ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน)

โดย

นายกรินทร์ กรินทสุทธิ์

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สหวิทยาการ)
สาขาวิชาสหวิทยาการ
วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน
(ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน)

โดย

นายกรินทร์ กรินทสุทธิ์

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สหวิทยาการ)
สาขาวิชาสหวิทยาการ
วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

FACTORS AFFECTING THE CHANGES AND DIVERSIFICATION OF KHON FROM 1940 TO THE PRESENT

BY

MR.KARIN KARINTASUT

A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY IN INTEGRATED SCIENCE
COLLEGE OF INTERSDISCIPLINIARY STUDIES
THAMMASAT UNIVERSITY
ACADEMIC YEAR 2015

COPYRIGHT OF THAMMASAT UNIVERSITY

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
วิทยาลัยสหวิทยาการ

ดุษฎีนิพนธ์

ของ

นายกรินทร์ กรินทสุทธิ์

เรื่อง
ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน
(ทศวรรษที่ 2480 ถึง ปัจจุบัน)

ได้รับการตรวจสอบและอนุมัติ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สหวิทยาการ)

เมื่อ วันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ. 2559

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิศรุต พึ่งสุนทร)

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ _____
(ดร.อนุชา ทีรคานนท์)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(ดร.ม.ร.ว.รุจยา อาภากร)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(รองศาสตราจารย์ ฉันทนา เอี่ยมสกุล)

คณบดี _____
(ศาสตราจารย์ วันทนีย์ วาสิกะสิน)

หัวข้อดุษฎีนิพนธ์	ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึง ปัจจุบัน)
ชื่อผู้เขียน	นายกรินทร์ กรินทสุทธิ์
ชื่อปริญญา	ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สหวิทยาการ)
สาขาวิชา/คณะ/มหาวิทยาลัย	สหวิทยาการ วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาดุษฎีนิพนธ์	ดร.อนุชา ทีรคานนท์
ปีการศึกษา	2558

บทคัดย่อ

โขนเป็นศิลปะการแสดงที่ถูกรับรู้โดยคนจำนวนมากว่าเป็นการแสดงชั้นสูง ใช้ทักษะการผลิตและทักษะในการชมที่สูง มีความสำคัญในการแสดงเอกลักษณ์ของชาติซึ่งควรอนุรักษ์ไว้ หลายคนอาจคิดว่าการแสดงโขนควรจะมีรูปแบบตายตัว ไม่สามารถเปลี่ยนแปลง เพื่อให้คงคุณค่าวัตถุประสงค์ รูปแบบดั้งเดิมเพื่อจุดประสงค์ด้านการอนุรักษ์ไว้

งานวิจัยฉบับนี้จะได้อธิบายว่า โขนนั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับวัฒนธรรมอื่นๆที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆทั้งในอดีตและปัจจุบัน ทั้งปัจจัยในวงการโขน คือ ผู้ผลิต ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ และปัจจัยอื่นที่อยู่นอกวงการโขน เช่น เศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี สังคม นอกจากนั้น งานวิจัยนี้มีการศึกษาโขนในหลายมิติและหลากหลายกลุ่มตัวอย่างทั้งในด้านของ”เวลา” และ”ประเภท”ที่ต่างกัน กล่าวคือ มีการวิเคราะห์โขนหลากหลายประเภทในระยะเวลาร่วมสมัยกัน และพิจารณาโขนคณะเดียวกันในระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย ทำให้ได้มุมมองหลายมิติและแสดงถึงปัจจัยต่างๆที่แปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ

การศึกษาจะใช้การค้นคว้าข้อมูลจากทางเอกสาร การสัมภาษณ์ การชมการแสดง และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ นำมาวิเคราะห์และประมวลผลร่วมกัน

แม้ว่างานวิจัยเกี่ยวกับโขนจำนวนมากจะใช้มุมมองของการสร้างสรรค์ผลงานจากผู้ผลิตโดยอธิบายรูปแบบของโขนจากประสบการณ์ และ ความสามารถของแต่ละปัจเจกบุคคล แต่ในงานวิจัยนี้มีสมมติฐานว่าศิลปินมิได้เป็นอิสระอย่างแท้จริงแต่ต้องดำเนินการภายใต้สนามทางวัฒนธรรม (cultural field) ซึ่งสร้างกรอบและกำหนดโจทย์ในการสร้างงานอีกชั้นหนึ่ง การศึกษาจึงพิจารณาปัจจัยทั้งสองด้านซึ่งส่งผลต่อกันและกันโดยมีแนวคิดว่าปัจจัยเหล่านั้นมีบทบาทร่วมกันต่อรูปแบบการแสดงดังที่ปรากฏให้เห็น

ผลจากการศึกษาพบประเด็นสำคัญโดยสรุปดังนี้

ผู้ผลิตและสร้างสรรค์งาน สร้างแนวคิดและรูปแบบของงานแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับทุน (capital)ของแต่ละราย เช่น ความรู้ ประสบการณ์ เครือข่ายทางสังคม แต่ทั้งนี้ การผลิตโขนยังขึ้นอยู่กับปัจจัยอื่นๆเช่นผู้ชม ผู้สนับสนุน และปัจจัยนอกวงการโขน เช่น การเมือง เทคโนโลยี สื่อความบันเทิงแบบใหม่ ซึ่งเป็นกรอบแนวทาง เป็นโจทย์ที่ระบุแนวคิด จุดประสงค์ และขอบเขตในการสร้างงาน

แม้จะมีหลายปัจจัยสำคัญที่เข้ามามีส่วนสำคัญในการสร้างงาน แต่ปัจจัยเหล่านี้มีบทบาทหรือส่งอิทธิพลต่อโขนไม่เท่าเทียมกัน ตัวอย่างเช่น ปัจจัยด้านผู้ชมอาจส่งอิทธิพลต่อรูปแบบของโขนเฉลิมกรุงอย่างมาก ในขณะที่โขนสมัครเล่นนั้น ปัจจัยที่มีอิทธิพลคือตัวนักแสดงมากกว่าผู้ชม แม้แต่โขนคณะเดียวกันแต่ในระยะเวลาต่างกัน ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อรูปแบบก็มากน้อยต่างกัน ทั้งนี้ปัจจัยใดจะมีโอกาสมากน้อยในการส่งอิทธิพลนั้นขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการแสดงโขนเป็นสำคัญ นอกจากนี้ เราพบว่ามีหลายกรณีที่กระบวนการสร้างโขนที่ต่างกัน มีผลให้รูปแบบต่างกันอีกด้วย เช่น กระบวนการคัดเลือกนักแสดง ขั้นตอนการฝึกซ้อม ระเบียบวิธีปฏิบัติตามระบบการบริหารจัดการขององค์กรที่ต่างกัน ส่งผลต่อรูปแบบการแสดงที่ต่างกัน

สถาบันพระมหากษัตริย์ยังคงมีความเกี่ยวข้องอยู่กับโขนอยู่ โดยมีบทบาททางตรงหรือทางอ้อม เช่น บทบาทในการสร้างวาระและพื้นที่การแสดงที่เกี่ยวข้องกับสมาชิกในราชวงศ์ บทบาทในการสร้างภาพลักษณ์ของคณะโขน บทบาทในการริเริ่ม จัดตั้ง การสนับสนุนด้านเครือข่าย และบทบาทการให้แนวทางหรือนโยบายในการแสดง

โขนทุกประเภทมุ่งเน้นคุณค่าด้านการอนุรักษ์ทั้งสิ้น แต่ไม่มีโขนใดเลยที่จะไม่มีการเปลี่ยนแปลง หรือกล่าวได้อีกแบบว่าโขนนั้นเปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัยเสมอ แม้จะยังคงวัตถุประสงค์ในด้านการอนุรักษ์อยู่ก็ตาม โดยโขนแต่ละประเภทอาจเลือกวิธีการหรือกลยุทธ์ในการอนุรักษ์แตกต่างกัน เช่น อนุรักษ์โดยการสืบทอด การรื้อฟื้นของดั้งเดิม การสร้างผู้ชมโขน ฯลฯ อีกทั้งยังมีกลวิธีในการเปลี่ยนแปลงที่ต่างกันอีกด้วย โดยกลยุทธที่ถูกใช้เพื่อการอนุรักษ์สิ่งดั้งเดิมและการปรับเปลี่ยนไปพร้อมกัน ได้แก่การ”สร้างสิ่งใหม่จากสิ่งเก่า” เพื่อตอบสนองความต้องการในยุคปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น การใช้หน้ากากตัวพระนางแบบโขนนั่งราวมาใช้แสดงความเป็นเทพเจ้า การพากย์รถสองฝั่งในคราวเดียวกันเพื่อสร้างความกระชับในการเดินเรื่อง การนำเอาหนังใหญ่มาในประกอบการแสดงคล้ายกับโขนติดตัวหนังในยุคก่อน ในการแสดงของโขนเฉลิมกรุง เป็นต้น ทำให้เกิดการนำเอาสิ่งดั้งเดิมมาในแบบใหม่ซึ่งตอบโจทย์ในยุคปัจจุบันได้

โขนมีการเปลี่ยนแปลงจากการมีศูนย์กลาง มีมาตรฐานไปสู่ความเป็นทั่วไปและความหลากหลาย มีการผลิตและการบริโภคหลายกลุ่ม เช่นการผลิตโขนเพื่อตลาดระดับมวลชนของกรมศิลปากรในยุคนายเสรี หวังในธรรม การผลิตโขนเฉลิมกรุงเพื่อให้ผู้ชมชาวต่างชาติโดยเฉพาะ นอกจากนี้การลดความความเคร่งครัดและเป็นมาตรฐานลงยังได้พบในกระบวนการผลิตอีกด้วย โดยเฉพาะการเปิดโอกาสให้ประชาชนหลากหลายอาชีพหลายเพศหลายวัยเข้ามาฝึกซ้อมโขน สำหรับโขนสมัครเล่น แม้แต่ผู้หญิงก็สามารถเข้ามาเป็นนักแสดงในบทบาทต่างๆได้มากขึ้น อีกทั้งยังมีการนำเอาโขนมาประยุกต์ใช้เป็นการแสดงโขนสด แสดงถึงสถานะของโขนที่ส่งอิทธิพลไปสู่หลายกลุ่ม โดยปัจจัยต่างๆที่หลากหลายส่งผลต่อความหลากหลายของรูปแบบ

ข้อสังเกตประการหนึ่งคือ การแสดงของคณะโขนที่เป็นต้นฉบับคือโขนกรมศิลปากรมิได้บ่งชี้ความดั้งเดิมหรือความถูกต้องเพียงหนึ่งเดียวเสมอไป เพราะแม้แต่โขนของกรมศิลปากรเองยังมีการเปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัย ทำให้ต้องเลือกที่จะคงบางสิ่งไว้และละทิ้งบางสิ่งไว้ ในขณะที่โขนอื่นๆก็อาจมีการเลือกที่จะอนุรักษ์และเปลี่ยนแปลงต่างกันไป ทำให้เราได้เห็นบางสิ่งที่บางสิ่งที่ไม่ได้เห็นจากกรมศิลปากรมานานแล้ว แต่ยังถูกอนุรักษ์ไว้ในโขนอื่นๆ เช่นการใช้ผู้ชายเป็นตัวนาง การออกกราวแบบดั้งเดิมของโขนธรรมศาสตร์ การใช้ท่าขึ้นลอยพิเศษในโขนของมูลนิธิศิลปาชีพฯเป็นต้น

โดยสรุปแล้วงานวิจัยชิ้นนี้สามารถแสดงให้เห็นถึงปัจจัยรอบด้านที่ส่งผลต่อตัวผลงานโดยใช้ความรู้ที่หลากหลาย ทั้งในด้านของนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา มานุษยวิทยา ฯลฯ มาร่วมกันศึกษาในเชิงสหวิทยาการ เพื่อที่จะอธิบายผลของปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อตัวผลงานได้ตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

ข้อเสนอแนะที่ได้จากการศึกษาคือ ผู้ผลิตการแสดงโขนต่างๆควรพิจารณาปัจจัยต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไปเสมอเพื่อนำมาปรับเปลี่ยนการแสดงของตน และควรกำหนดแนวคิด กระบวนการรูปแบบของการแสดงให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ ปัจจัย และสถานการณ์ต่างๆ

ในอนาคตอาจจะนำผลของงานวิจัยมาใช้เป็นพื้นฐานในการคาดการณ์ พยากรณ์ กรณีที่ปัจจัยซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงโขนนั้นมีการเปลี่ยนแปลง ว่าจะส่งผลต่อรูปแบบของโขนที่พิจารณานั้นอย่างไร นอกจากนั้น อาจมีการวิจัยเพิ่มเติมในอีกด้านหนึ่ง ที่มุ่งเน้นการศึกษาในด้านของผู้ชม โดยมีการวิเคราะห์พฤติกรรม การรับรู้ ความคิด ความต้องการ ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ต่อวงการโขนไม่น้อย

คำสำคัญ: โขน, โขนสด, พัฒนาการ, เปลี่ยนแปลง, หลากหลาย

Dissertation Title	FACTORS AFFECTING THE CHANGES AND DIVERSIFICATION OF KHON FROM 1940 TO THE PRESENT
Author	Mr.Karin Karintasut
Degree	Doctor of Philosophy in Integrated Science
Major Field/Faculty/University	Integrated Science College of Interdisciplinary Studies Thammasat University
Dissertation Advisor	Anucha Thirakanon, Ph.D.
Academic Year	2015

ABSTRACT

Khon is a genre of Thai performing arts that is usually recognized to be a classic and sophisticated art. This mask dance is performed by highly skill artists for experienced audiences. It is also recognized to be one of the most outstanding Thai cultural Identities. Conservation must be done to prevent Khon from changing over time and over new environment.

This dissertation explains that Khon—like all cultures—is always changing. Factors that play significant roles in the change include producers, creators, and supporters, as well as economic, political, technological, and social changes. This dissertation considers Khon in the dimensions of "types" and "time". In other words, different kinds of Khon during the same period and Khon over time are examined. This can provide a wide perspective from considering many related factors.

Many past studies or dissertations about Khon considered Khon from the viewpoints of artists or producers, which presented their experiences and creativity as the main factors for the creation of their work. However, this dissertation discusses Khon in a different way. Although artists created the works of art, they did not have absolute freedom of creation as they were all under the limitation of the culture that they lived in. For this reason, there is an interaction between the artist and the culture. Both the artist and the culture create the works of art as it is performed today. These are compatible with Pierre Boudier’s idea about distinction.

Findings from this research are outlined below:

The capital of producers or creators (such as their knowledge, skill, social network, etc.) is an important factor for forming the concept and identity of their work. However, other factors such as the audience, supporters, and external factors (politics, technology, new media) also influence their work, presenting opportunities, limitations, or requirements that all creators must consider. These factors play unequal roles for difference kinds of Khon. The "audience" is the most important factor that influences Khon Sala Chalermkrung, the "actors" is the main factor for amateur Khon, and the "producer" is the most important factor for Royal Khon performances, with the foundation of support from Her Majesty Queen Sirikit. Monarchies still more or less take part, directly or indirectly, in every kind of Khon. They provide occasions for performances, as well as support the funding, images, teamwork, and policy making in some cases.

Although each Khon troupe focuses their main value on cultural conservation, their works always change over time and over different contexts. Each Khon troupe has their own strategies for conservation as well as strategies to make changes. One technique that is usually used is "making new from the old", where a new context is applied to old forms or techniques to create a new meaning. One example is using male and female masks (used in Knon-Nang-Raw in the past) for representing divine power and exotic appearances in Khon Sala Chalermkrung. Another example is using Nang Yai (Thai shadow puppet) in Khon as it was used in Khon-Tid-Tou-Nang in the past for illustrating the Ramayana story to make it easier for foreigners to understand.

Khon has changed from being centralized to decentralized, from standardized to non-standardized, and from specific to general. Khon is currently produced by many parties for different audiences, and there has been an increase in opportunities and the freedom to join. Anyone can be a Khon student, and there is now less discrimination of age, sex, and social status. Even females can act in the role of a monkey or a giant, which was strictly prohibited in the past.

Another finding is that the original Khon troupe (Khon of department of fine art or Khon Krom Silp) no longer claims to be the standard or authentic Khon. This is because each Khon troupe has changed over time as they kept or left behind some old elements. For this reason, some old elements or styles of Khon Krom Silp that have been lost in some Khon troupes can still be found in other Khon troupes. For example, the heroine (Sita) performed by male actors, and the old style marching (Oak Kraw) in Khon Thammasat.

Recommendations from this dissertation include: Khon troupes being aware that things will always change over time, and strategies should be developed to make the shows suit new situations. Increasing and developing audiences of new generations is to take the continuity of this art seriously. Khonsod, which is a kind of folk performance that is nearly extinct, should be documented and recorded before it is too late. More studying which focus on audience behavior, perception and demand should be advantage. Further research may use this dissertation as background knowledge to forecast how Khon will change over time when certain factors change in the future.

Keywords : Khon, Thai mask dance, Khon sod, development, change, diversification

กิตติกรรมประกาศ

ก่อนที่ผู้จัดทำจะตัดสินใจเลือกหัวข้อวิทยานิพนธ์ข้อนี้ มีความไม่มั่นใจอยู่อย่างสูงว่าจะสามารถทำงานวิจัยที่เกี่ยวกับงานนาฏศิลป์ซึ่งเป็นสิ่งตนไม่มีความเชี่ยวชาญมาก่อนได้มากน้อยเพียงไร เปรียบเสมือนการเดินไปในเส้นทางแห่งม่านหมอกที่จะเห็นหนทางข้างหน้าเพียงแค่ช่วงสองสามก้าวเท่านั้น โดยยังไม่รู้ว่าหนทางต่อไปจะพบกับเส้นทางหรืออุปสรรคใดบ้าง อย่างไรก็ตาม การที่ได้เดินทางมาในระยะพอสมควรจนได้เริ่มพบเห็นแสงสว่างอยู่ปลายทางนั้น เป็นเพราะมีผู้เอื้ออารีจำนวนมากที่คอยชี้แนะและเป็นตะเกียงส่องให้เห็นหนทางในช่วงเวลาเหล่านั้นโดยตลอด

เป็นที่แน่นอนว่าผู้ชี้แนะที่สำคัญเหล่านั้นคงไม่พ้นไปจากอาจารย์ที่ปรึกษา คือ ดร.อนุชา ทีรคานนท์ และคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทุกท่าน ได้แก่ ดร.วิศรุต พึ่งสุนทร ดร.มรว.รุจยา อาภากร ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ รศ.ฉันทนา เอี่ยมสกุล รวมทั้งผู้ให้ข้อมูลความรู้ต่างๆ ตามรายชื่อที่ได้ปรากฏอยู่ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้แล้ว ซึ่งทุกท่านล้วนแต่มีความกรุณาต่อผู้จัดทำทั้งสิ้น

นอกจากนี้ ยังคงมีท่านผู้มีพระคุณอีกส่วนหนึ่งที่ได้มีส่วนสำคัญให้การให้ความมั่นใจแก่ผู้จัดทำในช่วงก่อนที่จะตัดสินใจว่าจะก้าวเข้าไปในสนามแห่งนี้ เพื่อทำให้ได้เห็นว่าการเดินทางบนเส้นทางที่เลือนลางนี้ ยังมีหนทางที่สามารถจะไปถึงจุดหมาย ได้แก่องค์ความรู้ที่ต้องการ ซึ่งมิเคยเกินเลยไปกว่าความพยายามของมนุษย์

ผู้จัดทำจึงขอใช้พื้นที่นี้แสดงความขอบพระคุณต่อท่าน ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ศ.ดร.เสมอชัย พูลสุวรรณ และ ผศ.ดร.เกษม เพ็ญภินันท์ ซึ่งได้ให้ความช่วยเหลือดังกล่าว รวมทั้งความช่วยเหลืออื่นๆที่ได้มีมาโดยตลอด ด้วยความเคารพอย่างยิ่ง

นายกรินทร์ กรินทสุทธิ์

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	(1)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(4)
กิตติกรรมประกาศ	(4)
สารบัญตาราง	(13)
สารบัญภาพ	(14)
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาของหัวข้องานวิจัย	1
1.2 เนื้อหาหลักในงานวิจัย	2
1.3 วัตถุประสงค์ของการศึกษา	3
1.4 คุณลักษณะของผลงานการแสดงโขนที่จะนำมาศึกษา	
1.5 หลักเกณฑ์ (Criterion) ในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างที่จะนำมาใช้ในการศึกษา	5
1.6 การสืบทอดและส่งอิทธิพลของโขน	8
1.7 กลุ่มตัวอย่างที่จะใช้ในการศึกษา	
1.8 ขอบเขตระยะเวลาที่นำมาศึกษา	9
1.9 ประเด็นคำถามในงานวิจัย	9
1.10 ผลที่คาดว่าจะได้รับ	10
บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	11
2.1 จุดประสงค์ของการทบทวนงานวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	11
2.2. กรอบความคิด ทฤษฎีที่พบจากการทบทวนวรรณกรรม	11
2.3 การศึกษางานทางวิชาการด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงที่มีผู้จัดทำในอดีต	17
2.3.1 ตัวอย่างงานวิจัยที่อธิบายรูปแบบของงานโดยใช้มุมมองจากตัวศิลปิน หรือตัวบุคคล	18
2.3.2 งานทางวิชาการที่อธิบายผลงานทางการแสดง ในมุมมองจากปัจจัยทางสังคม	20

2.4 ประเด็นข้อสังเกตโดยสรุปจากการทบทวนวรรณกรรม 24

บทที่ 3 วิธีการวิจัย 25

3.1 แนวคิดหรือกรอบทฤษฎีหลักที่ใช้ 25
3.2 กระบวนการวิจัย 27
3.3 วิธีการเข้าถึงข้อมูลเพื่อใช้ในงานวิจัย 28
3.4 นิยามศัพท์ 28

บทที่ 4 ความหมาย ความเป็นมา และองค์ประกอบของโขน 30

4.1 การแสดงโขนกับวัฒนธรรมไทย 31
4.2 องค์ประกอบของการแสดงโขน 32
4.3 โอกาสในการแสดงโขน 34
4.4 สถานที่แสดง 35
4.5 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลง 36

บทที่ 5 โขนกรมศิลปากร 39

5.1 ประวัติ ความเป็นมา 39
5.2 การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของการแสดงโขนกรมศิลปากร 41
5.3 ยุคที่ 1 ยุคของการฟื้นฟูและอนุรักษ์ 42
5.3.1 ปัจจัยที่มีผลต่อโขนกรมศิลปากรยุคที่ 1 42
5.3.2 ผลจากปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการฟื้นฟูและผลิตโขนในยุคนี้ 46
5.4 ยุคที่ 2 โขนในฐานะภาพแทนของอารยธรรมไทยที่เผยแพร่สู่ประชาชนทั่วไป 48
5.4.1 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนกรมศิลปากรยุคที่ 2 49
5.4.2. ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดง 52
5.4.3 สรุปประเด็นสำคัญ 67
5.5 ยุคที่ 3 โขนเพื่อความบันเทิงในระดับมวลชน 68
5.5.1 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนกรมศิลปากรยุคที่ 3. 69
5.5.2 ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดง. 75
5.6 การแสดงและผลิตโขน หลังยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรม. 91
5.7 สรุปท้ายบท 92

บทที่ 6 โขนสมัครเล่น 97

6.1 ประวัติ ความเป็นมา 97
6.2 โขนธรรมศาสตร์ 100
6.2.1 มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมช 100
6.2.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนธรรมศาสตร์ 110
6.2.3 ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดงโขนธรรมศาสตร์ ในยุคของ มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. 112
6.2.4 โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ยุคหลังมรว.คึกฤทธิ์ 124
6.2.5 โขนธรรมศาสตร์ ในยุคชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ 135
6.2.6 สรุปการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ จากการเปลี่ยนแปลงของปัจจัยต่างๆในแต่ละช่วงเวลา 137
6.3 โขนรามคำแหง 139
6.3.1 ประวัติ ความเป็นมา 139
6.3.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนรามคำแหง 140
6.3.3 ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดงโขนรามคำแหง 142
6.4 โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ 148
6.4.1 ประวัติ ความเป็นมา 148
6.4.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อแนวคิดและรูปแบบการแสดง 148
6.4.3 ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดงโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ 151
6.5 สรุปท้ายบท 155

บทที่ 7 โขนเฉลิมกรุง 159

7.1 ประวัติ ความเป็นมา 159
7.2 พัฒนาการของแนวคิดและรูปแบบ 160
7.3 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนเฉลิมกรุง 173
7.4 กรอบแนวคิดในการสร้างงานแสดง 179
7.5 ประเด็นวิเคราะห์ เกี่ยวกับอิทธิพลของปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อโขนเฉลิมกรุง. 181
7.6 ประเด็นความขัดแย้ง ในด้านแนวคิด รูปแบบการแสดง และกลุ่มเป้าหมาย ของโขนเฉลิมกรุง 197
7.7 สรุปท้ายบท 200

บทที่ 8 โขนพระราชทาน 204

8.1 ประวัติ ความเป็นมา 205
8.2 ปัจจัยที่มีผลต่อการแสดงโขนพระราชทาน 207
8.3 ประเด็นวิเคราะห์เกี่ยวกับโขนพระราชทานที่เกิดจากปัจจัยต่างๆ 211
8.3.1 กระบวนการสร้างงาน 211
8.3.2 รูปแบบของโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ที่เกิดจากปัจจัยต่างๆ. 217
8.4 สรุปท้ายบท 240

บทที่ 9 โขนสด 243

9.1 ประวัติ ความเป็นมา 244
9.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนสด 245
9.3 ประเด็นวิเคราะห์เกี่ยวกับโขนสดที่เกิดจากปัจจัยต่างๆ 252
9.3.1.แนวคิดในการสร้างงานที่แตกต่างจากโขน 252
9.3.2.กระบวนการฝึกหัด 253
9.3.3 รูปแบบการแสดง 255
9.4 ความเปลี่ยนแปลงของโขนสด จากยุครุ่งเรืองสู่ยุคตกต่ำ 283
9.4.1 ปัจจัยของความตกต่ำ 283
9.4.2 การปรับตัวเพื่อความอยู่รอด 284
9.4.3 สรุปประเด็นการเปลี่ยนแปลงของโขนสด 297
9.5 สรุปท้ายบท 298

บทที่ 10 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 302

10.1 สรุปผลการวิจัย 304
10.1.1 ปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการแสดงโขน 305
10.1.2 อิทธิพลของแต่ละปัจจัย มีบทบาทมากน้อยต่างกัน 308
10.1.3 กระบวนการสร้างงานที่ส่งผลต่อรูปแบบและคุณภาพงาน 310

10.1.4 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อโขน 311
10.1.5 คุณค่าของโขนในด้านการอนุรักษ์ 313
10.1.6 โขนกรมศิลปากร มิได้บ่งชี้ความถูกต้องหรือดั้งเดิมได้ตลอดไป 316
10.1.7 การเปลี่ยนแปลงจากการมีศูนย์กลาง ความเป็นมาตรฐานไปสู่ความเป็นทั่วไป และหลากหลาย 316
10.1.8 ผลของการนำแนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์มาใช้ในการศึกษา 317
10.2 ข้อเสนอแนะ 320

รายการอ้างอิง 323

ประวัติผู้เขียน 337

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

2.1 แสดงลักษณะของงานนาฏศิลป์ ในสถานะที่ 1 และสถานะที่ 2 15

5.1 แสดงผลของปัจจัยที่มีต่อแนวคิดการสร้างงานของโขนกรมศิลปากรในยุคต่างๆ 95

5.2 แสดงผลของแนวคิดในการสร้างงานที่มีผลต่อรูปแบบของโขนกรมศิลปากร 96

6.1 ตารางแสดงเหตุการณ์สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์ 107

6.2 ตารางแสดงเหตุการณ์สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์ หลังปี *2538* 127

6.3 แสดงจำนวนนักศึกษาหญิงที่แสดงเป็นลิงหรือยักษ์ ปี 2546 132

6.4 แสดงจำนวนนักศึกษาหญิงที่แสดงเป็นลิงหรือยักษ์ปี 2548 132

6.5 แสดงการเปลี่ยนแปลงของปัจจัย แนวคิด และกระบวนการของโขนธรรมศาสตร์ 157

7.1 รายชื่อและตำแหน่งของคณะกรรมการโขนศาลาเฉลิมกรุง 174

7.2 แสดงผลของปัจจัยที่มีต่อแนวคิดการสร้างงานของโขนเฉลิมกรุง 202

7.3 แสดงรูปแบบของโขนเฉลิมกรุงที่มีผลจากปัจจัยและแนวคิด 203

8.1 แสดงปัจจัย แนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ ของโขนพระราชทาน 242

9.1 สรุปปัจจัยที่มีผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของโขนสด 301

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1.1 แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ของประเด็นที่จะศึกษา	5
1.2 แสดงความสัมพันธ์เกี่ยวข้องของโขนประเภทต่างๆ	7
2.1 ไดอะแกรมข่ายเพชรทางวัฒนธรรม (Culture diamond)	12
2.2 ไดอะแกรมข่ายเพชรทางวัฒนธรรม 3 มิติ (Culture diamond in 3D)	13
2.3 ไดอะแกรมของ James Clifford	14
5.1 บทโขนและภาพการแสดงตอนนางลอย (พศ. 2490-2491)	55
5.2 บทโขนและภาพการแสดงตอนหนุมานอาสา (พศ. 2495-2496)	55
5.3 บทโขนและภาพการแสดงตอน พระรามเดินดง (พศ.2500-2501)	56
5.4 บทโขนและภาพการแสดงชุด พระรามครองเมือง (พศ.2501-2502)	57
5.5 บทโขนและภาพการแสดงตอน ไมยราพย์สะกดทัพ (พศ.2502-2503)	58
5.6 บทโขนและการแสดงตอนพรหมาสตร์ (พศ. 2503-2504)	58
5.7 ตัวอย่างแสดงการออกแบบฉากของนายโหมด	63
5.8 ภาพร่าง(สเก็ตช์) ฉากโขนของนายโหมด	64
5.9 ภาพกุมภกรรณทดน้ำ	64
5.10 การออกแบบฉากของนายทวีศักดิ์	65
5.11 ลักษณะฉากโขนกรมศิลปากรของนายสุธี ปิวรบุตร	86
5.12 ตัวอย่างฉากโขน ที่มีโครงสร้างองค์ประกอบแบบเดียวกัน	88
5.13 ส่วนประกอบต่างๆของฉาก	89
6.1 นางเบญจกายของโขนธรรมศาสตร์	116
6.2 การแสดงปี 2509 ตอนศึกนาคบาศ	124
6.3 นักการเมืองที่มีชื่อเสียง ซึ่งมาร่วมแสดงในปี 2546	135
6.4 การแสดงโขนพากย์จีน ในงานแสดงสินค้าที่เซี่ยงไฮ้	146
6.5 การแสดงของคณะโขนรามคำแหงสัญจร	147
6.6 การแสดงตอนพิเภกสวามิภักดิ์ของโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ	153
7.1 บทโขนของกรมศิลปากร ตอนนางลอย	164
7.2 อาคารศาลาเฉลิมกรุง	175
7.3 การแสดงสองสถานที่ในฉากเดียวกัน เพื่อให้เรื่องกระชับ เดินเรื่องเร็ว	185
7.4 แสดงการใช้เทคนิคพิเศษ	186
7.5 การแสดงการใช้หนังใหญ่มาเป็นแอนิเมชั่น	188

7.6 การนำคนพากย์และเจรจา มาไว้ด้านหน้าของเวที 189
7.7 การรำหน้าพาทย์ 190
7.8 การสวมหน้ากากตัวพระและตัวนางแบบโขนนั่งราว 192
7.9 การนำหนังใหญ่มาใช้ในรูปแบบใหม่ 193
8.1 การแสดงนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ 213
8.2 การนำเสนอในสื่อต่างๆก่อนการแสดงจริง 213
8.3 ราชรถ ตอนโมกศักดิ์ 216
8.4 ฉากรถพระอาทิตย์ 216
8.5 การรำเบิกโรง 218
8.6 การรำกิ่งไม้เงินทอง 218
8.7 ระบำประเลง 219
8.8 ระบำเบิกโรงนารายณ์เจ็ดปาง 219
8.9 ตลกมีการพูดล้อเลียนเหตุการณ์ร่วมสมัย 220
8.10 การขึ้นลอยพิเศษ 221
8.11 การรำเพลงหน้าพาทย์ของโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ 222
8.12 วงปีพาทย์มีการใช้ลูกคู่นักร้องชาย 223
8.13 แสดงรายละเอียดของการประดับเครื่องแต่งกาย 225
8.14 ช้างเอราวัณตอนศึกพรมาศ 277
8.15 กำแพงเมืองลงกานำแบบมาจากกำแพงเมืองอยุธยา 228
8.16 ซุ้มประตูเมืองมียอดพรมพักตร์ 228
8.17 ซุ้มบัลลังก์ของทศกัณฐ์ 229
8.18 ครุฑที่ใช้ตอนศึกนาคบาส 229
8.19 อุปกรณ์ประกอบฉากท้องพระโรงและพลับพลา 230
8.20 อุปกรณ์ประกอบฉากยกรบ 231
8.21 ท้องพระโรงทศกัณฐ์ 233
8.22 หน้าบันโรงพิธีของกุมภกรรณ 233
8.23 ลูกศรของอินทรชิตที่พญานาคมาคายพิษ 234
8.24 การแต่งหน้ายุคต่างๆที่ได้มีการศึกษา 237
8.25 แสดงการใช้เทคนิคพิเศษต่างๆ 238
9.1 การว่าจ้างโขนสดไปแสดงในงานไหว้ครูที่ตำหนักท้าวมหาพรหม 250
9.2 วัดพุทธบูชาซึ่งเป็นวัดที่มีโขนสดไปแสดงแก้บนบ่อยครั้ง 250
9.3 หิรันตะประกาสูรย์ ตอนแสดงใหม่ของคณะประยุตต์ดาวใต้ 255

9.4 การแสดงตอนพิธีอุโมงค์ 256
9.5 เบญจกายถูกทศกัณฐ์ไล่ตีและเตะ 259
9.6 โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง 259
9.7 แม่ท่า “เสี้ยววงเดือน” 261
9.8 แม่ท่า “มือเดี่ยวตีนเดี่ยว 262
9.9 เครื่องแต่งกายโขนสด 271
9.10 หัวโขนของวิรุญจำบัง คณะพิชัยวิไลศิลป์ 272
9.11 ทศกัณฐ์นั่งเมือง ในตอน ศึกสัทธาสูรย์ 273
9.12 หนุมานแปลงเป็นลิงป่า 273
9.13 นางเบญจกาย คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ 274
9.14 การสวมหัวโขนวิรุญจำบังแบบปิดหน้า 275
9.15 การแสดงคณะจำลองทวีศิลป์ ตอนสุครีพถอนต้นรัง 275
9.16 การเหาะของหนุมาน คณะประยุตต์ดาวใต้ 276
9.17 พระรามเหาะ(สุครีพแบก) คณะประยุตต์ดาวใต้ 277
9.18 การแสดงตอนศึกนาคบาศ คณะบุญชูชลประทีป 278
9.19 ยักษ์กินลิง 278
9.20 การเบิกหน้าพระโดยใช้ฤาษี 279
9.21 ตัวตลกคณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ 280
9.22 ลิเกที่มีบทบาทเป็นตัวตลก 281
9.23 สโลแกนโขนสดคณะประยุตต์ดาวใต้ 286
9.24 ป้ายชื่อโขนสดคณะพิชัย วิไลศิลป์ 287
9.25 สื่อสิ่งพิมพ์คอลัมน์ “ฟ้อนรำไปกับความสุข” 290
9.26 คณะโขนสดวัดตาลานเหนือ 291
9.27 เครื่องแต่งกายโขนสดคณะบุญชูชลประทีป 295
9.28 เครื่องแต่งกายโขนสดที่ใช้เพชรคริสตัลมาประดับ 295
9.29 การแสดงระบำอวยพร (นาฏยลีลา) คณะโขนสดศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ 296

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาของหัวข้องานวิจัย

โขนเป็นงานศิลปะการแสดงที่มีจารีต แบบแผน มาตรฐานที่ชัดเจน อีกทั้งยังมีบทบาทหน้าที่ในด้านของพิธีกรรม เช่น การนำโขนมาใช้ในงานสมโภชน์ งานพระราชพิธีต่างๆ ซึ่งทำให้การแสดงโขนถูกกำกับรูปแบบไว้มากกว่าการแสดงทั่วไป จนทำให้หลายคนคิดว่าการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของโขนอาจไม่สามารถทำได้มากนัก อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาการแสดงโขนในช่วงเวลาต่างๆจะพบว่า การแสดงโขนมีความแตกต่างกัน ไม่ใช่เพียงในด้านของรูปแบบเท่านั้น แต่ในด้านของแนวคิด การสื่อความ วัตถุประสงค์ และคุณค่าอีกด้วย การแสดงโขนที่ปรากฏให้เห็นในสังคมปัจจุบัน จึงที่ถูกปรับไปในแต่ละยุคสมัย เพื่อให้มีคุณค่าสอดคล้องกับบริบทต่างๆที่เปลี่ยนไป

นอกเหนือจากระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปแล้ว ปัจจัยแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับการผลิตผลงานก็มีผลต่อการแสดงโขนเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้ว่า แม้ในระยะเวลาเดียวกัน การแสดงโขนจากผู้ผลิตที่แตกต่างกัน มีปัจจัยแวดล้อมต่างกัน ก็จะมีรูปแบบ แนวคิดแตกต่างกันไป ส่งผลต่อความหลากหลายของการแสดงโขนดังที่ปรากฏอยู่ ทำให้แนวคิดของการผลิตโขนมีความแตกต่างจากในอดีต และมีรูปแบบที่หลากหลายจากผู้ผลิตงานที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่างเช่น

โขนกรมศิลปากร แม้ว่าจะมีภารกิจหลักเพื่อการอนุรักษ์ แต่ก็มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบอยู่เสมอ เช่นการเปลี่ยนแปลงในยุคที่นายเสรี หวังในธรรมเป็นผู้อำนวยการสำนักการสังคีต ทำให้โขนมีลักษณะที่สนุกสนาน เข้าใจง่าย มีความกระชับ ลดความสำคัญในด้านกระบวนท่ารำลงไป ปรับเปลี่ยนบทโขนใหม่ให้เดินเรื่องรวดเร็ว มีบทตลกแทรกสอดมากขึ้น (ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551, น.193) ถูกใจผู้ชมระดับชาวบ้านซึ่งเคยชื่นชอบละครพันทางให้มาสนใจการแสดงโขน และเกิดผู้อุปถัมภ์โขนกลุ่มใหม่คือกลุ่มแม่ยกที่เป็นผู้ชมระดับประชาชน อันเป็นปรากฏการณ์ที่แตกต่างจากในอดีต ที่มีผู้อุปถุมภ์เป็นชนชั้นสูงเป็นหลัก นอกจากนั้น ยังมีการแสดงโขนในเวลาสั้นๆปะปนกับการแสดงประเภทอื่นๆในรูปแบบวาไรตี้โชว์(variety show) (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์ 22 มกราคม 2558, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556) ปรับเปลี่ยนคุณค่าของโขนเดิมที่มุ่งเน้นจารีตหรือการแสดงอัตลักษณ์ของชาติในงานรัฐพิธีหรือราชพิธีมาเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงในระดับมวลชนแทน

โขนสมัครเล่น ได้ถือกำเนิดขึ้นอีกครั้งในรูปแบบใหม่ คือโขนในสถาบันการศึกษา ทั้งในระดับอุดมศึกษาและระดับอื่นๆ ตัวอย่างเช่น โขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์ โดยนักศึกษาเหล่านั้นไม่ได้มีจุดมุ่งหมายที่จะประกอบอาชีพในด้านนี้ แต่ต้องการจะนำเอาโขนมาเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้วัฒนธรรมไทย ซึ่งหลังจากมีการพัฒนาไปในระยะหนึ่งแล้วจะพบว่า โขนสมัครเล่นจากสถาบันต่างกันก็ย่อมมีแนวคิดและรูปแบบบางประการต่างกัน

โขนเฉลิมกรุง ของมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ว่าเป็นการแสดงเพื่อการสืบสานมรดกแห่งจารีต ธำรงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย (จรรมนง แสงวิเชียร บรรณาธิการ, 2549, น. 119) แต่ในอีกทางหนึ่งคือการสร้างงานเพื่อตอบสนองความต้องการของกลุ่มคนดู ซึ่งได้แก่กลุ่มผู้ชม

ต่างชาติเป็นหลัก ทำให้ส่งผลต่อการออกแบบการแสดง ทั้งในด้านการเล่าเรื่องที่มีเนื้อหาสั้นลง โดยเล่าเรื่องรามเกียรติ์จบภายในตอนเดียว เพื่อให้ชาวต่างชาติ ซึ่งไม่คุ้นเคยกับรามเกียรติ์ได้รับรู้และเข้าใจโดยไม่เบื่อหน่าย ละเว้นการขับร้อง และลดทอนการพากย์ เจรจาลง แต่สื่อสารโดยใช้ตัวหนังสือภาษาอังกฤษบนจอ LCD ใช้ภาษาภาพจากแอนิเมชั่น หรือใช้ท่าทางในการแสดงแทน

โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ซึ่งสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ฯเป็นผู้ผลิต ได้รับการสนับสนุนปัจจัยการผลิตในหลายด้าน ทำให้สร้างเทคนิคในการแสดงได้มากขึ้น เช่น การแสดงท่าเหาะโดยใช้ลวดสลิง การหายตัวโดยใช้พื้นเวทีที่ยุบตัวลงในระบบไฮดรอลิก แต่ในขณะเดียวกันก็มีการหวนย้อนสู่อดีตอย่างสุดโต่ง ตัวอย่างเช่น การจัดสร้างเครื่องแต่งกาย และเครื่องประกอบฉาก ที่พยายามเลียนแบบงานช่างในยุคก่อนๆ เช่น ส่วนประกอบในท้องพระโรงจากงานช่างสมัยต่างๆ การสร้างช้างเอราวัณที่มีต้นแบบจากช้างสำริดของขอม (สุดสาคร ชายเสม, สัมภาษณ์ 6 ตุลาคม 2557) รวมทั้งมีการศึกษารูปแบบ แนวคิด และเทคนิค ของงานช่างในสมัยโบราณทั้งด้านของการแต่งหน้า (มนตรี วัดละเอียด, 2550, น.185) เครื่องแต่งกาย ทฤษฎีสีแบบไทย เทคนิคการสร้างลายประดับบนผืนผ้า เพื่อที่จะนำมาใช้อ้างอิงในงานปัจจุบัน แม้กระทั่งในรายละเอียดที่ไม่สามารถจะมองเห็นได้ในการรับชมจากเวทีระยะไกลซึ่งแตกต่างจากสมัยโบราณ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2547, น.55-70) ทว่า การอ้างอิงในสิ่งดั้งเดิมเหล่านี้ กลับมีบริบท ที่เปลี่ยนไป ในคุณค่าใหม่ ซึ่งเป็นคุณค่าของสังคมร่วมสมัยของการแสดง โดยเฉพาะในด้านของการโหยหาอดีตที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน

นอกจากนั้น หากพิจารณาการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นเนื้อหาของการแสดงโขน ซึ่งถูกนำมาใช้เพื่อสนองประโยชน์ในด้านต่างๆเรื่อยมา แต่เมื่อเวลาผ่านไปการนำเรื่องราวรามเกียรติ์มาใช้ก็สร้างคุณค่าที่ปรับเปลี่ยนไป จุดประสงค์ของการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในการแสดงโขนจึงมาหลากหลาย ตัวอย่างเช่น การเล่าเรื่องราวรามเกียรติ์ในฐานะภาพแทนของความเป็นเทวราชาของพระมหากษัตริย์ เพื่อแสดงอารยธรรมของชาติ เพื่อการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยเพื่อการสั่งสอนคุณธรรม รวมถึงเพื่อความบันเทิงอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าโขนจะมีการปรับเปลี่ยนเสมอมา แต่การแสดงโขนส่วนใหญ่ก็ยังคงมีความเป็นโขนอยู่ เนื่องจากยังรักษาองค์ประกอบหลักไว้ ทั้งในด้านของเรื่องราว นาฏลักษณ์ ประติมานวิทยา เครื่องแต่งกาย หัวโขน การพากย์ เจรจา อุปกรณ์ประกอบ เวที ดนตรี ให้อยู่ขอบเขตที่ยังคงความเป็นโขน เนื่องจากยังคงเป็นการแสดงที่มีจารีต แบบแผน มาตรฐาน มีองค์ประกอบที่มีลักษณะเฉพาะของโขนอยู่ ดังที่จะได้กล่าวถึงต่อไป

1.2 เนื้อหาหลักในงานวิจัย

เนื้อหาในงานวิจัยฉบับนี้ เป็นการอธิบายว่าปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อแนวคิดและรูปแบบของโขนนั้น มีปัจจัยใดบ้าง และปัจจัยเหล่านี้ส่งผลต่อการแสดงโขนได้อย่างไร ทั้งในด้านผู้ผลิตผลงาน ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ ศิลปิน ปัจจัยแวดล้อมที่เกี่ยวข้องเช่น สังคม วัฒนธรรม ฯลฯ ความสัมพันธ์ของปัจจัยเหล่านั้นทำให้เกิดงานสร้างสรรค์การแสดงโขน ซึ่งปรับตัวได้อย่างสอดคล้องกัน โดยมีส่วนในการสร้างเรื่องราว (story) รูปแบบ(form) กระบวนการ (process) ความหมาย (meaning) ข้อความ (message) แนวคิด (concept) คุณค่า(value) และวัตถุประสงค์ (objective) ของการแสดงที่ปรากฏ

ช่วงเวลาที่นำมาศึกษาคือช่วงที่โขนเริ่มเปลี่ยนแปลงเข้าสู่รูปแบบดังที่ปรากฏในยุคปัจจุบัน โดยจุดสำคัญของการเปลี่ยนแปลงคือโขนในยุคประชาธิปไตย มีการนำเอากองมหรสพจากกระทรวงวัง

ไปขึ้นกับกรมศิลปากรในปี 2478 แล้วโอนย้ายบุคลากรไปสู่กรมศิลปากร ซึ่งจะทำการฟื้นฟูโขนให้มีบทบาทใหม่ในการตอบสนองนโยบายการอนุรักษ์วัฒนธรรมของชาติ หลังจากมีการฟื้นฟูโขนแล้วได้นำโขนมาใช้ในพระราชพิธี รัฐพิธี และได้มีการจัดแสดงเพื่อให้ประชาชนชมในเวลาต่อมา ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของพัฒนาการไปสู่ความหลากหลาย อันเกิดจากการมีผู้ผลิตและผู้ชมจำนวนมากขึ้นในภายหลัง

งานวิจัยชิ้นนี้ก่อให้เกิดความรู้ใหม่ในทางวิชาการ เนื่องจากงานวิชาการเกี่ยวกับโขนที่ผ่านมา โดยเฉพาะวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ ส่วนใหญ่จะมุ่งเน้นการอธิบายการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการของงานในมุมมองใดมุมมองหนึ่ง โดยมักจะเป็นมุมมองของตัวผู้ผลิตหรือผู้สร้างสรรค์งาน เช่นการศึกษาอิทธิพลจากแนวคิดของศิลปินที่มีต่อผลงาน การศึกษาการเปลี่ยนแปลงของงานจากอิทธิพลของผู้อุปถัมภ์ ศิลปิน หรือผู้สร้างงาน เป็นต้น แม้จะมีงานวิจัยจำนวนหนึ่งที่วิเคราะห์ปัจจัยทางสังคม ควบคู่ไปด้วย แต่ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับงานนาฏศิลป์ประเภทอื่น มีประเด็นสำคัญที่เกี่ยวกับโขนอยู่จำนวนน้อย

งานวิจัยที่เกี่ยวกับโขนส่วนใหญ่จะเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อหาคุณลักษณะของงานในขอบเขตเฉพาะ โดยเป็นการรวบรวม บันทึกข้อมูลความเป็นมา กระบวนการและขั้นตอนการสร้างงาน แนวคิด รูปแบบ ขององค์ประกอบต่างๆ ภายในขอบเขตที่กำหนด มีการวิเคราะห์ถึงปัจจัยและที่มาของรูปแบบเหล่านั้นค่อนข้างน้อย อีกทั้งยังมุ่งเน้นการศึกษาการแสดงโขนประเภทใดประเภทหนึ่งเป็นส่วนใหญ่ ยังไม่ได้อธิบายในเชิงเปรียบเทียบการแสดงโขนที่แตกต่างกันภายใต้ช่วงระยะเวลาเดียวกัน เพื่อให้เหตุผลถึงความหลากหลายของโขนทั้งในด้านขององค์ประกอบต่างๆ ในพื้นที่หรือในบริบทหลากหลายที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ศึกษา

งานวิจัยชิ้นนี้จึงสามารถสร้างประโยชน์ในการอธิบายปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อปรากฏการณ์ของศิลปวัฒนธรรมซึ่งมีพัฒนาการแตกต่างกันไป ก่อให้เกิดเส้นทางเดินทางวัฒนธรรมที่แตกกิ่งก้านสาขาออกไปหลากหลายรูปแบบอันเกิดจากปัจจัยที่ต่างกัน ทั้งในด้านของผู้สร้างงาน ผู้ชมงาน การสนับสนุนจากสถาบันต่างๆและสภาวะแวดล้อมที่เกียวข้องอื่นๆ ซึ่งส่งผลต่อแนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์งาน ตลอดจนถึงรูปแบบของตัวงานในที่สุด

1.3 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

ศึกษาการเปลี่ยนแปลงและการส่งอิทธิพลของปัจจัยการแสดงโขน ที่เกิดขึ้นในบริบททางสังคมต่างๆกัน โดยมีประเด็นดังนี้

1. ศึกษาปัจจัยจากผู้ผลิตที่ส่งผลต่อตัวงาน ว่ามีประเด็นใดบ้าง ตัวอย่างเช่น

- คุณสมบัติ ประวัติความเป็นมา
- คุณสมบัติขององค์กรที่ผลิตผลงาน เช่น โครงสร้างองค์กร วัฒนธรรมองค์กร ทุนที่องค์กรครอบครอง รวมถึงบุคลากรผู้สร้างสรรค์งาน
- จุดประสงค์ขององค์กรในการผลิตการแสดงโขน

2. ศึกษาปัจจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับผู้ผลิตและผลงานการแสดงโขนที่อยู่ในขอบเขตของการวิจัยในด้านของ

- บุคคล องค์กร ที่ส่งอิทธิพลต่อตัวงานนอกเหนือจากผู้ผลิต ตัวอย่างเช่น ผู้ชม ผู้สนับสนุน
- บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง เช่น วัฒนธรรม ประเพณี นโยบายของผู้นำประเทศ ฯลฯ
- ปัจจัยอื่นๆ เช่น เทคโนโลยี บริบททางประวัติศาสตร์

3. ศึกษาว่าปัจจัยข้อที่ 1 และ 2 ส่งผลต่อการผลิตและการแสดงโขนประเภทต่างๆอย่างไร และแสดงให้เห็นได้จากตัวผลงานอย่างไรในประเด็นเหล่านี้

- แนวคิด(concept)
- กระบวนการสร้างงาน(process)
- รูปแบบ(form)ของการแสดง ตลอดจนการเล่าเรื่องราว การนำเสนอ

การนำเสนอประเด็นต่างๆในหัวข้อที่ 3 จะกล่าวเฉพาะประเด็นสำคัญที่สามารถบ่งชี้ผลของปัจจัยต่างๆในหัวข้อที่ 1 และ 2 ได้ชัดเจน ซึ่งอาจต่างกันไปในโขนแต่ละประเภท

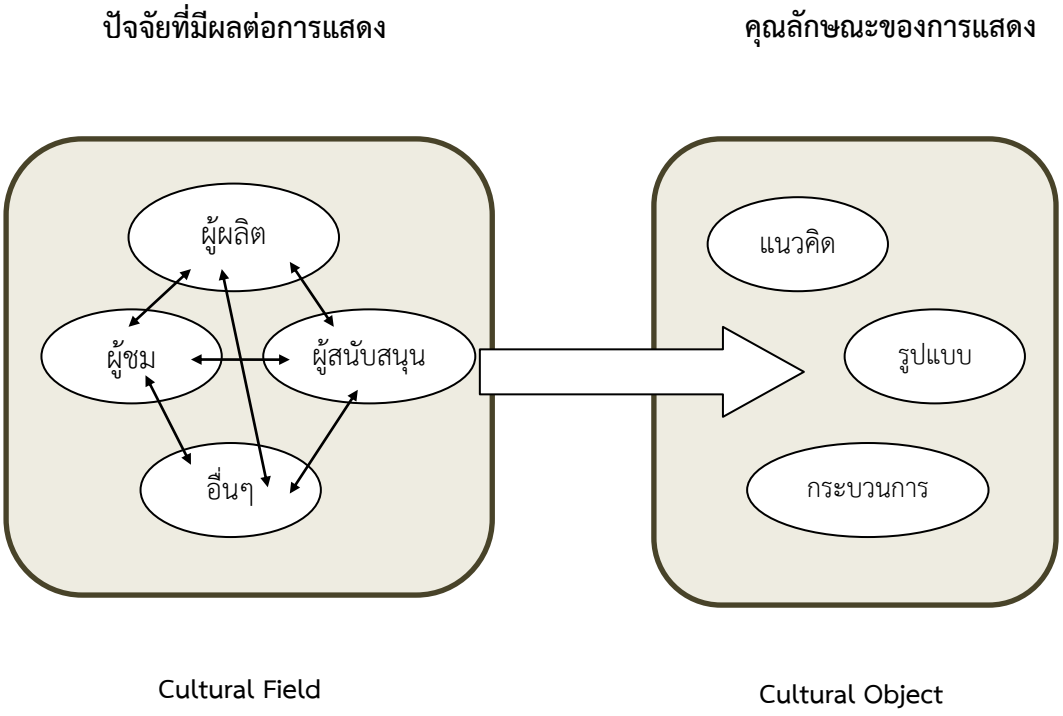
1.4 คุณลักษณะของการแสดงโขนที่จะนำมาศึกษา

คุณลักษณะสำคัญในการแสดงโขนที่จะนำเสนอในรายงานนี้มีประเด็นหลัก 3 ประการคือ แนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.แนวคิด หมายความรวมถึง จุดประสงค์ นโยบาย แนวคิดรวบยอด ของการแสดง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ จะนำไปสู่โจทย์ที่กำหนดการสร้างงานแสดง

2.กระบวนการ หมายความรวมถึง ขั้นตอน วิธีการ ในการสร้างงานแสดง ตัวอย่างเช่น กระบวนการสรรหาบุคลากร การคัดเลือกผู้แสดง ขั้นตอนการสร้างงาน เครื่องแต่งกาย ฉาก ฯลฯ

3.รูปแบบ หมายความถึง ตัวผลงานแสดงที่นำเสนอสู่ผู้ชมได้ประจักษ์ เช่น องค์ประกอบต่างๆของการแสดงโขน เนื้อเรื่อง บทโขน นาฏลักษณ์ ดนตรี การขับร้อง การพากย์ เจรจา เครื่องแต่งกาย ฉาก เทคนิคต่างๆ เป็นต้น



*ภาพที่ 1.1*แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ของประเด็นที่จะศึกษา ได้แก่การหาความสัมพันธ์และการส่งอิทธิพลระหว่างปัจจัยของการแสดงโขน (กรอบซ้ายมือ) และผลงานการแสดงโขน (กรอบซ้ายมือ)

1.5 หลักเกณฑ์ (Criterion)ในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างที่จะนำมาใช้ในการศึกษา

ด้วยเหตุที่โขนนั้นในปัจจุบันนี้มีพัฒนาการที่เกิดขึ้นหลากหลาย จากผู้ผลิตผลงานที่แตกต่างกัน การศึกษานี้จึงมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะกลุ่มตัวอย่างบางกลุ่มที่จะนำไปสู่ผลการวิเคราะห์ที่ตรงกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยนี้เท่านั้น โดยแสดงให้เห็นว่า แม้โขนจะมีจุดเริ่มต้นร่วมกัน แต่เมื่อถูกนำไปพัฒนาในบริบทที่ต่างกัน ก็จะผลักดันให้การแสดงโขนมีรูปแบบที่แตกต่างกัน รวมถึงการอธิบายความสัมพันธ์และการส่งผลจากปัจจัยที่มีผลต่อโขนอีกด้วย

แต่เนื่องจากโขนมีผู้ผลิตกลุ่มต่างๆหลายรายจึงต้องคัดเลือกตัวอย่างบางส่วนที่มีข้อมูลเหมาะสมและสามารถแสดงให้เห็นผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ได้ชัดเจน จึงได้กำหนดหลักเกณฑ์การคัดเลือกไว้ดังนี้

1.ตัวอย่างที่จะนำมาศึกษา ควรจะมีการดำเนินการแสดงเป็นระยะเวลาหนึ่งที่เพียงพอต่อการสร้างอัตลักษณ์ของตนชัดเจน และเพียงพอที่จะให้ปัจจัยต่างๆที่แวดล้อมได้เข้ามาส่งผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ จนก่อให้เกิดอัตลักษณ์ที่แสดงออกนั้น ไม่ใช่โขนที่เริ่มมีการจัดตั้ง หรือจัดตั้งแล้วไม่สามารถดำรงอยู่ได้นาน หรือจัดตั้งมานานแต่ไม่สามารถสร้างอัตลักษณ์ที่เด่นชัดได้

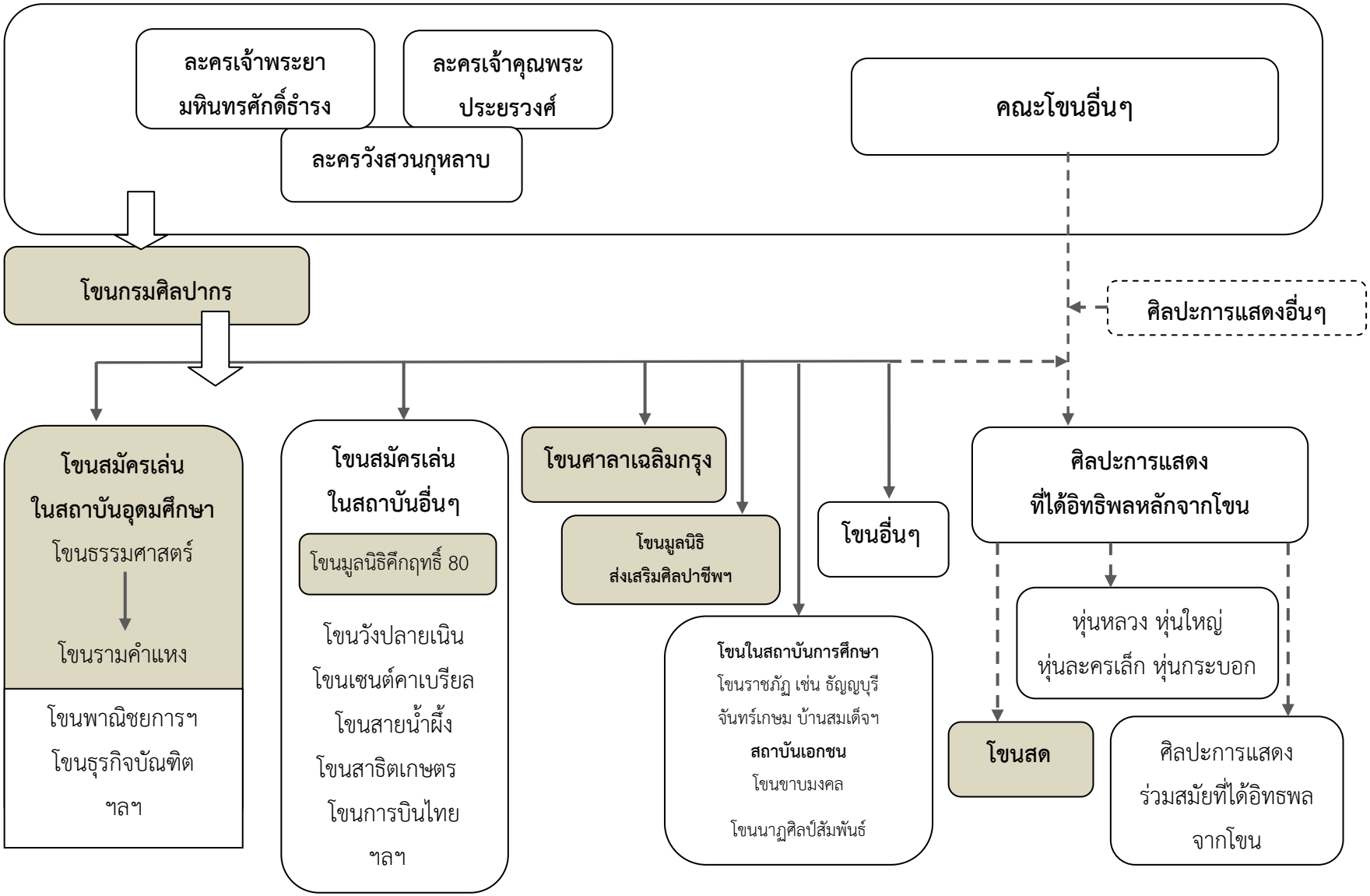
2. เนื่องจากการศึกษานี้ ต้องการจะแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงของโขน อันเกิดจากปัจจัยที่แตกต่างกัน กลุ่มตัวอย่างที่คัดเลือกควรจะมีความแตกต่างกัน หากกลุ่มที่จะคัดเลือกมีปัจจัยสำคัญที่ใกล้เคียงกันมาก อาจจะนำเฉพาะบางตัวอย่างมาศึกษาเท่านั้น

3. การศึกษาต้องการจะแสดงให้เห็นผลของปัจจัยที่มีต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบการแสดง หรืออัตลักษณ์เฉพาะของคณะการแสดงเป็นสำคัญ ดังนั้น หากการผลิตหรือการแสดงโขนในสถาบันใดมิได้นำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ของตน หรือมีแนวคิด กระบวนการ รูปแบบของการแสดงที่โดดเด่น สนับสนุนวัตถุประสงค์ของการศึกษา จะไม่นำมาใช้ในการศึกษา

4. ศิลปะการแสดงอื่นๆที่เกี่ยวข้องที่ได้รับอิทธิพลจากโขน จะนำมาศึกษาด้วย โดยคัดเลือกเฉพาะการแสดงที่นำเอาลักษณะของโขนมาใช้เป็นหลัก และมีองค์ประกอบต่างๆใกล้เคียงกับโขน จนสามารถจะทำการเทียบเคียงในแต่ละองค์ประกอบได้ ทั้งนี้ ศิลปะการแสดงที่ตรงกับคุณสมบัติดังกล่าวได้แก่ โขนสด เนื่องจากมีลักษณะดังกล่าวใกล้เคียงมากกว่าศิลปะการแสดงอื่นๆ

การที่นำเอาโขนสดเข้ามาเกี่ยวข้องในการศึกษา แม้จะไม่ใช่โขน แต่เนื่องจากโขนสดนั้นเป็นพัฒนาการที่มีความต่อเนื่องจากโขน โดยนำเอาโขนมาเป็นต้นแบบหลัก ยังคงองค์ประกอบสำคัญเอาไว้มาก จนสามารถชี้ให้เห็นถึงจุดร่วมและจุดต่าง จากการศึกษาและเปรียบเทียบองค์ประกอบต่างๆทีละส่วนได้ ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งที่จะแสดงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของโขนอันเกิดจากปัจจัยที่ต่างกัน ซึ่งจะช่วยให้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในทำนองเดียวกับโขนประเภทต่างๆได้อย่างชัดเจนและคมชัด สามารถนำมาใช้สนับสนุนสมมติฐานได้ชัดเจนขึ้น

5. ขอบเขตของการศึกษาจะดำเนินการเฉพาะการแสดงโขนและโขนสดที่ยังคงมีอยู่ และมีการสร้างงานแสดงสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบันเท่านั้น โดยอาจศึกษาประเด็นของคณะแสดงอื่นๆในอดีตด้วยเป็นบางส่วนเพื่อสนับสนุนแนวคิดหรือเปรียบเทียบกับกลุ่มตัวอย่างที่คัดเลือกมา



ภาพที่ 1.2 แสดงความสัมพันธ์เกี่ยวข้องของโขนประเภทต่างๆ การส่งต่ออิทธิพล การผสมผสาน รวมทั้งศิลปะการแสดงอื่นที่ได้รับอิทธิพล

1.6 การสืบทอดและส่งอิทธิพลของโขน

เพื่อที่จะให้เห็นความชัดเจนในการกำหนดขอบเขตของตัวอย่าง จะใช้แผนภาพของการสืบทอดและพัฒนาการของโขนประเภทต่างๆ เพื่อให้เห็นว่า จากต้นกำเนิดเดียวกัน ได้มีพัฒนาการและการส่งผ่านแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบไปสู่โขนกลุ่มต่างๆที่อยู่ในสภาพแวดล้อมต่างกันอย่างไร และนำเอาโขนประเภทเหล่านั้นมาการคัดกรองเพื่อใช้ในการศึกษาได้อย่างไร

แผนภาพที่ 1.2 จะแสดงการส่งต่อสืบทอดการแสดงโขนและศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้อง โดยส่วนที่แรเงา คือประเภทของโขนที่จะนำมาศึกษา

จากแผนภาพแสดงให้เห็นการส่งอิทธิพลของโขนกลุ่มต่างๆรวมทั้งการแสดงอื่นๆที่เกี่ยวข้องที่ได้รับอิทธิพลหลักจากโขน และแสดงให้เห็นถึงขอบเขต การคัดเลือกตัวอย่างของโขนเพื่อนำมาศึกษา

จะเห็นได้ว่าคณะโขนที่มีในปัจจุบันได้รับการถ่ายทอดจากโขนกรมศิลปากรเป็นหลัก จึงถือได้ว่าโขนกรมศิลปากรนั้นเป็นต้นแบบหลักของการแสดงโขนอื่นๆในยุคปัจจุบันทั้งสิ้น เช่น โขนสมัครเล่นในสถาบันต่างๆทั้งระดับอุดมศึกษาและอื่นๆ โขนมูลนิธิศิลปาชีพฯ โขนเฉลิมกรุง รวมถึงโขนที่มีการเรียนการสอนในสถาบันต่างๆ

สำหรับการรับอิทธิพล ความรู้ และทักษะการแสดง ส่วนใหญ่เกิดจากการถ่ายทอดการสอนจากครูที่เป็นต้นแบบ คือครูจากกรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลป แต่อาจมีการถ่ายทอดจากแหล่งอื่นๆด้วย เช่น โขนทางนอก รวมทั้งอิทธิพลจากแหล่งอื่นๆที่ไม่ได้สืบทอดจากครูโดยตรง เช่น การใช้ข้อมูลโบราณเพื่อนำมารื้อฟื้นใหม่และใช้ในการแสดง การเรียนแบบครูพักลักจำของโขนสดบางคณะ เป็นต้น

1.7 กลุ่มตัวอย่างที่จะใช้ในการศึกษา

จากหลักเกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างที่กล่าวมา จะได้กลุ่มตัวอย่างดังนี้

1. โขนกรมศิลปากร ซึ่งมีพัฒนาการยาวนาน โดยการศึกษาจะแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ตามยุคสมัยที่มีความเปลี่ยนแปลงหลักที่ชัดเจน
2. โขนศาลาเฉลิมกรุง
3. โขนพระราชทาน
4. โขนสมัครเล่นในสถาบันอุดมศึกษา เริ่มต้นจากโขนธรรมศาสตร์ ซึ่งมีมรว.คึกฤทธิ์ ปราโมทย์เป็นผู้ผลิต ซึ่งถือเป็นต้นแบบหลักและส่งอิทธิพลด้านแนวคิด กระบวนการไปยังโขนสมัครเล่นอื่นๆ

ทั้งนี้ ตัวอย่างที่จะนำมาศึกษาในกรณีของโขนสมัครเล่นในสถาบันอุดมศึกษาคือ โขนธรรมศาสตร์ และโขนรามคำแหง เนื่องจากมีการจัดตั้งคณะมาเป็นเวลานานเพียงพอที่จะสามารถเห็นอัตลักษณ์ คุณลักษณะต่างๆที่เกิดจากปัจจัยที่เกี่ยวข้อง และมีการแสดงต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน แสดงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงที่เทียบเคียงกันได้

สำหรับโขนสมัครเล่นที่มิใช่สถาบันอุดมศึกษา จะศึกษาโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ มาเป็นตัวแทน เนื่องจากมีการสืบทอดแนวคิดจากโขนสมัครเล่นของมรว.คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ที่ได้จัดตั้งในโขนธรรมศาสตร์ จึงเป็นตัวอย่างที่ดีในการศึกษาเนื่องจากจะเห็นความต่อเนื่อง การส่งอิทธิพล และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในบริบทต่างกัน

5. โขนสด ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่ได้อิทธิพลหลักจากโขน โดยอาจนำเอาโขนมาเป็นแรงบันดาลใจ ผสมผสานกับศิลปะการแสดงอื่นๆ ทำให้ได้รูปแบบการแสดงใหม่ แต่ยังคงมีองค์ประกอบหลักใกล้เคียงกับโขนมาก และสามารถนำมาใช้เปรียบเทียบในแต่ละองค์ประกอบ เช่น เรื่องราว นาฏลักษณ์ เพลงหน้าพาทย์ เครื่องแต่งกายและหัวโขน ฯลฯ ที่มีจุดร่วมและจุดต่างกันได้ชัดเจน ตามที่ได้กล่าวแล้วในเกณฑ์การคัดเลือก

การแสดงโขนในกลุ่มอื่นๆที่ยังไม่นำมาศึกษา เนื่องจากยังไม่ตรงตามหลักเกณฑ์การคัดเลือกที่ระบุไว้ ตัวอย่างเช่น มีการเรียนการสอน แต่ยังไม่ได้มีวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งคณะโขนเพื่อผลิตการแสดงให้คนดู จึงอาจยังไม่เป็นตัวอย่างที่ครบถ้วนเหมาะสมในการศึกษา หรือในบางกรณีอาจมีตัวอย่างอื่นๆในกลุ่มประเภทเดียวกันที่น่าสนใจมากกว่าแล้วจะยังไม่นำมาศึกษา

1.8 ขอบเขตระยะเวลาที่นำมาศึกษา

ช่วงเวลาที่พิจารณา มุ่งเน้นรอยต่อของการเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลให้โขนมีพัฒนาการมายังรูปแบบในยุคสมัยปัจจุบัน คือประมาณทศวรรษที่ 2480 เป็นต้นไป ซึ่งเป็นช่วงที่โขนเริ่มเข้าสู่ยุคประชาธิปไตย หลังจากได้โอนย้ายบุคลากรโขนจากกรมมหรสพมาสู่กรมศิลปากรในปี 2478 แล้ว ได้มีการฟื้นฟูในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต นำเอาลูกชาวบ้านมาฝึกหัดโขนกับครูโขนที่ยังหลงเหลืออยู่ จนสามารถนำออกแสดงในพระราชพิธี รัฐพิธี และนำมาแสดงในโรงละครกรมศิลปากรซึ่งเป็นโรงละครสาธารณะ (public thearter) เพื่อให้ประชาชนทั่วไปได้ชมในเวลาต่อมา มีการออกแบบงานโดยคำนึงถึงความต้องการของประชาชน โขนในยุคนี้จึงเป็นโขนในยุคประชาธิปไตยที่มีบทบาทในฐานะสมบัติสำคัญของชาติ มีผู้แสดงเป็นประชาชนสามัญ แสดงให้ประชาชนทั่วไปได้ชม โดยมีรัฐบาลไทยเป็นผู้อุปถัมภ์หลัก

หลังจากนั้นโขนได้มีกลุ่มผู้ผลิตและผู้ชมมากขึ้น แต่ละกลุ่มมีบริบททางสังคม (social context) ที่ไม่เหมือนกัน ส่งผลต่อพัฒนาการของโขนที่ปรับตัวไปตามการผลิตและการบริโภคที่หลากหลาย ดังเช่นที่ปรากฏอยู่ในยุคปัจจุบัน

1.9 ประเด็นคำถามในงานวิจัย

<u>1.ในด้านของปัจจัยจากผู้สร้างงาน</u>

ปัจจัยจากผู้สร้างงานที่มีอิทธิพลต่อตัวงาน มีประเด็นใดบ้าง ส่งผลต่อแนวคิดในการสร้างงานอย่างไร ตัวอย่างเช่นศึกษาในประเด็นของ

- ประวัติความเป็นมา ภูมิหลัง ที่ส่งผลต่อตัวงาน
- คุณสมบัติขององค์กรที่ผลิตผลงาน เช่น โครงสร้างองค์กร วัฒนธรรมองค์กร เป็นต้น
- ทรัพยากรและทุน(capital) ที่ผู้สร้างงานครอบครอง

<u>2. ประเด็นคำถามในด้านปัจจัยอื่นที่แวดล้อมและเกี่ยวข้องกับผู้สร้างผลงาน</u>

- สภาวะแวดล้อมทางสังคมของผู้สร้างงาน เช่น บริบททางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ เทคโนโลยี ฯลฯ ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์ต่อผู้ผลิตผลงานและการสร้างงานคืออะไร และเกี่ยวข้องกันอย่างไร

- ผู้ชม ผู้สนับสนุน และผู้ที่เกี่ยวข้องอื่นๆ มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับผู้ผลิตผลงานและการสร้างงานอย่างไร

3. ประเด็นคำถามเกี่ยวกับแนวทาง แนวคิด กลยุทธ์ ของผู้สร้างงาน

ปัจจัยต่างๆที่ได้ศึกษา ทำให้ผู้สร้างผลงานมีแนวคิด กลยุทธ์ ในการสร้างงานอย่างไร เพื่อให้สอดคล้องกับปัจจัยเหล่านั้น

4. แนวคิด กลยุทธ์ ของผู้สร้างงานเหล่านั้น แสดงให้เห็นจากตัวผลงานอย่างไร

ตัวอย่างเช่น รูปแบบ(form) และกระบวนการสร้างงาน(process) และอาจรวมถึงการเล่าเรื่องราว (story telling) การให้ความหมาย(meaning) การสื่อความ(message) ของการแสดง

1.10 ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. สามารถระบุได้ว่า การเกิดขึ้นและการเปลี่ยนแปลงของแนวคิด กระบวนการสร้างงาน และรูปแบบที่มีความหลากหลายของโขนนั้น เกิดจากปัจจัยใดบ้าง ทั้งปัจจัยภายนอก และปัจจัยภายในของผู้สร้างงาน

2. สามารถให้เหตุผล และอธิบายกระบวนการ กลไกของแต่ละปัจจัย ซึ่งประกอบกันและนำไปสู่การเกิดและการเปลี่ยนแปลงของแนวคิด กระบวนการและรูปแบบ ตามสภาวการณ์และบริบทแวดล้อมที่แตกต่างกัน

3. เพื่อที่จะนำผลการวิเคราะห์มาเป็นพื้นฐานสำหรับการนำไปใช้ต่อยอดในอนาคต ตัวอย่างเช่น นำมาเป็นต้นแบบในการวิจัยงานศิลปะการแสดงอื่นๆ หรือนำไปใช้ในการวิเคราะห์ว่า การเปลี่ยนแปลงปัจจัยต่างๆจะส่งผลให้ทิศทางงานนาฏศิลป์มีแนวโน้มเช่นใด รวมทั้งการอยู่รอดภายใต้สภาวะแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างไร

บทที่ 2

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 จุดประสงค์ของการทบทวนงานวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนวรรณกรรมในที่นี้จะพิจารณางานวิชาการด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงต่างๆของไทยและต่างประเทศเป็นหลัก นอกจากนี้ยังครอบคลุมงานวิชาการด้านสังคมและวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของปัจจัยต่างๆที่แวดล้อมผลงาน กับการเปลี่ยนแปลงของตัวผลงานในแง่มุมต่างๆ ซึ่งเกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของวิทยานิพนธ์

งานทางวิชาการส่วนหนึ่ง สามารถให้แนวคิดหรือทฤษฎีบางประการที่จะนำมาใช้ในวิทยานิพนธ์ โดยนำมาเป็นกรอบแนวคิด สร้างประเด็นในการศึกษา ให้แรงบันดาลใจ หรือนำมาต่อยอดในหลายรูปแบบ

นอกจากนี้งานทางวิชาการหลายชิ้นยังทำให้ผู้วิจัยได้ทราบว่างานวิจัยในอดีตที่มีการจัดทำมาก่อนนี้ ได้สร้างองค์ความรู้ด้านใดบ้าง และยังขาดในด้านใด โดยเฉพาะงานวิจัยด้านงานนาฏศิลป์ไทยที่มีการจัดทำในหลายปีที่ผ่านมา ทั้งเรื่องเกี่ยวกับโขนและนาฏศิลป์อื่นๆ เพื่อที่จะวิเคราะห์ว่าประเด็นหลักของงานเหล่านี้คืออะไร เคยมีการค้นคว้าในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์นี้มาแล้วหรือไม่ ในแง่มุมใด มีประเด็นสำคัญด้านใดที่ยังไม่ได้ถูกนำมาศึกษา ทั้งนี้เพื่อที่จะให้แน่ใจได้ว่าวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้จะก่อให้เกิดความรู้ใหม่แก่วงการวิชาการแท้จริง

2.2. กรอบความคิด ทฤษฎีที่พบจากการทบทวนวรรณกรรม

การทบทวนวรรณกรรมครั้งนี้มุ่งเน้นงานวิชาการที่สามารถนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์การส่งอิทธิพลของปัจจัยต่างๆต่องานศิลปะวัฒนธรรมโดยเฉพาะงานนาฏศิลป์เป็นสำคัญ งานวิชาการที่ได้ทำการทบทวนส่วนหนึ่ง มีการนำเสนอกรอบแนวคิด ทฤษฎี ในด้านงานนาฏศิลป์หรืองานทางวัฒนธรรมที่น่าสนใจตัวอย่างเช่น แนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์ ในประเด็นของการปฏิสัมพัทธ์ระหว่างสนาม (field) ทางวัฒนธรรม และผู้ที่อยู่ภายในสังคม ในฐานะผู้กระทำการ(agent) ไดอะแกรมตาข่ายเพชรทางวัฒนธรรม (cultural diamond diagram) ที่ช่วยระบุผู้มีส่วนร่วมที่สำคัญในสนามทางวัฒนธรรม ทฤษฎีคุณค่างานทางศิลปะ(value of arts) มาช่วยวิเคราะห์วัตถุประสงค์ของการสร้างงานศิลปะ ซึ่งมีผลต่อแนวคิด กระบวนการและรูปแบบของงาน และทฤษฎีสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (semiotic square) ซึ่งแสดงการกำหนดตำแหน่งแห่งที่และการเปลี่ยนแปลงของงานศิลปวัฒนธรรม ซึ่งแนวคิดเหล่านี้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในปรากฏการณ์ที่สนใจได้มากน้อยต่างกัน

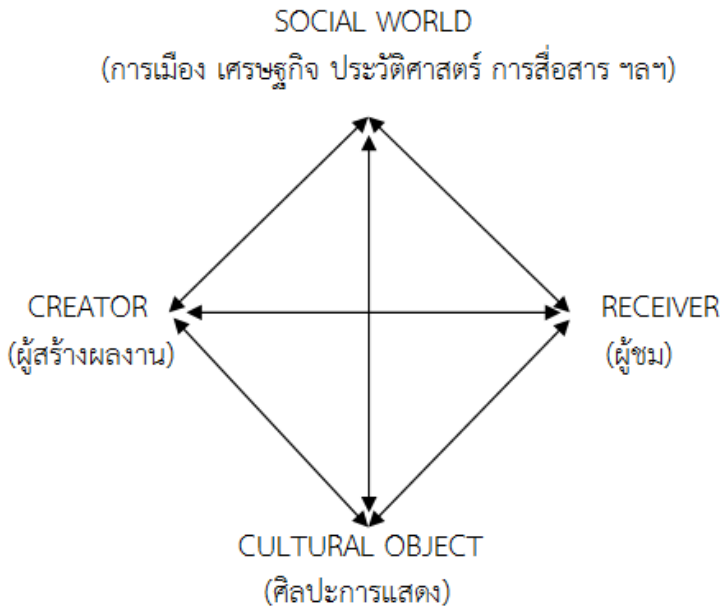
แนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์ ได้นำเสนอการอธิบายปรากฏการณ์จากสนามทางสังคม (field) และผู้ที่อยู่ในสังคมในฐานะผู้กระทำการ (agent) ซึ่งมีความสัมพันธ์กัน และได้รับอิทธิพลจากสนามทางสังคม ภายใต้กฎ กติกา (rules) ของโครงสร้างทางสังคมนั้น กระนั้นก็ตาม แม้ว่าบุคคลหรือกลุ่มบุคคลจะตกอยู่ภายใต้สนามทางสังคม แต่พวกเขาเหล่านั้นก็ยังมีความสำนึกรู้และสามารถเลือก

กระทำการต่อสังคมที่เขาอยู่ได้เช่นกัน โดยปัจจัยที่มีผลสำคัญต่อการเลือกกลยุทธ์ในการกระทำได้แก่ทุน (capital) ที่แต่ละรายถือครองแตกต่างกัน ดังจะเห็นได้ว่าแต่ละบุคคลอาจกระทำการแตกต่างกันได้แม้จะอยู่ใต้โครงสร้างทางสังคมเดียวกัน (Walther,M., 2014, pp.7-11)

แนวคิดของบูดิเยอร์ จะนำไปเป็นกรอบทฤษฎีหลักของวิทยานิพนธ์นี้ เพื่ออธิบายอิทธิพลของปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการแสดงโขนที่เราพิจารณาต่อไป โดยจะมีรายละเอียดอธิบายไว้ในบทที่ 3

หนังสือเรื่อง Cultures and societies in a changing world ของ Wendy Griswold ได้ให้กรอบแนวคิดของ diamond diagram มาทำการประยุกต์ใช้ โดยนำเสนอความสัมพันธ์ของส่วนประกอบทางวัฒนธรรมที่ส่งผลยึดโยงกันและกัน ระหว่างปัจเจกบุคคล (เช่น ผู้สร้างสรรค์วัฒนธรรมและผู้ที่รับรู้วัฒนธรรม) กับบริบททางสังคม (เช่น การเมือง เศรษฐกิจ ประวัติศาสตร์ การสื่อสาร ฯลฯ) โดยรูปแบบของความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับสังคมนั้นมิได้เป็นได้ในทางเดียว แต่สามารถเป็นไปได้ทั้งสองทาง สามารถอธิบายได้จากไดอะแกรมที่แสดงการยึดโยงส่วนประกอบสำคัญที่มีต่อการสร้างและรับวัฒนธรรมนั้น เรียกว่าไดอะแกรมข่ายเพชรทางวัฒนธรรม (culture diamond) แสดงความสัมพันธ์ของปัจจัยต่างๆ คือ social world, creator, receiver และ cultural object (Griswold, 2004, pp.10-38)

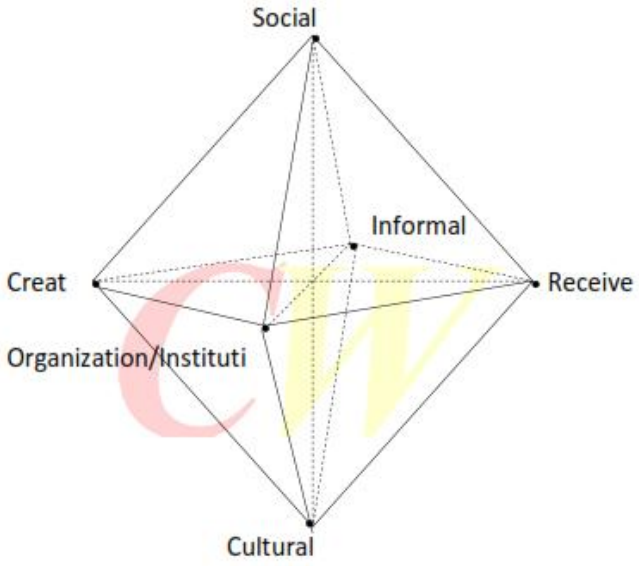
แนวคิดของ Griswold นี้สามารถนำไปพิจารณาถึงการระบุปัจจัยที่คาดว่าจะส่งผลต่อวัฒนธรรมที่เราสนใจได้ โดยเฉพาะการพิจารณาความเกี่ยวโยงของปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน



ภาพที่ 2.1 ไดอะแกรมข่ายเพชรทางวัฒนธรรม (culture diamond)

จาก Griswold, W. (2004) *Cultures and Societies in a changing world*. California : Pine Forge Press. pp.13

Peter Brinson ได้นำเอาไดอะแกรมของ Griswold มาพัฒนาต่อ เป็นไดอะแกรมที่เรียกว่า cultural diamond in 3D โดยได้เพิ่มมุมมองด้านการเป็นองค์กร/สถาบัน (organization/institution) กับขั้วของกลุ่มที่ไม่เป็นทางการ (informal group)เข้าไป โดยมองว่าปัจจัยทั้ง 4 นั้น อาจอยู่ในรูปแบบของสถาบัน (เช่น รัฐ โรงละคร องค์กร) หรืออาจในรูปของกลุ่มผู้คนที่สัมพันธ์ต่อกันอย่างอิสระ เช่น กลุ่มที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน (แฟนละคร) หรือกลุ่มที่แบ่งตาม demographic เช่นอาชีพต่างๆ อายุ กลุ่มวัฒนธรรมย่อย เพื่อช่วยแยกแยะว่า การกระทำต่อวัฒนธรรมหรือสิ่งที่วัฒนธรรมกระทำนั้น เกิดจากองค์กรที่เป็นทางการ หรือกลุ่มบุคคลที่สัมพันธ์อย่างไม่เป็นทางการ ซึ่งอาจส่งผลต่างกันในแต่ละช่วงเวลา (Brinson, 2013, pp.14-15) แนวคิดนี้สามารถนำไปพิจารณาในการศึกษางานแสดงและการผลิตโขนได้บางส่วน เนื่องจากในหลายกรณีโขนถูกผลิตโดยสถาบันต่างๆซึ่งมีทั้งปัจจัยที่เป็นทางการเช่น วัตถุประสงค์ นโยบาย พันธกิจขององค์กร แต่ในด้านหนึ่งก็มีปัจจัยที่ไม่เป็นทางการ เช่น วัฒนธรรมองค์กร วัฒนธรรมของผู้ชม เข้ามามีส่วนสำคัญ



ภาพที่ 2.2 ไดอะแกรมข่ายเพชรทางวัฒนธรรม 3 มิติ (culture diamond in 3D)

จาก Brinson, P. (2013, January 12). cultural diamond in 3D. retrieved from https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:XnQWcjA86j4J:www.commissionedwriting.com/ pp.15

นอกเหนือจากงานวิชาการที่มุ่งเน้นการพิจารณาปัจจัยที่มีผลต่องานวัฒนธรรมแล้ว งานทางวิชาการบางส่วนได้ศึกษาการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอันเกิดจากปัจจัยต่างๆ โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งแห่งที่ (positioning) ของชิ้นงานวัฒนธรรม ที่สร้างบทบาท และการรับรู้ของผู้คนในสังคมที่แตกต่างไปจากเดิม ตัวอย่างที่สำคัญคือ แนวคิดของ เจมส์ คลิฟฟอร์ด ในหนังสือ The predicament of culture ในบทที่ 9 ชื่อ On collecting art and culture ซึ่งหลักการทางสัญวิทยา (semiotic) คือใช้คู่ตรงข้ามทำการแบ่งพื้นที่ของตำแหน่งแห่งที่ (positioning) ของชิ้นงานทางวัฒนธรรมไว้ ทำให้ได้ 4 พื้นที่(zone) ดังแผนภาพ โดยแต่ละพื้นที่จะแสดงถึงตำแหน่งแห่งที่ (positioning) ของวัตถุทางวัฒนธรรมที่มีชุดคุณลักษณะตามการรับรู้ของสังคมที่แตกต่างกัน คือ

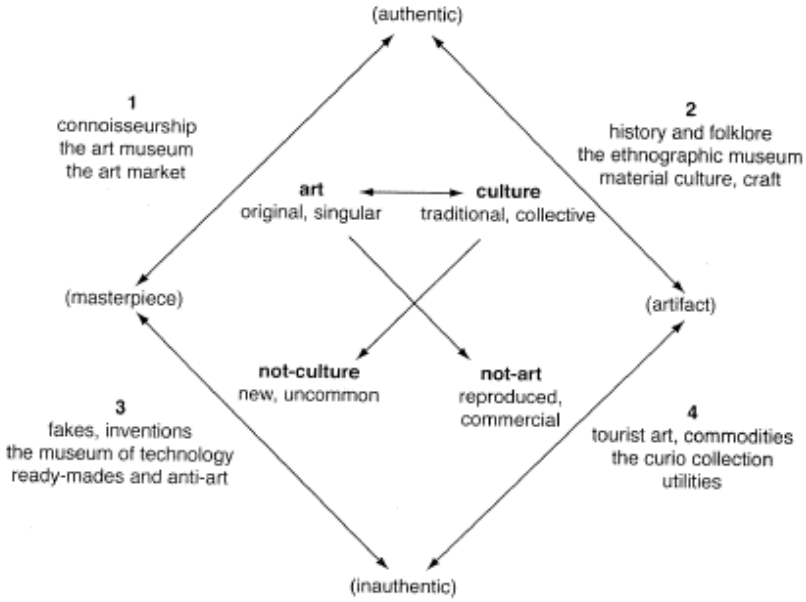
พื้นที่ 1 (โซน 1) : authentic masterpieces : art (original, singular)

พื้นที่ 2 (โซน 2) : authentic artifacts : culture (traditional, collective)

พื้นที่ 3 (โซน 3) : inauthentic masterpieces : not culture : new, uncommon

พื้นที่ 4 (โซน 4) : inauthentic artifact : not art : reproduced commercial

ตำแหน่งเหล่านั้นอาจเปลี่ยนแปลงได้ตามปัจจัยและกาลเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะงานวัฒนธรรมบางประการที่เคยถูกมองว่าร่วมสมัย เป็นของเพื่อการบริโภคใช้สอยในชีวิตทั่วไป อาจถูกยกระดับเป็นงานทรงคุณค่าที่หายาก ควรอนุรักษ์ในเวลาต่อมา หรืองานที่เคยถูกให้ตำแหน่งในระดับสูงอาจเปลี่ยนมาเป็นระดับทั่วไปในอีกเวลาหนึ่งก็เป็นได้ แนวคิดนี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้และอธิบายตำแหน่งแห่งที่ของการรับรู้งานนาฏศิลป์ต่างๆได้ในบางกรณี (Clifford, 1988, pp.94-104)



ภาพที่ 2.3 ไดอะแกรมของ James Clifford แสดงการใช้หลักการทางสัญวิทยา (semiotic) มาสร้างตำแหน่งแห่งที่ (positioning) ของชิ้นงานทางวัฒนธรรม

Clifford, J. (1988). *The predicament of culture : twentieth-century ethnography, literature, and art.* Cambridge : Harvard University Press, pp.94-104

บทความของ Andriy Nahachewsky เรื่อง on the concept of “second existence folk dance” ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงสถานะของงานนาฏศิลป์ (folk dance) ตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมเช่นกัน โดยกล่าวถึงการเคลื่อนย้ายจากสถานะที่ 1 (first existence) ไปสู่สถานะที่ 2 (second existence) โดย first existence จะมีลักษณะของนาฏศิลป์ที่ผูกพันกับวิถีชีวิต ไม่มีลักษณะตายตัว และเกิดขึ้นจากสมาชิกของสังคมนั้นที่เข้ามามีส่วนร่วมโดยธรรมชาติ ในขณะที่ second existence จะมีลักษณะตรงกันข้าม ตามความหมาย รูปแบบ และบริบทต่างๆ (meaning form context) (Nahachewsky, 2001, pp.17-28) ซึ่งแสดงให้เห็นได้ตามตารางนี้

ตารางที่ 2.1

แสดงลักษณะของงานนาฏศิลป์ ในสถานะที่ 1 (first existence) และสถานะที่ 2 (second existence)

First existence	Second existence
เป็นส่วนที่ผสมกลมกลืนอยู่ภายในสังคมนั้น	เป็นของใครบางคนที่มิใช่สังคมโดยรวม
ทุกคนในสังคมสามารถมีส่วนร่วมได้	ถูกแสดงโดยคนบางคนในสังคมที่มีความชำนาญเฉพาะ
ถูกแสดงในวาระพิเศษของสังคม เช่น งานแต่งงาน งานสังสรรค์ของคนในสังคม	ถูกแสดงในเวทีหรือพื้นที่เฉพาะ
ไม่มีรูปแบบตายตัว	มีรูปแบบที่มีกรอบ แบบแผน
การเรียนการสอนไม่เป็นทางการแต่เรียนรู้โดยธรรมชาติ	มีการสอนแบบทางการ ถูกออกแบบโดยผู้ที่มีความชำนาญพิเศษเฉพาะ
ไม่ได้มีเจตนาเพื่อรับรู้หรือสร้างอัตลักษณ์ตัวตน	เป็นการออกแบบมาเพื่อสร้างอัตลักษณ์ขึ้น เช่น เป็นสัญลักษณ์ของท้องถิ่น หรือของชาติ
เป็นสิ่งที่ดำเนินอยู่แล้วโดยปกติ	เป็นการสร้าง รื้อฟื้น ประกอบสร้างขึ้นมาใหม่

บทความเรื่อง Reframing the debate about the benefits of the arts. ได้กล่าวถึงอรรถประโยชน์ของศิลปะในแง่มุมต่างๆ ซึ่งทำให้ช่วยในการศึกษางานนาฏศิลป์ในประเด็นเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ คุณค่า ของงานศิลปะซึ่งมีความแตกต่างหลากหลายได้ ซึ่งจะส่งผลต่อแนวคิด กระบวนการและรูปแบบของงานในที่สุด

ทั้งนี้ บทความดังกล่าวได้แยกคุณค่าของงานศิลปะออกเป็นมุมมอง 2 มิติคือ

1) intrinsic/instrumental benefit และ 2) public/private benefit

intrinsic benefits (คุณค่าในตัวเอง)

คือคุณค่าของตัวงานศิลปะเอง คุณค่าของการได้รับประสบการณ์ในการชมงานโดยตรง ซึ่งถือว่าเป็นคุณค่าโดยตัวของมันเอง โดยไม่จำเป็นต้องส่งต่อไปยังคุณค่าอื่นๆ (inherent in the arts experience itself and are values for themselves rather than as a means to something else)

instrumental benefits (คุณค่านอกตัวงาน)

คือคุณค่าทางอ้อมของผลลัพธ์หลังจากประสบการณ์ในการชมงาน โดยงานศิลปะนั้นเป็นเครื่องมือในการไปสู่อรรถประโยชน์อื่นๆนอกเหนือไปจากคุณค่าของตัวมันเอง (arts experience is only a means to achieving benefits in non-arts areas)

นอกจากนี้ ในอรรถประโยชน์แต่ละประเภทยังสามารถแบ่งเป็นกลุ่มย่อยได้อีกคือ private benefit (อรรถประโยชน์ส่วนบุคคล) และ public benefit (อรรถประโยชน์ สาธารณะ)
ในหนังสือเล่มนี้ได้แบ่งประเภทย่อยของ intrinsic benefits และ instrumental benefits ไว้ดังนี้

1) **intrinsic Benefits**

(1.1) private benefit

- captivation
- pleasure
- expanded capacity for empathy
- cognitive growth
- public benefit
- creation of social bond
- expression of communal meaning

2) instrumental Benefits

(2.1) private benefit

- cognitive benefit
- attitudinal benefit
- behavioral benefit (self-discipline, self-efficacy and specific behaviors)
- life skills (critical thinking, self-understanding, self image, self criticism and teamwork)
- quality of life (mental and physical heath)
- heath benefit (premature babies, physically handicapped, patients, those suffering from acute pain and depression(arts therapies))
- improve academic performance (test score, basic skills (reading, creative thinking and etc.)
- broaden and deepen an individual's understanding of the world
- improved self-efficacy
- learning skills
- health

(2.2) public benefit

- social benefit
- social interaction
- social identity, community identity
- establishing links and building bonds among the members of a community (by giving public expression to the values and traditions and sustaining its cultural heritage)

- social capital
- public-good benefits (community's quality of life, art available for next generation)
- improvement of community
- economic benefit
- employment
- government income (Tax revenue)
- development of social capital
- economic growth

(McCarthy, Ondaatje, Zakaras and Brooks, 2004, pp. 4-52)

แนวคิดนี้นำมาประยุกต์ในการศึกษางานนาฏศิลป์ ซึ่งเมื่อบริบทเปลี่ยนแปลงไปจะสร้างงานตามคุณค่าใหม่ที่เกิดขึ้น ตัวอย่างเช่น โขนในราชสำนักยุครัชกาลที่ 5 หรือก่อนหน้านั้น ยังไม่ได้มีแนวคิดของการนำเอาโขนมาแสดงเพื่อการอนุรักษ์ความเป็นไทย แต่เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 6 โขนก็ได้ถูกนำมาใช้เพื่อสร้างความเป็นชาติ(nation building) โดยใช้คุณค่าด้านการสร้างอัตลักษณ์กลุ่มสังคม (community identity) ซึ่งแตกต่างไปจากยุคก่อนหน้านั้น หลังจากนั้น ในยุคของทุนนิยม การแสดงโขนถูกนำไปใช้ในด้านการท่องเที่ยว เช่น การแสดงโขนในร้านอาหาร ซึ่งมุ่งเน้นคุณค่าในด้านเศรษฐกิจ (economic benefit) มีการปรับตัวโดยลดคุณภาพและจำนวนนักแสดงลง ใช้การแสดงที่กระชับและเข้าใจง่าย เพื่อให้ถูกรสนิยมของกลุ่มเป้าหมาย และลดต้นทุน เป็นต้น

2.3 การศึกษางานทางวิชาการด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงที่มีผู้จัดทำในอดีต

นอกเหนือจากงานวิชาการที่สร้างกรอบแนวคิด ทฤษฎี ที่อาจนำไปใช้ในวิทยานิพนธ์แล้ว งานทางวิชาการอื่นๆ เช่น บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาบัณฑิตและดุษฎีบัณฑิต ได้ให้แนวคิดที่นำไปเป็นข้อมูล หรือต่อยอดองค์ความรู้ หรือนำมาพิจารณาวิธีการศึกษาได้ ทั้งในด้านของวิธีการแสวงหาและสร้างองค์ความรู้ รวมถึงการให้ข้อมูลว่ามีประเด็นใดที่มีการวิจัยแล้วและประเด็นใดที่ยังขาดอยู่

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ งานวิจัยส่วนใหญ่ไม่ได้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อหาเหตุผลหรืออธิบายว่าลักษณะของงานนาฏศิลป์ที่ศึกษามาเกิดจากปัจจัยใด แต่จะเป็นการรวบรวมและจัดระเบียบข้อมูลเพื่อให้เกิดการแบ่งประเภท แยกหมวดหมู่ หาลักษณะเฉพาะ จุดร่วมและจุดต่างของการแสดงแต่ละประเภท หรือหามาตรฐานบางประการของงาน โดยส่วนใหญ่มุ่งเน้นที่การบันทึกประวัติความเป็นมาและคุณลักษณะของการแสดงภายในขอบเขตที่กำหนด เช่น กำหนดขอบเขตจากประเภทของงาน (เช่น ละครชาตรี โขน ละครแก้บน) กำหนดขอบเขตจากพื้นที่ (เช่น ละครชาตรีเพชรบุรี อยุธยา) จากตัวละคร(เช่น กระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ อากาศตะไล พระราม) หรือจากคณะที่แสดง(เช่น รูปแบบการแสดงโขนสดของคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง)

งานเหล่านี้จะมุ่งเน้นการศึกษาที่มารูปแบบการแสดงและส่วนประกอบ ประวัติความเป็นมา พัฒนาการที่เกิดขึ้นจากการสืบทอดงานในช่วงระยะเวลาต่างๆ การได้รับแรงบันดาลใจจาก

ศิลปินหรือศิลปะการแสดงอื่นๆ การผสมผสานการแสดงจากทักษะที่หลากหลายของตัวศิลปินเข้าด้วยกัน ฯลฯ

ตัวอย่างของประเด็นที่มีการศึกษาในงานทางวิชาการด้านนี้ได้แก่

- จารีต ขั้นตอน มาตรฐานหลัก ในการแสดง
- พิธีกรรม ความเชื่อ
- การฝึกหัด
- รูปแบบของการแสดง โดยมีองค์ประกอบสำคัญเช่น เรื่องราว บท เครื่องแต่งกาย เวที ฉาก ดนตรี นาฏลักษณ์
- วาระในการแสดง จุดประสงค์ในการแสดง
- องค์ประกอบคณะแสดง เช่น จำนวนคน คุณลักษณะ เพศ วัย การคัดเลือก สืบทอด
- กลุ่มคนดู

งานทางวิชาการจำนวนหนึ่งมีการอธิบายเหตุผลของการเกิดแนวคิดและรูปแบบของงาน โดยศึกษาปัจจัยที่ก่อให้เกิดผลต่อตัวงานในสองประการ กล่าวคือการสร้างรูปแบบ แนวคิด ในมุมมองของผู้สร้างงานที่เป็นปัจเจกบุคคล โดยเฉพาะตัวศิลปิน ที่มีการเรียนรู้ สืบทอด ถ่ายทอด ผสมผสาน โดยอาจมีการกล่าวถึงปัจจัยทางสังคมอยู่ด้วย เป็นส่วนประกอบ

งานทางวิชาการจำนวนหนึ่งอธิบายปรากฏการณ์โดยใช้มุมมองจากปัจจัยทางสังคม ที่แวดล้อมผู้สร้างผลงาน และอาจให้ความสำคัญในด้านนี้มากกว่าตัวผู้สร้างผลงาน แสดงให้เห็นถึงการปรับตัวของผู้สร้างผลงานที่เกิดขึ้นเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของสังคม ซึ่งในบางขณะเป็นทั้งโอกาสและเป็นอุปสรรค ที่เกิดแรงผลักดันต่อตัวผู้สร้างงาน ส่งผลต่อแนวคิดและรูปแบบของงาน อย่างไรก็ตาม งานวิจัยในประเภทนี้ที่มีประเด็นหลักเกี่ยวกับโขนยังมีจำนวนน้อย

แม้ว่างานทางวิชาการจำนวนหนึ่งจะใช้ปัจจัยทั้งสองประการมาพิจาณาก็ตาม แต่การอธิบายมักจะมุ่งเน้นด้านใดด้านหนึ่ง เช่น มีศูนย์กลางการวิจัยอยู่ที่ผู้สร้างงาน หรือปัจจัยทางสังคมอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยไม่ได้อธิบายการปะทะสังสรรค์ระหว่างปัจจัยทางสังคมและปัจเจกบุคคลไปพร้อมกัน ส่วนใหญ่มุ่งเน้นการศึกษาเพียงบางปัจจัย และให้องค์ความรู้เฉพาะสาขา ยังไม่ได้มีการวิจัยแบบบูรณาการในลักษณะของสหวิทยาการ (integrated science)

2.3.1ตัวอย่างงานวิจัยที่อธิบายรูปแบบของงานโดยใช้มุมมองจากตัวศิลปินหรือตัวบุคคล

งานวิจัยด้านนาฏศิลป์จำนวนมากอธิบายรูปแบบของงานโดยใช้มุมมองจากตัวศิลปินหรือตัวบุคคล เช่น ศึกษาแนวคิดและองค์ความรู้ ทักษะ ที่มีการสร้างสรรค์ สืบทอด ต่อกัน ตัวอย่างเช่น วิทยานิพนธ์ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก (พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์) ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม ของ (สมพิศ สุขวิพัฒน์) การแสดงของหลวงวิจิตรวาทการ (ฤดีชนก รพิพันธุ์)

การแสดงโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (พันทิพา มาลา) ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (อมรา กล่ำเจริญ) ละครชาตรีเมืองเพชร (จันทิมา แสงเจริญ) นารายณ์อวตาร : การแสดงรามายณะของไทยในโลกสมัยใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี)

งานวิจัยด้านนาฏศิลป์ที่เกี่ยวกับโขนนั้นส่วนใหญ่จะใช้มุมมองของตัวศิลปินเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น การสืบทอดการพากย์ เจรจา หนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ของครูวีระ มีเหมือน (นายรัตนพล ชื่นค้า) บทโขนละครพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (ของธวัชชัย ดุสิตกุล) การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ กรณีศึกษาโรงเรียนพรานหลวงฯ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ) การรำของตัวโขนยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ (นกน้อย เกิดศิริ) การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน (ธีรเดช กลิ่นจันทร์) การแสดงโขนของอากาศตไล (อนุชา บุญยัง)การฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์(โขนหน้าจอ) (สมศักดิ์ ทัตติ) การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระรามและพระลักษมณ์ (ชรินทร์ พรหมรักษ์) ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร (สมรัตน์ ทองแท้)

การศึกษาหลายชิ้นอธิบายรูปแบบงานแสดงจากการส่งผ่านองค์ความรู้จากศิลปินสู่ศิลปิน การสืบทอดอิทธิพลของศิลปินจากรุ่นสู่รุ่น เช่น วิทยานิพนธ์เรื่องการสืบทอดการพากย์เจรจาหนังใหญ่และโขน การรำของตัวยักษ์โขนในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน การแสดงโขนของอากาศตไล การรำหน้าพาย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรของพระรามและพระลักษมณ์

งานวิจัยส่วนหนึ่งอธิบายการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบและผลงานจากการผสมผสานงานศิลปะการแสดงจากศิลปินหลายสาย เช่น วิทยานิพนธ์ละครชาตรีที่อยุธยา ได้ศึกษาการย้ายถิ่นฐานของคณะละครต่างๆ ทำให้เกิดการผสมผสานรูปแบบเข้าด้วยกัน การศึกษาเกี่ยวกับละครชาตรีเมืองเพชรอธิบายรูปแบบจากการส่งอิทธิพลของละครผู้หญิง ละครผู้มีบรรดาศักดิ์ จากกรุงเทพ และอิทธิพลของโนรา งานวิจัยเรื่องโขนสดอยุธยา อธิบายรูปแบบจากอิทธิพลของงานนาฏศิลป์หลากหลายประเภทที่มาผสมผสานกัน ทั้งจากการเรียนรู้ ถ่ายทอดจากครูรุ่นต่างๆและจากครูพักลักจำ

อย่างไรก็ตาม หากสังเกตงานทางวิชาการเหล่านี้ให้ลึกซึ้งจะมีหลายกรณีที่พบว่า งานทางวิชาการที่ใช้มุมมองจากตัวบุคคลผู้สร้างผลงานเป็นหลัก ได้ปรากฏให้เห็นปัจจัยอื่นแฝงอยู่ด้วย โดยมีบทบาทในการให้แรงบันดาลใจ ผลักดันให้เกิดแนวคิดของผู้สร้างงาน หรือสร้างกรอบในการสร้างสรรค์งาน ตัวอย่างเช่น การศึกษาเรื่องละครพันทางของเสรี หวังในธรรม นั้น แม้ว่าจะอธิบายผลงานจากแนวคิดของอาจารย์เสรีเป็นหลัก แต่ก็สามารถพิจารณาได้ในมุมมองของอิทธิพลจากผู้ชมที่มีผลต่อแนวคิดของศิลปินอีกชั้นหนึ่ง งานวิจัยส่วนหนึ่งได้แสดงให้เห็นอิทธิพลจากต่างประเทศที่เข้ามาส่งผลในช่วงยุคสมัยหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะการแสดง เช่นงานทางวิชาการเกี่ยวกับงานศิลปะการแสดงของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และการแสดงของหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งอธิบายถึงแนวคิดการสร้างความเป็นอารยะของชาติ การพัฒนาประชาชนในด้านคุณธรรม จริยธรรม ความรู้ ต่างๆ ส่วนงานนาฏศิลป์เกี่ยวกับละครดึกดำบรรพ์ที่มีการปรับบุคลิกตัวละคร การใช้ฉาก แสงเสียงที่ สมจริง และการแสดงที่กระชับขึ้นโดยอาจได้รับแรงบันดาลใจจากการแสดงโอเปร่า ประเด็นต่างๆที่กล่าวมานี้จะแสดงถึงอิทธิพลตะวันตกที่มีผลต่อประสบการณ์ของผู้สร้างงาน ที่ได้รับการศึกษาจากต่างประเทศ หรือการได้ชมการแสดงจากต่างประเทศ หรือจากนโยบายของผู้นำประเทศ หรืออิทธิพลอื่นๆที่ส่งผ่านเข้ามา ซึ่งอาจเกี่ยวข้องกับปัจจัยด้านการเมือง เศรษฐกิจ เทคโนโลยี และอื่นๆประกอบกัน

ข้อสังเกตนี้สามารถนำไปสร้างสมมติฐานการศึกษา เกี่ยวกับการผลิตผลงาน ว่าศิลปินอาจมีอำนาจในการสร้างสรรค์ และส่งอิทธิพลต่องานโดยตรง แต่ในอีกทางหนึ่งอาจมีปัจจัยแวดล้อมซึ่งส่งผล

ต่อการกระทำของศิลปิน ศิลปินจึงมีสถานะเหมือนตัวแทนของการกระทำการทางสังคม นอกเหนือจากการเป็นผู้กระทำการโดยตรงด้วย

2.3.3 งานทางวิชาการที่อธิบายผลงานทางการแสดงในมุมมองจากปัจจัยทางสังคม

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า มีงานจำนวนหนึ่งที่แสดงให้เห็นอิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงจากบริบททางสังคม เป็นปัจจัยหลัก โดยบางส่วนแสดงให้เห็นว่า ผู้ผลิตผลงานมีการต่อสู้หรือมีกลยุทธ์เพื่อจัดการกับความเปลี่ยนแปลงนั้น ทั้งในด้านของการปรับตัวให้อยู่รอด การนำมาเป็นโอกาสต่อการสร้างงาน แต่มีส่วนหนึ่งที่แสดงว่าผู้สร้างงานตกอยู่ภายใต้สังคมเกือบสิ้นเชิง ทำให้การเสื่อมหรือรุ่งโรจน์นั้นขึ้นอยู่กับสภาวะแวดล้อมทางสังคมที่เกิดขึ้นเป็นสำคัญ

ตัวอย่างอิทธิพลจากปัจจัยแวดล้อมของผู้ผลิตที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงมีดังนี้

2.3.2.1 <u>ปรับเปลี่ยนการแสดงในวาระ โอกาส จุดประสงค์ใหม่ ที่แตกต่างไปจากเดิม มีผลให้รูปแบบการแสดงเปลี่ยนแปลงไป</u>

มีงานจำนวนมากซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงวัตถุประสงค์ และตำแหน่งแห่งที่ (re-positioning) ของการแสดง โดยประเด็นที่มีผู้กล่าวถึงมากในลำดับต้นๆได้แก่ การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากอำนาจภายนอก เช่น ความทันสมัย เทคโนโลยี สื่อสมัยใหม่ การปกครองจากส่วนกลาง และทางเศรษฐกิจ โดยเฉพาะความเจริญ ความเป็นเมือง การท่องเที่ยว ที่ทำให้รูปแบบงานศิลปะการแสดงเปลี่ยนแปลงไป ตัวอย่างที่ถูกยกมามากที่สุดได้แก่ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เดิมเคยมีความผูกพันและสอดคล้องกับวิถีชีวิต ต้องเปลี่ยนแปลงไปหลังจากเข้าสู่สังคมยุคใหม่ เช่น จากความเชื่อพื้นบ้านไปสู่การแสดงงานของจังหวัดงานท่องเที่ยว

ตัวอย่างงานวิจัยของไทยที่แสดงถึงประเด็นดังกล่าวคือ วิทยานิพนธ์เรื่อง “การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์” ของเครือจิต ศรีบุญนาค ศึกษาพบว่าการฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในสุรินทร์ จากศิลปะการแสดงพื้นบ้านไปสู่งานช้างของสุรินทร์ ซึ่งได้ยกระดับเป็นงานประเพณีของชาติ การแต่งกายแบบใหม่ของรำสากในสุรินทร์จากนุ่งกระโจมอกมาเป็นเสื้อแขนยาว ใส่เครื่องประดับ เพื่อให้ดูมีระดับ เป็นทางการ เหมาะสมกับงานระดับชาติ

ในบางกรณี การปรับเปลี่ยนจุดประสงค์ ตำแหน่งแห่งที่ของการแสดงเกิดจากความต้องการจากบุคคลภายนอก ทำให้เกิดการประกอบสร้างงานเพื่อแสดงออกเกินจริงมากกว่าที่มันเป็น ตัวอย่างเช่น บทความชื่อ “When seeing Is believing” ของ Sally Ann Ness ได้กล่าวถึงการเต้นรำในพิธีบวงสรวง Santo Nino ซึ่งเดิมเป็นพิธีกรรมของผู้คนในท้องถิ่น แต่เมื่อมีการทำให้เป็นการท่องเที่ยว มีการประกวดขบวนพาเหรดที่นำเสนอเรื่องราวคล้ายกับจะสอนประวัติศาสตร์ให้กับผู้ชม มีสัญลักษณ์ที่เล่นกับจิตวิญญาณ (spirit figure) แต่งตัวชุดนักบวช เพิ่มขยายความเป็นพิธีกรรมให้มากขึ้น การเปลี่ยนแปลงนี้เพื่อตอบสนองความต้องการของนักท่องเที่ยวที่ต้องการจะชมสิ่งเหล่านั้น มันจึงเป็นการสร้างตัวตนขึ้นมาใหม่จากสิ่งดั้งเดิม นำมาสร้างความหมายเพื่อให้ผู้อื่นได้เห็นและได้คิดตามที่ผู้ชมต้องการ เป็นการประกอบสร้างคุณค่าจากความเก่าแก่ ดั้งเดิมของวัฒนธรรม ในบริบทใหม่ คุณค่าใหม่

อีกตัวอย่าง จากบทความทางวิชาการ “Tradition and transformation in the Pelegongan dance repertoire” ของ Azli Nezai Suriyanti Azmi กล่าวถึงระบำเลอกองในบาหลี ซึ่งก่อนนี้จะเป็นระบำสำหรับบวงสรวงของคนในชุมชน แต่ระบำเลอกองกีริง (legong gering) ที่ออกแบบใหม่ปี 2005 เป็นการแสดงให้นักท่องเที่ยวดู พยายามสร้างเสน่ห์ให้มีความลึกลับ ผูกพันกับ

ความเชื่อท้องถิ่นมากกว่าเดิม มีท่ารำที่ยืมมาจากการร่ายรำในพิธีกรรม (ritual dance) ดั้งเดิมหลายๆ แบบมารื้อออกแล้วประกอบใหม่ (de construction) ทำให้สิ่งใหม่นั้นมีความเป็นพิธีกรรมมากกว่าเดิม ด้วยซ้ำ โดยเป็นการใช้สิ่งเก่าดั้งเดิมมาใช้ใหม่โดยผิดบริบทจากเดิม ในบทความนี้ได้กล่าวว่ามันทำให้เลอกองกิริงเป็นสิ่งที่ “ประเพณีนิยมสุดโต่ง(super-traditionalized)แต่ก็เป็นศิลปะการแสดงร่วมสมัยได้ในเวลาเดียวกัน” (Azmi, 2008, pp.339)

พิธีบวงสรวง Santo Nino และระบำเลอกอง แสดงให้เห็นถึงการประกอบสร้างการแสดงจากนำเอาสิ่งเก่าแก่ดั้งเดิมในอดีตมาประกอบสร้างใหม่ให้มีบริบทแตกต่างจากเดิม โดยขับเน้นคุณค่าของความเป็นดั้งเดิมมากกว่าสิ่งที่เป็นอยู่จริงเสียอีก โดยเฉพาะเมื่อมีความต้องการของสังคมเป็นตัวปลุกเร้า เช่น ค่านิยมที่ชอบชมของลี้ลับ ศักดิ์สิทธิ์ หรือคุณค่าสูงส่งในอดีต มันจึงเป็นการประกอบสร้างสิ่งใหม่โดยใช้สิ่งเก่า สร้างคุณค่าของความเป็นเก่าแก่ ดั้งเดิม เพื่อตอบสนองความต้องการของคนดูรุ่นใหม่

งานทางวิชาการอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงถึงการปรับปรุงความหมายของวัฒนธรรมเพื่อให้เหมาะกับยุคสมัยใหม่คือ “The Invention of tradition” ของ Eric Hobsbawn โดยได้กล่าวถึงการที่ประเพณีบางประการของยุโรป ที่มีการสร้างความหมายขึ้นมาใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยอาจนำเอาสัญลักษณ์ดั้งเดิมมา และประกอบกันเพื่อสร้างความหมายใหม่ที่ทำให้สิ่งนั้นยังคงดำรงอยู่ได้ แต่เป็นการดำรงอยู่ภายใต้คุณค่า บริบท และเหตุผลแบบใหม่ นอกจากนั้น ประเพณีเหล่านั้นมิใช่จะเกิดขึ้นเอง แต่มันถูกตั้งใจ ออกแบบมาจากคนในสังคม เพื่อให้เกิดความหมายใหม่ตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการ ตัวอย่างเช่นวัฒนธรรมในยุโรป สิ่งเดิมที่เคยเป็นของชนชั้นสูง เมื่อเกิดสังคมเปลี่ยนแปลง เป็นสังคมอุตสาหกรรม เกิดชนชั้นใหม่โดยเฉพาะชนชั้นกลาง ทำให้เกิดประเพณีประดิษฐ์ (invented tradition) เช่น เหรียญตรา ที่ติดอยู่บนอก ตราประจำตระกูล ฯลฯ ได้กลายมาเป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมอย่างมากในศตวรรษที่สิบเก้า โดยแสดงความสำคัญเฉพาะ สำหรับบุคคลเฉพาะ หรือการเกิดธงประจำชาติ ทำให้สร้างความเป็นชาติเดียวกัน มันจึงเป็นการสร้างวัฒนธรรมดั้งเดิมขึ้นในบริบทที่ผิดไปจากเดิม แต่ก็สามารถทำให้วัฒนธรรมนั้นดำรงอยู่ในเวลาปัจจุบัน (Hobsbawn, 2004, pp.1-14)

กรณีเช่นนี้ จะได้นำไปพิจารณาในการแสดงโขน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง โขนเฉลิมกรุงในบางส่วนซึ่งนำของเก่ามาประกอบใหม่ให้มีลักษณะของความศักดิ์สิทธิ์ หรือเพื่อให้การแสดงมีความกระชับกว่าเดิม เพื่อสนองความต้องการของคนยุคใหม่ โดยการประกอบสร้างของเก่าในรูปแบบใหม่ หรือโขนพระราชทานซึ่งมีการประกอบสร้างองค์ประกอบที่มาจากต่างยุคต่างสมัย นำมารวมกันเพื่อสร้างคุณค่าการอนุรักษ์สิ่งเก่าแก่ดั้งเดิมโดยการตอบสนองค่านิยมโหยหาอดีตของคนยุคปัจจุบัน หรือการสร้างงานของโขนสด ซึ่งปรับเปลี่ยนวาระและบทบาท จากการแสดงในงานฉลองระดับชาวบ้านมาเป็นการอนุรักษ์วัฒนรรมในระดับท้องถิ่นและในระดับชาติ

2.3.2.2 <u>การเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากการปรับเปลี่ยนอำนาจทางสังคม ทำให้รูปแบบการแสดงเปลี่ยนแปลงไป</u>

เนื่องจากอิทธิพลของผู้ที่มีอำนาจ บทบาท ในการสร้างงาน และผู้อุปถัมภ์งาน ทำให้เกิดการนำเอาวัฒนธรรม แนวคิด ใหม่จากภายนอกมาใช้

ตัวอย่างงานงานทางวิชาการในทำนองนี้เช่น วิทยานิพนธ์เรื่อง “ศิลปะการแสดงล้านนา กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีฯ” (รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์) บ่งชี้การเปลี่ยนแปลงของงานนาฏศิลป์ล้านนาในช่วงยุคเจ้าหลวงที่เจ้านายชั้นสูงมีบทบาท จึงได้

แนวความคิดมาจากราชสำนักพม่าและราชสำนักไทยมาเป็นหลัก แต่เมื่อเชียงใหม่สิ้นสุดการปกครองโดยเจ้าหลวง กรมศิลปากรได้เข้ามามีบทบาทในล้านนา ทำให้งานนาฏศิลป์จากส่วนกลาง มีอิทธิพลแทน แต่หลังจากนั้นได้มีสถาบันการศึกษา และนักวิชาการหลายท่านประดิษฐ์ฟ้อนพื้นบ้านล้านนาขึ้นมาใหม่ และมีแนวความคิดที่หลากหลายแตกต่างกันไป

ในทำนองเดียวกัน งานวิจัยเรื่อง “ฟ้อนผู้ไทยพิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม”ของ นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ แสดงถึงการเปลี่ยนอำนาจที่ส่งอิทธิพลต่องานนาฏศิลป์จากเดิมในงานบุญของท้องถิ่นจากสังคมผู้ปกครองท้องถิ่น แต่หลังจากการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงไปสู่การฟ้อนแบบประเพณีที่มีแบบแผน และเมื่อมีการนำไปใช้ในการรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในปี 2498 จึงเกิดการตื่นตัวในการปรับปรุงฟ้อนผู้ไทย โดยนำเอาปัญญาชนในท้องถิ่น เช่น กำนัน อาจารย์ ผู้สืบเชื้อสายจากเจ้าเมืองเดิม มาช่วยระดมความรู้ในการออกแบบท่ารำ ได้ท่ารำจากการนำเอามวยโบราณมาสอดแทรก นำเอาท่ารำถวายแถนมาใช้ จากความบันเทิงในระดับชาวบ้านที่ไม่มีแบบแผน จึงกลายไปสู่การฟ้อนแบบประเพณี มีการกำหนดท่ารำในรูปแบบตายตัว เป็นการตอบสนองต่อนโยบายของผู้มีอำนาจในยุคสมัยต่างๆ

ประเด็นของการเปลี่ยนแปลงผู้มีอำนาจทางสังคมที่มีผลต่อการผลิตงานจะพบได้ชัดเจนจากการศึกษาโขนบางกลุ่ม เช่น โขนกรมศิลปากร ที่ได้อิทธิพลจากอำนาจของผู้นำประเทศ หรือในกรณีของโขนสดที่มีหน่วยงาน องค์กรในท้องถิ่น หรือในระดับประเทศเข้ามาเกี่ยวข้อง ทำให้โขนสดมีการเปลี่ยนแปลงไปทั้งตำแหน่งแห่งที่ วาระ พื้นที่ รูปแบบ ซึ่งจะได้กล่าวถึงภายหลัง

2.3.2.3 <u>การเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากลักษณะขององค์กรของผู้ผลิต</u>

งานวิจัยเรื่องการศึกษาอิทธิพลของการพัฒนาองค์กรต่อรูปแบบของงานศิลปะการแสดงไทยของชิตสุภางค์ อังสวานนท์ ศึกษาการเปลี่ยนแปลงรูปแบบงานนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร โดยอธิบายจากปัจจัยในด้านผู้ผลิตผลงาน คือ องค์กร และบุคลากร (เช่น ผู้นำองค์กร ศิลปิน) เช่น โครงสร้างบุคลากร อัตรากำลัง ภาวะผู้นำของผู้บริหาร นโยบายของรัฐบาล โดยมุ่งเน้นไปที่การพัฒนาองค์กรของสำนักการสังคีตเป็นหลัก

ประเด็นเกี่ยวกับอิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงในองค์กรที่มีผลต่อการแสดงสามารถพบได้ในกรณีของโขนเช่นกัน เช่น โขนกรมศิลปากร ที่มีการกล่าวไว้ในงานวิจัยเล่มนี้ หรือกรณีของโขนสมัครเล่น ซึ่งได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงขององค์กรผู้ผลิต เช่นกัน หรือในกรณีของโขนเฉลิมกรุง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากโครงสร้างการบริหารขององค์กร นโยบายของคณะกรรมการขององค์กรและผู้สนับสนุนที่มีผลต่อการแสดง ดังจะได้กล่าวถึงภายหลัง

ข้อสังเกตจากงานวิจัยของชิตสุภางค์คือ แม้จะมุ่งเน้นจะอธิบายรูปแบบงานนาฏศิลป์จากการพัฒนาองค์กร แต่ขณะเดียวกันก็ได้ให้ความสำคัญกับปัจเจกบุคคล ในฐานะผู้กระทำการด้วย ตัวอย่างเช่น นายเสรี หวังในธรรม และนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งมีทุนทางตัวตนอยู่เช่น ความรู้ประสบการณ์ ภาวะผู้นำ มีส่วนสำคัญและมีผลต่อการสร้างกลยุทธ์ดำเนินงานและส่งผลต่อตัวผลงานแสดงที่เปลี่ยนแปลงไปมาก

ประเด็นดังกล่าวนั้นสอดคล้องกับแนวคิดของบูดิเยอร์ที่ให้ความสำคัญต่อปัจจัยทั้งสองด้าน และเป็นแนวคิดที่งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้พบเช่นกัน ซึ่งจะกล่าวต่อไปภายหลัง

2.3.2.4 <u>การปรับเปลี่ยนไปตามกระแสความนิยมของผู้ชม</u> เช่น การลดทอน เพิ่มเติม หรือผสมผสานกับสิ่งต่างๆ เพื่อปรับตัวตามกระแสความนิยมใหม่ๆที่ไม่คงที่

ตัวอย่างเช่น งานวิจัยเรื่อง “การแสดงหางเครื่องบางเสร่ คณะแม่ถนอมฯ ของวราภรณ์ บัวผา ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงเพื่อการค้าที่แวดล้อมด้วยแหล่งสถานเริงรมย์จำนวนมาก มีการออกแบบการแสดงขึ้นมาเองโดยไม่ได้มีแบบแผนหรือจารีต ผสมผสานศิลปะการแสดงของเดิมกับสิ่งใหม่ๆ เพื่อสนองตลาดที่เปลี่ยนไป ให้เข้ากับกระแสความนิยมใหม่ นำการเต้นประกอบวงดนตรี ไทยสากล ลูกทุ่งประยุกต์ นำท่ารำไทยมาผสมผสานตามจังหวะต่างๆ และคิดค้นท่าเต้นใหม่อยู่เรื่อยๆ สม่ำเสมอ เช่นเดียวกับงานวิจัยเรื่อง “การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์” ของเครือจิต ศรีบุญนาค ที่กล่าวถึงการแสดงเรือนอัมเรในสุรินทร์ที่มีการประยุกต์ให้เข้ากับกระแสความนิยมที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย เช่นใช้ดนตรีสากล นุ่งกระโปรงสั้นแทนซิ่น เป็นต้น

2.3.2.5 <u>การปรับเปลี่ยนไปตามชนชั้นในสังคม</u>

หนังสือ very Thai โดย Philip cornwel-smith ได้สังเกตเห็นการรับวัฒนธรรมจากภายนอกของคนไทยในระดับชาวบ้านทั่วไป ซึ่งจะมีการดัดแปลงวัฒนธรรมภายนอกให้เข้ากับจริตดั้งเดิมของพวกเขา ไม่ว่าจะเป็นหนัง ละคร เพลง ซึ่งถูกดัดแปลงให้สามารถจะเสพได้โดยง่าย มีอารมณ์แบบไทยไทย สนุกสนาน ตลก ง่ายๆชัดเจนไม่ลุ่มลึก แต่ยังมีความเชื่อในพิธีกรรมลึกลับ ตำนาน ปรากฏอยู่ ตัวอย่างเช่น ตลกคาเฟ่ ที่เป็นตลกแบบสองแง่สองง่าม ตลกแบบตีหัว เพลงลูกทุ่ง ที่นำเอาชุดหางเครื่องแบบลาสเวกัส สีสันสดแรง ชัดเจน มาเรียกความสนใจ มีการใช้กีต้าร์ไฟฟ้าหรือลิเก หมอลำ ที่นำเอาจังหวะเร็วๆมาใช้ ในทำนองเดียวกันกับละครทีวี ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ถูกรับเอามาจากภายนอกแต่นำมาปรับเปลี่ยนจนเป็นไทย มีลักษณะของรามเกียรติ์ยุคใหม่ จัดแบ่งกลุ่มตัวละครแบบรามเกียรติ์ คือ ประกอบด้วยพระเอกที่หล่อและดี พระรอง นางเอกที่บริสุทธิ์และเศร้า นางร้ายที่ร้ายเกินจริง และตัวตลกที่สร้างสีสัน เป็นสิ่งที่จำลองมาจากของจริงและจากความฝันปนๆกัน มีทั้งบทรักบทโศก ทั้งรักทั้งเศร้าเคล้าน้ำตา รวมทั้งบทร้าย ที่ตบตีกันถึงใจ

ประเด็นของการปรับตัวไปตามกระแสความนิยมสมัยใหม่มีปรากฏในการผลิตโขนสด ซึ่งเป็นการนำเอาวัฒนธรรมภายนอกกลุ่มสังคมผู้ชมโดยมาจากการแสดงชั้นสูง (high culture) ไปสู่วัฒนธรรมมวลชน (mass culture) ทำให้มีวัฒนธรรมแบบป๊อบ (pop culture) มีเรื่องราวที่เข้าใจได้ง่าย มีอารมณ์แบบท้องถิ่น แสดงอารมณ์ชัดเจน ชอบการตบตี ใช้เทคนิคพิเศษที่ฉูดฉาด การสอดแทรกเพลงที่อยู่ในความนิยม

2.3.2.6 <u>การปรับเปลี่ยนจากปัจจัยอื่นๆ</u> ทั้งในด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และสื่อสมัยใหม่

ตัวอย่างเช่น งานวิจัยเรื่อง งิ้วแต้จิ๋ว ในฐานะละครสังคม : สัญญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีนของศยามล เจริญรัตน์ กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากเหตุการณ์ต่างๆ เช่น การเปลี่ยนแปลงการเมืองของจีน การสวรรคตของพระนางซูสีไทเฮา การสู้รบระหว่างฝ่ายประชาธิปไตยกับคอมมิวนิสต์ สงครามโลกครั้งที่สอง การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ความรุ่งเรืองและซบเซาของโรงบ่อน การเข้ามาของละครพูด ละครเพลง และภาพยนตร์ การเผยแพร่งิ้วทางสื่อโทรทัศน์ และคู่แข่งจากแผ่นซีดีงิ้วฮ่องกง ที่มีผลต่อความรุ่งเรือง ซบเซาต่อการแสดงงิ้ว

งานวิจัยมีการกล่าวถึงการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นจีนที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาวการณ์ทางสังคม เช่นการใช้ภาษาการแสดงที่เปลี่ยนแปลงไป การใช้นักแสดงที่ไม่ได้มีเชื้อสายจีนแต่เป็นคนต่างจังหวัด การเปลี่ยนแปลงของเรื่องราวที่ได้อิทธิพลจากภาพยนตร์สมัยใหม่ รวมทั้งบทบาทของการแสดงงิ้วในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป เช่น นำมาใช้สร้างความสำนึกร่วมความเป็นชาติ เป็นต้น

งานวิจัยชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่านอกจากตัวผู้ผลิตงานและผู้ชมแล้ว ปัจจัยอื่นเช่น การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และสื่อต่างๆอาจมีผลต่อการแสดงอย่างมาก ซึ่งผู้วิจัยจะนำประเด็นเหล่านี้ไปพิจารณาในการศึกษาในการแสดงโขนต่อไป

2.4 ประเด็นข้อสังเกตโดยสรุปจากการทบทวนวรรณกรรม

นอกเหนือจากกรอบแนวคิด ทฤษฎี ที่จะนำไปใช้ในการวิจัยแล้ว การวิเคราะห์งานทางวิชาการที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงปัจจัยหลากหลายที่ส่งผลต่องานนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงต่างๆ ทั้งในด้านผู้สร้างสรรค์งาน องค์กรผู้ผลิต ผู้ชม ผู้มีอำนาจทางสังคม กระแสความนิยมในสังคม รวมถึงปัจจัยระดับมหภาค เช่น การเมือง เศรษฐกิจ เทคโนโลยี เป็นต้น ซึ่งต่างกระทำต่อผลงานแตกต่างกันไป

อย่างไรก็ตาม งานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับโขนโดยเฉพาะ ส่วนใหญ่จะสนใจศึกษารูปแบบผลงาน มิได้มุ่งการอธิบาย หาเหตุผลหรือที่มาของรูปแบบงานเหล่านั้น หรือถ้าหากมี ก็มักเป็นมุมมองของศิลปินผู้สร้างผลงานเป็นสำคัญ ส่วนการที่อธิบายอิทธิพลจากปัจจัยทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับผลงานแสดง ส่วนใหญ่จะศึกษาเพียงบางปัจจัย และมีน้อยมากที่จะศึกษาการแสดงโขนจากผู้ผลิตหลายสถาบันในระยะเวลาที่ร่วมสมัยกัน ซึ่งจำเป็นต้องใช้ความรู้ในหลายมุมมองเพื่อการอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ทั้งในด้านนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา มานุษยวิทยา การบริหารจัดการ และอื่นๆในลักษณะสหวิทยาการ (integrated science)

การศึกษาในประเด็นหัวข้อวิทยานิพนธ์นี้ จึงสร้างองค์ความรู้ที่ยังไม่มีการศึกษาในวงการวิชาการมาก่อน โดยนำเอาข้อมูลส่วนหนึ่งที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมมาช่วยสนับสนุน สร้างแรงบันดาลใจ และเป็นข้อมูลที่จะนำมาใช้พัฒนาเป็นองค์ความรู้ใหม่ต่อไป

บทที่ 3

วิธีการวิจัย

3.1 แนวคิดหรือกรอบทฤษฎีหลักที่ใช้

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายและหาอิทธิพลของปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการผลิตโขน ทั้งปัจจัยด้านผู้ผลิต ผู้ชม ผู้สนับสนุน และปัจจัยอื่นๆ ว่ามีความสัมพันธ์ต่อกันอย่างไร มีบทบาทเพียงใดต่อการสร้างงาน กรอบแนวคิดที่เหมาะสมในการนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดหลักได้แก่ แนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์ เกี่ยวกับสนามและผู้กระทำการที่อยู่ภายใต้สังคมมาพิจารณาเพื่อประยุกต์ใช้ในงานวิจัย

บูดิเยอร์ได้ให้แนวคิดว่า การเกิดขึ้นของวัฒนธรรมนั้น มีที่มาที่ไปและสามารถอธิบายได้จากปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องและทำงานร่วมกันในด้านสังคมและบุคคลในสังคม โดยอธิบายว่าปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้น เป็นผลร่วมกันระหว่างโครงสร้างทางสังคมหรือสนามทางสังคม (social fields) ซึ่งได้กำหนดเส้นทาง โครงสร้าง แนวทางของการกระทำของผู้กระทำการ (agents) แต่ในอีกทางหนึ่งนั้น ผู้กระทำการในสังคม เช่น ศิลปิน ผู้สร้างสรรค์งาน ก็สามารถมีความคิดและสร้างการกระทำ (practices) ภายใต้โครงสร้างเหล่านั้นได้ด้วยโดยใช้กลยุทธ์(strategies) ของตนซึ่งแตกต่างกันในแต่ละราย ทั้งนี้สิ่งสำคัญต่อการเลือกกลยุทธ์และเส้นทางการดำเนินงานที่แตกต่างกันนั้นได้แก่ทุน (capital) ที่แต่ละรายครอบครอง

บูดิเยอร์นำเสนอการวิเคราะห์จากสนาม ซึ่งแบ่งประเภทได้หลากหลาย เช่น วงการวรรณกรรม วงการวิชาการ วงการศิลปะการแสดง ฯลฯ โดยเป็นพื้นที่ของความสัมพันธ์ของผู้ที่อยู่ภายในสังคม ทั้งปัจเจกบุคคล กลุ่มบุคคล ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียซึ่งได้รับผลกระทบของปฏิบัติการ มีการแย่งชิง ปะทะสังสรรค์อำนาจกันด้วย โดยสิ่งที่ส่งผลต่อการกระทำของผู้ที่อยู่ในสนามทางสังคม คือ กฎเกณฑ์ กติกา (rules) ซึ่งจะสร้างข้อกำหนด แนวโน้ม โอกาส ในการปฏิบัติการ(practices) ของผู้ที่อยู่ในสังคมแต่ละรายให้อยู่ภายในกรอบนั้น

แม้ว่าสภาพแวดล้อมทางสังคมจะมีส่วนสำคัญในการกำหนดการปฏิบัติการ ได้รับอิทธิพลผลจากสนามที่เขาอยู่ แต่ในอีกด้านหนึ่ง บุคคลหรือกลุ่มบุคคลในสังคมก็ยังมีความสำนึกรู้ สามารถเลือกที่จะกระทำการต่อสังคมที่เขาอยู่ได้ โดยมีการปฏิบัติการที่แตกต่าง การกระทำที่แตกต่างกันนี้เรียกว่ากลยุทธ์ (strategies) ที่แต่ละรายเลือกใช้ โดยปัจจัยที่มีผลสำคัญต่อการเลือกกลยุทธ์ได้แก่ทรัพยากรที่แต่ละรายมี หรือที่บูดิเยอร์เรียกว่าทุน (capital) ที่ถือครอง ซึ่งสามารถสร้างอำนาจ โอกาส ที่นำไปสู่การปฏิบัติการ การเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง ที่เกิดภายใต้สนามได้เช่นกัน

บูดิเยอร์ได้แบ่งทุนออกเป็น 4 ประการหลักคือ

1.ทุนทางเศรษฐกิจ (economic capital) เช่น ทรัพย์สมบัติ ปัจจัยการผลิต ที่ดิน กรรมสิทธิ์ในทรัพย์สิน

2.ทุนทางวัฒนธรรม (cultural capital) ซึ่งสามารถแบ่งได้ดังนี้

- incorporated state (หรือ embodied state) คือทุนทางวัฒนธรรมที่ฝังอยู่ในตัวตน เป็นคุณสมบัติของบุคคลนั้นๆ เช่น สติปัญญา ความสามารถ ทักษะ รูปแบบการเคลื่อนไหวในการแสดง หรือการได้รับการสืบทอดความรู้ การได้รับการฝึกฝนจากครูผู้มีฝีมือ เป็นต้น

- objectivized form คือ ทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุ เช่น หนังสือ ภาพวาด เครื่องแต่งกาย โบราณวัตถุ อาคารเก่าแก่

- institutionalized form คือทุนทางสถาบัน การได้รับรองจากสถาบัน องค์กรต่างๆ จนมีชื่อเสียง ได้การยอมรับ

3.ทุนทางสังคม (social capital) คือ ความสัมพันธ์ทางสังคม เครือข่ายทางสังคม ความสัมพันธ์กับสมาชิกกลุ่มหรือกลุ่มต่างๆเช่น ครอบครัว เพื่อนฝูง เพื่อนในสถาบันการศึกษา ซึ่งสามารถทำให้เข้าถึงทรัพยากร ความรู้ และโอกาสได้

4.ทุนทางสัญลักษณ์ (symbolic capital) เช่นเกียรติยศ สถานภาพ ชื่อเสียง และการได้รับการยอมรับ

ทุนประเภทต่างๆที่มีอยู่นั้นสามารถแปรเปลี่ยนกันไปมาได้ ตัวอย่างเช่น การที่มีทุนทางเศรษฐกิจทำให้สามารถซื้อหนังสือ วรรณกรรม ชมการแสดง เป็นการแลกเปลี่ยนทุนทางเศรษฐกิจไปเป็นทุนทางวัฒนธรรมได้ หรือการได้รับการรับรองจากสถาบันอาจนำไปสู่การสร้างรายได้ซึ่งเป็นทุนทางเศรษฐกิจ หรือการมีทักษะการแสดงที่มวลชนชื่นชมอาจทำให้มีสถานภาพและชื่อเสียง

(Walther, M., 2014, pp.7-11)

โดยสรุปแล้ว แนวคิดของบูดิเยอร์ จะให้ความสำคัญกับอิทธิพลทางสังคมส่งผลต่อการกระทำของผู้ที่อยู่ในสังคม และก็ให้ความสำคัญของบุคคลหรือกลุ่มบุคคลในฐานะผู้กระทำการด้วย เราจึงสามารถแนวคิดนี้ไปประยุกต์ใช้อธิบายการกระทำของบุคคล กลุ่มบุคคล องค์กร ที่อยู่ในสนามทางสังคมได้ ตัวอย่างเช่น อธิบายปฏิบัติการของคณะโขน ซึ่งครอบครองทุนต่างๆได้เช่นกัน สามารถเลือกใช้กลยุทธ์ (strategy) ที่ต่างกัน แม้จะอยู่ในสังคมเดียวกัน อันเนื่องจากทุน (capital) ที่มีอยู่ต่างกัน และในทางกลับกัน บุคคลเดียวกันเมื่ออยู่ภายใต้สนามที่ต่างกัน ก็สามารถสร้างผลงานที่มีความแตกต่างกันได้

ตัวอย่างของการนำแนวคิดนี้ไปใช้ในงานวิจัย เช่น ผลของการเปลี่ยนแปลงในสนามทางสังคม การเปลี่ยนแปลงการปกครอง การเกิดสื่อสมัยใหม่ขึ้นในสังคม มีผลต่อกระบวนการสร้างงานและรูปแบบงานของโขนกรมศิลปากร หรือการที่บุคลากรของโขนกรมศิลปากรหรือวิทยาลัยนาฏศิลปคนเดียวกัน เมื่อได้ไปทำงานในองค์กรที่ต่างกัน มีสนามทางสังคมต่างกัน ก็สามารถสร้างผลงานที่ต่างกัน

ประเด็นของการครอบครองทุน ยังนำไปใช้อธิบายการแสดงโขนได้ เช่น โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯมีทุนทางเศรษฐกิจสูง มีสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์เป็นผู้ให้ทุนทางเศรษฐกิจ (economic capital) เป็นปัจจัยสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้มีโอกาสในการสร้างงานโดยใช้ฉากอุปกรณ์ประกอบ เทคนิคที่ใช้ทุนสูง

โขนเฉลิมกรุง มีประวัติความเป็นมาผูกพันกับราชวงศ์ เป็นทุนทางสัญลักษณ์ ดังนั้นตำแหน่งแห่งที่ของโขนเฉลิมกรุงจึงเป็นโขนในโรงมหรสพหลวง มีเนื้อหาในการแสดงที่ผูกพันกับราชวงศ์ รวมทั้ง เช่น การแสดงโขนตอนหนุมานข้าราชบริพารจักรีวงศ์ เพื่อฉลองการครองราชสมบัติครบ 60 ปีของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เป็นต้น

3.2 กระบวนการวิจัย

การวิจัย จะศึกษาโดยค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆทั้งข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภุมิ มุ่งเน้นการวิเคราะห์เชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการศึกษาดังนี้

1) ศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับโขน และการแสดงที่เกี่ยวข้องที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาต่างๆ

ตัวอย่างเช่น การรวบรวมข้อมูลความเป็นมาของโขนในอดีต การเปลี่ยนแปลงสำคัญของการผลิตโขนและโขนสด แนวคิด จุดประสงค์ของการแสดงโขนในช่วงระยะเวลาต่างๆ จุดสำคัญของการเปลี่ยนแปลงในภาพรวมและปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลง โดยใช้ทั้งจากเอกสาร และการสัมภาษณ์

2) ศึกษาแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของการสร้างงาน ในขอบเขตที่พิจารณา

ตัวอย่างเช่น ที่มาของแนวคิด วัตถุประสงค์ในการสร้างงาน กระบวนการสร้างงาน วาระและเวลาที่ทำการแสดง รูปแบบของการแสดง และปรากฏการณ์สำคัญอื่นๆที่เกิดขึ้นและอยู่ในขอบเขตการวิจัย

3) ศึกษาและรวบรวมข้อมูล เกี่ยวกับผู้ผลิตผลงานการแสดง

ตัวอย่างของประเด็นพิจารณาเช่น ประวัติ คุณสมบัติ ผลงาน แนวคิดที่สำคัญ ซึ่งมีผลต่อผลงาน ที่มาของการจัดตั้งคณะ ทีมงาน องค์กรและผู้เกี่ยวข้องกับการดำเนินงาน เหตุการณ์สำคัญที่ถูกบันทึก ฯลฯ

การวิเคราะห์จุดแข็ง จุดเด่น ทุน (capital) ประเภทต่างๆที่ผู้สร้างมีในช่วงเวลาต่างๆ รวมทั้งประเด็นที่แสดงการเปลี่ยนแปลง หรือปรากฏการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องต่อโขนและการแสดงที่เกี่ยวข้องในขอบเขตที่พิจารณา

การวิเคราะห์ผู้ผลิตนั้นครอบคลุมผู้ผลิตรายบุคคล เช่น ผู้สร้างสรรค์งาน ศิลปิน และรวมถึงสถาบัน/องค์กรที่ผลิตผลงานนั้นด้วย

4) ศึกษาและรวบรวมข้อมูล เกี่ยวกับปัจจัยสำคัญต่างๆในสนามทางวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อตัวผู้สร้างงานและงานแสดงที่พิจารณา

ตัวอย่างของประเด็นพิจารณาเช่น

-บุคคลหรือองค์กรอื่นๆ นอกเหนือจากผู้ผลิตที่มีความเกี่ยวข้อง เช่น กลุ่มผู้ชมผลงาน ผู้สนับสนุน บริบททางประวัติศาสตร์ เป็นต้น

ตัวอย่างของประเด็นที่รวบรวมเช่น ประวัติ คุณสมบัติของผู้สนับสนุน ผู้ชมงาน และผู้เกี่ยวข้องกับการสนับสนุน เหตุการณ์สำคัญที่ถูกบันทึก

- สภาวะแวดล้อมที่มีผลต่อผลงาน เช่น กระแสสังคม เศรษฐกิจ เทคโนโลยี การเมือง

นอกจากนี้อาจจะมีการวิเคราะห์ปัจจัยอื่นๆ เช่น อิทธิพลจากพื้นที่การแสดง วาระการแสดง หากมีประเด็นที่เกี่ยวข้อง

5) วิเคราะห์ความเกี่ยวข้องสัมพันธ์ของข้อมูลต่างๆ

โดยทำการหาความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อผู้ผลิตผลงาน แนวคิด กระบวนการ รูปแบบของผลงาน เพื่อที่จะอธิบายเหตุผลและความสอดคล้องกันระหว่างปัจจัยและผลของปัจจัย ซึ่งได้แก่การแสดงโขนในกลุ่มต่างๆ

ในบางกรณี เมื่อระยะเวลาเปลี่ยนแปลงไป ปัจจัยต่างๆที่เคยมีผลต่อการสร้างงานก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย ส่งผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของงานแสดง การวิเคราะห์จะศึกษาว่า

เมื่อปัจจัยที่เคยมีนั้นเปลี่ยนแปลงไป ผลงานการแสดงโขนจะเปลี่ยนแปลงไปเช่นไรเพื่อให้สอดคล้องกับสภาวการณ์ใหม่

นอกจากนั้น ปัจจัยแต่ละประเภทอาจส่งผลมากน้อยแตกต่างกันสำหรับโขนต่างประเภท ตัวอย่างเช่น ปัจจัยด้านผู้แสดงอาจมีผลสูงต่อการออกแบบการแสดงโขนสมัครเล่น แต่มีผลน้อยในการแสดงโขนเฉลิมกรุง แต่ในทางกลับกัน ปัจจัยในด้านคุณลักษณะของผู้ชมจะมีผลสูงต่อการออกแบบการแสดงโขนเฉลิมกรุง แต่มีบทบาทน้อยกว่าสำหรับโขนสมัครเล่น

การวิเคราะห์ปัจจัยเหล่านี้จึงต้องศึกษาบทบาทของปัจจัยที่ต่างกันในแต่ละผู้ผลิต และการแปรเปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัยในบริบทต่างๆ เพื่อที่จะอธิบายได้ว่าปัจจัยเหล่านี้ส่งผลต่อรูปแบบแนวคิด ของงานมากน้อยอย่างไร

6) นำเสนอผลการวิจัย

จัดทำเอกสารรายงาน โดยประกอบด้วยบทบรรยาย ตารางข้อมูล ภาพประกอบ และการนำเสนอโดยการบรรยายต่อคณะกรรมการและผู้ที่เกี่ยวข้อง

3.3 วิธีการเข้าถึงข้อมูลเพื่อใช้ในงานวิจัย

1) ศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับประเด็นการวิจัย ดังนี้

- เอกสารขั้นต้น เช่น บทโขน สูจิบัตร จดหมายเหตุ บันทึกการประชุม
- เอกสารขั้นรอง เช่น หนังสือ บทความ วารสาร วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- วัสดุโสตทัศนศึกษา เช่น วีซีดี ข้อมูลทางเวบไซต์ สื่ออิเลกทรอนิกส์

2) การรับฟังข้อมูลและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากการสัมมนา เสวนาต่างๆ

3) การชมงานแสดง เช่น การแสดงโขน โขนสด

4) การสัมภาษณ์แบบลุ่มลึก จากบุคคลที่เกี่ยวข้อง ตัวอย่างเช่น ผู้ผลิต ผู้สร้างสรรค์งานศิลปิน ตัวแทนขององค์กร/สถาบันผลงาน และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ที่อยู่ในขอบเขตของการวิจัย

5) การคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย (key informant) จะใช้สโนว์บอลเทคนิค (snowball technique) คือหลังจากที่มีการสัมภาษณ์จากแหล่งข้อมูลแต่ละท่านแล้ว จะขอให้มีการแนะนำบุคคลอื่นที่จะให้ข้อมูลเพิ่มเติม ซึ่งมีผลให้ได้กลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ ได้รับการอ้างอิง และขยายผลไปยังสู่การค้นพบข้อมูลใหม่ที่เกี่ยวข้องได้อย่างต่อเนื่อง เมื่อได้รับข้อมูลจากการสัมภาษณ์เพียงพอ ไม่พบข้อมูลเพิ่มเติมที่มีความแตกต่างอย่างมีนัยยะสำคัญแล้ว จะถือว่าข้อมูลนั้นเพียงพอต่อการนำไปวิเคราะห์

3.4 นิยามศัพท์

1) ผู้ผลิต หมายถึง องค์กรผู้ผลิต (producer**)** และผู้สร้างสรรค์งานแสดง (creator)

- <u>องค์กรผู้ผลิต</u> (producer) หมายความถึง องค์กร/สถาบัน/คณะบุคคล ที่เป็นผู้ผลิตซึ่งจัดให้เกิดมีงานแสดงโขนขึ้น เช่น กรมศิลปากร มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ บริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์ เป็นต้น ซึ่งมีบทบาทหลักในด้านของการกำหนดนโยบาย วัตถุประสงค์ กรอบแนวคิดในภาพกว้าง

- ผู้สร้างสรรค์งานแสดง (creator) คือผู้ที่ทำการออกแบบหรือดำเนินการในกระบวนการสร้างงาน โดยเป็นผู้ที่ทำให้เกิดผลงานการแสดง รูปแบบการแสดงนั้นๆ ตัวอย่างเช่น ผู้เขียนบท ผู้ออกแบบฉาก ผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบเทคนิค ผู้แสดง รวมถึงช่างฝีมือต่างๆ

2) ผู้ชม หมายถึงผู้ที่เข้าชมการแสดงในช่องทางต่างๆทั้งการแสดงบนเวทีและผ่านสื่ออื่นๆ

3) ผู้สนับสนุน ได้แก่ผู้ที่ให้ความช่วยเหลือด้านต่างๆของการผลิตและการแสดง เช่น การให้ทรัพยากร (เงินทุน สถานที่ บุคลากร ฯลฯ) ผู้สร้างวาระและโอกาสในการแสดง ผู้ว่าจ้าง ผู้สนับสนุนที่สร้างภาพลักษณ์ กำลังใจต่อนักแสดง ผู้สนับสนุนที่มีเครือข่ายด้านต่างๆมาช่วยการผลิต การจัดแสดง รวมถึงผู้สนับสนุนในการปฏิบัติงานด้านต่างๆ เป็นต้น

บทบาทของผู้เกี่ยวข้องแต่ละรายอาจมีมากกว่าหนึ่งบทบาท และเปลี่ยนแปลงไปได้ ยกตัวอย่างเช่น สมเด็จพระนางเจ้าฯ นั้นมีบทบาทในการผลิตงานแสดงโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ แต่ในอีกด้านหนึ่งก็มีบทบาทเป็นผู้สนับสนุนอีกด้วย กลุ่มผู้ชมโขนกรมศิลปากรที่มีความชื่นชอบนักแสดงเป็นพิเศษจนมีสถานะเป็นแม่ยกซึ่งเป็นกลุ่มผู้สนับสนุน เป็นต้น

4) ทุน (capital) มีความหมายตามแนวคิดของบูดิเยอร์ ซึ่งแบ่งประเภทต่างๆคือ ทุนทางเศรษฐกิจ (economic capital) ทุนทางวัฒนธรรม (cultural capital) ทุนทางรูปธรรม (objectified form) ทุนทางสถาบัน (institutionalized form) ทุนจากการสร้างตัวตน (incorporated state หรือ embodied state) ทุนสังคม (social capital) ทุนทางสัญลักษณ์ (symbolic capital)

5) กลยุทธ์ (strategy) หมายถึง แนวทางหลักในการดำเนินการของผู้ผลิตการแสดงแต่ละรายเพื่อที่จะบรรลุวัตถุประสงค์ของการดำรงอยู่ โดยแต่ละผู้กระทำการจะเลือกกลยุทธ์ที่ต่างกันแม้จะอยู่ภายในสนามเดียวกัน ขึ้นอยู่กับทุนที่แต่ละรายครอบครอง

6) ปัจจุบัน หมายถึง ระยะเวลาที่ร่วมสมัยกับการดำเนินการศึกษา (ประมาณ พ.ศ.2556 - พ.ศ. 2558)

บทที่ 4

ความหมาย ความเป็นมา และองค์ประกอบของโขน

โขน เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งของไทย ถือกำเนิดขึ้นเมื่อใดไม่ปรากฏชัดเจน โดยเป็นการแสดงสวมหน้ากาก จึงทำให้ต้องมีอธิบายเรื่องราว และการพูดโดยใช้คนพากย์และเจรจา ซึ่งเป็นคนละบุคคลกับผู้แสดง ผู้แสดงจะร่ายรำตามแบบแผนที่กำหนด หรือแสดงท่าทางที่บ่งชี้กริยา เล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้น ซึ่งต้องสอดคล้องกับดนตรี การพากย์ การเจรจา และการขับร้อง แม้ว่าในเวลาต่อมาตัวพระและตัวนางจะแสดงเปิดหน้า ไม่สวมหน้ากากแล้วก็ยังต้องมีการพากย์และเจรจาอยู่ตามจารีตเดิม

