วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์
ปีที่ 13 ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน 2562

อิเหนา : ละครในของหลวงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

INAO: LAKHON NAI OF THE ROYAL COURT IN THE RATTANAKOSIN PERIOD

ขวัญใจ คงถาวร[1] และสวภา เวชสุรักษ์[2]
Kwanjai Kongthaworn[1], and Savapar Vechsuruck[2]

[1,2]หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ
[1,2]Doctor of Arts Program in Thai Dramatic Arts, Chulalongkorn University, Bangkok
E-mail: kwanjai.k@hotmail.com

Received: August 9, 2018
Revised: October 22, 2018
Accepted: October 26, 2018

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษารูปแบบของการแสดงละครในของหลวง เรื่อง อิเหนา ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ รวมทั้งจากประสบการณ์ของผู้วิจัย ผลการศึกษาพบว่า การแสดงละครในของหลวงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จะแสดงเพียง 3 เรื่อง ได้แก่ อิเหนา อุณรุท และรามเกียรติ์ ซึ่งเรื่องอิเหนาจะได้รับความนิยมนำมาแสดงมากที่สุด ด้วยเหตุผลจากรูปแบบการแสดง ที่ประกอบไปด้วยความงามที่สำคัญ 5 ด้านตามหลักการแสดงละครใน ได้แก่ ตัวละครงาม กล่าวคือ ตัวละครส่วนใหญ่ที่ถูกสร้างขึ้นจะเน้นรูปโฉมที่งดงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จะใช้ผู้แสดงที่เป็นนางในราชสำนักซึ่งได้รับการคัดเลือกและฝึกหัดเป็นอย่างดี กระบวนท่ารำงาม กล่าวคือ ท่ารำได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างประณีตและสอดคล้องกับบทจึงมีลักษณะอ่อนช้อยงดงาม สามารถสอดแทรกลีลาท่ารำของผู้แสดงได้อย่างลงตัว เครื่องแต่งกายงามอันเกิดจากการนำเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์แต่โบราณมาใช้เป็นต้นแบบ ในการสร้างเพลงร้องและดนตรีจะเป็นทำนองเพลงที่เรียกว่า “ทางใน” ซึ่งมีความไพเราะนุ่มนวลเหมาะกับกระบวนท่ารำโดยใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลงประกอบการแสดง รวมทั้งบทกลอนไพเราะซึ่งเน้นบทพรรณนาความงามของสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้เห็นความงดงามอย่างชัดเจนและยังสอดแทรกให้เห็นถึงสภาพสังคมจารีตขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ นอกจากความงามที่สำคัญ 5 ด้านดังกล่าวยัง พบว่า ครูหรือผู้เชี่ยวชาญซึ่งทำหน้าที่พิจารณาคัดเลือกและควบคุมการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ เพื่อนำมาปรุงแต่งจนเกิดความงามที่สมบูรณ์ เป็นองค์ประกอบอีกส่วนที่สำคัญสำหรับ การแสดงแต่ละครั้งอีกด้วย

คำสำคัญ

อิเหนา ละครในของหลวง กรุงรัตนโกสินทร์

ABSTRACT

This article aims to study the performing style of *Inao*, Lakhon Nai (play of the royal court) in the Rattanakosin period. The data is collected from documentation,

interview, observation, and researcher's experience. The results revealed that only 3 plays were performed in the royal court during the Rattanakosin period: *Inao*, *Unarut*, and *Ramakien*. *Inao* was the most popular play due to its performing style which consisted all of the five aesthetic elements according to the principles of Lakhon Nai. The five aesthetic elements are as follows: The characters - most characters are created to emphasize the aesthetic appearance, especially in the early Rattanakosin period in which the performers were selected from the well-trained ladies of the court.; The dancing postures - the dancing postures are elaborately created and corresponding to the dialogues, with grace and elegance, perfectly portrayed the performers' skills.; The costume - the dance costume is originated from the cloth of the ancient royal monarchy.; The music - lyrics and music used in the play are called "Thang Nai" which is a soft melody performed by *Phi Phat Mai Nuam* ensembles suitable for the delicate dance postures.; The rhythmic dialogue - the dialogues emphasize the beauty of all things and also represent social condition, traditions, and culture of that time. In addition to the five aesthetic elements, it is also found that teachers or experts who are responsible for the selection and control of the creative process are another important element in each performance.

