นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

นายธรรมจักร พรหมพ้วย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

THEATRE AND DANCE IN THE REIGN OF KING RAMA III

Mr. Thummachuk Prompuay

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Theater and Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
โดย	นายธรรมจักร พรหมพ้วย
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ)

ธรรมจักร พรหมพ้วย: นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3. (THEATRE AND DANCE IN THE REIGN OF KING RAMA III) อ.ที่ปรึกษาหลัก: รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์

การศึกษาสถานภาพของงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 เป็นการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ที่มุ่งศึกษาปัจจัยทางสังคมที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงงานนาฏกรรม โดยมุ่งที่จะศึกษาประวัติศาสตร์นาฏกรรมในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ระหว่าง พ.ศ. 2367 – 2394 โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยผสมผสานที่ได้รวบรวมและค้นคว้าเอกสารชั้นต้นและชั้นรอง และหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ประเภทจิตรกรรมและประติมากรรม ผลการวิจัยพบว่างานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ยังคงปรากฏอยู่ในราชสำนักและนอกราชสำนัก มีหน้าที่ตอบสนองความต้องการของสังคมในเชิงพิธีกรรมและความบันเทิง แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมิได้ใส่พระราชหฤทัยและให้ความสำคัญเรื่องงานนาฏกรรมมากนัก แต่กลับทำให้รูปแบบนาฏกรรมของหลวงเผยแพร่ไปสู่วังของเจ้านายและเรือนของขุนนาง จนทำให้มีการละเมิดธรรมเนียมราชสำนักเรื่องการมีละครหรือมโหรีผู้หญิงประดับเกียรติยศ นอกจากนี้ปัจจัยจากสภาพสังคม เช่น ระบบเศรษฐกิจ ระบบไพร่ การขยายตัวของพระนคร ความหลากหลายทางเชื้อชาติและศาสนา เป็นผลให้นาฏกรรมกระจายตัวโดยแพร่หลาย ประชากรมีรายได้เพิ่มมากขึ้นจนสามารถใช้จ่ายเพื่อความบันเทิงและการพนันได้ ปรากฏพิกัดการกระจายตัวของนาฏกรรมทั่วไปในพระนคร เมืองประเทศราชและหัวเมืองสำคัญ โดยเฉพาะวัดที่สร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 มากกว่า 53 วัด เป็นแหล่งที่ต้องใช้นาฏกรรมเป็นมหรสพสมโภชเมื่อเฉลิมฉลองและวันสำคัญทางศาสนา รูปแบบและวิธีแสดงนาฏกรรมที่ประกอบด้วยบริบทต่าง ๆ ยังคงแสดงตามแบบจารีตดั้งเดิม แต่ส่วนที่แปรเปลี่ยนจากเดิมคือกลุ่มนายทุน กลุ่มการจัดการ กลุ่มนักแสดง และกลุ่มผู้ชม การที่นาฏกรรมยังคงมีกลุ่มผู้จัดแสดงอย่างต่อเนื่องทำให้งานนาฏกรรมได้รับการสืบทอดจวบจนปัจจุบัน นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 จึงเป็นวิถีทางหนึ่งที่ช่วยอนุรักษ์งานนาฏกรรมให้มีการต่อยอดและสร้างสรรค์งานที่หลากหลายได้เพิ่มมากขึ้นอย่างมีคุณภาพตราบจนทุกวันนี้

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986816235 : MAJOR THAI THEATER AND DANCE
KEYWORD: THAI DANCE / HISTORY / KING RAMA III
THUMMACHUK PROMPUAY : THAI DANCE AND THEATRE IN THE REIGN OF KING RAMA III. ADVISOR : ASSOC.PROF.SAVAPARR VECHSURUCK, PH.D.

The study of the status of the theatre and dance in the reign of King Rama III was a historical research aimed at studying social factors that affect the work of dance. The purpose of research was to study the history of the dance in the reign of King Rama III during 1824-1839 AD by using the mixed research methodology which collected the primary and secondary documents, historical and archaeological evidences such as paintings and sculptures. The results of the research showed that the dance in the reign of King Rama III still appears in the royal court and outside the royal court. It served for fulfilling the needs of ritual and entertainment role. Although King Phra Nangklao would not pay attention to the dance work, but it made the dance style spreading out from royal court to the outside palaces of royal families and houses of noblemen. Until causing a violation of the royal court tradition on having a female drama or orchestra adorned with their honor. In addition, factors from social conditions such as economy, feudal system, the expansion of the capital city, ethnic and religious diversity, were results that made the dance spreading widely. When population earned more income, they can spend for entertainment or gambling. The distribution of dance in capital, Siam's dominions and major cities also spread widely. Especially, in the reign of King Rama III, there were more than 53 temples built and renovated, which can be proved that theater and dance were used in the celebration of completion and important religious days. The performance platform still remained the same as original but what was changed were patrons, show management, artists, and audiences. Since the dances were performed continuously, the dance in the reign of King Rama III is one of the reasons why the Thai dances are preserved, continued, and prevalent recreated until these days.

Department: Dance
Field of Study: Thai Theater and Dance Student's Signature T. Prompuay
Academic Year: 2018 Advisor's Signature S. Vechsuruck

กิตติกรรมประกาศ

ด้วยเดชะพระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณแห่งสมเด็จพระมหากษัตริยาธิราชเจ้าแห่งมหาจักรีบรมราชวงศ์ทุกพระองค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหาเจษฎาราชเจ้า ข้าพระพุทธเจ้าขอถวายงานวิจัยนี้สดุดีพระเกียรติคุณด้านศิลปวัฒนธรรมที่ประเทศไทยมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นหลักชัยแห่งราชอาณาจักรสืบมา

ข้าพระพุทธเจ้าสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณแห่งสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงเป็นล้นเกล้าล้นกระหม่อมหาที่สุดมิได้

กราบขอบพระคุณพระราชเวที (สุรพล ชิตญาโณ ป.ธ.9) ที่กรุณาเอื้อเฟื้อข้อมูลอันเป็นประโยชน์ในด้านพระพุทธศาสนาและความเชื่อมโยงทางด้านประวัติศาสตร์

กราบขอบพระคุณ ศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในการสนับสนุนหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย

กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อ.เผ่าทอง ทองเจือ ผู้เป็นดั่งประทีปส่องทางแก่ศิษย์เสมอมา กราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์และผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาผลงานวิจัย ได้แก่ รศ.ดร.เสาวณิต วิงวอน รศ.ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ รศ.อมรา กล่ำเจริญ ดร.โสมสุดา ลียะวณิช อ.สมบัติ ภู่กาญจน์ ขอกราบครูอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาด้านโขนละครทุกท่าน ทั้งขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษา รศ.ดร.สวภา เวชสุรักษ์ ที่ให้คำแนะนำและกำลังใจอันงดงามจนการทำวิจัยลุล่วง

กราบขอบพระคุณผู้ที่ให้ข้อมูลสนับสนุน ได้แก่ คุณนัดดา อิศรเสนา ณ อยุธยา และครอบครัว ผศ.ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล อ.ดร.ศุภวิน วัชรมูล ดร.ศรันย์ มะกรูดอินทร์ คุณไพศาลย์ เปี่ยมเมตตาวัตน์ คุณวิกร อัฑฒพงศ์ คุณวัลลภ รุจิขจร คุณรัชดา โชติพานิช คุณจุลภัสสร พนมวัน ณ อยุธยา คุณไชยพัฒน์ เพ็ญพัฒน์ อุดมมะนะ คุณกฤช วสุธาร คุณพีรพงษ์ มณีรัตน์ คุณธิติ ธีมะพันธ์ คุณสิทธิศักดิ์ สาครสินธุ์ คุณธนภูมิ สดุดี คุณสราวุฒิ หลักบุญ คุณกันต์ อัศวเสนา และผู้ให้เกร็ดความรู้และคำแนะนำทุกท่าน

กราบขอบคุณคุณแม่บัลลังก์ พรหมพ้วย และครอบครัวพรหมพ้วย คุณกิตติคุณ ถิ่นพยัคฆ์ คุณทวีวัฒน์ ครองยุทธ และเพื่อนร่วมหลักสูตร ในการเรียบเรียงและเป็นกำลังใจในการวิจัยจนแล้วเสร็จ

ขออุทิศงานวิจัยนี้ให้กับบุรพการีและครูอาจารย์ผู้ล่วงลับ ได้แก่ คุณพ่อบุญมาก พรหมพ้วย รศ.รังสรรค์ แสงสุข คุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ คุณครูสยม ฤทธิ์จรุง คุณครูสรัสวิชญ์ ภูวสรรเพ็ชญ์

ธรรมจักร พรหมพ้วย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการศึกษา 1

1.2 วัตถุประสงค์ในงานวิจัย 7

1.3 ขอบเขตงานวิจัย 7

1.4 กรอบความคิด 7

1.5 แนวคิดและทฤษฎี 8

1.6 การทบทวนวรรณและสารสนเทศที่เกี่ยวข้อง 10

1.7 วิธีดำเนินงานวิจัย 15

1.8 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน 18

1.9 ประโยชน์ที่คิดว่าจะได้รับ 18

1.10 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัยฉบับนี้ 18

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 21

2.1 เอกสารชั้นต้น 23

2.2 เอกสารชั้นรอง 37

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 49

3.1 การออกแบบการวิจัย 50

หน้า

3.2 การวิเคราะห์เอกสาร 55
3.3 การสัมภาษณ์ 56
3.4 การวิเคราะห์หลักฐานทางโบราณคดี 58
3.5 การประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ 60
3.6 การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ 61
บทที่ 4 บทวิเคราะห์ 62
4.1 สถานภาพของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 62
4.1.1 บทบาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวต่องานนาฏกรรม 63
4.1.1.1 พระราชประวัติที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม 64
4.1.1.2 พระราชานุกิจ 71
4.1.1.3 พระราชจริยวัตรและพระอัธยาศัย 74
4.1.1.4 พระราโชบายที่เกี่ยวกับนาฏกรรม 75
4.1.2 สภาพสังคมที่มีผลต่องานนาฏกรรม 78
4.1.2.1 การสืบเนื่องความรุ่งเรืองของนาฏกรรมที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ 78
4.1.2.2 ความหลากหลายด้านเชื้อชาติ 84
4.1.2.3 ลักษณะการปกครองและกฎหมายที่มีผลต่อนาฏกรรม 94
4.1.2.4 ระบบศักดินาและระบบไพร่ที่มีต่อนาฏกรรม 99
4.1.2.5 การขยายตัวของพระนครทำให้เกิดแหล่งบันเทิงใหม่ 102
4.1.2.6 นาฏกรรมในศาสนา 105
4.1.2.7 นาฏกรรมในสายตาชาวต่างประเทศ 117
4.1.3 สภาพเศรษฐกิจที่มีผลต่องานนาฏกรรม 120
4.1.4 บุคคลสำคัญที่มีบทบาทต่อนาฏกรรม ทั้งในฐานะผู้สร้าง ผู้อุปถัมภ์ และผู้สนับสนุน . 125

หน้า

4.1.4.1 กลุ่มเจ้านาย (พระราชวงศ์) 128
4.1.4.2 กลุ่มขุนนาง 158
4.1.4.3 กลุ่มกวี 167
4.1.4.4 กลุ่มนักแสดงอาชีพ 176
4.2 รูปแบบและวิธีการแสดงของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 180
4.2.1 สันนิษฐานรูปแบบนาฏกรรมจากหลักฐานทางโบราณคดี 180
4.2.2 โอกาสที่จัดแสดงนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 199
4.2.2.1 นาฏกรรมสำหรับพิธีกรรม 200
4.2.2.2 นาฏกรรมเพื่อความบันเทิง 237
4.2.3 สถานที่ที่มีงานนาฏกรรม 240
4.2.4 รูปแบบงานนาฏกรรม 275
4.2.4.1 ประเภทของนาฏกรรม 276
4.2.4.2 องค์ประกอบสำหรับการแสดงนาฏกรรม 292
4.2.4.3 วิธีการแสดง 298
4.2.5 ลักษณะเฉพาะ 307
4.2.6.1 การแพร่กระจายของรูปแบบนาฏกรรมแบบหลวงสู่วังนอก จวนเสนาบดี และเรือนขุนนาง 307
4.2.6.2 การมีนาฏกรรมเพื่อแสดงเกียรติยศสำหรับขุนนาง 308
4.2.6.3 นาฏกรรมเป็นเครื่องบันเทิงใจของราษฎร 309
4.3 นวัตกรรมทางนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 309
บทที่ 5 บทสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 317
บรรณานุกรม 329
ภาคผนวก 345

หน้า

ภาคผนวก ก การประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ 346

ภาคผนวก ข งานพระบรมศพ พระศพ ศพ ครั้งสำคัญที่จัดขึ้นในรัชกาลที่ 3 356

ประวัติผู้เขียน 366

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 4.1 ตารางเปรียบเทียบพระราชานุกิจระหว่างรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 73

ตารางที่ 4.2 พระราชพิธีที่ปรากฏในกรุงศรีอยุธยาและต้นกรุงรัตนโกสินทร์ 202

ตารางที่ 4.3 ตารางแสดงอัตราค่าจ้างของละคร ราวรัชกาลที่ 3 – 4 304

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 4.1 พระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว 64

ภาพที่ 4.2 พิกัดสถานที่ที่ชาวต่างชาติต่างภาษาอาศัยอยู่ในช่วงรัชกาลที่ 3..... 88

ภาพที่ 4.3 คลองมหานาค ที่กรุงศรีอยุธยา 103

ภาพที่ 4.4 คลองมหานาค ที่กรุงรัตนโกสินทร์ 104

ภาพที่ 4.5 แผนที่กรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2397 105

ภาพที่ 4.6 กุฎีหลวง หรือกุฎีบน หรือมัสยิดต้นสนหลังเดิมที่ใช้ประกอบพิธีมุหัรรำ..... 111

ภาพที่ 4.7 โรงสวดวัดซางตาครู้สหลังเดิมที่สร้างในรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2379 115

ภาพที่ 4.8 ผังแสดงความสัมพันธ์ของบุคคลสำคัญทางนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 127

ภาพที่ 4.9 พระบวรราชานุสาวรีย์ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพย์..... 128

ภาพที่ 4.10 สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑามณี กรมขุนอิศเรศรังสรรค์..... 141

ภาพที่ 4.11 แคนส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว..... 143

ภาพที่ 4.12 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ 146

ภาพที่ 4.13 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าทินกร กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์..... 148

ภาพที่ 4.14 เจ้าจอมมารดาอำภาในรัชกาลที่ 2..... 153

ภาพที่ 4.15 รูปปั้นเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) ที่วัดจักรวรรดิราชาวาส..... 164

ภาพที่ 4.16 ละครผู้ชายราวรัชกาลที่ 5 เล่นเรื่องลักษณวงษ์ 171

ภาพที่ 4.17 รูปปั้นจำลอง เจ้ากรับ ที่วัดนายโรง..... 179

ภาพที่ 4.18 จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ..... 183

ภาพที่ 4.19 จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม..... 185

ภาพที่ 4.20 จิตรกรรมในพระวิหารพระพุทธไสยาสวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม 186

ภาพที่ 4.21 จิตรกรรมภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ พระรามรบกับทศกัณฐ์..... 187

ภาพที่ 4.22 จิตรกรรมในหอไตรวัดบวรนิเวศวิหาร..... 189

หน้า

ภาพที่ 4.23 ประติมากรรมหินอ่อนสลักภาพนูนต่ำเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักสีดา 190
ภาพที่ 4.24 ประติมากรรมหินทรายสลักรูปตัวละครฝ่ายบู๊ในวรรณกรรมจีน 191
ภาพที่ 4.25 ตุ๊กตาหินทรายสลักเป็นรูปตัวละครในวรรณคดีไทย 192
ภาพที่ 4.26 ตุ๊กตาหินทรายรูปตัวละครในวรรณคดีไทย..... 194
ภาพที่ 4.27 ถนนหลังกำแพงเมือง ข้างวัดราชนัดดาราม 197
ภาพที่ 4.28 ภายในโรงรำ..... 199
ภาพที่ 4.29 จิตรกรรมฝาผนังวัดเสนาสนาราม เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 4 แสดงการรำเสนง..... 205
ภาพที่ 4.30 ภาพถ่ายการรำเสนงหน้าโรงชมรม เมื่อ พ.ศ.2463 ในรัชกาลที่ 6 206
ภาพที่ 4.31 จิตรกรรมแสดงพระราชพิธีจองเปรียง เขียนในรัชกาลที่ 4 207
ภาพที่ 4.32 พราหมณ์พฤฒิบาศทำพิธีทอดเชือกและการรำพระแสงของ้าว 209
ภาพที่ 4.33 การแห่สระสนานใหญ่ในพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน 211
ภาพที่ 4.34 ภาพประกอบโคลงพระราชพงศาวดาร เขียนภาพพระราชพิธีโสกันต์
เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี 214
ภาพที่ 4.35 การแสดงกุลาตีไม้ บนสนามหน้าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท..... 215
ภาพที่ 4.36 บริเวณที่สร้างพลับพลาหน้าวัดราชโอรสาราม..... 218
ภาพที่ 4.37 ถนิมพิมพาภรณ์ทรงพระพุทธรูปฉลองพระองค์ในพระบรมมหาราชวัง..... 226
ภาพที่ 4.38 พิกัดสถานที่ที่มีงานนาฏกรรม ในรัชกาลที่ 3 244
ภาพที่ 4.39 การแสดงพระลักพระราม ที่เมืองหลวงพระบาง..... 248
ภาพที่ 4.40 พิกัดประเทศราชและหัวเมืองของราชอาณาจักรสยามที่มีนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3..... 250
ภาพที่ 4.41 ผังพระราชอุทยานหยวนหมิงหยวนในกรุงปักกิ่ง 256
ภาพที่ 4.42 วังท้ายหับเผยวังที่ 1 สร้างพระราชทานพระราชโอรสในรัชกาลที่ 2..... 263
ภาพที่ 4.43 ภาพถ่ายจากหอกลองหน้าวัดพระเชตุพนฯ เห็นกลุ่มวังนอก 263
ภาพที่ 4.44 พิกัดวัดที่สร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3..... 266

หน้า

ภาพที่ 4.45 ชาวจีนในสยามกำลังเล่นการพนันในโรงบ่อน 268
ภาพที่ 4.46 โรงบ่อนในราวรัชกาลที่ 5 273
ภาพที่ 4.47 ละครนอก เล่นเรื่องสุวรรณหงส์ 278
ภาพที่ 4.48 การเล่นแอ่วลาวเป่าแคน 292
ภาพที่ 4.49 เครื่องแต่งกายนายโรงและยืนเครื่องรอง 296
ภาพที่ 4.50 พระสงฆ์นั่งเล่นหมากรุกและเอกเขนกหลังการเล่นสวดพระ 314
ภาพที่ 4.51 สวดคฤหัสถ์ การกลายรูปจากการเทศน์มหาชาติและสวดมาลัยของพระสงฆ์ 315

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการศึกษา

พระมหากษัตริย์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ทรงมีพระราชกรณียกิจในการทำนุบำรุงนาฏกรรมมาโดยตลอด ทรงพระราชนิพนธ์บทละครหลวงไว้เป็นแบบฉบับของแผ่นดิน มาในครั้งรัชกาลที่ 1 (พ.ศ. 2325 – 2352) และรัชกาลที่ 2 (พ.ศ. 2352 – 2367) ทั้งยังได้ทรงปรับปรุงการฟ้อนรำเพื่อให้เป็นแบบแผนสำหรับใช้ฝึกหัดและแสดง หากแต่เมื่อถึงในรัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) พระบาทสมเด็จพระ-นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มิได้ใฝ่พระราชหฤทัยทางด้านนาฏกรรมจนมีคำกล่าวกันว่า ทรงรังเกียจการละคร จึงเป็นการน่าศึกษาว่าแท้ที่จริงแล้วพระราชดำริในส่วนพระองค์จะเป็นเช่นไร และมีปัจจัยใดส่งผลต่อสถานภาพนาฏกรรมบ้าง และผลจากสถานภาพเช่นนี้ได้ส่งอิทธิพลมาถึงปัจจุบันนั้นเป็นอย่างไร

วัฒนธรรมการปกครองด้วยระบอบกษัตริย์ของไทยสืบเนื่องมายาวนานโดยได้รับความแนวคิดวัฒนธรรมเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดูและพุทธศาสนา ทำให้พระมหากษัตริย์ไทยทรงเป็นทั้งสมมติเทวราช ขัตติยะและราชา โดยทรงดำรงหลักธรรมตามหลักพุทธศาสนา เช่น ทศพิธราชธรรม 10 ประการ สังคหวัตถุ 4 ประการ และจักรวรรดิวัตร 12 ประการ กับต้องทรงมีพระราชภาระตามคติฮินดู คือ ทรงดำรงไว้ซึ่งความยุติธรรม รักษาพระศาสนาและประชาชนตลอดจนสร้างความผาสุกให้ประชาชน (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2554 : 6-7) และด้วยหน้าที่ของกษัตริย์ในระบบวรรณะตามคติฮินดูทำให้กษัตริย์ต้องเป็นทั้งนักรบเพื่อป้องกันและขยายอาณาจักรทั้งยังต้องทรงรอบรู้ศิลปศาสตร์ 18 ประการ ซึ่งมีวิชาคันธรรพศาสตร์อันว่าด้วยการดนตรีและนาฏกรรมเป็นวิชาหนึ่งที่ต้องทรงเรียนรู้ด้วย

จากแนวคิดที่ส่งผลต่ออารยธรรมของสยามประเทศทำให้เห็นว่านอกเหนือจากบทบาทของพระมหากษัตริย์ในการป้องกันราชอาณาจักรเพื่อพิทักษ์ขอบขัณฑสีมาแล้ว หน้าที่ของกษัตริย์สยามที่จำเป็นอีกอย่างหนึ่งคือต้องบำรุงบ้านเมืองในด้านศิลปะและวัฒนธรรมอันจะแสดงถึงความรุ่มรวยทางวัฒนธรรมของแผ่นดิน อันประกอบด้วย กวี วรรณกรรม มหรสพ การเล่นบันเทิงต่าง ๆ หากบ้านเมืองใดเจริญด้วยสิ่งเหล่านี้แล้ว ก็ย่อมจะเป็นเครื่องแสดงพระบารมีของกษัตริย์และแสดงถึงความอยู่ดีกินดีของราษฎรในอีกโสตหนึ่งด้วย ซึ่งแนวคิดเช่นนี้ได้ดำเนินสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย กรุงศรี-อยุธยา กรุงธนบุรี จนกระทั่งถึงกรุงรัตนโกสินทร์

เมื่อกรุงรัตนโกสินทร์ก้าวสู่ช่วง 50 ปีหลังการสถาปนาราชธานีเมื่อปี พ.ศ. 2325 สภาพสังคมได้เกิดความเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้นแม้ว่าการสงครามกับชาติต่าง ๆ ที่รายล้อมสยามยังมีอยู่บ้าง หากแต่ความเจริญภายในกลับมีมากขึ้น ทั้งนี้เป็นผลมาจากสภาพเศรษฐกิจที่มาจากการค้าระหว่างประเทศ โดยเฉพาะกับจีนทำให้พลเมืองมีรายได้เพิ่มมากขึ้น เกิดการเลื่อนสถานะทางสังคมโดยใช้ระบบศักดินาแบบสมัยกรุงศรีอยุธยาผนวกเข้ากับความมั่งคั่งซึ่งเกิดจากรายได้ทางเศรษฐกิจ โดยเฉพาะเมื่อพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ได้เสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติเป็นรัชกาลที่ 3 สืบต่อจาก พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระนาม พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว เมื่อปี พ.ศ. 2367

ข้อมูลทางประวัติศาสตร์โดยทั่วไปทำให้เราทราบว่าในรัชกาลนี้เป็นช่วงที่พระมหากษัตริย์มีพระอัจฉริยภาพทางด้านการค้าขายระหว่างประเทศเป็นอย่างยิ่ง กับเอาพระราชหฤทัยใส่ในการพระศาสนาด้วยการสถาปนาและปฏิสังขรณ์วัดจำนวนมากในรัชกาล แต่จากความเข้าใจของคนทั่วไปที่มีต่อสถานภาพงานนาฏกรรมในรัชกาลนี้กลับพบว่าโดยมากจะเห็นว่างานนาฏกรรมในรัชกาลนี้มีสภาพซบเซาไม่เหมือนกับความรุ่งเรืองด้านวรรณกรรมและนาฏกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธ-เลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2

ทั้งนี้ เป็นผลเนื่องมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์นาฏกรรมที่ท่องจำกับสืบต่อมาจากหนังสือที่นิพนธ์โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่อง ตำนานลครอิเหนา เมื่อ พ.ศ. 2464 ที่ได้ระบุถึงพระอัธยาศัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าไม่ทรงโปรดการให้มีละครผู้หญิงของหลวง โดยเขียนไว้เป็นย่อหน้าแรกเมื่อกล่าวถึง ตำนานละครครั้งรัชกาลที่ 3 ไว้ว่า “ถึงรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรังเกียจการเล่นละคร พอเสวยราชย์ก็โปรดให้เลิกละครหลวงเสีย ไม่ทรงเล่นละครจนตลอดรัชกาล...” (2546: 347) และกล่าวต่อมาว่า

> *“ความที่ว่าพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละคร แต่ไม่ทรงห้ามปรามผู้อื่นที่เล่นละคร ข้อนี้ในประกาศกระแสรับสั่งครั้งรัชกาลที่ 4 เมื่อพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ผู้อื่นมีละครผู้หญิงได้นั้น ก็กล่าวความว่า ‘พระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละครเป็นแต่ว่าทรงแช่งชักติเตียนจะมิให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบ ๆ ด้วยกันหลายราย’ ดังนี้ เนื้อความก็ตรงกัน” (2546: 348)*

จากความในส่วนนี้ทำให้เห็นภาพว่า แม้ว่าจะมิทรงโปรดละคร แต่ “ผู้อื่น” นอกราชสำนักต่างก็หัดละครหรือมีละครไว้ในสำนักของตัวกันเองอย่างแพร่หลาย จึงชวนให้คิดว่าสภาพนาฏกรรมภายนอกราชสำนักนั้นจะมีความนิยมละครและมหรสพต่าง ๆ กันแพร่หลายเพียงใด

โดยเหตุที่แผ่นดินรัชกาลที่ 2 ความรุ่งเรืองทางด้านกวี ดนตรี การละครและงานช่างต่าง ๆ มีความเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด แม้กระทั่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเองก็ยังได้เคยทรงซึมซับและร่วมทรงงานด้านกวีกับสมเด็จพระบรมชนกนาถอย่างใกล้ชิด ทำให้เมื่อครั้งที่ยังทรงดำรงพระอิสริยยศในที่พระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ประทับ ณ วังท่าพระ นั้น ได้ทรงผูกพันกับการสร้างงานนาฏกรรมของสมเด็จพระบรมชนกนาถ และพระองค์เองก็ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอก เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ที่มีความยาวมากที่สุดของพระองค์โดยรวมถึงได้ทรงหัดโขนผู้ชายสำหรับประดับเกียรติยศขึ้นคณะหนึ่ง เรียกกันโดยทั่วไปว่า **โขนกรมเจษฎาฯ** ทำให้เห็นว่าแท้จริงแล้วพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรอบรู้ทางด้านนาฏกรรมอย่างดีและได้ทรงสนันสนุนพระราชดำริด้านนาฏกรรมของสมเด็จพระบรมชนกนาถอย่างเต็มพระกำลัง

แม้งานนาฏกรรมในส่วนกิจการของหลวง เช่น ละครผู้หญิงของหลวง โขนหลวง จะมิได้ทรงสถาปนาขึ้นไว้ประดับพระราชอิสริยยศ กระนั้น เมื่อมีความจำเป็นต้องใช้ละครหลวงสมโภชในการพระราชพิธีต่าง ๆ ก็ยังคงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ซึ่งยังคงพำนักอยู่ในราชสำนักฝ่ายใน ทำหน้าที่จัดแสดงมหรสพสมโภชเมื่อมีราชการของหลวง เช่น ฉลองพระมหามณเฑียร ฉลองพระพุทธปฏิมา ฉลองพระอารามที่ได้ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์ สมโภชช้างเผือก รวมทั้งเป็นมหรสพสมโภชในการออกพระเมรุและออกเมรุของเจ้านายและขุนนางสำคัญ ดังมีการกล่าวถึงมหรสพสมโภชช้างเผือกในรัชกาลที่ 3 ในหนังสือ **พระราชกรณียกิจในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ระหว่าง จ.ศ.1186 – 1200** ว่า

> *“ณ เดอีน 6 ปีมเมีย ฉ่อศก กรมหลังเทพพ่ลภักเสดจขึนไปรับ พรขะชาทาร สิการสัตบุตร อานวยพง **สมโพททีกรุงเกา** แลวแหลงมากรุงเทพมหานคร **ปลุกโรง สทโพทไนพรราชวัง** ประทารชือเจาพญามงค่ลหัษดีน...ณ วันขึ้น 9 ค่ำ เดือน 3 ปีมเมีย ฉ่อค่ก **สทโพทยูบารจอบแขวังกรุงเกา 7 วัน**...มิการ**สมโพทสามวันไวในโรงไนพรราชวัง**...” (จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 เล่ม 1, 2530: 108-109)*

จะเห็นได้ว่าความเฟื่องฟูของนาฏกรรมภายหลังรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า-นภาลัยได้แพร่หลายมากขึ้นจนกลายเป็นความบันเทิงที่นิยมทั่วไปในแผ่นดิน โดยเฉพาะแบบแผนละครหลวงที่แพร่ไปในวังเจ้านายชั้นสูงหลายพระองค์ในเวลานั้น สอดรับกับบทวิเคราะห์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ว่า

> *“ละครผู้หญิงของหลวงเป็นสิ่งที่วังหลวงและวังหน้ามีได้ แต่วังหน้าในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 มิได้มีละครผู้หญิงก็ด้วยเกรงพระบารมี บัดนี้พระบรมมหาราชวังไม่มีละครหลวงก็มิได้หมายความว่า ละครหลวงยุติลงในรัชกาลนี้ เพียงแต่กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ ทรงรับผิดชอบมีละครผู้หญิงเสียเอง ดังนี้ควรกล่าวได้ว่า รัชกาลที่ 3 ยังมีละครหลวงเพียงแต่เป็นของวังหน้าเท่านั้น แม้จะทราบดีกว่ารัชกาลที่ 3 ไม่โปรดละคร ฝ่ายผู้หัดละครก็อ้างว่าต้องการรักษาแบบและบทละครของหลวงในรัชกาลที่ 2 อันประณีตไว้มิให้สูญสลาย...”* (2543: 121-122)

ความนิยมรูปแบบการแสดงละคร **“แบบหลวงในรัชกาลที่ 2”** ทำให้ละครข้างนอกพระราชสำนักนำเอารูปแบบหลวงมาเผยแพร่ เช่น ละครที่วังนอกของพระราชโอรสพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คือพระเจ้าลูกยาเธอสามพระองค์อันประสูติแต่เจ้าจอมมารดาศิลา (ราชินิกูล ณ บางช้าง) อันได้แก่ 1) พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าพนมวัน กรมขุนพิพิธภูเบนทร์ (ต่อมาเลื่อนเป็น กรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ต้นราชสกุล พนมวัน) 2) พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ (ต่อมาเลื่อนเป็น กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ต้นราชสกุล กุญชร) และ 3) พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าทินกร (เวลานั้นยังมิได้ทรงกรม ต่อมาทรงกรมเป็น กรมหลวง-ภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ ในรัชกาลที่ 4 ต้นราชสกุล ทินกร) พระเจ้าน้องยาเธอทั้งสามพระองค์นี้มีพระทัยฝักใฝ่ในทางละครเฉกเช่นเดียวกับสมเด็จพระบรมชนกนาถ เมื่อได้รับพระราชทานให้เสด็จออกประทับวังนอกบริเวณท้ายหับเผย (คือพื้นที่ของกรมการรักษาดินแดน สวนเจ้าเชตุในปัจจุบัน) ต่างองค์ต่างก็หัดละครบรรดาศักดิ์สำหรับประดับพระเกียรติยศของพระองค์เองและบางวังก็มีผู้หญิงเข้าร่วมเล่นละครด้วย หากแต่ประโยชน์ที่เกิดขึ้นคือการได้ใช้ละครนั้นในราชการของหลวงในเวลาต่อมา เช่น ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ต่อมาทรงบัญชาการกรมมหรสพ ก็นำละครของพระองค์เองไปช่วยงานหลวงด้วย ซึ่งทั้ง 3 พระองค์ต่างก็หัดละครในรูปแบบที่แตกต่างกัน โดยมีเจ้าจอมมารดาศิลาซึ่งเคยเป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 2 มาช่วยฝึกหัด พร้อมทั้งครูละครหลวงต่างก็ออกมาช่วยหัดละครของเจ้านายเหล่านี้บ้าง ละครทั้งสามโรง มีชื่อเรียกลำลองตามพระนามองค์เจ้านายผู้เป็นเจ้าของวัง ชี้ให้เห็นได้ชัดเจนว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น “มิทรงหวงแหน” ที่จะให้เจ้านาย

ชั้นสูงทรงหัดละครผู้หญิง ทรงเลี่ยงโดยการที่จะมิทรงรับรู้หรือเป็นแค่ “ทรงแช่งชักติเตียน” บ้างและทรงหันไปเอาพระทัยใส่ในการพระศาสนาและสถาปัตยกรรมมากกว่าความบันเทิงในราชสำนัก การที่ทรงเอาพระทัยใส่ด้านการค้าสำเภามาตั้งแต่ในรัชกาลที่ 2 เป็นผลให้เกิดรายได้เข้าท้องพระคลังมากขึ้น สภาพเศรษฐกิจโดยทั่วไปอยู่ในระดับดี ประกอบกับราษฎรที่เป็นไพร่มีเวลาว่างจากการเปลี่ยนแปลงการเข้าเวรรับราชการ จากเข้าเดือนออกเดือนมาเป็นเข้าเดือนออกสามเดือน

ด้วยเหตุนี้ละครของเจ้านายชั้นสูง ขุนนางผู้มีบรรดาศักดิ์และละครที่เล่นรับจ้างทั่วไปในรัชกาลที่ 3 จึงนำเอาแบบแผนละครของหลวงซึ่งแสดงเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาออกไปแสดง นอกจากนี้ยังละครผู้ชายนอกราชสำนักต่าง ๆ ที่แสดงเป็นอาชีพ ก็ได้รับความนิยมจากราษฎรมากขึ้น มีจำนวนคณะละครหลายรายเกิดขึ้นในย่านความบันเทิงแห่งใหม่ของพระนคร เช่น ย่านวัดราชนัดดาราม หรือแม้กระทั่งโรงบ่อนเบี้ยของชาวจีน เป็นให้เกิดบทละครใหม่หลายเรื่องและมีผู้รับจ้างแต่งบทหรือบอกบทมากขึ้น ซึ่งละครแต่ละเรื่องก็มีความกระชับ สนุกสนานกว่าแบบแผนของหลวง อีกทั้งทางเล่นที่โลดโผนเหมาะกับผู้ชายแสดงและถูกใจคนดู ทำให้ละครเจ้านาย ขุนนางและละครชาวบ้านทั่วไปเลือกเรื่องที่แสดงที่นิยมกันมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยารวมถึงเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่มาใช้แสดงละครของสำนักของตัว ดังปรากฏความนิยมการแต่งบทละครสำหรับเล่นแบบทางนอกแพร่หลายทั่วไปในรัชกาลที่ 3 สุนทรภู่ได้เขียนถึงความนิยมละครนอกแทรกเข้าไว้ในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนจมื่นศรี-พลายงามถวายตัว สมเด็จพระพันวษามิได้ตรัสสั่งให้ปล่อยขุนแผนออกจากคุก ความว่า

“ให้เคลิ้มพระองค์ทรงกลอนละครนอก *นึกไม่ออกเวียนวงให้หลงใหล*
ลืมประภาษราชกิจที่คิดไว้ *กลับเข้าในแท่นที่ศรีไสยา”*
(สุนทรภู่, 2508: 540)

จะเห็นได้ว่า นาฏกรรมนอกพระราชสำนักมีการขยายตัวและเฟื่องฟูมาก ปรากฏประเภทของงานนาฏกรรมหลากหลายรูปแบบ เช่น โขน ละครใน ละครนอก ละครมืด ละครกลาย ฯลฯ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 121-124) โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครแบบทางนอกนั้นมีความนิยมเพิ่มมากขึ้น มีคณะที่มีชื่อเสียง เช่น คณะนายบุญยังและคณะเจ้ากรับ รวมทั้งปริมาณของคณะละครที่มีมากขึ้นอันเกิดจากความนิยมของราษฎร แสดงให้เห็นนัยยะสำคัญของความแพร่หลายของงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ซึ่งมีปัจจัยมาจากสภาพเศรษฐกิจที่ดีของสมาชิกในสังคม รวมทั้งปัจจัยสำคัญที่มาจากสภาพสังคมในด้านอื่น ๆ เช่น วิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม เช่น พระราชพิธี พิธีกรรม ศาสนา ความเชื่อ การงาน อาชีพ ฯลฯ ตลอดจนการเลื่อนสถานะทางสังคมภายใต้โครงสร้างของระบบศักดินา

สภาพคล่องทางเศรษฐกิจที่มีผลมาจากรายได้ของการส่งออกสินค้าที่เป็นส่วย การค้าขายระหว่างประเทศ การทูตระหว่างประเทศที่มีผลมาจากลัทธิการล่าอาณานิคมจนก่อให้เกิดการทำสนธิสัญญาต่าง ๆ การอพยพแรงงานต่างชาติ รวมถึงผลที่มาจากความเปลี่ยนแปลงในระบบการเกณฑ์ไพร่เข้ามาใช้ทำราชการ ซึ่งได้กระทบมาถึงการบริหารจัดการส่วนกลางที่มีพระมหากษัตริย์ดำรงพระราชสถานะสูงสุดของสถาบันทางสังคม ด้วยเหตุที่มาจากปัจจัยเบื้องต้นเหล่านี้ ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยทางสังคมที่ซับซ้อนอันมีผลต่อสถานภาพของงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

สถานภาพของงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 นั้นมีความแพร่หลายอันมาจากปัจจัยที่สามารถสืบค้นได้จากสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในรูปของเอกสารชั้นต้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ถูกละเลยรอการค้นคว้าอยู่เป็นจำนวนมาก ประกอบกับการศึกษานาฏกรรมในปัจจุบันที่ตำราให้ใช้ค้นคว้าและยืนยันได้น้อย ทำให้เกิดความเข้าใจคลุมเครือและท่องจำสืบต่อกันมาโดยปราศจากการวิเคราะห์วิพากษ์ด้วยวิธีการเชิงประวัติศาสตร์ ทำให้ผู้วิจัยต้องการที่จะค้นคว้าเชิงลึกและรวบรวมหลักฐานทางนาฏกรรมไทยซึ่งแต่เดิมได้ถูกละเลยเนื่องจากเห็นว่าในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น ความนิยมในการละครซบเซาลง และเพื่อลดความเข้าใจบิดเบือนเกี่ยวกับสถานภาพงานนาฏกรรมที่มีผลมาจากแบบเรียนนาฏศิลป์ การทำความเข้าใจนาฏกรรมเชิงประวัติศาสตร์อาจทำให้อนุมานถึงสถานภาพอันเด่นชัดของงานนาฏกรรมที่สืบต่อจากยุครุ่งเรืองในสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นรอยต่อสำคัญก่อนที่นาฏกรรมไทยจะปรับเปลี่ยนรูปแบบครั้งใหญ่ในรัชกาลที่ 4 โดยมีอิทธิพลจากตะวันตกเข้ามาเป็นปัจจัย

การศึกษาสถานภาพของงานนาฏรรมไทยในรัชกาลที่ 3 จะเป็นตัวอย่างสำคัญที่แสดงให้เห็นระเบียบวิธีวิจัยนาฏกรรมในเชิงประวัติศาสตร์ด้วยการพิจารณาหลักฐานและการตีความตามระเบียบวิธีเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์ (Historiography) อันจะทำให้เห็นถึงความสืบเนื่องของสถานภาพของนาฏกรรมที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและมีพัฒนาการจนถึงขีดสูงสุดในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก่อนที่จะกลายรูปตามยุคสมัยจากอิทธิพลต่าง ๆ ในเวลาต่อมา ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษานี้จะเป็นประโยชน์สำคัญต่อวงการนาฏกรรมไทยที่จะได้เติมเต็มช่องว่างขององค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวให้เด่นชัดยิ่งขึ้น ซึ่งจะยังประโยชน์ต่อผู้ที่จะได้ทำการศึกษาในประเด็นเชื่อมโยงอื่น ๆ ได้ต่อไปในอนาคต

1.2 วัตถุประสงค์ในงานวิจัย

1.2.1. เพื่อศึกษาสถานภาพนาฏกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์

1.2.2. เพื่อศึกษารูปแบบและวิธีการแสดงนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3

1.3 ขอบเขตในงานวิจัย

1.3.1. ศึกษาเฉพาะงานนาฏกรรมในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวก่อนที่จะเสด็จขึ้นครองราชย์ และเน้นช่วงระยะเวลาครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 2367 – 2394 รวม 27 ปี ในรัชกาล

1.3.2. ศึกษานาฏกรรมในพื้นที่เท่าที่จำเป็นต่อการวิเคราะห์ ในพระนคร ประเทศราชและหัวเมืองที่ปรากฏหลักฐานนาฏกรรม

1.3.3. ศึกษารูปแบบและประเภทงานนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยอนุมานจากหลักฐานทางโบราณคดี เช่น จิตรกรรมฝาผนังของวัดที่ได้สร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 รวมถึงวรรณกรรมการแสดงร่วมรัชสมัย

1.4 กรอบความคิด

1.4.1. จากสภาพทางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 3 ประกอบกับพระราชดำริที่เกี่ยวกับนาฏกรรมบางประการของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมถึงปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ วัฒนธรรม ฯลฯ น่าจะส่งผลให้งานนาฏกรรมในสมัยนั้นก่อรูปแบบอันมีลักษณะเฉพาะต่างไปจากสมัยรัชกาลที่ 2 และไม่เหมือนกับรูปแบบก่อนที่จะได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงเป็นที่น่าสนใจว่าสามารถสืบค้นหาลักษณะเฉพาะนั้นได้อย่างไร

1.4.2. หลักฐานทางประวัติศาสตร์ โบราณคดีและวรรณกรรมที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังมีเป็นจำนวนมากและน่าจะเพียงพอต่อการค้นคว้าในเชิงลึกถึงสถานภาพงานนาฏกรรมที่ปรากฏในช่วงเวลาดังกล่าว อาทิเช่น ภาพจิตรกรรมในวัดที่บันทึกถึงนาฏกรรมและวิถีชีวิตของคนในยุคนั้น รวมถึงพระราชพงศาวดาร จดหมายเหตุ หมายรับสั่ง บทละคร ฯลฯ ที่เป็นเอกสารชั้นต้นเก็บรวบรวมไว้ ณ หอสมุดแห่งชาติและหอจดหมายเหตุแห่งชาติยังมีอีกเป็นจำนวนมาก ควรที่จะได้สืบค้นเพื่อการอนุมานถึงรูปแบบนาฏกรรมในช่วงเวลาดังกล่าว

1.5 แนวคิดและทฤษฎี

1.5.1. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory)

เป็นแนวคิดทางด้านสังคมวิทยา (Sociology) และมานุษยวิทยา (Anthropology) ที่กล่าวถึงการกระจายตัวของแบบแผนทางวัฒนธรรมจากพื้นที่หนึ่งไปยังพื้นที่อื่น เช่น ภาษา การแต่งกาย ศาสนา เทคโนโลยี วัตถุ สิ่งของ เครื่องมือเครื่องใช้รวมถึงความคิดความเชื่อของมนุษย์ ซึ่งผู้ที่นำเสนอแนวคิดนี้เป็นคนแรกคือ ลีโอ โฟรบีเนียส (Leo Viktor Frobenius, 29 มิถุนายน ค.ศ. 1873 – 9 สิงหาคม ค.ศ. 1938) นักมานุษยวิทยาและนักโบราณคดีชาวเยอรมัน ได้เสนอแนวคิดนี้ไว้เมื่อปี ค.ศ. 1897 (พ.ศ. 2440) ว่าการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอาจแบ่งได้เป็น 5 ลักษณะ คือ

1. การแพร่จากที่หนึ่งไปยังที่อื่นโดยวัฒนธรรมในที่เดิมยังคงมีพลังและแพร่ออกไปมีพลังในที่อื่นด้วย
2. การแพร่แบบเปลี่ยนพื้นที่ โดยกลุ่มคนในวัฒนธรรมหนึ่งย้ายถิ่นฐานไปอยู่ในที่ใหม่
3. การแพร่แบบลำดับชั้น เป็นการนำวัฒนธรรมของชนชั้นสูงไปแพร่สู่ชนชั้นล่าง
4. การแพร่ผ่านบุคคล ซึ่งคนหนึ่ง ๆ จะนำวัฒนธรรมติดตัวไปและเผยแพร่ไปสู่อีกคนหนึ่งแบบตัวต่อตัว
5. การแพร่แบบมีตัวกระตุ้น เป็นการแพร่วัฒนธรรมผ่านบางสิ่งบางอย่าง หรืออาศัยความคิดบางอย่างเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, สืบค้นเมื่อ 15 กันยายน 2559)

ซึ่งปัจจัยสำคัญที่สนับสนุนการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมได้แก่ หลักภูมิศาสตร์ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางสังคม การคมนาคม นอกจากนี้ ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) นักมานุษยวิทยาสายเยอรมันได้เน้นถึงกระบวนการทางประวัติศาสตร์ที่ใช้อธิบายการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เรียกว่า ลักษณะเฉพาะทางประวัติศาสตร์ (Historical Particularism) โดยเน้นย้ำว่า “การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่งแพร่กระจายไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่” (บ้านจอมยุทธ์, สืบค้นเมื่อ 15 กันยายน 2559) ซึ่งทฤษฎีนี้จะช่วยอธิบายถึงวิธีการและขั้นตอนของการเผยแพร่วัฒนธรรมจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่งโดยคำนึงถึงข้อเหมือนและข้อต่างของวัฒนธรรมทั้งสองเป็นสำคัญ

จากแนวคิดนี้สามารถนำมาพิจารณาการถ่ายทอดค่านิยมทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในสังคมศักดินาในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งอาจสอดคล้องกับทฤษฎีนี้ในลักษณะที่มีการเลียนแบบวัฒนธรรมชนชั้นสูงหรือกลุ่มที่มีฐานันดรเหนือกว่า เพื่อเป็นการแสดงความมีหน้ามีตาในสังคมทัดเทียมกับ

ชนชั้นสูง จนบางครั้งก่อให้เกิดการเลื่อนชั้นทางสังคมแบบก้าวกระโดด รวมไปถึงการมีความพยายามละเมิดกฎเกณฑ์ทางสังคมที่ห้ามมิให้มีนาฏกรรมบางชนิดเป็นเครื่องประกอบเกียรติยศเกินกว่าศักดิ์ของตน การแพร่ค่านิยมทางวัฒนธรรมเช่นนี้เกิดขึ้นทั้งในระดับบนสู่ล่าง และกระจายออกไปในทางกว้างเกิดเป็นบรรทัดฐานใหม่ที่กลายเป็นยอมรับกันทั่วไปในสังคม การนำทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมาช่วยอธิบายสภาพของงานนาฏกรรมในช่วงรัชกาลที่ 3 อาจทำให้เราได้เห็นภาพที่ชัดเจนมากขึ้น

1.5.2. แนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์นิพนธ์ (Historiography)

ในทางสากล การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ (Art History) ได้ถูกนำไปใช้เพื่ออธิบายคำตอบสำหรับสาขาวิชาประวัติศาสตร์ (History) และโบราณคดี (Archeology) อย่างเป็นระบบระเบียบ ซึ่งช่วยให้เราเข้าใจถึงที่มาและสถานภาพของงานศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ประณีตศิลป์ วรรณกรรม ไม่เว้นแม้กระทั่งในสาขาศิลปะการแสดง เช่น ดนตรีและนาฏกรรม ก็อาจสามารถอธิบายด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์ที่จะช่วยทำให้เห็นมุมมองและบริบทด้านอื่น ๆ อันจะสามารถนำมาช่วยในการวิเคราะห์วิจัยได้อย่างลุ่มลึกขึ้น (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, 2551: 10) แม้ว่าผู้ที่ทำหน้าที่นี้อาจเรียกได้ว่าเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะ (Art Historian) แต่ระเบียบวิธีในการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์นี้ อาจนำมาใช้ช่วยอธิบายศิลปกรรมในแขนงอื่น ๆ นอกเหนือไปจากที่นิยมใช้อธิบายงานด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีโดยตรง ดังที่มีนักประวัติศาสตร์ศิลปะได้กล่าวไว้ว่า

> *“...เป็นการศึกษาโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะให้ทราบถึงความเป็นไปของอดีต โดยใช้ศิลปะเป็นหลักในการค้นคว้า และศิลปะที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้านั้น หมายความถึงผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยตั้งใจให้เป็นที่ประทับใจแก่ทั้งตนเองและผู้อื่น...”* (เรื่องเดียวกัน, 2551: 10)

การศึกษางานนาฏกรรมไทยของไทยนั้นมีส่วนไม่น้อยที่จำเป็นต้องไปเกี่ยวข้องกับการค้นคว้าทางด้านประวัติศาสตร์ หากแต่หลักฐานทางนาฏกรรมไทยมีความความกระจัดกระจายและน้อยนักที่จะมีผู้ได้รวบรวมเป็นตำราหรือหนังสือที่ใช้อ้างอิงได้ชัดเจน โดยมากแล้วมักอ้างอิงจากผู้เขียนบางท่านที่ได้รับการยอมรับได้แต่ละช่วงยุคสมัย เช่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พระยาอนุมานราชธน ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นต้น ซึ่งล้วนเป็นงานเขียนภายหลังรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2453 เป็นต้นมา โดยแต่ละท่านเหล่านี้ก็ได้พยายามรวบรวมจากหลักฐานชั้นต้นที่ปรากฏอยู่ในแต่ละช่วงสมัย บางครั้งก็มีการอ้างอิงงานเดิมซ้ำไปมาแม้ว่าจะมีความพยายาม

แทรกข้อมูลใหม่เข้าไป จนเมื่อได้มีการจัดระบบการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างเป็นระบบภายหลัง พ.ศ. 2477 การศึกษาประวัติศาสตร์นาฏกรรมก็เป็นไปแบบมุขปาฐะจากครูผู้ใหญ่ซึ่งอยู่ร่วมสมัยร่วมเหตุการณ์แล้วเล่าให้ลูกศิษย์ฟังเสียมากกว่า การศึกษาประวัติศาสตร์นาฏกรรมอย่างเป็นระบบด้วยวัฒนธรรมลายลักษณ์จึงอาจยังไม่เห็นภาพชัดเจนนัก

ดังนั้นการศึกษาด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลปะจึงเป็นการศึกษาศิลปกรรมในอดีตเพื่อให้มีความเข้าใจในแง่มุมต่าง ๆ ของตัวงานศิลปกรรมนั้น ตลอดจนภาพสะท้อนเรื่องราวของมนุษย์ผู้สร้างงานศิลปะเหล่านั้นโดยเน้นย้ำในด้านมิติทางเวลา ซึ่งการจะทำความเข้าใจงานศิลปกรรมในอดีตได้ก็จำเป็นที่จะต้องเข้าใจพฤติกรรมทางสังคมของมนุษย์ในอดีตโดยถ่องแท้ด้วย ช่องว่างที่เกิดขึ้นจากความไม่สมบูรณ์ของหลักฐานและความเป็นอัตวิสัยของผู้เขียนประวัติศาสตร์ยุคก่อนหน้าอาจมีการพยายามสร้าง “มโนภาพ” ที่น่าจะเป็นไปได้มากที่สุดของอดีต โดยอาศัยหลักฐานที่หลงเหลืออยู่แล้วนำมาเขียนประวัติศาสตร์โดยนำเอาปัจจัยแวดล้อมของยุคสมัยที่เขียนประวัติศาสตร์นั้นมาช่วยในการวินิจฉัย กระบวนการรื้อฟื้นมโนภาพเกี่ยวกับอดีตดังกล่าวเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า **การเขียนประวัติศาสตร์** หรือ **ประวัติศาสตร์นิพนธ์** (Historiography) (สิทธิพล เครือรัฐิกาล, สืบค้นเมื่อ 24 ตุลาคม 2559)

1.6 การทบทวนวรรณกรรมและสารสนสนเทศที่เกี่ยวข้อง

เอกสารชั้นต้นชิ้นสำคัญที่ได้มีการกล่าวถึง “มหรสพ” หรือนาฏกรรมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก่อนรัชกาลที่ 3 คือจดหมายความทรงจำของพระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ) ที่ได้แต่งเล่าเหตุการณ์ของกรุงรัตนโกสินทร์ในช่วงระหว่าง จ.ศ.1129 – 1182 (พ.ศ. 2310 – 2381) ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชวิจารณ์ถึงช่วงเวลาที่ได้แต่งหนังสือนี้ว่า

> *“...ข้อความที่แต่งนั้นไม่ใช่เปนจดหมายเหตุ ไม่ใช่พงษาวดาร เปนแต่นึกอะไรได้ก็จดลงไป ความรู้การงานรู้มากเปนช่องๆ แต่ไม่เปนหลักถานในทางราชการ รู้เรื่องในวังเลอียดกว่านอกวัง หนังสือฉบับนี้พึ่งได้เขียนในรัชกาลที่ 3 แลไม่ทันแล้วเสร็จ ฤาจะไม่กล้าเขียนแผ่นดินปัจจุบัน หยุดไว้เสีย ฤๅห่างเหินไปไม่รู้การประจุบันอย่างใดอย่างหนึ่ง...”* (กรมหลวงนรินทรเทวี, 2552: 4)

โดยได้กล่าวถึงการมหรสพสมโภชพระอารามในรัชกาลที่ 1 ไว้เช่น “... ณ เดือน 4 ฉลองวัดพระศรีรัตนสาศดาราม...ทรงโปรยดอกไม้เงินทอง เปนทานครบการฉลองทั้งปฏิสังขรณ์บุรณเสร็จ มีละครผู้หญิงสามวน การมโหรศพพร้อม เครื่องสมโภชเสร็จ...” (เรื่องเดียวกัน: 34-35) หรือในรัชกาลที่ 2 ว่า “...ลุศักราช 1182 ปีมโรงโทศกฉลองวัดแจ้ง ประดับแต่งเครื่องไทยทานเหลือหลาย บรรยายไม่ครบประมวญการ มีละครผู้หญิงโรงเล็ก การมโหรศพสมโภชพร้อมเสร็จจัตวาร...” (เรื่องเดียวกัน: 37) แม้ว่าจะเป็นหนังสือที่แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ตาม กรมหลวงนรินทรเทวีกลับไม่ได้ทรงบันทึกถึงเหตุการณ์นาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลนั้น แต่ประโยชน์ยิ่งไปกว่านั้นทำให้เราได้เห็นภาพหน้าที่ของการใช้มหรสพเพื่อการสมโภชในวาระต่างๆ ทั้งตามแบบแผนประเพณีที่ปฏิบัติมาตั้งแต่ปลายกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงกรุงธนบุรีและ 2 รัชกาลแรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้การที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้ทรงมีพระราชวิจารณ์งานเขียนของกรมหลวงนรินทรเทวีแบบวรรคต่อวรรค ทำให้เกิดความกระจ่างในรายละเอียดทั้งที่เกี่ยวกับเหตุการณ์และบุคคลร่วมเหตุการณ์เพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้ เนื่องด้วยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นทรงเป็นพระราชโอรสองค์โตที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้ทรงถ่ายทอดความรู้และเล่าเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 2 และ 3 พระราชทานไว้กับพระองค์ท่านอย่างมาก การที่ทรงมีพระบรมราชวินิจฉัยในเรื่องราวต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้เป็นประโยชน์ในการวิเคราะห์สภาพสังคมและนาฏกรรมในช่วงรัชกาลที่ 3 ได้ดียิ่งขึ้น

ในวาระมหามงคลคล้ายวันพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวครบ 200 ปี เมื่อ พ.ศ. 2530 รัฐบาลไทยได้รวบรวมจดหมายเหตุในรัชกาลที่ 3 แล้วจัดพิมพ์เป็นหนังสือจำนวนทั้งสิ้น 5 เล่ม (จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3, 2530) ซึ่งล้วนคัดถ่ายจากต้นฉบับจากเอกสารโบราณประเภทหนังสือสมุดไทย และกระดาษเพลาซึ่งเก็บรักษาไว้ในหอสมุดแห่งชาติ จากเอกสารเหล่านี้ที่บันทึกเป็นเอกสารร่วมสมัยในรัชกาล ทำให้ได้ทราบถึงการบริหารราชการแผ่นดิน พระบรมราชโองการ พระราชสาส์น ร่างตรา ใบบอก บัญชี ฎีกา ฯลฯ ที่แสดงถึงรายละเอียดเชิงลึกเกี่ยวกับเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นในรัชกาล ซึ่งเมื่อใช้พิจารณาสอบทานร่วมกับหนังสือพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-3 ฉบับของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ซึ่งเป็นเอกสารชั้นรอง (เพราะไม่ได้เขียนขึ้นร่วมในรัชสมัย เพิ่งมารวบรวมและเขียนขึ้นในรัชกาลที่ 5) ก็ทำให้ระบุจุดเวลาของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลานั้น อันรวมถึงการมหรสพหรือนาฏกรรมที่จัดขึ้นเพื่อสมโภชในงานต่าง ๆ ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีปริมาณมากและค่อนข้างที่จะขัดแย้งกับหนังสือในชั้นหลัง เช่น ตำนานลครอิเหนา ที่กล่าวถึงสภาพของการมหรสพในรัชกาลนี้ว่าไม่เป็นที่ครื้นเครงนัก ซึ่งผู้วิจัยจะได้อาศัยจดหมายเหตุชุดนี้ประกอบกับพระราชพงศาวดารอื่น ๆ เป็นแนวทางหลักในการกำหนดมิติทางด้านเวลาที่จะอธิบายอย่างเป็นเหตุเป็นผลสัมพันธ์เป็นลำดับไปพร้อมกับปัจจัยในด้านอื่น ๆ

งานเขียนที่เกี่ยวกับการศึกษางานนาฏกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยตรงเล่มแรก เห็นจะเริ่มจากผลงานคลาสสิคซึ่งเป็นผลงานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชา-นุภาพ ที่ได้กล่าวไว้ใน ตำนานลครอิเหนา ซึ่งตีพิมพ์เป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2464 ที่ได้มีการระบุถึงสภาพของงานนาฏกรรมไล่เรียงตามลำดับรัชกาล แม้ว่าพระองค์จะทรงเป็นปราชญ์ทางด้านประวัติศาสตร์ หากแต่ข้อเขียนบางส่วนที่กำกวมและความจงใจไม่กล่าวถึงในบางประเด็นของงานเขียนชิ้นนี้ อาจจำเป็นที่จะต้องได้รับตีความใหม่ประกอบกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่นที่เปิดเผยขึ้นใหม่ในยุคหลัง โดยจะได้ทำการอภิปรายและวิเคราะห์ไว้ในงานวิจัยฉบับนี้

ทิ้งช่วงเวลาไปอีกหลายสิบปี ก็ได้มีนักวิชาการชาวตะวันตกท่านหนึ่ง คือ วอลเตอร์ เอฟ เวลลา (Walter F. Vella) ได้ทำการศึกษาโดยประมวลเอกสารทางประวัติศาสตร์ทั้งจากไทย อังกฤษ และฝรั่งเศส จัดทำเป็นหนังสือชื่อว่า Siam Under Rama III (2530) เมื่อปี ค.ศ. 1957 หรือ พ.ศ. 2500 ทำให้เห็นถึงสภาพสังคมสยามในด้านประวัติศาสตร์การสังคม การทำนุบำรุงประเทศ การพระศาสนา การป้องกันพระราชอาณาจักร และการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างในเรื่องการสร้างสรรค์ศิลปะและวิทยาการต่างๆ ซึ่งต่อมาได้มีการแปลเป็นภาษาไทย โดยพันเอกนิจ ทองโสภิต ในชื่อ แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ โดยผู้แปลได้ยกย่องงานเขียนชิ้นนี้ของเวลลาไว้ว่า

> *“...ทำให้ช่วงระยะเวลาอันมืดมนแห่งกรุงรัตนโกสินทร์สมัยหนึ่งได้สะท้อนออกมาเป็นภาพที่น่าประทับใจ และทำให้พระมหากษัตริย์พระองค์หนึ่งแห่งพระบรมราชจักรีวงศ์ คือพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 พระองค์ผู้มิค่อยจะมีผู้ใดถวายพระเกียรติหรือยกย่องมากนักได้เป็นที่ประจักษ์แน่ชัดว่าพระองค์ทรงเป็นเอกอัครมหากษัตริย์แห่งพระบรมราชวงศ์จักรี...”* (วอลเตอร์ เอฟ เวลลา, 2530: คำนำ)

ในช่วงเวลาต่อมา เมื่อ พ.ศ. 2527 ก็ได้มีงานเขียนทางด้านสังคมศาสตร์ที่ได้วิเคราะห์ถึงสภาพสังคมในรัชกาลนั้น ดังเช่นงานวิทยานิพนธ์ของอคิน ระพีพัฒน์ เรื่อง สังคมไทยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น พ.ศ. 2325 – 2416 ที่ได้วิเคราะห์ถึงสภาพสังคมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ช่วง พ.ศ. 2325 – 2416 โดยศึกษาค้นคว้าเทียบเคียงกับเอกสารตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมาจนถึงราวรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น กฎหมาย พระราชกำหนด ประชุมประกาศรัชกาลต่าง ๆ พระราชพงศาวดารและจดหมายเหตุ ฯลฯ โดยได้วิเคราะห์ถึงการเลื่อนสถานะทางสังคม (ซึ่งอคินใช้คำว่า การเขยิบฐานะทางสังคม) การแบ่งกลุ่มสังคมไทยและความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม รวมถึงฐานันดรในสังคม โครงสร้างการจัดแบ่งชั้นทางสังคม โดยเฉพาะในเรื่องระบบไพร่ในสังคมไทยนั้นอคินได้รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์เชิงลึกจนสามารถอธิบายลักษณะของไพร่ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงรัชกาล

ของกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้อย่างละเอียด และผลจากการวิเคราะห์พบว่าสภาพสังคมไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นผลสืบเนื่องมาจากบทเรียนที่ได้รับภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2310 ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจอันเกิดจากการค้าขายระหว่างสยามและจีน ทำให้มีชาวจีนจำนวนมากอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนสยาม งานเขียนชิ้นนี้เป็นผลงานที่ได้รับการยกย่องมากในแง่ของการวิเคราะห์สภาพสังคมต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้อย่างลึกซึ้งและดูจะใกล้เคียงความเป็นจริงมากที่สุด ซึ่งส่งอิทธิพลให้มีการขยายผลเชิงวิพากษ์วิจารณ์ทางด้านสังคมศาสตร์และประวัติศาสตร์ต้นกรุงรัตนโกสินทร์กันอย่างจริงจังมากขึ้น

งานเขียนเชิงวิพากษ์ของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ในชุดปากไก่และใบเรือ รวมความเรียงว่าด้วยวรรณกรรมและประวัติศาตร์ต้นรัตนโกสินทร์ ซึ่งตีพิมพ์เป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2527 ได้วิพากษ์เชื่อมโยงระหว่างประวัติศาสตร์สังคม การเมือง โดยเทียบกับเนื้อหาของวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา (Textual analysis) ทำให้เห็นว่าแท้จริงแล้วภาพเหตุการณ์ที่ปรากฏในวรรณกรรมร่วมสมัยนั้น แท้จริงแล้วก็คือสภาพที่แท้จริงของสังคมในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยผู้ประพันธ์ได้สะท้อนฉากและเหตุการณ์ของบ้านเมืองเข้าไว้ในวรรณกรรม ในส่วนของการวิเคราะห์นาฏกรรม นิธิได้เผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานวรรณกรรม ผู้เขียนวรรณกรรม วรรณกรรมการแสดงที่นำไปใช้สำหรับนาฏกรรม วรรณกรรมสำหรับอ่านเพียงอย่างเดียว ฯลฯ เช่นได้อธิบายไว้ในหัวข้อ ละคร: จากประชาชนสู่ราชสำนัก เป็นการโต้แย้งตรรกะดั้งเดิมที่เกี่ยวข้องกับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น วัฒนธรรมชาวบ้านบางอย่างเช่น ละครกลับไปมีผลต่อการเกิดรูปแบบละครในราชสำนัก ดังตัวอย่างการเกิดขึ้นของละครนอกแบบหลวงในรัชกาลที่ 2 อีกทั้งนิธิยังได้สะท้อนสภาพนาฏกรรมในสังคมเวลานั้นให้เห็นภาพมหรสพในวิถีชีวิตชนชั้นกลางที่นิธิเรียกว่า วัฒนธรรมกระฎุมพีตลอดจนความบันเทิงนอกราชสำนักที่เหมาะสมกับราษฎรทั่วไปที่มีฐานันดรเป็นเพียงไพร่หรือทาส อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญในงานเขียนฉบับนี้ คือบทความในส่วนกระฎุมพีในเศรษฐกิจแบบส่งออก ซึ่งแสดงให้เห็นรายได้ของชาติที่มาจากการค้าระหว่างประเทศตลอดจนการเกิดขึ้นของเศรษฐีใหม่ที่เป็นพ่อค้าทั้งชาวไทยและชาวจีน จนกระทั่งทำให้บางส่วนที่ผูกพันกับระบบศักดินาได้รับการเลื่อนสถานะทางสังคม รวมถึงมีการเกิดขึ้นของงานนาฏกรรมในชุมชนที่นิยมการเล่นพนัน เช่น บ่อนเบี้ย เกิดเป็นนาฏกรรมอาชีพที่เล่นประจำโรงบ่อนเพื่อเรียกคนดูให้เข้ามาใช้บริการ แม้ว่างานชิ้นนี้จะเป็นงานเชิงวิพากษ์แต่ก็ทำให้ได้เปิดมุมมองและตรรกะใหม่ๆ เกี่ยวกับสภาพสังคมและนาฏกรรมในต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้ค่อนข้างชัดเจน

และล่าสุดเมื่อ พ.ศ. 2543 สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ทำการค้นคว้างานนาฏกรรมในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จำแนกตามรัชสมัยไว้ในหนังสือเรื่อง วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ โดยกำหนดช่วงเวลาที่ได้ศึกษาไว้ตั้งแต่ พ.ศ. 2325 จนถึง พ.ศ. 2477 โดยได้อธิบายสภาพของงานนาฏกรรมที่สัมพันธ์กับสังคมเรียงลำดับตามรัชกาลตั้งแต่ปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาจนกระทั่งถึงรัชกาลที่ 7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์และได้กล่าวถึงงานนาฏกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ไว้อย่างมีนัยยะสำคัญในหลายประเด็น เช่น กล่าวถึงประวัติศาสตร์สังคมวัฒนธรรม และเศรษฐกิจไทย ที่มีผลต่อเนื้อหารูปแบบหน้าที่ใช้สอยและความหมายเชิงสัญลักษณ์ตลอดจนกลุ่มคนดูเฉพาะของนาฏกรรมไทยประเภทต่าง ๆ โดยแบ่งช่วงเวลาออกเป็นแต่ละรัชกาล เพราะการเปลี่ยนแปลงนั้นเชื่อมโยงโดยตรงกับพระราโชบายและพระราชนิยมของแต่ละรัชกาล การอภิปรายผลได้ทำให้เห็นความแตกต่างจากข้อมูลในเอกสารเดิมอย่างมีนัยยะสำคัญ จากที่เคยเข้าใจกันว่าในรัชกาลที่ 3 นาฏกรรมซบเซา กลับเป็นว่าน่าจะมีความนิยมนอกราชสำนักอย่างมาก

รวมไปถึงความเปลี่ยนแปลงจากการที่มีชาวจีนอพยพเข้ามายังสยามประเทศเป็นจำนวนมาก และได้เข้ามาทำหน้าที่ทดแทนแรงงานจากการเกณฑ์ไพร่ การรวมตัวของประชากรหลากหลายเชื้อชาติในพระนคร เช่น มอญ ลาว แขกไทรบุรี ญวน เขมร ทวาย จีน ฝรั่ง ฯลฯ ทั้งนี้เป็นผลเนื่องมาจากการสงครามที่มีการเทครัวผู้คนอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในพระนครพร้อมทั้งนำเอารูปแบบงานนาฏกรรมตามเชื้อชาติของตนติดตัวมาด้วย เช่น แอ่วลาว โนรา มะโย่ง ละครชาตรี ฯลฯ ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการล่าอาณานิคมจากโลกตะวันตกที่เริ่มเข้ามาสู่อุษาคเนย์ ซึ่งสยามเองก็เปิดรับหมอสอนศาสนาและชาวตะวันตกให้เข้ามาพำนักอยู่ได้ ก่อให้เกิดความเจริญทางด้านการค้า การแพทย์ การพิมพ์ ในอีกทางหนึ่ง สำหรับงานด้านศิลปวัฒนธรรมนั้น สุรพลได้แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมซึ่งเริ่มผ่อนคลายลงจากการสงครามที่เคยมีมาตลอดในช่วงรัชกาลที่ 1 – 2 เมื่อบ้านเมืองสงบสุขและมีสภาพคล่องทางเศรษฐกิจดีขึ้นก็ทำให้การพัฒนาด้านศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานสถาปัตยกรรมของวังและวัด กิจการด้านพระศาสนา วรรณกรรม และการสาธารณศึกษาได้พัฒนาและเจริญมากยิ่งขึ้น

โดยเฉพาะในด้านนาฏกรรม สุรพลได้ชี้ให้เห็นว่าแม้จะไม่มีละครของหลวงในราชสำนัก แต่ตามบ้านเจ้านาย ขุนนางและตระกูลที่มีความมั่นคง กลับมีการหัดละครตามแบบหลวงขึ้นใหม่หลายแห่ง เช่นที่พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) ของสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพย์ก็มีการหัดละครผู้หญิงประดับพระราชอิสริยยศ และยังได้ย้ำว่า “รัชกาลที่ 3 ทรงเห็นว่า ละครเป็นการแสดงของชาวบ้านเมืองมาแต่โบราณ เมื่อมีงานมหรสพของหลวงหรือของราษฎรก็ยังต้องมีมหรสพสมโภชตามประเพณี” (2543: 122) ยิ่งกว่านั้น นอกเหนือไปจากโขน หนังและละครรำ

ซึ่งเป็นนาฏกรรมที่ได้รับความนิยมมากในรัชกาล สุรพลยังพบว่ามีการแสดงประเภทหนึ่งซึ่งเรียกว่า “ละครกลาย” เกิดขึ้นมาจากพวกข้าราชการที่ลักลอบหัดมโหรีผู้หญิงไว้ในสำนัก ได้แปลงกระบวนเล่นให้เป็นละครกลายและเล่นกันอย่างแพร่หลาย (เรื่องเดียวกัน: 123) ทั้งยังได้ยกตัวอย่างบุคคลสำคัญในวงการนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เป็นเจ้านายที่มีคณะละครประดับเกียรติยศมีมากถึง 9 พระองค์ ขุนนางผู้ใหญ่ที่เป็นเสนาบดีและเจ้าเมืองหัวเมืองสำคัญ 3 ท่าน และตัวละครที่มีชื่อเสียงในรัชกาลมีตัวอย่างมากถึง 20 ท่าน

จากข้อมูลเบื้องต้นเหล่านี้จะเป็นหลักฐานสำคัญที่ผู้วิจัยจะได้ประมวลรวมกับเอกสารชิ้นอื่น ๆ พร้อมทั้งหลักฐานทางโบราณคดี ประวัติศาสตร์ และวรรณกรรม เพื่อให้ภาพรวมงานนาฏกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

1.7 วิธีดำเนินงานวิจัย

1.7.1. รวบรวมและศึกษาข้อมูลเชิงลึกจากหลักฐานชั้นต้นที่เป็นจดหมายเหตุ พงศาวดาร วรรณกรรม บทละคร เพลงยาว เอกสารร่วมสมัย ฯลฯ

1.7.2. การสัมภาษณ์บุคคลที่เนื่องในราชสกุลชั้นต้นกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 – 3 บางท่านที่ยังมีชีวิตในปัจจุบัน รวมทั้งนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ นาฏกรรมและการละคร

1.7.3. วิเคราะห์หลักฐานทางโบราณคดี เช่น จิตรกรรมฝาผนัง ประติมากรรม ภาพถ่าย ที่สร้างขึ้นในรัชสมัย ซึ่งอาจบ่งชี้ถึงรูปแบบงานนาฏกรรมในรัชกาลได้

1.7.4. การประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านประวัติศาสตร์และนาฏกรรม

1.7.5. วิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์ ถึงมูลเหตุและปัจจัยที่ก่อให้เกิดรูปแบบเฉพาะของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 รวมถึงวิพากษ์งานเขียนประวัติศาสตร์ของหลักฐานก่อนหน้า ในงานวิจัยฉบับนี้จะได้เลือกใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์ในการพิจารณาข้อมูล

1.7.6. จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มตามรูปแบบวิทยานิพนธ์ของบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยแบ่งบทและเนื้อหาในการนำเสนอผลการวิจัย ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

- ความเป็นมาและความสำคัญของการศึกษา
- วัตถุประสงค์ในการวิจัย
- ขอบเขตงานวิจัย
- กรอบความคิด
- แนวคิดทฤษฎี
- การทบทวนวรรณกรรมและสารสนเทศที่เกี่ยวข้อง
- ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน
- ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
- คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

- เอกสารชั้นต้น
- เอกสารชั้นรอง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

- การออกแบบการวิจัย
- ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
- แนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์นิพนธ์
- การวิเคราะห์เอกสาร
- การสัมภาษณ์
- การวิเคราะห์หลักฐานทางโบราณคดี
- การประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ
- การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์

บทที่ 4 บทวิเคราะห์

1. สถานภาพของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

- บทบาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวต่องานนาฏกรรม
    - พระราชประวัติที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม
    - พระราชานุกิจที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม
    - พระราชจริยาวัตรและพระอัธยาศัย
    - พระราโชบายเกี่ยวกับนาฏกรรม
- สภาพสังคมที่มีผลต่องานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

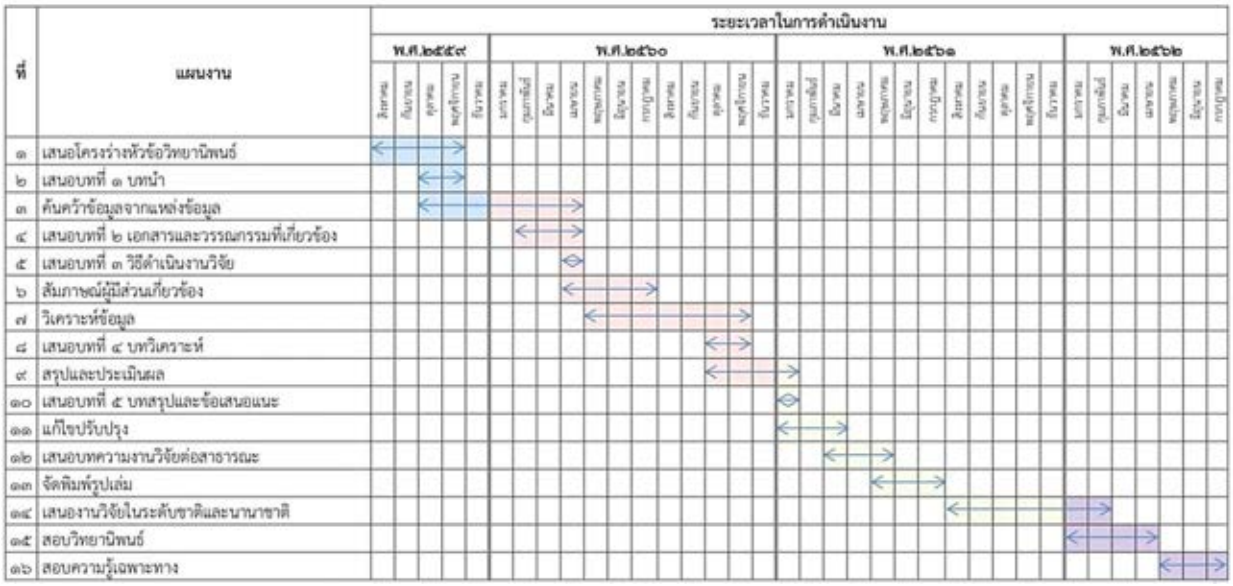
- การสืบเนื่องความรุ่งเรืองของนาฏกรรมที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์
- ความหลากหลายด้านเชื้อชาติ
- ลักษณะการปกครองและกฎหมายที่มีผลต่อนาฏกรรม
- ระบบศักดินาและระบบไพร่ที่มีต่อนาฏกรรม
- นาฏกรรมในศาสนา
- นาฏกรรมในสายตาชาวต่างชาติ
- สภาพเศรษฐกิจที่มีผลต่องานนาฏกรรม
- บุคคลสำคัญที่มีบทบาทต่อนาฏกรรม ทั้งในฐานะผู้สร้าง ผู้อุปถัมภ์ และผู้สนับสนุน

2. รูปแบบและวิธีการแสดงของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
   - สันนิษฐานรูปแบบนาฏกรรมจากหลักฐานทางโบราณคดี
   - โอกาสที่จัดแสดงนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
   - สถานที่ที่มีนาฏกรรม
   - รูปแบบงานนาฏรรม
   - ประเภทของนาฏรรม
   - องค์ประกอบสำหรับการแสดงนาฏกรรม
   - วิธีการแสดง
   - ลักษณะเฉพาะ
3. นวัตกรรมทางนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3

บทที่ 5 บทสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

1.8 ระยะวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน

งานวิจัยฉบับนี้ใช้ระยะเวลาในการศึกษารวม 3 ปี โดยกำหนดตามภาคการศึกษาของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (6 ภาคการศึกษา) ซึ่งได้เสนอเป็นแผนการดำเนินงานตามลำดับ ดังนี้



1.9 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.9.1. ทำให้เกิดความกระจ่างถึงสภาพและรูปแบบอันแท้จริงของการละครที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3

1.9.2. เป็นการพิสูจน์ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในสมัยรัชกาลที่ 3

1.10 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัยฉบับนี้

นาฏกรรม หมายถึง งานเกี่ยวกับการรำ การเต้น การทำท่า หรือการแสดงที่ประกอบขึ้นเป็นเรื่องราว ครอบคลุมศิลปะการแสดงที่เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ใช้จังหวะ เช่น โขน ละคร หุ่น หนัง รำ ระบำ เต้น ฟ้อน เชิด ฯลฯ ในงานวิจัยฉบับนี้หมายรวมถึงการแสดงทุกประเภทที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยพิจารณานาฏกรรมในฐานะที่เป็นผลผลิตและปรากฏการณ์ทางสังคม ทั้งส่วนที่เป็นของราชสำนักและสำหรับราษฎรทั่วไป

สถานภาพ (Status) หมายถึง ลักษณะของงานนาฏกรรมที่เป็นผลจากสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม และบริบทที่เป็นปัจจัย เช่น พระราชนิยม กฎหมาย ค่านิยม จารีต ฯลฯ ที่ชี้ให้เห็นลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นในเวลานั้น

รูปแบบ (Form) หมายถึง องค์ประกอบทางนาฏกรรมที่ก่อให้เกิดลักษณะเฉพาะของสกุลนาฏกรรมในช่วงเวลาหนึ่งๆ เช่น กระบวนท่ารำ วิธีการแสดง ลำดับการแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีประกอบการแสดง ฯลฯ อันอาจอนุมานเป็นยุคสมัยของงานศิลปกรรมในช่วงระยะเวลาหนึ่ง ๆ ได้

อนึ่ง ผู้วิจัยได้เลือกใช้การสะกดคำบางคำ ตามเอกสารต้นฉบับหรือคำที่นิยมใช้ในช่วงรัชกาลที่ 3 เช่น กฎมณเทียรบาล สักรวา พระราชวังหลวง ฯลฯ รวมถึงคำแสดงฐานันดรศักดิ์และพระราช-อิสริยยศอิสริยศักดิ์ของเจ้านาย และตำแหน่งของขุนนางตามที่ปรากฏในช่วงเวลานั้นโดยได้กำกับพระนามหรือพระราชอิสริยยศสูงสุดที่ได้รับการสถาปนาในชั้นหลังไว้ในวงเล็บ ดังรายพระนาม/นามเจ้านายและขุนนางที่ปรากฏในงานวิจัย โดยจะได้ใช้พระอิสริยยศ/ยศตามที่ปรากฏในรัชกาลที่ 3 เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลที่มีศักดิ์ต่างกัน

พระนามเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 - 3	**พระอิสริยยศสูงสุด ตามที่ออกพระนามในปัจจุบัน**
กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์	พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว
สมเด็จฯ เจ้าฟ้ามงกุฎ, เจ้าฟ้ามงกุฎ, ท่านฟ้าใหญ่, พระวชิรญาณภิกขุ, ทูนกระหม่อมพระ	พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฑามณี, เจ้าฟ้าน้อย, ท่านฟ้าน้อย, ทูลกระหม่อมฟ้าน้อย, กรมขุนอิศเรศรังสรรค์	พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว
กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์, วังหน้า	สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ
กรมหลวงรักษรณเรศร์	หม่อมไกรสร
กรมขุนพิพิธภูเบนทร์	พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์
กรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์	พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษเทเวศร์
พระองค์เจ้าทินกร	พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์
พระองค์เจ้าลัดดาวัลย์	พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นภูมินทรภักดี
กรมพระอมรินทรามาตย์	สมเด็จพระอมรินทราบรมราชินี
กรมพระศรีสุริเยนทรามาตย์, พระพันวัสสา	สมเด็จพระศรีสุริเยนทราบรมราชินี
กรมพระศรีสุลาลัย, พระพันปีหลวง	สมเด็จพระศรีสุลาลัย
กรมพระเทพสุดาวดี	สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาเทพสุดาวดี
กรมพระศรีสุดารักษ์	สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระศรีสุดารักษ์
พระองค์เจ้ากุ	พระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี

นาม เมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 - 3	ยศสูงสุดตามที่ออกนามในปัจจุบัน
เจ้าพระยาพระคลัง (ดิศ บุนนาค)	สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์
พระยาศรีพิพัฒน์รัตนราชโกษา (ทัต บุนนาค)	สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติ
จมื่นไวยวรนาถ (ช่วง บุนนาค)	สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์
ขุนสุนทรโวหาร (ภู่), พระภิกษุภู่	พระสุนทรโวหาร (ภู่)

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การค้นคว้าเกี่ยวกับนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 เป็นการสืบค้นด้วยวิธีทางการประวัติศาสตร์นาฏกรรมไทยโดยใช้หลักฐานข้างเคียงที่มาจากแหล่งอื่นเพื่อช่วยในการสันนิษฐานหรืออนุมาน การศึกษาเชิงลึกถึงต้นตอและที่มาทางประวัติศาสตร์นี้ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีหลักฐานมาสนับสนุนอย่างเพียงพอ เพื่อให้ข้อมูลที่จะนำมาใช้เรียบเรียงและค้นคว้านั้นมีน้ำหนักและน่าเชื่อถือ ข้อมูลเหล่านี้จะใช้เป็นปัจจัยประกอบการพิจารณาสถานภาพของงานนาฏกรรมในรัชกาลพระบาทสมเด็จ-พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งในบทนี้ผู้วิจัยได้อาศัยหลักฐานหลากหลายรูปแบบ ทั้งในส่วนที่เป็นการวิเคราะห์เอกสารและวรรณกรรม (Documentary analysis) และยังได้มีการศึกษาหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ เช่น ประติมากรรม ภาพจิตรกรรม และภาพถ่าย เพื่อช่วยอนุมานให้ภาพของรูปแบบนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 มีความเด่นชัดยิ่งขึ้น

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยที่ใช้เอกสารชั้นต้นและชั้นรองมาประกอบเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยได้จำแนกประเภทของเอกสารโดยใช้ระบบการจัดเรียงข้อมูลแบบบรรณนิทัศน์ (Annotated Bibliography) ซึ่งเป็นระบบที่ใช้ในการวิจัยทางบรรณารักษ์ที่แสดงเป็นรายการโดยจะได้อธิบายประเมินเอกสารโดยย่อสำหรับเอกสารหรือหนังสือต่าง ๆ เพื่อแสดงให้เห็นวัตถุประสงค์ของหนังสือและส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ดังจะได้จำแนกกลุ่มของเอกสารดังนี้

2.1. เอกสารชั้นต้น ประกอบด้วย ประชุมหมายรับสั่ง จดหมายเหตุ พระราชพงศาวดาร กฎหมาย และเอกสารชั้นต้นอื่น ๆ

2.2 เอกสารชั้นรอง ประกอบด้วย หนังสือทั่วไป หนังสือแปล หนังสือต่างประเทศ วิจัยและวิทยานิพนธ์

ผู้วิจัยได้ศึกษากลุ่มเอกสารชั้นต้น ซึ่งเป็นกลุ่มหลักฐานที่มีความน่าเชื่อถือสูงโดยเป็นหลักฐานที่เกิดขึ้นร่วมเวลากับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ซึ่งจะครอบคลุมถึงพระราชพงศาวดาร จดหมายเหตุ จดหมายความทรงจำ กฎหมาย ฯลฯ ที่เกิดขึ้นตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา ระหว่าง พ.ศ. 1893 – 2310 กรุงธนบุรี ระหว่าง พ.ศ. 2310 – 2325 และช่วงต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ ใน 3 รัชกาลแรก ระหว่าง พ.ศ. 2325 – 2394 และศึกษาเอกสารในรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 บางส่วน (พ.ศ. 2394 – 2453) ที่อ้างอิงถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 มาประกอบการพิจารณา

หลักฐานเหล่านี้โดยมากจัดเป็นเอกสารหรือหนังสือหายาก ซึ่งปัจจุบันเก็บรักษารวบรวมไว้ที่สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ และสำนักหอสมุดแห่งชาติ ในสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และยังมีบางส่วนที่อยู่ในความดูแลของหอสมุดสถาบันอุดมศึกษาต่างๆ เช่น 1) ห้องหนังสือหายาก สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2) ห้องสมุดวังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร 3) หอสมุดแห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ฯลฯ ปัจจุบันได้มีการเผยแพร่หนังสือหายากจำนวนหนึ่งซึ่งพ้นจากสถานภาพการมีลิขสิทธิ์เพื่อเป็นภูมิปัญญาสาธารณะ (Public domain) โดยมีการจัดทำขึ้นในรูปของ 4) หนังสืออีเล็กทรอนิกส์ (e- books) และเผยแพร่ผ่านทางเครือข่ายอินเตอร์เน็ตของสถาบันต่าง ๆ จึงเป็นประโยชน์และมีความสะดวกอย่างยิ่งต่อการค้นคว้าในการทำวิจัยนี้

กลุ่มเอกสารชั้นรองที่นำมาพิจารณาประกอบไปด้วย กลุ่มแรก คือเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทั่วไปทางประวัติศาสตร์ อันจะแสดงให้เห็นถึงสภาพโดยรวมของบ้านเมืองในช่วงระยะในประวัติศาสตร์นั้น ๆ ปรากฏอยู่ในรูปหนังสือทั่วไป และหนังสือแปล ที่เป็นเอกสารในยุคปัจจุบันที่มีผู้ค้นคว้ารวบรวมไว้ก่อน บางฉบับเป็นบทวิเคราะห์หรือมีการแสดงความเห็นกำกับไว้ นอกจากนี้ยังมีกลุ่มเอกสารทางวิชาการ ได้แก่ วิทยานิพนธ์ งานวิจัย บทความทางวิชาการที่ตีพิมพ์ลงในวารสารหรือนิตยสาร

แม้ว่าเราไม่อาจย้อนเวลาเพื่อที่จะกลับไปเห็นภาพเหตุการณ์ในอดีตเพื่อให้เกิดความกระจ่างถึงที่มาความเป็นไปต่างๆ ที่ทำให้มีปัจจุบัน โดยเฉพาะในช่วงเวลาที่เราเคยคิดกันว่ามีหลักฐานจำนวนน้อยจนไม่เพียงพอที่จะให้ภาพต่างๆ กระจ่างขึ้นมาได้ชัดเจน ยิ่งในสาขาวิชานาฏกรรมของไทยที่เอกสารและวรรณกรรมบันทึกไว้อย่างเป็นลายลักษณ์กลับกลายเป็นเรื่องค้นคว้าได้ยาก มีการกล่าวอ้างกันเสมอว่าขาดแคลนหนังสือหรือตำราสำหรับสืบค้น และในสาขาวิชานี้ดูเหมือนว่าจะเน้นไปทางทักษะสำหรับการแสดงเสียมากกว่าการจดบันทึก อีกทั้งสังคมไทยในอดีตผู้ที่จะสามารถอ่านออกเขียนได้มีจำนวนน้อย หากมิได้เป็นข้าราชการ พระสงฆ์หรือผู้ที่ต้องใช้การเขียนเพื่อจดบันทึกหรือเขียนจดหมายแล้ว ชาวไทยในยุคกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ที่อ่านออกเขียนได้มีจำนวนน้อยมาก ยิ่งเป็นอาชีพที่หารับจ้างด้วยการฟ้อนรำทำบันเทิงแล้ว ดูเหมือนว่าจะมีเพียงตั้วโผ (หัวหน้าคณะ) หรือผู้บอกบทเท่านั้นที่อ่านออกเขียนได้ กระบวนท่ารำและบทละครต่างๆ นั้น ครูและนักแสดงสามารถจดจำและท่องจำได้ในรูปแบบมุขปาฐะ ข้อดีก็คือความรู้เช่นนี้จำฝังอยู่กับตัวมนุษย์ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด แต่ข้อเสียก็คืออาจมีความบกพร่องที่มาจากความหลงลืม และทำให้องค์ความรู้บางอย่างสูญไปกับตัวคน ดังนั้นในการศึกษาประวัติศาสตร์นาฏกรรมไทยจากลายลักษณ์จึงดูเหมือนว่าเป็นไปอย่างยากลำบาก

2.1 เอกสารชั้นต้น

บันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษรของประวัติศาสตร์ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏในรูปของเอกสารตัวเขียนในสมุดไทย มีอายุมากกว่า 200 ปี ซึ่งปัจจุบันเก็บรวบรวมไว้ที่สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ แต่ก็มีเอกสารจำนวนหนึ่งได้รับการถ่ายถอดอักษรให้อยู่ในรูปแบบภาษาปัจจุบันทำให้สะดวกต่อการค้นคว้าและตีความยิ่งขึ้น ในงานวิจัยนี้จะได้ใช้เอกสารเหล่านี้ในฐานะที่เป็นเอกสารชั้นต้นโดยยึดถือตามระยะเวลาที่ถูกบันทึกเป็นหลัก โดยจำแนกเอกสารชั้นต้นเหล่านี้ออกเป็น

2.1.1 ประชุมหมายรับสั่ง

เป็นเอกสารที่คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี ได้รวบรวมและคัดเลือกเอกสารที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และโบราณคดีมาชำระและจัดพิมพ์ ความสำคัญของหมายรับสั่งนั้นส่วนใหญ่เป็นพระบรมราชโองการ พระราชดำรัสหรือพระราชกระแสที่รับสั่งต่อผู้ที่เกี่ยวข้องในราชการรับไปปฏิบัติ ไม่ว่าจะเป็นพระราชกรณียกิจต่างๆ การเสด็จพระราชดำเนินในพระราชพิธี ในหมายรับสั่งก็จะปรากฏข้อมูลด้านเวลาที่ทรงมีรับสั่งรวมถึงหน่วยงานและบุคคลที่ต้องรับผิดชอบตามหน้าที่ ซึ่งทำให้รู้ถึงวิธีการปฏิบัติงานในราชสำนักและโครงสร้างการบริหารงานราชการแผ่นดิน ในงานวิจัยนี้ได้เลือกใช้

1) ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 2 (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2525) เป็นเหตุการณ์ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

2) ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 3 (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2528) รัชกาลพระบาทสมเด็จ-พระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3) ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 4 (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2536) เป็นการรวบรวมหมายรับสั่งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ซึ่งแบ่งเป็น 2 ตอน ตอนที่ 1 ตั้งแต่ จ.ศ. 1186 – 1203 (พ.ศ. 2367 – 2384) และตอนที่ 2 ตั้งแต่ จ.ศ. 1203 – 1204 (พ.ศ. 2384 – 2386) โดยได้นำต้นฉบับจากหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร มาถ่ายถอดอักษรจากต้นฉบับตัวเขียนในสมุดไทมาเป็นอักษรไทยและรูปศัพท์ที่ใช้ในปัจจุบัน หากชื่อเดิมเป็นชื่อเฉพาะก็ใช้รูปศัพท์เดิมและได้ทำเชิงอรรถอธิบายความไว้ หมายรับสั่งเหล่านี้เป็นงานเขียนที่มีจุดเวลาใกล้เคียงกับเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์มากที่สุด มีความน่าเชื่อถือของข้อมูลสูง

ข้อมูลทางนาฏกรรมที่ปรากฏในหมายรับสั่งนี้โดยมากเป็นพระราชโองการให้จัดเตรียมการพระบรมศพ พระศพหรือศพ ทั้งของเจ้านายและขุนนาง รองลงมาเป็นการพิธีต่างศาสนา เช่น พระราชพิธีตรียัมพวายที่มีนาลิวันรำเสนง หรือเจ้านายฝ่ายในเสด็จฯ ไปทอดพระเนตรการแห่ของแขกเจ้าเซ็น และปรากฏชื่อสถานที่ในพระราชวัง เช่น โรงละครหลังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม โรงละครต้นสน มีการระบุรายละเอียดในการจัด ประเภทของนาฏกรรมที่ใช้ วันที่สมโภช ช่วงระยะเวลาในการสมโภช และเจ้าพนักงานผู้รับหน้าที่ในการจัดการ เป็นเอกสารชั้นต้นที่ชัดเจนที่สุดสำหรับการวิเคราะห์ในส่วนนาฏกรรมในราชสำนัก ผู้วิจัยเชื่อว่าหมายรับสั่งเหล่านี้เป็นข้อมูลให้งานเขียนรุ่นหลัง เช่น พระราชพงศาวดารรัชกาลที่ 1 -4 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ซึ่งเรียบเรียงขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยอาศัยข้อมูลจากหมายรับสั่ง จดหมายเหตุ ปูมโหร ฯลฯ มาใช้ประกอบ ทว่า หมายรับสั่งเหล่านี้ระบุศักราชสุดท้ายที่บันทึกไว้เพียง จ.ศ. 1205 (พ.ศ. 2386) ทำให้ไม่ปรากฏเหตุการณ์ในช่วงปลายรัชกาล

2.1.2 จดหมายเหตุ

จดหมายเหตุ เป็นรายงานหรือบันทึกเหตุการณ์ ซึ่งอาจมีบุคคลหรือหน่วยงานทำหน้าที่สังเกตการณ์และจดบันทึก ในอดีตของไทย จดหมายเหตุเป็นสิ่งที่พระเจ้าแผ่นดินทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บันทึกเหตุการณ์สำคัญ วิถีชีวิต ปรากฏการณ์ธรรมชาติ ฯลฯ แล้วรวบรวมไว้ที่หอหลวงซึ่งเปรียบเสมือนห้องสมุดที่อยู่ในพระราชวัง การบันทึกจดหมายเหตุของไทยสมัยโบราณมักกระทำโดยผู้ที่รู้หนังสือและรู้ฤกษ์ยามดี ในการบันทึกจดหมายเหตุนั้น ผู้บันทึกจะจดวัน เดือน ปี และฤกษ์ยามลงก่อน แล้วจึงจดเหตุการณ์ที่เห็นว่าสำคัญลงไว้ ซึ่งโดยมากจะจดในวันเวลาที่มีเหตุการณ์เกิดขึ้น หรือในวันเวลาที่ใกล้เคียงกันกับผู้ที่จดบันทึกได้พบเห็นเหตุการณ์นั้น ๆ เอกสารประเภทนี้จึงมักให้รายละเอียดและความถูกต้องในเรื่องเวลา ผู้วิจัยได้เลือกใช้จดหมายเหตุที่มีข้อมูลอันเป็นประโยชน์สำหรับการวิจัย ได้แก่

1) จดหมายเหตุ รัชกาลที่ 3

เป็นเอกสารที่รัฐบาลในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช จัดพิมพ์ทูลเกล้าฯ ถวายสนองพระมหากรุณาธิคุณในมหามงคลเฉลิมพระเกียรติวันพระบรมราชสมภพครบ 200 ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2530 ใช้ชื่อว่า จดหมายเหตุ รัชกาลที่ 3 (2530ก) เป็นหนังสือชุดรวม 5 เล่มที่ได้คัดถ่ายถอดจากต้นฉบับเอกสารโบราณประเภทหนังสือสมุดไทยและกระดาษเพลาซึ่งเก็บรักษาไว้ที่หอสมุดแห่งชาติ การถ่ายถอดอักษรในจดหมายเหตุชุดนี้ถ่ายมาจากต้นฉบับตัวเขียนอย่างตรงทุกตัวอักษรรวมทั้งอักขรวิธีในการเขียน เพื่อความสะดวกในการอ่าน

และพิจารณา ผู้วิจัยจึงได้ปริวรรตมาเป็นตัวอักษรและการสะกดในรูปศัพท์แบบปัจจุบัน หากคำใดเป็นคำเฉพาะก็จะอธิบายความไว้ในวงเล็บหรือทำเชิงอรรถเสริมความกำกับไว้ ข้อมูลในจดหมายเหตุมีความใกล้เคียงกับจุดเวลาทางประวัติศาสตร์ เว้นเสียแต่บางฉบับเป็นการรวบรวมเหตุการณ์หลายปีเข้าไว้ด้วยกัน แต่ก็ทราบถึงจุดเวลาที่แน่นอนได้จากการระบุวัน เดือน ปี ที่เกิดเหตุการณ์นั้นไว้อย่างละเอียด

ในจดหมายเหตุชุดนี้ได้ระบุถึงงานนาฏกรรมที่ปรากฏในพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ การออกพระเมรุและเมรุของเจ้านายและขุนนาง ที่มีการระบุประเภทของมหรสพและจำนวนวันที่ใช้ในการสมโภช การสร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามสำคัญในรัชกาลที่ 3 ซึ่งมีจำนวนมาก ระบุถึงรายละเอียดที่เกี่ยวกับกับงานนาฏกรรมบ้าง เช่น การโปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม หรือจิตรกรรมเรื่องอิเหนาภายในพระเศวตกุฎาคาร ฯลฯ และได้กล่าวถึงมหรสพสมโภชที่ใช้ฉลองพระอารามและศาสน-วัตถุต่าง ๆ มีรายละเอียดของการจัดกระบวนแห่สระสนานครั้งใหญ่ในพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน เมื่อ พ.ศ. 2373 ที่น่าสนใจคือการระบุชื่อปืนใหญ่ที่ตั้งโดยใช้ตัวละครในนาฏวรรณกรรมมาผูกให้คล้องจองกัน รวมถึงรายละเอียดอื่นที่เกี่ยวข้องกับกิจการภายในราชสำนัก เช่น การพระราชสงคราม บัญชีเบี้ยหวัด บัญชีหัวเมือง ฯลฯ จดหมายเหตุนี้เมื่อใช้เทียบกับหมายรับสั่งและหนังสือพระราชพงศาวดารแล้ว ก็ทำให้ได้ทราบรายละเอียดของการจัดพิธีอย่างละเอียดยิ่งขึ้น หากแต่เอกสารชั้นต้นที่ปรากฏอยู่ในจดหมายเหตุนี้มีระบุศักราชของเอกสารสิ้นสุดเพียง จ.ศ.1198 (พ.ศ.2379) และบางส่วนเป็นเอกสารที่บันทึกภาพรวมของเรื่องหนึ่งๆ ในรัชกาลโดยไม่ได้ระบุช่วงระยะเวลากำกับไว้ จึงอาจทำให้ไม่ทราบถึงข้อมูลในช่วงปลายรัชกาล

2) จดหมายหลวงอุดมสมบัติ (จัน)

เป็นบันทึกของหลวงอุดมสมบัติ (จัน) ที่บันทึกรับสั่งจากการเสด็จออกท้องพระโรงว่าราชการแผ่นดินในช่วงที่มีเหตุความวุ่นวายทางหัวเมืองปักษ์ใต้ เป็นบันทึกอย่างละเอียดที่ระบุถึงรับสั่งของพระเจ้าแผ่นดินเมื่อทรงมีพระบรมราชวินิจฉัยและสั่งราชการต่าง ๆ ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพตรัสชมหนังสือนี้ว่า

> *“...เห็นวิธีราชการในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดีกว่าหนังสือเรื่องอื่น ๆ แลทำให้ปรากฏว่าความทรงจำของข้าราชการแต่ก่อนเขาดีเพียงใด เมื่อทรงแล้วพระราชทานต้นฉบับมาให้ข้าพเจ้าอ่าน แลได้มีรับสั่งให้สืบสวน ว่าผู้ใดที่เปนหลวงอุดมสมบัติผู้แต่งจดหมายนี้ มีผู้สืบได้ความว่าหลวงอุดมสมบัติคนนี้ ชื่อ จัน*

เปนบิดาของลูกจันทน์ ผู้เปนภรรยาพระยานรานุกิจมนตรี (เปลี่ยน ทัศนะพยัคฆ์) มีอายุอยู่มาจนในรัชกาลที่ 4 แลได้รูปถ่ายหลวงอุดมสมบัติเข้าไปถวายด้วย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ฉายรูปถ่ายนั้นเปนขนาดใหญ่ เข้ากรอบติดไว้ในตำหนักราชฤทธิรุ่งโรจน์ที่สวนดุสิต โดยพระราชประสงค์จะทรงยกย่องความสามารถของหลวงอุดมสมบัติให้ปรากฏ” (อุดมสมบัติ [จัน], 2457)

จากหนังสือนี้ ทำให้ทราบถึงวิธีการเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทในราชการแผ่นดิน ทราบถึงพระราชานุกิจประจำวัน พระจริยวัตรของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมถึงพระราชดำรัสบางองค์ที่แสดงสะท้อนพระอัธยาศัย และมีข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับเมืองนครศรีธรรมราชและเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ที่ท่านมีละครผู้หญิงที่เมืองนครศรีธรรมราชอันจะสัมพันธ์กับละครผู้หญิงวังหน้าของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์

3) จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต

เป็นบันทึกเรื่องเหตุการณ์ตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเริ่มประชวร มีพระราชดำริจะบำเพ็ญพระราชกุศลต่างๆ เพื่อที่จะต่อพระชันษาให้ยืนนานขึ้น มีลักษณะเป็นจดหมายรับสั่งที่เชิญออกมาเป็นรายวัน แสดงอาการพระโรค ทรงมีพระราชดำรัสสั่งเสียในเรื่องต่าง ๆ เป็นทำนองพินัยกรรม ทำให้ได้ทราบถึงพระราชหฤทัยเบื้องลึกที่มีต่อเรื่องต่าง ๆ ที่ทรงต้องตัดสินพระทัยก่อนวาระสุดท้ายของพระชนม์ชีพ มีหลักฐานสำคัญที่เกี่ยวกับนาฏกรรมคือ พระดำรัสสั่งเรื่องพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์เช่นเงินตราและทองคำ ที่มีพระบรมราชานุญาตให้นำไปใช้ในการสร้างเครื่องละครได้

4) จดหมายเหตุวัดพระเชตุพน สมัยรัชกาลที่ 1-4

เป็นการรวบรวมจดหมายเหตุและหมายรับสั่งเรื่องที่เกี่ยวข้องกับวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม โดยมี ดร.ศานติ ภักดีคำ ได้ตรวจสอบชำระและรวบรวม มีหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมบางอย่างเช่นการจัดมหรสพสมโภชในการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ครั้งใหญ่เมื่อในรัชกาลที่ 3 ทั้งจะได้ใช้ประกอบกับโคลงดั้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ พระนิพนธ์ในกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส

5) จดหมายเหตุการณ์ปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

เป็นบันทึกการซ่อมวัดพระศรีรัตนศาสดารามครั้งใหญ่ภายหลังการสถาปนาเมื่อปี พ.ศ. 2325 เมื่อเวลาได้ผ่านไป 44 ปี สถานที่ต่าง ๆ ก็เริ่มทรุดโทรมลงจึงทรงพระราชดำริให้มีการ

ปฏิสังขรณ์ทั่วทั้งพระราชวัง มีการบันทึกวิธีการซ่อมแซม การสร้างสิ่งใหม่และการจัดตกแต่งสถานที่ ซึ่งพบว่ามีการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ใหม่ในรัชกาลที่ 3 โดยลบของเดิมเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ทิ้ง และบันทึกการสร้างตุ๊กตาศิลาทรายรูปตัวละครตามบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

2.1.3 พระราชพงศาวดาร

พงศาวดาร เป็นการบันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดจากการรวบรวม เรียบเรียงเฉพาะเหตุการณ์ (Mere events) ที่ได้นำมาจากเอกสารดั้งเดิมและเอกสารอื่น ๆ โดยอาศัยลำดับเวลาร้อยเรียงเรื่องราวทั้งหมดเข้าด้วยกัน (Chronological order) การบันทึกเหตุการณ์ของกษัตริย์และราชอาณาจักรหนึ่ง ๆ เรียกว่า “พระราชพงศาวดาร” ซึ่งถูกใช้อย่างเป็นทางการและน่าเชื่อถือสำหรับการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ในเบื้องต้น แต่การบันทึกประวัติศาสตร์แบบพระราชพงศาวดารก็มีจุดอ่อน คือ เป็นการบันทึกจากจุดศูนย์กลางของสังคมที่ผู้บันทึกถูกกำหนดให้เขียนเฉพาะเรื่องซึ่งถูกเลือกมาว่ามีความสำคัญเพียงพอที่จะบรรจุไว้ให้จดจำเท่านั้น (นาฎวิภา ชลิตานนท์, 2524)

เนื้อหาของการเขียนประวัติศาสตร์แบบพงศาวดารจะเน้นหนักอยู่ที่พระมหากษัตริย์และการลำดับวงศ์กษัตริย์ต่อ ๆ กันมาเป็นระยะเวลาก็ตามที การเขียนพระราชพงศาวดารมิได้แยกเป็นเอกเทศจากตำนานเลยเสียทีเดียว ความจริงแล้วเนื้อหาพงศาวดารซึ่งมุ่งเน้นที่พระราชประวัติและการลำดับราชตระกูลนั้น คือส่วนหนึ่งของตำนานบุคคลซึ่งแทรกอยู่ในการเขียนประวัติศาสตร์แบบพงศาวดาร ด้วยเนื้อหาส่วนหนึ่งที่เกี่ยวกับบ้านเมือง กษัตริย์ ราชวงศ์ ในตำนานไม่แตกต่างไปจากเนื้อหาของพงศาวดารมากนัก กล่าวคือ เนื้อหาของตำนานที่เกี่ยวกับบุคคลซึ่งสมบูรณ์ด้วยอิทธิปาฏิหาริย์เป็นเครื่องเชื่อมระหว่างการแสดงออกทางประวัติศาสตร์ของบุคคลกับความเชื่อของตำนานเข้าด้วยกัน ได้ถูกดึงมาปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของการเขียนประวัติศาสตร์แบบพงศาวดาร โดยถูกดัดแปลงให้เข้ากับความเชื่อและทัศนคติอย่างใหม่ที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์โดยเฉพาะ

ในงานวิจัยฉบับนี้จะได้เลือกใช้พระราชพงศาวดารในฐานะเอกสารชั้นต้นที่มีความน่าเชื่อถือรองลงไปจากหมายรับสั่งและจดหมายเหตุซึ่งมีจุดเวลาที่บันทึกใกล้เคียงกับเหตุการณ์มากกว่า โดยเลือกใช้พระราชพงศาวดารดังต่อไปนี้

1) พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1 – 2 ซึ่งชำระโดยกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร (2534, 2535) บันทึกเหตุการณ์กรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ศึกษาเพื่อใช้เปรียบเทียบลำดับเหตุการณ์ก่อนหน้ารัชกาลที่ 3 ที่อาจส่ง

อิทธิพลถึงประวัติศาสตร์นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะเรื่องขนบธรรมเนียมและค่านิยมในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี

2) พระราชพงศาวดาร ฉบับสมเด็จพระพนรัตน์ วัดพระเชตุพน (2558) ตรวจสอบชำระจากเอกสารตัวเขียนโดย คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน บันทึกเหตุการณ์สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึง พ.ศ.2333 ในสมัยรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งสมเด็จพระพนรัตน์ วัดพระเชตุพนฯ และกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงร่วมกันชำระ มีรายละเอียดบางส่วนแตกต่างไปจากฉบับพระราชหัตถเลขา

3) พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับโรงเรียนสวนกุหลาบ (2538) บันทึกในสมัยรัชกาลที่ 5 ต้นฉบับเป็นสมุดฝรั่ง 9 เล่มของโรงเรียนหลวงสวนกุหลาบ ซึ่งคงได้คัดมาจากฉบับของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ปัจจุบันเป็นสมบัติของ พลตรี ม.ร.ว.ศุภวัฒน์ เกษมศรี มีรายละเอียดบางส่วนและการลำดับเนื้อหาแตกต่างไปจากฉบับที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรง-ราชานุภาพ ทรงเรียบเรียง

4) พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 (2546, พิมพ์ครั้งที่ 9) ฉบับพระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อ พ.ศ.2459 ซึ่งยึดเอาฉบับของเจ้าพระยา-ทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) เป็นหลัก หากได้ทรงเพิ่มรายละเอียดและคำอธิบายและข้อวินิจฉัยส่วนพระองค์ลงไว้ด้วย ประวัติศาสตร์นาฏกรรมที่ปรากฏในเอกสารนี้มีเป็นจำนวนมาก ด้วยพระราชนิยมส่วนพระองค์ในทางศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ทั้งการช่าง กวี ดนตรีและนาฏกรรม เช่น การสร้างสวนขวา การกำหนดแบบแผนละครรำสำหรับแผ่นดิน ฯลฯ ซึ่งเหตุการณ์ในช่วงรัชกาลนี้จะทับซ้อนกับพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในขณะที่ดำรงพระยศเป็นพระเจ้า-ลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ มีเหตุการณ์ทางนาฏกรรมจำนวนมากเกิดขึ้นในรัชกาลนี้ซึ่งจะส่งผลต่อเนื่องไปยังสมัยรัชกาลที่ 3

5) พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 (2547, พิมพ์ครั้งที่ 7) ของเจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค) ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระบรมราชโองการให้เรียบเรียง มาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 – 4 แล้วเสร็จเมื่อมี พ.ศ. 2412 ต่อมากรมศิลปากรได้ตรวจสอบชำระกับต้นฉบับสมุดไทยจำนวน 11 เล่ม มีเนื้อหาโดยมากเกี่ยวข้องกับพระราชสงครามทั้งการปราบกบฏเมืองไทร เวียงจันทน์ สงครามอานามสยามยุทธ์ระหว่าง สยาม เขมร และญวน แต่เนื้อหาอีกส่วนหนึ่งก็ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ในพระนครซึ่งพระบาทสมเด็จ-พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงประกอบพระราชพิธีและพระราชกิจต่าง ๆ ตามปกติ

ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ถูกแทรกอยู่ในพระราชพิธีต่าง ๆ ที่มากที่สุดคือการพระเมรุที่มีงานมหรสพสมโภช ด้วยเหตุที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอยู่ในสิริราชสมบัติยาวนานถึง 27 ปี จึงมีมหรสมโภชในการพระเมรุบ่อยครั้งและเป็นงานพระบรมศพพระราชวงศ์ชั้นสูง เช่น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กรมพระอมรินทรามาตย์ กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ กรมพระศรีสุลาลัย เป็นต้น ทำให้ทราบถึงแบบแผนธรรมเนียมของการมีมหรสพสมโภชที่มีหลักการพระราชทานเครื่องเล่นในงานซึ่งสอดคล้องกับฐานานุศักดิ์ของเจ้านายพระองค์นั้น ส่วนในพิธีอื่นปรากฏนาฏกรรมในการสมโภชช้างเผือก สมโภชพระอารามที่ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์ สมโภชพระพุทธรูปฉลองพระองค์ ฯลฯ ลักษณะพิเศษของเอกสารชิ้นนี้คือบันทึกเวลาครบถ้วนทั้ง 27 ปีในรัชกาล จนถึง พ.ศ. 2394

6) พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) (2558, พิมพ์ครั้งที่ 6) เป็นบันทึกต่อเนื่องจากเหตุการณ์ในรัชกาลที่ 3 ซึ่งปรากฏความเปลี่ยนแปลงอันเป็นผลมาจากเหตุการณ์ในรัชกาลที่ 3 โดยทรงอ้างอิงเหตุเดิมที่พระบาทสมเด็จ-พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงปฏิบัติไว้ ซึ่งจะได้ทรงใช้เป็นเหตุผลในการเปลี่ยนแปลงต่อมา เช่น การกลับให้มีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นอีกครั้งในรัชกาลที่ 4

7) พระราชพงศาวดารฉบับ ก.ศ.ร. กุหลาบ (ม.ป.ป.) เรียบเรียงโดยนายกุหลาบ ตฤษณานนท์ ที่มีอายุในช่วงรัชกาลที่ 3 – 6 ในวัยเด็กนายกุหลาบเติบโตในพระราชวังหลวงในฐานะโอรสบุญธรรมของพระองค์เจ้ากินรีในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้ผนวชเป็นสามเณรในสำนักกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส งานเขียนของ ก.ศ.ร. กุหลาบ เคยถูกปรามาสว่าไม่มีความน่าเชื่อถือเพราะได้เคยลอบนำหนังสือในหอหลวงของพระพระราชวังหลวงมาคัดลอกเติมแต่งแล้วพิมพ์ขาย หากแต่ก็มีข้อมูลบางส่วนที่น่าสนใจโดยเฉพาะในรัชกาลที่ 3 ที่นายกุหลาบมีชีวิตอยู่ทันรู้เห็นจึงนำมาใช้พิจารณาประกอบงานวิจัยนี้ด้วย

8) ประชุมพงศาวดาร

เป็นพงศาวดารเรื่องปลีกย่อยในหอหลวงซึ่งได้มีการตีพิมพ์เป็นชุดเพื่อสะดวกแก่การค้นคว้า โดยแบ่งเป็นภาคต่าง ๆ ซึ่งมีบางเรื่องเกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมของไทย ดังที่ได้เลือกบางเรื่องมาพิจารณาคือ

ภาคที่ 17 ตำนานเรื่องเลิกหวยและบ่อนเบี้ยในกรุงสยาม พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2465) มีเรื่องการประวัติของโรงบ่อนเบี้ยและโรงหวยในสยามที่มีนาฏกรรมจัดแสดงเพื่อกระตุ้นให้คนเข้ามาเล่นการพนัน

ภาคที่ 25 เรื่องสถานที่แลวัตถุซึ่งสร้างในรัชกาลที่ 4 (ประชุมพงศาวดาร ภาค 25: ตำนานวัตถุสถานต่าง ๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้าง, 2544) มีเรื่องการปรับปรุงสวนขวาก่อนที่จะสร้างเป็นพระอภิเนาว์นิเวศน์

ภาคที่ 33 บุรพภาคพระธรรมเทศนาเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2469) มีเรื่องพระราชประวัติโดยละเอียดที่มาจากการเรียบเรียงของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงสืบค้นจากเจ้านายชั้นรัชกาลที่ 3 ที่ยังทรงพระชนม์อยู่มาจนถึงรัชกาลที่ 5

2.1.4 กฎหมาย

กฎหมายตราสามดวง

ผู้วิจัยเลือกใช้หนังสือ**กฎหมายตราสามดวงฉบับมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์** (2548) ที่ได้รับการยอมรับว่าเรียบเรียงได้อย่างสมบูรณ์เป็นระเบียบ เป็นการพิมพ์ครั้งที่ 12 โดย ร. แลงกาต์ ดุษฎีบัณฑิตทางกฎหมายจากฝรั่งเศสเป็นผู้ตรวจชำระการพิมพ์ โดยจัดพิมพ์เป็น 3 เล่ม และได้เป็นต้นแบบเพื่อใช้สืบค้นและเทียบเคียงกฎหมายและธรรมเนียมอย่างเก่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา รวมทั้งประกาศจากรับสั่งของพระมหากษัตริย์ในรัชกาลที่ 1 ของกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งบางเรื่องเกี่ยวข้องโดยตรงกับงานนาฏกรรม เช่น กฎมณเทียรบาล กฎพระสงฆ์ พระราชกำหนดใหม่ และพระราชบัญญัติ มีประกาศที่เป็นข้อกำหนดบางประการแฝงอยู่ในพระไอยการต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับสภาพสังคมและนาฏกรรม เช่น การห้ามให้โขนละครทำเลียนแบบพระเครื่องต้นเครื่องทรงของกษัตริย์ การห้ามทำเกินยศหรือบรรดาศักดิ์ที่ได้รับพระราชทาน

นอกจากนี้ยังได้รับทราบถึงการบริหารราชการแผ่นดินของสยาม ที่มีโครงสร้างการบริหารจากส่วนกลางไปสู่ประเทศราชและหัวเมืองชั้นรองลงไปตามลำดับ มีเจ้านาย เจ้าประเทศราช และขุนนางทำหน้าที่ภายใต้การควบคุมของพระมหากษัตริย์อย่างใกล้ชิด กับทั้งในกฎหมายตราสามดวงนี้ยังได้ระบุถึงระบบศักดินาที่ใช้ควบคุมความแตกต่างทางชนชั้นในสังคมให้มีสถานภาพตามปัจเจกที่ชัดเจน แม้กระทั่งหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมและดนตรีก็ยังได้มีการระบุไว้ในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนและนาหัวเมือง โดยกำหนดระบบบริหารนาฏกรรมในส่วนของหลวงและราษฎรทั่วไปว่ามีศักดินาเท่าใดและมีหน้าที่อย่างไรบ้าง

ในส่วนของกฎมณเทียรบาลหรือกฎเพื่อรักษาความบริสุทธิ์ของเรืองหลวงแห่งพระเจ้าแผ่นดิน ได้กำหนดถึงสถานภาพและหน้าที่ของกษัตริย์ ข้อปฏิบัติ ข้อห้าม สัญลักษณ์แห่ง

พระมหากษัตริย์ พระราชานุกิจ สถานภาพของเจ้านายผู้เนื่องในราชสันตติวงศ์ พระราชนิยมด้านการปกครอง พระราชพิธี กฎระเบียบสำหรับเมื่อต้องเกี่ยวข้องกับกษัตริย์ ความรู้จากกฎมณเทียรบาลมีความสัมพันธ์โดยตรงกับนาฏกรรมของไทย เพราะเป็นเครื่องกำหนดจารีต ข้อปฏิบัติของทั้งบุคคลและรูปแบบของนาฏกรรมที่แบ่งสำหรับกษัตริย์ เจ้านาย ขุนนางและราษฎรอย่างชัดเจน อีกทั้งกฎมณเทียรบาลได้ใช้เป็นบรรทัดฐานของการกำหนดวัฒนธรรมชนชั้นผู้ดีที่มีความแตกต่างจากไพร่คือราษฎรทั่วไป

กฎมณเทียรบาลยังเป็นเสมือนตำรากำหนดการปฏิบัติพระราชพิธีของพระเจ้าแผ่นดินที่ระบุให้ในแต่ละเดือนจะต้องทรงประกอบพิธีเพื่อความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินและเป็นการเพิ่มพูนพระบารมี มีทั้งที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา รวมถึงยังได้กำหนดพระราชานุกิจหรือกิจวัตรประจำวันของพระมหากษัตริย์ว่าควรจะต้องทรงกระทำสิ่งใดบ้างในแต่ละวัน

2.1.5 เอกสารชั้นต้นอื่น ๆ

การวิจัยครั้งนี้ยังได้ใช้เอกสารชั้นต้นอื่น ๆ ที่อยู่ในรูปแบบของบันทึก ตำนาน ตำรา หนังสือประกาศ คำให้การ เพลงยาว บทละคร ที่มีความสัมพันธ์กับเหตุการณ์นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 เช่น

พระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง จดหมายความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ) (นรินทรเทวี, 2552) เรียกกันโดยลำลองว่าหนังสือพระราชวิจารณ์ฯ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสืบค้นประวัติศาสตร์จากเอกสารโบราณที่เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 3 เป็นหนังสือสำคัญที่บันทึกเหตุการณ์ต้นกรุงรัตนโกสินทร์โดยเจ้านายผู้ที่มีพระชนม์อยู่ร่วมสมัยเดียวกันกับเหตุการณ์ต่าง ๆ คือ พระองค์เจ้ากุ หรือ เจ้าครอกวัดโพ (เฉลิมพระอัฐิเป็น พระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวงนรินทรเทวี ในรัชกาลที่ 5) ผู้ทรงมีศักดิ์เป็นพระขนิษฐาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงมีพระชนม์ยืนยาวมาตั้งปลายกรุงศรีอยุธยา จนถึงรัชกาลที่ 3 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระอุตสาหะสืบค้นและสอบทานข้อเท็จจริงและเกร็ดต่าง ๆ เข้าแทรกไว้

ซึ่งในส่วนของประวัติศาสตร์นาฏกรรมนั้น กรมหลวงนรินทรเทวีได้บันทึกถึงมหรสพสมโภชพระแก้วพระบางที่เชิญลงมาเมื่อครั้งกรุงธนบุรี ระบุรายละเอียดประเภทของเครื่องเล่นรวมถึงเงินโรงที่พระราชทาน มหรสพสมโภชวัดนารายณ์ชุมพล (คือวัดพระเชตุพนฯ) และงานมหรสพอื่น ๆ เรื่อยมาจนสุดที่มหรสพสมโภชวัดแจ้ง ในรัชกาลที่ 2 สาระสำคัญที่ได้คือการได้ภาพของการใช้มหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีตลอดจนขนบธรรมเนียมของราชสำนัก รวมถึงเกร็ดต่าง ๆ อีกมาก และยังมีพระบรมราชาธิบายจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทำให้ทราบถึงรายละเอียดและข้อสังเกตอื่น ๆ อีกหลายประการ

เรื่องนางนพมาศ หรือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ (2457) เดิมเชื่อว่าเป็นงานเขียนที่เก่าแก่มากแต่ในชั้นหลังเป็นที่ยอมรับแล้วว่าแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังนั้นเนื้อหา เหตุการณ์และพระราชพิธีต่าง ๆ ล้วนเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ทั้งสิ้น อีกทั้งยังเชื่อได้ว่ามีสำนวนบางส่วนที่เป็นพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะที่ทรงค่อนขอดข้าราชบริพารฝ่ายในที่ทำหน้าที่มโหรีและขับร้องฟ้อนรำ ซึ่งจะได้ใช้เป็นหลักฐานสำคัญในการวินิจฉัยพระอัธยาศัยและการกำหนดพระราโชบายเกี่ยวกับนาฏกรรม

พระราชพิธีสิบสองเดือน (2553) เป็นพระราชนิพนธ์สำคัญในพระบาทสมเด็จ-พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่ได้ทรงสืบค้นและสอบทานการพระราชพิธีที่ปรากฏในกฎมณเทียรบาลและปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลของพระองค์ โดยได้ทรงมีพระราชาธิบายอย่างละเอียดพร้อมเปรียบเทียบลักษณะของพระราชพิธีที่พระมหากษัตริย์ในแต่ละแผ่นดินได้ทรงกระทำ โดยเฉพาะพระราชนิยมในการพระราชพิธีต่าง ๆ ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ได้ทรงมีพระบรมราชวินิจฉัยเปรียบเทียบกับการพระราชพิธีที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 4 อย่างละเอียด ทำให้เห็นถึงความเคร่งครัดตามจารีตประเพณีในรัชกาลที่ 3 และการนำเอาหลักเหตุผลและพิธีทางพุทธศาสนาเข้ามาปนเมื่อในรัชกาลที่ 4 ในบางพระราชพิธีที่มีงานนาฏกรรมเข้าไปเกี่ยวข้องก็ได้ทรงบันทึกถึงชื่อเพลง ชื่อท่ารำ รูปแบบและลักษณะการรำไว้ เช่น รำพัดชา รำเสนง รำโผะเยาะเย้ย รวมถึงการรื่นเริงที่มีนาฏกรรมซึ่งแทรกอยู่ในพระราชพิธีต่าง ๆ จึงสามารถใช้เป็นหลักฐานยืนยันสภาพของงานนาฏกรรมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้เป็นอย่างดี

ตำนานเสนาบดี กรุงรัตนโกสินทร์ (2463) โดย ขุนวรกิจพิศาล (เปล่ง สุวรรณจิติ) เขียนเมื่อ พ.ศ. 2463 ในรัชกาลที่ 6 ทำให้เห็นถึงวิธีการปกครองในกรุงรัตนโกสินทร์ที่พระมหากษัตริย์ทรงมีอัครมหาเสนาบดี เสนาบดี เป็นผู้กำกับงานในด้านต่าง ๆ เช่น สมุหนายก สมุหพระกลาโหม และเสนาบดีกำกับกรมหลัก 4 กรม คือกรมเมือง กรมวัง กรมคลัง และกรมนา เสนาบดีเหล่านี้จะช่วยทำงานต่างพระเนตรพระกรรณและดำรงบรรดาศักดิ์สูง และทำให้เห็นว่าลำดับชั้นในการปกครองของ

ไทยนั้นถือเรื่องบรรดาศักดิ์ เกียรติยศที่ได้รับพระราชทานรวมถึงหน้าที่รับผิดชอบในราชการเป็นเรื่องสำคัญ ซึ่งจะส่งผลให้เสนาบดีมีศักดิ์สูงเหล่านี้บางท่านได้มีนาฏกรรมเป็นเครื่องบันเทิงสำหรับเกียรติยศ โดยเลียนอย่างชนชั้นเจ้านาย ซึ่งจะได้ใช้พิจารณาสำหรับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในชนชั้นสูงต่อไป

ตำนานวัตถุสถานต่าง ๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนา (กรมศิลปากร, 2530ข) ได้ให้รายละเอียดรายการและจำนวนวัดที่ทรงสร้างและสถาปนา เพื่อที่จะได้ใช้เป็นข้อมูลเชิงปริมาณในการคำนวณกิจกรรมทางนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลโดยสังเขป อีกทั้งยังได้ใช้สอบทานกับข้อมูลที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลด้วย

ประชุมจารึกวัดโพธิ์ (2554) เป็นหนังสือรวบรวมจารึกและเอกสารที่ปรากฏที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในการฉลองจารึกวัดโพธิ์ พ.ศ. 2554 เป็นหลักฐานตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทางสถาปนาวัดพระเชตุพนฯ ในรัชกาลที่ 1 และมีรายละเอียดสำคัญในรัชกาลที่ 3 เช่นสำเนาจารึกแผ่นศิลาว่าด้วยการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ครั้งรัชกาลที่ 3 จ.ศ. 1193 พ.ศ. 2374 รายพระนามและนามผู้แต่งจารึกโคลง กลบท กลอักษรลงบนแผ่นศิลา ซึ่งบางแผ่นเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีจารึกเรื่องรามเกียรติ์ที่ผนังศาลาทิศพระมณฑปทั้งสี่ จารึกนิทานสิบสองเหลี่ยมหรือนิทานอิหร่านราชธรรม โคลงภาพเรื่องรามเกียรติ์ โคลงภาพคนต่างภาษา ที่อาจสัมพันธ์กับนาฏกรรม

กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ของนายมี มหาดเล็ก (2469) เป็นผลงานที่แสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ของนายมีจนได้ย้ายไปสังกัดกรมพระอาลักษณ์ ได้บรรจงแต่งด้วยสำนวนที่ไพเราะและเก็บความรายละเอียดของพระราชกรณียกิจพระอัธยาศัย และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ไว้ได้มาก เช่น การบำเพ็ญพระราชกุศลทางพุทธศาสนา การจ้างแรงงานจีนขุดคลอง การค้าขาย การช่าง ในด้านนาฏกรรมนายมีได้บันทึกถึงมหรสพเล่นฉลองพระอารามที่ได้ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์ มหรสพในงานพระศพ ดังที่ว่า “หนังดอกไม้ เครื่องเล่นเกณฑ์ประทาน” (อาจิณ จันทรัมพร และประพนธ์ ตรีณรงค์, 2555: 224)

ยอพระเกียรติ 3 รัชกาล ของเจ้าพระยาไชยวิชิต (เผือก) (2459) เป็นหนังสือที่แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ระบุเหตุการณ์และพระราชกรณียกิจสำคัญของพระเจ้าแผ่นดิน 3 รัชกาล ที่ทรงทำให้บ้านเมืองมีความผาสุก มีข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับงานนาฏกรรม เช่น การสมโภชฉลองพระนคร การมีมหรสพนานาชนิด และการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ที่ได้มีการสร้างตุ๊กตาศิลาทรายรูปตัวละคร ในสมัยรัชกาลที่ 3 และได้กล่าวถึงมหรสพสมโภชในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ไว้ว่า

“มหรศพเสียงสนั่นพื้น ธรณินทร์
บัณเฑาะว์ดุริยางค์พิณ พาทย์ฆ้อง
ระบำคือบทบิน บรรเจิด
เสนาะเรื่องรามเกียรติร้อง ร่ายช้าชมเกษม ฯ
อิเหนาเสาวภาคย์เพี้ยง พิศวง
อุณรุทฤทธิรงค์ รุ่งฟ้า
พระสุวรรณสังข์ทรง รูปเงาะ
หุ่นลครโขนหน้า ปลุกปลื้มใจดู ฯ”

พระราชานุกิจ (2554) พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นการค้นคว้าและเรียบเรียงว่าพระมหากษัตริย์ในชั้นต้นกรุงรัตนโกสินทร์ 5 รัชกาลแรกนั้นทรงมีกิจวัตรประจำวันอย่างไร ซึ่งจะช่วยอนุมานถึงพระราชจริยวัตรและพระอัธยาศัยว่าทรงโปรดในการสิ่งใดมากเป็นพิเศษ และทั้งนี้จะได้นำมาเปรียบเทียบระหว่างยุคทองทางด้านนาฏกรรมและวรรณกรรมที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงมีพระราชกิจส่วนใหญ่ไปในทางศิลปะ แต่ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยมากจะเน้นไปที่พระราชกิจในการพระศาสนา นอกจากนี้ยังจะได้ใช้ฉบับสำนักราชเลขาธิการนี้เทียบเคียงกับพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงไว้ในท้ายหนังสือจดหมายหลวงอุดมสมบัติ ที่มีความละเอียดและใกล้เคียงกับพระราชกิจที่ทรง

ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2547) และ**ราชกิจจานุเบกษา ในรัชกาลที่ 4** (2537) เป็นพระราชนิพนธ์โดยตรงของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ได้ทรงมีพระราชดำริให้จัดการบ้านเมืองด้วยการออกกฎในรูปของประกาศแล้วตีพิมพ์ในราชกิจจานุเบกษา มีผลบังคับใช้เหมือนอย่างพระราชโองการในหลายฉบับเกี่ยวข้องกับเรื่องนาฏกรรมโดยมักทรงอ้างเหตุที่เคยเกิดขึ้นมาในรัชกาลก่อน ๆ แล้วมีพระราชดำริแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลง ดังเช่น การออกประกาศให้ละครนอกราชสำนักมีผู้หญิงเล่นได้ หรือหรือการออกภาษีมหรสพ สามารถไขข้อกระจ่างถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ดี

ชุมนุมพระบรมราชาธิบายและประชุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 (2547) เป็นหนังสือรวมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในโอกาสที่วันพระบรมราชสมภพครบ 200 ปี วันที่ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2547 ในเอกสารนี้ถือเป็นเอกสารชั้นต้นที่เป็นพระบรมราชาธิบายเรื่องต่าง ๆ เช่น อักษรและศัพท์ที่ทรงบัญญัติ นามข้าราชการ นามสถานที่ พระราชประเพณีและจารีตโบราณ ประวัติของโบราณสถานและโบราณวัตถุต่าง ๆ ทั้งยังมีเรื่องที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมที่สำคัญคือเรื่อง “ช้างเผือกกับนางงาม” ที่ว่าด้วยสตรีที่เป็นละครผู้หญิง

ของหลวง ที่ได้ทรงพรรณนาให้เห็นรูปร่าง ความงาม บทบาทที่ได้รับ รวมถึงพระราชโอรสธิดาที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาที่เป็นละครเหล่านี้ ถือเป็นงานเขียนแรกที่รวบรวมตัวละครหลวงได้อย่างชัดเจนฉบับหนึ่ง

ลักษณะการปกครองประเทศสยามแต่โบราณ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงแสดงปาฐกถาที่สามัคยาจารย์สมาคม เมื่อ พ.ศ.2470 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2471) เป็นหนังสือชี้แจงเรื่องลักษณะการปกครองของสยามที่มีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา ที่ทำให้เห็นรูปแบบการปกครองอันมีพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางของแผ่นดินตั้งแต่สถาปนารัฐไทยเรื่อยมาจนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ได้ทรงแบ่งแยกให้เห็นหัวเมืองในระดับต่าง ๆ ทั้งเอก โท ตรี และจัตวา ตลอดจนประเทศราชที่เป็นเมืองต่อชายแดนมีเจ้านายปกครองตนเองโดยได้รับการสถาปนาจากศูนย์กลางที่กรุงเทพฯ อันจะต้องส่งบรรณาการเข้ามาถวาย ซึ่งจะใช้พิจารณาถึงการรับเอาแบบแผนวัฒนธรรมของหลวงที่กรุงเทพฯ ไปปรับใช้สำหรับประเทศราชและหัวเมืองต่าง ๆ รวมไปถึงการมีละครประดับพระเกียรติยศเจ้าประเทศราชและขุนนางหัวเมือง

ตำราเล่นหนังในงานมหรสพ ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ (2463) เป็นพระนิพนธ์ของพระองค์เจ้าโตสินี และกรมหมื่นสถิตย์ธำรงสวัสดิ์ว่าด้วยวิธีการแสดงหนังใหญ่ซึ่งเป็นมหรสพเก่าแก่ที่ใช้สมโภชในการพระราชพิธีของหลวงตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ทำให้ทราบถึงรูปแบบและวิธีการแสดงหนัง การสร้างตัวหนัง การขึงจอหนัง เรื่องที่นิยมใช้แสดงหนัง วงปี่พาทย์ ราคาว่าจ้างของผู้แสดงหนัง ซึ่งล้วนยังคงรูปแบบตามที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3

ตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2464) เป็นหนังสือประวัติศาสตร์นาฏกรรมเล่มสำคัญที่ใช้เป็นจุดเริ่มต้นและใช้เป็นหลักสือหลักเพื่อเทียบเคียงในการวิจัยนี้ โดยได้ใช้พิจารณาถึงเหตุการณ์ สถานที่ บุคคลที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อวินิจฉัยบางประการของท่านที่ได้รวบรวมขึ้นจากการสอบถามและความทรงจำของท่านที่เขียนขึ้นเมื่อในสมัยรัชกาลที่ 6 มีรายละเอียดเกี่ยวข้องกับนาฏกรรมทั้งเล่มที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการ ความเชื่อมโยงระหว่างบุคคลและเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา

เพลงยาวตำนานหวย ของนายกล่ำ (กรมศิลปากร, 2549) แทรกอยู่ในหนังสือประชุม-เพลงยาวภาคพิเศษ ได้เล่าถึงสภาพกิจกรรมของผู้ที่เข้าโรงหวย กข ที่มีการระบุถึงสตรีที่เป็นนางละครเล่นประจำอยู่ในโรงหวย และวิธีการเล่นหวยเมื่อแรกมีในสยามครั้งรัชกาลที่ 3 ทั้งหวยไทยและหวยจีน และบรรยากาศที่เกิดขึ้นในโรงหวยซึ่งมีงานนาฏกรรมจัดแสดงในโรงบ่อนนั้น

บทละครนอก เรื่องสังข์ศิลป์ชัย (2540) เป็นงานพระราชนิพนธ์บทละครเพียงเรื่องเดียวของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงไว้เมื่อครั้งยังทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทำให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านการประพันธ์และความเข้าพระทัยในเรื่องการละครเป็นอย่างดีในแผ่นดินรัชกาลที่ 2 ด้วยการทรงสนองพระราชดำริของสมเด็จพระบรมชนกนาถ บทละครนี้มีความยาวมากและเหมาะแก่การนำไปแสดงเป็นละครได้ ซึ่งจะได้นำไปวินิจฉัยในด้านพระอัจฉริยภาพต่อไป

บทละครเรื่องพระมเหลเถไถ บทละครเรื่อง อุณรุทร้อยเรื่อง กลอนเพลงยาว เรื่อง หม่อมเป็ดสวรรค์ กลอนเพลงยาว เรื่อง พระอาการประชวรของกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ และบทละคร เรื่อง ระเด่นลันได (2516) เป็นหนังสือรวมงานละครหลายเรื่องที่แต่งในช่วงรัชกาลที่ 3 – 4 โดยกวีหลายท่าน แสดงให้เห็นถึงลักษณะการประพันธ์และโครงสร้างของบทละครในช่วงนั้น รวมทั้งเพลงยาวสำคัญที่ระบุถึงเหตุการณ์ในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 3 ทำให้เห็นสภาพสังคมราชสำนักและสังคมชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในพระนครได้ชัดเจนขึ้น เช่น ข้าหลวงสตรีในสำนักกรมหมื่นอัปสร-สุดาเทพ หรือบรรยากาศหน้าโบสถ์พราหมณ์จากเรื่องระเด่นลันได

นอกจากนี้ผู้วิจัย ยังได้ใช้เอกสารชั้นต้นอื่น ๆ มาประกอบเพื่อสร้างความเข้าใจให้เห็นถึงสถานภาพทางสังคมในรัชกาลที่ 3 ที่มีความซับซ้อนทางด้านชนชั้นและการลำดับศักดิ์ เช่นเรื่อง ปฐมวงษ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องธรรมเนียมราชตระกูลกรุงสยาม (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2542) เรื่องพระบรมราชาธิบายว่าด้วยพระยศเจ้าต่างกรมแลยศขุนนาง (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2465) รวมถึงหนังสือลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาค 10 เรื่องตำรากระบวรเสด็จฯ แลกระบวรแห่แต่โบราณ (2463) ภาค 16 ตำนานภาษีอากรบางอย่าง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2466) ตำนานการเลิกอากรและบ่อนเบี้ย ประกาศห้ามสูบฝิ่น พ.ศ. 2382 ในรัชกาลที่ 3 ซึ่งล้วนเป็นประโยชน์สำหรับการวิเคราะห์ดังจะได้พรรณนาโดยละเอียดไว้ในบทที่ 4

2.2 เอกสารชั้นรอง

ผู้วิจัยได้เลือกเอกสารชั้นรองที่มีเอกสารปัจจุบัน บางเล่มเป็นการเรียบเรียงข้อมูลจากเอกสารชั้นต้นให้อยู่ในรูปแบบที่อ่านได้ง่ายขึ้น บางเล่มเป็นบทวิเคราะห์จากอาจารย์หรือนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่ได้ทำการวิเคราะห์สภาพสังคมไทยในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ไว้ บางเล่มเป็นการรวมบทความจากนักวิชาการเฉพาะด้าน

ทั้งนี้ในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี เมื่อ พ.ศ.2525 ทำให้มีการตื่นตัวในวงวิชาการที่จะค้นคว้าและสอบทานเรื่องราวที่เกิดขึ้นในกรุงรัตนโกสินทร์ จึงทำให้มีหนังสือในช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2525 ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์อยู่มาก และในการเฉลิมฉลองครบรอบ 200 ปี วันพระราชสมภพในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2530 รัฐบาลได้จัดงานเฉลิมฉลองอย่างยิ่งใหญ่ และจัดพิมพ์หนังสือที่เนื่องด้วยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัวอีกเป็นจำนวนมาก ดังจะขอยกตัวอย่างเอกสารชั้นรองที่สำคัญบางเล่ม เช่น

หนังสือทั่วไป

ประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 – รัชกาลที่ 3 เล่ม 1 (ประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-3, 2525) เป็นหนังสือที่เรียบเรียงเหตุการณ์ต้นกรุงรัตนโกสินทร์โกสินทร์ในภาพรวมโดยคณะกรรมการด้านประวัติศาสตร์ ทำให้เห็นถึงความต่อเนื่องและปัจจัยที่ทำให้เกิดเหตุการณ์นั้น ๆ ขึ้น โดยผู้จัดทำได้แยกเป็นหัวข้อได้แก่ แรกตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ สงครามและการขยายพระราชอาณาเขต การปกครอง เศรษฐกิจและสังคม การทะนุบำรุงประเทศและพระพุทธศาสนา และยังได้เรียบเรียงเรื่องศิลปะและวรรณคดีที่มีส่วนของนาฏกรรมแทรกไว้อยู่มาก ทำให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของระบบสังคมในต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีต่องานนาฏกรรม

สังคมไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (2521) เป็นงานเขียนอมตะของ ม.ร.ว. อคิณ รพีพัฒน์ ม.ร.ว. ประกายทอง ศิริสุข และพรรณี สรงบุญมี ที่แสดงให้เห็นสถานภาพโดยรวมของสังคมไทยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่สถาบันพระมหากษัตริย์ที่ผู้อื่นไม่สามารถล่วงละเมิดหรือเทียบเท่าเสมอได้ กษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาทรงมีพระสถานะดั่งสมมติเทพตามระบบเทวราชา แต่ในสมัยรัตนโกสินทร์ยังทรงเป็นเทพแต่ทรงพยายามลดลงมาเทียบเพียงพระอินทร์ ดังนั้นในสมัยรัตนโกสินทร์

ตอนต้นพระเจ้าแผ่นดินจึงถือหลักธรรมราชาตามหลักจักรวาทินเพราะความเป็นเทวราชามิได้มีอิทธิพลอีกต่อไป

พระเจ้าแผ่นดินต้นกรุงรัตนโกสินทร์ยังทรงยึดหลักพระธรรมศาสตร์อยู่มาก โดยเฉพาะข้อที่ว่าด้วยการอุปถัมภ์ศาสนา จึงมาเคร่งครัดเป็นอย่างยิ่งเมื่อในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น ทรงพระราชทานข้าวให้แก่กัปตันเรือเพื่อนำไปแจกจ่ายแก่คนยากจนในเมืองจีน ทั้งยังทรงพยายามให้ราษฎรเลิกการฆ่าสัตว์ เป็นต้น นอกจากนี้งานเขียนเล่มนี้ยังได้อธิบายองค์ประกอบอื่นของสังคมที่จะสัมพันธ์กับงานนาฏกรรมโดยเฉพาะเรื่องระบบศักดินาและระบบไพร่

มหาเจษฎาบดินทรานุสรณ์ (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2531) เป็นหนังสือรวบรวมบทความที่เกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในวาระการเฉลิมฉลองครบรอบ 200 ปีแห่งวันพระราชสมภพ มีงานเขียนที่สำคัญเช่น พระราชประวัติก่อนเสด็จขึ้นครองราชย์และเมื่อเสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติ โดย ม.ร.ว.แสงสูรย์ ลดาวัลย์ การปรับปรุงเรื่องภาษีอากรโดยทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา และที่สำคัญคือจุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ ได้เรียบเรียงเรื่องประติมากรรมประเภทภาพตัวละครในวรรณคดี 4 คู่ที่ประจำมุมกำแพงแก้ววัดพระศรีรัตนศาสดาราม เพื่อยืนยันว่าเป็นของที่สร้างขึ้นในรัชกาลที่ 3 จริง รวมถึงยังมีงานศิลปกรรมอื่นที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม เช่น รูปภาพพรรณนาเรื่องรามเกียรติ์ที่พนักระหว่างเสารายรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่สร้างเมื่อ พ.ศ. 2374 ซึ่งเป็นการจำลองหนังใหญ่ชุดพระนครไหว ซึ่งเป็นฝีมือช่างเขียนเอกในรัชกาลคือ อาจารย์ใจ เพื่อให้คงรูปอยู่อย่างถาวร

ประชุมพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (2530) รัฐบาลในพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาภูมิพลอดุยเดชได้จัดพิมพ์เนื่องในมหามงคลวันพระบรมราชสมภพครบ 200 ปี พ.ศ. 2530 เป็นการรวบรวมผลงานพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัวประเภทต่าง ๆ ที่ได้ทรงแสดงพระอัจฉริยภาพทางด้านกวีและนาฏกรรม มีทั้งงานพระราช-นิพนธ์ตั้งแต่ยังทรงกรมและเมื่อเสวยราชย์แล้ว เช่น โคลงปราบดาภิเษกเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพลงยาวสังวาส กระแสพระราชดำริเรื่องเมืองเขมร เพลงยาวกลบทและกลอักษร โคลงปู่เจ้า ฯลฯ ในส่วนสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมคือ บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย บทสักรวา และบทสร้อยเพลง รวมทั้งนิทานแทรกในหนังสือเรื่องนางนพมาศ เรื่องนางนกกระต้อยตีวิด เรื่องนางช้างและเรื่องนางนกกะเรียน แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านวรรณกรรมการแสดงและการเล่านิทานของพระองค์ท่าน

สารานุกรม พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 (2555) ดำเนินการจัดพิมพ์โดยมูลนิธิเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นหนังสือรวมบทความจากพระทายาทในราชสกุลเนื่องในรัชกาลที่ 3 เช่น ม.ล.พูนแสง สูตะบุตร ลัดดาวัลย์ รวมถึงนักวิชาการต่าง ๆ ที่เล่าถึงเกร็ดประวัติศาสตร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เช่น การเดินสวนเดินนา จิตรกรรมฝาผนัง พระราชมารดาและพระราชธิดา ฯลฯ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมเป็นงานเขียนของ ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์ ที่กล่าวถึงอับเฉา เซี่ยวกางและตุ๊กตาหินจีนที่มีความเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมและประวัติศาสตร์จีน รวมทั้งคติการสร้างรูปยักษ์ประดับพระอารามที่นำเอาลักษณะหัวโขนและท่าทางของโขนมาเป็นต้นแบบ ซึ่งเป็นคำอธิบายประกอบเรื่องประติมากรรมในรัชกาลที่ 3 ได้เป็นอย่างดี

ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์ (2525) เป็นหนึ่งในหนังสือชุดที่จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี มีบทความซึ่งเป็นงานเขียนของนักวิชาการสำคัญ เช่น เรื่องโขน โดยปัญญา นิตยสุวรรณ เรื่องการละเล่นในงานสมโภชของหลวง โดยนิตยา จามรมาน เรื่องระบำโดยปราณี สำราญวงศ์ เรื่องหนังใหญ่โดยอาคม สายาคม และเรื่องหุ่นไทย โดยจักรพันธุ์ โปษยกฤต งานเขียนเหล่านี้ได้ให้รายละเอียดถึงรูปแบบและวิธีการแสดงของมหรสพไทยโดยบางประเภทเป็นของที่มีมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ รวมถึงเกร็ดเกี่ยวกับการแสดงบางประเภทที่ล้วนเป็นผลงานการเรียบเรียงจากครูและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย

วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยกรุงรัตนโกสินทร์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) เป็นงานเขียนตั้งต้นที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและนำมาต่อยอดเป็นงานฉบับนี้ ซึ่งเป็นงานที่แสดงให้เห็นประวัติศาสตร์ความต่อเนื่องของงานนาฏกรรมในยุคสมัยต่าง ๆ ที่ส่งอิทธิพลมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ มีเกร็ดและข้อวินิจฉัยที่สัมพันธ์กับสถานการณ์ในประวัติศาสตร์และหลักฐานทางเอกสารที่ค้นพบ โดยเฉพาะงานนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น ผู้เขียนได้เปิดช่องให้สืบค้นต่อเนื่องในหลายประเด็น เช่น บทบาทของการมีละครผู้หญิงของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล รวมไปถึงภาวการณ์เคลื่อนย้ายประชากรเข้ามาสู่กรุงเทพมหานครทำให้เกิดรูปแบบทางนาฏกรรมแบบใหม่ขึ้น ทั้งยังได้ทิ้งท้ายถึงนาฏกรรมบางประเภทที่สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 อาทิ ละครกลาย

วรรณคดีพระราชพิธี (บาหยัน อิ่มสำราญ, 2559) ที่ได้ค้นคว้าและเรียบเรียงเรื่องวรรณกรรมกับพิธีกรรม และรวบรวมหนังสือที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพระราชพิธีไว้ เช่น ประกาศพระราชพิธีฉันท์ดุษฎีสังเวย บันทึกพระราชพิธีประจำปีและพระราชพิธีจร ทำให้ได้ทราบถึงระเบียบการของ

พระราชพิธีต่าง ๆ ความมุ่งหมายและวิธีดำเนินพระราชพิธีซึ่งมีนาฏกรรมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่ง เช่น ในพระราชพิธีพราหมณ์ต่าง ๆ รวมถึงบทบาทของงานพระราชพิธีทั้งที่ตอบสนองศรัทธาในลัทธิศาสนา ผลทางการเมืองการปกครอง ความอุดมสมบูรณ์ของบ้านเมือง รวมถึงใช้การเฉลิมฉลองตามเทศกาล การเปลี่ยนผ่านสถานภาพของเจ้านาย หรือใช้โอกาสพิเศษอื่น ๆ โดยเฉพาะเรื่องละเล่นที่ใช้เป็นกิจกรรมส่งเสริมพิธีกรรมให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นนั้นยังเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงใจให้กับผู้มาชมงาน

วรรณคดียอพระเกียรติ (ยุพร แสงทักษิณ, 2537) ได้ให้ความรู้ถึงเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพระเจ้าแผ่นดินในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยผู้เขียนได้รวบรวมและวิเคราะห์วรรณกรรมร่วมยุคสมัยโดยแจกแจงเป็นหัวข้อสำคัญ โดยเฉพาะในรัชกาลที่ 3 นั้นมีวรรณกรรมยอพระเกียรติที่บันทึกเหตุการณ์สำคัญทางนาฏกรรมไว้ เช่น กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ของนายมี มหาดเล็ก ยอพระเกียรติ 3 รัชกาลของพระยาไชยวิชิต (เผือก) ลิลิตตะเลงพ่ายและโคลงดั้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน พระนิพนธ์กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส

ชีวิตและงานของสุนทรภู่ (2557) ฉบับกรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่ ต้นฉบับเดิมเป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเรียบเรียงเมื่อ พ.ศ. 2465 และต่อมากรมศิลปากรได้ตรวจชำระต้นฉบับอื่นและรวมงานเขียนเพิ่มเติมจากธนิต อยู่โพธิ์ มีเชิงอรรถและแก้ไขจากการสอบทานแทรกเข้าไว้ด้วย หนังสือนี้เป็นประโยชน์ในการเทียบเคียงสภาพสังคมที่ปรากฏในช่วงรัชกาลที่ 3 เพราะวรรณกรรมนิราศของสุนทรภู่มีลักษณะเป็นบันทึกภาพสังคมที่ท่านได้พบเห็นปรากฏงานนาฏกรรมแทรกอยู่ในนิราศต่าง ๆ จำนวนมาก อีกทั้งประวัติชีวิตของสุนทรภู่เสมือนเป็นตัวกลางเชื่อมสังคมราชสำนักและสังคมราษฎรเข้าไว้ด้วยกัน ทำให้ได้ทราบถึงพระอุปนิสัยของเจ้านายบางพระองค์ในด้านกวีและนาฏกรรม ทำให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ของราษฎรที่นิยมความบันเทิงเริงใจ รวมถึงตัวสุนทรภู่เองที่มีส่วนในการสร้างเรื่องราวจำนวนมากซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อนาฏกรรมในยุคสมัยต่อมา

บทบาทของขุนนางทางการเมืองการปกครองของเสนาบดีตระกูลบุนนาค (ปิยนาถ บุนนาค, 2520) ได้กล่าวถึงความเชื่อมโยงของตระกูลบุนนาคที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับพระราชวงศ์จักรีในฐานะที่เจ้าพระยาอรรคมหาเสนา (บุนนาค) สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี (สิน) และพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (ทองด้วง) ทรงเป็นพระสหายรับราชการด้วยกันมาแต่ครั้งปลายกรุงศรี-อยุธยา เมื่อถึงกรุงรัตนโกสินทร์ขุนนางกลุ่มนี้จึงมีบทบาทสูงในด้านการเมืองการปกครองเป็นพิเศษจนถึงได้เลื่อนขึ้นเป็นสมเด็จเจ้าพระยาถึงสามท่าน ซึ่งในช่วงรัชกาลที่ 3 นั้นถือเป็นจุดเริ่มต้นที่ขุนนาง

กลุ่มนี้ได้แสดงบทบาท นำโดยเจ้าพระยาพระคลัง (ดิศ บุนนาค) ได้เป็นประธานในการประชุมปรึกษาอัญเชิญพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นทรงราชย์ อีกทั้งเสนาบดีตระบุนนาคได้ทำราชการกรมท่าร่วมกับพระองค์ท่านมาตั้งแต่ทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทำให้เสนาบดีตระกูลบุนนาคมีอำนาจทางการคลังและการทหาร ตั้งแต่ พ.ศ. 2373 เป็นต้นมา มีอำนาจรองแต่เพียงกรมพระราชวัง-บวรมหาศักดิพลเสพย์และยิ่งเมื่อสมเด็จพระมหาอุปราชพระองค์นั้นสวรรคตแล้ว ก็ทำให้เจ้าพระยา-พระคลังมีอำนาจมากยิ่งขึ้นโดยได้เป็นสมุหพระกลาโหมเคียงคู่กันกับเจ้าพระยาบดินทร์เดชา (สิงห์ สิงหเสนี) ที่ดำรงตำแหน่งสมุหนายก

ฐานันดรไพร่ (2556) โดยขจร สุขพานิช ต้นฉบับตีพิมพ์ครั้งแรกในวารสาร ชุมนุมจุฬา เมื่อ พ.ศ. 2502 และได้เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดงานเขียนยุคหลังต่อมา เช่นวิทยานิพนธ์เรื่องสังคมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ ของ ม.ร.ว.อคิณ รพีพัฒน์ เมื่อ พ.ศ. 2516 ได้รับการยอมรับว่าเป็นการตีแผ่สภาพสังคมโบราณของสยามได้ชัดเจนมากชิ้นหนึ่ง เนื้อหาได้อธิบายถึงลักษณะการปกครองที่มีไพร่ เลกและทาส เป็นส่วนสำคัญของสังคมและเป็นส่วนผลักดันให้สังคมเคลื่อนที่ไปได้ และทำให้ได้รายละเอียดเกี่ยวกับการทำงานของไพร่ว่าในรัชกาลที่ 1 พระราชทานพระบรมราชานุญาติให้ไพร่ได้มีสิทธิถวายตัวเป็นมหาดเล็ก (2556: 35) ดังความว่า “ทุกวันนี้ผู้คนร่วงโรยกว่าแต่ก่อน บุตรและหลานทำราชการผู้มีชาติตระกูลเคยทำราชการนั้นมีอยู่น้อย...” และไพร่เหล่านี้ต้องเข้ารับราชการแบบ “เข้าเดือนออกสองเดือน” คือทำงานปีละ 6 เดือน มีเวลาว่าง 6 เดือนสลับกัน ทำงานมีเวลาส่วนตัวในการที่จะประกอบอาชีพหรือมีกิจกรรมอื่นน้อย ต่อมาในรัชกาลที่ 2 ได้ทรงมีประกาศให้ไพร่เข้ารับราชการเพียง “เข้าเดือน ออกสามเดือน” ประกาศใช้เมื่อ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2353 (เรื่องเดียวกัน: 37) และได้ใช้เกณฑ์นี้มาจนถึงรัชกาลที่ 5 จนหลังมี พ.ศ. 2400 ได้มีการลดการใช้แรงงานไพร่ แล้วหันมาจ้างแรงงานจีนแทน

ข้อดีของฐานันดรไพร่เป็นปัจจัยให้ไพร่หลายเชื้อชาติได้รับการกล่อมเกลาให้ร่วมวัฒนธรรมของเจ้าขุนมูลนายจนในที่สุดออกมาในรูปของประชาชนไทยผู้มีวัฒนธรรมไทยอย่างกลมกลืน คือ Thai homogenous culture ตลอดทั่วประเทศ ในรัชกาลที่ 3 ก็ได้มีบันทึกว่า ที่จวนเจ้าพระยา-พระคลัง มีบ่าวไพร่ผู้คนนับเป็นจำนวนหลายพัน มีการเลี้ยงดูหุงหาอาหารทำกันชุลมุน ต้องหุงข้าวเลี้ยงกันหลายสิบกระทะ แสดงว่าที่พิงพักและเป็นเจ้าขุนมูลนายที่สำคัญตั้งแต่แรกมา