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวว่า “โขนนั้น เป็นทั้งละคร (drama) ซึ่งต้องแสดงบทบาทและอารมณ์ อีกทั้งยังเป็นจารีต(rituals) ซึ่งสร้างอัตลักษณ์ของโขน ตัวอย่างเช่นการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ การแสดงที่สวมหน้ากาก มีการพากย์ เจรจา เพลงหน้าพาทย์ และนาฏลักษณ์ ที่เป็นแบบแผน ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ เป็นจารีต ซึ่งถ้าขาดเสียแล้วจะไม่เป็นอัตลักษณ์ของโขน และจะไม่รู้ว่าเป็นการแสดงอะไร” (มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ, 2544, น.4)

ศิลปะการแสดงโขนนั้น ไม่มีการปรากฏแน่ชัดว่าเริ่มต้นเมื่อใด อย่างไร แต่ได้มีการสันนิษฐานว่าอาจจะได้รับอิทธิพลจากการแสดงที่ผสมผสานกันระหว่างศิลปะการแสดงประเภทต่างๆ เช่น ชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นการแสดงในพระราชพิธีอินทราภิเษก ศิลปะการแสดงหนังใหญ่ การรำกระบี่กระบอง ประกอบกับการแสดงอื่นๆ เช่น ละคร ระบำเป็นต้น

การชักนาคดึกดำบรรพ์นั้น มีเรื่องราวเกี่ยวกับการกวนเกษียณสมุทร โดยกล่าวถึงในกฏมณเฑียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนพระราชพิธีอินทรภิษก ว่ามีภูเขาต่างๆกลางสนามมีผู้แต่งตัวเป็นอสูร เทวดา วานร อย่างละร้อย แต่เป็นสุครีพ มหาชมพู อีกอย่างละตัวเข้าขบวนแห่ทำพิธีชักนาค พร้อมพิธีต่างๆ

การรำกระบี่กระบองจะมีการกำหนดการเคลื่อนไหวให้เข้ากับจังหวะทั้งการย่างเท้า การกรายมือ เป็นกระบวนรำเกี่ยวกับการสงครามของทหาร จนกลายเป็นมหรสพไป

หนังใหญ่นั้น มีการเต้นของคนเชิดไปตามจังหวะของดนตรีปี่พาทย์ อีกทั้งยังมีคนพากย์เจรจาอีกด้วย เช่นเดียวกับโขน

เมื่อศิลปะการแสดงโขนมีการพัฒนาขึ้นมา จึงมีการคิดประดิษฐ์ลักษณะการแสดงในด้านต่างๆให้มีลักษณะเฉพาะขึ้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.16-18)

สำหรับการแสดงโขนที่มีบันทึกแน่ชัดนั้น เริ่มมีปรากฏในการกล่าวถึงการแสดงในสมัยพระบาทสมเด็จพระนารายณ์ฯ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงรูปแบบการแสดงที่เป็นแบบแผนแล้ว โดยมีการสวมใส่หน้ากาก การเต้น และมีแบบอย่างที่แยกออกจากละครเป็นคนละประเภทกัน และมีการปลูกโรงให้เล่นแล้ว (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.28-29)

4.1 การแสดงโขนกับวัฒนธรรมไทย

การแสดงโขนคงจะได้มีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงเรื่อยมาตามแต่ละยุคสมัย โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น มีหลักฐานปรากฏเกี่ยวกับโขนมากขึ้น แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านบทบาทต่อสังคม และรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บทบาทที่เดิมถูกใช้ในพระราชพิธี เป็นเครื่องราชูปโภคที่สงวนไว้เฉพาะของพระมหากษัตริย์ไทย แต่ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้อนุญาตให้เจ้านายและขุนนางสามารถหัดโขนไว้ในสำนักของตนได้ การเล่นโขนจึงได้แพร่หลายมากขึ้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.43) และในยุคสมัยประชาธิปไตย โขนก็ได้เป็นการแสดงที่ประชาชนทั่วไปสามารถชมได้ อย่างไรก็ตาม บทบาทหน้าที่ของโขนในด้านของการเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธี การสมโภชน์บูชาที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ก็ยังคงมีอยู่

การที่โขนมีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาแต่ดั้งเดิมนั้น เนื่องจากเรื่องราวของโขนเป็นเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเกี่ยวข้องกับพระราม ซึ่งเป็นอวตารหนึ่งของพระนารายณ์ สอดคล้องกับความเชื่อในการเป็นเทวราชาของพระมหากษัตริย์ จึงทำให้เรื่องราวรามเกียรติ์นั้นปรากฏอยู่ในงานศิลปะของราชสำนักหลายด้าน ซึ่งหากได้สังเกตจะพบว่า งานศิลปะเหล่านี้ มีการแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตในราชสำนักแฝงอยู่ ทั้งในด้านพระราชพิธี ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมถึงด้านการปกครอง การทหาร ดังนั้น การแสดงโขนจึงเป็นพื้นที่ในการแสดงวัฒนธรรมดังกล่าวได้ เสมือนเป็นการถ่ายทอดจำลองเอาโลกของเทพและราชสำนักเข้ามาอยู่ร่วมกันและแสดงให้ได้ชมและได้เรียนรู้

ปัจจัยด้านวัฒนธรรมนั้นมีผลต่อแนวคิดและรูปแบบโขน เนื่องจากโขนมีบทบาทสำคัญประการหนึ่งคือเป็นสถานะของพิธีกรรม (ritual) จึงมีกฎเกณฑ์ ข้อบังคับ จารีต ในการฝึกซ้อมและการแสดงเป็นแบบแผนที่จะเปลี่ยนแปลงเสียมิได้ และมิได้ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ผลิต ผู้ชม ผู้สนับสนุน ตัวอย่างเช่น การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งมีข้อกำหนดในด้านของตัวละคร นาฏลักษณ์ วาระโอกาสที่ใช้ บ่งบอกไว้ชัดเจน นอกจากนั้นแล้ว บุคลากรในคณะโขนนั้นมีความเคร่งครัดเรื่องวัฒนธรรมการเคารพครู ซึ่งนอกเหนือจากครูผู้สอนวิชาแล้วยังหมายถึงครูรุ่นต่างๆและครูที่มีสถานะเป็นเทพเจ้า ที่มีความเชื่อกันว่าสถิตย์อยู่ในส่วนประกอบต่างๆของการแสดง (เช่น หัวโขน ดนตรี เครื่องดนตรี ฯลฯ) ความเชื่อเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่คอยกำกับกิจกรรมต่างๆของผู้สร้างสรรค์งาน ทั้งในกระบวนการฝึกซ้อม และกระบวนการสร้างงาน

เรื่องราวในการแสดงโขนนั้นเกี่ยวข้องกับการสงคราม การทหาร รวมทั้งได้มีข้อสันนิษฐานว่าอาจเป็นการฝึกหัดชายหนุ่มให้มีความคล่องแคล่วในการรบ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.36) และอาจมีพัฒนาการส่วนหนึ่งจากกระบี่กระบอง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.18) จึงมีลักษณะของการทหาร (militaristic behavior) มาเป็นส่วนสำคัญ ตัวอย่างเช่น การมีลำดับบังคับบัญชา (order hierachy) การตรวจพล มีตัวละครหลักเป็นผู้ชาย มีนาฏลักษณ์ที่แสดงความองอาจแบบผู้ชาย ทำให้มองได้ว่าโขนนั้นเป็นการแสดงของผู้ชาย อย่างไรก็ตาม ในช่วงหลังที่โขนได้รับอิทธิพลจากละคร ทำให้โขนเริ่มเปลี่ยนแปลงไป มีการใช้หญิงมาเป็นตัวแสดงมากขึ้น และมีลักษณะของละครเข้ามามากขึ้น และเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมากขึ้น (พุฒิมาศ พุ่มพวง, 2540, น.9 อ้างถึงใน ธวัชชัย ดุสิตกุล, 2547, น .9)

แม้โขนจะมีการเปลี่ยนแปลงไปมากน้อยเท่าใด การเปลี่ยนแปลงนั้นยังคงอยู่ภายใต้ข้อจำกัดที่ทำให้โขนนั้นยังคงเป็นโขนอยู่เสมอ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว เนื่องจากโขนนั้นมีองค์ประกอบและส่วนผสม(ingredient) ที่มีมาตรฐานชัดเจนแน่นอน ดังที่จะได้กล่าวถึงต่อไป

4.2 องค์ประกอบของการแสดงโขน

1) บทโขน

เรื่องที่นิยมแสดงได้แก่รามเกียรติ์ ซึ่งมีต้นแบบจากรามายณะ ในอินเดีย ซึ่งอาจถ่ายทอดมายังไทยโดยผ่านประเทศอื่นๆในคาบสมุทรอินโดจีน และผ่านการปรับปรุงในช่วงเวลาต่างๆ รามเกียรติ์ของไทยจึงมีการดำเนินเรื่องบางส่วนแตกต่างจากรามายณะ

เรื่องรามเกียรติ์ที่แต่งขึ้นเพื่อนาฏกรรมนั้นมีหลายสำนวน แต่ที่แต่งจนจบบริบูรณ์นั้นเป็นบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 ส่วนบทที่ใช้แสดงละครได้อย่างดีคือ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 อย่างไรก็ตาม ในการแสดงโขนยุคต่างๆอาจมีการปรับปรุงบทขึ้นใหม่ตามแต่บริบทในการแสดงนั้นๆ เช่น โอกาสในการแสดง ความสามารถของผู้แสดง ฯลฯ

ส่วนบทโขนที่ไม่ดำเนินเรื่องตามพระราชนิพนธ์แบบดั้งเดิม มีการแต่งขึ้นในรัชกาลที่ 6 โดยดำเนินเรื่องตามรามายณะของวาลมิกิ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.74-77)

2) ตัวละคร

ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์นั้น มีตัวละครหลักอยู่ 4 ประเภท คือ พระ นาง ยักษ์ ลิง ซึ่งแต่ละประเภทก็มีลักษณะแตกต่างกันไป นอกจากการแบ่งประเภทต่างกลุ่มนี้แล้ว เราจะเห็นการแบ่งลำดับชั้นของตัวละครอีกด้วย เนื่องจากรามเกียรติ์เป็นเรื่องของราชสำนัก และการทหาร จึงมีการแบ่งลำดับชั้นอยู่ ซึ่งมีผลต่อคุณลักษณะ ตำแหน่งของตัวนักแสดง การแสดงนาฏลักษณ์ เครื่องแต่งกาย แม้แต่เพลงที่ใช้ในการแสดงก็อาจจะมีการใช้ที่แตกต่างกันระหว่างตัวละครต่างๆ

3) นาฏลักษณ์

หลังจากมีการคัดเลือกตัวแสดง พระ นาง ยักษ์ ลิง แล้ว การฝึกหัดระยะแรก ตัวละครจะมีการฝึกหัดเบื้องต้นเช่น ตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หกคะเมน เพื่อให้มีการฝึกเคลื่อนไหวตามจังหวะ มีการเยื้องลำตัว หน้า คอ ไหล่ได้คล่องแคล่ว กระทืบเท้าให้หนักแน่น ฝึกฝนกล้ามเนื้อกำลังขาที่แข็งแรง สามารถตั้งเหลี่ยมได้สวยงามและมั่นคง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงโขน

จากนี้ก็จะมีการหัดแม่ท่า ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามตัวละครแต่ละประเภท ซึ่งเป็นท่าพื้นฐานมีมาตรฐานชัดเจน ต่อจากนั้น พวกที่เป็นพระและนางจะเริ่มหัดรำเพลง พวกยักษ์และลิงจะมีการหัดสร้อยท่า ซึ่งเป็นท่าพลิกแพลงได้ สำหรับตัวลิงจะมีการฝึกท่าทางของลิงเช่น ท่าคว้า ท่าขู่ ท่าหย่อง ตัวยักษ์จะฝึกท่ารบต่างๆ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.89-96)

สำหรับการเต้นและการรำของโขนแบ่งออกได้เป็น 2 ชนิด คือ รำหน้าพาทย์ และรำบท โดยการรำหน้าพาทย์จะรำตามทำนองจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ ส่วนการรำตีบทจะรำไปตามถ้อยคำเป็นภาษาท่าไปตามคำพากย์และเจรจา แสดงกิริยาอาการหรืออารมณ์ เช่น การปฏิเสธ การเรียก การร้องไห้ ยิ้ม ดีใจ โกรธ ฯลฯ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.123-127)

4) การพากย์และเจรจา

เป็นการใช้เสียงเพื่อเล่าเรื่องในการแสดงโขนโดยเฉพาะ เนื่องจากโขนเป็นการแสดงสวมหน้ากาก ซึ่งทำให้ไม่สามารถพูดและร้องได้เอง จึงต้องมีการพากย์และเจรจา บทที่ใช้ในการพากย์เรียกว่า “บทพากย์” โดยคำประพันธ์ที่ใช้มี 2 ประเภทคือ

การพากย์ โดยใช้ กาพย์ (กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง สุรางคนางค์ ฉันท์) เมื่อจบบทหนึ่งๆจะมีตีตะโพนและกลอง และรับด้วยคำว่า “เพ้ย” ซึ่งใช้กับโขนและหนังใหญ่ แบ่งออกเป็น 6 ประเภทใหญ่ คือ พากย์เมือง พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด

การร่ายยาว เป็นการประกอบการเจรจาและดำเนินเรื่อง ต่างจากละคร ซึ่งเป็นการพูดธรรมดา แต่การเจรจาในบทโขนจะเป็นร่ายยาว แบ่งออกเป็นสองแบบคือ เจรจาแบบทำนอง ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังคิดหรือเศร้า รำพึงรำพัน และบางครั้งก็ใช้บรรยายเนื้อเรื่อง ส่วนการเจรจาแบบคำพูด ใช้ในโอกาสที่ตัวโขนพูดโต้ตอบกัน หรือพูดคนเดียวก็ได้ การเจรจาบางแบบจะเป็นบทเจรจาที่ครูอาจารย์แต่งไว้ แต่บางแบบ ผู้พากย์จะต้องคิดเอง และอาจต้องคิดอย่างปัจจุบันขณะแสดง ในการพากย์จะต้องทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับบุคลิกของตัวละคร และเนื้อเรื่อง โดยปกติผู้พากย์จะเป็นผู้ชาย และมีอย่างน้อย 2 คน เพื่อให้สามารถโต้ตอบกันได้สมจริง

นอกจากนั้น ผู้พากย์ยังมีหน้าที่บอกเพลงหน้าพาทย์ให้ดนตรีบรรเลงได้อย่างถูกต้อง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.103 -110)

5) ดนตรี

<u>วงดนตรี</u>

วงดนตรีประกอบการแสดงโขนจะเป็นวงปี่พาทย์ ประกอบด้วยปี่ ระนาด ฆ้อง กลองตะโพน ซึ่งอาจจะปรับเปลี่ยนไปตามการแสดงโขนแต่ละประเภท (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.97)

<u>เพลงหน้าพาทย์</u>

เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากับกิริยาตัวละคร หรือใช้อัญเชิญเทพ ครูอาจารย์ โดยทั่วไปไมมีบทร้องมีเพียงทำนอง แต่ในชั้นหลังอาจบรรจุบทร้องไปบ้าง เช่น ในเพลงตระนิมิตร ตอนพรหมาสตร์

ตัวอย่างเพลงหน้าพาทย์ เช่น ประถม เชิด กราวนอก กราวใน เสมอ สาธุการ เพลงตระ

เพลงหน้าพาทย์แบ่งออกได้เป็นดังนี้

-เพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการร่ายเวทย์มนตร์คาถา แปลงกาย เป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น ตระนิมิตร เป็นต้น

-เพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการแผลงฤทธิ์ หรือแสดงอาการโกรธของผู้มีฤทธิ์ น่าเกรงขาม เช่น รัวสามลา คุกพาทย์

-เพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการจัดทัพ ตรวจพล ใช้เพลงปฐม โดยผู้ที่จะรำหน้าพาทย์นี้คือ สุครีพ (ผู้จัดทัพฝ่ายพลับพลา) และมโหธร (ผู้จัดทัพฝ่ายลงกา)

การตรวจพล ใช้เพลง กราวนอก ใช้กับฝ่ายพลับพลา กราวใน ใช้กับฝ่ายลงกา

- เพลงที่เกี่ยวกับการไปมาหรือเดินทาง เช่น เพลงเสมอ เพลงเชิดฉิ่ง เชิด เพลงแผละ

- หน้าพาทย์เกี่ยวกับการนอน เช่น ตระนอน เพลงที่เกี่ยวกับการอาบน้ำ เช่น ลงสรง ลงสระโทน เพลงเกี่ยวกับความภูมิใจ เช่น ฉุยฉาย เพลงเกี่ยวกับการเยาะเย้ย ดีใจ เช่น กราวรำ เพลงเกี่ยวกับการเศร้าโศก เสียใจ เช่น เพลงทะยอย โอด เพลงที่เกี่ยวกับการอัญเชิญ เทพ สิงศักดิ์สิทธิ์ เช่น ตระเชิญ ตระเทวาประสิทธิ์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.124 -126)

<u>การขับร้อง</u>

เดิมทีโขนไม่มีการขับร้อง แต่การขับร้องได้มีขึ้นเมื่อโขนได้ผสมกับละครใน เมื่อเป็นโขนโรงใน คนขับร้องจึงใช้เสียงผู้หญิงเช่นเดียวกับละครใน มี 2 จำพวกคือ ต้นเสียง กับลูกคู่ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.111)

6) เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของโขนจะมีลักษณะที่ได้ต้นแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามประเภทและลำดับชั้นของตัวละคร มีการสวมหัวโขน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละตัวละคร มีส่วนยอด ปากและตาแตกต่างกันไป ตัวอย่างเช่น มงกุฎยอดประเภทต่างๆ (มุงกุฎชัย ยอดหางไหล ยอดกาบไผ่ ยอดหางไก่ ยอดกระหนก ฯลฯ) ปากขบ ปากอ้า ปากแสยะ ตาโพลง ตาจรเข้ เป็นต้น เช่นเดียวกับสีกายที่ระบุไว้เฉพาะเจาะจง เช่น พระรามสีเขียวมรกต พระลักษมณ์สีเหลืองบุษราคัม หนุมานสีขาวมุกดา สุครีพสีแดงโกเมน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.81-87)

7) เครื่องโรงและฉาก

การแสดงโขนอาจมีเครื่องโรงซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบ ตัวอย่างเช่น ราชรถ อาวุธ เครื่องสูง เป็นต้น และหากเป็นโขนฉาก ก็จะมีการใช้ฉากประกอบการแสดง

4.3 โอกาสในการแสดงโขน

ในตั้งแต่เริ่มนั้น โขนเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ไทย เป็นการแสดงที่สงวนไว้เฉพาะกษัตริย์เท่านั้น แต่ต่อมีการให้เจ้านาย ขุนนางผู้ใหญ่ ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนได้และได้มีการเล่นโขนแพร่หลายขึ้นโดยเฉพาะในงานมหรสพใหญ่ๆ ทั้งบูชาในงานสมโภชน์ต่างๆ งานศพ หรือฉลองอัฐิ การสมโภชบูชา งานฉลองวันประสูติ งานเฉลิมพระชนมพรรษา งานอภิเษกสมรส ซึ่งแสดงถึงความสำคัญยิ่งใหญ่ของงานและวาระในการแสดงนั้นๆ

การที่โขนถูกนำมาแสดงในวาระต่างๆซึ่งหลายวาระมีความเกี่ยวข้องกับพิธีสำคัญ ทำให้โขนนั้นมีบทบาทหน้าที่หลักในด้านพิธีกรรมนอกเหนือจากการแสดงเพื่อความบันเทิง หรือความต้องการของคนดู ทำให้โขนเป็นการแสดงที่ถูกกำกับไว้ด้วยธรรมเนียม จารีต ที่สูงกว่าการแสดงอื่นๆ

ในยุคประชาธิปไตย โขนยังถูกใช้เป็นการแสดงในฐานะตัวแทนที่แสดงอารยะธรรมของชาติ ในรัฐพิธี หรือราชพิธี เช่น ในวันสำคัญของชาติ งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และต่อมาก็ได้มีการแสดงเพื่อสำหรับให้ประชาชนทั่วไปได้เข้าชม โดยเฉพาะในโรงละครศิลปากร ซึ่งมีการแสดงเป็นโขนฉาก (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.145-150) และหลังจากนั้น ก็มีการแสดง การสอนโขน ของสถาบันการศึกษาต่างๆจำนวนมากทั่วประเทศ เช่น โขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง โขนจากวิทยาลัยนาฏศิลปตามภูมิภาค มีพัฒนาการ ปรับปรุงการแสดงให้เข้ากับสภาวการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป จนถึงทุกวันนี้

4.4 สถานที่แสดง

การแสดงโขนในขั้นแรกคงจะมีการเล่นในสนาม ดังเช่นการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ต่อมาจึงมีการปลูกโรงให้แสดง ซึ่งจะเรียกกันว่าโขนนั่งราว หรือ โขนโรงนอก ซึ่งไม่มีร้อง มีแต่พากย์ เจรจา หลังจากที่โขนมีการแสดงที่เป็นแบบแผนก็มีพัฒนาการต่อไป ทั้งในด้านการแต่งกาย สถานที่ โดยมีประเภทของโขนที่มีความแตกต่างไปในการเล่นสถานที่ เกิดเป็นโขนโรงใน โขนหน้าจอ และโขนฉาก ซึ่งได้มีผู้บัญญัติศัพท์ที่แบ่งประเภทโขนตามลักษณะของสถานที่แสดงเช่น

-โขนกลางแปลง แสดงบนพื้นดิน มักแสดงให้ตอนการยกทัพและการรบกัน สำหรับดนตรีคาดว่ามีเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพและรบกันเท่านั้น มีแต่การพากย์ เจรจา ไม่มีขับร้อง

-โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก จัดแสดงบนโรงแต่ไม่มีเตียง มีแต่ราวพาดตามส่วนยาว ของโรง ตัวโรงมีหลังคา เมื่อตัวโขนแสดงเสร็จก็จะกลับมานั่งบนราวตามเดิม ตามที่นั่งประจำตำแหน่ง มีแต่การพากย์กับเจรจา มีปี่พาทย์ 2 วง เนื่องจากต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มาก

-โขนโรงใน มีการปรับปรุงโดยผสมกับละครในแล้ว มีร้อยกรองบทพากย์ แสดงโดยปลูกโรงเล่น

-โขนหน้าจอ เกิดจากการที่มีการแสดงโขนและหนังใหญ่โดยใช้เวทีเดียวกัน จึงมีการแสดงโขนหน้าฉากซึ่งเป็นจอหนัง เป็นผ้าขาวขึงไว้กับเสาที่ปักอยู่บนพื้น เพื่อใช้แสดงหนังใหญและใช้แสดงโขนด้วย ในเวลาต่อมา แม้จะไม่มีการแสดงหนังใหญ่แต่ก็ยังคงใช้เวทีและฉากเช่นนั้น

ต่อมาโขนหน้าจอ ก็มีวิธีการเล่นแบบโขนโรงใน แต่เล่นบนเวทีหน้าจอ ซึ่งกรมศิลปากรได้ใช้เป็นแบบอย่างในการเล่นโขนกลางแจ้งสืบต่อมา

โขนทั้งสี่อย่างนั้น ไม่มีการแบ่งตอน แบ่งฉาก สร้างภาพประกอบ

- โขนฉาก สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีการสร้างฉากประกอบซึ่งคาดว่าได้รับอิทธิพลจากละครดึกดำบรรพ์ มีผลต่อบทที่ใช้แสดง กระบวนการรำ การสร้างฉากให้ประกอบกับท้องเรื่อง ซึ่งกรมศิลปากรได้นำมาใช้ในการแสดงโขน และมีผลต่อการปรับปรุงบทโขนให้เหมาะกับการแสดงโขนฉาก โดยได้ให้ประชาชนชม ณ โรงละครศิลปากรเป็นต้นมา(ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.30 -35)

4.5 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลง

แม้ว่าโขนจะมีองค์ประกอบที่มีมาตรฐาน จารีต ดังที่กล่าวมา แต่คุณค่า ความหมาย จุดประสงค์ ของการแสดงโขนนั้น มีความเกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมอย่างสูง ทั้งในด้านของความเชื่อ การปกครอง สังคม ประเพณี เป็นสิ่งที่สร้างกรอบและมาตรฐานของการแสดงโขน

หากเราได้ย้อนกลับไปพิจารณาการแสดงโขนในอดีตก็จะพบว่า โขนนั้นมีพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงเรื่อยมา ทว่าหลักฐานเกี่ยวกับการแสดงโขนมีอยู่อย่างจำกัด และสูญหายไปจำนวนมาก ข้อมูลที่มีอยู่ในปัจจุบันส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับโขนในยุครัตนโกสินทร์เป็นหลัก แสดงให้เราเห็นการเปลี่ยนแปลงของโขนตามบริบททางประวัติศาสตร์(historical context) และบริบททางสังคม(Social context) ที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างเช่น การที่รัชกาลที่ 3 ไม่โปรดโขน โดยเห็นว่าการละครไม่เป็นคุณค่าในการบำเพ็ญพระราชกุศลและราชการแผ่นดิน ทำให้โขนและละครไม่เฟื่องฟูดังเช่นรัชกาลก่อน (เฉลิม เศวตนันท์, 2515, น. 58) การที่รัชกาลที่ 4 ไม่ได้ห้ามให้โขนและละครผู้หญิงมีไว้ในสำนักของตนทำให้เกิดการหัดโขนละครของเจ้านายและขุนนางจำนวนมาก แต่ก็ทำให้มีการเลิกโขนเพื่อไปฝึกหัดละครผู้หญิงแทน และมีการนำโขนไปเล่นในด้านการค้าทำให้โขนบางสำนักมีศิลปะเป็นตลาดไป (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.43)

การเปลี่ยนแปลงของสังคมในด้านของการรับอิทธิพลตะวันตกในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้เกิดโรงละครที่มีการแสดงเป็นรอบและมีการเก็บเงินเป็นครั้งแรกที่โรงละคร Prince theater ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (ชวลิต สุนทรานนท์, 2550, น.158) และน่าจะมีการแสดงโขนอยู่ด้วย

ต่อมา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (ครั้งที่ยังดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จ พระบรมโอรสาธิราช) ได้จัดตั้งคณะโขนสมัครเล่นขึ้น ซึ่งผู้แสดงเป็นลูกเจ้านายและมหาดเล็ก (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.49) และในรัชสมัยของพระองค์ได้นำเอาศิลปะการแสดง รวมทั้งโขน มาเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายสร้างความเป็นชาติ มีการอุปถัมภ์ศิลปิน พระราชทานบรรดาศักดิ์ แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือนักแสดงจำนวนมาก จนทำให้เกิดการสร้างสรรค์งานที่มีคุณภาพและมีพัฒนาการอย่างสูง (กระทรวงวัฒนธรรม, 2555)

นอกเหนือจากการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากนโยบายของผู้อุปถัมภ์แล้ว บริบททางสังคม (social context)ในช่วงเวลาที่แตกต่างกันก็มีส่วนสำคัญ โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่สมัยประชาธิปไตย ทำให้โขนไม่สามารถได้รับการอุปถัมภ์จากสถาบันพระมหากษัตริย์หรือเจ้านายดังเช่นในอดีต ผู้ที่มีบทบาทใหม่ในการอุปถัมภ์ได้แก่องค์กรของรัฐ ซึ่งได้แก่ กองมหรสพ และกรมศิลปากรในเวลาต่อมา ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงผู้มีอำนาจหน้าที่ (authority) มาสู่กรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานตัวแทนของรัฐบาล ส่งผลให้กรมศิลปากรได้รับการสืบทอดรูปแบบของโขนละครในยุคก่อนหน้าไว้ เนื่องจากมีครูโขนละครที่สืบทอดความรู้จากคณะต่างๆในอดีต เข้ามาเป็นครูฝึกสอนนักแสดงรุ่นต่อไป และมีพัฒนาการหลังจากนั้นเรื่อยมา

การเปลี่ยนแปลงการปกครอง ทำให้โขนถูกสร้างเพื่อคุณค่าที่แตกต่างกันไปตามสภาวะที่เปลี่ยนไป จากการเป็นเครื่องราชูปโภค งานมหกรรมบูชาในงานสมโภชน์ มามุ่งเน้นการแสดงในฐานะสัญลักษณ์ของชาติในวาระสำคัญของรัฐ เช่น วันสำคัญของชาติ การรับรองพระราชอาคันตุกะ (ธนิต อยู่

โพธิ์, 2534, น.150) อย่างไรก็ตาม แม้ว่าหลายครั้งจะแสดงในสถานที่สาธารณะซึ่งประชาชนทั่วไปสามารถเข้าชมได้ ทำให้กลุ่มประชาชนทั่วไปเป็นกลุ่มหลักของผู้ชม แต่รูปแบบการแสดงยังคงคำนึงถึงจารีต วาระการแสดงเป็นสำคัญ

สิ่งที่บ่งชี้ว่า เริ่มมีการผลิตโขนเพื่อจุดประสงค์ให้ประชาชนชมอย่างแท้จริง ได้แก่การจัดแสดงโขนของกรมศิลปากรที่มีจุดประสงค์เพื่อการบันเทิงต่อสาธารณชน โดยในปี 2489 กรมศิลปากรมีการนโยบายการแสดงเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติ เกิดการแสดงต่อประชาชนทั่วไปโดยเก็บเงินค่าผ่านประตู ณ โรงละครกรมศิลปากร (แม้ว่าการแสดงในโรงละครและมีการเก็บเงินจะเคยมีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ดังได้กล่าวแล้ว แต่ได้ขาดช่วงไป จนในยุคสมัยประชาธิปไตย ได้มีการฟื้นฟูโขนและงานนาฏศิลป์อื่นๆ แล้วจึงมีการนำมาแสดงในลักษณะเช่นนี้อีกครั้ง) นอกจากนี้ยังมีรายการ “ดนตรีเพื่อประชาชน” ที่สังคีตศาลา จนในปี 2498 มีรายงานถึงการมีหน่วยวัฒนธรรมเคลื่อนที่ไปสร้างการแสดงต่างๆรวมถึงโขน ในต่างจังหวัด เพื่อให้เกิดการเผยแพร่เข้าถึงประชาชน ครู และนักเรียน (ภัทรวดี ภูชฏาภิรมย์, 2553, น.123-125) แสดงให้เห็นได้ว่าในช่วงนี้รัฐบาลเริ่มให้ความสำคัญในการนำศิลปะการแสดงชั้นสูงของชาติไปเผยแพร่แก่ประชาชนทั่วไปโดยมิได้พึ่งพาวาระแห่งชาติอีกต่อไปแล้ว นอกจากนั้น กรมศิลปากรยังได้การรับงานเอกชน ซึ่งมีอัตราค่าจ้างที่แพง แต่ก็ยังได้ความนิยมเพื่อถือว่าแสดงฐานะผู้จ้าง ทำให้ศิลปินมีฐานะดีขึ้นจากจากส่วนแบ่งในการแสดงด้วย (ภัทรวดี ภูชฏาภิรมย์, 2553, น.333-334)

ในช่วงที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต มีการระบุไว้ว่าได้มีการแสดงโขนที่โรงละครศิลปากรที่จัดเป็นรอบสำหรับประชาชนได้ชมเป็นประจำในฤดูแล้ง ระหว่างเดือนพฤศจิกายนถึงเดือนพฤษภาคม ซึ่งในช่วงนั้นเป็นระยะเวลาที่โขนได้รับการฟื้นฟู จากการตกต่ำในสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งไม่มีผู้สืบทอด จนกระทั่งต้องไปนำเอาได้ส่งครูโขนละครออกไปชักชวนลูกหลานคนรู้จักและเด็กผู้ชายที่อยู่ในแถวท่าข้างวังหน้าซึ่งเป็นลูกหลานชาวบ้านมาฝึกสอน จนสามารถนำมาแสดงให้ประชาชนได้ชม (กระทรวงวัฒนธรรม, 2555)

การแสดงโขนในช่วงนั้น จึงเป็นช่วงที่บ่งชี้การผลิตโขนของภาคประชาชนได้ชัดเจน คือมีหน่วยงานภาครัฐสรรหาและคัดเลือกนักแสดงซึ่งเป็นกลุ่มชาวบ้านทั่วไป และแสดงเพื่อผู้ชมกลุ่มประชาชน หลังจากที่มีการฟื้นฟูโขนขึ้นในยุคประชาธิปไตยเป็นต้นมา

ผลของการแสดงโดยมีจุดประสงค์ให้ประชาชนได้ชม มีผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการแสดงให้ตอบสนองวิถีชีวิตและรสนิยมของประชาชนมากขึ้น ตัวอย่างเช่น เวลาแสดงในแต่ละรอบต้องกำหนดให้ประชาชนสามารถเดินทางมาชมและเดินทางกลับได้สะดวก สามารถเดินทางจากที่ทำงานมาชมได้ทัน และไม่แสดงนานเกินไปจนทำให้ผู้ชมต้องกลับบ้านดึก เป็นต้น (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว , สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557, การุณ สุทธิภูล, สัมภาษณ์ 3 พฤษภาคม 2557 และ จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556) นอกจากนั้น การแสดงในโรงละคร จะเป็นรูปแบบโขนฉาก ทำให้มีสร้างบทโขนให้ตัดเป็นตอนๆ การปรับเปลี่ยนบทเพื่อที่จะแสดงฉากต่างๆไม่ให้ซ้ำกัน เพื่อให้การแสดงไม่น่าเบื่อ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2495, น.ก-ค) อีกทั้งยังมีการปรับปรุงเครื่องแต่งกายให้ลวดลายมีขนาดใหญ่ มีการใช้เพชรวูบวาบ เพื่อให้มองเห็นชัดเจนจากการชมระยะไกลในโรงละคร (สุพรทิพย์ ศุภรกุล, สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2556)

การที่โขนเข้ามาสู่การแสดงในโรงละครซึ่งเป็นรอบประชาชนทั่วไปเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญของการผลิตโขนที่คำนึงถึงการตอบสนองความต้องการของผู้ชมกลุ่มประชาชน นอกเหนือจากการสร้างงานเพื่อรักษาจารีต ประเพณีที่เคยปฏิบัติกันมา และเมื่อโขนมีความแพร่หลายไปยังกลุ่มผู้ชมต่างๆมากขึ้นก็ยิ่งทำให้เกิดการแสดงที่หลากหลายขึ้นตามความต้องการของผู้ชมที่ต่างกันไป โดยที่กรมศิลปากรในฐานะที่มีอำนาจหน้าที่(authority)ด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรมของภาครัฐ ได้เป็นต้นแบบหลักที่ถ่ายทอดความรู้และรูปแบบโขนสืบต่อไปยังองค์กร หรือคณะอื่นๆและหลังจากนั้น เมื่อโขนได้เข้าสู่การผลิตของสถาบันอื่นๆซึ่งมีสภาวะแวดล้อมทางสังคมแตกต่างกันไป รูปแบบของโขนจึงมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับบริบททางวัฒนธรรมของผู้ผลิต ผู้ชม และผู้สนับสนุนแต่ละกลุ่ม ตัวอย่างเช่น โขนเฉลิมกรุง โขนสมัครเล่น ของสถาบันอุดมศึกษา และโขนพระราชทาน แม้ว่าโขนเหล่านี้จะมีที่มาจากจุดเริ่มต้นเดียวกัน และใช้เรื่องรามเกียรติ์ในการแสดงเหมือนกัน แต่เมื่อบริบทหรือจุดประสงค์ในการแสดงนั้นแตกต่างกัน จะส่งผลให้รูปแบบการนำเสนอมีความแตกต่างกัน

บทที่ 5

โขนกรมศิลปากร

5.1 ประวัติ ความเป็นมา

โขนกรมศิลปากรเป็นคณะโขนที่เกิดขึ้นจากการรวบรวมบุคลากรจากโขนในกรมมหรสพ ซึ่งยังคงอยู่หลังจากช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครองไปแล้ว นำมาฟื้นฟูอีกครั้งจนมีผู้สืบทอดวิชาต่อไปจนถึงปัจจุบัน

ก่อนที่โขนกรมศิลปากรจะถือกำเนิดขึ้น โขนมีสถานะที่ตกต่ำลงมาก หลังจากยุครุ่งเรืองของโขนละครในช่วงสมัยรัชกาลที่ 6 ผ่านพ้นไปคณะโขนก็ไม่ได้รับการอุปถัมภ์ได้ดีดังเช่นแต่ก่อน ประกอบกับความนิยมในการชมมหรสพเริ่มเปลี่ยนไป เนื่องจากมีสิ่งใหม่ๆเช่น ละครพูด มาเป็นที่นิยมแทน อีกทั้งในช่วงสมัยรัชกาลที่ 7 เศรษฐกิจตกต่ำอย่างหนัก ทำให้ราชสำนักไม่สามารถเลี้ยงดูอุปการะศิลปินโขนต่อไปได้ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงให้ยุบกรมมหรสพในปี 2468 แต่หลังจากนั้นได้นำกลับมาเป็นกองในสังกัดกระทรวงวังอีกครั้งในปี 2469 เมื่อพบว่างานด้านนาฏศิลป์ของราชสำนักยังคงมีความจำเป็นที่จะต้องใช้ในทางราชการ ทำให้มีศิลปินบางท่านยังคงได้รับงานและสืบทอดวิชาอยู่บ้าง ได้บรรจุพระยานัฏกานุรักษ์กลับเข้ามาเป็นผู้กำกับกรมปี่พาทย์และโขนหลวง รวบรวมคนมาฝึกโขนละครอีกครั้งเพื่อใช้ในงานราชพิธี การต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.43)

ต่อจากนั้นในปีพ.ศ.2476 มีการปรับระบบราชการใหม่ในกรมศิลปากร ได้มีการจัดตั้ง “แผนกละครและสังคีต” ขึ้นเป็นครั้งแรก โดยขึ้นอยู่กับกองศิลปวิทยาการ ต่อมาปี 2478 เมื่อมีการปรับปรุงโครงสร้างของกระทรวงวังอีกครั้ง โดยให้โอนงานกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากรในปี 2478 ข้าราชการทางด้านโขนและละคร ดนตรีปี่พาทย์ การช่าง ตลอดจนเครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกายโขน-ละคร จากกองมหรสพ กระทรวงวัง ไปอยู่ในแผนกนาฏดุริยางค์ จึงได้อยู่ในสังกัดของกรมศิลปากร (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.43) จึงถือได้ว่าคณะโขนกรมศิลปากรได้ถือกำเนิดขึ้นในช่วงนี้

หลังจากนั้นได้มีการจัดแบ่งส่วนราชการใหม่อีก ได้เพิ่มกองโรงเรียนศิลปากร ซึ่งมีหน้าที่เกี่ยวกับการศึกษาและการแสดง โดยแยกเป็นแผนกช่างและ แผนกนาฏดุริยางค์และกองดุริยางคศิลป์ และในปีพ.ศ.2485 ปรับปรุงกองดุริยางคศิลป์ใหม่ เปลี่ยนชื่อมาเป็น “กองการสังคีต” และได้มีการโอนแผนกนาฏดุริยางค์ มาขึ้นกับกองการสังคีต ส่วนโรงเรียนศิลปากรเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนสังคีตศิลป์ ซึ่งได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ และได้รับการยกฐานะเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ในเวลาต่อมา (กรมศิลปากร, 2556)

ในปีพ.ศ.2495 กรมศิลปากรย้ายจากกระทรวงธรรมการไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม และต่อมาได้ย้ายไปสังกัดกระทรวงศึกษาธิการในปี พ.ศ.2501(กรมศิลปากร, 2556)

พ.ศ. 2504 กรมศิลปากรมีการจัดตั้งกองศิลปศึกษาเพิ่มขึ้น โรงเรียนนาฏศิลปโอนจากกองการสังคีตมาขึ้นกับกองศิลปศึกษา และแยกครูผู้สอนไปอยู่ในกองศิลปศึกษา ส่วนข้าราชการกองการสังคีต คือศิลปินผู้แสดง ต่อมาปี พ.ศ.2538 เปลี่ยนสถานภาพจาก “กองการสังคีต” มาเป็น “สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์” โดยมีการปรับปรุงและแบ่งส่วนราชการใหม่อีกครั้ง โดยในปีพ.ศ.2545

มีการปรับปรุงโครงสร้างและระบบการทำงานใหม่ เปลี่ยนชื่อจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์เป็นสำนักการสังคีต

ปี พศ. 2545 เมื่อมีการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรม กรมศิลปากรจึงได้เป็นหน่วยงานในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม โดยสำนักการสังคีตเป็นหน่วยงานที่อยู่ภายในกรมศิลปากร มีหน้าที่ผลิตงานแสดงและรับผิดชอบโรงละครแห่งชาติเป็นหลัก (กรมศิลปากร, 2556)

โขนกรมศิลปากร ถือกำเนิดจากการรวบรวมบุคลากรและทรัพยากรอื่นๆได้จากคณะโขนของกองมหรสพ นำมาจัดตั้งเป็นองค์กรของรัฐบาลที่สืบทอดวิชา ทักษะ องค์ความรู้มาจากศิลปินรุ่นก่อนที่เคยทำงานอยู่ในราชสำนักและชนชั้นสูง โดยอยู่ในสำนักการสังคีตซึ่งเป็นหน่วยงานในสังกัดกรมศิลปากร นักแสดงในคณะโขนละครกรมศิลปากรมีสถานะเป็นข้าราชการ จึงมีความมั่นคงในการงานสูง ทำงานอยู่ในสำนักการสังคีตเป็นระยะเวลานาน จึงทำให้เกิดการเรียนรู้ สืบทอด แนวคิด รูปแบบการแสดง และวัฒนธรรมอื่นๆจากศิลปินรุ่นก่อนหน้า อีกทั้งยังมีสถานที่แสดงในสังกัดของตน ได้แก่ โรงละครแห่งชาติ ในจังหวัดนครศรีธรรมราช สุพรรณบุรี และนครราชสีมา จึงมีงานแสดงตลอด ทั้งในโรงละคร การแสดงในราชพิธี รัฐพิธี ทำให้การสืบทอดทักษะและความรู้ยังดำรงอยู่ได้อย่างดี

แม้จะเห็นได้ว่าจุดประสงค์ขององค์กรจะยังคงมุ่งเน้นการอนุรักษ์ ศิลปินก็ยังคงให้ความสำคัญกับการสืบทอดองค์ความรู้และรูปแบบจากโขนในยุคก่อนหน้าเป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามเมื่อบริบทและปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องเปลี่ยนแปลงไป โขนกรมศิลปากรก็เปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัยเหล่านั้น ทั้งปัจจัยทั้งภายนอกและปัจจัยภายในองค์กรเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ปัจจัยในด้านผู้นำองค์กร ซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของโขนกรมศิลปากรมาก จะเห็นได้ว่า หากมีผู้นำที่มีความคิดแปลกใหม่ มีความรู้ความสามารถ และได้รับอำนาจเพียงพอ จะสามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบโขนได้มาก

ปัจจัยภายในอีกประการคือ การที่โขนกรมศิลปากรสังกัดหน่วยงานราชการ ทำให้นโยบายและระเบียบของราชการเข้ามามีผลต่อกระบวนการทำงาน คุณสมบัติของบุคคลากร วัฒนธรรมองค์กร กระบวนการสร้างงาน และจะมีผลต่อเนื่องไปยังรูปแบบของงานแสดง

5.2 การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของการแสดงโขนกรมศิลปากร

เนื่องจากโขนกรมศิลปากรนั้น มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่าโขนอื่นๆที่นำมาทำการศึกษา ผ่านการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและรูปแบบมาหลายครั้ง รายงานนี้จึงนำเสนอแนวคิดและรูปแบบในแต่ละช่วงระยะเวลาที่ต่างกัน โดยอธิบายถึงปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในแต่ละช่วงระยะเวลาดังนี้

ยุคที่ 1 ยุคของการฟื้นฟู (ทศวรรษ 2480 ถึง 2490)

ยุคที 2 โขนในฐานะภาพแทนของอารยธรรมไทย ที่เผยแพร่ไปสู่ประชาชนทั่วไป

(ทศวรรษ 2490 ถึง ทศวรรษ 2520)

ยุคที่ 3 โขนในฐานะความบันเทิงของมวลชน(ทศวรรษ 2520 - ปัจจุบัน)

การแบ่งยุคสมัยดังกล่าว พิจารณาจาก”บทบาทหน้าที่”ของโขนที่มีต่อสังคมเป็นหลัก โดยในช่วงแรกโขนจะมีบทบาทหลักในการอนุรักษ์วัฒนธรรม ประเพณี ให้ยังคงสืบทอดไม่สูญหาย ในยุคต่อมา โขนมีบทบาทในการสร้างความตระหนักถึงคุณค่า ความภาคภูมิใจในความเป็นไทย ส่วนในยุคที่สามนั้น บทบาทของโขนคือการแสดงที่มุ่งเน้นความบันเทิงของมวลชน

อย่างไรก็ตาม การแบ่งยุคสมัยดังกล่าว มิได้หมายความว่าเมื่อเปลี่ยนยุคไปแล้ว โขนจะหมดบทบาทหน้าที่เดิมและสร้างบทบาทใหม่ขึ้นมาในทันใด ในความเป็นจริงนั้น บทบาทหน้าที่เดิมก็ยังคงดำรงอยู่ได้ด้วยกัน

5.3 ยุคที่ 1 ยุคของการฟื้นฟูและอนุรักษ์

(ประมาณ ทศวรรษ 2480 ถึง 2490)

สำหรับรายงานนี้จะถือว่าช่วงที่กองมหรสพได้ย้ายไปอยู่ในแผนกนาฏดุริยางค์ในสังกัดกรมศิลปากรในปี 2478 เป็นกำหนดจุดเริ่มต้นของคณะโขนกรมศิลปากร

การโอนกองมหรสพจากกระทรวงวังไปขึ้นกับกรมศิลปากร ทำให้เกิดการรับโอนทรัพยากรต่างๆเช่นเครื่องมือประกอบการแสดง และบุคลากร ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งในการสร้างอัตลักษณ์ของคณะโขนกรมศิลปากรต่อมา

นอกเหนือจากในด้านของบุคลากรแล้ว กรมศิลปากรยังได้รับมรดกตกทอดเครื่องแต่งกายจากกรมมหรสพมาอีกด้วย แต่หลังจากนั้นระยะหนึ่งเมื่อเครื่องแต่งกายที่รวบรวมมาชำรุดไปก็จำเป็นต้องสร้างขึ้นมาใหม่ภายใต้สภาวะต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไป รวมทั้งข้อจำกัดด้านทรัพยากรที่ไม่เหมือนเดิม รูปแบบเครื่องแต่งกายของโขนและละครกรมศิลปากรนั้นจึงเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอีก

ช่วงที่คณะโขนกรมศิลปากรถือกำเนิดขึ้นนั้นเป็นช่วงเริ่มต้นยุคใหม่ จากยุคสมัยที่โขนได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านายและบุคคลชั้นสูงได้จบสิ้นลง โขนก็เข้าสู่ยุคของการอุปถัมภ์จากรัฐบาล ในระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย โดยหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง รัฐบาลไทยได้ความพยายามจะฟื้นฟูวัฒนธรรมของชาติโดยนำเอาโขนมาใช้ในคุณค่าใหม่ จากเดิมที่เป็นเครื่องราชูปโภคส่วนพระองค์มาเป็นสิ่งที่แสดงอารยธรรมของชาติไทย การฟื้นฟูโขนในระยะแรกนอกเหนือจากจะเกิดขึ้นจากบุคลากรของกรมศิลปากรแล้ว ยังมีส่วนสนับสนุนจากรัฐบาลอีกด้วย โดยได้มีการให้เงินทุนแก่นักเรียนโขนเพื่อช่วยในการฟื้นฟู การสืบทอดของนักแสดง และสนับสนุนในการนำเอาโขนมาใช้ในพระราชพิธี รัฐพิธี เป็นหลัก ทำให้โขนได้ถูกทำให้มีบทบาทในสังคมไทยอีกครั้งตามสังคมไทยยุคประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข โดยในขั้นแรกมุ่งเน้นการแสดงแบบอนุรักษ์เป็นสำคัญ

5.3.1 ปัจจัยที่มีผลต่อโขนกรมศิลปากรยุคที่ 1

5.3.1.1 ปัจจัยจากผู้ผลิต

<u>องค์กรผู้ผลิต</u>

ภารกิจสำคัญซึ่งเป็นวัตถุประสงค์หลักของการผลิตโขน โดยกรมศิลปากรในยุคนี้ คือ อนุรักษ์และฟื้นฟูการผลิตโขนให้คงอยู่เป็นสำคัญ เนื่องจากก่อนหน้านี้โขนได้เข้าสู่ภาวะวิกฤตจนมีความเสี่ยงต่อการสูญหาย โดยจำนวนผู้แสดงโขนมีน้อยและลงอย่างมาก ทั้งนี้เนื่องจากในช่วงสมัยรัชกาลที่ 7 จนถึงช่วงหลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง สถาบันพระมหากษัตริย์ก็มิได้สามารถอุปถัมภ์โขนได้ดีดังแต่ก่อน

แม้ว่าสำนักการสังคีตในกรมศิลปากรจะยังคงมีการแสดงโขนอยู่ในพระราชพิธี แต่ตัวแสดงมีน้อย และขาดการสืบทอด โดยในระยะแรกของการสังกัดกรมศิลปากร เป็นเพียงการรักษาให้มีอยู่ มิได้ส่งเสริมแต่อย่างใด ในขณะนั้นโขนกรมศิลปากรยังคงมีการบ้างเป็นชุดเล็กๆซ้ำกันไปซ้ำกันมา จนเป็นสำนวนว่า“โขนถอน ละครดึง”คือแสดงเฉพาะชุดสุครีพถอนต้นรัง (แสดง 4 คน คือ สุครีพ หนุมาน องคต และ กุมภกรรณ) และระบำดาวดึงษ์ ซึ่งใช้ผู้แสดงน้อย เพียง 6 คนเท่านั้น (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557 และ ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556) รัฐบาลสมัยจอมพลป. พิบูลสงคราม ซึ่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมอยู่ด้วยในยุคนั้นได้ให้

กรมศิลปากรนำศิลปวัฒนธรรมมาส่งเสริมความคิดชาตินิยมหลายประการ มีการให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงโขน การแต่งตัวโขน ดนตรี ควบคุมรักษาเครื่องละครและพัสดุ ตลอดจนการจัดตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ อย่างไรก็ตามในระยะแรก หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากรขณะนั้นได้ให้ความสำคัญต่อละครปลุกใจให้เกิดความรักชาติมากกว่า โดยเฉพาะละครอิงประวัติศาสตร์เช่น เลือดสุพรรณ น่านเจ้า อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง ซึ่งจัดขึ้นในหอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม (กรมศิลปากร, 2500, น.193)

แม้ว่าจะมีการตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์อยู่ในกองการสังคีตแล้ว แต่จากอุปสรรคหลายประการ และจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้โรงเรียนถูกระเบิดเสียหายใป 2487 และถูกนำไปใช้ในราชการอย่างอื่นจึงต้องหยุดการเรียนชั่วคราว มิได้ฝึกหัดศิลปินโขนคนใหม่เพิ่มขึ้นอีก เมื่อจำเป็นจะต้องเล่นโขนจะต้องให้ศิลปินเก่าที่รับโอนมาจากกระทรวงวังมาแสดง เมื่อแยกย้ายกระจัดกระจายไปแล้วก็มีเหลืออยู่เพียงสิบกว่าคนและมีอายุมากมีผู้เล่นแสดงได้ไม่ถึงสิบคน จัดได้เพียงการแสดงชุดเบ็ดเตล็ด 6-7 คนเท่านั้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.61) นอกจากนั้น หลังจากยุบกรมมหรสพแล้ว ครูโขนจำนวนมากหยุดการสอนโขน แต่ได้ไปทำการสอนวิชาอื่นเพื่อให้ดำรงชีพอยู่ได้แทน ตัวอย่างเช่น สอนดนตรีสากล เชลโล วิโอลา (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

การฟื้นฟูโขนในของแรกของกรมศิลปากรจึงยังไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิงของคนดูเป็นหลัก แต่เป็นการแสดงถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติที่จะนำไปแสดงในงานราชพิธี รัฐพิธีมากกว่า ดังนั้น ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการฟื้นฟูพัฒนาโขน ไม่ใช่ความต้องการคนดูโดยตรง แต่มีที่มาจากนโยบายของภาครัฐ โดยมีผู้ผลิตคือกรมศิลปากรและผู้อุปถัมภ์คือรัฐบาลเป็นกลไกสำคัญ

<u>บุคลากร</u> : ผู้นำองค์กร ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลง

ศิลปินโขนของสำนักการสังคีตมีสถานะเป็นข้าราชการกรมศิลปากร ซึ่งมีพันธกิจมุ่งเน้นการอนุรักษ์มากกว่าสร้างสรรค์งานใหม่ ประกอบกับการที่ผู้บริหารของสำนักการสังคีตส่วนใหญ่จะมาจากบุคลากรในแวดวงนาฏศิลป์และดนตรีไทยที่เติบโตมาจากระบบราชการ การที่ศิลปินโขนกรมศิลปากรเป็นข้าราชการซึ่งมีความมั่นคงในอาชีพสูง แม้ว่าสภาพแวดล้อมหรือความต้องการของคนดูจะเปลี่ยนไปอย่างไรก็ยังสามารถดำรงอยู่ได้เนื่องจากได้รับการอุปถัมภ์จากภาครัฐ โขนกรมศิลปากรในยุคนี้จึงยังไม่มีแรงผลักดันจากความต้องการของผู้ชมเพื่อจะสร้างการเปลี่ยนแปลง การริเริ่มที่จะเปลี่ยนแปลงนั้นจึงเกิดจากปัจจัยภายในของกรมศิลป์และการสนับสนุนจากรัฐบาลเป็นสำคัญ โดยเฉพาะจะต้องมีผู้นำหรือผู้บริหารขององค์กรที่มีคุณสมบัติเหมาะสมในการนำพาให้เกิดการเปลี่ยนแปลง

บุคคลสำคัญที่ได้ดำเนินการเปลี่ยนแปลงและมีผลต่อการอนุรักษ์โขนในยุคสมัยนี้ได้แก่ นายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งได้นำการเปลี่ยนแปลงมาสู่โขนกรมศิลปากร โดยผลงานสำคัญได้แก่ การฟื้นฟูโขนที่มีสถานะตกต่ำให้สามารถแสดงเต็มรูปแบบและสืบทอดไปยังชนรุ่นต่อไปได้อย่างมั่นคง นอกจากนั้น ยังมีส่วนสำคัญในการทำให้โขนเป็นการแสดงเพื่อประชาชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการชมโขนในโรงละคร ซึ่งทำให้การแสดงโขนเปลี่ยนรูปแบบไปมาก

นายธนิต อยู่โพธิ์ เกิดเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2450 ที่ตำบลหนองโพ อำเภอตาคลี จังหวัดนครสวรรค์ ต่อมาภายหลังได้เข้ารับราชการในกรมศิลปากร โดยในวันที่ 17 พฤษภาคม 2499 ได้ตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต วันที่ 15 ตุลาคม 2499 ได้ดำรงตำแหน่งอธิบดี

กรมศิลปากร อยู่ในตำแหน่งประมาณ 12 ปี ก่อนเกษียณอายุราชการเมื่อปี พ.ศ. 2511 ได้รับยกย่องเป็นบุคคลดีเด่นแห่งชาติ สาขาพัฒนาการสังคม (ด้านศิลปวัฒนธรรม) เมื่อปี พ.ศ. 2535เสียชีวิตเมื่อปี พ.ศ. 2547 (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2556)

นายธนิตได้สร้างการเปลี่ยนแปลงของโขนกรมศิลปากรจากเดิมมีภาวะที่ตกต่ำ ตัวแสดงน้อยรายและขาดการสืบทอด มีบทบาทหลักในการใช้ประกอบราชพิธี รัฐพิธี เป็นสำคัญเท่านั้น โดยแนวคิดในการฟื้นฟูโขนเริ่มจากการรวมรวม ชักชวนครูโขนที่ยังมีอยู่มาทำการสอน และหาเด็กที่จะมารับการฝึกและสืบทอดวิชาจากครู

ในช่วงใกล้จะสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลได้มีการปรับปรุงการศึกษาและเปลี่ยนชื่อโรงเรียนใหม่เป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ และเปิดเรียนขึ้นใหม่ในปี 2488 แต่ยังคงมีเพียงนักเรียนหญิง หลังจากนั้นจึงมีการรับสมัครเด็กชายเข้าฝึกหัดโขนครั้งแรกจำนวน 61 คนในปี 2488 นั้น และมีการรับศิลปินโขนที่ลาออกจากราชการกลับเข้ามาอีกครั้ง(ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.62) ส่วนในด้านการหาผู้สืบทอดนั้น ได้ไปชักชวนเด็กลูกเรือจ้างที่อยู่ใกล้กรมฯมาเรียนโขน โดยมีอาหาร มีการตัดชุดให้เพื่อให้เกิดการจูงใจ เริ่มการฝึกตัวโขน พระ นาง ยักษ์ ลิง เมื่อมีการของบประมาณได้ จึงได้ให้เงินเดือนแก่นักเรียนโขนเดือนละ 30-40 บาท ต่อมาเพิ่มเป็น 500 บาท และมีการเปิดสอบให้ทำงานในกรมศิลปากร โดยให้เริ่มจากตำแหน่งศิลปินสำรอง ต่อมาเมื่อเด็นเหล่านั้นเรียนจบนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปมช.) จึงเปิดให้สอบเป็นข้าราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอีกครั้ง

เมื่อมีการฟื้นฟูโดยมีผู้สอนและผู้สืบทอด ในปริมาณและคุณภาพที่พอใจ อัตรานาฏศิลปินโขนก็เพิ่มขึ้นจากเดิม ไม่ถึง 20 คน มาเป็นหลักร้อยคนในเวลาต่อมา นับว่าการแสดงโขนได้ถูกฟื้นฟูขึ้นแล้ว (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557) โขนจึงได้นำมาแสดงในงานรัฐพิธี ราชพิธีหลายครั้ง จนในช่วงนั้นเกิดเป็นประเพณีที่มีโขนที่ท้องสนามหลวงประจำปี ปีละ 3 คราว คือ งาน ฉลองรัฐธรรมนูญ งานฉลองวันปีใหม่ งานฉลองวันสงกรานต์ ตลอดจนนำไปแสดงในต่างประเทศ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.62)

การที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้บริหารที่มีบทบาทสูงในการเปลี่ยนแปลงด้านการฟื้นฟูนั้น เกิดจากปัจจัยสำคัญคือการมีภาวะผู้นำ มีความรู้ความสามารถและมีความคิดสร้างสรรค์ที่สอดคล้องกับปัจจัยแห่งความสำเร็จ(key success factors) ในการสร้างการเปลี่ยนแปลงของโขนในขณะนั้น เช่น การที่มีอัจฉริยภาพในการสามารถเข้าใจ เรียนรู้ได้เร็ว แม้ว่าจะไม่ได้เรียนทางด้านนาฏศิลป์เป็นพื้น รำไม่เป็น แต่ก็สามารถตรวจงาน สอนงาน และวิจารณ์งานได้ บอกผิดถูกได้ กำกับได้ และยกตัวอย่างได้ อีกทั้งยังมีความคิดสร้างสรรค์ และการรู้จักเรียนรู้ จากประสบการณ์ และการดูงานจากต่างประเทศหลายประเทศ รู้จักการนำมาประยุกต์ใช้อย่างมีเหตุผล นอกจากนั้น ลักษณะอีกประการหนึ่งที่มีความสำคัญ คือภาวะผู้นำ คือกล้าที่จะเปลี่ยนแปลง และเป็นผู้ชอบที่จะมีการริเริ่มเปลี่ยนแปลงใหม่อย่างมากหลายประการด้วย (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557 และประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

จะเห็นได้ว่าปัจจัยประการหนึ่งที่สร้างการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือปัจจัยจากผู้นำของผู้ผลิต ซึ่งจะต้องมีการดำเนินการที่สอดคล้องกับบริบทหรือสนามทีเกี่ยวข้องประกอบกัน ซึ่งในขณะนั้น การขาดแคลนบุคลากรโขน อยู่ในขั้นวิกฤต การฟื้นฟูจึงเป็นสิ่งที่สำคัญในลำดับต้น ดังนั้นคุณสมบัติของนายธนิตในขณะนั้น จึงช่วยตอบสนองความต้องการในการฟื้นฟูของกรมศิลป์ และ

สอดคล้องกับนโยบายของรัฐในขณะนั้นในยุคจอมพลป.พอดี การเปลี่ยนแปลงของโขนกรมศิลปากรจึงสามารถเกิดขึ้นจากปัจจัยต่างๆทั้งภายนอกและภายในประกอบกัน

5.3.1.2 ปัจจัยจากผู้สนับสนุน : รัฐบาลไทยกับการนำเอาโขนมาเป็นเครื่องมือในการแสดงความเป็นอารยะของชาติ

อิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นระบอบประชาธิปไตยได้เปลี่ยนกระบวนการและบทบาทหน้าที่ของโขนไปพอสมควร จากจุดประสงค์ที่มุ่งเน้นในการเป็นเครื่องราชูปโภค มาเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นการแสดงคุณค่าของวัฒนธรรมไทยแทน โดยมีผู้ผลิตใหม่คือกรมศิลปากร ซึ่งใช้นักแสดงจากคนทั่วไปที่ได้รับการคัดเลือกจากครูโขน มิใช่มหาดเล็กหรือบุคคลที่ใกล้ชิดเจ้านายดังเช่นแต่ก่อน มีรัฐบาลเข้ามามีบทบาทในการเป็นผู้อุปถัมภ์ ให้นโยบาย ให้การสนับสนุนทรัพยากรต่างๆ รวมทั้งการสร้างวาระและพื้นที่การแสดงอีกด้วย

ก่อนหน้าที่โขนจะได้รับการฟื้นฟูนั้น รัฐบาลไทยสมัยจอมพลป.พิบูลสงครามได้ให้ความสำคัญต่องานนาฏศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งที่เสริมสร้างความเป็นชาตินิยมแสดงความเจริญของชาติไว้แล้ว ดังจะเห็นได้จากนโยบายในปีพ.ศ. 2481-2487 มีนโยบายการใช้วัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความเป็นชาติอารยะ โดยกล่าวไว้ว่า “ในการสร้างชาติให้วัฒนาถาวรเทียมทันอารยะประเทศนั้น รัฐบาลจำเป็นต้องปรับปรุงเปลี่ยนแปลงส่วนต่างๆของประเทศทุกด้านโดยเฉพาะในทางวัฒนธรรม ซึ่งความถึงลักษณะที่แสดงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบกันดีงาม ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ และศีลธรรมอันดีของประชาชนย่อมมีความสำคัญและเป็นอุปกรณ์ให้การสร้างชาติของเราได้ดำเนินไปสู่จุดหมุนได้รวดเร็วและตั้งอยู่บนรากฐานอันมั่นคง” (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ แฟ้มที่ศธ. 15/20 ความสำคัญในการบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ, อ้างถึงใน ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551, น.27) มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมในปี 2485 และมีการประกาศรัฐนิยมโดยกำหนดความประพฤติของประชาชนโดยส่วนหนึ่งได้แนะนำให้ประชาชนใช้เวลาว่างในกลางคืนมาศึกษาความรู้ โดยการมาชมมหรสพหรือศิลปกรรม (ประมวลวัฒนธรรมแห่งชาติฉบับสมบูรณ์ กรุงเทพฯ, ม.ป.ป. น. 44-45, อ้างถึงใน ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551, น.29)

จอมพลป. ได้ใช้กรมศิลปากรเป็นองค์กรสำคัญในการนำเอาศิลปวัฒนธรรมมาเครื่องมือในการส่งเสริมชาตินิยมหลายประการ โดยในระยะแรก หลวงวิจิตรวาทการซึ่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรมาตั้งแต่ปี 2477 ได้นำเอางานการแสดงมาใช้ แม้ว่าจะยังไม่ได้นำเอาโขนมาเป็นหลัก เนื่องจากโขนยังไม่ได้รับการฟื้นฟูและยังขาดตัวแสดงอยู่ แต่ก็แสดงถึงการนำเอาศิลปะการแสดงมาสนับสนุนนโยบายรัฐ โดยสร้างละครประวัติศาสตร์จำนวนมากเพื่อสร้างความรักชาติ เช่น เรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหง อานุภาพแห่งความเสียสละ และ อานุภาพแห่งความรัก (กรมศิลปากร, 2500, น.193) และหลายเรื่องมีเพลงปลุกใจอยู่มาก เช่น เลือดสุพรรณ เจ้าหญิงแสนหวี (ศิริพร กรอบทอง, 2541, น.51)

สำหรับการสนับสนุนการผลิตนาฏศิลปินนั้น ได้มีการให้ทุน ชื่อ “เงินทุนพิบูลสงครามบำรุงวัฒนธรรมเกี่ยวกับการละคร ดนตรี และวรรณคดี และโบราณคดี” โดยส่วนหนึ่งได้มาใช้ในโครงการศิลปินสำรอง ที่นำเอานักเรียนที่มีความสนใจมาฝึกหัดดนตรีแนะนาฏศิลป์ไทยแต่เยาว์วัย มีเบี้ยเลี้ยงให้เดือนละ 10 บาท และมีโอกาสที่จะได้แสดงงานต่างๆด้วย โดยได้แสดงและฝึกหัดร่วมกับศิลปินรุ่นครู ทำให้เกิดความชำนาญ และเกิดการถ่ายทอดแบบแผนวิชาชีพสืบต่อมาในกรม

ศิลปากร (หอจดหมายเหตุแห่งชาติแฟ้มที่ ศธ.0701.2.2/50, อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550, น.108-109)

ในปี 2485 จอมพลป.ได้ตั้งคณะกรรมการวัฒนธรรมมาปรับปรุงการดนตรีและละครขึ้น มีการจัดระเบียบงานนาฏศิลป์โดยแบ่งเป็นประเภทต่างๆเพื่อให้มีการบริหารจัดการที่แตกต่างกัน สำหรับโขนนั้นได้มีการระบุไว้ว่า “อนุโลมเข้าในประเภทวิจิตรทัศนา แต่จะต้องปรับปรุงการแสดงให้เป็นไปตามแบบฉบับของกรมศิลปากร” ซึ่งในการนี้คือการรับรองโขนแบบกรมศิลปากรให้ถือเป็นมาตรฐานอันถูกต้องซึ่งจะได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, แฟ้มที่ ศธ. 0701.29/23 พระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พศ.2485, อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, 2541, น.34)

5.3.2 ผลจากปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการฟื้นฟูและผลิตโขนในยุคนี้

หลังจากที่อธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ได้ดำเนินการฟื้นฟูโขน รวบรวมครูและนักเรียนมาดำเนินการสืบทอดจนสามารถสร้างตัวนักแสดงได้เพียงพอแล้ว การแสดงโขนก็ได้ถูกนำมาใช้อย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตาม การแสดงโขนในระยะแรกของกรมศิลปากรยังไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิงของประชาชน แต่เป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรม โดยปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการฟื้นฟูพัฒนาโขนจึงไม่ใช่ความต้องการคนดู แต่เป็นนโยบายการสนับสนุนของภาครัฐ มีผู้ผลิตคือกรมศิลปากร และผู้อุปถัมภ์คือรัฐบาลไทยในขณะนั้นเป็นกลไกสำคัญ

การแสดงโขนในยุคนี้ มีวัตถุประสงค์หลักคือการฟื้นฟูโขนให้กลับมามีชีวิตขึ้นมาใหม่ โดยการรวบรวมผู้สอนและผู้เรียนให้เกิดกระบวนการผลิตและฝึกซ้อมโขน เพื่อสืบทอดความรู้และทักษะมิให้สูญหาย เป็นประเด็นสำคัญ ดังนั้นการฝึกซ้อมและสร้างงานโขนในช่วงนี้จึงมุ่งเน้นการผลิตโดยมี “ผู้องค์กรผู้ผลิต”(สำนักการสังคีต กรมศิลปากร) และ”ศิลปินผู้สร้างสรรค์งาน” (ครูโขนและนักเรียนโขน) เป็นปัจจัยหลักที่มีบทบาทต่อกระบวนการและรูปแบบการแสดง

นอกจากนั้นแล้วโขนยังได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลในฐานะการแสดงที่เป็นภาพแทนความเป็นชาติไทยที่มีอารยธรรมอันสูงส่ง จึงนำมาใช้แสดงในวาระที่เป็นรัฐพิธี รวมทั้งพระราชพิธีในฐานะที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์อันเป็นตัวแทนของชาติไทย การนำโขนมาประกอบพระราชพิธีที่จัดไว้จึงถือว่าเป็นการอนุรักษ์จารีต ประเพณี และรูปแบบดั้งเดิมในวิธีหนึ่งในฐานะพิธีกรรม (ritual) ยังมิใช่การแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมที่เป็นประชาชนทั่วไป ซึ่งจะเกิดขึ้นภายหลังจากยุคนี้

โขนในยุคนี้ มีปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อรูปแบบ คือผู้ผลิต (กรมศิลปากรและศิลปิน) และผู้สนับสนุน (รัฐบาลไทย) โดยต้องการฟื้นฟูโขนเพื่อใช้ในราชพิธีและรัฐพิธี เน้นการอนุรักษ์ให้คงรูปแบบเดิมไว้ และมีบทบาทในฐานะส่วนประกอบของพิธีกรรม และเป็นสิ่งแสดงอารยธรรมของชาติในวาระสำคัญของรัฐเป็นหลัก

แต่เมื่อดำเนินการฟื้นฟูโขนได้แล้ว โขนกรมศิลปากรก็เข้าสู่ยุคต่อไป ที่มีการแสดงเพื่อประชาชนทั่วไป ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมที่ประชาชนทั่วประเทศควรภาคภูมิใจ ซึ่งจะเกิดขึ้นหลังจากนี้ไม่นาน

5.4 ยุคที่ 2 โขนในฐานะภาพแทนของอารยธรรมไทย ที่เผยแพร่ไปสู่ประชาชนทั่วไป (ประมาณ ทศวรรษ 2490 ถึง ทศวรรษ 2520)

หลังจากที่มีการรวบรวม ฟื้นฟู คณะโขนและละครกรมศิลปากรในช่วงแรกได้แล้ว โขนได้ถูกนำมาใช้ในพระราชพิธี รัฐพิธีที่แสดงความภาคภูมิใจในความเป็นชาติไทยอยู่หลายครั้ง โดยการแสดงของรัฐบาลในช่วงเริ่มแรกมีเพียงการเฉลิมฉลองในงานพระราชพิธีของราชสำนักหรือการเฉลิมฉลองในงานเทศกาลสำคัญ เช่น งานรัฐธรรมนูญ แต่ยังมิใช่เพื่อความบันเทิงของประชาชน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550, น.122) ประชาชนจะมีโอกาสชมโขนจากการแสดงของรัฐในงานต่างๆ บางครั้ง เช่นงานประจำปีที่ท้องสนามหลวงเช่น งานขึ้นปีใหม่ งานวันฉลองรัฐธรรมนูญ เป็นต้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.62) นอกจากนั้นมีการนำเอาโขนไปใช้ในการรับรองราชอาคันตุกะหลายครั้ง โดยมีตัวอย่างในปี พ.ศ. 2489 - พ.ศ.2511 ดังนี้

ปี พ.ศ.2489 ลอร์ด หลุยส์ เมานต์แบตเตน
ปี พ.ศ.2502 เจ้าหญิงอเลกซานดราแห่งเคนท์
ปี พ.ศ.2504 สมเด็จพระเจ้าเลโอโลด์ อดีตพระราชาธิบดีแห่งเบลเยี่ยม และพระชายา
ปี พ.ศ.2504 ฯพณฯ ประธานาธิบดีโซการ์โน แห่งอินโดนีเซีย
ปี พ.ศ.2504 ฯพณฯ อาดูโร ฟรอนดิชิ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา
ปี พ.ศ.2504 สมเด็จพระเจ้ากรุงเดนมาร์ก และสมเด็จพระราชินีอินกริด
ปี พ.ศ. 2505 ฯพณฯ ไฮน์ริช ลืบเก ประธานาธิบดีเยอรมันและภริยา
ปี พ.ศ.2505 ฯพณฯ พลเอก เนวิน แห่งพม่า
ปี พ.ศ.2506 สมเด็จพระเจ้ากรุงกรีก และพระราชินี้เฟรเดริกา
ปี พ.ศ. 2506 สมเด็จพระเจ้าศรีสว่างวัฒนา เจ้ามหาชีวิตแห่งราชอาณาจักรลาว
ปี พ.ศ.2506 สมเด็จพระราชินีจูเลียนากับเจ้าชายเบอร์นฮาร์ด และเจ้าฟ้าหญิงเบียทริกส์ แห่งเนเธอร์แลนด์
ปี พ.ศ. 2507 สมเด็จพระราชาธิปดี โบดวง และสมเด็จพระราชินีฟาบิโอล่าแห่งเบลเยี่ยม
ปี พ.ศ. 2507 สมเด็จพระราชาธิบดี และสมเด็จพระราชินี แห่งมาเลเซีย
ปี พ.ศ. 2507 มกุฏราชกุมาร อากิฮิโต และเจ้าหญิงมิชิโกะ แห่งญี่ปุ่น
ปี พ.ศ.2508 สมเด็จพระเจ้ากรุงนอรเวย์
ปี พ.ศ. 2508 เจ้าชายเบอทิล แห่งสวีเดน
ปี พ.ศ. 2509 ฯพณฯ นายพล ปักจุงฮี ประธานาธิบดีเกาหลีใต้ และภริยา
ปี พ.ศ. 2509 ฯพณฯ ลินคอน ปี. จอห์นสัน ประธานาธิบดีแห่งสหรัฐอเมริกา
ปี พ.ศ. 2510 ฯพณฯ ฟรานซ์ โยนาส ประธานาธิบดีแห่งสาธารณรัฐออสเตรีย
ปี พ.ศ. 2511 ฯพณฯ เฟอร์ดินันต์ อี. มาร์กอส ประธานาธิบดีแห่งสาธารณรัฐฟิลิปปินส์
ปี พ.ศ. 2511 สมเด็จพระจักรพรรดิ และสมเด็จพระราชินี้ฟาราห์ แห่งอิหร่าน
ปี พ.ศ. 2511 สมเด็จพระเจ้าไฮเล เซลาสที่ 1 พระจักรพรรดิแห่งเอธิโอเปีย

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.64)

โขนเริ่มมีการมุ่งเน้นไปสู่การแสดงเพื่อประชาชนมากขึ้น โดยเฉพาะในด้านของวาระและพื้นที่การแสดง หลังจากโขนได้ถูกนำไปใช้ในราชพิธี รัฐพิธีไม่นานนัก รัฐบาลของจอมพลป.พิบูลสงคราม ได้จัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรมในปี 2490 และเป็นรัฐมนตรีคนแรก มุ่งเน้นการนำเอาวัฒนธรรมไทยมาแสดงเพื่อเพิ่มความภาคภูมิใจความรักในความเป็นไทยเป็นสำคัญ ให้ความสำคัญต่อการนำโขนมาให้ประชาชนได้ชมโดยกำหนดพื้นที่และวาระเพื่อให้ประชาชนได้ชมโขนในฐานะสมบัติของชาติที่ควรภาคภูมิใจและมีส่วนร่วม มีการนำเอาโขนและงานนาฏศิลป์อื่นๆไปเผยแพร่ในช่องทางต่างๆทั่วประเทศ โดยนำมาแสดงในโรงละครศิลปากรจัดแสดงนาฏศิลป์ต่อสาธารณชนขึ้นหลายครั้งในเวทีต่างๆโดยเฉพาะในกลุ่มเยาวชนนักเรียน การแสดงโขนจึงมีฐานะที่เป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมแสดงความภาคภูมิใจของชาติที่เผยแพร่ไปในกลุ่มประชาชน มิใช่เพียงแค่การแสดงในราชพิธี รัฐพิธี ดังเช่นแต่ก่อน

นอกเหนือจากปัจจัยจากนโยบายรัฐบาลซึ่งมีผลต่อการเผยแพร่การแสดงแล้ว ปัจจัยที่มีผลสูงต่อรูปแบบการแสดงอย่างมากคือ”ผู้ชม” โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่นำเอาโขนมาจัดแสดงในโรงละครเป็นรอบเพื่อให้ประชาชนซื้อตั๋วเข้าไปชมการแสดง ทำให้โขนต้องปรับรูปแบบอย่างมากเพื่อให้ตอบสนองความต้องการของประชาชน

ตั้งแต่ยุคสมัยนี้เป็นต้นมา กลุ่มผู้ชมที่เป็นประชาชนทั่วไปจึงได้เข้ามามีบทบาทต่อการแสดงและมีส่วนที่ส่งอิทธิพลต่อรูปแบบของโขนกรมศิลปากรให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตและรสนิยมของผู้ชมกลุ่มนี้

5.4.1 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนกรมศิลปากรยุคที่ 2

5.4.1.1 ปัจจัยจากผู้ผลิต

หลังจากที่กรมศิลปากรสามารถฟื้นฟูโขนได้แล้วก็ได้นำการแสดงโขนไปแสดง ทั้งในพิธีต่างประเทศ งานวันสำคัญของชาติต่างๆ โดยมีความพร้อมในด้านของนักแสดง ครูผู้สืบทอด และองค์ประกอบของความเป็นโขนที่ครบถ้วน

ในช่วงนี้ เราได้พบว่าการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นแบบประชาธิปไตยทำให้การผลิตโขนเป็นการผลิตจากภาคประชาชน กล่าวคือ สรรหานักแสดงโขนจากประชาชนทั่วไป มิใช่มหาดเล็กหรือชนชั้นสูง การดำเนินงานหลักจะขึ้นกับนโยบายของผู้บริหารองค์กร เช่น ผู้อำนวยการกองการสังคีตและอธิบดีกรมศิลปากร โดยมีผู้ที่ให้การสนับสนุนหลักคือรัฐบาลที่ได้ให้นโยบายและงบประมาณในการจัดแสดง และมีผลสำคัญยิ่งในการผลักดันโขนไปสู่การรับชมของประชาชนทั่วไป

นอกเหนือจากความเป็นประชาธิปไตยจะส่งผลต่อการผลิตการแสดงโขนแล้ว ในด้านของการบริโภคคือผู้ชมงานก็มีผลเช่นกัน กล่าวคือในยุคนี้จะเริ่มให้ความสำคัญของการแสดงโขนเพื่อประชาชนอย่างแท้จริง

<u>ปัจจัยจากพื้นที่แสดง</u> (โรงละครสาธารณะ (Public Theater))

การที่โขนกรมศิลปากรเป็นการแสดงเพื่อให้ประชาชนได้ชม ทำให้ต้องมีพื้นที่เฉพาะที่จัดให้ประชาชนเข้าชมอย่างสะดวก จึงได้เกิดการสร้างโรงละครสาธารณะที่เปิดให้ประชาชนทั่วไปได้เข้ามาชม

โรงละครที่กรมศิลป์ได้ใช้ในการแสดงโขนละครช่วงแรกคือโรงละครกรมศิลปากร มีแสดงโขนไม่บ่อยเท่ากับในปัจจุบัน แต่หลังจากเมื่อมีเหตุการณ์ไฟไหม้ที่โรงละครในปี พ.ศ. 2503 ทำให้ต้องไปแสดงที่โรงละครอื่น เช่น โรงละครกระทรวงวัฒนธรรมที่สนามเสือป่า หรือหอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557) ก่อนที่จะสร้างโรงละครแห่งใหม่คือ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งเปิดแสดงในปี 2508 (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554)

ผลจากการแสดงโขนในโรงละครให้ประชาชนทั่วไปชม เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้โขนเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปมาก เนื่องจากต้องปรับปรุงบทโขนให้เหมาะสมกับการแสดงโขนฉาก มีผลต่อรูปแบบของการแสดงและองค์ประกอบอื่นๆเช่น ฉาก เวที เครื่องแต่งกาย ด้วย

นอกจากนั้น การเป็นโขนฉากทำให้เอื้อต่อการเล่าเรื่องโดยใช้ภาพมากขึ้น นอกเหนือจากเล่าเรื่องโดยใช้นาฏลักษณ์ การพากย์ เจรจา ที่เคยมีมาในอดีต และเปิดโอกาสให้มีการการสร้างสรรค์งานฉาก ใช้เทคนิคพิเศษต่างๆ ซึ่งจะถูกให้ความสำคัญมากขึ้นเรื่อยๆในยุคต่อมา ดังจะได้กล่าวถึงในบทนี้และบทอื่นๆต่อไป

5.4.1.2 ปัจจัยจากผู้ชม

ในยุคนี้ ปัจจัยจากผู้ชมเป็นปัจจัยที่มีบทบาทสูงที่สุดต่อรูปแบบการแสดง เนื่องจากประชาชนทั่วไปไม่จำเป็นต้องรอวาระสำคัญของชาติอีกต่อไป แต่สามารถเข้าชมการแสดงโขนได้ในวาระประจำในโรงละครสาธารณะ (public theater) โดยผู้วิจัยพบว่าการแสดงโขนของกรมศิลปากรในโรงละครที่มีการเก็บเงินมีหลักฐานมาตั้งแต่ปี 2489 แล้วในตอนไมยราพย์สะกดทัพ (กรมศิลปากร, 2494, น.157) และหลังจากนั้นได้มีการแสดงโขนในโรงละครอย่างต่อเนื่องในปีต่อไป และพบว่ามีผู้นิยมมาชมโขนสูงขึ้นเรื่อยๆ สังเกตได้จากการมีจำนวนรอบการแสดงสูงขึ้นในแต่ละปี

ผลจากการแสดงในโรงละครเป็นรอบ เพื่อให้ประชาชนชม ทำให้เกิดการแสดงโขนฉาก ซึ่งมีการกำหนดระยะเวลาการชม ทำให้ต้องเขียนบทโขนที่แบ่งระยะเวลาการแสดงตอนออกเป็นฉากต่างๆและต้องแสดงให้อยู่ภายในระยะเวลาที่กำหนด จัดเวลาแสดงให้ประชาชนสามารถชมได้อย่างเหมาะสมตามที่ประชาชนสะดวก ตามวิถีชีวิตของประชาชน โดยเลือกเวลาที่ประชาชนกลุ่มเป้าหมายสามารถมาเข้าชมได้ในวันสุดสัปดาห์และวันศุกร์หลังเลิกงาน รวมทั้งกำหนดเวลาในการชมไปให้นานเกินไปเพื่อไม่ให้เบื่อและไม่ให้ผู้ชมกลับบ้านดึกเกินไป

บทโขนในช่วงนี้ จึงเริ่มมีการออกแบบสำหรับให้ประชาชนเข้าชม มีการตัดบทโขนออกเป็นองค์ตามรูปแบบของการแสดงโขนฉาก โดยเฉพาะการสร้างบทโขนที่ปรับปรุงใหม่ เช่น บทโขนชุดนางลอย ที่แสดงในโรงละครศิลปากร (ปี 2490) การแสดงชุดรามเกียรติ์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ (ปี 2500- 2501) ตอนพระรามครองเมือง (ปี 2501-2502) และตอนอื่นๆอีกหลายตอน ซึ่งได้ปรับปรุงบทให้เหมาะสมกับการชมโดยประชาชน ดังจะได้อธิบายรายละเอียดต่อไป

<u>กลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติ</u>

ในช่วงนี้มีการนำโขนออกแสดงเพื่อการชมสำหรับผู้ชมชาวต่างประเทศหลายครั้ง ทั้งการจัดสร้างโขนเพื่อรับราชอาคันตุกะ และการนำโขนไปแสดงต่างประเทศ มีการปรากฏของเอกสารที่บันทึกไว้ว่ากรมศิลป์มีนโยบายเอาใจผู้ชมต่างประเทศ มีการไปดูงานต่างประเทศบ่อย และมีการตัดต่อบทโขนใหม่ให้เร็วขึ้น (กรมศิลปากร, 2496)

การที่มีผู้ชมชาวต่างชาติซึ่งมีการรับรู้ต่อเรื่องราวรามเกียรติ์และการแสดงที่แตกต่างจากคนไทย ส่งผลต่อรูปแบบโขนที่ต้องการสื่อสารแก่ผู้ชมกลุ่มนี้โดยเฉพาะ เกิดการพัฒนาโขนให้เป็นรูปแบบใหม่โดยมีการสื่อสารโดยใช้ภาพมากกว่าสื่อโดยนาฏลักษณ์หรือจากภาษา มีส่วนทำให้แนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ ของโขนมีลักษณะแตกต่างจากทั่วไป

ลักษณะการแสดงโขนสำหรับให้กลุ่มผู้ชมต่างชาติชม จะได้พัฒนามาเป็นโขนอีกกลุ่มหนึ่ง คือโขนเฉลิมกรุง ซึ่งมีแนวคิดรูปแบบบางประการที่สืบเนื่องมาจากโขนกรมศิลปากร ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไป

5.4.1.3 ปัจจัยจากผู้สนับสนุน

ปัจจัยสำคัญได้แก่ นโยบายของรัฐซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์สำคัญ ได้ถ่ายทอดมายังผู้ผลิตคือกรมศิลปากร โดยในปี 2490 จอมพล ป.พิบูลสงครามมีนโยบายมุ่งเน้นการนำเอาวัฒนธรรมไทยมาใช้เป็นเครื่องมือในการเพิ่มความภาคภูมิใจความรักในความเป็นไทยเป็นสำคัญ อีกทั้งยังใช้การแสดงเป็นสื่อที่จะสอดแทรกแนวคิด หน้าที่พลเมืองที่ดีในการแสดงเหล่านั้นด้วย มีการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยต่อสาธารณชนขึ้น ในโรงละครกรมศิลปากรและสังคีตศาลา

นอกจากนี้ กรมศิลปากรยังมีการขอความร่วมมือจากหน่วยงานอื่นๆของรัฐ เพื่อให้ช่วยทำการประชาสัมพันธ์การแสดงต่อสาธารณชน เช่น เสนอข่าวทางวัฒนธรรมเผยแพร่ทางวิทยุกระจายเสียง เผยแพร่เอกสารทางวัฒนธรรมในสิ่งพิมพ์ไปตามห้องสมุด สถานศึกษา (กรมศิลปากร, 2500, น.183) และในปี 2492 มีการจัดทำโครงการนำนักเรียนมาชมศิลปะไทยในวันเสาร์ที่ 5 ของทุกเดือน มีทั้งการชมพิพิธภัณฑ์และการแสดงของกองการสังคีตในระยะประมาณ 45 นาทีและมีการอธิบายประกอบ (กรมศิลปากร, 2497ก)

นอกจากนั้นมีนโยบายการใช้สื่อสมัยใหม่ในขณะนั้นมาใช้ในการเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติไปสู่ประชาชนทั่วประเทศ โดยให้ทุกกองส่งเรื่องไปบรรยายวิทยุ เขียนบทความเรื่องการดนตรีและการละครไปบรรยาย โดยส่งกระจายเสียงทางวิทยุทุกเดือน และขอความร่วมมือกระทรวงศึกษาธิการในการจัดนักเรียนเข้าชมการแสดงโดยมีการแสดงโขนรวมอยู่ด้วย (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550, น.123-125)

นอกจากการแสดงที่โรงละครในกรุงเทพฯแล้ว รัฐบาลได้มีการเผยแพร่การแสดงวัฒนธรรมไทยไปสู่จังหวัดต่างๆ โดยมีนาฏศิลป์ของกรมศิลป์ไปแสดงในหลายแห่งของประเทศ มีการจัดส่งหน่วยวัฒนธรรมเคลื่อนที่ เพื่อเป็นสื่อในการนำนโยบายรัฐไปเผยแพร่โดยเฉพาะในด้านการครองตน (กรมศิลปากร, 2500, น.184) โดยแสดงและบรรยายเรื่องศิลธรรมและวัฒนธรรมสลับกันไปพร้อมกับการเผยแพร่วัฒนธรรม การแสดงแต่ละแห่งอาจมีระยะเวลาหลายวันและแต่ละวันมีการแสดงหลายประเภท ซึ่งจากการพิจารณาเอกสารต้นฉบับพบว่ามีการแสดงโขนเป็นส่วนหนึ่งของโปรแกรมการแสดงด้วย (กรมศิลปากร, 2497ข)

จะเห็นได้ว่าในช่วงนี้นักแสดงของกรมศิลปากรได้รัฐบาลมาเป็นผู้สนับสนุนหลัก ทำให้การขอความร่วมมือจากหน่วยงานอื่นๆให้ช่วยเผยแพร่วัฒนธรรมจึงเป็นไปได้ด้วยดี การแสดงโขนจึงมีฐานะที่เป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมแสดงความภาคภูมิใจของชาติที่เผยแพร่ไปในกลุ่มประชาชน มิใช่เพียงแค่การแสดงในราชพิธี รัฐพิธี ดังเช่นแต่ก่อนแล้ว

อย่างไรก็ตาม สถาบันพระมหากษัตริย์ยังคงมีบทบาทอยู่เช่นเดิม โดยเฉพาะการสร้างวาระให้โขนกรมศิลปากรมีโอกาสได้แสดงในราชพิธีต่างๆตามประเพณีเดิม รวมทั้งโอกาสของการแสดงต้อนรับราชอาคันตุกะซึ่งมีอยู่หลายครั้ง และมีการแสดงโขนเพื่อให้ชาวต่างชาติชม ทำให้เกิดการแสดงโขนในอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งใช้แสดงต่อชาวต่างชาติโดยเฉพาะ

5.4.2. ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดง

วัตถุประสงค์ของการผลิตโขนในยุคนี้คือการนำเอาโขนที่ได้ฟื้นฟูมาแล้วในยุคแรกมาทำการเผยแพร่ให้กับประชาชน ดังนั้นปัจจัยที่มีผลต่อกระบวนการออกแบบและรูปแบบการแสดงจึงได้แก่ “ผู้ชม” ซึ่งเป็นประชาชนทั่วไปเป็นหลัก มีการคำนึงถึงการเข้าชมของผู้ชมในโรงละครในรูปแบบของ” โขนฉาก” และมีระยะเวลา ช่วงเวลาของการแสดงสอดคล้องกับความสะดวก วิถีชีวิตของผู้ชมในเขตเมือง รวมถึงรสนิยม ความชอบของผู้ชมอีกด้วย

5.4.2.1 บทโขน : ปรับปรุงใหม่เพื่อการชมของประชาชนในโรงละคร

หากสังเกตบทโขนของกรมศิลปากรที่เขียนขึ้นในช่วงของแรกซึ่งแสดงที่โรงละครศิลปากร ที่หน้าปกจะระบุไว้ว่า “กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่” ทั้งนี้เนื่องจาก เหตุผลของการนำโขนไปแสดงในโรงละครให้ประชาชนชม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ การแสดงและการเดินเรื่องอย่างมาก บทโขนที่เขียนไว้เดิมจึงไม่รองรับความต้องการใหม่ในการแสดงโขนให้ประชาชนชมในโรงละคร

ปัจจัยจากความต้องการ วิถีชีวิต รสนิยมของคนดูกลุ่มประชาชน มีผลต่อการแสดงในโรงละคร ซึ่งเป็นการแสดงโขนฉาก สามารถเล่าเรื่องรามเกียรติ์ได้ให้จบภายในเวลา 2 ชั่วโมง 40 นาที (กรมศิลปากร, 2500, น.4) ซึ่งเป็นระยะเวลาที่พอเหมาะกับการเข้าชมของผู้ชมในยุคใหม่ การแสดงในโรงละครแบบโขนฉากจึงมีผลสูงต่อบทโขน ทำให้ต้องแบ่งการดำเนินเรื่องออกเป็นแต่ละฉาก ทั้งนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ระบุแนวคิดไว้ในคำนำบทโขนหนุมานอาสาไว้ว่า “ให้เรื่องดำเนินกะทัดรัดเหมาะแก่การแสดงและฉากที่กำหนดให้สร้างขึ้น” “มีการตัดฉากเสียใหม่ ปรับปรุงแก้ไขบทให้กะทัดรัด แต่คงดำเนินความไปครบตามบทละครรามเกียรติ์ในพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2” (กรมศิลปากร, 2495, น.ก)

ในช่วงแรกที่นำโขนให้ประชาชนชมในโรงละครนั้นได้ใช้บทละครจากสมัยก่อนมาปรับใช้ แต่บทเหล่านั้นหลายชุดเป็นแบบละคร แม้การนำมาใช้จะบิดผันให้เป็นการแสดงแบบโขนก็ตาม ดังนั้นในเวลาต่อมาจึงได้สร้างบทที่ปรับปรุงให้เหมาะสม เช่น บทโขนชุดนางลอย (ปรับปรุงขึ้นจากบทพระราชนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ แสดงในโรงละครศิลปากร วันที่ 29 พย. 57 ถึง 11 ธค. 2490) และบทโขนหนุมานอาสา (ใช้บทของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 มาดัดแปลง แสดงในโรงละครศิลปากร วันที่ 7 เดือนพฤศจิกายน ปี 2495) ทำให้เรื่องราวกระชับขึ้นตามความนิยมของคนดู เป็นบทโขนที่ใช้สำหรับการแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของประชาชนเป็นหลักอย่างชัดเจน ซึ่งมีความแตกต่างจากเดิม แต่ก็ยังเดินเรื่องแบบเป็นตอนตามเดิม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.43)

ปรากฏการณ์สำคัญในด้านของบทโขนคือ นอกเหนือจากจะมีการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เป็นตอนๆแล้ว ยังมีการสร้างบทโขนเล่าเรื่องรามเกียรติ์แบบย่อให้ได้ภายในการแสดง

ชุดเดียว โดยใช้ชื่อว่า “บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่” จัดแสดง ณ โรงละคอนกรมศิลปากร เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2500 โดยนำเอาเฉพาะตอนสำคัญมาตัดต่อให้เป็นชุดเดียว โดยธนิต อยู่โพธิ์ ได้ให้เหตุผลของการจัดรามเกียรติ์ฉบับย่อนี้ว่า “ก่อนนี้การแสดงแบ่งออกเป็นตอนๆ เรียกว่า “ชุด” แต่ละชุดใช้เวลาแสดงครั้งละหลายชั่วโมง แต่เมื่อคราวที่กรมศิลปากรได้จัดแสดงออกเป็นชุดๆตามฤดูกาลประจำปีแล้วได้มีผู้เสนอว่าอยากให้แสดงโขนที่จบในครั้งเดียว จึงได้จัดทำขึ้น โดยยึดเอาส่วนสำคัญเกี่ยวกับตัวละครหลัก คือ พระราม นางสีดา ทศกัณฐ์ แต่ให้น้ำหนักความสำคัญกับตัวประกอบลดลงไป โดยยังคงพยายามรักษาศิลปะหลักใหญ่ที่สำคัญ เช่น นาฏลักษณ์ของ พระ นาง ยักษ์ ลิง กระบวนท่าในการตรวจพล ยกทัพ ท่ารบ เอาไว้ แต่อาจจะขาดกลเม็ดบางอย่างไป ที่เคยแทรกไว้ เมื่อไม่เข้ากับบทใหม่” (กรมศิลปากร, 2495, น.3-4)

การที่มีโรงละคร ทำให้เริ่มมีการให้ความสำคัญกับภาพมากขึ้น ถึงขนาดที่มีการปรับบทเพื่อที่จะโชว์ภาพของฉากที่สวยงาม ตัวอย่างเช่น บทโขนหนุมานอาสาที่แสดงในปี 2495-2496 จะมีการปรับสถานที่ในฉากที่ฤาษีโคบุตรเข้าไปพบทศกัณฐ์พร้อมกับหนุมาน จากท้องพระโรงในกรุงลงกามาเป็นพระตำหนักในอุทยาน เพื่อจะแสดงฉากใหม่ไม่ให้ซ้ำซาก แต่ยังคงยึดเนื้อเรื่องเดิม (กรมศิลปากร, 2495, น.ข)

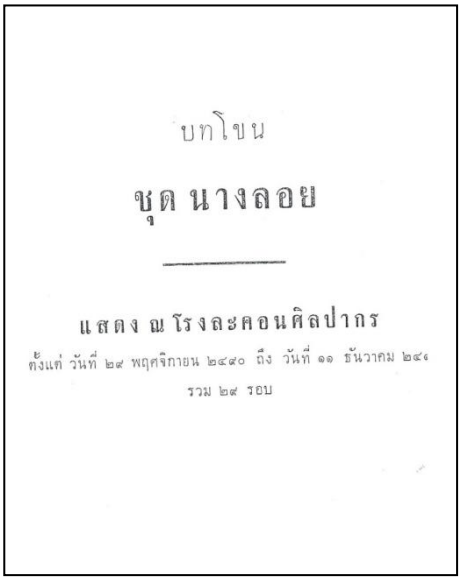
หลังจากเกิดบทโขนฉากซึ่งเป็นบทที่กรมศิลปากรเขียนปรับปรุงขึ้นใหม่แล้ว บทโขนฉากก็ได้ถูกนำไปใช้เป็นต้นแบบของโขนประเภทอื่นๆเช่น โขนกลางแจ้ง และโขนหน้าจอ อีกด้วย แม้ว่าสถานที่ เวทีจะแตกต่างกัน ไม่มีการเปิดปิดหน้าม่าน แต่โครงสร้างของบทก็นำเอาโขนฉากมาปรับใช้ (ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์ 13 มกราคม 2557) ตัวอย่างเช่น

ก่อนนี้โขนหน้าจอมีโครงสร้างบทที่เป็นแบบฉบับ คือ มีการตั้งพระ มีเพลงเปิดตัวพระ ตั้งยักษ์ ใช้เพลงเปิดตัวยักษ์ หลังจากนี้มีการพากย์ เจรจา (ไม่มีร้อง และไม่มีบท ใช้ด้นเอา) คนบอกบทคือคนพากย์ซึ่งจะแต่งเดี่ยวนั้น คนรำตีบทแสดงกันไปตามคนพากย์ แต่หลังจากนั้น เมื่อมีบทโขนฉาก ก็เริ่มเอาบทโขนฉากมาปรับใช้ ทำให้มีบทร้องมากขึ้น

โขนกลางแปลงตามแบบฉบับเดิมไม่มีร้อง แต่เมื่อกรมศิลป์แสดงโขนกลางอุทยานได้นำบทโขนฉากมาปรับใช้ มีการตัดแบ่งตอนเป็นช่วงๆ แล้วหาวิธีเชื่อมเรื่องเอาโดยคนทำบท ไม่มีม่าน แต่ต้องหาทางเอาสิ่งที่มีอยู่ในสถานที่นั้น รวมกับเครื่องโรงต่างๆมาประกอบกันในการแสดงแต่ละฉาก ดังนั้น โขนกลางอุทยานรัชกาลที่ 2 ที่จัดแสดงประจำ ไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นโขนกลางแปลง แม้ว่าพื้นที่จะเป็นกลางสนาม ไม่มีฉาก แต่ลักษณะการแสดงมีอิทธิพลของบทโขนฉากปนอยู่ (เกษม ทองอร่าม , สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

<u>หมายเหตุ</u> อันที่จริงลักษณะการแสดงแบบโขนฉากเคยมีมาแล้วก่อนหน้า และอาจเป็นแบบอย่างต้นแบบของกรมศิลป์บางส่วนก็ได้ โดยในสมัยรัชกาลที่ 5 โรงละคร prince Therature และในรัชกาลที่ 6 มีปรากฏว่าบทโขนละครได้ถูกดัดแปลง คือ เปลี่ยนการเปิดเรื่อง การตัด การเพิ่ม การเปลี่ยนรายละเอียด โดยใช้ละครดึกดำบรรพ์มาเป็นแบบในการสร้างบท ใช้แสดงบนเวที มีฉาก มีม่าน แบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นตอนๆ ซึ่งเป็นแบบที่ได้อิทธิพลจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงวิวัฒน์ (พุฒิมาศ พุ่มพวง, 2540, น.9 อ้างถึงใน ธวัชชัย ดุสิตกุล, 2547, น .9) นอกจากนี้ ในด้านบทโขนที่เป็นโขนฉาก เคยมีแล้วในรัชกาลที่ 6 โรงละครมิสกวัน โดยนำเอาบทโขนมาแบ่งเป็นชุดเป็นตอนโดยแต่ละตอนมีโครงเรื่องสมบูรณ์ในตัวเอง ทำให้เหมาะสมแก่เวลาในการแสดง ที่สามารถเลือกตอนใดตอน

หนึ่งไปแสดงได้เลยตามเหมาะสม และบางตอนบางบทมีลักษณะอธิบายลักษณะของฉาก ซึ่งทำให้แสดงเป็นโขนฉากได้ เช่น ตอนอภิเษกสมรส และสีดาหายเป็นต้น อย่างไรก็ตาม บทโขนเหล่านี้ส่วนใหญ่มีที่มาจากรามายณะฉบับภาษาอังกฤษ (ธวัชชัย ดุสิตกุล, 2547, น.174-176) มีเนื้อหาและระยะเวลาการแสดงยาวมาก เป็นบทโขนสำหรับให้บุคคลในราชสำนักชม มิได้ออกแบบการแสดงให้ประชาชนชมดังเช่นในโรงละครแห่งชาติ


บทโขน

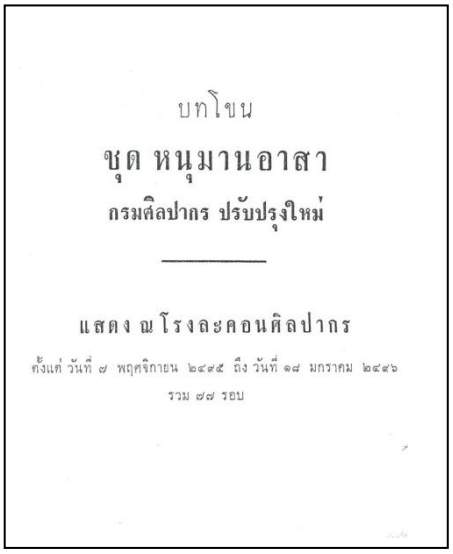
ชุด นางลอย

แสดง ณ โรงละคอนศิลปากร

ตั้งแต่ วันที่ ๒๙ พฤศจิกายน ๒๔๙๐ ถึง วันที่ ๑๑ ธันวาคม ๒๔๙

รวม ๒๙ รอบ

ภาพที่ 5.1 บทโขนตอนนางลอย (พศ. 2490-2491) และภาพการแสดงตอนนางลอย
จาก บทโขน *กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พศ. 2507*. โดย กรมศิลปากร. (2506). ม.ป.ท. : ม.ป.พ. น. 59-60


บทโขน

ชุด หนุมานอาสา

กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่

แสดง ณ โรงละคอนศิลปากร

ตั้งแต่ วันที่ ๗ พฤศจิกายน ๒๔๙๕ ถึง วันที่ ๑๘ มกราคม ๒๔๙๖

รวม ๗๗ รอบ

ภาพที่ 5.2 บทโขน ตอนหนุมานอาสา (พศ. 2495-2496) และภาพการแสดง ตอนหนุมานอาสา จะเห็นได้ว่าหน้าปกมีระบุว่า “กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่”
จาก *บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด หนุมานอาสา กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดพิมพ์ขึ้น ประกอบการแสดงของศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป ของกรมศิลปากร ณ โรงละครศิลปากร เดือน พฤศจิกายน พุทธศักราช 2495*. โดย กรมศิลปากร, 2495, ม.ป.ท. : ม.ป.พ. น.148, 150

บทโขน

เรื่อง

รามเกียรติ์

ชุด พระรามเดินดง

กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่

แสดง ณ โรงละคอนศิลปากร

ตั้งแต่ วันที่ ๒๙ พฤศจิกายน ๒๕๐๐ ถึง วันที่ ๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๑

รวม ๘๔ รอบ

นารายณ์ปราบนนทุก

ในการแสดงโขน

ชุด

พระรามเดินดง

ณ โรงละคอนศิลปากร

เมื่อ

เดือนพฤศจิกายน ๒๕๐๐

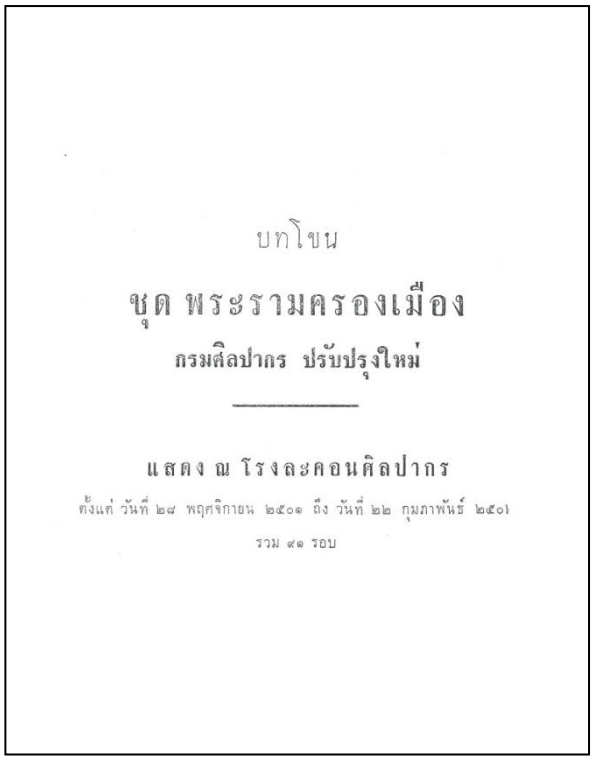
ถึง

เดือนกุมภาพันธ์ ๒๕๐๑

พระรามตามกวาง ในการแสดงโขน ชุด พระรามเดิน

ภาพที่ 5.3 บทโขนและภาพการแสดงโขน ชุด พระรามเดินดง พศ. 2500-2501 การแสดงบทโขนชุดนี้เนื้อเรื่องจะแตกต่างจากพระรามเดินดงในสมัย รัชกาลที่ 4 แต่จะเป็นการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ตั้งแต่นารายณ์ปราบนนทุก ถึงพระรามคืนนคร ให้จบภายในชุดเดียว

จาก *บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พศ. 2507*. โดย กรมศิลปากร, 2506, ม.ป.ท. : ม.ป.พ. น.194-195



บทโขน

ชุด พระรามครองเมือง

กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่

แสดง ณ โรงละครคอนศิลปากร

ตั้งแต่ วันที่ ๒๘ พฤศจิกายน ๒๕๐๑ ถึง วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๑

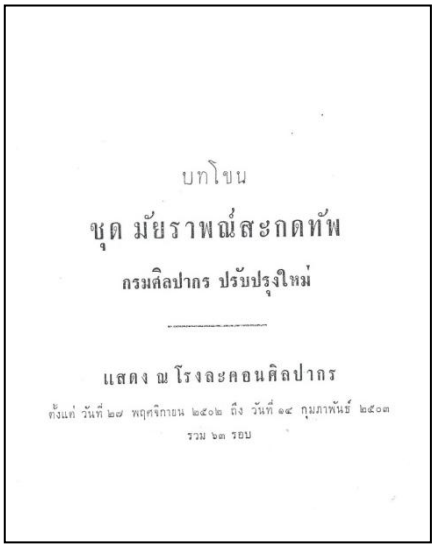
รวม ๙๑ รอบ

พระมงกุฎกับพระลบ
จับและขี่ม้าอุปการ

ในการแสดงโขน
ชุด
พระรามครองเมือง

ภาพที่ 5.4 บทโขนและภาพการแสดง ชุด พระรามครองเมือง พศ.2501-2502 การแสดงเป็นการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ต่อจากชุด พระรามเดินดง โดยจับเรื่องตั้งแต่พระมงกุฎพระลบประลองศร จนถึงนางสีดาหนีไปพึ่งพระแม่ธรณี

จาก *บทโขน ชุด พระรามครองเมือง กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ โรละครศิลปากร เดือน พฤศจิกายน 2501*, โดย กรมศิลปากร, 2501, ม.ป.ท. : ม.ป.พ.น.231-232



บทโขน

ชุด มัยราพณ์สะกดทัพ

กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่

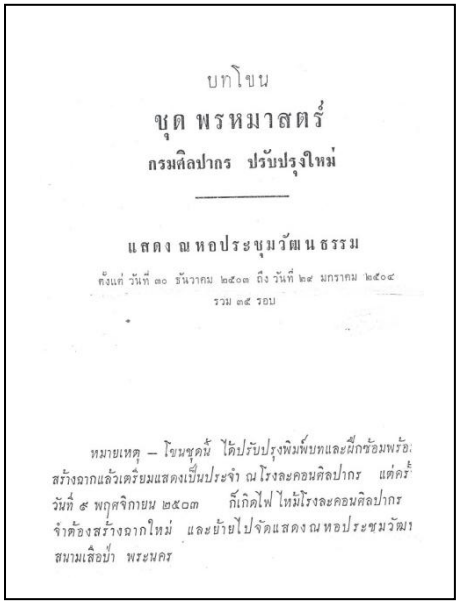
แสดง ณ โรงละครศิลปากร

ตั้งแต่ วันที่ ๒๗ พฤศจิกายน ๒๕๐๒ ถึง วันที่ ๑๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๓

รวม ๖๓ รอบ

ภาพที่ 5.5 บทโขนและภาพการแสดงตอน ไมยราพย์สะกดทัพ พศ. 2502-2503

จาก *บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พศ. 2507*. โดย กรมศิลปากร, 2506, ม.ป.ท. : ม.ป.พ. น. 25-26



บทโขน

ชุด พรหมาสตร์

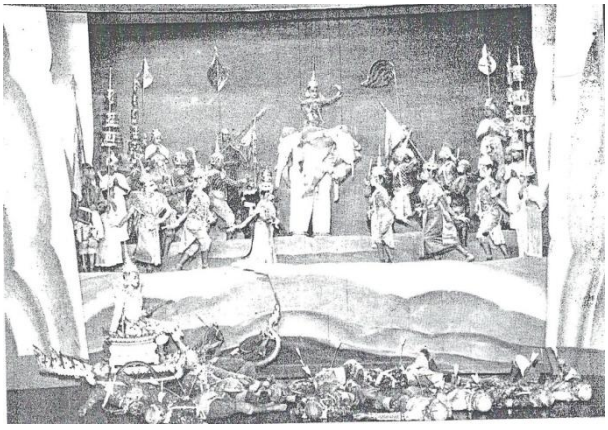
กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่

แสดง ณ หอประชุมวัฒนธรรม

ตั้งแต่ วันที่ ๓๐ ธันวาคม ๒๕๐๓ ถึง วันที่ ๒๙ มกราคม ๒๕๐๔

รวม ๓๕ รอบ

หมายเหตุ – โขนชุดนี้ ได้ปรับปรุงพิมพ์บทและฝึกซ้อมพร้อ
สร้างฉากแล้วเตรียมแสดงเป็นประจำ ณ โรงละครศิลปากร แต่ครั้
วันที่ ๕ พฤศจิกายน ๒๕๐๓ ก็เกิดไฟไหม้โรงละครศิลปากร
จำต้องสร้างฉากใหม่ และย้ายไปจัดแสดง ณ หอประชุมวัฒ
สนามเสือป่า พระนคร



ภาพที่ 5.6 บทโขนและภาพการแสดง ตอนพรหมาสตร์ พศ. 2503-2504

จาก *บทโขน ชุดพรหมาสตร์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ หอประชุมวัฒนธรรม เมื่อเดือนธันวาคม 2503 โรงละครศิลปากร เดือน พฤศจิกายน 2500 กรุงเทพมหานคร*, โดยกรมศิลปากร. (2503). ม.ป.ท : ม.ป.พ. 2500. น.78-77)

5.4.2.2 นาฏลักษณ์

สิ่งที่เกิดการปรับปรุงในการแสดงโขนที่สำคัญของยุคนี้คือการตัดทอน ปรับปรุงบทโขน และมีบทร้องแทนการพากย์เจรจามากขึ้น แต่สำหรับการแสดงนาฏศิลป์ในช่วงนี้จะยังคงมีท่ารำเต็มที่ ละเมียดละมัย มีการคิดท่ารำใหม่ๆจากครูต่างๆ ฝึกลีลาพระ ยักษ์ ลิง ให้กับผู้เล่นใหม่ๆ แต่ทั้งหมดนี้ก็ยังคงเน้นการอนุรักษ์ ต้องรำตามกระบวนรำครบ มีการแสดงที่เป็นมาตรฐานมาก กระบวนการออกกราวยังคงเป็นแบบเก่าอยู่ (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557 และ ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

5.4.2.3 ตลก (ตามจารีตเดิม ยังไม่มีลอยดอก)

หน้าที่หลักของตลกในการแสดงนั้น ส่วนหนึ่งคือการที่ให้นักแสดงได้มีการพักจากการแสดงที่ยาวนาน โดยมีตลกมาคั่นไว้ ในแบบดั้งเดิมจะเป็นตลกหน้าม่าน เพื่อให้ผู้แสดงอื่นๆ ไปพักผ่อนหรือเตรียมตัวแสดงต่อไป นอกจากนี้แล้ว ยังเป็นส่วนที่ช่วยทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกเบื่อ แต่มีการผ่อนคลาย อีกทั้งยังมีประโยชน์ในการสือสารวัฒนธรรมของสังคมอีกด้วย

ตลกในโขน เป็นส่วนประกอบที่มีความโดดเด่นไม่แพ้ส่วนอื่น เนื่องจากโขนเป็นการแสดงที่มีจารีตเคร่งครัดมาก การมีตลกทำให้โขนมีเป็นพื้นที่พิเศษ ที่จะทำให้เกิดการยืดหยุ่นจากรูปแบบที่ตายตัว มีการผ่อนคลาย และสร้างประเด็นตามที่คนดูชอบหรือสนใจได้ บทตลกจึงสะท้อนบริบทของการชมโขนได้อีกทางหนึ่ง

สำหรับตลกที่นำมาแสดงในช่วงระยะเวลานี้จะยังคงเป็นตลกแบบเดิม คือยังรักษาจารีตเดิมไว้ เป็นแบบตลกหลวง ซึ่งจะมีบทตลกที่รูปเป็นแบบเดียวกัน ในการแสดงครั้งต่างๆ โดยบทตลกจะไม่ใส่ไว้ในบทโขน แต่ผู้แสดงจะต้องทราบเอง ตลกในช่วงนี้จะยังไม่ได้ปรับให้มีเรื่องราวที่ทันสมัย แต่จะเน้นการแสดงแบบจารีต มีแบบแผน แม้จะมีตลกก็ทำได้เฉพาะบางช่วง และเป็นตลกหลวงที่ยังคงเล่าสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่ในตัวเรื่องรามเกียรติ์

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ระบุแบบแผนของการเล่นตลกโขนไว้ว่า “ศิลปะของตลกโขนละคร ไม่เล่นลอยดอก อย่างจำอวด (คำว่าเล่นลอยดอก คือการเล่นไปตามอารมณ์ ไม่ต้องอาศัยหลักอะไร ขบขันไปโดยอัตโนมัติ) แต่ตลกโขนจะต้องรู้เรื่องดี โดยเป็นการเล่นแทรกในระหว่างตัวพลๆให้ตัวเอกพักเนื่อย มิใช่เล่นกับโขนตัวสำคัญ และมีแบบแผนวางไว้ให้เล่น จะต้องเป็นเรื่องที่คนส่วนมากทราบและเข้าใจจึงจะขัน ยกตัวอย่างเช่น ตอนเกณฑ์พลยักษ์พลลิงจะต้องรู้ว่าอะไรเป็นเรื่องชวนหัวของสัสดีการที่สัสดีชอบนั่งหลับ หรือตอนตามหมอมารักษากุมภกรรณ เมื่อถูกสามทหารรุมรบจนหนีมาเมื่อตอนถอนต้นรัง ก็จะมีแบบแผนให้มีการตามตัวหมอตำแย หมอนวดมา หรือตอนถวายลิง ตลกฤาษีจะต้องรู้ไม้เล่นของทศกัณฐ์และหนุมานและวิธีการของคนพากย์และเจรจาด้วย ดังนั้น ตลกจึงต้องมีปฏิภาณเฉียบแหลม มีความรู้ที่ดี” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534, น.117-118)

นอกจากนั้น จากการสัมภาษณ์ครูโขนบางท่าน ยังได้ยกตัวอย่างของมุขตลกบางประการเช่น ตอน ขาดเศียรขาดกร ร้องว่า

" ตบมือเปาะเปาะเยาะพระราม ท่านมาทำสงครามกับนายเรา
ฆ่านายเราไม่ตายทำไมจะได้สีดา จงยกทัพกลับพาราเถิดพระราม”
(ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์ 13 มกราคม 2557)

อีกตัวอย่างหนึ่งคือ

“สุครีพทำไมตัวแดง สุครีพทำไมตัวแดง ไปกินน้ำแข็ง อยู่บ้านยายคง
หนุมานทำไมตัวขาว หนุมานทำไมตัวขาว ไปกินน้ำข้าว อยู่บ้านยายคง
องคตทำไมตัวเขียว องคตทำไมตัวเขียว ไปกินน้ำ.....อยู่บ้านยายคง”
(จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

หรือ

“องคตทำไมตัวเขียว องคตทำไมตัวเขียว ไปตกร่องเรี่ยว อยู่บ้านยายคง”
(ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

ตลกในสมัยนั้น มีครูยอแสง ครูเจริญ ครูเสรี ออกมาแสดงตลกด้วย
(ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

5.4.2.4 ฉาก เครื่องโรง เครื่องแต่งกาย

การจัดทำหัวโขนและเครื่องแต่งกาย ตลอดจนเครื่องโรงและฉากในยุคนี้จะออกแบบและจัดทำโดยช่างฝีมือหรือระดับศิลปินชั้นครู มีประสบการณ์ทำงานในด้านนั้นๆเป็นระยะเวลายาวนานจนชำนาญการ มีพื้นฐานการศึกษาในงานช่างอย่างดีมาก่อน สามารถคิดสร้างสรรค์ออกแบบงานโดยมีความรู้ความเข้าใจในตัวงานอย่างเชี่ยวชาญและทราบความเหมาะสม ซึ่งแตกต่างจากช่วงหลังที่จะเป็นงานช่างจากผู้รับเหมาภายนอกที่ไม่ได้เน้นฝีมือ หรือไม่ได้ศึกษาอย่างชำนาญการ แต่จะเน้นการจัดทำตามแบบที่กำหนดสำเร็จรูปไว้ ดังจะได้กล่าวถึงภายหลัง

(1) เครื่องแต่งกาย (การปรับเปลี่ยนเพื่อใช้ชมในโรงละคร)

จากรูปแบบเดิม เครื่องแต่งกายโขนและละครหลวงมีรายละเอียดมาก ใช้งานปักที่นำวัสดุมีค่าขนาดเล็กๆมาทำ เนื่องจากการแสดงโขนละครหลวงเดิมทีเป็น“ละครพื้นต่ำ” หมายถึงการแสดงบนพื้นราบ ระดับเดียวกับผู้ชม จึงสามารถมองเห็นรายละเอียดได้ชัดเจน ความปราณีตของพัตราภรณ์จึงถูกเน้นเป็นพิเศษ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2547, น.10) แต่การที่มีโรงละคร ทำให้เกิดการชมจากเวทีในระยะไกล การแสดงโขนจึงมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายใหม่

หลังจากมีการสร้างโรงละครแห่งชาติแล้วพบว่า ลวดลายเล็กๆนั้นไม่เหมาะที่จะแสดงบนเวทีของโรงละครซึ่งผู้ชมอยู่ไกลกว่าเดิมอาจจะมองรายละเอียดไม่เห็น จึงจัดสร้างเครื่องแต่งกายขึ้นมาใหม่ โดยมีลักษณะสำคัญคือ ลายประดับจะปักเป็นลายใหญ่ จากเดิมใช้ดิ้นเงิน ดิ้นทอง ต่อมาใช้ดิ้นขาว ดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง และเลื่อมขนาดใหญ่ เพื่อให้ผู้ชมในโรงละครสามารถเห็นลายได้จากระยะไกล และมีลักษณะวูบวาบในเวที ซึ่งแนวคิดของท่านธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวว่า “ลวดลายเครื่องแต่งกายโขนได้มีการออกแบบให้เห็นลวดลายใหญ่ เพื่อจะมองเห็นได้ระยะไกล” (ประเมษฐ์ บุณชัย, 2547, น.69)

การจัดสร้างเครื่องแต่งกายชุดใหม่ แม้ลายจะใหญ่แต่ก็เป็นลวดลายที่ยังมีความงาม ความต่อเนื่องและพริ้วไหว เนื่องจากช่างปักสามารถปักได้ตามที่ผู้ออกแบบเขียนลายไว้

สำหรับการปรับปรุงเครื่องแต่งกายนี้ แต่เดิมนั้นเครื่องแต่งกายของโขนสีเสื้อที่เป็นส่วนของกายกับแขนยังคงเป็นคนละสีอยู่ โดยอาจมีที่มาจากการใส่เสื้อเกราะของตัวโขนทำให้เป็นคนละสี แต่ภายหลังเปลี่ยนให้ตัวละครที่สำคัญมาแต่งสีเดียวกันเพราะงบน้อย จึงต้องทำให้สามารถนำไปใช้กับละครตัวอื่นๆได้ เช่น สีเสื้อแดงก็ใช้กับพระพรตได้ หรือใช้เป็นอิเหนาได้ เสื้อสีเหลือง

ใช้เป็นสุพรรณหงส์ได้ เสื้อเขียวสามารถใช้แสดงได้หลายตัวละคร อย่างไรก็ตามตัวเสนายังคงใช้สองสีเหมือนเดิม เช่น เสนาเสื้อแดง แขนเขียว เสื้อเขียว แขนแดง เปาวนาสูร แขนขาว ตัวม่วง ส่วนลวดลายในเครื่องแต่งกายนั้น ยังคงเห็นลวดลายชัดเจน เห็นการผูกลาย และการสะบัดของกนก (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557 และ 23 กุมภาพันธ์ 2558 และ สุพรทิพย์ ศุภรกุล, สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2557)

งานเครื่องแต่งกายของสำนักการสังคีตในช่วงนี้ ยังมีการออกแบบและจัดทำโดยช่างฝีมือ แม้จะออกแบบใหม่แต่ยังมีความประณีต ผู้ออกแบบและผู้จัดทำยังมีความรู้ความเข้าใจในตัวลวดลาย นอกจากนั้น งานศีรษะโขนก็ได้จัดทำโดยช่างฝีมือ โดยมีช่างคนสำคัญคือ ครูชิต แก้วดวงใหญ่

(2) การออกแบบฉาก : ความรุ่งเรืองของโขนฉาก

<u>นายโหมด ว่องสวัสดิ์</u>

ผู้สร้างฉากคนสำคัญในยุคนี้ คือนายโหมด ว่องสวัสดิ์ (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งได้เป็นผู้สำคัญในการออกแบบฉาก เครื่องโรง ที่ใช้ในโรงละคร ตลอดช่วงเวลาของยุคสมัยนี้ ก่อนที่นายทวีศักดิ์ จะเป็นผู้ที่มีอิทธิพลในรุ่นต่อมา อย่างไรก็ตามรูปแบบบางประการที่นายโหมดได้ออกแบบไว้ยังคงได้รับการสืบทอดอยู่บ้าง

นายโหมด ว่องสวัสดิ์ จบการศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง รับราชการเป็นพนักงานออกแบบประจำกรมวิสามัญศึกษา แต่ต่อมาได้เข้ามาอยู่ในกองสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร มีการออกแบบฉากโขนละครต่างๆจำนวนมาก รวมถึงเครื่องแต่งกาย เครื่องโรง นอกจากนั้นมีผลงานอื่นๆที่สำคัญทั้งด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม เช่น อาคารโรงเรียนวชิราวุธ จิตรกรรมระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม งานซ่อมแซมวัดบวรนิเวศน์ การออกแบบลวดลายบนบานประตูหน้าต่างของวัด เป็นต้น (อิทธิพล รัชเวทย์, 2543, น.66-68) เนื่องจากภูมิหลังของนายโหมด เป็นช่างฝีมือผู้ชำนาญการในงานช่างไทยหลายสาขางานออกแบบฉากจึงให้ความสำคัญในส่วนประกอบต่างๆทั้งในระดับโครงสร้างและในรายละเอียด เช่น ลวดลายประดับ สีสันในลวดลาย รวมถึงการใช้เทคนิคพิเศษต่างๆ เช่น ไฟไหม้ฝนตกอีกด้วย ซึ่งนายโหมดจะเป็นผู้ออกแบบทั้งหมด นอกจากนั้นการที่นายโหมดมีความรู้ด้านงานช่างอย่างลึกซึ้ง ทำให้สามารถระบุได้ว่ารูปแบบฉาก เครื่องโรง จะมีลักษณะเช่นใดจึงจะถูกต้องตามจารีตประเพณี ยกตัวอย่างเช่นการใช้โกศในโขนชุดพระรามครองเมือง สามารถออกแบบมีส่วนประกอบเหมือนเมรุมาศจริง นอกจากนั้นยังพิจารณาถึงยศ ตำแหน่ง ของตัวละคร ซึ่งจะใช้รูปแบบโกศ เครื่องยศต่างกัน (สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557)

ในทำนองเดียวกัน ส่วนประกอบของงานช่าง งานสถาปัตยกรรม แม้ว่าจะเป็นเพียงฉากโขน แต่ก็ต้องมีรายละเอียดตามจริง โดยนายโหมดมีความเห็นว่า หากมีผู้ชมที่มีความรู้จะได้ไม่ตำหนิว่าช่างทำโดยไม่รู้จริงได้ อย่างไรก็ตามยังคงคำนึงถึงการชมจากระยะไกล ทำให้ออกแบบลายโดยมีรายละเอียดที่สามารถมองจากเวทีได้ ไม่ทำรูปแบบรายละเอียดมากเกินไปจนมองไม่เห็นในการแสดงจริง นอกจากนี้ยังมีการใช้รูปแบบฉากที่ต่างกันเพื่อระบุฝ่ายของตัวละคร คือ ฝ่ายพระรามจะใช้ศิลปะไทย มีความอ่อนช้อย แต่ฝ่ายลงกาใช้ศิลปะขอม เช่น พระปรางค์ ซุ้มเรือนแก้ว แบบขอม ฯลฯ เนื่องจากเห็นว่าฝ่ายยักษ์มีความเข้มแข็ง บึกบึก ซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะขอม นอกจากนั้นยังใช้สัญลักษณ์ เช่น หน้ายักษ์ หน้าสิงห์ ในลายประดับ ม่าน กับฝ่ายลงกา ให้เหมาะสมกับความดุดัน

รูปแบบฉากของนายโหมดจะมีสีส่วนรวมเป็นสีเขียวเข้ม สีปนน้ำตาล เหลืองหม่น นอกจากนั้นยังมีลายประดับละเอียด เขียนลวดลายไทย มีการลงสีหลายสี เช่น ลายดอกไม้ มีสีอยู่ 4-5 สี ในกลีบดอก มีการใช้สีส่วนร่วมหลายสีแบบเบญจรงค์ (สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557)

ฉากในช่วงนี้จะมีลักษณะเป็นแผ่นแบน มีมิติน้อย เนื่องจากประหยัดเนื้อที่ในการจัดเก็บ

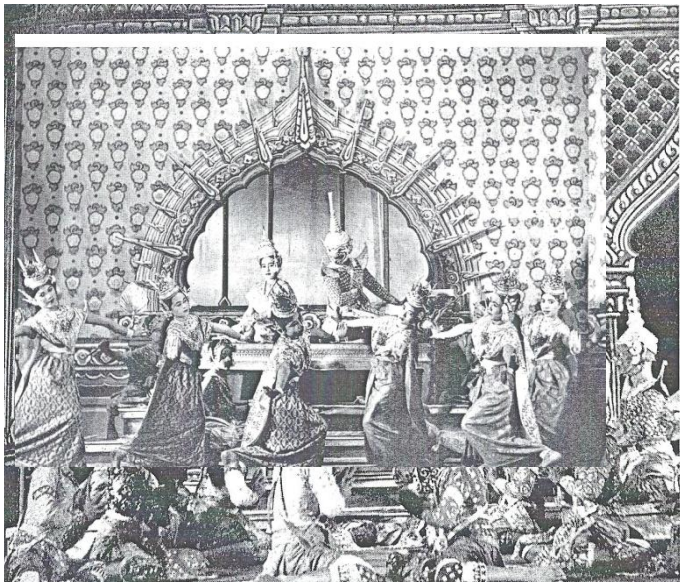
ยุคนี้เป็นยุคที่การแสดงโขนละครของกรมศิลปากร ยังมีปริมาณของการผลิตงานแสดงในแต่ละปีไม่มากนัก ประชาชนยังนิยมการชมโขนละครอยู่มาก การที่ยังมีผู้ชมการแสดงจำนวนมาก ส่งผลให้กรมศิลปากรจัดแสดงโขนละครแต่ละเรื่องโดยอยู่ในโปรแกรมเป็นระยะเวลานานอาจถึง 3 เดือนจึงจะเปลี่ยนเรื่องใหม่ ฉากของโขนละครในยุคนี้จึงไม่จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนบ่อยครั้ง มีเวลาในการสร้างสรรค์งานมาก มีความปราณีตสูง แม้ว่าอุปกรณ์เครื่องทุ่นแรงจะยังไม่ทันสมัยดังเช่นในปัจจุบันก็ตาม โดยในงานแสดงครั้งหนึ่งๆจะใช้เวลาสร้างฉากประมาณ 3 เดือน (ช่วงเวลาโดยประมาณ คือ เดือนแรกออกแบบ เดือนที่สองจัดสร้าง เดือนที่สามนำฉากไปใช้ซ้อมกับการแสดง) (สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557)

<u>นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์</u>

ยุคต่อมา มีศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีอิทธิพลสำคัญต่องานฉากกรมศิลปากร คือ นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ ซึ่งแต่เดิมได้ทำงานในสำนักการสังคีตเกี่ยวกับการสร้างฉากมาก่อน ต่อมาได้ไปศึกษาต่อด้านการสร้างฉากจากประเทศอิตาลี และได้กลับมาทำงานเป็นผู้ช่วยนายโหมดที่โรงละครแห่งชาติ

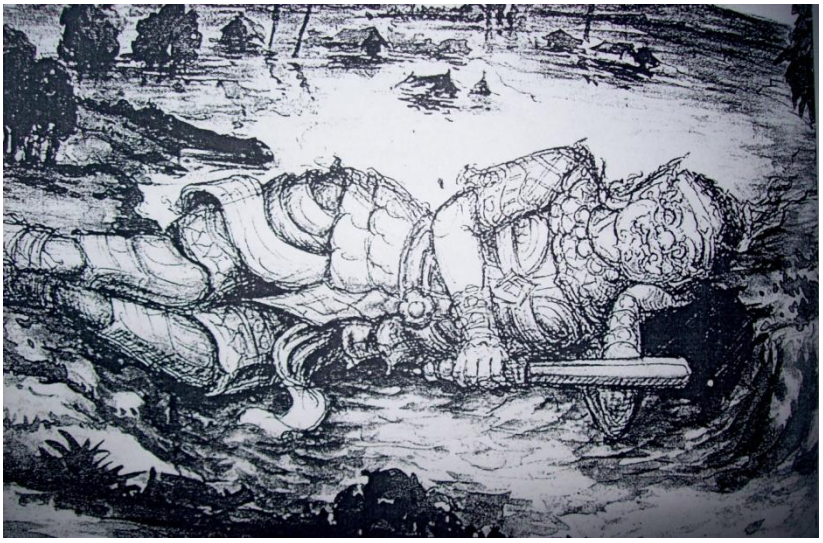
รูปแบบการสร้างฉากของทวีศักดิ์มีความแตกต่างจากนายโหมดอยู่บ้าง โดยมีจุดเด่นคือภาพฉากมักเป็นสถาปัตยกรรมที่แสดงมิติแบบเปอร์สเปคตีฟ (perspective) ตามที่เห็นจริง แต่จะไม่ลงรายละเอียดลวดลายมากเท่านายโหมด อาจจะเนื่องจากไม่ได้พื้นฐานศึกษางานช่างไทย ไม่ได้มีประสบการณ์ในด้านจิตรกรรมไทยโดยเฉพาะแบบนายโหมด แต่ศึกษาจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และศึกษาต่อในสาขาจิตรกรรมจาก L’Accademia di Belle Arti di Roma ที่อิตาลี (จดหมายเหตุมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556)

กระบวนการออกแบบจะร่างโครงไว้แล้วให้ผู้ช่วยออกแบบลายประดับ โดยมีผู้ช่วยคนสำคัญคือ นายสุธี ปิวรบุตร ซึ่งจะเป็นบุคคลสำคัญในการออกแบบฉาก สำนักการสังคีตในยุคต่อไป

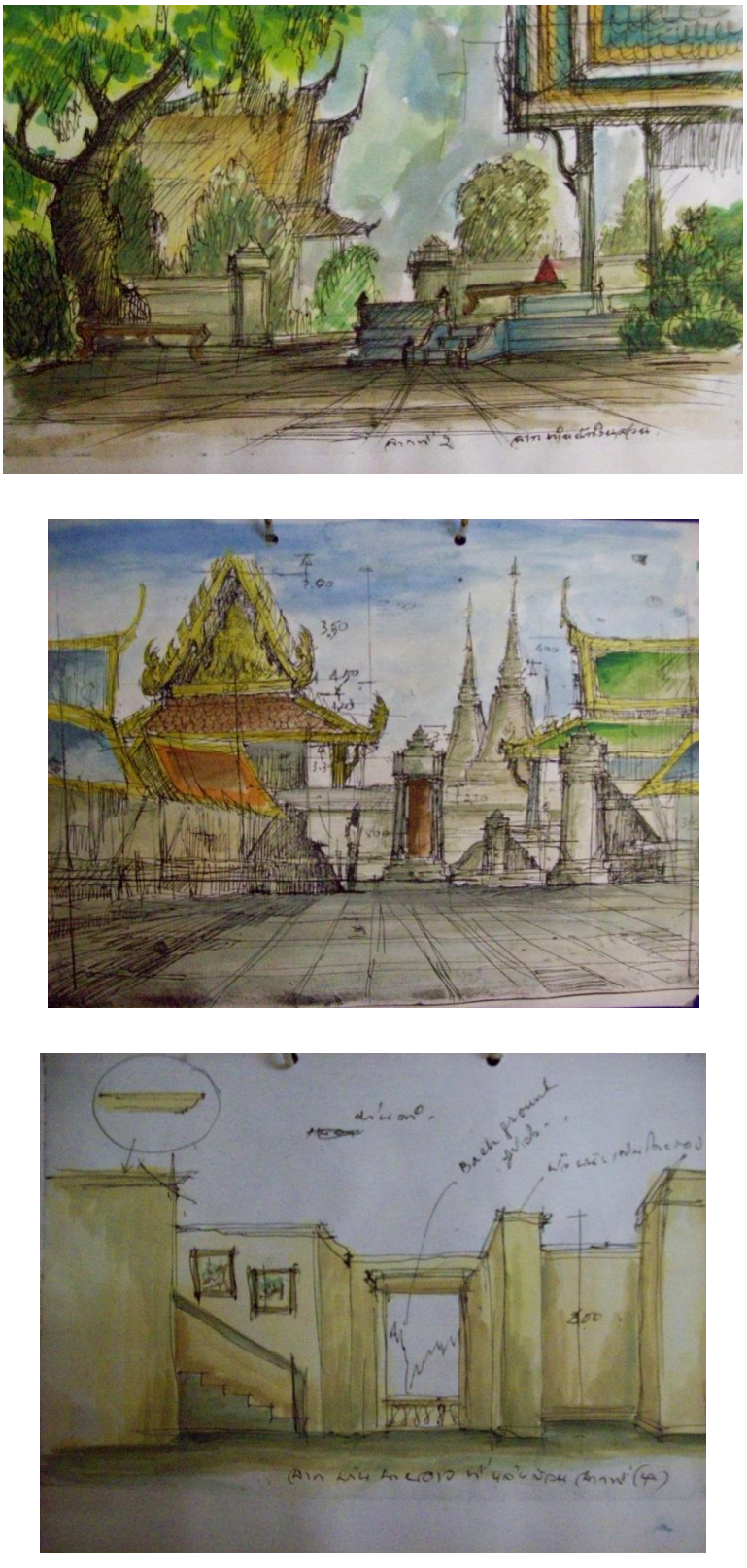


ภาพที่ 5.7 ตัวอย่างแสดงการออกแบบฉากของนายโหมด
จาก *บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พศ. 2507*. โดย กรมศิลปากร, 2506, ม.ป.ท. : ม.ป.พ. น.149 และ น.25,17,178

ภาพที่ 5.8 ภาพร่าง (สเก็ตช์) ฉากโขนของนายโหมด
จาก อิทธิพล รัชเวทย์. (2543). *โหมด ว่องสวัสดิ์ ชีวิต ผลงาน อาจารย์โหมด ว่องสวัสดิ์ ศิลปินแห่งชาติ.* กรุงเทพฯ : เพรส มีเดีย. (น.153,158)



ภาพที่ 5.9 กุมภกรรณทดน้ำ เมื่อสร้างจริงจะมีปลากระโดดได้ด้วย
จาก อิทธิพล รัชเวทย์. (2543). *โหมด ว่องสวัสดิ์ ชีวิต ผลงาน อาจารย์โหมด ว่องสวัสดิ์ ศิลปินแฟ่งชาติ.* กรุงเทพฯ : เพรส มีเดีย. (น.160)



ภาพที่ 5.10 การออกแบบฉากของนายทวีศักดิ์ (ภาพจากความเอื้อเฟื้อของ สุธีร์ ปิวรบุตร) จะเห็นว่ามีมิติตื้นลึก มีการใช้ภาพเปอร์สเปคตีฟ (perspective) แบบสมจริงแล้ว

5.4.2.5 วาระและพื้นที่การแสดง (การเผยแพร่สู่ประชาชนและเยาวชน)

การที่รัฐบาลได้ให้ความสำคัญกับสถานที่แสดงมหรสพเพื่อให้ประชาชนได้ชม ส่งผลต่อบทบาทของประชาชนที่เป็นผู้ชมกลุ่มหลักของการแสดงโขน โดยในช่วงเริ่มต้นจะมีการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยต่อสาธารณชน ในรายการ “ดนตรีเพื่อประชาชน” ที่สังคีตศาลา และจัดเก็บค่าเข้าชมด้วยโดยมีการแสดงด้านโขนและละครรำ แสดงปีละ 2-3 เรื่อง แต่แสดงหลายรอบ ทำให้ผู้แสดงได้ฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550, น.124)

เมื่อเริ่มมีการฟื้นฟูโขนได้สักระยะหนึ่งแล้ว ก็มีการนำไปแสดงที่โรงละครกรมศิลปากร โดยมีการแสดงโขนอยู่เป็นประจำฤดูกาล คือหลังฤดูฝนผ่านไปประมาณย่างเข้าเดือนพฤศจิกายนเป็นต้นมา (บทโขน มัยราพย์สะกดทัพ)(กรมศิลปากร, (2506), น.27) มีผู้ชมจำนวนมาก โดยในช่วงเริ่มแรกมีการแสดงหลายรอบ เช่นในช่วงหนึ่งแสดงสัปดาห์ละ 7 รอบ (คือ เสาร์ อาทิตย์ วันละ 3 รอบ) (เช้า บ่าย ค่ำ เช่น 10.00 14.00 19.00 หรือประมาณนั้น และมีรอบวันศุกร์ ตอนค่ำ) โดยอาจมีระยะเวลา 2 ชั่วโมง หรือ 2 ชั่วโมงครึ่ง (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557, การุณ สุทธิกุล, สัมภาษณ์ 3 พฤษภาคม 2557 และ สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557) หรือบางช่วงอาจ ศุกร์ และเสาร์ 2 รอบ อาทิตย์ 3 รอบ (รวมกัน7รอบต่อสัปดาห์เช่นกัน) (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550, น.333) จะเห็นได้ว่าแสดงครั้งละหลายรอบ และแสดงแต่ละครั้งอยู่นานนับเดือน ตัวอย่างของรอบการแสดงในยุคนี้ เช่น

- ตอนไมยราพย์สะกดทัพ แสดง 8 ครั้ง และตอนพรหมาสตร์ แสดง 14 ครั้ง ในเดือน มีค.- พค. 2489
- ตอนนาคบาส แสดง 19 ครั้ง เพือน พย.-ธค. 2489
- ตอน ทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ แสดง 29 ครั้ง เดือน มีค. – เมย. 2490
- ตอน นางลอย แสดง 29 ครั้ง เดือน พย. 2490 – เมย. 2491
- ตอน วิรุญจำบัง แสดง 28 ครั้ง เดือน พย. 2491 – พค. 2492 (กรมศิลปากร, 2494, น.157-158)[1]
- ตอนหนุมานอาสา แสดงวันที่ 7 พย. 2495-18 มค. 2496 รวม 77 รอบ (กรมศิลปากร, 2506, น.148)
- ตอนสีดาลุยไฟ แสดง 20 พย. 2496-24 มค. 2497 รวม 78 รอบ (กรมศิลปากร, 2506, น.119)
- การแสดงชุดรามเกียรติ์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ (พระรามเดินดง) ในวันที่ 29 พย. ปี 2500- 16 กพ.2501 รวม 84 รอบ (กรมศิลปากร, 2506, น.194)
- ตอนพระรามครองเมือง วันที่ 28 พย.2501-22 กพ.2502 รวม 91รอบ (กรมศิลปากร, 2506, น.231)[2]

---

[1] ข้อมูลตั้งแต่ตอนไมยราพสะกดทัพ จนถึงตอนวิรุญจำบัง นำมาจากหนังสือ งานสังคีตศิลป์ของกรมศิลปากร (จัดพิมพ์โดยกรมศิลปากร พศ. 2494)

จะเห็นได้ว่าการแสดงโขนมีการปรับตัว จากเดิมที่เป็นการแสดงในพระราชพิธี รัฐพิธีเป็นหลัก โขนเริ่มมีบทบาทหน้าที่ใหม่ โดยมีกลุ่มผู้ชมหลักคือประชาชนทั่วไป ทำให้เกิดรูปแบบการแสดง ระยะเวลาการแสดงแบบใหม่ เพื่อให้สะดวกต่อการเข้าชมของประชาชนในตัวเมืองที่มีการทำงานประจำให้สามารถเข้าชมได้ โดยในช่วงแรกจะมีผู้ชมจำนวนมากเนื่องจากยังไม่มีทางเลือกอื่นๆในการชมมหรสพมากนัก (สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557 และ การุณ สุทธิกูล, สัมภาษณ์ 3 พฤษภาคม 2557) และเห็นได้ว่าเมื่อแสดงไปแล้วได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ สังเกตได้จากจำนวนรอบที่เพิ่มขึ้น นับตั้งแต่ปี 2498 - 2502

ช่วงเวลาการแสดงมีการปรับให้เหมาะสมกับการชมเพื่อความบันเทิงในโรงละครตามรสนิยมของผู้ชมเช่นกัน การแสดงจึงต้องปรับบทโขนให้สามารถแสดงได้ภายในระยะเวลา 2 ชั่วโมงกว่าไม่ให้ประชาชนที่ชมเบื่อและผู้เล่นสามารถจะแสดงได้ตามกำลัง เกิดการแสดงรวดเร็วกระชับขึ้นมาก

การที่มีการแสดงในโรงละครยังทำให้บทโขนต้องเปลี่ยนแปลงมาเป็นแบบโขนฉาก นอกจากจะมีการแบ่งการแสดงเป็นองค์ต่างๆแล้ว จะมีการใช้เทคนิคในการแสดงมากขึ้น และให้ความสำคัญกับการใช้ภาพในการสื่อสารมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม การแสดงโขนในวาระของรัฐพิธี พระราชพิธี ก็ยังคงมีอยู่ โดยโขนกรมศิลปากรจะเป็นคณะที่ทำหน้าที่หลักในวาระเหล่านี้เช่นเดิม ดังที่เคยเป็นมา

5.4.3 สรุปประเด็นสำคัญ

ในช่วงสมัยนี้ โขนได้ส่งอิทธิพลไปยังกลุ่มบุคคลอื่นนอกเหนือจากชนชั้นสูง โขนได้ถูกรับรู้ว่าเป็นสิ่งแสดงอัตลักษณ์ของชาติที่ประชาชนควรให้ความสำคัญ เกิดความภาคภูมิใจในความเป็นไทย การแสดงโขนได้ถูกสนับสนุน ผลักดันให้มีการกระจายตัวไปยังภูมิภาคต่างๆ และนำไปสู่เวทีสาธารณะสำหรับประชาชนมากขึ้น จึงแสดงบทบาทในการเป็นอัตลักษณ์ของไทยในภาพรวม เพื่อให้คนทั่วไปทุกพื้นที่ของประเทศได้มีส่วนร่วมทั้งในการชมการแสดง สอดคล้องกับแนวคิดของประชาธิปไตย

แม้ว่าจะมีหลายปัจจัยที่ส่งอิทธิพลต่อโขนกรมศิลปากรในช่วงนี้ แต่ปัจจัยที่มีผลต่อรูปแบบมากที่สุดคือผู้ชม ซึ่งเป็นประชาชนทั่วไป โดยเป็นการชมในโรงละครสาธารณะ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านต่างๆเช่นระยะเวลาการแสดงโขน บทโขน ที่ต้องสอดคล้องกับวิถีชีวิตของประชาชนที่เป็นคนเมือง เครื่องแต่งกายโขนที่สอดคล้องกับการรับชมในโรงละคร เป็นต้น

ในช่วงนี้ ยังคงมีประชาชนนิยมมาดูโขนอยู่ไม่น้อย ส่วนหนึ่งอาจเนื่องจากมหรสพในช่วงนั้นมีน้อย ผู้คนยังคงนิยมชมละครในโรงละครอยู่ ดังจะเห็นได้ว่ามีจำนวนรอบการแสดงสูงขึ้นมากหลังจากเริ่มมีแสดงโขนให้ประชาชนในช่วงต้นๆ ก่อนที่จะลดน้อยลงอย่างมากในช่วงหลัง

---

[2] ข้อมูลตั้งแต่ตอน หนุมานอาสาเป็นต้นไป นำมาจากหนังสือ บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พศ.2507. จัดพิมพ์โดยกรมศิลปากร. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

5.5 ยุคที่สาม โขนเพื่อความบันเทิงในระดับมวลชน (ประมาณทศวรรษ 2520 - ปัจจุบัน)

แม้ว่าในยุคที่สอง โขนจะมีพื้นที่เฉพาะซึ่งแสดงให้กับประชาชนโดยเฉพาะโดยไม่ต้องพึ่งพาวาระของชาติอีกต่อไป อีกทั้งยังมีการปรับปรุงเพื่อให้เหมาะสมกับรสนิยมการชมของประชาชนทั่วไป แต่การรับชมโขนยังมีอยู่ในกลุ่มผู้ชมที่ต้องการชมงานศิลปะชั้นสูงในรูปแบบของราชสำนัก เป็นคนละกลุ่มกับผู้ชมที่นิยมการแสดงในระดับชาวบ้านซึ่งมีจำนวนมากกว่า นอกจากนั้นกลุ่มคนที่เคยนิยมดูโขนเริ่มมีอายุมากขึ้น อีกทั้งการแสดงในยุคใหม่ก็ได้รับความนิยมมากกว่าการชมการแสดงโขน ทำให้การแสดงแต่ละตอนมีจำนวนรอบลดลง (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์ 22 มกราคม 2558 และ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

ปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่เปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชม ได้แก่ความเฟื่องฟูของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ทำให้การชมมหรสพของประชาชนเปลี่ยนแปลงไป โขนในยุคที่ 2 จึงค่อยๆถูกแทนที่โดยสื่อบันเทิงยุคใหม่ เมื่อเวลาผ่านไปผู้ชมโขนละครของกรมศิลป์เริ่มเหลือเพียงคนรุ่นเก่าซึ่งมีจำนวนน้อยลงเรื่อยๆ ผลักดันให้ผู้บริหารของสำนักการสังคีตเริ่มคำนึงถึงการปรับตัวให้เข้ากับรสนิยมคนดูกลุ่มใหม่ ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มเดิมในยุคก่อน

การผลิตโขนสำหรับรองรับผู้ชมกลุ่มใหม่ มีผลให้เกิดทั้งการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ และบริบทที่เกี่ยวข้อง เช่น การเปลี่ยนแปลงกลุ่มผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับนักแสดง วัตถุประสงค์ของการแสดงที่เน้นความบันเทิงมากขึ้น ทำให้ตำแหน่งแห่งที่(positioning) ของโขนกรมศิลปากรเปลี่ยนแปลงไป มีผลต่อรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน จนกระทั่งทำให้การแสดงโขนได้รับความนิยมอย่างเฟื่องฟูอีกครั้ง เนื่องจากมีจุดประสงค์หลักเพื่อเอาใจตลาดผู้ชมกลุ่มใหญ่ที่แตกต่างจากกลุ่มผู้ชมกลุ่มเดิม โดยเป็นกลุ่มประชาชนระดับมวลชน

นายเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นผู้บริหารของสำนักการสังคีตในช่วงนั้น เป็นบุคคลสำคัญที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์นี้ขึ้น โดยได้กำหนดแนวคิดใหม่ จากเดิมที่โขนเคยเป็นการแสดงชั้นสูงในแนวอนุรักษ์ตามจารีตกลายมาเป็นความบันเทิงประเภทหนึ่ง โดยเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอที่ต่างไปจากเดิมทำให้โขนได้เข้ามาสู่ความสนใจของผู้ชมในกลุ่มใหญ่มากกว่าเดิมซึ่งเป็นกลุ่มเฉพาะ นอกจากนี้สิ่งที่ช่วยให้เกิดความนิยมในการชมโขนอีกประการหนึ่งได้แก่ความนิยมของผู้แสดงละครพันทางของกรมศิลปากร โดยเฉพาะเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งได้รับความนิยมมาก จนเกิดปรากฏการณ์กระแสความนิยม” ดารากรมศิลป์” ทำให้ได้กลุ่มผู้อุปถัมภ์กลุ่มใหม่ที่ได้ติดตามมาชมศิลปินที่ชื่นชอบ เนื่องจากศิลปินเหล่านี้นอกจากจะแสดงละครแล้วยังแสดงโขนด้วย

นอกจากนั้นแล้ว ยังมีปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอื่นๆอีกหลายประการ ทั้งในด้านของผู้ผลิต ศิลปิน ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ ฯลฯ โดยจะได้กล่าวต่อไปดังนี้

5.5.1 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนกรมศิลปากรยุคที่ 3

5.5.1.1 สื่อความบันเทิงใหม่

ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่เป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงของโขน คือการเปลี่ยนแปลงของสื่อความบันเทิงในยุคใหม่ที่มีผลต่อพฤติกรรมของผู้ชม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแพร่หลายของภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ และโทรทัศน์ ซึ่งมาแทนที่การชมโขน ละคร ของกรมศิลปากร

แม้ว่าโรงภาพยนตร์จะเกิดขึ้นก่อนยุคนี้แล้ว แต่ความแพร่หลายจะมีขึ้นในช่วง พ.ศ. 2491 - 2528 ซึ่งช่วงเวลานี้โรงภาพยนตร์จะเป็นโรงเดี่ยว (stand alone) มีขนาดใหญ่โต จุที่นั่งได้ 800 -1500 คน เป็นโรงเดี่ยว (stand alone) เป็นแหล่งชุมชนที่ประชาชนนิยมมาแสวงหาความบันเทิงในยุคนี้ ตัวอย่างเช่น โรงภาพยนตร์แกรนด์ คิงส์ ควีน ตั้งอยู่ในบริเวณวังบูรพา โรงภาพยนตร์โอเดียน ศรีเยาวราช และศรีราชวงศ์ ในย่านเยาวราช เฉลิมบุรี บรอดเวย์ แค็ปปิตอล สิริรามา ที่ถนนเจริญกรุง โรงภาพยนตร์ลิโด สยาม สกาลา ในสยามสแควร์ และอื่นๆเช่น เอเธน แม็คแคนน่า ฮอลลิวูด ปารีส โคลีเซียม ศาลาเฉลิมไทย ฯลฯ (ข่าวสด, 2556)

ในช่วงนี้มีการเกิดขึ้นของสถานีโทรทัศน์หลายช่อง คือ สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 9 อสมท. ดำเนินการในปี 2498 สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5 (ททบ.5) ดำเนินการในปี 2501 สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 7 ในปี 2510 และสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 อ.ส.ม.ท. ในปี 2513 (องค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย, 2556, สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก, 2556, สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง7, 2556, Thai good view, 2556)

จากความเฟื่องฟูของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในยุคนี้มีผลทำให้การชมมหรสพของประชาชนเปลี่ยนแปลงมานิยมชมภาพยนต์แทน โขนในยุคที่ 2 จึงเริ่มถูกแทนที่โดยสื่อบันเทิงยุคใหม่ คนชมโขนละครของกรมศิลป์เริ่มลดลงเหลือเพียงคนรุ่นเก่า

ปัจจัยของสื่อความบันเทิงในยุคใหม่ถือได้ว่าส่งผลต่อสังคมในภาพกว้างและเป็นต้นเหตุสำคัญที่ผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของพฤติกรรมของผู้ชม และเมื่อผู้ชมมีการเปลี่ยนแปลงแล้ว แนวคิดและรูปแบบของการแสดงโขนก็เปลี่ยนแปลงตามในที่สุด

5.5.1.2 ปัจจัยจากผู้ผลิต

ผู้บริหารที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลง คนสำคัญได้แก่นายเสรี หวังในธรรม ซึ่งดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสำนักการสังคีตตั้งแต่ปี 2518 ถึงปี 2533 เป็นผู้กำหนดแนวคิดและรูปแบบของการแสดงโขนขึ้นมาใหม่

นายเสรี หวังในธรรม ศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร โดยได้รับการฝึกฝนศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ทั้งดุริยางค์ไทยและสากล คีตศิลป์ไทย ละครและโขน เป็นต้น เมื่อจบการศึกษา ในปี 2497 จึงรับราชการในแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร หลังจากนั้นได้รับทุนให้ไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยอีสต์เวสต์เซนเตอร์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี 2504 เป็นเวลา 3 ปี และได้กลับมารับราชการต่อที่ต้นสังกัดเดิมหลังจากนั้นได้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตในปี พศ.2518-2533 ในระยะเวลาดังกล่าว ได้สร้างงานสำคัญ ได้แก่ การจัดการแสดงในวโรกาสและโอกาสสำคัญต่างๆ ของชาติ การนำคณะนาฏศิลป์ไทยไปเผยแพร่และแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในต่างประเทศหลายครั้ง และการจัดกิจกรรมพิเศษต่างๆในการส่งสริมศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น