Keywords

Inao, Lakhon Nai of The Royal Court, Rattanakosin Period

ความสำคัญของปัญหา

ละครใน คือ รูปแบบของละครรำแบบโบราณชนิดหนึ่งซึ่งเกิดในราชสำนักของไทย ในอดีตถือเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ห้ามมิให้ผู้ใดมีเสมอ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงได้มีประกาศยกเลิกข้อห้ามดังกล่าว

รูปแบบการแสดงของละครในจะมุ่งเน้นความประณีตงดงามทั้งในด้านการคัดเลือกผู้แสดง เครื่องแต่งกายที่ใช้ประกอบการแสดง กระบวนลีลาท่ารำประกอบการขับร้องและการบรรเลงดนตรีอันไพเราะนุ่มนวล การเลือกใช้ถ้อยคำที่ไพเราะในการประพันธ์และเน้นการพรรณนาให้เห็นความงดงามของสิ่งต่าง ๆ ทั้งยังยึดถือจารีตขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติอย่างเคร่งครัดโดยไม่คำนึงถึงเวลาที่จะใช้ในการดำเนินเรื่องว่าจะต้องใช้เวลานานเพียงใด

มูลเหตุของการเกิดละครในนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยาก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ได้มีการแสดงในรูปแบบระบำจากนั้นจึงพัฒนาโดยนำมาฝึกหัดให้นางรำของหลวงเล่นจนเกิดเป็นรูปแบบละครผู้หญิงของหลวง ซึ่งละครผู้หญิงของหลวงจะเกิดในสมัยของพระมหากษัตริย์พระองค์ใดในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นยังไม่ชัดเจน แต่ไม่น่าจะก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เพราะหากมีละครผู้หญิงของหลวงหรือละครในแล้วน่าจะปรากฏในบันทึกของมองสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตจากประเทศฝรั่งเศสที่เข้ามาเจริญ

สัมพันธไมตรีกับประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช สำหรับเรื่องที่นำมาแสดงละครในมีเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา แต่ที่ได้รับความนิยมนำมาแสดงมากที่สุด คือ เรื่องอิเหนา โดยเฉพาะบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งวรรณคดีสโมสรได้ยกย่องให้เป็นยอดของบทละครรำ เพราะเป็นหนังสือที่แต่งดีพร้อมทั้งเนื้อความ บทกลอน และกระบวนที่จะเล่นละครทั้งนี้ รูปแบบและวิธีการแสดงได้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามเหตุการณ์สภาพบ้านเมืองและความนิยมในแต่ละยุคสมัย (Damrong Rajanubhab, 2003)

แม้ละครในเรื่องอิเหนาจะได้รับความนิยมนำมาแสดงมากกว่าเรื่องอุณรุทและรามเกียรติ์ แต่หากเปรียบเทียบกับละครชนิดอื่นก็นับว่าเป็นละครที่หาดูได้ยากในปัจจุบัน และมีความเสี่ยงต่อการสูญหาย ทั้งจากจำนวนผู้รู้ที่ลดลงและจากการสืบทอดที่ไม่อยู่ในระบบการศึกษา ทางด้านการฝึกหัดก็ต้องใช้เวลายาวนานก่อนที่จะสามารถออกแสดงได้ ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้สนใจที่จะศึกษาถึงรูปแบบการแสดงละครในของหลวงเรื่องอิเหนา ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์ละครใน ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้

โจทย์วิจัย/ปัญหาวิจัย

ละครใน เรื่อง อิเหนา ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นละครในของหลวงที่มีคุณค่าและมีความงามอย่างไร จึงได้รับการยอมรับว่าเป็นรูปแบบการแสดงที่ควรนำมาใช้แสดงในงานพระราชพิธีที่สำคัญ

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษารูปแบบการแสดงละครในของหลวงเรื่องอิเหนา ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน นำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยแบ่งวิธีการศึกษาเป็น 5 วิธี ได้แก่ การศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การประชุมกลุ่มย่อย และประสบการณ์ของผู้วิจัยที่มีมากกว่า 30 ปี สำหรับการวิเคราะห์จะใช้การแยกส่วนประกอบแล้วนำมาพิจารณาร่วมกับเหตุการณ์ เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์รวมทั้งเหตุปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อความนิยมในคุณค่าของการแสดง

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า ละครในของหลวงมีความเป็นมาที่ยาวนานและปรากฏมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งยังพบในชื่อเรียกที่แตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัย ซึ่งล้วนมีความหมายเดียวกัน รูปแบบละครในของหลวงโดยเฉพาะเรื่องอิเหนา ยังคงปรากฏให้เห็นในการพระราชพิธีตามจารีตประเพณีที่สำคัญ โดยจะขอกล่าวเป็นประเด็น ดังนี้

1. ความหมายของคำว่า “ละครในของหลวง”

ละครในของหลวง สามารถเรียกได้หลายอย่างทั้งละครในราชสำนัก ละครหลวง ละครผู้หญิงของหลวง ล้วนมีความหมายเดียวกันโดยหมายถึงละครที่ได้รับการอุปถัมภ์หรือสร้างสรรค์ขึ้น

ภายในราชสำนัก ในยุคแรกจะใช้นางในราชสำนักเป็นผู้แสดงและแสดงกันเพียงในเขตพระราชฐานชั้นในสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้น โดยมีวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ เพื่อความบันเทิงภายในราชสำนักของพระมหากษัตริย์ เพื่อใช้เป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่ง (เครื่องใช้สอยตามแต่พระมหากษัตริย์ต้องการ) และเพื่อใช้เป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ซึ่งผู้อื่นจะมีเทียมไม่ได้