เบิกโรง ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย (2534) เป็นหนังสือรวมบทความทางด้านนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคมในมุมมองทางด้านมานุษยวิทยา มีบทความของปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล ที่ว่าด้วยนาฏกรรมสังคม ทำให้เห็นทัศนะว่านาฏกรรมเป็นเครื่องบันทึกความเป็นไปทางวัฒนธรรมที่มองเห็นได้อย่างชัดเจน โดยสามารถใช้ทฤษฎีทางสังคมศาสตร์เข้ามาจับเพื่อใช้อธิบาย ดังเช่นแนวคิดของพอล สเปนเซอร์ (Paul Spencer) ในหนังสือชื่อ Society and the Dance ได้จำแนกหน้าที่ของนาฏกรรมว่ามีวัตถุประสงค์ทั้งเพื่อการปลดปล่อยผ่อนคลาย การบังคับควบคุม การรวมพลัง อาณาเขต การแข่งขันและการเผชิญหน้า นาฏกรรมยังสัมพันธ์กับปรากฏการณ์อื่น ๆ ในวัฒนธรรมมีการลอกเลียนแบบถ่ายทอดไปมาระหว่างกัน จนทำให้การขีดเส้นแบ่งระหว่างสิ่งที่เป็นนาฏกรรมและสิ่งที่ไม่ใช่นาฏกรรมเป็นสิ่งที่กระทำได้ยาก และนาฏกรรมเป็นผลผลิตของสังคมและวัฒนธรรมในสถานที่และเวลาหนึ่ง ๆ ปัจจัยต่าง ๆ เช่น เทคโนโลยี ระบบเศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง ศาสนา ความเชื่อ โลกทัศน์ ที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลาย่อมจะต้องมีผลกระทบกับนาฏกรรมเสมอ

ปากไก่และใบเรือ (2555) เป็นการรวบรวมงานเขียนของนิธิ เอียวศรีวงศ์ที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งผลงานต้นฉบับได้เขียนขึ้นในคราวฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พ.ศ. 2555 เผยแพร่ในวารสารธรรมศาสตร์ ปีที่ 11 เล่มที่ 1 มีนาคม 2525 เป็นมิติใหม่ในเวลานั้นที่ได้นำเสนอเรื่องราวประวัติศาสตร์ที่แฝงอยู่ในวรรณคดี และมีบางส่วนได้หยิบยกงานนาฏกรรมของชนชั้นมาใช้อธิบายเปรียบเทียบ โดยประเด็นหลักของนิธิได้มุ่งเน้นถึง “วัฒนธรรมกระฎุมพี”ที่วรรณกรรมของชนชั้นกลางเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เพราะมีวรรณกรรมชาวบ้านเกิดขึ้นแทนที่วรรณกรรมราชสำนัก เช่นเรื่องพระอภัยมณี ซึ่งแต่เดิมฐานะของวรรณกรรมและนาฏกรรมถือเป็นเพียงเครื่องประดับอันงดงามของพระนครเท่านั้น (2555: 30) อีกทั้งยังได้เน้นย้ำเรื่องนาฏกรรมไว้ในหัวข้อ “ละคร – จากประชาชนสู่ราชสำนัก” ซึ่งแสดงให้เห็นวิธีการการแพร่กระจายที่กลับกัน มิใช่ราษฎรนำเอาวรรณคดีราชสำนักมาใช้แสดง แต่ในรัชกาลที่ 2 กลับนำเอาเรื่องชาวบ้าน เช่น ไกรทอง กลับเข้าไปเป็นผลงานวรรณกรรมแห่งราชสำนัก และในรัชกาลที่ 3 กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ก็ได้ทรงพระนิพนธ์บทละครนอกหลายเรื่อง หรือแม้กระทั่งแปลงเรื่องรามเกียรติ์ที่เดิมเต็มไปด้วยจารีตละครในให้มีฉากวิวาทหึงหวงเหมือนอย่างละครนอก และเน้นย้ำอีกว่า “...แม้ว่าละครของราชสำนักจะริเริ่มสิ่งใหม่ ๆ เข้าในในการแสดง แต่ชั่วเวลาไม่นานธรรมเนียมเหล่านี้ก็แพร่กระจายลงมาถึงประชาชนเช่นกัน” งานเขียนของนิธิอาจดูขัดแย้งกับทฤษฎีการ

แพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากชนชั้นสูงสู่ระดับล่าง แต่ก็ทำให้เห็นในอีกมุมมองหนึ่งซึ่งจะได้นำมาพิจารณาต่อไป

หนังสือแปล

เล่าเรื่องกรุงสยาม แปลจาก Description du Royaume Thai ou Siam ของสมเด็จ-พระสังฆราชปาลเลอกัวซ์ แปลโดยสันต์ ท. โกมลบุตร (2552) เป็นหนังสือบันทึกสภาพของสังคมสยามในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ปาลเลอกัวซ์เข้ามาในประเทศไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2372 ถือเป็นบันทึกที่มีเวลาร่วมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีชัดเจนมากเล่มหนึ่ง โดยท่านได้กล่าวถึงลักษณะของเมือง ประชากร ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ เมืองขึ้นของสยาม อาชีพ ฯลฯ ทั้งยังแสดงเหตุการณ์สำคัญบางช่วงที่เกิดในระยะเวลานั้น เช่น การสถาปนานักองด้วงขึ้นเป็นกษัตริย์กัมพูชา ที่สำคัญคือการที่ปาลเลอกัวซ์ได้เดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ทั่วราชอาณาจักร ทำให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ศิลปวัฒนธรรมของชาวสยาม และได้นำมาบันทึกไว้ เช่น การทอดผ้าป่า การไว้จุก การแต่งกาย การเล่นพนัน ซึ่งสามารถใช้ช่วยวิเคราะห์ลักษณะและรูปแบบของนาฏกรรมในเวลานั้นได้

แผ่นดินพระนั่งเกล้า แปลจาก Siam under Rama III ของศาสตราจารย์ วอลเตอร์ เอฟ เวลลา นักประวัติศาสตร์เอเชีย แปลโดย นิจ ทองโสภิต, (2530) เป็นงานค้นคว้าสำคัญที่วิเคราะห์สภาพสังคมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้อย่างละเอียดที่สุดเล่มหนึ่ง โดยอาศัยหลักฐานทั้งจากในประเทศไทยและต่างประเทศ ในหัวข้อศิลปะและวรรณคดีนั้นเวลลาได้ให้ภาพรวมถึงความสัมพันธ์ของสามัญชนที่มีต่อเวลาที่ให้กับงานศิลปะแม้จะต้องถูกเกณฑ์แรงงานและประกอบอาชีพ อีกทั้งแสดงลักษณะนิสัยของคนไทยที่รักความสนุกและเสียงดนตรี และเวลลายังมองศิลปะที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ในภาพรวม กล่าวคือมีทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม และนาฏกรรมที่ต่างก็เป็น “ศิลปะแขนงที่สำคัญ” อันเป็นประณีตศิลป์ที่มีลักษณะสูงเด่นเป็นเยี่ยมอันหนึ่งในวงศิลปะไทย และงานศิลปะส่วนมากเป็นงานช่างที่ได้ทำไว้กับศาสนสถาน ในด้านนาฏกรรมเวลลามองเห็นว่าพระราชพิธีต่าง ๆ นั้นมีส่วนที่คนเข้าร่วมเป็นจำนวนมาก เช่นขบวนแห่ การทำบุญโขนหรือละครกลางแปลง สิ่งเหล่านี้ล้วนมีลักษณะเชิงนาฏกรรมเหมือนนักแสดงที่ได้ฝึกซ้อมมาแล้วเป็นอย่างดี

สังคมจีนในไทย แปลจาก Chinese society in Thailand : an analytical history ของศาสตราจารย์ จอร์จ วิลเลียม สกินเนอร์ เขียนเมื่อ ค.ศ. 1957 (พ.ศ. 2500) ซึ่งพรรณี ฉัตรพลรักษ์และคณะ ได้รวมกันแปลเป็นภาษาไทย เมื่อ 2529 รวบรวมรายละเอียดจากเอกสารจีนและวิเคราะห์เรื่องชาวจีนอพยพที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยอันมีลักษณะแบบ Diaspora สัมพันธ์กับเหตุการณ์ในช่วงรัชกาลที่ 2 – 3 ที่ราชวงศ์ชิงเริ่มประสบปัญหาจากการต่อต้านแมนจูของราษฎร จึงทำให้เกิดการหลั่งไหลของประชากรเข้ามาพร้อมสำเภาการค้าตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมาที่สยามดำเนินการในรูปแบบของสำเภาบรรณาการ (จิ้มก้อง) มีข้อกำหนดว่าสยามจะต้องส่งทูตไปเป็นประจำทุก ๆ สามปีโดยผ่านเมืองกวางตุ้ง มีจำนวนเรือ 3 ลำ และลูกเรือ 100 คน นอกเหนือจากเครื่องบรรณาการที่จะต้องถวายพระจักรพรรดิที่ปักกิ่งแล้ว สินค้าอื่นสามารถนำไปค้าขายได้โดยไม่จำกัด ระวางสินค้าที่จะนำไปและสินค้าเหล่านี้จะปลอดภาษี และคณะทูตจะซื้อสินค้ากลับมาเพื่อค้าขายต่อที่สยาม ยกเว้นสินค้าบางรายการ เช่น อาวุธ ทองแดง ดินปืน และผลงานทางประวัติศาสตร์ของจีน ซึ่งการค้านี้จะกระทำกันในฤดูร้อน ผลจากการค้าจะสัมพันธ์กับรายได้ของสยามที่มีมากขึ้นจากการค้าสำเภาในระบบนี้ รัฐและประชาชนจะกินดีอยู่ดีพอที่จะใช้เวลาไปเพื่อความบันเทิงได้

การค้าทางเรือสำเภาจีน – สยามยุคต้นรัตนโกสินทร์ แปลจาก Fields from the Sea : Chinese Junk Trade with Siam During the Late Eighteenth-Century and Early Nineteenth-Century (Cushman, 1975) ของเจนนิเฟอร์ เวนย์ คุชแมน โดยชื่นจิตต์ อำไพพรรณ ได้แสดงถึงลักษณะการค้าในระบบบรรณาการกับประเทศจีน โดยราชสำนักจีนเปิดโอกาสให้ชาวต่างชาติที่ยอมรับในพระราชอำนาจของสมเด็จพระจักรพรรดิทำการค้าขายได้ที่เมืองกวางตุ้ง มีกลุ่มประเทศ “หนาน-หยาง” จากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นคู่ค้าสำคัญ โดยเฉพาะสยามนั้นได้รับสิทธิพิเศษทางการค้าหลายประการเพราะถือว่าใช้เรือสำเภาเช่นเดียวกับสำเภาจีนและได้รับข้อยกเว้นทางศุลกากรเท่าเทียมกัน ทั้งยังทราบถึงรายการสินค้าและมูลค่าซึ่งทำให้สยามมีรายได้เพิ่มมากขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายรัชกาลที่ 2 จนถึงรัชกาลที่ 3

จดหมายเหตุเจมส์ โลว์ เป็นบันทึกการเดินทางเข้ามายังสยามของร้อยโทเจมส์ โลว์ ที่ได้พิมพ์เป็นหนังสือชื่อ Journal of Public Mission to Raja Ligor แปลโดยนันทนา วรเนติวงศ์ โดยที่โลว์เป็นทูตของผู้สำเร็จราชการอังกฤษที่เกาะพริ้นซ์ ออฟ เวลส์ ได้เดินทางเข้ามายังหัวเมืองในภาคใต้ของสยามเพื่อชี้แจงการสงครามที่เกิดขึ้นระหว่างอังกฤษและเมืองในพม่า ปีนังและไทรบุรี โดยเข้ามาตั้งแต่วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2367 ซึ่งเป็นปีแรกในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว การเข้ามาในครั้งนี้เมืองนครศรีธรรมราชได้จัดการแสดงละครผู้หญิงเรื่องรามเกียรติ์เป็นการให้เกียรติ

รับรองคณะของโลว์ รายละเอียดจากบันทึกนี้ทำให้ลักษณะละครผู้หญิงของเมืองนครศรีธรรมราชได้อย่างชัดเจนครอบคลุมแม้กระทั่งเครื่องดนตรีภายในวงปี่พาทย์และอากัปกิริยาของผู้แสดง

หนังสือต่างประเทศ

Journal of an embassy from the governor-general of India to the courts of Siam and Cochin China; exhibiting a view of the actual state of those kingdoms (Crawfurd, 1830) เขียนโดยจอห์น ครอเฟิร์ด นักการทูตชาวอังกฤษที่เดินทางเข้ามาเจรจาความสัมพันธ์ทางการทูตและการค้าเมื่อ พ.ศ. 2364 – 2365 ตรงกับปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บันทึกของครอเฟิร์ดทำให้เห็นรายละเอียดของสังคมไทย สถานภาพของประชากร รายได้และปริมาณสินค้าที่ใช้ในการค้าขาย แม้ว่าการเจรจาจะไม่ประสบผลสำเร็จเท่าใดนัก แต่บันทึกของเขากลับทรงคุณค่าในแง่ของบันทึกสังคมไทยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่ละเอียดมากฉบับหนึ่ง เช่นได้บรรยายถึงสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของไทยไว้ว่า

> *"...ย่านที่อยู่ของชาวลาวและชาวมอญซึ่ง (ที่ตั้งของย่านนี้อยู่ห่างจากหมู่บ้านปากน้ำหรือเมืองสมุทรปราการ เป็นระยะทางซึ่งใช้เวลา 3 ชั่วโมงในการเดินทางโดยเรือของคณะทูต) อพยพมาจากดินแดนที่มีการสู้รบกันระหว่างพม่าและสยาม ป้อม 2 แห่ง ในบริเวณนั้นชักธงและมีเสียงดนตรีของพวกมอญประโคมขณะเราผ่านไป หัวหน้าชุมชนซึ่งแต่งตัวดูดีในชุดพม่าหรือมอญได้ขึ้นมาบนเรือ และนำผลไม้ อาหารและเครื่องดื่มมารับรองพวกเรา"* (อ้างถึงใน ตามรอยบันทึกชาวต่างชาติจากอ่าวสยามสู่ลำน้ำเจ้าพระยา, 2557: 85-86)

Cambodian Dance (Heywood, 2008) เขียนโดยเดนิส เฮย์วูด เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของนาฏกรรมกัมพูชาที่ได้ค้นคว้าจากหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ ทำให้เห็นถึงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงโดยที่กัมพูชาได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมมาเป็นระยะ เช่น การรับอิทธิพลจากนาฏกรรมราชสำนักสยามในช่วงที่นักองด้วงได้รับการสถาปนาเป็นกษัตริย์ครองกรุงกัมพูชาตรงกับช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยที่เฮย์วูดได้แสดงทัศนะไว้อย่างแยบยล รวมถึงพัฒนาการภายหลังที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศเจ้าอาณานิคมอย่างฝรั่งเศสที่ตั้งใจจะลบล้างกลิ่นอายวัฒนธรรมสยามให้หมดไปจากนาฏกรรมกัมพูชา

Siam in Trade and War : Royal Map of the Nineteenth Century (2006) เรียบเรียงโดย ม.ร.ว.นริศรา จักรพงษ์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับแผนที่โบราณที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงค้นพบภายในพระบรมมหาราชวัง แผนที่นี้เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แสดงเส้นทางเดินทัพจากศูนย์กลางคือกรุงเทพมหานครไปยังเมืองต่าง ๆ ในภูมิภาค สามารถบันทึกได้ครอบคลุมไกลถึงเมืองสำคัญของจีนหรือเมืองในมหาสมุทรอินเดีย ทว่าแผนที่นี้ถูกเขียนขึ้นตามจินตภาพที่โลกวิทยาศาสตร์ยังเข้ามาไม่ถึงจึงอาจขาดความสมจริง แต่ก็ทำให้ทราบถึงเมืองสำคัญ รวมทั้งการคะเนระยะทางใกล้ไกลระหว่างเมือง รวมถึงการให้ความสำคัญกับบางพื้นที่ที่อยู่ในกำกับของสยาม เช่น เมืองนครศรีธรรมราชที่เป็นศูนย์กลางทางปักษ์ใต้ แม้กระทั่งเมืองการค้าอย่างเมืองกวางตุ้งก็ได้ถูกระบุลงในแผนที่ชุดนี้

วิจัยและวิทยานิพนธ์

การศึกษาสถานภาพสังคมไทย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จากเอกสารสำคัญทางวรรณคดีในสมัยนั้น (2528) จัดทำโดยปัญญา บริสุทธิ์ สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นการกลั่นกรองลักษณะทางสังคมผ่านตัวบทที่เป็นวรรณกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เป็นยุคสุดท้ายของประวัติศาสตร์ไทยแบบโบราณ เพื่อศึกษาข้อยุติเกี่ยวกับสถานภาพของสังคมในยุคนั้น ซึ่งใช้วิธีการวิเคราะห์ความคิดเห็นของกวีในฐานะที่กวีเป็นผู้มองเห็นเหตุการณ์ในสังคม เช่น เพลงยาวของพระมหามนตรี เพลงยาวของคุณสุวรรณ นิราศ เพลงยาวและกาพย์พระไชย-สุริยา นิราศเดือนของนายมี และอิศรญาณภาษิตของหม่อมเจ้าอิศรญาณ ผลการวิจัยแสดงให้เห็นในหลายมิติ เช่นสำนึกทางสังคมที่มีการสนับสนุนส่งเสริมพวกเกียวกัน การรู้จักผ่อนหนักเป็นเบา การพึ่งพาอาศัยกันในสังคม การประพฤติตามแบบอย่างของผู้ใหญ่ รวมถึงสภาพสังคมด้านลบ เช่น ความไม่เที่ยงธรรมในสังคม ระบบเจ้าขุนมูลนาย ลักษณะแตกแยกของสังคม การถือยศศักดิ์ในสังคม การติดข้องในลาภยศ และอิทธิพลของเงินและค่านิยมในเรื่องการอวดความมั่งมี ซึ่งทั้งหมดล้วนก่อให้เกิดแบบแผนทางวัฒนธรรมชุดหนึ่งอันปรากฏอยู่ในพระราชพิธี ขนบประเพณีพื้นบ้าน รวมไปถึงกิจกรรมทางพุทธศาสนา

นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่าง ๆ ที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ (วิชชุตา วุธาทิตย์, 2542) ได้ทำการศึกษาประเภทและรูปแบบของนาฏกรรมจากหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 1 – 5 จำนวน 8 วัด ทำให้ทราบรายละเอียดการแต่งกาย

ของนักแสดง เรื่องที่แสดงและเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง รวมถึงคุณค่าจากภาพที่ค้นพบ จากงานวิจัยนี้ทำให้ได้แนวทางในการศึกษาเชิงโบราณคดีและการตีความภาพ ที่สามารถอธิบายเชิงลึกกับหลักฐานทางโบราณคดีประเภทอื่น ๆ

ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 (อารดา สุมิตร, 2516) แสดงให้เห็นถึงความเฟื่องฟูของละครในในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่มีได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครสำหรับละครหลวงใช้แสดง มีองค์ประกอบทางด้านวัตถุประสงค์ โอกาสที่แสดง ผู้ชม สถานที่แสดง เวทีและฉาก ท่ารำ ดนตรีและเพลงร้อง วิธีการแสดง เครื่องแต่งตัวและคนรำ ซึ่งรายละเอียดเหล่านี้ล้วนส่งผลให้ความสมบูรณ์แบบของละครหลวงเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 นั้นถึงพร้อมสำหรับการแสดง ซึ่งเป็นประโยชน์สำหรับการวิเคราะห์ต่อเนื่องมาถึงช่วงรัชกาลที่ 3 ที่ละครหลวงได้ยุติบทบาทลงชั่วคราวโดยจะได้อาศัยเปรียบเทียบจากกระบวนการที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 2 นี้เป็นหลัก

ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (สะวรรณยา วัยวัฒน์, 2539) กล่าวถึงบทบาทและความสำคัญของเมืองนครศรีธรรมราชในฐานะประเทศราชที่มีเจ้าปกครองและหัวเมืองสำคัญทางปักษ์ใต้อันมีเจ้าพระยานครศรีธรรมราชหรือเจ้าพระยาศรีธรรมาโศกราชปกครอง ด้วยสถานะที่สูงส่งมาตั้งแต่กรุงธนบุรีเทียบเท่าราชสำนักจึงทำให้เมืองนี้มีละครผู้หญิงเหมือนอย่างราชสำนักกรุงเทพฯ และถือเป็นแบบแผนสืบมาจนกระทั่งถึงรัชกาลที่ 3 ที่เจ้าระยานครฯ (น้อย) ได้ครองเมือง รูปแบบของละครผู้หญิงเมืองนครฯ ยังสัมพันธ์กับละครผู้หญิงวังหน้าที่ได้ถ่ายโอนครูละครและรูปแบบการแสดงซึ่งกันและกัน

การกำหนดฐานความผิดและโทษในพระอัยการอาชญาหลวงและพระอัยการอาชญาราษฎร์กับกฎหมายอาญาสมัยใหม่ (รติกร ดวงจันทร์, 2552) เป็นวิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต สาขากฎหมายอาญา คณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ได้แสดงถึงความสำคัญของพระอัยการอาชญาหลวงที่แทรกอยู่ในกฎหมายตราสามดวง ดังอย่างเช่น ความผิดที่เกี่ยวข้องกับความมั่นคงแห่งราอาณาจักร ความผิดต่อองค์พระมหากษัตริย์ ความผิดต่อสิทธิเสรีภาพในชีวิตและร่างกายของบุคคล ฯลฯ ซึ่งจะได้นำมาใช้พิจารณาการกระทำทางสังคมของขุนนางในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่อาจเข้าข่ายการละเมิดพระอัยการโดยการมีนาฏกรรมที่เกินฐานานุศักดิ์ รวมไปถึงการฉุดคร่าสตรีหรือบุตรผู้อื่นมาเป็นละคร

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ใช้งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องอีกหลายฉบับมาประกอบการวิเคราะห์ เช่น การฟื้นฟูพระพุทธศาสนาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (อัจฉรา กาญจโนมัย, 2524) พระราชวังและวังในกรุงเทพฯ พ.ศ. 2325 – 2525 (แน่งน้อย ศักดิ์ศรี และคณะ, 2525) การเลื่อนชั้นทางสังคมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ปิยนาถ บุนนาค, 2528) คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ดวงมน จิตรจำนงค์, 2540) ขุนนางกรมท่าขวา การศึกษาบทบาทและหน้าที่ในสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2546) บทบาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในการวางรากฐานเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคเปลี่ยนผ่าน (บัณฑิต ลิ่วชาญชัย, 2546) และการศึกษาวิเคราะห์บทบาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา (พระอธิการเกียรติศักดิ์ กิตฺติเมโธ [กุนดี], 2553) ดังจะได้ใช้อ้างอิงและวิเคราะห์จากข้อมูลเหล่านี้

จากเอกสารทั้งหมดที่ได้ใช้ในศึกษานี้ ผู้วิจัยพบว่ามีเอกสารชั้นต้นจำนวนมากกว่าเดิมซึ่งคาดการณ์ไว้ หลักฐานเหล่านี้ได้รับการปริวรรตจากภาษาไทยสมัยโบราณที่เป็นเอกสารตัวเขียนต้นฉบับสมุดไทยให้เป็นภาษาไทยสมัยปัจจุบันที่สามารถอ่านและใช้ในการวิเคราะห์ได้ง่ายขึ้น หรืออยู่ในรูปเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ที่เข้าถึงได้ง่ายและสะดวกต่อการค้นคว้า

เอกสารให้ให้ข้อมูลที่บ่งชี้เหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะเอกสารชั้นต้นที่เป็นหมายรับสั่งและจดหมายเหตุ มีการบันทึกรายละเอียดของการจัดงานต่าง ๆ อย่างละเอียดถี่ถ้วน เมื่อสอบทานกับพระราชพงศาวดารที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงพบว่าเป็นการเรียบเรียงจากข้อมูลชั้นต้นจากเอกสารเหล่านั้น การได้มีโอกาสสัมผัสข้อมูลชั้นเหล่านี้ทำให้ข้อสงสัยที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมเกิดความกระจ่างขึ้น และสามารถใช้ประกอบการวิเคราะห์ร่วมกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่น ๆ ต่อไปได้

ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมเอกสารแล้วจัดหมวดหมู่ข้อมูล โดยจำแนกเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงประมวลผลข้อมูลโดยการสร้างตรรกะและข้อโต้แย้ง (Argument) เพื่อหาแนวทางในการตอบคำถามและวินิจฉัยประเด็นต่าง ๆ

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

แม้ว่าในลักษณะเนื้อหาของงานนาฏกรรมจะมีแนวโน้มที่จะเป็นการศึกษาผลผลิตของมนุษยชาติอันเกิดจากการคิดค้นและสร้างสรรค์ด้วยสรีระก่อเกิดเป็นงานนาฏกรรมสกุลต่าง ๆ เมื่อมองว่างานนาฏกรรม (Dance) เป็นศิลปะแขนงหนึ่ง การพิจารณางานนาฏกรรมจึงอาจใช้ทฤษฎีทางด้านมนุษยศาสตร์หรือศิลปกรรมศาสตร์มาเป็นเครื่องมือประเมินหรือชี้วัดคุณค่าทางสุนทรียะ (Aesthetic judgement) เฉกเช่นเดียวกับศิลปะในสาขาอื่น ๆ เช่น ทัศนศิลป์ สังคีตศิลป์ หรือ วรรณศิลป์

หากแท้จริงแล้วงานนาฏกรรมมิได้ยืนหยัดด้วยตัวเองอย่างลำพัง แต่อาศัยปัจจัยโดยรอบที่เรียกว่าบริบท (Context) เป็นเครื่องปรุงแต่งให้เกิดรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะตามจุดเวลาที่กำเนิดขึ้น อาจกล่าวได้ว่า นาฏกรรมเป็นผลผลิตส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นจากกระบวนการทางสังคม และสภาพสังคมก็มีผลที่ทำให้คุณลักษณะต่าง ๆ ของงานนาฏกรรมมีลักษณะเฉพาะตัวตามกระบวนการขัดเกลาทางสังคม

การศึกษาเรื่องนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 จึงเป็นการมองงานนาฏกรรมในฐานะที่เป็นผลผลิตทางสังคมโดยอาศัยวิธีการทางประวัติศาสตร์ (Historical approach) ซึ่งทำให้การศึกษาเรื่องนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ตามที่จอห์น เครสเวลล์ (John Creswell) ได้กล่าวไว้ว่า

> *“การวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นกระบวนการค้นคว้าวิจัยเพื่อหาความเข้าใจบนพื้นฐานของระเบียบวิธีอันมีลักษณะเฉพาะที่มุ่งการค้นหาประเด็นปัญหาทางสังคมหรือปัญหาของมนุษย์ ในกระบวนการนี้นักวิจัยสร้างภาพหรือข้อมูลที่ซับซ้อน เป็นองค์รวม วิเคราะห์ข้อความ รายงานทัศนะของผู้ให้ข้อมูลอย่างละเอียด และดำเนินการศึกษาในสถานการณ์ที่เป็นธรรมชาติ”* (ชาย โพธิสัตถา, 2554: 23)

การศึกษาเรื่องนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 มีจุดเน้นให้การค้นคว้าและมุมมองในวิเคราะห์เป็นการศึกษาแบบองค์รวม (Holistic view) โดยอาศัยปัจจัยทางสังคมและบริบทต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลา 27 ปีที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงครองราชย์นับตั้งแต่ พ.ศ. 2367 – 2394 โดยจะได้ให้ความสำคัญกับการตีความหมายประวัติศาสตร์ (Historical interpretation) โดยใช้การกรองเอาข้อมูลหรือการกระทำโดยคงไว้ซึ่งบริบทของเหตุการณ์หรือการกระทำเหล่านั้น ซึ่งมี

ความหมายที่ซับซ้อน ละเอียดอ่อน แล้วจึงนำมาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา (Descriptive analysis) เพื่อเชื่อมโยงเหตุการณ์ โดยมุ่งหวังที่จะให้เข้าใจในระบบความหมายและแบบแผนทางสังคม

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้เลือกใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed methods) ของ จอห์น ดับเบิลยู เครสเวลล์ (John W. Creswell) ที่นำเอาวิธีการเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณมาผสมผสานกันเพื่อที่จะสร้างความเข้าใจที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้นสำหรับการตอบปัญหาการวิจัย ซึ่งวิธีนี้เป็นที่นิยมในการทำวิจัยทางสังคมศาสตร์ พฤติกรรมศาสตร์และสาธารณสุขศาสตร์ โดยที่ผู้วิจัยจะต้องเก็บข้อมูลสำหรับวิเคราะห์ทั้งข้อมูลในเชิงปริมาณและคุณภาพ (Creswell, 2010) แล้วนำมาประมวลผลเพื่อช่วยอธิบายประวัติศาสตร์นาฏกรรม โดยมีทฤษฎีหรือปรัชญาที่เกี่ยวข้องเป็นเครื่องมือรองรับ

3.1 การออกแบบการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้ได้เลือกใช้วิธีวิจัยในเชิงประวัติศาสตร์ที่อาจดูเหมือนว่าเป็นไปได้ยากที่จะพิสูจน์ข้อมูลสำหรับเหตุการณ์ที่ล่วงไปแล้วกว่า 200 ปีที่ผ่านมา แต่จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ (Historical evidences) จะเป็นเครื่องช่วยยืนยันให้เห็นว่าลักษณะสถานภาพของงานนาฏกรรมตามประวัติศาสตร์นั้นมิได้คงอยู่อย่างเลื่อนลอย พื้นฐานทางสังคมและปัจจัยสนับสนุนล้วนมีส่วนกำหนดความเป็นไปของงานนาฏกรรมทั้งสิ้น

หากจะมองย้อนกลับไปในอดีต จำเป็นต้องสามารถมองเห็นสถานการณ์ที่เป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นจริง โดยอาศัยบันทึกทางประวัติศาสตร์ช่วยเติมเต็มให้ภาพต่าง ๆ ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจน การศึกษาถึงบริบทของสิ่งที่จะศึกษานี้ ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องกลายเป็นเครื่องมือที่สำคัญในเก็บข้อมูลและตีความผลที่ได้จากการประมวลและประเมินข้อมูล จริงอยู่ว่าการศึกษาในลักษณะนี้ย่อมหนีไม่พ้นความเป็นอัตวิสัย (Subjectivism) ซึ่งอาจดูไม่น่าเชื่อถือสำหรับการศึกษาเชิงวิทยาศาสตร์ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2558) แต่ในทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ถือได้ว่าเป็นมิติที่สามารถนำกลับมาใช้ เพื่ออาจได้คำตอบใหม่สำหรับการอธิบายสิ่งที่เคยมีมาในประวัติศาสตร์ได้อย่างกระจ่างขึ้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้วิธีอุปนัย (Inductive analysis) มาใช้ช่วยประเมินข้อมูลประวัติศาสตร์ เพื่อให้สามารถอนุมานถึงความเป็นไปได้ว่าสิ่งที่จะเกิดขึ้นจริงในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างไร โดยมีขั้นตอนในการดำเนินการคือ

1. เลือกตัวอย่างสำหรับการศึกษาแบบเจาะจง

2. วิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีอุปนัย คือ ใช้ข้อมูลจำนวนมากเพื่อที่จะอธิบายลักษณะจำเพาะของสิ่งหนึ่ง ๆ

3. หาข้อสรุปเชิงทฤษฎีที่มีพื้นฐานมาจากข้อมูล (Grounded theory)

4. ออกแบบวิธีวิจัยที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์ (Emergent design)

(ชาย โพธิสัตถา, 2554)

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทฤษฎีทางสังคมศาสตร์บางอย่างที่เคยใช้อธิบายสภาพสังคมมาช่วยในการวิเคราะห์ข้อมูลที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะเมื่อใช้กับสภาพสังคมไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีการแบ่งช่วงชั้นทางสังคมไว้อย่างชัดเจน และมีแนวโน้มที่จะมีลักษณะของการหยิบยืมและลอกเลียนแบบพฤติกรรมทางวัฒนธรรมระหว่างชนชั้นอยู่มาก ทำให้การนำเอาทฤษฎีทางสังคมศาสตร์เช่นนี้เข้ามาร่วมพิจารณา จะช่วยให้การอธิบายกระจ่างชัดขึ้น โดยทฤษฎีที่เลือกใช้มีดังนี้

3.1.1 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory)

เป็นแนวคิดทางด้านสังคมวิทยา (Sociology) และมานุษยวิทยา (Anthropology) ที่กล่าวถึงการกระจายตัวของแบบแผนทางวัฒนธรรมจากพื้นที่หนึ่งไปยังพื้นที่อื่น เช่น ภาษา การแต่งกาย ศาสนา เทคโนโลยี วัตถุ สิ่งของ เครื่องมือเครื่องใช้รวมถึงความคิดความเชื่อของมนุษย์ ซึ่งผู้ที่นำเสนอแนวคิดนี้เป็นคนแรกคือ ลีโอ โฟรบีเนียส (Leo Viktor Frobenius) นักมานุษยวิทยาและนักโบราณคดีชาวเยอรมัน ได้เสนอแนวคิดนี้ไว้เมื่อปี ค.ศ. 1897 (พ.ศ. 2440) ว่าการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอาจแบ่งได้เป็น 5 ลักษณะ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, สืบค้นเมื่อ 15 กันยายน 2559) คือ

1. การแพร่จากที่หนึ่งไปยังที่อื่นโดยวัฒนธรรมในที่เดิมยังคงมีพลังและแพร่ออกไปมีพลังในที่อื่นด้วย

2. การแพร่แบบเปลี่ยนพื้นที่ โดยกลุ่มคนในวัฒนธรรมหนึ่งย้ายถิ่นฐานไปอยู่ในที่ใหม่

3. การแพร่แบบลำดับชั้น เป็นการนำวัฒนธรรมของชนชั้นสูงไปแพร่สู่ชนชั้นล่าง

4. การแพร่ผ่านบุคคล ซึ่งคนหนึ่งๆ จะนำวัฒนธรรมติดตัวไปและเผยแพร่ไปสู่อีกคนหนึ่งแบบตัวต่อตัว

5. การแพร่แบบมีตัวกระตุ้น เป็นการแพร่วัฒนธรรมผ่านบางสิ่งบางอย่าง หรืออาศัยความคิดบางอย่างเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่

ซึ่งปัจจัยสำคัญที่สนับสนุนการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมได้แก่ หลักภูมิศาสตร์ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางสังคม การคมนาคม นอกจากนี้ ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) นักมานุษยวิทยาสายเยอรมันได้เน้นถึงกระบวนการทางประวัติศาสตร์ที่ใช้อธิบายการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เรียกว่า “ลักษณะเฉพาะทางประวัติศาสตร์” (Historical Particularism) ที่เน้นย้ำว่า “การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่งแพร่กระจายไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่” ซึ่งทฤษฎีนี้จะช่วยอธิบายถึงวิธีการและขั้นตอนของการเผยแพร่วัฒนธรรมจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่งโดยคำนึงถึงข้อเหมือนและข้อต่างของวัฒนธรรมทั้งสองเป็นสำคัญ (บ้านจอมยุทธ, สืบค้นเมื่อ 15 กันยายน 2559)

จากแนวคิดนี้สามารถนำมาพิจารณาการถ่ายทอดค่านิยมทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในสังคมศักดินาสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีนี้ในลักษณะที่มีการเลียนแบบวัฒนธรรมชนชั้นสูงหรือกลุ่มที่มีฐานันดรเหนือกว่า เพื่อเป็นการแสดงความมีหน้ามีตาในสังคมทัดเทียมกับชนชั้นสูง จนบางครั้งก่อให้เกิดการเลื่อนชั้นทางสังคมแบบก้าวกระโดด รวมไปถึงการมีความพยายามละเมิดกฎเกณฑ์ทางสังคมที่ห้ามมิให้มีนาฏกรรมบางชนิดเป็นเครื่องประกอบเกียรติยศเกินกว่าฐานันดรของตน การแพร่กระจายของค่านิยมทางวัฒนธรรมเช่นนี้เกิดขึ้นทั้งในระดับบนสู่ล่าง และกระจายออกไปในทางกว้างเกิดเป็นบรรทัดฐานใหม่ที่กลายเป็นยอมรับกันทั่วไปในสังคม การนำทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมาช่วยอธิบายสภาพของงานนาฏกรรมในช่วงรัชกาลที่ 3 จะทำให้เราได้เห็นภาพที่ชัดเจนมากขึ้น

3.1.2 แนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์นิพนธ์ (Historiography)

การศึกษางานนาฏกรรมไทยของไทยนั้นมีส่วนไม่น้อยที่จำเป็นต้องไปเกี่ยวข้องกับการค้นคว้าทางด้านประวัติศาสตร์ หากแต่หลักฐานทางนาฏกรรมไทยมีความความกระจัดกระจายและน้อยนักที่จะมีผู้ได้รวบรวมเป็นตำราหรือหนังสือที่ใช้อ้างอิงได้ชัดเจน โดยมากแล้วมักอ้างอิงจากผู้เขียนบางท่านที่ได้รับการยอมรับในแต่ละช่วงยุคสมัย เช่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พระยาอนุมานราชธน ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นต้น ซึ่งล้วนเป็นงานเขียนภายหลังรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2453 เป็นต้นมา โดยแต่ละท่านเหล่านี้ก็ได้พยายามรวบรวมจากหลักฐานชั้นต้นที่มีอยู่เดิม เช่น จากเอกสารจากหอหลวง หรือหอพระสมุดวชิรญาณ บางครั้งก็มีการอ้างอิงงานเดิมซ้ำไปมาแม้ว่าจะมีความพยายามแทรกข้อมูลใหม่เข้าไป จนเมื่อได้มีการจัดระบบการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างเป็นระบบภายหลัง พ.ศ. 2477 การศึกษาประวัติศาสตร์นาฏกรรมก็ยังเป็นไป

แบบมุขปาฐะจากครูผู้ใหญ่ซึ่งอยู่ร่วมสมัยร่วมเหตุการณ์แล้วเล่าให้ลูกศิษย์ฟังเสียมากกว่า การศึกษาประวัติศาสตร์นาฏกรรมอย่างเป็นระบบด้วยวัฒนธรรมลายลักษณ์จึงอาจยังไม่เห็นภาพชัดเจนนัก

ในทางสากล การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ (Art history study) ได้ถูกนำไปใช้เพื่ออธิบายคำตอบสำหรับสาขาวิชาประวัติศาสตร์ (History) และโบราณคดี (Archeology) อย่างเป็นระบบระเบียบ ซึ่งช่วยให้เราเข้าใจถึงที่มาและสถานภาพของงานศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ประณีตศิลป์ และวรรณกรรม หากนำวิธีการทางประวัติศาสตร์มาปรับใช้กับการศึกษาในสาขาศิลปะการแสดง เช่น ดนตรีและนาฏกรรม ก็อาจสามารถอธิบายและช่วยทำให้เห็นมุมมองและบริบทด้านอื่น ๆ อันจะสามารถนำมาช่วยในการวิเคราะห์วิจัยได้อย่างลุ่มลึกขึ้น (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, 2551: 10) โดยผู้ที่ทำหน้าที่นี้อาจเรียกได้ว่าเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะ (Art historian) ระเบียบวิธีการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์เช่นนี้ อาจนำมาใช้ช่วยอธิบายศิลปกรรมในแขนงอื่น ๆ นอกเหนือไปจากที่นิยมใช้อธิบายงานด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีโดยตรง ดังที่มีนักประวัติศาสตร์ศิลปะได้กล่าวไว้ว่า

> *“...เป็นการศึกษาโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะให้ทราบถึงความเป็นไปของอดีต โดยใช้ศิลปะเป็นหลักในการค้นคว้า และศิลปะที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้านั้นหมายความถึง ผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยตั้งใจให้เป็นที่ประทับใจแก่ทั้งตนเองและผู้อื่น...”* (เรื่องเดียวกัน: 10)

ดังนั้นการศึกษาด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลปะจึงเป็นการศึกษาศิลปกรรมในอดีตเพื่อให้มีความเข้าใจในแง่มุมต่าง ๆ ของตัวงานศิลปกรรมนั้น ตลอดจนภาพสะท้อนเรื่องราวของมนุษย์ผู้สร้างงานศิลปะเหล่านั้นโดยเน้นย้ำมิติทางเวลา ซึ่งการจะทำความเข้าใจงานศิลปกรรมในอดีตได้ก็จำเป็นที่จะต้องเข้าใจพฤติกรรมทางสังคมของมนุษย์ในอดีตโดยถ่องแท้ด้วย แนวทางในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ จึงอาจมีจุดเน้นในด้านต่าง ๆ เช่น

1. เน้นประวัติความเป็นมา
2. เน้นประวัติศาสตร์สังคม และวัฒนธรรม
3. เน้นด้านรูปแบบศิลปะ
4. เน้นความเชื่อและความหมาย
5. เน้นสุนทรียศาสตร์และเชิงช่าง

แม้ว่าจะมีความหลากหลายทางด้านการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะมายาวนาน แต่ก็ต้องยอมรับว่าในประเทศไทยนั้นปริมาณหลักฐานลายลักษณ์อักษรที่ถูกนำมาใช้ในการศึกษานาฏกรรมยังทำกันค่อนข้างน้อย กล่าวคือ ในยุคสมัยที่หลักฐานลายลักษณ์อักษรเหลืออยู่น้อยย่อมตั้งประเด็นได้ไม่หลากหลายเท่ายุคสมัยที่ปรากฏหลักฐานลายลักษณ์อักษรมากกว่า ดังนั้นจึงอาจต้องพิจารณาถึงรูปแบบทางศิลปกรรมว่ามีความสอดคล้องหรือขัดแย้งกับหลักฐานลายลักษณ์อักษรที่ระบุไว้หรือไม่

ในลำดับต่อมาการประเมินหลักฐานทางประวัติศาสตร์ก็อาจได้รับการยืนยัน คัดค้านหรือแม้กระทั่งอาจมีการล้มล้างทฤษฎีหรือความเชื่อที่มีผู้ศึกษามาก่อนหน้า โดยมีลักษณะเป็นการเสนอข้อมูลเพิ่มเติมแก่ข้อถกเถียงทางประวัติศาสตร์ หรือสร้างข้อสันนิษฐานเพิ่มเติม ยืนยันหรือคัดค้านข้อสันนิษฐานเดิม ซึ่งข้อสันนิษฐานทางประวัติศาสตร์เช่นนี้อาจไม่มีคำตอบสุดท้ายเพื่อที่จะใช้ประเมินเหตุการณ์ให้ยุติ ทำให้นักประวัติศาสตร์แต่ละยุคสมัยต่างพยายามใช้หลักฐานต่าง ๆ ที่ค้นพบใหม่มายืนยันหรือหักล้างแนวคิดหรือทฤษฎีเดิม (เรื่องเดียวกัน: 8, 28-29)

ช่องว่างที่เกิดขึ้นจากความไม่สมบูรณ์ของหลักฐานและความเป็นอัตวิสัยของผู้เขียนประวัติศาสตร์ยุคก่อนหน้าอาจมีการพยายามสร้าง “มโนภาพ” ที่น่าจะเป็นไปได้มากที่สุดของอดีตโดยอาศัยหลักฐานที่หลงเหลืออยู่แล้วนำมาเขียนประวัติศาสตร์โดยนำเอาปัจจัยแวดล้อมต่าง ๆ ของยุคสมัยที่เขียนประวัติศาสตร์นั้นมาช่วยในการวินิจฉัย กระบวนการรื้อฟื้นมโนภาพเกี่ยวกับอดีตดังกล่าวเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การเขียนประวัติศาสตร์” หรือ “ประวัติศาสตร์นิพนธ์” (Historiography) (สิทธิพล เครือรัฐิกาล, สืบค้นเมื่อ 24 ตุลาคม 2559) เราจะพบกรณีเช่นนี้มากในการเขียนประวัติศาสตร์แบบพงศาวดารที่นิยมกันมาในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีความพยายามที่จะรวบรวมข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์เท่าที่เหลืออยู่มาอธิบายประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยผู้เขียนก็อาจมีการคัดเลือก ตัดทอน เพิ่มเติมด้วยความเป็นอัตวิสัยเข้าไปไว้ในการเขียนด้วย ซึ่งยังไม่นับรวมถึงประเด็นแฝงเร้นอันไม่สามารถกล่าวให้ทราบได้อย่างเป็นสาธารณะ (Inconvenient truth) หรือนัยยะทางสังคมและการเมือง บางครั้งก็มิได้ถูกบันทึกลงในงานเขียนประวัติศาสตร์แบบพงศาวดาร

ในงานวิจัยฉบับนี้จะได้เลือกใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์สำหรับการพิจารณาข้อมูล อันมีลำดับเป็นขั้นตอน คือ

1. การสะสมข้อมูล
2. การคัดเลือกข้อมูล
    2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องโดยตรง
    2.2 ข้อมูลที่เป็นส่วนประกอบ
3. ประเมินความสำคัญของข้อมูล
4. แจกแจงข้อเท็จจริงที่ได้จากข้อมูลว่า ข้อเท็จจริงเหล่านั้นสัมพันธ์กันอย่างไร
5. การตีความ
6. การเรียบเรียง

(นาฏวิภา ชลิตานนท์, 2524)

3.2 การวิเคราะห์เอกสาร (Documentary analysis)

จากลำดับขั้นตอนของการใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์มาอธิบายสถานภาพของงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 นี้ จำเป็นต้องพึ่งข้อมูลเอกสารจำนวนมาก ดังที่ได้ยกตัวอย่างแล้วในบทที่ 2 จากข้อมูลเหล่านั้นเมื่อนำมาสู่กระบวนการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลตามหัวข้อเพื่อจัดหมวดหมู่ของข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กัน เช่น สภาพสังคม เศรษฐกิจ การปกครอง ศาสนา หรือพิธีกรรมตามชนชาติ สังเกตได้ว่าข้อมูลในช่วงรัชกาลที่ 3 กระจายอยู่ในเอกสารทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศในรูปแบบของบันทึกเหตุการณ์ โดยเฉพาะข้อมูลที่ได้จากฝรั่งชาติตะวันตกที่เริ่มเข้ามาสำรวจและแสวงหาอาณานิคมในทวีปเอเชีย ได้บันทึกสภาพของสังคมไว้ค่อนข้างละเอียด มานำมาประกอบกับงานวิชาการในยุคหลังก็สามารถนำมาใช้ผสมผสานหรือเปรียบเทียบให้เห็นภาพที่ชัดเจนขึ้น

หลังจากจำแนกเอกสารเป็นหมวดหมู่แล้ว ได้ทำการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นเพื่อให้เห็นความเชื่อมโยงที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรม ซึ่งมีข้อมูลปรากฏอยู่ในเอกสารชั้นต้นจำนวนมาก เช่น ประชุมหมายรับสั่ง จดหมายเหตุ เมื่อสอบทานกับหนังสือที่เขียนขึ้นในยุคต่อมาพบว่าในพงศาวดาร ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) หรือฉบับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ มิได้กล่าวถึงไว้โดยละเอียดนัก เพียงแต่ยกตัวอย่างที่สำคัญและโดดเด่นให้คงปรากฏไว้ในพงศาวดาร เช่นในพระราชพงศาวดารบันทึกไว้เพียง “มีมหรสพสมโภช” แต่มิได้แจกแจงประเภท จำนวนวันที่แสดง หรือผู้รับผิดชอบในแสดง แต่เมื่อค้นย้อนไปถึงต้นทางของข้อมูล เช่นในหมายรับสั่งก็ปรากฏรายละเอียด

ปลีกย่อยที่สามารถนำมาช่วยในการวิเคราะห์ได้มากขึ้น ดังเช่น เรื่องจำนวนวันที่ใช้จัดมหรสพสมโภชในงานพระเมรุต่าง ๆ นั้น พบว่าในรัชกาลที่ 3 มีงานเช่นนี้อยู่มากจนสามารถระบุระดับฐานานุศักดิ์ของพระศพที่จะได้รับพระราชทานเกียรติยศด้วยมหรสพได้

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสารชั้นต้น เอกสารชั้นรอง บทวิเคราะห์ งานวิจัย และวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ โดยได้จัดหมวดหมู่เอกสาร และสังเขปเนื้อหาเอกสารที่จำเป็นรวบรวมไว้ในบทที่ 2 ดังได้กล่าวมาแล้ว ซึ่งจะได้นำเอกสารทั้งหมดนั้นมาประมวลและใช้ประกอบในการพิจารณา วิเคราะห์ อภิปราย และสรุปผลในบทต่อไป

3.3 การสัมภาษณ์

นอกเหนือจากข้อมูลเอกสารต่าง ๆ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ โดยตั้งวัตถุประสงค์ในการศึกษาเป็นหลัก แล้วหาผู้ที่จะสามารถให้ข้อที่เป็นบุคคลที่เนื่องในราชสกุลหรือตระกูลในชั้นต้นกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 - 2 บางท่านที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน

การสัมภาษณ์ใช้วิธีสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth interview) โดยผู้วิจัยกำหนดขอบข่ายของเนื้อหาที่ต้องการ แล้วจึงวางโครงสร้างการสนทนา พร้อมทั้งหารายละเอียดเบื้องต้นของบุคคลที่จะสัมภาษณ์มาความรู้ความเชี่ยวชาญด้านใด โดยกำหนดรูปแบบคำถามให้เป็นคำถามปลายเปิด เน้นการสนทนาที่เป็นธรรมชาติ (Naturalistic inquiry) เพื่อที่จะให้ผู้ถูกสัมภาษณ์ผ่อนคลายและเป็นกันเอง สามารถเปิดเผยข้อมูลเชิงลึกได้

การสัมภาษณ์เชิงลึกในการวิจัยเชิงคุณภาพนี้ เป็นการสร้างข้อมูลในรูปแบบหนึ่ง ที่ทั้งผู้สัมภาษณ์และผู้ถูกสัมภาษณ์ต่างมีบทบาทในการเรียบเรียงข้อมูลขึ้นมา แบบถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน ผู้ให้สัมภาษณ์อาจเล่าประสบการณ์ ความคิดและความรู้ของตนเองในรูปของเรื่องเล่า (Narrative) หรือตามประเด็นที่สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นหัวข้อสนทนา ผู้สัมภาษณ์ต้องตอบสนองต่อสิ่งที่พรรณนาด้วยความตั้งใจและกระตุ้นให้ผู้ให้สัมภาษณ์ถ่ายทอดเรื่องราว ความทรงจำ ความคิด เกี่ยวกับประสบการณ์ของตัวเองออกมา (ชาย โพธิสัตถา, 2554: 245)

เกณฑ์การเลือกบุคคลที่จะให้ข้อมูลพิจาณาจาก การเป็นผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญในข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และนาฏกรรม ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่ซ่อนอยู่ในตัวบุคคล (Tacit knowledge) สามารถอธิบายประวัติ เล่าเรื่อง หรือแสดงทัศนะที่มีต่อเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกบุคคลที่ให้ข้อมูลดังนี้

1) คุณนัดดา อิศรเสนา ณ อยุธยา ผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์ ทายาทในราชสกุลอิศรเสนา สายวังหน้าอันเนื่องในพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าพงศ์อิศเรศ กรมหมื่นกษัตริย์ศรีศักดิเดชน์ พระราชโอรสสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาเสนานุรักษ์ และมีความเกี่ยวเนื่องกับราชสกุลกุญชรทางสายมารดา คือ ม.ล.สำลี (กุญชร) อิศรพงศ์พิพัฒน์ ธิดาเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) เน้นประเด็นสัมภาษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในวังบ้านหม้อและเกร็ดเรื่องเล่าในราชสกุล

จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน 2561 ได้รับข้อมูลเชิงลึกบางประการ เช่น การที่เจ้าจอมมารดาศิลาออกมาอยู่วังนอกของพระราชโอรสทั้ง 3 พระองค์ ทำให้รูปแบบการขับร้องดนตรีและละครของหลวงเผยแพร่มาสู่วังบ้านหม้อตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา รวมถึงเหตุที่เจ้าจอม-มารดาลูกจันทน์เล็ก ละครหลวงในรัชกาล 2 ออกมาอยู่ที่วังทั้งสามนี้ รวมถึงผลจากการการเกิดรูปแบบหลวงที่วังบ้านหม้อแล้วได้สืบต่อมาจนสมัยที่เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ได้ดูแลวังบ้านหม้อเมื่อรัชกาลที่ 5 ทำให้เห็นว่ารูปแบบการละครและดนตรีของสายวังนี้มีความเข้มแข็งและยังสืบทอดมาได้จนปัจจุบัน โดยผ่านทางครูละครบางท่าน เช่น คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) หรือหม่อมต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) เป็นต้น

2) อาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ อดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ บุคคลดีเด่นของชาติประจำปี พ.ศ.2559 ผู้เชี่ยวชาญโบราณคดี ประวัติศาสตร์ไทยและขนบธรรมเนียมราชสำนัก ทายาทพระเจ้าบรมวงศ์เธอชั้น 4 พระองค์เจ้าทองแถมถวัลยวงศ์ กรมหลวงสรรพศาสตร์-ศุภกิจ เป็นหลานพระยาไพชยนต์เทพ (ทองเจือ ทองเจือ) มหาดเล็กในพระองค์พระบาทสมเด็จ-พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และคุณท้าวอนงค์รักษา (พร้อง ทองเจือ) นางสนองพระโอษฐ์ สมเด็จ-พระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7

จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 12 มกราคม 2560 ได้รับความรู้เชื่อมโยงเกี่ยวกับความหลากหลายทางเชื้อชาติและศาสนาในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะชาวจีนที่เริ่มเข้ามาในสยามมากขึ้นเพราะหนีภัยความยากจนในปลายราชวงศ์ชิง รวมทั้งเรื่องการค้าขายในระบบบรรณาการกับจีนที่ทำให้สยามมีอัตรารายได้สูงขึ้นอย่างต่อเนื่องและสูงสุดในช่วงรัชกาลที่ 3

รวมทั้งได้เรียนรู้เรื่องความสัมพันธ์ของพระบรมราชวงศ์ในชั้นพระปฐมวงศ์ตั้งแต่สถาปนากรุงรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลที่ 3 มีสิ่งที่น่าสนใจคือในสายสกุลทางกรมพระศรีสุลาลัยนั้นทรงเป็นมุสลิม ทางสายเจ้าพระยานนทบุรีจึงเป็นประเด็นว่านาฏกรรมที่เกิดขึ้นจากมุสลิมจะมีบ้างหรือไม่ ในเรื่องพระราชจริยาวัตรของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ผู้ให้สัมภาษณ์เห็นว่าทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก ทรงถือศีลแปดอย่างเคร่งครัด ทำให้ทรงเห็นว่าข้อห้ามขับร้องฟ้อนรำ

ที่ว่า “นจฺจคีตวาทิตวิสูกทสฺสนา มาลาคนฺธวิเลปนธารณมณฺฑนวิภูสนฏฺฐานา เวรมณี สิกฺขาปทำ สมาทิยามิ พึงเว้นจากการฟ้อนรำขับร้อง ประโคมดนตรี และประดับร่างกายด้วยดอกไม้ของหอม เครื่องประดับ เครื่องทา เครื่องย้อม” เป็นสิ่งที่ทรงถืออย่างเคร่งครัด หากผิดศีลในข้อนี้ก็จะทำให้เป็นบาป สอดรับกับข้อมูลเอกสารที่ปรากฏในหนังสือเรื่องนางนพมาศ ที่เห็นว่าหน้าที่การขับร้องฟ้อนรำของนางในก็เป็นสิ่งที่ทำให้เป็นบาปเช่นกัน

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้สัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการด้วยการขอคำปรึกษาจากศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิตสาขานาฏกรรม ทำให้ได้รับข้อมูลสำคัญและเกร็ดทางประวัติศาสตร์บางประการที่ได้ใช้เป็นแนวทางในการทำวิจัยฉบับนี้

3.4 การวิเคราะห์หลักฐานทางโบราณคดี

ผู้วิจัยได้สำรวจหลักฐานทางโบราณและประวัติศาสตร์ ด้วยการเดินทางลงพื้นที่ที่อาจให้ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ได้แก่ พระบรมมหาราชวัง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร พระอารามที่สร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 เช่น วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดพระเชตุพนวิมล-มังคาราม วัดเทพธิดาราม วัดราชนัดดาราม วัดราชโอรสาราม วัดนางนอง วัดหนัง วัดไพชยนต์-พลเสพ วัดปากน้ำภาษีเจริญ วัดอัปสรสวรรค์ ฯลฯ

ได้พบว่าแต่ละแห่งได้แสดงลักษณะสถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 3 ทั้งยังมีรายละเอียดอื่น เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ที่สามารถอธิบายถึงลักษณะงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ได้ เช่น บางวัดมีหลักฐานเชิงนาฏกรรม เช่น

1) พระพุทธรูปฉลองพระองค์ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

2) รูปปั้นกุมภัณฑ์กุมกระบอง รอบพระระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม หน้าทางเข้าพระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม และที่ซุ้มทางเข้าพระมณฑปจัตุรมุขวัดพระเชตุพน-วิมลมังคลาราม

3) ตุ๊กตาศิลาทรายสลักเป็นตัวละครในวรรณคดี ณ พิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง

4) หุ่นประดับพระเมรุกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ณ วัดไพชยนต์พลเสพย์ จังหวัดสมุทรปราการ

5) พระพุทธรูปทรงเครื่องพระประธานวัดนางนอง

6) จิตรกรรมในพระอุโบสถ วิหารพระพุทธไสยาส และหอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิต-ชิโนรส ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มีภาพโรงรำและมหรสพ พร้อมภาพจับ

7) จิตรกรรมในหอไตร วัดบวรนิเวศวิหาร

ฯลฯ

อีกทั้งการเดินทางสำรวจ ทำให้ได้ทราบพิกัดในแผนที่ ระยะทาง และเส้นทางการเดินทางของคนในอดีต ได้มีโอกาสเห็นสภาพสังคมปัจจุบันเทียบกับสังคมในอดีต และได้บันทึกภาพและสภาพของหลักฐานให้ยังคงเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าในอนาคตต่อไป โดยการจัดทำพิกัดแผนที่นี้ ผู้วิจัยได้ใช้เทคโนโลยีแผนที่ของ Google Map ในการช่วยศึกษาและจัดทำพิกัดสถานที่ด้วยการปักหมุดลงบนพื้นที่จริงในปัจจุบัน และเมื่อได้สอบทานเปรียบเทียบกับแผนที่เก่าในสมัยรัชกาลที่ 5 ฉบับนายวอนนายสอนที่ได้รับความอนุเคราะห์จากหน่วยแผนที่ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยแล้ว ก็พยายามระบุพิกัดที่แน่นอนตามหลักฐานลายลักษณ์ได้กล่าวไว้ โดยยังคงปรากฏร่องรอยของชื่อวัง ชื่อถนน ชื่อชุมชน สอดคล้องกับการเรียกขานในอดีต

ผลที่ได้คือพิกัดการกระจายตัวของวังเจ้านายในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะในกลุ่มของวังนอกที่เป็นของพระราชโอรส เพราะบางวังได้เลือกที่จะมีนาฏกรรมประจำวัง ต่อมาคือพิกัดของวัดที่สร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 พบว่ามีจำนวนมากและกระจายตัวทั่วพระนครรวมถึงจังหวัดในปริมณฑล ซึ่งวัดเหล่านี้จะเป็นสถานที่นาฏกรรมได้ใช้แสดงเป็นมหรสพสมโภชและการรื่นเริงในนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ และสุดท้ายที่ได้รับคือพิกัดของชุมชนต่างชาติต่างภาษา โดยเริ่มจากการสอบทานข้อมูลทางเอกสารแล้วจึงลงพื้นที่สำรวจแหล่งชุมชนเหล่านั้นด้วยตนเอง เช่นชุมชนมุสลิมฝั่งธนบุรี ชุมชุนลาวในเมืองสระบุรีและสุพรรณบุรี ชุมชนมอญในปากเกร็ดและปทุมธานี ฯลฯ เมื่อเห็นว่ามีการตั้งถิ่นฐานและมีรูปแบบนาฏกรรมปรากฏอยู่แน่นอนแล้วจึงได้ลงพิกัดในแผนที่ชุมชน

อนึ่ง ผู้วิจัยได้ศึกษาภาพถ่าย ที่เริ่มมีขึ้นในประเทศไทยในปลายรัชกาลที่ 3 โดยการเดินทางเข้ามาของช่างภาพชาวต่างประเทศ แม้ว่าจะเป็นช่วงแรกที่ยังไม่มีการบันทึกภาพมากนัก แต่ในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ก็มีหลักฐานภาพถ่ายนาฏกรรมเพิ่มมากขึ้น ผู้วิจัยเห็นว่าข้อมูลภาพถ่ายเหล่านี้มีอายุไม่ห่างจากเหตุการณ์ในรัชกาลที่ 3 มากนัก จึงได้นำมาใช้พิจารณาประกอบการตีความ เนื่องจากภาพถ่ายได้ให้รายละเอียดต่างๆ ได้ดีกว่าจิตรกรรม อีกทั้งผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมในการศึกษาและอ่านภาพต้นฉบับจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ ทั้งที่เป็นฟิล์มกระจกและสำเนาภาพถ่าย ทำให้ได้รับข้อมูลเพิ่มเติมที่สามารถนำมาใช้วินิจฉัยและวิเคราะห์

3.5 การประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Focus Group)

งานวิจัยนี้ได้เลือกใช้การสนทนากลุ่ม (Focus group) เพื่อรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อผลการวิจัย ซึ่งการสทนากลุ่มหรือการอภิปรายนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะได้ข้อมูลที่ถูกต้องตรงประเด็น และตอบคำถามการวิจัยโดยเฉพาะ (ชาย โพธิสัตถา, 2554: 196) ข้อมูลจากการสนทนากลุ่มที่มีสมาชิกอภิปรายโต้ตอบกันในประเด็นที่ผู้ดำเนินรายการยกมาจะทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ ทัศนคติ รวมถึงเกิดการวินิจฉัยในกรณีที่มีความคิดเห็นแตกต่างกัน ซึ่งวิธีนี้ผู้ร่วมอภิปรายจะสามารถดำเนินการสนทนาไปตามที่ตนอยากแสดงออก โดยไม่รู้สึกเกร็งหรือเกิดข้อด้อยกว่า เพราะอยู่ในกลุ่มคนที่มีคุณสมบัติพื้นฐานบางประการคล้ายกัน

ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ ภายหลังจากที่งานวิจัยแล้วเสร็จได้ประมาณร้อยละ 80 โดยได้เรียนเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 3 ท่าน เข้าร่วมอภิปราย ได้แก่

1) ดร.โสมสุดา ลียะวณิช อดีตผู้ตรวจราชการกระทรวงวัฒนธรรม อดีตอธิบดีกรมศิลปากร และอดีตผู้อำนวยการศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

2) อาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ อดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ บุคคลดีเด่นแห่งชาติ และผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมไทย

3) อาจารย์สมบัติ ภู่กาญจน์ อดีตบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามรัฐ อดีตสมาชิกโขนธรรมศาสตร์

โดยผู้ทรงคุณวุฒิเหล่าได้ร่วมรับฟังการนำเสนอผลการวิจัย เมื่อวันที่ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 ณ ห้องประชุมภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งผลจากการรับฟังความคิดเห็นจะได้นำเสนอไว้ในภาคผนวก

3.6 การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์

ในขั้นตอนนี้ หลังจากผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเอกสาร และหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีต่าง ๆ แล้ว จึงนำเอาข้อมูลนั้นมาพิสูจน์และตีความ เริ่มต้นจากการพิจารณาความน่าเชื่อถือของตัวข้อมูลประกอบการวินิจฉัยของนักวิชาการที่ได้ทำไว้ก่อนหน้า โดยเฉพาะในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้กินระยะเวลายาวนาน และมีประเด็นสำคัญหลายประเด็นที่มักถูกหยิบยกมาพูดมากกว่าเรื่องนาฏกรรม เช่น เรื่องเศรษฐกิจ พระพุทธศาสนาและการช่าง ดังนั้นเพื่อที่จะให้ได้ข้อมูลทางนาฏกรรมหรือเอื้อประโยชน์ต่องานนาฏกรรม จำต้องที่จะต้องวิเคราะห์ข้อมูล โดยให้ข้อมูล “พูด” ออกมาอย่างมีความสมเหตุสมผล โดยอาศัยกรรมวิธีตามหลักวิชาการวิเคราะห์ที่เหมาะสม เป็นกระบวนทำให้ข้อมูลมีความหมายขึ้นมาด้วยการตีความและหาคำอธิบายเชิงทฤษฎีขึ้นมาจากข้อมูล

กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์เริ่มต้นจากการจัดระเบียบข้อมูล ทั้งในทางกายภาพและเนื้อหา คือทำข้อมูลหลายประเภทซึ่งได้มาจากหลายแหล่ง หลายวิธีการ ทั้งเอกสาร การสัมภาษณ์ ให้อยู่ในรูปของเอกสารที่เป็นระเบียบและเป็นระบบ สามารถเรียกมาใช้ได้โดยสะดวกและตรวจสอบความถูกต้องและความน่าเชื่อถือได้ง่าย

จากนั้นจึงแตกข้อมูลที่จัดการเป็นระเบียบแล้วทั้งหมดนั้นออกเป็นหน่วยย่อยๆ ตามความหมายเฉพาะของแต่ละหน่วยนั้น แล้วจึงเป็นการนำข้อมูลย่อยๆ นั้นกลับมารวมเข้ากันใหม่ (Reassembling data) แต่เป็นการจัดข้อมูลให้เป็นกลุ่ม (Clustering) ตามลักษณะความสัมพันธ์ที่หน่วยย่อยนั้นมีต่อกัน ข้อมูลที่จัดเป็นกลุ่มย่อยเช่นนี้จะบอกความหมายซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการตอบคำถามวิจัย ซึ่งผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์โดยละเอียดไว้ใน บทที่ 4

บทที่ 4
บทวิเคราะห์

ในช่วงระยะเวลา 27 ปีแห่งการครองราชย์สมบัติของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเสมอด้วยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เป็นเวลาที่ยาวนานมากพอที่จะให้นาฏกรรมก่อรูปขึ้นอย่างชัดเจนโดยได้รับอิทธิพลต้นแบบจากนาฏกรรมใน 2 รัชกาลก่อนโดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทำให้สามารถวิเคราะห์และอนุมานถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของนาฏกรรม รวมถึงรูปแบบ และวิธีการแสดงที่ปรากฏขึ้นในรัชกาลนั้น โดยผู้วิจัยได้จำแนกแบ่งหัวข้อคือ

1. สถานภาพของนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3
2. รูปแบบและวิธีการแสดงของนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3

4.1. สถานภาพของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

ภาพรวมของสังคมไทยสมัยต้นกรุงรัตนโกสินนทร์ที่มีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นศูนย์กลางในการกำหนดนโยบาย ทิศทางเศรษฐกิจ หรือแม้กระทั่งแบบแผนทางวัฒนธรรม สะท้อนผ่านความเป็นไปของสังคมและวิถีชีวิตของราษฎร โดยมีต้นแบบความรุ่งเรืองในสมัยกรุงศรีอยุธยามาเป็นพื้นฐานสำหรับการสร้างสิ่งใหม่ในกรุงรัตนโกสินทร์

หากพิจารณาว่านาฏกรรมเป็นสถาบันทางสังคม (Social Institution) หน่วยหนึ่งที่เป็นผลิตผลของการก่อรูปจากหน่วยทางสังคมอื่น ๆ เกิดเป็นปรากฏการณ์ผันแปรไปตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา การวิจัยนี้เป็นการมุ่งเน้นการศึกษาภาคตัดขวางของสังคมโดยใช้จุดเวลาเป็นตัวกำหนด เช่นในการศึกษาศิลปะการละครของตะวันตกที่นิยมใช้ช่วงเวลาแห่งการครองราชย์ของกษัตริย์องค์หนึ่ง ๆ เป็นกรอบกำหนด ดังตัวอย่างการศึกษาการละครในสมัยสมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบธที่ 1 ซึ่งเป็นยุคทองยุคหนึ่ง ทั้งนี้รวมถึงการศึกษาตามเส้นเวลา (Timeline) ที่อาจมีบางช่วงเป็นยุคเสื่อมหรือยุคมืด

โดยเหตุที่งานศิลปกรรมทั้งหลายรวมทั้งนาฏกรรมเป็นงานอันละเอียดอ่อนงดงามและมีมูลค่าสูงในการลงทุน ผู้นำในทุกระดับตั้งแต่กษัตริย์ลงมาจนถึงกลุ่มชนชั้นสูงในสังคม ย่อมที่จะแสวงหาไว้เพื่อใช้ประดับบารมีและเกียรติยศ จึงทำให้งานนาฏกรรมในหลายประเทศของโลกอยู่ภายใต้ระบบอุปถัมภ์ (Patronage) ของสถาบันกษัตริย์ เช่นในสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศสก็ได้ทรงรับ

บัลเล่ต์และดนตรีคลาสสิกไว้ในพระบรมราชูปถัมภ์ บรรดาเจ้านายหรือขุนนางชั้นสูงบ้างก็อุปถัมภ์กิจการของโรงละครและคณะนักแสดงที่มีชื่อเสียง เพื่อแสดงสถานภาพแห่งความมีรสนิยมอันดีในการเสพศิลป์

ในประเทศไทยหรือพระราชอาณาจักรสยามในอดีต สถาบันพระมหากษัตริย์ถือเป็นศูนย์กลางในการปกครองและแบบแผนทางวัฒนธรรม โดยมีคติที่รับรู้กันโดยทั่วไปว่าสิ่งที่พระเจ้าแผ่นดินทรงโปรดก็จะเป็นต้นแบบให้กลุ่มชนชั้นสูงต่าง ๆ ใช้เป็นต้นแบบหรือทำตามดังความที่ว่า "ของสิ่งใดเจ้าว่างามต้องตามเจ้า ใครเลยเล่าจะไม่งามตามเสด็จ" (อิศรญาณภาษิต, 2513: 67) แต่ทั้งนี้ยังมีกรอบทางวัฒนธรรมกำหนดว่าไม่บังควรที่จะ “ทำเทียมเจ้า” เหมือนอย่างที่พระเจ้าแผ่นดินทรงใช้หรือทรงทำ ในเมื่อพระมหากษัตริย์ทรงมีบทบาทสูงในการที่จะกำหนดพระราชนิยมหรือนโยบายทางวัฒนธรรมเช่นนี้ ย่อมที่จะส่งผลต่อสถานภาพงานนาฏกรรมในแต่ละยุคสมัย

4.1.1 บทบาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ต่องานนาฏกรรม

คติแห่งพระเจ้าแผ่นดินในการปกครองพระราชอาณาจักรสยาม มีความเชื่อตามศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ทรงเป็นทั้งสมมติเทวราช คือกษัตริย์ผู้เสมือนเป็นเทวดาอวตารลงมาบนโลก ทรงมีขัตติยะและความเป็นราชาที่ดำรงไว้ซึ่งยุติธรรม กษัตริย์ตามทัศนะของฮินดูจำเป็นที่จะต้องรอบรู้ศิลปศาสตร์ 18 ประการ หนึ่งในนั้นประกอบด้วยวิชาคันธรรพศาสตร์ ซึ่งว่าด้วยดนตรีและนาฏกรรม ชี้ให้เห็นว่านอกจากความสามารถด้านการรบศึกตามหน้าที่แห่งวรรณะกษัตริย์แล้ว ก็จะต้องมีความรู้ด้านสุนทรียะและความงามอยู่ด้วย

แต่เมื่อสยามได้ยึดถือเอาพุทธศาสนามาเป็นศาสนาหลักทั้งมีบัญญัติให้พระเจ้าแผ่นดินทรงเป็นอัครศาสนูปถัมภก จึงต้องทรงเป็นดั่งสมเด็จพระจักรพรรดิราชหรือพระธรรมิกราชที่ทรงปกครองแผ่นดินด้วยหลักทศพิธราชธรรม 10 ประการ ราชจรรยานุวัตร 4 ประการ และจักรวรรดิวัตร 12 ประการ (วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์, 2542: 6316) ซึ่งในรัชกาลพระบาสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงมีพระราชศรัทธาในพุทธศาสนาอย่างแรงกล้านั้น ก็ทรงถือประพฤติปฏิบัติพระองค์เช่นอย่างพระจักรพรรดิราชโดยสมบูรณ์ สะท้อนอยู่ในพระราชนิยมการสร้างพระพุทธรูปปางทรมานพญา-ชมพูบดีที่ทรงเครื่องต้นอย่างพระจักรพรรดิราชจำนวนมากในรัชกาลนี้ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2551) การบำเพ็ญพระราชกุศลอย่างมโหฬารเหมือนอย่างพระโพธิสัตว์ทรงเพ็ญบารมีก่อนที่เสวยพระชาติเป็นพระพุทธเจ้าเป็นสิ่งที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงกระทำมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งแน่นอนว่ากิจกรรมเชิงนาฏกรรมเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยเสมอในฐานะเป็นเครื่องบูชาสมโภช ดังพบว่ามีกิจกรรมทางพุทธศาสนามากมายในรัชกาล

หน้าที่ของพระมหากษัตริย์ในการทำนุบำรุงวัฒนธรรมของชาติจึงเป็นหัวใจหลักอีกด้านหนึ่ง เพื่อผดุงความเชื่อมั่นให้กับราษฎรว่าสิ่งดีงามที่เคยมีมาในอดีตจะไม่สูญหายไป นัยหนึ่งก็เป็นการส่งเสริมงานช่างและศิลปกรรมให้ราษฎรที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางได้มีโอกาสฝากฝีมือไว้ ก็จะเป็นที่ออกปากและจดจำกันในยุคต่อไปว่าพระเจ้าแผ่นดินในรัชกาลนั้น ๆ ได้ทรงอุปถัมภ์งานศิลปกรรมต่าง ๆ ไว้เช่นไร อีกทั้งเป็นการตรวจตราว่างานศิลปะด้านใดยังขาดความเอาใจใส่ เช่นในรัชกาลที่ 2 งานด้านนาฏกรรมยังไม่มีความสมบูรณ์นักจึงทรงเน้นในการพัฒนานาฏกรรมก่อน จนถึงในรัชกาลที่ 3 ทรงเน้นไปในศิลปกรรมด้านงานช่างที่ยังแสวงหารูปแบบที่จะทำให้อาคารและงานช่างประณีตศิลป์อยู่ต่อไปได้อย่างถาวรยืนนาน แสดงพระเกียรติยศให้เห็นว่าทรงเอาพระทัยใส่ศิลปกรรมด้านนี้เป็นพิเศษ

4.1.1.1 พระราชประวัติที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม

ภาพที่ 4.1 : พระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

ผลงานพระสรลักษณ์ลิขิต (มุ่ย) เมื่อ พ.ศ. 2459 จัดแสดง ณ หอศิลป์แห่งชาติสิงคโปร์

ที่มา: http://www.facebook.com/nha.chandransu

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธ-เลิศหล้านภาลัย ตั้งแต่เมื่อยังดำรงพระราชอิสริยยศเป็น สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงอิศรสุนทร กับหม่อมเรียม (ต่อมาคือ กรมพระศรีสุลาลัย) ประสูติ ณ พระราชวังเดิม เมื่อวันจันทร์ แรม 10 ค่ำ เดือน 4 ปีมะแม นพศก จุลศักราช 1149 ตรงกับวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2330 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2469) ดำรงพระฐานันดรเมื่อประสูติเป็น “หม่อมเจ้าทับ” โดยเหตุที่เจ้าหลานเธอพระองค์แรกที่ประสูติในเศวตฉัตรรัชกาลที่ 1 และมีเค้าพระพักตร์คล้ายกับพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก จึงทรงได้รับพระมหากรุณาเป็นพิเศษจากสมเด็จพระบรมอัยกาธิราช เมื่อพระชนม์ได้ 11 ปี ครบกำหนดโสกันต์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าทรงพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดพิธีเกศากันต์ในพระราชวังหลวง โดยจัดเทียบเท่าพิธีโสกันต์เจ้าฟ้า ดังความว่า “ด้วยในครั้งโน้นยังไม่มีธรรมเนียมจ้าวฝ่ายน่าโสกันต์ ที่ในพระราชพิธีสัมพัจฉระฉินท์ (พิธีตรุศ) พระองค์ท่านได้โสกันต์ในพระราชพิธีพิเศษในเขตรเดือนหกปีมะเมียสัมฤทธิศก จุลศักราช 1160 ปี เปนปีที่ 17 ในรัชกาลที่ 1 กรุงเทพฯ” (ก.ศ.ร. กุหลาบ, ม.ป.ป.: 74)

เมื่อครั้งที่ประทับ ณ พระราชวังเดิมนั้น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทรประทับพร้อมด้วยท่านผู้หญิงนาค (เวลานั้นยังมิได้รับสถาปนาเป็นเจ้า) ทรงหัด “ละครผู้หญิง” เล่นเรื่องอุณรุท ไว้โรงหนึ่ง ซึ่งเป็นการขัดกับพระราชประเพณีอย่างแรงกล้า เพราะผู้อื่นที่มิใช่พระเจ้า-แผ่นดิน จะมีละครผู้หญิงไว้ประดับพระเกียรติยศเสมอมิได้ ในเรื่องนี้ หม่อมเจ้าทับ ย่อมรู้เห็นการณ์ทั้งปวง ตั้งแต่เรื่องที่ทรงโปรดละครจนถึงถูกพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกกริ้ว ตามความที่ว่า

> *“ละครครั้งรัชกาลที่ 1 เล่นตามแบบอย่างครั้งกรุงเก่า ละครผู้หญิงก็มีแต่ของหลวง เล่ากันมาว่า เมื่อพระบาทสมเด็จฯ พระพุทธเลิศหล้านภาลัยยังทรงดำรงพระยศเป็นเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศสุนทร เสด็จประทับอยู่ที่พระราชวังเดิม โปรดให้หัดละครเด็ก ๆ ผู้หญิง เอาบทเรื่องอุณรุทครั้งกรุงเก่ามาทรงตัดทอนให้เล่น ถูกพระบาทสมเด็จฯ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกกริ้วจนต้องเลิก...”* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 336)

ได้ทรงผนวช ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อ พ.ศ. 2350 (ปีเถาะ นพศก จุลศักราช 1169) แล้วเสด็จไปประทับจำพรรษา ณ วัดพลับ (วัดราชสิทธาราม) คลองบางกอกใหญ่ เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร ทรงรับอุปราชาภิเษกเมื่อ พ.ศ. 2349 เป็นที่กรมพระราชวังบวรสถานมงคล เรียกขานกันทั่วไปว่า พระบัณฑูรใหญ่ พร้อมกับกรมหลวงเสนานุรักษ์ เป็นบัณฑูร

น้อยแล้ว แต่ยังประทับอยู่ ณ พระราชวังเดิมกรุงธนบุรี หม่อมเจ้าทับจึงได้เฉลิมพระยศเป็นพระเจ้า-หลานเธอ พระองค์เจ้าฝ่ายพระราชวังบวร (ก.ศ.ร. กุหลาบ, ม.ป.ป.: 76) ได้เคยทรงถวายงานสมเด็จ-พระราชบิดาและกรมหลวงเสนานุรักษ์ พระปิตุจฉา ในราชการแผ่นดินต่าง ๆ เป็นที่ไว้วางพระราช-หฤทัยอย่างยิ่ง

หากพิจารณาว่าเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้รับการสถาปนาฐานันดรศักดิ์เลื่อนจากหม่อมเจ้าเป็นพระองค์เจ้าโดยเหตุที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร (คือพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) ได้รับอุปราชาภิเษกเป็นที่กรมพระราชวังบวรสถาน-มงคล หลังจากนั้นไม่นานก็ได้ทรงครองราชย์เป็นพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 2 แล้วจึงทรงสถาปนาพระอิสริยยศของพระองค์เจ้าทับ ให้เป็น “ต่างกรม” หรือ “ทรงกรม” ในราชทินนาม “กรมหมื่น-เจษฎาบดินทร์” เมื่อ พ.ศ. 2356 โดยมีธรรมเนียมว่าเมื่อตั้งกรมแล้วก็จะเสด็จออกวัง คือ พระราชทานวังให้ประทับ โดยได้พระราชทานวังหน้าพระลานวังตะวันตก หรือ วังท่าพระ ซึ่งเดิมเป็นของกรมขุนกษัตรานุชิต ให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ประทับ

โขนกรมเจษฎฯ

ยังมีธรรมเนียมอันเป็นพระราชนิยมว่าเจ้านายชั้นสูงมักทรงมีเครื่องบันเทิงสำหรับพระเกียรติยศ เพื่อแสดงพระราชอำนาจและพระบารมีที่ทรงชุบเลี้ยงผู้คนไว้ได้มากและแสดงรสนิยมในการเสพศิลปะ ซึ่งอาจเป็นดนตรีปี่พาทย์หรือโขนละคร ซึ่งธรรมเนียมนี้ได้เริ่มมาตั้งแต่สถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ที่เจ้านายต่างกรมตั้งแต่รัชกาลที่ 1 บางพระองค์ทรงมีละครหรือโขนในวังนอกของท่าน ดังที่กรมหมื่นสุรินทรรักษ์ พระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 1 ทรงมีละครผู้ชายสำหรับพระเกียรติยศ

เมื่อกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ประทับยังวังท่าพระแล้ว ก็ทรงปฏิบัติตามพระราชนิยมของสมเด็จพระบรมชนกนาถ รัชกาลที่ 2 ที่ทรงโปรดการละคร จึงทรงเลือกที่จะมี “โขน” ตามเสด็จพระราชนิยม โดยอาศัยที่ข้าหลวงส่วนใหญ่ของพระองค์เป็นผู้ชายและมีจำนวนมาก จึงสะดวกแก่การฝึกหัด เรียกกันทั่วไปว่า “โขนกรมเจษฎฯ” ดังปรากฏชื่อตัวโขนสำคัญในสำนักของพระองค์ ชื่อ “นายเกษ” เป็นตัวพระราม

อนึ่ง เจ้านายต่างกรมนั้นจะหัดโขนหรือละครไว้ในวังหรือตำหนักของพระองค์ได้ก็เฉพาะงานนาฏกรรมที่มิได้ใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดง เจ้านายชั้นสูงบางพระองค์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 เช่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ เมื่อทรงหัดละครเรื่องอิเหนา ก็เป็นแต่ใช้ผู้แสดงเป็นชายทั้งสิ้น แม้จนรูปแบบหรือกระบวนรำอย่างหลวง “...แต่ก่อนไม่กล้าเอาอย่างไปเล่น ด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งของหลวง...” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 348) ดังนั้นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์

จึงทรงมีโขนผู้ชายที่ใช้มหาดเล็กข้าหลวงในวังของพระองค์เป็นผู้แสดง เพื่อที่จะมิให้ขัดกับพระราช-ประเพณีในข้อนี้

หากแต่เมื่อทรงราชย์แล้ว โขนกรมเจษฎาฯ ซึ่งถือว่าเป็นโขนข้าหลวงเดิมที่ได้ทรงฝึกหัดไว้ที่วังท่าพระ ได้พระราชทานตัวโขนทั้งโรงให้กับพระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ และนายเกษ พระรามก็ได้เป็นครูฝึกหัดละครที่วังพระองค์เจ้าลักขณานั้นด้วย การรับพระราชทานของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณนั้น ทรงได้รับทั้งวังท่าพระและข้าหลวงบางส่วนซึ่งเป็นข้าหลวงเดิมของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์รวมทั้งบรรดาตัวโขนและเครื่องโรงต่าง ๆ ด้วย มีลักษณะเหมือนบิดามอบสมบัติล้ำค่าให้ลูกชายคนโปรด ชี้ให้เห็นว่า ในส่วนพระองค์แม้จะมิได้ใช้งานนาฏกรรมสำหรับพระเกียรติยศเมื่อทรงราชย์ หากแต่ก็ยังทรงรักษาแบบแผนทางนาฏกรรมที่ดีให้ยังคงสืบต่อไม่ขาดตอน การพระราชทานโขนทั้งโรงให้พระองค์เจ้าลักขณานุคุณครั้งนี้ทำให้รูปแบบการแสดงโขนที่สืบมาแต่ต้นกรุงไม่ขาดตอน เพราะตัวโขนสำรับนี้ต่อมาก็ได้เป็นครูผู้ใหญ่ที่ช่วยฝึกหัดโขนหลวงและละครหลวงต่อมาในอีกหลายรัชกาล อีกทั้งนายเกษ พระราม ก็ยังได้ทำหน้าที่ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและครอบครูโขนละครของหลวง ปรากฏพระตำราไหว้ครูเมื่อครั้งรัชกาลที่ 4 ที่เป็นสมบัติของครูเกษ พระราม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2531) ดังนั้นสำนักโขนกรมเจษฎาฯ ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเป็นต้นทางของแบบแผนนาฏกรรมหลายอย่างที่ยังสืบมาได้จนปัจจุบัน

ทรงช่วยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยพระราชนิพนธ์บทละคร

ในฐานะที่กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์เคยทรงเป็นกวีในราชสำนักรัชกาลที่ 2 ทรงเป็นกวีฝีมือฉกาจพระองค์หนึ่ง ดังปรากฏหลักฐานว่าเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทละครต่าง ๆ ทรงคัดสรรเจ้านายและข้าราชบริพารที่ชำนาญด้านการประพันธ์มาช่วยขัดเกลางานพระราชนิพนธ์เพื่อที่ใช้เป็นฉบับหลวงสำหรับแสดงละครให้สมบูรณ์แบบยิ่งขึ้นไปกว่าพระราชนิพนธ์เมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 340-341) มีเจ้านายและกวีราว 7 พระองค์/ท่าน เข้าร่วมในการสร้างบทพระราชนิพนธ์ครั้งสำคัญนั้น เช่น

1. สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี
2. กรมหลวงสุรินทรรักษ์
3. กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์
4. จมื่นไวยวรนาถ (เผือก – คือเจ้าพระยาไชยวิชิต)
5. ขุนสุนทรโวหาร (ภู่ – คือสุนทรภู่)

ความร่วมมือในครั้งนั้นทำให้ได้ผลงานบทละครที่ได้รับการยอมรับว่ามีความงามในเชิงวรรณศิลป์ และมีความเหมาะสมลงตัวสำหรับที่จะใช้แสดงละคร คือดีทั้งในทางสำนวนที่สละสลวย ที่วิเศษคือสามารถทำท่ารำไปตามบทละครได้โดยไม่ติดขัด เพราะในขณะที่แต่งก็ให้ผู้รำ คือ ครูทองอยู่ และครูรุ่งรำไปด้วย หากติดขัดก็จะทรงแก้ไขบทเพื่อให้สะดวกแก่การรำ และในระหว่างที่กรมหมื่น-เจษฎาบดินทร์ร่วมในคณะสร้างบทละครนี้ ก็ยังปรากฏความเรื่องทรงประชันสำนวนกลอนกับสุนทรภู่กวีเอกในรัชสมัย ซึ่งมีผู้นำไปตีความว่าพระองค์ท่านกริ้วสุนทรภู่จนถึงกับตกอับเมื่อทรงราชย์แล้ว (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557: 37) ในเรื่องนี้หากพิจารณาด้วยหลักการทางศิลปะก็จะเห็นว่ากวีทั้งสองนั้นต่างมีรสนิยมด้านวรรณศิลป์แตกต่างกันรวมทั้งในรัชกาลที่ 3 นั้นสุนทรภู่มิได้รับราชการ และได้บวชจนตลอดรัชกาลโดยไม่มีผลงานการประพันธ์ที่เป็นงานของราชการในช่วงรัชกาลที่ 3 เลย (เสาวณิต วิงวอน, สัมภาษณ์ 11 มิถุนายน 2561)

ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง "สังข์ศิลป์ชัย" และเสภา “ขุนช้างขุนแผน”

การดำเนินตามพระราชนิยมของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยในด้านการประพันธ์บทสำหรับละครใช้เล่นซึ่งมีทั้งเรื่องสำหรับละครราชสำนัก คือ รามเกียรติ์ อิเหนา รวมทั้งที่เป็นเรื่องเล่นละครสำหรับชาวบ้าน ซึ่งการนำเรื่องละครตลาดมาแต่งใช้แสดงในพระราชฐานนี้ถือเป็นปรากฏการณ์ใหม่ของงานนาฏกรรมไทย ซ้ำยังเป็นงานพระราชนิพนธ์ของพระเจ้าแผ่นดิน ผู้วิจัยเห็นว่าในกรณีนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแสดงพระอัจฉริยภาพโดยอาศัยภูมิกำเนิดเดิมของพระองค์ที่เป็นสามัญชนมาก่อน คงได้ทรงเคยพบเห็นละครชาวบ้านที่เล่นกันอยู่ทั่วไป เมื่อทรงมีโอกาสจะแสดงฝีพระหัตถ์ทางกานต์กวีจึงทรงเลือกเรื่องชาวบ้าน เช่น ไกรทอง สังข์ทอง คาวี มณีพิชัย ไชยเชษฐ์ ฯลฯ มาทรงใหม่ให้มีสำนวนประณีตขึ้นและยังได้มีการนำไปใช้แสดงจริงโดยละครหลวง ซึ่งบ้างก็บัญญัติศัพท์สำหรับใช้เรียกละครในกลุ่มนี้ว่า “ละครนอกแบบหลวง” ที่แม้จะอิงเรื่องราวของชาวบ้านแต่ก็ถูกปรับใช้รูปแบบการแสดงประณีตนิ่มนวลขึ้น เพราะใช้ตัวละครของราชสำนัก ถึงแม้จะมีบทที่โลดโผนหยาบโลนบ้างก็ลดลงให้เหลือเพียงเค้าเป็นไปตามจริตของผู้ดีมีสกุล

ลักษณะการทำบทละครเช่นนี้ส่งอิทธิพลไปถึงเจ้านายอื่นหลายพระองค์ให้ทรงพระนิพนธ์บทจากเรื่องของละครชาวบ้าน เช่น กรมพระราชวังบวรมหาศักดิเสพย์ ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองหึงนางลาวทอง และตอนลักนางวันทอง พระองค์เจ้าทินกร เช่น แก้วหน้าม้า นางกุลา รวมกระทั่งถึงกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ มาทรงปรับปรุงขึ้นเป็นบทละครนอกเรื่อง “สังข์ศิลป์ชัย” โดยมูลเหตุที่ทรงใช้เรื่องนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ขนบการละครของไทยที่นิยมใช้ละครไปแสดงโดยถือเคล็ดที่ต้อง “เอาฤกษ์เอาชัย” จึงมักเลือกเรื่องที่มีคำว่า ชัย หรือ ไชย ปรากฏอยู่

ในชื่อเรื่อง หรือมีตัวละครที่มีเสียงชัยอยู่ในชื่อ เช่น มณีพิชัย ไชยเชษฐ์ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดสวัสดิมงคลสำหรับสถานที่หรือโอกาสที่จะแสดง ฉะนั้น การสร้างบทละคร “สังข์ศิลป์ชัย” ตามชื่อของตัวละครเอกในเรื่อง จึงสามารถใช้เป็นละครที่มีฤกษ์มีชัยได้อีกเรื่องหนึ่ง ทั้งนี้ยังปรากฏการใช้ละครที่มีชื่อ ชัย หรือ ไชย แสดงในการบวงสรวงอัญเชิญพระมหาพิชัยราชรถออกจากโรงราชรถ เมื่อมีงานออกพระเมรุ

บทละครนอก เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ มีเพียง 2 ตอน คือ ตอนสังข์ศิลป์ชัยตกเหว และตอนท้าวเสนากุฎเข้าเมือง แม้ว่าจะเป็นตอนที่สั้น แต่สามารถใช้แสดงละครได้เป็นอย่างดี เพราะมีการใช้ตัวแสดงมาก (พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และบุษบา ประภาสพงศ์, 2540: 9) แสดงให้เห็นว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเข้าพระทัยในขนบของการประพันธ์และการแสดงละครรำเป็นอย่างดี

ด้านสำนวนกลอนของพระองค์นั้น ทรงบรรยายด้วยโวหารที่ทำให้เห็นภาพไปตามบรรยากาศในเนื้อเรื่อง สอดแทรกด้วยบทที่เอื้อแก่การอวดกระบวนรำ เช่น รำชมดง ดังบทที่ว่า

“ชี้ชมรุกขชาติดาษเดียร *เต็งตะเคียนยางยูงสูงไสว*
มูกม่วงพวงผลแกว่งไกว *เฟืองไฟไกรกร่างมะปรางปริง*
พระสังข์ศิลป์ชัยหาไม้ง่าม *สอยผลสุกห่ามทุกก้านกิ่ง*
ศรีสันท์ก้มเก็บก้อนดินทิ้ง *หล่นร่วงช่วงชิงกันไปมา*
บ้างชักเชือกเขาเถาวัลย์ *ขึ้นผูกพันกิ่งไทรสาขา*
ผลัดกันไกวเล่นเป็นชิงช้า *สรวลสันต์หรรษาสำราญใจ*
พากันท่องเที่ยวเลี้ยวลอด *เลียบขึ้นบนยอดเขาใหญ่*
ต่างชวนพระสังข์ศิลป์ชัย *เล่นไล่ปิดหากัน”*
(เรื่องเดียวกัน: 90)

ในส่วนที่เป็นบทที่ต้องเล่นอย่างกระชับตามแนวทางของละครนอก ก็ทรงเลือกใช้คำที่แสดงอารมณ์ของตัวละครได้ชัดเจน และสะดวกแก่การรำตีบท มีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์สำหรับรำไว้ที่ต้นบทและท้ายบทตามขนบของการแต่งบทละครรำ เช่น ร่าย ช้า โอ้ร่าย ชาตรี โอ้โลม ธรณีร้องไห้ โอ้ ลำจีน ตระ กลองโยน กราวรำ โอ้ลาว จำปานารี เสมอ เชิดฉิ่ง ยานี โทน กระบอก ชมตลาด ฯลฯ บทละครนี้มีความยาวมากกว่าบทพระราชนิพนธ์อื่นใดของพระองค์เอง แสดงพระวิริยะที่จะทรงบทนาฏกรรมชั้นดีขึ้นมาสักเรื่องหนึ่ง ดังสำนวนที่เหมาะสมกับการแสดงละครนอกที่ว่า

“ท้าวกัดไม่ออกบอกว่าแข็ง *ทับทิมแห้งเคี้ยวมันกลัวฟันหัก*
ว่าพลางทางยื่นให้ลูกรัก *เจ้าลองดูสักสองสามเม็ด*

พระสังข์ยิ้มพลางทางว่า *เมื่อตะกี้กัดงายังไม่เข็ด*
เดี๋ยวนี้จะซ้ำมากินเพชร *เชิญเสด็จไปเถิดอย่าหยุดเลย”*
(เรื่องเดียวกัน: 102-103)

ทว่า ไม่มีหลักฐานปรากฏว่าบทละครนี้จะได้ถูกนำไปใช้แสดงจริงในลักษณะที่มีกระบวนรำเช่นไร หรือปรากฏว่าสืบทอดกระบวนท่ารำต่อมาอย่างไร หากแต่เมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระราชนิพนธ์บทสำหรับแสดงละครดึกดำบรรพ์ ทรงเลือกเรื่องที่เคยใช้เล่นเป็นละครนอกในรัชกาลก่อนมาดัดแปลงใหม่ หนึ่งในนั้นคือเรื่องสังข์ศิลป์ชัย พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยหม่อมเข็ม กุญชร หม่อมของเจ้าพระยา-เทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ก็ได้ออกแบบท่ารำเป็นกระบวนรำที่ใช้สืบต่อมาจนปัจจุบัน เช่น กระบวนท่ารำในตอนสังข์ศิลป์ชัยตกเหวนั้น เป็นบทที่บรรจุเพลงได้ไพเราะติดหู สอดแทรกคติสอนใจที่มิให้เชื่อคนง่าย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากบทละครของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงร่วมพระราชนิพนธ์ บทเสภาเรื่องขุนช้าง-ขุนแผน 2 ตอน คือ ตอนขุนช้างขอนางพิม และตอนขุนช้างตามนางวันทอง

ทรงพระราชนิพนธ์กลบทและกลอักษร

ความซ่ำชองทางด้านกวีของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ได้แสดงพระอัจฉริยภาพให้เห็นเมื่อครั้งที่ทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ได้ทรงพระนิพนธ์โคลงยอพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่มีลักษณะเป็นร่ายและโคลงสี่สุภาพจำนวนถึง 156 บท (ยุพร แสงทักษิณ, 2537: 221) และพระอัจฉริยภาพนี้กลับปรากฏขึ้นอีกครั้งหนึ่งในช่วงที่ครองราชสมบัติ เมื่อมีการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ เป็นการใหญ่ ประกอบกับทรงชอบพอกับกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการจารึกสรรพตำราและฉันทลักษณ์ต่าง ๆ ไว้เป็นจำนวนมาก ได้ทรงพระราชนิพนธ์กลอนกลบทและกลอักษรที่ถือเป็นแม่แบบของการประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์ชั้นสูงมีวิธีการแต่งและการอ่านที่ยากยิ่ง เมื่อพระราชนิพนธ์แล้วก็โปรดเกล้าฯ ให้จารึกเป็นแผ่นศิลาที่เสาพระระเบียงชั้นในล้อมรอบพระอุโบสถ ในส่วนที่เป็นพระราชนิพนธ์กลบทได้แก่ ธงนำริ้ว หงษคาบพวงแก้ว สร้อยสน ตะเข็บไต่หนอน อักษรกลอนตาย อักษรล้วนเฉพาะบังคับให้ใช้วรรค ล อักขระ นาคเกี้ยวกระหวัด ฉัตรสามชั้น ครอบจักรวาล และบัวบานกลีบ รวม 10 บท สำหรับกลอักษร ได้แก่ งูกลืนหาง คุลาซ่อนลูก ถอยหลังเข้าคลอง คมในฝัก ลิ้นตะกวดคำร้อง รวม 5 บท และยังได้พระราชนิพนธ์โคลงภาพฤๅษีดัดตนในบางบท ได้แก่ แก้เกียจ แก้เอวดัด แก้ลมในอกในเอว แก้ลมปวดศีรษะ และแก้เท้าขัด (คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2554)

ด้วยประการฉะนี้ทำให้เห็นได้ว่า ในงานด้านวรรณศิลป์นั้นพระบาทสมเด็จพระ-นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้ที่จัดเจนในทางกวี ทั้งร้อยกรองชั้นสูงที่มีฉันทลักษณ์พิเศษเรื่อยลงมาจนถึงแต่งบทละคร แต่ทั้งนี้การที่ทรงพระราชนิพนธ์กวีทั้งปวงก็เพื่อทรงปรารถนาเป็นอานิสงส์ในพุทธศาสนามากกว่าการใช้เครื่องบันเทิงมาสมโภช เพราะได้ทำถวายวัดและเป็นทานความรู้ที่จะให้ชนทั่วไปได้เรียนรู้วิชาฉันทลักษณ์เหล่านี้ ดังความว่า

“อุทิศแทนสังคีตเครื่องดีดสี *อยู่ชั่วหล้าธาตรีตราบเพลิงผลาญ*
พระทัยประสงจำนงในพระโพธิญาณ *จงสมพระประนิธานทุกสิ่งเอย ฯ”*
(เรื่องเดียวกัน: 526)

4.1.1.2 พระราชานุกิจ

พระราชานุกิจเป็นกิจสำหรับพระเจ้าแผ่นดินพึงทรงปฏิบัติประจำวันเพื่อความเป็นสิริมงคล มีต้นเค้ามาจากมานวธรรมศาสตร์ หรือ คัมภีร์พระมนูของอินเดีย เมื่อมาปรากฏในสยามคาดว่าน่าจะได้รับอิทธิพลเรื่องนี้ผ่านทางวัฒนธรรมมอญ การที่ได้ทราบถึงพระราชกิจประจำวันของพระมหากษัตริย์จะเป็นต้นเค้าพอให้ทราบพระจริยวัตรว่าทรงโปรดในกิจการด้านใดเป็นพิเศษ เพราะในพระราชานุกิจที่ปรากฏในสมัยอยุธยาก็มีช่วงเวลาที่พระเจ้าแผ่นดินต้องทรงฟังขับดนตรีเสภาหรือแม้ในกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยก็ทรงมีช่วงเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครและการช่างฝีมือต่าง ๆ ดังนั้นการที่จะได้ทราบถึงพระราชจริยวัตรของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงอาจศึกษาได้จากพระราชานุกิจนี้ โดยมีผู้บันทึกไว้เป็น 2 สำนวนคือ หลวงอุดมสมบัติ (จัน) (2457) และพระราชนิพนธ์อธิบายเพิ่มเติมโดยพระบาทสมเด็จ-พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (สำนักราชเลขาธิการ, 2555) โดยเฉพาะในฉบับหลัง ทรงมีพระอรรถาธิบายอย่างละเอียดเกี่ยวกับพระราชานุกิจของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์พระราชทานหอพระสมุดเมื่อจัดพิมพ์จดหมายหลวงอุดมสมบัติ เมื่อ พ.ศ. 2450 คาดว่าน่าจะได้ทรงสดับจากเจ้านายในชั้นรัชกาลที่ 3 โดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากสมเด็จ-กรมพระยาสุดารัตนราชประยูรซึ่งเป็นพระอภิบาล ก็เป็นพระราชธิดาในรัชกาลที่ 3 และพระองค์เองก็ทรงสืบเชื้อสายรัชกาลที่ 3 ผ่านทางสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี (เดิมคือ หม่อมเจ้ารำเพยประสูติแต่ สมเด็จพระบรมราชมาตามหัยกาเธอ พระองค์เจ้าศิริวงศ์ กรมหมื่นมาตยาพิทักษ์ พระราช-โอรสในรัชกาลที่ 3) จากหลักฐานดังกล่าวสามารถสรุปพระราชานุกิจเป็นเวลาตามปัจจุบันได้ดังนี้

8.00 น. - บรรทมตื่น

9.00 น. - เสด็จลงทรงบาตร

- ทรงนมัสการพระพุทธปฏิมาในหอพระสุราลัยพิมาน
- เสด็จถวายบังคมพระบรมอัฐิในหอพระธาตุมณเฑียร
- เสด็จออกพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย ทรงประเคนภัตตาหารพระสงฆ์ฉันเวร
- เจ้าพนักงานพระคลังมหาสมบัติกราบบังคมทูลรายงานจ่ายเงินพระคลัง
- มหาดเล็กกราบบังคมทูลราชการจร (ถ้ามี)

ราว 10.00 น. - เสด็จประทับพระแท่นออกขุนนาง
- พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการกรมพระตำรวจเฝ้าฯ
- ทรงพระราชวินิจฉัยคดีความของราษฎร ตามที่เจ้ากรมพระตำรวจกราบบังคมทูล
- เบิกข้าราชการเฝ้าฯ ทรงพระราชวินิจฉัยคดีความและราชการแผ่นดินอื่น ๆ

11.00 น. - เสด็จขึ้น เสวยพระกระยาหารในพระที่นั่งไพศาลทักษิณ
- เสด็จออกที่เฉลียงพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย เบิกข้าราชการนายช่างเฝ้าฯ ทรงพระราชวินิจฉัยแบบอย่างการสร้างพระอารามต่าง ๆ

13.00 น. เศษ - เสด็จขึ้นพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน เสด็จเข้าที่พระบรรทม

16.00 น. - ตื่นพระบรรทม สำราญพระราชอิริยาบถ

ราว 18.00 น. - เสด็จออกพระที่นั่งไพศาลทักษิณ ประภาษราชการฝ่ายใน

19.00 น. - เสด็จออกพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย ทรงสดับพระธรรมเทศนา
- มหาดเล็กกราบบังคมทูลรายงานเรื่องต่าง ๆ เช่น รายงานการก่อสร้างพระอาราม รายงานพระอาการประชวรของเจ้านาย

20.00 น. เศษ - เสด็จประทับพระแท่นออกขุนนาง
- เบิกข้าราชการเข้าเฝ้าฯ โดยพร้อมเพรียง ประภาษราชการแผ่นดินในเวลานี้เป็นหลัก

เมื่อเปรียบเทียบพระราชานุกิจในสามรัชกาลแรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จะพบว่าในรัชกาลที่ 3 พระราชานุกิจที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการทรงพระราชนิพนธ์บทละครหรืองานช่างหัตถศิลป์ลดลงไม่มีปรากฏเหมือนในรัชกาลที่ 2 หากแต่มีเรื่องงานช่างที่เกี่ยวข้องกับการสร้างวัดเข้ามาแทนที่ ผู้วิจัยเห็นว่าการที่ทรงประภาษพระราชกิจข้อราชการยาวนานถึงเพียงนี้หากเทียบพระราชกิจพระเจ้า-แผ่นดินในรัชกาลก่อนแล้ว ยังทรงมีเวลาที่เป็นการประภาษพระราชกิจฝ่ายในในช่วงค่ำเป็นเวลามาก เช่นในรัชกาลที่ 2 หากแต่มิทรงเลือกปฏิบัติพระราชกิจที่เป็นการบันเทิงส่วนพระองค์ที่เกี่ยวข้องกับฝ่ายในเลย ทั้งยังปรากฏคำเล่าขานว่ามิทรงโปรดที่จะเสด็จออกนอกพระราชวังหลวง แม้กระทั่งใน

การพระราชสงคราม หากจะมีเสด็จก็เป็นการพระราชกุศล เช่น เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน หรือพระราชทานเพลิงพระศพ/ศพ กล่าวโดยสรุปนั้น ในรัชกาลที่ 1 ทรงประภาษราชการทัพมาก ถึงรัชกาลที่ 2 ทางงานกวี นาฏกรรม ดนตรีและงานช่างมาก และในรัชกาลที่ 3 พระราชกิจส่วนใหญ่เป็นเรื่องในการพระศาสนามาก แม้ทรงพระประชวรก็ยังตรัสถึงเรื่องพระมหาเจดีย์ที่สร้างแล้วเอียง โดยไม่มีส่วนพระราชกิจที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม

ตารางที่ 4.1 : ตารางเปรียบเทียบพระราชานุกิจระหว่างรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3

พระราชานุกิจ	
ในรัชกาลที่ 2	**ในรัชกาลที่ 3**
เช้า - เสด็จลงทรงบาตร - เสด็จออกท้องพระโรง - บำเพ็ญพระราชกุศลเลี้ยงพระ **สาย** - ทรงการช่าง เช่น แกะสลัก **บ่าย** - ประทับสำราญพระอิริยาบถ **เย็น** - เสด็จออกทรงฟังการช่าง การก่อสร้างต่าง ๆ - เบิกกวีเข้าเฝ้าฯ ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร **ค่ำ** - สดับพระธรรมเทศนา - เสด็จออกขุนนาง ประภาษราชการ ความฎีกา - ราว 2100 น. ประทับสำราญพระอิริยาบถฝ่ายใน ทอดพระเนตรละคร เสด็จลงสวนขวา	**เช้า** - ราว 8.00 น. บรรทมตื่น - สรงพระพักตร์ เข้าห้องสรง ทรงเครื่อง ทรงเครื่องพระสำอาง - เสด็จลงทรงบาตร - ทรงนมัสการที่หอพระเจ้าและหอพระอัฐิ - บำเพ็ญพระราชกุศลเลี้ยงพระ **สาย** - เสด็จออกท้องพระโรง - มีพระราชวินิจฉัยคดีความ - เสวยเที่ยงและประภาสราชกิจฝ่ายใน **บ่าย** - เสด็จออกพระที่นั่งอมรินทรฯ นายช่างเฝ้าฯ ถวายรายงานเรื่องพระอาราม หรือทอดพระเนตรการแต่งพระพุทธรูป เครื่องหยก เครื่องศิลา ทอดพระเนตรการเหลาเรือและแต่งพระที่นั่ง - เสด็จออกประภาษราชการฝ่ายใน **ค่ำ** - สดับพระธรรมเทศนา - มหาดเล็กถวายรายงานการพระอาราม และพระอาการประชวรเจ้านาย - เสด็จออกท้องพระโรง ประภาษราชการแผ่นดิน

ที่มา : พระราชานุกิจ (กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2554)

4.1.1.3 พระราชจริยาวัตรและพระอัธยาศัย

สืบเนื่องจากพระราชานุกิจซึ่งเป็นวัตรที่ทรงถือปฏิบัติเป็นประจำย่อมสะท้อนถึงพระอุปนิสัยส่วนพระองค์บางประการ เช่นพระราชศรัทธาที่ทรงมีต่อพระพุทธศาสนา เสด็จนมัสการพระที่หอพระสุราลัยพิมานแล้วสักการะพระบรมอัฐิพระบรมราชบุรพการีที่หอพระอัฐิทุกเวลาเช้าและค่ำ เสด็จลงทรงบาตรอย่างสม่ำเสมอ (สำนักราชเลขาธิการ, 2555: 7-14) ทรงสืบพระศาสนาในฐานะพระจักรพรรดิราช สร้างพระบารมีด้วยการสร้างพระอารามและบำรุงพระภิกษุสงฆ์ ครั้งหนึ่งเมื่อ พ.ศ. 2360 ได้มีพระดำริให้ทำกระจาดใหญ่สูง 7 ชั้น ขึ้นที่หน้าวังท่าพระ ในกระจาดนั้นประดับอย่างประณีตด้วยเครื่องอุปโภคบริโภคจำนวนมาก เป็นต้นแบบแก่การทำกระจาดใหญ่ในเวลาต่อมา กับทั้งได้เคยนิมนต์สามเณรเจ้าฟ้ามงกุฎมาทรงแสดงพระธรรมเทศนากัณฑ์มัทรีที่วังท่าพระด้วย ถือเป็นการพระกุศลที่เอิกเกริกยิ่งในเวลานั้น มีผู้คนมาร่วมในการพระกุศลของท่านเป็นจำนวนมาก ในเวลานั้นหม่อมเรียม พระมารดาได้ออกมาอยู่กับพระองค์ที่วังท่าพระ ได้ประดิษฐ์เครื่องไทยทาน เช่น ให้ชาววังของท่านนำออกจำหน่ายที่หน้าวังท่าพระ เป็นการจุนเจือค่าใช้จ่ายเลี้ยงคนในวังและต้องรับรองผู้มาเฝ้ากรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ซึ่งมีจำนวนมากในแต่ละวัน (จุลลดา ภักดีภูมินทร์, 2558) พระราชศรัทธาในการบำเพ็ญทานบารมีของพระองค์ทรงมุ่งหมายเทียบอย่างพระโพธิสัตว์บำเพ็ญบารมีก่อนที่จะได้เป็นพระพุทธเจ้า

ทรงเป็นเจ้านายที่มีพระอุปนิสัยมั่นคง จริงจัง ทรงมีพระราชอำนาจและพระบารมีมาก แต่ก็ทรงมุ่งแก้ปัญหาความเดือดร้อนของพสกนิกรในฐานะที่ทรงเป็นผู้นำ (ยุพร แสงทักษิณ, 2537: 93) คือประกอบไปด้วยทั้งพระเดชและพระคุณ เป็นที่รักของบรรดาเจ้านายและขุนนางจำนวนมากมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 2 (กรมหลวงบดินทรไพศาลโสภณ, 2552) แม้กระทั่งผู้แทนจากต่างประเทศ เช่น จอห์น ครอเฟิร์ด ผู้แทนจากอังกฤษที่เข้ามาเมื่อ พ.ศ. 2368 ปลายรัชกาลที่ 2 ก็ยังจำเป็นต้องเข้าเฝ้ากรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ที่วังท่าพระเสียก่อนที่จะเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทถวายพระราชสาส์นอย่างเป็นทางการในพระราชวังหลวง (Crawfurd, 1830) อีกกลุ่มหนึ่งคือพวกขุนนางชาวจีนซึ่งถือว่าเป็นทั้งพระสหายร่วมค้าสำเภากันมาและชาวจีนเหล่านี้ก็ปรารถนาที่จะได้รับผลประโยชน์จากสำนักในทางอ้อม

ทรงรอบรู้ในเชิงการค้าและการคลัง ตลอดจนผลประโยชน์ของแผ่นดินที่พึงจะได้รับอย่างสูงสุด การค้าของหลวงกับจีนในรูปแบบบรรณาการมีอัตราสูงต่อเนื่องมาจากครั้งรัชกาลที่ 2 ก่อให้เกิดรายได้เข้าพระคลังหลวงมากขึ้น มีสินทรัพย์ประเภททองคำมาก ซึ่งต่อมามีพระราชดำริจะให้นำไปสร้างเครื่องละคร การที่ทรงรอบคอบเรื่องการใช้จ่ายในพระราชสำนัก เพราะได้เคยประสบปัญหาภาวะวิกฤตทางการเงินของราชสำนักมาครั้งหนึ่งแล้วเมื่อปลายรัชกาลที่ 2 จึงอาจทำให้ทรง

เล็งเห็นว่า การมีนาฏกรรมสำหรับเกียรติยศนั้น เป็นเรื่องสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมาก เพราะในการสร้างที่จะต้องประกอบด้วยผู้คน เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ เครื่องดนตรีปี่พาทย์ และระบบบริหารจัดการเป็นส่วนที่ต้องเบียดบังพระราชทรัพย์ทั้งสิ้น อาจเทียบได้กับกรณีที่เคยเกิดขึ้นเมื่อสิ้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ที่ทรงใช้จ่ายไปสำหรับการมหรสพเป็นอย่างมาก จนทำให้เกิดภาวะขาดดุลในทางงบประมาณแผ่นดินและภาวะเศรษฐกิจโลกตกต่ำ จนพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 จำเป็นต้องทรงลดบทบาทหน้าที่ของงานด้านมหรสพในราชสำนัก หากเป็นดังเช่นกรณีนี้จริง การที่ได้ทรงเห็นความฟุ่มเฟือยที่หมดไปกับนาฏกรรมราชสำนัก จึงอาจทำให้ทรงเล็งเห็นว่าน่าจะนำเงินไปใช้เพื่อการบำรุงพระศาสนาจะดีกว่า พระอัธยาศัยในการพิจารณาความคุ้มค่าทางเศรษฐกิจปรากฏอย่างเด่นชัด แม้จะมิได้ปรากฏเป็นพระบรมราชโองการหรือพระราช-กระแส

4.1.1.4 พระราโชบายเกี่ยวกับนาฏกรรม

อาจเป็นไปได้ว่าก่อนหน้าที่จะทรงราชย์ ทรงมีนาฏกรรมไว้ในสำนักส่วนพระองค์ก็เพื่อตามเสด็จพระราชนิยมในรัชกาลที่ 2 หรืออาจเป็นเหตุจากที่ทรงโปรดปรานด้านกวี เห็นได้ชัดว่าเป็นเวลากว่า 15 ปี นับแต่ทรงกรมเมื่อ พ.ศ. 2356 ที่ทรงผูกพันอยู่กับงานกวีและนาฏกรรม ซึ่งคงทำให้พระองค์ท่านเข้าถึงสาระและแก่นแท้ของการมีนาฏกรรมไปตามพระเกียรติยศ

เมื่อเสด็จขึ้นครองสิริราชสมบัติเมื่อ พ.ศ. 2367 ก็มิได้ทรงวางนโยบายเกี่ยวกับนาฏกรรมไว้อย่างใด ทราบกันเพียงภายในว่ามิได้ทรงสนับสนุนต่อและพระราชทานโขนที่ทรงมีอยู่เดิมแด่พระโอรส กระนั้นก็มิได้มีการออกพระบรมราชโองการห้ามมิให้เจ้านายหรือขุนนางอื่นมีงานนาฏกรรมสำหรับตน ตามวังเจ้านายที่เคยมีละครอยู่ก่อนก็ยังคงหัดและเล่นในสำนักของท่านและได้ใช้ราชการของหลวงตามเดิม

ความเจียมพระองค์ในฐานะที่ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ผู้ผ่านแผ่นดินเพื่อรอผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนจะได้สืบราชสมบัติต่อ แสดงผ่านนัยยะหลายประการ เช่นพระราชโองการปฏิสันถารในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2367 ว่า “มีพระราชโองการ ตรัสประดิสรรฐ์านสั่งว่าเจ้าพญาแลพญา ของซึ่งถวายทั้งนี้ จงจัดแจงบำรุงไว้ให้ดีจได้รักษาแผ่นดิน” แสดงพระราชปณิธานชัดแจ้งว่าจะดำรงพระองค์ไว้ในพระสถานะผู้รักษาแผ่นดิน รวมถึงนัยยะที่เหมือนว่า “ทรงรังเกียจละคร” ไม่ทรงเลือกที่จะมีละครผู้หญิง เต็มตามพระบรมราช-

อิสริยยศพระเจ้าแผ่นดิน ในกรณีนี้ผู้วิจัยใคร่ขอวินิจฉัยว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรู้ขนบธรรมเนียมราชสำนักเป็นอย่างดียิ่ง ทรงประจักษ์ดีว่าจะมิทรงแสดงพระสถานะเป็นพระเจ้า-แผ่นดินสยามอย่างเต็มรูปแบบ เช่นในการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ก็มิได้ทรงสวมพระมหาพิชัยมงกุฎ เป็นแต่ทรงรับแล้วไว้ที่พระแท่นข้างพระองค์ “...รับสั่งว่า ‘เก็บเอาไว้ให้เขา’ และได้ทรงรักษาวาจาสัตย์นี้ไว้ตลอดรัชกาล ทั้งไม่ทรงมีพระอัครมเหสี คงมีแต่เพียงเจ้าจอม เพื่อมิให้มีการสืบราชสันตติวงศ์ในสายของพระองค์" (โรม บุนนาค, 2550) ดังนั้น หากจะอนุมานว่าการไม่ทรงมีละครผู้หญิงของหลวง ก็อาจเป็นเครื่องแสดงความเจียมพระองค์ในอีกประการหนึ่ง เพราะละครผู้หญิงถือเป็นนาฏกรรมประดับเกียรติยศที่มีลำดับชั้นความสำคัญสูงสุด ผู้ใดมิอาจมีเทียมพระเจ้าแผ่นดินได้ จึงทรงตัดสินพระทัยที่จะไม่มีละครผู้หญิงของหลวงในรัชกาลของพระองค์ หากแต่ภาพลักษณ์ที่ทรงแสดงออกมานั้นเหมือนจะทรงรังเกียจในการละคร

รายละเอียดของเหตุผลในข้อนี้มาปรากฏเด่นชัดในหนังสือเรื่องนางนพมาศ (2547) ซึ่งนักวิชาการได้ลงความเห็นแล้วว่าเขียนขึ้นในราวรัชกาลที่ 2 หรือ 3 และบางตอนได้รับการยืนยันว่าเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยอาศัยการเทียบเคียงสำนวน (เรื่องเดียวกัน: 4-5) ในเรื่องเกี่ยวกับลักษณะนิสัยของสตรีฝ่ายในที่ทำหน้าที่ขับร้องฟ้อนรำ ทรงตรัสกระทบเป็นสำนวนว่า

> *“...บ้างก็สันทัดในการสังคีตดีดสี ขับไม้มโหรีพิณพาทย์แพนซอกลองชะวา บ้างก็ชำนาญในการบันเลงเพลงขับร้องสำเนียงเสียงอ่อนหวานโหยหวนยวนฤไทย บ้างก็เรียนรู้ฟ้อนรำทำบทบาทเปนน่าชม อ่อนระทวยทอดกรงามดังเทพย์สุรางค์รำ ถึงเพลาบำเรอก็พรักพร้อมไม่ขาดหน้า...พระพุทธฎีกาตรัสพระธรรมเทศนาว่า สิ่งใดจะผูกสัตว์ไว้ในสงสารทุกข์แล้วก็เปนบาป จะมาหลงประดิดคิดรำฟ้อนให้งดงามอยู่ดังนี้ แม้นมิโทษกลับตัวได้ในประถมไวย ต่อล่วงมัชฌิมไวยปราศจากงามแล้วจึ่งเลย ละก็คงจะได้เสวยวิบากในอบายโดยกรรมนิยม ที่ยังมีน้ำจิตรรักใคร่ก็ตั้งตัวเปนครูบาอาจารย์ฝึกสอนศิษย์หาให้ฟ้อนรำต่อไปจนแก่เถ้าล้มตาย ควรจะนับว่าประพฤติบาปเป็นอาจิณ กรรมอำนาจกุศลจะนำตนไปให้เกิดในอะบายภูมิ์อันชื่อโลหะกุมภี ซึ่งเปนบริวารอเวจีนรก ต้องทนทุกขเวทนายืนยาวชั่วพุทธันดรหนึ่งคงแท้เที่ยง แต่ผู้หาปัญญามิได้ไม่เห็นพระไตรลักษณหลงรักในการฟ้อนรำจะให้ดีให้งามจำพวกเดียว อันเหตุซึ่งนางในทั้งหลายประพฤติตนต่าง ๆ กัน เห็นปานข้าน้อยพรรณนามาทั้งนี้ ใช่สมเด็จพระร่วงเจ้าจะไม่ทรงทราบ ก็ทรงทราบสิ้นทุกสิ่งทุกประการ อันได้โปรดพระราชทานโอวาทสั่งสอนทุกตัวคน...”* (เรื่องเดียวกัน: 61, 99, 102-103)

เมื่อทรงนำแนวคิดเรื่องพุทธศาสนามาเป็นหลักในการพิจารณาการกระทำของสตรีฝ่ายในที่ทำหน้าที่ขับร้องฟ้อนรำ โดยให้เหตุผลว่าขัดกับพุทธวิสัยและเป็นบาป ซึ่งอาจมีที่มาจากการที่ได้เคยทรงเห็นภาพของพวกละครหลวงในรัชกาลก่อนมีลักษณะเป็นไปดั่งที่พรรณนา ซึ่งล้วนแต่ไม่ก่อให้เกิดพุทธิปัญญา จากความข้อนี้ย่อมสะท้อนพระอัธยาศัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว ที่อาจทรงรำคาญหรือรังเกียจพวกละครฝ่ายในอยู่เป็นทุนเดิมจนมีผู้หมายรวมไปว่าทรงรังเกียจกิจกรรมทางนาฏกรรมทั้งหมด

ความเจียมพระองค์ปรากฏมาจนถึงเมื่อใกล้จะเสด็จสวรรคต มิทรงโปรดที่จะสวรรคตบนพระแท่นบรรทมใต้พระมหาเศวตฉัตรของสมเด็จพระบรมราชบุรพการีในพระที่นั่งจักรพรรดิพิมานองค์ตะวันออก ด้วยทรงเกรงพระมหากษัตริย์พระองค์ต่อไปจะทรงรังเกียจ จึงทรงมีพระราชบัญชาให้กรมขุนอิศรานุรักษ์ กรมหมื่นเทพพลภักดิ์ หลวงวิสูตรโยธามาตย์ หลวงราชโยธาเทพช่วยกันกำกับช่างสร้างพระแท่นบรรทมใหญ่องค์ใหม่พร้อมพระแท่นสรง เบื้องบนกางกั้นพระมหา-เศวตฉัตรสำหรับประทับเมื่อประชวร ทอดไว้ที่พระที่นั่งจักรพรรดิพิมานองค์ตะวันตก (กรมศิลปากร, 2530a : 14)

ก่อนเสด็จสวรรคต ได้มีพระราชกระแสเกี่ยวกับพระราชทรัพย์ส่วนหนึ่งที่ได้ทรงสะสมไว้ว่าจะทรงขอกันไว้ส่วนหนึ่งสำหรับสร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามที่ยังทรงค้างไว้ และได้ทรงระบุถึงทองคำที่มีจำนวนมากกว่า 200 ชั่ง ว่านอกเหนือจะนำไปแผ่เป็นทองคำเปลวสำหรับปิดพระอารามต่าง ๆ แล้ว ยังทรงมีพระบรมราชานุญาตให้นำทองมาใช้สำหรับงานนาฏกรรมก็ได้ ดังความว่า

> *“อนึ่งการพระราชกุศลซึ่งได้สร้างวัดวาอารามกับทั้งการพระราชกุศลซึ่งอื่น ๆ ยังค้างอยู่เป็นอันมากนั้น ถ้าท่านผู้ใดจะได้ครองแผ่นดินสืบไปจงสงเคราะห์แก่ข้าด้วยเงินในท้องพระคลังทั้งข้างหน้าข้างในมีอยู่สัก 40,000 ชั่งเศษ ขอไว้ให้ข้า 10,000 ชั่ง จะใช้ในการพระราชกุศลซึ่งยังค้างอยู่นั้น ยังเงินอีก 10,000 ชั่งเศษนั้นจงเอาไว้ใช้ในการแผ่นดินต่อไปเถิด ทองคำก็มีอยู่กว่า 200 ชั่ง ขอแบ่งไว้ให้ข้าเป็นส่วนพระราชกุศลสำหรับปิดทองวัดวาอารามที่ยังค้างอยู่นั้นให้สำเร็จก่อน* ***ทองเหลืออยู่จากนั้นจะใช้ทำเครื่องละเม็งละครและการแผ่นดินก็ตามเถิด”***
> (ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 51 จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต, 2472: 3)

จากข้อมูลดังกล่าว เป็นส่วนสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า แม้จะเป็นที่เข้าใจกันว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่มิทรงโปรดปรานการละครเท่าใดนัก แต่หากเมื่อจะเสด็จสวรรคตกลับยังทรงรำลึกถึงเรื่องนาฏกรรม มีน้ำพระทัยที่จะเผื่อแผ่พระราชทรัพย์เพื่อใช้ในกิจการนาฏกรรม เป็นไปได้ว่าตลอดระยะเวลา 27 ปีในราชสมบัติอาจทรงถูกค่อนจากพวกละครฝ่ายในที่ยังคงรับราชการอยู่ ว่าเป็นช่วงที่มิได้เอาพระทัยใส่ในทางละครเลย ผิดกันกับสมเด็จพระบรมชนกนาถ การที่ทรงปรารภก่อนเสด็จสวรรคตนี้ก็อาจเป็นเครื่องแก้ข้อครหาและหมายเอาว่าในแผ่นดินหน้าหากเจ้านายที่จะได้ทรงราชย์ต่อไป จะใช้สอยพระราชทรัพย์เพื่อกิจการบันเทิงในราชสำนักก็มิได้ทรงหวงห้าม

4.1.2 สภาพสังคมที่มีผลต่องานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

หากจะทำความเข้าใจสถานภาพของงานนาฏกรรมก็จำเป็นที่จะต้องเข้าใจสภาพสังคมในช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์นั้น ๆ โดยรวม การศึกษานาฏกรรมย่อมต้องอาศัยปัจจัยอื่นมาช่วยพิจารณาเพื่อให้เห็นภาพรวมของสังคมนาฏกรรม เพราะงานนาฏกรรมย่อมเป็นผลผลิตที่สังคมประกอบสร้างขึ้นด้วยปัจจัยหลายอย่าง เช่น สภาพเศรษฐกิจ การดำเนินชีวิต อิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น ฯลฯ ดังจะได้อธิบายเป็นหัวข้อโดยลำดับดังนี้

4.1.2.1 การสืบเนื่องความรุ่งเรืองของนาฏกรรมที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

การทำความเข้าใจสภาพกรุงรัตนโกสินทร์ได้อย่างชัดแจ้งนั้น จำเป็นที่จะต้องรู้จักกรุงศรีอยุธยาซึ่งถือเป็นอาณาจักรต้นแบบที่ชาวกรุงเทพมหานครรับเอาขนบนิยมและวิถีชีวิตมาปรับใช้ในช่วงต้นของการสถาปนากรุงใหม่โดยมุ่งหวังที่จะให้มีความงดงามและผาสุกเหมือนอย่างเมื่อครั้ง “บ้านเมืองยังดี” นักวิชาการหลายท่านยังเห็นตรงกันว่า ความเป็นกรุงรัตนโกสินทร์ในช่วง 3 รัชกาลแรกนั้นก็ยังคงความเป็นกรุงศรีอยุธยาไว้อย่างเหนียวแน่น

มีคติทางสังคมบางประการของอยุธยาที่ส่งผลต่อนาฏกรรม เช่น การรับเอาคติที่เชื่อว่า “พระราม” เป็นอวตารของพระนารายณ์ที่ลงมาปกครองโลกมนุษย์ที่เมืองอโยธยา (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2543: 16) โดยต้นทางของคตินี้ย่อมมาจากอารยธรรมอินเดียส่งผ่านมาสู่อารยธรรมขอมก่อนที่อยุธยาจะรับมาใช้ ทำให้สิ่งที่เกี่ยวเนื่องด้วยกษัตริย์ย่อมผูกพันกับคติเรื่องสมมติเทวราชทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นการวังราชธานี แบบแผนการปกครองภายใต้ระบบศักดินา มีพระไอยการและกฎมณเทียรบาลเป็นกฎหมายบังคับสำหรับราชสำนักและสังคม กษัตริย์ย่อมนับถือพุทธศาสนาเป็น

หลักแต่ทรงประกอบพิธีกรรมตามคติความเชื่อทั้งพุทธและพราหมณ์ ระบบเศรษฐกิจและการค้ากับต่างประเทศเป็นไปในรูปของระบบบรรณาการกับจีน แขกและฝรั่ง (วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์, 2542)

ตลอดเวลา 417 ปีของอาณาจักรอยุธยาทำให้ศิลปวัฒนธรรมทุกด้านก่อรูปขึ้นจนมีลักษณะเฉพาะโดยอาศัยแรงบันดาลใจที่มาจากศิลปะรูปแบบอื่น ๆ ที่มีมาก่อนหน้า เช่น ศิลปะขอม ศิลปะสุโขทัย หรือแม้กระทั่ง ศิลปะจีน ฝรั่ง และเปอร์เซีย (สันติ เล็กสุขุม, 2548ข) เกิดวรรณกรรมที่มีฉันทลักษณ์คล้องจองกันเพื่อใช้ในพิธีกรรม การศึกษา หรือความบันเทิง เช่น โองการแช่งน้ำ ที่ใช้ในการประกอบพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา มหาชาติคำหลวง ที่ใช้สวดเป็นทำนองในศาสนพิธีของพุทธศาสนา และยังมีวรรณกรรมคำสอน วรรณกรรมนิราศ นิทานและวรรณกรรมสำหรับความบันเทิงและการแสดง เช่น ลิลิตพระลอ ลิลิตยวนพ่าย กำสรวลศรีปราชญ์ ฯลฯ (กรมศิลปากร, 2540) วรรณกรรมส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรม ได้แก่ บทละครต่าง ๆ มีทั้งเรื่องที่สำหรับแสดงในราชสำนักคือละครผู้หญิงของหลวง เช่น รามเกียรติ์ อุณรุท และบทละครที่ราษฎรทั่วไปนิยมแสดงเพื่อความบันเทิง เช่น เรื่องมโนห์รา สังข์ทอง รถเสน ฯลฯ

งานนาฏกรรมอยุธยามีความชัดเจนมากขึ้นกว่าในสมัยสุโขทัย ปรากฏการใช้นาฏกรรมในพิธีกรรมของหลวง เช่น พระราชพิธีสิบสองเดือนตามกฎมณเทียรบาล และปรากฏในกฎหมายที่ตราขึ้นสำหรับปกครองแผ่นดินคือพระไอยการต่าง ๆ มีการกำหนดตำแหน่งหน้าที่ของข้าราชสำนักที่ทำหน้าที่ด้านดนตรีและนาฏกรรม เช่น พนักงานปี่พาทย์ นายวง ไม้ต่ำสูง นายโรง ยืนเครื่องรอง นางเอก ยืนเครื่องเลว นางเลว จำอวด ฯลฯ ซึ่งมีศักดินาในทำเนียบข้าราชการในฝ่ายพลเรือน (กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่, 2548) นาฏกรรมในกรุงศรีอยุธยามีลักษณะที่เป็นมหรสพสมโภชส่งเสริมพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ดังการจัดพระราชพิธีอินทราภิเษกเพื่อสร้างความเป็นอมตะสำหรับพระเจ้าแผ่นดิน มีรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับคติการนับถือพระเป็นเจ้าแบบฮินดู โดยสร้างฉากเป็นเขาพระสุเมรุขนาดใหญ่ประดับตกแต่งด้วยราชวัตร ฉัตร ธง และสัตว์หิมพานต์ตามคติเขาพระสุเมรุอันมีพระอินทร์ประทับอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุนั้น นอกจากนี้ยังกำหนดให้ข้าราชสำนัก เช่น ตำรวจ มหาดเล็ก แต่งกายเป็นเทวดาและอสูร (ยักษ์) ที่มาช่วยกันทำพิธีชักนาคดึกดำบรรพ์กวนน้ำอมฤต มีการสร้างประติมากรรมหุ่นขนาดใหญ่เป็นรูปยักษ์ที่ใช้นักแสดงแต่งเป็นวานรลอดเข้าออกทางช่องตา จมูกและปากได้ พระราชพิธีอินทราภิเษกที่มีลักษณะเชิงนาฏกรรมเช่นนี้ เกิดขึ้นภายหลังการตั้งกรุงศรีอยุธยาได้เพียง 8 ปี แสดงให้เห็นถึงความมั่งคั่งและรุ่มรวยทางวัฒนธรรมของอาณาจักรที่สามารถจัดพิธีกรรมที่ยิ่งใหญ่ขนาดนี้ได้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 20-23) ซึ่งมณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์ ได้แสดงความเห็นว่าการแสดงเรื่องตำนานเทวดาทำสงครามชนะพวกอสูรที่เป็นการกวนเกษียรสมุทรนี้ เป็นเรื่องที่เขมร

เติมเป็นการแสดงเข้ามา เทียบกับการที่กษัตริย์ชนะสงครามทำให้ได้สมบัติต่าง ๆ อีกทั้งการกวนเกษียรสมุทรต้องใช้กำลังไพร่พลจำนวนมากก็เท่ากับเป็นการแสดงแสนยานุภาพของกษัตริย์ พระราช-พิธีของสยามในสมัยอยุธยาจึงอาจได้รับมาจากเขมร (อ้างถึงใน วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2546: 107-121) มีหลักฐานจิตรกรรมแสดงลักษณะนาฏกรรมของอยุธยา ดังเช่นที่วัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี มีศักราชกำกับไว้ชัดเจนว่าเขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2277 ตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ

ในประเด็นที่ชาวอยุธยาเริ่มติดต่อกับชาวต่างประเทศไม่ว่าจะเป็นแขก จีน มอญ จาม ฝรั่งหรือญี่ปุ่น นั้น ย่อมจะทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมและรูปแบบนาฏกรรมอยู่บ้าง ดังเช่น กลุ่มแขกมุสลิมนิกายชีอะห์ที่ย่านมัสยิดตะเกี่ยซึ่งอพยพมาจากดินแดนเปอร์เซีย ที่ได้นำพิธีกรรมเชิงนาฏกรรมในเดือนมุหัรรอมเข้ามาปฏิบัติที่อยุธยาด้วยโดยชาวสยามเรียกมุสลิมในกลุ่มนี้ว่าแขกเจ้าเซ็น ที่เป็นต้นทางให้เกิดท่ารำทุบอกในเพลงตะเข็งและเจ้าเซ็นของกระบวนรำฝรั่งคู่ ที่ได้มาจากกิริยาการทุบอกของในพิธีกรรมมุสลิมชีอะห์ที่ได้โยกย้ายไปยังกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์

ภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. 2310 ได้มีการย้ายราชธานีลงมายังเมืองบางกอกซึ่งสถาปนาขึ้นเป็นกรุงธนบุรีโดยพระยาวชิรปราการ (สิน) หรือพระยาตาก หลักฐานได้ชี้ชัดว่าผู้คนที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมได้กระจัดกระจายไปในหัวเมืองต่าง ๆ เพื่อหนีความยากลำบากจากผลของสงคราม เช่น มีละครที่เมืองพิมายเมื่อครั้งหลวงแพ่งทำบุญ มีละครผู้หญิงจากอยุธยาตามมาอยู่กับกรมหลวงเทพพิพิธ มีพวกละครคือ นายชู นายเกด ที่บ้านระแหงแขวงเมืองตาก ได้ถวายผ้าซับพระบาทพระชงฆ์พระเจ้ากรุงธนบุรี โดยเฉพาะที่เมืองนครศรีธรรมราชอันจะมีผลสืบเนื่องมาสู่นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 นั้น ปรากฏว่ามีชาวกรุงศรีอยุธยาที่สามารถหลบหนีออกมาก่อนที่กรุงจะแตกไปอยู่ที่เมืองนครศรีธรรมราชจำนวนมาก เช่น พระอาจารย์ศรี หรือ สี เดิมอยู่ที่วัดพนัญเชิง กรุงศรี-อยุธยา รวมทั้งช่างฝีมือ เช่น ครูดำ ผู้ปั้นรูปกุมภัณฑ์กุมกระบอง หน้าพระมณฑปวัดพระศรีรัตน-ศาสดาราม และคงมีชาวนาฏกรรมบางส่วนที่ได้มาพึ่งบารมีของเจ้านคร เพราะเห็นว่าห่างไกลจากข้าศึก (กรมศิลปากร, 2537: 360-362, 392, 394) แสดงให้เห็นว่าเมืองนครศรีธรรมราชมีศิลปวัฒนธรรมที่รุ่มรวยอยู่ก่อนแล้วและไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าราชธานีที่อยุธยาและธนบุรี ทั้งนี้เพราะเป็นหัวเมืองเอกฝ่ายใต้มาช้านาน ซึ่งเมื่อมาถึงในรัชกาลที่ 3 ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างกรุงเทพฯ และนครศรีธรรมราชก็ยิ่งชัดเจนขึ้น โดยเป็นความสัมพันธ์ทางเครือญาติระหว่างกรมพระราชวังบวร-มหาศักดิพลเสพย์และเจ้าพระยานคร (น้อย) มีการแลกเปลี่ยนตัวละครและรูปแบบการแสดงละครระหว่างสองสำนัก ทำให้เมืองนครศรีธรรมราชในช่วงรัชกาลที่ 3 ก็เป็นเมืองหนึ่งที่มีละครผู้หญิง และจากหมายรับสั่งสมัยกรุงธนบุรี ปีชวด โทศก จ.ศ.1142 (พ.ศ. 2323) ว่าด้วยเครื่องเล่นต่าง ๆ ในงานพระศพเจ้าจอมมารดาฉิมใหญ่ มีโขน เพลงเทพทอง ละครเขมร งิ้วจีน งิ้วญวน หุ่นมอญ หุ่นลาว หนัง

ไทย หนังจีน และดอกไม้เพลิงนานาชนิด (ประชุมหมายรับสั่ง ภาค 1 สมัยกรุงธนบุรี: 47 อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, 2542: 16)

ปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมครั้งยิ่งใหญ่ในช่วงรอยต่อระหว่างกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ คือ การสมโภชพระแก้วมรกตและพระบางที่ได้มาจากเมืองเวียงจันทน์ ปลูกโรงประดิษฐานไว้ที่ข้างพระอุโบสถวัดแจ้ง แล้วมีมหรสพสมโภชอย่างยิ่งใหญ่ (กรมศิลปากร, 2537: 375) โดยรายการมหรสพที่จัดสมโภชพระแก้วพระบางเมื่อ พ.ศ. 2323 นั้น โปรดให้แต่งเรือชัยเรือกิ่งขึ้นไปรับถึงเมืองสระบุรี มีรายละเอียดปรากฏในจดหมายความทรงจำของกรมหมื่นนรินทรเทวีว่า

> *“...เสด็จกลับรับพระแก้วพระบางลงมา เรือประพาศดอกสร้อยศักรวา มโหรีพิณพาทย์ลครโขนลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสชลมารคพยุหยาตรากระบวนเรือ ประทับท่าวัดแจ้งเชิญพระแก้วขึ้นทรงพระยานุมาศแห่มา ณ โรงพระแก้วอยู่ที่ท้องสนาม พลับพลาเสด็จอยู่กลาง ลครผู้หญิง ลครผู้ชายอยู่คนละข้าง เงินโรงผู้หญิง 10 ชั่ง เงินโรงผู้ชาย 5 ชั่ง มี 7 วัน ต้นกัลปพฤกษ์ 4 ต้น ๆ ละ 1 ชั่ง บรรดาการมหรศพสมโภชพร้อม เครื่องเล่นดอกไม้พุ่มระทาถ้วนเสร็จวันละ 1 ชั่ง แจกทานคนแก่... สมโภชถ้วนสัตตวารให้มีลครผู้หญิง ประชันกับลครเจ้านครวันหนึ่งเงินโรง 5 ชั่ง ลครหลวงแบ่งออกประชันกันเองโรงละ 5 ชั่ง...”* (นรินทรเทวี, 2552: 24)

จะเห็นได้ว่ายังคงมีจำนวนนาฏกรรมที่สามารถแสดงสมโภชขนาดใหญ่เช่นนี้ได้ ต้องอาศัยการรวบรวมศิลปินที่กระจายอยู่ตามเมืองต่าง ๆ ให้กลับเข้ามาสู่ศูนย์กลาง ผนวกกับการใช้มหรสพบันเทิงของชาวต่างชาติต่างภาษาที่เริ่มเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารมากขึ้นในเวลานั้น จึงทำให้การจัดงานนาฏกรรมขนาดใหญ่เป็นไปได้อย่างไม่ยากนัก นาฏกรรมในสมัยกรุงธนบุรีได้มีบทบาทจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เพราะได้ครูและตัวละครไปฝึกหัดและเป็นต้นแบบให้กับละครหลวง ทำให้แบบแผน รูปแบบและลักษณะวิธีการแสดงยังคงสืบเนื่องไปถึงแผ่นดินใหม่ ซึ่งได้พัฒนามาจากเค้ามูลเดิมที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีนี้

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงโปรดฯ ให้ย้ายพระนครมาทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา เพื่อความสะดวกแก่การรักษาบ้านเมืองและมีรูปแบบคล้ายเกาะของกรุงศรีอยุธยา มีแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นคูเมืองด้านตะวันตกและทิศใต้ และโปรดให้ขุดคลองเป็นคูเมืองทางด้านทิศเหนือและทิศตะวันออก (ประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-3, 2525: 2-3) กำหนดพื้นที่วังหลวง วังหน้าและวังหลัง โดยวังหน้าและวังหลังนั้น ยังคงใช้พื้นที่ที่เป็นนิวาสสถานเดิมที่ได้รับพระราชทานมาแต่ครั้งกรุงธนบุรี โดยพื้นที่วังหน้าก็เป็นจวนเดิมของเจ้าพระยาสุรสีห์ฯ

และวังหลังก็เป็นเรือนเดิมของพระยาสุริยอภัย ซึ่งเป็นชัยภูมิที่เหมาะสำหรับการป้องกันบ้านเมืองเมื่อได้ทรงวางผังพระนครใหม่ไปในทางทิศตะวันออก การกำหนดผังเมืองเช่นนี้เป็นการกำหนดพื้นที่ทางวัฒนธรรมด้วย เพราะรูปแบบทางวัฒนธรรมจากศูนย์กลางที่วังหลวงจะกระจายไปสู่วังอื่น ๆ ในระดับรองลงมา

ในสมัยรัชกาลที่ 1 การศึกสงครามจากทางด้านต่าง ๆ ก็ยังคงมีอยู่โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากพม่าที่ได้ยกมาพร้อมกันถึง 9 ทัพ ทำให้เวลาที่จะได้ทรงจัดการบ้านเมืองมีไม่มากนัก เมื่อผู้วิจัยได้ค้นหมายรับสั่งรัชกาลที่ 1 (แสงโสม เกษมศรี, 2525) ก็พบว่าแม้บ้านเมืองยังไม่มีเสถียรภาพนักแต่ก็สามารถจัดการมหรสพเพื่อใช้ประกอบพระราชพิธีหรือเหตุการณ์สำคัญได้ เช่น การมีละครให้แขกเมืองดู ที่ศาลาลูกขุนฝ่ายซ้าย เพื่อรับแขกเมืองโปรตุเกส เมื่อ พ.ศ. 2329 (เรื่องเดียวกัน: 20-24) ซึ่งเมื่อมาถึงในรัชกาลที่ 3 กลับไม่ปรากฏบันทึกถึงธรรมเนียมนี้ แม้ว่าจะมีการเริ่มทำสนธิสัญญาทางการทูตอย่างเป็นทางการ มีปี่พาทย์รามัญและละครรำ ในกระบวนเรือถวายพระกฐินทางชลมารคเมื่อ พ.ศ. 2326 (เรื่องเดียวกัน: 6) มีการใช้มหรสพเป็นเครื่องสมโภชในการออกเมรุพระบรมศพ/พระศพ/ศพ เช่น งานพระบรมศพสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พ.ศ. 2327 งานพระศพเจ้าฟ้าพินทวดีพระราชธิดาพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พ.ศ. 2345 งานศพพระยานครราชสีมา ท้าวสมศักดิ์และขรัวยายพระเจ้าลูกเธอ (เรื่องเดียวกัน: 15, 41, 54, 57-58, 68-70, 84) มหรสพประกอบไปด้วยสิ่งที่เรียกว่า “เครื่องเล่น” คือ โขน หุ่น หนัง มวย กระบี่กระบอง หกไม้ลอย หกหลังม้า ไต่ลวดลังกา ไต่ลวดต่ำ รำแพนปลายไม้ นอนร้านหอก โยนดาบ หกข้ามหลัง ฯลฯ เป็นที่สังเกตว่าเครื่องเล่นเหล่านี้ไม่มีละครข้างนอก ซึ่งคาดว่าน่าจะมีแต่ละครหลวงใช้สมโภชอย่างพิเศษในงานขนาดใหญ่มากเท่านั้น หรืออาจเป็นเพราะอยู่ในช่วงสร้างกรุงทำให้คณะละครเจ้านายและเอกชนยังไม่สามารถรวมตัวกันเล่นสมโภชในงานต่าง ๆ ได้นัก ทั้งยังปรากฏธรรมเนียม “นอนโรง” ของชาวมหรสพที่จะต้องเข้าพักที่โรงรำเป็นเวลาหลายคืนเมื่อมีมหรสพสมโภช รวมถึงปรากฏค่าใช้จ่ายต่อการจัดงานครั้งหนึ่ง ๆ ที่เป็นเบี้ยเลี้ยงสำหรับนักแสดง

อนึ่ง การสถาปนาพระนครใหม่ทำให้มีการสร้างพระอารามและพระพุทธปฏิมาสำคัญสำหรับพระนคร มีการมหรสพสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดารามเมื่อ พ.ศ. 2332 ซึ่งเป็นการฉลองหลังจากสร้างวัดพระเชตุพนฯ สำเร็จ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างโรงละครขึ้นที่หลังวัดพระศรีรัตนศาสดารามสำหรับการสมโภช ดังความว่า “...และให้แต่งโรงละครข้างใน และละครผู้ชาย ละครข้างในคงจะเล่นโรงหลังวัด ซึ่งเป็นโรงช่อฟ้าใบระกาประจำอยู่ข้างประตูวัดพระแก้ว” (เรื่องเดียวกัน: 93, 104) และต่อส่วนขยายออกมาเป็นที่สำหรับตัวละครแต่งตัว นอกจากนี้ยังปรากฏการสมโภชพระศรีศากยมุนีที่ได้ทรงอัญเชิญมาจากวิหารหลวง วัดมหาธาตุ กรุงสุโขทัย ทำเป็นมหรสพ

ลอยเรือเล่นที่หน้าพลับพลาท่าน้ำนอกกำแพงพระนคร (คือท่าพระ หรือท่าช้างวังหลวง ในปัจจุบัน) การใช้มหรสพฉลองพระศรีศากยมุนีในครั้งนี้ได้เป็นต้นแบบของการฉลองพระพุทธตรีโลกเชษฐ์และพระพุทธชินสีห์ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีการใช้มหรสพอย่างใหญ่ทัดเทียมกัน ผู้วิจัยเชื่อว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้เป็นงานใหญ่เหมือนเมื่อครั้งที่สมเด็จพระบรม-อัยกาธิราชทรงจัด โดยยังเป็นพื้นที่วัดเดียวกัน คือวัดสุทัศน์เทพธารามที่ได้ทรงสถาปนาต่อจากการสร้างพระวิหารพระศรีศากยมุนีเมื่อรัชกาลที่ 1 ด้วย

ถึงรัชกาลที่ 2 ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นที่รู้กันดีว่าเป็นยุคที่งานศิลปวัฒนธรรมทุกแขนงเจริญขึ้นอย่างที่เรียกได้ว่าเป็นยุคทองยุคหนึ่งของกรุงรัตนโกสินทร์ ในส่วนพระองค์ก็ทรงโปรดปรานทางด้านศิลปกรรมทั้งปวง ไม่ว่าจะเป็น ดนตรี งานช่าง รวมทั้งงานนาฏกรรม ทรงพระราชนิพนธ์บทละครสำหรับแผ่นดินไว้หลายชุดหลายตอน โดยเฉพาะพระราช-นิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนานั้น ทรงพระราชนิพนธ์ตลอดทั้งเรื่อง และได้พระราชทานให้พระเจ้า-ลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงพระนิพนธ์ช่วย ในตอนบุษบาเล่นธาร

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแล้วก็พระราชทานให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีไปคิดกระบวนท่ารำให้สอดคล้องกับบท หากรำได้ไม่สนิทสนมก็อาจกราบบังคมทูลพระกรุณาทรงแก้ไข จนทั้งบทละครและกระบวนรำนั้นเข้ากันโดยสนิทบริบูรณ์ แล้วจึงทรงโปรดเกล้าฯ ให้ครูละครหลวงนำไปใช้ฝึกหัดละครหลวง ถือเป็นแบบอย่างของกระบวนรำของแผ่นดินสืบไป ซึ่งกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ได้มีโอกาสซึมซับและร่วมทรงงานสำคัญกับสมเด็จพระบรม-ชนกนาถและกวีในราชสำนักอย่างใกล้ชิดว่า

> *“บทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เมื่อแต่งแล้วยังส่งไปประทานเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีไปลองซ้อมกระบวนรำอีกชั้น 1 เล่ากันว่าเจ้าฟ้า-กรมหลวงพิทักษ์มนตรีให้เอาพระฉายบานใหญ่มาตั้ง แล้วทรงรำทำบทท่อดพระเนตรในพระฉาย ปรึกษากับนายทองอยู่ นายรุ่ง ช่วยกันแก้ไขกระบวนรำไปจนเห็นงามจึงเอาเป็นยุติ ถ้าขัดของ บางทีถึงกราบทูลขอให้ทรงแก้บทก็มี เมื่อเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีทรงคิดกระบวนรำเป็นอย่างใด ก็ทรงซ้อมให้นายทองอยู่นายรุ่ง ไปหัดละครหลวงที่โรงละครริมต้นสน (อยู่หน้าประตูพรหมศรีสวัสดิ์ ตรงที่สร้างหอธรรมสังเวชเมื่อรัชกาลที่ 4) แล้วละครไปซ้อมถวายพระบาทสมเด็จ-พระพุทธเลิศหล้านภาลัยทอดพระเนตร ทรงติเตียนแก้ไขกระบวนรำอีกชั้น 1 จึงได้ยุติลงเป็นแบบแผน”* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 344-345)

ในช่วงรัชกาลที่ 2 นี้เองที่เกิดการสร้างรูปแบบมาตรฐานสำหรับนาฏกรรมแบบหลวงขึ้น เพราะได้อาศัยผู้เชี่ยวชาญจากทุกด้านเข้ามาประกอบสร้างขึ้นจนมีความสมบูรณ์แบบ ปรากฏกระบวนรำที่ยังคงสืบทอดผ่านกาลเวลามาถึงปัจจุบัน เพราะบรรดาครูละครและศิลปินผู้แสดงต่างเคร่งครัดกับแบบแผนที่ได้ทรงสถาปนาไว้ ซึ่งแบบแผนเช่นนี้เมื่อถึงในรัชกาลที่ 3 จะได้มีการแพร่ไปยังพื้นที่อื่นที่มิใช่พระราชวังหลวง โดยอาศัยข้ออ้างที่ว่าเป็นแบบแผนดีงามที่พึงสงวนรักษาไว้ ตลอดช่วงระยะเวลา 15 ปีในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย งานนาฏกรรมจึงมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างยิ่ง และส่งอิทธิพลโดยทางอ้อมต่อสถานภาพรูปแบบนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

4.1.2.2 ความหลากหลายด้านเชื้อชาติ

การผสมผสานทางเชื้อชาติเป็นลักษณะของสังคมไทยด้วยปรากฏการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวต่างชาติต่างภาษามาตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เกิดเป็นชุมชนต่างชาติรายล้อมรอบเกาะเมืองพระนครศรีอยุธยา เมื่อถึงกรุงธนบุรีชาวต่างชาติบางส่วนก็ได้อพยพตามสมเด็จพระเจ้า-กรุงธนบุรีมาตั้งถิ่นฐานในกรุงใหม่ด้วย โดยเฉพาะชาวจีนและชาวโปรตุเกส และเมื่อพระบาทสมเด็จ-พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ ก็ปรากฏว่ามีชาวจีนที่ตั้งบ้านเรือนอยู่ในฟากตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยาอยู่ก่อนแล้ว จนต้องให้ชาวจีนเหล่านั้นย้ายไปตั้งถิ่นฐานในย่านสำเพ็งแทน เพื่อที่จะใช้พื้นที่นั้นสร้างพระราชวังหลวง

เมื่อบ้านเมืองเริ่มมีความสงบจึงเริ่มการติดต่อค้าสำเภากับชาติจีนเหมือนอย่างที่เคยกระทำมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยการค้านี้อยู่บนรูปแบบของระบบบรรณาการ (จิ้มก้อง) แต่ก็นำมาซึ่งรายได้พร้อมทั้งมีนำพาชาวจีนจำนวนมากหลั่งไหลมายังสยามด้วย ทำให้อัตราการเพิ่มขึ้นของประชากรชาวจีนสูงขึ้นเป็นลำดับ ซึ่งสกินเนอร์ได้ประมาณการตัวเลขที่น่าเชื่อถือจากเอกสารหลายฉบับว่าน่าจะมีคนจีนอพยพเข้ามาถึง 6,000-8,000 คน ในช่วงรัชกาลที่ 3 (สกินเนอร์, 2005: 58) นอกจากนี้ปาลเลอกัวซ์ยังได้จำแนกประชากรเชื้อชาติต่าง ๆ ในช่วงรัชกาลที่ 3-4 ว่า

> *“...มีพลเมืองแล้วถึง 400,000 คน ต่อไปนี้เป็นจำนวนประชากรตามหลักฐานที่เอกอัครราชทูตอังกฤษและอเมริกันซึ่งมีโอกาสได้มาเยี่ยมประเทศสยามหลายครั้งหลายหน ได้กระทำขึ้นไว้*
>
> | | |
> |---|---|
> | *ชาวจีนที่ผูกปี้* | *200,000 คน* |
> | *ชาวไทย* | *120,000 คน* |
> | *ชาวโคแช็งชีน หรือ อนัม (ญวน)* | *12,000 คน* |
> | *ชาวเขมร* | *10,000 คน* |

ชาวมอญ	*15,000 คน*
ชาวลาว	*25,000 คน*
ชาวพม่า	*3,000 คน*
ชาวมลายา (มลายู)	*15,000 คน*
ชาวคริสตังนานาชาติ	*4,000 คน*
รวม	*404,000 คน”*

(ปาลเลอกัวซ์, 2552: 58)

จากตัวเลขโดยประมาณดังกล่าวจะเห็นว่ามีชาวจีนอยู่อาศัยในพระนครมากกว่าชาวไทย ซึ่งนับแต่เฉพาะที่ขึ้นทะเบียนด้วยการผูกปี้เท่านั้น ยังไม่นับรวมถึงชาวจีนที่ลักลอบเข้ามาและกระจายตัวอยู่ตามหัวเมืองต่าง ๆ ในประเทศ นอกจากชาวจีนแล้วก็จะเห็นว่ายังมีชาวต่างชาติต่างภาษา เช่น ญวน เขมร ลาว มอญ พม่า ทวาย มลายู ฯลฯ ซึ่งถูกเทครัวมาจากสงครามครั้งต่าง ๆ จนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย จึงทำให้ลักษณะสังคมมีความหลากหลายระคนกันด้วยผู้คนหลายชาติภาษา ผลจากสงครามและการเทครัวทำให้เกิดการย้ายถิ่นฐานของราษฎร เกิดชุมชนต่างชาติต่างภาษาทั้งในพระนครและหัวเมืองต่าง ๆ โดยแต่ละชาติย่อมมีการละเล่นหรือเครื่องบันเทิงใจมาด้วย เช่น แอ่วลาวเป่าแคนของชาวลาว โนราและมะโย่งจากเมืองไทรบุรี

ลักษณะเช่นนี้ส่งอิทธิพลต่อการปรับรูปแบบศิลปะการแสดงในรัชกาลที่ 3 ดังเช่นในดนตรีไทย ที่เริ่มนิยมการบรรเลงและขับร้องเลียนสำเนียงการพูดหรือเลียนทำนองดนตรีให้มีสำเนียงคล้ายดนตรีต้นฉบับของชาติภาษานั้น ๆ เรียกกันด้วยศัพท์ทางดนตรีว่า “ออกภาษา” เมื่อมีจำนวนสำเนียงเพิ่มมากขึ้นก็มักบรรเลงเป็นชุดเพลงอย่างเพลงตับเพลงเรื่อง กลายเป็นการบรรเลงและขับร้องที่เรียกว่า “สิบสองภาษา” จากลักษณะของบทเพลงเช่นนี้ จะยังผลต่อลักษณะของนาฏกรรมในชั้นหลัง เพราะจะได้มีการนำเอาบทเพลงสิบสองภาษาเหล่านี้มาปรุงเข้ากับวิธีการแสดงละครอย่างใหม่ที่เรียกว่า “ละครพันทาง” ที่เกิดขึ้นในราวรัชกาลที่ 4