ในด้านบทบาทของศิลปิน นายเสรีเป็นผู้มีความสามารถหลายแขนงและหลายบทบาท ทั้งบทพระ นาง ยักษ์ ลิง กษัตริย์ ฤาษี พราหมณ์ ขุนนาง ตัวดี ตัวโกง ตัวตลก ฯลฯ จนเป็นที่รู้จักและชื่นชอบของผู้ชมและถือเป็นตัวชูโรงของละครกรมศิลปากรมาเป็นเวลายาวนาน บทบาทดีเด่นที่เป็นที่กล่าวขวัญของคนดูได้แก่ บทพระมหาเถรกุโสดอ ในละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศ และฤาษีโคบุตร ในการแสดงโขนตอนถวายลิง เป็นต้น

นอกจากบทโขนแล้ว ยังได้แต่งบทละคร เช่น บทละครใน ละครนอก ละครเสภา ละครพูด บทเพลงไทยสากล บทลิเก และละครพันทาง โดยเฉพาะละครพันทางเรื่องที่ได้รับความนิยมสูงสุดเรื่องหนึ่ง ได้แก่ ผู้ชนะสิบทิศ

นายเสรี เป็นศิลปินที่มีความโดดเด่นเรื่องการคิดริเริ่มที่จะสร้างสิ่งใหม่ในวงการอยู่ตลอดเวลา และได้รับการยอมรับ ความนิยม จากผู้ชมจำนวนมาก โดยเฉพาะการริเริ่มจัดทำรายการ ศรีสุขนาฏกรรม ซึ่งเป็นรายการที่ประกอบการละเล่นต่างๆ เช่น โขน ละคร ลิเก ฟ้อน รำ ระบำ เซิ้ง และอื่นๆ ในรูปแบบสารพันบันเทิงจนเป็นรายการที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง (Art Bangkok, 2012)

<u>บทบาทของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของโขน</u>

นายเสรีมีแนวคิดที่ต่างไปจากอดีต กล่าวคือ คิดว่าโขนสามารถปรับเปลี่ยนได้ และเลือกกลยุทธ์ที่จะปรับให้คนดูที่เป็นประชาชนทั่วไปชอบ โดยการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งแห่งที่ของการแสดง มองว่าโขนเป็นสิ่งบันเทิง(Entertainment) ซึ่งต้องทำให้คนดูสนุกจึงจะมีประชาชนดู ดังนั้นรูปแบบของโขนในยุคนี้จึงมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อเอาใจคนดู เช่นการทำบทให้กระชับ สร้างบทโขนที่แปลกใหม่กว่าเดิม การแสดงรวบรัด มีความสนุกสนาน เพิ่มบทตลกมากขึ้นโดยได้นำเอาเหตุการณ์ร่วมสมัยมาใช้ มีการสร้างสรรค์รูปแบบอื่นๆอีกมากมาย ทำให้โขนได้รับความนิยมอีกครั้งหนึ่ง อย่างไรก็ตามนายเสรีจะยังคงให้ความสำคัญกับความเป็นจารีตดั้งเดิมของโขน ซึ่งคงเดิมไว้ เช่น รำหน้าพาทย์ ต้องรำเต็ม ไม่มีการตัด นอกจากนั้นฝีมือการแสดงก็ยังคงให้ความสำคัญ เช่น เล่นให้เข้ากับดนตรี เมื่อรำจบดนตรีก็จบ และดนตรีก็ต้องเข้าคู่กับนักแสดงด้วย (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557,

จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556)

แนวคิดของนายเสรี ปรากฏในการบรรยายในหัวข้อ นานาทัศนะของการพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์ที่หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 15 มีนาคม 2534 ดังนี้

“ผมจัดโขนจัดอะไรทุกอย่างนี่ ผมลบทิฐิลบศักดิ์ศรีของผม ผมจะอยู่ตรงกลางเสมอ มองไปบนเวที ผมคือประชาชน ตรงไหนที่มันเยิ่นเย้อยืดยาดเกินกว่าเหตุ ผมก็แก้ ในทางตรงกันข้าม อยู่บนเวที ถ้ามีรำหน้าพาทย์ซึ่งจะต้องรำเต็ม ตัดไม่ได้ผมดื้อเหมือนกัน” (วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล., 2536, น.84)

บทบาทของนายเสรี หวังในธรรมมีผลสูงต่อการเปลี่ยนแปลงของโขนทั้งในด้านรูปแบบ วัตถุประสงค์ แนวคิด การสื่อสารต่อผู้ชม และอื่นๆ โดยทำให้โขนเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นที่นิยมสูงและมีรูปแบบที่แปลกใหม่กว่าในอดีต เป็นที่ยอมรับของคนที่เกี่ยวข้อง

สิ่งสำคัญที่ทำให้นายเสรีทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวงการโขน คือคุณลักษณะที่เอื้อต่อการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญมีหลายประการ โดยจากการสอบถามบุคคลที่ได้มีความเกี่ยวข้องหรือเคยร่วมงาน พบว่านายเสรีเป็นผู้ที่มีความรอบรู้หลายด้าน ทั้งการเป็นผู้กำกับ แต่งบทโขน แสดง (ละคร ดนตรี ขับร้อง) บรรยายการแสดง ฯลฯ สามารถคิดการนำเสนอการแสดงในรูปแบบใหม่ได้หลายประการ และทราบได้ว่าสิ่งใดสามารถทำได้ สิ่งใดไม่ควรทำ นอกจากนั้นยังมีความเป็นผู้นำองค์กรที่มีความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ เนื่องจากเป็นคนชอบการเปลี่ยนแปลง ชอบคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ และได้รับการยอมรับนับถือจากบุคคลากรของสำนักฯ มีความเด็ดขาด กล้าทนต่อเสียงวิจารณ์ต่างๆ จึงสามารถสร้างการเปลี่ยนแปลงได้ในทางปฏิบัติ

คุณสมบัติอีกประการคือ สามารถทราบความต้องการของผู้ชม เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการแสดงแล้วทำให้มีผู้มาชมการแสดงโขนมากขึ้น ทำให้โขนในช่วงนั้นเฟื่องฟูมาก

(ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557, จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557, ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์ 22 มกราคม 2558 และ จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556)

จากการประมวลคำตอบจากการสอบถามผู้ที่เกี่ยวข้องในการทำงานกับผู้บริหารทั้งสองท่าน ได้ข้อสังเกตว่า นายเสรีมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งเป็นผู้นำต่อการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน ได้แก่ การมีความกล้าคิดกล้าทำ ต้องการสร้างสิ่งใหม่ มีการเปลี่ยนแปลง อีกทั้งต้องมีความรอบรู้ในเรื่องการแสดง ได้รับการยอมรับนับถือจากบุคคลากรของสำนักฯ จึงสามารถปรับเปลี่ยนโดยมีเหตุผลที่ดี (แม้ว่านายธนิตจะมีภูมิหลังแตกต่างจากนายเสรี แต่การที่มีความรู้ความสนใจ จึงสามารถวิจารณ์ ให้ความเห็นในการฝึกซ้อมและแสดงได้) อีกทั้งมีความคิดริเริ่ม สร้างสรรค์หลายด้าน คิดการนำเสนอในแบบใหม่ๆได้เสมอ และที่สำคัญคือทราบความต้องการของคนดู คำนึงถึงคนดู ว่าเป็นส่วนสำคัญในการสร้างงาน (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557, จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557 และ จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556)

นาย ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว และ นายจตุพร รัตนวราหะ ซึ่งได้ร่วมงานกับทั้งนายธนิตและนายเสรี ให้ความเห็นว่าทั้งสองท่านมีลักษณะคล้ายกันคือ กล้าคิดกล้าทำของใหม่ ชอบการเปลี่ยนแปลง มีอัจฉริยภาพสูงในการสร้างสรรค์ การที่นายเสรีเป็นคนโปรดของท่านธนิต ได้ทำงานใกล้ชิดกับท่านธนิต จึงได้ต้นแบบของการทำงานและแนวคิดของการเปลี่ยนแปลงมา ทำให้โขนกรมศิลป์เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ทันยุคสมัยทั้งสองยุค

จะเห็นได้ว่าปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโขนกรมศิลปากรได้แก่คุณสมบัติของผู้นำองค์กร ซึ่งมีลักษณะร่วมกันดังนี้

(1) มีคุณลักษณะของการเป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลง โดยต้องมีทั้งภาวะผู้นำที่จะทำให้เกิดการยอมรับ มีความต้องการและกล้าที่จะสร้างการเปลี่ยนแปลง

(2) มีความรู้ความเข้าใจที่ดีเกี่ยวกับโขนและปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้อง ทำให้ทราบได้ว่าสิ่งใดควรทำ สิ่งใดไม่ควรทำ และจะทำได้อย่างไร

(3) มีความคิดสร้างสรรค์ในการทำสิ่งใหม่แตกต่างจากเดิม

(4) ทราบความต้องการของผู้ชม เมื่อสร้างการเปลี่ยนแปลงแล้วสามารถทำให้ผู้ชมพอใจ มาชมการแสดงอย่างต่อเนื่อง ทำให้การแสดงที่พัฒนาไปแล้วนั้นสามารถดำรงอยู่ได้

สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญในการเปลี่ยนแปลงซึ่งผู้นำองค์กรจะต้องมีครบถ้วนจึงจะสร้างการเปลี่ยนแปลงได้สำเร็จ ดังที่เคยเกิดขึ้นทั้งในสมัยของนายธนิตและนายเสรี

5.5.1.3 ปัจจัยจากผู้ชม

ยุคของนายเสรีเป็นยุคที่มุ่งเน้นความต้องการของผู้ชมซึ่งเป็นกลุ่มประชาชนทั่วไปในระดับมวลชน อันเป็นปัจจัยสำคัญส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายด้าน เช่นการทำให้โขนเป็นสิ่งที่คนทั่วไปเข้าใจได้ง่ายขึ้น การจัดให้มีการสาธิต เรียนรู้การดูโขนก่อนที่จะชมเพื่อที่จะให้ประชาชนสามารถชมโขนได้เข้าใจ มีการอธิบายในด้านการสั่งสอนคุณธรรมในบทโขน อีกทั้งมีการพัฒนารูปแบบการเล่าเรื่องในบทโขน เช่น การเดินเรื่องโดยใช้ประวัติของตัวละครเป็นหลัก

นอกจากนั้น มีการนำเอาเหตุการณ์ร่วมสมัยเข้ามาแทรกอยู่ในการแสดง โดยเฉพาะตลก ซึ่งมักมีการล้อเลียนเอาเหตุการณ์ที่เป็นข่าวหรือเป็นที่สนใจในขณะนั้นมาใช้ เป็นตลกร่วมสมัยที่เล่นแบบลอยดอก ทั้งแทรกในเรื่องและขณะจะเข้าสู่ตอนต่อไป (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์ 13 มกราคม 2557)

ปรากฏการณ์สำคัญที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของโขนในยุคนี้ ได้แก่ความนิยมของกลุ่มผู้ชมซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เนื่องจากแต่เดิมนั้น กลุ่มผู้ชมโขนจะเป็นกลุ่มที่แตกต่างจากการแสดงลิเกหรือละครพันทาง เนื่องจากลักษณะ คุณค่า รูปแบบ ของการแสดงนั้นมีความแตกต่างกันสูง แต่ในยุคนี้ กลุ่มผู้ชมพันทางได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มผู้ชมโขน

การเปลี่ยนแปลงของกลุ่มผู้ชมการแสดงโขนนั้น เริ่มขึ้นจากการได้รับความนิยมอย่างสูงของละครพันทางโดยเฉพาะผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งเดิมเป็นลิเกที่เล่นกันสนุก (โดยเฉพาะตอนขึ้นบ้านขุนวัง) ไม่ได้มีการแสดงในกรมศิลป์ แต่ต่อมาเมื่อนายเสรีเอามาแสดง คนดูกลุ่มที่เคยชอบลิเกก็ตามมาดู โดยแสดงครั้งแรกในปี 2529 ที่สังคีตศาลาซึ่งเป็นพื้นที่เปิดนอกโรงละคร ทำให้มีความใกล้ชิดระหว่างคนดูกับนักแสดงมากกว่าที่โรงละคร และต่อมายังมีการออกสื่อโทรทัศน์ ทำให้การแสดงของ

กรมศิลปากรนำไปสู่กลุ่มมวลชนซึ่งมีจำนวนมาก โดยเฉพาะสตรีสูงวัยที่เป็นแม่ยกและอาจจะเคยชื่นชนละครนอก ลิเก มาด้วย โดยละครผู้ชนะสิบทิศนั้น มีความเฟื่องฟูมากถึงขั้นที่แสดงสัปดาห์ละ 8 รอบ (อาทิตย์แสดง 2 รอบ 4 ชั่วโมง) และเนื่องจากคนแสดงละครก็แสดงโขนด้วย เมื่อแม่ยกติดนักแสดงก็จะตามมาชมศิลปินที่แสดงโขน ทำให้วัฒนธรรมหลายประการที่เกิดขึ้นในการชมโขนนั้นเปลี่ยนแปลง (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557, จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556 และ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

เมื่อคนดูให้ความสำคัญกับการเป็นดาราของผู้แสดง ผู้ชมเหล่านั้นก็จะตามติดนักแสดง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงประเภทใดก็ตาม ตัวอย่างเช่น การแสดงวิพิธทัศนา(วาไรตี้) ในปี 2536 มีการแสดงหลากหลาย นำนักแสดงจากผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งหลายท่านแสดงโขนด้วย มาขับร้องเพลงที่คนนิยม ตัวอย่างเช่น การร้องเพลงลูกกรุงโดย ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ สมศักดิ์ ทัตติ สุรเชษฐ์ เฟื่องฟู และ วาณี จูฑังคะ การร้องเพลงแนวลูกทุ่งโดย ศุภชัย จันทร์สุวรรณ และจุลชาติ อรัญนาค เป็นต้น (เดลินิวส์, 2536)

นอกจากนี้แล้วยังมีการจัด “คอนเสิร์ตกุโสดอ” โดยเป็นการแสดงที่นำเอาดารากรมศิลป์มาทำการแสดงต่างๆซึ่งไม่ได้เคยแสดงมาแต่เดิม ทั้งนี้เป็นไปตามนโยบายของนายเสรี กล่าวไว้ว่า “ผมต้องกติกาว่า จัดก็จัดได้ มีการแสดงได้ แต่ห้ามคนรำรำ คนร้องห้ามร้อง นักดนตรีห้ามบรรเลงดนตรี” (วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล., 2536, น.84) การแสดงเหล่านี้จึงมีการให้นักแสดงกรมศิลปากรร้องเพลงลูกทุ่ง สากล แทนการแสดงละคร แต่ก็มีแม่ยกมาชมล้นหลาม แสดงให้เห็นว่ากลุ่มคนดูนั้น ยังคงติดตาม ชื่นชมศิลปินในฐานะตัวบุคคลมากกว่าตัวละคร แม้ว่าตัวนักแสดงนั้นจะไม่ได้แสดงโขนละครอยู่ก็ตาม

5.5.1.4 บทบาทของผู้สนับสนุน : กลุ่มแม่ยก

แม้ว่าการผลิตการแสดงโขนจะเปลี่ยนจากราชสำนักมาสู่รัฐบาล แต่ราชสำนักยังคงบทบาทสำคัญในการอุปถัมภ์อยู่คือการสร้างวาระการแสดง(ทั้งส่วนพระองค์และวาระในฐานะราชพิธี/รัฐพิธี) โดยมีสถานะเป็นตัวแทนของรัฐ (ก่อให้เกิดงานรัฐพิธีและราชพิธี) และเป็นตัวแทนของราชสำนักด้วยในบางครั้ง

ส่วนการอุปถัมภ์ด้านเศรษฐกิจอยู่ในความดูแลของรัฐบาลเป็นหลัก เนื่องจากผู้ผลิตนั้นอยู่ได้โดยการสนับสนุนจากรัฐบาลมากกว่าค่าตั๋วจากผู้เข้าชม อย่างไรก็ตาม ในยุคของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ผู้ชมนั้นได้กลายเป็นผู้อุปถัมภ์กลุ่มใหม่ตามที่ได้กล่าวมา โดยแม่ยกนั้นถือเป็นส่วนสำคัญยิ่งของศิลปินโขนในช่วงนั้น หากแสดงเอาใจแม่ยกให้แม่ยกชอบ ก็จะได้รับการเลี้ยงดูมาก เช่น กินเลี้ยง ช่วยครอบครัวตอนคลอดลูก ตัดเสื้อให้ใส่ วันงานจะชวนไปกินข้าวด้วยกัน ทั้งนี้กล่าวกันว่าแม่ยกมักชอบดาราที่มีบทเด่น ทั้งดีและร้าย และบทแสดงอารมณ์เข้มข้น บางทีบทก็ส่งคนนั้นขึ้นมาเป็นดาราด้วยเหมือนกัน และบางทีดาราเก่าๆก็ช่วยเชียร์เด็กให้ด้วย (จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556, ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์ 22 มกราคม 2558 และ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

เนื่องจากการเป็นแม่ยกนั้น เป็นการอุปถัมภ์โดยประชาชนไม่ใช่รัฐบาล ทำให้การแสดงโขนต้องเอาใจผู้ชมมากขึ้น เป็นปัจจัยที่ผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ปรับรูปแบบใหม่ให้สอดคล้องกับตลาดกลุ่มผู้ชมใหม่ และจะมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงของโขนกรม

ศิลปากรมาก ถือได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบโขนเพื่อการบริโภคจากมวลชนอย่างแท้จริง และยังคงมีผลต่อการแสดงโขนมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งแนวคิดและรูปแบบที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงในครั้งนั้นก็ยังคงอยู่

ไม่ใช่รูปแบบของการแสดงที่เปลี่ยนไปเท่านั้น แต่พฤติกรรมการชมโขนก็มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากอีกด้วย โดยผู้ชมชื่นชมนักแสดงในฐานะดารามากกว่าตัวละครในบทบาทนั้นๆ กล่าวคือ มิได้มองว่าผู้แสดงเป็น จะเด็ด มังตรา สอพินยา ฯลฯ แต่ยังมองว่ากำลังชมคุณปกรณ์ ศุภชัย เสรี จุลชาติ ทำให้ปรากฏการให้คุณค่าของผู้แสดงโขนแบบใหม่ คือคุณค่าของผู้แสดงในฐานะส่วนบุคคล ผู้ชมจำนวนมากรู้จักผู้แสดงว่ามิใช่เพียงตัวละครที่สมมติไปตามท้องเรื่องเท่านั้น แต่เป็นดาราที่ใกล้ชิด เป็นเสมือนลูกหลานที่รัก การมาดูการแสดงหลายครั้งจึงมีวัตถุประสงค์หลักคือ การตามติดมาดูบุคคลที่ตนชอบมาแสดง มากกว่าจะมาชมการแสดงโขน

5.5.2 ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดง

รูปแบบของการแสดงโขนในยุคนี้ : ความกระชับ ร่วมสมัย เข้าหาความต้องการของมวลชน

การเปลี่ยนแปลงในแสดงโขนยุคนี้มีลักษณะสำคัญคือ วัตถุประสงค์หลักของการแสดงโขนคือการปรับปรุงโขนให้แพร่หลายไปยังกลุ่มผู้ชมกลุ่มใหม่ที่เป็นระดับ"มวลชน" จึงได้ให้ความสำคัญต่อ"ผู้ชม"อย่างมาก โดยการคำนึงถึงรสนิยมของผู้ชมกลุมเป้าหมายซึ่งเป็นกลุ่มใหม่ สิ่งสังเกตได้ชัดเจนคือ การสร้างความกระชับ รวดเร็ว ทั้งในด้านเนื้อเรื่องและการแสดง กระบวนรำ ส่วนบทตลกก็จะมีความร่วมสมัยกับผู้ชม ทำให้ผู้ชมพอใจและติดการแสดง

การเขียนบท จะมีวิธีการนำเสนอแบบใหม่ ไม่ได้เดินเรื่องเล่าเรื่องรามเกียรติ์ตามหนังสือที่เคยเป็นแต่เดิม แต่ก็ยังคงเป็นเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดิม

ประเด็นสำคัญอีกประการใช้กลยุทธ์การสร้าง"ดารา" มีทั้งการเขียนบทโดยพิจารณาว่าจะส่งให้ดาราคนใดเด่นอย่างไร มีลักษณะอย่างไรให้คนชอบ คนติด ซึ่งวิธีการเหล่านี้ได้ประสบผลสำเร็จมาก ทำให้โขนได้เข้าสู่การเป็นความบันเทิงสำหรับมวลชนได้จริง

5.5.2.1 บทโขน (การเล่าเรื่องแบบใหม่ และความกระชับ)

หลังจากธนิต อยู่โพธิ์ พ้นจากความรับผิดชอบในกรมศิลปากรไปแล้ว การประกอบสร้างบทโขนของกรมศิลปากรก็ทิ้งช่วง และขาดตอน[3] จึงถึงยุคที่นายเสรีมีบทบาทสำคัญ เกิดการสร้างบทโขนขึ้นใหม่อีกหลายชุดโดยเริ่มจากโขนชุดพาลีสอนน้อง ที่ได้รับความสนใจจากผู้ชมมาก ในปี 2517 หลังจากนี้ก็มีการสร้างบทโขนใหม่ๆออกมาเล่นต่อเนื่อง (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554, น.157)

การสร้างสรรค์ของ นายเสรี รวมทั้งการที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม ทำให้โขนมีการเปลี่ยนแปลง บทโขนจะมีวิธีการเดินเรื่องแนวใหม่ สื่อสารกับกลุ่มผู้ชมได้ และได้รับการนิยมจากผู้ชมในสมัยนั้น ตัวอย่างเช่น โขนจากจิตรกรรมที่วัดพระแก้วในปี 2536 ดำเนินเรื่องรามจิตรกรรมฝาผนังรอบวัดพระแก้ว และมีการฉายภาพจิตรกรรมฝาผนังกับการอ่านโคลงประกอบ (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ แฟ้มที่ ก/3/2536/7เรื่อง กรมศิลป์ปรับการแสดงดึงคนดูละครตลอดปี) บทโขนที่แต่งจากเรื่องนารายณ์สิบปาง บทโขนตอนมารชื่อชื่อพิเภก ที่เอาตำนานพื้นบ้านลพบุรีเรื่องท้าวกกขนากมาผสมกับเรื่องรามเกียรติ์ (เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

บทโขนในยุคนายเสรี ที่มีความโดดเด่นอีกประการหนึ่ง คือการเล่าเรื่องรามเกียรติ์โดยใช้ตัวละครบางตัวเป็นตัวเดินเรื่อง แทนการเล่นเรื่องแบบเดิม ซึ่งมีโครงสร้างการเดินเรื่องที่ซ้ำซาก ดังนี้

- จับเรื่องจากตัวทศกัณฐ์
- ได้ข่าวว่าญาติตาย มีความเสียใจ
- แล้วสั่งให้แม่ทัพคนใหม่ยกไปรบ

---

[3] โดยหลังจากเล่นโขนชุดปล่อยม้าอุปการในปี 2511 แล้ว กรมศิลปากรก็ไม่ได้ประกอบสร้างบทโขนขึ้นใหม่อีก (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554, น.157)

- หลังจากนั้นฝ่ายพลับพลาได้ยินเสียงโห่ร้อง
- พิเภกบอกว่าเป็นใครยกมา พระรามจะสั่งให้คนไปรบตามความเหมาะสม
- หลังจากนั้นมีการปะทะทัพ
- เล่าต่อไปจนจบศึกนั้น

(ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

ก่อนหน้านั้นโครงสร้างการเล่าเรื่องมักเป็นเช่นนี้ แต่ในยุคของนายเสรี มีการคิดการเล่าเรื่องแบบใหม่ มีการทำเอาตัวละครเฉพาะมาเล่าเรื่องจากวานรพงษ์ อสุรพงศ์ ตัวอย่างเช่น พาลีสอนน้อง (แสดงปี 2517) ท้าวมหาชมพูผู้ทรนง (แสดงปี 2519) มารซื่อชื่อพิเภก (แสดงปี 2526) หนุมานชาญสมร(แสดงปี 2528) ทำให้มีบทที่กระชับขึ้น เล่าตอนหลายตอนในรามเกียรติ์โดยมีความเชื่อมโยงกันได้ภายในเวลาอันสั้น โดยเฉพาะตอนหนุมานชาญสมร ซึ่งจะทำให้เป็นตัวแม่แบบ (idol) ของเยาวชน เนื่องจากมีคุณลักษณะ (character) ที่ตรงใจเยาวชน (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557) (ซึ่งประเด็นนี้ จะส่งผลเป็นแรงบันดาลใจให้โขนเฉลิมกรุงต่อมา) แม้ว่าจะมีบุคลากรอื่นๆที่ทำหน้าที่สร้างบทโขนอยู่ เช่น เจริญ เวชเกษม ประพันธ์ สุคนธชาติ ปัญญา นิตยสุวรรณ เกษม ทองอร่าม แต่บทโขนที่ได้รับความนิยมของคนดูจะมาจากแนวคิดของนายเสรี เป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากบทโขนของนายเสรีนั้น มุ่งความสำคัญไปที่ผู้ชม หรือการตอบสนองความต้องการของผู้ชมหรือผู้รับสารเพื่อความพึงพอใจที่เกิดขึ้น (audience's oriented) (วารลี จิรชัยศรี, 2537, น.9, อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554, น.15)

การที่ปรับบทโขนใหม่ สามารถทำให้เกิดความสำเร็จในด้านจำนวนคนชมเพิ่มขึ้นอย่างมาก เช่น ตอนพาลีสอนน้อง หนุมานชาญสมร มีคนมาดูมาก และมีคนรุ่นใหม่ที่ไม่ได้นิยมโขนมาก่อนด้วย นอกจากนั้น การนำเอาตลกมาใช้เพื่อการเชื่อมต่อเรื่องราว และการสาธิตให้คนดูได้มีความเข้าใจโขนก่อนที่จะดูโขนก็มีผลต่อคนดูเช่นกัน จนได้ชื่อว่า"โขนเงินล้าน" (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

นอกจากนั้น ในการนำเสนอการแสดงโขน ได้มีการนำเอาโขนมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงศรีสุขนาฏกรรม ซึ่งประกอบด้วยการแสดงแบบวิพิธทัศนาซึ่งมีหลายประเภท (ได้แก่ ดนตรีไทยพรรณา นาฏยาพิธาน ขับขานวรรณคดี) มารวมกัน ทุกวันศุกร์สุดท้ายของเดือน โดยได้นำเอาโขนมาเป็นหลัก (วัลย์วิภา บุรุณรัตนพันธุ์,ม.ล., 2536, น.84) สำหรับโขนจะใช้เวลาเล่นนานที่สุด เพราะรามเกียรติ์จะเล่าเรื่องยาวกว่าจะรู้ว่าสอนอะไร ตัวอย่างเช่น พาลีสอนน้องก็ต้องเขียนบทยาว ใช้เวลาในการแสดงนาน (เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

การคิดชุดการแสดงในพิพิธทัศนา นายเสรีจะคิดก่อนว่าจะเอาเนื้อเรื่องตรงไหนมาสอนคน เช่น ฤาษีสอนสุดสาคร พิเภกสอนน้อง แล้วเลือกการแสดงตอนนั้นมาผสมกันทั้งละครพันทาง ละครใน โขน แต่มักจะมีตลกปิดท้าย (เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

นอกจากในด้านการเดินเรื่องแล้ว การปรับเปลี่ยนการแสดงในด้านอื่นๆก็ปรากฏเด่นชัด โดยต้องคิดการแสดงเพื่อเอาใจรสนิยมของผู้ชมกลุ่มใหม่ สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือการคัดเลือกนักแสดง การสร้างบทบาทของนักแสดงเพื่อให้ถูกใจคนดู เป็นสิ่งที่ได้รับความสนใจ โดยนายเสรี จะจัดนักแสดงโดยคัดเลือกว่าบุคลิกลักษณะของนักแสดงใดจะเป็นบทบาทใด ใครจะมีบทเด่น มีการเขียนบทเพื่อส่งให้นักแสดงบางคนโดดเด่นเป็น"ดารา"ขึ้นมาได้ เช่น การเขียนบทให้มีดารา 3 คนที่คนดูชอบ (ปกรณ์ ศุภชัย และ จุลชาติ) อยู่ในฉากเสมอ สร้างบทให้มีการสร้างอารมณ์ ให้มังตรา

ทะเลาะกับมหาเถรมาก (ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ชมแบบละครนอกชอบ) ปรับบุคลิกมังตรา จากโมโหง่ายอย่างเดียว ให้มีอารมณ์ออดอ้อน มีความน่ารักปนอยู่ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

การใช้กลยุทธ์ให้คนดูมีความผูกพันกับนักแสดงซึ่งกลายมาเป็นดารา ทำให้การแสดงโขนได้รับความนิยมจากกลุ่มผู้ดูเหล่านี้มากขึ้นตามไปด้วย ส่งผลให้การแสดงโขนจะต้องปรับรูปแบบเพื่อเอาใจกลุ่มผู้ชมกลุ่มใหม่ในที่สุด

นอกจากนี้ การแสดงโขนในยุคนี้จะมีการใช้คำใหม่ เนื้อร้องใหม่ โดยทำการตัดทอนให้สั้นลง เนื้อหากระชับขึ้น ใช้ภาษาที่ง่ายๆ และอาจเพิ่มตัวละครเข้าไป (ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551) สิ่งที่สำคัญคือการตัดทอนให้ความกระชับ ลดกระบวนท่ารำ มีตลกลอยดอกไปเรื่อยได้ คิดแปลกให้ฮาดี มีอารมณ์สมัยใหม่ (ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์ 13 มกราคม 2557)

ตัวอย่างของการทำบทให้กระชับ แต่ยังคงเนื้อหาเดิมไว้ โดยอาจร้องให้สั้นลงจากเดิม ตัวอย่างเช่น

เมื่อนั้น *องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา*
แลเห็นเบญจกายจำแลงมา *สำคัญว่าเป็นสีดานารี*
แย้มยิ้มพยักหน้าง่าพระหัตถ์ *พลางดำรัสตรัสเชิญนางโฉมศรี*
เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรลี *อสุรีรีบมารับฉับไว้*
เข้าชิดพิศดูไม่วางตา *น้อยหรืองานหนักหน้าน่ารักใคร่*
ยิ่งแสนพิศวาสจะขาดใจ *จึงปราศรัยทอดสนิทติดพัน*

จาก 6 คำ ลดทอนให้เหลือ 4 คำ โดยผูกกลอนใหม่ ดังนี้

เมื่อนั้น *องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา*
แลเห็นเบญจกายจำแลงมา *สำคัญว่าเป็นสีดาทรามวัย*
เข้าชิดพิศดูไม่วางตา *น้อยหรืองานหนักหน้าน่ารักใคร่*
ยิ่งแสนพิศวาสจะขาดใจ *จึงปราศรัยทอดสนิทติดพัน*

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง บทโขนดั้งเดิมเป็นดังนี้

โฉมเอยโฉมเฉลา *ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี*
เจ้าอายเหนียมเรียมไยนะเทวี *เสียแรงพี่จงรักไปลักมา*
หวังจะเษกสาวสวรรค์ขัญเนตร *เป็นเอกองค์อัคเรศเสน่หา*
ครองสมบัติพัสถานทั้งลงกา *พี่มิให้แก้วตาอนาทร*
อันพระรามฤาษีสามีน้อง *ไม่ควรครองคู่เคียงเรียงหมอน*
พี่จะยกไปสังหารราญรอน *ให้ม้วยมรณ์สิ้นเสี้ยนศัตรูเรา*
ว่าพลางทางขยับจับต้อง *เลียมลองเล้าโลมโฉมเฉลา*
ฉวยชายสไบทรงนงเยาว์ *นิจจาเจ้าอย่าสลัดตัดเยื่อใย*
เมื่อนั้น *เบญจกายกัลยาอัชฌาสัย*
อัปยศอดสูหมู่นางใน *ก็ร่ายเวท์กลายไปเป็นเบญจกาย*

เกิดการลดทอนจาก 10 คำ เหลือ 4 คำ โดยผูกกลอนใหม่ ดังนี้

โฉมเอยโฉมเฉลา ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี
เจ้าอายเหนียมเรียมไยนะเทวี เสียแรงพี่ไปลักมาเวียงชัย
เมื่อนั้น เบญจกายกัลยาอัชฌาสัย
อัปยศอดสูหมู่นางใน ก็ร่ายเวท์กลายไปเป็นเบญจกาย

(เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

การลดทอนเหล่านี้จะเห็นได้ชัดเจนมากขึ้นในตอนไปแสดงในต่างประเทศ ต่างประเทศ จะมีการตัดให้สั้นลงมาก (เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

5.5.2.2 การพากย์

ลดระยะเวลาการพากย์ เช่น จากเดิม 6 คำ มาเป็นการพากย์ 4 คำ หรือลดการพากย์แบบเดินทำนองให้สั้นลง เนื่องจากต้องการให้กระชับ ใช้เวลาเดินเรื่องน้อย (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์17 สิงหาคม 2557)

5.5.2.3 บทตลก : สื่อสารและร่วมสมัยกับคนดู

เห็นได้ชัดเจนว่ามีการเปลี่ยนแปลงมาก โดยแตกต่างไปจากจารีตเดิม ตลกในยุคนี้มีการนำเอาเหตุการณ์ร่วมสมัยเข้ามาแทรกอยู่ในการแสดงซึ่งมักมีการล้อเลียนเอาเหตุการณ์ที่เป็นข่าวหรือเป็นที่สนใจในขณะนั้นมาใช้ เป็นตลกร่วมสมัยที่เล่นแบบลอยดอก แทรกทั้งในเรื่องและขณะจะเข้าสู่ตอนต่อไป และเป็นตลกที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ที่ร่วมสมัยในเวลานั้น (เช่น มีข่าวเกิดขึ้นในช่วงนั้นและนำมาแทรกลงในเวลาไม่นาน) โขนจึงมีลักษณะของการให้ความสำคัญต่อการสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมมากขึ้น เชื่อมโยงกับยุคสมัย มีความเป็นปัจจุบันกับผู้ดู เช่น มีการใช้คำที่เป็นเรื่องราวร่วมสมัยเข้ามา (ตัวอย่างเช่นการใช้ คำว่า ปฏิรูป ปฏิวัติ โลกาภิวัฒน์ ในบทโขน มีการใช้คำภาษาอังกฤษในบทตลก เช่น The cow son one man show (ฤาษีโคบุตร) Suddenly let's go หรือคำว่า ลงกาซิตี้ ปี่พาทย์แบนด์ ซึ่งจะไม่มีในตลกแบบเดิม (ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์ 13 มกราคม 2557, จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556 และ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

ตัวอย่างของบทตลกที่เกินเลยออกมานอกเรื่องรามเกียรติ์ และบางครั้งก็เกินเลยมาถึงคนดูหรือข่าวฮิตในช่วงนั้นที่คนในสังคมร่วมสมัยเข้าใจตรงกัน เช่น

"เอ๊ะ นางมณโฑโฉมงาม พี่ถามดีดี เป็นไฉนไยพาทีทำกระฟัดกระเฟียด ดูแม่จะเบ่งเคร่งเครียดกระเดียดด่า ลูกหรือก็อยู่ คนดูหรือก็ออกมาตั้งเยอะ นี่เอออะไรดูเลอะเทอะยุ่งหรือจะขัดเคืองเรื่องในมุ้งเจ้าคิดมั่ง จะมาโพนทะนาให้เขาฟังได้อย่างไร ประเดี๋ยวก็จะอื้ออึงตะบึงไปถึงในสภา *<u>เขาจะยักย้ายอภิปรายด่าว่าป๋า....นะไม่ดี</u>* (ป๋า คือ พลเอกเปรมฯ นายกรัฐมนตรีสมัยนั้น)"

"ดูรึน้ำพระทัยใช้ให้ลูกออกไปรบ จนต้องพบกับอันตราย ต้องศรศักดิ์ปักติดกายจวนวายวอด.....ทั้งพระมเหสีพระชายาและนางสนาม แต่ล้านน่าเชยชมมีถมเถล้วนงานสะพรั่งไปทั้งเพ พระยังไม่เคยเสวยทั่ว ไปปักพระทัยใจมั่วอยู่แตนางสีดา ลืมพระโอกสลืมยศถาลืมมหานิเวศน์ จนทั้งเมืองมีเรื่องลักเพศ*<u>โรคเอดส์ก็ระบาด</u>*"

“หยุดน่ะนางมณโฑ นี่เจ้าบังอาจสบประมาทหมิ่น .....กูผู้เดี่ยวจะไปเคี่ยวฆ่าปัจจามิตร ให้ได้แก่นี้มันไปตายวายชีวิตแต่ลำพัง ลูกของเจ้าจะได้ครองวังสมดังใจ ส่วนเจ้าจะได้ยักย้ายส่ายหน้าหาผัวใหม่ให้เหลาหล่อ โน่นแนะ เฮ้ย! *เสี่ยเต็กกอ เขายังพอไหว*”

(ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์, 2541, น.84-85)

นอกจากจะมีหน้าที่สร้างความบันเทิงแล้ว ตลกยังมีหน้าที่สำคัญประการหนึ่งคือการเล่าเรื่องอีกด้วย ซึ่งทำให้คนดูได้รู้เรื่องราวก่อนจะแสดง โดยนายเสรีเป็นผู้นำตลกมาใช้ในการแสดงแทนการประกาศคั่นฉาก เป็นการเล่าเรื่องไปด้วย (อัมพร สโมสร, 2534, น.34, อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554, น.172)

นอกจากนั้น มีการดึงเอาดาราตลก ดาวตลก เข้ามาร่วมงาน เพื่อดึงดูดคนดูที่มีพฤติกรรมติดดาราอยู่ เช่น นำเอาถนอม นวลอนันต์ มาร่วมแสดงเป็นตลกในสังกัดกรมศิลป์ แม้ว่าจะแสดงรำไม่ได้มากนัก แต่ก็เอามาเน้นเล่นตลกโดยเฉพาะ ทำหน้าที่ลากเตียง ลากรถบ้าง (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

5.5.2.4 ดนตรี

มีการนำเอาเพลงต่างๆหลากหลายเข้ามาใช้ มีการขับร้องมากขึ้น เพื่อให้สะท้อนอารมณ์ตัวละคร (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557) และ จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557) เช่น ตอนชูกล่อง จะใช้เพลงเขมรโพธิสัตว์ ที่ให้อารมณ์รันทด ชวนสงสาร ให้คนดูน้ำตาซึม ส่วนตอนต่อสู้อาจใช้การร้องเพลง เช่น สมิงทองมอญ ลิงโลด ลิงลาน จะได้ให้อารมณ์ดุดัน (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

แม้จะมีการใช้เพลงต่างๆมาก แต่ก็จะกระชับ ตัดเอาเพลงที่ช้าออกไป หรือปรับเพลงที่ยาวให้สั้นลง ก่อนนี้ตอนเปิดตัวฝ่ายพระใช้เพลงช้าปี่ ต่อด้วยเพลงของพระ และ รื้อร่าย เปิดตัวยักษ์ก็ใช้ช้าปี่ ต่อด้วยเพลงของยักษ์ แล้วรื้อร่าย เช่นกัน แต่ก็มีการปรับใหม่ ใช้เพลงให้เร็วขึ้น

ตัวอย่างเช่น ตอนนางลอย พระรามจะตื่นขึ้นมาลงสรง บทเดิมบรรยายถึงพระรามนอน ใช้เพลงช้าปี่ 4 คำ จะมีเพลงร้องนานมากกว่าจะตื่นขึ้นมารำ เนื่องจากสมัยก่อนคนชอบฟังความไพเราะของเพลง แต่ในยุคของนายเสรีมีการทำบทให้กระชับขึ้น เช่น ใช้เพลงช้าปี่เหมือนเดิม แต่ลดจาก 4 คำเป็น 2 คำ แล้วส่งเพลงอื่นที่กระชับกว่าเข้าไปแทน

ต่อมาในช่วงหลังจะไม่มีเพลงบรรยายการนอนแล้ว แต่เปิดม่านมาเล่นตอนพระรามเผยพระแกล ใช้เพลงสร้อยระฆังบรรเลงตอนพระรามออกมาเดิน พอถึงเตียงก็หมดเพลงพอดี ไม่ใช้เพลงช้าปี่แล้ว

นอกจากนั้น ในยุคของนายเสรี อาจมีการปรับมาใช้เพลงเร็วขึ้นในบางส่วนที่สามารถปรับได้ เช่น ใช้เพลงชั้นเดียว เพลงเขมรสุดใจ เพลงกระบอก ฯลฯ ทำให้ใช้เวลาเล่นน้อยลง ซึ่งสามารถทำได้โดยไม่เสียอรรถรส (ชวลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์ 13 มกราคม 2557 และ เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

5.5.2.5 นาฏลักษณ์ :การปรับเปลี่ยนให้กระชับรวดเร็ว

นาฏลักษณ์ในการแสดงโขนยุคนี้ยังคงมาตรฐานเดิมไว้แต่มีความรวบรัดมากขึ้น เนื่องจากมีการคัดทอนบทจึงอาจมีผลให้คิดท่ารำใหม่ เช่นเมื่อก่อนพากย์แล้วต้องเล่นท่าจึงเชิด ตอนนี้พากย์แล้วเชิดเลย นอกจากนั้นในยุคนี้มีการคิดการเพิ่มท่ารำตรวจพลยักษ์และลิงให้มีลีลามากขึ้น มีการเพิ่มบทเพลงหน้าพาทย์ในบางชุด เช่น วีรชัยยักษ์ วีรชัยลิง (ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551, น.193-195)

ตัวอย่างของการปรับกระบวนท่า และกระบวนรำให้กระชับขึ้น เช่น ตอนยกรบกับทศกัณฐ์กับพระราม แบบดั้งเดิมนั้น จะมีกระบวนรำดั้งเดิมซับซ้อนกว่าปัจจุบันมาก ดังนี้

“ก่อนรบกัน ทศกัณฐ์เสียท่าโดนตีเซ หนีฉาก พระรามตาม ส่งพลลิงตามทศกัณฐ์หนีวนในเวที (วนกัน) สุดท้ายเจอกัน ทศกัณฐ์ทำท่าโกรธที่พระรามตามมาพบ เตะตูม(ทำท่าจะเตะพระราม) หนุมานเข้ามารับแทน รับขา หนุมานรับแล้วรามยกลอยขึ้นสูง”

ซึ่งมีกระบวนการเล่นหลายขั้นตอน แต่สมัยนายเสรี มีการรวบรัด ไม่มีการหนีฉาก แต่มาถึงขึ้นลอยเลย

อีกตัวอย่างหนึ่งคือ กระบวนท่าในการออกกราวยักษ์แบบเก่า ทำสามท่าสลึง ดังนี้

“เมื่อเสนายักษ์ออก จะใช้สามท่าสลึง คือมีการถอย เก็บ รุกไปที่ลิง ลิงถอย แล้วลิงรุกมา แล้วยักษ์ถอยอีก”

ส่วนเขนยักษ์ มีกระบวนท่าเช่นนี้

“1.ออกจากโรง 2.มือจับอาวุธ เฉียง (ถือแบบเฉียง) เต้นรอบ กลับมาที่เก่าเปลี่ยนท่า 3.จับอาวุธแบบกำ อาวุธ เต้นรอบ 4.จับอาวุธท่าผาลา (อาวุธเป็นอาวุธยาว เช่น ง้าว)”

แต่ในยุคหลังจะปรับเปลี่ยนไปให้สั้นลง ออกมานั่งรอรับเสนาเลย

นอกจากนั้น กระบวนการรบของ เสนายักษ์แบบเก่า เป็นดังนี้

“เมื่อจะปะทะกัน เข้าหานาย นายสั่งรบ ดำเนินท่าปกติ คือ

เงื้อ 1 ขยับหน้าอัด 1 ขยับท่าเสี้ยว
ฝ่ายยักษ์รุกไปทางลิง ลิงเก็บ(ทำท่าเก็บ)ถอยหลัง
ยักษ์กระโดดไปทางลิง ขณะเดียวกัน ลิงโดดถอยหลัง
ลิงทำท่าเก็บ รุกไปทางยักษ์
ยักษ์ถอยโดดลงหลัง ยักษ์รุกกลับ กระโดดไปข้างหลังอีกที
แล้วจึงเข้าท่ารบ ตามกระบวนที่ครูสอนไว้”

แต่เมื่อมีการปรับไป กระบวนท่า รุก รับไม่ได้มีแล้ว มาถึงก็เงื้อ เก็บ ทำท่าชนกัน ตีไม้ 1-2 จับท่าลอย เมื่อมาถึงก็เข้ารบกันเลย (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

นายเสรี ได้ให้ข้อมูลด้านแนวคิดนี้ไว้ในการบรรยายเรื่อง "นานาทัศนะของการพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์" ที่หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 15 มีนาคม 2534 เพื่อแสดงให้เห็นว่า การออกกราวต้องย่อลงเพราะเดิมยาวเกินไปไม่เหมาะสมกับผู้ชมรุ่นใหม่ จึงมีการปรับเปลี่ยนในท่าน้อยลง

"ออกโขนเสนายักษ์นี่ 5 ท่า เสนาลิง 7 ท่า ออกกราวนั้นโบราณสอนต้องออกครบ 7 ท่า กินเวลา 40 นาที สมัยใหม่นี้มันรับไม่ได้หรอก เรื่องมันต้องย่อเข้าไว้""เล่นที่โรงละครแห่งชาติ อาทิตย์หนึ่ง 8 รอบ ศุกร์ 2 รอบ บ่าย ค่ำ เสาร์ อาทิตย์ 3 รอบ เช้า บ่าย ค่ำ 8 รอบ ก็เหลือรอบละท่าผมก็ไม่เห็นว่าจะขาดไปตรงไหน"(วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล., 2536, น.84)

5.5.2.6 เครื่องแต่งกาย (การผลิตเน้นปริมาณมากกว่าการสร้างสรรค์)

ในช่วงต้น รูปแบบของเครื่องแต่งกายจะนำมาจากยุคของอธิบดีธนิตอยู่โพธิ์ แต่จะมีการปรับปรุงลวดลายภายในบ้าง ส่วนตัวแบบ (pattern) มีการปรับบ้างเช่น การทำชายไหว ห้อยข้างที่มีปลายสะบัด

นอกจากนั้น มีการจัดทำมาตรฐานพัตราภรณ์ในปี 2539 โดยนายเสรีได้กำหนดให้มีรูปแบบที่สัมพันธ์กับตัวละคร ซึ่งมีประโยชน์ทั้งด้านการสื่อความหมายในการแสดง และการสั่งผลิตที่มีมาตรฐานแน่ชัด ทำงานได้เร็วและง่ายเนื่องจากมีมาตรฐานชัดเจน โดยเป็นมาตรฐานใหม่ ซึ่งไม่ได้มีมาก่อนในยุคสมัยก่อนหน้า ดังที่จะเห็นได้จากในสมัยรัชกาลที 6 ส่วนของกรมมหรสพซึ่งได้ตกทอดมายังกรมศิลปากรในยุคต้นๆ ยังไม่มีกฎเกณฑ์ระบุว่าลวดลายอย่างใดที่จะใช้ในตัวใด ยักษ์ ลิง หรือ พระ และบางครั้งมีการใช้ห้อยหน้าห้อยข้างสลับกันได้ระหว่างตัวพระและตัวยักษ์ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2547, น.59, น.67)

ตัวอย่างของการระบุมาตรฐานในยุคสมัยของนายเสรี เช่น การระบุให้ชายไหวสำหรับตัวพระใหญ่ มีการใช้สัญลักษณ์ประจำตัวละคร เช่น ยักษ์ มีลายหน้าสิงห์ จากเดิมลายดอกไม้ พระอินทร์เป็นลายวัชระ ลายบนเชิงผ้าระบุไว้ชัดว่า ลายเถาว์ ลายกนก ลายแก้วชิงดวง (ใช้กับเมขลา) ระบุตัวละครไว้ นางสีดา มีแถบตรงผ้าห่มนางหลายแถบ

ในด้านของสี มีการกำหนดมาตรฐานไว้ชัดเจนมากขึ้น เช่น การใช้คู่สีตรงข้ามตามทฤษฎีสี โดยหากพระ-นาง แสดงคู่กันจะใช้คู่สีตรงข้าม เช่น พระสีเขียว นางสีแดง หรือพระสีแดง นางสีเขียว การขลิบจะใช้คู่สีตรงข้าม เช่น พระชุดเขียว ขลิบแดง ชุดม่วง ขลิบเหลือง เป็นต้น นอกจากนั้น มีการคำนึงถึงการใช้สีเพื่อสื่อความหมาย โดยส่วนหนึ่งเกิดจากการไปแสดงในต่างประเทศ ซึ่งต้องทำให้ผู้ชมทราบเรื่องราวจากสิ่งที่เห็น เนื่องจากผู้ชมอาจไม่เคยอ่านรามเกียรติ์มาก่อนและไม่เข้าใจภาษาไทย จึงใช้สีในการสื่อความ เช่น ตอนนารายณ์ปราบนนทุก ได้กำหนดให้นางนารายณ์แปลงใช้สีเครื่องแต่งกายเป็นสีเดียวกับพระนารายณ์ (สีม่วงดอกตะแบก)

นอกเหนือจากการสื่อความหมายและระบุตัวละครแล้ว การจัดทำมาตรฐานนี้ทำให้การออกแบบเพื่อนำไปใช้ในการผลิตมีความสะดวกขึ้นเนื่องจากมีรูปแบบที่กำหนดไว้ตายตัว ทำให้ออกแบบและสั่งทำได้รวดเร็วขึ้น อย่างไรก็ตามวิธีนี้จะไม่ส่งเสริมการสร้างสรรค์

ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่ง คือวัสดุที่เปลี่ยนไป เช่นจากการใช้รักกดลายมาเป็นสีโป๊วรถยนตร์ เรซิ่นหล่อ การใช้ดิ้นขนาดเดียวกันโดยใช้ดิ้นใหญ่เพื่อให้ปักได้เร็ว ทำให้ลวดลาย

ใหญ่ตามไปด้วย นอกจากนี้ ไม่มีการใช้แล่งเหมือนเดิมเนื่องจากไม่มีผู้ผลิตแล้ว (ก่อนนี้สำนักการสังคีตผลิตเอง รีดเอง) มีการใช้เพชรแถวทำกรองศอ

นอกจากนั้นร่างกายของผู้แสดงจากเดิมเปลี่ยนไป โดยมีขนาดร่างกายใหญ่ขึ้นกว่าคนโบราณ เมื่อนำเครื่องแต่งกายเดิมมาใช้จะดูเหมือนรูปแบบเปลี่ยนแปลงไป เช่น ความยาวของผ้าห่มนางก่อนนี้ยาวแต่ต่อมาคนตัวสูงใหญ่ขึ้นจึงดูสั้นลง เช่นเดียวกับแขนเสื้อที่ดูสั้นลง และเมื่อมีการคัดลอกแบบต่อๆกันมาโดยไม่ได้ศึกษาจึงทำให้เกิดสัดส่วนของเครื่องแต่งกายอีกแบบหนึ่ง (แต่หลายคนคิดว่าทำให้สั้นเพื่อประหยัดวัสดุและใช้เวลาในการปักลดลง) นอกเหนือจากนี้ได้พบว่าหัวโขนใส่ได้ยากขึ้น เพราะหัวคนรุ่นใหม่ใหญ่ขึ้น[4] (สุพรทิพย์ ศุภรกุล, สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2556)

ปริมาณงานที่เพิ่มขึ้น มีผลต่อลักษณะงาน โดยความหยาบของงานจะเห็นได้ชัดเจนในประมาณ 20 ปีก่อน (2536) อัตรากำลังน้อยและงบประมาณเครื่องแต่งกายต่อชิ้นน้อยลง เมื่อเทียบกับปริมาณงานที่มีสูงขึ้นมาก จากรับทำปีละ 10 ชุด มาเป็น 20-30 ชุดต่อปีทำให้ลายเริ่มหยาบขึ้น ใช้ดิ้นใหญ่ขนาดเดียว เพื่อจะได้ปริมาณงานมากภายในเวลาเดิม ลายจึงใหญ่และหยาบไม่ละเอียด

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ ระเบียบการจัดซื้อจัดจ้างทำให้มุ่งเน้นปริมาณงานมากกว่าคุณภาพ เนื่องจากจะมีการกำหนดระยะเวลาส่งมอบงาน หากทำไม่ทันจะมีการปรับเงิน ทำให้ผู้รับจ้างต้องรีบทำ ได้งานหยาบที่เสร็จทันตามกำหนดแต่รูปแบบขาดความละเอียด บุคลากรที่ดำเนินการ ไม่ใช่บุคลากรของกรมศิลปากร แต่เป็นผู้รับเหมาและไม่ได้เป็นผู้ที่เข้าใจเรื่องกระบวนลายที่กรมศิลป์ออกแบบ มีผลให้การลอกแบบต่อๆกันมามีความเพี้ยน ประกอบกับการที่ไม่ได้รับการควบคุมกระบวนการอย่างใกล้ชิดเหมือนก่อนหน้านี้ และไม่ได้มีการสั่งสมความรู้ ฝีมือ ในการปักแบบข้าราชการประจำ ทำให้งานหยาบและมีความเพี้ยนสูงขึ้นมาก ตัวอย่างเช่น ลายกระหนกจากเดิมเป็นกนกปลายงอนแหลม แต่เมื่อทำยากเลยมีปลายทู่ หรือลายกนกซึ่งความละเอียดกลายเป็นลายหนอนไป (สุพรทิพย์ ศุภรกุล, สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2556)

ในด้านการกำหนดรูปแบบนั้น แทนที่จะมีการออกแบบเองโดยศิลปินกรมศิลป์ที่มีความเชี่ยวชาญดังเช่นเดิม จะเปลี่ยนไปโดยนำต้นแบบจากหนังสือที่มีผู้จัดทำมาใช้ คือหนังสือภาพจิตรกรรมไทย (Thai paining)โดย อมร ศรีพจนารถ ซึ่งเป็นหนังสือที่มุ่งเน้นการนำไปใช้เป็นต้นแบบงานจิตรกรรมเป็นหลัก (สุพรทิพย์ ศุภรกุล, สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2556) อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้ตรวจสอบเทียบเคียงกับหนังสือ “สีและลักษณะหัวโขน”ของธนิต อยู่โพธิ์ แล้ว พบว่าลักษณะต่างๆของตัวละครสอดคล้องตรงกัน จึงเป็นไปได้ที่ผู้เขียนจะยึดถือลักษณะหัวโขนและสีในหนังสือของธนิตมาใช้เป็นต้นแบบด้วย

[4] ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า การที่เครื่องแต่งกายในสมัยก่อนดูมีขนาดเล็กนั้น อาจเกิดจากนักแสดงผู้ที่สวมใส่เครื่องแต่งกายในอดีตเหล่านั้นยังเป็นนักแสดงเด็กอยู่ ทำให้ดูเหมือนว่าคนรุ่นเก่ามีขนาดร่างกายเล็กก็เป็นได้

<u>หมายเหตุ</u>

หนังสือ จิตรกรรมไทย สำนักพิมพ์โสมนิมิตร จัดทำในปี 2514 โดย อมร ศรีพจนารถ ซึ่งรับราชการในแผนกช่างเขียน กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร และเป็นผู้สอนวิชาสถาปัตยกรรมไทย โรงเรียนช่างศิลป์ มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อใช้เป็นต้นแบบของงานจิตรกรรมไทย โดยนำเอาแบบอย่างมาจากงานช่างหลายประเภทเช่นงานตู้พระธรรม สมุดไทย จิตรกรรมฝาผนังต่างๆ และมีเนื้อหาเกี่ยวกับกรรมวิธีการวาดภาพ การลงสีด้วย ในหนังสือจะพบภาพลายเส้นตัวละครต่างๆโดยเฉพาะตัวละครรามเกียรติ์อยู่จำนวนมาก โดยระบุลักษณะทางประติมานวิทยา เช่น ลักษณะยอดหัวโขนของตัวละครแต่ละตัว ลักษณะดวงตาของยักษ์ สีกาย ศิราภรณ์ อาวุธ ฯลฯ ไว้อย่างละเอียด

ผู้วิจัยได้นำมาเปรียบเทียบกับหนังสือ "สีและลักษณะหัวโขน"ของธนิต อยู่โพธิ์ แล้วพบว่าลักษณะของตัวละครสอดคล้องตรงกันเป็นส่วนใหญ่ จึงน่าจะเป็นไปได้ที่ อมร ศรีพจนารถ จะนำต้นแบบมาจากหนังสือของธนิต อยู่โพธิ์ มาใช้ แต่หนังสือ"จิตรกรรมไทย"จะระบุรายละเอียดของตัวละครไว้มากกว่า อย่างไรก็ตาม ทั้งสองเล่มไม่สามารถนำเอาสีที่ระบุมาพิมพ์ไว้ในเล่มได้ เนื่องจากปัญหาด้านเทคนิคการพิมพ์ที่ไม่สามารถให้สีได้ตามตรงความเป็นจริง

5.5.2.7 ฉาก (การตัดต่อและนำมาใช้ใหม่เพราะงบประมาณจำกัด)

สำหรับยุคของนายเสรี เป็นต้นมา การจัดทำฉากจะอยู่ในการควบคุมของนายสุธี ปิวรบุตร ซึ่งมีประสบการณ์การทำงานอยู่ในสำนักการสังคีตเป็นเวลานาน และได้รับการถ่ายทอดความรู้จากนายโหมดซึ่งได้ทำงานร่วมกันอีกด้วย

นายสุธีได้ทำงานกับนายโหมดระยะหนึ่งจึงได้ไปศึกษาต่อที่วิทยาลัยช่างศิลป์ แล้วกลับมาทำงานให้สำนักการสังคีตเรื่อยมา จนกระทั่งหลังจากยุคของนายโหมดจะเป็นความรับผิดชอบของทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ และเมื่อนายทวีศักดิ์ได้เลื่อนตำแหน่งเป็นรองอธิบดี นายสุธีจึงได้เข้ามาควบคุมการออกแบบ จัดสร้างฉากต่อมา

รูปแบบฉากของสุธีได้รับอิทธิพลจากนายโหมดมาหลายส่วน แต่มีการปรับเปลี่ยนตามปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการออกแบบและจัดทำฉาก เช่น ปริมาณงานที่มากขึ้น หรือปัจจัยจากเทคนิคสมัยใหม่ (แกะโฟม พ่นสีเสปรย์ ฯลฯ) และงบประมาณที่จำกัด ทำให้ลักษณะงานเปลี่ยนไป

ในยุคนี้การแสดงของสำนักการสังคีตจะมีปริมาณมากและมีการปรับเปลี่ยนโปรแกรมบ่อยครั้ง ส่วนหนึ่งเนื่องจากผู้ชมจะไม่ได้ดูการแสดงโขนตอนใดตอนหนึ่งเป็นเวลานานหลายรอบดังเช่นแต่ก่อน แต่จะมีการแสดงไม่กี่รอบ และมีการการแสดงประเภทต่างๆหลากหลาย แต่แสดงไม่กี่ครั้งต่อเรื่อง ทำให้ต้องสร้างฉากบ่อยขึ้น ส่งผลต่อระยะเวลาในการจัดทำฉากน้อยลงกว่าเดิมมาก

ในยุคนี้เริ่มขาดแคลนอัตราช่าง เมื่อเปรียบเทียบกับสมัยนายโหมด ใช้ช่างไม้ 10 คน ช่างเขียน 5-6 คน แต่ในระยะหลังเป็นช่าง 5-6 คน ช่างเขียน 2-3 คน เนื่องจากความจำกัดของงบประมาณและการจัดจ้าง ซึ่งกว่าจะได้ค่าจ้างจะต้องงานเสร็จเรียบร้อยแล้ว 2-3 เดือน (ระหว่างนี้ ผู้รับเหมาจะต้องออกเงินเองให้ลูกจ้าง และอาจต้องรับงานนอกเพื่อหารายได้มาให้ลูกจ้างด้วย) (สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557)

การที่ปริมาณงานมาก ประกอบกับแรงงานมีน้อย ส่งผลต่อรูปแบบของฉาก ทำให้ฉากโขนในยุคนี้มีลักษณะเป็นแผ่นแบน มีลักษณะโครงสร้างแบบเดิมๆไม่แตกต่างกันมากนักแต่จะ

แตกต่างกันที่ลวดลาย เนื่องจากลักษณะดังกล่าวเอื้อต่อการนำกลับมาใช้ใหม่ (recycle) โดยนำเอาส่วนประกอบเดิมแต่ละส่วนมาปะติดปะต่อกัน เขียนลวดลายใหม่ทับลงไปในฉากเดิมๆ กลายเป็นฉากใหม่ในตอนใหม่

ตัวอย่างเช่นการออกแบบห้องนอน จะออกแบบโครงสร้างหลัก ฉากหลังเป็นรูปแบบทั่วไปไม่มีลักษณะบ่งชี้เฉพาะ สามารถนำไปปรับใช้ในตอนต่างๆได้หลายตอน โดยเพิ่มเติมส่วนประกอบอื่นๆ เช่น เพิ่มลับแลที่มีลักษณะแตกต่างกันในแต่ละตอน (เช่น ลายยักษ์ ลายเทพ ฯลฯ) แต่จะมีลับแลอยู่ในห้องนอนทุกตอน หรือมีส่วนประกอบเป็นหลืบ มีผนัง มีม่านสองข้าง แต่ทำลวดลายต่างกันให้ดูเป็นสถานที่ต่างกัน หรือท้องพระโรงที่จะมีซุ้มตรงกลางเหมือนกัน แต่อาจจะมีการออกแบบซุ้มให้ต่างกันตามแต่ละตอน

การที่ออกแบบเช่นนี้ทำให้สามารถนำส่วนประกอบต่างๆมาใช้ใหม่ โดยการปรับเปลี่ยนส่วนประกอบบางส่วน เขียนลวดลายใหม่ลงไปบนส่วนประกอบเดิม อย่างไรก็ตามแม้จะได้ลวดลายใหม่แต่โครงสร้างหลักของฉากจะเป็นโครงสร้างแบบแพตเทิร์นเดิมๆ แตกต่างกันที่รายละเอียด เช่น ในทุกห้องนอนจะมีลับแล หรือท้องพระโรงทุกตอนจะเป็นม่านหรือผนังสองข้าง ตรงกลางเป็นซุ้ม เพียงแต่ปรับลักษณะของส่วนประกอบและลวดลายเท่านั้น

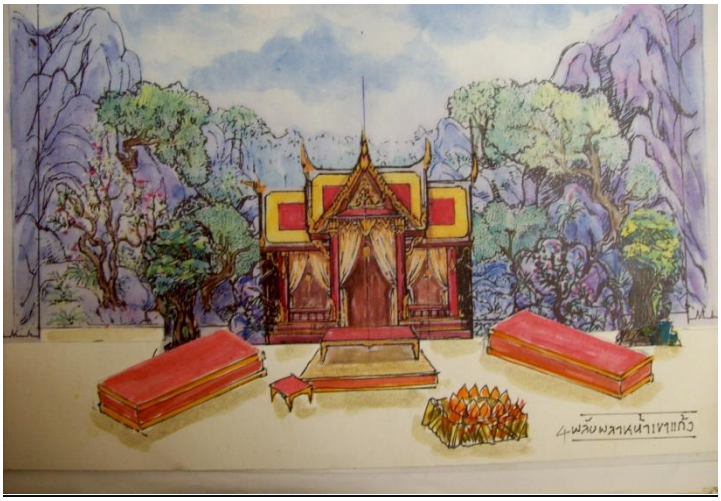
แนวคิดบางประการของผู้ออกแบบฉากโขน จะยังคงสืบทอดแนวคิดของนายโหมด เช่นการแบ่งแยกลักษณะของฝ่ายพระรามให้เป็นศิลปะไทย ฝ่ายลงกาเป็นศิลปะขอม นอกจากนั้น ยังมีแนวคิดว่า โขน เป็นการแสดงที่มีเหตุการณ์เป็นจินตนาการมาก จึงสร้างฉากให้เป็นลายประดิษฐ์ในหลายฉาก เช่น ก้อนเมฆ หรือต้นไม้ของโขน จะทำเป็นลวดลายในจินตนาการ ใช้ลวดลายไทย มีลายเครือเถาว์ ลายใบเทศ ลายกนก ตัดเส้นแบบจิตรกรรม หรือเมฆที่ทำรูปแบบจิตรกรรม ฯลฯ ซึ่งต่างจากละครหลายประเภท เช่น อิเหนา จะมีความเป็นจินตนาการน้อยกว่า หรือละครพื้นบ้าน ซึ่งจะทำแบบสมจริงมากกว่า

นอกจากนั้น การแสดงโขนโดยส่วนใหญ่จะแสดงถึงความยิ่งใหญ่มากว่าละคร จึงพยายามจะสร้างฉากที่มีความตื่นเต้น ยิ่งใหญ่ มีเทคนิคพิเศษ อยู่ในแต่ละตอนที่เลือกมาแสดง เช่น ตอนศึกกุมภกรรณจะต้องมีฉากกุมภกรรณทดน้ำ ตอนศึกไมยราพย์ ต้องมีฉากอมพลับพลาเป็นจุดสำคัญในการแสดงนั้น

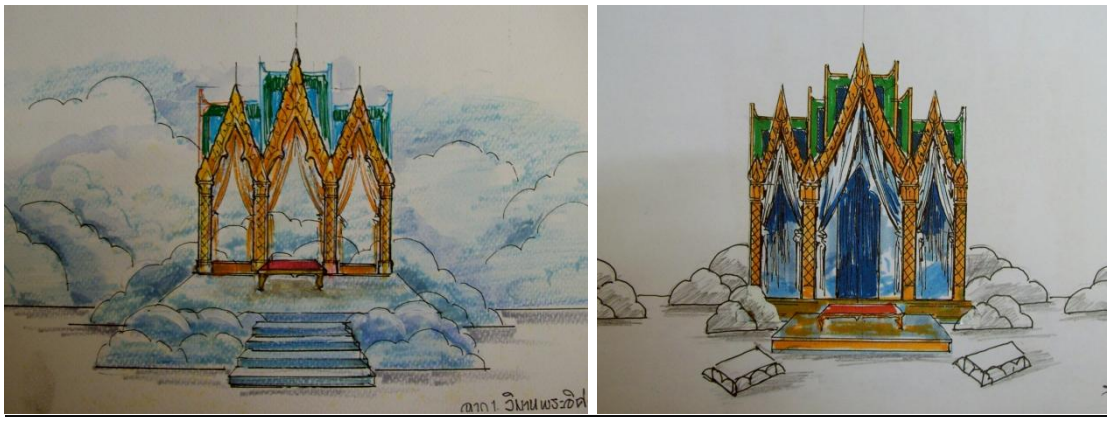
สำหรับในด้านของเครื่องโรงก็มีการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน โดยในยุคที่นายเสรีเป็นผู้อำนวยการมีการปรับโครงสร้างการบริหารงาน ส่วนของเครื่องโรงซึ่งแต่เดิมขึ้นอยู่กับฝ่ายโรงละครมาขึ้นกับฝ่ายพัตราภรณ์ ทำให้การจัดทำเครื่องโรงเปลี่ยนแปลง เนื่องจากเดิมเครื่องโรงจะได้รับการออกแบบให้เข้ากับฉากและมีการออกแบบใหม่โดยช่างที่ทำงานด้านฉาก แต่เมื่ออยู่ในฝ่ายพัตราภรณ์จะมีการจัดทำแบบเดียวกับที่ใช้ในงานเครื่องแต่งกาย คือการจ้างเหมา โดยให้ทำตามแบบเดิม ไม่มีการออกแบบใหม่ เนื่องจากฝ่ายพัตราภรณ์ไม่มีผู้ชำนาญการในการออกแบบเครื่องโรง ทำให้รูปแบบหลักเหมือนๆกัน ตัวอย่างเช่น โรงพิธีในตอนก่อนนี้จะสร้างและออกแบบให้ต่างกัน แต่หลังจากจัดโครงสร้างใหม่ จะมีรูปแบบเหมือนกัน แต่ทาสีต่างกันเท่านั้น (สุธี ปิวรบุตร, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2557)

รูปแบบของการจัดทำฉากในช่วงยุคนายเสรี ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน โดยในช่วงของการจัดทำรายงาน นายสุธียังคงทำหน้าที่ควบคุมดูแลการออกแบบอยู่ แม้ว่าจะอยู่ในวัย

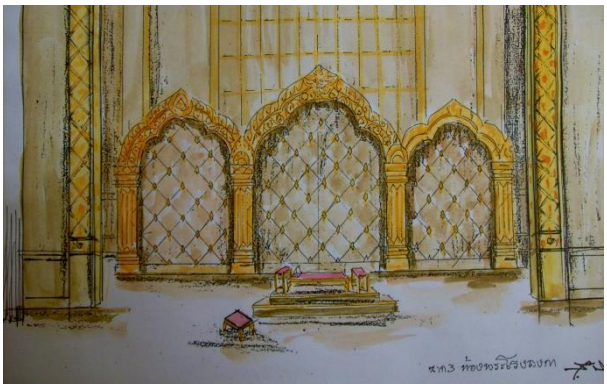
เกษียณ แต่สำนักการสังคีตก็ยังคงจ้างอยู่เนื่องจากยังหาผู้ที่เหมาะสมท่านอื่นยังไม่ได้ อย่างไรก็ตาม รูปแบบการออกแบบของนายสุธี ก็ยังคงได้รับอิทธิพลสืบทอดมาจากช่างรุ่นก่อนคือนายโหมดอยู่ในหลายส่วน

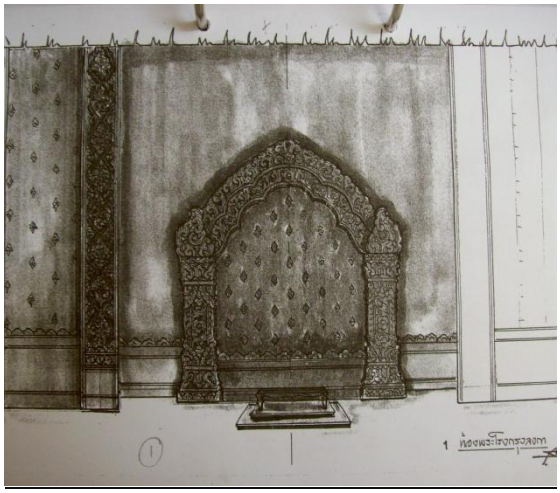


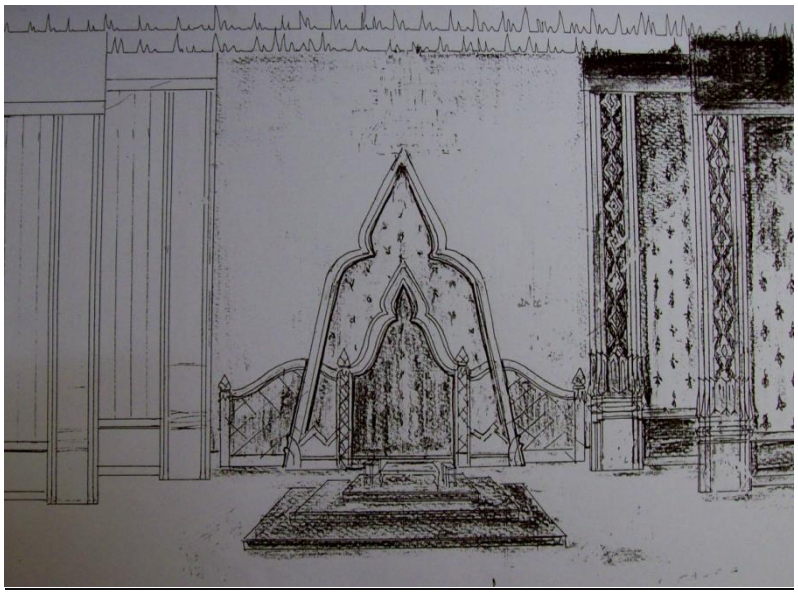
ภาพที่ 5.11 ลักษณะฉากโขนกรมศิลปากรของนายสุธี ปิวรบุตร ที่นำเอาวัสดุเดิมๆมาประกอบกันเป็นฉากต่างๆได้หลายแบบ (ภาพจากความเอื้อเฟื้อ ของ สุธี ปิวรบุตร)



ภาพที่ 5.11 (ต่อ) ลักษณะฉากโขนกรมศิลปากรของนายสุธี ปิวรบุตร ที่นำเอาวัสดุเดิมๆมาประกอบกันเป็นฉากต่างๆได้หลายแบบ (ภาพจากความเอื้อเฟื้อ ของ สุธี ปิวรบุตร)







ภาพที่ 5.12 ตัวอย่างฉากโขน ที่มีโครงสร้างองค์ประกอบแบบเดียวกัน (มีซุ้ม ตั่ง ตรงกลาง มีผนังหรือม่านอยู่สองข้าง) โดยส่วนประกอบเหล่านี้จะย้ายไปประกอบใช้ใหม่ได้ในการแสดงฉากอื่นๆ ทำให้ประหยัดงบและเวลา (ภาพจากความเอื้อเฟื้อ ของ สุธี ปิวรบุตร)

ภาพที่ 5.13 ส่วนประกอบต่างๆของฉาก ซึ่งจะเป็นแผ่นคัทเอาท์ นำไปตั้งไว้บนเวที สามารถถอดประกอบใช้ใหม่ได้ในฉากหลายฉาก

(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ วันที่ (8 สิงหาคม 2557) ที่ โรงละครแห่งชาติ

5.5.2.8 การเปลี่ยนแปลงด้านพฤติกรรมการชมการแสดง

(ความใกล้ชิดระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม)

การได้รับความสนับสนุนจากแม่ยก ไม่เพียงแต่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบโขนเท่านั้น แต่เกิดการเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมการชมที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในโขนอีกด้วย โดยในยุคนี้วัฒนธรรมการชมการแสดงแบบชาวบ้าน เช่น ละครพันทาง ลิเก ได้เข้ามาในการชมการแสดงโขน โดยในการแสดงผู้ชนะสิบทิศ มีปรากฏการณ์ที่มีแม่ยกไปยืนรอขอบเวทีเพื่อเอาพวงมาลัยไปคล้องนักแสดง หลังจากนั้น แม้ว่าดาราเหล่านี้จะไปแสดงโขนแล้วก็ยังมีการเกาะขอบเวที รอคล้องพวงมาลัยเช่นเดิม โดยกล่าวกันว่าตัวแสดงที่แม่ยกชื่นชอบมักเป็นตัวพระที่ไม่ปิดหน้า มากกว่าผู้แสดงที่สวมหัวโขน (ตัวลิงและตัวยักษ์) จึงได้รับการคล้องมาลัยมากกว่า[5] (จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์ 22 มกราคม 2558) การเข้าชมโขนของกลุ่มแม่ยกซึ่งไม่ได้เป็นกลุ่มผู้ชมโขนแต่เดิม จึงทำให้วัฒนธรรมแบบใหม่นี้เข้ามาในการชมโขน

[5] แต่อาจมีการให้รางวัลนอกเวทีได้เช่น กรณีของครูจตุพร รัตนวราหะ มีแม่ยกมาให้เงินที่บ้าน เพราะชอบการแสดงฉุยฉาย ทศกัณฐ์ของครูจตุพรมาก (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

5.6 การแสดงและผลิตโขนหลังยุคอาจารย์เสรี หวังในธรรม

โขนกรมศิลปากรในยุคของอาจารย์เสรีนั้นยังคงครอบคลุมระยะเวลาตั้งแต่นายเสรีดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสำนักการสังคีตจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากลักษณะการแสดงของโขนกรมศิลปากรยังคงยึดแนวทางนี้เป็นหลัก ไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่อีก

หลังจากยุคของนายเสรีไปแล้วยังไม่มีผู้นำองค์กรท่านอื่นใด ที่จะสร้างความเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบของโขนครั้งใหญ่อีก แต่ยังคงยึดรากเดิมโดยปรับไปบ้าง องค์ประกอบอื่นๆจะเดินทำนองเดียวกัน ลีลาท่ารำแบบเดิม ขึ้นอยู่กับว่าจะเลือกเอาส่วนไหนมาใช้ในแต่ละตอน เนื่องจากการแสดงโขนกรมศิลปากรยังคงยึดแนวทางโดยส่วนใหญ่หลังจากยุคของนายเสรีอยู่ (จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557, จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557, ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ การุณ สุทธิภูล, สัมภาษณ์ 3 พฤษภาคม 2557) ทั้งนี้บุคคลที่ได้เคยเห็นการเปลี่ยนแปลงในช่วงยุคนายเสรีได้กล่าวไว้ในทำนองเดียวกันไว้ว่า

“ช่วงเวลาของอาจารย์เสรีนั้น มีการเปลี่ยนแปลงดังกับว่าเป็นฝนตกลงมายังพื้นดินที่แห้งแล้ง ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวง”(จุลชาติ อรัณยะนาค, สัมภาษณ์ 21 มกราคม 2556)

“ต้นไม้ได้เติบโตขึ้นอย่างมากมาย แม้ว่าหลังจากอาจารย์เสรีเสียชีวิต เปรียบเสมือนไม้ที่ล้มลง แต่รากไม้นั้นก็ยังคงอยู่ แม้ว่าจะเหี่ยวแห้งลงไม่ได้รุ่งเรืองดั่งแต่ก่อน” (การุณ สุทธิภูล, สัมภาษณ์ 3 พฤษภาคม 2557)

“ทุกวันนี้ การแสดงโขนของกรมศิลป์ยังคงกินบุญเก่าในสมัยอาจารย์นายเสรีอยู่” (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้ให้ข้อสังเกตในการศึกษาบทโขนกรมศิลปากรไว้ว่า “เมื่อสิ้นสุดยุคทองแห่งการประกอบสร้างบทโขนของกรมศิลปากร หลังจากชุดหนุมานชาญสมรแล้วในปี 2528 จนถึงปัจจุบัน มีบทโขนของกรมศิลปากรที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่ไม่กี่ชุด และเกือบทั้งหมดนี้ล้วนแต่ประกอบสร้างด้วยวิธีนำบทดั้งเดิมมาตัดต่อใหม่”(จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554, น.157)

5.7 สรุปท้ายบท

เนื่องจากโขนกรมศิลปากรเป็นโขนที่ถือว่าเป็นต้นแบบของโขนกลุ่มอื่นๆ ที่จะกล่าวถึงต่อไป จึงได้นำมาศึกษาเป็นบทแรก ทั้งนี้ประเด็นต่างๆที่เกิดขึ้นกับโขนกรมศิลปากรจึงส่งผลหรือมีความเกี่ยวข้องกันกับโขนประเภทอื่นๆที่จะกล่าวถึงตามมาด้วย

งานวิจัยนี้ได้แบ่งช่วงเวลาของโขนกรมศิลปากรออกเป็น 3 ระยะเวลาโดยมีจุดแบ่งตามการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่ส่งผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ การวิเคราะห์ในแต่ละช่วงเวลาจะกล่าวถึงลักษณะของปัจจัยต่างๆที่มีผลสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงได้แก่ ผู้ผลิต ผู้ชม และผู้สนับสนุน ซึ่งต่างก็มีผลต่อวัตถุประสงค์ของการสร้างงาน นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของโขนกรมศิลปากรที่ต่างกันไปในแต่ละยุคนั้น

ในช่วงแรก ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนกรมศิลปากรคือในด้านของการผลิตมากกว่าการบริโภค เนื่องจากประเด็นสำคัญในขณะนั้นคือผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ส่งผลกระทบต่อการอุปถัมภ์โขน ทำให้เกิดวิกฤตการณ์ในการผลิต การสืบทอด วัตถุประสงค์ของการผลิตโขนในยุคนี้จึงเป็นการแก้ไขปัญหาในด้านการสืบทอดเพื่ออนุรักษ์ความรู้และทักษะให้คงอยู่ ดังนั้นปัจจัยหลักที่ผลักดันแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของโขนจึงเกิดจาก”ผู้ผลิต” โดยมีศิลปิน ผู้สร้างสรรค์งาน และผู้นำองค์กรคือผู้อำนวยการสำนักการสังคีตและอธิบดีกรมศิลปากรเป็นบุคคลสำคัญในการสร้างความเปลี่ยนแปลง

หลังจากที่การผลิตโขนได้ถูกฟื้นฟูและสามารถนำออกแสดงได้ในราชพิธีและรัฐพิธีแล้ววิกฤติการณ์ในด้านการผลิตก็ได้ผ่านพ้นไป วัตถุประสงค์ของการแสดงโขนจึงเปลี่ยนไป จากการมุ่งเน้นผลิตเพื่อสืบทอดมาคำนึงถึงการบริโภคมากขึ้น ดังนั้นปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อแนวคิด รูปแบบของโขนในยุคนี้จึงเป็น”ผู้ชม” โดยผู้อุปถัมภ์การผลิตโขนได้แก่รัฐบาลในสมัยนั้นได้เห็นความสำคัญของโขนในฐานะสิ่งบ่งชี้วัฒนธรรมของชาติ มิใช่ในฐานะเครื่องราชูปโภคเฉพาะของสถาบันพระมหากษัตริย์ดังเช่นสมัยก่อน การแสดงโขนในช่วงที่สองจึงเป็นการแสดงโขนเพื่อตอบสนองวิถีชีวิต รสนิยมในการชมของกลุ่มประชาชนซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักของการชมโขน มีการนำโขนออกแสดงสู่กลุ่มประชาชนในวงกว้าง

หลังจากช่วงที่สองได้ผ่านพ้นไป วัฒนธรรมการบริโภคมหรสพของคนไทยก็มีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เนื่องจากมีความบันเทิงประเภทอื่นๆเข้ามาแทนที่ โดยเฉพาะอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมในด้านความบันเทิง เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ สือความบันเทิงที่มีผลมาจากตะวันตก กลุ่มผู้ชมโขนในช่วงนี้ซึ่งมีอายุมากขึ้นและมีจำนวนน้อยลง มีผลต่อการสืบทอดการแสดงโขน เนื่องจากการผลิตการแสดงนั้น จำเป็นที่จะต้องมีผู้ดูจึงจะสามารถสืบทอดการแสดงนั้นได้

เพื่อที่จะให้การแสดงโขนยังได้รับการบริโภคเช่นที่เคยมีมา โขนในยุคนี้จึงมีการปรับตัวอีกครั้ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเข้าหาความต้องการของผู้ชมกลุ่มใหม่ซึ่งมีหลายวัยและมีจำนวนมากกว่าเดิม โดยเริ่มจากการนำเสนอเรื่องราวในแบบใหม่ เช่น การเล่าเรื่องรามเกียรติ์โดยใช้ตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเล่าเรื่อง หรือการเขียนบทโขนให้มีความกระชับขึ้น มีบทตลกที่สอดคล้องกับความนิยมและมีความร่วมสมัยกับกลุ่มผู้ชม อีกทั้งมีการสร้างความเป็นดาราของกรมศิลป์ให้ผู้ชมได้มีการติดตามมาชมการแสดง รวมถึงการได้ผู้สนับสนุนเป็นกลุ่มแม่ยก ซึ่งเดิมเป็นผู้ชื่นชอบการแสดงประเภทอื่นที่ไม่ใช่โขน ผลของการ

ออกแบบการแสดงโขนที่เปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับความต้องการของคนดูกลุ่มใหญ่ที่มีจำนวนมาก ทำให้โขนปรับเปลี่ยนจากการเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง มีผู้มาชมเพื่อรักษาวัฒนธรรมของชาติเป็นหลัก กลายเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงของประชาชนทั่วไป สอดคล้องกับรสนิยมของคนกลุ่มใหญ่ จะเห็นได้ว่าในช่วงนี้ปัจจัยด้านของผู้ชมในระดับ “มวลชน” เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างรูปแบบของโขน

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในระยะหลัง ความต้องการของประชาชนจะบทบาทต่อโขนมาก แต่การแสดงโขนในพระราชพิธีก็ยังคงมีอยู่เช่นเดิม เนื่องจากโขนนั้นมิใช่เพียงการแสดงเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังคงมีสถานะเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่ยังคงต้องมีอยู่ในหลายวาระ โดยเฉพาะโขนกรมศิลปากรซึ่งมีบทบาทในด้านนี้มาแต่เดิมและยังคงมีอยู่จนถึงปัจจุบัน

อิทธิพลของปัจเจกบุคคลในฐานะของศิลปินและผู้นำองค์กรนั้นเป็นปัจจัยสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน โดยเฉพาะนายธนิต อยู่โพธิ์ และนายเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นผู้นำสำนักการสังคีตซึ่งก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งสองช่วงเวลา โดยคุณสมบัติของปัจเจกบุคคลที่ทำให้เกิดความสำเร็จนั้นได้แก่ความรอบรู้ในด้านนาฏศิลป์ วัฒนธรรม การมีความคิดสร้างสรรค์ ในการสร้างสิ่งใหม่ที่เหมาะสมกับสิ่งแวดล้อมในขณะนั้น อีกทั้งยังมีภาวะผู้นำขององค์กรที่มากพอจะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ในทางปฏิบัติ

ในทำนองเดียวกัน กรณีของนายโหมด ว่องสวัสดิ์ และนายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ ซึ่งสร้างการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบฉาก ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ที่ศิลปินแต่ละท่านได้รับการปลูกฝังมา โดยนายโหมดนั้นมีพื้นฐานการศึกษาจากงานช่างไทย จึงทราบรายละเอียดของงานช่างต่างๆอย่างมาก โดยเฉพาะลายประดับที่มีรายละเอียด การใช้โครงสร้าง เครื่องประกอบฉากที่ถูกต้องตามหลักการช่างไทย ส่วนนายทวีศักดิ์มีประสบการณ์ในการเรียนจิตรกรรมและด้านการสร้างฉาก จึงมีความสามารถสร้างงานได้โดยมีมิติลึกตื้นสมจริงในแบบภาพเปอร์สเปคตีฟ แสดงให้เห็นว่าประสบการณ์ส่วนบุคคลของผู้สร้างสรรค์งานนั้นมีผลต่อการสร้างผลงานเช่นกัน

หากจะสรุปว่าปัจจัยที่เกิดขึ้นต่อการเปลี่ยนแปลงของโขนนั้น เกิดจากบุคคลหรือจากสิ่งแวดล้อมของวัฒนธรรมเป็นหลัก การศึกษานี้ได้แสดงให้เห็นว่า ปัจจัยทั้งด้านบุคคล ในฐานะผู้กระทำการ (agent) และสนามของวัฒนธรรมนั้น (field) ต่างมีผลต่อกันและกันคู่ การที่ผู้นำองค์กรนั้นสามารถจะกระทำการได้สำเร็จจะต้องมีความสอดคล้องกับสนามทางวัฒนธรรมนั้น รวมทั้งต้องนำเอาปัจจัยต่างๆภายนอกองค์กรมาพิจารณาประกอบ การเปลี่ยนแปลงนั้นจึงจะเกิดขึ้นได้อย่างสอดคล้องกัน ตัวอย่างเช่น

- การเปลี่ยนแปลงของการผลิตและแสดงโขน ที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลง จะต้องสอดคล้องกับปัจจัยอื่นๆคือ การสนับสนุนจากรัฐบาลในการนำเอาโขนมาเป็นเครื่องมือสร้างความภาคภูมิในวัฒนธรรมอันสูงส่งของชาติ อีกทั้งต้องสร้างงานที่สอดคล้องกับความต้องการ วิถีชีวิต รสนิยมคนดูด้วย จึงจะส่งผลต่อการทำให้โขนที่มีการผลิตได้รับการชมจากผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย

- การเปลี่ยนแปลงในยุคของนายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้อำนวยการสำนักฯ แม้ว่าจะเกิดจากความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ส่วนบุคคลของผู้นำองค์กรก็ตาม แต่ก็จะต้องดำเนินการให้สอดคล้องกับสภาวะแวดล้อมในสนามทางวัฒนธรรมด้วย โดยต้องพิจารณาความต้องการของกลุ่มผู้ชม

กลุ่มเป้าหมาย ซึ่งมีรสนิยมแตกต่างจากกลุ่มเดิม จึงต้องมีการนำเสนอเรื่องราวที่แตกต่างจากแบบเดิมๆ และการสร้างคุณค่าของการชมโขนมาเป็นคุณค่าด้านความบันเทิงของกลุ่มประชาชนจำนวนมาก

การอธิบายปัจจัยที่นำไปสู่แนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของการแสดงโขน ที่กล่าวมาในบทนี้ จึงแสดงถึงการทำงานของปัจจัยต่างๆร่วมกัน ซึ่งต่างส่งผลมากน้อยในแต่ละช่วงเวลา อีกทั้งยังแสดงให้เห็นว่าเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป ปัจจัยต่างๆก็มีความเปลี่ยนแปลง การแสดงโขนจึงต้องมีการปรับตัวตามปัจจัยต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไปนั้น

นอกจากนั้น ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น แสดงให้เห็นถึงการทำงานจากทั้งสองด้านคือ ในด้านของผู้กระทำการ (agent) และในด้านของสิ่งแวดล้อม หรือสนาม(field) ของวัฒนธรรม ซึ่งต่างมีการกระทำต่อกันและกัน มิได้แยกกันเป็นอิสระ

ตารางที่ 5.1

แสดงผลของปัจจัยที่มีต่อแนวคิดการสร้างงานของโขนกรมศิลปากรในยุคต่างๆ

	ยุคที่ 1 (ยุคของการฟื้นฟู)	ยุคที่ 2 (โขนในฐานะภาพแทนของอารยธรรมไทย ที่เผยแพร่ไปสู่ประชาชนทั่วไป)	ยุคที่ 3 (โขนในฐานะความบันเทิงของมวลชน)
จุดประสงค์	ฟื้นฟูโขนดั้งเดิม จากกรมมหรสพ	การแสดงเพื่อให้ประชาชนชมเพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมไทย	การแสดงเพื่อความบันเทิงของกลุ่มมวลชน
ผู้ผลิต	หาทางฟื้นฟู นำคนรุ่นใหม่มาฝึกหัดโขนเพื่อสืบทอดโขนแบบดั้งเดิม	นำเอาโขนมาแสดงในโรงละครสาธารณะ ทำให้เกิดการผลิตโขนฉากในแบบใหม่ที่เหมาะสมกับการชมของประชาชน	โขนเริ่มเสื่อมความนิยมเพราะมีสื่อความบันเทิงใหม่ จึงมีการนำเสนอแบบใหม่โดยเอาใจคนดูระดับชาวบ้าน ทั้งบทโขน นาฏลักษณ์ ดาราโขนกรมศิลป์
ผู้สนับสนุน	รัฐบาลจอมพล ป. ให้เงินสนับสนุน (กองทุนพิบูลสงครามฯ)	จอมพล ป. ให้นโยบายนำเอาโขนไปเผยแพร่ให้ประชาชนทั่วประเทศชม เป็นเครื่องมือในการสร้างความภูมิใจของชาติที่มีอารยธรรม	เกิดผู้สนับสนุนกลุ่มใหม่คือ กลุ่มแม่ยก ซึ่งเป็นประชาชนทั่วไป ที่มักเป็นสตรีสูงวัย
ผู้ชม	ผู้ชมยังไม่มีบทบาทเท่าผู้ผลิต เพราะต้องให้ความสำคัญต่อการฟื้นฟูการผลิต โดยหานักแสดงโขนมาสืบทอดโขนตามรูปแบบดั้งเดิม	มีการออกแบบการแสดงให้เหมาะกับวิถีชีวิตของประชาชน มีการเขียนบทโขนใหม่ เพื่อให้ประชาชนชมในโรงละครสาธารณะ	ผู้ชมระดับมวลชน ทั้งกลุ่มเดิมและกลุ่มใหม่ที่เคยชอบละครพันทางมาก่อน มีผลต่อการแสดงที่เอาใจกลุ่มผู้ชมมากกว่าอดีต
วาระแสดง	งานรัฐพิธี ราชพิธี การรับรองราชอาคันตุกะ	การแสดงในโรงละคร และสัญจรทั่วประเทศ และการแสดงในต่างประเทศ	การแสดงในโรงละคร รายการโทรทัศน์และสัญจรทั่วประเทศ และการแสดงในต่างประเทศ
สรุปประเด็นสำคัญ ด้านแนวคิด	ยุคฟื้นฟู เป็นการสร้างโขนแบบดั้งเดิม เพื่อนำมาใช้ในราชพิธี รัฐพิธี ยังไม่ได้ออกแบบเพื่อเอาใจกลุ่มคนดูที่เป็นประชาชน	มีการสร้างโขนแบบโขนฉากเพื่อให้ประชาชนทั่วไปชม ต้องปรับปรุงบทโขนใหม่ให้เหมาะกับเวลาและการเป็นโขนฉาก และเป็นต้นแบบต่อมาในโขนประเภทอื่นด้วย	โขนเปลี่ยนเปลงการนำเสนอไปมาก มีโครงสร้างบทโขนแบบใหม่โดยเน้นความบันเทิง มีตลกแบบใหม่ และใช้ตลกมาก มีการสร้างดารา สร้างโขนให้เป็นความบันเทิงของคนดูระดับมวลชน

ตารางที่ 5.2

แสดงผลของแนวคิดในการสร้างงานที่มีผลต่อรูปแบบของโขนกรมศิลปากรในยุคต่างๆ

ตาราง	ยุคที่ 1 (ยุคของการฟื้นฟู)	ยุคที่ 2 (โขนในฐานะภาพแทนของอารยธรรมไทย ที่เผยแพร่ไปสู่ประชาชนทั่วไป)	ยุคที่ 3 (โขนในฐานะความบันเทิงของมวลชน)
สรุปประเด็นสำคัญ ด้านแนวคิด	ยุคฟื้นฟู เป็นการสร้างโขนแบบดั้งเดิม เพื่อนำมาใช้ในราชพิธี รัฐพิธี ยังไม่ได้ออกแบบ เพื่อเอาใจกลุ่มคนดูที่เป็นประชาชน	มีการสร้างโขนแบบโขนฉากเพื่อให้ประชาชนทั่วไป ชม ต้องปรับปรุงบทโขนใหม่ให้เหมาะกับเวลาและ การเป็นโขนฉาก และเป็นต้นแบบต่อมาในโขน ประเภทอื่นด้วย	โขนเปลี่ยนเปลงการนำเสนอไปมาก มีโครงสร้างบท โขนแบบใหม่โดยเน้นความบันเทิง มีตลกแบบใหม่ และใช้ตลกมาก มีการสร้างดารา สร้างโขนให้เป็น ความบันเทิงของคนดูระดับมวลชน
บทโขน	บทโขนแบบดั้งเดิม	- บทโขนปรับปรุงใหม่ มีโครงสร้างแบบโขนฉาก บางกรณีเปลี่ยนบท เพราะต้องการโชว์ฉาก - เกิดบทโขนที่เล่าเรื่องรามเกียรติ์จบในชุดเดียว	มีวิธีนำเสนอบทโขนใหม่ คือเล่าเรื่องผ่านชีวิตตัว ละคร เล่าเรื่องตามจิตรกรรมฝาผนัง นำตำนาน พื้นบ้านมาผสมผสาน ฯลฯ ปรับเดินเรื่องให้กระชับ รวดเร็ว
นาฏลักษณ์	กระบวนรำแบบดั้งเดิม	กระบวนรำแบบดั้งเดิม	ปรับกระบวนรำให้กระชับ การออกกราวสั้นลง
ดนตรี			ตัดเพลงช้าออก เช่น ช้าปี่ ใช้เพลงแสดงอารมณ์ให้มากขึ้น
การพากย์ เจรจา	ตามแบบดั้งเดิม	ตามแบบดั้งเดิม	สั้นลง
ตลก	ตลกแบบตลกหลวง	ตลกแบบตลกหลวง	ตลกแบบใหม่ มีลอยดอก ใช้เหตุการณ์ ร่วมสมัย และภาษาร่วมสมัย
การแต่งกาย	นำของเดิมจากกรมมหรสพมาใช้ร่วมกับของที่ จัดทำใหม่บางส่วน	จัดสร้างชุดที่มีลายประดับขนาดใหญ่ ซึ่งสามารถ มองเห็นได้แต่ไกลบนเวที	มีการสร้างมาตรฐาน ลวดลาย สี รูปแบบ เพื่อให้ง่ายต่อการจัดจ้าง ประมูลจากภายนอก

บทที่ 6

โขนสมัครเล่น

โขนสมัครเล่น เป็นโขนที่ผู้แสดงมิได้เป็นนักแสดงอาชีพ แต่มีความสนใจในการเรียนรู้การฝึกหัดโขน เพื่อประโยชน์ต่างๆ โดยเฉพาะในด้านการอนุรักษ์ และการเรียนรู้วัฒนธรรมไทย โขนสมัครเล่นจึงมีจุดประสงค์ คุณลักษณะของผู้แสดง วิธีการฝึกหัด และปัจจัยอื่นๆที่แตกต่างจากโขนอาชีพหลายประการ

เนื้อหาในบทนี้จะแสดงให้เห็นว่า โขนสมัครเล่นของแต่ละสถาบันนั้น แม้จะมีจุดกำเนิดเดียวกัน มีการพัฒนาที่สืบทอด ต่อเนื่อง และให้อิทธิพลต่อกัน แต่ก็ปรับตัวไปตามปัจจัยต่างๆที่ไม่เหมือนกัน ทำให้โขนสมัครเล่นของสถาบันแต่ละแห่งมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัจจัยด้านคุณลักษณะของนักแสดง เป็นสิ่งที่มีผลสูงต่อกระบวนการและรูปแบบของโขนสมัครเล่นมากกว่าโขนประเภทอื่นๆอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากโขนสมัครเล่นนั้น มีจุดประสงค์ที่จะพัฒนาผู้แสดงเป็นสำคัญนั้นเอง

6.1 ประวัติความเป็นมา

โขนสมัครเล่นมีประวัติมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ในช่วงที่พระองค์พระชนมายุ 19 พระชันษา ขณะดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ได้จัดตั้งคณะโขนสมัครเล่นประกอบด้วยเจ้านายและขุนนางที่เป็นมหาดเล็กในพระองค์ โดยมีเรื่องเล่าว่า ม.ล.ฟื้น พึ่งบุญ มหาดเล็กรุ่นเยาว์ไปเที่ยวงานภูเขาทองได้ซื้อหัวโขนและเครื่องเล่นละครมา พากันเล่นโขนขณะที่พระองค์เสด็จออกไปนอกวัง พอดีในวันนั้นพระองค์เสด็จกลับมาโดยไม่มีการเป่าแตร ผู้ที่เล่นโขนไม่ได้สังเกตจึงเล่นโขนต่อไปจนเพลิน เมื่อพระองค์ได้เห็นการเล่นโขนของเด็กๆจึงพอใจและต้องการให้มีการฝึกหัดอย่างจริงจัง จึงได้นำครูโขนจากเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์มาฝึกซ้อมให้ โดยตอนแรกที่ออกแสดงคือ ศึกกุมภกรรณ (ลิขิตสารสนอง (ชีพ บุนนาค), 2524, น. 422 อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬรักษ์ 2549, น.294)

คณะโขนสมัครเล่นนี้อยู่ในความดูแลของพระองค์มาโดยตลอด และมักโปรดให้ศิลปินติดตามไปในขบวนหลวงเวลาเสด็จประพาสตามหัวเมืองอยู่เสมอ โดยมีชื่อเรียกโขนในพระองค์ว่า “โขนบรรดาศักดิ์”

การกำเนิดของโขนสมัครเล่นในสมัยรัชกาลที่ 6 นั้น เป็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญในด้านของวัตถุประสงค์และการใช้ประโยชน์ของโขน จากเดิมในการทำหน้าที่ด้านสุนทรียะ เครื่องประดับเกียรติยศ ธรรมเนียมประเพณี ในการสมโภชน์หรืองานพิธีต่างๆ มามีบทบาทใหม่เพื่อสร้างการตระหนักในความเป็นชาติไทย โดยในช่วงนี้จะเห็นถึงการนำเอาโขนและละครมาเป็นเครื่องมือโน้มนำจิตใจของให้ประชาชนให้ตระหนักถึงความเป็นชาติอารยะ ภูมิใจในความเป็นไทย การสร้างค่านิยมอันดี เช่น ความกตัญญู ความสามัคคี คุณธรรม ความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งจะพบในบทละครและการแสดงต่างๆ เช่น เรื่องพระร่วง ธรรมะมีชัย พระเกียรติรถ ธรรมาธรรมะสงคราม บทโขนตอนพิเภกถูกขับ เป็นต้น (ธวัชชัย ดุสิตกุล, 2547, น. 269-281)

โขนสมัครเล่นถูกทำหน้าที่ในด้านนี้เช่นกัน โดยมีจุดประสงค์เพื่ออนุรักษ์ความเป็นไทย การแสดงความเป็นชาติที่มีอารยะ และการพัฒนาตัวตนของบุคคล ในลักษณะดังกล่าว

การแสดงโขนสมัครเล่นถูกนำมาใช้ในวาระต่างกัน ทั้งในงานส่วนพระองค์และงานหลวง ตัวอย่างเช่น การเปิดโรงเรียนนายร้อยชั้นมัธยม ณ วันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม ร.ศ.128 พระองค์มีพระราชดำรัสถึงจุดประสงค์ของการจัดตั้งคณะโขนสมัครเล่น ปรากฏในสูจิบัตรแสดงโขนตอนรามสูรชิงแก้วและพิธีกุมภนิยา ดังนี้

“โขนโรงนี้นามว่า โขนสมัครเล่น เพราะผู้เล่นเล่นโดยความสมัครใจ ไม่ใช่ถูกเกณฑ์หรือเห็นแก่สินจ้าง มีความประสงค์แต่จะให้ผู้ที่คุ้นเคยชอบพอกัน และที่เป็นคนชั้นเดียวกัน มีความรื่นเริง และเพื่อจะได้ไม่หลงลืมว่า ศิลปะวิทยา การเล่นเต้นรำ ไม่จำเป็นจะต้องเป็นของฝรั่งจึงจะดูได้ ของโบราณของเรามีอยู่ ไม่ควรจะให้เสื่อมสูญไป” (ปิ่น มาลากุล, ม.ล., 2545, น.440 อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬหรักษ์, 2549, น.294)

“โขนโรงนี้ได้เคยเล่นแต่ที่วังสราญรมย์เป็นพื้น แต่ครั้งนี้เห็นว่าผู้ที่เป็นนักเรียนนายร้อยก็ ”*<u>เป็นคนชั้นเดียวกัน</u>*” และเป็นที่หวังอยู่ว่าจะ*”<u>เป็นกำลังของชาติ</u>”เราต่อไป* พวกโขนจึงมีความเต็มใจช่วยงาน” (จาก คำชี้แจง รายนามตัวโขน กับบทร้องและพากย์เจรจา ของโขนสมัครเล่น. ช่วยงานเปิดโรงเรียนนายร้อยชันมัธยม ณ วันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม ร.ศ.128. (ม.ม., 128, น.12 อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554, น. 99)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า พระราชดำรัสนี้ บ่งชี้ให้เห็นมุมมองบางประการที่จะสืบเนื่องต่อไปในอนาคต โดยพระองค์ได้กล่าวถึงนักเรียนนายร้อยว่า “*<u>เป็นชนชั้นเดียวกัน</u>*” กับผู้ที่เล่นโขนครั้งนี้ ทำให้เทียบเคียงได้ว่า กลุ่มชนชั้นสูงที่นำมาเป็นผู้แสดงโขนบรรดาศักดิ์นั้น มีฐานะเทียบเท่ากับกลุ่มปัญญาชนที่ได้รับการศึกษาในสถาบันเหล่านี้ ซึ่งเมื่อจบการศึกษาไปแล้วจะเป็นกำลังสำคัญของชาติต่อไป และยังบ่งชี้ว่าการนำเอาโขนบรรดาศักดิ์มาแสดงในงานเปิดโรงเรียนนายร้อยครั้งนี้ มิใช่เรื่องบังเอิญ แต่คงมีจุดประสงค์สำคัญที่แสดงให้เห็นแนวพระราชดำริบางประการ ที่จะถูกนำมาใช้ต่อไปในอนาคต

เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป คณะโขนสมัครเล่นยังคงมีเป้าหมายเดิมซึ่งยึดโยงกับชนชั้นนำของสังคมอยู่ แต่เปลี่ยนจากกลุ่มชนชั้นสูงในครั้งนั้นมาเป็นกลุ่มนักศึกษาในมหาวิทยาลัย ซึ่งถือว่าเป็นปัญญาชนที่จะไปเป็นกำลังของชาติ ให้มุมมองได้ว่ากลุ่มคนที่มาเล่นโขนสมัครเล่นยังคงเป็นกลุ่มชนชั้นเดียวกันกับในสมัยรัชกาลที่ 6 บ่งชี้ว่าแนวคิดของโขนสมัครเล่นยังคงเหมือนเดิม แต่ปรับปรุงให้เหมาะสมไปตามยุคสมัยเท่านั้น

6.1.1 โขนสมัครเล่นสมัยรัชกาลที่ 9

โขนสมัครเล่นซึ่งถือกำเนิดขึ้นมาใหม่ในยุคนี้ ยังคงมีจุดประสงค์หลักในด้านของการส่งเสริม อนุรักษ์วัฒนธรรมของชาติ มีผู้เล่นที่มิใช่มืออาชีพ และยังคงมุ่งเน้นกลุ่มผู้แสดงที่เป็นชนชั้นนำเช่นเดิม อย่างไรก็ตาม เมื่อบริบทของการเมืองการปกครองเปลี่ยนแปลงไปเป็นระบอบประชาธิปไตย ความหมายและการกำหนดกลุ่ม “ชนชั้นนำ” ก็เปลี่ยนแปลงไป จากเดิมที่ใช้กลุ่มมหาดเล็กหลวงในราชสำนัก มาเป็นปัญญาชนในมหาวิทยาลัย ซึ่งถือว่าเป็น”*กลุ่มชนชั้นเดียวกัน”* กับโขนบรรดาศักดิ์ ซึ่งจะ“*เป็นกำลังของชาติ*”ในอนาคตต่อไป ตรงตามแนวคิดของรัชกาลที่ 6 ทีได้เคยกล่าวไว้ ก่อนหน้านี้

แม้ว่าโขนสมัครเล่นจะมีการผลิตในหลายสถาบัน แต่งานวิจัยฉบับนี้จะมุ่งเน้นการวิเคราะห์โขนสมัครเล่นเฉพาะบางสถาบันที่มีการผลิตผลงานเป็นระยะเวลาต่อเนื่องในช่วงเวลาหนึ่ง และมีการสืบทอดแนวคิด กระบวนการผลิต และรูปแบบ ที่เกี่ยวข้องกัน ซึ่งจะเป็นตัวอย่างที่ดีในการวิเคราะห์ผลกระทบจากปัจจัยต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไป โดยในที่นี้ จะวิเคราะห์โขนสมัครเล่นของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง และโขนของมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ตามลำดับ เนื่องจากโขนสมัครเล่นของทั้งสามสถาบัน เป็นตัวอย่างที่แสดงความเกี่ยวข้อง สืบทอด การส่งอิทธิพล และการเปลี่ยนแปลงตามบริบทและปัจจัยต่างๆได้อย่างดี อีกทั้งยังคงมีการแสดงให้ปรากฏอยู่เป็นครั้งคราวจนถึงปัจจุบัน จึงสามารถแสดงให้เห็นประเด็นที่ตรงกับวัตถุประสงค์ของการศึกษาได้อย่างชัดเจน

6.2 โขนธรรมศาสตร์

โขนสมัครเล่นในยุคประชาธิปไตยถือกำเนิดขึ้นในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในปี 2509 การกำเนิดของโขนสมัครเล่นในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ครั้งนั้น ได้เป็นจุดเริ่มต้นของโขนสมัครเล่นในสถาบันอื่นๆอีกหลายๆแห่ง เช่น โขนรามคำแหง โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ โขนพาณิชยการราชดำเนิน และอื่นๆอีกเป็นจำนวนมาก

ผู้ที่จัดตั้งโขนสมัครเล่นในสถาบันการศึกษาต่างๆโดยเฉพาะสถาบันอุดมศึกษา ส่วนใหญ่จะมีความเกี่ยวข้องกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้รับแนวคิดโขนสมัครเล่นจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นอกจากนั้นบางท่านยังเป็นนักแสดงโขนสมัครเล่นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาก่อนด้วย จึงถือได้ว่าโขนสมัครเล่นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นต้นกำเนิดของแนวคิดหลัก ที่จะถูกสืบทอดและพัฒนาการต่อไปยังผู้ผลิตโขนในสถาบันอื่น

6.2.1 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช

โขนสมัครเล่นที่ธรรมศาสตร์ได้นำเอาแนวคิดจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มาสร้างอัตลักษณ์และคุณค่าของคณะโขนหลายประการ แนวคิดเหล่านี้เกิดจากการที่ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ และคุณสมบัติต่างๆที่หลากหลาย

6.2.1.1 ประวัติ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช

หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เกิดเมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2454 เริ่มต้นเรียนหนังสือที่บ้านกับ ม.ร.ว.บุญรับ ปราโมช เป็นลูกศิษย์แหม่มโคลที่โรงเรียนวังหลัง และได้เข้าเรียนที่โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย หลังจากนั้นได้ศึกษาต่อระดับมัธยมฯ ที่โรงเรียน Trent ประเทศอังกฤษ จบปริญญาตรีเกียรตินิยมสาขาปรัชญาการเมืองและเศรษฐศาสตร์(P.P.E.) จากมหาวิทยาลัย ออกซ์ฟอร์ด

หลังจากสำเร็จการศึกษาจากประเทศอังกฤษ ได้เข้าทำงานที่กรมสรรพากร ธนาคารสยามกัมมาจล จำกัด ธนาคารแห่งประเทศไทย และได้เป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาการธนาคาร วิชาบัญชีและวิชาเศรษฐศาสตร์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสาตร์และการเมือง และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก่อนจะเริ่มเข้าสู่วงการเมืองโดยจัดตั้งพรรคก้าวหน้า หลังจากที่มีการยุบพรรคได้เข้าร่วมกับนายควง อภัยวงศ์ ก่อตั้งพรรคประชาธิปัตย์ จนได้มีโอกาสจัดตั้งรัฐบาลเป็นครั้งแรก โดยสมัยที่นายควง อภัยวงศ์ เป็นนายกรัฐมนตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการคลัง และดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีช่วยว่าการกระทรวงพาณิชย์ในยุคของจอมพล ป.พิบูลสงคราม หลังจากนั้นได้ เป็นผู้ก่อตั้งและดำรงตำแหน่งหัวหน้าพรรคกิจสังคมและได้เป็นนายกรัฐมนตรีคนที่ 13 ของประเทศ

บทบาทของการเป็นนักเขียนและนักหนังสือพิมพ์ของม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้นเริ่มขึ้น เมื่อท่าน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมชกับนายสละ ลิขิตกุล เป็นผู้ร่วมก่อตั้งหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ใน พ.ศ.2493 โดยมีคอลัมน์พิเศษคือ ข้าวนอกนา ข้าวไกลนา คลื่นใต้น้ำ ข้างสังเวียน และซอยสวนพลู

ในด้านของงานศิลปวัฒนธรรม ม.ร.ว.คึกฤทธิ์มีผลงานด้านวรรณศิลป์จำนวนมาก เช่น นวนิยายการเมืองในรูปแบบของนวนิยายกึ่งพงศาวดาร โจโฉนายกตลอดกาล เป็นต้น ได้รับเชิญจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ให้เป็นผู้ก่อตั้งสถาบันไทยคดีศึกษาเมื่อ พ.ศ.2513

เป็นที่ปรึกษาในการจัดทำหลักสูตร และเป็นผู้สอนวิชาอารยธรรมไทย ทั้งด้านศาสนา การเมือง การปกครอง เศรษฐศาสตร์ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์และดนตรีไทยในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้รับการฝึกโขนมาตั้งแต่เด็ก โดยเป็นศิษย์ของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เนื่องจากชอบแอบดูขณะมีการฝึกซ้อมโขน ท่านจึงนำมาฝึก โดยแรกฝึกเป็นตัวนาง แล้วจึงไปฝึกตัวพระ ต่อมาตัวใหญ่ขึ้นจึงไปฝึกตัวยักษ์ นอกจากนั้นยังได้เป็นลูกศิษย์ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ เป็นผู้สอนรำละครไทย และในปี 2506 ได้รับพระราชทานครอบครูองค์พระพิราพจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯในฐานะที่พระองค์เป็นเอกอัครศิลปิน (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ก, น. 54-56)

ในด้านงานนาฏศิลป์นั้น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงครอบครูพระพิราพ ในพิธีไหว้ครูและพิธีครอบโขนละครเมื่อ พ.ศ. 2506 และได้ก่อตั้งโขนธรรมศาสตร์ขึ้นเมื่อพ.ศ.2509 เพื่ออบรมเยาวชนไทยให้เข้าใจในเรื่องวัฒนธรรมไทยโดยผ่านสื่อนาฏศิลป์

ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมชได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ในพ.ศ.2528 จนกระทั่ง 2538 จึงถึงอสัญกรรมด้วยโรคชรา (สถาบันคึกฤทธิ์, 2557ก)

จากประวัติโดยย่อนี้ จะเห็นว่าม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นั้นมี ความสามารถหลายประการ ทั้งในด้านของศิลปวัฒนธรรม การเมือง การสื่อสารมวลชน และอื่นๆ โดยความสามารถเหล่านี้ได้ถูกนำมาใช้ในการสร้างประโยชน์ สร้างแนวคิด อัตลักษณ์ ของโขนธรรมศาสตร์ตลอดจนโขนสมัครเล่นอื่นๆดังจะแสดงให้เห็นต่อไป

6.2.1.2 วัตถุประสงค์ของการจัดตั้งโขนสมัครเล่น

วัตถุประสงค์ของการถือกำเนิดโขนสมัครเล่นนั้นคือ ความต้องการให้ผู้มาฝึกโขนสามารถ"ดูโขนเป็น" อันเนื่องจากการฝึกปฏิบัติจริง ทำให้มีผู้ดูโขน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการคงอยู่ของโขน ตามที่ได้เคยกล่าวไว้ว่า นาฏศิลป์ไทยจะคงอยู่ได้ต้องสร้างทั้งนาฏศิลป์และคนดู หากวิทยาลัยนาฏศิลปได้ผลิตนาฏศิลปินแล้ว อาจไม่เป็นประโยชน์หากขาดความรู้ความเข้าใจถึงขั้น "รู้ดีรู้ชั่วและวิจารณ์ได้" หรือที่ใช้คำว่า "critical audience" ซึ่งคนไทยไม่ค่อยจะมี แต่ถ้าหากคนไทยเรามีคุณสมบัติด้านการวิจารณ์ การสืบเนื่องก็จะเป็นไปได้อย่างสมบูรณ์ (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา, 2552, น. 60) นอกจากนั้นการฝึกโขนยังทำให้ผู้ฝึกมีความเข้าใจในวัฒนธรรมไทยอื่นๆอีกด้วยโดยใช้โขนมาเป็นเครื่องมือหลัก

จะเห็นได้ว่าโขนสมัครเล่นในยุคใหม่ มีแนวคิดหลักเช่นเดียวกับโขนสมัครเล่นในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่การที่ชนชั้นนำของสังคมนั้นเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทั้งผู้ที่ผลิตและอุปถัมภ์โขน และความหมายของ "ชนชั้นนำ" ในยุคประชาธิปไตย ซึ่งมิได้มีศูนย์กลางการปกครองอยู่ที่ราชสำนักอีกแล้ว ผู้ที่จะเป็นนักแสดงโขนสมัครเล่นจึงเป็นชนชั้นนำในยุคใหม่โดยมุ่งเน้นมาที่นักศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาเป็นหลัก นักศึกษาเหล่านั้นเมื่อมีโอกาสได้เป็นผู้นำสังคมในอนาคตจะได้ชักนำให้คนอื่นๆชื่นชอบด้วย (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557) การที่นำเอาโขนมาให้คนรุ่นใหม่ได้ฝึกซ้อมจะทำให้สามารถเข้าถึงวัฒนธรรมไทยได้ดีกว่าเพียงการมาชมโขน มีผลให้ความรู้

ความเข้าใจในระดับสูง จนกระทั่งเมื่อได้ยินเสียงดนตรีก็ยังเกิดอารมณ์อยากเต้นโขน ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ เรียกว่า"เล่นให้เข้าเลือดเข้าเนื้อ" (ทวี สุรฤทธิ์กุล, สัมภาษณ์ 17 ธันวาคม 2556) ทำให้นักศึกษาที่มาเล่นโขนสามารถดูโขนเป็น และมีความเข้าใจโขนในระดับวิจารณ์ได้ (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ก, น.51-52) นอกจากนั้น อีกจุดประสงค์หนึ่งคือการฝึกโขนจะทำให้นักศึกษาสามารถเรียนรู้วัฒนธรรมไทย ซึ่งมีอยู่สอดแทรกในโขนหลายประการ เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีความเห็นว่าสังคมไทยเริ่มมีปัญหาจากการสูญเสียความเป็นไทยไปมากขึ้น ตัวอย่างเช่น บทความที่กล่าวไว้ว่า

"ปัจจัยหนึ่งที่ความเป็นไทยเราทุกวันนี้.....เรากำลังสูญเสียความเป็นตัวของตัวเองลงไปทุกที สิ่งใดที่บรรพบุรุษของเราเคยทำกันมา เราก็เลิกทำกันแล้ว และเรากำลังรับของคนอื่นเข้ามาใช้อย่างที่ไม่มีการเลือก อย่างที่ไม่พิจารณาถ่องแท้ เราลืมความเป็นตัวของตัวเอง ลืมความเป็นไทยมากขึ้นทุกๆที" (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว, 2506, โลกกับคน บรรณาคาร น.212-213 อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่มสอง), 2550, น.21)

หลังจากที่มีการฝึกหัดโขนแล้ว ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ก็เห็นว่าผู้ฝึกซ้อมมีความเป็นไทยมากขึ้น นอกเหนือจากการเล่นโขนแล้ว ยังมีกิริยาที่ดี นอบน้อม รู้จักเคารพครู ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในความเป็นไทยอีกด้วย

6.2.1.3 แนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ที่มีผลต่อรูปแบบโขนธรรมศาสตร์

ในระยะเริ่มแรก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์มีแนวคิดที่จะให้โขนธรรมศาสตร์ใช้แนวทางการอนุรักษ์รูปแบบเดิมของ"โขนหลวง"เอาไว้ โดยความหมายของโขนหลวงที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์กล่าวไว้ในที่นี้คือ โขนในแบบของกรมศิลปากร (ทวี สุรฤทธิ์กุล, สัมภาษณ์ 17 ธันวาคม 2556)) และได้ให้ความเห็นไว้ว่าในขณะนั้นโขนได้ถูกปล่อยปละละเลย เกรงว่าจะไม่มีผู้ดู หรือจะมีแต่งานศพ และจะสูญหายไป (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

ในยุคที่เริ่มจัดตั้ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไม่ต้องการจะเรียกโขนธรรมศาสตร์ว่า "โขนสมัครเล่น" แต่ต้องการเรียกว่า"โขนอยากเล่น"มากกว่า เนื่องจากไม่ต้องการที่จะเทียบเทียมกับโขนบรรดาศักดิ์ในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นโขนในอุปถัมภ์ของเจ้านายเพราะฝีมือและบารมีไม่ได้เท่าเทียมกัน คำว่าโขนอยากเล่น คือเป็นการเล่นโดยสมัครใจ ทั้งผู้เล่นและผู้จัด หรืออาจกล่าวว่า "เพราะรัก จึงสมัครมาเล่น" (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

แนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งต้องการให้โขนธรรมศาสตร์อนุรักษ์รูปแบบเดิมตามแบบของ"โขนหลวง" ซึ่งหมายถึงโขนในแบบของกรมศิลปากร ในสมัยที่ธนิต อยู่โพธิ์เป็นอธิบดี การสรรหาผู้ฝึกสอนจึงสรรหาครูจากวิทยาลัยนาฏศิลป (ทวี สุรฤทธิ์กุล, สัมภาษณ์ 17 ธันวาคม 2556 และ สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557) โดยม.ร.ว.คึกฤทธิ์จะคัดเลือกครูฝึกที่มีแนวทางตรงกับความต้องการ รวบรวมครูเหล่านี้มาสอนทีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทำให้รูปแบบของคณะโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เกิดขึ้นโดยมีรูปแบบการคัดเลือกจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ โดยให้ครูจตุพร รัตนวราหะ กับครูทองสุข ทองหลิม เป็นผู้คัดเลือกครู และมีครูละมน ครูเฉลย ไปช่วยสอนด้วย (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์มีความต้องการสร้างโขนสมัครเล่นที่มีรูปแบบโขนหลวงแบบดั้งเดิม แต่โขนธรรมศาสตร์ก็มีลักษณะบางประการแตกต่างไปจากโขนกรมศิลป์ โดยเฉพาะการใช้

ผู้ชายเป็นตัวนางเช่นเดียวกับโขนสมัครเล่นหรือโขนบรรดาศักดิ์ในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ยังพยายามยึดถืออยู่ตลอดมาจนยุคปัจจุบัน

ในขณะเดียวกัน โขนธรรมศาสตร์ก็มีลักษณะร่วมกับโขนกรมศิลป์บางประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนับถืออาวุโส ระหว่างศิษย์กับครู และกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเป็นบ่งชี้ความเป็นไทยในแนวคิดของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งจะได้อธิบายต่อไป

การก่อตั้งคณะโขนธรรมศาสตร์มีการกำหนดแนวคิดรูปแบบ การคัดเลือกครูสอนโดยม.ร.ว.คึกฤทธิ์ การใช้ทุนทรัพย์ในการฝึกซ้อมจากเงินทุนส่วนตัวของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ อีกทั้งสถานที่ฝึกซ้อมคือบ้าน ของม.ร.ว.คึกฤทธิ์เอง สิ่งเหล่านี้ทำให้ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีสถานะเป็นทั้งผู้ผลิตโขนเป็นศิลปิน ผู้สร้างสรรค์งาน และผู้อุปถัมภ์ในคนเดียวกัน

6.2.1.4 ปัจจัยจากสภาพแวดล้อมทางสังคมไทย ซึ่งมีผลต่อแนวคิดของม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ในการจัดตั้งโขนธรรมศาสตร์

นอกเหนือจาก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์แล้ว ปัจจัยจากสภาพแวดล้อมอื่นๆ ก็มีผลต่อแนวคิดและเหตุผลในการจัดตั้งโขนสมัครเล่นในยุคนี้เช่นกัน โดยมีผู้ได้ให้ความเห็นว่าในยุคนี้ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้นำเอาความเป็นไทยที่มีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นองค์ประกอบสำคัญมาใช้ ผ่านทางการสอนวิชาอารยธรรมไทย ดังนั้นการจัดตั้งโขนธรรมศาสตร์และสถาบันไทยคดีศึกษาจึงเกิดจากปัจจัยที่แวดล้อมของสังคมไทยในยุคนั้นหลายประการ ดังตัวอย่างเช่น สายชล สัตยานุรักษ์ได้ให้ความเห็นไว้ในหนังสือ คึกฤทธิ์กับประดิษฐกรรมความเป็นไทย ดังนี้

(1) การที่รัฐบาลเห็นว่ากำลังมีภัยจากลัทธิคอมมิวนิสต์จึงนำเอาสถาบันพระมหากษัตริย์ควบคู่กับสถาบันชาติและศาสนามาเป็นปัจจัยหนึ่งเพื่อยึดเหนี่ยวจิตใจประชาชนในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ โดยในหนังสือม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้ให้ความเห็นว่า นอกจากจะออกพรบ.ว่าด้วยการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ในช่วงจอมพลป. ปี 2495 แล้ว ยังมีการสร้างกระแสความรักชาติ โดย นำเอาสถาบันชาติ ศาสนา สถาบันพระมหากษัตริย์ มาใช้ร่วมกัน(สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่มหนึ่ง), 2550, น.154-155)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้เขียนบทความเพื่อโฆษณาว่าหากคอมมิวนิสต์เข้ามาสถาบัน 3 แห่งจะถูกทำลายลง ตามบทความที่เขียนไว้ว่า

“วัตถุประสงค์ของซ้ายใหม่คือ การทำลายสิ่งที่ฝรั่งเรียกว่า Establisment ลงไปให้หมดสิ้น

คำว่า establisment นี้ ผมขอแปลว่า สถาบัน หมายความถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ตั้งอยู่แล้วในสังคมไทยและยอมรับนับถือกันในสังคม เช่น ระบบการปกครอง ครอบครัว ขนบธรรมเนียมประเพณี ระบบศีลธรรม และอื่นๆอีกมาก

ชาติ ก็เป็นสถาบัน

ศาสนา ก็เป็นสถาบัน

พระมหากษัตริย์ ก็เป็นสถาบัน”

(คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว, 2513, น.5 อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์ เล่มสอง, 2550, น.4)

นักวิชาการบางท่านได้ให้ความเห็นว่า ความเป็นไทยในแบบของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งผูกยึดกับสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างมาก ถูกกระตุ้นจากเหตุการณ์นี้ด้วย การสร้างโขน

ธรรมศาสตร์จึงมีประเด็นเกี่ยวกับความเป็นชาติไทยโดยมีวัฒนธรรมไทยและสถาบันพระมหากษัตริย์มาเกี้อหนุนเป็นส่วนสำคัญประการหนึ่ง

(2) การรับวัฒนธรรมตะวันตก โดยเฉพาะอิทธิพลของสงครามเวียดนามทำให้มีทหารอเมริกันมาอยู่ในประเทศไทยจำนวนมาก รวมทั้งการรับความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาในการพัฒนาประเทศเป็นปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมตะวันตกหลั่งไหลเข้ามา ทำให้ต้องสร้างวัฒนธรรมไทยให้มีความเข้มแข็ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จึงมีส่วนสำคัญในการนิยาม “ความเป็นไทย” ให้กับรัฐบาลด้วย (สายชล สัตยานุรักษ์(เล่มสอง), 2550, น.4)

(3) การที่ไทยเริ่มเปิดความสัมพันธ์กับจีนแผ่นดินใหญ่ ทำให้ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เห็นว่าควรทำให้คนไทยเชื้อสายจีนซึ่งมีบทบาทมากขึ้นในระดับชนชั้นกลาง มีจิตสำนึกในความเป็นพลเมืองไทยจึงนำเอาวัฒนธรรมไทยมาสร้างให้เกิดสำนึกร่วมของความเป็นไทย ในประเด็นนี้ สายชล สัตยานุรักษ์ได้ให้ความเห็นว่าโขนธรรมศาสตร์เป็นสิ่งที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ใช้ทำให้ลูกจีนเป็นไทยโดยสมบูรณ์ โดยได้อ้างถึงคำกล่าวของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ว่า

“นักศึกษาส่วนหนึ่ง ซึ่งประมาณได้ว่าครึ่งต่อครึ่งของจำนวนนักศึกษาทั้งหมดเป็นลูกจีนที่เกิดในเมืองไทย หรือมีบิดามารดาเป็นจีน หรือสืบเชื้อสายมาจากคนจีนในระยะเวลาไม่นานนัก กริยามารยาทของนักศึกษาเหล่านี้เป็นกริยามารยาทของเยาวชนไทยสมัยปัจจุบัน..... ภายในระยะเวลาอันรวดเร็วต่อมานักศึกษาได้ทำให้ความท้อถอยของผู้เขียนหมดไป และได้ทำให้มีความเชื่อมั่นและความหวังในเยาวชนไทยในยุคปัจจุบันได้มากขึ้นกว่าเดิมอย่างที่จะประมาณมิได้” โดยได้ให้ความเห็นว่า ตอนพิเภกสวามิภักดิ์ แสดงถึงการสวามิภักดิ์ต่อความเป็นไทย เช่นเดียวกับที่พิเภกสวามิภักดิ์ต่อพระราม (สายชล สัตยานุรักษ์(เล่มสอง), 2550, น. 282)

ประเด็นเหล่านี้อาจทำให้คิดได้ว่าสถานการณ์ภายในประเทศไทยที่เกิดขึ้นในขณะนั้นโดยเฉพาะสถานการณ์ทางการเมือง มีส่วนผลักดันให้ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นำเอาโขนสมัครเล่นมาใช้ในสถาบันการศึกษา นอกเหนือจากความต้องการของตัวม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เองด้วย

6.2.1.5 การเปลี่ยนแปลงของโขนธรรมศาสตร์ในยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์

หากพิจารณาโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในรูปแบบของเส้นเวลา (timeline) ในช่วงที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ยังมีชีวิตอยู่ จะพบว่าการพัฒนา รุ่งเรือง และตกต่ำในช่วงเวลาต่างๆกันนั้นผูกโยงอยู่กับช่วงชีวิตต่างๆของม.ร.ว.คึกฤทธิ์อย่างมาก ดังนี้

<u>ปี 2509-2515 (ยุคก่อตั้ง)</u>

โดยมีม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เป็นผู้ผลิต และฝึกซ้อม สามารถสร้างความสนใจจากนักศึกษาจำนวนมาก ประกอบกับการเล่นโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ยังเป็นของใหม่ ถือเป็นยุคที่รุ่งเรืองของโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ทวี สุรฤทธิ์กุล, สัมภาษณ์ 17 ธันวาคม 2556 และ สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557) โดยเฉพาะในปี 2509-2513 โขนธรรมศาสตร์มีโอกาสที่จะเผยแพร่การแสดงไปในสาธารณชนในวงกว้าง นอกจากจะจัดงานแสดงครั้งใหญ่แล้ว ยังมีการไปแสดงต่างจังหวัดเช่น ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคใต้ และที่ต่างประเทศในฮ่องกง (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ก, น.67)

ในช่วงนี้ โขนธรรมศาสตร์ มีผู้ฝึกซ้อมจำนวนมาก มีการซ้อมและแสดงจำนวนหลายครั้ง บางครั้งเป็นวาระสำคัญ มีบุคคลในสถาบันพระมหากษัตริย์มาเสด็จฯชม

ตัวอย่างเช่น พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาท และสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามกุฎราชกุมาร เป็นต้น.

ตัวอย่างของการแสดงในช่วงนี้เช่น ปี 2509 แสดงตอน ศึกนาคบาศ ในวาระการสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามกุฎราชกุมาร ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯพระราชินีนาทเสด็จฯมาชมด้วย โดยม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้ให้เหตุผลว่า “การแสดงของโขนธรรมศาสตร์ในวาระนี้ สอดคล้องกับธรรมเนียมในครั้งก่อน ซึ่งการสถาปนาเป็นสยามมกุฎราชกุมารนั้น จะมีการสมโภชน์มิได้ขาด มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อยู่ในฐานะที่จะสนองพระเดชพระคุณได้เต็มที่ และภาระหน้าที่ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้นเป็นสถาบันการศึกษาชั้นสูง เหมาะที่จะศึกษาค้นคว้าวิจัย และนำผลของการศึกษาค้นคว้าวิจัยนั้นออกปรากฏให้แก่มหาชน” (มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ, 2444, คำนำ น.6)

ปี 2512 มีการไหว้ครูที่หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เสด็จในกรมกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ องค์อธิการบดี ได้เสด็จมาเป็นประธานในพิธี ในครั้งนี้ได้เปลี่ยนชื่อของโขนคณะเดิม ที่ใช้ชื่อว่า โขนนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็น ”โขนธรรมศาสตร์” (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด(มหาชน), 2538ก, น.70)

ปี 2515 แสดงตอน พิเภกสวามิภักดิ์ ซึ่งเป็นตอนที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เป็นผู้เขียนบทโขนเองโดยมีการตีความใหม่ที่แตกต่างจากของเดิม โดยมีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวสมเด็จพระนางเจ้าพระราชินีนาทและสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯเสด็จชม และมีการนำไปแสดงที่ฮ่องกงด้วย (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

<u>ปี 2516 -2527 (ยุคถดถอย)</u>

การถดถอยของโขนธรรมศาสตร์นั้น มีความเกี่ยวข้องกับบางปัจจัย เช่น ภาระหน้าที่ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ สภาวะทางการเมือง และปัจจัยด้านนักศึกษา ดังนี้

ในปี 2516 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้ก่อตั้งพรรคกิจสังคม ส่งผลให้มีภารกิจต่างๆมาก โขนธรรมศาสตร์จึงฝึกซ้อมไม่มากนัก อีกทั้งไม่ได้มีการแสดงในงานใหญ่ดังเช่นก่อนนี้

ปี 2519 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ลาออกจากการเป็นนายกรัฐมนตรี จึงมีเวลามากเพียงพอที่จะฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์อีกครั้ง ในช่วงนี้ได้มีการฝึกนักแสดงโขนรุ่นใหม่มาก

ยุค 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 สถานการณ์ทางการเมืองได้ส่งผลต่อของโขนธรรมศาสตร์ เนื่องจากมีกระแสความคิดว่าโขนนั้นเป็นการแสดงที่ผูกพันกับอำนาจศักดินา

ปี 2523 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้เป็นหัวหน้าพรรคกิจสังคม จึงมีภารกิจที่ต้องดำเนินการมาก แม้ว่าโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จะมีการฝึกซ้อมและออกแสดงอยู่ แต่ก็ไม่ได้แสดงในงานใหญ่หลายครั้งดังเช่นก่อน

ปี 2527 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ยกเลิกการฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์ ด้วยเหตุผลคือนักศึกษาที่มาฝึกซ้อมนั้นมีน้อยกว่าแต่ก่อนมาก

(สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557, ทวี สุรฤทธิกุล, สัมภาษณ์ 17 ธันวาคม 2556 และ กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีการเลิกฝึกซ้อมแล้ว แต่ยังมีการจัดแสดงโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อยู่บ้าง โดยเป็นการรวมกลุ่มนักศึกษาที่เป็นศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์มารวมตัวกันแสดง แต่ไม่ได้ซ้อมเป็นประจำดังเดิม เช่นการจัดแสดงโขนตอน ศึกกุมภกรรณ ในวาระครบรอบ 50 ปีของมหาวิทยาลัย เป็นการนำเอาบุคลากรที่เคยฝึกซ้อมมาผสมโรงกันเล่นตามที่มี โดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้เลือกตอนศึกแสงอาทิตย์ เป็นการแสดงโขนครั้งใหญ่เป็นครั้งสุดท้ายในช่วงนี้ และหลังจากนั้น โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ก็ไม่มีการฝึกซ้อมขึ้นอีก ถือเป็นยุคสิ้นสุดของโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในช่วงที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นผู้ผลิต

(มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ข, น.21)

หากพิจารณาความรุ่งเรืองและซบเซาของโขนธรรมศาสตร์ในยุคสมัยที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เป็นผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์อยู่ จะพบว่าช่วงระยะเวลาในปี 2510-2516 เป็นช่วงรุ่งเรือง และเป็นปีแห่งความสุข คนที่เข้ามาฝึกซ้อมมีจำนวนมาก รวมกันประมาณ 500-600คน (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

หลังจากนั้น มีปัญหาที่ทำให้การแสดงซบเซาลง โดยเฉพาะจำนวนนักศึกษาที่สนใจมาเข้ารับการฝึกซ้อม เกิดจากตัวแสดงเก่าๆที่เคยแสดงได้ดีจบการศึกษาแล้วออกไปทำงานส่วนตัวแสดงใหม่ก็จะหายากขึ้นโดยเฉพาะนักศึกษาชาย (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)จากเดิมที่เคยฝึกซ้อมทุกจันทร์ พุธ ศุกร์ ครั้งละ 50 คน ลดลงเหลือ 40 30 20 คน จนบางวันเหลือเพียงไม่ถึงสิบคน (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ข, น.20-21)

ตารางที่ 6.1

ตารางแสดงเหตุการณ์สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์

ปี	การแสดงสำคัญในช่วงนี้	วาระการแสดง	การเสด็จฯ ชมการแสดง	หมายเหตุ	เหตุการณ์ในชีวิตของม.ร.ว.คึกฤทธิ์
2509	ศึกนาคบาศ	สถาปนาสยามกุฎราชกุมาร	พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาท สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ	โขนธรรมศาสตร์ออกแสดงเป็นครั้งแรก	
2510-2515	หลายตอน	หลายวาระ		ยุครุ่งเรืองของโขนธรรมศาสตร์	ปี 2514 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จัดตั้งสถาบันไทยคดีศึกษา
2515	พิเภกสวามิภักดิ์		พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาท	ยุคนี้ตัวแสดงมาก การฝึกซ้อมถี่	
2516				เหตุการณ์ 14 ตุลา	
2517				ยังมีการฝึกซ้อมอยู่ แต่ไม่มาก ไม่ได้ออกงานใหญ่	ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ตั้งพรรคกิจสังคม
2518				ยังมีการฝึกซ้อมอยู่ แต่ไม่มาก ไม่ได้ออกงานใหญ่	ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้เป็นนายกรัฐมนตรี
2519				เกิดเหตุการณ์ 6 ตค. โขนถูกมองว่าเป็นศิลปินรับใช้ศักดินา ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้ฝึกนักศึกษารุ่นใหม่	ลาออกจากการเป็นนายกฯ ได้มาฝึกนักศึกษารุ่นใหม่
2520-2521				มีการไปแสดงต่างประเทศ(ฮ่องกง)	

ปี	การแสดงสำคัญ ในช่วงนี้	วาระการแสดง	การเสด็จฯ ชมการแสดง	หมายเหตุ	เหตุการณ์ในชีวิต ของม.ร.ว.คึกฤทธิ์
2522				ยังมีการฝึกซ้อมอยู่ แต่ไม่มาก ไม่ได้ออกงานใหญ่	
2523-2527				ยังมีการฝึกซ้อมอยู่ แต่ก็ไม่มาก ไม่ได้ออกงานใหญ่	หัวหน้าพรรคกิจสังคม
2528	ศึกกุมภกรรณ	50 ปี ธรรมศาสตร์		รวมตัวกันแสดง แต่ไม่ได้ซ้อมประจำ ผสมโรงตามที่มี คือตอนยุดรถพระอาทิตย์ ก่อนจะซบเซาลงไป ไม่มีงานใหญ่	ลาออกจากพรรคกิจสังคม

ปี 2538 (การรื้อฟื้น)

โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาอีก โดยผู้จัดคือสถาบันไทยคดีศึกษา ในยุคของ ดร.สุมิตร ปิติพัฒน์ เป็นผู้อำนวยการ มีผู้นำในการฟื้นฟูคือ ดร.ชาญวิทย์ เกษตรสิริ ซึ่งได้อดีตนักศึกษาที่เคยฝึกหัดโขนธรรมศาสตร์เข้ามาช่วยเหลือ โดยในปีนั้นได้จัดแสดงตอนศึกพรหมมาศร์ โดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้มาชมการไหว้ครูในวันที่ 9 มีนาคม 2538 (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ข, น.21) แต่ทว่าหลังจากนั้น ในเวลาไม่นานนัก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ก็ถึงแก่กรรม หลังจากนั้นโขนธรรมศาสตร์ยังคงมีอยู่ และได้สืบทอดแนวคิดหลักหลายประการจากในช่วงแรก อย่างไรก็ตามหลังจากยุคสมัยของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ผ่านพ้นไปแล้ว โขนธรรมศาสตร์ก็มีกระบวนการดำเนินงานและรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไป

หลังจากที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ถึงแก่กรรม ผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์ของโขนธรรมศาสตร์ ยังคงเป็นองค์กรที่มีความเกี่ยวข้องผูกพันกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ทำให้โขนธรรมศาสตร์ยังคงเกาะเกี่ยวกับคุณค่าของความเป็นโขนคึกฤทธิ์ดังเดิม โดยมีองค์กรที่อำนวยการผลิตและเป็นผู้สนับสนุนหลักคือ สถาบันไทยคดีศึกษา และมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ มีการบริหารงานโดยคณะบุคคลหลายท่านที่มีความเกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์หรือม.ร.ว.คึกฤทธิ์ อยู่หลายท่าน ทำให้การสืบทอดแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นั้นยังคงอยู่และมีการพัฒนาไปยังสถาบันการศึกษาอื่นๆต่อไป

ทุน (capital) ในด้านต่างๆของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ยังคงตกทอดมายังสถาบันต่างๆที่เกี่ยวข้องเหล่านั้นด้วย ตัวอย่างเช่น ทุนจากการสร้างตัวตน (embodied form) ในการเป็นปราชญ์ผู้รอบรู้หลายด้าน ทุนทางเศรษฐกิจ (economic capital) ที่สามารถอุปถัมภ์คณะโขนได้ ทุนทางสังคม (social capital)โดยมีเครือข่ายรู้จักผู้คนอย่างกว้างขวาง ทุนทางสัญลักษณ์ (symbolic capital) เช่น สถานภาพ ชื่อเสียง และทุนทางรูปธรรม (objectified form) เช่นบ้านซอยสวนพลูซึ่งเป็นที่ฝึกซ้อมโขนในยุคแรก

ทุนต่างๆเหล่านี้ซึ่งได้ถูกนำมาใช้ในการผลิตและแสดงโขนหลายประการ มีผลต่อการที่สถาบันบางแห่งที่พยายามเกาะเกี่ยวยึดโยงอัตลักษณ์และคุณค่าของโขนในสถาบันของตนเข้ากับความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์อย่างเหนียวแน่น

นอกจากนั้น องค์ประกอบขององค์กรที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับโขนสมัครเล่นในสถาบันการศึกษาต่างๆนั้น มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์และตำแหน่งแห่งที่ของโขนสมัครเล่นในสถาบันเหล่านั้นทั้งสิ้น รวมทั้งการนำไปสู่การยื้อแย่งอัตลักษณ์ ความเป็นตัวแทนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ของสถาบันเหล่านั้นด้วย

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีการพยายามที่จะถ่ายทอดความเป็น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ผ่านทางสถาบันดังกล่าว แต่การเปลี่ยนแปลงของผู้ผลิต ฝึกซ้อม และอุปถัมภ์ จากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ไปเป็นการอุปถัมภ์จากสถาบันต่างๆ ได้ทำให้กระบวนการ รูปแบบ แนวคิดของโขนธรรมศาสตร์ปรับเปลี่ยนตามงานวิจัยชิ้นนี้จึงได้แบ่งการศึกษาโขนธรรมศาสตร์ออกเป็น 2 ช่วงระยะเวลา คือ ช่วงแรก ศึกษาโขนธรรมศาสตร์ในขณะที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ยังคงเป็นผู้อำนวยการผลิต ผู้ฝึกสอน กับช่วงที่สอง คือช่วงที่มีองค์กรอื่นมาแทนที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์แล้ว นอกจากนั้น ในช่วงที่สองยังแบ่งออกเป็น 2 ช่วงย่อย คือ ช่วงที่โขนธรรมศาสตร์ ได้รับความอุปถัมภ์จากสถาบันไทยคดีฯและมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ และช่วงหลัง ซึ่งได้เปลี่ยนเป็นชุมนุมโขน โดยมีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นผู้อุปถัมภ์ พบว่า การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้

ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงด้านแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของการแสดง และอัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ดังจะได้อธิบายต่อไป

6.2.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนธรรมศาสตร์

6.2.2.1 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช : ผู้เป็นทุกสิ่งของโขนธรรมศาสตร์

การที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้ฝึกฝนทักษะและได้รับองค์ความรู้ในการแสดงโขนมาตั้งแต่ยังเล็ก และยังเป็นผู้ที่สนใจในวัฒนธรรมไทยหลายด้าน ทั้งในด้านของการเมือง ประวัติศาสตร์ สังคม ศิลปะการแสดง การสื่อสารมวลชน การมีเครือข่ายที่รู้จักและสามารถช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ทั้งในวงการด้านการเมือง วงการสื่อสารมวลชน ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งความสัมพันธ์กับบุคคลในสถาบันพระมหากษัตริย์ ส่งผลให้ม.ร.ว.คึกฤทธิ์สามารถใช้ทุน(capital)ที่มีอยู่มาสร้างความเป็นโขนธรรมศาสตร์ จึงกล่าวได้ว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์เป็นปัจจัยสำคัญของการกำเนิด ก่อตั้ง และสร้างอัตลักษณ์ ของโขนธรรมศาสตร์ และยังเป็นบุคคลที่สำคัญต่อการกำเนิด แนวคิด รูปแบบของโขนสมัครเล่นในสถาบันอื่นในยุคต่อๆมาอีกด้วย

จากการที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้นมีบทบาทต่อโขนธรรมศาสตร์ทั้งการเป็นผู้อำนวยการผลิต หัวหน้าคณะ ผู้กำกับ ผู้นำในการฝึกซ้อม ศิลปิน อีกทั้งยังทำหน้าที่ผู้อุปภัมป์ด้วยตนเองอีกด้วย จึงเป็นที่รับรู้ว่าโขนธรรมศาสตร์นั้นเป็น“โขนคึกฤทธิ์”เนื่องจากได้รับอิทธิพลจาก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ หลายประการ โดยมีรายละเอียดดังนี้

- การที่มีความรู้ในด้านวัฒนธรรมไทย ทั้งการเมือง การปกครอง วรรณกรรม ขนบธรรมเนียมราชสำนัก ประวัติศาสตร์ และอื่นๆ จึงสามารถนำเอาการฝึกโขนมาใช้ในการสอนวัฒนธรรมไทยแก่นักศึกษาได้ โดยสามารถนำเอาเรื่องราวรามเกียรติ์และโขนมาเป็นสื่อที่ใช้ในการแสดงลักษณะของวัฒนธรรมไทยหลายประการ เนื่องจากโขนนั้นเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์และราชสำนักทั้งการเมือง การปกครอง การทหาร ธรรมเนียม ประเพณีต่างๆ ดังนั้นการฝึกซ้อมโขนจึงมิใช่เพียงการได้ความรู้ในการแสดงโขน แต่เป็นการปลูกฝังความรู้ แนวคิดหลายด้านที่มีประโยชน์ต่อการพัฒนาความเป็นไทยและความเป็นผู้นำในอนาคต

นอกจากนั้นแล้ว การที่นักศึกษาได้ไปฝึกซ้อมในบ้านซอยสวนพลู ทำให้สามารถรับรู้ ศึกษาวัฒนธรรมได้จากในบ้านของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งมีสภาพแวดล้อมเป็นไทยอย่างแท้จริง อีกทั้งการเรียนในบ้านครูยังเป็นธรรมเนียมการเรียนวิชาตามแบบอย่างครูโบราณ ทำให้สถานะระหว่างศิษย์กับครูมีความใกล้ชิด เป็นโอกาสในการปลูกฝังความเคารพครู ซึ่งเปรียบเหมือนญาติผู้ใหญ่ที่ใกล้ชิด ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ยังคงถ่ายทอดมาถึงการฝึกโขนธรรมศาสตร์ยุคปัจจุบัน

- เครือข่ายบุคลากรที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์รู้จักมีอยู่อย่างกว้างขวางและมีอิทธิพลในวงการต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความใกล้ชิดกับสมาชิกของราชวงศ์ ทำให้มีการทูลเชิญเสด็จฯชมการแสดง ซึ่งได้เสริมสร้างกำลังใจแก่นักแสดง และสร้างตำแหน่งแห่งที่ของโขนธรรมศาสตร์ให้มีความใกล้ชิดกับราชสำนักมีวาระการแสดงที่เกี่ยวพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ดังเช่นโขนสมัครเล่นในอดีตที่เคยมีความสัมพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์มาก่อน

- ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นบุคคลที่เป็นผู้นำทางความคิดและมีผู้ติดตามแนวคิดจำนวนมาก ประกอบกับการเป็นบุคคลสำคัญในวงการสื่อสารมวลชน ทำให้มีผลต่อการประชาสัมพันธ์โขนธรรมศาสตร์ และต่อการสร้างแนวคิดของการจัดโขน หรือเรื่องราว ซึ่งต้องการจะสื่อให้สังคมได้รับรู้

นอกจากนั้น การที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นผู้ที่อยู่ในแวดวงการเมือง จึงเป็นประโยชน์ต่อการสื่อสารทางการเมืองที่สอดแทรกอยู่ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ชมให้ความสนใจและติดตาม

การที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีทรัพยากรที่สำคัญทุกประเภทในการแสดงโขน เบ็ดเสร็จภายในบุคคลเดียวกัน จึงสามารถนำเอาแนวคิดที่คิดไว้ไปสร้างให้เกิดขึ้นจริงในทางปฏิบัติ สามารถรวบรวมบุคลากรที่มีความสามารถ สร้างให้เกิดการปรากฏตามความต้องการ ซึ่งยังไม่มีบุคลากรอื่นๆที่มีคุณสมบัติเทียบเท่าได้ ดังนั้น แนวคิดต่างๆของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จึงส่งผลต่อโขนธรรมศาสตร์อย่างเด็มที่

6.2.2.2 ผู้ผลิต

<u>องค์กรผู้ผลิต (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)</u>

ปัจจัยสำคัญอีกสิ่งหนึ่ง ที่มีผลต่อโขนธรรมศาสตร์ คือวัฒนธรรมขององค์กร โดยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้นเป็นสถาบันการศึกษาที่มีประวัติศาสตร์เกี่ยวข้องกับการเมืองมาก นักศึกษามีจิตสำนึกทางการเมืองโดดเด่นกว่ามหาวิทยาลัยอื่น ประกอบกับการที่ผู้ผลิต(ม.ร.ว.คึกฤทธิ์)เป็นศิลปินและนักการเมืองด้วยเช่นกัน ทำให้โขนธรรมศาสตร์มีการแทรกสอดประเด็นทางการเมืองในการแสดงเป็นบางครั้งคราว

นอกจากนั้น โขนธรรมศาสตร์ยังได้แทรกสอดสัญลักษณ์ความเป็นธรรมศาสตร์อย่างเป็นรูปธรรมลงในการแสดงเช่น เพลงธรรมศาสตร์รักกัน ซึ่งเป็นจารีตที่ถือเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของโขนธรรมศาสตร์ไปแล้ว

<u>ผู้แสดง (นักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)</u>

นักแสดงเป็นปัจจัยที่สำคัญมากต่อแนวคิด รูปแบบของโขนสมัครเล่น และเป็นปัจจัยที่มีผลสำคัญโดดเด่นกว่าโขนประเภทอื่นๆ เนื่องจากคุณสมบัติของนักแสดงที่แตกต่างจากวิทยาลัยนาฏศิลปมาก เช่นอายุในการเริ่มฝึกซ้อม การมีเวลาฝึกซ้อมน้อยกว่า นอกจากนั้นจุดประสงค์ของการแสดงมิใช่เพื่อการเป็นมืออาชีพแบบโขนกรมศิลปากร ส่งผลต่อกระบวนการฝึกซ้อมและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างไปจากโขนประเภทอื่น

6.2.2.3 ผู้สนับสนุน : สถาบันพระมหากษัตริย์ ในการสร้างวาระ และการเสด็จฯชมการแสดง

สถาบันพระมหากษัตริย์ ยังคงมีบทบาทต่อโขนสมัครเล่น เช่นเดียวกันกับในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่มีบทบาทต่างกัน แม้จะมิได้มีฐานะเป็นผู้ผลิต แต่ก็มีบทบาทเป็นผู้สนับสนุนโดยการสร้างวาระการแสดง โดยโขนธรรมศาสตร์ได้นำเอาวาระที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาเป็นวาระในการแสดงที่สำคัญ เช่น ฉลองการครบรอบพระชนมายุของสมาชิกราชวงศ์คนสำคัญ และมีการเสด็จฯชมการแสดงในหลายครั้ง

เหตุผลสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้โขนธรรมศาสตร์สามารถทูลเชิญเสด็จได้ส่วนหนึ่งเกิดจากความสัมพันธ์ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ที่มีความใกล้ชิดและได้ถวายงานกับบุคคลในสถาบันพระมหากษัตริย์ ตัวอย่างเช่นการได้รับเสด็จใน วัดพระแก้วและวัดบวรฯ เสมอ (สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่มหนึ่ง), 2550, น.153) หรือในช่วงทรงผนวชที่วัดบวรฯ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้เป็นผู้นำเสร็จฯลงโบสถ์

ถวายเทียนชนวน และตามเสด็จนอกวัด (สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่มหนึ่ง), 2550, น.270) และการตามเสด็จฯพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯในการเยี่ยมราษฎรในท้องถิ่นอีสาน ทำให้ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เป็นที่รับรู้ทั่วไปด้วยว่าเป็นพวกกษัตริย์นิยมที่มีความจงรักภักดีสูงสุด (สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่มหนึ่ง), 2550, น.153-156)

นอกจากนั้น ในบทความ หนังสือ ที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นผู้เขียน ได้แสดงถึงแนวคิดของความผูกพันระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์กับความเป็นคนไทยไว้จำนวนมาก ตัวอย่างเช่น หนังสือ เช่น สี่แผ่นดินที่เขียนในปี 2494-2495 มีแก่นหลักที่ความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่อยู่คู่กับวัฒนธรรมไทย หรือตัวอย่างบทความในหนังสือเพื่อนนอนในปี 2506 ที่ปรากฏไว้ว่า

“ที่เห็นว่าเป็นไทยแท้อยู่จริงๆนั้น จะเห็นได้จากจิตใจของคนไทยซึ่งแต่โบราณมาจนถึงทุกวันนี้ เราก็ไม่เห็นมีอะไรเปลี่ยนแปลง เรายังคงเป็นไทยแท้อยู่นั่นเอง คนไทยส่วนใหญ่เป็นไทยแท้ๆก็มีความจงรักภักดีเทอดทูนพระมหากษัตริย์ประการหนึ่ง นับถือบิดามารดา ครูอาจารย์ถือเด็กถือผู้ใหญ่ คือว่าเด็กนับถือผู้ใหญ่ ผู้ใหญ่ก็เมตตาปรานีต่อเด็ก ความสัมพันธ์นี้เป็นความสัมพันธ์ที่ดีเป็นความสัมพันธ์แบบไทย ผมเห็นว่าที่ไหนก็ตาม เมื่อคนไทยพบกันแล้ว ความสัมพันธ์เช่นนี้ก็ย่อมเกิดขึ้น และทำให้รู้ว่าคนไทยเรานั่นแตกต่างกว่าคนชาติอื่นเขา และมีอะไรดีกว่าเขามาก”(คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว.,2506, คึกฤทธิ์ถกการเมืองไทย บรรณาคาร น.266-267, อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่มสอง) น.25)

การที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีความเห็นว่าสถาบันพระมหากษัตริย์ เป็นสิ่งคู่กับวัฒนธรรมไทย จึงได้ให้ความสำคัญต่อสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นอย่างมากและมีผลต่อโขนธรรมศาสตร์ ที่ได้แสดงในวาระต่างๆที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ รวมถึงการรับเสด็จฯ ส่งผลหลายด้านทั้งกำลังใจผู้แสดงให้ตั้งใจฝึกซ้อมต่อเนื่อง และมีผลต่อภาพลักษณ์ของคณะโขนธรรมศาสตร์ซึ่งยังคงแสดงถึงความเกี่ยวข้องระหว่างโขนสมัครเล่นกับสถาบันพระมหากษัตริย์เช่นในอดีต จึงถือได้ว่าสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นผู้อุปถัมภ์สำคัญประการหนึ่ง

6.2.2.4 ผู้ชม

ผู้ชมการแสดง จะขึ้นกับวาระและสถานที่ในการแสดง โดยทั่วไปส่วนหนึ่งมักเป็นกลุ่มผู้ชมที่นิยมการชมโขนอยู่แล้ว อีกส่วนหนึ่งจะเป็นเพื่อนหรือญาติของนักแสดง และบุคลากรของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ธาดา วิทยาพูล, สัมภาษณ์ 30 พฤศจิกายน 2557) ส่วนการแสดงในวาระงานเทศกาลต่างๆจะเป็นผู้ชมที่มาร่วมงานแต่ละแห่ง เช่น งานวัด จะเป็นผู้ชมที่มาร่วมงานนั้น เป็นต้น

6.2.3 ผลของปัจจัยต่างๆที่มีต่อการผลิตและการแสดงโขนธรรมศาสตร์ ในยุคของม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

6.2.3.1 อัตลักษณ์สำคัญของโขนธรรมศาสตร์

แนวคิดของการเกิดโขนสมัครเล่นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีพื้นฐานจากความต้องการพัฒนาบุคลากร เพื่อให้รู้และเข้าใจวัฒนธรรมไทย ดังนั้นการฝึกสอนและการแสดงจึงให้ความสำคัญที่การพัฒนาบุคคลมากกว่าการแสดงเพื่อความชอบของผู้ชมหรือจุดประสงค์อื่น ส่งผลต่อกระบวนการฝึกซ้อมและเรียนรู้ของนักแสดง ซึ่งแตกต่างจากโขนอื่นๆหลายประการ

ลักษณะสำคัญที่แตกต่างจากโขนกรมศิลปากรคือ การรักษาจารีตดั้งเดิมที่ผู้แสดงโขนเป็นชายล้วน แม้แต่ตัวนาง โดยก่อนหน้านี้กรมศิลปากรก็ยังคงมีตัวนางที่เป็นชายอยู่ เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไปก็ใช้ตัวนางเป็นผู้หญิง แต่โขนธรรมศาสตร์ยังคงใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนางในบทบาทที่สำคัญอยู่ เป็นการสืบทอดความเป็นโขนแบบดั้งเดิม เป็นเอกลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ ในขณะที่นักศึกษาหญิงนั้น หากจะมาร่วมการฝึกก็จะฝึกหัดได้ในบทตัวนางรำ นางระบำ เช่น รำถวายพระพรก่อนการแสดง หรือนางกำนัล เป็นต้น ซึ่งเป็นบทที่สำคัญน้อยกว่า (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

การที่ให้ตัวละครสำคัญของโขนธรรมศาสตร์เป็นผู้ชาย เนื่องจากแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ที่ได้เคยกล่าวไว้ว่า “ความจริงดั้งเดิมมานั้นโขนเป็นเรื่องของผู้ชาย เพราะเป็นเรื่องรบทัพจับศึกต้องออกแรงมาก ต้องขึ้นร้อยปีนป่ายขึ้นไป ซึ่งผู้หญิงทำยาก และเขาไม่ทำด้วย เขาถือกันว่าการขึ้นลอย เอาหญิงมาขึ้นบ่าขึ้นไหล่ เยียบศีรษะ เขาไม่ยอม” (การบรรยายของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เรื่อง” มาตรฐานนาฏศิลป์ไทย” ที่หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 14 มีนาคม 2534) (วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล., 2535, น.35)

นอกจากนั้น แนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ต้องการให้โขนธรรมศาสตร์เป็นโขนที่อนุรักษ์ตามแบบฉบับดั้งเดิมของโขนกรมศิลปากรในช่วงของอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งแตกต่างจากรูปแบบโขนกรมศิลปากรในยุคปัจจุบัน ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมไปแล้ว

6.2.3.2 การอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิม : ดั้งเดิมยิ่งกว่าโขนกรมศิลป์

ปัจจัยอีกประการหนึ่งคือ หลังจากยุคของที่ร่วมสมัยกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์แล้ว โขนกรมศิลปากรก็มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย โดยมีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในยุคของนายเสรี หวังในธรรม ในขณะที่โขนธรรมศาสตร์นั้น ยังคงพยายามที่จะยึดถือรูปแบบในยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไว้ให้มากที่สุด เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นคุณค่าสำคัญที่โขนธรรมศาสตร์นั้นให้ความสำคัญยึดเหนี่ยวไว้สูง ตัวอย่างของรูปแบบที่ยังคงยึดถืออยู่เช่น การออกกราว โขนธรรมศาสตร์จะยังคงออกกราวเป็นชุดๆ คือ ลิงเล็ก ลิงเสนา และลิงใหญ่ ทีละคราว และมีการรำเดี่ยวเพลงหน้าพาทย์ปฐม สำหรับลิงพญาและยักษ์เสนา (สุครีพและมโหธร) ซึ่งใช้เวลานาน โดยช่วงที่สุครีพจัดทัพก็ใช้เวลานานถึง 7-8 นาที (สมศักดิ์ ทัตติ , สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557) เนื่องจากโขนนั้น เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับสงคราม การรบ การตรวจพลจึงเป็นส่วนที่มีความสำคัญมาก ในขณะที่โขนกรมศิลปากรจะไม่ได้สืบทอดการแสดงแบบนี้แล้ว เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปหลังจากนั้นโดยทำให้กระชับขึ้น ตัดทอนช่วงของการแสดงรำหน้าพาทย์ปฐมออกไปทั้งชุด ตัดทอนกระบวนท่าต่างๆออกไปค่อนข้างมาก เพราะในการแสดงจะมีเวลาไม่มากพอ บางครั้งช่วงเวลาหนึ่งจะจัดการแสดงหลากหลาย (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2538, น.401-402) นอกจากนี้โขนธรรมศาสตร์ยังคงจารีต ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่โขนอื่นๆไม่สามารถรักษาไว้ได้แล้ว คือการให้โขนตัวนางเป็นผู้ชาย ซึ่งเป็นจารีตแบบโบราณ ซึ่งแม้แต่โขนกรมศิลปากรยังไม่สามารถทำได้ ยกเว้นกรณีเฉพาะกิจเท่านั้น

เราจึงยังคงเห็นรูปแบบบางประการของโขนกรมศิลปากรในสมัยดั้งเดิมได้ในโขนธรรมศาสตร์ ทั้งนี้ ในปี 2515 ศ.มจ.สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้ให้ความคิดเห็นในการอภิปรายเรื่องนาฏศิลป์และดนตรีในชีวิตไทย ไว้ว่า “เท่าที่ดูกรมศิลปากรในปัจจุบันดูจะปรับปรุงยิ่งกว่ารักษา เพราะฉะนั้น หากจะดูเทียบระหว่างโขนศิลปากรกับโขนธรรมศาสตร์แล้ว ผมเห็นว่าโขนธรรมศาสตร์รักษาไว้ได้

ดีกว่าโขนศิลปากร เพราะว่าพยายามจะรักษาของเก่าไว้ทุกอย่าง อันนี้ผมเห็นว่าเป็นเช่นนั้นจริงๆ ” (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา, 2552, น. 27 อ้างถึงใน ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2538, น.401)

สาเหตุสำคัญที่ทำให้โขนธรรมศาสตร์ยังคงการอนุรักษ์บางสิ่งได้ เนื่องจากโขนธรรมศาสตร์พยายามจะคงรักษาอัตลักษณ์ของความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์เอาไว้ สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์จึงถูกอนุรักษ์ไว้ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ในขณะที่กรมศิลปากรได้มีการพัฒนาอย่างแตกต่างไปแล้ว โดยเฉพาะในยุค ของนายเสรีที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก ในขณะที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้แสดงความไม่เห็นด้วยกับแนวคิดของ โขนอาจารย์เสรีอย่างชัดเจน โดยกล่าวว่าการแสดงโขนละครโขนกรมศิลปากรควรจะอนุรักษ์ ไม่ใช่เอาใจคนดู ซึ่งไม่มีความเหมาะสมสำหรับโขน แต่ควรสร้างงานที่มีคุณภาพมีแบบแผนแบบดั้งเดิม เนื่องจากโขนเป็นการแสดงที่เป็นคลาสลิก (วัลย์วิภา บุรุษรัตน พันธุ์, ม.ล., 2536, น.108)

6.2.3.3 บทโขนตอน พิเภกสวามิภักดิ์ : การตีความใหม่ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์

แนวคิดที่สำคัญของการฝึกโขนธรรมศาสตร์อีกประการ คือการนำเอาโขนมาเป็นเครื่องมือในการพัฒนาสังคม ทำให้โขนธรรมศาสตร์มีการสื่อสารข้อความบางอย่างอยู่ในการแสดงโขนนั้นในบางครั้งคราวเช่น การสั่งสอนในด้านคุณธรรม ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญประการหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ นอกจากนั้นการที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อวงการสื่อสารมวลชนด้วย แนวคิดบางประการที่แฝงไว้ในการแสดงโขนจึงถูกถ่ายทอดออกมาเป็นข้อคิดให้คนในสังคมได้รับรู้ ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนจากการตีความใหม่จากบทโขนพิเภกสวามิภักดิ์

การแทรกสอดประเด็นของคุณธรรมเอาไว้ในบทโขน เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับจุดประสงค์ของโขนสมัครเล่นที่มีต้องการพัฒนาคนให้มีคุณภาพ และเป็นการสืบทอดนโยบายของรัชกาลที่ 6 ซึ่งได้นำมาใช้ในการแสดงโขนและละครในยุคนั้นด้วย

บทโขนตอนพิเภกสวามิภักดิ์ เป็นตอนที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์แต่งไว้ และมีความแตกต่างโดดเด่นจากบทที่แต่งโดยคนอื่นๆ จึงถือว่าเป็นตอนที่แสดงความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์อย่างแท้จริง จนถูกนำมาใช้เป็นสัญญลักษณ์บ่งชี้ความเป็นโขนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ทั้งในโขนธรรมศาสตร์และโขนอื่น

แม้ว่าจะใช้บทต้นแบบจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 แต่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้แต่งขึ้นใหม่บางส่วน โดยเฉพาะบทเจรจาซึ่งแต่งใหม่หมด มีลักษณะที่แตกต่างจากกรมศิลปากรอย่างเห็นได้ชัดคือ การตีความใหม่ (re interpretation) ปรับนิสัยใจคอของพิเภกจากเดิมที่เป็นยักษ์ที่ขี้ขลาด ตระหนกตกใจง่าย ไม่รบพุ่งกับใคร เดินมาหาพระรามก็ร้องไห้ไป ยอมให้ลิงจับอย่างเชลย ถูกสุครีพตะคอกถามอย่างนักโทษ (มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ, 2444, น.5)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ พิจารณาแล้วเห็นว่า พิเภกนั้นเป็นยักษ์ที่มีตระกูลสูง คือเป็นถึงน้องชายทศกัณฐ์ ย่อมมีศักดิ์ มีมานะ และอิทธิฤทธิ์ทัดเทียมกับยักษ์อื่นๆ นอกจากนั้น ตามบทที่มีการแก้ฝันนั้น ก็แสดงให้เห็นอยู่ว่ามีความเชื่อมั่นในวิชาของตน กล้าที่จะใช้ความรู้นั้นโดยไม่หวาดกลัว มีความองอาจทางศีลธรรม (moral courage) กล้าชี้ว่าอะไรผิด อะไรถูก ทั้งที่รู้ว่าเสียงต่อการถูกดุดันจากทศกัณฐ์จึงได้แสดงลักษณะของพิเภกในแบบใหม่ในการแสดงโขน

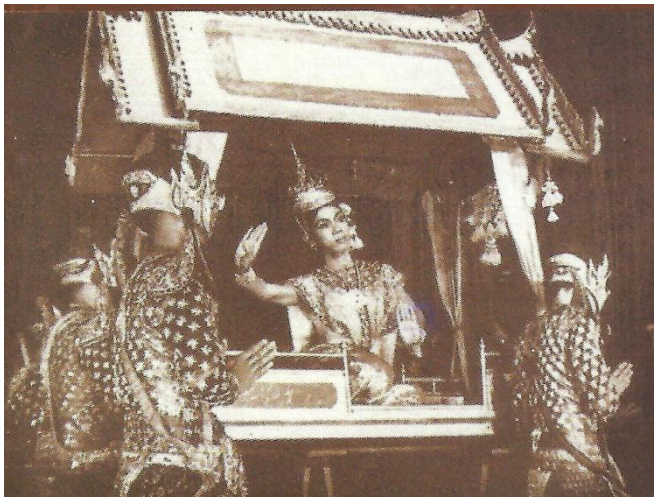
นอกจากนั้น มีการใช้เพลงกราวในตอนที่พิเภกเดินป่า เพราะถือว่าเป็นเพลงที่ใช้ในการเดินของทหาร แต่ก็ปรับโดยการเดี่ยวซออู้ให้เข้ากับอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น (มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ, 2444, น.6)

การแสดงตอนพิเภกสวามิภักดิ์ของโขนธรรมศาสตร์ ยังมีประเด็นที่โดดเด่นและแตกต่างจากกรมศิลปากรอีกประการหนึ่งคือ การใช้ศิราภรณ์ของนางเบญกาย ซึ่งกรมศิลปากรในช่วงนั้นจะใช้รัดเกล้าเปลว แต่โขนธรรมศาสตร์จะใช้รัดเกล้ายอด ทั้งนี้ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ตีความบทโขนที่แตกต่างกันกับกรมศิลปากร โดยกรมศิลปากรอาจมีเหตุผลว่า หลังจากพิเภกถูกขับไล่ออกจากลงกาแล้ว นางเบญจกายคงจะถูกถอดยศไปตามบิดาด้วย แต่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์มีความเห็นว่านางเบญจกายนั้นมีศักดิ์เป็นธิดาของพระอนุชาของทศกัณฐ์ และในการถูกใช้ให้ไปทำหน้าที่นั้น บางเบญจกายน่าจะได้รับการคืนยศ จึงควรจะสวมรัดเกล้ายอดตามจารีตเดิม บ่งชี้ถึงการนำเอาทุน(capital)ในด้านศักยภาพของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ในด้านความรอบรู้จารีตประเพณีของราชสำนักมาใช้กับการแสดงโขน โดยมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมีเหตุผลและอธิบายได้

สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า โขนธรรมศาสตร์นั้น แม้ว่าจะยึดเอาต้นแบบจากโขนกรมศิลปากร แต่ก็มิใช่ว่าจะเหมือนกันทั้งหมด โดยมีแนวคิดที่แสดงอัตลักษณ์ของตนอยู่ด้วย และอัตลักษณ์เหล่านั้นส่วนหนึ่งเกิดจากแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ และเป็นแนวทางให้โขนธรรมศาสตร์รุ่นหลังๆ ได้ดำเนินตามรอยต่อไป

<u>หมายเหตุ</u>

อันที่จริง กรมศิลปากรเคยมีการใช้รัดเกล้ายอดกับนางเบญจกายมาแล้วก่อนหน้านี้ แสดงให้เห็นว่ามิได้มีกฎเกณฑ์ตายตัวในเรื่องนี้ชัดเจน แต่ช่วงหลังได้ใช้รัดเกล้าเปลวมาตลอด เนื่องจากทำให้บ่งชี้ได้ว่าตัวละครนี้เป็นตัวใดโดยมีลักษณะแน่นอนชัดเจน คนดูจึงทราบได้ เข้าใจได้โดยง่าย โดยกรมศิลปากรจะคำนึงถึงด้านศิลปะการแสดงเป็นหลัก แต่โขนธรรมศาสตร์จะคำนึงถึงด้านจารีตประเพณีมากกว่า เพราะโขนสมัครเล่นนั้นต้องการจะให้ผู้เล่นมีความรู้เรื่องวัฒนธรรมไทย ประกอบกับการที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์มุ่งเน้นการสอนวัฒนธรรมไทยที่สอดแทรกอยู่ในโขน จึงคำนึงถึงความถูกต้องของประเพณีในราชสำนักมากกว่า (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557)



ภาพที่ 6.1 นางเบญจกายของโขนธรรมศาสตร์ จะมีศิราภรณ์เป็นรัดเกล้ายอด ต่างจากของโขนกรมศิลปากรที่มักทำเป็นรัดเกล้าเปลว เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้ให้เหตุผลที่อ้างอิงจากธรรมเนียมในราชสำนัก

จาก บริษัท บ้าน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จำกัด. (2554). *100 ปี ชาตกาล พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช.* กรุงเทพฯ : บ. ทีกรุ๊ป อ๊อฟเซ็ท พริ้นติ้ง จำกัด. หน้า 61

6.2.3.4 กระบวนการและรูปแบบที่เกิดจากผู้แสดง

สำหรับโขนสมัครเล่นนั้น นักแสดงเป็นปัจจัยที่โดดเด่นสำคัญมากต่อแนวคิดและรูปแบบ เนื่องจากมิได้มีจุดประสงค์ที่มุ่งเน้นความพอใจของผู้ชม ดังเช่นโขนกรมศิลปากรหรือโขนเฉลิมกรุง แต่มุ่งเน้นการฝึกฝนบุคลากร เพื่อให้เกิดการพัฒนาพลเมืองของประเทศเป็นหลัก ดังนั้นคุณสมบัติของผู้แสดงซึ่งเป็นนักศึกษาจึงเป็นจุดสำคัญในการสร้างแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ ซึ่งแตกต่างจากนักแสดงอาชีพ

แม้ว่าความคิดเริ่มแรกของม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้น จะต้องการสร้างโขนธรรมศาสตร์ให้เป็นแบบโขนกรมศิลปากร มีการระบุว่าควรมีกระบวนการฝึกสอนตามแบบของวิทยาลัยนาฏศิลป(จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557) แต่การที่นักแสดงโขนคือนักศึกษาของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีความแตกต่างจากวิทยาลัยนาฏศิลปมาก ทำให้การฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์ต้องมีการปรับเปลี่ยน โดยประเด็นสำคัญที่มีผลต่อโขนธรรมศาสตร์ได้แก่ ”จุดประสงค์” และ ” ข้อจำกัด” จากคุณสมบัติที่แตกต่างกันมากของนักศึกษา ทำให้มีผลต่อการฝึกซ้อมและรูปแบบที่แตกต่างจากโขนอื่นๆ

(1) จุดประสงค์ของการฝึกซ้อม : การนำโขนมาเป็นเครื่องมือเพื่อใช้ในการเรียนรู้วัฒนธรรม

เนื่องจากการฝึกซ้อมโขนสมัครเล่นมีจุดประสงค์เพื่อให้ดูโขนเป็น เรียนรู้วัฒนธรรมไทย และอนุรักษ์ความเป็นไทย มากกว่าการนำไปประกอบอาชีพ ดังนั้นการให้ความรู้ การปลูกฝังความประพฤติตามแบบวัฒนธรรมไทยจึงเป็นสิ่งสำคัญ และครูผู้สอนจะให้เวลาในด้านนี้มากกว่าโขนมืออาชีพ

สิ่งสำคัญที่ทำให้นักศึกษาได้ความรู้พื้นฐานทางวัฒนธรรมจากการฝึกหัดโขน เช่นการถูกบังคับให้อ่านรามเกียรติ์ ตั้งแต่ต้นจนจบทั้งหมด (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด(มหาชน), 2538ก, น.72) โดยม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้ชี้ให้เห็นว่านักศึกษาสามารถเรียนรู้วัฒนธรรมที่อยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ได้หลายด้าน ทั้งในด้านของประเพณีในราชสำนัก แบบแผนในการปกครอง ประเด็นในการเมือง การสงคราม ศาสนา และอื่นๆมากมายหลายด้าน โดยมีการระบุไว้ว่า

“การฝึกหัดให้เด็กนาฏศิลป์ให้กับนักศึกษานั้นย่อมต้องแตกต่างกว่าการหัดนาฏศิลป์ให้แก่เด็กเล็กเป็นธรรมดา เพราะนักศึกษาเป็นผู้มีการศึกษา อยู่ในวัยที่จะใช้เหตุผลและต้องการทราบเหตุผล ด้วยเหตุนี้จึงต้องมีการอธิบายให้เหตุผลประกอบอยู่ดวยตลอดไป เป็นต้นว่าในการท่ารำต่างๆนั้น การใช้มือใช้เท่าของแต่ละท่ามีเหตุผลอย่างไร หลักสุนทรีย์ของนาฏศิลป์และความสวยเห็นงามของไทยแต่เดิมมานั้นเป็นอย่างไร ทุกอย่างที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยนั้นมีความหมายอย่างไรในสังคมไทยร่วมสมัย”

“นอกจากนั้นแล้ว ยังได้ถือโอกาสอธิบายไปถึงระบอบการปกครองของไทยแต่โบราณ โดยอาศัยตำแห่งของเสนายักษ์ในกรุงลงกาประกอบ เช่น เสนายักษ์สองตัวที่สวมมงกุฎนั้นเป็นมโหรตัวหนึ่งซึ่งดำรงตำแหน่งสมุหกลาโหม และปาวนาสูรอีกตนหนึ่ง ซึ่งดำรงตำแหน่งสมุหนายก ยักษ์เสนา 4 ตัวที่นั่งหลังมโหทรนั้นคือแม่ทัพทั้ง 4 ส่วนยักษ์เสนาตัวที่นั่งหลังเปานาสูรย์คือจตุสดมภ์“ (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ข, น.18)

อีกบทความหนึ่งในจุลสารไทยคดีศึกษาได้ระบุไว้ว่าการฝึกโขนได้สร้างความรู้ความเข้าใจประวัติศาสตร์ไทย ที่จะทำให้เข้าใจแบบแผนของการปกครองแบบไทย ตลอดจนเข้าใจหน้าที่ของคนแต่ละชั้น นับตั้งแต่พระมหากษัตริย์กับอาณาประชาราษฎร์ “เพราะการจัดระเบียบของการแสดงโขน อาศัยความจริงในประวัติศาสตร์ของเราเองเป็นเกณฑ์ เช่น การตรวจพลสวนสนามจะต้องทำอย่างไร การเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์จะต้องลุกนั่งอย่างไร” (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, ”วรรณคดีและนาฏศิลป์” ใน หนังสืออนุสรณ์ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ น.143. อ้างอิงใน สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่ม 2), 2550, น.279.)