2. ภูมิหลังของละครในของหลวงเรื่องอิเหนา

ละครในของหลวงในยุคแรกจะใช้ผู้หญิงแสดงล้วน จึงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ละครผู้หญิงของหลวง” ผู้แสดงละครในของหลวงจะคัดเลือกจากนางในเพื่อนำมาฝึกหัด ดังที่ Buranakhet (1997) นำเสนอไว้ว่าบรรดาบุตรหลานเมื่อได้เข้ามาอยู่ในวังจะได้รับการฝึกหัดทั้งกิริยา มารยาท การใช้วาจา สัมมาคารวะ การหัดเขียนอ่าน แต่งโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน การฝึกหัดฝีมือต่าง ๆ บางคน ที่มีแววในทางมโหรีหรือการฟ้อนรำก็จะได้รับการฝึกหัดจนรับราชการเป็น “ละครฝ่ายใน” ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีความสามารถเฉพาะ มักเลือกตั้งแต่อายุน้อย เพราะต้องใช้เวลาในการฝึกหัดนานเนื่องจากมีความยากและจะได้รับเบี้ยหวัดในฐานะคล้ายลูกจ้างประจำ ทั้งยังมีโอกาสได้แสดงต่อหน้าพระที่นั่ง ในวาระต่าง ๆ อันอาจเป็นโอกาสให้ได้รับเลื่อนชั้นเป็นเจ้าจอมจำนวนมาก

ละครในของหลวงเล่นอยู่เพียงระยะหนึ่ง เมื่อเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 แก่พม่า คณะละครในของหลวงได้กระจัดกระจายไปโดยส่วนหนึ่งได้ถูกกวาดต้อนไปพม่า เรียกชื่อว่า “(อ)โยธยาสัตคยี” แปลได้ว่า ละครอโยธยาของหลวง เรื่องที่นำไปแสดงในรูปแบบละครคงมีเพียงเรื่องอิเหนา สำหรับเรื่องรามเกียรติ์แสดงโดยมีการพากย์และเจรจาอย่างโขน (Damrong Rajanubhab, 2003)

ภายหลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310 ละครในของหลวงบางส่วนได้หลบหนีไปตามหัวเมืองต่าง ๆ อย่างเช่น เมืองนครศรีธรรมราชหรือที่เรียกกันว่า “เมืองนคร” และได้กลายสถานภาพเป็นเพียงละครผู้หญิง (เหตุที่เจ้าเมืองนครฯ ไม่อาจใช้คำเรียกคณะละครของตนเทียบละครหลวงของพระมหากษัตริย์ได้ ด้วยเป็นข้อห้ามมิให้ผู้ใดมีเทียมจึงเลี่ยงไปใช้คำว่า “ละครผู้หญิง”) เมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีได้เข้าตีเมืองเมื่อปี พ.ศ. 2312 ได้ละครผู้หญิงของเจ้านครฯ ซึ่งเป็นละครหลวงที่หลบหนีไปจากกรุงศรีอยุธยามาเป็นครูฝึกหัด และได้รวบรวมละครหลวงจากที่อื่น ๆ จึงได้ทำการฝึกหัดละครหลวงขึ้นใหม่ในสมัยกรุงธนบุรี

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การแสดงละครในของหลวงจะแสดงเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา ซึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ละครผู้หญิงคงมีเพียงละครในของหลวงเพียงแห่งเดียวตามแบบครั้งกรุงศรีอยุธยา พระองค์ทรงฟื้นฟูบทละครโดยพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์กับอุณรุทใหม่ อาจเนื่องด้วยบทครั้งกรุงเก่าคงเสียหายหรือสูญหายไป แต่สำหรับเรื่องดาหลังกับอิเหนาได้นำบทครั้งกรุงเก่ามาพระราชนิพนธ์เพิ่มเติม ในสมัยนี้ยังไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนถึงความนิยมในการนำเรื่องอิเหนามาแสดง

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ละครหลวงรัชกาลที่ 1 ค่อย ๆ ลดลง พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงโปรดให้หัดละครในเป็นชั้นเด็กขึ้นอีกชุดหนึ่ง เล่นครั้งแรกในคราวเมื่อสมโภชพระยาเศวตกุญชรช้างเผือกเอกเมืองโพธิสัตว์ เมื่อปี พ.ศ. 2355 (Damrong Rajanubhab, 2003) นับได้ว่าละครในของหลวงในสมัยนี้เป็นช่วงสำคัญของการเปลี่ยนแปลง จากแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยามาสู่ต้นแบบของละครในที่ยึดถือมาจนถึงปัจจุบัน

