่มีมากเกินความจำเป็นเพื่อตัดทอนรายจ่ายของแผ่นดิน มีการยุบและรวมงานราชการของกรมกองบางแห่งเข้าด้วยกัน ทำให้กรมมหรสพในกรมมหาดเล็กซึ่งขึ้นตรงต่อองค์พระมหากษัตริย์ต้องถูกยุบไปรวมอยู่ในกระทรวงวัง เมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2469 ด้วยเหตุผลที่ว่า

> ถ้าหากว่าไม่เป็นเงินมากมายก็เต็มพระราชหฤทัยที่จะทรงสละพระราชทรัพย์รักษาไว้ แต่ตามจำนวนที่เป็นอยู่บัดนี้เหลือความสามารถของพระคลังข้างที่ ที่จะรักษาไว้ได้ ในที่สุดตกลงเป็นเลิกกรมมหรสพ ส่วนเครื่องโขนละคอน สัมภาระทั้งปวง ให้กรมมหรสพมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถาน ซึ่งจะได้พิจารณาต่อไปว่า สิ่งไรควรจะรักษาไว้หรือจะเลหลังออกเสียบ้าง (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 73)

ในสถานการเช่นนี้ กรมโขนและละครหลวง ตลอดจนโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ จึงต้องล้มเลิกไป ข้าราชการมหาดเล็กซึ่งเคยทำหน้าที่เป็นครูสอนโขนละครและรวมทั้งผู้เข้าศึกษาซึ่งได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กก็ต้องถูกปลดออก บางคนก็ถูกย้ายไปทำราชการ

ในหน้าที่อื่น บางคนก็ถูกลดอัตราเงินเดือนลง แต่ด้วยวิธีการเหล่านี้นับว่าเป็นการช่วยให้นาฏศิลปินในราชสำนักไม่ถึงกับสูญสิ้นหมดไปเสียทีเดียว เพราะปรากฏว่าต่อมาไม่นานกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 ก็ได้กลับมามีฐานะเป็นกองมหรสพขึ้นอีกครั้งหนึ่งในปี พ.ศ. 2469 ด้วยความจำเป็นในการที่จะต้องมีศิลปะประจำชาติไว้ใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองและในงานสำคัญของประเทศ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 74)

ด้วยเหตุนี้ศิลปินที่ยังคงหลงเหลืออยู่บางคนได้กลับเข้ามารับราชการใหม่ เช่น พระยานัฏกานุรักษ์ (หลวงวิจิตรวาทการ 2479 : 4) ในฐานะครูสอนโขนละครให้กับกองมหรสพ ซึ่งได้เริ่มฝึกหัดนาฏศิลปินรุ่นใหม่ขึ้นมาอีก อยู่ในความรับผิดชอบของเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) เสนาบดีกระทรวงวัง จนกระทั่ง พ.ศ. 2478 ปัญหาเศรษฐกิจของประเทศยังไม่คลี่คลาย กระทรวงวังต้องถูกลดฐานะลงเป็นกรมพร้อมทั้งถูกตัดงบประมาณค่าใช้จ่าย กองมหรสพจึงถูกโอนมาอยู่กรมศิลปากร ดังนั้นข้าราชการที่เป็นนาฏศิลปินโขนละคร รวมทั้งดนตรีปี่พาทย์ จึงต้องย้ายสังกัดมาอยู่กรมศิลปากรตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

<u>หน่วยงานรับผิดชอบและจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษา</u>

ราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง สำนักของสามัญชนยังเป็นหน่วยงานที่จัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยเช่นเดียวกับในยุคก่อน แต่ลักษณะของการจัดการศึกษาได้เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและการปกครอง รวมทั้งอิทธิพลจากการได้รับการศึกษาจากต่างประเทศ ซึ่งจะเห็นได้ว่าในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงริเริ่มให้เจ้านายและมหาดเล็กฝึกหัดเต้นโขน ต่อมาทรงตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้น เพื่อสอนมหาดเล็กและรับประชาชนทั่วไปเข้ามาเรียนโขนและเรียนหนังสือไปด้วยพร้อม ๆ กัน ครั้นมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมโขนหลวงในราชสำนักเดิมต้องยุบไป โรงเรียนพรานหลวงจึงต้องปิดตายไปด้วย ซึ่งในช่วงนั้นเอง เจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา) เสนาบดีกระทรวงวัง ในสมัยนั้น ได้รับอุปถัมภ์นาฏศิลปินโขนให้ฝึกหัดโขนที่บ้านของท่าน และได้มีโอกาสออกแสดงในงานต่าง ๆ ของราชการ ในที่สุดกรมโขนและละครเดิมก็ได้ยกฐานะขึ้นเป็น

กองหนึ่งในกระทรวงวัง จนกระทั่งได้ถูกยุบไปรวมอยู่กับกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2478 หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยแล้ว

ส่วนการฝึกหัดละครของหลวงในระยะแรกไม่ปรากฏว่ามีการจัดการศึกษาในราชสำนัก นอกจากมีนาฏศิลป์ของหลวงซึ่งตกค้างมาจากรัชกาลก่อน ๆ จนเมื่อเจ้าพระยารามราฆพ (ม.ร.ว. เฟื้อ พึ่งบุญ) ผู้สำเร็จราชการกรมมหาดเล็กและสมุหราชองครักษ์ ได้ยกคณะละครของท่าน โดยมีพระนมทัต (ม ร.ว. ละม้าย พึ่งบุญ) มารดา เป็นผู้ควบคุม ทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัว นับแต่นั้นมาการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในราชสำนักจึงได้เริ่มขึ้นอย่างจริงจัง (ภาพบางตอนจากหนังสือตำราฟ้อนรำ 2507 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) แต่ในขณะเดียวกัน สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ก็ได้รับเด็กหญิงทั่วไปเข้ามาฝึกหัดนาฏศิลป์ในพระราชวังสวนกุหลาบ แล้วต่อมายกให้กับสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธรา ดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ผู้เข้ารับการศึกษานาฏศิลป์ในพระราชวังสวนกุหลาบจึงย้ายไปศึกษาต่อที่พระราชวังสระปทุมโดยได้รับความอุปถัมภ์จากสมเด็จพระพันปีหลวง ในด้านการดำเนินการจัดการศึกษา รับภาระเรื่องเงินเดือนผู้สอนและผู้เรียนทั้งหมด (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) จนกระทั่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมาและสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัยทิวงคตแล้ว หลังจากปี พ.ศ. 2466 เป็นต้นมาไม่มีใครให้ความอุปถัมภ์สำนักละครแห่งนี้ ข้าหลวงในวังก็แตกกระจัดกระจายพลัดพรากออกไปดำเนินชีวิตตามสภาพฐานะดั้งเดิม แต่ก็มีข้าหลวงอีกกลุ่มหนึ่งรวมตัวได้ประมาณ 70 คน จัดตั้งคณะละครขึ้น โดยมีหม่อมครูอิ่งและหม่อมครูนุ่ม เป็นผู้จัดการคณะ ชื่อว่า "คณะครุฑีขั้นสูง" จัดแสดงละครเร่ไปตามที่ต่าง ๆ (ปราโมทย์ บุณยะชัย 2523 : 110) และได้มีผู้รับช่วงอุปการะคณะละครแห่งนี้ต่อ ๆ กันมาหลายคน แต่ก็ไม่ได้มุ่งให้เป็นสำนักการศึกษา มากไปกว่าเป็นคณะละครที่ไม่มีการฝึกหัดเด็กรุ่นใหม่

ในสำนักของเจ้านายและขุนนางปรากฏว่าบางสำนักสืบเนื่องมาตั้งแต่ยุคก่อน เช่น สำนักของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และสำนักของพระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณฯ พระธิดาในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งได้ให้การศึกษาวิชาชีพละครแก่นางข้าหลวง นางกำนัลในวัง (ประวัติคุณครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 5) สำนักละครวังหน้าของพระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณ ฯ นี้ ต่อมาได้โอนมาอยู่ในวังหลวงรัชกาลที่ 6 พร้อมกับเจ้านายและข้าราชบริพารทั้งหมด ละครหลวงของสำนักนี้จึงเข้าเป็นละครของหลวงไปด้วย นอกจากนี้เจ้านายและขุนนาง

บางคน ได้รวบรวมศิลปินที่เป็นโขนมาจากโรงเรียนพรานหลวง พระราชวังสวนกุหลาบ พระราชวังสระปทุม และศิลปินจากกรมมหรสพ มาตั้งเป็นคณะโขนและละครขึ้น รับจ้างแสดงทั่วไป เช่น หลวงราชพงษ์ภักดี อดีตเป็นมหาดเล็กกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 สำนักของพระองค์เจ้าโตสินีย์ (พระองค์โตเล็ก) เป็นต้น

สำหรับสำนักการศึกษาของสามัญชนมีปรากฏอยู่ทั่วไป แต่ไม่มีบทบาทต่อการเป็นแม่แบบให้กับการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในสถาบันการศึกษา ซึ่งต่างกับในยุคก่อนที่ราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง รวมทั้งสำนักของสามัญชน มีการเอื้อต่อกันในการถ่ายโอนนาฏศิลปินไปเป็นผู้สอนในสำนักอื่น แต่การจัดการศึกษาของสามัญชนในยุคนี้ ยังคงเป็นการฝึกหัดอาชีพในครอบครัวที่ไม่ได้ฝึกหัดกันเป็นโรงใหญ่ เจ้าของสำนักบางคนเคยเป็นศิลปินในราชสำนักและศิลปินของเจ้านายขุนนางมาก่อน ก็มาตั้งสำนักฝึกหัดโขนละครขึ้นเป็นงานอาชีพรับจ้างแสดง แต่เนื่องจากสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป ความนิยมในการดูโขนละครของประชาชนลดลง ประกอบกับปัญหาเศรษฐกิจที่ทำให้ค่าใช้จ่ายในการจัดการศึกษาและการแสดงสูงขึ้น ทำให้เกิดการนำวิธีการผสมโขนละครขึ้น กล่าวคือ ใช้ผู้ที่เป็นโขนละครมาแล้วจากสำนักต่าง ๆ ออกแสดงรับจ้างร่วมกันแทนการฝึกหัดศิลปินขึ้นมาใหม่ (ทองเริ่ม มงคลนัฏและแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์) ดังนั้นการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ ทั้งของเจ้านายและขุนนาง ตลอดจนของสามัญชนจึงไม่มีการฝึกหัดกันอย่างจริงจัง และมีน้อยแห่งกว่าในยุคก่อน โดยเฉพาะมาตรฐานในการฝึกหัดก็ลดหย่อนลงไปด้วย

สถานศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์โขนและละครของราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง สำนักของสามัญชนที่ปรากฏว่ามีการจัดดำเนินการในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย มีดังนี้

1. กรมโขนและละครหลวง โรงเรียนพรานหลวง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

2. พระราชวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และพระราชวังสระปทุม ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย

3. กองโขนและละคร ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

4. สำนักของเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา)

5. สำนักของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (เจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 5)

6. สำนักของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ฯ (เจ้าขาว)

7. สำนักของพระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณ ฯ
8. สำนักของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร)
9. สำนักของพระองค์เจ้าโตสินีย์ (พระองค์โตเล็ก)
10. สำนักของหม่อมเจ้าอลังการ
11. สำนักของพระนมทัต (ม.ร.ว. ละม้าย พึ่งบุญ)
12. สำนักบรรทมสินธุ์ของพระยาอนิรุทธเทวา
13. สำนักของหลวงรามภรตศาสตร์ (ยม มงคลนัฏ)
14. สำนักของพระจัดดุริยางค์
15. สำนักของคุณนายพยงค์
16. สำนักของนายพานัส โรหิตาจล
17. สำนักไทยศิริของ ครูมัลลี คงประภัสร์

การจัดการศึกษาของสำนักแต่ละประเภทยังคงมีจุดมุ่งหมายที่ไม่แตกต่างไปจากยุคแรกนัก แต่ความเด่นชัดในการจัดการศึกษาประการหนึ่งก็คือ เพื่อฟื้นฟูนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะในราชสำนัก ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้ก่อให้เกิดการฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์อย่างแท้จริง ดังจะได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษาในยุคฟื้นฟูดังนี้คือ

1. <u>เพื่อฟื้นฟูนาฏศิลป์ไทย</u> นาฏศิลป์โขนและละครอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์เกือบทุกรัชกาลมาโดยตลอด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงรวมกรมมหรสพกลับมาขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์อีกครั้งหนึ่ง และได้ทรงอุปถัมภ์ทั้งด้านศิลปะให้เจริญขึ้น พร้อมทั้งได้มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ทั้งเพลงร้อง รำ ดนตรี บทพระราชนิพนธ์โขน ละครรำ ละครร้อง ละครพูดและละครสังคีต ถึงแม้ว่าพระองค์จะเอาพระทัยใส่ต่อละครรูปแบบที่ได้รับมาจากตะวันตก แต่พระองค์ก็ไม่ได้ทอดทิ้งนาฏศิลป์ไทย ในทางตรงกันข้ามพระองค์ได้พยายามที่จะส่งเสริมและอุปถัมภ์นาฏศิลปินให้ได้รับเกียรติยศ บรรดาศักดิ์และสถานภาพที่ดียิ่งขึ้น (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช , ใน นิออน สนิทวงศ์, มัทนี รัตนิน และ ศรีนวล บุณยวัฒน์ บรรณาธิการ 2522 : 12) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงพระราชประสงค์ที่จะอนุรักษ์และฟื้นฟูนาฏศิลป์ไทย ดังจะเห็นได้จากคำอธิบายในสูจิบัตรการแสดงโขนเนื่องในงานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม โดยพระองค์ได้เป็นผู้ริเริ่มให้มีหาดเล็กและขุนนางในพระราชวังฝึกหัดโขน ตั้งแต่ยังทรงดำรงพระราชอิศริยยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร ว่า

" . . . มีพระราชประสงค์เต่จะให้ผู้ที่คุ้นเคยชอบพอกัน และที่เป็นคนชั้นเดียวกัน มีความรื่นเริง และเพื่อที่จะได้ไม่หลงลืมว่า ศิลปวิทยาการ เล่นเต้นรำ ไม่จำจะต้องเป็นของฝรั่งจึงจะดูได้ ของโบราณของไทยเรามีอยู่ ไม่ควรจะให้เสื่อมสูญไปเสีย (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 60)

2. เพื่อความบันเทิงและประดับบารมี จะเห็นได้จากพระนิสัยโปรดการละครและโขน ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้ได้บทพระราชนิพนธ์ บทพากย์โขนและบทละครรำ เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะทรงสร้างโรงโขนและละครสำหรับผู้ชมที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ทั้งในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด คือ โรงโขนหลวงมิสกวัน โรงละครหลวงสวนศิวาลัย โรงละครหลวง ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน โรงละครหลวง ณ พระราชวังดุสิต โรงละครหลวง ณ พระราชวังพญาไท โรงละครหลวง ณ พระราชวังบางปะอิน โรงละคร ณ พระราชนิเวศน์มฤคทายวัน โรงละคร ณ พระราชวังสนามจันทร์ (ธิดา วัฒนกุล 2519 : 51) นอกจากนี้การจัดให้มีการฝึกหัดละครมีความสัมพันธ์ต่อผลงานทางวรรณคดีที่ทรงโปรดและทรงพระปรีชาสามารถ จนเป็นที่ยอมรับว่าในรัชสมัยของพระองค์เป็นสมัยทองของวรรณคดี (เจือ สตะเวทิน 2511 : 225) และเป็นสมัยที่ศิลปะโขนละครและดนตรีปี่พาทย์เจริญรุ่งเรืองที่สุด (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 68)

ส่วนราชสำนักของพระบรมวงศานุวงศ์ระดับเจ้าฟ้า ก็ปรากฏว่าการฝึกหัดนาฏศิลป์ในพระราชวังถือเป็นเครื่องราชูปโภค เพื่อความบันเทิงและเป็นการประดับบารมีอย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้นบรรดาเจ้านายจึงถือเป็นประเพณีที่จะต้องใฝ่หาและกระตือรือร้นที่จะต้องมีนาฏศิลป์ประดับราชสำนัก จะเห็นได้จากก่อนที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย จะไปศึกษาต่อต่างประเทศ ได้มีรับสั่งให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมาฝึกหัดโขนและละคร 4 คน คือ พระ นาง ยักษ์ ลิง เพื่อจะให้บุคคลทั้ง 4 นั้น เป็นครูโขนละครในพระราชวังของพระองค์ต่อไป เพราะพระองค์ประสงค์จะตั้งสำนักละครขึ้น เพื่อความบันเทิงและประดับบารมีนั่นเอง (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

จากที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ว่า เป็นค่านิยมอย่างหนึ่งของราชสำนักไทยที่เล็งเห็นว่านาฏศิลป์เป็นของสูงควรที่จะฟื้นฟูให้คู่กับพระบารมีและเป็นเครื่องบันเทิงประดับเกียรติยศที่จะขาดเสียไม่ได้ จึงได้มีการฟื้นฟูการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยขึ้น

3. <u>เพื่อส่งเสริมการศึกษา</u> การตื่นตัวยอมรับอารยธรรม วัฒนธรรม และวิทยาการแบบตะวันตกอย่างจริงจังในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นับเป็นยุคเริ่มต้นของการพัฒนาการศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาชีพไปพร้อม ๆ กัน เป็นการยกระดับการศึกษาของนาฏศิลปินให้ทัดเทียมกับข้าราชการในกรมกองอื่น ๆ กล่าวคือ ได้มีการตั้งโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ แล้วโอนข้าราชการกรมมหรสพที่เคยเป็นทหารกระบี่ทั้งหมด รวมทั้งให้ผู้ที่จะเข้ารับราชการในกรมมหรสพทุกคนมารับการศึกษาในโรงเรียนพรานหลวง ทั้งนี้เพราะทรงเล็งเห็นว่า

> ไม่ว่าผู้มีศิลปวิทยาการทางไหน แม้จะสามารถเพียงใดก็ตาม ถ้าขาดการศึกษาในด้านความรู้สามัญเสียแล้ว ย่อมเป็นทางนำมาซึ่งความต่ำทราม เป็นที่เหยียดหยามของบุคคลทั่วไป และถ้าผู้ใดมีพื้นการศึกษาวิชาสามัญดีอยู่แล้ว ก็ย่อมจะช่วยเชิดชูให้ศิลปวิทยาการของผู้นั้นสูงเด่นขึ้นได้เป็นอย่างดี (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 69)

ไม่เพียงแต่โรงเรียนพรานหลวงที่จัดการศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาชีพศิลปะให้เรียนควบคู่กันไปเท่านั้น แม้ในพระราชวังสวนกุหลาบและพระราชวังสระปทุม ตลอดจนกองโขนและละคร กรมมหรสพ กระทรวงวังในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ได้มีการกำหนดวันและเวลาให้มีการศึกษาวิชาสามัญพร้อมกับฝึกหัดโขนละครเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ก็เพื่อยกฐานะของนาฏศิลปินให้มีเกียรติทัดเทียมกับการศึกษาในสาขาอื่น ๆ และที่สำคัญก็คือ เป็นการยกมาตรฐานการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ให้สูงขึ้นเป็นรากฐานให้กับการจัดการศึกษาในสถาบันการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในปัจจุบัน

4. <u>เพื่อการอาชีพ</u> การจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในสำนักของเจ้านายและขุนนาง รวมทั้งสำนักของสามัญชน จะปรากฏว่าจัดกระทำขึ้นเพื่อรับจ้างแสดงทั้งสิ้น ส่วนการศึกษาในราชสำนัก กรมมหรสพ หรือในพระราชวัง จะออกแสดงเฉพาะงานของหลวงหรืออาจจะเป็นลักษณะ "งานช่วย" คือ ไม่คิดราคาค่าแสดง เช่น ออกแสดงในงานมงคลของท่านผู้ใหญ่ที่พระมหากษัตริย์ทรงเคารพนับถือตามพระบรมราชโองการ ดังตัวอย่าง งานแซยิด อายุ 60 ปี ของเจ้าคุณประยูรวงศ์ หรือฉลองพระชนมายุสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยาภานุพันธุวงศ์วรเดช เป็นต้น (ภาพบางตอนจากหนังสือตำราฟ้อนรำ 2507 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

การจัดการศึกษาเพื่อเป็นการอาชีพนี้ เป็นจุดมุ่งหมายที่ผู้เป็นเจ้าของสำนักต้องการจะหารายได้เลี้ยงชีพด้วยการรับจ้างแสดงโขนและละคร ผู้ที่เป็นหัวหน้าคณะหรือเจ้าของสำนัก มักจะ

เป็นผู้ที่เคยได้รับการฝึกหัดโขนละครมาจากราชสำนักหรือในวังของเจ้านายมาก่อน หรือไม่ก็เป็นเจ้านายหรือขุนนางที่มีฐานะดีพอจะอุปการะนาฏศิลปินเป็นจำนวนมากได้ เช่น นายพานัส โรหิตาจล อดีตศิลปินโขนศิษย์เอกของพระยาเพรหมาภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต) ตัวทศกัณฐ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 - 6 ได้รับจัดแสดงโขนตามงานทั่วไปและรับฝึกหัดโขนเพื่อแสดงเป็นอาชีพ ผู้ที่เคยเป็นลูกศิษย์ในสำนักนี้คนหนึ่งคือ นายหยัด ช้างทอง ปัจจุบันมีตำแหน่งเป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2523 : 88) ตัวอย่างอีกบุคคลหนึ่งคือ หลวงราชพงษ์ภักดี อดีตมหาดเล็กในรัชกาลที่ 6 ได้จัดตั้งคณะโขนขึ้นตระเวณรับจ้างแสดงเกือบทั่วประเทศ (ดิลก หวังในธรรมและปัญญา นิตยสุวรรณ 2527 : 14) นอกจากนี้ยังเห็นได้จากประวัติครูมัลลี คงประภัศร์ ในวัยเด็กได้เข้าฝึกหัดละครในสำนักของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ ฯ (เจ้าขาว) ตั้งแต่อายุ 9 - 12 ปี ต่อมาได้กราบทูลลาออกมาสมรส จากนั้นก็ยึดอาชีพรับจ้างแสดงละครจนตั้งสำนักละครของตนเองคือ สำนักไทยศิริ (ประวัติคุณครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 1 - 4)

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า จุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคนี้ ที่เด่นชัดคือ ต้องการฟื้นฟูนาฏศิลป์ไทยให้อยู่เคียงคู่กับพระเกียรติยศและพระบารมีของพระมหากษัตริย์ แม้ในพระราชวังของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอทั้งสองพระองค์ที่ได้กล่าวมาแล้วก็จะพบว่ามีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษานาฏศิลป์เพื่อประดับเกียรติยศและบารมีเช่นเดียวกัน ทั้งนี้เนื่องจากว่า สมเด็จฯ เจ้าฟ้าทั้งสองพระองค์เป็นพระอนุชาที่ร่วมพระราชชนนีเดียวกันกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นผู้ที่จะได้ขึ้นครองราชย์สืบราชสันตติวงศ์ต่อตามกฎมณเฑียรบาลว่าด้วยการสืบราชสันตติวงศ์ ส่วนการจัดการศึกษาเพื่อความบันเทิงและเพื่อประดับบารมีสำนักเจ้านายและขุนนางได้เปลี่ยนแปลงไปจากในยุคก่อน ดังนั้นในสำนักการศึกษาที่นอกเหนือจากราชสำนักแล้ว ล้วนแต่จัดการศึกษาเพื่อเป็นการอาชีพเป็นหลักใหญ่ทั้งสิ้น

<u>การรับและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา</u>

ประเพณีบางอย่างเกี่ยวกับการเข้าศึกษาในราชสำนักได้หมดไป เช่น การฉุดหรือขู่บังคับเอาตัวมาถวายพระมหากษัตริย์เพื่อให้ฝึกหัดนาฏศิลป์ ตลอดจนค่านิยมของเจ้านายในราชสำนักที่มีต่อการฝึกหัดนาฏศิลป์เปลี่ยนแปลงไปเริ่มจะนิยมวัฒนธรรมแบบตะวันตกยิ่งขึ้น จึงสนใจที่จะฝึกหัดละครรูปแบบใหม่ตามพระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ นับว่าเป็นการขยายโอกาสให้กับประชาชนทั่วไปได้มีโอกาสเข้ารับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในราชสำนักมากยิ่งขึ้นโดยปริยาย แต่ในขณะเดียวกันขนบธรรมเนียมประเพณีในการรับเข้าศึกษาแต่ดั้งเดิมก็ยังยึดถือกันอยู่ ดังจะได้กล่าวถึงดังนี้

1. จุดมุ่งหมายของผู้เข้ารับการศึกษา

1.1 เพื่อเป็นข้าราชการและข้าราชสำนัก เนื่องจากค่านิยมที่ถือกันว่าการเข้าศึกษาในราชสำนักได้มีโอกาสเข้ามาอยู่ใกล้พระเนตร พระกรรณองค์สมมติเทวราช เป็นการเข้ามหาวิทยาลัยที่ดีที่สุดแล้วสมัยนั้น (ภาพบางตอนจากหนังสือตำราฟ้อนรำ 2507 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) และไม่มีสำนักใดจะอบรมสตรีได้ดีไปกว่าพระราชวัง เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว ก็จะได้มีตำแหน่งหน้าที่การงานในราชสำนักนั้นต่อไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว องค์พระประมุขของชาติทรงสนับสนุนฟื้นฟูนาฏศิลป์และดนตรี เป็นงานอดิเรกที่โปรดปรานเป็นพิเศษ ฉะนั้นกรมมหรสพในยุคนี้จึงมีลูกผู้ดีและลูกหลานขุนนางสมัครเข้ารับการศึกษาเพื่อเป็นข้าราชการทดแทนนาฏศิลปินคนเก่าที่ร่อยหรอลงไป