นอกจากนั้น ในช่วงหยุดพักของการฝึกซ้อม นักศึกษาบางส่วนจะจับกลุ่มพูดคุยกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งในช่วงนี้จะมีการให้ความรู้ต่างๆทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง เช่น เรื่องการเมืองการปกครอง ประเพณีในราชสำนัก (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557) และ สมบัติ ภู่กาญจน์,

สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557) ซึ่งสอดแทรกอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ หากใครมีความสังสัยเกียวกับปัญหาต่างๆเช่น ปัญหาบ้านเมือง ก็จะพูดคุยซักถามได้

ประเด็นประการหนึ่งคือ การเห็นความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นส่วนหนึ่งของการที่โขนธรรมศาสตร์มีวาระการแสดงที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ มีการเสด็จมาทอดพระเนตรหลายครั้งในวาระต่างๆ (วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์ ม.ล., สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2557 และ ภูวดล สายเสมา, สัมภาษณ์ 14 สิงหาคม 2557) เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ให้ความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ ว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สร้างจิตสำนึกความเป็นไทย ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

การที่นักศึกษาได้มีโอกาสในการฝึกซ้อมที่บ้านซอยสวนพลู (โดยมีที่พักที่หอรัชดาภิเษก แถววังสวนสุนันทา ยกเว้นผู้ที่มีหน้าที่สำคัญ เช่น อ.สมบัติ ภู่กาญจน์ เป็นเลขานุการ จะพักอยู่ที่บ้าน) ทำให้อยู่ในสภาพแวดล้อมที่ได้มีโอกาสเห็นแบบอย่างของวัฒนธรรมไทยหลายประการ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จะชี้ให้ดูรายละเอียดของ เรือนขุนแผน สถาปัตยกรรมและตกแต่ง อาหารไทย ต้นไม้ต่างๆ นอกจากนั้น ในบ้านซอยสวนพลูมีแขกเข้าออกบ่อยทำให้ได้ยินเรื่องต่างๆหลายวงการหลายประเด็น โดยในบางครั้งม.ร.ว.คึกฤทธิ์จะมาเล่าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับประเด็นเหล่าที่คุยกับแขกนั้นต่อลูกศิษย์อีก (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557 และ ธาดา วิทยาพูล, สัมภาษณ์ 30 พฤศจิกายน 2557)

<u>ประเด็นเรื่องการนับถืออาวุโส (seniority): ความเคารพครู</u>

แม้ว่าประเด็นวัฒนธรรมไทยที่ได้มีการสอนในช่วงของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จะมีหลายประเด็น *<u>แต่ถ้าหากจะถามว่าประเด็นใดที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มุ่งเน้น ให้ความสำคัญมากที่สุด ผู้วิจัยให้ความเห็นว่าเป็นประเด็นเรื่องการนับถืออาวุโส (seniority)</u>* และเรื่องการนับถืออำนาจของผู้ปกครอง (sovereignty) โดยประเด็นของการนับถืออาวุโส (seniority) ซึ่งแสดงออกในการเคารพครูผู้ใหญ่ยังคงใช้อยู่ในโขนสมัครเล่นยุคปัจจุบัน เนื่องจากกระบวนการฝึกซ้อมโขนนั้น จะต้องเรียนรู้ ฝึกซ้อมเป็นระยะเวลานาน เป็นการสอนที่ใกล้ชิดและถูกเนื้อต้องตัว ความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์จะสูงมากกว่าการเรียนในห้องเรียนตามปกติ นักศึกษาจะใกล้ชิดครูเสมือนเป็นญาติผู้ใหญ่ภายในครอบครัวเดียวกันซึ่งจะเป็นความสัมพันธ์ตามแบบของครูกับศิษย์ที่เกิดขั้นในวัฒนธรรมไทยในสมัยดั้งเดิม ส่งผลให้นักศึกษาได้เรียนรู้วัฒนธรรม โดยเฉพาะเรื่องของการเคารพครู การไหว้ การกราบ การนอบน้อม ซึ่งจะนำไปใช้ติดตัวต่อไป (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556, ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557, ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557 และ สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557)

นอกจากนั้นแล้ว เรื่องราวรามเกียรต์ยังมีประเด็นเรื่องของลำดับการบังคับบัญชาไว้มาก จึงเป็นแบบอย่างที่จะนำมาใช้สอนนักศึกษาได้

ประเด็นเรื่องการวางตัวกับผู้ใหญ่ถูกให้ความสำคัญอย่างโดดเด่นกว่าประเด็นอื่น ดังที่จะเห็นได้ว่าม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้ระบุไว้ในหลายวาระ ตัวอย่างเช่น

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้กล่าวว่า “นักศึกษาไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งโขนนั้นนอกจากจะเป็นศิลปะอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นทางที่เด็กจะได้ปฏิบัติกิริยามารยาทอย่างไทยในการหัดตลอดจนมีความรู้ต่างๆอีกมากมาย เกี่ยวกับสังคมไทย ตลอดจนเกิดความรู้สึกทางด้านความสัมพันธ์

ระหว่างครู และศิษย์ในทางที่ควรจะเป็น คือมีความเห็นอกเห็นใจกัน มีความเคารพนับถือซึ่งกันและกัน ระหว่างศิษย์กับครู เหล่านี้ประมวลอยู่แล้วในเรื่องการฝึกนักศึกษาหรือการถ่ายทอดนาฏศิลป์ทั้งสิ้น”

(คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว., สถาบันไทยคดีศึกษากับสังคมไทย: จากอดีตสู่ปัจจุบัน การอภิปรายในการสัมมนาเนื่องฝนโอกาสครบรอบ 18 ปี สถาบันไทยคดีศึกษา 13 มีค. 2532, น.69 อ้างถึงในสายชล สัตยานุรักษ์(เล่มสอง), 2550, น.278)

บทความในหัวข้อ คึกฤทธิ์ถกการเมืองไทยในปี 2506 ได้เขียนไว้ว่า

“ที่เห็นว่าเป็นไทยแท้อยู่จริงๆนั้น จะเห็นได้จากจิตใจของคนไทยซึ่งแต่โบราณมาจนถึงทุกวันนี้ เราก็ไม่เห็นมีอะไรเปลี่ยนแปลง เรายังคงเป็นไทยแท้อยู่นั่นเอง คนไทยส่วนใหญ่เป็นไทยแท้ๆก็มีความจงรักภักดีเทอดทูนพระมหากษัตริย์ประการหนึ่ง นับถือบิดามารดา ครูอาจารย์ ถือเด็กถือผู้ใหญ่ คือว่าเด็กนับถือผู้ใหญ่ ผู้ใหญ่ก็เมตตาปรานีต่อเด็ก ความสัมพันธ์นี้เป็นความสัมพันธ์ที่ดี เป็นความสัมพันธ์แบบไทย ผมเห็นว่าที่ไหนก็ตาม เมื่อคนไทยพบกันแล้ว ความสัมพันธ์เช่นนี้ก็ย่อมเกิดขึ้น และทำให้รู้ว่าคนไทยเรานั่นแตกต่างกว่าคนชาติอื่นเขา และมีอะไรดีกว่าเขามาก”(คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว.,2506, คึกฤทธิ์ถกการเมืองไทย บรรณาคาร น.266-267, อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์ (เล่มสอง), 2550, น.25)

จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เป็นครูโขนธรรมศาสตร์ในยุคนั้น พบว่าการฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์ช่วยให้ซึมซับวัฒนธรรมไทยได้จริง โดยเฉพาะการวางตัวกับผู้ใหญ่ การเดินเข้าหาผู้ใหญ่ การเคารพครู การไหว้ และวินัย สามัคคี (ในช่วงแรกๆเมื่อเจอครูก็ไม่ไหว้ ไม่สวัสดี เด็กๆมาถึงจะกระโดกกระเดก ต่อมาจะเริ่มมีกริยาดีขึ้น มีความอ่อนน้อมขึ้นอย่างเห็นได้ชัด) (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557 และ ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557) จึงกล่าวได้ว่าประเด็นด้านวัฒนธรรมไทยที่สำคัญที่สุดและมีผลต่อมาในยุคปัจจุบันคือการวางตัวของศิษย์ที่มีต่อครู การเคารพครู

นอกจากนั้น ประเด็นของของการให้อำนาจแก่ครู ยังปรากฏในด้านของการคัดเลือกตัวนักแสดงอีกด้วย โดยในยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นั้นยังคงใช้ธรรมเนียมเดิม คือให้ครูเป็นผู้คัดเลือก เรียกนักศึกษามาเข้าแถวแล้วบอกให้เล่นเป็นตัวใด ยังไม่ได้เปิดโอกาสให้ผู้แสดงเลือกบทตามใจตนเอง (สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557)

(2) คุณลักษณะของผู้แสดง (นักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)

ข้อจำกัดในการฝึกซ้อม

ในครั้งแรก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ต้องการให้การซ้อมโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้น มีแบบอย่างจากวิทยาลัยนาฏศิลปทุกประการ (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557) โดยมีครูจตุพรกับครูทองสุข เป็นผู้จัดหาครูอื่นๆมาช่วยสอน

แต่หลังจากที่ฝึกหัด พบว่าการที่ผู้แสดงเริ่มฝึกหัดโขนในอายุมากกว่าปกติ การที่นักแสดงเป็นโขนสมัครเล่นที่มิได้มีพื้นฐานมาแต่เดิม เริ่มฝึกหัดโขนเมื่อมีอายุมากแล้ว ประกอบกับการที่ไม่ได้เรียนโขนเพื่อจะประกอบอาชีพด้านนี้ และมีภารกิจด้านการเรียนควบคู่กันไป การเรียนและการฝึกซ้อมจึงมีข้อจำกัดในด้านของเวลา จึงได้มีการปรับเปลี่ยนการฝึกให้ง่ายและรวบรัดขึ้น

โดยทั่วไปครูฝึกจะมีการฝึกแบบเดียวกับที่วิทยาลัยนาฏศิลปแต่มีความเข้มข้นน้อยกว่า มีฝึกพื้นฐาน(เต้นเสา ตบเข่า ถองสะเอว ฯลฯ) และฝึกแม่ท่า ให้มีพื้นฐานอย่างน้อยสามารถเล่นเป็นตัวประกอบได้ แต่หากมีใครที่ขยันหรือฝึกซ้อมได้ดีจะนำมาเป็นตัวสำคัญ และจะฝึกให้สำหรับเฉพาะที่จะแสดงในตอนนั้นๆต่อไป ส่วนการรำเพลงหน้าพาทย์ จะฝึกเพลงพื้นฐาน(เชิด เสมอ เป็นต้น) แต่จะเพิ่มเติมเฉพาะบางเพลงที่จะใช้ในการแสดงตอนนั้นๆเฉพาะ (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557) อย่างไรก็ตาม ความเข้มข้น ความถี่ของการฝึกจะไม่ได้ซ้อมมากเหมือนที่วิทยาลัยนาฏศิลป (อ.สมศักดิ์ ทัตติ กล่าวไว้ว่า ความเข้มข้นของการฝึกซ้อม ประมาณ 20-30% ของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป)

ในบางกรณีครูฝึกอาจจะมีเทคนิคพิเศษสำหรับฝึกนักแสดงโขนสมัครเล่น ตัวอย่างเช่น เทคนิคการฝึกซ้อมของอ.จตุพร รัตนวราหะ ในครั้งแรกจะฝึกนักแสดงแบบเดิม แต่หลังจากนั้นพบว่าการที่ผู้แสดงเริ่มฝึกหัดโขนในอายุที่มากกว่าปกติ กระดูกแข็ง ไม่สามารถใช้วิธีการฝึกซ้อมแบบมืออาชีพทั้งหมดได้ จึงมีการปรับเปลี่ยนการฝึกให้ง่ายและรวบรัดขึ้น ตัวอย่างเช่น การถีบเหลี่ยมโดยใช้วิธีให้นั่งขัดสมาธิแล้วครูกดศีรษะให้ลง ดันหลัง แอ่นหน้า ก็ฝึกได้

อย่างไรก็ตาม นักศึกษาโขนธรรมศาสตร์นั้นมีความได้เปรียบคือ มีความจำดีกว่า จำท่าทางได้เร็ว จึงช่วยให้สามารถออกแสดงได้แม้ว่าจะฝึกไม่กี่เดือน ในขณะที่วิทยาลัยนาฏศิลปต้องฝึก 4-5 จึงจะออกแสดงได้ (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557)

คุณสมบัติที่แตกต่างกันของนักศึกษา

เนื่องจากนักศึกษาที่มาเรียนโขนสมัครเล่น เกิดจากความสมัครใจ ไม่ได้ผ่านการคัดเลือกความสามารถมาก่อนการเข้าคณะ อีกทั้งการฝึกซ้อมยังไม่มีการบังคับ ใครมาสามารถมาซ้อมหรือไม่ก็ได้ และมิได้ฝึกซ้อมเป็นเวลานานตามขั้นตอนแบบโขนมืออาชีพ ทำให้ไม่สามารถควบคุมปริมาณและคุณภาพของนักแสดงได้ตามต้องการทั้งหมด ดังนั้น การสร้างรูปแบบการแสดง เลือกตอนที่จะแสดง จึงมีข้อจำกัดที่จะต้องคำนึงถึงตัวนักแสดงเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดการแสดง เมื่อจะมีการแสดงก็จะมีการประชุมกัน โดยดูปัจจัยต่างๆเช่น วาระการแสดง ทรัพยากรที่มี มาประกอบกับปัจจัยต่างๆ ครูแต่ละคนจะบอกว่าแต่ละตัวแสดง พระ นาง ยักษ์ ลิง มีคุณสมบัติอย่างไรบ้าง มีความสามารถมากน้อยเพียงไร ใครเป็นตัวเด่น ซึ่งจะมีผลต่อการเขียนบท เลือกตอนด้วย

การเลือกตอน และการเขียนบท จะพิจารณาว่า นาง ยักษ์ หรือลิง ที่มีฝีมือมีจำนวนเท่าใด นักแสดงที่มีฝีมือโดดเด่นแสดงได้ดี (ท่าและทีดี) เป็นตัวใด มีปริมาณมากพอหรือไม่ แล้วจึงพิจารณาการเลือกตอนแสดงตามทรัพยากรอันจำกัดนั้น ตัวอย่างเช่น หากมีลิงที่มีฝีมือมากจะเลือกตอนจองถนน ถ้ามีตัวนางที่ดีจะเลือกศึกพรหมาสตร์ หากนักแสดงตัวนางสวย มีฝีมือดี ก็อาจให้แสดงได้มาก จะมีการเขียนบทเพื่อส่งเสริมให้นักแสดงนั้นมีบทบาทโดดเด่น (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557, สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557 และ กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

นอกจากนั้นอาจมีการปรับบทบ้างเช่น เพลงหน้าพาทย์จะใช้หน้าพาทย์ชั้นสูงเพียงไรจะดูฝีมือคนรำ หากรำหน้าพาทย์ชั้นสูงไม่ได้ ก็ปรับเพลง ในบางกรณีอาจมีการปรับบทให้ง่ายลงสำหรับเพื่อให้นักแสดงนั้นสามารถแสดงได้ เช่น ในบางกรณีการพากย์รถจะใช้เพลงชมรถ (ตุ้งติ้ง) แทน เพราะนักแสดงบางคนอาจถนัดการรำตามทำนองจังหวะมากกว่า เป็นต้น

คุณสมบัติของตัวละครอาจมีผลบ้าง เช่น ถ้าพระมีลีลาที่อ่อนไม่เข้มแข็งดุดันก็ต้องปรับบท หรือถ้าไม่สามารถขึ้นลอยได้ดีก็รบโดยใช้เทคนิคอื่นๆ ซึ่งมีวิธีการมากมาย (วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์, สัมภาษณ์ 25 กรกฎาคม 2557 และ สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557)

6.2.3.5 อิทธิพลของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นอกเหนือจากอิทธิพลของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ที่มีต่อโขนธรรมศาสตร์แล้ว ความเป็นธรรมศาสตร์ก็มีส่วนในการสร้างคุณลักษณะของโขนธรรมศาสตร์ด้วย ทั้งในด้านของการแสดง สัญลักษณ์ และด้านของวัฒนธรรมองค์กร .

(1) การนำสัญลักษณ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาใช้ในโขน

ความเป็นธรรมศาสตร์ที่เป็นรูปธรรมชัดเจน ซึ่งถูกนำมาใช้ในโขนธรรมศาสตร์ได้แก่ การนำเอาเพลงของมหาวิทยาลัยมาใช้ในการแสดง เช่น เพลงธรรมศาสตร์รักกัน เพลงมอญดูดาว นำมาใช้เป็นเพลงกราว ตอนตรวจพล ซึ่งสามารถทำได้ เพราะเดิมเพลงธรรมศาสตร์รักกัน เป็นเพลงกราวอยู่แล้ว โดยเพลงกราวนอกจะใช้เพลงอะไรก็ได้ที่สนุก แต่ต้องลงจังหวะให้ได้ โดยครูที่บรรเลงเพลง (ครูสงบ ศึกธรรมวิหาร) จะถามว่ามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีเพลงอะไรบ้างที่จะมาสอดแทรกใส่เข้าไปแล้วเหมาะสม (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557) และอีกประการหนึ่งเป็นการใส่เข้าไปแทนที่เพลงเดิมตามแบบที่เรียกว่า “เพลงภาษา” (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ก, น. 63) ซึ่งจะมีการบรรเลงเอาเพลงมอญ แขก ฝรั่ง จีน ลาว เขมร เข้ามาเล่นแทรกอยู่แล้ว

(2) ประเด็นด้านการสื่อสารทางการเมือง

การที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นมหาวิทยาลัยที่มีประวัติศาสตร์ การเรียนการสอน เกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครอง วัฒนธรรมองค์กรนี้จึงเข้ามามีผลต่อรูปแบบของโขน ทำให้โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีการสอดแทรกสื่อสารประเด็นทางการเมืองภายในการแสดง (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557) ซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างภาพลักษณ์และตำแหน่งแห่งที่ของโขนธรรมศาสตร์ที่ผู้ชมจดจำ

นอกจากนั้น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นอกจากจะเป็นผู้ผลิตงานโขนแล้ว ยังเป็นบุคคลที่อยู่ในแวดวงการเมือง และการสื่อสารมวลชนอีกด้วย จึงมีผู้ตีความว่าประเด็นการเมืองที่อยู่ในโขนธรรมศาสตร์นั้น ก็คือการสื่อแนวคิดทางการเมืองของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ผ่านทางโขนนั้นเอง ซึ่งหากดูจากการคิดเนื้อหาของตลกการเมืองของโขนธรรมศาสตร์ในช่วงนั้น ก็อาจกล่าวได้ตามนั้น เนื่องจากประเด็นเกี่ยวกับการเมืองที่จะสอดแทรกลงไป ส่วนใหญ่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จะเป็นผู้กำหนดเนื้อหา นัดแนะกับตลกหรือผู้พากย์ (เช่น วีระ มุสิกพงษ์ ซึ่งเป็นผู้พากย์ และแสดงบทตลก เช่นเป็นฤาษีตอนถวายลิง) ในการสอดแทรกบทตลกในด้านการล้อเลียนการเมือง สังคม หรือเหตุการณ์ต่างๆในยุคร่วมสมัย ทำให้โขนธรรมศาสตร์เป็นเหมือนการสื่อสารความคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ที่มีต่อเหตุการณ์บ้านเมืองในขณะนั้น (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557 และ ธาดา วิทยาพูล, สัมภาษณ์ 30 พฤศจิกายน 2557) แม้หลังจากยุคม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไปแล้ว การสื่อสารทางการเมืองก็ยังคงอยู่ แต่จะมีความแตกต่างเปลี่ยนไปจากเดิม ซึ่งจะได้กล่าวถึงภายหลัง

ช่วงที่โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีความเฟื่องฟูในยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้น ประเทศไทยมีประเด็นทางการเมืองที่ร้อนแรงเกี่ยวกับการต่อต้านอิทธิพลของผู้นำของฝ่ายรัฐบาลในครั้งนั้น (จอมพลถนอม กิตติขจร จอมพลประภาส จารุเสถียร พอ.ณรงค์ กิตติขจร) จึงทำให้มีประเด็นทางการเมืองที่คนสนใจสอดแทรกไว้ภายในการแสดงโขน (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557) และ ทวี สุรฤทธิกุล, สัมภาษณ์ 17 ธันวาคม 2556) และสอดรับกับข่าวสารบ้านเมืองที่ปรากฏในหน้าหนังสือพิมพ์ขณะนั้น โดยบางกรณีก็ได้มีการปรับบท (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ก, น.63) ซึ่งเป็นภาพลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ที่ผู้ชมจดจำประการหนึ่ง

ตัวอย่างของตลกการเมืองเช่น ตอนถวายลิง อาจารย์คึกฤทธิ์แสดงเป็นฤาษี มีการบอกว่า “กลัวเขาจะหาว่าเป็นฤาษีเลี้ยงลิง” ซึ่งตอนนั้นเป็นวาทกรรมการเมืองยุค จอมพลป. ที่ปรามาสพรรคประชาธิปัตย์ของม.ร.ว.เสนีย์ ว่าเหมือนพรรคฤาษีเลี้ยงลิง (ไม่มีความหมาย ไม่ได้ช่วยบ้านเมือง ลูกพรรคก็ไม่เคยเดือดร้อนอะไร บางคนก็ซน คือเป็นนายกฯไม่ได้ เป็นแค่ลูกลิง จุกจิกเท่านั้น) (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

หรือตอนหนึ่งที่ มีลิงอยู่ 3 ตัว เป็นลิงพญานั่งอยู่ แล้วมีลิงอีกกลุ่มนั่งคุยกับ มีการเสียดสีว่า “เจ้าลิงแก่ 3 ตัวนี่มาอยู่นั้นนานแล้ว เมื่อไรจะไปเสียที หรือว่าต้องรอให้มีคนมาไล่ออกไป” เป็นการเสียดสีผู้ที่ถูกมองว่าเป็นทรราชย์ในยุคนั้น คือจอมพลถนอม จอมพลประภาส พลเอกณรงค์ (ทวี สุรฤทธิกุล, สัมภาษณ์ 17 ธันวาคม 2556)

ส่วนการเลือกตอนแสดงเพื่อจะสื่อสารทางการเมืองในยุคนั้นอาจมีอยู่บ้าง เช่น การเลือกแสดงตอนศึกแสงอาทิตย์ ซึ่งท่านม.ร.ว.คึกฤทธิ์ บอกว่าพลเอกอาทิตย์ กำลังเอก ดังมากในช่วงนี้ จึงจะเตือนว่าอย่าเพิ่งดังมากนัก โดยม.ร.ว.คึกฤทธิ์ บอกประเด็นนี้กับหนังสือพิมพ์ที่มาสัมภาษณ์ ทำให้เกิดการสื่อสารแนวคิดออกไปในกลุ่มมวลชน (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

6.2.3.6 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อโขนธรรมศาสตร์

การสนับสนุนจากภายนอกที่เห็นชัดเจนได้แก่การสนับสนุนจากสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งเกิดขึ้นได้จากทุนทางสังคม(social capital) ของม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้นเอง เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์มีความใกล้ชิดและได้ถวายงานกับบุคคลในสถาบันพระมหากษัตริย์จำนวนมาก ทำให้สามารถทูลเชิญในการเสด็จพระราชดำเนินมาชมการแสดงได้หลายครั้งและมีการกำหนดวาระการแสดงที่เกียวข้อง เช่น วันเฉลิมพระชนมายุ การฉลองครบรอบการครองราชย์ นอกจากนั้นยังมีการจัดการแสดงโขนเพื่อหารายได้สมทบทุนมูลนิธิในพระบรมราชูปถัมภ์ ถวายเงินโดยเสด็จพระราชกุศลอีกด้วย

ความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ได้ถูกระบุไว้ว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยดังที่ได้กล่าวเอาไว้แล้ว นอกจากนี้ ในวาระของการแสดงโขนถวายหน้าพระที่นั่งได้ระบุถึงการปฏิบัติตัวต่อพระมหากษัตริย์ว่าเป็นสิ่งแสดงความเป็นคนไทยไว้ว่า

“หลังจากหัดโขนเพียงเวลา 3 เดือน นักศึกษารุ่นแรกก็สามารถออกแสดงโขนตอนนาคบาศก์หน้าพระที่นั่งได้ ปรากฏว่าเป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอันมาก นักศึกษาผู้แสดงโขนก็ได้รับพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นเกล้าล้นกระหม่อม มีพระราชดำรัสด้วยอย่างใกล้ชิด และต่อมาได้ทรงพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯให้เข้าเฝ้ารับพระราชทานอาหารค่ำ ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ซึ่งนักศึกษาทั้งหมดได้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทอย่างใกล้ชิดด้วยมารยาทอันงดงาม และพูดจาเพ็ดทูลได้โดยไม่ติดขัดอย่างใดเลย ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่า เยาวชนไทยในยุคปัจจุบันนี้ในธาตุแท้ก็ยังเป็นคนไทยอยู่โดยสมบูรณ์ ถ้าหากได้มีการชักจูงให้ความเป็นไทยในตัวนั้นปรากฏออกมาด้วยศิลปะของไทย “ (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., 2522, “ทรรศนะลิขิตที่ 3 การสืบเนื่องและการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย” เอกสารประกอบการสัมมนานาฏศิลป์และดนตรีไทย อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์(เล่มสอง), 2550, น.287)

การที่โขนธรรมศาสตร์ได้รับการสนับสนุนจากสถาบันพระมหากษัตริย์สอดคล้องกับแนวความคิดในเรื่องการนับถืออำนาจของผู้ปกครอง(sovereignty) ซึ่งเป็นสิ่งที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ให้ความสำคัญ และเป็นประโยชน์ต่อคณะโขนหลายด้าน เช่น การสร้างคุณค่าของโขนสมัครเล่น ซึ่งเคยมีความสำคัญเกียวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ดังเช่นที่โขนสมัครเล่นในยุคก่อนเคยมี การได้รับการประชาสัมพันธ์ในสื่อต่างๆ และที่สำคัญคือการเป็นกำลังใจให้กับนักแสดง เนื่องจากการแสดงโขนนั้น หากมีการฝึกซ้อมเป็นเวลานานโดยไม่ได้แสดงในงานสำคัญจะมีผลต่อกำลังใจและความสนใจในการฝึกซ้อมและการสมัครเข้ามาเป็นผู้รับการฝึก

นอกเหนือจากบทบาทดังกล่าวแล้ว ความคิดเห็นของบุคคลในสถาบันพระมหากษัตริย์อาจมีผลต่อรูปแบบของการแสดงในบางส่วน เช่นการเลือกตอนแสดงในวาระที่มีการเสด็จฯจะมีการปรึกษากับทางฝ่ายราชสำนักก่อน (วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล., สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2557) บางกรณีจะมีคำแนะนำเพิ่มเติม อีกทั้งในวาระที่มีการเสด็จฯชมจะมีการกำหนดไว้ว่าตลกการเมืองต้องไม่แรง (ภูวดล สายเสมา, สัมภาษณ์ 14 สิงหาคม 2557)

ภาพที่ 6.2 การแสดงปี 2509 ตอนศึกนาคบาศ ในวาระการสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามกุฎราชกุมาร ซึ่งมีการรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าพระราชินีนาทสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามกุฎราชกุมาร โดยม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้ให้เหตุผลว่า“การแสดงของโขนธรรมศาสตร์ในวาระนี้ สอดคล้องกับธรรมเนียมในครั้งก่อน ซึ่งการสถาปนาเป็นสยามมกุฎราชกุมารนั้นจะมีการสมโภชน์มิได้ขาด มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อยู่ในฐานะที่จะสนองพระเดชพระคุณได้เต็มที่” (มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ, 2444, น .6)
จาก วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล.(บรรณาธิการ). (2548). *สูจิบัตรการแสดง โขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติในวโรกาสมหามงคล สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตต์ พระบรมราชินีนาถ เฉลิมพระชนมพรรษา 72 พรรษา. การแสดงที่ หอประชุมใหญ่ ม.ธรรมศาสตร์, พฤษภาคม พศ.2548*, ม.ป.ท. : มปพ. น. 20

6.2.4 โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ยุคหลังม.ร.ว.คึกฤทธิ์

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่าโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์สามารถก่อตั้งและประสบผลสำเร็จอย่างมาก เนื่องจากมีปัจจัยสำคัญคือ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งมีบทบาทหลายประการ ทั้งผู้ผลิต กำกับ ศิลปิน ผู้อุปถัมภ์ เจ้าของคณะ ทำให้โขนธรรมศาสตร์นั้นมีสถานะและภาพลักษณ์ของความเป็นโขนม.ร.ว.คึกฤทธิ์อยู่อย่างแนบแน่น และสิ่งนี้ก็ได้เป็นคุณค่าสำคัญประการหนึ่งที่โขนธรรมศาสตร์ได้ยึดถือและนำมาใช้โดยตลอด

แม้ว่าจะสิ้นสุดยุคของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ไปแล้ว (นับตั้งแต่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เลิกฝึกซ้อมในปี พ.ศ.2527) แต่ความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ก็ยังคงมีส่วนเกี่ยวข้องกับโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อยู่ในสถานะอื่นๆ โดยเฉพาะการเป็นสัญลักษณ์ ตลอดจนการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะของโขนธรรมศาสตร์ที่ตกทอดมา และยังคงสืบทอดอยู่ในตัวองค์กร คือสถาบันไทยคดีศึกษาฯและมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 ปี ซึ่งได้มาเป็นผู้อำนวยการผลิตและผู้อุปถัมภ์ ทำให้โขนธรรมศาสตร์ยังคงความเป็นโขนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์

แม้ว่าโขนธรรมศาสตร์ยังคงมีผู้ผลิตและอุปถัมภ์ที่สืบทอดความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ต่อไป แต่ก็ไม่สามารถที่จะทดแทนหรือดำเนินการได้เสมอเหมือนตัวม.ร.ว.คึกฤทธิ์เอง ทำให้โขนธรรมศาสตร์มีการเปลี่ยนแปลงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หลังยุคม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์มีความเปลี่ยนแปลงในหลายด้าน เช่น คุณลักษณะของนักศึกษา การเปลี่ยนแปลงของ

องค์กรที่อำนวยการผลิต ทำให้โขนธรรมศาสตร์ต้องปรับแนวคิดกระบวนการผลิตและรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไป แม้กระทั่งจุดประสงค์ของการเป็นโขนสมัครเล่นที่เริ่มแตกต่างไปจากจุดประสงค์เดิม

การที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นปัจจัยหลายด้านของโขนธรรมศาสตร์ ทั้งผู้ผลิต ผู้สร้างสรรค์งาน ผู้สนับสนุน โดยมีทุนในด้านต่างๆหลายด้านหาใครมาทัดเทียมได้ยาก ดังนั้น หลังจากยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ แล้ว โขนธรรมศาสตร์จึงมีการเปลี่ยนแปลงหลายอย่าง ทำให้ลักษณะสำคัญที่เป็นอัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์หายไปหลายประการ

อัตลักษณ์บางประการที่สำคัญยังคงได้รับการสืบทอด เช่น ประเด็นเรื่องการเคารพครูเคารพผู้ใหญ่ ซึ่งม.ร.ว.คึกฤทธิ์ถือว่าเป็นสิ่งบ่งชี้ความเป็นไทยที่สำคัญมากในลำดับต้น ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในหน้าที่ 118

แต่อัตลักษณ์สำคัญอื่นๆที่เคยบ่งชี้ความเป็นโขนธรรมศาสตร์แต่เดิมค่อยๆเปลี่ยนไป เช่น นักแสดงที่ไม่ใช่นักศึกษาธรรมศาสตร์มีจำนวนมากขึ้น การใช้ผู้ชายเป็นนักแสดงหลักแม้แต่ตัวนางก็เปลี่ยนไปในทางตรงกันข้าม แม้แต่แนวคิดในด้านของโขนสมัครเล่นก็เปลี่ยนไปจากเดิม กลายมาเป็นสถานที่ฝึกซ้อมของโขนมืออาชีพหลายคน

การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ถือว่าเกิดขึ้นอย่างสูง ไม่ใช่เพียงรูปแบบเท่านั้น แต่หมายถึงแนวคิด ปรัชญา ของความเป็นโขนธรรมศาสตร์ และโขนสมัครเล่น อันเกิดจากปัจจัยต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไป

6.2.4.1 การแสดงและฝึกซ้อม

หลังจากการหยุดซ้อมและหยุดแสดงโขนไปแล้วระยะหนึ่งแล้ว ในปี 2538 ดร.ชาญวิทย์ เกษตรสิริ ได้มีความคิดที่จะทำการรื้อฟื้นโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ขึ้น ทำให้มีการฝึกซ้อมและการแสดงโขนธรรมศาสตร์ขึ้นมาอีก โดยเป็นการแสดงโขนตอนศึกพรหมมาศร์ มีสำนักไทยคดีเป็นผู้จัดและมีมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 ปีเข้ามาร่วมสนับสนุน (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), 2538ข, น.20-22)

ปี 2543 ดร.นริศ ชัยสูตร ได้ทำการฟื้นฟูโขนธรรมศาสตร์ขึ้นมาใหม่ มีสำนักไทยคดีมาร่วมดำเนินการ โดยมีการแสดงตอนถวายลิง ชูกล่อง ครองเมือง เนื่องในวาระฉลองครบรอบ 72 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โดยในครั้งนั้นสมเด็จพระเทพฯได้เสด็จชมการแสดง (ผู้จัดการ, 2549)

ปี 2544 มีการก่อตั้งชุมนุมโขนธรรมศาสตร์อย่างเป็นทางการ โดยมีผู้อำนวยการผลิตและผู้อุปถัมภ์คือ สถาบันไทยคดีศึกษา ซึ่งม.ร.ว.คึกฤทธิ์จัดตั้งขึ้นเป็นเจ้าภาพ และโครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมฯ โดยดำเนินการด้านอำนวยการผลิต การติดต่อประสานงาน การนำคณะบุคคลต่างๆมาร่วมเป็นผู้ร่วมจัดงาน นอกจากนั้นยังได้รับการสนับสนุนจากมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ทั้งในด้านของเงินทุนและในด้านของบุคลากร โดยมีบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับมูลนิธิฯหลายท่าน และเป็นศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์ในยุคม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาก่อน ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินงาน (ภูวดล สายเสมา, สัมภาษณ์ 14 สิงหาคม 2557)

โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในช่วงนี้มีการฝึกซ้อมและการแสดงเป็นครั้งคราวในวาระต่างๆ ตัวอย่างเช่น

ปี 2544 แสดงโขนตอนพิเภกสวามิภักดิ์ ในวาระครบรอบ 90 ปี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ สมเด็จพระเทพฯเสด็จฯชมแสดง ดำเนินโครงการโดยสถาบันไทยคดีฯและโครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมฯ โดยมีมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 เป็นผู้สนับสนุน

ปี 2546 แสดงตอนจองถนน ในวาระฉลองพระเทพฯ 48 พรรษา โดยมีการแสดงทั้งนักแสดงจากชมรมโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และศิษย์เก่าโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีจำนวนผู้แสดงจำนวนมากกว่า 200 คน (ผู้จัดการ, 2549)

ปี 2548 แสดงตอนอัครนารี ในโอกาสฉลอง 72 พรรษาราชินี โดยมีสมเด็จพระเทพฯ และพระราชินี เสด็จฯชมการแสดง

ปี 2552 แสดงตอนสีดาลุยไฟ ศึกทศกัณฐ์ พระรามคืนนคร ในวาระ 80 ปีในหลวง โดยมีสมเด็จพระเทพฯเสด็จฯชมการแสดง

ปี 2554 มีการแสดงตอนนางลอย ในงาน 45 ปี โขนธรรมศาสตร์

ปี 2557 งานครบรอบ 80 ปีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีการแสดงครั้งใหญ่อีกครั้ง ที่หอประชุมธรรมศาสตร์ แสดงตอนปราบนนทุก ลักสีดา และหนุมานถวายตัว

หลังจากนี้มีการแสดงในวาระต่างๆเป็นบางวาระ เช่นงานเปิดโลกกิจกรรม งานครบรอบมหาวิทยาลัย เป็นต้น แต่ไม่ได้มีงานใหญ่ดังเช่นที่กล่าวมาแล้วและไม่ได้มีการรับเสด็จฯอีก

ตารางที่ 6.2

ตารางแสดงเหตุการณ์สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์หลังปี 2538

ปี	ตอนแสดงที่สำคัญ	วาระที่แสดง	การเสด็จฯชมการแสดง	เหตุการณ์สำคัญในช่วงนี้
2538	ศึกพรหมมาศร์			- ดร.ชาญวิทย์ รื้อฟื้นโขนธรรมศาสตร์ขึ้นมาใหม่ - ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้มาชมการแสดง - ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เสียชีวิต วันที่ 9 ตค. 2538
2543	ถวายลิง ชูกล่อง ครองเมือง	ฉลอง 72 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว	สมเด็จพระเทพฯ เสด็จชมการแสดง (วันที่12 มิย. 43)	ดร.นริศ ชัยสูตร ฟื้นฟูโขนธรรมศาสตร์ขึ้นมาใหม่ โดยมีสำนักไทยคดีมาร่วมดำเนินการ
2544	พิเภกสวามิภักดิ์	90 ปี คึกฤทธิ์ ปราโมช	สมเด็จพระเทพฯ เสด็จชมการแสดง	- ดำเนินโครงการโดย สถาบันไทยคดี (โดยมีโครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรม และมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 ปี สนับสนุน) - เกิดชมรมโขนธรรมศาสตร์อย่างเป็นทางการ
2545				ย้ายนักศึกษาระดับปริญญาตรีทุกคณะมาเรียนที่วิทยาเขตรังสิต
2546	จองถนน ยกรบ	ฉลองสมเด็จพระเทพฯ พระชนมายุ 48 พรรษา		มีผู้แสดง 200 คน เป็นโขนธรรมศาสตร์ที่โรงใหญ่สุด และมีศิษย์เก่ามาร่วมแสดงมาก
2548	อัครนารีสีดา	ฉลอง 72 พรรษา สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาท	สมเด็จพระเทพฯ และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาท	
2552	สีดาลุยไฟ ศึกทศกัณฐ์ พระรามคืนนคร	เฉลิมพระชนมายุ 80 ปีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว	สมเด็จพระเทพฯ	
2554	นางลอย	45 ปี ชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ และ100 ปี ชาตกาลม.ร.ว.คึกฤทธิ์	สมเด็จพระเทพฯ	จัดแสดงที่บ้านซอยสวนพลู โขนธรรมศาสตร์เป็นชุมนุมโขน ภายใต้การดูแลของกองกิจการนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

6.2.4.2 การสืบทอดความเป็น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ผ่านทางองค์กรที่เกี่ยวข้อง

การเปลี่ยนแปลงของผู้อำนวยการผลิตจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มาเป็นสถาบันไทยคดีศึกษา และมีผู้สนับสนุนคือมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ (ซึ่งเป็นสถาบันที่ก่อตั้งโดยม.ร.ว.คึกฤทธิ์และสืบทอดเจตนารมย์ของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไว้) ทำให้ความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้นยังคงสืบสานคงอยู่ในรูปแบบขององค์กรซึ่งมีเครือข่ายที่เชื่อมต่อและผูกพันกัน ทั้งในด้านประวัติที่มา การก่อตั้ง คณะบุคคล มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์และตำแหน่งแห่งที่ของโขนสมัครเล่น ทั้งโขนธรรมศาสตร์และสถาบันการศึกษาอื่นๆต่อไป

องค์กรที่เกี่ยวข้อง ทั้งสถาบันไทยคดีฯ มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ และมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้มีการสืบทอดแนวคิด องค์ความรู้ จากบุคลากรที่เคยทำงานร่วมกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ และหลายท่านมีความเกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์ด้วย การดำเนินงานของโขนธรรมศาสตร์จึงเกิดจากการทำงานของเครือข่ายของคณะบุคคลจากองค์กรต่างๆที่ได้รับแนวคิดจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มาทำงานร่วมกัน ทำให้ง่ายต่อการประสานงาน สร้างเครือข่าย ตัวอย่างเช่น

พันเอกหญิงนิอร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา รองประธานกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ เคยเป็นเลขานุการของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ คณบดีคณะศิลปศาสตร์ ผู้อำนวยการสถาบันไทยคดีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาก่อน

ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์ เคยมีตำแหน่งเป็นกรรมการและเลขานุการของมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ เป็นนักวิจัยของสถาบันไทยคดีฯ และอาจารย์ที่ปรึกษาของชมรมโขนธรรมศาสตร์

สมบัติ ภู่กาญจน์ ซึ่งเป็นผู้ได้รับการฝึกซ้อมการแสดงโขนธรรมศาสตร์จากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เป็นบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามรัฐ (ซึ่งมีม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เป็นผู้ก่อตั้ง) และเป็นกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ

ผศ.ทวี สุรฤทธิกุล เป็นอดีตเลขานุการ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ และเป็นกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ

ดร.อนุชา ทีรคานนท์ เป็นนักแสดงโขนธรรมศาสตร์ ผู้อำนวยการสถาบันไทยคดี และเป็นกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ

การอำนวยการผลิตการแสดงโขนธรรมศาสตร์จะดำเนินการโดยสถาบันไทยคดีฯซึ่งจะได้รับงบประมาณจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาส่วนหนึ่ง และใช้งบจากมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ส่วนหนึ่ง (โดยเฉพาะในด้านค่าครูฝึกสอน) นอกจากทางงบประมาณแล้ว องค์กรที่เกี่ยวข้องยังสนับสนุนโขนธรรมศาสตร์ในด้านอื่นๆได้ เนื่องจากมีทุนทางเศรษฐกิจ ทุนทางสังคม และทุนทางสัญลักษณ์ ที่สืบทอดจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ อีกทั้งยังมีเครือข่ายของบุคลากรที่ช่วยสนับสนุนการแสดงโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อยู่มาก สามารถให้การสนับสนุน การให้เงินทุน การนำบุคลากรมาช่วยเป็นคณะทำงาน การทูลเชิญบุคลากรในสถาบันพระมหากษัตริย์มาชมการแสดง

การมีผู้สนับสนุนเป็นมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯยังมีส่วนสำคัญยิ่งต่อวาระการแสดง เช่น ยังคงมีวาระการแสดงที่ผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์เช่นเดิม เนื่องจากรองประธานกรรมการ คือ พันเอกหญิง นิอร มีความใกล้ชิดกับสถาบันพระมหากษัตริย์(โดยเป็นพระอาจารย์ของสมเด็จพระเทพฯ) นอกจากนั้น มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯยังมีบทบาทในการเป็นผู้ร่วมสนับสนุน โดยมีบุคลากรของมูลนิธิเข้ามาร่วมกับสถาบันไทยคดีศึกษาเป็นคณะกรรมการและคณะดำเนินงานบางส่วน

6.2.4.3 ความเป็น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ที่ขาดหายไป

แม้ว่าโขนธรรมศาสตร์ในยุคใหม่จะมีผู้ผลิต ผู้สนับสนุนหลัก คณะดำเนินงานที่มีความเกี่ยวข้องกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีความเข้าใจแนวคิด กระบวนการทำงานของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อย่างมาก อย่างไรก็ตาม คณะบุคคลและองค์กรเหล่านั้นก็ยังไม่สามารถแทนที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากยังไม่สามารถสืบทอดคุณสมบัติของม.ร.ว. คึกฤทธิ์ได้อย่างเข้มแข็งเท่า ทำให้การฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์ มีความแตกต่างไปจากเดิม ยกตัวอย่างเช่น

- การที่ขาดครูผู้สอนซึ่งมีความรู้ในด้านต่างๆที่หลากหลาย ทั้งในด้านการเมือง การปกครอง ประวัติศาสตร์ สังคม และอื่นๆ ซึ่งจะพูดคุยกับนักศึกษาให้เรียนรู้วัฒนธรรมได้หลากหลายตามจุดประสงค์ของการฝึกซ้อมโขนสมัครเล่นที่ต้องการจะพัฒนาคนเพื่อที่จะเป็นผู้นำในอนาคต แต่ในช่วงหลัง แม้ว่าครูผู้สอนท่านอื่นๆจะมีความชำนาญในด้านของการฝึกสอนนาฏศิลป์ และจารีตโขน แต่ยังไม่มีมุมมองต่อเรื่องรามเกียรติ์หรือการแสดงโขนในมิติหลากหลายดังที่ม.ร.ว. คึกฤทธิ์มี นอกจากนั้น การเล่าเรื่องให้นักศึกษาสนใจขึ้นอยู่กับการพูดคุยของครูด้วย ซึ่งครูบางคนอาจไม่มีทักษะด้านนี้เทียบเท่ากับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557) ทำให้ยังไม่สามารถใช้การฝึกซ้อมเป็นที่ให้ความรู้ในประเด็นเรื่องการเมือง การปกครอง ประวัติศาสตร์ และอื่นๆหลายประเด็นดังที่เคย อีกทั้งนักศึกษาในยุคนี้ยังไม่ได้รับมอบหมายให้ไปอ่านเรื่องรามเกียรติ์ดังเช่นนักศึกษารุ่นก่อน ทำให้การเรียนรู้ในด้านวัฒนธรรมไทยไม่สมบูรณ์เทียบเท่าในอดีต

- การฝึกซ้อม จากเดิมในสมัยม.ร.ว.คึกฤทธิ์ที่ซ้อมในบ้านซอยสวนพลู ซึ่งในช่วงนั้นนักศึกษาจะสามารถรับรู้ ศึกษาวัฒนธรรมได้จากในบ้านของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ อีกทั้งยังทำให้มีความใกล้ชิดกันแบบครอบครัวดังเช่นธรรมเนียมการสอนในสมัยโบราณ แต่ในยุคหลังนักศึกษาไม่สามารถที่จะฝึกซ้อมในรูปแบบเช่นนั้นได้ โดยฝึกซ้อมที่หน้าหอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แทน

- ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นเสมือนบุคคลที่เป็นสัญลักษณ์ ให้ภาพลักษณ์แก่โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นผู้ผลิตที่มีความรอบรู้ ในด้านศิลปวัฒนธรรมสูง ซึ่งทำให้บุคคลต่างๆมีความเชื่อถือในผลงาน เกิดความสนใจที่จะติดตามผลงานที่เกิดจากตัวของท่าน ตลอดจนการที่เป็นบุคคลสำคัญในวงการสื่อสารมวลชน มีผู้ติดตามข่าวสาร ความคิด และมีงานเขียนลงในนสพ.สยามรัฐ ซึ่งสามารถสื่อสาร ประชาสัมพันธ์ เรื่องราวของโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้อย่างดี (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557) แต่ในช่วงหลังความสนใจในการประชาสัมพันธ์โขนธรรมศาสตร์ไม่เทียบเท่ากับยุคก่อน

- ม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้น เป็นทั้งผู้ผลิต ผู้บริหาร ผู้สนับสนุนทุน อีกทั้งยังอยู่ในฐานะศิลปินที่สร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบการแสดงอีกด้วย ถือได้ว่าเป็นทั้งผู้อำนวยการและสปอนเซอร์ถาวรในการฝึกซ้อม (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการจำกัด (มหาชน), 2538ข, น.20) โดยได้เคยกล่าวว่า “แม้ว่าจะสิ้นเปลืองเพียงไร หากได้ผลดี จะเสียเงินเพียงไรก็ยอม”ทำให้ไม่มีปัญหาเรื่องงบในการฝึกซ้อม (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)การที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีคุณสมบัติที่สำคัญทุกประเภทภายในบุคคลเดียวกัน จึงสามารถนำเอาแนวคิดที่คิดไว้ไปสร้างให้เกิดขึ้นจริงในทางปฏิบัติ สามารถรวบรวมบุคลากรที่มีความสามารถ ก่อให้เกิดการปรากฏตามความต้องการของท่านได้ ซึ่งในกรณีนี้ยังไม่มีบุคลากรผู้ผลิตหรือผู้สนับสนุนท่านใดเทียบเท่า

6.2.4.4 การเปลี่ยนแปลงด้านกระบวนการเรียนรู้ในการฝึกโขน

หลังจากยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์แล้ว ผู้ที่รับผิดชอบในการอำนวยการผลิตคือสถาบันไทยคดีศึกษาและกองกิจการนักศึกษาในเวลาต่อมา โดยได้มีการเชิญครูผู้สอนจากสำนักการสังคีตและวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งเป็นการสืบทอดพื้นฐานเดิมที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เคยดำเนินการมาก่อน โดยครูผู้ฝึกสอนจะมีการปรับเปลี่ยนวิธีการฝึก ขั้นตอน กระบวนการ ความยากง่าย ไปตามความเหมาะสมตามนักศึกษา รวมทั้งรูปแบบการแสดง ที่จะมีการออกแบบให้เหมาะสมกับรูปแบบของโขนธรรมศาสตร์ ซึ่งต้องคำนึงถึงจุดประสงค์ และคุณภาพ ปริมาณของตัวนักศึกษาเป็นสำคัญ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557)

ผู้สอนในยุคหลัง แม้ว่าจะเป็นครูจากวิทยาลัยนาฏศิลปเช่นเดิม แต่ก็ไม่ได้มีความรอบรู้ด้านต่างๆครบถ้วนแบบม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็น การเรียนรู้วัฒนธรรมในมิติที่หลากหลายจึงไม่สามารถทำได้เทียบเท่ายุคสมัยม.ร.ว.คึกฤทธิ์ แม้กระนั้น ยังมีสิ่งหนึ่งซึ่งนักศึกษาโขนธรรมศาสตร์ยังคงได้รับจากครูผู้สอนไม่เปลี่ยนแปลงจากเดิมก็คือ วัฒนธรรมในการเคารพผู้ใหญ่ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมไทยที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ให้ความสำคัญมาก เนื่องจากการสอนโขนเป็นการสอนที่นักเรียนกับครูมีความใกล้ชิดกันมากกว่าการสอนในห้องเรียนตามปกติของมหาวิทยาลัย ธรรมเนียมของการเรียนนาฏศิลป์แต่ดั้งเดิมสถานะของครูกับศิษย์จะมีความผูกพัน เคารพกันเสมือนเป็นครอบครัว มีความใกล้ชิดมากกว่าครูทั่วไป มีการถูกเนื้อต้องตัวกันในการฝึก เสมือนเป็นพ่อแม่คนที่สอง อีกทั้งยังมีความเชื่อว่าวิชาเหล่านี้เป็นเสมือนตัวแทนของครูที่ถ่ายทอดให้ ต้องมีความเคารพในวิชา การกราบครูไม่ใช่เพียงกราบครูที่เป็นมนุษย์เท่านั้น แต่ยังหมายถึงครูที่เป็นเทพขององค์ความรู้ภายในด้วย (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557 และ สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557)

6.2.4.5 การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากผู้แสดง: ปริมาณ และคุณสมบัติของนักศึกษา

คุณสมบัติของนักศึกษาที่มีต่อรูปแบบการแสดงนั้น ยังมีอิทธิพลมากเช่นเดียวกับก่อนหน้านี้ ทั้งในด้านของวิธีการฝึกสอน การเลือกตอนที่จะแสดง รูปแบบการแสดง ฯลฯ ทั้งนี้ เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนแปลงไป คุณลักษณะของผู้แสดงก็แตกต่างก็ไปจากยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์หลายประการ มีผลให้โขนธรรมศาสตร์มีการเปลี่ยนแปลงหลายด้าน ซึ่งนอกเหนือจากในด้านของกระบวนการผลิตและรูปแบบแล้ว ยังมีผลต่อแนวคิด และปรัชญาของความเป็นโขนธรรมศาสตร์ซึ่งเปลี่ยนไปจากเดิม

(1) ปริมาณนักศึกษาที่ลดลง

ปริมาณของนักศึกษาธรรมศาสตร์ที่เข้ามาฝึกซ้อมในช่วงหลังมีจำนวนไม่มาก ปัจจัยหนึ่งเกิดจากการที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ไม่ได้เป็นผู้ฝึกสอน ซึ่งทำให้ความสนใจในการมาฝึกน้อยลง และยังไม่สามารถหาครูอื่นๆที่มีความสามารถในหลายๆด้านเทียบเท่าได้ ทำให้จำนวนนักศึกษาลดลงจากเดิมมากตั้งแต่หลังจากยุครุ่งเรือง (ประมาณปี.2509-2520) (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อจำนวนนักศึกษาที่หายไปในช่วงหลัง คือการย้ายนักศึกษาระดับปริญญาตรีไปเรียนที่วิทยาเขตที่รังสิต ยิ่งทำให้จำนวนนักศึกษาน้อยลงมากขึ้น เนื่องจากต้องมาทำการฝึกซ้อมที่ท่าพระจันทร์ เพราะครูผู้สอนจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จะสะดวกมาสอนที่ท่าพระจันทร์มากกว่า

(2) การลดความเคร่งครัดในการคัดเลือกบทบาทของนักแสดง

: ส่งผลต่อแนวคิดและอัตลักษณ์สำคัญของโขนธรรมศาสตร์

ในยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ การคัดเลือกนักแสดงจะคัดเลือกจากความคิดเห็นของครูเช่นเดียวกับธรรมเนียมดั้งเดิมในวิทยาลัยนาฏศิลป แต่ในช่วงต่อมา นักศึกษาจะเริ่มมีโอกาสในการเลือกบทบาทของตนมากขึ้น แม้ว่าครูจะให้คำแนะนำแต่ก็ดูความต้องการของผู้ฝึกด้วย เนื่องจากเป็นโขนสมัครเล่น จึงต้องให้ผู้ฝึกมีความสุขความพอใจในการฝึกซ้อมประกอบกัน ในช่วงหลังจึงปรากฏว่ามีนักศึกษาหลายรายที่เข้ามาสมัครเป็นสมาชิกพร้อมกับแจ้งความประสงค์ว่าต้องการแสดงเป็นบทบาทใด ต่างจากแต่เดิมที่ครูจะเป็นผู้เลือกบทบาทให้ เนื่องจากในช่วงนี้โขนธรรมศาสตร์จึงมีความผ่อนคลายความเข้มงวดลงจากเดิม เปิดโอกาสให้นักแสดงมีอิสรภาพมากขึ้น และมีผลต่อรูปแบบการแสดงอย่างมาก (สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557)

บทบาททางเพศของผู้แสดงมีการเปลี่ยนแปลงไป โดยแนวคิดดั้งเดิมของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีความเห็นว่า “โขนเป็นเรื่องของผู้ชาย” (สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557) โดยยึดถือจารีตโบราณซึ่งมีผู้แสดงเป็นชายล้วน แม้แต่ตัวนางที่รับบทสำคัญ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์จนถึงทุกวันนี้ ในขณะที่ผู้หญิงจะมีบทบาทที่จำกัดมาก อีกทั้งม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เคยให้ความเห็นว่าการแสดงโขนมีเรื่องการรบทัพจับศึกต้องขึ้นคอปีนป่าย ซึ่งหากเอาผู้หญิงมาข้นบ่าขึ้นไหลเหยียบศีรษะเขาไม่ยอม (วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล., 2536, น.35)

ในช่วงหลัง เมื่อการคัดเลือกนักแสดงไม่ได้เคร่งครัดมากดังแต่ก่อน และมีการให้โอกาสนักศึกษาได้เลือกบทบาทของตนได้มากขึ้น จึงมีนักศึกษาหญิงทั้งภายในและภายนอกธรรมศาสตร์บางคนต้องการเล่นเป็นตัวยักษ์หรือตัวลิง ซึ่งเป็นสิ่งที่ผิดจากธรรมเนียมปกติ[6] อีกทั้งจำนวนนักศึกษาหญิงที่รับบทยักษ์ ลิง ยังมีมากขึ้นด้วย ประกอบกับการที่มีนักศึกษาภายนอกจากวิทยาลัยนาฏศิลปที่ต้องการเปลี่ยนแปลงบทบาทของตน ในกรณีของนักศึกษาหญิงจากวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งมีข้อจำกัดว่าต้องแสดงเป็นตัวนางหรือพระเท่านั้น แต่เมื่อมาฝึกซ้อมที่โขนธรรมศาสตร์ซึ่งเป็นโขนสมัครเล่น จะเปิดโอกาสให้สามารถฝึกซ้อมบทบาทยักษ์ หรือลิงได้ (สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557) สิ่งเหล่านี้ทำให้โขนธรรมศาสตร์ ที่เดิมเคยจำกัดให้เป็นบทบาทของผู้ชาย มีผู้หญิงเข้าไปแทนที่จำนวนมาก แตกต่างจากแนวคิดของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ แต่เดิม

อย่างไรก็ตาม ครูสมศักดิ์ ทัตติ ได้ให้ความเห็นต่อเรื่องนี้ไว้ว่า “โขนในความหมายของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นั้น เป็นของผู้ชาย แต่ว่าในปัจจุบันหลายอย่างเปลี่ยนแปลงไป สมัยก่อนนี้อาจไม่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้เรียน แต่ในทุกวันนี้ มีหญิงมาเรียนลิง ยักษ์ มากขึ้น ซึ่งมองในมุมหนึ่งนับว่าเป็นเรื่องดี เพราะการศึกษาทุกวันนี้ ใครอยากเรียนก็ต้องได้เรียน อย่างไรก็ตาม เราต้องรักษาจารีตหลักของท่านไว้อยู่ คือตัวนางเอกต้องเป็นผู้ชาย” (บริษัท บ้าน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จำกัด, 2554, น.65)

---

[6] แม้ว่าจะเคยมีผู้หญิงแสดงในบทยักษ์และลิง ในคณะอื่นมาก่อน แต่ก็เป็นเฉพาะกรณี ไม่ใช่กรณีทั่วไป ตัวอย่างเช่น โขนจันทร์เกษม หรือการแสดงโขนหญิงที่เคยมีในโครงการของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นกรณีเฉพาะเท่านั้น

ตารางต่อไปจะแสดงจำนวนและสัดส่วนของนักแสดงโขนธรรมศาสตร์ที่มีการเปลี่ยนแปลงในประเด็นดังกล่าว โดยจะเห็นได้ว่านักแสดงหญิงที่แสดงในบทบาทของชาย(ยักษ์และลิง) มีมากขึ้น โดยเริ่มมีปรากฏตั้งแต่ปี 2548 เป็นต้นไป

ตารางที่ 6.3

แสดงจำนวนนักศึกษาหญิงที่แสดงเป็นลิงหรือยักษ์ ปี 2546

ปี 2546			
ตอนจองถนน	**จำนวน**	**ร้อยละ**	**หมายเหตุ**
จำนวนผู้แสดงรวม	104	100%	
จำนวนหญิงที่แสดงเป็นลิงหรือยักษ์	0	0%	

ข้อมูลจาก สูจิบัตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์เทอด พระบารมี เฉลิมฉลองสดุดี สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ 48 พรรษา การแสดงที่ หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ธันวาคม พศ.2546,
โดย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา, 2548. กรุงเทพฯ.: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ตารางที่ 6.4

แสดงจำนวนนักศึกษาหญิงที่แสดงเป็นลิงหรือยักษ์ ปี 2548

ปี 2548			
ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ	**จำนวน**	**ร้อยละ**	**หมายเหตุ**
จำนวนผู้แสดงรวม	109	100%	
จำนวนหญิงที่แสดงเป็นลิงหรือยักษ์	จำนวน	ร้อยละ	หมายเหตุ
หญิงเป็นลิง สิบแปดมงกุฎ	7 จาก 12 คน	58.3%	ร้อยละ (เทียบกับจำนวนสิบแปดมุงกุฎหรือเสนายักษ์ทั้งหมด)
หญิงเป็นยักษ์ เสนายักษ์	2 จาก 14คน	14.3%	
นอกจากนั้น ยังมีหญิงแสดงเป็นชาย ในฉากจินตนาการ เช่น พระราม กวาง นิลนนท์ ม้าลากรถ กางกลด เทวดา รวมกัน 8 ตัว			

ข้อมูลจาก สูจิบัตรการแสดง โขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติในวโรกาสมหามงคล สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตต์ พระบรมราชินีนาถ เฉลิมพระชนมพรรษา 72 พรรษา. การแสดงที่ หอประชุมใหญ่ม.ธรรมศาสตร์, พฤษภาคม พศ.2548, โดย วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล.(บรรณาธิการ), 2548. ม.ป.ท. : มปพ.

ในระยะหลังเมื่อมีปริมาณนักศึกษาน้อยลง จำนวนและคุณสมบัติของนักศึกษาชายที่แสดงบทนี้ได้มีจำนวนไม่มากหรือไม่มีคุณภาพเพียงพอ เอกลักษณ์ในด้านการนำเอาผู้ชายมาแสดงเป็นตัวนางที่เป็นตัวเอกก็ไม่สามารถที่จะคงไว้ได้แล้ว ทำให้ต้องใช้ผู้หญิงมาแสดงเป็นตัว

นาง เช่น นางสีดา และนางนารายณ์แปลงที่เป็นผู้หญิง ในการแสดงงานครบรอบ 80 ปี ธรรมศาสตร์ บ่งชี้จุดเปลี่ยนแปลงสำคัญในด้านแนวคิดและเอกลักษณ์โขนธรรมศาสตร์อย่างชัดเจน

(3) การรับนักศึกษาภายนอกเข้ามาเป็นผู้แสดง

: ผลต่ออัตลักษณ์โขนธรรมศาสตร์และความเป็นโขนสมัครเล่น

ในช่วงหลังโขนธรรมศาสตร์จึงมีการเปิดรับผู้ฝึกซ้อมจากภายนอก โดยมิได้จำกัดว่าจะต้องเป็นนักศึกษาธรรมศาสตร์อีกต่อไป ส่งผลให้มีบุคคลภายนอกเข้ามาฝึกซ้อมเป็นสมาชิกชมรมโขนธรรมศาสตร์จำนวนมาก ซึ่งบุคคลเหล่านี้มีคุณสมบัติบางประการที่แตกต่างจากนักศึกษารุ่นดั้งเดิม

การรับนักศึกษาภายนอกเข้ามาเป็นฝึกซ้อมการแสดง ส่วนหนึ่งเกิดจากการที่มีศิษย์ของครูวิทยาลัยนาฏศิลปซึ่งมาฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์อยู่ ต้องการจะติดตามครูมาฝึกซ้อมเพิ่มเติม นอกเหนือจากฝึกซ้อมตามปกติ หลังจากที่มีการฝึกซ้อมที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อยู่นาน จึงได้มีการพิจารณาที่จะนำมาออกแสดงร่วมกับนักศึกษาธรรมศาสตร์ (วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล., สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2557) ทำให้โขนธรรมศาสตร์มีนักศึกษาจากภายนอกเข้ามามีส่วนร่วม

การที่โขนสมัครเล่นมีนักแสดงที่เป็นนักแสดงมืออาชีพมาฝึกและมีโอกาสนำเอาความรู้ที่ใช้ในการแสดงอาชีพจริงเป็นปัจจัยสำคัญประเด็นหนึ่ง ซึ่งมีความแตกต่างไปจากแนวคิด จุดประสงค์ และปรัชญาดั้งเดิมของโขนสมัครเล่นที่ได้กำหนดไว้ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ว่าโขนสมัครเล่นมิใช่เพื่อยึดเป็นอาชีพ แต่เพื่อการอนุรักษ์วัฒนธรรมโดยเป็นการแสดงของชนชั้นนำ หรือเพื่อให้ชนชั้นนำในอนาคตที่อยู่ในวงการต่างๆที่มิได้เป็นนักแสดงนาฏศิลป์สามารถดูโขนเป็น

นักศึกษาจากสถาบันอื่นเข้ามามีส่วนร่วมมีผลต่ออัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ เนื่องจากนักศึกษาเหล่านี้ส่วนหนึ่งเป็นนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปซึ่งมีการฝึกซ้อมนักศึกษาอย่างมืออาชีพแล้ว แต่ต้องการมาฝึกซ้อมที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ การเป็นโขนสมัครเล่น ได้เปิดโอกาสให้สามารถฝึกซ้อมในบทบาทที่แตกต่างจากที่เคยฝึก (เนื่องจากที่วิทยาลัยนาฏศิลปนั้น เมื่อนักศึกษาได้รับการฝึกเป็นบทบาทใด ก็จะถูกฝึกเป็นบทบาทนั้นเสมอ เช่น หากเป็นตัวลิงก็จะฝึกลิงเท่านั้น ไม่ได้ฝึกอย่างอื่น) แต่ที่โขนธรรมศาสตร์นักศึกษาที่ฝึกเป็นตัวลิง แต่มีร่างกายใหญ่ก็สามารถรับบทยักษ์ได้ จึงมาฝึกเป็นยักษ์ที่ธรรมศาสตร์เพื่อให้แสดงได้มากกว่าเดิม ดังนั้นการฝึกซ้อมโขนของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น จึงมีเหตุผลแตกต่างไปแนวความคิดของโขนสมัครเล่นแต่เดิม

การที่มีนักศึกษาบางส่วนจากสถาบันที่มีการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์โดยตรง และมีโอกาสที่จะนำเอาทักษะของการฝึกซ้อมนี้ไปใช้ในงานอาชีพจริงมาเข้าร่วมชมรม เนื่องจากมีจุดประสงค์บางประการ เช่น ต้องการจะแสดงในบทบาทต่างจากที่เคยแสดงมาก่อน หรือเพื่อฝึกฝนฝีมือเพิ่มขึ้น หรือนักศึกษาบางสถาบันอาจมีการฝึกในด้านนาฏศิลป์มาก่อน แต่ไม่ได้ฝึกโขน จึงมาฝึกที่โขนธรรมศาสตร์ เนื่องจากโขนธรรมศาสตร์นั้นได้เปิดโอกาสและพื้นที่บางประการ ที่ไม่สามารถหาได้ในสถานศึกษาของตน ให้นักศึกษาที่มุ่งหวังจะเป็นโขนมืออาชีพได้เข้ามามีส่วนร่วมด้วย

ด้วยเหตุดังกล่าว โขนธรรมศาสตร์ในยุคนี้มีคุณค่าและวัตถุประสงค์เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมจนออกนอกความเป็น”โขนสมัครเล่น”ไปแล้ว จึงไม่เพียงแต่สร้างชนชั้นนำที่มีความเข้าใจวัฒนธรรมดูโขนเป็นเท่านั้น แต่ยังเป็นพื้นที่รองรับ”โขนอาชีพ”ที่จะออกไปแสดงเป็นอาชีพจริง ซึ่งผิดไปจากปรัชญาดั้งเดิมโขนสมัครเล่นเป็นอย่างมาก

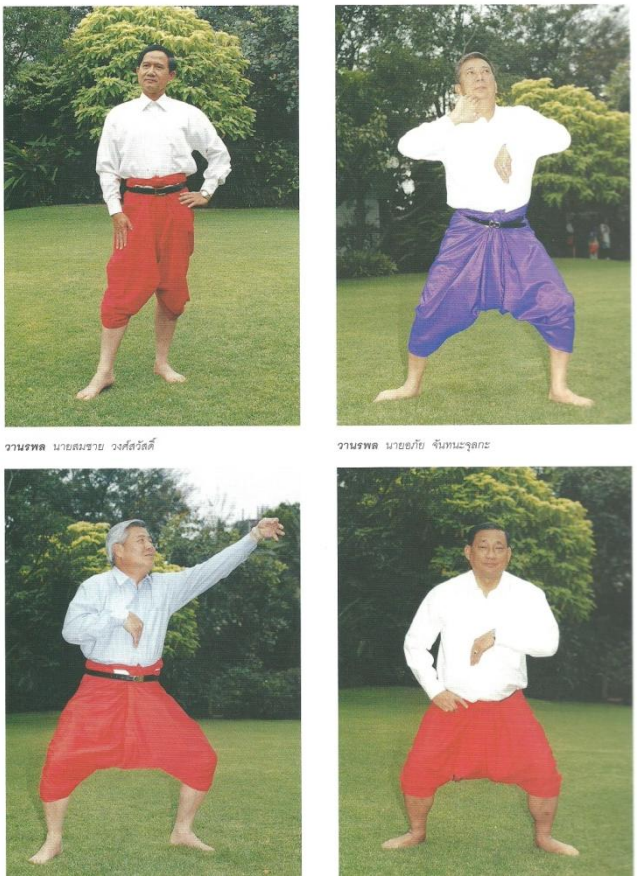
(4) การเปลี่ยนบทบาทในการสื่อสารทางการเมือง : การแสดงของศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์ :

ตามที่ได้กล่าวไว้แล้วว่า ม.ร.ว.คึกฤทธิ์นั้น นอกจากจะมีความสามารถในการแสดงแล้ว ยังเป็นบุคคลในวงการการเมืองและสื่อสารมวลชนอีกด้วย จึงมีอิทธิพลต่อการสื่อสารการเมืองในโขนธรรมศาสตร์ โดยจะเป็นผู้กำหนดประเด็นว่าจะให้ตลกออกมากล่าวประเด็นทางการเมืองในประเด็นใด ทำให้ข้อความที่สื่อสารเป็นข้อความที่เปรียบเสมือนความคิดเห็นของตัวม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ในฐานะเจ้าของคณะ โดยผ่านการแสดงโขน

หลังจากผ่านพ้นยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไปแล้ว ประเด็นเรื่องการสื่อสารทางการเมืองก็ยังคงอยู่ในโขนธรรมศาสตร์ อย่างไรก็ตาม การสื่อสารทางการเมืองในยุคนี้ไม่ได้เป็นตัวแทนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เช่นเดิม ส่วนใหญ่จะเกิดจากการประชุมหารือระหว่างทีมจัดการแสดงเช่น ครู นักแสดง ศิษย์เก่าที่เกี่ยวข้องและอื่นๆ เพื่อให้ได้ประเด็น มุกตลก แล้วไปปรึกษากับคนเขียนบท แต่มีบางครั้งที่นักแสดงซึ่งเป็นนักการเมืองเข้ามามีส่วนสำคัญในการสร้างประเด็น เพราะเวลาซ้อม บางครั้งอาจไม่เคร่งครัดในบทตลก ผู้แสดงที่เป็นนักการเมืองอาจคิดมุกตลกของตนได้แม้ว่าจะมีการซ้อมมาก่อน เช่น กรณีของวีระ มุสิกพงษ์ ซึ่งเป็นผู้พากย์ เจรจา (วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล., สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2557)

นอกเหนือจากการนำเอาตลกการเมืองมาใช้แล้ว ความเป็นการเมืองที่แสดงอยู่ในโขนธรรมศาสตร์อาจเห็นได้จากตัวแสดงศิษย์เก่าที่เป็นนักการเมืองมาแสดงร่วมในบางวาระ ตัวอย่างเช่น ในปี 2546 ในวาระสมเด็จพระเทพฯเจริญพระชนมายุ 48 พรรษา มีนักการเมืองหลายกลุ่มมาร่วมแสดง เช่น นางอุไรวรรณ เทียนทอง นายพงษ์เทพ เทพกาญจนา นายมนู เลียวไพโรจน์ นายสมชาย วงศ์สวัสดิ์ นายเสริมศักดิ์ พงษ์พาณิชย์ นายบัญญัติ บรรทัดฐาน นายวีระ มุกสิกพงษ์ ฯลฯ ก็ทำให้เกิดบรรยากาศความเป็นการเมืองซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้เช่นกัน นอกจากนั้นในวาระการแสดงในปีนี้สมเด็จพระเทพได้แนะนำว่าควรเชิญนางระเบียบรัตน์มาด้วย จึงได้แสดงเป็นนางปลา (วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล., สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2557)

หลังจากสิ้นยุคม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไปแล้ว การสื่อสารการเมืองก็มีมากน้อยต่างกันและขึ้นอยู่กับทีมงานที่เขียนบทในการแสดง หรือบางกรณีก็ขึ้นกับกลุ่มผู้แสดงกลุ่มหนึ่ง ซึ่งมีความเกี่ยวข้องทางการเมือง ทำให้การเป็นตัวแทนของการสื่อสารการเมืองเปลี่ยนแปลงไป



ภาพที่ 6.3 นักการเมืองที่มีชื่อเสียง ซึ่งมาร่วมแสดงในปี 2546

จาก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา (2548). *สูจิบัตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์ เทอดพระบารมี เฉลิมฉลองสดุดี สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ 48 พรรษา การแสดงที่ หอประชุมใหญ่ ม.ธรรมศาสตร์, ธันวาคม พศ.2546,* กรุงเทพฯ.: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง. หน้า 25 และ 31

6.2.5 โขนธรรมศาสตร์ ในยุคของการเป็นชุมนุมโขน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

: การเปลี่ยนแปลงผู้ผลิตและผู้สนับสนุน

การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกครั้งหนึ่ง คือการที่ชมรมโขนธรรมศาสตร์ได้เปลี่ยนแปลงสังกัดโดยไปอยู่ในรูปของชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ภายใต้การดูแลของกองกิจการนักศึกษา

คณะโขนธรรมศาสตร์ มีการเปลี่ยนแปลงผู้ผลิตอีกครั้งในปี 2553 โดยชมรมโขนซึ่งอยู่ในสังกัดสถาบันไทยคดีศึกษาแต่เดิม ได้ย้ายไปอยู่ในการดูแลของกองกิจการนักศึกษา และมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯไม่ได้เป็นผู้สนับสนุนดังเดิม

การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้เกิดจากแนวคิดที่จะให้โขนธรรมศาสตร์มีสังกัดอยู่ภายในหน่วยงานของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เพื่อที่จะได้รับการสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์โดยตรง ซึ่งจะมีความมั่นคงกว่าการสนับสนุนจากสถาบันไทยคดีศึกษาซึ่งมีความไม่แน่นอน เนื่องจากขึ้นอยู่กับนโยบายของผู้บริหารสถาบันฯซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงเป็นระยะ โดยคาดว่าหากทำให้เป็น

หลักสูตรของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จะดำเนินการได้ดีกว่านี้ (วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล., สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2557) ในปี 2554 จึงนำโขนธรรมศาสตร์อยู่ในการดูแลของสาขาวิชาการละคร โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งมีการสอนด้านนาฏศิลป์อยู่หลายวิชา ทำให้ได้มีการนำมาปฏิบัติมากขึ้น และได้กำหนดให้มีวิชาโขนและหนังใหญ่เพื่อให้นักศึกษาได้มีการเรียนทั้งภาคทฤษฎีและการแสดงจริง มีการเปิดโอกาสให้ผู้ที่มิได้เรียนในสาขานี้แต่ต้องการจะมีการฝึกหัดเข้ามาฝึกซ้อมโขนได้ โดยผู้ที่มาฝึกซ้อมจะต้องเป็นนักศึกษาธรรมศาสตร์เท่านั้น

การเปลี่ยนแปลงนี้จะมีทั้งข้อดีและข้อเสียแตกต่างไปจากเดิม โดยก่อนหน้านี้สถาบันไทยคดีฯมาเป็นเจ้าภาพจัดงานมีประโยชน์ในการสนับสนุนหลายประการ เช่นการประสานงานกับเครือข่ายในการมาร่วมจัดงานและสนับสนุนการดำเนินงาน การทูลเชิญเสด็จฯ ในวาระสำคัญ ฯลฯ อีกทั้งการสนับสนุนจากมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯในด้านงบประมาณ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทำให้การสนับสนุนจากสถาบันทั้งสองแห่งได้สิ้นสุดลงและส่งผลกระทบไม่น้อย (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

การเป็นชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ซึ่งอยู่ในการดูแลของกองกิจการนักศึกษา ซึ่งเป็นผู้สนับสนุนงบการดำเนินงานในวาระการแสดงต่างๆ จะต้องมีการนำเสนอต่อมหาวิทยาลัยเพื่อที่จะพิจารณาได้รับการพิจารณาจากกองกิจการนักศึกษา แต่เนื่องจากกองกิจฯมีภาระจากชมรมที่อยู่ในสังกัดจำนวนมาก การแบ่งจัดสรรงบการดำเนินงานในแต่ละปีจึงขึ้นอยู่กับการพิจารณาของมหาวิทยาลัยว่าจะให้ความสำคัญกับกิจกรรมของแต่ละชมรมเท่าใด แตกต่างจากเดิมที่อยู่ในการดูแลภายใต้สถาบันไทยคดีศึกษา ซึ่งมีการจัดสรรงบโดยไม่ต้องมีปัญหาว่าจะต้องแบ่งงบประมาณให้กับชมรมอื่นๆ

การที่มูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯไม่ได้เป็นผู้สนับสนุนหลักของโขนธรรมศาสตร์ ทำให้โขนธรรมศาสตร์จะต้องหาผู้สนับสนุนใหม่ เช่น บ้านซอยสวนพลู ช่วยให้ดำรงสัญญลักษณ์ที่ยึดเหนี่ยวกับความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์เอาไว้ ซึ่งเป็นสิ่งที่มีคุณค่าสำคัญยิ่งต่อโขนธรรมศาสตร์ และมีผลต่อวาระของการทำกิจกรรมของชุมนุมโขน ซึ่งยังคงเกียวข้องกับความเป็น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ อยู่

ผลของการจัดตั้งชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ทำให้นักศึกษาเข้ามามีส่วนร่วมในการบริหารมากกว่าสมัยที่สถาบันไทยคดีฯยังเป็นผู้อำนวยการผลิตอยู่ โดยมีการตั้งประธานชุมนุม เลือกตั้งอาจารย์ที่ปรึกษาชุมนุม การหาทุนโดยตัวชุมนุมเอง ทำให้บรรยากาศความเป็นประชาธิปไตยมีมากขึ้น ความคิดเห็นของนักศึกษาที่เป็นสมาชิกชุมนุมมีส่วนสำคัญมากขึ้น (วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล., สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2557 และ ภูวดล สายเสมา, สัมภาษณ์ 14 สิงหาคม 2557)

ชมรมโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ยังคงมีการฝึกซ้อมอยู่เสมอที่วิทยาเขตท่าพระจันทร์ดังเดิม แต่มีการเปลี่ยนแปลงบางประการ โดยเฉพาะที่เห็นได้อย่างเป็นรูปธรรมได้แก่วาระของการแสดง จากเดิมที่เคยมีการจัดแสดงครั้งใหญ่ในวาระที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มีศิษย์เก่ามาร่วมจัดงานและร่วมแสดงจำนวนมาก หลังจากมีการเปลี่ยนแปลงเป็นชุมนุมโขนธรรมศาสตร์แล้วนั้น วาระสำคัญที่แสดงเป็นประจำจะเป็นวาระที่เกี่ยวกับมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แทน เช่นงานเปิดโลกกิจกรรม และงานพบเพื่อนใหม่ (แต่เป็นการแสดงในเวลาสั้นประมาณครึ่งถึงหนึ่งชั่วโมง) งานวันครบรอบธรรมศาสตร์ (20 ธค.) ซึ่งทางสมาคมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นคนจัด นอกจากนั้นเป็นวันสำคัญ เช่น งานวันเฉลิมพระชนมพรรษาฯ และงานต่างๆของมหาวิทยาลัย งานแข่งกีฬามหาวิทยาลัย งานประชุมวิชาการ งานครบรอบ 80 ปีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับโอกาส งบประมาณ และการพิจารณาในแต่ละปีด้วย

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าวาระการแสดงส่วนหนึ่งจะมีการเปลี่ยนแปลง แต่การที่เป็นโขนที่ผูกพันกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จึงมีวาระประจำที่เกี่ยวข้องผูกพันกับความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ อยู่ เช่นวันเกิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ (วันที่ 20 เมษายน) และวันครบรอบวันเสียชีวิต (วันที่ 9 ตุลาคม) จะไปแสดงที่ศาลาโขนบ้านซอยสวนพลู[7] นอกจากการแสดงโขนอาจมีการแสดงละครที่เกี่ยวข้องกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เช่น ละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนมณฑาลงกระท่อม ซึ่งม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เคยแสดง หรือละครในเรื่องอิเหนา ตอนบุษบาเสี่ยงเทียนซึ่ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เคยเป็นผู้ฝึกซ้อมให้นักศึกษาธรรมศาสตร์ได้แสดง

ในปี 2554 มีการแสดงตอนนางลอย ในวาระ 45 ปี ชุมชนโขนธรรมศาสตร์ และ 100 ปีชาตกาล ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ โดยมีบริษัทบ้านคึกฤทธิ์ จำกัดเป็นผู้จัด ซึ่งมีสมเด็จพระเทพฯเสด็จทอดพระเนตรชมการแสดง (อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการเสด็จฯในครั้งนั้นเป็นการเสด็จในวาระงาน 100 ปีชาตกาลของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มิใช่การเสด็จฯเพื่อมาชมการแสดงโขนธรรมศาสตร์ที่จัด ในวาระของสถาบันพระมหากษัตริย์ ที่เคยทำมาแต่เดิม)

ปี 2557 งานครบรอบ 80 ปีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีการแสดงครั้งใหญ่อีกครั้ง มีการเชิญศิษย์เก่ารุ่นพี่เก่ามาเล่นผสมโรง ใช้เวลา 1 ชั่วโมง 40 นาที มีผู้ชมจำนวนมากเต็มหอประชุมธรรมศาสตร์ แสดงตอนปราบนนทุก ลักสีดา หนุมานถวายตัว ในครั้งนี้มีข้อสังเกตว่าตัวละครตัวนางที่เป็นตัวหลักของเรื่อง คือนางสีดากับนางนารายณ์แปลงแสดงโดยผู้หญิงแท้แล้ว

จะเห็นได้ว่าโขนธรรมศาสตร์มีการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์จากเดิมที่เริ่มก่อตั้งอย่างชัดเจนมาก อันเนื่องจากปัจจัยต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไป

6.2.6 สรุปการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์จากการเปลี่ยนแปลงของปัจจัยต่างๆในแต่ละช่วงเวลา

ประเด็นสำคัญที่มีผลต่ออัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ได้แก่จำนวนและคุณสมบัติของนักศึกษา โดยเมื่อมีย้ายวิทยาเขตหลักไปที่รังสิตทำให้จำนวนนักศึกษาที่มาฝึกซ้อมน้อยลง มีผลให้ต้องผ่อนคลายความเข้มงวดในการคัดเลือกผู้แสดง จึงเปิดโอกาสให้นักศึกษาสามารถเลือกบทบาทที่ตนชอบได้ อีกทั้งยังเปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกเข้ามาฝึกซ้อมและแสดงได้มากขึ้น ทำให้ความเป็นโขนธรรมศาสตร์แต่ดั้งเดิมนั้นเปลี่ยนแปลงไปมาก ไม่ใช่เฉพาะในด้านของกระบวนการผลิตและรูปแบบเท่านั้น แต่ยังมีการเปลี่ยนแปลงในด้านของแนวคิดหลักอีกด้วย

แนวคิดสำคัญของโขนธรรมศาสตร์ที่เดิมเห็นว่าโขนคือเรื่องของผู้ชายก็เปลี่ยนแปลงไป มีการใช้นักแสดงหญิงมารับบทตัวนางที่สำคัญ มีนักแสดงหญิงรับบทเป็นตัวยักษ์และลิง ซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเอกลักษณ์สำคัญของโขนธรรมศาสตร์ที่เคยยึดถือมาโดยตลอดก่อนหน้านี้

ผู้แสดงซึ่งไม่ใช่นักศึกษาธรรมศาสตร์ที่มีจำนวนมากขึ้น มีผลต่ออัตลักษณ์ของความเป็นโขนธรรมศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การที่มีนักศึกษาในสถาบันอื่นๆที่สอนนาฏศิลป์แบบมืออาชีพ เช่นวิทยาลัยนาฏศิลป มาฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์ มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงปรัชญา แนวคิด และจุดประสงค์ในการเป็นโขนสมัครเล่น ซึ่งเดิมมีขึ้นเพื่อพัฒนาตัวตนให้เข้าใจในวัฒนธรรมไทยมากกว่าจะให้เป็นโขนอาชีพ

---

[7] มีวาระนี้ตั้งแต่เดิมแล้ว แต่หลังจากที่มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯไม่ให้การสนับสนุนก็ยังคงมีการไหว้ครูที่บ้านซอยสวนพลู และยังได้รับการสนับสนุนจากบ้านคึกฤทธิ์

นอกจากนั้น ในระยะหลัง เมื่อโขนธรรมศาสตร์เปลี่ยนไปเป็นชุมนุมโขน มีผลต่อกระบวนการจัดทำการแสดง และต่อวาระของการแสดงที่เกี่ยวข้องกับมหาวิทยาลัยมากขึ้น แต่วาระเกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์และการเสด็จฯชมการแสดงก็น้อยลง

จะเห็นได้ว่าเมื่อกาลเวลาเปลี่ยนไป ปัจจัยต่างๆเปลี่ยนแปลงไป โขนธรรมศาสตร์ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในหลายด้าน ทั้งในด้านของกระบวนการ รูปแบบ รวมถึงแนวคิดที่สำคัญ ความเป็นแก่นแท้ดั้งเดิม (authenticity) ของโขนธรรมศาสตร์ก็หายไปจากเดิมมาก

6.3 โขนรามคำแหง

6.3.1 ประวัติ ความเป็นมา

นอกเหนือจากโขนธรรมศาสตร์แล้ว โขนรามคำแหงเป็นอีกกรณีหนึ่งที่มีความน่าสนใจในการศึกษา เนื่องจากสามารถแสดงให้เห็นถึงการสืบทอดแนวคิดของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ไปยังองค์กรอื่นๆ และแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของปัจจัยต่างๆที่เกียวข้อง ซึ่งมีผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ

โขนรามคำแหงเป็นคณะโขนที่สืบทอดจากโขนธรรมศาสตร์ เนื่องจากผู้ก่อตั้งนั้นเป็นศิษย์เก่าของโขนธรรมศาสตร์ ซึ่งมีแนวคิดว่าจะนำเอาแนวคิดของโขนธรรมศาสตร์มาขยายผลต่อในมหาวิทยาลัยรามคำแหง ตัวอย่างเช่น นายสมบัติ ภู่กาญจน์ (นักแสดงโขนธรรมศาสตร์ในยุคของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ และเป็นบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ซึ่งม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นผู้ก่อตั้ง) นายกิตติ เกิดผล นักแสดงโขนธรรมศาสตร์ในยุค ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ และมีครูบางท่านที่เคยเป็นครูโขนธรรมศาสตร์มาก่อน เช่น ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เป็นผู้นำในการฝึกซ้อม อย่างไรก็ตาม ปัจจัยต่างๆที่แวดล้อมโขนรามคำแหงนั้น มีความแตกต่างกับโขนธรรมศาสตร์หลายประการ ทั้งในด้านของวัฒนธรรม ทรัพยากรขององค์กร คุณภาพและปริมาณของนักศึกษา ทำให้โขนรามคำแหงเกิดการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างไปจากโขนธรรมศาสตร์เพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในองค์กรใหม่ได้อย่างเหมาะสม ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานแนวคิดและรูปแบบที่แตกต่างจากโขนธรรมศาสตร์หลายด้าน

โขนรามคำแหงมีการจัดตั้งประมาณปี 2546 โดยเกิดขึ้นจากความคิดของ ดร.รังสรรค์ แสงสุข อธิการบดีในช่วงนั้น ซึ่งเป็นศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์มาก่อน ได้นำเอาแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ในการก่อตั้งโขนธรรมศาสตร์มาใช้ โดยมีจุดประสงค์เดียวกัน คือการให้นักศึกษาได้ฝึกหัดนาฏศิลป์โขน เพื่อจะสร้างให้เกิดผู้ที่ดูโขนเป็น โดยผู้นำในการก่อตั้งอีกท่านหนึ่ง คือ สมบัติ ภู่กาญจน์ ได้ประกาศชัดเจนว่าจะเอาแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ที่ได้สร้างในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาเป็นต้นแบบ โดยเป็นโขนที่เน้นการอนุรักษ์แบบของดั้งเดิมเป็นหลัก (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

หลังจากที่ดร.รังสรรค์ จัดตั้งคณะกรรมการอำนวยการโขนรามคำแหงขึ้นแล้ว ได้มอบหมายให้นายสมบัติ ภู่กาญจน์ และนายกิตติ เกิดผล ผู้ทรงคุณวุฒิของสำนักงานอธิการบดีเป็นผู้ดำเนินการจัดการฝึกซ้อม จะเห็นได้ว่าการจัดตั้งโขนรามคำแหงนั้น มีบุคลากรที่เป็นศิษย์เก่าโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ รวมทั้งเป็นผู้ที่ได้ทำงานใกล้ชิดกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มาร่วมงานอยู่ด้วยหลายท่าน เป็นผู้ที่มีความเข้าใจแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของโขนที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นผู้ผลิตอยู่มาก

หลังจากนั้น คณะผู้ดำเนินการได้เชิญครูประสิทธิ ปิ่นแก้ว ซึ่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอยู่ในขณะนั้นจัดหาคณาจารย์ด้านนาฏศิลป์มาเป็นครูผู้ฝึก แล้วจึงเริ่มการฝึกซ้อมตั้งแต่ต้นเดือน กรกฎาคม 2546 เป็นต้นมา โดยมีนักศึกษา เจ้าหน้าที่ นักเรียนสาธิตของมหาวิทยาลัยรามคำแหง ตลอดจนประชาชนทั่วไป มาร่วมเข้ารับการฝึกซ้อมเป็นจำนวนมากถึง 400 คนเศษ (มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 3 มีนาคม 2557) ฝึกหัดตั้งแต่ความรู้เบื้องต้นของโขน และการฝึกซ้อมแสดง โดยในระยะแรกจะมีการฝึกซ้อมสัปดาห์ละ 1 วัน หลังจากนั้นจะฝึกซ้อมมากขึ้นโดยเพิ่มเป็นสัปดาห์ละ 2 วัน วันละ 2 ชั่วโมง แล้วค่อยๆเพิ่มการฝึกซ้อมให้เข้มข้นขึ้น หลังจากนั้น เมื่อเวลาประมาณ 3 เดือน

ผ่านพ้นไป ผู้ฝึกทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง ก็สามารถมีความพร้อมพอที่จะเริ่มออกแสดงได้ (พระ-นาง สามารถรำเพลงช้า-เพลงเร็วได้ ยักษ์และลิง ผ่านการเรียนแม่ท่าจบท่าที่ 1) มหาวิทยาลัยรามคำแหงจึงได้จัดพิธีไหว้ครู และครอบครูให้แก่ผู้ฝึกหัดโขนรามคำแหง โดยมีครูจากกรมศิลปากรมาเป็นผู้ประกอบพิธี เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2546

การแสดงโขนรามคำแหงครั้งแรก มีขึ้นในพิธีเปิดกีฬาภายในของมหาวิทยาลัย “สุพรรณิการ์เกมส์” ประจำปี 2546 โดยได้จัดการแสดงชุดสั้นๆด้วยโขนตอน “ยกรบ” ที่สนามกีฬากลาง มหาวิทยาลัยรามคำแหง เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม 2546 และได้มีการแสดงต่อเนื่องเช่น ในงานวันพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ที่ 17 มกราคม 2547 ตอน กำเนิดรามเกียรติ์ชุดนารายณ์ปราบนนทุก ต่อด้วยชุดลักนางสีดาไปจนถึงศึกแรกของกรุงลงกา โดยการแสดงครั้งนี้นับเป็นการแสดงครั้งใหญ่และเป็นการเปิดตัวโขนรามคำแหงให้สาธารณชนได้ชมอย่างเป็นทางการ

ความคาดหมายในช่วงเริ่มแรกนั้น ต้องการที่จะให้โขนรามคำแหงพยายามให้มีโอกาสแสดงงานใหญ่ในที่สาธารณะอย่างน้อยปีละ 2 ครั้ง และมีแนวคิดที่จะนำไปแสดงทั่วประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทุกจังหวัดที่มีสาขาวิทยบริการมหาวิทยาลัยรามคำแหง

(คม ชัด ลึก, 2554, ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556)

6.3.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อมหาวิทยาลัยรามคำแหง

6.3.1.1 การสืบทอดแนวคิดจาก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ : สืบทอดแนวคิด แต่ไม่สืบทอดรูปแบบ

แม้ว่าโขนรามคำแหงตั้งใจจะสืบทอดแนวคิดจากโขนธรรมศาสตร์ โดยการจัดตั้งจากคณะบุคคลที่เกี่ยวข้องกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ แต่สิ่งที่มีความแตกต่างกันคือ โขนรามคำแหงไม่ได้นำเอาม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาใช้ในการสร้างภาพลักษณ์ และไม่ได้นำเอาผลงานของม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาเป็นต้นแบบในการสร้างอัตลักษณ์ของตน ดังเช่นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้ทำไว้

6.3.1.2 ผู้ผลิต

<u>องค์กรผู้ผลิต (มหาวิทยาลัยรามคำแหง)</u>

ประเด็นสำคัญขององค์กรที่มีผลต่อโขนรามคำแหง ได้แก่ปณิธาน (Ambition) ของมหาวิทยาลัย ที่มีการระบุถึงการเป็นแหล่งวิทยาการแบบตลาดวิชา[8] และยังมีจุดแข็งคือการเป็นมหาวิทยาลัยที่มีนักศึกษาจำนวนมากจากทั่วประเทศ มีผลต่อวัฒนธรรมขององค์กรและต่อวัฒนธรรมของนักศึกษาที่จะเป็นผู้แสดงโขนรามคำแหงต่อไป

การที่มหาวิทยาลัยรามคำแหงมีเครือข่ายนักศึกษาจำนวนมาก มีการเปิดวิทยาเขตทั่วประเทศ ทำให้เป็นโอกาสที่โขนรามคำแหงจะได้แสดงในสถานที่ต่างๆหลายแห่ง เนื่องจากนโยบายของโขนรามคำแหงต้องการให้มีการสัญจรไปในพื้นที่ที่มีวิทยาเขตตั้งอยู่

นอกจากนั้น ในช่วงของเริ่มต้นของการจัดตั้ง มหาวิทยาลัยรามคำแหงอยู่ในช่วงของการเข้าสู่ระบบการประกันคุณภาพ ซึ่งมีการประเมินในประเด็นทางวัฒนธรรมรวมอยู่ด้วย

---

[8] ปณิธาน (Ambition) ของมหาวิทยาลัยรามคำแหงคือ “พัฒนามหาวิทยาลัยรามคำแหง ให้เป็นแหล่งวิทยาการแบบตลาดวิชา มุ่งผลิตบัณฑิตที่มีความรู้คู่คุณธรรม และจิตสำนึกในความรับผิดชอบต่อสังคม” (มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2557)

การมีโครงการโขนจึงตอบประเด็นการดำเนินงานในด้านนี้อย่างเด่นชัด (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556)

โขนรามคำแหงก่อตั้งขึ้นโดยในครั้งแรกอยู่ในรูปแบบโครงการโขน มีมูลนิธิรังสรรค์ แสงสุข ร่วมกับเครือข่ายอื่นๆของดร.รังสรรค์เป็นผู้สนับสนุนทางการเงิน ต่อมามีการจัดตั้งชมรมโขนรามฯ และหลังจากนั้นจึงมีระเบียบให้โขนรามฯอยู่ในสังกัดคณะศิลปกรรมแทน ซึ่งจะมีผลต่อการดำเนินงานทางปฏิบัติ

ผู้แสดง : การเป็นสถาบันที่มีจำนวนนักศึกษามากที่สุด

นักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหงนั้น มีจุดเด่นทั้งในด้านของปริมาณและคุณลักษณะที่แตกต่างจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาก โดยมีประเด็นบางประการที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ไม่ได้มี แต่มหาวิทยาลัยรามคำแหงมี จึงได้นำจุดเด่นเหล่านั้นมาสร้างอัตลักษณ์ ตัวอย่างเช่น ปริมาณของนักศึกษาซึ่งมีจำนวนมากและมีความหลากหลาย จึงได้นำจุดนี้มาใช้ในการโปรโมตว่าเป็น “คณะโขนคณะใหญ่ที่สุดในประเทศไทย”

นอกจากนั้นโขนรามคำแหงมีความพิเศษกว่าโขนสมัครเล่นในสถาบันอื่นๆในด้านของความหลากหลายของนักศึกษาในวัยแตกต่างกัน เนื่องจากมหาวิทยาลัยรามคำแหงเป็นมหาวิทยาลัยเปิดที่นักศึกษาทุกวัยได้เข้ามาเรียน

6.3.1.3 ผู้สนับสนุน

ผู้สนับสนุนทุน

ในระยะเริ่มแรกนั้น คณะโขนรามคำแหงจัดตั้งในรูปแบบของโครงการโขน โดยในด้านของทุนการสนับสนุนส่วนใหญ่จะมาจากมูลนิธิรังสรรค์ นอกจากนั้น มีการขอการสนับสนุนจากเครือข่ายต่างๆที่มีความสัมพันธ์อันดีกับผู้บริหาร ต่อมาเมื่อย้ายสังกัดไปอยู่ที่คณะศิลปกรรม การสนับสนุนทุนจะมาจากคณะศิลปกรรมส่วนหนึ่ง และมหาวิทยาลัยรามคำแหงส่วนหนึ่ง (กิตติ เกิดผล , สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้โขนรามคำแหงจะก่อตั้งโดยคณะบุคคลซึ่งมีความใกล้ชิดกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ แต่ผู้สนับสนุนหลักของโขนรามคำแหงมิใช่องค์กรที่มีภาพลักษณ์ผูกพันกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ดังเช่นที่โขนธรรมศาสตร์มี (เช่น มูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ บ้านสวนพลู สถาบันไทยคดีศึกษา) จึงทำให้ไม่มีข้อผูกมัดในการรักษาภาพลักษณ์ หรือรูปแบบการแสดง ที่นำเสนอความเป็นโขนของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ โขนรามคำแหงจึงมีอิสระในการสร้างรูปแบบ ตำแหน่งแห่งที่ให้สอดคล้องกับปัจจัยแวดล้อมที่มีการเปลี่ยนแปลงไป ต่างจากโขนธรรมศาสตร์ซึ่งยังต้องผูกพันกับภาพลักษณ์และรูปแบบเก่า

การสนับสนุนจากสถาบันต่างๆเพื่อสร้างวาระและพื้นที่การแสดง

โขนรามคำแหงได้ให้ความสำคัญกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยในช่วงแรกๆ มีการทูลเชิญเสด็จฯ เพื่อให้นักแสดงมีขวัญและกำลังใจ ดังที่โขนธรรมศาสตร์เคยเป็น อย่างไรก็ตาม มีอุปสรรคบางประการทำให้ไม่สามารถมีการเสด็จได้ คงมีแต่เพียงวาระการแสดงที่เกี่ยวข้องกับวันสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น งานแสดงวันเฉลิมพระชนมพรรษาในวันที่ 5 ธันวาคม และวาระของมหาวิทยาลัย เช่น งานดนตรีไทยระดับอุดมศึกษา งานประชุมมหาวิทยาลัย เป็นต้น

จากการที่ไม่สามารถสร้างวาระที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ได้ ผู้บริหารของโขนรามคำแหงจึงมีแนวคิดว่าจะใช้วาระและเวทีอื่นๆที่จะสามารถสร้างกำลังใจให้กับนักแสดงแทนได้ เช่นการไปแสดงต่างประเทศ ซึ่งจะเป็นโอกาสในการสร้างความแปลกใหม่ให้กับรูปแบบการแสดง ตัวอย่างคืองานแสดงสินค้าที่เซี่ยงไฮ้ เป็นการแสดงโขนพากย์จีน เพื่อที่จะให้สามารถสื่อสารกับผู้ชม และเป็นสิ่งใหม่ในวงการโขนด้วย [9] (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

6.3.1.4 ผู้ชมการแสดง

กลุ่มผู้ชมในการแสดงจะขึ้นกับสถานที่ วาระการแสดง ซึ่งมีทั้งงานของมหาวิทยาลัยรามคำแหง งานวัด งานวันสำคัญของชาติ

สำหรับการแสดงในต่างจังหวัด จะมุ่งเน้นกลุ่มเยาวชน โดยเฉพาะการแสดงสัญจรที่ร่วมกับสำนักการสังคีต นอกจากนี้ การแสดงต่างประเทศเน้นก็จะจัดการแสดงให้มีการสื่อสารที่เหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมในวาระนั้น

การแสดงในกลุ่มที่ต่างกันอาจมีการจัดรูปแบบการแสดงที่ต่างกันในแต่ละกรณี เช่น ระยะเวลาในการแสดงกัน การผสมผสานการแสดงรูปแบบต่างๆเข้าด้วยกัน การปรับบทให้เข้ากับวาระต่างๆและวิธีการสื่อสารที่ต่างกัน เป็นต้น (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556)

6.3.3 ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดงโขนรามคำแหง

จากปัจจัยด้านต่างๆทั้งจากองค์กรผู้ผลิต นักแสดง ผู้สนับสนุน โขนรามคำแหงจึงมีการปรับตัวที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมที่มีอิทธิพลในหลายด้าน ทั้งในด้านของกระบวนการสร้าง แนวคิด และรูปแบบ โดยมีกรอบแนวคิดต่อการสร้างงานดังนี้

6.3.3.1 กรอบแนวคิดที่สร้างอัตลักษณ์ของโขนรามคำแหง

(1) สืบทอดแนวคิดโขนสมัครเล่นจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ แต่สร้างรูปแบบอัตลักษณ์จากความเป็นโขนรามฯ

ยังคงจุดประสงค์ของโขนสมัครเล่นเพื่อพัฒนาบุคคลระดับปัญญาชน ซึ่งจะเป็นกำลังสำคัญของชาติในอนาคต แต่ไม่ได้นำเอาม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาใช้ในการสร้างภาพลักษณ์หรือนำเอาผลงานของม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาเป็นต้นแบบ ทำให้รูปแบบของโขนรามคำแหงสามารถพัฒนาโดยใช้คุณค่าอื่นๆมาสร้างอัตลักษณ์ของตนขึ้นใหม่

(2) จุดเด่นด้านเครือข่ายของมหาวิทยาลัยรามคำแหงที่มีกว้างขวาง และปรัชญาของมหาวิทยาลัย ที่มุ่งเน้นในการเป็นตลาดวิชาการ มีจุดแข็งอยู่ที่เป็นมหาวิทยาลัยที่มีนักศึกษาจำนวนมาก มีการเปิดวิทยาเขตทั่วประเทศ ทำให้เป็นโอกาสให้โขนรามคำแหงได้แสดงในสถานที่ต่างๆหลายแห่ง

(3) การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่สื่อสารต่อสังคม และมีการแสดงในวงกว้าง

หลังจากดำเนินการมาระยะหนึ่ง ผู้บริหารมีแนวคิดว่าอัตลักษณ์ของโขนรามคำแหงควรจะแตกต่างจากโขนธรรมศาสตร์ โดยไม่เน้นความอนุรักษ์ต้นแบบดั้งเดิม แต่เน้นการ

---

[9] กรณีการไปแสดงในเซี่ยงไฮ้นั้น เป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงจากนโยบายเดิมมาก โดยกรรมการบางท่านก็ไม่เห็นด้วยกับการนำโขนกลายไปเป็นการแสดงในงานอีเวนท์ เนื่องจากผิดไปจากภาพลักษณ์ของโขนที่ใช้สำหรับงานสมโภชน์ (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

สร้างสรรค์ และสื่อสารต่อสังคมและมีพื้นที่ในการแสดงกว้างขวาง ทั่วประเทศ และต่างประเทศ (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556 และ กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557) ทำให้รูปแบบโขนที่ไปแสดงในวาระและกลุ่มเป้าหมายต่างๆอาจดัดแปลงได้ตามแต่ละสถานการณ์

6.3.3.2 อัตลักษณ์โขนรามคำแหง :

การนำเอาแนวคิดของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มาใช้ แต่ไม่ได้ยึดถือรูปแบบผลงาน หรือภาพลักษณ์ของม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาใช้เป็นต้นแบบ มิได้นำมาเป็นภาพลักษณ์ หรือกำหนดตำแหน่งแห่งที่ว่าเป็นคณะโขนม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ทำให้โขนรามคำแหงสามารถพัฒนารูปแบบโดยใช้จุดเด่นและทุน(capital) ของมหาวิทยาลัยมาเป็นคุณค่าในการสร้างอัตลักษณ์ของตนขึ้นใหม่ ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

(1) คุณสมบัติของนักศึกษา : ปัจจัยสำคัญต่อรูปแบบโขนรามคำแหง

จุดเด่นที่มีนักศึกษาปริมาณมาก ทำให้สามารถกำหนดลักษณะเฉพาะในช่วงแรกเริ่มว่า “เป็นคณะโขนคณะใหญ่ที่สุดในประเทศไทย” อีกทั้งปรัชญาของมหาวิทยาลัยในด้านการเป็นตลาดทางวิชาการ ทำให้มีนักศึกษาหลายวัย มีสมาชิกที่เป็นนักการ ลูกหลานบุคลากร และจากสถาบันอื่นๆมาเข้าร่วมแสดง คณะโขนรามคำแหงจึงมีนักแสดงที่แตกต่างกันมากทั้งเด็ก วัยรุ่น และผู้ใหญ่ แบบคณะละครในสมัยก่อนซึ่งเป็นเสน่ห์ประการหนึ่งที่โขนสมัครเล่นอื่นๆไม่เทียบเท่า เนื่องจากโขนในสถาบันการศึกษาโดยทั่วไปนั้น นักแสดงซึ่งเป็นนักศึกษามักมีวัยใกล้เคียงกันเป็นส่วนใหญ่ (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556)

(2) ปริมาณของนักศึกษา

จำนวนของนักศึกษามีผลต่อการกำหนดรูปแบบด้วย โดยในช่วงแรกมีนักศึกษาผู้สนใจมาฝึกซ้อมจำนวนมาก เนื่องจากเป็นโขนสมัครเล่นจึงไม่ได้จำกัดจำนวนของผู้เข้าร่วมแสดงและไม่ได้บังคับให้มาฝึกซ้อม ทำให้ได้นักแสดงที่มีฝีมือแตกต่างกัน จึงต้องเขียนบทให้นักแสดงเหล่านี้ยังคงแสดงร่วมกันในเวทีได้ด้วยการแสดงระบำต่างๆ ตามเหตุผลที่ครูประสิทธิ์กล่าวไว้ว่า “ระบำเกิดเพราะคนเยอะ มีหญิงเยอะ บางทีก็รำไม่ได้ดีมาก คัดเอาตัวดีมาแสดง ที่เหลือก็เป็นระบำ นอกจากนั้นก็มีนางกำนัลมาก เสนามาก หลายวัย เลยดูยิ่งใหญ่ แต่บางคนก็แค่ออกมานั่งให้คนดูเห็นเท่านั้น” (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

อย่างไรก็ตาม หลังจากนั้นโขนรามคำแหงก็เข้าสู่วงจรเดียวกับที่โขนธรรมศาสตร์เคยเป็น กล่าวคือ จะให้ความสนใจมาฝึกซ้อมมากในระยะแรกซึ่งเป็นช่วงเปิดตัวเท่านั้น แต่เมื่อเวลาผ่านไปจำนวนนักศึกษาจะน้อยลงมาก เนื่องจากการฝึกซ้อมโขนต้องใช้ระยะเวลายาวนาน ผู้ที่มีความอดทนและมาฝึกซ้อมโดยสม่ำเสมอจึงลดลง ปรากฏการณ์นี้จะเห็นเด่นชัดหลังจากได้จัดตั้งขึ้นเป็นเวลา 4 ปี ซึ่งมีวงจรและระยะเวลาใกล้เคียงกับโขนธรรมศาสตร์ (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557 และ กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557) โดยระยะเวลา 4 ปีแรกที่เริ่มจัดตั้งและมีการสร้างกระแส จะเป็นช่วงที่มีนักศึกษามาสนใจมาก ทำให้สามารถได้ตัวแสดงที่มีคุณภาพดีจำนวนมาก แต่หลังจาก 4 ปีผ่านแรกผ่านไป นักศึกษารุ่นเก่าจบการศึกษา นักศึกษารุ่นหลังไม่ได้มีคุณภาพเท่าเดิม ทำให้ตัวแสดงใหม่ที่มีฝีมือ มีน้อยลง อีกทั้งปริมาณก็ลดลงด้วย บางกรณีต้องเอานักแสดงที่เป็นศิษย์เก่าในรุ่นแรกมาช่วยแสดง ทำให้ตัวแสดงที่เด่นๆเป็นตัวแสดงเดิม ซึ่งปรากฏการณ์นี้จะเป็นเช่นนี้ทั้งในโขนธรรมศาสตร์ และโขนรามคำแหง (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

(3) วัฒนธรรมขององค์กร

จากการสอบถามผู้ให้ข้อมูลที่เคยเป็นศิษย์โขนธรรมศาสตร์ ผู้บริหารคณะโขนรามคำแหงและผู้จัดงานแสดงโขนสมัครเล่นทั้งสองแห่ง ได้ให้ความเห็นว่านักศึกษารามคำแหงจะแตกต่างจากธรรมศาสตร์ เนื่องจากนักศึกษารามคำแหงใช้เวลาในการรวมกลุ่มเพื่อทำกิจกรรมนอกหลักสูตร หาประสบการณ์นอกมหาวิทยาลัยและรับงานแสดงต่างๆมากกว่าธรรมศาสตร์ ซึ่งจะแสดงโขนเป็นอย่างเดียว เนื่องจากเน้นการเรียนมากกว่าและไม่ได้รวมกลุ่มไปทำกิจกรรมอื่นๆ

คุณสมบัติอีกประการของนักศึกษารามฯก็คือ การมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม จากการที่มหาวิทยาลัยรามคำแหงนั้นเป็นมหาวิทยาลัยเปิด ที่กำหนดตำแหน่งแห่งที่ว่าเป็นตลาดทางวิชาการ จึงทำให้มีประชาชนจากหลายหลายพื้นที่มาสมัครเป็นนักศึกษา คณะโขนรามคำแหงจึงเป็นที่รวมนักแสดงที่มีความหลากหลายด้าน ภูมิหลังทางวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน และยังมีจิตสำนึกของความรักถิ่นฐานบ้านเกิดสูง สังเกตได้จากการรวมกลุ่มนักศึกษาจากจังหวัดเดียวกันมาเป็นกลุ่มและทำกิจกรรมต่างๆ อีกทั้งนักศึกษาบางส่วนที่มีความสนใจในการเป็นนักแสดงโขนอาจมีทักษะการแสดงอื่นๆมาบ้างแล้ว เช่น เคยฝึกการแสดงพื้นบ้านตามท้องถิ่นของตน โดยเฉพาะพวกกะเทยเมื่อมารวมกันเป็นคณะโขนจึงเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ทำให้มีทักษะที่หลากหลาย สามารถแสดงนาฏศิลป์ได้หลายแบบ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการนำคณะโขนไปแสดงในส่วนสัญจรต่อไป เมื่อไปต่างประเทศก็สามารถเล่นได้หลายแบบ เช่น เล่นกลองยาว โนรา เพลงสิบสองภาษา ฯลฯ (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557 และ ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556)

(4) การไม่มีข้อกำจัดทางเพศ : อิสรภาพในการเลือกบทบาทตัวละคร

สิ่งที่แตกต่างจากโขนธรรมศาสตร์ประการหนึ่งคือ โขนรามฯใช้นักแสดงตัวพระ ตัวนางเป็นชายจริง หญิงจริง อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เกิดปรากฏการณ์เช่นเดียวกันคือ เนื่องจากโขนสมัครเล่นก็มีการผ่อนคลายความเข้มงวดในเรื่องของการคัดเลือกตัวละคร แต่ให้ความสำคัญกับการมาฝึกซ้อมได้โดยสมัครใจ จึงเป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้เพศหญิงสามารถแสดงบทบาทที่หลากหลายขึ้นกว่าโขนอื่นๆ นอกเหนือจากแสดงเป็นตัวนาง

เราจึงพบว่า ในกรณีของโขนสมัครเล่น แม้ว่าหลักของการคัดตัวส่วนหนึ่งจะยังคงขึ้นอยู่กับการพิจารณาของครู ซึ่งมักจะพิจารณาจากรูปร่าง และใบหน้า แต่ก็ยังขึ้นกับความต้องการ ความสมัครใจของผู้ฝึกซ้อมประกอบกันด้วย ประเด็นที่น่าสังเกตประการหนึ่งคือ นักศึกษาหญิงจำนวนหนึ่งสมัครใจที่จะเล่นเป็นตัวยักษ์ ลิง ซึ่งแต่เดิมจะมีเฉพาะนักแสดงชายเท่านั้น

นอกจากนั้น เมื่อเวลาผ่านไปจะพบว่า ปริมาณนักศึกษาหญิงที่มาฝึกโขนนั้นมีจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ และปริมาณนักศึกษาหญิงที่มีความคุณภาพ มีความตั้งใจในการฝึกซ้อมดี จนมีความสามารถที่จะแสดงได้ดี ก็มีสัดส่วนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557, สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557 และ ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

(5) การให้คุณค่าในการสร้างความแปลกใหม่และสื่อสารต่อสังคม

ในช่วงแรกเริ่ม ผู้บริหารต้องการให้โขนรามคำแหงมีการสืบทอดจากโขนธรรมศาสตร์เดิมที่ต้องการเป็นโขนแบบอนุรักษ์ แต่เมื่อพบว่าการรักษาอัตลักษณ์เช่นนี้เป็นไปได้ยาก เนื่องจากสภาวะแวดล้อมแตกต่างกัน จึงมีการหารือว่าอัตลักษณ์ของโขนรามคำแหงควรจะเป็นเช่นไร ซึ่งแนวทางที่ได้คือ ควรจะแตกต่างจากโขนธรรมศาสตร์ ไม่เน้นความอนุรักษ์ต้นแบบดั้งเดิม แต่เน้นการสร้างสรรค์ใหม่และสื่อสารต่อสังคม (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556, สมศักดิ์ ทัตติ , สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557 และ เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

ดร.รังสรรค์ได้แจ้งกับผู้เขียนบท (อาจารย์เกษม ทองอร่าม) ว่าต้องการความแปลกใหม่และกระชับไม่เยิ่นเย้อมาก แต่ความแปลกใหม่นั้นก็ต้องไม่ให้เกินจารีตโขน ซึ่งต่างจากแนวคิดโขนธรรมศาสตร์ที่ยังยึดแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ที่จะให้อนุรักษ์แบบโขนหลวง และมีศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์รุ่นพี่หลายท่านที่ตีกรอบการแสดงให้เน้นการอนุรักษ์มากกว่า ทำให้ผู้เขียนบทมีอิสระในทางความคิดน้อยกว่าโขนรามฯ (เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

การที่ปรัชญามหาวิทยาลัยมุ่งเน้นในการเป็นตลาดวิชาการ มีจุดแข็งอยู่ที่เป็นมหาวิทยาลัยที่มีนักศึกษาจำนวนมาก มีการเปิดวิทยาเขตทั่วประเทศ และมีศิษย์เก่าอยู่ในหลากหลายวงการ ทำให้เป็นโอกาสในการที่โขนรามคำแหงจะได้แสดง ในสถานที่ต่างๆหลายแห่ง โดยมีกลุ่มเป้าหมายหลายกลุ่ม ซึ่งการแสดงอาจต้องปรับเปลี่ยนเพื่อให้สื่อสารได้กับผู้ชมกลุ่มต่างกัน และอาจดัดแปลงได้ตามแต่ละสถานการณ์ เกิดการสร้างสรรค์รูปแบบที่ไม่หยุดนิ่งด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- การเปลี่ยนแปลงบทโขน ให้มีการเพิ่มตัวละครบางตัว เช่น ต้นไม้พูดได้ หรือ ก้อนหินพูดได้ ซึ่งบทโขนอื่นๆทั่วไปไม่มี โดยตอนกำเนิดมณโฑ (ซึ่งในบทจะมีงูคายพิษในน้ำนมเพื่อให้ฤาษีหลงมากินแต่นางคางคกมากินแทนเพื่อให้ฤาษีทราบว่าน้ำนมนี้มีพิษ)ในบทจะต้องแสดงให้เห็นความคิดของนางคางคก ต้องสื่อสารโดยใช้คำพูดของตัวละครจึงเขียนบทให้มีการปรึกษากับต้นไม้ เกิดบทโขนที่มีสัตว์พูดได้ ต้นไม้พูดได้ ก้อนหินพูดได้ โดยครูเกษม ทองอร่าม ได้กล่าวว่า ”สิ่งเหล่านี้เป็นของใหม่ ซึ่งหากมาทำที่ธรรมศาสตร์คงทำไม่ได้ แต่ทำที่โขนรามฯทำได้ โดยโขนรามฯจะมีการประชุมกันหาแนวคิดก่อนเขียนบท เมื่อได้กรอบแนวคิดแล้วก็ให้อิสระแก่ผู้เขียนบท โขนรามคำแหงมีกรอบน้อยกว่าโขนธรรมศาสตร์เพราะโขนรามฯไม่ยึดติดกรอบของม.ร.ว.คึกฤทธิ์” (เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

กรณีเช่นนี้ ดร.รังสรรค์ได้มีความเห็นว่า การเปลี่ยนแปลงนี้สามารถทำได้ และไม่ผิดจารีตหรือประเพณีโบราณ เนื่องจากมีการปรากฏอยู่ว่าในนิทาน หรือในละครก็มีสัตว์พูดได้อยู่มานานแล้ว เพียงแต่ในโขนยังไม่มีมาก่อน ซึ่งหากเอามาใช้ไม่ได้ผิดอะไร (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และ เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ 4 ตุลาคม 2557)

- วาระการแสดง มีการเปิดโอกาสให้แสดงในหลายพื้นที่ ทั้งในและต่างประเทศ เนื่องจากมีเครือข่ายกว้างขวางทั่วประเทศและในต่างประเทศ ประกอบกับการเปิดวิทยาเขตในหลายพื้นที่ ทำให้โขนรามคำแหงได้ไปจัดแสดงในหลายแห่ง

- การไปแสดงต่างประเทศที่งานแสดงสินค้าที่เซี่ยงไฮ้ มีการถกเถียงในช่วงแรกว่าโขนควรจะเป็นการแสดงในงานด้านวัฒนธรรมงานในวาระของสถาบันพระมหากษัตริย์

งานวัด งานของมหาวิทยาลัย เท่านั้น แต่หลังจากมีการเปลี่ยนนโยบาย ทำให้โขนรามได้แสดงในเวทีต่างๆหลากหลาย การแสดงที่ต่างประเทศทำให้เกิดโขนพากย์จีนซึ่งถือเป็นนวัตกรรมแปลกใหม่ ทำให้โขนสามารถปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดการสื่อสารได้กับผู้ชมกลุ่มต่างกันตามแต่ละสถานการณ์ และทำให้เกิดการสร้างสรรค์รูปแบบที่ไม่หยุดนิ่งด้วย

การสร้างสรรค์สิ่งใหม่อีกประการหนึ่งที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของโขนรามฯ คือการสร้างเพลงหน้าพาทย์เสมอลิง (วานรดำเนิน) โดยมีการเพลงแต่งมาก่อนแล้ว เมื่อครูประสิทธิ์นำเอาแม่ท่าไปประกอบกันจนได้เป็นการรำหน้าพาทย์ลิง ถือว่าเป็นการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะและเป็นสมบัติของโขนรามคำแหง โดยจะเห็นได้ว่าหากมีใครมาขอต่อท่าเพลงหน้าพาทย์นี้ (แม้แต่ลูกศิษย์ของครูประสิทธิ์) หรือใครจะขอไปใช้ ครูประสิทธิ์จะให้ไปขออนุญาตครูที่โขนรามฯก่อน เนื่องจากถือว่าเป็นสมบัติของโขนรามฯโดยเฉพาะ (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557 และ ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

ภาพที่ 6.4 การแสดงโขนพากย์จีน ในงานแสดงสินค้าที่เซี่ยงไฮ้
จาก ธรรมจักร พรหมพ้วย (16 พ.ค. 2550). *โขนไทยพากย์จีน-โขนรามคำแหง* [วีดีโอ ออนไลน์]. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=T8tsubcIja8

6.3.3.3 การแสดงโขนสัญจร

นอกเหนือจากงานแสดงขนาดใหญ่แล้ว การแสดงในช่วงหลังๆจะเน้นการแสดงในงานเล็กแต่บ่อยครั้งมากขึ้น (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556) ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างไปจากงานโขนทั่วไป ซึ่งปัจจัยต่างๆที่ประกอบกันทำให้เกิดการสัญจรได้แก่ 1) จำนวนนักศึกษาโขนที่น้อยลง 2) จำนวนวิทยาเขตที่มากขึ้น 3) การที่มีผู้สนับสนุนหรือพันธมิตรคือแผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต ทำให้เกิดวาระการแสดงสัญจรของชมรมโขนรามคำแหง อธิบายได้ดังนี้

(1) จำนวนนักศึกษาโขนที่น้อยลง

หลังจากช่วงเปิดตัวโขนรามคำแหงซึ่งเป็นช่วงการสร้างกระแสเพื่อโปรโมตโขนรามฯผ่านพ้นไปแล้ว จำนวนนักศึกษาที่มาฝึกซ้อมประจำก็ลดลง จึงหันมาจัดงานที่เป็นงานขนาดเล็ก มีผู้แสดงจำนวนน้อยแต่บ่อยครั้งแทน เช่น การสาธิตตามโรงเรียน ทำให้ได้กลุ่มเป้าหมายที่หลากหลายขึ้น เป็นโอกาสที่ทำให้เผยแพร่การแสดงโขนไปในที่ห่างไกลได้อีก (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556)

(2) ปัจจัยจากผู้สนับสนุน (กลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต)

องค์กรหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญกับวาระการแสดงของโขนรามคำแหงคือกลุ่มงานดุริยางค์ศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งได้มีการจัดงานร่วมกับโขนรามคำแหงในด้านการสัญจร เกิดจากการที่สำนักการสังคีตมีโครงการในการนำคณะนักดนตรีและนักแสดงไปแสดงแบบสัญจรให้กับเยาวชนในสถานศึกษา โดยสำนักการสังคีตแสดงดนตรี ส่วนโขนรามคำแหงแสดงโขนและนาฏศิลป์อื่นๆประกอบกัน (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556)

(3) จำนวนวิทยาเขตที่มากขึ้น

จากการที่มหาวิทยาลัยรามคำแหงมีศิษย์เก่าในต่างจังหวัดและมีวิทยาเขตในต่างจังหวัดมาก อีกทั้งยังได้รับการสนับสนุนจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้แสดงจากชมรมโขนรามฯร่วมกับสำนักการสังคีตจึงได้ไปแสดงในพื้นที่ต่างๆ โดยเฉพาะในที่ซึ่งมีวิทยาเขตของมหาวิทยาลัยตั้งอยู่ โดยถือว่าเป็นสัญลักษณ์ว่าการสอนของมหาวิทยาลัยรามคำแหงได้ครอบคลุมไปทั่วประเทศแล้ว นอกจากนั้น ในการแสดงโขนจะมีการประชาสัมพันธ์หลักสูตรต่างๆของวิทยาเขตนั้นๆด้วย (ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556 และ กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

<u>รูปแบบการแสดงแบบสัญจร</u>

รูปแบบการแสดงแบบสัญจรมีลักษณะเด่นคือเป็นทีมเล็กๆและมีเวลาเตรียมตัวไม่มาก เน้นการแสดงให้ผู้ชมกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเยาวชน โดยมีความตลกมากกว่าปกติ อีกทั้งเยาวชนกลุ่มเป้าหมายต้องการชมการแสดงที่หลากหลายมากกว่าจะแสดงเฉพาะโขน ทางคณะโขนรามคำแหงจึงมีการแสดงอื่นๆให้ชม เช่น การแสดงสิบสองภาษา การแสดงพื้นบ้าน ฯลฯ จากการที่วัฒนธรรมองค์กรของผู้แสดงโขนรามฯ มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้หาประสบการณ์นอกห้องเรียนจำนวนมาก ทำให้ผู้แสดงโขนรามคำแหงมีความสามารถในการแสดงหลายด้าน ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ธรรมจักร พรหมพ้วย, สัมภาษณ์ 9 กรกฎาคม 2556 และ กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

ภาพที่ 6.5 การแสดงของคณะโขนรามคำแหงสัญจร ซึ่งมีการแสดงอย่างอื่นนอกจากโขน เช่น เพลงสิบสองภาษา เนื่องจากกลุ่มเยาวชนชอบ ประกอบกับนักแสดงโขนรามคำแหงมีความสามารถแสดงได้หลายด้าน

จาก technic tv (27 ม.ค. 2553). *ชุดเพลง "สิบสองภาษา" (โขนรามฯสัญจร)* [วีดีโอ ออนไลน์], สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=7KA2xxA477w

6.4 โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ

6.4.1 ประวัติความเป็นมา

โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯจัดตั้งขึ้นโดยมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ซึ่งได้ตอบสนองวัตถุประสงค์ขององค์กรในด้านการอนุรักษ์และเผยแพร่ ส่งเสริมการเรียนการสอนดนตรี นาฏศิลป์ และวัฒนธรรมไทย โดยมีการฝึกสอนการแสดงหลายประเภท ทั้งโขน ละคร และด้านอื่นๆที่เกี่ยวข้องรวมกัน 5 สาขา ได้แก่ โขน ละคร ดนตรีไทย พากย์โขน และขับร้องเพลงไทยเดิม การฝึกหัดโขนของมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ เริ่มขึ้นเมื่อเดือนสิงหาคม 2553 โดยรับสมัครเยาวชนจากชุมชนบริเวณที่ตั้งของสถาบัน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ และเยาวชนจากโรงเรียนใกล้เคียง เริ่มแรกได้รับเงินสนับสนุนจากธนาคารกสิกรไทย หลังจากนั้นได้รับงบสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ(สสส.) (ศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์, 2557)

แนวคิดของการฝึกหัดศิลปะการแสดงโขนของมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ยังคงสืบทอดแนวคิดของโขนสมัครเล่นอยู่ นักเรียนที่มูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯส่วนใหญ่จะไม่ได้เรียนโขนเป็นอาชีพ แต่จะมาเรียนเพื่อให้เกิดความรักในวัฒนธรรมไทย โดยมีการสอนในช่วงวันอาทิตย์เพื่อให้นักเรียนสามารถเรียนหนังสือตามเวลาปกติได้

แม้ว่าโขนของมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯนั้นจะยังคงสืบทอดแนวคิดโขนสมัครเล่นของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์อยู่ แต่ก็มีความแตกต่างจากโขนธรรมศาสตร์และโขนรามคำแหง เนื่องจากผู้ที่มาฝึกซ้อมนั้นมิใช่นักศึกษาในระดับอุดมศึกษา แต่ส่วนใหญ่จะเป็นเยาวชนที่อยู่บริเวณมูลนิธิฯโดยมุ่งหวังให้มีความรักในวัฒนธรรมไทยตั้งแต่ยังเป็นเยาวชน

6.4.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อแนวคิดและรูปแบบการแสดง

6.4.2.1 ปัจจัยจากผู้ผลิต

ประวัติการก่อตั้ง

มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ เกิดขึ้นจากวันคล้ายวันเกิดครบรอบ 80 ปีของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เมื่อปีพ.ศ. 2534 นั้น นายบุญชู โรจนเสถียร ร่วมกับลูกศิษย์และมิตรสหายของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ได้จัดงานฉลองวันเกิด และมีการสมทบทุนในการจัดตั้งมูลนิธิ และจดทะเบียนในนาม “มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80” สำนักงานอยู่ที่บ้าน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ที่ซอยสวนพลู ภารกิจสำคัญของมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 คือ การส่งเสริมการเรียนการสอนนาฏศิลป์และดนตรีไทยในวิทยาลัยนาฏศิลปทั่วประเทศ หลังจากนั้นในปีพ.ศ.2543 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ทรงรับมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 ไว้ในพระราชูปถัมภ์ (สถาบันคึกฤทธิ์, 2557ข.)

<u>วัตถุประสงค์ของมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ</u>

1. อนุรักษ์และเผยแพร่ดนตรีนาฏศิลป์และวัฒนธรรมไทย
2. ส่งเสริมการเรียนการสอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย
3. เผยแพร่เกียรติคุณ และให้ความอนุเคราะห์ปูชนียบุคคลทางดนตรี และนาฏศิลป์ไทย
4. เพื่อดำเนินงานเพื่อสาธารณประโยชน์หรือร่วมมือกับองค์การการกุศลอื่นๆเพื่อสาธารณประโยชน์
5. ไม่ดำเนินการเกี่ยวข้องกับการเมืองแต่ประการใด

(สถาบันคึกฤทธิ์,2557ข.)

<u>สถาบันคึกฤทธิ์</u>

สถาบันคึกฤทธิ์ จัดตั้งโดยมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 เพื่ออนุรักษ์ สืบทอดแนวความคิดและองค์ความรู้ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ให้เป็นประโยชน์ในการศึกษาเรียนรู้ของบุคคลรุ่นหลัง โดยมีกองทุนสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) เป็นผู้สนับสนุน

ภายในอาคารของสถาบันฯมีการจัดแสดงนิทรรศการ ประวัติ ผลงาน ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่าง มรว.คึกฤทธิ์ กับสถาบันพระมหากษัตริย์ในด้านต่างๆ นอกจากนั้นสถาบันคึกฤทธิ์ยังมีการจัดกิจกรรมเพื่อสร้างความสัมพันธ์กับชุมชนในบริเวณรอบและกิจกรรมที่เกี่ยวกับการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยอีกด้วย (สถาบันคึกฤทธิ์, 2557ข.)