ด้วยเหตุที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงโปรดการละคร จึงได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเพื่อใช้แสดงในราชสำนัก โดยเฉพาะเรื่องอิเหนาได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่เกือบทั้งเรื่อง (ต่างจากเรื่องรามเกียรติ์ที่ทรงพระราชนิพนธ์เพียงบางตอน) ซึ่งวรรณคดีสโมสรได้ยกย่องให้เป็นยอดของบทละครรำเพราะเป็นหนังสือที่แต่งดีพร้อมทั้งเนื้อความ บทกลอน และเหมาะแก่การเล่นละคร ด้วยเหตุที่ระหว่างทรงพระราชนิพนธ์ได้มีการนำไปทดลองซ้อมกระบวนรำ หากติดขัดก็จะทรงแก้ไขบทให้เข้ากับกระบวนรำ

Sumitra (1973) ได้กล่าวไว้ถึงเหตุที่บทพระราชนิพนธ์ละครในเรื่องอิเหนา ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้รับความนิยมนำมาแสดงละครใน พอสรุปได้ดังนี้

1. ด้านการดำเนินเรื่องมีการตัดทอนเนื้อความบางส่วนที่ไม่สำคัญจากบทรัชกาลที่ 1 เพื่อให้ดำเนินเรื่องได้เร็วขึ้น

2. การสร้างลักษณะตัวละครมีความแตกต่างจากบทรัชกาลที่ 1 เช่น สร้างลักษณะของอิเหนาในการพูดจาให้เป็นที่ต้องใจของหญิง

3. วิธีการแสดง อย่างเช่นกระบวนท่ารำจะต่อเนื่องกันไปได้ไม่ติดขัด ด้วยเหตุที่บทพระราชนิพนธ์ดำเนินความให้กระชับไม่ซ้ำแล้วซ้ำอีก

4. ความมีชีวิตชีวา ซึ่งในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มักจะแทรกฉากพรรณนาความเป็นอยู่ของพลเมืองอยู่เสมอ และมักจะบรรยายอย่างน่าเชื่อถือและน่าสนใจ หากพอจะแทรกการมหรสพได้ก็มักเพิ่มเข้าไป

ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น ทำให้บทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 เป็นบทละครที่ใช้แสดงได้ดี ด้วยพระราชประสงค์ในการพระราชนิพนธ์เพื่อใช้เล่นละครในได้อย่างแท้จริง

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โปรดให้เลิกละครหลวงเป็นเหตุให้บรรดาเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ต่างพากันเล่นละครตามแบบของหลวงอย่างแพร่หลาย ด้วยเหตุเพราะแต่เดิมไม่กล้านำไปเล่นเมื่อมีการยกเลิกละครหลวงจึงพากันฝึกหัดละครตามแบบหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 เพื่อใช้เป็นเครื่องประดับเกียรติยศโดยมีครูละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 คือ ครูทองอยู่กับครูรุ่งเป็นผู้ฝึกหัดทุกโรง (Damrong Rajanubhab, 2003) ส่งผลให้รูปแบบการแสดงละครในสมัยนี้มีรูปแบบเป็นไปในทางเดียวกัน แต่ตัวละครที่มิใช่ละครหลวงในยุคนี้จะใช้ผู้ชายแสดงเป็นหลัก

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ช่วงระยะแรกไม่มีละครหลวงเนื่องจากถูกยกเลิกไปในรัชกาลก่อน สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัส อัครมเหสีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงฝึกหัดละครหลวงโดยนำเด็กหญิงภายในพระบรมมหาราชวังมาฝึกหัดละครหลวงจึงได้ถือกำเนิดขึ้นอีกครั้ง ซึ่งเมื่อเกิดละครหลวงบรรดาเจ้านายขุนนางต่าง ๆ ก็พากันหยุดเล่นละครด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งกับละครหลวง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดมีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง เพื่อยกเลิกข้อห้ามที่มีมาในอดีต นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญ ที่ส่งผลให้เกิดการฝึกหัดละครตามแบบอย่างละครในของหลวงอย่างแพร่หลาย จนถึงกับมีการสร้างคณะละครเพื่อหารายได้และเกิดการเก็บภาษีละครขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2402 สำหรับตัวละครใน ยุคที่มีการห้ามซึ่งเคยใช้ผู้ชายก็ได้เปลี่ยนมาเป็นใช้ผู้หญิงแสดง (Damrong Rajanubhab, 2003)

เกี่ยวกับเรื่องความนิยมในเรื่องอิเหนาในรัชกาลนี้ ได้ปรากฏหลักฐานจากจิตรกรรมฝาผนังวัดโสมนัสราชวรวิหารเรื่องอิเหนา วัดนี้ถูกสร้างขึ้นด้วยพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จ

พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อเฉลิมพระเกียรติและอุทิศถวายเป็นพระราชกุศลให้แก่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระอัครมเหสี สันนิษฐานว่าคงเพราะพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นเป็นเรื่องที่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีทรงโปรดจึงได้มีการนำมาไว้ในพระวิหาร ซึ่งก็เป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น (Chitsopa, 2012)