ลักษณะความหลากหลายทางเชื้อชาติภาษานี้ สุนทรภู่ได้สร้างตัวละครของเรื่องให้มีหลายเชื้อชาติภาษาไว้ในเรื่องพระอภัยมณี รวมถึงวรรณคดีนิราศต่าง ๆ ที่ท่านมักจะพาผู้อ่านคล้อยไปกับการเดินทางไปยังบ้านเมืองและสถานที่ที่แปลกตา ดังตัวอย่าง

“พวกจีนแล่นแผนที่ตะวันออก ออกเส้นนอกแหลมเรียวเลี้ยวเฉลียง
ไปถึงตั๋งกันจิ๋วจุนติ๋วเซียง เข้าลัดเลี่ยงอ้ายมุ้ยแล่นฉุยมา
ข้างพวกแขกแยกเยื้องเข้าเมืองเทศ อรุมเขตตุ้งสุหรัดปัตหนา

ไปปะหังปังกะเราะเกาะชวา มะละกาเลหวังตรังกานู
วิลันดามาแหลมโล้บ้านข้าม เข้าคุ้งฉลามแหลมเงาะเกาะราหู
อัดแจจามข้ามหน้ามลายู พวกญวนอยู่เวียดนามก็ข้ามไป
ข้างพวกพราหมณ์ข้ามไปเมืองสาวถี เวสาลีวาหุโลมโรมวิสัย
กบิลพัสดุ์โรมพัฒน์ถัดถัดไป เมืองอภัยสาลีเป็นที่พราหมณ์
ข้างพวกไทยได้ลมก็แล่นรี่ เข้ากรุงศรีอยุธยาภาษาสยาม
พม่ามอญย้อนเข้าอ่าวพุกาม ฝรั่งข้ามฟากเข้าอ่าวเยียระมัน
ที่บางเหล่าก็เข้าอ่าววิลาส เมืองมะงาดมะงาดามะงามสวรรค์
ข้ามเกาะเขามาลีกปิตัน หาพงศ์พันธุ์พวกพ้องพี่น้องตัว”

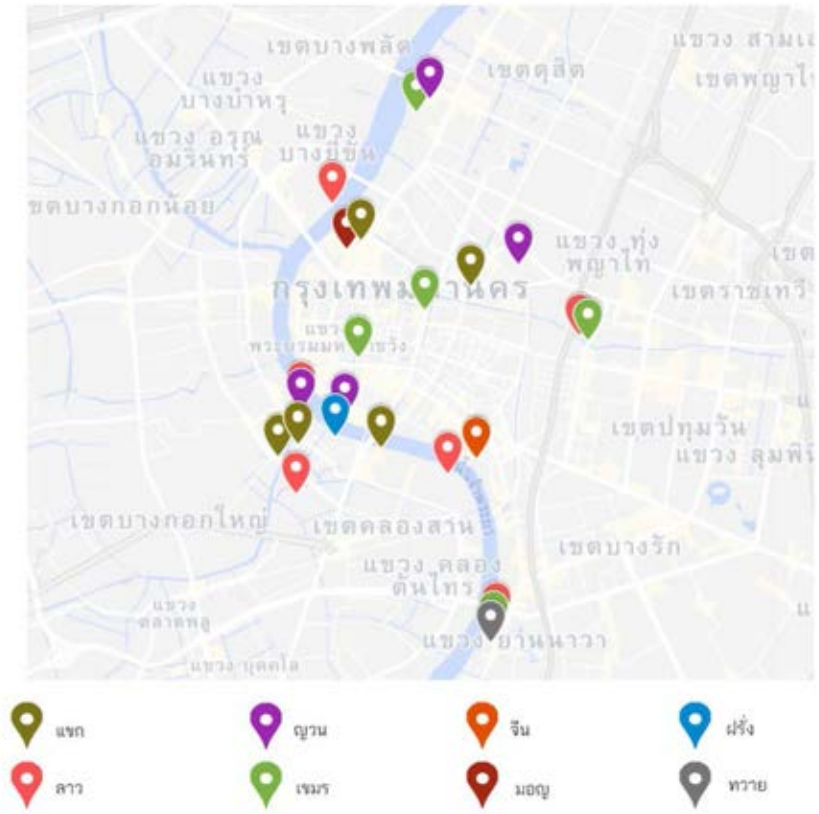
เมื่อมีประชาการต่างชาติต่างภาษามากเช่นนี้ การจัดการพื้นที่ชุมชนเพื่อที่จะให้ประชากรเหล่านี้อยู่ร่วมกันเป็นหมู่เป็นพวก จำเป็นที่จะต้องใช้ยุทธศาสตร์ในการควบคุม ในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น ชาวต่างชาติต่างภาษาจะไม่ได้รับอนุญาตให้อาศัยอยู่ในเกาะเมือง จะมีที่ได้รับการยกเว้นก็แต่ชาวจีนที่ค้าขายในเกาะเมือง ชุมชนอื่น เช่น โปรตุเกส ฮอลันดา ญี่ปุ่น ฯลฯ ต้องรวมตัวกันเป็นชุมชนอยู่นอกเกาะเมือง (เผ่าทอง ทองเจือ, สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2560) ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์มีการเทครัวชาวต่างชาติต่างภาษาเข้ามายังกรุงเทพฯ มากขึ้น พระเจ้าแผ่นดินก็ยังทรงใช้วิธีการเดียวกันนี้จัดสรรชุมชนตามเชื้อชาติออกเป็นกลุ่ม แต่มีลักษณะพิเศษเพิ่มเติมก็คือ ต้องให้ชุมชนเหล่านี้อยู่ห่างกันพอสมควรเพื่อมิให้รวมตัวกันก่อการกบฏเป็นภัยต่อราชบัลลังก์ ดังเช่น พวกลาวที่กวาดต้อนมาในตันรัชกาลที่ 3 นั้น โปรดให้กระจายไปยังหัวเมืองต่าง ๆ ของราชอาณาจักรเพื่อยากแก่การรวมตัวกันเพื่อกอบกู้เอาบ้านเมืองคืน จึงเป็นผลทำให้วัฒนธรรมประเพณีบางอย่างของลาวปรากฏอยู่ในหลายเมืองของสยาม รวมไปถึงการดนตรีและนาฏกรรมแบบลาวด้วย ในข้อนี้เวลลาได้อธิบายถึงการตั้งชุมชนต่างชาติต่างภาษาในสมัยรัชกาลที่ 3 ไว้ว่า

> *"...แต่เชลยศึกส่วนมากจะตกเป็นทาสของพระมหากษัตริย์ ซึ่งพระองค์ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดที่ดินอยู่กันเป็นชุมชนใกล้ ๆ เมืองหลวงและยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณเช่นเดียวกับผู้มิใช่ทาสทั้งหลาย ด้วยเหตุนี้เองจึงเกิดมีชนกลุ่มน้อยเกิดขึ้นในภาคกลางของพระราชอาณาจักรสยามเป็นหย่อม ๆ มีพวกพม่า รามัญ ญวน มลายู เขมร และลาว พวกนี้แหละที่สืบเชื้อสายมาจากพวกเชลยศึกแต่ดั้งเดิม ต่อมาจึงได้รับอิสรภาพและกลายเป็นชาวนา ดำรงชีวิตอยู่ไม่ต่างจากพวกคนไทยที่อยู่รอบ ๆ ในระหว่างรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการ*

รบพุ่งหลายครั้งหลายคราว และได้มีการกวาดต้อนเชลยศึกเป็นจำนวนหลายพันคน มาด้วย มีพวกมลายู เขมร ญวน และลาว พวกมาใหม่นี้ได้เข้ามาอยู่กับชนกลุ่มน้อย เชื้อชาติเดียวกับที่อยู่มาก่อน และบางพวกก็ตั้งชุมชนขึ้นใหม่ ใกล้ ๆ พระนครหลวง"
(เวลลา, 2530: 46-47)

เมื่อชาวต่างชาติต่างภาษาเข้ามาลงหลักปักฐานอย่างมั่นคง เกิดการยอมรับและชื่นชมวัฒนธรรมอย่างใหม่ ด้วยตามลักษณะนิสัยเดิมของคนไทยที่นิยมในสิ่งที่แปลกตาไปจากเดิมอยู่เสมอ การเข้ามาของชาวต่างชาติต่างภาษา ย่อมนำมาซึ่งศิลปวัฒนธรรมที่ติดตัวคนชาตินั้น ๆ เข้ามา ปรากฏการบันทึกลักษณะด้วยงานศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ เช่น วรรณกรรมหรือจิตรกรรม ดังปรากฏโคลงภาพคนต่างภาษา ที่แต่งขึ้นในรัชกาลที่ 3 เพื่ออธิบายจิตรกรรมชาวต่างชาติต่างภาษาบนบานหน้าต่างพระวิหารทิศวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2555) ซึ่งสันติ เล็กสุขุม (2548ก) ได้อธิบายภาพรวมของการผสมผสานทางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่าลักษณะภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังนั้นอาจบ่งบอกลักษณะชาติพันธุ์และความเป็นอยู่ของคนต่างชาติเหล่านั้น สันนิษฐานว่ามีมากกว่า 32 ชาติในช่วงรัชกาลที่ 3 โดยปรากฏอยู่ในโคลงและถ่ายทอดออกมาเป็นภาพเขียน แม้ว่าภาพเหล่านั้นอาจชำรุดและลางเลือนลงไป แต่ยังปรากฏหลักฐานจิตรกรรมจำนวนมากที่วาดเป็นคนต่างภาษาตามโคลง เช่น ภาพฝรั่งชาวโปรตุเกส ชาวอังกฤษ ชาวอเมริกัน ภาพชาวจีน รวมทั้งชาวมุสลิมหลายชาติ ที่ไทยเรียกรวมว่า แขก เช่น แขกอาหรับ แขกมลายู แขกจุเหลี่ย คือแขกเจ้าเซ็นจากแคว้นมัทราส (คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2555: 707-717) ซึ่งบรรดาชาติต่าง ๆ เหล่านี้จะมีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการทางสังคมในระยะนั้น (สันติ เล็กสุขุม, 2548ก: 11)

ผู้วิจัยได้จัดทำแผนที่การกระจายตัวของชุมชนต่างชาติต่างภาษาในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งประกอบด้วย ลาว แขก มอญ จีน ฝรั่ง ญวน เขมร และทวาย ซึ่งยังมีการแบ่งแยกเป็นกลุ่มย่อยๆ เพราะมีที่มาจากต่างแหล่งวัฒนธรรมหรือภาษา ลักษณะการกระจายตัวของชุมชนไม่มีรูปแบบที่แน่นอน บางพื้นที่อาจมีประชากรปะปนกันมากอยู่ก่อน เช่นย่านวัดคอกควาย (วัดยานนาวา) ประกอบด้วยชนชาวลาว ทวายและเขมร ปะปนกันอยู่ก่อนแล้วจึงได้กระจายตัวไปอยู่ในพื้นที่อื่นในภายหลัง เช่น มีการสร้างวังเจ้าเขมรพระราชทานนักองราชาวดีและนักองสีสุวัตถิ์ที่ใกล้วัดสระเกศ หรือที่วังเดิมของกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ก็มีทั้งข้าที่เป็นทั้งชาวลาวและชาวญวนอาศัยอยู่ปะปนกัน นอกจากนี้ยังมีพื้นที่ในต่างตังหวัดที่มิได้ปรากฏในแผนที่ เช่น มอญปากเกร็ดและมอญสามโคก รวมทั้งชาวลาวที่เมืองสระบุรี เมืองราชบุรี เมืองสุพรรณบุรี



ภาพที่ 4.2 : พิกัดสถานที่ที่ชาวต่างชาติต่างภาษาอาศัยอยู่ในช่วงรัชกาลที่ 3

จัดทำด้วยแผนที่ Google Map

จากการหลอมรวมทางวัฒนธรรมจากเชื้อชาติต่าง ๆ ในต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง ทำให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏกรรมที่เรียกว่า “รำฝรั่งคู่” ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 เป็นการผสมผสานบทเพลงหลายสำเนียงภาษา ได้แก่ ฝรั่งรำเท้า ตะเขิ่ง เจ้าเซ็น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง จีนรำพัด จีนถอน ซึ่งเพลงเหล่านี้เป็นเพลงเก่าที่บุรพาจารย์ได้เรียบเรียงไว้ในลักษณะของเพลงเรื่อง ต่อมาครูละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ได้ประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นไปตามเชื้อชาติ ฝรั่ง แขก ไทยและจีน ซึ่งล้วนเป็นเชื้อชาติที่อยู่ในสังคมไทยเวลานั้น และที่เป็นที่กล่าวขานที่สุดก็คือท่ารำแขกในเพลงตะเขิ่งและเจ้าเซ็น ครูท่านได้นำเอาท่าทางทุบอกของพวกมุสลิมชีอะห์หรือแขกเจ้าเซ็นที่ใช้ฝ่ามือทุบลงบนหน้าอกเพื่อคร่ำครวญถึงการตายของท่านฮุเซ็นในการต่อสู้เพื่อศาสนา เสมือนเป็นการตีอกชกหัวแสดงความเสียใจ อาการตบอกนี้เรียกว่า “มะต่ำ” กระทำล้อตามจังหวะการขับโศลกมะระเซี่ยในกระบวนแห่ มะระเซี่ยนี้เป็นโศลกที่แต่งขึ้นด้วยภาษาฟาร์ซีหรือภาษาอิหร่าน และภาษาอูรดูหรือภาษาของมุสลิมอินเดีย บอกเล่าถึงเรื่องราวการสละชีพของท่านฮุเซ็น โดยจะขับบทร้องนี้ในกระบวนตั้งแต่จังหวะช้าจนถึงเร็ว (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2550: 247) จากหลักฐานพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง

อุณรุทในรัชกาลที่ 1 ที่ระบุว่ามีการใช้เพลงฝรั่งบรรจุในกระบวนรำ ทำให้เกิดสมมติฐานว่ากระบวนรำฝรั่งคู่น่าจะเกิดมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 แล้ว ดังบทที่ว่า

เมื่อนั้น *พระทรงโฉมประโลมสงสาร*
เห็นวนิดายุพาพาล *มาเชิญบทมาลย์เสด็จจร*
มีความชื่นชมโสมนัส *พูนเพิ่มประดิพัทธ์สโมสร*
ดั่งได้สมบัติสถาวร *ในเทวัญนครอันโอฬาร์*
รับขวัญพลางเสด็จยุรยาตร *นวยนาดวาดกรซ้ายขวา*
งามเพียงโกสีย์สุชาดา *ลีลาเข้าห้องรูจี*

ฯ 6 คำ ฯ เพลงฝรั่ง

(อุณรุท, 2545: 204-205)

แต่จากเชิงอรรถในการตรวจชำระล่าสุดเมื่อ พ.ศ.2545 นั้นพบว่าต้นฉบับหนังสือสมุดไทยเลขที่ 558 มีการระบุว่าใช้เพลงฉุยฉาย และในต้นฉบับหนังสือสมุดไทยเลขที่ 560 ก็ใช้เป็นเพลงฉุยฉายเช่นกัน แต่มีการแก้ดินสอขาวเป็น เพลงฝรั่ง ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการแก้ไขสำหรับการเล่นละครในรัชกาลหลัง เช่น รัชกาลที่ 2 หรือ 4 ซึ่งเกิดกระบวนรำฝรั่งคู่ขึ้นแล้ว จึงสอดรับกับสมมติฐานที่ว่า กระบวนรำฝรั่งคู่นี้เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 โดยที่ละครหลวงได้เห็นพิธีการแห่โต้ระบัดและทุบอกของแขกเจ้าเซ็นนี้

ในหมายรับสั่งรัชกาลที่ 1 – 2 ปรากฏการแห่โต้ระบัดของพวกแขกเจ้าเซ็นมายังท้องสนามไชยเพื่อให้ทอดพระเนตร (แสงโสม เกษมศรี, 2525; ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2528) เป็นการเฉลิมฉลองในเทศกาลเดือนมุหัรรำ (เดือนมะหะหร่ำ) เป็นเดือนแรกของศักราชมุสลิม จากเหตุการณ์นี้เป็นโอกาสทำให้ครูละครหลวงฝ่ายในได้เห็นท่าทางการทุบอกแล้วนำไปคิดสร้างเป็นกระบวนท่ารำที่ลงตัวตามสำเนียงและท่วงทำนองของเพลง มีบันทึกเหตุการณ์ครั้งนั้นไว้ว่า

> *“...ครั้นเมื่อปีจอฉอศกจุลศักราช 1176 เดือนยี่ ขึ้น 11 ค่ำ เป็นปีที่ 5 ในรัชกาลที่ 2 โปรดเกล้าฯ ให้เอาการโมหะหร่ำอันนี้ไปทอดพระเนตรที่น่าพระที่นั่งสุทัยสวรรย์ทั้งสองกระฎี ครั้นได้ทราบกระแสพระบรมราชโองการแล้วฝ่ายท่านเจ้ากระฎีทั้งสอง และสับรุษด้วยกันทั้งสองข้างก็มีความวิตกแลเศร้าโศกถึงการงานที่จะต้องไป แต่ขัดพระบรมราชโองการมิได้ ต่างคนต่างก็ปรับทุกข์ด้วยกันทั้งสองพวก ครั้นถึงกำหนดวันทั้งสองกระฎีก็ต่างจัดแจงคือที่กระฎีบนนั้นคำที่เล่าว่าได้เอาเรือใหญ่ ๆ มาขนาบเทียบกันสองลำ แล้วก็ยกปั้นหย่าและโต้ระบัตลงในเรือออกจาก*

คลองบางหลวงบางกอกใหญ่ข้ามฟากไปขึ้นที่ท่าเดียวกัน พอพร้อมกันแล้วทั้งสองฝ่ายก็ได้ยกไปตามถนนข้างวัดพระเชตุพนเลี้ยวขึ้นถนนน่าพระที่นั่งสุทัยสวรรย์หยุดพักอยู่ด้านใต้พระที่นั่งทั้งสองกระฎี การที่ยกโต้ระบัตไปนั้น โปรดเกล้าฯ ให้รื้อกำแพงพระนครด้านริมน้ำตรงวัดพระเชตุพล ครั้นได้เวลาพระบาทสมเด็จพระ-เจ้าอยู่หัวก็เสด็จออกทั้งสองข้างก็เดินกระบวนแห่ทั้งสองกระฎีแต่มะระเซี่ย เดินแห่นั้นอ่านร่วมกันเอาข้างละคน คือกระฎีบนนั้นท่านจุฬา (นาม) ฝ่ายกระฎีล่างท่านหลวงศรีเนาวรัตน์ (สิทธิ์) และทั้งสองที่อ่านมะระเซี่ยได้ความว่าในเวลานั้นดูเหมือนจะยังไม่มีบรรดาศักดิ์ ครั้นแห่เสร็จแล้วก็มีม่าต่ำ การที่ม่าต่ำนั้นแยกกันเป็นคนละกระฎี เมื่อเลิกม่าต่ำแล้วอ่านฝาตะฮา เหมือนอย่างตามเคยเปนอันหมดการเสด็จขึ้นในปีนั้นเรียบร้อยไม่มีเหตุการณ์สิ่งใด” (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2550: 248)

ถึงในรัชกาลที่ 3 มิได้มีกระบวนแห่โต้ระบัตมายังวังหลวง แต่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ เป็นกรณีพิเศษให้หม่อมเจ้าหญิงโสมนัส ซึ่งเป็นเจ้าหลานเธอพระองค์โปรดได้เสด็จฯ ไปทอดพระเนตรพิธีเจ้าเซ็นที่มัสยิดกุฎีหลวง เมื่อ พ.ศ. 2385 ดังความว่า

"วันอาทิตย์ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 4 ปีฉลู ตรีศก ด้วยหลวงนายศักดิ์ มหาดเล็กรับพระราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งว่า เจ้าโสมนัส จะเสด็จไปทอดพระเนตรเจ้าเซนที่กุฎิแขก ริมบ้านพระยาจุฬาราชมนตรี ณ วันขึ้น 12 ค่ำ เดือน 4 เพลาย่ำฆ้องรุ่ง นั้น ให้นายนิจ นายชิต ผูกเรือม่านทองรับเสด็จลำ 1 เรือม่านลายรับเฒ่าแก่ลำ 1 (รวม) 2 ลำ และเลกที่จะพายเรือนั้นหามีไม่นั้นเกณฑ์ฟั่นเชือก 15 นายประตูซ้าย 10 นายประตูขวา 10 (รวม) 25 ณ วัน ขึ้น 12 ค่ำ เดือน 4 เพลาย่ำฆ้องรุ่งอย่าให้ขาดได้ตามรับสั่ง" (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2536: 39)

นอกจากชาวแขกมุสลิมแล้ว ยังมีชาวจีนซึ่งเป็นประชากรหลักของพระนคร สกินเนอร์ได้ระบุว่าการอพยพหลั่งไหลเข้ามาของประชากรชาวจีนในช่วงรัชกาลที่ 3 ส่วนมากเป็นชายโดยผสมกลมกลืนกับชาวไทยโดยวิธีการแต่งงานกับสตรีชาวสยาม เพราะในสยามไม่มีข้อกีดกันทางเชื้อชาติและเห็นว่าชาวจีนมีผิวพรรณที่ดีกว่า (สกินเนอร์, 2005: 130) แม้ในระดับกษัตริย์ก็ยังทรงโปรดที่จะมีพระสนมที่มีเชื้อสายจีนและบางท่านก็เป็นละครหลวงที่สำคัญ เช่น เจ้าจอมมารดาอำภา ในรัชกาลที่ 2 คุณสมบัติด้านความงามและผิวพรรณจึงทำให้ท่านได้รับบทบาทเป็นตัวนางกัญจะหนาในละครเรื่องอิเหนา

ข้อได้เปรียบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของชาวจีนคือการมิต้องถูกนับรวมอยู่ในระบบศักดินาจึงมิได้มีสถานะเป็นไพร่ที่ต้องทำงานรับราชการหรือขึ้นอยู่กับมูลนาย เพียงแต่ต้องจ่ายเงินค่าผูกปี้เท่านั้น ทำให้มีเสรีที่จะประกอบอาชีพตามความถนัด ชาวจีนแต้จิ๋วส่วนหนึ่งได้เข้ามาประกอบอาชีพนักแสดงงิ้ว (เรื่องเดียวกัน: 131, 136) ซึ่งอาจประจำอยู่ตามศาลเจ้าหรือโรงบ่อนเบี้ยและโรงหวย ศิลปะการแสดงงิ้วได้ตอบโจทย์ความต้องการความบันเทิงเพื่อการเฉลิมฉลองตามประเพณี (วารุณี โอสถารมย์, 2555: 95) เพื่อให้การจัดเครื่องเล่นมหรสพครั้งหนึ่ง ๆ นั้นมีความหลากหลายด้านเชื้อชาติ แสดงถึงพระบุญญาธิการของพระเจ้าแผ่นดินที่มีชนเชื้อชาติต่าง ๆ เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิ-สมภาร ซึ่งความนิยมของการมีงิ้วได้แพร่เข้าไปสู่ราชสำนัก เช่น กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ทรงมีงิ้วผู้หญิงที่วังหน้าในรัชกาลที่ 2 หรือในรัชกาลที่ 3 ข้าหลวงชาวจีนในกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ซึ่งน่าจะเป็นจีนนอกหรือชาวจีนอพยพที่มาถวายตัว (เรื่องเดียวกัน: 97) คงหัดและแสดงเป็นงิ้วผู้ชายอยู่ที่พระราชวังเดิม ฝั่งธนบุรี

นอกจากนี้ความนิยมวรรณกรรมจีนที่แปลเป็นภาษาไทยก็ส่งผลให้ชาวสยามปรารถนาที่จะดูการแสดงงิ้วมากขึ้น เช่น เจ้าพระยาพระคลัง (หน) เรียบเรียงเรื่องสามก๊กให้เป็นภาษาไทยที่เข้าใจได้ง่ายเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ส่งผ่านให้จิตรกรเขียนภาพเล่าเรื่องสามก๊กในพระอุโบสถวัดนางนองที่เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 3 และเรื่องอื่น ๆ เช่น เลียดก๊ก ไซฮั่น ห้องสิน ก็เขียนขึ้นเป็นภาษาไทยในช่วง 2 รัชกาลแรก เรื่องราวจากวรรณกรรมเป็นพื้นฐานเรื่องที่ใช้แสดงงิ้ว โดยมากเป็นเรื่องการสงครามที่มีฉากบู๊ตื่นตาตื่นใจ หรือฉากบุ๋นที่แสดงเชาวน์ปัญญาของตัวละคร ความนิยมงิ้วคงจะเด่นชัดมากยิ่งขึ้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชนิยมอย่างจีน บรรดาพระอารามหรือการตกแต่งพระราชวังได้เริ่มนำสถาปัตยกรรมจีนเข้ามาปะปนกับแบบไทยประเพณี การที่ทรงสั่งตุ๊กตาหินทรายเป็นรูปตัวละครงิ้วมาเพื่อใช้ตกแต่งพระอารามที่ทรงสร้างล้วนเป็นการเติมเต็มจินตนาการเรื่องราวจากวรรณกรรมและการแสดง

สำหรับชาวมอญนั้น ส่วนหนึ่งได้ลงหลักปักฐานมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏมหรสพมอญรำสมโภชพระพุทธบาทในบุณโณวาทคำฉันท์ ต่อมาในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้มีการอพยพชาวมอญเข้ามาอีกหลายระลอกทั้งในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ทรงพระกรุณาโปรดฯ ให้ตั้งถิ่นฐานสมทบกับชาวมอญเดิม เช่น เช่นพวกมอญที่เป็นข้ากรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทที่หลังวัดตองปุ (วัดชนะสงคราม) หรือกระจายไปตั้งถิ่นฐานที่เกาะเกร็ด เมืองนนทบุรี สามโคก เมืองปทุมธานี และเมืองพระประแดง ซึ่งในแต่ละพื้นที่ก็ยังคงสงวนรูปแบบนาฏกรรมและปี่พาทย์เอาไว้และได้ใช้ในงานมหรสพสมโภชของราชการ ในรัชกาลที่ 3 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงมอญรำเป็นมหรสพสมโภชวัดสุทัศนเทพธาราม เมื่อ พ.ศ. 2380 ซึ่งมอญรำนี้ใช้เพื่อแสดงความเคารพ

ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระเจ้าแผ่นดิน พระสงฆ์หรือบุคคลสำคัญ ซึ่งถือว่าเป็นการรำสำหรับงานมงคล เว้นแต่บุคคลผู้นั้นได้จากไปจึงเล่นมอญรำเป็นเกียรติยศให้ในงานศพ และมีความเชื่อกำกับว่าเมื่อรำมอญรำแล้วจะได้บุญ นอกจากนี้ยังมีนาฏกรรมเชิงพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการถือผีของชาวมอญ ได้แก่ พิธีรำเจ้า (เล่ะห์เปียะจุ้ห์) พิธีรำผี (ยู่กะนา หรือ เล่ะห์กะโล้ก) และพิธีรำสามถาด (เล่ะห์กะนาย หรือ เล่ะห์ตะละทาน) มีรูปแบบและกระบวนรำที่สืบทอดมาอันสามารถย้อนไปถึงต้นทางได้ที่รัฐมอญในประเทศเมียนมาร์ และมีการรำประกอบมวยและอาวุธอย่างมอญ ที่เรียกว่า “รำมวยมอญ” และการร้อง “ทะแยมอญ” ที่เป็นเพลงปฏิพากย์อันมีการร่ายรำประกอบด้วย (พิศาล บุญปลูก, 2558: 36, 95, 103, 162-163, 234)

การทำสงครามกับประเทศทางตะวันออกของสยามทำให้มีการเทครัวเชลยจากเมืองผู้แพ้สงคราม เข้ามาไว้ในพระราชอาณาจักร เพื่อเพิ่มจำนวนประชากรในแผ่นดินและเป็นแรงงานในด้านต่าง ๆ ในต้นรัชกาลที่ 3 ภายหลังการปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์ ได้มีการเทครัวชาวลาวจากเมืองน้อยใหญ่ทั้งสองฝั่งแม่น้ำโขงให้ไปตั้งถิ่นฐานใหม่กระจายไปอยู่ตามหัวเมือง เช่น สระบุรี สุพรรณบุรี เพชรบุรี ฯลฯ ทำให้มีการนำเอาศิลปะการแสดงลาวมาเผยแพร่ในสยามจนกลายเป็นการละเล่นอย่างใหม่ที่ได้รับความนิยม นั่นก็คือ “แคน” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโบราณที่สะดวกแก่การพกพาติดตัวเมื่ออพยพไปในที่ใดชาวลาวที่ร้องรำทำเพลงกับแคนเป็นหลัก เมื่อมาถึงสยามก็เป็นที่น่าตื่นตาตื่นใจเรียกกันทั่วไปว่า “แอ่วลาว” หรือ “แอ่วลาวเป่าแคน” ชาวลาวเชลยก็มักขับร้องเป็นลำที่พรรณนาความทุกข์ยากลำบากเมื่อต้องย้ายถิ่นฐานและต้องถูกกดขี่จากชาวไทยบางพวกให้ทำงานหนักหรือกินอยู่อย่างแร้นแค้น บทร้องเหล่านี้ใช้ขับไปพร้อมกับแคนจึงเรียก “ลาวแคน” ซึ่งต่อมาก็ได้เพี้ยนมาเป็นเพลงลาวแพนและการแสดงฟ้อนแพนในปัจจุบัน (ไม้จัน, 2557: 111-116) และต่อมาการเล่นแอ่วลาวเป่าแคนก็ได้ถูกขับร้องเคล้าซออู้แทนการลำกับแคน เรียกกันในไทยว่า “แอ่วเคล้าซอ” ซึ่งคำว่าซอและจ๊อยนี้คือคำพื้นเมืองล้านนาโดยแท้ เมื่อมาถึงพระนครจึงกลายเป็นซอที่เป็นเครื่องสาย ส่วนคำว่าจ๊อยได้ถูกแผลงมาเป็นชื่อเพลงไทยเดิมชื่อ ลาวจ้อย

ความนิยมเรื่องลาวเป่าแคนปรากฏอยู่ในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 หลายแห่ง เช่น จิตรกรรมรูปเทวดาเป่าแคน วิหารพระศาสดา วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพมหานคร รูปขบวนแห่บั้งไฟมีคนเป่าแคนและร้องรำอยู่หน้าขบวนที่วัดสมุหประดิษฐาราม อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี รูปนาคีถือแคนที่วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี หรือแม้แต่จิตรกรรมแห่บั้งไฟที่เขียนใหม่ครั้งรัชกาลที่ 3 ในวิหารพระคันธารราฐ วัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สะท้อนให้เห็นความนิยมเรื่องแอ่วลาวเป่าแคนปรากฏอยู่ในทุกพื้นที่ที่มีชาวลาวอาศัยอยู่ แม้กระทั่งเจ้านายอย่างกรมขุนอิศเรศ-รังสรรค์ก็ยังโปรดทรงม้าประพาสไปในหมู่บ้านชาวลาว จนถึงกับสร้างตำหนักไว้ที่บ้านสีทา จังหวัด

สระบุรี ทรงมีหม่อมเป็นชาวลาวหลายคน แม้จนเมื่อทรงราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้า-เจ้าอยู่หัวแล้วก็ยังได้ทรงทำแคนวงคู่พระหัตถ์เป็นแคนชั้นดีขนาดยาว มีเต้าแคนทำด้วยโลหะมีค่าเช่น ทองคำ ถมทองและงาช้าง ทรงโปรดการเล่นแอ่วลาวนี้เป็นอย่างมากและคงมิมีผู้ใดอาจทัดทาน แม้กระทั่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระเชษฐา จนเมื่อถึงปี พ.ศ. 2408 จึงได้ทรงออกประกาศห้ามมิให้มีการเล่นแอ่วลาว (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2547: 427-428) ตรงกับช่วงที่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวประชวรใกล้สวรรคต อาจทรงเกรงพระทัยที่จะต้องประกาศห้าม จึงทรงอ้างถึงความแห้งแล้งในแผ่นดินที่อาจเป็นเหตุให้ชาวสยามละทิ้งการละเล่นที่เป็นของตัว “...การเล่นต่าง ๆ อย่างเก่าของไทยคือละครฟ้อนรำปี่พาทย์ มโหรีเสภาครึ่งท่อน ปรบไก่ สักรวา เพลงไก่ป่า เกี่ยวข้าวแลอะไร ๆ ที่เคยเล่นมาแต่ก่อนเอามาเล่นมากู้ขึ้นบ้างอย่าให้สูญ เล่นลาวแคนขอให้งดเสียเลิกเสียสักปีหนึ่งสองปี ลองดูฟ้าฝนจะงามไม่งามอย่างไรต่อไปข้างหน้า” (เรื่องเดียวกัน: 428; ไม้จัน, 2557: 122-125)

เกือบ 15 ปีของสงครามอานามสยามยุทธ์ที่สยามทำกับกัมพูชาและเวียดนาม ทำให้มีชาวญวนส่วนหนึ่งอพยพมาสมทบกับพวกญวนเดิมที่เข้ามาครั้งกรุงธนบุรีเมื่อ พ.ศ. 2319 และพวกองเชียงสือที่เข้ามาเมื่อ พ.ศ. 2326 เป็นปีที่ 2 ในรัชกาลที่ 1 โปรดฯ ให้ตั้งรกรากที่ย่านบางโพ การเข้ามาขององเชียงสือครั้งนั้นได้หัดชาวญวนทำการละเล่นใช้ในงานของราชการ ได้แก่ เต้นสิงโต และญวนสำหรับใช้เป็นมหรสพกลางวัน ส่วนสิงโตไฟคาบแก้ว และญวนรำกระถาง ใช้เป็นมหรสพกลางคืน ได้เคยแสดงถวายหน้าพลับพลาในงานบรมราชาภิเษกและงานสมโภชพระนครเมื่อ พ.ศ. 2328 โดยโปรดฯ ให้มีมังกรคาบแก้วแสดงคู่กันอีกชุดหนึ่งด้วย แม้ว่าองเชียงสือจะพำนักอยู่เพียง 4 ปี แต่ชาวญวนก็สามารถหัดมหรสพไว้ใช้งานได้หลายชุด ต่อมาในรัชกาลที่ 3 ชาวญวนได้เข้ามาสมทบอีก 3 ระลอก คือ

1. ระหว่าง พ.ศ. 2376-2377 ครั้งเจ้าพระยาบดินทร์เดชาไปตีเมืองญวน ได้ครัวญวนที่เป็นชาวพุทธไปตั้งบ้านเรือนที่ปากแพรก เมืองกาญจนบุรี เพื่อรักษาป้อมเมืองใหม่ อีกส่วนเป็นชาวคริสตังให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ย่านสามเสนโดยให้ขึ้นสังกัดกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ เพื่อทรงฝึกหัดเป็นทหารปืนใหญ่

2. ระหว่าง พ.ศ. 2376-2381 ญวนคริสตังอีกกลุ่มหนึ่งหนีจากแผ่นดินพระเจ้า-มินมางที่ไม่ทรงโปรดให้นับถือศาสนาคริสต์ มาตั้งบ้านเรือนอยู่ที่เมืองจันทบุรี

3. พ.ศ. 2383 ในช่วงสงครามอานามสยามยุทธ์ชาวญวนถูกปิดล้อมหลายแห่ง เกิดความลำบากป่วยไข้ จึงขอเข้ามาสวามิภักดิ์กับสยามจำนวนกว่า 1,000 คน โปรดเกล้าฯ ให้ไปอยู่

สมทบกับพวกญวนสามเสนที่ย่านบางโพ และอยู่ในสังกัดกรมอาสา (ญวน) ขึ้นกับกรมขุนอิศเรศ-รังสรรค์เช่นกัน ซึ่งญวนกลุ่มนี้น่าจะเป็นกลุ่มที่นำตำรารำโคมเข้ามา

กรมขุนอิศเรศรังสรรค์ได้เคยทรงถามชาวญวนถึงเรื่องมหรสพในราชสำนักที่เมืองเว้ พวกญวนเล่าถวายว่า หากหว่างเด่ (จักรพรรดิ) เสด็จออกกลางวัน พวกทหารเต้นสิงโตถวาย ถ้าเสด็จออกกลางคืนมีระบำแต่งเป็นเทพยดามารำโคมถวายพระพร กรมขุนอิศเรศรังสรรค์จึงให้พวกญวนหัดรำโคมขึ้นแต่ยังมิทันได้เล่นถวายตัวก็สวรรคตเสียก่อน จึงได้เล่นในพระเมรุมาศพระบาทสมเด็จพระ-นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2463) นาฏกรรมบางส่วนที่มีลักษณะคล้ายจีน เช่น มังกรล่อแก้ว หรือเต้นสิงโตญวน แท้จริงแล้วกลับมีต้นทางมาจากวัฒนธรรมญวนซึ่งมีบทบาทก่อนที่ศิลปะการแสดงจีนจะเข้ามาในชั้นหลัง ดังนั้นหากเป็นงิ้วก็จะใช้ชาวจีนแสดง หากเป็นรำโคม ญวนหก เต้นสิงโต มังกรล่อแก้ว ก็จะใช้กรมอาสาญวนเป็นผู้แสดง

อนึ่ง จะสังเกตได้ว่า บรรดาชาวต่างชาติต่างภาษาที่เข้ามาในสยามช่วงรัชกาลที่ 3 ไม่ว่าจะเป็นชาวจีน ชาวลาว ชาวญวน อยู่ภายใต้การควบคุมของทูลกระหม่อมฟ้าน้อย หรือสมเด็จ-เจ้าฟ้าฯ กรมขุนอิศเรศรังสรรค์แทบทั้งสิ้น ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวอาจทรงเล็งเห็นแล้วว่าทรงนิยมในการติดต่อกับชาวต่างชาติทุกภาษา และโปรดด้านการทหาร จึงทรงเห็นว่าการมีกำลังคนเพื่อใช้ในราชการต่าง ๆ เหมาะสมกับพระอิสริยยศเจ้าฟ้าชั้นสูง ในขณะที่ทูลกระหม่อม-ฟ้าใหญ่คือเจ้าฟ้ามงกุฎทรงผนวชอยู่ ไม่สามารถสะสมกำลังที่จะเป็นประโยชน์แก่แผ่นดินในภายภาคหน้าได้

ความนิยมสิ่งที่ไม่เป็นไทยเช่นนี้เป็นกระแสที่ปรากฏในศิลปกรรมแขนงอื่นอีกด้วย เช่น งานสถาปัตยกรรมที่หันไปนิยมสกุลช่างอย่างจีนที่พัฒนาให้กลมกลืนกับแบบไทย หรือความนิยมลวดลายปูนปั้นอย่างฝรั่งที่ได้แรงบันดาลใจจากเถาใบไม้และโถทรงเอิร์นมาปั้นประดับซุ้มประตูหรือซุ้มหน้าต่างของอาคาร ดนตรีไทยที่นิยมเล่นเพลงสิบสองภาษา นาฏกรรมที่สร้างขึ้นจากวัฒนธรรมเชื้อชาติอื่น การพยายามหลีกหนีศิลปกรรมแบบไทยประเพณีจึงเป็นความแปลกใหม่ที่น่าสนุกสนานและมิทำให้เกิดความเบื่อหรือจำเจ แสดงปฏิภาณชั้นเลิศของศิลปินนักรำ นักดนตรีและช่างฝีมือในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เป็นอย่างดี

4.1.2.3 ลักษณะการปกครองและกฎหมายที่มีผลต่อนาฏกรรม

โครงสร้างในการปกครองของราชอาณาจักรที่มีพระเจ้าแผ่นดินทรงพระราชอำนาจสูงสุดนั้นมีรูปเป็นอย่างปิรามิดที่มีพระเจ้าแผ่นดินทรงสถิตอยู่เบื้องบนที่สุด มีพระมหาอุปราชและพระราชวงศานุวงศ์ช่วยบริหารราชการแผ่นดินในระดับรองลงมา มีเสนาบดีพร้อมขุนนางข้าราชการ

ทั้งปวงช่วยบริหารดูแลในส่วนงานปลีกย่อยของแผ่นดิน โดยมุ่งหวังที่จะให้ราษฎรในแผ่นดินนั้นดำรงอยู่ด้วยความผาสุก มีความบริบูรณ์ของทรัพยากรที่เอื้อต่อการทำมาหากิน และจะต้องช่วยบำรุงแผ่นดินด้วยระบบแรงงาน

การปกครองแบบรวมศูนย์อำนาจ พระมหากษัตริย์มีพระราชอำนาจในการกำหนดนโยบาย พระราชกำหนด ทั้งยังทรงเป็นต้นแบบทำให้เกิดพระราชนิยม วัฒนธรรมและศิลปกรรมต่าง ๆ ก็เป็นไปตามพระราโชบายและพระราชนิยมนั้น

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นยุคที่แสดงให้เห็นถึงการบริหารราชการแผ่นดินแบบจารีตประเพณี ก่อนที่สยามจะเริ่มรับเอาแนวคิดจากโลกตะวันตกในช่วงรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 และในช่วงเวลาเดียวกันนั้นประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ต่างใช้ระบอบการปกครองแบบกษัตริย์อยู่ด้วยกันทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นพม่า ล้านช้าง จนกระทั่งอิทธิพลของการล่าอาณานิคมเริ่มเข้ามาในดินแดนแถบนี้จึงทำให้ประเทศตะวันตกอย่างฝรั่งเศสและอังกฤษ ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น กลายเป็นต้นแบบทางการปกครองอย่างใหม่ที่แสดงความศิวิไลซ์และกล่าวหาว่าชาติในดินแดนนี้กำลังป่าเถื่อนและล้าหลัง

นอกจากนี้ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองหลวงซึ่งเป็นศูนย์กลางการปกครองกับหัวเมืองประเทศราชต่าง ๆ เช่น เชียงใหม่ น่าน นครศรีธรรมราช เวียงจันทน์ รัฐบาลส่วนกลางก็พยายามเข้าไปมีบทบาทและมีอำนาจเหนือเพื่อป้องกันมิให้ชาติตะวันตกเข้ามารุกราน ซึ่งหัวเมืองเหล่านี้ราชสำนักสยามได้พยายามที่จะแผ่อำนาจกลับเข้าไปเหมือนครั้งกรุงศรีอยุธยา

เมื่อพระเจ้าแผ่นดินทรงไว้ซึ่งพระราชอำนาจสูงสุด จึงทำให้การตัดสินพระทัยดำเนินนโยบายต่าง ๆ นั้น ขึ้นอยู่กับพระเจ้าแผ่นดินผู้มีสิทธิ์ขาดสูงสุดแต่เพียงพระองค์เดียว ช่วงต้นกรุง-รัตนโกสินทร์ก็ยังคงดำเนินการปกครองตามอย่างระบอบกษัตริย์ในกรุงศรีอยุธยา ในช่วง 50 ปีแรกของกรุงรัตนโกสินทร์แม้อาจจะยังมีศึกสงครามติดพันอยู่บ้าง แต่การบริหารบ้านเมืองก็เริ่มมีความมั่นคงมากขึ้น ราษฎรสามารถลงหลักปักฐานในพื้นของกรุงเทพมหานครได้อย่างสุขสบาย ในส่วนราชสำนักช่วงรัชกาลที่ 2 นั้น นอกเหนือไปจากการมีอัครมหาเสนาและเสนาบดีทำหน้าที่กำกับดูแลตามหน้าที่ในกฎมณเทียรบาลที่ใช้มาแต่กรุงศรีอยุธยาแล้ว ยังทรงโปรดฯ ให้เจ้านายชั้นสูงหลายพระองค์เข้ามาช่วยกำกับดูแลราชการในส่วนนั้นเพิ่มเติม เรียกว่า “ผู้กำกับราชการ” เสมือนเป็นการควบคุมการปฏิบัติงานของเสนาบดีไปในตัว พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อยังทรงสถิตอยู่ในที่พระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ก็ได้ทรงกำกับดูแลราชการในรัชกาลที่ 2 อยู่หลายกรม จนทำให้พระราชอำนาจและพระบารมีเริ่มเป็นไปอย่างกว้างขวาง เช่นในหน่วยงานสำคัญอย่างกรมท่า

และกรมพระคลังนั้น เมื่อมีทูตเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีก็จำเป็นที่จะต้องเข้าเฝ้ากรมหมื่นเจษฎา-บดินทร์ที่วังท่าพระก่อนที่จะจำทูลพระราชสาส์นต่อพระเจ้าแผ่นดิน จึงทำให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงมีพระราชอำนาจอย่างมากในช่วงปลายรัชกาลที่ 2

เมื่อกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์เสด็จขึ้นครองราชย์แล้ว การตัดสินพระราชหฤทัยในการบริหารราชการบ้านเมืองต่าง ๆ นั้น ทรงกระทำตามพระราชอำนาจที่ปรากฏในตัวบทกฎหมาย หากแต่ในบางเรื่องที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรม เช่นการที่ไม่ทรงมีละครผู้หญิงประดับพระเกียรติยศตามพระราชประเพณี เชื่อได้ว่าทรงไตร่ตรองไว้อยู่ก่อนที่จะทรงรับราชสมบัติแล้ว ดังปรากฏว่าเมื่อครั้งที่ทรงกรมประทับอยู่วังท่าพระนั้น ทรงมีโขนเป็นเครื่องประดับพระเกียรติยศ

ในแง่ของลักษณะการบริหารราชการที่รวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง บรรดาเมืองประเทศราชและหัวเมืองต่าง ๆ ต่างก็มีเจ้านายหรือขุนนางเป็นผู้ปกครองซึ่งจะต้องตั้งตั้งไปจากราชสำนักส่วนกลาง เรียกกันว่า “กินเมือง” ต่อมาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทรงโปรดฯ ให้เจ้านายของเมืองประเทศราชต่าง ๆ ปกครองสืบเชื้อวงศ์กษัตริย์ของแผ่นดินนั้น ๆ เช่น กัมพูชา ล้านช้าง ไทรบุรี มิได้ส่งเจ้านายชั้นพระเจ้าลูกเธอหลานเธอไปปกครอง จึงทำให้ในบางหัวเมืองเกิดความกระด้างกระเดื่องที่จะเป็นอิสระจากสยาม

ในด้านงานนาฏกรรม เมื่อเจ้าประเทศราชและเจ้าเมืองต่าง ๆ มีศักดิ์และเกียรติยศที่ทางราชสำนักส่วนกลางได้ปูนบำเหน็จให้แล้วนี้ ย่อมที่จะมีนาฏกรรมเป็นเครื่องประดับเกียรติยศ ดังปรากฏว่ามีเจ้าประเทศราชและเจ้าเมืองบางองค์บางท่านมีละครหรืองานนาฏกรรมอื่นสำหรับราชสำนักหรือสำหรับเมืองของตน หากแต่ปัญหาขัดข้องที่ตามมาก็คือบรรดาเจ้าเมืองเหล่านี้ต่างพยายามที่จะละเมิดธรรมเนียมปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับการมีโขนละครประดับเกียรติยศ โดยพยายามที่จะมีละครผู้หญิงหรือมโหรีผู้หญิงเป็นเครื่องประดับพระบารมี ดังกรณีของเจ้าอนุวงศ์ที่ขอพระราชทานละครผู้หญิง

ราชอาณาจักรสยามมีการตรากฎหมายเป็นข้อบังคับที่ใช้สำหรับปกครองราชการแผ่นดินมาตั้งแต่แรกก่อตั้งกรุงศรีอยุธยา สยามได้รับอิทธิพลของอารยธรรมมอญโดยนำคัมภีร์กฎหมายสำคัญที่มอญเรียกว่า "ธรรมสัตถัม" ซึ่งมอญรับอิทธิพลมาจากคัมภีร์ธรรมศาสตร์ของฮินดูอีกต่อหนึ่ง กลายเป็นหลักใหญ่ในการออกกฎหมายเรียกว่า "พระธรรมศาสตร์" จากนั้นพระมหากษัตริย์นำมูลคดีต่าง ๆ ในพระธรรมศาสตร์มาบัญญัติเป็นสาขาคดีต่าง ๆ เรียกว่า "พระราชศาสตร์" นอกจากพระราชศาสตร์แล้ว พระมหากษัตริย์ได้ออกกฎหมายการบริหารและปกครองเพื่อให้สอดคล้องกับพระราชประสงค์หรือสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัยนอกเหนือไปจากมูลคดีต่าง ๆ ในพระ-

ธรรมศาสตร์ กฎหมายส่วนนี้เรียกว่า "พระราชนิติศาสตร์" ซึ่งแบ่งหมวดหมู่ออกเป็น กฎมณเทียรบาล พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน พระไอยการนาทหารหัวเมือง กฎ 36 ข้อ พระราชกำหนดเก่า พระราชบัญญัติ พระราชกำหนดใหม่ กฎพระสงฆ์ (กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่, 2548)

ในเนื้อหาของกฎหมายตราสามดวง มีส่วนที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ในหลายประการ ซึ่งเป็นเรื่องที่เจ้านาย เจ้าประเทศราช เสนาบดีและขุนนางต่าง ๆ จำเป็นที่จะต้องเรียนรู้และปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด การล่วงละเมิดพระราชอำนาจ หรือปฏิบัติตนไม่ถูกต้องตามข้อปฏิบัติที่ราชสำนักกำหนดนั้น ในกฎหมายได้ระบุการลงโทษที่รุนแรงเอาไว้ เมื่อมิต้องการให้ผู้ใดฝ่าฝืน เช่น ผู้ที่อาจเอื้อมทำเทียมเจ้า อาจได้รับโทษรุนแรงสุดถึงตาย กฎหมายตราสามดวงจึงมีความเด็ดขาดด้วยการคาดโทษในสถานต่าง ๆ กัน ยิ่งไปกว่านั้น การบริหารกิจการราชสำนักยังจำเป็นที่จะต้องมีกฎและธรรมเนียมปฏิบัติที่ใช้กันจนเป็นที่ยอมรับและถือปฏิบัติไปในทางเดียวกันเพื่อที่จะรักษาพระบรม-เดชานุภาพและระเบียบต่าง ๆ ในพระราชมณเฑียร รวมเรียกว่า “กฎมณเทียรบาล” ซึ่งผู้วิจัยใช้ศึกษาถึงบริบทธรรมเนียมวัง หรือธรรมเนียมราชสำนักที่สืบถือปฏิบัติต่อกันมาแม้มิได้ปรากฏเป็นลายลักษณ์ตามที่นิยะดา เหล่าสุนทร ได้ชี้ให้เห็นว่า กฎมนเทียรบาลเป็นเครื่องสะท้อนความเป็นพระมหากษัตริย์ของไทย เป็นกฎหมายที่สะท้อนการปกครองที่ยกย่องพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางและผู้นำสูงสุดในฐานะเทวราชาซึ่งบุคคลอื่นต้องให้ความเคารพจงรักภักดีและปฏิบัติตามด้วยความเป็นระเบียบอย่างเคร่งครัด เนื้อหาของกฎมณเทียรบาล ประกอบด้วย ข้อกำหนดบทบาทและพระราชอำนาจหน้าที่ขององค์พระมหากษัตริย์ ระเบียบข้อบังคับและบทกำหนดโทษของข้าราชบริพารในราชสำนักจะต้องได้รับหากฝ่าฝืน และความสัมพันธ์ระหว่างพระมหากษัตริย์กับบุคคลอื่น พระราชกรณียกิจที่พระมหากษัตริย์พึงทรงปฏิบัติ ภารกิจที่ข้าราชการจะต้องปฏิบัติต่อพระมหากษัตริย์ ทั้งข้อปฏิบัติและข้อห้าม โดยมีความประสงค์ที่จะรักษาความปลอดภัยของพระมหากษัตริย์ เพื่อส่งเสริมพระบารมีและเพื่อแสดงความเจริญของบ้านเมือง

ในฐานะที่งานนาฏกรรมเป็นส่วนหนึ่งของกิจการราชสำนักย่อมไม่อาจหลีกเลี่ยงที่จะฝ่าฝืนกฎมณเทียรบาลเหล่านี้ได้ ยกตัวอย่างเช่นการกำหนดสถานของละครประดับพระเกียรติยศของพระเจ้าแผ่นดิน ก็มีแต่เฉพาะพระเจ้าแผ่นดินเท่านั้นที่จะมีละครผู้หญิงได้ จึงทำให้เป็นการบังคับรูปแบบละครที่อยู่นอกพระราชสำนักทั้งมวลจะต้องแสดงด้วยผู้ชาย

ลักษณะพิเศษที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ก็คือความเปลี่ยนแปลงและเลื่อนไหลของธรรมเนียมในส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมที่มีเจ้าประเทศราชและขุนนางบางคนพยายามทำเลียนแบบพระเจ้าแผ่นดิน ดังเช่นพระยามหาเทพ (ทองปาน) ได้ลักลอบมีละครและมโหรีผู้หญิงไว้ที่

เรือนของท่านจนกระทั่งมีผู้แต่งเพลงยาวว่าเสียดสี “...เจ้าคุณนั้นก็ทำยศเหมือนอย่างในหลวง ผูกแพขึ้นใหญ่ขึ้นที่ปากคลองหน้าบ้านแล้วก็ลงมานั่งในแพ มีหม่อม ๆ ละครและมโหรีห่มแพรสีทับทิมลงมาหมอบเฝ้าดูผ้าป่าอยู่หน้าแพ ก็เป็นการเอิกเกริกอย่างใหญ่ในแผ่นดินครั้ง 1 ถึงโดยว่าเจ้าและขุนนางผู้ใหญ่จะทำบ้างก็ไม่ได้เช่นนั้น” (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2547: 120) หรือที่ปรากฏในอิศรญาณภาษิตว่า “บ้างโลดเล่นเต้นรำทำเป็นเจ้า เป็นไรเขาไม่จับผิดคิดดูขัน” (2513: 70) ลักษณะเช่นนี้คงปรากฏอยู่ทั่วไปในสมัยรัชกาลที่ 3 เพราะบรรดาขุนนางต่างเห็นว่ามิได้ทรงเอาพระทัยใส่ทางการละคร การลอบเล่นเช่นนี้อาจเพียงแต่อาจถูกกริ้วหรือถูกแช่งจากพระเจ้าอยู่หัวว่าเป็นการผิดธรรมเนียม แต่ก็หาได้ลงพระราชอาญาต่อผู้ที่ฝ่าฝืนเหล่านี้ไม่

จากเหตุที่การณ์ที่เกิดขึ้นในหลายกรณีเมื่อรัชกาลที่ 3 จึงทำให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องทรงแก้กฎหมายเดิมด้วยการออกประกาศ เมื่อ พ.ศ. 2398 ภายหลังพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตเพียงปีเดียว ซึ่ง “ประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงแลเรื่องหมอเรื่องช่าง” นี้ ถือเป็นพระบรมราชโองการ โดยทรงอ้างว่า

> *“...ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดการละคร แต่ทว่าทรงแช่งชักติเตียนจะไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบ ๆ ด้วยกันหลายราย...ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกเสียแต่รัดเกล้ายอดอย่างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวลงยาอย่างหนึ่ง พานทองหีบทองอย่างหนึ่ง เมื่อบททำขวัญยกแต่แตรสังข์อย่างหนึ่งแล้วอย่าให้ฉุดบุตรชายบุตรหญิงที่เขาไม่สมควรเอามาเล่นละคร ให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่างหนึ่ง ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ ให้ท่านทั้งปวงเล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด.”* (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2547: 77-78)

ชี้ชัดว่าได้เกิดกรณีที่ทำการแสดงละครโดยเกินฐานานุศักดิ์ของตนเองและฝ่าฝืนธรรมเนียมราชสำนักมาตลอดช่วงรัชกาลที่ 3 เช่นละครทั่วไปที่มิใช่ละครหลวงมิควรสวมเครื่องประดับทองคำลงยาหรือสวมรัดเกล้ายอดซึ่งเป็นของทำใหม่สำหรับละครหลวงรัชกาลที่ 2 หรือการใช้พานทองหีบทองที่ถือเป็นเครื่องยศสำหรับพระราชทาน รวมทั้งการใช้แตรสังข์ซึ่งเป็นเครื่องประโคมของหลวงเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงละคร

และยังมีประเด็นสำคัญคือการฉุดคร่าสตรีที่มีรูปงามมาเป็นละครหรือมโหรีผู้หญิงเพื่อเป็นเครื่องประดับบารมีของตน ดังที่ เวลลา ได้กล่าวถึงการฉุดคร่าผู้หญิงเพื่อนำไปประดับเกียรติยศของบรรดาเจ้านายและขุนนาง และส่วนหนึ่งก็ได้ถูกนำตัวไปเป็นละครหรือมโหรีตามวังและเรือนของขุนนาง

“...ตัวอย่างเช่น กรณีที่พระราชวงศ์บางรายและข้าราชการพระตำรวจหลวงบางคนในพระนครใช้อำนาจบาตรใหญ่ฉุดคร่าหญิงชาวบ้านเอาไปเป็นนางบำเรอ แม้ว่าพวกญาติของหญิงนั้นจะได้รับความเจ็บช้ำน้ำใจจากการย่ำยีอย่างสาหัส พวกเขาก็หาได้กล้าที่จะทูลเกล้าฯ ถวายฎีการ้องทุกข์ต่อองค์พระมหากษัตริย์ไม่” (เวลลา, 2530: 28)

ความนิยมในการมีภรรยาหลายคนและอวดภรรยาที่มีรูปงามและยังเยาว์วัยได้ถูกเสนอผ่านบรรดาละครผู้หญิงหรือมโหรีผู้หญิงในเรือน โดยสตรีเหล่านี้ทำหน้าที่บำเรอทั้งการบันเทิงและตอบสนองความสุขทางกามารมณ์ ยิ่งผู้ใดมีนางบำเรอเช่นนี้อยู่มากก็ยิ่งแสดงฐานะที่มั่งมีตามบรรดาศักดิ์และแสดงความมีหน้ามีตาในสังคม (ปัญญา บริสุทธิ์, 2528: 17) ดังที่สุนทรภู่กล่าวไว้ในกาพย์พระไชยสุริยา ว่า

"อยู่มาหมู่ข้าเฝ้า ก็หาเยาวะนารี
ที่หน้าตาดีดี ทำมะโหรีที่เคหา
ค่ำเช้าเฝ้าสีซอ เข้าแต่หอล่อกามา
หาได้ให้ภริยา โลโภพาให้บ้าใจ"
(ประชุมนิราศสุนทรภู่, 2501: 113-114)

4.1.2.4 ระบบศักดินาและระบบไพร่ที่มีผลต่อนาฏกรรม

สังคมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการจัดช่วงชั้นทางสังคม (Social strafaction) โดยที่บุคคลหนึ่งจะถูกกำหนดบทบาทตามตำแหน่ง ฐานะทางสังคม เกณฑ์ความสามารถหรือคุณสมบัติอื่น ๆ ที่สังคมกำหนด สังคมเปิดเช่นสังคมไทยจึงมีความคล้ายคลึงกับการกำหนดช่วงชั้นของบุคคลด้วยระบบวรรณะอย่างอินเดีย โดยที่สมาชิกของสังคมจะอยู่ในช่วงชั้นใดช่วงชั้นหนึ่งไปจนตลอดชีวิตโดยที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลง

เจ้านายและขุนนางตามระบบศักดินามักจะมีงานนาฏกรรมหรือดนตรีสำหรับประดับเกียรติยศของตน โดยเทียบเคียงกับยอดสูงสุดของสังคม คือ พระเจ้าแผ่นดิน อันอาจทรงมีละครผู้หญิง หรือมโหรีผู้หญิง สำหรับพระเกียรติยศ เมื่อเจ้านายและขุนนางได้รับพระราชทานยศสูงแล้ว จึงมักมีโขน ละคร ปี่พาทย์ มโหรี สำหรับประดับตามลำดับเกียรติยศตัวโดยจะต้องไม่ขัดกับธรรมเนียมหลวง โดยหลีกเลี่ยงด้วยการใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงทั้งสิ้น กับทั้งเป็นการแสดงบารมีเพื่อที่จะให้เห็นว่ามีบริวารจำนวนมากเพียงใด และมีศักยภาพและรสนิยมในทางศิลปะเหล่านี้เช่นไร

ทว่าสมาชิกก็สามารถเปลี่ยนแปลงสถาพภาพทางบุคคลไปสู่อีกสถานะหนึ่งได้ทั้งในทางที่สูงขึ้นและลดลง เรียกว่าการเลื่อนชั้นทางสังคม (Social mobility) ซึ่งช่วงชั้นในสังคมไทยต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้นได้ถูกจำแนกออกเป็น **1) ชนชั้นผู้ปกครอง** ซึ่งประกอบด้วย เจ้านาย ขุนนางระดับสูงและลูกหลาน มีพื้นฐานทางชนชั้นของตนเป็นองค์ประกอบสำคัญ เช่น ฐานะ ชาติกำเนิด ความรู้ ประสบการณ์ ความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติและระบบอุปถัมภ์ ตลอดจนสิทธิพิเศษต่าง ๆ ในฐานะมูลนาย **2) ชนชั้นผู้ถูกปกครอง** ได้แก่ประชากรส่วนใหญ่ที่เรียกว่า ไพร่และทาส **3) กลุ่มประชากรที่เป็นนักบวชในศาสนาต่าง ๆ** ซึ่งไทยเรามักเรียกโดยรวมว่า สมณชีพราหมณ์ และ **4) ชาวต่างประเทศ**ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในพระราชอาณาจักร

โดยระบบที่เกี่ยวข้องและทำหน้าที่เป็นเครื่องกำหนดการเลื่อนชั้นทางสังคมของไทยนั้น ได้แก่ ระบบศักดินา อันกำหนดสิทธิและหน้าที่ของบุคคล และระบบไพร่ ซึ่งใช้ในการควบคุมกำลังคน ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นช่วงสถาปนาพระนครและพระราชวงศ์ใหม่ขึ้น ทำให้มีการสถาปนาเจ้านายขึ้นเป็นปฐมในพระราชวงศ์ใหม่พร้อมทั้งตั้งเสนาบดีและขุนนางให้เพียงพอตามตำแหน่งในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน ทำให้กลุ่มชนชั้นปกครองนั้นมีพระอิสริยยศตามที่ทรงสถาปนาและมีผลทำให้มีการสืบสายพระราชวงศ์ต่อไปด้วย ในกลุ่มเจ้านายนั้นทรงมีฐานันดรศักดิ์ตามพระชาติกำเนิด เช่น เจ้าฟ้า พระองค์เจ้า หม่อมเจ้า แต่ก็อาจได้รับการสถาปนาพระอิสริยยศหรือฐานันดรศักดิ์ให้สูงยิ่งขึ้น เช่น เลื่อนฐานันดรศักดิ์จากหม่อมเจ้าเป็นพระองค์เจ้า หรือเลื่อนขึ้นด้วยอิสริยศักดิ์ เช่นการได้ทำหน้าที่ในราชการกรมใดกรมหนึ่ง เรียกว่า “ทรงกรม” ดังปรากฏเรื่องลำดับศักดิ์นี้ในกฎหมายตราสามดวง (ปิยนาถ บุนนาค, 2528)

สถานภาพของปัจเจกบุคคลที่มีผลมาจากระบบศักดินาทำให้ค่าของคนมีค่าตัวไม่เท่ากันซึ่งจะใช้ในการแบ่งชั้นทางสังคมตามจำนวนศักดินาที่มิได้หมายถึงว่ามีนากี่ไร่แต่ใช้ตัวเลขบ่งชี้ค่าของศักดิ์ที่สูงต่ำไม่เท่ากัน เช่น นายโรงมีศักดินาสูงกว่านางเอก หรือจำอวด นอกจากนี้ค่าของคนยังขึ้นอยู่กับการได้รับราชการในสังกัดกรมกองต่าง ๆ หรือไม่ซึ่งก็ยังเป็นความเชื่อที่ยังตกทอดมาจนปัจจุบัน ข้าราชการที่มีศักดินาย่อมจะมีโอกาสรับเกียรติยศเป็นลำดับ มีตัวเลขศักดินา เครื่องประกอบยศ ของพระราชทานแสดงเกียรติยศ (วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2549: 54) รวมไปถึงการมีนาฏกรรมสำหรับเกียรติยศนี้ด้วย

ระบบศักดินาทำให้มูลนาย มีอำนาจในการปกครองชนชั้นล่างลงไปของสังคมต้องปกครองเลก ไพร่และทาสที่เป็นแรงงานในวังหรือบ้านเรือน ซึ่ง ไพร่ หมายถึง สามัญชนโดยทั่วไปที่มิได้เป็นมูลนายและเป็นทาส แต่ต้องขึ้นสังกัดต่อมูลนายตามกรมกองแห่งใดแห่งหนึ่ง มีหน้าที่มาเข้าเวรรับราชการตามระยะเวลาที่กฎหมายกำหนดทุกปี มิฉะนั้นก็ต้องเป็นพวกที่ส่งเงินหรือสิ่งของ

แทนแรงงาน” (อัญชลี สุสายัณห์, 2552: 66-67) ผู้คนในกลุ่มนี้รวมถึงผู้ที่มีความสามารถพิเศษทางด้านศิลปะและงานช่างที่ไม่ต้องการจะเป็นไพร่หลวงที่จะถูกเกณฑ์ไปทำงานหนักในราชการ เช่น สร้างวัด ขุดคลอง จึงพากันถวายตัวต่อเจ้านายหรือฝากตัวกับขุนนาง เพื่อขอรับหน้าที่เป็นปี่พาทย์มโหรี หรือละครประจำสำนัก เกิดเป็นระบบอุปถัมภ์ที่มูลนายจะเลี้ยงดูไพร่ศิลปินเหล่านี้ด้วยการให้ที่พัก อาหาร แก่ทั้งตัวศิลปินเองรวมทั้งครอบครัวที่จะย้ายเข้ามาอยู่ร่วมเรือนกับมูลนายด้วย

เป็นระเบียบของสังคมศักดินาแบบสยามว่าไพร่ทั้งหลายต้องขึ้นสังกัดต่อมูลนาย จึงปรากฏว่ากวี ศิลปิน นักแสดง ที่แม้จะมีความรู้ความสามารถเพียงใดก็ต้องอยู่ภายใต้ผู้อุปถัมภ์ที่เป็นมูลนาย เพราะงานศิลปะจำเป็นที่จะต้องใช้ทุนจำนวนมากในการสร้าง ทั้งทุนที่เป็นทรัพย์สินเงินทองและทุนด้านกำลังคน ซึ่งมีไพร่เป็นกลไกสำคัญ ตัวอย่างสุนทรภู่เมื่อออกบวชเพราะตกอับในรัชกาลที่ 3 ยังได้พึ่งพระบารมีในพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ รายละเอียดว่า

> *“ได้ไปอยู่วัดมหาธาตุ...เห็นจะทรงชวนให้ไปใกล้วังท่าพระอันเป็นที่ประทับเพื่อที่จะสะดวกแก่การอุปถัมภ์ คือส่งสำรับอาหารเป็นต้น เล่ากันว่าในสมัยนั้นพระองค์เจ้าลักขณานุคุณโปรดทรงสักวา เวลาไปทรงสักวาที่ใด ให้นิมนต์สุนทรภู่ลงเรือสักวาไปด้วยเสมอ ให้ไปเป็นผู้บอกสักวาทั้งยังเป็นพระ แต่สุนทรภู่คงสึกกลับออกเป็นคฤหัสถ์ในตอนนี้...”* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557: 48-49)

ผลประโยชน์ของมูลนายจากผลผลิตทางด้านดนตรีและนาฏกรรมคือเครื่องส่งเสริมเกียรติยศให้มีหน้ามีตาทางสังคม แสดงถึงความมั่งมีที่สามารถเลี้ยงผู้คนได้เป็นจำนวนมาก อีกทั้งแสดงศักยภาพของมูลนายที่จะกำหนดรูปแบบการแสดงให้เป็นไปอย่างไรก็ได้ เปรียบได้กับผู้อำนวยการแสดงในยุคปัจจุบัน การเลือกที่เล่นละครตามรูปแบบของรัชกาลใดหรือตามรูปแบบที่คิดค้นขึ้นมาได้ใหม่ล้วนเป็นสิทธิของมูลนายที่เป็นเจ้าของความบันเทิง อาจประพันธ์บทเพื่อใช้แสดงใหม่ เช่น พระองค์เจ้าทินกรทรงพระนิพนธ์เรื่องแก้วหม้าม้า นางกุลา หรือกรมหมื่นรักษรณเรศร์ทรงยืนยันที่จะแสดงละครตามเรื่องและรูปแบบในรัชกาลที่ 1 ไพร่ในสังกัดต้องทำหน้าที่ตอบสนองให้เป็นไปตามรสนิยมและความต้องการของมูลนายโดยไม่อาจขัดได้ ตามคติที่ว่า “ของสิ่งใดเจ้าว่างามต้องตามเจ้าใครเลยเล่าจะไม่งามตามเสด็จ” (อิศรญาณภาษิต, 2513: 67)

ผลการการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเข้ารับราชการของไพร่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เปลี่ยนการกำหนดการเกณฑ์แรงงานจากเดิมที่เข้าเดือนออกเดือน ปีหนึ่งจึงเข้าทำราชการรวม 6 เดือน มาเป็นเข้าเดือนออกสามเดือนปีหนึ่งจึงทำราชการเพียง 3 เดือนทำให้มีเวลาส่วนตัวมากขึ้น (เวลลา, 2530: 35-36) เวลาในส่วนที่ไพร่ว่างจากการไม่ต้องเข้ารับราชการในสังกัดมูลนาย ไพร่

สามารถออกมาประกอบอาชีพอื่นการให้เกิดอาชีพทางนาฏกรรม ในรัชกาลที่ 3 ไพร่บางส่วนเลือกที่จะประกอบอาชีพเป็นละครที่รับจ้างแสดงตามโรงบ่อน หรือแม้กระทั่งสุนทรภู่เองก็ยังเคยทำอาชีพผู้บอกบทละครให้กับคณะของนายบุญยัง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546) หรือทำอาชีพแต่งบทละครสำหรับอ่านขายเมื่อยามตกยาก (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557: 50-51)

4.1.2.5 การขยายตัวของพระนครทำให้เกิดแหล่งบันเทิงใหม่

ผังเมืองในช่วงรัชกาลที่ 1 นั้น ล้อมรอบด้วยคูเมือง ในด้านทิศตะวันออกบริเวณใกล้วัดสะแก (วัดสระเกศ) ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ขุดคลองมหานาคเมื่อ พ.ศ. 2326 และได้กลายเป็นส่วนของคลองแสนแสบต่อจากคลองมหานาคไปเชื่อมคลองบางขนาก เชื่อมแม่น้ำเจ้าพระยากับแม่น้ำบางปะกงสำหรับเป็นเส้นทางทัพด้านตะวันออก (พีรศรี โพวาทอง, 2553, 1-35) โดยใช้แรงงานชาวเขมรเป็นผู้ขุดเพื่อเป็นเป็นแนวป้องกันข้าศึกที่อาจรุกมาจากทางตะวันออกของพระนคร และยังใช้ประโยชน์สำหรับการบันเทิงของราษฎร “...สำหรับประชาชนชาวพระนครลงเรือไปเล่นเพลงเล่นสักรวา ในเทศกาลน้ำเหมือนอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยาเก่า” (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2538: 44) ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อสำรวจพิกัดคลองมหานาคใกล้วัดภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่ขุดเมื่อ พ.ศ. 2086 (กรมศิลปากร กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2535) ในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ พบว่าลักษณะคลองมหานาคที่กรุงเทพฯ และที่อยุธยานั้นมีลักษณะผังเป็นอย่างเดียวกัน คือเป็นเส้นทางสบกันของลำคลองสองเส้นเป็นเส้นทางที่ราษฎรสามารถพายเรือเข้ามาที่ทุ่งภูเขาทองซึ่งเป็นทุ่งโล่งนอกเมือง แล้วรวมกันเล่นเพลงร้องสักรวาหลังจากเสร็จฤดูกาลทำนา ซึ่งหน้าที่ของการใช้งานคลองมหานาคสำหรับความบันเทิงนี้ได้ปรากฏขึ้นอีกครั้งในรัชกาลที่ 3 อย่างโดดเด่น เพราะได้ทรงมีพระราชดำริที่จะสร้างพระมหาเจดีย์ใหญ่ที่วัดสระเกศ (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2547: 143-144) ทรงตั้งพระทัยที่จะให้ภูเขาทองนี้มีทำเลและหน้าที่การใช้งานเหมือนอย่างภูเขาทองที่กรุงศรีอยุธยาใช้สำหรับความบันเทิงของราษฎรเป็นที่ล่องเรือเล่นสักรวาดอกสร้อยเหมือนเมื่อครั้งบ้านเมืองยังดี อีกทั้งการสร้างภูเขาทองที่วัดสระเกศก็เป็นประโยชน์เสมือนหอคอยใช้จับตาข้าศึกที่จะรุกรานมาจากทางฟากตะวันออกของกรุงเทพฯ ได้อีกทางหนึ่ง

หลักฐานในบทสักรวาเรื่องอิเหนา เล่นถวายในรัชกาลที่ 3 (2464) บ่งชี้ว่ามีการเล่นสักรวาที่คลองด่านเมื่อฉลองวัดราชโอรส และเล่นที่คลองมหานาคอีกครั้งหนึ่ง ดังความว่า “...ส่วนบทตอนเรื่องนางจินตะหรานั้นจะเปนเรือสักรวาอีกพวก 1 ร้องถวายอิกแห่ง 1 ก็เป็นได้ ด้วยคราวนั้นฉลองพระอารามซึ่งทรงบุรณปฏิสังขรณ์พร้อมกันหลายพระอาราม ที่เหมาะนั้นน่าจะเปนที่วัดสระเกษด้วยคลองมหานาคเปนทำเลที่เล่นสักรวาอีกแห่ง 1” (เรื่องเดียวกัน: คำนำ) แสดงให้เห็นว่า

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเข้าพระทัยในการเล่นบันเทิงของราษฎร บ้านเมืองใดที่มีความครึกครื้นสนุกสนานย่อมแสดงถึงความผาสุกที่เกิดขึ้นในแผ่นดิน ทั้งยังเป็นหวนภาพความรื่นเริงคืนสู่ยุค “บ้านเมืองยังดี” ที่รัชกาลที่ 1 ทรงริเริ่มและมาสำเร็จลงเป็นบ้านเมืองที่งดงามเมื่อถึงรัชกาลที่ 3 ดังที่สุนทรภู่บรรยายภาพไว้ในนิราศสุพรรณว่า

“มหานาคฉวากวุ้ง *คุ้งคลอง*
ชุ่มชื่นรื่นรุกข์สอง *ฝั่งน้ำ*
คิดมิตรหมายครอง *สัจสวาดิ ขาดเอย*
กล้าตกรกเรื้อซ้ำ *โศกทั้งหมางสมร”*

(อ้างถึงใน ดำรงราชานุภาพ, 2557)

ภาพที่ 4.3 : คลองมหานาค ที่กรุงศรีอยุธยา

ปัจจุบันอยู่ในเขตพระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระนเรศวรมหาราช

ที่ทุ่งภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560

ภาพที่ 4.4 : คลองมหานาค ที่กรุงรัตนโกสินทร์

ถ่ายเมื่อ พ.ศ. 2423 (ค.ศ.1880) ในรัชกาลที่ 5 ก่อนมีการสร้างสะพานผ่านฟ้าลีลาศ

มุมมองลงมาจากภูเขาทอง

ที่มา: สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

การสร้างศาสนสถานสำคัญ เช่น ภูเขาทอง วัดราชนัดดาราม และวัดเทพธิดาราม ให้อยู่ในย่านคลองมหานาค เป็นการกำหนดพื้นที่ชุมชนแห่งใหม่ให้กับพระนครในสมัยรัชกาลที่ 3 ทำให้ผู้คนเข้ามาจับจองอยู่อาศัยโดยรอบกำแพงเมืองในย่านนี้เพราะสะดวกแก่การคมนาคมรอบเกาะเมืองและไปทางตะวันออกของพระนคร ยังมีวังเจ้านายที่สร้างพระราชทานพระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 จำนวน 3 วังและเรือนขุนนางเรียงรายตลอดลำคลองไปจนถึงประตูสำราญราษฎร์หรือประตูผี กลายเป็นแหล่งบันเทิงแห่งใหม่ของพระนคร ทั้งยังเป็นที่ตั้งของโรงบ่อนเบี้ยและโรงหวยที่ชาวจีนรับประมูลเริ่มทำกันในรัชกาลที่ 3 และเมื่อพิจารณาจากแผนที่ของปาลเลอกัวซ์ก็จะพบว่าการขยายตัวพระนครออกไปนอกคูเมืองเดิมที่สร้างมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 นั้น ทำให้มีพื้นที่สำหรับประกอบปลูกสร้างที่อยู่อาศัย เพาะปลูกหรือประกอบอาชีพอื่นเพิ่มมากขึ้น ขนาดของพระนครที่ขยายขึ้นนี้ยังได้รองรับจำนวนประชากรที่เพิ่มมากขึ้นจากการโยกย้ายถิ่นฐานมาจากต่างเมืองหรือต่างประเทศ ก่อเกิดเป็นชุมชนชาวต่างชาติต่างภาษาปะปนกับคนไทยดั้งเดิม ที่บางส่วนได้ประกอบอาชีพทางนาฏกรรมด้วย แม้ว่าจะเกิดอหิวาตกโรคครั้งใหญ่ในปลายรัชกาล เมื่อ พ.ศ. 2392 ทำให้ประชากรเสียชีวิตมากมีจำนวนลดลงราวร้อยละ 20 ทั้งประชากรชาวไทยและชาวต่างชาติต่างภาษาอาจมีผลทำให้นาฏกรรมชะงักไปในช่วงเวลาสั้น ๆ และคงราษฎรที่ประกอบอาชีพทางนาฏกรรมเสียชีวิตลงไปบางส่วน

ภาพที่ 4.5 : แผนที่กรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อ พ.ศ. 2397

ที่มา: ปาลเลอกัวซ์, เล่าเรื่องกรุงสยาม. (กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา, 2552)

4.1.2.6 นาฏกรรมในศาสนา

สังคมชาวสยามมีความหลากหลายในด้านเชื้อชาติและภาษาซึ่งเป็นผลจากการแบ่งแยกกันตามลัทธิความเชื่อทางศาสนา แม้ในศาสนาหนึ่ง ๆ เองก็ยังสามารถแยกย่อยเป็นได้หลายนิกาย การรวมตัวกันขึ้นเป็นกลุ่มเป็นชุมชนจึงมักเป็นการรวมตัวของผู้ที่มาจากถิ่นฐานเดียวกันหรือมีความเชื่ออย่างเดียวกัน ก่อให้เกิดวัฒนธรรมที่อาจเกี่ยวเนื่องกับงานนาฏกรรม ปัจจัยอื่นที่เอื้อประโยชน์ต่อการเผยแผ่ศาสนาในรัชกาลที่ 3 เช่น การพิมพ์ ก็เป็นจุดกำเนิดให้วัฒนธรรมลายลักษณ์และการอ่านออกเขียนได้กระจายตัวเพิ่มมากขึ้นกว่าสังคมในอดีต ทำให้การเผยแพร่สศาสนาในช่วงรัชกาลที่ 3 เป็นไปอย่างกว้างขวางและรวดเร็ว ดังจะได้กล่าวจำแนกตามศาสนาต่าง ๆ ที่มีนาฏกรรมเกี่ยวเนื่องเมื่อครั้งรัชกาลที่ 3

พุทธศาสนา

อิทธิพลศาสนาของอินเดียได้เผยแผ่เข้ามายังดินแดนสุวรรณภูมิในราวพุทธศตวรรษที่ 13-17 ปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีในอาณาจักรศรีวิชัย เจนละและน่านเจ้าที่แสดงให้เห็นว่าประชากรส่วนหนึ่งได้ยอมรับพุทธศาสนาเข้ามาผสมผสานกับความเชื่อดั้งเดิม เช่น ผี แถน ได้อย่างกลมกลืน แต่ความเปลี่ยนทางกาลเวลาทำให้พุทธศาสนามีการเปลี่ยนแปลงวัตถุประสงค์และวิถีปฏิบัติทั้งตัวข้อหลักธรรม นักบวชในศาสนาและศาสนิกชนผู้นับถือศาสนา ในสยามมีความมุ่งเน้นการปฏิบัติบุญกิริยาเพื่อความหวังผลให้ได้เกิดใหม่ในที่ที่ดีในชาติหน้า ไม่ว่าจะเป็นชนชั้นตั้งแต่กษัตริย์ลงมาจนถึงราษฎรจึงต้องทำบุญบำเพ็ญกุศลอยู่เป็นนิจ พระเจ้าแผ่นดินทุกพระองค์จะทรงรับเป็นองค์อุปถัมภ์เป็นพระธุระในการพระศาสนา

จนมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดระเบียบสงฆ์ด้วยการใช้กฎหมายอันมีบทบัญญัติเกี่ยวกับวินัยของสงฆ์ตราไว้ใน “กฎพระสงฆ” (กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่, 2548) เป็นผลจากความเสื่อมถอยของพุทธศาสนาในสยามมาโดยลำดับมีเหตุจากพระสงฆ์เทศนาเป็นกาพย์กลอนทำให้คฤหัสถ์ก็พลอยนิยมการเทศน์เล่นเช่นนี้โดยใช้ถ้อยคำตลกคะนอง ความโดยละเอียดว่า

> *"แลทุกวันนี้อนาประชาราษฎรทั้งปวงลางบาง ให้มีพระเวศสันดรชาฎกนี้มิได้มีความสังเวทเลื่อมใสเปนธรรมคารวะ ฟังเอาแต่ถ้อยคำตลกขะนองอันหาผลประโยชนมิได้ พระสงฆผู้สำแดงนั้นบางจำพวกมิได้เล่าเรียนพระไตรยปิฎก ได้แต่เนื้อความแปลร้อยเปนกาพยกลอน แล้วก็มาสำแดงถ้อยคำตลกขะนองหยาบช้าแหนแต่ลาภสการเลี้ยงชีวิตร มิได้คิดที่จะร่ำเรียนสืบไป ทำให้พระสาศนาฟั่นเฟือนเสื่อมสูนชวนกันประมาทในพระธรรมเทศนา จะได้เสวยทุกขเวทนาในจัตุราบายภูมเปนช้านาน จะมิได้พบพระพุทธ-บาทสาศดาพระศรีอาริยเมตไตรเจ้าในอนาคตเหตุฉะนี้บรมกระษัตรพระองคใดจะมีพระมหาสมเคราะหสัตวทั้งปวงให้พ้นจากอาบายทุก มิไดเละเมินเสีย ครั้งนี้ทรงพระกรรุณาตรัสเหนือเกล้าเหนือกระหม่อมสั่งว่า ให้สมเดจ์พระสังฆราชพระราชาคณะพระสงฆฝ่ายบริญัดนักปราชราชบัณฑิตยให้พิจารณาค้นดูพระไตรยปิฎกนั้น ก็พบเหนบทว่า **ผู้สำแดงแลผู้ฟังธรรมอันประมาทกล่าวถ้อยคำตลกขะนอง เอาธรรมนั้นมากล่าวเปนอธรรม โทษนั้นเปนครุโทษอันใหญ่หลวง โดยอันต่ำไปแต่จะสำแดงธรรมด้วยเสียงอันเปนเสียงขับนั้น***

ก็เปนโทษ แลเอาธรรมมาผูกเปนกาพกลอนพิจิตรด้วยอัคระเปนเพลงขับนั้น ก็มิควร เหตุฉนี้จึงทรงพระกรรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมสั่งว่า

แต่นี้ไปเมื่อหน้า ให้พระสงฆ์ผู้สำแดงพระธรรมเทศนา แลราษฎรผู้จำฟัง พระมหาชาติชาฎกนั้นสำแดงแลฟังแต่ตามวาระพระบาฬีแลอรรถกถาฎีกาให้บริบูรณ ด้วยผลอานิสงนั้นก็จะได้พบสมเดจ์พระศรีอาริเมตไตรในอนาคต ตามเทวะราชโองการเธอตรัสสั่งมาแก่พระมาไลยเทวะเถรนั่น ห้ามอย่าให้เทศนาแลฟังเทศนาเปนกาพยกลอน ***แลกล่าวถ้อยคำตลกขะนองเปนการเล่นหัวร่อชื่นชมด้วยกัน ประมาทให้ผิดจากพระวินัยเปนอันขาดทีเดียว...***

กฎให้ไว้ณะวันเสาเดือนสิบขึ้นสิบห้าค่ำ จุลศักราชพันร้อยสี่สิบสี่ ปีขาล จัตวาศก” (กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่, 2548: 347-348)

นอกจากนี้ยังปรากฏกฎพระสงฆ์ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมอันเป็นพระวินัยที่เคยถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดมาก่อน คือ พระวินัยในข้อที่ห้ามพระสงฆ์ชมการแสดงมหรสพและเล่นสวดเป็นทำนองต่าง ๆ ดังกำหนดไว้ว่า

"...ตั้งพระไทยทรงพระราชศรัทธาจะทำนุบำรุงพระพุทธสาศนาให้บริบูรณไปด้วยรัศมีแก้วทังสาม กล่าวคือพระพุทธรัตน พระธรรมรัตน พระสงฆรัตน ให้เปนเนื้อนาบุญอันประเสริฐแก่สับปรุษทายกทังปวง บัดนี้พระสงฆอันนับเข้าในพระพุทธชินโนรศมิได้มีหิริโอตับปะคบหากันทำอุลามกเปนอละชียภิกษุ คือเสพสุรายาเมาน้ำตานซ่มแลฉันโภชนาหารของกัดของเคี้ยวเพลาปฉาพัทแลในราตรีก็มีบ้าง ลางเหล่าเอาผ้าพาดบาตรเหลกไปขายแลกเล่าเล่นเบี้ยเสียมิได้ครองไตรจิวรกระทำจอมปลอมเหมือนสามเณรไม่ได้ปลงผมโกนหนึ่งบ้างสองโกนบ้าง ***เที่ยวกลางวัน กลางคืน ดูโขน ดูหนัง ดูหุ่น ดูลคอน*** *เบียดเบียนอุบาศกสีกา พูดจาตะหลกคะนองเฮฮาหยาบช้าธารุณ ลางเหล่าเหนเดกลูกข้าราชการอนาประชาราษฎรรูปร่างหมดหน้าก็พูดจาเกลี่ยกล่อมชักชวนไปไว้ แล้วกอดจูบหลับนอนเคล้าคลึงไปไหนเอาไปด้วย แต่งตัวเดกโออวดประกวดกัน เรียกว่า ลูกสวาดิก็มีบ้าง ลูกสุดใจก็มีบ้าง ศรียตรา-นิงรัตก็มีบ้าง ยานัดก็มีบ้าง ช่วงชิงกันหิงษาพยาบาทจนเกิดวิวาทตีรันกันตายด้วยไม้กระบองซั่น พิจารณาได้ตัวมารับเปนสัจ ได้ไม้กระบองซั่นเปนหลายอัน ลางพวกเหนบสลุบกำปั่นเหนสำเภาจีนเข้ามาก็ขึ้นเที่ยวบนสำเภาซุกซน ซื้อหาของเล่น*

ปนละวล จีน จาม ฝารัง ให้เดียรถีนิครนธดูหมิ่นก็มีบ้าง ลางพวกก็เที่ยวซื้อผ้าแพรพรรณในพ่วงแพแลร้านแขก ร้านจีน เอาไปเยบย้อมเปนผ้าภาด ผ้าจิวร ผ้าสบง ผ้าสไบ ผ้ากราบพระ ผ้ารัตคต ผ้าอังสะ กระทำเปนศรีแสด ศรีชมภู นุ่งครองให้ต้องอาบัดเปนมหานิดสักคียทุกครั้ง ลางพวกก็นุ่งแดง ห่มแดง ลางพวกก็ห่มเปนศรีกร้ำกรุ่นอำปลัง คาดรัตคตบ้าง ไม่คาดรัตคตบ้าง คลุมศีศะสูบบุหรี่ดอกไม้ห้อยหูเดิรกรีด เดิรกราย ตามกันดูจฆะราวาษ ลางจำพวกขึ้นพระพุทธบาทเดินทางคาดกะตุดโภกประเจียดถือดาษ ถือกระบี ถือกฤษ ดูจพวกโจรถึงพระพุทธิบาทแล้วคุมกันเปนพวก ๆ ***กลางวันเข้าถ้ำร้องลคอน ร้องลำนำ กลางคืนคลุมศีศะตามกัน ตีวงร้องปรบไก่ดูจฆะราวาษ ลางจำพวกเปนนักสวด สับปรุษทายกนิยมสวดพระมาไลย ไม่สวดต้องตามเนื้อความพระบาฬีร้องเปนลำนำแขก ลำนำจีน ลำนำญวน ลำนำมอญ ลำนำฝารัง*** *แล้วฉันษาคูเปียกแกงบวดเมี่ยงซ่ม เมี่ยงไบ กล้วยอ้อยก็มีบ้าง แลพระสงฆสามเณรกระทำดุจเปนมหาโจรปล้นพระสาศนาดั่งนี้ เพราะพระสงฆราชาคณะถานาณุกรมเจ้าอะธิการละเมินเสียมิได้ดูแลกำชับห้ามปราม*

บัดนี้ให้พระราชาคณะ ให้ถานานุกรม ให้สังกะรียธรรมการ ให้ราชบัณฑิตยพร้อมกันชำระพระสงฆซึ่งเปนอลัชชีภิกษุ พิจารณารับเปนสัจ ให้พระราชทานผ้าขาวสึกออกเสียจากพระสาศนา เปนคนร้อยญี่สิบแปด ศักแขนเปนไพร่หลวงใช้ราชการที่หนัก หวังมิให้ดูเยี่ยงอย่างกัน

แต่นี้สืบไปเมื่อหน้า ถ้าผู้ใดเหนพระสงฆกระทำอุลามกเปนอลัชชีภิกษุเสพยสุรายาเมากินน้ำตานซ่มแลตะหลกขนองเล่นเบี้ยชนไก่ กระทำให้ผิดเภศสมณะไม่ต้องด้วยพระวิไนยบัญญัติ ให้ว่ากล่าวตักเตือน ถ้ามิฟังให้ไปบอกเจ้าอะธิการบอกเจ้าคะณะ

อนึ่งถ้าผู้ใดล้มตาย ห้ามอย่าให้เจ้าภาพนิมนพระสงฆสวดพระมาไลย ให้นิมนสวดแต่พระอะภิธรรม แลสวดให้เปนไปตามปรกติ อย่าให้ร้องเปนลำนำแขก ลำนำจีน ลำนำฝารัง ลำนำมอญ *แลให้เจ้าภาพปรนนิบัดเปนแต่น้ำอัฐบาน น้ำชายาเสียง อย่าให้เลี้ยงษาคู เลี้ยงแกงบวด เมี่ยงซ่ม เมี่ยงไบ กล้วยอ้อย ของกัดของเคี้ยว เปนอันขาด* ***ถ้าฆะราวาษที่จะมาช่วยจะสวดพระมาไลยก็ตามเถิด แต่อย่าให้สวดเปนลำนำตะหลก ลำนำขนอง*** *ประการหนึ่ง ห้ามอย่าให้อนาประชาราษฎรลูกค้าร้านแพแขกจีนไทย ขายผ้าแพรพรรณแก่พระสงฆสามเณรเปนอันขาดทีเดียว ถ้าผู้ใดมิฟังยังขืนคบหาพระสงฆ คบหาสามเณร ให้สวดพระมาไลย*

เล่นตะหลก เล่นขนอง แลขายผ้าแพรพรรณแก่พระสงฆ แก่สามเณร ดูจหนึ่งแต่หลังจะเอาตัวเปนโทษจงหนัก

ให้สัศดีหมายบอกข้าทูลละอองฯให้กรมพระนครบาลนายอำเพอ ประกาศเปาร้องอนาประชาราษฎรลูกค้าวานิชพ่วงแพร้านแขก ร้านจีน ร้านไทย แลให้มหาดไท ให้กลาโหม ให้กรมท่า มีตราไปถึงหัวเมืองทังปวงจงทั่ว

กฎให้ไว้ณวันอังคารแรมสิบสามค่ำเดือนเจ็ด จุลศักราชพันร้อยหกสิบสามปีระกาตรีนิศก" (เรื่องเดียวกัน: 388-391)

แต่การออกประกาศเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 คงหละหลวมในการปฏิบัติ สงฆ์จำนวนหนึ่งก็ยังคงนิยมเล่นสวดพระมาลัยเป็นทำนอง เทศน์มหาชาติออกสำเนียงเป็นแหล่ทำนองต่าง ๆ เรื่อยมา เพราะเป็นที่นิยมของชาวบ้านที่จะมีการการเล่นสวดในงานศพ แม้จนถึงในรัชกาลที่ 3 ก็ยังพบสมุดไทที่เขียนภาพการเทศน์อย่างคึกคะนอง ดังจะกล่าวรายละเอียดของการสวดคฤหัสถ์ไว้ในหัวข้อนวัตกรรมทางนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3

ศาสนาอิสลาม

ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างพระบรมราชจักรีวงศ์กับศาสนาอิสลาม อาจกล่าวได้ว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีเชื้อสายมุสลิมนิกายสุหนี่ทางสายตระกูลสุลต่านสุลัยมานสายพระยาราชวังสัน [หวัง] เจ้ากรมอาสาจาม ในรัชกาลที่ 1 และทรงเกี่ยวเนื่องกับมุสลิมนิกายชีอะห์ทางสายเฉกอะหมัด (ออกญาบวรราชนายกในสมัยกรุงศรีอยุธยา) กล่าวคือ กรมพระศรีสุลาลัยหรือเจ้าจอมมารดาเรียมนั้นเป็นหลานตาของพระยาราชวังสัน (หวัง) ซึ่งเป็นมุสลิม โดยได้แต่งงานกับ "ท่านชู" ชาวไทยผู้เป็นชาวสวนในย่านวัดหนัง เมื่อถึงในรัชกาลที่ 3 การตั้งถิ่นฐานของชาวมุสลิมก็ยังอยู่ในพื้นที่เดิมที่ได้ลงหลักปักฐานมาตั้งแต่กรุงธนบุรีและการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์

เดิมทีพื้นที่ของเมืองบางกอกฝั่งตะวันตก (คือฝั่งธนบุรี) ได้มีชาวมุสลิมเข้ามาอยู่อาศัยอยู่ก่อนแล้วตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เพราะเมืองบางกอกนี้เป็นด่านขนอนที่คอยจัดเก็บอากรก่อนที่เรือต่างชาติจะเข้าไปยังกรุงศรีอยุธยา (อาดิศร์ อิดริส รักษมณี, 2557: 92-93) จนเมื่อกรุงศรี-อยุธยาเสียแก่พม่าใน พ.ศ. 2310 มุสลิมจากกรุงศรีอยุธยาได้เข้ามาสมทบกับชุมชนมุสลิมกุฎีหลวงที่คลองบางกอกใหญ่ซึ่งรู้จักกันโดยทั่วไปว่า "แขกแพ" แต่อย่างไรก็ดี สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีก็ยังมิได้ไว้วางใจชาวมุสลิมเท่าใดนัก มีการออกประกาศห้ามมิให้ชาวไทยและชาวมอญนับถือศาสนาอิสลาม

ซึ่งน่าจะทรงเจตนาเพื่อที่จะป้องกันมุสลิมเชื้อสายเปอร์เซียนิกายชีอะห์ (คือพวกเฉกอะหมัด – บุนนาค) มิให้ฟื้นฟูนิกายนี้ในกรุงธนบุรี อย่างไรก็ดี ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์หาได้มีความขัดแย้งระหว่างมุสลิมสุหนี่และชีอะห์ เพราะต่างก็ได้พึ่งพระบรมโพธิสมภารและช่วยราชการในด้านการค้าขายในกรมท่าขวาตามแบบแผนที่มีมาแต่กรุงศรีอยุธยา และชาวสยามยังเรียกกลุ่มชนชาติที่นับถือศาสนาอิสลามโดยทั่วไปว่า “แขก”

พิทยา บุนนาค (พิทยา บุนนาค, 2557 : 55) ได้รวบรวมข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับกลุ่มเชื้อชาติที่ชาวสยามเรียกกันว่า "แขกเจ้าเซ็น" อันมีความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับทางนาฏกรรมดังปรากฏเป็นชื่อเพลงตะเข้งและเจ้าเซ็นพร้อมกับกระบวนท่ารำซึ่งเชื่อว่าสืบกันมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 ว่าได้มาจากท่าของแขกเจ้าเซ็นที่ทุบอก โดยข้อสันนิษฐานของพิทยาได้กล่าวถึงศัพท์คำว่า “แขกมะหุ่น” หรือ “แขกมะหงุ่น” นั้นคือแขกเจ้าเซ็น ได้อ้างถึงพระยาโกมารกุลมนตรีที่วิเคราะห์ไว้เมื่อ พ.ศ. 2503 ถึงคำว่ามะหง่นนั้นมาจากคำว่า โมกุล หรือ โมกฮัล (Mogul) เป็นคำในภาษาอิหร่านที่ใช้เรียกพวกมองโกล หรือในอีกข้อสันนิษฐานหนึ่งซึ่งจุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ (2550: 229) ก็ได้ค้นคว้าว่าคำ “แขกมะหง่น” นี้มาจากคำว่า “มะฮัล” (Mahol) ซึ่งเป็นคำที่ชาวอิหร่านใช้เรียกพวกมุสลิมนิกายชีอะห์จากอินเดีย นอกจากนี้ชาวสยามยังเรียกชาวมุสลิมนิกายนี้ว่า แขกเทศ และ แขกใหญ่ อีกด้วย (เรื่องเดียวกัน: 229)

ซึ่งแขกเชื้อชาตินี้ได้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งเป็นโมกุลเชื้อสายอิหร่านนับถือศาสนาอิสลามในนิกายชีอะห์และอีกกลุ่มหนึ่งเป็นเชื้อสายเติร์กนับถือศาสนาอิสลามในนิกายสุหนี่ แขกชาวเปอร์เซีย (อิหร่าน) ที่ได้เดินทางเข้าไปอยู่ในอินเดียในยุคที่ราชวงศ์มุสลิมโมกุลเรืองอำนาจ ดังนั้นแขกเปอร์เซียกลุ่มที่เดินทางเข้ามาในสยามจึงถูกเรียกว่าแขกโมกุลไปด้วย โดยได้เดินทางเข้ามาตั้งแต่สมัยอยุธยาหลายครั้ง แต่เฉพาะพวกที่นับถือนิกายชีอะห์เท่านั้นจึงประกอบพิธีเจ้าเซ็น และชาวสยามก็มักเรียกแขกมะหุ่นหรือมะหงุ่นนี้ว่าแขกเจ้าเซ็นตามพิธีกรรมที่จัดขึ้นเป็นประจำในเดือนมหะหรำ ขึ้น 2 ค่ำ ตรงกับกับวันที่ 10 เดือนตุลาคม

พิธีนี้คือพิธีตะซิยัต (Ta'ziyat) แปลว่า การปลอบประโลม ในศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์เพื่อเป็นการไว้อาลัยให้กับท่านฮุเซนและคนสำคัญอื่น ๆ ที่ถูกฆ่าตายเมื่อวันที่ 10 ของเดือนมุหัรรำ (Muharram) ซึ่งชาวสยามเรียกว่าเดือนมหะหรำอันจะได้จัดงานตั้งแต่วันขึ้น 2 ค่ำไปจนถึงขึ้น 12 ค่ำเป็นเวลารวม 10 วัน ซึ่งกำหนดว่าวันแรกของเดือนมุหัรรำเป็นวันวิปโยคและจะต้องการขบวนแห่โดยมีศาสนิกเข้าร่วมร่ำไห้ตีอกชกหัว บางครั้งถึงกับได้รับบาดเจ็บมีเลือดออก พิธีจัดเป็น 2 ขั้นตอนจัดขึ้นเป็นการแสดง ในช่วงแรกเรียกว่า อซูรา (Ashura) แปลว่า วันที่สิบ กล่าวถึงเหตุการณ์ที่ท่านฮุเซนถูกฆ่าตายในสมรภูมิแล้วถูกตัดศีรษะ ในช่วงที่ 2 เป็นเหตุการณ์หลังจาก

14 วันที่น้องสาวและบุตรชายได้รับศีรษะของท่านฮุเซ็นกลับมา จึงได้นำไปฝังรวมกับร่างของท่านในเมืองคารบะลา (Karbala) ในระหว่างพิธีกรรมนี้ได้มีการพร่ำร้องส่งเสียงถึงท่านฮุเซนพร้อม ๆ กันว่า “ยาฮุเซน ยาฮุเซน” แปลว่า โอ้ฮุเซน โอ้ฮุเซน (เรื่องเดียวกัน: 224) พร้อมทั้งตีอกชกหัวไปด้วย (พิทยา บุนนาค, 2557: 57) ชาวสยามจึงเรียกพิธีกรรมของกลุ่มมุสลิมนี้ว่า “เจ้าเซ็น” ติดปากกันมาตั้งแต่ครั้งกรุงเก่า

ชาวสยามได้เห็นพิธีกรรมนี้จากชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ที่สืบเชื้อสายมาจากชาวเปอร์เซียและอาหรับ เช่น ตระกูลของเฉกอะหมัด (สายสกุลบุนนาค) ที่สืบมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนแม้ในกรุงรัตนโกสินทร์ก็ยังคงปรากฏพิธีกรรมเช่นนี้ในกลุ่มมุสลิมย่านมัสยิดกุฎีหลวง (กุฎีใหญ่ กุฎีบน กุฎีเจ้าเซ็นหรือมัสยิดต้นสน ฝั่งธนบุรี ซึ่งเดิมเป็นมัสยิดในนิกายสุหนี่) ซึ่งได้ตั้งถิ่นฐานมาตั้งแต่กรุงศรี-อยุธยาจนเมื่อในรัชกาลที่ 2 พ.ศ. 2358 สัปปุรุษอาวุโสของมัสยิดได้เป็นขุนนางที่มีบทบาทในราชสำนัก เช่น หลวงโกชาอิศหาก ท่านเกตุและท่านสน ได้มีการปรับปรุงมัสยิดให้เป็นตึกก่ออิฐถือปูนแบบเดียวกันกับพระราชวังบวรสถานมงคล (ประวัติมัสยิดต้นสน, 2544: 177 อ้างถึงใน อาดิศร์ อิดรีส รักษมณี, 2557: 100) ปรากฏมีพิธีกรรมแขกเจ้าเซ็นซึ่งได้เริ่มเปิดโอกาสให้คนนอกศาสนาอิสลามเข้าไปร่วมชมได้มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 (ซึ่งก่อนหน้านั้นถูกห้ามในสมัยกรุงธนบุรี) เพื่อแสดงความสัมพันธ์อันสนิทสนมระหว่างพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (นายทองด้วง) และเจ้าพระยาอรรคมหาเสนา (นายบุนนาค) ทั้งในฐานะพระสหายสนิทและพระญาติ โดยได้มีการปรับปรุงมัสยิดกุฎีหลวง (มัสยิดต้นสน) ให้เป็นอิหม่ามบาราห์ (Imambarah) เรียกแบบชาวสยามว่า กุฎี กระฎี กระดี หรือ กระดีย์ (จุฬิศพงศ์, 2550: 239) ให้มีพื้นที่สำหรับประกอบพิธีที่กว้างขวางพอทั้งสำหรับพิธีกรรมและผู้ที่จะเข้าไปชม (อาดิศร์, 2557: 114) ซึ่งพิธีนี้เป็นพิธีกรรมที่มีลักษณะเชิงนาฏกรรมและจะยังส่งผลต่อการสร้างรูปแบบใหม่ในงานนาฏกรรมไทยของราชสำนักด้วย

ภาพที่ 4.6 : กุฎีหลวง หรือ กุฎีบน หรือมัสยิดต้นสนหลังเดิม ที่ใช้ประกอบพิธีมุหัรรำ

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ในส่วนพิธีมุหัรรำที่จัดขึ้นในรัชกาลที่ 1 นั้นพระยาจุฬาราชมนตรี (แก้ว) ได้รื้อฟื้นขึ้นเพื่อเป็นแกนศรัทธาของประชาคมให้มั่นคง แม้จะไม่ยิ่งใหญ่เท่าที่เคยจัดในกรุงศรีอยุธยาตามบันทึกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ หากแต่งานในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ก็เป็นงานเอิกเกริกงานหนึ่งของพระนครคู่กันกับงานโล้ชิงช้าของพวกพราหมณ์ ต่อมาในรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงรับการพิธีนี้ไว้ในพระบรมราชูปถัมภ์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระยาจุฬาราชมนตรี (เถื่อน) อัญเชิญขบวนแห่พิธีตะชียัตไปถวายให้ทอดพระเนตร และโปรดเกล้าฯ ให้พระยาจุฬาราชมนตรีเชิญตุ้มบูต (คือ โต้ระบัต เป็นพระศพจำลองของท่านฮุเซนที่ใช้แห่ในพิธี มีลักษณะเป็นโลงทองขนาดใหญ่ประดับด้วยผ้าทอง กระดาษอังกฤษและดอกไม้) ลงเรือแห่ไปถวายทอดพระเนตรหน้าพระที่นั่งสุทไธ-ศวรรย์ปราสาท พระราชวังหลวง และยังโปรดให้แห่ถวายให้กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ทอดพระเนตรที่พระราชวังบวรสถานมงคลด้วย กับทั้งได้พระราชทานพระราชทรัพย์ประกอบการพิธีพร้อมกับทรงให้เกณฑ์มุสลิมนิกายอื่นเข้าร่วมในกระบวนแห่ ผู้วิจัยเห็นว่าในโอกาสเช่นนี้ครูละครหลวงคงได้มีโอกาสเห็นพิธีกรรมและท่าทางต่าง ๆ ในพิธีที่ปรากฏสู่สาธารณะมากขึ้นนี้ จนเป็นแรงบันดาลใจให้เมื่อละครหลวงต้นกรุงรัตนโกสินทร์แสดงเรื่องอิเหนาจึงนำเอาท่าทางจากพิธีกรรมนี้ไปประดิษฐ์เป็นส่วนหนึ่งของท่ารำในเพลงตะเข้งและเจ้าเซ็นอันปรากฏสืบมาจนถึงปัจจุบัน

ความนิยมของการได้ชมพิธีมุหัรรำนี้ปรากฏในวรรณกรรม เช่น บทเห่เจ้าเซ็น ที่แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 ว่า

“โคลง ๏ ดลเดือนมหะหร่ำเจ้า เซ็นปี ใหม่แม่
มะหง่นประปรานทวี เทวษไท้
ห่อนเห็นมิ่งมารศรี เสมอชีพ มานา
เรียมลูบอกไล้ไล้ คู่ข้อนทรวงเซ็น ฯ
กาพย์ ๏ ดลเดือนเรียกมหะหร่ำ ขึ้นสองค่ำแขกตั้งการ
เจ้าเซ็นสิบวันวาร ประหารอกฟกฟูมนัยน์
๏ มหะหร่ำเรียมคอยเคร่า ไม่เห็นเจ้าเศร้าเสียใจ
ลูบอกโอ้อาลัย ลาลดล้ำกำสรวลเซ็น ฯ”
(กรมศิลปากร, 2505: 23-24)

ลักษณะของแขกเจ้าเซ็นได้เขียนบันทึกเป็นโคลงและวาดเป็นภาพไว้ที่บานประตูและหน้าต่างภายในพระวิหารทิศ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ส่วนโคลงนั้นจารึกติดไว้ตามผนังศาลารายรอบวัด มีโคลงหนึ่งเขียนไว้ว่าเป็นการอธิบาย “ภาพอาหรับ” ซึ่งในที่นี้หมายถึงแขกมะหง่นที่ได้ประกอบพิธีเจ้าเซ็น ความว่า

“21 ๏ อาหรับภาพพวกนี้ แต่งกาย
เสื้อเศวตโสภณกรอม ค่อเท้า
กางเกงวิลาศลาย แลเลี่ยน
จีบจะดัดเกี้ยวเกล้า ต่างสี ฯ
22 ๏ เครื่องดำหมวกเสื้อเปลี่ยน แปลกตัว
ปางฮุเซ็นถึงปี ป่าวพ้อง
ลุยเพลิงควั่นหัวจน โลหิต ถั่งนา
เต้นตบอกเร้าร้อง ร่ำเซ็น ฯ”
(คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2555 : 691)

เป็นที่น่าแปลกใจว่าท่าทางจากพิธีกรรมของมุสลิมชีอะห์ได้พัฒนามาสู่ท่ารำละครได้อย่างเหมาะสมลงตัว หากพิจารณาในแง่ของการออกแบบท่า (Chreography) ถือได้ว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ของครูละครหลวงที่ปรับมาเป็นท่ารำของไทยโดยไม่ขัดเขินและไม่เกิดความขัดแย้งทางศาสนา งานศิลปะที่เป็นอมตะชิ้นหนึ่งย่อมอยู่ผ่านกาลเวลามาได้โดยไม่ตกยุคหรือล้าสมัย ซึ่งท่าทุบอกนี้ยังถูกสอดแทรกในกระบวนรำอื่น เช่น กระบวนรำของอิเหนาตอนบวงสรวง กระบวนรำดรสาแบหลา ระบำยู่หงิด หรืองานระบำในยุคหลังเช่น ระบำดาวดึงส์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 เรื่อยมาจนถึงรำมโนห์ราบูชายัญ ในรัชกาลที่ 9 (สวภา เวชสุรักษ์, 2537)

ศาสนาคริสต์

คริสต์ศาสนามีจุดเริ่มต้นในดินแดนศักดิ์สิทธิ์ในตะวันออกกลางและได้เผยแผ่ความเชื่อความศรัทธาตามหลักพระคัมภีร์ไบเบิล (Bible) ไปยังประเทศต่าง ๆ ในยุโรปอย่างรวดเร็วจนก่อให้เกิดศูนย์กลางทางศาสนาและได้พยายามเผยแผ่ความเชื่อตามนิกายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นใหม่ซึ่งเราได้แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มหลักคือ กลุ่มแรกคือกลุ่มที่มีรากมาจากนิกายโรมันคาทอลิก ซึ่งเรียกว่า “คริสตัง” และอีกกลุ่มหนึ่งเกิดขึ้นภายหลังการปฏิรูปศาสนาคริสต์ เรียกโดยรวมว่านิกายโปรเตสแตนต์ ซึ่งเรียกว่า “คริสเตียน” ทั้งสองกลุ่มได้เข้ามาในดินแดนสยามพร้อม ๆ กับการมาของชาวตะวันตก

เมื่อสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ คณะมิชชันนารีได้กลับเข้ามาเผยแผ่ศาสนาอีกครั้งหนึ่งโดยพวกเข้ารีตชาวโปรตุเกสที่เข้ามาตั้งรกรากที่กรุงธนบุรี โดยมีพระสังฆราชการ์โนล์ (Garnault) ชาวฝรั่งเศสได้เป็นผู้ฟื้นฟูคณะมิสซังสยามในปลายปี พ.ศ. 2338 (ค.ศ.1795) ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ซึ่งในเวลานั้นมีพวกเข้ารีตคริสตังอยู่พระนครราว 1,000 คน โดย 400 คน เป็นชาวสยามดั้งเดิม และอีก 600 คนนั้น เป็นชาวโปรตุเกสจากกัมพูชาที่ถูกกวาดต้อนมาจากการเทครัว โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งถิ่นฐานในย่านวัดคอนเซ็ปชัญ หรือที่เรียกว่าชุมชนบ้านเขมร

คณะมิสซังสยามได้เจริญก้าวหน้าโดยลำดับมีพระสังฆราชประมุขคริสตังปกครองมาถึง 8 รูป จนกระทั่งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2370 (ค.ศ. 1827) พระสังฆราชฟลอรังซ์กำกับคณะมิสซังสยาม สมเด็จพระสันตะปาปาเลโอที่ 12 ทรงประกาศให้เขตเมืองสิงคโปร์ขึ้นอยู่กับการปกครองของพระศาสนจักรแห่งมิสซังสยามพร้อมทั้งได้ตั้งตำแหน่งผู้ช่วยสังฆราชขึ้นอีกตำแหน่งหนึ่ง จึงทำให้พระสังฆราชปาลเลอกัวซ์ (Pallegoix) ได้เข้ามาดำรงตำแหน่งนี้ ท่านผู้นี้เป็นบุคคลสำคัญในการจดบันทึกเรื่องราวที่เกิดขึ้นในราชอาณาจักรสยามสมัยรัชกาลที่ 3 - 4 ไว้ในหนังสือชื่อ “Description du Royaume ou Siam” ถือเป็นเอกสารอ้างอิงสำคัญฉบับหนึ่งได้แปลเป็นภาษาไทยในชื่อ เล่าเรื่องกรุงสยาม โดย สันต์ ท. โกมลบุตร

พระสังฆราชปาลเลอกัวซ์เป็นผู้มีบทบาทของการเผยแผ่คริสต์ศาสนาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นอย่างมาก ในรัชกาลที่ 3 คณะคริสตังโดยพระสังฆราชกูร์เวอซี (Mgr. Courvezy) ยังได้ตั้งโรงพิมพ์ขึ้นที่วัดอัสสัมชัญในปี พ.ศ. 2380 โดยสามารถพิมพ์หนังสือภาษาไทย ญวนและอังกฤษได้ (นิภาพร รัชตพัฒนากุล, 2549: 15)

ในส่วนชาวคริสตังเดิมที่มีเชื้อสายโปรตุเกสอยู่ในย่านกุฎีจีน ฝั่งธนบุรีที่สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีพระราชทานที่ดินให้อยู่อาศัยได้ร่วมกันสร้างโรงสวดด้วยเครื่องไม้ ทำเป็นวัดชื่อวัดซางตาครู้ส (Santa Cruz) มีสังฆราช บาทหลวงและมิชชันนารีจากโปรตุเกสและเมืองมาเก๊าหมุนเวียนกันปกครอง ในช่วงรัชกาลที่ 3 มีพระสังฆราชกูร์เวอซี ดำรงตำแหน่งประมุขมิสซังสยาม ได้เห็นว่าวัดซางตาครู้สมีสภาพเป็นโรงไม้อับชื้นจนที่อยู่ของสัตว์ร้ายเช่นงู จึงมอบหมายให้พระสังฆราชปาลเลอกัวซ์ (Pallegoix) สร้างอาคารโรงสวดหลังใหม่เป็นเครื่องก่ออิฐถือปูน เมื่อ พ.ศ. 2377 แล้วเสร็จใน พ.ศ. 2379 (http://www.catholic.or.th/archive/archbkk/church/church3/archbkk30.html)

สืบเนื่องจากนามวัดซางตาครู้สที่หมายถึงกางเขนศักดิ์สิทธิ์ในภาษาโปรตุเกส มีพิธีกรรมที่สืบเนื่องมาและเกี่ยวข้องกับการแสดงเชิงนาฏกรรมอยู่บ้าง นั่นคือพิธีแห่ไม้กางเกง

ศักดิ์สิทธิ์ในวันพระตาย หรือวันศุกร์ศักดิ์สิทธิ์ เป็นวันที่ระลึกถึงวันสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขนของพระเยซู โดยมีพิธีถอดหุ่นจำลองพระเยซูที่แขวนบนไม้กางเขนลงมาเข้ากระบวนแห่เดินรอบวัดเรียกว่า “เดินรูป 14 ภาค” ทั้งนี้จะได้เชิญชิ้นส่วนไม้กางเขนศักดิ์สิทธิ์ของโบราณที่เรียกว่า “พระธาตุกางเขน” เพื่อให้ศาสนิกชนได้สัมผัสและจุมพิต ในพิธีนี้จะมีการแสดงละครตามเรื่องคริสตประวัติตอนที่เชิญพระศพพระเยซูลงจากไม้กางเขนและพระแม่มารีทรงรับพระศพไว้ในอ้อมกอด แม้ไม่มีหลักฐานยืนยันว่าการแสดงละครคริสต์ประวัติในช่วงรัชกาลที่ 3 ที่วัดซางตาครู้สจะมีลักษณะเช่นไร แต่ความเคร่งศรัทธาของชาวคริสตังน่าจะยังสงวนแบบแผนของพิธีกรรมเอาไว้ได้ แม้จะเป็นการแสดงนาฏกรรมในชุมชนเล็ก ๆ ก็ทำให้เห็นอิทธิพลของศาสนาที่ทำให้เกิดการแสดงเชิงนาฏกรรม (หอจดหมายเหตุอัครสังฆมณฑลกรุงเทพฯ, http://catholichaab.com/main/index.php/1/church7/3/913-2015-12-08-03-11-45)

ภาพที่ 4.7 : โรงสวดวัดซางตาครู้สหลังเดิมที่สร้างในรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2379
และการแสดงละครคริสตประวัติในปัจจุบัน พ.ศ. 2561
ที่มา: ธนกฤต ลออสุวรรณ, ถ่ายเมื่อ พ.ศ. 2561

ศาสนาพราหมณ์

ในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน ได้กำหนดหน้าที่พราหมณ์โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ พราหมณ์โหรดาจารย์ มีหน้าที่ในเรื่องการประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ ทั่วไป พราหมณ์ปุโรหิต มีหน้าที่ในเรื่องเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี และพราหมณ์พฤฒิบาศ มีหน้าที่ในการทำ

พิธีเกี่ยวกับช้าง ซึ่งหน้าที่เหล่านี้ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ยกเว้นฝ่ายพราหมณ์ปุโรหิตที่มีเจ้าพระยาธรรมาธิกรณ์ ขุนนางกรมวังช่วยปฏิบัติหน้าที่แทน และพราหมณ์ยังต้องมีหน้าที่ในการถวายพระอักษรแด่พระบรมวงศานุวงศ์ เพื่อให้ทรงมีความรู้ศิลปศาสตร์แขนงต่าง ๆ อีกทั้งมีหน้าที่ในการแต่งตำราต่าง ๆ และวรรณคดี เช่น วรรณคดีเรื่อง สมุทรโฆษคำฉันท์ สำนวนพระมหาราชครู หนังสือจินดามณี ต้นแบบตำราเรียนภาษาไทย ซึ่งสมเด็จพระนารายณ์มหาราชโปรดฯ ให้พระโหราธิบดี (พราหมณ์) แต่งขึ้น เพื่อใช้สอนมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สืบหาพราหมณ์และตำราพิธีการต่าง ๆ จากหัวเมืองปักษ์ใต้ นำขึ้นมายังพระนคร เพื่อใช้ประกอบพระราชพิธีสำหรับพระองค์และสำหรับพระราชอาณาจักร ตำราเหล่านี้มีทั้งอักษรไทย และอักษรคฤนถ์ (อักษรของพวกอินเดียใต้ซึ่งเป็นบรรพบุรุษของพราหมณ์ เมืองนครศรีธรรมราช บางครั้งเรียกว่า อักษรเฉียงพราหมณ์) ส่วนภาษานั้นใช้ทั้งภาษาไทย สันสกฤต และทมิฬ ตำราพราหมณ์ที่ได้มาจากการสืบหาในครั้งนั้น เช่น ตำราพระราชพิธีขึ้นบรมหงส์ พระราชพิธีตรีปวาย เวทบูชาเทวรูปต่าง ๆ ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง พระอวิสูตร์ นมัสการแปดทิศ ไหว้พระสยัมภะฤษี บูชามุไรย-โบสถ์ใหญ่ บูชาโหมกูณฑ์ และกรวดน้ำ

บทบาทของพราหมณ์แม้ว่าจะอยู่ใกล้ชิดกับพระมหากษัตริย์แต่ก็มิได้มีส่วนในการกำหนดนโยบายเหมือนอย่างในสมัยอยุธยา อาจเพียงทำหน้าที่ถวายฤกษ์ยามที่ดีร่วมกับโหรในราชสำนัก รวมถึงประกอบพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ให้ครบถ้วนและถูกต้องตามตำรา ดังที่เวลลาวินิจฉัยไว้ว่า

> *"พวกพราหมณ์ที่รับราชการสนองพระเดชพระคุณอยู่ในราชสำนักสยามนี้ ได้รับความเชื่อถือไว้วางใจเป็นอันดี แต่ก็ไม่มีอำนาจทางการเมืองใด ๆ ทั้งสิ้น ทั้งมิได้กระทำหน้าที่ถวายคำปรึกษาใด ๆ แด่องค์พระมหากษัตริย์ อย่างที่พวกพราหมณ์ในเขมรและอินเดียกระทำอยู่ กลุ่มพราหมณ์ที่อยู่ในประเทศสยามนับว่ามีจำนวนน้อยมาก คงมีแต่เฉพาะที่รับราชการสนองพระเดชพระคุณอยู่ในราชสำนักเท่านั้นและกระทำหน้าที่ของตนเป็นอิสระภายในขอบเขต แม้กระนั้นยังต้องระวังมิให้เกิดเรื่องระคายเบื้องพระยุคลบาท"* (เวลลา, 2530: 56)

ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พราหมณ์ยังคงประจำหน้าที่อยู่ ณ เทวสถานที่สร้างขึ้นกลางพระนคร อันมีเสาชิงช้าเป็นหมายหลักที่ใช้ประกอบพระราชพิธีสำคัญตามลัทธิพราหมณ์ เช่น พระราชพิธีตรียัมพวายตรีปวาย โดยที่ในบางพระราชพิธีก็มีงานนาฏกรรมเข้ามา

เกี่ยวข้อง เช่น การรำเสนงในพิธีโล้ชิงช้า หรือการรำพัดชา ของพวกพราหมณ์พฤฒิบาศ เมื่อจะกระทำการไหว้ครูหมอช้างเป็นต้น ซึ่งรายละเอียดของลักษณะนาฏกรรมในพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์จะได้กล่าวถึงไว้ในหัวข้อ “พระราชพิธี”

4.1.2.7 นาฏกรรมไทยในสายตาชาวต่างประเทศ

ปรากฏมีหลักฐานเชิงประจักษ์เกี่ยวกับงานนาฏกรรมและดนตรีในบันทึกที่มองเห็นจากสายตาชาวต่างชาติว่า “เสียงมโหรีปี่พาทย์ เสียงร้องลำละคร อาการเคลื่อนไหวของสิ่งมีชีวิตที่คลาคล่ำอยู่ในเมืองใหญ่ ล้วนเป็นสิ่งที่ชาวต่างประเทศจะได้ประสบพบเห็น ด้วยความแปลกตาอันยิ่ง” (ปาลเลอกัวซ์, 2552: 58) แสดงให้เห็นว่าชาวสยามนั้นเป็นคนที่มีจิตใจสนุกสนานรื่นเริง มีกิจกรรมร้องรำทำเพลงกับแทบในทุกโอกาส ราษฎรต่างมีเวลาว่างมากขึ้นจนสามารถปลีกเวลามาให้งานศิลปะทั้ง ๆ ที่ยังต้องทำเกษตรกรรมเลี้ยงชีพหรือถูกเกณฑ์แรงงานเข้าทำราชการตามกำหนดเวลา เวลลาเห็นว่าราษฎรในสมัยรัชกาลที่ 3 ดูจะไม่ได้ให้ความสำคัญกับศิลปะเท่าใดนัก จะมีก็เพียงศิลปะพื้นเมืองบางอย่างที่ไม่สู้จะคงทนถาวรหรือมีการบันทึกไว้เป็นแบบฉบับ (เวลลา, 2530) ในสังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 จึงมีนาฏกรรมแสดงทั่วไปและหาชมได้ง่าย ซึ่งชาวต่างชาติที่เข้ามาในเวลานั้นต่างก็บันทึกไว้ในเอกสาร

ในทุกวันพระและวันสำคัญทางพุทธศาสนาชาวสยามจะแต่งกายงดงามด้วยเสื้อผ้าสีฉูดฉาดเพื่อเดินทางไปทำบุญและกราบพระที่วัด “...จากวัดพวกเขาจะใช้เวลาที่เหลือของวันไปกับการชมมหรสพ และในระหว่างเทศกาลวันหยุดของชาติ จะมีการแสดงมหรสพเหล่านี้ต่อเนื่องกันไปตลอดเทศกาล นอกจากนี้การแสดงข้างถนนของชาวจีนมีลักษณะเหมือนการเล่นหุ่นละครไม้ Punch and Judy ของเรามาก และพ่อแม่และลูก ๆ ต่างเล่นการพนันกันทั้งนั้น” (รัตติกาล สร้อยทอง และสำเนียง ศรีเกตุ, 2557: 148-149)

แม้สมเด็จพระสังฆราชปาลเลอกัวซ์ พำนักอยู่ที่ย่านกุฎีจีน ฝั่งธนบุรี แต่ท่านก็ได้ออกเดินทางสำรวจสภาพสังคมไทยทั้งในพระนครและเมืองต่าง ๆ พร้อมทั้งบันทึกถึงนาฏกรรม ดนตรีและการเล่นรื่นเริงของสยาม ที่ศูนย์กลางพระนครนั้นท่านได้บันทึกถึงนาฏกรรมอันเป็นที่นิยมอย่างมากในรัชกาลที่ 3 คือละครและงิ้ว ไว้ว่า

> *“ในบรรดาการเล่นที่สนุกที่สุดคือนาฏศิลป์ไทย เรียกว่า ละคร (lakhon) และงิ้ว (ngiu) ซึ่งเป็นนาฏศิลป์จีน โรงเล่นนั้นตั้งอยู่กลางแจ้งลมเข้าได้ทุกทิศ กลางโรงมีนักแสดงชายหญิงผัดตัวขาววอกด้วยแป้ง มีชฎายอดแหลม หูเทียมยาว (จอนหูหรือกระเจียก – สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล) มีทองกรและตาบทับทรวง*

ประดับเกล็ด ผลัดกันร้องเป็นจังหวะจะโคนตามจังหวะกรับ เล่นไปตามเรื่องนิยายวีรบุรุษโบราณพร้อมกับทำท่าทางแปลก ๆ นาน ๆ ครั้งจะมีเครื่องสายหรือปี่พาทย์ทำเสียงครื้นเครงขึ้น มีคนดูแน่นขนัดรอบโรง ตามปรกติเล่นกันตลอดวันกับคืน บางทีผู้แสดงใส่หน้ากากน่ากลัว และบ่อยครั้งแทรกเรื่องตลกเข้าไว้ นี่กระมังคือเหตุผลสำคัญที่เรียกร้องคนดูได้มากนัก งิ้วหรือละครจีนแสดงบนยกร้าน คนดูอยู่ข้างล่าง จีนรุ่นหนุ่ม ๆ แสดงเป็นฮ่องเต้ นักรบเฒ่ามีหนวดเครารุงรังและเป็นพลทหาร เครื่องแต่งตัวของเขางามมาก ตัวแสดงถือกระบี่ หอก ง้าว ตะบอง และศาสตราวุธอย่างอื่น ๆ ร้องเพลงไปพลาง มีดนตรีคลอ มีการทำสงครามไล่ติดตามกัน รบพุ่งแล้วก็ฆ่ากัน (แกล้งตาย) ทำให้คนดูสนุกกันมาก" (ปาลเลอกัวซ์, 2552: 161-162)

ปาลเลอกัวซ์ยังได้มีโอกาสเดินทางไปพบเห็นกิจกรรมที่มีเสียงดนตรีและการฟ้อนรำของชาวพื้นเมืองและลิเกในระหว่างการเดินทางไปพระพุทธบาท ที่เมืองสระบุรี ผู้วิจัยเห็นว่าคำว่าลิเกในที่นี้น่าจะหมายถึงละคร เพราะในระยะเวลานั้นลิเกยังไม่ถือกำเนิด ว่า

*"ข้าพเจ้าไปนอนพักในหมู่บ้านใหญ่แห่งหนึ่ง ชื่อท่าเรือ ซึ่งเป็นที่ขึ้นบกเพื่อเดินทางต่อไปยังพระบาท อันเป็นที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท ด้วยประการฉะนี้ จึงปรากฏว่ามีเรือจอดเรียงรายอยู่ ณ ที่นั้นตั้งกว่า 5000 ลำ จุดไฟสว่างไสว มี**ลิเก**โรงใหญ่เล่นให้ดูที่บนฝั่ง ในเรือก็เล่นเครื่องสายกันไป บ้างก็ร้องพลง กินข้าวกินปลา จิบน้ำชากันไปตามเรื่อง มีการทอดบาศก์หรือทอดเต่า เล่นไพ่ผ่องจีน บ้างก็หัวเราะ บ้างก็ทะเลาะกัน เสียงระเบ็งเซ็งแซ่ไปตลอดคืน"* (เรื่องเดียวกัน: 86-87)

ในจดหมายเหตุเจมส์ โลว์ ทูตอังกฤษเข้ามาในรัชกาลที่ 3 บันทึกถึงการได้ชมการแสดงละครผู้หญิงเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ที่เมืองนครศรีธรรมราช หัวเมืองทางภาคใต้ของสยาม โดยร้อยโทเจมส์ โลว์ รับหน้าที่เป็นทูตอังกฤษเข้ามาสอดส่องความเคลื่อนไหวของประเทศแถบเอเชียในช่วงที่อังกฤษเริ่มทำสงครามกับพม่าในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยใช้ฐานที่เกาะปีนังที่อังกฤษขอเช่าจากไทรบุรี (รัฐเคดะห์) และให้ชื่อว่าเกาะพริ้นซ์ ออฟ เวลส์ จากนั้นจึงติดต่อขอเข้ามาอธิบายเรื่องการสงครามของอังกฤษที่กำลังเป็นต่อในพม่า โดยเข้าพบเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งถือเป็นหัวเมืองใหญ่ในฝ่ายใต้ที่อยู่ในกำกับของสยาม โดยออกเดินทางมาตั้งแต่วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2367 (ค.ศ.1824) และได้เดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ คือ ไทรบุรี สตูล ตรัง ถลาง พังงา ได้เขียนบันทึกรายวันปรากฏในหนังสือ Factory Records, Strait Settlements vol.98 ในหัวเรื่อง Journal of Public Mission to Raja of Ligor ในครั้งนั้นเจ้าพระยานคร (น้อย ณ นคร)

ได้จัดการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์เพื่อต้อนรับในฐานะแขกบ้านแขกเมืองเมื่อวันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2367 แสดงให้เห็นว่า แม้แต่ในหัวเมืองห่างไกลก็ยังมีนาฏกรรมเป็นเครื่องสำหรับรับรองทูต และใช้เพื่อความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ดังได้กล่าวรายละเอียดไว้ว่า

“วันที่ 4 มิถุนายน

...

หลังจากได้สรรเสริญเยินยอข้าพเจ้า ท่านหัวหน้าก็สั่งคณะละครของเขาให้เตรียมพร้อมที่จะแสดง เมื่อข้าพเจ้าออกไปจากห้องโถง ข้าพเจ้าก็ได้ชมการแสดงละครตอนหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ (Ramakeen) ซึ่งเป็นบทกลอนที่เอามาจากเรื่องรามายณะ (Ramakien) อันเป็นบทกวีที่มีชื่อเสียง เป็นเรื่องของวีรบุรุษของอินเดีย

พระรามหรือศรีรามา กับหัวละมาน (หรือหนุมาน Houlamaan or Hunnooman) นายทัพวานรของพระองค์พร้อมด้วยกองทัพวานรออกมาปรากฏบนเวทีตามแบบแผนของตัวละครเหล่านั้น กษัตริย์และไพร่พลอยู่ทางด้านขวาของเวทีและมีบัลลังก์ไว้ให้พระรามนั่ง ส่วนทางด้านซ้ายของเวทีกำหนดให้เป็นส่วนของทศกัณฐ์ เป็นภาษาบาลีแปลว่า "สิบมือ" ซึ่งเป็นราพณาสูรที่ดุร้ายแห่นครลงกากับมเหสีและบริวารยักษ์ทั้งหลาย หรือรากษส ข้างหลังก็มีบัลลังก์เตรียมไว้ให้เช่นเดียวกัน

บรรดาศิลปินหญิงร่ายรำด้วยท่วงท่าอ่อนช้อยงามสง่ามาก ดูมีชีวิตชีวามากกว่าบรรดานาฏศิลป์ชาวฮินดูแสดงในงานแนทเชส (Natches) ซึ่งยึดเอาทรวดทรงงดงามเป็นหลักทำให้ได้เปรียบมาก นักแสดงของไทยเหล่านี้ ได้รักษาจังหวะให้เข้ากับดนตรีได้อย่างถูกต้อง...

...

ขณะที่ตัวละครกำลังร่ายรำอยู่นั้น ดนตรีบรรเลงเพลงเศร้าหรือเพลงที่สดชื่นมีชีวิตชีวาเข้ากับท่าทางของตัวละคร

คนเล่นไม่พูดเลยสักคำเดียว มีคนบอกบท (คนพากย์) 2 คน พากย์คำถามและตอบขณะเดียวกันก็เพียงแต่มีหน้าที่ออกท่าทางให้เข้ากันกับความรู้สึกของบทพากย์นั้น

เครื่องแต่งตัวละครเหมาะเจาะดีและมีราคาแพง ค่อนข้างหรูหราทีเดียว ตัวละครสวมหน้ากากทุกตัว พระรามมีร่างกายสีเขียว และสุครีพมีร่างกายเป็นสีทอง ระหว่างการรบประปรายฝ่ายตรงข้ามจับหางของหัวละมาน (หนุมาน) ทหารใหญ่ไว้ได้ จึงทำให้ผู้ดูสนุกครื้นเครงยิ่ง และท่าทางที่หนุมานเต้นอย่างกระฉับกระเฉงว่องไว

และไต่ไปตามเสาไม้ต้นหนึ่งซึ่งตั้งไว้ข้างหน้า เพื่อให้หนุมานแสดงบทบาทนี้ ทำให้ได้รับการปรบมือเกียวกราว คนสยามเป็นคนที่มีนิสัยดีตามธรรมชาติและขบขันรื่นเริงง่าย และพวกเขามักตั้งใจปล่อยอารมณ์ไปกับความสนุกสนานและเสียงเพลงชั่วขณะหนึ่ง เพื่อให้ความทุกข์ยากประจำวันที่เขาจำต้องทนทานจากการกระทำของผู้ปกครองที่ไม่มีความรู้สึกรู้สมอะไร

รามเกียรติ์เป็นบทละครซึ่งนาน ๆ จะได้แสดงสักที แต่แสดงในโอกาสสำคัญ ๆ หากโอกาสอำนวยให้ ข้าพเจ้าตั้งใจจัดระเบียบข้าวของที่ข้าพเจ้ามีอยู่เพื่อหารายละเอียดเกี่ยวกับวรรณคดีของสยาม เพราะว่าบทกลอนและดนตรีของสยามนั้นอาจจะวิเคราะห์ร่วมกันได้ การแสดงเรื่องรามเกียรติ์แสดงอยู่ 3 หรือ 4 วัน จึงเป็นไปไม่ได้ที่เราจะนั่งดูอยู่จนกว่าจะเลิกเราจึงออกมาจากโรงละคร ให้เงินรางวัลพวกตัวละคร 2-3 เหรียญ…” (โลว์, 2542: 57-60)

ดังจะได้อธิบายถึงรูปแบบและวิธีการแสดงต่าง ๆ จากบันทึกของชาวต่างชาติเหล่านี้ ไว้ในการวิเคราะห์เรื่อง “รูปแบบและวิธีการแสดง”

4.1.3 สภาพเศรษฐกิจที่มีผลต่องานนาฏกรรม

ในการบริหารราชการแผ่นดินจำเป็นที่จะต้องมีรายได้เข้ารวมศูนย์ไว้เพื่อที่จะใช้ในการดำเนินกิจการด้านต่าง ๆ ของรัฐ เช่น ราชการสงคราม การจ่ายเบี้ยหวัดเงินปีให้กับเจ้านายและขุนนาง ซึ่งรายได้ส่วนหลักแล้วเจ้านายและขุนนางที่ทำราชการต่าง ๆ จะได้รับผลประโยชน์จากงานที่รับผิดชอบอยู่แล้วไม่ว่าจะเป็นค่าธรรมเนียมหรือผลผลิตจากส่วนงานที่ตนควบคุมอยู่

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระอรรถาธิบายไว้ในบันทึกเรื่องราวการปกครองของไทยสมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์ ซึ่งทรงเรียบเรียงจากคำสอนของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช (2549: 120-122) โดยทรงสรุปความให้เห็นว่าในแผ่นดินสยามนั้นมีการจัดเก็บรายได้ในรูปของภาษีอากรมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย จนถึงกรุงศรีอยุธยาระบบเศรษฐกิจขึ้นอยู่กับการได้มาซึ่งแรงงาน แต่มีการใช้เงินบ้างเป็นบางส่วน มีการเกณฑ์เลก เพื่อใช้ทำงานต่าง ๆ

เมื่อสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์รายได้ของประเทศมาจากมาจากการค้าในระบบบรรณาการกับจีนและประเทศในมหาสมุทรอินเดีย ส่วนหนึ่งมาจากการเก็บส่วยที่เป็นของแทนแรง โดยปกติไพร่หลวงมีหน้าที่จะต้องเข้ารับราชการปีละ 6 เดือน หากไม่เข้ารับเกณฑ์ก็ต้องส่งเงินเข้ามาเป็นค่าจ้าง

คนแทนตัว หรือต้องหาสิ่งของที่รัฐต้องการเข้ามาแทนแรงงาน คิดเป็นอัตราเดือนละ 2 บาท จึงรวมจ่ายเป็นปี ๆ ละ 12 บาทแทนตัวก็ได้ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2466 : 4) ซึ่งต่อมาในรัชกาลที่ 3 ได้เพิ่มอัตราเป็นเดือนละ 3 บาท จ่ายเข้าหลวงปีละ 18 บาท และมีรายงานว่าไพร่ในรัชกาลนี้ต่างส่งเป็นตัวเงินแทนแรงงานมากขึ้น ทำให้รัฐมีรายได้เพิ่มขึ้นจากส่วยในส่วนนี้ (อคิน รพีพัฒน์, ประกายทอง สิริสุข และธีรยุทธ สรงบุญมี, 2521) รายได้ของแผ่นดินโดยรวมเฉลี่ยต่อปีแล้วเป็นเงินกว่า 14 ล้านบาท ซึ่งมากกว่าในรัชกาลที่ 2 ที่ครอเฟิร์ดได้ประมาณการไว้ที่ 5,159,468 บาท (เวลลา, 2530: 34-35) และผลจากการค้านี้ให้รัฐสยามมีรายได้เพิ่มขึ้นจากแผ่นดินก่อนถึง 10 เท่าตัว (ศุภวัฒน์ เกษมศรี อ้างถึงใน มหาเจษฎาบดินทรานุสรณ์, 2531)

พระสมัญญา “เจ้าสัว” เป็นคำที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยตรัสเรียกพระราช-โอรสองค์ใหญ่ คือ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ผู้ทรงทำการค้าด้วยเรือสำเภาหลวงกับแผ่นดินจีนจนทำให้มีรายได้เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก ความเชี่ยวชาญทางการค้าเป็นสิ่งที่ทรงชำนาญเป็นพิเศษด้วยทรงคบหากับชาวจีน ที่แต่งสำเภาเอกชนร่วมไปกับสำเภาหลวงในเวลานั้น พระสหายพ่อค้าชาวจีนเหล่านี้ก็ได้รับการยกย่องเกียรติยศในราชการหลายท่าน (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2555) การที่พระบาทสมเด็จพระ-นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเชี่ยวชาญด้านการค้าดังที่ได้ทรงกระทำมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่รัชกาลที่ 2 ทำให้ทรงเข้าพระทัยในการได้มาซึ่งรายได้หลักของพระคลังหลวงที่ได้นำไปใช้จ่ายในราชการแผ่นดินอย่างอื่นต่อไป รายได้จากการค้าสำเภาค้าขายกับต่างประเทศโดยเฉพาะจีนและอินเดีย จึงเป็นที่มาของรายได้หลัก ที่มีอัตราสูงขึ้นกว่าใน 2 รัชกาลที่ผ่านมา และในรัชกาลที่ 2 กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ได้รับแต่งสำเภาหลวงและสำเภาส่วนพระองค์ไปค้าขายทำให้มีรายได้มาจุนเจือเงินราชการที่ได้น้อยลง (อัญชลี สุสายัณห์, 2552: 166)

รูปแบบการค้าในรัชกาลนี้เป็นการค้าแบบส่งผ่าน คือรับซื้อสินค้าพื้นเมืองหรือวัตถุดิบจากประเทศอื่น เช่น รง ไหม ผ้าไหม หนังสัตว์ งาช้าง กฤษณา ฯลฯ แล้วส่งไปขายยังเมืองจีน (เรื่องเดียวกัน: 43) แล้วซื้อหรือแลกเปลี่ยนสินค้าจากจีน เป็นพวกเครื่องกระเบื้อง กระทะเหล็กโคมจีน ฯลฯ หรือแม้แต่หินทรายสลักที่ใช้ประดับตกแต่งพระอารามก็จะบรรทุกกลับมาค้าขายในเมืองไทยด้วย ซึ่งในขากลับจะมีชาวจีนโดยสารเรือเข้ามาในสยาม บางลำมีมากถึง 1,200 คน และแต่ละปีจะมีคนจีนเข้ามาในกรุงเทพฯ ราว 7,000 คน คนจีนเหล่านี้จะเข้ามาประกอบอาชีพรับจ้างแทนแรงงานไพร่ชาวสยามที่เริ่มลดลงในช่วงรัชกาลที่ 3 มีหลักฐานว่า มีเรือจากสยามที่ไปขายประเทศต่าง ๆ มีประมาณ 200 ลำ และติดต่อกับบ้านเมืองต่าง ๆ ทางแหลมมลายูของอังกฤษและเมืองแถบนั้น ผลจากการค้าสำเภา ทำให้เกิด ความมั่งคั่งและมั่งมี จนทำให้ชาวจีนที่ร่วมค้าขายกับพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวบางกลุ่มได้เป็นเศรษฐีมหาศาล และผลกำไรที่ได้จากการค้านี้

ได้ทรงนำไปใช้เป็นทุนทรัพย์ในการสร้างพระอาราม ส่วนเศรษฐีจากการค้าสำเภาก็นำเงินไปสร้างวัดโดยเสด็จกันถ้วนหน้า

การค้าสำเภาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์มีทั้งที่เป็นสำเภาหลวงและของเอกชน บรรทุกสินค้า เช่น กระวาน นอแรด ฝาง เร่วและข้าว ไปจำหน่ายซึ่งสินค้าส่วนมากได้มาจากส่วยที่เรียกเก็บจากไพร่ส่วยที่ต่างก็ส่งเข้ามาแทนการรับราชการ (อัญชลี สุสายัณห์, 2552: 165) และผลการการค้าสำเภาทำให้มีชาวจีนเข้ามารับจ้างเป็นแรงงานแทนไพร่และทาสชาวสยาม ได้เข้ามาช่วยด้านแรงงานในการขุดคลอง เป็นช่างฝีมือสร้างพระอาราม ซึ่งในเวลานั้นค่าแรงจ้างกรรมกรสูงถึง 1 สลึง และช่างไม้ก็สูงถึง 2 สลึงต่อวัน ดังนั้นชาวจีนที่มีฝีมือจึงเข้ามาทำงานด้านแรงงานและช่างฝีมือได้เต็มที่ และหัวหน้าชาวจีนมักได้รับโอกาสรับประมูลราชการเป็นเจ้าภาษีนายอากร เช่น พ.ศ. 2388 จีนชินรับทำภาษีสำเภาเบ็ดเสร็จ จีนเล่าแซ่ได้รับการยกเป็นขุนนางที่ขุนวิเศษภักดีเก็บภาษีเนื้อปลา จีนปี๊ได้เป็นหมื่นมธุรสวาณิชเป็นเจ้าภาษีน้ำตาลกรวด และภาษีบางประเภท เช่น ภาษีฝิ่น อากรสุราและอากรบ่อนเบี้ยนั้น เจ้าภาษีนายอากรได้รับสิทธิ์ในการชำระความที่เกิดขึ้นในข่ายงานนั้น ๆ ด้วย (เรื่องเดียวกัน: 188)

และเมื่อการค้าเป็นหัวใจสำคัญในการนำมาซึ่งรายได้ จึงเกิดการค้าระหว่างประเทศด้วยการแต่งสำเภา คือ นำสินค้าบรรทุกเรือสำเภาขนาดใหญ่ไปค้าขายในดินแดนต่าง ๆ ตามฤดูกาลของลมมรสุม (คุชแมน, 2528) ซึ่งแหล่งค้าขายหลักได้แก่เมืองจีนซึ่งติดต่อค้าขายกันในรูปแบบบรรณาการหรือ จิ้มก้อง ซึ่งจักรพรรดิของจีนจะเป็นผู้ทรงรับและมอบบรรณาการตอบแทนในรูปของสินค้าที่ชาวสยามต้องการ เช่น ผ้าไหม เครื่องกระเบื้อง ฯลฯ รวมทั้งสิทธิพิเศษทางการค้าบางประการ เช่น สิทธิปลอดภาษีในฐานะสำเภาบรรณาการ หรือได้ค่าธรรมเนียมต่อเรือ เพราะเรือสำเภาที่ค้าขายระหว่างกรุงสยามและกวางตุ้งล้วนต่อในสยามอันเป็นแหล่งไม้สักคุณภาพดี โดยสามารถขายได้ในราคาลำละประมาณ 5,000 เหรียญสเปน (พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร และแถมสุข นุ่มนนท์, 2550: 39-47) ผลจากการค้าขายกับจีนนั้นทำให้สยามมีรายได้มากเนื่องจากมูลค่าของสินค้าที่สยามได้รับบรรณาการตอบแทนจากจีนนั้นมีมูลค่าสูงกว่าของบรรณาการที่จัดส่งไป ทำให้ราชสำนักผู้ผูกขาดทางการค้าจากสำเภาหลวงมีรายได้สูงขึ้นมากด้วย ตัวอย่างสินค้าที่สยามส่งไปค้าขายพ่วงไปกับสำเภาราชบรรณาการ เช่น อำพันทอง ไม้หอมต่าง ๆ เนื้อไม้กฤษณา หลอฮก (เครื่องยา) กระวาน กานพลู พริกไทย ไม้ต่าง ๆ เช่น ไม้แก่นดำ ไม้ฝาง ทองคำ เงิน พลอยต่าง ๆ ตะกั่ว งาช้าง นอระมาด หรดาล หนังเสือลายต่าง ๆ ชะมด เครื่องเคลือบ เครื่องปั้นดินเผา ผ้าบางชนิด ฝ้าย น้ำตาล ข้าว ช้าง นกยูง นกแก้ว

อีกประการหนึ่ง ความเปลี่ยนแปลงทางด้านสรรพากรครั้งสำคัญที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ที่ทรงโปรดฯ ให้มีการจัดเก็บอากรแบบใหม่ที่ใช้การประมูลหาผู้แทนในการดำเนินจัดการภาษีประเภท

ต่าง ๆ ทำให้มีอากรในรัชกาลนี้เกิดขึ้นถึง 38 ประเภท ซึ่งแต่เดิมที่ใช้กันมาก่อนหน้านั้นมิได้สร้างรายได้ให้กับรัฐมากนัก ทั้งยังประสบปัญหาเงินคงคลังไม่สามารถจ่ายเบี้ยหวัดรายปีให้กับเจ้านายและขุนนางทำให้ต้องทรงเลื่อนการจ่ายออกไป ดังได้เคยเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 มีบันทึกว่า

> *"...มาจัดการฟื้นระเบียบแบบแผนขึ้นเมื่อรัชกาลที่ 3 เพราะเมื่อในรัชกาลที่ 2 ได้ผลประโยชน์แผ่นดินไม่พอจ่ายใช้ราชการบ้านเมือง บางปีถึงต้องขอลดอัตราเบี้ยหวัดข้าราชการ จ่ายแต่ครึ่งหนึ่งบ้างหรือสองในสามส่วนบ้าง หรือมิฉะนั้นเอาสิ่งสินค้าของหลวงที่มีอยู่ในพระคลัง เช่น ผ้าลายเป็นต้น ออกแจกเปนเบี้ยหวัดก็มี..."*
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2466: [9])

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีแนวพระราชดำริที่จะจัดเก็บอากรต่าง ๆ ให้ได้มากขึ้น พร้อมกับรับชำระเป็นเงินแทนส่วยหรือการถูกเกณฑ์เข้าทำราชการ และจากการจัดเก็บภาษีในระบบเจ้าภาษีนายอากร ทำให้มีชาวจีนส่วนมากได้รับสิทธิ์ผูกขาด โดยการผูกขาดนั้นนายอากรจะเข้ามาประมูลต่อรัฐว่าจะถวายเข้าหลวงเป็นจำนวนเท่าใด ผู้ที่จะถวายได้มากก็ได้รับสัมปทานนั้น แล้วนายอากรก็จะไปเก็บภาษีจากราษฎรโดยแบ่งเก็บตามมณฑลต่าง ๆ โดยต้องไม่เก็บเกินอัตรา หรือบางครั้งก็ไปกวดขันให้ราษฎรเพาะปลูกมากขึ้น (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และคึกฤทธิ์ ปราโมช, 2549: 127)

ผลจากรายได้มหาศาลและการรับราชการเพียง "เข้าเดือน ออกสามเดือน" คือ ทำงานเพียงปีละ 3 เดือน ซึ่งเริ่มประกาศใช้เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2353 และใช้มาสืบมาจนรัชกาลที่ 5 (ขจร สุขพานิช, 2556: 37) ทำให้ราษฎรมีเวลาว่างมากขึ้น สามารถทำเกษตรกรรมเลี้ยงชีพหรือหารายได้อื่น รวมทั้งมีเวลาว่างที่ใช้ไปกับการบันเทิงส่วนตนและการพนันมากยิ่งขึ้น ทำให้เกิดการใช้จ่ายฟุ่มเฟือยสำหรับเวลาว่างไปเพื่อความบันเทิงส่วนตน เช่น เล่นหวย เล่นการพนัน ชมการแสดง เป็นเหตุที่ก่อให้เกิดกลุ่มผู้ชมสำหรับนาฏกรรมที่มีอัตราเพิ่มขึ้น ต่อมาภายหลังมี พ.ศ. 2400 ได้มีการลดการใช้แรงงานไพร่ที่เป็นคนไทยลงแล้วหันมาจ้างแรงงานจีนทดแทน

การบริหารเศรษฐกิจตามแบบแผนเดิมที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา คือ การจัดเก็บภาษีอากรหรือ ส่วยสาอากร มีทั้งส่วนหลักที่รัฐจัดเก็บเองโดยตรง ส่วนมากเป็นกลุ่มที่มีมูลค่าสูง เช่น ค่าสวน ค่านา จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชการออกไปเดินสวนเดินนาสำรวจจำนวนแหล่งกสิกรรมเกษตรกรรม แล้วจัดเก็บรายได้สู่รัฐโดยตรง กับอีกส่วนหนึ่งเป็นอย่างใหม่ ซึ่งเป็นรายได้ที่จัดเก็บโดยตัวแทนของรัฐที่มาประมูลขอช่วยรัฐจัดเก็บรายได้ เรียกว่า "ระบบเจ้าภาษีนายอากร" โดยมากเป็นชาวจีนซึ่งถนัดทางด้านการค้าขายเป็นผู้ขอประมูลเพื่อจัดเก็บซึ่งจะยังประโยชน์ส่วนตัวให้กับเหล่า

เจ้าภาษีนี้ด้วย ภาษีที่ก่อให้เกิดรายได้อย่างมากในช่วงรัชกาลที่ 3 คือ ภาษีที่เกี่ยวข้องกับการพนันของราษฎร เพราะให้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีการเล่นพนันได้อย่างถูกกฎหมาย ได้แก่ หวย เบี้ย โป รายได้ส่วนนี้มีจำนวนเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วจนสามารถนำรายได้ส่วนนี้ไปช่วยจ่ายเบี้ยหวัดเงินปีของราชการได้ ลักษณะของภาษีบาปเช่นนี้ ยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบัน เช่น ภาษีสุรา ภาษีบุหรี่ ซึ่งจัดเก็บโดยกรมสรรพสามิต หรือการออกสลากกินแบ่งรัฐบาลที่ยังเป็นรายได้จากความนิยมเล่นหวยของราษฎรที่สืบมาตั้งแต่รัชกาลที่ 3 นั้น

รายได้ของแผ่นดินจากทั้งสองทางนี้ สำหรับทางราชการนั้นอาจมิได้ใช้จ่ายไปเพื่อกิจการด้านนาฏกรรมเท่าใดนัก หากจะมีบ้างก็แต่ที่เป็นเงินส่วนเบี้ยหวัดเงินปีที่ต้องพระราชทานให้แก่ข้าราชบริพารฝ่ายในที่ยังเป็นละครและมโหรีในรัชกาลก่อน และมีส่วนที่ต้องใช้ในการจัดมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธี/พิธีที่เป็นของหลวง เช่น งานสมโภชพระอาราม มหรสพในงานพระเมรุ ฯลฯ ซึ่งจะพระราชทานตรงไปที่เจ้านายและขุนนางผู้รับผิดชอบงานมหรสพนำไปจัดการ

รายได้ของหลวงที่อยู่ในพระคลัง แม้มิเคยถูกนำมาใช้ในกิจการละครหลวง เช่น จ่ายเบี้ยหวัดอัตราละครหลวงหรือสร้างเครื่องละครเพิ่มขึ้น ก็ยังคงเข้าพระราชหฤทัยเสมอว่า กิจการนาฏกรรมจำเป็นที่จะต้องใช้พระราชทรัพย์มาก และทรงเห็นว่ากิจการด้านการพระศาสนานั้นได้ทรงทำไปมากกว่าและสิ้นเปลืองพระราชทานทรัพย์ในส่วนนี้มากขึ้น หากแต่ในที่สุดเงินข้างที่และทองคำที่เป็นพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์แท้ ๆ กลับได้ถูกเอ่ยถึงเมื่อก่อนจะเสด็จสวรรคตว่า เงินส่วนพระองค์จำนวนหนึ่งทรงขอที่จะนำไปใช้ในบูรณะปฏิสังขรณ์พระอารามที่ยังค้างคาอยู่ก่อน และตรัสถึงทองคำในส่วนพระองค์ว่า ทองส่วนหนึ่งทรงขอใช้ในกิจการพระศาสนาซึ่งอาจต้องนำไปแผ่เป็นทองคำเปลวเพื่อใช้ตกแต่งพระอาราม และที่สำคัญคือทรงตรัสว่าทองคำส่วนที่เหลือนั้น หากจะนำไปสร้างเป็นเครื่องละครก็มิทรงขัดข้อง

อนึ่ง การสร้างเครื่องละครในที่นี้ หากเป็นละครหลวง เครื่องประดับตกแต่งในส่วนที่เป็นศิราภรณ์และถนิมพิมพาภรณ์นั้น มักสร้างด้วยทองคำหรือมีทองคำเป็นส่วนประกอบหลัก ศิราภรณ์ต่าง ๆ แม้จะมีทรวดทรงอย่างพระมหามงกุฎหรือพระชฎาที่เป็นเครื่องต้น ก็ใช้วัสดุตัวเรือนเป็นโครงหวายหรือไม้ ตกแต่งด้วยกระแหนะรักแล้วจึงปิดทองคำประดับแววด้วยกระจก แต่หากเป็นเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ต่าง ๆ มักสร้างด้วยโลหะมีค่า เช่น ทองคำหรือเงินกะไหล่ทอง เพื่อที่อย่างน้อยก็จะยังมีมูลค่าสำหรับราชสำนักต่อไปในวันข้างหน้า ดังที่พบหลักฐานเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ที่สร้างจากทองคำแท้เป็นทรัพย์สินที่ตกทอดมาจากกรมมหรสพจำนวนหนึ่ง

4.1.4 บุคคลสำคัญที่มีบทบาทของต่อนาฏกรรม ทั้งในฐานะผู้สร้าง ผู้อุปถัมภ์ และผู้สนับสนุน

สังคมไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ได้มีการจัดระเบียบประชากรโดยแบ่งเป็นชนชั้นตามฐานานุศักดิ์ แม้มิได้เป็นไปอย่างระบบวรรณะตามหลักศาสนาของอินเดีย แต่ก็มีการแบ่งชนชั้นในภาพกว้างเป็น “เจ้า” และ “ไพร่” และภายในสองชนชั้นนี้ยังจำแนกเป็นชั้นย่อยลงไปอีก ชนชั้นเจ้านั้นโดยมากมีฐานันดรศักดิ์สูงตามพระชาติกำเนิด ตั้งแต่พระมหากษัตริยาธิราชเจ้าลงมาจนถึงชั้นหม่อมเจ้าเป็นที่สุด แม้จะมีสายเลือดเจ้า เช่น หม่อมราชวงศ์และหม่อมหลวง ก็ถือเป็นเพียงพระราชวงศ์มิได้นับเป็นเจ้าและมิต้องใช้ราชาศัพท์ในการเพ็ดทูล ในกลุ่มเสนาบดีหรือขุนนางชั้นสูงที่มีเชื้อสายตระกูลเก่าแก่ที่รับราชการสนองพระยุคลบาทกันสืบมาก็มิได้ถือว่าเป็นเจ้า ในกลุ่มนี้น่าจะเป็นชนชั้นช่วงกลางของสังคมที่เชื่อมโยงระหว่างกลุ่มเจ้าและไพร่เข้าไว้ด้วยกัน ส่วนชนชั้นไพร่นั้นเป็นสามัญชนทั่วไปที่มีไพร่และทาสเป็นหลัก ถือเป็นกลุ่มที่มีจำนวนมากที่สุดในสังคม