แม้ในราชสำนักของพระบรมวงศานุวงศ์ ผู้ซึ่งจะได้เป็นพระมหากษัตริย์สืบราชสันตติวงศ์ต่อมา ก็ปรากฏว่ามีผู้เข้ามาถวายตัวเพื่อจะเป็นข้าราชบริพารและมหาดเล็กของเจ้านายพระองค์นั้น เช่น เมื่อครั้งที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา มีรับสั่งที่จะฝึกหัดละครในพระราชวังเพื่อถวายแด่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ตามสัญญาที่ได้ตกลงกันไว้ ปรากฏว่ามีลูกหลานข้าราชการและประชาชนทั่วไปมาขอเข้าศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในพระราชวังสวนกุหลาบเป็นจำนวนมาก จุดมุ่งหมายประการหนึ่งของผู้เข้ามารับการศึกษาก็คือเพื่อจะได้เป็นข้าพึ่งบุญของพระองค์ และหวังว่าเมื่อพระองค์ได้ครองราชย์สมบัติก็จะได้มีโอกาสเป็นข้าหลวงรับใช้ไปตลอดชีวิต (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

แม้ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งไม่ได้จัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในราชสำนักของพระองค์ เป็นหน้าที่ควบคุมดูแลของเจ้าพระยาวรพงษ์วรพิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา) ก็ปรากฏว่ามีผู้เข้ารับการศึกษาจำนวนมาก ด้วยเป็นค่านิยมสืบมาตั้งแต่ในยุคแรกที่หวังจะได้เป็นข้าราชการในกรมมหรสพต่อไป

1.2 มุ่งหวังที่จะได้รับบรรดาศักดิ์ เนื่องจากค่านิยมอันเนื่องมาจากระบอบการปกครองสมบูรณาญาสิทธิราช ทำให้ผู้ที่รับราชการเป็นที่ต้องพระราชหฤทัย จะได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ชั้นต่าง ๆ ถือเป็นเกียรติยศแก่วงศ์ตระกูล จึงมีเจ้านายและขุนนางส่งเสริมสนับสนุนให้บุตรหลานของตนได้เข้าศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ อาจจะเป็นเพราะการศึกษาหรือการรับราชการในหน้าที่การแสดงโขน ละคร ของกรมมหรสพนั้น สามารถที่จะแสดงผลงานทางด้านฝีมือการแสดงให้

ได้รับความประทับใจ พึงพอพระราชหฤทัยได้ง่ายและรวดเร็ว ประกอบกับเป็นงานศิลปะที่ทรงโปรด จึงปรากฏว่าข้าราชการของกรมมหรสพในยุคนี้ ได้รับยศจากตำแหน่งและบรรดาศักดิ์เหล่านี้ ดังจะขอยกข้อความจากการสัมภาษณ์ครูทอง เริ่ม มงคลนัฏ ซึ่งได้รับการฝึกหัดจากโรงเรียนพรานหลวงในรัชกาลที่ 6 ได้เล่าถึงคำพูดของครูผู้สอนซึ่งมักใช้คุว่าในเวลาลงโทษหนัก ๆ ว่า " . . . เอ็งอยากเป็นโขนก็ต้องตั้งใจฝึก . . . อย่างข้าเห็นไหม เป็นขุน เป็นหลวง เป็นพระ ถูกก็เต้นโขนได้ยศมา"

ความมุ่งหวังที่ได้กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าในยุคแรกผู้ที่เต้นโขนได้ดี มีฝีมือจะได้รับโอกาสเช่นนี้น้อยมาก เพราะเพิ่งจะมาเฟื่องฟูในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้เท่านั้น แต่ในขณะเดียวกันนาฏศิลปินละครที่มีฝีมือและความสามารถประกอบกับรูปร่างหน้าตาสวยงาม ซึ่งจะได้เป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามในยุคก่อนนั้น ปรากฏว่าในยุคนี้ค่านิยมของสังคมโดยเฉพาะเกี่ยวกับสถานภาพของสตรีเปลี่ยนแปลงไป ประกอบกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพยายามเปลี่ยนแปลงประเพณีการมีภริยาหลายคนมาเป็นลัทธิเอกภริยานิยม (Monogamy) ตามแบบอย่างยุโรป (เฉลิม อยู่เวียงไชย 2516 : 237) ความมุ่งหวังที่จะเข้ารับการศึกษาเพื่อจะได้มีโอกาสเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามเช่นในยุคก่อนจึงไม่ปรากฏชัดเจนมากไปกว่าหวังจะเป็นข้าพึ่งบุญของเจ้าของสำนักนั้น ๆ

1.3 <u>ต้องการเป็นนาฏศิลปิน</u> จากการสัมภาษณ์และศึกษาข้อมูลของประวัตินาฏศิลปินในยุคนี้ จะพบว่าเข้ารับการศึกษาด้วยใจรักในอาชีพศิลปินแทบทั้งสิ้น เช่น ครูหยัด ช้างทอง ครูจำเรียง พุธประดับ ครูฉลาด พกุลานนท์ ครูอาคม สายาคม ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น ถึงแม้ว่าบางคนจะไม่ได้รับอนุญาตจากผู้ปกครองให้เข้าศึกษาวิชาชีพนี้ก็ตาม แต่ก็พยายามหาวิธีหลบหลีกอุปสรรคเพื่อที่จะได้รับการฝึกหัดจนได้ จะเห็นตัวอย่างได้จาก ครูมัลลี คงประภัศร์ ในวัยเด็กเรียกกันว่า เด็กหญิงปุย มีความหลงใหลที่จะได้เป็นนาฏศิลปินมาก และได้แอบหนีมารดาติดตามคณะละครของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ฯ (เจ้าขาว) เข้าไปอยู่ในวังด้วย ถึงแม้ว่ามารดาจะไปรับตัวกลับหลายครั้งก็ไม่สำเร็จจนต้องปล่อยตามใจ (ประวัติคุณครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 1 - 2)

นอกจากนี้จะเห็นได้จากประวัติครูเฉลย ศุขะวณิช ก่อนที่จะเข้าศึกษาละครในพระราชวังสวนกุหลาบ ได้ขออนุญาตมารดาเข้าฝึกหัดละคร แต่ได้รับการปฏิเสธในที่สุด ได้หนีมารดาโดยกระโดดลงเรือคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (เจ้าจอมแจ่ม ในรัชกาลที่ 5) เพื่อถวายตัวฝึกหัดละคร ถึงแม้ว่าขณะนั้นมีอายุเพียง 7 ขวบ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) จึงเห็น

ได้ว่า ผู้เข้าศึกษาจะต้องมีใจรักในวิชาชีพนาฏศิลป์และต้องการที่จะได้รับการศึกษาเพื่อจะได้เป็นนาฏศิลปินนั่นเอง

2. การเข้าศึกษา ผู้ที่จะเข้าศึกษายังคงต้องปฏิบัติตนตามขนบประเพณีของไทยที่ได้ยึดถือกันมา แต่จะสังเกตได้ว่าขั้นตอนในการเข้าศึกษาเปลี่ยนแปลงไปจากกฎระเบียบ ที่ได้กำหนดไว้ในยุคก่อนบางประการ ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

2.1 รับจากข้าทาสในสำนัก ถึงแม้ว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงประกาศเลิกทาสแล้วก็ตาม แต่ในสำนักของเจ้านายบางพระองค์ก็ยังปรากฏว่ามีข้าทาสหลงเหลืออยู่ ได้แก่ ทาสในเรือนเบี้ย หรือมีผู้นำลูกหลานมาไว้เป็นตัวจำนำขัดดอก บุคคลเหล่านี้จะได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์ในสำนักนั้น ๆ ด้วย เพื่อที่เจ้าของสำนักจะได้นำออกแสดงเป็นการหารายได้ทางหนึ่ง ตัวอย่างเช่น สำนักละครของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ วังเจ้าขาว ปัจจุบันคือโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย (ประวัติคุณครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 2)

2.2 การฝากตัวและถวายตัว เป็นการปฏิบัติตามประเพณีที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณและยังคงยึดถือต่อมาถึงในยุคนี้คือ จัดดอกไม้ ธูปเทียน ดอกมะเขือ ดอกเข็ม หญ้าแพรก แล้วบิดามารดาเป็นผู้พาเข้าไปกราบครูและกล่าวขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์ (กรี วรศริน, สัมภาษณ์) ซึ่งถ้าเป็นสำนักของเจ้านาย ขุนนางและสามัญชน เมื่อครูหรือเจ้าของสำนักยินยอมรับ ก็เป็นอันว่าได้เป็นศิษย์เข้าศึกษาวิชาชีพในสำนักนั้น ๆ ได้ แต่ถ้าเป็นราชสำนัก ครูผู้สอนจะต้องนำลูกศิษย์เข้าเฝ้าเพื่อถวายตัวต่อพระเจ้าแผ่นดินหรือสมเด็จฯ เจ้าฟ้าฯ ผู้เป็นเจ้าของพระราชวังอีกครั้งหนึ่ง ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากประวัติคุณหญิงอนินทิตา อาขุบุตร (นางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร) เมื่อเยาว์วัยได้ฝึกหัดนาฏศิลป์กับพระนมทัต พึ่งบุญ ณ อยุธยา มารดาเจ้าพระยารามราฆพและพระยาอนิรุทธเทวา แล้วต่อมาได้ฝากตัวเรียนนาฏศิลป์ในวังหลวงโดยศึกษาอยู่กับคุณท้าวศรีสุนทรนาฏ (หม่อมแก้วพนมวัน ณ อยุธยา) และคุณท้าวศรีสุนทรนาฏ ได้นำขึ้นถวายตัวเป็นละครหลวงในสังกัดกรมมหรสพอีกทีหนึ่ง (ภาพบางตอนจากหนังสือตำราฟ้อนรำ 2507 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) เช่นเดียวกับครูเฉลย ศุขะวณิช เมื่อได้ฝากตัวกับคุณท้าวนารีวรคณานันท์ (เจ้าจอมแจ่มในรัชกาลที่ 5) แล้ว ท่านได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์เบื้องต้น โดยรำตามรุ่นพี่ ๆ ไปพลาง ๆ ก่อน จนกระทั่งมีผู้เข้ามาฝากตัวได้จำนวนพอสมควร คุณท้าวนารีวรคณารักษ์ก็จะนำขึ้นถวายตัวต่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา พร้อมกันทีเดียวหลาย ๆ คน โดยบิดามารดาจะต้องร่วมอยู่ในพิธีการถวายตัวซึ่งทางวังเป็นผู้จัดเตรียมพิธีด้วย แต่ในบางกรณีที่ไม่มีบิดามารดานำถวายตัว

อย่างเช่น ครูเฉลย ศุขะวณิช ก็อาจจะให้ผู้ใหญ่ในราชสำนักนั้นเป็นผู้รับรองและนำขึ้นถวายตัวแทนได้ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

2.3 <u>การรับโดยเหตุจากพฤติกรรมที่ทำให้พอพระราชหฤทัย</u> จะเห็นได้จากเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตั้ง "กองเสือป่า" และ "กองลูกเสือ" ในปี พ.ศ. 2454 แล้ว ได้เสด็จพระราชดำเนินไปตามหัวเมือง และมักจะโปรดให้จัดการประลองยุทธเสือป่ากับลูกเสือของมณฑลต่าง ๆ ในต่างจังหวัดเสมอ แต่จะทรงโปรดประทับแรมที่พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม และฝึกประลองยุทธเสือป่ากับลูกเสือ ณ ที่นั้นมากกว่าแห่งอื่น ในการประลองยุทธนั้น เยาวชนที่เป็นลูกเสือและราษฎรเมืองนั้น ๆ จะได้มีโอกาสใกล้ชิดพระองค์มิใช่น้อย เพราะว่าบางครั้งจะทรงร่วมในการประลองยุทธด้วย ครั้งหนึ่งทรงร่วมในการประลองยุทธด้วยการลาดตระเวนในยามดึกบริเวณใกล้เมืองนครปฐม ซึ่งเป็นป่า พระองค์อยู่ฝ่ายเสือป่า อีกฝ่ายหนึ่งเป็นลูกเสือของมณฑลนครไชยศรี และทรงตั้งกติกาว่า หากลูกเสือของมณฑลนครไชยศรีจับเสือป่าได้จะได้รับพระราชทานรางวัล ในครั้งนั้นปรากฏว่าครูเจียร จารุจรณ (ต่อมาได้รับพระราชทานนามว่า นายรงภักดี) เป็นผู้จับตัวพระองค์ได้ ทั้ง ๆ ที่ไม่ทราบว่าเป็นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงโปรดปรานมาก พร้อมกับรับอุปถัมภ์ให้ได้เข้าศึกษาวิชาชีพโขนในโรงเรียนพรานหลวง เพื่อจะได้เป็นมหาดเล็กกรมมหรสพต่อไป (เจียร จารุจรณ, สัมภาษณ์)

2.4 <u>การสมัครเข้าศึกษา</u> นับได้ว่าเป็นครั้งแรกของพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยที่มีการรับสมัครประชาชนทั่วไปเข้ามาฝึกหัดโขนและละคร เพราะว่าแต่ดั้งเดิมมานั้นการศึกษาที่เป็นของหลวงมักจะจัดเฉพาะลูกหลานของเจ้านาย ขุนนางและข้าราชการในราชสำนักเท่านั้น แต่การสมัครเข้าศึกษานี้ยังไม่มีการประกาศรับอย่างเป็นทางราชการ ดังนั้นผู้ใกล้ชิด ได้แก่ ข้าราชการในวัง ก็มักจะใช้สิทธิ์ในการนำลูกหลานมาฝากเรียนก่อน และมีมากกว่าลูกหลานของราษฎรทั่วไป โดยเฉพาะการรับสมัครนั้นยังไม่เป็นที่รู้กันแพร่หลายนัก (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) ด้วยเหตุนี้กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 จึงมีบุตรหลานของสามัญชนทั่วไปเข้ามาร่วมรับการศึกษาด้วย

ความเปลี่ยนแปลงของการเข้าศึกษาทำให้เห็นภาพชัดเจนว่า พระมหากษัตริย์แห่งยุคนี้ พยายามที่จะเปิดโอกาสให้ประชาชนได้เข้ารับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในราชสำนัก ถึงแม้ว่าประเพณีบางอย่างในการเข้าศึกษายังคงใช้อยู่ แต่ขั้นตอนหรือกระบวนการ กฎเกณฑ์ต่าง ๆ ลดบทบาทลงไปมาก พร้อมกันนั้นได้มีการสมัครเข้าศึกษาเข้ามาแทนที่ นับว่าเป็นการเปิดโอกาสให้กับผู้ที่สนใจที่จะเข้าศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยมากกว่ายุคก่อน

3. คุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา เนื่องจากจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษาในยุคนี้ที่เด่นชัดคือ ต้องการฟื้นฟูและส่งเสริมการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ดังนั้นการพิจารณาคุณสมบัติบางประการของผู้เข้าศึกษา จึงไม่ละเอียดลออเหมือนในยุคแรก โดยเฉพาะไม่ปรากฏว่ามีการพิจารณาคุณสมบัติทางด้านสติปัญญาของผู้เข้ารับการศึกษาเลย ดังจะได้กล่าวถึงรายละเอียดดังนี้

3.1 อายุ กล่าวได้ว่า การรับผู้เข้าศึกษาในยุคนี้ยังคงรับเด็กวัยเยาว์เข้ารับการฝึกหัดเช่นเดียวกับในยุคก่อน จะเห็นได้จากประวัติของศิลปินในยุคนี้ เช่น ครูลมุล ยมะคุปต์ เข้าฝึกหัดนาฏศิลป์ในพระราชวังสวนกุหลาบ เมื่ออายุ 6 ปี ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และครูมัลลี คงประภัศร์ เข้ารับการศึกษาเมื่ออายุ 8 ปี ส่วนครูจำเรียง พุทธประดับ เข้าศึกษาในกรมมหรสพ ในรัชกาลที่ 7 เมื่ออายุ 13 ปี ทางด้านศิลปินโขน เช่น ครูฉลาด พกุลานนท์ เข้าศึกษาโขนในกรมมหรสพ รัชกาลที่ 7 เมื่ออายุ 11 ปี และครูอาคม สายาคม เข้าศึกษาในกรมมหรสพ รัชกาลที่ 7 เมื่ออายุ 13 ปี จึงกล่าวได้ว่า การเข้ารับการศึกษาในยุคฟื้นฟูวิชาชีพนาฏศิลป์นี้ยังไม่มีการกำหนดอายุตายตัว

แต่อย่างไรก็ตามนอกจากจะพบว่าผู้เข้ารับการศึกษาจะต้องอยู่ในวัยเยาว์แล้ว อายุของผู้เข้าศึกษายังสัมพันธ์กับการศึกษาวิชาสามัญที่ได้เรียนมาก่อนแล้วด้วย เช่น ครูฉลาด พกุลานนท์ สำเร็จชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 จากพระราชวังสวนกุหลาบ แล้วจึงสมัครเข้ามาเป็นโขนหลวง ในรัชกาลที่ 7 (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2523 : 117) ครูลมุล ยมะคุปต์ ศึกษาวิชาสามัญที่โรงเรียนสตรีวิทยา เมื่ออายุได้ 5 ขวบจึงถวายตัวเป็นละครของพระราชวังสวนกุหลาบ (ประวัตินางลมุล ยมะคุปต์ 2526 : 3) และครูจำเรียง พุทธประดับ สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนประจำจังหวัดเพชรบุรี เมื่ออายุ 13 ปี แล้วจึงสมัครเข้าศึกษาละครในในกรมมหรสพ รัชกาลที่ 7 (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2524 : 32 - 33)

ดังนั้นเมื่อการศึกษาในกรมมหรสพ โรงเรียนพรานหลวง และพระราชวังสวนกุหลาบ จัดการศึกษาวิชาสามัญ ตามหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการในยุคนั้น ผู้เข้าศึกษาจึงสามารถมาเรียนต่อในระดับชั้นที่สูงขึ้นไปได้ แต่การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ยังจะต้องเริ่มต้นจากขั้นพื้นฐานไปตามลำดับ

3.2 รูปร่างหน้าตา การพิจารณาความสวยงามและรูปร่างลักษณะของผู้เข้าศึกษายังมีความสำคัญอยู่บ้างในยุคนี้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าศิลปินละครหลวงในรัชกาลที่ 6 ที่จัดว่า

สวยงามมากมีหลายคน เช่น นางสาวติ๋ว อภัยวงศ์ นางสาวเกษ สุจริตกุล และ นางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร (ภาพบางตอนจากหนังสือตำราฟ้อนรำ 2507 : 6) แต่เมื่อได้พิจารณาถึงการเข้าศึกษาในพระราชวังสวนกุหลาบ โรงเรียนพรานหลวงและกองมหรสพในรัชกาลที่ 7 จะพบว่าไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์หรือการพิจารณาความสวยงามของหน้าตา นอกจากดูร่างกายสมส่วนไม่พิการเป็นเพียงพอแล้ว ทั้งนี้เพราะมีผู้มาสมัครเท่าใด สำนักศึกษาเหล่านี้ก็รับหมด (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า การพิจารณาคุณสมบัติของผู้เข้าศึกษาในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ไม่มีการพิจารณาฐานันดรศักดิ์ของผู้เข้าศึกษา ซึ่งในยุคนี้เปิดกว้างมากกว่ายุคแรกและเกี่ยวเนื่องกับค่านิยมของสังคมไทยด้วย อีกประการหนึ่งคือ การพิจารณารูปร่างหน้าตาและสติปัญญา ซึ่งในยุคนี้มองว่าไม่ใช่สิ่งสำคัญนัก จากลักษณะของการรับเข้าศึกษาดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ก่อให้เกิดศิลปินที่มีฝีไม้ลายมือในการร่ายรำที่งดงามเป็นแบบอย่างที่ดีและเป็นแบบแผนถ่ายทอดให้คนในรุ่นต่อมา โดยไม่ต้องอาศัยรูปสมบัติ ดังจะยกข้อความเปรียบเทียบจากหนังสือ "หลักราชการ" พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตอนหนึ่งว่า "วิชานั้นเปรียบเหมือนเครื่องแต่งตัว ซึ่งใครมีทุนทรัพย์แล้ว ก็อาจจะหาแต่งได้เท่ากัน ถึงแม้นุ่งหางหงส์ ผัดหน้าใส่ชฎาทอง ถ้าแม้ว่ารำไม่งาม เขาก็ไม่เลือกเอาเป็นตัวอิเหนา" (ธีระ กัณหษา, ใน อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพคุณสุทิน นรรัตน์ 2528 : 1)

4. <u>การใช้ชีวิตระหว่างศึกษา</u> ในขณะที่เข้ารับการศึกษานั้น ผู้เรียนอาจจะพักอาศัยกับเจ้าของสำนัก หรืออาจจะไปเรียนในเวลาเช้าและกลับบ้านในเวลาเย็น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะของการจัดการศึกษาแต่ละสำนัก กล่าวคือ

ผู้เข้ารับการศึกษาโขนละครหลวงในรัชกาลที่ 6 สำนักของเจ้านายและขุนนาง รวมทั้งสำนักการศึกษาของสามัญชน จะได้รับความอุปถัมภ์ในเรื่องที่อยู่อาศัยและปัจจัยต่าง ๆ จากเจ้าของสำนัก และใช้ชีวิตในยามว่างหลังจากการศึกษาวิชาชีพเช่นเดียวกับในยุคแรก ตัวอย่างเช่น เมื่อเข้าศึกษาในราชสำนัก ก็จะอาศัยอยู่ในวังนั้นเลย อาจจะลากลับบ้านได้เป็นครั้งคราว โดยเฉพาะละครหลวงในราชสำนักอาจจะกลับไปพักอยู่ที่บ้านได้เป็นเวลานาน ๆ เมื่อถึงคราวมีงานการแสดง จึงมารวมกันเพื่อฝึกซ้อมครั้งหนึ่ง (ภาพบางตอนจากหนังสือตำราฟ้อนรำ 2507 : 6)

นับตั้งแต่ได้ถวายตัวก็จะได้รับพระราชทานเงินเดือน ซึ่งแต่ละคนจะได้รับแตกต่างกันตามความมากน้อยของอายุและตามแต่จะทรงโปรดฯ เช่น ครูเฉลย ศุขะวณิช ถวายตัวเมื่ออายุ 7 ปี ได้รับเงินเดือน ๆ ละ 3 บาท คุณอนินทิตา นาวีเสถียร ถวายตัวเมื่ออายุ 8 ปี ได้รับเงินเดือน ๆ ละ 6 บาท ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ถวายตัว เมื่ออายุ 11 ปี ได้รับเงินเดือน ๆ ละ 8 บาท นอกจากนี้ยังได้รับพระราชทานผ้านุ่ง ผ้าห่ม ส่วนเรื่องการทำงานต่าง ๆ ในวัง เช่น ทำความสะอาดและอาหาร เป็นหน้าที่ของข้าหลวง เพียงแต่จะต้องซักเสื้อผ้าและซื้อขนมรับประทานเอง (แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังปรากฏในประวัติครูลมุล ยมะคุปต์ (2526 : 10 - 11) กล่าวถึงชีวิตประจำวันของผู้เข้ารับการศึกษาในพระราชวังสระปทุมอย่างชัดเจนคือ ในเวลาเช้าจะต้องเปลี่ยนเวรกันไปเก็บดอกพุทธชาดเพื่อนำมาร้อยมาลัยทูลเกล้าฯ ถวาย สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงเพชรบูรณ์อินทราชัย แล้วฝึกรำและซ้อมละครจากนั้นจะได้ฝึกหัดการเรือน การปรุงอาหารคาวหวาน การตัดเย็บเสื้อผ้า การปักสะดึงและการสร้างเครื่องแต่งกายละคร โดยมีนางข้าหลวงเป็นครูฝึกสอนให้

แต่เนื่องจากการรับเข้าศึกษานั้นจะรับเด็กที่อยู่ในวัยเยาว์ ซึ่งธรรมชาติของเด็กวัยนี้ชอบเล่นซุกซน ผู้เรียนจึงมีความรู้สึกว่าช่วงชีวิตในขณะเข้ารับการศึกษานั้นน่าเบื่อหน่าย (ประวัตินางลมุล ยมะคุปต์ 2526 : 11) ไม่ค่อยจะได้รับความเป็นอิสระนักเพราะว่า

> เมื่อตื่นนอนขึ้นมา ครูก็มาคุมไปฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วตั้งแต่ย่ำรุ่งจน 8 โมง พักอาบน้ำกินข้าวต้ม แล้วฝึกร้อยมาลัยบูชาพระจนถึงเที่ยง ทานข้าวเสร็จก็เรียนหนังสือตั้งแต่บ่ายโมงจนถึงบ่ายสามโมงทุกวัน พอบ่ายสามโมงก็ปักสะดึงละคร . . . จนฉันต้องแกล้งถ่วงเวลาทำงานช้า ๆ . . . ฉันยังจำได้เลยนะว่า ชอบเอาเลื่อม เอาดิ้นที่แจกให้ปักเครื่องหยอดล่องกระดานทิ้งใต้ถุนทุกที . . . พอทานข้าวเย็นแล้วก็ซ้อมละครต่อ จนทหารเป่าแตรจึงล้างหน้าเข้านอน เป็นอย่างนี้ทุกวัน (แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์)

ผู้เรียนในสำนักของสามัญชนก็เช่นเดียวกัน จะต้องทำงานปรนนิบัติรับใช้ครูผู้สอนในฐานะเป็นลูกศิษย์โดยไม่ได้รับค่าจ้างตอบแทน แต่ก็ไม่ต้องจ่ายค่าเล่าเรียนให้ครู จนเมื่อได้ออกแสดงจึงจะได้รับส่วนแบ่งรายได้บ้าง ซึ่งก็แล้วแต่ครูจะเป็นผู้กำหนดในแต่ละครั้งว่าจะจ่ายให้เท่าใด ในอัตราที่ไม่ได้มีการกำหนดแน่นอนตายตัว (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) ดังนั้นเมื่อมีผู้ว่าจ้างไปแสดง ครูจะเป็นผู้คัดเลือกผู้เรียนและควบคุมการแสดง หากไม่มีผู้มาว่าจ้าง ก็จะฝึกหัดโขนละครอยู่ที่บ้านของครู พร้อมกับช่วยทำงานบ้านไปด้วย (ประวัติครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 7)