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ปรากฏการแสดงละครในของหลวงตามจารีตที่ถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาในการสมโภชช้างเผือก โดยโปรดให้ละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 และละครหลวงในรัชกาลที่ 4 ร่วมกันแสดง เนื่องจากในรัชกาลนี้ยังไม่มีการฝึกหัดละครหลวงขึ้นใหม่ จนถึงปี พ.ศ. 2424 อันเป็นปีที่ 14 ในรัชกาล จึงเริ่มมีการฝึกหัดละครหลวงขึ้นเพื่อใช้ในงานสมโภชพระนคร 100 ปีโดยแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหาจนถึงตอนลมหอบ ในปี พ.ศ. 2425 โดยทรงโปรดให้ละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 4 เป็นครูฝึกหัดตัวละครขึ้นใหม่ (Virulrak, 2004)

การแสดงละครในเรื่องอิเหนาในสมัยนี้ ได้มีการสอดแทรกบทเจรจาเข้าไปในการแสดงซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงพระราชนิพนธ์เมื่อครั้งเล่นละครหลวงที่หัดใหม่

Sumitra (1973) กล่าวว่า การเจรจาในการแสดงละครในอาจด้วยสาเหตุ 2 ประการ คือ ประการแรก การเจรจาเป็นประเพณีของการแสดงละครรำมาแต่ก่อนจึงยังคงรักษาไว้ และอีกประการหนึ่ง คือ การเจรจาเป็นการสลับฉากระหว่างบทร้อง ไม่ให้จำเจและเนือยเกินไปจนน่าเบื่อ

ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ปรากฏเป็นครั้งสุดท้ายในงานสมโภชเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากประเทศยุโรป แสดงเรื่องอิเหนาตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหาและตอนบวงสรวงขับรำเมื่อใช้บน หลังจากนั้นมาละครในของหลวงหรือละครผู้หญิงของหลวงก็มิได้เล่นอีก แม้มีการหลวงหรือจะทอดพระเนตรละครก็โปรดให้หาละครผู้อื่นที่อยู่นอกวังเข้ามาเล่นจนตลอดรัชกาล (Damrong Rajanubhab, 2003)

จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ละครหลวงในยุคนี้ได้เปลี่ยนไป มิใช่ละครในของหลวงที่ใช้เพียงผู้หญิงแสดง คือ มีทั้งละครผู้หญิงของหลวงและละครผู้ชายของหลวง สังกัดอยู่ในกรมมหรสพ การแสดงละครในแบบหลวงในสมัยนี้ยังปรากฏในคณะละครจากวังต่าง ๆ เช่น ละครวังสวนกุหลาบของเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ซึ่งตัวละครจากวังนี้ภายหลังต่อมาได้เข้ามาเป็นครูให้แก่กรมศิลปากรและยังเป็นผู้วางรากฐานการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์อีกด้วย

กรมมหรสพที่มีมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 1 ต่อมาในรัชกาลที่ 6 ได้รวบรวมเป็นกรมมหรสพอย่างใหม่และทรงกำกับดูแลอย่างใกล้ชิด จนถึงปี พ.ศ. 2454 ได้ปรากฏกรมศิลปากรขึ้นเป็นกรมใหม่ และได้รวมกรมมหรสพเข้าด้วยกันในปี พ.ศ. 2476 (Virulrak, 2004)

หากเปรียบกรมศิลปากรกับละครหลวง จะเห็นได้ว่าทำหน้าที่คล้ายคลึงกัน แตกต่างกันเพียงต้นสังกัดที่เป็นผู้ดูแล ซึ่งละครหลวงจะอยู่ภายใต้การกำกับดูแลโดยราชสำนัก ส่วนกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานในระบบราชการ แต่ยังคงทำหน้าที่ในการแสดงละครในการพระราชพิธีต่าง ๆ ให้แก่ราชการหรือหลวงในโอกาสต่าง ๆ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 จนถึงปัจจุบัน การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ยังคงยึดแนวทางตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แต่มีการแทรกบทเจรจาตามบท

พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 รูปแบบการแสดงแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ การแสดงในรูปแบบละครในของหลวงยุคแรก คือ ใช้ผู้หญิงแสดง พบได้ในพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ อีกลักษณะ คือ การใช้ผู้ชายแสดง โดยแสดงเรื่องอิเหนาเช่นเดียวกัน ทั้งนี้การพิจารณาว่าจะจัดแสดงในรูปแบบใดขึ้นอยู่กับการพิจารณาตามความเหมาะสม

ภาพที่ 1 การแสดงมหรสพสมโภชซึ่งจัดแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เนื่องในการพระราชพิธี พระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชฯ
ที่มา: Kongthaworn (2017)

สาเหตุที่การแสดงละครในเรื่องอิเหนาตามแบบละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ยังทรงคุณค่ามาจนถึงปัจจุบัน สืบเนื่องจากความงามพร้อมในองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่