การจำแนกบุคคลเป็นชนชั้นตามธรรมเนียมของชาวสยามนี้ มีผลทำให้เกิดจากจำแนกศักดิ์ยศ คำเรียกขาน จรรยามารยาทที่พึงปฏิบัติกับชนชั้นที่เหนือกว่าแตกต่างกันไป มิเว้นแต่ข้าวของเครื่องใช้ การมีไพร่และข้าทาสบริวารในสังกัด ซึ่งทั้งปวงนั้นเป็นไปตามฐานานุศักดิ์ที่มีค่านิยมของสังคมเป็นเครื่องกำหนด รวมไปถึงการมีเครื่องบันเทิงส่วนตน เช่น ดนตรีและนาฏกรรม ก็ถือเป็นเครื่องแสดงฐานานุศักดิ์ของชนชั้นอีกประการหนึ่งด้วย ลักษณะเครื่องบันเทิงสามารถบ่งชี้ได้ถึงสถานภาพทางสังคมของผู้เป็นเจ้าของว่าอยู่ในชนชั้นใด มีไพร่ทาสเป็นบริวารมากเท่าใด และมีฐานะทางเศรษฐกิจดีอย่างไร รวมไปถึงการแสดงออกตามค่านิยมของสังคมยุคเก่าที่นิยมมีภรรยามากและมักอวดภรรยาที่มีความงามและความสามารถให้เป็นที่กล่าวขานกันทั่วไปสำหรับผู้ที่มีศักดิ์สูงด้วยกัน

ในบรรดาผู้ที่มีศักดิ์ทางสังคมรองลงมาจากพระเจ้าแผ่นดินเหล่านั้นนี้ หลายพระองค์หลายท่านได้มีบทบาทโดยตรงต่องานนาฏกรรมในหลายฐานะ เช่น

1) ผู้สร้าง กลุ่มนี้โดยมากแล้วจะเป็นผู้ที่มีความสามารถพิเศษในทางศิลปะซึ่งอาจประดิษฐ์สร้างชิ้นงานนาฏกรรมในรูปแบบเฉพาะของตนเอง เช่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีที่สามารถประดิษฐ์แบบแผนท่ารำขึ้นมาใช้เองชุดหนึ่งได้ มักเป็นผู้ที่มีความรู้รอบ สามารถจัดแจงเลือกเฟ้น และสร้างสรรค์ใหม่จนได้รับการยอมรับ มักมีคณะนักแสดงในสังกัดที่สามารถตอบสนองการสร้างสรรค์ใหม่ได้อย่างคล่องตัว

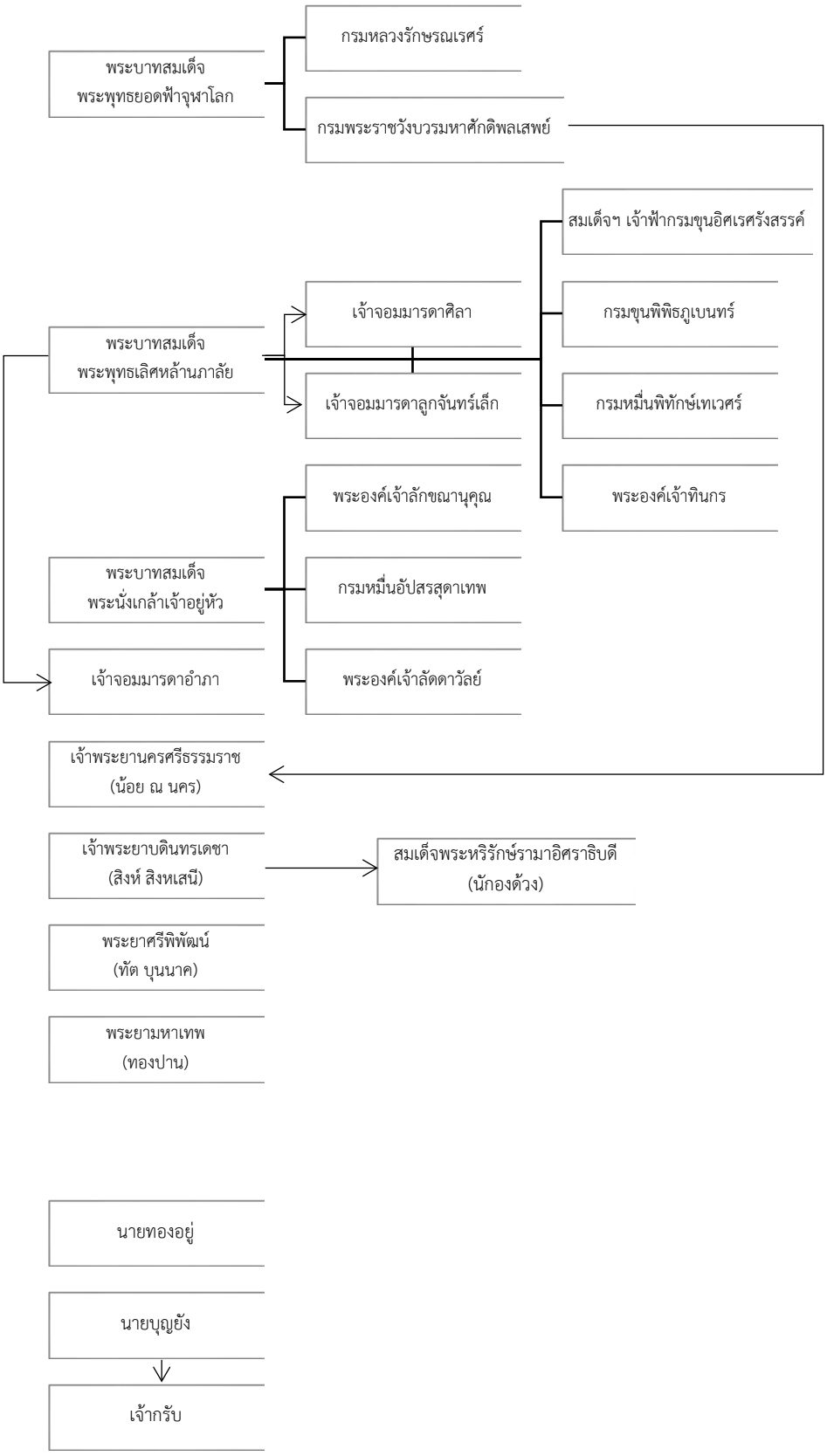
2) ผู้อุปถัมภ์ กลุ่มนี้มักมีเครื่องบันเทิงตามเกียรติยศแต่มิได้เป็นผู้สร้างงานด้วยตนเอง อาจมีครูหรือศิลปินเชี่ยวชาญที่อยู่ในสำนักมาจัดการด้านการสร้างสรรค์แทน มีศิลปินผู้แสดงอยู่ในสังกัด

จำนวนหนึ่ง สามารถออกแสดงเมื่อมีงานสำคัญในสำนัก เช่น เล่นรื่นเริงภายในวัง หรือพร้อมที่จะถูกเกณฑ์จากราชการเพื่อไปช่วยในงานมหรสพสมโภชของหลวงที่ต้องใช้ปริมาณเครื่องบันเทิงจำนวนมาก บทบาทในฐานะผู้อุปถัมภ์นี้อาจให้คำแนะนำในการสร้างสรรค์ วิจารณ์การแสดงที่เกิดขึ้นในสำนัก เพื่อพัฒนารูปแบบการแสดงในสำนักตนให้ลักษณะเฉพาะ

3) ผู้สนับสนุน กลุ่มนี้ในบางครั้งอาจไม่มีเครื่องบันเทิงไว้ในสำนักของตน แต่ก็มีบทบาทในฐานะเป็นผู้ชม โดยสนับสนุนให้ศิลปินบางคณะบางกลุ่มเข้ามาทำหน้าที่สร้างความบันเทิงในสำนักเป็นครั้งคราว บางท่านสนับสนุนหลายคณะหมุนเวียนกันเข้าไปแสดงในสำนักนั้น ๆ ผู้เป็นเจ้าของก็ให้การตอบแทนในรูปของเงินทอง เสื้อผ้า หรือสนับสนุนด้านอื่น ๆ

ทั้งสามลักษณะนี้ สองกลุ่มแรกผู้ที่เป็นเจ้าของสำนักซึ่งอาจเป็นเจ้านายหรือขุนนางมักจะต้องเลี้ยงศิลปินเหล่านี้ไว้ในวังหรือเรือน โดยนำครอบครัวเข้าไปอาศัยและกินอยู่ภายในสำนักนั้น เป็นการถวายตัวขึ้นกับสังกัดที่มิอาจไปอยู่ในสังกัดอื่นได้ ในขณะเดียวกันศิลปินในกลุ่มที่ได้รับการสนับสนุนอาจเป็นกลุ่มนาฏกรรมอาชีพที่เข้าไปรับใช้ถวายงานเป็นครั้งคราว มีบ้านเรือนอยู่ภายนอกสำนักและผู้เป็นเจ้าของสำนักเป็นแต่ให้การอุปถัมภ์มิได้เลี้ยงดูไว้ภายในวังหรือเรือน

จากลักษณะต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้สามารถพิจารณาได้ว่าบรรดาเจ้านายหรือขุนนางที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมนั้น มีอยู่ในลักษณะใดและส่งผลกับงานนาฏกรรมในช่วงเวลานั้นมากน้อยอย่างไร ดังอาจอธิบายความสัมพันธ์ได้ดังนี้



ภาพที่ 4.8 : ผังแสดงความสัมพันธ์ของบุคคลสำคัญทางนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

4.1.4.1 กลุ่มเจ้านาย (พระราชวงศ์)

ในกลุ่มนี้โดยมากมักเป็นเจ้านายฝ่ายหน้าซึ่งเป็นพระราชโอรสในพระมหากษัตริย์ เมื่อเจริญพระชันษาจะได้รับพระราชทานวังเป็นส่วนพระองค์ เรียกกันว่า “วังนอก” ปลูกสร้างอยู่รายรอบพระราชวัง และที่วังนอกเหล่านี้ แต่ละพระองค์ก็จะมีเครื่องบันเทิงตามพระเกียรติยศ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังคงมีพระราชวงศ์ชั้นสูงที่มีบทบาทต่องานนาฏกรรม ได้แก่

1) พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1

ภาพที่ 4.9 : พระบวรราชานุสาวรีย์ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ
ประดิษฐานหน้าวัดไพชยนต์พลเสพ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 30 ตุลาคม 2560

กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์

คือ **สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ** พระนามเดิมคือ พระองค์เจ้าอรุโณทัย กรมหมื่นศักดิพลเสพย์ ทรงเป็นพระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ประสูติแต่เจ้าจอมมารดานุ้ยใหญ่ ธิดาพระเจ้านครศรีธรรมราช กรุงธนบุรี (คือ เจ้าพระยานคร [พัฒน์] เมื่อรัชกาลที่ 1) เมื่อ พ.ศ. 2328 มีศักดิ์เป็นพระปิตุลา (อา) ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว ในรัชกาลที่ 2 ทรงประทับ ณ วังท่าพระวังตะวันออก ซึ่งอยู่ติดกันกับวังท่าพระวังตะวันตกของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงเป็นเจ้านายที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนิทชิดชอบด้วยเป็นพระประยุรญาติและได้ทำราชการมาด้วยกันเมื่อรัชกาลที่ 2 จึงทรงสถาปนาให้ดำรงตำแหน่งพระมหาอุปราช เมื่อทรงรับอุปราชาภิเษกในรัชกาลที่ 3 นั้น มีพระชนมายุราว 40 พรรษา มากกว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวประมาณ 2 ปี

กรมพระราชวังบวรฯ พระองค์นี้ทรงเชี่ยวชาญทั้งในการพระราชสงครามและทางด้านวรรณกรรม นาฏกรรม ทรงมีละครผู้หญิงวังหน้า หรือละครวังหน้าในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้ ฝึกหัดและแสดงตามพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และพระบวรราชนิพนธ์หลายเรื่อง ทั้งยังได้ทรงเพลงยาวชื่อว่า เพลงยาวกรมศักดิ์ฯ ไว้อีกฉบับหนึ่ง บทละครที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นสำหรับแสดงละครผู้หญิงวังหน้า ได้แก่

1) บทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานอาสา ทรงให้นางสุวรรณกันยุมาและนางเบญกายหึงหวงกัน คล้ายรูปแบบการแสดงละครนอกรัชกาลที่ 2 เรื่องไกรทอง มากกว่าที่จะเป็นละครในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นครั้งแรก แสดงให้เห็นความพยายามที่จะทรงเพิ่มอรรถรสให้กับรูปแบบการแสดงละครในเพื่อให้แปลกใหม่และน่าติดตาม

2) บทละคร เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางลาวทองมาพบกับนางวันทอง ตั้งแต่ขุนแผนกลับจากการทัพมาบ้านนางวันทองจนถึงนางวันทองกับนางลาวทองหึงกันจนขุนแผนกลับบ้านเดิม เป็นช่วงหนึ่ง กับตอนตั้งแต่ขุนแผนครวญถึงนางลาวทอง แล้วกลับคิดถึงนางวันทองจนถึงลักพานางวันทองไปอยู่ป่า รวมทั้งตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง และตอนนางวันทองห้ามทัพ

3) บทละคร เรื่องพระลอนรลักษณ์ ตอนพระลอคลั่ง จบเรื่องที่เชิญศพพระลอกลับมาฝังไว้ที่เมืองสระบุรี

4) กากี ตอนครุฑลักพานางกากี ทรงมุ่งหมายจะให้เป็นบทสำหรับขับเสภา

ทรงเป็นเจ้านายพระองค์แรกที่นำบทสำหรับขับเสภามาแต่งเป็นบทละคร คือ เรื่องขุนช้างขุนแผนดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในหนังสือที่ระลึกงานปลงศพคุณหญิงพยอม พจนปรีชา เมื่อ พ.ศ. 2467 ว่า

> *“พิเคราะห์ดูเรื่องละคอนซึ่งสมเด็จพระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ทรงพระราชนิพนธ์นั้น ดูเหมือนมีพระราชประสงค์จะหาเรื่องแปลกเล่นให้ผิดกับผู้อื่น จึงเอาเรื่องเบ็ดเตล็ดสำหรับโขนเล่นเบิกโรง แลเอาลิลิตเรื่องพระลอมาแต่งเปนบทละคอน แลอทรกเรื่องรามเกียรติ ตอนหนุมานอาสาให้เปนเรื่องนางสุวรรณกันยุมากับนางเบญกายหึงส์กัน ส่วนเรื่องขุนช้างขุนแผนก่อนนั้นก็เห็นจะใช้แต่ขับเสภาหามีผู้หนึ่งผู้ใดเล่นละคอนไม่ จึงทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทละคอนขึ้นเพื่อจะได้เล่นให้แปลกกับผู้อื่นเช่นเดียวกัน ถ้าว่าโดยทางตำนานเห็นพอจะยุติได้ว่าละครที่เล่นเรื่องขุนช้างขุนแผนนั้น สมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ทรงริขึ้นก่อนที่ละครนอกเล่นเรื่องขุนช้างขุนแผนกันเปนสามัญมาเล่นต่อในรัชกาลที่ 4 มีละคอนโรงนายเนตร นายต่าย ชำนาญเล่นเรื่องขุนช้างขุนแผน นายต่ายเปนตัวขุนช้าง นายเนตรเปนตัวพระไวย แลเปนนางได้ด้วยเล่นไม่มีใครสู้ แต่เรื่องที่เล่นมักเล่นตอนแต่งงารพระไวยกับตอนขุนช้างถวายฎีกา เอาบทเสภาไปแก้เปนบทละคอน หาได้แต่งบทใหม่อย่างสมเด็จ-พระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ทรงพระราชนิพนธ์ไม่”*
> (กรมศิลปากร, 2545: 95)

สำหรับเรื่องขุนช้างขุนแผนและกากีที่ทรงนำมาทำเป็นบทละครนั้น สอดคล้องกับความนิยมเรื่องการเล่นเสภาเข้าเครื่องหรือเสภาทรงเครื่องที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 จนพัฒนาจากการตีกรับขับเสภา แล้วขับรับปี่พาทย์ จนกลายมาเป็นละครในที่สุดซึ่งเรียกกันในชั้นหลังว่าละครเสภาและปี่พาทย์เสภา ผู้วิจัยได้พิจารณาบทละครเรื่องขุนช้างขุนแผนนี้พบว่า กรมพระราชวังบวรมหา-ศักดิพลเสพย์ทรงเข้าพระทัยในเรื่องโครงสร้างบทละครรำอย่างแตกฉาน เพราะมีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์สำหรับตัวละครรำได้สอดคล้องกับบท กับทรงเลือกลำนำเพลงแปลก ๆ มาบรรจุบทร้อง ตัวอย่างเพลงเช่น จำปาทองเทศ ทยอย ปีนตลิ่ง ถอนร่าย ฯลฯ การที่กรมพระราชวังบวรมหา-ศักดิพลเสพย์สามารถแปลงเสภามาเป็นบทละครได้นี้ ก็เพราะได้เคยร่วมทรงในบทพระราชนิพนธ์ขุนช้างขุนแผนมาตั้งแต่รัชกาลที่ 2 หลายตอนจึงทำให้ทรงเข้าใจในการดำเนินเรื่องและลักษณะที่แตกต่างกันระหว่างเรื่องที่ใช้สำหรับเล่าและเรื่องที่ใช้สำหรับแสดง อีกทั้งสามารถทรงพระราชนิพนธ์

เป็นบทละครที่มีขนาดยาวมาก มีท่วงทีสนุกสนาน ตลกขบขันแทรกอย่างวิถีชาวบ้านและสอดแทรกเหตุการณ์ร่วมสมัย เช่นกล่าวถึงเรื่องกบฏเจ้าอนุวงศ์ซึ่งเป็นเหตุการณ์ในรัชกาลที่ 3 แทรกไว้ ดังความว่า

“...
อ้ายคนต้นขบถคดโกง *เป็นบ้าลำโพงมุทะลุ*
เชื่อถ้อยฟังคำอ้ายราชวงศ์ *มันยุยงพ่อมันอ้ายอนุ*
อ้ายปาศักดิ์สุทธิสารพลอยเสี้ยมยุ *พากันติดเรือนตรุต้องเวรจำ”*
(กรมศิลปากร, 2545: 291-292)

บทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ ทรงพระราชนิพนธ์ด้วยสำนวนสุภาพเทียบได้กับพระราชนิพนธ์แบบหลวงในรัชกาลที่ 2 มีความยาว 2 เล่มสมุดไทย มีเนื้อเรื่องดำเนินตามลิลิตพระลอในสมัยอยุธยา แต่ปรับให้เป็นกลอนบทละคร ปรากฏต้นฉบับที่พระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ประทานมาแต่พระราชวังบวรฯ เพียงเล่มเดียวตั้งแต่พระลอฟังขับซอชมโฉมพระเพื่อนพระแพงไปจนถึงพระลอสั่งเมือง ต่อมาได้พบสมุดไทยพระลอนรลักษณ์ เลขที่ 1 เป็นเนื้อความตอนต้นตั้งแต่ท้าวแมนสรวงยกทัพไปตีเมืองสองแล้วฆ่าท้าวพิมสาคร เจ้าเมืองสองตาย จนถึงอภิเษกสมรสพระลอกับนางลักษณวดี มีสำนวนกลอนและทางแต่งยังไม่ราบรื่นนัก แต่มีการบรรจุเพลงที่น่าสนใจกล่าวคือ ได้เลือกใช้การขับซอหรือจ๊อยซอที่เป็นการแสดงพื้นบ้านของชาวลาวพุงดำ (ไทล้านนา) ในทำนองชื่อ ซอลาวยอดต่อวง มาเป็นทำนองเพลงสำหรับเกริ่นก่อนเข้าเพลงชมโฉม แต่การกำหนดเพลงหน้าพาทย์และการร้องลำนำคงยืนแบบตามบทละครรำที่นิยมในยุคนั้น ยังไม่มีการนำเพลงสำเนียงลาวเข้ามาบรรจุเหมือนอย่างบทละครเรื่องพระลอของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ที่สร้างขึ้นเมื่อในรัชกาลที่ 5 ปัจจุบันกรมศิลปากรได้มีความพยายามรื้อฟื้นรูปแบบการแสดงละครเรื่องพระลอนรลักษณ์นี้เมื่อปี พ.ศ. 2561 โดยจัดแสดงสาธิตในตอนปู่เจ้าเรียกไก่และพระลอตามไก่

การที่กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ได้ทรงนำเอาเรื่องวรรณคดีที่มีฉันทลักษณ์สำหรับอ่าน มาสร้างแปลงเป็นบทละครนั้น ถือเป็นการแสดงพระอัจฉริยภาพทางด้านวรรณกรรมและนาฏกรรมและเป็นการเพิ่มเรื่องที่ใช้สำหรับแสดงละครให้หลากหลายมากยิ่งขึ้น การสร้างละครบางเรื่องเช่น พระลอ และขุนช้างขุนแผน ถือเป็นการริเริ่มให้การแสดงละครเรื่องใหม่นี้เกิดความนิยมมากขึ้น จนมีผู้สร้างเป็นบทละครในอีกหลายรูปแบบและหลายสำนวนในรัชกาลต่อมา

นอกจากนี้ ยังพบว่าได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเบิกโรงเบ็ดเตล็ด 4 เรื่อง ทรงไว้เมื่อราวปีชวด สัมฤทธิศก จุลศักราช 1190 ตรงกับ พ.ศ. 2371 ซึ่งกรมพระสมมติอมรพันธุ์ เมื่อครั้งยังทรงเป็นนายกหอพระสมุดวชิรญาณฯ ได้ทรงรวบรวมและจัดพิมพ์อยู่ในหนังสือบทละครชุดเบ็ดเตล็ดเรื่องรามเกียรติ์ พ.ศ. 2458 เป็นบทขนาดสั้น ได้แก่

1) บทจับลิงหัวค่ำ
2) บทระบำบรรเลงหางนกยูง
3) บทเรื่องยักษ์สองกรวรวิก สองพี่น้องตั้งพิธี
4) บทเรื่องไพจิตราสูร

บทเหล่านี้ทรงพระราชนิพนธ์ตามขนบของการแสดงเบิกโรงที่มีขนาดไม่ยาวนัก แสดงตามธรรมเนียมโบราณแต่ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องใหม่ให้เป็นรูปแบบเฉพาะของละครวังหน้า โดยเฉพาะบทระบำบรรเลงหางนกยูงนั้น ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ก่อนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ จะทรงพระราชนิพนธ์ใหม่สำหรับละครหลวงในรัชกาลที่ 4 จึงปรากฏสำนวนกระทบบทพระบวร-ราชนิพนธ์ว่า “หางนกยูงอย่างเก่าเขาเล่นมาก ไม่เห็นหลากจืดตามาแต่ก่อน” ดังจะขอเทียบกับบทพระบวรราชนิพนธ์ ดังนี้

บทเบิกโรง เรื่อง รำบรรเลงหางนกยูง

กลมออกบรรเลง

๏ มาจะกล่าวบทไป ถึงฝูงเทพเทวัญทั้งหลาย
เห็นบรรเลงฟ้อนมยุรแพนกราย กำหนดหมายองค์อมรินทรา
เพลาจวนจะเสด็จออกเทพบุตร นาคครุฑคนธรรพ์หรรษา
เยียดยัดอัดแอกันเข้ามา พร้อมท่าคอยอัญชลีกร
ฯ 4 คำ ฯ
๏ เมื่อนั้น จอมภพสามโลกสโมสร
ออกหมู่เทวราชอมร ถาวรไปด้วยทิพย์อันไพบูลย์
คอยบัญชาเทวกิจคดีไท วินิจฉัยตามระเบียบมิให้สูญ
ตรีเนตรเล็งด้วยเหตุอนุกูล เบื้องบูรพ์ทศทิศทั่วโลกา
ฯ 4 คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2545: 379)

การที่ตำแหน่งพระมหาอุปราช ณ พระราชวังบวรสถานมงคล สามารถมีละครผู้หญิงได้นี้ มิได้เป็นการผิดพระราชประเพณี เพราะถือว่าทรงเป็นพระเจ้าแผ่นที่ได้กินหัวเมืองฝ่ายปักษ์ใต้ครองพระราชอาณาจักรกึ่งหนึ่ง อันเป็นธรรมเนียมที่มีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา กับทั้งพระอิสริยยศอิสริยศักดิ์ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิเสพย์นั้นนับเนื่องเป็น “เจ้าแท้” ทั้งตามสายพระราชบิดาคือพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับสายพระมารดาคือเจ้าจอมมารดานุ้ยใหญ่ ธิดาพระเจ้านครศรีธรรมราช (ศักดิ์เจ้าประเทศราชเทียบเท่าเจ้านายต่างกรม เพ็ดทูลด้วยราชาศัพท์) ทั้งนี้ละครผู้หญิงวังหน้านี้ จะยังสัมพันธ์กับละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ซึ่งถือเป็นพระญาติในอีกทางหนึ่ง มีการถ่ายโอนตัวละครและแบบแผนนาฏกรรมไปสู่เมืองนครศรีธรรมราช ดังปรากฏครูยักษ์ผู้หญิง ชื่อ **คุณขำ รามสูร** ละครวังหน้า ที่ได้ไปเป็นหม่อมของเจ้าพระยานคร (น้อย) จนถึงรัชกาลที่ 4 จึงได้กลับเข้ามาเป็นครูละครหลวง แล้วไปเป็นครูละครเจ้าคุณจอมมารดาเอมในพระราชวังบวรฯ เมื่อรัชกาลที่ 5

ครูละครวังหน้าอีกท่านหนึ่งคือ คือ **คุณน้อยงอก ไกรทอง** ละครหลวงรัชกาลที่ 2 เมื่อกรมพระราชวังบวรฯ สวรรคตแล้ว คุณน้อยงอกได้ไปเป็นครูละครของเจ้าพระยานคร (น้อย) จนถึงรัชกาลที่ 4 จึงได้กลับเข้ามาเป็นครูละครของสมเด็จเจ้าพระบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) และเป็นครูละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอม ในพระราชวังบวรฯ ในรัชกาลที่ 5 อีกด้วย ศิษย์คนสำคัญของคุณน้อยงอก คือ ท้าวศรีสุนทรนาฏ (แก้ว พนมวัน ณ อยุธยา) ครูละครในสมัยรัชกาลที่ 6

ละครผู้หญิงวังหน้าจัดแสดงได้เพียง 8 ปี เพราะกรมพระราชวังบวรฯ เสด็จสวรรคต เมื่อเลิกเล่นแล้วส่วนหนึ่งอาจได้ไปสมทบกับกับละครของเจ้าพระยานคร (น้อย) อนึ่ง กรมพระราชวัง-บวรมหาศักดิพลเสพย์ทรงได้รับพระราชทานพระชายา คือ พระองค์เจ้าดาราวดี พระราชธิดาในกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท เรียกกันว่าเจ้าข้างใน หรือเสด็จข้างใน ทรงทำหน้าที่กำกับราชการฝ่ายในของพระราชวังบวรฯ ซึ่งอาจมีส่วนในการกำกับดูแลการละครผู้หญิงวังหน้านี้ด้วย

กิจกรรมทางนาฏกรรมอย่างใหญ่ที่กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ได้ทรงปฏิบัติ คือ การฉลองพระพุทธชินสีห์ ที่อัญเชิญมาประดิษฐานที่มุกหลัง พระอุโบสถจัตุรมุขวัดบวรนิเวศวิหาร เมื่อวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2374 ดังปรากฏในหมายรับสั่งว่า “...มาถึง ณ วันพุธ เดือน 1 แรม 2 ค่ำ แพพระพุทธชินสีห์เมืองพระพิษณุโลกล่องมาถึง กรมพระราชวังได้สมโภชแล้ว เชิญเสด็จขึ้นประดิษฐานไว้ในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ” (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2536: 46) และมีรายละเอียดปรากฏในบันทึกของเฮนรี เบอร์นี ทูตอังกฤษที่เข้ามาทำสนธิสัญญา (แต่เอกสารนี้ระบุว่ากระบวนแห่ทำเมื่อ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2368) ว่าได้ตามไปชมกระบวนแห่พระพุทธชินสีห์ทางน้ำ ซึ่งในกระบวนนั้นมีพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นประธาน มีกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์

ประทับในเรือพระที่นั่งอีกลำหนึ่ง มีข้าราชบริพาร ทหาร เป็นกระบวนเรือหลายร้อยลำ และบางลำมีวงมโหรีบรรเลงไปในระหว่างแห่ด้วย (นันทนา ตันติเวสส, 2554: 77-79) และเมื่อเชิญเข้าไว้ในพระอุโบสถแล้วก็มีการฉลองด้วยมหรสพสมโภชอย่างใหญ่อีกครั้งหนึ่ง ภายหลังจากที่ทรงได้เชิญพระพุทธชินสีห์ลงมาแล้ว กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ก็เริ่มประชวรด้วยพระโรคมานน้ำ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงเล่าเหตุการณ์นี้ไว้ว่า

> *"...พระพุทธชินสีห์...เมื่อเชิญออกมาจากวิหารนั้นราษฎรพากันมีความเศร้าโศกร้องไห้เป็นอันมาก เงียบเหงาไปทั้งเมือง เหมือนศพลงเรือน และแต่นั้นมาฝนก็แล้งไป 3 ปี ชาวเมืองพิษณุโลกได้ความยากยับไปเป็นอันมาก ตั้งแต่พระพุทธชินสีห์ลงมากรุงเทพฯ กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ก็ทรงประชวรพระโรคมานน้ำได้ปีเศษก็สิ้นพระชนม์ ราษฎรพากันกล่าวว่า เพราะเหตุที่พระองค์ไปเชิญพระพุทธ-ชินสีห์อันเป็นสิริของเมืองพิษณุโลกลงมา..."* (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2505: 71)

นอกจากนี้ ยังปรากฏหลักฐานการคัดลอกสมุดตำรารำ ที่เป็นสมุดไทดำเขียนเส้นรงค์ ที่กรมศิลปากรได้จากพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ (พระองค์ปุก) ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว สันนิษฐานกันว่าเป็นฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 3 มีท่ารำที่เป็นแม่บทครบถ้วนเหมือนอย่างพระตำราหลวงครั้งรัชกาลที่ 1 จึงอาจอนุมานได้ว่าภาพลายเส้นท่ารำและกระบวนรำได้รับการคัดลอกเพื่อใช้ฝึกหัดละครในฝ่ายวังหน้านี้ด้วย

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าไกรสร กรมหลวงรักษรณเรศร์

ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาน้อยแก้ว (เชื้อสายพระจักรี เมืองนครศรีธรรมราช) เมื่อ พ.ศ. 2334 ทรงเป็นพระอนุชาร่วมเจ้าจอมมารดาเดียวกันกับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอภัยทัต กรมหลวงเทพพลภักดิ์ เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ พ.ศ. 2367 ทรงมีพระชนม์ 34 ปี พระชันษาอ่อนกว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวประมาณ 3 ปี แต่มีศักดิ์เป็นพระปิตุลา (อา) ในเวลาทรงราชย์นั้น ทรงดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นรักษรณเรศร์แล้วจึงเฉลิมพระยศเป็นกรมหลวงในรัชกาลที่ 3

ในรัชกาลที่ 2 ทรงเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยให้ทรงกำกับราชการสำคัญเคียงคู่กับพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ได้ทรงกำกับกรมสังฆการีที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์และพุทธศาสนา เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงราชย์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กำกับกรมวังและกรมพระคชบาล เป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง ด้วยเมื่อปลายรัชกาลที่ 2 ทรงต้องเรื่องหนังสือทิ้งหรือทอดบัตรสนเท่ห์มาพร้อมกันกับกรมหมื่นสุรินทรรักษ์ (พระองค์เจ้าฉัตร ในรัชกาลที่ 1) โดยทรงถือว่าเป็นพระสหายที่ได้ยากกันมาและมีพระชนม์ในรุ่นราวคราวเดียวกัน

วังของพระองค์คือวังริมสนามไชย วังกลาง ตั้งอยู่หน้าพระราชวังหลวงทางทิศตะวันออก ทรงประทับที่วังนี้มาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 1 ในด้านนาฏกรรม ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าได้ทรงหัดละครผู้ชายไว้โรงหนึ่งตั้งแต่เมื่อรัชกาลที่ 2 ตามพระราชนิยมในรัชกาล เพราะในช่วงรัชกาลที่ 2 ทรงมีพระชนม์ 20 กว่าปี ทรงเลือกไพร่ผู้ชายในสังกัดของพระองค์มาหัดละคร และใช้สำหรับพระเกียรติยศเจ้านายต่างกรม โดยทรงยึดแบบธรรมเนียมที่จะมีละครผู้ชายมิให้ซ้ำกับละครผู้หญิงของหลวง

ทรงมีบทบาทในด้านผู้สร้างละคร เพราะทรงเลือกรูปแบบการแสดงและบทละครครั้งรัชกาลที่ 1 มาฝึกหัดและแสดง ซึ่งน่าจะได้เล่นเป็นการส่วนพระองค์มาตั้งแต่รัชกาลที่ 2 จนถึงรัชกาลที่ 3 ดังสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพระบุว่า “ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์โรง 1 เล่ากันว่าเล่นอิเหนาบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 หาเล่นบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ไม่” (ดำรง-ราชานุภาพ, 2546: 350) จากความข้อนี้อาจเป็นไปได้ว่าในช่วงรัชกาลที่ 2 นั้น ไม่มีใครกล้านำบทพระราชนิพนธ์ของหลวงไปฝึกหัดหรือเล่นเพราะเกรงพระราชอาญา การที่ทรงเลือกบทพระราช-นิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มาฝึกหัด อาจเป็นเพราะทรงมีศักดิ์เป็นพระราชโอรสและปรารถนาที่จะยกย่องพระอัจฉริยภาพแห่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เพื่อให้รูปแบบการแสดงหลากหลายเป็นมีลักษณะเฉพาะตัวไม่ซ้ำกับผู้ใด และยังคงรูปแบบนี้มาจนถึงรัชกาลที่ 3

แม้เจ้าจอมมารดาของกรมหลวงรักษ์รณเรศร์จะมิได้เป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 1 และไม่ปรากฏนามครูที่มาสอนและถ่ายทอดว่าเป็นผู้ใด แต่อาจเป็นไปได้ว่าทรงเชิญครูละครหลวงเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 จากในพระราชวังหลวงออกมาถ่ายทอดรูปแบบการแสดงเพื่อให้เข้ากันกับบทพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 1 ที่ทรงเลือกใช้ ซึ่งคงตั้งพระทัยจะให้แตกต่างจากรูปแบบละครหลวงเรื่องอิเหนาของหลวงที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ครูทองอยู่และครูรุ่งได้ช่วยกันประดิษฐ์ขึ้น แสดงให้เห็นถึงความพยายามในฐานะผู้สร้างของพระองค์ที่จะสงวนรักษารูปแบบละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 1 เอาไว้อย่างเคร่งครัด ในฐานะที่ทรงเป็นพระราชโอรส ปรากฏชื่อตัวละครในวังของพระองค์ที่มีชื่อเสียง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 353-355) คือ

1) นายขุนทอง อิเหนา (ต่อมาได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ เมื่อรัชกาลที่ 4)

2) นายทองอยู่ พระลักษณ์ (ต่อมาได้เป็นครูละครพระยาพิชัยสงคราม [อ่ำ] เมื่อรัชกาลที่ 5)

3) นายน้อย สังคามาระตา (ต่อมาได้เป็นครูละครพระยาพิชัยสงคราม [อ่ำ] เมื่อรัชกาลที่ 5)

4) นายทับ ล่าสำ (ต่อมาได้เป็นเจ้าของคณะละครหัดบุตรหลานเป็นละครนอกเมื่อรัชกาลที่ 4 มีธิดาชื่อนางเอมซึ่งมีทายาทรับราชการในกรมมหรสพรัชกาลที่ 6 คือ พระจัดดุริยางค์ [ป่วน] และพระยาสุนทรเทพระบำ [เปลี่ยน สุนทรนัฏ])

5) นายแจ้ง มโหทร (ต่อมาได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ [ช่วง บุนนาค])

6) นายเมือง บุษบา (ต่อมาได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ เมื่อรัชกาลที่ 4)

7) นายเพ็ง วิยะดา (ต่อมาได้เป็นครูละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาศ เมื่อรัชกาลที่ 4 แล้วไปเป็นครูละครสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ ที่กรุงกัมพูชา)

จะเห็นได้ว่าตัวละครที่มีฝีมือของละครกรมหลวงรักษรณเรศร์มีจำนวนมากและเป็นผู้ชายทั้งสิ้น ซึ่งต่อมาครูที่มีฝีมือเหล่านี้ได้ส่งอิทธิพลทางรูปแบบการแสดงไปยังวังและสำนักอื่นในรุ่นต่อมา กับทั้งมีการส่งอิทธิพลด้านรูปแบบการแสดงละครสยามไปสู่ราชสำนักกัมพูชาในช่วงรัชกาลที่ 4 อีกด้วย และยังปรากฏว่ายังมีบ่าวที่เป็นละครอีก 3 คน ที่ถูกชำระความในกรณีหม่อมไกรสรเมื่อปลายรัชกาล อนึ่ง จากบทบาทต่อท้ายนามครูที่ปรากฏทำให้พบว่าละครวังนี้นอกเหนือจากที่เล่นละครอิเหนาตามรูปแบบรัชกาลที่ 1 แล้วยังคงเล่นโขนหรือละครเรื่องรามเกียรติ์ด้วย ซึ่งก็ยังคงยืนบทใช้พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเช่นกัน

ในช่วงรัชกาลที่ 3 ทรงมีศักดิ์เป็นเจ้านายต่างกรมที่ทรงพระอำนาจยิ่ง ที่ได้มีส่วนสนับสนุนให้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงราชย์ จึงทรงไว้วางพระราชหฤทัยให้ทรงกำกับราชการกรมวัง เพราะทรงรอบรู้ในธรรมเนียมราชสำนักและพระราชประเพณีต่าง ๆ จากการศึกษาพบว่าในหมายรับสั่งที่เกี่ยวข้องกับการที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดมหรสพสมโภชในพระราชพิธี/พิธีต่าง ๆ เมื่อกล่าวถึงการจัดเครื่องเล่นดอกไม้เพลิงและมหรสพสมโภช มักจะระบุว่าให้เจ้าพนักงานไปกราบทูลถามกรมหลวงรักษรณเรศร์ก่อนเสมอ ดังเช่น

กระบวนแห่พระบรมศพกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ เมื่อ จ.ศ.1195 หรือ พ.ศ. 2376 “...มีการมหรสพสมโภช เพลากลางวัน กลางคืน ถ้วนคำรบ 7 วัน 7 คืน...อนึ่งให้พันจันท์จัดเครื่องเล่น จัดดอกไม้เพลิงให้พร้อม จะมากน้อยเท่าไรไม่แจ้ง ให้ไปเฝ้ากราบทูลเสด็จกรมหลวง-รักษรณเรศเสียก่อน” (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2536: ตอน 1, 107, 109)

หรือในพระราชพิธีโสกันต์สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าพระองค์น้อย (คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าปิ๋ว พระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 กับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี) ซึ่งแทรกอยู่ในหมายรับสั่ง จ.ศ.1193 (พ.ศ. 2374) สมุดไทยดำ ว่า “อนึ่งให้พันจันท์ จัดเครื่องเล่น ระเบง มงครุ่ม กุลาตีไม้ ไม้ต่ำไม้สูง กับกระอั้วแทงควาย แทงวิสัย ให้พร้อม เข้ามาเล่น ณ วันเดือน 4 ขึ้น 7, 8, 9 ค่ำ บ่าย 10 ค่ำ เช้า (รวม) 4 วัน เมื่อจะเกณฑ์นั้น กราบทูลกรมหลวงรักษรณเรศเสียก่อน” (เรื่องเดียวกัน: 132, 138)

หรือในหมายรับสั่ง เรื่อง เกณฑ์กระบวนแห่พระบรมศพสมเด็จพระศรีสุลาลัยไปประดิษฐานที่พระเมรุทอง เมื่อวันเดือน 6 ขึ้น 7 ค่ำปีจอ สัมฤทธิศก จ.ศ.1200 (พ.ศ. 2381) ว่า “อนึ่งให้พันจันท์เกณฑ์ปี่พาทย์ไทยแห่หน้า 11 สำรับ แห่หลัง 5 สำรับ ตี 80 คน หาม 64 คน ให้มาพร้อมกันที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ณ วันเดือน 6 ขึ้น 7 ค่ำ เพลาเช้า ย่ำฆ้องรุ่ง ... จัดเครื่องเล่น โขน หุ่น ละครใน ไม้สูง งิ้ว ละครชาตรี หนัง ดอกไม้เพลิง ให้พร้อมจงทุกสิ่ง สิ่งใดไม่แจ้งให้ทูลถามเสด็จกรมหลวงรักษ์รณเรศก่อน” (เรื่องเดียวกัน: ตอน 1, 184, 188)

การที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมิได้ทรงเอาพระทัยใส่ทางด้านนาฏกรรม จึงทำให้หน้าที่ในการจัดการนาฏกรรมของหลวงตกอยู่ที่กรมหลวงรักษรณเรศร์เป็นหลัก การตัดสินพระทัยว่าจะใช้จำนวนมหรสพสมโภชมากเท่าใด กี่วันและใช้คณะใดสำนักใดเป็นผู้แสดงบ้าง จึงล้วนอยู่ในดุลยพินิจของกรมหลวงรักษรณเรศร์ทั้งสิ้น ทั้งอาจเป็นไปได้ว่าละครผู้ชายที่เป็นของส่วนพระองค์ก็น่าที่จะมีโอกาสได้แสดงในราชการอยู่เช่นกัน

ทว่า ในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 เกิดเหตุการณ์สำคัญที่เนื่องด้วยกรมหลวงรักษรณเรศร์ โดยมีชนวนเหตุส่วนหนึ่งมาจากเรื่องนาฏกรรม นั่นคือกรณีที่กรมหลวงรักษรณเรศร์ถูกซัดทอดว่าทรงประพฤติมิชอบ โดยทรงเล่นสวาทกับพวกละครผู้ชายในสำนักของพระองค์ ทั้งยังช่องสุมผู้คนและพิจารณาคดีความต่างพระเนตรพระกรรณโดยไร้ความยุติธรรม ดังความในพระราชพงศาวดาร เมื่อ พ.ศ. 2391 ว่า

"...ทรงขัดเคืองกรมหลวงรักษรณเรศรว่า ทรงพระมหากรุณาชุบเลี้ยงให้เป็นผู้ใหญ่ เป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยต่างพระเนตรพระกรรณ ก็ไม่ตั้งอยู่ในยุตติธรรมกดขี่หักหาญ ถ้อยความผิด ๆ อย่างนี้คงมีหลายเรื่องมาแล้ว เพราะด้วยอ้ายพวกละครชักพาให้เสียคน จึ่งให้ตระลาการค้นหาความอื่นต่อไปให้ได้ความว่ากรมหลวงรักษรณเรศชำระคดีของราษฎรมิได้เป็นยุตติธรรม ด้วยพวกละครรับสินบนทั้งฝ่ายโจทก์ฝ่ายจำเลย แล้วก็คงหักเอาชะนะจงได้ แล้วเป็นคนมักใหญ่ใฝ่สูง ชั้นแต่ลอยกระทงก็ไปลอยกรุงเก่าบ้าง เมืองนครเขื่อนขันธ์บ้าง เอาธรรมเนียมที่ในหลวงทรงลอย ***พวกละครห่มแพรสีทับทิมใส่แหวนเพ็ชร์แทนหม่อมห้าม*** *และเกลี้ยกล่อมขุนนางและกองรามัญไว้เป็นพวกพ้องก็มาก ที่ผู้ใดไม่ฝากตัวก็พยาบาทไว้ตั้งแต่เล่นละครเข้าแล้ว ก็ไม่ได้บรรทมข้างในด้วยหม่อมห้ามเลย* ***บรรทมอยู่แต่ที่เก๋งข้างท้องพระโรงด้วยพวกละคร จึ่งรับสั่งให้เอาพวกละครมาแยกย้ายกันไถ่ถามได้ความสมกันว่าเป็นสวาทไม่ถึงชำเรา แต่เอามือเจ้าละครและมือท่านกำคุยหฐานด้วยกันทั้ง 2 ฝ่าย ให้สำเร็จภาวะธาตุเคลื่อนพร้อมกัน เป็นแต่เท่านั้น*** *แล้วโปรดให้ตระลาการถามกรมหลวงว่า เป็นเจ้าใหญ่นายโต เล่นการเช่นนี้สมควรอยู่แล้วหรือ กรมหลวงรักษรณเรศรให้การว่า การที่ไม่อยู่กับลูกเมียนั้นไม่เกี่ยวข้องแก่การแผ่นดิน ถามอีกข้อ 1 ว่า เกลี้ยกล่อมเจ้านายขุนนางไว้เป็นพรรคพวกมากจะคิดกบฏหรือ กรมหลวงให้การว่าไม่ได้คิดกบฏ (ตรงนี้สำนวนบ่งให้เห็นว่าคงจะมีคำถามอีกคำ 1 ว่า ถ้าไม่คิดกบฏก็เกลี้ยกล่อมหาพรรคพวกไว้ทำไม จึ่งตอบว่า) คิดอยู่ว่าถ้าสิ้นแผ่นดินไปก็ไม่ยอมเป็นข้าใคร ถามอีกข้อ 1 ว่า ถ้าได้อย่างนั้นแล้วจะเอาผู้ใดเป็นวังหน้า ให้การว่าคิดไว้จะเอากรมขุนพิพิธภูเบนทร์ ทรงพระราชดำริปรึกษาด้วยพระราชวงศานุวงศ์ เสนาบดีว่า กรมหลวงรักษรณเรศมีความผิดหลายอย่าง ทั้งบังเอาเงินเบี้ยหวัดและเงินวัดพระพุทธบาทปี 1 ก็หลายสิบชั่งเป็นอาณาประโยชน์ จะเลี้ยงไว้ไม่เป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัย พระราชวงศานุวงศ์และท่านเสนาบดีกราบทูลว่า จะไม่เอาโทษเสียจะเลี้ยงไว้ก็ไม่เป็นที่ไว้ใจ เหมือนตือสรพิษให้หลังหักระวังยาก...ก็ทรงทราบใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาทอยู่บ้าง ก็ได้ทรงเตือนสติเป็นหลายครั้งหลายคราว ว่าอย่าทำให้ราษฎรเขาติฉินนินทาหมิ่นประมาทได้ อย่าให้ชื่อชั่วอยู่ในแผ่นดิน เหมือนตัวประพฤติการที่ไม่อยู่กับเมียดังนี้ ก็มีผู้มาพูดว่าทั้งผู้ชายผู้หญิง ข้างผู้ชายนั้นก็มีกรมขุนรามอิศเรศ เป็นต้น จนกระทั่งมหาดเล็กเด็กชาฝ่ายผู้หญิงเมียของตัวที่ได้รับพระราชทานเบี้ยหวัดก็มาเล่าให้เขาฟังออกเซ็งแซ่ไป* ***ว่าตัวไม่อินังขังข้อกับลูกเมีย มาหลงรักอ้ายคนโขนคนละคร*** *สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็ทรงทราบ จึ่งทรงพระราชดำริว่า จะชอบใจอย่างเจ้าปักกิ่ง (เตากวาง) รักงิ้ว*

จะส้องเสพผู้ชายบ้าง ผู้หญิงบ้างกระมัง ครั้นจะห้ามปรามว่ากล่าวให้รู้สึกตัวเสียว่า ทำดังนี้ไม่งามไม่ดี ความก็จะอื้ออึงไป เหมือนจะแกล้งประจานให้ญาติได้ความอัประยศ...” (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2547: 131-132)

จากเหตุเช่นนี้จึงทรงลงพระราชอาญากรมหลวงรักษรณเรศร์โดยให้ถอดออกจากความเป็นเจ้า ให้เรียกว่า “หม่อมไกรสร” แล้วเชิญไปสำเร็จโทษด้วยท่อนจันทน์ที่วัดปทุมคงคา เมื่อมีอายุได้ 58 ปี สำหรับขุนศาลและพวกบ่าวที่เป็นละครรวม 4 คน ก็ถูกตัดสินประหารชีวิตที่สำเหร่ในวันเดียวกัน

หากพิจารณาในแง่บทบาททางการเมือง กรมหลวงรักษ์รณเรศร์ได้ทรงกำกับราชการต่างพระเนตรพระกรรณพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในหลายด้าน เช่น การพระราชสำนัก การเป็นตระลาการว่าความพิพากษาคดี การควบคุมเบี้ยหวัดเงินปีของข้าราชการ จึงมีทั้งผู้ที่รักและมิชอบพระองค์อยู่ จนเกิดเป็นเสียงร่ำลือในช่วงปลายรัชกาลว่าทรงปรารถนาจะเป็นพระเจ้าแผ่นดินหลังสิ้นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว การนำกรณีที่ทรงประพฤฒิสวาทกับพวกละครก็ดี หรือการที่ทรงชำระความอย่างไม่เที่ยงธรรมก็ดี มาซัดทอดถึงพระองค์จนต้องกลายเป็นกบฏ เห็นเป็นนัยว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทราบในเรื่องนี้เป็นอย่างดี จึงทรงตัดสินพระทัยที่จะต้องตัดไฟแต่ต้นลมก่อนที่จะสิ้นสุดรัชกาล ดังสำนวนที่ปรากฏเมื่อชำระความหม่อมไกรสร ก็กล่าวกันว่าถอดจากพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมาโดยตรง และทรงถ่ายทอดด้วยความเสียดายระคนความกริ้ว

กระนั้นก็ดี ถือได้ว่ากรมหลวงรักษรณเรศร์ทรงเป็นผู้มีบทบาทต่องานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 มาตลอดรัชกาลจนถึงวาระท้ายสุดของพระชนม์ชีพ หากแต่มิได้มีประวัติบันทึกไว้เท่าใดนัก รูปแบบนาฏกรรมที่ถ่ายทอดมาจากวังริมสนามไชย วังกลาง ของพระองค์ท่านได้กระจายตัวอยู่ในสำนักละครที่มีชื่อเสียงในชั้นหลังหลายสำนัก ทำให้อาจอนุมานได้ว่ารูปแบบการแสดงละครแบบรัชกาลที่ 1 ก็ยังมิได้สูญหายไปจากวงวิชานาฏกรรมของไทย นอกจากนี้พระทายาทที่สืบมาในชั้นหลังก็ได้รับพระมหากรุณาจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ได้รับพระราชทานนามสกุล “พึ่งบุญ” และได้ฉลองพระเดชพระคุณด้านนาฏกรรมในกรมมหรสพ คือ เจ้าพระยารามราฆพ (หม่อมหลวงเฟื้อ พึ่งบุญ) และพระยาอนิรุทธเทวา (หม่อมหลวงฟื้น พึ่งบุญ)

2) พระราชโอรสและเจ้าจอมมารดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2

ในช่วงรัชกาลที่ 2 เกิดพระราชนิยมเรื่องละครจนทำให้บรรดาเจ้านายและขุนนางต่างก็ได้มีละครตามเสด็จหลายวังหลายสำนัก กลุ่มเจ้านายชั้นพระเจ้าลูกเธอที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาที่เป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ต่างก็ได้เคยทอดพระเนตรแบบแผนทางนาฏกรรมที่บรรจงสร้างไว้ในรัชกาลนั้น แต่ก็หาได้นำเอาแบบแผนนั้นออกมาแสดง ณ วังนอกที่ได้รับพระราชทานให้ประทับอยู่ เพราะเกรงพระราชอาญาและมิกล้าผิดพระราชประเพณี หากจะทรงหัดละครที่วังก็เลี่ยงมาหัดละครผู้ชายและไม่ทรงละครเรื่องเดียวกันกับบทพระราชนิพนธ์ของหลวง

จนเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเสด็จสวรรคต เจ้านายชั้นพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 2 จึงพากันทรงนำบทละครและรูปแบบการแสดงแบบรัชกาลที่ 2 ออกมาแสดงที่วังนอก โดยผ่านทางเจ้าจอมมารดาของพระองค์โดยแสดงเหตุผลว่า “...ถ้าทอดทิ้งเสียไม่มีใครฝึกหัดให้เล่นละครรักษาไว้ แบบแผนละครหลวงก็จะสูญไปเสีย” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 349)

เจ้าจอมหม่อมละครที่เป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 2 นั้น หากมิได้เป็นเจ้าจอมมารดาก็ยังคงต้องอาศัยอยู่ในพระราชสำนักฝ่ายในทำหน้าที่ฝึกหัดละครหรือเป็นพนักงานด้านอื่น ๆ ส่วนที่เป็นเจ้าจอมมารดาถวายประสูติพระราชโอรสและพระราชโอรสได้รับพระราชทานวังนอกเมื่อทรงกรมแล้วจึงจะพระราชทานพระราชานุญาตให้ออกมาพำนักอยู่กับพระราชโอรสได้ จึงทำให้เจ้าจอมมารดาที่เป็นละครหลวงบางท่านได้นำเอาแบบแผนการละครของหลวงไปถ่ายทอดที่วังของพระราชโอรส เจ้าจอมมารดาที่มีบทบาทต่อเจ้านายชั้นพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 2 ที่ยังประทับอยู่วังนอกเมื่อในรัชกาลที่ 3 ได้แก่ เจ้าจอมมารดาศิลาและเจ้าจอมมารดาอำภา ทั้งนี้พบว่าเจ้าจอมมารดาบางท่านแม้เป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 2 มาก่อนก็หาได้นำแบบแผนละครไปถ่ายทอดยังวังนอก เช่น เจ้าจอมมารดาสัมฤทธิ์ในรัชกาลที่ 3 พระมารดาพระองค์เจ้าชมพูนุท กรมขุนเจริญผลพูลสวัสดิ์

พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่มีบทบาทต่องานนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 พระองค์แรกคือ

สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฑามณี กรมขุนอิศเรศรังสรรค์

(คือ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) ทรงเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับสมเด็จฯ เจ้าฟ้าบุญรอด (คือ สมเด็จพระศรีสุริเยนทราบรมราชินี) ประสูติเป็นเจ้าฟ้าชั้นโท เมื่อ พ.ศ. 2351 มีพระเชษฐาคือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ามงกุฎ สมมติ-

เทววงศ์ฯ (คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เวลานั้นทรงผนวชอยู่) มีศักดิ์เป็นพระอนุชาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ ทรงมีศักดิ์เป็นสมเด็จพระอนุชา เรียกกันโดยทั่วไปว่า สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฑามณี หรือ เจ้าฟ้าน้อย เวลานั้น มีพระชนม์เพียง 16 ปี อ่อนกว่ารัชกาลที่ 3 ถึง 21 ปี ทรงประทับอยู่ ณ พระราชวังเดิมกับพระมารดา ได้รับการสถาปนาให้เป็นสมเด็จฯ เจ้าฟ้าต่างกรมที่ กรมขุนอิศเรศรังสรรค์ เมื่อ พ.ศ. 2375 ภายหลังการสวรรคตของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์

ภาพที่ 4.10 : สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑามณี กรมขุนอิศเรศรังสรรค์
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ในช่วงรัชกาลที่ 3 ทรงมีพระจริยวัตรรักในการสนุก ไม่โปรดที่จะแสดงยศศักดิ์หรือการที่ต้องมีพิธีรีตอง เช่น โปรดทรงม้าท่องเที่ยวไปในสถานที่ต่าง ๆ ด้วยการปลอมพระองค์ปะปนไปกับราษฎร ทำให้ทรงรู้จักกับชาวบ้านเป็นอย่างดี โดยเฉพาะชาวลาวที่ถูกเทครัวเข้ามาในพระราชอาณาจักร และกระจายอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆ เช่นที่ บ้านสีทา สระบุรี ทรงคลุกคลีกับชาวลาว ประกอบกับทรงมีข้าชาวลาวในสังกัดที่พระลคร บ้านพร้าวและขุนประเสริฐ เมืองภูเขียว ไปเกลี้ยกล่อมชาวลาวมาถวายจำนวนมาก (ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, 2552: 38) จนทรงนิยมการแสดงแอ่วลาว เป่าแคนของชาวลาวอพยพ ทรงเข้าใจภาษาลาวจนถึงกับตรัสได้ดีและทรงพระราชนิพนธ์บทแอ่วลาว

เรื่องนิทานนายคำสอนแสดงลักษณะดีร้ายของสตรี ทรงมีหม่อมและบ่าวที่เป็นชาวลาวมากจนถึงกับสามารถเล่น “แคนวง” หรือหมอลำแบบลาวได้ ดังมีหลักฐานระบุพระอัจฉริยภาพในด้านการเล่นแคนของกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ในจดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์ เมื่อ 8 มกราคม พ.ศ. 2379 ว่า

> *“เจ้าฟ้าน้อยทรงพาหมดบริดเล กับภรรยาชมเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง เป็นเครื่องลาว (แคน) หมอบรัดเลเคยทราบว่าแคนมีเสียงไพเราะนักอยากจะได้ฟัง จึงถามว่าใคร ๆ ที่อยู่ในที่นี้เป่าแคนได้บ้าง เจ้าฟ้าน้อยตรัสตอบว่าได้สิ แล้วพระองค์จึงหยิบแคนขึ้นทรงเป่า แลตรัสถามหมอบรัดเลว่า ต้องการจะฟังแอ่วด้วยหรือ เมื่อหมอบรัดเลตอบรับแล้ว พระองค์จึงทรงเรียกคนใช้เข้ามา คน 1 คนใช้นั้นเข้ามากระทำความเคารพโดยคุกเข่ากราบลง 3 ครั้งแล้วก็นั่งลงยังพื้น คอยฟังแคนอยู่ ครั้นได้จังหวะก็เริ่มแอ่วอย่างไพเราะจับใจ ดูเหมือนจะศึกษามาเป็นอย่างดีจากโรงเรียนสอนดนตรี ฉะนั้น”* (อ้างถึงใน สูจิบัตรเนื่องในวันคล้ายวันสวรรคต พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว 7 มกราคม 2547: 123)

ในทางนาฏกรรม มีเรื่องเล่าว่ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ทรงโปรดเรื่องพระลอ (ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, 2552: 47) ได้เคยทรงมีละครเล่นที่วังเดิมอยู่โรงหนึ่ง แต่ “...กระบวนเล่นเป็นแต่กระนั้นเอง เพราะเจ้าของไม่สู้เอาพระทัยใส่...” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 350) อันหมายถึงกระบวนรำมิได้ประณีตเท่าใดนัก ละครนี้เล่นเฉพาะในช่วงที่ยังทรงกรมไม่นานนัก ผู้วิจัยเห็นว่าอาจเป็นเพราะทรงมีละครตามพระเกียรติยศเหมือนอย่างเจ้านายและขุนนางอื่น ต่อมาได้เลิกลงคงเหลือแต่ปี่พาทย์ในวังซึ่งเป็นที่โปรดปรานมาก ทั้งยังทรงมีครูปี่พาทย์มีฝีมือคือครูมีแขกอยู่ในสังกัด ทำให้หันมาสนพระทัยในการดนตรีมากกว่าละคร ซึ่งเรื่องปี่พาทย์นี้จะได้ขยายรูปแบบกลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่และปี่พาทย์เสภาเมื่อถึงรัชกาลที่ 4

เมื่อเฉลิมพระยศเป็นพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้วทรงสร้างแคนของส่วนพระองค์ที่มีเต้าแคนทำจากโลหะมีค่า เช่น ทองคำ ถมทองและนาก เป็นแคนขนาดยาวแบบโบราณของลาว ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และผลจากความนิยมเรื่องแอ่วลาวเป่าแคนนี้เอง ทำให้ภายหลังการสวรรคตของพระองค์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องทรงประกาศห้ามแอ่วลาว เมื่อ พ.ศ. 2408 เพื่อระงับความแพร่หลายของการเล่นแอ่วลาวเป่าแคนที่เป็นที่นิยมมากกว่านาฏกรรมแบบไทย

ภาพที่ 4.11 : แคนส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว
จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 6 เมษายน 2562

ทรงเอาพระทัยใส่ในการเรียนภาษาต่างประเทศและโปรดในวิทยาการตะวันตกที่เป็นกระแสสืบเนื่องจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม ทรงเข้าพระทัยเรื่องเครื่องยนต์กลไกต่าง ๆ เช่น การต่อเรือ เครื่องจักรกล พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ทรงกำกับราชการทหารปืนใหญ่มีไพร่ในสังกัดมาก ไพร่ส่วนหนึ่งเป็นชาวญวนที่เทครัวเข้ามาจากการสงครามตั้งแต่ต้นกรุงและญวนสวามิภักดิ์ก็ต่างขึ้นตรงต่อกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ทั้งสิ้น พระองค์จึงทรงมีบทบาทในการกำกับให้พวกญวนฝึกหัดรำโคมไว้ใช้ในราชการ จึงถือว่าพระองค์ได้มีส่วนในการมหรสพของหลวงด้วย

กลุ่มต่อมาเป็นพระราชโอรสพระบาทสมเด็จพุทธเลิศนภาลัยที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาศิลา (ณ บางช้าง) 3 พระองค์ ประทับในกลุ่มวังท้ายหับเผยที่ทรงสร้างพระราชทานใหม่โดยให้ประทับเรียงกันริมคลองคูเมืองเดิมฝั่งตะวันตก ทั้งสามพระองค์ได้กำกับราชการในกรมเดียวกันสืบเนื่องกันมา คือ กรมพระนครบาลและกรมพระคชบาล ได้แก่

พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าพนมวัน กรมขุนพิพิธภูเบนทร์

(ต่อมาทรงกรมเป็น กรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ เมื่อรัชกาลที่ 4) ประสูติเมื่อ พ.ศ. 2337 เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ ทรงมีพระชนม์ 30 ปี มีศักดิ์เป็นพระเจ้าน้องยาเธอในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว วังที่ประทับเรียกว่าวังท้ายหับเผย วังที่ 1 ตั้งอยู่แต่ถนนศาลพระเสื้อเมืองลงมาทางใต้ พื้นที่ตั้งของวังในปัจจุบันคือสนามยิงปืน หน่วยบัญชาการรักษาดินแดน

พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงเรื่องเล่าที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมของพระองค์เจ้าพนมวันไว้ว่า

> *"...เล่าต่อ ๆ กันมาว่า เวลาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทละครต่าง ๆ โดยมีกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระราชโอรส (ต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) ท่านสุนทรภู่ ฯลฯ เป็นผู้ร่วมงานกวีนิพนธ์นั้น เมื่อแต่งเป็นบทกลอนเสร็จก็จะมีพระราชกระแสรับสั่งให้เจ้าจอมมารดาศิลาเป็นผู้บรรจุเพลงขับร้องถวายเป็นการทดลองก่อน ในขณะเดียวกันก็โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งพระฉายขนาดใหญ่ขึ้น แล้วโปรดเกล้าฯ ให้พระองค์เจ้าชายพนมวัน กรมพระพิพิธ-โภคภูเบนทร์ ทรงประดิษฐ์ท่ารำไปพร้อมกัน โดยทรงรำอยู่หน้าพระฉาย หากเพลงและกระบวนท่ารำเข้ากันดีแล้ว ก็โปรดฯ ให้บันทึกไว้นับเป็นแบบอย่างการแต่งบทละครที่สมบูรณ์แบบที่สุด ซึ่งเริ่มต้นในรัชกาลที่ 2..."* (พูนพิศ อมาตยกุล, 2542: 6328)

ซึ่งจากข้อเขียนนี้ดูจะขัดกับบันทึกของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่กล่าวว่ากรมหลวงพิทักษมนตรีเป็นผู้ที่รำหน้าพระฉาย หากเชื่อตามเรื่องเล่าของพูนพิศและพิจารณาพระชนม์ของพระองค์เจ้าพนมวันในช่วงรัชกาลที่ 2 ก็จะน่าอยู่ราว 20 – 30 ปี อาจจะได้เคยทรงหัดละครกับเจ้าจอมมารดาศิลาหรือครูละครหลวงท่านใดท่านหนึ่งก็น่าเป็นไปได้ แต่ก็ดูขัดแย้งที่เจ้านายฝ่ายหน้าจะทรงสามารถประดิษฐ์ท่ารำได้งดงามเป็นแบบแผนในขณะที่พระชนม์ยังไม่มากนัก

กรมขุนพิพิธภูเบนทร์ น่าจะได้ทรงมีละครผู้ชายโดยเสด็จพระราชนิยมมาก่อนหน้านั้น จนถึงรัชกาลที่ 3 จึงทรงนำแบบแผนละครหลวงรัชกาลที่ 2 มาฝึกหัดและแสดง เลื่องลือกันว่าเป็นคณะละครที่มีกระบวนรำดีกว่าโรงอื่น ๆ ในรัชกาลที่ 3 ทรงหัดเรื่องอิเหนาตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มีตัวละครที่มีชื่อเสียงในวังกรมขุนพิพิธภูเบนทร์ ได้แก่

1) นายบัว อิเหนา (ต่อมาได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 4 แล้วไปเป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมหาศรีสุริยวงศ์ [ช่วง บุนนาค])

2) นายมั่ง บุษบา (ต่อมาได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมหาศรีสุริยวงศ์ [ช่วง บุนนาค])

3) นายผึ้ง วิยะดา (ต่อมาได้เป็นครูละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมหาศรีสุริยวงศ์ [ช่วง บุนนาค])

พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์

(ต่อมาทรงเป็นกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เมื่อรัชกาลที่ 4) เป็นพระอนุชาองค์รองของกรมขุนพิพิธภูเบนทร์ ประสูติเมื่อ พ.ศ. 2341 เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ ทรงมีพระชนม์ 26 ปี เสด็จประทับ ณ วังท้ายหับเผยวังที่ 3 ติดกับวังที่ 2 ของพระองค์เจ้าทินกร โดยทั้งสองวังหันหน้าออกทางสะพานหัวจระเข้ (คือสะพานอุบลรัตน์ในปัจจุบัน) ต่อมาได้ทรงย้ายไปวังใหม่คือ วังบ้านหม้อฝั่งตะวันออกของคลองคูเมืองเดิม มีพื้นที่กว้างขวางจรดคลองคูเมืองเดิม คือคลองหลอดในปัจจุบัน (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2550: 3-5)

ในรัชกาลที่ 3 ทรงได้รับการเฉลิมพระยศเป็นกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์และว่าราชการในกรมพระอัศวราช (กรมม้า) ทรงมีละครผู้ชาย หัดเรื่องอิเหนาตามแบบพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ปรากฏตัวละครมีชื่อ ได้แก่

1) นายนิ่ม อิเหนา (ต่อมายังคงอยู่ในวังบ้านหม้อได้เป็นครูละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงคฤทธิ์ แล้วไปเป็นละครเจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิตเมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 และได้เป็นครูครอบละครหลวงในรัชกาลที่ 5)

2) นายเกลื่อน นางเอก (ต่อมายังคงอยู่ในวังบ้านหม้อได้เป็นครูละครของพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงคฤทธิ์ แล้วไปเป็นละครเจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิตเมื่อครั้งรัชกาลที่ 5)

3) นายอ่ำ ตัวนาง (ต่อมาได้เป็นครูละครหม่อมเจ้า [เต่า] ลมุน ในกรมพระเทเวศร์-วัชรินทร์)

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า แม้ทั้งวังกรมขุนพิพิธภูเบนทร์และวังกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ซึ่งเป็นเจ้านายพี่น้องกันและหัดละครอิเหนาตามบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เหมือนกันทั้งสองวัง แต่ต่างองค์ต่างมีตัวละครต่างสำรับกัน และเลื่องลือว่าสำรับของกรมพิพิธภูเบนทร์ดีกว่าของวังอื่น

และตัวละครมีชื่อเช่นนายบัวก็ได้มีโอกาสเข้ามาเป็นครูละครหลวงด้วย ส่วนสำรับของกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์นั้นส่วนใหญ่ได้สืบทอดกระบวนคงไว้ในวังบ้านหม้อ ที่ละครชั้นหลังในยุครัชกาลที่ 5 ลงมาได้รับการถ่ายทอดไว้ การสืบทอดแบบแผนละครของหลวงผ่านทางสองวังนี้ จึงมีทั้งส่วนที่ได้กลับเข้าไปเป็นแบบแผนละครหลวงในรัชกาลที่ 4 และที่ถ่ายทอดต่อมากันในวังบ้านหม้อเอง และต้องไม่ลืมว่าแบบแผนการละครหลวงที่ถ่ายทอดกันในทั้งสามวังนี้ส่วนหนึ่งอาจได้รับการถ่ายทอดผ่านทางเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก ที่ก็ได้เป็นหม่อมของกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ด้วย (นัดดา อิศรเสนา ณ อยุธยา, สัมภาษณ์ 28 พฤศจิกายน 2561)

ภาพที่ 4.12 : พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษเทเวศร์

ที่มา: กันต์ อัศวเสนา, ถ่ายเมื่อ 5 เมษายน พ.ศ. 2558

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าทินกร

(ต่อมาทรงกรมที่ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ เมื่อรัชกาลที่ 4) เป็นพระราชโอรสองค์ที่สามที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาศิลา ประสูติเมื่อ พ.ศ.2344 เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ ทรงมีพระชนม์ 23 ปี ต่อมาได้ทรงกรมเป็น กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ เมื่อ พ.ศ. 2394 ในรัชกาลที่ 4

ประทับอยู่ ณ วงท้ายหับเผย วังที่ 2 ซึ่งตั้งอยู่กลางหว่างวังที่ 1 และวังที่ 2 ของเจ้าพี่ทั้งสองพระองค์ ได้ทรงกำกับราชการในกรมพระนครบาลอยู่ระยะหนึ่ง สิ้นพระชนม์ในรัชกาลที่ 4 เมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2399 พระชันษา 56 ปี ทรงเป็นต้นราชสกุล “ทินกร”

ภายหลังรัชกาลที่ 2 เสด็จสวรรคต พระองค์เจ้าทินกรมีพระชนม์ 23 ปี กำลังอยู่ในวัยคะนอง ได้อาจหาญแต่งเพลงยาวไปเกี้ยวเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์ (ลูกจันทน์เล็ก) ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งท่านเป็นละครหลวงรุ่นเล็ก ในขณะนั้นเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็กอายุเพียง 18 ปี ร่ำลือกันว่างามอย่างชาวเหนือ มีผิวเหมือนแตงร่มใบ จนท้ายที่สุดเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็กได้หนีออกจากวังหลวงมาอยู่กับพระองค์เจ้าที่ทินกรที่วังท้ายหับเผย ซึ่งอาจมีบทบาทต่อรูปแบบการละครของทั้งสามวังต่อมา

ทรงเป็นกวีชั้นเอกที่ได้รับการยกย่องอย่างยิ่งในด้านเพลงยาว สักรวา รวมทั้งนิราศโคลงนิราศฉะเชิงเทรา ซึ่งทรงพระนิพนธ์ในคราวที่สยามยกกองทัพใหญ่ไปปราบเจ้าอนุวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. 2369 บทละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า มณีพิไชย สุวรรณหงส์ เทวัญนางกุลา โคลงฤาษีตัดตนในจารึกวัดพระเชตุพนฯ และเพลงยาวสังวาสอีกหลายสำนวนซึ่งไม่ทราบระยะเวลาที่ทรงพระนิพนธ์

โดยเฉพาะบทละครเรื่องแก้วหน้าม้า สุวรรณหงส์ นั้นถือได้ว่ามีสำนวนดีไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าบทพระราชนิพนธ์ละครนอกในรัชกาลที่ 2 ดังที่พระยาอนุมานราชธน กล่าวถึงผลงานของพระองค์ท่านว่าโดยมากเป็นเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ ที่คนรุ่นหลังสามารถจดจำติดปากกันต่อมาได้ อันได้แก่ เพลงยาวต่าง ๆ และยังยกย่องว่างานของท่านนั้นเป็นหนังสือชั้นดีมีสำนวนคมคายโลดโผน แสดงออกอย่างแนบเนียนแต่ก็เผ็ดร้อน ในแบบที่เรียกว่า Sarcasm ราษฎรในรัชกาลที่ 4 มักเรียกท่านว่า “กรมฯ ภูวตา” ล้อกับราชทินนาม ภูวเนตรฯ (เนตร คือ ตา)

ทรงฝึกหัดละครผู้ชายไว้ในวังเช่นเดียวกับเจ้าพี่ทั้งสอง ซึ่งอาจนิยมแสดงละครนอกตามบทพระนิพนธ์ของพระองค์ เพราะปรากฏแต่ศิลปินที่แสดงเป็นนางเอกโดยมิได้ระบุบทบาทตามเนื้องเรื่องใด ๆ เหมือนอย่าง 2 วังแรก โดยมีศิลปินมีชื่อปรากฏ คือ **นายฟ้อน นางเอก** (ต่อมาได้เป็นครูละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง [เพ็ง เพ็ญกุล] เมื่อรัชกาลที่ 4 แล้วขึ้นไปเป็นครูละครของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ ที่เมืองเชียงใหม่ เมื่อรัชกาลที่ 5)

บทบาททางนาฏกรรมที่สำคัญอีกด้านหนึ่งของพระองค์เจ้าทินกรคือ ความสามารถด้านการทรงสักรวา เมื่อมีหมายเกณฑ์ให้แสดงสักรวาหน้าที่นั่งในงานนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ ซึ่งมีเจ้านายสูงศักดิ์ ผู้ดี กวี ต่างพายเรือมาชุมนุมกันในงาน การเล่นสักรวาเป็นการแสดงปฏิภาณทางกวีชั้นสูง

เพราะจะต้องแต่งโต้ตอบโดยฉับพลัน มีเวลาคิดคำและสำนวนกลอนไม่นานนัก ทั้งยังต้องเล่นให้สนุกถูกใจ

ภาพที่ 4.13 : พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าทินกร กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์

ที่มา: www.wikipedia.com

อนึ่ง ผู้ที่มีบทบาทสำคัญและอยู่เบื้องหลังรูปแบบนาฏกรรมของละครของทั้งสามวังนี้ คือ เจ้าจอมมารดาศิลา และเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก ซึ่งทั้งสองต่างก็ได้มีส่วนในสร้างแบบแผนละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับสองท่านนี้เป็นพิเศษ เพราะเป็นผู้เชื่อมโยงสำคัญที่ทำให้ศิลปะนาฏกรรมแบบละครหลวงเผยแพร่ออกสู่นอกพระราชสำนัก

เจ้าจอมมารดาศิลา

จากการค้นคว้าของพูนพิศ อมาตยกุล โดยการบันทึกคำบอกเล่าของหม่อมหลวงแฉล้ม กุญชร และนายสมภพ จันทรประภา พบว่า เจ้าจอมมารดาศิลา เกิดในราวสมัยกรุงธนบุรี ในสกุล ณ บางช้าง มารดานามว่า ฟักทอง (ซึ่งเป็นหลานตาของขุนสนิทภิรมย์ ข้าราชการกรุงเก่า) ไม่ทราบนามบิดา มีฐานะเป็นญาติกับคุณนาค หรือ กรมสมเด็จพระอัมรินทรามาตย์ ต่อมาน่าจะได้ถวายตัวเป็นพระสนมในที่เจ้าจอมมารดา ประสูติพระองค์เจ้าชาย 3 พระองค์ พระองค์เจ้าหญิง 2 พระองค์

เนื่องจากเป็นชาวบางช้างที่เป็นถิ่นฐานของศิลปิน จึงมีพื้นฐานทางด้านการขับร้องติดตัวมา ก่อนที่จะได้ถวายตัว ดังปรากฏนามศิษย์ของท่าน เช่น หม่อมศิลา (ศักดิ์เป็นหลานสะใภ้ของเจ้าจอมมารดาศิลา มีนามเดียวกัน) และหม่อมเปรม ในพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงคฤทธิ์ ผู้ได้ถ่ายทอดทางขับร้องของเจ้าจอมมารดาศิลานี้ลงมาสู่นักร้องวังบ้านหม้อในสมัยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เช่น หม่อมเจริญ หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ หม่อมคร้าม ฯลฯ โดยทางขับร้องนี้ยังมีผู้สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2542: 6238)

แม้ไม่ปรากฏว่าท่านเป็นละครหลวงด้วยหรือไม่ แต่ในด้านการขับร้องและรูปแบบการแสดงละครหลวงที่ท่านได้เคยเห็นในราชสำนักรัชกาลที่ 2 คงทำให้ท่านได้เป็นกำลังสำคัญในการสงวนรูปแบบละครหลวงรัชกาลที่ 2 ไว้ที่วังนอกของพระเจ้าลูกเธอทั้งสามพระองค์ และอาจได้เชิญละครหลวงรัชกาลที่ 2 ท่านอื่นเข้ามาช่วยถ่ายทอดไว้ที่ทั้งสามวังนี้ และได้ถ่ายทอดทางขับร้องแบบละครหลวงที่ท่านได้ไว้ให้กับลูกศิษย์ในวังกรมพระพิทักษเทเวศร์หลายคน และใช้เป็นแบบในการแสดงมหรสพอื่น ๆ ในสมัยที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์กำกับกรมมหรสพในรัชกาลที่ 5 ด้วย

เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก

เป็นธิดาเจ้าสุกแห่งเมืองล้านช้างหลวงพระบางที่ได้เข้ามาถวายตัวเป็นละครหลวงชั้นเล็ก มาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 1 เป็นลูกศิษย์คนสำคัญของครูเรือง ตัวนาง แสดงในบทบาทนางวิยะดา เมื่อสิ้นรัชกาลที่ 1 ท่านอายุเพียง 11 – 12 ปี จนถึงในรัชกาลที่ 2 ท่านได้แสดงเป็นตัวมะเดหวี แล้วได้เป็นเจ้าจอมมารดามีพระราชธิดา 1 พระองค์ คือ พระองค์เจ้าแม้นเขียน เมื่อประสูติพระองค์เจ้าแม้นเขียน เมื่อ พ.ศ. 2366 นั้น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวพระชนม์ถึง 57 พรรษาแล้วและ

สวรรคตในปีต่อมา เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์จึงคงเลี้ยงพระราชธิดาอยู่ในพระราชฐานฝ่ายในและยังคงปฏิบัติหน้าที่ละครหลวงอยู่จนสิ้นรัชกาลที่ 2

ถึงรัชกาลที่ 3 ท่านได้รับเพลงยาวจากพระองค์เจ้าทินกรแต่งเข้ามาเกี้ยว ท่านจึงหนีออกมาจากพระราชวังหลวง แม้ท่านจะมีศักดิ์เป็นถึงเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 แล้ว ถือเป็นการผิดพระราชประเพณีอย่างแรงกล้า (นัยหนึ่ง ท่านไม่มีหน้าที่ละครอีกแล้วสำหรับราชสำนักรัชกาลที่ 3 ศักดิ์และเครื่องยศของท่านก็ลดลง) และต่อมาเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็กยังได้เป็นหม่อมทั้งของกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์และกรมขุนพิพิธภูเบนทร์ เป็นเหตุวุ่นวายหนึ่งที่เกิดขึ้นภายในสามวังนี้

แต่การที่ท่านเป็นละครหลวงมาก่อนจึงน่าที่จะได้ช่วยในการฝึกหัดด้านละครและสงวนรูปแบบรัชกาลที่ 2 เอาไว้ โดยร่วมทำละครนอกที่วังพระองค์เจ้าทินกร และทำละครในเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์ ไว้ที่วังของกรมขุนพิพิธภูเบนทร์และกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ จนปรากฏเลื่องลือว่าละครที่วังกรมขุนพิพิธภูเบนทร์นั้นมีฝีมือดีกว่าที่ใด ๆ

จนเมื่อถึงรัชกาลที่ 4 ท่านชรามากแล้ว ก็ไร้ที่พึ่งพิงอยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง แต่ก็ได้กลับเข้าไปเป็นครูละครหลวงอีกครั้งและทำหน้าที่ครูละครหลวงสืบมาจนถึงรัชกาลที่ 5 และยังได้ไปเป็นครูละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ด้วย ในบั้นปลายชีวิตสมเด็จฯ กรมพระยาดำรง-ราชานุภาพ ทรงรับอุปถัมภ์ท่านไว้ที่วังประตูสามยอด ได้เลี้ยงดูตามสมควรฐานะ เพราะท่านได้เคยเป็นครูละครของเจ้าจอมมารดาชุ่ม มารดาท่านเมื่อในรัชกาลที่ 4

ท่านมีอายุยืนยาวถึง 90 ปีจนถึงแก่อนิจกรรมเมื่อวันเสาร์ แรม 1 ค่ำ เดือน 3 ปีชวด สัมฤทธิศก ตรงกับวันที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2431 ในรัชกาลที่ 5 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชา-นุภาพและพระองค์เจ้าแม้นเขียนได้จัดการปลงศพ เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็กจึงเป็นผู้มีบทบาทสำคัญท่านหนึ่งต่อการกำหนดรูปแบบนาฏกรรมในช่วงรัชกาลที่ 3

เจ้าจอมมารดาอำภา

เกิดที่เมืองจีน เป็นธิดาพระอินทรอากร หรือ เจ๊สัวอิน หรือ โง้ว แซ่หลิม ชาวจีนฮกเกี้ยน (ต่อมาทายาทได้รับพระราชทานนามสกุล นิยะวานนท์) มารดาเป็นชาวจีนที่เป็นภรรยาหลวง เมื่อเจ้าจอมมารดาอำภาอายุได้ 8 ปี บิดาจึงได้พามาเมืองสยาม เมื่อท่านเกิดนั้น ได้ถูกมัดเท้าให้เล็กตามธรรมเนียมจีน จนเมื่อมาอยู่เมืองไทยจึงได้แก้เท้าออกและอบรมเลี้ยงดูอย่างกุลสตรี เมื่ออายุ 9 – 10 ปี บิดาได้ถวายตัวเป็นละครหลวงรุ่นเล็กในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

แสดงเป็นตัวนางกัญจะหนาในเรื่องอิเหนา จึงเรียกกันว่า อำภา กัญจะหนา และได้รับราชการด้านละครหลวงต่อมาจนได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 2

เมื่อท่านเป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 ประสูติพระราชโอรส พระราชธิดา 6 พระองค์ ได้แก่ 1) พระองค์เจ้าชายกปิตถา กรมหมื่นภูบาลบริรักษ์ (ต้นราชสกุล กปิตถา) 2) พระองค์เจ้าชายปราโมช กรมหมื่นวรจักรธรานุภาพ (ต้นราชสกุล ปราโมช) 3) พระองค์เจ้าชายเกยูร 4) พระองค์เจ้าหญิงกัณฐา 5) พระองค์เจ้าหญิงกัลยาณี และ 6) พระองค์เจ้าหญิงกนิษฐน้อย-นารี (พระราชธิดาองค์สุดท้ายในรัชกาลที่ 2)

แม้ว่าพระอินทรอากร จะเป็นข้าหลวงเดิมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แต่ความจงรักภักดีของเจ้าจอมมารดาอำภาก็มีต่อทูลกระหม่อมใหญ่ หรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็มีอยู่เป็นพิเศษอย่างสม่ำเสมอ เมื่อเสด็จผนวชอยู่ในวัดบวรนิเวศ เจ้าจอม-มารดาอำภาก็ให้ทำเครื่องเสวยออกมาจากในวัง ตั้งเป็นเครื่องเช้าเครื่องเพลมิได้ขาด เมื่อถึงหน้าผลไม้ท่านก็เลือกซื้อหาเอาแต่อย่างดีไว้ถวาย “ทูนกระหม่อมพระ” แม้กระทั่งพระองค์เจ้าปราโมช พระราชโอรสองค์เล็ก ท่านก็ส่งมาถวายงานเป็นศิษย์ทูนกระหม่อมพระที่วัดบวรนิเวศนั้นด้วย ความจงรักภักดีนี้ ทำให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสเรียกเจ้าจอมมารดาอำภา ว่า “แม่ภา” แต่เพียงผู้เดียวในบรรดาเจ้าจอมในรัชกาลที่ 2 ทั้งหมด

เล่าสืบกันมาว่า เจ้าจอมมารดาอำภานั้นเป็นคนเจ้าระเบียบเรียบร้อย มักแต่งกายแบบเจ้านายฝ่ายในต้นกรุงรัตนโกสินทร์ คือ นุ่งผ้าจีบและห่มสไบสีตามวันเสมอมาจนถึงสิ้นชีพ ท่านอยู่มาจนเมื่อสตรีชาววังนิยมนุ่งโจงตามสมัยนิยม ท่านก็ยังคงนุ่งจีบเสมอมา และด้วยความที่ท่านเป็นชาวจีน เมื่อมีญาติพี่น้องที่เป็นจีนเข้าไปพบที่ฝ่ายใน ท่านก็มักพูดภาษาจีนด้วยเสมอ และได้สอนภาษาจีนให้กับลูกหลานในราชสกุลปราโมช ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลานย่าของท่านให้พูดภาษาจีนได้อีกด้วย (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2548)

เมื่อถึงรัชกาลที่ 3 ท่านได้ออกมาอยู่วังนอกพร้อมพระโอรสทั้ง 3 พระองค์ที่ได้รับพระราชทานวังริมประตูสำราญราษฎร์ (ประตูผี) ที่แบ่งออกเป็นวังตะวันออก วังกลาง และวังตะวันตก แต่ที่วังนี้ทรงสร้างเป็นเพียงตำหนักชั่วคราว เจ้าจอมมารดาอำภาอาศัยอยู่วังกลางกับพระองค์เจ้าเกยูร พระโอรสองค์น้อย และที่วังนี้เองที่ท่านเริ่มฝึกหัดละครผู้ชายโรงใหญ่ไว้โรงหนึ่งและทำหน้าที่เป็นครูด้วยตนเอง จนถึงรัชกาลที่ 4 แม้เมื่อท่านมีอายุมากแล้วก็ยังมิได้เลิก ในคณะละครนอกของเจ้าจอมมารดาอำภามีตัวละครมีชื่อได้แก่

1) นายแสง นายโรง (ต่อมาได้ไปเป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ กรุงกัมพูชา เมื่อรัชกาลที่ 4)

2) นายพ่วง เงาะ (ต่อมาได้เป็นครูละครเจ้าจอมมารดาจัน รัชกาลที่ 4 แล้วไปเป็นครูละครพระยาพิชัยสงคราม [อ่ำ] เมื่อรัชกาลที่ 5 และยังได้เป็นครูละครนอกอีกหลายโรง)

มีตัวละครในคณะของท่านคนหนึ่งเคยเล่าว่า ขณะที่ท่านกำลังสอนให้ละครหลายสิบคนรำเพลงอยู่นั้น ท่านก็ออกรำข้างหน้าแล้วให้ลูกศิษย์รำตาม แต่เนื่องด้วยส้นเท้าท่านเล็กเพราะเคยถูกมัดเท้ามาแต่อยู่เมืองจีนและเวลานั้นท่านก็มีอายุมาก เมื่อถึงท่าที่ท่านต้องยกขาข้างเดียว ก็ยืนไม่อยู่ล้มลงกับพื้น พวกละครเห็นว่าท่านเป็นครูใหญ่ จึงออกท่าตามทุกอย่างมิให้ผิดพลาด พอท่านล้มก็พากันนึกว่ายังอยู่ในท่า จึงพากันล้มลงทั้งโรง พอท่านเห็นก็โกรธหาว่าล้อท่านเล่น ใช้ไม้เรียวที่เคาะจังหวะอยู่ตีละครทั้งโรง เป็นเรื่องเล่าสืบกันมา

เจ้าจอมมารดาอำภามีอายุยืนนานถึงสี่แผ่นดิน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนถึงรัชกาลที่ 4 เมื่อท่านถึงแก่อนิจกรรม ตัวละคร เครื่องโรงของท่าน ได้ตกเป็นสมบัติของหม่อมเจ้าฉวีวาด ปราโมช ธิดาในกรมขุนวรจักรธรานุภาพ มีศักดิ์เป็นหลานย่าเจ้าจอมมารดาอำภา ได้เล่นและแสดงอยู่ทางฝ่ายพระราชวังบวรสถานมงคล จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อเกิดเหตุวิกฤตการณ์วังหน้า หม่อมเจ้าฉวีวาดจึงนำละครทั้งโรงลงเรือหนีราชภัย ไปพึ่งสมเด็จพระนโรดมพระพรหมบริรักษ์ (นักองราชาวดี) และได้ถวายตัวเป็นพระสนม (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2548) ตัวละครเจ้าจอมมารดาอำภา เช่น นายแสง นายโรง แม่ปริง อิเหนา หนูน้ำ ฯลฯ สมทบเข้ากับละครสำนักอื่น ๆ จึงได้เริ่มถ่ายทอดรูปแบบละครสยามไว้ ณ ราชสำนักกรุงกัมพูชา

ภาพที่ 4.14 : เจ้าจอมมารดาอำภา ในรัชกาลที่ 2

สันนิษฐานว่าถ่ายเมื่อชราแล้ว ในรัชกาลที่ 4

ที่มา: http://www.wikipedia.com

3) กลุ่มพระเจ้าลูกเธอในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3

พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ

ทรงเป็นพระราชโอรสองค์โปรดที่ประสูตินอกเศวตฉัตร เดิมมีศักดิ์เป็นหม่อมเจ้าลักขณา แต่เรียกกันทั่วไปว่า เจ้าสังข์ เพราะพระฉวีผุดผ่องเหมือนพระสังข์ทองในวรรณคดี ประสูติแต่หม่อมบาง (ต่อมาคือ เจ้าจอมมารดาบาง) เมื่อ พ.ศ. 2355 ที่วังท่าพระ เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ หม่อมเจ้าลักขณาพระชนม์เพียง 12 พรรษา ได้รับสถาปนาขึ้นเป็นพระองค์เจ้า พร้อมพระราชทานพระนามใหม่ว่า พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ หมายถึง ผู้มีรูปงาม ทั้งยังได้รับพระราชทานวังท่าพระที่เป็นวังเดิมให้เป็นที่ประทับต่อจากพระองค์ท่านอีกด้วย

ในด้านนาฏกรรมนั้น บรรดาโขนข้าหลวงเดิมของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว คือ โขนกรมเจษฎาฯ นั้น ก็ได้เปลี่ยนมาสังกัดพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ ทรงชุบเลี้ยงตัวโขนเหล่านั้นมาจนตลอดพระชนมายุ ถึง พ.ศ. 2378 สิริพระชันษาเพียง 24 ปี รวมระยะเวลาที่พระองค์เจ้าลักขณานุคุณมีโขนที่วังท่าพระเพียง 11 ปี มีศิลปินสำคัญ คือ

นายเกษ พระราม เดิมเป็นตัวยืนเครื่องในโขนกรมเจษฎาฯ เมื่อรัชกาลที่ 2 เมื่อสิ้นพระองค์เจ้าลักขณานุคุณแล้ว พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ยังทรงโปรดเกล้าฯ ให้นายเกษ หัดละครขึ้นอีกโรงหนึ่ง สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นละครผู้ชายขึ้น โดยอาจมีไว้เพื่อใช้ในราชการเพราะนายเกษเป็นครูผู้มีฝีมือ ต่อมานายเกษหรือครูเกษผู้นี้ ได้ทำหน้าที่เป็นครูผู้ประกอบพิธีครอบครูละครหลวงเมื่อในรัชกาลที่ 4 ด้วย และตำราไหว้ครูและครอบครูโขนละครในปัจจุบัน ก็ได้รับการสืบทอดมาจากครูเกษพระรามผู้นี้

พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิลาส กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ

เป็นพระราชธิดาร่วมเจ้าจอมมารดาเดียวกันกับพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ โดยมีศักดิ์เป็นพระเชษฐภคินี (พี่) ประสูติเมื่อ พ.ศ. 2354 เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ทรงมีพระชนม์เพียง 13 ปี เป็นพระธิดาที่ทรงสนิทเสน่หาของพระบรมราชชนก แม้มีทรงมีพระอัครมเหสีก็ทรงมีพระราชธิดาพระองค์นี้ที่เป็นเหมือนดั่ง “นางแก้ว” ในรัชกาล เมื่อแรกประสูติประทับอยู่ที่วังท่าพระ แต่เมื่อทรงราชย์แล้วไปเสด็จเข้าไปประทับในพระราชฐานฝ่ายใน ณ พระตำหนักตึก (ตรงที่ตั้งพระตำหนักแดงที่ประทับของกรมพระศรีสุดารักษ์มาก่อน) ได้ทรงว่าการฝ่ายในทั้งปวง ถือกุญแจพระราชฐานรักษาพระคลังข้างในและมีอำนาจว่ากล่าวบังคับบัญชาพนักงานฝ่ายในทั้งปวง กำกับงานพระสุคนธ์

และพระภูษาทรง ทรงมีหน้าที่แจกเบี้ยหวัดข้าราชการฝ่ายใน ต่อเมื่อพระองค์เจ้าลักขณานุคุณพระอนุชาสิ้นพระชนม์แล้ว พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ยิ่งทรงเพิ่มพูนพระอิสริยยศให้เป็นเจ้านายต่างกรมฝ่ายในที่ กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ เพราะมีพระรูปโฉมงดงามเหมือนเทพธิดา และได้ทรงสร้างวัดพระราชทานคือ วัดเทพธิดาราม

ในทางนาฏกรรมนั้น ทรงมีบทบาทในการสนับสนุนกวีและศิลปินอาชีพ เช่น คุณพุ่ม คุณสุวรรณ เจ้ากรับ หรือในช่วงที่สุนทรภู่ได้ยากในรัชกาลที่ 3 ก็ได้พึ่งพระองค์เจ้าลักขณานุคุณในระยะหนึ่ง แต่เมื่อสิ้นแล้วกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพก็ยังได้อุปถัมภ์สุนทรภู่ต่อมา เพราะชอบพระทัยเรื่องพระอภัยมณี “...ทรงเห็นว่าเรื่องที่แต่งไว้ยังค้างอยู่ จึงมีรับสั่งให้สุนทรภู่แต่งถวายต่อไป” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557 : 53) การที่ทรงสนับสนุนกวีเช่นนี้ที่ทำให้ความเจริญด้านวรรณกรรมในช่วงรัชกาลที่ 3 เป็นไปอย่างรวดเร็ว

อีกทั้งผลงานกวีในสำนักของกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ คือ คุณสุวรรณ ก็ได้บันทึกถึงนาฏกรรมบันเทิงของสตรีฝ่ายในเมื่อครั้งที่เจ้านายพระองค์นั้นทรงพระประชวร ครั้นเมื่อพระอาการดีขึ้น บรรดาข้าหลวงต่างพากันเล่นการบันเทิงต่าง ๆ เช่น พิณพาทย์ มโหรี และการขับร้องว่าดอกสร้อย ดังความว่า

“พระโรคคลายวายทุกข์ศุขเกษม *ต่างปรีดิ์เปรมโสมนัศสหัสสา*
คุณเจ้าจอมหม่อมที่ได้เวียนไปมา *ต่างปรีดา**ชักลำนำเปนทำนอง***
ประสานเสียงจังหวะดูสอาด *เปน**พิณพาทย์มโหรี**มีฉลอง*
คุณพึ่งขับลำลำตามทำนอง *ประดิษฐร้อง**ดอกสร้อย**คอยดัดแปลง*
*คุณยวงท่านสันทัดขัด**ต้นบท*** *รับซอกดนิ้วไว้ใส่กระแสง*
ลงปากรับทับโทนช่างดัดแปลง *เสียงหน่องแหน่งอูดอาดพาดกันไป*
คุณบัวเศกส้มป่อยนั่งลอยหน้า *ปากบ่นว่าตัวกระเพื่อมกระเทื้อมไหว*
คุณนกคุณน้อยลอยเสียงเรียงรับไป *คุณพึ่งไว้น่าร้องประคองครวญ*
ข้างพวกฟังนั่งสรวลสำรวลร่า ***ประสันตาพากย์หนัง**ฟังโหยหวน*
คุณแย้มนครไม่ชัดดัดสำนวน *เสียงห้วนห้วนครวญรัวหัวร่อเลย*
ข้างคุณเหมหยิบหมากมือลากกล่อง *หัวเราะจนร้องไห้แล้วแม่คุณเอ๋ย*
กล่องหมากหกตกจากมือหยิบพลูเลย *เหมือนไม่เคยฟังเพลงบรรเลงลาน*
ข้างคุณแม่เล่าก็เก่งนักเลงเก่า *นั่งเท้าแขนวอนสอนคุณหลาน*
*ให้**ร้องบทกากี**เมื่อให้การ* *คอย**ต่อก้านต่อดอก**บอกให้ครวญ*
*ข้างคนฟังหลายอย่าง**ต่างภาษา*** *เจ๊กชวาไทยมอญนครถ้วน*
หม่อมแย้มหม่อมโหมดหม่อมขำอยู่ทั้งมวญ *ต่างสำรวลบ้างก็เล่าก่อนเก่ามา*

มีหลายอย่างทางทำทั้งคำกล่าว
เปนท่ากวางท่านางท้าวพระยา
ทั้งพระยาเหมราชชาติเชื้อหงษ์
บาทบงสุ์เปรียบองค์พระศุลี
คนพิทักษ์รักษาฝ่าพระบาท
ถ้าแปลกภาษาข้างเราไม่เข้ากัน
ประชวรคราวนี้ประเสริฐเลิศนักหนา
มีทั้งมยุราฝูงกินรี
กระบี่ดงแดนนครคิรีศรี
สถิตย์ที่เหลี่ยมผาพนาวัน
มีหลายชาติจนถึงยักษ์มักสัน
ทำเชิงชั้นหลายอย่างต่างกันไป ฯ”
(คุณสุวรรณ, 2516)

เห็นได้ว่าบรรยากาศของราชสำนักฝ่ายในที่พระตำหนักตึกของกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพนั้น เป็นที่ประชุมของสตรีฝ่ายในแทบทั้งวัง และแม้มิได้มีละครหลวงในรัชกาล บรรดาสตรีฝ่ายในต่างยังคงมีความสามารถในนาฏกรรมด้วยได้เคยเห็นหรือยังคงฝึกหัดเล่นกันเองภายในอยู่บ้าง และยังได้อ้างถึงประเภทของนาฏกรรมที่กำลังเป็นที่นิยม เช่น เรื่องอิเหนา เรื่องกากี ดอกสร้อย พิณพาทย์มโหรี และการเล่นภาษา จนได้นำมาเล่นกันถวายให้คลายพระวิตกระหว่างทรงพระประชวร แต่ต่อมากรมหมื่นอัปสรสุดาเทพก็ทรงพระประชวรอีกครั้งและสิ้นพระชนม์เมื่อ พ.ศ. 2388 สิริพระชันษาเพียง 34 ปี

อนึ่ง ภายหลังการสิ้นพระชนม์พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพได้ทรงรับอุปถัมภ์หม่อมเจ้าโสมนัสพระธิดาที่ประสูติแต่หม่อมงิ้ว (ต่อมาคือ เจ้าจอมมารดางิ้ว) ไว้ในตำหนักของพระองค์ และได้เฉลิมพระยศเป็นพระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี แล้วทรงสร้างวัดพระราชทานคือ วัดราชนัดดาราม ซึ่งต่อมาพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดีนี้ได้มีโอกาสเป็นพระมเหสีพระองค์แรกในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงหัดละครผู้หญิงชั้นเด็ก ๆ ไว้สำรับหนึ่งโดยมีเจ้าจอมมารดางิ้ว ผู้เป็นคุณย่าเป็นผู้ช่วยควบคุมการฝึกหัดละครตามแบบอย่างละครหลวงในรัชกาลที่ 2

จะเห็นได้ว่าเจ้านายที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาบาง ในรัชกาลที่ 3 นี้ทรงมีพระราช-นิยมในด้านนาฏกรรมและวรรณกรรมทุกพระองค์ ได้ทรงมีบทบาทในการสนับสนุนให้รูปแบบนาฏกรรมของหลวงไม่สูญหายไปเมื่อในรัชกาลที่ 3

พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าลดาวัลย์

(ต่อมาทรงกรมที่ กรมหมื่นภูมินทรภักดี เมื่อในรัชกาลที่ 4) ประสูติแต่หม่อมเอม (คือ เจ้าจอมมารดาเอมน้อย) ประสูตินอกเศวตฉัตร เมื่อ พ.ศ. 2358 ที่วังท่าพระ หม่อมเอม เป็นธิดาของจางวางแสงและท้าวมังสี (คุ้ม) ผู้ทำหน้าที่กำกับโรงครัวและห้องเครื่องในวังท่าพระ เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ หม่อมเอมได้เข้าไปอยู่ในพระราชวังหลวง ได้เลื่อนขึ้นเป็นเจ้าจอมมารดาเอมน้อย

เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงราชย์ ได้เฉลิมพระยศเป็นพระองค์เจ้าลัดดาวัลย์ พระราชทานวังท้ายวัดพระเชตุพน วังที่ 4 ที่หันออกถนนมหาราช ให้ประทับรวมกลุ่มอยู่กับพระเจ้าลูกยาเธอองค์อื่นในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว สันนิษฐานว่าน่าจะได้เสด็จออกวังภายหลังพิธีเกศากันต์แล้ว เพราะในต้นรัชกาลพระชันษายังอ่อนเพียง 9 ปี

ได้ทรงมีละครโรงหนึ่งที่วังของพระองค์ท่าน น่าจะเป็นละครผู้ชายที่หัดและแสดงมาตลอดรัชกาลที่ 3 แล้วมาเลิกเมื่อรัชกาลที่ 4 ไม่ปรากฏว่ามีครูละครหรือตัวละครใดจากวังนี้ไปสมทบอยู่ที่สำนักอื่น เหตุที่เลิกอาจเป็นเพราะทรงประชวรด้วยพระเนตรเป็นต้อ

อาจสรุปได้ว่าในกลุ่มของเจ้านายนี้ มีบางส่วนที่ยังคงยึดถือตามธรรมเนียมเก่าที่เมื่อเป็นเจ้านายชั้นสูงหรือเจ้านายต่างกรมย่อมจะมีนาฏกรรมหรือดนตรีไว้สำหรับพระเกียรติยศได้ แต่อีกกลุ่มหนึ่งอาจยึดถือตามพระราชนิยมในรัชกาลที่ 3 ที่ไม่มีการใช้เครื่องบันเทิงสำหรับเกียรติยศ กลุ่มที่มีนาฏกรรมได้ใช้ข้ออ้างในการรักษาแบบแผนเดิมของทั้งรัชกาลที่ 1 และ 2 แสดงจุดยืนสำหรับการฝึกหัดละครขึ้นที่วังของแต่ละพระองค์ รวมไปถึงการสร้างรูปแบบใหม่ของงานนาฏกรรม เช่น การทำละครเรื่องพระลอและขุนช้างขุนแผนของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ หรือความนิยมในการแอ่วลาวเป่าแคนของกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ ในขณะที่ยังมีเจ้านายอีกบางองค์ทำหน้าที่เป็นเพียงผู้สนับสนุนกวีหรือนาฏกรที่มีความสามารถให้ยังคงสร้างงานคุณภาพได้ต่อไป

4.1.4.2 กลุ่มขุนนาง

เสนาบดีและขุนนาง เป็นกลุ่มบุคคลชั้นสูงของสังคมรองลงมาจากกลุ่มพระราชวงศ์หรือกลุ่มเจ้า มีบรรดาศักดิ์ถือศักดินาเป็นเครื่องกำหนดลำดับชั้นเรียงลงไป จากฐานานุศักดิ์ของขุนนางเหล่านี้เกิดเป็นประเพณีที่จะได้รับพระราชทานเครื่องยศและศักดินาลดหลั่นกันลงมา เช่น เสื้อครุย ผ้านุ่ง สำรับหมาก กาน้ำชา ฯลฯ ที่ต้องแต่ง ถือและใช้เมื่อเข้าเฝ้าฯ ณ ท้องพระโรง มีคำลำลองใช้เรียกขุนนางตามเครื่องยศว่า พระยาพานทอง เป็นต้น รวมทั้งเกิดประเพณีในการมีนาฏกรรมและดนตรีเพื่อเป็นการประกอบเกียรติยศ โดยมิอาจมีละครผู้หญิงหรือมโหรีผู้หญิงเหมือนอย่างพระเจ้าแผ่นดินและพระมหาอุปราชได้

จากหลักฐานต่าง ๆ พบว่า เสนาบดีและขุนนางในรัชกาลที่ 3 หลายท่านได้เลือกที่มีเครื่องบันเทิงสำหรับเกียรติยศ ไม่ว่าจะเป็นนาฏกรรม เช่น ละคร หรือดนตรี เช่น พิณพาทย์หรือมโหรี ดังจะได้อธิบายเสนาบดีและขุนนางบางท่าน ดังนี้

เจ้าพระยานครศรีธรรมราช หรือ เจ้าพระยานคร (น้อย)

เกิดเมื่อ พ.ศ. 2319 ในสมัยกรุงธนบุรี เป็นนัดดาพระเจ้านครศรีธรรมราช (หนู) ต่อมาเจ้าพัฒน์ได้เป็นเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (พัฒน์) ได้รับพระราชทานเจ้าจอมปรางพระสนม ซึ่งในเวลานั้นตั้งครรภ์ได้สามเดือน เจ้าพัฒน์รับพระราชทานไปแล้วให้ตั้งอยู่ในที่ “แม่เมือง” ครั้นถึงกรุงรัตนโกสินทร์คุณปรางให้กำเนิดบุตรที่เมืองนครศรีธรรมราช เจ้าพัฒน์จึงมีศักดิ์เป็นบิดา แต่คนทั่วไปต่างทราบกันดีว่าเป็นพระโอรสพระเจ้ากรุงธนบุรีที่ติดครรภ์มา เล่ากันว่า สมเด็จพระเจ้า-กรุงธนบุรีทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เชิญเครื่องยศอย่างพระเจ้าลูกยาเธอไปพระราชทานให้ถึงเมืองนครศรีธรรมราช หนังสือจดหมายหลวงอุดมสมบัติ ได้กล่าวถึงประวัติเจ้าพระยานคร (น้อย) ความว่า

> *“เจ้าพระยานคร ฯ (น้อย) ผู้นี้ ตามทางราชการกล่าวว่าเปนบุตรเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (พัฒน์) แต่ที่คนทั้งหลายเข้าใจกันโดยมากนั้น เข้าใจว่าเปนลูกเธอพระเจ้ากรุงธนบุรี หาใช่บุตรเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (พัฒน์) ไม่ ... ส่วนน้องสาวเจ้าจอมมารดาฉิมนั้น คงอยู่ในพระราชวังต่อมา จนถึงปลายรัชกาลกรุงธนบุรี พระราชทานน้องสาวเจ้าจอมมารดาฉิมคนนี้ แก่เจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (พัฒน์)*

คนทั้งหลายเข้าใจว่ามีครรภ์กับพระเจ้ากรุงธนบุรีติดไป มีบุตร คือ เจ้าพระยานคร ฯ (น้อย)...” (อุดมสมบัติ, 2554 : 10)

เมื่อตั้งแผ่นดินกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้ทรงลดบทบาทเจ้านครฯ (พัฒน์) ลงเป็นเพียงเจ้าพระยานครฯ และคุณชายน้อยได้ถวายตัวรับราชการในกรุงเทพฯ เริ่มจากการเป็นมหาดเล็กหุ้มแพรที่นายศัลยวิชัย จนได้เป็นพระบริรักษ์ภูเบศร์แล้วเป็นพระยาศรีธรรมโศกราชเมื่อในรัชกาลที่ 2 ได้รับพระราชทานเรือนย่านท่าพระจันทร์เป็นที่พำนัก ถึงในรัชกาลที่ 3 ได้ทรงเลื่อนให้เป็นเจ้าพระยานครศรีธรรมราช แล้วคืนลงไปเป็นเจ้าเมืองนครฯ จึงได้รับฉายาว่า “น้อยคืนเมือง” ในปลายรัชกาลที่ 3 ทรงเลื่อนให้เป็น เจ้าพระยาศรีธรรมาโศกราช

ด้วยเหตุที่มีเจ้าพระยานครฯ (น้อย) มีชาติกำเนิดเป็นถึงโอรสพระเจ้ากรุงธนบุรีและได้รับการยกย่องจากรัชกาลที่ 3 มาก ตรัสเรียกท่านผู้หญิงอิน ภรรยาของท่านว่า “พี่อิน” เพราะเป็นราชินิกูลบางช้างทางท้าวทรงกันดาล (ทองมอญ) อีกทั้งนับเนื่องเป็นพระญาติสนิทกับกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ (ประสูติแต่เจ้าจอมมารดานุ้ยใหญ่ ธิดาเจ้าพัฒน์) บุตรธิดาของท่านได้ถวายตัวทำราชการทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายในในรัชกาลที่ 3 เช่น เจ้าพระยามหาศิริธรรม (น้อยใหญ่) เจ้าพระยานครฯ (น้อยกลาง) เจ้าจอมมารดาน้อยใหญ่ เจ้าจอมน้อยเล็ก ในรัชกาลที่ 3 คุณกลิ่น คุณพัน คุณตลับ คุณทิม คุณปราง คุณแย้ม คุณพุ่ม คุณอิ่ม รับราชการฝ่ายใน ฯลฯ

เจ้าพระยานครฯ (น้อย) ครองเมืองนครด้วยอำนาจและบารมีเป็นที่สงบสุข ท่านมีความสามารถในการต่อเรือรบและเชี่ยวชาญการสงคราม ได้ทำหน้าที่ต่างพระเนตรพระกรรณในกรณีความวุ่นวายของหัวเมืองปักษ์ใต้ได้อย่างเรียบร้อย ในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้ เมืองนครศรีธรรมราชถือเป็นเมืองที่มีความเจริญในทุกด้าน รวมถึงด้านศิลปวัฒนธรรม

ในสมัยเจ้าพัฒน์เจ้าเมืองนครฯ คนก่อน ตรงกับช่วงรัชกาลที่ 1 และ 2 นั้น นาฏกรรมเมืองนครศรีธรรมราชยังมิได้เจริญเท่าใดนัก ปรากฏแต่เพียงชื่อ คุณช่วย ธิดา เจ้าพัฒน์ ได้ถวายตัวในราชสำนักกรุงเทพฯ มีความระบุไว้ในเรื่องช้างเผือกกับนางงามว่าว่า “...ไม่ได้เป็นละครเป็นแต่ทรงเห็นว่างาม ให้แต่งเป็นนางเชิญมยุรฉัตรแห่โสกันต์ และแต่งเป็นนางเอกไปนั่งที่โรงละครบ้างไม่ได้รำ...” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2548)

เมื่อเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ได้ขึ้นเป็นเจ้าเมืองนครฯ แล้วคงได้เริ่มฝึกหัดไพร่ผู้ชายที่เป็นข้าราชการในทำเนียบเมืองนครศรีธรรมราชให้หัดโขน ปรากฏในช่วงรัชกาลที่ 2 กรมหมื่น-ศักดิพลเสพย์ ได้กราบบังคมทูลให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ตั้งข้าราชการเมืองนครศรีธรรมราช ให้ครบตามตำแหน่งเต็มตามตำราของโบราณ นับตั้งแต่นั้นมาจึงทำให้มีข้าราชการ

ชายในเมืองนครฯ เพิ่มมากขึ้นหลายร้อยคน จนอาจสามารถฝึกหัดโขนได้ (รวมเรื่องเมือง นครศรีธรรมราช, 2505: 13)

ต่อมาเมื่อกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ได้ทรงเป็นพระมหาอุปราชมีสิทธิ์ในการหัวเมืองฝ่ายปักษ์ใต้ทั้งปวงทั้งยังเป็นพระญาติสนิทกับเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ได้ทรงพระกรุณาพระราชทานครูละคร ตัวละครผู้หญิงของวังหน้า พร้อมด้วยเครื่องแต่งตัวละคร ไปยังเมืองนครศรีธรรมราช ดังเช่น คุณน้อยงอก ไกรทอง ก็ได้เคยมาสอนละครเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ในช่วงนี้ ทั้งนี้ก็เป็นการสมเกียรติยศและไม่ขัดพระราชประเพณีโดยที่เรื่องนี้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัวก็ทรงทราบ แต่มิได้ทรงขัดขวางแต่อย่างใด

เจมส์ โลว์ ทูตอังกฤษที่เข้ามายังเมืองนครศรีธรรมราช กล่าวถึงนาฏกรรมของเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ไว้ในหนังสือ Factory Records, Strait Settlements vol.98 ในหัวเรื่อง Journal of Public Mission to Raja of Ligor ว่ามีละครผู้หญิงไว้ถึง 2 โรง (สะวรรณยา วัยวัฒน์, 2539: 52) ซึ่งบันทึกจากการได้มีโอกาสชมการแสดงโขนหรือละครเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2367 โดยบันทึกว่าเรื่องรามเกียรติ์เป็นบทกลอนที่นำมาจากเรื่องรามายณะ (Ramayan) ซึ่งจะแสดงในโอกาสสำคัญเท่านั้น นาน ๆ จึงจะได้มีโอกาสแสดง และแสดงต่อเนื่องกัน 3-4 วัน นักแสดงเหล่านั้นเป็นสตรีที่มีท่าทางอ่อนช้อยสง่างาม มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดงได้แก่ ปี่ กลองตะโพน กลองชัย ฆ้องวง โดยดนตรีบรรเลงเพลงที่มีลักษณะอารมณ์ให้เข้ากันกับท่าทางของตัวละครที่กำลังร่ายรำอยู่ ตัวละครไม่พูดเองแต่มีคนบอกบท (คนพากย์) 2 คน ตัวละครมีหน้าที่ออกท่าทางให้สัมพันธ์กับอารมณ์ของบทพากย์นั้น ตัวละครแต่งกายอย่างหรูหราและมีหน้ากากทุกตัว บทบาทของหนุมานเป็นที่ประทับใจเพราะดูสนุกครื้นเครงโดยนักแสดงไต่ราวไม้ที่พาดอยู่กลางโรงอย่างกระฉับกระเฉง โลว์ได้สังเกตว่าผู้ชมชาวสยามมีนิสัยดีและขบขันรื่นเริงง่าย เมื่อมาชมการแสดงก็ปล่อยความรู้สึกไปกับเสียงเพลงและความสนุกสนานในช่วงระยะเวลาหนึ่งเพื่อคลายความทุกข์ยากประจำวัน (โลว์ และ นันทา, 2542 : 57-60)

แสดงให้เห็นว่าละครของเจ้าพระยานครฯ (น้อย) มีไว้สำหรับเกียรติยศของเมืองนครศรีธรรมราชใช้แสดงรับรองแขกเมืองในโอกาสพิเศษเท่านั้น (สะวรรณยา วัยวัฒน์, 2539: 56) และได้ใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงโดยยึดถือตามธรรมเนียมเมืองนครฯ ที่มีมาตั้งแต่กรุงธนบุรีซึ่งมีละครผู้หญิงสำหรับเจ้านครฯ มาโดยตลอด ถึงแม้ว่าในชั้นหลังเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชจะมีศักดิ์เป็นเพียงเจ้าพระยา

หลังจากเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ถึงแก่อสัญกรรมในปี พ.ศ. 2381 ตัวละครผู้หญิงเมืองนครฯ ได้ไปเป็นครูละครโรงอื่นในเมืองนครศรีธรรมราชและเมืองตะกั่วป่า กระจายรูปแบบละครผู้หญิงวังหน้าครั้งรัชกาลที่ 3 ไปทั่วหัวเมืองปักษ์ใต้ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 351-352)

เจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี)

เกิดเมื่อ พ.ศ. 2319 ในสมัยกรุงธนบุรี เดิมชื่อ สิงห์ เป็นบุตรเจ้าพระยาอภัยราชา (ปิ่น) ผู้รั้งตำแหน่งเทียบเท่าสมเด็จเจ้าพระยาวังหน้าในรัชกาลที่ 2 นายสิงห์เป็นข้าหลวงเดิมในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกแล้วถวายตัวเป็นมหาดเล็กในกรมหลวงอิศรสุนทร เมื่อครั้งประทับ ณ พระราชวังเดิม นายสิงห์จึงคุ้นเคยกับพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมาตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ นายสิงห์มีอายุมากกว่า หม่อมเจ้าทับ 11 ปี จึงทรงตรัสเรียก “พี่สิงห์” ด้วยทรงนับถือเหมือนพระญาติ เมื่ออุปราชาภิเษกสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทรเป็นพระมหาอุปราชหรือพระบัณฑูรใหญ่ กรมพระราชวังบวรสถานมงคล นายสิงห์จึงได้เลื่อนขึ้นเป็นจมื่นเสมอใจราช (ประวัติเจ้าพระยาบดินทรเดชา [สิงห์ สิงหเสนี] สมุหนายก และแม่ทัพใหญ่ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3, 2521)

ในรัชกาลที่ 2 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จมื่นเสมอใจราชย้ายไปรับราชการตามบิดาที่วังหน้า ได้เลื่อนขึ้นเป็นที่ปลัดกรมพระตำรวจ แล้วเป็นพระพรหมสุรินทร์ เจ้ากรมพระ-ตำรวจขวา แล้วเป็นพระยาราชโยธา แล้วจึงเป็นพระเกษตรรักษา ว่าการกรมนาฝ่ายพระราชวังบวรฯ หากแต่พระยาเกษตรรักษาต้องพระราชอาญาถูกจำสนม จนเมื่อกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์สวรรคต กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์จึงทูลขอพระราชทานให้พ้นโทษแล้วมารับราชการช่วยที่วังท่าพระเป็นที่สนิทสนมกับจางวางในวังท่าพระทั้งสอง คือ จางวางภู่ จางวางในกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ และจางวางแสง อดีตจางวางในกรมขุนกษัตรานุชิต

ขณะที่กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์รับหน้าที่เป็นแม่กองก่อสร้างสวนขวาในพระราชวังหลวงนั้น พระยาเกษตรรักษา (นอกราชการ) ก็ได้ช่วยกำกับการช่างต่าง ๆ ด้วย ได้เฝ้าแหนพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยอยู่บ้างจนมีพระราชดำริจะให้พระยาเกษตรรักษา เป็นที่พระยาท้ายน้ำ หากแต่ก็จำต้องต้องพระราชอาญาอีกครั้งถูกจำอยู่ที่ทิมดาบอยู่ปีเศษ

เมื่อผลัดแผ่นดิน พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงอุปถัมภ์เป็นอย่างมาก ทรงพระมหากรุณาโปรดให้พ้นโทษแล้วตั้งเป็นพระยาราชสุภาวดี ได้ช่วยราชการทัพในคราวปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์เมื่อช่วงต้นรัชกาล หลังเสร็จศึก พ.ศ. 2372 จึงโปรดเกล้าฯ ให้เป็นเจ้าพระยาบดินทรเดชา สมุหนายก เมื่ออายุได้ 53 ปี ท่านเป็นเสนาบดีที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงไว้วางพระราชหฤทัยมากจนถึงกับตรัสเรียกอย่างคุ้นเคยว่า “พี่บดินทรฯ” เพราะได้ทำราชการสงครามฉลองพระเดชพระคุณเสมือนดั่ง “ขุนพลแก้ว” ตลอดแผ่นดินรัชกาลที่ 3 (จุลลดา ภักดีภูมินทร์, 2558)

ได้ทรงพระกรุณาสร้างจวนพระราชทานเจ้าพระยาบดินทรเดชาที่เชิงสะพานหัน (ซึ่งต่อมาก็ได้เป็นจวนแรกของเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ [ช่วง บุนนาค] เมื่อรัชกาลที่ 4) มีรายละเอียดว่า

> *"...เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสวยราชย์...ทรงพระราชดำริว่าบ้านปู่ของท่านที่อยู่ต่อกับจวนสมเด็จเจ้าพระยาองค์ใหญ่ทางข้างเหนือคับแคบนักไม่สมกับเป็นจวนของเสนาบดี จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานจวนของเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงหเสนี) สมุหนายก อยู่ทางฟากพระนครที่ริมคลองสะพานหัน (ตรงเวิ้งนาครเกษมบัดนี้) ซึ่งตกเป็นของหลวงเมื่อเจ้าของถึงอสัญกรรมในตอนปลายรัชกาลที่ 3 ให้เป็นจวนที่อยู่ของเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์..."* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2525: 7-8)

ที่จวนเชิงสะพานหันแห่งนี้เองที่เจ้าพระยาบดินเดชาได้เริ่มหัดโขนไว้โรงหนึ่ง และต่อมาได้ให้พวกโขนหัดเล่นละครผู้ชาย แล้วท่านจึงลอบหัดละครผู้หญิงสำรับหนึ่ง สมกับความที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสกระทบว่า “...ข้อที่ทรงรังเกียจเฉพาะแต่การที่ผู้มีบรรดาศักดิ์หัดละคร” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 349) ละครผู้หญิงของท่านนี้มีจำนวนเท่าใดไม่ปรากฏ เมื่อท่านไปราชการทัพในสงครามอานามสยามยุทธ์ระหว่าง พ.ศ. 2376-2391 เป็นระยะเวลา 15 ปีนั้น ท่านได้นำละครผู้หญิงไปด้วย ในราชการครั้งนั้นท่านมีโอกาสร่วมทัพกับนักองด้วง (พระองค์ด้วง) เจ้านายกรุงกัมพูชาที่เข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ ตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 1 เมื่อไล่พวกญวนพ้นแดนเขมรได้แล้ว เจ้าพระยาบดินทรเดชาได้ช่วยสร้างเมืองอุดงค์มีชัย (หรือ อุดงค์ฤๅชัย) เพื่อให้เจ้านายกัมพูชาผู้มีสิทธิ์ในฐานะเจ้าประเทศราชได้กลับมาปกครองดังเดิม การที่กรุงกัมพูชาได้มีโอกาสกลับมาตั้งเมืองไม่ขึ้นกับญวนในครั้งนี้ ชาวกัมพูชาได้ให้ความเคารพยกย่องเจ้าพระยาบดินทร์-เดชา เมื่อท่านถึงแก่อสัญกรรมชาวกัมพูชาได้สร้างศาลประดิษฐานรูปจำลองเท่าตัวท่านไว้ที่เมืองอุดงค์มีชัย เรียกกันว่า “ศาลองค์บดินทร” (ศานติ ภักดีคำ, 2560)

เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนานักองด้วงขึ้นเป็นเจ้ากรุงกัมพูชา ในฐานะประเทศราชของสยาม ให้ทรงพระนาม สมเด็จพระหริรักษ์-รามาอิศราธิบดี นั้น เจ้าพระยาบดินทรเดชาได้ถวายละครผู้หญิงของท่านไว้สำหรับพระเกียรติยศเจ้าประเทศราช ทำให้แบบแผนละครสยามได้เริ่มเข้าไปในกรุงกัมพูชาที่สถาปนาใหม่ตั้งแต่รัชสมัยนักองด้วงเป็นต้นมา ปรากฏชื่อตัวละครเจ้าพระยาบดินทรเดชาที่ได้เข้าไปเป็นละครกรุงกัมพูชา ได้แก่

1) เรือง ศุภลักษณ์ (ต่อมาได้เป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ที่กรุงกัมพูชา)

2) อิ้ว บุษบา (ต่อมาได้เป็นครูละครของสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ที่กรุงกัมพูชา)

ถือเป็นยุคสมัยที่มีริเริ่มศิลปวัฒนธรรมยุคใหม่ของกรุงกัมพูชาโดยมีราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นแบบทั้งทางด้านสถาปัตยกรรมและขนบธรรมเนียมราชสำนัก การที่เจ้าประเทศราชมีละครผู้หญิงก็เป็นจุดเริ่มต้นให้ละครกัมพูชาในยุคต่อมา เช่น สมัยสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ สมเด็จพระศรีสุวัตถิ์ และสมเด็จพระศรีสุวัตถิ์มุนีวงศ์ มีละครผู้หญิงจากสยามหลายคนเข้าไปสมทบมากขึ้นแต่ก็ได้พัฒนารูปแบบจนแตกต่างจากละครสยามในที่สุด (Heywood, 2008: 35)

และการที่เจ้าพระยาบดินทรเดชาต้องอยู่ในราชการทัพเมืองกัมพูชาเป็นระยะเวลานานถึง 15 ปีโดยนำละครผู้หญิงไปด้วยนั้น เป็นผลให้เกิดความนิยมละครขึ้นในเมืองพระตะบองโดยเริ่มมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เจ้าพระยาอภัยภูเบศร์ (แบน) ในฐานะเจ้าเมืองพระตะบองก็เริ่มหัดละครไว้ในสำนักตลอดมา ยิ่งเมื่อเจ้าพระยาบดินทรเดชา เสนาบดีชั้นสูงได้แทนพระองค์เข้ามาตั้งทัพและมีละครเล่นที่เมืองพระตะบองนี้ ก็ยิ่งทำให้การความนิยมในการชมละครแถบชายแดนกัมพูชาได้รับความนิยมมากขึ้น

เมื่อเสร็จศึกหัวเมือง ท่านจึงได้กลับเข้ามาพำนักที่จวนย่านสะพานหัน จนถึงแก่อสัญกรรมด้วยโรคห่าที่ระบาดหนักเมื่อ พ.ศ. 2392 สิริอายุ 73 ปี เมื่อท่านสิ้นนั้นยังมีละครผู้ชายที่หัดไว้แต่เดิมเหลือติดจวนอยู่บ้าง เมื่อถึงรัชกาลที่ 4 เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ได้รับพระราชทานจวนเดิมของเจ้าพระยาบดินทรเดชา จึงได้รวมตัวละครเดิมหัดละครขึ้นสมทบกับตัวละครที่ท่านหัดขึ้นใหม่

ภาพที่ 4.15 : รูปปั้นเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) ที่วัดจักรวรรดิราชาวาส
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 13 มกราคม พ.ศ. 2559

พระยาศรีพิพัฒน์รัตนราชโกษา (ทัต บุนนาค)

คือ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติ หรือ สมเด็จเจ้าพระยาองค์น้อย ท่านเป็นบุตรเจ้าพระยาอรรคมหาเสนา (บุนนาค) กับเจ้าคุณพระราชพันธุ์ (นวล) เกิดเมื่อ พ.ศ. 2334 มีอายุอ่อนกว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว 4 ปี พำนักอยู่ที่จวนย่านวัดพิชยญาติการามในปัจจุบัน ท่านถวายตัวทำราชการทั้งในวังหลวงและวังหน้าในรัชกาลที่ 2 ถึงรัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชดำริจะให้ท่านเป็นเจ้าพระยายมราช เสนาบดีกรมพระนครบาลท่านไม่รับ เพราะเกรงว่ายังไม่มีความสามารถเพียงพอ จึงพระราชทานตำแหน่งให้เป็นพระยาศรีพิพัฒน์รัตนราชโกษา จางวางกรมพระคลังสินค้า (ปิยนาถ บุนนาค, 2520: 13-15) อีกทั้งเชื้อสายของท่านรับราชการด้านการค้าขายกับพวกแขกอยู่ในกรมท่าขวามาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาจึงทรงเลือกขุนนางที่ทรงไว้วางพระทัยและทรงสนิทชิดชอบมาตั้งแต่เมื่อทรงกรมให้ทำงานด้านพระคลังสินค้าที่ถือเป็นรายได้หลักของแผ่นดินในสมัยรัชกาลที่ 3

ท่านเจ้าคุณได้หัดละครไว้โรงหนึ่ง คาดว่าน่าจะเป็นละครผู้ชายเล่นที่จวนของท่านฝั่งธนบุรี แต่เล่นอยู่ไม่นานก็เลิก (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546) คงด้วยเพราะราชการที่ท่านต้องรับผิดชอบในช่วงรัชกาลที่ 3 นั้นมีเป็นจำนวนมาก เช่น การเป็นแม่กองสร้างและบูรณะพระอาราม เช่น วัดสุทัศน์เทพวราราม พระมหาเจดีย์ที่วัดสระเกศ สร้างพระเจดีย์ที่เมืองสงขลา เป็นแม่กองกำกับการขุดคลองแสนแสบตั้งแต่หัวหมากไปจนถึงบางขนาก รวมถึงราชการทัพเมืองไทรบุรี

เป็นที่น่าสังเกตว่า เสนาบดีและขุนนางในตระกูลบุนนาคอีกสองท่าน คือ เจ้าพระยา-พระคลัง (ดิศ บุนนาค) สมุหพระกลาโหม และบุตรชายคือจมื่นไวยวรนาถ (ช่วง บุนนาค) กลับไม่มีหลักฐานแสดงว่าได้หัดละครประดับเกียรติยศในช่วงรัชกาลที่ 3 ทั้งที่เสนาบดีและขุนนางกลุ่มนี้เป็นผู้มีบทบาทสูงในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เพราะผู้เป็นต้นสกุลนั้นเป็นเสนาบดีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา ได้รับราชการมาพร้อมกันกับพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและนับเนื่องเป็นพระญาติราชินิกูลบางช้างคือพระญาติทางคุณนาค (คือ สมเด็จพระอัมรินทรามาตย์) การที่เจ้าพระยาพระคลังและจมื่นไวยวรนาถไม่มีนาฏกรรมนี้อาจเป็นท่านฉลองพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัวที่ไม่ทรงโปรดละครและไม่โปรดให้ผู้มีบรรดาศักดิ์สูงมีละครผู้หญิง กับภาระราชการของท่านทั้งสองมีมากยิ่งกว่าพระยาศรีพิพัฒน์ฯ จนเมื่อจมื่นไวยวรนาถได้รับพระราชทานเกียรติยศสูงยิ่งเป็นถึงสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง) แล้ว ท่านจึงจัดให้มีละครเป็นโรงใหญ่ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4-5

พระยามหาเทพ (ทองปาน หรือ ปาน)

เดิมเป็นขุนนางในรัชกาลที่ 3 ที่จมื่นราชามาตย์ ปลัดกรมพระตำรวจในซ้าย ศักดินา 800 เมื่อได้ถวายธิดาชื่อ อิ่ม เป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 3 แล้ว จึงได้พระราชทานเกียรติยศเลื่อนขึ้นเป็นพระมหาเทพ แล้วเป็นพระยามหาเทพ เจ้ากรมพระตำรวจในซ้าย ถือศักดินา 2,000 เป็นขุนนางที่ทรงโปรดปรานคนหนึ่งที่ได้ทรงชุบเลี้ยงไว้ตามยศถาบรรดาศักดิ์ ท่านได้บูรณะวัดดาวดึงษารามโดยเสด็จพระราชนิยมในรัชกาลที่ 3 อีกด้วย

จากวรรณกรรมเพลงยาวบัตรสนเท่ห์ที่มีผู้ทอดไว้ที่ทิมดาบตำรวจ แต่งกระทบเสียดสีจมื่นราชามาตย์ ทำให้ทราบถึงลักษณะนิสัยส่วนตัวของท่านที่มักวางตัวไว้ยศใหญ่โตเกินศักดิ์ ยิ่งท่านได้ถวายธิดาเป็นเจ้าจอมแล้วบรรดาขุนนางในราชสำนักก็เริ่มเกลียดชังท่านมากขึ้น ลือกันว่าท่านคงได้เป็นถึงพระยาพานทองในอีกไม่ช้า เมื่อท่านจะขึ้นเฝ้าฯ ก็ต้องมีบ่าวกั้นร่มค้างคาวถือเครื่องยศเดินตาม (วนิดา บำรุงไทย, 2551) เมื่ออยู่ที่เรือนแพริมน้ำของท่าน ก็วางตัวเหมือนพระเจ้าแผ่นดินออกท้องพระโรงรับฎีกา ทำบุญทอดผ้าป่าก็ทำมากเหมือนเจ้านายบำเพ็ญพระกุศล เทียบบารมีของตนกับกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ พระราชธิดา ทำให้คนในพระนครทั้งจีนไทยต่างกลัวและยำเกรงบารมี

ท่านได้ฝึกบ่าวผู้หญิงให้คลานศอกคลานเข่าเหมือนอย่างพระสนมกำนัลในราชสำนัก ให้หัดละครผู้หญิง มโหรีผู้หญิงที่เรือนแพ ความมักใหญ่ใฝ่สูงของท่านปรากฏอยู่ในพระราชพงศาวดาร ว่า

*“เจ้าคุณนั้นก็ทำยศเหมือนอย่างในหลวง ผูกแพใหญ่ขึ้นที่ปากคลองหน้าบ้านแล้วก็ลงมานั่งอยู่ในแพ มี**หม่อม ๆ ละครและมโหรี**หม่แพรสีทับทิมลงมาหมอบเฝ้าดูผ้าป่าอยู่หน้าแพ ก็เป็นการเอกเกริกอย่างใหญ่ในแผ่นดินครั้ง 1 โดยว่าเจ้าและขุนนางผู้ใหญ่จะทำบ้างก็ไม่ได้เช่นนั้น”* (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2547: 120)

การมีละครและมโหรีผู้หญิงของท่านนั้นชี้ให้เห็นถึงการฝ่าฝืนธรรมเนียมราชสำนักที่ห้ามมิให้ผู้อื่นนอกเหนือจากพระเจ้าแผ่นดินมีละครหรือมโหรีผู้หญิงได้ การที่ท่านวางตัวเทียมพระเจ้าแผ่นดินเช่นนี้เพราะถือว่าเป็นพ่อตาของพระเจ้าแผ่นดินประกอบกับนิสัยไว้ยศเกินศักดิ์ของท่านด้วย ผู้คนจึงชังท่านมาก แต่ท่านก็มิได้รับพระราชอาญาแต่อย่างใด จนพระมหามนตรี (ทรัพย์) ได้แต่งเพลงยาวว่ากระทบท่านไปปิดไว้ที่ทิมดาบตำรวจ เพลงยาวนี้เจ้าพระยาบำเรอภักดิ์ (ตกกระ) นำขึ้นถวายพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงทอดพระเนตรแล้วรับสั่ง “เขาหยอกกันเล่น” แล้วให้นำปิดไว้ที่ทิมตามเดิม มีผู้ได้อ่านและจดจำกันมาได้มาก (จุลลดา ภักดีภูมินทร์, 2558) แสดงให้เห็นนัยยะประการหนึ่งว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรับรู้เรื่องเจ้านายและขุนนางทำเรื่องเกินตัวเลียนอย่างพระเจ้าแผ่นดินมาโดยตลอด แต่ไม่ทรงถือเรื่องเหล่านี้โดยเห็นว่าเป็นพระราชอาญาตามกฎมณเทียรบาล ทรงปล่อยวางหากจะมีผู้ใดมีละครหรือมโหรีผู้หญิงโดยมิได้ถือเป็นโทษ

ในปี พ.ศ. 2381 เจ้าจอมอิ่ม ธิดาของท่านต้องพระราชอาญาประหารชีวิตในโทษฐานที่เป็นข้าราชบริพารฝ่ายในแล้วลักลอบคบหากับพระสุริยภักดี (สนิท บุนนาค – บุตรเจ้าพระยาศรีพิพัฒน์ [ทัต]) ส่วนตัวท่านถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2382 เพราะไปปราบจีนตั้วเหี่ยแล้วถูกฆ่า งานศพของท่านนั้นจัดอย่างอัตคัด ญาติพี่น้องบ่าวทาสก็ชิงเอาสมบัติหนีกันไปมิได้จัดการงานศพให้ ต้องหาผู้มาต่อหีบศพและจัดผ้าขาวมาช่วยงานศพ (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์: 120) แต่ท่านก็ยังได้รับพระมหากรุณาเกณฑ์คนเข้าชักศพเมื่อจะเข้าเมรุถึง 200 คน (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2536: 254-255) บรรดาบ่าวผู้หญิงที่เป็นละครและมโหรีก็คงพากันหนีออกจากเรือนท่านเมื่อสิ้นบุญ

จะเห็นได้ว่าเสนาบดีและขุนนางในรัชกาลที่ 3 ที่มีบทบาทกับนาฏกรรมนี้ แม้เป็นเสนาบดีที่มีบรรดาศักดิ์สูงหรือขุนนางคนโปรด เช่น เจ้าพระยาอรรคมหาเสนา (น้อย) หรือเจ้าพระยา-พระคลัง (ดิศ) เจ้าพระยานิกรบดินทร์ (โต กัลยาณมิตร) พระยาราชมนตรี (ภู่ ภมรมนตรี) พระยา-ศรีสหเทพ (ทองเพ็ง) ก็มิได้หัดละครไว้ในจวนหรือเรือน อาจเป็นเพราะท่านเหล่านั้นมิได้ใส่ใจในทางนาฏกรรมบันเทิงหรืออาจโดยเสด็จพระราชนิยมที่ไม่สนับสนุนด้านนาฏกรรม

ผู้วิจัยเห็นว่าขุนนางผู้ใหญ่ที่มีละครหรือเครื่องบันเทิงอื่นไว้ในสำนัก ต่างก็เป็นผู้มีเชื้อสายเจ้านาย หรือยึดถือธรรมเนียมปฏิบัติตามสายวงศ์ตระกูล ดังเช่นที่เมืองนครศรีธรรมราช

หากเป็นเสนาบดีศักดิ์สูง เช่น เจ้าพระยาบดินทรเดชา สมุหนายก ท่านก็เลือกมีทั้งละครผู้ชายและละครผู้หญิง หากแต่นำละครผู้หญิงไปเล่นเมื่อท่านอยู่ไกลราชสำนัก ส่วนกรณีพระยามหาเทพ (ทองปาน) เป็นความจงใจที่จะทำตัวเกินศักดิ์เทียมเท่าพระเจ้าแผ่นดิน แต่สุดท้ายท่านก็สิ้นลงอย่างแทบไร้เกียรติยศ

4.1.4.3 กลุ่มกวี

ปรากฏการณ์สำคัญทางวรรณกรรมช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ คือ ความนิยมในเรื่องกาพย์กลอนที่มีพัฒนาการเป็นลำดับมาตั้งแต่สถาปนากรุง ในช่วงรัชกาลที่ 2 ทรงเป็นกวีที่ทรง-พระราชนิพนธ์วรรณกรรมหลายรูปแบบรวมถึงบทละครที่ใช้เป็นหลักสำหรับการแสดงนาฏกรรมแบบหลวง ทำให้เจ้านายและขุนนางข้าราชการที่มีความสามารถเชิงกาพย์กลอน ได้มีโอกาสร่วมในงานพระราชนิพนธ์ และหลายท่านก็ยังได้ทำงานกวีสืบเนื่องมาจนถึงรัชกาลที่ 3

วรรณกรรมการแสดงในรัชกาลที่ 2 นั้น มีความมุ่งหมายเพื่อที่ใช้แสดงละครได้จริง ในระหว่างการแต่งจึงพิถีพิถันเลือกคำให้สามารถรำตีบทได้อย่างสะดวกไม่ขัด มีเนื้อเรื่องตามขนบวรรณกรรมแบบเดิม เช่นเรื่อง รามเกียรติ์ อิเหนา แต่ก็ได้พยายามนำเอาเรื่องที่ชาวบ้านใช้เล่นละครกันทั่วไปมาปรับให้เป็นแบบราชสำนักเพื่อให้ละครผู้หญิงของหลวงเป็นผู้แสดง ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาผู้แต่งวรรณกรรมการแสดงก็ได้สรรหาเนื้อเรื่องใหม่ที่ไม่ซ้ำกับเรื่องที่ราชสำนักได้ทำไปแล้ว โดยนัยที่ว่าไม่กล้านำของหลวงหรือเรื่องที่หลวงทำไปแล้วมาแสดง

ในช่วงรัชกาลที่ 3 พัฒนาการด้านเนื้อเรื่องจึงเริ่มแสวงหาแนวทางแบบใหม่ เช่นแนวท่องเที่ยวผจญภัยในนิราศต่าง ๆ บทละครที่เคยแต่งเพื่อแสดงได้จริงก็พัฒนามาเป็นบทละครสำหรับอ่านให้เกิดจินตนาการตามเรื่องราว (แต่ก็อาจนำไปใช้แสดงได้) เกิดวรรณกรรมที่แต่งเสียดสีหรือล้อเลียนวรรณกรรมในยุคก่อน เช่น เรื่องระเด่นลันไดแต่งเสียดสีเรื่องอิเหนา เกิดความนิยมในการแสดงปฏิภาณกวีด้วยการด้นกลอนสดในเชิงการแสดง คือการเล่นดอกสร้อยสักรวา กวีที่ได้รับการยกย่องนอกเหนือการจะประพันธ์เป็นสำนวนเขียนเก่งแล้วยังต้องมีปฏิภาณในการด้นกลอนสดและแต่งเพลงยาวได้เก่งอีกด้วย ดังจะได้ยกตัวอย่างกวีในช่วงรัชกาลที่ 3 ที่มีบทบาทกับงานนาฏกรรมไทย ได้แก่

ขุนสุนทรโวหาร (ภู่)

หรือที่รู้จักกันทั่วไปว่า **สุนทรภู่** เกิดเมื่อ พ.ศ. 2329 ในรัชกาลที่ 1 มารดาได้เป็นพระนมพระธิดาในกรมพระราชวังหลัง จึงได้ถวายตัวเป็นข้าในกรมนั้นแต่ยังเยาว์ เป็นผู้มีพรสวรรค์ด้านกาพย์กลอนเชี่ยวชาญดอกสร้อยสักรวา จนต้องจำสนมเพราะแต่งเกี้ยวข้าในกรมพระราชวังหลัง ต่อมาแต่งนิราศบรรยายสถานที่ต่าง ๆ ที่ได้เดินทางไป บันทึกสิ่งที่ได้พบเห็นรวมทั้งสภาพงานนาฏกรรมและดนตรีที่ปรากฏทั่วพระราชอาณาจักร เช่นเมื่อคราวไปสักการะพระพุทธบาทที่สระบุรี ก็บันทึกว่าเจ้าพระยาพระคลัง (กุน คือ เจ้าพระยารัตนาธิเบศร์) ได้ว่าจ้างละครของนายบุญยังละครนอกมีชื่อจากพระนครมาเล่นฉลองศาลา เรื่องที่เล่นคือสุวรรณหงส์ แสดงบรรยากาศของการชมและวิธีเล่นละครที่ต้องแสดงช่วงเช้าหนหนึ่งและบ่ายอีกหนหนึ่งจึงลาโรงในเย็นวันนั้น

“มีละครผู้คนอลหม่าน *กรับประสานสวบสวบส่งเสียงใส*
สุวรรณหงส์ทรงว่าวแต่เช้าไป *พี่เลี้ยงใส่หอกยนต์ไว้บนแกล*
ตะวันบ่ายเข้าห้องก็ต้องหอก *ชาวบ้านนอกตกใจร้องไห้แซ่*
บ้างฮาครืนยืนยัดอยู่อัดแอ *บ้างจอแจสุรเสียงที่เถียงกัน ฯ”*

(สุนทรภู่, นิราศพระบาท อ้างถึงใน ดำรงราชานุภาพ, 2557: 130)

หรือปรากฏในตอนอื่น ๆ อีกเช่น

“สดับเสียงสัปบุรุษที่หยุดพัก *เขาร้อง**สักวา**อึงทึ้ง**ครึ่งท่อน***
*บ้างชมป่า**ช้าปี่ทีละคร*** *ถึงสบกลอนที่จะรู้ก็สู้เมิน”*

(เรื่องเดียวกัน: 114)

ในรัชกาลที่ 2 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หาตัวสุนทรภู่กลับเข้ามารับราชการเป็นอาลักษณ์ ฝ่ายวังหลวง เป็นหนึ่งในกวีที่ได้ถวายงานพระราชนิพนธ์บทละครของหลวงทั้งเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนา ทำให้บทละครทั้งสองเรื่องเข้ากับได้สนิทกับท่ารำ การขับร้องและบรรเลง ทรงโปรดปรานตั้งให้เป็นขุนสุนทรโวหารในกรมพระอาลักษณ์ พระราชทานที่ให้ปลูกเรือนอยู่ใต้ท่าช้างและมีตำแหน่งเฝ้าฯ เป็นนิจ ต่อมาต้องจำคุกอีกด้วยเหตุที่ชอบมืนเมา ต่อมาทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พ้นโทษกลับมาทำราชการตามเดิม ได้เป็นครูถวายสอนหนังสือพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าอาภรณ์ที่วังท่าพระวังตะวันออก

สุนทรภู่เคยคุยถึงการแต่งสำนวนกลอนแบบตลาด ว่าจะต้องเป็นไพร่เหมือนท่านจึงจะแต่งได้ ความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงทรงแต่งบทละครนอกเรื่องไกรทอง ให้ประจักษ์ว่าแม้เป็นเจ้าก็สามารถทรงสำนวนกลอนแบบตลาดได้

ในช่วงรัชกาลที่ 2 สุนทรภู่ยังได้มีโอกาสแก้สำนวนกลอนกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ถึง 2 ครั้ง ในคราวทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา ตอนนางบุษบาเล่นธาร โดยทรงโปรดฯ ให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงพระนิพนธ์ เมื่อถึงวันอ่านถวายตัวทรงวานให้สุนทรภู่ตรวจดูก่อน สุนทรภู่ทูลว่าดีอยู่แล้ว แต่เมื่ออ่านถวายหน้าที่นั่งกลับติว่ายังไม่ดีและขอแก้ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดให้แก้ตามสำนวนสุนทรภู่ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์จึงกริ้วว่าหักหน้า เมื่อให้ตรวจกลับไม่แก้มาแก้ต่อหน้าที่นั่ง กับอีกครั้งหนึ่งเมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ก็ได้แก้สำนวนท่านอีกครั้งหนึ่ง กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์จึงยิ่งทรงขัดเคืองมืนตึงต่อสุนทรภู่จนสิ้นรัชกาลที่ 2

เมื่อถึงรัชกาลที่ 3 สุนทรภู่มิได้ถวายตัวรับราชการต่อ เพราะเกรงพระราชอาชญาที่ได้เคยล่วงเกินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมาก่อน แม้เจ้านายที่เคยทรงอุปถัมภ์ก็มิกล้าจะอุ้มชูด้วยเกรงความจะทราบฝ่าละอองธุลีพระบาท ท่านจึงได้ออกบวช เมื่อราว พ.ศ. 2369 เป็นปีที่ 2 ในรัชกาลที่ 3 เมื่ออยู่ในสมณเพศได้เดินทางไปยังที่ต่าง ๆ และแต่งนิราศอีกหลายเรื่อง จนที่สุดได้กลับเข้ามาอยู่วัดเทพธิดารามในช่วงหนึ่ง กล่าวได้ว่าวรรณกรรมนิราศของท่าน (ยกเว้นนิราศเมืองแกลง) ได้ถูกแต่งขึ้นในช่วงที่ท่านไม่ได้รับราชการนี้ นิราศเหล่านี้มีประโยชน์ในแง่ของบันทึกสภาพของสังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 3

พระองค์เจ้าลักขณานุคุณได้ทรงพระเมตตาสุนทรภู่ เพราะเมื่อพระองค์ทรงผนวชได้ชักชวนให้พระภิกษุภู่มาอยู่วัดพระเชตุพนฯ เมื่อทรงลาผนวชแล้วก็ยังโปรดนิมนต์ให้มาอยู่วัดมหาธาตุ เมื่อจะเสด็จไปทรงสักรวาที่ใดก็นิมนต์สุนทรภู่ลงเรือไปพร้อมเสมอ เพื่อจะให้ช่วยบอกสักรวาแม้ยังครองจีวรอยู่ จากนั้นไม่นานสุนทรภู่ก็ได้สึกออกมาแต่งเรื่องพระอภัยมณีขายทีละตอน จนความทราบถึงพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ จึงโปรดให้แต่งถวายต่อจนกระทั่งสิ้นพระชนม์ สุนทรภู่ได้แต่งหนังสือขายต่อพอเลี้ยงชีพ เรื่องที่แต่งตอนนี้คือ ลักษณวงศ์ แม้มิได้ตั้งใจแต่งให้เป็นบทละครแต่ก็ได้มีผู้นำเรื่องราวเค้าโครงมาทำเป็นบทละครนอกที่นิยมใช้แสดงกัน โดยอาจใช้สำนวนของสุนทรภู่แทรกอยู่ บรรดาคณะละครนอกที่เริ่มมีมากในเวลานั้นอาจนำไปใช้แสดงก็เป็นได้ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดเรื่องที่ใช้สำหรับเล่นละครมากยิ่งขึ้นกว่าเดิม และละครเหล่านี้ได้ถูกพัฒนาทั้งเนื้อหาและวิธีการแสดงในถึงรัชกาลต่อ ๆ ไป ทั้งยังเป็นที่นิยมของชาวบ้านมากเพราะต่างก็คุ้นเคยและรู้ดีว่าเป็นผลงานของสุนทรภู่มาก่อน

ต่อมากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สุนทรภู่ไปพำนักที่พระราชวังเดิมฝั่งธนบุรี ให้อาศัยอยู่ที่หอนั่งหลังใหญ่มีฝาเฟี้ยมจีนกั้นที่เฉลียงด้านกว้างให้เป็นห้องหนึ่ง (สูจิบัตรเนื่องในวันคล้ายวันสวรรคต พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว 7 มกราคม 2547: 127-128) ความทราบถึงกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพที่พระราชวังหลวง จึงทรงโปรดให้สุนทรภู่แต่งเรื่องพระอภัยมณีถวายต่อจากที่เคยถวายพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ พระอนุชา โดยรับสั่งให้แต่งถวายเดือนละเล่ม คงได้ประทานเงินเป็นค่าแต่ง แล้วได้แต่งเรื่องสิงหไกรภพถวายอีกเรื่องหนึ่ง จนกระทั่งกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพสิ้นพระชนม์ และต่อมากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ได้ทรงอนุเคราะห์สุนทรภู่อาศัยอยู่ในพระราชวังเดิมของพระองค์ท่านจนถึงรัชกาลที่ 4 (ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, 2552:176) และได้โปรดให้สุนทรภู่แต่งเรื่องพระอภัยมณีต่อ เรื่องราวทั้งสองเรื่องนี้ก็เป็นเรื่องที่นิยมนำมาแสดงละครนอกกันแพร่หลายในเวลาต่อมาเช่นกัน อนึ่ง ในสมัยรัชกาลที่ 4 ท่านยังได้แต่งบทละครสำหรับใช้แสดงจริงถวายคณะละครของพระองค์เจ้าดวงประภาและพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ที่พระบวรราชวัง คือ เรื่องอภัยนุราช (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557: 25-58) ในบั้นปลายชีวิต สุนทรภู่ได้รับราชการที่พระบวรราชวังแห่งพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ในตำแหน่งพระสุนทรโวหาร จนอายุได้ 70 ปี จึงถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2398 เป็นปีที่ 4 ในรัชกาลที่ 4

ตลอดรัชกาลที่ 3 แม้เป็นที่ทราบกันว่าสุนทรภู่ตกอับมิได้รับราชการ แต่ก็เป็นช่วงเวลาที่ท่านได้สร้างผลงานที่ส่งอิทธิพลต่องานนาฏกรรมของไทยในเวลานั้น ความนิยมอ่านเรื่องที่สุนทรภู่แต่งจนถึงกับต้องซื้อสมุดไทที่คัดลอกมาขายกันนั้นยิ่งทำให้เรื่องราวนั้นโด่งดัง ผู้อ่านเกิดจินตนาการตามเพราะสนุกสนาน ซึ่งเจ้าของคณะละครหรือตั้วโผก็อาจนำไปดัดแปลงสำหรับใช้เล่นละครได้ง่าย เพราะเป็นเรื่องที่ชาวบ้านกำลังนิยมอยู่ การจัดทำเป็นละครก็เป็นการเติมเต็มจินตนาการจากการอ่านให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

นิทานคำกลอนของสุนทรภู่ที่โด่งดังหลายเรื่อง ถูกแต่งขึ้นเพื่อเป็นวรรณกรรมสำหรับอ่านมิใช่วรรณกรรมเพื่อการแสดง เมื่ออ่านแล้วเกิดความสนุกจากจินตภาพ โดยที่สุนทรภู่มิได้ตั้งใจจะให้เป็นบทละครเลย ดังเช่นเรื่องพระอภัยมณี ลักษณวงษ์ ล้วนเป็นนิทานคำกลอนสำหรับอ่าน แต่เรื่องราวที่ประทับใจคนดูเหล่านี้ได้ถูกนำมาสร้างเป็นละครรำเมื่อภายหลังรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา และได้รับความนิยมไม่แพ้ตัวบทวรรณกรรม บทละครที่สุนทรภู่ได้แต่งขึ้นไว้สำหรับแสดงจริง ๆ มีเพียงเรื่องอภัยนุราช เมื่อสุนทรภู่ขึ้นมารับราชการที่วังหน้าในรัชกาลที่ 4 แต่ก็ไม่ปรากฏว่าเรื่องนี้จะได้รับความนิยมเทียบเท่าเรื่องพระอภัยมณีและเรื่องอื่น ๆ ของสุนทรภู่

ภาพที่ 4.16 : ละครผู้ชายราวรัชกาลที่ 5 เล่นเรื่อง ลักษณวงษ์
ที่ได้รับอิทธิพลจากผลงานของสุนทรภู่ที่แต่งในรัชกาลที่ 3
ที่มา: ภาพจากโปสการ์ดพิมพ์เผยแพร่ในราวรัชกาลที่ 5

พระมหามนตรี (ทรัพย์)

เกิดในต้นรัชกาลที่ 1 เป็นคนรุ่นราวคราวเดียวกันกับสุนทรภู่ ได้รับราชการในกรมพระตำรวจเป็นแม่กองกำกับตำรวจ นอกจากนี้ยังเป็นกวีที่มีความสามารถด้านการแต่งกลอนแปดที่นำไปใช้เป็นทั้งเพลงยาวและกลอนบทละคร ผลงานที่มีชื่อเสียงมากคือการแต่งเพลงยาวบัตรสนเท่ห์ว่าจมื่นราชามาตย์ที่มีสำหรับเหน็บแนมเสียดสีจนผู้คนจำได้กันต่อ ๆ มา ทั้งยังได้ถวายงานพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในการแต่งกลบทชื่อกบเต้นสามตอนและโคลงฤาษีดัดตนเพื่อจารึกไว้ ณ วัดพระเชตุพนฯ

วรรณกรรมล้อเลียนบทละครเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มี 2 เรื่องคือ ระเด่นลันได ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) และเรื่องพระมเหลเถไถ ของคุณสุวรรณ โดยเรื่องระเด่น-ลันไดนั้นพระมหามนตรีตั้งใจจะให้เป็นเรื่องสำหรับอ่านเล่นขบขันมิใช่สำหรับใช้แสดงละครตลก แต่ทั้งเรื่องนั้นมีองค์ประกอบของบทละครครบถ้วน ทั้งการระบุเพลงหน้าพาทย์ จารีตการประพันธ์ สมมติฉากเหตุการณ์ตามสถานที่จริงในรัชกาลที่ 3 เช่น เสาชิงช้า โบสถ์พราหมณ์ และยังได้พูดถึงละครนอกที่นิยมเล่นเวลานั้น คือเรื่องสุวรรณหงส์ มีบทที่ลันไดร้องเพลงขอทานว่า “สุวรรณหงส์ถูกหอกอย่า

บอกใคร” ที่เป็นบทเจรจาของตัวละครที่ผู้ชมจำได้กันมาก และคำกลอนจากเรื่องระเด่นลันไดนี้ก็ยังเป็นที่คนชอบอ่านและจดจำกันมาทุกสมัย จนถึงในปัจจุบันก็ยังได้บรรจุไว้เป็นหนังสืออ่านนอกเวลา

หมื่นพรหมสมพัตสร (มี)

เป็นบุตรพระโหราธิบดี เมื่อออกบวชได้เป็นศิษย์ของสุนทรภู่ที่กำลังอยู่ในสมณเพศเช่นกัน ทั้งสองเป็นผู้นิยมในด้านกวีเช่นกันจนนายมีสามารถแสดงฝีมือได้ทัดเทียมกับสุนทรภู่ ผลงานนิราศพระแท่นดงรังของนายมี ทำให้มีผู้เข้าใจผิดว่าเป็นสำนวนของสุนทรภู่ในช่วงหนึ่ง

นายมีมีความรู้ทั้งทางด้านดนตรีและเคยเป็นผู้บอกสักรวามาตั้งแต่ครั้งยังบวช (คงได้ติดตามสุนทรภู่ไปบอกสักรวาถวายพระองค์เจ้าลักขณานุคุณด้วยกัน) เมื่อลาสิกขาได้รับราชการเป็นช่างเขียนในกรมช่างเขียนมหาดเล็ก ฝ่ายวังหลวง จึงเรียกกันว่า “นายมี มหาดเล็ก” ได้มีส่วนร่วมในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อ พ.ศ. 2387 ได้สมญาว่า “มีลงกาใหม่” เขียนห้องที่พระวิษณุกรรมลงมาสร้างกรุงลงกาให้ทศกัณฐ์ขึ้นใหม่หลังจากที่หนุมานเผาเมือง เพราะได้เริ่มแสดงความคิดอย่างใหม่สำหรับจิตรกรรมไทยประเพณี ต่อมาได้รับพระราชทานยศให้เป็นหมื่นพรหมสมพัตสร ทำหน้าที่เก็บอากรสวนที่เมืองสุพรรณบุรี