<u>ผลจากปัจจัยด้านองค์กรผู้ผลิต</u>

การที่โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯได้รับการก่อตั้งจากผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ จำนวนมาก และบางท่านมีความเกี่ยวข้องกับโขนธรรมศาสตร์มาก่อน เช่น พันเอกหญิง นิอร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา รองประธานกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ซึ่งเคยเป็นคนใกล้ชิดของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นายสมบัติ ภู่กาญจน์ ซึ่งเป็นผู้ได้รับการฝึกซ้อมการแสดงโขนธรรมศาสตร์ และเคยเป็นบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามรัฐ (ซึ่งม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เป็นผู้ก่อตั้ง)และเป็นกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ผศ.ทวี สุรฤทธิกุล ซึ่งเป็นเลขานุการส่วนตัวของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ และเป็นกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ ดร.อนุชา ทีรคานน์ ผู้อำนวยการสถาบันไทยคดีศึกษา และเป็นกรรมการมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ

การที่มีบุคลากรที่มีความเกี่ยวข้องผูกพันกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาเป็นคณะกรรมการ ทำให้โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯมีการสืบทอดแนวความคิดและจุดประสงค์ดั้งเดิมของม.ร.ว.คึกฤทธิ์อย่างมาก อย่างไรก็ตาม แม้จะสืบทอดแนวคิดบางประการมา แต่ก็มิได้มีเจตนารมณ์ที่จะนำเอาโขนธรรมศาสตร์มาเป็นต้นแบบ เพียงแต่นำเอาวัตถุประสงค์ แนวคิดของการเป็นโขนสมัครเล่นมาเท่านั้น โดยมีการเปลี่ยนแปลงกลุ่มเป้าหมาย เป็นกลุ่มเยาวชนแทน (กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557 และ สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

6.4.2.2 ปัจจัยจากนักแสดง

ผู้ฝึกหัดโขนของมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯส่วนใหญ่จะเป็นเยาวชน (แม้ว่ามีบ้างบางส่วนที่เป็นผู้ใหญ่ แต่มีจำนวนน้อย) มีการศึกษาชั้นประถม มัธยม ไม่ใช่ในระดับอุดมศึกษา จึงไม่ได้มุ่งเน้นชนชั้นนำที่จะเป็นปัญญาชนในอนาคตดังเช่น สมัยรัชกาลที่ 6 หรือที่โขนธรรมศาสตร์ หรือโขนรามคำแหงดำเนินการอยู่ แต่จุดประสงค์ของโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯคือต้องการให้เยาวชนเหล่านั้นเติบโตโดยเข้าใจและรักวัฒนธรรมไทย แม้ว่าจะไปเป็นผู้นำสังคมหรือไม่ก็ตาม (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557 และ กิตติ เกิดผล, สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2557)

นอกจากนั้น การที่กลุ่มนักศึกษาเหล่านี้ มิใช่นักศึกษาจากสถาบัน อุดมศึกษา ซึ่งมีข้อจำกัดหลายประการ คือ ต้องจบการศึกษาภายในระยะเวลาที่กำหนด มีระยะเวลาไม่มากในการเตรียมตัวแสดง มีอายุมาก ไม่สามารถจะปูพื้นฐานของโขนได้อย่างเต็มที่ แต่นักเรียนโขนของมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯนั้นเป็นเยาวชน ไม่ได้ถูกจำกัดด้วยระยะเวลาที่จะเรียนอยู่ในสถาบันฯ ทำให้สามารถมีเวลาในการฝึกซ้อมได้นานตราบเท่าที่ยังสนใจในการมาฝึกซ้อมอยู่ และสามารถจะปูพื้นฐานการฝึกได้เต็มที่

การที่มีการฝึกซ้อมเยาวชนในด้านต่างๆของการแสดงโขนได้ครบ ทั้งการแสดงโขน การพากย์ ดนตรี และขับร้อง จึงนับได้ว่าเป็นสถาบันที่มีองค์ประกอบของการแสดงโขนสมัครเล่นครบถ้วน มีผลต่อรูปแบบการแสดงที่มีเยาวชนมาร่วมงานหลายส่วน

นักแสดงมีจำนวนทั้งหญิงและชายจำนวนมาก และไม่ได้ยึดถือจารีตเดิมที่ให้ความสำคัญกับเพศชายแบบที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เคยกำหนดไว้ ทำให้โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ มิได้ใช้ผู้ชายเป็นตัวนาง อีกทั้งยังมีนักเรียนหญิงที่แสดงเป็นยักษ์และลิงอยู่ด้วย นอกจากนั้น การกาพย์ เจรจา ขับร้อง ได้ใช้นักเรียนที่มูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯฝึกสอน เป็นการพากย์โดยใช้เยาวชน ทำให้แตกต่างจากโขนอื่นๆอย่างเด่นชัด

6.4.2.3 ปัจจัยจากผู้สนับสนุน

ผู้สนับสนุนหลักในด้านของเงินทุนได้แก่ กองทุนสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ซึ่งมีพันธกิจในการสร้างระบบสังคมที่เอื้อต่อการมีสุขภาวะ โดยมีแผนงานส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับการสร้างสุขภาวะชุมชน สร้างสุขภาวะเด็ก เยาวชนและครอบครัว (สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.), 2557)

การมีที่ตั้งของอาคารศูนย์เรียนรู้สุขภาวะอยู่ในบริเวณเดียวกับอาคารของมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯจึงมีพื้นที่สาธารณประโยชน์ที่มีขึ้นเพื่อให้เกิดกิจกรรมต่างๆ โดยที่กลุ่มเยาวชนในชุมขนใกล้เคียงเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักคือ ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีความใกล้ชิดทางภูมิศาสตร์ สอดคล้องกับแผนการดำเนินงานของ สสส. ตามจุดประสงค์ที่จะบริการชุมชนดังกล่าวด้วย

อย่างไรก็ตาม นอกเหนือจากกลุ่มเยาวชนในบริเวณนั้นยังมีกลุ่มเยาวชนจากแห่งอื่นๆอีกด้วยโดยส่วนใหญ่จะมีผู้ปกครองพามา และมีหลายคนที่มีการฝึกซ้อมโขนสมัครเล่นจากแห่งอื่นมาแล้ว เช่น ที่ศูนย์วัฒนธรรมฯเป็นต้น (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

ผลอีกประการหนึ่งต่อการฝึกซ้อมคือ การได้ทุนจากสสส.ทำให้มีงบประมาณมากเพียงพอต่อการขยายการฝึกซ้อมในด้านอื่นๆนอกจากนาฏศิลป์โขน เนื่องจากใช้ค่าใช้จ่ายมาก หากใช้งบของมูลนิธิคึกฤทธิ์เองอาจต้องเป็นภาระมาก (สมบัติ ภู่กาญจน์, สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2557)

นอกเหนือจากสสส.แล้ว ผู้สนันสนุนที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ สถาบันพระมหากษัตริย์ เนื่องจากตัวมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯนั้น เป็นมูลนิธิในความอุปภัมภ์ของสมเด็จพระเทพฯ โดยสิ่งสำคัญในการสนับสนุนของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อโขนได้แก่การเสด็จมาทอดพระเนตร ชมการแสดง โดยทางมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯให้ความสำคัญกับสิ่งนี้มาก เนื่องจากจะเป็นขวัญและกำลังใจให้กับนักแสดง (อย่างไรก็ตาม แม้จะมีแผนการที่ชัดเจนในการทูลเชิญเสด็จฯและได้รับการตอบรับแล้ว แต่ก็มีอุปสรรคที่ไม่ได้คาดคิด คือการที่สมเด็จพระสังฆราชมรณภาพ ทำให้ไม่สามารถเสด็จฯชมการแสดงได้ตามที่กำหนดไว้)

6.4.3 ผลของปัจจัยที่มีต่อการผลิตและการแสดงโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์

จุดประสงค์ของโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯ ยังคงยึดหลักปรัชญาเดิมของโขนสมัครเล่นซึ่งม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้เคยริเริ่มไว้ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้แก่การฝึกซ้อมโขน เพื่อให้นักแสดงได้รู้จักวัฒนธรรมไทย มีการสอดแทรกความรู้เรื่องจารีตประเพณีให้นักเรียนโขนได้เข้าใจ รวมถึงการฝึกวินัยและพฤติกรรมอันดีอีกด้วย

หากพิจารณาว่าวัฒนธรรมไทยด้านใดที่มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯให้ความสำคัญจะพบว่าประเด็นเรื่องความเคารพครูเป็นสิ่งที่ถูกให้ความสำคัญมากที่สุด เช่นเดียวกับโขนสมัครเล่นอื่นๆ เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้ให้ความสำคัญต่อการเคารพระบบอาวุโส (seniority) เป็นอันดับต้น ดังที่กล่าวไว้ก่อนหน้านี้แล้ว

การเคารพนบนอบต่อครูนั้นได้ถูกฝึกผ่านกระบวนการสอนและพิธีกรรมต่างๆ ตัวอย่างเช่น การยกมือไหว้ครู นับถือความเป็นรุ่นพี่รุ่นน้อง ธรรมเนียมการเข้าหาครู การไหว้เมื่อได้ยินเพลงหน้าพาทย์ รวมทั้งการรักษาธรรมเนียมไทยผ่านพิธีไหว้ครู และการสืบทอดจารีตที่ครูโบราณเคยสอนไว้เช่น การไม่นอนขณะใส่เครื่องแต่งกาย ไม่ข้ามหรือเหยียบอาวุธ หรือนำหัวโขนมาสวมเล่น หรือทำการสวดมนต์ก่อนจะสวมสังวาลย์ ฯลฯ นอกจากนี้ การฝึกหัดโขนยังช่วยพัฒนากลุ่มเยาวชนในหลายด้าน ทั้งด้านการฝึกวินัย การมีสมาธิในการทำกิจกรรมต่างๆ การฝึกกิริยา วาจา

ในด้านของการฝึกซ้อมนั้น โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯมีกระบวนการซ้อมในแบบวิทยาลัยนาฏศิลป แต่ใช้ระยะเวลาที่น้อยกว่า คือ สัปดาห์ละ 3 ชั่วโมงในวันอาทิตย์ ในขณะที่วิทยาลัยนาฏศิลปจะใช้สัปดาห์ละ 13 ชม. และในช่วงหลังๆมีการจัดระดับ(class)โดยมีการทดสอบทุกภาคเรียน ส่วนเนื้อหาในการสอนมีความแตกต่างบ้าง เช่น เพลงหน้าพาทย์จะสอนบางเพลง คือเพลงพื้นฐานกับเพลงหน้าพาทย์ที่นักแสดงคนนั้นจะเอามาเล่นเฉพาะในตอนนั้นๆ (ธีรภัทร ทองนิ่ม, สัมภาษณ์ 30 ตุลาคม 2557)

สิ่งที่แตกต่างจากโขนธรรมศาสตร์และโขนรามคำแหงอีกประการคือ ระยะเวลาในการเรียนจะไม่จำกัดว่าต้องฝึกกี่ปี อีกทั้งเยาวชนเหล่านี้มีอายุน้อยจึงยังมีเวลาในการฝึกนาน ไม่ถูกจำกัดจากระยะเวลา 4 ปี ดังเช่นที่โขนสมัครเล่นในมหาวิทยาลัย ทำให้นักเรียนค่อยๆเรียนรู้ ซึบซับจากกระบวนการฝึกได้นาน (จุตพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557) แม้จะเริ่มฝึกได้ไม่นานแต่ก็มี

สามารถผลิตนักแสดงบางคนที่สามารถผ่านการคัดเลือก (audition) ในการแสดงโขนพระราชทาน ซึ่งถือว่าได้รับความสำเร็จในระดับหนึ่ง (ธีรภัทร ทองนิ่ม, สัมภาษณ์ 30 ตุลาคม 2557)

นอกเหนือจากแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ในเรื่องการสอนวัฒนธรรมไทยแล้ว ยังคงมีการสืบทอดรูปแบบบางประการที่บ่งชี้การเป็นโขนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เอาไว้ แต่เป็นการประยุกต์ให้เข้ากับบริบทต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไป เห็นได้ชัดเจนจากการคัดเลือกตอนที่แสดงเป็นปฐมฤกษ์ คือตอนพิเภกสวามิภักดิ์ ซึ่งเคยจัดแสดงโดยโขนธรรมศาสตร์ ในปี 2515 เป็นตอนที่แสดงความเป็น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไว้มาก เนื่องจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นผู้เขียนบทด้วยตนเองและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างจากบทโขนอื่นๆ กล่าวคือ แม้จะใช้บทต้นแบบจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 แต่ก็มีการแต่งขึ้นใหม่บางส่วนคือบทเจรจาซึ่งแต่งใหม่หมด ลักษณะที่สำคัญคือการตีความใหม่ (re-interpretation) โดยปรับนิสัยใจคอของพิเภก จากเดิมที่กำหนดให้เป็นยักษ์ที่หวาดกลัวมาเป็นยักษ์ที่มีศักดิ์ศรีสมกับที่เป็นน้องชายของทศกัณฐ์

แม้ว่าในการแสดงโขนครั้งแรกของมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯจะแสดงภาพแทนของโขนม.ร.ว.คึกฤทธิ์ โดยใช้บทโขนที่เป็นเอกลักษณ์ แต่ปัจจัยที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้ต้องปรับเปลี่ยนบทโขนใหม่เพื่อให้มีความเหมาะสมกับบริบทต่างๆโดยมีปัจจัยสำคัญที่มีผลคือ ระยะเวลาการแสดง และตัวนักแสดง ดังนี้

ระยะเวลาในการแสดง ใช้เวลาน้อยกว่าที่แสดงในครั้งดั้งเดิม (เดิมใช้เวลาประมาณ 2 ชั่วโมง แต่การแสดงของมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯมีเวลา 1 ชั่วโมง 30 นาที) ทำให้ต้องเรียบเรียงบทใหม่ โดยมีทั้งการตัดทอนจากต้นฉบับบางประการ คือ การแสดงจะเริ่มจากฉากที่ 2 ลงกา แทนที่ฉากพลับพลาแต่เดิม (ในบทโขนดั้งเดิมฉากแรกเป็นฝ่ายพลับพลา ส่วนฉากที่สองเป็นฝ่ายลงกา) และมีการตัดทอนในบทที่ 4 โดยเฉพาะบทร้องและบทเจรจาระหว่างพระรามกับพิเภก ซึ่งเดิมมีการโต้ตอบไปมาสองรอบปรับเป็นตอบรับกันรอบเดียว

ปัจจัยอีกประการที่มีความสำคัญคือนักแสดง ทีมโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯนั้นเริ่มมีการฝึกสอนโขนได้ไม่นาน และการฝึกซ้อมนั้นมีแนวทางแบบวิทยาลัยนาฏศิลปคือปูพื้นฐานให้มาก มิได้สอนแบบรวบรัดแบบนักศึกษาธรรมศาสตร์ จึงทำให้ตัวละครบางตัวยังไม่สามารถใช้นักเรียนแสดงแต่ต้องใช้นักแสดงจากภายนอกบางตัวโดยเฉพาะตัวเอก เช่น ตัวทศกัณฐ์ พิเภก เป็นต้น

การเป็นโขนสมัครเล่น มีจุดประสงค์ให้ได้มีโอกาสฝึกฝน และได้แสดงบนเวทีเพื่อได้และเป็นกำลังใจในการฝึกซ้อมต่อไป ทำให้ต้องเขียนบทเพิ่มเติม จากเดิมไม่จำเป็นต้องใช้ตัวแสดงมากเน้นตัวแสดงที่มีจำนวนยักษ์มากกว่าลิง แต่เมื่อต้องการให้นักแสดงตัวลิงได้มีบทบาทด้วยจึงต้องเพิ่มฉากทศกัณฐ์ตรวจพลและยกรบในช่วงท้าย ซึ่งเป็นฉากที่มีนักแสดงจำนวนมาก เปิดโอกาสให้ตัวแสดงทุกคนได้มีโอกาสแสดง ไม่ว่าจะเป็นผู้ที่ฝึกมานานแล้วหรือเพิ่งเริ่มฝึกก็ตาม (ธีรภัทร ทองนิ่ม, สัมภาษณ์ 30 ตุลาคม 2557)

สิ่งที่เปลี่ยนแปลงจากต้นฉบับอีกประการหนึ่งคือการเพิ่มฉากอวยยศพิเภก ต่อจากฉากสุดท้าย ซึ่งมีผลต่อการสร้างเอกลักษณ์ของโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์80ฯที่โขนอื่นๆไม่มี โดยการเพิ่มฉากคืนยศพิเภก เกิดจากการศึกษาค้นคว้าว่า หากมีการถอดยศ ตัวแสดงจะไม่ได้สวมยอดมงกุฎ นอกจากนั้นจากการค้นคว้าข้อมูลการแสดงโขนพิเภกถูกขับในสมัยรัชกาลที่ 6 เคยมีบันทึกว่ายอดพิเภกสามารถถอดออกได้ แสดงได้ว่ามีการแสดงแบบนั้นแล้ว ซึ่งมีผลต่อรูปแบบศิราภรณ์ของตัวละครด้วย คือถอดยศแล้วก็ต้องเป็นยักษ์โล้น อย่างไรก็ตามตัวละครพิเภก มีลักษณะเฉพาะที่บ่งบอกว่าเป็นพิเภกคือมียอดน้ำเต้า

จะให้เป็นยักษ์โล้นจนจบไม่ได้เพราะจะทำให้ตัวละครไม่เป็นพิเภก จึงต้องเพิ่มฉากอวยยศพิเภกเพิ่มขึ้นมา แสดงการได้ยศคืนมาจากพระราม จึงมีผลต่อการทำศิราภรณ์ให้ถอดได้ และสวมใส่เข้าไปใหม่ได้ (ธีรภัทร ทองนิ่ม, สัมภาษณ์ 30 ตุลาคม 2557)

การคืนยศต้องแต่งบทใหม่ (ของเดิมไม่มี) ให้พระลักษมณ์ไปนำเอามงกุฎมาให้พระรามครอบ (บทต่างจากเดิมของรัชกาลที่ 6 ซึ่งมีการคืนยศโดยพระวิษณุกรรม)

ภาพที่ 6.6 การแสดงตอนพิเภกสวามิภักดิ์ของโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ มีการเพิ่มฉากยกรบเพื่อให้นักแสดงได้มีโอกาสแสดงทุกคน

จาก VoiceTV 21. (22 เมษายน 2554). *โขนสถาบันคึกฤทธิ์ สืบสานนาฏศิลป์ไทย* [วีดีโอ ออนไลน์], สืบค้นจาก http://news.voicetv.co.th/entertainment/8700.html

สำหรับการแสดงในปีต่อมา คือปี 2557 ตอนจองถนน เลือกตอนนี้เนื่องจากในการแสดงพิเภกสวามิภักดิ์มียักษ์มาก ปีต่อไปจึงแสดงตอนจองถนนซึ่งมีลิงมาก เพื่อให้ยักษ์และลิงมีบทบาทเท่าเทียมกัน นอกจากนั้น มีการเพิ่มฉากยกรบเนื่องจากเหตุผลเดิมคือ ต้องการให้นักแสดงมีโอกาสได้แสดงทุกตัว โดยเฉพาะตัวยักษ์จะได้แสดงในช่วงนี้

การแสดงตอนจองถนนจะใช้บทโขนของอาจารย์เสรีเป็นต้นแบบ แต่มีการปรับเปลี่ยนจากเดิมบ้าง โดยเฉพาะการตัดทอนบทตลกออกไป เนื่องจากนักแสดงซึ่งยังเป็นเยาวชนมีประสบการณ์น้อย แต่ตัวตลกจะต้องใช้ปฏิพานรู้เรื่องราวรามเกียรติ์ได้ดี อีกทั้งลักษณะ (character) ในการแสดงของตัวตลกจะต้องมีลักษณะพิเศษกว่าตัวอื่นๆด้วย (ธีรภัทร ทองนิ่ม, สัมภาษณ์ 30 ตุลาคม 2557)

สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าโขนของมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯนั้น แม้จะได้รับแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์มามากก็ตาม แต่เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนแปลงไปรูปแบบการแสดงก็สามารถจะเปลี่ยนแปลงได้ ไม่ได้ยึดรูปแบบของม.ร.ว.คึกฤทธิ์เสมอไป

การที่มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯมีจุดประสงค์ที่ต้องการการสืบทอดและการเป็นภาพแทนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ โดยการใช้แนวคิดและผลงานของม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาเป็นต้นแบบ แต่ก็มีการปรับบทเพื่อให้เหมาะสมกับปัจจัยต่างๆของการแสดง ดังนั้นในการสร้างบทพิเภกสวามิภักดิ์ขึ้นใหม่ผู้อำนวยการและควบคุมการแสดง คือครูจตุพร รัตนวราหะ จึงต้องทำพิธีจุดธูปเทียนบอกกกล่าวขอขมาครู คือ

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เพื่อให้ครูได้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงบทโขนเพื่อความเหมาะสมกับบริบทที่เปลี่ยนไป (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2557) ซึ่งแสดงให้เห็นว่า แม้จะต้องปรับเปลี่ยนบทโขน แต่ยังคงให้ความสำคัญต่อการเคารพครูคือ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ อยู่เช่นเดิม

6.5 สรุปท้ายบท

โขนสมัครเล่นนั้นไม่ใช่การแสดงของนักแสดงโขนมืออาชีพ คุณค่าและประโยชน์หลักจึงมิใช่เพื่อในการผลิตผลงานสำหรับให้คนได้ชม แต่คือการผลิตตัวตนของผู้แสดงให้มีคุณสมบัติในการรักษาวัฒนธรรม โดยนำเอาการฝึกโขนมาเป็นเครื่องมือ มีมุมมองว่าการฝึกโขนนั้นจะสามารถสร้างคุณค่าในหลายด้านให้กับผู้ฝึก ทั้งคุณค่าทางวัฒนธรรมและด้านอื่นๆ

การธำรงรักษาอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย ยังคงเป็นโจทย์หลักเช่นเดียวกับโขนอื่นๆ แต่สำหรับโขนสมัครเล่นนั้น การธำรงรักษาวัฒนธรรมไม่ได้เกิดจากการผลิตผลงานหรือนักแสดงโขน แต่เป็นการสร้างผู้ดูโขน ที่สามารถดูโขนได้อย่างเข้าใจ ซึ่งสนับสนุนการดำรงอยู่ของการแสดงโขน

วัตถุประสงค์หลักของการสร้างโขนสมัครเล่นจึงมิได้อยู่ที่การผลิตผลงานหรือการสร้างความพอใจของผู้ชม แต่เป็นการฝึกฝนผู้แสดง ซึ่งจะเป็นผู้ชมที่มีคุณภาพต่อไปและช่วยแพร่ขยายวัฒนธรรมไทยต่อไปในอนาคต ปัจจัยที่มีผลสำคัญต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของโขนสมัครเล่นจึงเป็น “ผู้แสดง” ซึ่งเป็นนักศึกษาในสถาบันต่างๆ โดยมีสิ่งสำคัญคือ ”กระบวนการ” ในการฝึกซ้อมและการแสดง เพื่อสร้างตัวตนของผู้ฝึกซ้อม ให้มีคุณสมบัติในการธำรงรักษาวัฒนธรรมของชาติได้ ทั้งในด้านของการสร้างผู้ดูโขนเป็น การปลูกฝังความรู้ความเข้าใจและความรักในวัฒนธรรมไทย การสร้างพลเมืองที่จะเป็นผู้นำการสืบทอดวัฒนธรรมไทยในสังคม

เราจึงเห็นได้ว่า “กระบวนการ” ในการฝึกซ้อมโขนสมัครเล่นนั้น มีความแตกต่างจากโขนประเภทอื่นๆอย่างชัดเจน โดยปัจจัยด้านนักแสดงจะเป็นปัจจัยที่มีผลสูงมากกว่าโขนอื่นๆ อย่างเห็นได้ชัด ทั้งการคัดเลือกตัวแสดง การให้บทบาทนักแสดง กระบวนการสอนการฝึกซ้อมที่มีการปลูกฝังวัฒนธรรมไทยที่หลากหลาย นำเอาโขนมาใช้ในการเรียนรู้วัฒนธรรม การที่โขนถูกนำมาใช้ในการเรียนรู้วัฒนธรรมนั้น เนื่องจากโขนเป็นเรื่องราวที่บรรจุเอาประเด็นด้านวัฒนธรรมเอาไว้มาก ทั้งในด้านการเมือง การปกครอง ลำดับการบังคับบัญชา อาวุโส สถาบันพระมหากษัตริย์ ประเพณีในราชสำนัก เรื่องราวในการสั่งสอนศีลธรรม การใช้ความดีชนะความชั่ว ฯลฯ

นอกจากนั้น การที่โขนธรรมศาสตร์ถูกใช้เป็นเครื่องมือการสอนวัฒนธรรม จึงให้ความสำคัญต่อความเป็นโขนแบบอนุรักษ์ ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับโขนกรมศิลปากรในยุคเดียวกันคือยุคของนายเสรี หวังในธรรมแล้ว โขนธรรมศาสตร์จะยังคงยึดคุณค่าความเป็นโขนแบบดั้งเดิมมากกว่า เช่นการมีผู้แสดงหลักเป็นชาย ยังคงเน้นการตรวจพลแบบเดิม ยังเน้นการอ้างอิงธรรมเนียมประเพณีในราชสำนักที่ถูกต้อง มาใช้ในการแสดงโขน

โขนสมัครเล่นยุคใหม่ในรัชกาลที่ 9 ถือกำเนิดจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งเป็นบุคคลที่ริเริ่มจัดตั้งกำหนดแนวคิด คุณค่า กระบวน และรูปแบบของโขนสมัครเล่นไว้ในการฝึกซ้อมโขนธรรมศาสตร์ ได้มีบทบาทสำคัญทั้งบทบาทของผู้ผลิต ผู้สนับสนุน และศิลปิน ที่กำหนดหรือสร้างสรรค์แนวทางของการแสดงเอาไว้อย่างมาก เป็นผู้ที่สร้างอัตลักษณ์ของโขนธรรมศาสตร์ โดยกำหนดแนวคิดด้านต่างๆทั้งในกระบวนการผลิตและการแสดง จนสามารถจะกล่าวได้ว่าโขนธรรมศาสตร์นั้นเป็นโขนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เนื่องจากมีการสร้างผลงาน สร้างอัตลักษณ์ตามแนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ รวมทั้งความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ได้สร้างคุณค่าของโขนธรรมศาสตร์และทำให้โขนธรรมศาสตร์นั้นพยายามเกาะเกี่ยวตัวตนเข้ากับคุณค่าของความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ นั้นเรื่อยมา

การสร้างโขนสมัครเล่นของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้น เป็นจุดกำเนิดของโขนสมัครเล่นในสถาบันต่างๆอีกหลายแห่ง โดยบางสถาบันยังคงนำเอาความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์

ไปใช้ในหลายด้าน ทั้งในด้านของการสืบทอดแนวคิด การสืบทอดสัญญะความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ หรือด้านอื่นๆ อย่างไรก็ตามแม้ว่าสถาบันหลายแห่งจะยังคงให้คุณค่าต่อแนวคิดและคุณค่าของความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์อยู่ หรืออาจต้องการจะรักษากระบวนการและรูปแบบของโขนที่ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้สร้างไว้เป็นต้นแบบ แต่เมื่อโขนสมัครเล่นเหล่านั้นจัดตั้งอยู่ในองค์กรอื่นๆมีบริบทและปัจจัยแวดล้อมที่แตกต่างกันไป ทำให้การผลิตโขนสมัครเล่นเหล่านั้นจำต้องมีการปรับตัว ปรับเปลี่ยนแนวคิด กระบวนการ รูปแบบ เพื่อให้สอดคล้องกับปัจจัยต่างๆอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งปัจจัยในด้านของคุณสมบัติผู้แสดง ซึ่งเป็นนักเรียนนักศึกษา วัฒนธรรมองค์กรของผู้ผลิต ผู้สนับสนุน เป็นต้น

โขนสมัครเล่นที่นำมาศึกษาในงานวิจัยนี้ เป็นการนำตัวอย่างบางส่วนมาวิเคราะห์ โดยสามารถแสดงให้เห็นถึงผลของปัจจัยแวดล้อมที่มีผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบการแสดง เพื่อที่จะตอบสนองจุดประสงค์ของงานวิจัยที่ต้องการแสดงถึงอิทธิพลของปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการแสดงโขน จึงได้นำเอาโขนสมัครเล่นของ 3 สถาบัน คือโขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง และโขนมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ มาเป็นกรณีตัวอย่าง เนื่องจากผู้จัดตั้งโขนสมัครเล่นทั้ง 3 สถาบันมีความผูกพันกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์อย่างมาก อีกทั้งบางแห่งมีความพยายามที่จะยึดเกี่ยวคุณค่าของความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไว้ในคณะโขนของตนในวิธีการต่างๆกัน อย่างไรก็ตาม แม้จุดเริ่มต้นของโขนสมัครเล่นเหล่านั้นจะถือกำเนิดจากต้นแบบเดียวกัน แต่เมื่ออยู่ภายใต้ปัจจัยแวดล้อมที่ต่างกัน ทั้งในด้านของวัฒนธรรมองค์กร คุณสมบัติของผู้แสดง องค์กรที่สนับสนุน ฯลฯ ทำให้การผลิตโขนนั้นมีความแตกต่างและแตกต่างไปจากต้นกำเนิดดั้งเดิม

แม้แต่โขนธรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นโขนที่เป็นต้นตำรับของโขนสมัครเล่นอื่นๆ และพยายามที่จะรักษาสืบทอดแนวคิดของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เอาไว้อย่างเหนียวแน่น ก็ยังไม่สามารถจะคงแนวคิด กระบวนการและรูปแบบดั้งเดิมในช่วงสมัยของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ได้ แต่มีการเปลี่ยนแปลงหลายประการ เช่น การคัดเลือกตัวนักแสดงซึ่งมีคุณสมบัติแตกต่างจากแนวคิดดั้งเดิมของม.ร.ว.คึกฤทธิ์อย่างมาก เนื่องจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ย้ายนักศึกษาไปเรียนที่รังสิตทำให้จำนวนนักแสดงน้อยลง จึงลดความเข้มงวดในการคัดเลือกนักแสดง การกำหนดบทบาทของนักแสดง ตลอดจนผลต่อการนำเอานักศึกษาจากสถาบันอื่นมาร่วมฝึกซ้อมและแสดงจำนวนมาก มีการเปลี่ยนแปลงแนวคิดเดิมว่าโขนเป็นการแสดงของผู้ชาย แม้แต่ตัวนางก็ยังแสดงโดยผู้ชาย แต่ในยุคใหม่ โขนธรรมศาสตร์มีการนำนักศึกษาหญิงมาแสดงมากขึ้นแม้แต่ตัวยักษ์และตัวลิง นอกจากนั้น การเปลี่ยนแปลงยังเกิดขึ้นในด้านของจุดประสงค์ คุณค่า ของการเป็นโขนสมัครเล่นที่สำคัญ โดยมีนักศึกษาที่เรียนด้านนาฏศิลป์เพื่อยึดเป็นอาชีพมาร่วมฝึกซ้อมอีกด้วย ทำให้จุดประสงค์ดั้งเดิมของโขนสมัครเล่นเปลี่ยนแปลงไปมาก

ตารางที่ 6.5

แสดงการเปลี่ยนแปลงของปัจจัย แนวคิด และกระบวนการของโขนธรรมศาสตร์ในยุคต่างๆ

	ยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์	ยุคหลังม.ร.ว.คึกฤทธิ์	ยุคชุมนุมโขนธรรมศาสตร์
	ปัจจัยสำคัญที่มีผล		
การสืบทอด แนวคิดของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์	- ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นทั้งผู้ผลิต ผู้กำกับ ศิลปิน ผู้สนับสนุน	-สถาบันที่เกิดขึ้นจากม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาเป็นผู้สนับสนุน(สถาบันไทยคดีฯและมูลนิธิคึกฤทธิ์) -มีบุคลากรที่เป็นศิษย์เก่าของโขนธรรมศาสตร์แต่เดิมมาร่วมจัดงานแสดง	- เปลี่ยนสังกัดมาอยู่ภายใต้กองกิจการนักศึกษา ขาดการสนับสนุนจากสถาบันเดิมที่เกี่ยวข้องกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์มาแต่เดิม
ปัจจัยอื่นที่มีผลสำคัญ	- คุณลักษณะของนักศึกษาธรรมศาสตร์ - ครูผู้สอน - มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์	- คุณลักษณะของนักศึกษาธรรมศาสตร์ - ครูผู้สอนไม่ได้เป็นผู้เชี่ยวชาญหลากหลายด้านแบบ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์แล้ว	- นักศึกษาย้ายไปเรียนที่รังสิต - มีสมาชิกผู้ฝึกซ้อมที่มาจากสถาบันอื่นๆนอกธรรมศาสตร์ - ครูผู้สอนยังเป็นกลุ่มเดิม
	แนวคิด กระบวนการที่สำคัญ		
กรอบคิด การอนุรักษ์	- อนุรักษ์รูปแบบของกว่ากรมศิลป์แบบดั้งเดิม ซึ่งแตกต่างจากกรมศิลป์ในยุคใหม่ (สมัย อ.เสรี หวังในธรรม) - มีแนวคิดว่าโขนเป็นเรื่องของผู้ชาย จึงให้เพศหญิงมีบทบาทน้อยกว่า	- ยังคงการอนุรักษ์ความเป็นม.ร.ว.คึกฤทธิ์ทั้งแนวคิด และรูปแบบ	- ลดความเคร่งครัดจากยุคเดิมทั้งแนวคิด และรูปแบบ เช่น เรื่องข้อจำกัดทางเพศ ปรัชญาของความเป็นโขนสมัครเล่น กระบวนการคัดเลือกผู้แสดง
การสอน	- การฝึกเพื่อให้รู้วัฒนธรรมไทยเป็นหลัก ไม่ใช่ให้เป็นนักแสดง	- ขาดครูสอนที่เข้าใจวัฒนธรรมหลายด้านและไม่ได้ฝึกสอนในสภาพแวดล้อมของวัฒนธรรมไทยอย่างเข้มข้นเช่นเดิม	- ขาดครูสอนที่เข้าใจวัฒนธรรมหลายด้านและไม่ได้ฝึกสอนในสภาพแวดล้อมของวัฒนธรรมไทยเช่นเดิม

ตารางที่ 6.5 (ต่อ)

แสดงการเปลี่ยนแปลงของปัจจัย แนวคิด และกระบวนการของโขนธรรมศาสตร์ในยุคต่างๆ(ต่อ)

	ยุคของม.ร.ว.คึกฤทธิ์	ยุคหลังม.ร.ว.คึกฤทธิ์	ยุคชุมนุมโขนธรรมศาสตร์
ปัจจัยด้านบุคคล/สถาบัน	ม.ร.ว.คึกฤทธิ์เป็นศูนย์กลางทุกสิ่ง ทั้งแนวคิด การผลิต การอุปถัมภ์ ศิลปิน	แนวคิดของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ยังคงส่งผ่านสถาบันที่เกี่ยวข้อง	-ผู้อุปถัมภ์เปลี่ยนแปลงจากสถาบันที่เกี่ยวข้องกับม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มาเป็นมหาวิทยาลัยแทน -นักศึกษาย้ายไปเรียนรังสิตมาก -มีนักศึกษาจากหลายสถาบัน รวมทั้งวิทยาลัยนาฏศิลปมาฝึกซ้อม
การฝึกซ้อม	การฝึกสอนแบบรวบรัด	การฝึกสอนแบบรวบรัด	การฝึกสอนแบบรวบรัด
	สอนวัฒนธรรมการเมือง จารีตราชสำนักหลายแบบ	สอนวัฒนธรรม การปกครอง การเมือง จารีตราชสำนักไม่ได้เท่าเทียมกับ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์	สอนวัฒนธรรม การปกครอง การเมือง จารีตราชสำนักไม่ได้เท่าเทียมกับ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์
	ครูเป็นผู้เลือกบทบาทให้นักแสดง	ครูเป็นผู้เลือกบทบาทให้นักแสดง	นักศึกษามักเลือกบทบาทเองโดยมีครูแนะนำ
รูปแบบ	การออกกราว แบบดั้งเดิม ใช้ระยะเวลานาน มีการรำเดี่ยวเพลงหน้าพาทย์ปฐม	การออกกราวแบบดั้งเดิม	การออกกราว แบบดั้งเดิม
	ตัวแสดงหลักเป็นนักศึกษาเป็นชาย ใช้ชายเป็นตัวนาง	ตัวแสดงหลักเป็นนักศึกษาเป็นชาย ยังคงใช้ชาย เป็นตัวนาง	การแสดงระยะหลังเริ่มใช้ตัวนางเป็นผู้หญิง ผู้หญิงเป็นยักษ์ ลิงได้มากขึ้น
สรุปประเด็นสำคัญด้านแนวคิด	โขนธรรมศาสตร์ คือ โขนของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เพราะม.ร.ว.คึกฤทธิ์มีบทบาทสูง ทั้งแนวคิด รูปแบบการแสดง วาระการแสดง	ความเป็นโขนม.ร.ว.คึกฤทธิ์ยังคงสืบทอดผ่านสถาบันองค์กร บุคลากรที่เคยเกี่ยวข้อง แต่ก็มีบางอย่างเปลี่ยนไป เพราะยังทดแทน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ไม่สมบูรณ์ โดยเฉพาะครูผู้สอน	ความเป็นโขน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์น้อยลงมาก ความเป็นโขนธรรมศาสตร์และโขนสมัครเล่นผิดเพี้ยนไปมาก

บทที่ 7

โขนเฉลิมกรุง

โขนเฉลิมกรุงเป็นตัวอย่างที่ดีของการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัว มีการนำเสนอและแนวคิดในการสร้างงานในแนวใหม่ที่แตกต่างไปจากโขนอื่นๆ แต่ก็ยังคงแนวคิดด้านการอนุรักษ์ไว้ในเวลาเดียวกัน อีกทั้งยังมีวัตถุประสงค์ที่หลากหลาย โจทย์ที่กำหนดไว้บางส่วนมีความสอดคล้องกัน บางส่วนก็ไม่สอดคล้องกัน จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจในการนำมาเป็นตัวอย่างในการศึกษา

โขนเฉลิมกรุงกำหนดกลุ่มเป้าหมายนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติเป็นหลัก โดยมีกลุ่มคนไทยที่สนใจวัฒนธรรมเป็นกลุ่มเป้าหมายรอง การที่ต้องทำการแสดงให้กับกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย 2 กลุ่ม ที่มีความแตกต่างกันได้ชมพร้อมกัน การกำหนดแนวคิดในการสร้างความแปลกใหม่และการอนุรักษ์ไปพร้อมกัน การสร้างงานแสดงที่สื่อสารถึงการเทอดพระเกียรติสถาบันพระมหากษัตริย์แต่ก็ต้องสื่อสารให้กับชาวต่างชาติซึ่งไม่คุ้นเคยเรื่องราวเหล่านี้ไปด้วย เป็นสิ่งที่ท้าทายต่อผู้สร้างสรรค์งานแสดงมาก ดังที่จะกล่าวถึงในรายละเอียดต่อไป

7.1 ประวัติความเป็นมา

โรงละครศาลาเฉลิมกรุงนั้น เดิมทีเป็นโรงมหสพสำหรับใช้ในการฉายภาพยนตร์ตามพระประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) ที่ต้องการให้มีโรงมหรสพสำหรับประชาชนทั่วไปไว้พักผ่อนหย่อนใจ จึงได้สร้างศาลาเฉลิมกรุงขึ้น แล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ.2476 โดยพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์ (มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง, 2556ข)

แม้ว่าศาลาเฉลิมกรุงจะเริ่มต้นจากการใช้เป็นโรงภาพยนตร์ แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนการใช้งานจนมาเป็นโรงละครในปี 2536 ซึ่งในปีนั้น โขนเฉลิมกรุงได้เปิดการแสดงครั้งแรกในชื่อโขนจินตนฤมิตร และนำเอาเทคนิคสมัยใหม่แสง สี เสียง ซึ่งนำเข้าจากต่างประเทศ(อเมริกาและอิตาลี) มาใช้ในการแสดง โดยมานิต รัตนสุวรรณ กรรมการผู้จัดการบริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์ในขณะนั้นเป็น ผู้กำหนด รูปแบบการแสดงในภาพรวม ได้กล่าวถึงแนวคิดในการจัดสร้างว่า “ต้องการให้ศาลาเฉลิมกรุงเป็นโรงละครที่ชาวต่างชาติจะเข้ามาชมมีความรู้สึกว่าโรงมหรสพในระดับสูงของประเทศที่จะต้องให้การเคารพและให้เกียรติในสถานที่ แต่งตัวดีๆ เช่นใส่สูทหรือแต่งตัวเต็มยศเพื่อเข้าไปชมในทำนองเดียวกับการชมละครในบอร์ดเวย์” (ผู้จัดการ, 2534ข) ช่วงนั้นได้วางกลุ่มเป้าหมายไว้ประเภทคือ คนไทยที่มีความสนใจในการแสดงโขนกับกลุ่มนักท่องเที่ยวชาวยุโรป และมีการแบ่งรอบของการจัดการแสดงไว้เป็น 2 รอบด้วยกันคือรอบการแสดงของคนไทยและรอบของคนต่างชาติ

การแสดงโขนเฉลิมกรุงในครั้งนั้น มีรูปแบบที่สร้างโขนให้เกิดความบันเทิงกว่าเดิม เช่น การใช้เทคโนโลยีต่างๆ เทคนิคแสงสี เสียงมีการสื่อสารเป็นภาษาอังกฤษ นำเสนอเรื่องราวที่กระชับ ซึ่งแนวคิดนี้ยังคงใช้อยู่ในการแสดงโขนเฉลิมกรุงในปัจจุบัน

เมื่อเริ่มดำเนินการ มีการคาดว่าการแสดงโขนจินตนฤมิตรจะต้องใช้เวลา 5 ปี จึงจะคืนทุน โดยการแสดงครั้งแรกจะเป็นการแสดงรามเกียรติ์โดยเริ่มตั้งแต่นาราณ์ปราบนนทุก จนถึงสีดาลุยไฟ โดย

แบ่งการแสดงแต่ละตอนเป็นคนละรอบกัน แสดงตอนละ 2 ชั่วโมง เมื่อครบ3 เดือนก็จะเห็นครบ 12 ฉาก (สุมิตรา จันทร์เงา, 2536, น.82) แต่หลังจากดำเนินการไปแล้วพบว่าไม่ประสบความสำเร็จ โดยสามารถเปิดการแสดงได้เพียงเวลา 1 ปี เท่านั้น

หลังจากนั้นในปี 2548 จึงได้จัดให้มีการจัดการแสดงโขนเฉลิมกรุงขึ้นมาใหม่ และแสดงต่อเนื่องมา โดยมีการเปลี่ยนตอนต่างๆดังนี้

เดือนธันวาคม 2548 ถึง 1 กรกฎาคม 2549 ตอนพระจักราวตาร โดยมีผู้กำกับคือ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

20 กค. 2549 ถึง 3 กค. 2553 หนุมานชาญกำแหง ผู้กำกับคือ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

15 กค. 2553 ถึง 2556 การแสดง หนุมาน ข้าราชบริพารพระจักรี ในโอกาสครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี ผู้กำกับคือ เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์

2 กค. 2556 ถึง ปัจจุบัน การแสดงเรื่อง หนุมาน กำกับโดย ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ในโอกาสครบรอบ 84 ปี ศาลาเฉลิมกรุง

จากความเป็นมาเหล่านี้ ทำให้การแสดงโขนเฉลิมกรุงถูกกำหนดให้เป็นความบันเทิงที่มีความร่วมสมัย และมีความอนุรักษ์ไปพร้อมกัน มุ่งเน้นการออกแบบการแสดงเพื่อกลุ่มผู้ชมหลักคือนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ สามารถสื่อสารให้ต่างชาติเข้าใจ มีความกระชับ แต่ก็ยังคงให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์จารีตของโขน และยังคงมีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นโรงมหรสพที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์อีกด้วย

ประเด็นเหล่านี้เป็นแนวทางที่ชัดเจน ซึ่งกำหนดรูปแบบของโขนเฉลิมกรุงตลอดมา

7.2 พัฒนาการของแนวคิดและรูปแบบ

เนื่องจากโขนเฉลิมกรุงจัดการแสดงที่มุ่งเน้นกลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติเป็นกลุ่มหลัก ประกอบกับการมีนโยบายที่จะสร้างสรรค์งานแสดงโขนแบบใหม่ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้โขนเฉลิมกรุงมีรูปแบบแตกต่างไปจากโขนอื่นๆ

อย่างไรก็ตาม ข้อมูลจำนวนหนึ่งแสดงให้เห็นว่า รูปแบบบางประการของโขนเฉลิมกรุงนั้นได้มีการจัดทำมาแล้วในอดีต เป็นไปได้ที่โขนเฉลิมกรุงจะนำมา ประยุกต์ใช้ในการสร้างงานต่อมา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การจัดแสดงโขนสำหรับชาวต่างประเทศ ซึ่งไม่คุ้นเคยต่อการชมโขนมากนัก จึงออกแบบการแสดงให้มีการสื่อสารโดยท่าทาง ภาพ ดนตรี ฯลฯ มากกว่าจะใช้ภาษา อีกทั้งยังมีความกระชับ นำเสนอในระยะเวลาไม่นาน และใช้เทคนิคพิเศษเพื่อสร้างให้เห็นภาพชัดขึ้น ซึ่งมีรูปแบบคล้ายกันกับโขนเฉลิมกรุง

7.2.1 นโยบายเกี่ยวกับการแสดงให้กลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติ

การออกแบบการแสดงสำหรับกลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติมีมาตั้งแต่การนำเอาโขนมาใช้รับรองราชอาคันตุกะแล้ว ยังปรากฏว่าการแสดงในโรงละครของกรมศิลปากรก็ยังมีการคำนึงถึงกลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติด้วย โดยมีการระบุในเอกสารบทโขนฯ รวมรวมจัดพิมพ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ว่า ”ทั้งการจัดแสดงชุดและตอนนั้นๆก็ได้พยายามที่จะปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมแก่กาลสมัยที่จะดูชมกันได้ ทั้งชาวไทย และชาวต่างประเทศ จึงได้ตัดทอนและเปลี่ยนแปลงแก้ไขไปจากที่มีไปจากที่นิยมเล่นกันมาแต่ก่อนบ้าง” (กรมศิลปากร, 2506, น.18)

อย่างไรก็ตาม การแสดงในช่วงนั้น แม้จะให้ความสำคัญกับชาวต่างชาติแต่ก็มิได้มีการจัดการแสดงที่มีรูปแบบเฉพาะสำหรับชาวต่างชาติแต่อย่างใด

แต่ในภายหลัง รัฐบาลก็มีแนวคิดในการจัดสร้างการแสดงนาฏศิลป์ให้ชาวต่างชาติทั่วไปได้ชมโดยเฉพาะ ดังที่ปรากฏในหนังสือเลขที่ /2490 ลงวันที่ กค. 2496 ของกรมศิลปากรเรื่อง “การจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยต้อนรับชาวต่างประเทศ” โดยได้ระบุไว้ว่า “ภายหลังสงครามมีนักธุรกิจและนักท่องเที่ยวต่างประเทศมามาก ต้องการชมนาฏศิลป์ไทย จึงควรมีการจัดให้ชมการแสดงใช้แสดงชุดละไม่เกิน 15 นาที ประมาณ 4 ชุด ใช้เวลา 30 นาที ถึง 1 ชั่วโมง มีค่าใช้จ่ายตามจำนวนคนชมและสถานที่ในการแสดง” (กรมศิลปากร, 2496)

จะเห็นได้ว่า ในครั้งนั้นกรมศิลปากรเริ่มมีแนวคิดเกี่ยวกับการจัดแสดงให้ต่างชาติโดยเฉพาะแล้ว โดยเป็นชาวต่างชาติทั่วไป มิใช่ราชอาคันตุกะดังเช่นก่อน กำหนดรูปแบบการแสดงให้มีความกระชับ ใช้เวลาน้อยกว่าปกติ

หลังจากนั้น ยังปรากฏว่ามีการนำเอาโขนมาแสดงที่สนามหญ้าในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกลุ่มเป้าหมายหลักคือนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่เข้าชมแหล่งท่องเที่ยวต่างๆในบริเวณนั้น เป็นการแสดงที่ออกแบบสำหรับกลุ่มนี้ โดยมีความกระชับ เข้าใจง่าย แสดงเป็นเวลาสั้นๆ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

นอกจากนั้น กรมศิลปากรยังได้มีโอกาสไปแสดงโขนในต่างประเทศหลายครั้ง แต่ละครั้งจึงต้องมีการปรับเปลี่ยนให้ชาวต่างชาติมีความเข้าใจ ซึ่งรูปแบบเหล่านี้ได้มีการสั่งสมอยู่ในองค์กร แต่อาจนำเอามาใช้เฉพาะกิจเมื่อมีวาระที่เหมาะสม

7.2.2 อิทธิพลจากการแสดงโขนกรมศิลปากรที่มีผลต่อรูปแบบโขนเฉลิมกรุง

เนื่องจากการจัดสร้างโขนเฉลิมกรุงในช่วงปี 2548 อธิบดีของกรมศิลปากรคือ นายอารักษ์ สังหิตกุล ได้มาเป็นคณะกรรมการ ได้นำเอาบุคลากรของกรมศิลปากรมาออกแบบงานแสดง จึงมีการนำแนวคิดในการสร้างบทโขนในอดีตที่กรมศิลปากรเคยทำมาและเหมาะสมกับโจทย์ของโขนเฉลิมกรุงมาใช้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บทโขนที่เคยใช้ในการต้อนรับราชอาคันตุกะมีความกระชับ สามารถเล่าเรื่องรามเกียรติ์ให้เข้าใจได้ง่ายโดยผู้ชมไม่จำเป็นต้องรู้ภาษาไทย (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

การสื่อสารกับผู้ชมชาวต่างชาติที่เคยจัดแสดงในอดีต มีการสื่อสารโดยใช้ภาพ การรำตีบท มากกว่าใช้คำร้อง คำพากย์ เราจึงพบบทโขนที่มีลักษณะที่ให้ความสำคัญกับภาพ เทคนิค ท่าทางของตัวละคร มากกว่าบทกลอน บทพากย์ บทเจรจา ซึ่งมีลักษณะหลายประการที่บ่งชี้ว่าโขนเฉลิมกรุงอาจนำเอาบทโขนเหล่านี้มาเป็นต้นแบบ

ในที่นี้จะขอนำเอาบทโขนที่เคยใช้ในการรับรองราชอาคันตุกะมาเป็นตัวอย่าง โดยเป็นการแสดงโขนตอนนางลอย ที่ใช้ในการรับรองประธานาธิบดี อาร์เจนตินา และภรรยา ในปี 2504 ซึ่งจะเห็นว่ามีความคล้ายคลึงกับโขนเฉลิมกรุงหลายประการ

7.2.2.1 บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย

(จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดี อาร์เจนตินา และภรรยา)

ตัวอย่างนี้เป็นโขนตอนนางลอยที่จัดขึ้นในการต้อนรับฯพณฯ ประธานาธิบดี อาร์เจนตินา และภรรยา ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตร ในปี 2504 แสดงถึงการพยายามจะสื่อสารกับผู้ชมต่างชาติ โดยใช้ภาพมากกว่าสื่อโดยนาฏลักษณ์ หรือจากภาษา สังเกตได้จากการอธิบายเทคนิค แสง เสียง เอาไว้ชัดเจนและให้ความสำคัญกับสิ่งเหล่านี้มาก ดังจะได้ยกมาบางส่วนดังนี้

การเปิดฉาก อธิบายว่า

“มีเครื่องประกอบการแสดง (เครื่องโรง) (เตียงทองใหญ่ 1 ตัว โต๊ะทองเล็ก วางเครื่องราชูปโภค 1 ตัว เครื่องราชูปโภค 1 ชุด หมอนอิง 1 ใบ)“

- *เวลาในท้องเรื่องเป็นเวลาบ่าย ทศกัณฐ์ทรงพระสำราญ (หมากรุก) กับตลกยักษ์ นางเบญจกายแปลงออก รำร่ายไปหาทศกัณฐ์ แล้วไล่ตลกยักษ์เข้าโรง ลุกลงจากเตียง เข้าไป ทำท่าเกี่ยว พาราสี (ปี่พาทย์ทำเพลงโอ้โลมฉิ่ง)*

- ทศกัณฐ์ทำท่าเกี้ยวนางเบญจกาย ซึ่งเข้าใจผิด นางเบญจกายอดสูหมู่นางกำนัลที่หมอบเฝ้าอยู่ ทศกัณฐ์มิยอมปลงใจเชื่อ เข้าเลียมโลมอยู่พักวัน ในทีสุดนางเบญจกายแปลงคืนร่างเดิม (ปี่พาทย์ทำเพลงรัว)

“นางเบญจกายตัวแปลงเข้าโรง เบญจกายจริงออกมาสวนกัน แล้วทรุดตัวนั่งหมอบเฝ้าอยู่ตรงหน้าทศกัณฐ์”

จะเห็นได้ว่าบทโขนทั้งหมดนี้อธิบายเป็นบทให้ตัวละครทำท่า acting ตามเพลงที่บรรเลงไป โดยไม่มีการระบุบทขับร้อง บทพากย์ บทเจรจาเลย แต่ใช้แสดงให้เห็นท่าทาง เพลง และภาพเท่านั้น

แล้วหลังจากนั้นจึงเป็นบทร้องเพลงจีนเข็มเล็ก

“เมื่อนั้น ทศกัณฐ์ตกตะลึงแล้วจึงว่า ไม่ทันคิดผิดจริงเจียวนัดดา อย่าถือสาโทษเลยหนาลุงตาลาย สู้แข็งขืนยืนเก้อเพ้อตรัส แม้นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย เร่งผันผายรีบไปให้ทันการ”

หลังจากนั้นก็อธิบาย acting ของตัวละครไว้ชัดเจน ว่าทำอะไร เข้าออกโรงตรงไหน ในบทโขนอธิบายฉากไว้ละเอียดกว่าบทโขนทั่วไป เช่น

“เปลี่ยนเป็นฉากเขาเหมติรันซึ่งตั้งอยู่ริมฝั่งคงคา ถ้าสามารถทำให้มองเห็นน้ำกระเพื่อมเป็นละลอกได้ยิ่งดี ควรขียนให้เห็นพลับพลาพระรามอยู่ไกลๆ จัดทำแพเลื่อนสำหรับให้นางเบญจกายนอน”

นอกจากจะสื่อสารด้วยภาพแล้ว ในบทโขนยังมีการระบุถึงรายละเอียดในการสื่อสารด้วยเสียงธรรมชาติด้วย และมีการใช้เทคนิคเช่น การแทรกเสียงต่างๆ (sound effect)ใช้แสงไฟ ใช้กลจักร (แพเลื่อนได้ ให้นางเบญจกายนอนลอยเข้ามา)

แทรกเสียงไก่ขัน นกร้อง สัตว์ป่าต่างๆ แสดงถึงบรรยากาศใกล้รุ่ง

“ดวงดาวต่างๆ ซึ่งทอแสงอยู่บนฟากฟ้า ค่อยๆดับลงไปทีละน้อยๆ (ขอให้เจ้าหน้าที่ไฟให้แสงให้ถูกต้องตามมโนภาพด้วย) ตอนพระรามกอดนางสีดา (ปลอม) ระบุว่าขอให้ฉากไฟไปที่พระรามกับนางสีดา”

ส่วนตอนพระรามเห็นนางสีดาและมีบทโศก (ซึ่งบทโขนทั่วไปจะมีบทพากย์หรือเจรจาอยู่ยาว)แต่ในบทนี้ให้ใช้ acting แทน โดยเขียนว่า “ให้พระรามแสดงบทโศกแทนคำร้อง”

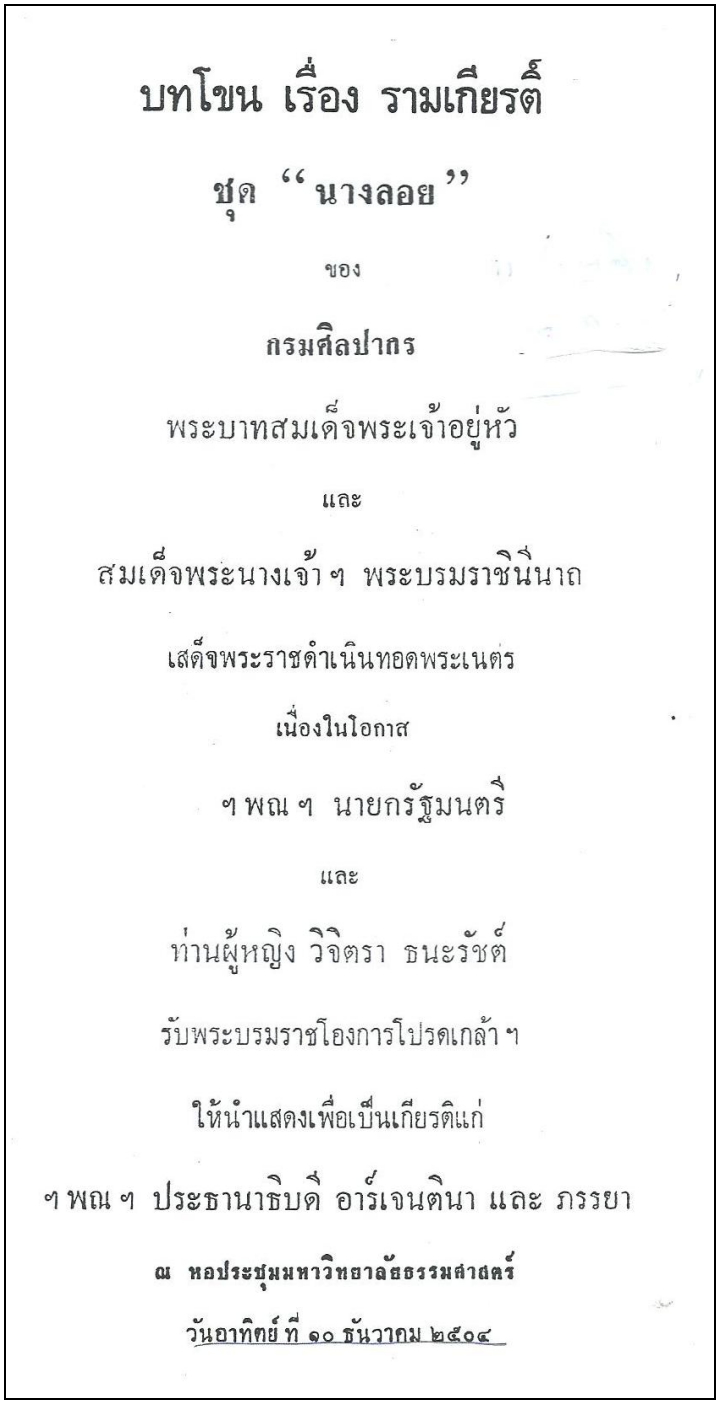
ส่วนตอนจับนางนั้น ไม่มีบทร้อง พากย์ เจรจา แต่เขียนอธิบายการแสดงไว้ว่า

“ให้ไล่จับกันตามบทบาทของนาฏศิลป์ ในตอนนี้ไฟควรจับตัวหนุมานและเบญจายให้ดีพอจับได้ ปี่พาทย์ทำเพลง พาเบญจกายเข้าโรง สมมติว่าไปเฝ้าพระราม”

(กรมศิลปากร, 2504, น.7-12)

จะเห็นได้ว่า บทโขนนี้ให้ความสำคัญกับภาพมาก มีการใช้ภาพเป็นตัวเล่าเรื่อง สื่อสาร และมีเทคนิคเสียง (sound effect) ลดความสำคัญของการเล่าเรื่องโดยการพากย์ เจรจา การขับร้องลง

เป็นที่น่าสังเกตว่า บทโขนสำหรับการรับราชอาคันตุกะชาวต่างชาติ ที่มีการใช้ภาพบรรยายแทนการร้องและพากย์เช่นนี้ อาจมีส่วนสำคัญในการนำมาเป็นต้นแบบสำหรับการแสดงในยุคใหม่ โดยเห็นชัดเจนในโขนเฉลิมกรุง ซึ่งเป็นการแสดงที่ออกแบบให้ชาวต่างชาติชม โดยมีผู้กำกับจากกรมศิลปากร ซึ่งได้รับอิทธิพลจากบทโขนของกรมศิลปากรมาปรับใช้ในโขนเฉลิมกรุง



บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์

ชุด "นางลอย"

ของ

กรมศิลปากร

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

และ

สมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ

เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตร

เนื่องในโอกาส

ฯ พณ ฯ นายกรัฐมนตรี

และ

ท่านผู้หญิง วิจิตรา ธนะรัชต์

รับพระบรมราชโองการโปรดเกล้า ฯ

ให้นำแสดงเพื่อเป็นเกียรติแก่

ฯ พณ ฯ ประธานาธิบดี อาร์เจนตินา และ ภรรยา

ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

วันอาทิตย์ที่ ๑๐ ธันวาคม ๒๕๐๔

ภาพที่ 7.1 บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย (จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา)

จาก กรมศิลปากร. (2504). *บทโขน ตอนนางลอย ของกรมศิลปากร พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตร.* ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์

ชุด

"นางลอย"

ประพันธ์ สุคนธชาติ

เรียบเรียง

ฉากที่ ๑ เป็นม่านทึง สมมติเป็นฉากท้องพระโรงฝ่ายในแห่งกรุงลงกา เครื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง (เครื่องโรง) ในฉากนี้ มีเตียงทองใหญ่ ๑ ตัว โต๊ะทองเล็กใช้สำหรับวางเครื่องราชูปโภค ๑ ตัว เครื่องราชูปโภค ๑ ที่ (ชุด) หมอนอิง ๑ ใบ

ตัวละคอน มีนางกำนัลถวายงานพัด ๑ ถวายงานแซ่ ๑ และมีนางกำนัลหมอบเฝ้าตามตำแหน่งที่ พอสมควร

— สมมติเป็นเวลาบ่าย —

— บีพาทย์ ทำเพลง วา —

— เปิดม่านใหญ่หน้าเวที —

— ทศกัณฐ์ประทับอยู่บนพระราชอาสน์ —

— ท่ามกลางนางกำนัลหมอบเฝ้าตามตำแหน่งที่ —

— จบ เพลงวา เปลี่ยนเป็น เพลงฉิ่ง —

— ทศกัณฐ์ทรงพระสำราญ (หมากรุก) กับ ตลกยักษ์ —

— นางเบญกายตัวแปลงออก —

ภาพที่ 7.1 (ต่อ) บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย (จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา)

— รำร่ายเข้าไปหาทศกัณฐ์ จนกระทั่งทศกัณฐ์เห็น —

— คิดว่าเป็นนางสีดา เล่นกวนมุกพอสมควร —

— แล้วไล่ตลกยักษ์เข้าโรง ลุกลงจากเตียง เข้าไป —

— เกี้ยวพาราสีนางเบญกาย —

— บี้พาทย์ ทำเพลง โอ้โลมฉิ่ง —

— ทศกัณฐ์แสดงบทท่าทางเกี้ยวนางเบญกาย ซึ่งเข้าใจผิดคิดว่าเป็นนางสีดาพอสมควร —

— นางเบญกายแปลงแสนที่จะอดสูหมู่นางกำนัลที่หมอบเฝ้าอยู่ —

— ได้พยายามชี้แจงบอกว่าตนมิใช่นางสีดา —

— ทศกัณฐ์ก็มิยอมตกลงปลงใจเชื่อ เข้าเลียมโลมอยู่พักวัน —

— ในที่สุดนางเบญกายแปลงก็กลับกลายคืนร่าง —

— เป็นนางเบญกายตัวเดิม —

— บี้พาทย์ ทำเพลง รัว —

— นางเบญกายตัวแปลงเข้าโรง —

— นางเบญกายตัวจริงวิ่งสวนออกมาทางเดียวกัน แล้วทรุดตัวลงนั่งหมอบเฝ้าอยู่ตรงหน้าทศกัณฐ์ —

ร้องเพลง จีนขิมเล็ก

๏ เมื่อนั้น ทศกัณฐ์ตกตะลึงแล้วจึงว่า
ไม่ทันคิดผิดจริงเจียวนัดดา อย่าถือโทษเลยหนาลุงตาลาย
สู้แข็งขืนยืนเกี้อเพื้อดรัส แม้นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย
เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย เร่งผันผายรีบไปให้ทันการ ฯ

ร้องเพลง เชิดฉิ่ง

๏ เมื่อนั้น เบญกายรับราชบรรหาร
ออกจากพระโรงรัตน์ชัชวาล เหาะข้ามชลธารผ่านมา ฯ

— บี้พาทย์ ทำเพลง เชิดฉิ่ง แล้วเชิดกลอง —

— ทศกัณฐ์ และ นางเบญกาย เข้าโรงคนละด้าน —

ภาพที่ 7.1 (ต่อ) บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย (จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา)

— ปิดม่านเล็ก —

— นางเบญกายออกรำท่าเชิดหน้าม่าน แล้วเข้าโรง —

— เปิดม่านหน้าเวที —

เปลี่ยนเป็นฉากเขาเหมติรันซึ่งตั้งอยู่ริมฝั่งคงคา ถ้าสามารถทำให้มองเห็นน้ำกระเพื่อมเป็นละลอกได้ก็ยิ่งดี และควรเขียนให้เห็นพลับพลาพระรามอยู่ไกล ๆ จัดทำแพเลื่อนสำหรับนางเบญกายนอน

— สมมุติเป็นเวลาย่ำรุ่ง —

— บีพาหย์ ทำเพลง เชิด —

— แล้วเปลี่ยนเป็นเพลง ตระนิมิต —

— นางเบญกายร่ายรำทำท่าในเพลงตระนิมิต —

— แปลงร่างให้เหมือนอย่างนางสีดา —

— ท้ายเพลงตระนิมิต "รัว" นางเบญกายเข้าโรง —

— นางเบญกายแปลงออกทางเดียวกัน —

— บีพาหย์ ทำเพลง โล้ —

— นางเบญกายตัวแปลงลงไปนอนที่แพเลื่อน สมมติว่าเป็นกระแสน้ำ แล้วค่อย ๆ เลื่อนหายลับ —

— เข้าโรงไป —

— ปิดม่าน —

จบฉากที่ ๑

ฉากที่ ๒ เป็นม่านทึ้งเช่นเดียวกับฉากที่ ๑ แต่เขียนเป็นพลับพลาของพระราม *(ภายใน)* เครื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง มี เตียงทองใหญ่ ๑ ตัว เตียงทองเล็ก ๑ ตัว หมอนอิง ๒ ใบ

ละคอน มี พระราม พระลักษณ์ พิเภก พญาวานร สิบแปดมงกุฎ ฯ ล ฯ

ภาพที่ 7.1 (ต่อ) บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย (จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา)

— สมมติเป็นเวลาใกล้รุ่งอรุณ —

— บีพาหย์ ทำเพลง ช้าบี่ (ระมัง) —

— เปิดม่าน —

สมมติเป็นฉากภายในพลับพลาพระราม พระราม พระลักษณ์ บรรทมอยู่บนพระแท่นบรรจถรณ์

ในเพลงนี้แทรกเสียงไก่ขัน นกร้อง หรือเสียงสัตว์ป่าต่าง ๆ ให้เข้ากับจังหวะของดนตรี แสดงถึงบรรยากาศในตอนใกล้รุ่ง

มองเห็นดวงดาวต่าง ๆ ซึ่งทอแสงอยู่บนฟ้ากฟ้า ค่อย ๆ ดับลงไปทีละน้อย ๆ *(ขอให้เจ้าหน้าที่ไฟให้แสงให้ถูกต้องตามมโนภาพด้วยจะดียิ่ง)*

— บีพาหย์ ทำเพลง หรุ่ม —

— พระราม พระลักษณ์ บรรทมตื่น เผยพระแกลแลดูธรรมชาติในยามเช้า —

ร้องเพลง ร่าย

◎ จึงดำรัสตรัสชวนอนุชา ลงจากพลับพลาผายผัน
พร้อมพวกกระบี่นั่นนั้น จรจรัลไปยังผั่งนที ฯ (ทวน)

— พิเภก พระยาวานร สิบแปดมงกุฎ ลิงเชิญเครื่อง —

— สี่เสนายักษ์ตามพิเภกออก —

— บีพาหย์ ทำเพลง เต่าเห่ —

ร้องเพลง เต่าเห่

◎ งามสรรพ งามกระบวนคั่งคับแถวถี่
สองกษัตริย์เสด็จจรลี ไปสรงวารีเล่นเย็นเย็น
ลิงหลามตามเสด็จเห็น เป็นหมวดเป็นหมู่ดูน่าชม
บ้างหาเหาบ้างเกาหู บ้างจับเล็นดูแล้วเด็ดดม
บ้างเล่นไล่ขึ้นไม้หม่ บ้างโลดบ้างล้มระเริงใจ

ภาพที่ 7.1 (ต่อ) บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย (จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา)

นายหมวดคนหนึ่งจึงร้องห้าม ว่าอย่าชุ่มช่ามซุกซนไป
ว่าแล้วพากันคลาไคล ตามเสด็จไปยังฝั่งนที ฯ

— บี๋พาท์ ทำเพลง เพลงเร็ว —

ในขณะที่พระราม พร้อมด้วยขบวน กำลังร่ายรำทำท่าในลีลาอยู่ในจังหวะเพลงเร็วนั้น ให้เปลี่ยนฉากพลับพลาเป็นฉากท่าฉนวนริมฝั่งคงคา มองเห็นนางเบญกายตัวแปลงมานอนเกยหาดอยู่แล้ว

— บี๋พาท์ ลงลา —

พากย์

๏ พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา ฯ

พากย์ โอ้

๏ ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน ฯ

— บี๋พาท์ ทำเพลง โอด แล้ว ทะวอย —

— พระรามแสดงบทโศกแหนคำร้อง —

— ขอให้ฉายไฟไปที่ พระรามกับนางสีดา —

— พระลักษณ์ พิเภก และบรรดาเหล่าท้าวพญาวานรทั้งหลายต้องแสดงบทโศกด้วย —

— ท้ายเพลง ทะวอย เปลี่ยนเป็นเพลง โอด —

พระรามเงยพระพักตร์เห็นหนุมาน ก็หวนคิดถึงความในอดีตเมื่อครั้งใช้ให้ไปสืบข่าวนางสีดายังเมืองลงกา หนุมานได้ไปทำการเกินคำสั่ง พระรามแสดงบทโกรธหนุมาน

— บี๋พาท์ ทำเพลง คุกพาท์ —

— หนุมานแสดงท่าตกใจ —

ภาพที่ 7.1 (ต่อ) บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย (จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา)

— เมื่อจบเพลงคุกพาหย์ แล้ว บี๋พาหย์ทำเพลง ขวัญอ่อน —

— หนุมานเข้าไปกราบพระบาทพระราม กราบทูลต่าง ๆ ว่านางนี้มิใช่นางสีดา —

— บี๋พาหย์ ทำเพลง แขกลพบุรี ๒ ชั้น —

พระรามแสดงบท เข้าพระทัยเชื่อหนุมานที่ได้กราบทูลชี้แจง แล้วหันมาสั่งสุครีพให้เกณฑ์เหล่าพลลิงจัดทำเชิงตะกอนให้หนุมานพิสูจน์ความเท็จจริง

— สุครีพรับพระราชบัญชา แล้วออกมาสั่งพลลิง —

— พระราม พระลักษณ์ พิเภก เข้าโรง —

— พวกพลลิงยกเชิงตะกอนออกมาตั้งกลางเวที —

— บี๋พาหย์ ทำเพลง พราหมณ์เก็บหัวแหวน —

พวกพลลิงทะยอยกันขนดุ้นฟืนออกมาจากโรง มาวางสุมตรงเชิงตะกอนแล้ว สุครีพจึงมีบัญชาให้ยกศพนางแปลงขึ้นวางบนเชิงตะกอน แล้วก็สั่งให้จุดไฟขึ้นทันที

— บี๋พาหย์ ทำเพลง รัวฉิ่ง —

— นางแปลงแลดงท่าร้อนเมื่อถูกเปลวไฟ แล้วก็เหาะหนี —

นางแปลงเข้าโรง —

— หนุมานเหาะตามไปอย่างกระชั้นชิด —

— หนุมานเข้าโรง —

— บี๋พาหย์ ทำเพลง เชิดนอก —

— ในตอนนี้จะใช้ เดี่ยวบี๋ หรือ ระนาด ก็ได้ —

— นางเบญกายออก หนุมานก็ออกตาม —

— ไล่จับกันตามบทบาทของนาฏศิลป์ —

— ในตอนนี้ ไฟควรจับหนุมานและนางเบญกายให้ดี —

— พอหนุมานจับนางเบญกายได้ บี๋พาหย์ ทำเพลง เดียว —

— หนุมานพานางเบญกายเข้าโรง —

— สมมติว่าพาไปเฝ้าพระราม —

— บี๋ดม่าน —

จบการแสดง

ภาพที่ 7.1 (ต่อ) บทโขน กรมศิลปากร ตอนนางลอย (จัดขึ้นในการต้อนรับ ฯพณฯ ประธานาธิบดีอาร์เจนตินา และภรรยา)

7.2.2.2 เทคนิค รูปแบบในด้านอื่นๆของโขนกรมศิลปากร ที่นำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงโขนเฉลิมกรุง

จากตัวอย่างที่ผ่านมาจะพบว่ารูปแบบของโขนกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับรับรองราชอาคันตุกะชาวต่างชาตินั้น มีลักษณะพิเศษแตกต่างจากโขนโดยทั่วไป เพื่อให้เหมาะสมกับผู้ชม และได้นำไปพัฒนาในโขนเฉลิมกรุงในเวลาต่อมา

นอกเหนือจากโขนที่ใช้รับรองราชอาคันตุกะแล้ว ลักษณะของโขนอื่นๆก็ถูกนำมาใช้ในการแสดงโขนเฉลิมกรุงด้วยเช่นกัน หลายประการเป็นสิ่งที่เคยทำมาแล้วในอดีต แต่ถูกนำมาใช้เฉพาะบางวาระ บางโอกาส โดยคัดเลือกนำเอาลักษณะบางประการที่สอดคล้องกับกรอบแนวคิดของการแสดง มาประกอบและพัฒนาขึ้นจนเป็นอัตลักษณ์โขนเฉลิมกรุงโดยเฉพาะ ตัวอย่างขององค์ประกอบต่างๆที่ถูกนำมาใช้มีดังนี้

<u>รูปแบบการเดินเรื่องที่มีความกระชับ จบภายในตอนเดียว</u>

เนื่องจากชาวต่างชาติไม่คุ้นเคยเรื่องรามเกียรติ์ การนำบางตอนมาแสดงอาจทำให้ไม่เกิดความเข้าใจและอาจใช้เวลานาน

อันที่จริง บทโขนในลักษณะที่สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าว ได้เคยจัดทำแล้วโดยกรมศิลปากรในยุคหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ในยุคของธนิต อยู่โพธิ์ มีบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับกรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ (หรือ ชุดพระรามเดินดง) พศ 2500 ซึ่งเล่าเรื่องรามเกียรติ์โดยย่อภายในเวลาอันสั้น และในบทโขนในยุคของอาจารย์เสรี หวังในธรรม เช่น หนุมานชาญสมร (พศ. 2495) ซึ่งเล่าเรื่องรามเกียรติ์ผ่านเรื่องราวของหนุมาน มีการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในแบบใหม่ที่กระชับขึ้น เป็นต้น

แม้ว่าบทโขนของโขนเฉลิมกรุงจะถูกเขียนขึ้นมาใหม่ แต่ก็พบว่ามีบางส่วนที่คล้ายคลึงกับบทโขนกรมศิลปากรที่เคยมีมาก่อนนี้ โดยการยกเอาตอนหลักของเรื่องรามเกียรติ์มาเล่าเป็นบางส่วน คือ ตอนปราบนนทุก ลักสีดา พระรามได้พลวานร ปราบยักษ์ และคืนนคร ซึ่งเป็นแกนเรื่องหลักของรามเกียรติ์ หากเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในมุมมองของหนุมาน จะเพิ่มตอนกำเนิดหนุมาน เผาลงกา ลวงกล่องดวงใจ แต่ยังคงเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในโครงเรื่องหลักเอาไว้ให้คนดูเข้าใจเช่นเดิม

<u>การเล่าเรื่องเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวในฉากต่างๆ</u>

สำหรับผู้ชมที่ยังไม่มีความคุ้นเคยกับเรื่องรามเกียรติ์ การเล่าเรื่องให้ทราบเป็นวิธีการช่วยให้เข้าใจได้ง่าย ซึ่งโขนกรมศิลปากรได้นำไปใช้บางครั้ง โดยในยุคของอาจารย์เสรี มักจะนำเอาตัวตลกมาใช้เล่าเรื่องขณะคั่นฉาก การเล่าเรื่องให้เยาวชนฟังในระหว่างการแสดงสาธิต ทั้งนี้นอกเหนือจากจะทำให้มีเวลาในการเตรียมฉากและทำให้ผู้ชมมือใหม่ได้เข้าใจแล้ว ยังมีความสำคัญในการเชื่อมต่อเรื่องราวจากฉากก่อนหน้านี้ไปยังฉากต่อไป ซึ่งประเด็นนี้จะมีความสำคัญมากขึ้นเมื่อโขนที่แสดงอยู่นั้นเล่าเรื่องโดยการตัดเรื่องราวในตอนต่างๆมาต่อรวมกัน เช่นโขนทีใช้ตัวละครมาเป็นตัวเดินเรื่อง นอกจากจะช่วยให้คนดูเข้าใจแล้ว ยังช่วยให้ความบันเทิงอีกด้วย (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554, น.172)

สำหรับโขนเฉลิมกรุง มีการเล่าเรื่องเพื่อเชื่อมฉากแต่ละฉากในทำนองเดียวกัน แต่เปลี่ยนไปใช้เทคนิคต่างๆเช่นนำเอาภาพจิตรกรรมฝาผนังมาทำเป็นแอนิเมชั่น ในตอนหนุมานเป็นต้น

การใช้เทคนิคพิเศษในการแสดงโขน

การแสดงโขน เป็นการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีอภินิหารต่างๆอยู่ในเรื่องจำนวนมาก จึงเปิดโอกาสให้มีการใช้เทคนิคต่างๆมากกว่าการแสดงละคร จากการศึกษาข้อมูลในอดีต พบว่าการแสดงโขนมีการใช้เทคนิคต่างๆเท่าที่จะสามารถทำได้ในขณะนั้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งมีการโปรยดอกไม้จากด้านบนของเวที ส่วนการแผลงศรจะมีการใช้ไฟฟ้าให้เกิดเป็นประกาย (เฉลิม เศวตนันท์, 2524, น.21 อ้างถึงใน ธวัชชัย ดุสิตกุล, 2547, น.314) การแสดงของกรมศิลปากร ได้นำเอาเทคนิคต่างๆมาใช้ในโขนและการแสดงอื่นๆหลายครั้ง ตัวอย่างเช่น ฉากของนายโหมด ว่องสวัสดิ์ ตอนหนุมานเผาลงกาที่โรงละครศิลปากร ทำเป็นลูกไฟประทุ มีเปลวไฟใหม่พัดกระพือ ลามเลียยอดปราสาทราชวังจนเหลือแต่โครงไม้ค่อยๆหักพังลงมา (อิทธิพล รัชเวทย์, 2543, น.81) ฉากกุมภกรรณทดน้ำ กุมภกรรณตัวใหญ่ ในน้ำมีปลากระโดดได้ด้วย (ชิตสุภางค์ อังสวานนท์, 2551, น.113)

เทคนิคพิเศษเหล่านี้ได้นำไปใช้มากขึ้นในบทโขนกรมศิลปากรที่แสดงให้ชาวต่างชาติชม โดยการรับรองราชอาคันตุกะต่างๆจะมีการจัดทำบทโดยเฉพาะ มีการสื่อสารโดยใช้ภาพและเทคนิคพิเศษ และลดการสื่อสารโดยบทพากย์ เจรจา และการขับร้อง ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

การสร้างตัวละครหนุมาน มาเป็นไอดอล (idol) ของผู้ชม

แนวคิดนี้เกิดขึ้นในยุคอาจารย์เสรี ซึ่งได้มีการริเริ่มนำเอาหนุมานมาเป็นตัวละครหลักในการเล่าเรื่อง แสดงถึงคุณธรรมด้านความจงรักภักดี มีการนำตัวอย่างการกระทำที่ถูกและผิดของหนุมานมาสั่งสอนเยาวชน

โขนเฉลิมกรุงได้นำเอาหนุมานมาใช้หลายตอน ส่วนใหญ่จะเน้นในเรื่องของการเป็นสัญลักษณ์ความจงรักภักดี โดยสำหรับตอนที่ชื่อว่า “หนุมาน” ได้มีแนวคิดชัดเจน ว่า”ต้องการให้หนุมานในชุดนี้ มีความเป็นไอดอลของเยาวชน” จึงมีการสร้างบทให้เห็นวีรกรรมในการต่อสู้ และช่วยเหลือพระราม ใช้เทคนิคที่ดูเป็นภาพยนต์แนวเอเปค(apex) แสดงความกล้าหาญ เป็นลักษณะสำคัญของหนุมานในตอนนี้ อีกทั้งแสดงให้เห็นชีวิตหนุมานที่มีทั้งความกล้าหาญ ความภักดี และมีการทำผิดพลาดเพื่อที่จะเป็นตัวอย่างสอนเยาวชนด้วย (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

จากตัวอย่างที่แสดงมาจะพบรูปแบบบางประการของการแสดงโขนในอดีต ที่โขนเฉลิมกรุงอาจจะได้รับอิทธิพล นำมาใช้โดยมีการคัดเลือก ประยุกต์เอามาปรับปรุงและผสมผสมผสานกับสิ่งใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดขององค์กร และปัจจัยต่างๆ ทั้งด้านของผู้ผลิต ผู้ชม ผู้สนับสนุน ดังที่จะกล่าวต่อไปนี้

7.3 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนเฉลิมกรุง

7.3.1 ปัจจัยจากผู้ผลิต

7.3.1.1 องค์กรผู้ผลิต

ปัจจัยหนึ่งที่เป็นลักษณะสำคัญของโขนเฉลิมกรุงได้แก่บริบทด้านประวัติศาสตร์ของโรงละคร และรูปแบบ องค์ประกอบขององค์กร ซึ่งส่งผลมาสู่นโยบาย วัตถุประสงค์หลัก กระบวนการบริหารจัดการ ฯลฯ อันส่งผลต่อรูปแบบของการแสดงในที่สุด

การที่โรงละครเฉลิมกรุง มีประวัติศาสตร์ที่ผูกพันเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มานาน และยังคงมีส่วนเกี่ยวข้องในวาระต่างๆ โดยมีการเสด็จชมการแสดงโขนในบางวาระ เช่น การแสดงปฐมฤกษ์ เป็นต้น จึงมีผลต่อนโยบาย การบริหารองค์กร การสร้างภาพลักษณ์ ซึ่งส่งผลต่อการแสดงโขน ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

<u>โครงสร้างการบริหารองค์กร</u>

ศาลาเฉลิมกรุงมีสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์เป็นเจ้าของกรรมสิทธิ์ มีการก่อตั้งมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุงขึ้นโดยมีนโยบายเชิงสังคมในการอนุรักษ์ไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมไทยมีการบริหารงานโดยบริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์ จำกัด ซึ่งสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์เข้ามาถือหุ้นร่วมด้วย

บริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์ จำกัด เกิดจากการร่วมลงทุนกับองค์กรต่างๆ เช่น บริษัท สยามพานิชพัฒนาอุตสาหกรรม จำกัด (แลนด์แอนด์เฮาส์) ธนาคารไทยพานิชย์ และสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ (ถือหุ้นในนามของบริษัทสหศินีมา)โดยมีสัดส่วนในการถือหุ้น 45% ,45%และ 10 %ตามลำดับ (ผู้จัดการ, 2534ข)

<u>คณะกรรมการของมูลนิธิฯ</u>

การถ่ายทอดนโยบายขององค์กร กระทำโดยผ่านคณะกรรมการมูลนิธิฯ ซึ่งประกอบด้วยตัวแทนจากหลายองค์กร เช่น จากสำนักราชเลขาธิการ สถาบันการศึกษา องค์กรด้านวัฒนธรรม องค์กรภาคธุรกิจ รัฐวิสาหกิจและเอกชน องค์กรด้านการท่องเที่ยว ซึ่งตัวแทนจากองค์กรเหล่านี้จะทำหน้าที่ให้นโยบาย คำแนะนำ ควบคุม ดูแล การแสดงในระดับนโยบายและภาพรวม ภาพลักษณ์ การตลาด การส่งเสริมวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น จะสื่อสารกับผู้ชมกลุ่มนักท่องเที่ยวอย่างไร การแสดงตรงกับความต้องการกลุ่มเป้าหมายหรือไม่ การส่งเสริมวัฒนธรรมจะดำเนินการอย่างไร ฯลฯ แต่มักไม่พิจารณารายละเอียด โดยจะยกให้เป็นหน้าที่ของผู้กำกับ และผู้สร้างสรรค์งานอื่นๆ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557 และเฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

สำหรับคณะกรรมการโขนศาลาเฉลิมกรุง ประกอบด้วยบุคลากรจากหลายภาคส่วน เช่น สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ภาคการท่องเที่ยว นักการสื่อสารมวลชน สื่อสารการตลาด ประชาสัมพันธ์ และศิลปิน ผู้กำกับการแสดง ตามตารางที่ปรากฏ

องค์ประกอบเหล่านี้บ่งถือนโยบายด้านการดำเนินงานเพื่อสร้างภาพลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ มุ่งเน้นกลุ่มผู้ชมที่เป็นนักท่องเที่ยว มีการบริหารจัดการเชิงธุรกิจแต่มุ่งหวังผลทางสังคมมากกว่าผลกำไร (จรรมนง แสงวิเชียร, 2549, น.158) ซึ่ง

สามารถทำได้เนื่องจากมีการสนับสนุนเงินทุนจากองค์กรที่มีเงินทุนสูง (สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์)

ตารางที่ 7.1

รายชื่อและตำแหน่งของคณะกรรมการโครงการโขนศาลาเฉลิมกรุง

คณะกรรมการ	ตำแหน่ง	คุณสมบัติสำคัญ ที่มีความเกี่ยวข้อง
จิรายุ อิศรางกูล ณ อยุธยา ประธาน	ผู้อำนวยการ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์	ผู้แทนสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์
สุวิทย์ เมษินทรย์ รองประธานกรรมการ	อาจารย์ด้านการตลาด สถาบันศศินทร์	นักการตลาด
จุฑามาศ ศิริวรรณ	อดีตผู้ว่าการ ททท.	ภาคการท่องเที่ยว
สุรพล เศวตเศรณี	อดีตผู้ว่าการ ททท.	ภาคการท่องเที่ยว
สรจักร เกษมสุวรรณ	โฆษก บีบีซี อาจารย์ด้านนิติศาสตร์ ผู้อำนวยการ อสมท. นักเขียนบทวิจารณ์หนัง	นักการสื่อสารมวลชน
อัจฉราวรรณ เจียรธนพร	กรรมาธิการทรัพยากรธรรมชาติและสิงแวดล้อม วุฒิสภาฯ	
วิจิตร คุณาวุฒิ	ผู้กำกับภาพยนตร์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงภาพยนตร์และละคร	ศิลปินกำกับภาพยนตร์และละคร
เสริม เพ็ญชาติ	ผู้บริหาร การบินไทย	ผู้บริหารรัฐวิสาหกิจที่เกี่ยวกับการท่องเที่ยว
วิมลพรรณ ปีตธวัชชัย	คนข่าวหนังสื่อพิมพ์ สยามรัฐ ยุคมรว.คึกฤทธิ์ ปราโมช สยามโพสต์ ไทยโพสต์ และที่ปรึกษา หนังสื่อพิมพ์โพสต์ทูเดย์	นักสื่อสารมวลชน (หนังสื่อพิมพ์)
พจน์ ใจชาญสุขกิจ	นักวิชาการสื่อสารกลยุทธ์ ภาพลักษณ์ สื่อสารองค์กร ประชาสัมพันธ์ การตลาด	นักการจัดการ สื่อสารการตลาดและประชาสัมพันธ์
พตอ.พัชรินทร์ เพชรเรียง	รอง ผบก. ศพช.บช. และ นรต. รุ่น 9	ตำรวจ
สุภาภรณ์ ตรีแสน	หัวหน้าฝ่ายอาวุโส ฝ่ายส่งเสริมธุรกิจ	ผู้บริหารของ มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง

ข้อมูลจาก จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549). โขน : ศาลาเฉลิมกรุง. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. น.158.

ตัวอย่างของบทบาทของคณะกรรมการในตอนต่างๆ เช่น การเลือกตอนที่จะแสดงในช่วงแรก (พระจักราวตาร และหนุมานชาญกำแหง) ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ซึ่งเป็นผู้กำกับเป็นผู้คัดเลือกและนำเสนอคณะกรรมการ ส่วนคณะกรรมการมีบทบาทในการคัดเลือกและมีนโยบายให้ใช้หนุมานเป็นตัวละครหลักในงานผลิตชุดต่อๆมา เนื่องจากเรื่องราวของหนุมานแสดงถึงความภักดีต่อ

พระมหากษัตริย์คือพระราม ตรงกับภาพลักษณ์ขององค์กร อีกทั้งต้องการมีตัวละครที่เป็นฮีโร่ของเด็กไทย ที่สร้างมาจากวัฒนธรรมของไทยเอง

นอกจากนั้น คณะกรรมการยังให้นโยบายที่มีผลต่อกระบวนการจัดสร้างตัวอย่างเช่น กระบวนการสรรหานักแสดงโดยการคัดเลือกจากการทดสอบ (audition) การจำกัดอายุของนักแสดง ซึ่งเป็นแนวคิดที่มาจากคณะกรรมการที่ต้องการให้เยาวชนเข้ามามีโอกาสให้การสร้างทักษะการแสดง อีกทั้งยังเป็นไปตามนโยบายในการจัดการแสดงโขนในประเด็นด้านการสืบสานมรดกแห่งจารีตอีกด้วย (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558 และ เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

<u>พื้นที่แสดง (โรงละครศาลาเฉลิมกรุง)</u>

พื้นที่แสดงเป็นปัจจัยที่มีผลต่อการแสดงพอสมควร เนื่องจากศาลาเฉลิมกรุงไม่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อให้เป็นโรงละคร จึงไม่มีพื้นที่เก็บฉากขนาดใหญ่ ไม่มีพื้นที่เดินหลังเวที ไม่พื้นที่เดินหลังม่านที่กว้างขวางเพียงพอ ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนการแสดงตามความจำเป็น เช่น ตำแหน่งตัวละครอาจเปลี่ยนจากนั่งตรงกลาง เป็นนั่งตรงมุม หรือ การใช้เทคโนโลยีไฮดรอลิกมาช่วย เป็นต้น อย่างไรก็ตามขนาดของเวทีนั้นไม่ได้เป็นข้อจำกัดในด้านจำนวนของนักแสดง จะเห็นได้ว่าโขนเฉลิมกรุงมีนักแสดงมาก สามารถจะให้ดูอลังการได้ ตัวอย่างเช่น ตอนทศกัณฐ์ลงสวนก็ใช้นางกำนัลถึง 8 คน และใช้จำนวนเสนายักษ์มาก ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

ภาพที่ 7.2 อาคารศาลาเฉลิมกรุง ซึ่งมีประวัติเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ กำหนดตำแหน่ง (positioning) ว่าเป็นโรงมหรสพหลวง (Royal theater) และสร้างภาพลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาโดยตลอด
จาก *เสน่ห์มิรู้คลาย 'ศาลาเฉลิมกรุง'* (01 มิถุนายน 2557) Post Today.
สืบค้นจาก http://www.posttoday.com/travel/thailand/298109

7.3.1.2 บุคลากรผู้สร้างงานแสดง

องค์กรที่ผลิตผลงานคือบริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์ ซึ่งเป็นบริษัท จำกัด โดยจัดจ้างทีมงานที่เป็นบุคลากรภายนอกมาดำเนินการสร้างสรรค์งาน ทั้งในส่วนของผู้กำกับ ฉาก เครื่องโรง นักแสดง ครูผู้ฝึกซ้อม ผู้เขียนบท

<u>ผู้กำกับการแสดง</u>

ผู้กำกับการแสดงมิได้มีสถานะเป็นบุคลากรประจำ แต่เป็นบุคลากรตามสัญญาจ้างเพื่อกำกับการผลิตงานในแต่ละงานโปรดักชัน ดังนั้นเมื่อมีการเปลี่ยนผู้กำกับ เราจึงได้เห็นรูปแบบของงานเปลี่ยนไปด้วย

นอกเหนือจากการสร้างงานตามนโยบายขององค์กร ที่ได้รับโจทย์มา และการที่ต้องได้รับการควบคุมโดยคณะกรรมการแล้ว ประสบการณ์ของผู้กำกับบางส่วนยังอาจมีผลต่อการแสดงด้วย ตัวอย่างเช่น ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ผู้กำกับการแสดงตอนพระจักราวตาร เป็นข้าราชการกรมศิลปากร ที่ได้รับการมอบหมายจากอธิบดี (นายอารักษ์ สังหิตกุล) ซึ่งมีตำแหน่งเป็นกรรมการในช่วงนั้น ให้มาช่วยการกำกับงานแสดง ทำให้รูปแบบของการแสดงโขนเฉลิมกรุงได้รับแรงบันดาลใจและพัฒนาจากบทโขนที่กรมศิลปากรใช้แสดงในอดีต โดยเฉพาะในการแสดงเพื่อรับรองอาคันตุกะชาวต่างชาติ และการแสดงโขนในอดีตของกรมศิลปากร ดังตัวอย่างที่ได้วิเคราะห์ไว้แล้ว

เฉลิมศักดิ์ ปัญญัติวงศ์ ผู้กำกับตอนหนุมานข้าราชบริพารพระจักรี และผู้ช่วยผู้กำกับตอนหนุมาน เคยมีประสบการณ์ในการทำรายการโทรทัศน์(รายการเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมการแสดง ช่อง 7 เช่นรายการวัฒนธรรมท้องทุ่ง เป็นต้น) จึงได้รับอิทธิพลจากแนวคิดในการทำรายการโทรทัศน์มาใช้ เนื่องจากได้พบว่ารายการโทรทัศน์นั้นจะมีระยะเวลาการแสดงเป็นโจทย์สำคัญโดยมีการแบ่งเวลาตายตัว มีช่วงพักเบรคเพื่อโฆษณา ต้องแบ่งการแสดงออกเป็นช่วงๆตามระยะเวลาที่เท่ากัน จึงได้นำมาใช้ในการแสดงโขนเฉลิมกรุงโดยเริ่มจากการแบ่งเวลาในการแสดงออกเป็นช่วง ช่วงละ 12 นาที จากเวลาในการแสดงทั้งหมด 90 นาที จึงแบ่งได้เป็น 7-8 ฉาก แล้วจึงคิดว่าแต่ละช่วงจะเป็นตอนใด หลังจากนั้นจึงคิดว่าจะเชื่อมต่อเรื่องราวของแต่ละตอนที่ตัดมาเรียงต่อกันให้มีความต่อเนื่องได้อย่างไร (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าผู้กำกับจะมีอำนาจในการสร้างรูปแบบการแสดงตามความคิดและประสบการณ์ส่วนตัวแล้ว แต่ในอีกทางหนึ่ง การสร้างงานของผู้กำกับการแสดงก็มิได้มีอิสระเต็มที่ แต่ก็ยังคงถูกจำกัดการสร้างงานภายใต้กรอบของนโยบายองค์กรอยู่เสมอ ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

<u>นักแสดง</u>

ผู้แสดงส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาของสถาบันที่สอนในด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะนักศึกษาในปีท้ายๆของวิทยาลัยนาฏศิลป ที่ผ่านการคัดเลือกและนำมาฝึกให้เป็นคณะนักแสดง ทำให้เกิดการเรียนรู้ มีทักษะด้านนาฏศิลป์โขน และเป็นการเพิ่มประสบการณ์ โดยมีการจำกัดอายุนักแสดงไว้ด้วย เพื่อให้ตรงตามนโยบายที่มุ่งเน้นการสร้างนักแสดงรุ่นใหม่ให้มีโอกาสฝึกฝนทักษะโดยเฉพาะ

การที่โขนเฉลิมกรุงเป็นโขนที่มีลักษณะเฉพาะ ทำให้ผู้แสดงจะมีประสบการณ์ใหม่ในการซ้อมที่แตกต่างจากที่อื่น เนื่องจากการแสดงจะใช้เทคนิคต่างๆ แสงสี ฉาก แอนิเมชั่น และในหลายครั้งไม่ได้ใช้การปิด-เปิดม่าน แต่ใช้เทคนิค ใช้แสงไฟมาช่วย ทำให้มีการแสดงบางอย่างแตกต่างจากโขนทั่วไป แต่ในขณะซ้อมก็ได้รับเบี้ยเลี้ยงด้วย เพื่อต้องการให้นักแสดงพอใจใน

การสร้างนวัตกรรมใหม่ๆ ซึ่งต้องมีการฝึกซ้อมมากเป็นพิเศษ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

ทีมงานด้านอื่นๆ

การจ้างงานในการผลิตผลงานไม่มีทีมงานประจำ แต่จะเป็นพนักงานตามสัญญาจ้าง ตัวอย่างเช่น ทีมสร้างเครื่องแต่งกาย ทีมงานด้านเวที ฉาก เทคนิค อย่างไรก็ตาม มีบุคลากรบางส่วนที่ได้มีส่วนร่วมในการสร้างงานโดยตลอด เช่น ทีมผู้สอน (พระ นาง ยักษ์ ลิง)

7.3.2 ปัจจัยจากผู้ชม

ผู้ชมเป็นปัจจัยที่ส่งผลสูงมากต่อรูปแบบการแสดง โดยเฉพาะผู้ชมกลุ่มนักท่องเที่ยวต่างชาติ อย่างไรก็ตาม นโยบายของโขนเฉลิมกรุงที่ระบุไว้อย่างเป็นทางการจะคำนึงถึงกลุ่มเป้าหมาย 2 ประเภทคือ คนไทยที่มีความสนใจในการแสดงโขน กับกลุ่มนักท่องเที่ยวชาวยุโรป (ผู้จัดการ, 2534ข) โดยกลุ่มผู้ชมชาวไทยจะมุ่งเน้นเด็กและเยาวชน ส่วนกลุ่มนักท่องเที่ยวจะเน้นกลุ่มนักท่องเที่ยวที่สนใจศิลปวัฒนธรรมเป็นพื้นฐาน (จรรมนง แสงวิเชียร, 2549, น.147) การออกแบบการแสดงส่วนใหญ่ต้องการให้ตรงกับความต้องการของตลาดนักท่องเที่ยวต่างชาติ สามารถสื่อสารและเล่าเรื่องรามเกียรติ์ให้เข้าใจได้ง่าย มีความบันเทิง และแสดงถึงวัฒนธรรมไทยที่ถูกต้องเหมาะสม ธำรงลักษณะและองค์ประกอบของความเป็นโขนเอาไว้ แต่ก็มีบางรอบที่จัดแสดงให้กลุ่มเยาวชนไทยเฉพาะ ซึ่งแนวคิดนี้ยังคงสืบเนื่องมาถึงสมัยปัจจุบัน แต่อาจปรับเปลี่ยนไปในบางรายละเอียด

กลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มมีลักษณะที่ร่วมกันคือ ส่วนใหญ่ไม่ได้มีประสบการณ์การชมโขนมากนัก ดังนั้นการแสดงจึงมีการนำเสนอความรู้พื้นฐานให้ก่อน เช่น มีภาพวีดิทัศน์ แนะนำการดูโขน มีการเล่าว่าโขนคืออะไร ทำความเข้าใจกับเนื้อเรื่อง การแสดง การพากย์ เจรจา อย่างไรก็ตาม รูปแบบการแสดงโดยรวมนั้น มุ่งเน้นการสื่อสารกับกลุ่มนักท่องเที่ยวมากกว่าผู้ชมคนไทย ดังจะได้อธิบายต่อไป

ประเด็นข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ จากการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ พบว่าจำนวนผู้ชมในโรงละครแต่ละรอบนั้นมีน้อย โดยเฉพาะผู้ชมกลุ่มเป้าหมายที่เป็นนักท่องเที่ยวมีจำนวนน้อยมากจนอาจจะไม่คุ้มค่าหากเทียบกับทรัพยากรที่ใช้ ทั้งในด้านงบประมาณ หรือจำนวนนักแสดงและทีมงาน เมื่อเทียบกับจำนวนผู้ชม จากการสังเกตการณ์พบว่ากลุ่มผู้ชมกลุ่มอื่น คือ คนไทยที่เป็นผู้สูงอายุและเยาวชน มีจำนวนมากกว่ากลุ่มเป้าหมายหลัก ส่วนหนึ่งอาจเกิดจากการให้มีส่วนลดพิเศษ หรือมีการเข้าชมฟรี ในบางกรณี เช่น ผู้สูงอายุ นักศึกษา เยาวชนที่มาร่วมกิจกรรม ทำให้ตำแหน่งแห่งที่ (positioning) ของการแสดงไม่ชัดเจน เนื่องจากการแสดงได้ถูกออกแบบไว้ในกับกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นกลุ่มหลัก(กลุ่มนักท่องเที่ยว) แต่ในทางปฏิบัติ กลุ่มเป้าหมายหลักมีจำนวนน้อย แต่มีกลุ่มเป้าหมายรองมากกว่า ทำให้รูปแบบการแสดง เรื่องราว การนำเสนอ และกลุ่มผู้ดูไม่สอดคล้องกัน ดังที่จะได้กล่าวต่อไป

เนื่องจากการที่โขนเฉลิมกรุงมีผู้ชมจำกัด ทำให้ต้องหาทางนำเอาทรัพยากรที่มีอยู่ไปใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด เช่น นำเอานักแสดง (ซึ่งมีสำรองสองเท่าของจำนวนที่แสดงบนเวที) ไปใช้แสดงนอกโรงละคร ในการสัญจรที่ต่างจังหวัด ซึ่งจะมีลักษณะบางประการที่เหมือนกันและแตกต่างกันจากการแสดงในโรงละคร

7.3.3 ปัจจัยจากผู้สนับสนุน

การที่ผู้ผลิต คือ บริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์ เป็นองค์กรที่อยู่ภายใต้การดูแลของมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง โดยมีองค์กรต่างๆทำการสนับสนุน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สำนักงานทรัพย์สินฯ ซึ่งเป็นองค์กรที่มีทุนทางเศรษฐกิจสูงมาก ทำให้การแสดงของโขนเฉลิมกรุงสามารถดำเนินการอยู่ได้โดยแสดงต่อเนื่องเป็นระยะเวลายาวนาน มีการลงทุนด้านเทคนิคประกอบการแสดง อีกทั้งยังมีงบเพียงพอในการทำกิจกรรมการแสดงสัญจรโดยไม่เก็บค่าเข้าชม โดยเป็นกิจกรรมที่แสดงความรับผิดชอบต่อสังคม (Corporate Social Responsibility (CSR) นอกจากนั้น การที่มีผู้สนับสนุนเงินทุนที่สูงยังทำให้โขนเฉลิมกรุงคงมีรูปแบบการแสดงตามที่กำหนดไว้ได้ แม้ว่าจะประสบความสำเร็จในด้านรายได้ หรือจำนวนคนดู หรือไม่ก็ตาม

ผู้สนับสนุนสำคัญอีกรายหนึ่งคือสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีส่วนในการสนับสนุนการสร้างภาพลักษณ์ เช่น การมีประวัติศาสตร์เกี่ยวข้องกับโรงละคร การเสด็จมาชมการแสดงของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลีฯ พระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าพัชรกิติยาภา สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนาฯ เป็นต้น อีกทั้งยังมีการจัดงานแสดงที่สร้างถวายในวาระต่างๆ เช่น ตอนหนุมาน ข้าราชบริพารพระจักรี ในวาระโอกาสครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

7.3.4 ปัจจัยอื่นๆที่ส่งผลต่อการแสดง

นอกเหนือจากประเด็นของนโยบาย วัตถุประสงค์ขององค์กรแล้ว ปัจจัยอื่นๆที่มีผล เช่น แนวคิดในอดีตจากกรมศิลปากรที่ส่งผ่านผู้สร้างสรรค์งานโขนเฉลิมกรุง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นบุคลากรของกรมศิลปากรหรือวิทยาลัยนาฏศิลป นอกจากนั้นยังมีปัจจัยเกี่ยวกับประสบการณ์ ภูมิหลัง ของผู้สร้างสรรค์งาน โดยเฉพาะผู้กำกับการแสดง ซึ่งมีผลต่องานแสดงในบางกรณี

7.4 กรอบแนวคิดในการสร้างงานแสดง

กรอบแนวคิดในการสร้างการแสดง สามารถวิเคราะห์ได้จากนโยบายต่างๆขององค์กรที่มีส่วนร่วมในการสร้างโขนเฉลิมกรุง โดยเฉพาะวัตถุประสงค์และนโยบายที่ได้กำหนดไว้ บ่งชี้กรอบแนวคิดในการสร้างงานของโขนเฉลิมกรุงได้ดังนี้

วัตถุประสงค์ในการจัดตั้ง“มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง”

1) เพื่อเชิดชูเทิดพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7

2) เพื่อจัดหาทุน เพื่อการบำรุงรักษาและบูรณะศาลาเฉลิมกรุง โรงมหรสพพระราชทาน ให้เป็นที่แพร่หลายและยั่งยืน

3) เพื่อส่งเสริมกิจกรรมทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมทางด้านการแสดงของไทย

4) เพื่อสร้างและส่งเสริมความเข้าใจอันดีในความหลากหลายวัฒนธรรมกับมิตรประเทศตลอดจนการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน

5) เป็นแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ละครเวที ตำนานเพลงไทย และจังหวะชีวิตของโรงละคร พร้อมทั้งส่งเสริมกิจกรรมดังกล่าวให้เจริญก้าวหน้า

6) ส่งเสริมเกียรติของสมาชิกที่อยู่ในวงการบันเทิง ให้เป็นที่แพร่หลาย รู้จักนับถือโดยทั่วไป

7) เพื่อเสริมสร้างความกลมเกลียว บำเพ็ญทาน ประกอบกิจการสาธารณะประโยชน์ และการกุศลต่างๆ

8) เพื่อดำเนินการสาธารณะประโยชน์ หรือร่วมมือกับองค์กรการกุศลอื่นๆ เพื่อสาธารณะประโยชน์

9) ไม่ดำเนินการเกี่ยวข้องกับการเมืองแต่ประการใดๆ

วัตถุประสงค์ที่มีผลสำคัญต่อโขนเฉลิมกรุงได้แก่วัตถุประสงค์ด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงของไทย การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม และการประกอบกิจการสาธารณประโยชน์ จะเห็นได้ว่า องค์กรมิได้มุ่งเน้นการสร้างกำไรเป็นสำคัญ แต่มุ่งเน้นสาธารณประโยชน์ทางด้านวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านการแสดงของไทยเป็นประเด็นหลัก

(มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง, 2556ค)

อิทธิพลของปัจจัยต่างๆทั้งในบริบททางประวัติศาสตร์ จากองค์ประกอบขององค์กร ทำให้เกิดการกำหนดนโยบายในการจัดแสดงโขนดังนี้

นโยบายในการจัดการแสดงโขน

ยึดหลัก 3 ประการ เพื่อธำรงรักษีรากฐานคุณค่าดั้งเดิมไว้ให้มากที่สุดคือ

1. สืบสานมรดกแห่งจารีต

โดยการรักษารูปแบบ ***พิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง และความสูงส่ง สง่างาม น่าเกรงขาม***

2.ธำรงเอกลักษณ์แห่งความเป็นไทย

โดยเฉพาะความประณีต วิจิตรบรรจง อ่อนช้อย งดงาม อันเป็นเอกลักษณ์ไทย

3. ถ่ายทอดสัมผัสแห่งสุนทรียภาพ

ในด้านของการเป็น***มหรสพแห่งความบันเทิง*** นาฏยลีลาที่อ่อนช่อย เครื่องแต่งกายที่งดงาม เสียงดนตรีปี่พากย์ที่ไพเราะ สุนทรียรสจากการชมและฟัง

นอกจากนี้ยังมีประเด็นเรื่อง***การถ่ายทอดความรู้ ความเข้าใจจากการชม ให้<u>คนรุ่นใหม่</u> สามารถเพลิดเพลินได้มากขึ้น*** (จรรมนง แสงวิเชียร, 2549, น.119-120)

7.5 ประเด็นวิเคราะห์ เกี่ยวกับอิทธิพลของปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อโขนเฉลิมกรุง

7.5.1 แนวความคิดในการสร้างงานที่เกิดจากนโยบายวัตถุประสงค์ขององค์กร

จากนโยบายที่กล่าวมาแล้วนั้น ได้ตีกรอบให้เกิดอัตลักษณ์ของโขนเฉลิมกรุงที่แต่ละผู้กำกับจะดำเนินงานตามเพื่อให้เกิดลักษณะเฉพาะของโขนเฉลิมกรุงดังนี้

7.5.1.1เป็นการแสดงที่เกาะเกี่ยวคุณค่า ภาพลักษณ์ ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์

โขนศาลาเฉลิมกรุงได้พยายามสร้างภาพลักษณ์ของตนให้เป็นโรงมหรสพหลวง (royal theater)ทำให้มีการสร้างภาพลักษณ์ของโรงละครที่ผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ และมีผลต่อวาระการแสดง แก่นเรื่อง (theme) การเลือกตอนที่จะแสดง การสื่อข้อความ การสร้างเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์

7.5.1.2 การกำหนดกลุ่มผู้ชมต่างชาติเป็นเป้าหมายหลัก

เป็นสิ่งที่กำหนดไว้ตั้งแต่ในช่วงจัดตั้ง จึงมีการคำนึงถึงการสื่อสารต่อผู้ชมต่างชาติที่ไม่คุ้นเคยต่อเรื่องรามเกียรติ์ ส่งผลให้มีการออกแบบการแสดงในรูปแบบที่แตกต่างไปจากการแสดงโขนกลุ่มอื่นๆ เช่น มีการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ให้ดูง่าย มีความกระชับ ไม่น่าเบื่อ การสื่อข้อความโดยใช้สื่อที่ตรงกับกลุ่มเป้าหมายผู้ชมชาวต่างชาติ โดยยังคงอัตลักษณ์และองค์ประกอบของโขนแบบจารีตไว้ แต่ปรับเปลี่ยนให้มีความบันเทิงและให้กลุ่มเป้าหมายเข้าใจง่ายมากขึ้น

ประเด็นเหล่านี้ทำให้เกิดโจทย์ที่สำคัญในการออกแบบการแสดงคือ

<u>การเล่าเรื่องให้มีความกระชับ รวดเร็ว ไม่น่าเบื่อ</u>

โขนเฉลิมกรุงจะเล่าเรื่องให้รวดเร็ว มีความกระชับ ตัดตอน ซึ่งจะเห็นได้จากการเขียนบทโขนและองค์ประกอบด้านอื่นๆที่ทำให้สามารถแสดงได้ในระยะเวลาสั้น

<u>การใช้วิธีการสื่อสารสำหรับชาวต่างชาติเป็นหลัก</u>

การนำเสนอโดยใช้ภาพแทนการใช้ภาษา เปลี่ยนแปลงวิธีการสื่อสารจากเดิมเพื่อให้เหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติ ซึ่งประเด็นนี้มีผลต่อรูปแบบของโขนเฉลิมกรุงอย่างมาก

<u>การสร้างสรรค์รูปแบบใหม่</u>

โจทย์หนึ่งที่ได้รับจากคณะกรรมการคือ จะต้องออกแบบโขนเฉลิมกรุงให้มีลักษณะแตกต่าง แปลกใหม่ไปจากโขนอื่นๆ และมีความร่วมสมัย เนื่องจากโขนเฉลิมกรุงนั้นมีบริบทต่างๆที่เป็นลักษณะเฉพาะ โดยเฉพาะผู้ชมกลุ่มเป้าหมายที่แตกต่างจากโขนอื่นอย่างชัดเจน จึงทำให้ต้องสร้างอัตลักษณ์โขนเฉลิมกรุงที่เป็นของตนเองและจะต้องตอบสนองกลุ่มเป้าหมายด้วย ซึ่งผู้ผลิตงานต้องนำมาพิจารณาในการสร้างสรรค์งาน (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558 และ เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557) ส่งผลให้มีการออกแบบการแสดงในรูปแบบที่แตกต่างไปจากการแสดงโขนกลุ่มอื่นๆ เช่น การนำเทคโนโลยีมาสร้างความน่าสนใจแปลกใหม่ การใช้ภาพในการเล่าเรื่อง การนำเสนอในแบบใหม่ๆให้เข้าใจง่าย มีความร่วมสมัย แต่ยังคงมีการอนุรักษ์สิ่งเก่าที่มีคุณค่าและต้องรักษาจารีตเดิมของการแสดงโขนเอาไว้

เป็นการแสดงที่ยังคงอนุรักษ์วัฒนธรรมตามจารีตของโขน

แม้ว่าจะมีนโยบายในการสร้างโขนเฉลิมกรุง ในรูปแบบที่แปลกใหม่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ แต่ก็ยังคงให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยให้คงอยู่อีกด้วย จึงต้องปรับเปลี่ยนให้ตรงตามกรอบที่กำหนดโดยไม่ทำลายจารีตเดิม มีการรักษาองค์ประกอบโขนไว้ครบถ้วน เช่น การพากย์ เจรจา การรำเพลงหน้าพาทย์ตามแบบแผน ฯลฯ แม้ว่าจะเป็นโจทย์ที่ดูเหมือนว่าจะขัดแย้งกัน แต่ผู้สร้างงานจะต้องหาวิธีการออกแบบการแสดงให้สอดคล้องกับโจทย์เหล่านี้ได้อย่างลงตัว ซึ่งท้าทายความสามารถของผู้กำกับมาก

7.5.1.3 เป็นการผลิตการแสดงที่ไม่เน้นการสร้างกำไร แต่มุ่งเน้นการอนุรักษ์วัฒนธรรม

แม้ว่าการออกแบบงานแสดงจะคำนึงถึงความต้องการของกลุ่มผู้ชม แต่ก็มิได้มีความตั้งใจที่จะสร้างกำไรเป็นสิ่งสูงสุด จะเห็นได้ว่า แม้การแสดงจะไม่คุ้มค่าต่อการลงทุน แต่ก็ยังคงมีการดำเนินการอยู่อย่างต่อเนื่องเพื่อการอนุรักษ์วัฒนธรรม

องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้โขนเฉลิมกรุงยังคงนโยบายนี้ได้ คือการสนับสนุนของแหล่งทุน คือสำนักงานทรัพย์สินฯทำให้ยังคงมีการแสดงตามรูปแบบเดิมที่กำหนดไว้อย่างต่อเนื่อง แม้ว่าจำนวนคนดู กลุ่มเป้าหมาย รายได้จากการแสดง จะสอดคล้องกับความคุ้มค่าเชิงธุรกิจหรือไม่ก็ตาม

7.5.2 กระบวนการสรรหา ฝึกซ้อม คัดเลือกนักแสดง :

(การส่งเสริมเยาวชน และผลต่อการสั่งสม สืบทอดทักษะ)

จากนโยบายขององค์กรในด้านการอนุรักษ์การแสดง ทำให้คณะกรรมการมีนโยบายให้คัดเลือกนักแสดงโดยการทดสอบการแสดง (audition) จากเยาวชน มิใช่นักแสดงประจำ เพื่อเปิดโอกาสให้เยาวชนได้มีโอกาสในการฝึกฝนการแสดงจริง ซึ่งถือว่าเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมในด้านของการผลิตผลงาน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายที่มาจากกรรมการ

การที่นักแสดงเหล่านั้นไม่ได้มีสถานะเป็นพนักงานประจำ หลายคนเป็นนักศึกษานาฏศิลป์ที่ใกล้เรียนจบ มีผลให้บุคลากรเหล่านี้ไม่ได้อยู่ในคณะนักแสดงโขนเฉลิมกรุงเป็นเวลานานแต่จะมีการปรับเปลี่ยนนำคนใหม่เข้ามาทดแทนคนเดิมอยู่เสมอ ทำให้ไม่มีความต่อเนื่องในการถ่ายทอดความรู้ สั่งสมองค์ความรู้และทักษะเพื่อพัฒนาการแสดงจนสร้างความโดดเด่น ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและในระดับองค์กร ดังนี้

- <u>ขาดการสั่งสมทักษะในระดับของปัจเจกบุคคล</u> นักแสดงโขนเฉลิมกรุงจะยังไม่สามารถสร้างทักษะในด้านนาฏลักษณ์เฉพาะตนที่โดดเด่น ดังเช่น นักแสดงกรมศิลปากรบางท่านสามารถสร้างความเป็น “ดารา” ขึ้นมาได้
- <u>ขาดการสืบทอดทักษะในระดับขององค์กร</u> คณะแสดงยังไม่มีการสั่งสม ถ่ายทอด องค์ความรู้ ทักษะ ในด้านนาฏศิลป์ จากรุ่นหนึ่งไปสู่นักแสดงอีกรุ่นหนึ่ง ดังเช่นที่โขนกรมศิลปากรสามารถทำได้

ส่วนครูผู้ฝึกซ้อมนั้น เนื่องจากเป็นครูที่สอนนักแสดงโขนในคณะอื่นๆด้วย จึงยังไม่สามารถสร้างอัตลักษณ์เฉพาะให้กับโขนเฉลิมกรุง

ด้วยเหตุนี้ ปัจจัยด้านทักษะทางนาฏศิลป์ของนักแสดง จึงมีผลต่อรูปแบบของการแสดงโขนเฉลิมกรุงน้อยกว่าปัจจัยด้านผู้กำกับ

ผลของปัจจัยต่างๆที่มีต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ

ปัจจัยต่างๆทั้งด้านประวัติศาสตร์ การกำหนดวัตถุประสงค์และนโยบายองค์กร ทำให้ผู้สร้างงานต้องตอบโจทย์ในด้านของกลุ่มผู้ชม(นักท่องเที่ยว) แต่ก็ต้องอนุรักษ์การแสดงโขนตามจารีตเดิม และการผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นกรอบคิดของโขนเฉลิมกรุงในการสร้าง พัฒนารูปแบบ และทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของโขนเฉลิมกรุง

การออกแบบงานจึงเป็นทั้งการอนุรักษ์และสร้างของใหม่ในขณะเดียวกัน โดยอาจมีการพิจารณาสิ่งที่เคยมีมาในโขนยุคก่อน (ซึ่งบางส่วนอาจไม่ค่อยได้พบแล้ว) นำมาคัดเลือกเอาเฉพาะสิ่งที่ตรงกับโจทย์ที่กำหนดมาประกอบรวมกันกับสิ่งใหม่และเทคนิคใหม่ เพื่อนำเสนอเรื่องราวตามกรอบคิดที่ได้รับการกำหนดมา ทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของโขนเฉลิมกรุง

แม้โขนเฉลิมกรุงจะมีลักษณะเฉพาะ แต่ลักษณะเฉพาะนั้นจึงมิได้เป็นการสร้างสิ่งใหม่ทั้งหมด แต่เป็นการคัดเลือกเอาสิ่งดั้งเดิมบางประการกับสิ่งใหม่บางสิ่ง มาผสมรวมกัน และหลายครั้งที่พบว่าสิ่งเก่าดั้งเดิม เมื่อนำมาทำใหม่ยังสามารถสนองคุณค่าใหม่ในยุคปัจจุบันและสามารถตอบโจทย์ที่กำหนดไว้ได้ ตัวอย่างเช่น การใช้ของเก่านำมาใช้ ทำให้การแสดงกระชับขึ้น หรือสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้มากขึ้น ดังที่อธิบายรายละเอียดไว้ในหัวข้อเกี่ยวกับรูปแบบการแสดง

7.5.3 รูปแบบการแสดง

จากปัจจัยต่างๆที่ได้กล่าวมา ส่งผลต่อแนวคิด กระบวนการสร้างงาน ซึ่งทำให้เกิดรูปแบบของโขนเฉลิมกรุงที่มีลักษณะพิเศษขึ้นหลายประการ โดยสามารถแยกวิเคราะห์ตามองคืประกอบต่างๆดังนี้

7.5.3.1 บทโขน

แก่นเรื่อง (theme) ที่เกี่ยวพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์

จากการที่ศาลาเฉลิมกรุงมีประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งประวัติการจัดตั้ง วัตถุประสงค์ การสนับสนุน ส่งผลมาสู่การคัดเลือกตอน ชื่อตอนและข้อความหลัก ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์อยู่จำนวนมาก ตัวอย่างเช่น การแสดงตอนพระจักราวตาร หนุมานข้าราชบริพารพระจักรี และหนุมาน ข้าคือบุตรของพระพาย จะขอเป็นข้ารองบาททุกชาติไป ซึ่งมีชื่อตอนและเรื่องราวที่สื่อถึงสถาบันพระมหากษัตริย์อยู่

การเดินเรื่อง (story)

เนื่องจากผู้ชมกลุ่มเป้าหมายจำนวนมาก ที่ไม่คุ้นเคยกับเรื่องรามเกียรติ์ อีกทั้งยังมีประสบการณ์น้อยในการดูโขน จึงมีการเล่าเรื่องสั้นๆ สาธิตการพากย์ เล่าประวัติการแสดงโขนก่อน มีการทำสารคดีสั้นๆแนะนำประวัติ ท่ารำ เครื่องแต่งกาย หัวโขน ก่อนที่จะมีการแสดง

สำหรับการแสดงโขนในแบบเดิมจะคัดเลือกตอนหนึ่งตอนใดในเรื่องรามเกียรติ์มาแสดง แต่โขนเฉลิมกรุงนั้น หากนำเอาบางช่วงบางตอนมาแสดง อาจทำให้กลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติที่ไม่ได้รับรู้เรื่องรามเกียรติ์มาก่อนไม่เข้าใจ ดังนั้นการแสดงจึงต้องมีการเล่าที่มาก่อนที่จะเกิดสงครามระหว่างพระรามกับยักษ์ ฉากการรบ จนถึงจุดจบของสงคราม และจะคัดเลือกตอนต่างๆที่จะสามารถเล่าเรื่องรามเกียรติ์ได้รวดเร็วตามเวลาที่กำหนด ไม่มีการเลือกเอาตอนหนึ่งตอนใดมาแสดงแบบโขนทั่วไป

ในงานผลิตหลายตอนจะใช้บทโขนที่เล่าเรื่องตัวละครโดยใช้หนุมานเป็นตัวเดินเรื่อง ดังจะเห็นได้ว่าการแสดงที่เคยสร้างมามีชื่อตอนที่เกี่ยวกับหนุมานในการแสดงหลายชุด โจทย์หนึ่งที่ผู้สร้างงานแสดงได้รับคือ การแสดงโขนที่มีความ*กระชับ สื่อสารเข้าใจง่าย แต่ต้องคงจารีตโขนเอาไว้อย่างครบถ้วน* ตัวอย่างหนึ่งเช่น ขณะที่พระรามตามกวาง ฉากด้านขวาเป็นนางสำมนักขา มาเฝ้าทศกัณฐ์ชี้นิ้วมาที่สีดา ฉากด้านซ้ายเป็นภาพพระรามตามกวาง เป็นการเล่าเรื่องทั้งสองตอนในฉากเดียวกัน โดยเป็นการเล่าจากภาพ มิใช่จากการบรรยาย ซึ่งสามารถเข้าใจได้ และเดินเรื่องได้เร็วอีกด้วย (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

ภาพที่ 7.3 การแสดงสองสถานที่ในฉากเดียวกัน เพื่อให้เรื่องกระชับ เดินเรื่องเร็ว
จาก จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549). *โขน : ศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. น.142.

7.5.3.2 การใช้ตัวอักษรอิเลกทรอนิคส์

เป็นจอ LCD เป็นภาษาอังกฤษระหว่างที่แสดง เพื่ออธิบายเรื่องราว บทสนทนา เพื่อทดแทนการสื่อสารโดยใช้คำพูดภาษาไทย ทั้งนี้ การที่จะอธิบายเรื่องราวต่างๆนั้น มิใช่ว่าจะเป็นการแปลความตามบทภาษาไทยเท่านั้น เนื่องจากผู้ชมจำนวนหนึ่งไม่ได้พื้นความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์มาก่อน จึงต้องมีการอธิบายให้ทราบข้อมูลมากกว่าบทดั้งเดิมเพื่อให้รู้เรื่องราวที่เกิดขึ้น เช่น ต้องเพิ่มเติมรายละเอียดว่า ตัวละครนั้นเป็นใคร ทำอะไร ที่ไหน

สิ่งที่น่าแปลกใจคือ จำนวนผู้ชมส่วนมากเป็นคนไทย ซึ่งอาจไม่เข้าใจภาษาอังกฤษ แต่สามารถเข้าใจจากเนื้อร้อง หรือการพากย์ได้ แต่ในบางช่วงที่มีเนื้อเรื่อง เช่นตอนนนทุกถูกเทวดาแกล้งจนต้องไปขอพรพระอิศวร หรือตอนลักสีดา ในตอนหนุมานข้าราชบริพารพระจักรีมีข้อความเล่าเรื่องจากจอ LCD เป็นภาษาอังกฤษเพื่อให้ชาวต่างชาติเข้าใจ ไม่มีการร้องหรือพากย์ แต่ให้นักแสดงทำท่าประกอบดนตรี (ซึ่งคนไทยที่ไม่คุ้นเคยการแสดงโขน และไม่ได้อ่านข้อความภาษาอังกฤษอาจดูไม่เข้าใจ) แสดงถึงความขัดแย้งในการสื่อสารที่ออกแบบให้กับคนต่างชาติเข้าใจมากกว่าให้คนไทยเข้าใจ ทั้งๆที่คนต่างชาติเข้าชมน้อยกว่าคนไทยมาก

7.5.3.3 การนำเทคโนโลยี เทคนิคพิเศษ มาสร้างรูปแบบใหม่ในการแสดง

สิ่งที่โดดเด่นและเป็นลักษณะที่สำคัญของโขนเฉลิมกรุงที่คนจดจำได้ คือ การใช้เทคนิคพิเศษ เช่น การสร้างฉาก การสร้างภาพที่ปรากฏบนเวที โดยใช้เทคนิคพิเศษ เสริมสร้างให้การแสดงน่าสนใจ เช่นการใช้ภาพที่เกิดจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (CG) หรือ การใช้แสงเลเซอร์ การใช้น้ำแข็งแห้งทำภาพควัน ฯลฯ ซึ่งนอกจากจะสร้างความแปลกใหม่แล้ว ยังมีผลทำให้การเล่าเรื่องกระชับขึ้น ช่วยให้การเปลี่ยนฉากรวดเร็วโดยใช้แสงแทนการเปิด ปิดม่าน อีกทั้งการเล่าเรื่องด้วยภาพจะทำให้ผู้ชมต่างชาติเข้าใจได้ง่ายกว่าได้มากกว่าการเล่าโดยพากย์ เจรจา อย่างไรก็ตาม การใช้เทคนิคดังกล่าวหากใช้ไม่เหมาะสมอาจทำให้ขัดกับองค์ประกอบอื่นของการแสดง (เช่น นาฏลักษณ์ เครื่องแต่งกาย) ซึ่ง

ยังคงเป็นแบบอนุรักษ์อยู่ ผู้สร้างงานจึงต้องหาวิธีสร้างให้เทคนิคใหม่ๆเหล่านี้มีความกลมกลืนกัน เป็นโจทย์ที่ทำได้ในบางกรณีแต่ไม่ทุกกรณี ตัวอย่างเช่น ในตอน หนุมาน การใช้ฉากที่เกิดจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิค กับการแสดงโดยตัวละครและเครื่องแต่งกายที่ยังเป็นแบบกรมศิลป์อยู่ยังไม่เข้ากัน (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557)

ภาพที่ 7.4 แสดงการใช้เทคนิคพิเศษ เช่นการใช้ภาพที่เกิดจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิค การใช้แสงเลเซอร์ การใช้น้ำแข็งแห้งทำภาพควัน การใช้ลวดสลิงในการเหาะ
จาก pp_mantana. (4 กรกฎาคม 2556). *โขนศาลาเฉลิมกรุง ชุดหนุมาน.*
สืบค้นจาก http://www.oknation.net/blog/ppmantana/2013/07/04/entry-1

7.5.3.4 การสื่อสารโดยใช้แอนิเมชั่น (animation)

ลักษณะเด่นอีกประการของโขนเฉลิมกรุงคือการใช้ภาพในการเล่าเรื่อง ซึ่งมีประโยชน์ใน 3 ด้านคือ 1) เพื่อนำมาเชื่อมเรื่องราวของแต่ละตอนให้ต่อเนื่องกัน 2) การใช้ภาษาภาพสามารถอธิบายเรื่องราวให้ชาวต่างชาติเข้าใจได้ดีกว่าการใช้ภาษาพูด 3) การใช้ภาพทำให้เกิดความกระชับ เล่าเรื่องได้รวดเร็ว เนื่องจากวิธีการเล่าเรื่องรามเกียรติ์โดยรวมให้จบได้เร็วจะเป็นการตัดตอนต่างๆออกเป็นตอนสั้นๆจำนวนหลายตอน แล้วนำแต่ละตอนมาต่อกัน (คัทชน) ตามลำดับ ผลของการนำเอาตอนต่างๆมาเรียงต่อกัน ทำให้ขาดความต่อเนื่องของเรื่องราว ทำให้ผู้กำกับต้องคิดหาวิธีการในการเชื่อมต่อตอนต่างๆที่นำมาประกอบกัน จึงมีการใช้แอนิเมชั่นเพื่อเล่าเรื่องอย่างกระชับ ก่อนขึ้นฉากใหม่ ตัวอย่างเช่น

การใช้หนังใหญ่มาประกอบการเล่าเรื่อง (ตอนตามกวาง) ของผู้กำกับไพโรจน์ ทองคำสุก ใช้การเชิดหนังใหญ่ ประกอบกับเพลงเชิดฉานโดยเล่นเพียงครึ่งเพลง หรือการใช้หนังใหญ่ในตอนยกรบ เป็นราชรถของทั้ง 2 ฝ่ายมาปะทะกัน นอกจากนี้มีการใช้แอนิเมชั่น โดยคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (CG) จากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระแก้ว ในชุด หนุมาน เพื่อการเชื่อมเรื่องในแต่ละตอนให้เล่าเรื่องได้ต่อเนื่องกัน เป็นต้น

ลักษณะของการใช้แอนิเมชั่นมาเล่าเรื่องจะโดดเด่นมาก ในการแสดงชุด “หนุมาน” ได้ให้เหตุผลว่าเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของกลุ่มเยาวชน ซึ่งได้จากแบบสอบถามว่าต้องการฉากมาก การสู้รบที่สนุก จึงนำคอมพิวเตอร์กราฟฟิคมาใช้ แบบเกมส์คอมพิวเตอร์ และเพิ่มการสู้รบ นอกจากนั้น ยังใช้ภาพจิตรกรรมวัดพระแก้ว มาทำเป็นแอนิเมชั่นในการเชื่อมต่อฉากต่างๆเพื่อทำการเชื่อมต่อเรื่อง โดยใช้อธิบายเหตุการณ์ ว่าเกี่ยวข้องกับฉากก่อนหน้านี้อย่างไร เช่น หลังฉากที่หนุมานทำลายสวนของพระอุมา ฉากต่อไปเป็นตอนหนุมานถวายตัว ซึ่งจะเป็นการเล่าเรื่องที่ไม่ต่อเนื่องกัน และข้ามตอนสำคัญของเรื่องรามเกียรติ์ไปมาก ทำให้ผู้ชมบางคนท่านอาจไม่เข้าใจ ดังนั้นจึงต้องมีการเล่าเรื่องราวที่ขาดหายไปโดยใช้ภาพจากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระแก้ว นำมาทำเป็นภาพเคลื่อนไหว เล่าเรื่องถึงตอนพระนารายณ์อวตาร การลักนางสีดา และการเดินดงตามหานางสีดาจนมาพบหนุมานในฉากต่อไป ซึ่งจะทำให้ผู้ชมทราบเรื่องราวที่เกิดขึ้นระหว่างตอนที่หายไปได้ และมีความกระชับรวดเร็วมากกว่าจะแสดงโดยใช้โขน (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

ภาพที่ 7.5 แสดงการใช้หนังใหญ่มาเป็นแอนิเมชั่น เล่าเรื่องให้กระชับและสื่อความได้โดยใช้ภาพแทนภาษา
จาก จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549*). โขน : ศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. น.144.

7.5.3.5 การใช้ท่าทางประกอบดนตรี

โขนเฉลิมกรุงจะใช้วงดนตรีโรหิตาจล ซึ่งเป็นการรวมกลุ่มนักดนตรีจากกรมศิลปากร โดยไม่มีการขับร้อง แต่ใช้ทำนองเพลงประกอบการแสดง วิธีการนี้ จะเป็นการสื่อสารโดยให้ตัวละครเล่นบทตามดนตรี ไม่มีการขับร้อง ซึ่งเป็นการสื่อสารโดยใช้ภาพ ท่าทาง ไม่ใช่สื่อโดยเนื้อร้อง (ซึ่งผู้ชมต่างชาติฟังไม่ออก)

อย่างไรก็ตาม สำหรับดนตรีที่เป็นจารีตของโขน เช่น หน้าพาทย์นั้น เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะขาดมิได้ จึงยังคงมีอยู่

7.5.3.6 การพากย์ การเจรจา

แม้ว่าการพากย์ การเจรจา จะเป็นการเล่าเรื่องที่ใช้เวลานาน และไม่สามารถสื่อสารกับผู้ชมต่างชาติได้ (เนื่องจากผู้ชมต่างชาติจะไม่เข้าใจคำพูดจากการพากย์ เจรจา) แต่ในการแสดงจะต้องคงเอาไว้ เนื่องจากเป็นองค์ประกอบสำคัญส่วนหนึ่งในจารีตของการแสดงโขน ซึ่งจะละเลยเสียมิได้

อย่างไรก็ตาม ในการแสดงอาจมีการตัดทอน ลดบทบาทในด้านการสื่อสาร มีการพากย์ เจรจาสั้นลงและมีการพากย์เร็วขึ้นในบางครั้ง เช่น ตอนมีหนังใหญ่มาประกอบ เพราะตัวหนังที่ใช้จะหนักมาก จึงต้องพากย์ให้เร็วและสั้น เนื่องจากการพากย์นั้นใช้เวลานาน นอกจากนั้น การเจรจาแบบเดินทำนองก็จะใช้น้อยเพราะจะเสียเวลา จึงใช้การเจรจาธรรมดามากกว่า (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

เนื่องจากความต้องการให้การแสดงกระชับ การพากย์ ของโขนเฉลิมกรุงจึงมีการใช้พากย์ 2 คำ หรือคำเดียวอยู่เป็นจำนวนมาก (ในขณะที่โขนกรมศิลปากรแต่เดิมมักจะใช้ 6 คำ ส่วนในยุคของอาจารย์เสรีมักใช้ 4 คำ) (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557) ซึ่งจะช่วยให้ตอบโจทย์ที่กำหนดให้การแสดงมีความกระชับขึ้น

การพากย์ยังถูกให้ความสำคัญมากขึ้นในฐานะองค์ประกอบหลักของการแสดง โดยให้ความสำคัญต่อการ"เห็นการพากย์" ควบคู่ไปกับการ "ได้ยินการพากย์" แต่ไม่จำเป็นต้อง "รู้เรื่องราวจากการพากย์" (เนื่องจากสามารถรับรู้ได้จากสื่ออื่น คือจอ LCD ภาษาอังกฤษ) จึงได้มีการนำเอาผู้พากย์ ผู้เจรจา มาทำการพากย์ เจรจา ตรงด้านหน้าข้างเวที ให้ผู้ชมเห็นการแสดงการพากย์เจรจาอย่างชัดเจน แบบเดียวกับการแสดงสาธิต

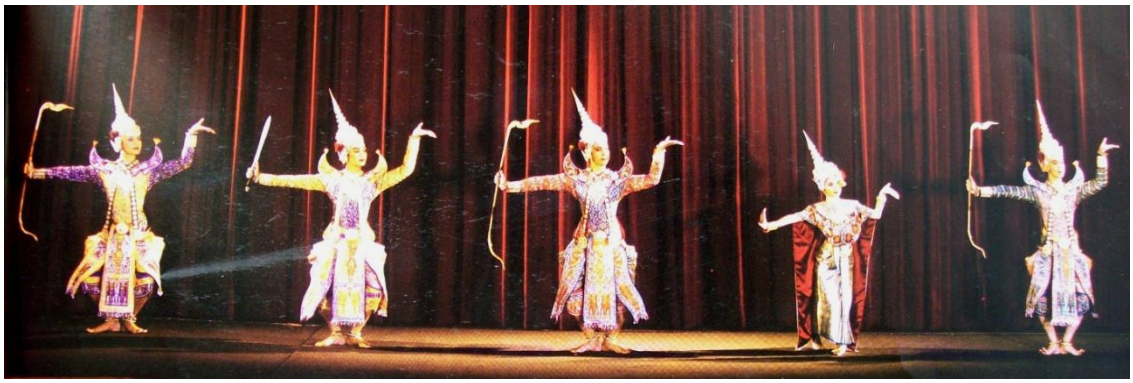
ภาพที่ 7.6 การนำคนพากย์และเจรจา มาไว้ด้านหน้าของเวที เพื่อให้"เห็น"การพากย์ นอกเหนือจาก "ได้ยิน"การพากย์
จาก จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549). *โขน : ศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. น.144.

7.5.3.7 การรำหน้าพาทย์

การรำหน้าพาทย์ยังคงต้องมีการรักษารูปแบบและฝีมือให้ถูกต้องตามแบบแผน แม้ว่ากลุ่มผู้ชมเป้าหมายหลักคือชาวต่างชาติอาจจะยังไม่สามารถเข้าใจความสำคัญ หรือชื่นชมฝีมือ ท่ารำ หรือเพลงหน้าพาทย์ได้ แต่เนื่องจากเป็นจารีตสำคัญของการแสดงโขน อีกทั้งยังมีลักษณะของพิธีกรรม ซึ่งกำกับการใช้เพลง ผู้รำ กระบวนการ วาระในการรำ จึงยังคงต้องรักษาแบบฉบับที่เคร่งครัดไว้ แม้ว่าผู้ชมจะชอบ เข้าใจ ดูเป็น หรือไม่ก็ตาม

โดยทั่วไปนั้น การปิดม่านมีเฉพาะตอนจบ ส่วนตอนอื่นๆใช้การปิดไฟแทน (พื้นที่หน้าม่านของโรงละครมีน้อยเพราะเคยเป็นโรงภาพยนตร์มาก่อน จึงไม่สามารถนำมาใช้ในการแสดงหน้าม่านได้มากนัก) แต่บางกรณีอาจมีการปิดม่านให้นักแสดงรำหน้าม่าน เนื่องจากต้องการ

ให้ผู้ชมจดจ่อกับนาฏลักษณ์และเน้นความงามจากท่ารำ โดยเฉพาะการแสดงการรำหน้าพาทย์ พร้อมกัน 5 คน



ภาพที่ 7.7 การรำหน้าพาทย์ เป็นการรำหน้าม่าน พร้อมกัน 5 คน
จาก จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549). *โขน : ศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ น.141.

7.5.3.8 การขับร้อง

การสื่อสารจากคำร้องนั้นไม่มีความจำเป็น เนื่องจากกลุ่มผู้ชมต่างชาติไม่สามารถเข้าใจเนื้อร้อง นอกจากนั้น การขับร้องเป็นการเดินเรื่องที่ใช้เวลานาน อีกทั้งยังไม่ได้อยู่ในจารีตของโขน จึงเป็นองค์ประกอบที่ตัดออกได้ ไม่ทำให้เสียจารีต

7.5.4 การสร้างความแปลกใหม่ โดยใช้รูปแบบดั้งเดิม

จะเห็นได้ว่า การออกแบบงานแสดงตามโจทย์ที่ถูกกำหนดไว้มีหลายประการ ทั้งในด้านของการสื่อสารกับผู้ชม การสื่อสารถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ การมีความกระชับ และสร้างอัตลักษณ์ของโขนเฉลิมกรุงให้แตกต่างจากโขนทั่วไป ฯลฯ สิ่งสำคัญประการหนึ่ง คือการสร้างวิธีการนำเสนอที่ดูน่าสนใจแปลกใหม่ แต่ยังคงมีการอนุรักษ์สิ่งเก่าที่มีคุณค่าและต้องรักษาจารีตเดิมของการแสดงโขนเอาไว้

แม้ว่าสิ่งนี้จะเป็นโจทย์ที่ท้าทาย เนื่องจากดูเสมือนว่ามีความขัดแย้งกัน แต่จากการแสดงที่ผ่านมาพบว่าผู้ออกแบบการแสดงสามารถสร้างงานที่สอดคล้องกับประเด็นนี้ได้ลงตัวในหลายกรณี โดยเทคนิคหนึ่งที่ถูกนำมาใช้บ่อยครั้ง คือการนำเอารูปแบบเดิม กลับนำมาใช้ใหม่ เพื่อสร้างคุณค่าแบบใหม่

การนำเอารูปแบบเดิม กลับนำมาใช้ใหม่ เพื่อสร้างคุณค่าแบบใหม่

บางกรณี การทำให้เกิดความแปลกใหม่นั้นอาจทำได้โดยนำเอาของเก่ามาสร้าง โดยใช้ปรับเปลี่ยนวิธีการ คุณค่าและความหมายใหม่ ซึ่งจะนอกเหนือจากการทำให้เกิดลักษณะเฉพาะแล้ว ยังตอบโจทย์ในด้านการอนุรักษ์ไปด้วย นอกจากนั้นการนำเอาของเก่ามาใช้ใหม่บางกรณียังสร้างคุณค่าใหม่ที่เป็นคุณค่าในยุคปัจจุบัน หรือยังตอบโจทย์ตามข้อกำหนดที่ผู้กำกับได้รับมาอีกด้วย เช่น การทำให้การแสดงกระชับขึ้น ซึ่งเป็นข้อกำหนดที่สำคัญของโขนเฉลิมกรุง นอกจากนั้น การใช้ของเก่าที่ไม่ได้มีการนำมาใช้นานแล้วจึงทำให้ของเก่านั้นเป็นของแปลก น่าสนใจ ตอบโจทย์ในด้านการสร้างอัตลักษณ์ให้ดูแตกต่างได้อีกด้วย

7.5.4.1 การใช้พากย์ เจรจา ไม่มีขับร้อง

ลักษณะโดดเด่นของโขนเฉลิมกรุงประการหนึ่งที่ยังคงรักษาไว้ในทุกการแสดง ได้แก่การที่ใช้การพากย์ เจรจา แต่ไม่มีขับร้อง ทั้งนี้ การไม่มีการขับร้องได้ตอบสนองโจทย์ในการแสดงโขนเฉลิมกรุงในการลดระยะเวลาการแสดงที่ยืดเยื้อ และรักษาความเป็นโขนแบบดั้งเดิมที่ไม่มีการขับร้องได้ด้วย

7.5.4.2 การนำหน้ากากตัวพระ-นาง แบบโขนนั่งราวมาใช้ใหม่

ในตอนพระจักราวตาร ฉากพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ มีการให้พระนารายณ์และพระลักษมีสวมหัวโขน ซึ่งโดยปกติในปัจจุบันจะไม่ใช้กับตัวพระหรือตัวนาง อันที่จริงการใช้หน้ากากตัวพระ-นางคาดว่าได้มีการใช้มาแต่ครั้งโบราณแล้ว แต่ต่อมาได้สูญหายไป เนื่องจากโขนได้มีการผสมผสานกับละครในช่วงหลัง ดังนั้น การให้พระและนางสวมหัวโขน แม้จะเป็นของโบราณ แต่เนื่องจากไม่มีการสืบทอดเป็นเวลานาน จึงทำให้เป็นของแปลก และโดดเด่นเป็นสิ่งที่แตกต่างจากโขนอื่นๆ และสามารถตอบโจทย์ได้ทั้งในด้านการอนุรักษ์และการสร้างความแปลกใหม่ได้ด้วย

นอกเหนือจากจะตอบโจทย์ทั้งสองประการแล้ว การใช้วิธีดังกล่าวก็ยังสอดคล้องกับการเล่าเรื่องโดยใช้ภาพ ที่แสดงให้เห็นความศักดิ์สิทธิ์ พิศวง ความเป็นอมนุษย์ เทพเจ้าของตัวละคร เพื่อแบ่งแยกระหว่างโลกสวรรค์กับโลกมนุษย์ ซึ่งเป็นการนำของโบราณมาใช้ใหม่ในคุณค่าความหมายใหม่ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

<u>หมายเหตุ</u>

ข้อสังเกตประการหนึ่งคือ ตัวละครที่เป็นพระและสวมหน้ากากเวลาแสดงในปัจจุบันนี้ จะมีเฉพาะบางกรณีเท่านั้น เช่น ตอนเทวดารำประเลงที่ใช้ตอนเบิกโรง จะเป็นตอนที่แสดงพิธีกรรม ความเป็นเทพที่เสด็จมา แสดงให้เห็นว่าการสวมหน้ากากตัวพระอาจยังคงแสดงถึงความเป็นเทพ(divine) ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ และยังคงแฝงอยู่ในการแสดงโขน

ภาพที่ 7.8 การสวมหน้ากากตัวพระและตัวนาง เพื่อให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้า
จาก จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549). *โขน : ศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. น. 101 และ น. 13.

7.5.4.3 การนำหนังใหญ่มาใช้เป็นแอนิเมชั่น ประกอบการแสดง

โขนนั้นมีข้อสันนิษฐานว่าได้แนวคิดส่วนหนึ่งมาจากการแสดงหนังใหญ่ และนอกจากนั้นยังมีการแสดงโขนติดตัวหนัง ซึ่งเป็นการนำเอาโขนกับหนังมาอยู่ด้วยกัน ในสมัยก่อน

การที่โขนเฉลิมกรุงนำเอาหนังใหญ่มาใช้แสดงร่วมกันกับโขน จึงไม่ใช่ของใหม่ แต่เป็นสิ่งดั้งเดิมที่เคยมีมาแล้วในการแสดงโขน ผู้สร้างงานได้นำมาใช้ในรูปแบบใหม่ เช่น ตอนพระจักราวตาร มีการเชิดหนังใหญ่ตอนตามกวาง และตอนยกรบ (ใช้หนังใหญ่เป็นรูปราชรถ แต่ตัวไพร่พลใช้นักแสดงจริง) ตัวหนังนั้นมีขนาดใหญ่กว่าปกติ มีการพากย์ให้กระชับ พากย์สั้นและเร็ว (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

ภาพที่ 7.9 การนำหนังใหญ่มาใช้ในรูปแบบใหม่ ทำให้เล่าเรื่องได้กระชับ อีกทั้งยังมีการพากย์เร็วและสั้นกว่าปกติ

จาก จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549). *โขน : ศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. น.113 และ น.142.