หรือแม้แต่ในภายหลังมีการศึกษาจัดเป็นระบบโรงเรียนแล้วก็ตาม ถ้าหากผู้เรียนคนใดได้รับเลือกให้ได้รับบทบาทตัวละครตัวเอก ครูก็จะให้ไปอยู่ที่บ้านครูเพื่อฝึกซ้อมท่ารำร่ายรำเป็นพิเศษ ผู้เรียนก็จะต้องคอยปรนนิบัติครูด้วยเช่นกัน ซึ่งจะเห็นตัวอย่างได้จาก นายอาคม สายาคม ไปอยู่บ้านพระยานัฏกานุรักษ์และคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ เพื่อฝึกซ้อมบทบาทตัวพระราม ในขณะท่านเล่นสะกา ก็ต้องคอยนั่งบัดยุงให้ท่านบ้าง พัดให้ท่านบ้าง" (อาคม สายาคม 2520 : จ) ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการปรนนิบัติครูตามประเพณีของครูกับศิษย์ซึ่งมีมาแต่สมัยโบราณ ซึ่งไม่ใช่เป็นการบังคับแต่เป็นลักษณะของการแสดงออกถึงความรัก ความซื่อสัตย์ ความเคารพนับถือของศิษย์นั่นเอง

นอกจากที่ได้กล่าวแล้ว ยังมีผู้เข้าเรียนในสำนักที่จัดการศึกษาตามแบบระบบโรงเรียน ซึ่งมีอยู่ 2 แห่งคือ โรงเรียนพรานหลวง ซึ่งมีทั้งนักเรียนอยู่ประจำและไปกลับ จำนวนประมาณ 100 คน แบ่งเป็น 6 ชั้น ตั้งแต่ประถมปีที่ 1 ถึงปีที่ 6 และสอนหนังสือเช่นเดียวกับหลักสูตรในโรงเรียนอื่น มีนายช่วน เอกะโรหิต (ภายหลังได้บรรดาศักดิ์เป็นพระนนทพรรคพลานุสิษฐ์) เป็นอาจารย์ใหญ่ ลักษณะของการใช้เวลาของผู้เข้าเรียนในโรงเรียนพรานหลวงนี้ มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติประจำ พ.ศ. 2528 และผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยกรมศิลปากร อดีตนักเรียนโรงเรียนพรานหลวงได้เขียนไว้ในหนังสือ "โขน" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 70 - 71) ประกอบกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์นายทองเริ่ม มงคลนัฏ สรุปได้ว่า

นักเรียนพรานหลวงทุกคนจะได้รับแจกหีบเหล็ก 1 ใบ ผ้านุ่งผ้าพื้น 2 ผืน เสื้อในขาว 2 ตัว กับเครื่องแต่งกายแบบนักเรียนพรานปีละ 2 ชุด (เป็นเสื้อสีเขียว กางเกงสีเขียว ผ้าผูกคอสีเขียว ถุงเท้ายาวสีดำ ปลอกขาสีเหลือง รองเท้าทหารสีน้ำตาล) และสมุดหนังสือ อุปกรณ์การเรียน พร้อมทั้งเตียง ที่นอน หมอน มุ้ง มีอาหารให้รับประทานวันละ 3 เวลา มีเรือนนอนจัดเป็นห้อง ๆ ในบริเวณวังจันทร์ด้านทิศตะวันตกและด้านทิศเหนือ เมื่อฝึกโขนมีฝีมือดีแล้วประมาณ 1 - 2 ปี ก็จะได้รับพระราชทานเงินเดือน ๆ ละ 6 บาท เป็นขั้นต้นและจะได้รับเพิ่มขึ้นตามความสามารถ นอกจากนี้ในสัปดาห์หนึ่ง ๆ จะส่งเสื้อผ้า เครื่องแต่งกายไปซักฟอกได้ในค่าใช้จ่ายของหลวง บริเวณเรือนนอนในวังจันทร์มีสนามเล่นและโรงพยาบาล มีแพทย์อยู่ประจำและจะได้รับการรักษาพยาบาลโดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายส่วนตัว

อย่างไรก็ตามการปฏิบัติราชการในฐานะเป็นข้าราชการเมื่อได้รับพระราชทานเงินเดือนแล้ว ยังคงควบคู่ไปกับการเรียนวิชาสามัญไปด้วย ดังนั้นในภาคเช้า นักเรียนทุกคนต้องเข้าเรียนวิชาสามัญตั้งแต่เวลา 9.00 - 12.00 น. ส่วนภาคบ่ายฝึกศิลปะตั้งแต่เวลา 13.00 - 16.00 น. ซึ่งจะไปเรียนตามที่ตั้งกรมกองของศิลปะนั้น ๆ คือ กรมปี่พาทย์หลวง

อยู่ในบริเวณวังจันทร์ข้างกรมบัญชาการ กรมโขนหลวงอยู่ที่สวนมิสกวัน กองเครื่องสายฝรั่งหลวงอยู่ที่ราชฤดมัยสมาคม หลังจากเวลาเรียนแล้วผู้เป็นนักเรียนไปกลับก็แยกย้ายกันกลับบ้าน ส่วนนักเรียนที่อยู่ประจำจะอยู่ในความควบคุมของครู ซึ่งแบ่งเป็น 4 คณะ ตามราชทินนามของครูผู้เป็นหัวหน้าคณะคือ คณะประสาท คณะประสิทธิ คณะวิศาลและคณะวิเศษ ครูผู้ควบคุมก็จะมีห้องพักอยู่แถวเดียวกับนักเรียนในคณะของตน มีการประกวดทำความสะอาดและตกแต่งห้องพักเพื่อรับรางวัลจากครูผู้ควบคุมด้วย

ส่วนสำนักการศึกษาอีกแห่งหนึ่งอยู่บริเวณท้ายพระบรมมหาราชวัง บริเวณโรงเรียนพระตำหนักในปัจจุบัน (กรี วรศริน, สัมภาษณ์) จึงมักจะเรียกผู้ที่เข้าศึกษาในสถานศึกษาแห่งนี้ว่า "พวกท้ายวัง" ของกรมมหรสพ ในรัชกาลที่ 7 ซึ่งเปิดสอนทั้งโขนละครและดนตรี นอกจากนักเรียนจะไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายใด ๆ ในการเล่าเรียนแล้ว ขณะเดียวกันจะมีรถรับส่งนักเรียนถึงบ้านและผู้เรียนจะได้รับเบี้ยเลี้ยงวันละ 10 สตางค์ทุกคน จนกว่าจะมีฝีมือได้ออกแสดงและถวายตัวแล้ว ก็จะได้รับพระราชทานเงินเดือนตามความสามารถ เช่น นายฉลาด พกุลานนท์ แสดงโขนในตำแหน่งสิบแปดมงกุฎ ได้เงินเดือนขั้นแรก 5 บาท (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2523 : 118) นางสาวจำเรียง พุธประดับ ตัวนางได้เงินเดือนขั้นแรก 6 บาท (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2524 : 33) ส่วนผู้แสดงตำแหน่งพระราม พระลักษมณ์ ทศกัณฐ์ หนุมาน ได้เดือนละ 10 บาท สุครีพ ชมพูพาน หรือยักษ์ต่างเมืองได้เดือนละ 8 บาท เสนาได้ 6 บาท ตัวสำรองได้ 4 บาท พวกเขนได้ 3 บาท (อาคม สายาคม 2520 : ฆ) แต่ผู้ที่เรียนท้ายวังทุกคนจะต้องเป็นนักเรียนไปกลับ เพียงแต่สำนักศึกษาจะมีอาหารกลางวันให้รับประทานเท่านั้น

การใช้เวลาของผู้เข้ารับการศึกษาในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ นอกเหนือจากเวลาเรียนวิชาชีพโขนและละคร ตลอดจนวิชาสามัญดังได้กล่าวมาแล้ว พบว่าจะต้องใช้เวลานอกเหนือจากการทำงานบ้านในฐานะลูกหรือสมาชิกในครอบครัวเพื่อการฝึกซ้อมโขนละครให้มีทักษะและฝีมือดียิ่งขึ้น (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) อีกทั้งในระหว่างที่ศึกษาอยู่นั้น ผู้เรียนสามารถออกไปร่วมแสดงโขนกับสำนักโขนละครแห่งอื่น ๆ ได้บ้าง เพื่อหารายได้พิเศษเพิ่มเติมจากเงินเดือนหรือเบี้ยเลี้ยงที่ได้รับอยู่เป็นประจำ ถึงแม้ว่าในระยะแรก ๆ จะต้องหลบหนีไปแสดง และต้องถูกลงโทษถ้าครูผู้สอนทราบ แต่ในระยะต่อมาการกระทำดังกล่าวไม่ถือว่าเป็นความผิด

จึงเห็นได้ว่าผู้เข้าศึกษาในยุคนี้มีการดำเนินชีวิตในระหว่างเข้ารับการศึกษาที่ผสมผสานกันระหว่างรูปแบบเดิมคือ พึ่งพาอาศัยอยู่กับเจ้าของสำนักกับรูปแบบของการศึกษาเล่าเรียนตามกำหนดวันและเวลา แบบระบบโรงเรียนที่เพิ่งจะได้ริเริ่มขึ้นในประเทศไทย นับว่าเป็นความเปลี่ยนแปลงที่ช่วยให้ผู้เข้าศึกษาสามารถที่จะเลือกแนวทางของการใช้ชีวิตในระหว่างรับการศึกษาได้กว้างขวางขึ้น

<u>หลักสูตรและการสอน</u>

ข้อมูลเกี่ยวกับหลักสูตรและการสอนในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย มีความกระจ่างชัดมากกว่ายุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม ซึ่งทำให้มองเห็นได้ว่าหลักสูตรและการสอนของยุคฟื้นฟูนี้ อนุรักษ์ตามรูปแบบดั้งเดิมที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา เพียงแต่มีการจัดระบบการเรียนการสอนให้เป็นกิจลักษณะ ด้วยการกำหนดวัน เวลาในการเรียนการสอนที่แน่นอน ควบคู่ไปกับการสอนวิชาสามัญ ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

1. <u>หลักสูตร</u> ถึงแม้ว่าการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์เริ่มจะเป็นระบบระเบียบขึ้น แต่ก็ไม่ปรากฏว่ามีการบันทึกหลักสูตรไว้เป็นลายลักษณ์อักษร นอกจากเนื้อหาวิชาซึ่งกำหนดเป็นแบบแผนเพื่อใช้ในการฝึกหัดขั้นพื้นฐานและขั้นของการนำไปใช้แล้ว เนื้อหาวิชานอกเหนือจากนี้จะเป็นหลักสูตรที่อยู่ในใจครู (กรี วรศริน, สัมภาษณ์, เฉลย ศุขะวณิช, ทองเริ่ม มงคลนัฏ และแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์) จนกระทั่งต่อมาในช่วงปลายยุคเริ่มจะเห็นเค้าของการจัดลำดับเนื้อหาวิชาในการเรียนการสอนตามความยากง่ายและตามประสบการณ์ความรู้ที่ได้รับการศึกษาตั้งแต่แรกเริ่ม กล่าวคือ

1.1 <u>เนื้อหาวิชาขั้นพื้นฐาน</u> เป็นลำดับเนื้อหาวิชาของการฝึกปฏิบัติขั้นต้นของโขนและละคร เพื่อให้กล้ามเนื้อแขน ขา แข็งแรงอยู่ตัว และคุ้นเคยกับจังหวะของดนตรี พื้นฐานของการฝึกตัวยักษ์และลิงของโขน ได้แก่ การตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หกคะเมน ตลอดจนอิริยาบถต่าง ๆ ของโขนตัวลิง เช่น การเดิน การนั่ง การเกา เป็นต้น ลำดับต่อไปคือ ฝึก "ท่าเต้นหลัก" ซึ่งในยุคฟื้นฟูนี้เรียกว่า "แม่ท่า" เป็นท่าพื้นฐานของยักษ์ 6 ท่า และลิง 6 ท่า เหมือนกับในยุคก่อน

ส่วนพื้นฐานของการฝึกหัดตัวพระ ตัวนางของโขนและละครก็คือ "รำเพลง" ได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิดกลองและเพลงเสมอ การฝึกรำพื้นฐานนี้เพื่อให้ผู้เรียนรู้จักการทรงตัว การนั่ง การกระทบจังหวะ การตีไหล่ การกล่อมหน้า การวางมือ การวางเท้า การก้าวและยกเท้า ฯลฯ รวมทั้งการยืนร่ายรำในท่าต่าง ๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นพื้นฐานให้ผู้เรียนรู้จักการใช้อวัยวะแต่ละส่วน ก่อนที่จะหัดรำใช้บทและทำบทต่อไป การฝึกหัดรำในขั้นต้นนี้จะใช้เวลาประมาณ 1 - 2 ปี เป็นอย่างน้อย (อาคม สายาคม 2525 : 55) นอกจากนี้แล้วยังปรากฏว่า สำนักการศึกษาในพระราชวังสวนกุหลาบยังได้เพิ่ม "การเต้นหลัก" เป็นพื้นฐานขั้นต้นในการฝึกหัดตัวพระและรำเพลง "เชิดฉิ่ง" สำหรับตัวนางเป็นพิเศษกว่าสำนักการศึกษาแห่งอื่น ๆ

1.2 <u>เนื้อหาวิชาขั้นรำทำบทหรือรำใช้บท</u> เนื้อหาวิชาในขั้นตอนนี้จัดได้ว่าเป็นระดับที่สูงขึ้น หลังจากที่ได้ศึกษาระดับพื้นฐานมาแล้ว โดยครูจะเป็นผู้พิจารณาท่วงทีลีลาการร่ายรำ ทักษะ ความสามารถ ตลอดจนสติปัญญาในการจดจำท่าร่ายรำ แล้วจึงให้การศึกษาเนื้อหาวิชาในขั้นนี้ตามความเหมาะสมกับคุณลักษณะของผู้เรียน เพราะฉะนั้นผู้เรียนแต่ละคนจะได้รับความรู้มากน้อยแตกต่างกันไป เนื่องจากหลักสูตรอยู่ในใจครูและแล้วแต่ความพอใจของครูดังได้กล่าวมาแล้ว หรืออาจจะกล่าวได้ว่า เป็นลำดับเนื้อหาวิชาที่ผู้เรียนจะได้รับตามฐานะของตัวละครที่ได้รับเลือกให้เป็นผู้แสดงตามบทบาทในบทละครไม่ว่าจะเป็นโขนหรือละครก็ตาม กล่าวคือ เนื้อหาวิชาท่าร่ายรำเพลงต่าง ๆ ผู้เรียนจะได้รับการฝึกหัดก็ต่อเมื่อได้รับการคัดเลือกให้รับบทบาทตัวละครตัวนั้น ๆ ซึ่งในบทละครกำหนดว่าจะต้องรำเพลงอะไรบ้าง ผู้เรียนก็จะได้รับความรู้ที่ครูถ่ายทอดให้ตามบทละคร จึงเรียกลำดับเนื้อหาวิชาระดับนี้ว่า "รำทำบทหรือรำใช้บท" ตัวอย่างเช่น ถ้าผู้เรียนคนใดได้รับคัดเลือกเป็นตัวนางศุภลักษณ์ก็จะต้องเรียนเพลงเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ด้วย ส่วนคนอื่น ๆ ก็จะได้เรียนเพลงรำเพลงอื่นตามบทบาทซึ่งได้รับต่างกันไป หรืออาจจะได้เรียนเพลงรำเพลงอื่นตามบทบาทซึ่งได้รับต่างกันไป ซึ่งถือว่าเป็นเพลงรำชั้นสูง ถ้าหากว่ามีกำหนดไว้ในบท (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

ต่อมาในช่วงปลายยุค ประมาณ พ.ศ. 2473 ปรากฏว่าได้เริ่มมีการจัดลำดับเนื้อหาวิชาในระดับนี้ให้ผู้เรียนละคร ได้รับความรู้เหมือนและเท่าเทียมกัน ถึงแม้ว่ายังไม่ได้กำหนดเป็นกฎเกณฑ์และบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร กล่าวคือ ให้ผู้เรียนได้รับความรู้ในเรื่องลีลาท่ารำนาฏศิลป์ที่เป็นบทกิริยาอาการต่าง ๆ เช่น ไป มา โกรธ รัก อาย เดิน คลาน หมอบ กราบ เป็นต้น ลำดับต่อไปคือ เนื้อหาความรู้เกี่ยวกับการรำเป็นหมู่และรำเดี่ยว ได้แก่ ระบำสี่บท

ระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมาสตร์ รำเชิดฉิ่ง .มขลา (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2524 : 33) บรรดาเพลงรำเหล่านี้ "ระบำสี่บท" จัดได้ว่าเป็นลำดับเนื้อหาวิชาขั้นสูงและใช้เป็น "แม่แบบ" ของระบำหรือรำชุดอื่น ๆ จนกล่าวได้ว่าเป็นเนื้อหาวิชาของการฝึกปฏิบัติแทนการรำ "แม่บท" ของโบราณ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

จึงน่าสังเกตว่า เนื้อหาวิชาของการรำใช้บทหรือรำทำบทในยุคนี้ไม่ปรากฏว่ามีการรำ "แม่บท" เหมือนกับที่ได้ปรากฏข้อมูลในยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม ทั้ง ๆ ที่ "ตำราฟ้อนรำ" ได้มีการตีพิมพ์ขึ้นใน พ.ศ. 2466 ซึ่งปรากฏท่ารำของ "แม่บท" ในหนังสือตำราฟ้อนรำด้วย

เหตุที่เป็นเช่นนี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า การรำ "แม่บท" ซึ่งเป็นแบบแผนของการฝึกรำทำบทหรือใช้บท ไม่ใช่เป็นเนื้อหาวิชาขั้นพื้นฐานที่ใช้สำหรับฝึกหัดละครไทย ซึ่งจะต้องรำทุก ๆ วัน และวันละหลาย ๆ ครั้ง จนจดจำขึ้นใจเหมือนกับเพลงช้า เพลงเร็ว แต่แท้ที่จริงแล้ว "แม่บท" น่าจะมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว แต่ด้วยผลกระทบจากสงครามจึงทำให้นาฏศิลป์ในครั้งกรุงเก่ากระจัดกระจายไปในทั่วภูมิภาค แม้ตำรับตำราต่าง ๆ ก็สูญหายไปมาก ดังนั้นการปะติดปะต่อท่าร่ายรำ "แม่บท" จึงอาจจะตกหล่นหรือหลงลืมไปได้ด้วยรากฐานของการฝึกหัดดังได้กล่าวมา จึงไม่มีการใช้เป็นเนื้อหาวิชาสำหรับใช้ฝึกหัดรำ ในช่วงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์แบบแผนเดิม แม้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ตอนพระนารายณ์ปราบนนทุก ก็เพียงแต่คัดท่ารำบางท่าไปแต่งเป็นบทนางนารายณ์ ซึ่งบทพระราชนิพนธ์ของพระองค์ก็ไม่ได้เป็นที่นิยมแสดงถ้าเทียบกับบทพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์พระองค์อื่นในยุคเดียวกัน จนมาในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยนี้ "สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัยได้ทรงเอาพระทัยใส่เสาะสืบตำรับตำราอยู่เป็นนิตย์" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2466 : คำนำ) ครั้นพระองค์สิ้นพระชนม์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ตำราฟ้อนรำแจกในงานพระราชทานเพลิงพระศพโดยยึดแบบแผนจากตำราภาพลายเส้นซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 หรือรัชกาลที่ 3 จำลองขึ้นจากตำรารำครั้งรัชกาลที่ 1 ดังได้ยกตัวอย่างและกล่าวถึงมาแล้ว แต่ก็ยังไม่ได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมต่อระหว่างท่ารำแต่ละท่าให้กลมกลืนติดต่อกันไป ด้วยเหตุนี้การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคฟื้นฟูนี้จึงยังไม่มีการฝึกหัดรำ "แม่บท" ตามแบบแผนของการศึกษาที่มีมาแต่โบราณ เพียงแต่ได้มีการฟื้นฟูท่ารำ "แม่บท" ขึ้นอีกครั้งหนึ่งในยุคนี้เท่านั้น

2. ตำรารำ ในปี พ.ศ. 2466 ได้มีการสร้างตำราฟ้อนรำขึ้นอย่างเป็นกิจลักษณะ นับได้ว่าเป็นตำราฟ้อนรำเล่มแรกที่ได้รวบรวมเรื่องราวและท่านาฏศิลป์ไว้เป็นหลักฐานด้วยการตีพิมพ์ จัดทำเป็นรูปเล่มและเผยแพร่สู่สาธารณชน แตกต่างไปจากภาพเขียนลายเส้นท่ารำแม่ท่าในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์

เหตุที่เกิดตำราฟ้อนรำในครั้งนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466 : คำนำ) ได้ทรงอธิบายไว้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชประสงค์จะทรงสร้างหนังสือสำหรับพระราชทานแจกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ณ พระเมรุท้องสนามหลวง ในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2466 โดยโปรดเกล้าฯ ให้กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณฯ มีสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นประธาน เป็นผู้รวบรวมและเรียบเรียงจากข้อมูลที่มีอยู่ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ และได้มีพระราชดำรัสให้พระยาธรรมาธิกรกรณาธิบดี เสนาบดีกระทรวงวัง ซึ่งบัญชาการกรมศิลปากรกับเจ้าพระยารามราฆพ ผู้สำเร็จราชการกรมมหาดเล็กซึ่งบัญชาการกรมมหรสพ เป็นผู้ให้ความช่วยเหลือโดยแบ่งเนื้อหาในตำราฟ้อนรำออกเป็น 3 ตอนคือ

ตอนที่ 1 กล่าวถึงตำนานการฟ้อนรำและภาพลายเส้นกรณะของนาฏศิลป์อินเดียที่คัดลอกมาจากฝาผนังเทวสถานในแคว้นมัทราส อินเดียตอนใต้ ตลอดจนอธิบายท่ารำในตำรานาฏศาสตร์ของอินเดียรวม 108 ท่า

ตอนที่ 2 เป็นตำรารำของไทย โดยสันนิษฐานว่าตำรารำของไทยได้เค้ามาจากตำรานาฏศาสตร์ของอินเดีย ซึ่งตำรารำของไทยมีลักษณะเป็นคำกลอนรวม 3 ฉบับ ได้แก่ ตำรารำแม่บทใหญ่ มีมาแต่โบราณจำสืบต่อกันมาแบบมุขปาฐะ ไม่ปรากฏนามผู้แต่งมีอยู่ 18 คำกลอน มีชื่อท่ารำหรือแม่ท่ารวม 64 ท่า และบทนางนารายณ์ฉากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 มี 8 คำกลอน มีชื่อท่ารำหรือแม่ท่ารวม 20 ท่า อีกฉบับหนึ่งเป็นกลอนไหว้ครูละครชาตรี มี 17 คำกลอน ซึ่งกลอนตำราดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วในบทที่ 2 นอกจากนี้ยังมีภาพลายเส้นแม่ท่าละคร เลียนแบบภาพลายเส้นในรัชกาลที่ 2 หรือรัชกาลที่ 3 อีกด้วย

ตอนที่ 3 กล่าวถึงเพลงรำ มีภาพถ่ายประกอบ ซึ่งเจ้าพระยารามราฆพได้ให้พระยานัฏกานุรักษ์ครูละครหลวง เป็นผู้เลือกศิลปินละครและโขนในกรมมหรสพครั้งรัชกาลที่ 6 เพื่อเป็นผู้แสดงแบบท่ารำ ได้แก่ นายวง กาญจนวัจน แสดงแบบท่ารำตัวพระ นางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร แสดงแบบท่ารำตัวนาง ซึ่งเป็นท่ารำแม่ท่าของแม่บทใหญ่ แต่ไม่ได้

เรียงลำดับท่ารำตามบทกลอนตำรารำ หากแต่เรียงท่ารำตามชื่อท่าที่ออกเสียงสัมผัสคล้องจอง ปรากฏว่าภาพถ่ายท่ารำกับภาพเขียนลายเส้นในหนังสือตำราฟ้อนรำนี้ มีบางท่าที่ไม่เหมือนกัน เช่น ท่าปฐม พิสมัยเรียงหมอน ภมรเคล้า ช้างประสารงา ช้างหว่านหญ้า เป็นต้น การที่ท่ารำทั้งสองแบบแตกต่างกันนั้น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2466 : 44) ทรงกล่าวว่า "ตำราท่ารำที่ทำเป็นรูปภาพ ทำได้แต่พอใกล้รูปบาต้องแก้ไข ประกอบกับความนิยมเห็นว่างาม"

นอกจากนี้ยังมีภาพถ่ายแม่ท่าบางท่าของละครโนห์ราชาตรี ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งหมื่นระบำบรรเลง (คล้าย พรหมเมศร) ครูละครชาตรีมีชื่อเสียงของนครศรีธรรมราชและลูกศิษย์เป็นผู้แสดงแบบท่ารำด้วย ในตอนท้ายของหนังสือเป็นภาพถ่ายแม่ท่าโขน ผู้แสดงแบบท่ารำตัวยักษ์ทศกัณฐ์ คือ พระยาพรหมาภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต) ผู้แสดงแบบท่ารำตัวลิงหนุมาน คือ พันเด็กชาเอกสุด ครปจันทร์ ดังจะได้สำเนาภาพมาเป็นตัวอย่างดังนี้

ท่ายักษ์

ท่าลิง

นอกจากตำรารำที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังปรากฏอีกว่ามีตำราท่ารำอีกเล่มหนึ่ง เป็นท่ารำการใช้บทที่แสดงกิริยาอาการต่าง ๆ ชี้บ่งบอกถึงอารมณ์และการกระทำอันเป็นภาษาท่าทางของนาฏศิลป์นอกเหนือไปจากท่ารำที่ปรากฏใน "แม่บท" สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวไว้ในสาสน์สมเด็จ ตอนหนึ่งว่า