1. ตัวละครงาม การสร้างลักษณะเฉพาะของตัวละครเอกในเรื่องอิเหนาส่วนใหญ่จะเน้นรูปโฉมที่งดงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จะใช้ผู้แสดงที่เป็นนางในราชสำนักซึ่งได้รับการคัดเลือกและฝึกหัดเป็นอย่างดี ในการคัดเลือกผู้แสดงทุกครั้งจะเน้นที่รูปร่างสูงเพรียว ใบหน้างดงามรูปไข่ ผิวค่อนข้างขาวนวล แม้ตัวละครที่มิใช่พระเอกอย่างเช่น “จรกา” ก็จะใช้ผู้แสดงที่รูปร่างสมส่วน แต่ไม่อ้วนจนเกินไป ใบหน้าอาจงดงามน้อยกว่าพระเอก แต่ไม่ถึงกับอัปลักษณ์หรือไม่น่าดู

จากการสังเกตของผู้วิจัยพบว่า ความงามของตัวละครในยุคปัจจุบันอาจเกิดจากปัจจัยปรุงแต่ง เช่น การใช้เทคนิคในการแต่งหน้าเพื่อช่วยเสริมความงามให้กับผู้แสดง การศัลยกรรมต่าง ๆ ล้วนเป็นตัวช่วยให้ตัวละครหรือผู้แสดงงดงามได้ ทั้งนี้ สิ่งที่ต้องใช้ประกอบการพิจารณาเพื่อคัดเลือกผู้แสดง นั่นคือ ความสามารถในการรำของผู้แสดงอีกด้วย

2. กระบวนท่ารำงาม กล่าวคือ ท่ารำได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างประณีตและสอดคล้องกับบทจึงมีลักษณะอ่อนช้อยงดงาม สามารถสอดแทรกลีลาท่ารำของผู้แสดงได้อย่างลงตัว ทั้งนี้ด้วยเหตุผลที่มาจากการพระราชนิพนธ์บทพร้อมไปกับการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ การปฏิบัติท่ารำจึงไม่ติดขัด

Journal of Graduate Studies Valaya Alongkron Rajabhat University
Vol. 13 No. 1 (January – April 2019)

จากการสัมภาษณ์ เวณิกา บุนนาค (Boonnak, 2017) ศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. 2558 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ท่านได้อธิบายถึงกระบวนท่ารำงาม จะเกิดได้จากการฝึกซ้อมและประสบการณ์ในการแสดง ซึ่งต้องใช้ระยะเวลานานจึงจะสามารถปฏิบัติได้อย่างงดงาม

จากการสังเกตการณ์ ผู้วิจัยพบว่า ความงามของกระบวนท่ารำ เกิดได้จากการปฏิบัติท่ารำที่เหมาะสมกับสัดส่วนและสรีระของผู้แสดง แม้จะเป็นการปฏิบัติท่ารำในท่าเดียวกัน แต่ระดับของวงเหลี่ยมมือและขาอาจมีความแตกต่างกัน ทั้งนี้ จะต้องฝึกหัดกระบวนท่ารำในเบื้องต้นให้ถูกต้องตามมาตรฐานเป็นอันดับแรก จากนั้นจึงจะพัฒนาไปสู่ความงามขั้นสูง โดยต้องสั่งสมประสบการณ์จากการสังเกตผู้เชี่ยวชาญแล้วนำมาทดลองปฏิบัติจนเกิดความชำนาญ

3. เครื่องแต่งกายงาม ด้วยเหตุที่เป็นละครในราชสำนัก ผู้สร้างสรรค์งานก็เป็นผู้ที่อยู่ในราชสำนัก จึงมีความรู้และเข้าใจในเรื่องเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์แต่โบราณ และสามารถนำมาใช้เป็นต้นแบบในการสร้างได้อย่างเหมาะสม โดยไม่ต้องคำนึงถึงกฎระเบียบข้อห้ามที่มิบังควร (ภาพที่ 1)

4. เพลงร้องและดนตรีจะเป็นทำนองเพลงที่เรียกว่า “ทางใน” ซึ่งมีความไพเราะนุ่มนวลเหมาะกับกระบวนท่ารำโดยใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลงประกอบการแสดง อัตราของเพลงมักใช้อัตราสองชั้นที่มีจังหวะปานกลางและอัตราชั้นเดียวที่มีจังหวะเร็วในการดำเนินเรื่อง ทั้งยังเหมาะแก่การรำไม่ทำให้เกิดความน่าเบื่อ

จากการสัมภาษณ์ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (Fachamroon, 2017) ศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. 2557 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ท่านได้อธิบายความหมายของคำว่า “ทางใน” ไว้ว่า เป็นการบรรเลงที่มีอัตราจังหวะเช่นเดียวกับ “ทางนอก” แต่ต่างกันเพียงวิธีบรรเลงที่นุ่มนวลกว่า อีกทั้งวิธีรับและวิธีร้องก็จะมีความต่างกัน