ผลงานด้านวรรณกรรมของนายมีโดยมากเป็นกลอนนิราศ และปรากฏเป็นเพลงยาวแบบเรียน ชิ้นที่สำคัญที่สุดที่เป็นการบันทึกเหตุการณ์ในสมัยรัชกาลที่ 3 ในรูปร้อยกรองคือ “กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว” เมื่อปี พ.ศ. 2376 ซึ่งเป็นการแต่งถวายในรัชกาล อีกทั้งมีลักษณะเป็นจดหมายเหตุบันทึกเหตุการณ์ครั้งสำคัญในรัชกาลที่ 3 ทั้งงานนิราศและกลอนเพลงยาวของนายมีได้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 เช่น กล่าวถึงมหรสพสมโภชพระอารามว่า “ทั้ง**เครื่องเล่นเต้นรำทำฉลอง** ทั้ง**ขับร้องดีดสี**ทุกสิ่งสรรพ์” หรือกล่าวถึงการเล่นหนังในงานพระบรมศพว่า

“...	*ถึงงานศพสุริย์วงศ์อดิศร*
ทั้งผ้าตราผ้าพับสดับกรณ์	*เครื่องศพท่อนจันทน์ทองฉลององค์*
กลองชนะพระสวดฉันหน้าศพ	*...*
...	***หนัง****ดอกไม้****เครื่องเล่น****เกณฑ์กระบวน”*
	กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ

(นายมี, อ้างถึงใน อาจิณ จันทรัมพร และประพนธ์ เรืองณรงค์, 2555: 224)

นอกจากนี้ยังมีการบันทึกถึงสมหรสพชาวบ้านในงานกระทงไว้ในนิราศเดือน ว่า “ขับประโคม**ดนตรี**มี**ละคร** อรชร**รำ**ร่าอยู่หน้าเรือ บ้างก็ร้อง**สักวา**ใส่หน้าทับ **ลูกคู่**รับพร้อมเพราะเสนาะเหลือ” (เรื่องเดียวกัน: 83)

นายมีได้กล่าวถึงเรื่องเล่นละครที่นิยมไว้ในนิราศเดือน เช่นเรื่องอิเหนา ที่ว่า “ถ้ามีงานใหญ่โตมหรสพ...มีอิเหนาคราวนั้นขันหนักหนา” (เรื่องเดียวกัน: 79) อีกเรื่องหนึ่ง คือ เรื่องพระสี่เสาร์ ว่า “ให้สุดแค้นแสนวิตกในอกพี่ เพราะ**พระสี่เสาร์**กษัตริย์พลัดสถาน พระเสาร์ทับพระชันษาอยู่ช้านาน พระภูบาลเป็นบ้าเข้าป่าไป” (เรื่องเดียวกัน: 84) ซึ่งเรื่องนี้เดิมเป็นกลอนสวดอยู่ในสิโสรชาดก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของปัญญาสชาดก ที่มีอิทธิพลต่อการเกิดเรื่องสำหรับเล่นละคร เช่น พระรถเสน พระสุธน (https://vajirayana.org/พระสี่เสาร์กลอนสวด) เรื่องราวของพระสี่เสาร์ได้ทำให้เกิดเพลงไทยที่ชื่อว่า “พญาสี่เสา” (รายงานการประชุม กรรมการตรวจสอบเพลงไทยบันทึกเป็นตัวโน้ต วันเสาร์ที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2480 ณ โรงโขนหลวงมิสกวัน) และอาจถูกนำมาแสดงเป็นละครในช่วงรัชกาลที่ 3 นายมีจึงได้นำมาแต่งแทรกไว้

ในนิราศพระแท่นดงรัง ได้ให้รายละเอียดมหรสพสมโภชฉลองพระแท่นดงรัง ที่เมืองกาญจนบุรี แม้เป็นเมืองที่อยู่ไกลพระนครมาก แต่ก็ยังสามารถหามหรสพ เช่น ละคร เล่นเพลงเรื่องขุนช้างขุนแผน ขับเสภา สักรวา และมีปี่พาทย์ ดังว่า

*“บ้างก็เล่น**เต้นรำ**ทำสมโภช* *ด้วยปราโมทย์มุ่งหมายฝ่ายกุศล*
บ้างโกนเกล้าเข้าบวชแล้วสวดมนต์ *บ้างนั่งบ่นภาวนาหลับตาไป*
*บ้าง**ร้องแก้เพลง**กันครื้นเครง* *คนฟังยืนยัดเยียดเบียดไม่ไหว*
*เขา**เล่นเรื่องขุนแผน**แสนอาลัย* *เมื่อจะไปรับน้องวันทองนาง*
*บ้างก็ร้อง**สักรวา**ใส่หน้าทับ* *ลูกคู่รับเรียบรัดไม่ขัดขวาง*
*ข้าง**เสภา**กุมกรับขยับพลาง* *แล้วครวญครางถึงพิมนิ่มอนงค์*
***ปี่พาทย์**รับขับขานประสานเสียง* *ก็กลมเกลี้ยงกล่อมจิตพิศวง*
คนมาฟังนั่งพร้อมล้อมเป็นวง *บ้างขึ้นลงอัดแอเสียงแซ่เซ็ง*

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า เมื่อครั้งที่นายมีบวชเป็นพระในรัชกาลที่ 3 ได้เห็นวิธีสวดพระที่นิยมเล่นกัน เมื่อสึกออกมาแล้วก็รวมตัวพวกคฤหัสถ์ที่ชอบการเล่นสวดพระมาเล่นบ้าง จึงเรียกกันว่า “สวดคฤหัสถ์” (สัมภาษณ์, 30 ตุลาคม 2560)

คุณพุ่ม หรือ **บุษบาท่าเรือจ้าง**

คุณพุ่มเป็นธิดาของพระยาราชมนตรี (ภู่) ข้าหลวงเดิมของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อทรงราชย์แล้วได้ถวายตัวรับราชการฝ่ายในเป็นที่พนักพระแสง คอยเชิญพระแสงดาบตามเสด็จเมื่อประทับอยู่ในฝ่ายใน เช่น เมื่อเวลาทรงบาตรหรือเสด็จขึ้นนมัสการที่หอพระสุราลัยพิมาน แต่ต่อมาทูลลาออกไปอยู่เรือนแพบ้านบิดาที่ท่าพระ (จึงมีฉายา บุษบาท่าเรือจ้าง) ชอบแต่งกลอนเพลงยาวและเล่นดอกสร้อยสักรวา ทำให้มีผู้มาติดพันมาเล่นสักรวากับที่เรือนแพ ท่านเช่นกรมขุนอิศเรศรังสรรค์และจมื่นไวยวรนาถ (ช่วง บุนนาค) (ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, 2552: 180-181)

คุณพุ่มเป็นสตรีที่มีใจกล้าและฝีปากกล้าเกินกว่าสตรีอื่นในสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งบิดาก็เป็นข้าหลวงคนสนิท ได้แต่งคำอธิษฐานเป็นกลอนว่ากระทบบุคคลในยุคนั้น ซึ่งมีบางท่านเกี่ยวเนื่องกับงานนาฏกรรมและดนตรีที่เมืองนครราชสีมา ดังความที่ว่า “ขออย่าให้เปนมโหรีของพระยาโคราช” หมายถึง มโหรีของเจ้าพระยานครราชสีมา (ทองอิน) ที่ตั้งใจจะหัดมโหรีประดับเกียรติยศเหมือนขุนนางในพระนคร แต่ข้าของท่านโดยมากเป็นชาวลาวที่อพยพมาหลังกบฏเจ้าอนุวงศ์จึงพอที่จะสามารถเล่นไปพอทำเนา หรืออีกบทที่กล่าวถึงละครในเมืองนครราชสีมาว่า “ขออย่าให้เปนลครของแม่น้อยบ้า” ละครนี้เป็นของคุณน้อย ธิดาเจ้าพระยานครราชสีมา (ทองอิน) ที่รับแสดงโดยมิได้คำนึงถึงค่าจ้าง ในขณะที่คณะอื่น ๆ เล่นรับจ้างเอาเงินโรง คุณน้อยนั้นเมื่อรับงานใครจะสิ่งใดตอบแทนก็รับไว้แล้วจึงแจกจ่ายตัวละครในคณะให้เป็นบำเหน็จรางวัล “ถึงใครจะให้เพียงเข้าปลา ฤๅที่สุดจนกะปิหอมกะเทียมก็รับเล่น” คุณพุ่มจึงเหน็บคุณน้อยว่าเป็นแม่น้อยบ้า (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2531: 377-378)

โดยเฉพาะการเล่นสักรวานั้น คุณพุ่มมีฝีมือชั้นเอกได้มีโอกาสแสดงประสำนวนกับเจ้านายชั้นสูง กวีผู้ชาย เมื่อในรัชกาลที่ 3 เช่น กรมขุนอิศเรศรังสรรค์ พระองค์เจ้าทินกร พระองค์เจ้านวม (คือ กรมหลวงวงศาธิราชสนิท) พระสุริยภักดี (สนิท บุนนาค) จมื่นไวยวรนาถ (ช่วง บุนนาค) การมาสมาคมลอยเรือเล่นสักรวาที่เรือนแพคุณพุ่มประกอบไปด้วยเจ้านายและขุนนางที่มีอายุรุ่นราวคราวเดียวกัน ซึ่งน่าจะได้เคยร่วมเล่นถวายหน้าที่นั่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อคราวฉลองวัดราชโอรส พ.ศ. 2374 (บทสักรวา เรื่องอิเหนา เล่นถวายในรัชชกาลที่ 3, 2464: คำนำ) และในงานอื่นอีกเพราะคุณพุ่มมิได้รับราชการฝ่ายในแล้ว

คุณพุ่มได้แต่งเพลงยาวเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่าทรงมีพระเมตตาต่อบิดาและตน และสรรเสริญพระเกียรติคุณในด้านการทำนุบำรุงพระศาสนา เช่น การสร้างและฏิสังขรณ์วัด การทรงถวายไทยทาน และยังกล่าวถึงพระจริยวัตรที่ไม่ทรงโปรดการ

บันเทิงนัก ไว้ว่า “ทรงศรัทธากล้าหาญตัดการเล่น ของรำเต้นต่างต่างอย่างสยาม ไม่กำหนดครัดเคร่ง เบงญกาม ประพฤติตามทศธรรม์ทิ้งฉันทา” (ยุพร แสงทักษิณ, 2537: 96, 243) หลังสิ้นรัชกาลที่ 3 คุณพุ่มได้แต่งกลอนขายพอมีรายได้ยังชีพ จนถึงรัชกาลที่ 5 เมื่อชราแล้ว ได้กลับเข้ารับราชการในกรมสมเด็จพระสุดารัตนราชประยูร ได้ทำหน้าที่เป็นผู้บอกสักรวาอีกครั้ง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงชุบเลี้ยงจนสิ้นอายุ

คุณสุวรรณ

เป็นธิดาพระยาอุทัยธรรม (กลาง) เนื่องในราชินิกูลบางช้าง ได้ถวายตัวรับราชการฝ่ายใน ขึ้นต่อกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ เป็นผู้มีความสามารถในเชิงกวี ทั้งเพลงยาว นิราศ และบทละคร ในครั้งรัชกาลที่ 3 ได้แต่งเพลงยาวพระอาการประชวรกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ ซึ่งมีเนื้อหากล่าวถึงความบันเทิงในราชสำนักฝ่ายใน (รายละเอียดอยู่ในหัวข้อกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพแล้ว) เมื่อสิ้นเจ้านายพระองค์นั้นคุณสุวรรณยังคงอยู่ในพระราชฐานฝ่ายในต่อมา ลือว่ามาเสียจริตฟุ้งไปในทางกลอนเมื่อรัชกาลที่ 4 โดยได้แต่งบทละครล้อเลียนเรื่องอิเหนาคือเรื่องพระมเหลเถไถโดยใช้สำนวนที่มีสำเนียงขบขัน และล้อเลียนเรื่องอุณรุท คือเรื่องอุณรุทร้อยเรื่อง ตั้งใจให้มีตัวละครจากละครเรื่องต่าง ๆ ปะปนกัน มีบทจำแลงตัวที่โดดเด่น แสดงถึงภูมิรู้ด้านการละคร (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2531: 383-384)

4.1.4.4 กลุ่มนักแสดงอาชีพ

ผู้มีบทบาทกับงานนาฏกรรมในกลุ่มนี้ทำหน้าที่เป็นทั้งครู และศิลปินผู้แสดง โดยมากเป็นผู้ชายเล่นเป็นละครนอก มีหัวหน้าคณะผู้จัดการทุกอย่างเรียกเป็นภาษาจีนว่า ตั้วโผ มักเป็นตัวละครพระเอก หรือ นายโรง มีลักษณะเป็นละครอาชีพ รับจ้างแสดงตามงานต่าง ๆ เล่นในโรงบ่อนโรงหวย เล่นแก้บน เล่นรวมอยู่ในงานมหรสพสมโภช รับจ้างเข้าไปเล่นถวายในวัง (ละครนอกเข้าวัง) กล่าวได้ว่ามีอาชีพรับจ้างทำมาหากินด้วยการแสดงละครเป็นหลัก ต้องมีการลงทุนลงแรงรวบรวมคนและทรัพย์สินในการสร้างละครขึ้นมาคณะหนึ่ง ละครอาชีพที่มีชื่อเสียงที่ปรากฏในรัชกาลที่ 3 ได้แก่

นายทองอยู่ อิเหนา

เป็นละครที่มีชื่อมาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 1 เป็นตัวละครวังสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวง-เทพหริรักษ์ เมื่อสิ้นพระชนม์ละครทั้งโรงได้ย้ายมาสังกัดวังสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี พระอนุชา ถึงในรัชกาลที่ 2 ได้เข้าไปเป็นครูสอนละครผู้หญิงของหลวงให้หัดละครตามบทพระราช-นิพนธ์ มีชื่อปรากฏในบทไหว้ครูเสภาว่า “ตาทองอยู่ครูละครกลอนสำคัญ” เชี่ยวชาญในการขับเสภาลาวเป็นพิเศษ ดังสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายถึงครูทองอยู่ไว้ว่า

> *“ครูทองอยู่ เป็นคนสำคัญทีเดียว เป็นพระเอกละครกรมหลวง-เทพหริรักษ์ เป็นครูละครหลวงรุ่นใหญ่ในรัชกาลที่ 2 เช่น คุณแย้มอิเหนา เป็นต้นนั้น ก็เป็นศิษย์ครูทองอยู่ เป็นคนคู่ปรึกษาของกรมหลวงพิทักษ์มนตรี ตามเรื่องที่ว่าส่องพระฉายคิดท่าละครนั้น คิดกับครูทองอยู่คนนี้ เมื่อมีบทพระราชนิพนธ์ตรงไหนขึ้นใหม่ จะทำท่าให้ต้องบทงดงามได้ยกกา จึงต้องคิดกัน เมื่อตกลงแล้ว ครูทองอยู่เป็นผู้ถ่ายไปฝึกหัดอีกทีหนึ่ง*
>
> *ตกมาถึงรัชกาลที่ 3 ตามวังเจ้านายทรงละคร มีวังหม่อมไกรสรและกรมพระพิทักษ์ เป็นต้น ก็หาไปเป็นครู ถ้าจะว่ารวบเอาว่าเป็นครูละครทั้งเมืองนี้ก็เกือบได้ ใช้แต่จะฉลาดในเชิงละครอย่างเดียวก็หาไม่ ทำอันใดอื่น ๆ ก็ได้อีกหลายอย่าง มีขับเสภาก็ได้ด้วยทั้งนั้น ได้ความจากเจ้าพระยาเทเวศร์ แถมได้ความจากกรมหมื่นราชศักดิ์ว่าไหว้ครูละครหลวงนั้น ออกชื่อไหว้ครูทองอยู่อยู่เป็นอัตรา ความยุติลงกันฟังได้ว่าเป็นความจริงเช่นนี้”* (นริศรานุวัดติวงศ์, 2552: 26)

ครูทองอยู่ได้เป็นครูฝึกหัดละครทั่วทั้งพระนคร คู่กันกับนายรุ่ง ตัวนาง ได้เล่นและสอนละครมาจนถึงรัชกาลที่ 3 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 337) ซึ่งในเวลานั้นครูทองอยู่น่าจะมีอายุมากแล้ว แต่จะมีลูกศิษย์เป็นใครต่อมาบ้างไม่ปรากฏ

นายบุญยัง

เป็นละครเล่นอย่างทางนอก มีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ 1 โดยตัวนายบุญยังเป็นนายโรงหรือตัวยืนเครื่อง มีนายบุญมี (พี่หรือน้องของนายบุญยัง) เป็นตัวนางเอก เล่นมาจนถึงในรัชกาลที่ 3 มีชื่อเสียงร่ำรวยจนสามารถสร้าง “วัดลครทำ” ที่ย่านบ้านขมิ้น ฝั่งธนบุรี ต่อมาได้รับการยอมรับนับถือให้เป็นครูละครนอกทั่วทั้งพระนคร และได้เป็นครูของเจ้ากรับในรัชกาลที่ 3 เจ้ากรับรับเอาวิชาความรู้มาใช้แสดงจนมีชื่อเสียง มีทางเล่นสืบต่อมาอีกหลายรัชกาล มีเกร็ดเกี่ยวกับนายบุญยังเล่าไว้ เช่น

> *“...มีเรื่องเล่ากันมาว่านายบุญยังตัวนายโรงละครนอกที่มีชื่อเสียงครั้งรัชกาลที่ 2 นั้น เป็นคนมีโรคประจำตัว เวลาถึงบทลุกขึ้นจะรำมักต้องยืนยึดเสาโรงพักเสียหน่อยหนึ่งก่อนแล้วจึงรำ พวกละครที่นับถือฝีมือนายบุญยังเลยจำเอามาเป็นท่าละคร พากันยึดเสาโรงอย่างนายบุญยังอยู่ตลอดสมัยหนึ่ง”*
> (เรื่องเดียวกัน: 337)

เจ้ากรับ

หรือ นายกลับ เกิดในสมัยรัชกาลที่ 1 เมื่อปีขาล พ.ศ. 2349 เป็นบุตรนายถินและนางกุ บ้านเดิมอยู่หลังวัดระฆัง มีชื่อเดิมว่า “กลับ” ได้ไปฝากตัวเป็นศิษย์หัดรำกับ “ครูทองอยู่อิเหนา” แล้วจึงไปเป็นตัวละครให้กับโรงของ “นายบุญยัง” อยู่กับครูบุญยังจนกระทั่งครูบุญยังตายในราวรัชกาลที่ 3 จึงรวบรวมพวกละครนั้นตั้งเป็นละครของตัวเอง ดังนั้นนายกลับจึงเป็นผู้ที่รักษาแบบละครนอกของครูบุญยังสืบมา

ในสมัยรัชกาลที่ 3 นายกลับได้ย้ายถิ่นฐานจากบ้านเดิมที่หลังวัดระฆังไปตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ปากคลองบางบำหรุ บางกอกน้อย รับจ้างหางานเล่นละคร ต่อมานายกลับได้ถวายตัวเป็นข้าในกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ จนถึงสิ้นพระชนม์ จึงถวายตัวต่อพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดีจนเจ้านายพระองค์นั้นได้สถาปนาเป็นสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี นายกรับคงได้มีส่วนช่วยฝึกสอนละครเด็กของสมเด็จฯ ด้วย และได้มีชื่อเสียงมากขึ้นแต่นั้นเป็นต้นมา

ละครของนายกลับเล่นจนมีชื่อเสียงผู้คนยกย่องมาก จึงพากันเรียกว่า “เจ้ากลับ” หรือ “เจ้ากรับ” เป็นละครผู้ชายทั้งโรง จนเมื่อมีประกาศในรัชกาลที่ 4 เรื่องให้ละครที่มิใช่ละครหลวงหัดละครผู้หญิงขึ้นโดยไม่ผิดธรรมเนียมวังซึ่งเคยถือปฏิบัติกันมา ทำให้เจ้ากรับคิดจะฝึกหัดให้ลูกหลานในคณะเล่นผสมโรงกับผู้หญิงที่หัดขึ้นใหม่ แต่พอเมื่อหัดผู้หญิงรำพอออกโรงแสดงได้เมื่อไร ก็มักมีข้าราชการที่มีบรรดาศักดิ์มาขอไป ภายหลังจึงไม่ยอมเล่นผสมกับผู้หญิงอีก

เจ้ากรับได้เคยเล่นละครถวายรัชกาลที่ 4 ทอดพระเนตร เมื่อคราวงานฉลองคลองผดุงกรุงเกษม เมื่อปีขาล พ.ศ. 2397 กล่าวกันว่างานนั้น นายกลับอาสาเล่นละครถึง 7 โรง ละครนายกลับนี้บางครั้งก็จำเป็นที่จะต้องหาละครฝีมือดีเข้ามาเล่นประสมโรงให้เป็นที่พอใจของเจ้าของงานด้วย

ใน พ.ศ. 2403 เจ้ากรับได้นำรายได้จากการเล่นละครมาบูรณะวัดเก่าสมัยอยุธยาผู้คนจึงมักเรียกว่า “วัดนายโรง” (ภายหลังได้รับพระราชทานนามวัดจากพระบาทสมเด็จพระ-จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า “วัดสัมมัชชผล” แปลว่า อารามที่เป็นผลผลิตจากการประกอบสัมมาชีพ) เจ้ากรับเสียชีวิตในสมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อปีขาล พ.ศ. 2409 สิริอายุได้ 61 ปี บุตรชื่อนายนวลรับมรดกจากเจ้ากรับเล่นต่อมาจนรัชกาลที่ 5 มีผู้เขียนคำสดุดีเจ้ากรับไว้ว่า “เจ้ากรับตั้วโผใหญ่ ได้มีชื่อลือกระฉ่อนละครไทย อายุเราเยาว์วัยไม่ได้ดู” แม้สุนทรภู่ก็ได้เขียนสรรเสริญละครเจ้ากรับแทรกไว้ในสุภาษิตสอนหญิงว่า

“ครั้นได้ยินเสียงกลองมาก้องหู *ยังไม่รู้เนื้อความเที่ยวถามหา*
วันนี้มีละครใครที่ไหนมา *แม้นรู้ว่าเจ้ากรับเต้นหรับไป*

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557: 391)

ภาพที่ 4.17 : รูปปั้นจำลอง เจ้ากรับ ที่วัดนายโรง

ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 31 ตุลาคม 2556

จะเห็นได้ว่าปัจจัยทางสังคมหลายประการล้วนเกี่ยวโยงกับสถานภาพของงานนาฏกรรม นับตั้งแต่สถานะทางชนชั้นของบุคคลในสังคมเป็นตัวกำหนดค่านิยมให้ชนชั้นรองลงไปยึดถือและปฏิบัติตามโดยเห็นว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม และเมื่อกฎเกณฑ์ทางสังคมที่มาจากนโยบายทางวัฒนธรรมในระดับบนสุดลดหย่อนลง ก็ทำให้เกิดช่องว่างที่ชนชั้นรองลงมานั้นพยายามทำเทียมหรือแสดงศักยภาพสูงกว่าสถานภาพของตน มีการแข่งขันเชิงศิลปะกันในทีเพราะชนชั้นกลางเหล่านี้มีจำนวนมากขึ้นทั้งที่อยู่ในชนชั้นเจ้าและขุนนาง รวมไปถึงปัจจัยที่เอื้อให้เกิดความบันเทิงส่วนตนนี้เป็นไปได้มากขึ้นเพราะมีไพร่สมในสังกัดแต่ละคนมากพอที่จะสร้างงานนาฏกรรมได้ กับมีปัจจัยทางเศรษฐกิจที่ดีขึ้นเอื้ออำนวยให้การสร้างคณะละคร มโหรีหรือความบันเทิงอื่นเป็นไปอย่างสะดวก เพื่อที่จะแสดงความมั่งมีทางทรัพย์สิน รวมไปถึงการประชันสตรีรูปงามที่อยู่ในสำนักของตน โดยมีปัจจัยสนับสนุนจากความหลากหลายทางเชื้อชาติและศาสนาและการเข้ามาของอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกเป็นการเปิดโลกให้ชาวไทยรับรู้วัฒนธรรมใหม่และนำมาปรับปรนใช้กับวัฒนธรรมของตนได้อย่างแนบเนียน

4.2. รูปแบบและวิธีการแสดงของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

นาฏกรรมเป็นศิลปะแห่งการฟ้อนรำที่ถ่ายทอดศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหวแบบตัวต่อตัวจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งโดยการจดจำและเลียนแบบ จึงเป็นการยากที่มนุษย์ไม่อาจถ่ายทอดรูปแบบทั้งหมดอันสมบูรณ์แบบให้คงรูปแบบเดิมต่อมาได้ถึงปัจจุบัน การศึกษา “รูปแบบ” ของงานนาฏกรรมจึงต้องทำการศึกษาจากหลักฐานที่ยังคงหลงเหลืออยู่ เพื่อที่ใช้ยืนยันหรืออนุมานความเป็นไปได้ผนวกกับการศึกษาจากเอกสารหรือวรรณกรรมที่ได้บันทึกเหตุการณ์ร่วมสมัยนั้น ที่อาจช่วยแสดงภาพที่ชัดเจนหรือมีเห็นความเชื่อมโยงที่มีนัยยะสำคัญ แม้ว่าการศึกษาในครั้งนี้จะมิได้จำลองรูปแบบการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 3 มาได้ทั้งหมด แต่ก็แสดงให้เห็นช่วงรอยต่อสำคัญระหว่างนาฏกรรมประเพณีที่สืบมาแต่กรุงศรีอยุธยาก่อนที่เข้าสู่นาฏกรรมในโลกสมัยใหม่ที่มีอารยธรรมจากชาติตะวันตกเข้ามาเจือปน

4.2.1 สันนิษฐานรูปแบบนาฏกรรมจากหลักฐานทางโบราณคดี

การศึกษาทางวิชาการนาฏกรรมในปัจจุบัน นอกเหนือจากความน่าเชื่อถือที่ถ่ายทอดต่อกันมาจากตัวบุคคล เช่น ครู ศิลปิน หรือผู้ที่ได้เคยพบเห็น ยังต้องอาศัยเครื่องยืนยันที่เป็นหลักฐานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว หากแต่รูปแบบนาฏกรรมแบบโบราณของไทยไม่มีเทคโนโลยีการบันทึกเช่นโลกสมัยใหม่เข้ามาช่วย หลักฐานที่สามารถช่วยชี้ชัดถึงรูปแบบทางนาฏกรรมได้ดีประการหนึ่งก็คือหลักฐานทางโบราณคดี

นักวิชาการนาฏกรรมไทยเคยให้ความสนใจเพียงหลักฐานภาพถ่ายที่เพิ่งเข้ามาในช่วงต้นรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และหลักฐานภาพยนตร์ที่เริ่มบันทึกการร่ายรำของไทยก็เริ่มปรากฏในช่วงรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา จึงเป็นปัญหาว่าหากเราต้องการจะเทียบเคียงลักษณะหรือรูปแบบของงานนาฏกรรมตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์เรื่อยมาจนสมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา สมัยธนบุรีและสมัยรัตนโกสินตร์ตอนต้น จึงจำเป็นที่จะต้องเสาะแสวงหาหลักฐานทางโบราณคดีประเภทจิตรกรรมและประติมากรรมที่ปรากฏนาฏลักษณ์เข้ามาช่วยอธิบาย ซึ่งเราอาจพบได้ในจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในแต่ละยุคสมัย รวมถึงงานประติมากรรมบางประเภทที่เป็นรูปหล่อ ภาพสลักดุน เครื่องอุปโภค เครื่องประดับ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ท้าทายให้นักวิชาการนาฏกรรมเข้าไปพิสูจน์ทราบและอนุมานถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงที่ยังคงหลงเหลือในกระบวนแบบการรำของไทยที่ตกทอดมา

ข้อโต้แย้งที่เกิดขึ้นก็คือ หลักฐานทางโบราณคดีเหล่านั้นบันทึกงานนาฏกรรมตามสภาพที่เป็นจริงหรือไม่ หรือจิตรกรและประติมากรอาศัยเชิงช่างปรับลักษณะการร่ายรำให้เข้ากับกระบวนแบบและประเพณีศิลปะในทางของตน หรือนาฏกรอาศัยหลักฐานที่เป็นภาพจิตรกรรมและประติมากรรม

นั้นมาเป็นครูต้นแบบในการร่ายรำ การสันนิษฐานรูปแบบนาฏกรรมจากหลักฐานทางโบราณคดีจะช่วยเปิดมิติใหม่ตามแนวทาง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" เพราะการศึกษารูปแบบศิลปะหลากประเภทจำเป็นต้องใช้ความรู้จากวิชาการแขนงอื่นเข้ามาผสมผสานและสร้างความสัมพันธ์เชื่อมโยงจึงจะสามารถทำให้ภาพที่เลือนลางในอดีตกลับกระจ่างใสขึ้นมาได้

จิตรกรรม

เนื่องจากจำนวนพระอารามที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้างและปฏิสังขรณ์มีจำนวนมาก ในแต่ละวัดก็มีจิตรกรรมฝาผนังทั้งภายในพระอุโบสถ พระวิหาร หอไตร มณฑป ฯลฯ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกจิตรกรรมบางแห่งที่มีงานจิตรกรรมเกี่ยวกับงานนาฏกรรม โดยศึกษาจากบางวัดที่สร้างหรือปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 ทั้งนี้จิตรกรรมฝาผนังจะเป็นสิ่งสำคัญที่จะสามารถอธิบายรูปแบบทางนาฏกรรมก่อนที่จะมีเทคโนโลยีภาพถ่ายเข้ามาในปลายรัชกาลที่ 3 และทำหน้าที่บันทึกเหตุการณ์แทนที่ภาพจิตรกรรมอย่างสมบูรณ์ภายหลังรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา โดยแหล่งที่ใช้ศึกษาประกอบงานวิจัยฉบับนี้ได้พิจารณาวัดที่มีการสร้างหรือซ่อมในช่วงรัชกาลที่ 3-4 ที่ปรากฏบันทึกนาฏกรรมอย่างเด่นชัดและให้รายละเอียดสำหรับการอ่านภาพและตีความข้อมูลได้มาก ได้แก่

1. จิตรกรรมในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ
2. จิตรกรรมในพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
3. จิตรกรรมในพระวิหารพระพุทธไสยาส วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
4. จิตรกรรมในหอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
5. จิตรกรรมในหอไตร วัดบวรนิเวศวิหาร
6. จิตรกรรมในพระอุโบสถ วัดขนอนใต้ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
7. จิตรกรรมในวิหารเขียน วัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
8. จิตรกรรมในพระอุโบสถ วัดเสนาสนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

จิตรกรรมในพระอุโบสถ วัดทองธรรมชาติ

เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 3 ราว พ.ศ. 2374 เนื้อหาของจิตรกรรมโดยรวมเป็นภาพพุทธประวัติ ไตรภูมิพระร่วง เทพชุมนุม ฤาษี และวิทยาธร ใช้โครงสีโดยรวมเป็นสีแดงมีการใช้คู่สีเขียวกับสีแดงหลายแห่งคล้ายกับจิตรกรรมในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เทคนิคการเขียนภาพมักเขียนภูเขาให้เป็นแบบจีน คือ เขียนให้ม้วนเป็นคลื่นระบายด้วยสีอ่อนแล้วแต่งตามขอบสันเหลี่ยมด้วยสีดำ ส่วนการเขียนรูปแบบทางสถาปัตยกรรม และลีลาของบุคคลมีรูปแบบเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วไป

อนึ่ง วรรณิภา ณ สงขลา ได้ทำการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติอย่างละเอียด ก่อนที่จะดำเนินการอนุรักษ์ตามแนวทางของกรมศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2533 พบว่าจิตรกรรมส่วนใหญ่ลบเลือนไปจากเมื่อครั้งที่เขียนในรัชกาลที่ 3 (วรรณิภา ณ สงขลา, 2535) แต่เป็นความโชคดีที่หนังสือเรื่องวัดทองธรรมชาติของสำนักพิมพ์เมืองโบราณ (อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์ และอัญชนา อัศวาณิชย์, 2557) ได้ทำการบันทึกภาพต่าง ๆ ก่อนการบูรณะไว้โดยละเอียด ซึ่งมีภาพสำคัญเกี่ยวข้องกับนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ที่บันทึกถึงสภาพโรงโขน โรงหุ่นและโรงละคร เป็นอาคารโถงยกพื้นมีฉากเขียนรูปทิวทัศน์กั้นอยู่ด้านหนึ่ง ด้านข้างเป็นที่ตั้งของวงปี่พาทย์ บรรเลงหันหน้าเข้าหาตัวละคร ที่กลางโรงมีเสา 2 ต้นผูกช่อไชยพฤกษ์ มีราวไม้ไผ่พาดระหว่างเสาสองต้นนั้นสำหรับตัวโขนใช้นั่งรำ ด้านหน้าทางขวาของโรงทำเป็นพลับพลาให้หมายถึง ฝ่ายพลับพลาหรือฝ่ายพระราม ด้านหน้าทางขวาทำเป็นฉากปราสาท หมายถึง ฝ่ายลงกาหรือฝ่ายทศกัณฐ์ ที่กลางโรงมีตัวละคร 3 ตัว คือ พระราม แต่งกายยืนเครื่องสวมหน้าโขนสีเขียวยอดบัดกำลังทำท่าแผลงศร มีตัวละครทางขวานุ่งผ้าตาโถงเป็นโจงกระเบน ไม่สวมเสื้อ มีหัวกวางสวมศีรษะ มีตัวละครอีกตัวหนึ่งนุ่งผ้าตาโถง ไม่สวมเสื้อ ถือพระขรรค์ตามพระราม ตีความได้ว่ากำลังแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ในตอนพระรามตามกวาง และเป็นหลักฐานสำคัญว่าการแสดงโขนในยุครัชกาลที่ 3 ตัวละครที่เป็นสัตว์ต่าง ๆ มิได้แต่งกายอย่างรัดเครื่อง อาจใช้ตัวตลกหรือจำอวดที่แต่งกายลำลองมาสวมหัวโขนที่เป็นรูปสัตว์ต่าง ๆ แล้วออกไปแสดงตามบทบาทในตอน เห็นได้ชัดว่าตลกหรือจำอวดเป็นรูปแบบสำคัญที่ช่วยให้การดำเนินเรื่องของนาฏกรรมไทยสามารถเรียงร้อยเรื่องราวได้อย่างสนิทแนบเนียน เพราะในอดีตผู้ชมต้องอาศัยจินตนาการในการตีความเรื่องราวจากการเคลื่อนไหวของกระบวนท่ารำ บางครั้งมีลักษณะเป็นนามธรรมหรือยากเกินกว่าที่จะจัดแสดงให้สมจริงได้บนเวที เช่น ลูกศรที่วิ่งเข้าหากันหรือแม้กระทั่งการแสดงเป็นสัตว์ตามจินตภาพ จึงมักปรากฏภาพตัวตลกและจำอวดในโขนละครแทรกในงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 เสมอ

ภาพที่ 4.18 : จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ
เป็นรูปโรงโขน วงปี่พาทย์ คนดู และการออกร้านขายของบริเวณโรงโขน
ที่มา: อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, จิตรกรรมฝาผนัง วัดทองธรรมชาติ.
(กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2557: 57)

และจากภาพนี้เราได้เห็นสภาพแวดล้อมที่มีคนดูแออัดอยู่หน้าโรงละครปะปนกัน ทั้งชาย หญิง เด็ก คนชรา ชาวจีน ประกอบกับกิจกรรมอื่น เช่น การค้าขายอาหารและสุราที่ด้านหน้าและด้านข้างโรงละคร มีร้านสุราที่ชาวจีนกำลังเทเหล้าประกอบกับคนไทยที่กำลังเมาจนอาเจียน มีร้านขายขนม กล้วย ที่มีสตรีชาวไทยกำลังยืนซื้อ เด็กเล็ก ๆ กำลังเล่นอยู่ด้านข้างและปีนป่ายโรงละคร แสดงให้เห็นว่าการชมมหรสพเป็นความบันเทิงของชาวสยาม ที่เป็นการผ่อนคลายโดยสามารถกินอาหาร ดื่มเหล้า พูดคุย หรือเล่นชนไปพร้อมกับที่การแสดงกำลังดำเนินอยู่ มิได้แยกส่วนการแสดงและส่วนผู้ชมตัดขาดออกจากกันเหมือนการแสดงในโลกตะวันตก

จิตรกรรม ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

จากการศึกษาของเกียรติศักดิ์ ชานนนารถ (2524) ได้เลือกตัวอย่างวัดพระเชตุพนฯ ที่มีจำนวนภาพจิตรกรรมมากและสามารถแสดงถึงลักษณะบางประการที่มีงานนาฏกรรมเข้าไปร่วมเป็นฉากหลังประกอบเนื้อหาหลัก เช่น ในพระอุโบสถซึ่งเดิมเขียนมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เขียนเรื่องทศชาติและทรมานท้าวมหาชมพูและเทพชุมนุม ต่อมาในรัชกาลที่ 3 รื้อพระอุโบสถทำใหม่ทั้งหมด จึงเขียนจิตรกรรมใหม่ เขียนเรื่องประวัติพระสาวกเอตทัคคะ ซึ่งได้รับการยกย่องจากพระพุทธเจ้าว่าเป็นเลิศในด้านต่าง ๆ เป็นเรื่องอยู่ในอรรถกถาอังคุตรนิกาย เขียนไว้ที่ผนังระหว่างหน้าต่างและประตู ส่วนผนังเหนือขึ้นไป เขียนเรื่องมโหสถบัณฑิต และมีการเขียนภาพสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกาแทรกไว้ที่คอสองของพระอุโบสถด้วย

ในพระอุโบสถนี้พบหลักฐานนาฏกรรมซึ่งเขียนเป็นรูปโรงโขนนั่งราว ปลูกเป็นโรงโถง มีช่อฟ้าหน้าบันประดับลวดลาย ภายในโรงมีฉากที่เขียนเป็นทิวทัศน์ ศาลา และวิมาน เห็นประตูทางออกของตัวละครทำเป็นประตูเมืองลงกามีรูปกำแพงเขียนต่อจากประตู ด้านหน้าทางขวาทำเป็นพลับพลาของฝ่ายพระราม ด้านซ้ายทำเป็นปราสาทสามห้อง หมายถึงฝ่ายลงกาของทศกัณฐ์ ที่กลางโรงมีเสา ด้านล่างมีราวไม้ไผ่พาดขวางไปตามทางยาวของโรง มีตัวละครได้แก่ หนุมานเป็นลิงสีขาวที่นั่งเหยียบอยู่บนราวโดยใช้เท้าขวากระหวัดกับราวไม้ไผ่ไว้ ด้านในมีพระรามที่สวมหน้าโขนสีเขียวกำลังยืนมองหนุมาน ที่หลังเสามีคนยืนอยู่คนหนึ่ง อาจเป็นคนพากย์เจรจา ด้านหน้าเวทีมีตัวโขนแต่งกายเป็นลิงสีฟ้าราว 5 คน กำลังทำท่าถวายบังคมไปทางพระราม สันนิษฐานว่าเป็นโขนตอนใดตอนหนึ่งที่พระรามกำลังใช้ให้หนุมานไปทำการ

ด้านข้างเวทีทำเป็นห้อง เห็นชายผู้หนึ่งนั่งอยู่ข้างใน อาจเป็นเจ้าของคณะ หรือตั้วโผ หรือครูโขน ด้านหน้าโรงโขนทอดเตียงจีนขาคู้มีขุนนางนั่งอยู่สองคนกำลังสนทนากัน คนหนึ่งนุ่งผ้าสีแดงไม่สวมเสื้อ คนหนึ่งนุ่งผ้าสีเขียวไม่สวมเสื้อและถือพัดด้ามจิ้ว มีบ่าวนั่งกั้นร่มให้ทั้งสองคน พร้อมทั้งบ่าวที่หมอบอยู่ มีผู้ชมรายล้อมอยู่หน้าโรงทั้งชาวไทย จีน ชาย หญิง สตรีกำลังอุ้มลูก มีกลุ่มคนกำลังฟ้อนรำอยู่ด้านหนึ่ง แสดงให้เห็นบรรยากาศของการชมการแสดงที่บ่งบอกฐานานุศักดิ์ตามช่วงชั้นทางสังคมที่แตกต่างกัน

นอกจากนี้ น. ณ ปากน้ำ (2525: 32) ได้อธิบายภาพโรงโขนในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ นี้ว่าได้แสดงถึงมหรสพสมโภชที่ตั้งอยู่นอกกำแพงพระราชวัง โดยหันหลังให้กับพระราชวัง ปลูกโรงอย่างหลวงเพราะมีช่อฟ้าใบระกา ยกพื้นโรงไม่สูงมากนักเพื่อให้เหมาะกับคนดูที่นั่งอยู่กับพื้น คนดูมีทั้งที่เป็นขุนนางที่นั่งเตียง และชาวบ้านที่จุดไต้ส่องทาง มีทั้งที่เป็นชาวไทยและ

ชาวต่างชาติต่างภาษา เช่น ชาวญวนสวมหมวกญวนและเสื้อยาวรุ่มร่าม และที่ข้างโรงจะเห็นพฤติกรรมของชายหนุ่มที่จับยุดมือหญิงสาว ซึ่งเป็นวีปกติที่จะพบได้ที่โรงมหรสพที่จัดแสดงเป็นสาธารณะเช่นนี้

ภาพที่ 4.19 : จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
เขียนในรัชกาลที่ 3 เป็นรูปขุนนางและราษฎรดูโขนนั่งราว
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 9 พฤศจิกายน 2555

มีหลักฐานแผ่นหินอ่อนภายในพระอุโบสถจารึกไว้ว่า ภาพจิตรกรรมระหว่างหน้าต่างประตูนั้น ค่าจ้างเขียนห้องละ 5 กระสาปณะ ช่างที่เขียนเป็นช่างฝีมือชั้นเลิศทั้งพระและคฤหัสถ์ ส่วนที่คอสองนั้นค่าจ้างด้านละ 7 กระสาปณะ โดยมีหลวงชาญภูเบศเป็นผู้กำกับการเขียน หรือเป็นแม่กองควบคุมงานเขียนภาพทั้งหมด

ในพระวิหารพระพุทธไสยาส บนผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องพระสาวิกาเอตทัคคะ 13 องค์ อุบาสกเอตทัคคะ 10 คน อุบาสิกาเอตทัคคะ 10 คน ผนังเหนือหน้าต่างเขียนภาพตามคัมภีร์มหาวงศ์ที่ผนังด้านทิศตะวันตกเบื้องปลายพระบาทพระพุทธไสยาส ปรากฏภาพโรงรำเป็นโรงไม้ยกพื้น 2 ระดับ ด้านข้างทั้งสองยกพื้นสองกว่า ด้านหนึ่งเป็นที่ตั้งวงปี่พาทย์ ด้านหนึ่งมีบุคคลกำลังนั่ง อาจเป็นตัวละครที่กำลังรอออกฉาก หรือครูละคร หรือตั้วโผ ด้านหน้ามีพลับพลาและปราสาททั้งสองข้าง ตัวแสดงมีผู้แต่งกายพระฤาษีนั่งอยู่บนราวไม้ไผ่ มีคนหมอบอยู่ด้านหน้า และมีคน

ด้านหลังกำลังสนทนากัน สันนิษฐานว่าเป็นโรงโขนเพราะมีราวไม้ไผ่พาดอยู่และมีฉากจำลองพลับพลาและปราสาท อาจกำลังแสดงในตอนถวายลิง ซึ่งมีบทพระฤๅษีโคบุตร ด้านหน้าโรงมีราษฎรที่มาชมนั่งและยืนดูอยู่

ภาพที่ 4.20 : จิตรกรรมในวิหารพระพุทธไสยาส วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 3 (เขียนซ่อมครั้งล่าสุดในรัชกาลที่ 9)
ที่มา: คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, วิหารพระนอนวัดโพธิ์. (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2544)

ในหอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส เขตสังฆาวาส มีจิตรกรรมที่แสดงตำราการดูลักษณะสัตว์ เช่น ช้าง ม้า แมว ตำราดาว ฯลฯ และที่สำคัญคือที่เชิงผนังในหอไตรนั้น ได้เขียนเป็นภาพจับจากเรื่องรามเกียรติ์ มีตัวละครทั้งตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง ทำท่ารบกันในท่าทางต่าง ๆ มีจำนวนหลายสิบภาพ แสดงให้เห็นว่านาฏลักษณ์ของโขนที่เป็นกระบวนไม้รบขึ้นลอยระหว่างตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มีการแสดงต่อตัวในรูปแบบหลากหลายต่างกัน รวมถึงมีการใช้อาวุธหลากประเภทมาใช้สร้างองค์ประกอบศิลป์เมื่อมีการต่อตัวระหว่างตัวละคร 2 ตัวที่กำลังแสดง

การสู้รบกัน อันเป็นรูปแบบเฉพาะของนาฏกรรมไทยที่การต่อสู้ของตัวละครมิได้เน้นถึงความรุนแรงอย่างสมจริง แต่เป็นเพียงการสำแดงรูปลักษณ์เท่านั้น

ภาพที่ 4.21 : จิตรกรรมภาพจับ เรื่องรามเกียรติ์ พระรามรบกับทศกัณฐ์
ในหอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส เขียนในรัชกาลที่ 3
ที่มา: (นิยะดา เหล่าสุนทร, 2548)

สำหรับภาพตัวละครฝ่ายพระที่ถือแพนหางนกยูงก็อาจเป็นการจำลองกระบวนท่ารำประเลงที่ใช้แสดงเบิกโรงโขนละครอยู่เป็นประจำตามประเพณีก่อนที่จะมีการเกิดขึ้นของกระบวนรำกิ่งไม้เงินทองในยุครัชกาลที่ 4 การใช้หางนกยูงออกมารำก็เป็นได้ความเชื่อเรื่องการปัดเป่าเสนียดจัญไรอันอาจเป็นอัปมงคลต่อการแสดง การถือแพนหางนกยูงตามคติแบบไทยนิยมใช้นำหน้าขบวนเพื่อเป็นการเริ่มต้นหรือการเป็นสิ่งแรก เช่น จิตรกรรมพระมาตลีถือแพนหางนกยูงนำหน้าเวชยันตราชรถของพระอินทร์ ปรากฏกระบวนท่ารำพระมาตลีถือหางนกยูงรำในเพลงปฐมคล้ายกระบวนท่ารำประเลง หรือนางสะในกระบวนแห่พระราชพิธีโสกันต์ก็เชิญพุ่มหางนกยูงที่เรียกว่ามยุรฉัตร นำหน้ากระบวน หรือในกระบวนแห่เสด็จพระราชดำเนินพยุหยาตราด้วยพระมหาพิชัยราชรถหรือเรือพระที่นั่ง ก็จะมีมหาดเล็กถือแพนหางนกยูงนั่งอยู่หน้าพระราชพาหนะด้วยเสมอ

อนึ่ง ในวัดพระเชตุพนฯ ยังมีจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ฝีมือที่เขียนเมื่อรัชกาลที่ 3 อยู่ที่พระวิหารทิศรอบพระมณฑปที่เก็บพระไตรปิฎกฉบับทองรองทรง ในพระวิหารเหล่านี้เขียนเรื่องรามเกียรติ์ด้วยฝีมือช่างหลวงเหมือนที่เขียนรอบพระระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามเมื่อคราวปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 ทว่าในปัจจุบันภาพเขียนเหล่านั้นได้เลือนลางและหลุดร่อนไปตามกาลเวลา ใน พ.ศ. 2561 (คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน) ได้มีการอนุรักษ์จิตรกรรมและบันทึกภาพจัดพิมพ์เป็นหนังสือชื่อ “รามเกียรติ์วัดโพธิ์” ซึ่งเป็นการรวบรวมงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องรามเกียรติ์ทั้งที่เป็นจิตรกรรม ประติมากรรม งานประดับมุก ในวัตถุสถานต่าง ๆ ในวัดพระเชตุพน ไม่ว่าจะเป็นพระอุโบสถ พระวิหารทิศ พระมณฑป หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส รวมถึงลายรดน้ำตู้พระไตรปิฎก ซึ่งสามารถติดตามรายละเอียดเพิ่มเติมได้จากหนังสือเล่มนี้

จิตรกรรม ในหอไตร วัดบวรนิเวศวิหาร

สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในคราวที่กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ทรงสร้างวัดนี้ขึ้นเมื่อครั้งรัชกาลที่ 3 มีจิตรกรรมที่เขียนขึ้นราวรัชกาลที่ 3 – 4 มีเนื้อหาสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมคือ รูปละครรำที่กำลังเล่นในการพระราชกุศลสลากภัต ปลูกโรงรำด้วยไม้ไผ่เครื่องผูก หลังคามุงตับจาก มีเสากลางโรงผูกช่อชัยพฤกษ์ อาวุธและปลัดขิก ในโรงทอดเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง นายโรงแต่งตัวยืนเครื่องสวมชฎาอย่างละครนอก สวมเล็บ มือขวาถือพระขรรค์ กำลังทำมือชี้ไปที่นางเอกด้วยอารมณ์โกรธ ตัวนางเอกแต่งเครื่อง และยังคงสวมรัดเกล้าเปลวเหมือนอย่างละครสมัยอยุธยา นั่งชันเข่าอยู่ที่พื้นมีสีหน้าโศกเศร้าเหมือนร้องไห้ มีตัวตลกชาย อยู่ด้านข้าง รักแร้เหน็บดาบยาว อาจเป็นการแสดงละครเรื่อง มโนห์ราตอนที่ท้าวทุมราชสั่งให้นำนางมโนห์ราไปบูชายัญ มีวงปี่พาทย์ประกอบด้วยปี่ ระนาด ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด ด้านตรงข้ามมีกลุ่มลูกคู่กำลังตีกรับให้จังหวะ มีผู้ชมรายล้อมโรงรำสามด้าน

ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะเป็นการแสดงละครชาตรี ภาพได้ให้รายละเอียดการสร้างโรงรำสำหรับละครชาตรีที่มีความเชื่อเคร่งครัดเหมือนการปลูกโรงโนรา มีความเชื่อเรื่องเสากลางโรงว่าเป็นที่สถิตของครูรวมถึงเป็นการแก้เคล็ดกันเสนียดจัญไรต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลโนราที่เริ่มเข้ามาในพระนครตั้งแต่รัชกาลที่ 3 ภายหลังเหตุวุ่นวายที่เมืองไทรบุรี การเข้ามาตั้งถิ่นฐานทำให้เกิดการผสมสานรูปแบบระหว่างละครนอกในพระนครกับโนราจนกลายเป็นละครชาตรีในรูปแบบเช่นนี้ขึ้น เพราะเดิมโนราเน้นเรื่องการสวมเทริดและเล็บยาวประกอบการรำ เมื่อเข้ามาอาศัยในพระนครการหาเครื่องแต่งกายให้ครบถ้วนตามท้องถิ่นอาจเป็นไปได้ยาก หรือความต้องการของผู้ว่าจ้างที่เห็นว่าถ้าจะต้องหาละครไปแสดง

ก็จะต้องแต่งอย่างละคร จึงต้องสวมชฎาแต่งยืนเครื่องแต่ยังคงสวมเล็บยาวร่ายรำ หรืออาจเป็นการผสมผสานทั้งเนื้อเรื่องและวิธีการแสดงให้เกิดลักษณะใหม่เช่นนี้เป็นยุคแรกในพระนคร เพราะจากภาพจิตรกรรมแสดงให้เห็นว่าแทบจะหลงเหลือเค้าของโนราอยู่เลย ดูมีลักษณะค่อนไปทางละครนอกที่รับจ้างเล่นทั่วไปมากกว่า

ภาพที่ 4.22 : จิตรกรรมในหอไตร วัดบวรนิเวศวิหาร

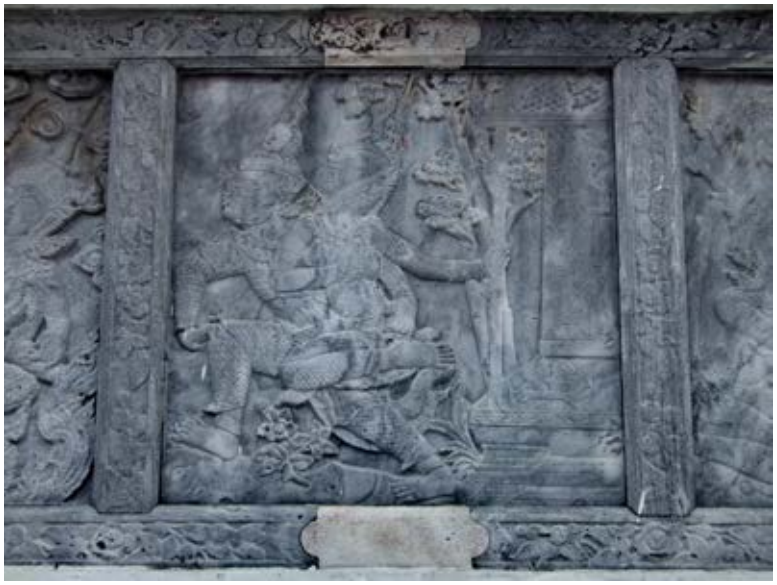
เขียนในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นภาพโรงละครชาตรีวงปี่พาทย์บรรเลงในงานพระราชกุศล

ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

ประติมากรรม

จิตรกรรมนั้นเป็นภาพที่เขียนขึ้นในระนาบ 2 มิติที่ให้รายละเอียดได้ในระดับหนึ่ง แต่งานประติมากรรมนั้นเป็นการจำลองสรีระของนาฏกรที่มีความใกล้เคียงกับการแสดงได้มาก ดังปรากฏภาพสลักนูนต่ำที่พนักเชิงเสาพาไลล้อมพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่สร้างขึ้นเมื่อครั้งปฏิสังขรณ์วัดครั้งใหญ่ในรัชกาลที่ 3 ซึ่งประติมากรรมนูนต่ำนี้มีตำนานเล่าว่าเป็นการจำลองภาพหนังใหญ่ชุดพระนครไหวที่สร้างขึ้นเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 ให้อยู่ในรูปของภาพสลักหินอ่อน เพื่อยังคงรักษาลายเส้นเชิงช่างให้อยู่คงทนมากกว่าแผ่นหนัง ผู้วิจัยเห็นว่าหากเป็นเช่นนั้นจริง ย่อมแสดงว่าการแสดงหนังในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์มีความสำคัญและเป็นที่นิยม ความงามเลื่องลือของตัวหนัง

ของหลวงชุดพระนครไหวทำให้ต้องมีการเปลี่ยนวัสดุที่ใช้บันทึกความงามจากแผ่นหนังที่ไม่คงทนมาเป็นการตกแต่งสถาปัตยกรรมที่คงรูปได้นาน และยังสะท้อนพระบรมราชกุศโลบายของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่จะอนุรักษ์รูปแบบทางนาฏกรรมให้คนชั้นหลังได้มีโอกาสศึกษาผ่านทางภาพสลักนูนต่ำชุดนี้



ภาพที่ 4.23 : ประติมากรรมหินอ่อนสลักภาพนูนต่ำเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักสีดา
จำลองภาพตัวหนังใหญ่ชุดพระนครไหว
ที่มา: นิยะดา เหล่าสุนทร, ศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์.
(กรุงเทพฯ: ทุนมูลนิธิพระพุทธยอดฟ้า, 2549)

ในช่วงรัชกาลที่ 3 ได้มีการใช้ประติมากรรมหินทรายเป็นภาพต่าง ๆ เข้ามาเพื่อใช้ตกแต่งพระอารามที่ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์ เดิมมีผู้คิดว่าตุ๊กตาเหล่าทำหน้าที่เป็นเครื่องถ่วงเรือในขากลับจากการค้าขายที่เมืองจีน แต่การศึกษาในชั้นหลังยิ่งเป็นการแน่ชัดว่า ตุ๊กตาหินจากจีนเหล่านี้ถูกว่าจ้างให้แกะสลักด้วยฝีมือประณีตเพื่อนำมาใช้ตกแต่งโดยเฉพาะ ดังปรากฏในโคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ว่า “บำนาญท่านจ่ายจ้าง เจ๊กกระทำ จีนแฮ” (กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส, 2512: 44) แกะสลักเป็นรูปบุคคล รูปเทพเทวดาของจีน รูปสัตว์ ซึ่งล้วนมีความหมายเป็นมงคล และส่วนหนึ่งนั้นสลักเป็นตัวละคร จากเรื่องนิทาน นิยายปรัมปรา และวรรณคดีจีน เช่น ไซอิ๋ว สามก๊ก ห้องสิน ไซ่ฮั่น ฮัวมุหลัน บู๊ซ้งสู้เสือ งักฮุยซิ้งจำ ฯลฯ (ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์, 2545: 108) ล้วนเป็นเรื่องที่ชาวไทยเริ่มนิยมมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เป็นต้นมา ลักษณะของตุ๊กตาได้แสดงการแต่งกายของงิ้วที่กำลังเป็นที่นิยมในจีนและในไทยมากขึ้นโดยเฉพาะงิ้วลั่นถันและงิ้วแต้จิ๋ว ทำให้ผู้คนที่ไปวัดได้เติมเต็มจินตนาการจากเรื่องเล่าและการได้ดูการแสดงงิ้วตามโรงงิ้วหน้าศาลเจ้าและโรงบ่อน ซึ่งการสร้าง

ประติมากรรมในลักษณะนี้ได้เป็นต้นแบบให้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างตุ๊กตาหินทรายเป็นรูปตัวละครตามวรรณคดีไทย เจ้าพระยาไชยวิชิต (เผือก) ได้บรรยายถึงตุ๊กตาจีนเหล่านี้ไว้ว่า (ไชยวิชิต, 2459)

“รูปจีนโจโฉโตโคร่งคร่าว ถือง้าวยาวอย่างออกลั่นถัน
เฮียกงไหว้เจ้าเปนเหล่ากัน ยืนหันเข้าหาน่าโต๊ะเตียง
ศิลาลายแต่ละแผ่นทำแท่นที่ ขัดสีเอาเงาดูเกลาเกลี้ยง
ประกอบก่อหินก้อนซ่องนเคียง ที่เป็นเตียงแต่งตั้งน่านั่งนอน”

ภาพที่ 4.24 : ประติมากรรมหินทรายสลักรูปตัวละครฝ่ายบู๊ในวรรณกรรมจีน
ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม อาจมีลักษณะเช่นนี้กับงิ้วในไทยสมัยรัชกาลที่ 3
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 6 เมษายน 2561

ในการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามเมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จำหลักประติมากรรมสลักด้วยหินทรายเป็นภาพในวรรณคดีเรื่องสำคัญ ๆ เมื่อสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จำนวน 4 คู่ ตั้งประดับประจำในมุมกำแพงแก้วพระอุโบสถ เป็นลำดับดังนี้ (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2531 : 222-225)

มุมกำแพงแก้วด้านตะวันออกเฉียงเหนือ รูปหนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา
มุมกำแพงแก้วด้านตะวันออกเฉียงเหนือ รูปพระอุณรุทและนางกินรี
มุมกำแพงแก้วด้านตะวันตกเฉียงเหนือ รูปเจ้าเงาะกับนางรจนา
มุมกำแพงแก้วด้านตะวันตกเฉียงใต้ รูปไกรทองกับนางวิมาลา

ภาพที่ 4.25 : ตุ๊กตาหินทรายสลักเป็นรูปตัวละครในวรรณคดีไทย
ในภาพเป็นรูปหนุมานคู่นางสุพรรณมัจฉา และพระอุณรุทคู่นางกินรี
ที่มา: http://archive.org

รูปภาพประติมากรรมนูนต่ำสลักหินทั้ง 4 คู่ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสอบค้นและยืนยันว่าเป็นพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่โปรดให้สร้างขึ้นนี้ สอดคล้องกับกลอนเพลงยาวยอพระเกียรติ ซึ่งพระยาไชยวิชิต (เผือก) เมื่อพรรณนาเรื่องการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามแต่เมื่อรัชกาลที่ 3 กล่าวถึงการสร้างภาพประติมากรรมหรือตุ๊กตาสลักหินทั้ง 4 คู่เป็นคำรับรองตำนานซึ่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสอบค้นว่าถูกต้อง ดังความต่อไปนี้

“...
ตุ๊กตาล้วนหินศิลาอ่อน
หนุมานวานรินทร์ยิ้มย่อง
รจนากับเจ้าเงาะเหมาะเมียง
สารพัดจัดแจงแต่งบูชา
รูปมนุษย์อุณรุทกับกินร
วิมาลาไกรทองเป็นทีเถียง
ฝรั่งเรียงเมียผัวตัวสำคัญ”

(พระยาไชยวิชิต, 2459)

รูปภาพประติมากรรมสลักหินทั้ง 4 คู่นี้ แต่เดิมมีผู้เข้าใจว่าเป็นผีมือเจ้าลาวจำหลักขึ้นถวายพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ภายหลังสมเด็จพระเจ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงสอบค้นและทรงอธิบายตำนานการสร้างรูปภาพตัวละครเอกในวรรณคดีทั้ง 4 เรื่องขึ้นไว้ดังนี้

> *"ตำนานการสร้างตุ๊กตาศิลาทราย 4 คู่ เกล้ากระหม่อมได้ทราบตำนานแต่เล็กมาแล้ว และก็มิได้เชื่อมาแต่เล็กเหมือนกัน เพราะเหตุที่เกล้ากระหม่อมรักการศึกษาการช่างแต่เล็กมา รู้เสียแล้วว่าเป็นกระบวนช่างทางไทยกับทางลาวนั้นผิดกัน ตุ๊กตาหิน 4 คู่นั้นจะหาว่ามีกระบวนช่างทางลาวติดแกมอยู่แม้แต่หน่อยหนึ่งก็ไม่มีเสียเลยจึงไม่เชื่อ ต่อไปนี้จะกราบทูลความเห็นขณะนี้เมื่อแก่แล้ว ตุ๊กตา 4 คู่นั้นสำคัญมิใช่น้อย นับตั้งแต่คิดว่าจะทำรูปอะไรมาลงทีเดียว ย่อมประกอบด้วยปัญญาอย่างฉลาดที่สุด ที่กะให้ทั้ง 4 คู่ดูรูปร่างแปลกตาต่าง ๆ กัน และเลือกเอาจำเพาะแต่ที่ผู้ดูจะรู้ได้ด้วยตัวเอง โดยไม่ต้องมีใครบอกว่าเป็นรูปอะไร เช่นว่า ถ้าทำรูปพระไชยเชษฐ์กับนางสุวินชาแล้ว จะเป็นที่โจษจันกันไม่รู้จบว่านี่เป็นรูปอะไร ข้อนี้เห็นว่าเกินปัญญาที่เจ้าลาวจะคิดได้ และเกินปัญญาใครหมดในยุคนั้น* ***เท่าที่รู้เห็นว่าจะเป็นความคิดของคนอื่นไม่ได้นอกจากพระราชดำริของพระบาทสมเด็จ-พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว*** *ถัดลงมาอีกข้อหนึ่งเจ้าลาวคิดทำถวายเองแล้ว จะไปเอาหินที่ไหนมาก้อนใหญ่มิใช่น้อย ต้องเป็นผู้มีอำนาจที่จะสั่งให้หัวหน้าหัวเมืองเลือกหาศิลาส่งเข้ามา จะต้องเป็นพระบรมราชโองการเท่านั้นจึงจะสำเร็จผล ประการที่สุดรูปนั้นมิสักแต่ว่าเป็นรูปเท่านั้น* ***มีท่วงทีเป็นกระบวนช่างไทยอย่างงามที่สุด ในยุครัชกาลที่ 3 ซึ่งถือเป็นครูได้ด้วย ไม่ใช่ฝีมือคนต่ำจะทำได้*** *เกล้ากระหม่อมสังเกตเห็นท่วงทีคล้ายรูปภาพฝีมืออาจารย์ใจ ซึ่งเป็นหลวงพรหมพิจิตรเข้าไปมาก อาจารย์ใจผู้นี้เป็นช่างเขียน คือผู้เขียนหนังพระนครไหวซึ่งร่ำลือการมากนัก..."* (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2531)

ภาพที่ 4.26 : ตุ๊กตาหินทรายรูปตัวละครในวรรณคดีไทย

ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ ณ โถงหน้า พิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ที่มา: (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2531)

ลักษณะเครื่องแต่งกายบนตุ๊กตาเหล่านี้สะท้อนให้เห็นรูปแบบของการแต่งกายโขนละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ซึ่งจะยังส่งอิทธิพลต่อมาจนถึงรัชกาลที่ 3 มีรูปแบบบางอย่างที่น่าสนใจ เช่น ตัวละครเหล่านี้ล้วนแต่งกายเข้าเครื่องแบบละครหลวง ยกเว้นตัวที่เป็นสัตว์ คือ หนุมาน กินรี แต่งกายตามการเขียนภาพจิตรกรรม เช่นหนุมานมีเท้าเป็นลิง กินรีมีท่อนล่างเป็นขานก สำหรับนางรจนาและวิมาลานั้น นุ่งผ้าจีบไว้พกชักชายถือพัดด้ามจิ้ว เฉพาะนางวิมาลานั้น มีหางจระเข้ทับอยู่ด้านหลังผ้านุ่ง ผู้วิจัยอนุมานว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมุ่งหมายที่จะให้เป็นการบันทึกรูปแบบของละครหลวงในรัชกาลที่ 1 และ 2 ว่ามีลักษณะเป็นเช่นไร โดยให้ช่างสลัก

ใส่รายละเอียดเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายละครได้สมจริงกว่าภาพจิตรกรรม ดังจะเห็นจากชุดเจ้าเงาะและไกรทอง มีการใส่ห้อยหน้าห้อยข้างอย่างละครแท้ ส่วนหนุมานและพระอุณรุทนั้นสวมสุวรรณ-กระถอบและห้อยข้างตามอย่างจิตรกรรมซึ่งอาจไม่สะดวกกับการร่ายรำเท่าใดนัก

ตัวละครตัวนางแต่ละตัวนั้นยังคงสวมกล่องนมตามอย่างภาพจิตรกรรม หากแต่การนุ่งผ้าจีบหน้านางไว้ชายพกและชักชายผ้าให้เป็นสามเหลี่ยมธงออกมาใต้จีบหน้านางก็เป็นความนิยมอีกประการหนึ่งที่ปรากฏในจิตรกรรมและประติมากรรมนี้ ผู้วิจัยพบว่าตัวละครนางในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้นิยมถือพัดด้ามจิ้วประกอบ ซึ่งพบหลักฐานทั้งในประติมากรรมนี้และภาพถ่ายในยุครัชกาลที่ 4 บางภาพ อาจเป็นความนิยมที่ประสงค์ให้เป็นคู่กันกับตัวนายโรงหรือพระเอกที่นิยมถือพัดโตนด

ผู้วิจัยยังเห็นว่าตัวละครที่เลือกนำมาสลักเป็นตุ๊กตานี้ทรงเลือกมาจากเรื่องเป็นพระราชนิพนธ์บทละครทั้งละครใน คือ รามเกียรติ์และอุณรุท และละครนอก คือเรื่องสังข์ทองและไกรทอง โดยเฉพาะเรื่องไกรทองนั้นถือเป็นครั้งแรกที่เป็นการบันทึกผลงานละครนอกแบบหลวงในรัชกาลที่ 2 อย่างเป็นรูปธรรมมากที่สุด เพราะเพิ่งได้นำเอาเรื่องชาวบ้านมาสร้างเป็นละครหลวงนับตั้งแต่รัชกาลที่ 2 เป็นต้นมา ทั้งยังแสดงลักษณะพิเศษอันไม่ปรากฏที่ใดมาก่อนคือตัวไกรทองไว้ผมปีกสวมกรอบหน้ามีกรรเจียก มือกุมอาวุธยาวจรดพื้น ซึ่งอาจเป็นหอกหรือกระบอง ส่วนตัวนางนั้นไว้ผมปีกมีกรอบหน้า นุ่งผ้าหน้านางแล้วมีหางจระเข้ทับลงผืนผ้าตรงบั้นท้าย ชวนให้คิดว่าการแสดงบทบาทเป็นสัตว์ในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้อาจทำหางจำลองที่ประดิษฐ์มาจากโครงไม้และปิดกระดาษ และเมื่อเทียบกับจิตรกรรมเรื่องไกรทองที่วัดทองธรรมชาติแล้วจะเห็นว่าเมื่อถึงบทจระเข้ก็ใช้หุ่นโครงไม้ปิดกระดาษทำเป็นเป็นจระเข้ทั้งตัวเข้ามาในฉาก (ในช่วงรัชกาลที่ 5 พบภาพตัวละครสวมชุดจระเข้ทั้งตัวเดินเข้าฉาก) อาจเป็นได้ว่าการสวมหางจระเข้นี้เป็นรูปแบบเฉพาะของละครนอกแบบหลวงในรัชกาลที่ 2 ปัจจุบันตุ๊กตาเหล่านี้จัดแสดงอยู่ที่โถงหน้า พิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

และจากการปฏิสังขรณ์กรุงเทพมหานครในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้ ทำให้เกิดการสร้างประติมากรรมรูปกุมภัณฑ์ยืนกุมกระบองเพื่อรักษาประตูวัง ประตูวัดหรือรักษาอาคารสถานที่สำคัญซึ่งได้แนวคิดมาจากคติท้าวเวสสุวรรณตามตำราไตรภูมิที่มีบริวารรักษ์โทวารอกะและรัฏฐิกะพร้อมนายพระทวารอีก 12 ตน เป็นผู้รักษาพระนิเวศน์ของท้าวเวสสุวรรณ เฉพาะที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม สร้างตามคติในตำนานของพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากรว่าเป็นกุมภัณฑ์ผู้เฝ้าแก้วมณี ณ ภูเขาวิบูลยบรรพต ได้ยินยอมให้พระอินทร์และพระวิสสุกรรมนำแก้วมรกตอันมีสีเขียวประภัสสรไปให้พระนาคเสนเถระ เมืองปาตลีบุตรสร้างพระแก้วมรกตขึ้น ในรัชกาลที่ 3 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จับการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตน-ศาสดารามเป็นการใหญ่ โปรดฯ ให้ปั้นรูปยักษ์ขนาดใหญ่ถือกระบองอยู่บนแท่นหันหน้าเข้าหาพระอุโบสถ 6 คู่ คือ พระระเบียงทิศตะวันออก ตรงประตูหน้าพระมณฑป คือวิรุฬหกกับมังกรกัณฐ์ พระระเบียงทิศใต้ตรงประตูศรีรัตนศาสดา คือ ทศคิรีธรกับทศคิรีวัน พระระเบียงทิศตะวันตก เรียงจากทิศเหนือไปใต้ คือ มัยราพณ์กับวิรุญจำบัง ทศกัณฐ์กับสหัสเดชะ และท้าวจักรวรรดิกับอัศกรรณมารา รูปยักษ์เหล่านี้มิได้สร้างให้ยืนหันหน้าออกเพื่อเฝ้าพระอารามเหมือนในที่อื่น ๆ หากยืนเข้าหาพระอุโบสถอันเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร (ในรัชกาลที่ 5 ปั้นเพิ่มอีกคู่หนึ่ง คือ สวาหุ กับ ม้ารีจ น่าจะอยู่

ที่ประตูทิศเหนือ แต่ไม่ปรากฏแล้วในปัจจุบัน) ปรากฏนามช่างที่สร้างประติมากรรมยักษ์ที่วัดพระศรีรัตน-ศาสดาราม ว่าหลวงเทพรจนา (กัน) เป็นผู้ปั้นทศกัณฐ์และสหัสเดชะ (จดหมายเหตุการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และพระบรมมหาราชวัง ในการฉลองพระนคร ครบ 200 ปี, 2525: 42) นายคร้าม เป็นผู้ปั้นรูปยักษ์อินทรชิต (ปัญญา นิตยสุวรรณ อ้างถึงใน ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7, 2525: 73) เมื่อช่างได้สร้างเป็นประติมากรรมยักษ์ขึ้น ก็ได้อิงท่าทางจากท่าโขนตัวยักษ์ที่ต้องยืนเปิดเข่าแบะเหลี่ยมออก ช่างจึงปั้นไปตามตัวละครที่ปรากฏในรามเกียรติ์เพราะได้เคยเห็นหัวโขนและการแสดงโขนมาก่อน ทำให้รูปยักษ์มีสีกาย ลักษณะหัวโขนที่แตกต่างกันไป (มีช่างประดิษฐ์หัวโขนมีชื่ออีกท่านชื่อนายปาน) ดังปรากฏประติมากรรมรูปยักษ์ทวารบาลนี้ ที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดอรุณราชวราราม วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งล้วนเป็นวัดที่ได้ปฏิสังขรณ์และสร้างตัวยักษ์เหล่านี้ขึ้นในรัชกาลที่ 3 ทั้งสิ้น (จดหมายเหตุเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครั้งรัชกาลที่ 3, 2516) ผู้วิจัยเห็นว่าหลักฐานทางประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 นี้มีความพิเศษที่ดูเหมือนเป็นความจงใจที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชประสงค์จะนำเสนอรูปแบบนาฏกรรม เช่น หนังใหญ่ งิ้ว โขนและละคร ผ่านทางถาวรวัตถุเพื่อให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาถือเป็นคุณประโยชน์ทางอ้อมต่อวงการนาฏกรรมไทย

ภาพถ่าย

แม้ว่ากล้องถ่ายรูปเพิ่งจะเข้ามาในสยามเมื่อ พ.ศ. 2388 ตรงกับช่วงปลายรัชกาลที่ 3 เป็นการภาพถ่ายแบบดาแกร์โรไทป์ (Daguerreotype) ที่บันทึกภาพบนแผ่นทองแดงชุบเงิน เทคโนโลยีนี้เกิดขึ้นในโลกตะวันตกและเข้ามาในสยามโดยชาวต่างชาติ มีการบันทึกสภาพบ้านเมือง ภาพถ่ายบุคคลสำคัญ ด้วยเทคโนโลยีการถ่ายภาพนี้ เรื่อยมาจนถึงในรัชกาลที่ 4 ที่เทคโนโลยีเปลี่ยนไปสู่การบันทึกภาพบนแผ่นฟิล์มกระจกแทน

เป็นเรื่องโชคดีที่ทำให้เราได้เห็นภาพเหล่านั้นจากการเผยแพร่เป็นสาธารณะจากหอจดหมายเหตุต่าง ๆ โดยเฉพาะรูปแบบของงานนาฏกรรมหรือสถานที่ที่เกี่ยวข้อง ภาพที่พบจำนวนมากเป็นภาพในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา แต่สภาพบางอย่างที่ได้บันทึกไว้คงมีลักษณะไม่แตกต่างไปจากสภาพเดิมที่ปรากฏในรัชกาลที่ 3 มากนัก เช่นในภาพถนนหลังกำแพงเมืองข้างวัดราชนัดดาราม ที่เป็นวัดเพิ่งสร้างเสร็จใหม่ในรัชกาลที่ 3 นั้น ยังคงเห็นบ้านเรือนนอกกำแพงพระนคร ย่านนี้เป็นย่านใหม่ที่เกิดจากการขยายตัวของบ้านเมืองในรัชกาลที่ 3 ให้ออกไปทางด้านตะวันออก โดยได้ทรงสถาปนาวัดเทพธิดาและวัดราชนัดดาราม เมื่อมีวัดที่เป็นศูนย์กลางของชุมชนแล้ว บรรดาราษฎรต่างก็เข้ามาจับจองพื้นที่ตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่ ที่หลังกำแพงนอกคูเมืองเรียกกันว่าย่านสนามควายที่ชาวไทรบุรีเข้ามาตั้งถิ่นฐานและนำโนรา มะโย่ง เข้ามา ชิดกำแพงเป็นเรือนขุนนางและที่ตั้งบ้านเรือนของพวก

ละครและปี่พาทย์ที่รับจ้างแสดงทั่วไป เมื่อชาวบ้านต้องการจะว่าจ้างละครหรือปี่พาทน์ก็เป็นที่รู้กันว่าจะต้องมาหาในบริเวณนี้อีกย่านหนึ่ง อีกทั้งปากคลองมหานาคก็เป็นที่ลอยเรือเล่นสักรวาในหน้าน้ำ จึงทำให้พื้นที่บริเวณนี้เป็นแหล่งที่มีมหรสพบันเทิงแพร่หลายตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา และยังปรากฏว่าเป็นที่ตั้งของเรือนพระยาเพชรปาณี (ไกร) ผู้มีคณะลิเกชื่อเสียงโด่งดังเมื่อในรัชกาลที่ 5 ด้วย ยิ่งไปกว่านั้นบรรดาโรงบ่อนและโรงหวยที่เริ่มเปิดให้ราษฎรเข้าไปเล่นที่มีที่ตั้งตั้งแต่ย่านนี้ไปจนถึงประตูราษฎร์สำราญหรือประตูผี ซึ่งย่อมมีการเล่นมหรสพหน้าโรงบ่อนอยู่ด้วยเสมอ จึงสัมพันธ์กับการที่ชาวมหรสพนิยมตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนในบริเวณนี้ตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา

ภาพที่ 4.27 : ถนนหลังกำแพงเมือง ข้างวัดราชนัดดาราม

ภาพถ่ายเมื่อ 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2404 ถ่ายโดยเฟเดอร์ เจเกอร์ (Fador Jagor)

ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 4

ที่มา: โจคิม เค. เบ้าวท์ซ, ฉายาลักษณ์สยาม ภาพถ่ายโบราณ พ.ศ. 2403-2453.

(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ริเวอร์บุคส์, 2559: 41)

ภาพถ่ายอีกภาพหนึ่งของเฟเดอร์ เจเกอร์ (Fador Jagor) เมื่อปี พ.ศ. 2406 เป็นภาพรายละเอียดภายในโรงรำของคณะละครคณะหนึ่ง คำว่าโรงรำนี้เป็นคำซึ่งหมายถึงโรงละครชั่วคราวสำหรับเป็นที่แสดงมหรสพไทย เช่น โขน ละคร หุ่น หนัง ระบำ ฯลฯ ซึ่งปลูกสร้างจากวัสดุชั่วคราว

เช่น ไม้ไผ่ ไม้ระแนง หลังคามุงจากหรือแฝก ฝาเป็นไม้ไผ่สานขัดแตะ พื้นเป็นฟากไม้ไผ่ ซึ่งสะดวกต่อการสร้างใหม่ หรือสะดวกแก่การรื้อเพื่อย้ายที่เมื่อคณะละครรับจ้างเร่ไปแสดงในที่ต่าง ๆ เมื่อมีการสมโภชขนาดใหญ่จะมีจำนวนโรงรำเพิ่มมากขึ้น

จากภาพลักษณะของโรงรำ สันนิษฐานว่าเป็นโรงละครนอกที่จัดแสดงในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 ซึ่งยังคงรูปแบบที่นิยมกันมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ คือปลูกสร้างอย่างลำลอง หลังคาดาดด้วยผ้าขาวเพื่อบังแดด และมีผ้าขาวกั้นแบ่งพื้นที่หน้าโรงกับหลังโรงที่ใช้เป็นพื้นที่แต่งตัวและให้ตัวละครพักก่อนออกฉาก พื้นลาดด้วยเสื่ออ่อน สำหรับโรงนี้ใช้หีบไม้ที่เก็บเครื่องแต่งกายหรือเครื่องโรงต่าง ๆ มาวางแทนเตียง ตั้งอยู่กลางโรงสำหรับสมมติเป็นฉากต่าง ๆ ตามท้องเรื่อง เช่น ท้องพระโรง จากภาพมีตัวพระเอกแต่งยืนเครื่องสวมชฎานั่งอยู่กลางโรง มีตัวพระรองแต่งยืนเครื่องมีผ้าโพกหัว อยู่ทางขวา และมีตัวยืนเครื่องที่ไม่สวมศิราภรณ์อีก 3 คน สองในสามคนนั้นเป็นเด็กมีผมสั้นคล้ายว่าเพิ่งผ่านการโกนจุก ที่ฉากหลังตรงผ้าขาวขึงกั้นมีตัวละครตัวนางสวมรัดเกล้าเปลวยืนรอออกฉากทั้งทางด้านซ้ายและขวารวม 4 คน

สิ่งสำคัญในภาพนี้คือเสากลางโรงละคร หรือ เสามหาชัย ถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันเป็นมงคลที่ชาวละครให้ความเคารพกราบไหว้ อาจทำด้วยไม้ชัยพฤกษ์ ผูกผ้า ใบไม้มงคล และมักมีซองคลีผูกติดอยู่ เพื่อให้ตัวละครหยิบใช้ง่ายเมื่อถึงบท และถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ประจำโรง สอดคล้องกับภาพจิตรกรรมละครชาตรีที่หอไตรวัดบวรนิเวศวิหารดังได้อธิบายแล้ว

ที่เสานี้ยังได้ผูกซองคลี หรือ ถังคลี คือซองใส่อาวุธสำหรับผูกเสากลางโรงเมื่อเล่นละคร ทำด้วยกระบอกไม้หรือหวายสาน สำหรับใส่อาวุธที่เป็นอุปกรณ์การแสดงละคร จากภาพจะเห็นว่าใส่กลด หอก ทวน ฯลฯ วางตั้งอยู่ใกล้กับเสากลางโรง สอดคล้องกับที่สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรา-นุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายไว้ว่า “...แต่เมื่อเล็ก ๆ เคยเห็นละครทุกโรง มีกระบอกปักเครื่องละครถือเรียกว่าถังคลี แต่ก็ไม่เคยเห็นมีไม้คลีในนั้น แต่ก่อนจะมีกระมัง จึงได้ชื่อว่าถังคลี ไปเล่นงานที่ไหนก็เอาไปตั้งที่โรงด้วย ออกจะเปนของศักดิ์สิทธิ์...” และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพก็ได้ทรงอธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า “...บ้านเจ้าของละครอยู่ที่ไหน ก็เป็นแต่เอาเครื่องละครคือเครื่องทำเทียมศัตราวุธสำหรับเขน มีธงแดงเป็นต้น ใส่กระบอกซองคลีตั้งไว้ข้างหน้าบ้านให้คนเห็น ใครเห็นก็รู้ว่าหาละครได้ ณ ที่นั้น” (นริศรานุวัดติวงศ์ และดำรงราชานุภาพ อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2552)

เมื่อเปรียบเทียบกับภาพถ่ายของเจเกอร์ ในหนังสือฉายาลักษณ์สยาม (เบ้าวท์ซ, 2016: 34) ระบุไว้ว่า “การรำโดยกลุ่มนาฏศิลป์ของท่านสมุหนายก” ถ่ายเมื่อ พ.ศ. 2406 ซึ่งสมุหนายกเมื่อปลาย

รัชกาลที่ 3 ต้นรัชกาลที่ 4 คือ เจ้าพระยาภูธราภัย (นุช บุณยรัตพันธุ์) ซึ่งก่อนหน้าท่านตำแหน่งที่สมุหนายกคือเจ้าพระยาบดินทร์เดชา (สิงห์ สิงหเสนี) และจากภาพนี้เป็นหลักฐานยืนยันว่าผู้มีบรรดาศักดิ์เช่นเจ้าพระยาภูธราภัย ก็สามารถมีละครผู้หญิงประดับเกียรติยศได้ เมื่อภายหลังประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง เมื่อ พ.ศ. 2398 เป็นต้นมา

ภาพที่ 4.28 : ภายในโรงรำ

ภาพถ่ายราวปี พ.ศ. 2406 โดยเฟเดอร์ เจเกอร์ (Fador Jagor) ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 4
ที่มา: โจคิม เค. เบ้าวท์ซ, ฉายาลักษณ์สยาม ภาพถ่ายโบราณ พ.ศ. 2403-2453.
(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ริเวอร์บุคส์, 2559: 31)

4.2.2 โอกาสที่จัดแสดงนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3

เมื่อพิจารณาด้านหน้าที่ (Function) ของนาฏกรรมไทยในภาพรวม จะพบว่ามีหน้าที่หลักอยู่ 2 ประการ คือ 1) หน้าที่เชิงพิธีกรรม และ 2) หน้าที่เพื่อความบันเทิง ในด้านพิธีกรรมนั้น นาฏกรรมของไทยรับคติฮินดูที่พระเป็นเจ้าทรงเป็นผู้สร้างนาฏกรรมและจะต้องใช้นาฏกรรมเพื่อสื่อสารกับเทพเจ้าตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์ เมื่อมาถึงดินแดนสุวรรณภูมิได้เกิดคติสมมติเทวราชทำให้พระเจ้า-แผ่นดินมีพระสถานะเหมือนดั่งอวตารของพระเป็นเจ้าจึงใช้นาฏกรรมทำหน้าที่สรรเสริญพระมหากษัตริย์เสมือนหนึ่งบูชาเทพเจ้า สำหรับหน้าที่ด้านความบันเทิงดูจะเป็นการตอบสนองสัญชาตญาณของมนุษย์ที่ต้องการเครื่องจรรโลงใจ ผ่อนคลายจากภาระหน้าที่ประจำวันหรือตอบสนองเวลาว่างใช้ไปกับสิ่งที่เป็นประดิษฐกรรมจากความสร้างสรรค์ด้วยมันสมองของมนุษย์

ปรากฏอยู่ในรูปของงานช่างและงานศิลปะต่าง ๆ รวมทั้งดนตรีและนาฏกรรม ซึ่งมีอยู่ในแทบทุกชาติภาษา ในนาฏกรรมราชสำนักจึงมักให้ความสำคัญกับพิธีกรรม จนกลายเป็นขนบจารีตที่เป็นแบบแผนสืบเนื่อง ในขณะที่หน้าที่ตอบสนองความบันเทิงส่วนตนมักปรากฏในมหรสพของชาวบ้าน ดังจะอธิบายรายละเอียดเป็นหัวข้อดังนี้

4.2.2.1 นาฏกรรมสำหรับพิธีกรรม

พิธีกรรมที่เกิดขึ้นในสยามเป็นการผสมผสานความเชื่อทั้ง ผี พุทธและพราหมณ์ แม้ราษฎรเองก็ปรับให้พิธีกรรมของตนนั้นผันไปตามฤดูกาลและเชื่อมโยงกับพิธีกรรมของกษัตริย์ที่เรียกกันว่า “พระราชพิธี” จัดขึ้นตามช่วงเวลาตามปฏิทิน เดิมนั้นถือเอาเวลาตามจันทรคติหรือการเคลื่อนที่ของดวงจันทร์เป็นการกำหนดฤกษ์หรือดิถีของการประกอบพิธีกรรม พิธีที่จัดตามลำดับปฏิทินนี้จะกำหนดว่าจะต้องกระทำทุกปีโดยกำหนดว่าเดือนใดจะต้องประกอบพิธีกรรมใดบ้าง ซึ่งอาจสัมพันธ์กับเทศกาลหรือฤดูกาลทางการเพาะปลูกและเก็บเกี่ยว โดยเฉพาะในฤดูฝนซึ่งเป็นที่มาของน้ำเพื่อใช้ในการเกษตรกรรมและทำให้ราษฎรสามารถยังชีพได้

สำหรับกษัตริย์สยาม มีการกำหนดขึ้นเป็นพระราชพิธีที่เรียกกันทั่วไปว่า “พระราชพิธีสิบสองเดือน” บัญญัติใช้มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาดังปรากฏระเบียบการพิธีอยู่ในกฎมณเทียรบาล โดยระบุหน้าที่ของพระมหากษัตริย์ที่จะต้องประกอบพระราชพิธีในแต่ละเดือน นอกจากนี้ยังมีพระราชพิธีที่จัดขึ้นเฉพาะกิจเป็นครั้งคราว เช่น การเปลี่ยนสถานภาพสำคัญของชีวิตไปตามวัย อาชีพหรือสถานภาพทางสังคม เช่น ทำขวัญเดือน โกนผมไฟ โกนจุก บวช แต่งงานหรือพิธีศพ เมื่อเป็นพระราชพิธีพิเศษสำหรับกษัตริย์แล้ว ก็จะยกขึ้นให้มีกระบวนการแบบพิธีหลวง เรียกขานชื่อพระราชพิธีเป็นพิเศษกว่าของราษฎร เช่น พระราชพิธีสมโภชเดือนขึ้นพระอู่ พระราชพิธีโสกันต์/เกศากันต์ พระราชพิธีทรงผนวช และพิธีอภิเษกต่าง ๆ กลุ่มพระราชพิธีเหล่านี้รวมเรียกว่า “พระราชพิธีจร”

ในบางพระราชพิธีจะมีการละเล่นเป็นกิจกรรมที่เป็นเครื่องเสริมพิธีกรรมให้สมบูรณ์ ทำให้ผู้ที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ไม่ว่าจะเป็นผู้ประกอบพิธี ผู้ร่วมพิธี ได้มีโอกาสเที่ยวชมหรือเกิดความสนุกสนาน ตามธรรมเนียมไทยแล้ว การละเล่นจะประกอบพระราชพิธีในฐานะที่เป็น “เครื่องสมโภช” ในรูปของมหรสพประเภทต่าง ๆ เช่นการละเล่น ระเบง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ มวยปล้ำ ไต่ลวด หกคะเมน ฯลฯ รวมไปถึงนาฏกรรมเชิงละคร เช่น โขน หนัง หุ่น ละคร โดยอาจมีเนื้อหาเพื่อเป็นการสรรเสริญเทพเจ้า เช่นการแสดงในเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุท ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงละครที่ทำหน้าที่เป็นมหรสพสมโภชว่า “...เพราะละครเป็นการเล่นสำหรับ

บ้านเมืองมาแต่โบราณ แม้มีงานมหรสพของหลวงก็ยังต้องเล่นละครอยู่ตามประเพณี...” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 349) ตราบใดที่ยังมีพระราชพิธีถือปฏิบัติอยู่ก็จะยังคงมีนาฏกรรมสำหรับพิธีกรรมเหล่านี้แทรกอยู่ด้วยเสมอ แบบแผนของการประกอบพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ในสยามปรากฏเป็นลายลักษณ์ในกฎมณเทียรบาลอันตราขึ้นมาตั้งแต่การสถาปนากรุงศรีอยุธยา และมีการเพิ่มเติม ปรับเปลี่ยนมาในแต่ละรัชกาลเป็นเวลาหลายร้อยปี ถือเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าธรรมเนียมของกษัตริย์สยามได้สืบทอดต่อเนื่องมา ใช้เป็นแบบแผนสำหรับราชสำนักมาโดยตลอด อาจมีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงตามสมัย หรือตามพระราชอัธยาศัยหรือพระบรมราชวินิจฉัยของพระมหากษัตริย์ในแต่ละแผ่นดิน ผิแต่ว่าภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ได้งดจัดการพระราชพิธีบางพิธีไปเป็นผลให้ไม่มีโอกาสได้เห็นนาฏกรรมบางประเภท จึงได้เรียบเรียงนาฏกรรมเชิงพิธีกรรมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลที่ 3 ดังนี้

พระราชพิธีสิบสองเดือน

ตามข้อมูลที่ปรากฏในหนังสือพระราชพิธีสิบสองเดือน (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2553) ทำให้เห็นว่าพระราชพิธีต่าง ๆ ที่เคยกระทำในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นบางอย่างก็ยังคงสืบเนื่องมาจนกรุงรัตนโกสินทร์ และพระราชพิธีบางอย่างก็ไม่ได้ปฏิบัติสืบมามีแต่เพียงบันทึกวิธีการประกอบพิธีว่าทำเช่นไรหรือมีลักษณะอย่างไรเท่านั้น ยังมีหลายพระราชพิธีที่มีงานนาฏกรรมเข้าไปเกี่ยวข้องเพื่อเสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมหรือเพื่อทำให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ของพระราชอาณาจักร เช่น การรำพัดชา ในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก รำเสนงในพระราชพิธีตรียัมพวายตรีปวาย ซึ่งล้วนแต่เป็นพิธีพราหมณ์ที่พราหมณ์เป็นผู้รำหรือแสดงเองหรือมีตัวแทนสิ่งสมมติเป็นผู้ร่ายรำ หรือในบางพระราชพิธีนั้นมีลักษณะเชิงนาฏกรรม มีการจัดหรือประกอบสร้างให้เห็นภาพอย่างเป็นระบบ เช่น พระราชพิธีแห่สระสนานใหญ่มีการจัดกระบวนแห่ด้วยช้างม้าและไพร่พลตามลำดับ แต่งกายตามหมู่เหล่า ใช้ผู้เข้าร่วมกระบวนทั้งสิ้นกว่าหมื่นคน มีการประลองอาวุธหรือการละเล่นประกอบ เช่น ช้างบำรุงา รำพระแสงบนคอช้าง ดังจะได้อธิบายถึงพระราชพิธีต่าง ๆ ที่ยังคงปรากฏจนสิ้นรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.2 : พระราชพิธีที่ปรากฏในกรุงศรีอยุธยาและต้นกรุงรัตนโกสินทร์

เดือน	กรุงศรีอยุธยา (พ.ศ. 1893 – 2310)	ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-3 (พ.ศ. 2325 – 2394)
เดือนอ้าย (ราวเดือนธันวาคม)	พระราชพิธีจองเปรียง พระราชพิธีไล่เรือ พระราชพิธีเฉวียนพระโคกินเลี้ยง	พระราชพิธีจองเปรียง* พระราชพิธีไล่เรือ การพระราชกุศลเลี้ยงขนมเบื้อง การพระราชกุศลเทศน์มหาชาติ
เดือนยี่ (ราวเดือนมกราคม)	พระราชพิธีบุษยาภิเษก พระราชพิธีตรียัมพวาย ตรีปวาย*	พระราชพิธีตรียัมพวาย ตรีปวาย*
เดือนสาม (ราวเดือนกุมภาพันธ์)	พระราชพิธีธานยเทาะห์ (เผาข้าว) พิธีศิวาราตรี	การพระราชกุศลมาฆบูชา การพระราชกุศลเลี้ยงพระตรุษจีน (เริ่มมีใน ร. 3)
เดือนสี่ (ราวเดือนมีนาคม)	พระราชพิธีรดเจตร	พระราชพิธีสัมพัจฉรฉินทร์ (ตรุษ) พระราชพิธีศรีสัจจปานกาล (ถือน้ำ)
เดือนห้า (ราวเดือนเมษายน)	พระราชพิธีศรีสัจจปานกาล (ถือน้ำ) พิธีทอดเชือก ดามเชือก แห่สระสนานใหญ่ พระราชพิธีสงกรานต์	การสังเวยเทวดา สมโภชเครื่อง การเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ (เริ่มมีใน ร.3) พระราชพิธีศรีสัจจปานกาล (ถือน้ำ) พิธีทอดเชือก ดามเชือก* แห่สระสนานใหญ่* พระราชพิธีสงกรานต์ การพระราชกุศลก่อพระทรายและตีข้าวบิณฑ์
เดือนหก (ราวเดือนพฤษภาคม)	พระราชพิธีจรดพระนังคัล	พระราชพิธีจรดพระนังคัล (แรกนา) พระราชพิธีวิสาขบูชา (เริ่มมีใน ร.2)
เดือนเจ็ด (ราวเดือนมิถุนายน)	พระราชพิธีเคณฑะ (ทิ้งข่าง) พระราชพิธีทูลน้ำล้างพระบาท	การพระราชกุศลสลากภัต
เดือนแปด (ราวเดือนกรกฎาคม)	พระราชพิธีเข้าพรรษา	พระราชพิธีเข้าพรรษา การพระราชกุศลหล่อเทียนพรรษา การพระราชกุศลฉลองเทียนพรรษา การเสด็จพระราชดำเนินถวายพุ่มเทียน
เดือนเก้า (ราวเดือนสิงหาคม)	พระราชพิธีตุลาภาร (ถีบดุล) พระราชพิธีพรุณศาสตร์ (ขอฝน)	พระราชพิธีพรุณศาสตร์ (ขอฝน)
เดือนสิบ (ราวเดือนกันยายน)	พระราชพิธีสารท	พระราชพิธีสารท การพระราชกุศลกาลานุกาล การพระราชกุศลตักบาตรน้ำผึ้ง
เดือนสิบเอ็ด (ราวเดือนตุลาคม)	พระราชพิธีอาษยุช (แข่งเรือ)*	
เดือนสิบสอง (ราวเดือนพฤศจิกายน)	พระราชพิธีจองเปรียง พระราชพิธีกะติเกยา พระราชพิธีลอยพระประทีป	พระราชพิธีจองเปรียง พระราชพิธีกะติเกยา พระราชพิธีลอยพระประทีป

หมายเหตุ * หมายถึง มีงานนาฏกรรมหรืองานเชิงนาฏกรรมในพระราชพิธี

จากตารางข้างต้น มีข้อสังเกตว่า บางพระราชพิธีมีนาฏกรรมเพื่อความบันเทิงเข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง เช่น ในพระราชพิธีจองเปรียงหรือพระราชอาษยุสแข่งเรือ เป็นงานสนุกสนานที่ชาวบ้านผู้มาชมมักร้องรำอยู่หน้าเรือของตนดังปรากฏภาพจิตรกรรมพระราชพิธีที่วัดเสนาสนาราม อีกประการหนึ่งคือการใช้งานนาฏกรรมเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีโดยมากเป็นการตอบสนองศรัทธาในลัทธิศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งระเบียบปฏิบัติตามอย่างพราหมณ์มักกำหนดให้มีนาฏกรรมเป็นส่วนหนึ่งสำหรับพระราชพิธี ทั้งนี้อาจเป็นความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับนาฏยเวทซึ่งเป็นพระเวทที่ 5 อันมีสถานะเทียบเท่าพระเวททั้ง 4 กำหนดให้ใช้นาฏกรรมเป็นเครื่องมือสื่อสารกับเทพเจ้าได้อีกทางหนึ่ง ดังเคยปรากฏในอารยธรรมขอมที่พบภาพจำหลักการฟ้อนรำของพระศิวะ นางอัปสรหรือเทวดาต่าง ๆ อยู่รายรอบเทวสถาน ซึ่งแนวคิดอย่างขอมนี้ ชาวสยามได้นำมาปรับปรนใช้ในราชสำนักเพื่อเสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์แห่งสถาบันพระมหากษัตริย์ให้ประดุจดังเทพเจ้ามากยิ่งขึ้น เช่น ในสมัยพระเจ้าปราสาททอง (ครองราชย์ พ.ศ. 2173-2199) ทรงใช้แนวคิดสมมติเทวราชเพื่อเสริมสร้างสถานะของพระองค์ให้ดุจดังเทพเจ้าเพื่อสร้างศรัทธาให้กับประชาชน เพราะเคยทรงเป็นเพียงสามัญชนมาก่อน การประกอบพิธีบางอย่าง เช่น พระราชพิธีอินทราภิเษก พระราชพิธีลบศักราช ฯลฯ ล้วนเป็นการแสดงพระบารมีอันยิ่งใหญ่ที่ทรงสามารถกระทำได้ในฐานะที่ทรงเป็นเทพเจ้าในแผ่นดิน

สอดรับกับแนวคิดของเวลลา ที่ย้ำว่าการจัดพระราชพิธีต่าง ๆ นี้เป็นประโยชน์แก่ประชาชนทั้งทางด้านวัตถุและจิตใจและทำให้ประชาชนตระหนักว่าพระมหากษัตริย์นั้นเป็นพระประมุขสูงสุดที่ควรแสดงความจงรักภักดีทำให้ประชาชนเกิดความตระหนักถึงจุดมุ่งหมายทางวัฒนธรรมอันสูงส่ง นอกจากนี้พระราชพิธียังเป็นการแสดงความสนุกสนานในเชิงการแสดง เพราะระเบียบพิธีต่าง ๆ ล้วนแต่ได้รับการซักซ้อมมาเป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นกระบวนแห่ การสมโภช การบำเพ็ญพระราชกุศลต่าง ๆ มีความรื่นเริงอันประกอบไปด้วยดอกไม้เพลิง ละคร โขนและการจับสลาก ระคนอยู่ในพระราชพิธีต่าง ๆ (เวลลา, 2530: 26-27)

อนึ่ง หนังสือเรื่องนางนพมาศหรือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ (2457) เป็นวรรณกรรมที่แต่งขึ้นเมื่อในรัชกาลที่ 3 และอาจมีส่วนหนึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าหากเป็นเช่นนั้นจริงภาพจำลองของพระราชพิธีทั้งหมดที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดีเรื่องนี้ก็ล้วนเป็นภาพของงานพระราชพิธีที่ปรากฏอยู่ในรัชกาลที่ 3 หรือก่อนหน้านั้นนั่นเอง พระราชพิธีต่าง ๆ ที่นางนพมาศบรรยาย มีกล่าวถึงพระราชพิธีที่มีงานนาฏกรรมเป็นส่วนเกี่ยวข้องเช่น การรำเสนงสาดน้ำในพระราชตรียัมพวายตรีปวายในเดือนอ้าย มีมหรสพสมโภช เช่น ระเบ็ง ระบำ จิริ แทงเขน นางกระอั้วแทงควาย หกคะเมน ไต่ลวด ลอดบ่วง รำแพน ในพระราชพิธี-

ธานยเทาะห์เผาข้าวในเดือน 3 มีมหรสพสมโภชในพระราชพิธีตรุษเดือน 4 มีมหรสพสมโภชพระเทวกรรมที่หน้าเทวสถานหลวงในพระราชพิธีคเชนทรัศวสนานเดือน 5 เป็นต้น ดังจะได้ยกตัวอย่างรายละเอียดพระราชพิธีที่มีงานนาฏกรรมเกี่ยวข้อง ได้แก่

พระราชพิธีตรียัมพวายตรีปวาย

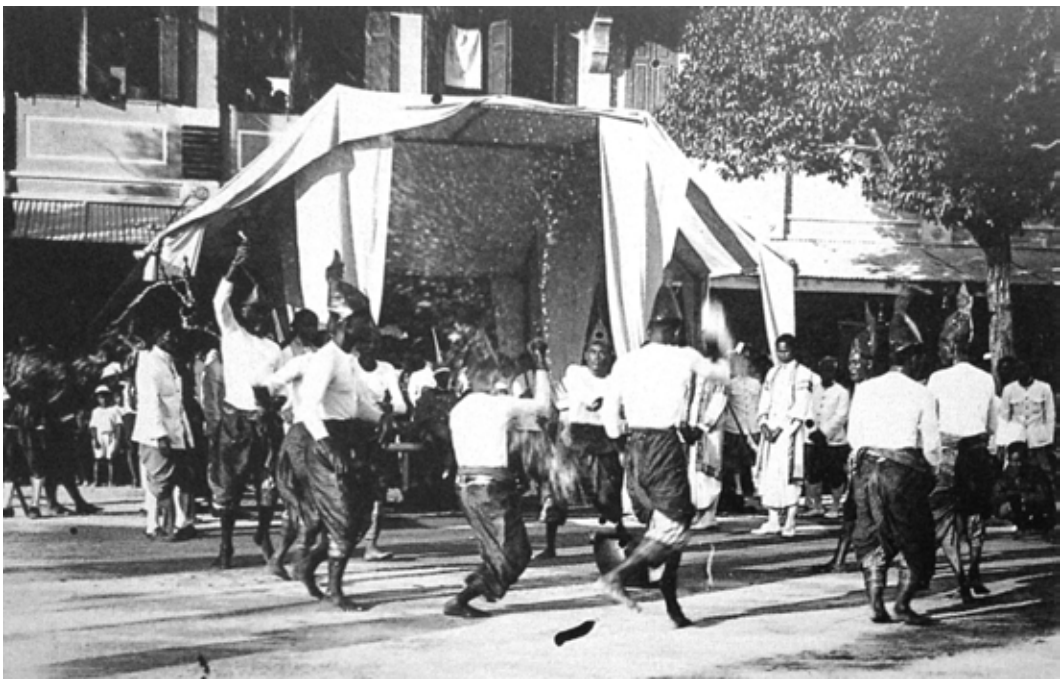
เป็นพระราชพิธีพราหมณ์แท้ เช่น ที่มีการละเล่นเชิงนาฏกรรมประกอบ เช่น รำเสนงในพระราชพิธีตรียัมพวายตรีปวายนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการรื่นเริงในการปีใหม่ของพราหมณ์ โดยเชื่อว่าพระอิศวรจะเสด็จลงมาเยี่ยมโลกมนุษย์ ในวันขึ้น 6 ค่ำ ถึงแรม 1 ค่ำ เดือนอ้าย (ต่อมาเลื่อนไปจัดในเดือนยี่ วันขึ้นแรมตามเดิม) ในการนี้พราหมณ์จัดให้มีการโล้ชิงช้าเป็นการต้อนรับ ปรากฏในคัมภีร์เฉลิมไตรภพว่า เมื่อพระพรหมสร้างโลกแล้วมอบให้พระอิศวรเป็นผู้ดูแล พระอิศวรทรงหยั่งความแข็งแรงของโลกโดยการให้พญานาคกระหวัดหางจากภูเขาฟากหนึ่งไปยังภูเขาอีกฟากหนึ่ง แล้วให้พญานาคไกวตัวดั่งชิงช้า หากโลกไม่มั่นคงก็จะคลอนแคลน ทรงหยั่งพื้นโลกมนุษย์ด้วยพระบาทเพียงข้างเดียว ถ้าโลกทานไม่ไหวก็ไม่อาจทรงตัวได้ เหล่าเทพยดาจะมาชุมนุมรื่นเริงกัน เช่น พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระคงคา เหล่าพราหมณ์ก็จัดการต้อนรับ มีพญานาคมารำเสนงพ่นน้ำถวาย

เมื่อจัดเป็นการพระราชพิธีก็สมมติพระยายืนชิงช้าขึ้นแทนพระอิศวร (และแทนพระองค์พระมหากษัตริย์) มาประกอบพิธี เมื่อแห่มาถึงหน้าเทวสถานโบสถ์พราหมณ์ พระยายืนชิงช้าจะนั่งไขว่ห้างให้เท้าสัมผัสพื้นเพียงข้างเดียวดูการโล้ชิงช้าอยู่ในโรงชมรม เชื่อกันว่าหากเท้าพระยา-ยืนชิงช้าตกถึงพื้นทั้งสองเท้าแล้วจะเกิดความแห้งแล้งในแผ่นดิน ในการโล้ชิงช้าใช้คนสวมหัวพญานาคเรียกว่า “นาลิวัน” สมมติเป็นพญานาคที่กระหวัดตัวอยู่หว่างภูเขา คือเสาชิงช้าทั้งสองต้นนั้น แล้วโล้ชิงช้าเพื่อชิงเงินที่ผูกอยู่ปลายไม้ เมื่อโล้ชิงช้าเสร็จแล้วพวกนาลิวันอีกกลุ่มหนึ่งจะยกขันพระสาครออกมาตั้งที่หน้าโรงชมรมของพระยายืนชิงช้า แล้วถือเขาควายร่ายรำในกระบวนรำเสนง เมื่อครบท่าหนึ่งก็ใช้เขาควายนั้นจ้วงน้ำในขันพระสาครสาดออกไปทั่วบริเวณ มีความหมายว่าพญานาคมาเล่นน้ำในมหาสมุทร (สาคร คือ ท้องทะเลหรือมหาสมุทร) เพื่อแสดงความยินดีและทำให้บ้านเมืองเกิดความอุดมสมบูรณ์ ดังมีบันทึกพระราชพิธีนี้ในหมายรับสั่งในรัชกาลที่ 3 เมื่อ พ.ศ. 2382 (จ.ศ.1201) ว่า

“วันขึ้น 3 ค่ำ เดือน 2 ปีกุน เอกศก ด้วยพระยาธิเบศร์บดี รับพระราช-โองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งว่า หลวงโลกปทีปโหรมีชื่อ ทำฎีกาทูลเกล้าฯ ถวายพระฤกษ์ จะได้ตั้งการพระราชพิธีตรียัมพวาย ณ วันขึ้น 7 ค่ำ เดือน 2 ปีกุน เอกศก เพลาเช้าโมงหนึ่งกับ 3 บาท เจ้าพระยาพลเทพจะได้ดำเนินออกไปเทวสถาน

ครั้นเพลาเช้า 2 โมง กับ 7 บาท พระฤกษ์จะได้แกว่งกระดานชิงช้า เจ้าพระยาพลเทพจะได้ยืนในหมู่นาลิวันโล้ชิงช้า ครั้นขึ้น 9 ค่ำ เดือน 2 เพลงย่ำฆ้องรุ่งแล้ว 6 บาท ชีพ่อพราหมณ์จะได้เชิญกระดาน พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระคงคา พระธรณี ลงภูมินิบาต ครั้นเพลาบ่ายโมงหนึ่ง เจ้าพระยาพลเทพจะได้ออกไปให้พราหมณ์นาลิวันโล้ชิงช้าอีกครั้งหนึ่ง ครั้นโล้ชิงช้าแล้ว พราหมณ์หมู่นาลิวันจะได้รำเขนง ให้เกณฑ์ยกเอาเลก นายด้าน, นายกอง, ประจำการในหมู่เป็นบโทนแห่ให้ได้ 280 คน นั้นเกณฑ์และให้ผู้ต้องเกณฑ์ ทั้งนี้ มีนายคุมเอาเลกไปส่งให้กับหมื่นรุดเสมียนตรา ณ จวนเจ้าพระยาพลเทพแต่ ณ วันเดือน 2 ขึ้น 7 ค่ำเพลาเช้า ขึ้น 9 ค่ำเพลาบ่าย ทั้ง 2 เพลา ให้ครบตามเกณฑ์อย่าให้ขาดได้ ตามรับสั่ง” (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2536 : 226)

ภาพที่ 4.29 : จิตรกรรมฝาผนังวัดเสนาสนาราม เขียนในรัชกาลที่ 4 แสดงการรำเสนง
เห็นพระยายืนชิงช้านั่งไขว้ห้างเท้าสัมผัสพื้นข้างเดียว
ที่มา : ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 12 กรกฎาคม 2559



ภาพที่ 4.30 : ภาพถ่ายการรำเสนงหน้าโรงชมรม เมื่อ พ.ศ. 2463 ในรัชกาลที่ 6

ที่มา: Bonnie Davis, Postcards of Old Siam.

(Singapore: Times Editions, 1987: 56)

พระราชพิธีจองเปรียง

มีบันทึกถึงพระราชพิธีสำคัญที่ถูกจัดขึ้นในครั้งรัชกาลที่ 3 ซึ่งจัดเป็นครั้งใหญ่เมื่อ พ.ศ. 2368 ปรากฏความในพระราชพงศาวดาร ว่าเมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2368 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จพระราชดำเนินทรงประกอบพระราชพิธีจองเปรียง ทรงลอยพระประทีป ตามธรรมเนียมพระราชพิธีสิบสองเดือนที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เป็นการพระราชพิธีอย่างใหญ่มีมหรสพดนตรีตามปรากฏในพระราชพงศาวดารว่า “...มีมโหรีขับร้องอยู่ในกระทงนั้นก็มีบ้าง” (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2547: 11) แสดงให้เห็นว่ากระทงนั้นมีขนาดใหญ่มโหฬารพอที่จะจุนักดนตรีลงไปได้ทั้งวง แม้จะเป็นเพียงปีที่ 2 ในรัชกาลแต่ทรงโปรดฯ ให้จัดได้ครบถ้วนยิ่งใหญ่ จากภาพจิตรกรรมที่วัดเสนาสนารามจะเห็นบรรยากาศของราษฎรที่มาชมพระราชพิธีจองเปรียงลอยพระประทีปที่พระที่นั่งชลังคพิมานหรือตำหนักน้ำ ท่าราชวรดิษฐ์ในปัจจุบัน ในขณะที่เหล่าสตรีฝ่ายในกำลังลอยกระทงพระประทีป ที่ท่าน้ำข้าง ๆ ก็มีชาวบ้านมาตีฆ้องและร้องรำอย่าง

สนุกสนานจนทหารรักษาพระองค์ต้องเข้ามาห้ามปราม งานพระราชพิธีจองเปรียงถือเป็นเทศกาลทางน้ำประจำปีที่ราษฎรได้แสดงออกซึ่งความรื่นเริงด้วยนาฏกรรม

ภาพที่ 4.31 : จิตรกรรมแสดงพระราชพิธีจองเปรียง เขียนในรัชกาลที่ 4
ณ วัดเสนาสนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 12 กรกฎาคม 2559

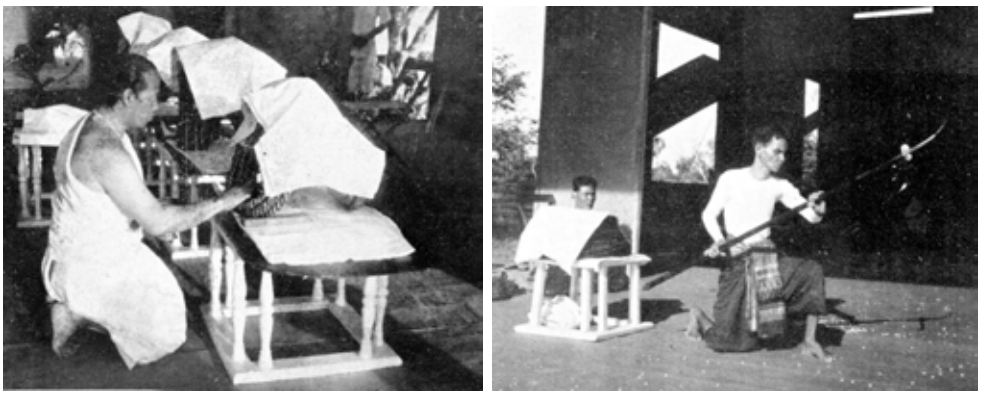
พิธีทอดเชือกดามเชือก

เป็นพิธีหนึ่งของพวกพราหมณ์พฤฒิบาศที่เกี่ยวข้องกับเรื่องช้าง แม้จะมิได้เป็นพระเจ้าแผ่นดินต้องทรงปฏิบัติเอง แต่เป็นพิธีประจำปีที่จะต้องกระทำเสมอ โดยกำหนดเป็นพิธีตรวจเชือกบาศในทุกหกเดือนก่อนจะออกไปทำการคล้องช้าง เพื่อตรวจดูความชำรุดและซ่อมแซมแก้ไขให้สมบูรณ์ การทอดเชือกนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระบรมราชาธิบายไว้ว่า “เชือกบาศที่สำหรับคล้องช้างเป็นขด ๆ อยู่ จับขึ้นทั้งขดแยกออกเป็นสองส่วนตั้งกางไว้” (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2553) ซึ่งหมายถึงการคลี่เชือกปะกำนั้นออกตรวจสอบ ส่วนการดามเชือก ก็คือ “เชือกที่กางไว้นั้นกลับพับลงวางเป็นขด ๆ” มีข้อปฏิบัติกำหนดมาแต่ครั้งแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยว่าพระเจ้าลูกเธอต้องฝึกหัดทรงช้างให้ชำนิชำนาญทุกพระองค์ จนถึงทรงฝึกบาศทิ้งหน้าพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ในเวลาเย็นทุกวันมิได้ขาด เจ้านายที่ฝึกหัดวิชาช้างเหล่านี้ต้องเข้าพิธีนี้ทั้งสิ้น

การพระราชพิธีทอดเชือกนี้ทำในเดือน 5 แรม 3 ค่ำ เวลากลางคืน และทำอีกครั้งในเดือน 11 ขึ้น 4 ค่ำ เวลากลางคืน ส่วนการดามเชือกในวันแรม 4 ค่ำ เวลาเช้า และ และเดือน 11 ขึ้น 5 ค่ำ เวลาเช้า โดยจัดที่หอเชือกในเขตวังท่าพระวังตะวันออก (ปัจจุบันอยู่ในพื้นที่กรมศิลปากร) มีเจ้านายเสด็จร่วมพิธีมาก ถือเป็นเรื่องเคร่งครัดที่พระเจ้าแผ่นดินหรือเจ้านายจะต้องเข้าร่วมพิธีนี้ เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องทรงช้างเพื่อรำพระแสงง้าวถวายเป็นพุทธบูชาที่พระพุทธบาท ก็ได้ทรงประกอบพิธีไหว้ครูหมอช้างนี้ที่โรงละครหลังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม หรือแม้กระทั่งบรรดาข้าราชการที่จะต้องยืนช้างในพระราชพิธีแห่สระสนานก็จะต้องเข้าพระราชพิธีในวันแรม 3 ค่ำ เวลากลางคืน ไม่ว่าจะได้เคยไหว้ครูแล้วหรือยังไม่ก็ตาม

การตั้งแต่งการพระราชพิธีมีม่านผ้าขาวกั้นบังส่วนโรงพิธีสำหรับพราหมณ์ผู้จะรำพัดชามิให้ผู้อื่นเห็นกระบวนท่ารำ แม้กระทั่งวงปี่พาทย์ก็มิให้เข้าไปอยู่ในโรงพิธี ก็ให้ตะโกนบอกหน้าพาทย์ออกมาข้างนอก ในโรงพิธีนั้นตั้งเตียงเทวรูป กลศ สังข์บนบันไดสามชั้น ชั้นบนตั้งเทวรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระมหาวิฆเณศวร ชั้นกลางตั้งกลศ สังข์ เบญจคัพย์ ที่หน้าเทวรูปตั้งเตียงวางเชือกบาศปิดทองสามเตียง เชือกบาศปิดเงินเตียงหนึ่ง มีเครื่องกระยาบวชที่หน้าเตียงทั้งสี่ อีกเตียงหนึ่งวางเครื่องช้างชนักขอเชือกรำพัดชา มีวิธีบูชาด้วยการโปรยข้าวตอกและรำพัดชา ถือเป็นการบูชาครู ไหว้ครู

งานนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระราชพิธีนี้ พราหมณ์จะต้อง “รำพัดชา” เพื่อบูชาครูหมอช้าง ได้ทรงบรรยายไว้โดยละเอียดว่า “ลัทธิหมอช้างอย่างไทยถือเสนียดจัญไรนัก เป็นพระราชพิธีที่หวงแหน ห้ามมิให้ผู้หญิงเข้าไปในโรงพิธีเป็นอันขาด และไม่ให้คนที่ไม่เกี่ยวข้องกับการพระราชพิธีเข้าไปในโรงพิธี เพราะกลัวว่าหากไปจดจำท่ารำออกมารำจะทำให้เสียจริตได้” (เรื่องเดียวกัน, 2553: 196) การรำพัดชาโดยนายคชบาลนี้ เป็นการสมมติว่าเป็นพระนารายณ์ทรงบาศ เมื่อคราวปราบช้างเอกทันต์เพื่อกำจัดเสนียดจัญไร (บาหยัน อิ่มสำราญ, 2559: 325) เป็นที่น่าเสียดายว่าปัจจุบันนี้ไม่มีการแสดงรำพัดชาตกทอดมาแล้ว แต่ได้มีบันทึกวิธีการรำพัดชาอย่างละเอียดในรายงานของประเมษฐ์ บุณยะชัย ที่ได้ค้นคว้าจากพราหมณ์สายตระกูลราชวังเมืองและคชาชีวะ



ภาพที่ 4.32 : พราหมณ์พฤฒิบาศทำพิธีทอดเชือกและการรำพระแสงของ้าว
ภาพถ่ายในงานพระราชพิธีสมโภชและขึ้นระวางช้างเผือกในรัชกาลที่ 9
ที่มา: ณัฏฐภัทร จันทวิช, ช้างราชพาหนะ. (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542)

พระราชพิธีแห่สระสนานใหญ่

เป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน ที่จัดขึ้นในราวเดือน 5 และเดือน 10 ของทุกปี พิธีแบ่งออกเป็นสองส่วนคือพิธีทอดเชือกดามเชือกและแห่สระสนานใหญ่ หรือแห่สนาน-ใหญ่ หรือออกสนามใหญ่ รายละเอียดของพระราชพิธีล้วนเกี่ยวข้องกับเรื่องช้างที่อยู่ในการกำกับของกลุ่มพราหมณ์พฤฒิบาศ จัดขึ้นเพื่อบำรุงช้างในฐานะที่เป็นพระราชพาหนะและเพื่อป้องกันเสนียดจัญไรตามที่ครูหมอช้างถือกันอย่างเคร่งครัด วัตถุประสงค์ทางอ้อมของการแห่สระสนานใหญ่ถือเป็นการตรวจตราสรรพกำลังของกองทัพที่ต้องเตรียมให้พร้อมเสมอเมื่อจะต้องทำสงคราม กับทั้งจะได้เป็นการประชุมเจ้าประเทศราชและเจ้าเมืองจากหัวเมืองใหญ่น้อยเพื่อยืนยันถึงความจงรักภักดีที่มีต่อศูนย์กลางการปกครอง อีกทั้งราษฎรที่ได้ดูแห่ก็จะชื่นชมพระบารมีและสวามิภักดิ์ต่อพระเจ้าแผ่นดินผู้ทรงพระราชอำนาจ

ลักษณะของการจัดพระราชพิธีใช้เวลาหลายวัน มีเค้าที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมจากหนังสือนางนพมาศว่าการเดินสนามนั้น วันแรกเป็นการเดินแห่พระยาช้างและม้าระวางต้น วันที่ 2 เป็นช้างและม้าระวางวิเศษ วันที่ 3 เป็นช้างและม้าระวางเพรียว และยังระบุว่าเมื่อการแห่สำเร็จแล้วมีการมหรสพขับร้อง เวลาค่ำมีหนัง จุดดอกไม้เพลิงสมโภชพระเทวกรรม (เรื่องนางนพมาศ หรือตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ, 2457) การแห่สระสนานใหญ่นี้มิได้มีการจัดอย่างประจำ ขึ้นอยู่กับความพร้อมของไพร่พลและกำลังพระราชทรัพย์ เพราะเป็นงานอย่างใหญ่ใช้เวลาหลายวันต้องเลี้ยงดูผู้คนจำนวนมาก อีกทั้งต้องสร้างเครื่องแต่งกายและอาวุธจำลองเพื่อให้ไพร่

พลถือเข้ากระบวนอีกเป็นจำนวนมาก เมื่อถึงรัชกาลที่ 3 ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างอาวุธจริงให้ไพร่พลถือเข้ากระบวนแห่ ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตรัสว่า

> *"...อาวุธไม้นั้นก็ไม่มีประโยชน์อันใดนอกจากที่จะถือแห่ให้เห็นงาม ๆ ก็เป็นอันป่วยการ เปลืองเงินเปล่ายิ่งกว่าทำเครื่องละครที่ยังได้เล่นหากินอยู่เสมอ เครื่องอาวุธเหล็กเข้ากระบวนแห่พึ่งมามีขึ้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว ซึ่งได้ทรงพระราชดำริเห็นว่าทำเครื่องอาวุธไม้เป็นการป่วยการเช่นกล่าวมานี้"* (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2553: 191)

การแห่แหนอย่างใหญ่เช่นนี้มีลักษณะเชิงนาฏกรรมที่เป็นการแสดงให้เห็นแสนยานุภาพของพระมหากษัตริย์ด้วยการแสดงให้เห็นอย่างการแสดงตะวันตกที่เรียกว่า Reviews ทั้งยังจะต้องจัดเครื่องแต่งกาย อาวุธ ยานพาหนะพร้อมเครื่องตกแต่งให้พร้อมและเป็นการประกวดประชันกันในที ในกรุงรัตนโกสินทร์จึงมีการจัดแห่สระสนานใหญ่เพียงไม่กี่ครั้ง "...คงได้มีอยู่แผ่นดินละครั้งพอเป็นพิธีหรือเป็นพระเกียรติยศ" (เรื่องเดียวกัน, 2553: 192) ครั้งที่ยิ่งใหญ่มากครั้งหนึ่งคือการจัดเมื่อครั้งรัชกาลที่ 3 ดังรายละเอียดในจดหมายเหตุ เรื่องบาญชีรายตัวกระบวนคเชนทร-ศวสนาน ช้าง ม้า โค กระบือ ณ วันขึ้น 4 ค่ำ เดือน 5 ปีขาร โทศก (กรมศิลปากร, 2530ก, เล่ม 5: 13-24) ตรงกับ พ.ศ.2373 ใช้เวลาแห่หลายวัน ซึ่งผู้วิจัยได้คำนวณจำนวนคนจากบัญชีนี้ พบว่าในวันแรกใช้คนรวม 14,621 คน และวันที่สองใช้คนถึง 17,959 คน ไม่นับรวมจำนวนช้าง ม้า หรือสัตว์พาหนะอื่น ๆ หากลองเปรียบเทียบว่าหากนี่เป็นการแสดงที่ต้องใช้นักแสดงหลายหมื่นคนเช่นนี้ดูเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่มาก จำนวนผู้คนที่มาเดินแห่ใช้จำนวนเท่าการจัดกองทัพจริง ๆ แสดงให้เห็นว่าช่วงนั้นบ้านเมืองไม่ติดราชการสงครามจึงสามารถจัดแห่สระสนานขนาดใหญ่นี้ได้ หรืออาจเป็นช่วงพักศึกสงครามแล้วจึงมาจัดเพื่อแสดงแสนยานุภาพเหนือเจ้าประเทศราช เช่น ลาว เขมร ญวน ทั้งปวงว่ากองทัพของแผ่นดินสยามมีกำลังเหนือกว่ามาก

ภาพที่ 4.33 : การแห่สระสนานใหญ่ในพระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน
จิตรกรรมวัดเสนาสนาราม เขียนในรัชกาลที่ 4

ต่อท้ายพระราชพิธีแห่สระสนานใหญ่นี้จะมีการละเล่นช้างบำรูงา ซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมขอมเพราะปรากฏภาพการประลองกำลังรำหว่างช้างด้วยกันหรือช้างกับสัตว์อื่นๆ เช่น ม้า วัว เสือ เป็นภาพจำหลักฐานพระระเบียงหน้าพระราชวังนครธม ประเทศกัมพูชา ในเอกสารของไทยปรากฏคำว่าผัดแพนล่อช้างน้ำมัน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงอธิบายถึงการเล่นช้างบำรูงาอันมีการร่ายรำประกอบ ทั้งยังปรากฏชื่อท่ารำ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าสอดคล้องกับการเยาะเย้ยในโขนละครหลายตอน เช่น พระอินทร์แปลงและเหล่าเทวดานางฟ้ารำเยาะเย้ยทัพระลักษณ์ในโขนชุดศึกพรหมมาสตร์ หรือการเยาะเย้ยของประสันตาในตอนต่อนกจากเรื่องอิเหนา การเล่นช้างบำรูงามีรายละเอียดดังนี้

> *“การล่วงหน้าพระราชพิธีซึ่งเป็นแบบอย่างโบราณมาก็คือ ให้โขลนร้องนางแมวอย่างหนึ่ง ตัดต้นคนทีสออย่างหนึ่ง ข้างบำรูงาอย่างหนึ่ง...จะขอว่าด้วยช้างบำรูงา ซึ่งเป็นการเลิกเสียไม่ได้เล่นมาช้านาน...เมื่อนำช้างพรากกันออกมาได้แล้ว รักษาไว้ให้สงบหายคลั่งทั้งสองฝ่าย หมอควาญจึงได้รำเยาะเย้ยกัน หมอควาญตัวที่ชนะรำก่อน ลักษณะที่รำนั้นมีท่าและมีชื่อเรียกต่างๆ ตามแต่ผู้ใดจะชำนาญเท่าใด ท่าที่หมอรำนั้น เรียกว่าปัดเกล้าบ้าง แป้งผัดหน้าบ้าง นางกรายบ้าง ท่าที่ควาญรำ เรียกว่าลำลำจะพุ่งบ้าง ชมพู่พาดบ่าบ้าง จูงนางลีลาบ้าง แต่เมื่อจะจบเพลงร้องโผะ เป็นการโห่เยาะเย้ยผู้ที่แพ้แล้วผู้ที่แพ้รำแก้หน้าบ้าง ร้องโผะเยาะเย้ยเหมือนกัน แล้วนำเข้าประงากันใหม่ และรำขอเยาะเย้ยกับครบสามครั้ง เป็นเสร็จการบำรูงา”* (พระบาทสมเด็จจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2553: 382-383)

พระราชพิธีจร

นอกเหนือจากพระราชกรณียกิจที่พระเจ้าแผ่นดินจะต้องปฏิบัติตามวาระแห่งกฎมณเฑียรบาลว่าด้วยพระราชพิธีสิบสองเดือนนั้นแล้ว ยังมีงานพระราชพิธีที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดขึ้นเป็นพิเศษและจัดอยู่ในการพระราชพิธีของหลวง รวมไปถึงการพระราชกุศลเฉพาะกิจที่อาจจัดขึ้นเป็นครั้งคราวมิใช่เป็นงานประจำปีอย่างพระราชพิธีสิบสองเดือน บางพระราช-พิธีเกี่ยวเนื่องกับการเปลี่ยนผ่านสถานภาพของช่วงชีวิต เช่น พระราชพิธีโสกันต์ พระราชพิธีลงสรงเฉลิมพระนาม พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพหรือพระราชทานเพลิงพระศพ เป็นต้น มีบันทึกพระราชพิธีจรที่เกิดขึ้นในครั้งรัชกาลที่ 3 ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับนาฏกรรม ดังจะได้ยกตัวอย่างตามที่ค้นพบ ดังนี้

พระราชพิธีโสกันต์

เปรียบได้กับงานโกนจุกของพระราชวงศ์ที่มีชั้นพระยศ “เจ้าฟ้า” โดยมากเป็นพระราชโอรสหรือพระราชธิดาของพระเจ้าแผ่นดิน หากเป็นเจ้านายชั้นพระองค์เจ้าและหม่อมเจ้าจะเรียกพิธีนี้ว่า “เกศากันต์” โดยเหตุที่เจ้านายที่ทรงพระเยาว์จะทรงไว้พระเมาฬี (ไว้จุก) อันเป็นที่สถิตแห่ง “ขวัญ” ซึ่งรักษาประจำองค์ เมื่อเจ้านายมีพระชนม์ครบกำหนดพร้อมจะล่วงเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ ก็จะจัดให้มีมงคลพิธีจำเริญพระเมาฬีออกเสีย ในโคลงดั้นพระราชพิธีโสกันต์ซึ่งพระราชนิพนธ์โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงบรรยายขั้นตอนของพระราชพิธีซึ่งไม่แตกต่างจากพระราชพิธีที่จัดขึ้นในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นเท่าใดนัก ประกอบด้วย ขบวนแห่เจ้านายไปทรงเจริญพระพุทธมนต์ และในระหว่างขบวนนี้ก็มีนาฏกรรมเป็นส่วนหนึ่งของขบวนด้วย โดยจัดแสดง “การเล่นของหลวง” เช่น ระเบ็ง แทงวิไสย กุลาตีไม้ ฯลฯ มีทั้งส่วนที่เป็นของฝ่ายหน้าและฝ่ายในแสดง ดังบันทึกชาวต่างชาติที่ได้พบเห็นการพระราชพิธีนี้ในรัชกาลที่ 3 ว่า

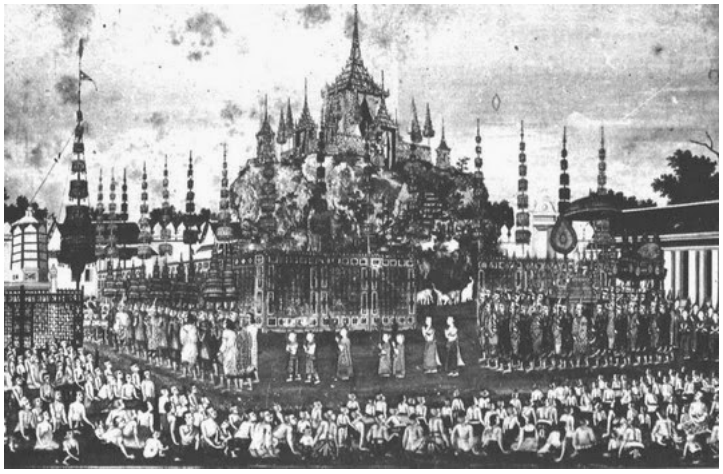
> *“...การเตรียมการสำหรับพระราชพิธีโสกันต์เริ่มก่อนหน้าหลายเดือน บรรดาเจ้าเมือง (governor) ทั่วทุกระแหงถูกเรียกมางานและการจัดงานเพื่อให้ประชาชนได้เฉลิมฉลองในวาระดังกล่าวดำเนินต่อเนื่องไปหลายวัน พร้อมด้วย มหรสพ การเล่นหนังตะลุง (shadow-play) การระบำเชือก (rope-dancing) และอื่น ๆ ที่ล้วนให้เข้าชมโดยไม่คิดเงินเพื่อที่จะให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินแก่บรรดา*

ฝูงชนจำนวนมากที่มาร่วมงาน” (รัตติกาล สร้อยทอง และสำเนียง ศรีเกตุ, 2557: 154)

ผู้วิจัยคาดว่าการเล่นหนังตะลุงที่แปลมาจากเอกสารภาษาอังกฤษ ที่ถูกต้องน่าจะเป็นหนังใหญ่ ส่วนระบำเชือก คือ การเล่นผาดโผนของญวนเรียก ไต่ลวด คู่กับ ญวนหก ซึ่งเป็นส่วนมหรสพสมโภชมิใช่การละเล่นในระหว่างกระบวนแห่เช่นระเบ็งหรือกุลาตีไม้ สอดคล้องกับที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงรูปแบบของพระราชพิธีโสกันต์ไว้ในหนังสือสาส์นสมเด็จว่ามีลักษณะเป็นการแสดงที่เจ้าประเทศราชต่าง ๆ จัดมาแสดงถวายเป็นการเฉลิมพระเกียรติเพื่อแสดงพระเดชานุภาพที่ปกครองไปทั่วทุกแว่นแคว้น ดังเช่น กระอั้วแทงควายเป็นการแสดงจากชาวทวาย แทงวิไสยจากชาวมลายู ปู่เยอย่าเยอและสิงห์กับจากชาวลาวหลวงพระบาง และสามารถแบ่งระดับของพระราชพิธีโสกันต์ออกเป็น 4 อย่างได้แก่ 1) โสกันต์เขาไกรลาส 2) โสกันต์แห่นอก 3) โสกันต์แห่ใน และ 4) โสกันต์พิธีตรุษ เฉพาะโสกันต์เขาไกรลาสและโสกันต์แห่นอกที่จัดขึ้นในเขตพระราชฐานชั้นกลางจะใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงการละเล่นต่าง ๆ ระหว่างกระบวนทั้งแห่ไปและแห่กลับ หากเป็นโสกันต์แห่ในที่จัดขึ้นในเขตพระราชฐานฝ่ายในอันเป็นเขตหวงห้ามที่มีแต่สตรีล้วน การเล่นระหว่างทางแห่ใช้พนักงานชาววังฝ่ายในเช่นพวกละครหลวงเป็นผู้แสดงทั้งสิ้น ดังพระราชหัตถเลขาของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงไว้เมื่อวันที่ 18 เมษายน 2481 ความว่า “...ภายหลังทรงพระราชดำริจัดการโสกันต์แห่ในขึ้น คือแห่อยู่แต่ในพระราชฐานชั้นในเขตผู้หญิงอยู่ จึงโปรดให้ผู้หญิงถ่ายแบบการเล่นของผู้ชายเข้าไปเล่นข้างในทุกอย่าง...” (นริศรานุวัดติวงศ์, 2552: 91)

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการจัดพระราชพิธีโสกันต์หลายครั้งเพราะยังมีเจ้านายชั้นเจ้าฟ้า เช่น โสกันต์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าปิ๋ว เมื่อ พ.ศ.2374 โปรดเกล้าฯ ให้จัดการละเล่น ความว่า "อนึ่งให้พันจันท์ จัดเครื่องเล่น ระเบง มงครุ่ม กุลาตีไม้ ไม้ต่ำไม้สูง กับกระอั้วแทงควาย แทงวิสัย ให้พร้อม เข้ามาเล่น ณ วันเดือน 4 ขึ้น 7, 8, 9 ค่ำ บ่าย 10 ค่ำ เช้า (รวม) 4 วัน” (ศุภวัฒย์ เกษมศรี, 2536: 138) และครั้งที่จัดอย่างยิ่งใหญ่เทียบเท่าโสกันต์เจ้าฟ้าคือพระราชทานพระเกียรติยศสูงสุดแด่พระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ ซึ่งเป็นพระเจ้าหลานเธอพระองค์โปรด แม้มิได้ทรงมีศักดิ์เป็น “เจ้าฟ้า” ควรได้รับพระราชทานโสกันต์หรือแม้แต่จะเรียกว่าโสกันต์ หากทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการพระราชพิธีโดยเรียกว่า พระราชพิธีโสกันต์เพื่อสืบพระราชประเพณีโสกันต์อย่างใหญ่ซึ่งเคยจัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ครั้งหนึ่งแล้วในการพระราชพิธีโสกันต์สมเด็จเจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดีพระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ที่จัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่เมื่อครั้งรัชกาลที่ 1

การพระราชพิธีโสกันต์พระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี จัดขึ้นเป็นงานใหญ่ 3 วัน ระหว่างวันศุกร์ที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2389 ถึงวันจันทร์ที่ 27 เมษายน พ.ศ. 2389 สองวันแรกนั้นเป็นการฟังสวดพระพุทธมนต์และโสกันต์ในวันสุดท้าย มีการเล่นในเส้นทางขบวนแห่ดังปรากฏในพระราชพงศาวดารว่า “ให้มีแห่แลการเล่นเหมือนอย่างสมเด็จเจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี แต่ไม่มีเขาไกรลาสและมยุรฉัตร” (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2547) อนึ่ง ทั้งงานโสกันต์สมเด็จฯ เจ้าฟ้าปิ๋วและพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ต่างก็เป็นงานที่มิได้สร้างเขาไกรลาส จึงเป็นต้นแบบให้รัชกาลที่ 5 ทรงคิดทำเป็นพระเบญจาลดชั้นสำหรับสรง ซึ่งทำให้ประหยัดงบประมาณในการสร้างลงมาก



ภาพที่ 4.34 : ภาพประกอบโคลงพระราชพงศาวดาร
เขียนภาพพระราชพิธีโสกันต์เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี
เมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ทำอย่างโกสันต์เขาไกรลาส ปัจจุบันจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
ที่มา: (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2465)

การละเล่นของหลวงที่ใช้ในพระราชพิธีโสกันต์นั้น หากเป็นโสกันต์แห่นอกใช้ผู้แสดงชายล้วน โดยเล่นที่สนามระหว่างพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทและพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย (ท้องพระโรง) หากเป็นโสกันต์แหในใช้ผู้แสดงหญิงล้วนอาจจัดอยู่ระหว่างทางตั้งแต่สวนซ้ายผ่านพระตำหนักตึกไปจนถึงพระที่นั่งไพศาลทักษิณ โดยเริ่มทำการแสดงไปพร้อมกันทั้งหมดตั้งแต่กระบวนเริ่มออกเดิน เมื่อพระราชยานผ่านก็จะทอดพระเนตรเห็นตามรายทาง และจะหยุดเล่นเมื่อพระราชยานเทียบเกยปลายทาง ผู้วิจัยเห็นว่า การละเล่นเหล่านี้คงได้รับคติฮินดูหรือวัฒนธรรมอินเดีย โดยที่เจ้านายทรงเป็นเสมือนเทวดาบนโลกมนุษย์ จึงต้องมีการเล่นนาฏกรรมสรรเสริญเพื่อแสดงการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่วัยผู้ใหญ่อย่างเต็มตัว ก่อนที่จะตัดผมจุกที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความเป็นพระกุมารออก จึงต้องมีเครื่องเล่นบันเทิงสำหรับเด็กให้ทอดพระเนตรก่อน

ภาพที่ 4.35 : การแสดงกุลาตีไม้ บนสนามหน้าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท
เป็นส่วนหนึ่งในพระราชพิธีลงสรงเฉลิมพระนามสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ เมื่อ พ.ศ. 2429 ในรัชกาลที่ 5 มีลักษณะเดียวกันกับการเล่นในพระราชพิธีโสกันต์
ที่มา: https://www.alamy.com/stock-photo-thailand-dancers-1887-nthai-dancers-performing-in-the-royal-palace-96046607.html

มหรสพสมโภช

นอกเหนือจากงานนาฏกรรมจะต้องทำหน้าที่ในเชิงพิธีกรรมสำหรับงานพระราชพิธีสิบสองเดือนแล้ว บรรดาการพระราชพิธีจรต่าง ๆ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดขึ้นเป็นกรณีพิเศษ ก็มักจะมีนาฏกรรมทำหน้าที่สมโภชในงานพิเศษนั้น ๆ งานในลักษณะเช่นนี้จะมิได้จัดขึ้นบ่อยครั้ง เป็นงานเฉพาะที่ต้องทรงมีพระบรมราชโองการหรือหมายรับสั่งให้เตรียมการล่วงหน้าสำหรับเจ้าพนักงานผู้มีหน้าที่จะได้เตรียมความพร้อมหรือซักซ้อมก่อนจะถึงวันงาน มักพบการเรียกงานนาฏกรรมในลักษณะนี้ว่า “สมโภช” หรือ “ฉลอง”

เมื่อได้ศึกษาหมายรับสั่งในรัชกาลที่ 3 พบว่า ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดเตรียมงานมหรสพสำหรับงานพระราชพิธีจรที่มีการสมโภชใน 4 กรณี คือ 1) ฉลองพระอาราม 2) ฉลองพระพุทธปฏิมาสำคัญ 3) สมโภชและขึ้นระวางช้างเผือกและช้างสำคัญ 4) มหรสพสมโภชในงานพระเมรุ ดังมีรายละเอียดคือ

1) ฉลองพระอาราม

พระราชอัธยาศัยที่โดดเด่นประการหนึ่งของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คือการที่ทรงพระราชศรัทธาในพระบวรพุทธศาสนาอย่างแรงกล้า ทรงมุ่งหมายจะให้กรุงรัตนโกสินทร์นี้รุ่งเรืองและมีวัดวาอารามจำนวนมากมายเหมือนเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา จึงทรงหยิบยกพระสถานะที่ทรงเป็นพระจักรพรรดิราช เอาการด้านพระศาสนามาเป็นหลักเพื่อปกครองบ้านเมืองแทนที่จะทรงมีพระสถานะดั่งสมมติเทพ ซึ่งจะทำให้ประชาชนเลื่อมใสและศรัทธาตามพระราชกุศล เป็นนัยว่ามิได้ทรงปรารถนาในราชสมบัติ ดังปรากฏในจดหมายเหตุสำเนาคำแนะนำในการเทศนาเรื่องการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ถึงมูลเหตุแห่งพระราชศรัทธาว่า

> *"...แล้วธรงพระปรารพภ์ถึงพระบรมญาติที่เสด็จล่วงไปแล้วที่ได้ธรงสร้างพระอารามใหญ่น้อยไว้เปนอันมาก เสด็จพระราชดำเนิรไปถวายพระกถินทานทุก ๆ พระอาราม...มีพระราชองการโปรดเกล้าฯ สั่งให้สถาปนาพระอารามทั้งปวงนั้นจนสำเหร็จทุก ๆ พระอาราม* ***แล้วจึงจะได้ว่าการฉลองวัด****พระราชโอรส วัดหนัง วัดพระเชตุพน กำหนดเครื่องไทยทานแลจำนวญพระสงฆ์กับทิ้งสลาก เป็นต้น...*
>
> *...แล้วลงท้ายว่าซรึ่งธรงพระราชสรัทธาทั้งนี้จะได้ปรารถนาโลกิยสมบัติบรมจักรเปนต้นนั้นหามิได้ ตั้งพระไทยหน่วงเอาพระโพธิญาณอย่างเดียวโดยแท้ถึงยังมีพระชนม์อยู่ตราบเท่าใดก็จะธรงสร้างบำเพ็ญพระราชกุศลไปกว่าจะสิ้นพระชนม์"* (อ้างถึงใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2551: 3-5)

ในรัชกาลที่ 3 นี้ ทรงปรารถนาที่จะสถาปนาวัดต่าง ๆ โดยโปรดฯ ให้สร้างขึ้นใหม่หรือปฏิสังขรณ์ให้ดีขึ้น และยังมีวัดที่เจ้านายและขุนนางต่างร่วมกันสร้างฉลองพระราชศรัทธา มีจำนวนปรากฏในหนังสือตำนานวัตถุสถานที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนา (กรมศิลปากร, 2530ข) ว่ามีทั้งสิ้นมากกว่า 53 วัด ก่อให้เกิดรูปแบบสถาปัตยกรรมอย่างใหม่ที่เรียกว่า "แบบนอกอย่าง" หรือ "แบบพระราชนิยม" ซึ่งมีรูปแบบแตกต่างไปจากแบบประเพณีนิยมที่เน้นการตกแต่งด้วยช่อฟ้าและเครื่องลำยอง

เมื่อการก่อสร้างและปฏิสังขรณ์สำเร็จลง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะทรง-พระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการพระราชกุศลฉลองพระอารามด้วยมหรสพและดอกไม้ไฟเป็นการอย่างใหญ่ บางครั้งฉลองพร้อมกันหลายวัด และหากเป็นวัดสำคัญที่ทรงพระราชศรัทธาเป็นพิเศษ เช่น วัดพระเชตุพนฯ วัดราชโอรสาราม ก็จะเสด็จพระราชดำเนินด้วยกระบวนเรือไปในการการฉลองพระอารามด้วยพระองค์เอง ชี้ให้เห็นว่าจำนวนของงานนาฏกรรมที่ถูกจัดขึ้นในงานฉลองพระอาราม

ในรัชกาลนี้มีจำนวนมากสัมพันธ์กับจำนวนพระอาราม ดังที่ หมื่นพรหมสมพัตสร หรือเสมียนมี ได้กล่าวถึงการใช้นาฏกรรมฉลองพระอารามไว้ว่า “ทั้งเครื่องเล่นเต้นรำทำฉลอง ทั้งขับร้องดีดสีทุกสิ่งสรรพ์” (นายมี มหาดเล็ก, 2462) และจะขอยกบันทึกที่เกี่ยวข้องกับการมีงานนาฏกรรมฉลองพระอารามตามลำดับที่ปรากฏในพระราชพงศาวดาร รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ดังนี้

> *"ในปีเถาะนั้น น้ำลด แล้วโปรดเกล้าฯ ให้จัดการฉลองวัดราชโอรสาธาราม ซึ่งเป็นวัดข้าหลวงเดิม และวัดพลับ ด้วยทรงผนวชอยู่วัดนั้น ให้ปฏิสังขรณ์แล้วประทานชื่อวัดราชสิทธ วัดภคินีนาถชำรุดมากก็โปรดให้ปฏิสังขรณ์ขึ้นด้วย วัดท้ายตลาดที่ได้เสด็จอยู่แต่ยังพระเยาว์ก็โปรดให้บูรณะขึ้นประทานชื่อวัดโมฬีโลกย์ วัดอรุณราชธาราม 1 วัดระฆัง 1 วัดพระยาทำ 1 วัดสุวรรณ 1 วัดสระเกศ 1 วัดเหล่านี้ได้ทรงบูรณะ การก็ยังไม่สำเร็จ แต่โปรดให้ฉลองเสียครั้ง 1 ก่อน ณ วันอาทิตย์ เดือน 2 ขึ้น 13 ค่ำ ได้ถวายผ้าไตรจีวรแก่พระสงฆ์ที่วัดราชโอรส พระสงฆ์สวดพระพุทธมนต์ก็มารับที่นั่นทุก ๆ พระอาราม รุ่งขึ้น วันจันทร์ เดือน 2 ขึ้น 14 ค่ำ เป็นวันสวดมนต์เย็น* ***ก็ได้ฉลองพร้อมกัน มีการมหรสพทุกพระอาราม แต่วัดราชโอรสนั้น ให้มีโขนโรงใหญ่ติดรอกตรงหน้าพลับพลาข้าม ปลูกพลับพลาลงมาริมคลองหน้าวัด เวลาค่ำให้มีการละเล่นหน้าพลับพลาด้วยเรือ และเกณฑ์เรือประพาสข้าราชการร้องสักรวาดอกสร้อยที่เกาะหน้าพลับพลา*** *เวลาเย็นเสด็จไปฟังสวดพระพุทธมนต์เป็นกระบวนพยุหยาตรา ทรงเรือพระที่นั่งชัยสุพรรณหงส์ มีเรือกระบวนรูปสัตว์ทั้ง 3 วัน"* (2547: 46-47)

ภาพที่ 4.36 : บริเวณที่สร้างพลับพลาหน้าวัดราชโอรสาราม
ที่มีการสร้างโรงโขนขนาดใหญ่ฝั่งตรงข้ามวัด และมีการเล่นสักรวาในคลองด่าน
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 23 ตุลาคม 2560

มหรสพสมโภชที่จัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ในครั้งนี้ถือเป็นอย่างพิเศษ เพราะวัดราชโอรสาราม เป็นวัดที่ทรงสถาปนาตั้งแต่เมื่อในรัชกาลที่ 2 หากแต่ยังมิได้ทำการสมโภชอย่างใหญ่ การเลือกนาฏกรรมที่นำมาจัดแสดงนั้นทรงให้ความสำคัญกับพื้นที่ในน้ำ เพราะการสัญจรในต้นกรุงรัตนโกสินทร์ยังใช้เส้นทางน้ำเป็นหลัก ประกอบกับเส้นทางคลองด่านนี้เป็นเส้นทางเดินทัพจึงโปรดฯ ให้ตระเตรียมอย่างสะดวกแก่กองทัพ แม้กระบวนเรือพระที่นั่งก็สามารถเข้ามายังเส้นทางนี้ได้ กับทั้งในละแวกคลองด่านย่านวัดหนังนี้เป็นนิวาสสถานเดิมทางฝ่ายคุณหญิงเพ็ง พระอัยกี การจัดมหรสพเล่นในเรือที่ลอยน้ำอยู่ปรากฏไม่กี่ครั้งในต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยทอดเรือทิ้งทุ่นให้เรือนิ่งอยู่กับที่ จากนั้นใช้ไม้กระดานพาดระหว่างเรือสองลำหรือมากกว่าเป็นพื้นที่สำหรับทำการแสดง ส่วนวงปี่พาทย์ก็บรรเลงในเรือลำอื่น ปรากฏในคราวสมโภชรับพระแก้วพระบางเมื่อกรุงธนบุรี สมโภชพระศรีศากยมุนีที่ท่าพระ ในรัชกาลที่ 1 และมามีสมโภชใหญ่ในรัชกาลที่ 3 นี้อีก 2 ครั้ง

คลองด่านในอดีตมีความกว้างมากกว่าภาพถ่ายปัจจุบัน จึงสามารถใช้พื้นที่ทั้งริมตลิ่งและในน้ำ จากความในพงศาวดารน่าจะเป็นการปลูกโรงโขนชักรอกคร่อมทั้งพื้นที่ตลิ่งและปักเสาลงในน้ำแล้วจึงทอดแผ่นไม้กระดานเพื่อให้มีพื้นที่เวทีกว้างขึ้น อีกทั้งบนตลิ่งนั้นต้องติดตั้งกลไกสำหรับการชักรอกจึงติดตั้งในส่วนที่อยู่ในน้ำ โรงโขนนี้มีลักษณะเป็นพลับพลาคือมีเสาดาดหลังคา ตัวโขนแสดงในโรงนั้น ที่ประทับทอดพระเนตรอยู่ที่พลับพลาฝั่งวัด (คือบริเวณศาลาสีขาวในภาพ) มุมมองในการทอดพระเนตรคงจะงดงามนักเพราะมีผืนน้ำอยู่เบื้องหน้าโรงโขน นอกจากนี้ยังโปรดให้มีการเล่นที่สามารถแสดงบนเรือได้ เช่น การเล่นดอกสร้อยสักรวา ซึ่งปรากฏหลักฐานเป็นบทสักรวาที่เจ้านายและข้าราชบริพารฝ่ายหน้าฝ่ายในร่วมแสดงถวายหน้าที่นั่งที่หน้าวัดราชโอรสารามนี้ด้วย (บทสักรวา เรื่องอิเหนา เล่นถวายในรัชชกาลที่ 3, 2464)

พ.ศ. 2379 ฉลองวัดประยุรวงศาวาสและวัดหนัง

วัดประยุรวงศาวาสนี้เจ้าพระยาพระคลัง (คือสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ [ดิศ บุนนาค]) ได้สร้างขึ้นโดยเสด็จตามพระราชศรัทธา เมื่อสร้างเสร็จแล้วได้มีการฉลองวัดเมื่อวันศุกร์ที่ 13 มกราคม 2379 ในการจัดมหรสพสมโภชครั้งนี้ ได้เกิดอุบัติเหตุครั้งร้ายแรง โดยเกิดเหตุระเบิดจากดอกไม้เพลิงที่บรรจุอยู่ในปืนใหญ่ฝังดิน เป็นเหตุให้มีผู้เสียชีวิตและได้รับบาดเจ็บ จึงทำให้การสมโภชและมหรสพต่าง ๆ ต้องหยุดชะงักลง

ในปีเดียวกันที่ย่านคลองด่านก็ได้มีการฉลองวัดหนัง ซึ่งเป็นวัดในย่านนิวาสสถานเดิมของคุณหญิงเพ็ง พระชนนีในกรมพระศรีสุลาลัย (เรียม) ซึ่งได้ทรงปฏิสังขรณ์วัดแห่งนี้ทั้งวัดถวายเป็นพระราชกุศลแด่สมเด็จพระบรมราชบุรพการี วัดนี้จึงเป็นวัดสำคัญมากวัดหนึ่งเมื่อครั้งรัชกาลที่ 3 ใช้มหรสพฉลองพระอารามทั้งสิ้น 3 วัน ที่เป็นพิเศษ คือ มีการเล่นหนังและดอกไม้เพลิงอีก 7 วัน 7 คืนเพื่อให้สอดคล้องกับนามของวัดว่าวัดหนัง

ทว่า ในช่วงปี พ.ศ. 2379 – 2380 นั้น ได้มีเหตุการณ์สิ้นพระชนม์ของเจ้านายสำคัญ 2 พระองค์คือ กรมพระศรีสุริเยนทรามาตย์ พระอัครมเหสีในรัชกาลที่ 2 เมื่อวันที่ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2379 และอีกพระองค์คือกรมพระศรีสุลาลัย พระราชมารดาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว เมื่อวันที่ 17 ตุลาคม พ.ศ. 2380 จึงเป็นเหตุให้ต้องไว้ทุกข์ในพระราชสำนักตลอดช่วงเวลาที่พระบรมศพยังประดิษฐานในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทจนกว่าจะได้ออกพระเมรุ จึงทำให้ในระหว่างนี้การมหรสพที่จะเฉลิมฉลองพระราชวัง พระราชมณเฑียรสถาน วัดพระศรีรัตนศาสดารามและ

พระอารามต่าง ๆ ต้องหยุดลงชั่วขณะหรือลดการที่เอิกเกริกลง ดังจะเห็นได้จากบันทึกในพระราช-พงศาวดารเกี่ยวกับการฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

พ.ศ. 2381 ฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

เมื่อครั้งรัชกาลที่ 3 พระราชวังหลวงและวัดพระศรีรัตนศาสดารามเกิดชำรุดทรุดโทรมลงเป็นอย่างมาก ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ เช่น เปลี่ยนรูปแบบพระอุโบสถมาเป็นเครื่องก่ออิฐถือปูนมีเสาพาไลรับโดยรอบ มีการเขียนจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์รอบพระระเบียงพระอุโบสถขึ้นใหม่ โดยทรงให้ความสำคัญกับวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาเป็นอย่างมาก ดังระบุไว้ในจดหมายเหตุว่า “...ส่วนในพระระเบียงรอบ **ประกอบเขียนเรื่องรามเกียรติ์** ... ทรงสร้างสรรพิหารยอด ประดับพื้นฝาผนังขาว แพรวพราวเลื่อมศรีเพรา เชิญพระศิลาสามพระองค์ทรงประดิษฐานไว้ เป็นประธานเก่า **ฝ่ายผนังเขียนเรื่องอิเหนาระบายเสนทองคำ** ประดับพื้นทำลอนศิลาสะอาดเลี่ยน...” (กรมศิลปากร, 2530ก: 109)

การทั้งปวงเมื่อแล้วเสร็จก็โปรดให้มีการสมโภชเมื่อวันศุกร์ที่ 21 เมษายน พ.ศ. 2381 หากแต่การฉลองสมโภชในครั้งนี้มีเพียงแต่การทรงจุดดอกไม้เพลิงต่าง ๆ ถวายเป็นพุทธบูชาพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร เพราะยังอยู่ในช่วงลงทุกข์ในพระราชสำนัก พิธีหลักส่วนมากเป็นการบำเพ็ญพระราชกุศลทักษิณานุปทาน มีการเชิญพระบรมอัฐิและพระอัฐิไปยังวัดพระศรีรัตนศาสดารามแล้วเจริญพระพุทธมนต์ ทรงปฏิบัติเลี้ยงพระสงฆ์ทั้งสิ้น 3 วัน แล้วจึงเชิญพระบรมอัฐิกลับในวันอังคารที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2381 ส่วนของการใช้มหรสพสมโภชอย่างใหญ่ได้ถูกนำไปใช้ที่พระเมรุมาศแทน ดังความในจดหมายเหตุว่า