> หม่อมฉันไปรดน้ำคุณแม่เขียนเมื่อปีใหม่ ไปพูดกับท่านถึงเรื่องตำรารำ ท่านบอกว่าแต่ก่อนมีตำรารำของหลวงอยู่ 2 เล่ม "คุณครูเอี่ยมบุษบา" เป็นผู้รักษา ตำรานั้นไม่ใช่ตำราแบบท่าเทพประนมปฐมพรหมสี่หน้าเป็นตำราท่ากิริยาอาการที่ละครทำบท เป็นต้นว่าท่าแสดงความรัก ความโกรธ ความเสียใจและรูปรบพุ่ง (ท่าภาพจับ) เป็นต้น (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2504 : 46)

แต่เนื่องจากว่าตำราทั้ง 2 เล่มนี้ พระยาอรสุมพลาภิบาลทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แล้วหลังจากนั้นตำราทั้งสองเล่มนี้ก็ได้หายไป ถึงแม้ว่าสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จะได้พยายามสืบค้นหาทั้งในราชสำนัก กรมมหรสพ และในในหอพระสมุดฯ ก็หาไม่พบ

3. <u>ผู้สอน</u> ผู้สอนวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยยุคฟื้นฟู ล้วนแต่เคยเป็นข้าราชการในกรมมหรสพและข้าราชสำนักฝ่ายใน ตลอดจนเป็นนาฏศิลปินสำนักของเจ้านายและขุนนางในรัชกาลก่อนแทบทั้งสิ้น ประกอบกับในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงริเริ่มฝึกหัดโขนสมัครเล่นขึ้นไว้ ดังนั้นข้าราชการที่เป็นโขนสมัครเล่นหลายคน ซึ่งเป็นมหาดเล็กรับราชการต่อมาในรัชกาลที่ 6 จึงได้เป็นครูโขนสืบมาจนถึงยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยด้วย อีกทั้งผู้ที่ฝึกหัดโขนละครในยุคเดียวกันนี้ เมื่อมีวัยวุฒิและคุณวุฒิตลอดจนความชำนาญและประสบการณ์สูงแล้ว ก็จะได้เป็นครูผู้สอนเด็กรุ่นใหม่ต่อไป แต่สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ สำนักการศึกษาของราชสำนักหรือของหลวงจะเป็นแหล่งผลิตครูผู้สอนนาฏศิลป์ออกไปถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับสำนักอื่น ๆ หรือผู้ที่ได้รับถ่ายทอดจากครูซึ่งมาจากราชสำนักก็อาจจะได้มีโอกาสเป็นครูนาฏศิลป์ของหลวงได้เช่นกันในบางโอกาส ตัวอย่างเช่น ครูมัลลี คงประภัศร์ ได้ศึกษานาฏศิลป์จากหม่อมแม่เป้าในสำนักของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ฯ ครั้นต่อมาได้เป็นครูละครสำนักพระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณฯ ที่วังหน้า เมื่อมีการย้ายพระราชวงศ์วังหน้าให้ไปอยู่วังหลวง ครูมัลลี คงประภัศร์ จึงได้เข้ามาเป็นครูในพระราชสำนักด้วย (ประวัติครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 2 - 7)

แท้ที่จริงแล้วผู้สอนวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคฟื้นฟูนี้ยังมีนาฏศิลปินที่เคยได้รับการถ่ายทอดมาจากครูละครในรัชกาลที่ 2 และได้เป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามในรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นหลักสำคัญในการถ่ายทอดความรู้ท่ารำให้กับผู้ศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคนี้หลายคน เช่น ท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด ในรัชกาลที่ 4) เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาทับทิม เจ้าจอมมารดาสายและเจ้าจอมละม้าย ในรัชกาลที่ 5 เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ในรัชกาลที่ 5 หม่อมครูแย้ม หม่อมละครในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) หม่อมครูอึ่ง หม่อมละครในสมเด็จพระบัณฑูรฯ (เข้าใจว่าคือ กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ) หม่อมครูนุ่ม หม่อมในกรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้านวรัตน์) พระนมทัต พึ่งบุญ ณ อยุธยา คุณท้าวศรีสุนทรนาฏ (หม่อมแก้ว พนมวัน ณ อยุธยา) หม่อมแม่เป้า พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) นอกจากนี้แล้วยังมี ท่านครูหงิม หลวงรามภรตศาสตร์ (ยม มงคลนัฏ) ขุนราชคชาสน หลวงวิลาศวงงาม ครูลิ้นจี่ จารุจรณ ครูศิริ สุวรรณทัต ครูจุไร สุวรรณทัต ครูมัลลี คงประภัศร์ ครูพานัส โรหิตาจล หม่อมต่วน ภัทรนาวิก ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูสงำ ศศิวนิช เป็นครูโขนละครในยุคนี้

หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต ในปี พ.ศ. 2468 กรมโขนและละครหลวงต้องยุบเลิกไป คงเหลืออยู่แต่กรมปี่พาทย์และเครื่องสายฝรั่ง อีกทั้งนาฏศิลปินบางคนต้องออกจากราชการ บางคนต้องถ่ายโอนไปปฏิบัติราชการในหน่วยงานอื่น ครั้นมีการตั้งกองโขนและละครหลวงขึ้นในกรมมหรสพ กระทรวงวังอีกครั้งหนึ่งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงต้องให้ศิลปินในครั้งรัชกาลที่ 6 ซึ่งไปปฏิบัติราชการในกรมกองอื่นมาเป็นผู้สอนโขนอีก ได้แก่ จ่าเร่งงานรัดรุด (เฉลิม รุทธวณิช) จ่าห้าวยุทธการ (สุด คชจันทร์) ซึ่งเป็นข้าราชการมีหน้าที่ประจำเป็นตำรวจวัง ครั้นออกจากอยู่เวรยามในหน้าที่ก็จะผลัดกันมาสอนโขนที่ท้ายวังโดยถือว่าเป็นการปฏิบัติราชการด้วย (กรี วรศริน, สัมภาษณ์)

แท้ที่จริงแล้วผู้สอนวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคฟื้นฟูนี้คงจะมีมากกว่าที่ได้กล่าวนามไว้ แต่อาจจะไม่มีบทบาทเด่นชัดในการถ่ายทอดวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคนี้ และอาจจะไม่มีลูกศิษย์ที่ยึดอาชีพศิลปินที่มีชื่อเสียงหรือมีความสำคัญต่อวงการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยพอที่จะช่วยเชิดชูให้ได้ปรากฏนามครูผู้สอน จึงไม่มีหลักฐานหรือการบันทึกไว้ให้เป็นที่ทราบกันต่อมา

4. พิธีไหว้ครู จัดเป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญมากต่อการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ถือว่าเป็นการกระทำที่แสดงออกถึงความกตัญญูกตเวทีต่อครู โดยเฉพาะวิธีไหว้ครูนาฏศิลป์มีพิธีรีตองมากและมีการกำหนดขั้นตอนไว้เป็นแบบแผน เพื่อให้นาฏศิลปินนำความรู้ไปประกอบอาชีพได้ด้วยความมั่นใจ ความเชื่อถือเกี่ยวกับพิธีไหว้ครูส่งผลมาทั้งในขณะศึกษาและก่อนออกแสดง ผู้เรียนหรือผู้แสดงจะต้องยกมือขึ้นไหว้ โดยตั้งสมาธิระลึกถึงครูทุกครั้ง (อาคม สายาคม 2525 : 36)

หลักฐานสำคัญที่ปรากฏในรัชกาลที่ 6 เกี่ยวกับพิธีไหว้ครู คือพระองค์ทรงประกอบพิธีไหว้ครูครอบโขนละครและปี่พาทย์ โดยโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งพระราชพิธีที่โรงละครสวนจิตรลดารโหฐาน เมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม พ.ศ. 2457 ครูผู้ทำพิธีและโองการไหว้ครูคือ พระยานัฏกานุรักษ์ ซึ่งพิธีไหว้ครูนี้จะต้องจัดกระทำขึ้นทุกปีเช่นเดียวกับในยุคแรก แต่การเน้นให้ความสำคัญต่อพิธีครอบและพิธีมอบแตกต่างกัน คือ พิธีครอบเป็นเพียงการยอมรับผู้ครอบแล้วเข้าเป็นผู้เข้ารับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ ดังนั้นผู้ศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ทุกคนจึงสามารถจะรับการครอบได้ ไม่ว่าจะรำเพลงได้หรือไม่ก็ตาม โดยเฉพาะผู้เข้ามาเรียนเป็นรุ่นใหม่ของสำนักจะต้องได้รับการครอบก่อนทุกคน ส่วนการมอบเป็นการอนุญาตจากครูผู้ใหญ่ให้เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้นาฏศิลป์ได้ เพราะได้รับการพิจารณาแล้วว่า เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ คุณธรรม ทักษะและมีฝีมือ สามารถเป็นครูสอนได้ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) จึงเห็นได้ว่า การให้คุณค่าและความสำคัญของพิธีครอบเปลี่ยนแปลงไปจากยุคก่อนอย่างสิ้นเชิง ส่วนพิธีกรรมต่างๆ ยังคงยึดรูปแบบเดิมเป็นแนวทางในการปฏิบัติต่อมา

5. อุปกรณ์การสอน สิ่งสำคัญที่ใช้ในการสอนและการเรียนเพื่อช่วยให้การฝึกหัดนาฏศิลป์เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพคือ

5.1 ไม้เคาะจังหวะและไม้เรียว การเคาะจังหวะมีความสำคัญมากในการกระตุ้นให้ผู้เรียนร่ายรำหรือเต้นโขนให้เข้ากับจังหวะของดนตรี นอกจากนี้ยังได้ใช้เป็นไม้เรียวสำหรับตีนักเรียนเพื่อเป็นการลงโทษ ถ้าหากรำหรือเต้นโขนผิด จิตใจเหม่อลอยขาดสมาธิ หลงลืมท่ารำหรือจำท่าทางการร่ายรำนั้นไม่ได้ ซึ่งแท้ที่จริงแล้วการใช้ไม้เคาะจังหวะเป็นไม้เรียวนี้คงจะมาจากการริเริ่มของเจ้านายและขุนนางในสมัยก่อน ที่ฝึกหัดนาฏศิลป์ให้กับพวกลูกหม่อหรือทาสซึ่งเจ้านายหรือเจ้าของสำนัก ตลอดจนครูผู้สอนสามารถที่จะใช้ไม้เรียวลงโทษผู้เรียนเหล่านั้นได้อย่างตามอำเภอใจและสามารถทำให้การฝึกหัดนั้นได้ศิลปินที่มีท่าทางการร่ายรำที่สวยงาม เป็นที่

ถูกใจครูผู้สอน ดังจะเห็นได้ว่า ". . . เนื่องจากคนโบราณท่านหูตาไม่กว้าง จะพูดจากันให้เข้าใจในวิธีการฝึกหัดได้ยาก ต้องอาศัยไม้เรียวเคาะกับพื้นเป็นจังหวะ และใช้ตีส่วนนั้นส่วนนี้ของผู้ฝึกหัดเป็นการเตือนตลอดเวลา" (กรกฎ หลักเพชร 2520 : 8 - 9) ส่วนเรื่องขนาดของไม้เรียวนั้น จากการสัมภาษณ์ครูกรี วรศริน ได้กล่าวว่า ". . . ยาวตั้งวา รำผิดก็ตี ไปซุกซนที่ไหนก็ตี จำไม่ได้ก็ตี" ยิ่งไปกว่านั้นครูที่ดุ ๆ บางคน ยังใช้เข็มหมุดติดไว้ที่ปลายไม้ เพื่อใช้จี้ตรงจุดที่ผู้เรียนรำผิดหรือไม่ถูกต้องสวยงาม แทนการใช้เล็บมืออีกด้วย (อาคม สายาคม 2525 : 55) ด้วยจุดประสงค์และคุณประโยชน์ของการใช้ไม้เคาะจังหวะและไม้เรียวจึงเห็นได้ว่า ทั้งไม้เคาะจังหวะและไม้เรียวเป็นอุปกรณ์การสอนที่มีความจำเป็นมาทุกยุคทุกสมัย ดังจะยกตัวอย่างจากประสบการณ์ในการฝึกหัดโขนและละคร ของ อาคม สายาคม (2525 : 55 - 56) ตอนหนึ่งว่า

> ตอนออกเพลงเร็วในท่า "พิสมัยเรียงหมอน" ครูท่านมักจะชอบเอาไม้มาเคาะที่หน้าขา เป็นการเตือนให้ผู้รำนั้นสะดุ้งขึ้นสะดุ้งลง ให้พอดีกับจังหวะเพลงเร็ว บางครั้งท่านจะเคาะเร็วขึ้น ผู้รำก็จะต้องขย่อนเข่าให้มากเข้า ทั้งเจ็บทั้งเมื่อยเป็นเรื่องที่เราต้องทน ทั้ง ๆ ที่เจ็บแสนเจ็บ จะบอกใครก็ไม่ได้ มีอยู่ทางเดียวคือ ปล่อยให้น้ำตานั้นไหลอาบหน้าอยู่ตลอดเวลา พอเลิกรำแล้วมาเปิดผ้าดู ตรงหน้าขาที่ครูเคาะเป็นจังหวะนั้น เป็นรอยไม้เรียวโปนขึ้นมา . . . ในตอนนั้นข้าพเจ้าคิดว่าครูท่านแกลังตี แต่ต่อมาจึงคิดได้ว่า ที่ครูตีหน้าขาไปตามจังหวะเพลงช้า - เพลงเร็วนั้น เพื่อต้องการจะให้เรามีจังหวะเข่าเพลาขึ้น และมีจังหวะยุบและยืดขึ้นลงได้จังหวะที่สม่ำเสมอ เป็นจังหวะที่หนักแน่น

5.2 <u>ผ้าโจงกระเบน</u> ผู้ฝึกหัดละครและโขนทุกคนจะต้องนุ่งผ้าโจงกระเบนในเวลาฝึกหัด แท้ที่จริงแล้ว ผ้าโจงกระเบนยังไม่นับว่าเป็นอุปกรณ์การศึกษาในช่วงแรกของยุคเท่าใดนัก เพราะว่าการนุ่งโจงกระเบนเป็นเครื่องนุ่งห่มที่ผู้เรียนใช้ในชีวิตประจำวันอยู่แล้ว แต่เนื่องจากการฝึกนาฏศิลป์ทั้งโขนและละครถือว่าการนุ่งโจงกระเบนให้ความสะดวกต่อการฝึกหัดเป็นอย่างยิ่ง จึงถือว่าโจงกระเบนเป็นอุปกรณ์ที่จำเป็นและเป็นเอกลักษณ์ของการฝึกหัดวิชาชีพนาฏศิลป์มาจนถึงปัจจุบัน จะเห็นตัวอย่างได้จากผู้ที่เรียนโขนในโรงเรียนพรานหลวง ถึงแม้ว่าเครื่องแบบนักเรียนจะมีเสื้อ กางเกง หมวก รองเท้า ถุงเท้า ตามระเบียบดังได้กล่าวมาแล้วก็ตาม แต่เมื่อถึงเวลาฝึกหัดโขน ทุกคนจะต้องนุ่งผ้าโจงกระเบน ซึ่งแล้วแต่ว่าจะเป็นสีน้ำเงินหรือสีแดงก็ได้ ไม่มีระเบียบกำหนด (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์)

ถึงแม้ว่าในยุคก่อนจะไม่มีหลักฐานปรากฏในเรื่องการนุ่งผ้าโจงกระเบนเพื่อฝึกหัดนาฏศิลป์ แต่จากระเบียบข้อบังคับของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ยุคฟื้นฟูในพระราชวังสวนกุหลาบ ซึ่งจะพบว่าผู้เรียนล้วนแต่เป็นเด็กผู้หญิงเข้าอยู่อาศัยในราชสำนักตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงวัยรุ่น จนกระทั่งสำเร็จการศึกษาแล้วอาจจะเป็นข้าหลวงรับใช้เจ้านายจนถึงวัยชรา เมื่อธรรมชาติของเด็กหญิงที่เข้าสู่วัยรุ่นจะต้องมีประจำเดือน ราชสำนักจึงกำหนดระเบียบการแต่งกายของผู้เรียนให้นุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงทุกคน ไม่ว่าจะเป็นเวลาเรียนวิชาสามัญหรือเรียนนาฏศิลป์ แทนที่จะนุ่งหลายหลากสีตามใจชอบ ทั้งนี้ก็เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการเลอะเทอะ อันเนื่องมาจากประจำเดือน ซึ่งจริง ๆ แล้วก็เป็นประเพณีของเจ้านายหญิงไทยสมัยก่อนจะต้องนุ่งโจงกระเบนสีแดงในวันพระและเวลาลงสรง เพื่อพลางตาไม่ให้เห็นความเลอะเทอะอันเนื่องมาจากเลือดประจำเดือนให้เป็นที่น่าเกลียดแก่ผู้พบเห็นได้ เพราะในสมัยก่อนยังคิดว่าสิ่งนี้เป็นของสกปรกและน่ารังเกียจ ด้วยเหตุผลดังกล่าว ในพระราชวังจึงได้วางระเบียบให้เด็กหญิงที่เรียนละครทุกคนนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดง แต่จะอนุโลมได้บ้างในวันที่มีการฝึกซ้อมละคร อาจจะนุ่งสีอื่น ๆ ได้ตามแต่จะเห็นสวยงาม โดยจะต้องซื้อหากันมาเอง ซึ่งผ้าโจงกระเบนผืนหนึ่งในสมัยนั้นตกราคาผืนละ 1.25 บาท นับว่าแพงมาก ผู้เรียนที่นุ่งผ้าโจงกระเบนสีต่าง ๆ ในเวลาซ้อมละครจึงมีจำนวนน้อย (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

จากสาเหตุของการให้นุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงในราชสำนักนี้เอง กลายเป็นแบบแผนของการฝึกหัดนาฏศิลป์ในระยะต่อมาจนกระทั่งในสมัยปัจจุบันนี้ และกลับกลายเป็นว่าทั้งผู้หญิงและผู้ชายไม่ว่าจะเรียนโขนหรือละคร จะต้องนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงในเวลาฝึกหัดทุกคน เช่น เด็กหญิงที่เรียนละครในสมัยรัชกาลที่ 7 ขณะฝึกหัดละครต้องใส่เสื้อในคอกระเช้าสีขาวและนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดง (สุวรรณี ชลานุเคราะห์ 2526 : 52, อาคม สายาคม 2525 : 52) และผู้ที่ฝึกหัดโขนทุกคนก็ต้องนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงเช่นเดียวกัน (กรี วรศริน, สัมภาษณ์)

5.3 <u>กระจก</u> การรำหน้ากระจกเป็นวิธีการหนึ่งที่จะช่วยให้ผู้รำได้รู้ตัวโดยการพิจารณาหน่วยก้านและส่วนต่าง ๆ ของร่างกายว่าได้วางมือ วางเท้า ยกแขน ยกขาหรือท่าทางต่าง ๆ ได้สวยงามถูกต้องเหมือนกับครูผู้สอนมากน้อยเพียงใด และจะได้ปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องได้ด้วยตนเอง ดังจะเห็นได้จาก นายอาคม สายาคม ได้เล่าถึงการฝึกหัด เมื่อได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวพระราม จะต้องไปอยู่กับครูผู้สอนคือ พระยานัฏกานุรักษ์และคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ เพื่อฝึกหัด

ท่ารำเป็นพิเศษ หลังจากที่ฝึกหัดรำในเวลาเช้ามืดประมาณ 04.00 นาฬิกาแล้ว พอเวลาสายครูผู้สอนจึงจะให้ฝึกหัดรำหน้ากระจกเงื่อเป็นการฝึกฝนตนเองอีกด้วย (อาคม สายาคม 2520 : จ) จึงนับได้ว่ากระจกเป็นอุปกรณ์อย่างหนึ่งในการศึกษา

5.4 <u>ดนตรีและอุปกรณ์ประกอบการแสดง</u> ในการแสดงบทบาทอะไรก็ตาม ถ้าหากตัวละครในเรื่องจะต้องใช้อุปกรณ์ซึ่งกำหนดไว้ในบทละครหรือกำหนดไว้เป็นขนบในการแสดงละครในเวลาสอนก็จำเป็นจะต้องให้ผู้เรียนได้ฝึกหัดใช้อุปกรณ์สิ่งนั้น ๆ ด้วย เช่น ราชรถ ธนู ลูกศร ดาบ กริช เตียง เป็นต้น และยังปรากฏอีกว่าในการฝึกหัดท่าร่ายรำตามบทละครเมื่อถึงเวลาซ้อมละครนั้น จะต้องใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการฝึกซ้อมด้วย ถึงแม้ว่าในขณะที่เรียนเพลงช้า เพลงเร็ว เชิดกลอง เสมอหรือระบำสี่บท ซึ่งเป็นเพลงสำหรับฝึกหัดให้ผู้เรียนทุกคน ก็ไม่ปรากฏว่าต้องใช้วงปี่พาทย์มาบรรเลงประกอบการเรียนเลย เพราะผู้เรียนจะต้องร้องทำนองเพลงหรือเนื้อร้องเอง (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

6. <u>หลักการสอน</u> การสอนวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในยุคนี้ ยังคงยึดถือหลักการสอนที่มีมาแล้วในอดีตอย่างไม่เปลี่ยนแปลง ทั้งนี้เนื่องมาจากธรรมชาติของการถ่ายทอดนาฏศิลป์เป็นกระบวนการของการฝึกภาคปฏิบัติมุ่งให้ผู้เรียนสามารถออกแสดงได้อย่างสวยงามและถูกต้อง การศึกษาซึ่งเป็นกระบวนการถ่ายทอดระหว่างบุคคล รุ่นต่อรุ่นจึงใช้หลักในการสอนแบบเดียวกันสืบเนื่องมา แต่เนื่องจากการศึกษามีความสัมพันธ์กับสังคมและสิ่งแวดล้อมภายนอก เมื่อสิ่งแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไป กระบวนการจัดการศึกษาในวิชาการสาขาอื่น ๆ มีระบบขึ้น อีกทั้งผู้อุปถัมภ์และส่งเสริมรวมทั้งผู้นำการศึกษา ต้องการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น จึงนำระบบการศึกษาแบบใหม่เข้ามาใช้ในการให้การศึกษา ทำให้มีการกำหนดวันเวลาในการศึกษาที่ชัดเจนขึ้น ดังจะได้กล่าวถึงหลักการสอนยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยดังต่อไปนี้

6.1 <u>สอนตามกำหนดเวลา</u> เป็นการจัดตารางเวลาเรียนเพื่อให้ผู้เรียนได้ทราบและเตรียมตัวที่จะรับความรู้ตามตารางที่กำหนดไว้ล่วงหน้า ซึ่งจะเห็นได้จากการจัดเวลาในการศึกษาของพระราชวังสวนกุหลาบ มีหลักและวิธีการที่เข้มงวดกวดขัน โดยกำหนดตารางการฝึกหัดไว้ตลอดทั้งวันดังนี้

05.00 น. เริ่มฝึกหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว ที่สนามหน้าพระตำหนัก จากนั้นผู้ฝึกหัดเป็นพระแยกไปเต้นเสา เต้นแม่ท่ายักษ์และออกกราว ส่วนผู้ฝึกหัดเป็นนางจะแยกไปเต้นแม่ท่าลิง

07.00 น. พักอาบน้ำ

08.00 น. รับประทานอาหารเช้า

09.00 น. เรียนวิชาสามัญ

12.00 น. พักรับประทานอาหารกลางวัน

13.00 น. ซ้อมการแสดงทั้งโขนและละคร

16.00 น. พักผ่อนตามอัธยาศัย

20.00 น. ฝึกซ้อมการแสดงเข้าเรื่องทั้งโขนและละคร

24.00 น. เข้านอน (เฉลย ศุขะวณิช, แผ้ว - สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์)

การฝึกหัดโขนในโรงเรียนพรานหลวงก็เช่นเดียวกัน สัปดาห์หนึ่งจะใช้เวลาในการฝึกหัดโขน 2 วัน และเรียนวิชาสามัญ 3 วัน ส่วนวันเสาร์และอาทิตย์หยุด ดังจะเห็นได้ได้จากตารางประจำวันดังนี้

08.30 น. รับประทานอาหารเช้าที่วังจันทร์

09.00 น. ฝึกหัดโขน

12.00 น. พักรับประทานอาหารกลางวัน

13.00 น. ฝึกหัดโขน

16.30 น. เลิกเรียน (ดิลก หวังในธรรม, ปัญญา นิตยสุวรรณ 2527 : 12 - 13)

นอกจากนั้นยังมีการผลัดกันมาเรียนเป็นบางชั้น บางห้องเรียนอีกด้วย ตัวอย่างเช่น ชั้นประถมปีที่ 1 - 2 - 3 เรียนวันจันทร์และวันอังคาร ชั้นประถมปีที่ 3 - 4 - 5 เรียนวันพุธและวันพฤหัสบดี ชั้นประถมปีที่ 6 เรียนวันพฤหัสบดีและวันศุกร์ เป็นต้น (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) ทั้งนี้เพราะจำนวนห้องเรียนมีไม่เพียงพอ และยังจะพบอีกว่าการกำหนดตารางสอนนั้นได้มีการเปลี่ยนแปลงตามความเหมาะสม ซึ่งเห็นได้จาก มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงตารางสอนของโรงเรียนพรานหลวงว่า ". . . เวลาเรียนในตอนเช้า นักเรียนทุกคนต้องเข้าเรียนวิชาสามัญทั้งหมด แต่ตอนบ่ายนักเรียนคนใดไม่ต้องฝึกหัดวิชาศิลปตามสาขาของตนก็คงอยู่เรียนหนังสือต่อไปหากนักเรียนคนใดต้องรับฝึกวิชาศิลป ก็ให้ไปเล่าเรียนวิชาศิลปยังสถานที่อันเป็นที่ตั้งกรมของศิลปนั้น ๆ" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 70)

การฝึกหัดโขนและละครของหลวงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็เช่นเดียวกัน จะมีการกำหนดตารางสอนเป็นประจำทุกวันคือ ผู้ฝึกหัดโขนจะต้องเริ่มฝึกหัดลำดับเนื้อหาวิชาขั้นพื้นฐานตั้งแต่เวลา 9.00 - 12.00 น. เมื่อรับประทานอาหารกลางวันแล้ว ก็จะต้องฝึกซ้อมโขนต่อตั้งแต่ 13.00 - 16.00 น. จึงจะเลิกเรียน (กรี วรศริน, สัมภาษณ์) ส่วนผู้ฝึกหัดละครมีกำหนดเวลาดังนี้

06.00 - 09.00 น. ฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็ว โดยฝึกหัดกับครูตัวต่อตัว

10.00 - 12.00 น. ซ้อมระบำและซ้อมเข้าเรื่อง

12.00 - 14.00 น. พัก

14.00 - 16.00 น. ซ้อมเข้าเรื่องและซ้อมการแสดงเบ็ดเตล็ด

19.00 - 21.00 น. ฝึกฝนท่ารำกับครูแบบตัวต่อตัว (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2524 : 34)

จะเห็นได้ว่า การกำหนดตารางเวลาสอนหรือฝึกหัดนาฏศิลป์นั้นจะแตกต่างกันออกไป สุดแท้แต่ว่า สถานศึกษาแต่ละแห่งจะจัดเวลาอย่างไร แต่อย่างไรก็ตามการกำหนดเวลาฝึกหัดนาฏศิลป์ดังได้กล่าวมานี้อาจจะได้มีการกระทำมาบ้างแล้วในยุคแรก จนถึงในยุคฟื้นฟูการศึกษาจึงปรากฏหลักฐานซึ่งยืนยันได้จากตัวบุคคล ซึ่งนับได้ว่าเป็นหลักการสอนอย่างหนึ่งที่ทำให้ผู้เรียนได้รับการฝึกหัดเป็นเวลาอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกันไป ทำให้สามารถจดจำท่ารำ จังหวะ ลีลาและท่วงทีของนาฏศิลป์ได้อย่างแม่นยำ และไม่มีวันลืมเลือน (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2524 : 34)

6.2 <u>สอนตามลำดับขั้น</u> อาจจะเรียกได้ว่า เป็นการสอนจากง่ายไปหายากก็ได้ ซึ่งจะเหมือนกับหลักการสอนในยุคแรก (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) จะพบว่าขั้นตอนการสอนตามลำดับเนื้อหาวิชาขั้นพื้นฐานเป็นการฝึกหัดที่ใช้เวลามากที่สุด ทั้งนี้เพราะว่า ถ้าหากหน่วยก้านการวางมือ วางเท้า ตลอดจนแขน ขา ศีรษะ ใบหน้า ลำตัว ที่ได้รับการปูพื้นฐานมาอย่างดี มีความจำท่ารำหรือท่าเต้นหลักได้ดีแล้ว จะช่วยให้การศึกษาในขั้นตอนต่อไปเป็นไปอย่างสะดวกรวดเร็วและงดงาม ดังนั้นในการฝึกหัดโขนจึงมีขั้นตอนของการตบเข่า ถองสะเอว ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หกคะเมน จากนั้นจึงถึงขั้นของการให้จำ "แม่ท่า" ของยักษ์และลิง แล้วจึงฝึกหัดสอนเพลงรำที่ยากขึ้นโดยลำดับ (กรี วรศริน, ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์)

เช่นเดียวกับการฝึกหัดละครก็จะต้องเริ่มต้นจากเพลงช้า เมื่อจดจำท่ารำได้ดีแล้ว มีท่วงทีลีลาที่งดงามแล้ว ก่อนจะสอนเพลงเร็วก็จะต้องหัดถองสะเอว เพื่อให้รู้จักยักเยื้องลำตัว ยักคอได้คล่องแคล่ว เพราะลักษณะดังกล่าวปรากฏอยู่ในท่ารำเพลงเร็วหลายท่า เมื่อผู้เรียนสามารถรำเพลงพื้นฐานได้ดีแล้ว จึงจะสอนเพลงเชิด เสมอและเพลงระบำสี่บท รวมทั้งเพลงระบำชุดอื่น ๆ และเพลงหน้าพาทย์ตามลำดับไป

ดังนั้นการสอนนาฏศิลป์ตามลำดับขั้นจึงมีความจำเป็นและเป็นสิ่งสำคัญอย่างมากที่จะช่วยให้ผู้เรียนได้รับการฝึกหัดอย่างเป็นระบบระเบียบและเป็นไปตามขั้นตอน ทำให้การสอนมีคุณภาพและประสิทธิภาพสูงอีกด้วย

6.3 <u>สอนให้เรียนด้วยการปฏิบัติ</u> ถึงแม้ว่าวิชาชีพนาฏศิลป์จะมีระเบียบ กฎเกณฑ์หรือขนบแนวทางการปฏิบัติเป็นที่ยอมรับกันแล้วก็ตาม ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก็คือ ทฤษฎีนาฏศิลป์แต่ก็ยังไม่มีการบันทึกแยกออกจากการปฏิบัติ ดังนั้นทั้งทฤษฎีและปฏิบัติจึงเป็นเนื้อหาวิชาที่ผู้เรียนจะต้องรู้และปฏิบัติได้ควบคู่กันไป ยิ่งเป็นการศึกษาทางด้านศิลปะด้วยแล้ว การฝึกปฏิบัติถือว่าเป็นหัวใจของการศึกษา โดยเฉพาะการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ ดังจะเห็นได้จาก " . . . การฝึกหัดนั้นจะต้องหัดรำกันทั้งวัน บางทีครูเรียกไปรำ ให้รำอยู่จนครูหลับไป แต่ถ้าเราหยุดรำ พอครูท่านตื่นขึ้นมาเห็นว่าเราไม่ได้รำ ครูท่านจะเฆี่ยนทันที ในฐานะที่ครูยังไม่ได้สั่ง เพราะฉะนั้นเราจะต้องรำเรื่อย ๆ ไปจนครูตื่น" (อาคม สายาคม 2525 : 55)

6.4 <u>สอนตามความสามารถของผู้รับการศึกษา</u> เนื่องจากว่าในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ยังไม่มีการกำหนดหลักสูตรเป็นลายลักษณ์อักษรเช่นเดียวกับในยุคแรก ดังนั้นวิชาการที่จะถ่ายทอดนอกเหนือไปจากการฝึกหัดเบื้องต้นแล้ว เพลงรำในระดับที่สูงขึ้นไป ซึ่งมักจะต้องใช้ไหวพริบในการจดจำ ท่วงทีลีลาที่มีกลเม็ดเด็ดพรายละเอียดลึกซึ้ง จนถึงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงซึ่งครูทางนาฏศิลป์ถือกันว่าเป็นหน้าพาทย์ที่สูงสุด จะถ่ายทอดให้กับผู้ที่เห็นว่าสมควรให้เท่านั้น (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2523 : 69)

แท้ที่จริงแล้วการสอนนาฏศิลป์ในระดับสูงก่อนที่จะมีการกำหนดหลักสูตรเป็นลายลักษณ์อักษรนั้น ผู้สอนไม่ได้พิจารณาแต่เฉพาะสติปัญญาหรือความสามารถของผู้เรียนเพียงอย่างเดียว หากแต่ว่าผู้เรียนจะต้องมีคุณสมบัติด้านอื่น ๆ ประกอบอีกด้วย ได้แก่ การพิจารณาดูลีลาท่าร่ายรำ บุคลิกรูปร่างหน้าตา นิสัยใจคอ อีกทั้งมองลึกถึงจิตใจว่า มีความกตัญญูกตเวทีต่อครูเพียงใดด้วย

ถ้าหากครูได้พิจารณาจนเป็นที่พอใจและไว้วางใจแล้ว จึงจะได้รับการฝึกหัดเพลงรำที่สูงกว่าระดับพื้นฐาน นอกเหนือไปจากที่กำหนดไว้ในลำดับเนื้อหาวิชา (อาคม สายาคม 2525 : 56) หรือในบางกรณีก็จะได้รับการถ่ายทอดท่าร่ายรำ ถ้าจำเป็นจะต้องแสดงบทนั้นหรือรำเพลงนั้น ๆ ตามบทละคร ส่วนผู้ที่ไม่ได้มีบทบาทที่จะต้องแสดงเพลงรำนั้น ๆ ครูก็จะไม่ยอมสอนให้เป็นอันขาด นอกจากยินยอมให้เพียงนั่งดูได้ ใครสนใจและมีความจำดี จำเก่ง ก็แอบจำไว้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ครูจะไม่ยอมสอนให้กับผู้ใด เว้นแต่บุคคลนั้นจำเป็นจะต้องใช้แสดงตามเนื้อเรื่อง หรืออาจจะได้ฝึกหัดก็ต่อเมื่อได้บวชเรียนแล้ว และต้องมีฝีมือถึงด้วย (ประวัติคุณครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 4)

7. <u>วิธีสอน</u> วิธีสอนที่ปรากฏหลักฐานว่าผู้สอนในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยใช้ในการถ่ายทอดให้กับผู้เรียน ยังคงใช้วิธีสอนเช่นเดียวกับในยุคแรกกล่าวคือ

7.1 วิธีให้ปฏิบัติเลียนแบบครู วิธีดังกล่าวนี้ผู้สอนจะต้องรำให้ผู้เรียนดูอยู่ข้างหน้าแล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตามแบบอย่างครู วิธีดังกล่าวเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ต่อท่ารำ" หมายถึงการถ่ายทอดความรู้ให้กับศิษย์เพื่อให้สามารถร่ายรำได้มากยิ่งขึ้น ซึ่งจะเห็นได้จากข้อความที่กล่าวว่า " . . . บางครั้งเมื่อถึงตอนที่สำคัญ ๆ เช่น มีการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ท่าน [พระยานัฏกานุรักษ์] ก็จะเป็นผู้ต่อท่ารำให้เป็นเพลง ๆ ไป" (อาคม สายาคม 2525 : 58) จึงเห็นได้ว่าวิธีสอนโดยให้ผู้เรียนปฏิบัติเลียนแบบครูนี้ ปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่ยุคแรกแล้ว และในยุคนี้ก็ยังคงใช้วิธีการนี้อยู่ ดังจะขอยกรายงานการสัมภาษณ์ อาคม สายาคม ของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์เพื่อประกอบการศึกษาวิชาประวัติบุคคลสำคัญ (อาคม สายาคม 2520 : จ) ดังนี้

> เจ้าคุณครู [พระยานัฏกานุรักษ์] จะต่อหน้าพาทย์บาทสกุณีให้พ่อ [อาคม สายาคม] . . . พอจะลงมือรำ คุณหญิงครู [คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์] ท่านลุกขึ้นมา แล้วท่านก็บอกว่า พ่อ (หมายถึง เจ้าคุณครู) ฉันยังไม่ได้ต่อจากพ่อเลย เจ้าคุณครูก็บอกว่า แม่เทศก็รำได้แล้ว แต่คุณหญิงครูบอกว่า ฉันยังไม่เคยได้ต่อจากพ่อ การรำในครั้งนั้นมี เจ้าคุณครูรำนำหน้า แล้วคุณหญิงครู ต่อมาก็พ่อ [อาคม สายาคม]

จากข้อความนี้จะเห็นได้ว่า ผู้สอนจะต้องรำอยู่ข้างหน้าเป็นแบบอย่างให้กับศิษย์ และทำให้ทราบถึงประเพณีของการฝึกนาฏศิลป์ไทยที่ว่า เด็กจะต้องรำตามหลังผู้ใหญ่ ดังนั้นผู้ที่จะรำข้างหลังครู จะต้องเรียงความใกล้ชิดกับครูตามระดับอาวุโสด้วย

7.2 วิธีฝึกการสังเกตและจดจำ ในขณะที่ครูถ่ายทอดท่าร่ายรำหรือต่อท่ารำโดยรำอยู่ข้างหน้าศิษย์ ผู้เป็นศิษย์ก็จะต้องใช้ทักษะของการสังเกตและการจดจำท่ารำไว้ให้ได้มากที่สุด ดังนั้นครูจึงใช้ไม้เรียวเป็นอุปกรณ์การสอนในการกระตุ้นเตือนให้ผู้เรียนมีสมาธิในขณะที่รำและมีความตั้งใจที่จะฝึกหัด โดยเฉพาะความพยายามที่จะจดจำท่าร่ายรำให้ได้มากที่สุด มีท่วงทีลีลาที่เหมือนครูมากที่สุด ด้วยการใช้ทักษะของการสังเกตหรือฝึกหัดโดยให้กระทำซ้ำหลาย ๆ ครั้ง จนกลายเป็นความจำขึ้นใจ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) ดังจะเห็นได้จาก

> หากท่านจะตั้งคำถามถามดิฉันว่า ดิฉันเริ่มหัดละคอนกันมาอย่างไร จึงรำละคอนได้ดี ดิฉันก็คงจะต้องตอบว่า ดิฉันแม่นยำในท่ารำแม่บท (เพลงช้า-เพลงเร็ว) เมื่อดิฉันจำได้หมด อย่างแน่นอนดิฉันก็หมดห่วง (ท่ารำ) เมื่อดิฉันหมดห่วง "อารมณ์ศิลป" ของดิฉันก็เรืองรองออกมาร่วมไปกับท่ารำ ดิฉันจึงรำละครได้ดี (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ใน ธนิต อยู่โพธิ์ บรรณาธิการ 2516 : 143)

7.3 การจับท่ารำของผู้เรียน ในการสอนนั้นผู้สอนจะต้องจับให้ผู้เรียน รำท่าทางได้ถูกต้อง สวยงามตรงตามความต้องการของครู (เฉลย ศุขะวณิช, ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) โดยปกติแล้วหลังจากที่ครูต่อท่ารำและผู้เรียนสามารถจำท่ารำได้ตามลำดับแล้ว ครูจะใช้วิธีจับตัวผู้เรียนให้ท่ารำเข้าระดับ จนสามารถปฏิบัติได้ถูกต้องอย่างอัตโนมัติ (ประทิน พวงสำลี 2512 : 74) แต่ในบางครั้งขณะที่ครูต่อท่ารำครูก็จะจับตัวผู้เรียนไปด้วย ซึ่งผู้สอนในยุคฟื้นฟูมักจะไม่ค่อยใช้วิธีการอธิบายในขณะสอน นอกจากให้ผู้เรียนสังเกตและจดจำตามแบบอย่างครู ดังนั้นการจับตัวผู้เรียนจึงถือได้ว่าเป็นเทคนิคการสอนด้วย (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) ซึ่งเทคนิคในการจับนั้นมีแตกต่างกันไป เช่น ใช้เล็บที่แหลมคมของครูจิกลงไปที่ตัวนักเรียน แทนการใช้มือจับอย่างนุ่มนวล เป็นต้น (อาคม สายาคม 2525 : 55) และเวลาฝึกหัดท่าใดท่าหนึ่ง ครูจะให้ผู้เรียนทำท่านั้นอยู่นาน ๆ จนกว่าครูจะเดินจับท่าทางให้ปฏิบัติถูกต้องครบถ้วนทุกคน แต่ถ้านักเรียนคนใด "รื้อท่า" หมายถึง เลิกทำท่าทางที่ครูสอน โดยยังไม่ได้รับคำสั่งจากครู ก็จะถูกทำโทษทันที ดังนั้นผู้ฝึกหัดโขนละครสมัยก่อน จึงมีลีลาท่าทางสวยงาม มีความจำดี (ดิลก หวังในธรรม, ปัญญา นิตยสุวรรณ 2527 : 13)

8. ขั้นตอนการสอน การสอนนาฏศิลป์นั้นจำเป็นจะต้องยึดหลักของการสอนตามลำดับขั้นจากขั้นพื้นฐานเป็นต้นไป ซึ่งหลักการสอนและวิธีสอนดังได้กล่าวมาแล้ว มีความสัมพันธ์กับขั้นตอนในการสอนโขนและละครในสำนักการศึกษาทั้งหลาย นอกจากนี้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และจากเอกสารต่าง ๆ พบว่าทั้งโขนและละครแตกต่างกัน ลีลาท่าทางในการฝึกหัดจึงต่างกันไปด้วย

โดยจะมีการแบ่งผู้เรียนออกเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง แล้วจึงเริ่มต้นสอนตามขั้นตอน ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 คัดเลือกผู้เรียนโดยแบ่งเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง โดยทั่วไปแล้วผู้ฝึกหัดโขนจะต้องเป็นชายล้วน ส่วนผู้ฝึกหัดละครมักจะเป็นหญิง แต่เนื่องจากในยุคนี้ได้มีการฝึกหัดผู้หญิงให้เต้นโขนในราชสำนัก ดังนั้นการคัดเลือกผู้เรียนให้เป็นยักษ์และลิงนอกเหนือจากพระ นาง ซึ่งฝึกหัดกันตามปกติแล้ว จะแบ่งผู้เรียนพระให้ฝึกตัวยักษ์ และผู้เรียนนางให้ฝึกตัวลิง ซึ่งจะพบหลักฐานว่ามีการฝึกหัดเฉพาะในพระราชวังสวนกุหลาบ แต่การศึกษาในสำนักอื่น ๆ จะมีหลักเกณฑ์ในการพิจารณาคัดเลือกผู้เรียนดังนี้

ผู้ที่เป็นตัวพระ ครูจะพิจารณาจากใบหน้ายาว รูปไข่ จมูกโด่ง ลำคอโปร่งระหง ไหล่ลาดพองาม ช่วงอกใหญ่ ลำตัวเรียว ช่วงแขน ช่วงขาสมส่วน ท่วงทีสง่างาม รูปร่างสูงโปร่ง การพิจารณาตัวนาง ใบหน้าจะยาวหรือกลมก็ได้ จมูกโด่ง ใบหน้าสวย ลำคอเรียวระหง ไหล่ผึ่ง ลำตัวกลมหรือแบนก็ได้ รูปร่างโปร่ง แต่ต้องเตี้ยกว่าพระ สำหรับผู้ฝึกหัดเป็นยักษ์ จะต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างคล้ายตัวพระ แต่ต้องมีรูปร่างสูงใหญ่ ไม่เลือกหน้าตา ส่วนผู้ที่ฝึกหัดเป็นลิงเลือกผู้ที่มีรูปร่างป้อม ๆ ท่าทางคล่องแคล่วและแข็งแรง

การพิจารณาคัดเลือกผู้เรียนโดยแบ่งเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง ตามหลักเกณฑ์ที่ยึดถือปฏิบัติกันมานี้ สามารถจะยืดหยุ่นได้บ้าง หลังจากที่ครูได้สอนไปสักระยะหนึ่ง ถ้าหากพิจารณาผู้เรียนแล้วเห็นว่า ท่าทีหน่วยก้านไม่เหมาะสมกับการเป็นตัวละครตัวนั้น ๆ ก็อาจจะเปลี่ยนแปลงได้ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากประวัติครูเฉลย ศุขะวณิช (ปรเมษฐ์ บุณยะชัย 2523 : 105) เมื่อแรกถวายตัวมีรูปร่างสูงโปร่ง จึงได้รับเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวพระ แต่เนื่องจากท่านมีท่าทางที่นุ่มนวล ครูจึงเปลี่ยนให้ไปฝึกหัดตัวนาง เช่นเดียวกับครูฉลาด พกุลานนท์ (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2523 : 117) ในวัยเด็กรูปร่างสโอดสะอง หน้าตาสะสวย จึงได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวนาง แต่หัดอยู่ได้ไม่กี่วัน ได้ขอย้ายไปหัดลิง เพราะสนใจมากกว่า ซึ่งก็ได้รับอนุญาตจากครูผู้สอนเช่นกัน

ขั้นที่ 2 ฝึกท่าพื้นฐาน ในขั้นตอนนี้ผู้สอนจะแบ่งแยกผู้เรียนให้ไปได้รับการฝึกหัดกับครูพระ นาง ยักษ์ ลิง รับไปฝึกหัดต่อไป ซึ่งจะมีหลักใหญ่ ๆ ในการฝึกหัดขั้นพื้นฐานอย่างเดียวกัน หากจะแตกต่างกันบ้างตรงที่ความยากลำบากในการฝึก กล่าวคือ ผู้ที่ฝึกเป็นตัวลิง จะต้องฝึกหัดทั้ง

ตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขาและหกคะเมน ผู้ที่ฝึกหัดเป็นตัวพระและยักษ์จะฝึกเฉพาะตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสาและถีบเหลี่ยม แต่การฝึกหัดถีบเหลี่ยมของตัวพระมีความยากลำบากน้อยกว่าตัวยักษ์และลิง ส่วนผู้ที่ฝึกหัดตัวนางของโขน รวมทั้งตัวพระ ตัวนางของละคร จะฝึกหัดแต่เพียงตบเข่า ถองสะเอวและเต้นเสาเท่านั้น หลักในการฝึกหัดเบื้องต้นดังกล่าวนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ (2526 : 119) ได้เขียนอธิบายไว้ในหนังสือโขน พร้อมทั้งมีรูปภาพประกอบ ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ดังจะได้นำมาอ้างอิงดังนี้

1. ตบเข่า ครูให้ผู้เรียนนั่งพับเพียบขาขวาทับขาซ้าย เรียงแถวบนพื้นราบตั้งลำตัวและศีรษะให้ตรง แบมือวางควำลงตรงเข่า แล้วยกฝ่ามือขวาขึ้นสูงระดับหน้าอก ปลายนิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน ยกข้อศอกขึ้นสูงระดับไหล่ เมื่อตบมือขวาที่ยกนั้นลงตรงวงเข่าขวาให้นับ 1 พร้อมกับยกฝ่ามือซ้ายขึ้นลักษณะเดียวกับที่ยกฝ่ามือขวา เมื่อตบฝ่ามือซ้ายลงที่วงเข่าซ้ายให้นับ 2 พร้อมกับยกฝ่ามือขวาขึ้นเหมือนครั้งแรก และเมื่อตบฝ่ามือขวาลงที่วงเข่าขวาให้นับ 3 พร้อมกับยกฝ่ามือซ้ายขึ้น การตบเข่าจะกระทำเช่นนี้ติดต่อกันไป จนกว่าครูจะบอกให้หยุด แต่การตบเข่านั้นจะต้องกระทำเป็นจังหวะ ซึ่งมี 3 จังหวะ นับวนเวียนกันไป

2. ถองสะเอว เป็นขั้นตอนต่อเนื่องจากการตบเข่า โดยผู้เรียนนั่งพับเพียบในลักษณะเดียวกับการตบเข่า กำฝ่ามือหลวม ๆ และหักข้อมือเข้าหาลำตัว ยกแขนทั้งสองข้างให้ขนานไปตามพื้นหรือสีข้างของตน งอข้อศอกหงายท้องแขน ให้ข้อศอกห่างจากสีข้างประมาณ 1 คืบ ต่อจากนั้นจึงใช้ศอกถองสะเอว ทีละข้างสลับกัน เมื่อกระแทกศอกขวาเข้ากับสะเอวขวา ก็ให้ยักคอเบนศีรษะไปทางบ่าซ้าย แล้วเปลี่ยนกระแทกศอกซ้ายเข้ากับสะเอวซ้าย พร้อมกับยักคอเบนศีรษะไปทางบ่าขวา สลับกันไปให้ได้จังหวะและพร้อมเพรียงกัน การถองสะเอวนี้เรียกกันในหมู่นาฏศิลปินว่า "กระทอกเอว" (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 114)

3. เต้นเสา ผู้เรียนจะต้องยืนเรียงต่อแถวหันหน้าไปทางทิศเดียวกัน ผู้เรียนที่อยู่หัวแถวจะยืนหันหน้าตรงกับเสาต้นใดต้นหนึ่ง ยกแขนทาบฝ่ามือทั้งสองข้างไว้ที่เสาให้น้ำหนักอยู่ที่นิ้วมือตอนปลาย แล้วคนต่อ ๆ มาจะยืนเข้าแถวต่อกันไป โดยเว้นระยะห่างจากกันประมาณ 1 ศอก ใช้มือทั้งสองจับที่สะเอวของคนหน้า ต่อกันไปเป็นแถวตรง ผู้เรียนจะต้องย่อเข่าทั้งสองข้างออกไปทางซ้ายและทางขวาให้ได้ฉาก ต่อจากนั้นจึงยกเท้าเต้นท่าที่เรียกว่า "ตะลึกตึก" แล้วจึงยกเท้าซ้ายขึ้นรอไว้พอได้จังหวะก็กระทืบลงไปบนพื้น เมื่อกระทืบเท้าซ้ายลงไปกับพื้นนั้นให้เปลี่ยนยกขาขวาขึ้น พร้อมกับกระทืบเท้าขวาลงไป แล้วเปลี่ยนยกขาซ้ายสลับกันไปพร้อม ๆ

กันทุกคน เมื่อกระทืบลงพื้นครั้งหนึ่งก็นับเป็น 1 จังหวะ เมื่อนับได้ 3 จังหวะ ก็เริ่มต้นนับ 1 ใหม่ คำว่า "ตะลึกตึก" เป็นศัพท์เฉพาะของโขน ซึ่งมีผู้อธิบายกิริยาการเต้นไว้ดังนี้