7.5.4.4 การใช้กระบี่กระบอง ในฉากการสู้รบ

ในการแสดงชุด หนุมาน ตอนที่หนุมานเข้าไปในกรุงลงกาและไปต่อสู้กับสหัสกุมารนั้น ผู้ช่วยผู้กำกับ (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์) ต้องการจะให้ฉากนี้สนุกโลดโผน แสดงความเป็นนักสู้ที่เก่งกาจ ของหนุมาน เพื่อตอบโจทย์การแสดงให้ภาพลักษณ์ว่าหนุมานเป็นฮีโร่ของเด็กไทย

ฉากการต่อสู้นี้ เริ่มจากแนวคิดว่า การต่อสู้ในโขนทั่วไปจะเป็นการแสดงนาฏลักษณ์ที่เป็นแบบ 2 มิติ ในขณะที่การต่อสู้กับสหัสกุมารน่าจะมีมิติมากกว่านั้น เนื่องจากหนุมานต้องสู้รบกับยักษ์จำนวนมาก จึงได้นำเอาท่ากระบี่กระบองมาใช้ ซึ่งจะได้ความแปลกใหม่กว่าเดิม ตอบโจทย์ในด้านความโลดโผนได้ อีกทั้งยังสอดคล้องกับกับการแสดงโขน เนื่องจากมีข้อสันนิษฐานไว้ว่าการแสดงโขนได้รับอิทธิพลและพัฒนามาจากกระบี่กระบอง จึงสามารถแสดงร่วมกันได้โดยถือว่ามีความสอดคล้องในทางประวัติศาสตร์ (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

7.5.4.5 การพากย์รถ โดยบรรยายทั้งสองฝ่ายไปพร้อมกัน

โดยทั่วไปการพากย์รถจะพากย์ครั้งละข้าง เช่น พากย์รถพระรามก่อนแล้วจึงพากย์รถฝ่ายยักษ์ แต่ในการแสดงโขนเฉลิมกรุงตอนหนึ่ง ตอนยกรบมีการใช้หนังใหญ่เป็นราชรถของทั้ง 2 ฝ่าย และพากย์รถทั้งสองฝ่ายในครั้งเดียวกัน

การพากย์รถทั้งสองฝ่ายในคราวเดียวกัน อาจเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ สำหรับผู้ชม เนื่องจากไม่ค่อยมีการแสดงเช่นนี้บ่อยครั้งนัก แต่ก็ช่วยให้เกิดความกระชับ เล่าเรื่องได้ในเวลาอันรวดเร็ว ไม่ต้องรอเวลาพากย์กลับไปมา

อันที่จริง เทคนิคการใช้บทพากย์นี้เป็นรูปแบบเดิม ที่พบในรามเกียรติ์คำพากย์อยุธยาซึ่งมีใช้นานมากแต่ไม่ได้รับการนิยม ดังนั้นการนำกลับมาใช้ใหม่จึงถือเป็นการอนุรักษ์และไม่ผิดจารีตเดิม อีกทั้งยังเป็นการตอบสนองโจทย์ในด้านการแสดงที่กระชับไม่ยืดยาวอีกด้วย (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

ดังนั้น รูปแบบบางประการเป็นการนำเอาของเก่ามาทำใหม่ โดยสามารถตอบโจทย์ ทั้งในด้านความกระชับ ความแปลกใหม่ และตอบโจทย์เรื่องการอนุรักษ์ของเก่าได้พร้อมกัน

7.5.4.6 การรำหน้าพาทย์

การรำหน้าพาทย์ถือเป็นจารีตสำคัญประการหนึ่งของโขน จึงมีการนำไปใช้ในโขนเฉลิมกรุงเพื่อที่จะยังคงองค์ประกอบที่สมบูรณ์ของโขนไว้ อย่างไรก็ตาม เพื่อที่จะตอบโจทย์เรื่องความกระชับไม่ยืดเยื้อ จึงมีการทำสิ่งใหม่แต่ยังอยู่ในกรอบตามจารีตเดิม ตัวอย่างเช่น เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตรจะเล่นเต็มเพลง แต่ครึ่งแรกจะเป็นการบรรเลงและรำตีบท ครึ่งหลังบรรเลงและรำหน้าพาทย์ เพื่อที่จะให้เกิดความกระชับใช้เวลาไม่มาก ซึ่งไม่ผิดจารีตเพราะบรรเลงเต็มและรำเต็มสามารถตอบโจทย์ได้ทั้งในด้านการอนุรักษ์ และด้านการแสดงให้กระชับ รวดเร็ว อีกทั้งยังแปลกแตกต่างจากโขนที่แสดงอื่นๆด้วย (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2558)

ตัวอย่างที่กล่าวมาจะพบว่าโขนเฉลิมกรุงได้นำเอาวิธีการ รูปแบบ ของการแสดงบางประการซึ่งไม่ได้มีการนำมาใช้ในการแสดงโขนแล้ว นำกลับมาใช้ใหม่อีก ซึ่งบ่งชี้ความสามารถของผู้สร้างสรรค์งานที่ตอบโจทย์ที่ดูเหมือนจะขัดแย้งกันให้สามารถอยู่ด้วยกัน โดยตอบโจทย์ในด้านการอนุรักษ์และความแปลกใหม่ไปพร้อมกัน เนื่องจากของเก่าแก่ดั้งเดิมนั้นหลายประการเป็นสิ่งที่ไม่คุ้นเคยต่อคนชม สร้างเอกลักษณ์ของโขนเฉลิมกรุงที่แตกต่างจากโขนอื่น และยังช่วยให้การแสดงมีความกระชับ สนุกสนานขึ้น ซึ่งเป็นโจทย์หลักอีกประการหนึ่งได้อีกด้วย

7.5.5 โครงการโขนสัญจร : เมื่อปัจจัยเปลี่ยนแปลง รูปแบบก็เปลี่ยนแปลง

นอกเหนือจากการแสดงที่โรงละครแล้ว คณะโขนเฉลิมกรุงยังมีการแสดงภายนอกสถานที่ โดยเป็นการสัญจรไปตามภูมิภาคต่างๆ

การแสดงโขนเฉลิมกรุงสัญจรเป็นวาระประจำในส่วนภูมิภาค โดยเริ่มขึ้นเมื่อปี 2553 ที่จังหวัดอุตรดิตรและน่าน ซึ่งการแสดงครั้งนั้น มีผู้สนใจจำนวนมาก จึงมีการจัดทำโขนเฉลิมกรุงสัญจรอย่างต่อเนื่อง โดยมีการแสดงไม่เกิน 4 แห่งต่อปี (แห่งละ 2 คืน ไม่รวมการซ้อม) โดยลักษณะโดยรวมของการแสดงสัญจร ยังยึดถือตามการแสดงในโรงละครอยู่ (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

7.5.5.1 วัตถุประสงค์ของการแสดงโขนสัญจร

การแสดงโขนเฉลิมกรุงแบบสัญจรไม่ได้มุ่งหวังด้านรายได้ จึงถือว่าไม่ได้เป็นการดำเนินการทางการตลาดโดยตรง แต่เป็นการสร้างเผยแพร่วัฒนธรรม สืบสานมรดกแห่งจารีตธำรงเอกลักษณ์แห่งความเป็นไทยซึ่งเป็นนโยบายในการจัดแสดงโขน อีกทั้งยังตรงกับวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง โดยเฉพาะข้อ 3) เพื่อส่งเสริมกิจกรรมทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมทางด้านการแสดงของไทย และ ข้อ 8) เพื่อดำเนินการสาธารณะประโยชน์ หรือร่วมมือกับองค์กรการกุศลอื่นๆ เพื่อสาธารณะประโยชน์

โขนสัญจรมีความสำเร็จในด้านของจำนวนผู้ชมมากกว่าการแสดงในโรงละคร ทั้งๆที่โขนเฉลิมกรุงนั้นเกิดจากการมีโรงละครเป็นสำคัญ แต่การแสดงในโรงละครกลับไม่มีผู้ชมมากเท่า ส่วนหนึ่งอาจเนื่องจากการแสดงโขนสัญจรไม่เก็บค่าเข้าชม ต่างจากในโรงละครซึ่งผู้ชมกลุ่มเยาวชนหลายคนมีความเห็นว่าบัตรมีราคาสูง นอกจากนั้น การแสดงสัญจรยังเป็นการแสดงเฉพาะกิจ เป็นของพิเศษในจังหวัด จึงมีผู้ชมจำนวนมาก (การแสดงสัญจร จะมีกลุ่มเป้าหมายที่แตกต่างจากโรงละคร คือมุ่งเน้นกลุ่มผู้ชมชาวไทยในต่างจังหวัด ซึ่งอาจจะมีโอกาสได้ดูโขนน้อยกว่าผู้ชมในกรุงเทพฯ)

การแสดงโขนสัญจรมีประโยชน์ในด้านการช่วยสร้างภาพลักษณ์ต่อองค์กรโดยการแสดงความรับผิดชอบต่อสังคม (CSR : corporate social responsibility) และนอกจากนี้ การนำเอานักแสดงคณะโขนเฉลิมกรุงไปแสดงสัญจร ยังเป็นการช่วยนำเอาทรัพยากรที่มีอยู่ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ให้มากขึ้นกว่าเดิม เนื่องจากปริมาณของนักแสดง มีอยู่จำนวนประมาณร้อยคน (มีจำนวนสองเท่าของที่แสดงจริงบนเวที โดยแสดงบนเวทีแต่ละรอบมีประมาณ 55 คน รวมคนพากย์ ไม่รวมนักดนตรี) เมื่อมีการจัดสัญจร จะเป็นโอกาสในการนำนักแสดงส่วนหนึ่งไปแสดงในรอบสัญจร นอกจากนั้น ทักษะ ความรู้ ที่ได้จากการซ้อมรอบปกติ ยังสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในรอบสัญจรได้ ซึ่งแสดงถึงการใช้ทรัพยากรให้เกิดประโยชน์สูงสุด (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

ความสำเร็จของการจัดทำโขนสัญจรนั้น ไม่ได้เป็นงานแสดงที่สร้างรายได้หรือกำไร เนื่องจากไม่เก็บค่าเข้าชม ใช้ค่าใช้จ่ายสูงพอสมควร (โดยอาจมีผู้สนับสนุนบ้างเช่น ส่วนราชการระดับจังหวัดจะสนับสนุนในส่วนของที่พัก เวที แสง เสียง เป็นต้น) แต่ถือว่าประสบผลสำเร็จในด้านของการเผยแพร่วัฒนธรรมไทย เนื่องจากมีกลุ่มผู้ชมที่มีจำนวนมาก ให้ความสนใจ

กล่าวได้ว่า การแสดงโขนเฉลิมกรุงสัญจร แม้ว่าจะไม่ได้เกิดประโยชน์ในการสร้างรายได้ แต่ถือว่าประสบความสำเร็จในการตอบสนองวัตถุประสงค์และนโยบายของการจัด

แสดงโขนเฉลิมกรุงในด้านของการดำเนินการเพื่อสาธารณประโยชน์ในการเผยแพร่วัฒนธรรมของไทย ซึ่งเป็นโจทย์สำคัญอีกประการหนึ่ง

7.5.5.2 รูปแบบของการแสดง : จุดร่วมและจุดต่างระหว่างการแสดงในโรงละครและการแสดงสัญจร

แม้ว่าการแสดงสัญจร จะมีกลุ่มเป้าหมาย สถานที่จัดแสดง แตกต่างจากโรงละครมาก แต่เนื่องจากสาเหตุที่จัดการแสดงขึ้นจากทรัพยากรที่มีอยู่ คือ นักแสดงที่มีความคุ้นเคยกับการแสดงในโรงละครศาลาเฉลิมกรุงมาแล้วมาแสดงให้กับอีกกลุ่มได้ชม การแสดงแบบสัญจรจึงยังคงยึดรูปแบบตามที่เคยแสดงในโรงละครไว้

<u>รูปแบบร่วมกัน</u>

เนื่องจากการแสดงสัญจรใช้ทรัพยากรบางส่วนจากการแสดงที่โรงละคร (เช่น นักแสดง บทโขน นักดนตรี เครื่องแต่งกาย) รูปแบบการแสดงหลักจึงใช้การแสดงที่โรงละครเป็นต้นแบบในบางประการ เช่น แสดงในระยะเวลา 1 ชั่วโมงครึ่ง(ไม่รวมตลก และการแสดงสาธิต ซึ่งเพิ่มเข้ามาทีหลัง) ตอนที่แสดงใช้ตอนเดียวกับโรงละคร มีการพากย์ เจรจา แต่ไม่มีขับร้อง เป็นต้น

<u>รูปแบบที่ต่างกัน</u>

อย่างไรก็ตาม ในการแสดงแบบสัญจรนั้น ปัจจัยบางประการเปลี่ยนไป โดยในด้านของสถานที่และกลุ่มผู้ชม ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญ 2 ประการที่มีผลต่อรูปแบบของโขนเฉลิมกรุงสัญจร ตัวอย่างเช่น

- การที่มีกลุ่มผู้ชมเป็นคนไทย ทำให้มีการเพิ่มฉากตลก (ซึ่งในโรงละครไม่มี เนื่องจากตลกแบบที่มีในโขนนั้น ไม่สามารถสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมต่างชาติได้) นอกจากนั้นยังมีการแสดงสาธิต แนะนำการแสดงโขน ตัวละคร และการรำตีบทแสดงอารมณ์ ซึ่งเคยมีมาในโขนกรมศิลปากร สมัยอาจารย์เสรี ทำให้ระยะเวลาการแสดงมีการเพิ่มเติมมากขึ้น รวมแล้วอาจประมาณ 2 ชั่วโมง

- สถานที่จัดแสดงนั้น ส่วนใหญ่จะแสดงกลางแจ้ง สร้างเวที สร้างฉาก ซึ่งอาจมีข้อจำกัดด้านฉากและเทคนิคซึ่งทำได้ไม่สมบูรณ์แบบโรงละคร จะต้องปรับไปตามแต่ละสถานที่ที่แสดง จำนวนการเปลี่ยนฉากจะน้อยลง ทำให้ฉากและเทคนิค ซึ่งเป็นจุดเด่นที่สำคัญประการหนึ่งของโขนเฉลิมกรุงมีการเปลี่ยนแปลงไป

- อย่างไรก็ตาม การแสดงสัญจรจะไม่มีข้อจำกัดด้านขนาดของพื้นที่แบบที่ศาลาเฉลิมกรุงมี (เดิมศาลาเฉลิมกรุงเป็นโรงภาพยนตร์มาก่อนจึงไม่ได้มีพื้นที่รองรับการแสดงละครได้อย่างสมบูรณ์) จึงสามารถใช้เวทียาว 24 เมตร เพื่อให้การแสดงดูยิ่งใหญ่ ต่างจากโรงละครที่ศาลาเฉลิมกรุงซึ่งมีเวทียาว 15 เมตรเท่านั้น

- นอกจากนั้น ในบางสถานที่ซึ่งเคยมีการแสดงแล้ว อาจต้องคิดตอนใหม่เพื่อไม่ให้ซ้ำ (ซึ่งอาจเป็นคนละตอนกับที่แสดงในโรงละครด้วย) แต่องค์ประกอบต่างๆก็ยังคงเป็นแนวเดียวกับโรงละครอยู่

(เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2557)

- การที่ไม่สามารถสร้างเทคนิคแบบที่ใช้ในโรงละครได้ ทำให้การเล่าเรื่องในบางส่วนขาดหายไป เช่น การเล่าเรื่องเชื่อมต่อตอนโดยใช้แอนิเมชั่นจากจิตรกรรมฝาผนังไม่สามารถทำได้ จึงต้องเล่าเรื่องโดยใช้วิธีอื่นเพื่อให้คนดูเข้าใจ โดยนำคนมาเล่าเรื่องย่อก่อนที่จะมีการ

แสดง เช่น เล่าว่าหนุมานคือใคร กำเนิดอย่างไร มีวีรกรรมอะไร ทศกัณฐ์ถอดดวงใจทำไม อย่างไร ฯลฯ อาจมีการปนมุกตลกบ้างให้คนสนใจและฟังสนุก (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557) ซึ่งเป็นวิธีการเดียวกันกับที่กรมศิลปากรใช้ ตั้งแต่ยุคของอาจารย์เสรีที่นำเอาตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์มานำเสนอในการแสดง

7.6 ประเด็นความขัดแย้ง ในด้านแนวคิด รูปแบบการแสดง และกลุ่มเป้าหมาย ของโขนเฉลิมกรุง

แม้ว่าคณะผู้จัดงานแสดงโขนเฉลิมกรุงจะได้พยายามสร้างสรรค์งานให้มีคุณภาพและตอบโจทย์ตามกรอบที่กำหนดไว้ แต่การดำเนินงานดังกล่าวมิใช่สิ่งที่ง่าย เนื่องจากโขนเฉลิมกรุงมีนโยบายแนวคิด ที่กำหนดกรอบของการแสดงหลายแนวทาง และยังมีกลุ่มผู้ชม 2 กลุ่มที่มีความแตกต่างกันมากในการแสดงครั้งเดียวกัน ดังนั้น เมื่อนำกรอบคิดเหล่านี้มากำหนดรูปแบบในการสร้างงาน ผลงานที่สร้างอาจสอดคล้องกับโจทย์หนึ่ง แต่อาจไม่สอดคล้องกับอีกโจทย์หนึ่งก็เป็นได้

จากผลงานที่ผ่านมาพบว่า บางกรณีรูปแบบการแสดงความสามารถในการตอบสนองความต้องการด้านต่างๆให้อยู่รวมกันได้ แต่มีบางกรณีที่การแสดงตอบสนองกรอบคิดได้เพียงบางประการเท่านั้น หรืออาจมีบางกรณีที่การแสดงนั้นสามารถตอบสนองกรอบคิดในข้อหนึ่งแต่ขัดแย้งกับอีกกรอบหนึ่ง

ตัวอย่างเช่น โขนเฉลิมกรุงพยายามจะรักษาภาพลักษณ์เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ไว้ เนื่องจากมีทุนทางสัญลักษณ์ในด้านนี้อยู่ จึงได้พยายามจะสร้างภาพลักษณ์ให้กลายมาเป็นโรงละครของราชสำนัก (royal theater) ทั้งในด้านการประชาสัมพันธ์ ประวัติโรงละคร และการสร้างเรื่องราวที่แสดงให้สอดคล้องกับความภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ แต่ในอีกทางหนึ่งต้องการจะสื่อสารกับผู้ชมกลุ่มนักท่องเที่ยว ทำให้รูปแบบของโขนเฉลิมกรุงเป็นการแสดงแบบประเพณีที่ปรับเปลี่ยนมาเป็นความบันเทิง (entertainment)

การสร้างภาพลักษณ์ความเป็นโรงละครหลวงที่จะรักษาจารีตแบบโขนหลวง แต่รูปแบบการแสดงต้องการจะทำเป็นโขนในรูปแบบใหม่ที่ต่างจากโขนอื่นๆ ทำให้ตำแหน่งแห่งที่ (positioning) ของงานแสดง และภาพลักษณ์ของโขนเฉลิมกรุงมีความสับสน

นอกจากนั้น หากเราได้พิจารณาการแสดงโขนเฉลิมกรุง จะสังเกตได้ว่า แม้จะมีจุดมุ่งเน้นที่จะให้เป็นการแสดงสำหรับนักท่องเที่ยวต่างชาติ (เดิมทีกำหนดไว้ว่าเป็นชาวยุโรป) แต่ข้อความ (message) ที่สำคัญบางประการ เช่น ความภักดีในสถาบันพระมหากษัตริย์ ความเป็นฮีโร่ของหนุมาน ยังไม่สามารถจะสื่อสารกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมายนี้ได้ เนื่องจากการแสดงในด้านหนึ่งยังต้องอ้างอิงกับประวัติโรงละคร ในอีกด้านหนึ่งต้องอ้างอิงกับผู้ชมซึ่งไม่ได้มีความเข้าใจหรือสนใจประวัติด้านนี้ ทำให้การแสดงไม่สามารถจะตอบสนองนโยบายทุกด้านในคราวเดียวกัน

ในช่วงที่ทำวิจัย สังเกตได้ว่าจำนวนผู้ชมต่างชาตินั้นมีจำนวนน้อยมาก เมื่อเทียบกับผู้ชมชาวไทยที่มีจำนวนมากกว่า แต่การแสดงส่วนใหญ่ออกแบบไว้สำหรับชาวต่างชาติเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น การใช้ภาษาอังกฤษแสดงที่จอ LCD ในขณะที่กลุ่มเป้าหมายรองคือคนไทยมีจำนวนมากกว่า แต่รูปแบบการแสดงกลับไม่เอื้อต่อการสื่อสารไปสู่กลุ่มนี้

นอกจากนั้น สำหรับกลุ่มผู้ชมเยาวชน แม้ว่าจะเป็นกลุ่มสำคัญที่ตรงตามนโยบายในการแสดงโขน ที่ต้องการถ่ายทอดความรู้ ความเข้าใจจากการชม ให้คนรุ่นใหม่สามารถเพลิดเพลินได้มากขึ้น

(จรรมนง แสงวิเชียร, 2549, น.119) แต่เนื่องจากราคาบัตรเข้าชม ยังคงมีราคาสูง แม้ว่าจะมีส่วนลดแล้วยังคงแพงกว่าโขนกรมศิลปากร (โขนเฉลิมกรุง ราคาบัตร 1,200 บาท 1,000 บาท และ 800 บาท นักเรียน นักศึกษา ซื้อบัตรได้ในราคาพิเศษ 200 บาท)[10] ในขณะที่โขนกรมศิลปากร บัตรราคา 100 80 60 40 30 บาท (นักเรียน นักศึกษา ในเครื่องแบบ ครึ่งราคา) [11] ทำให้ไม่สามารถดึงดูดผู้ชมกลุ่มนี้ให้มาเข้าชมมากนัก แม้ว่าในช่วงหลังจะมีการส่งเสริมการขาย แต่ก็จะมีการเชิญกลุ่มเยาวชนเข้ามาชมการแสดงเป็นหมู่คณะเป็นกรณีพิเศษซึ่งได้มีการจัดขึ้นเป็นครั้งคราว สำหรับการแสดงที่มีจำนวนผู้ชมมาก ได้แก่การแสดงสัญจร ตามภูมิภาค ซึ่งถือว่าประสบผลสำเร็จในด้านของจำนวนผู้เข้าชม แต่การแสดงสัญจรในขณะนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของการทำกิจกรรมที่แสดงความรับผิดชอบต่อสังคม (corporate social responsibility (CSR) มีการจัดแสดงไม่ใช่วาระประจำเป็นการนำเอาทรัพยากร รูปแบบที่มีอยู่จากโรงละครมาใช้ในการแสดง ยังมิใช่การแสดงหลัก หรือยังมิได้มีการออกแบบการแสดงเพื่อสัญจรโดยเฉพาะ

หากพิจารณาการตอบสนองความต้องการของกลุ่มผู้ชมโดยใช้หลักการของส่วนผสมทางการตลาด (marketing mix) มาพิจารณา จะพบว่าโขนเฉลิมกรุงไม่ได้มีส่วนผสมการตลาดที่ลงตัว ทำให้เกิดตำแหน่งแห่งที่ (positioning) ที่ไม่ชัดเจน และทำให้ไม่สามารถจะตอบสนองกลุ่มเป้าหมายกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งได้อย่างลงตัว แต่เป็นการสร้างการแสดงที่ลักลั่น ไม่ไปด้านใดด้านหนึ่ง แต่ติดขัดอยู่ระหว่างทาง เนื่องจากการพยายามจะสร้างผลิตภัณฑ์เดียวกันให้กับผู้ชมที่อยู่คนละกลุ่ม ทำให้ส่วนผสมทางการตลาดมีความไม่ลงตัว ดังนี้

- การผลิตงานแสดง (production) รูปแบบการแสดง มีปัญหาคือ ลักษณะการสื่อสารไม่ได้รองรับความต้องการของตลาดอย่างลงตัว เช่น การสื่อสารตอนต่างๆเกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ให้กับชาวต่างชาติ จะไม่สามารถรับสาร (massage) เหล่านี้ได้ ส่วนการสื่อสารกับเยาวชนไทยก็อาจมีปัญหาเช่นกัน เนื่องจากในบางช่วงมีดนตรีประกอบ โดยสื่อสารจากภาษาอังกฤษในจอ LCD แต่ไม่มีบทร้องที่อธิบายเนื้อเรื่อง ไม่มีการพากย์ ผู้ชมชาวไทยที่ไม่ได้อ่านจอ LCD อาจไม่เข้าใจเรื่องราว

- ราคา (price) จำนวนนักท่องเที่ยวต่างชาติมีน้อย อาจทำให้รายได้ไม่สามารถเพียงพอต่อการทำกำไร ส่วนราคาของกลุ่มเป้าหมายคือเยาวชน มีราคาสูง โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับการแสดงโขนอื่นๆเช่นของกรมศิลปากร

- ช่องทางการขาย (place) สถานที่แสดง มีความจำกัด เนื่องจากต้องตั้งอยู่ในสถานที่เดิมที่เคยเป็นโรงภาพยนตร์ อาจมีปัญหาเช่น ที่จอดรถ และมีข้อจำกัดต่อการผลิต เช่น ฉาก เครื่องโรง ที่ไม่มีเนื้อที่ในการเก็บฉาก พื้นที่ในการแขวนม่านไม่เพียงพอ

---

[10] ข้อมูลเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2557 มีการส่งเสริมการขายคือ 1.สมาชิกศาลาเฉลิมกรุงรับส่วนลด 30 % 2.เด็กอายุต่ำกว่า 12 ปี ชมฟรี 3.ผู้สูงอายุ อายุตั้งแต่ 60-64 ปี ได้รับส่วนลด 50% นักเรียน นักศึกษา/ผู้สูงอายุ 65 ปีขึ้นไป แสดงบัตรประจำตัว ซื้อบัตรได้ในราคาพิเศษ 200 บาท

[11] ข้อมูลเดือน กรกฎาคม ปี พศ. 2557

- การส่งเสริมการขาย (promotion) แม้ว่าจะมีการส่งเสริมการขายทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ แต่ยังไม่ถึงขั้นที่จะสามารถดึงดูดจำนวนผู้ชมให้มีจำนวนมากตามที่ควรจะเป็น โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับความจุของโรงละคร[12]

จากประเด็นที่กล่าวมา พบว่าการแสดงโขนเฉลิมกรุงนั้น ไม่น่าจะดำรงอยู่ได้ท่ามกลางความไม่ลงตัวในสิ่งต่างๆทั้งในด้านของจำนวนผู้ชม และรายได้ที่ไม่คุ้มค่าต่อการลงทุน แต่ถ้าหากตั้งคำถามว่าปัจจัยสำคัญที่สามารถทำให้โขนเฉลิมกรุงสามารถดำรงอยู่ได้นั้นคืออะไร คำตอบสำคัญได้แก่ ปัจจัยด้านผู้สนับสนุน ซึ่งเป็นปัจจัยหลักที่สำคัญมาก โดยเฉพาะการสนับสนุนด้านเงินทุน จากสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีความสำคัญในการดำรงอยู่ของคณะโขนเฉลิมกรุง

---

[12] สำหรับการแสดงสัญจร มีจุดประสงค์คือเป็นการนำเอาทรัพยากรที่มีอยู่มาใช้ประโยชน์ จึงนำรูปแบบตามที่แสดงในโรงละครมาใช้เป็นหลัก แม้จะได้ผลตอบรับดี และสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการเผยแพร่วัฒนธรรมเพื่อสาธารณประโยชน์ แต่ก็ยังไม่ถือว่าผู้ชมกลุ่มนี้เป็น segment ทางการตลาด แต่เป็นการดำเนินงานในลักษณะของ CSR มากกว่า โดยมีการแสดงเป็นครั้งคราวเท่านั้น และการแสดงสัญจรยังขาดอัตลักษณ์สำคัญของโขนเฉลิมกรุงในบางด้าน เช่น การใช้เทคนิคพิเศษ

7.7 สรุปท้ายบท

ปัจจัยสำคัญที่มีส่วนในการกำหนดนโยบายการแสดงของโขนเฉลิมกรุงนั้นมีหลายด้าน ทั้งในด้านขององค์กรผู้ผลิต ผู้สนับสนุน บริบททางประวัติศาสตร์ของโรงละคร สภาพทางกายภาพและที่ตั้งของโรงละคร กลุ่มผู้ชมเป้าหมาย ฯลฯ เนื่องจากโรงละครและผู้สนับสนุน(คือสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์) มีความผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นอย่างมาก จึงมีผลต่อการพยายามสร้างภาพลักษณ์ให้เป็นโรงมหรสพหลวง (royal theater) มีวัตถุประสงค์สำคัญคือการนำเสนอเรื่องราว คุณค่า วาระการแสดง ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ นอกเหนือไปจากการคุณค่าด้านการรักษาวัฒนธรรมไทย แต่ในขณะเดียวกัน นโยบายองค์กรอีกประการหนึ่ง คือการแสดงเพื่อตอบสนองกลุ่มผู้ชมนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ ซึ่งต้องมีการออกแบบการแสดงให้สามารถรองรับความต้องการของกลุ่มนี้โดยเฉพาะ เช่นการสื่อสารโดยวิธีการใหม่ให้กระชับ น่าสนใจ และเข้าใจเรื่องราวได้ง่าย ซึ่งเป็นสิ่งที่กำหนดรูปแบบของการแสดงในทุกวันนี้

แม้ว่าผู้สร้างสรรค์การแสดงโขนเฉลิมกรุงนั้นจะเป็นกลุ่มเดียวกันกับผู้สร้างสรรค์การแสดงโขนคณะอื่นๆ โดยมีบุคลากรจำนวนมากที่มาจากกรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลป แต่แนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของงานนั้น ก็มีความแตกต่างกันมากอย่างชัดเจน เนื่องจากนโยบายขององค์กร กลุ่มผู้ชม ประวัติที่มาของโรงละคร ผู้สนับสนุน มีความแตกต่างกัน จึงทำให้โขนเฉลิมกรุงมีลักษณะเฉพาะตัวที่โดดเด่น

การสร้างอัตลักษณ์โขนเฉลิมกรุงนั้น แม้จะมีนโยบายจากองค์กรผู้ผลิตให้สร้างความแปลกใหม่มีลักษณะเฉพาะตัว แต่ถึงกระนั้นการแสดงโขนเฉลิมกรุงก็มิได้เป็นการสร้างงานในรูปแบบใหม่เสียทั้งหมด แต่นำเอาองค์ประกอบต่างๆจากการแสดงโขนในอดีตของกรมศิลปากรในวาระต่างๆที่เคยใช้ก่อนหน้านี้ มาคัดเลือกเฉพาะสิ่งที่สอดคล้องกับโจทย์ที่ได้รับ เช่น บทโขนที่กระชับ ใช้ภาษาพูดน้อยแต่สื่อสารด้วยภาพ เดินเรื่องโดยใช้ตัวละครเอกที่เป็นสัญลักษณ์ของความภักดี การนำเทคนิคพิเศษมาใช้ ฯลฯ ซึ่งโขนเฉลิมกรุงได้นำสิ่งดั้งเดิมเหล่านี้มาคัดเลือกแล้วประกอบสร้างใหม่ ทำการพัฒนาให้ลงตัวทั้งในด้านของคุณค่าและความหมายใหม่ เพื่อตอบสนองการสร้างอัตลักษณ์ตามบริบทใหม่

ข้อสังเกตสำคัญของโขนเฉลิมกรุงคือ วัตถุประสงค์ข้อแรก ที่ต้องการแสดงเรื่องราว คุณค่าภาพลักษณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ และวัตถุประสงค์ข้อที่สอง ซึ่งต้องการสร้างงานให้ ”กลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติ” เป็นประเด็นที่โขนเฉลิมกรุงให้ความสำคัญทั้งคู่ เป็นโจทย์ที่ท้าทายต่อผู้สร้างสรรค์งาน ซึ่งในบางกรณีอาจจะยังไม่สามารถตอบทุกโจทย์ได้พร้อมกันภายในการสร้างงานชิ้นเดียวกัน หรืออาจกล่าวได้ว่า การสร้างงานในบางส่วนอาจตอบโจทย์ด้านหนึ่งได้ แต่อาจขัดแย้งกับโจทย์อีกด้านหนึ่ง ทำให้การแสดงโขนเฉลิมกรุงยังมีบางส่วนที่ยังไม่ลงตัวสอดคล้องกับทุกด้าน โจทย์ที่ยากในการดำนินการอีกประการ คือการนำเสนอสิ่งแปลกใหม่ น่าสนใจ แต่ยังคงเป็นการอนุรักษ์และรักษาจารีตเดิมของโขนไว้ ซึ่งในบางกรณีผู้สร้างงานก็สามารถทำได้ตรงโจทย์ที่กำหนด โดยการนำเอาสิ่งดั้งเดิมมาใช้ใหม่ให้เกิดความรู้สึกที่แปลกใหม่ต่อผู้ชม และยังสามารถตอบโจทย์อื่นๆ ทำให้การแสดงมีความกระชับเพิ่มขึ้นอีกด้วย แต่ในบางกรณีอาจจะยังไม่สามารถทำได้สอดคล้องกันทั้งหมด ตัวอย่างเช่น การแสดงตอน หนุมาน มีการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิค มาสร้างฉากเนื่องจากต้องการให้เป็นที่น่าสนใจของกลุ่มเยาวชน ในขณะที่ตัวแสดงยังคงแต่งกายและแสดงในรูปแบบประเพณีอยู่ ซึ่งยังไม่มีความสอดคล้องกัน

ในด้านของการตลาดนั้น พบว่าโขนเฉลิมกรุงมิได้ประสบความสำเร็จในด้านนี้นัก เนื่องจากผู้ชมการแสดงมีกลุ่มเป้าหมายหลักเข้ามาชมจำนวนน้อยกว่ากลุ่มที่มิใช่เป้าหมายหลัก อีกทั้งปัจจัยต่างๆ ที่อาจไม่ได้สนับสนุนการทำตลาดในกลุ่มนี้ เช่น ปัจจัยด้านการขาดแคลนที่จอดรถสำหรับรถทัวร์ นอกจากนั้น หากจะพิจารณาในด้านของกลุ่มเป้าหมายรอง คือกลุ่มเยาวชน แม้จะมีจำนวนมากกว่า แต่การแสดงก็มิได้ออกแบบเพื่อกลุ่มนี้เป็นหลัก อีกทั้งค่าเข้าชมก็ยังมีราคาสูงเมื่อเทียบกับราคาเข้าชมของกรมศิลปากรอยู่มาก

ในส่วนของการแสดงโขนสัญจร ซึ่งมีปัจจัยแวดล้อมที่ต่างจากการแสดงในโรงละคร แม้จะใช้ทรัพยากรบางส่วนร่วมกัน เช่น นักแสดง บทโขน เครื่องแต่งกาย ดนตรี แต่เนื่องด้วยปัจจัยที่ต่างกัน ทั้งในด้านของผู้ชม สถานที่ ข้อจำกัดทางเทคนิค วาระของการแสดง ทำให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เหมาะสมตามบริบท

ทั้งนี้ หากพิจารณาเฉพาะในด้านของจำนวนผู้เข้าชม จะพบว่าการแสดงโขนสัญจรประสบความสำเร็จสูงในด้านของการเผยแพร่วัฒนธรรมและการสร้างสาธาณะประโยชน์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัตถุประสงค์องค์กร แม้ว่าจะไม่สามารถสร้างรายได้ และมีค่าใช้จ่ายในการจัดสูง แต่ถือได้ว่าได้ประโยชน์ในด้านการประชาสัมพันธ์สร้างภาพลักษณ์องค์กร และช่วยให้ใช้ทรัพยากรให้คุ้มค่ามากขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้จะพบว่านโยบาย วัตถุประสงค์ และการสร้างงาน เพื่อตอบสนองโจทย์การแสดงของโขนเฉลิมกรุงจะมีความไม่ลงตัว อีกทั้งยังไม่มีผลสำเร็จในด้านของจำนวนผู้ชมหรือความคุ้มค่าทางเศรษฐกิจ แต่โขนเฉลิมกรุงก็ยังคงสามารถสร้างการแสดงที่ใช้เงินทุนสูง ภายใต้นโยบายและวัตถุประสงค์เดิมได้อย่างต่อเนื่อง โดยปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์เช่นนี้ ได้แก่การมีผู้สนับสนุนที่มีทุนทางเศรษฐกิจสูง คือสำนักงานทรัพย์สินฯได้เข้ามาร่วมสนับสนุน

ตารางที่ 7.2

แสดงผลของปัจจัยที่มีต่อแนวคิดการสร้างงานของโขนเฉลิมกรุง

ปัจจัย	ข้อสรุป
ผู้ผลิต	- มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง (บริษัทเฉลิมกรุงมณีทัศน์) - โรงละคร มีประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ - มีการพยายามสร้างภาพลักษณ์ของตนว่าเป็นโรงมหรสพหลวง
	<u>นโยบายศาลาเฉลิมกรุง</u> - ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมการแสดงไทยและสากล - ส่งเสริมเยาวชนของชาติในการแสดงและชม - เป็นแหล่งบันเทิงที่มีคุณภาพและทันสมัยของประเทศในระดับสากล - ส่งเสริมภาพลักษณ์เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ : กำหนดตำแหน่งแห่งที่ว่าเป็นโรงมหรสพหลวง (Royal Theater) - สนองความต้องการกลุ่มเป้าหมายดังนี้ 1. กลุ่มคนไทยที่สนใจศิลปะการแสดง 2. นักท่องเที่ยวบนเกาะรัตนโกสินทร์
ผู้สนับสนุน	ผู้สนับสนุน <u>สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์และเครือข่าย</u> เช่น แหล่งทุน สถาบันการเงิน ททท. สถาบันการศึกษา ราชเลขาธิการ -ทุนทางเศรษฐกิจของสำนักงานทรัพย์สินฯ ทำให้เกิดความเป็นไปได้ในการสร้างการ production ที่ใช้เทคโนโลยีและทุนสูง นำมาใช้ในการสือสารเรื่องรามเกียรติ์ที่เล่าเรื่องโดยใช้ภาพและฉากมากขึ้น - มีสถาบันด้านศิลปวัฒนธรรม ท่องเที่ยว สถาบันการศึกษา แหล่งทุน เป็นเครือข่ายสนับสนุน <u>สถาบันพระมหากษัตริย์</u> การเสด็จในงานต่างๆ เช่นงานวันครบรอบ วันไหว้ครู รอบปฐมทัศน์
ผู้ชม	<u>ผู้ชมนักท่องเที่ยวกลุ่มเป้าหมายหลัก</u> -กลุ่มหลัก : นักท่องเที่ยว - กลุ่มรอง : คนไทย (การสื่อสารสำหรับให้ต่างชาติชมเป็นหลัก)
สรุปประเด็นสำคัญด้านแนวคิด	<u>ออกแบบการแสดงเพื่อกลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติ</u> ลักษณะของการสื่อสารสำหรับให้ต่างชาติที่ไม่รู้ภาษาไทยและไม่คุ้นเคยเรื่องรามเกียรติ์ชมเป็นหลัก <u>ภาพลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์</u> กำหนดตำแหน่งแห่งที่ (positioning)เป็นโรงมหรสพหลวง (Royal Theater) มีผลต่อเรื่องราว แก่นเรื่อง ตอนของโขนที่สร้างภาพลักษณ์ผูกพันกับราชวงศ์

ตารางที่ 7.3

แสดงรูปแบบของโขนเฉลิมกรุงที่มีผลจากปัจจัยและแนวคิด

รูปแบบ	ข้อสรุป
บทโขน	- บทโขนที่ใช้สื่อสารสำหรับให้ต่างชาติชมโดยเฉพาะ มีที่มาจากบทโขนกรมศิลปากรที่ใช้แสดงให้ชาวต่างชาติชม เช่นในการรับรองราชอาคันตุกะต่างประเทศ - ระยะเวลาการแสดงน้อย แต่เล่าเรื่องรามเกียรติ์ได้หลายๆตอนในเวลาสั้นๆ - มีการเดินเรื่องที่กระชับ รวดเร็ว - มีการเลือกตอน ชื่อตอน ที่ส่งเสริมภาพลักษณ์เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์
นาฏลักษณ์	- ยังคงนาฏลักษณ์ตามแบบโขน มีการรำเพลงหน้าพาทย์ตามจารีตโขน
ดนตรี	- ให้นักแสดงทำท่าทางประกอบดนตรี ไม่มีการขับร้อง
การพากย์ เจรจา ขับร้อง	- เนื่องจากใช้ภาพแทนคำพูด ทำให้การพากย์ เจรจา สั้นลง
ฉาก เวที	- ใช้เทคนิคพิเศษมาก เนื่องจากสามารถเล่าเรื่องให้เห็นภาพได้ชัดเจน

บทที่ 8

โขนพระราชทาน

โขนพระราชทานเป็นตัวอย่างของการอนุรักษ์วัฒนธรรมโดยใช้โขนมาเป็นเครื่องมือ การอนุรักษ์มิได้อยู่ในขอบเขตของงานนาฏศิลป์เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงงานช่างฝีมือต่างๆที่เกี่ยวข้องอีกด้วย นอกจากนั้น การอนุรักษ์ยังครอบคลุมทั้งในด้านของแนวคิด องค์ความรู้ กระบวนการ รูปแบบ โดยวิธีการสืบทอด รื้อฟื้น การสร้างสรรค์ต่อยอดจากของเดิม ตลอดจนการสร้างผู้ชมโขนกลุ่มใหม่

กลยุทธ์ที่นำมาใช้ในการจัดสร้างโขนพระราชทานที่โดดเด่นกว่าโขนอื่นๆ ได้แก่การนำเอาสิ่งที่มีคุณค่าในยุคสมัยแตกต่างกันมาประกอบสร้างขึ้นมาใหม่ (re construction) ร่วมกับเทคนิควิธีการในยุคปัจจุบันเพื่อสร้างคุณค่าใหม่ ภายใต้ในบริบทใหม่ ซึ่งตอบสนองความต้องการของสังคมในยุคปัจจุบันอีกด้วย

นอกจากนั้น โขนพระราชทานเป็นตัวอย่างที่ดีในการแสดงอิทธิพลของสถาบันพระมหากษัตริย์ทั้งในบทบาทของผู้ผลิตและผู้สนับสนุน เนื่องจากสถาบันพระมหากษัตริย์นั้นครอบครองทุน(capital)หลายด้าน ทั้งทุนทางเศรษฐกิจ ทุนทางสังคม และทุนทางสัญลักษณ์ จึงสามารถทำให้งานสร้างโขนพระราชทานประสบความสำเร็จในทางปฏิบัติ และยังเป็นเครื่องมือที่นำไปสู่กระบวนการอนุรักษ์ได้ครบวงจรกว่าการผลิตโขนอื่นๆ สามารถนำเอาโขนมาเป็นเครื่องมือในการอนุรักษ์วัฒนธรรมจนเกินเลยไปจากการผลิตงานโขน

8.1 ประวัติ ความเป็นมา

จุดเริ่มต้นของการจัดทำโขนพระราชทานนั้น มิได้กำเนิดจากความต้องการแสดงโขน แต่เริ่มต้นจากพระดำริในการอนุรักษ์จัดทำเครื่องแต่งกายโขนละครแบบโบราณ ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อครั้งที่กรมศิลปากรจัดการแสดงโขนตอนนารายณ์ปราบนนทุก ที่พระตำหนักภูพานราชนิเวศน์ เป็นการส่วนพระองค์ เมื่อวันที่ 25-26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546 ในครั้งนั้นมีความเห็นว่าเครื่องแต่งกายโขนของกรมศิลปากรแตกต่างไปจากของโบราณมาก จึงมีพระราชดำริว่าควรจะมีการอนุรักษ์การจัดทำเครื่องแต่งกายและฝีมือการปักลวดลายให้ประณีตงดงามแบบโบราณ และได้พระราชทานพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์จำนวน 300,000 บาท ให้กรมศิลปากรนำไปศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลเพื่อการปรับปรุงและจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนตามพระราชดำริ (อนุชา ทีรคานนท์, 2552, น.10)

การจัดสร้างโขนพระราชทานจึงเกิดจากความต้องการรื้อฟื้นเครื่องแต่งกายของโบราณขึ้นมา จากแนวคิดว่าของโบราณนั้นมีความประณีตงดงามสมบูรณ์แบบแล้ว ดังนั้น กระบวนการดำเนินงานของการสร้างเครื่องแต่งกายจึงมิได้เริ่มจากการออกแบบ แต่เริ่มจากการศึกษาข้อมูลในอดีตเพื่อนำมาวิเคราะห์เป็นองค์ความรู้ แล้วจึงนำความรู้นั้นมาใช้ในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายซึ่งมีที่มาจากต้นแบบโบราณ นำมาประกอบสร้างและดัดแปลงให้เป็นสมัยปัจจุบัน

กล่าวได้ว่า แนวคิดเริ่มแรกของการจัดทำโขนพระราชทาน มีที่มาจากแนวคิดในการอนุรักษ์งานช่างโบราณก่อนที่จะนำมาจัดทำการแสดงโขน โดยกลวิธีในการอนุรักษ์นั้นเริ่มจากการศึกษาค้นคว้างานช่างในยุคสมัยต่างกัน นำมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์งาน คัดเลือกเอาส่วนที่เหมาะสมของงานในยุคต่างๆมาประยุกต์ใช้และประกอบสร้างขึ้นใหม่จนเป็นงานช่างในยุคสมัยรัชกาลที่ 9 ซึ่งเป็นยุคปัจจุบัน

กระบวนการนี้ได้ถูกนำไปใช้ในงานช่างอื่นๆแทบทุกประเภท นอกเหนือจากด้านเครื่องแต่งกายแล้ว ยังถูกนำไปใช้กับการออกแบบฉาก การแต่งหน้า การออกแบบนาฏลักษณ์ ดนตรี และอื่นๆ ดังจะได้อธิบายต่อไปภายหลัง

กรมศิลปากรจึงได้ตั้งคณะทำงานเพื่อดำเนินการศึกษาประวัติและรูปแบบของเครื่องแต่งกายโขนละคร ก่อนที่จะจัดสร้างต้นแบบขึ้น มีการรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์เครื่องแต่งกายประเภทต่างๆ เช่น ศิราภรณ์ เครื่องทรง เครื่องประดับ ฉลองพระองค์ ผ้านุ่ง รองพระบาท ฯลฯ โดยศึกษาแพตเทิร์น การใช้วัสดุต่างๆเช่น เครื่องเงิน เครื่องขี้รัก เครื่องทองเหลือง กรรมวิธีการตกแต่งโดยเทคนิคและวัสดุต่างๆเช่น การปักโดยใช้ไหมสี เลื่อม แล่ง การประดับกระจก เพชร พลอย ลายขี้รัก เป็นต้น และยังมีการศึกษาบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องเช่น ประวัติของคณะโขนละคร การส่งอิทธิพลจากแหล่งวัฒนธรรมต่างๆ ที่มาของการใช้เครื่องแต่งกายประเภทนั้นๆ เพื่อที่จะนำมาเป็นข้อมูลในการประยุกต์ใช้ให้มีความเหมาะสมถูกต้อง (ชวลิต สุนทรานนท์, 2550, น.9-237)

หลังจากนั้น สมเด็จพระนางเจ้าฯได้มีดำริให้ทำการจัดสร้างเครื่องแต่งกายเหล่านี้เพื่อนำมาใช้ในการแสดงโขน มีการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญคือ ดร.สมิทธิ ศิริภัทร และทีมงาน เช่น นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ดร.สุรัตน์ จงดา นายพีรมณฑ์ ชมธวัช ทำการศึกษาต้นแบบเครื่อง

แต่งกาย โดยมีการแสดงในตอนศึกพรหมาสตร์เพื่อจัดแสดงในวรกาสปีมหามงคลเฉลิมฉลองที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯเสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติครบ 60 ปี และเจริญพระชนมายุ 80 พรรษา

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า จุดเริ่มต้น ที่มา จุดประสงค์ และกระบวนการจัดทำการแสดงโขนครั้งนี้มีจุดเด่นที่แตกต่างไปจากกระบวนการจัดสร้างการแสดงโขนอื่นๆมาก โดยสิ่งสำคัญคือ มิได้มองจุดประสงค์และขอบเขตของการสร้างงานว่าเป็นศิลปะการแสดง (performing art) เท่านั้น แต่มองว่าการสร้างโขนเป็นเครื่องมือในการอนุรักษ์งานช่างหลายประเภท ดังจะเห็นได้จากประเด็นต่างๆเช่น การสร้างเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า การทำฉาก เครื่องโรง และงานนาฏศิลป์

8.2 ปัจจัยที่มีผลต่อการแสดงโขนพระราชทาน

ปัจจัยที่มีผลต่อแนวคิดกระบวนการและรูปแบบของโขนพระราชทาน มีหลายประการ ทั้งในรูปองค์กร สถาบัน บุคคล โดยมีปัจจัยหลักดังนี้

8.2.1 ปัจจัยจากผู้ผลิต

8.2.1.1 องค์กร/สถาบันผู้ผลิตงานแสดง

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตต์ฯ มีฐานะบุคคลที่เป็นผู้ริเริ่ม(Initiator) เป็นผู้สร้าง(producer) และผู้ให้นโยบาย(policy maker) [13] เนื่องจากพระองค์มีสถานะเป็นตัวแทนของสถาบันพระมหากษัตริย์ เราจึงพบการนำคุณค่าและทุนที่สถาบันพระมหากษัตริย์มี มาใช้สนับสนุนการจัดสร้างงานแสดงโขนพระราชทานหลายประการ เป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อการแสดงโขนอย่างมาก

การที่มีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์ มีส่วนสำคัญยิ่งต่อกระบวนการสร้างและรูปแบบของโขนพระราชทาน เนื่องจากสถาบันพระมหากษัตริย์นั้น มีบริบททางประวัติศาสตร์เกี่ยวข้องกับโขนโดยตรง ทั้งในด้านการเป็นผู้สนับสนุนและผู้ผลิต อีกทั้งยังครอบครองทุน(capital)ในด้านต่างๆ ทั้งทุนทางสังคม ทุนทางสัญลักษณ์ ทุนทางเศรษฐกิจซึ่งมีอยู่เหนือผู้ผลิตรายอื่นๆ ทำให้เกิดความเป็นไปได้ในทางปฏิบัติที่จะสร้างงานตามจุดประสงค์ที่กล่าวมาให้ประสบผลสำเร็จ

สมเด็จพระนางเจ้าฯในฐานะผู้ผลิต ได้มีบทบาทที่สำคัญต่อแนวคิดและรูปแบบของโขนพระราชทานหลายประการ โดยบทบาทของพระองค์ในการสร้างโขนพระราชทานนั้นริเริ่มขึ้นจากงานเครื่องแต่งกายโขนละคร มีพระราชดำริให้กรมศิลปากรศึกษาข้อมูลรูปแบบในอดีตก่อนที่จะจัดสร้างต้นแบบขึ้นมา และยังพระราชทานเงินทุนในการเริ่มต้นดำเนินงาน นอกจากนั้นพระองค์ยังได้มีบทบาทในการให้ความคิดเห็นด้านต่างๆ จนกระทั่งมีการจัดสร้างโขนพรหมาสตร์ได้ผลสำเร็จในเวลาต่อมา

การที่สมเด็จพระนางเจ้าฯสามารถที่ดำรงบทบาทดังกล่าวได้ เนื่องจากพระองค์ในฐานะสถาบันหลักของประเทศได้ครอบครองทุน (capital) หลายด้าน ทั้งทุนทางสังคม (social capital) ในรูปของเครือข่ายผู้สนับสนุนและสร้างงาน มีผลต่อเนื่องไปยังทุนทางเศรษฐกิจ (economic capital) ที่สนับสนุนเงินทุนในการสร้างงาน ทุนทางสัญลักษณ์ (symbolic capital) ซึ่งช่วยสร้างเครดิตและคุณค่าให้กับงานแสดงในฐานะโขนพระราชทาน สิ่งเหล่านี้ช่วยสนับสนุนให้แนวคิดของพระองค์เกิดขึ้นได้จริงตามพระประสงค์

8.2.1.1 ผู้สร้างสรรค์งาน : การสร้างเครือข่ายจากสถาบันพระมหากษัตริย์

การที่สมเด็จฯเป็นผู้ริเริ่มและผู้ผลิตงานแสดง ในระยะแรกได้นำบุคลากรที่มีความสัมพันธ์ส่วนพระองค์มาดำเนินการ โดยเฉพาะผู้ที่เคยถวายงานมาก่อนหน้านี้แล้ว มาเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดทิศทางการพัฒนาของโขนพระราชทานจากการวางรากฐานในระยะเริ่มต้น (initiation) โดย ดร.สมิทธิ ศิริภัทร และทีมงาน ได้เป็นคณะแรกที่มีการดำเนินการค้นคว้างานช่างด้าน

[13] ในอีกด้านหนึ่ง พระองค์ยังมีสถานะเป็นผู้อุปถัมภ์ (supporter) อีกด้วย

ต่างๆ โดยเฉพาะผ้าและเครื่องแต่งกาย เพื่อการสร้างโขนตอนศึกพรมาศ จึงกล่าวได้ว่ารูปแบบการแสดงของโขนพระราชทานได้รับอิทธิพลจากสมเด็จฯตั้งแต่ระยะเริ่มแรก ในฐานะผู้คัดเลือกศิลปินและผู้สร้างสรรค์ผลงานจากเครือข่ายที่มีความสัมพันธ์ส่วนพระองค์

การที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ ซึ่งเป็นผู้ผลิตหลักมีเครือข่ายความสัมพันธ์กับบุคคลและสถาบันต่างๆ ทำให้สามารถนำเอาสถาบันและบุคคลต่างๆมาทำงานร่วมกัน ก่อให้เกิดการสร้างคุณค่าเพิ่มจากการดำเนินงานร่วมกันแบบพันธมิตร สามารถระดมผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับโขนและช่างฝีมืออื่นๆจากสถาบันต่างๆทั่วประเทศมาใช้ในการแสดงในวาระเฉพาะ นอกจากมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯแล้ว ยังรวมถึงผู้กำกับ ผู้เขียนบท นักแสดง ผู้ออกแบบฉาก สร้างเทคนิค ควบคุมเวที ดนตรี เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ฯลฯ ทำให้โขนพระราชทานสร้างงานอนุรักษ์ในด้านต่างๆกว้างไกลกว่าการแสดงโขน นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่มาสร้างความน่าตื่นตาตื่นใจในการแสดง ซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญที่โดดเด่นกว่าโขนอื่นๆมาก

8.2.2 ปัจจัยจากผู้ชม (audience)

ในระยะเริ่มแรก โขนพระราชทานไม่ได้นำความต้องการของผู้ชมมาเป็นหลักในการสร้างงาน แต่สร้างงานตามแนวคิดที่ผู้ผลิตและผู้สร้างสรรค์กำหนดแล้วจึงเชื้อเชิญให้ประชาชนมาเข้าชมผลงานที่สร้างไว้ (อนุชา ทีรคานนท์, สัมภาษณ์ 7 เมษายน 2557) หลังจากนั้นมีการปรากฏว่าบทบาทของผู้ชมมีผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบบางประการ เนื่องจากผู้ชมนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์การแสดงโขน ซึ่งต้องมีทั้งผู้แสดงและผู้รับชมทั้งสองฝ่ายจึงจะเกิดผลงานขึ้นได้

ปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้โขนพระราชทานได้รับความนิยมสูง มีผู้เข้าชมจำนวนมากเมื่อเทียบกับโขนอื่นๆอาจอธิบายได้จากการตอบสนองความต้องการของผู้ชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรากฏการณ์โหยหาอดีต คุณค่าเชิงสัญญะ เมื่อร่วมกับการประชาสัมพันธ์ที่เหมาะสมและปัจจัยอื่นๆทำให้โขนพระราชทานสามารถตอบสนองความต้องการในส่วนนี้ได้

แม้ว่าโขนพระราชทานจะมิได้เริ่มต้นโดยการสร้างงานเพื่อเอาใจกลุ่มผู้ชมเป็นหลัก แต่ผลที่เกิดขึ้นคือการมีจำนวนผู้เข้าชมสูงมากอย่างเป็นประวัติการณ์ โดยมีผู้ชมหลายกลุ่ม หลายวัยแสดงถึงความสามารถตอบสนองต่อรสนิยมและค่านิยมของคนดูได้ดี[14]

<u>การตอบสนองค่านิยมของผู้ชม : การรับรู้อดีตในคุณค่าแบบใหม่</u>

ปัจจัยสำคัญประการหนึ่ง ที่ทำให้การแสดงโขนพระราชทานได้รับความสนใจจากกลุ่มผู้ชมจำนวนมาก เกิดจากการสามารถตอบสนองความต้องการของคนดูในยุคปัจจุบันในประเด็นที่สำคัญดังนี้

[14] ตามแนวคิดของ cultural diamond diagram นั้น การรับ-ส่ง อิทธิพลของ creator และ Receiver นั้น เกิดขึ้นได้ทั้งสองทาง เช่น การที่ผู้ผลิตสร้างงานเพื่อตอบสนองความต้องการของกลุ่มผู้ชม หรือ การที่ผู้ผลิตสร้างงานเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมได้รับสิ่งใหม่ที่นำเสนอแล้วจึงคล้อยตามก็เป็นได้

(1) ผู้ชมในยุคปัจจุบัน มีสมาธิสั้นในการชมการแสดง เบื่อหน่ายได้ง่ายหากชมการแสดงที่เชื่องช้า จึงต้องการงานแสดงที่กระชับ เล่าเรื่องรวดเร็ว ภายในเวลาไม่นาน

(2) การใช้เทคนิคสมัยใหม่ในการแสดง เนื่องจากเทคโนโลยีที่นำมาใช้ในการแสดงมีมากขึ้น ทำให้นำมาใช้ในการนำเสนอสอดคล้องกับความต้องการของคนดูยุคใหม่ ซึ่งไม่คุ้นเคยต่อนาฏกรรมไทย โดยช่วยให้คนดูเห็นภาพจากเรื่องราวรามเกียรติ์ได้ชัดเจนนอกเหนือจากนาฏลักษณ์หรือการพากย์ซึ่งคนรุ่นใหม่อาจไม่คุ้นเคย นอกจากนั้นยังเป็นรูปแบบซึ่งเยาวชนหรือผู้ชมรุ่นใหม่ให้ความสนใจ

(3) ปรากฏการณ์โหยหาอดีต อันเกิดจากสิ่งต่างๆในอดีตกลายมาเป็นของหายากจึงมีคุณค่าสูงในสายตาของคนยุคใหม่

(4) การบริโภคเชิงสัญญะ ซึ่งมุ่งเน้นคุณค่าทางสัญญะของสิ่งต่างๆมากกว่าด้านของการใช้สอย โดยในการชมโขนจะมีการให้คุณค่ากับสิ่งที่ไม่สามารถ ”สัมผัสได้” จากการชมการแสดงแต่สามารถ ”รู้ได้” จากสื่ออื่นๆจำนวนมาก

(สุรัตน์ จงดา, สัมภาษณ์ 2 ธันวาคม 2556)

เราจะเห็นได้ว่า ขณะที่กลุ่มผู้ชมจำนวนมากได้รับการดึงดูดจากเทคนิคพิเศษ เช่น การเหาะโดยใช้ลวดสลิง ใช้เทคนิคแสงเสียง สร้างแอนิเมชั่น ขนาดยักษ์ ฯลฯ แต่ในเวลาเดียวกัน ก็ยังคงชื่นชมคุณค่างานช่างที่รื้อฟื้นจากอดีตไปพร้อมกัน แม้ว่าทั้งสองสิ่งนี้ดูเหมือนจะเป็นส่วนประกอบที่ต่างกันจนสุดขั้ว แต่ก็ร่วมกันตอบสนองความต้องการของผู้ชมร่วมสมัยได้

สิ่งที่เกิดขึ้นกับผู้ชมการแสดงโขนในยุคร่วมสมัยก็คือ แม้ผู้ผลิตจะสร้างงานช่างในรูปแบบเก่า แต่คุณค่าในการรับรู้ของผู้ชมยุคปัจจุบันก็แตกต่างไปจากในอดีต จากเดิมที่เคยเป็นเครื่องราชูปโภค ถูกใช้ในพระราชพิธี กลายมาเป็นคุณค่าที่ตอบสนองการโหยหาอดีต(nostalgia)เชื่อมโยงกับความภาคภูมิใจของมรดกชาติไทย นำไปสู่การเห็นคุณค่าของการอนุรักษ์ ซึ่งเป็นจุดประสงค์หลักของการสร้างงาน การรื้อฟื้นของเก่าดั้งเดิมนั้นได้ทำขึ้นทั้งกระบวนการ รูปแบบ รวมถึงสัญญะด้วย การผลิตโขนพระราชทานนั้นเป็นการอนุรักษ์ โดยการเลียนแบบของเก่าและเกินเลยไปกว่าขอบเขตของการแสดงโขน สามารถให้คุณค่าได้แม้ในสิ่งที่มองไม่เห็นจากเวทีการแสดง ซึ่งกรณีนี้จะได้อธิบายรายละเอียดต่อไป

8.2.3 ปัจจัยจากผู้สนับสนุน

ผู้สนับสนุนส่วนใหญ่คือสถาบันที่เข้ามามีบทบาทในการสนับสนุนในด้านต่างๆ ตัวอย่างเช่นการให้ทุน การสร้างวาระการแสดง การสร้างภาพลักษณ์จากการแสดง และอื่นๆ

สถาบันพระมหากษัตริย์เป็นสถาบันหลักที่ทำการสนับสนุนโขนพระราชทาน โดยนอกเหนือจากจะมีบทบาทในการเป็นผู้ผลิตแล้ว ยังมีบทบาทในด้านการนำเอาองค์กรที่เป็นเครือข่ายมาทำการสนับสนุน โดยเฉพาะสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นผู้สนับสนุนทุนที่สำคัญ

การสนับสนุนเงินทุน

การที่ผู้ผลิตมีเงินทุนที่เพียงพอมีผลต่อการสร้างรูปแบบของงานเป็นอย่างมาก เนื่องจากการสร้างงานตามแนวคิดจะต้องมีผู้เชี่ยวชาญด้านต่างๆ มีการใช้ช่างฝีมือจำนวนมาก ขั้นตอน ระยะเวลาการฝึกซ้อมนาน ใช้เงินทุนสูงและไม่อาจทดแทนได้จากบัตรค่าเข้าชม การที่มีสำนัก งานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์เป็นผู้สนับสนุนทุน มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ก่อให้เกิดความเป็นไปได้ในการสร้างงานตามรูปแบบที่กำหนด โดยเฉพาะวิธีการการเลียนแบบหรือจำลองของโบราณมาไว้ในการแสดง จนแทบจะเหมือนของจริงนั้น เป็นสิ่งยากที่โขนกลุ่มอื่นจะทำได้เสมอเหมือน

การสร้างวาระโอกาสในการแสดง

การสนับสนุนอีกประการของสถาบันพระมหากษัตริย์ได้แก่ การสร้างวาระโอกาสในการแสดง โดยการจัดแสดงในแต่ละปีมักจะมีวาระที่เกี่ยวข้องกับราชสำนักบ่อยครั้ง ตัวอย่างเช่น การแสดงตอนพรหมาศในปี 2550 เป็นการแสดงเนื่องในโอกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา การแสดงปี 2554 ตอนศึกไมยราพย์ ในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 7 รอบ การแสดงตอนจองถนน ในปี 2555 เป็นโอกาสที่สมด็จพระนางเจ้าฯ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา

การสร้างภาพลักษณ์

นอกจากนั้น สถาบันพระมหากษัตริย์ยังมีสถานะของการสร้างภาพลักษณ์ที่น่าเชื่อถือจากการที่เป็น “โขนพระราชทาน” ทำให้เกิดตำแหน่งแห่งที่แตกต่างจากโขนทั่วไป มีผลต่อการให้เครดิตของผู้เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะนักแสดงที่ผ่านการคัดสรรมาแสดง ถือได้ว่ามีการประกันผลงานในระดับหนึ่ง

8.3 ประเด็นวิเคราะห์เกี่ยวกับโขนพระราชทานที่เกิดจากปัจจัยต่างๆ

จากประวัติที่มาและนโยบายของผู้จัดตั้ง ซึ่งมิได้เริ่มต้นจากการจัดแสดงโขน แต่เริ่มจากการอนุรักษ์งานช่างโบราณที่ถือว่ามีความงามและสมบูรณ์แล้ว ให้ยังคงอยู่ รวมถึงมีการรื้อฟื้นขึ้นใหม่ ดังนั้น แนวคิดนี้จึงส่งผลมาสู่รูปแบบของโขน ซึ่งตอบสนองวัตถุประสงค์หลักนี้

โขนพระราชทานจึงมีกระบวนการของการสร้างงานที่เกินเลยไปจากการแสดงโขน โดยมีบางรายละเอียดที่ไม่สามารถจะรับรู้ได้จากการแสดง แต่ก็ยังคงมีประโยชน์ในเชิงอนุรักษ์งานช่างโบราณ มีการย้อนกลับไปรื้อฟื้นงานช่างดั้งเดิมทั้งในส่วนของแนวความคิด ความหมาย การรื้อฟื้นกระบวนการและรูปแบบ เพื่อประโยชน์ในด้านการอนุรักษ์ ซึ่งเป็นจุดประสงค์หลักของการจัดสร้างงานโขนนี้

8.3.1 กระบวนการสร้างงาน

จากปัจจัยที่กล่าวมา มีผลต่อกระบวนการสร้างงานหลายประการ ทั้งในการด้านศึกษาข้อมูล การประกอบสร้างรูปแบบของงานช่างจากยุคต่างๆ การสื่อสารกับคนดู การสรรหานักแสดง การเตรียมการในการสร้างงาน ฯลฯ ดังนี้

8.3.1.1 กระบวนการศึกษาค้นคว้าข้อมูลในอดีต : รูปแบบ ประวัติศาสตร์ บริบทที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดในการสร้างโขนพระราชทานเกิดจากความต้องการนำเอาคุณค่าในอดีตมาสร้างขึ้นใหม่ในยุคปัจจุบัน นอกเหนือจากรูปแบบของงานแล้ว ยังให้ความสำคัญกับบริบทอื่นๆที่เกียวข้อง ทำให้การสร้างงาน มิได้เริ่มต้นการทำงานจากการออกแบบการผลิตผลงาน แต่เริ่มต้นจากการศึกษา หาองค์ความรู้ ในตัวงาน เช่น ประวัติศาสตร์ ที่มา ระบบแนวคิด ระบบความงาม กระบวนการสร้างงาน และประเด็นอื่นๆที่เกี่ยวข้องก่อน หลังจากนั้น จึงทำการสร้างงานโดยนำเอาองค์ความรู้เหล่านั้นมาเป็นพื้นฐาน เพื่อที่จะรักษาคุณค่าของสิ่งต่างๆในอดีต รวมทั้งคุณค่าเชิงสัญญะ ทำให้การผลิตโขนมีคุณค่าในการเป็นเครื่องมือในการอนุรักษ์

8.3.1.2 กระบวนการประกอบสร้างรูปแบบเก่าในยุคสมัยใหม่

การสร้างสรรค์โขนพระราชทานเป็นการ”คัดเลือก”นำเอาคุณค่าบางประการจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน มา”ประกอบสร้างขึ้นใหม่” ให้เหมาะสมกับยุคสมัยและบริบทต่างๆในปัจจุบัน โดยที่ยังคงคุณค่าของการสร้างสรรค์ และคุณค่าของการอนุรักษ์ และรักษาจารีต ธรรมเนียมของโขนให้มีความเหมาะสม ทำให้โขนพระราชทานแสดงภาพแทนของยุคสมัยด้วย โดยนำเอากรรมวิธีรูปแบบในสมัยปัจจุบันเข้ามาประกอบกับงานช่างในอดีต เป็นโขนในรัชกาลที่ 9

“โขนพระราชทานจึงเป็นการนำเอาของสวยงานในอดีตมารักษาไว้ แต่ของใหม่ เช่น ฉาก แสง สี เทคนิค สามารถทำใหม่ได้ ถ้าไม่ทำลายคุณค่าของเก่า ซึ่งเป็นนโยบายที่กำหนดมาจากคณะกรรมการฯแล้ว” (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

เราจึงพบว่านอกจากจะประกอบเอาสิ่งที่ดีงามมีคุณค่าในแต่ละยุคสมัยมาประกอบกันในคราวเดียวแล้ว ยังมีการใช้เทคโนโลยีในการแสดงมาช่วยสนับสนุนในการนำเสนอเรื่องรามเกียรติ์ให้มีความสมจริงและน่าสนใจ

8.3.1.3 การสร้างคุณค่าที่เกินเลยไปจากการสัมผัสจากการชมการแสดง

จากจุดประสงค์ที่ต้องการรื้อฟื้นงานช่างดั้งเดิมนี้เอง ทำให้ต้องมีการศึกษารูปแบบของงานช่างในอดีตในยุคต่างๆอย่างละเอียด ทั้งในด้านรูปแบบ วัสดุ กรรมวิธี แนวคิด ประวัติศาสตร์ ฯลฯ เพื่อที่จะทำให้รื้อฟื้นโดยการจำลอง เลียนแบบของเดิมในอดีต มีความเหมาะสม ไม่เพียงแต่ความเหมาะสมในด้านรูปแบบเท่านั้น แต่ยังรวมถึงแนวคิด ความหมาย และบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องอีกด้วย

จากเหตุผลนี้ทำให้เราสามารถอธิบายเหตุผล(ที่ดูเสมือนไร้เหตุผล)ของปรากฏการณ์นี้ได้ ว่าเหตุใดการสร้างงานช่างในโขนพระราชทานจึงสนใจการศึกษาอ้างอิงจากประวัติศาสตร์อย่างมากมาย อีกทั้งให้ความสำคัญกับรายละเอียดต่างๆทั้งที่มองเห็นได้และมองไม่เห็นจากเวทีการแสดง เช่นการเน้นรายละเอียดของงานปักบนเครื่องแต่งกาย เครื่องสูง ลายประดับของเครื่องราชูปโภคในฉากและอื่นๆ นอกจากนั้นยังให้ความสำคัญกับความหมายเชิงสัญญะต่างๆมากมายในองค์ประกอบของงาน เช่น การตกแต่งลวดลายของเครื่องแต่งกายที่แตกต่างตามฐานานุศักดิ์ของตัวละคร การใช้ส่วนประกอบฉากซึ่งแฝงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับตัวละคร ยศศักดิ์ พงษ์ และเกินเลยไปกว่าการรับรู้ผ่านการชมการแสดง แต่ผู้ผลิตก็ยังคงดำเนินการตามหลักการนั้น โดยคุณค่าเหล่านี้บางส่วนสามารถรู้ได้จากการประชาสัมพันธ์ สร้างการรับรู้จากสื่ออื่นๆซึ่งสามารถสร้างความสนใจของกลุ่มผู้ชมได้

8.3.1.4 การสร้างการรับรู้จากสื่อต่างๆ

แม้ว่าจะมีรายละเอียดและสัญลักษณ์ที่ไม่สามารถมองเห็นได้ในการแสดง แต่ก็มิได้หมายความว่าคุณค่าเหล่านั้นจะไม่ถูกรับรู้จากผู้ชม โขนพระราชทานได้สร้างกระบวนการรับรู้โดยการประชาสัมพันธ์และออกสื่อต่างๆจำนวนมาก เช่น นิทรรศการ การเปิดโรงโขน การออกสื่อโทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ ฯลฯ ซึ่งได้อธิบายกระบวนการสร้างงานและบอกกล่าวคุณค่าของงานช่างต่างๆทั้งที่เห็นได้และไม่สามารถเห็นได้จากการแสดง ทำให้ผู้ชมได้รับทราบและสร้างความคิดความเข้าใจในคุณค่าของอดีตไปจนถึงคุณค่าในเชิงสัญญะซึ่งไม่สามารถ”เห็น”แต่สามารถ”รู้”ได้จากนำเสนอของสื่อ ทำให้การเข้าชมการแสดงโขนพระราชทานสร้างคุณค่าของการบริโภคเชิงสัญญะขึ้นได้

นอกจากนั้น ในด้านของการบริหารจัดการด้านการประชาสัมพันธ์ยังมีความพิเศษกว่าโขนอื่นๆ กล่าวคือ มีการจัดตั้งทีมงานด้านการประชาสัมพันธ์โดยเฉพาะ มีผู้เชี่ยวชาญ เครือข่ายและเงินทุนที่ใช้ในการประชาสัมพันธ์สูง และการที่มีระยะเวลาเตรียมการนานทำให้สามารถวางแผนการประชาสัมพันธ์ได้นานด้วย

ข้อสังเกตประการหนึ่งคือโขนพระราชทานประสบความสำเร็จในด้านจำนวนคนดูมากกว่าการแสดงโขนประเภทอื่นๆ ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งคือวาระการแสดงที่เป็นการแสดงเฉพาะกาล (seasonal) คือจัดขึ้นปีละหนึ่งครั้ง ในช่วงระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น (ไม่ได้แสดงตลอดปีแบบโขนศาลาเฉลิมกรุง หรือแสดงปีละหลายครั้งแบบโขนกรมศิลปากร) ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ผู้สร้างงานหลายสาขามารวมตัวสร้างสรรค์งานภายใต้วาระพิเศษ โดยส่วนใหญ่จะยึดโยงกับวาระของสถาบันพระมหากษัตริย์ ก่อให้เกิดการรับรู้ว่าเป็นสิ่งพิเศษของปีที่จะต้องมาชมในช่วงเวลาเฉพาะ กระตุ้นให้มีการรวมกลุ่มคนดุกลุ่มต่างๆเข้ามาชม ส่งผลให้จำนวนผู้ชมมีจำนวนมาก

การประชาสัมพันธ์ในช่องทางต่างๆ เช่น นิทรรศการ รายการโทรทัศน์ และการแถลงข่าวความคืบหน้าในการจัดสร้าง เพื่อให้ผู้ชมได้รับทราบรายละเอียด ที่มา ความหมาย ขององค์ประกอบต่างๆในการแสดงโขน (เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องโรง ฉาก ฯลฯ) ในส่วนนี้จะช่วยให้ผู้ชมได้รับรู้คุณค่าบางประการที่เป็นรายละเอียดซึ่งไม่สามารถเห็นได้จากการชมการแสดง

ภาพที่ 8.1 การแสดงนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ชุด “โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย” ห้างเซ็นทรัล ชิดลม (กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ 14 ส.ค. 57)

ภาพที่ 8.2 การนำเสนอในสื่อต่างๆก่อนการแสดงจริง
ภาพซ้าย จาก เบื้องหลังฉากอลังการ โขนมูลนิธิศิลปาชีพฯ ชุด "ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ” (6 ตุลาคม 2557). Nation TV.
สืบค้นจาก http://www.nationtv.tv/main/content/entertainment/378427146/
ภาพขวา จาก ทีวีไกด์ (7 กรกฎาคม 2553) รายการ คุณพระช่วย อลังการต่อเนื่อง กับการแสดงครั้งประวัติศาสตร์ โขน ชุด “นางลอย” สุดวิจิตร. สืบค้นจากhttp://www.ryt9.com/s/prg/936209

8.3.1.5 การสร้างงานโดยใช้ขั้นตอน วิธีการ แบบดั้งเดิม

นอกเหนือจากกระบวนการหาศึกษาหาความรู้แล้ว กรรมวิธีการสร้างงานหลายประการยังคงเดินรอยตามกรรมวิธีดั้งเดิม เพื่อการตอบสนองจุดประสงค์ด้านการอนุรักษ์ ทำให้เกิดการถ่ายทอดวิชา องค์ความรู้ สร้างทักษะในระหว่างการผลิตผลงาน ตัวอย่างเช่นการสรรหานักแสดงของโขนพระราชทาน มีการสรรหานักแสดงรุ่นเยาว์โดยใช้การคัดเลือกนักแสดงจากทั่วประเทศ เพื่อส่งผลต่อการส่งเสริมศิลปินกลุ่มใหม่ นอกจากนั้น การสรรหายังมีการทดสอบทัศนคติของผู้สมัครอีกด้วย

เนื่องจากการแสดงมีรอบเยาวชนและรอบปกติ ทำให้นักแสดงที่เป็นกลุ่มเยาวชนได้มีโอกาสฝึกหัดฝีมือกับนักแสดงรุ่นครู ซึ่งเคยเป็นกระบวนการที่เคยใช้ในกรมศิลปากรมาแต่เดิม โดยมีการแยกการแสดงรอบครูกับรอบนักเรียนเป็นคนละชุด ขณะที่มีการฝึกซ้อม นักเรียนจึงมีโอกาสเห็นการฝึกของครูด้วย ตัวอย่างเช่น ในสมัยก่อนนั้น เมื่อครูสุวรรณีซ้อมเป็นตัวเอกครูเวนิกา ซึ่งยังเป็นนักเรียนก็ซ้อมพร้อมกันกับครู ทำให้ซึมซับท่ารำตามครูต้นแบบ มีผลต่อการถ่ายทอดโดยเรียนรู้จากการเห็นและทำตามโดยตรง (สุรัตน์ จงดา, สัมภาษณ์ 2 ธันวาคม 2556)

นอกจากนั้น ในด้านขององค์ประกอบอื่นๆได้มีการฟื้นฟูกระบวนการผลิต มีการศึกษากรรมวิธี กระบวนการทำงาน ของงานช่างโบราณที่นำมาใช้ในการแสดง จึงไม่เพียงแต่อนุรักษ์รูปแบบของงาน แต่ยังเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดกระบวนการ ขั้นตอน เทคนิค การผลิต องค์ความรู้และทักษะ ของการผลิตซึ่งสำคัญมากต่อการสร้างงานประณีตศิลป์ที่ใกล้สูญหาย โดยตัวอย่างสำคัญเช่นการรื้อฟื้นผ้ายกเมืองนครศรีธรรมราชที่มีกระบวนการทอซับซ้อนและขาดผู้สืบทอด โดยการนำมาใช้ในการแสดงโขน ทำให้เกิดกิจกรรมที่สามารถพัฒนาความรู้และฝีมือช่างขึ้นมาได้

จะเห็นได้ว่า นอกเหนือจากการรื้อฟื้นรูปแบบของงานแล้ว การรื้อฟื้นกระบวนการสร้างงานแบบดั้งเดิม ยังก่อให้เกิดประโยชน์ในการสืบทอดวัฒนธรรมทั้งความรู้ ฝีมือ และทักษะการผลิตอีกด้วย

8.3.1.6 การออกแบบ การสร้างงาน และการฝึกซ้อมที่ยาวนาน :

จากการที่โขนพระราชทานเป็นการแสดงเฉพาะกาลในรอบหนึ่งปี ทำให้ผู้ที่เกี่ยวข้องมีโอกาสที่จะเตรียมการนานกว่า จึงมีโอกาสที่จะทำได้สมบูรณ์กว่าโขนประเภทอื่น เปิดโอกาสให้ได้ผลิตผลงานแสดงที่ใช้ความคิดสร้างสรรค์ การฝึกซ้อม ที่ไม่ค่อยปรากฏในการแสดงทั่วไปได้มากกว่า โดยเฉพาะงานช่างที่ต้องใช้เวลาในการจัดทำนานและนาฏลักษณ์ที่ต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมขึ้นมากกว่าปกติ ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์หรือรื้อฟื้นองค์ประกอบต่างๆขึ้นมาใหม่ ตัวอย่างเช่น การสร้างท่าขึ้นลอยที่แสดงยากขึ้นมาใหม่ การสร้างงานช่างและเทคนิคใหม่ที่ไม่เคยเห็นในการแสดงโขนอื่นๆ

8.3.1.7 กระบวนการสร้างงานโดยพิจารณาองค์ประกอบด้านต่างๆมาประกอบและปรับแก้จนเกิดรูปแบบใหม่

กระบวนการออกแบบการแสดงจะเริ่มจากการสร้างบทโขน หลังจากนั้นจะพิจารณาองค์ประกอบต่างๆประกอบกันไป ทั้งนาฏลักษณ์ ฉาก และเครื่องโรง เทคนิคพิเศษ เครื่องแต่งกาย ฯลฯ โดยมีการระดมความคิดของผู้เชี่ยวชาญด้านต่างๆร่วมกันเพื่อสร้างงานในชุดเดียวกัน

การที่โขนพระราชทานได้นำเอาผู้เชี่ยวชาญในแต่ละด้านจากหลายสถาบันมาร่วมกันสร้างงาน และบางท่านอาจไม่ได้มีประสบการณ์ในการผลิตงานโขนโดยเฉพาะ ทำให้ต้องมีการหารือเพื่อออกแบบงานแสดงให้ประสานกัน โดยอยู่ภายใต้กรอบคิดที่ได้หารือและตกลงไว้ ตัวอย่างเช่น ความสอดคล้องระหว่างบทโขน ฉาก นาฏลักษณ์ เครื่องโรง ที่จะแสดงร่วมกัน มีความเป็นไปได้ มีความสะดวกและไม่ติดขัดในระหว่างการแสดง หากพบว่ารายละเอียดของงานที่ผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านออกแบบไว้ไม่สอดรับกัน ก็จะต้องมีการปรับใหม่เพื่อให้เกิดความสอดคล้องสนับสนุน สามารถแสดงจริงได้ตามต้องการ

ตัวอย่างของการนำเอาองค์ประกอบต่างๆมาหารือปรับแก้ให้เกิดความเหมาะสมในการแสดง เช่น ตอนโมกศักดิ์ นายสุดสาคร ชัยเสม นำราชบัลลังก์สิงห์สมัยอยุธยามาเป็นต้นแบบของที่นั่งในราชรถ แต่หลังจากทำแล้วพบว่าสัดส่วนของบัลลังก์สูงกว่าจากราชรถโขนทั่วไป ทำให้ในการแสดงจริงตัวแสดงก้าวขึ้นนั่งไม่ได้ จึงต้องออกแบบให้มีขั้นบันไดเพิ่มขึ้นเพื่อให้ก้าวขึ้นไปนั่ง และเมื่อมีการก้าวเพิ่มขึ้นจึงต้องคิดนาฏลักษณ์ของการก้าวขึ้นมาอีกครั้งเป็นการขึ้นรถแบบสองจังหวะ แสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์นาฏลักษณ์ใหม่อันเกิดจากทีมงานต่างสาขามาทำงานร่วมกัน เป็นนวัตกรรมอันเกิดจากกระบวนการในการทำงาน

ส่วนฉากรถพระอาทิตย์ในตอนโมกศักดิ์ ในครั้งแรกจะทำเป็นปราสาท 3 หลัง เพื่อให้นางฟ้า 2 องค์อยู่ขนาบข้าง แต่เมื่อจะทำแล้วพบว่าการทำปราสาทสามหลังบนรถคันเดียวกันมีความคับแคบ ตัวละครแต่ละคนจะแสดงนาฏลักษณ์ไม่สะดวกและไม่สวย จึงเปลี่ยนไปใช้หุ่นแทน (สุรัตน์ จงดา, สัมภาษณ์ 2 ธันวาคม 2556)

จะเห็นได้ว่าการที่มีผู้เชี่ยวชาญแต่ละด้านที่เชี่ยวชาญต่างสาขาและบางท่านไม่ได้อยู่ในวงการแสดงโขนโดยเฉพาะ เมื่อมาทำงานร่วมกันจึงก่อให้เกิดผลงานในแบบใหม่อันเป็นผลจากกระบวนการและองค์ประกอบของการทำงานที่แตกต่างไปจากโขนอื่นๆ

ภาพที่ 8.3 ราชรถ ตอนโมกศักดิ์ มีการนำราชบัลลังก์สิงห์สมัยอยุธยามาใช้เป็นที่นั่งของรถทรง แต่หลังจากทำแล้วพบว่าสัดส่วนของที่นั่งสูงกว่าราชรถทั่วไป จึงต้องสร้างขั้นบันไดเพิ่ม ส่งผลต่อนาฏลักษณ์ที่ต้องออกแบบใหม่ให้มีการก้าวขึ้นแบบสองจังหวะ

ภาพซ้าย จากมูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง) (2556). *การแสดงโขน ชุด โมกศักดิ์* [DVD]

ภาพขวา จากนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ชุด “โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย” ห้างเซ็นทรัล ชิดลม (กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ 14 ส.ค. 2557)

ภาพที่ 8.4 ฉากรถพระอาทิตย์ เดิมคิดจะทำเป็นปราสาท 3 หลังติดกันและมีนางฟ้า 2 องค์อยู่เคียงข้าง แต่แล้วพบว่าการให้นักแสดงมานั่งด้วยกันตัวละครจะแสดงนาฏลักษณ์ไม่สะดวก จึงเปลี่ยนไปใช้หุ่นแทน

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2556). *การแสดงโขน ชุด โมกศักดิ์* [DVD]

8.3.1.8 กลยุทธ์การอนุรักษ์โดยพัฒนาสิ่งใหม่

แม้ว่าโขนพระราชทานจะมุ่งเน้นการอนุรักษ์รูปแบบงานช่างในอดีตไว้เป็นสำคัญ แต่ก็ยังมีแนวคิดให้คำนึงถึงความแปลกใหม่ ทั้งการปรับเปลี่ยนทั้งรูปแบบ งานช่าง และการปรับเปลี่ยนกรรมวิธีการผลิตผลงานให้สอดคล้องทันยุคสมัย แสดงถึงพัฒนาการของสิ่งดั้งเดิมอย่างต่อเนื่อง สามารถเป็นตัวแทนของยุคสมัยในรัชกาลที่ 9 ได้

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือการเอาเทคนิคสมัยใหม่ การจัดแสง ฉาก แอนิเมชั่น และเทคนิคพิเศษอื่นๆซึ่งมีผลต่อความตื่นตาตื่นใจในการชม ทำให้โขนสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมจำนวนมากโดยเฉพาะกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นการสนับสนุนงานอนุรักษ์อีกทางหนึ่ง เนื่องจากผู้ชมเป็นองค์ประกอบสำคัญของงานศิลปะการแสดงซึ่งจะขาดเสียมิได้

8.3.2 รูปแบบของโขนพระราชทาน ที่เกิดจากปัจจัยต่างๆ

แนวคิดที่สำคัญประการหนึ่งในการสร้างงานได้แก่ “การย้อนกลับไปหาสิ่งที่ดีงามในอดีต นำเอาสิ่งดีๆของครูเก่ามาใช้ในการแสดง” (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

แนวทางการอนุรักษ์ของโขนพระราชทานคือการ ”คัดเลือก” คุณค่าในอดีตที่คิดว่าดีงามมารื้อฟื้นขึ้นใหม่ โดยประกอบสร้างรูปแบบงานในอดีตต่างยุคสมัยเข้ามารวมไว้ในพื้นที่การแสดงเดียวกัน ภายใต้บริบทร่วมสมัย ทำให้เกิดการแสดงโขนที่มีลักษณะเฉพาะในยุคปัจจุบัน ซึ่งแนวคิดนี้สามารถพบได้ในหลายองค์ประกอบโขน ทั้งด้านของนาฏลักษณ์ ดนตรี ฉาก เครื่องแต่งกาย เครื่องโรง และอื่นๆ ดังจะเห็นตัวอย่างได้ดังนี้

8.3.2.1 บทโขนและเนื้อหาในการแสดง

ก่อนการแสดงจะมีการร้องเพลงเพื่อสรรเสริญพระเกียรติของสมเด็จฯ ในฐานะผู้ผลิตและอุปถัมภ์ และการรำเบิกโรง ซึ่งเป็นไปตามธรรมเนียมการแสดงโบราณ โดยจะมีเนื้อหาและความหมายที่เกี่ยวข้องกับปัจจัย แนวคิด ความหมาย ที่เกี่ยวข้องกับของการแสดงโขน เช่น การรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงการถวายความภักดีต่อพระมหากษัตริย์ การรำประเลง ซึ่งเป็นการเบิกโรงที่เคยมีมาในสมัยอดีตนำกลับมาแสดงใหม่ ระบำเบิกโรงนารายณ์เจ็ดปาง ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงรามเกียรติ์ตอนนาคบาสซึ่งในท้องเรื่องจะมีครุฑ (ซึ่งเป็นพาหนะของพระนารายณ์) ลงมาช่วยเหลือฝ่ายพระราม ซึ่งเป็นนารายณ์อวตารปางหนึ่ง การรำเบิกโรงหลายชิ้นเป็นงานที่เคยแสดงมาในอดีตแต่หาชมได้ยากในกรณีปกติเพราะไว้ใช้แสดงในโอกาสสำคัญเท่านั้น (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

ภาพที่ 8.5 การรำเบิกโรง ที่แสดงเนื้อหาสรรเสริญผู้ผลิต คือสมเด็จพระนางเจ้าฯ

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2555). *การแสดงโขน ชุด จองถนน* [DVD]

ภาพที่ 8.6 การรำกิ่งไม้เงินทอง

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2554). *การแสดงโขน ชุด ศึกมัยราพย์* [DVD]

ภาพที่ 8.7 ระบำประเลง
จาก *โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย*. โดย มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษฯ, 2557. กรุงเทพฯ. มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (น.110)

ภาพที่ 8.8 ระบำเบิกโรงนารายณ์เจ็ดปาง

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2557). *การแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาส* [DVD]

ในด้านของบทโขน จะคัดเลือกบทโขนในอดีตที่มีความเหมาะสม จากการพิจารณาพบว่าบทโขนที่เหมาะสมในการประยุกต์ใช้แสดงคือบทโขนสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 (ส่วนสมัยรัชกาลที่ 6 นั้นยืดยาวเกินไป โดยเฉพาะพากย์ เจรจายาวมาก ส่วนบทของอาจารย์เสรียืนพื้นด้วยตลกมากเกินไปจึงไม่เหมาะเช่นกัน) นำมาใช้และประกอบกับการแต่งใหม่เสริมบ้างบางส่วน แต่จะต้องประยุกต์ให้ถูกต้องเหมาะสมด้วย โดยมีการส่งบทให้คุณหญิงอุไรวรรณตรวจสอบ ว่าภาษาดีจึงจะนำมาใช้ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556) นอกจากนั้นการคัดเลือกบทอาจจะพิจารณาถึงแนวคิดของการนำเสนอด้วย เช่น บทโขนตอนนาคบาส มีการคัดเลือกบทพระราชนิพนธ์ของ

รัชกาลที่ 1 เนื่องจากเป็นบทโขนที่มีเนื้อหาที่เอื้อต่อการใช้เทคนิคใหม่ๆให้มีความน่าสนใจ เช่น การทำพิธีของอินทรชิตที่โพรงไม้โรทันเพื่อให้นาคคายพิษลงที่ศร การรบของวิรุญมุขซึ่งมีการแปลงกาย การใช้ข่ายเพชรเพื่อจับตัววิรุญมุข เป็นต้น

ส่วนบทตลกยังคงมีอยู่ และเป็นตลกที่อยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง มิได้แทรกเข้าไปในการเดินเรื่องปกติ บทตลกที่มีอยู่นั้นอาจเปลี่ยนแปลงไปได้ในแต่ละวัน และบางครั้งก็สะท้อนเหตุการณ์ร่วมสมัยในช่วงเวลานั้น ตัวอย่างเช่น การแสดงตอนโมกศักดิ์ ตลกสองนายเป็นผู้ดูแลแม่น้ำหน้าพลับพลาพิธี มีการพูดกันว่า “จะเอาแบริเออร์หรือลวดหนามมาขวางไว้ดีไหม?” ซึ่งเป็นการล้อเลียนเหตุการณ์ในช่วงไม่กี่วันก่อนหน้านั้น ที่มีการนำแบริเออร์และลวดหนามมากีดขวางผู้ประท้วงรัฐบาล หรือกรณีที่มีการยิงแก๊สน้ำตาใส่ผู้ชุมนุมต่อต้านรัฐบาลก่อนหน้านั้น ก็มีการนำมาล้อเลียนโดยกล่าวถึงน้ำแข็งแห้ง (ice dry) ที่ใช้ในฉาก บอกว่า”นึกว่าเป็นแก๊สน้ำตาเสียอีก”

ภาพที่ 8.9 ตลกมีการพูดล้อเลียนเหตุการณ์ร่วมสมัย

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2556). *การแสดงโขน ชุด ศึกกุมภกรรณ ตอน โมกศักดิ์* [DVD]

8.3.2.2 นาฏลักษณ์

การแสดงโขนพระราชทานมีการรื้อฟื้นงานนาฏศิลป์บางส่วนที่เป็นสิ่งหายากไม่ได้ใช้แสดงเป็นเวลานานแล้ว ตัวอย่างเช่น

<u>การฝึกท่าขึ้นลอยพิเศษของกุมภกรรณและหนุมาน</u> ในตอนศึกกุมภกรรณ ปี 2556 เป็นท่าลอยบ่าซึ่งเคยแสดงไว้ในปี 2478 เพียงครั้งแรกและครั้งเดียว ในงานศพของพระยานัฏกานุรักษ์ โดยครูอร่าม อินทรนัฏ เป็นผู้สร้างขึ้น ได้ถ่ายทอดให้กับครูกรี วรศะริน ซึ่งได้สืบทอดต่อให้ศิษย์บางคนไว้แต่ไม่เคยนำออกแสดง จึงมีโอกาสนำมาฝึกและแสดงใน ครั้งนี้ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

สาเหตุที่งานนาฏศิลป์เหล่านี้ถูกนำแสดงในวาระนี้ เนื่องจากการแสดงโขนพระราชทานเป็นวาระพิเศษกว่าการแสดงโขนอื่นๆ อีกทั้งการสร้างสรรค์งานโดยมีเวลาการเตรียมการ

นาน สามารถนำเอาผู้เชี่ยวชาญหลายท่านเข้ามาร่วมกำลังสร้างงาน รื้อฟื้นงานแสดงแบบเดิมซึ่งต้องมีขั้นตอนการศึกษาทดลอง โดยใช้เวลาในการฝึกซ้อมเป็นพิเศษ หลังจากการฝึกซ้อมสักระยะหนึ่งก็พบว่าทำได้ (วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์, สัมภาษณ์ 25 กรกฎาคม 2557, ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์ 1 พฤษภาคม 2557) และ สมศักดิ์ ทัตติ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2557)

ภาพที่ 8.10 การขึ้นลอยพิเศษ ซึ่งเป็นท่าขึ้นลอยที่มีการใช้นานมาแล้ว นำมารื้อฟื้น ในตอนโมกศักดิ์ จาก *โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย*. โดย มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษฯ, 2557. กรุงเทพฯ. มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (น.44)

<u>การรำเพลงหน้าพาทย์</u>

การใช้เพลงหน้าพาทย์ในบางลักษณะไม่ได้ถูกนำมาใช้นานแล้ว แต่การแสดงโขนพระราชทานได้นำมากลับใช้ใหม่ เพื่อรื้อฟื้นสิ่งดั้งเดิมที่หายากในอดีต ตัวอย่างเช่น

- ตอนจองถนน มีการให้ทศกัณฐ์รำเพลงบาทสกุณี ซึ่งน้อยครั้งที่จะมีผู้ทำและน้อยคนจะรู้ว่าเคยมีการทำเช่นนี้ในอดีต แต่จริงๆแล้วมีหลักฐานในบทโขนอยู่ และหากพิจารณาตามจารีตแล้วถือว่าไม่ผิด เนื่องจากทศกัณฐ์นั้นเป็นพรหมพงศ์จึงสามารถรำเพลงนี้ได้ ส่วนท่ารำนั้นครูประเมษฐ์ได้รับจากครูอร่าม อินทรนัฐ ต่อท่ารำให้กับครูวิทยาลัยนาฏศิลป (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

- ตอนศึกไมยราพย์ ใช้เพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ ขณะเข้าสู่มณฑลพิธี โดยท่ารำได้มาจากครูอร่าม อินทรนัฏ ได้รับการถ่ายทอดไว้และได้รับการสืบทอดมาสู่ครูโขนอาวุโสบางท่าน แต่ไม่ได้ถูกถ่ายทอดให้กับศิษย์ทั่วไป (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

การใช้เพลงหน้าพาทย์หรือการรำที่แตกต่างไปจากการแสดงปกติทั่วไปนั้น จะต้องใช้การศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางประวัติศาสตร์ มีผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้และเชื่อถือได้ โดยการศึกษาข้อมูลในอดีตนั้นเป็นสิ่งทำสำคัญมากต่อการสร้างงานโขนพระราชทาน เนื่องจากเป็นสิ่งจำเป็นในการรื้อฟื้นงานเก่า ซึ่งจะต้องสอดคล้องกับจารีตดั้งเดิม และมีเหตุผลอันเหมาะสมด้วย

ภาพที่ 8.11 การรำเพลงหน้าพาทย์ของโขนพระราชทาน มีการให้ตัวละครรำเพลงหน้าพาทย์ที่เคยมีการนำมาใช้ในอดีต นำมารื้อฟื้นใหม่

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2554). *การแสดงโขน ชุด ศึกมัยราพณ์* [DVD]

8.3.2.3 ดนตรี/ขับร้อง

การขับร้องในโขนพระราชทาน จะเป็นรูปแบบกรมมหรสพของหลวง แต่ดั้งเดิม ต่างจากกรมศิลปากรในช่วงยุคของอาจารย์เสรี ซึ่งการขับร้องจะเน้นการกระแทกเสียง เวลาเน้นอารมณ์ เช่น เวลาโกรธ แต่ของครูวิทยาลัยนาฏศิลปจะใช้กดเสียงแทน ซึ่งเป็นรูปแบบหลวงแต่ดั้งเดิม

นอกจากนั้น การผลิตผลงานแต่ละตอนจะมีเพลงในอดีตที่หายากในปัจจุบัน ทำให้เป็นสิ่งแปลกในยุคนี้ แต่จริงๆแล้วมีที่มาจากอดีต ตัวอย่างเช่นเพลงฝรั่งแลนเซียร์ ที่ใช้ในตอนจบของตอนศึกกุมภกรรณที่มาจากเรื่องพระอภัยมณีซึ่ง มล. ต่วนศรี วรวรรณแต่งขึ้นมา

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีการรื้อฟื้นของเดิม โขนพระราชทาน ก็ยังสร้างงานใหม่ขึ้นมาอยู่ด้วย ตัวอย่างเช่น มีการใช้ลูกคู่ชาย สำหรับนักร้องชาย (ก่อนนี้ เมื่อมีนักร้องนำชายจะใช้ลูกคู่หญิงรับ) เนื่องจากในคณะมีนักร้องหนุ่มๆจำนวนมาก มีพลังในการร้องได้ดีจึงนำมาใช้

ปีพาทย์จะใช้วงคู่ เพื่อที่จะได้ระบบเสียงรอบทิศ มีการร้องรับส่งกันด้วย บางทีก็โต้ตอบกัน (อันที่จริงโขนกลางแปลงก็มี 2 วง แบบนี้เช่นกัน และกรมศิลปากรก็ทำเป็นครั้งคราว แต่ไม่ได้ทำประจำ)

(ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

ภาพที่ 8.12 วงปีพาทย์มีการใช้ลูกคู่นักร้องชาย

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2556). *การแสดงโขน ชุด ศึกกุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์* [DVD]

8.3.2.4 เครื่องแต่งกาย

เนื่องจากงานแสดงโขนพระราชทานนั้นเริ่มต้นจากพระราชดำริในด้านของเครื่องแต่งกาย ก่อนที่จะขยายผลไปในส่วนอื่นๆ ดังนั้นเครื่องแต่งกายในงานแสดงโขนพระราชทานนี้เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความโดดเด่น ถูกให้ความสำคัญสูง โดยเริ่มจากการศึกษาประวัติ ที่มา การศึกษาของโบราณ กระบวนการผลิต วัสดุ การสร้างทักษะและฝีมือ และการจัดสร้างในระยะเวลาที่ยาวนาน

ก่อนที่จะจัดสร้างต้นแบบเครื่องแต่งกายโขนละครขึ้น ทีมงานผู้จัดทำได้ศึกษาสำรวจเครื่องแต่งกายเก่าที่ยังคงถูกเก็บรักษาอยู่ในแหล่งต่างๆทั้งในพิพิธภัณฑ์ ของสะสมส่วนบุคคล ภาพถ่ายเก่า เอกสาร บทละคร งานช่างต่างๆเช่น จิตรกรรม ประติมากรรม หุ่นไทย หัวโขน ฯลฯ ที่เป็นหลักฐาน แสดงร่องรอยรูปแบบเครื่องแต่งกายในยุคสมัยต่างๆ

แนวทางของการสร้างเครื่องแต่งกายโขนพระราชทานนั้น ดำเนินการจากการศึกษาและอ้างอิงรูปแบบงานช่างในอดีตเพื่อที่จะรื้อฟื้นงานฝีมือดั้งเดิมขึ้นมาใหม่ นอกจากนั้นจะต้องศึกษาแนวคิด ระบบความงามของการสร้างงานอีกด้วย โดยงานช่างในโขนจะนำต้นแบบจากหลายยุคสมัยมาประกอบผสมกันก่อให้เกิดเป็นงานช่างสมัยรัชกาลปัจจุบัน นอกเหนือจากการศึกษารูปแบบแล้ว ยังต้องศึกษาประวัติศาสตร์การศึกษาบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องเช่น ประวัติของคณะโขนละคร การส่งอิทธิพลจากแหล่งวัฒนธรรมต่างๆ ที่มาของการใช้เครื่องแต่งกายประเภทนั้นๆ เพื่อที่จะนำมาเป็นข้อมูลในการประยุกต์ใช้ให้มีความเหมาะสมถูกต้อง อีกทั้งจะต้องทำความเข้าใจแนวคิด ระบบความงาม โครงสร้างของรูปทรง เส้น ฯลฯ เพื่อเข้าถึงหลักสุนทรียะตามแนวคิดของคนโบราณก่อนที่จะสร้างงาน ซึ่งจะแตกต่างจากที่กรมศิลปากรทำในปัจจุบันโดยลอกแบบมาเป็นทอดๆโดยไม่ได้เข้าใจระบบความงาม จึงเกิดความเพี้ยนขึ้นภายหลัง ดังนั้นเครื่องแต่งกายในโขนพระราชทานฯจึงมีความแตกต่างหลายประการเมื่อเทียบกับโขนกรมศิลปากร (สุรัตน์ จงดา, สัมภาษณ์ 2 ธันวาคม 2556)

ตัวอย่างเช่น สนับเพลาของกรมศิลปากรจะสูงประมาณเข่า ซึ่งสั้นกว่าของดั้งเดิม ทำให้ตึงเวลานั่งพับเพียบ ในช่วงหลังจึงต้องทำให้ขากว้าง ซึ่งเวลานั่งแล้วเข่าจะโผล่ แต่ของโขนพระราชทานจะทำแบบดั้งเดิมโดยทำให้ยาวและแคบสอบกว่าของกรมศิลปากร นั่งแล้วเข่าไม่โผล่

ส่วนประกอบอื่นๆเช่น อินทรธนู ทับทรวง กรองศอ ชฎา แต่ละองค์ประกอบนั้น แบบดั้งเดิมจะมีเส้นสาย ความโค้ง ที่สัมพันธ์เป็นระบบเดียวกัน โดยเป็นโครงสร้างแบบพุ่มข้าวบิณฑ์ ส่วนกรมศิลปากรจะทำโดยลอกแบบต่อๆกันไปและทำทีละชิ้นแต่ไม่ได้ศึกษาระบบโครงสร้างรูปทรงโดยรวมจึงเกิดความเพี้ยน นำเอาอินทรธนูไปแปะกับกรองศอ ไม่มีความโค้งสัมพันธ์กัน

การออกแบบจะพยายามคัดเลือกสิ่งดีในยุคต่างๆมาประกอบกัน แม้แต่ในรายละเอียดที่คนดูอาจมองไม่เห็นบนเวที เช่น ชายครุยใช้วัสดุสั่งจากอังกฤษ โดยในสมัยก่อนก็ได้มีการสั่งวัสดุมาจากเมืองนอกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แล้ว จะได้คุณลักษณะตรงตามของโบราณ เนื่องจากชายครุยที่ใช้ทำในปัจจุบันจะดูแข็ง ส่วนห้อยข้างจะต้องพริ้วแบบเส้นสะเทือนอารมณ์เหมือนของโบราณ ส่วนดิ้นจะใช้จากฝรั่งเศส เพราะดิ้นของกรมศิลปากรเป็นดิ้นใหญ่ ลายใหญ่ ใส่กาวแข็ง ซึ่งมีข้อดีคือสามารถทำได้เร็ว แต่ลายจะหยาบและเมื่อเล่นจะไม่สะดวก ความแข็งจะทอนกำลังลง หากเป็นชุดใหม่จะเจ็บ รำไม่ได้

ส่วนศิราภรณ์ จะมีการศึกษาของดั้งเดิมในอดีต ทั้งจากโขน ละคร และเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ เช่นพระมหามงกุฎของพระราม พระลักษมณ์ จะเป็นมหามงกุฎเกี้ยว 3 ชั้น ไม่ใช่ชฎา ส่วนมงกุฎนางก็มีต้นแบบจากสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เนื่องจากยุคสมัยนี้มีความงามมาก การที่ต้องนำศิราภรณ์จากอดีตมาเป็นต้นแบบเนื่องจากสิ่งที่กรมศิลปากรทำอยู่ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก มีการใช้เพชรมากเกินไป โดยเกิดจากในสมัยรัชกาลที่ 5 จะนิยมเพชรขาววูบเพราะได้อิทธิพลฝรั่ง ทั้งๆที่ของไทยจะเป็นสีทองและใช้เพชรซีก

นอกจากนั้น ข้อมูลบางส่วนจะศึกษาจากภาพจิตรกรรม เช่น ทรงผมของตัวนาง จะมีความโค้งที่รับกันกับคิ้ว ต่างจากกรมศิลปากรที่จะแหวกกลาง ซึ่งจริงๆควรจะแหวกเล็กน้อยเท่านั้น

(สุรัตน์ จงดา, สัมภาษณ์ 2 ธันวาคม 2556)

<u>ลายประดับ</u>

การสร้างเครื่องแต่งกายและลายประดับของโขนพระราชทานนั้น ได้นำต้นแบบมาจากหลายแหล่งข้อมูล เช่น ลวดลายจากเครื่องทองของกษัตริย์ ละคร โขน ในสมัยดั้งเดิม ลวดลายจากงานจิตรกรรม จากหุ่นวังหน้า เป็นต้น นำมาข้อมูลเหล่านี้มาประมวล และมาเป็นองค์ประกอบร่วมกัน

สำหรับการออกแบบสีตัวละคร นอกจากจะใช้สีตามพงศ์ของตัวละครแล้ว ยังศึกษาจากงานจิตรกรรมและประติมากรรมไทย และจากหุ่นวังหน้าชุดรามเกียรติ์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอีกด้วย เพื่อให้ได้ระบบสีที่ใกล้เคียงกับระบบของโบราณ (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษฯ ,2557, น.60)

การที่เครื่องแต่งกายของโขนพระราชทานนั้นมีรายละเอียดมาก แม้ว่าจะไม่สามารถมองเห็นได้จากการชมในระยะไกล เนื่องจากการริเริ่มในการสร้างงานเริ่มจากแนวคิดที่ต้องการ

อนุรักษ์เครื่องแต่งกายโขนละครแบบโบราณ และการที่เครื่องแต่งกายโขนละครโบราณมีรายละเอียดมาก เกิดจากพฤติกรรมการชมในสมัยนั้นเป็นลักษณะ“ละครพื้นต่ำซึ่งชมการแสดงในระยะใกล้ มิใช่การชมจากที่นั่งซึ่งมีการยกพื้นสูงเพื่อให้มองเห็นในระยะไกลแบบโรงละครในยุคปัจจุบัน (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 ธันวาคม 2556)

ปัจจัยที่สำคัญในการสร้างรายละเอียดของงานอีกประการคือ การที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มงานเป็นผู้อุปถัมภ์มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ซึ่งเป็นองค์กรที่มีกำลังคนที่มีศักยภาพในการพัฒนาทักษะและฝีมือ ทำให้การสร้างเครื่องแต่งกายที่สร้างขึ้นจากข้อมูลในอดีตสามารถดำเนินการได้ตามประสงค์

นอกจากในด้านของรายละเอียดการตกแต่งแล้ว ยังคำนึงถึงความหมายของการแต่งกายที่แตกต่างกันตามฐานานุศักดิ์และความสำคัญของตัวละครด้วย เช่น ตัวพระ ตัวนาง ยักษ์ ตัวเอก จะใช้ลวดลายและวิธีการปักที่ละเอียด ซับซ้อน และวัสดุที่มีค่ากว่าตัวละครที่มีศักดิ์หรือความสำคัญรองลงมา (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษฯ, 2557, น.60)

ภาพที่ 8.13 แสดงรายละเอียดของการประดับเครื่องแต่งกาย ซึ่งถูกให้ความสำคัญมาก มีการใช้วัสดุและกรรมวิธีตามแบบโบราณ ทั้งที่มองเห็นไม่ชัดบนเวที

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2557). *การแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาส* [DVD]

8.3.2.5 ฉากและเครื่องโรง

งานด้านนี้ถูกให้ความสำคัญมาก เนื่องจากเป็นการสร้างภาพของเรื่องรามเกียรติ์ให้เห็นชัดเจนขึ้น มีทั้งภาพของประสาทราชวัง ราชรถ เครื่องสูง และอื่นๆ ซึ่งเป็นการจำลองเอาสภาพแวดล้อมในราชสำนักมาไว้ เนื่องจากการแสดงโขนมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักอย่างหนีไม่พ้น

สำหรับโขนพระราชทาน การผลิตฉากและเครื่องโรงแสดงถึงแนวคิดในด้านของการสร้างคุณค่าที่เกินเลยไปจากการแสดงโขนอย่างชัดเจน เป็นการนำเอางานช่างในอดีตมาสร้างใหม่โดยเก็บรายละเอียดให้ใกล้เคียงของจริงแม้ว่าจะมองไม่เห็นจากการแสดง และยังมีการใช้สัญลักษณ์หลายประการที่ไม่สามารถจะทราบจากการชม แต่จะทราบจากการประชาสัมพันธ์เท่านั้น

(1) การคัดเลือกงานช่างที่อ้างอิงอดีตที่มีคุณค่าจากหลายยุคสมัย มาประกอบกันใหม่ (re construction) เป็นงานช่างในสมัยปัจจุบัน จัดสร้างสิ่งต่างๆให้มีรายละเอียดและใกล้เคียงกับของจริงราวกับจะจำลองของดั้งเดิมขึ้นมาใหม่ แม้ว่าสิ่งเหล่านั้นจะไม่ได้ถูกเห็นจากการชมบนเวที หรือไม่ได้ถูกรับรู้จากผู้ชมส่วนใหญ่ก็ตาม

อาจารย์สุดสาคร ชายเสม ผู้ออกแบบและควบคุมการทำฉากได้ให้เหตุผลของการสร้างงานที่มีรายละเอียดมาก ทั้งที่ไม่สามารถเห็นจากการชมจากเวทีว่า

“เป็นการทำเพื่อให้ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ซึ่งผู้สร้างงานสามารถอธิบายที่มาของงานได้”

“หากมาชมหลังโรงก็จะได้รู้ว่าเป็นอย่างไร”

“การสร้างงานไม่ได้คิดว่าทำแค่ฉาก แต่เป็นการรักษาวัฒนธรรมจึงต้องทำให้มากกว่าให้คนดูได้เห็น”

“คุณค่าของงานช่างนอกจากการชมระยะไกลแล้วหากสามารถชมได้ในระยะใกล้จัดใกล้ๆแล้วก็ยังดูมีคุณค่า ทำให้งานมีความสมบูรณ์แบบ”

อีกประการหนึ่งคือเมื่อเวลาสมเด็จพระนางเจ้าฯมาชมการแสดง ท่านจะมีกล้องส่องทางไกล้ไว้เพื่อสามารถชมรายละเอียดต่างๆได้ หากไม่ใส่ใจรายละเอียดอาจทำให้เห็นความไม่สมบูรณ์ของงาน

(สุดสาคร ชายเสม, สัมภาษณ์ 6 ตุลาคม 2557)

จะเห็นได้ว่าการออกแบบฉากไม่ได้มีหน้าที่เพียงการเป็นฉากโขนเท่านั้น แต่ฉากโขนยังมีหน้าที่อื่นคือการอนุรักษ์โดยการรักษาเรื่องราวและรายละเอียดให้คนสามารถเรียนรู้และชื่นชมได้ทั้งระหว่างการชมโขนและนอกเหนือจากเวลาชมโขนและคุณค่าต่อผู้เกี่ยวข้องอื่นๆ

ตัวอย่างของการสร้างฉากและเครื่องโรงโดยจำลองจากงานช่างในอดีตมีดังนี้

- ฉากหลังกำแพงเมืองลงกาวาดเป็นรูปปราสาทที่มีต้นแบบจากสมัยอยุธยา
- ตอนนาคบาส ครุฑที่ใช้ตอนรำเบิกโรง(นารายณ์สิบปาง)และในตอนจับนาค นำรูปแบบมาจากรูปครุฑบนตาลปัตรที่ออกแบบโดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ซึ่งสอดคล้องพอดีกับบทโขนของพระองค์ที่นำมาใช้ตอนรำด้วย (เป็นระบำเบิกโรงนารายณ์ 10 ปาง)

- ฉากนาคคายพิษโพรงไม้ ตัวพญานาค มีต้นแบบจากหนังใหญ่ พระนครไหว

- ตอนศึกพรหมาศร์ ช้างเอราวัณนำต้นแบบมาจากช้างสำริดของขอม

- กำแพงเมืองลงกา มีใบเสมาที่นำต้นแบบจากอยุธยา ยอดประตูทำแบบยอดของประตูเมืองอยุธยา (ประตูวิมานมงคล) บนยอดมีพรหมพักตร์ซึ่งมีต้นแบบจากพรหมพักตร์ที่พิพิธภัณฑ์เจ้าสามพระยา

นอกจากนั้น พบว่ามีส่วนประกอบของศิลปะในหลายยุคมาสร้างประกอบกันในงานชิ้นใดชิ้นหนึ่ง ตัวอย่างเช่น

- ฉากท้องพระโรงของทศกัณฐ์นั้น มีส่วนประกอบจากต้นแบบหลายแห่งหลายยุคสมัยมาประกอบกันใหม่โดยเห็นได้ชัดเจน เช่น นำเอาต้นแบบจากท้องพระโรงในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท พระที่นั่งอัมรินทร์วินิจฉัย ส่วนนาคที่หัวบันไดต้นแบบนาคที่พระพุทธบาท สระบุรี เป็นนาคที่มีมงกุฎยอดแบบสมัยอยุธยาตอนปลาย สมัยสมเด็จพระบรมโกศ แต่ปรับลดจากเดิมซึ่งมี 5 เศียร มาเป็น 3 เศียร เนื่องจากให้เหมาะสมกับสัดส่วนของฉากเวที

- ซุ้มเรือนแก้วที่อยู่บนราชบัลลังก์ ใช้นาคสะดุ้งสมัยอยุธยา ใบระกาจากวัดไชยวัฒนาราม เสาซุ้มนำลายประดับจากทวารวดี มีมกรคายนาค รวมกัน

(สุดสาคร ชายเสม, สัมภาษณ์ 6 ตุลาคม 2557)

ภาพที่ 8.14 ช้างเอราวัณตอนศึกพรมาศ นำต้นแบบมาจากช้างสำริดของขอม
ภาพซ้าย จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2552). *การแสดงโขน ชุด พรหมมาศ* [DVD]
ภาพขวา จาก ฐานข้อมูลภาพ ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล โดย ห้องสมุด ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศสกุล สืบค้นจาก http://www.thapra.lib.su.ac.th/supat/slide/result2.php?pageNum_rs=448&totalRows_rs=14143

ภาพที่ 8.15 กำแพงเมืองลงกานำแบบมาจากกำแพงเมืองอยุธยา

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2557). *การแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาส* [DVD]

ภาพที่ 8.16 ซุ้มประตูเมืองมียอดพรมพักตร์ มีต้นแบบจากประตูเมืองสมัยอยุธยา

ภาพซ้าย จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2557). *การแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาส* [DVD]

ภาพขวา จาก มติชนรายวัน (25 ธันวาคม 2556) พรหมพักตร์ ภาพเก่าที่อยุธยา. สืบค้นจาก http://www.sujitwongthes.com/2013/12/siam25122556/

ภาพที่ 8.17 ซุ้มบัลลังก์ของทศกัณฐ์ มีลายประดับจากชิ้นส่วนงานช่างหลายยุคหลายสมัยประกอบกัน จาก PR.society. (28 พฤศจิกายน 2556) อลังการโขน ชุด “ศึกกุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์” วิจิตรนาฏศิลป์ที่คนไทยควรดู.
สืบค้นจาก http://www.prsociety.net/47451/#prettyPhoto

ภาพที่ 8.18 ครุฑที่ใช้ตอนศึกนาคบาส นำรูปแบบมาจากรูปครุฑบนตาลปัตรที่ออกแบบโดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ซึ่งสอดคล้องพอดีกับบทโขนของพระองค์ที่นำมาใช้ตอนรำเบิกโรงนารายณ์ 10 ปาง
ภาพซ้าย จาก *โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย*. โดย มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษฯ, 2557. กรุงเทพฯ. มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (น.142)
ภาพขวา จาก OK Nation Blog. (3 สิงหาคม 2558) จาก เรื่อง กับ ตาลปัตร
สืบค้นจาก http://www.oknation.net/blog/pasalarksee/2007/07/17/entry-1

(2) การสร้างงานที่มีรายละเอียดมากแต่มองไม่เห็นจากการชมบนเวที

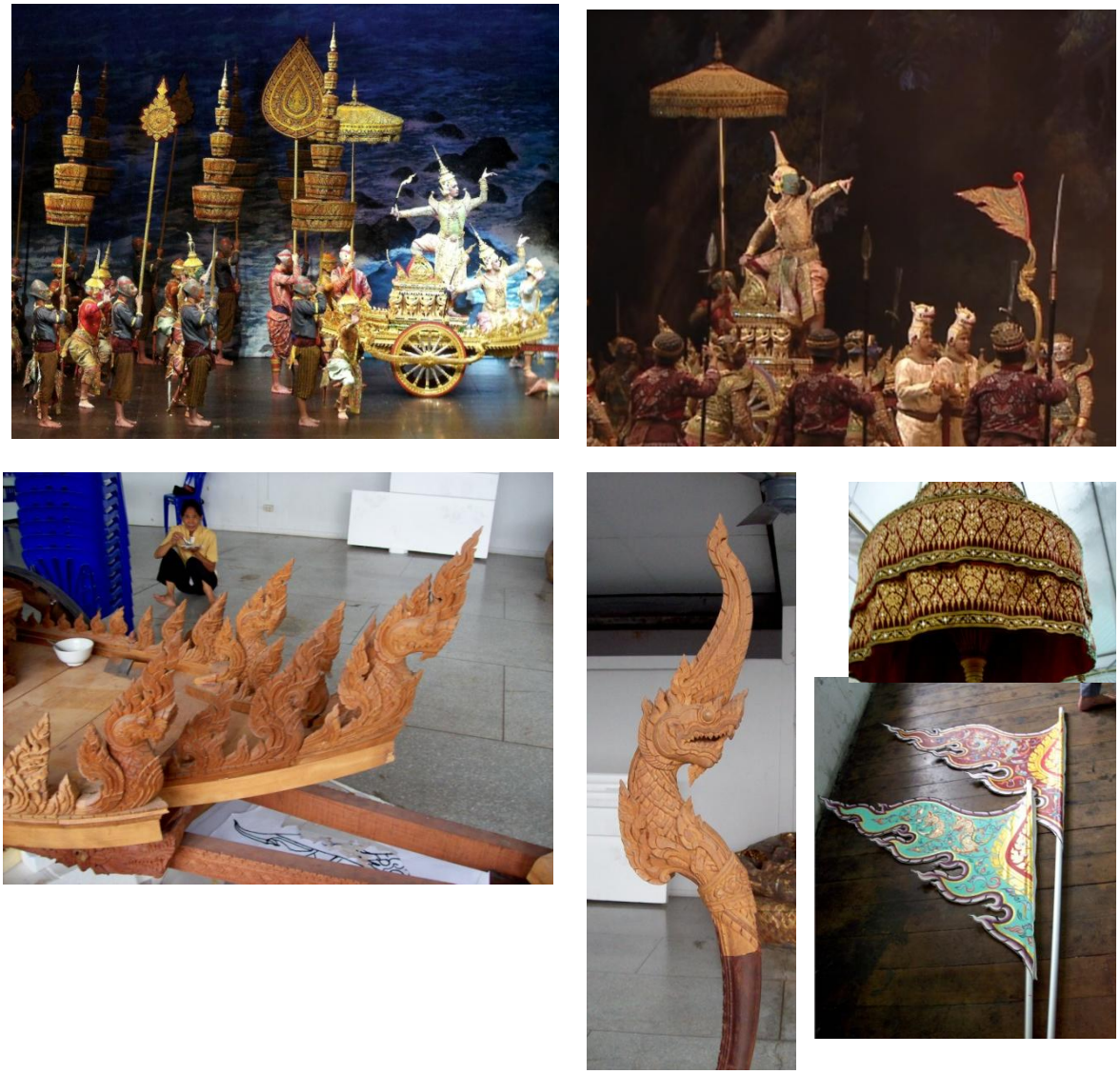
ส่วนประกอบจำนวนมาก มีรายละเอียดที่หมือนของจริงแม้ว่าจะมองไม่เห็นจากการชมบนเวที รวมทั้งมีกรรมวิธีการผลิตแบบเดียวกับที่ใช้งานจริงอีกด้วย ตัวอย่างเหล่านี้เช่น

เครื่องราชูปโภคที่ใช้ประกอบฉากท้องพระโรง ใช้เทคนิคการลงยา การปักบนผ้าแบบโบราณ ทำขึ้นมาเหมือนเป็นของที่ใช้จริง แต่รายละเอียดเหล่านั้นส่วนใหญ่มองไม่เห็นในการชมจากเวทีการแสดง

อุปกรณ์ประกอบฉากยกรบ เช่น ราชรถ เครื่องสูง ธงสามชาย คันศร มีรายละเอียดเหมือนของที่ใช้จริง เช่น การเขียนลายโดยนำต้นแบบมาจากของโบราณ เครื่องสูงที่มีการปักบนผ้า และสามารถพับเก็บได้แบบของจริง ทั้งๆที่ไม่สามารถเห็นได้ในระยะไกล

ภาพที่ 8.19 อุปกรณ์ประกอบฉากท้องพระโรง พลับพลาหลายชิ้นมีรายละเอียดเหมือนที่ใช้จริง

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2556). *การแสดงโขน ชุด ศึกกุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์* [DVD]



ภาพที่ 8.20 อุปกรณ์ประกอบฉาก เช่น ราชรถ เครื่องสูง ธงสามชาย มีรายละเอียดเหมือนจริง แม้ว่าในการแสดงจะมองไม่เห็นรายละเอียดในระยะไกลก็ตาม ตัวอย่างเช่น ราชรถแกะสลักไม้โดยมีรายละเอียดสูง เครื่องสูงใช้การปักลายเหมือนของจริง ธงสามชายมีการเขียนลายอย่างละเอียด โดยนำต้นแบบมาจากของโบราณ

ภาพบนซ้าย จาก *โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย*. โดย มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษฯ, 2557. กรุงเทพฯ. มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (น.142)

ภาพบนขวา จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2557). *การแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาส* [DVD]

ภาพล่างซ้ายกลางและขวา กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ (6 ตุลาคม 2557) ที่โรงทำฉากโขน

(3) การสร้างคุณค่าเชิงสัญญะ

ในหลายกรณีพบว่า ชิ้นงานบางส่วนสร้างขึ้นโดยมีสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องแฝงอยู่ แม้ว่าผู้ชมจากเวทีอาจไม่ทราบแต่ผู้สร้างงานยังคงให้ความสำคัญ และมีผลต่อการกำหนดรูปแบบของชิ้นงานนั้น ตัวอย่างเช่น

- ตอนโมกศักดิ์ และนาคบาส ท้องพระโรงทศกัณฐ์มีราชสีห์และคชสีห์อยู่คนละข้าง โดยคชสีห์เป็นภาพแทนกลาโหม ราชสีห์เป็นภาพแทนมหาดไทย
- หน้าบันโรงพิธีของกุมภกรรณในการลับหอกโมกศักดิ์ เป็นรูปพระพรหมประทับบนดอกบัว เนื่องจากทางฝ่ายลงกาสืบเชื้อสายมาจากวงศ์พรหม
- ตอนนาคบาส ฉากท้องพระโรงทศกัณฐ์มีการสร้างต้นไม้เงิน ต้นไม้ทอง ซึ่งเป็นราชบรรณาการจากประเทศราช แสดงถึงประเพณีของราชสำนักที่มีในอดีต
- ยอดประตูเมืองลงกามียอดพรหมพักตร์ เพราะทศกัณฐ์เป็นวงศ์พรหม
- ลูกศรของอินทรชิตที่พญานาคมาคายพิษให้ มีการเขียนลวดลายบนหางศร โดยมีต้นแบบจากหางไก่ฟ้า

(สุดสาคร ชายเสม, สัมภาษณ์ 6 ตุลาคม 2557)

รายละเอียดเหล่านี้ไม่ได้ก่อให้เกิดการเพิ่มความบันเทิงหรือเพิ่มสุนทรียะในการรับชมแต่อย่างใด อีกทั้งยังไม่มีการนำเสนอไว้ในการแสดงอีกด้วย สัญญะเหล่านี้จึงเป็นคุณค่าที่เกิดขึ้นนอกเหนือไปจากการชมการแสดง แต่อาจถูกรับรู้ได้จากการประชาสัมพันธ์ให้ได้ทราบในช่องทางต่างๆ กล่าวคือ ไม่ได้มีคุณค่าที่ได้จากการบริโภคโดยตรงแต่เป็นคุณค่าจากการรับรู้นอกเวทีการแสดง ว่าการแสดงนี้มีองค์ประกอบบางประการที่มีสัญญะบางอย่างซ่อนไว้ ดังนั้น คุณค่าที่เกิดขึ้นจึงเป็นคุณค่าเชิงสัญญะที่มีการบริโภค (consumption of signs) โดยการนำเอาส่วนประกอบเหล่านี้ยึดโยงเข้ากับสิ่งอื่นๆ กล่าวคือ ใช้สัญญะเป็นจุดอ้างอิง (point of reference) ที่เชื่อมโยงความหมายบางประการ (given meaning) ที่เคยถูกให้ไว้ในสมัยอดีต เพื่อให้สอดรับกับวัตถุประสงค์ของงานที่มีการประกอบสร้างอดีตขึ้นมาใหม่ในคุณค่าของปัจจุบัน ซึ่งผู้ชมจะรับทราบได้จากความรู้ที่ได้จากการประชาสัมพันธ์ เช่น จากนิทรรศการ สื่อโทรทัศน์ และอื่นๆ นอกเหนือจากการชมจากการแสดง

ภาพที่ 8.21 ท้องพระโรงทศกัณฐ์ มีประติมากรรมเป็นรูปราชสีห์และคชสีห์ โดยคชสีห์เป็นภาพแทนกลาโหม ราชสีห์เป็นภาพแทนมหาดไทย

จาก นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ชุด “โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย” (14 ส.ค. 57) ห้างเซ็นทรัล ชิดลม (กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ)

ภาพที่ 8.22 หน้าบันโรงพิธีของกุมภกรรณในการลับหอกโมกศักดิ์ เป็นรูปพระพรหมประทับบนดอกบัว เนื่องจากทางฝ่ายลงกาสืบเชื่อสายมาจากวงศ์พรหม

จาก นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ชุด “โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย” (14 ส.ค. 57) ห้างเซ็นทรัล ชิดลม (กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ)

ภาพที่ 8.23 ลูกศรของอินทรชิตที่พญานาคมาคายพิษ มีการเขียนลวดลายบนหางศรโดยมีต้นแบบจากหางไก่ฟ้า ซึ่งเป็นรายละเอียดผู้ชมส่วนใหญ่ที่มองไม่เห็นและไม่ทราบ

จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2557). *การแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาส* [DVD]

(4) การปรับเปลี่ยนประยุกต์ต้นแบบให้เข้ากับบริบทปัจจุบัน

แม้ว่าส่วนประกอบงานช่างเหล่านั้นจะพยายามจำลองแบบมาจากต้นแบบในยุคต่างๆ แต่ก็มิได้ทำให้เหมือนเสียทีเดียว เนื่องจากไม่ต้องการทำเทียมเจ้าเทียมนาย ซึ่งเป็นแนวคิดที่ผู้สร้างงานแสดงจะยึดถือไว้เสมอ ตัวอย่างเช่น การสร้างต้นไม้เงินต้นไม้ทองในฉากท้องพระโรงทศกัณฐ์ตอนนาคบาศ แม้จะสร้างเพื่อให้ตรงตามประเพณีโบราณแต่ก็ไม่ได้เลียนจากที่เคยมีมา เนื่องจากต้นไม้เงินทองเป็นสิ่งบ่งชี้สถานะของพระมหากษัตริย์โดยเฉพาะ หากทำให้เหมือนจริงจะเป็นการทำเทียมเจ้านาย เช่นเดียวกับการทำเครื่องสูง ฉัตร บังสูรย์ บังแทรก สัปทน จะทำให้มีขนาดเล็กกว่าปกติ ด้วยเหตุผลเดียวกัน (สุดสาคร ชายเสม, สัมภาษณ์ 6 ตุลาคม 2557)

นอกจากนั้นมีข้อจำกัดบางประการอาจทำให้ไม่สามารถสร้างแบบของจริงได้ทั้งหมด เช่น ขนาดของโรงละคร เป็นต้น ที่ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เหมาะสม

8.3.2.6 การแต่งหน้า

การที่สมเด็จฯเคยมีพระราชดำริวิจารณ์การแต่งหน้าโขนที่แสดงถวายเมื่อมีการจัดแสดงโขนหน้าพระที่นั่งในวาระโอกาสสำคัญต่างๆ ทำให้ผู้ทำงานเกิดแรงบันดาลใจให้มีการสืบค้น สร้างสรรค์การแต่งหน้าเพื่อจัดแสดงโขนพระราชทาน ซึ่งยังคงยึดถือแนวคิดหลักในทำนองเดียวกับงานช่างอื่นๆกล่าวคือนำเอาสิ่งดั้งเดิมในอดีตมาประกอบสร้างและประยุกต์ให้อยู่ในบริบทใหม่ โดยศึกษาค้นคว้าประวัติความเป็นมา รูปแบบในอดีตเป็นพื้นฐาน

ก่อนที่จะเกิดการแต่งหน้าโขนพระราชทานนั้น ผู้สร้างงานได้มีการริเริ่มดำเนินการศึกษา และทดลองสร้างนแนวทางการแต่งหน้าที่มีแนวคิดใกล้เคียงกันมาก่อนแล้ว โดยปี 2544 สถาบันโรงเรียนสอนศิลปะการแต่งหน้า MTI ได้สร้างหลักสูตรการแต่งหน้าชื่อ วิชาการแต่งหน้าอ้างอิงวัฒนธรรม(cultural reference makeup) มีจุดประสงค์ให้เกิดการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยไว้ร่วมกับการสร้างสรรค์งานใหม่ได้พร้อมกัน ตามโจทย์ “เป็นไทยแต่ดูร่วมสมัย” โดยนำเสนอเอาละครรำไทย ระบำไทย เป็นเนื้อหาหลักของงาน สร้างงานโดยการศึกษาหลักฐานในอดีต นำไปวิเคราะห์เป็นพื้นฐานโดยค้นคว้าข้อมูล เช่นภาพถ่ายสมัย รัชกาลที่ 4-6 เอกสารโบราณ งานช่างต่างๆ รวมถึงการสอบถามช่างแต่งหน้าในยุคก่อน นำผลวิเคราะห์มาเป็นพื้นฐานเพื่อมาประยุกต์ใช้ต่อไป โดยนำแนวคิดนี้ไปใช้ทดลองในงานหลายประเภทเช่น ภาพยนตร์ ละครเวที ละครโทรทัศน์ หลายเรื่อง

การออกแบบงานในการแสดงโขนพระราชทานนั้นได้นำเอาผลการศึกษาทดลองที่เคยใช้ ร่วมกับการศึกษาเพิ่มเติมจากหลักฐานอื่นๆ และการสอบถามผู้เชี่ยวชาญท่านต่างๆ เช่น จักรพันธุ์ โปษยกฤต ซึ่งแนะนำให้ไปศึกษาจากงานจิตรกรรมไทย เนื่องจากเชื่อว่างานจิตรกรรมไทยนำรูปแบบใบหน้ามาจากหัวโขนจริง และจากครูส่องชาติที่ได้จับมือช่างแต่งหน้าเขียนหน้าตาม ให้เห็นว่าเขียนขอบตาเป็นเส้นตรงแบบเก่าเป็นเช่นไร (มนตรี วัดละเอียด, 2550, น.207-209)

นอกเหนือจากรูปแบบของการแต่งหน้าแล้ว การศึกษาจะรวมถึงกรรมวิธี เทคนิค ที่มา ประวัติ การส่งอิทธิพจากสิ่งต่างๆ และ ”เหตุผล” ที่ทำให้เกิดรูปแบบการแต่งหน้าในแบบนั้นด้วย ผลการศึกษาพบว่า การแต่งหน้าในอดีตนั้น อาจเกิดขึ้นจากเหตุผลในแต่ละยุคสมัย เช่น เหตุผลจากวัสดุที่ใช้ กระแสความนิยมจากศิลปะการแสดงอื่นๆ กระแสความงามแบบสากลซึ่งอาจไม่ได้มาจากศิลปะการแสดงเสมอไป

ผู้สร้างงานได้ทำการศึกษารูปแบบการแต่งหน้าโขนโดยแบ่งออกเป็นแต่ละยุคคือ

ยุคที่ 1 : ขาวเหมือนตุ๊กตา สมัยอยุธยา ถึง รัชกาลที่ 4

ยุคที่ 2 : หน้าขาวผ่อง สมัยรัชกาลที่ 5 ถึง รัชกาลที่ 6

ยุคที่ 3 : หน้าขาวนวล สมัยช่วงรัชกาลที่ 7

ยุคที่ 4 : ดวงตาหวานซึ้ง สมัยรัชกาลที่ 8 – รัชกาลที่ 9 (ทศวรรษที่ 30-70 ศตวรรษที่ 20)

ยุคที 5 : งามตามสมัยนิยม สมัยรัชกาลที่ 9 (ทศวรรษที่ 70-80 ศตวรรษที่ 20)

ยุคที่ 6 : การแต่งหน้าสำหรับเวที สมัยรัชกาลที่ 9 (ทศวรรษที่ 90 ศตวรรษที่ 20)

เมื่อศึกษาถึงที่มาที่ไปและเหตุผลของแต่ละรูปแบบแล้ว จึงทำความรู้ที่ได้มาเลือกและประยุกต์ให้เป็นรูปแบบใหม่ยุคที่ 7 คือมีลักษณะความงามแบบโขน เป็นศิลปะการแต่งหน้าเพื่อสนองพระราชดำริ สมัยรัชกาลที่ 9 โดยอาจเรียกได้ว่าเป็น “การแต่งหน้าตามแนวพระราชนิยม” คือต้องแต่งให้สวยและดูเป็นไทย (มนตรี วัดละเอียด, 2550, น.209-210)

การสร้างรูปแบบการแต่งหน้าแบบใหม่จะนำเอาลักษณะการแต่งหน้าโขนละครในอดีตมาทำการวิเคราะห์ เป็นแม่บทสำหรับการพัฒนารูปแบบ “นำมารื้อ (Deconstruct) รูปแบบใบหน้าภาพตัวพระตัวนางในงานจิตรกรรมไทย ออกเป็นธาตุต่างๆ แล้วประกอบสร้างใหม่ (Reconstruct) เป็นอัตลักษณ์เฉพาะในสมัยใหม่” (มนตรี วัดละเอียด, 2550, น. 210)

รูปแบบของยุคนี้จะปรับใบหน้าผู้แสดงตัวพระตัวนางให้เป็นรูปไข่ มีโครงสีหลักคือ สีชาว ดำ แงด โดยสีขาว โดยสีขาวคือสีของใบหน้า สีดำคือสีเส้นคิ้ว เส้นขอบตาบนและขอบตาล่าง เส้นตาสองชั้นในเบ้าตา สีแดงสำหรับปากและแก้ม และมีโครงสีรองคือสีที่ใกล้เคียงสีผิวใช้ปรับแสงเงาตามจุดต่างๆบนใบหน้า โครงเส้นของการแต่งหน้านั้น จะถอดแบบจากหัวโขน หน้าพระเทวดาในจิตรกรรมไทย โดยตัวนางนิยมวาดให้คิ้วโก่ง เรียวลงทางหางคิ้ว ตัวพระเพิ่มขนานดเส้นคิ้วเขียนหางคิ้วให้ตวัดกระดกขึ้นเล็กน้อย (มนตรี วัดละเอียด, 2550, น. 210-211)

จะเห็นได้ว่า แนวคิดและกระบวนการของการแต่งหน้ายังคงใช้หลักเดียวกับงานช่างอื่นๆ คือการศึกษาผลงานในอดีตเพื่อนำมาใช้ประยุกต์สร้างใหม่ให้ร่วมสมัยกับปัจจุบัน ซึ่งจะได้ผลในทางอนุรักษ์ความรู้และรูปแบบเดิม และได้ผลในด้านการสร้างสรรค์งานด้วย

ภาพที่ 8.24 การแต่งหน้ายุคต่างๆที่ได้มีการศึกษา

จาก *หน้าโขน : สมุดภาพการแต่งหน้าโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ.* โดย มนตรี วัดละเอียด, 2550. กรุงเทพฯ : มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ และโรงเรียนสอนศิลปะการแต่งหน้า MTI. (น.75, 79, 83 87, 91, 95, 99)

8.3.2.7 การใช้เทคนิคพิเศษ

แนวคิดของโขนพระราชทานมีการนำเอางานช่างในอดีตมาใช้ร่วมกับสิ่งใหม่เพื่อประกอบกันเป็นโขนในยุคปัจจุบัน มีการนำเทคนิคพิเศษมาใช้สนับสนุนการแสดงจำนวนมาก โดยบางส่วนเป็นเทคนิคที่มีมาก่อนหน้านี้ แต่ได้นำมาปรับใช้และพัฒนาให้เหมาะสม อีกทั้งยังปรับเปลี่ยนทั้งรูปแบบการแสดง งานช่าง และการปรับเปลี่ยนกรรมวิธีการผลิตงานให้สอดคล้อง ทันยุคสมัย แสดงถึงพัฒนาการของสิ่งดั้งเดิมที่ต่อเนื่อง สามารถเป็นตัวแทนของยุคสมัยในรัชกาลนี้ได้

การใช้เทคนิคพิเศษ ทำให้สามารถสื่อสารกับผู้ชมโดยใช้ภาพที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริง (realistic) นอกเหนือจากการเล่าเรื่องจากนาฏลักษณ์ การพากย์ เจรจา ซึ่งต้องใช้จินตนาการมากกว่า จึงเป็นการสื่อสารที่เหมาะกับคนดูรุ่นใหม่ซึ่งอาจไม่คุ้นเคยกับเรื่องรามเกียรติ์นัก นอกจากนี้การนำเอาเทคนิคพิเศษ การจัดแสง ฉาก แอนิเมชั่น และเทคนิคพิเศษอื่นๆ มีผลต่อความตื่นตาตื่นใจในการชม โดยเฉพาะเยาวชน ทำให้โขนสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ได้ ซึ่งเป็นการสนับสนุนวัตถุประสงค์ในด้านการอนุรักษ์อีกทางหนึ่ง เนื่องจากผู้ชมเป็นองค์ประกอบสำคัญของงานศิลปะการแสดงซึ่งจะขาดเสียมิได้

ภาพที่ 8.25 แสดงการใช้เทคนิคพิเศษต่างๆ เช่น ใช้ลวดสลิงในการเหาะ ใช้หุ่นขนาดยักษ์

ภาพบนซ้าย จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2555). *การแสดงโขน ชุด จองถนน* [DVD]

ภาพบนกลาง จากมูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2553). *การแสดงโขน ชุด* นางลอย [DVD]

ภาพบนขวา จากมูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2556). *การแสดงโขน ชุด ศึกกุมภกรรณ ตอน โมกขศักดิ์* [DVD]

ภาพล่างซ้าย จาก มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษฯ, 2557. *โขนพระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย*. กรุงเทพฯ. มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (น.47)

ภาพล่างขวา จาก มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้สร้าง). (2554). *การแสดงโขน ชุด ศึกมัยราพย์* [DVD]

8.4 สรุปท้ายบท

โขนพระราชทานนั้นยังคงวัตถุประสงค์ในการอนุรักษ์เช่นเดียวกับโขนอื่นๆ แต่มุ่งเน้นกลยุทธ์การอนุรักษ์โดยการรื้อฟื้นของเก่าดั้งเดิมที่หายากหรือใกล้สูญหาย จากแนวคิดในการอนุรักษ์ของโบราณซึ่งได้รับการยอมรับว่ามีความงามสมบูรณ์แล้ว การสร้างและออกแบบงานจึงนำเอางานช่างหลายยุคหลายสมัยที่ถูกคัดเลือกว่าดีงามเหมาะสม มาประกอบสร้างใหม่ (re construction) เป็นงานในยุคปัจจุบัน โดยการรื้อฟื้นนั้นมิได้เป็นเพียงรูปแบบเท่านั้น แต่ยังรวมถึงระบบคิด ความหมาย และกระบวนการอีกด้วย

แม้การจัดสร้างการแสดงโขนจะให้ความสำคัญกับงานช่างในอดีต แต่การประกอบสร้างสิ่งต่างๆจากอดีตนั้นก็สามารถสร้างคุณค่า บริบทและความหมายใหม่ที่สอดคล้องกับสังคมปัจจุบัน เพื่อที่จะทำให้ของเก่านั้นดำรงอยู่ได้โดยมีคุณค่าที่ได้รับการยอมรับในยุคใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณค่าที่ตอบสนองการโหยหาอดีต จากการจำลองเอาสิ่งต่างๆในราชสำนักหรือในสมัยโบราณมาแสดงให้คนรุ่นปัจจุบันได้เรียนรู้และชื่นชม คุณค่าจากการรื้อฟื้นสิ่งดั้งเดิมเก่าแก่ซึ่งใกล้สูญหายนำกลับมาใช้ใหม่ ให้คนในยุคใหม่ได้มีโอกาสได้พบเห็น

ปัจจัยที่มีผลต่อแนวคิด กระบวนการ รูปแบบ ที่สำคัญคือผู้ผลิต ได้แก่สมเด็จพระนางเจ้าฯ ในบทบาทของการเป็นผู้ริเริ่มการดำเนินงาน ให้นโยบายและแนวทางในด้านการอนุรักษ์ ซึ่งโขนพระราชทานได้นำเอามาใช้และสามารถแสดงให้เห็นในรูปแบบและผลงาน โดยมีการนำเอาทุนต่างๆของสถาบันพระมหากษัตริย์มาใช้ ทั้งในด้านของวาระการแสดง การสร้างเครือข่าย สามารถประสานความร่วมมือจากหน่วยงานต่างๆในหลายสาขาวิชา ทำให้เกิดกระบวนการอนุรักษ์ที่ขยายวงกว้างไปยังงานประณีตศิลป์ด้านต่างๆที่หลากหลาย แม้เราจะกล่าวได้ว่าสมเด็จพระนางเจ้าฯเป็นผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์รายบุคคล แต่ในมุมหนึ่งอาจมองว่าพระองค์เป็นผู้กระทำการในฐานะสถาบัน โดยเป็นตัวแทนของสถาบันพระมหากษัตริย์ เนื่องจากความสำเร็จของการดำเนินการตามวัตถุประสงค์และนโยบายที่ถูกกำหนดขึ้น เกิดจากการครอบครองทุนของสถาบันพระมหากษัตริย์ทั้งสิ้น เช่นทุนทางเครือข่าย ทุนทางสัญญะ ทุนทางสถาบัน

เนื่องจากจุดเริ่มต้นของโขนพระราชทานมิได้เริ่มต้นจากความต้องการผลิตการแสดงโขน แต่เริ่มต้นจากการอนุรักษ์งานช่าง โดยมีแนวคิดว่างานช่างสมัยดั้งเดิมนั้นมีความงามที่สมบูรณ์แล้ว จึงทำให้กระบวนการสร้างงานของโขนพระราชทานไม่ได้เริ่มจากการออกแบบ แต่เริ่มจากการศึกษาค้นคว้าทางประวัติศาสตร์ เพื่อที่จะทราบระบบคิด ความหมาย ที่มา คุณค่าขององค์ประกอบต่างๆ ก่อนที่จะทำการออกแบบการผลิต ดังนั้นผลของการอนุรักษ์จึงครอบคลุมไปถึงการรวบรวม วิเคราะห์องค์ความรู้ ระบบคิด ระบบความงาม กรรมวิธีและทักษะการผลิตแบบดั้งเดิม ทำให้การผลิตโขนนั้นเป็นเครื่องมือในการอนุรักษ์งานช่างต่างๆหลายประเภท ซึ่งนโยบายด้านนี้ไปถูกนำไปใช้ในตลอดทุกขั้นตอนของการผลิตงาน ทำให้เกิดผลงานการอนุรักษ์ที่เกินเลยไปกว่าการแสดงโขน โดยเฉพาะวิธีการเลียนแบบจำลองของดั้งเดิม ทำให้งานช่างด้านต่างๆถูกสร้างขึ้นอย่างประณีตในรายละเอียดทุกขั้นตอน แม้กระทั่งส่วนที่ไม่สามารถถูกรับรู้ได้ในการแสดง ตัวอย่างเช่น การสร้างพัตราภรณ์ที่มีรายละเอียดสูง เป็นต้น

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ แม้ว่าจะมีการคัดเลือกงานช่างที่อ้างอิงอดีตมาใช้ แต่เป็นการประกอบสร้างเอาส่วนประกอบจากต่างยุคต่างสมัยมาประกอบรวมกันในที่แห่งเดียวกลายเป็นงานในยุค

ปัจจุบัน ในวิธีการใหม่หรือประกอบเป็นสิ่งใหม่ความหมายใหม่ที่ต่างจากบริบทเดิม เช่น การสร้างท้องพระโรงทศกัณฐ์ที่ใช้งานช่างสมัยทวารวดี ขอม อยุธยาตอนปลาย ตอนกลาง เข้ามารวมกันในงานชิ้นเดียว หรือนำเอาแบบครุฑจากตาลปัตรของกรมพระยานริศฯมาใช้เป็นหุ่นครุฑในตอนนาคบาส การนำเอาราชบัลลังก์มาใช้เป็นที่นั่งของราชรถ เป็นต้น การรื้อฟื้นงานช่างดั้งเดิมจึงมิได้มีบทบาทตามแบบเดิมแต่กลับดำรงอยู่ในฐานะอดีตที่ถูกประกอบสร้างขึ้นใหม่ในบริบทใหม่

ประเด็นสำคัญอีกประการคือความพยายามอ้างอิงความหมายและสัญญะจากในอดีตเข้ามาในการสร้างงานด้วย เช่นการใช้สัญลักษณ์คชสีห์แทนฝ่ายกลาโหม ราชสีห์แทนมหาดไทย ยอดประตูเมืองเป็นพรหมพักตร์เป็นสัญลักษณ์ของทศกัณฐ์ที่เป็นวงศ์พรหม ความหมายเหล่านี้ไม่ได้ถูกบอกเล่าหรือนำเสนอบนเวที แต่รับรู้ได้จากการให้ข้อมูลในการประชาสัมพันธ์ เช่นเดียวกับรายละเอียดของส่วนประกอบต่างๆ เช่นการประดับตกแต่งเครื่องแต่งกายและส่วนประกอบอื่นๆ ซึ่งมีรายละเอียดมากไม่สามารถมองเห็นจากการชมในระยะปกติ คุณค่าของสิ่งเหล่านี้จึงเป็นคุณค่าที่เกินเลยไปจากการรับชมการแสดง เป็นคุณค่าเชิงสัญญะซึ่งไม่ได้ถูกเห็นหรือนำเสนอจากเวที แต่สามารถรู้และทราบได้จากการประชาสัมพันธ์ ซึ่งช่วยให้การแสดงโขนมีคุณค่าเกินเลยจากความเป็นโขน

นอกเหนือจากการย้อนกลับไปในอดีตแล้ว โขนพระราชทานยังมีการใช้รูปแบบและกรรมวิธีใหม่ในการสร้างงานให้สอดคล้องกับสังคมปัจจุบัน เช่นการใช้เทคโนโลยีใหม่ การจัดแสง ฉาก ซึ่งมีผลต่อความสนใจของผู้ชมในยุคร่วมสมัย และยังทำให้เล่าเรื่องรามเกียรติ์ได้ชัดเจน แสดงให้เห็นภาพเหมือนจริงมากขึ้น เข้าใจได้ง่ายขึ้น เนื่องจากคนในรุ่นใหม่อาจไม่คุ้นเคยต่อการเล่าเรื่องจากนาฏลักษณ์ การพากย์ และเจรจา เท่ากับคนในยุคก่อน ทำให้งานโขนได้นำไปสู่กลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่และตอบสนองวัตถุประสงค์ด้านการอนุรักษ์ได้สำเร็จ เนื่องจากผู้ชมเป็นองค์ประกอบสำคัญของงานศิลปะการแสดงซึ่งจะขาดเสียมิได้

แม้ว่าโขนพระราชทานจะมีการอ้างอิงงานช่างโบราณอย่างมากมาย แต่ก็เป็นการใช้ในบริบทใหม่เพื่อสนับสนุนวัตถุประสงค์ในปัจจุบัน คือการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่งดงาม อ้างอิงวัฒนธรรมในอดีตซึ่งเป็นสิ่งหายากและทำให้เกิดคุณค่าน่าสนใจของคนปัจจุบัน เพื่อสร้างความภาคภูมิใจในชาติ เนื่องจากในยุคสังคมปัจจุบันนั้นโขนมิได้เป็นสิ่งที่อยู่ในชีวิตประจำวันของสังคมอีกแล้ว การรื้อฟื้นงานดั้งเดิมจึงสร้างคุณค่าจากอดีตที่ถูกประกอบสร้างขึ้นใหม่ในบริบทใหม่ซึ่งถูกสะท้อนออกมาโดยนำเอาการแสดงโขนเป็นเครื่องมือในการนำเสนอ

ตารางที่ 8.1

แสดงปัจจัย แนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ ของโขนพระราชทาน

ปัจจัย	ข้อสรุป
ผู้ผลิต	-สมเด็จพระนางเจ้าฯเป็นผู้ริเริ่ม/ให้นโยบาย (ด้านการอนุรักษ์งานช่างไทย) -นำเอาความเป็นสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นทุน ที่สนับสนุนการดำเนินงาน เช่น ทุนทางสัญญลักษณ์ การสร้างวาระของการแสดง เครือข่ายของผู้ผลิต (องค์กรและผู้เชี่ยวชาญที่เป็นเครือข่ายของสมเด็จพระนางเจ้าฯ)
ผู้สนับสนุน	สำนักงานทรัพย์สินฯ (ให้เงินทุน และบุคลากร)
ผู้ชม	คนดูที่ต้องการโหยหาอดีต คนดูรุ่นใหม่ที่ต้องการการแสดงที่กระชับ มีเทคนิคน่าสนใจ
วาระแสดง	-เป็นการแสดงเฉพาะกาล (seasonal) เป็นช่วงเวลาที่ผู้สร้างมารวมตัวสร้างงานในต้วาระพิเศษ -เกิดการรับรู้ว่าเป็นสิ่งพิเศษของปีที่จะต้องมาชมในช่วงเวลาเฉพาะ กระตุ้นให้มีผู้สนใจมาชมมาก
สรุปประเด็นสำคัญด้านแนวคิด	- อนุรักษ์งานช่างหลายด้านโดยใช้โขนเป็นเครื่องมือ - นำเอาความงามแบบโบราณมารื้อฟื้นใหม่ - สร้างวาระ โอกาส เวที เพื่อให้เกิดการสืบทอด ทั้งองค์ความรู้ ทักษะช่างกลุ่มต่างๆ - นำคนดูรุ่นใหม่มาชมโขน ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการอนุรักษ์ที่สำคัญ
บทโขน	นำบทโขนดั้งเดิมมาปรับใช้ เช่น นำบทพระราชนิพนธ์มาใช้ แล้วแต่งบทพากย์ เจรจาเพิ่มเติม
นาฏลักษณ์	มีการใช้การรำเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่ค่อยได้ใช้ เช่น บาทสกุณีของทศกัณฐ์ หน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ของไมยราพย์
ดนตรี	นำเอาเพลงดั้งเดิมที่ไม่ค่อยนำมาเล่นนำมาใช้ เช่น ฝรั่งแลนเซียร์ (จากพระอภัยมณี) แขกมอญบางขุนพรม แนวดั้งเดิม
การแต่งกาย	- ศึกษาแนวคิด ระบบความงาม รูปทรง ระบบสี วัสดุ ฯลฯ รวมทั้งกรรมวิธี กระบวนการผลิตของงานในอดีต - สร้างงานที่มีรายละเอียดสูง แม้จะไม่สามารถรับชมได้จากการแสดงบนเวที
ฉากและเครื่องโรง	-พิจารณาข้อมูลจากงานช่างหลายประเภท สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม เพื่อศึกษาระบบความงาม นำมาสร้างงาน - จำลองแบบ ลอกแบบมาประกอบสร้างใหม่ และอาจมีรายละเอียดที่สูงจนมองไม่เห็นในการแสดง เช่น การปักและวาดลายประดับที่เครื่องสูง - นำเอาของเก่ามาใช้ใหม่ ประกอบขึ้นใหม่ ในที่ทางใหม่ (งานช่างดั้งเดิม ต่างเวลา ต่างบริบทมาประกอบสร้างในวาระใหม่ บริบทใหม่) - ใช้เทคนิคพิเศษ เช่น ใช้หุ่นเคลื่อนไหวได้ ชักรอก ใช้แสงช่วยเพิ่มความน่าสนใจ

บทที่ 9

โขนสด

โขนสด แม้ว่าจะไม่ใช่โขน แต่ก็ยังอยู่ในขอบเขตของการศึกษาที่กำหนดไว้ เนื่องจากจุดประสงค์หลักของงานวิจัยต้องการแสดงว่า การแสดงโขนที่ถูกถ่ายทอดไปสู่บริบทที่แตกต่างกัน มีปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงต่างกัน ผลผลิตที่ได้ก็ย่อมแตกต่างจากต้นแบบ โดยมีการดัดแปลงปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมของการแสดงนั้นๆ ซึ่งการศึกษาโขนสดจะสามารถแสดงให้เห็นถึงสมมติฐานดังกล่าวให้มีความคมชัดมากขึ้น โดยประเด็นหลักของรายงานในบทนี้ จะแสดงให้เห็นว่า ปัจจัย แนวคิด กระบวนการและรูปแบบของโขนสด มีความแตกต่างจากโขนอย่างไร

ตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ว่าการแสดงโขนสดนั้น ได้รับอิทธิพลหลักจากโขน มีองค์ประกอบคุณลักษณะหลายประการที่ได้นำเอาโขนมาเป็นต้นแบบ เราจึงสามารถเห็นลักษณะหลายประการที่สามารถเทียบเคียงกับโขนได้ ตัวอย่างเช่น

- การแสดงในเรื่องรามเกียรติ์ เช่นเดียวกับโขน
- การแต่งกาย โดยการยืนเครื่อง การสวมศีรษะโขนที่บ่งชี้ตัวละครต่างๆ ในลักษณะเดียวกับโขน
- ดนตรี มีการใช้เพลงหน้าพาทย์บางส่วน เช่น เชิด เสมอ รัว เป็นต้น
- นาฏลักษณ์ มีการใช้นาฏลักษณ์ของโขนมาใช้ แต่ทำให้ง่ายลง และผสมผสานกับนาฏศิลป์อื่นๆ

แม้ว่าจะนำเอาโขนมาเป็นต้นแบบ แต่การที่โขนสดมีปัจจัยแวดล้อมและบริบทที่แตกต่างจากโขนเป็นอย่างมาก ทั้งในด้านของคุณลักษณะของผู้ผลิต ผู้ว่าจ้าง ผู้ชม คู่แข่ง ฯลฯ จึงมีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสนาม (field) และทุน (capital) ของผู้ผลิตให้แตกต่างกัน

เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้มีเนื้อหาหลักคือการอธิบายให้เห็นถึงความแตกต่างหลากหลายของการแสดงโขนและการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากโขน ดังนั้นเนื้อหาของบทนี้จึงกล่าวถึง ”จุดร่วม” “จุดต่าง” และ “การปรับเปลี่ยนรูปแบบจากโขนมาเป็นโขนสด” เป็นหลัก โดยอธิบายเหตุผลของการเปลี่ยนแปลงจากปัจจัยที่สำคัญ ที่มีผลต่อแนวคิด กระบวนการ รูปแบบ และอื่นๆ

9.1 ประวัติความเป็นมา

การบันทึกจากคำบอกเล่าที่ปรากฏในเอกสารทางวิชาการ ได้ระบุว่า โขนสดเดิมนั้นเรียกว่า “หนังสด” เนื่องจากแต่แรกนั้นเป็นการแสดงเลียนแบบหนังตะลุงโดยใช้คนจริงแสดง โดยผู้ริเริ่มคือ นายท่าน เหล่าอุดม มีอาชีพเดิมคือเล่นละครแก้บน ตั้งถิ่นฐานที่ชลบุรี ได้แรงบันดาลใจจากคนเมาเหล้าที่มาช่วยงานปลงศพ มาร้องและเต้นโยกตัวไปในงาน โดยสมมติตัวเป็นเป็นตัวละครในรามเกียรติ์ จึงได้นำแนวคิดนี้มาแสดงและเรียกการแสดงนี้ว่า หนังสด เพราะใช้ท่าทางเลียนแบบหนังตะลุง มีการแต่งการง่ายๆ ไม่สวมเสื้อ มีเครื่องประดับเล็กน้อย (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.24) ในระยะต่อมามีการใส่เสื้อยืด มีสีเสื้อประจำตัวละคร เช่น เสื้อสีเขียวแทนพระราม เสื้อสีขาวแทนหนุมาน โดยเขียนลายลงบนเสื้อและใส่เครื่องประดับ และได้มีการนำไปฝึกให้กับคณะละครของตนเองจนได้รับความนิยม (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2557)

ต่อมาในปี 2570 คณะโขนสดของนายท่าน ก็ได้ผู้อุปถัมภ์คือพระภิกษุทอง วัดมงคลโคธาวาส (วัดบางเหี้ย สมุทรปราการ) ได้ไปชมคณะโขนสด จึงชักชวนมาให้ฝึกหัดเด็กวัด มีหลวงพ่อทองคอยดูแลและควบคุมการฝึกซ้อม ได้ออกแสดงและใช้ชื่อ“คณะศิษย์หลวงพ่อทอง”จนได้รับความนิยมมาก มีการเดินทางไปแสดงในหลายจังหวัดเช่น ฉะเชิงเทรา ชลบุรี ปทุมธานี สระบุรี เป็นต้น และเมื่อมีการแสดงประชันกับคณะลิเกพบว่ามีคนดูมากกว่า (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.9)

หลังจากนั้น นักแสดงในคณะได้มีการแยกไปตั้งคณะอื่นๆ เช่น คณะบุญชูชลประทีป คณะดาวรุ่งดวงใหม่ ซึ่งยังคงมีการแสดงสืบต่อมาจนปัจจุบัน (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557) ส่วนอีกคณะคือบุญเฟื่องฟู ซึ่งในเวลาต่อมีได้ปิดตัวลงเนื่องจากขาดบุตรหลานที่สืบทอดการแสดง แต่นักแสดงบางคนได้แยกตั้งคณะโขนสดของตนเอง จึงเกิดคณะโขนสดอีกหลายคณะ เช่น คณะพิชัย วิไลศิลป์ คณะสังวาลเจริญยิ่ง คณะ ส.พรศิลป์ เป็นต้น (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.13)

ข้อสังเกตประการหนึ่งของผู้วิจัยคือ แม้ว่าโขนสดจะเริ่มต้นจากหนังตะลุง แต่ลักษณะของการแสดงโขนสดในปัจจุบันมีความใกล้เคียงกับโขนมากกว่า โดยมีรูปแบบของตะลุงปะปนอยู่บ้าง จึงเป็นไปได้ว่า แม้จะมีแรงบันดาลใจจากหนังตะลุง แต่ในภายหลังอาจได้อิทธิพลจากโขน (คณะโขนสดเรียกโขนว่า “โขนพากย์” หมายถึงโขนแบบจารีตดั้งเดิม) เข้ามามากขึ้น จนกลายเป็นการแสดงที่นำเอาโขนมาเป็นต้นแบบของการแสดง ดังจะเห็นได้จากการฝึกซ้อมพื้นฐานนั้นเป็นการฝึกซ้อมแบบโขน เช่น การเต้นเสา (โขนสดบางคณะเรียกเต้นเขน) ตบเข่า ถองสะเอว แต่จะมีการฝึกหัดร้องไปด้วย และมีการเอาองค์ประกอบต่างๆของโขนมาประยุกต์ใช้หลายประการ นอกจากนั้นยังมีการปรากฏว่ามีการถ่ายทอดวิชาจากผู้แสดงโขนด้วย ตัวอย่างเช่น

คณะปรีชา ชลประทีป ได้ฝึกหัดเพิ่มเติม จากครูกฤษ (ไม่ทราบนามสกุล) ครูจากกรมโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.13)

นายจำลอง เอี่ยมละเอียด หัวหน้าคณะ จำลอง ทวีศิลป์ และนายชั้น รอดโภคะ หัวหน้าโขนสดชั้น สำรวยศิลป์ ได้หัดโขนพากย์กับนายชั้น ปานเจริญ ที่วัดตาลานเหนือ (โดยที่ครูชั้น เป็นชาวลพบุรี ล่องเรือมาที่ผักไห่ มาฝึกหัดโขนที่วัดตาลาน มีครูชั้น อนุสิทธิ์ สอนโขนพากย์และได้ไปแสดงโขน

พากย์) ภายหลังครูชั้น ได้ไปพบคณะโขนสด คณะบุญเฟื่องฟู มาเปิดวิกแสดงที่ผักไห่ จึงนำเอามาใช้ปรับเปลี่ยนการแสดงของคณะตน (จำลอง เอี่ยมละเอียด, สัมภาษณ์ 2 สิงหาคม 2557) หรือกรณีของคณะ ส.พันทวี มีการส่งบุตรหลาน คือ โสรส พันทวี และกำธร บัวงาม เข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯและนำความรู้มาใช้แสดงโขนสด ตัวอย่างเช่น การนำเอาการตรวจพล การรบ หน้าพาทย์แบบกรมศิลปากรมาใช้ เป็นต้น (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.21)

นอกจากนั้น ยังมีปรากฏในบทร้องโหมโรงของคณะโขนสด หลังจากโหมโรงแล้ว จะมีการร้องบทเสภาเพื่อไว้ครู มีตอนหนึ่งร้องว่า

เดิมโขนสดของเรานี้เป็นโขนพากย์ เห็นจะช้ากันไปมากคิดแก้ไข
มาเป็นศาสตร์นาฏศิลป์ไทย เริ่มทีไรก็สนุกโหมตุ๊กโทน เอ้า....เฮ

(พันทิพา มาลา, 2551)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าโขนสดจะยึดเอาโขนมาเป็นต้นแบบ แต่ก็มีงานศิลปะการแสดงอื่นๆที่เข้ามามีอิทธิพลต่อโขนสดอยู่มากเช่นกัน โดยเฉพาะศิลปะการแสดงที่อยู่ภายในสนาม (field) ใกล้เคียงกับโขนสด เช่น หนังตะลุง ลิเก ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไป

9.2 ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อโขนสด

กลุ่มผู้ผลิตโขนสด เป็นกลุ่มผู้แสดงในระดับชาวบ้าน มิได้เกิดจากองค์กรที่เป็นสถาบัน (เช่น สถาบันพระมหากษัตริย์ สถาบันการศึกษา มูลนิธิ ฯลฯ) ดังเช่นโขน แต่ผู้ผลิตของโขนสด คือ ศิลปินระดับชาวบ้านที่มีอาชีพในการแสดง โดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อหารายได้เป็นอาชีพ รับจ้างผู้ว่าจ้างให้ไปแสดงในงานต่างๆ การแสดงโขนสดขึ้นอยู่กับปัจจัยหลักดังนี้

ผู้ผลิตโขนสด ซึ่งคือคณะโขนสดทั้งในส่วนหัวหน้าคณะ ผู้บริหาร นักแสดง ซึ่งมีทรัพยากรแตกต่างกันไป ในด้านของจำนวนและคุณสมบัติของนักแสดง เงินทุน องค์ความรู้ ฯลฯ

ความต้องการของผู้ชม เป็นส่วนที่สำคัญ เนื่องจากจำนวนผู้ชมอาจมีผลต่อความพอใจของเจ้าภาพซึ่งเป็นผู้ว่าจ้าง และเป็นกำลังใจให้กับคณะโขนสดด้วย

กลุ่มผู้อุปภัมภ์ ทั้งในด้านของผู้ให้ทรัพยากรแก่ผู้ผลิต เช่น พระผู้ใหญ่ องค์กรภาครัฐ องค์กรท้องถิ่น รวมถึงผู้ว่าจ้าง เจ้าภาพในงานต่างๆ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญต่อปัจจัยการแสดง

นอกจากนั้นยังมีปัจจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เช่น คู่แข่ง (ลิเก วงดนตรี) ความนิยมในการชมการแสดงที่เปลี่ยนไปของผู้ชม สื่อต่างๆในการนำเสนอโขนสด (ทีวี วิทยุ) และอื่นๆ ซึ่งจะได้กล่าวถึงในรายละเอียดต่อไป

9.2.1 ปัจจัยจากผู้ผลิต : คณะโขนสดและผู้แสดง

คณะโขนสดที่พบจากการหาข้อมูลภาคสนาม พบว่ามีทั้งคณะที่มีการฝึกหัดและจัดแสดงเฉพาะโขนสดอย่างเดียว เช่น คณะโขนสดประยุตต์ดาวใต้ พิชัยวิไลศิลป์ สังวาลย์เจริญยิ่ง และคณะที่จัดการแสดงหลายประเภท ทั้งโขนสด ละครชาตรี ลิเก หรืออื่นๆ เช่น คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ คณะเยาวชนต้นกล้าน้อย โดยแต่ละคณะจะมีทรัพยากร รูปแบบ อัตลักษณ์ ที่ร่วมกันและต่างกัน

คุณลักษณะร่วมของคณะโขนสดได้แก่ การก่อตั้งคณะโดยเริ่มจากหัวหน้าคณะที่เป็นระดับชาวบ้าน โดยบางรายอาจเป็นศิลปินที่มีการฝึกฝนเรียนรู้ทางด้านโขนสดมาโดยเฉพาะ ส่วนใหญ่จะเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกหัดตั้งแต่เด็กจากครูในคณะเดิมของตน คือเป็นตัวแสดงในคณะโขนสดรุ่นก่อน แยกตัวมาเปิดเป็นคณะใหม่ บางรายอาจเริ่มจากการแสดงอื่นๆแล้วจึงหัดโขนสดเพิ่มเติมในภายหลัง

ในบางกรณี หัวหน้าคณะมีความรู้ความสามารถในการแสดงประเภทอื่นๆ นอกเหนือจากโขนสดก็อาจจะจัดตั้งคณะที่มีการแสดงหลากหลายเช่น ลิเก หนังตะลุง ละครนอก โดยการจัดตั้งคณะโขนสดเหล่านี้ มักจะรวบรวมนักแสดงที่มีความสามารถ เคยแสดงโขนสดมาร่วมแสด อาจมีการฝึกหัดนักแสดงใหม่ซึ่งเป็นเยาวชน ทั้งจากบุคคลในครอบครัว และนอกครอบครัว เช่น เยาวชนในชุมชนข้างเคียง ลูกหลานของญาติ หรือคนรู้จัก มาฝึกหัดจนเป็นนักแสดงในคณะ นอกจากนั้นยังมีบางส่วนที่ได้นักแสดงจากผู้อุปภัมภ์ เช่น เจ้าอาวาสวัดต่างๆ ซึ่งเป็นระบบดั้งเดิมในยุคเริ่มต้นของโขนสด

การที่คณะโขนสด มีลักษณะของกิจการขนาดเล็กคล้ายกับธุรกิจในครอบครัว ทำให้เจ้าของคณะ หรือผู้ใกล้ชิด หรือเครือญาติ เป็นผู้บริหาร ปฏิบัติการ ออกแบบ วางแผนการแสดงตลอดงาน ตั้งแต่การรับงาน คัดเลือกตอน คัดเลือกนักแสดง ออกแบบงานแสดง บทโขนสด เนื้อเรื่อง ฯลฯ ดังนั้น การแสดงโขนสดของแต่ละคณะจะมีอัตลักษณ์อันเกิดจากการกำหนดของหัวหน้าคณะเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่ง ตัวอย่างเช่น คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์มีการแสดงจินตลีลา และมีลิเกเป็นตัวตลก คณะพิชัยวิไลศิลป์ใช้เพลงหลายแบบ ทั้งเพลงลิเก เพลงฉ่อย เพลงสิบสองภาษา และอื่นๆ มาประกอบกัน

อย่างไรก็ตาม นอกเหนือจากการกำหนดรูปแบบของหัวหน้าคณะแล้ว คุณสมบัติของนักแสดงที่มาแสดงในแต่ละครั้งก็มีส่วนในการกำหนดรูปแบบของการแสดงด้วย เนื่องจากนักแสดงในคณะมีจำนวนและคุณภาพแตกต่างกันไป แม้บางส่วนเป็นนักแสดงลูกหม้อแสดงในคณะเป็นประจำ แต่บางส่วนไม่ได้เป็นนักแสดงประจำ ทำให้การแสดงของคณะโขนสดขึ้นอยู่กับคุณสมบัติด้านบุคลากรในการแสดงแต่ละครั้ง การคัดเลือกตอนแสดงอาจต้องพิจารณาจากความพร้อมของตัวละครเป็นสำคัญ เช่น กรณีที่มีลิงมาก และมีฝีมือดี จะแสดงตอนจองถนน หากมีตัวนางที่สวยและฝีมือดีจะแสดงตอนพรหมาศ หากตัวยักษ์มีแต่เล่นไม่เก่งก็จะแสดงตอนถอดกล่องดวงใจ เป็นต้น

การที่ผู้ผลิตโขนสดเป็นคณะนักแสดงระดับชาวบ้าน ไม่ได้มีผู้อุปถัมภ์เป็นรายสถาบันที่มีเงินทุนสูง หรือสามารถสร้างงานแสดงได้เป็นวาระประจำแน่นอน การดำรงอยู่จึงขึ้นกับรายได้จากการแสดงซึ่งมีผู้ว่าจ้างเป็นครั้งคราว ทำให้การจัดสร้างโขนสดต้องสร้างงานให้ดึงความสนใจจากคนดู และขณะเดียวกันต้องคำนึงถึงทรัพยากรที่ตนมีและต้องใช้ทรัพยากรดังกล่าวให้คุ้มค่า ดังนั้นจึงมีการ

ลดทอนรายละเอียดบางประการที่โขนมี และเพิ่มเติมรายละเอียดของส่วนประกอบบางประการที่โขนไม่มี ทำให้เกิดรูปแบบเฉพาะ

ในด้านของการคัดเลือกนักแสดง จะพิจารณารูปร่าง หน้าตา ในลักษณะใกล้เคียงกับโขน เช่น ตัวพระจะคัดเลือกใบหน้ารูปไข่ สูงโปร่ง ลิงรูปร่างเล็กเตี้ย ยักษ์ตัวสูงใหญ่ อย่างไรก็ตาม โขนสดจะมีเกณฑ์พิจารณาเพิ่มเติมคือ จะต้องพิจารณาการร้องด้วย ทั้งในด้านเสียงร้องและปฏิภานในการด้นสด (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

อย่างไรก็ตาม การคัดเลือกดังกล่าวก็ไม่เคร่งครัด เนื่องจากคณะโขนสดจะต้องคำนึงถึงการใช้นักแสดงอย่างคุ้มค่า จึงมีผู้แสดงที่สามารถรับบทได้หลากหลายทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง ไม่จำเป็นต้องแสดงบทบาทเดียว มีครูฝึกที่สามารถฝึกสอนได้ทุกตัวแสดง สามารถร้องและรำได้ในคนเดียวกันโดยไม่จำเป็นต้องเพิ่มผู้พากย์ เจรจา

เนื่องจากการแสดงโขนสดในปัจจุบันไม่ได้มีมากดังแต่ก่อน แต่มีการแสดงเป็นครั้งคราว ทำให้ผู้ผลิตและผู้แสดง ต้องมีการปรับตัว เช่นบางคณะที่ไม่ได้ผลิตหรือฝึกฝนนักแสดงประจำ อาจมีการยืมตัวนักแสดงของคณะอื่นสลับสับเปลี่ยนไปแสดง ขึ้นอยู่กับว่าจะมีคณะใดรับงานแสดงบ้าง ตัวอย่างเช่นตัวทศกัณฐ์ที่มีสังกัดอยู่ในคณะใดคณะหนึ่ง อาจย้ายไปแสดงเป็นตัวทศกัณฐ์ในนามของอีกคณะหนึ่ง ในบางเวทีบางวาระที่ต่างกันก็เป็นได้ ทำให้การรักษาอัตลักษณ์เฉพาะของคณะโขนสดแต่ละคณะไม่สามารถทำได้เต็มที่ แต่จะมีการแลกเปลี่ยนถ่ายทอดรูปแบบการแสดงในแต่ละคณะเสมอ

ผู้แสดงหลายรายอาจมีอาชีพอื่นๆโดยรับการแสดงโขนสดเป็นครั้งคราวในลักษณะของงานเสริม หรือการที่นักแสดงโขนสดต้องสร้างความสามารถในการแสดงอื่นๆ เช่นมีทักษะการแสดงลิเก ละครชาตรี เมื่อมีงานแสดงโขนสดในแต่ละคราวก็จะรวมตัวกันเพื่อแสดงเฉพาะโขนสด ทำให้มีส่วนในการชักนำให้อิทธิพลของการแสดงอื่นๆเข้ามาปะปนในโขนสดด้วย

นอกเหนือจากประเด็นสำคัญในด้านทรัพยากรบุคคลแล้ว ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งคือ ทุนทางเศษฐกิจ (economical capital) ของผู้ผลิตโขนสด การที่มีเงินทุนจำกัด ต้องรักษาต้นทุนการแสดงให้ต่ำ ไม่สามารถใช้อุปกรณ์การแสดงที่มีค่าใช้จ่ายสูงแบบคณะโขน ทำให้การแสดงโขนสด มีรูปแบบที่ลดรายละเอียดการแสดงของจากโขน แม้ว่าจะยังคงยึดเอาการแสดงโขนเป็นต้นแบบ

อย่างไรก็ตาม ในบางกรณีนั้น โขนสดอาจยอมลงทุนกับองค์ประกอบบางประการที่ใช้ทุนสูง หากสิ่งนั้นเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการแข่งขัน (key competitive factors) ต้องทุ่มเทบางสิ่งที่คนดูชอบ หรือในสิ่งที่คู่แข่งมี ตัวอย่างเช่น ด้านของเวที ฉาก เทคนิค เครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นจุดเด่นของคณะโขนสด ซึ่งมีมากกว่าลิเก เป็นจุดขายของโขนสดหลายคณะ

9.2.2 ปัจจัยจากผู้ชม

โดยทั่วไปแล้ว ผู้ชมการแสดงโขนสดจะขึ้นอยู่กับสถานที่แสดง เช่น หากแสดงในวัด กลุ่มผู้ชมก็จะเป็นผู้ที่มาเที่ยวงานวัดซึ่งมักจะเป็นผู้คนในท้องถิ่นบริเวณงานนั้น หากแสดงในงานศพ กลุ่มผู้ชมจะเป็นแขกของงาน หากแสดงในงานประเพณีประจำจังหวัด หรืองานวันสำคัญของชาติที่ท้องสนามหลวง ผู้ชมก็คือผู้ที่มาเที่ยวงานนั้นๆ

กลุ่มผู้ชมการแสดงโขนสด ในกรณีของการแสดงสาธารณะ เช่นงานประเพณีประจำปีของวัดมีหลากหลายวัย และมีจำนวนมากที่มาชมเป็นคณะ เช่น มากับครอบครัว มากับแฟน มากับเพื่อน แต่ผู้ที่มาชมในหน้าเวทีหรือชมอยู่เป็นเวลานานจนเลิก มักเป็นผู้หญิงสูงอายุ

จากการสังเกตการณ์ในภาคสนามพบว่าเมื่อตอนเริ่มแสดงจะมีผู้คนหลายวัยมาเฝ้าดู แต่หลังจากแสดงไปแล้วเป็นเวลานาน คนดูจะเริ่มทยอยออกไปและเหลือเฉพาะผู้ที่ตั้งใจดูเท่านั้น ซึ่งเป็นกลุ่มที่เตรียมตัวมาดูโขนสดโดยเฉพาะ(ปูเสื่อ พาเพื่อนมาเป็นกลุ่มๆ) และมักเป็นหญิงสูงวัยซึ่งจะอยู่ชมจนการแสดงจบ จากการสัมภาษณ์คณะโขนสดหลายคณะได้รับการบอกเล่าว่า หากไปงานวัดต่างจังหวัด ส่วนใหญ่คนดูที่ชอบจะเป็นผู้สูงอายุ แต่หากไปเล่นกรุงเทพหรืองานที่ศาลากลาง หรืองานขึ้นบ้านใหม่ซึ่งไม่ใช่กลุ่มงานวัดจะมีเด็กรุ่นใหม่มาดู เพราะเขาเห็นว่าแปลกดี ไม่เคยเห็น และเล่นไม่นานมาก ยิ่งถ้าเป็นชาวต่างชาติจะชอบมาขอถ่ายรูปกันเป็นจำนวนมาก

จากการสัมภาษณ์เจ้าของคณะโขนสด ส่วนใหญ่จะเห็นว่าผู้ชมรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ไม่ได้มุ่งเน้นการชมฝีมือ การรำ หรือรายละเอียดเท่าใดนัก แต่ชอบการแสดงที่สนุกและแปลกมากกว่า แม้ว่าจะต้องรักษาองค์ประกอบของความเป็นโขนสดเอาไว้ แต่ก็ต้องลดรายละเอียด ความเข้มงวด ตามจารีตลง เน้นความสนุก ตื่นตาตื่นใจ หรือเทคนิคพิเศษ

การแสดงโขนสดจะขึ้นกับความต้องการของเจ้าภาพมากกว่าคนดู (เนื่องจากเป็นผู้ว่าจ้าง) แต่คนดูก็มีส่วนสำคัญไม่น้อยเนื่องจากหากคนดูมากเจ้าภาพภูมิใจและคณะโขนสดก็ภูมิใจเช่นกัน จากการสัมภาษณ์ พบว่าบางคณะจะสามารถรู้ได้ว่าแต่ละพื้นที่มีความนิยมแตกต่างกัน เช่น บางวัดหรือบางท้องถิ่นจะชอบตลกหยาบโลน แต่บางที่จะต้องตลกแบบสุภาพ เป็นต้น

9.2.3 ปัจจัยจากผู้อุปถัมภ์

โขนสดมีความแตกต่างจากโขนอย่างมากในด้านของผู้อุปถัมภ์ เนื่องจากการแสดงโขนสดเป็นการรับจ้างเพื่อให้ความบันเทิงในระดับชาวบ้าน แต่อาจมีผู้อุปถัมภ์ในลักษณะของบุคคล องค์กร/สถาบันต่างๆ ซึ่งบางกรณีเป็นการอุปถัมภ์ประจำแต่บางกรณีเป็นการอุปถัมภ์แต่ละครั้งคราว ตัวอย่างของผู้อุปถัมภ์โขนสดมีดังนี้

9.2.3.1 วัด

แต่เดิมนั้น วัดเป็นผู้อุปถัมภ์ที่มีอิทธิพลต่อความรุ่งเรืองและอยู่รอดของโขนสดมาก โดยในช่วงแรกจะเห็นว่าผู้อุปภัมภ์โขนสดคือพระผู้ใหญ่ เจ้าอาวาสวัดต่างๆ ซึ่งมีบทบาททั้งในด้านการให้ที่พักอาศัย อาหาร หรือจัดหาเด็กวัดมาให้ฝึกฝนเป็นนักแสดง รวมทั้งการให้วาระโอกาส และพื้นที่ในการแสดงงานประเพณีต่างๆของวัด ตัวอย่างเช่น โขนสดคณะนายท่าน เหล่าอุดม มีหลวงพ่อทอง วัดบางเหี้ย (วัดมงคลโคธาวาส) เป็นผู้อุปถัมภ์ (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.8) โขนสดคณะ

เยาวชนต้นกล้าน้อย ได้หลวงพ่อชุบ เจ้าอาวาสวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นผู้อุปถัมภ์ (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556) ส่วนคณะประยุตต์ ดาวใต้ มีพระครูเจ้าอาวาส (ประยูรร์ อัตมโน) วัดลานบุญ เป็นผู้อุปถัมภ์ เป็นต้น (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556) การที่มีวัดเป็นผู้อุปถัมภ์และได้ให้ปัจจัยหลักของการแสดง จึงถือว่าผู้อุปถัมภ์มีความสำคัญยิ่งต่อการดำรงอยู่ของคณะโขนสด เนื่องจากในอดีตวัดสามารถจะเป็นทั้งผู้ให้วัตถุดิบ (นักแสดง ซึ่งเป็นเด็กวัด) ให้ข้าวปลาอาหารแก่นักแสดง ให้สถานที่ฝึกซ้อมในลานวัด และให้โอกาสในการแสดงในงานประเพณีของวัดอีกด้วย จึงสามารถเป็นผู้อุปถัมภ์ได้ในหลายปัจจัย

ในยุคปัจจุบันนี้ การอุปถัมภ์ของวัดที่มีต่อคณะโขนสดมีอยู่บ้าง แต่ก็ลดลง เนื่องจากคณะโขนสดในยุคนี้ ไม่ได้พึ่งพากินอยู่ในวัดเสมอไป บทบาทในการให้เด็กวัดมาเป็นนักแสดงนั้นมีน้อยลง การสรรหานักแสดงอาจใช้ลูกหลานหรือเด็กในชุมชนใกล้เคียงมาฝึกหัด หรือบางกรณีเป็นเด็กด้อยโอกาส ซึ่งจะสร้างคุณค่าใหม่ให้โขนสด ดังที่จะได้กล่าวต่อไป

9.2.3.2 องค์กรภาครัฐ

ในช่วงหลัง ภาครัฐเข้ามาเป็นผู้อุปถัมภ์ในรูปแบบต่างๆ เช่น ให้พื้นที่ วาระในการแสดง ให้ทุนแก่คณะในการแสดง หรือให้รางวัลเพื่อให้เป็นเครดิต หรือว่าจ้างให้สอนในโรงเรียนประจำท้องถิ่นโดยใช้โรงเรียนหรือบ้านของหัวหน้าคณะเป็นที่ฝึกสอน อย่างไรก็ตาม การอุปภัมภ์ของส่วนราชการหรือองค์กรท้องถิ่นเหล่านี้มีจุดประสงค์เพื่อการอนุรักษ์เป็นสำคัญ ซึ่งแตกต่างจากบทบาทของวัดผู้อุปถัมภ์ในสมัยก่อน และไม่ได้ดำเนินการประจำสม่ำเสมอ แต่จะมีการช่วยเหลือเป็นครั้งคราว ยังไม่เห็นผลที่ชัดเจนในการรักษาหรือพัฒนารูปแบบของโขนสดได้มากนัก

สำหรับโขนสดนั้น การมีแม่ยกเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นน้อย ไม่ได้มีประจำดังเช่นลิเก เนื่องจากโขนสดเป็นการแสดงตามท้องเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีบทตายตัว และเป็นเรื่องเกี่ยวกับสงครามเป็นหลัก ไม่สามารถจะสร้างการแสดงที่เน้นการสร้างอามรณ์สะเทือนใจตามแบบที่แม่ยกชอบ เช่น บทรัก บทเศร้า บทอิจฉา ฯลฯ ได้มากนัก รวมถึงการร้องเรียกความเห็นใจ เรียกการให้รางวัลจากแม่ยกจะทำได้ไม่อิสระเหมือนลิเก เพราะบทของโขนสดไม่เอื้อให้ทำเช่นนั้น แต่กระนั้นก็ตาม โขนสดบางคณะอาจมีเทคนิควิธีการในการเรียกรางวัลจากผู้ชมได้เป็นครั้งคราวไป ตัวอย่างเช่น คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ มีการนำตัวตลกมาร้องลิเก เพื่อจีบขอเงินแม่ยก ซึ่งเป็นการยืมเอาเทคนิคของลิเกมาใช้ เนื่องจากคณะนี้มีจุดแข็งที่ศิลปินในคณะมีการแสดงที่หลากหลาย มีตัวแสดงบางตัวเป็นลิเกอยู่

9.2.3.3 ผู้ว่าจ้าง

กลุ่มผู้ว่าจ้างอาจถือว่าเป็นกลุ่มผู้อุปถัมภ์กลุ่มหนึ่งที่มีความสำคัญ โดยผู้ว่าจ้างส่วนใหญ่จะว่าจ้างโขนสดให้ไปแสดงในงานสมโภชน์สำคัญของเจ้าภาพ เช่น งานศพ งานขึ้นบ้านใหม่ งานวัดเกิด หรืองานแก้บน ฯลฯ โดยงานศพจะเป็นงานที่โขนสดได้รับการว่าจ้างแสดงมากที่สุด โดยเฉพาะงานศพของชาวมอญ (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2557)

อีกประการหนึ่ง เจ้าภาพบางรายที่ว่าจ้างให้ไปแสดง เนื่องจากตัวเจ้าภาพหรือวาระที่แสดงมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องรามเกียรติ์บางประการ เช่น การแก้บนยักษ์ที่เป็นทวารบาลหน้าประตูวัด การจัดงานสมโภชน์ของตำหนักเจ้าท้าวมหาพรหม ซึ่งเป็นยักษ์ในชั้นพรหม เป็นต้น

ภาพที่ 9.1 การว่าจ้างโขนสดไปแสดงในงานไหว้ครูที่ตำหนักท้าวมหาพรหม ซึ่งเป็นยักษ์ในชั้นพรหม กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ ที่ งานไหว้ครูที่ตำหนักท้าวมหาพรหม (31 มีนาคม 2556)

ภาพที่ 9.2 วัดพุทธบูชาซึ่งเป็นวัดที่มีโขนสดไปแสดงแก้บนบ่อยครั้ง โดยนำไปแก้บนกับทวารบาลที่เป็นยักษ์หน้าประตูวัด

จาก นัยนะ (6 ก.ย. 52) *ทำบุญสร้างพระมหาเจดีย์พุทธบูชา*.