5. บทกลอนไพเราะ โดยเน้นบทพรรณนาความงามของสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้เห็นความงดงามอย่างชัดเจนและยังสอดแทรกให้เห็นถึงสภาพสังคม จารีตขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของบทละครคือการดำเนินความไปอย่างต่อเนื่องไม่มีการแบ่งบทเป็นฉากหรือเป็นตอน ทำให้สามารถตัดตอนเพียงช่วงใดช่วงหนึ่งไปใช้ได้

นอกจากความงามที่สำคัญ 5 ด้าน ดังกล่าวยังพบว่า ครูหรือผู้เชี่ยวชาญซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ พิจารณาคัดเลือกและควบคุมการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ เพื่อนำมาปรุงแต่งจนเกิดความงามที่สมบูรณ์ เป็นองค์ประกอบอีกส่วนที่สำคัญสำหรับการแสดง ดังจะเห็นได้จากการให้ความสำคัญในประเด็นดังกล่าวที่ปรากฏในอดีต โดยการกวาดต้อนครูหรือผู้เชี่ยวชาญไปอยู่กับตนทั้งเจ้าของคณะละครและบรรดาเจ้านายจากวังต่าง ๆ เพื่อเพิ่มศักยภาพในการจัดแสดงละคร หากขาดครูหรือผู้เชี่ยวชาญย่อมส่งผลให้การแสดงสูญหายไปเนื่องจากขาดผู้รู้ในการสืบทอดท่ารำ

ละครในได้รับการอุปถัมภ์หรือการสร้างสรรค์โดยพระมหากษัตริย์ ราชวงศ์ ตลอดจนเจ้านายชั้นสูง มีรูปแบบการแสดงที่มีลักษณะเป็นแบบแผนและมีความเป็นมาตรฐาน สามารถใช้ยึดถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติสืบทอดมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน จะเห็นได้ว่าละครในของหลวงได้มีการเปลี่ยนแปลงจากการฝึกหัดภายในพระบรมมหาราชวังเพื่อใช้แสดงในพระราชพิธีสำคัญและเพื่อประดับพระยศของพระมหากษัตริย์เปลี่ยนไปสู่การฝึกหัดโดยคณะละครที่สังกัดเจ้านายชั้นสูงภายในวัง

ต่าง ๆ เพื่อความบันเทิงและเพื่อเสริมบารมี จนพัฒนาไปสู่การถ่ายทอดอย่างเป็นระบบในสถานศึกษา เพื่อใช้ในราชการต่าง ๆ จวบจนถึงปัจจุบัน

อภิปรายผล

ในเรื่องเกี่ยวกับความงามของกระบวนท่ารำในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ สอดคล้องกับการศึกษาของ Limschoon (1994) ในเรื่องหลักการ ข้อคิดและแนวทางปฏิบัติของละครรำ : ละครใน ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า การรำงามตามแบบละครในจะประกอบไปด้วย

1. รำถูกท่า คือ ถูกต้องตามแบบท่ารำมาตรฐาน ตามกฎเกณฑ์และรำถูกท่าตามความหมาย ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่าการรำถูกท่านี้ขึ้นอยู่กับครูที่เป็นต้นแบบ โดยทั่วไปเมื่อได้รับการถ่ายทอดมาอย่างไรก็จะจดจำและถ่ายทอดต่อในลักษณะเช่นนั้น ดังนั้น ผู้เป็นต้นแบบจึงควรตระหนักถึงความสำคัญในข้อนี้

2. รำถูกจังหวะ คือ จะต้องรำตรงตามจังหวะเพลง ไม่รำคล่อมจังหวะด้วยการรำเลื้อย (การรำช้ากว่าจังหวะ) รำลน (การรำเร็วกว่าจังหวะ) ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการจะรำถูกจังหวะได้นั้น ผู้รำจะต้องฝึกการฟังจังหวะหรือฟังเพลงจนเกิดความแม่นยำเสียก่อนจึงจะสามารถรำได้ถูกจังหวะ

3. รำมีทีและลีลา คือ มีทีท้าว ทีพญา ดูภูมิฐานสง่างามสมฐานะ ลวดลายการรำมีลักษณะเฉพาะตัวที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างการจำกับอุปนิสัยส่วนตัว ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการรำมีทีและลีลา จะต้องเริ่มจากการศึกษาลักษณะเฉพาะของตัวละครที่ปรากฏในบทละครก่อนว่ามีลักษณะเช่นใด เพื่อให้เกิดความเข้าใจและสามารถถ่ายทอดออกมาได้ถูกต้องเหมาะสม