> นายอร่าม อินทรนัฏ ครูฝึกหัดยักษ์ได้เขียนอธิบายมอบให้ไว้ว่า "ตะลึกตึก – ตั้งเหลี่ยมอัดหน้าตรง ตั้งวงกลมเสมอหน้าขาทั้งสองข้าง ยกเท้าขวากระทืบที่พื้น เท้าซ้ายก็ทำเช่นเดียวกัน แล้วเท้าขวาก็กระทืบซ้ำอีกครั้งหนึ่ง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นเป็นมุมฉาก แล้วเท้าขวาก็ยืดกระแทกลงเป็นเหลี่ยมอัดตามเดิม" และนายกรี วรศริน ครูผู้ฝึกหัดลิง ได้เขียนอธิบายให้ไว้ว่า "ตะลึกตึก – ย่อลง ใช้เท้าขวายกกระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง แล้ววางเท้าอยู่กับที่ ยกเท้าซ้ายกระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง แล้ววางเท้าอยู่กับที่ แล้วยกเท้าขวากระทืบกับพื้น 1 ครั้ง แล้ววางกับที่ แล้วยกเท้าซ้ายหนีบน่อง (จะใช้เท้าขวาหรือซ้ายกระทืบกับพื้นก่อนก็ได้)" เต้นไปอย่างนี้คราวหนึ่งอย่างน้อยก็ให้นับได้หลายสิบที (ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 114 – 115)

เต้นเสา เป็นขั้นตอนของการฝึกเท้าและขาของผู้เรียนให้แข็งแรง มีกำลังขาคงที่ อยู่ตัวและยังเป็นการฝึกให้ผู้เรียนกระทืบฝ่าเท้าให้น้ำหนักทุกส่วนลงกับพื้นพร้อม ๆ กัน รวมทั้งฝึกหัด ใช้จังหวะในการเต้นให้สม่ำเสมออีกด้วย

4. ถีบเหลี่ยม เป็นการดัดส่วนขาของผู้เรียน โดยให้ผู้เรียนยืนหันหลังยันติดกับเสาหรือฝาผนัง ย่อขาแบะเข่าทั้งสองข้างออกไป จนส่วนโค้งของเข่าเป็นมุมฉาก ถ้าย่อไม่ลงครูจะช่วยกดหรือดัดให้ทีละน้อย ๆ จนย่อได้ระดับเป็นมุมฉากได้ที่แล้ว ครูจะนั่งลงกับพื้น ยกเท้าทั้งสองขึ้น เอาฝ่าเท้ายันที่หน้าขาของศิษย์ตรงหัวเข่าด้านใน แล้วค่อย ๆ โน้มถีบยันเข่าของผู้เรียนแบะออกไปทางเบื้องหลังทีละน้อย ๆ จนเข่าของศิษย์แยกออกได้เส้นขนานกับแนวไหล่ของผู้เรียนเอง ขณะที่ครูถีบเหลี่ยมให้นั้นต้องคอยดันหน้าอกของผู้เรียนให้ตั้งตัวตรง ไม่ให้หน้าอกชะโงกมาข้างหน้าและให้นิ่งอยู่ในลักษณะนั้นครู่หนึ่งจึงให้ผู้เรียนเอี้ยวตัวหรือบิดตัวไปทางขวาและซ้าย เพื่อให้เส้นยืดและดัดทรงไปด้วยในตัว สำหรับผู้ฝึกหัดเป็นยักษ์และลิง ต้องย่อให้ได้เหลี่ยมตรง ส่วนผู้ฝึกหัดเป็นพระ ย่อโดยตั้งส้นเท้ากรอมเข้าหากันนิดหน่อย เมื่อถีบเหลี่ยมเสร็จแล้ว ครูจะให้ผู้เรียนสลัดขาของตนให้คลายปวดเมื่อย ซึ่งการถีบเหลี่ยมนี้เป็นการฝึกหัดการบังคับและควบคุมอวัยวะร่างกายให้อยู่ในท่าที่ต้องการ อีกทั้งทำให้ช่วงขาแขนและอกมีระดับคงที่

5. ฉีกขา ครูจะให้ผู้เรียนฉีกขา เหยียดถ่างออกไปทั้งสองข้าง ให้ก้นนั่งราบถึงพื้นเหยียดปลายเท้าชี้ตรงออกไป ถ้าผู้เรียนไม่สามารถจะนั่งราบจนก้นถึงพื้นได้ ครูจะค่อย ๆ จับขาผู้เรียนให้เหยียดออกไป และช่วยกดบ่า กดต้นขาให้ระดับก้นลดลงทีละน้อย จนถึงพื้น แล้วครูจึงนั่งราบบนพื้น ใช้เท้ายันเข่าทั้งสองข้างของผู้เรียนให้กางออกเป็นเส้นตรง

ขนานพื้น พร้อมกับเอามือดันอกของผู้เรียนให้ตั้งตรง หลังติดเสาหรือผนังสักครู่หนึ่ง จึงให้เอี้ยวตัวไปทางซ้ายและขวา แล้วลุกขึ้นสลัดขาคลายความปวดเมื่อย การฉีกขานี้เป็นการฝึกให้ผู้เรียนสามารถใช้ลำขาได้ตามต้องการ เมื่อแสดงท่าโลดโผนก็สามารถทำได้โดยไม่ทำลายสุขภาพตัวเอง

6. หกคะเมน เริ่มด้วยการให้ผู้เรียนเอาฝ่ามือทั้งสองของตนยันกับพื้น แล้วหกหัวเอาเท้าทั้งสองตั้งพิงกับผนัง ต่อจากนั้นหงายหลัง เอาฝ่ามือทั้งสองยันลงกับพื้น โดยครูคอยช่วยเอาแขนคานกลางหลังของผู้เรียน จนผู้เรียนสามารถหกคะเมนได้เอง ลำดับต่อไปจึงหัดให้ผู้เรียนหกเท้าทั้งสองข้างของตนขึ้นไปในอากาศ ใช้ฝ่ามือทั้งสองเดินต่างเท้า แล้วหกเท้าลงข้างหลังหรือข้างหน้า กระทำเช่นนี้ซ้ำ ๆ กัน จนสามารถหกม้วนติดต่อกันไปได้หลาย ๆ ทอด หรืออาจจะหัดให้ผู้เรียน 2 คน ต่างคนกลับศีรษะหันหน้าเข้าหากันกอดสะเอวของกันและกัน ให้ศีรษะของแต่ละคนอยู่ระหว่างขาของกันและกัน แล้วหกหมุนไปตามพื้น ท่าหกคะเมนนี้มีชื่อเรียกต่างกันตามลักษณะของการหกคะเมนคือ หกคะเมนไปข้างหลัง เรียกว่า "ตีลังกาหกม้วน" หกคะเมนไปข้างหน้า เรียกว่า "อันธพา" หกคะเมนไปข้าง ๆ เรียกว่า "พาสุริน"

อย่างไรก็ตามขั้นตอนของการฝึกหัดท่าพื้นฐาน จะต้องกระทำอย่างค่อยเป็นค่อยไป โดยเฉพาะการถีบเหลี่ยมและฉีกขาต้องฝึกหัดวันละเล็กวันละน้อย และต้องกระทำตลอดไปถึงแม้ว่าจะได้ฝึกหัดในลำดับขั้นที่สูงขึ้นต่อไปแล้วก็ตาม (ดูภาคผนวก ค)

ขั้นที่ 3 ฝึกแม่ท่าและรำเพลง ผู้ที่เรียนยักษ์และลิงจะถูกแบ่งจำนวนออกไปเท่า ๆ กันตามจำนวนของครู ซึ่งครูก็จะรับผิดชอบในการฝึกแม่ท่ายักษ์และลิง เคี่ยวเข็ญเอาใจใส่ต่อผู้เรียนที่ตนรับผิดชอบอย่างจริงจัง โดยครูจะต้องปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่าง แล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม แล้วครูก็จะช่วยจับมือ จับขา กดไหล่ ดัดนิ้ว รวมถึงจับใบหน้าให้ก้มหรือเงยในลักษณะที่เหมาะสม การต่อแม่ท่าเหล่านี้จะค่อย ๆ ฝึกไปทีละท่าจนครบ 6 ท่า ดังได้กล่าวแล้วในหัวข้อหลักสูตร ในขณะที่ผู้เรียนปฏิบัติตามครู ถ้าหากว่าเหลี่ยมของขาที่ย่อเข่าอยู่นั้นไม่สวยงาม คือเป็นเหลี่ยมโค้ง ๆ อย่างที่ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า "เหลี่ยมเขาควาย" ก็จะต้องถูกลงโทษด้วยการตี แล้วครูก็จะถีบเหลี่ยมให้ ถ้าหากว่าจังหวะที่เต้นยังไม่ถูกต้องสม่ำเสมอ ก็จะให้นั่งตบเข่าไปก่อน หรือยักเอว ยักไหล่ ยักคอยังไม่งาม ก็ให้ถองสะเอวไปอีก แต่ที่จะขาดไม่ได้ก็คือ การเต้นเสา ซึ่งการเต้นเสานี้นอกจากใช้เพื่อฝึกหัดกล้ามเนื้อขา ให้แข็งแรงคงที่และฝึกจังหวะด้วยแล้ว ยังใช้เป็นการลงโทษอีกด้วย เช่น ลงโทษให้เต้นเสานับไปถึง 400 - 500 ครั้งหรือกว่านั้น

(ธนิต อยู่โพธิ์ 2526 : 119) บางครั้งก็ให้เต้นเสาอย่างเดียว ใช้เวลานานถึง 1 - 2 ชั่วโมง ก็มี (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์)

ส่วนผู้ที่ฝึกหัดพระ นางของโขนและละคร เริ่มต้นฝึกหัดเพลงช้าก่อน โดยครูจะแบ่งกลุ่มผู้เรียนออกเป็น 2 กลุ่ม คือ พระและนาง ร้องรำไปตามท่วงทีลีลาที่ครูต่อให้ เนื่องจากท่ารำของตัวพระและตัวนาง จะมีทีท่า ลีลา วงเหลี่ยมแตกต่างกัน ถึงแม้ว่าจะรำอยู่ในเพลงเดียวกัน การฝึกหัดจะเริ่มจากให้ทุกคนนั่งคุกเข่า ตัวตรง ดันเอว ดันไหล่ ตึงมือ การนั่งคุกเข่าของตัวพระต้องแยกเข่าออกทั้งสองข้างให้ห่างกันพอสมควร ส่วนตัวนางนั่งหุบเข่าชิดกัน ในการรำเพลงช้าครูจะให้ผู้เรียนร้องพร้อม ๆ กันว่า "จ๊ะ - โจ๋ง - จ๊ะ - ทิง - โจ๋ง - ทิง" (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) เสียงร้องบอกจังหวะนี้เข้าใจว่าเป็นการเลียนเสียงจังหวะตะโพน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังประกอบจังหวะ เพลงหน้าพาทย์ของปี่พาทย์ที่เรียกว่า "เพลงช้า" ท่ารำที่ฝึกหัดจะเป็นหลักเกณฑ์เพื่อให้เกิดความชำนาญ คล่องตัวในการรำบางท่าจะเป็นการฝึกอวัยวะบางส่วนโดยได้กำหนดให้ทำท่านั้น ๆ เป็นเวลานาน ๆ เช่น ฝึกการเคลื่อนไหวส่วนมือ ส่วนเท้า ส่วนลำตัว ส่วนศีรษะ ในลีลาและลักษณะต่าง ๆ กัน บางท่า จะฝึกการเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วนไปพร้อม ๆ กัน หรือต่อเนื่องกันไป ซึ่งจะเริ่มจากการนั่งรำทำท่าง่าย ๆ ได้แก่ นั่งกระทบ กล่อมหน้า ถวายบังคม จนถึงถวายแล้วยืนรำไปตามจังหวะ ประกอบไปด้วยการใช้เท้า มือ แขน ขา ศีรษะ ลำตัว พร้อม ๆ กัน ดังจะยกตัวอย่างท่ารำบางท่าของตัวพระและตัวนางในการฝึกหัดเพลงช้า ซึ่งปรากฏคำอธิบายในหนังสือ "คุณานุสรณ์นางลมุล ยมะคุปต์" (2526 : 81 - 83) ดังนี้

การฝึกหัดเพลงช้า ซึ่งเป็นท่ารำตัวพระ เพื่อให้รู้เกี่ยวกับการยืน สูดเท้าเข้า-ออกอยู่กับที่ การยืดยุบ ห่มเข่า การลักคอ ที่ปฏิบัติต่อเนื่องไปพร้อมกัน มีวิธีปฏิบัติคือ ขาซ้ายยืนเป็นหลัก ย่อเข่า เท้าขวาจรดส้นห่างจากเท้าซ้ายประมาณหนึ่งคืบ งอเข่ากดไหล่ซ้ายเอียงศีรษะตามไหล่ มือซ้ายตั้งวงโค้งเข้าหาลำตัวระดับของปลายมือต่ำกว่าเอว มือขวาจีบหงาย เหยียดแขนตึงกางแขนที่เหยียดตึงไปข้างลำตัว ในจังหวะ "จ๊ะ - โจ๋ง - จ๊ะ" กดไหล่ขวา งอแขนขวาพร้อมกับสูดปลายเท้าขวาเข้ามาใกล้เท้าซ้ายในลักษณะยกส้นเผยอพ้นพื้น ขณะเดียวกันก็ลักคอเอียงศีรษะข้างซ้าย ยืดยุบเข่าซ้าย และเมื่อถึงจังหวะ "ทิง - โจ๋ง - ทิง" ก็ยืดยุบเข่าซ้าย แล้วสูดส้นเท้าห่างออกไปด้านข้างประมาณไม่เกินหนึ่งคืบ พร้อมทั้งตึงแขนขวา กดไหล่ซ้าย ลักคอเอียงศีรษะข้างขวา ปฏิบัติสลับกันไปตามจังหวะหน้าทับดังกล่าว

ส่วนท่ารำเพลงช้าของนางซึ่งจะยกมาเป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นถึง ความสัมพันธ์สืบเนื่องตั้งแต่ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว เข่า เท้า สามารถนำไปใช้กับท่ารำของระบำการแสดงเป็นชุดเป็นตอน การพัฒนาท่ารำในชุดระบำ รำฟ้อนต่าง ๆ เช่น ปฏิบัติท่ารำช้านางนอน เริ่มท่ารำจากด้านซ้ายมือของผู้เรียน มือขวางอแขนข้างตัวหงายฝ่ามือลง มือซ้ายตั้งวงต่ำระดับหัวเข็มขัด เอียงศีรษะข้างขวา ลดไหล่ขวา จรดเท้าซ้าย ขยั่นเท้าหมุนตัวตลบหลังไปด้านขวา แล้วก้าวเท้าขวา ประเท้าซ้ายยกขึ้น เปลี่ยนมือซ้ายจีบควำงอแขนแล้วจีบหงายตึงแขน มือขวาตั้งวงสูงระดับหางคิ้ว พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายหนักหน้าเท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า เอียงศีรษะซ้าย สดุดเท้าซ้ายไปข้างหน้า ขณะเดียวกันกับตีไหล่ซ้ายออก แล้วกลับมาเอียงศีรษะขวา จรดเท้าขวา มือขวาจีบเข้าหาแง่ศีรษะ มือซ้ายตึงมือตึงแขน สบัดจีบขวาพร้อมตีไหล่ขวาออก ขณะเดียวกัน สดุดเท้าขวา วางหลังเปิดส้นเท้า มือซ้ายจีบหงายตึงแขน มือขวาตั้งวงสูงระดับหางคิ้ว เอียงศีรษะด้านซ้าย เท้าซ้ายก้าวหนักหน้า กระทุ้งเท้าขวาที่วางหลังถี่ ๆ อยู่กับที่พร้อมกับตีไหล่ซ้าย และมือซ้ายสบัดจีบ เปลี่ยนเป็นตั้งวงตึงแขน สลับสบัดจีบมือขวา ทันจีบเข้าหาแง่ศีรษะ พร้อมตีไหล่ตามมือที่สบัดจีบตามจังหวะ จบลงด้วยการวางเท้าขวาข้างหลังเปิดส้นเท้า มือซ้ายจึงหงายตึงแขน มือขวาตั้งวงสูงระดับหางคิ้ว เอียงศีรษะข้างซ้าย

เมื่อผู้เรียนมีความเข้าใจในจังหวะตะโพนสัมพันธ์กับท่าร่ายรำเพลงช้าแล้ว ก็จะเปลี่ยนการร้องจาก "จ๊ะ - โจ่ง - จ๊ะ - ทิง - โจ่ง - ทิง" มาเป็นการ "ไล่หน่อย" หมายถึง การร้องโดยออกเสียงว่า "นอย" และ "นิ" สูง ๆ ต่ำ ๆ ตามทำนองเพลงสร้อยสนของปี่พาทย์ ซึ่งอยู่ในประเภทเพลงช้าด้วยกัน จะเห็นได้จากครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ เมื่อครั้งเข้าฝึกหัดละครหลวงที่ "ท้ายวัง" ในสมัยรัชกาลที่ 7 โดยมาเข้าเรียนหลังจากที่เด็กรุ่นเดียวกันฝึกหัดเพลงช้าไปแล้ว ได้เล่าว่า "เริ่มหัดก็รำไปร้องไป นอย - นิ - หน่อย - น่อย - น่อย ตามทำนองเพลงช้า" (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ใน ธนิต อยู่โพธิ์ บรรณาธิการ 2516 : 141)

หลังจากที่ครูสอนเพลงช้าจบแล้ว ครูก็จะสอนเพลงเร็วต่อไป ซึ่งเป็นการฝึกหัดให้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายร่ายรำอย่างสัมพันธ์กันในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น โดยผู้เรียนจะต้องร้องจังหวะตะโพนไปด้วยในขณะที่รำ คือ "ตุบ ทิง ทิง" แล้วจึงให้ร้อง "ไล่หน่อย" แทนการร้อง "ตุบ ทิง ทิง" เมื่อครูเห็นว่าผู้เรียนมีความเข้าใจในจังหวะตะโพนสัมพันธ์กับท่ารำดีแล้ว เช่นเดียวกับฝึกหัดเพลงช้า

ในขณะที่ครูหัดให้รำเพลงช้า เพลงเร็วอยู่นั้น นอกจากครูจะต้องคอยจับท่ารำให้ได้ที่สวยงามแล้ว ครูจะต้องฝึกให้ผู้เรียนดัดมือ ดัดแขน ดัดขาไปด้วย จะเห็นได้จากในพระราชวังสวนกุหลาบ ผู้เรียนทุกคนจะต้องตื่นตั้งแต่ย่ำรุ่งเพื่อรำเพลงช้า เพลงเร็ว สอนที่กลางสนามหญ้าและต้องดัดมือ ดัดแขน ดัดขา ด้วยน้ำค้างบนยอดหญ้า เพราะถือว่าน้ำค้างเปรียบเสมือนน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้เรียนจะนำมาลูบแขน ลูบขาในขณะที่ดัดอวัยวะดังกล่าวให้มือและแขนอ่อนโค้งสวยงาม ส่วนการดัดขาก็เพื่อให้สามารถกระดกเท้า จนสามารถให้ส้นเท้าแนบชิดกับสะโพกได้มากที่สุด นอกจากนี้ยังจะต้องฝึกตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา เพื่อซ้อมจังหวะและฝึกกำลังขาให้แคล่วคล่องอยู่เสมออีกด้วย (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) เพลงฝึกรำต่อไปก็คือ เชิดและเสมอ ซึ่งจัดอยู่ในการฝึกหัดลำดับขั้นตอนเดียวกันจัดเป็นประเภทเนื้อหาวิชาขั้นพื้นฐาน โดยใช้เวลาในการฝึกหัดประมาณ 1 - 2 ปี (อาคม สายาคม 2525 : 55)

จะเห็นได้ว่า การฝึกหัดแม่ท่าและรำเพลงต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกเป็นเวลานานกว่าจะจดจำท่ารำได้ และมีลีลานาฏศิลป์ที่ถูกต้องงดงาม โดยเฉพาะท่ารำในเพลงช้า เพลงเร็วมีหลายท่า ต้องใช้เวลาในการฝึกหัดอันยาวนาน และที่สำคัญที่สุดก็คือ แม่ท่าและรำเพลง เป็น "แก่น" ของวิชานาฏศิลป์ เพราะไม่ว่านาฏศิลปินหรือปรมาจารย์ท่านใดจะคิดประดิษฐ์เพลงรำให้วิจิตรสวยงามกี่เพลงก็ตาม ล้วนแต่อยู่บนรากฐานของแม่ท่าและรำเพลงทั้งสิ้น ยิ่งกว่านั้น อาคม สายาคม (2525 : 58) ยังได้เปรียบการฝึกหัดเพลงช้า เพลงเร็วว่าเสมือน "ยาหม้อใหญ่" ที่กินไม่รู้จักหมดและน่าเอือมระอาเป็นที่สุด เพราะจะต้องรำอยู่เสมอ ๆ จะทิ้งเสียไม่ได้ แต่ว่ามีคุณค่ามหาศาล เพราะผู้ที่เป็นศิลปินที่มีฝีมือต้องผ่านการกินยาหม้อใหญ่ คือต้องรำเพลงช้า เพลงเร็วอย่างน้อยเป็นร้อย ๆ จบขึ้นไป

ขั้นที่ 4 ฝึกรำทำบทหรือรำใช้บท เป็นขั้นตอนของการรำตามบทร้องและทำนองเพลงในการฝึกหัดของละคร เพลงรำที่ใช้ฝึกหัดในขั้นตอนนี้คือ ระบำสี่บท เพื่อฝึกให้ได้รำคู่พระนางด้วย (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) ที่เรียกว่า ระบำสี่บท เพราะว่าในสมัยก่อนใช้เพลงร้อง 4 เพลงด้วยกัน และบทที่ร้องมีถึง 20 คำกลอน ซึ่งมีกฎเกณฑ์ว่า บทแรกจะต้องร้องเพลงพระทอง บทที่สองร้องเพลงเบ้าหลุด บทที่สามร้องเพลงบหลิ่ม และบทที่สี่ร้องเพลงสระบุหร่ง แต่ 2 บท หลังอาจจะสลับเพลงกันได้ (คุณานุสรณ์ณางลมุล ยมะคุปต์ 2526 : 95) อาจกล่าวได้ว่า "ระบำสี่บท" เป็นเพลงรำที่เปรียบเสมือนเพลงแม่บทในยุคแบบแผนดั้งเดิม เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจท่ารำที่นำมาใช้ตามบทร้อง ฝึกทักษะของการใช้ลีลานาฏศิลป์ด้วยการรำคู่

พระนางเป็นหมู่ และเป็นเวลาที่ต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกฝนยาวนานและอย่างสม่ำเสมอ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) นอกจากนี้แล้วครูจะสอนระบำชุดต่าง ๆ เช่น ระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมาสตร์ รำบทนางเมขลา เป็นต้น (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2524 : 33)

ส่วนการสอนโขนหลังจากขั้นตอนของการฝึกแม่ท่าแล้ว ครูก็จะสอนเพลงหน้าพาทย์ง่าย ๆ เช่น เสมอ และสอนอิริยาบถต่าง ๆ ของยักษ์และลิง ตามประเภทของผู้ฝึกหัด เช่น ท่าเดิน ท่าคลาน ท่าเกา ท่าคว้า ท่ามอง เป็นต้น ในขณะเดียวกันยังจะต้องเต้นเสา ฝึกแม่ท่าสลับกันไปกับรำเพลงหน้าพาทย์ง่าย ๆ และทำท่าอิริยาบถต่าง ๆ ของโขนด้วย

ขั้นที่ 5 ขั้นสอนตามบทแสดง ในขั้นตอนนี้จะเป็นการคัดเลือกผู้เรียนตามฝีมือ ความสามารถ บุคลิกภาพ รูปร่างหน้าตา ตลอดจนคุณธรรมประจำตน เพื่อให้ได้ออกแสดงตามบทบาทที่เหมาะสม ตัวอย่างเช่น การคัดเลือกตัวเอก ครูจะพิจารณาผู้เรียนจากท่าทีเยื้องกรายสง่างาม ภาคภูมิ มีที่พระที่พระยา มีลีลาการร่ายรำงาม รูปร่างเหมาะสมกับเครื่องแต่งกายละครในบทบาทที่ได้รับ ใบหน้าเหมาะสมกับวัยของตัวละคร ลีลาในการเจรจานุ่มนวล เป็นคนเรียบร้อย ถ้ามีที่เจ้าชู้นิดหน่อย ก็จะจัดให้เป็นตัวอิเหนา มอบให้ครูที่มีความชำนาญเคยแสดงเป็นตัวอิเหนามาแล้วเป็นผู้สอนให้ (อาคม สายาคม, ใน ธนิต อยู่โพธิ์ บรรณาธิการ 2516 : 136)

ส่วนการคัดเลือกตัวละครตัวเอกของนาง เช่น นางบุษบา จะต้องพิจารณาจากท่ารำที่อ่อนช้อย สวยงาม ทั้งมีลีลานุ่มนวลแต่สง่างาม มีท่วงทีของนางกษัตริย์ ใบหน้าอ่อนหวานสวยในทีและเหมาะสมกับมงกุฎหรือรัดเกล้า รูปร่างสันทัดค่อนข้างโปร่ง เตี้ยกว่าพระ โดยให้ได้รับฝึกหัดกับครูที่เคยเป็นนางบุษบาเป็นผู้สอน

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า ผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวละครตัวใด ก็จะได้รับการฝึกหัดเพลงรำตามบทบาทที่ปรากฏในบทละคร เช่น ผู้ได้เลือกเป็นตัวอิเหนา ก็จะได้ท่ารำกริช (แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์) หรือผู้ที่เป็นตัวชาละวัน ตอนจะออกจากถ้ำ ก็จะต้องหัดรำเพลงคุกพาทย์ เช่นเดียวกับผู้ที่แสดงโขนเป็นบทตัวละครตัวใด ครูก็จะสอนเพลงรำหรือเพลงหน้าพาทย์บทนั้น ๆ ให้ (กรี วรศริน, ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) การสอนในขั้นตอนนี้ถ้าหากว่า จะต้องแสดงละครพันทางหรือละครดึกดำบรรพ์ ผู้เรียนก็จะได้รับการฝึกหัดจากครูผู้มีความชำนาญในบทการแสดงของละครชนิดนั้น ๆ เช่น ถ้าหากจะแสดงละครดึกดำบรรพ์ จะปรากฏว่าครูที่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์มาสอนการขับร้องและการร่ายรำให้เป็นกรณีพิเศษ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จาก ครูเฉลย ศุขะวณิช ได้ฝึกขับร้องกับครูซึ่งเคยเป็น