สืบค้นจาก

http://topicstock.pantip.com/religious/topicstock/2009/09/Y8289968/Y8289968.html

นอกจากนั้น การว่าจ้างอาจเกิดจากการแนะนำของผู้ที่รู้จักกัน เช่น จากบุคคลในวัดที่คุ้นเคยกับคณะโขนสดแนะนำให้ผู้ที่มาบนในวัด หรือจากผู้ที่เคยว่าจ้างแนะนำบอกต่อให้กับผู้ว่าจ้างคนอื่นๆต่อไป

โดยส่วนใหญ่แล้ว ผู้ว่าจ้างมักไม่ได้ระบุรูปแบบการแสดงโขนสดเท่าใดนัก ทั้งในด้านของตอนที่จะเลือกมาแสดง เนื้อหา รูปแบบอื่นๆ ผู้ว่าจ้างส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้คัดเลือกคณะและประเภทที่จะมาแสดง โดยอาจชื่นชมรูปแบบการแสดงหรือจากความสัมพันธ์ที่มีอยู่ แต่จะไม่ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการแสดง หรือการเลือกตอนในการแสดงท่าใดนั้ก แต่อาจมีบ้างที่บางรายจะระบุข้อกำหนดที่คณะโขนสดจะต้องทำตาม เช่น ขอตอนที่มียักษ์มากๆ เพราะจะใช้แก้บนท่านเทพที่เป็นยักษ์ ไม่ให้ร้องลิเก หรือให้ร้องลิเกมากๆ

สิ่งที่ผู้ว่าจ้างจะระบุและมีผลต่อการแสดงคือ วาระของการแสดง ระยะเวลาสถานที่แสดง งบประมาณ ซึ่งผู้จัดแสดงจะมีการกำหนดรูปแบบนำเสนอให้ผู้ว่าจ้างเลือก ทั้งนี้การตกลงราคาจะขึ้นอยู่กับสถานที่ที่จะแสดง ระยะทางในการเดินทาง และปัจจัยอื่นๆรวมถึงการต่อรองราคาที่ขึ้นอยู่กับความพอใจของแต่ละฝ่าย

9.3 ประเด็นวิเคราะห์เกี่ยวกับโขนสดที่เกิดจากปัจจัยต่างๆ

การเปรียบเทียบโขนสดกับโขน ทำให้เห็นทั้งจุดร่วมและจุดต่าง บางครั้งอาจพบการนำเอาสิ่งที่มีอยู่ในโขน ทั้งเนื้อเรื่อง นาฏลักษณ์ เครื่องแต่งกาย เพลง ฯลฯ มาดัดแปลง ลดทอน ต่อเติมจนแตกต่างไปจากเดิมมาก ซึ่งหากใช้เกณฑ์ของโขนมาพิจารณาอาจเห็นว่าผิดเพี้ยนจากหลักการที่ถูกต้อง แต่หากได้วิเคราะห์ที่มาและปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องกับโขนสดแล้ว จะสามารถเข้าใจว่าสิ่งเหล่านี้มีความสมเหตุสมผล

ในบางกรณี โขนสดอาจนำลักษณะบางประการของโขนมาใช้ เช่น การพากย์ หรือการสวมหัวโขนโดยปิดหน้า แต่การนำมาใช้ก็สร้างความหมายใหม่ มีคุณค่าที่ต่างจากเดิม หรือใช้ในวาระโอกาสที่แตกต่างกัน

นอกจากนั้นแล้ว โขนสดมีการสร้างเอกลักษณ์บางประการที่โขนไม่มี เช่น แม่ท่ามือเดี่ยว ตีนเดี่ยว แม่ท่าเสี้ยววงเดือน ที่มีลักษณะเฉพาะและไม่ได้นำมาจากแม่ท่าโขน แต่นำเอานาฏลักษณ์โขนมาผสมกับหนังตะลุง หรือการใช้ลูกคู่โดยให้พระรามร้องแล้วลิงรับ หรือการขึ้นลอยแผงของลิง ซึ่งไม่มีในโขน

การที่คณะโขนสดประกอบอาชีพรับจ้างแสดงเพื่อความพอใจของผู้ชมและผู้ว่าจ้างเป็นหลัก โดยมีกลุ่มผู้แสดงในระดับชาวบ้าน ไม่ได้รับการอุปถัมภ์จากสถาบันที่ให้เงินสนับสนุนมากดังเช่นที่โขนมี ดังนั้นการผลิตผลงานแสดงจึงขึ้นอยู่กับสองปัจจัยหลักคือจากทรัพยากรที่ผู้ผลิตมี (เช่น จำนวนและคุณสมบัติของนักแสดง เงินทุน องค์ความรู้) และจากความต้องการของผู้ชม นอกจากนั้นยังมีปัจจัยอื่นๆประกอบเช่น จากผู้อุปถัมภ์ จากวาระการแสดง ดังที่จะกล่าวถึงต่อไป

9.3.1 แนวคิดในการสร้างงานที่แตกต่างจากโขน

9.3.1.1 การลดทอน ทำให้ง่ายลง

ปัจจัยด้านผู้ผลิตคือความจำกัดทางทรัพยากร ซึ่งต้องคำนึงถึงการใช้ทรัพยากรอย่างประหยัดและคุ้มค่า ทำให้ต้องสร้างองค์ประกอบการแสดงที่ง่ายๆหรือลดทอนลักษณะบางประการที่คนดูไม่ได้มุ่งเน้นให้ความสนใจ แม้ว่าจะต้องรักษาองค์ประกอบของความเป็นโขนสดซึ่งนำเอามาจากโขน แต่ก็ต้องลดรายละเอียดและความเข้มงวดตามจารีตลงในด้านความประณีตของการรำ นาฏลักษณ์ ดนตรี จารีต ความครบถ้วนขององค์ประกอบต่างๆ อีกทั้งการแสดงยังต้องเน้นความสามารถที่หลากหลาย แต่เน้นความสนุกตื่นเต้นแทน

ตัวอย่างของการลดทอนจากโขนเช่น

- การใช้นาฏลักษณ์ท่าพื้นฐาน ไม่มีกระบวนท่ามากมาย ซับซ้อน
- มีการใช้เพลงหน้าพาทย์ แต่เป็นเพลงพื้นฐาน (เสมอ เชิด รัว เป็นต้น)ไม่มีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเท่าใดนัก
- การใช้เครื่องแต่งกาย ลดความซับซ้อนลง ใช้เครื่องแต่งกายที่ทำขึ้นง่ายๆ ไม่ประณีต เน้นความทนทาน การใช้งานมากกว่า และไม่เคร่งครัดรูปแบบมาตรฐานเท่ากับโขน

9.3.1.2 การขยาย ต่อเติม

แม้ว่าโขนสดจะมีการลดทอนรายละเอียดจากโขน แต่ในบางประเด็นจะมีการแต่งเติมเพิ่มต่อจากต้นแบบเดิม โดยปัจจัยสำคัญคือรสนิยมของคนดูและคู่แข่ง(โดยเฉพาะลิเก) ซึ่งหากผู้ผลิตเห็นว่าสิ่งใดมีความสำคัญ คู่แข่งมี และคนดูชอบ ก็จะจัดหาเพิ่มเติม ทำให้ถูกใจคนดูและสามารถแข่งขันได้ ตัวอย่างเช่น การเรียกชื่อสรรพนามตัวละครให้ยาวขึ้น การเพิ่มเติมการแสดงประเภทอื่นๆเข้ามา การใช้เทคนิคพิเศษหลากหลายประการ มีการเพิ่มตัวละครหรือเนื้อเรื่อง ขยายเรื่องราวออกไป หรือเพิ่มการแสดงอารมณ์ การเพิ่มตัวละครตลกเพื่อความสนุกสนาน เพิ่มบทการตบตี ซึ่งคนดูชอบ หรือการเพิ่มบทที่แสดงอารมณ์ให้มากกว่าปกติ

การต่อเติมอีกประการหนึ่งที่เห็นได้ชัด คือมีการเรียกตัวละครเอกด้วยชื่อที่ต่อเติมจากเดิม นัยว่าเพื่อให้ดูหรูหราให้ตัวละครมีความสูงส่งขึ้น เช่นใช้ชื่อว่า สวาวานร พระลักษมณ์ศรีอนุชา กำแหงหนุมาน กุมภกรรณพระศรีอนุชา โหราหญาพิเภก มหาราชทศกัณฐ์ เกาะแก้วพระนครลงกา ฯลฯ ซึ่งชื่อเรียกเหล่านี้ถูกในลักษณะเหมือนๆกันหลายคณะ

9.3.1.3 การผสมผสาน

จากประวัติความเป็นมาของโขนสด จะเห็นได้ว่าได้แรงบันดาลใจจากการแสดงมี 2 ประการเป็นหลัก คือการแสดงโขน(โขนพากย์) และหนังตะลุง ดังนั้นจึงเห็นลักษณะของการแสดงสองประการนี้ชัดเจน เช่น การใช้นาฏลักษณ์ การร้อง สำเนียง เป็นต้น นอกจากนั้นนักแสดงหลายคนมีการฝึกแสดงโขนสดและการแสดงอื่นๆด้วย เช่น เคยเล่นลิเกมาก่อน ทำให้ลักษณะของลิเกเข้ามาผสมผสานในโขนสด หรือเล่นละครนอกไปด้วย

เนื่องจากประวัติที่มาของโขนสดมิได้เป็นการแสดงพื้นบ้านที่เกิดจากการดำเนินชีวิตของชุมชนพื้นบ้านทั่วไปในท้องถิ่น ดังเช่น ระบำเกี่ยวข้าว ระบำเกี้ยวพาราสี แต่เป็นการแสดงโดยมืออาชีพที่ได้รับการฝึกฝนโดยเฉพาะเพื่อหวังผลทางธุรกิจ นำเอาแนวคิดศิลปะการแสดงต่างๆมาเป็น วัตถุดิบ เพื่อนำมาต่อยอด ผสมผสานเข้าด้วยกัน โดยคำนึงถึงความถูกต้อง การอนุรักษ์ จารีตความดั้งเดิมน้อยกว่า หากคนดูมีการปรับเปลี่ยนรสนิยมไปโขนสดก็จะปรับเปลี่ยนการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของคนดูได้ นอกจากนี้ การที่ต้องแข่งขันกับคู่แข่งต่างๆ เช่น ลิเก วงดนตรี ทำให้โขนสดต้องปรับเปลี่ยนการแสดงให้สามารถสู้กับคู่แข่ง

9.3.2 กระบวนการฝึกหัด

9.3.2.1 การตัดทอนกระบวนการและรูปแบบให้ง่ายลง

การแสดงโขนสดมุ่งเน้นความพอใจของคนดูในระดับชาวบ้านซึ่งเป็นกลุ่มผู้อุปถัมภ์หลัก ความประณีตของการแสดง นาฏลักษณ์จึงไม่เน้นความประณีต ถูกต้อง ซับซ้อน แต่จะเน้นการแสดงที่สื่อความหมายโดยตรง ตัดทอนกระบวนการและรูปแบบให้ง่ายลง การฝึกฝนและการแสดงของนักแสดงโขนสด จึงมีการลดทอนลงมาก

แม้การฝึกโขนสดจะมีจุดร่วมบางประการเช่นเดียวกับโขน เช่น การฝึกพื้นฐาน ถีบเหลี่ยม ตบเข่า ถองสะเอว แต่การฝึกท่าพื้นฐานอาจใช้เวลาไม่ยาวนานเหมือนโขน นอกจากนี้จะลดความซับซ้อนของนาฏลักษณ์ลง เช่น วงมือยักษ์จะใช้แบบเดียวกับวงมือพระ กระบวน

ท่าต่างๆในการรบจะลดความซับซ้อนลงด้วย เช่น ก่อนการรบจะให้แม่ทัพพบปะเจรจาคุยกัน ต่อสู้กันโดยไม่มีกระบวนท่ามากมาย มีการขึ้นลอยโดยนำต้นแบบมาจากโขน แต่ละคณะอาจมีท่าขึ้นลอยแตกต่างกันไปบ้าง

9.3.2.2 ความสามารถที่หลากหลาย

การที่มีข้อจำกัดทางทรัพยากร ทำให้นักแสดงโขนสดหลายรายมีความสามารถในการรับบทบาทได้มากกว่าหนึ่งอย่าง เช่น เป็นยักษ์และเป็นลิงได้ด้วย แม้ว่าในเบื้องต้นครูโขนสดอาจจะคัดเลือกนักแสดงให้เป็นตัว พระ นาง ยักษ์ ลิง โดยดูจากรูปร่าง แต่ในเวลาต่อมาก็อาจจะเปลี่ยนแปลงบทบาทได้เช่น ตอนแรก ดูรูปร่าง เห็นว่าตัวเล็ก และคล่องแคล่ว ให้เป็นลิง แต่ต่อมาผู้แสดงโตขึ้น มีรูปร่างล่ำสันขึ้นก็แสดงเป็นตัวพระ หรือตัวพระเมื่อมีอายุมากขึ้นตีลังกาไม่ไหว ก็จะแสดงเป็นยักษ์ หรือกรณีที่เด็กหญิงฝึกเป็นตัวนางแต่อยากเป็นลิง ชอบตีลังกา ก็สอนเพิ่มเติมให้ แม้ว่าในเบื้องต้นครูดูลักษณะเห็นว่าไม่เหมาะ แต่หากใจรักก็อาจปรับเปลี่ยนได้ ดังนั้น นักแสดงโขนสดคนหนึ่งๆ จึงอาจแสดงได้หลายแบบ เช่น เป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวลิง ตัวยักษ์ ได้ในคนละตอนกัน

ส่วนครูผู้ฝึกสอนหรือหัวหน้าคณะ ส่วนใหญ่จะสามารถสอนนักแสดงได้ทุกบทบาท ทั้งตัว พระ ตัวนาง ยักษ์ ลิง แม้ว่าอาจไม่เคยเล่นหรือไม่สามารถเล่นในบทบาทนั้นก็ตาม ตัวอย่างเช่น กรณีของแม่สมทรง คณะโขนสดเยาวชนต้นกล้าน้อย หรือครูพิศมัย คณะโขนสดศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ สามารถสอนนักแสดงทุกประเภท รวมทั้ง ยักษ์ ลิง แม้ว่าจะไม่เคยแสดง ไม่สามารถจะตีลังกาได้ แต่ก็สามารถสอนเด็กได้ทั้งหมด [15] (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556, พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556 และ พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

[15] ในการฝึกบางคณะ บางครั้ง อาจมีครูแยกกัน(พระ นาง ยักษ์ ลิง) หรืออาจจะเป็นครูคนเดียวกันแล้วแต่กรณี แต่ส่วนใหญ่หัวหน้าคณะจะสอนได้หลายบทบาท

9.3.3 รูปแบบการแสดง

9.3.3.1 เนื้อเรื่อง : การดัดแปลง ปรับเปลี่ยน ตามรสนิยมคนดู

แม้ว่าการแสดงโขนสดแม้ว่าจะมีภาคบังคับว่าจะต้องเป็นเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น แต่ก็มีความเคร่งครัดต่อบทน้อยกว่าโขน สามารถปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมได้หลายระดับ ทั้งในด้านของการตัดทอน เพิ่มเติมรายละเอียด เพิ่มตัวละคร แทรกสอดเรื่องราวอื่นๆลงไป หรือแม้แต่การสร้างตอนใหม่ซึ่งไม่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์เลยก็ได้ ตัวอย่างเช่น คณะบุญชู ชลประทีป แต่งตอนใหม่คือ พิเภกเป็นบ้า มณโฑเป็นใบ้ วานรกายสิทธิ์ (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น15) หรือคณะประยุตต์ดาวใต้ มีตอนหิรันตะประกาสูรย์ (อันที่จริงคือเรื่องนรสิงห์อวตาร ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระนารายณ์) ศึกเมฆนาค ของคณะสังวาลย์ เจริญยิ่ง (เจ้าของคณะกล่าวว่า เป็นชื่อหนึ่งของอินทรชิตแต่เอามาจากรามายณะของอินเดีย) (ปรีชา เจริญยิ่งยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557) ทั้งนี้ ความเคร่งครัดจะมากน้อยเพียงไรขึ้นกับการพิจารณาของแต่ละคณะซึ่งแตกต่างกัน

ภาพที่ 9.3 หิรันตะประกาสูรย์ ตอนแสดงใหม่ของคณะประยุตต์ดาวใต้
กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ ที่ วัดพุทธบูชา (11 กุมภาพันธ์ 2556)

เหตุผลอีกประการหนึ่งของการปรับบท คือกรณีที่ตัวนักแสดงไม่พร้อมหรือมีเพียงพอ ตัวอย่างเช่น ตอนทำพิธีอุโมงค์ของคณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ในครั้งหนึ่งที่ตำหนักทรงพ่อท้าวมหาพรหม ในท้องเรื่องรามเกียรติ์หนุมานกับสุครีพจะเป็นผู้เข้าไปทำลายพิธี แต่การแสดงตอนนี้ ตัวแสดงที่เป็นสุครีพไม่สามารถมาแสดงได้ จึงให้เด็กที่แสดงเป็นตัวลิงขึ้นมาแสดงแทนในบทของมัจฉานุ ซึ่งแตกต่างกับเรื่องเดิมมาก (นอกจากนั้น ชุดของมัจฉานุยังไม่มี จึงใช้ชุดของหนุมานแทน มีหางเป็นหางลิงไม่ใช่หางปลา แล้วใช้พากย์เอาว่าเป็นมัจฉานุ)

ภาพที่ 9.4 การแสดงตอนพิธีอุโมงค์ ตามบทเป็นสุครีพกับหนุมาน แต่สุครีพมาไม่ได้เลยเป็นหนุมานกับมัจฉานุแทน
(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ 31 มีนาคม 2556) ที่งานไหว้ครูที่ตำหนักท้าวมหาพรหม

ภาพที่ 9.4 (ต่อ) การแสดงตอนพิธีอุโมงค์ ตามบทเป็นสุครีพกับหนุมาน แต่สุครีพมาไม่ได้เลยเป็นหนุมานกับมัจฉานุแทน

การแสดงของคณะพิชัยวิไลศิลป์ (วันที่ 31 มค. 2557 ที่วัดพุทธบูชา) ตัวแสดงเป็นพิเภกขาด จึงใช้วิธีเปลี่ยนบท โดยให้พระรามบอกว่า “ขณะนั้นท่านโหราพญาพิเภกกำลังไปหาเสบียง แต่ได้บอกกับเราว่ายักษ์ที่ยกมานั้นคืออินทรชิต”

หรือกรณีของการแสดงโขนสดคณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ ที่สถาบันคีกฤทธิ์ (วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2557) มีผู้แสดงเป็นตัวตลกอยู่ตัวเดียว (ในกรณีปกติ โขนสดจะมีทั้งตลกฝ่ายยักษ์และตลกฝ่ายลิงคนละตัว) ก็จะให้ตลกหนึ่งตัวรับบทของทั้งสองฝ่าย โดยบอกว่า”วันนี้ฉันขอย้ายมาฝั่งพระรามแทน เพราะฝ่ายยักษ์จ่ายค่าตัวฉันน้อย” เป็นการแก้สถานการณ์ นอกจากนั้น ตัวตลกนั้นยังแสดงเป็นบทฤาษีได้อีกบทด้วย โดยการแต่งตัวให้ใหม่ คนดูก็จะจำไม่ได้ว่าเป็นตัวละครตัวเดิม ทำให้ประหยัดตัวแสดงได้

เนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะดูตามบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 หรือรัชกาลที่ 2 หรือบทโขนรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 6 ก็มีการใช้บ้าง เช่น ตอนพิเภกถูกขับ จะมีการเดินเรื่องให้พิเภกเหาะมาแทนการเดิน ซึ่งเป็นบทในแบบรัชกาลที่ 6 (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

การดัดแปลงบทของโขนสดนั้น เป็นสิ่งที่คณะโขนสดถือว่าทำได้เพราะโขนสด ไม่เคร่งครัดเท่ากับโขน ตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นได้คือ การแสดงของคณะประยุตต์ดาวใต้ ตอนจบการแสดงจะกล่าวว่า ”อะไรที่ล่วงเกินบทพระราชนิพนธ์ก็ขออภัยด้วย” ทั้งนี้ ครูบุญเหลือ หัวหน้าคณะได้กล่าวว่า ”โขนสดนั้นบทผิดกันกับโขน แต่จะว่าผิดไม่ได้ บางทีครูเขาก็เขียนบทอย่างนั้นมาให้แล้วตั้งแต่ก่อนนั่นและเราก็เล่นตาม ซึ่งถือว่าถูกต้องในทางของเราซึ่งต่างจากโขนพากย์อยู่แล้ว เคยมีคนติเหมือนกันว่าเราเล่นผิดบท แต่บทโขนสดมันเล่นอย่างนั้นมาแล้วแล้ว จะเอาบทโขนมายึดเป็นต้นแบบนั้นไม่ได้” (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

9.3.3.2 ลักษณะแบบละครนอก

ในการให้ตัวละครเอกออกมาเป็นครั้งแรก หลังจากร้องแล้วก็จะพูดบอกกล่าวว่าตนเองมีชื่อว่าอะไร เป็นใคร ลูกใคร มีสามี ภรรยา ชื่ออะไร ครองเมืองอะไร ขณะนี้เกิดอะไรขึ้น ฯลฯ

นอกจากนั้นแล้ว กลุ่มผู้ชมชาวบ้าน จะมีรสนิยมในด้านของการชมการแสดงที่เน้นความสนุก โดยเฉพาะความนิยมในเรื่องฉากตบตี จะเป็นสิ่งที่ชื่นชอบมากเป็นพิเศษ เช่นเดียวกับที่เคยพบในละครนอก การแสดงโขนสดจึงมีการขยาย และเพิ่มเติม ประเด็นเหล่านี้มากขึ้นจากเดิม เช่น ตอนนางลอย ที่เบญจกายมาเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ ตามท้องเรื่องเดิมนางเบญจกายไม่อยากไปเป็นนางลอย แต่ก็เก็บความหวาดกลัวไว้ในใจ แต่ในโขนสดนางเบญจกายจะแสดงออกและแจ้งให้ทศกัณฐ์ทราบชัดเจน ขัดขืน ไม่ยอมไป จนทศกัณฐ์มีความโกรธ ต้องบังคับ หวดไม้ไล่ตี เตะถีบเป็นเวลานาน เบญจกายต้องวิ่งหนีไปมาและไปแอบซ่อนอยู่กับกลุ่มคนดู วิ่งไล่ล่าเล่นซ่อนหา เป็นที่สนุกสนานและที่พอใจตรงกับรสนิยมคนดู

ภาพที่ 9.5 เบญจกายถูกทศกัณฐ์ไล่ตีและเตะ
ภาพขวา จาก น้ำทิพย์ หงส์นาค (20 กย. 2553). โขนสด การแสดงโขนสด (ตอน นางลอย) 093-9945978 [วีดีโอไฟล์]
สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=hgoJKKM11YY
ภาพซ้าย กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ จาก การแสดงโขนสดคณะศิษย์ครูชั้น สำรวยศิลป์ ที่สถาบันคึกฤทธิ์ วันที่ 16 ก.พ. 2557

นอกจากนั้น ในตอนหลายตอน การแสดงมีการเพิ่มเติมตัวละครแม่หรือเมียของยักษ์ต่างๆ เมื่อทราบว่าบุตรหรือสามีที่เป็นยักษ์ของตนจะเข้าไปช่วยทศกัณฐ์รบก็จะขัดขวาง ต่อว่า จนถึงขั้นไล่ตีกันไปมา เนื่องจากฉากตบตีนั้นเป็นที่ชื่นชอบของคนดู ดังเช่น โขนสดพิชัยวิไลศิลป์ ตอนศึกวิรุฬจำบัง เมื่อจะไปรบกับพระราม เดินไปขอพรมารดา (นางสุมิตราเทวี ตัวละครที่เพิ่มขึ้นมา) แต่นางสุมิตราไม่ยอมให้ไป จึงยื้อยุดฉุดกันไปมา หลังจากนั้นมารดาเอาศรขึ้นมาเฆี่ยนตี จนภายหลังถูกวิรุฬจำบังเหวี่ยงไปฟาดก้อนหินตาย

โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง ตอนศึกไมยราพ์เดินเรื่องทำนองเดียวกัน โดยให้ไมยราพย์ไปหานางจันประภาแล้วก็ถูกขัดขวาง มีการไล่ตีกันจนมารดาตาย

ภาพที่ 9.6 โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง มีการเพิ่มตัวละครมารดาของไมยราพย์ วิ่งไล่ตีเพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้กับคนดู
จาก Wikandatewi (30 ตุลาคม 2555). โขนสด ศึกไมยราพณ์ 1[วีดีโอไฟล์]
สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=qMRNLx_p5IY

9.3.3.3 การสื่อสารประเด็นร่วมสมัย

ประเด็นอีกประการหนึ่ง คือการสื่อสารประเด็นร่วมสมัยหรือความบันเทิงร่วมสมัยซึ่งฮิตอยู่ในระยะเวลาที่แสดงเข้ามาแทรกสอดในการแสดง ตัวอย่างเช่น การให้นางยักษ์เปาวนาสูรร้องเพลงคันหู ยั่วหนุมาน หรือการให้ลิงเต้นแบบกังนัมสไตล์ หรือให้ตัวตลกกล่าวถึงเหตุการณ์ร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น เพื่อที่จะเชื่อมโยงกับสิ่งที่ผู้ชมสนใจ

9.3.3.4 นาฏลักษณ์ : การลดทอนและผสมผสาน

เนื่องจากโขนสด มีต้นแบบจากโขนจึงมีการฝึกหัดคล้ายโขน โดยเริ่มจากการถีบเหลี่ยม ตบเข่า เต้นเสา ถองสะเอว ยักตัว ตบอก และมีการสอนแม่ท่าบางท่า และมีการสอนตีบทตามแบบโขน

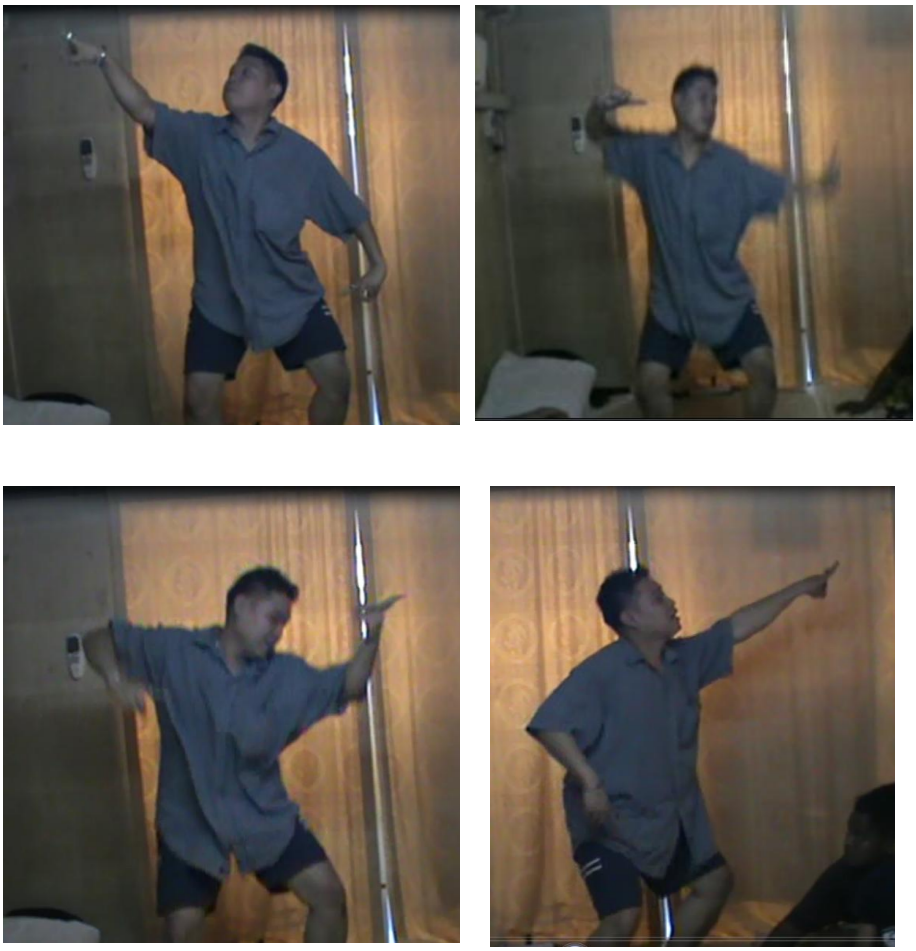
นาฏลักษณ์ที่ได้จากโขนเช่น การหกคะแมนตีลังกาของตัวลิง การขึ้นลอย นาฏลักษณ์บางส่วนของตัวยักษ์ ลิง (การลงเหลี่ยม วงมือลิง) ตลอดจนการรำเพลงหน้าพาทย์ การลงเหลี่ยมของโขนสด สำหรับ พระ นาง ยักษ์ ลิง ก็จะมีลักษณะเฉพาะ เช่นเดียวกับโขน ส่วนวงมือนั้น มีความแตกต่างจากโขนอยู่บ้างในกรณีของวงมือยักษ์ ที่จะไม่ใช้วงมือยักษ์แบบโขนแต่ใช้เหมือนตัวพระ ส่วนวงมือลิงจะใช้รูปแบบเดียวกันกับโขน

สิ่งที่แตกต่างกันคือ กระบวนการฝึกโขนสดนั้น จะให้ความสำคัญกับครูพักลักจำ การดูตามรุ่นพี่ การจดจำและทำตามแบบคู่แข่ง และนอกจากนั้น การฝึกหัดและการคัดตัวจะมีเรื่องฝึกร้อง ฝึกด้นด้วย (ลำจวน ขวัญเมือง, สัมภาษณ์ 24 มีนาคม 2556, ปรีชา เจริญยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557 และ พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

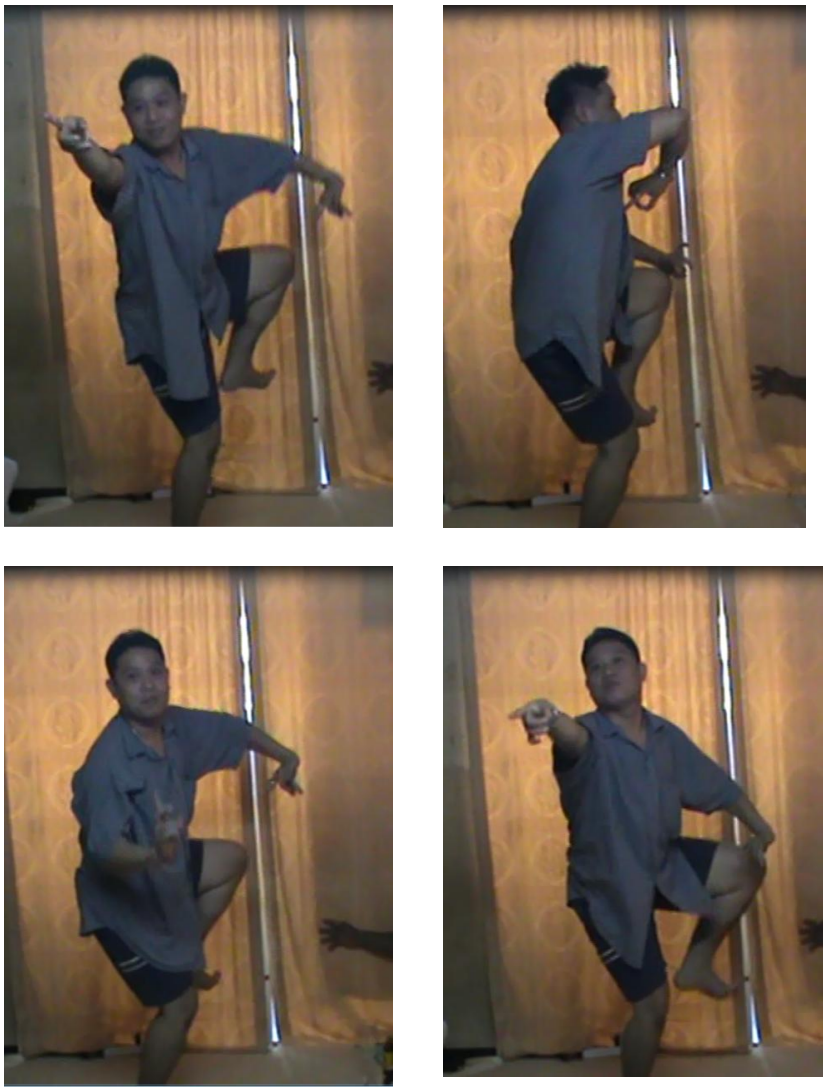
ส่วนท่าขึ้นลอยจะเลียนแบบโขนกรมศิลป์โดยมีท่าหลัก 4 ท่าแต่ลดทอนให้ง่ายลง นอกจากนั้นมีท่าขึ้นลอยหลายตัวพร้อมกัน (ลอยแผง) แต่โขนสดจะมีเอกลักษณ์คือลอยแผงลิงซึ่งมีการใช้ตัวลิงอย่างเดียวมาต่อตัวกันเป็นเหมือนกำแพง (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

ลักษณะสำคัญประการหนึ่งที่แสดงความแตกต่างของโขนสดกับโขน คือ นาฏลักษณ์ของโขนสดมีลักษณะผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงหลายประเภทเข้าด้วยกัน เนื่องจากการแสดงเหล่านี้ อยู่ภายใต้สนามทางวัฒนธรรมในสภาพแวดล้อมเดียวกัน ทั้งนี้จากคำบอกเล่าในอดีตพบว่าผู้ที่เป็นครูของนักแสดงหลายคนมีความเกี่ยวข้องกับการแสดงต่างๆหลายประเภท เช่น ลิเก ชาตรี หนังตะลุง ฯลฯ ตัวอย่างเช่น ครูประจวบ ครูจำลอง เคยแสดงหนังตะลุงมาก่อน ส่วนครูสังวาลย์ เคยแสดงลิเกมาก่อน แล้วต่อมาจึงมาหัดโขนสด รวมทั้งการที่ศิลปินโขนสดอยู่ในชุมชน วงการที่ใกล้ชิดกันกับการแสดงเหล่านั้นจึงทำให้ได้แลกเปลี่ยนความรู้หรือได้รับการชมการแสดงต่างๆที่หลากหลาย การที่โขนสดมีการแสดงแข่งขันกันกับการแสดงอื่นๆทำให้การนำเอาลักษณะเด่นของคู่แข่งมาผสมผสาน นอกจากนั้น ในช่วงหลัง โขนสดไม่ได้รับความนิยมมากเหมือนเดิม ตัวนักแสดงอาจรับงานแสดงอื่นๆ เช่น ลิเก ละครชาตรี ด้วย ทำให้เกิดการผสมผสานทักษะหลายด้าน (ประจวบ บัวเจริญ, สัมภาษณ์ 24 มีนาคม 2556, จำลอง เอี่ยมละเอียด, สัมภาษณ์ 2 สิงหาคม 2557 และ บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

แม้ว่านาฏลักษณ์บางส่วนจะได้มาจากโขน แต่ก็มีลักษณะของการใช้หนังตะลุงมาเป็นท่าเต้นและวิธีการร้องประกอบการแสดง เช่นการเต้นโยกลำตัวไปตามจังหวะของโทน (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.2) การใช้นาฏลักษณ์มีการยักเอว ไหล่ เต้นให้ตรงจังหวะทับแบบหนังตะลุง (พันทิพา มาลา, 2551) การโยกตัว การเต้นของกองทัพลิง การย่ำเท้าและใช้ตัวของยักษ์ เหมือนการเชิดหนัง (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.229)นอกจากนั้นยังมีแม่ท่าเฉพาะตัวที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของโขนสด คือแม่ท่าเสี้ยววงเดือน ท่ามือเดี่ยวตีนเดี่ยว มีการเต้นชี้นิ้ว โยกแขนโยกไหล่ ซึ่งผู้ที่อยู่ในวงการโขนสดบอกว่าอาจได้อิทธิพลจากหนังตะลุง (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)



ภาพที่ 9.7 แม่ท่า “เสี้ยววงเดือน” แสดงโดย กำธร บัวงาม
(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ 17 สิงหาคม 2557)



ภาพที่ 9.8 แม่ท่า “มือเดี่ยวตีนเดี่ยว” แสดงโดย กำธร บัวงาม
(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ 17 สิงหาคม 2557)

อย่างไรก็ตาม นาฏลักษณ์ของโขนสดแต่ละคณะนั้นอาจจะแตกต่างกันได้ในรายละเอียดเนื่องจากหัวหน้าแต่ละคณะอาจมีแนวคิด จุดแข็ง หรือความสามารถที่จะแสดงแตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น ครูสมทรง บุญวัน ครูปรีชา เจริญยิ่ง บอกว่าการรำของตัวพระตัวนางได้จากละครชาตรี ครูเติม มงคลพันธุ์ บอกว่าพระนางคล้ายลิเกมากกว่าละครช่าตรี ส่วนโสรส พันทวี บุตรชายของคณะโขนสด เสงี่ยม พันทวี ได้ศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลปทำให้มีกระบวนท่ารบแบบโขน มีการออกกราว ใช้กระบวนทัพตรวจพล หรือ มีการรำฉุยฉายตอนทศกัณฐ์ลงสวน ส่วนลักษณะของลิเกที่เห็นในนาฏลักษณ์บางคณะคือการคำนับคนดูขณะที่กรายขึ้นเตียง และในการรบบางครั้งจะใช้ท่าแทงในแบบลิเก (ปรีชา เจริญยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557, สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556, เติม มงคลศิลป์, สัมภาษณ์ 3 มีนาคม 2557 และ กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

9.3.3.5 ดนตรี : เครื่องดนตรี และเพลงหน้าพาทย์

เครื่องดนตรีของโขนสดเป็นวงปี่พาทย์ที่มีการผสมผสานวงดนตรีจากอิทธิพลของการแสดงอื่นๆเช่น ลิเก ตะลุง จึงมีเครื่องดนตรีแตกต่างจากปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

จากการสำรวจในปี 2556-2557 โดยการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์จากคณะโขนสดหลายแห่ง พบว่า เครื่องดนตรีหลักนั้น มีความแตกต่างกันไป แต่ส่วนใหญ่พบว่า จะใช้ปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องห้า และใช้กลองตุ๊ก 1 คู่ โทนหรือทับ 1 คู่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง นอกจากนั้น อาจมีการใช้ นิ้งหน่อง(ฆ้องคู่) ขลุ่ย ปี่ ซอ หรือเครื่องดนตรีอื่นๆมาเสริมในบางคณะ

ตอนโหมโรงจะเปิดด้วยสาธุการ ต่อด้วยเพลงต่างๆ เช่น ตระ สันนิบาต ตระหญ้าปากคอก ตระปลายพระลักษมณ์ และตระมารละม่อม รัวสามลา ต้นชุบ ต้นเข้าม่าน เข้าม่านปฐม ลา เสมอ รัวลาเดียว เชิด 2 ชั้น กราวใน (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.223,234)

ต่อจากนั้นจะโหมโรงกลองตุ๊ก หรือโหมโรงชาตรี ตีสลับระหว่างกลองตุ๊กและโทนตีล้อและขัดจังหวะกันไปมา มีเครื่องประกอบจังหวะคือฉิ่ง ฉาบ กรับ ใช้เวลาประมาณ 3-5 นาที และตอนจบก็โหมโรงกลองตุ๊กอีกครั้ง (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.223,234)

(1) เพลงหน้าพาทย์ในโขนสด : การลดทอนและลดความเคร่งครัด

นักแสดงไม่จำเป็นต้องรับหน้าพาทย์ นักแสดงสามารถรำเพลงหน้าพาทย์เช่น เพลงเชิด เสมอ มักจะรำได้ทุกคน คติเรื่องหน้าพาทย์ต้องบรรเลงให้จบไม่มี บางทีเดินออกมาขึ้นเตียงใช้เสมอ พอลงจากเตียงก็ต้องหยุด สำหรับเพลงหน้าพาทย์นั้น การแสดงโขนสดได้มีการนำมาใช้บางส่วน คือเพลง เชิด เสมอ รัว วาระที่ใช้เพลงต่างๆคล้ายคลึงใกล้เคียงกับโขน ตัวอย่างเช่น

- เสมอ ใช้กับตัวละคร พระ หรือยักษ์ ในตอนเดิน เช่นตอนพระรามเดินขึ้นพลับพลา ออกจากพลับพลา หรือยักษ์ตอนเดินเข้าออก ซึ่งมีใช้ไม่มากนัก (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556) หรือใช้เสมอมาร (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556) ส่วนลิงนั้นมีใช้เล็กน้อยมากในบางกรณี เช่น กับพญาลิงสุครีพ (ปรีชา เจริญยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557) หรือตอนหนุมานนั่งเมือง เสมอมารใช้กับตอนเฉพาะบางตอนเช่น ตอนบ่มกายในพิธีอุโมงค์ (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556)
- เชิด ใช้กับตอนออกไปไหนมาไหน ไปรบ ใช้ได้กับทุกตัวละคร มีการใช้เชิดฉิ่งบางครั้ง
- รัว ใช้กับตอนตื่นเต้น เช่น กำลังจะเข้าฟันทันใด (พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556)
- กราวมีใช้ทั้งกราวนอก กราวใน
- โอด มีการใช้เช่นกัน

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการใช้เพลงหน้าพาทย์บางเพลง แต่การรำอาจแตกต่างไม่มีรายละเอียดเท่าโขน (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

นอกจากนั้น นักแสดงโขนสดไม่ได้มีธรรมเนียมการรับเพลงหน้าพาทย์แบบโขน ตัวแสดงนั้นจะรำหน้าพาทย์เพลงใดไม่ได้ขึ้นกับตัวนักแสดง แต่ขึ้นกับบทบาทที่นักแสดงนั้นได้รับเป็นสำคัญ

(**2) การขับร้อง** : การผสมผสานหลากหลายประเภท

เพลงที่ใช้ขับร้อง โดยหลักแล้วจะเป็นเพลงที่เรียกว่า"เพลงโขนสด" อย่างไรก็ตามมีการนำเพลงของการแสดงอื่นๆมาใช้เช่น เพลงลิเก ตะลุง และเพลงอื่นๆอีกหลายประเภท ทั้งนี้การขับร้องของคณะโขนสดจะเป็นการด้นสดเช่นเดียวกับลิเก (ยกเว้นในบางกรณีเช่น ผู้แสดงยังเป็นเด็กได้รับการฝึกหัดยังไม่แข็ง อาจมีการจดเนื้อร้องให้ร้องบ้าง) มีการร้องกลอนลี กลอนลา กลอนไล กลอนอื่นๆตามแต่ความเหมาะสม

กลอนที่ใช้ในโขนสดจะเป็นกลอนหัวเดียว กล่าวคือ มีการใช้สัมผัสของพยางค์ท้ายบาทของแต่ละบาททุกบาทเป็นเสียงเดียวกัน เช่น หากใช้เสียงสระไอ(กลอนไล) ก็ต้องลงท้ายด้วยสระไอทุกบาท หากใช้เสียงสระอา (กลอนลา) ต้องลงท้ายด้วยสระอาทุกบาท เป็นต้น

ตัวอย่างกลอนลา เป็นดังนี้

ฝ่ายพญาสุครีพชาญศักดาเดช เฝ้าพระนเรศอยู่ยังพลับพลา
พระอาทิตย์เป็นบิดร มีแก่นจันทร์งามงอนเป็นมารดา
มาอยู่กับองค์ราม มาทำสงครามกับอสุรา
ตามล่าทศกัณฐ์ ที่ลักเอาจอมขวัญสีดา
ไปไว้ในเมืองมาร พระองค์ทรงธรรม์จึงไปตามหา
ถ้าจับได้ในคราใด จะฆ่าให้ตายวายชีวา อ่อ....เอย....

นอกจากนี้ ยังอาจมีการใช้ลูกคู่โดยพระรามร้อง ลิงรับ ซึ่งในโขนไม่มี ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของโขนสดโดยเฉพาะ (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

<u>เพลงจากลิเก</u>

สำหรับการนำเพลงลิเกมาใช้นั้น แต่ละคณะมีแนวคิดในการนำเพลงลิเกมาใช้แตกต่างกัน คือ บางคณะใช้เฉพาะตัวตลกเท่านั้น นอกนั้นไม่ใช้เลย (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556) บางคณะนิยมเอามาใช้ในบทรักและบทโศก (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556) บางคณะใช้เฉพาะตอนโศก และตอนตลก (พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556) นอกจากนี้โขนสดบางตัวก็หัดลิเกได้ จึงใช้เพลงลิเกปนกันไป ตามแต่ความถนัดของตัวแสดงด้วย

ตัวอย่างของเพลงลิเกที่นำมาใช้เช่น เพลงราชนิเกลิง เพลงสองไม้ เพลงมอญอ้อยอิ่ง (อมรา กล่ำเจริญ, 2536, น.138) ลาวครวญ (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556) รำมอญ (พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557) สร้อยเพลง เพลง จีนขวัญอ่อน เพลงลิงโลด (ตอนรบกัน) พญาโศก (ตอนโศก) (พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556)

ครูบางท่านได้ให้ความเห็นว่า แม้ว่าโขนสดจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการสงคราม ใช้การร้องโขนสดจะเหมาะ แต่บางครั้งในเรื่องมีการแสดงอารมณ์ การร้องแบบลิเกจะเหมาะกับบทรักบทโศกมากกว่า จึงนำเพลงลิเกไปใส่ในตอนที่ใช้อารมณ์แบบนี้ได้ หรืออาจนำไปใช้ในกรณีของตัวตลก ซึ่งไม่เปิดโอกาสให้ใช้เพลงที่ไม่เป็นแบบแผนโขนสดได้ (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556, พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556 และ พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

เพลงละครที่นำมาใช้เช่น เพลงโศก เพลงสองไม้ มักจะเอาหางเพลงมาใช้ เป็นท่อนสั้นๆจับมาร้องบางส่วน ส่วนเพลงโขน ลิงลาน ลิงโลด มีการนำมาใช้ แต่มีลูกเอื้อนมากกว่า นอกจากนั้นอาจนำเอาเพลงประเภทอื่นๆมาใช้ได้หลากหลาย ดังปรากฏว่าบางคณะ บางวาระ มีการนำเพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงเกี่ยวข้าว เพลงบ้องตัน หรือเพลงสิบสองภาษา มาใช้ปะปนกัน ซึ่งสามารถทำได้หากคนดูชอบและคนแสดงร้องได้ เนื่องจากทำให้เห็นความสามารถและความหลากหลายไม่น่าเบื่อด้วย (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2557 และ พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าโดยทั่วไปโขนสดจะใช้การด้นเพลง แต่มีบางกรณีที่ใช้เพลงที่เป็นลักษณะเฉพาะใช้ท่องจำต่อกันมาซึ่งแต่ละคณะจะมีกลอนของตนแตกต่างกัน เช่น ตอนยกรบ การปะทะทัพ แม่เจอลูก ลูกเจอแม่ ซึ่งจะใช้แตกต่างกันไป ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคณะด้วย (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

<u>เพลงทำนองตะลุง</u>

การที่โขนสดได้อิทธิพลจากตะลุงนั้น มีการเล่ากันว่า เกิดจากการที่ครูจำลอง ณ เมืองใต้ เป็นโขนสดคณะจำลองบันเทิงศิลป์ ได้ไปอยู่กับคณะตะลุงที่ทางใต้ เมื่อกลับมากรุงเทพฯ จึงนำเพลงตะลุงมาประยุตต์ใช้กับโขนสด ต่อมามีโอกาสไปแสดงร่วมกับคณะสังวาลย์ เจริญยิ่ง เมื่อโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่งได้ออกวิทยุทำให้คณะอื่นนำเอาไปใช้แพร่หลาย มีการเลียนแบบกันต่อๆมา (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

ตัวอย่างการนำเพลงตะลุงมาใช้ในโขนสดเช่น ตอนศึกท้าวนาฬะโลก ของคณะพิชัย วิไลศิลป์ ตัวแสดงจะใช้เพลงตะลุงร้อง

“โหน่งเหน่ง โหน่งเหน่ง ๆๆ โหน่งแกะ

นี่แหละโขนสดพิชัย บอกคุณๆทั้งหญิงและชาย โขนสดพิชัยนั้นก็ดังมา

ถ้าผิดพลั้งก็ขออภัย น่านายที่ทัศนา บ่อสมเพชก็จงเมตตา เถอะนายหน้าทั้งหญิงทั้งชาย

ตรัสบอกมณโฑทูนหัว พาผัวรีบเร่งคลาไคล มณโฑพี่ว่าทันใด พาผัวออกไปจากลงกา

โหน่งเน้ง โหน่งเหน่ง ๆๆ โหน่งแกะ”

(พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

หรืออาจนำไปใช้ในการบอกกล่าวเรื่องในการแสดง เช่น คณะประยุตต์ ดาวใต้ ในศึกกุมภกรรณร้องว่า

“โหน่งเน้งๆๆ โหน่งแกะ

นี่แหละยักษ์กุมภกรรณ จะออกไปยกทัพประจัญ โรมรันศัตรู

พระรามนั้นทำไม่ดี ต่อตีทั้งเมืองลงกา ฆ่ายักษ์ไปทั้งพารา ลงกามีแต่อดสู

ตัวข้าจะยกกองทัพ ไปปราบไอ้พวกปลาปู

สั่งเอยเออเอยทหาร เร็วพลันเอ็งอย่าได้ช้า

เคลื่อนทัพเคลือนพลโยธา ไคลคลาในทันที

โหน่งเน้ง โหน่งเน้ง.....โหน่งแกะ”

(บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

อีกตัวอย่างหนึ่งคือ การร้องเป็นทำนองตะลุง (ทำนองนอกแบบปักษ์ใต้) เช่น *“จะขอกล่าวกลับจับเรื่องเมืองยักษ์ ทศพักตร์สิทธิศักดิ์ยักษี ประทับอยู่ลงกาธานี แสนสุขฤดีเป็นยิ่งนัก”* (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น. 202)

นอกเหนือจากจะเอาเพลงตะลุงมาใช้ แต่อิทธิพลอีกด้านของหนังตะลุงคือการเอาเฉพาะสำเนียงทางใต้ (หรือเรียกว่าทำนองนอก ต่างจากทำนองใน ซึ่งเป็นสำเนียงภาคกลาง) มาใช้ในการร้อง โดยบางคณะอาจนำเอาทั้งเพลงตะลุงและสำเนียงใต้มาใช้ทั้งคู่ แต่บางคณะอาจจะนำเอาเฉพาะสำเนียงทางใต้มาใช้ (โดยยังคงร้องในทำนองแบบโขนสด แต่ใช้สำเนียงแบบใต้) (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556 และ ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

สำหรับการนำสำเนียงใต้มาใช้จะมีหลักการต่างกันไปตามแต่ละคณะ ตัวอย่างเช่น ในวิทยานิพนธ์ โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง ของเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ ระบุว่าโขนสดมีทำนองร้อง 2 ทำนอง คือ ทำนองนอก สำเนียงการร้องแบบทางใต้ สำหรับตัวยักษ์ และทำนองในสำเนียงการร้องแบบคนภาคกลาง สำหรับตัวพระ นาง ลิง ลักษณะการร้องแบบลิเก (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.27) แต่จากการสำรวจของผู้วิจัยพบว่าแต่ละคณะก็แตกต่างกันไปไม่แน่นอน เช่น คณะเยาวชนต้นกล้าน้อยใช้สำเนียงใต้เฉพาะตัวยักษ์เท่านั้น คณะจำลองทวีศิลป์ บอกว่าสำเนียงใต้ใช้กับยักษ์และลิง

ส่วนใหญ่จะบอกว่า แม้พยายามจะทำสำเนียงเลียนแบบทางใต้ก็จริง แต่ก็ไม่ได้เหมือนเสียทีเดียว เพราะพื้นเพคนเล่นไม่ใช่เป็นคนใต้ เพียงแต่ทำเสียงเลียนแบบกันมาเท่านั้น หรือการร้องเพลงตะลุงอาจไม่เหมือนตะลุงจริงๆ มีการเอื้อนปน เป็นต้น (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556 และ ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

<u>เพลงประเภทอื่นๆ</u>

คณะโขนสดแต่ละคณะแม้จะมีจุดร่วมที่เหมือนกัน แต่ในรายละเอียดนั้นอาจใช้เพลงบางเพลงที่แตกต่างกันตามลักษณะเฉพาะ หรือตามความสามารถของแต่ละคณะ เนื่องจากโขนสดนั้นไม่ได้มีความเคร่งครัด จึงสามารถบรรจุเพลงหลากหลายประเภทเข้าไปในการแสดงได้ แม้ว่าบาง

เพลงอาจไม่ได้มีบริบทที่สอดคล้องกับความเป็นโขนสดก็ตาม ตัวอย่างเช่น มีการใช้เพลงฉ่อย อีแซว เพลงเกี่ยวข้าว หรือเพลงสิบสองภาษา แต่มีเนื้อร้องให้อยู่ในการเดินเรื่องของโขนสด ส่วนคณะดาวรุ่งดวงใหม่ หัวหน้าคณะคือโสรส พันทวี ได้ศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปจึงมีการใช้เพลงโขน เช่น เต่าเห่ มาร้องในตอนนางลอย (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558 และ พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

ในบางกรณีอาจใช้บทกลอนจากบทโขน แต่ตัดการร้องให้สั้นลง เช่นตอนเกี้ยวนางเบญจกาย จะตัดบทที่ร้องเพลงโอ้ชาตรีออกไป เพื่อประหยัดเวลา ดังนี้

“เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา ครั้นเห็นเบญจกายจำแลงมา สำคัญว่าสีดานารี

แย้มยิ้มพยักหน้าง่าพระหัตถ์ พลางดำรัสตรัสเชิญนางโฉมศรี เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรลี อสุรีรีบมารับฉับไว

เข้าชิดพิศดูไม่วางตา น้อยหรืองามนักหน้าน่ารักใคร แสนคิดพิศวาสเพียงขาดใจ จึงปราศรัยทอดสนิทติดพัน”

หยุดเพียงเท่านี้

ในขณะที่โขนจะร้องต่อด้วยบท “ยอดมิ่ง เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ์ .....“ (เพลงโอ้ชาตรี) (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

นอกเหนือจากการผสมผสานเพลงจากศิลปะการแสดงอื่นๆแล้ว ยังมีการใช้เพลงยุคใหม่ เช่น เพลงวงสตริง เพลงลูกทุ่ง เพลงฮิต มาผสมด้วย ส่วนใหญ่จะทำไปเพื่อให้อารมณ์สนุกสนานหรือตลก ตัวอย่างเช่น ศึกท้าวนาฆะโลก คณะพิชัยวิไลศิลป์ ตอนที่ทศกัณฐ์ก็ปรึกษานางมณโฑว่าจะให้ใครไปรบ เมื่อนางมณโฑไม่ช่วย ก็ร้องเพลงใครใครก็ไม่รักผม บทร้องคือ

“ใครๆก็ไม่รักผม แม้พัดลมยังส่ายหัวหนี อีกทั้งมณโฑอัคคี ก็ยิ่งหน่ายหนีเพราะไม่รักผม”

คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ ตอนพิธีอุโมงค์ ยักษ์วรรณสูรเป็นผีเสื้อเมือง บอกคนดู ว่าหิวผู้ชายจัง พอเห็นหนุมานแล้วเกิดอยากกิน จึงร้องเพลงเห็นแล้วหิว ของดิอิมพอสสิเบิ้ล หลังจากนั้นก็บอกว่าถ้าจะเข้าลงกาก็ต้องมาเป็นผัวฉันก่อน ว่าแล้วก็ร้องเพลงคันหู

“คันหูไม่รู้เป็นอะไร เอาสำลี มาปั่น ก็ไม่หาย คันจริ๊ง มันคันอยู่ข้างใน คันหูทีไรขนลุก ทุกที”

แต่ที่นิยมใช้กันหลายคณะ คือเพลงศรเพชร

“ตายแน่ๆ วันนี้ต้องตายแน่ๆ ร่อแร่ หัวใจจะขาดรอนๆ” ใช้ได้หลายตอน ตอนยักษ์ล้มก็ร้องได้ (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

9.3.3.6 การพากย์ที่ถูกใช้ในโขนสด

เนื่องจากการแสดงโขนสดผู้แสดงจะร้องเองรำเอง ดังนั้นการพากย์เจรจา จึงไม่จำเป็นจะต้องถูกใช้ในการแสดง ทั้งนี้นักแสดงโขนสดจะเล่าเรื่องโดยการร้องบางส่วนการพูดบางส่วน นอกจากนั้นแล้ว อาจมีผู้ทำหน้าที่บรรยายอีกคนหนึ่ง คอยเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรือแนะนำตัวละคร แนะนำชื่อนักแสดง ทำการประชาสัมพันธ์คณะผู้แสดง ขอบคุณเจ้าภาพ ผู้สนับสนุน

อย่างไรก็ตาม ในการแสดงโขนสดที่ผู้วิจัยได้ไปสังเกตการณ์ พบว่ามีบางส่วนที่ปรากฏการพากย์ในการแสดง (แต่มีเล็กน้อย) ตัวอย่างเช่น

“ท้าวราพนาสูรย์สุริยวงศ์ เสด็จออกสำราญองค์ เหนืออาสน์ผ่องไพบูลย์.....เพ้ย

พรั่งพร้อมเสนา เข้าเฝ้า บริบูรณ์ เท้าราพนาสูรย์ ยังคนึงถึงสงคราม..... เพ้ย”

(เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น. 222)

บทพากย์บทนี้ใช้กันมากในหลายคณะ แสดงให้เห็นว่า บทพากย์นี้จำต่อๆกันมา แต่อาจร้องแตกต่างกันเพี้ยนกันไปบ้าง (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

อีกตัวอย่างหนึ่ง เมื่อหนุมานเข้าเมืองลงกาเพื่อลักนางมณโฑในตอนพิธีอุโมงค์ คณะเยาวชนต้นกล้าน้อย (ครูสมทรงจำครูมาอีกที ไม่ได้แต่งเอง) ร้องดังนี้

“ครั้นเสร็จสะกดอสุรี ขุนกระบี่ถอดยอดพรหมพักตร์

ว่าไปด้วยกำลังกร ทั้งแผ่นดินดอน ทำลายหัก

ลงไปปราสาทขุนยักษ์ ไปหานงลักษณ์ด้วยทันใด ..... เพ้ย”

(สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556)

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง คือบทพากย์รถของคณะสิทธิพล ทวีศิลป์

“งามองค์พระทรงครุฑ เจ้าอยุธยา ทรงรัตนวาหา วรเกียรติพระจักรินทร์

ทรงบ่าวายุบุตร ฤทธิ์รุทธ์ดังไฟอัน ลอยล่อง ดังไฟกัลป์ แลละลิ่วดังปลิวลม .....เพ้ย” (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

อีกบทพากย์หนึ่งของพระลักษมณ์

“งามองค์พระลักษมัณ ผู้มหันมโหมยงค์ สรรพเลิศประเสริฐสม วรเกียรติพระจักรินทร์

ทรงบ่าองคต กปิยศโยธิน พาข้ามกระแสสินธุ์ ธุรหนึ่งพระพายผัน.....เพ้ย”
(ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

ตัวอย่างหนึ่งของบทพากย์ที่คณะโขนแต่งขึ้นเองใหม่ เป็นการเฉพาะในเรื่องราวตอนนั้น เช่น การแสดงของศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ มีการพากย์ ซึ่งแต่งเองว่า

“หนุมานเมื่อเสียที ถูกย้ำยี ประดุจหนึ่งชีวิจะบรรลัย

แล้วยอกรเหนือเกศ ไหว้บรมพรมเมศผู้เป็นใหญ่

ขอเดชะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ฤทธิ์ไกร กระบี่ไพรก็ฟื้นขึ้นมา.....เพ้ย”

(พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556)

บทพากย์ของโขนสด แม้จะปรากฏบ้างในการแสดงบางตอน บางคณะ แต่ส่วนใหญ่ก็มีการพากย์เพียง 1-2 บทเท่านั้น

จากการสอบถามถึงเหตุผลที่มีการใช้การพากย์ ส่วนใหญ่ตอบว่าวาระของการพากย์ก็ยังมีเหตุผลเฉพาะ เช่น พากย์ตอนนั่งเมือง หรือการพากย์ตอนขึ้นรถ เช่น ตอนอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ แสดงคือความยิ่งใหญ่ หรือใช้เพื่อเน้นว่าเป็นตอนสำคัญ เช่น ตอนยักษ์ออกลิงล้ม หนุมานฟื้น สุครีพถอนต้นรัง หลายรายให้เหตุผลว่าเป็นการแสดงความเป็นศิลปะชั้นสูง การอนุรักษ์ ซึ่งกรณีนี้จะใช้บทดั้งเดิม นอกจากนั้นยังแสดงคุณค่าว่ายังไม่ลืมของเก่า ยังคงสืบทอดจารีตเดิม หรือกล่าวว่าการพากย์ทำให้การแสดงโขนดู สูงส่งขึ้น เป็นสิ่งที่สืบทอดจากโขน (พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556, สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556 และ จำลอง เอี่ยมละเอียด, สัมภาษณ์ 2 สิงหาคม 2557)

สำหรับกระบวนการในการพากย์ของโขนสดนั้น ส่วนใหญ่จะบอกว่า การพากย์จะไม่ใช้การด้น แต่ที่มาของบทพากย์อาจแตกต่างกัน โดยหลายกรณีที่ใช้บทพากย์ที่มีการจดจำมาซึ่งอาจจดจำสืบทอดมาจากครู เช่นกรณีของบทพากย์บทแรกที่ยกมาเป็นตัวอย่าง หรือบางกรณีอาจนำมาจากบทโขนที่มีมาแต่เดิม (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558) หรือบางกรณีนำมาจากหนังสือของรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 หรือรัชกาลที่ 2 (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556) และ บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556) เช่นตอนสุครีพถอนต้นรัง หรือการพากย์ ที่นำมาจากตอนศึกสิบขุนสิบรถที่รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์บทชมรถทศกัณฐ์ดังนี้

"รถที่นั่ง บุษบกบัลลังก์ตั้งตระหง่าน
กว้างใหญ่เท่าเขาจักรวาล ยอดเยี่ยมเทียมวิมานเมืองแมน
ดุมวงกงหันเป็นควันคว้าง เทียมสิงห์วิ่งวางข้างละแสน
สารถีขี่ขับเข้าดงแดน พื้นแผ่นดินกระเด็นไปเป็นจุณ
นทีตีฟองนองระลอก คลื่นกระฉอกกระฉ่อนชลข้นขุ่น
เขาพระเมรุเอนเอียงอ่อนละมุน อานนต์หนุนดินดานสะท้านสะเทือน
ทวยหาญโห่ร้องก้องกัมปนาท สุธาวาสไหวหวั่นลั่นเลื่อน
บดบังสุริยันตะวันเดือน คลาเคลื่อนจตุรงค์ตรงมา"

(ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

มีบางกรณีที่หัวหน้าคณะจะแต่งบทพากย์เอง แต่ก็ต้องจดจำ ไม่ได้ด้น โดยสาเหตุของการที่ไม่มีการด้น เนื่องจากการพากย์เป็นงานชั้นสูง ของเก่าที่ต้องอนุรักษ์ ต้องเคารพครู จึงต้องมีกรอบ แบบแผน (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556 และ พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556)

การที่บทพากย์ไม่ใช้การด้น ทำให้เราเห็นการบทพากย์นั้นซ้ำในการแสดงหลายๆ ครั้ง หรือบางกรณีบทพากย์นั้นก็พากย์ที่เหมือนกัน ถูกนำไปใช้ในหลายคณะ เนื่องจากโขนสดนั้นมีการถ่ายทอดรูปแบบกันไปมา และหลายครั้งพบว่าแต่ละคณะนั้นมีครูเดียวกัน จึงได้มีรูปแบบการพากย์คล้ายกัน (พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556) นอกจากนั้น ทำนองการพากย์ของโขนสดอาจไม่ได้แยกออกเป็นทำนองพากย์เมือง พากย์รถ พากย์ชมดง ฯลน แต่อาจใช้ทำนองเดียวกัน หรือทำนองคล้ายๆกัน ขึ้นกับแต่ละคณะ

อย่างไรก็ตาม คณะจำลอง ทวีศิลป์ บอกว่าการพากย์ของคณะตนมีการด้นในขณะนั้น แต่ขึ้นกับความสามารถของตัวละครว่าทำได้หรือไม่ด้วย

ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า สาเหตุสำคัญของการที่ไม่มีการด้นบทพากย์ ส่วนหนึ่งอาจมาจากการคงยึดถือเคารพความเป็นต้นแบบที่มาจากโขน ทำให้คณะโขนสดบางคณะไม่เปลี่ยนแปลงบทพากย์ หรืออาจเกิดจากการที่คณะโขนสดไม่คุ้นเคยต่อการพากย์ เพราะมีที่ใช้ไม่บ่อย จึงต้องจดจำกันมาก็เป็นได้

สำหรับการกำหนดตัวผู้พากย์นั้น แต่ละคณะจะแตกต่างกันไป โดยมีทั้งคณะที่มีผู้พากย์แยกออกจากผู้แสดง และคณะที่ใช้ผู้แสดงนั้นร้องพากย์เอง สำหรับคณะที่ใช้คนพากย์แยกกับคนแสดงได้ให้เหตุผลว่า ผู้แสดงบางรายไม่ถนัดในการพากย์เอง(เนื่องจากใช้ทำนองคนละแบบกับการร้องโขนสด) จึงต้องใช้มีผู้พากย์อื่นๆ หรือบางกรณีผู้แสดงไม่อยู่ในลักษณะที่ควรจะร้องพากย์ (เช่นหนุมานตอนถูกตีสลบ ไม่สามารถจะลุกขึ้นมาร้องพากย์ได้) หรือบางคณะอาจบอกว่าต้องการรักษาขนบเดิมไว้ จึงต้องมีผู้พากย์โดยเฉพาะ

ส่วนคณะที่ให้ผู้ร้องและผู้พากย์เป็นคนเดียวกัน ได้ให้เหตุผลว่า เนื่องจากโขนสดนั้นนักแสดงไม่ได้ปิดศีรษะจึงสามารถทำได้ นอกจากนั้นบางท่านอาจถือว่าการรำเองร้องเองเป็นจารีตของโขนสด ซึ่งแตกต่างจากโขนพากย์ จึงเป็นสิ่งที่บังคับว่านักแสดงจะต้องเปิดหน้าร้องเอง ตามธรรมเนียมโขนสด (จำลอง เอี่ยมละเอียด, สัมภาษณ์ 2 สิงหาคม 2557)

ส่วนการเจรจานั้นไม่มีปรากฏในการแสดงโขนสด ทั้งนี้ การแสดงโขนสดจะเล่าเรื่องโดยการพูดหรือร้องแทน

9.3.3.7 เครื่องแต่งกายและหัวโขน

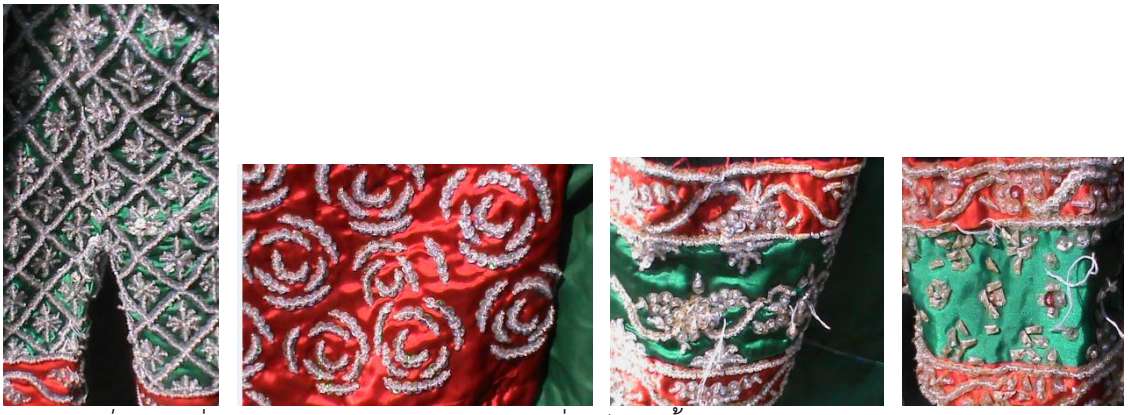
การได้เครื่องแต่งกายมาแสดง ทั้งในด้านของเสื้อผ้า เครื่องทรง อาจมีหลายวิธีการ เช่น ทำเอง หรือเช่าชุด หรือซื้อบางส่วน

ส่วนหัวโขน บางคณะซื้อจากภายนอก(เช่น คณะหอมรำจวญ คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์) บางคณะมีการทำหัวโขนเอง (เช่น คณะประยุตต์ดาวใต้ คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง คณะมงคลศิลป์) หรืออาจซื้อบ้างทำเองบ้าง ตามสถานการณ์

(1) การปรับเปลี่ยนเพื่อความสะดวกในการใช้งาน

เครื่องแต่งกายของโขนสดนั้น ส่วนใหญ่จะมีต้นแบบจากโขนกรมศิลป์ โดยคำนึงถึงลักษณะประติมานวิทยาของโขนตามพงษ์ต่างๆ โดยเฉพาะลักษณะหัวโขน สีเสื้อ สีกาย แต่ถ้าเทียบโขนสดกับโขนแล้ว เสื้อผ้าของโขนสดจะเน้นการใช้งานสะดวก ทนทาน ทำได้ง่าย เร็ว มากกว่าความสวยงาม เนื่องจากต้นทุน แรงงาน ในการจัดทำมีจำกัด การแสดงต้องการเครื่องแต่งกายที่ทำง่าย ต้นทุนไม่สูง ทนทาน จึงอาจมีการเปลี่ยนแปลงจากโขนบ้าง เช่น

- ความประณีตลดลง ใช้ฝีมือหยาบ ปักหยาบ
- มีการปรับวัสดุ เช่น ใช้ผ้าตาด มักจะใช้เลื่อมแทนดิ้น เพราะดิ้นแม้จะสวยกว่าแต่ไม่ทน เจอควันบุหรี ยากันยุง ก็เหลือง
- นอกจากนี้ยังเน้นความทนทาน และสะดวกต่อการใช้งาน เช่น การใช้ผ้ายืดสำหรับตัวลิง การใช้เอ็นในการปักและความสะดวกในการแต่งโดยมีบางส่วนทำเป็นรูปแบบสำเร็จรูป เช่นจีบหน้านางสำเร็จรูป หางหงส์สำเร็จรูป (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545)
- มีการประดับเพชร บางส่วน โดยก่อนหน้านี้มักจะใช้กับเครื่องประดับ เครื่องทรง แต่ในช่วงหลังอาจมีติดเพชรที่เสื้อผ้ามากขึ้น



ภาพที่ 9.9 เครื่องแต่งกายโขนสด ประดับด้วยเลื่อม ไม่ใช้ดิ้น (จากคณะเยาวชนต้นกล้าน้อย) (กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ 10 พฤศจิกายน 2556)

สำหรับลักษณะของหัวโขน จะยึดต้นแบบจากหัวโขนของกรมศิลป์ โดยคณะผู้แสดงอาจซื้อหัวโขนหรือทำหัวโขนขึ้นใช้เอง แต่การนำไปใช้นั้น มีจุดต่างอยู่บางประการ เช่น เพราะเวลาเล่นเปิดหน้าจะเปียกชื้นง่ายกว่าโขนพากย์ ทำให้หัวโขนของโขนสด ต้องทนกว่าโขน

อีกประเด็นหนึ่งที่หัวโขนสดแตกต่างจากโขนอย่างเด่นชัดคือ ลิงพญา เช่น สุครีพ องคต ชมพูพาน ในการแสดงโขนจะต้องมียอดมงกุฎ แต่เนื่องจากโขนสดมีการสวมศิรษะไม่ปิดสนิทแบบโขนแต่ต้องสวมโดยวางบนศีรษะ ทำให้การใช้หัวโขนโดยมีเครื่องยอดจะทำให้นักแสดงเต้นไม่ถนัด และจะหลุดหรือหักได้ง่าย อีกทั้งความต้องการเครื่องแต่งกายที่ใช้งานได้ทน จึงทำให้บางกรณีจะเห็นหัวโขนสำหรับลิงพญาเหล่านี้ เป็น “ลิงโล้น” คือ ไม่มียอดมงกุฎ เพื่อให้ไม่เสียหายตอนตีลังกา หกคะเมน ลิงโล้น สุครีพก็โล้น (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556, ปรีชา เจิรญยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557, พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556)

ทั้งนี้ ความเคร่งครัดของแต่ละคณะจะมีมากน้อยต่างกัน โดยอาจขึ้นกับข้อกำหนดตามหัวหน้าคณะ และตามความถนัดของนักแสดงด้วย เช่น คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง กำหนดให้สุครีพต้องมีชฎายอด เพราะถือว่าเป็นหัวหน้าพญาวานร แต่ตัวอื่นๆอาจปรับเปลี่ยนได้ (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์, 2545, น.222) หรือคณะประยุตต์ดาวใต้นั้น ตอนแรกให้สุครีพเป็นลิงโล้น แต่ตอนหลังมีคนวิจารณ์มากว่าผิดหลักการ จึงเปลี่ยนแปลงให้มียอด เฉพาะลิงที่เป็นตัวสำคัญ

ประเด็นต่อไปคือลักษณะทางประติมานวิทยาของหัวโขน ซึ่งตามจารีตของโขนนั้นมีข้อบังคับชัดเจนว่าตัวละครตัวใด จะใช้หัวโขนใด แต่ในการแสดงโขนสดนั้นมีความเคร่งครัดต่างกัน โดยบางคณะถือว่าหัวโขนเป็นจารีตที่ต้องใส่ให้ถูกตัวละครเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ถ้าไม่มีหัวโขน ตัวใด ก็จะไม่เล่นตอนนั้น (เช่น คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ และสังวาลย์เจริญยิ่ง)แต่บางคณะอาจใช้หัวโขนเท่าที่มี โดยตัวละครที่ไม่สำคัญ หรือไม่ใช่ตัวเอก อาจไม่ตรงตามลักษณะเดิมบ้าง (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556) แต่ต้องไม่แตกต่างหรือผิดไปจากเดิมจนเป็นที่สังเกตได้ชัด แต่บางคณะมีการแสดงที่ใช้หัวโขนผิดจากจารีตเดิมจนเห็นได้ชัดเจน แม้แต่ในตัวละครสำคัญ ตัวอย่างเช่น การแสดงศึกวิรุญจำบัง อาจใช้ศีรษะยักษ์กุมารแทน ซึ่งหลายคณะทำเช่นนั้น โดยให้เหตุผลว่า ในช่วงแรกอาจมีการจำสลับกับวิรุญมุข ก็เลยทำต่อๆกันมาเรื่อยๆ โดยมีการทำแบบนั้นมานานตั้งแต่รุ่นก่อนแล้ว จึงทำตามกันมาหลายคณะ ส่วนตัวละครที่เป็นยักษ์กุมารเหมือนกัน เช่น วิรุญจำบัง วิรุณมุข ไพนาสุริวงศ์ วายุเวก ก็อาจใช้หัวโขนสลับกันได้ (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557 และ พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

นอกจากนี้ตัวทศกัณฐ์หน้าทองอาจถูกนำมาใช้ในตอนอื่นๆนอกจากตอนลงสวนก็ได้ เช่น คณะพิชัยวิไลศิลป์และคณะจำลองทวีศิลป์ใช้ตอนนั่งเมือง

ภาพที่ 9.10 หัวโขนของวิรุญจำบัง คณะพิชัยวิไลศิลป์ เป็นหัวรูปกุมาร

บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกวิรุฬจำบัง* [VCD]

ภาพที่ 9.11 ทศกัณฐ์นั่งเมือง ในตอนศึกสัทธาสูร คณะพิชัยวิไลศิลป์
จาก บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกศึกสัทธาสูร* [VCD]

ภาพที่ 9.12 หนุมานแปลงเป็นลิงป่า ใช้หัวนิลพัทแทน (ตอนศึกวิรุญจำบัง ของคณะพิชัยวิไลศิลป์)
จาก บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกวิรุฬจำบัง* [VCD]

ภาพที่ 9.13 นางเบญจกาย คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ สวมหัวโขนนางยักษ์
จาก น้ำทิพย์ หงส์นาค (20 กย. 2553). *โขนสด การแสดงโขนสด (ตอน นางลอย) 093-9945978* [วีดีโอไฟล์] สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=hgoJKKM11YY

(2) การสร้างความหมายพิเศษจากการสวมหัวโขน

ในการแสดงตามปกติของโขนสดจะแสดงโดยวางครอบหัวโขนไว้แต่ไม่สวมปิดหน้า แต่มีในบางกรณีที่โขนสดมีวิธีการสวมหัวโขนแปลกไปจากเดิม เช่น สวมหัวปิดทั้งใบหน้า หรือสวมหัวโขนกลับหลัง ซึ่งหมายความว่าการสวมหัวโขนนั้นเป็นการสร้างความหมายพิเศษบางประการ ตัวอย่างเช่น

- การแสดงคณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ ตอนพิธีอุโมงค์ ทศกัณฐ์ทำพิธี ให้สวมหัวปิดหน้า แล้วร้องโดยเอาไมโครโฟนสอดเข้าไปในหัวโขนให้ตัวแสดงร้องเอง การสวมหัวโขนจึงแสดงความหมายว่าตัวละครกำลังเข้าพิธี และสงบอารมณ์ในการรับรู้จากภายนอก
- การสวมหัวกลับหลังของหนุมวย ซึ่งเป็นตัวตลกคู่หู หรือเป็น”เงา” ของหนุมาน โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า เหตุผลคือการเป็นแต่งตัวผิดปกติจากตัวทั่วไปนอกเหนือจากจะดูขบขันแล้ว จะต้องทำให้คนดูได้รับรู้ว่านี่คือตัวละครที่มีตำแหน่งแห่งที่แตกต่างตัวอื่นๆทั่วไปในละคร และเป็นตัวที่ไม่อยู่ในกรอบแบบเดิมๆ แต่สามารถที่จะพูดหรือแสดงนอกเรื่องได้
- การแสดงคณะพิชัยวิไลศิลป์ตอนศึกวิรุฬจำบัง ตัววิรุฬจำบังให้หัวโขนครอบแต่หุ่นพนตร์ใช้หัวโขนสวมปิดหน้า เพื่อให้แสดงว่าเป็นหุ่น และให้คนดูสามารถแยกแยะว่าเป็นคนละตัวกันได้

ภาพที่ 9.14 การสวมหัวโขนวิรุญจำบังแบบปิดหน้า เพราะสื่อให้รู้ว่าเป็นหุ่น ไม่ใช่ของจริง
(ตอน ศึกวิรุญจำบัง คณะพิชัยวิไลศิลป์)

จาก บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกวิรุฬจำบัง* [VCD]

ภาพที่ 9.15 การแสดงคณะจำลองทวีศิลป์ ตอนสุครีพถอนต้นรัง ปกติจะเปิดหัวโขน แต่เมื่อกำลังถอนต้นรัง จะสวมหัวโขนปิดหน้า แล้วเต้นประกอบดนตรี โดยครูจำลองให้เหตุผลว่าปิดหน้าเพราะดูสวย และแสดงถึงตอนที่สำคัญ
(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ วันที่ 2 สิงหาคม 2557)

9.3.3.8 ฉาก เวที : การใช้เทคนิค ตื่นเต้น เร้าใจ เพื่อดึงดูดคนดู

ในอดีตนั้นโขนสดยังไม่ให้ความสำคัญกับการใช้เวทีและฉากที่มีเทคนิคพิเศษ แต่จะสร้างเวทีอย่างง่ายโดยปลูกขึ้นเป็นโรง ใช้แสงตะเกียงให้ความสว่าง ไม่มีเครื่องเสียง และมีคนดูไม่มากนัก แต่สามารถดูได้ใกล้ชิด ต่อมาเริ่มมีการพัฒนาขึ้นโดยใช้ฉากต่างๆเช่น ฉากท้องพระโรง ฉากถ้ำ มีการใช้แสงจากหลอดไฟฟ้า มีไมค์บูมแขวนไว้ด้านบน ทำให้ในสมัยก่อนนั้น เมื่อตัวแสดงที่สำคัญจะร้อง ต้องวิ่งเข้าไปกลางเวทีให้ได้ยินเสียงและให้ไฟส่องชัด (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556, จำลอง เอี่ยมละเอียด, สัมภาษณ์ 2 สิงหาคม 2557 และ กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

หลังจากนั้นเวทีโขนสดก็พัฒนาขึ้นโดยมีการใช้ไฟหลากสี หลายรูปแบบ มีไมค์ลอยที่นักแสดงใช้ถือเวลาร้อง ทำให้ตัวที่ร้องต้องใช้มือเดียวในการรำ ไม่สามารถรำสองมือได้ดังแต่ก่อน มีเทคนิคต่างๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่คณะโขนสดให้ความสำคัญมากเพราะเนื่องจากการแสดงโขนสด มีจุดเด่นอยู่ที่การแสดงอภินิหาร โดยเฉพาะในฉากรบ การเหาะเหินเดินอากาศ จึงมีการใช้เทคนิคพิเศษ เช่น แสงไฟ เสียง ฉากเคลื่อนไหว ตัวหุ่น การใช้ล้อเลื่อนในการเหาะ ฯลฯ ซึ่งเป็นส่วนที่ผู้ชมเฝ้ารอดูอย่างตื่นเต้น

เราจะพบว่า แม้โขนสดจะลดทอนองค์ประกอบบางประการจากโขน แต่ในด้านของเวทีนั้นจะยอมลงทุนมาก เนื่องจากเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการแข่งขัน ซึ่งเป็นจุดที่โขนสดมีมากกว่าลิเก เป็นจุดขายของโขนสดหลายคณะ

ตัวอย่างของการใช้เทคนิคพิเศษที่สำคัญ เช่น การเหาะ มีการใช้รอกชักแบบเดียวกับโขน นอกจากนั้นมีการเหาะโดยใช้เทคนิคล้อเลื่อน ให้ตัวละครยืนอยู่บนแท่น ทำท่าเหาะ มีผู้ผลักแท่นให้เลื่อนไปพร้อมกับฉากหลังรูปท้องฟ้าซึ่งเลื่อนไปด้านข้าง จนคนดูเห็นว่าเป็นการเหาะไปในอากาศ โดยการเลื่อนของฉากจะใช้การนำผ้าใบของฉากท้องฟ้าไปม้วนไว้บนเสากลมสองข้างฉาก แล้วทำการหมุนปั่นเสากลม ซึ่งจะหมุนดึงเอาผ้าใบที่เป็นฉากให้เลื่อนไป ทำให้ฉากท้องฟ้าเลื่อนไปด้วย

ภาพ 9.16 การเหาะของหนุมาน คณะประยุตต์ดาวใต้
(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ ที่ วัดพุทธบูชา 11 กุมภาพันธ์ 2556)

ภาพ 9.17 พระรามเหาะ(สุครีพแบก) คณะประยุตต์ดาวใต้ ใช้เทคนิคล้อเลื่อน โดยตัวแสดงเหยียบบนแท่นที่มีล้อแล้วใช้คนผลัก ส่วนฉากหลังให้ภาพท้องฟ้าที่เลื่อนได้ในทิศตรงข้ามตัวละคร โดยมีเสากลมตรงสองข้างของฉากที่หมุนได้ ให้ภาพตัวละครเหาะไปบนท้องฟ้า
(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ ที่ วัดพุทธบูชา 11 กุมภาพันธ์ 2556)

เทคนิคอื่นๆที่มีการใช้เช่น การใช้ไฟกระพริบ ไฟแลบ หรือควันไฟ ฉากใต้น้ำในตอนศึกไมยราพย์ มีการนำผ้ามุ้งมาทำเป็นม่านแล้วทำท่าลอดก้านบัว ฉากต้นไม้มีความลึกหลายชั้นให้ตัวละครซ่อนตัวแล้วโผล่ตัวออกมา หรือในบางตอนอาจมีการใช้หุ่นมาช่วยแสดง เช่น ฉากหนุมานอมพลับพลา จะทำเป็นหัวโขนหนุมาน เจาะช่องให้ตัวพระไปนอนอยู่ข้างหลังได้ หรือฉากที่มีนาคจะใช้การเชิดหุ่นแบบเชิดมังกร ให้คนใส่ชุดดำมาเชิด (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

การใช้เทคนิคอาจมีส่วนทำให้เกิดการแปลงบท เนื่องจากต้องการโชว์เทคนิคให้มาก หรือบางกรณีเทคนิคอาจสร้างข้อจำกัดซึ่งมีผลต่อรูปแบบการแสดง ตัวอย่างเช่น ในตอนนาคบาศของบางคณะใช้เทคนิคทำเป็นรูปนาคยักษ์โผล่มาบนเวที (แต่โผล่มาแค่หัว ไม่สามารถทำนาคได้ทั้งตัว) จึงต้องปรับบทจากเดิมที่เป็นนาครัดตัวลิง มาเป็นการให้ลิงสู้กับนาคโดยเอาอาวุธมาแทง เมื่อสู้ไม่ได้ก็ล้มตายตรงหัวนาคนั้น

ภาพที่ 9.18 การแสดงตอนศึกนาคบาศ คณะบุญชูชลประทีป
ใช้เทคนิคการสร้างหัวพญานาคยื่นออกมาสู้กับลิง (ใช้เชือกดึงจากด้านบน)
จาก คณะโขนสดบุญชู ชลประทีป (14 กันยายน 2554) *โขนสดบุญชู ชลประทีป* .
สืบค้นจาก https://www.facebook.com/chonprateep

ภาพ 9.19 ยักษ์กินลิง ตากลอกได้ ปากเคี้ยวได้ และมือขยับได้ (ตอนศึกท้าวนาคะโลก คณะพิชัยวิไลศิลป์)

จาก บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอนศึกท้าวนาคฆะโลก* [VCD]

เวทีของโขนสดจะมีลักษณะเฉพาะ เนื่องจากต้องรองรับเทคนิคพิเศษต่างๆ โดยมักเป็นเวทีมีหลังคา มีคานด้านบนเพื่อให้สามารถแขวน ห้อย อุปกรณ์ หรือชักรอกได้ และต้องสามารถแขวนฉากได้หลายผืน เนื่องจากโขนสดจะเน้นเทคนิคมาก และตามท้องเรื่องจะมีฉากหลายประเภท

9.3.3.9 การปิดและเปิดการแสดง : มีจารีตแต่ไม่ตายตัว

โขนสดโดยทั่วไปมักมีขั้นตอนการรำถวายมือ แล้วเบิกโรงโขน เบิกหน้าพระโดยใช้ฤาษี พากย์สามตระ เป็นการพากย์เบิกโรง โดยใช้บทกลอนจากประมวลคำพากย์ การไหว้ครูโดยใช้ทำนองแบบตะลุง จะเห็นได้ว่าโขนสดมีร่องรอยที่มีจากครูหนังอยู่ (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

ภาพ 9.20 การเบิกหน้าพระโดยใช้ฤาษี ของคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง(ซ้าย) และ ของคณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ (ขวา)
ภาพซ้าย จาก Wikandatewi (30 ตุลาคม 2555). *โขนสด ศึกไมยราพณ์ 1* [วีดีโอไฟล์]
สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=qMRNLx_p5IY
ภาพขวา กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ วันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2557

การเปิดและปิดการแสดงนั้น คณะโขนสดโดยส่วนใหญ่มักให้ความสำคัญ โดยมีขนบว่าจะเปิดตัวด้วยตัวละครใด ทว่าแต่ละคณะอาจกำหนดตัวละครที่ใช้เปิดตัวต่างกันได้ ตัวอย่างเช่น คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง เปิดตัวด้วยยักษ์ โดยให้เหตุผลว่าเพราะมีความครึกครื้นโครมคราม และยักษ์เป็นพวกเดียวกับพระพิราพด้วย ส่วนคณะหอมลำจวนใช้ตัวพระเปิดเรื่อง โดยให้เหตุผลว่าเพราะมนุษย์สูงกว่ายักษ์ คณะเยาวชนต้นกล้าน้อยใช้ตัวลิงออกเปิดเรื่อง เพราะดูสนุกสนาน มีความน่ารัก สรุปได้ว่าหลายคณะจะมีขนบระบุว่าจะเปิดด้วยตัวละครกลุ่มใด แต่ขึ้นอยู่กับแนวคิดของแต่ละคณะซึ่งไม่เหมือนกัน (ปรีชา เจริญยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557, สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556, ประจวบ บัวเจริญ, สัมภาษณ์ 24 มีนาคม 2556)

สำหรับตอนจบ หลายคณะจะไม่แสดงให้เห็นยักษ์ล้ม อย่างไรก็ตาม ความเคร่งครัดของแต่ละคณะก็แตกต่างกัน เช่น คณะประยุตต์ดาวใต้ หรือศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ ตอนจบยักษ์ใหญ่ห้ามตาย แต่ยักษ์เล็กตายได้ มิฉะนั้นจะถือว่าจะอาภัพ หรือถ้าหากพระลักษมณ์ถูกหอก ตอนจบต้องเล่นให้ถึงตอนแก้ไขได้ ส่วนวิธีการเล่าเรื่องจะสามารถจะสื่อสารได้ว่ายักษ์ตัวนี้ตายโดยไม่จำเป็นต้องแสดงตอนล้มให้เห็น หรืออาจรบกันยังไม่แพ้ชนะ แล้วประกาศว่าผลจะเป็นอย่างไรไปติดตามชมคืนต่อไป หรือใช้วิธีทำท่าค้าง คือกำลังจะถูกศร ถูกแทง ทำท่าค้างไว้และจบเพียงเท่านี้ ซึ่งเทคนิคนี้ ยืมมาจากการแสดงลิเก (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556 และ พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556)

9.3.3.10 ตัวตลก : คุณค่าที่มากกว่าความบันเทิง

ตัวตลกมีความสำคัญ เนื่องจากเป็นสิ่งให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม สามารถจะคิดมุขตลกได้นอกกรอบเรื่อง โดยทั่วไปตลกที่เป็นตัวหลักจะมีอยู่สองตัว คือตลกฝ่ายลิง(ชื่อหนุมวย)กับตลกฝ่ายยักษ์(เสนายักษ์)

นอกเหนือจากคุณค่าของความบันเทิงแล้ว ตัวตลกอาจมีหน้าที่อื่นๆด้วย เช่น เล่าเรื่อง หรือการช่วยยกเครื่องโรง จัดฉาก หยิบอาวุธอุปกรณ์ให้ตัวละครอื่น นอกจากนั้น ในบางคณะตลกอาจมีหน้าที่ร้องขอเงินแม่ยก เช่น คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ มีตัวตลกที่ร้องลิเกและทำหน้าที่จีบแม่ยกด้วย ในการแสดงวันไหว้ครูที่ตำหนักพ่อท้าวมหาพรหมตลกจะบอกว่า

“คนดูโขนทำไมนั่งเรียบร้อยจัง ไม่เหมือนลิเกเลย เขาตบรางวัลกัน จริงๆผมไม่ได้อยู่โขน อยู่ลิเกคณะศรราม น้ำเพชร ถ้าจะให้ตังค์ก็ไม่ต้องลังเลใจ ความลังเลใจของแม่ยกคือความอดอยากของผม”

“ขอให้ถูกหวย รวยเป็นล้าน ชาวรามอินทราใครอยากถูกหวยบ้าง ปรบมือดังๆ” แล้วก็มีคนปรบมือ แล้วตลกก็ร้องแบบลิเก “ขอรางวัล คนละร้อย คนละร้อย ที่คอยจะให้ แม้สาวๆจะไม่รักไม่เป็นไร ขอคุณแม่จงได้หมายมอง”

ภาพ 9.21 ตัวตลกคณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ มีบทบาทในการเรียกแม่ยก และให้ตัวแสดงออกไปรับเงิน (กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ 16 ก.พ. 2557 จาก การแสดงโขนสดคณะศิษย์ครูชั้น สำรวยศิลป์ ที่สถาบันคึกฤทธิ์)

ภาพ 9.22 ลิเกที่มีบทบาทเป็นตัวตลก (คณะพิชัยวิไลศิลป์ แสดงตอนศึกไมยราพย์ที่วัดพุทธบูชา) (กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ จาก การแสดงโขนสดคณะพิชัยวิไลศิลป์ แสดงตอนศึกไมยราพย์ ที่วัดพุทธบูชา วันที่ 31 มกราคม 2557)

บางกรณีมีการเล่าเรื่องโดยตลก ให้คนดูได้ทราบรายละเอียดของเรื่อง เช่น ตัวตลกวิ่งมาบอกทศกัณฐ์แล้วเล่าเรื่องว่าเกิดอะไรขึ้นกับกองทัพที่ตนส่งไปรบ

"บัดนี้ได้เกิดเรื่อง กองทัพยักษ์สู้ไม่ได้โดนลิงกัดหูกัดจมูกแหว่ง เพราะว่า....."

มุกตลกนั้น บางกรณีก็จะมีการคิดแต่งเองในขณะนั้น แต่มีไม่น้อยที่เป็นมุกตลกแบบประเพณี คือเป็นบทร้องแบบเดิมๆเป็นตลกมุขเก่าๆเล่นซ้ำกันไปมา มุขที่เล่นกันบ่อยเช่น เวลาตัวแสดงถูกอาวุธ ทหารจะต้องถูกใช้ไปหายา ก็จะไปหาของแปลกๆ เช่น หัวใจราชสีห์ เขากระต่าย หรือมุขตลกหัวผีโขมด จะมีผีออกมา มีหมาหอน ให้คนดูได้ตื่นเต้นและหัวเราะ (กำธร บัวงาม, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2557)

9.3.3.11 วาระการแสดง

โขนสดสามารถแสดงได้ในหลายวาระ เช่น งานศพ งานสมโภชน์ เฉลิมฉลองประจำปีของวัด (งานปิดทอง กฐิน ผ้าป่าฯลฯ) งานวันสำคัญ เช่น ลอยกระทง งานตั้งศาล งานแสดงในศาลเจ้าทั้ง ศาลเจ้าไทย ศาลเจ้าจีน ตำหนักคนทรงเจ้า งานแก้บน โดยเหตุผลส่วนหนึ่งคือโขนสดเป็นเรื่องราวของเทพ อมนุษย์ จึงเหมาะที่จะใช้แก้บนเทพเจ้าต่างๆ มากกว่าการแสดงอื่นๆ เช่น งานแก้บนที่วัดพุทธบูชา วัดหน้าต่างนอก เนื่องจากวัดดังกล่าวมีผู้มาบนทวารบาลรูปยักษ์เป็นจำนวนมาก แต่ที่ได้รับความนิยมมากคืองานศพ โดยเฉพาะงานศพของชาวมอญซึ่งจะใช้โขนสดแสดงบ่อยครั้ง เป็นประเพณีที่เคยนิยมทำกันมาในช่วงหนึ่ง (ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ, สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2558)

<u>การปรับตัวเข้ากับวาระการแสดง</u>

เนื่องจากโขนสดมีการแสดงเรื่องเดียวคือเรื่องรามเกียรติ์ แต่เมื่อนำไปแสดงในวาระต่างๆอาจต้องมีการปรับเปลี่ยนความเหมาะสมของแต่ละวาระ เช่น งานมงคลต้องมีรำอวยพรที่เกี่ยวข้องกับงานนั้นเอามาแทรกสอด หรือกรณีที่เจ้าภาพอยากให้เล่นเพิ่มก็ต้องเตรียมมาเผื่อ หรือกรณีที่เล่นจบไม่ทันก็จะต้องหาทางให้จบ หรือตัดตอนให้สั้นลง ตัวอย่างเช่นกรณีที่คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์

ไปแสดงงาน วันไหว้ครูที่ตำหนักพ่อท้าวมหาพรหม แสดงตอนพิธีอุโมงค์ แต่ระหว่างแสดงมีพรรคเพื่อไทยมาอวยพรเจ้าภาพ จึงต้องปรับเวลาเพราะมีสิ่งอื่นมาขัดจังหวะ ทำให้ไม่มีตอนปล้ำนางมณโฑเพราะจะยืดเยื้อ แต่จะให้หนุมานกับมัจฉานุ (บทเดิมเป็นสุครีพ แต่คนเล่นเป็นสุครีพมาไม่ได้) ผลัดกันถีบทศกัณฐ์ แล้วให้ทศกัณฐ์ออกมาพูดว่าเจ็บใจจังที่ถูกทำลายพิธี แล้วก็จบ

9.4 ความเปลี่ยนแปลงของโขนสด จากยุครุ่งเรืองสู่ยุคตกต่ำ

โขนสดได้ผ่านการเปลี่ยนแปลงมาหลายช่วงเวลาทั้งในช่วงรุ่งเรืองจนถึงยุคตกต่ำ ส่งผลให้โขนสดต้องมีการปรับตัวตามยุคสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความเปลี่ยนแปลงของผู้ผลิต คนดู ผู้อุปถัมภ์ และคู่แข่งขัน

โขนสดนั้นเดิมมีตำแหน่งแห่งที่เป็นความบันเทิงในระดับชาวบ้าน ใกล้เคียงกับการแสดงของนักแสดงรับจ้าง เช่น ลิเก ละครชาตรี ตะลุง มีการบอกเล่าว่า ในช่วงเริ่มแรกเมื่อมีการแสดงแข่งขันกับลิเก คนดูส่วนใหญ่จะชื่นชอบการแสดงโขนสดมากกว่า นอกจากนั้นแล้ว การแสดงโขนสดยังถูกรับรู้ว่าเป็นการแสดงในระดับสูงกว่าการแสดงอื่น เนื่องจากมีนักแสดงจำนวนมาก มีการรบ อภินิหาร ใช้เทคนิคเหาะเหินเดินอากาศ จึงมีค่าใช้จ่ายในการแสดงสูงกว่า อีกทั้งมีต้นแบบจากการแสดงในราชสำนักอีกด้วย ทำให้ผู้ที่จัดหาโขนสดมาแสดง มีภาพลักษณ์เป็นผู้มีฐานะสูงกว่าทั่วไป (ปรีชา เจริญยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557, จำลอง เอี่ยมละเอียด, สัมภาษณ์ 2 สิงหาคม 2557 และ พิชัย วิไลศิลป์, สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2557)

9.4.1 ปัจจัยของความตกต่ำ

อย่างไรก็ตามเมื่อกาลเวลาเปลี่ยนแปลงไป คณะโขนสดมีมากขึ้น มีการแสดงบ่อยครั้ง โขนสดจึงไม่ได้เป็นของแปลกอีกต่อไป ทั้งนี้ สาเหตุที่นำไปสู่ความตกต่ำของโขนสดมีดังนี้

9.4.1.1 ความยากในการปรับตัวต่อการเปลี่ยนแปลง

โขนสดมีข้อจำกัดในการเปลี่ยนแปลง เนื่องจากมีต้นแบบมาจากการแสดงโขน ซึ่งมีจารีตดั้งเดิมกำหนดไว้ชัด โดยเฉพาะเรื่องที่จะเล่นได้มีเฉพาะรามเกียรติ์เท่านั้น การใช้ตัวละคร เนื้อเรื่อง เครื่องแต่งกายใช้ตามแบบที่ยึดถือไว้ค่อนข้างตายตัว เรื่องราวที่แสดงมักมีเนื้อหาหลักเกี่ยวกับการรบในสงคราม ทำให้ยากที่จะเปลี่ยนแปลงให้เรื่องเป็นไปตามสมัยนิยม ต่างจากลิเกซึ่งสามารถเปลี่ยนบทได้มาก อีกทั้งยังมีความหลากหลายในอารมณ์ ทั้งรัก เศร้า ฯลฯ ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนเรื่องราวได้ตามความชอบของคนดู และสามารถปรับบทให้เข้ากับยุคสมัยได้ นอกจากนั้นเมื่อมีความบันเทิงประเภทอื่น เช่น เพลงลูกทุ่ง วงดนตรีต่างๆ สอดคล้องกับความนิยมของกลุ่มคนดูรุ่นใหม่มากกว่าการแสดงโขนสดจึงไม่ได้อยู่ในความสนใจที่ของคนดูเหมือนเดิม

9.4.1.2 การฝึกฝนที่ต้องใช้ความอดทนสูง

เหตุผลอีกประการหนึ่งคือ การฝึกซ้อมเพื่อแสดงโขนสดจะฝึกยากกว่าลิเกหรือละครชาตรี เนื่องจากผู้ฝึกต้องใช้พละกำลังมาก เหน็ดเหนื่อยกว่าการแสดงอื่น โดยเฉพาะตัวยักษ์และลิง และยังต้องมีการฝึกขับร้องไปด้วย

ประเด็นเหล่านี้ทำให้โขนสดในยุคต่อมาเริ่มมีปัญหาในการผลิตและสืบทอดการแสดง หลายคณะพบว่านักแสดงที่ฝึกไว้จะไปประกอบอาชีพอื่นๆแทนการสืบทอดการแสดงโขนสด โดยอาจหันไปแสดงลิเก หรือละครชาตรี ซึ่งมีความยากลำบากในการฝึกน้อยกว่า อีกทั้งยังมีงานให้แสดงมากกว่า นอกจากนี้ ตัวแสดงหลายคนที่เคยเป็นเด็กและได้รับการฝึกหัดในคณะโขนสด (รวมถึงลูกหลานของหัวหน้าคณะด้วย) เมื่อจบการศึกษาในระดับสูงขึ้นอาจไปประกอบอาชีพอื่นที่รายได้มากกว่าหรือมีความมั่นคงมากกว่า แต่อาจมารวมตัวกันแสดงเฉพาะเวลาเมื่อมีงานเท่านั้น เนื่องจากโขน

สดในระยะหลังมีงานเป็นช่วงๆไม่สม่ำเสมอ ทำให้ไม่มีการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ และทำให้ไม่สามารถจะสร้างนักแสดงรุ่นใหม่ที่มีฝีมือเพียงพอเพื่อให้ทดแทนและเทียบเท่านักแสดงรุ่นเก่า ทั้งในด้านของคุณภาพและปริมาณ (ประทีป ชลประทีป, สัมภาษณ์ 29 สิงหาคม 2556 เติม มงคลพันธ์, สัมภาษณ์ 3 มีนาคม 2557 และ บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

9.4.2 การปรับตัวเพื่อความอยู่รอด

การที่โขนสดได้รับความนิยมน้อยลง ทำให้ต้องมีการปรับตัวอย่างมากมายในหลายวิธีการ ทั้งในด้านของการผสมผสาน การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆที่คนดูชอบ การนำเอารูปแบบของคู่แข่ง เช่น ลิเก มาประยุกต์ใช้ หรือการเกาะเกี่ยวคุณค่าของตนกับสถาบันอื่นๆ รวมทั้งการสร้างคุณค่าตำแหน่งแห่งที่ใหม่หลายรูปแบบ

ประเด็นของการเปลี่ยนแปลงโขนสดที่สำคัญมีดังนี้

1) การสร้างคุณค่าใหม่

2) การปรับตัวด้านวาระการแสดง

3) การปรับตัวของผู้แสดง

4) การมีผู้อุปถัมภ์ใหม่

5) การปรับตัวแบบอื่นๆ

การเปลี่ยนแปลงตามประเด็นเหล่านี้ มีผลต่อกระบวนการและรูปแบบการแสดง ซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัยต่างๆดังที่จะแสดงรายละเอียดต่อไป

9.4.2.1 การสร้างคุณค่าใหม่

จากปัจจัยต่างๆที่กล่าวมา ทำให้โขนสดมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทั้งในด้านแนวคิด กระบวนการสร้างงาน รูปแบบของการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณค่าในด้านการอนุรักษ์และการพัฒนาเยาวชน ทำให้โขนสดถูกรับรู้ในตำแหน่งแห่งที่ใหม่ (re- positioning) ดังนี้

- จากการเป็นศิลปะการแสดงที่รับจ้างแสดงในระดับชาวบ้าน กลายมาเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ควรอนุรักษ์ไว้
- จากศิลปะพื้นบ้าน (folk) มาเป็นคุณค่าระดับชาติ (nation)
- การสร้างคุณค่าใหม่ในด้านการพัฒนาเยาวชน

(1) การปรับเปลี่ยนตำแหน่งแห่งที่ (positioning)

จากงานจากการเป็นศิลปะการแสดงที่รับจ้างแสดงในระดับชาวบ้าน มาเป็นศิลปะพื้นบ้านที่ควรอนุรักษ์

เดิมโขนสดเป็นการแสดงที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่สาธารณะของชุมชน เช่น งานวัด งานประเพณีของชาวบ้าน โดยรับจ้างแสดงเป็นอาชีพเพื่อหาเลี้ยงชีพ สร้างความบันเทิงเป็นการแลกเปลี่ยนกับค่าจ้าง จึงต้องพยายามที่จะสร้างการแสดงที่ทำให้เกิดความพอใจของผู้ชมในพื้นที่และเวลานั้นๆซึ่งแปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัยอยู่เสมอ

นอกจากนั้น การแสดงโขนสดเป็นอาชีพที่รับจ้างแสดงตามพื้นที่ต่างๆทั้งใกล้และไกลจากที่อยู่ของคณะตน แม้ว่าคณะโขนสดจะมีความสัมพันธ์กับชุมชนที่ตั้งอยู่ก็ตาม แต่การแสดง

โขนสดก็มิได้แสดงถึงอัตลักษณ์ของท้องถิ่นอย่างชัดเจนหากเทียบกับการแสดงพื้นบ้านที่แท้จริง เนื่องจากโขนสดไม่ได้มีกำเนิดและพัฒนาขึ้นจากวิถีชีวิตประจำวันของชาวบ้าน เหมือนกับการแสดงพื้นบ้านอื่นๆ เช่น รำเกี่ยวข้าว ซึ่งมีผู้แสดงคือกลุ่มชาวบ้านที่อยู่ในชุมชนนั้นมารวมตัวเพื่อให้เกิดการแสดงร่วมกัน โดยเป็นกิจกรรมร่วมในสังคม แต่โขนสดนั้น ถือกำเนิดจากการรับจ้างแสดงโดยกลุ่มคณะนักแสดงมืออาชีพที่มีการฝึกฝนวิชาจากครูที่มีความรู้เฉพาะ ไม่ได้มีการแสดงในลักษณะกิจกรรมที่ร่วมกันแสดงกับคนในชุมชน แต่ละแยกผู้แสดงกับผู้ชมออกจากกันชัดเจน การสร้างอัตลักษณ์โขนสดจึงไม่อาจจะแสดงวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้นๆได้เห็นเด่นชัดเหมือนกับวัฒนธรรมพื้นบ้านที่แท้จริง จนไม่อาจบอกได้ว่โขนสดที่ตั้งอยู่ในพื้นที่นั้น แสดงลักษณะที่บ่งชี้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน ตำบลอำเภอ จังหวัด นั้นได้อย่างไร

แม้ว่าคณะต่างๆนั้นจะยังคงมีจุดขายที่เป็นลักษณะเฉพาะ แต่สิ่งเหล่านี้ก็สามารถปรับเปลี่ยนไปได้ตลอดเวลา หากผู้บริหารในคณะคิดว่าการเปลี่ยนแปลงนั้นจะทำให้คณะโขนสดอยู่รอด มีการแสดงที่ผู้ชมชื่นชอบ

นอกจากนั้น คณะโขนสดอาจมีการไปแสดงในพื้นที่ไกลๆจากชุมชนตัวเองหลายครั้ง ประกอบกับมีการแลกเปลี่ยนรูปแบบ เทคนิค ของคณะอื่นๆจากต่างถิ่นอยู่เสมอ จนทำให้ทักษะคุณลักษณะและรูปแบบ มีการถ่ายทอดผสมผสานกันไประหว่างคณะต่างๆ

การแสดงโขนสดจึงจัดอยู่ในกลุ่มของงานนาฏศิลป์มืออาชีพที่รับจ้างแสดงในตลาดระดับชาวบ้าน ซึ่งสร้างขึ้นโดยมีจุดประสงค์ทางธุรกิจ ไม่ได้เกิดขึ้นจากวิถีชีวิตทั่วไปของบุคคลในชุมชนพื้นถิ่น และสามารถปรับเปลี่ยนผสมผสานอัตลักษณ์แลกเปลี่ยนกับภายนอกได้ตลอดเวลา ไม่ได้มีลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นแบบวัฒนธรรมพื้นบ้านที่เกิดจากกิจกรรมร่วมในสังคม

<u>การรับรู้ที่เปลี่ยนแปลงไป</u>

แม้ว่าในความเป็นจริงโขนสดจะไม่ใช่การแสดงพื้นบ้านที่เกิดจากวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างแท้จริงก็ตาม แต่จากการที่โขนสดในระยะหลัง ไม่ได้มีความรุ่งเรืองดังแต่ก่อน ผู้ผลิตและผู้จ้างโขนสดมาแสดงน้อยลง การชมโขนสดจึงเป็นโอกาสที่เกิดขึ้นไม่บ่อยนัก และเริ่มจะเป็นสิ่งที่หายาก มีอยู่ในเฉพาะบางท้องที่เท่านั้น จากเหตุผลนี้เอง โขนสดในยุคสมัยต่อมาจึงเปลี่ยนแปลงตำแหน่งแห่งที่ไปโดยสร้างการรับรู้ใหม่จากเดิมเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงในงานประเพณีของชุมชนในพื้นที่สาธารณะกลายมาเป็นการแสดงที่หาชมได้ยาก มีคุณค่าในทางอนุรักษ์ และเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน จึงมีผลต่อการปฏิบัติการที่เกี่ยวข้อง ทั้งของตัวผู้ผลิตและผู้อุปภัมภ์

สิ่งเหล่านี้ได้แสดงออกให้เห็นจากการแสดง ซึ่งมีการปรับรูปแบบตามตำแหน่งแห่งที่นั้น รวมทั้งในด้านของกระบวนการผลิต วาระการแสดง พื้นที่แสดง กลุ่มผู้ชม และอื่นๆที่เปลี่ยนแปลงไปตามคุณค่าใหม่

(2) การปรับเปลี่ยนตำแหน่งแห่งที่ (positioning)
: จากศิลปะพื้นบ้าน มาเป็นคุณค่าระดับชาติ

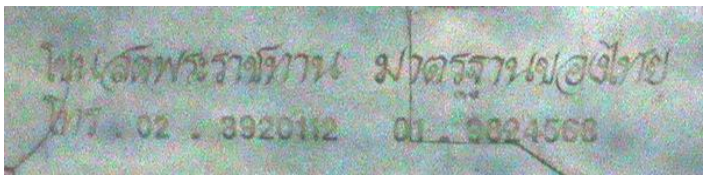
นอกเหนือจากการสร้างคุณค่าใหม่ในการเป็นตัวแทนวัฒนธรรมพื้นบ้านแล้ว บางกรณี มีการพยายามจะสร้างตำแหน่งแห่งที่ในระดับที่สูงขึ้นโดยเฉพาะเมื่อมีโอกาสในการแสดงในเวทีหรือวาระที่พิเศษกว่าเดิม เราจึงเห็นคณะโขนสดเกาะเกี่ยวอัตลักษณ์และคุณค่าของตัวตนเข้ากับคุณค่าของสถาบันต่างๆในระดับชาติ โดยมีตัวอย่างเช่น

โขนสดคณะพิชัย วิไลศิลป์ เรียกคณะของตนว่า *“คณะโขนสดพระราชทานพิชัยวิไลศิลป์”* และคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง ใช้ชื่อว่า *“คณะโขนสดสังวาลย์ เจริญยิ่ง เข็มพระราชทานรางวัลเมขลาทองคำ”* และเคยแสดงที่สนามหลวงในงานวันเฉลิมพระชนมพรรษาหลายครั้ง และได้เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จฯพระราชินีจากการแสดงในวันกาชาด นอกจากนั้นยังได้เคยไปแสดงถวายในศูนย์วัฒนธรรม ซึ่งสมเด็จพระเทพฯเสด็จชมในปี 2535 ซึ่งในปีนั้นมีคณะโขนสดมาแสดงหลายคณะ (คณะพิชัยวิไลศิลป์ คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง และคณะประยุตต์ดาวใต้)

โขนสดคณะประยุตต์ดาวใต้ ใช้สโลแกนคณะว่า *“โขนสดคณะประยุกต์ดาวใต้ โขนสดชุดเฉลิมพระเกียรติ จากศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ผลงานมาตรฐานจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร”* เนื่องจากเคยแสดงในศูนย์วัฒนธรรมที่สมเด็จพระเทพฯเสด็จฯชมการแสดงในปี 2535 และมีโอกาสได้แสดงในสังคีตศาลาที่กรมศิลปากรบ่อยครั้ง

ภาพ 9.23 สโลแกนโขนสดคณะประยุตต์ดาวใต้ เขียนว่า “โขนสดคณะประยุกต์ ดาวใต้ โขนสดชุดเฉลิมพระเกียรติ จากศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ผลงานมาตรฐานจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร” ใช้ประกาศและเขียนบนป้ายต่างๆ

(กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ วันที่ 11 ก.พ. 2556 จากการแสดงโขนสดคณะประยุกต์ ดาวใต้ ที่วัดพุทธบูชา)



ภาพ 9.24 ป้ายชื่อโขนสดคณะพิชัย วิไลศิลป์ เรียกคณะของตนว่า “คณะโขนสดพระราชทาน พิชัยวิไลศิลป์”

ภาพบนสุด จาก บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกศึกสัทธาสูร [VCD]

ภาพกลางและล่าง กรินทร์ กรินทสุทธิ์ ถ่ายภาพ จาก การแสดงโขนสดคณะพิชัยวิไลศิลป์ ที่วัดพุทธบูชา วันที่ 31 มกราคม. 2557

นอกจากนี้ ในกรณีอื่นๆเช่น การโขนสดคณะสังวาลย์ เจริญยิ่ง มีโอกาสได้ออกทีวีช่อง 5 (รายการศิลปะสยาม) และการออกวิทยุ ได้รางวัลเมขลา 2 ปีซ้อนในฐานะรายการแสดงส่งเสริมวัฒนธรรม จึงทำให้ดังมาก มีงานมากกว่าเดิม

ในบางกรณีเราจะเห็นว่าโขนสดพยายามจะยกระดับจากระดับพื้นบ้านมาเป็นการแสดงความเป็นชาติไทย ตัวอย่างเช่น คณะพิชัยวิไลศิลป์ ตอนศึกวิรุฬจำบัง เมื่อฝ่ายพระราม

ตรวจพล มีลิงถือธงเป็นธงไตรรงค์ บอกว่าเข้าสู่สมรภูมิ โดยกำหนดให้ตัวฝ่ายพระรามเป็นตัวแทนของความเป็นไทย มีการพากย์ดังนี้

“ท่านกำลังรับชม การร่ายรำ ตรวจพลตามแบบฉบับกรมศิลปากร ด้วยการแต่งกาย ฝีมือ ฉากใหม่ แสงสี ไฮเทค จากโขนสดพระราชทาน พิชัย วิไลศิลป์ คณะเรากำลังจะฟื้นฟูศิลปะการแสดงของไทย คือ โขนสด ให้ท่านได้รับชม เราได้รับเกียรติแสดงถวาย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในวันเฉลิมฯ 5 ธันวามหาราช ที่ท้องสนามหลวงทุกปี และวันที่ 12 สิงหาคม มหาราชินีทุกปี”

(บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกวิรุฬจำบัง [VCD])

จะเห็นได้ว่าในกรณีดังกล่าวโขนสดไม่ได้ยึดคุณค่าเข้ากับการเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านเท่านั้น แต่ยึดโยงเข้ากับการเป็นวัฒนธรรมของชาติมากกว่า จากการที่ได้ทุนทางสถาบันรับรองและถูกนำมาใช้ จนถึงกับเอามาบ่งชี้อัตลักษณ์ของตน

(3) การสร้างคุณค่าใหม่ในด้านการพัฒนาเยาวชน

นอกเหนือจากคุณค่าในการอนุรักษ์และการเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมพื้นถิ่นแล้ว ในช่วงหลังโขนสดยังถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการแก้ไขปัญหาเยาวชนในสังคมอีกด้วย เช่น การทำให้เยาวชนมีผู้ดูแล ห่างไกลจากปัญหายาเสพติด ใช้เวลาว่างเป็นประโยชน์ มีสุขภาพดี ฯลฯ นับได้ว่าเป็นคุณค่าใหม่ที่เกิดขึ้น ทำให้โขนสดบางคณะมีโอกาสในการได้ถ่ายทอดวิชาให้กับเยาวชนรุ่นต่อไป ตัวอย่างดังนี้

<u>โขนสดประยุตต์ดาวใต้</u>

เริ่มมีชื่อเสียงจากการเป็นโขนสดเด็กคณะแรก โดยมีพระครูเจ้าอาวาส (ประยูรร์ อัตมโน)เป็นผู้อุปถัมภ์ นำเอาเด็กวัดมาฝึกหัดประมาณ 9 คน จนได้เป็นคณะโขนสดเด็ก ต่อมาก็ได้ใช้การเป็นโขนสดเด็กไปสร้างชื่อเสียงมีคนนิยม แต่ในช่วงหลัง เด็กที่มาฝึกเปลี่ยนแปลงจากเด็กวัดมาเป็นเด็กที่มีปัญหา เช่น เด็กกำพร้า พ่อแม่ตาย แยกทางกัน เอามาฝากเลี้ยง โดยเป็นญาติหรือคนในชุมชนใกล้เคียง ทำให้มีรายได้ มีงานทำ (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

<u>โขนสดคณะบุญชู ชลประทีบ</u>

มีการนำเอาเด็กที่ได้จากประชาสงเคราะห์มาทำการหัดโขนสด ทำให้ได้ออกสื่อทีวี ช่อง 5 ช่อง 9 และ ITV (รายการสีสันบันเทิง บ้านเลขที่ 5 ชีวิตจริงยิ่งกว่าละคร) ในประเด็นที่เกี่ยวกับการสงเคราะห์เด็ก (ปรีชา ชลประทีป, สัมภาษณ์ 29 สิงหาคม 2556)

<u>โขนสดคณะเยาวชนต้นกล้าน้อย</u>

มีการนำเด็กที่ด้อยโอกาส เช่น เด็กวัดอายุ 9-15-18 ปี ส่วนใหญ่เป็นเด็กมีปัญหาที่ผู้ปกครองพามา เช่น เป็นเด็กเที่ยว ไม่มีรายได้ จึงนำมาฝึกโขนสดและการแสดงต่างๆที่ใต้ถุนศาลาวัด จุดประสงค์ของการจัดตั้งคณะเยาวชนต้นกล้าน้อย เพื่อพัฒนาเยาวชนและอนุรักษ์เป็นหลัก ทำให้เด็กๆ

มีอนาคต เวลาไปสอบเข้ามัธยมต้นโรงเรียนจะรับเพราะมีความสามารถพิเศษ (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556)

ต่อมาเมื่อมีการออกสื่อ จึงเริ่มมีหน่วยงานให้ความสนใจโขนสดคณะนี้ มาให้รางวัลและช่วยให้มีชื่อเสียง โดยหน่วยงานที่ได้มาสนับสนุนคณะนี้มีทั้งวัฒนธรรมจังหวัด และกระทรวงพัฒนาสังคมฯ โดยมีทั้งการสนับสนุนในฐานะวัฒนธรรมพื้นบ้านและการสนับสนุนในฐานะพัฒนาเยาวชน จะเห็นได้ว่าการแสดงโขนสดในสายตาของภาครัฐมีคุณค่าทั้งการพัฒนาเยาวชนและด้านวัฒนธรรมด้วย นอกจากนั้นยังได้เกียรติบัตรจากกรมศิลปากรในฐานะผู้เข้าร่วมงานวัฒนธรรม และกระทรวงพัฒนาสังคมฯในฐานะบุคคลต้นแบบ แสดงถึงบทบาทของการเป็นศิลปินและการเป็นบุคคลต้นแบบในการทำความดีเพื่อสังคมอีกด้วย

ข้อความในใบประกาศนียบัตรที่ได้รับ มีทั้งในประเด็นของศิลปะ และด้านสังคม

<u>คำประกาศของ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม</u>

ขอประกาศเกียรติคุณว่า

กลุ่มศิลปินเยาวชนต้นกล้าน้อย วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี

ได้มีส่วนร่วมและสนับสนุนในการอนุรักษ์สืบทอดและจรรโลงมรดกทางวัฒนธรรมไทย

ในวาระครบรอบ 100 ปี แห่งการสถาปนากรมศิลปากร

<u>คำประกาศของกระทรวงพัฒนาสังคม</u>

เนื่องในการจัดงานวันพลังเยาวชน พลังคนดี พลังแห่งแผ่นดิน ประจำปี 2552

ภายใต้โครงการเยาวชนแห่งชาติและโครงการคนดีศรีแผ่นดิน จังหวัดเพชรบุรี

ขอเชิดชูเกียรติและประกาศยกย่อง แม่ครูสมทรง บุญวัน

เป็นบุคคลต้นแบบที่พึงประสงค์ เป็นแบบอย่างการทำความดีของสังคม

มีภาวะการนำที่มีศักยภาพ ในการสร้างกระแสการพัฒนาคนและสังคมให้เป็นคนดีศรีแผ่นดิน

อย่างไรก็ตาม ชื่อเสียงและตำแหน่งแห่งที่ของแม่สมทรงที่ได้รับความสนใจจากสื่อ จะเป็นในฐานะของผู้สงเคราะห์และพัฒนาเยาวชนมากกว่าในฐานะศิลปิน โดยจะเห็นว่าบทความต่างๆที่เขียนไว้จะกล่าวถึงแม่สมทรงในบทบาทการสงเคราะห์และพัฒนาเยาวชนเป็นหลัก

ภาพ 9.25 สื่อสิ่งพิมพ์คอลัมน์ “ฟ้อนรำไปกับความสุข” ของแม่สมทรง หัวหน้าคณะเยาวชนต้นกล้าน้อย แสดงการได้รับความสนใจจากสื่อในฐานะผู้สงเคราะและพัฒนาเยาวชน มากกว่าในฐานะศิลปิน (อันที่จริงแล้วมีบทบาททั้งสองอย่าง)
จาก นิตยสาร The Secret ปีที่ 2 ฉบับที่ 32 ตุลาคม 2552 หน้า 37

<u>คณะโขนสดวัดตาลานเหนือ อ.ผักไห่ จ.อยุธยา</u>

หัวหน้าคณะผู้ก่อตั้งคือ นายวีระศักดิ์ สำราญใจ ผู้อำนวยการโรงเรียน และนางอารมณ์ สุภาพเนตร ครูโรงเรียน โดยเห็นว่าชุมชนในแถบนั้นเป็นพื้นที่ที่มีคณะโขนสดอยู่มากในอดีต ประกอบกับเด็กเยาวชนมีภาวะเสี่ยงกับยาเสพติดจำนวนมาก จึงสร้างกิจกรรมที่จะใช้นักเรียนได้ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ และอนุรักษ์สืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยนำเอาครูชื่น รอดโภคะ มาสอน (พันทิพา มาลา. (2551)

ภาพที่ 9.26 คณะโขนสดวัดตาลานเหนือ
จาก *การแสดงโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา.* [งานวิจัย] (น. 53) โดย พันทิพา มาลา, 2551, สืบค้นจาก http://www.ayutthayastudies.aru.ac.th/content/view/471/91/

<u>โรงเรียนวัดลาดชิต อ.ผักไห่ จ.อยุธยา</u>

ผู้ก่อตั้งคือ นายวีระยุทธ ฤกษ์เกษม ผู้อำนวยการโรงเรียนวัดลาดชิต พบว่าตำบลนี้เคยมีการแสดงโขนสดมาในอดีต จึงได้ต้องการสืบทอด การแสดง อนุรักษ์การแสดงในท้องถิ่น โดยนำเอาท่าทางการแสดงโขนสดมาประยุกต์ใช้ในการออกกำลังกาย เรียกว่า “โขนแอโรบิค” เนื่องจากในช่วงนั้น กระทรวงศึกษาธิการร่วมกับกระทรวงสาธารณสุข มีนโยบายให้ทุกโรงเรียน จัดกิจกรรมออกกำลังกายทุกเช้า และได้นำนายจำรัส จิตต์รักษ์ หัวหน้าคณะนักแสดงโขนสดจำรัส รุ่งเรืองศิลป์มาสอน และได้เปิดวิชาภูมิปัญญาท้องถิ่นขึ้น มีการเรียน 1 เทอม

หลังจากนั้นแล้ว มีการปรับปรุง การแสดงให้มีการดำเนินเรื่องเข้าไปด้วย โดยนำโขนแอโรบิคไปสอดแทรกในตอนตรวจพล มีการแสดง 1 ชั่วโมง และนำเอาครูโขน คณะจำลอง ทวีศิลป์มาสอน นำไปแสดงในงานต่างๆ (พันทิพา มาลา, 2551)

<u>โขนสดโรงเรียน อุดมศีลวิทยา ตำบล ตลาดเกรียบ อ.บางปะอิน</u>

เกิดเมื่อ 2546 โดยผู้อำนวยการโรงเรียนได้จัดทำหลักสูตรท้องถิ่น และนำเอานายแหร่ม ปล่องไม้ มาเป็นครูสอน โดยในปี 2547 มีการแสดงโขนสด ภูมิปัญญาชาวบ้าน สืบสานมรดกไทยในการประกวดโครงงานนักเรียนระดับประเทศ ได้ถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพฯ ทำให้มีชื่อเสียงนำไปแสดงตามงานต่างๆเช่น งานเทศกาล งานเฉลิมฉลอง งานศพ (พันทิพา มาลา, 2551)

9.4.2.2 การปรับตัวด้านวาระการแสดง

จากการที่โขนสดในปัจจุบันถูกให้คุณค่าที่แตกต่างจากในอดีต จากเดิมทีมีคุณค่าในทางบันเทิง กลายมาเป็นคุณค่าด้านการอนุรักษ์แทน นอกจากนั้นยังมีการรับรู้ใหม่ว่าเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน ตำแหน่งแห่งที่และปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องจึงมีการเปลี่ยนแปลงไป

วาระในการแสดง เป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของโขนสด เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งแห่งที่ที่ถูกรับรู้ว่าเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นของหายาก โขนสดจึงมีพื้นที่ในการแสดงใหม่ จากเดิมที่ใช้ในงานวันสำคัญทางศาสนา เทศกาล งานประเพณีทางศาสนา หรืองานส่วนบุคคลเช่น งานประเพณี งานศพ งานมงคล

ในระยะหลังเราจะได้เห็นว่า พื้นที่และวาระของการแสดง บ่งชี้ตำแหน่งแห่งที่และคุณค่าใหม่ของโขนสด โดยได้ไปแสดงในวาระของหน่วยงานภาครัฐหรือภาคท้องถิ่น ซึ่งส่วนใหญ่จะเรียกโขนสดว่าการแสดงพื้นบ้าน บางกรณีแสดงในฐานะของดีประจำท้องถิ่น ตัวแทนวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นที่ควรอนุรักษ์ ส่งผลต่อให้สามารถขยายกลุ่มผู้อุปถัมภ์และกลุ่มผู้ชมเพิ่มเติมโดยเฉพาะวาระที่จัดขึ้นโดยองค์กรระดับภูมิภาค เช่น อบต. สำนักงานจังหวัดในวาระงานเทศกาล ตัวอย่างเช่น

โขนสดประยุตต์ดาวใต้ ได้แสดงในงานของดีประเวศน์ งานอบต.ปทุมธานี คณะหอมลำจวน แสดงในงานประจำปีจังหวัด งาน อบต.จัด เทศบาลท่าช้าง จัด งานเทศกาลกินปลา งานศาลากลางจังหวัด

คณะเยาวชนต้นกล้าน้อย แสดงในงานแต่งตั้งข้าราชการ งานอำเภอหนองจอก ท่าด่าน งานจังหวัดเพชรบุรีที่เกี่ยวกับการอนุรักษ์วัฒนธรรม คณะศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ แสดงในงานอบต.ที่นครสวรรค์ งานที่ศาลากลางจังหวัด งานลอยกระทงป้อมมหากาฬ โขนสดของคณะมงคลศิลป์ แสดงในงานของดีตำบลบางกะจะ

นอกจากนั้น วาระที่สำคัญและมีโขนสดไปแสดงหลายครั้งคืองานวันสำคัญของชาติ ตัวอย่างเช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระราชินีฯ งานวันพ่อแห่งชาติที่ท้องสนามหลวง งานสวนลุม กทม. 4 ภาค งานลอยกระทง งานปีใหม่ ฯลฯ

งานเวทีที่จัดแสดงงานวัฒนธรรม เช่น งานรามเกียรติ์นานาชาติ ที่ศูนย์วัฒนธรรมในปี 2535 การแสดงโขนสดศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ที่สถาบันคึกฤทธิ์ เป็นต้น

9.4.2.3 การปรับตัวของผู้แสดง

การที่โขนสดไม่ได้มีงานมากดังแต่ก่อน และงานนั้นน้อยลงเรื่อยๆ แต่นักแสดงมีจำนวนน้อยลง อาจมีการยืมตัวหากคณะอื่นขาดตัวแสดงในช่วงนั้นคณะของตนไม่มีงานหลายคนก็ย้ายไปแสดงข้ามคณะอื่นๆมาก

นักแสดงจำนวนมากไม่ได้ประกอบอาชีพเป็นนักแสดงประจำ แต่มาแสดงเป็นงานเสริม ส่งผลให้การพัฒนา การฝึกฝน การสืบทอด ไม่ได้มีความเข้มแข็งเท่ากับโขน เนื่องจากในช่วงหลังไม่ได้มีงานแสดงมากนัก ผู้แสดงจึงไม่ได้มีโอกาสได้ฝึกซ้อมอย่างมากดังแต่ก่อน ผู้แสดงจำนวนมากมีการฝึกซ้อมในช่วงเป็นเด็ก แต่หลังจากนั้นเมื่อโตแล้วก็มิได้มีเวลาในการฝึกหรือพัฒนาขั้นต่อไป เนื่องจากต้องไปประกอบอาชีพอื่นๆ ทำให้นาฏลักษณ์การแสดงโขนสดมีลักษณะง่ายลง ตัดทอนลง แต่มาแสดงเป็นครั้งคราวแต่จะรวมตัวเฉพาะกิจ โดยเหตุผลที่มาแสดงเพราะใจรัก หรือบางคนมีพ่อแม่ทำอาชีพนี้ จึงทำสืบทอดมา หรือบางคนถือว่าเป็นการบูชาครู ทำให้สนองพระคุณครู (บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556 และ พิศมัย ชูเชิด, สัมภาษณ์ 31 มีนาคม 2556)

ในระยะหลังจะพบว่านักแสดงที่จะมาแสดงประจำ และมีเวลาฝึกมากคือเด็ก ทำให้นักแสดงเด็กมากกว่าผู้ใหญ่ โดยเฉพาะตัวลิง แต่บางกรณีอาจพบนักแสดงที่มีอายุมาก เช่น ตัวทศกัณฐ์ ตัวตลก เนื่องจากเป็นบทที่ไม่ได้แสดงผาดโผน และเป็นบทเด่น อีกทั้งตัวแสดงที่มีประสบการณ์สูงจะแสดงทักษะการร้องได้หลายแบบ หรือการที่คิดคำพูด เนื้อหาที่เป็นไปตามเหตุการณ์ในช่วงนั้นได้ดีกว่าเด็ก

เนื่องจากผู้ชมในยุคใหม่ ไม่ได้มุ่งเน้นการชมความงามในท่ารำมากเท่านักแสดงรุ่นก่อน การแสดงโดยใช้ความน่ารักของเด็กเป็นจุดขายจึงมีมากขึ้น ดังเช่น ครูปรีชา ชลประทีบ กล่าวว่า ฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญและคุณภาพในการนำไม่ได้เป็นสิ่งจำเป็นอีกต่อไป สิ่งที่จะมีคุณค่าใหม่ในการแสดง คือความน่ารักของนักแสดงเด็ก ซึ่งพบว่าสามารถดึงดูดผู้ชมได้มาก โดยที่ไม่จำเป็นต้องฝึกฝนจนเก่งเท่ากับนักแสดงที่ชำนาญ นอกจากนั้น ในการด้นเพลง หากนักแสดงเด็กยังไม่สามารถด้นได้เอง ครูก็จะจดให้ท่องไปก็ได้ (ปรีชา ชลประทีป, สัมภาษณ์ 29 สิงหาคม 2556)

การแสดงโขนสดในหลายคณะ จึงมีนักแสดงเด็กจำนวนมาก และอาจนำเอาความเป็นเด็กเป็นจุดขาย เช่น คณะประยุตต์ดาวใต้ คณะเยาวชนต้นกล้าน้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงของนักเรียนในโรงเรียนประจำตำบล ที่ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานท้องถิ่น ที่มีการแสดงในระดับท้องถิ่น จะเน้นความน่ารักของนักแสดงเด็กเป็นจุดขายหลัก เราจึงพบว่า ผู้แสดงโขนสดเป็นเด็กจำนวนมาก แม้จะมีฝีมือการแสดงไม่มาก ก็ยังคงมีผู้ชมที่ชื่นชอบอยู่ แต่ปัญหาคือ เด็กๆนักแสดงเหล่านี้ส่วนใหญ่จะไม่แสดงอีกต่อไปเมื่อจบการศึกษาหรือเมื่อเติบโตมีอาชีพแล้ว ดังนั้น การที่จะหาครูผู้สอนซึ่งเป็นนักแสดงที่มีคุณภาพ มีการฝึกฝนมาดีพอที่จะสอนเด็กรุ่นใหม่จะหาได้ยาก ส่วนใหญ่เป็นครูที่มีอายุมากแล้ว และกำลังจะสูญหายไป ไม่มีผู้สืบทอด