4. รำมีอารมณ์ คือ รำอย่างมีชีวิตชีวา รำอย่างมีความรู้สึก ตามความเห็นของผู้วิจัย คือ ผู้แสดงจะต้องเข้าใจในเรื่องราว ความเป็นมาและภูมิหลังของตัวละครที่จะแสดงก่อน การถ่ายทอดอารมณ์จะต้องออกมาจากความรู้สึกภายใน ซึ่งจะต้องมีความเข้าใจในการใช้อารมณ์ได้อย่างพอดีและลงตัว

สำหรับสิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบตามที่ได้กล่าวไว้ในผลการวิจัย คือ ครูหรือผู้เชี่ยวชาญซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำ จะต้องเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ มีประสบการณ์ มีทักษะทั้งในด้านการแสดงและการถ่ายทอดท่ารำ รู้จักสังเกตและรู้จักการคัดสรรเพื่อนำองค์ประกอบต่าง ๆ ซึ่งเปรียบเสมือนวัตถุดิบที่มีอยู่มาหลอมรวมและจัดแสดงออกมาได้อย่างพิถีพิถัน จึงนับได้ว่าครูหรือผู้เชี่ยวชาญเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดสำหรับการแสดงละครใน นอกเหนือไปจากตัวละครงาม กระบวนท่ารำงาม เครื่องแต่งกายงาม เพลงร้อง ดนตรีไพเราะ และบทกลอนไพเราะ

กล่าวโดยสรุป ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาผู้แสดงจะต้องฝึกทักษะจนชำนาญ สามารถจดจำสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นองค์ประกอบที่ก่อให้เกิดความงามได้อย่างแม่นยำ ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับการฝึกรำเพลงช้า – เพลงเร็ว อันเป็นแบบฝึกหัดของการรำไทย ดังที่ Kijkhum (2004) ได้กล่าวไว้ ในงานวิจัยเรื่อง “นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง” ที่กล่าวถึงการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของตัวพระละครแบบหลวงตามแบบนาฏยลักษณ์ของท่ารำไทยที่จะต้องฝึกการฟังจังหวะและท่วงทำนองเพลง ฝึกกล้ามเนื้อให้ได้ตามนาฏยลักษณ์ของรำไทย รวมทั้งรู้และเข้าใจการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ถูกต้องตามแบบแผนและจะต้องฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ

Journal of Graduate Studies Valaya Alongkron Rajabhat University
Vol. 13 No. 1 (January – April 2019)

ข้อเสนอแนะ

การแสดงและการถ่ายทอดละครในเรื่องอิเหนาควรต้องมีความระมัดระวัง หากกระทำโดยขาดความรู้และขาดทักษะที่ถูกต้อง อาจส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อรูปแบบการแสดงในอนาคต ดังนั้นจึงควรศึกษาข้อมูลอย่างถูกต้อง เพื่อเป็นการอนุรักษ์รูปแบบการแสดงละครในแบบเดิมไว้มิให้สูญ

References

Boonnak, W. (2017, August 21). **Interview by K. Kongthaworn** [Tape recording]. Bangkok.

Buranakhet, P. (1997). **nāngnai : chīwit thāng sangkhom læ botbāt nai sangkhom Thai samai ratchakān thī hā** [Royal wives : a study of their way of life and role in the thai social structure during the reign of King Rama V]. Master’s thesis. Thammasat University.

Chitsopa, C. (2012). wikhrǫ nǣokhit khǭng ratchakān thī sī thī sathǭn phān ngān čhittrakam rư̄ang ʻinao nai phra wihānlūang wat sōmmana wihān [Analysis of King Rama IV’s concept through the mural paintings, the story of Inao in vihara, wat somanat wihan]. **Damrong Journal**. 11(2), 202-203.

Damrong Rajanubhab. (2003). **lakhǭn fǭnram** [Dance drama]. Bangkok: Matichon.

Fachamroon, S. (2017, September 8). **Interview by K. Kongthaworn** [Tape recording]. Bangkok.

Kijkhum, C. (2004). **nāttaya lak tūaphra lakhǭn bǣp lūang** [The essence of male classical dance]. Doctoral dissertation. Chulalongkorn University.

Kongthaworn, K. (2017). **phāpthāi čhāk ngān phra rāt phithī thawāi phra phlœ̄ng phra bǭrom sop His Majesty The Late King** [Photo of the royal cremation ceremony of his majesty the late king]. Bangkok.

Limschoon, P. (1994). **lakkān khǭkhit læ nǣothāng patibat khǭng lakhǭnram : lakhǭnnai** [Principles, concepts and practices of classical dance : lakhonnai]. n.p.: n.d.

Sumitra, A. (1973). **lakhǭnnai khǭnglūang nai samai ratchakān thī sǭng** [Lakhon nai of the royal court in the reign of King Rama II]. Master’s thesis. Chulalongkorn University.

Virulrak, S. (2004). **wiwatthanākān nāttaya sin Thai nai krung Rattanakōsin Phǭ.Sǭ. 2325 - 2477** [Evolution of thai dance in rattanakosin era 1782-1934]. 2nd ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press.