ละคร และเป็นหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ผู้ริเริ่มละครดึกดำบรรพ์ ได้แก่ หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ หม่อมมอบ และหม่อมเพื่อน เป็นต้น หลังจากนั้นจึงนำตัวเอกและตัวรองมาฝึกซ้อมเข้าเรื่อง เรียกกันว่า "ผสมโรง" โดยมีครูผู้อาวุโสของสำนักการศึกษานั้น ๆ เป็นผู้ควบคุม ดังจะเห็นได้จากการฝึกหัดละครในรัชกาลที่ 7 ครูผู้ใหญ่ของกรมมหรสพคือ พระยานัฏกานุรักษ์ ในขณะที่ควบคุมการฝึกซ้อมเข้าเรื่องถึงตอนสำคัญ ๆ เช่น มีการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ก็จะต่อท่ารำให้เป็นเพลง ๆ ไป (อาคม สายาคม 2525 : 58) การ "ผสมโรง" นี้จะต้องฝึกซ้อมกันอยู่นาน ดังเช่น การฝึกซ้อมโขนในรัชกาลที่ 6 เพื่อจะแสดงในงานเปิดสวนลุมพินี ฝึกซ้อมกันถึง 3 เดือน แต่ก็ปรากฏว่ายังไม่ทันได้แสดงเพราะ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคตเสียก่อน (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์)

ขั้นที่ 6 ออกแสดงจริง ถือได้ว่าการออกแสดงจริงเป็นการสอนขั้นตอนสุดท้ายที่ให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์ตรงจากการแสดงจริง ในการออกแสดงแต่ละครั้ง ๆ ผู้เรียนจะต้องรวบรวมความรู้ ความสามารถและประสบการณ์ที่ได้รับมาตลอดระหว่างการศึกษาทั้งหมด นำออกมาใช้ทั้งในการแสดงตามปกติและในยามเกิดปัญหาซึ่งจะต้องแก้ไขเฉพาะหน้าในขณะออกแสดง โดยจะมีครูคอยช่วยเหลือและให้กำลังใจอยู่เบื้องหลังฉาก หรืออาจจะกล่าวได้ว่า ขั้นตอนออกแสดงจริงเป็นการวัดผลการศึกษาเพื่อที่จะประเมินว่า ลำดับเนื้อหาวิชาขั้นต่อไปซึ่งอยู่ในใจครูนั้น สมควรที่จะถ่ายทอดให้กับใครและมากน้อยเพียงใด

ตลอดระยะเวลาของการสอน นอกจากผู้สอนจะต้องสอนไปตามลำดับขั้นตอนแล้ว จะต้องคอยอบรมสั่งสอนในเรื่องกิริยามารยาทและความประพฤติของผู้เรียนไปด้วย เพื่อให้อยู่ในกรอบของขนบประเพณีไทย เช่น การประพฤติตนให้ถูกต้องทำนองคลองธรรม การมีศีลธรรมจรรยา เป็นต้น (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) นอกจากนั้นยังต้องรู้ขนบในการฝึกหัดวิชาชีพนาฏศิลป์ เช่น ผู้เรียนจะต้องกราบครูก่อนและหลังการเรียน ด้วยการนั่งพับเพียบ เก็บเท้า ก้มตัวลงหมอบเอี้ยวตัวให้ข้อศอกแนบกับพื้นตลอดถึงมือ พนมมือตั้งขึ้น ก้มศีรษะให้หน้าผากจรดมือ ไม่ต้องแบราบและกราบเพียงครั้งเดียว นอกจากนี้ต้องรู้จักมีสัมมาคารวะต่อครู มีกิริยามารยาทเรียบร้อย มีความอดทนและตั้งใจจริงในการฝึกหัด และต้องเอาใจใส่ต่อการฝึกซ้อมอย่างจริงจัง เพื่อให้เกิดความคล่องตัวและการจำท่ารำได้อย่างคงทนถาวร ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะแทรกปนอยู่ระหว่างการเรียนการสอนทุกระดับขั้นตอน ที่ครูจะต้องใส่ใจอบรมสั่งสอน

จากที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ว่า ขั้นตอนการสอนวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยยุคฟื้นฟูมีลำดับขั้นตอนเช่นเดียวกับในยุคแบบแผนเดิม ซึ่งเป็นลักษณะของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในยุคที่ยังไม่มีการกำหนดเนื้อหารายวิชาเป็นหลักสูตรชัดเจน ด้วยเหตุนี้ความรู้ต่าง ๆ ที่ผู้เรียนจะได้รับจึงไม่เท่าเทียมกัน เว้นแต่ว่าผู้เรียนบางคนสามารถลักจำบทบาทท่ารำของตัวละครตัวอื่นที่ตนเองไม่ได้รับการต่อจากครูโดยตรงได้เป็นพิเศษ ดังนั้นความรู้เกี่ยวกับเพลงรำและลีลาการแสดงต่าง ๆ จึงเรียนกันได้ตลอดชีวิตไม่มีจบ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) และด้วยวิธีการสอน ตลอดจนขั้นตอนการสอนดังกล่าวนี้ เนื้อหาวิชาของเพลงรำบางเพลงครูยังไม่ทันได้ต่อให้ศิษย์ แต่มาเสียชีวิตไปก่อน วิชาความรู้เหล่านั้นของครูจึงต้องสูญสิ้นไปด้วย (แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์) ทั้งนี้อาจขึ้นอยู่กับวิธีการได้มาของความรู้เป็นไปด้วยความยากลำบาก การจะถ่ายทอดให้ผู้หนึ่งผู้ใดจึงต้องเป็นไปด้วยความตั้งใจและเต็มใจอย่างแท้จริง อย่างไรก็ตามสังคม สิ่งแวดล้อมและผู้อุปถัมภ์นาฏศิลป์ก็มีบทบาทอย่างมากต่อการรักษาวิชาชีพนาฏศิลป์ให้สืบเนื่องและมีการถ่ายทอดต่อไป

9. <u>เทคนิคการสอน</u> การสอนในยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยมีเทคนิคดังนี้คือ

9.1 <u>การจับท่ารำ</u> ในการสอนวิชาชีพนาฏศิลป์ ครูผู้สอนจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้วิธีการจับท่ารำของผู้เรียนให้ได้ท่าทางที่สวยงามถูกต้อง เพราะจะช่วยให้ผู้เรียนได้แก้ไขข้อบกพร่องในการรำซึ่งตนเองไม่รู้ เช่น การแก้ไขคนที่รำ "คอดื่ม" หมายถึง รำยืดคอออกมาข้างหน้ามากเกินไป การแก้ไขนั้นจะต้องกดศีรษะให้คางที่ยื่นออกมาหดเก็บเข้าไปตามปกติ (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) วิธีการจับเป็นเทคนิคเฉพาะของครูแต่ละคนซึ่งจะแตกต่างกันไป ดังจะเห็นตัวอย่างได้จาก คนที่รำเอียงไหล่น้อยเกินไป ครูอาจจะใช้นิ้วชี้ซึ่งไว้เล็บแหลมยาวจิกลงไปบนหัวไหล่ หากผู้เรียนใช้กำลังขืนแรงกดของเล็บก็จะยิ่งเจ็บมากขึ้น ดังนั้นจึงต้องเอียงไหล่ลงไปตามแรงที่ครูกด หรือในการฝึกหัดยักตัว ครูจะยืนอยู่ข้างหน้าผู้เรียน ใช้นิ้วชี้ทั้งสองกดใต้ราวนมทั้งสองข้าง เพื่อให้ยักตัวเข้ากับจังหวะเพลงเร็ว ถ้าหากยังยักตัวไม่ทัน นิ้วชี้ข้างใดข้างหนึ่งของครูก็จะจิกเนื้อลงไปเป็นการเตือนจนกว่าจะยักตัวได้เข้ากับจังหวะ (อาคม สายาคม 2525 : 55)

ดังนั้นถึงแม้ว่าการจับตัวผู้เรียนจะเป็นวิธีสอนของครูนาฏศิลป์ แต่ครูนาฏศิลป์ไม่สามารถจะจับผู้เรียนให้รำสวยรำงามได้เหมือนกันทุกคน ทั้งนี้เพราะการจับเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่มีเฉพาะตัวของผู้สอน และไม่มีการเขียนบันทึกไว้เป็นตำรา จึงไม่ใช่ว่าผู้สอนที่รำสวยงามจนมีชื่อเสียงเป็นที่ยกย่อง จะสามารถจับท่ารำให้ลูกศิษย์รำงามได้เหมือนตนเสมอไป เรียกได้ว่า

"ไม่มีน้ำมือ" (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) ในทางตรงกันข้าม ข้อบกพร่องในการรำของศิษย์คนเดียวกัน ผู้สอนที่ปกติรำไม่สวย แต่อาจจะจับท่ารำของผู้เรียนให้สามารถร่ายรำจนเป็นตัวเอกหรือตัวละครตัวเด่นได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับศิลปะในการจับท่ารำให้แก่ศิษย์ของครูแต่ละคนนั่นเอง

9.2 <u>การสอนตัวต่อตัว</u> เป็นเทคนิคการสอนที่ปรากฏว่าใช้มาตั้งแต่ยุคแรก การสอนตัวต่อตัวนั้น ครูจะใช้ในการฝึกหัดลูกศิษย์ที่จะต้องแสดงบทบาทตัวละครตัวเอกของเรื่อง แต่ลูกศิษย์ยังขาดทักษะ ลีลาในการร่ายรำ อาจจะไม่สามารถจดจำท่ารำได้หมด หรืออาจจะรำไม่งดงามถูกใจครู ครูก็จะให้มารำต่อหน้าครูตัวต่อตัวเป็นกรณีพิเศษนอกเวลาเรียน (เฉลย ศุขะวณิช, แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์) แต่เทคนิคการสอนตัวต่อตัวนั้น ย่อมขึ้นอยู่กับการพิจารณาส่วนประกอบอื่น ๆ อีกหลายประการ เช่น ดูลักษณะนิสัยใจคอ กิริยามารยาทของลูกศิษย์ น้ำใจ ความกตัญญูกตเวที จนแน่ใจว่าจะไม่คิดลบล้างครูหรือนำความรู้ไปทำเสื่อมเสีย เปรียบเหมือนกับ "ไม้ตาย" ของนักมวย (อาคม สายาคม 2520 : ฌ) ครูก็มักจะทุ่มเททุกสิ่งทุกอย่างเพื่อปลุกปั้นให้ศิษย์ได้ดีถึงที่สุด จะเห็นได้จาก "บางครั้งในเวลาออกแสดง ครูจะเมตตาเอาของมีค่ามาช่วยตบแต่งให้ เช่น เอาแหวนให้ใส่ . . . หรือเอาไปสั่งสอนเป็นการส่วนตัวที่บ้าน ให้กินอยู่หลับนอน ให้เงินทองใช้ ตลอดจนให้ค่าขนมกลางวันก็มี" (อาคม สายาคม 2525 : 56)

9.3 <u>การให้รางวัลและการลงโทษ</u> การสร้างแรงจูงใจให้กับผู้เรียนด้วยการให้รางวัลและลงโทษ เป็นเทคนิคการสอนที่เด่นชัดมากในยุคฟื้นฟูนี้ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จาก ครูเฉลย ศุขะวณิช เมื่อได้ถวายตัวฝึกหัดละคร จนสามารถออกแสดงได้เป็นครั้งแรกโดยรับบทเป็นเทพธิดารำสี่บทประกอบการแสดงชุดเมขลารามสูร แต่เนื่องจากเป็นคนรูปร่างเล็กมาก จึงเป็นตัวระบำตัวนางคู่สุดท้าย สามารถแสดงได้เป็นที่ถูกใจครูผู้ควบคุมการฝึกหัดคือ คุณท้าวนารีวรคณารักษ์ จึงได้รับจี้ทับทิมหยดน้ำเป็นรางวัล (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้แล้ว การได้รับเลือกให้ได้รับบทบาทเป็นตัวละครเอกหรือตัวละครตัวเด่นกว่าเดิมก็ถือได้ว่าเป็นรางวัลอันเนื่องมาจากความตั้งใจเรียน ขยันฝึกซ้อม มีความรับผิดชอบและมีมานะอดทนในการฝึกหัด จนมีลีลา ท่ารำที่งดงาม ได้รับการคัดเลือกจากครูให้เป็นตัวเอกหรือตัวเด่นของเรื่อง กล่าวได้ว่า ได้รับเกียรติและความไว้วางใจจากครูเป็นรางวัล และที่เหนือไปกว่านั้นก็คือ ได้รับความรู้ในบทบาทของตัวละครตัวเอกเพิ่มขึ้นอีกด้วย ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว

ผู้เรียนไม่มีโอกาสหรือไม่มีสิทธิ์ที่จะเรียกร้องให้ครูสอนเพลงรำให้ตามความต้องการของตน เพราะการจะสอนให้ความรู้แก่ใครนั้นขึ้นอยู่กับความพอใจของครูดังได้กล่าวแล้ว ฉะนั้นผลของการได้รับเลือกเป็นตัวละครตัวเอกหรือตัวละครที่มีบทบาทมากขึ้นกว่าเดิมคือ รางวัลที่ครูมอบให้ ซึ่งส่งผลไปสู่การได้รับเงินเดือนที่สูงขึ้นด้วย เนื่องจากการเสนอชื่อเพื่อขึ้นเงินเดือนให้กับผู้เรียนตามหลักเกณฑ์ที่ปฏิบัติกันในยุคนี้ พิจารณาบทบาทตัวละครที่ได้รับเลือกให้แสดงว่ามีมากน้อยเพียงใด เป็นตัวเอกหรือตัวเด่นระดับใด (กรี วรศริน, ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์)

สวนการลงโทษนั้น วิธีที่พบมากที่สุดคือ การตีด้วยไม้ การลงโทษด้วยการตีเป็นวิธีการที่คนไทยใช้ในการอบรมสั่งสอนกุลบุตรกุลธิดาที่ได้ผลดีมาแต่โบราณ จนปรากฏเป็นสุภาษิตว่า "รักวัวให้ผูก รักลูกให้ตี" การฝึกหัดวิชาชีพนาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกัน จะพบว่า ไม่ว่าผู้เรียนจะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย หากทำผิดหรือประพฤติตัวไม่ถูกต้องจะถูกตีจนเนื้อแตกได้เช่นกัน (เฉลย ศุขะวณิช, ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) ซึ่งปรากฏว่าอุปกรณ์ที่ใช้ในการตีก็คือไม้เคาะจังหวะ ดังได้กล่าวแล้วในหัวข้อ อุปกรณ์การสอน แต่ในบางครั้งก็อาจจะใช้ไม้อย่างอื่นที่หยิบหาได้สะดวก เช่น "พระยานัฏกานุรักษ์ ท่านดุมาก หากสอนแล้วทำไม่ได้ หรือรำเที่ยวสองเที่ยวไม่ถูกใจเป็นโดนตีด้วยโครงว่าวจุฬา" (อาคม สายาคม 2520 : 9)

การดัดมือดัดแขนก็เป็นการลงโทษอีกวิธีหนึ่ง นอกจากจะทำให้ผู้เรียนเจ็บปวด อันเป็นเหตุให้เกิดความจดจำและใช้ความพยายามยิ่งขึ้นแล้ว ยังเป็นประโยชน์ในการทำให้ผู้เรียนมือออ่อน แขนอ่อน เหมาะสำหรับการร่ายรำท่านาฏศิลป์ต่าง ๆ ได้อย่างสวยงาม ตัวอย่างการลงโทษวิธีนี้ จะเห็นได้จาก ครูเฉลย ศุขะวณิช ได้เล่าว่า "ครูก็นั่งพับเพียบอยู่บนตั่งตะบันหมากไป ส่วนขาของครูก็นั่งทับนิ้วฉัน จนอ่อนไปติดแขน ใครจะผ่านไปผ่านมา ท่านก็ทักทายพูดคุยด้วยอยู่เป็นนานสองนาน จนลืมไปเลยว่าทับมือฉันไว้ จะร้องบอกก็ไม่ได้ ต้องอดทนเอา"

วิธีการลงโทษอีกลักษณะหนึ่ง ครูจะใช้ท่านาฏศิลป์ที่ฝึกหัดให้เป็นวิธีลงโทษ เช่น ให้ผู้เรียนเต้นเสา หรือทำท่ารำท่าใดท่าหนึ่งค้างไว้นาน ๆ หรือไม่ก็ถือบเหลี่ยมอยู่นาน ๆ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากคำบอกเล่าของครูทองเริ่ม มงคลนัฏ ว่า " 1 ชั่วโมงเต้น [เต้นเสา] ไปเถอะ ถ้ามันเกรี เผลอ ๆ เต้นทั้งวันก็ยังมี . . . ถือบเหลี่ยมก็มี จะร้องรีถือบ [ถือบเหลี่ยม] แช่มันไว้"

จึงเห็นได้ว่าผู้ที่ฝึกหัดนาฏศิลป์จะต้องมีความอดทนอย่างสูง ทั้งจะต้องมีความอุตสาหะต่อการศึกษาเป็นอย่างมาก ไม่เพียงแต่จะต้องอดทนต่อความเหนื่อยยากจากการฝึกหัดเท่านั้น ยังจะต้องมีความอดทนและสู้ทนกับระบบการลงโทษ ด้วยวิธีการต่าง ๆ ของครูในยุคสมัยนั้นอีกด้วย ซึ่งแท้ที่จริงแล้วไม่ว่าจะเป็นการให้รางวัลหรือการลงโทษก็ตาม ล้วนแต่เป็นเทคนิคการสอนและความตั้งใจจริงของครูที่ต้องการจะให้ลูกศิษย์ได้ดี มีฝีมือในการร่ายรำโขนและละคร เพื่อผลประโยชน์ของตัวผู้เรียนเองทั้งสิ้น

10. <u>การวัดผลและประเมินผลการศึกษา</u> ถึงแม้ว่ายุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์จะมีการจัดการศึกษาวิชาสามัญควบคู่ไปกับการศึกษาวิชาชีพก็ตาม แต่จะพบว่า การศึกษาทั้งสองประเภทไม่มีความสัมพันธ์กันเลย ทั้งนี้เนื่องจากการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ยังไม่มีการกำหนดลำดับเนื้อหาวิชาตามระดับชั้นเหมือนกับการศึกษาวิชาสามัญ ดังนั้นการเลื่อนชั้นเรียนที่สูงขึ้นอันเนื่องมาจากการเรียนการสอนวิชาสามัญ จึงไม่เกี่ยวข้องกับการวัดผลและประเมินผลการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ ยิ่งไปกว่านั้นการวัดผลและประเมินผลการศึกษาในยุคฟื้นฟู ยังมีข้อแตกต่างไปจากยุคแรกหลายประการ โดยเฉพาะมีการกำหนดเกณฑ์ในการวัดผลและประเมินผลการศึกษาไว้ในใจครูอีกด้วย (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) กล่าวคือ

10.1 <u>วัดความจำ</u> ครูผู้สอนจะสังเกตและพิจารณาว่า ผู้เรียนสามารถร่ายรำได้ถูกต้องแม่นยำเพียงใด มีความสามารถในการ "เลียนแบบ" ท่ารำจากครูได้มากน้อยเพียงใด

10.2 <u>สังเกตลีลาและที่ท่าการร่ายรำ</u> โดยดูว่าผู้เรียนสามารถรำได้สวยงามและถูกต้องหรือไม่

10.3 <u>สังเกตจังหวะการร่ายรำ</u> โดยพิจารณาการร่ายรำว่า ถูกต้องกับจังหวะหรือไม่ มากน้อยเพียงใด ในขณะร่ายรำนั้นจังหวะ "บอด" หรือไม่ คำว่า "บอด" หมายถึง ช่วงของจังหวะที่จะต้องเป็นไปอย่างสม่ำเสมอนั้นขาดหายไป

10.4 <u>พิจารณากิริยา มารยาท ความประพฤติ</u> ตลอดจนคุณธรรมของผู้เรียนว่ามีมากน้อยเพียงใด

ถึงแม้ว่าเกณฑ์ทั้ง 4 ข้อนี้ ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่สันนิษฐานได้ว่า การวัดผลการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในยุคฟื้นฟู คงจะใช้หลักเกณฑ์เดียวกัน เมื่อครูได้พิจารณาจนเป็นที่พอใจแล้ว ผู้สำเร็จการศึกษาที่จะได้รับการอนุญาตให้เป็นครูถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์

ต่อไปได้จะต้องเข้า "พิธีมอบ" เสียก่อน เช่นเดียวกับในยุคแรก (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) ดังจะเห็นได้จากประวัติครูลมุล ยมะคุปต์ (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2523 : 69) เมื่ออายุ 18 ปี สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ทรงให้ พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ทำพิธีมอบกรรมสิทธิ์ให้เป็นครูผู้ช่วยฝึกสอนเด็กรุ่นน้องต่อไป

จึงเห็นได้ว่า การที่ครูจะประเมินผลการศึกษาของผู้เรียนได้ว่า ผู้ใดจะถือได้ว่าสำเร็จการศึกษานั้นจะพิจารณาจาก ความแม่นยำในท่ารำ ลีลาการร่ายรำ ความถูกต้องของจังหวะการร่ายรำและกิริยามารยาทรวมทั้งคุณธรรมด้วย ส่วนผู้ที่จะเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ต่อไปได้นั้น นอกจากจะผ่านเกณฑ์ในการพิจารณาทั้ง 4 ข้อแล้ว จะต้องได้รับ "มอบ" ซึ่งเป็นพิธีหนึ่งในพิธีไหว้ครูเสียก่อนอีกด้วย จึงจะถือว่าสำเร็จการศึกษาอย่างบริบูรณ์

สถานภาพของผู้สำเร็จการศึกษา

การฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยและค่านิยมในการเข้ารับการศึกษาเพื่อเป็นข้าราชการ ทำให้ผู้เข้ารับการศึกษามีความมุ่งหวังที่จะได้เข้าศึกษาในราชสำนักและโรงเรียนหลวงเพื่อจะได้เป็นข้าราชการหรือข้าราชสำนักมากยิ่งขึ้น ส่วนผู้เข้ารับการศึกษาในสำนักของเจ้านายและขุนนาง ตลอดจนสำนักของสามัญชนก็จะได้เป็นนาฏศิลปินอยู่ในสำนักที่ได้เข้าศึกษาเช่นเดียวกัน แต่เนื่องจากผู้อุปถัมภ์สำนักการศึกษาในยุคนี้ต้องประสบกับปัญหาทางด้านเศรษฐกิจ การเมืองและการปกครอง ซึ่งมีผลต่อการจัดการศึกษาและสถานภาพของนาฏศิลปินด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่านิยมที่มีต่อวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยเปลี่ยนแปลงไปซึ่งสืบเนื่องมาตั้งแต่ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม จึงทำให้การใช้ชีวิตของนาฏศิลปินผันผวนตามสภาพแวดล้อมไปด้วย ดังจะได้กล่าวถึงต่อไปนี้

1. ผู้สำเร็จการศึกษาจากราชสำนัก ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้สำเร็จการศึกษาในยุคนี้มีทั้งรุ่งเรืองสูงสุดและตกต่ำที่สุด จะเห็นได้จากผู้ที่เข้าศึกษาโขนหลวงรัชกาลที่ 6 ล้วนแต่ได้รับความเป็นอยู่ที่สุขสบายตั้งแต่เริ่มเข้าศึกษาและได้รับราชการในฐานะมหาดเล็กกองเสือป่าด้วย รวมทั้งบุตรหลานข้าราชการและสามัญชนซึ่งมีโอกาสเข้าเรียนในโรงเรียนพรานหลวง จะได้รับทั้งที่อยู่อาศัย อาหารการกิน เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม เงินเดือน สถานพยาบาล ยารักษาโรคและเครื่องใช้สอยต่าง ๆ อย่างพร้อมมูล ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้วก็จะได้รับราชการ

เป็นครูสอนโขนให้กับผู้เข้าเรียนรุ่นใหม่หรืออาจจะไปรับราชการในกรมกองอื่นก็ได้ โดยเฉพาะจะได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นขุนนางอีกด้วย ดังจะได้คัดนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 ซึ่ง ธนิต อยู่โพธิ์ (2495 : 51 - 53) ได้รวบรวมไว้ดังนี้

ครูผู้ใหญ่

1. ระบำภาษา - ครูยักษ์ (ทองใบ สุวรรณภารต) - พระ
   ต่อมาเป็นพระยาพรหมาภิบาล
2. นัฏกานุรักษ์ - ครูพระ (ทองดี สุวรรณภารต) - พระยา
3. พำนักวัจนิกร - ครูลิง (เพิ่ม สุครีวกะ) - พระ
   - ครูยักษ์ (เคลือบ โกสุม) - พระ
4. สุนทรเทพระบำ - ครูพระ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) - พระยา
5. นัฏกรรมขยัน (คล้อย นาฬิกาวิท) - หลวง
   ไม่ได้เป็นศิลปินโขน แต่เป็นข้าราชการกรมมหรสพ
6. ดึกดำบรรพ์ประจง - ครูลิง (เพิ่ม สุครีวกะ) - พระ
   (คนเดียวกับหมายเลข 3)
7. ดำรงวิธีทำ - ครูลิง (ตุ้ย พรหมณนันท์) - หลวง
   - ยักษ์ (พ่วง วัชรเสวี) - พระยา
8. การตกรรมโกศล (มงคล สุมนนัฏ) - หลวง
   ไม่ได้เป็นศิลปินโขน แต่เป็นข้าราชการกรมมหรสพ

ครูผู้ช่วยรุ่น 1

9. รำถวายกร - ครูยักษ์ (สาย สายะนัฏ) - หลวง
10. พ้อนถูกแบบ - ครูลิง (พร้อม สมรรคนัฏ) - พระ
11. แยบเยี่ยงคง - ครูยักษ์ (โหมด จารุนัฏ) - พระ
12. ยงเยี่ยงครู - ครูพระ (แป๊ะ .....) - ขุน
    (จิ๋ว รามนัฏ) - หลวง
13. ชูกรเฉิด - ครูลิง (มูล รามนัฏ) - ขุน
    - ครูพระ (สุ่น สุนทรศิริ) - หลวง