> *“ครั้น ณ วันพุธ เดือน 6 ขึ้น 2 ค่ำ ตั้งสวดฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ณ วันพฤหัสบดี เดือน 6 ขึ้น 3 ค่ำ ชักพระบรมธาตุสมโภชในพระเมรุทอง ฉลองพร้อมกัน มีแจง 500 ทรงถวายไตร บาตร 500 ทั้งเครื่องไชยทานเลอแลพึ่งแผ่พระบารมี ชักพระบรมธาตุกลับเข้า ณ วันเสาร์ เดือน 6 ขึ้น 5 ค่ำ แล้วชักพระอัฐิสมเด็จพระบรมโกศพระอัยกา สมเด็จพระพุทธิเจ้าหลวงในพระโกศ ตั้งแห่ทรงพระยานุมาศเข้าประดิษฐานในพระเมรุทอง **สมโภชมีการมหรสพพร้อม** ประดับพระกรไตร 200 จีวร 300 เปน 500 กัลปพฤกษ์ 8 ต้น พระราชทานเงินคนสูงอายุ แต่ ณ วันพฤหัสบดี เดือน 6 ขึ้น 3 ค่ำ ทั้งข้างหน้า ข้างใน ตั้งอายุ ปีกุน 72 ขึ้นไป ข้างในคนละ 10 ตำลึง ผ้าคนละ 2 สำรับ คาง (ข้างหน้า) ผ้าตามบรรดาศักดิ์ พระยาแล*

*พระยาได้ 3 ชั่ง ผ้า 2 สำรับ พระ หลวง ได้ 10 ตำลึง ผ้า 2 สำรับ คนพิการชรา ง่อยเปลี้ยแจกวันละ 500 ชักพระอัฐิตั้งแห่กลับเข้าพระราชวัง ณ วันอาทิตย์ เดือน 6 ขึ้น 6 ค่ำ ณ วันจันทร์ เดือน 6 ขึ้น 7 ค่ำ ชักพระศพสมเด็จพรพันปีหลวง กรมพระศรีสุลาไลย ทรงยานุมาศมาจากพระที่นั่งมุขเด็จพระมหาปราสาท ตั้งแห่อ้อมมาท้ายสนม ขึ้นทรงพระพิไชยราชรถ ท้ายวัดพระเชตุพน เกณฑ์แห่รูปสัตว์ทรงสังเค็ดผ้าไตร บาตร ขนานเดิมครั้งพระอัฐิพระพุทธิเจ้าหลวง สมเด็จพระบรมโกศพระไอยกา ปฐมกษัตริย์ลำดับ ชักแห่เข้าพระเมรุทอง ประทมพระเมรุ 7 วัน **มีการมหรสพพร้อมสมโภช** ณ วันอาทิตย์ เดือน 6 ขึ้น 13 ค่ำ ถวายพระเพลิง ณ วันจันทร์ เดือน 6 ขึ้น 14 ค่ำ เก็บพระอัฐิ กลับคืนทรงไว้ในพระโกศทั้งสามในกรมพระศรีสุลาไลย ลอยพระอังคารเสร็จสามวัน **มีการมหรสพสมโภชพร้อมเสมอ**"*
(กรมศิลปากร, 2530ก: 111-112)

พ.ศ. 2391 ฉลองวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาวาศ

วัดโพธารามหรือวัดพระเชตุพนฯ เป็นพระอารามสำคัญวัดหนึ่งที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระราชศรัทธาให้บูรณะเป็นการใหญ่และถือเป็นวัดประจำรัชกาลของพระองค์ เมื่อล่วงถึงในรัชกาลที่ 3 พระอารามมีความทรุดโทรมมากเพราะได้สร้างล่วงมาแล้ว 50 กว่าปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จับการปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ทั้งพระอาราม เมื่อแล้วเสร็จจึงได้เฉลิมฉลองเป็นการมหรสพอย่างใหญ่ ในวันอาทิตย์ที่ 23 เมษายน พ.ศ. 2391 มีการพระราชกุศลเลี้ยงพระ 3 วัน แล้วจึงมีมหรสพสมโภชฉลองอีก 3 วัน ตามที่เจ้าพระยาทิพากรวงศ์บันทึกไว้ว่า "การฉลองมีโขนโรงใหญ่ติดรอกที่หน้าวังกรมหมื่นสวัสดิ์วิไชย มีเครื่องเล่นทุกสิ่ง ... เหมือนอย่างฉลองวัดราชโอรส" (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2547: 130)

ที่ว่าจัดยิ่งใหญ่เหมือนงานฉลองวัดราชโอรส พ.ศ. 2374 นั้นเพราะการครั้งนั้นเป็นที่เลื่องลือถึงความยิ่งใหญ่ในการทำมหรสพสมโภชครั้งรัชกาลที่ 3 มีการแสดงโขนโดยปลูกโรงโขนชักรอกลงเป็นพลับพลาลงมาริมคลองหน้าวัดราชโอรสฯ มหรสพที่วัดราชโอรสเป็นต้นแบบให้จัดอย่างยิ่งใหญ่เมื่อต้องทำการฉลองวัดพระเชตุพนฯ ในปี พ.ศ. 2391 บริเวณที่ตั้งโรงโขนที่ระบุว่าเป็นวังกรมหมื่นสวัสดิ์วิไชย (คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุริยวงศ์ กรมหลวงพิเศษศรีสวัสดิ-สุขวัฒนวิไชย) นั้น เรียกกันว่า วังริมสนามไชย วังใต้ ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของสวนสราญรมย์ โรงโขนนี้น่าจะตั้งอยู่ที่สนามไชยเยื้องกับวัดพระเชตุพนฯ หลังการฉลองครั้งนี้ได้พระราชทานนามพระอาราม

แห่งนี้ใหม่ว่า วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาวาศ นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานการมีโขนและกระบวนแห่ในจดหมายเหตุเรื่องหนังสือพระยาราชสุภาวดีถึงพระยารัตนากาษ เรื่องให้เกณฑ์ตัดไม้ทำแผงในงานฉลองวัดพระเชตุพล จ.ศ. 1208 หรือ พ.ศ. 2389 ความว่า

> *"...หนังสือพญาราชสุภาวดี ฯ มาเถิงพญาสรบูริย พระรัตน่กาษจางวาง กองโค ด้วยทรงพระราชศรัทธาบำเพ็งการพระราชกุศลให้ปฏิสังขรณ์ พระอุโบสถ พระวิหาร การบุเรียน กุฏิ ศาลา อาราม วัดพระเชตุพลเสร็จแล้ว กำหนดจะได้สมโภชฉลองวัดพระเชตุ (พล) ณ เดือน 3 ปีมะเมียอัฐศก เปนการใหญ่โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกระบวรแห่พระพุทธิรูปพระสัทธรรมออกไปประดิษฐานไว้ ณ วัดพระเชตุพล* ***จะให้มีโขน เครื่องเล่นต่าง ๆ และในกระบวนแห่จะให้มีจีน ญวน มอญ ลาวพุงขาว ลางพุงดำ แขกเทศ แขกมลายู ฝรั่ง นุ่งหุ่มแต่งตัวต่างกันตามภาษา จงทุกภาษา*** *และที่เมืองส่รบูริย์ ลาวพุงดำคงเมืองและพวกกองโคมีมาก พอจะจัดเอาลงมาเข้ากระบวนแห่ได้ ให้พญาส่รบูริย พระรัตนากาษ จัดหาลาวพุงดำ ที่ว่าเป็นตัวนายคงเมืองและกองโคให้ได้ 50 คน บอกกล่าวให้จัดแจงหาผ้าโพก เสื้อ ผ้านุ่ง เครื่องแต่งตัวที่ว่าไหมงามดีให้เหมือนกันตามภาษาพุงดำ ให้พร้อมไว้จงทุกคน กำหนดจะตั้งกระบวนแห่วันใดเป็นแน่ จึงจะมีหนังสือขึ้นมาให้แจ้งต่อครั้งหลังหนังสือมา ณ วันอังคาร เดือน 10 ขึ้น 11 ค่ำ ปีมะเมีย อัฐศก"* (จดหมายเหตุวัดพระเชตุพน สมัยรัชกาลที่ 1-4, 2552: 159-160)

2) ฉลองพระพุทธปฏิมา

เป็นธรรมเนียมมาแต่โบราณว่ากษัตริย์ในดินแดนสุวรรณภูมินี้ เมื่อได้ชัยชนะในการสงครามมีอำนาจเหนืออาณาจักรอื่นเมืองอื่นก็ย่อมที่จะได้ครอบครองแผ่นดิน ทรัพย์สมบัติและราษฎรของเมืองที่ได้มาได้นั้น เช่น กรณีของพระมหามัยมุนี สหภาพเมียนมาร์ ที่กษัตริย์ยะไข่ พม่าหรือมอญต่างได้ผลัดกันครอบครอง หรือในกรณีของพระแก้วมรกต ซึ่งเป็นพระพุทธปฏิมาวิเศษที่กษัตริย์ผู้มีอำนาจทั้งอาณาจักรล้านนา ล้านช้าง ธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ต่างก็ได้เคยครอบครอง

ในต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้อัญเชิญพระแก้วและพระบางที่ได้จากเมืองเวียงจันทน์และหลวงพระบางมาเป็นศรีสง่าแก่พระนคร โดยขนานนามกรุงให้พ้องกับพระพุทธปฏิมานั้นว่า "รัตนโกสินทร์" และได้เชิญพระพุทธปฏิมาขนาดใหญ่จากหัวเมืองในราชอาณาจักรเข้ามาไว้ ณ

ศูนย์กลางที่กรุงเทพมหานคร เช่น อัญเชิญโกลนพระศรีสรรเพ็ชญ์มาประดิษฐานไว้ในพระมหาเจดีย์วัดพระเชตุพนฯ อัญเชิญพระศรีศากยมุนีลงมาจากเมืองสุโขทัยลงมาเมื่อรัชกาลที่ 1 พระพุทธปฏิมาบางองค์ก็ได้ถูกเชิญมาและกลับไปบ้าง เพราะมีเหตุว่าผีที่รักษาคุ้มครองพระนั้นไม่ถูกกัน ทำให้บ้านเมืองเกิดฝนแล้ง กรณีนี้เกิดขึ้นกับ พระบางที่ได้เชิญลงมาเมื่อครั้งกรุงธนบุรีครั้งหนึ่ง ถึงรัชกาลที่ 1 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เชิญคืนไป

ถึงรัชกาลที่ 3 เมืองทรงปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์แล้ว ได้เชิญพระบางลงมาอีกครั้งหนึ่ง พร้อมทั้งพระพุทธรูปศิลปะล้านช้างที่สำคัญมาไว้ที่พระนครจำนวนมาก ปรากฏว่ามีบันทึกการสมโภชพระบางที่เชิญลงมาเป็นครั้งที่ 2 ว่า “...พระบางได้กลับมาแต่เวียงจันทน์ พระโองการรับสั่งโปรดฯ ให้เจ้าพระยาบดินทรเดชาให้เชิญพระบางไปประดิษฐานไว้ ณ วัดจักรวรรดิราชาวาสที่เจ้าพระยา-บดินทรเดชาสร้าง พิหารฝาผนังนอกเขียนลายรดน้ำ ฝาผนังในทองทึบ ทรงเครื่องประดับพระแล้วไปตีเมืองพนมเปญ เสร็จศึกกลับเข้ามา มีการฉลองสมโภชเสร็จ" (กรมศิลปากร, 2530ก: 109-110)

เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชศรัทธาในพุทธศาสนาอย่างยิ่ง นอกเหนือจากการทรงสถาปนาและปฏิสังขรณ์พระอารามแล้ว ยังทรงถือธรรมเนียมโบราณในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อต่ออายุหรืออุทิศให้บุพการี อีกทั้งได้มีการค้นพบแหล่งแร่ทองแดงที่ตำบลจันทึก เมืองนครราชสีมา จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นำมาหล่อสร้างพระพุทธปฏิมาเพื่อเป็นมงคลก่อนที่จะนำไปใช้งานด้านอื่น พระพุทธปฏิมาที่ทรงสร้างมีทั้งที่เป็นพระประธานขนาดใหญ่ลงมาจนถึงพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษาและพระพุทธรูปแสดงปางต่าง ๆ ตามพระวินิจฉัยของกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสที่มีขนาดเล็ก 37 องค์ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2551 : 214-281) วัสดุที่ใช้ในการหล่อพระนั้นเป็นโลหะมีค่าเช่น ทองคำ เงิน นาก สำริด ทองแดง รวมถึงที่สร้างและตกแต่งด้วยปูนปั้น เมื่อจะทำการหล่อพระที่โรงหล่อในพระราชวังหล่อก็จะต้องประกอบพิธีตามฤกษ์ มีเจ้าพนักงานผู้ปฏิบัติจากกรมช่างหล่อ เมื่อหล่อเสร็จอาจมีพิธีฉลองที่ในพระราชวัง แล้วตั้งกระบวนแห่ไปยังวัดที่จะประดิษฐานแล้วมีมหรสพสมโภชอีกครั้งหนึ่ง

อนึ่ง ปรากฏหลักฐานบุคคลทางนาฏกรรมที่เกี่ยวกับการหล่อพระอยู่ใน “เกณฑ์สูบนอนใหญ่ใช้ในการหล่อพระพุทธรูปและปืนใหญ่ จ.ศ.1191” ปรากฏชื่อ "ลูกคู่ละครในพญารัก" อาจเป็นลูกคู่ละครของเจ้ากรมในวังกรมหลวงรักษรณเรศร (กรมศิลปากร, 2530ก: 135) ในรัชกาลที่ 3 ปรากฏมหรสพงานฉลองพระพุทธปฏิมาครั้งสำคัญ ได้แก่

พ.ศ. 2374 ฉลองพระพุทธชินสีห์ พระประธานพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร

มหากุศลในทางพุทธศาสนาที่พระเจ้าแผ่นดินสยามได้ทางปฏิบัติสืบกันมาคือการสร้างพระพุทธปฏิมาขนาดใหญ่ถวายอุทิศเป็นพระราชกุศลให้เป็นพระประจำเมือง ประจำตระกูล หรือเป็นพระประธานในอุโบสถวิหารต่าง ๆ เหมือนครั้งกรุงศรีอยุธยามีพระโตที่วัดพนัญเชิง ในรัชกาลที่ 1 ก็ได้อัญเชิญพระพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดมหาธาตุเมืองสุโขทัย ลงมาประดิษฐานในพระวิหารที่สะดือเมืองกรุงเทพมหานคร เป็นการพระราชกุศลครั้งใหญ่ก่อนรัชกาลที่ 1 จะเสด็จสวรรคต

ในรัชกาลที่ 3 กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ทรงเห็นว่าที่เมืองพิษณุโลกนั้นมีพระพุทธรูปเก่าแก่คู่กันกับพระพุทธชินราชทิ้งร้างอยู่ในพระวิหารเก่า ทรงมีพระราชดำริที่จะเชิญลงมาไว้ที่กรุงเทพมหานคร แล้วประดิษฐานที่มุขหลังของพระอุโบสถจัตุรมุข ต่อมาได้กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวย้ายมาประดิษฐานเป็นประธานเบื้องหน้าพระสวรรณเขต ในการอัญเชิญพระพุทธชินสีห์ลงแพขนานมานั้น ได้มีมหรสพสมโภชทั้งในกระบวนเรือระหว่างล่องลงมาและมีมหรสพสมโภชอย่างใหญ่เมื่อเชิญเข้าไว้ในพระอุโบสถ ความโดยละเอียดกล่าวไว้ในหัวข้อกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์แล้ว

พ.ศ. 2380 ฉลองพระพุทธตรีโลกเชษฐ์ พระประธานวัดสุทัศเทพธาราม

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นควรที่จะได้สถาปนาวัดอันประดิษฐานพระพุทธปฏิมาสำคัญนั้น ให้จับการสร้างวัดสุทัศเทพธาราม มีพระอุโบสถและสิ่งปลูกสร้างสมบูรณ์แล้วมีพระราชดำริให้หล่อพระพุทธรูปเพื่อเป็นประธานในพระอุโบสถ ขนาดหน้าตัก 10 ศอกคืบ ตั้งแต่ พ.ศ. 2375 เมื่อสำเร็จแล้วก็ได้ตกแต่ง เชิญออกจากโรงหล่อพักไว้ที่นอกประตูวิเศษไชยศรี พระราชวังหลวง โปรดเกล้าฯ ให้มีมหรสพสมโภชทั้งกลางวันและกลางคืน ก่อนที่วันรุ่งขึ้นจะได้แห่ไปยังวัดสุทัศนฯ งานมหรสพสมโภชครั้งนี้ได้จัดอย่างใหญ่เสมอด้วยการฉลองพระศรีศากยมุนีเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 มีรายละเอียดตามจดหมายเหตุว่า

> *"ณ วันพุธ เดือน 1 แรม 1 ค่ำ พระโองการรับสั่งให้ชักพระที่ทรงหล่อพระประธาน หน้าตัก 2 วา 3 ศอกคืบ มาประทับสมโภช มีการมหรสพพร้อม ณ พระทวารประตูวิเศษไชยศรี ณ วันพฤหัสบดี เดือน 2 แรม 2 ค่ำ ชักพระพุทธรูปทรงเลื่อนชักแห่ประโคมฆ้องกลองชัยชนะครื้นครัน* ***สนั่นเสียงมโหรี จีนไทยแซก***

มอญ มีโรงโขนละคร งิ้ว มอญรำ *พุนผุนเมืองเนืองหนุนมานมัสการ ทั้งได้ดูงานมหรสพสมโภชที่สมเด็จพระเจ้ารามาธิบดินทร์บรมบาท เสด็จทรงพระราชทยาน (ราชทรยาน, ราชยาน) เสด็จตามชินาจารย์ พระพุทธิวงศ์ ประทับทรงเสด็จยังพลับพลาแล้วชะลอเลื่อนทับตะพานมาตลอดพัน ราษฎรกล่นเกลื่อนกว่าหมื่นพันชวนกันมาวันทาเข้าชักพระพร้อมหน้า จนขึ้นถึงทศทิศสถาพรอุโบสถ**ปรากฏการมหรสพสมโภช สำเนียงเสียงเสนาะโสต ปราโมทย์โมทนา ปี่พาทย์ทำบูชาสักร้อยวง** *ฉลองพระพุทธวงศ์ชินาวร สโมสรแสน เขษมเปรียบเปรมอิ่มด้วยศรัทธา ถ้วนหน้าประชาชน พระโองการรับสั่งขนานนามวัดให้ชื่อวัดสุทัศเทพธาราม"*
(กรมศิลปากร, 2530ก: 111)

พ.ศ. 2391 ฉลองพระพุทธรูปพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและพระพุทธเลิศหล้าสุลาลัย

การครั้งนี้จัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ในช่วงปลายรัชกาล โดยพระราชประสงค์ที่จะสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องขนาดใหญ่ประดิษฐานในพระราชวังเหมือนอย่างการสร้างพระศรีสรรเพ็ชญกรุงศรีอยุธยา ทรงมุ่งหมายจะถวายเป็นพระราชกุศลถวายสมเด็จพระบรมอัยกาธิราชและสมเด็จพระบรมชนกนาถ และเพื่อที่จะมิให้ราษฎรพากันเรียกนามพระมหากษัตริย์ใน 2 รัชกาลที่ล่วงแล้วว่าแผ่นดินต้น แผ่นดินกลาง จึงได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หล่อพระพุทธรูปยืนทรงเครื่องอย่างพระจักรพรรดิราชสูงราว 6 ศอก หล่อด้วยทองคำประดับอัญมณีมีค่าจำนวนมาก ประดิษฐานในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระราชทานนามพระพุทธรูปทั้งสองว่า “พระพุทธยอดฟ้า-จุฬาโลก” และ “พระพุทธเลิศหล้าสุลาลัย” แล้วทรงประกาศให้ขนานพระนามกษัตริย์แผ่นดินที่ 1 และ 2 นั้นตามนามพระพุทธรูป (ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเปลี่ยนนามพระพุทธรูปเป็น พระพุทธเลิศหล้านภาลัย)

ในการฉลองพระพุทธปฏิมาสำคัญนี้ โปรดให้เชิญพระบรมสารีริกธาตุจากหอพระสุลาลัยพิมานออกมาบำเพ็ญพระราชกุศล เมื่อวันที่ 3 มีนาคม พ.ศ. 2391 จากนั้นในวันที่ 4 มีนาคม พ.ศ. 2391 จึงทรงบรรจุพระบรมธาตุไว้ในพระเศียรพระพุทธรูป มีการสวดมนต์ฉลองจนถึงวันที่ 5 มีนาคม พ.ศ. 2391 รวมเป็นเวลา 3 วัน ลำดับต่อมาได้พระราชทานเลี้ยงพระสงฆ์ฉันเช้าต่อมาอีก 3 วันจนถึงวันที่ 8 มีนาคม พ.ศ. 2391 ในช่วงนี้มีการเวียนเทียนสมโภชพระพุทธรูป และ “มีการมหรสพทิ้งทานการฉลองอีก 3 วัน” เมื่อเสร็จการพระราชกุศลแล้วจึงได้สดับปกรณ์พระบรมอัฐิและอัฐิแล้วเชิญกลับในวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2391

ภาพที่ 4.37 : ถนิมพิมพาภรณ์ทรงพระพุทธรูปฉลองพระองค์ในพระบรมมหาราชวัง

ที่มา: John Hoskin, Buddha Images in the Grand Palace.
(Bangkok: The Offfice of His Majesty's Principle Private Secretary, 1994: 47, 82)

อนึ่ง งานช่างทองที่ใช้ตกแต่งเป็นเครื่องทรงพระพุทธปฏิมาทรงเครื่องอย่างพระจักรพรรดิราชนี้ เป็นพระราชนิยมสำคัญที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ปรากฏพระพุทธรูปทรงเครื่องที่ทรงศิราภรณ์เป็นมงกุฎและทรงเครื่องถนิมพิมพาภรณ์อย่างฉลองพระองค์พระเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ ดังพระพุทธรูปประธานที่พระอุโบสถวัดนางนอง พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดพิชย-ญาติการาม เป็นต้นนั้น งานช่างทองเหล่านี้ถือเป็นการแสดงภูมิปัญญาเชิงช่างของหลวงที่จะมีผลต่อการสร้างเครื่องแต่งกายโขนละคร ที่เป็นการจำลองเครื่องทรงด้วยวัสดุกำมะลอ เช่น ขี้รัก หวาย แสดงให้เห็นถึงความประณีตทางการช่างที่จะถ่ายโอนรูปแบบมาสู่การทำเครื่องละครต่อไป

3) สมโภชและขึ้นระวางช้างเผือก ช้างสำคัญ

ตามธรรมเนียมในประเทศในดินแดนสุวรรณภูมิ เช่น พม่า ล้านช้างหรือสยาม นั้น การได้มาซึ่ง “ช้างเผือก” ของพระเจ้าแผ่นดินย่อมแสดงถึงพระบารมีที่สัตว์ขนาดใหญ่ที่มีลักษณะพิเศษและหาได้ยากเช่นนี้จะมาสู่พระบารมี ซึ่งหมายถึงมีปรากฏขึ้นในแว่นแคว้นที่กษัตริย์พระองค์นั้นครอบครอง ยิ่งมีจำนวนช้างเผือกมาสู่พระบารมีมากเท่าใดก็ย่อมจะแสดงพระเกียรติยศสูงขึ้นเท่านั้น ในดินแดนสยามทั้งในกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์มีพระเจ้าแผ่นดินบางพระองค์ได้รับการถวายพระสมัญญาว่า “พระเจ้าช้างเผือก” ดังเช่นสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ กรุงศรีอยุธยา หรือพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยก็เป็นอีกแผ่นดินหนึ่งที่มีช้างเผือกมาสู่พระบารมีจำนวนหลายช้าง

ช้างเผือกซึ่งได้มานี้จะมีพระราชพิธีขึ้นระวางสมโภชเป็นการใหญ่ ช้างเผือกนั้นจะมียศเทียบเท่า “เจ้าฟ้า” เรียกขานกันโดยลำลองว่า “คุณพระ” โปรดให้ยืนโรงอยู่บริเวณหน้าพระราชวังหลวง เมื่อมีงานสำคัญเช่นรับแขกเมือง โปรดฯ ให้บรรดาทูตต่าง ๆ ไปชมช้างเผือกนี้ด้วย พระราชพิธีขึ้นระวางสมโภชช้างเผือกจะมีทั้งส่วนที่เป็นพิธีของพราหมณ์พฤฒิบาศ แล้วจึงมีการสมโภชด้วยมหรสพต่าง ๆ อย่างยิ่งใหญ่ จึงทำให้มีงานนาฏกรรมเข้าไปเกี่ยวข้องในพระราชพิธีนี้ด้วยเสมอ

ในครั้งรัชกาลที่ 3 แม้อาจจะไม่ปรากฏการขนานพระสมัญญากษัตริย์พระองค์นี้ว่าเป็น “พระเจ้าช้างเผือก” หากแต่จำนวนช้างสำคัญที่มาสู่พระบารมีกลับมีจำนวนมากที่สุดในประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ จึงทำให้ต้องมีการจัดมหรสพสมโภชช้างสำคัญเหล่านี้อยู่บ่อยครั้ง จนอาจกล่าวได้ว่าพระองค์ก็ทรงเป็นพระเจ้าช้างเผือกแผ่นดินที่ 3 เช่นกัน ดังหลักฐานที่ปรากฏในจดหมายเหตุว่า

> *“ณ เดอีน 6 ปีมเมีย ฉ่อศก กรมหลวงเทพพ่ลภักเสดจขึนไปรับพรขะชาทาร สิการสัตบุตร อานวยพง สมโพททีกรุงเกา แลวแหลงมากรุงเทพมหานคร ปลุกโรงสทโพทไนพรราชวัง ประทารชือเจาพญามงค่ลหัษดีน... ณวัน ฯ9 3 คำ (ขึ้น 9 ค่ำเดือน 3) ปีมเมีย ฉ่อศก **สมโพท**ยูบารจอบแขวังกรุงเกา 7 วัน...มิการ**สมโพทสามวัน**ไวในโรงไนพรราชวัง...”* (กรมศิลปากร, 2530ก: 108-109)

และจากพระราชพงศาวดาร รัชกาลที่ 3 ก็ยิ่งทำให้ภาพชัดเจนว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้ช้างเผือกและช้างสำคัญอย่างต่อเนื่องในระหว่างช่วงเวลา 27 ในรัชกาล ในแต่ละปีนั้นจะต้องมีงานนาฏกรรมเตรียมพร้อมสำหรับการเล่นสมโภชจึงจะจัดเป็นการใหญ่ ปรากฏ

ในจดหมายเหตุหลายส่วน เช่นเมื่อได้เจ้าพระยามงคลหัสดินทร์ เมื่อ พ.ศ. 2377 และได้พระยามงคล-นาคินทร์ ความว่า

> *"ณ เดือน 6 ปีมะเมีย ฉศก (พฤษภาคม พ.ศ. 2377) กรมหลวงเทพพลภักดิ์เสด็จขึ้นไปรับพระคชาธาร สิการสัตบุตร อำนวยพงศ์ **สมโภช**ที่กรุงเก่า แล้วแห่ลงมากรุงเทพมหานคร ปลูกโรง**สมโภช**ในพระราชวัง..."* (กรมศิลปากร, 2530ก: 108)

และ

> *“ด้วยสมภารธรเลิศฟ้ายังได้ข่าวคชาคำเมืองนครราชสีมา ลวดเป็นเผือกแต่ตายังดำอยู่ พระโองการรับสั่ง ให้พระพิเรนเทพไปรับ ลงมาถึงกรุงเก่า กรมหลวงเทพเสด็จไปรับ ณ วัน เดือน 3 ขึ้น 9 ค่ำ ปีมะเมีย ฉศก **สมโภช**อยู่บ้านจอบ แขวงกรุงเก่า 7 วัน แล้วทำแพเรือขนานคู่ชักแทรเจ้าพญาเผือกผู้ตาดำร้างนีม สำแดงพระบารมีลงมาให้เห็นประจักษ์ ที่แผ่นดินไหวถึงสองครั้ง เป็นอัศจรรย์เทพยุดารักษาพระศาสนา จึงสำแดงให้ประตาโลกทั้งปวง ว่าแต่สร้างพระบารมีมา เกือบจะสำเร็จพระโพธิญาณ แต่พระเนตรยังไม่ญาณสัพพัญญูเป็นพุทธชิโนรส ในอนาคตภายภาคหน้า เมื่อศาสนาพระเมตไตร ลำดับใน 10 พระพุทธิวงศ์ ขอร่มโพธิสัตว์มิได้คลาด บรมบาทบพิตร สมเด็จพระเจ้ารามา-ธิบดินทร์ จักรพินทร์ทรงธรรมเที่ยงชุบเลี้ยงพระญาติพระวงศานุวงศ์กษัตริย์ ดังฉัตรแถวกั้นทวีป ร่มโพธิ์เกยีวแทประชุมหนึ่งจนถึงสำเร็จพระโพธิญาณ โดยโวหารที่ได้เห็นประจักษ์ **มีการสมโภชสามวันไว้โรงในพระราชวัง** พระโองการประทานชื่อพญามงคลนาคินทร์ อินทรไอยรา วรรณสีสังข์ บัลลังก์ทรงพาหนะ บรมพงษ์จักรแก้ว บารมีแผผองแสง...”* (เรื่องเดียวกัน: 108)

มหรสพสมโภชในการพระเมรุ/เมรุ

ประเพณีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการตายของชาวสยาม มีลำดับขั้นตอนที่ซับซ้อนเจือปนด้วยคติผีของพื้นเมือง และมีความเชื่อของพุทธและฮินดูปนเข้ามาด้วย โดยเฉพาะชนชั้นที่เป็นพระเจ้าแผ่นดินและพระราชวงศ์ที่มีความเป็น “เจ้า” ก็จะมีภาพลักษณ์ที่สื่อความหมายเป็นพิเศษกว่าชนชั้นที่รองลงมา เมื่อเจ้านายเสด็จสวรรคตหรือสิ้นพระชนม์ลงก็มีลำดับการจัดการพระบรมศพ/พระศพ ตั้งแต่สรงน้ำ ถวายสุกำ เชิญลงพระลองในประกอบด้วยพระโกศตกแต่งตามลำดับพระเกียรติยศ

ประดิษฐานไว้ในพระมหาปราสาทหรืออาคารสำคัญ บำเพ็ญพระราชกุศลตลอดช่วงระยะที่รอการก่อสร้างพระเมรุแล้วเสร็จ

จากนั้นจึงเป็นช่วง “ออกพระเมรุ/ออกเมรุ”โดยแต่งกระบวนแห่พระโกศด้วยพระราชยานเป็นริ้วไปยังสถานที่ที่จะใช้ถวายพระเพลิง/พระราชทานเพลิง เมื่อประดิษฐานบนพระจิตกาธานแล้ว อาจเป็นระยะเวลาหลายวันก่อนวันถวายพระเพลิง ระหว่างนี้มีการบำเพ็ญพระราชกุศลที่พระเมรุพร้อมทั้งมหกรรมมหรสพสมโภช นาฏกรรมจึงได้ทำหน้าที่สำคัญในช่วงเวลานี้ ซึ่งมักเกิดข้อกังขาว่าเหตุใดจึงมีการแสดงนาฏกรรมอยู่ในงานศพที่ควรต้องแสดงความเศร้าโศก อธิบายว่าเหตุจากคติว่าพระเจ้าแผ่นดินทรงเป็นอวตารของพระเป็นเจ้า จึงทรงเป็นสมมติเทพจุติลงมาบนโลกมนุษย์ เมื่อสิ้นอายุขัยแล้วก็จะเสด็จกลับไปยังสรวงสวรรค์ จึงใช้คำว่า สวรรคต เพื่อแสดงการกลับคืนสู่สวรรค์ พระเมรุมาศจึงสร้างให้เป็นดั่งเขาพระสุเมรุที่ตั้งอยู่ใจกลางจักรวาล รายล้อมด้วย ภูมิ ทวีปต่าง ๆ เทวดา สัตว์หิมพานต์ ฤาษี คนธรรพ์ ฯลฯ การที่มีนาฏกรรมและการละเล่นแทรกอยู่ในการพระเมรุนั้น ผู้วิจัยวินิจฉัยว่าบนสรวงสวรรค์นั้นมีเทวดาและนางฟ้ากระทำการฟ้อนรำบันเทิงเป็นที่สำราญ ผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่จึงต้องหมั่นทำบุญเพื่อที่จะให้ได้ขึ้นไปอยู่ ณ สวรรค์ที่พร้อมด้วยสุขบันเทิง บรรดาโรงรำและการละเล่นที่รายล้อมพระเมรุมาศอยู่นั้น เสมือนหนึ่งความบันเทิงของเหล่าทวยเทพที่แสดงความยินดีที่ได้เสด็จกลับสรวงสววรค์ และยังมีการวิเคราะห์ว่าการเสด็จคืนสู่สวรรค์นั้นเป็นการแสดงความเคารพหรือขอขมาเป็นครั้งสุดท้าย เป็นงานมงคลที่ทำให้เห็นว่าสังขารนั้นไม่เป็นที่จีรังและไม่พึงเศร้าโศกกับความสูญเสีย ทั้งยังสร้างความบันเทิงให้ราษฎรได้คลายทุกข์โศกและมีโอกาสได้ชมสิ่งบันเทิงเครื่องเล่นที่หาชมมิได้บ่อยนัก (นนทพร อยู่มั่งมี, 2559: 157) ดังบันทึกของชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาในช่วงรัชกาลที่ 3 และได้เห็นภาพงานพระบรมศพ ว่า

> *“ด้านนอกของรั้วไม้ไผ่เป็นสิ่งก่อสร้างสำหรับข้าราชการ และบุคคลที่ไม่สามารถที่จะหาที่ภายในรั้วได้ นอกจากนี้ยังมี**โรงละคร**สำหรับการแสดง**หุ่นกระบอก** และ**การแสดงบนเวที งานรื่นเริงสวมหน้ากาก ระบำไต่ลวด** และที่น่าสนใจกว่าสำหรับหลาย ๆ คน คือการจัดอาหารและเครื่องดื่มให้คนทุกระดับชั้นโดยพิเศษกว่าอาหารพื้น ๆ ทั่ว ๆ ไป ทั้งอาหารและผลไม้จำนวนมากซึ่งจัดเตรียมไว้เป็นอย่างดีและน่ารับประทานทั้งหมดทั้งสิ้นนี้มีบริการตลอดทั้งวันโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย* (รัตติกาล สร้อยทอง และสำเนียง ศรีเกตุ, 2557 : 204)

งานรื่นเริงสวมหน้ากากนั้นน่าจะหมายถึง การแสดงโขน มิใช่ Masquerade ที่ชาวต่างชาติรู้จัก กับระบำไต่ลวดนั้นก็คือการละเล่นบนไม้สูงต่าง ๆ ได้แก่ ไต่ลวด หกไม้สูง หกคะเมน ยืนรำแพน ไม้ลอยลวดเลว ลวดลังกา คาบค้อน นอนหอก นอนดาบ ลอดบ่วงเพลิง ฯลฯ

ควบคุมโดยพนักงานราชการตำแหน่ง ขุนทหารวิเศษ (เหิน) หมื่นเหินเวหา (เหาะ) (นนทพร อยู่มั่งมี, 2559: 157) หลักฐานแสดงการมีเครื่องเล่นเหล่านี้มีอยู่ก่อนแล้ว ดังปรากฏภาพสลักรูปกายกรรมบนไม้สูงที่พบในปราสาทหินอาณาจักรขอม

นอกจากการละเล่นเชิงกายกรรมแล้วยังมีนาฏกรรมที่เป็นของหลวงแสดงตามโรงรำที่อยู่ระหว่างช่องระทาและรายล้อมพระเมรุมาศที่ตั้งเป็นศูนย์กลาง โรงรำนี้เป็นคำลำลองซึ่งหมายถึงโรงชั่วคราวสำหรับเป็นที่แสดงโขน ละคร หุ่น หนัง ระบำ ฯลฯ ซึ่งปลูกสร้างจากวัสดุชั่วคราว เช่น ไม้ไผ่ ไม้ระแนง หลังคามุงจากหรือแฝก ฝาเป็นไม้ไผ่สานขัดแตะ พื้นเป็นฟากไม้ไผ่ ซึ่งสะดวกต่อการสร้างใหม่ หรือสะดวกแก่การย้ายที่ เมื่อคณะละครรับจ้างเร่ไปแสดงในที่ต่าง ๆ เมื่อมีการสมโภชขนาดใหญ่จะมีจำนวนโรงรำเพิ่มมากขึ้นด้วย

ในการสมโภชใหญ่ของพระนครเช่น งานออกพระเมรุนี้ นอกเหนือจากพื้นที่ที่มีการปลูกสร้างพระเมรุภายในพื้นที่รั้วราชวัตรแล้ว บริเวณภายนอกโดยรั้วนั้นจะปลูกหอสูงสำหรับจุดดอกไม้เพลิง เรียกกันว่า “ระทา” และในระหว่างช่องระทาแต่ละต้นนี้เอง ก็จะปลูกโรงรำขนาดเล็กแทรกอยู่ระหว่างระทา เรียกกันว่า “โรงรำหว่างระทา” ซึ่งมีจำนวนมากน้อยตามจำนวนระทาที่ปลูกขึ้น ดังนั้นการมหรสพสมโภชในงานพระเมรุครั้งหนึ่ง ๆ จึงต้องมีคณะละครเข้ามาช่วยเล่นตามโรงรำหว่างระทาเหล่านี้ ซึ่งถือกันว่าหากมีมากโรงก็จะเป็นเครื่องบ่งบอกพระเกียรติยศแห่งเจ้านายในพระเมรุนั้นว่าสูงศักดิ์เพียงใด

หนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาค วัดท่าทราย ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ กล่าวถึงมหรสพในคราวสมโภชพระพุทธบาท มีการกล่าวถึงมหรสพและดอกไม้เพลิงสมโภชในครั้งนั้นไว้ว่า “มโหรสพมสมโภชโสภี มาลาอัคนี จงสรรพประดับกิจการ” (https://vajirayana.org/ประชุมวรรณคดีเรื่อง-พระพุทธบาท/คำอธิบาย-บุณโณวาทคำฉันท์) ทั้งยังได้กล่าวถึงมหรสพสมโภชประเภทต่าง ๆ ได้แก่ หนังใหญ่ โขน ละครหลวงแสดงเรื่องอิเหนา หุ่น โมงครุ่ม ระบำ ไต่ลวด ฯลฯ ซึ่งแต่ละโรงก็จะแสดงขึ้นพร้อมกันทุกโรงภายหลังจากจุดดอกไม้เพลิงแล้ว ดังในงานออกพระเมรุชาวต่างชาติที่ได้เห็นดอกไม้เพลิงและมหรสพในงานพระเมรุครั้งรัชกาลที่ 3 ว่า

> *“มีการจัดแสดง**ละคร**ต่าง ๆ ทั้ง**ละครจีน มลายูและไทย** รวมทั้ง**หนังใหญ่** ด้วย ในเวลาพลบค่ำทั้งภายในและภายนอกพระเมรุก็มีแสงไฟสว่างเจิดจ้า เวลาประมาณ 2-3 ทุ่ม ก็มีการจุดดอกไม้ไฟ บางโอกาสพระเจ้าแผ่นดินทรงจุดดอกไม้ไฟด้วยพระองค์เอง ตอนแรกจะได้ยินเสียงปะทุหลังจากนั้นก็จะเห็นไฟพร้อมกลิ่นกำมะถันและควันที่ลอยขึ้นไปตามเสาไม้ไผ่สูง และแผ่กระจายออกไปตามกิ่งก้าน*

ต่าง ๆ ต้นไม้ไฟสูงจำนวน 12 ต้น สาดแสงจ้าทั่วบริเวณพระเมรุ แสงไฟมอดไหม้อย่างรวดเร็วและแสงวาบ ต่อมาก็ทำให้เกิดภาพพุ่มดอกไม้ไฟอันงดงามในระยะเวลา 1-2 นาที ก็เกิดการผลิบานของดอกไม้ไฟ มีทั้งดอกกุหลาบ ดอกไม้ที่คล้ายกับดอกรักเร่ ดอกยี่โถ และดอกไม้ชนิดอื่น ๆ ที่มีหลากสีสันและงดงามอย่างที่สุด สีสันเปลี่ยนแปลงไปอย่างต่อเนื่องเหมือนกับกิ้งก่า จนกระทั่งภาพเหล่านี้ค่อย ๆ จางไปในความมืด แล้วจึงถูกทำให้สะดุ้งตกใจด้วยเสียงระเบิดของจรวดนับร้อยหรือกว่านั้นที่จุดขึ้นจากที่ต่าง ๆ ด้วยความเร็วอย่างต่อเนื่อง แสดงให้เห็นว่าชาวสยามไม่ได้ล้าหลังในศิลปะแขนงนี้ หลังจากนั้นก็มีเสียงคล้ายเสียงแผดร้องของช้าง 12 เชือก เสียงดังเปรี้ยงปร้างราวกับเสียงปะทุของเครื่องต้มน้ำเล็ก ๆ ดอกไม้ไฟที่เรียกว่าช้างร้อง นี้ หมายถึง ช้างคำราม ทันใดนั้นนกไฟเริ่มเพรียกร้องกระโดดขึ้นบินกันหึ่งไปทั่วทิศทาง บ้างก็ลอยสูงขึ้นในอากาศ และระเบิดออกด้วยเสียงระเบิดดังเปรี๊ยะ มีการเลียนแบบการระเบิดของภูเขาไฟด้วยการพ่นของเหล็กและกำมะถันที่ร้อนแดงที่ลอยสูงขึ้นเหมือนกับลำน้ำและตกลงมาเป็นฝนลาวาร้อนสีแดง ชุดภูเขาไฟพ่นลาวานี้จุดไปอย่างต่อเนื่องจนครบจำนวน 50 ชุด หรือกว่านั้น” (รัตติกาล สร้อยทอง และสำเนียง ศรีเกตุ, 2557 : 208)

ผู้วิจัยพบว่ามหรสพสมโภชในงานพระเมรุสมัยรัชกาลที่ 3 จัดขึ้นหลายครั้ง เพราะช่วงระยะเวลาในรัชกาลยาวนานถึง 27 ปี เจ้านายชั้นสูงที่ทรงพระชนม์มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ 1 ได้สิ้นพระชนม์ลงเป็นลำดับ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดเป็นพระราชพิธีจรตามฐานันดรศักดิ์และพระเกียรติยศเพื่อเป็นการแสดงสถานะทางสังคมและสถานะความมั่งมี ตามประเพณีนิยมที่ “ต้องมี” หรือ “มีให้ครบ” ตามตำราหรือตามความเชื่อเดิมที่เคยปฏิบัติสืบเนื่องกันมา

มหรสพที่ใช้มีหลายประเภท ประเภทละหลาย ๆ โรง เกณฑ์จากโขนละครของหลวงของเจ้านาย และขุนนางมีบรรดาศักดิ์ เข้าช่วยในราชการ หรือจ้างหาจากคณะเอกชนทั่วไป มีค่าโรงพระราชทาน เล่นเป็นพระเกียรติยศในการหลวง การเล่นประชันกันหลายโรงนี้ถือเป็นการอวดฝีมือและได้ประโยชน์ทางศิลปะคือก่อให้เกิดทางเล่นที่หลากหลาย ไม่ซ้ำกัน

จากการรวบรวมงานพระบรมศพ พระศพ ศพ ครั้งสำคัญที่จัดขึ้นในรัชกาลที่ 3 พบการลำดับเกียรติยศของมหรสพสมโภชที่ได้พระราชทานนับเป็นจำนวนวันและคืน คือใน 1 วัน นักแสดงจะต้องลงโรง 2 เวลา จำแนกงานได้เป็นลำดับชั้น คือ

1) ชั้นพระบรมศพ เรียกขานว่า สวรรคต ประดิษฐานพระโกศพระบรมศพบนพระมหาปราสาท ปลูกพระเมรุมาศกลางเมือง เชิญแห่พระบรมศพประดิษฐานบนพระเมรุมาศ เมื่อประทมพระเมรุคือ เชิญพระโกศขึ้นบนพระจิตกาธานแล้วจึงมีมหรสพสมโภช ในรัชกาลที่ 3 มีงานชั้นพระบรมศพ ได้แก่

พ.ศ. 2368 พระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีมหรสพฉลองพระบรมสารีริกธาตุ 1 วัน ฉลองเมื่อประทมพระเมรุ 7 วัน 7 คืน ฉลองวันถวายพระเพลิง 1 คืน **รวมเวลาแสดงทั้งสิ้น 8 วัน 8 คืน** ในตลอด 9 วัน

พ.ศ. 2369 พระบรมศพกรมพระอมรินทรามาตย์ มีมหรสพฉลองพระบรมสารีริกธาตุ 1 วัน 1 คืน สมโภชพระบรมธาตุ 1 วัน ฉลองเมื่อประทมพระเมรุ 7 วัน 7 คืน ฉลองวันถวายพระเพลิง 1 วัน สมโภชพระบรมอัฐิ 3 วัน 3 คืน **รวมเวลาแสดงทั้งสิ้น 13 วัน 11 คืน** ในตลอด 13 วัน

พ.ศ. 2375 พระบรมศพกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ มีมหรสพเมื่อประทมพระเมรุ 5 วัน 5 คืน สมโภชพระบรมอัฐิ 2 วัน 2 คืน **รวมเวลาแสดงทั้งสิ้น 7 วัน 7 คืน** ในตลอด 8 วัน (ไม่ระบุว่าวันถวายพระเพลิงมีมหรสพหรือไม่)

พ.ศ. 2379 พระบรมศพกรมพระศรีสุริเยนทรามาตย์ มีมหรสพ ฉลองเมื่อประทมพระเมรุ 3 วัน 3 คืน สมโภชพระบรมอัฐิ 1 วัน 1 คืน **รวมเวลาแสดงทั้งสิ้น 4 วัน 4 คืน** ในตลอด 5 วัน (ไม่ระบุว่าวันถวายพระเพลิงมีมหรสพหรือไม่)

พ.ศ. 2380-2381 พระบรมศพกรมพระศรีสุลาลัย มีมหรสพฉลองพระบรมสารีริกธาตุ 3 วัน 3 คืน ฉลองเมื่อประทมพระเมรุ 7 วัน 7 คืน สมโภชพระบรมอัฐิ 1 วัน 1 คืน **รวมเวลาแสดงทั้งสิ้น 11 วัน 11 คืน** ในตลอด 12 วัน (ไม่ระบุว่าวันถวายพระเพลิงมีมหรสพหรือไม่)

แสดงให้เห็นว่าลำดับเกียรติยศในการพระราชทานมหรสพสมโภชมีเกณฑ์อย่างหลวม ๆ ชุดหนึ่ง เน้นจำนวนวันแสดงสมโภชเมื่อพระบรมศพประทมพระเมรุแล้ว ชั้นสูงสุดคือแสดง 7 วัน 7 คืน หากมีแสดงสมโภชเพิ่มเติมจะเป็นการสมโภชพระบรมสารีริกธาตุและสมโภชพระบรมอัฐิ มีจำนวนวันคืนที่แสดงสุดแต่จะทรงโปรดเกล้าฯ แต่เมื่อรวมจำนวนวันแล้ว จะเห็นว่าพระบรมศพใดได้รับพระราชทานเกียรติยศสูงแสดงความใกล้ชิดหรือทรงถวายพระเกียรติยศเป็นพิเศษ เช่น กรมพระอมรินทรามาตย์ ทรงเป็นพระอัยกีและเป็นเจ้านายชั้นพระปฐมวงศ์ ได้รับพระราชทานมหรสพสูงสุด รองลงมาเป็นชั้นพระราชมารดา คือกรมพระศรีสุลาลัย

อนึ่ง แม้เป็นงานพระบรมศพพระเจ้าแผ่นดิน คือพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า-นภาลัย ก็อาจเน้นจัดมหรสพเพียงในส่วนที่ประทมพระเมรุเพราะยังอยู่ในช่วงผลัดแผ่นดิน หรือหากมิทรงโปรดเกล้าฯ ก็อาจจัดพอสังเขป เช่นกรณีของงานกรมพระศรีสุริเยนทรามาตย์ พระมเหสีในรัชกาลก่อน หรือแม้กระทั่งพระมหาอุปราช ก็ยังได้รับพระราชทานมหรสพน้อยกว่า ทำให้เห็นว่า การพระราชทานพระเกียรติยศสำหรับพระบรมศพนั้นเป็นเรื่องสุดแต่พระบรมราชวินิจฉัย

2) ชั้นพระศพ เรียกขานว่า ทิวงคต สิ้นพระชนม์ สิ้นชีพตักษัย เป็นการศพเจ้านายชั้นเจ้าฟ้า พระองค์เจ้าและหม่อมเจ้า หรือสมเด็จพระสังฆราช ประดิษฐานพระโกศพระศพในอาคารสำคัญในพระราชวังหรือที่วังนอกของเจ้านาย อาจปลูกพระเมรุกลางเมืองหรือวัดสำคัญ เชิญแห่พระศพประดิษฐานบนพระเมรุแล้วจึงมีมหรสพสมโภช

มีงานชั้นพระศพนี้จำนวนมากในรัชกาลที่ 3 โดยมากพระราชทานมหรสพ 3 วัน 3 คืน เมื่อประทมพระเมรุ อาจมีการฉลองเพิ่มเติมเป็นพระเกียรติยศสำหรับพระศพเจ้าฟ้าชั้นสูงหรือพระองค์ที่เคยสำเร็จราชการแผ่นดิน

3) ชั้นศพ เรียกขานว่า ถึงแก่อสัญกรรม ถึงแก่อนิจกรรม ถึงแก่กรรม เป็นการศพเสนาบดี ขุนนาง ข้าราชการฝ่ายหน้าและฝ่ายในที่มิได้เป็นเจ้า ตั้งศพที่จวน เรือน บ้าน ปลูกเมรุที่วัด บางงานมีแห่ชักศพบางงานไม่มี

มีงานศพบุคคลสำคัญที่มีมหรสพแสดงในงาน เช่น ศพเจ้าคุณพระราชราชพันธุ์ (นวล) และเจ้าคุณวังหลวง คือ เจ้าจอมนุ่น ธิดาเจ้าคุณพระราชพันธุ์ ซึ่งเป็นราชินิกูลบางช้าง มีมหรสพ 3 วัน 3 คืนเมื่อตั้งศพที่เมรุ อนึ่ง ในกรณีที่เสียชีวิตไม่ปกติ เช่นฆ่าตัวตายหรือปัจจุบันทันด่วน จะไม่นิยมจัดงานศพมีสมโภช เช่น กรณีของงานศพเจ้าพระยาบดินทรเดชา สมุหนายก แม้เป็นเสนาบดีชั้นสูงที่ทรงโปรดปรานมาก แต่ท่านถึงแก่อสัญกรรมด้วยไข้ป่วง (โรคห่า) ที่ระบาดเมื่อปลายรัชกาลที่ 3 งานศพของท่านจึงมีเพียงการพระราชทานเพลิงศพเท่านั้น รายละเอียดของมหรสพสมโภชงานพระบรมศพ/พระศพ/ศพ ครั้งสำคัญที่จัดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยได้เรียบเรียงไว้อยู่ในภาคผนวก ข

บรรดามหรสพเหล่านี้เมื่อต้องใช้ปริมาณมาก การเกณฑ์เข้าใช้ในงานราชการก็จะต้องใช้ทั้งของหลวงและของเอกชน โดยเฉพาะโขนหรือละครโรงใหญ่ สำหรับมวยและกระบี่-กระบองนั้นแสดงกันวันละหลายคู่ ซึ่งบรรดาไพร่พลที่ถูกต้องเกณฑ์สำหรับการพระราชสงครามน่าจะได้ฝึกหัดกันไว้มาก ส่วนมหรสพที่มาจากชาวต่างชาติต่างภาษา เช่น งิ้วจีน งิ้วญวน ญวนรำโคม และมังกรล่อแก้ว แสดงถึงพระบารมีของกษัตริย์สยามที่มีพระราชอำนาจเทียมเท่าพระจักรพรรดิแห่งจีน

และมีเหนือเจ้าประเทศราชทั้งปวง และยังสะท้อนให้เห็นการสั่งสมไพร่หลวงที่ทำหน้าที่จัดการมหรสพสำหรับงานพิธีซึ่งต้องใช้คนเป็นลูกหมู่จำนวนมากจึงจะสามารถจัดการแสดงได้ยิ่งใหญ่เพียงนี้

นาฏกรรมบวงสรวง

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าหน้าที่หนึ่งของนาฏกรรมในพระราชพิธีได้ทำหน้าที่ตอบสนองพระมหากษัตริย์ในฐานะที่ทรงเป็นอวตารของเทพเจ้า แต่ในบางครั้งนาฏกรรมก็มีหน้าที่สื่อสารกับเทพเจ้าโดยตรง ซึ่งคงได้รับอิทธิพลจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ที่กำหนดให้ใช้นาฏเวทเป็นพระเวทที่ 5 มีการฟ้อนรำเป็นเครื่องมือให้ลุถึงเทพเจ้าทั้งปวงและอาจลุถึงปรมาตมันได้ เมื่อมาสู่อารยธรรมต่าง ๆ ในสุวรรณภูมิปรากฏหลักฐานการใช้นาฏกรรมเพื่อบวงสรวงเทพเจ้า เช่นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แห่งอาณาจักรขอม ได้ทรงใช้ปีกหนึ่งของปราสาทพระขรรค์เป็นหอเพื่อการฟ้อนรำบวงสรวง

ภายในพระราชฐานฝ่ายในของกรุงรัตนโกสินทร์ มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำพระราชวังที่จะต้องทำการบวงสรวงสมโภชเป็นประจำทุกปี เช่น ประตูพระราชวัง หอแก้วที่ประดิษฐานพระภูมิพระราชวัง ศาลพ่อปู่ที่ประตูชมพูไพที การบวงสรวงมีทั้งการตั้งเครื่องกระยาบวดสังเวย และในบางครั้งก็มีดนตรีหรือนาฏกรรมเพื่อเป็นการเอาใจสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น

มีประเพณีที่ยังคงใช้นาฏกรรมบวงสรวงทุกเทศกาลตรุษของไทย คือการบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช เทวรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ตั้งอยู่กลางพระที่นั่งไพศาลทักษิณหลังพระทวารเทวราชมเหศวร ถือเป็นเทวดารักษาเมืองสยามที่ได้ทรงสถาปนาขึ้น กำหนดให้มีการแสดงละครหลวงหรือมหรสพเพื่อบวงสรวงเป็นประจำทุกปี และยังได้ทำต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน ซึ่งสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้รับผิดชอบในการจัดแสดง (เพลินพิศ กำราญ, 2557: 12-18)

สำหรับราษฎรทั่วไป ก็มีพิธีกรรมสำหรับชีวิตเช่นเดียวกับการจัดพระราชพิธีของพระเจ้าแผ่นดิน อาจได้แบบอย่างหรือล้อวิธีการไปกับพระราชพิธีของหลวง เช่น งานโกนจุก งานบวช งานศพ และความเชื่อเรื่องผีสางเทวดายังคงอยู่ในวิถีชีวิต ประกอบกับความเชื่อทางศาสนาที่พระศาสดาหรือพระเจ้าจะดลบันดาลทุกข์สุขได้เหมือนกับผี ความศรัทธาว่าสิ่งเหนือธรรมชาติเหล่านั้นอาจดลบันดาลให้เกิดความสุข เจริญรุ่งเรือง ร่ำรวย พ้นเคราะห์โศกและโรคภัยไข้เจ็บ จึงเกิดเป็นพิธีกรรมของราษฎรที่เกี่ยวข้องกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากมายตามความเชื่อและศรัทธาของแต่ละบุคคล พิธีกรรมต่าง ๆ มักพลีด้วยแสงสว่าง เครื่องหอมและอาหาร ผูกผ้า เวียนเทียนสมโภช และอาจมี

นาฏกรรม “รำถวายมือ” เพื่อบวงสรวง มักมีการว่าจ้างให้คณะละครมารำตามศาลหรือที่ตั้งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทำให้เกิดอาชีพรับจ้างแสดงเพื่อบวงสรวงนี้โดยเฉพาะ

ในอีกทางหนึ่งเมื่อราษฎรเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์สามารถจะดลบันดาลสิ่งใดก็ได้ ก็มักติดสินบนสิ่งศักดิ์สิทธิ์สร้างข้อแม้ให้ตนสมหวัง เมื่อสมหวังแล้วก็มีพิธี “แก้สินบน” หรือ “แก้สินบาทขาดสินบน” ด้วยการนำอาหารหรือข้าวของมาถวายให้สมกับที่ตัวเองได้บอกสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไว้ หนึ่งในเครื่องแก้บนนี้ก็คือนาฏกรรม ปรากฏหลักฐานว่ามีละครรับจ้างแสดงแก้บนเป็นการเฉพาะ เรียกกันทั่วไปว่า ละครแก้บน หรือ ละครยก

นอกจากนี้ชาวบ้านก็ยังบนบานพระพุทธรูปในฐานะที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหมือนอย่างนับถือผีสาง เมื่อสำเร็จแล้วก็จะจัดพิธีแก้บน มีละครฉลอง ดังในนิราศเมืองเพชรว่า

“ขอเดชะพระสัมฤทธิ์พิสดาร ท่านเชี่ยวชาญเชิญช่วยด้วยสักครั้ง
ให้ได้แหวนแทนทรงสักวงหนึ่ง กับแพรซึ่งหอมห่มให้สมหวัง
*แม้นได้ของสองสิ่งเห็นจริงจัง จะแต่งตั้งบายศรีมี**ละคร***
ทั้งเทียนเงินเทียนทองของเสวย เหมือนเขาเคยบูชาหน้าสิงขร
สาธุสะพระสัมฤทธิ์ประสิทธิพร ให้ได้นอนฟูกฟูเหมือนชูชก”

(สุนทรภู่, นิราศเมืองเพชร, 2557: 363)

และ

*“เที่ยว**บวงสรวง**เทวาสุรารักษ์ ทุกสำนักพฤกษไพรไศลหลวง*
*ให้เคลื่อนคลายหายพระโรคที่โศกทรวง เฝ้า**บำบวงสรวงสังเวย**เช่นเคยมา”*

(http:// vajirayana.org/ประชุมเพลงยาวภาคพิเศษ)

บันทึกของ ดร. แมคฟาร์แลนด์ (Dr. McFarland) ขณะเดินทางไปเพชรบุรี ได้พบเห็นการใช้ละครเพื่อแก้บนว่า “....เราได้รับแจ้งว่าจะมีการแสดงละคร (Lakon) ผู้คนและผลไม้และเครื่องบูชาอื่น ๆ จำนวนมากมายนี้พร้อมประกอบพิธีการเล่นดนตรีและร่ายรำเพื่อถวายเทพเจ้าของพวกเขา” (รัตติกาล สร้อยทอง และสำเนียง ศรีเกตุ, 2557: 237) รวมไปถึงการที่ชาวต่างชาติได้เห็นพิธีกรรมของคนเชื้อชาติอื่นที่ไม่ใช่ไทยแต่อาศัยอยู่ในสยาม เรียกกันว่า ลาว ที่ประกอบด้วย ลาวพุงดำ ชาวล้านนาที่นิยมการสักหมึกไปทั่วทั้งร่างกาย และลาวพุงขาวคือชาวล้านช้างในบริเวณลุ่มแม่น้ำโขง

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งของชาวลาวล้านนาที่เชียงใหม่ เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องการถือผี และต้องเซ่นสรวงผีด้วยการเข้าทรงฟ้อนรำและสังเวยด้วยอาหารและสุรา ชาวต่างชาติได้บรรยายถึงที่มาของประเพณี กระบวนการ การจัดเตรียมสถานที่ วิธีการเข้าทรง การฟ้อนรำ และยังได้อธิบายเชิงเหตุผลตามทัศนะของชาวต่างชาติที่เชื่อในตรรกะมากกว่าศรัทธาที่งมงาย ดังรายละเอียดว่า

“พิธีกรรมอย่างหนึ่งซึ่งถือปฏิบัติกันในช่วงเวลานี้นั้นเป็นของชาวพะโคแต่ดั้งเดิม (บรรดาลูกหลานของเชลยสงคราม) แต่ชาวลาวได้นำมาถือปฏิบัติกันอย่างกว้างขวาง บรรดาญาติพี่น้องในครอบครัวทั้งหมดจะมารวมตัวกันในเทศกาลแห่งภูตผีปิศาจ มีการสร้างกระโจมขึ้นมา พวกอาหารและเครื่องดื่มมากมายถูกจัดเตรียมไว้สำหรับผู้คนที่เข้าร่วมพิธีกรรม กระโจมนี้คลุมด้วยผ้ามัสลินสีขาว ซึ่งมีเสาไม้ไผ่บาง ๆ ค้ำไว้และเปิดโล่งทุก ๆ ด้าน มีซุ้มประตูที่ทำจากใบมะพร้าวด้านหนึ่งของกระโจมเป็นพื้นที่เฉพาะซึ่งปิดด้วยม่านสีสันสดใส ในนั้นมีเครื่องเซ่นไหว้ภูตผีปิศาจวางไว้บนโต๊ะ เครื่องเซ่นไหว้ดังกล่าวประกอบด้วยอาหารและเครื่องดื่ม รวมทั้งพวกเสื้อผ้าอาภรณ์ มีผ้าฝ้ายผืนสีขาวห้อยลงมาจากตรงกลางของกระโจม พิธีกรรมนี้เป็นการฟ้อนรำที่แสดงโดยผู้หญิงเท่านั้น ซึ่งเป็นผู้ที่เข้าไปอยู่บริเวณที่ล้อมรั้วไว้ และหลังจากร่วมรับประทานอาหารกันตามอัธยาศัยแล้ว พวกนางรำปิดคลุมใบหน้าของพวกเขาด้วยผ้าผืนที่ห้อยลงมา ซึ่งกล่าวไว้ข้างต้น และรอคอยการลงมาของภูตผีปิศาจ และภูตผีปิศาจเหล่านี้ชื่นชอบเนื้อหมูและเหล้าวิสกี้เป็นพิเศษ บรรดานางรำไม่ต้องรอคอยการเข้าสิงของภูตผีปิศาจมากนัก เนื่องจากเหล้าวิสกี้ทำให้พวกเขาอ่อนไหวต่ออำนาจครอบงำของภูตผีปิศาจ เมื่อภูตผีปิศาจเข้าสิง ผู้เป็นร่างทรงสั่นร่างของเธอไปมา และทำไม้ทำมือร่ายรำไปกับเสียงดนตรีจากวงดนตรีวงใหญ่ของลาว ดนตรีของชาวลาวเหมาะกับโอกาสเช่นนี้ เนื่องจากเป็นการประสานเสียงที่ทำให้เกิดความเจ็บปวดอย่างแสนสาหัส ซึ่งคงไม่มีเสียงใดที่จะสาหัสสากันไปกว่านี้แล้ว ดูเหมือนภูตผีปิศาจจะกระหายน้ำมาเป็นปี เนื่องจากนางรำมักจะไปหยุดอยู่ที่เหล้าวิสกี้บ่อย ๆ และยิ่งกว่านั้นพวกเขาถือเอาขวดเหล้าวิสกี้ไว้ทั้งสองมือและฟ้อนรำไปรอบ ๆ พร้อมกับขวดนั้นด้วยความพอใจอย่างยิ่ง พวกเขาไม่เคยละเลยที่จะจัดการกับความกระหายที่ไม่รู้อิ่มทางภูตผีปิศาจ หลังจากที่ความมึนเมาถึงขั้นแล้ว บรรดานางรำแต่งตัวในชุดที่จัดเตรียมไว้สำหรับภูตผีปิศาจ ซึ่งโดยปกติเป็นเครื่องแต่งกายของผู้ชาย พร้อมหอกและดาบเป็นอาวุธ พวกเขาเดินซวนเซเข้าหาผู้ที่ล่วงล้ำหรือผู้ที่คุ้นเคยและพวกที่ถูกจับตัวได้ จะต้องเข้าร่วมการร่ายรำ

ความสนุกสนานอันไม่เหมาะไม่ควรนี้ดำเนินต่อเนื่องไปจากเช้าตรู่จรดเย็น วงดนตรีของลาวบรรเลงเพลงหนึ่งอันเป็นที่นิยมชมชอบโดยไม่หยุดพัก ยกเว้นหยุดเพื่อที่จะดื่มเครื่องดื่มซึ่งถือเป็นเครื่องดื่มศักดิ์สิทธิ์สำหรับภูตผีปิศาจ” (เรื่องเดียวกัน: 412)

ด้วยเหตุนี้ละครในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่รับจ้างแสดงทั่วไปทั้งงานโกนจุก งานวัด ก็มักจะรับแสดงงานแก้บนด้วย เพื่อให้ผู้ว่าจ้างนั้น “ขาดสินบน” กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ละครบางคณะก็สามารถจัดวงปี่พาทย์ ละครพร้อมเครื่องสังเวยไปด้วยได้ กลุ่มละครรับจ้างในรัชกาลที่ 3 ตั้งบ้านเรือนอยู่ย่านสนามควายหรือละแวกวัดต่าง ๆ เดิมมีแต่ละครนอก ต่อมาเมื่อชาวปักษ์ใต้จากไทรบุรีมาอาศัยอยู่สมทบและมีการนำศิลปะการแสดงจากท้องถิ่นขึ้นมาด้วย เช่น โนรา และมะโย่ง จึงมีการใช้มหรสพอย่างใหม่ของพระนครนี้มาเล่นแก้บนด้วย เพราะชาวพระนครเห็นว่าคนใต้เป็นพวกที่มีวิชาอาคมขลัง และทั้งโนราและมะโย่งต่างก็มีพิธีกรรมที่เคร่งครัดศักดิ์สิทธิ์ คือมีของแรง เหมาะกับการแก้บน จึงนิยมหาไปแสดงมาก ต่อมามีการผสมผสานรูปแบบระหว่างละครนอกและโนราเพื่อให้ถูกจริตชาวพระนครที่ไม่เข้าใจภาษาถิ่นกลายเป็นละครชาตรีเล่นแก้บนกันทั่วไป ด้านการแสดงมะโย่งที่ใช้ภาษามลายูสื่อสารและมีความเชื่องช้า ทำให้ไม่ได้ความนิยมเท่าใดจึงไม่ได้รับการว่าจ้างและสิ้นสุดรูปแบบการแสดงชนิดนี้หายไปจากพระนคร

4.2.2.2 นาฏกรรมเพื่อความบันเทิง

ชาวสยามเป็นผู้รักสนุกในทุกยุคสมัย อันมีที่มาจากความรักอิสระ มองโลกในแง่ดี โดยมีพุทธศาสนาคอยให้แนวคิดจรรโลงจิตใจ เวลาของราษฎรส่วนใหม่หมดไปกับการทำงานเพื่อยังชีพ เช่น ทำนาปลูกข้าว ทำไร่ ทำสวน เลี้ยงสัตว์ เพื่อจะได้ใช้ผลผลิตไปสำหรับการบริโภค หากมีเหลือเกินก็จำหน่ายเพื่อแลกเปลี่ยนมาเป็นเงินตราสำหรับใช้จ่ายในวันข้างหน้า นอกจากนี้ราษฎรยังเป็นไพร่หรือทาสที่ต้องมีสังกัดกับมูลนาย จึงทำให้เวลาส่วนหนึ่งต้องเข้ารับราชการทำงานให้กับมูลนาย เวลาว่างส่วนใหญ่ใช้ไปกับกิจกรรมทางศาสนา เช่น ไปวัดทุกวันพระเพื่อทำบุญ หรือเมื่อว่างหลังฤดูกาลการเก็บเกี่ยวก็มีว่างเพิ่มมากขึ้นพอที่ใช้ไปในการเล่นสนุกสนานรื่นเริงได้ เวลาว่างของชาวสยามจึงตรงกับช่วงวันหยุดทางศาสนาและฤดูกาลที่เรียกว่านักขัตฤกษ์

เทศกาลและนักขัตฤกษ์

ปาลเลอกัวซ์ (2552: 165-167) ได้บันทึกนักขัตฤกษ์ตามประเพณีที่สำคัญของชาวสยามซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กับงานประเพณีและงานพระราชพิธีของหลวง ซึ่งราษฎรนิยมปฏิบัติกิจกรรมตามประเพณีทุกปีมิได้ขาด ได้แก่ สงกรานต์ วันวิสาขบูชา พิธีแรกนา วันเข้าพรรษา วันสารททอดกฐิน ลอยกระทง ทอดผ้าป่า ยิงอาฏานา และพิธีตรุษ และบางงานนักขัตฤกษ์ก็มีส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรม เช่น การทอดผ้าป่ามีรูปแบบที่ต่างไปจากปัจจุบันและมีส่วนเป็นงานนาฏกรรม คือ มีกระบวนในเวลากลางคืนแห่ไปวัด เด็กหนุ่มสาวเป็นหมู่ ๆ แบกขนมและผลไม้ไปในขณะที่พระกำลังจำวัด เมื่อเอาของถวายวางไว้ที่หน้าประตูแล้ว ก็ฉวยก้อนอิฐขว้างไปที่ประตูใส่กุญแจ พระสงฆ์จะตื่นขึ้นทำเป็นโกรธ พวกหนุ่มสาวเหล่านั้นก็จะแตกหนีสรวลเสเฮฮากลับไปสู่บ้านของตน แล้วเล่นร้องเพลงรักเกี้ยวกัน หรือในเทศกาลตรุษสิ้นเดือนสี่ มีการฉลองวันสิ้นปีเก่ากันสามวัน โดยมีโขนละครการพนันและการกินเลี้ยง แม้การทอดผ้าป่าจะมิได้กำหนดเวลาแน่นอนอย่างการทอดกฐิน แต่ในรัชกาลที่ 3 ก็เกิดความนิยมเรื่องการทอดผ้าป่ามาก แม้ในฤดูเดียวกันกับทอดกฐินก็ยังมีการทอดผ้าป่าเพิ่มเติมด้วย และเป็นประเพณีนิยมว่าเมื่อทอดผ้าป่าแล้วจะต้องฉลองด้วยการเล่นดอกสร้อยสักรวาหรือขับเสภา เช่นเดียวกับการฉลองกฐิน (ปัญญา บริสุทธิ์, 2528) ดังความที่ว่า

“มาจอดท่าหน้าวัดพระเมรุข้าม *ริมอารามเรือเรียงเคียงขนาน*
*บ้างขึ้นล่อง**ร้องลำเล่นสำราญ*** ***ทั้งเพลงการเกี้ยวแก้กัน**แซ่เซ็ง*
*บ้างฉลองผ้าป่า**เสภาขับ*** ***ระนาดรับรัว**คล้ายกับนายเสง*
มีโคมรายแลอร่ามเหมือนสำเพ็ง *เมื่อคราวเคร่งก็มิใคร่จะได้ดู*
*อ้ายลำหนึ่ง**ครึ่งท่อน**กลอนมันมาก* *ช่างยาวลากเลื้อยเจื้อยจนเหนื่อยหู*
ไม่จบบทลัดเลี้ยวเหมือนเชี้ยวงู *จน**ลูกคู่**ขอทุเลาว่าหาวนอน”*
(สุนทรภู่, นิราศภูเขาทอง: 139)

ในการทำบุญทางศาสนายังนิยมจัดให้มีการเทศน์มหาชาติ ซึ่งสัมพันธ์กับพัฒนาการของวงปี่พาทย์ในช่วงรัชกาลที่ 3 ที่มีการเพิ่มขนาดจากวงปี่พาทย์เครื่องห้ามาสร้างเครื่องดนตรีเพิ่มเป็นของทันสมัยที่นิยมหาไปทำประกอบพิธีกรรมและบรรเลงประกอบการแสดงหรือขับเสภากลายมาเป็นปี่พาทย์รับเสภา เรื่อยมาจนถึงบรรเลงสลับการเทศน์มหาชาติในกัณฑ์ต่าง ๆ โดยเลือกใช้เพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องในกัณฑ์เทศน์ตอนนั้น ๆ ทั้ง 13 กัณฑ์ กลายมาเป็นเพลงประจำกัณฑ์เทศน์ ปัจจุบันได้พัฒนาเป็นการแสดงให้มีการออกตัวตามเนื้อเรื่องเวสสันดรชาดกเพิ่มเข้าไปอีก ทำให้เป็นการแสดงเชิงนาฏกรรมอย่างเต็มรูปแบบ

นอกจากนี้ยังมีความบันเทิงในรูปแบบอื่นนอกเหนือจากมหรสพ ดนตรีและการเล่นพนัน ที่บ่งชี้ว่าคนไทยรักความสนุกสนานเพียงใด แม้กระทั่งปาลเลอกัวซ์ก็ได้แสดงให้เห็นว่า “หมู่บ้านของชนชาวไทยเกือบทุกหมู่บ้าน จะต้องมีวงดนตรีประจำอยู่ด้วย” (เรื่องเดียวกัน: 168) คนไทยนิยมการขับร้องทำลำนำเพลงกันโดยทั่วไป เรียกกันว่า “เล่นเพลง” โดยการร้องแบบพื้นบ้านนี้ จะมีหรือไม่มีเครื่องดนตรีประกอบก็ได้ มักร้องเล่นสนุกเกี้ยวพาราสีกันในงานนักขัตฤกษ์ เช่น ระหว่างปักดำนาหรือเกี่ยวข้าว เนื้อหาและบทร้องต่าง ๆ มีทั้งที่จดจำสืบกันมาหรือแต่งขึ้นใหม่โดยปฏิภาณเพื่อโต้ตอบกันระหว่างชายและหญิงเรียกว่า “กลอนสด” ที่ว่าประกันด้วยเรื่องราวในบทละคร หรือการเกี้ยวพาราสีเจือไว้ด้วยความตลกโปกฮา หรือทะลึ่งหยาบโลน ผู้ที่เล่นเพลงก็จะร้องโต้ตอบกันไปเป็นช่วง ๆ (เวลลา, 2530)

ปาลเลอกัวซ์ดูจะเป็นผู้ที่บันทึกรายละเอียดความสนุกสนานของวิถีชีวิตชาวสยามไว้ได้มากที่สุด ท่านได้สังเกตเห็น กีฬา การพนัน การเล่นเพื่อความบันเทิงของชาวสยามที่อาจพบได้ตามถนนหนทางในพระนคร และในงานรื่นเริงต่างอีกหลายอย่าง สิ่งที่ท่านได้พบเห็นได้แก่ หมองู ชนไก่ ชนควาย ชนช้าง แข่งเรือ มวยปล้ำ มวยหมัด ไต่เชือก ดอกไม้เพลิง หนัง หนังตะลุง หุ่นกระบอก (ปาลเลอกัวซ์, 2552: 125, 161-162) และยังแสดงให้เห็นลักษณะนิสัยของคนไทยที่ร่าเริง ชอบเล่นการพนันและการเล่นสนุกต่าง เช่น ต้องเต ซ่อนหา ลิงชิงหลัก โดดข้ามหลัก ปิดตา ลูกข่าง หรือนำสัตว์มากัดกัน เช่น แมงช้าง จิ้งหรีด ปลากัด เมื่อถึงฤดูที่มีลมพัดมาจากทางใต้ ก็จะนำว่าวชักขึ้นเล่นในอากาศและพนันขันต่อกัน

เทศกาลบูชารอยพระพุทธบาท ที่เมืองสระบุรี เป็นธรรมเนียมที่มีมาตั้งแต่สมัยพระเจ้าทรงธรรมแห่งกรุงศรีอยุธยา โดยพระเจ้าแผ่นดินจะเสด็จไปนมัสการรอยพระพุทธบาทที่เขาสุวรรณบรรพต อันอยู่ในสยามประเทศ (ปัจจุบันคืออำเภอพระพุทธบาท จังหวะสระบุรี) เมื่อเสด็จพระราชดำเนินถึงจะต้องทรงรำพระแสงของ้าวถวายเป็นพุทธบูชาตามพระราชประเพณี และมีการพระราชกุศลอย่างใหญ่ สำหรับราษฎรทั่วไปถือว่าการได้ไปแสวงบุญบูชาพระพุทธบาทเพียงครั้งเดียวก็จะได้รับอานิสงส์มาก จนทำให้เกิดเทศกาลบูชารอยพระพุทธบาทนี้ในทุกเดือนสามและเดือนสี่ ปาลเลอกัวซ์ได้มีโอกาสเห็นความสนุกสนานของราษฎรในระหว่างทางที่ไปบูชาพระบาทนี้โดยบันทึกไว้ว่า

> *“เมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ ค.ศ.1849 (พ.ศ. 2391) ข้าพเจ้าออกจากอยุธยาทวนแม่น้ำขึ้นไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ตลอดทางพบเรือพายเป็นอันมาก ประดับธงทิวมีฝีพายเต็มลำ แต่งตัวกันดังจะไปงาน ผู้หญิงและเด็กสาว ๆ คล้องคอด้วยผ้าแพร ตกแต่งร่างกายด้วยสร้อยคอและกำไลข้อมือทองคำ* ***ขับลำทำเพลงแล้วก็มีคฤหัสถ์และบรรพชิตจากเรือลำอื่นร้องตอบพร้อมกับมีเครื่องสายประกอบ***

...ข้าพเจ้าไปพักนอนที่หมู่บ้านแห่งหนึ่ง ชื่อท่าเรือ ซึ่งเป็นที่ขึ้นบกเพื่อเดินทางต่อไปยังพระบาท อันเป็นที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท ด้วยประการฉะนี้ จึงปรากฏว่ามีเรือจอดเรียงรายอยู่ ณ ที่นั้นตั้งกว่า 50 ลำ จุดไปสว่างไสว ***มีลิเกโรงใหญ่เล่นให้ดูที่บนฝั่ง ในเรือก็เล่นเครื่องสายกันไป บ้างก็ร้องเพลง*** *กินข้าวกินปลา จิบน้ำชากันไปตามเรื่อง มีการเล่นทอดบาศก์หรือทอดเต่า เล่นไพ่ผ่องจีน บ้างก็หัวเราะ บ้างก็ทะเลาะกัน เสียงระเบ็งเซ็งแซ่ไปตลอดคืน"* (เรื่องเดียวกัน: 86-87)

ดูเหมือนว่าลิเกในที่นี้น่าจะเป็นละครชาวบ้านที่เล่นกันอยู่ทั่วไป นอกจากนี้ยังปรากฏความสนุกสนานในงานประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนผ่านสถานของชีวิต ที่ดำเนินเข้าสู่วัยแห่งการสร้างครอบครัว นั่นคือการแห่ขันหมากในงานหมั้นของหนุ่มสาว

"...ครั้นแล้วจึงจะประกอบการหมั้นอันเรียกว่า ขันหมาก (Khanmak) ใช้เรือใหญ่ลำหนึ่งประดับธงทิวมีผ้ายกอย่างดี แพรแถบกับขันทองคำหรือเงิน บรรจุผลไม้ หมากพลู ท่ามกลางลำเรือประดิษฐานขนมชิ้นใหญ่ซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้น ๆ เป็นรูปปรางค์ ย้อมสีต่าง ๆ สวยงาม แห่ไปโดยทางน้ำ มีมโหรีประโคม...การเสกสมรสกระทำที่บ้านบิดามารดาของฝ่ายหญิง มีมโหรี ลิเก การเล่นต่าง ๆ และมีการเลี้ยงใหญ่ทั้งวันทั้งคืน ไม่มีการลีลาศเพราะไม่เป็นที่รู้จักกันในประเทศสยาม..."
(เรื่องเดียวกัน: 155)

แสดงให้เห็นว่าอุปนิสัยชาวสยามที่รักสนุกได้ถูกแสดงออกอย่างเปิดเผยโดยเฉพาะในงานรื่นเริงตามเทศกาล แน่นอนว่าอาจมีเรื่องของความเมาจากสุรามาเป็นเครื่องกระตุ้นเพื่อให้เกิดความกล้าแล้วแสดงออกเป็นการร้องรำหรือเล่นนี้ สิ่งเหล่านี้บ่งชี้ลักษณะนิสัยของชาวสยามที่แท้จริงที่แม้ปัจจุบันก็ยังพบเห็นได้ในช่วงวันหยุดยาวเช่นสงกรานต์ที่ชาวบ้านต่างออกเล่นสาดน้ำ พร้อมไปกับการดื่มสุราและเต้นรำ

4.2.3 สถานที่ที่มีนาฏกรรม

เมื่อพิจารณาหน้าที่ของงานนาฏกรรมทั้งที่ตอบสนองพิธีกรรมและความบันเทิงแล้ว ประกอบกับข้อมูลเอกสารและแผนที่โบราณ พบว่างานนาฏกรรมของไทยส่วนใหญ่ผูกพันอยู่กับวังและวัดเป็นหลัก ในพระราชวังและวังต่าง ๆ ก็เป็นต้นกำเนิดของแบบแผนนาฏกรรม ที่เจ้านายมีนาฏกรรมไว้สำหรับเกียรติยศและความบันเทิงส่วนพระองค์ ในระดับชุมชนก็เป็นผลมาจากการมีที่ตั้งวัด เพราะวัด

เป็นศูนย์กลางชุมชนที่ราษฎรต้องพึ่งพาพระสงฆ์ในการประกอบพิธีกรรม และราษฎรยังได้ใช้วัดสำหรับการจัดนาฏกรรม เพราะมีพื้นที่กว้างขวางพอที่จะต้องโรงมหรสพ วัดยังตอบสนองในเรื่องเสียงของนาฏกรรมและดนตรี หากฝึกหัดหรือจัดแสดงที่บ้านก็อาจสร้างความรำคาญให้เพื่อนบ้านได้ การฝึกหัดดนตรีและนาฏกรรมหลายประเภทจึงเกิดขึ้นจากวัด รวมถึงความเชื่อว่านาฏกรรมบางอย่างมีของแรง มีครู ไม่สมควรจะเอาไว้ที่วังหรือบ้าน เช่น หนังใหญ่ เพราะทำมาจากหนังสัตว์ที่ตายพราย จึงพบว่าวัดเป็นพื้นที่ที่ทำให้เกิดนาฏกรรมได้มาก

4.2.3.1 พิกัดสถานที่ที่มีนาฏกรรม

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแผนที่โบราณที่เก็บรักษาไว้ในพระราชฐานฝ่ายในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สำนักพิมพ์ริเวอร์บุคส์ทำการคัดลอกรายละเอียดแล้วตีพิมพ์เป็นหนังสือ ชื่อ Siam in Trade and War: Royal Map of the Nineteenth Century (Narisa Chakrabonse, Henry Ginburg, Santanee Phasuk, & Dawn F.Roony, 2006) แผนที่นี้มีอายุในสมัยรัชกาลที่ 3 เขียนสีแสดงเส้นทางเดินทัพและค้าขาย ทำให้ทราบถึงหัวเมืองสำคัญของพระราชอาณาจักร ประเทศราชและชาวต่างชาติที่สยามติดต่อด้วย แต่แผนที่นี้มิได้แสดงระยะแบบสมจริง เพราะเป็นแผนที่ที่เขียนขึ้นตามจินตภาพก่อนการทำแผนที่แบบตะวันตกจะเข้ามา

ต่อมาผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์แผนที่โบราณจากห้องปฏิบัติการแผนที่และเอกสารประวัติศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นแผนที่ในยุคที่สยามได้เริ่มรังวัดแผนที่อย่างชาติตะวันตก มีความใกล้เคียงกับพิกัดพื้นที่จริงมากขึ้น แผนที่ฉบับที่ผู้วิจัยใช้เทียบเคียงคือ แผนที่กรุงเทพฯ พ.ศ. 2439 (ร.ศ. 115) เรียกกันทั่วไปว่า ฉบับนายวอนนายสอน ที่ใกล้เคียงระยะเวลาในรัชกาลที่ 3 มากที่สุด แสดงพระราชอาณาเขตและข้อมูลทางกายภาพของสยามประเทศ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งพิกัดสถานที่บางแห่งชี้ชัดอยู่ในแผนที่ เช่น ที่ตั้งวังต่าง ๆ ที่พระทายาทที่ได้ครองวังหรืออยู่อาศัยมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็ยังอาศัยอยู่ในพื้นที่เดิม หรือหากมีการเปลี่ยนแปลง ก็ทราบได้จากเอกสารว่าพิกัดในรัชกาลที่ 5 เมื่อในรัชกาลที่ 3 เป็นที่ตั้งของวังใดบ้าง

เมื่อได้ใช้เทียบเคียงกับเอกสารเก่าที่ระบุพิกัดและรายละเอียดของสถานที่ เช่น ตำนานวังเก่า (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2553) และงานค้นคว้าของแน่งน้อย ศักดิ์ศรี ในช่วงหลัง พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา ทำให้ได้พิกัดพร้อมทั้งรายละเอียดสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับบุคคลที่มีบทบาทต่อนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 รวมถึงพื้นที่ชุมชนในพระนครที่มีการแสดงงานนาฏกรรม

ในพระนคร เมื่อแผ่นดินครั้งรัชกาลที่ 1 นั้นกรุงเทพมหานครยังไม่สามารถสร้างให้สำเร็จโดยบริบูรณ์ได้ เพราะยังติดพันราชการสงครามหลายทาง อีกทั้งสภาพภูมิประเทศทางด้านตะวันออกนั้นยังเป็นป่า มีเพียงวัดเดิมบางวัด เช่น วัดโพธารามและพื้นที่ฝังศพ ทรงตั้งพระทัยจะสถาปนาวัดใหม่ในรัชกาลแต่ทรงกระทำได้เพียงอัญเชิญพระศรีศากยมุนีจากพระวิหารหลวงวัดมหาธาตุ กรุงสุโขทัย ขึ้นประดิษฐานยังสะดือพระนคร ตั้งพระทัยจะสร้างพระวิหารครอบแล้วสถาปนาเป็นวัด จนเมื่อรัชกาลที่ 3 จึงแล้วเสร็จและพระราชทานนามวัดสุทัศนเทพธาราม และในบริเวณใกล้เคียงกันนั้นก็ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างเทวสถานสำหรับพระนคร เรียกกันทั่วไปว่า โบสถ์พราหมณ์ เพื่อจะได้ให้พราหมณ์โหรดาจารย์อาศัย เป็นที่ประดิษฐานเทวรูปสำคัญที่ตกทอดมาตั้งแต่กรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยาและใช้ประกอบพิธีกรรมเนื่องในพระราชสำนัก บริเวณสะดือเมืองหรือย่านวัดสุทัศน์ฯ และโบสถ์พราหมณ์นี้ สันนิษฐานว่ายังไม่มีความเจริญนัก เป็นที่แขกเลี้ยงวัวไปจนกระทั่งย่านสี่แยกคอกวัวในปัจจุบัน มียาจกขอทานตามที่ปรากฏในวรรณกรรมครั้งรัชกาลที่ 3 เรื่องระเด่นลันได ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2555: 42, 139)

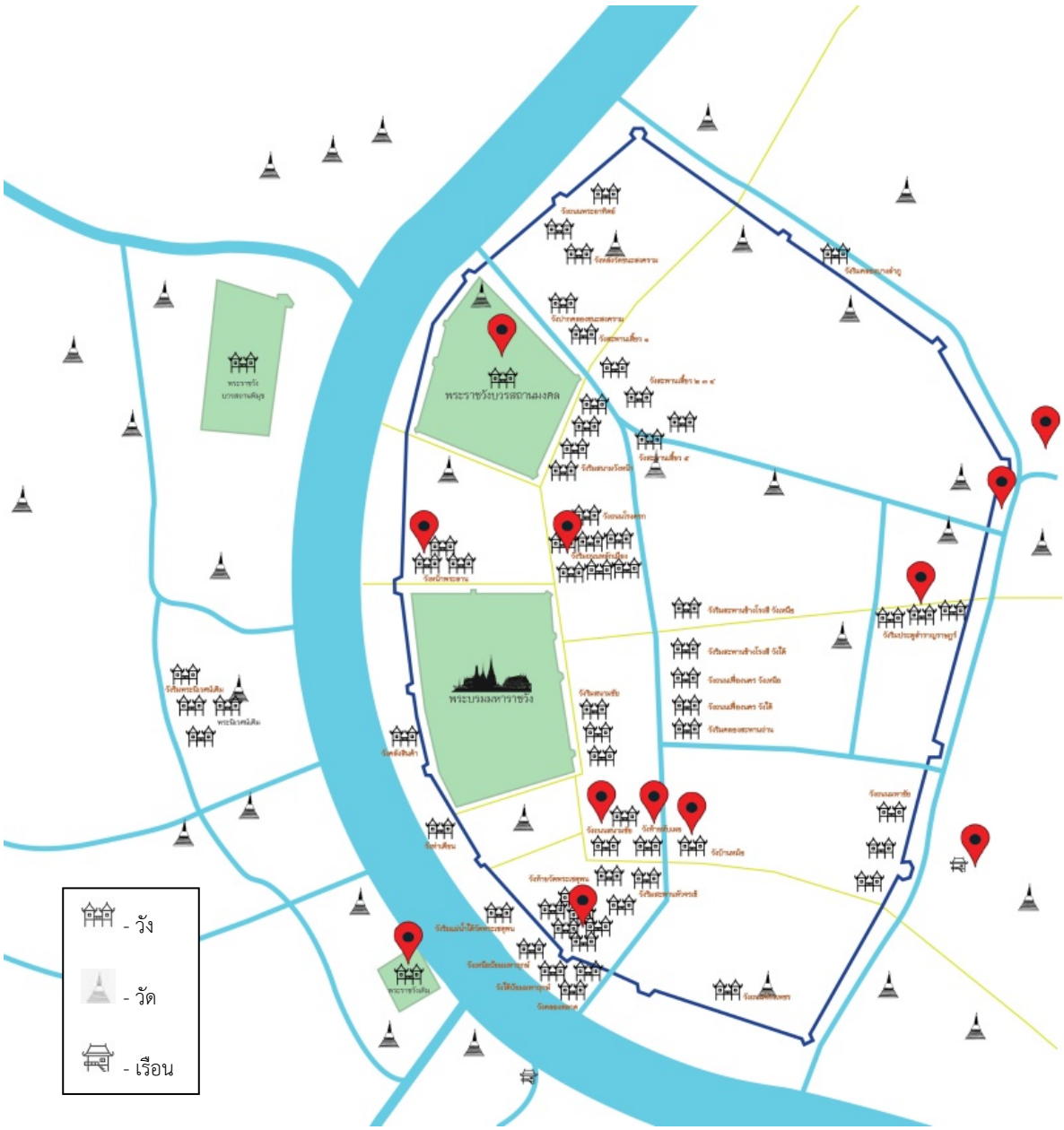
ภายในพระนครนั้นปรากฏว่าบรรดาวังนอกของพระเจ้าลูกยาเธอชั้นรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 หลายพระองค์ได้หัดละครไว้ในสำนัก ลงมาจนถึงชั้นเสนาบดีและขุนนางชั้นสูง โดยมากแล้วกลุ่มวังเหล่านี้จะอยู่บริเวณท้ายหับเผยหน้าวัดพระเชตุพนฯ และอีกส่วนหนึ่งกระจายอยู่ตามคลองคูเมืองที่ขุดเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1

สำหรับวัดซึ่งเป็นแหล่งรวมเครื่องบันเทิงสำหรับราษฎร เมื่อมีวัดเกิดขึ้นที่ใดก็มักจะมีชุมชนเกิดขึ้นในบริเวณรายรอบวัด ในรัชกาลที่ 3 ได้ทรงสถาปนาวัดราชนัดดารามและวัดเทพธิดารามให้อยู่คู่กันริมคลองคูเมือง รวมถึงวัดสุทัศน์ฯ ที่สร้างสำเร็จในรัชกาลนี้ ทำให้ชุมชนย่านคลองมหานาคเลียบกำแพงเมืองไปจนถึงประตูสำราญราษฎร์ (ประตูผี) เป็นแหล่งที่มีผู้คนอาศัยอยู่มาก และเป็นที่ตั้งของสถานบันเทิงเช่นโรงบ่อน โรงหวย ทั้งยังปรากฏว่าบริเวณนอกเกาะเมืองย่านสนามควาย (ถนนหลานหลวงและถนนดำรงรักษ์) ก็เป็นแหล่งที่มีนาฏกรรมรวมตัวกันอยู่มาก เช่น พวกโนรา มะโย่ง จากเมืองนครศรีธรรมราช สงขลาและพัทลุง ที่ติดตามเจ้าพระยาพระคลัง (ดิศ บุนนาค) เข้ามา

รวมถึงพวกปี่พาทย์และละครชาวบ้านที่รับจ้างแสดงแก้บนก็อาศัยอยู่ใกล้กันในย่านนี้ กลุ่มไพร่ชาวปักษ์ใต้นี้ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดให้คิดราคาข้าวและค่าตัวเพื่อแลกกับมูลนายแล้วรับเข้าไว้เป็นไพร่หลวงทำหน้าที่ช่างปูนและช่างศิลาในการสร้างและบูรณะพระอารามของพระองค์ เรียกกันทั่วไปว่า “ไพร่หลวงเกณฑ์บุญ” (แสงโสม เกษมศรี, 2525: 199)

พื้นที่แสดงนาฏกรรมที่มีความสำคัญโดดเด่นในช่วงรัชกาลที่ 3 คือ การมีนาฏกรรมแสดงในสถานการพนันที่เรียกว่า โรงบ่อนและโรงหวย เนื่องจากมีชาวจีนเข้ามาอาศัยในสยามเพิ่มมากขึ้นและชาวจีนมักใช้เวลาหลังทำงานด้วยการเล่นพนัน ทรงมีพระราชดำริเห็นว่าจะเป็นการเพิ่มพูนรายได้เข้าท้องพระคลังจึงทรงโปรดให้หัวหน้าชาวจีนรับสัมปทานทำบ่อนและออกหวย กข และเปิดโอกาสให้ชาวไทยได้เข้ามาเล่นพนันด้วย แรกเริ่มมีการนำงิ้วของชาวจีนซึ่งอพยพหนีความยากจนจากจีนแผ่นดินใหญ่มาแสดงเพื่อเรียกคนให้เข้ามาเล่นเบี้ยและแทงหวย ต่อมาเมื่อมีชาวไทยมาเล่นมากขึ้นจึงนำเอาละครที่มีอยู่หลายคณะทั่วพระนครมาเล่นประจำโรงบ่อนที่มักอยู่ตามเรือนแพและริมคลอง การมีนาฏกรรมในโรงบ่อนเช่นนี้แสดงให้เห็นว่าความคล่องตัวของการเงินในช่วงรัชกาลที่ 3 นั้นอยู่ในอัตราสูง เจ้าของโรงบ่อนมีกำลังที่จะจ้างคณะนักแสดงในอยู่ประจำคราวละนาน ๆ และกิจกรรมนาฏกรรมเป็นของฟุ่มเฟือยที่ราษฎรอันมีรายได้เพิ่มขึ้นจะสามารถเข้าชมได้ด้วยระบบของเงินตรา

ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดพิกัดสีแดงลงบนแผนที่เพื่อแสดงให้เห็นถึงวังเจ้านายเรือนขุนนนางและย่านที่มีนาฏกรรม พบว่ามีการกระจายตัวในบริเวณตอนใต้ของเกาะรัตนโกสินทร์ บริเวณท้ายหับเผยหน้าวัดพระเชตุพนฯ และวังใหม่ที่สร้างพระราชทานพระโอรสในรัชกาลที่ 3 ใกล้ปากคลองตลาด รวมถึงมีกลุ่มวังและเรือนขุนนางใกล้คูเมืองฝั่งตะวันออกเป็นที่มีงานนาฏกรรม ผู้วิจัยยังสังเกตเห็นว่าในพื้นที่ใกล้พระราชวังหลวง เช่นที่วังท่าพระของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณและวังกรมหลวงรักษรณเรศรฯ รวมทั้งวังหน้าหรือพระราชวังบวรสถานมงคล เป็นที่มีนาฏกรรมที่ตั้งอยู่บนพื้นที่ใช้สอยเดิมที่มีมาตั้งแต่สถาปนากรุงในรัชกาลที่ 1 และจะเห็นว่าในจุดศูนย์กลางที่พระราชวังหลวงนั้น แม้จะไม่มีละครผู้หญิงของหลวงแต่กลับมีนาฏกรรมกระจายตัวไปสู่พื้นที่อื่นโดยรอบ



ภาพที่ 4.38 : พิกัดสถานที่ที่มีงานนาฏกรรม ในรัชกาลที่ 3

สันนิษฐานจากแผนที่ฉบับนายวอนนายสอน ร.ศ. 115

นอกจากนี้ยังมีชุมชนต่างชาติต่างภาษา เช่น ชุมชนชาวทวายเข้ามาตั้งบ้านเรือนที่คอกกระบือ ชาวลาวอยู่ย่านบ้านลาว วัดคอกหมู ชาวเขมรอยู่เหนือวัดสมอราย (วัดราชาธิวาส) ตำบลคอกระบือ บ้านครัว ชาวญวนอยู่ในแถบท่าเตียน บ้านหม้อ พาหุรัด บางโพ ชาวมลายูจากปัตตานีอยู่สุเหร่าคลองนางหงส์ ริมคลองมหานาคต่อออกไปคลองบางกะปิ ช่างต่างชาติต่างภาษาจะมีมูลนายเป็นคนเชื้อชาตินั้นปกครองภายใต้เจ้านายไทยอีกต่อหนึ่ง เกิดประโยชน์ในการเกณฑ์แรงงานเพื่อใช้ในราชการ บางครั้งเป็นการจัดสรรไพร่เป็นบำเหน็จแด่เจ้านายหรือขุนนาง หรือเป็นเลกข้าพระ ในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้มีการเข้ามาของชาวต่างชาติต่างภาษาอย่างต่อเนื่อง แต่เมื่อชาวจีนเริ่มอพยพเข้ามามากขึ้นทำให้มีการผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรม และทำให้เกิดวิถีการดำเนินชีวิตที่แตกต่างหลากหลายไปด้วย ซึ่งแต่ละเชื้อชาติก็มีความถนัดด้านการทำงานต่างกันทำให้เกิดระบบแบ่งงานสำหรับแต่ละเชื้อชาติ (จิรวัฒน์ แสงทอง, 2553: 132, 145) การกระจายตัวเช่นนี้ทำให้นาฏกรรมที่ติดมากับผู้คนต่างเชื้อชาติ กระจายตัวอยู่ทั่วพระนครและปริมณฑล แต่เมื่อมีงานพระราชพิธีของหลวงก็จะต้องเกณฑ์มหรสพจากบรรดาชาวต่างชาติต่างภาษาร่วมแสดง เช่น กระอั้วแทงควายจากชาวทวาย มอญรำจากชาวมอญ ฉวนหกและรำโคมจากชาวญวน เพื่อแสดงพระเดชานุภาพที่มีเหนือประเทศราชและเมืองอื่น ๆ ที่มีผู้คนมาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของกษัตริย์สยาม

ประเทศราชและหัวเมือง ผลการวิจัยนี้ได้ชี้ให้เห็นถึงลักษณะการกระจายตัวของพิกัดของสถานที่ที่มีงานนาฏกรรม พบว่าในระดับใหญ่นั้นมิใช่เพียงแต่เมืองบางกอกศูนย์กลางราชอาณาจักรเท่านั้นที่มีงานนาฏกรรม หากแต่บรรดาเจ้าประเทศราชและเจ้าเมืองขนาดใหญ่ที่ขึ้นอยู่กับสยามต่างก็มีเครื่องบันเทิงเช่นมโหรีหรือละครประกอบเกียรติยศ เช่น

เมืองนครศรีธรรมราช มีละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) เป็นเครื่องประกอบเกียรติยศของท่านในฐานะที่เมืองนครศรีธรรมราชเคยเป็นเมืองประเทศราชมีพระเจ้าศรีธรรมาโศกราชปกครอง ในช่วงกรุงธนบุรีจึงมีละครผู้หญิงเมืองนครฯ เกิดขึ้นและราชสำนักธนบุรีกับรัตนโกสินทร์ก็ยอมรับการมีอยู่ของละครผู้หญิงเมืองนครฯ โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เจ้าพระยานครฯ (น้อย) มีละครผู้หญิง ก็เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าท่านเป็นโอรสของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี จึงมิได้เป็นที่ครหาเรื่องการมีละครผู้หญิง ดังกล่าวไว้ในหัวข้อเจ้าพระยา-นครฯ (น้อย) แล้ว

*ที่อาณาจักรล้านช้างศรีสัตนาคนหุต*ในช่วงรัชกาลที่ 3 นั้น เป็นเวลาที่เกิดการแบ่งแยกการปกครองเป็นอิสระต่อกัน 3 เมืองย่อย คือเมืองเวียงจันทน์ เมืองหลวงพระบาง และเมืองจำปาสัก แต่ละเมืองมีเจ้าปกครองต่างราชวงศ์กัน แต่ทั้งสามเมืองนี้มีฐานะเป็นประเทศราชของสยามมาตั้งแต่สมัยธนบุรี ในช่วงรัชกาลที่ 3 ที่เมืองเวียงจันทน์มีเจ้าอนุวงศ์ปกครอง (ครองเมือง พ.ศ. 2346

– 2370) หากแต่เป็นกบฏต่อสยามจึงถือเป็นการสิ้นสุดวงศ์เจ้าอนุวงศ์ที่เมืองเวียงจันทน์ ที่เมืองจำปาสักนั้นหลังกรณีกบฏ เจ้าราชบุตร (โย้ ครองราชย์ พ.ศ. 2362-2370) ก็สิ้นสุดลงพร้อมกัน เจ้าฮุยและเจ้านากได้ครองเมืองจำปาสักต่อ แต่ไม่ปรากฏการมีนาฏกรรม

ขอกล่าวถึงเจ้าอนุวงศ์ขณะที่ท่านครองเมืองเวียงจันทน์อยู่ มีความสัมพันธ์อันดีกับสยามมาโดยตลอด ท่านเติบโตในราชสำนักสยามและใช้ชีวิตในกรุงเทพฯ นานถึง 15 ปี เป็นที่โปรดปรานของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทั้งทรงสนิทสนมกับเจ้านายไทยหลายพระองค์ รวมทั้งกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ จึงได้เห็นรูปแบบราชประเพณีและการแสดงของราชสำนักสยามมาก ความใฝ่พระทัยในด้านการละครของเจ้าอนุวงศ์ ปรากฏให้เห็นหลายครั้ง เช่น เมื่อครั้งสมโภชวัดสระเกศ เจ้าอนุวงศ์ได้เคยประทานเงินให้แก่พนักงานมหรสพอย่างทั่วถึง ระหว่างที่เจ้าอนุวงศ์พำนักอยู่ในกรุงเทพ ณ วังบางยี่ขัน ได้จัดให้มีการฝึกหัดละครขึ้นที่วังนั้นด้วย (วังบางยี่ขันน่าจะอยู่เหนือวัดคฤหบดีขึ้นไป) เมื่อได้มีโอกาสกลับไปครองเมือง ก็ฝักใฝ่ในทางดนตรีและการละครเพื่อที่ส่งเสริมพระเกียรติยศพระองค์ให้สูงส่งยิ่งขึ้น คาดกันว่าเมื่อเจ้าอนุวงศ์กลับไปครองเมืองเวียงจันทน์ครั้งแรกนั้น น่าจะทรงหัดละครผู้ชายไว้อยู่ก่อนแล้ว ก่อนที่จะทรงทูลขอละครผู้หญิงกลับไปประดับพระเกียรติยศในต้นรัชกาลที่ 3

ในงานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อ พ.ศ. 2368 กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ได้รับการสถาปนาให้ทรงราชย์สืบต่อสมเด็จพระบรมชนกนาถ ครั้งนั้นเจ้าเมืองประเทศราชต่างต้องมาร่วมงานพระบรมศพ ไม่เว้นแม้กระทั่งเจ้าเมืองเวียงจันทน์และหลวงพระบาง และยังคงได้ประทับอยู่ในกรุงเทพฯ จนงานพระบรมศพแล้วเสร็จ

เมื่อเจ้าอนุวงศ์จะเสด็จกลับเมืองเวียงจันทน์ครั้งหลังนี้ ได้ทูลขอพระราชทานละคร-ผู้หญิงจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พร้อมกับพระญาติที่ถูกเทครัวมาตั้งแต่ครั้งกรุงธนบุรี เช่น เจ้าจอมมารดาดวงคำ (เดิมชื่อเจ้าหนูมั่น ธิดาเจ้าคลี่ มีศักดิ์เป็นหลานปู่เจ้าอนุวงศ์) รวมถึงชาวลาวที่ในหัวเมืองต่าง ๆ เช่น เมืองสระบุรี ไปสร้างบ้านแปงเมืองให้มีความเจริญยิ่งขึ้น แต่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ทรงปฏิเสธด้วยเหตุผลว่าหากทรงยินยอมตามแล้วก็จะมีคนกลุ่มอื่นที่สยามได้กวาดต้อนมาพากันกำเริบและเอาอย่าง จึงเป็นเหตุหนึ่งให้เจ้าอนุวงศ์ทรงรู้สึกอัปยศและผูกพระทัยเจ็บ

และอีกครั้งหนึ่ง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ทรงเกณฑ์ให้ชาวลาวที่ถูกเทครัวจากเมืองเวียงจันทน์มาตั้งแต่ครั้งกรุงธนบุรีไปตัดต้นตาลที่เมืองสุพรรณบุรีได้รับความลำบากยากเข็ญเป็นอย่างมาก ชาวลาวอีกกลุ่มหนึ่งก็ถูกเกณฑ์ให้ไปตัดไม้ไผ่มาเพื่อสร้างป้อมที่เมืองสมุทรปราการ

ครั้งนั้นชาวลาวและเจ้าอนุวงศ์ได้รับความเจ็บช้ำน้ำใจมาก ถือเป็นอีกชนวนสำคัญที่ทำให้เจ้าอนุวงศ์คิดแค้นจะกอบกู้อิสรภาพ

ในปลายฤดูแล้ง พ.ศ. 2369 เจ้าอนุวงศ์จึงได้เริ่มก่อการสงครามกอบกู้เมืองเวียงจันทน์จากสยาม โดยเริ่มระดมพลจากเมืองใต้บังคับบัญชามาไว้ที่เวียงจันทน์ แล้วส่งขุนนางส่วนหนึ่งไปเกลี้ยกล่อมหัวเมืองในภาคอิสานให้เข้าร่วม กองทัพลาวยกเข้ามา 2 สายหลัก สายแรกยกมาทางเวียงจันทน์ จำปาสักและเข้าทางเมืองอุบลราชธานี อีกสายหนึ่งยกมาทางหนองบัวลำภูและสกลนคร ได้ยกทัพมาจนถึงเมืองสระบุรี ทัพเจ้าอนุวงศ์อยู่ได้ไม่นานจำต้องเลิกทัพกลับเวียงจันทน์ และทำให้การกระทำของเจ้าอนุวงศ์ครั้งนี้กลายเป็น “กบฏเจ้าอนุวงศ์” พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์และพระยาราชสุภาวดี (คือ เจ้าพระยาบดินทร์เดชา [สิงห์ สิงหเสนี]) ไปตามจับพวกที่เป็นกบฏ พร้อมปราบปรามตีเอาเมืองเวียงจันทน์ให้ราบคาบ จนกระทั่งยึดเมืองได้สำเร็จ เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2371

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชประสงค์จะให้รื้อทำลายเมืองเวียงจันทน์ให้หมด เพื่อไม่ให้เป็นเยี่ยงอย่างแก่บรรดาเมืองประเทศราชทั้งปวง การสงครามในครั้งนี้ชาวสยามได้เผาทำลายเมืองเวียงจันทน์ลงอย่างราบคาบพร้อมทั้งจับตัวเจ้าอนุวงศ์และพระราชวงศ์กวาดต้อนผู้คนเทครัวลงมายังกรุงเทพมหานครและกระจายไปยังหัวเมืองต่าง ๆ เมื่อเจ้าอนุวงศ์และเชื้อพระวงศ์เวียงจันทน์มาถึงกรุงเทพฯ แล้ว ถูกขังประจานที่ท้องสนามหลวง 7 – 8 วัน ก็ประชวรลงพระโลหิตถึงแก่พิราลัยเมื่อชันษาได้ 61 ปี สิริเวลาครองเมืองยาวนาน 23 ปี เป็นกษัตริย์พระองค์สุดท้ายของเมืองเวียงจันทน์

สำหรับเมืองหลวงพระบางนั้น ถือได้ว่าเป็นเมืองที่ภักดีกับสยามมาโดยตลอด แม้ในคราวปราบเจ้าอนุวงศ์ เจ้ามันธาตุราช (ครองเมือง พ.ศ. 2360-2379) ก็เสด็จมาช่วยสยามทำสงครามปราบเจ้าอนุวงศ์ และที่สำคัญก็คือในยุคต่อมาคือรัชกาลพระเจ้าสุกเสริม (ครองเมือง พ.ศ. 2380 – 2393) ถือเป็นยุคทองของงานนาฏกรรมลาว ปรากฏรูปแบบการแสดงโขนในราชสำนักลาวเป็นครั้งแรก เรียกการแสดงว่า "พระลักพระราม" ซึ่งคงได้รับอิทธิพลจากบทละครรามเกียรติ์และโขนของสยามไป โดยได้พัฒนารูปแบบให้มีลักษณะเฉพาะ มีเค้ารอยให้เห็นดังเช่นการเรียกเจ้าเมืองลงกาว่าทศกัณฐ์เหมือนอย่างรามเกียรติ์ไทย ดังปรากฏในเอกสารภาษาลาวว่า

“สำหรับในประเทศลาวแล้วได้มีการแปลและประพันธ์มหากาพย์นี้ออกมาเป็นภาษาลาวประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 15 ในรัชกาลของพระเจ้าโพธิสารราช โดยปรับเข้าในบรรยากาศและสภาพแวดล้อมท้องถิ่นลาวในสมัยนั้น โดยให้ชื่อว่า “พระลักพระราม” ชื่อของพระเอกและตัวละครในเรื่องก็ได้เปลี่ยนมาเป็นชื่อแบบลาวทั้งหมด เช่น พระลักมาจากลักสะมานา พระรามมาจากรามะ สีดามาจากสีตา ทดสะกันมาจากราวันนะ ผู้เป็นกษัตริย์ยักษ์เมืองลังกา สะดายุมาจากสะตายุ กษัตริย์ของสะภูมา และเพื่อนของรามะ ส่วนหนุมานจอมแม่ทัพลิงนั้นยังรักษาชื่อเดิมไว้ตามแบบเก่า” (คณะฟื้นฟูแบบฟ้อนพระลักพระรามหลวงพระบาง, 2545)

ภาพที่ 4.39 : การแสดงพระลักพระราม ที่เมืองหลวงพระบาง

ภาพถ่ายราวรัชกาลที่ 5

ที่มา: (คณะฟื้นฟูแบบฟ้อนพระลักพระรามหลวงพระบาง, 2545)

เมืองกัมพูชา มีฐานะเป็นประเทศราชของสยามมาตั้งแต่ครั้งกรุงธนบุรีเช่นกัน ในช่วงรัชกาลที่ 3 เกิดกรณีสงครามอานามสยามยุทธ์ที่เป็นการแทรกแซงจากญวนเข้ามาในดินแดนกัมพูชา จึงทำให้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องทรงโปรดเกล้าฯ ให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ออกไปทำสงครามไล่ญวน กินเวลาหลายปี เมื่อสำเร็จจึงได้ยกนักองด้วงขึ้นเป็นกษัตริย์กัมพูชา ณ กรุงอุดงค์มีชัย ทรงพระนาม สมเด็จพระหริรักษ์รามาอิศราธิบดี เมื่อปี พ.ศ. 2390

ภายหลังทรงรับการอภิเษกจากสยามให้ขึ้นเป็นกษัตริย์กรุงกัมพูชาแล้ว ได้ทรงปรับปรุงพระราชวังหลวงกรุงอุดงมีชัย โดยให้มีโรงฝึกหัดละครหลวงอยู่ในพระราชวัง “...มีตำหนักสำหรับพระบรมทั้ง 4 แลตำหนักสำหรับพระราชบุตรีทั้ง 2 มี**โรงหัด** โรงเฝ้า หอไตร ร้านเทวดา มีโรงเป็นระเบียบโดยรอบ...” (ศานติ ภักดีคำ, 2557) ขนบธรรมเนียมที่ใช้ในราชสำนักกัมพูชาล้วนยึดถือตามอย่างราชสำนักสยามเกือบทั้งสิ้น เช่น สถาปัตยกรรมของพระมณเฑียรสถาน พระที่นั่งเทวา-วินิจฉัยที่ใช้เป็นท้องพระโรงนั้นก็ได้จำลองแบบไปจากพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยในพระราชวังหลวงสยาม

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าเจ้าพระยาบดินทรเดชาได้มีส่วนช่วยให้นักองด้วงกลับมาครองกรุงกัมพูชาและได้ถวายละครผู้หญิง ละครคณะนี้น่าจะได้ช่วยฝึกหัดละครหลวงในราชสำนักสมเด็จ-พระหริรักษ์รามาอิศราบดี ซึ่งในเวลานั้นถือว่าเป็นยุครุ่งเรืองที่ได้ฟื้นฟูจารีตธรรมเนียมต่าง ๆ ทั้งทางด้านศาสนา พระราชพิธี กฎหมาย มีการตั้งทำเนียบยศขุนนางใหม่ ชำระพระราชพงศาวดาร ฯลฯ ในด้านการละครนั้น เมื่อครั้งที่ประทับอยู่ในราชสำนักสยามนั้น สันนิษฐานว่าเดิมทรงมีคณะละครผู้ชายอยู่ในวังของพระองค์เองที่กรุงเทพฯ เมื่อได้เสด็จคืนกลับไปครองราชย์แล้วก็ทรงนำกลับไปด้วย ทรงได้ปรับปรุงรูปแบบของละครให้เป็นละครผู้หญิงที่มีความหรูหรามากขึ้นและเปลี่ยนแปลงให้เป็นรูปแบบเฉพาะของละครหลวงกรุงกัมพูชา แต่ยังเชื่อได้ว่าคงรับเอาอิทธิพลรูปแบบของละครหลวงราชสำนักสยามในรัชกาลที่ 2 ไปพอสมควร จากจุดเวลานี้เอง ที่ประวัติศาสตร์นาฏกรรมกัมพูชาพยายามจงใจที่จะหลีกเลี่ยงที่จะพูดหากต้องกล่าวถึงอิทธิพลนาฏกรรมจากสยาม ประหนึ่งว่าไม่เคยเกิดเหตุการณ์ในยุคนี้ขึ้นเลยโดยเรียกช่วงสมัยที่อยู่ภายใต้การปกครองจากสยามว่ายุคมืด จึงไม่ใคร่ปรากฏหลักฐานรูปแบบละครหลวงในสมัยสมเด็จพระหริรักษ์ฯ มากเท่าใดนัก ดังที่ Danise ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ในช่วงนี้ไว้อย่างไม่เต็มปากว่า “Whether these refinements were, as Cambodian oral tradition reports, a return to the past, or the expropriation of Siamese models, can be debated.” (Heywood, 2008: 35)

ในปัจจุบัน สมเด็จพระเรียมนโรดมบุปผาเทวีได้เคยประทานสัมภาษณ์ให้กับสื่อมวลชนต่างประเทศก็ทรงยอมรับว่าครั้งหนึ่งนั้นนาฏศิลป์กัมพูชาเคยได้รับอิทธิพลจากนาฏกรรมสยามในสมัยสมเด็จพระหริรักษ์ฯ จึงเป็นข้อยืนยันที่เป็นหลักฐานชัดเจนอย่างหนึ่งก่อนที่นาฏกรรมกัมพูชาจะถูกเปลี่ยนแปลงรูปแบบครั้งใหญ่เพื่อให้หนีจากความเป็นสยาม โดยเฉพาะในสมัยที่กัมพูชายอมลงนามตกอยู่ใต้การอารักขาของฝรั่งเศสในสมัยสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์

อนึ่ง *ที่เมืองพระตะบอง*ช่วงรัชกาลที่ 3 นั้น ยังคงอยู่ในการปกครองของสยาม มีขุนนางในสายตระกูลอภัยวงศ์ปกครองเมืองอยู่ ได้แก่ พระยาอภัยภูเบศร (รส, พ.ศ. 2359 – 2378) และ พระยาอภัยภูเบศร (นง, พ.ศ. 2378 – ราวปลายรัชกาลที่ 3) แม้ไม่ปรากฏว่าเจ้าคุณทั้งสองมี

นาฏกรรมในสำนักหรือไม่ แต่ปรากฏว่าชาวเมืองพระตะบองเป็นผู้ที่นิยมการละคร ประกอบกับในช่วงที่เจ้าพระยาบดินทรเดชาไปขัดตาทัพท่านก็นำละครผู้หญิงไปที่เมืองพระตะบองด้วย คงได้สร้างอิทธิพลทางนาฏกรรมไว้ที่เมืองนั้นไม่มากก็น้อย อีกทั้งเมื่อเจ้าพระยาบดินทร์เดชาถอนทัพกลับกรุงเทพฯ เมื่อ พ.ศ. 2391 มีคนในตระกูลสิงหเสนียังคงอยู่ที่เมืองพระตะบอง โดยสมรสกับคนในตระกูลอภัยวงศ์ เช่น พระยาณรงค์เรืองฤทธิ์ (เอม) กับคุณหญิงขลิบ พระยาราชโยธา (ทองคำ) กับนางเทศ ซึ่งต่อมาจะมีผลกับรูปแบบของละครเจ้าพระยาอภัยภูเบศร์ (ชุ่ม) ในช่วงรัชกาลที่ 5

ภาพที่ 4.40 : พิกัดประเทศราชและหัวเมืองของราชอาณาจักรสยามที่มีนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
ปรับปรุงจากแผนที่เก่าสมัยรัชกาลที่ 3

ที่เมืองนครราชสีมา ปรากฏหลักฐานแต่เพียงว่ามีละครของคุณน้อย ธิดาเจ้าพระยานครราชสีมา (ทองอิน) ที่หัดละครรับเล่นโดยไม่ปรารถนาค่าจ้าง แต่ความนิยมจะมีมากเพียงใดไม่ปรากฏ

ทางด้านหัวเมืองฝ่ายเหนือ มีเจ้านายฝ่ายเหนือที่เนื่องในเชื้อสายเจ้าเจ็ดตนแยกกันปกครองเมืองต่าง ๆ เช่น *เมืองเชียงใหม่* มีพระบรมราชาธิบดี (พระเจ้ากาวิละ, พ.ศ. 2345 – 2396) *เมืองน่าน* มีเจ้าถึงสี่องค์ ในช่วงรัชกาลที่ 3 ได้แก่ พระยาสุมนเทวราช (บุตรเจ้าอริยวงศ์ หวั่นท๊อก, พ.ศ. 2353 – 2368) พระยามหายศ (บุตรเจ้าฟ้าอัตถวรปัญโญ, พ.ศ. 2368 – 2378) พระยาอชิตวงศ์

(บุตรพระยาสุมนเทวราช, พ.ศ. 2379 [7 เดือน]) พระยามหาวงศ์ (ญาติฝ่ายมารดาในพระยา-อนุชิตวงศ์, พ.ศ. 2381 – 2394) *เมืองลำพูนชัย* มีพระเจ้านครลำพูนชัย (บุญมา, พ.ศ. 2365 - ?) *เมืองลำปาง* มีพระเจ้านครลำปาง (ดวงทิพ, พ.ศ. 2366 - ?) ที่เมืองเชียงใหม่ เมืองลำพูนและเมืองลำปางคงมีการฟ้อนที่เป็นแบบฉบับของคุ้มหลวง เพราะผู้ครองเมืองมีศักดิ์เป็นถึงพระเจ้าประเทศราช ในขณะที่เมืองน่านมีเพียงเจ้าทายาทที่มีศักดิ์เป็นพระยาทำหน้าที่ปกครองเมือง ผู้วิจัยได้มีโอกาสเดินทางไปยังจังหวัดน่าน พบหลักฐานนาฏกรรมเป็นหีบพระธรรมลายคำรูปบุคคลกำลังฟ้อนรำสวมชฎายอดแหลมเหมือนอย่างละครที่พระนคร เมื่อพิจารณาอายุของวัตถุพบว่าตรงกับราวสมัยรัชกาลที่ 3 จึงอาจมีความเชื่อมโยงทางด้านรูปแบบราชสำนักที่ส่งไปยังหัวเมืองฝ่ายเหนือ

หัวเมืองปักษ์ใต้ที่อยู่ภายใต้การกำกับดูแลจาก*เมืองนครศรีธรรมราช*ภายหลังที่เกิดกรณีเมืองไทรบุรีแล้วนั้น ไม่ปรากฏว่าที่เมืองไทรบุรี หรือเมืองสงขลา มีนาฏกรรมสำหรับเกียรติยศเจ้าเมือง อีกทั้งผู้คนจากเมืองไทรบุรีก็ได้อพยพตามกองทัพหนีความลำบากขึ้นไปตั้งถิ่นฐานที่กรุงเทพฯ โดยนำเอามหรสพท้องถิ่นไปด้วย ในเมืองอื่น ๆ หากมีนาฏกรรมก็คงจะเป็นการแสดงโนราและมะโย่งหรือการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมลายูกระจายตัวตามชุมชนของชาวบ้าน มีจารีตเป็นขนบเคร่งครัดตามสายตระกูล จึงน่าที่จะยังคงรักษาสภาพความเข้มแข็งทางนาฏกรรมเอาไว้แล้ว เพราะจากหลักฐานภาพถ่ายที่บันทึกในรัชกาลที่ 5 เห็นได้ว่าโนราและมะโย่งยังคงสภาพความดั้งเดิมเอาไว้ได้มาก

บรรดาเมืองประเทศราชภายใต้การปกครองของสยาม แม้มีกษัตริย์หรือเจ้าเมืองปกครอง ก็จะต้องส่งต้นไม้เงินต้นไม้ทองเป็นบรรณาการมายังกรุงเทพมหานครตามกำหนด โดยเจ้าประเทศราชหรือเจ้าเมืองต่าง ๆ นั้นจะต้องเดินทางมาเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทด้วยตนเอง ซึ่งคงทำให้มีโอกาสได้เห็นรูปแบบนาฏกรรมจากราชสำนักแล้วนำไปเป็นต้นแบบหรือปรับปรนให้เข้ากับนาฏกรรมที่มีอยู่เดิมในท้องถิ่น

วัง

เมื่อได้มีการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2325 พระบาทสมเด็จพระพุทธ-ยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระยาธรรมาธิกรณ์และพระยาวิจิตนาวีเป็นแม่กองสร้างพระนครและพระราชนิเวศน์ใหม่ โดยยึดตามรูปแบบกรุงศรีอยุธยาที่แบ่งศักดิ์ของวังออกเป็น 1) พระราชวังหลวง 2) พระราชวังบวรสถานมงคล หรือวังหน้า 3) พระราชวังบวรสถานพิมุข หรือวังหลัง 4) วังนอกที่สร้างพระราชทานเจ้านายต่างกรมหรือเจ้านายที่ทรงพระอิสริยศักดิ์สูง วังเหล่านี้

ล้วนเป็นพื้นที่ที่มีงานนาฏกรรมและดนตรีเพื่อแสดงพระเกียรติยศเจ้านายผู้เป็นเจ้าของวัง จึงพบรูปแบบนาฏกรรมอันหลากหลายจากวังต่าง ๆ เหล่านี้ และบางครั้งก็ก่อให้เกิดรูปแบบเฉพาะที่เป็นทางของแต่ละวัง ดังจะได้อธิบายพื้นที่ของวังที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมที่ปรากฏในช่วงรัชกาลที่ 3 ดังนี้

พระราชวังหลวง หรือ วังหลวง

ล่วงมาถึงในรัชกาลที่ 3 บรรดาอาคารที่สร้างขึ้นมาตั้งแต่สถาปนากรุงเกิดความชำรุดเป็นอย่างมาก ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จับการปฏิสังขรณ์ใหญ่ทั่วทั้งพระราชวังและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม สิ่งใดเป็นการประณีตทรวดทรงงดงามแต่เดิมก็ทรงโปรดให้ถอดแบบเหมือนอย่างเดิมที่สุด เช่น เครื่องบนของพระปราสาทและพระที่นั่งองค์ต่าง ๆ ในเขตพระราชฐานฝ่ายในมีการก่อสร้างพระตำหนักครึ่งตึกครึ่งไม้ สถาปัตยกรรมในพระราชวังหลวงที่ปรากฏในปัจจุบันส่วนใหญ่ได้เปลี่ยนแปลงมาจากเมื่อครั้งปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 ทั้งสิ้น (อนึ่ง งานวิจัยฉบับนี้ ขอใช้คำว่า “พระราชวังหลวง” ไม่ใช้คำว่า “พระบรมมหาราชวัง” ที่เพิ่งมีประกาศใช้ในรัชกาลที่ 4 เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานนามให้เรียกอย่างใหม่คู่กันกับ “พระบวรราชวัง” ของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) ในเขตพื้นที่พระราชวังหลวงนั้น ควรที่จะได้กล่าวถึงสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมซึ่งบางแห่งถูกสร้างมาพร้อมกับการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์และคงอยู่มาจนถึงรัชกาลที่ 3 อันได้แก่

โรงละครหลังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

โรงละครแห่งนี้สร้างมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เรียกว่า โรงโขน หรือโรงละคร เป็นสถานที่ที่สามารถแสดงโขนชักรอกได้ ดังปรากฏในโคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จ-พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกว่า

โรงโขนแข่งฟ้าเพริศ ไพรศาล
งามฉากช่องวิมาน เมฆไม้
ปราสาทพระพลาทวาร หวังน่า ดูนา
พระราชดำริห์ให้ รอกกว้านแกว่นกล
(ชำนิโวหาร, 2546)

สถานที่ตั้งของโรงละครอยู่ริมระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามด้านตะวันตก เพิ่งรื้อปราบลงที่เป็นสนามหญ้าเมื่อรัชกาลที่ 5 ปัจจุบันคือสนามหน้าศาลาสหทัยสมาคม พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ทรงเล่าถึงลักษณะของโรงละครนี้ว่าเป็นโรงช่อฟ้าใบระกา ประจำอยู่ข้างวัดพระแก้ว มีขนาดใหญ่มากขนาดเกือบจะครึ่งหนึ่งของสนาม เป็นโรงโถงชั้นเดียว คล้ายพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยแต่เดิมเมื่อยังไม่มีผนัง มีหลังคา ก่ออิฐถือปูน มีหน้าต่างบ้าง พื้นปูด้วยกระเบื้องหน้าวัวระดับเดียวกันตลอด ไม่มีการแบ่งเขตของเวที คนดูจะนั่งกับพื้นโรง ถ้าพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนิน คงจะประทับม้าเตี้ย ๆ ที่เรียกว่า “ม้าออกขุนนาง” (อ้างถึงใน อารดา สุมิตร, 2516) และเมื่อถึงคราวจะเล่นออกงาน ต้องปลูกโรงสำหรับให้ตัวละครแต่งตัวไว้ทางด้านหลังของโรง แสดงว่าตัวโรงมีลักษณะโล่งโถง ไม่เป็นห้องหับมิดชิดพอที่ตัวละครจะใช้แต่งตัวได้ ดังปรากฏในหมายพระราชพิธีสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อ พ.ศ. 2451 ว่า

> *“เสร็จการสมโภชแล้วให้เอาเสื่อเอาพรมไปแต่งที่ข้างในที่พระอุโบสถ ที่พระระเบียง ที่พลับพลาโรงลครชาย พลับพลาโรงลครหญิง แล้วมีฉากต่อชาวพระคลังพิมารอากาษตั้งที่พระระเบียงเป็นที่ข้างใน 2 ข้าง แล้วให้แต่งที่โรงแต่งตัวลครผู้หญิงด้วย อนึ่งให้กรมนครบาลเบิกเสื่อรวดไปปูโรงละคร เอาธนาเสิงมาตั้งตักน้ำใส่โรงละคร เอาเชือกหนังมาผูกกันก้นโรงลคร และให้ทำสรีสำราญสำหรับลครผู้หญิงจะได้ถ่ายทุกด้วย”* (แสงโสม เกษมศรี, 2525)

โรงละครแห่งนี้ ใช้เป็นที่แสดงละครหรือโขนในงานสมโภชหรือพระราชพิธีบางอย่าง เช่น การพระราชพิธีอุปราชาภิเษกสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทรขึ้นเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล เมื่อ พ.ศ. 2448 นอกจากนั้นยังใช้ในราชการอื่น เช่น เมื่อคราวงานพระราชพิธีอุปราชาภิเษกในรัชกาลที่ 2 ก็ให้เชิญเสด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงเสนานุรักษ์เข้ามาประทับแรมอยู่ที่โรงละครแห่งนี้ (อารดา สุมิตร, 2516)

แม้ว่าโรงละครแห่งนี้จะอยู่มาจนถึงรัชกาลที่ 3 แต่หน้าที่การใช้งานถูกปรับเปลี่ยนไปเพื่องานอย่างอื่น โดยมากใช้เป็นที่เจ้านายฝ่ายวังหน้าประทับพักรอเฝ้าก่อนที่จะเสด็จเข้าเฝ้าฯ ณ ท้องพระโรงพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย กับทั้งปรากฏว่ามีการใช้ในพิธีการต่าง ๆ เช่น รับทูตและผู้แทนจากต่างชาติที่เริ่มเข้ามาในช่วงเวลานั้น

โรงละครต้นสน

โรงละครต้นสนเป็นโรงละครที่โปรดให้สร้างขึ้นบริเวณนอกกำแพงแก้วพระที่นั่งดุสิต-มหาปราสาทด้านตะวันตก เมื่อเข้าทางด้านประตูพรหมศรีสวัสดิ์ หรือประตูศรีสุนทร จะปรากฏต้นสน 2 ต้นอยู่ระหว่างศาลาอรรถวิจารณ์และศาลาราชการุณย์ ในบริเวณที่เป็นศาลาราชการุณย์ปัจจุบัน เมื่อครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้โปรดเกล้าฯ ให้สร้างเป็นโรงละคร เรียกกันว่า “โรงละครต้นสน” ใช้เป็นที่ที่ครูละครผู้ชายมาหัดซ้อมให้ละครผู้หญิงของหลวง ดังปรากฏหลักฐานในบทพระราชนิพนธ์ไกรทอง ในรัชกาลที่ 2 ไว้ว่า

“ตั้งโรงต้นสนคนแออัด *ซ้อมหัดแก้ไขในราชฐาน*
เมื่อช้างเผือกมาใหม่ได้ออกงาน *ทั้งเครื่องอานโอ่อ่าน่ารัก*
ตัวละครเล็กเล็กเด็กหมด *สมเกียรติยศสมศักดิ์*
มีแต่คนมาสามิภักดิ์ *จงรักรองบาทบทมาลย์”*

(https://vajirayana.org/บทลครนอก-พระราชนิพนธ์รัชกาลที่-2-รวม-6-เรื่อง-ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ/บทลครเรื่องไกรทอง/, สืบค้นเมื่อ 6 ตุลาคม 2560)

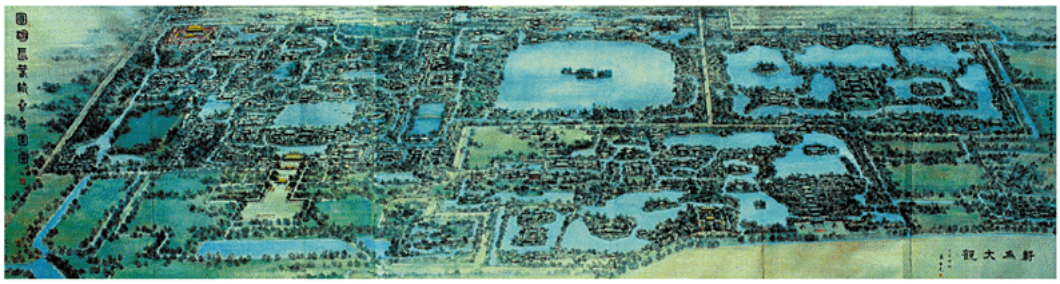
แต่โรงละครต้นสนนี้อยู่ได้เพียงรัชกาลที่ 4 ก็ถูกรื้อลง แล้วสร้างหอธรรมสังเวช ปัจจุบันคือที่ตั้งของศาลาราชการุณย์ ปรากฏการรื้อโรงละครต้นสนในประชุมพระราชพงศาวดาร ภาคที่ 25 ว่า

> *“เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้สร้างหอธรรมสังเวชนอกกำแพงพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทข้างตะวันตก (ระหว่างประตูพรหมศรีสวัสดิ์จนประตูศรีสุนทร) เดิมมีโรงสำหรับครูผู้ชายหัดละครหลวง สร้างไว้แต่ในรัชกาลที่ 2 โปรดให้รื้อโรงละครเสีย สร้างหอที่ไว้พระศพเจ้านายฝ่ายในหอหนึ่งขนานนามว่าหอธรรมสังเวช”* (http://www.openbase.in.th/categories/1/3/35, สืบค้นเมื่อ 6 ตุลาคม 2560)

สวนขวา

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้ทรงจำลองแบบแผนพระราชวังหลวงกรุงศรีอยุธยามาสร้างเป็นพระราชวังหลวงแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แม้กระทั่งแบบอย่างพระราชอุทยานท้ายพระราชวังสำหรับเสด็จประพาสสำราญพระราชหฤทัย โดยมีพระที่นั่งบรรยงรัตนาสน์ปลูกลงกลางสระที่มีเขามอก่อด้วยหินฟองน้ำล้อมรอบ เมื่อถึงกรุงรัตนโกสินทร์ทรงเลือกพื้นที่สำหรับสร้างพระราชอุทยานหลวง โดยกำหนดพื้นที่ด้านขวาของพระที่นั่งจักรพรรดิพิมานเป็น “สวนขวา” สำหรับทรงประพาส และพื้นที่ด้านซ้ายเรียก “สวนซ้าย” สำหรับข้าราชบริพารฝ่ายใน ที่สวนขวานั้นในรัชกาลที่ 1 ทรงให้ปลูกพระตำหนักทอง 3 หลังติดกันลงในสระสำหรับเป็นที่ประทับ มีพลับพลาที่เสวยอยู่ริมอ่างแก้ว มีกำแพงแก้วล้อมเป็นบริเวณ ดังปรากฏในจดหมายความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวีว่า “...ณ ปีขานสำฤทธิศก พระโองการให้ตั้งเขาขุดท่อ ผ่าเส้นกลางไขระหัดน้ำเข้าในวังที่สวนขวา รื้อขนสิลามาก่อเปนหอพระเจ้าอยู่กลาง ทรงสร้างพิมานเสร็จเถลิงสมโภช มีดอกสร้อยสักรวาเกษมษาสำราญบายจนถึงกาล ฯ” (2552: 37)

ถึงรัชกาลที่ 2 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์สวนขวาเป็นการอย่างใหญ่ โดยมีพระราชประสงค์ที่จะแสดงพระเกียรติยศให้สืบไป ด้วยเวลานั้นเป็นเวลาที่พระเจ้าเต้ากวง จักรพรรดิแห่งจีนทรงนิยมการเล่นประพาสอุทยานหยวนหมิงหยวน ใกล้พระราชวังต้องห้าม กรุงปักกิ่ง และจะได้ทรงทำนุบำรุงฝีมือช่างในแผ่นดินให้เป็นที่ปรากฏ เพื่อเป็นที่รับรองเมื่อมีแขกบ้านแขกเมืองมายังพระนคร รวมทั้งเจ้านายและข้าราชบริพารฝ่ายในจะได้ใช้เป็นที่ประพาสเล่น ด้วยไม่มีโอกาสได้เล่นภูเขาและลำธารต่าง ๆ ซึ่งในการใหญ่นี้ครั้งนี้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์เป็นแม่กองในการสร้าง มีรายละเอียดดังปรากฏในหนังสือประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 25 เรื่องสถานที่แลวัตถุซึ่งสร้างในรัชกาลที่ 4 ความว่า “พระที่นั่งทอง 3 หลัง ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงสร้างไว้ที่สวนขวา (ที่เรียกว่าสวนศิวาลัยบัดนี้)...ฝาพระที่นั่งเดิมปิดทองล่องชาด...โปรดให้ซ่อมแซมเก๋งที่ประชุมครั้งรัชกาลที่ 2 จัดเป็นธรรมสภา” ภายในสวนขวาหน้าพระราชมณเฑียรด้านทิศใต้นั้นได้สร้างเก๋งจีนทำหลังคาเป็นสามหลังติดกันเพื่อให้เป็นโรงละครใหญ่ เรียกกันว่า เก๋งโรงละครหรือโรงมหาสภา (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2552: 386) และปรากฏพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงบรรยายรายละเอียดลักษณะของสวนขวาอยู่ในร่างตราเมืองเวียงจันทน์เมื่อปีเถาะ เอกศก จุลศักราช 1181 ตรงกับ พ.ศ. 2362 (สมเด็จฯ กรมดำรงราชานุภาพ, 2546)



ภาพที่ 4.41 : ผังพระราชอุทยานหยวนหมิงหยวนในกรุงปักกิ่ง
แสดงความนิยมการเล่นสวนมาตั้งแต่สมัยพระเจ้าเกียเข้งจนถึงพระเจ้าเต้ากวง
สันนิษฐานว่าอาจเป็นต้นแบบในการสร้างสวนขวาในพระราชวังหลวง
ที่มา: (https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Old_Summer_Palace.html, สืบค้นเมื่อ 13 กรกฎาคม 2560)

การตกแต่งสวนขวานั้น กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงกำกับให้ขุดสระ กั้นขอบสระทำเป็นเขื่อนให้มีลักษณะเป็นอ่างแก้ว พื้นสระปูอิฐถือปูน มีท่อน้ำสำหรับถ่ายน้ำเข้าออกเป็น 3 สาย เพื่อให้น้ำหมุนเวียนไม่มีเลนตม ภายในสระทำเป็นเกาะใหญ่น้อยเรียงกันไปหลายเกาะมีสะพานเชื่อมถึงกัน บนเกาะแต่ละเกาะสร้างเก๋งและก่อเขามอไว้ที่ริมเกาะ เกาะละประมาณ 2 – 3 หลัง บนที่ลาดริมเกาะทำเหมือนอย่างแพไว้รอบสระ หลังเก๋งต่าง ๆ ปลูกต้นไม้นานาพันธุ์ ซึ่งการตกแต่งเขามอและปลูกต้นไม้ต่าง ๆ นี้ กรมหมื่นศักดิพลเสพย์ทรงเป็นแม่กอง ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระราชวงศ์ทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน ตลอดจนท้าวนางผู้ใหญ่ในพระราชวังแต่งเก๋งแต่งแพ โดยแพฝ่ายพระราชวงศ์ฝ่ายหน้านั้นมี 5 แพ ได้แก่ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี เจ้าฟ้ากรมขุนอิศรานุรักษ์ กรมหมื่นศักดิ-พลเสพย์ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ และ เจ้าฟ้ามงกุฎ ส่วนแพพระราชวงศ์ฝ่ายในมีจำนวนมากถึง 27 แพ เป็นแพของสมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ พระเจ้าน้องนางเธอ พระเจ้าลูกเธอ และพระราชธิดาในกรมพระราชวังบวรในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ส่วนแพข้าราชการฝ่ายในซึ่งเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 2 รวมทั้งสิ้น 18 หลัง ซึ่งทั้งเก๋งทั้งแพเหล่านี้ต่างก็ตกแต่งประกวดประขันกัน ที่เก๋งแถวหน้าเจ้าของต่างตกแต่งด้วยเครื่องแก้ว แขวนโคม ตั้งโต๊ะบูชา ตั้งตุ๊กตาปั้นขนาดเท่าคนจริง นั่งบ้าง ยืนบ้าง มีชื่อต่าง ๆ กัน นุ่งห่มด้วยเครื่องทองจริง ๆ

ในส่วนที่ประทับของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นพระตำหนักทอง 3 หลังองค์หนึ่ง และยังพระที่นั่งอย่างฝรั่งพื้น 2 ชั้นอีกองค์หนึ่ง สำหรับเป็นที่ทรงฟังมโหรี มีป้อมริมน้ำเป็นที่จอดเรือพระที่นั่งสำปั้นน้อย ที่เก๋งใหญ่มีเรือเท้งเป็นที่ประทับอีกแห่งหนึ่ง มีป้อมสูงสำหรับทอดพระเนตรการแข่งเรือและทอดพระเนตรไปรอบ ๆ พระราชอุทยาน มีเก๋งใหญ่ที่เสวย 3 เก๋ง และเก๋งโรงละครหรือโรงมหาสภาอีกหลังหนึ่ง ซึ่ง ณ เก๋งโรงละครนี้เองก็ได้ใช้เป็นที่แสดงนาฏกรรม

ของบรรดาละครผู้หญิงของหลวงและข้าราชบริพารฝ่ายใน ผู้ที่รับหน้าที่สร้างเก๋งโรงละคร คือ พระยา-มนตรีสุริยวงศ์ พระยาศรีสุริยวงศ์ ซึ่งกรมหลวงนรินทรเทวีทรงอธิบายไว้ว่า ทำเป็นเก๋งจีนหลังคาเป็นสามหลังติดกัน (2552) ในการก่อสร้างได้มีการใช้แรงงานไพร่และพระราชทรัพย์จำนวนมาก กินเวลาในการก่อสร้างหลายปี (อัญชลี สุสายัณห์, 2552: 157-158)

พื้นที่ของสวนขวาที่กว้างประมาณ 96 เมตร ยาว 128 เมตรนี้ มีกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรมมากมาย ซึ่งทั้งนี้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ในฐานะผู้ดูแลการก่อสร้างจะต้องทรงทราบรายละเอียดการบันเทิงที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจะทรงโปรดให้จัดขึ้น ณ สวนขวานี้ ซึ่งการตกแต่งและจัดพื้นที่ต่างเอื้อต่อการละเล่นทางนาฏกรรม เช่น การเล่นสักรวา มโหรี โดยมีเจ้านายและข้าราชบริพารฝ่ายในที่เป็นท้าวนาง เจ้าจอม พนักงาน และละครหลวง มาร่วมเล่นอย่างสนุกสนาน แม้ในช่วงระหว่างการก่อสร้าง พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยก็มักเสด็จทอดพระเนตรผลงานช่างต่าง ๆ ด้วยพระองค์เองในเวลากลางวัน ครั้นถึงเวลาค่ำก็เสด็จลงเรือพระที่นั่งสำปั้นน้อย เรือเจ้าจอมมารดาตามเสด็จอีกหลายลำ มีเรือเจ้าคุณวังหลวง เรือเจ้าคุณวังหน้าเป็นเรือนำ ตามด้วยเรือปี่พาทย์ 2 ลำ เรือดั้ง 4 ลำ เรือพระที่นั่งรอง เรือมหาดเล็ก เจ้าจอมและคนรำพร้อมคนพายลำละ 6 คน รวมทั้งสิ้น 12 ลำ มีเรือข้าราชการฝ่ายในที่มีญาติและพวกพ้องเป็นคนพายเรียกว่า เรือต่างกรม 20 ลำ เรือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่อีก 8 ลำ พายตามเสด็จเที่ยวทอดพระเนตรเก๋งและแพที่เจ้านายและข้าราชการแต่งไว้ทุกแห่ง ลดเลี้ยวไปตามเกาะแก่งน้อยใหญ่นั้น ๆ เมื่อเสด็จขึ้นประทับที่เก๋งแพใหญ่ ปี่พาทย์มโหรีจึงเริ่มบรรเลง แล้วมีพระราชดำรัสสั่งให้ข้าราชการฝ่ายในในกระบวนเรือที่ตามเสด็จพายเรือแข่งกัน แล่นไปในระหว่างเกาะต่าง ๆ โดยมีกติกาการเล่นอย่างสนุกสนาน (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546)

ท้าวนางผู้ใหญ่ เช่น เจ้าคุณวังหลวง เจ้าคุณวังหน้า เจ้าคุณปราสาท เป็นต้น ต่างได้รับพระราชทานเงินให้ทำของขายพวกเรือที่เล่นกัน เช่น หมี่ หมูแนม ไส้กรอก ลูกบัว ถั่วลิสง และขนมต่าง ๆ วางขายที่หน้าถังบ้าง ที่แพบ้าง ส่วนพระองค์เจ้า ท้าวนาง เจ้าจอมมารดาที่เป็นเจ้าของเรือ แต่ไม่สนใจซื้อก็จะจัดของกินมาเลี้ยงคนพายเรือของตน พวกที่เล่นเรือแข่งกันนั้น ถ้าเรือล่มก็ให้ผ้าผลัดแล้วกลับลงพายเรือเล่นใหม่ ส่วนพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จประทับอยู่บนพระที่นั่งเก๋ง ทอดพระเนตรละคร สดับมโหรีหรือสักวาดอกสร้อย เป็นที่สำราญพระราชหฤทัย

ในช่วงพระราชพิธีจองเปรียงลอยพระประทีปในเดือน 12 จะเสด็จลงลอยพระประทีปที่ตำหนักแพ (ท่าราชวรดิษฐในปัจจุบัน) แล้ว เสด็จกลับขึ้นมามีการแห่ผ้าป่าทางน้ำในสระภายในสวนขวา เกณฑ์พระองค์เจ้าที่มีแพช่วยแต่งเรือผ้าป่าองค์ละลำ และมีการเล่นจำอวด เล่นสักรวา เล่นเรือเพลง และเรือพระองค์เจ้ากุขายขนม (คือกรมหลวงนรินทรเทวี) ครั้นเวลาเช้าก็ให้

ส่งกระจาดผ้าป่าไปถวายสงฆ์ บางครั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชศรัทธาให้นิมนต์พระราชาคณะหลายรูป เข้าไปลงเรือสำปั้นลำละ 2 รูปบ้าง 3 รูปบ้าง ให้มีฝีพายหน้าหลังพายรับบิณฑบาต เจ้าของแพออกมานั่งถวายบิณฑบาตทุกแพ เสร็จแล้วพระสงฆ์นั่งฉันภัตตาหารไปในเรือ ส่วนฝีพายก็พายลดเลี้ยวไปตามเกาะ ตามเก๋ง ตามแพทุกเกาะ เพื่อให้พระสงฆ์เจริญอาหาร

ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรับราชสมบัติ ทรงมีพระราชดำริที่จะให้รื้อสวนขวาลง แม้ว่าพระองค์จะทรงเป็นแม่กองสร้างด้วยพระองค์เองเมื่อยังทรงเป็นกรมหมื่น-เจษฎาบดินทร์ ปรากฏในงานงานเขียนของนายมีว่า “แล้วรื้อเก๋งอย่างดีมีราคา ขนออกมาจากวังที่ข้างใน” (นายมี มหาดเล็ก, 2469) ทั้งนี้จากงานเขียนเรื่องพระอภิเนาว์นิเวศน์ของ ม.ร.ว.แน่งน้อย ศักดิ์ศรี และจากการสัมภาษณ์เผ่าทอง ทองเจือ ได้ให้เหตุผลในการรื้อครั้งนี้สอดคล้องกันว่า

> *“...โดยเฉพาะการละครและการละเล่นอื่น ๆ นั้น ดูจะไม่เป็นที่โปรดปรานเสียเลย ถึงกับไม่ทรงสนับสนุนให้มีการแสดงละครภายในพระบรมมหาราชวัง ด้วยเหตุนี้การรื่นเริงที่เคยมีใน “สวนขวา” ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธ-เลิศหล้านภาลัยจึงได้ยุติลง แต่กลับทรงพระราชศรัทธาที่จะรื้อเก๋ง รื้อแพ รื้อพระที่นั่ง รื้อเขาก่อที่พระองค์เองโปรดให้ขนศิลาเข้ามาจากตำบลปากแพรก จังหวัดกาญจนบุรี เพื่อก่อเขาดังกล่าว และอาคารอื่น ๆ อีกเป็นอันมากในสวนขวา แล้วนำไปสร้างถวายในพระอารามเสียจนหมดสิ้น ส่วนศิลาที่นำมาก่อเขาในสวนขวานั้น ก็โปรดให้ลากขนไปประดับในพระอารามหลวงจนหมดสิ้น ทั้งนี้เพื่อถวายเป็นพระราชกุศลในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งถ้าจะเปรียบกับสามัญชนก็เหมือนรื้อบ้านของผู้ตายไปถวายวัดเพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้กับผู้ตายนั่นเอง”* (แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, 2549)

ซึ่งมูลเหตุแห่งการรื้อสวนขวานี้ เป็นประเด็นสำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่จะเกี่ยวข้องกับแนวพระราชดำริส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการที่มิทรงปรารถนาจะมีละครผู้หญิงเทียมเท่าสมเด็จพระบรมชนกนาถ และการรื้อสวนขวาก็เป็นการนำของรักของหวงของพระราชบุรพการีไปถวายวัดหรือถวายพระเพื่อให้ผู้ตายได้รับของนั้นในโลกหน้า แต่การรื้อสวนขวาก็มิได้สำเร็จสมบูรณ์ในรัชกาลที่ 3 ยังคงเหลือพระตำหนักทอง 3 หลังซึ่งเป็นที่ประทับกับพระที่นั่งเย็นอ่างแก้ว ซุ้มประตูทางเข้า 3 แห่งทางด้านที่ต่อกับหมู่พระมหามณเฑียรตรงถนนทรงบาตรอันได้แก่ ประตูมังกรเล่นลม ประตูกลมเกลาตรูและประตูชมพูไพที กับทั้งเก๋งโรงมหาสภาหรือเก๋งโรงละครซึ่งล้วนเป็นสถาปัตยกรรมแบบจีนทั้งสิ้นก็ยังคงอยู่ต่อมาจนสิ้นแผ่นดินรัชกาลที่ 3 ก่อนที่จะใช้พื้นที่ทั้งหมดสร้างเป็นพระอภิเนาว์นิเวศน์ในรัชกาลที่ 4

พระราชฐานฝ่ายใน

ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้น พระราชวังหลวงได้แบ่งพื้นที่ออกเป็น “ฝ่ายหน้า” คือที่สำหรับทำราชการอันที่ท้องพระโรง ศาลาลูกขุน ฯลฯ ซึ่งเสนาบดีและขุนนางซึ่งเป็นบุรุษสามารถเข้ามาทำราชการได้เป็นปกติ สำหรับเขต “ฝ่ายใน” หรือพระราชฐานชั้นใน กำหนดเขตหลังเขื่อนเพ็ชรที่กั้นระหว่างทั้งสองฝ่าย ภายในเป็นพระตำหนักและเรือนอาศัยของเจ้านายสตรี เจ้าคุณจอมมารดา เจ้าจอมมารดา เจ้าจอม ท้าวนาง พนักงานอยู่งาน ข้าหลวง จ่าโขลน รวมทั้งกลุ่มละครผู้หญิงของหลวง ซึ่งล้วนแต่เป็นสตรีทั้งสิ้น บุรุษใดนอกเหนือจากพระเจ้าแผ่นดิน พระราชโอรสที่ยังไม่ถึงเกณฑ์โสกันต์ หมอหลวงหรือบุรุษที่ได้รับพระบรมราชโองการเป็นพิเศษ จะเข้าไปในพื้นที่พระราชฐานฝ่ายในนี้มิได้ สตรีชาววังจึงเป็นเครื่องแสดงพระราชอำนาจและพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ ด้วยถือกันว่า “นางแก้ว” เป็นเครื่องประดับพระบารมีเฉกเช่นเดียวกับราชูปโภคและช้างเผือก กลุ่มสตรีเหล่านี้ทำหน้าที่รับใช้ใกล้ชิดพระมหากษัตริย์และทำหน้าที่สืบพระราชวงศ์ ให้การอภิบาลพระราชโอรสธิดา ซึ่งจะต้องทำหน้าที่เป็นพระมหากษัตริย์ต่อไปในอนาคต การเลือกสรรสตรีที่จะเข้ามาในราชสำนักจึงมีความสำคัญและเกี่ยวพันกับนัยทางเมืองด้วยเสมอ ดังนั้นสตรีชาววังซึ่งอาศัยอยู่ในเขตพระราชฐานฝ่ายในจึงต้องช่วยกันทำราชการ 4 ประเภท ได้แก่ 1) เรียนหนังสือ 2) เป็นพนักงานด้านต่าง ๆ เช่น พนักงานพระภูษา พนักงานพระศรี 3) เป็นนางอยู่งาน สำหรับพระเจ้าแผ่นดินทรงใช้สอย และ 4) เป็นมโหรี ระบำหรือละคร “...มักเลือกที่มีแววฉลาดแต่อายุยังเยาว์เพราะเป็นการยาก ต้องฝึกหัดนานจึงจะทำได้...เป็นประเพณีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา บางอย่าง เช่น มโหรี ระบำและละครใน ดูเค้ามูลอาจจะเป็นวิชาได้มาจากอินเดียดึกดำบรรพ์” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2525)

แม้ว่าจะถูกจำกัดขอบเขตให้อาศัยอยู่แต่เพียงในพระราชวังหลวง แต่ความบันเทิงของสตรีฝ่ายในก็มิได้ซบเซาลงในช่วงรัชกาลที่ 3 ที่แม้ว่าจะมิได้เอาพระทัยใส่ในด้านนาฏกรรม แต่ปรากฏการรื่นเริงในราชสำนักโดยข้าหลวงในสำนักพระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ บันทึกไว้เมื่อครั้งที่เจ้านายพระองค์นั้นทรงพระประชวร ชี้ให้เห็นว่าครั้นเมื่อพระอาการดีขึ้นแล้ว บรรดาข้าหลวงต่างพากันเล่นการบันเทิงต่าง ๆ เช่น พิณพาทย์ มโหรี และการว่าดอกสร้อย ดังกล่าวรายละเอียดไว้แล้วในหัวข้อกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ

จะเห็นได้ว่านอกเหนือไปจากเจ้านาย ท้าวนางและพนักงานฝ่ายในยังคงมีบทบาทที่เกี่ยวกับการบันเทิงในราชสำนักอยู่อย่างต่อเนื่องภายในพระราชฐานฝ่ายใน อาจเป็นละครหลวงที่มี

มาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 1 และ 2 โดยยังคงฝึกหัดละครและซ้อมเล่นสนุกกันเป็นการภายใน แม้มิได้ถวายงานในหน้าที่ราชการของละครหลวง ดังเช่นเจ้าจอมน้อย สุหรานากง ธิดาเจ้าพระยาพลเทพ (ฉิม) ที่เคยเป็นละครหลวงเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 เมื่อได้ขึ้นเป็นพระภรรยาเจ้าตำแหน่งพระสนมแล้วก็มิได้ทำหน้าที่ฟ้อนรำ ในเวลาต่อมาเมื่อกลับมีละครผู้หญิงขึ้นอีกครั้งในรัชกาลที่ 4 ละครหลวงที่ยังคงค้างอยู่นี้จะได้ทำหน้าที่ฝึกหัดละครหลวงรุ่นใหม่ ทำให้สรรพวิชาที่สร้างมาแต่รัชกาลที่ 2 มิได้สูญไป

พระราชวังบวรสถานมงคล หรือ วังหน้า

ในอีกพื้นที่หนึ่งซึ่งเกี่ยวข้องกับการในพระราชสำนักก็คือบริเวณพระราชวังบวร-สถานมงคล หรือที่เรียกกันทั่วไปว่า “วังหน้า” ซึ่งเจ้านายที่ประทับอยู่ ณ พระราชวังแห่งนี้ ดำรงพระอิสริยยศเป็น “พระมหาอุปราช” สามารถว่าราชการแผ่นดินได้กึ่งพระนครและดูแลหัวเมืองในฝ่ายใต้ ทรงมีพระราชอำนาจและสิทธิบางประการเทียบเท่าพระเจ้าแผ่นดินที่วังหลวง โดยเฉพาะในด้านนาฏกรรม ทรงสามารถมีละครผู้หญิงสำหรับพระเกียรติยศได้ หากแต่ไม่ปรากฏว่ากรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ทรงนาฏกรรมเมื่อในรัชกาลที่ 1 แต่กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ ในรัชกาลที่ 2 ทรงหัดงิ้วผู้หญิง ถึงในรัชกาลที่ 3 กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ได้ทรงหัดละครผู้หญิงเต็มรูปแบบ และยังได้มีส่งอิทธิพลไปถึงละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ด้วย

วังนอก

มีธรรมเนียมมาตั้งแต่ครั้งปลายกรุงศรีอยุธยาว่าพระราชโอรสในพระเจ้าแผ่นดินและพระมหาอุปราชจะทรงทำราชการในวังเป็นที่ประทับของพระองค์เอง ดังนั้นเมื่อพระราชโอรสเจริญพระชนม์ที่จะ “ออกวัง” ได้ พระเจ้าแผ่นดินจะทรงสร้างวังพระราชทานภายนอกพระราชวังหลวง อาจเป็นพื้นที่ที่ใกล้พระราชวังหรือใกล้จุดยุทธศาสตร์ที่สำคัญของพระนคร และเพื่อที่จะได้ทรงช่วยตรวจตราพระนคร การออกวังนี้พระราชโอรสที่ “ต่างกรม” จะมีข้าหลวงและบริวารตามเสด็จออกไปอยู่ด้วยเป็นจำนวนมาก มีแรงงานไพร่สมในสังกัดส่วนพระองค์ จึงทำให้เกิดมีงานนาฏกรรมสำหรับประดับเกียรติยศของเจ้านายที่เสด็จออกวังนั้น

วังนอกในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จะมีที่ตั้งแยกกันเป็น 2 บริเวณคือ บริเวณวังหลวงและบริเวณวังหน้า พระราชโอรสในพระเจ้าแผ่นดินจะมีวังตั้งอยู่ 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งอยู่ทางทิศเหนือและกลุ่มหนึ่งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของพระราชวังหลวง แต่พระโอรสในพระมหาอุปราชจะมีวัง