9.4.2.4 การมีผู้อุปถัมภ์ใหม่

จากการที่โขนสดสร้างการรับรู้ใหม่ว่าเป็นการแสดงที่หายากของท้องถิ่นหรือวัฒนธรรมพื้นบ้านของท้องถิ่น ทำให้ถูกนำไปใช้ในคุณค่าทางด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม จึงมีการสนับสนุนจากผู้อุปถัมภ์รายใหม่ โดยหน่วยงานส่วนใหญ่จะเป็นหน่วยงานในระดับท้องถิ่น โดยมีตัวอย่างของการสนับสนุนเช่น

- <u>การให้วาระ พื้นที่ การแสดง</u> ในงานท้องถิ่นตามที่ได้กล่าวมาแล้ว

ตัวอย่างเช่น แม่สมทรง บุญวัน หลังจากได้ทำการได้สื่อต่างๆมาสนใจในฐานะสถานเลี้ยงและพัฒนาเด็กแบบ nursery แล้ว ภาครัฐจึงให้ความสนใจ เช่น รางวัลการเป็นบุคคลต้นแบบการทำความดีเพื่อสังคม พศ. 2552 ของสำนักงานพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์จังหวัดเพชรบุรี และรางวัลของกรมศิลปากรในการมีส่วนร่วมของการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยในวาระ 100 ปี แห่งการสถาปนากรมศิลปากร พศ. 2554 ต่อมาก็เริ่มมีงานภาครัฐเข้ามาจ้างเช่น งานข้าราชการ เช่น เมื่อมีการแต่งตั้ง ย้ายมาใหม่ งานอำเภอ เช่น อำเภอเมือง หนองจอก ท่าด่าน ส่วนงานราชการขึ้นกับงบประมาณ ว่าปีนั้นใครมีงบมาก งานจังหวัดและอบต. โดยส่วนใหญ่จะประชาสัมพันธ์ในงานว่าเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรม

“งานราชการชอบโขน เพราะมันดูใหญ่ พวกงานต้อนรับข้าราชการมาใหม่ งานจังหวัด งานอนุรักษ์แม่น้ำเพชร พวกนี้ดูเป็นงานใหญ่ดี นอกจากนั้นมีฝรั่งที่หัวหินมา ขอให้จัดแสดงให้พวกฝรั่งดูกัน ที่วัดในหัวหิน เขาชอบโขนสดมากกว่าลิเก” (สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556)

การสนับสนุนจากหน่วยงานราชการ

ตัวอย่างเช่นวัฒนธรรมจังหวัดเข้ามาสัมภาษณ์ มีงบมาให้ซื้ออุปการณ์การแสดง หัวโขน เครื่องดนตรี (ลำจวน ขวัญเมือง, สัมภาษณ์ 24 มีนาคม 2556 และ สมทรง บุญวัน, สัมภาษณ์ 10 พฤศจิกายน 2556) หรือกระทรวงพัฒนาสังคมเข้ามาสนับสนุนให้งบซื้ออุปกรณ์ ปี่พาทย์ ผ้าแดง เสื้อยืด

อย่างไรก็ตามการสนับสนุนจากส่วนราชการจะมีเป็นครั้งคราวไม่ต่อเนื่อง ขึ้นอยู่กับนโยบายในปีนั้นๆว่าจะส่งเสริมในด้านใด

- การสนับสนุนให้เกิดการสืบทอดในสถานศึกษาท้องถิ่น

การที่โขนสดมีตำแหน่งแห่งที่ใหม่ในด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น ทำให้เป็นโอกาสในการสืบทอดโดยใช้สถาบันการศึกษาที่เป็นทางการ คือ โรงเรียนในท้องถิ่น มาช่วยในการสืบทอด แทนวัด เพื่อให้เยาวชนในท้องถิ่นได้มีการเรียนรู้โขนสด ในฐานะวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ควรได้รับการอนุรักษ์ ทำให้เกิดการนำครูโขนสด มาฝึกสอนนักเรียนในโรงเรียน จากเดิมในอดีตที่เป็นเด็กวัด ลูกหลาน หรือคนในละแวกใกล้เคียง มีกลุ่มเยาวชนจากโรงเรียนวัดมาเป็นศิษย์แทน

9.4.2.5 การปรับตัวด้านรูปแบบ

ตัวอย่างเช่น กรณีของวงปี่พาทย์ เวที ฉาก ส่วนใหญ่จะใช้วิธีจ้างหรือเช่า เนื่องจากไม่ได้มีงานแสดงตลอดปีดังเช่นเดิม ส่วนเครื่องแต่งกายหรือหัวโขนนั้น บางคณะจะจัดทำเอง และบางคณะจะซื้อมาจากผู้ที่ผลิตสำเร็จรูป ทำให้องค์ประกอบของการแสดงไม่ได้มีลักษณะเฉพาะของคณะนั้นๆ เนื่องจากมีการใช้เวที วงดนตรี หรือหัวโขน จากกลุ่มเดียวกัน นอกจากนั้น การแข่งขันกับลิเก ทำให้คณะโขนสดบางคณะนำเอารูปแบบของลิเกมาใช้ เพื่อให้แข่งขันได้ เช่น เครื่องปี่พาทย์ของโขนสดจากเดิมใช้ปีพาทย์ไทย เครื่องคู่และเครื่องห้า แต่ในยุคใหม่จะนิยามใช้ปี่พาทย์มอญ เนื่องจากปี่พาทย์มอญได้รับความนิยมมากกว่า คนดู ชอบ เพราะจะได้ความรู้สึกว่ามีเครื่องเยอะ ดูหรูหรา ครึกครื้น และสู้กับลิเกได้นอกจากนั้น บางกรณีวงปี่พาทย์อาจเอากลองชุดมาใช้ด้วย เพื่อให้เกิดความทันสมัย แข่งกับวงดนตรีได้ด้วย (ปรีชา เจริญยิ่ง, สัมภาษณ์ 3 กรกฎาคม 2557 และ บุญเหลือ แซ่คู, สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2556)

โขนสดคณะบุญชูชลประทีป ซึงใช้เครื่องแต่งกายลิเกมาเป็นต้นแบบ มีการปักเพชรคริสตัลแบบลิเก เพื่อใช้แสดงโขนสด โดยให้ความเห็นว่า เนื่องจากโขนสดมีคู่แข่งสำคัญคือลิเก ซึ่งมีความโดดเด่นเรื่องเครื่องแต่งกาย จึงได้จัดทำเครื่องแต่งกายโขนสดให้เป็นแบบลิเก เพื่อที่จะเรียกร้องความสนใจจากคนดู

ภาพที่ 9.27 เครื่องแต่งกายโขนสดคณะบุญชูชลประทีป มีรูปแบบคล้ายชุดลิเก
จาก คณะโขนสดบุญชู ชลประทีป (14 กันยายน 2554) *โขนสดบุญชู ชลประทีป* .
สืบค้นจาก https://www.facebook.com/chonprateep

ภาพที่ 9.28 เครื่องแต่งกายโขนสดที่ใช้เพชรคริสตัลมาประดับ โดยได้แนวคิดจากลิเก
จาก คณะโขนสดบุญชู ชลประทีป (14 กันยายน 2554) *โขนสดบุญชู ชลประทีป*
สืบค้นจาก https://www.facebook.com/chonprateep

<u>คณะโขนสดศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์</u>

ลักษณะสำคัญของโขนสดคณะนี้คือ เจ้าของคณะ(ครูพิศมัย ชูเชิด) เป็นผู้ที่มีความสามารถในการแสดงหลากหลาย โดยได้รับการถ่ายทอดวิชาจากสืบทอดจากคุณแม่ ซึ่งเป็นโขนสดและคณะละครชาตรี และครูคล้ายซึ่งเป็นโขนพากย์ หลังจากนั้นได้ไปเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองจากอาจารย์ชัยยศ คุ้มมณี ได้เรียนการแสดงหลายประเภท ทั้งฟ้อน รำวง มโนราห์ ระบำลพบุรี ฯลฯ จุดเด่นของคณะนี้คือบุคลากรของคณะสามารถแสดงได้หลายประเภท ดังนั้น การแสดงโขนสดของคณะ

นี้จะแทรกสอดการแสดงรูปแบบอื่นๆเข้าไปด้วย ตัวอย่างเช่น มีการรำอวยพรแบบจินตลีลามาแสดงนำในงานวันมงคล ก่อนจะเริ่มการแสดงโขนสด

ภาพที่ 9.29 การแสดงระบำอวยพร (นาฏยลีลา) คณะโขนสดศิษย์ชั้นสำรวยศิลป์ ก่อนการแสดงเบิกโรง จาก Namtip Hongnak. (16 เมษายน 2556). *การแสดงชุด วอนพระแม่* [วีดีโอไฟล์] สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=vx8n2qXSX8E

9.4.3 สรุปประเด็นการเปลี่ยนแปลงของโขนสด

จะเห็นได้ว่าโขนสดได้มีการปรับเปลี่ยนคุณค่า ตำแหน่งแห่งที่ กระบวนการผลิต และรูปแบบ ไปตามลักษณะทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยประเด็นสำคัญของการเปลี่ยนแปลงได้แก่ การเปลี่ยนแปลงจากความบันเทิงในการเฉลิมฉลองของชาวบ้าน เป็นคุณค่าในด้านการอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น การอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน หรือแม้แต่คุณค่าด้านการจรรโลงสังคม สงเคราะห์เยาวชนให้ห่างไกลจากยาเสพติด การให้อาชีพเยาวชน ให้มีรายได้ ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ หรือการออกกำลังกาย ฯลฯ

นอกจากนั้น ในด้านของผู้ผลิต หัวหน้าคณะ และผู้อุปถัมภ์ในการผลิตก็เปลี่ยนแปลงไป จากเดิมที่นำเอาเด็กวัด ภายใต้การดูแลของผู้อุปถัมภ์ซึ่งเป็นพระผู้ใหญ่ในวัด นำมาแสดงในงานวัด หรือเด็กที่เป็นลูกหลานหัวหน้าคณะ หรือการที่นำเอาเด็กในชุมชน ในปัจจุบันมีการนำเอาเด็กนักเรียนในโรงเรียนมาใช้แสดง โดยบางส่วนเป็นหลักสูตรภาคบังคับที่เกิดจากนโยบายของผู้บริหารโรงเรียน โดยมีสถาบันในระดับท้องถิ่น เช่น โรงเรียนวัดในท้องถิ่น หน่วยงานเทศบาล อบต. จังหวัด เป็นผู้อุปถัมภ์ ทั้งด้านการให้นักแสดง ให้วาระ พื้นที่การแสดง ช่วยประชาสัมพันธ์ ช่วยจัดหางาน และอื่นๆ

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการเห็นความสำคัญของโรงเรียนท้องถิ่น นำเอาโขนสดมาใช้ถ่ายทอดให้กับนักเรียนในท้องถิ่น จะช่วยให้เกิดการสืบทอดองค์ความรู้ได้ในระดับหนึ่ง แต่ก็ยังไม่สามารถทดแทนวิธีการสืบทอดในอดีตได้ ดังนั้น หลังจากที่นักเรียนได้จบการศึกษา หรือมีการย้ายไปเรียนในระดับที่สูงขึ้น อาจไม่ได้มีการฝึกฝนต่อไป นอกจากนั้น มีนักเรียนจำนวนมาก ที่ต้องย้ายโรงเรียนไปเรียนที่โรงเรียนอื่น เช่น ในตัวเมือง ทำให้ไม่สามารถฝึกฝนโขนสดได้อย่างต่อเนื่อง และหลังจากจบการศึกษาจะไปทำงานประกอบอาชีพต่างๆที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับโขนสดต่อไป

ประเด็นดังกล่าวทำให้การสร้างผู้แสดงโขนสดไม่สามารถทำได้อย่างต่อเนื่อง ไม่สามารถฝึกฝนจนเป็นนักแสดงที่ชำนาญการ อีกทั้งยังไม่สามารถสร้างคณะการแสดงที่เป็นมืออาชีพ มีความชำนาญจนสามารถเป็นครูที่จะสอน สืบทอดวิชาต่อไปในรุ่นต่อไปได้ ทำให้บางคณะสูญหายไป

9.5 สรุปท้ายบท

แม้ว่าโขนสดจะไม่นับว่าเป็นโขน เพราะนำเอาโขนมาทำการพัฒนาเปลี่ยนแปลงอย่างมาก จนเกินเลยจากความเป็นโขนไปแล้ว แต่ก็ยังนำมาอยู่ไว้ในขอบเขตของการศึกษา เนื่องจากการศึกษาโขนสดเทียบกับโขนจะสามารถตอบสนองวัตถุประสงค์ของการวิจัย ซึ่งมุ่งเน้นการพิสูจน์ว่า แนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของการแสดงโขนนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทแวดล้อมที่แตกต่างกัน โดยการวิเคราะห์โขนสดเป็นตัวอย่างปิดท้ายหลังจากวิเคราะห์โขนประเภทต่างๆ ทำให้สามารถเห็นประเด็นเหล่านี้ได้เห็นชัดเจนและคมชัดมากขึ้น ทั้งนี้ เพราะโขนสดไม่ได้เคร่งครัดต่อแบบแผนจารีตหรือคุณค่าด้านการอนุรักษ์เท่ากับโขน ทำให้มีอิสระต่อการเปลี่ยนแปลงได้มากกว่าโขน จึงเป็นข้อดีที่สามารถเห็นการดัดแปลงการแสดงจากต้นแบบได้ชัดเจนมากกว่า

ปัจจัยที่มีผลต่อโขนสดมีหลายด้าน แต่ปัจจัยที่สำคัญที่สุดได้แก่ด้านของผู้บริโภค คือผู้ว่าจ้างและคนดู ซึ่งมีอิทธิพลต่อการแสดงสูง เนื่องจากการแสดงโขนสดมิได้มีผู้อุปถัมภ์ที่เข้มแข็ง ทำให้ต้องพึ่งพารายได้จากผู้ว่าจ้าง ส่วนคนดูนั้นเป็นสิ่งที่โขนสดให้ความสำคัญเนื่องจากเป็นกำลังใจและเป็นการพิสูจน์ความสามารถของคณะแสดง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญ การแสดงโขนสด จึงปรับเปลี่ยนพลิกแพลง ให้มีเรื่องราวที่ตอบสนองความต้องการของคนดูซึ่งแตกต่างไปจากกลุ่มผู้ชมโขนมาก เราจึงพบว่าหากมีประเด็นใดที่คนดูชอบ โขนสดจะเพิ่มประเด็นนั้นลงไปในการแสดงให้มาก เช่น อารมณ์สนุกสนานเข้มข้น บทตบตีรุนแรง ตลกแบบร่วมสมัย เพลงร่วมสมัย อีกทั้งยังผสมเอาการแสดงอื่นๆที่คนดูชอบเข้ามาใช้เช่น ลิเก ตะลุง ฯลฯ และที่สำคัญคือการใช้เวทีพิเศษ แสง เสียง และเทคนิคพิเศษ เพื่อแสดงบทอภินิหารต่างๆ เป็นสิ่งที่ถูกให้ความสำคัญมากแม้ว่าจะลงทุนสูงก็ตาม ส่วนประเด็นใดที่คนดูไม่ได้สนใจก็จะลดองค์ประกอบหรือลดรายละเอียดลง เช่น กระบวนท่ารำ ท่ารบ เพลงหน้าพาทย์ การพากย์

แม้จะมีผู้ให้ความเห็นว่ารูปแบบการแสดงโขนสดเกิดจากความต้องการประหยัดของผู้ผลิตเนื่องจากความจำกัดของเงินทุน เช่น การร้องเองรำเอง การลดองค์ประกอบต่างๆลงให้ง่ายขึ้น แต่ผู้วิจัยเห็นว่าอาจไม่เป็นจริงเสมอไป เพราะองค์ประกอบบางส่วนโขนสดที่คนดูสนใจก็มีการลงทุนเพิ่มเติม เช่น ฉากเวทีที่ใช้เทคนิคต่างๆ โดยโขนสดจะทำการลดในส่วนที่คนดูไม่ได้ให้ความสำคัญและเพิ่มในสิ่งที่คนดูให้ความสำคัญมากกว่า คนดูจึงยังคงเป็นส่วนหลักที่กำหนดรูปแบบของโขนสดในภาพรวมให้มีความแตกต่างจากโขน

ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งได้แก่ผู้ผลิต ทั้งหัวหน้าคณะและผู้แสดง โดยเฉพาะทุนและทรัพยากรที่ผู้ผลิตเหล่านั้นมีอยู่ ทั้งด้านของความรู้ ทักษะ และประสบการณ์ จะนำมาใช้สร้างสรรค์หรือผสมผสาน ดัดแปลงการแสดงที่แตกต่างกันไปในแต่ละคณะ

ส่วนในด้านผู้อุปถัมภ์นั้น หากไม่นับผู้ว่าจ้างแล้ว โขนสดมีการได้รับอุปถัมภ์ค่อนข้างน้อย โดยเฉพาะเพื่อเทียบกับโขน แม้ว่าในระยะหลัง โขนสดอาจมีหน่วยงานต่างๆที่ให้ความสำคัญในด้านการอนุรักษ์ วัฒนธรรมท้องถิ่น หรือด้านของการช่วยเหลือสังคม มาเป็นผู้อุปถัมภ์ แต่จะมีเป็นครั้งคราวไม่แน่นอน จึงไม่สามารถที่จะสร้างอิทธิพลต่อโขนสดได้มาก

นอกเหนือจากปัจจัยสามประการแล้ว ปัจจัยอื่นๆที่ส่งอิทธิพลต่อโขนสด เช่น คู่แข่งที่ทำให้โขนสดต้องปรับตัวหรือเลียนแบบเพื่อให้แข่งขันกันได้

สำหรับการปรับเปลี่ยน ดัดแปลง การแสดงโขนสด เมื่อเทียบกับต้นแบบคือ โขนมีลักษณะโดยรวมเช่น การลดทอน การเพิ่มเติม และการผสมผสาน โดยจะขึ้นอยู่กับปัจจัยด้านผู้ผลิตและผู้บริโภค ตามที่ได้กล่าวมาแล้ว

การผสมผสานศิลปะการแสดงอื่นๆ เช่น หนังตะลุง ลิเก ละครนอก เพลงพื้นบ้าน หรืออื่นๆ อาจเกิดจากปัจจัยด้านการผลิต โดยเฉพาะการที่นักแสดงโขนสดมีประสบการณ์ในการแสดงแบบอื่นๆมาก่อนด้วย หรืออาจจากการได้พบคู่แข่งจึงได้มีการนำเอามาใช้เพิ่มเติม และผู้แสดงเหล่านั้นอาจมีโอกาสได้การถ่ายทอดศิลปะการแสดงเหล่านั้นให้กับนักแสดงรุ่นต่อๆมา ทำให้วัฒนธรรมหลากหลายมีการผสมผสานกันโดยตลอด อีกทั้งยังเป็นประโยชน์ในการเอาใจผู้ดู ซึ่งอาจมีความชอบที่หลากหลายและเปลี่ยนไปเสมอ

การแสดงโขนสดในปัจจุบันจึงมีตำแหน่งแห่งที่ (positioning)แตกต่างจากเดิม เนื่องจากมีการแสดงลดลงอย่างมาก จึงมุ่งเน้นการสร้างตำแหน่งใหม่ให้เป็นการแสดงพื้นบ้านที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ ได้รับการอุปถัมภ์จากหน่วยงานระดับต่างๆเช่น ในภาครัฐ หน่วยงานระดับท้องถิ่น หรือระดับชาติ ในบางกรณี ส่งผลต่อวาระการแสดงใหม่ๆ เช่น การแสดงในงานเทศกาลของดีประจำจังหวัด งานวันสำคัญของชาติ หรือแม้แต่การผูกพันตนเองเข้ากับวาระสำคัญของชาติ และสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น การที่ได้แสดงในงานเฉลิมพระชนมพรรษา การได้รับพระราชทานเนื่องจากวาระการแสดงที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ หรือการแสดงในการจัดงานของภาครัฐ ทำให้โขนสดบางคณะนำเอาประเด็นนี้มาสร้างคุณค่าของตน ซึ่งจะเห็นได้จากชื่อคณะ เช่น กล่าวว่าเป็นโขนสดพระราชทาน โขนสดเข็มพระราชทาน โขนสดที่ได้รับการรับรองจากกรมศิลปากร เป็นต้น

นอกจากนั้นแล้ว คุณค่าใหม่ของโขนสดที่เกิดขึ้น คือการช่วยเหลือสังคม โดยเฉพาะการสงเคราะห์เยาวชนที่มีปัญหาให้มีรายได้ ห่างไกลจากอบายมุข ใช้เวลาให้เป็นประโยชน์ มีการนำโขนสดไปสอนเป็นกิจกรรมพิเศษในโรงเรียนต่างๆ

อย่างไรก็ตาม ข้อสังเกตสำคัญที่ได้พบประการหนึ่ง แม้ว่าโขนสดจะมีการปรับตัว สร้างการเปลี่ยนแปลงให้ดำรงอยู่ภายใต้สภาพแวดล้อมต่างๆ แต่การโขนสดในปัจจุบันก็ลดลงอย่างมาก และมีผู้ผลิตน้อยลง โดยปรากฏการณ์นี้เกิดจากทั้งปัจจัยการผลิตและการบริโภค เนื่องจากผู้ชมรุ่นใหม่จะสนใจการแสดงประเภทอื่นมากกว่า อีกทั้งโขนสดมีการปรับตัวต่อสิ่งแวดล้อมได้ยากกว่า อันเนื่องจากข้อจำกัดของเรื่องราวและรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะ(แม้ว่าจะพยายามปรับเปลี่ยนอย่างมากแล้วก็ตาม) การผลิตนักแสดงทำได้ยากกว่า เนื่องจากต้องใช้พละกำลัง การฝึกฝนที่ยากกว่าคู่แข่ง มีตัวแสดงและเทคนิคจำนวนมาก จึงมีเงินลงทุนสูง นักแสดงรุ่นใหม่จึงไม่ต้องการที่จะมาแสดงโขนสดเป็นอาชีพ แต่มาแสดงเป็นครั้งคราว จึงทำให้การแสดงโขนสดโดยรวมนั้นมีลดลงเรื่อยๆ ทั้งในด้านของคณะแสดง และความถี่ในการออกงาน ทั้งนี้ ปัจจัยสำคัญที่ทำให้โขนสดเสี่ยงต่อการสูญหายอย่างมาก คือการขาดทายาทผู้สืบทอดที่จะมาเป็นหัวหน้าคณะหรือเป็นครูผู้ฝึกนักแสดงรุ่นต่อไป

ข้อเสนอแนะประการหนึ่ง คือ ควรมีการจัดเก็บข้อมูล องค์ความรู้ บันทึกรูปแบบการแสดง และประเด็นอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับโขนสด ไว้ในสื่อต่างๆ เพื่อรองรับความเสี่ยงต่อการสูญหายหรือการเปลี่ยนแปลงและเป็นประโยชน์ให้คนรุ่นหลังได้ทราบว่าการแสดงโขนสดนี้เป็นอย่างไร เพื่อประโยชน์ในการศึกษาในอนาคต

ตารางที่ 9.1

สรุปปัจจัยที่มีผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบของโขนสด

ปัจจัย	ข้อสรุป
ผู้ผลิต	คณะแสดงระดับชาวบ้าน ทรัพยากรมีจำกัดกว่าโขน มีการใช้วิธีครูพักลักจำ นักแสดงบางรายแสดงได้มากกว่าโขนสด เช่น ลิเก ละครชาตรี เป็นนักแสดงอาชีพเพื่อหารายได้ในการแสดง
ผู้สนับสนุน	ผู้อุปถัมภ์ในยุคก่อนคือวัด ให้ทรัพยากร(เด็กวัด) ให้อาหาร ที่อยู่อาศัย สถานที่ฝึกซ้อม ให้วาระการแสดง (งานวัด) ปัจจุบันมีหน่วยงานภาครัฐ ภาคท้องถิ่น ให้การสนับสนุนเป็นครั้งคราว
ผู้ชม	ระดับชาวบ้าน มักอยู่ในภาคกลาง
วาระแสดง	งานวัด งานฉลอง งานศพ งานแก้บน ฯลฯ
สรุปประเด็นสำคัญ ด้านแนวคิด	เป็นการแสดงที่มีจุดประสงค์เพื่อหารายได้จากการว่าจ้างจึงให้ความสำคัญกับความชอบของคนดู สร้างจุดเด่นให้เหนือคู่แข่ง และการใช้ทรัพยากรตามที่จำเป็น มีการลดทอนในบางกรณีเพื่อให้ประหยัดทรัพยากร แต่ยอมลงทุนกับบางสิ่งที่คนดูให้ความสำคัญ เช่น เวที
บทโขนสด	ไม่มีบท แต่มีโครงเรื่อง ใช้การด้นเป็นส่วนใหญ่
นาฏลักษณ์	ใช้นาฏลักษณ์ การฝึกพื้นฐาน ที่ได้แบบอย่างมาจากโขน แต่นำมาลดทอน ทำให้ง่ายขึ้น และมีการผสมผสานกับการแสดงอื่นๆ
ดนตรี	มีการขับร้องโดยใช้เพลงโขนสด ขับร้องไปพร้อมกับรำและแสดงไปด้วยกัน อาจใช้เพลงอื่นๆมาผสม เช่น เพลงจากตะลุง เพลงลิเก ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องห้า มีการใช้กลองตุ๊ก โทนหรือทับ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง หรือเครื่องดนตรีอื่นๆ ในช่วงหลังบางคณะมีกลองชุด ใช้ปี่พาทย์มอญมากขึ้น
การแต่งกาย	ได้แบบอย่างมาจากโขน แต่มีการลดทอน ปรับเปลี่ยน เช่น บางคณะใช้เลื่อมแทนดิ้น มีการปักคริสตัลเลียนแบบลิเก หัวโขนใส่เปิดหน้า เพราะต้องร้องระหว่างแสดง บางกรณีหัวโขนลิงพญาเป็นลิงโล้นเพื่อให้ตีลังกาได้สะดวก
ฉากและเครื่องโรง	เน้นความสำคัญกับเวทีมาก โดยเฉพาะงานใหญ่ๆ เพราะคนดูชอบ มีการใช้เทคนิคต่างๆ เช่น หุ่นเคลื่อนไหว การเหาะโดยใช้ล้อเลื่อน การใช้เทคนิคพิเศษแสดงประกอบอภินิหาร ฯลฯ

บทที่ 10

สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์ในบทที่ผ่านมา จะพบว่าแนวคิด กระบวนการสร้างงาน และรูปแบบของการแสดงโขน เกิดขึ้นอย่างมีเหตุมีผล สามารถอธิบายได้จากปัจจัยในการสร้างงานที่แตกต่างกัน อีกทั้งทำให้เห็นว่าเมื่อปัจจัยที่สำคัญเปลี่ยนแปลง ผลงานการแสดงก็จะมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม

งานวิจัยชิ้นนี้ความโดดเด่นในด้านของการอธิบายเหตุผลของการเกิดรูปแบบการแสดงโขน โดยวิเคราะห์ในหลากหลายมิติ ทั้งในด้านของปัจจัยที่ทำให้เกิดผล และผลที่เกิดจากปัจจัย เนื่องจากรูปแบบของโขนที่ปรากฏนั้น อาจเกิดขึ้นได้จากปัจจัยมากกว่าหนึ่งประการที่กระทำร่วมกัน ส่งผลสัมพันธ์ต่อกัน สนับสนุนกัน หรือแม้แต่ขัดแย้งต่อกัน โดยปัจจัยหลักที่พิจารณา 3 ประการคือ ผู้ผลิต ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ รวมทั้งยังพิจารณาปัจจัยอื่นนอกเหนือจากปัจจัยภายในวงการโขนอีกด้วย ตัวอย่างเช่น ปัจจัยทางเศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี สังคม ที่ส่งผลมาถึงวงการโขน มาประกอบการพิจารณาด้วยในบางกรณี

นอกจากนั้นแล้ว ในด้านของรูปแบบการแสดงโขนอันเกิดจากปัจจัยเหล่านั้น ก็มีการพิจารณาในมิติที่หลากหลายคือ มิติของ”เวลา”และมิติของ”ประเภท”ที่ต่างกัน กล่าวคือ มีการวิเคราะห์โขนที่มีความแตกต่างหลากหลายประเภทที่อยู่ในระยะเวลาร่วมสมัยกัน และพิจารณาในมิติของเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย (เฉพาะโขนบางประเภทที่มีการจัดตั้งเป็นเวลานานเพียงพอที่จะสังเกตเห็นการเปลี่ยนแปลงของปัจจัยและรูปแบบ) ทำให้ได้มุมมองหลายมิติ และมีประเด็นต่างๆที่จะกล่าวถึงต่อไปในรายละเอียด

ในมุมมองหนึ่งอาจพิจารณาได้ว่าการแสดงโขน ซึ่งเป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่มีการสร้างสรรค์โดยศิลปิน ช่างฝีมือและบุคคลต่างๆทำให้เกิดรูปแบบของงานแสดงตามที่เราได้เห็น แต่อีกมุมมองหนึ่งจะพบว่า ปัจจัยอื่นๆก็มีอิทธิพลไม่น้อยไปกว่ากัน โดยเป็นกรอบหรือข้อกำหนดที่ผู้สร้างงานจะต้องทำงานภายใต้กรอบนั้น ศิลปินและบุคคลที่เกี่ยวข้องไม่ได้มีอิสระโดยแท้จริง แต่จะได้รับผลจากปัจจัยแวดล้อมที่เป็นบริบทของงาน โดยศิลปินและผู้สร้างเปรียบเสมือนตัวแทนทางสังคมที่เป็นผู้กระทำการ(agent)ให้งานแสดงเกิดขึ้นในโลกจริง โดยมีสนามทางวัฒนธรรมเป็นผู้กำกับอีกชั้นหนึ่ง

ตามแนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์นั้น ตัวศิลปินเองก็มิใช่จะไร้สำนึกรู้ หรือกระทำไปตามสนามทางวัฒนธรรม (cultural field) เท่านั้น แต่เราพบว่า ผู้สร้างงานก็ยังสามารถกระทำการต่อสังคมได้ โดยใช้ทุน (capital) ที่มีอยู่ นำมาสร้างกลยุทธ์ (strategy) ที่ส่งผลต่อตัวงาน ตัวอย่างเช่น โขนกรมศิลปากรในยุคประมาณศวรรษ 2520 ซึ่งเป็นยุคที่ผู้ชมมีจำนวนน้อย เนื่องจากปัจจัยทางสังคมและสื่อความบันเทิงที่เปลี่ยนไปจากเดิม ผู้บริหารกรมศิลปากรยุคนั้นคือ นายเสรี หวังในธรรม มีทุนทางตัวตนในด้านของความรอบรู้ศิลปะการแสดงหลายประเภท มีความคิดสร้างสรรค์ และมีภาวะผู้นำสูง จึงสามารถเปลี่ยนแปลงการแสดงโขนขึ้นมาใหม่ให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมซึ่งชื่นชอบละครพันทางมาก่อน จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบโขนที่สอดคล้องกับปัจจัยต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกกรมศิลปากรจนประสบผลสำเร็จ

เราจะเห็นได้ว่าสามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้จากทั้งสองด้าน คือในด้านของปัจจัยภายนอกที่แวดล้อมเกี่ยวข้องกับผู้ผลิต (ได้แก่ผู้ชม สังคม สื่อความบันเทิงใหม่ๆ) และในด้านของผู้สร้างสรรค์งานรายปัจเจกบุคคล ซึ่งมีทุนทางตัวตนเป็นประโยชน์ต่อการสร้างการเปลี่ยนแปลง ตัวอย่างเช่น ศิลปินบางท่านที่มีด้านความคิดสร้างสรรค์ หรือมีภาวะผู้นำสูง สอดคล้องกับแนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์ซึ่งอธิบายปรากฏการณ์จากทั้งสองด้านประกอบกัน

มุมมองนี้อาจจะแตกต่างจากงานวิจัยหลายชิ้นที่มุ่งเน้นการนำบางมุมมองด้านใดด้านหนึ่งมาอธิบายรูปแบบที่เกิดขึ้น ตัวอย่างเช่น การอธิบายโดยศิลปินเป็นแกนหลัก โดยนำเอาประเด็นอื่นมาเป็นส่วนประกอบ หรือมุ่งเน้นเฉพาะปัจจัยจากสิ่งแวดล้อมเป็นแกนหลักโดยแยกพิจารณาแต่ละปัจจัย แต่งานวิจัยชิ้นนี้ได้นำเอาปัจจัยหลักหลายด้านมาพิจารณาร่วมกัน โดยมีแนวคิดว่าปัจจัยเหล่านั้นมิได้แยกกันทำงาน แต่ทำงานร่วมกัน สนับสนุนกันหรือขัดแย้งกัน ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงดังที่ปรากฏ

การศึกษาโดยครอบคลุมมิติจากหลายปัจจัยยังทำให้เกิดการเปรียบเทียบได้ว่าแต่ละปัจจัยนั้นส่งอิทธิผลต่อการแสดงโขนมากน้อยต่างกันอย่างไร ผลการศึกษาพบว่า ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างงานแสดงโขนนั้นมิได้มีบทบาทเท่ากัน โดยปัจจัยที่มีบทบาทสูงในโขนประเภทหนึ่งอาจไม่มีอิทธิพลมากนักต่อโขนอีกประเภทก็เป็นได้ โดยในประเด็นนี้อธิบายได้จาก “วัตถุประสงค์” และ”กลยุทธ์” ในการสร้างงานที่ต่างกัน ทำให้แต่ละปัจจัยมีอิทธิพลมากน้อยต่างกัน

ผลการศึกษาได้พบว่า อัตลักษณ์ของโขนแต่ละประเภท แม้ว่าจะมีความแตกต่างกันแต่องค์ประกอบพื้นฐานที่สร้างอัตลักษณ์นั้นมิได้เป็นสิ่งใหม่ทั้งหมด ส่วนใหญ่จะสร้างอัตลักษณ์ด้วยการคัดเลือก นำเอาสิ่งต่างๆที่เคยมีอยู่ในอดีตมาประกอบขึ้น ผสมผสานกับสิ่งใหม่ โดยหลักการคัดเลือกและวิธีการในการประกอบสร้างนั้น ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมสอดคล้องกับปัจจัยต่างๆที่เปิดโอกาสให้องค์ประกอบเหล่านั้นถูกนำมาใช้ในแต่ละเวทีได้แตกต่างกัน

นอกจากนั้นยังพบว่าแนวคิดของบูดิเยอร์สามารถนำไปใช้อธิบายการเกิดปรากฏการณ์ในงานนาฏศิลป์โขนได้ ทั้งในมุมมองผู้ผลิตที่เป็นรายบุคคลและผู้ผลิตที่เป็นรายองค์กร ซึ่งถือว่าต่างก็อยู่ในฐานะผู้กระทำการ ภายใต้โครงการทางสังคม โดยแต่ละผู้ผลิตจะสร้างกลยุทธ์กระทำการเช่นไรขึ้นอยู่กับทุนที่บุคคลหรือองค์กรนั้นครอบครอง

10.1 สรุปผลการวิจัย

เพื่อที่จะทำให้ประเด็นต่างๆที่กล่าวมาชัดเจนขึ้น จะขออธิบายรายละเอียดตามหัวข้อต่อไปนี้

10.1.1 ปัจจัยต่างๆที่มีผลต่องานแสดง (ปัจจัยจากผู้สร้างสรรค์รายบุคคล และปัจจัยของผู้ผลิตรายองค์กร/สถาบัน)

10.1.1.1 ปัจจัยจากผู้สร้างสรรค์งานรายบุคคล

10.1.1.2 ปัจจัยของผู้ผลิตรายองค์กร/สถาบัน

10.1.1.3 ปัจจัยในด้านของผู้ชม

10.1.1.4 ปัจจัยด้านผู้อุปถัมภ์

10.1.1.5 ปัจจัยอื่นๆที่ส่งผลต่อภาพรวมของสังคมและส่งอิทธิพลต่อโขน

10.1.2 อิทธิพลของแต่ละปัจจัย มีบทบาทมากน้อยแตกต่างกัน

10.1.3 กระบวนการสร้างงานมีผลต่อรูปแบบและคุณภาพของงานแสดง

10.1.4 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อโขน

10.1.4.1 บทบาทในของสถาบันพระมหากษัตริย์ในการสร้างวาระและพื้นที่การแสดง

10.1.4.2 ทุนทางสัญญะของสถาบันพระมหากษัตริย์ บทบาทในการสร้างภาพลักษณ์

10.1.4.3 บทบาทในการเป็นผู้ริเริ่ม จัดตั้ง (initiator)

10.1.4.4 บทบาทของการสนับสนุนด้านเครือข่าย อันเกิดจากทุนทางสังคม (social network)

10.1.4.5 บทบาทในด้านการให้แนวทางหรือนโยบาย

10.1.5 คุณค่าของโขนในด้านการอนุรักษ์

10.1.5.1 คุณค่าที่มีร่วมกันแต่ใช้กลยุทธ์แตกต่างกัน

10.1.5.2 การนำสิ่งเก่ามาทำเป็นสิ่งใหม่ : กลยุทธ์ในการอนุรักษ์ที่ควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลง

10.1.6 โขนกรมศิลปากร มิได้บ่งชี้ถึงความถูกต้องหรือดั้งเดิมเสมอไป

10.1.7 การเปลี่ยนแปลงจากการมีศูนย์กลาง เป็นมาตรฐาน เฉพาะเจาะจง ไปสู่ความเป็นทั่วไปและหลากหลาย

10.1.8 ผลของการทดสอบแนวคิดของบูดิเยอร์ : ข้อค้นพบเกี่ยวกับผู้กระทำการ (agent) ซึ่งนำไปประยุกต์ใช้ได้ทั้งกรณีรายบุคคลและรายองค์กร

10.1.1 ปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการแสดงโขน

10.1.1.1 ปัจจัยจากผู้สร้างสรรค์งานรายบุคคล

หากพิจารณาภายใต้มุมมองว่า การแสดงโขนเป็นผลผลิตของปัจเจกบุคคลผู้สร้างสรรค์ เช่น ศิลปิน ผู้กำกับการแสดง นักแสดง เกิดจากประสบการณ์ การศึกษา และคุณสมบัติต่างๆภายในตัวบุคคลซึ่งเป็นทุน(capital) ที่บุคคลเหล่านั้นมีอยู่ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการโขน ก็สามารถจะให้เหตุผลเช่นนั้นได้ ตัวอย่างเช่น ธนิต อยู่โพธิ์ เสรี หวังในธรรม นายโหมด ว่องสวัสดิ์ นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ และมรว.คึกฤทธิ์ ได้นำเอาประสบการณ์ การศึกษา ความสามารถในตัวบุคคลมาสร้างสรรค์ และกำหนดรูปแบบของงานตามแนวทางของศิลปิน หรือผู้บริหารบางท่านอาจสร้างการเปลี่ยนแปลงได้ตามแนวคิด ทักษะ ความสามารถในการนำองค์กร ดังเช่น นายธนิต นายเสรี มรว.คึกฤทธิ์ ซึ่งสร้างผลงานและการเปลี่ยนแปลงแก่วงการโขนเอาไว้ บุคคลและองค์กรเหล่านั้นต่างก็มีทุนในด้านต่างๆเช่นทุนทางเศรษฐกิจ ทุนทางวัตถุ ทุนทางเครือข่ายฯลฯ อีกทั้งยังมีมีคุณสมบัติเฉพาะตัวซึ่งก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวงการโขน คือ การมีลักษณะของผู้นำ การมีความคิดสร้างสรรค์ ความกล้าในการเปลี่ยนแปลง และมีความเข้าใจในตัวคนดู ซึ่งเป็นลักษณะของปัจเจกบุคคลดังที่ได้กล่าวมาแล้วซึ่งนำมากำหนดนโยบาย กลยุทธ์ ที่กระทำต่อสนามทางวัฒนธรรม และสร้างผลงานการแสดงโขนให้สอดคล้องกันกับสนามทางวัฒนธรรมได้

10.1.1.2 ปัจจัยของผู้ผลิตรายองค์กร/สถาบัน

นอกเหนือจากผู้สร้างสรรค์งานที่เป็นรายปัจเจกบุคคลแล้ว องค์กร/สถาบันที่ทำการผลิตผลงาน ก็เป็นปัจจัยที่มีผลต่อการแสดงอย่างชัดเจน ทั้งนี้เนื่องจากสังคมในยุคที่ทำการศึกษาผู้ผลิตโขนมิได้เป็นชนชั้นระดับเจ้านายดังเช่นในสมัยก่อนหน้านั้นแล้ว โขนจึงไม่สามารถดำรงอยู่ได้จากผู้ผลิตที่เป็นรายบุคคล แต่ต้องใช้ผู้ผลิตที่เป็นสถาบันต่างๆเช่น สถาบันการศึกษา ส่วนราชการ มูลนิธิ องค์กรต่างๆที่ถูกจัดตั้งขึ้นโดยสถาบันที่ไม่หวังผลกำไรและมีจุดประสงค์ในด้านของการอนุรักษ์วัฒนธรรมเป็นหลัก แม้ว่าจะมีข้อยกเว้นในกรณีของโขนธรรมศาสตร์ที่มี มรว.คึกฤทธิ์เป็นผู้ผลิตและผู้อุปถัมภ์หลัก แต่เมื่อสิ้นยุคของมรว.คึกฤทธิ์แล้วก็จำเป็นต้องเปลี่ยนให้ผู้ผลิตเป็นรายสถาบันเช่น สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ หรือมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ เพื่อที่จะสืบทอดแนวคิดของมรว.คึกฤทธิ์ไว้ได้

ส่วนในกรณีของโขนพระราชทานนั้น แม้จะมองได้ว่าสมเด็จพระนางเจ้าฯเป็นบุคคลผู้ผลิตและอุปถัมภ์ แต่หากพิจารณาบทบาทและทุนที่พระองค์ใช้ในการผลิตโขนก็พบว่าบทบาทและทุน ที่ใช้ในการสร้างงานนั้นเป็นบทบาทและทุนของสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงกล่าวได้ว่าโขนพระราชทานก็มีผู้ผลิตและอุปถัมภ์เป็นรายสถาบัน

ด้วยเหตุที่ผู้ผลิตโขนมักเป็นรายสถาบันหรือองค์กร จึงพบว่าภารกิจ (mission) วัตถุประสงค์(objective) นโยบาย (policy) ขององค์กร มีผลอย่างมากต่อการสร้างสรรค์งานตลอดจนการกำหนดกรอบ กำหนดโจทย์ ซึ่งศิลปินและผู้สร้างสรรค์งานจะต้องเดินตามโจทย์และกรอบที่ถูกกำหนดมานั้น ตัวอย่างเช่น วัตถุประสงค์ขององค์กรในด้านการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติให้กับประชาชนของกรมศิลปากร วัตถุประสงค์ของการแสดงโขนสมัครเล่นเพื่อฝึกฝนชนชั้นนำให้สามารถดูโขนเป็นและรักษาวัฒนธรรมไทยของโขนสมัครเล่น วัตถุประสงค์ของโขนเฉลิมกรุงในการสร้าง

เรื่องราวหลักในด้านความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ของโขนเฉลิมกรุง การสร้างสรรค์การแสดงที่ใช้วิธีการสื่อสารแบบใหม่ของโขนเฉลิมกรุงซึ่งเกิดจากนโยบายในการกำหนดกลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติ

นอกจากประเด็นในด้านเหล่านี้แล้ว ปัจจัยในด้านของทรัพยากรและทุนขององค์กร การบริหารจัดการทรัพยากรบุคคล โครงสร้างขององค์กร วัฒนธรรมองค์กร บริบททางประวัติศาสตร์ขององค์กร ก็ส่งผลต่อรูปแบบของงานเช่นกัน

โครงสร้างขององค์กรที่ปรับเปลี่ยนไป เช่น การแยกวิทยาลัยนาฏศิลปออกจากสำนักการสังคีตก็มีผลต่อกระบวนการสร้างงาน ทั้งในด้านการฝึกซ้อม การเรียนรู้ร่วมกันระหว่างนักแสดงรุ่นครูกับรุ่นนักเรียน การเปลี่ยนสังกัดของโขนธรรมศาสตร์จากเดิมมาเป็นชุมนุมโขนที่สังกัดกองกิจการนักศึกษา มีผลต่อการจัดการทรัพยากร วาระ พื้นที่ ของการแสดง การจัดตั้งทีมงานในการดำเนินงานของโขนพระราชทาน ที่นำเอากลุ่มศิลปินชั้นยอดในหลากหลายสาขามาสร้างสรรค์งานแสดงร่วมกันในระยะเวลาเฉพาะกิจ มีผลต่อกระบวนการสร้างงานและรูปแบบ

นอกจากนั้น วัฒนธรรมขององค์กร หรือบริบททางประวัติศาสตร์ ก็มีผลต่อแนวคิดและกระบวนการในการสร้างงาน ตัวอย่างเช่น โขนธรรมศาสตร์ได้นำประเด็นด้านการสื่อสารทางการเมืองมาใช้ในหลายครั้ง โขนเฉลิมกรุงมีการสื่อสารเรื่องราวเกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เนื่องจากประวัติศาสตร์ของโรงละครเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯมีประวัติจากพระราชดำริในการสร้างงานช่าง เครื่องแต่งกาย ให้งดงามตามแบบฉบับโบราณ ส่งผลต่อกรอบแนวคิดซึ่งส่งอิทธิพลต่อรูปของงาน

10.1.1.3 ปัจจัยในด้านของผู้ชม

มีผลต่อการแสดงมากน้อยแตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น การแสดงโขนเฉลิมกรุงกำหนดกลุ่มผู้ชมเป็นชาวต่างชาติ ซึ่งส่งอิทธิพลต่อรูปแบบการแสดงอย่างมาก การแสดงของกรมศิลปากรในยุคของเสรี โดยคำนึงถึงผู้ชมโขนกลุ่มใหม่ ทำให้เกิดรูปแบบใหม่ที่ดึงดูดกลุ่มผู้ชมกลุ่มนั้น ส่วนการแสดงโขนสดซึ่งดำรงอยู่ได้ด้วยผู้ดู จะให้ความสำคัญกับสิ่งที่ผู้ชมชอบมาก และเนื่องจากไม่ได้เคร่งครัดกับจารีต จึงเห็นรูปแบบการปรับตัวของได้ชัดเจนทั้งในด้านของเนื้อเรื่อง ตัวละคร ดนตรี และอื่นๆ

ในด้านของทุนทางเศรษฐกิจพบว่า ไม่มีโขนใดที่สามารถดำรงด้วยรายได้จากการเข้าชมเป็นหลัก แต่ดำรงอยู่ได้จากการสนับสนุนเป็นหลัก จึงมีบางกรณีที่ไม่ได้มุ่งเน้นการสร้างงานเพื่อสนองความต้องการคนดูเป็นหลักแต่ก็ยังคงดำรงอยู่ได้ ดังนั้นความต้องการของคนดูอาจจะสำคัญและมีบทบาทมากน้อยต่างกันไป ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของโขนแต่ละประเภท

10.1.1.4 ปัจจัยด้านผู้อุปถัมภ์

จากการศึกษาพบว่า ไม่มีโขนใดที่จะอยู่ได้โดยไร้ผู้อุปถัมภ์ โดยเฉพาะปัจจัยสำคัญคือในด้านของเงินทุน ซึ่งโขนทุกแห่งต้องมีผู้อุปถัมป์ในด้านนี้ทั้งสิ้น จากตัวอย่างที่นำมาพิจารณาทั้งหมดมีผู้อุปถัมภ์อยู่ในลักษณะของสถาบัน เป็นองค์กรของภาครัฐเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากการแสดงโขนส่วนใหญ่ไม่สามารถสร้างรายได้ได้คุ้มค่ากับต้นทุนที่สร้างขึ้น บางกรณีไม่ได้มีจำนวนผู้ชมมากนักหรือมีผู้ชมแต่การเก็บรายได้ไม่คุ้มค่าต่อการลงทุนในการจัดแสดง ตัวอย่างเช่นโขนเฉลิมกรุงแม้ว่าจะมี

จำนวนผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย(นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ)จำนวนน้อย และไม่คุ้มค่าในด้านผลกำไร แต่เนื่องจากมีการสนับสนุนด้านเงินจำนวนมากของผู้อุปถัมภ์ ทำให้สามารถสร้างงานแสดงตามอัตลักษณ์ที่กำหนดไว้ได้อย่างต่อเนื่อง

นอกเหนือจากบทบาทที่ต่อการก่อให้เกิดการสร้างงานแล้ว ผู้อุปถัมภ์ยังมีส่วนในการกำหนดทิศทางการสร้างงาน กระบวนการ รูปแบบ วาระการแสดงด้วย ตัวอย่างเช่น โขนธรรมศาสตร์นั้น เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงผู้อุปถัมภ์ จากเดิมคือ มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ และสถาบันไทยคดีศึกษา มาเป็นมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จึงมีวาระการแสดงที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์น้อยลง ในขณะที่สัดส่วนวาระเกี่ยวกับมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มากขึ้น

ในบางกรณีผลจากผู้สนับสนุนก็มีผลต่อศิลปินและนักแสดง ตัวอย่างเช่น โขนมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ มีสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ(สสส.)เป็นผู้สนับสนุนหลัก มีผลต่อนโยบายในการพัฒนาประชาชนในชุมชน ทำให้มีผลต่อการคัดเลือกกลุ่มนักแสดงซึ่งเป็นเยาวชนในชุมชนนั้นเป็นหลัก

บทบาทของผู้อุปถัมภ์จะเห็นได้ชัดเจนจากโขนสด ซึ่งในช่วงหลังจะพบบทบาทของภาครัฐในบางครั้งคราว มีผลต่อการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของคณะโขนจากความบันเทิงในระดับชาวบ้านมาเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้าน ก่อให้เกิดวาระและพื้นที่การแสดงแบบใหม่ จากงานวัดในเทศกาลต่างๆ มาเป็นงานในวันสำคัญของชาติหรือของท้องถิ่น เช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษา งานลอยกระทง เทศกาลของดีของอำเภอและจังหวัด เทศกาลงานกินปลา ซึ่งเป็นงานที่หน่วยงานภาครัฐหรือระดับท้องถิ่นเป็นผู้จัด โดยมีการไปแสดงที่ศาลากลางจังหวัด ที่ทำการ อบต. แล้วต่อมาได้มีโอกาสไปแสดงในเวทีหรือวาระระดับชาติ เช่นในงานมหกรรมรามายณะอาเซียนที่ศูนย์วัฒนธรรมฯ งานแสดงในวันเฉลิมพระชนมพรรษาฯที่ท้องสนามหลวงเป็นต้น มีบางกรณีที่มีโอกาสได้เข้าเฝ้าสมาชิกในราชวงศ์ในฐานะของผู้ร่วมจัดงาน ทำให้คณะโขนสดบางคณะได้กำหนดตำแหน่งแห่งที่ของตนใหม่ ว่าเป็น”คณะโขนสดพระราชทาน”

อย่างไรก็ตาม โขนสดได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐเป็นครั้งคราวไม่ต่อเนื่อง ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงพื้นที่และวาระเป็นบางโอกาสเท่านั้น

10.1.1.5 ปัจจัยอื่นๆที่ส่งอิทธิพลต่อโขน

แม้ว่าจากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าปัจจัยหลักที่มีผลต่อรูปแบบโขนจะมีอยู่ 3 ปัจจัยหลัก แต่ปัจจัยอื่นๆนอกเหนือจากนี้ โดยปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือด้านวัฒนธรรม การที่โขนนั้นแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับเทพเจ้า ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ทำให้โขนนั้นมีบทบาทนอกเหนือจากศิลปะการแสดง แต่ยังมีลักษณะที่เป็นพิธีกรรม(ritual) อีกด้วย โดยสังเกตได้จากธรรมเนียม จารีต ต่างๆในการแสดง โอกาสวาระบางประการ เช่น งานสมโภชน์บูชา งานฉลอง ต่างๆ โดยเฉพาะงานสมโภชน์ที่เกี่ยวข้องกับบุคคลสำคัญในราชวงศ์ ก็มีธรรมเนียมที่จะต้องนำโขนมาแสดงเป็นส่วนหนึ่งของพิธี

เราพบว่าปัจจัยอื่นๆที่อยู่ภายนอกวงการโขนก็มีการส่งผลต่อโขนด้วยในหลายประการ เช่น การเมือง เทคโนโลยี เศรษฐกิจ ฯลฯ ซึ่งมีผลต่อภาพใหญ่ของสังคมจึงมีผลต่อเนื่อง

มายังโขน ทำให้โขนต้องการเปลี่ยนแปลง ตัวอย่างเช่น สภาวะเศรษฐกิจที่ตกต่ำของโลกในช่วงรัชกาลที่ 7 ซึ่งทำให้โขนถูกเปลี่ยนแปลงลดความสำคัญลง และเกิดผลต่อเนื่องมายังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ทำให้โขนมีการเปลี่ยนแปลงผู้อุปถัมภ์ จากสถาบันพระมหากษัตริย์มาเป็นรัฐบาล ต่อมาในช่วงทศวรรษ 2480 ถึง 2490 ซึ่งเป็นช่วงต้นสมัยรัชกาลที่ 9 นโยบายของรัฐบาลสมัยจอมพลป. ที่นำเอาศิลปะการแสดงมาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างชาตินิยม ได้ทำให้โขนได้รับการสนับสนุน โดยเฉพาะในด้านการเผยแพร่ โขนได้ถูกนำไปแสดงสู่ประชาชนทั่วประเทศ และปรับการแสดงตามวิถีชีวิตของประชาชน

อิทธิพลจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ที่ทำให้โรงภาพยนตร์มีการขยายตัวอย่างมากในช่วง พศ.2491-2528 และสถานีโทรทัศน์ต่างๆ ที่มีการจัดตั้งในช่วง พศ.2498-2513 มีส่วนทำให้การชมมหรสพของประชาชนเปลี่ยนแปลง กลุ่มผู้ชมโขนจึงลดลง ปัญหานี้ได้ก่อให้เกิดแรงผลักดันต่อมา โดยกลยุทธ์การอนุรักษ์โขนในช่วงหลังจะให้ความสำคัญต่อการอนุรักษ์โดยสร้างคนดูหรือปรับตัวให้มีผู้ดูมากขึ้น ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนจากกรมศิลปากรในยุคของอาจารย์เสรี หรือจากการกำเนิดของโขนสมัครเล่นซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างผู้ดูในยุคที่วัฒนธรรมการดูโขนหายไปจากความสนใจของคนรุ่นใหม่

ในยุคที่ประเทศไทยมีนักท่องเที่ยวเข้ามาเยือนมาก ประกอบกับความก้าวหน้าของเทคโนโลยี มีการใช้เทคนิคในการแสดง แสง เสียง เลเซอร์ ฯลฯ ทำให้เกิดการแสดงโชว์ต่างๆที่มีเทคนิคพิเศษให้แก่นักท่องเที่ยวเช่น ทิฟฟานี่ คิงคองไอร์แลนด์ ภูเก็ตแฟนตาซี สยามนิรมิตร เทคโนโลยีการแสดงเหล่านี้ ส่งผลต่อการแสดงโขนเช่นเดียวกัน โดยจะเห็นได้ชัดเจนจากการเกิดโขนเฉลิมกรุง ในปี 2536 ที่มีการนำเอาเทคนิคพิเศษมาใช้ในโขนอย่างมาก และต่อเนื่องมาในการสร้างโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯอีกด้วย

เป็นที่น่าสังเกตว่าการแสดงโขนในช่วงหลังจะสามารถแสดงภาพในการแสดงในลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น ส่วนหนึ่งเกิดจากการที่มีเทคนิคพิเศษที่เอื้อต่อการสร้างภาพตามท้องเรื่องรามเกียรติ์ให้เหมือนจริง อีกส่วนหนึ่งการที่ผู้ชมในรุ่นหลังที่ไม่คุ้นเคยต่อเรื่องรามเกียรติ์หรือการชมโขนอาจจะไม่สามารถจินตนาการเรื่องราวจากนาฏลักษณ์ บทพากย์และเจรจาได้เท่ากับคนรุ่นก่อน ซึ่งการแสดงโดยใช้ภาพ ใช้เทคนิคพิเศษในการสร้างภาพจะช่วยในการเล่าเรื่องให้เข้าใจได้มากขึ้น สามารถแสดงภาพพระราชวัง กำแพงเมือง ราชรถ ครุฑ งานจิตรกรรม ได้ชัดเจนกว่าเดิม อีกทั้งยังช่วยให้เกิดความน่าสนใจ ไม่เบื่อหน่าย

10.1.2 อิทธิพลของแต่ละปัจจัย มีบทบาทมากน้อยแตกต่างกัน

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ ปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อการแสดงไม่จำเป็นต้องมีผลสำคัญเท่ากัน ปัจจัยประการหนึ่งที่มีบทบาทสูงต่อการแสดงโขนประเภทหนึ่ง อาจมีอิทธิพลไม่มากนักต่อโขนในอีกประเภทก็เป็นได้ ตัวอย่างเช่น กลุ่มผู้ชมการแสดง อาจเป็นปัจจัยสำคัญและส่งผลต่อทิศทางการสร้างงานของโขนเฉลิมกรุงมาก แต่สำหรับโขนสมัครเล่น กลุ่มผู้ชมอาจถูกให้ความสำคัญน้อยกว่า

บทบาทของปัจจัยใดจะมีความสำคัญนั้นขึ้นอยู่กับหลายประเด็น แต่จากการศึกษาพบว่าสิ่งที่มีผลมากที่สุดได้แก่”วัตถุประสงค์ของการสร้างงาน” โดยมีข้อสรุปดังนี้

กรมศิลปากร ในช่วงระยะที่ 1 วัตถุประสงค์สำคัญคือการฟื้นฟูการผลิตโขน ดังนั้นปัจจัยที่มีผลสำคัญคือ”ผู้ผลิต” โดยเฉพาะบทบาทของผู้นำองค์กร และครูผู้ถ่ายทอดความรู้และศิษย์ผู้รับการสืบทอดเป็นสำคัญ

ในช่วงระยะที่ 2-3 หลังจากที่มีการฟื้นฟูแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการเผยแพร่โขนสู่ประชาชน ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วงนี้จึงได้แก่”ผู้ชม” โดยในระยะที่ 2 ได้สร้างโขนให้เหมาะสมกับวิถีชีวิต มีระยะเวลาการแสดงเหมาะสมกับความต้องการคนดู การแสดงในโรงละครเพื่อให้ประชาชนชมเป็นรอบ โดยกำหนดระยะเวลาที่เหมาะสมกับวิถีชีวิตของประชาชนมีผลต่อการเขียนบทโขนให้เป็นโขนฉากที่ระยะเวลาบังคับตามเวลาของการชม และส่งผลต่อการแสดงโขนอื่นๆที่ไม่ใช่โขนฉากไปด้วย เช่น โขนหน้าจอ โขนกลางอุทยาน ที่ใช้รูปแบบบทโขนฉากมาเป็นต้นแบบ

ส่วนการแสดงโขนในระยะที่ 3 มีวัตถุประสงค์คือ ต้องการนำเอาโขนไปให้แก่ประชาชนทั่วไปจำนวนมาก สร้างงานเพื่อเอาใจคนดูกลุ่มใหม่ จึงมีการสร้างงานโดยคำนึงถึงความชอบของคนดูไว้ก่อน เช่น จะสร้างดาราให้มีคุณลักษณะ (character) อย่างไรให้คนดูติดตาม การเขียนบทส่งให้ใครเด่น จะเล่าเรื่องอย่างไรจึงจะน่าสนใจ จะสั่งสอนเรื่องอะไรในการแสดงนี้ ประเด็นร่วมสมัยกับคนดูที่น่าจะเข้าใจร่วมกันคือประเด็นใด ฯลฯ ในช่วงนี้ ปัจจัยที่มีบทบาทสูงต่อรูปแบบได้แก่”ผู้ชมในระดับมวลชน”

ส่วนโขนสมัครเล่นนั้น วัตถุประสงค์ในการสร้างงานมีความแตกต่างจากโขนกรมศิลปากร เป็นการฝึกโขนเพื่อสร้างผู้ดู คือนักศึกษา ให้ดูโขนเป็น ดังนั้นปัจจัยที่มีผลสำคัญต่อโขนสมัครเล่นจึงมิใช่ผู้ดู แต่เป็น”ผู้ผลิต” ทั้งมรว.คึกฤทธิ์ องค์กร และนักศึกษาที่มาฝึกหัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักศึกษาจะเป็นสิ่งที่มีผลสูงต่อกระบวนการฝึกและรูปแบบ เนื่องจากเป็นทรัพยากรที่มีข้อจำกัดและต้องการพัฒนาที่แตกต่างจากโขนมืออาชีพ ทำให้ผู้แสดงมีบทบาทสูงต่อกระบวนการและรูปแบบมากกว่าโขนอื่นๆ

ส่วนโขนเฉลิมกรุงนั้น วัตถุประสงค์ในการแสดงคือการสร้างความเป็นไทยในระดับสากล โดยสร้างโขนให้กับผู้ชมต่างชาติ ทำให้”ผู้ชม”เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดรูปแบบของโขน ซึ่งมุ่งเน้นการสื่อสารกับนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติเป็นหลัก แต่ในขณะเดียวกัน โขนเฉลิมกรุงยังมีจุดประสงค์สำคัญคือเผยแพร่สร้างเกียรติคุณของสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งเกิดจากบริบททางประวัติศาสตร์ของโรงละคร ซึ่งปัจจัยที่สำคัญต่อจุดประสงค์นี้คือ”ผู้อุปถัมภ์” ซึ่งต้องการจะผลักดันแนวคิดนี้ออกสู่ผู้ชม วัตถุประสงค์ทั้งสองประเภทที่แตกต่างกันแต่นำมาให้ความสำคัญทั้งคู่ ซึ่งจะเห็นได้ว่าวัตถุประสงค์ซึ่งเกิดจากปัจจัยที่ไม่สอดคล้องกันมากระทำต่องานชิ้นเดียวกัน จึงมีผลต่อรูปแบบงานซึ่งไม่ลงตัว

โขนพระราชทานมีจุดประสงค์เพื่อการอนุรักษ์งานช่างแบบโบราณกลับคืนมาใหม่ตามนโยบายของผู้ผลิตคือสมเด็จพระนางเจ้าฯ ทำให้การผลิตงานเริ่มต้นจากการศึกษาประวัติศาสตร์แล้วจึงทำการออกแบบเพื่อสร้างงาน ปัจจัยที่ส่งผลสำคัญจึงได้แก่”ผู้ผลิต” คือสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถในฐานะสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งให้นโยบายในภาพรวมและเป็นผู้ริเริ่ม โดยนำเอาผู้สร้างสรรค์ผลงานที่เคยถวายงานส่วนพระองค์มาสร้างงานในระยะเริ่มต้น (มิได้นำเอาความต้องการคน

ดูมาเป็นหลักในการสร้างตั้งแต่เริ่มแรก แต่หลังจากสร้างงานแล้ว จึงมีการเชื้อเชิญให้คนมาชมในสิ่งที่ออกแบบเอาไว้)

โขนสด มีวัตถุประสงค์เพื่อหารายได้เป็นหลัก จึงสร้างงานเพื่อเอาใจ"ผู้ชม และผู้ว่าจ้าง"มากกว่าการเน้นจารีต การฝึกจึงมิได้เน้นการสืบทอดจากครูเพื่อให้เหมือนต้นฉบับ แต่ปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมได้ตามความต้องการของคนดูซึ่งเปลี่ยนไปตามแต่ละวาระ ใช้ครูพักลักจำการแสดงต่างๆหลายประเภท หรือนำเอาตัวแสดงที่ฝึกศิลปะการแสดงอื่น เช่น ลิเก ละครชาตรี ตะลุง มาฝึกโขนสดต่อ ดั้งนั้น เมื่อทำการเปรียบเทียบระหว่างโขนสดกับโขนจึงเห็นความแตกต่างที่เกิดจากรสนิยมคนดูในกลุ่มเป้าหมายต่างกันชัดเจน โดยโขนสดจึงมุ่งเน้นในสิ่งที่คนดูชอบ มีความสนุกสนาน ตื่นเต้น ชอบบทตบตี ใช้เทคนิคพิเศษแสงสีมากมาย แต่ในอีกทางหนึ่งก็ลดทอนองค์ประกอบที่คนดูสนใจน้อยเช่น กระบวนท่ารำ การพากย์ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ประกอบกับผู้แสดงมีทุนในด้านนี้น้อยกว่าโขนอีกด้วย

10.1.3 กระบวนการสร้างงานส่งผลต่อรูปแบบและคุณภาพงาน

ปัจจัยต่างๆที่แตกต่างกันนั้นส่งผลต่อแนวคิดและกระบวนการที่ต่างกัน ทั้งกระบวนการในการถ่ายทอดความรู้ การสืบทอดองค์ความรู้ ทักษะ และอื่นๆ ซึ่งในที่สุดแล้วจะมีผลต่อรูปแบบและคุณภาพของผลงานต่อไป ตัวอย่างเช่น กระบวนการสรรหาบุคลากรที่แตกต่างกัน ระหว่างการใช้ระบบราชการของกรมศิลปากร การสรรหาโดยการคัดเลือกจากการทดสอบแสดง (audition) ของโขนเฉลิมกรุง และโขนพระราชทาน หรือการสรรหาโดยเปิดรับตามความสมัครใจของโขนสมัครเล่นต่างก็มีผลต่อวิธีการเรียนรู้ สืบทอดสร้างทักษะที่ต่างกัน มีผลต่อคุณภาพงานต่างกัน

กระบวนสรรหานักแสดงของโขนเฉลิมกรุงนั้นมิได้เอื้อให้นักแสดงได้สืบทอดฝึกมือจากรุ่นครูดังเช่นกรมศิลปากร เนื่องจากผู้แสดงเป็นนักศึกษาและไม่ได้เป็นนักแสดงประจำ เมื่อจบการศึกษาอาจจะไม่ได้เป็นผู้แสดงอีก ต่างจากนักแสดงของโขนกรมศิลปากร ซึ่งเป็นระบบราชการ จึงมีโอกาสสั่งสมความชำนาญได้นานกว่า เปิดโอกาสให้สามารถสร้างนักแสดงที่มีคุณภาพในระดับศิลปินแห่งชาติได้หลายท่าน

กระบวนการสร้างงานแสดงก็มีผลต่อคุณภาพงานเช่นกัน ตัวอย่างเช่น การจัดให้มีการแสดงชุดครูและชุดนักเรียนแยกจากกันของโขนพระราชทาน มีผลทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ให้นักแสดงได้เห็นต้นแบบชั้นครูด้วยตนเองในขณะฝึกซ้อม และจะส่งผลต่อคุณภาพงานในอนาคตแตกต่างจากกระบวนการฝึกซ้อมของโขนกรมศิลปากรที่มิได้รักษากระบวนการเช่นนี้ไว้แล้ว

ในทำนองเดียวกัน กระบวนการจัดสร้างเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากรที่ใช้ระเบียบการจัดซื้อของราชการ กับกระบวนการจัดสร้างของโขนพระราชทานที่มีการศึกษาประวัติและระบบความงามโดยผู้เชี่ยวชาญ ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างลักษณะของงาน และคุณภาพงานอย่างมาก ผลที่เกิดขึ้นคืองานของกรมศิลปากรจะขาดการสร้างสรรค์และไม่ได้ออกแบบโดยสร้างความเข้าใจในระบบความงาม ในขณะที่โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯมีการสร้างสรรค์งานและอนุรักษ์ระบบความงามแบบโบราณไว้ได้

นอกจากวัตถุประสงค์ในการสร้างงานมีผลสูงต่อบทบาทของปัจจัยต่างๆต่อตัวงานแล้ว วัตถุประสงค์ของงานจะกำหนดกระบวนการผลิต โดยเฉพาะการฝึกหัดโขนให้มีความแตกต่างกันด้วย ตัวอย่างเช่น

โขนกรมศิลปากร มีวัตถุประสงค์เพื่อสืบทอด อนุรักษ์ โดยการผลิตโขนตามแบบดั้งเดิม จึงสืบทอดวิธีการ ความชำนาญ การสั่งสมประสบการณ์จนเกิดผู้เชี่ยวชาญที่สืบทอดวิชาจากสายครูได้ ส่วนในช่วงยุคที่ 2 ซึ่งมีจุดประสงค์ที่ต้องการเผยแพร่ให้ประชาชนกลุ่มใหญ่จึงการพิจารณาความชอบของคนดู สร้างตัวละครและความโดดเด่นของดารา การเล่าเรื่องอย่างกระชับ เปลี่ยนแปลงลักษณะโขนให้ตลกมากขึ้น

โขนสมัครเล่น มีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างคนดูเป็นสำคัญ การฝึกซ้อมจึง มุ่งเน้นการฝึกแบบลัด มีความเข้มเข้นน้อยกว่า เคร่งครัดต่อจารีตน้อยกว่ากระบวนการสรรหาตัวแสดงมีข้อจำกัดน้อยกว่า ซึ่งตรงตามวัตถุที่ตรงกับการจัดตั้ง

โขนเฉลิมกรุง มีวัตถุประสงค์ในการสร้างความเป็นไทยในระดับสากล เพื่อกลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติหรือเยาวชน ซึ่งเป็นผู้ชมโขนมือใหม่ อีกทั้งมีนโยบายให้นักแสดงรุ่นใหม่ซึ่งเป็นเยาวชนได้มีโอกาสมาแสดง ไม่ได้มุ่งเน้นการสร้างผู้เชี่ยวชาญในระดับครูแบบกรมศิลปากร แต่มุ่งเน้นให้ผู้แสดงสามารถรับบทได้หลากหลาย มีการผลัดเปลียนหมุนเวียนนักแสดง จึงไม่มีการสะสมความเชี่ยวชาญเฉพาะแบบกรมศิลปากร

โขนพระราชทาน มีวัตถุประสงค์เพื่อการรื้อฟื้นของดั้งเดิมขึ้นมาใหม่ การสร้างงานจึงมีการอ้างอิง ค้นคว้าประวัติศาสตร์มาใช้ก่อนที่จะออกแบบงาน เช่น นำเอาท่านาฏลักษณ์ การรำเพลงหน้าพาทย์ ที่มักไม่ได้มีการใช้ในกรณีทั่วไปกลับมาสร้างขึ้นใหม่

10.1.4 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีต่อโขน

ปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อโขนทุกประเภทได้แก่สถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีอิทธิพลต่อการแสดงโขนในทุกกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษา ทั้งนี้เนื่องจากโขนนั้นมีที่มาจากการนำมาใช้เป็นเครื่องราชูปโภค มีความเกี่ยวข้องและเป็นสัญญลักษณ์เคียงคู่กับราชสำนักมาโดยตลอด นอกจากนั้น สถาบันพระมหากษัตริย์มีทุนที่เอื้อต่อการผลิตโขนในหลายด้าน ทำให้โขนทุกประเภทนำเอามาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างหรือสนันสนุนงาน โดยอาจเป็นทางตรงหรือทางอ้อม

บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์สำหรับโขนแต่ละประเภท สรุปได้ดังนี้

10.1.4.1 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในการสร้างวาระและพื้นที่การแสดง

การที่สถาบันพระมหากษัตริย์มีความเกี่ยวข้องกับโขนและมีบทบาทในการเป็นเครื่องราชูปโภค หรือถูกใช้ในงานสมโภชน์ของราชสำนัก จึงได้มีการใช้โขนมาเป็นศิลปะการแสดงในวาระสำคัญของรัฐ เช่นการรับรองราชอาคันตุกะ การสมโภชน์ในพระราชพิธี ซึ่งทำให้ผู้ผลิตผลงานนำไปใช้ในการเกาะเกี่ยวคุณค่าของการแสดงได้

นอกจากนั้น การเฉลิมฉลองเกี่ยวข้องกับวันสำคัญเกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ตัวอย่างเช่น วันเฉลิมพระชนมพรรษา หรือโอกาสสำคัญของสมาชิกของราชวงศ์ เช่น วันเฉลิมพระชนมายุ วันครบรอบการครองราชย์ เป็นต้น ทำให้เกิดวาระพิเศษของการแสดง เช่น โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯในวาระเครื่องแต่งกาย โดยมีการแสดงในตอนศึกพรหมาสตร์เพื่อจัดแสดงในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯเสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติครบ 60 ปี การฉลองจากการเจริญพระชนมายุ 80 พรรษา โขนเฉลิมกรุงตอนหนุมานข้าราชบริพารพระจักรี เพื่อวาระโอกาสครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี หรือกรณีของงานพระบรมศพของราชวงศ์ชั้นสูง บางกรณีอาจเปิดโอกาสให้โขนเป็นส่วนหนึ่งของการสมโภชน์เป็นกรณีพิเศษ มีการแสดงที่เป็นรูปแบบพิเศษ สร้างวาระและพื้นที่การแสดงที่แตกต่างจากงานอื่นๆ

การเสด็จฯชมการแสดง ถือว่าเป็นคุณค่าที่เกิดจากทุนทางสัญญะของสถาบันพระมหากษัตริย์เช่นกัน มีผลต่อกำลังใจของนักแสดงอย่างมาก และทำให้เกิดคุณค่าด้านประวัติศาสตร์ของคณะนักแสดง ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือ การเสด็จชมโขนธรรมศาสตร์ในวาระต่างๆ เช่น การเสด็จในโอกาสที่แสดงถวายเนื่องในวาระของการสถาปนามกุฏราชกุมารฯ ซึ่งถือเป็นช่วงเวลาประวัติศาสตร์ที่สำคัญของคณะโขนธรรมศาสตร์ โขนพระราชทาน ที่มีการสร้างวาระเกี่ยวพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์หลายครั้งดังกล่าวมาแล้ว

10.1.4.2 ทุนทางสัญญะของสถาบันพระมหากษัตริย์ บทบาทในการสร้างภาพลักษณ์

การสร้างตำแหน่งแห่งที่ ภาพลักษณ์ของโขนอันเกิดจากการสนับสนุนของสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเช่น โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯที่ถูกเรียกว่า “โขนพระราชทาน” อันเนื่องจากสมเด็จฯเป็นผู้ริเริ่ม ให้นโยบาย และสนับสนุน การสร้างโขน ซึ่งสร้างภาพลักษณ์ให้เป็นที่สนใจและมีผลต่อรูปแบบของงานอย่างสูง หรือโขนเฉลิมกรุงซึ่งได้รับอิทธิพลจากประวัติศาสตร์ของโรงละคร ทำให้พยายามจะสร้างภาพลักษณ์ของตนให้กลายมาเป็น “โรงมหรสพหลวง” และสร้างงานที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาก เช่นการเลือกตอนการแสดง และภาพลักษณ์ที่นำมาใช้

การได้รับการสนับสนุนจากสถาบันพระมหากษัตริย์นอกเหนือจากวาระและโอกาสแล้ว ในบางครั้งยังทำให้เกิดการสร้างหรือยกระดับของตำแหน่งแห่งที่ของคณะการแสดงนั้นๆ ตัวอย่างเช่นการที่คณะโขนสดได้มีโอกาสไปแสดงในวาระที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น แสดงในงานวันเฉลิมพระชนมพรรษาฯที่ท้องสนามหลวงได้ถูกนำมาใช้เป็นเครดิตของคณะแสดง ที่กำหนดตำแหน่งแห่งที่ของตนใหม่ เรียกของตนว่า”โขนสดพระราชทาน”

10.1.4.3 บทบาทในการเป็นผู้ริเริ่ม จัดตั้ง

การแสดงโขนพระราชทาน ซึ่งมีที่มาจากพระราชดำริและการสนับสนุนทุนในด้านเครื่องแต่งกาย ทำให้เกิดการสร้างงานโขนในเวลาต่อมา แม้ว่านโยบายนี้จะเกิดจากช่วงริเริ่มของการสร้างงานงานฝีมือก่อนที่จะจัดสร้างโขน แต่ก็มีอิทธิพลสูงต่อกระบวนการและรูปแบบของโขนพระราชทานในระยะต่อไปอย่างมาก

10.1.4.4 บทบาทของการสนับสนุนด้านเครือข่าย

เป็นสิ่งที่สถาบันพระมหากษัตริย์มีอยู่อย่างโดดเด่น ทำให้เกิดการชักจูงในการนำองค์กรและบุคคลต่างๆมาร่วมสร้างสรรค์ผลงาน ดังเช่น ที่โขนพระราชทานสามารถนำเอามูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ และเครือข่ายองค์กรต่างๆมาร่วมมือกัน ซึ่งการนำเครือข่ายของสถาบันพระมหากษัตริย์มาใช้ทำให้มีผลต่อลักษณะ รูปแบบ กระบวนการจัดการแสดง อีกทั้งสามารถรวบรวมเอาหน่วยงาน องค์กร บุคลากร ที่อยู่ต่างสถาบันหรือต่างวงการมาทำงานในพื้นที่เดียวกัน ซึ่งเป็นไปได้ยากในกรณีปกติ

10.1.4.5 บทบาทในด้านการให้แนวทางหรือนโยบาย

ตัวอย่างเช่น การให้นโยบายต่อการสร้างงานแสดงโขนพระราชทาน การสร้างงานตามพระราชนิยมในการแต่งหน้าโขน การฝึกคนพากย์รุ่นใหม่ตามข้อคิดเห็นของสมเด็จพระเทพฯ ในประเด็นนี้ สถาบันพระมหากษัตริย์มีบทบาทมากน้อยต่างกันตามแต่ละกรณี โดยกรณีที่มีบทบาทสูงคือโขนพระราชทาน ซึ่งมีผลต่อระดับนโยบาย เนื่องจากสถาบันพระมหากษัตริย์อยู่ในสถานะเป็นผู้ผลิตเองด้วย

10.1.5 คุณค่าของโขนในด้านการอนุรักษ์ : การคงเดิม การเปลี่ยนแปลง และหวนคืนสู่อดีต

10.1.5.1 คุณค่าที่มีร่วมกันแต่ใช้กลยุทธ์แตกต่างกัน

ผลจากการศึกษาแนวคิดของโขนประเภทต่างๆ พบว่าทุกกลุ่มตัวอย่างมุ่งเน้นคุณค่าในด้านของการอนุรักษ์วัฒนธรรมทั้งสิ้น แม้แต่โขนสดก็ตาม โดยแนวคิดในด้านการอนุรักษ์เพื่อรักษาความเป็นไทยได้ปรากฏชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 6 แล้ว เนื่องจากปัจจัยต่างๆในระดับกว้างที่เปลี่ยนแปลงไป เช่น การเข้ามาของวัฒนธรรมภายนอกในด้านศิลปะการแสดงแบบใหม่ ทำให้โขนเสื่อมจากความนิยมไปจากเดิม อีกทั้งการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่มีผลต่อการอุปถัมภ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ และผลกระทบจากกระแสความนิยมของภาพยนตร์ในยุคสมัยต่อมา ทำให้โขนถูกมองว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าในฐานะมรดกของชาติที่ควรอนุรักษ์ไว้ไม่ให้สูญหาย

แม้ว่าโขนทุกประเภท หรือแม้แต่โขนสดก็ตาม จะมุ่งเน้นคุณค่าในด้านการอนุรักษ์เป็นสำคัญ แต่รูปแบบและกลยุทธ์ในการอนุรักษ์ของโขนแต่ละประเภทก็แตกต่างกันไป ขึ้นกับปัจจัยแวดล้อมเช่น ด้านของทุน (capital)ของผู้ผลิตและสนามการผลิต (field) ที่แตกต่างกัน นำมาสู่กรอบแนวคิด กลยุทธ์ ของการสร้างงานที่แตกต่างกัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว โดยมีตัวอย่างดังนี้

- โขนกรมศิลปากรในยุคแรกมีกลยุทธ์ในการอนุรักษ์คือการฟื้นฟู สืบทอดการแสดงโขน ในระยะต่อมาในยุคที่ 2 เปลี่ยนแปลงกลยุทธ์เป็นการอนุรักษ์โดยการเผยแพร่ไปสู่ประชาชนกลุ่มต่างๆ และต่อมาในยุคที่ 3 ได้ขยายตัวไปสู่ความนิยมในระดับมวลชน มีกลุ่มผู้ชมมากขึ้น โดยเปลี่ยนแปลงรูปแบบของโขนไปมาก

- โขนสมัครเล่น อนุรักษ์โดยการสร้างคนดูในระดับชนชั้นนำให้ดูโขนเป็น

- โขนเฉลิมกรุง สร้างโขนให้แสดงความเป็นไทยระดับสากล ระบุไว้ในนโยบายของการแสดงโขนว่าจัดทำเพื่อธำรงเอกลักษณ์แห่งความเป็นไทย โดยยังคงจารีตโขนไว้ดังเดิม นำของเก่าที่เคยใช้กลับมาใช้ใหม่ให้มีคุณค่าและความหมายเหมาะสมกับผู้ชมยุคใหม่

- โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯอนุรักษ์โดยการรื้อฟื้นของดั้งเดิมในอดีตที่สูญหายไปให้กลับขึ้นมาใหม่ ทั้งในด้านรูปแบบ ความรู้ ทักษะ ฝีมือ และกระบวนการผลิตในแบบดั้งเดิม ผสมกับเทคโนโลยีการแสดงสมัยใหม่เพื่อให้ตรงรสนิยมของคนยุคใหม่

กลยุทธ์ในการอนุรักษ์ที่ใช้อาจต่างกัน เนื่องจากการอนุรักษ์เหล่านี้เปลี่ยนแปลงไปตามวัตถุประสงค์ ประเด็นปัญหา ซึ่งอาจแตกต่างกันไป ตัวอย่างเช่น โขนกรมศิลปากรในยุคอาจารย์เสรี และโขนธรรมศาสตร์ในยุคมรว.คึกฤทธิ์ แม้จะมีจุดประสงค์เพื่อการอนุรักษ์โดยการสร้างคนดูโขนทั้งคู่ แต่ก็เลือกใช้กลยุทธ์ที่ตรงกันข้าม โดยโขนกรมศิลปากรในยุคนั้นมีแนวคิดให้โขนปรับตัวไปตามความต้องการของคนดู ในขณะที่โขนธรรมศาสตร์มีกลยุทธ์ให้คนดูปรับตัวเข้าหาโขน ซึ่งแม้ว่าจะเป็นการอนุรักษ์โดยสร้างผู้ชมโขนเหมือนกัน แต่การใช้กลยุทธ์ที่แตกต่างกันทำให้เกิดการถกเถียงกันถึงความเหมาะสมตามแนวคิดที่แตกต่างกัน

ผลจากการศึกษาพบว่า กลยุทธ์หลักในการอนุรักษ์มี 3 ประการหลัก (โดยที่โขนแต่ละประเภทอาจใช้กลยุทธ์มากกว่าหนึ่งประการก็เป็นได้) คือ

(1) คงรูปแบบเดิมที่สืบทอดมาในปัจจุบัน

(2) ปรับตัวตามสภาวะแวดล้อมเพื่อให้ยังคงมีคนชมโขนอยู่

(3) ย้อนกลับไปในอดีตที่รุ่งเรืองเพื่ออนุรักษ์สิ่งดั้งเดิมที่หาได้ยากหรือใกล้ที่จะสูญหาย

การอนุรักษ์นั้นเป็นวัตถุประสงค์ของโขนทุกประเภท แต่อาจมีวิธีการและระดับความเข้มข้นแตกต่างกัน นอกจากนั้นแล้วจะเห็นได้ว่าโขนทุกประเภทมีการคำนึงถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้มีลักษณะเฉพาะที่สอดคล้องกับสถานการณ์ที่เกี่ยวข้อง โดยผลการศึกษาได้แสดงชัดเจนว่าเมื่อปัจจัยที่เกี่ยวข้องเปลี่ยนแปลงไป โขนจะมีการปรับตัวไปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เสมอ ดังนั้นกลยุทธ์ที่ 1 และ 2 เป็นสิ่งที่โขนทุกประเภทนำมาใช้ควบคู่กัน กล่าวได้ว่าโขนทุกประเภทมีจุดประสงค์เพื่อการอนุรักษ์ แต่ทุกประเภทก็ล้วนแต่มีการปรับตัวเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับปัจจัยเช่นกัน หรือกล่าวอีกมุมหนึ่งได้ว่า “ไม่มีโขนประเภทใดเลยที่ไม่คำนึงถึงการอนุรักษ์ แต่ก็ไม่มีโขนประเภทใดเลยที่ไม่มีการปรับตัวสู่การเปลี่ยนแปลง”

การแสดงโขนบางกลุ่มใช้วิธีการนำเอาโขนแบบดั้งเดิมมาพัฒนาโดยปรับให้มีความกระชับ เดินเรื่องแปลกแตกต่างจากเดิม ลดองค์ประกอบบางส่วนเช่น เพลง การพากย์ เจรจา นาฏลักษณ์บางประการที่เชื่องข้าออกไป เพื่อให้รองรับกลุ่มผู้ชมในยุคใหม่ที่จะมาเป็นผู้ชมการแสดงโขนต่อไป โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯมีการอนุรักษ์โดยใช้การประกอบสร้างใหม่ จากสิ่งดั้งเดิมที่อาจไม่ได้มีการสืบทอดมานาน เกิดเป็นลักษณะที่สร้างอัตลักษณ์ใหม่ ทำให้ยังคงรักษาวัฒนธรรมหลายประการโดยเฉพาะวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ไม่ให้สูญหายไป ส่วนโขนสมัครเล่น มุ่งเน้นการอนุรักษ์โดยการสร้างผู้ดูที่มีคุณภาพ มิใช่สร้างนักแสดงโขน แต่ก็ได้สร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างจากโขนอื่นๆ แม้แต่โขนสด ก็ยังพบว่าได้นำเอาคุณค่าด้านการอนุรักษ์มาใช้แทนคุณค่าด้านความบันเทิงหรือการเฉลิมฉลองซึ่งเป็นคุณค่าเดิมและมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อปรับตัวให้เข้ากับปัจจัยที่เปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน

10.1.5.2 การนำสิ่งเก่ามาทำเป็นสิ่งใหม่ : กลยุทธ์ในการอนุรักษ์ที่ควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า โขนทุกคณะจะมุ่งเน้นการอนุรักษ์ไปควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงเสมอ อย่างไรก็ตามเพื่อที่จะให้ประเด็นทั้งสองนั้นไม่ขัดแย้งกัน ผู้ผลิตจะทำการคัดเลือกองค์ประกอบหลักที่แสดงความเป็นโขนเอาไว้ แต่ทำการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่นๆหรือเปลี่ยนแปลงรายละเอียดขององค์ประกอบหลักโดยควบคุมไม่ให้เกินเลยหลุดพ้นจากความเป็นโขน

กลยุทธ์ประการหนึ่งที่ถูกนำมาใช้เพื่อที่จะทำให้เกิดการอนุรักษ์และสร้างการเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกัน ได้แก่การนำเอาสิ่งเก่าๆดั้งเดิมมาใช้ใหม่ หรือนำมาประกอบสร้างใหม่ โดยมีคุณค่า ความหมาย รูปแบบใหม่ ทำให้เกิด”ความใหม่ภายใต้สิ่งเก่า” โดยจะต้องสอดคล้องรองรับกับแนวคิดที่กำหนดไว้ ทำให้เกิดสร้างอัตลักษณ์ใหม่ได้ ตัวอย่างเช่น

โขนเฉลิมกรุง มีการคัดเลือกนำเอาองค์ประกอบจากงานในอดีตบางส่วน เช่น บทโขนรับรองอาคันตุกะ การเดินเรื่องโดยใช้หนุมานเป็นแกนเรื่อง การใช้เทคนิคพิเศษ หนังใหญ่ การพากย์รถของทั้งสองฝ่ายโต้ตอบกัน ฯลฯ นำมาประกอบขึ้นใหม่ภายใต้งานแสดงเดียวกัน ทำให้เกิดเป็นของแปลกแตกต่างจากคณะอื่น โดยการคัดเลือกของเก่านั้นจะต้องพิจารณาให้สอดคล้องกับแนวคิดของโขนเฉลิมกรุงซึ่งมุ่งเน้นความกระชับ การสื่อสารโดยใช้ภาพจากหนังใหญ่ ซึ่งของเก่าเหล่านั้นสามารถสร้าง”คุณค่าใหม่” ในด้านเหล่านี้ได้

โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯมีการคัดเลือกของดีงามที่เคยเกิดขึ้นในอดีตเก่าแก่หายาก หรือไม่มีโอกาสให้ได้ชมบ่อยนัก นำมาประกอบสร้างขึ้นใหม่ภายในเวทีเดียวกัน เช่น นาฏลักษณ์ เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบฉาก และฉาก หลายชิ้น ที่เป็นการนำเอางานเก่าในอดีตต่างยุคต่างสมัย มาคัดเลือกและประกอบกันใหม่ เช่น การประกอบสร้างท้องพระโรงทศกัณฐ์ด้วยงานช่างหลายสมัยหลายแห่งมาตัดต่อรวมกันกลายเป็นศิลปะในยุคใหม่ ทำให้เกิดรูปแบบเฉพาะเป็นโขนในสมัยรัชกาลที่9 ซึ่งสามารถอนุรักษ์สิ่งดั้งเดิมและตอบสนองคุณค่าในปัจจุบันได้พร้อมกัน คือการตอบสนองการโหยหาอดีตของผู้ชมรุ่นใหม่ และการอนุรักษ์ รื้อฟื้นงานช่างหลากหลายประการ จนเกินเลยไปจากการแสดงโขน

ส่วนโขนสดซึ่งเป็นการแสดงที่รับอิทธิพลมาจากโขน มีการคัดเลือกนำมาองค์ประกอบของการแสดงต่างๆในแต่ละส่วน เช่น โขน หนังตะลุง ลิเก มาประกอบกันกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของโขนสดที่แตกต่างจากการแสดงอื่นๆ

นอกจากการนำของเก่ามาใช้เพื่อให้ได้คุณค่าใหม่แล้ว ยังมีการนำเอาชิ้นงานไปใช้โดยผิดจากบริบทเดิมที่เคยเกี่ยวข้องอยู่ไม่น้อย ตัวอย่างเช่น การนำเอาหน้ากากตัวพระตัวนางจากโขนนั่งราวมาใช้ใหม่ในโขนเฉลิมกรุงเพื่อให้เกิดความรู้สึกของการเป็นเทพเจ้า การนำภาพปักรูปครุฑบนตาลปัตรมาใช้เป็นหุ่นครุฑในตอนนาคบาส การนำเอารูปแบบของราชบัลลังก์มาใช้ในที่นั่งของราชรถ ฯลฯ ซึ่งเป็นการนำงานช่างมาใช้ในบทบาทใหม่ มีการนำมาใช้งานแบบใหม่ ที่เปลี่ยนไปจากเดิม

หลักการในการพิจารณาว่าจะคัดเลือก ตัดออก เพิ่มเติม ปรับปรุง ในส่วนใดนั้นจะพิจารณาจากความสอดคล้องกับกรอบแนวคิดซึ่งเป็นโจทย์การดำเนินงานอันเกิดจากปัจจัยต่างๆที่แวดล้อมการแสดงโขนประเภทนั้นๆซึ่งมีผลต่อแนวคิดและรูปแบบตามที่ได้นำเสนอไปแล้ว

10.1.6 โขนกรมศิลปากรมิได้บ่งชี้ความดั้งเดิมหรือความถูกต้องเพียงหนึ่งเดียวเสมอไป

จากการที่โขนทุกประเภทมีจุดประสงค์ในด้านการอนุรักษ์ และยังคงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัยต่างๆ ทำให้โขนแต่ละประเภทมีการอนุรักษ์และเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกัน โดยมีการคัดเลือกที่จะ ”อนุรักษ์บางสิ่ง”และ”เปลี่ยนแปลงบางสิ่ง” ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆที่ผู้ผลิตจะต้องพิจารณาความเหมาะสม ผลที่เกิดขึ้นคือ เมื่อระยะเวลาผ่านไป โขนที่เป็นต้นแบบก็อาจเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบบางประการ ในขณะที่ผู้ได้รับการถ่ายทอดอาจเลือกที่จะคงลักษณะบางประการของต้นแบบเอาไว้ ทำให้ลักษณะดั้งเดิมที่เคยพบในต้นแบบอาจเปลี่ยนไปอยู่ในผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดแทน

จากการที่โขนทุกประเภทหลีกไม่พ้นการเปลี่ยนแปลงนั่นเอง เราจึงไม่อาจกล่าวได้ว่าโขนกรมศิลปากรซึ่งเป็นต้นแบบหรือเกิดขึ้นก่อนเป็นรูปแบบดั้งเดิมหรือเป็นมาตรฐานได้เสมอไป เนื่องจากโขนแต่ละคณะก็มีการเปลี่ยนแปลงไปทั้งสิ้น นอกจากนี้เราอาจได้เห็นลักษณะดั้งเดิมบางประการที่ไม่ได้เห็นจากกรมศิลปากรมานานแล้ว ในขณะที่โขนประเภทอื่นยังคงอนุรักษ์และมีการนำมาใช้อยู่ หรืออาจนำเอามารื้อฟื้นในการแสดงขึ้นมาใหม่ก็เป็นได้ ตัวอย่างเช่นการออกกราวเดี่ยวเพลงหน้าพาทย์ปฐมซึ่งยังคงปรากฏในการแสดงโขนธรรมศาสตร์ หรือโขนพระราชทานยังอนุรักษ์ท่าขึ้นลอยที่ใกล้สูญหาย การใช้เพลงหน้าพาทย์ของตัวละครบางตัวซึ่งไม่ได้ถูกนำมาใช้นานแล้ว

จะเห็นได้ว่า การเป็นจุดเริ่มต้นหรือเป็นต้นฉบับของกรมศิลปากรนั้นอาจไม่สามารถแสดงถึงการมีอำนาจ (authority) ที่จะบ่งชี้ลักษณะมาตรฐานหรือบ่งชี้ความจริงแท้ (authenticity) แต่เพียงหนึ่งเดียวได้เสมอไป เนื่องจากโขนแต่ละคณะไม่ได้มีมาตรฐานเป็นหนึ่งเดียวกัน มาตรฐานของกรมศิลป์จึงอาจเป็นคนละแบบกับโขนคณะอื่นๆ

10.1.7 การเปลี่ยนแปลงจากการมีศูนย์กลาง ความเป็นมาตรฐาน ไปสู่ความเป็นทั่วไปและหลากหลาย

การเปลี่ยนแปลงในภาพรวมที่เป็นข้อสังเกตสำคัญประการหนึ่ง เนื่องจากการที่มีปัจจัยของการสร้างงานมีความแตกต่างหลากหลาย ทำให้โขนแต่ละประเภทมีการปรับตำแหน่งแห่งที่ (positioning) จากความเฉพาะเจาะจงไปสู่ความหลากหลายและมีความเป็นทั่วไปมากขึ้น ทั้งความหลากหลายในด้านผู้ผลิต และผู้รับชม จากชนชั้นระดับสูงไปเป็นประชาชนทั่วไปในหลากหลายกลุ่ม ซึ่งปรากฏการณ์นี้ได้เพิ่มขึ้นเรื่อยๆมาตั้งแต่ช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์แล้ว และเห็นได้ชัดเจนในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย โดยเฉพาะในช่วงรัชกาลที่ 9 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่อยู่ในขอบเขตของการศึกษา โขนได้เริ่มต้นเข้าสู่ยุคใหม่ ถูกให้ความสำคัญในการเป็นสัญลักษณ์ของชาติ ซึ่งประชาชนทั่วไปในชาติควรได้ภาคภูมิใจ และมีการผลิต มีกลุ่มผู้ชมหลายกลุ่ม เกิดปรากฏการณ์ที่ทำให้โขนมีลักษณะการออกจากศูนย์กลางซึ่งมีความเฉพาะเจาะจงในด้านการผลิตและการชม จากกลุ่มเฉพาะไปสู่กลุ่มผู้ชมทั่วไปมากขึ้น

ตัวอย่างเช่น จากเดิมโขนมีศูนย์กลางการผลิตที่วิทยาลัยนาฏศิลปในกรุงเทพฯได้ขยายตัวไปสู่วิทยาลัยนาฏศิลปทั่วทุกภาคของประเทศ และไปสู่สถาบันการศึกษาอื่นๆ นอกจากนี้ โขนสมัครเล่น ที่เดิมมุ่งเน้นนักศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาหลากหลายสถาบัน แต่ต่อมาก็ได้ขยายตัวไปจนถึง

เยาวชนในโรงเรียนและในชุมชน ส่วนการสร้างโขนให้ชาวต่างชาติชมก็ขยายตัวจากการรับราชอาคันตุกะไปสู่นักท่องเที่ยวทั่วไป โขนกรมศิลปากรมีการผลิตเพื่อเอาใจตลาดกลุ่มผู้ชมในระดับมวลชนกลุ่มใหญ่มากขึ้น รวมทั้งมีการผลิตโขนเพื่อให้กลุ่มผู้ชมหลายกลุ่ม ทั้งระดับที่ดูโขนมานานจนถึงกลุ่มผู้เริ่มต้นชมโขน แม้แต่กลุ่มผู้ชมในระดับชาวบ้านที่ชื่นชอบการแสดงลิเก ละครนอก ก็ยังมีการนำเอาโขนมาประยุกต์ใช้ทำให้เกิดโขนสด ซึ่งเป็นการแสดงในระดับผู้ชมกลุ่มชาวบ้านทั่วไป แสดงถึงสถานะของโขนที่ส่งอิทธิพลไปสู่ความเป็นสามัญในกลุ่มต่างๆหลายชนชั้น

การลดความเป็นลักษณะเฉพาะเจาะจงแต่เปิดกว้างขึ้น ยังพบได้จากกระบวนการผลิตอีกด้วย เช่นการผ่อนคลายข้อกำหนดดั้งเดิมที่เคยเห็นโขนเป็นการแสดงของเพศชาย ได้เปิดโอกาสให้ผู้หญิงมากขึ้น มีนักแสดงหญิงโขนที่แสดงในบทบาทยักษ์ ลิง อีกทั้งยังมีคณะแสดงโขนหญิงขึ้นมา ซึ่งแตกต่างจากขนบดั้งเดิมของการแสดงโขนอย่างมาก

จะเห็นได้ว่าโขนมีการขยายตัวจากศูนย์กลางไปสู่การออกนอกศูนย์กลาง จากความ”เฉพาะเจาะจง” ใน”ระดับสูง” ไปสู่ความเป็น”ทั่วไปและสามัญ” มากขึ้น จากความเป็น”แบบแผนมาตรฐาน”ไปสู่ความ”หลากหลาย”และ”ยืดหยุ่น”มากขึ้น ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นหลังจากที่มีการฟื้นฟูโขนในยุคประชาธิปไตยที่ประชาชนเป็นศูนย์กลางแทนที่สถาบันพระมหากษัตริย์ ทำให้เกิดการผลิตและการรับชมจากผู้ผลิตและผู้ชมหลายกลุ่ม มิได้ผูกขาดอยู่กับบางกลุ่มดังที่เคยเป็น

นอกจากนั้นยังอาจอธิบายได้ว่าการเปิดกว้างของโขนนั้น ส่วนหนึ่งเกิดจากการนำโขนเข้าสู่ระบบการศึกษาในสถาบันต่างๆ ทำให้ความเป็นศูนย์กลางของโขนกรมศิลปากรลดลง และเมื่อมีผู้ผลิตหลากหลาย มีวัตถุประสงค์ของการสร้างงานที่ต่างกัน ประกอบกับการมีผู้ชมโขนหลากหลายกลุ่ม ทำให้โขนถูกออกแบบไว้ต่างกัน แม้ว่าผู้สร้างสรรค์งาน เช่น ครูโขน ผู้กำกับ จะอยู่ในแวดวงเดียวกันก็ตาม แต่การสร้างงานก็แตกต่างกันตามกรอบแนวคิดของโขนแต่ละประเภท ซึ่งเป็นโจทย์ที่ศิลปินต้องเดินตามเส้นทางที่แตกต่างกัน

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าโขนจะมีพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างหลากหลายในยุคปัจจุบัน แต่ก็พบว่าการเปลี่ยนแปลงของโขนนั้นยังคงอยู่ภายใต้กรอบที่ถูกจำกัดเอาไว้เสมอ เนื่องจากโขนเป็นศิลปะการแสดงที่มีมาตรฐานและจารีต ทั้งในด้านเรื่องราวที่แสดง นาฏลักษณ์ ดนตรี เครื่องแต่งกาย การพากย์เจรจา ตลอดจนจารีต ข้อปฏิบัติ พิธีกรรม ที่คอยกำกับควบคุม ไม่ให้ออกนอกกรอบที่กำหนดไว้ เพื่อที่จะให้การแสดงนั้นยังคงเป็นโขนอยู่

10.1.8 ผลของการนำแนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์มาใช้ในการศึกษา

แนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์ ที่อธิบายปรากฏการณ์จากการกระทำของผู้กระทำการ (agent) ซึ่งอยู่ภายใต้กรอบของสนามทางสังคม (field) สามารถแสดงให้เห็นได้ว่าการกระทำของปัจจัยต่างๆที่แวดล้อมผู้สร้างสรรค์งานสามารถกำหนดกรอบแนวทางในการสร้างงานของบุคคลผู้ผลิตการแสดงโขนได้ แต่ในอีกทางหนึ่งบุคคล กลุ่มบุคคล และองค์กรผู้ผลิตการแสดงก็มีสำนึกรู้และกระทำการโดยใช้กลยุทธ์ของตนมาสร้างงานได้โดยนำเอาทุนต่างๆ (เช่น ทุนทางเศรษฐกิจ การมีเครือข่ายในการสร้างงาน ประสบการณ์จากการทำงานในอดีตฯลฯ) มาใช้เพื่อสร้างการแสดงโขนที่สอดคล้อง

เหมาะสมกับสภาวการณ์ต่างๆ การศึกษาพบประเด็นว่าแนวคิดของบูดิเยอร์สามารถนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นของโขนสามารถนำมาใช้ได้ทั้งกรณีของบุคคลและองค์กรหรือกลุ่มบุคคล

หากพิจารณาภายใต้มุมมองว่า การแสดงโขนเป็นผลผลิตของปัจเจกบุคคลผู้สร้างสรรค์ เช่น ศิลปิน ผู้กำกับการแสดง นักแสดง เกิดจากประสบการณ์ การศึกษา และคุณสมบัติต่างๆภายในตัวบุคคลซึ่งเป็นทุน(capital) ที่บุคคลเหล่านั้นมีอยู่ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการโขน ก็สามารถจะให้เหตุผลเช่นนั้นได้ ทั้งนี้ แนวคิดที่พยายามจะอธิบายว่าการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการแสดงโขน เกิดจากบุคคลผู้กระทำการ ได้เป็นแนวคิดหลัก ที่จะพบในงานวิจัยจำนวนมาก

อย่างไรก็ตาม หากจะมองในอีกมุมหนึ่ง อาจพิจารณาได้ว่า แม้ศิลปินผู้สร้างสรรค์ เหล่านั้น จะเป็นผู้กระทำการจริง แต่การกระทำการเหล่านั้น ก็มิได้เป็นอิสระหรือเกิดจากตัวตนของผู้สร้างเสียทั้งหมด เนื่องจากผู้สร้างเหล่านั้นต่างก็อยู่ภายในสนาม (field) ของวัฒนธรรมและสังคม ซึ่งประกอบด้วยสิ่งต่างๆที่มีผลต่อการสร้างงาน และสร้างกรอบแนวคิด กระบวนการทำงาน โจทย์หลักในการทำงานของศิลปินเหล่านี้ เสมือนว่าปัจจัยต่างๆในสนามทางวัฒนธรรมเหล่านี้ต่างหากที่เป็นผู้สร้างผลงาน โดยศิลปินหรือบุคลากรที่สร้างสรรค์นั้นเป็นตัวแทนสังคมที่เป็นผู้กระทำการ(agent)

เราจึงอาจมองได้ว่าโขนนั้นเป็นผลผลิตที่เกิดจากการกระทำของทั้งปัจจัยในด้านปัจเจกบุคคลและในอีกมุมมองหนึ่งก็เป็นผลผลิตของสังคมในฐานะของสนามทางวัฒนธรรม โดยทั้งสองปัจจัยได้กระทำการร่วมกันส่งผลให้เกิดโขนตามที่ได้เราพบเห็นในปัจจุบัน

ยกตัวอย่างเช่น โขนของกรมศิลปากร ในยุคของนายเสรี ซึ่งเป็นผู้อำนวยการสำนักฯที่มีความสามารถ มีคุณสมบัติส่วนบุคคลเหมาะสมที่จะเป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลง เมื่อประกอบกับสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ผู้ชมรุ่นเดิมเริ่มลดลง ในขณะที่แฟนละครพันทางมีมากขึ้น สิ่งนี้จึงเป็นการผลักดันให้นายเสรีสร้างการปรับตัวของโขนโดยใช้โอกาสจากแฟนละครกรมศิลป์มาสร้างผู้ชมโขนกลุ่มใหม่ มีการปรับเปลี่ยนบทโขนและรูปแบบการแสดงอื่นๆตามมาเพื่อให้เหมาะสมกับสนามทางวัฒนธรรม จนการแสดงโขนมีรูปแบบใหม่ ซึ่งมองได้ว่าเกิดจากความสามารถของตัวศิลปินที่ปรับตัวตามสภาพแวดล้อมทางสังคม หรือมองได้อีกว่าเกิดจากสังคมที่ผลักดันให้ตัวศิลปินต้องปรับตัวเช่นกัน

การที่นายเฉลิมศักดิ์ ปัญญัติวงศ์เป็นศิลปินผู้กำกับการแสดงโขนเฉลิมกรุง ภายใต้นโยบาย กรอบแนวคิด ที่กำหนดจากตัวองค์กรผู้ผลิต (ซึ่งในที่นี้มีบทบาทเป็นสนามทางวัฒนธรรมของผู้กำกับ) ให้เป็นการแสดงโขนสำหรับผู้ชมต่างชาติ จึงถือได้ว่านายเฉลิมศักดิ์นั้นเป็นปัจเจกบุคคลที่อยู่ภายใต้สนามทางวัฒนธรรม อย่างไรก็ตามตัวศิลปินยังสามารถสร้างสรรค์งานแสดงได้จากทุนทางตัวตนที่ตนเองมี เช่น ประสบการณ์ ความรู้ ส่วนบุคคลมาใช้ในผลงานแสดงของตนด้วย ดังจะเห็นได้ว่านายเฉลิมศักดิ์ได้นำเอาความคิดจากประสบการณ์การถ่ายทำรายการโทรทัศน์มาใช้ในการแบ่งเรื่องราวให้เป็นตอนย่อยๆแล้วจึงออกแบบการแสดงตอนย่อยๆเหล่านั้น แสดงให้เห็นว่า ทั้งสนามทางวัฒนธรรมแล้วและทุนทางตัวตนของปัจเจกศิลปินนั้นมีผลต่อรูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนแปลงไปทั้งคู่

ในกรณีของโขนพระราชทาน ซึ่งตัวผู้ผลิตได้นำเอาทุนทางสังคมที่ผู้ผลิตมีอยู่มาสร้างเครือข่ายงานช่างจากหลากหลายสถาบัน รวมถึงเครือข่ายจากสำนักงานทรัพย์สินฯซึ่งครอบครองทุนทางเศรษฐกิจที่สูง นำมาสร้างงานโดยการรื้อฟื้นของโบราณดั้งเดิมมาใช้ เมื่อประกอบกับปัจจัยทางสังคมที่ผู้คนมีภาวะการโหยหาอดีต จึงทำให้งานแสดงโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯประสบผลสำเร็จ

ทั้งในด้านของผู้ชมและด้านของผลงาน จะเห็นได้ว่าเราอธิบายการแสดงโขนที่เกิดขึ้นโดยพิจารณาปัจจัยทั้งจากทุนและกลยุทธ์ของผู้ผลิตผลงาน และจากสนามทางวัฒนธรรมที่แวดล้อมผู้ผลิต ร่วมกันกระทำให้เกิดรูปแบบผลงานตามแนวคิดของบูดิเยอร์ได้

งานวิจัยนี้จึงสนับสนุนแนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์ ซึ่งได้นำมาใช้เป็นแนวคิดหลักในการวิจัย โดยนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ได้ดังที่นำเสนอ

10.2 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาจะพบว่าการแสดงโขนนั้นมีการเปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัยต่างๆอยู่เสมอ โดยโขนแต่ละประเภทอาจสามารถดำรงอยู่ได้ในระยะเวลายาวนานแตกต่างกัน รวมทั้งประสบความสำเร็จแตกต่างกันในด้านของคนดู การบรรลุวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกัน อันเนื่องจากความสามารถในการปรับตัวตามปัจจัยต่างๆ นอกจากนั้น การศึกษาได้นำมาสู่ข้อเสนอแนะบางประการดังนี้

10.2.1 ข้อเสนอแนะในการนำงานวิจัยไปพัฒนาและแนวทางการศึกษาในอนาคต

10.2.1.1 งานวิจัยชิ้นนี้ได้แสดงให้เห็นว่าปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้อง ทั้งภายในวงการโขนและภายนอกวงการโขน เพื่อแสดงว่าสิ่งเหล่านี้มีผลต่อแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ อย่างไร และเมื่อปัจจัยต่างๆเปลี่ยนแปลงไป จะทำให้เกิดผลที่เปลี่ยนไปอย่างไร โดยศึกษาจากคณะโขนที่มีการแสดงในระยะเวลาร่วมสมัยกับงานวิจัยเป็นหลัก

หากจะมีการนำเอาองค์ความรู้ที่ได้จากงานวิจัยนี้ไปต่อยอดหรือนำไปใช้ประโยชน์ต่อไปในภายหน้า อาจพิจารณาถึงการนำเอาผลการวิเคราะห์ไปใช้ในการคาดการณ์พยากรณ์อนาคต ในกรณีที่ปัจจัยเกี่ยวข้องกับโขนประเภทนั้นๆมีการเปลี่ยนแปลง หรือในกรณีที่มีคณะโขนอื่นๆจัดตั้งขึ้นในสภาวการณ์ที่แตกต่างกัน เพื่อวิเคราะห์ว่าผลของปัจจัยที่เปลี่ยนแปลงหรือแตกต่างกันนั้น จะก่อให้เกิดการสร้างหรือการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบของโขนที่พิจารณาอย่างไร

10.2.1.2 นอกจากนั้นหรือในกรณีที่จะผลิตงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์หรือด้านอื่นๆโดยใช้ผลงานวิจัยชิ้นนี้มาเป็นข้อมูลในการพิจารณาว่าแนวคิดรูปแบบของงานแบบใดที่จะเหมาะสมลงตัวกับสภาพแวดล้อมทางสังคม และเหมาะกับทุนที่ผู้ผลิตมี เพื่อที่จะได้ผลงานที่สอดรับกับปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ช่วยสนับสนุนให้ผลงานนั้นมีคุณภาพและเหมาะสมกับบริบทต่างๆ

10.2.1.3 การที่งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาในลักษณะสหวิทยาการ มาทำการอธิบายปรากฏการณ์ทางนาฏศิลป์จากมุมมองข้ามสาขาวิชา เช่น ด้านสังคมวิทยา มานุษยวิทยา ประวัติศาสตร์ และด้านนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดการเชื่อมโยงนาฏศิลป์กับองค์ความรู้ในสาขาอื่นๆที่ต่างกัน ซึ่งในปัจจุบันมีงานวิจัยที่เกี่ยวกับโขนในลักษณะเช่นนี้อยู่น้อย

การนำเอางานวิจัยชิ้นนี้ไปเป็นพื้นฐานให้ผู้ที่อยู่ในสาขาวิชาต่างๆนำไปศึกษาต่อยอดจะสามารถขยายและพัฒนาองค์ความรู้ในประเด็นที่แตกต่างไปจากสาขาวิชาเฉพาะด้านที่ผู้ศึกษามีอยู่ เกิดการสร้างมุมมองใหม่ที่หลากหลายไปจากเดิม ตัวอย่างเช่น หากผู้ที่นำไปศึกษามีความรู้พื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์เป็นหลัก การศึกษางานชิ้นนี้จะเป็นสะพานนำไปสู่ความรู้ไปในมิติอื่นๆที่ข้ามสาขาวิชา เช่น การศึกษาประวัติศาสตร์โดยมีมุมมองเกี่ยวกับปัจจัยทางสังคม ทฤษฎีทางสังคม และมุมมองทางมานุษยวิทยามาประกอบเข้าด้วยกัน ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการสร้างความหลากหลายของมุมมองและแนวคิดในวงการการศึกษาให้เพิ่มขยายไปจากเดิม

10.2.1.4 เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้ จะพิจารณาการผลิตผลงาน โดยมุ่งเน้นการอธิบายเหตุผลต่อการเกิดผลงาน ทั้งแนวคิด กระบวนการ และรูปแบบ โดยพิจารณาปัจจัยจากมุมมองของ

ผู้ผลิตผลงาน ควบคู่ไปกับมุมมองจากปัจจัยแวดล้อมที่ส่งผลต่อการผลิต โดยใช้วิธีสำรวจจากการรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร การชมการแสดง และสัมภาษณ์ผู้ผลิตเป็นหลัก

หากจะมีงานวิจัยในอนาคตที่สามารถทำการสำรวจเชิงลึกในด้านของผู้ชมการแสดง ซึ่งเป็นปัจจัยที่สำคัญต่อการอยู่รอดของโขนในระยะยาว ให้มีความลึกซึ้ง มีปริมาณและประเภทที่หลากหลายมากขึ้น รวมถึงการนำมาวิเคราะห์ความคิด พฤติกรรม การรับรู้ในการชม ก็น่าจะเป็นประโยชน์ โดยอาจนำมาประยุกต์ใช้กับการปรับปรุงการผลิตให้ตรงกับความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย หรือการพัฒนาผู้ชมให้มีคุณภาพกว่าเดิม ซึ่งจะมีประโยชน์สูงต่อวงการ

10.2.2 ข้อเสนอแนะต่อการดำเนินงานขององค์กรที่เกี่ยวข้อง

จากการรวบรวมข้อมูล ทั้งจากเอกสาร และภาคสนาม พบว่ามีประเด็นบางประการซึ่งอาจเป็นข้อเสนอแนะต่อองค์กรต่างๆที่เกี่ยวข้อง ให้นำไปพิจารณา ในการดำเนินการต่อไป ได้แก่

10.2.2.1 หลายครั้งที่การแสดงโขนไม่ได้ตอบสนองความต้องการของผู้ชมกลุ่มเป้าหมายหรือมีจำนวนผู้ชมไม่มากเท่าที่ต้องการ แต่ก็ยังคงแสดงอยู่ได้จากการอุปถัมภ์ ส่วนหนึ่งเกิดจากการกำหนดกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย ตำแหน่งแห่งที่ ภาพลักษณ์ ที่ไม่ได้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน จึงอาจมีการทบทวนนโยบาย เช่น การคัดเลือกกลุ่มผู้ชมเป้าหมายกลุ่มใหม่ หรือ กำหนดรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันไปตามกลุ่มเป้าหมายคนละประเภท หรือกำหนดตำแหน่งแห่งที่ใหม่ สร้างภาพลักษณ์ วิธีการนำเสนอเรื่องราว รูปแบบ ฯลฯ ให้สอดคล้องกับกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่ต้องชัดเจน โดยต้องคำนึงว่าวัตถุประสงค์ แนวคิด กระบวนการ รูปแบบ ที่กำหนดไว้ตั้งแต่ต้น สามารถจะเปลี่ยนแปลงไปได้ตามเงื่อนไขและถึงปัจจัยต่างๆ และควรทำการทบทวนเป็นครั้งคราว ว่าจะทำการปรับกลยุทธ์ แนวคิด รูปแบบใหม่อย่างไร

10.2.2.2 แม้จะมีข้อสังเกตว่า โขนในยุคปัจจุบันนี้จะมีผู้ผลิตจำนวนมากขึ้น แต่ประเด็นปัญหาที่สำคัญอักประการหนึ่งคือประเด็นของผู้ชม ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลสูงต่อวงการโขน แต่ยังคงมีปัญหาไม่น้อย แม้จะปรากฏว่า การแสดงโขนหลายครั้งมีผู้ชมจำนวนมากและหลายวัย รวมถึงเยาวชนซึ่งเป็นกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ แต่กลุ่มผู้ชมที่เป็นเยาวชนเหล่านั้นส่วนใหญ่ก็ยังคงรับชมโขนเป็นครั้งคราว ควรจะทำให้เยาวชนที่เข้าชมการแสดงในครั้งนั้นพัฒนามาเป็นผู้ชมโขนอย่างต่อเนื่อง หรือเป็นผู้ชมโขนที่มีคุณภาพ สามารถจะเข้าใจ นาฏลักษณ์ ศิลปะการแสดงชั้นสูงต่อไป ซึ่งเป็นสิ่งที่ต้องใช้ระยะเวลา และมีการชี้นำที่เพียงพอ ซึ่งในประเด็นนี้ การมีโขนสมัครเล่นอาจจะช่วยสร้างเยาวชนกลุ่มนี้ขึ้นมาได้บ้าง แต่ก็ยังไม่เพียงพอ

ข้อเสนอแนะในการแก้ไขปัญหานี้คือ ควรมีกลยุทธ์ในการสร้างความนิยมในการเข้าชมโขนโดยภาคส่วนต่างๆ ทั้งการผลิต การประชาสัมพันธ์ ในการแสดงควรมีการเพิ่มเติมการแนะนำ สาธิต ชี้แนะ ให้ความรู้ ทักษะในการชม สร้างการรับรู้ให้ผู้ชมกลุ่มใหม่เข้าใจถึงงานนาฏศิลป์อย่างลึกซึ้งมากขึ้น เรียนรู้เข้าถึงรสนิยมที่ดีของโขน จะเป็นการอนุรักษ์การแสดงโดยการได้คนดูที่มีคุณภาพสูงและต่อเนื่อง

10.2.2.3 การกำหนดกลุ่มผู้ชม ควรคำนึงถึงวัตถุประสงค์ขององค์กร เงินทุนที่องค์กรเหล่านั้นได้มา เพื่อจะนำมาพิจารณาว่าใครควรจะได้รับประโยชน์ เนื่องจากการนำเอาทรัพยากรที่มีจำกัดมาใช้ในการจัดแสดงจะต้องคำนึงถึงความคุ้มค่า ให้ผู้บริโภคที่เหมาะสม เป็นกลุ่มเป้าหมายได้มาใช้ทรัพยากรเหล่านั้นได้ประโยชน์อย่างเพียงพอ หากการแสดงใช้เงินทุนของรัฐ จะต้องคำนึงว่าผลประโยชน์ควรจะมีการกระจายตัวไปสู่ประชาชนกลุ่มใหญ่ หรือหากเจาะจงก็จะต้องสอดคล้องกับนโยบายที่กำหนดไว้ ซึ่งการกำหนดนโยบาย ประเภทขององค์กร จะระบุกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่ควรจะเป็นได้ ตัวอย่างเช่น

กรมศิลปากร เป็นองค์กรที่ใช้เงินงบประมาณของรัฐในการแสดง จึงควรจะต้องสร้างงานที่ให้ประชาชนกลุ่มใหญ่ชม ทั้งกรุงเทพฯและต่างจังหวัด (ซึ่งได้ดำเนินการอยู่แล้ว) แต่หากจะมีนโยบายส่งเสริมการชมของกลุ่มเฉพาะ เช่นกลุ่มเยาวชน ก็จะต้องระบุกลุ่มเป้าหมายให้ชัดเจน มีกลยุทธ์เฉพาะกลุ่ม และดำเนินการให้เยาวชนมีความสนใจชมการแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งกรมศิลปากรมีการจัดขึ้นเป็นครั้งคราวเท่านั้น

โขนเฉลิมกรุง มีการลงทุนโดยใช้เงินจากภาครัฐ ควรพิจารณาว่าผู้ได้รับประโยชน์ที่แท้จริงคือใคร หากจะให้ชาวต่างชาติได้รับชม ก็ควรจะพิจารณาว่าจะสร้างคุณค่าของประเทศได้อย่างไร เช่น คุณค่าด้านภาพลักษณ์ คุณค่าด้านการส่งเสริมการท่องเที่ยว ฯลฯ แต่ถ้าหากการเข้าชมของชาวต่างชาติมีน้อยจนไม่ก่อให้เกิดผลที่คาดหวัง และยังไม่สามารถแสดงความคุ้มค่าของการนำเงินทุนมาใช้ให้เกิดผลได้ อาจต้องมีการทบทวนกลยุทธ์และนโยบายใหม่

10.2.2.4 จากการสำรวจพบว่า ผลงานการสร้างสรรค์หลายประการที่เคยมีการดำเนินการในอดีต มิได้ถูกจัดเก็บอย่างเป็นระบบ ทั้งในด้านบทโขน สูจิบัตร หรือบันทึกการแสดง ภาพเคลื่อนไหว บันทึกคำบอกเล่า ฯลฯ ที่มีลักษณะเฉพาะ สำคัญ หรือเสี่ยงต่อการสูญหาย และมีความสำคัญในด้านประวัติศาสตร์ที่มีคุณค่ายิ่ง จึงควรมีการพิจารณาเรื่องการวางระบบการจัดการข้อมูล เอกสาร บันทึกภาพ พร้อมทั้งระบุข้อมูลสำคัญลงไปในหลักฐานเหล่านั้น เพื่อให้การศึกษาในอนาคตมีข้อมูลที่ดี ถูกต้อง ชัดเจน และนำไปสร้างงานวิจัยอื่นๆได้ดีขึ้น

10.2.2.5 จากการสำรวจได้เห็นว่า การแสดงบางประการอาจไม่ได้มีโอกาสได้เห็นได้ชมอีกแล้วในอนาคต หรืออาจมีการเปลี่ยนแปลงไปมากจากสิ่งดั้งเดิม ดังนั้น หากมีการบันทึกจัดเก็บในขณะนี้ จะมีประโยชน์ต่อการศึกษา ตัวอย่างเช่น การแสดงโขนสด หากสามารถทำการฟื้นฟูหรือสืบทอดไว้ในฐานะภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมได้จะเป็นการดีมาก แต่จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม พบว่าการสืบทอดโขนสดนั้นเป็นไปได้ยากและมีทีท่าว่าจะสูญสิ้นไปอย่างรวดเร็ว ควรจะมีการรวบรวม บันทึกรูปแบบการแสดง แนวคิด บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง ไว้ในสื่อต่างๆ ก่อนที่จะสูญหายไป เพื่อที่จะใช้เป็นหลักฐานในการศึกษาหรือนำไปประยุกต์ใช้ประโยชน์ต่อไปในอนาคต

10.2.2.6 หากสามารถนำโขนมาทำการเผยแพร่ในสื่อกระแสหลักจะช่วยส่งเสริมให้โขนเป็นที่สนใจ และมีจำนวนผู้ชมมากขึ้น เช่น การนำโขนมาเผยแพร่ทางโทรทัศน์ ซึ่งเคยมีมาในอดีตแต่ในปัจจุบันมีน้อยลงมาก นอกจากนี้ อาจมีการพิจารณาสื่อสมัยใหม่ เช่นการเผยแพร่ผ่านสื่อดิจิตอล เนื่องจากเป็นช่องทางอีกทางเลือกหนึ่ง ที่ทำให้โขนสามารถเข้าถึงผู้สนใจได้นอกเหนือจากการชมการแสดงจริงบนเวที

รายการอ้างอิง

หนังสือและบทความในหนังสือ

กรมศิลปากร, กองจดหมายเหตุแห่งชาติ (2500). *บันทึกผลงานของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ระหว่าง พ.ศ. 2491 – 2499*, กรุงเทพฯ : ศิวพร.

กรมศิลปากร. (2494). *งานสังคีตศิลป์ของกรมศิลปากร.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์.

จรรมนง แสงวิเชียร (บรรณาธิการ). (2549). *โขน : ศาลาเฉลิมกรุง.* กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2554). *กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์.* ขอนแก่น : ขอนแก่นการพิมพ์.

เฉลิม เศวตนันท์. (2515). *พื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย*, กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ชวลิต สุนทรานนท์ (2550). *การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน ละครรำ* , กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์.(2541). *โครตวงศ์ทศกัณฐ์.* กรุงเทพฯ : มติชน.

ธนิต อยู่โพธิ์.(2496). *สีและลักษณะหัวโขน.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ธนิต อยู่โพธิ์.(2534). *โขน.* พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา ม.ธรรมศาสตร์.

บริษัท บ้าน มรว.คึกฤทธิ์ จำกัด. (2554). *100 ปี ชาตกาล พลตรี มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมช.* กรุงเทพฯ : บ. ทีกรุ๊ป อ๊อฟเซ็ท พริ้นติ้ง จำกัด.

ประชา สุวีรานนท์ และ เกษียร เตชะพีระ. (2554). *อัตลักษณ์ไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ฟ้าเดียวกัน.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ). (2534). *เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย.* กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล(2545). *โลกของนางรำ : ตัวตน ความงาม และความศักดิ์สิทธิ์ในชีวิตของนางละครแก้บน*. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา.

พิเชฐ สายพันธุ์, นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2541). *ฟ้อนผู้ไทยพิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม.* กรุงเทพฯ: กระทรวงศึกษาธิการ, สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2550). *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิง ในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500*. กรุงเทพฯ : มติชน.

มนตรี วัดละเอียด. (2550). *หน้าโขน : สมุดภาพการแต่งหน้าโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ และโรงเรียนสอนศิลปะการแต่งหน้า MTI.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน) (2538ก). *ครูคึกฤทธิ์.* กรุงเทพฯ : บ.อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา. (2536). *นาฏศิลป์ไทย เฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุคครบ 3 รอบ.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์..

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา. (2552). *นาฏศิลป์และดนตรีไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : บ. ส่องศยาม.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาท. (2557). *โขน พระราชทาน ศาสตร์และศิลป์แผ่นดินไทย.* กรุงเทพฯ : มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาท.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์.(2543). *นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี (พ.ศ. 2416) ถึงปัจจุบัน.* กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล.. (2536). *นาฏศิลป์ไทย.* กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา.

สายชล สัตยานุรักษ์, (2550). *คึกฤทธิ์ กับประดิษฐกรรม* "ความเป็นไทย" เล่มหนึ่ง. กรุงเทพฯ : มติชน.

สายชล สัตยานุรักษ์, (2550). *คึกฤทธิ์ กับประดิษฐกรรม* "ความเป็นไทย" เล่มสอง. กรุงเทพฯ : มติชน.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุชา ทีรคานนท์ (บรรณาธิการ). (2552). *จดหมายเหตุการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน ละคร : สำหรับการแสดงเฉลิมพระเกียรติ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพรหมมาศ.* กรุงเทพฯ : มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ.

อมร ศรีพจนารถ.(2514). *ภาพจิตรกรรมไทย.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โสมนิมิตร.

อิทธิพล รัชเวทย์. (2543). *โหมด ว่องสวัสดิ์ ชีวิต ผลงาน อาจารย์โหมด ว่องสวัสดิ์ ศิลปินแห่งชาติ.* กรุงเทพฯ : เพรส มีเดีย.

บทโขน

กรมศิลปากร. (2495). บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด หนุมานอาสา กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดพิมพ์ขึ้นประกอบการแสดงของศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป ของกรมศิลปากร ณ โรงละครศิลปากร เดือน พฤศจิกายน พุทธศักราช 2495. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

กรมศิลปากร. (2500). บทโขน เรื่องรามเกียรติ์(2500). กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร เดือน พฤศจิกายน 2500. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

กรมศิลปากร. (2501). บทโขน ชุด พระรามครองเมือง กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร เดือน พฤศจิกายน 2501. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

กรมศิลปากร. (2503). บทโขน ชุดพรหมาสตร์ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ หอประชุมวัฒนธรรม เมื่อเดือนธันวาคม 2503 โรงละครศิลปากร เดือน พฤศจิกายน 2500 กรุงเทพมหานคร, ม.ป.ท : ม.ป.พ. 2500.

กรมศิลปากร. (2506). บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2507. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

กรมศิลปากร. (2504). บทโขน ตอนนางลอย ของกรมศิลปากร พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตร. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

สูจิบัตร

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2556). คำชี้แจงในการเรียบเรียงบทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ - ทศกัณฐ์ยกรบ. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

ภูวดล สายเสมา.(บรรณาธิการ). (2552). สูจิบัตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา การแสดงที่ หอประชุมใหญ่ ม.ธรรมศาสตร์, มีนาคม พ.ศ.2552, กรุงเทพฯ. โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา (2543). โหมโรง : โขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ 12 มิถุนายน 2543. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. .

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา(2548). สูจิบัตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์เทิดพระบารมี เฉลิมฉลองสดุดี สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ 48 พรรษา การแสดงที่ หอประชุมใหญ่ ม.ธรรมศาสตร์, ธันวาคม พ.ศ.2546, กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สถาบันไทยคดีศึกษา และ ธนาคารกรุงเทพพาณิชยการ จำกัด (มหาชน), (2538ข). สูจิบัตรงาน 84 ปี. ศาสตราจารย์ พลตรี มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมชคึกฤทธิ์. กรุงเทพฯ : บ.ส่องศยาม จำกัด.

มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 ปี. (2556). สูจิบัตรการแสดงโขนสถาบันคึกฤทธิ์ พิเภกสวามิภักดิ์ ณ สวนเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

มูลนิธิคึกฤทธิ์ 80ฯ. (2544). สูจิบัตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์, การแสดงที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 9 ธันวาคม 2544, ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (2556). สูจิบัตรการแสดงหนุมานข้าราชบริพารพระจักรี, การแสดงที่ศาลาเฉลิมกรุง วันที่ 24 มกราคม 2556,ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษฯ. (2555). สูจิบัตรการแสดงโขนชุด จองถนน. ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย, 1-30 พฤศจิกายน. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล.(บรรณาธิการ). (2548). สูจิบัตรการแสดงโขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติในวโรกาสมหามงคล สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติต์ พระบรมราชินีนาถ เฉลิมพระชนมพรรษา 72 พรรษา. การแสดงที่ หอประชุมใหญ่ ม.ธรรมศาสตร์, พฤษภาคม พ.ศ.2548, ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

บทความวารสาร

ชมพูนุท นำภา. (2552). เครื่องโขนศึกพรหมาสตร์ มรดกแห่งสยามประเทศ, *ศิลปวัฒนธรรม* 30(5), 54-58.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2547). พัสตราภรณ์ โขน-ละครไทย (ตอนที่ 1), *ศิลปากร* 47(3), 4-23.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2547). พัสตราภรณ์ โขน-ละครไทย (ตอนที่ 2). *ศิลปากร* 47(4), 55-70.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2549). โขนหน้าไฟ นาฏกรรมแห่งวิถีชีวิตไทย. *ศิลปากร* 49(1), 54-61.

สมหมาย จันทร์เรือง. (2545). ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมชก่อตั้งโขนธรรมศาสตร์ "สอนให้นักศึกษาดูโขนเป็น เพื่ออนุรักษ์โขนให้คงอยู่กับสังคมไทยอย่างยั่งยืน". *ศิลปวัฒนธรรม* 23(6), 88-97.

สุมิตรา จันทร์เงา. (2536). ละครประชันโรง ปรากฏการณ์ใหม่ “เต้นกินรำกิน”. *ศิลปวัฒนธรรม* 14(9), 82.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2532). “ไปดูโขน-ละครที่อุทยานรัชกาลที่ 2 วันศิลปินแห่งชาติ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์”. *ศิลปวัฒนธรรม* 10(6), 70-83.

อนุพงษ์ เจริญมิตร. (2552). ฟ้อนรำไปกับความสุข. *เดอะซีเคร็ท.* 2(32), 37.

วิทยานิพนธ์

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2534). *การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, คณะศิลปศาสตร์, สาขาวิชาไทยคดีศึกษา.

จันทิมา แสงเจริญ.(2539). *ละครชาตรีเมืองเพชร.*(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชาดุริยางค์ไทย.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์.(2545). *โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์.

ชรินทร์ พรหมรักษ์.(2537). *การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระรามและพระลักษมณ์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

ชิตสุภางค์ อังสวานนท์. (2551). *การศึกษาอิทธิพลของการพัฒนาองค์กรต่อรูปแบบของงานนาฏศิลป์ไทย* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, วิทยาลัยนวัตกรรม, สาขาวิชาบริหารงานวัฒนธรรม.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2546). *บทวิพากย์เรื่อง โขนมหาวิทยาลัย* (รายงานวิชาทฤษฎีและการวิจารณ์สื่อสารการแสดง นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาวิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง

ธวัชชัย ดุสิตกุล.(2547). *บทโขนละครพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, ภาควิชาภาษา ไทย

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. (2545). *การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย .

นกน้อย เกิดศิริ. (2549). *การรำของตัวโขนยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์.

เนาวรัตน์ เทพศิริ. (2540). *เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ พ.ศ. 2325-2539* .(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

บงกช ประทีปช่วง.(2546). *ดนตรีไทยในธุรกิจโรงแรม.*(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) . มหาวิทยาลัยมหิดล, คณะศิลปศาสตร์, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา .

พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์.(2538). *ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก* .(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ภาควิชานาฏศิลป์ไทย.

พุฒิมาศ พุ่มพวง.(2540). *วิเคราะห์บทรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร, คณะอักษรศาสตร์, ภาควิชาภาษาไทย.

ไพโรจน์ ทองคำสุก.( ). *กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน.*(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

มาลินี งามวงศ์วาน.(2536). *ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพ.*(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

ฤดีชนก รพิพันธุ์ .(2546). *การแสดงของหลวงวิจิตร วาทการ.*(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

รัตนพล ชื่นค้า.(2555). *การสืบทอดการพากย์ เจรจา หนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ของครูวีระ มีเหมือน.*(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, ภาควิชาภาษาไทย.

วราภรณ์ บัวผา. (2544). *การแสดงหางเครื่องบางเสร่ "คณะแม่ถนอม" ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

วารลี จิรชัยศรี.(2537). *แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏยศิลป์ผ่านสื่อโทรทัศน์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน.

ศยามล เจริญรัตน์.(2544). *งิ้วแต้จิ๋ว ในฐานะละครสังคม : สัญญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะรัฐศาสตร์, ภาควิชาสังคมและมานุษยวิทยา.

ศิริพร กรอบทอง. (2541).*วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. 2481-2535*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, ภาควิชาประวัติศาสตร์.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ.(2537).*การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : กรณีศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะครุศาสตร์, ภาควิชาสารัตถศึกษา.

สมรัตน์ ทองแท้.(2537).*ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

สมศักดิ์ ทัตติ. (2540). *จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์(โขนหน้าจอ).* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

สิริธร ศรีชลาคม. (2543). *นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่างปีพ.ศ.2510-2542*.(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

เสาวลักษณ์ พงษ์ทองคำ.(2539). *การศึกษาเรื่องนาฏศิลป์ไทยในร้านอาหาร*.(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

อนุชา บุญยัง. (2543). *การแสดงโขนของอากาศตไล*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

อมรา กล่ำเจริญ. (2536). *ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา* .(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

Art Bangkok (29 สิงหาคม 2552). *Profile-performing Artist" : เสรี หวังในธรรม [ประวัติ]*
สืบค้นจาก http://www.artbangkok.com/?p=5023

Thai good view. (2 มกราคม 2556) *ประวัติช่อง3*.
สืบค้นจาก http://www.thaigoodview.com/node/150099

กรมศิลปากร, สำนักการสังคีต (2 กุมภาพันธ์ 2556) *โขนสมัยรัตนโกสินทร์*.
สืบค้นจาก http://www.finearts.go.th/node/324

กระทรวงวัฒนธรรม. (24 ธันวาคม 2555). *โขนคืออะไร*.
สืบค้นจาก http://www.m-culture.go.th/detail_page.php?sub_id=2917

กระทรวงวัฒนธรรม, ศูนย์ข้อมูลกลางทางวัฒนธรรม. (3 กรกฎาคม 2556). *โขนสด. [ฐานข้อมูลออนไลน์]*
สืบค้นจาก http://www.m- culture.in.th/
moc_new/tag/%E0%B9%82%E0%B8%82%E0%B8%99%E0%B8%AA%E0%B8%94/

ข่าวสด. (6 มีนาคม 2556). *ประวัติโรงภาพยนตร์ไทย*
สืบค้นจาก http://www.toplinediamond.com/NewsDetail.aspx?NewsID=6258

คม ชัด ลึก (11 ตุลาคม 2554). *โขนรามคำแหง*
สืบค้นจาก
http://www.komchadluek.net/detail/20111011/111464/%E0%B9%82%E0%B8%82%E0%B8%99%E0%B8%A3%E0%B8%B2%E0%B8%A1%E0%B8%84%E0%B8%B3%E0%B9%81%E0%B8%AB%E0%B8%87.html

จดหมายเหตุมหาวิทยาลัยศิลปากร. (23 กันยายน 2556). *นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ [ประวัติ]*
สืบค้นจาก http://www.archives.su.ac.th/senior/sen36/Thawisak.pdf

ปิ่นอนงค์ ปานชื่น. (7 กรกฎาคม 2556). *รัก โกรธ หลอก รบ ครบรสในโขนหนุมาน. [บทความ]* สืบค้นจาก https://www.facebook.com/media/set/?set=a.519571444776045.1073741965.160372727362587&type=1

ผู้จัดการ. (สิงหาคม 2534ก). *มานิต รัตนสุวรรณ ถึงเวลากลับมาเป็นลูกจ้าง. [สัมภาษณ์].* สืบค้นจาก http://info.gotomanager.com/news/details.aspx?id=5428

ผู้จัดการ.(ตุลาคม 2534ข). *สร้างเฉลิมกรุงให้เหมือนบอร์ดเวย์.[สัมภาษณ์ มานิต รัตนสุวรรณ].* สืบค้นจาก http://info.gotomanager.com/news/details.aspx?id=7139#sthash.TBYZbTiI.dpuf

ผู้จัดการ. (20 เมษายน 2549). *โขนธรรมศาสตร์ มรดกมีชีวิต. [บทความ]* สืบค้นจาก http://www.manager.co.th/Daily/ViewNews.aspx?NewsID=9490000051842

พันทิพา มาลา. (2551). *การแสดงโขนสดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา. [งานวิจัย]* สืบค้นจาก http://www.ayutthayastudies.aru.ac.th/content/view/471/91/

มหาวิทยาลัยรามคำแหง (3 มีนาคม 2557). *ความเป็นมาของ โขนรามคำแหง.* สืบค้นจาก http://www.ru.ac.th/english/khon/history.htm

มหาวิทยาลัยรามคำแหง (3 เมษายน 2557). *วิสัยทัศน์และพันธกิจ.* สืบค้นจาก http://www.ru.ac.th/th/index.php/site/page?view=Vision

มหาวิทยาลัยศิลปากร (2 ธันวาคม 2554). *โรงละครแห่งชาติ* สืบค้นจากhttp://www.lib.su.ac.th/rattanagosin_web/?q=node/97

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (12 สิงหาคม 2557). *โขน ศาลาเฉลิมกรุง หนุมานข้าราชบริพารพระจักรี (1 ชั่วโมง 10 นาที).* สืบค้นจาก http://www.salachalermkrung.com/khon.php

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (23 เมษายน 2556ก). *นโยบายและการบริหารศาลาเฉลิมกรุง.* สืบค้นจากhttp://www.salachalermkrung.com/aboutus.php

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (23 เมษายน 2556ข). *รัชกาลที่ 7 กับกำเนิดศาลาเฉลิมกรุง.* สืบค้นจากhttp://www.salachalermkrung.com/salachalermkrung02.php

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (23 เมษายน 2556ค). *วัตถุประสงค์ในการจัดตั้งมูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง.* สืบค้นจากhttp://www.salachalermkrung.com/aboutus02.php

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (23 เมษายน 2557). *โขน~ศาลาเฉลิมกรุง สุดยอดแห่งศิลปะการแสดงชั้นสูง ชุดหนุมานชาญกำแหง. [ข่าว]* สืบค้นจาก http://www.salachalermkrung.com/khon.html

ศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์. (13 กันยายน 2557). *ประวัติความเป็นมาของศูนย์ศิลปะการแสดง สถาบันคึกฤทธิ์* สืบค้นจาก http://www.kukrit-pramoj.org/#!blank-7/fkzsj

สถาบันคึกฤทธิ์. (2 สิงหาคม2557ก.). *ประวัติโดยย่อของศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช.*
สืบค้นจาก http://www.kukrit-pramoj.org/#!biography/iabde
สถาบันคึกฤทธิ์. (2 สิงหาคม2557ข.). *เกี่ยวกับสถาบันคึกฤทธิ์.*
สืบค้นจาก http://www.kukrit-pramoj.org/#!aboutkukritinstitute/mn921
สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง7. (26 พฤษภาคม 2556). เกี่ยวกับเรา
สืบค้นจาก http://www.ch7.com/about_us
สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก. (26 พฤษภาคม 2556). ความเป็นมา
สืบค้นจาก http://app.tv5.co.th/history/
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) (2 ตุลาคม2557). *รู้จัก สสส.*
สืบค้นจาก http://www.thaihealth.or.th/Aboutus.html
โรงละครแห่งชาติ. (2 ธันวาคม 2556). *รายการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ ประจำปี 2557.*
[โปรแกรมการแสดง]
สืบค้นจาก
https://www.facebook.com/pages/%E0%B9%82%E0%B8%A3%E0%B8%87%E0%B8%A5%E0%B8%B0%E0%B8%84%E0%B8%A3%E0%B9%81%E0%B8%AB%E0%B9%88%E0%B8%87%E0%B8%8A%E0%B8%B2%E0%B8%95%E0%B8%B4-%E0%B8%81%E0%B8%A3%E0%B8%B8%E0%B8%87%E0%B9%80%E0%B8%97%E0%B8%9E-Nationaltheatre/147379508627871
วรภูริ มูลสิน (12 กรกฎาคม 2555). *แนวคิด ปิแอร์ บูร์ดิเยอร์ (Pierre Bourdieu)*
สืบค้นจาก
http://www.drnoppadon.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&p=556,
วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2 ตุลาคม 2556). *ธนิต อยู่โพธิ์.*
สืบค้นจาก
http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%98%E0%B8%99%E0%B8%B4%E0%B8%95_%E0%B8%AD%E0%B8%A2%E0%B8%B9%E0%B9%88%E0%B9%82%E0%B8%9E%E0%B8%98%E0%B8%B4%E0%B9%8C
องค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย (26 พฤษภาคม 2556). *ประวัติ อ.ส.ม.ท. องค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย*.
สืบค้นจากhttp://dtv.mcot.net/mcot_one.php?dateone=1243329758

สื่อวีดิทัศน์

มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้ผลิต). (2552). *การแสดงโขน ชุด พรหมาศ* [DVD]

มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้ผลิต). (2553). *การแสดงโขน ชุด นางลอย* [DVD]

มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้ผลิต). (2554). *การแสดงโขน ชุด ศึกมัยราพณ์* [DVD]

มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้ผลิต). (พ.ศ. 2555). *การแสดงโขน ชุด จองถนน* [DVD]

มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้ผลิต). (พ.ศ. 2556). *การแสดงโขน ชุด “ศึกกุมภกรรณ” ตอน โมกขศักดิ์* [DVD]

มูลนิธิศิลปาชีพพิเศษ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, (ผู้ผลิต). (พ.ศ. 2557). *การแสดงโขน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ* [DVD]

บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกสัทธาสูร* [VCD]

บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกวิรุฬจำบัง* [VCD]

บริษัท โพลีแคร์ เวิลด์ไวด์ จำกัด, (ผู้ผลิต). (2546). *โขนสดพระราชทาน คณะพิชัย วิไลศิลป์ ตอน ศึกท้าวนาฬะโลก* [VCD]

บทความในเอกสารประกอบการประชุมวิชาการ

สุจิตต์ วงษ์เทศกัณฐ์ (เมษายน. 2556). โขนมาจากไหน. จัดโดยกรมศิลปากร, *การเสวนาเนื่องในงานสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย พ.ศ. 2556*. สังคีตศาลา พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร.

สุรพล วิรุฬรักษ์, สุพรรณี บุญเพ็ง, สุรัตน์ จงดา, นกน้อย เกิดศิริ และ กำจร แซ่เจียง. (สิงหาคม 2555). *สมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ กับพระราชกรณียกิจด้านนาฏศิลป์และแต่งกายสตรีไทย.* ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ศูนย์วิทยบริการ *การเสวนาเชิงวิชาการ สถาบันวิทยบริการ* กรุงเทพฯ.

สัมภาษณ์

การุณ สุทธิภูล. อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต. (3 พฤษภาคม 2557). สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์.

กำธร บัวงาม. หัวหน้าคณะโขนสด สิทธิพล ทวีศิลป์ และ นักพากย์โขนเฉลิมกรุง. (17 สิงหาคม 2557) สัมภาษณ์.

กิตติ เกิดผล. ศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์ (8 มีนาคม 2557) สัมภาษณ์.

เกรียงไกร อ่อนสำอางค์. นักดนตรี โขนเฉลิมกรุง. (16 ธันวาคม 2556). สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์.

เกษม ทองอร่าม. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (4 ตุลาคม. 2557) สัมภาษณ์

จตุพร รัตนวราหะ. ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินโขนยักษ์. ภาควิชานาฏศิลป์ไทย. คณะศิลปนาฏดุริยางค์. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (30 มีนาคม 2557) สัมภาษณ์.

จำลอง เอี่ยมละเอียด. หัวหน้าคณะโขนสด จำลอง ทวีศิลป์ (2 สิงหาคม 2557) สัมภาษณ์.

จุลชาติ อรัณยะนาค. ครูโขนยักษ์ หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (21 มกราคม 2556). สัมภาษณ์.

เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์. ผู้ช่วยผู้กำกับโขน มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง. (5 กุมภาพันธ์2557). สัมภาษณ์

ชวลิต สุนทรานนท์. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ ด้านวิชาการละครและดนตรี. สำนักการสังคีต. กรมศิลปากร (13 มกราคม 2557). สัมภาษณ์

ชาติตะวัน ฤทธิ์เทพ. นักแสดงโขนสดคณะสิทธิพล ทวีศิลป์. (26 กรกฎาคม 57) สัมภาษณ์.

เติม มงคลพันธุ์. หัวหน้าคณะโขนสดมงคลศิลป์ ((3 มีนาคม 2557) สัมภาษณ์.

ทวี สุรฤทธิกุล. อดีตเลขานุการของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช. (17 ธันวาคม 2556) สัมภาษณ์.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. อาจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ชุมนุมโขนรามคำแหง (9 กรกฎาคม 2556). สัมภาษณ์.

ธาดา วิทยาพูล. ศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์ (30 พฤศจิกายน 2557) สัมภาษณ์.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลป. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (30 ตุลาคม 2557). สัมภาษณ์

บุญเหลือ แซ่คู. หัวหน้าโขนสดคณะประยุตต์ ดาวใต้. (28 กุมภาพันธ์ 2556) สัมภาษณ์.

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. ผู้อำนวยการ สำนักการสังคีต. กรมศิลปากร. (22 มกราคม 2558). สัมภาษณ์

ประจวบ บัวเจริญ. คณะโขนสด หอมลำจวน (24 มีนาคม 2556) สัมภาษณ์.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. ผู้กำกับการแสดง การแสดงโขน มูลนิธิศิลปาชีพฯ.(3 ธันวาคม 2556). สัมภาษณ์

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินโขนลิง. ภาควิชานาฏศิลป์ไทย. คณะศิลปนาฏดุริยางค์. (1 พฤษภาคม 2557). สัมภาษณ์

ปรีชา เจริญยิ่ง. หัวหน้าคณะโขนสด สังวาลย์ เจริญยิ่ง (3 กรกฎาคม 2557) สัมภาษณ์.

ปรีชา ชลประทีป. หัวหน้าโขนสดคณะบุญชูลประทีป. (29 สิงหาคม 2556)สัมภาษณ์. ทางโทรศัพท์.

พิชัย วิไลศิลป์. หัวหน้าคณะโขนสดพิชัย วิไลศิลป์. (20 กรกฎาคม 57) สัมภาษณ์.

พิศมัย ชูเชิด. หัวหน้าโขนสดคณะศิษย์ชั้น สำรวยศิลป์.(31 มีนาคม 2556) สัมภาษณ์.

ไพทูรย์ เข้มแข็ง. ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลป. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (24 ตุลาคม 2557). สัมภาษณ์

ไพโรจน์ ทองคำสุก. นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ. สำนักการสังคีต. กรมศิลปากร (3 กรกฎาคม 2557 และ 23 กุมภาพันธ์ 2558) สัมภาษณ์.

ภูวดล สายเสมา. สมาชิกชุมนุมโขนธรรมศาสตร์. (14 สิงหาคม 57). สัมภาษณ์

ลำจวน ขวัญเมือง. หัวหน้าคณะโขนสด หอมลำจวน (24 มีนาคม 2556) สัมภาษณ์.

วัลย์วิภา จรูญโรจน์ บุรุษรัตนพันธ์, ม.ล. อาจารย์ที่ปรึกษาชุมนุมโขนธรรมศาสตร์ (22 สิงหาคม 2557). สัมภาษณ์

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์. ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลป. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (25 กรกฎาคม 2557). สัมภาษณ์

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. คณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง. (1 พฤษภาคม 2557). สัมภาษณ์

สมทรง บุญวัน. หัวหน้าคณะโขนสด เยาวชนต้นกล้าน้อย (10 พฤศจิกายน 2556) สัมภาษณ์.

สมบัติ ภู่กาญจน์. ศิษย์เก่าโขนธรรมศาสตร์ (31 มกราคม 2557) สัมภาษณ์.

สมศักดิ์ ทัตติ.ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลป. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (4 สิงหาคม 2557). สัมภาษณ์

สุดสาคร ชายเสม. ผู้ออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ (6 ตุลาคม 2557). สัมภาษณ์

สุธี ปิวรบุตร. ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.(8 สิงหาคม 2557). สัมภาษณ์

สุพรทิพย์ ศุภรกุล. ผู้ช่วยหัวหน้าฝ่ายพัสตราภรณ์และเครื่องโรง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (27 มิถุนายน 2556). สัมภาษณ์

สุรัตน์ จงดา. ผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิต โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ (2 ธันวาคม 2556). สัมภาษณ์

อนุชา ทีรคานนท์. ผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิต โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ (7 เมษายน 2557) สัมภาษณ์.

เอกสารจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

กรมศิลปากร, (2496), [บันทึก จากอธิบดีกรมศิลปากร ถึง เลขาธิการคณะรัฐมนตรี]. การจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยต้อนรับชาวต่างประเทศ(หนังสือเลขที่/2490 ลงวันที่ กค. 2496). (ศธ.0701.40/12). หอสมุดวชิรญาณ,กรุงเทพฯ.

กรมศิลปากร, (2497ก), [บันทึกรายงานการประชุมหัวหน้ากอง กรมศิลปากร วันที่ 21กันยายน 2492 เริ่มประชุมเวลา 15.00 น.] น.3. (ศธ.0701.9.1/10[62]). หอสมุดวชิรญาณ, กรุงเทพฯ.

กรมศิลปากร, (2497ข), [บันทึก เรื่องหน่วยวัฒนธรรมเคลื่อนที่ ถึงอธิบดีกรมการวัฒนธรรม]. (ศธ.079.40/[4] ที่ /2497). มีนาคม 2497. หอสมุดวชิรญาณ, กรุงเทพฯ.

เดลินิวส์, (2536), [ข่าว]. กรมศิลป์ปรับการแสดงดึงดูดคนดูตลอดปี.(ก/3/2536/7).หอสมุดวชิรญาณ, กรุงเทพฯ.

Books and Book Articles

Azmi, A.N.S. (2008). *Tradition and transformation in the Pelegongan Dance Repertoire. Asian Theatre Journal*, (25) (2), University of Hawai'I press.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*, New York, Columbia university press.

Charassri, N. (2007). *Narai Avatara : Performing the Thai Ramayana in the modern world* Bangkok, Chulalongkorn University Book Center.

Clifford, J. (1988). *The predicament of culture : twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge : Harvard University Press.

Griswold, W. (2004). *Cultures and societies in a changing world* . California : Pine Forge Press.

Hobsbawm, E. & Ranger, T (2004). *The Invention of tradition*. Cambridge : Cambridge University Press.

Lyon, S. & Greene,W, (1999). *Absolute dream : Thai government under VI, 1910-1925,* Bangkok : White Lotus.

Mc Carthy, K.F, Ondaatje, E.H., Zakaras. L & Brooks, A. (2004). *Reframing the Debate about the benefits of the arts*. Santa Monica, CA : The RAND Corporation.

Smith, A.D. (1990). *Toward a global culture*, London : newbury Park and new Delhi.

Electronic Media

Andreasen, A.R. & Belk, R.W. (2013, January 3). *Predictors of Attendance at the Performing art.* Retrieved from http://www.jstor.org/discover/10.2307/2489078?sid=21105342619351&uid=4&uid=3739136&uid=2

Brinson, P. (2013, January 12). *Cultural diamond in 3D*. Retrieved from https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:XnQWcjA86j4J:www.commissionedwriting.com/

Nahachewsky, A. (2013, January 3). On the concept of second existence folk dance. Retrieved from http://www,jstor.org/stable/1519627

Ness, S. A. (2014, August 16). *When seeing is believing: The changing role of rituality in a Philippine dance.* Retrieved from http://www.jstor.org/stable/3317460 .Accessed: 30/

Walther, M. (2014, May 5). *Repatriation to France and Germany : A Comparative Study Based on Bourdieu's Theory of Practice*

Retrieved from http://www.springer.com/gp/book/9783658056995

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายกรินทร์ กรินทสุทธิ์
วันเดือนปีเกิด	22 มีนาคม 2510
วุฒิการศึกษา	ปีการศึกษา 2549 : ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2533 : ออกแบบอุตสาหกรรมศาสตร์บัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ตำแหน่ง	รองผู้อำนวยการ ฝ่ายที่ปรึกษา บริษัท ทริส คอร์ปอเรชั่น จำกัด
ประสบการณ์ทำงาน	2544-ปัจจุบัน รองผู้อำนวยการฝ่ายที่ปรึกษา บริษัท ทริส คอร์ปอเรชั่น จำกัด 2542-2543 ผู้ช่วยผู้จัดการเขต บริษัท ซีพี เซเว่น อีเลฟเว่น จำกัด (มหาชน) 2539-2541 นักวิเคราะห์การตลาด บริษัท ปูนซีเมนต์นครหลวง จำกัด (มหาชน) 2537-2539 เจ้าของกิจการ เนเจอร์ สตูดิโอ 2535-2537 แฟชั่นดีไซน์เนอร์ บริษัท ทีเอสไอ อินเตอร์เนชันแนล จำกัด 2532-2535 วิศวกรออกแบบ บริษัท เทสต์เวล จำกัด