14. เชิดกรประจง – ครูลิง (ไปล่ สุครีวนัฏ) – หลวง
15. ทรงเจ้จวิธี – ครูยักษ์ (แป๊ .....) – หลวง
– ครูยักษ์ (หรุ่น อรุณนัฏ) – หลวง
16. ศรีนัจวิสัย – ครูพระ (สอน ลักษมณนัฏ) – หลวง
(ปุ้ย คชาชีวะ) – หลวง
(มิได้เป็นศิลปินโขน)
17. วิไลยวงวาด – ครูนาง (ฉุ่น กานตะนัฏ) – ขุน
18. วิลาศวงงาม – ครูพระ (หร่ำ อินทรนัฏ) – หลวง

ครูผู้ช่วยรุ่น 2

19. รามภรตศาสตร์ – ครูยักษ์ (ยม มงคลนัฏ) – หลวง
20. ราชภรตเสน – ครูพระ (ไหว ภีมนัฏ) – หมื่น
21. เจนภรตกิจ – ครูนาง (แปลก มงคลนัฏ) – ขุน
22. จิตรภรตการ – ครูนาง (แถม วิบุลยนัฏ) – ขุน
23. ชาญรำเฉลียว – ครูลิง (ชื่น โรหิตะพงศ์) – ขุน
24. เชี่ยวรำฉลาด – ครูลิง (แฉ่ง กฤษณนัฏ) – ขุน
25. วาดพิศวง – ครูนาง (แถม ศิลปชีวิน) – ขุน
26. วงฉายเฉิด – ครูพระ (วง วิบุลยนัฏ) – ขุน
27. เลิศระบำพรรค – ครูยักษ์ (จำปี หิรัณยรัชต์) – หมื่น
28. ลักษณ์ระบำบรรพ์ – ครูพระ (มูล โชติมูล) – หมื่น

ส่วนผู้ที่ฝึกหัดละครในราชสำนักรัชกาลที่ 6 ถึงแม้จะไม่ได้บรรดาศักดิ์เป็นขุนนางเหมือนกับผู้ชาย แต่ก็ปรากฏว่านาฏศิลปินของราชสำนักในยุคนี้ได้รับพระราชทานตำแหน่งเป็นถึงพระวรราชเทวี พร้อมทั้งได้พระราชทานบรรดาศักดิ์เพิ่มเติมขึ้นใหม่ในรัชสมัยของพระองค์เมื่อ พ.ศ. 2465 คือ "คุณ" ใช้นำหน้าชื่อข้าราชสำนักฝ่ายในที่มีหน้าที่รับใช้ใกล้ชิด เช่น นางสนองพระโอษฐ์ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จาก นางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร ข้าราชการละครหลวงสังกัดกรมมหรสพได้รับบรรดาศักดิ์เป็น "คุณอนินทิตา นาวีเสถียร" พร้อมกับพระราชทานเสมาพระปรมาภิไธย เป็นเสมาชั้นสอง คืออักษรพระนามาภิไธย ย่อที่กลางเสมาเป็นทองลงยา ขอบเสมาประดับเพชร นอกจากนั้นยังได้พระราชทานเหรียญราชรุจิทองอีกด้วย

นาฏศิลปินของกรมมหรสพอีกท่านหนึ่งคือ นางสาวติ๋ว อภัยวงศ์ ธิดาพระยาอภัยภูเบศร์ (เลื่อม อภัยวงศ์) เคยร่วมแสดงภาพยนตร์เรื่องแรกของประเทศไทย เป็นตัวนางรองคู่กับนางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร ซึ่งแสดงเป็นนางเอก โดยมีเจ้าพระยารามราฆพเป็นพระเอก (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) นาฏศิลปินผู้นี้ได้เป็นเจ้าจอมในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และต่อมาได้เป็นพระนางเจ้าสุวัฒนาพระวรราชเทวี มีเจ้าฟ้าหญิง 1 พระองค์ คือ สมเด็จเจ้าฟ้าหญิงเพชรรัตน์ราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี หน้าที่นาฏศิลปินหลวงจึงต้องละทิ้งไปเพื่อรับหน้าที่พระวรราชเทวีต่อไป (ภาพบางตอนจากหนังสือตำราฟ้อนรำ 2507 : 7)

แม้แต่ผู้ที่เข้าศึกษาในพระราชวังสวนกุหลาบก็เช่นเดียวกัน ล้วนแต่ได้รับความสุขสบายและปัจจัยทั้ง 4 เพรียบพร้อม และยังปรากฏอีกว่า นาฏศิลปินคนใดมีรูปร่างหน้าตาสวยงามเป็นพิเศษก็จะได้เป็นถึงพระชายาเช่นเดียวกัน ซึ่งจะเห็นได้จาก ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีความงดงามพร้อมไปด้วยคุณสมบัติของเบญจกัลยาณีและมีฝีมือในการแสดงละครได้เป็นตัวเอกของสำนัก จึงเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และต่อมาได้เป็นพระชายาในพระองค์ท่าน (แผ้ว สินทวงศ์เสนี, สัมภาษณ์) ส่วนผู้สำเร็จการศึกษาบุคคลอื่น ๆ ก็จะได้เป็นข้าหลวงในราชสำนัก ทำหน้าที่เป็นครูสอนนาฏศิลป์ให้กับผู้เข้าเรียนรุ่นต่อไป

แต่ในขณะที่นาฏศิลปินโขนและละครหลวง ตลอดจนนาฏศิลปินละครในพระราชวังสวนกุหลาบ ได้รับสถานภาพความเป็นอยู่ตลอดจนยศศักดิ์อย่างดีนั้น ชีวิตก็อาจจะผันแปรไปได้เมื่อขาดองค์อุปถัมภ์ กล่าวคือ นับตั้งแต่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ทิวงคตในปี พ.ศ. 2466 ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สวรรคตในปี พ.ศ. 2468 ความสุขสบายที่นาฏศิลปินเคยได้รับเป็นอันต้องสูญสิ้นไปด้วย โรงเรียนพรานหลวงต้องถูกปิดตาย นาฏศิลปินต้องออกจากราชการจำนวนมาก บางคนต้องแยกย้ายไปปฏิบัติหน้าที่ในกรมกองอื่น บ้านพักอาศัยก็ต้องคืนให้หลวงจนหมดสิ้น นาฏศิลปินโขนบางคนได้มีโอกาสใช้ความรู้ที่ได้รับการศึกษาจัดตั้งคณะโขนเอกชนขึ้นบ้าง เช่น หลวงราชพงษ์ภักดี โดยรวบรวมนักเรียนพรานหลวงที่แยกย้ายกลับภูมิลำเนามาร่วมแสดงโขนตระเวณรับจ้างแสดงไปตามจังหวัดต่าง ๆ ทั่วประเทศ (ดิลก หวังในธรรมและ ปัญญา นิตยสุวรรณ 2527 : 14) นาฏศิลปินละครหลวงที่ยังไม่ได้ถวายตัวเป็นฝ่ายในก็พากันออกมาขออาศัยอยู่ด้วยกับครูภายนอกราชสำนัก เพื่อยึดอาชีพรับจ้างแสดงละคร (ประวัติคุณครูมัลลี คงประภัศร์ 2515 : 7)

เช่นเดียวกับนาฏศิลปินละครในพระราชวังสวนกุหลาบ ซึ่งต่อมาได้ย้ายไปอยู่ในพระราชวังสระปทุม เมื่อขาดองค์อุปถัมภ์แล้ว ข้าหลวงในวังต่างก็กระจัดกระจายออกไปดำเนินชีวิตตามสภาพดั้งเดิม ถึงแม้ว่าจะมีหม่อมครูอิ่งและหม่อมครูนุ่ม รวบรวมข้าหลวงดังกล่าวมาตั้งคณะละครชื่อ "ครุฑีชั้นสูง" ขึ้นเพื่อรับจ้างแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ (เฉลย ศุขะวณิช, สัมภาษณ์) แต่ก็ไม่สามารถดำเนินกิจการให้เจริญรุ่งเรืองได้ตลอดรอดฝั่ง

จากสภาพความตกต่ำของนาฏศิลปินในยุคนี้นี่เอง เป็นเหตุให้สถานภาพของนาฏศิลปินในด้านการยอมรับของสังคมเป็นที่ถูกดูถูกเหยียดหยาม การศึกษาอันสูงส่งเคยมีเกียรติเพื่อรับใช้พระมหากษัตริย์ต้องกลายมาเป็นการศึกษาเพื่อรับใช้ประชาชน ไม่จำกัดเพศและวัย รวมทั้งหลากหลายชนชั้น ด้วยอาศัยรูปร่างหน้าตา ออกแสดงเพื่อความบันเทิงของคนทั่วไป จึงได้รับการดูหมิ่นว่าเป็นอาชีพ "เต้นกินรำกิน" ดังจะยกตัวอย่างจากครูเฉลย ศุขะวณิช นาฏศิลปินรุ่นเดียวกับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในพระราชวังสวนกุหลาบ หลังจากต้องออกจากพระราชวังแล้วได้หาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงละครกับคณะละครต่าง ๆ จนกระทั่งสมรสกับพระยาอมเรศสมบัติ (ต่วน ศุขะวณิช) จึงเลิกรับแสดงละคร ซึ่งในช่วงชีวิตตอนนี้จะต้องปกปิดไม่ให้บุตรธิดาทราบได้ว่าเคยเป็นนาฏศิลปินมาก่อน ด้วยเกรงว่าลูกจะอับอายและมีปมด้อย เมื่อบุตรธิดาโตเป็นหนุ่มสาวและท่านมีอายุได้ 53 ปี จึงได้เข้ารับราชการเป็นครูนาฏศิลป์ในโรงเรียนนาฏศิลป์ ได้รับพระราชทานปริญญาครุศาสตร์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ เสนอโดยวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรมการฝึกหัดครู เมื่อปี พ.ศ. 2529 ที่สำคัญที่สุดคือ ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2530 อีกด้วย

จึงเห็นได้ว่าการยอมรับในสถานภาพของนาฏศิลปินจากสังคมในยุคโดยเฉพาะการศึกษาเพื่อจะไปมีอาชีพรับจ้างแสดงโขนละคร แทบจะกล่าวได้ว่าไม่มีเลย แต่อย่างไรก็ตามความหวังที่จะฝึกหัดนาฏศิลป์เพื่อเข้ารับราชการได้เป็นขุนนางเช่นในรัชกาลที่ 6 ยังคงมีอยู่ ดังนั้นเมื่อมีการฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ในกองโขนและละครที่บริเวณท้ายพระบรมมหาราชวังในรัชกาลที่ 7 ขึ้น จึงมีบุตรหลานข้าราชการและสามัญชนไปสมัครเข้ารับการศึกษากันอีก ถึงแม้ว่าผู้เข้าศึกษาบางคนจะได้รับเงินเดือนในฐานะข้าราชการ ซึ่งแตกต่างกันไปตามลักษณะตำแหน่งที่ยึดความสามารถและบทบาทของการแสดงเป็นเกณฑ์ แต่ก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าผู้เข้าศึกษาในขณะนั้นมีผู้สำเร็จการศึกษา เพราะตั้งแต่เริ่มจัดการศึกษาในปี พ.ศ. 2469 จนถึงปี พ.ศ. 2478 หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นระบอบประชาธิปไตยแล้ว ได้มีการปรับปรุงกระทรวงวัง

โดยคณะกรรมการปรับปรุงกระทรวงวัง ซึ่งมีผลให้งานการช่างกรมวังนอกและกองมหรสพ ได้แก่ ดนตรีไทย ดนตรีสากล โขนและละครต้องโอนไปสังกัดกรมศิลปากร เมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2478 พร้อมกับโอนครูและผู้เข้าศึกษาบางคนมารับราชการเป็นครูนาฏศิลป์ในกรมศิลปากรในครั้งนั้นด้วย ดังจะยกตัวอย่างรายนามครูโขนละคร ตลอดจนผู้เข้าศึกษาพร้อมทั้งตำแหน่งและอัตราเงินเดือน ดังนี้

ตารางที่ 3 รายนามครูโขนละครและผู้ศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์บางคน ในกองโขนและละคร กรมมหรสพ รัชกาลที่ 7 พร้อมทั้งตำแหน่งและอัตราเงินเดือน

ชื่อ		ตำแหน่ง	อัตราเงินเดือน/บาท
คุณหญิงนัฏกานุรักษ์		ครูโขนละคร	60
หม่อมพากย์ฉันทวัจน์		คนพากย์	50
นายสง่า	ศศิวณิช	ครูลิง	40
นายถม	โพธิเวช	ครูยักษ์	40
นายเปลง	แจ้งเจียนกิจ	ครูละคร	30
นายบุญสม	สายาคม	พระใหญ่	15
นายเดช	ปัญญาพล	พระน้อย	12
นายวงศ์	ล้อมแก้ว	พระสามัญ	8
นายทองหล่อ	ลักษณะผล	นางเอก	12
นายกลอง	ทิพวัฒน์	นางรอง	10
นายจำนงค์	พรพิสุทธิ์	นางสามัญ	8
นายอร่าม	อินทรนัฏ	ยักษ์ใหญ่	15
นายประสงค์	สันทัดไชโย	ยักษ์น้อย	12
นายเจริญ	เวชเกษม	ยักษ์เสนา	8
นายนรมิตร์	ทินกร ณ อยุธยา	เขนยักษ์	5
นายนิล	สุนทรนัฏ	พระยาวานรโท	12
นายฉลาด	พาลานนท์	สิบแปดมงกุฎ	8
นายสมเพลิน	สุวรรณแสถียร	เขนลิง	5
นายสาวเนือง	จันขาว	พระเอก	16
นางสาวสมจิตร	อรรถจินดา	พระรอง	15
นางสาวเจริญ	สาตนวิลัย	พระมัธยม	15
เด็กหญิงกิมจุ้ย		พระวิสามัญ	10
เด็กหญิงสำเนียง	อรรถจินดา	พระสามัญ	8
นางสาวอนงค์	เกิดมงคล	นางเอก	15
นางสาววงศ์	แรงไม่ลด	นางรอง	12
เด็กหญิงจาด	พุฒประดับ	นางวิสามัญ	10
เด็กหญิงมณี		นางสามัญ	8

("เรื่องรายนามข้าราชการกระทรวงวังที่โอนมากรมศิลปากร" หอจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ศธ. 0701.40 (104 - 124) : 5 - 7)

แต่ความพึงพอใจของนาฏศิลปินที่ถูกโอนมากรมศิลปากรเป็นไปอย่างขมขื่น ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ได้จากการสัมภาษณ์ครูอาคม สายาคม ตอนหนึ่งกล่าวว่า

> ชั่งใจอยู่ว่า ควรจะมาสังกัดกรมศิลปากรหรือไม่ . . . ระยะนั้นวงการโขนละครและดนตรีไทยอยู่ในภาวะทรุดโทรมมาก จนเกิดความท้อถอย คิดว่าจะไม่มีโอกาสได้เล่นโขนละครกันอีกแล้ว และคิดว่าจะลาออกไปสังกัดทหารให้พ้นทุกข์พ้นร้อน แต่ก็ไม่สำเร็จจนแล้วจนรอด โขนหลวงรุ่นราวคราวเดียวกันก็คงเหลืออยู่ประมาณ 6 - 7 คนเท่านั้น อยู่ไปอย่างนั้นเอง เพราะไม่มีที่ไหนรับ (ทรกฎ หลักเพชร 2520 : 10)

อย่างไรก็ตามชีวิตข้าราชการโขนและละครเมื่อโอนมากรมศิลปากรแล้ว นับได้ว่ามีสถานภาพที่ดีขึ้นโดยลำดับ ถึงแม้ว่าจะประสบปัญหาอันเนื่องมาจากนโยบายของผู้บริหารที่มีต่อลักษณะการจัดแสดงโขนและละครเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่ในที่สุดข้าราชการเหล่านี้ก็ล้วนแต่เป็นกำลังสำคัญของกรมศิลปากรในการผลิตนาฏศิลปินยุคต่อไป

2. <u>ผู้สำเร็จการศึกษาจากสำนักของเจ้านายและขุนนาง</u> รวมทั้งสำนักของสามัญชน นอกเหนือจากการศึกษาในราชสำนักแล้ว ผู้เข้าศึกษาในสำนักอื่น ๆ จะมีลักษณะการศึกษาที่เรียนควบคู่กับการทำงานเพื่อหารายได้เช่นเดียวกับในยุคแรกคือ อยู่กินกับครู ทำงานให้ครูไปด้วย เรียนรู้ไปด้วย แต่จะพบว่าในขณะที่เข้าศึกษาอยู่กับสำนักหนึ่งอาจจะไปรับจ้างแสดงโขนละครร่วมกับอีกสำนักหนึ่งก็ได้ เช่น ครูหยัด ช้างทอง ฝึกหัดโขนกับสำนักของนายพานัส โรหิตาจล ถ้าหากสำนักของครูว่างจากการรับงานแสดงก็จะขออนุญาตครูไปร่วมแสดงโขนกับคณะไทยศิริเป็นประจำ (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2529 : 88) นอกจากนี้จะเห็นได้จากครูมัลลี คงประภัศร์ เมื่อเข้ารับการฝึกหัดละครในสำนักของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ (เจ้าขาว) ก็จะอยู่กินกับครูในสำนักนั้น และได้ออกแสดงละครเป็นการเพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์ ครั้นแต่งงานมีครอบครัวจึงออกมาตั้งคณะโขนละครของตนเอง ในขณะเดียวกันก็ไปเป็นครูสอนละครให้กับสำนักของพระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณ ฯ ที่วังหน้า พร้อมกับได้รับประทานทรัพย์และที่อยู่อาศัยด้วย

ผู้สำเร็จการศึกษาในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง สำนักของสามัญชน นอกจากจะมีชีวิตความเป็นอยู่และการประกอบอาชีพในช่วงเวลาของยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยดังกล่าวมาแล้ว ยังปรากฏว่าถ้าหากนาฏศิลปินคนใดมีฝีมือการร่ายรำ มีความรู้และประสบการณ์ในการแสดงเป็นที่รู้จักกันดีในวงการนาฏศิลป์ อาจจะได้มาเป็นครูสอนนาฏศิลป์ในโรงเรียนนาฏศิลป์ยุคต่อมาได้ ดังจะเห็นได้จากครูมัลลี คงประภัศร์ และครูหยัด ช้างทอง เป็นต้น

แต่ในขณะเดียวกันก็จะพบว่า ศักดิ์ศรีของผู้สำเร็จการศึกษาในสำนักเหล่านั้น มีความแตกต่างกัน ในด้านการยอมรับในฝีมือการร่ายรำ (ทองเริ่ม มงคลนัฏ, สัมภาษณ์) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเข้มข้นในการให้การศึกษาของแต่ละสำนัก ชื่อเสียงของสำนัก ตลอดจนที่มาและคุณภาพของครูผู้สอนในสำนักนั้น ๆ ด้วย ดังจะเห็นได้จากนาฏศิลปินในยุคนี้ เมื่อเข้ามาอยู่ในกรมศิลปากร ผู้ที่สำเร็จการศึกษามาจากราชสำนักมักจะมีลีลาการแสดงเป็นที่ยอมรับนับถือของศิลปินด้วยกันมากกว่าผู้ที่มาจากสำนักอื่น ๆ จะเห็นตัวอย่างได้จาก เมื่อครูหยัด ช้างทอง มาอยู่รับราชการในกรมศิลปากรใหม่ ๆ ได้แสดงโขนเป็นตัวเสนายักษ์บ้าง ยักษ์ต่างเมืองบ้าง เพราะมีครูอร่าม อินทรนัฏ ครูยักษ์ฝีมือดีจากกองโขนในรัชกาลที่ 7 อยู่ด้วยในขณะนั้น และยังกลายเป็นครูสอนบทบาทยักษ์ให้กับครูหยัด ช้างทอง ในเวลาต่อมาอีกด้วย (ปัญญา นิตยสุวรรณ 2529 : 90)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้จะเห็นได้ว่าชีวิตความเป็นอยู่ การยอมรับในสังคม รวมทั้งความเจริญรุ่งเรืองในการประกอบอาชีพตลอดยุคนี้ จะปรากฏว่าเฟื่องฟูที่สุดในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพียงรัชกาลเดียวเท่านั้น จนเป็นที่กล่าวขวัญวิพากย์วิจารณ์กันมากในด้านการการใช้จ่ายเงินอย่างฟุ่มเฟือยของพระองค์ซึ่งทรงใช้จ่ายพระราชทรัพย์หมดไปกับกิจกรรมเสือป่า ดุสิตธานี การละครและข้าราชบริพาร ที่แวดล้อมเป็นจำนวนมากจนทรงมีหนี้สินตกค้างให้กระทรวงพระคลังมหาสมบัติต้องช่วยชดใช้ (จันทร์รัตน์ ประวาลปัทม์ 2521 : 167) และเป็นปัญหาเรื้อรังมาถึงรัชกาลต่อมา แต่อย่างไรก็ตามผลผลิตของการจัดการศึกษาในยุคฟื้นฟูนี้ทำให้ได้ "แม่พิมพ์" ที่เป็นกำลังสำคัญต่อการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยอย่างมาก ดังจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

<u>สรุป</u>

การรับเอาระบบการศึกษาแบบตะวันตกเข้ามาเป็นแบบอย่างในการจัดตั้งโรงเรียนหลวงในประเทศไทย ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยให้เป็นระบบขึ้น โดยมีสถานศึกษาที่จัดขึ้นเป็นโรงเรียน ทั้งในพระราชวังสวนกุหลาบ โรงเรียนพรานหลวงและกองโขนละคร ซึ่งเปิดสอนที่ท้ายพระบรมมหาราชวัง บริเวณใกล้ท่าราชวรดิษฐ์ ให้มีการศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาชีพนาฏศิลป์ควบคู่กันไป แต่การศึกษาทั้งสองแบบต่างก็เป็นเอกเทศของตัวเอง นอกจากการกำหนดเวลาในการเรียนการสอนขึ้นอย่างเป็นกิจลักษณะ และเปิดโอกาสให้กับประชาชนได้มีโอกาสเข้ารับการศึกษาได้ตามความสมัครใจด้วยวิธีการรับสมัครและถวายตัว

ลำดับรายละเอียดเนื้อหาวิชาและการสอนยังคงยึดถือแบบแผนดั้งเดิมเป็นหลักในการฝึกหัด หากแต่มีความชัดเจนขึ้นในด้านขั้นตอนการสอน สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ในขณะที่ยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยมีการจัดพิมพ์ตำราการฟ้อนรำขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งปรากฏว่ามีการบันทึกภาพท่ารำต่าง ๆ ทั้ง 64 ท่า ของ "แม่บท" แต่ในการเรียนการสอนไม่ปรากฏว่า "แม่บท" เป็นเนื้อหาวิชาที่นาฏศิลป์จะต้องเรียน แต่กลับพบว่า "ระบำสี่บท" เป็นเพลงรำที่ใช้ในการฝึกหัดนาฏศิลป์แทน "แม่บท" ซึ่งยังไม่มีใครดึงท่ารำจากตำราให้ออกมามีชีวิตและวิญญาณได้ วิธีสอนโขนและละครที่ใช้มาตั้งแต่ยุคแรกและยุคนี้มากที่สุดคือ ให้ผู้เรียนปฏิบัติเลียนแบบอย่างครู นอกจากนี้ประเพณีการไหว้ครูยังคง ยึดถือว่ามีความสำคัญยิ่งต่อจิตใจของผู้เรียน และจะต้องจัดกระทำทุกปี แต่การให้ความสำคัญของพิธีครอบในยุคนี้ลดลงจากเดิมซึ่งเปรียบเสมือนพิธีมอบประกาศนียบัตรรับรองความรู้ ความสามารถเพื่อไปประกอบอาชีพได้ ได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นเพียงพิธีที่กระทำขึ้นสำหรับผู้ที่จะฝึกหัดวิชาชีพนาฏศิลป์เป็นการยอมรับและอนุญาตให้เข้ามาอยู่ร่วมศึกษาศิลป์และศาสตร์เดียวกัน ซึ่งจะกระทำเพียงครั้งเดียวในชีวิต

ชีวิตความเป็นอยู่ของนาฏศิลปินในยุคนี้มีความผันผวนอย่างมาก เนื่องมาจากอิทธิพลทั้งทางการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจและสังคม ซึ่งเป็นตัวกำหนดให้สถานภาพของนาฏศิลปินทั้งในราชสำนักและนอกราชสำนักเจริญรุ่งเรืองหรือตกต่ำ จากความตกต่ำของชีวิตนาฏศิลปินนี้เอง ทำให้วิชาชีพนาฏศิลป์ถูกมองไปในแง่ลบจนถึงในยุคต่อมา แต่ถึงแม้ว่าในยุคแรกและในยุคนี้ยังไม่มีการกำหนดหลักสูตรไว้อย่างเป็นระบบ แต่ลักษณะการสอนในลักษณะตัวต่อตัว รุ่นต่อรุ่น ได้ส่งผลสืบเนื่องมาถึงในปัจจุบัน ไม่เพียงแต่ลำดับเนื้อหาวิชาเท่านั้น ขนบประเพณีของการเรียนการสอนนาฏศิลป์ยังบ่งชี้ให้เห็นอยู่จนทุกวันนี้ เช่น ความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นของครูและลูกศิษย์ ความเคารพยำเกรงและมารยาทอันดีงามที่แสดงต่อครูนาฏศิลป์ ความจงรักภักดีและความกตัญญูที่มีต่อครู ส่วนครูก็มีความรัก ความเมตตาและห่วงใย เสมือนเป็นพ่อแม่ ยังคงมีปรากฏให้เห็นเป็นเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้สืบทอดมาจากรูปแบบการศึกษาในยุคแบบแผนเดิมและยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์นี้เอง