ทางด้านทิศตะวันออกของวังหน้าเพียงกลุ่มเดียว ส่วนบริเวณวังหลังนั้น หลังจากที่กรมพระราชวังบวรสถานพิมุขได้เสด็จทิวงคตไปในสมัยรัชกาลที่ 1 แล้ว ก็มิได้มีการสถาปนาตำแหน่งนี้ขึ้นอีก จึงไม่มีการสร้างวังพระราชทานเช่นเดียวกับเจ้านายวังหลวงและวังหน้า เพียงแต่แบ่งพื้นที่ในวังหลัง จัดเป็นวังเล็ก ๆ พระราชทานให้พระราชโอรสในกรมพระราชวังบวรสถานพิมุขประทับต่อไปเท่านั้น (แน่งน้อย ศักดิ์ศรี และคณะ, 2532)

เมื่อถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว วังนอกที่สร้างขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 1 และ 2 ยังคงมีเจ้านายประทับอยู่ โดยการเรียกชื่อวังต่าง ๆ ก็ยังคงเรียกตามพื้นที่ที่สร้างวัง เช่น วังริมประตูสำราญราษฎร์ วังท้ายวัดพระเชตุพนฯ วังปากคลองตลาด พระราชโอรสบางพระองค์ได้รับพระราชทานวังที่ได้สร้างขึ้นแล้วในรัชกาลก่อน เมื่อวังว่างลงจากเจ้านายพระองค์เดิมที่เคยประทับสิ้นพระชนม์ลงก็จะพระราชทานวังให้พระเจ้าน้องยาเธอหรือพระราชโอรสในรัชกาลได้ประทับตามฐานานุศักดิ์ของแต่ละพระองค์

นอกจากนี้บางพระองค์ก็จะได้รับพระราชทานวังใหม่ เนื่องจากพระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 บางพระองค์ เพิ่งจะเจริญพระชันษาพอที่จะออกวัง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงได้สร้างวังพระราชทานทั้งพระเจ้าน้องยาเธอและพระเจ้าลูกยาเธอ มีทั้งที่รวมเป็นกลุ่มอยู่และกระจายกัน รวมทั้งสิ้น 25 วัง แบ่งเป็นฝ่ายวังหลวง 23 วัง และฝ่ายวังหน้า 2 วัง ซึ่งอาจจำแนกเป็นกลุ่มวังที่มีนาฏกรรมได้ดังนี้

1) วังที่สร้างพระราชทานพระเจ้าน้องยาเธอ ที่เป็นพระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 โดยมากจะตั้งอยู่นอกเขตคูเมืองเดิมและริมประตูพระนครที่สำคัญ ปรากฏตำแหน่งกลุ่มวังสำคัญที่มีนาฏกรรมคือ

บริเวณท้ายหับเผย ริมคลองคูเมืองเก่าฝั่งตะวันตก ใกล้กับสะพานหัวจระเข้ ซึ่งคือสะพานอุบลรัตน์ในปัจจุบัน เป็นที่ตั้งของวัง 3 วังที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยสร้างพระราชทานพระราชโอรสที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาศิลา คือ วังท้ายหับเผย วังที่ 1 ของกรมขุนพิพิธภูเบนทร์ ปัจจุบันคือสนามยิงปืน หน่วยบัญชาการรักษาดินแดน วังท้ายหับเผย วังที่ 2 ของพระองค์เจ้าทินกร มีพื้นที่ต่อจากวังที่ 1 แต่หันหน้าออกสะพานหัวจระเข้ และวังท้ายหับเผย วังที่ 3 นั้น เป็นของกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ แต่ประทับอยู่มาจนถึงรัชกาลที่ 3 จึงทรงย้ายไปสร้างวังที่นอกคลองคูเมือง ทั้งสามวังนี้มีนาฏกรรมที่เป็นละครผู้ชาย โดยมีเจ้าจอมมารดาศิลาและเจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็กได้มีบทบาทหัดขึ้นตามรูปแบบรัชกาลที่ 2

บริเวณนอกคลองคูเมืองเดิม ด้านทิศใต้ คือวังของกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ เดิมเป็นที่ว่างหลังจากถูกไฟไหม้เมื่อ พ.ศ. 2375 ทรงขอพระราชานุญาตย้ายมาพื้นที่นอกคลองคูเมือง เรียกกันโดยลำลองว่า “วังบ้านหม้อ” เพราะอยู่ในย่านที่มีชาวมอญพายเรือมาขายเครื่องปั้นดินเผา เป็นวังที่มีนาฏกรรมและกลายเป็นศูนย์กลางของมหรสพในกรุงรัตนโกสินทร์ทุกรัชกาล ปัจจุบันก็ยังคงเหลืออาคารท้องพระโรงที่สร้างมาตั้งแต่รัชกาลที่ 3 และยังมีทายาทในราชสกุลกุญชรพำนักอยู่

บริเวณประตูสำราญราษฎร์ ตั้งอยู่ริมถนนบำรุงเมืองใกล้ประตูเมืองที่ชื่อว่าประตูสำราญราษฎร์ ซึ่งเป็นทางออกไปยังคลองมหานาคและวัดสระเกศ ใกล้ประตูนี้มีประตูเล็ก ๆ เรียกว่าประตูผี เป็นประตูที่เป็นทางสำหรับนำศพออกจากเมืองไปทำพิธีที่วัดสระเกศซึ่งอยู่นอกเกาะเมือง พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชทานพระราชโอรสที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาอำภา โดยแบ่งเป็น 3 วัง วังตะวันออกของพระองค์เจ้ากปิตถา (คือ กรมหมื่นภูบาลบริรักษ์) วังตะวันตกของพระองค์เจ้าปราโมช (คือ กรมขุนวรจักรธรานุภาพ) วังกลางของพระองค์เจ้าเกยูร ประทับร่วมกับเจ้าจอมมารดาอำภา วังนี้เจ้าจอมมารดาอำภาได้ใช้เป็นพื้นที่ฝึกหัดละคร

2) วังที่สร้างพระราชทานพระราชโอรส คือ พระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 3

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชทานพระราชโอรสของพระองค์เอง ตั้งอยู่ในเขตคูเมืองชั้นในและเกาะกลุ่มกันอยู่บริเวณท้ายวัดพระเชตุพนฯ แบ่งได้เป็น 2 บริเวณ มีวังของพระองค์เจ้าลดาวัลย์ บริเวณท้ายวัดพระเชตุพนฯ วังเดียวเท่านั้นที่มีละครผู้ชาย วังนี้ถือเป็นวังที่ 4 ของกลุ่มวังท้ายวัดพระเชตุพน อยู่ระหว่างวังที่ 2 และวังที่ 5 หันหน้าออกมาทางถนนมหาราช ต่อมาได้กลายเป็นที่ทำการศาลาแยกธาตุ ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของพิพิธภัณฑ์มิวเซียมสยาม

แน่งน้อย ศักดิ์ศรีและคณะ (2532) ได้วิเคราะห์ว่า วังในสมัยรัชกาลที่ 3 สร้างพระราชทานพระเจ้าน้องยาเธอเป็นส่วนใหญ่ มีพิกัดอยู่บริเวณคลองคูเมืองเดิม โดยมีเป้าหมายที่สำคัญคือ เพื่อที่จะให้กลุ่มวังเหล่านั้นทำหน้าที่รักษาพระนครทางด้านทิศตะวันออกตรงประตูเมืองทั้ง 2 แห่ง คือ ประตูสำราญราษฎร์และประตูสำเพ็ง และยังทำให้เห็นว่าการสร้างวังในรัชกาลที่ 3 นี้เป็นการขยายตัวของพระนครอย่างเด่นชัด อีกทั้งยังเป็นจุดยุทธศาสตร์สำคัญของพระนครในเวลานั้น จึงจำเป็นที่จะต้องมีการสร้างวังเจ้านายสำคัญไว้ในจุดที่จะสามารถสอดส่องศัตรูข้าศึกเพื่อที่จะรักษาพระนคร เหมือนอย่างการสร้างวังริมป้อมจักรเพชรและป้อมพระสุเมรุขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1

การได้ทราบถึงพิกัดที่ตั้งวังเล่านี้จะทำให้เห็นลักษณะการกระจายตัวของนาฏกรรม โดยเฉพาะละครที่มีอยู่ตามวังของเจ้านายวังนอกบางพระองค์ ซึ่งเมื่อรวมกับพิกัดของงานนาฏกรรมที่จวนเสนาบดีและเรือนขุนนางแล้วก็จะพอทำให้เห็นว่า การกระจายตัวของงานนาฏกรรมในพระนครช่วงรัชกาลที่ 3 นั้น มีลักษณะเป็นเช่นไร ดังได้แสดงไว้ในพิกัดแผนที่หน้า 244

ภาพที่ 4.42 : วังท้ายหับเผย วังที่ 1 สร้างพระราชทานพระราชโอรสในรัชกาลที่ 2
ของพระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าพนมวัน กรมขุนพิพิธภูเบนทร์
ที่มา: สมาชิกราชสกุลพนมวัน

ภาพที่ 4.43 : ภาพถ่ายจากหอกลองหน้าวัดพระเชตุพนฯ เห็นกลุ่มวังนอก
เช่น กลุ่มวังถนนหลักเมือง กลุ่มวังริมสนามไชย กลุ่มวังท้ายหับเผย ภาพถ่ายในราวรัชกาลที่ 4
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

วัด

พระราชศรัทธาในพุทธศาสนาของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทำให้เกิดการก่อสร้างวัดจำนวนมากทั้งในพระนครและหัวเมืองต่าง ๆ มีทั้งวัดที่ทรงสร้างใหม่และวัดที่เจ้านายและขุนนางร่วมสร้างโดยเสด็จ ดังบันทึกว่า

> *"...มีคำกล่าวท่านผู้ใหญ่เมื่อต้นรัชชกาลที่ 5 อ้างถึงการแต่ก่อน ว่าเมื่อในรัชกาลที่ 1 นั้น ถ้าใครเข้มแข็งในการสงครามก็เป็นคนโปรด ในรัชชกาลที่ 2 ถ้าใครเป็นจินตกวี ก็เป็นคนโปรด* ***ในรัชชกาลที่ 3 ถ้าใครใจบุญสร้างวัดวาอาราม ก็เป็นคนโปรด*** *ในรัชชกาลที่ 4 ใครรู้ภาษาฝรั่งมาก ก็เป็นคนโปรด คำกล่าวนี้เป็นความจริงแต่ชอบกล ถ้าฟังดูเผิน ๆเหมือนสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทั้ง 4 พระองค์ทรงนิยมการต่าง ๆกันตามพระราชอัธยาศัย ต่อเมื่อพิจารณาเหตุการณ์ในเรื่องพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์นั้นจึงแลเห็น ว่าที่จริงพระราชนิยมของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทุกพระองค์อยู่ในทางรัฐธุประศาสโนบายอันเดียวกัน ที่ปรากฏพระราชนิยมต่างกันดังกล่าวนั้น เป็นแต่ด้วยพฤติการณ์ทำให้จำเป็นตามรัชชกาลนั้น ๆ..."* (กรมศิลปากร, 2530ข)

มีเหตุผลสนับสนุนการสร้างวัดจำนวนมากในครั้งนี้ว่าเป็นเพราะวัตถุสถานที่ได้สร้างในรัชกาลที่ 1 มีความชำรุดทรุดโทรม เพราะได้สร้างมาแล้วกว่า 50 ปี จากหลักฐานเอกสารที่แสดงถึงวัตถุสถานสำหรับบำรุงพระศาสนา ที่สร้างขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรมศิลปากร, 2530ข) พบว่ามีพระอารามที่ทรงสถาปนาขึ้นใหม่ 3 วัด ได้แก่

วัดเฉลิมพระเกียรติ ทรงสร้างอุทิศพระราชทานพระชนกและพระชนนีกรมพระศรีสุลาลัย ที่เมืองนนทบุรี

วัดเทพธิดาราม สร้างพระราชทานเป็นพระเกียรติยศ พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิลาส กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ

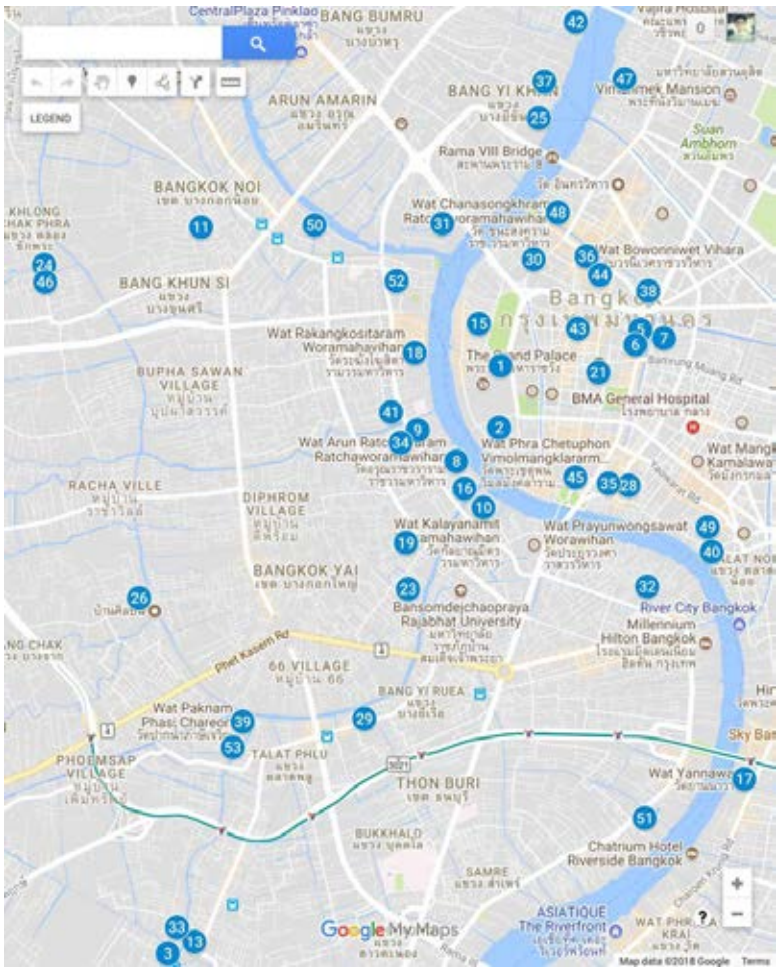
วัดราชนัดดาราม สร้างพระราชทานเป็นพระเกียรติยศ พระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี

จะเห็นว่า 2 รายการหลังนั้นทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างบนพื้นที่ป้อมและกำแพงเมืองด้านตะวันออก ใกล้ปากคลองมหานาค และทั้งสองวัดนั้นตั้งอยู่เรียงกัน การที่มีวัดใหม่เกิดขึ้นก็ย่อมที่จะมีชุมชนใหม่เกิดขึ้นตามมาด้วย ทำให้ชุมชนนอกกำแพงพระนครในย่านนั้นเกิดความคึกคัก ประกอบกับมีประชากรต่างชาติเริ่มเข้ามามาอยู่อาศัย เกิดเป็นย่านที่มีนาฏกรรมและดนตรีเล่นกันแพร่หลาย

สำหรับพระอารามที่ทรงปฏิสังขรณ์ มีทั้งสิ้น 17 วัด ได้แก่ 1) วัดราชโอรสาราม 2) วัดพระศรีรัตนศาสดาราม 3) วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาวาศ 4) วัดอรุณราชธาราม 5) วัดกลางเมืองสมุทรปราการ 6) วัดนางนอง 7) วัดพระพุทธบาท เมืองสระบุรี 8) วัดมหาธาตุ [วัดสลัก] 9) วัดโมลีโลกยาราม [วัดท้ายตลาด] 10) วัดยานนาวา 11) วัดระฆังโฆษิตาราม 12) วัดราชสิทธาราม 13) วัดศาลาปูน กรุงเก่า 14) วัดสระเกศ 15) วัดสุทัศเทพธาราม 16) วัดสุวรรณดาราราม กรุงเก่า 17) วัดสังข์กระจาย

พระอารามที่ทรงอุปการะในการปฏิสังขรณ์ โดยมีเจ้านายหรือขุนนางสร้างหรือบูรณะเป็นการโดยเสด็จพระราชกุศล ทั้งสิ้น 33 วัด ได้แก่ 1) วัดกัลยามิตร 2) วัดกาญจนสิงหาสน์ 3) วัดคฤหบดี 4) วัดคงคาราม เมืองเพชรบุรี 5) วัดคูหาสวรรค์ 6) วัดเครือวัลย์วรวิหาร 7) วัดจักรวรรดิราชาวาส 8) วัดจันทาราม 9) วัดชนะสงคราม 10) วัดดุสิดาราม 11) วัดทองธรรมชาติ 12) วัดหนัง 13) วัดนาคกลาง 14) วัดบพิตรพิมุข 15) วัดบวรนิเวศวิหาร 16) วัดบวรมงคล 17) วัดปรินายก 18) วัดปากน้ำ (ภาษีเจริญ) 19) วัดปทุมคงคา 20) วัดพระยาทำ 21) วัดภคินีนาถ 22) วัดมหรรณพาราม 23) วัดรังษีสุธาวาส 24) วัดราชบูรณะ 25) วัดรัชฎาธิฐาน 26) วัดสมอราย [วัดราชาธิวาส] 27) วัดสังเวชวิษยาราม 29) วัดสุวรรณาราม 30) วัดเศวตฉัตร 31) วัดอมรินทาราม 32) วัดอัปสรสวรรค์ และ 33) วัดอัมพวันเจติยาราม [อัมพวา]

นอกจากนี้ยังมีวัดอื่น ๆ ที่เป็นวัดเก่าสืบมาก่อนรัชกาลที่ 3 กระจายตัวอยู่ทั่วไปในเขตพระนครและปริมณฑล ผู้วิจัยได้ทำพิกัดแผนที่วัดต่าง ๆ เหล่านี้ เพื่อแสดงให้เห็นกระจายตัวของชุมชนที่มีวัดเป็นศูนย์กลาง วัดต่าง ๆ เหล่านี้ย่อมจะต้องมีกิจกรรมทางศาสนาที่ใช้นาฏกรรมเป็นเครื่องสมโภชในวาระต่าง ๆ เช่น งานทอดกฐิน งานทอดผ้าป่า วันเข้าพรรษา วันออกพรรษา ซึ่งล้วนใช้พื้นที่ของวัดในการจัดแสดงนาฏกรรม **หากคำนวณว่าวัดจำนวน 53 วัดในรัชกาล แต่ละวัดมีกิจกรรมนาฏกรรมเฉลี่ยประมาณ 4 ครั้งต่อปี ตลอดระยะเวลา 27 ปีในรัชกาลที่ 3 อนุมานว่าจะมีงานมหรสพที่เกิดขึ้นในวัดอย่างน้อย 4,293 ครั้ง** ผู้วิจัยได้จัดทำแผนที่พิกัดการกระจายตัวของวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 ไว้ดังนี้



ภาพที่ 4.44 : พิกัดวัดที่สร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3

ที่มา: จัดทำพิกัดด้วยแผนที่ Google map

เป็นธรรมเนียมที่จะต้องมีการฉลองวัดด้วยมหรสพภายหลังการสร้างหรือบูรณะแล้วเสร็จ ซึ่งความเอิกเกริกเช่นนี้คงจะได้ปรากฏอยู่บ่อยครั้งในช่วงรัชกาลที่ 3 แม้กระทั่งสุนทรภู่เมื่อบวชอยู่วัดเทพธิดารามก็ยังได้กล่าวถึงงานฉลองสมโภชวัดใหม่นี้ไว้ในรำพันพิลาป เมื่อ พ.ศ. 2385 ว่า

*“เป็นพลับพลาพาไลข้างในเสด็จ เดือนสิบเอ็ดเคยประทาน**งานฉลอง***
*เล่น**โขนหนังปี่พาทย์**ระนาดฆ้อง **ละคร**ร้องเรื่องแขกฝังแปลกไทย*
ประทานรางวัลนั้นไม่ขาดคนดาษดื่น ทั้งวันคืนครื้นเครงเสียงหวั่นไหว
จะวายเห็นเย็นเยียบเหงาเงียบใจ โอ้อาลัยแลเหลียวปลี่ยววิญญาณ์”

(สุนทรภู่, รำพันพิลาป อ้างถึงใน ดำรงราชานุภาพ, 2557: 299)

ประโยชน์จากการสร้างและบูรณะวัดครั้งยิ่งใหญ่ในรัชกาลที่ 3 นั้น ทำให้มีการบันทึกภาพนาฏกรรมลงบนจิตรกรรมฝาผนังของวัดต่าง ๆ ซึ่งเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญทางประวัติศาสตร์ที่ได้บันทึกรายละเอียดของนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 เอาไว้ได้ และวัดยังเป็นพื้นที่ที่อนุเคราะห์ให้ศิลปินได้พึ่งพาอาศัยในการฝึกซ้อม อยู่กินหรือจัดแสดง และวัดก็ต้องพึ่งพานาฏกรรมและดนตรีเพื่อใช้ในกิจการของวัดด้วย เช่น ใช้นาฏกรรมแสดงในงานศพ ใช้ดนตรีประโคมเมื่อมีงานบุญ จึงได้มีการพึ่งพากันในลักษณะนี้มาจนถึงปัจจุบัน

จวนเสนาบดี เรือนขุนนาง

จวนคือที่พักอาศัยของเสนาบดีในระดับสมุหนายกและสมุหพระกลาโหม รวมถึงเสนาบดีจตุสดมภ์ คือ เวียง วัง คลัง นา หากเป็นขุนนางทั่วไปจึงใช้คำว่าเรือน ในรัชกาลที่ 3 ปรากฏว่ามีเพียงแต่จวนของเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) และเรือนของพระยาศรีพิพัฒน์ (ทัต บุนนาค) เท่านั้นที่ปรากฏว่ามีงานนาฏกรรม

จากข้อมูลที่ว่าจวนของของเจ้าพระยาบดินทรเดชาอยู่ที่เชิงสะพานหันนั้น ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สำรวจพบว่าในปัจจุบันคือบริเวณที่ดินติดถนนเยาวราช ใกล้ย่านสะพานหัน ตัวจวนของท่านเป็นพื้นที่ริมคลองฟากตะวันออก เพราะปรากฏว่าท่านได้อุทิศที่ดินส่วนหนึ่งที่ได้รับพระราชทานมาสร้างวัดชื่อวัดชัยชนะสงคราม หรือ วัดตึก ตามมูลเหตุที่ท่านสามารถรบชนะในศึกเขมรและญวน ที่จวนของท่านนี้มีละครผู้ชายที่หัดไว้ตั้งแต่ได้รับพระราชทานตำแหน่งเป็นสมุหนายก เมื่อท่านไปราชการสงครามตัวละครก็ยังคงอาศัยอยู่ในจวน จนเมื่อท่านหัดละครผู้หญิงขึ้นท่านจึงนำละครผู้หญิงไปกับท่านที่เมืองพระตะบองด้วย การที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานที่ดินในบริเวณนี้สร้างจวน ก็เพราะตั้งอยู่ในทำเลที่จะสามารถสอดส่องข้าศึกที่จะมาจากทางทิศตะวันออกได้ง่าย เมื่อท่านกลับมาจากราชการทัพที่กัมพูชาก็ได้พำนักที่จวนนี้ตามเดิม แต่ในช่วงนั้นเป็นระยะเวลาที่ไข้ป่วงหรือโรคห่ากำลังระบาดทำให้ท่านถึงแก่อสัญกรรมที่จวนนี้ บรรดาตัวละครผู้ชายที่ยังอยู่ติดเรือน จึงได้ตกเป็นของพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ที่ได้รับพระราชทานจวนให้อาศัยต่อจากเจ้าพระยาบดินทรเดชา รูปแบบนาฏกรรมจากของเจ้าพระยาบดินทร์เดชาจึงได้เป็นส่วนหนึ่งของละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ที่แม้เมื่อท่านย้ายไปพำนักที่จวนเดิมของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ที่ฝั่งธนบุรีแล้วก็คงได้นำตัวละครสำรับนี้ไปด้วย

โรงบ่อน

ลักษณะนิสัยของคนไทยที่รักสนุก ชอบเรื่องท้าทาย ทำให้เกิดการละเล่นเพื่อทายและประลองเชาวน์ต่าง ๆ ซึ่งต่อมาก็ได้กลายเป็นช่องทางที่จะนำมาซึ่งรายได้ในทางลัดหากมี “โชค” และ “ลาภ” ความพึงพอใจที่จะได้ทาย ได้ลุ้น เป็นมาในทุกยุคสมัยขึ้นอยู่กับว่าในช่วงเวลานั้นเกมการเล่นสำหรับทายในรูปแบบใดจะเป็นที่นิยม ในสมัยรัชกาลที่ 3 การพนันขันต่อและการเสี่ยงโชคนั้นมีการรวมตัวเป็นพื้นที่อิสระที่รัฐเองก็ให้การสนับสนุน โดยรัฐก็จะได้กำไรจากภาษีอากรที่มีผู้ประมูลไปลงทุนเพื่อธุรกิจการพนันนี้ ดังปรากฏความนิยมการพนันในนิราศสุพรรณ ความว่า “ที่ลางคนจนจิตคิดยอกย้อน เข้า**โรงบ่อนเบี้ยถั่ว**เล่นพัวพัน” (นายมี, อ้างถึงใน อาจิณ จันทรัมพร และประพนธ์ เรืองณรงค์, 2555: 158)

ภาพที่ 4.45 : ชาวจีนในสยามกำลังเล่นการพนันในโรงบ่อน
ภาพจิตรกรรม ลายรดน้ำด้านในพระบัญชรมุขกระสันหอพระธาตุมณเฑียรฝั่งทิศใต้
เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4
ที่มา: ม.ร.ว.แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 1

สิ่งที่น่าสนใจคือ คนไทยก็ได้ให้ความสนใจกับการพนันและการเสี่ยงโชคมากเช่นกัน จนทำให้ผู้ควบคุมดูแลซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวจีนมีรายได้มากขึ้นอย่างรวดเร็ว และรัฐก็มีรายได้เพิ่มขึ้น หมอบรัดเลย์ มิชชันนารีชาวอเมริกัน ได้เล่าถึงสภาพในโรงบ่อนในช่วงรัชกาลที่ 3-4 ว่า โดยมากผูกขาดโดยชาวจีนที่สามารถประมูลสิทธิ์ในการเก็บอากรเข้าท้องพระคลัง และผู้ที่เข้ามาเล่นพนันก็มักเป็นชาวจีนที่มีความเชี่ยวชาญมากกว่าชาวไทย ค่าแรงจากการทำงานส่วนใหญ่จึงหมดไปกับการเล่น

พนัน และสมาชิกกลุ่มรองของโรงบ่อนก็เป็นคนไทย ดังที่ปาลเลอกัวซ์ บันทึกไว้ว่า “คนไทยชอบการพนันและการเล่นมาก แทบจะกล่าวได้ว่า เขาใช้เวลาว่างกว่าครึ่งหนึ่งสิ้นไปในการเล่นสนุก” (2552: 139) และได้ขยายความอีกว่า “การเล่นของผู้ใหญ่นั้นมีหมากรุกจีน สกา ไพ่ผ่องจีนและลูกเต๋า ทุกวันเราจะได้เห็นนักการพนัน ซึ่งเมื่อเล่นจนหมดเงินแล้วถึงแก่ปลดผ้าที่ตัวนุ่งอยู่ออกเล่นพนันอีกก็มี” (เรื่องเดียวกัน: 161) จากลักษณะเช่นนี้ทำให้เกิดพื้นที่สำหรับเล่นการพนันในพระนครจำนวนมาก เรียกว่า “โรงบ่อน” ดังที่คาร์ล บ็อค (Carl Bock) ชาวนอร์เวย์ได้บันทึกการเดินทางของเขาไว้ในหนังสือ Temples and Elephants ว่าได้พบเห็นโรงบ่อนเมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2424 ซึ่งน่าจะมีสภาพไม่ต่างไปจากโรงบ่อนในสมัยรัชกาลที่ 3 ไว้ว่า

> *“...อีกครั้งหนึ่ง มิสเตอร์โซโลมอนได้พาข้าพเจ้าไปเที่ยวสำเพ็ง ซึ่งเป็นแหล่งที่มีการติดตลาดใหญ่ค้าขายกันทุกวัน และเป็นย่านที่มีชาวจีนที่ขยันขันแข็งอยู่กันหนาแน่น เมื่อเราเดินผ่านร้านขายของไปตามถนนแคบซึ่งปูด้วยหินก้อนโต ๆ ไม่เรียบสม่ำเสมอกันนั้น เป็นราว ๆ 8 โมงเช้า วันที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2424 เราเดินเข้าไปในโรงบ่อนของชาวจีนโรงหนึ่ง ซึ่งในขณะนั้นไม่มีผู้คนเลย เพราะการพนันมักจะเริ่มเปิดเล่นกันตั้งแต่บ่ายไปจนถึงเที่ยงคืน แต่มีพระ 5 รูปนั่งสวดมนต์เป็นภาษาบาลีอยู่บนเสื่อ*
>
> *‘ช่างน่าเกลียดจริง ทำไมพระจึงเข้ามาในสถานที่เช่นนั้น?’ ข้าพเจ้าถามมิสเตอร์โซโลมอน เขาถึงเข้าไปถามและกลับมาอธิบายให้ฟังว่าพระกำลังสวดมนต์เพื่อให้เจ้าของบ่อการพนันมีโชคมีลาภ ที่ปลายห้องสำหรับเล่นการพนันมีแท่นบูชาจุดเทียนขี้ผึ้งดวงเล็ก ๆ ไว้หลายดวงและสะท้อนแสงเมื่อไปกระทบลูกเต๋าทองเหลืองนับเป็นโหล ๆ ที่ขึ้นมันวับเพราะใช้กันอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน ตามบ้านชาวไทยและจีนมักจะมีที่บูชากันทุกบ้าน ทีแรกข้าพเจ้าก็คิดว่าที่บูชาช่างไม่เหมาะสมกับสถานที่อย่างนี้เสียเลย จนกระทั่งได้มาทราบว่าพระกำลังทำอะไรอยู่ บนแท่นบูชามีรูปปั้นซึ่งทีแรกข้าพเจ้าคิดว่าเป็นพระพุทธรูป แต่มิสเตอร์โซโลมอนบอกว่าเป็นรูปนางกวักมีสายสิญจน์โยงมาจากรูปนางกวักนี้แล้วพระก็ถือปลายข้างหนึ่งไว้ ดูออกจะเป็นวิธีติดต่อกับสิ่งที่เป็นนามธรรมด้วยวิธีการที่เป็นรูปธรรมอยู่”* (บ็อค, 2550: 40-41)

หนังสือฟื้นความหลังของพระยาอนุมานราชธน ได้อธิบายถึงการที่มีมหรสพในโรงบ่อนไว้ว่า

> *“เหตุที่โรงบ่อนมีมหรสพให้คนดู ก็เพราะต้องการให้คนไปเที่ยวโรงบ่อนกันมาก ๆ โรงบ่อนจะได้ติดคึกคัก มีคนไปเล่นเบี้ยมาก ลางคนเมื่อมาเที่ยวดูงิ้วดูละครแล้ว อาจเข้าไปแทงถั่วโปที่ในโรงบ่อนด้วยก็ได้ นายบ่อนรู้นิสัยคนชั้นสามัญว่า การพักผ่อนหย่อนใจของคนเหล่านั้น ถ้ามีโอกาสต้องเล่นการพนัน ไม่ผิดแปลกอะไรกับการพนันเล่นไพ่ ซึ่งในสมัยนั้นก็มีอยู่ดกดื่น โดยเฉพาะในหมู่พวกผู้หญิง มหรสพที่แสดงตามโรงบ่อนนั้น แสดงเป็นสองระยะ เริ่มต้นตอนบ่ายโมงเศษ จนถึงราวบ่ายสี่โมงระยะหนึ่ง หยุดพักตอนเย็นแล้วเริ่มแสดงใหม่ราว 19 นาฬิกา ไปเลิกเอาราวเที่ยงคืน การแสดงโดยปกติเป็นงิ้วส่วนมาก ถ้าบ่อนใดอยู่ในทำเลที่มีคนจีนมาก เช่น โรงบ่อนบางรัก ก็มีงิ้วให้ดู ถ้าตั้งอยู่ในย่านมีคนไทยมาก เช่น โรงบ่อนบ้านทวาย ก็มักมีละครรำบ้าง แอ่วลาวบ้าง เพลงปรบไก่บ้าง ให้คนดู ภายหลังเมื่อเกิดมีลิเกแล้ว ก็มีลิเกบ้าง คนที่เป็นเจ้าของละคร เจ้าของลิเกก็ได้อาศัยงานเหมาจากโรงบ่อน ซึ่งเล่นเป็นประจำคราวละ 10 วัน 15 วัน หรือตั้งเดือนก็เคยมี เป็นลำไพ่สำหรับเป็นค่าใช้จ่ายเพิ่มเติม ด้วยตนเลี้ยงคนเป็นตัวละครเป็นจำนวนมากและการแสดงก็ไม่ต้องพิถีพิถันอะไรกันนัก สักแต่ว่าเล่นได้ก็พอ”* (พระยาอนุมานราชธน อ้างถึงใน เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524: 38-39)

ยังมีโรงบ่อนอีกรูปแบบหนึ่งมีลักษณะเป็นแพลอยน้ำเหมือนอย่างที่พระยามหาเทพ (ทองปาน) ได้หัดมโหรีและละครเล่นในเรือนแพ เพราะบ้านเรือนของชาวสยามในเวลานั้นมักเลือกปลูกริมตลิ่งหรือสร้างเป็นเรือนแพทอดทุ่นอยู่ในแม่น้ำสะดวกต่อการคมนาคมที่จะต้องสัญจรผ่านแม่น้ำลำคลอง เรือนแพส่วนหนึ่งจึงปรับการใช้สอยมาเป็นโรงบ่อนลอยน้ำ เรือนแพเหล่านี้ปรากฏกิจกรรมของชุมชน เช่นมีโรงบ่อน โรงหวย กข และแพที่มีการค้าประเวณี โดยเทาเซนด์ แฮรีส ได้ประมาณการว่ามีบ่อนการพนันอยู่ราว 300 บ่อนตามเรือนแพ (เทาเซนด์ แฮรีส, บันทึกรายวันของเทาเซนด์ แฮรีส: 70 อ้างถึงใน จิรวัฒน์ แสงทอง, 2553: 139) ดังรายละเอียดที่บ็อคบันทึกไว้ว่า

> *“ส่วนหน้าทั้งหมดของห้องซึ่งนักพนันนั่งอยู่เปิดโล่งสู่แม่น้ำในขณะที่คุณนั่งเรือผ่านไป คุณจะเห็นพวกเขาท่ามกลางแสงไฟที่สว่างไสวกำลังนั่งเล่นการพนันกันอยู่บนพื้นห้องโดยแบ่งเป็นสองกลุ่ม และทุกคนต่างมุ่งให้ความสนใจในเกมการพนันที่พวกเขากำลังลุ่มหลงอยู่ ตรงหน้าพวกเขาเป็นซุ้มเวทีบนแพสำหรับนักดนตรีและ*

นักแสดงละคร ในที่ตรงนี้คุณจะได้ยินเสียงดนตรี ฆ้องวง ขลุ่ย แตร ที่ดังจนหูอื้อ กับเสียงพากย์ที่ฟังดูอึกทึก และท่วงทำนองเพลงที่แสบหูบรรเลงโดยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายพร้อมกับเสียงพากย์ที่เป็นเสียงที่ไม่ไพเราะที่สุดเท่าที่มนุษย์จะฟังจิตนาการได้

ระหว่างนักแสดงละครและนักพนันจะถูกกั้นด้วยฉากที่ทำด้วยกระดาษ มีแสงโคมไฟอยู่ทางฝั่งของนักแสดงที่ถูกจ้างมาให้แสดงหนังใหญ่เพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชม และไม่ต้องเป็นที่สงสัยเลยว่าการแสดงนี้มีส่วนสร้างพลังดึงดูดให้กับบ่อนการพนัน

...การแสดงละครโดยปกติเริ่มในเวลาเย็นและจะสิ้นสุดลงในตอนกลางดึก ที่มุมสุดห้อง ในบ่อนของชาวจีนมักมีแท่นบูชาโดยมีเทวรูปแห่งความโชคดีตั้งอยู่ เมื่อใดที่นักพนันชาวสยามเล่นการพนันจนเมื่อยล้าก็จะย้ายไปที่โรงละครซึ่งอยู่บริเวณใกล้เคียง และพวกเขาจะใช้เวลาสักหนึ่งชั่วโมงหรือสองชั่วโมงเพื่อชมการแสดงละคร ซึ่งตามกฎเกณฑ์จะใช้นักแสดงที่เป็นพวกเด็กผู้หญิงเท่านั้น”
(บ็อค, 2550: 188-189)

ในเรื่องเวลาของการแสดงที่คาร์ล บ็อคได้พบเห็นนี้สอดคล้องกับบันทึกของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ว่า “...ละครเล่นงานเหมาที่บ่อนเบี้ยไม่เล่นตอนเช้าเพราะเป็นเวลาคนไปทำมาหากิน ยังมิมีใครมาเล่นเบี้ย ลงโรงเล่นต่อราวบ่าย 2 นาฬิกาไปจน 5 นาฬิกาหยุดกินข้าว และจับตอนเล่นแต่ค่ำ 7 นาฬิกาไปจนเที่ยงคืนอีกพัก 1 จึงลาโรง” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชา-นุภาพ, 2546: 270)

นอกเหนือจากจะมีการพนันให้เล่น มีมหรสพบันเทิงเป็นเครื่องจูงใจแล้ว ยังมีอาหารและเครื่องดื่มจำหน่ายอยู่ข้างโรงบ่อน ดังสภาพภายในโรงบ่อนที่ชาวต่างประเทศบันทึกถึงตรอกบ่อนข้างระเนียดในย่านวังหลัง เดิมยังเรียกว่า “ตรอกบ่อน” (ปัจจุบันคือซอยวังหลัง) ไว้ดังนี้

“...เป็นโรงไม้ไผ่ หลังคาจาก ไม่มีเครื่องตกแต่งอะไรเลย ไม่มีจนกระทั่งพื้นปลูกอยู่กับพื้นดิน และปูเสื่อทับสำหรับให้ลูกค้านั่งเล่นการพนันเท่านั้นเอง ตามเสื่อทุกผืนหรืออย่างน้อยก็ในวงการพนันทุกวง จะต้องมีคนยืนคุมอยู่ เพื่อคอยดูแลผลประโยชน์ให้นายผู้เป็นเจ้าของบ่อน...บริเวณโรงบ่อนจะมีของขายมาก อย่างที่เจริญกรุง ได้แก่ ร้านขายยาจีน โรงปั้นเครื่องดินเผาของไทย ร้านเหล้าทั้งไทยและจีน ที่ขายน้ำเมา เรียกว่า "เซ่งชุน" ร้านแผงลอยแผงเล็ก ๆ ที่คนขายของตะโกนขายน้ำส้มที่เขาทำเอง หรืออาหารที่ประกอบจากผักต้ม มีหัวหอมเป็นเครื่องปรุงสำคัญ

และมีมันหมูหรือเป็ดชิ้นบาง ๆ โรยหน้า หรือร้านของแม่ค้าไทยที่ยั่วให้ผู้ผ่านไปมาต้องน้ำลายไหล” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2545: 179)

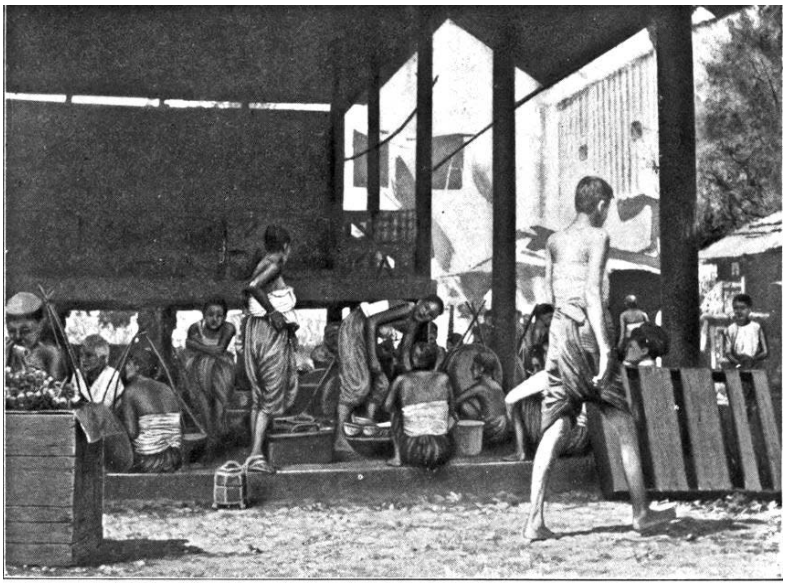
สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ ความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น เทพเจ้า พระสงฆ์ นางกวัก คาถา ที่ทำให้ขุนพัฒน์ ผู้ทำหน้าที่เป็นหลงจู๊หรือเจ้าของโรงบ่อนจะสามารถสร้างรายได้เข้าพระคลังได้ โดยเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะช่วยให้มีคนเข้ามาเล่นการพนันมาก ๆ ซึ่งจะยังมาซึ่งผลกำไรที่มากขึ้นด้วย เจ้าของโรงบ่อนจึงมักจ้างเหมาคณะละคร งิ้ว หรือการแสดงอื่น ๆ เพื่อเรียกคนให้เข้าโรงบ่อน ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงงานเหมาในโรงบ่อนไว้ว่า “...ที่เรียกว่างานเหมานั้น เกิดแต่นายบ่อนเบี้ยหาละครไปเล่นที่บ่อน โดยประสงค์จะล่อให้คนมาดูละครแล้วจะได้เลยเข้าไปแทงถั่วโป ละครจะเล่นอย่างไร ๆ ไม่ว่า ต้องการแต่จะเสียเงินโรงให้ย่อมเยาเป็นประมาณ จึงตกลงเป็นวิธีหาละครไปเล่นคราวละ 10 วันเป็นกำหนดเรียกว่างานเหมาด้วยเหตุนี้” (2546: 269) เมื่อเจ้าของโรงบ่อนเชื่อเรื่องความขลังความศักดิ์สิทธิ์ที่จะนำพาโชคลาภมาสู่ผู้เล่นและรายได้มาสู่ แม้จนการเลือกเรื่องที่จะเล่นก็อาจยังต้องเสี่ยงทายเพื่อให้ถูกใจสิ่งศักดิ์สิทธิ์

“...แต่การเลือกเรื่องละครเล่นงานเหมานั้นแปลกอยู่ ด้วยขุนพัฒน์นายบ่อนมักเป็นจีนไม่รู้จักเรื่องละคร จึงตกลงกันเป็นวิธีอย่าง 1 คือ เอาสมุดบทละครไปวางที่โต๊ะเครื่องบูชาในบ่อนแล้วทอดไม้เสี่ยงทายถามเจ้า ถ้าไม้คว่ำทั้ง 2 อันเข้าใจว่าเจ้าไม่ชอบ ต้องหาเรื่องอื่นถามใหม่ ถ้าไม้คว่ำอันหนึ่งหงายอันหนึ่งอธิบายว่าเจ้าเป็นแต่ยิ้มอยู่ คือเป็นอุเบกขาจะเล่นเรื่องนั้นก็ได้ไม่ว่า ถ้าไม้หงายทั้ง 2 อันแปลว่าเจ้าชอบใจอยากจะดูเรื่องนั้น” (เรื่องเดียวกัน: 271)

งานนาฏกรรมที่มักจ้างเหมาไปเล่นที่โรงบ่อนนั้น โดยมากเป็นละคร ซึ่งอาจเป็นละครข้างนอกที่รับงานโดยทั่วไปซึ่งในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์มีคณะละครรับจ้างอยู่มากโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งสอดรับกับการขยายตัวของโรงบ่อนเมื่อรัฐต้องการรายได้อันมาจากอากรพนันเหล่านี้ นอกจากนี้คาร์ล บ็อคยังได้บรรยายลักษณะของละครที่ได้ชมที่โรงบ่อนนั้นไว้ว่า

“...เมื่อเหน็ดเหนื่อยจากการเล่นพนันแล้ว คนไทยก็ไปต่อที่วิกติด ๆ กัน แล้วดูละครซึ่งมีแต่ผู้หญิงเท่านั้นแสดงกันอย่างสุขสำราญอีกหนึ่งหรือสองชั่วโมง ***การแสดงนี้คล้ายกับละครชวาที่เรียกว่ากามัลลังและตันดัก****...ส่วนใหญ่ของการแสดงใช้นิ้วมือและแขนเคลื่อนไหวแสดงท่าทางต่าง ๆ ตัวอย่างเช่นท่ารำที่ใช้แขนและมือสอดกันไปพันกันไปมา...ในเมืองไทยการแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิดด้วยการเคลื่อนไหวมือและร่างกายก็เหมือนชวา แต่การแต่งกายนั้นต่างกันออกไป*

นางละครที่มีสวมเสื้อปักทองทึบติดกับตัว มีอินทรธนูที่บ่ารูปร่างคล้ายเขาสัตว์หรือถ้านึกให้ไกลอีกก็อาจสมมติว่าเป็นปีกก็ได้ ที่นิ้วสวมเล็บปลอมยาวประมาณ 5 หรือ 6 นิ้ว ส่วนปลายของเล็บปลอมนี้โค้งขึ้น ดูคล้ายกับเขาวัวหรือควายยาว ๆ จำลองให้เล็กลง ชาวยุโรปไม่ใคร่สนใจละครนัก แต่คนไทยนั้นติดอกติดใจกันมาก...” (2550: 41-42)



ภาพที่ 4.46 : โรงบ่อน ในราวรัชกาลที่ 5

ที่มา: Bonnie Davis, Postcards of Old Siam.
(Singapore: Times Editions, 1987: p. 89)

โรงหวย

ได้รับแนวคิดมาจากการเล่นพนันของชาวจีนที่เริ่มเข้ามาในสยามมากขึ้น เริ่มมีการเล่นในรัชกาลที่ 3 เมื่อ พ.ศ. 2378 โดนเจ๊สัวหงเป็นต้นคิด มีโรงหวยตั้งอยู่ในกำแพงเมืองใกล้สะพานหัน เจ๊สัวหงออกหวยทุกวันในเวลาเช้า ได้เงินค่าอากรราวปีละ 250 ชั่ง คือ 20,000 บาท ได้เงินเข้าหลวงมากและทำให้เจ๊สัวร่ำรวย มีนายอาการหวยที่บรรดาศักดิ์ “ขุนบานเบิกบุรีรัตน” เป็นตำแหน่งเหมือนขุนพัฒน์ของบ่อนเบี้ย (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2465) ลักษณะของการเล่นหวยปรากฏในบันทึกว่า

“...เมื่อไม่กี่ปีมานี้ คนจีนได้คิดการเล่นทำนองสลากกินแบ่งขึ้นอย่างหนึ่ง (หวย) แล้วได้รับผูกขาดไป มีตัวหวยอยู่ 32 ตัว คนเล่นวางเงินลงแทงได้ตามใจชอบ ถ้าตัวที่ตนวางเงินแทงออกมา ก็จะได้รับเงิน 30 ต่อ หวยนี้ระบาดและบันดาลความเสียหายเป็นอันมากในหมู่ประชาชนพลเมืองที่ยากจน ผู้ที่ได้รับประโยชน์พอกพูนขึ้นไปก็มีแต่พระเจ้าแผ่นดินกับคนจีนเท่านั้น ...” (ปาลเลอกัวซ์, 2552: 161)

และเช่นเดียวกันกับโรงบ่อนเบี้ย ที่จำนวนคนเล่นหวยเริ่มมีมากขึ้น เพราะต่างปรารถนาจะร่ำรวยทางลัด หนำซ้ำเจ๊สัวหงยังได้ปรับเวลาออกหวยเพิ่มขึ้นเป็นวันละ 2 ครั้ง ยิ่งทำให้ราษฎรจริงจังกับการเล่นหวยมาก บรรดาเจ้าของโรงหวยก็จ้างคณะนักแสดงทั้งงิ้วและละครมาเล่นที่หน้าโรงหวย ระหว่างรอหวยออกผู้คนก็ได้พักผ่อนไปกับการแสดงที่หลงจู๊นำมาจัดให้ดู และเลยทำให้ชายบางคนลุ่มหลงกับการออกหวยและลุ่มหลงนักแสดงที่อยู่ประจำ ณ โรงหวย ดังปรากฏในเพลงยาวตำนานหวย ของนายกล่ำ ว่า

“นายเกษเพื่อนตักเตือนสติว่า วิสัยข้าแล้วไม่ของ้อผู้หญิง
อะไรเธอนี้มางงหลงประวิง ระอาจริงเจียวเจ้าเขาจะฦๅ
...
อย่าร้อนใจทำไมกับปลูกหอ ผิดก็ขอลูกสาวเขาชาวสวน
มาหลงรูปอีระบำทำกระบวน *ไม่คู่ควรเคียงพักตร์อย่ารักมัน”*

(http://vajirayana.org/, สืบค้นเมื่อ 30 เมษายน 2561)

นาฏกรรมที่เกิดขึ้นในโรงบ่อนและโรงหวยถือเป็นลักษณะพิเศษของงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 และมีสถานภาพยืนยาวนานมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เลิกการเก็บอากรบ่อนเบี้ยและห้ามการเล่นหวย เมื่อ พ.ศ. 2459 แม้ว่าจะสร้างรายได้กับแผ่นดินมูลค่ามหาศาลก็ตาม อย่างไรก็ดีทั้งโรงบ่อนเบี้ยและโรงหวยก็สร้างประโยชน์ให้กับงานนาฏกรรม กล่าวคือเป็นสถานที่ประกอบอาชีพรับจ้างเล่นละครและงิ้วในรูปของงานเหมา เช่นในช่วงฤดูฝนการว่าจ้างงานเพื่อไปแสดงเป็นงานปลีกและงานหาน้อยลงเพราะเดินทางสัญจรลำบาก (Low season) พวกนักแสดงก็ต้องหาอาชีพอย่างอื่นทำ แต่เมื่อมีโรงบ่อนโรงหวย บรรดาเจ้าของคณะละครก็ได้พึ่งหลงจู๊เจ้าของบ่อนว่าจ้างแสดงครั้งละนาน ๆ ไม่ต้องเร่แสดง แม้ว่าจะได้ค่าตอบแทนน้อยกว่าแต่ก็ทำให้มีรายได้ตลอด อีกประการหนึ่งเป็นการสนับสนุนให้เกิดคณะละครใหม่ ๆ มากขึ้นตามจำนวนโรงบ่อนโรงหวยที่มีอัตราสูงขึ้น เกิดการแตกตัวของสมาชิกในคณะละครไปตั้งคณะใหม่กระจายตัวเล่นรับจ้าง ผู้ว่าจ้างก็มีตัวเลือกเพิ่มมากขึ้น ทำให้เกิดการแข่งขันทางด้านชั้นเชิงการแสดงและความ

ประณีตทางศิลปะ การมีละครเพิ่มมากขึ้นเช่นนี้เอง เมื่อถึงรัชกาลที่ 4 จึงได้ทรงออกกฎหมายเพื่อเก็บภาษีโขนละครเมื่อ พ.ศ. 2402 โดยมีเหตุผลว่า “...เพราะเห็นเจ้าของละครทั้งปวงได้ผลประโยชน์มากควรจะต้องเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินบ้างเหมือนอย่างที่มีในประเพณีต่างประเทศ...” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 359) ลักษณะของนาฏกรรมในโรงบ่อนหรือ Casino Theatre ยังคงปรากฏในสถานการพนันที่เปิดอย่างเสรีบริเวณพรมแดนไทยในด่าน เพื่อที่จะเชิญชวนให้คนเข้ามาเล่นการพนันจึงมีทั้งรถบริการรับ-ส่งไปยังบ่อน มีอาหาร การแสดงให้ชมอย่างไม่ต้องเสียเงิน เพื่อจูงใจให้คนอยู่ในบ่อนได้นาน ๆ เป็นการเพิ่มรายได้ให้กับเจ้าของสถานการพนัน ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบแล้วก็มีลักษณะไม่ต่างไปจากนาฏกรรมในโรงบ่อนสมัยรัชกาลที่ 3

ข้อดีประการสุดท้ายคือเป็นที่จัดแสดงงิ้วฝีมือเยี่ยมจากเมืองจีนที่เริ่มหลั่งไหลเข้ามาแสดงในสยาม เดิมงิ้วจากจีนจะแสดงประจำที่ศาลเจ้าหรืองานประจำปีของชาวจีนหรืองานมหรสพสมโภชที่ราชการเกณฑ์ให้เข้าร่วม แต่เมื่อเกิดวิกฤตความยากจนครั้งใหญ่ในปลายราชวงศ์ชิง ทำให้มีชาวจีนอพยพมาสู่สยามมากขึ้น จีนบางส่วนเป็นนักแสดงมาอยู่ก่อน เมื่อเห็นว่าความต้องการงิ้วที่แสดงตามโรงบ่อนโรงหวยมีมากขึ้นก็เป็นช่องทางให้เกิดอาชีพ มีเอกสารยืนยันชัดเจนว่างิ้วแต้จิ๋วฝีมือดีได้พากันหลั่งไหลเข้ามายังสยาม การศึกษาส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์งิ้วจึงอาจทำการศึกษาได้ในประเทศไทย ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดเรื่องงิ้วต่อไป

4.2.4 รูปแบบงานนาฏกรรม

รูปแบบ (Form) ในทางนาฏกรรม หมายถึงภาพลักษณ์ของการเต้นรำหรือฟ้อนรำที่มีคุณลักษณะเฉพาะที่อาจสามารถชี้ชัดได้ว่าเป็นของกลุ่มนาฏกรรมใดหรือมีวัตถุประสงค์อย่างไร และภายในกลุ่มยังอาจสามารถจำแนกเป็นกลุ่มย่อยที่แสดงความจำเพาะในแต่ละสกุลนาฏกรรมได้ ทั้งยังหมายความรวมถึงระบบการจำแนกประเภทตามวัฒนธรรมของกลุ่ม วิธีการแสดง องค์ประกอบการแสดง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะแสดงตัวตน (Identity) ของแต่ละนาฏกรรมนั้น ในงานวิจัยนี้ พบว่ารูปแบบของงานนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีทั้งส่วนที่เป็นการสืบทอดรูปแบบสัมบูรณ์ในอดีต และการสร้างรูปแบบใหม่เพื่อตอบสนองความต้องการของตลาด โดยจะได้อธิบายถึงประเภท องค์ประกอบ และวิธีการแสดง ดังนี้

4.2.4.1 ประเภทของนาฏกรรม

จากเอกสารและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ค้นคว้า พบว่าความถี่ของการใช้งานนาฏกรรมทั้งในงานของราชสำนักและงานของราษฎรมีลักษณะแตกต่างไปจากปลายกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและ 2 รัชกาลแรกของกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวคือ จำนวนชนิดของนาฏกรรมลดลงจากเดิม ไม่พบการแสดง เช่น ถิปลำ ม้าล่อช้าง ชวารำหน้า ปรบไก่ หุ่นลาว งิ้วญวน จีนเงาะ คงเหลือเพียงการแสดงที่ต้องมีตามจารีตหรือได้รับความนิยมจึงทำให้อยู่รอดและแสดงสืบมา ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้ใช้การจำแนกประเภทของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ตามที่ค้บพบบ่อยและหรือมีนัยยะสำคัญ ดังจะได้ลำดับตามความนิยม และอธิบายลักษณะนาฏกรรมแต่ละชนิด ดังนี้

1) ละคร

เมื่อเปรียบเทียบหลักฐานจดหมายเหตุและประชุมหมายรับสั่งในช่วงรัชกาลที่ 1 – 3 พบว่าความนิยมเรื่องละครมีสูงกว่ามหรสพประเภทอื่น เช่น โขนที่เคยได้รับความนิยมมากเมื่อในรัชกาลที่ 1 ทั้งนี้อาจเป็นเพราะโขนนั้นเป็นการแสดงเชิงพิธีกรรมที่จำเป็นต้องเล่นเพื่อสรรเสริญพระเจ้าแผ่นดินตามคติฮินดู ผิแต่ว่าโขนนั้นใช้ผู้แสดงจำนวนมาก เมื่อปรากฏภาพบนโรงโขนก็สามารถแสดงความอลังการได้มากกว่า

แต่เมื่อถึงในรัชกาลที่ 3 ความอึดอัดใจของชาวละครไม่กล้าแสดงเรื่องเดียวกันกับบทพระราชนิพนธ์ของหลวง ทำให้เมื่อสิ้นแผ่นดินรัชกาลที่ 2 แล้ว ไม่ว่าจะเป็นเจ้านายหรือละครเอกชนต่างก็นำเรื่องและแบบแผนรัชกาลที่ 2 มาใช้หัดและแสดงกันอย่างเปิดเผย เพราะพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมิได้ทรงหวงห้าม ผนวกกับความต้องการเรื่องราวที่สามารถใช้แสดงละครได้ ซึ่งเป็นเรื่องที่มาจากวีมีชื่อ เช่น สุนทรภู่ หรือผู้รับจ้างบอกบทละครอื่น ๆ ทำให้มีจำนวนเรื่องที่สามารถแสดงเป็นละครได้มีมากขึ้น ผู้ชมก็รู้สึกว่าเป็นความแปลกใหม่ไม่ซ้ำกับเรื่องราวและรูปแบบเดิมที่เคยมีมา ซึ่งน่าจะได้รับแนวคิดจากละครแบบหลวงในรัชกาลที่ 2 ที่เล่นเรื่องละครแปลกไปจากเดิม

ความบันเทิงของราษฎรสยามในสังคมดั้งเดิมที่สามารถรับชมได้มีรูปแบบเป็นละครชาวบ้านหรือละครตลาด เรียกว่าทั่วไปว่าละครนอก มีการใช้ภาษาตลาดเข้ามาแทรกในบทละครหรือการเจรจา ทำให้สามารถพูดติดตลก หยาบโลน และมีกิริยาโลดโผนอย่างละครชาวบ้าน แตกต่างไปจากละครหลวงของราชสำนัก เรื่องที่ใช้เล่นละครนอกนำเอานิทานพื้นบ้าน หรือชาดกมาแต่งเป็นเรื่อง

เล่นสนุกสนาน ใช้ตัวแสดงประมาณ 3 – 4 ตัวก็พอที่จะดำเนินเรื่องได้ หากแต่เสน่ห์ของการเล่นแบบทางนอกมีลักษณะคล้ายการเล่นเพลงพื้นบ้าน กล่าวคือต้องใช้การ “ด้น” ด้วยปฏิภาณในการดำเนินเรื่องราวให้ผู้ชมเข้าใจด้วยการร้อง รำและเจรจา การด้นของตัวละครเป็นส่วนที่ผู้ชมต่างคอยรับชม รวมไปถึงคำพูดหยาบโลน สนุกสนาน ถูกใจชาวบ้าน ในอีกมุมหนึ่งการเล่นแบบทางนอก มักเป็นการเสียดสีสังคมราชสำนักและสังคมชั้นสูงอยู่กลาย ๆ มักวางบทให้ตัวละครที่เป็นท้าวพญามหากษัตริย์มีลักษณะเซอะซะ บ้างก็ลงมาเล่นตลกคลุกคลีกับเสนาข้าราชบริพาร ไม่เคร่งครัดธรรมเนียมราชสำนัก ซึ่งนายพลอย หอพระสมุด ได้แต่ง “เรื่องเล่นละคร” ไว้เมื่อ ร.ศ.116 (พ.ศ. 2440) ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 อธิบายวิธีการจัดตั้งคณะละครไว้ว่า

> *“...ในการที่จะกล่าวถึงพวกหัวหน้า หรือที่เรียกกันว่าตั้วโผแรกจะจัดตั้งโรงละครจนรวบรวมขึ้นเป็นละครออกโรงเล่นหากินได้ แต่ผู้ที่จะเป็นหัวหน้าในการรวบรวมละครนั้นต้องประกอบไปด้วยทรัพย์และอำนาจ และต้องรู้อุบายถ่ายเทที่จะปกครอง จึงจะตั้งอยู่ยั่งยืน ถึงเช่นนั้นกว่าจะรวบรวมเป็นละครโรงหนึ่งขึ้นได้ก็หลายเดือน อาศัยความพยายาม จึ่งจะจัดการได้สมประสงค์*
>
> *ลักษณะของละคร ที่จะฝึกหัดรวบรวมคนขึ้นเล่นนั้นมีวิธีหลายอย่างต่างแต่มากและน้อย คือ โรงหนึ่งคนอย่างมากราว 100 คนเศษขึ้นไป อย่างกลางก็อยู่ใน 50 ถึง 70 คน อย่างน้อยเพียง 30 คน หรือ 40 คน จึ่งจะพอเป็นละครโรงหนึ่งได้ แต่ละครที่เล่นนี้มี 2 ชะนิด ๆ หนึ่งตั้งโรงเล่นอยู่กับที่ กำหนดเวลาเล่นเป็นระยะเช่นที่เรียกว่าละครวิก ชะนิดที่ 2 เป็นละครเร่หรือจร แล้วแต่ผู้ใดจะหาไปเล่นเป็นครั้งคราว...”* (นายพลอย, อ้างถึงใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2534)

และปรากฏในคำให้การจีนกั๊ก ว่าการจัดตั้งละครในสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะคือ

> *“ลครโรง 1 ทั้งหญิงทั้งชาย 30 คน 40 คน เครื่องแต่งตัวลครเหมือนกับเครื่องแต่งตัวโขนหุ่นเหมือนกัน เมื่อลครจะรำนั้น คนสำหรับตีกรับโรงละ 40 คน 50 คน มีปี่พาทย์สำรับ 1 สิ้นบทรำก็หยุดร้องไปตามเรื่องหามีคนเจรจาแทนเหมือนโขนหุ่นไม่”* ("คำให้การจีนกั๊กเรื่องเมืองบาหลี," สืบค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2561)

สัญลักษณ์ที่จะทำให้ผู้อื่นรู้ว่าบ้านนี้มีละครรับจ้างเล่น รอผู้มา “หา” ไปเล่นตามนั้นต่าง ๆ นั้น เจ้าของคณะมักใช้ “ซองคลี” คือซองใส่อาวุธสำหรับผูกเสากลางโรงเมื่อเล่นละคร ละครจะหยิบใช้อาวุธต่าง ๆ จากซองคลีนี้ ถือว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ประจำโรง “...บ้านเจ้าของละครอยู่ที่ไหนก็เป็นแต่เอาเครื่องละครคือเครื่องทำเทียมศัตราวุธสำหรับเขน มีธงแดงเป็นต้น ใส่กระบอกซองคลีตั้ง

ไว้ข้างหน้าบ้านให้คนเห็น ใครเห็นก็รู้ว่าหาละครได้ ณ ที่นั้น” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 268)

หากละครนั้นรับหาไปเล่นในงานมงคล เช่น งานโกนจุก งานทำขวัญ ก็มักแสดงเรื่องที่มีคำว่า “ชัย” ประกอบในเรื่องหรือตอนที่เล่น เพราะมีนัยความหมายที่จะให้อำนวย “โชคชัย” เป็นมงคลสำหรับงานนั้น เช่นเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ไชยเชษฐ์ มณีพิไชย หรือเล่นเรื่องที่ตัวละครมีโชคชัย เช่น เรื่องสังข์ทอง เพราะพระสังข์สามารถรบชนะพระอินทร์ได้ เป็นต้น “...ในสมัยหนึ่งแต่ก่อนมาเจ้าของงานชอบให้เล่นเรื่องไชยเชษฐ์ชุกชุม จนคนดูเบื่อถึงเกิดภาษิตเป็นคำอุปมาว่า ‘จืดเหมือนไชยเชษฐ์’ ดังนี้” (เรื่องเดียวกัน: 270) สำหรับเรื่องที่มีเนื้อหารบพุ่งฆ่าฟันกัน มักเล่นใน งานพระ (คืองานแสดงในวัด) งานแก้สินบาทขาดสินบน (งานแก้บน) และงานศพ

ภาพที่ 4.47 : ละครนอก เล่นเรื่องสุวรรณหงส์

ที่มา: (เบ้าวท์ซ, ฉายาลักษณ์สยาม, 2016)

จากภาพจะเห็นนายโรงแต่งยืนเครื่องพระสวมชฎา สวมเล็บยาว นั่งอยู่บนแท่น หันหน้าเข้าหาตัวละครแต่งเครื่องพราหมณ์สีขาว มีสไบห่มเฉวียงบ่าทับอีกชั้นหนึ่ง (ไม่สวมกรองคอทับ) สวมกระบังหน้า มีตัวละครพระแต่งยืนเครื่องมีผ้าโพกศีรษะนั่งอยู่ข้างแท่น มีตัวละครนางอีก 4 คน ยืนรอออกฉากอยู่ที่ข้างฉากผ้าขาวด้านหลัง จากองค์ประกอบนี้ สันนิษฐานว่า ละครคณะนี้อาจกำลังแสดงเรื่อง สุวรรณหงส์ เป็นตอนที่นางเกศสุริยงติดตามหาพระสุวรรณหงส์ที่ต้องหอกจนไปอยู่ที่เมืองไอยรัตน์ พระอินทร์มาช่วยแปลงกายให้นางเกศสุริยงเป็นพราหมณ์เพื่อมิให้จำกันได้ พราหมณ์เกศสุริยงติดตามต่อมาจนได้พบกับยักษ์กุมภณฑ์จึงได้เป็นบริวารแล้วให้ยักษ์กุมภณฑ์แปลงกายเป็น

พราหมณ์ (ซึ่งอาจเป็นตัวละครที่โพกผ้าเป็นแขกพราหมณ์นั่งอยู่ด้านล่าง) ทั้งสองจึงติดตามไปยังนครไอยรัตน์เพื่อช่วยชุบชีวิตพระสุวรรณหงส์

สิ่งที่น่าสังเกตสำหรับภาพนี้คือ วิธีการนั่งหันข้างเข้าตัวละครฝ่ายนาง เพื่อเจรจาหรือทำท่าโลม ปรากฏวิธีนั่งหันข้างเช่นนี้ในภาพถ่ายเก่าสมัยรัชกาลที่ 4 – 5 หลายภาพ อาจเป็นรูปแบบนิยมที่ใช้กันมาแต่ดั้งเดิม ซึ่งไม่ปรากฏในรูปแบบการรำละครในปัจจุบัน

2) สักรวา

สักรวา เป็นการด้นกลอนสดโต้ตอบกันด้วยคำประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์เรียกว่ากลอนสักรวา ที่ขึ้นต้นว่า “สักรวา...” ปัจจุบันสะกดคำนี้ว่า สักวา ซึ่งในงานวิจัยฉบับนี้เลือกใช้คำเก่าในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่า สักรวา การด้นกลอนนี้มักเล่นโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง โดยกำหนดท้องเรื่องที่เป็นที่รู้จัก เช่น ละคร วรรณคดี แล้วใช้เพียงเนื้อหามาแต่งเป็นกลอนโต้ตอบ สมมติให้ผู้เล่นเป็นตัวละคร บทกลอนแสดงโวหารคมคายที่อาจแทรกทัศนคติของผู้เล่นใส่เข้าไปคำกลอนแทนความคิดของตัวละคร ดังที่สุนทรภู่บันทึกไว้ในโคลงว่า

“เอนหลังฟังดอกสร้อย สักระวา
ร้องรับขับเสภา เพื่อนพร้อม”

(สุนทรภู่, โคลงนิราศสุพรรณ อ้างถึงใน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557: 222)

มักเล่นในงานนักขัตฤกษ์ เป็นประเพณีสืบมาตั้งแต่ครั้งกรุงเก่าที่หนุ่มสาวจะพายเรือไปเล่นสักรวากันที่ทุ่งภูเขาทอง วิธีการแสดงนั้น ผู้เล่นจะนัดหมายพายเรือมาพบเรือพากันที่คุ้งน้ำแห่งหนึ่ง แล้วจึงว่าเพลงประคารมกันในเรือ เป็นศิลปะชั้นสูงที่ต้องใช้กวีที่มีความสามารถในการด้นกลอน ในรัชกาลที่ 3 มีนักปราชญ์ราชกวีที่เชี่ยวชาญด้านกลอนอยู่มาก เป็นผลผลิตจากยุครุ่งเรืองทางวรรณกรรมในรัชกาลที่ 2 ประกอบกับการที่ทรงโปรดฯ ให้ใช้การเล่นสักรวาแสดงเป็นมหรสพสมโภชพระอารามต่าง ๆ เช่นที่คลองด่านหน้าวัดราชโอรสาราม หรือบริเวณย่านชุมชนใหม่ปากคลองมหานาค

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ได้มีการใช้แหล่งความบันเทิงที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงมีพระราชดำริจะให้ราษฎรได้ใช้เป็นที่เล่นเพลงเรือและดอกสร้อยสักรวา กำหนดอยู่ที่ปากคลองมหานาคเหมือนอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยา และยิ่งในรัชกาล

ที่ 3 ก็โปรดให้มีการสร้างภูเขาทอง ที่วัดสระเกศ และอีกพื้นที่หนึ่งที่ปรากฏการเล่นสักรวาของหลวงที่คลองด่านหน้าวัดราชโอรสาราม ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเรียบเรียงไว้ว่า

> *"เรื่องตำนานของบทสักรวานี้ ได้ความตามที่กล่าวในตัวบท ว่าร้องถวายน่าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แลกล่าวไว้แห่งหนึ่งว่า 'ในงานฉลอง' **จึงเข้าใจว่าเห็นจะมีงานฉลองวัดราชโอรส เมื่อปีเถาะ พ.ศ. 2374 ด้วยเปนทำเลที่ประชุมเรือเล่นสักรวา** แต่ใครจะเปนผู้บอกบ้างหาปรากฏไม่ สังเกตได้แต่คนเดียวที่อ้างตนว่าเปนชาวบ้านนอกแลเปนคนแก่ จะรับว่าบทท้าวดาหานั้นคงเปนพระยาไชยวิชิตเผือก มิใช่ผู้อื่น เปนกวีมีชื่อมาแต่เปนจมื่นไวยวรนารถในรัชกาลที่ 2*
>
> *บทสักรวาชุดนี้เห็นจะเล่นถึง 3 คืน 4 คืน เพราะสักรวาร้องคืน 1 อย่างมากก็เพียง 30 บทก็สิ้นเวลา อิกประการ 1 บทสักรวาเริ่มต้นเปนบทชวนร้อง 11 บท ซึ่งอยู่ข้างต้นสมุดนั้น เปนสำนวนร้องลับหลังพระที่นั่ง เข้าใจว่าเห็นจะร้องไปในกลางทางในเวลาเมื่อเรือพวกสักรวาพายไปยังที่ประชุม สมมติกลงเสียก่อนแล้วพอเสด็จออกก็ร้องเริ่มบท 'สักรวามาพร้อมเรือประพาศ ถวายบังคมบรมนาถนาถา' ส่วนบทตอนเรื่องนางจินตะหรานั้นจะเปนเรือสักรวาอีกพวก 1 ร้องถวายอิกแห่ง 1 ก็เป็นได้ **ด้วยคราวนั้นฉลองพระอารามซึ่งทรงบุรณปฏิสังขรณ์พร้อมกันหลายพระอาราม ที่เหมาะนั้นน่าจะเปนที่วัดสระเกษ ด้วยคลองมหานาคเปนทำเลที่เล่นสักรวาอีกแห่ง 1** แต่บทตอนนี้ไปหมดค้างอยู่กลางเรื่อง ชวนให้สงไสยว่าจะยังมีอีกแต่ไม่ได้มาครบ แต่ข้าพเจ้าพิเคราะห์ดูในต้นฉบับที่ได้มา เปนสมุดไทยเขียนตัวรงเห็นหมดบทสักรวาอยู่กลางเล่มข้างน่าปลายแล้วเขาเขียนเรื่องต่อไปทีเดียว จึงเข้าใจว่าบทเดิมเห็นจะมีเท่านั้นเอง เพราะเลิกสักรวาเพียงนั้นแล้วมิได้เล่นต่อไปวันหลัง*
>
> *ผู้ใดเอาใจใส่กระบวนกลอน อ่านบทสักรวาที่พิมพ์ในสมุดเล่มนี้ เห็นจะยอมเป็นอย่างเดียวกันหมดว่าเขาแต่งดีจริง ดูราวกับมิใช่กลอนสด เพราะในสมัยนั้นเล่นบทกลอนกันชำชอง พวกกวีมีติดต่อมาแต่รัชกาลที่ 2 แลที่มาดีขึ้นในรัชกาลที่ 3 ก็ยังมีอีกมาก ผู้ที่บอกสักรวาเหล่านี้ คงเปนพวกกวีที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นจึงแต่งได้ดีเพียงนี้"*
> (บทสักรวา เรื่องอิเหนา เล่นถวายในรัชชกาลที่ 3, 2464)

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงวินิจฉัยว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัวก็ได้เคยทรงพระราชนิพนธ์บทสักรวาและบทสร้อยเพลงเอาไว้ เช่นสร้อยที่เหน็บคุณพุ่มว่า "เจ้าช่อมะกอก เจ้าดอกมะไฟ เจ้าเห็นเขางาม เจ้าตามเขาไป เขาทำเจ้ายับ เจ้ากลับมาไย เขาสิ้น

อาลัย เจ้าแล้วหรือเอยฯ” (ประชุมพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2530: 126) และบทสักรวาพระราชทานพระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี สำหรับทรงท่องเล่นเมื่อยังทรงพระเยาว์ เป็นทำนองเหน็บแนมว่า

“สักรวาจ้ำจี้มะเขือเปราะ มากะเทาะหน้าแว่นน่าแค้นจิตต์
ว่าน้ำมากอยากจะเที่ยวไม่สมคิด ต้องตำราสุภาสิตไม่ผิดเลย
ว่าเรือใครไปกระทั่งต้นกุ่ม จะได้ผัวหนุ่มหนุ่มนะพี่เอ๋ย
เขาฦๅแน่แซ่เสียงอย่าเถียงเลย ว่าเรือพี่นี้แหละเกยต้นกุ่มเอย ฯ”
(เรื่องเดียวกัน: 125)

ลักษณะพิเศษของการเล่นสักรวาเมื่อครั้งรัชกาลที่ 3 คือการมีสตรีราชสำนักและเจ้านายชั้นสูงร่วมเล่นด้วยอย่างเปิดเผย เช่น คุณพุ่ม ธิดา พระราชมนตรี (ภู่ ภมรมนตรี ข้าหลวงเดิมในรัชกาลที่ 3) ซึ่งได้เคยถวายตัวรับราชการฝ่ายในในระยะหนึ่ง แต่ท่านคงชอบการเป็นอิสระมากกว่าจึงทูลลาออกมาอยู่ที่เรือนแพหน้าเรือนของบิดา คุณพุ่มถือตัวว่าบิดาเป็นที่โปรดปรานและได้เฝ้าฯ ใกล้ชิดเสมอ จึงทำตามใจไม่อยู่ในกรอบอย่างกุลสตรี ระหว่างที่ออกมาอยู่เรือนแพนั้น เจ้านายชั้นสูงก็ทรงเรือมาพบปะเกี้ยวพาน และคุณพุ่มแสดงตัวว่าเป็นคู่รักกับกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ อย่างเปิดเผย โดยอาศัยกลอนสักรวาเกี้ยวพานกัน หรือแม้กระทั่งพระองค์เจ้าทินกรก็เคยปะทะคารมกับคุณพุ่มครั้งหนึ่งในวงสักรวาเมื่อครั้งรัชกาลที่ 4 ทำให้คุณพุ่มโกรธมาก โต้กลับว่า “สักวาน่าจะโห่ให้เรือล่ม นี่หรือกรมภูวเนตรฯ เศษสวรรค์ เอานายทิมเข้ามาทวนพอควรกัน เหมือนอย่างหั่นใบขี้เหล็กให้เด็กยำ” (นายทิม คือหลวงพัฒนพงศ์ภักดี [ทิม สุขยางค์] ทนายของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง [เพ็ง เพ็ญกุล]) ความนิยมเรื่องการเล่นสักรวาคงแพร่หลายไปทั้งหมู่เจ้านายและราษฎรเพราะมีลักษณะของการด้นกลอนสดที่ผู้ใดจะแต่งเป็นอย่างไรก็ได้ตามอุปนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอนของชาวสยาม จึงมักมีการร้องเล่นคู่กันกับกลอนดอกสร้อย เรียกว่า ดอกสร้อยสักรวา ซึ่งเป็นกลอนสดเช่นเดียวกับกลุ่มเพลงยาว มีผู้ให้ข้อสังเกตว่าการเล่นสักรวานิยมเล่นในน้ำโดยพายเรือมาประกลอนกัน ส่วนกลอนดอกสร้อยนิยมเล่นบนบกในสถานที่ประชุมชนต่าง ๆ

3) โขน

โขนทำหน้าที่เป็นมหรสพสมโภชสำหรับสถาบันกษัตริย์มาเป็นระยะเวลายาวนาน เพราะใช้เรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นเรื่องราวของพระนารายณ์ผู้อวตารลงมาเป็นกษัตริย์ ปรากฏวิธีการสรรเสริญกษัตริย์ด้วยเรื่องรามายณะนี้มาตั้งแต่วัฒนธรรมอินเดียและขอม เมื่อมาถึงสยามก็ปรับเปลี่ยนเป็นรามเกียรติ์ แสดงด้วยมหรสพประเภทต่าง ๆ ทั้งหนัง หุ่นและโขน ซึ่งเป็นละครหน้ากากที่ใช้มนุษย์เป็นผู้แสดง

โขนจึงอยู่ในฐานะนาฏกรรมหลักของสยาม แม้ในงานโกนจุกของชาวบ้านสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ยังมีโขนดังที่สุนทรภู่บันทึกไว้ในโคลงนิราศสุพรรณว่า “เด็กโดดโลดเล่น**โขน** แขนคอกออกเอย” (อ้างถึงใน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557: 226) แต่คงด้วยเหตุที่เล่นกันมาช้านานและแสดงตอนเดิม ๆ ซ้ำไปมา จึงทำให้ความนิยมโขนในช่วงรัชกาลที่ 3 ลดลง โดยมีความนิยมละครและสักรวาเข้ามาแทนที่ แต่โขนก็ยังคงจัดแสดงเพื่อใช้ในราชการและเป็นมหรสพสมโภชทั่วไป ปรากฏภาพจิตรกรรมโรงโขนและการแสดงโขนมากในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดังบันทึกของจีนกั๊กที่กล่าวถึงลักษณะรูปแบบของโขนในรัชกาลที่ 3 ไว้ว่า

> *“...เจ้าเมืองจึงถามข้าพเจ้าว่าที่กรุงเทพ ฯ มีหนังมีลครอย่างนี้ฤไม่ ข้าพเจ้าบอกว่าที่กรุงเทพ ฯ มีโขน หุ่น ละคร มีหนัง มีงิ้ว แล้วถามข้าพเจ้าว่าโขนหุ่นลครนั้นโรง 1 มีคนสักกี่คน แต่งตัวอย่างไร ข้าพเจ้าบอกว่า* ***โขน****โรง 1 ทั้งชายทั้งหญิง 100 บ้าง 100 เศษบ้าง แต่งตัวใส่สนับเพลานุ่งยกทองยกไหม โจงกระเบนไว้หางหงษ์คาดเข็มขัด มีผ้าปักทอง ปักไหมห้อยน่าผืน 1 ห้อยขาข้างขวาผืน 1 ห้อยขาข้างซ้ายผืน 1 ใส่เสื้อลายทองใส่ตาบ ใส่สังวาล ใส่กำไลทองคำที่ข้อมือข้างละ 9 ข้างละ 10 เส้นทั้ง 2 ข้าง นิ้วมือใส่แหวนทองคำประดับเพ็ชรพลอยต่าง ๆ นิ้วละวงข้างละ 4 นิ้วทั้ง 2 มือ ศีศะใส่หน้าโขนหน้าปิดทอง หน้าเขียนบ้างต่าง ๆ กัน มีมงกุฎรัดเกล้าปิดทองประดับเพ็ชรพลอย ปี่พาทย์มีกลองใหญ่กลองกลางกลองเล็ก ฆ้องวง ระนาดตะโพน เปิงมาง ฉิ่ง ฉาบ โขนโรง 1 ถ้าจะเล่นมีปี่พาทย์ 2 สำรับ คนเจรจา 4 คน 5 คน”* (“คำให้การจีนกั๊กเรื่องเมืองบาหลี,” สืบค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2561)

จะเห็นได้ว่าโขนเป็นมหรสพที่ต้องใช้ผู้แสดง วงปี่พาทย์และเจ้าหน้าที่ด้านอื่น ๆ มากกว่า 100 คน ทำให้ผู้ที่เป็นเจ้าของต้องเลี้ยงดูบ่าวไพร่ที่เป็นโขนนี้มาก สิ้นเปลืองค่าเลี้ยงดูและค่าใช้จ่ายในการแสดงมากกว่านาฏกรรมประเภทอื่น ในรัชกาลที่ 3 จึงปรากฏว่าบรรดาพวกโขนที่เคยเล่นกันมาก่อนต่างเปลี่ยนไปหัดเล่นละครผู้ชาย เรื่องอิเหนาบ้าง เรื่องละครนอกบ้าง ที่กำลังเป็นที่นิยม

มากกว่า ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นมิติใหม่ของวงการนาฏกรรมไทย ที่นำเอาตัวโขนที่เคยสวมหน้ากากแสดงมาเล่นอวดหน้าตาของผู้แสดงแทน ซึ่งก็ปรากฏว่าได้รับความนิยมมากกว่า โขนในยุคหลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมาจึงพบว่าผู้แสดงเป็นพระราม พระลักษมณ์ เทวดา และตัวนางต่าง ๆ สวมเพียงชฎามงกุฎแล้วผัดหน้าออกแสดง ซึ่งโขนในวัฒนธรรมอื่นที่ได้รับอิทธิพลจากสยามไป ยังคงสวมหน้าโขนสำหรับตัวพระราม พระลักษมณ์ ดังจะเห็นได้จากยามาซัตดอว์ของพม่า พระลักพระรามของลาว และละโคลของกัมพูชา

4) หนัง

เป็นมหรสพเก่าแก่ที่ใช้แผ่นหนังวัวมาทำให้เป็นแผ่นกึ่งโปร่งใส เขียนลายเป็นตัวละครตามเรื่องรามเกียรติ์แล้วใช้เหล็กตอกฉลุให้เกิดลายเส้นและลวดลายไปตามที่เขียนไว้ อาจมีการลงสีเพื่อให้งดงามยิ่งขึ้น หนังจะเล่นในเวลากลางคืน โดยใช้วิธีเชิดขึ้นหน้าจอผ้าขาวที่มีกะลาสุมไฟให้แสงสว่างจากทางด้านหลัง ผู้แสดงจะจับก้านไม้ตับที่คาบตัวหนังยกขึ้นเชิดเหนือศีรษะแล้วเต้นเข้ากับเพลงหน้าพาทย์ ใช้ผู้พากย์และเจรจาแทนคนเชิดหนังเพื่อดำเนินเรื่อง หนังในรัชกาลที่ 3 มีลักษณะตามคำให้การของจีนกั๊กว่า

> *“แล้วเจ้าเมืองถามข้าพเจ้าว่า**หนัง**นั้นทำอย่างไร ข้าพเจ้าบอกว่าเอาหนังโคทั้งผืนมาเขียนเปนรูปคนบ้าง รูปยักษ์บ้าง รูปลิงบ้าง รูปคนชายหญิงบ้าง เปนรูปช้าง รูปม้า รูปโค กระบือ รูปเนื้อ รูปเสือบ้าง ตัวโตเท่าคนรุ่น ๆ ทำท่าต่าง ๆ แล้วสลักเจาะเอาพื้นออกเสีย โรง 1 มีหนัง 100 100 เศษ จอทำด้วยผ้าขาวยาว 6 วา กว้าง 10 ศอกขึงขึ้น แล้วปลูกทำร้านไฟข้างหลังสูง 3 ศอก กว้าง 2 ศอก ยาว 3 ศอก เอาดินรองแล้วกองไฟบนร้านแล้วเอาเสื่อใบวงบังลมข้างหลังจอ ข้างน่าจอเอาหนังเชิดมีกลองใหญ่ กลองกลาง กลองเล็ก ระนาด ฆ้องวง ตะโพน เปิงมาง ฉิ่ง,ฉาบ กรับโกร่ง ถ้าจะเล่นหนังตัว 1 คนเชิดคน 1 เชิดครั้ง 1 หนัง 9 ตัว 10 ตัวบ้าง คนเชิดก็เท่ากับตัวหนัง พวกปี่พาทย์ก็ตีขึ้นพร้อมกัน คนสำหรับเล่นที่อยู่ในจอนั้นตีกรับโกร่งร้องไปตามเพลง สิ้นบทแล้ว คนเชิดหยุดยืนเชิดหนังอยู่น่าจอ คนสำหรับเจรจาก็เจรจาไปตามเรื่อง สิ้นบทแล้ว เอาหนังพวกนั้นกลับเข้าในจอ เอาหนังตัวอื่นมาเชิดต่อไปกว่าจะสิ้นตัวหนัง ๆ เชิดได้ทั้งข้างในจอข้างน่าจอ คนดูเห็น ๆ เหมือนกัน โรง 1 มีคนเชิด 30 คน 40 คนบ้าง คนร้องคนเจรจา 3 คนบ้าง 4 คนบ้าง”*
> (“คำให้การจีนกั๊กเรื่องเมืองบาหลี,” สืบค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2561)

จะเห็นได้ว่าจำนวนคนที่ใช้เล่นหนังนั้นน้อยกว่าผู้ที่เล่นโขน เพราะสามารถหมุนเวียนผลัดกันเชิดหนังตัวต่าง ๆ ได้ ไม่เหมือนโขนที่ต้องแต่งกายเฉพาะบทบาท ผู้วิจัยยังไม่สามารถสืบค้นได้ว่าในรัชกาลที่ 3 นั้นคณะเล่นหนังได้เริ่มแต่งกายเป็นโขนเล่นปนกัน ที่เรียกว่า “หนังติดตัวโขน” แล้วหรือไม่ เพราะจะมีผลในเชิงพัฒนาการของโขนว่า เริ่มกลายรูปไปสู่โขนหน้าจอเต็มรูปแบบเมื่อใด ผู้วิจัยสังเกตในตำราเล่นหนังในงานมหรสพว่า การจ้างหนังติดตัวโขนไปแสดงเสียค่าจ้างน้อยกว่าจ้างโขนทั้งโรงไปแสดง (พระองค์เจ้าโตสินี และกรมหมื่นสถิตย์ธำรงสวัสดิ์, 2463) ทำให้เกิดทางเลือกที่จะจ้างคณะหนังไปเล่นโขนอย่างย่อมประหยัดกว่าจ้างโขนโรงใหญ่

5) หุ่น

เช่นเดียวกับโขนและหนัง หุ่นเป็นมหรสพเก่าแก่ที่เดิมใช้แสดงเรื่องรามเกียรติ์ สรรเสริญพระเป็นเจ้า แต่หุ่นเป็นการจำลองตัวมนุษย์ให้ทำเลียนท่าทางต่าง ๆ ได้มากกว่าแผ่นหนัง เมื่อเป็นหุ่นจำลองนาฏกรรมเช่นโขน ก็ทำให้เกิดการถ่ายโอนวิธีแสดงมาสู่หุ่น เป็นแต่การทำตัวหุ่นและเครื่องแต่งกายต่าง ๆ ใช้ช่างที่มีฝีมือเฉพาะทาง เพราะหุ่นมีขนาดเล็ก รายละเอียดต่าง ๆ จึงเล็กลงตามไปด้วย ในรัชกาลที่ 3 นั้น ยังคงปรากฏการแสดงหุ่นขนาดใหญ่ คือ หุ่นหลวง ซึ่งเป็นหุ่นเพียงประเภทเดียวที่เล่นสืบต่อมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา ดังบันทึกว่า

> *“**หุ่น**นั้นเอาไม้มาทำเปนรูปคนชายบ้างหญิงบ้าง รูปยักษ์บ้าง รูปลิงบ้าง รูปสัตว์ต่าง ๆ บ้าง สูงประมาณศอกคืบ มีคนชักสายกระดิกรำได้เหมือนคนโรงหนึ่ง 40 ตัว 50 ตัว คนเล่นประมาณ 50 คน 60 คน เครื่องแต่งตัวหุ่นก็มีเหมือนกับเครื่องแต่งตัวโขน ถ้าจะเล่นก็มีปี่พาทย์ 2 สำรับ คนสำหรับเจรจา 4 คน 5 คน เหมือนกับโขน”* (“คำให้การจีนกั๊กเรื่องเมืองบาหลี,” สืบค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2561)

จักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้เล่าถึงเรื่องหุ่นหลวงว่าพบหลักฐานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏการเชิดหุ่นหลวงเช่นที่วัดพระเชตุพนฯ และวัดทองธรรมชาติ ได้ใช้หุ่นหลวงเป็นมหรสพสมโภชในงานพระเมรุกรมพระศรีสุลาลัย เมื่อ พ.ศ. 2381 และใช้แสดงในการฉลองพระอารามที่ได้ทรงปฏิสังขรณ์ ปรากฏในลิลิตกระบวนเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินทางชลมารค พระนิพนธ์ในกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ความว่า

ฉลองก่อนอาวาศเก่า *คราวกัน*
โอรสราชสิทธิสุวรรณ *จากแจ้ง*
รฆังสเกษกับพญาธรรม์ *ท้ายตลาด*
โขนหุ่นรบำรำแคว้ง *ดอกไม้ไฟหนัง*
(ศิลปวัฒนธรรม, 2530: 67-68)

โรงหุ่นหลวงที่ปรากฏ ณ วัดทองธรรมชาติ เป็นโรงมีช่อฟ้า ใบระกา หรือมีช่อฟ้าอย่างเดียว หลังคามุงแฝกหรือมุงจาก มีผ้าขาวขึงเป็นกันสาดปีกนกยื่นออกมามีเสาปักดินรองรับผ้าขาวนี้ไว้ บางโรงมีรั้วราชวัตรเตี้ย ๆ ตั้งกั้นตลอดหน้าโรง เพื่อกันมิให้คนดูเข้าใกล้ มีฉากเขียนเป็นรูปเขาพระสุเมรุมีวิมานอยู่บนยอดเขาเป็นสามหลัง มีประตูทั้งสองข้างสำหรับเป็นทางให้หุ่นเข้าออก โดยแขวะเป็นช่องบนผ้าฉากผืนเดียวกัน มีม่านแหวกสีแดง มีแผงท่วมศีรษะผู้เชิดบังมิให้เห็นตัวขณะที่กำลังเชิด ที่ด้านหน้าสุดเวทีทั้งสองด้านทำเป็นกำแพงยื่นออกมาเหมือนอย่างเสมาของป้อมพระราชวัง ด้านซ้ายของโรงทำเป็นปราสาทมียอด สมมติเป็นกรุงลงกา ส่วนด้านขวาทำเป็นพลับพลาไม่มียอด แสดงถึงฝ่ายพลับพลาของพระราม แสดงให้เห็นว่าหุ่นหลวงนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์จึงทำฉากอย่างโรงโขน ซึ่งจักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้แสดงข้อคิดเห็นไว้ว่า

> *“...พลับพลาหรือปราสาทยอดนี้ ทำขึ้นไว้เพื่อประดับโรงหุ่น หรือทำไว้ประกอบการแสดง หากทำไว้ประกอบการแสดง ก็แสดงว่าตัวหุ่นจะต้องออกมารำในปราสาทหรือพลับพลานี้ได้ เหมือนอย่างตัวโขนแต่ละฝ่ายออกนั่งเตียงรำช้าปี่ในการแสดงโขน เมื่อเป็นดังนี้ ก็จะต้องมีประตูสำหรับให้หุ่นออกอีก โดยประตูนี้จะต้องตั้งอยู่ด้านหลังพลับพลาและปราสาทยอด ซึ่งพิจารณาดูก็จะมีเหมือนประตูกรอบหน้านางห้อยม่านแดง อยู่ด้านหลังพลับพลาปราสาท จึงเป็นอันอนุมานเอาไว้ก่อนว่า พลับพลาและปราสาทที่ทำขึ้นไว้ข้างขวาและซ้ายของโรงหุ่นนี้ทำไว้ใช้ประกอบการแสดงหุ่นหลวงจริง ๆ ไม่ได้ทำไว้ประดับโรงหุ่นเพื่อความสวยงามเฉย ๆ”* (เรื่องเดียวกัน, 2530: 72-73)

โรงหุ่นนี้มีวงปี่พาทย์ตั้งอยู่ด้านข้างสูงระดับเดียวกันกับขอบเวทีโรงหุ่น น่าจะเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า เพียงแต่ตั้งกลองทัดและตะโพนอยู่ข้างหน้าระนาด

หุ่นหลวงที่เป็นการชักเชิดด้วยสายจากด้านล่างเช่นนี้ คงได้นิยมมาจนถึงรัชกาลที่ 5 เพราะปรากฏพัฒนาการไปเป็นหุ่นที่มีขนาดเล็กลง เช่น หุ่นของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ หุ่นกระบอกของจางวางต่อ หุ่นเล็กของนายแกร เมื่อพิจารณาจำนวนผู้แสดง

ในคณะหุ่นหลวง เห็นได้ว่าใช้มากเท่ากับการแสดงหนังแต่น้อยกว่าโขน นอกนั้นมีองค์ประกอบอย่างเดียวกัน อนึ่ง พัฒนาการของหุ่นหลวงมิได้เป็นไปในทางที่สัมพันธ์กับโขนในยุคต่อมา เหมือนเช่นหนังติดตัวโขน หากแต่หุ่นได้เกิดรูปแบบใหม่แทนที่รูปแบบเก่าที่ไม่เป็นที่นิยม จึงทำให้วิธีการแสดงหุ่นหลวงแบบโบราณสูญไปในที่สุด

7) เสภา

เสภาเป็นการขับกล่อมที่ปรากฏอยู่ในกฎมณเทียรบาลมาแต่ครั้งอยุธยา มีพัฒนาการมาเป็นลำดับต่อมาจึงขับไปพร้อมตีกรับ เดิมเป็นการเล่าเรื่องถวายเจ้านายอย่างเป็นท่วงทำนอง เพราะสามารถซึบซับและจดจำได้ง่ายกว่าการอ่านหนังสือ เรื่องที่นำมาขับมักเป็นนิทาน ตำนาน เรื่องเล่า เมื่อการขับเสภาได้รับความนิยมจากประชาชน จึงนำเอานิทานพื้นบ้าน เช่น ขุนช้างขุนแผน กากี มาขับเล่าเป็นทำนอง แม้กระทั่งกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ก็ได้เคยทรงพระนิพนธ์เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนร่วมกับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 โดยที่พระองค์ท่านได้นิพนธ์ในตอนขุนช้างขอนางพิม และตอนขุนแผนพานางวันทองหนี

จากหลักฐานตำนานเสภาพบกลอนไหว้ครูที่แต่งขึ้นเมื่อรัชกาลที่ 3 ปรากฏชื่อครูเสภาที่มีชื่อเสียงในเวลานั้น คือ ครูทองอยู่ นายแจ้ง และนายมี ครูทองอยู่นั้นคือท่านเดียวกันกับครูทองอยู่ที่เป็นละครนอก นอกเหนือจากความสามารถทางการละครแล้วท่านยังเป็นครูทางด้านเสภาด้วย ดังบทที่ว่า “ตาทองอยู่ครูละครกลอนสำคัญ” อีกท่านหนึ่งคือนายแจ้ง เป็นคนเล่นเพลงคู่กันกับยายมา มีชื่อมากเสียงในรัชกาลที่ 3

> *“ครูแจ้งกับยายมานี้เป็นคนเพลงที่เลื่องฦๅกันในรัชกาลที่ 3 อยู่มาไปเล่นเพลงครั้ง 1 ยายมาด่ามาถึงมารดาครูแจ้งด้วยข้อความอย่างไรอย่างหนึ่ง ซึ่งครูแจ้งแก้ไม่ตก ขัดใจจึงเลิกเพลง หันมาเล่นเสภา แลเป็นนักสวดด้วย ได้แต่งเสภาไว้หลายตอน ดังจะปรากฏบางตอนในเสภาฉบับนี้ ด้วยแต่งกลอนดี แต่กระเดียดจะหยาบเห็นจะเป็นเพราะเคยเล่นเพลงปรบไก่ ถึงลำสวดที่สวดกันมาในชั้นหลัง ว่าเป็นลำของครูแจ้งประดิษฐ์ขึ้นก็มี จึงนับว่าครูแจ้งเป็นครูเสภาสำคัญอีกคน 1”*

และ

“นายแจ้งก็มาเล่นเต้นปรบไก่ ยกไหลใส่ทำนองร้องฉ่าฉ่า
รำแต้แก้ไขกับยายมา เฮฮาครื้นครั่นสนั่นไป”

วิวัฒนาการสำคัญของเสภาในสมัยรัชกาลที่ 3 คือการที่วงปี่พาทย์ได้พัฒนามาเป็นเครื่องคู่ จึงเกิดความนิยมเล่นปี่พาทย์กันแพร่หลายมากขึ้น จึงมีผู้คิดที่จะนำเสภามาขับสลับกับการบรรเลงปี่พาทย์ กลายเป็นปี่พาทย์รับเสภา ลงท้ายจึงร้องเป็นลำนำทำนองเพลงสลับกันกับปี่พาทย์ ดังความว่า “เสภานับว่าเป็นส่วนอันหนึ่งของปี่พาทย์ เพราะเป็นต้นบทส่งลำ จึงเล่นเสภากันแพร่หลายต่อมา” (https://vajirayana.org/ขุนช้างขุนแผน-ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ/ตำนานเสภา, สืบค้นเมื่อ 28 เมษายน 2560) พัฒนาการนี้ได้ทำให้เกิดวงปี่พาทย์อีกชนิดหนึ่ง เรียกว่าปี่พาทย์เสภา ดังที่มนตรี ตราโมทได้กล่าวถึงความนิยมนี้ไว้ว่า

> *“การบรรเลงปี่พาทย์เสภาหรือไม้แข็งนี้ใช้บรรเลงมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 เพลงสามชั้น เพลงเถา เกิดขึ้นมากมาย มีการขับร้องร่วมกันกับการขับเสภาสลับกันกันจน ปัจจุบันนี้เหลือแต่การขับร้อง ไม่มีการขับเสภาและเป็นที่นิยมฟังกันมาก ซึ่งกลองสองหน้ายังเป็นสัญลักษณ์อยู่...”*
> (สูจิบัตรเนื่องในวันคล้ายวันสวรรคต พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว 7 มกราคม 2547, 174)

ทั้งยังเป็นผลทำให้วงปี่พาทย์เสภาของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงนิยมของแปลกใหม่ โปรดฯ ให้มีการเล่นเสภาออกตัว คือบรรเลงปี่พาทย์เสภาแล้วมีตัวละครออกมาทำบทบาทต่าง ๆ เรียกว่า เสภาทรงเครื่อง เป็นต้นเค้าที่ทำให้เกิดละครเสภาในปัจจุบัน

8) ละครชาตรี

จากภาพจิตรกรรมที่หอไตรวัดบวรนิเวศวิหาร ทำให้เราได้เห็นว่ามีละครชาตรีเล่นทั่วไปในพระนครแล้ว หากแต่ละครชาตรีนั้นมีลักษณะแตกต่างไปจากต้นทางที่เป็นโนราอันเป็นศิลปะพื้นเมืองของชาวนครศรีธรรมราช เมืองสงขลาและพัทลุงอยู่มาก เมื่อสืบค้นจึงพบว่าโนราอย่างชาวปักษ์ใต้ได้นำรูปแบบของละครนอกเข้าปนและเป็นที่นิยมของชาวพระนครมากกว่า อีกทั้งข้อจำกัดทางภาษาที่ชาวพระนครอาจไม่เข้าใจสำเนียงอย่างชาวนอกได้ จึงนำเพียงเรื่องราวที่นิยมเล่นกันของโนรา คือ มโนห์รา เข้ามาแสดง เพราะยังมีบทละครกรุงเก่าทั้งเรื่องมโนห์ราและรถเสนอยู่ ซึ่งการปรากฏขึ้นของละครชาตรีสอดคล้องกับคำอธิบายของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546: 368) ที่ว่า

“ที่จริงละครชาตรีและละครแขกมีเล่นในกรุงเทพฯ มาแต่ก่อนรัชกาลที่ 4 แล้ว ละครชาตรีเข้ามาแต่ครั้งกรุงธนบุรี ต่อมาถึงรัชกาลที่ 3 ยังมีชาวเมืองพัทลุงอพยพเข้ามากับกองทัพสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ครั้งยังเป็นเจ้าพระยาพระคลัง เมื่อราวปีมะเมีย พ.ศ. 2387 อีกครั้งหนึ่ง พระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลสนามควาย คือแถวถนนหลานหลวงและตลาดนางเลิ้งทุกวันนี้ มีพวกละครชาตรีเพิ่มเติมเข้ามาอีก ยังมีเชื้อสายเล่นละครชาตรีอยู่จนทุกวันนี้ ชั้นเดิมยังเล่นเป็นผู้ชายเหมือนอย่างโนราชาตรีในมณฑลนครศรีธรรมราช...”

และเหตุที่คนมักนิยมหาละครชาตรีไปเล่นแก้บนและเหตุที่ละครชาตรีและละครนอกมีความปนเปกันอยู่นั้น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวไว้ในหนังสือสาส์นสมเด็จว่า

“เดิมก็จะเป็นเพราะคนเห็นเป็นของแปลก และหาไปเล่นด้วยเงินโรงถูก ๆ จึงชอบหาละครชาตรีไปเล่นแก้สินบน จนเลยเป็นธรรมเนียม หม่อมฉันยังจำได้เมื่อเป็นเด็กเคยเจ็บมาครั้งหนึ่ง พอหายขึ้นผู้ปกครองมีละครชาตรีแก้สินบนที่เฉลียงหน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เวลานั้นตัวละครเอกชื่อนายหนใช้เครื่องแต่งตัวอย่างละครกรุงเทพฯ ผิดกันแต่เพียงตัวเปล่าไม่ใส่เสื้อกับสวมกำไลมือข้างละหลายเส้นอย่างมโนห์รา ต่อมาก็เห็นละครชาตรีมักไปเล่นแก้สินบนตามสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น วัดบวรนิเวศ และที่ศาลเจ้าหอกลอง เป็นต้น แต่ภายหลังมาเพราะถูกห้ามมิให้เล่นตามที่นั้น ๆ จึงเปลี่ยนประเพณีมาเล่นที่บ้าน และเลยเกิดวิธีรับเหมาแก้สินบนดังได้ทอดพระเนตร เมื่อแรกหม่อมฉันมาอยู่วังวรดิศ ก็ประหลาดใจที่ได้ยินเสียงเล่นละครชาตรีที่หน้าบ้านบ่อย ๆ จึงสืบถามดู ได้ความว่าที่ถนนหลานหลวงมีบ้านละครชาตรีสักหกเจ็ดบ้าน แต่ที่จริงบ้านหนึ่งมีละครเพียงคนหนึ่งหรือ 2 คนเท่านั้น บ้านไหนรับเหมาแก้สินบนก็เรียกตัวละครบ้านอื่นไปประสมโรงเล่น เอาค่าจ้างแบ่งกัน พวกละครแต่งตัวและรำอย่างละครกรุงเทพฯ ถนัดเล่นละครนอกด้วยในการแก้สินบนเล่นเป็นละครชาตรีแต่ตอนเบิกโรง ๆ แล้วก็เล่นละครนอกต่อไปจนตลอด” (สาส์นสมเด็จ เล่ม 21: 8-9)

ผลจากการเกิดขึ้นของละครชาตรีในช่วงรัชกาลที่ 3 ทำให้เกิดละครแก้บนรับจ้างเล่นทั่วไป ดังนั้นภาพถ่ายที่บันทึกไว้ช่วงหลังรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาจึงพบว่ามีลักษณะที่แยกกันไม่ออกว่าภาพใดเป็นคณะละครนอกหรือละครชาตรี เพราะต่างแต่งกายยืนเครื่องเหมือนกัน ทั้งนี้อาจพิจารณาเบื้องต้นได้จากวงดนตรีที่เล่นประกอบ หากเป็นเพียงกลองตุ๊กหรือโทนแล้วย่อมยืนยันได้ว่าเป็น

การแสดงแบบละครชาตรี แต่หากใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบจึงเป็นละครนอก แสดงให้เห็นว่าในรัชกาลที่ 3 นั้นการขยายตัวของละครชาตรีที่เล่นรับจ้างจำนวนมากเป็นผลให้เกิดการเก็บภาษีโขนละครในรัชกาลที่ 4 และยังปรากฏคณะละครรับจ้างย่านสนามควายนี้สืบมาจนปัจจุบัน

9) งิ้ว

ผลจากการหลั่งไหลเข้ามาของชาวจีนจากแผ่นดินใหญ่ทำให้เกิดบ่อนเบี้ยและโรงหวยดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น นาฏกรรมชนิดหนึ่งที่เป็นผลพลอยได้จากการอพยพย้ายถิ่นฐานของชาวจีนคือการแสดงงิ้ว ซึ่งมิได้เป็นการเข้ามาครั้งแรก เพราะปรากฏหลักฐานว่างิ้วเข้ามาอยุธยาตั้งแต่ปลายราชวงศ์หมิงต้นราชวงศ์ชิงตรงกับสมัยพระเจ้าปราสาททอง ราว พ.ศ. 2172 – 2199 พระสันทัดอักษรสาส์น ได้บันทึกไว้ในตำนานงิ้วเมืองไทย เมื่อ พ.ศ. 2467 ว่างิ้วที่เข้ามาครั้งแรกเป็นงิ้วไซฉินสายใต้ที่ชาวจีนฮกเกี้ยนและแต้จิ๋วนิยม งิ้วไซฉินมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ล่วนถัน ชาวสยามจึงออกเสียงคล้ายสำเนียงฮกเกี้ยน ว่างิ้วลั่นถัน งิ้วชนิดนี้นิยมเล่นมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ชาวสยามเรียกกันทั่วไปอีกชื่อหนึ่งว่า งิ้วตุ้งโข่ง นิยมเล่นแบบบู๊ นอกจากนี้ยังมีงิ้วงั่วกังหรืองิ้วต๊กแช่ คล้ายกับงิ้วลั่นถันแต่ต่างกันที่วิธีการบรรเลงดนตรี

งิ้วแต้จิ๋วเป็นของนิยมอย่างใหม่ที่เริ่มเข้ามาในช่วงรัชกาลที่ 3 เรียกว่างิ้วเล่าแป๊ะยี่ ใช้มูลี่เป็นฉากหน้าโรงแทนระบายผ้า และใช้กลองใหญ่แทนกลองเล็กต่างจากงิ้วลั่นถัน มีเสียงกลองดังตุ้ง และเสียงมาล่อรับดัง แต ชาวบ้านจึงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า งิ้วตุ้งแต (ถาวร สิกขโกศล, 2555: 50-53)

สำหรับเรื่องที่ใช้แสดงงิ้วนั้นมาจากวรรณกรรมจีนโดยมาก เพราะความนิยมอ่านเรื่องแปลจากพงศาวดารจีนมีมากขึ้นนับตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เป็นต้นมา อีกทั้งมีการค้าขายติดต่อกับราชสำนักจีนตลอดเวลา ทำให้ราชสำนักสยามรับเอาอิทธิพลจีนมาใช้ในงานสถาปัตยกรรม ความเชื่อและนาฏกรรมต่าง ๆ อยู่ไม่น้อย ดังที่กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญในรัชกาลที่ 5 ทรงเล่าว่ามีเรื่องที่งิ้วใช้เล่นในเมืองไทย เช่น ห้องสิน เลียดก๊ก ไซ่ฮั่น สามก๊ก ซุยถัง เหงาโต๊ ซวยงัก สอดคล้องกับประติมากรรมตุ๊กตาหินทรายจากประเทศจีนที่ใช้ตกแต่งในพระอาราม เมื่อผู้ชมได้ชมการแสดงงิ้วก็จะเข้าใจถึงตัวละครและเนื้อเรื่องตามวรรณกรรม โดยงิ้วจะเลือกตอนสำคัญจากวรรณกรรมมาแสดง

งิ้วส่วนใหญ่จัดแสดงตามศาลเจ้าและบ่อนเบี้ย มักปรากฏการสร้างโรงงิ้วกึ่งถาวรประจันตรงข้ามกับศาลเจ้าจีนเสมอ เพราะเป็นเหมือนหน้าที่หลักของงิ้วที่จะต้องแสดงให้เจ้าดู ส่วนในบ่อนเบี้ยมักจะเป็นงานจ้างเหมาที่เจ้าของบ่อนเบี้ยผู้เป็นชาวจีนเช่นกันจะว่าจ้างไปแสดงเรียกคนที่

หน้าบ่อนครั้งละนาน ๆ (จันทร์จุฑา สุขขี, 2549: 114-118) นักแสดงงิ้วจากแผ่นดินใหญ่จึงเริ่มเข้ามาสยามมาก เพราะเป็นหนทางสร้างรายได้แหล่งใหม่ที่ดีกว่าอยู่เมืองจีน

ลักษณะของโรงงิ้วก็คล้ายกับการสร้างโรงรำของโขนละคร คือ มีการสร้างด้วยไม้อย่างลำลอง ยกพื้นสูง บรรดาเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีและอุปกรณ์ประกอบจะถูกบรรจุในหีบไม้ประมาณ 12 ใบ เมื่อจะแสดงก็ตั้งหีบเรียงไว้ 3 ด้าน ๆ ละ 4 ใบ เมื่อเปิดฝาหีบขึ้นก็จะสามารถแบ่งพื้นที่แต่งตัวและพื้นที่แสดงออกจากกัน ตัวละครแต่งกายด้านหลังและหยิบใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ จากหีบที่วางไว้ ด้านหน้าตั้งโต๊ะจีนตัวหนึ่ง ซึ่งสมมติเป็นสิ่งต่าง ๆ ตามท้องเรื่อง ให้ผู้ชมได้จินตนาการตาม เหมือนอย่างการตั้งเตียงละครของไทย ซึ่งสุรพล วิรุฬห์รักษ์ เชื่อว่าการสร้างโรงงิ้วและโรงรำของสยามมีความสัมพันธ์กันอย่างมีนัยยะสำคัญ กับทั้งธรรมเนียมการเข้าออกของตัวละครงิ้วก็คล้ายกันกับจารีตโขนละครของไทย และยังปรากฏธรรมเนียมว่าเมื่อคณะงิ้วที่เดินทางมาจากเมืองจีนถึงเมืองสยามเป็นครั้งแรกแล้ว จะต้องมาแสดงที่ศาลเจ้าเก่าที่สำเพ็งเสียก่อนเพื่อให้เจ้าได้ดูก่อนที่จะออกโรงเล่นครั้งแรก เรียกธรรมเนียมนี้ว่า “คุยแป๊” (เรื่องเดียวกัน, 39)

วรรณกรรมจีนและงิ้วในสยามคงได้รับความนิยมมากในรัชกาลที่ 3 เพราะทรงมีพระราชนิยมอย่างจีน ดังเช่นการสร้างวัดราชโอรสาราม ก็ใช้การตกแต่งเป็นอย่างจีนทั้งสิ้น อีกทั้งเมื่อทรงปฏิสังขรณ์วัดนางนองที่คลองด่านก็ยังโปรดเกล้าฯ ให้แทรกเรื่องราวจากเรื่องสามก๊กและสัญลักษณ์มงคลแบบจีนอยู่ทั่วไป

10) แอ่วลาวเป่าแคน

การละเล่นของชาวลาวดั้งเดิมเรียกกันว่า เครื่องเสพ ประกอบไปด้วยการขับ ลำ ฟ้อน โดยมีเครื่องดนตรีพื้นฐานที่มีวิวัฒนาการมาจากยุคก่อนประวัติศาสตร์คือ แคน เกิดเป็นวัฒนธรรมการขับลำติดตัวคนเชื้อสายลาว ในต้นกรุงรัตนโกสินทร์หัวเมืองลาวพุงขาวตกอยู่ภายใต้การปกครองของสยาม โดยแบ่งแยกออกเป็น เมืองเวียงจันทน์ เมืองจำปาสักและเมืองหลวงพระบาง เมื่อเมืองเวียงจันทน์ถูกตีแตกในปี พ.ศ. 2371 ชาวลาวได้ถูกกวาดต้อนแบบเทครัวหัวเมืองต่าง ๆ เข้ามาอยู่อย่างกระจัดกระจายตามหัวเมืองในตอนกลางของสยาม เครื่องดนตรีที่สามารถนำติดตัวมาได้ง่ายก็คือแคน เสียงแคนจึงปรากฏอยู่ทั่วไปในชุมชนชาวลาว มีผู้ที่ทำหน้าที่ขับลำและบรรเลงเรียกหมอลำและหมอแคน ซึ่งชาวลาวได้เริ่มอพยพเข้ามาสู่สยามตั้งแต่ปลายกรุงธนบุรีที่สมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกทำสงครามตีอาณาจักรล้านช้างได้ และอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เจ้าพระยาบดินทรเดชาได้ปราบปรามเมืองเวียงจันทน์จนราบคาบและกวาดต้อนชาวลาวเข้ามาในราชอาณาจักร

แต่ชาวสยามรู้จักการละเล่นนี้ในชื่อของ แอ่วลาว ซึ่งเป็นมุมมองของคนไทยที่ไปเยี่ยมหรือไปเที่ยวหาชาวลาว โดยลาวที่ถูกเทครัวเข้ามาต่างได้รับความยากลำบากเพราะอยู่ในฐานะเชลย มักถูกเกณฑ์ไปใช้แรงงานหนักอยู่เสมอและมีชีวิตความเป็นอยู่ที่แร้นแค้น สิ่งที่จะพอบรรเทาความทุกข์ยากได้ก็คือการถ่ายทอดผ่านทางบทขับลำเคล้าเสียงแคนที่ถอดความได้ว่า

“มาข้อย (ข้าน้อย) จะกล่าวถึงพวกลาวเป่าแคนแสนเสนาะ
มาสอเพาะ (มาเสพ เลาะ) เข้ากับแคนแสนขยัน
เป็นใจความยามยากจากเวียงจันทน์ *ตกมาอยู่เขตขัณฑ์อยุธยา*
อีแม่คุณเอย เราบ่เคยจะตกยาก *ตกระกำลำบากแสนยากสิหนักหนา*
พลัดทั้งที่ดินถิ่นฐานพลัดทั้งบ้านเมืองมา *พลัดทั้งปู่ทั้งย่าพลัดทั้งตาทั้งยาย*
พลัดทั้งแม่ลูกเมียพลัดทั้งเสียลูกเต้า *พลัดทั้งพงศ์พลัดเผ่าทั้งลูกเต้าก็หนีหาย*
บักไทยมันซ้อมบักไทยมันขังบักไทยมันตี *จนไหล่จนหลังข้อยนี้ลาย*
จะตายเสียแล้วหนาที่ในป่าดงแดน
ผ้าทอก็บ่มีนุ่ง ผ้าถุงก็บ่มีห่ม *คาดแต่เตี่ยวเกียวกมหนาวลมนี้เหลือแสน*
ระเหินระหกตกยากต้องเป็นคนกากคนแกน *มีแต่แคนคันเดียวก็พอได้เที่ยวขอทานเขากิน*
ตกมาอยู่ในเมืองต้องถีบกระเดื่องกระด้อย *สีซ้อมดำต่ำต้อยตะบิดตะบอยบ่รู้สิ้น*
ถือแต่เคียวเกี่ยวแต่หญ้า *เอาไปให้ม้าของเพื่อนกันกิน*
เที่ยวซมซานไปทุกบ้านทุกถิ่น *จะได้กินก็แต่เดน*
แสนอึดแสนจนเหมือนอย่างคนตกนรก *มืดมนฝนตกเที่ยวหยก ๆ หกคะเมน*
ถือข้องส่องกบจับกบทุ่งพระเมรุ *เปื้อนเลนเปื้อนตมเหม็นขมเหม็นคาว*
จับทั้งอ่างท้องขึงจับทั้งอึ่งท้องเขียว *จับทั้งเหนี้ยวจับทั้งปูจับทั้งหนูท้องขาว*
จับเอามาให้สิ้นต้มกินกับเหล้า *เป็นกรรมของเราเพราะอ้ายเจ้าเวียงจันทน์ เพื่อนเอย”*

(ปิติชน, ศึกไทย 200 ปี 1778 – 1788 ภาคเจ้าอนุ. อ้างถึงใน ไม้จัน, 2557: 113-114)

จึงปรากฏว่ามีชาวไทยหลายคนมักเข้าไปเที่ยวหาและคลุกคลีกับชาวลาวอพยพนี้ ดังเช่นกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ ที่ทรงนิยมการแอ่วลาวเป็นอย่างมาก ทรงตรัสภาษาลาวและสามารถนิพนธ์บทแอ่วลาวได้ หรือแม้กระทั่งสุนทรภู่ก็ยังได้นำเอาเรื่องแอ่วลาวมาแทรกไว้ในนิราศวัดเจ้าฟ้าว่า

“ถึงบางอ้อคิดจะใคร่ได้ไม้อ้อ *ทำแพนซอเสียงแจ้วเที่ยวแอ่วสาว*
แต่ไม่เคยชมโฉมประโลมลาว *สุดจะกล่าวกล่อมปลอบให้ชอบใจ ฯ”*

(สุนทรภู่, 2557: 145)

ความนิยมการเล่นแอ่วลาวในช่วงรัชกาลที่ 3 คงมีมากเพราะปริมาณชาวลาวได้เพิ่มเข้ามาในพระนครมากขึ้นโดยเฉพาะที่วังกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ ซึ่งคงอยู่ในสายพระเนตรของพระภิกษุเจ้าฟ้ามงกุฎที่ทรงเห็นว่าพระอนุชาโปรดการเล่นแอ่วลาวเป่าแคนอย่างมาก และเป็นผลให้มีการเล่นแอ่วลาวไปทั้งบ้านทั้งเมือง จนทำให้เมื่อในรัชกาลที่ 4 ต้องทรงออกประกาศห้ามเล่นแอ่วลาว เมื่อ พ.ศ. 2408 ในระหว่างที่กรมขุนอิศเรศรังสรรค์ทรงประชวรใกล้สวรรคต หากรวมระยะเวลาตั้งแต่หลังปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์เทครัวชาวลาวลงมาเมื่อ พ.ศ. 2371 เป็นระยะเวลากว่า 37 ปีที่การละเล่นแอ่วลาวเป่าแคนเป็นที่นิยมอยู่ในสยาม

ภาพที่ 4.48 : การเล่นแอ่วลาวเป่าแคน จิตรกรรมวัดสมุหประดิษฐาราม อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี
ที่มา: ธรรมจักร พรหมพ้วย, ถ่ายเมื่อ 5 ตุลาคม 2555

4.2.4.2 องค์ประกอบสำหรับการแสดงนาฏกรรม

นาฏกรรมเป็นศิลปะผสม (Mixed arts) ที่ต้องอาศัยศิลปกรรมด้านอื่น ๆ เช่น ดนตรี ทัศนศิลป์ หัตถศิลป์ และการออกแบบ เข้ามาเติมเต็มองค์ประกอบต่าง ๆ ให้สมบูรณ์ ดังจะได้อธิบายองค์ประกอบของนาฏกรรมที่ปรากฏในรัชกาลที่ 3 แบ่งเป็น ดนตรี โรงรำ เครื่องแต่งกาย และวิธีการแสดง ได้แก่

ดนตรี

หน้าที่ของวงดนตรีไทยที่เรียกว่า วงปี่พาทย์ นั้น จะใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมและมหรสพ โดยไม่นิยมนำวงเครื่องสายหรือวงมโหรีมาบรรเลงประกอบการแสดง ทำให้นักรำต้องมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับชนิดของเพลงและวิธีการบรรเลงของวงปี่พาทย์เพื่อที่จะให้เกิดความลงตัวสอดรับกันระหว่างท่ารำกับจังหวะและท่วงทำนองเพลง ในงานนาฏกรรมของไทยผู้แสดงใช้ร่างกายร่ายรำไปตามบทบาทที่อยู่บนพื้นฐานของทำนองดนตรี มีส่วนที่เป็นทั้งรำบทและรำเพลง จึงทำให้ต้องอาศัยวงปี่พาทย์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง อีกทั้งคณะมหรสพต่าง ๆ ในอดีตไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร หุ่น หนัง ก็จะต้องมีวงปี่พาทย์ประจำคณะอยู่ด้วยกันกับนักแสดงเสมอ จึงไม่อาจแยกวงปี่พาทย์ออกไปจากวิถีนาฏกรรมไทยได้

ตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ใช้วงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรมและมหรสพที่เรียกว่า เครื่องห้า อันมี ปี่ ระนาด ฆ้องวง ตะโพน และกลองทัด เป็นหลัก การขยายวงให้มีขนาดใหญ่ขึ้นมีเครื่องดนตรีชนิดใหม่เพิ่งทำในกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นในรัชกาลที่ 1 ได้เพิ่มกลองทัดเป็น 2 ใบ ถึงรัชกาลที่ 3 เกิดการสร้างเครื่องดนตรีให้เข้าคู่กับวงเครื่องห้าอย่างเดิม โดยสร้างปี่นอกให้คู่กับปี่ใน สร้างระนาดทุ้มให้คู่ระนาดแล้วจึงเรียกระนาดเดิมนั้นว่าระนาดเอก สร้างฆ้องวงเสียงแหลมขึ้นคู่กับฆ้องวงเดิม เรียกฆ้องวงเล็กและฆ้องวงใหญ่ สำหรับเครื่องหนังก็ได้มีการนำเอากลองเปิงมางมาตีด้นจังหวะซึ่งเป็นผลมาจากการเกิดปี่พาทย์เสภา สำหรับตะโพนและกลองทัดสองใบ ยังคงอยู่ตามเดิม ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวว่า วงปี่พาทย์เครื่องคู่เช่นนี้ เหมาะกับการแสดงในงานฉาก คือ งานที่กำหนดเล่นโรงรำหรือพื้นที่ทางการ สำหรับงานปลีกคืองานที่รับจ้างแสดงทั่วไป ก็ใช้เพียงเครื่องห้าตามที่มีมาแต่โบราณเพราะสะดวกในการขนย้ายทางเรือ

นอกจากนี้ อิทธิพลจากความนิยมละครอิเหนาที่เริ่มแพร่ออกมาจากราชสำนัก ทำให้ต้องเพิ่ม “กลองแขก” หรือ “กลองมลายู” เข้าไว้ในวงปี่พาทย์ เพราะกลองชนิดนี้สามารถบรรเลงเพลงที่มีหน้าทับเฉพาะสำหรับละครในได้ เช่น หน้าทับสะระหม่าสำหรับรำกริช กระบี่ หน้าทับชมดง ลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย โทนม้า โทนรถ ฯลฯ แม้กระทั่งเพลงในระบำใหญ่หรือระบำสี่บทประกอบด้วย เพลงพระทอง เบ้าหลุด สระบุหร่งและบลิ่ม ก็มีหน้าทับกลองแขกบรรเลงแยกสำหรับแต่ละเพลงเป็นการเฉพาะ ถือเป็นความประณีตที่มีต้นทางมาจากราชสำนักและแพร่หลายออกมาในช่วงรัชกาลที่ 3

โรงรำ

นาฏกรรมที่ปรากฏทั่วไปในช่วงรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเป็นละครเร่ที่ต้องย้ายสถานที่แสดงไปตามพื้นที่ของงานที่จัดขึ้น หากได้แสดงที่ปิดเช่นบนเรือนหรือศาลาโถง ก็อาจไม่เป็นที่จะต้องสร้างโรงสำหรับแสดง แต่หากเป็นงานสมโภชในพิธีการต่าง ๆ ก็มักจะปลูกสร้างโรงรำใหม่ทุกครั้ง โครงสร้างของโรงรำนั้นมีลักษณะคล้าย “เพิงหมาแหงน” คือมีการยกพื้นสูงพอให้คนดูเห็นตัวละครได้ทั้งหมด มีขนาดไม่กว้างใหญ่มากนัก มีฝาไม้กระแซงหรือฝาขัดแตะเป็นฉากหลัง มีทางออกของตัวละครได้ 2 ด้าน ด้านหลังเป็นพื้นที่สำหรับแต่งตัว ด้านหน้าปีกข้างฝั่งหนึ่งเป็นที่ตั้งของวงปี่พาทย์ประกอบการแสดง หลังคามุงจากหรือแฝกหรืออาจดาดผ้าสีทับตับจากนั้น หากเป็นงานหลวงหรืองานใหญ่หลังคาดาดผ้าสีนี้ก็อาจเป็น 2 สีตัดกันเป็นพื้นเป็นขอบ มีเครื่องลำยองอย่างกำมะลอ ทำเป็นช่อฟ้า มีรวยระกา หางหงส์ ตามฐานานุศักดิ์ของงาน ที่เสากลางโรงมักถือเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวละครนับถือ มักผูกผ้าและมีซองคลี (กระบอกใส่อาวุธหรือเครื่องโรงต่าง ๆ) ผูกติดอยู่ เพื่อให้ตัวละครหยิบใช้ง่ายเมื่อถึงบท และเป็นของศักดิ์สิทธิ์ประจำโรง ในส่วนที่นั่งของผู้ชมนั้นจะนั่งดูที่พื้น บางโรงจะลาดเสื่อลวดหรือเสื่ออ่อน มีหลังคาดาดผ้าขาวคลุมกันแดดกันน้ำค้าง ต่อเนื่องออกมาจากส่วนที่เป็นปีกชายคาของโรงรำ ปรากฏหลักฐานการสร้างโรงรำในรัชกาลที่ 3 ไว้ว่า “อนึ่งให้สมุห์บัญชีจตุสดมภ์ทั้ง 4 กรมเบิกไม้ไผ่ หวาย จาก ไปกั้นฝากัมไบ ปูพื้นโรงโขน โรงหุ่น โรงงิ้ว โรงหมอลำ ให้พอ...” (ประชุมหมายรับสั่ง รัชกาลที่ 3: 16)

โรงรำนี้ปลูกสร้างขึ้นเพื่อมหรสพต่างประเภทกันก็จะมีองค์ประกอบต่างกัน หากเป็น**โรงโขน**จะมีขนาดใหญ่เป็นพิเศษเพราะมีจำนวนนักแสดงมาก ฉากหลังมักเขียนจิตรกรรมบนผ้าไว้เหนือประตูทางออก หากเป็นประตูปีกขวาของโรงมักเขียนเป็นพลับพลาไม้ ซึ่งหมายถึง “ฝ่ายพลับพลา” ของพระราม และอีกฝั่งหนึ่งนั้นมักเขียนเป็นรูปเมือง ซึ่งหมายถึง “ฝ่ายลงกา” ของทศกัณฐ์ และมีราวไม้กระบอกขนาดยาวสำหรับตัวโขนนั่ง พาดยาวระหว่างประตูทั้งสองนั้นเหนือประตูโรงนิยมเขียนรูปเมขลา-รามสูร เป็นเคล็ดให้เกิดความอุดมสมบูรณ์เพราะถือว่าตำนานเรื่องเมขลา รามสูรและพระอรชุนล้วนเป็นสิ่งที่ทำให้ฝนตก

สำหรับ**โรงละครหลวง** หากเป็นละครหลวงมักปลูกโรงขนาดใหญ่เช่นเดียวกับโรงโขน แต่มักจะมิดชิด เพราะผู้แสดงล้วนเป็นสตรีราชสำนักมีข้อห้ามและกฎระเบียบเคร่งครัด การที่ละครหลวงจะออกมาแสดงให้ราษฎรทั่วไปชมจึงต้องเป็นงานสำคัญหรืองานใหญ่จริง ๆ ส่วน**โรงละครอื่น ๆ** นั้นไม่ว่าจะเป็นละครนอก ละครชาตรี ระบำ ฯลฯ มักปลูกขนาดย่อมลงมาและอยู่ระหว่างระทาดอกไม้เพลิง สำหรับ**โรงหนัง** คือ สำหรับเล่นหนังใหญ่และหนังตะลุงนั้น มักปลูกในพื้นที่โล่งตั้งจอหนังขึงผ้าขาวริมแดง ด้านหลังจอกั้นผ้าขาวสำหรับกันลมโดยรอบ ตั้งร้านไฟสุมกะลาสำหรับให้แสง

โรงหุ่นนั้นขนาดจะย่อมลงมามากกว่า เพราะหุ่นมีขนาดเล็ก แต่โรงหุ่นมักมีพื้นที่ให้วาดอวดรายละเอียดต่าง ๆ ได้มาก เช่น ฉากบังมือด้านหน้าที่บังไม่ให้เห็นตัวผู้เชิด นอกจากนี้ยังมีโรงมหรสพสำหรับการแสดงประเภทอื่น เช่น โรงงิ้ว โรงหุ่นจีน โรงมอญรำ โรงเล่นเพลง ฯลฯ อีกด้วย

อนึ่ง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความเชื่อบางประการเกี่ยวกับโรงรำ เพราะชาวโขนละครนั้นมักเชื่อถือในเรื่อง “ครู” และสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติต่าง ๆ หากกระทำผิดหรือไม่ถูกต้องตามประเพณีก็จะทำให้เกิดหายนะหรือพิบัติภัยแก่โรงและผู้แสดง เรียกกันว่า “ผิดครู” หรือ “แรงครู” จึงมีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับคาถาอาคมต่าง ๆ มากมาย เช่น ในการ “ปลูกโรง” นั้น มักจะต้องถือฤกษ์งามยามดีก่อนที่จะยกเสากลางโรงซึ่งเป็นเสาเอกหรือเสามหาชัย มีการลงของขลังและกันกระทำยำเยียจากโรงรำโรงอื่น เพื่อให้มีคนดูมาดูการแสดงของโรงของตนให้มาก มีการเสกทำของลงในหม้อดินวางเหนือสันหลังคาของโรงรำโดยมีบันไดพาดทับตับจากเพื่อทูนหม้อน้ำนั้น เหมือนอย่าง “ปุรณกลศ” บนยอดสถาปัตยกรรมอินเดียโบราณอันมีรูปร่างคล้ายหม้อน้ำ หรือในโรงหนังก็พบการกรุขอบของจอหนังด้วยผ้าสีแดงเพื่อกันกระทำและมีธงพร้อมหางนกยูงปักอยู่เหนือยอดไม้ที่ขึงจอหนังเพื่อปัดรังควาญและกันเสนียดจัญไร

จากภาพจิตรกรรมที่ค้นพบ จะเห็นว่าบรรยากาศของการชมมหรสพตามโรงรำต่าง ๆ มีความสนุกสนานรื่นเริงและไม่เป็นทางการนัก จะพบเห็นการปะปนกันระหว่างชนชั้นสูงและชาวบ้านที่มีหลากหลายเชื้อชาติและวัย เช่น แม่ที่อุ้มหรือจูงลูกมาชมมหรสพ บริเวณโดยรอบของโรงรำก็มักจะจำหน่ายอาหาร ขนมและเครื่องดื่ม เช่น สุราจีน จึงมีภาพชาวบ้านที่กำลังเมาจนอาเจียน หรือลุกขึ้นฟ้อนรำเกี้ยวสาว ผู้ชมจะที่เป็นราษฎรจะนั่งและยืนมุงชมการแสดงอย่างไม่เป็นระเบียบ บางครั้งก็ชมจากข้างโรง ส่วนเด็กเล็ก ๆ ก็มักปีนป่ายที่หน้าโรงเพื่อหวังที่จะให้ได้ชมการแสดงใกล้ ๆ และจากหลักฐานทางเอกสารที่ระบุว่ามหรสพต่าง ๆ เหล่านี้มีเล่นทั้งกลางวันและกลางคืน จึงอนุมานได้ว่าผู้ชมสามารถออกมาชมการแสดงได้ทั้งช่วงบ่ายและช่วงค่ำ บางโรงอาจแสดงไปจนถึงเวลาเที่ยงคืน หรืออาจแสดงยาวนานจนถึงรุ่งเช้าของอีกวันหนึ่งดังเช่นโขนที่เป็นมหรสพสมโภชงานพระเมรุในช่วงรัชกาลที่ 9 ก็จัดแสดงในลักษณะนี้เช่นกัน

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่สะดุดตาที่สุดขององค์ประกอบนาฏกรรม เพราะแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของแต่ละสกุลนาฏกรรม และยังสามารถแยกย่อยลงไปในแต่ละยุคสมัยซึ่งสอดคล้องกับการแต่งกายตามประวัติศาสตร์ ความนิยมตามยุคสมัยและรสนิยมของผู้เป็นเจ้าของคณะนาฏกรรม

ทั้งนี้ในแต่ละช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์มีแนวคิดและค่านิยมเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายการแสดงต่างกันไป เป็นผลมาจากวัสดุ ช่างฝีมือ จารีต ข้อกำหนด ข้อห้าม และสกุลช่างที่หลากหลาย

ภาพที่ 4.49 : เครื่องแต่งกายนายโรงและยืนเครื่องรอง

ถ่ายโดย ปิแอร์ โจเซฟ รอซิเอร์ ช่างภาพชาวสวิส ในรัชกาลที่ 4 เมื่อ พ.ศ. 2404

ที่มา: (เบ้าวท์ซ, 2016)

จากภาพตัวอย่างซึ่งถ่ายหลังรัชกาลที่ 3 ไม่นาน เป็นภาพนายโรงถือพัดโตนด คือ พัดที่ทำจากใบตาล และตัวยืนเครื่องรอง นั่งบนเตียงลาดหนังเสือ ตามอย่างละครนอก ซึ่งมีองค์ประกอบตัวแสดงพื้นฐาน ได้แก่ นายโรง (เป็นเจ้าของคณะ พระเอก) ยืนเครื่องรอง (ตัวพระรอง) นางเอก ยืนเครื่องเลว นางเลว (ตัวประกอบ ตัวระบำ) และจำอวด ภาพถ่ายละครนอกคณะนี้ปรากฏในช่วงรัชกาลที่ 4 น่าจะเป็นคณะที่มีชื่อเสียงมาก และอาจเป็นละครของเจ้ากรับที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เพราะปรากฏจำนวนภาพถ่ายละครคณะนี้ทั่วไป จากภาพด้านขวา เป็น “นายโรง” ด้านซ้ายเป็น “ยืนเครื่องรอง” ทั้งสองแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมชฎา เหนือกรรเจียกเบื้องขวาทัดดอกไม้สด และอุบะซึ่งสันนิษฐานว่าทำจากแป้งพวง (เครื่องหอมของไทย ทำจากแป้งหินร่ำมีกลิ่นหอม) ตัวละครสวมเล็บที่ทำจากโลหะมีหวายเส้นยาวต่อเพื่อให้เมื่อสวมรำแล้วรับกับนิ้วเป็นเรียวโค้งมือขวาของตัวนายโรงถือพัดโตนด ตัวยืนเครื่องรองสวมสังวาลที่เป็นสร้อยอ่อนอยู่ภายในแล้วจึงสวมสังวาลไขว้ทับอีกชั้นหนึ่ง ตัวละครนั่งบนเตียงที่มีพรมทอเป็นลายหนังเสือปูทับ ซึ่งหนังเสือหรือหนังหมี

ถือเป็นของขลังสำหรับคณะละคร น่าจะได้อิทธิพลจากการประทับเหนือราชสีห์ของกษัตริย์ ยกพื้นนั้นลาดเสื่ออ่อนทับอีกชั้นหนึ่ง

ตัวละครตัวนางทั่วไปสวม “รัดเกล้าเปลว” ตามธรรมเนียมละครช่วงปลายกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เพราะมีประกาศเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 เป็นต้นมาที่ห้ามมิให้ละครทั่วไปสวมรัดเกล้ายอดเพราะสร้างสำหรับละครผู้หญิงของหลวงสวมใส่ในบทบาทนางเอกละครเรื่องต่าง ๆ ผู้วิจัยเห็นว่าในช่วงรัชกาลที่ 3 ก็อาจยังไม่นิยมสวมรัดเกล้ายอด เพราะยังเห็นว่าเป็นแบบหลวงจึงสวมเพียงรัดเกล้าเปลวกันทั่วไป ดังภาพจิตรกรรมเรื่องไกรทองที่วัดทองธรรมชาติ ตัวนางตะเภาแก้วและตะเภาทองก็สวมรัดเกล้าเปลวทั้งคู่ เพียงแต่ห่มผ้าสีแดงและเขียวให้เห็นแตกต่างกัน ตัวนางอาจสวมศิราภรณ์อื่น เช่น กระบังหน้าไปตามบทบาทในเรื่อง มักนุ่งผ้าจีบหน้านางชักชายพก จากจิตรกรรมพบว่ามีการอวดหน้าผ้าเป็นสามเหลี่ยมอยู่ให้อยู่ใต้จีบหน้านาง แต่คงได้หมดความนิยมลงในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้เพราะในภาพถ่ายสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่ปรากฏการนุ่งชักหน้าผ้าสามเหลี่ยมเช่นนี้ออกมา ร่างกายส่วนบนของตัวนางห่มผ้าห่มนางปักลายหรืออาจทำจากผ้าเข้มขาบ ผ้าอัตลัด เย็บริมด้วยแถบดิ้นโลหะ

จากประติมากรรม จิตรกรรมและภาพถ่าย พบว่าตัวละครตัวนางในช่วงรัชกาลที่ 3 นิยมถือพัดด้ามจิ้ว สวมเล็บโลหะที่นิ้ว ซึ่งพัดด้ามจิ้วนี้เป็นพัดที่นำเข้าจากจีน บรรดาเจ้านายและผู้ดีนิยมใช้ เรื่อยไปจนถึงนำไปถวายพระคู่กับย่ามและผ้ากราบ นอกจากจะใช้พัดด้ามจิ้วสำหรับตัวละครถือเมื่อไม่มีบทแล้ว ยังใช้ประกอบกระบวนรำในเพลงจีนรำพัดซึ่งเป็นเพลงหนึ่งในกระบวนรำฝรั่งคู่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 จึงมีกระบวนรำที่ถือพัดด้ามจิ้วประกอบตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

สำหรับถนิมพิมพาภรณ์ต่าง ๆ แต่เดิมเครื่องประดับแบบไทยนั้นมักขึ้นหุ่นด้วยโลหะ เช่น ทองคำ เงิน นาค ทองแดง ทองเหลือง หรือกะไหล่ทอง แล้วฝังเพชรซีกและพลอยสีต่าง ๆ เมื่อจำลองเครื่องประดับจริงมาทำเป็นเครื่องละครที่ทำเทียม ก็อาจขึ้นหุ่นด้วยหนังฉลุ ติดกระแหนะปิดทองฝังแววที่ทำจากกระจกเกรียบเพื่อให้สะท้อนแสงคล้ายอัญมณีจริงเมื่อมองจากระยะไกล ซึ่งเป็นรูปแบบที่ละครทั่วไปนิยมใช้ ก่อนที่จะมีรูปแบบเครื่องเพชรจากตะวันตกเข้ามาในช่วงรัชกาลที่ 4 จึงมีผู้ประดิษฐ์เครื่องประดับละครให้เหมือนอย่างมงกุฎเทียร่าและเครื่องเพชรของฝรั่ง เรียกว่ายุคตื่นเพชร

4.2.4.3 วิธีการแสดง

ในนาฏกรรมของไทยมุ้งเน้นความเชี่ยวชาญเฉพาะบทบาทของนักแสดงแต่ละคน เมื่อถูกกำหนดตั้งแต่เริ่มฝึกหัด ครูก็จะแบ่งแยกไปเป็น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ หรือตัวลิง แล้วฝึกหัดตั้งแต่แม่ท่าแม่บทไปจนสูงสุดที่กระบวนรำชั้นสูง ผู้ที่มีบุคลิกตรงตามตัวละครใดในเรื่องที่จะใช้แสดง ครูก็จะแยกออกมาฝึกหัดให้เฉพาะบท โดยให้ไปศึกษาเพิ่มเติมจากผู้ที่เคยแสดงในบทบาทนั้นมาก่อน เรียกว่า ตัวเล่น แล้วจึงอนุญาตให้ออกแสดง จึงทำให้เกิดการสืบทอดวิธีการแสดงและบุคลิกภาพของตัวละครด้วยวิธีการสืบทอดจากคนรุ่นต่อรุ่น ดังวิธีการแสดงของละครในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ระบุว่าในคณะละครหนึ่ง ๆ ต้องมีนายโรง นางเอก ยืนเครื่องรอง และตลกหรือจำอวด เสมอ

ความสำคัญของการเป็นนายโรง ปรากฏในพระตำราครอบโขนละคร ฉบับหลวงครั้งรัชกาลที่ 4 ที่นายเกษ พระราม ครูโขนมีชื่อในรัชกาลที่ 3 ได้เขียนขึ้น กล่าวถึงลำดับพิธีการไหว้ครูในช่วงท้ายที่ให้ครูร้องบทตามตัวละครจากเรื่องต่าง ๆ เพราะตัวนายโรงต้องทำหน้าที่เป็นเจ้าของคณะละครต่อไป เป็นพระเอกหลักของคณะจึงต้องสามารถแสดงได้ทุกบทบาท โดยในพิธีการรับมอบให้ทำหน้าที่เป็นครูหรือเป็นนายโรงสืบไปนั้น กล่าวไว้ว่า

> *“แล้วครูลงมาจากก้นขันแล้วจึงมอบศร พระขรรค์ ไม้คลี กรับ สมุดบท พัดโหนด ดาบ กริช กระบองเงาะ กระบองเกลียว ให้กับลูกศิษย์ที่เป็นนายโรงนั้น... แล้วตัวครูเมื่อจะร้องเรื่องทุก ๆ เรื่อง ให้ถือพัดใบตาลอยู่บนก้นขันร้อง*
>
> *๏ เมื่อนั้น พระพิมสวรรค์ผู้รุ่งฟ้า*
> *๏ เมื่อนั้น พระไชยเชษฐ์ผู้รุ่งฟ้า*
> *๏ เมื่อนั้น พระคาวีผู้รุ่งฟ้า*
> *๏ เมื่อนั้น พระรามผู้รุ่งฟ้า*
>
> *ฯ ล ฯ*
>
> *...แล้วจึงลงจากก้นขันนั่งคุกเข่าประสานมือ (ร้องคำต่อไปว่า) เชิญท่านลงมาเป็นครูข้าโขนละครเอย ฯ”* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2531)

สำหรับตัวละครยืนเครื่องรอง ปรากฏในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาว่า ตัวละครที่เป็นนายโรงในสังกัดกรมลครนั้น ได้รับพระราชทานศักดินา 200 ส่วนยืนเครื่องรองและนางเอก ศักดินา 100 ซึ่งศักดินานี้ มีสูงกว่าไพร่ทั่วไป บทบาทของยืนเครื่องรองในคณะละครนั้นอาจแสดงเป็นพระรองหรือติดตามพระเอก เช่น ในเรื่องอิเหนา ยืนเครื่องรองอาจจะ

เป็นสังคามาระตา ซึ่งมีศักดิ์เป็นน้อง หรือในเรื่องพระอภัยมณี ยืนเครื่องรองอาจเป็นศรีสุวรรณ ยืนเครื่องรองจะเป็นส่วนเพิ่มอรรถรสให้กับการแสดง เพราะในบทบาทพระเอกที่นายโรงแสดงนั้น อาจมีจำนวนน้อยหรือออกโรงเฉพาะในส่วนสำคัญของเรื่อง ยืนเครื่องรองจึงเป็นผู้ดำเนินเรื่องหรืออาจเป็นผู้อวดฝีมือในเชิงกระบวนรำต่าง ๆ

นอกจากนี้วิธีการแสดงแบบนาฏกรรมไทยมีลักษณะเด่นของการมี “ทางเล่น” ซึ่งอาจเทียบเคียงได้กับ Style กล่าวคือ ในแต่ละวังแต่ละสำนักจะสร้างรูปแบบเฉพาะขึ้นมาอย่างหนึ่ง หากผู้ใดฝึกหัดหรืออยู่ในสังกัดคณะนี้ ก็จะซึมซับและแสดงออกมาให้เห็นลักษณะเฉพาะนั้น ขอยกตัวอย่างทางเล่นหลักที่แบ่งเป็น ทางใน และ ทางนอก หมายความว่าหากแสดงแบบทางในก็จะต้องควบคุมความประณีตทั้งกระบวนรำ เครื่องแต่งกาย วิธีขับร้องและบรรเลง แต่เมื่อใดที่เล่นเป็นทางนอกก็จะมีอิสระในการแสดงมากกว่า สามารถด้นการเจรจาหรือรำตีบทโดยอาศัยปฏิภาณได้มากกว่าการแสดงแบบทางใน ซึ่งการเล่นแบบทางใน อาจเรียกได้ว่าเป็นทางหลวงซึ่งตรงข้ามกับรูปแบบการแสดงของชาวบ้านที่เป็นทางนอก

ลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งของนาฏกรรมในยุครัชกาลที่ 3 คือจะต้องมีคนบอกบทที่มิได้หมายความว่าผู้รำจำบทไม่ได้จึงต้องมีคนตะโกนบอก หากแต่ในอดีต บทละครส่วนใหญ่ใช้วิธีจำต่อกันมาเป็นมุขปาฐะ จะมีผู้จดจารลงในสมุดไทก็มีบ้างก็แต่เฉพาะที่เป็นฉบับหลวงหรือฉบับที่คัดลอกใช้กันในคณะละครใหญ่ ๆ ละครชาวบ้านก็แอบจดจำคัดลอกไปบ้าง ถูกต้องบ้าง บิดเบือนบ้าง นำไปปรับเนื้อเรื่องให้แปลกไปบ้าง ยักเยื้องไปเป็นเรื่องใหม่บ้าง

คณะละครหนึ่ง ๆ จะมีผู้รู้หนังสืออ่านออกเขียนได้เพียงไม่กี่คน และเรื่องราวที่ผู้รำต้องแสดงมีเป็นจำนวนมากเกินกว่าจะจดจำได้ ดังนั้น ตั้วโผคณะละครจึงมีหน้าที่ตะโกนบอกบททีละคำกลอน ก่อนที่คนร้องจะดำเนินไปตามลำนำเพลง ผู้รำเมื่อได้ยินบทก็จะนึกท่ารำแล้วรำตีบทไปตามกระบวนหรือตีบทตามปฏิภาณ บางคณะมีคนบอกบทเป็นหน้าที่โดยเฉพาะ แม้สุนทรภู่ก็เคยมีอาชีพรับจ้างบอกบท อีกทั้งในทางการบรรเลงและขับร้อง สามารถยักเยื้องลำนำทำนองเพลงที่จะบรรเลงกับบทหนึ่ง ๆ ได้โดยไม่ตายตัว ดังนั้นผู้รำต้องอาศัยปฏิภาณชั้นสูงที่จะต้องรู้ว่าเพลงใดมีวิธีเอื้อนแบบใด และมีความสั้นยาวกี่เที่ยวหน้าทับ บางครั้งก็เป็นเรื่องสนุกสนานที่คนปี่พาทย์คนร้องหมายใจจะแกล้งคนรำให้ “จน” หรือนึกเพลงไม่ออกก็แกล้งส่งลำนำทำนองแปลก ๆ ไปบ้าง หรือบางครั้งคนรำก็แกล้งคนปี่พาทย์โดยไม่ยอมลงจบท่ารำง่าย ๆ แสร้งให้ปี่พาทย์หาเพลงหาทางลงให้พอดีกับท่ารำเรียกว่า “คลั่ง” ดังนั้น คนรำ คนร้องและคนปี่พาทย์ในอดีต จึงต้องเป็นผู้มีความรู้และปฏิภาณสูงยิ่งเพื่อที่จะดำเนินโขนละครให้เข้าเรื่องและสนุกสนานถูกใจผู้ดูผู้ชม ลักษณะเช่นนี้อาจยังพบเห็นได้ในรูปแบบการแสดงละครชาตรี

นอกจากนี้ในรัชกาลที่ 3 ยังจำแนกทางเล่นทางหลวงนั้นออกเป็น แบบรัชกาลที่ 1 และแบบรัชกาลที่ 2 สุดแท้แต่เจ้านายหรือเจ้าของคณะละครสำนักใดจะเลือกใช้ ซึ่งก็จะทำให้เกิดทางเฉพาะแยกย่อยลงไปอีก อาจเรียกกันลำลองว่า ทางครูทองอยู่ ทางวังบ้านหม้อ ทางกรมรักษฯ ทางเจ้าจอมมารดาอำภา เป็นต้น ดังจะได้จำแนกรูปแบบการแสดงในช่วงรัชกาลที่ 3 ดังนี้

การคงรูปแบบดั้งเดิมที่มีอยู่ก่อน

ความเคร่งครัดในการเคารพแบบแผนเดิมหรือสิ่งเดิมที่มีมาอยู่ก่อนเป็นลักษณะนิสัยของชาวสยามที่ไม่นิยมการหักล้าง ล้มล้าง หากจะเป็นการสร้างใหม่ก็จะสร้างบนพื้นฐานเดิมที่ตนถนัดหรือมีมาอยู่ก่อน ดังนั้นในสังคมไทยดั้งเดิมก่อนที่จะรับอิทธิพลตะวันตกเข้ามา จึงเป็นการหยิบยืมหรือถ่ายโอนรูปแบบจากของเดิมมาสร้างลักษณะเฉพาะชุดใหม่ขึ้น ในทางนาฏกรรมที่ได้มีการกระจายผู้มีบทบาทไปตามวัง วัดและพื้นที่ชุมชนต่าง ๆ พบว่ามีลักษณะของรูปแบบการแสดง คือ

1) แสดงตามแบบแผนละครหลวงรัชกาลที่ 1

มีเพียงคณะเดียวคือ ละครกรมหลวงรักษรณเรศร์ คงยืนหยัดเล่นรามเกียรติ์และอิเหนา (คือ เรื่องดาหลัง) ตามบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 เพราะทรงเป็นพระราชโอรสในรัชกาลนั้น มีพระประสงค์ที่จะสงวนบทและทางเล่นแบบรัชกาลที่ 1 ไว้ อาจทรงได้พึ่งครูทองอยู่และครูรุ่งครูละครอิเหนาครั้งรัชกาลที่ 1 มาเป็นผู้ถ่ายทอด เพราะในรัชกาลที่ 3 ครูทั้งสองท่านยังไม่เสียชีวิต หรืออาจมีละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 1 ออกมาเป็นผู้ถ่ายทอดไว้ให้สำหรับวังกรมหลวงรักษรณเรศร์โดยเฉพาะ ดังพบว่าตัวละครที่มีชื่อเสียงของกรมหลวงรักษรณเรศร์นั้นมีสร้อยนามเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาทั้งสิ้น ได้แก่ พระลักษมณ์ มโหธร อิเหนา สังคามาระตา ล่าสำ ผู้วิจัยเห็นว่าการที่กรมหลวงรักษรณเรศร์ทรงยืนหยัดที่จะคงทางเล่นแบบรัชกาลที่ 1 ไว้ อาจเป็นเพราะมีกระบวนรำหรือลักษณะบางประการที่สืบทอดผ่านละครหลวงกรุงเก่า มาถึงกรุงธนบุรีและรัชกาลที่ 1 ซึ่งสอดคล้องกับพระอุปนิสัยแบบอนุรักษ์นิยมที่ทรงเคร่งครัดในแบบแผนต่าง ๆ

2) แสดงตามแบบแผนละครหลวงรัชกาลที่ 2

แสดงทั้งในรูปแบบละครในและละครนอกแบบหลวง โดยมีครูละครที่เป็นเจ้าจอม-มารดานำไปเผยแพร่ในวังนอกของพระเจ้าลูกเธอเพื่อเป็นพระเกียรติยศแห่งพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 2 นั้น ได้แก่ เจ้าจอมมารดาศิลา เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก หรือประกอบอาชีพเป็นละครนอกรับจ้างแสดง ได้แก่ คณะของเจ้าจอมมารดาอำภา ซึ่งตัวละครหลักคงแสดงได้หลายเรื่องเพราะปรากฏผู้มีชื่อเสียงแสดงเป็นนายโรงและนางเอกที่จะละครเรื่องใดก็ได้

จากการศึกษาพบว่า แบบแผนละครในของหลวงจะถูกนำมาใช้กับละครผู้ชายที่วังนอก ดังเห็นจากชื่อตัวละครที่มีชื่อเสียงของแต่ละวังที่แสดงตามรูปแบบรัชกาลที่ 2 เช่นที่วังกรมขุนพิพิธภูเบนทร์และวังกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ ปรากฏผู้แสดงบทบาทในเรื่องอิเหนา เช่น อิเหนา บุษบา วิยะดา และด้วยความเคร่งครัดในการฝึกหัดตามแบบแผนที่กำหนดมาจากวังหลวง จึงทำให้รูปแบบละครในกลุ่มนี้มีฝีมือประณีตกว่ากลุ่มอื่น

ส่วนละครนอกแบบหลวงนั้น เป็นคำใหม่ที่พยายามจะใช้อ้างอิงรูปแบบการแสดงที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 2 ที่ทรงให้ละครผู้หญิงในราชสำนักแสดงละครตามอย่างละครข้างนอก เกิดมีการแสดงละครหลวงที่มิได้เล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา มานับแต่นั้น ดังกล่าวว่า

> *"...เพิ่งมาปรากฏว่าละครผู้หญิงของหลวงเล่นละครนอกเมื่อในรัชกาลที่ 2 ทรงเลือกเรื่องละครนอกเฉพาะตอนที่น่าเล่นละครมาทรงพระราชนิพนธ์บทใหม่ ให้ละครหลวงเล่น 5 เรื่อง คือเรื่องสังข์ทองเป็นหนังสือ 17 เล่มสมุดไทย เรื่องไชยเชษฐ์ 4 เล่มสมุดไทย เรื่องมณีพิไชยเล่มสมุดไทย 1 เรื่องไกรทอง 2 เล่มสมุดไทย เรื่องคาวี 3 เล่มสมุดไทย และพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงแต่งเรื่องสังข์ศิลป์ชัยถวายอีกเรื่อง 1 เป็นหนังสือ 2 เล่มสมุดไทย นับรวมเป็น 6 เรื่อง เรียกกันว่าพระราชนิพนธ์ละครนอก* ***แต่กระบวนที่ละครเล่น ทรงแก้ไขทั้งทำนองร้องและวิธีรำ เล่นไม่เหมือนกับละครนอกที่เล่นกันในพื้นเมือง จึงมีละครนอกแบบหลวงขึ้นอีกอย่าง 1*** *ซึ่งละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ถือเอาเป็นแบบแผนมาจนทุกวันนี้"* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชา-นุภาพ, 2546: 340)

ดังนั้น รูปแบบการแสดงละครนอกแบบหลวงนี้มีทั้งที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนตามอย่างละครหลวง ด้วยถือว่าเมื่อมีแสดงครั้งแรกในพระราชวังหลวงนั้นก็ใช้ผู้หญิงแสดงทางเล่นแบบ "ทางใน" แม้บทละครจะโลดโผนโปกฮาก็เป็นแต่ทำจริตในทีให้พอกับที่สาวชาววังจะพึงทำได้

แต่แทนที่ความนิยมในรูปแบบการแสดงละครนอกแบบหลวงในรัชกาลที่ 2 จะเผยแพร่ออกมาข้างนอกวัง การณ์กลับกลายเป็นว่า “...แต่ละครนอกซึ่งราษฎรเล่นกันในพื้นเมืองยังคงเล่นกันตามแบบและบทโบราณ ไม่มีใครกล้าเอาบทพระราชนิพนธ์ไปเล่น จนตลอดรัชกาลที่ 3” (เรื่องเดียวกัน: 349) แต่ทางเล่นละครนอกแบบหลวงนี้อาจตกอยู่ที่วังกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ เพราะปรากฏว่าในสมัยรัชกาลที่ 5 บรรดาหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้รวมตัวกันเล่นเป็นละครคนแก่ เรื่องไกรทอง ตอนพ้อบน ในคราวฉลองพระราชวังดุสิต ซึ่งคงเป็นกระบวนที่สืบต่อกันมาในวังบ้านหม้อนั้น

จนเมื่อความนิยมรูปแบบละครนอกแบบชาวบ้านหรือ “ละครตลาด” แพร่หลายมากขึ้นกว่าเดิม ในช่วงหลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ทำให้เจ้าของคณะละครนอกปรับทางเล่นให้ถูกใจคนดู แม้มีแบบหลวงเป็นต้นแบบแต่ก็ไม่มีใครกล้าทำซ้ำ เพียงแต่ดำเนินตามพระราชนิยมทางนอกที่แม้พระเจ้าแผ่นดินก็ทรง

> *“...เพราะละครในกับละครนอกกระบวนเล่นผิดกันดังกล่าวนี้ ในชั้นหลังมาผู้ที่เป็นเจ้าของละครในจึงมักให้หัดเล่นละครนอกด้วย เวลาจะดูเล่นให้เป็นสง่าผ่าเผยก็ให้เล่นอย่างละครใน ถ้าจะดูเล่นสนุกสนานก็ให้เล่นอย่างละครนอก ที่ละครผู้หญิงของหลวงเล่นละครนอก และที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครดังปรากฏเมื่อในรัชกาลที่ 2 ก็เป็นด้วยเหตุนั้นเอง...”*

นอกจากนี้ยังปรากฏการสร้างสรรค์นาฏกรรมรูปแบบใหม่ตามความนิยม ดังเช่นการเกิดขึ้นของสวดคฤหัสถ์ ละครกลาย ดังจะได้อธิบายไว้ในนวัตกรรมนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3

การแสดงนาฏกรรมที่เป็นอาชีพ

ลักษณะพิเศษของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 คือการที่ราษฎรหันมาประกอบอาชีพทางนาฏกรรมมากขึ้น มีลักษณะเป็นละครเร่ ไม่แสดงประจำที่ เล่นรับจ้างไม่ว่าจะเป็นงานหางานปลีก งานเหมา มีตลาดงานรองรับมากขึ้น เป็นผลจากการมีโรงบ่อนซึ่งคล้ายกับโรงละครถาวรเกิดขึ้นมาก ความต้องการมหรสพจึงมากขึ้นด้วย ชาวสยามบางส่วนที่มีเชื้อสายมาด้านนาฏกรรมก็ประกอบอาชีพสืบต่อจากบรรพบุรุษ บางส่วนที่มีพรสวรรค์ก็รวบรวมคนจัดตั้งเป็นคณะขึ้นมา ซึ่งทั้งนี้ต้องมีความพร้อมทั้งบุคลากรและเงินลงทุน ดังหลักฐานในรัชกาลที่ 3 ที่ว่า

> *“เจ้าเมืองกาล่งจงจึงว่าสร้างโขนหุ่นลครหนังโรง 1 จะมิเปนเงินมาก หนักหนาฤๅ ข้าพเจ้าบอกว่าสร้างโขนโรง 1 เปนเงิน 100 ชั่ง 200 ชั่งบ้าง สร้างหุ่นโรงหนึ่งเปนเงิน 60 ชั่งบ้าง 70 ชั่งบ้าง สร้างลครโรง 1 40 ชั่งบ้าง 50 ชั่งบ้าง สร้างหนังโรง 1 เปนเงิน 20 ชั่งบ้าง 30 ชั่งบ้าง เจ้าเมืองจึงถามว่าอย่างไรเรียกว่าชั่ง 1 ข้าพเจ้าบอกว่าไทยชั่ง 1 คิดข้างจีนเปน 2 ชั่ง ถ้าจะคิดเปนเหรียญชั่งไทย 1 เปนเงิน 40 เหรียญ เจ้าเมืองจึงว่าที่กรุงเทพพระมหานครมั่งมีเงินมากจึงทำได้”* (“คำให้การจีนกั๊กเรื่องเมืองบาหลี,” สืบค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2561)

พวกละครมีศัพท์เรียกรูปแบบของงานที่รับจ้างแสดง มีอัตราค่าจ้างผกผันกับจำนวนตัวผู้แสดงและรูปแบบความประณีตของการจัดแสดง ซึ่งผู้ว่าจ้างจะต้องจ่ายค่าธรรมเนียม ค่าจ้างนี้มีรายละเอียดในราวรัชกาลที่ 3 - 4 ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงรวบรวมไว้คือ

1) ค่าธรรมเนียม แบ่งเป็น

ค่ากำนล เรียกวันละ 2 สลึงเฟื้อง (62 สตางค์ครึ่ง) แบ่งให้ตัวนายโรงเป็นค่าอุบะห้อยหูเฟื้องหนึ่ง ให้จำอวดเป็นค่าเขียนหน้าสลึงหนึ่ง ให้คนปี่ (นายวงปี่พาทย์) สลึงหนึ่ง ค่ากำนลนี้ละครจะเรียกก่อนลงโรงทุกวัน

ค่าเบี้ยเลี้ยง เรียกวันละ 2 บาท 50 สตางค์ สำหรับเจ้าของละครหาซื้ออาหารสำหรับเลี้ยงพวกละคร

เงินโรง จำแนกตามประเภทของงานเนื่องจากใช้จำนวนตัวละครและปี่พาทย์ไม่เท่ากัน แบ่งเป็น **1) งานฉาก** สูงสุดวันละ 48 บาท (ถ้ามีกลางคืนด้วยเรียกเพิ่มอีกครึ่งหนึ่งของงานกลางวัน) **2) งานปลีก** สูงสุดวันละ 24 บาท (ถ้ามีกลางคืนด้วยเรียกเพิ่มอีกครึ่งหนึ่ง) **3) งานเหมา** เหมา 10 วันเป็นเงิน 100 บาท รวมค่าเบี้ยเลี้ยง

2) อัตราค่าจ้าง เรียกอย่างในปัจจุบันก็คือ “ค่าตัว” ของนักแสดง ซึ่งจะจำแนกไปตามศักยภาพหรือคุณภาพของนักแสดง โดยโบราณได้แบ่งเป็น “ตัวดี” และ “ตัวเลว” ซึ่งจะได้รับค่าจ้างผกผันไปตามประเภทของงาน คือ

ตารางที่ 4.3 : ตารางแสดงอัตราค่าจ้างของละคร ราวรัชกาลที่ 3 - 4

ตัวละคร/ปี่พาทย์	งานฉาก	งานปลีก	งานเหมา
ตัวละครที่มีชื่อเสียง	3 บาท	2 บาท	(ไม่เล่น)
ตัวนายโรงสามัญ	2 บาท	6 สลึง	1 บาท
ตัวยืนเครื่องสามัญ	1 บาท	3 สลึง	1 สลึงเฟื้อง
ตัวจำอวด	6 สลึง	1 บาท	2 สลึง
เขน	1 สลึง	-	-
ตัวนางเอก	6 สลึง	1 บาท	3 สลึง
ตัวนางรอง	1 บาท	3 สลึง	2 สลึง
ตัวนางกำนัล	2 สลึง	1 สลึงเฟื้อง	1 สลึง
คนบอกบท	6 สลึง	1 บาท	2 สลึง
ลูกคู่	2 สลึง	1 สลึงเฟื้อง	1 เฟื้อง
คนปี่ (นายวง)	2 บาท (กับค่ากำนล)	1 บาท	เหมา 10 วัน
นอกนั้น	1 บาท	2 สลึง	18 บาท

ที่มา: (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 271-273)

ค่าจ้างดังกล่าวนี้ เจ้าของละครให้แต่เฉพาะผู้ที่ต้องจ้าง เช่น ละครผสมโรงที่ต้องเชิญผู้อื่นเข้ามาร่วมเล่นด้วยก็จ่ายค่าตัวตามอัตราที่กล่าวมา แต่หากเป็นลูกหลานหรือบ่าวไพร่ที่เลี้ยงดูกินอยู่ในคณะอยู่แล้วก็จ่ายให้ตามความเหมาะสม

รูปแบบการจัดแสดงละครในอดีตที่แบ่งออกเป็น 3 อย่าง คือ งานฉาก งานปลีกและงานเหมานั้น ในปัจจุบันรูปแบบบางอย่างได้ปรับเปลี่ยนและบางอย่างได้สูญไป เช่น “งานเหมา” นั้นได้หมดไปพร้อมกับการยกเลิกบ่อนเบี้ย โรงหวย จึงไม่ได้มีการจ้างเหมาไปแสดงครั้งละนาน ๆ เช่นในอดีต ดังจะขออธิบายในวิธีการจ้างหางานในแต่ละรูปแบบ คือ

1) งานฉาก เป็นงานอย่างใหญ่ที่จัดแสดงเฉพาะกิจมีการตั้งเตียงกั้นฉากแยกจากกันทำให้เกิดส่วนการแสดงเป็น “หน้าโรง” และ “หลังโรง” งานประเภทนี้ผู้แสดงมักเล่นเต็มกำลังฝีมือเรียกเงินค่าโรงแพงกว่างานประเภทอื่น ใช้จำนวนตัวละครผู้แสดงมาก แบ่งเป็นตัวละคร (คือ ตัวรำตัวแสดงบทบาท) และตัวประกอบอื่น เช่น เขน จำอวด มีวงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงประกอบ อาจมีจำนวนผู้แสดงและผู้บรรเลงรวมกันมากถึง 50 คน ในส่วนตัวละครอาจมี

นายโรง	1 คน
ยืนเครื่องตัวรอง	2 คน
เสนา	4 คน
นางเอก	1 คน
นางรอง	2 คน
นางกำนัล	4 คน
จำอวด	2 คน
เขน (ฝ่ายละ 6 คน)	12 คน
คนบอกบท	1 คน
ลูกคู่	12 คน (ทำหน้าที่ช่วยแต่งตัวละครด้วย)

เริ่มการแสดง เรียกว่า “ลงโรง” ตั้งแต่เช้าประมาณ 7.00 น.และไปสิ้นสุดในเวลาบ่าย เวลาประมาณ 17.00 น. เรียกว่า “ลาโรง” ในช่วงเวลาอาหารเที่ยง ละครไม่หยุดเล่นหากแต่ตัวละครผลัดกันกินข้าวเที่ยง หากละครเล่นในเวลากลางคืนด้วย เริ่มลงโรงอีกครั้งเวลาประมาณ 19.00 น. แล้วเล่นไปจนถึงเที่ยงคืนจึงลาโรง

2) งานปลีก เป็นงานที่รับจ้างไปแสดงโดยทั่วไป เช่น งานแก้บน งานโกนจุก ฯลฯ มักเล่นในโรงโถง ไม่มีกั้นฉากแบ่งเป็น “หน้าโรง” กับ “หลังโรง” อาจตั้งเตียงกลางโรงเพียงตัวเดียว หรือตั้งหีบเครื่องละครแล้วใช้ผ้าปูทับ มีเสากลางโรงผูกซองคลีใส่อาวุธ ปี่พาทย์และตัวละครนั่งรวมอยู่ข้างเตียงนั้น เมื่อถึงบทก็ลุกขึ้นรำ เมื่อยังไม่ถึงบทก็นั่งร้องรวมกับพวกลูกคู่ อัตราค่าจ้าง จำนวนตัวละครและปี่พาทย์ลดลงจากงานฉาก และเจ้าของโรงอาจไม่แสดงเอง อาจใช้ผู้แสดงและนักดนตรีรวมประมาณ 30 คน เฉพาะส่วนตัวละครอาจประกอบด้วย

นายโรง	1 คน
ยืนเครื่องตัวรอง	1 คน
เสนา	4 คน
นางเอก	1 คน
จำอวด	2 คน
คนบอกบท	1 คน
ลูกคู่	8 คน (ทำหน้าที่ช่วยแต่งตัวละครด้วย)

งานปลีกนี้เริ่มลงโรงเวลาประมาณ 8.00 น. เล่นไปจนเที่ยง จึงพักโรงรับประทานอาหารกลางวัน และจับเรื่องเรื่องเล่นต่อในช่วงประมาณ 14.00 น. แล้วลาโรงเวลา 17.00 น. หากเล่นกลางคืนด้วย ลงโรงอีกครั้งราว 19.00 น. เล่นไปจนถึงเที่ยงคืนจึงลาโรง

3) งานเหมา คือ งานที่รับเล่นโดยเหมาเล่นทีละหลายวัน โดยมากเป็นงานตาม “บ่อนเบี้ย” จึงเกิดศัพท์คำว่า “ละครรองบ่อน” คือเป็นงานที่ชักจูงให้คนเข้ามาเล่นการพนันตามโรงบ่อนต่าง ๆ จึงมักมีละคร งิ้ว หรือการแสดงอื่น ๆ เพื่อดึงคนเข้าบ่อน มักจ้างเล่นคราวละประมาณ 10 วัน ทั้งนี้เจ้าของโรงบ่อนมักถือว่าละครเหล่านี้มีส่วนทำให้เกิดความ “เฮง” หากคณะใดมาเล่นแล้วคนไม่เข้าบ่อนเรียกว่า “ซวย” ก็มักไม่ได้รับการจ้างอีก ละครที่รับเล่นงานเหมานี้มักรับด้วยอัตราค่าจ้างที่ถูกมาก แต่อย่างน้อยพวกละครก็ได้อาศัยอยู่กินกับคณะในระหว่างฤดูที่มีการแสดงน้อย ทั้งยังมีค่าตอบแทนตลอด ไม่ต้องวิ่งเร่หางานอย่างงานฉากและงานปลีก การรับเล่นงานเหมาครั้งหนึ่งใช้ตัวละครและปี่พาทย์ราว 20 คน

ดังที่อธิบายว่าการเลือกละครมาเล่นประจำโรงบ่อนนั้นจะต้องให้ถูกใจเจ้าของโรงบ่อนหรือ “เจ้า” ประจำศาลเจ้าจีนที่อยู่ใกล้โรงบ่อนหรือเจ้าในโรงบ่อนนั้นด้วย ซึ่งโดยมากเจ้าของโรงบ่อนมักเป็นนายอากรบ่อนเบี้ยที่เป็นชาวจีนในสังกัดกรมท่าซ้าย ดังเรื่องเล่าว่า

> *“แต่การเลือกเรื่องละครเล่นงานเหมานั้นแปลกอยู่ ด้วยขุนพัฒน์นายบ่อนมักเป็นจีนไม่รู้จักเรื่องละคร จึงตกลงกันเป็นวิธีอย่าง 1 คือ เอาสมุดบทละครไปวางที่โต๊ะเครื่องบูชาในบ่อนแล้วทอดไม้เสี่ยงทายถามเจ้า ถ้าไม้คว่ำทั้ง 2 อันเข้าใจว่าเจ้าไม่ชอบ ต้องหาเรื่องอื่นถามใหม่ ถ้าไม้คว่ำอันหนึ่งหงายอันหนึ่งอธิบายว่าเจ้าเป็นแต่ยิ้มอยู่ คือเป็นอุเบกขาจะเล่นเรื่องนั้นก็ได้ไม่ว่า ถ้าไม้หงายทั้ง 2 อันแปลว่าเจ้าชอบใจอยากจะดูเรื่องนั้น...”* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 271)

ภายหลังประกาศในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ทรงให้ละครข้างนอกหัดละครผู้หญิงได้จนทำให้มีละครเล่นกันมากมายหลายคณะเกิดจำนวนบทละครที่มีมากขึ้น และการต้องเก็บผลประโยชน์จากการแสดง ซึ่งทำในรูปของการเก็บภาษี เรียกว่า “ภาษีโขนละคร” เมื่อปีมะแม พ.ศ. 2402 เพราะให้ราษฎรที่เล่นละครเลี้ยงชีพ “...ควรจะต้องเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินบ้าง เหมือนอย่างที่มีประเพณีในต่างประเทศ...” พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จีนนิ่ม เป็นขุนสัมมัชชาธิกร เจ้าภาษีโขนละครคนแรก ทำหน้าที่รับผูกภาษี กำหนดพิกัด (คิดอัตราภาษีและเรียกเก็บเงิน) ในเขตพระนครและหัวเมือง มีรายได้เข้าแผ่นดินปีละประมาณ 4,400 บาท

ความนิยมของละครที่เล่นเป็นอาชีพนี้ ผู้ชมมักจะใช้เกณฑ์พิจารณาว่าดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายด้าน ซึ่งจะมีผลโดยตรงกับรายได้และชื่อเสียงของละครคณะนั้น ดังที่ นายพลอย หอพระสมุด ได้เล่าว่า

> *“ลักษณะละครที่เขานับถือว่าดีนั้น ย่อมประกอบไปด้วยความงามหลายประการคือ 1. งามรูปเสียงไพเราะ (คือโวหารฉาดฉานเฉียบแหลม) 2. งามกิริยาท่าทางไม่ขัดขวางในการเต้นรำ 3. งามด้วยเครื่องประดับที่วิจิตรตา 4. งามด้วยการตกแต่งสถานที่ ๆ จะเล่นและที่คนดู ถ้าละครโรงไหนประกอบพร้อมไปด้วยความงามดังเช่นกล่าวมานี้แล้ว ไม่ต้องสงสัยเลย ละครโรงนั้นก็คงจะเจริญขึ้นโดยลำดับ”* (นายพลอย, อ้างถึงใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2534)

4.2.5 ลักษณะเฉพาะ

จากการศึกษานาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยค้นพบว่ารูปแบบของนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 นี้มีลักษณะเฉพาะบางประการที่ควรได้กล่าวถึงคือ

1) การแพร่กระจายของรูปแบบนาฏกรรมแบบหลวงสู่วังนอก จวนเสนาบดีและเรือนขุนนาง

เมื่อแบบแผนที่ได้รับการยอมรับชุดหนึ่งเกิดความนิยม จึงทำให้เกิดการเลียนแบบหรืออ้างอิงรูปแบบ ในสมัยรัชกาลที่ 3 บรรดาละครหลวงต่างออกมาภายนอก เพื่อถ่ายทอดวิชาให้กับสำนักละครเอกชนต่าง ๆ ทำให้ศิลปะชั้นสูงแบบหลวง ได้มีโอกาสเผยแพร่สู่ภายนอกจนได้รับความนิยมหลากหลาย เพราะถือว่าเป็นแบบ “พระราชนิยม” คือ เป็นที่พอพระราชหฤทัยและได้รับการขัดเกลาจากครูละครหลวงไว้อย่างประณีตที่สุดเท่าที่พึงทำได้ เมื่อเป็นที่นิยม ละครภายนอกก็ถือเอารูปแบบนั้นมาปฏิบัติตามด้วย เช่น การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำกริชของเจ้าจอมมารดาวาด อิเหนา ละครหลวงในรัชกาลที่ 4 เลื่องลือมาว่ามีความงดงามหาผู้ใดเปรียบได้ ละครคณะอื่น ๆ ก็ต้องแข่งขันโดยสร้างศิลปินหรือกระบวนท่ารำชุดเดียวกันให้งดงามเทียมกัน เพื่อเรียกร้องความสนใจจากผู้ดู บ้างก็ต้องลักจำมาเพื่อให้สำนักตนได้มีโอกาสแสดงบ้าง บ้างก็ประดิษฐ์จนมี “ทาง” ในรูปแบบที่แปลกและแตกต่างออกไป

สภาพการณ์นาฏกรรมแบบพระราชนิยมดำเนินไปเช่นนี้จนกระทั่งชาวสยามได้รับแนวคิดและรูปแบบวัฒนธรรมจากดินแดนตะวันตก ซึ่งถือว่าเป็นความศิวิไลซ์ในขณะนั้น ซึ่งส่งผลต่อความคิดและวิถีชีวิตในทุกด้านไม่เว้นแต่การละครฟ้อนรำ ดังปรากฏการกำเนิดของละครพันทาง ซึ่งละครที่เล่นเป็น

เรื่องราวตามเชื้อชาติต่าง ๆ หรือละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นละครที่ได้รับรูปแบบจากการแสดง Tabault Vivant และ Opera ของตะวันตก เป็นที่น่าสังเกตว่าบทบาทของการละครฟ้อนรำได้เปลี่ยนจากความนิยมตามละครหลวงในราชสำนัก มาเป็นความนิยมตามละครข้างนอกของพระราชวงศ์และขุนนางชั้นผู้ใหญ่ เช่น สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ-นราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ หรือเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ เป็นต้น

ความนิยมรูปแบบละครหลวงที่ได้รับการปรับปรุงเป็นแบบแผนเช่นนี้ ส่งผลให้มีการคัดลอกตำรารำของหลวงสำหรับใช้ฝึกหัดละคร ไปใช้ตามวังนอกของเจ้านาย ดังปรากฏหลักฐานตำรารำสมัยรัชกาลที่ 3 ที่วังหน้า ซึ่งลักษณะการกระจายตัวของแบบแผนเช่นนี้สอดคล้องกับแนวคิดการกระจายตัวแบบแผนทางวัฒนธรรมของลีโอ โฟรบีเนียส (Leo Viktor Frobenius) ว่าสามารถแพร่ไปตามลำดับชั้นทางสังคมในทางดิ่ง โดยมีวัฒนธรรมของชนชั้นสูงเป็นมาตรฐานด้านความงามของชนชั้นรองลงไป โดยมีปัจจัยทางสังคม เช่น เศรษฐกิจ ภูมิศาสตร์หรือการคมนาคม เป็นเครื่องมือสนับสนุน (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, สืบค้นเมื่อ 15 กันยายน 2559)

2) การมีนาฏกรรมเพื่อแสดงเกียรติยศสำหรับขุนนาง

ผลจากความนิยมในการลอกเลียนแบบแผนหลวง ทำให้ชนชั้นรองในกลุ่มที่มิได้มีฐานันดรเป็นเจ้า ก็พากันยึดถือธรรมเนียมเจ้ามาเป็นต้นแบบ ดังคำ “เจ้าว่างามก็งามไปตามเจ้า” เกิดระบบเจ้าขุนมูลนายซึ่งเป็นระบบที่มีธรรมเนียมประพฤติปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด ถือว่าผู้เป็นเจ้าเป็นนายเป็นบุคคลระดับสูงที่ผู้น้อยจะต้องอ่อนน้อมทำตามทุกอย่างเพื่อรับใช้เจ้านาย โดยที่รับรู้ว่าสิ่งใดเหมาะควรกับฐานันดรของตน ไม่สามารถทำตัว “เลียนเจ้า” ได้ หากเกิดกรณีเช่นนี้ก็จะถือว่ามีความผิดพระราชอาญา หากจับได้ก็ต้องถูกลงโทษ

เมื่อสังคมให้การยอมรับและเกรงใจมูลนายและขุนนางบางท่านถือตัวว่าเป็นคนโปรดของพระเจ้าแผ่นดิน โดยฝ่าฝืนกฎเกณฑ์กระทำตัวเลียนอย่างพระเจ้าแผ่นดิน ดังในกรณีของพระยามหาเทพ (ทองปาน) ที่วางตัวเหมือนเสด็จออกท้องพระโรง มีบ่าวกั้นร่มและถือกาน้ำพานรองเดินตาม รวมทั้งลอบหัดละครและมโหรีผู้หญิงไว้ที่เรือน เป็นการละเมิดและฝ่าฝืนธรรมเนียมที่เมื่อมีผู้กล้ากระทำผิดคนหนึ่ง ก็จะมีผู้ปฏิบัติตาม แล้วเลยกลายเป็นกฎเกณฑ์ใหม่ที่ไร้ความผิด ตรงกับแนวคิดเรื่องตรรกวิบัติ (Fallcy) แบบ Ad Antiquitatem (Appeals to tradition) เป็นการสรุปหรือแสร้งว่าสิ่งหรือการกระทำหนึ่งนั้นดีกว่าหรือถูกต้อง เพียงเพราะว่าสิ่งนั้นได้ทำกันมานานแล้วหรือทำกันมาเป็นประจำอยู่แล้ว

3) นาฏกรรมเป็นเครื่องบันเทิงใจของราษฎร

จากการศึกษานาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 พบว่า มีแนวโน้มที่จะตอบสนองด้านความบันเทิงมากกว่างานพิธีกรรม เป็นผลจากความเคร่งครัดและจดจ่ออยู่กับแบบแผนในรัชกาลที่ 1 และ 2 จนทำให้ภาวะนาฏกรรมภายนอกราชสำนักเกิดความวิตกว่าสิ่งที่กำลังแสดงนั้นจะไปซ้ำกับของหลวงหรือไม่ เมื่อถึงรัชกาลที่ 3 ท่านมิได้ให้ความสนใจนาฏกรรมทั้งในส่วนของหลวงและส่วนของราษฎร ทำให้เกิดเสรีที่จะเลือกเล่นไปอย่างไรก็ได้ งานบันเทิงที่ตอบสนองเวลาว่าง (Recreation) จึงเกิดขึ้นเพื่อเอาใจประชาชนทั่วไปมากกว่าที่จะเอาไปใช้ทางพิธีกรรม ดังปรากฏการเล่นสักรวาที่คลองมหานาค คลองด่าน เกิดละครและงิ้วในโรงบ่อน ที่เป็นการใช้นาฏกรรมเพื่อชักจูงให้เล่นการพนัน ทั้งหมดเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการความบันเทิงในสังคม และทำให้ตัวงานนาฏกรรมได้ขยายตัวอย่างไร้ขีดจำกัดจนต้องออกกฎหมายเรื่องภาษีโขนละครเข้ามาควบคุมเมื่อมาถึงรัชกาลที่ 4

4.3 นวัตกรรมทางนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3

มิเพียงแต่รูปแบบนาฏกรรมประเพณีจะถ่ายเทออกมาจากราชสำนักส่วนกลาง โดยธรรมชาติของงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นจากเจตนาและความคิดสร้างสรรค์แล้ว จะมีกระบวนการสร้างงานใหม่เกิดขึ้นแทนที่งานในรูปแบบเก่าเสมอ ผู้สร้างจะต้องใช้ทั้งความกล้าในการเสนอความคิด ทั้งต้องมีบารมีพอที่จะทำให้ผลงานที่สร้างสรรค์ออกมาใหม่นั้นเกิดการยอมรับ งานชิ้นใดหากไม่เป็นที่นิยมหรือได้รับการวิพากษ์วิจารณ์มากก็จะไม่มีการแสดงซ้ำหรือสูญไป งานสร้างสรรค์บางชิ้นเป็นรสนิยมเฉพาะบุคคลของเจ้าของคณะหรือผู้ริเริ่ม กระบวนการสร้างใหม่จึงเกิดขึ้นตลอดเวลาในศิลปะทุกแขนง ทำให้ประวัติศาสตร์นาฏกรรมในแต่ละยุคสมัยมีลักษณะเฉพาะตัว

ผลจากการศึกษานาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่ามีนาฏกรรมบางประเภทที่มีลักษณะเป็นการสร้างสรรค์หรือนวัตกรรม บางชิ้นเป็นแนวคิดริเริ่มที่จะได้ขยายผลไปเป็นนาฏกรรมใหม่ในยุคสมัยต่อไป มีนาฏกรรมบางประเภทที่สมควรจะได้กล่าวถึง คือ

สิบสองภาษา

การหลั่งไหลของผู้คนต่างชาติที่สืบเนื่องมาจากสงคราม การค้าขาย และการโยกย้ายถิ่นฐานประชากร ทำให้สังคมไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 ระคนไปด้วยชาวต่างชาติต่างภาษา เช่น ญวน เขมร มอญ ลาว พม่า มลายู ฯลฯ ส่งอิทธิพลต่อการปรับรูปแบบศิลปะการแสดง เช่นในดนตรีไทยที่เริ่มนิยมการบรรเลงและขับร้องเลียนสำเนียงการพูดหรือเลียนทำนองดนตรีให้มีสำเนียงคล้ายดนตรีต้นฉบับของชาติภาษานั้น ๆ เรียกกันด้วยศัพท์ทางดนตรีว่า “ออกภาษา” เมื่อมีจำนวนสำเนียงเพิ่มมากขึ้นก็มักบรรเลงเป็นชุดเพลงอย่างเพลงตับเพลงเรื่อง กลายเป็นการบรรเลงและขับร้องที่เรียกว่า “สิบสองภาษา” ซึ่งมนตรี ตราโมท ได้กล่าวว่า “ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มมีชาวต่างชาติเข้ามาค้าขายและประกอบธุรกิจหลายชาติด้วยกัน เพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ น่าจะเกิดในรัชกาลนี้มากขึ้น” (ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7, 2525: 1)

ผู้วิจัยเห็นว่า การที่ครูดนตรีไทยได้สร้างเพลงภาษาขึ้นในรัชกาลที่ 3 จำนวนมาก เช่นเพลงจีนขายอ้อย ญวนทอดแห ลาวแพน โดยอาศัยจินตนาการสอดคล้องกับเรื่องราวของคนเชื้อชาตินั้นแล้วถ่ายทอดออกมาให้มีสำเนียงเลียนแบบเสียงดนตรีชาติต่าง ๆ ทั้ง ๆ ที่ครูมิได้เคยได้ยินหรือได้เดินทางไปถึงแผ่นดินของชาตินั้น ๆ เลย เช่นเพลงจีนขายอ้อยนี้ก็ใช้ชื่อพวกจีนที่เข้ามาปลูกอ้อยตั้งโรงหีบทำน้ำตาลที่เป็นสินค้าส่งออกที่ขายดีในรัชกาลที่ 3 หรือเพลงลาวแพนที่พัฒนามาจากลาวเป่าแคนก็มีบทร้องที่ถ่ายทอดความทุกข์ยากของชาวลาวเชลยในสยาม ดังที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงอธิบายไว้ว่า

> *“...เพลงของเรามีชื่อเมืองต่างประเทศนำ เพื่อให้รู้ว่ามาแต่ไหนอยู่มาก เช่น เขมร มอญ พม่า แขก จีน ญวน กระทั่งฝรั่ง เป็นต้น ซึ่งพวกปี่พาทย์เขาเรียกกันว่า ‘ภาษา’ แต่ฟังเพลงจะรู้ก็หาไม่ เพราะเรามาดัดเป็นไทยไปเสียหมดแล้ว ที่ว่าดัดนั้นไม่ได้ตั้งใจจะดัด หากแต่เป็นไปเองเพราะเราไม่จำกัดลูก อะไรที่คล้ายกันก็ใช้แทนได้ ทั้งนั้น จึงฟังเป็นเพลงไทยไป*
>
> *มีตัวอย่างจะเล่าถวาย วันหนึ่งเดินไปทางหน้าวังกรมหมื่นปราบฯ ได้ยินพวกมอญซึ่งเข้าเฝ้าวังเล่นเครื่องสายกันอยู่ที่ประตู ได้ยินออกจะรู้ต้องหยุดฟัง ฟังอยู่เป็นนานจึงรู้ว่าเป็นเพลงทะแยห้าท่อนซึ่งเราไล่ระนาดกันนั่นเอง แต่เพราะเขาเล่นทางมอญ ผิดกับที่เราเล่นกันเป็นอันมากจึงฟังรู้ได้ยาก ยังเพลงที่ร้องเรื่องนางซินเดอเรลล่านั้น คนปรับเพลงเขาก็ตั้งใจเอาเพลงฝรั่งเข้าปรับกับเรื่องฝรั่งเพื่อให้เป็นฝรั่ง แต่ฟังก็ไม่เห็นเป็นฝรั่งเลย*

ส่วนการรำนั้น เข้าใจว่าเราเอาอย่างพม่า เพราะเห็นคล้ายกันมาก ที่ว่าพม่าเอาอย่างไทยก็เป็นความหมุนเวียน เช่นแต่ก่อนนี้อะไร ๆ เราก็เอาอย่างเขมร แต่ทีหลังเขมรกลับเอาอย่างไทย การรำของพม่าเดิมทีเดียวจะเอาอย่างทางอินเดียมาก็ได้ กระมัง เพราะมีหลักอันจะพึงสังเกตได้อยู่อย่างหนึ่ง คือการรำไม่มีเรื่อง ทางอินเดียเรียก 'นัจจะ' ทางพม่าก็มี เขาจะเรียกอะไรไม่ทราบ ตรงกับที่เราเรียกว่า 'ระบำ' แต่ระบำของเราเอาไปเข้าเรื่องเสียแล้ว คำว่าระบำก็คือรำ วิ่งไปเข้าทางของเขมรคือการรำกับคนรำ หรือเป็นคำไทยก็ไม่ทราบที่แท้จริง ตกลงเหลือแต่ไม่รู้

นริศ

22 กรกฎาคม 2484"

(สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระยาอนุมานราชธน, 2552: 328-329)

เช่นเดียวกันกับนาฏกรรม ลักษณะของบทเพลงเช่นนี้ จะยังผลต่อลักษณะของนาฏกรรมในชั้นหลัง เพราะจะได้มีการนำเอาบทเพลงสิบสองภาษาเหล่านี้มาปรุงเข้ากับวิธีการแสดง โดยเริ่มจากการบรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ ให้เป็น "หางเครื่อง" ของเพลงหลักเช่นเพลงเถาหรือเพลงตับ เพลงหางเครื่องนี้ก็มักเล่นแจกภาษาให้ตรงตามสำเนียงเพลงแต่ละชาติ มีบทร้องที่นำมาจากละครหรือบทที่แต่งร้องเล่นสนุก เช่นในเพลงญวนทอดแหว่า "จี่เอ๋ยจี่ ทอดแหตรงนี้คงจะมีกุ้งนาง" หนักเข้าบรรดาปี่พาทย์ที่ต้องอยู่ในคณะละครอยู่แล้วก็ให้พวกละครแต่งกายมาออกท่าทางตามสำเนียงเพลง เป็นการเล่นอย่างขบขันสนุกสนาน โดยแต่งกายไปตามจินตนาการว่าเชื้อชาติเช่นนั้นจะมีลักษณะอย่างไร ทั้งสำเนียงเพลงและท่ารำของสิบสองภาษานี้เป็นการสร้างสรรค์อย่างไทยแท้ ๆ แสดงอัจฉริยภาพที่สามารถนำแบบ (Style) ของคนสัญชาติต่าง ๆ มาปรุงแต่งให้เกิดเป็นนาฏกรรมได้

ผู้วิจัยเห็นว่าการเกิดขึ้นของสิบสองภาษาเป็นผลมาจากความเบื่อหน่ายในรูปแบบเดิม ๆ ของนาฏกรรมไทยประเพณี ที่ต้องเล่นซ้ำซากตามแบบแผน ความนิยมในสิ่งใหม่หรือกระแสใหม่ก็ยังคงพบเห็นได้ในวิถีของวัยรุ่นในปัจจุบันที่นิยมความเป็นต่างชาติ เช่น เกาหลี ญี่ปุ่นและฝรั่ง เกิดความชมชอบและเลียนแบบเป็นวัฏจักรสืบเนื่องกันมาทุกยุคสมัย และผลของความนิยมสิบสองภาษานี้ยังทำให้เกิดการเล่นละครอย่างใหม่ที่เรียกว่า "ละครพันทาง" ในราวรัชกาลที่ 4 ที่ใช้เรื่องราว บทเพลงและการแต่งกายตามสัญชาติมาเรียงร้อยเป็นละครแบบใหม่ขึ้นมา

ขณะเดียวกันเรื่องต่างชาติต่างภาษาก็เริ่มเข้ามาแทนที่บทละครไทยแท้ ๆ ที่เล่นกันมาจนเฝือตั้งแต่กรุงเก่า เมื่อเกิดการยอมรับวัฒนธรรมอย่างใหม่ ชาวสยามที่นำมาปรับและสร้างเป็นเรื่องราว เช่น การเกิดขึ้นของเรื่องราชาธิราช ที่สร้างจากพงศาวดารมอญ หรือเรื่องสามก๊ก ห้องสิน ไซ่ฮั่นที่มาจากพงศาวดารจีน ที่สำคัญคือในรัชกาลที่ 3 นี้ได้มีการนำเรื่องพระลอ ที่เดิมเป็นลิลิตแต่งด้วยฉันท-ลักษณ์ชั้นสูง มาปรับเป็นบทละครสำหรับแสดงเป็นครั้งแรก โดยกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ก่อนที่เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) จะได้สร้างเป็นละครพันทางเมื่อในรัชกาลที่ 4 โดยนำเอาเรื่องอื่น เช่น ราชาธิราช ขุนช้างขุนแผน มาสร้างเป็นบทละครพันทางด้วย ลักษณะของการเล่นออกภาษายังเจือปนอยู่ในการแสดงอื่น ๆ เช่น สวดคฤหัสถ์ หรือเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ เป็นรูปแบบตามค่านิยมที่เด่นชัดประการหนึ่งของนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3

ละครกลาย

จากบันทึกในตำนานละครอิเหนาว่า

> *“ความนิยมแบบและบทละครหลวงรัชกาลที่ 2 ไม่เฉพาะแต่ผู้ที่เล่นละครเท่านั้น ถึงข้าราชการที่หัดมโหรีผู้หญิงมาแต่ก่อนก็แปลงกระบวนมโหรีเล่นเป็น* ***ละครกลาย****กันชุกชุม คือเอาบทละครอิเหนาพระราชนิพนธ์มาให้พวกมโหรีร้องลำนำเข้ากับเครื่องมโหรีปี่พาทย์เป็นเรื่องไปอย่างเล่นละคร ผิดกันแต่ไม่มีตัวละครเท่านั้น”* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 352)

ที่เรียกว่า ละครกลาย นี้เป็นคำที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงบัญญัติใช้ขึ้นมาเพื่อให้เห็นว่าเป็นของอย่างไม่แท้ เป็นสำนวนโบราณที่ใช้ว่า อย่างกลาย ๆ ก็คืออย่างไม่แท้ ฉะนั้นละครกลายในที่นี้ จึงเป็นการกล่าวกระทบละครและมโหรีผู้หญิงของพระยามหาเทพ (ทองปาน) ว่าละครที่เล่นนั้นเป็นละครอิเหนาอย่างไม่แท้ คำว่าละครกลายจึงมิใช่ชื่อรูปแบบของละคร ทว่าวิธีการแสดงละครชนิดนี้ดูคล้ายคลึงกับการเกิดขึ้นของละครดึกดำบรรพ์ในรัชกาลที่ 5 กล่าวคือ

ละครกลายใช้วงมโหรีบรรเลงตามบทละคร แต่มิได้มีตัวละครออกมาแสดงท่ารำ เป็นการบรรเลงเพื่ออวดความไพเราะของบทเพลงและการขับร้อง ผู้ชมอาจทำกิจกรรมอย่างอื่นในขณะที่ฟังการบรรเลง ประสงค์จะให้เป็นเสียงบรรยากาศที่เล่าเรื่องไปตามวรรณกรรม ซึ่งสิ่งนี้เป็นเรื่องอัศจรรย์ที่ไปพ้องกับการเกิดขึ้นของการบรรเลงแบบคอนเสิร์ต (Concert) ที่เจ้าพระยาเทเวศร-วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) คิดขึ้นเมื่อในรัชกาลที่ 5 โดยที่เจ้าคุณอาจไม่เคยทราบว่ามีการ

บรรเลงในลักษณะนี้เมื่อครั้งรัชกาลที่ 3 มาก่อน เหตุเพราะแรงบันดาลใจของเจ้าพระยาเทเวศรฯ นั้นได้รับจากการตามเสด็จพระราชดำเนินไปทวีปยุโรปและได้เห็นการบรรเลงออร์เคสตราและโอเปราอย่างตะวันตกจึงนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง ทว่า งานสร้างสรรค์ละครกลายที่เกิดขึ้นที่เรือนพระยามหาเทพในรัชกาลที่ 3 มิได้มีการแสดงสืบต่อมา เพราะภายหลังที่เจ้าคุณฯ ถึงแก่กรรมจากการปราบกบฏจีนตั้วเหี่ยที่เมืองฉะเชิงเทรา ก็ทำให้บรรดาละครและมโหรีผู้หญิงของท่านต้องแยกย้ายออกจากเรือน และมีแนวโน้นว่าละครกลายที่เรือนเจ้าคุณนี้ เป็นเพียงการบรรเลงมโหรีอวดตัวละครผู้หญิงเสียมากกว่า

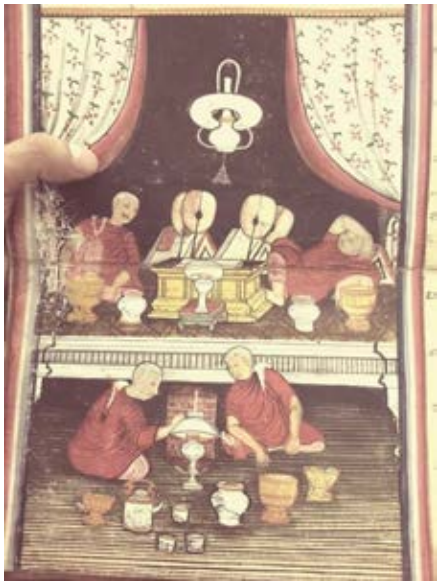
สวดคฤหัสถ์

จากปัญหาของสงฆ์ที่ปรากฏขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 จนต้องถึงกับออกกฎพระสงฆ์ห้ามมิให้พระสงฆ์สวดเล่นเป็นทำนองต่าง ๆ อย่างขบขัน แสดงให้เห็นถึงความนิยมเล่นสวดพระที่มีมาตั้งแต่ก่อนหน้านั้น แต่หลังจากที่ออกกฎนี้ได้ไม่นานก็ยังคงมีพระสงฆ์ลอบเล่นอยู่ เพราะในอีกกว่า 50 ปีต่อมา ปรากฏภาพเขียนสีในสมุดพระมาลัยสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นรูปพระสงฆ์เอกเขนก เล่นหมากรุก จิบน้ำชา นั่งชันเข่า ฯลฯ ซึ่งล้วนเป็นวัตรอันสงฆ์มิพึงปฏิบัติ แสดงให้เห็นว่าการสวดพระก็ยังคงมีการเล่นสืบต่อมา แม้ว่าในปลายรัชกาลที่ 3 จะทรงกำชับเรื่องพระวินัยและโปรดให้สึกพระสงฆ์ผิดวินัยออกไปหลายร้อยรูปเมื่อปลายรัชกาล พระสงฆ์ที่เคยสวดพระมาก่อนก็ยังคงสวดเล่นเป็นเพื่อนศพเป็นหนทางนำมาซึ่งรายได้ในอีกทางหนึ่ง จึงเป็นที่มาของการสวดด้วยคฤหัสถ์ เรียกว่า สวดคฤหัสถ์ ล้อกันกับการสวดพระอย่างเดิม

ความนิยมในการสวดพระมาสู่สวดคฤหัสถ์นี้ สถิตย์ เสมานิล ได้เล่าถึงวิธีการเล่นสวดที่เป็นรูปแบบเมื่อสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 6 ตามที่ได้เคยพบเห็นและร่วมแสดงในฐานะพระนักสวด (2542: 90-95) ซึ่งมีลักษณะของโครงสร้างของวิธีสวดนั้นไม่น่าจะแตกต่างไปจากในสมัยรัชกาลที่ 3 มากนัก ผู้วิจัยเห็นว่าจากความพยายามของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเล็งเห็นว่าในรัชกาลของพระองค์นั้น พระสงฆ์นิยมบวชมากขึ้นเพื่อมาพึ่งใบบุญพระศาสนา เห็นว่าพระเจ้าแผ่นดินทรงโปรดในการพระราชกุศลอีกประการหนึ่งคือเพื่อให้พ้นจากการต้องเป็นไพร่เข้ารับราชการ ทำให้อัตราการบวชของพระสงฆ์มีเพิ่มมากขึ้น ในปลายรัชกาลที่ 3 จึงได้มีการสึกพระสงฆ์ที่กระทำผิดพระวินัยออกไปเป็นจำนวนมาก การทำผิดวินัยประการหนึ่งก็คือการเล่นสวดพระที่คณะสงฆ์ต่างเห็นว่าการสวดอย่างคึกคะนองเช่นนี้มีลักษณะเป็น “วิกาล” ของสงฆ์ไม่สมควรแก่สมณวิสัย

พระสงฆ์นิยมเล่นสวดพระกันมาแต่เดิม บางส่วนถูกสึกออกมาเป็นคฤหัสถ์ก็ยังนิยมเล่นสวดอยู่เพราะอาจทำเป็นอาชีพได้ จึงเป็นที่มาของการเรียกว่า “สวดคฤหัสถ์” แต่ในอดีตคนฟังที่ส่วนมากเป็นผู้อยู่เป็นเพื่อนศพ จะชอบดูพระเล่นสวดมากกว่าคฤหัสถ์ แม้ทีท่าเหล่านี้ไม่ใช่ลักษณะอันงามของพระสงฆ์แต่ชาวบ้านก็ชอบที่จะเห็นพระมาเล่นอย่างฆราวาสเพราะสนุกสนานโดยไม่แยแสต่อความเหมาะควร ในรัชกาลที่ 3 เมื่อคราวที่หมื่นพรหมสมพัตสร (เสมียนมี) ได้บวชอยู่นั้น ก็เล่ากันว่าท่านเป็นนักสวดพระที่มีน้ำเสียงเป็นเลิศ เมื่อท่านสึกออกมาแล้วก็นำการเล่นสวดพระนั้นมาเล่นอีกกลายเป็นการสวดคฤหัสถ์สืบต่อมา

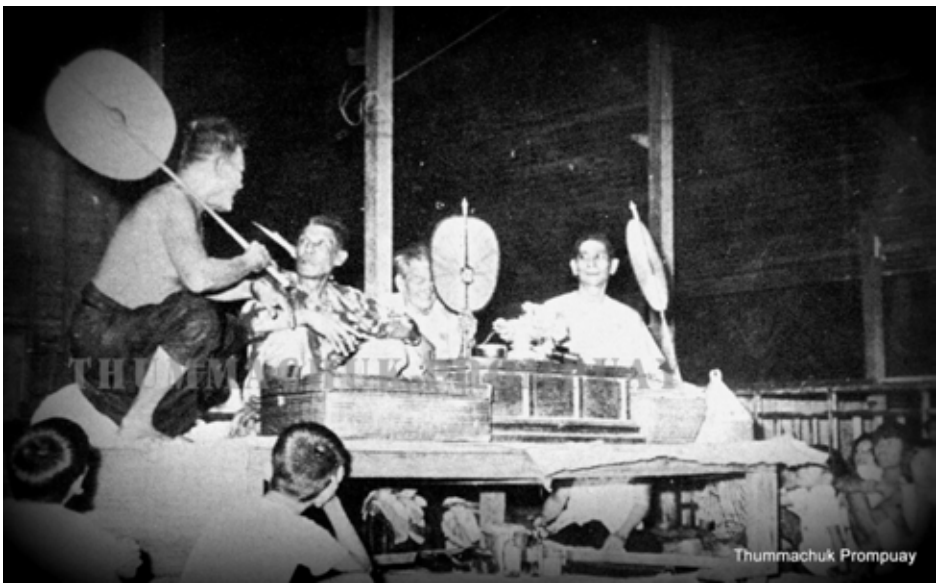
ในรัชกาลที่ 4 ยิ่งทรงมีความเคร่งครัดกวดขันเรื่องการพระศาสนาทั้งฝ่ายมหานิกายและธรรมยุตินิกาย การที่พระสงฆ์จะได้เล่นสวดพระคงมีโอกาสน้อยลง การเล่นสวดพระจึงเป็นหน้าที่ของคฤหัสถ์หรือ “ทิด” ที่เคยผ่านการบวชเรียนมาเป็นสวดใหญ่ จนการเล่นสวดคฤหัสถ์นี้เริ่มแพร่หลายไปอย่างรวดเร็ว เป็นที่นิยมมากในเวลาต่อมา บ้างเรียกการสวดเช่นนี้ว่า “สวดผี” เพราะนิยมเล่นกันในงานศพภายหลังการสวดพระอภิธรรมของฝ่ายสงฆ์จบลง ปัจจุบันยังคงปรากฏอาชีพการรับจ้างเล่นสวดคฤหัสถ์ในหลายจังหวัด เช่น ระยอง อ่างทอง



ภาพที่ 4.50 : พระสงฆ์นั่งเล่นหมากรุกและเอกเขนกหลังการเล่นสวดพระ

จิตรกรรมในสมุดไทยสำหรับสวดพระมาลัย

ที่มา: http://www.facebook.com/sippawich, สืบค้นเมื่อ 6 กันยายน 2561



ภาพที่ 4.51 : สวดคฤหัสถ์ การกลายรูปจากการเทศน์มหาชาติและสวดพระมาลัยของพระสงฆ์
ภาพตีพิมพ์ประกอบบทความของ เอนก นาวิกมูล
ในนิตยสารศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 1 ฉบับ 2 พ.ศ. 2521
ระบุใต้ภาพไว้ว่าเป็นการสวดคฤหัสถ์ในวัดแห่งหนึ่ง

ลักษณะการแสดงก็ได้รับอิทธิพลจากการเล่นออกภาษาซึ่งผู้แสดงจะสวดเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ เช่น ภาษามอญ ก็จะร้องเรื่อง “มะโดดหนีเมีย” ซึ่งมีเนื้อเรื่องตลกสนุกสนาน กล่าวถึง มะโดดที่จะหนีเมียไปบวช หรืออาจร้องเป็นลำนำภาษาอื่นอีก เช่น จีน แขก ญวน ลาว (พิศาล บุญปลูก, 2558: 128) ซึ่งความยาวของการเล่นสวดคฤหัสถ์นี้คงกินเวลายาวนานเพราะมีวัตถุประสงค์ที่จะให้คนที่อยู่เป็นเพื่อนศพได้เกิดความสนุกสนาน ไม่โศกเศร้า ตลอดเวลาที่ศพยังตั้งอยู่ เป็นการละเล่นหลังการสวดพระอภิธรรมที่เคร่งครัดตามธรรมเนียม และแน่นอนว่าการละเล่นอยู่เป็นเพื่อนศพเช่นนี้ย่อมมีความเมามายและการเล่นพนันแทรกอยู่ในระหว่างการเล่นด้วย ซึ่งการเล่นสวดคฤหัสถ์หรือสวดพระมาลัยนี้ยังคงพบได้ในในบางท้องที่ของประเทศไทย

การวิเคราะห์ถึงสถานภาพและรูปแบบนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 นี้ ได้แสดงให้เห็นถึงภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมที่มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงของงานนาฏกรรมด้วย ดังที่เฮราคลิตุส (Heraclitus) เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้เป็นลักษณะจริงแท้ของโลกที่ไม่มีใครสามารถต้านทานหรือหลีกเลี่ยงกระแสธารแห่งความเปลี่ยนแปลงนี้ได้ สรรพสิ่งในจักรวาลเกิดขึ้นภายใต้มาตรการที่แน่นอน (Fixed measure) หรือกฎแห่งความเปลี่ยนแปลง (Law of Change) โดยที่ความ

เปลี่ยนแปลงทางนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 นั้นเป็นไปอย่างค่อยเป็นค่อยไป โดยมีมาตรฐานจากจารีตของกรุงเก่าเป็นตัวตั้ง แล้วพยายามแสวงหาสิ่งใหม่เพื่อให้แปลกไปจากขนบเดิมที่มีมาโดยที่ยังอยู่บนโครงสร้างพื้นฐานเช่นเดิม เช่นการเกิดขึ้นของวรรณกรรมการแสดงเชิงเสียดสี ล้อเลียนสังคมราชสำนัก หรือการแสวงหาความบันเทิงรูปแบบใหม่มาทดแทนรูปแบบเดิมที่คุ้นตา ได้ตอบรับกับสังคมชั้นกลางที่เป็นขุนนางและไพร่ราษฎรมากขึ้น ดังเกิดขึ้นในมหรสพโรงบ่อนและการเล่นรื่นเริงในนักขัตฤกษ์ไปจนถึงการเล่นเลียนแบบพระสงฆ์อย่างสวดคฤหัสถ์

การแพร่ของนาฏกรรมผกผันไปตามจำนวนประชากรและความหลากหลายทางวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นระหว่างชนชั้นและระหว่างเชื้อชาติศาสนาอย่างถ้อยทีถ้อยอาศัย หยิบยืมรูปแบบจากกันและกัน แม้มิได้เป็นเจ้านายก็อาจแต่งเรื่องล้อเลียนละครในที่มีมาแต่เดิมได้ ดังการเกิดขึ้นของบทละครเรื่องระเด่นลันได ทั้งยังเกิดเนื้อเรื่องสำหรับเล่นละครใหม่ ๆ จำนวนมากที่ต่อมาจะได้ใช้แสดงกันอย่างแพร่หลาย เพราะมีเนื้อหาสนุก ตื่นเต้น ผจญภัยและหลากหลายชาติภาษา เป็นผลจากการมีกวีผู้เชี่ยวชาญเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 นี้จำนวนมาก เมื่อปราศจากข้อห้ามจากทางราชสำนัก ทำให้ความนิยมในนาฏกรรมมีการกระจายตัวสูงขึ้น บรรดาเจ้านาย เสนาบดีและขุนนาง ต่างก็มีนาฏกรรมและดนตรีเป็นของสำหรับอวดกันตามฐานานุศักดิ์ ส่งผลให้เกิดการแข่งขันกันในเชิงรูปแบบ และนำเอารูปแบบนาฏกรรมที่ดีที่สุดคือของหลวงนั้นมาเป็นมาตรฐานหลักสำหรับการเผยแพร่ ทำให้มาตรฐานแบบหลวงมิได้ผูกติดอยู่แต่ในราชสำนักเพียงอย่างเดียว และจากมาตรฐานนี้ก็ยิ่งทำให้ชนชั้นรองลงมาต่างแสวงหารูปแบบนาฏกรรมเพื่อใช้สำหรับประกอบอาชีพให้แปลกใหม่ถูกใจผู้ชม เกิดการขยายตัวของอาชีพทางนาฏกรรมเพื่อรองรับการขยายตัวของสังคมที่มีความต้องการใช้นาฏกรรมเพิ่มขึ้น เช่นในวัด โรงบ่อน รวมทั้งความนิยมนาฏกรรมใหม่ที่มาจากคนต่างชาติต่างภาษาก็ได้รับการยอมรับให้อยู่ในสังคมไทยได้อย่างไม่เคอะเขิน ทั้งแอ่วลาว รำโคมญวน โนรา มะโย่ง ละครชาตรี งิ้ว ฯลฯ เป็นผลจากการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมเช่นนี้จะเป็นชนวนให้เกิดนาฏกรรมประเภทอื่นต่อไปในช่วงรัชกาลที่ 4 – 5 ผลจากการวิเคราะห์ดังที่กล่าวมานี้มุ่งเน้นให้เห็นรายละเอียดตามที่ปรากฏในหลักฐานต่าง ๆ เพื่อยืนยันความชัดเจนของเหตุปัจจัยที่เกิดขึ้นอันส่งผลต่องานนาฏกรรม และจะได้กล่าวสรุปไว้ในบทต่อไป

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาประวัติศาสตร์นาฏกรรมไทยใน 27 ปีแห่งรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า-เจ้าอยู่หัว ระหว่าง พ.ศ.2367 - 2394 ได้พิจารณาถึงภาพรวมของนาฏกรรมอันเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย โดยมีปัจจัยด้านต่าง ๆ ส่งผลทำให้นาฏกรรมเกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่และมีการจัดการใหม่แทบทั้งหมดเกิดผลต่องานนาฏกรรมทั้งในด้านบวกและด้านลบ ทั้งนี้มีผลมาจากจากพระจริยาวัตรและพระราชอัธยาศัยส่วนพระองค์ ประกอบกับปัจจัยจากสภาพสังคมและวัฒนธรรม สภาพประชากร สภาพเศรษฐกิจ สภาพภูมิศาสตร์ และองค์ประกอบอื่น ๆ อาทิ วรรณกรรม ที่เป็นต้นทางของนาฏกรรม คือการสร้างเรื่องสำหรับใช้เล่นละครในภายหลัง เช่นเรื่องพระลอ ขุนช้าง-ขุนแผน พระอภัยมณี โดยเนื้อเรื่องที่แปลกใหม่มีกลิ่นอายของชาติภาษาต่าง ๆ จะทำให้เกิดละครพันทางในยุคต่อมา ความนิยมในรูปแบบนาฏกรรมบางประเภทแสดงให้เห็นรอยต่อสำคัญของประวัติศาสตร์นาฏกรรมที่ทำให้เห็นความเจริญและความเสื่อมอันเป็นอนิจลักษณ์ ซึ่งปรากฏอยู่ในนาฏกรรมทุกชาติภาษาที่ไม่อาจทัดทานกาลเวลาและความนิยมใหม่หมุนเวียนเช่นนี้สืบไป เสมือนปรัชญาแห่งความเปลี่ยนแปลงของเฮราเคลตุส (Heraclitus) ที่กล่าวไว้ว่า “สรรพสิ่งเลื่อนไหลเป็นกระแส ดุจสายน้ำไหลไม่หยุดนิ่ง” และการศึกษานี้ยังเป็นการให้ความสำคัญกับช่วงเปลี่ยนผ่าน (Transitional period) ที่มิได้มุ่งศึกษาแต่เพียงยุคทองของนาฏกรรมเพียงอย่างเดียว แต่กลับมองถึงสะพานเชื่อมต่อระหว่างสองยุคสมัยที่มีปัจจัยทางสังคมเป็นตัวการที่ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลง

สถานภาพของงานนาฏกรรมไทยช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 มีพัฒนาการในทางที่เจริญขึ้นเป็นลำดับเพราะภายหลังการล่มสลายของอาณาจักรอยุธยาก็ได้มีความพยายามรื้อฟื้นสภาพงานศิลปกรรมในทุก ๆ ด้าน โดยมีความเฟื่องฟูสูงสุดในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นแบบ ความพยายามนี้เริ่มมาตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี (พ.ศ.2310 – 2325) ที่ได้เริ่มรวบรวมช่างฝีมือและศิลปินชำนาญการที่กระจัดพลัดพรายไปในที่ต่าง ๆ ทั่วพระราชอาณาจักรเข้ามารวมไว้ในกรุงใหม่ ต่อเนื่องมายังกรุงรัตนโกสินทร์ที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325 – 2352) ได้ทรงชำระบทละครซึ่งเป็นวรรณกรรมการแสดงให้เป็นหลักของแผ่นดิน ทั้งยังได้เกณฑ์ครูละครหลวงที่สืบทอดกระบวนรำมาจากกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี มาตั้งขึ้นเป็นละครหลวงแห่งกรุงใหม่ มีการฝึกหัดผู้หญิงอีกหลายรุ่นขึ้นไว้เพื่อเป็นละครผู้หญิงหลวง ในขณะเดียวกันราษฎรที่กระจัดกระจายในที่ต่าง ๆ ก็เริ่มกลับเข้ามารวมสู่ศูนย์กลางในมหานครใหม่ ทำให้สภาพสังคมมีความ

เข้มแข็งและเกิดวงจรกิจกรรมต่าง ๆ หากแต่อาจยังติดขัดอยู่ที่ยังมีการสงครามต่อเนื่องในช่วงรัชกาลที่ 1 จึงทำให้งานศิลปกรรมและนาฏกรรมยังไม่เกิดเสถียรภาพมากนัก

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ. 2352 – 2367) แม้จะกินช่วงระยะเวลาเพียง 15 ปีแต่งานนาฏกรรมต่าง ๆ กลับทวีความมั่นคงยิ่งขึ้น ทั้งนี้เป็นเพราะความเอาพระทัยใส่เป็นการส่วนพระองค์ของพระเจ้าแผ่นดินประกอบกับสภาพสังคมที่เอื้ออำนวยให้กิจการนาฏกรรมเป็นไปได้ดีขึ้น การสงครามต่าง ๆ เริ่มผ่อนคลายลงทำให้พระเจ้าแผ่นดินทรงมีเวลาที่จะทรงสร้างกิจกรรมด้านนาฏกรรมได้ เช่น ทรงพระราชนิพนธ์บทละครสำหรับละครผู้หญิงของหลวง ทรงโปรดให้มีการสร้างสรรค์กระบวนรำละครหลวงไว้เป็นแบบฉบับของแผ่นดิน ด้วยเหตุที่ละครหลวงทั้งจากกรุงเดิมและที่หัดไว้แต่ต้นรัชกาลที่ 1 มีความสมบูรณ์พร้อมพอที่จะสร้างผลงานนาฏกรรมชั้นเยี่ยมขึ้นได้ จึงปรากฏบทละครพระราชนิพนธ์ทั้งละครในและละครนอกจำนวนมาก แบบแผนที่สมบูรณ์แบบนี้ย่อมเป็นที่ประจักษ์แก่เจ้าประเทศราช เสนาบดี ขุนนางและเศรษฐีโดยทั่วไป ซึ่งจะเป็นชนวนสำคัญที่ทำให้รูปแบบหลวงกระจายสู่ภายนอกราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 3 สำหรับสภาพนาฏกรรมของประชาชนก็เริ่มเสถียรขึ้น เพราะราษฎรได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานเป็นหลักแหล่ง เกิดเป็นชุมชนต่างเชื้อชาติ ต่างศาสนา ต่างอาชีพ รวมตัวกันอยู่เป็นกลุ่มภายในเกาะเมือง โดยพื้นที่ชุมชนสำคัญมักตั้งอยู่ริมแม่น้ำและลำคลองที่สะดวกต่อการคมนาคมและค้าขาย เมื่อมีชุมชนก็ย่อมมีแหล่งความบันเทิงเพื่อความสำราญส่วนตน เช่น โรงบ่อน โรงหวย โรงเหล้า ภายหลังจากสงครามได้มีการเทครัวราษฎรจากหัวเมืองต่าง ๆ เข้ามาไว้ในเขตปริมณฑลโดยรอบเกาะเมือง ซึ่งแต่ละชาติพันธุ์ที่รวมตัวกันอยู่เป็นกลุ่มนั้นย่อมจะนำเอาศิลปะการแสดง เช่นดนตรีและนาฏกรรมติดตัวมาด้วย จึงเกิดงานนาฏกรรมตามเชื้อชาติภาษากระจายตัวอยู่ปะปนกับงานนาฏกรรมของไทย อาทิ ชาวมอญย่อมมีปี่พาทย์และการรำมอญติดตัวมา ชาวลาวนิยมการละเล่นแอ่วลาวเป่าแคน ชาวญวนมีการแสดงรำโคมที่เคยใช้ในราชสำนักเหงียนมาฝึกหัดใช้เล่นถวายเมื่อถูกเกณฑ์ไปในงานราชการ

อนึ่ง ในช่วงรัชกาลที่ 2 นี้ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังทรงดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงรับหน้าที่ในการกำกับราชการต่างพระเนตรพระกรรณในหลายส่วนงาน ทำให้สมเด็จพระบรมชนกนาถทรงมีเวลาพอที่จะเอาพระทัยใส่ในกิจกรรมด้านนาฏกรรมได้มากขึ้น ในขณะเดียวกันกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ยังได้สนองพระราชกิจด้านนาฏกรรม เช่น ทรงร่วมกับกวีราชสำนักและราชบัณฑิตในงานพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องต่าง ๆ ทั้งยังทรงปฏิบัติตามธรรมเนียมที่เจ้านายและขุนนางชั้นสูงจะมีงานนาฏกรรมเป็นเครื่องประดับเกียรติยศ ทรงหัดโขนโรงหนึ่งขึ้นที่วังท่าพระ เรียกโดยทั่วไปว่า “โขนกรมเจษฎาฯ” กับทั้งได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอก เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ขึ้นในช่วงรัชกาลนี้ อีกทั้งทรงเป็นแม่กองในการสร้าง

สวนขวาในพระราชวังหลวง ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญสำหรับใช้ในการแสดงนาฏกรรมและสนับสนุนให้ชาววังผู้ทำหน้าที่ละครได้มีโอกาสถวายงาน แสดงให้เห็นว่าทรงมีความผูกพันกับงานนาฏกรรมด้วย ทรงเคยทอดพระเนตรแบบอย่างชั้นเลิศที่สืบมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 1 และ 2 กับทรงมีบทบาทร่วมในงานนาฏกรรมด้วยพระองค์เอง

เมื่อเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติเป็นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ตลอดช่วงระยะเวลา 27 ปีในรัชกาล ตั้งแต่ พ.ศ.2367 – 2394 ทรงตัดสินพระทัยที่จะมิให้มีละครหลวงสำหรับพระเกียรติยศพระเจ้าแผ่นดิน โดยสันนิษฐานว่าทรงเจียมพระองค์ที่จะต้องทรงราชย์แม้พระอิสริยยศจะทรงเป็นเพียงพระองค์เจ้าต่างกรม แต่หากด้วยทรงเป็นพระราชโอรสพระองค์ใหญ่และได้กำกับงานราชการหลายด้านอยู่ก่อนแล้วจึงได้ทรงราชย์ ทรงยอมรับในการเป็นพระมหากษัตริย์ผู้รักษาแผ่นดินเพื่อรอผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนจะได้สืบราชสมบัติต่อ มีนัยยะหลายประการที่ทรงแสดงออก รวมถึงนัยยะที่ทรงทำเหมือนว่าทรงรังเกียจละคร ทรงตรัสกระทบว่าการขับร้องฟ้อนรำของสตรีในราชสำนักนั้นเป็นบาป และแม้ว่าพระราชานุกิจส่วนใหญ่จะไม่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมแต่ก็ทรงส่งเสริมงานศิลปกรรมด้านอื่น เช่น สถาปัตยกรรมและการช่างฝีมือ ซึ่งล้วนเป็นส่วนสนับสนุนงานนาฏกรรมในทางอ้อม พระราชจริยาวัตรที่โดดเด่นคือทรงทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาในฐานะพระจักรพรรดิราช ทรงแผ่พระบารมีด้วยการสร้างพระอารามและบำรุงพระภิกษุสงฆ์ เมื่อมีจำนวนวัดมากขึ้นกิจกรรมทางนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัดก็มีมากตาม ดังปรากฏการใช้นาฏกรรมสำหรับการฉลองพระอารามที่ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลซึ่งมีมากกว่า 53 วัด

การปกครองแบบรวมศูนย์อำนาจ ทำให้พระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชอำนาจในการกำหนดนโยบาย ด้วยการมีพระบรมราชโองการและออกพระราชกำหนด ทั้งยังทรงเป็นต้นแบบทำให้เกิดรูปแบบที่เป็นพระราชนิยม วัฒนธรรมและศิลปกรรมต่าง ๆ ก็ดำเนินไปตามพระราโชบายและพระราชนิยมนั้น กฎหมายบ้านเมืองในพระไอยการต่าง ๆ เป็นข้อบังคับมิให้ผู้ใดกระทำผิดหรือล่วงละเมิด เช่น ข้อห้ามมีละครผู้หญิงนอกเหนือไปจากละครหลวงของพระมหากษัตริย์ หรือการห้ามทำเครื่องละครเทียมเท่าเครื่องต้น อย่างไรก็ดี ในรัชกาลนี้มีความพยายามฝ่าฝืนธรรมเนียมทางนาฏกรรมที่ห้ามมิผู้อื่นมีละครผู้หญิงเป็นเครื่องประดับเกียรติยศ โดยพระราชวงศ์และขุนนางชั้นสูงลักลอบหัดหรือมีละครผู้หญิง มโหรีผู้หญิงไว้สำหรับเกียรติยศ แต่ปกปิดมิให้พระเจ้าแผ่นดินทรงทราบ ความนิยมเช่นนี้ยิ่งได้แพร่หลายขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 จนถึงต้นรัชกาลที่ 4 จนถึงกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องทรงออกประกาศให้ละครทั่วไปมีผู้หญิงร่วมแสดงได้ เมื่อ พ.ศ. 2398 ภายหลังที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตเพียงปีเดียว แสดงให้เห็นถึงปัญหาการพยายามละเมิดธรรมเนียมที่มีมาก่อนการออกประกาศนั้น และแม้จะมิทรงโปรดปราน

นาฏกรรมแต่ก็มิได้มีพระบรมราชโองการห้ามให้ผู้อื่นเล่น กลับทำให้ราษฎรมีงานนาฏกรรมเล่นกันทั่วไปอย่างครึกครื้น

การไม่มีละครหลวงประจำรัชกาลมิได้หมายความว่างานนาฏกรรมต่าง ๆ จะหยุดนิ่ง แม้ในพระราชวังหลวงเอง ครูละครและละครหลวงที่มีมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 และ 2 ยังคงฝึกหัดอยู่ในพระราชฐานฝ่ายในและมีกิจที่ต้องออกแสดง เช่น ในการพระราชพิธีประจำและพระราชพิธีจร เช่น พระราชพิธีบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำพระราชวัง การสมโภชพระอารามที่ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาล รวมถึงพิธีเฉพาะกิจ ทำให้เห็นว่าจะอย่างไรก็ตามนาฏกรรมประจำราชสำนักก็ยังมีบทบาทหน้าที่ในส่วนที่ตอบสนองงานพิธีกรรมและความเชื่อ แม้มิได้ทำหน้าที่เป็นเครื่องบันเทิงสำหรับผู้ทรงเป็นองค์ประธานแห่งราชสำนัก

นอกจากนี้ บรรดาเจ้าจอมมารดาที่เคยเป็นละครหลวงในรัชกาลก่อน ต่างได้ออกไปอยู่ยังวังนอกของพระเจ้าลูกยาเธอที่เสด็จออกวัง ทำให้มีการนำเอารูปแบบนาฏกรรมหลวงไปกระจายสู่นอกราชสำนักโดยอาศัยเหตุผลที่กลัวว่ารูปแบบหลวงที่ถูกสร้างขึ้นอย่างเพียบพร้อมในรัชกาลที่ 2 จะสูญไป ดังกรณีเจ้าจอมมารดาศิลา เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก นำแบบแผนละครหลวงไปเผยแพร่ที่วังพระเจ้าลูกเธอ 3 พระองค์ ได้แก่ วังกรมขุนพิพิธภูเบนทร์ วังกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ และวังพระองค์เจ้าทินกร โดยเฉพาะที่วังกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ที่รู้จักกันว่าวังบ้านหม้อนั้น ยังได้รักษาแบบแผนสืบทอดมาในสายราชสกุลจนได้ทำหน้าที่กำกับกรมมหรสพในช่วงเวลาหนึ่ง ถือเป็นข้อต่อสำคัญที่ทำให้รูปแบบหลวงยังคงสืบต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน

สังคมที่มีชนชั้นอย่างเคร่งครัดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทำให้มูลนายมีอำนาจในการปกครองชนชั้นล่างลงไปของสังคม เช่น ไพร่และทาส ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนาฏกรรม ไพร่ทำหน้าที่เป็นนักแสดงตอบสนองความต้องการของชนชั้นมูลนายที่ทำหน้าที่กำหนดรูปแบบการแสดง ในทางกฎหมาย ไพร่จำเป็นต้องสังกัดมูลนาย จึงทำให้กวี ศิลปิน นักแสดง แม้จะมีความรู้ความสามารถเพียงใดก็ต้องอยู่ภายใต้ผู้อุปถัมภ์ที่เป็นมูลนายทั้งสิ้น และไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะประเภทใดก็ตามถือเป็นของฟุ่มเฟือยที่จำเป็นต้องใช้ทุนจำนวนมากในการสร้าง ทั้งทุนที่เป็นทรัพย์สินเงินทองและทุนด้านกำลังคน ซึ่งมีไพร่เป็นกลไกสำคัญ ดังตัวอย่างของสุนทรภู่เมื่อมิได้รับราชการในรัชกาลที่ 3 ได้พึ่งพระบารมีเข้าถวายตัวเป็นไพร่สมในสำนักของเจ้านายชั้นสูงเพื่อที่จะได้มิต้องถูกเกณฑ์เป็นไพร่หลวง และจากพระราโชบายของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเปลี่ยนห้วงเวลาการเกณฑ์เข้ารับราชการของไพร่จาก “เข้าเดือนออกเดือน” มาเป็น “เข้าเดือนออกสามเดือน” ทำให้เวลาของไพร่ว่างจากการไม่ต้องเข้ารับราชการในสังกัดมูลนาย ไพร่สามารถออกมาประกอบอาชีพอื่นทำให้มีรายได้และกำลังซื้อมากขึ้น ในรัชกาลที่ 3 ไพร่บางส่วนเลือกที่จะประกอบอาชีพทางนาฏกรรม เช่น

รับจ้างแสดงละครตามบ่อนการพนัน ที่เป็นงานเหมาสร้างรายได้เพิ่มเติมจากการการรับงานปลีกหรืองานฉาก

ในด้านเศรษฐกิจ การค้าของหลวงกับจีนในรูปแบบบรรณาการมีอัตราสูงต่อเนื่อง ก่อให้เกิดรายได้เข้าพระคลังหลวงมากขึ้น มีสินทรัพย์ประเภททองคำจำนวนมาก ถึงกับมีรับสั่งในปลายรัชกาลว่านอกเหนือจากทองคำที่ใช้ในพระอารามแล้ว หากจะนำไปสร้างเครื่องละครก็ย่อมได้ เมื่อรัฐมีรายได้เพิ่มขึ้นจากการเก็บภาษีอากรและการค้าระหว่างประเทศ ทำให้วิถีชีวิตของทุกชนชั้นดีขึ้น มีการใช้จ่ายฟุ่มเฟือยสำหรับเวลาว่างไปเพื่อความบันเทิงส่วนตน เช่น เล่นหวย เล่นการพนัน ชมมหรสพมีนาฏกรรมแสดงทั่วไป และหาชมได้ง่าย ซึ่งชาวต่างชาติที่เข้ามาในเวลานั้นต่างก็บันทึกไว้ในเอกสาร

เมื่อการสงครามสิ้นสุดลงในแต่ละครั้งย่อมนำมาซึ่งการโยกย้ายประชากร มีการเทครัวราษฎรจากเมืองประเทศราชและหัวเมืองที่ได้รับความเดือดร้อนจากสงคราม การที่ประชากรกลุ่มใหม่เข้ามาอยู่รวมตัวกันในพระนคร ทำให้เกิดมีศิลปวัฒนธรรมใหม่ที่มาจากประชากรใหม่เหล่านี้ ปรากฏชุมชนต่างชาติต่างภาษาทั้งในพระนครและหัวเมืองต่าง ๆ โดยแต่ละชาติย่อมมีการละเล่นหรือเครื่องบันเทิงใจ เช่น แอ่วลาวเป่าแคนของชาวลาว รำโคมของชาวญวน โนราและมะโย่งจากหัวเมืองปักษ์ใต้ รวมถึงเมื่อชาวจีนหลั่งไหลเข้ามาในสยามเป็นจำนวนมากก็ทำให้เกิดอาชีพด้านนาฏกรรมของชาวต่างชาติต่างภาษา เช่น ชาวจีนอพยพเข้ามาเพื่อประกอบอาชีพนักแสดงงิ้วตามศาลเจ้าและโรงบ่อน

อนึ่ง มีการขยายตัวของพระนครออกไปทางตะวันออก เนื่องจากประชากรมีจำนวนเพิ่มขึ้นทั้งชาวไทยที่ตั้งถิ่นฐานอยู่แต่เดิมและชาวต่างชาติต่างภาษาที่เริ่มเข้ามาจับจองพื้นที่ในพระนคร ทำให้เกิดชุนชนที่มีความบันเทิงมากขึ้น เช่น ย่านคลองมหานาค โรงบ่อนบนแพริมแม่น้ำเจ้าพระยา นอกจากนี้ยังเกิดการรวมตัวของราษฎรตามศาสนาที่นับถือ เช่น ชาวเขมรและญวนที่เข้ามานับถือศาสนาคริสต์ที่ย่านสามเสน ชาวมุลลิมชีอะห์ที่อพยพมาแต่กรุงเก่าตั้งถิ่นฐานอยู่ฝั่งธนบุรี ซึ่งในแต่ละศาสนาก็ย่อมมีงานนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนานั้น ๆ เช่น พุทธศาสนามีการเล่นสวดพระซึ่งจะกลายมาเป็นสวดคฤหัสถ์ ศาสนาอิสลามมีพิธีเจ้าเซ็นของมุสลิมนิกายชีอะห์ ศาสนาคริสต์มีพิธีแห่ไม้กางเกงศักดิ์สิทธิ์ ศาสนาพราหมณ์มีการรำในพิธีพราหมณ์ เช่น รำเสนง รำพัดชา

บุคคลสำคัญที่มีบทบาทต่องานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 ทั้งในฐานะผู้สร้าง ผู้อุปถัมภ์ และผู้สนับสนุน ปรากฏอยู่ทั้งกลุ่มพระราชวงศ์ เสนาบดีและขุนนาง กวีและนักแสดงอาชีพ เช่น พระเจ้า-ลูกยาเธอในชั้นรัชกาลที่ 1 และ 2 ก็ยังคงสืบเนื่องรูปแบบละครหลวงมาสู่การฝึกหัดละครที่วังนอกของท่าน รูปแบบละครบางวังยังคงเล่นตามอย่างรัชกาลที่ 1 เช่นที่วังกรมหมื่นรักษรณเรศร์ พระราช-โอรสในรัชกาลที่ 1 ในส่วนวังพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 2 ก็รับเอารูปแบบละครหลวงรัชกาลที่ 2

อันสมบูรณ์แบบและเป็นเลิศเข้ามาฝึกหัดที่วัง เพราะต่างกลัวว่าเมื่อรัชกาลที่ 3 ไม่ทรงโปรด ก็เกรงว่าแบบแผนเหล่านี้จะสูญไป แต่ที่น่าสนใจเป็นพิเศษในรัชกาลนี้คือ ในช่วงต้นแผ่นดินมีการโอนย้ายครูละครและนักแสดงไปสู่ชั้นพระเจ้าลูกเธอของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวคือเมื่อทรงราชย์แล้วได้พระราชทานโขนข้าหลวงเดิมให้กับพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ พระราชโอรสองค์โปรดมีครูละครสำคัญที่ทำหน้าที่เชื่อมโยงรูปแบบพิธีไหว้ครูโขนละครสืบมาจนปัจจุบันคือ ครูเกษ พระรามรวมอยู่ในโขนพระราชทานสำรับนี้ นอกจากนี้พระกนิษฐาคือกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพที่ทรงกำกับราชการฝ่ายใน ก็ได้ทรงอุปถัมภ์นาฏกรรมและดนตรี ดังปรากฏในวรรณกรรมของข้าหลวงในพระองค์ทำให้เห็นภาพชัดเจนว่าในราชสำนักฝ่ายในก็ยังคงมีความบันเทิงเล่นกันเป็นการภายใน นอกจากนี้กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพและกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ ยังได้ทรงอุปถัมภ์กวี เช่น สุนทรภู่ เมื่อครั้งมิได้รับราชการในแผ่นดินนั้น

ด้านเสนาบดีและขุนนาง ต่างก็มีละครเป็นเครื่องประดับเกียรติยศเพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้มีอำนาจและมากด้วยบารมี สามารถเลี้ยงข้าไทที่เป็นละครและดนตรีไว้ได้จำนวนมาก ซึ่งตามประเพณีเดิมจะสามารถมีได้ก็แต่เพียงละครผู้ชายเท่านั้น หากแต่ในรัชกาลที่ 3 นี้ เสนาบดีบางท่านเช่น เจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) และเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย ณ นคร) กลับมีละครผู้หญิงอยู่ในสำนัก ซึ่งดูเป็นการขัดกฎหมายและพระราชประเพณี นอกจากนี้ยังปรากฏว่ามีขุนนางส่วนหนึ่งได้ลักลอบหัดละครผู้หญิงและมโหรีผู้หญิง เพราะเห็นว่าเมื่อของหลวงไม่มีแล้วจึงมีไว้เอง ดังในกรณีของพระยามหาเทพ (ทองปาน) ที่มีมโหรีผู้หญิงประดับเกียรติจนเป็นที่ติฉินนินทาของคนในเวลานั้น แสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะละเมิดธรรมเนียมราชสำนัก ซึ่งมีเพิ่มมากขึ้นและร้ายแรงมากจนมีการฉุดคร่าผู้หญิงเข้ามาเป็นละครและมโหรี และหญิงเหล่านี้จะต้องทำหน้าที่เป็นภรรยาน้อยของขุนนางด้วย และการได้ออกแสดงละครและมโหรีก็เท่ากับเป็นอวดภรรยางามซึ่งเป็นการแข่งขันกันในทีระหว่างขุนนางผู้ใหญ่ด้วยกัน สะท้อนให้เห็นว่าระบบศักดินาทำหน้าที่กำหนดเกณฑ์ความเหมาะสมของการใช้นาฏกรรมสำหรับชนชั้น ตรงกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของลีโอ โฟรบีเนียส ที่แสดงการแพร่กระจายเป็นลำดับชั้นจากวัฒนธรรมของชนชั้นสูงไปสู่ชนชั้นรองลงมา และยังผ่านตัวบุคคลที่ได้รับการยอมรับนับถือให้เป็นต้นแบบเกิดการกระทำตามต่อไปเป็นทอด

ความบันเทิงของราษฎรที่กระจายตัวทั่วไปในพระนครส่งเสริมให้มีวรรณกรรมการแสดงเพิ่มมากยิ่งขึ้น ละครทั่วไปต้องการเนื้อเรื่องใหม่ ๆ สำหรับแสดง เกิดเป็นอาชีพรับจ้างบอกบท ที่โดดเด่นคือวรรณกรรมสำหรับอ่านบางเรื่องที่แม้ไม่ได้นำออกแสดงเป็นละครแต่ก็ทำให้เราทราบถึงโครงสร้างรูปแบบและวิธีการแสดงของละครในสมัยนั้น รวมทั้งเป็นต้นทางให้เกิดเรื่องที่สามารถเล่นเป็นละครได้

ในยุคต่อมา เช่น พระลอ ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ลักษณวงศ์ หรือตัวอย่างที่พระมหามนตรี (ทรัพย์) แต่งบทละครเรื่องระเด่นลันไดเสียดสีบทละครของหลวง ความนิยมของราษฎรเกี่ยวกับละครทำให้เกิดคณะละครอาชีพขึ้นจำนวนมาก มีคณะของชาวบ้านที่มีชื่อเสียงมาก เช่น คณะนายทองอยู่ คณะครูบุญยัง หรือคณะเจ้ากรับ การเกิดขึ้นของความบันเทิงสำหรับราษฎรที่สัมพันธ์กับระบบเศรษฐกิจแบบเงินตราที่ดีขึ้นนี้ แสดงให้เห็นบทบาทของชนชั้นกลางที่ได้เริ่มแสดงตัวตนในสังคมที่เริ่มก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่โดยมีสิทธิที่จะเลือกเสพหรือประพฤติปฏิบัติตามค่านิยมของสังคมได้โดยเสรี และยิ่งทำให้ความบันเทิงสำหรับชาวบ้านทั่วไปขยายปริมาณเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว

รูปแบบของงานนาฏกรรมที่รัชกาลที่ 3 มีประเภทตามที่พบได้แก่ ละคร สักรวา เสภา โขน หนัง หุ่น งิ้ว แอ่วลาวเป่าแคน ฯลฯ โดยเฉพาะละครนั้นเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมสูง ปรากฏคณะละครจำนวนมากขึ้นกว่า 2 รัชกาลที่ผ่านมา โดยปลูกโรงชั่วคราวแสดงในงานสมโภชต่าง ๆ เรียกว่างานหาหรืองานปลีก มีคณะละครจะรับจ้างแสดงในที่ต่าง ๆ และเริ่มนิยมรับงานเหมาที่คณะละครมักรับแสดงในช่วงระยะเวลานานกว่า 10 วัน ตามโรงบ่อน โรงหวย เพื่อเป็นการเรียกคนให้เข้ามาเล่นการพนัน แม้ว่าการแสดงในงานเหมาจะมีรายได้ต่อคนต่อครั้งน้อยกว่าการรับงานปลีก แต่ก็ทำให้ผู้ประกอบอาชีพการแสดงละครมีงานทำตลอดแม้ในช่วงที่การว่าจ้างงานปลีกมีน้อยเช่นในฤดูฝน เพราะการเดินทางยากลำบากและพื้นที่จัดแสดงปลูกโรงรำชั่วคราวไม่ได้ ภาพลักษณ์ของการแสดงละครยังคงเคร่งครัดกับจารีตและการแต่งกายตามแบบละครที่มีมาแต่กรุงเก่า เช่น ละครชาวบ้านตัวนางสวมรัดเกล้าเปลว ใช้ผู้แสดงเป็นชาย และเริ่มลักลอบมีผู้หญิงเข้ามาแสดงปนในรัชกาลนี้ แต่งเครื่องละครเฉพาะตัวละครสำคัญ เช่น พระเอก นางเอก ส่วนตัวจำอวดหรือตัวประกอบอื่น ๆ แต่งอย่างลำลอง อาจนุ่งเพียงผ้านุ่งโจงกระเบนตามปกติแล้วสวมศีรษะรูปสัตว์ทำบทบาทต่าง ๆ ไปตามท้องเรื่อง

วิธีการแสดงบางส่วนคงรูปแบบดั้งเดิมที่มีอยู่ก่อน เช่นละครกรมหลวงรักษ์รณเรศร์คงเล่นอิเหนาตามบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 หรือที่วังนอกของพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ 2 ก็ใช้แบบแผนละครหลวงรัชกาลที่ 2 ที่เจ้าจอมมารดานำออกไปเผยแพร่ เช่น เจ้าจอมมารดาศิลา เจ้าจอมมารดาอำภา เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็ก ฯลฯ บางส่วนเป็นนาฏกรรมที่ราษฎรเลือกประกอบเป็นอาชีพเลี้ยงปากท้อง รับแสดงเป็นละครเร่ทั้งงานปลีกและงานเหมาโดยไม่แสดงประจำที่ บางส่วนเป็นงานนาฏกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามความนิยม เช่น สิบสองภาษาที่เกิดจากการหลั่งไหลของวัฒนธรรมชาติต่าง ๆ ที่เริ่มเข้ามาอยู่ในสยาม หรือขยายผลส่งอิทธิพลไปสู่นาฏกรรมเชิงศาสนา เช่น สวดคฤหัสถ์ที่มาจากการแสดงพระธรรมเทศนาไปสู่ความหรรษาของฆราวาส จากหลักฐานยังปรากฏพบการแสดง

รูปแบบใหม่ เช่น ละครกลาย ซึ่งเป็นละครที่มุ่งฟังการขับร้องโดยไม่มีตัวละครออกมารำเพื่อให้ผู้ชมจินตนาการภาพตามบท เกิดขึ้นก่อนที่จะมีการแสดงคอนเสิร์ตและละครดึกดำบรรพ์ในสมัยรัชกาลที่ 5

จากการสันนิษฐานรูปแบบนาฏกรรมทั้งจากจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรมและภาพถ่าย พบว่าจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในรัชกาลมีการบันทึกภาพมหรสพแทรกอยู่เรื่องราวทางพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระ ก็มักเขียนรูปมหรสพหลากหลายประเภทกำลังเล่นสมโภชประกอบด้วย ละคร โขน หุ่น หกคะเมน ไต่ลวด เป็นต้น ซึ่งเป็นการบันทึกตามลักษณะที่เกิดขึ้นจริง ภาพที่พบบ่อยคือภาพการแสดงละครและโขน ซึ่งได้รับความนิยมโดยทั่วไป นอกจากนี้ยังพบงานประติมากรรมที่แสดงรูปแบบของละครหลวงในรัชกาลที่ 1 และ 2 คือ ตุ๊กตาหินทรายประดับในกำแพงแก้ววัดพระศรีรัตนศาสดาราม ทำเป็นรูปตัวละครเป็นคู่ ๆ ได้แก่ อุณรุทและนางกินรี หนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา เจ้าเงาะกับนางรจนา ไกรทองกับนางวิมาลา สะท้อนรูปแบบความนิยมของเรื่องที่ใช้เล่นละครคือ อุณรุท รามเกียรติ์ แม้กระทั่งเรื่องไกรทองซึ่งเพิ่งยกขึ้นมาเป็นบทละครนอกของหลวงเมื่อรัชกาลที่ 2 ก็ยังมีความสำคัญทำขึ้นเป็นประติมากรรม สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นพระบรมราชกุศโลบายของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่จะทำให้คนทั่วไปยังคงเห็นรูปลักษณ์ของละครหลวงที่รุ่งเรืองมากในรัชกาลที่ 2 ถือเป็นมรดกแห่งรัชสมัยพระบาทสมเด็จ-พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่เป็นบันทึกนาฏกรรมไทยชิ้นสำคัญให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษา

โอกาสที่จัดแสดงนาฏกรรม มีทั้งนาฏกรรมสำหรับพิธีกรรมและนาฏกรรมเพื่อความบันเทิง ในส่วนนาฏกรรมของหลวงที่แม้มิได้เล่นเป็นละครสำหรับพระเกียรติยศ หากแต่ละครและการละเล่นของหลวงยังคงใช้ในพระราชพิธีและพระราชประเพณีต่าง ๆ ในพระราชพิธีสิบสองเดือนและพระราชพิธีจร มีหน้าที่เป็นมหรสมโภชในการฉลองพระราชวัง พระราชมณเฑียรสถาน ฉลองพระอาราม ฉลองพระพุทธปฏิมา สมโภชช้างเผือก และเป็นมหรสพสมโภชในการออกพระเมรุและออกเมรุบุคคลสำคัญ และยังใช้นาฏกรรมเพื่อเป็นการบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพระราชวัง สำหรับพิธีกรรมของราษฎรก็ยังมีละครรับจ้างเล่นแก้สินบน และเป็นนาฏกรรมเพื่อความบันเทิง แสดงในเทศกาลและนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ ที่เน้นความสนุกสนานตามวิสัยคนไทย

พิกัดสถานที่ที่มีงานนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 กระจายตัวไปตามการขยายตัวของพระนครและแพร่หลายทั่วไปในหัวเมืองสำคัญของพระราชอาณาจักรและเมืองประเทศราช แสดงให้เห็นว่าแบบแผนการมีนาฏกรรมสำหรับเกียรติยศสำหรับขุนนางชั้นสูงและเจ้าเมืองเป็นเรื่องสำคัญ จนถึงกับเป็นประเด็นสำคัญของบ้านเมือง เช่นกรณีเจ้าอนุวงศ์อยากได้ละครผู้หญิงกลับเมืองเวียงจันทน์ หรือกรณีเจ้าพระยาบดินทร์เดชายกละครผู้หญิงในสำนักของตนถวายนักองค์ด้วงเมื่อราชาภิเษกเป็นสมเด็จพระหริรักษ์รามาอิศราธิบดี เกิดมีละครสำหรับเกียรติยศของเจ้าประเทศราชขึ้นที่กรุงกัมพูชา

ปรากฏละครของเจ้าเมือง เช่น เมืองนครศรีธรรมราชในการปกครองของเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ถือเป็นสำนักนาฏกรรมที่สำคัญเพราะยังคงรูปแบบละครผู้หญิงเมืองนครศรีธรรมราชที่สืบมาแต่ครั้งกรุงธนบุรีและรูปแบบละครวังหน้าที่มีความสัมพันธ์กันในฐานะพระญาติ อีกทั้งศักดิ์แห่งเจ้าพระยานครฯ ท่านนี้เชื่อกันว่าเป็นพระราชบุตรของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี จึงทำให้รูปแบบละครของเมืองนครศรีธรรมราชนี้มีลักษณะเด่นเป็นพิเศษ

การกระจายตัวของงานนาฏกรรมในเขตพระนคร มีวังและวัดเป็นศูนย์กลาง เพราะเป็นพื้นที่ที่ต้องอาศัยนาฏกรรมสำหรับแสดงเกียรติยศและเฉลิมฉลองตามโอกาสอยู่เสมอ แม้ไม่มีละครหลวงประจำรัชกาลในพระราชวังหลวง แต่ยังมีละครหลวงรัชกาลก่อนปฏิบัติหน้าที่ตามโอกาส เฉพาะที่วังหน้าและวังนอก มีลักษณะของการใช้ละครสำหรับพระเกียรติยศ ประกอบกับการขยายพื้นที่สำหรับสร้างวังนอกในรัชกาลนี้มีปริมาณมากขึ้นกว่าเดิม เมื่อมีวังก็ย่อมมีละครและมโหรีอยู่ด้วยเสมอ ผลการศึกษาพบปริมาณละครที่แพร่กระจายในวังนอกมีจำนวนสูงมากอย่างมีนัยยะสำคัญ ปรากฏละครผู้หญิงเล่นที่วังหน้าของพระมหาอุปราช ซึ่งทรงถือว่าทรงมีพระเกียรติยศสามารถกินเมืองฝ่ายใต้ครึ่งหนึ่ง กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์จึงทรงมีละครผู้หญิงสำหรับพระเกียรติยศและละครสำรับนี้ยังถ่ายเทรูปแบบไปสู่ละครของเจ้าพระยานครฯ (น้อย) ที่เมืองนครศรีธรรมราช

สำหรับวัดต่าง ๆ ที่ทรงมีพระราชศรัทธาสร้างและปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 มีจำนวนมากกว่า 53 วัด ประกอบกับวัดต่าง ๆ ที่มีอยู่เดิมกระจายตัวทั่วพระอาณาจักรนั้น ย่อมใช้งานนาฏกรรมเป็นมหรสพสมโภชในเวลาที่สร้างสำเร็จแล้ว ปรากฏในเอกสารหลายฉบับที่มีรับสั่งให้จัดมหรสพเล่นฉลองพระอาราม ด้วยทรงพระราชศรัทธาในการพระศาสนามากเป็นพิเศษ นาฏกรรมจึงยังคงได้ทำหน้าที่ตลอดทั้งแผ่นดิน เพราะมีพระอารามจำนวนมาก ยังไม่นับรวมถึงกิจกรรมของวัดที่จัดเองในเทศกาลสำคัญทางศาสนา เช่น เข้าพรรษา ออกพรรษา ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า ฯลฯ ก็ยังมีความจำเป็นที่ต้องใช้นาฏกรรมเข้าร่วมแสดง ซึ่งอาจอนุมานได้ว่าไม่น้อยกว่า 4,000 กิจกรรมตลอดรัชกาล

พื้นที่แสดงนาฏกรรมที่มีความสำคัญโดดเด่นในช่วงรัชกาลที่ 3 คือ การมีนาฏกรรมแสดงในสถานการพนันที่เรียกว่า โรงบ่อนและโรงหวย เนื่องจากมีชาวจีนเข้ามาอาศัยในสยามเพิ่มมากขึ้นและชาวจีนมักผ่อนคลายจากการทำงานด้วยการเล่นพนัน ทรงมีพระราชดำริเห็นว่าจะเป็นการเพิ่มพูนรายได้เข้าท้องพระคลังจึงทรงโปรดให้หัวหน้าชาวจีนรับสัมปทานทำบ่อนและออกหวย กข และเปิดโอกาสให้ชาวไทยได้เข้ามาเล่นพนัน แรกเริ่มมีการนำงิ้วซึ่งอพยพหนีความยากจนจากแผ่นดินจีนมาแสดงเพื่อเรียกคนให้เข้ามาเล่นเบี้ยและแทงหวย ต่อมาเมื่อมีชาวไทยมาเล่นด้วยมากขึ้น จึงนำเอาละครที่มีอยู่หลายคณะทั่วพระนครมาเล่นประจำโรงบ่อนที่มักอยู่ตามเรือนแพและริมคลอง การมีนาฏกรรมในบ่อนเช่นนี้แสดงให้เห็นว่าความคล่องตัวของการเงินในช่วงรัชกาลที่ 3 นั้นอยู่ในอัตราสูง

เจ้าของโรงบ่อนมีกำลังที่จะจ้างคณะนักแสดงในอยู่ประจำคราวละนาน ๆ และกิจกรรมนาฏกรรมเป็นของฟุ่มเฟือยที่ราษฎรอันมีรายได้เพิ่มขึ้นจะสามารถเข้าชมได้ด้วยระบบของเงินตรา

การศึกษาในครั้งนี้ได้แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของงานนาฏกรรมในรัชกาลพระบาทสมเด็จ-พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มิได้วางพระองค์เป็นต้นแบบในทางนาฏกรรม ทั้งยังทรงวางพระองค์เพียงฐานะผู้รักษาแผ่นดินมิทรงมีละครผู้หญิงเต็มตามพระเกียรติยศพระมหากษัตริย์ ทั้งมิได้ทรงตำหนิติเตียนผู้อื่นที่กระทำเลียนอย่างพระเจ้าแผ่นดิน ทำให้เราได้เห็นภาพความต่อเนื่องตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ที่ทรงจัดระเบียบสังคมและงานนาฏกรรมโดยการรวบรวมชำระให้มีขึ้น ถึงรัชกาลที่ 2 ทรงปรับปรุง (Refinement) รูปแบบทางนาฏกรรมให้มีมาตรฐานชั้นเลิศ ถึงรัชกาลที่ 3 ได้ทรงปลดข้อจำกัดต่าง ๆ ด้วยการปล่อยให้สังคมดำเนินไปตามระบบโดยที่ทรงเฝ้ามองความเคลื่อนไหวมากกว่าจะทรงรับไว้หรือลงไปปฏิบัติเอง คล้ายกับมุมมองของนักธุรกิจในโลกปัจจุบันที่ปล่อยให้กลไกตามกระแสเป็นตัวขับเคลื่อนงาน และเมื่อถึงรัชกาลที่ 4 จึงทรงปลดแอกเรื่องข้อห้ามและจารีตทางนาฏกรรมด้วยกฎหมาย ด้วยเหตุนี้จึงถือเป็นคุณูปการสำคัญที่เกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 3 ที่ผลักดันให้นาฏกรรมขับเคลื่อนสู่ภายนอกราชสำนัก

และจากการศึกษาทำให้ต้องพึงระวังถึงความเข้าใจผิดพลาดในการอ่านข้อมูลประวัติศาสตร์นาฏกรรมที่เคยมีมาก่อนเมื่อจะวินิจฉัยข้อมูลให้ถ่องแท้ การตีความข้อมูลทางประวัติศาสตร์อาจทำให้เกิดความเข้าใจผิดว่าข้อมูลทั้งหมดเป็นพฤติกรรมของผู้ปกครองเพียงด้านเดียว โดยละเลยที่จะมองสภาพสังคมโดยรวมที่ประกอบด้วยข้อมูลในหลายมิติอย่างเป็นกระจกหกด้าน แม้ว่าเรื่องนั้นจะเป็นประเด็นเดิมที่มีการกล่าวซ้ำจนกลายเป็นวาทกรรมที่ถูกยอมรับโดยทั่วไป ดังเช่นที่นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 เคยถูกกล่าวไว้ว่าไม่มีความเจริญรุ่งเรือง การค้นพบหลักฐานต่าง ๆ ได้ช่วยชี้ชัดให้เห็นถึงสภาพสังคมที่มีผลต่องานนาฏกรรม สิ่งที่ได้รับจากการหาพิกัดทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นด้านกายภาพ บุคคล ปัจจัยเกื้อหนุน ยิ่งทำให้ภาพของสังคมนาฏกรรมเด่นชัดและมีบทบาทชัดเจน

สถานภาพของนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ระหว่าง พ.ศ.2367 - 2394 เป็นการพิสูจน์ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากที่เป็นการเคลื่อนตัวทางนาฏกรรมใน 4 ประเด็น คือ

1) นาฏกรรมในราชสำนักคือละครผู้หญิงในส่วนพระองค์พระเจ้าแผ่นดินได้ยุติลงชั่วขณะแต่นาฏกรรมที่ใช้ในราชการของหลวงยังคงดำเนินไปปกติในพระราชพิธีและกิจกรรมของหลวง ทั้งเกิดกระแสการไหลบ่าของแบบแผนนาฏกรรมของหลวงแพร่หลายไปยังวังของเจ้านายชั้นสูง สะท้อนค่านิยมของนาฏกรรมแบบหลวงที่ปรับปรุงเป็นแบบแผนชั้นเลิศนั้นได้รับการยอมรับจนมีการคัดลอกตำราท่ารำของหลวงสำหรับใช้ฝึกหัดละครที่วังอื่น รวมทั้งเจ้าประเทศราชต่างก็พยายามจะมีละครผู้หญิงสำหรับพระเกียรติยศตามความนิยม เช่น มีละครผู้หญิงที่กัมพูชา มีโขนเรื่องพระลักพระรามที่หลวงพระบาง ในระดับรองลงมายังพบการมีนาฏกรรมเพื่อเป็นการแสดงเกียรติยศของขุนนาง มีความ

นิยมในการลอกเลียนชนชั้นเจ้านายด้วยการลักลอบมีละครผู้หญิงและมโหรีผู้หญิงจนเป็นการละเมิดและฝ่าฝืนธรรมเนียมราชสำนักอยู่บ่อยครั้ง

2) ผลจากการอพยพโยกย้ายผู้คนต่างชาติต่างภาษาที่หลั่งไหลเข้ามาในราชอาณาจักรอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์และรวมตัวอยู่เป็นกลุ่มในหลายพื้นที่ของประเทศ ซึ่งประชากรกลุ่มนี้มีนาฏกรรมเฉพาะตัวที่นำมาแสดงภายในกลุ่มและบ้างก็ปรับรูปแบบเพื่อใช้ในราชการ เช่น รำโคมญวน มอญรำ และบางประเภทได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างน่าอัศจรรย์ คือ การเล่นแอ่วลาวเป่าแคน

3) การจัดทำพิกัดสถานที่ที่มีงานนาฏกรรม เช่น วังและวัด และพิกัดประชากรต่างชาติต่างภาษา พบว่ามีการใช้นาฏกรรมเพื่อเป็นเครื่องบันเทิงใจสำหรับราษฎรหรือจูงใจให้เล่นการพนัน อันมีนาฏกรรมในโรงบ่อนเกิดขึ้นเป็นข้อสังเกตพิเศษที่เป็นแหล่งให้มีการแข่งขันสร้างรูปแบบใหม่เป็นนวัตกรรมที่เอื้อต่อการเกิดขึ้นของเนื้อเรื่องและรูปแบบใหม่ ๆ สำหรับใช้แสดง ประกอบกับมีกวีฝีมือดีจำนวนมากในรัชกาลที่ 3 ทำให้เกิดวรรณกรรมสำหรับเล่นละครจำนวนมากที่ได้รับความนิยมและจะส่งผลให้นำไปใช้แสดงจริงในเวลาต่อมา

4) ระบบเศรษฐกิจที่มั่นคง ทำให้รัฐและราษฎรมีรายได้สูงขึ้นและเข้าสู่ระบบเงินตราอย่างสมบูรณ์ ไพร่บางส่วนสามารถจ่ายเงินหรือส่วยสินค้าแทนตัวในการเข้ารับราชการ ทำให้เป็นประโยชน์ร่วมกันทั้งสองฝ่าย คือรัฐมีรายได้สูงขึ้นและราษฎรมีเวลาว่างมากขึ้น ทำให้การใช้เวลาว่างบางส่วนของราษฎรหมดไปกับบ่อนการพนันที่เป็นสิ่งใหม่ที่เป็นการเสริมรายได้ของรัฐ และพื้นที่บ่อนการพนันก็เป็นแหล่งความบันเทิงซึ่งมีนาฏกรรมทำหน้าที่เรียกคนให้เข้ามาใช้เงินเดิมพัน มีนายทุนสร้างระบบหมุนเวียนของเงินตราที่สร้างรายได้ใหม่ให้รัฐ เมื่อความมั่งมีมากขึ้นก็มีผลทำให้เกิดแรงซื้อสูงขึ้น ผู้คนต้องการเสพนาฏกรรมมากขึ้น มีความต้องการที่จะว่าจ้างให้แสดงบ่อยครั้งขึ้น หรืออาจทำให้นักแสดงบางคณะบางคนร่ำรวยขึ้น

คุณูปการของงานนาฏกรรมที่เกิดในรัชกาลที่ 3 ยิ่งทำให้เห็นว่าหากปราศจากรอยต่อทางประวัติศาสตร์นาฏกรรมในช่วงเวลานี้แล้ว ก็มิอาจจะขยายผลเป็นนาฏกรรมประเภทอื่นหรือแพร่กระจายไปทั่วทั้งราชอาณาจักรอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน ความประจวบเหมาะของโอกาสและแรงผลักดันในใจของศิลปินทำให้ได้พบช่องทางพอที่จะสร้างงานได้อย่างถ้วนหน้าได้ปรากฏขึ้นเด่นชัดในสมัยรัชกาลที่ 3 ศิลปินล้วนได้รับพื้นที่ โอกาส ที่จะเติมเต็มความฝันตามรูปแบบนาฏกรรมที่ตนเองถนัด ต่างก็ได้ใช้ช่วงเวลานี้สร้างคณะละคร เขียนบทละคร ทดลองงานรูปแบบใหม่ หรือลอกเลียนตามรูปแบบสัมบูรณ์ตามขนบที่มีมาก่อน เมื่อนาฏกรรมผูกติดกับวงจรชีวิตของมนุษย์ทั้งด้านศาสนาพิธีกรรม และความบันเทิง จึงทำให้ชนทุกชั้นต่างปรารถนาที่จะมีนาฏกรรมไว้ครอบครองเสมือนเป็นสมบัติของผู้มีบารมี ต่อมาเมื่อบางคนมีบุญมาสู่ก็เกิดความนิยมที่จะมีตาม ลอกเลียนกระจายไปในทุก

ชนชั้นทั้งในทางดิ่งและทางกว้าง เกิดระบบอุปถัมภ์นาฏกรรม เกิดละครอาชีพ และเผยแพร่ไปสู่สาธารณชน นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 จึงได้ทำหน้าที่อนุรักษ์งานนาฏกรรมไทย เชื่อมโยงยุคสมัยของนาฏกรรมให้ได้มีการต่อยอดและสร้างสรรค์ให้หลากหลายเพิ่มขึ้นอย่างมีคุณภาพมาจนปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยฉบับนี้อาจยังมิได้เน้นถึงปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจที่จะนำไปสู่การสร้างผลผลิตทางนาฏกรรม ที่อาจต้องค้นคว้าในเชิงลึกเพื่อตอบคำถามข้อนี้ต่อไป แต่ก็ได้แสดงให้เห็นถึงภาพรวมของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ทำให้นาฏกรรมต้องปรับตัวและเกิดรูปแบบใหม่ในยุคสมัยต่อมา เช่น การเกิดขึ้นของละครพันทางและลิเกอันมีที่มาจากความนิยมการแสดงออกภาษาที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ในระหว่างการเก็บข้อมูลยังทำให้เห็นว่าปริมาณหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยังรอการพิสูจน์และค้นคว้าต่อไปยังมีอีกเป็นจำนวนมาก มีประเด็นที่เกี่ยวเนื่องควรที่จะต้องศึกษาในเชิงลึกต่อไป เช่น นาฏกรรมของประเทศราชสยามที่เกิดขึ้นในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ หรือการสันนิษฐานรูปแบบนาฏกรรมจากหลักฐานทางโบราณคดีประเภทต่าง ๆ ซึ่งจะทำให้วงวิชาการศึกษาด้านนาฏกรรมของไทยมีความลุ่มลึกและได้รับการยอมรับอย่างเป็นสากลยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

Chakrabongse, N., Ginburg H., Phasuk S., and Roony D. F. Siam in Trade and War : Royal Map of the Nineteenth Century. Bangkok: River Books, 2006.

Crawfurd, J. Journal of an embassy from the governor-general of India to the courts of Siam and Cochin China; exhibiting a view of the actual state of those kingdoms. 2nd ed. London: Henry Colburn and Richard Bentley. 1830.

Creswell, J.W. Designing and Conducting Mixed Methods Research. 2nd ed. New York: Sage Publications, 2010.

Heywood, D. Cambodian Dance : Celebration of the Gods. Bangkok: River Books. 2008.

ก.ศ.ร. กุหลาบ. อานามสยามยุทธ ว่าด้วยการศึกสงครามระหว่างไทยกับ ลาว เขมร และญวน. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โฆษิต, 2550.

--------. พระราชพงศาวดาร ฉบับ กศร. กุหลาบ. ม.ป.ท., ม.ป.ป.

กฎหมายตราสามดวง ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมือง แก้ไขปรับปรุงใหม่. กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ, 2548.

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ. รายงานการวิจัย ปีงบประมาณ 2524 จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3. กรุงเทพฯ : คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า วิทยาเขตเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, 2524.

ขจร สุขพานิช. ฐานันดรไพร่. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: สมาคมประวัติศาสตร์ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. 2556

--------. ข้อมูลประวัติศาสตร์สมัยบางกอก. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา, 2557.

ค้นคว้าวัฒนธรรม, สถาบัน. สมาคมนักข่าวลาวคณะฟื้นฟูแบบฟ้อนพระลักพระรามหลวงพระบาง. บดฟ้อนพระลักพระราม. เวียงจันทน์: ม.ป.พ., 2545.

คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน. ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, 2555.

คำให้การจีนก๊กเรื่องเมืองบาหลี. ใน ประชุมพงศาวดาร ภาค 7. https://th.wikisource.org/wiki/คำให้การจีนก๊กเรื่องเมืองบาหลี. สืบค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2561.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. โครงกระดูกในตู้. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า. 2548.

คุชแมน, เจนิเฟอร์ เวนย์; ชื่นจิตต์ อำไพพรรณ, แปล; ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ. การค้าทางเรือสำเภาจีน-สยาม ยุคต้นรัตนโกสินทร์ Fields from the sea : Chinese junk trade with Siam during the late eighteenth and early nineteenth centuries. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2528.

คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน. จดหมายเหตุวัดพระเชตุพน สมัยรัชกาลที่ 1-4. กรุงเทพฯ: คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และมูลนิธิทุนพระพุทธยอดฟ้าในพระบรมราชูปถัมภ์, 2552.

จดหมายเหตุเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครั้งรัชกาลที่ 3. ม.ป.ท., 2516.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. รวมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง ชุมนุมพระราชาธิบายและประชุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา. 2548.

จันทร์จุฑา สุขขี. “สำเพ็ง : แหล่งรวมเศรษฐกิจ แหล่งรวมความบันเทิง” ใน สำเพ็ง ประวัติศาสตร์ชุมชนชาวจีนในกรุงเทพฯ. ศูนย์จีนศึกษา สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

จิรวัฒน์ แสงทอง. “เมืองกับคน: ประวัติศาสตร์สังคมกรุงเทพฯ ก่อนยุคสมัยใหม่” ใน วารสารสมาคมประวัติศาสตร์ ฉบับที่ 32 พ.ศ. 2553. กรุงเทพฯ: สมาคมประวัติศาสตร์ ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารีฯ, 2553. หน้า 128-166.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. โคลงภาพพระราชพงศาวดาร. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465.

--------. ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 33 บุรพภาคพระธรรมเทศนาเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2469.

--------. เรื่องเที่ยวที่ต่างๆ ภาค 2. ม.ป.ท., 2505

--------. พระราชพิธีสิบสองเดือน. กรุงเทพฯ : เพชรกะรัต, 2553.

จุลลดา ภักดีภูมินทร์. เวียงวัง. กรุงเทพฯ : อักษรโสภณ, 2558.

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, “กรุ่นระบิ่นบนชั้นชะฎัตเจ้าเซ็นครั้งแผ่นดินกรุงรัตนโกสินทร์” ใน วารสารสมาคมประวัติศาสตร์ ฉบับที่ 29 พ.ศ. 2550. กรุงเทพฯ: สมาคมประวัติศาสตร์ ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารีฯ, 2550. หน้า 234-251.

--------, “มะหะหร่ำ: ศาสนพิธีและการอนุรักษ์วัฒนธรรมเจ้าเซ็นในกรุงรัตนโกสินทร์” ใน วารสารสมาคมประวัติศาสตร์ ฉบับที่ 32 พ.ศ. 2553. กรุงเทพฯ: สมาคมประวัติศาสตร์ ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารีฯ, 2553. หน้า 77-117.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. ยี่เก จาก “ดอกดิน” ถึง “หอมหวล”. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2524.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ. สองศตวรรษรัตนโกสินทร์ ความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย. วารสารธรรมศาสตร์ ปีที่ 11 เล่มที่ 1 พ.ศ. 2525.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. อยุธยา : ประวัติศาสตร์และการเมือง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์. 2543.

--------. ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2547.

ชาย โพธิสัตถา. ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554.

ชำนิโวหาร, พระ. โคลงสรรเสริญพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2546.

ไชยวิชิต, พระยา. ยอพระเกียรติ 3 รัชชกาล. พระนคร: โรงพิมพ์ไทย.2459

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. อัตวิสัย/วัตถุวิสัยในสังคมศาสตร์/มนุษยศาสตร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558.

ฑิตยา สุวรรณชฎ, สนิท สมัครการ, และเฉลียว บุรีภักดี. สังคมและวัฒนธรรมไทย: ข้อสังเกตในการเปลี่ยนแปลง. ม.ป.ท., 2523.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. ช้างราชพาหนะ. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2542.

ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม. กษัตริย์วังหน้า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุคส์, 2552.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จ กรมพระยา. ประชุมบทรำโคม. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463.

--------. ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 17 เรื่อง ตำนานการเลิกบ่อนเบี้ยแลเลิกหวย. พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465.

--------. ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาคที่ 16 ตำนานภาษีอากรบางอย่าง กับคำอธิบายของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466.

--------. พระสนมเอก. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น, 2525.

--------. ประวัติบุคคลสำคัญ. กรุงเทพฯ: บรรณกิจ, 2531.

--------. ละครฟ้อนรำ : ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

--------. ตำนานวังเก่า. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: แสงดาว, 2553.

--------. ชีวิตและงานของสุนทรภู่. กรุงเทพฯ: แสงดาว, 2557.

โตสินี, พระองค์เจ้า; และ สถิตย์ธำรงสวัสดิ์, กรมหมื่น. ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาคที่ 6 ตำราเล่นหนังในงานมหรศพ. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2463.

ทองต่อ กล้วยไม้ และคณะ. เทวสถานโบสถ์พราหมณ์เสาชิงช้า. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานคร, 2550.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับโรงเรียนสวนกุหลาบของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). ม.ป.ท., 2538

--------. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2547.

เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สมเด็จพระ. และ คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. บันทึกเรื่องการปกครองของไทยสมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปะละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531

ธรรมธัชมุนี, พระ. พุทธศาสนประวัติสมัยรัตนโกสินทร์ และราชวงศ์จักรี 200 ปี. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2525.

ธีระ นุชเปี่ยม. ประวัติศาสตร์รับใช้ใคร. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2552.

น. ณ ปากน้ำ. จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.

นนทพร อยู่มั่งมี. ธรรมเนียมพระบรมศพและพระศพเจ้านาย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: มติชน, 2559.

นรินทรเทวี, พระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวง. พระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง จดหมายความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี (เจ้าครอกวัดโพ). พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: แสงดาว, 2552

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา และ อนุมานราชธน, พระยา. เพลงดนตรี : จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุมานราชธน. นครปฐม: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา; ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา; พูนพิศ อมาตยกุล; และ เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ. นครปฐม: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.

นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครนอก สังข์ศิลป์ชัย : พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3). กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2540

นันทนา ตันติเวสส. ประวัติศาสตร์ไทยจากเอกสารเฮนรี เบอร์นีย์. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2554.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. คำศัพท์ทางมานุษยวิทยา. สืบค้นจาก http://www.sac.or.th/databases/anthropology-concepts/glossary/35. สืบค้นเมื่อ 15 กันยายน 2559.

นาฏวิภา ชลิตานนท์. ประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524.

นายมี มหาดเล็ก. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ นายมี มหาดเล็ก แต่งถวายเมื่อในรัชกาลที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2462.

นิภาพร รัชตพัฒนากุล. สยามพิมพการ : ประวัติศาสตร์การพิมพ์ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: มติชน, 2549.

นิยะดา เหล่าสุนทร. การฟื้นฟูอักษรศาสตร์ ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. กรุงเทพฯ: แม่คำผาง, 2539.

นิยะดา เหล่าสุนทร และ คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน. หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส: แหล่งเรียนรู้พระพุทธศาสนาและภูมิปัญญาไทยในวัดโพธิ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2548.

นิยะดา เหล่าสุนทร, และคณะ. ภูมิปัญญาของคนไทย : ศึกษาจากกฎหมายตราสามดวงและจิตรกรรมฝาผนัง. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2540.

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว. ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี. ม.ร.ว. มรดกสถาปัตยกรรมกรุงรัตนโกสินทร์. 2 เล่ม. กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2536.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี. ม.ร.ว., ไขแสง ศุขะวัฒนะ, ผุสดี ทิพทัส. 2 เล่ม. สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง. กรุงเทพฯ: 2531.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ม.ร.ว., และคณะ. การวิเคราะห์องค์ประกอบเมืองด้านกายภาพในกรุงรัตนโกสินทร์ ตำแหน่งที่ตั้งและความสัมพันธ์ต่อเนื่องของ วัง วัด สถาบันราชการ บ้าน ตลาด คลอง สะพาน ถนน. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

--------. พระอภิเนาว์นิเวศน์ : พระราชนิเวศน์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: มติชน, 2549.

บดินทรไพศาลโสภณ, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวง. ความทรงจำของกรมหลวงบดินทรไพศาลโสภณ. กรุงเทพฯ: ต้นฉบับ, 2552.

บทละครเรื่องพระมเหลเถไถ, บทละครเรื่อง อุณรุฑร้อยเรื่อง, กลอนเพลงยาว เรื่อง หม่อมเป็ดสวรรค์, กลอนเพลงยาว เรื่องพระอาการประชวรของกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ, และบทละครเรื่องระเด่นลันได. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2516.

บทสักรวา เรื่องอิเหนา เล่นถวายในรัชชกาลที่ 3. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2464.

บรมพงศาพิมุข, สมเด็จพระราชปิตุลา. ราชินิกูลรัชชกาลที่ 3. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนากร, 2571.

บ็อค, คาร์ล; เสฐียร พันธรังษี และ อัมพร ทีขะระ, แปล. ท้องถิ่นสยามยุคพระพุทธเจ้าหลวง Temples and Elephents : The Narrative of a Journey of Exploration through Upper Siam and Lao. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: มติชน, 2550.

บาหยัน อิ่มสำราญ. วรรณคดีพระราชพิธี. นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.

บ้านจอมยุทธ. แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยา. สืบค้นจาก http://www.baanjomyut.com/library_2/anthropolog/09.html. สืบค้นเมื่อ 15 กันยายน 2559.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. เรื่องของช้างพลายมงคลผู้อาภัพ. กรุงเทพฯ: บรรณกิจ, 2550.

เบ้าวท์ซ, โจคิม เค. ฉายาลักษณ์สยาม : ภาพถ่ายโบราณ พ.ศ. 2403-2435. กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊ค, 2559

ปกรณ์ กิตฺติธโร ป.ธ.9, พระมหา. วัดดาวดึงษาราม. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2557.

ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 51 จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2472.

ประชุมพงศาวดารภาคที่ 33 บุรพภาคพระธรรมเทศนา เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จ ฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จ ฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. ม.ป.ท., 2469.

ประชุมพงษาวดาร ภาคที่ 8, พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, 2460.

ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์. “ตุ๊กตาหินจีน” ใน สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เล่ม 1. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2545. หน้า 103-115.

ประพต เศรฐกานนท์, บรรณาธิการ. พงศาวดารญวนและเขมรในพงศาวดารรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา, 2557.

ประพัฒน์ ตรีณรงค์, “น.ม.ส.อ่านคำกลอนสุนทรภู่” ใน วารสารวัฒนธรรมไทย ฉบับพิเศษ นานาทัศนะเกี่ยวกับสุนทรภู่. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2531.

ประวัติเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) สมุหนายก และแม่ทัพใหญ่ในพระบาทสมเด็จ-พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3. กรุงเทพฯ: กรุงเทพการพิมพ์, 2521.

ประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-3. กรุงเทพฯ : กองจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2525.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

ปรีดี พิศภูมิวิถี. ประชุมจดหมายเหตุออกพระวิสูทสุนทร (โกษาปาน). กรุงเทพฯ: สถาบันพิพิธภัณฑ์การเรียนรู้แห่งชาติ, 2555.

ปัญญา บริสุทธิ์. การศึกษาสภาพสังคมไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจากเอกสารสำคัญทางวรรณคดีในสมัยนั้น. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528.

ปาลเลอกัวซ์, ฌอง แบปติสต์; สันต์ ท. โกมลบุตร, แปล, เล่าเรื่องกรุงสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 4. นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2552.

ปิยนาถ บุนนาค. บทบาททางการเมืองการปกครองของเสนาบดี ตระกูลบุนนาค. กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2520.

--------. การวิเคราะห์โอกาสในการเลื่อนชั้นทางสังคมในสังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

พงศาวดารญวนและเขมรในพงศาวดารรัตนโกสินทร์. นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2557.

พระราชเวที (สุรพล ชิตญาโณ). และคณะ. วิหารพระนอนวัดโพธิ์. กรุงเทพฯ: วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, 2549.

พัทยา สายหู, “ศาสนาคริสต์โปรเตสแตนท์ในภาคกลาง” ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง. กรุงเทพฯ : ธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด, 2542.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. เรื่องฉากลายรดน้ำในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท. ม.ป.ท., ม.ป.ป.

พิทยา บุนนาค. ปฐมจุฬาราชมนตรี : จากเปอร์เซียถึงกรุงศรีอยุธยา. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ชมรมสายสกุลบุนนาค, 2557.

พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, และ แถมสุข นุ่มนนท์. กระเบื้องถ้วยกะลาแตก. กรุงเทพฯ: นานมีบุคส์พับลิเคชั่น, 2550.

พิศาล บุญผูก. ปี่พาทย์มอญรำ. นนทบุรี: สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2558.

พีรศรี โพวาทอง. “พัฒนาการทางขอบเขตและลักษณะทางกายภาพกรุงรัตนโกสินทร์ในรอบสองศตวรรษ” ใน วารสารสมาคมประวัติศาสตร์ ฉบับที่ 32 พ.ศ. 2553. กรุงเทพฯ: สมาคมประวัติศาสตร์ ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารีฯ, 2553. หน้า 1-35.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่อง อุณรุท. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

เพลินพิศ กำราญ และ ลำดวน สุขพันธ์. พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช พระราชพิธีสังเวยพระป้าย การพระราชกุศลหล่อเทียนพรรษาฯ ประเพณีการบวช. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2557.

ภาสกร วงศ์ตาวัน. เจ้าอนุวงศ์ กบฏ หรือ วีรบุรุษ. กรุงเทพฯ: ยิปซี กรุ๊ป, 2553.

มหาเถรสมาคม. หนังสือประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ, 2547.

ไม้จัน. ทองแถม นาถจำนง, แปล. ขับ ลำ เพลงลาวมาจากไหน?. กรุงเทพฯ: ชนนิยม, 2557.

ยิ้ม ปัณฑยางกูร. ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 3 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2528.

ยุพร แสงทักษิณ. วรรณคดียอพระเกียรติ. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2537.

รติกร ดวงจันทร์. การกำหนดฐานความผิดและโทษในพระอัยการอาชญาหลวงและพระอัยการอาชญาราษฎร์กับกฎหมายอาญาสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2552.

รวมเรื่องเมืองนครศรีธรรมราช. พระนคร: กรมศิลปากร, 2505.

รัตติกาล สร้อยทอง, และ สำเนียง ศรีเกตุ. สยามและลาวในสายตามิชชันนารีชาวอเมริกัน. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2557.

ราชบัณฑิตยสถาน. ความรู้ในประวัติศาสตร์ไทย เล่ม 1 ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2554.

ราชกิจจานุเบกษา ในรัชกาลที่ 4. พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงศพ นายประกอบ หุตะสิงห์ ป.จ., ม.ป.ช., ม.ว.ม. ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันเสาร์ที่ 24 ธันวาคม พ.ศ. 2537.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. ประวัติ แนวคิด และวิธีค้นคว้าประวัติศาสตร์ศิลปะไทย. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2551.

เรื่องนางนพมาศ หรือ ตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ. พระนคร: หอพระสมุดวชิรญาณ, 2457.

โรม บุนนาค. เหตุเกิดในแผ่นดิน ร. 5. กรุงเทพฯ: สยามบันทึก, 2550.

วนิดา บำรุงไทย. “เพลงยาวว่าเสียดสีพระยามหาเทพ (ทองปาน) ความสำเร็จในกลวิธีเสียดสีอย่างสร้างสรรค์” ใน วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 ประจำเดือนมกราคม - เมษายน 2551, พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2551, หน้า 29-46.

วรรณิภา ณ สงขลา. การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง วัดทองธรรมชาติราชปฏิสังขรณ์วรวิหาร. กรุงเทพฯ: ธนาคารนครธน, 2535.

วราภรณ์ จิวชัยศักดิ์. “กรุงศรีอยุธยา” ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง เล่ม 13. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

เวลลา, วอลเตอร์ เอฟ; นิจ ทองโสภิต, แปล. แผ่นดินพระนั่งเกล้า Siam under Rama III. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2530.

วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม. ตุ๊กตาศิลาจีนวัดโพธิ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2548.

วารสารวัฒนธรรมไทย ฉบับพิเศษ นานาทัศนะเกี่ยวกับสุนทรภู่. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2531.

วารุณี โอสถารมย์. “งิ้วในบริบทสังคม ศิลปะ วัฒนธรรมไทย” ใน งิ้วในบริบทสังคมและศิลปวัฒนธรรมไทย ความเปลี่ยนแปลงและการฟื้นฟูสู่ประชาคมอาเซียนในทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555.

วินัย พงศ์ศรีเพียร. พรรณนาภูมิสถานพระนครศรีอยุธยา เอกสารจากหอหลวง (ฉบับความสมบูรณ์) กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์, 2551.

วินัย พงศ์ศรีเพียร, บรรณาธิการ. ศรีชไมยาจารย์. กรุงเทพฯ: เฟื่องฟ้าพริ้นติ้ง, 2546.

--------. กฎหมายตราสามดวง : หน้าต่างสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2549.

วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, เจ้าพระยาอภัยภูเบศร์ (ชุ่ม) เจ้าเมืองพระตะบองคนสุดท้าย ใต้ปกครองสยาม. กรุงเทพฯ: ยิปซี กรุ๊ป, 2557.

โลว์, เจมส์. จดหมายเหตุเจมส์ โลว์ Journal of Public Mission to Raja of Ligor. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2542.

สิทธิพล เครือรัฐิกาล. แนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์ (history) และประวัติศาสตร์นิพนธ์ (historiography). สืบค้นจาก http://kositthiphon.blogspot.com/2008/12/history-historiography.html. สืบค้นเมื่อ 24 ตุลาคม 2559.

เสาวณิต วิงวอน. วิเคราะห์พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส. กรุงเทพฯ: คณะวัดพระเชตุพน, 2540.

แสงสูรย์ ลดาวัลย์, ม.ร.ว. พระราชพิธี. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2524.

แสงโสม เกษมศรี, ม.ร.ว., บรรณาธิการ. ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 2 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รวบรวมโดย ยิ้ม ปัณฑยางกูร. ม.ป.ท., 2525.

แสงโสม เกษมศรี, ม.ร.ว., และ วิมล พงศ์พิพัฒน์. ประวัติศาสตร์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2325-2394). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2523.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ. กรุงเทพฯ: มติชน, 2551.

ศานติ ภักดีคำ. ยุทธมรรคา : เส้นทางเดินทัพไทย-เขมร. กรุงเทพฯ: มติชน, 2557.

--------. เจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) : สมุหนายก แม่ทัพใหญ่ผู้สำเร็จราชการ ในสงครามอานามสยามยุทธ์. กรุงเทพฯ: มติชน, 2560

ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 8 ฉบับที่ 8 มิถุนายน 2530. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2530.

ศิลปากร, กรม. ประชุมกาพย์เห่เรือ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2505.

--------. ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2525)

--------. สมุดภาพจิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยช่างศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร, 2526.

--------. จดหมายเหตุ รัชกาลที่ 3. 5 เล่ม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2530ก.

--------. ตำนานวัตถุสถานต่าง ๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสถาปนา และกรมสมเด็จพระศรีสุลาไลย พระบรมราชชนนีพันปีหลวง. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ, 2530ข.

--------. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 2 วรรณกรรม. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2534.

--------. ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 82 เรื่อง พระราชพงศาวดารกรุงสยาม จากต้นฉบับของบริติชมิวเซียมกรุงลอนดอน. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2537.

--------. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่ม 7 วัฒนธรรมประเพณีพื้นบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง. กรุงเทพฯ: กลุ่มงานอนุรักษ์ศิลปกรรม สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2539.

--------. วรรณกรรมสมัยอยุธยาตอนต้น. กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาตร์ กรมศิลปากร, 2540.

--------. สูจิบัตรเนื่องในวันคล้ายวันสวรรคต พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว 9 มกราคม 2547. ม.ป.ท., 2547.

--------. สมุดโคลงภาพฤาษีดัดตน. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2551.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2534.

--------. พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตเลขา เล่ม 2. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2535.

ศุภวัฒย์ เกษมศรี, พลตรี ม.ร.ว., บรรณาธิการ. มหาเจษฎาบดินทรานุสรณ์. กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวังพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ทหารเรือ, 2531

---------, บรรณาธิการ. ประชุมหมายรับสั่ง ภาค 4 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย และจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2536.

สกินเนอร์, จอร์จ วิลเลียม; พรรณี ฉัตรบริรักษ์, แปล; ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ. สังคมจีนในประเทศไทย : ประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์ Chinese society in Thailand : an analytical history. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย และมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2548.

สถิตย์ เสมานิล. วิสาสะ. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ, 2542.

สวภา เวชสุรักษ์. มโนห์ราบูชายัญ : การประยุกต์ท่ารำจากดรสาแบหลา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สะวรรณยา วัยวัฒน์. ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สันติ เล็กสุขุม. จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548ก.

--------. ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548ข.

พระราชวัง, สำนัก. พระบรมมหาราชวัง. กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง, 2549.

ราชเลขาธิการ, สำนัก. เรื่องพระราชานุกิจ. กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2555.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. เวียงวังฝั่งธนฯ ชุมชนชาวสยาม. กรุงเทพฯ: มติชน, 2545

--------. กรุงเทพฯ มาจากไหน. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ดรีมแคทเชอร์, 2555.

สุรชัย ชุ่มศรีพันธ์. “ศาสนาคริสต์คาทอลิกในภาคกลาง” ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง. กรุงเทพฯ : ธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด, 2542.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว., ประกายทอง สิริสุข, ม.ร.ว., และ พรรณี สรงบุญมี. สังคมไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325-2416). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2521.

อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, และ อัญชนา อัศวาณิชย์. จิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติ. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2557.

อรวรรณ ทรัพย์พลอย, บรรณาธิการ. จารึกวัดโพธิ์: มรดกความทรงจำโลก. กรุงเทพฯ: วัดพระเชตุพนฯ, 2554.

อัจฉรา กาญจโนมัย. การฟื้นฟูพระพุทธศาสนาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2524.

อัญชลี สุสายัณห์. ความเปลี่ยนแปลงของระบบไพร่และผลกระทบต่อสังคมไทย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุ๊คส์, 2552.

อาจิณ จันทรัมพร, และ ประพนธ์ เรืองณรงค์. นายมี (เสมียนมี) : ศิษย์เอกสุนทรภู่. กรุงเทพฯ: วสีครีเอชั่น, 2555.

อาณัติ อนันตภาค. รักษาแผ่นดินขยายอาณาเขต สงครามใหญ่ สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1 - 3). กรุงเทพฯ: ยิปซี สำนักพิมพ์, 2537.

อาดิศร์ อิดริส รักษมณี. มัสยิดในกรุงเทพฯ. กรุงเทพฯ: มติชน, 2557.

อารดา สุมิตร. ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ, 2516.

อุดมสมบัติ (จัน), หลวง. จดหมายหลวงอุดมสมบัติ กับคำอธิบายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทย, 2457.

อุดมสมบัติ (จัน), หลวง. จดหมายหลวงอุดมสมบัติ. พิมพ์ครั้งที่ 9. นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2554.

เอนก นาวิกมูล. ราษฎรบันเทิง. กรุงเทพฯ: 2020 เวิลด์ มีเดีย, 2542.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

การประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ

การประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ

การศึกษาเรื่องนาฏกรรมในรัชกาลที่ 3 นี้ ได้ดำเนินการจัดทำการประชุมรับฟังความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Focus) โดยได้ทำการสรุปเนื้อหาจากผลการวิจัยนำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวนทั้งสิ้น 3 ท่าน ได้แก่

1. ดร.โสมสุดา ลียะวณิช อดีตผู้ตรวจราชการกระทรวงวัฒนธรรม อดีตอธิบดีกรมศิลปากร และอดีตผู้อำนวยการศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

2. อาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ อดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ บุคคลดีเด่นแห่งชาติ และผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมไทย

3. อาจารย์สมบัติ ภู่กาญจน์ อดีตบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามรัฐ อดีตสมาชิกโขนธรรมศาสตร์

เพื่อเป็นการตรวจสอบข้อมูลให้ถูกต้องและตรงประเด็น โดยผู้ทรงคุณวุฒิได้วิจารณ์ผลการวิจัยและให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ โดยผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยภายหลังจากที่แล้วเสร็จได้ประมาณร้อยละ 80 เมื่อวันที่ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 ณ ห้องประชุมภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้รับข้อคิดเห็นและทัศนะอันเป็นประโยชน์ดังนี้

ดร.โสมสุดา ลียะวณิช ในฐานะประธานการประชุมได้แจ้งว่า งานวิจัยนี้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ทำให้เห็นภาพรวมของสภาพสังคมที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏกรรม เมื่อพิจารณาจากรายการอ้างอิงที่ได้ค้นคว้าแล้ว มีทั้งเอกสารชั้นต้นและเอกสารใหม่ที่ค่อนข้างครอบคลุมทำให้งานวิจัยมีความน่าเชื่อถือ และแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของปัจจัยทางสังคมและชุมชนที่จะส่งผลต่องานศิลปะ และให้บอกที่มาของภาพและรายละเอียดที่ปรากฏในภาพอย่างละเอียด

อาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ แสดงความคิดเห็นว่างานนี้เป็นงานวิเคราะห์เอกสาร (Documentary analysis) แบบการเล่าเรื่อง (Narration) ที่เป็นประโยชน์ และได้ให้สำรวจเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแสดงของมุสลิมที่เป็นเชื้อสายทางพระอัยกาและพระอัยกี (ตาและยาย) ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวหรือไม่ โดยกวาดต้อนชาวมุสลิมจากภาคใต้ที่เป็นผลให้มะโย่งเข้ามาเผยแพร่ในพระนคร รวมไปถึงการละเล่นจากชนชาติอื่นที่เข้ามาในกรุงเทพฯ เช่น แขกมักกะสันจาม ที่มีจำนวนมากกว่า 4,000 คน เป็นชนกลุ่มน้อย (Minority) กระจายตัวอยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ ของพระนคร

ในด้านพุทธศาสนา กรรมการเห็นว่าในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ทรงทำนุบำรุงพุทธศาสนาโดยเน้นการก่อสร้างถาวรวัตถุ ทำให้เกิดพุทธสถานมากขึ้น ประกอบกับในช่วงรัชกาลที่ 3 สมเด็จพระสังฆราช (ด่อน) ที่เกิดในสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2304 และได้เป็นที่สมเด็จพระสังฆราช เมื่อ พ.ศ. 2365 - 2385 ทรงเป็นประมุขแห่งสงฆ์ยาวนานถึง 20 ปี ในรัชกาลที่ 3 ในปลายรัชกาลทรงโปรดให้ชำระพระสงฆ์ต้องปราชิกตั้งแต่พระราชาคณะลงมาถึงกว่า 500 รูป พระสงฆ์ในกลุ่มนี้ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผู้ที่สวดอย่างตลกคะนองจนเกินแก่สมณสารูป เมื่อสึกออกไปจึงได้สวดคฤหัสถ์ขึ้น แสดงให้เห็นถึงสถานภาพความเสื่อมถอยวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์ในช่วงปลายรัชกาลที่ 3

กรรมการได้แนะนำให้จัดทำตัวอย่างการแต่งกายจากหลักฐานประติมากรรมที่ค้นพบ เช่น ตุ๊กตาหินทรายรูปตัวละครที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เพื่อที่จะให้เห็นว่าการรื้อฟื้นรูปแบบนาฏกรรมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์อาจทำขึ้นได้ ซึ่งมีรายละเอียดการแต่งกายจากหลักฐานเหล่านี้ที่ชัดเจน เช่น การนุ่งผ้าที่ชักชายออกมาเป็นสามเหลี่ยม สุวรรณกระถอบที่ห้อยลงมาจากปั้นเหน่ง และอาจเรียบเรียงให้เห็นว่าเจ้าจอมห่อมละครในรัชกาลก่อน ๆ นั้นมีจำนวนเท่าใด เมื่อเทียบกับในรัชกาลที่ 3 หน้าที่ของชาววังที่เป็นละครผู้หญิงนั้นมิได้ทำหน้าที่เป็นบาทบริจาริกาทั้งหมด คงมีเพียงละครบางท่านเท่านั้นที่ได้รับโอกาสเป็นเจ้าจอมหรือเจ้าจอมมารดา

อาจารย์สมบัติ ภู่กาญจน์ เห็นว่าเป็นการอธิบายอย่างง่ายที่สุดที่เห็นการกระจายจากในวังออกสู่นอกวัง เป็นการแจ้งข้อมูลให้เป็นการรับทราบแต่การที่จะตัดสินใจเชื่อในข้อมูลชุดนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้อ่าน กรรมการแนะนำให้ศึกษาประกาศรัชกาลที่ 4 เพื่อให้สืบย้อนอธิบายเหตุการณ์ในรัชกาลที่ 3 และจะต้องค้นคว้ามากเพราะมีปริมาณข้อมูลมาก และให้เน้นเรื่องการศึกษารูปแบบนาฏกรรมที่ปรากฏให้รัชกาลที่ 3 ให้มากขึ้น

นอกจากนี้ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ในฐานะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์และผู้ร่วมประชุมได้เสนอแนะให้ผู้วิจัยต้องอธิบายภาพจากจิตรกรรมละครชาตรี เพิ่มเติม เพื่อแสดงให้เห็นองค์ประกอบและลักษณะของวิธีการแสดงในยุคสมัยนั้นให้เด่นชัดขึ้น พร้อมทั้งให้คำแนะนำเพื่อปรับปรุงผลการวิจัยต่อไป การจัดประชุมรับฟังข้อคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิในครั้งนี้ ได้รับประโยชน์และคำแนะนำเพื่อจะได้นำมาใช้พิจารณาประกอบการวิเคราะห์และตรวจสอบข้อมูลเพื่อใช้ยืนยันข้อเท็จจริง เพราะข้อมูลบางอย่างที่ได้นำเสนอนั้นอาจมีความคลาดเคลื่อน ไม่ชัดเจน ซึ่งคณะกรรมการได้ทำการประเมินในหัวข้อต่าง ๆ ดังเอกสารตามแนบนี้

ใบรับรองการนำเสนอข้อมูลผลงานวิทยานิพนธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ

หัวข้อวิทยานิพนธ์ นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
THEATRE AND DANCE IN THE REIGN OF KING RAMA III

โดย นายธรรมจักร พรหมพ้วย

คณะกรรมการได้พิจารณาการนำเสนอข้อมูลของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้วมีมติเป็นเอกฉันท์ว่า มีข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูลถูกต้องจึงลงนามไว้เป็นสำคัญ

.....
(.....) ประธานกรรมการ

.....
(.....) กรรมการ

.....
(.....) กรรมการ

.....
(รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
11 กุมภาพันธ์ 2562

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
เรื่อง นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
โดยนายธรรมจักร พรหมพ้วย
วันที่จันทร์ 11 กุมภาพันธ์ 2562 เวลา 13.00-16.00 น.
ณ ห้อง 201 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 3 ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
1. ชื่อเรื่อง						
1.1 ความชัดเจนของชื่อเรื่อง				✓		
1.2 ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง				✓		
2.ความสำคัญของการศึกษา						
2.1 ประเด็นน่าสนใจ				✓		
2.2 ความน่าเชื่อถือของข้อมูล				✓		
2.3 การนำไปใช้ประโยชน์				✓		
3.วัตถุประสงค์การศึกษา				✓		
3.1 ประเด็นน่าสนใจ			✓			
3.2 ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง			✓			
3.3 ความสอดคล้องกับเนื้อหา			✓			
3.4 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่						
4. ขอบเขตการศึกษา						
4.1 ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย			✓			
4.2 ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย			✓			
5. ระเบียบวิธีวิจัย และขั้นตอนวิธีการดำเนินงานวิจัย						
5.1 ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
5.2 ความชัดเจนของผลการวิจัย				✓		
5.3 ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย				✓		
5.4 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย			✓			
5.5 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่				✓		
6. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
6.1 ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
6.2 การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล			✓			
6.3 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย			✓			
6.4 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่				✓		

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
7. ผลการวิจัย						
7.1 ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย			✓			
7.2 การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน			✓			
7.3 การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ				✓		
7.4 ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ				✓		
7.5 การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่				✓		
7.6 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย			✓			
8.การอภิปรายผล						
8.1 ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย			✓			
8.2 การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา			✓			
8.3 เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้			✓			
9.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
9.1 แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ				✓		
9.2 แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง				✓		
9.3 การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่น				✓		
9.4 การเผยแพร่คุณูปการของบุคคลากรทางด้านนาฏกรรม				✓		
9.5 การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์				✓		
9.6 การนำผลการวิจัย/ การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์			✓			
9.7 การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์				✓		
9.8 การเผยแพร่แก่สาธารณชน			✓			

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(ดร.โสมสุดา ลียะวณิช)

วันที่ 11 / พ.ย. / 2562

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
เรื่อง นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
โดยนายธรรมจักร พรหมพ้วย
วันที่จันทร์ 11 กุมภาพันธ์ 2562 เวลา 13.00-16.00 น.
ณ ห้อง 201 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 3 ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
1. ชื่อเรื่อง						
1.1 ความชัดเจนของชื่อเรื่อง					✓	
1.2 ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง					✓	
2.ความสำคัญของการศึกษา						
2.1 ประเด็นน่าสนใจ					✓	
2.2 ความน่าเชื่อถือของข้อมูล					✓	
2.3 การนำไปใช้ประโยชน์					✓	
3.วัตถุประสงค์การศึกษา						
3.1 ประเด็นน่าสนใจ					✓	
3.2 ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง					✓	
3.3 ความสอดคล้องกับเนื้อหา					✓	
3.4 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
4. ขอบเขตการศึกษา						
4.1 ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย				✓		
4.2 ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย				✓		
5. ระเบียบวิธีวิจัย และขั้นตอนวิธีการดำเนินงานวิจัย						
5.1 ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
5.2 ความชัดเจนของผลการวิจัย				✓		
5.3 ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย					✓	
5.4 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
5.5 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
6. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
6.1 ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
6.2 การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล					✓	
6.3 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
6.4 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
7. ผลการวิจัย						
7.1 ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
7.2 การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน				✓		
7.3 การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ				✓		
7.4 ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ				✓		
7.5 การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่				✓		
7.6 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
8.การอภิปรายผล						
8.1 ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย				✓		
8.2 การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา				✓		
8.3 เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้				✓		
9.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
9.1แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ					✓	
9.2 แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง					✓	
9.3 การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่น					✓	
9.4 การเผยแพร่คุณูปการของบุคคลากรทางด้านนาฏกรรม					✓	
9.5 การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์					✓	
9.6 การนำผลการวิจัย/ การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์					✓	
9.7 การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์					✓	
9.8 การเผยแพร่แก่สาธารณชน					✓	

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

ลงชื่อ เผ่าทอง ทองเจือ

(อาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ)

วันที่ 11 / กพ. / 2563

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
เรื่อง นาฏกรรมในรัชกาลที่ 3
โดยนายธรรมจักร พรหมพ้วย
วันที่จันทร์ 11 กุมภาพันธ์ 2562 เวลา 13.00-16.00 น.
ณ ห้อง 201 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 3 ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
1. ชื่อเรื่อง			✓			
1.1 ความชัดเจนของชื่อเรื่อง			✓			
1.2 ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง			✓			
2.ความสำคัญของการศึกษา						
2.1 ประเด็นน่าสนใจ			✓			
2.2 ความน่าเชื่อถือของข้อมูล			✓			
2.3 การนำไปใช้ประโยชน์			✓			
3.วัตถุประสงค์การศึกษา						
3.1 ประเด็นน่าสนใจ			✓			
3.2 ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง			✓			
3.3 ความสอดคล้องกับเนื้อหา			✓			
3.4 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่		✓				
4. ขอบเขตการศึกษา						
4.1 ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย		✓				
4.2 ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย		✓				
5. ระเบียบวิธีวิจัย และขั้นตอนวิธีการดำเนินงานวิจัย						
5.1 ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย			✓			
5.2 ความชัดเจนของผลการวิจัย			✓			
5.3 ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย			✓			
5.4 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย		✓				
5.5 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่		✓				
6. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
6.1 ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย			✓			
6.2 การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล		✓				
6.3 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย			✓			
6.4 ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่		✓				

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
7. ผลการวิจัย						
7.1 ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย			✓			
7.2 การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน		✓				
7.3 การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ		✓				
7.4 ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ			✓			
7.5 การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่		✓				
7.6 เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย		✓				
8.การอภิปรายผล						
8.1 ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย			✓			
8.2 การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา			✓			
8.3 เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้		✓				
9.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
9.1 แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ			✓			
9.2 แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง			✓			
9.3 การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่น		✓				
9.4 การเผยแพร่คุณูปการของบุคคลากรทางด้านนาฏกรรม		✓				
9.5 การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์			✓			
9.6 การนำผลการวิจัย/ การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์			✓			
9.7 การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์		✓				
9.8 การเผยแพร่แก่สาธารณชน	✓					

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(อาจารย์สมบัติ กาญจน์)

วันที่ 11 / ก.ย. / 62

ภาคผนวก ข

งานพระบรมศพ พระศพ ศพ ครั้งสำคัญที่จัดขึ้นในรัชกาลที่ 3

งานพระบรมศพ พระศพ ศพ ครั้งสำคัญที่จัดขึ้นในรัชกาลที่ 3

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2368	งานพระบรมศพพระบาทสมเด็จ-พระพุทธเลิศหล้านภาลัย	สวรรคต	21 กรกฎาคม 2367		ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท
		ฉลองพระบรมสารีริกธาตุ	20 เมษายน 2367?	มหรสพ 1 วัน	พระเมรุมาศกลางเมือง
		แห่พระบรมศพและประดิษฐานบนพระเมรุมาศแล้ว	23-29 เมษายน 2368	มหรสพ 7 วัน 7 คืน	
		ถวายพระเพลิง	29 เมษายน 2367	มหรสพ 1 คืน	รวม 9 วัน 9 คืน
		สมโภชพระบรมอัฐิ			
	งานพระศพกรมหมื่นนราเทเวศร์ในกรมพระราชวังหลัง	สิ้นพระชนม์	16 กรกฎาคม 2368		
		ชักพระศพ	ศุกร์ เดือนอ้าย ขึ้น 3 ค่ำ		เข้าพระเมรุผ้าขาว ณ วัดระฆัง

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2369	งานพระบรมศพกรมพระอมรินทรามาตย์ (พระบรมอัยกี ร.3)	สวรรคต	25 พฤษภาคม 2369		(พระชนม์ 89 พรรษา) ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งดุสิตปราสาท
2371	*เดิมตั้งใจจะใช้พระเมรุมาศต่อจากรัชกาลที่ 2 โปรดให้รื้อเอาเครื่องประดับออกเหลือแต่โครงไว้ เพราะทรงเห็นว่าสมเด็จพระอมรินทรฯ ทรงพระชรามากแล้ว แต่เมื่อสวรรคตแล้วเข้าหน้าฝนพอดี จะรอหน้าแล้ง เจ้าอนุวงศ์ก็เป็นกบฏเสียก่อน จึงออกพระเมรุเมื่อ พ.ศ.2371	ฉลองพระบรมสารีริกธาตุ	22 เมษายน 2371	มหรสพ 1 วัน 1 คืน	
		สมโภชพระบรมธาตุ	24 เมษายน 2371	มหรสพ 1 วัน (แล้วเชิญกลับ)	
		แห่พระบรมศพและยกพระบรมศพแล้ว	25 เมษายน - 1 พฤษภาคม 2371	มหรสพ 7 วัน 7 คืน	
		ถวายพระเพลิง	2 พฤษภาคม 2371	มหรสพ 1 วัน	
		สมโภชพระบรมอัฐิ	3-5 พฤษภาคม 2371	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	รวม 13 วัน 13 คืน
	งานพระศพพระองค์เจ้ากุ	ชักพระศพ	10 พฤษภาคม 2371	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	ชักศพพร้อมกันทั้ง 2 พระศพ/ศพ
	งานศพเจ้าคุณนวล (เจ้าคุณโต หรือ เจ้าคุณพระราชพันธุ์ในราชินิกูลบุนนาค)	ชักศพ	10 พฤษภาคม 2371	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	
		พระราชทานเพลิง	12 พฤษภาคม 2371		
		แห่พระอัฐิ	13 พฤษภาคม 2371		
	งานศพเจ้าพระยาอภัยภูธร			มหรสพ 3 วัน 3 คืน	ชักศพพร้อมกันทั้ง 2 ศพ
	งานศพท้าวทรงกันดาร (ศรี น้องกรมหมื่นนรินทรพิทักษ์ (หม่อมมุก) และเจ้าพระยาพลเทพ (ทองอิน)				

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2373	งานพระศพกรมหมื่นสุรินทรรักษ์ (ผู้สำเร็จราชการแผ่นดิน)	สิ้นพระชนม์	27 เมษายน 2373		(พระชนม์ 39 พรรษา)
		ชักพระศพ	28 กุมภาพันธ์ 2373	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	ณ พลับพลาวังหน้า *มีโขนโรงใหญ่ติดรอก
		พระราชทานเพลิง	2 มีนาคม 2373		
	งานศพเจ้าคุณวังหน้า	ชักศพ	28 กุมภาพันธ์ 2373		ชักศพพร้อมพระศพกรมหมื่นสุรินทรรักษ์
		พระราชทานเพลิง	2 มีนาคม 2373		
	งานศพเจ้าพระยามหาเสนา (น้อย)	ชักศพ	6 สิงหาคม 2373	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	ของหลวง โขน หุ่นวันละโรง และหนังคืนละ 2 โรง และเจ้าพระยาพระคลังช่วย โขนหุ่นวันละโรง และหนังคืนละ 2 โรง
		พระราชทานเพลิง	8 สิงหาคม 2373		

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2374	งานพระศพกรมขุนอิศรานุรักษ์	สิ้นพระชนม์	13 กุมภาพันธ์ 2373		
		ชักพระศพ	20 พฤษภาคม 2374	สมโภช 4 วัน 4 คืน	ชักพระศพพร้อมพระศพกรมหมื่นนเรนทรบริรักษ์
		พระราชทานเพลิง	22 พฤษภาคม 2374		ณ พลับพลาวังหน้า *มีอิเหนาโรงใหญ่
		สมโภชพระอัฐิ	23 พฤษภาคม 2374		
	งานพระศพกรมหมื่นนเรนทรบริรักษ์	สิ้นพระชนม์	13 มีนาคม 2374?		
		ชักพระศพ	20 พฤษภาคม 2374		ชักพระศพพร้อมพระศพกรมขุนอิศรานุรักษ์
		พระราชทานเพลิง	22 พฤษภาคม 2374		
		สมโภชพระอัฐิ	23 พฤษภาคม 2374		
	งานพระศพกรมหมื่นสุนทรธิบดี	สิ้นพระชนม์ในไฟจากเหตุไฟไหม้วัง	24 มีนาคม 2374		(พระชนม์ 38 พรรษา)
		ขุดพระศพมาพระราชทานเพลิง	5 มิถุนายน 2374		ณ วัดสระเกศ
		แห่พระอัฐิมาสมโภชที่พระเมรุ	5-7 มิถุนายน 2374	สมโภช 3 วัน	สมโภชแล้วรื้อพระเมรุเสีย
	งานพระศพกรมหมื่นนเรศโยธี	ชักพระศพ	28 พฤษภาคม 2374	สมโภช 3 วัน	
		พระราชทานเพลิง	30 พฤษภาคม 2374		
	งานศพเจ้าคุณบางช้าง (เจ้าคุณแก้ว ในราชินิกูลบุนนาค กนิษฐ-ภคินีที่ 7 กับกรมพระอมรินทรามาตย์)	ชักศพ	15 ตุลาคม 2374	มหรสพ?	เข้าเมรุผ้าขาว ณ วัดสุวรรณาราม
		พระราชทานเพลิง	17 ตุลาคม 2374		

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2375	งานพระศพกรมพระราชวังบวร-มหาศักดิพลเสพย์	สวรรคต	1 พฤษภาคม 2375		(46 พรรษา) ประดิษฐาน ณ ท้องพระโรงพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย
2376		ชักพระศพ	2 เมษายน 2376	มหรสพ 5 วัน 5 คืน	
		พระราชทานเพลิง	6 เมษายน 2376		
		สมโภชพระอัฐิ	7 เมษายน 2376	มหรสพ 2 วัน 2 คืน	(รวม 7 วัน 7 คืน)
2377	งานพระศพกรมหลวงเสนีบริรักษ์	สิ้นพระชนม์	7 มิถุนายน 2377		
		ชักพระศพ	21 ตุลาคม 2377		เข้าพระเมรุผ้าขาว ณ วัดอมรินทราราม
		พระราชทานเพลิง	23 ตุลาคม 2377		
2378	งานพระศพพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ	สิ้นพระชนม์	26 สิงหาคม 2378		(พระชนม์ 22 ปี 3 เดือน)
		ชักพระศพ	4 มีนาคม 2378	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	
		พระราชทานเพลิง	6 มีนาคม 2378		

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2379 – 2380	งานพระบรมศพกรมพระศรีสุริเยน-ทรามาตย์ (สมเด็จพระพันวัสสา ในรัชกาลที่ 3)	สวรรคต	18 ตุลาคม 2379		(พระชนม์ 70 พรรษา) ประดิษฐาน ณ พระราชวังเดิม
		แห่พระศพ?	14 เมษายน 2380	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	เชิญจากพระราชวังเดิม ข้ามฟากมาวัดพระเชตุพน ขึ้นพระมหาพิชัยราชรถ (รถอื่นยกเสีย มีแต่รถพระ)
		ถวายพระเพลิง	16 เมษายน 2380		
		แจงพระรูปและลอยพระอังคาร	17 เมษายน 2380	สมโภช 1 วัน 1 คืน	รวม 4 วัน 4 คืน
	งานศพเจ้าคุณวังหลวง (เจ้าจอมนุ่น ธิดาท่านผู้หญิงนวล)	ชักศพ	24 เมษายน 2380	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	แห่จากบ้านเจ้าพระยาศรีพิพัฒน์ข้ามฟากมาวัดพระเชตุพน เข้าเมรุเดียวกับพระเมรุกรมพระศรีสุริเยนทรามาตย์
		พระราชทานเพลิง	26 เมษายน 2380		

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2380 – 2381	งานพระบรมศพกรมพระศรีสุลาลัย (สมเด็จพระพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 3)	สวรรคต	17 ตุลาคม 2380		(พระชนม์ 68 พรรษา) ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท
		แห่พระบรมธาตุ	26 เมษายน 2381	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	แล้วแห่กลับ 28 เมษายน 2381
		แห่พระศพ	29 เมษายน 2381	มหรสพ 7 วัน 7 คืน	
		ถวายพระเพลิง	6 พฤษภาคม 2381		
		เก็บพระอัฐิ	7 พฤษภาคม 2381	สมโภช 1 วัน 1 คืน	รวม 10 วัน 10 คืน
		แห่พระบรมอัฐิเข้าวัง	9 พฤษภาคม 2381		
	งานพระศพกรมหลวงเทพพลภักดิ์ (พระองค์เสือ)	ชักพระศพ	18 พฤษภาคม 2381	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	(พระชนม์ 51 ปี) เข้าพระเมรุเดียวกับกรมพระศรีสุลาลัย
		พระราชทานเพลิง	21 พฤษภาคม 2381		
	งานพระศพเจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี	สิ้นพระชนม์	16 กุมภาพันธ์ 2381		(พระชนม์ 40 พรรษา)
		ชักพระศพ	3 เมษายน 2481	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	พระเมรุที่สนามหลวง
		พระราชทานเพลิง	4 เมษายน 2481	สมโภช 1 วัน 1 คืน	

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2382	งานศพเจ้าพระยานคร (น้อย)	สิ้นชีพ	14 พฤษภาคม 2382		(อายุ 64 ปี) ที่เมืองนครศรีธรรมราช
	งานพระศพกรมหมื่นมาตยาพิทักษ์	สิ้นพระชนม์	18 พฤษภาคม 2382		(พระชนม์ 22 พรรษา)
	งานพระศพสมเด็จพระสังฆราช (ด่อน)	ชักพระศพ	11 มีนาคม 2382	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	
		พระราชทานเพลิง	13 มีนาคม 2382		
2387	งานพระศพกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ	สิ้นพระชนม์	สิงหาคม 2387		
		ชักพระศพ	13 มีนาคม 2388	มหรสพ 3 วัน 3 คืน	เข้าพระเมรุกลางเมือง
		พระราชทานเพลิง	15 มีนาคม 2388		
2389	งานพระศพกรมขุนกัลยาสุนทร (ทรงว่าราชการฝ่ายในและรักษากุญแจพระราชวังชั้นใน)	สิ้นพระชนม์	1 กรกฎาคม 2389		
		ชักพระศพ	5 มีนาคม 2389		เข้าพระเมรุผ้าขาว สนามหลวง
		พระราชทานเพลิง	7 มีนาคม 2389		
2390	งานศพเจ้าพระธรรมาธิกรณ์ (สมบุญ)	พระราชทานเพลิง	25 พฤษภาคม 2390		เมรุวัดสุวรรณาราม
2391	งานศพเจ้าพระยามหาอำมาตย์ (ป้อม อมาตยกุล)	พระราชทานเพลิง	2 มกราคม 2390		เมรุวัดสุวรรณาราม

พุทธศักราช	งาน	ลำดับเหตุการณ์	วันที่	สมโภช/มหรสพ	หมายเหตุ
2392	งานพระศพพระองค์เจ้าเฉลิมวงศ์	พระราชทานเพลิง	เดือน 6 2392		*เกิดไข้ป่วง 6 มิถุนายน 2392 เข้าพระเมรุพร้อมกันทั้ง 3 พระองค์
	งานพระศพพระองค์เจ้าจินดา	พระราชทานเพลิง	เดือน 6 2392		
	งานพระศพพระองค์เจ้าพวงแก้ว	พระราชทานเพลิง	เดือน 6 2392		
2393	งานศพเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี)	พระราชทานเพลิง	28 พฤษภาคม 2393		สิ้นชีพด้วยไข้ป่วง เข้าเมรุ ณ วัดสระเกศ

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายธรรมจักร พรหมพ้วย
วัน เดือน ปี เกิด	6 พฤษภาคม พ.ศ. 2521
สถานที่เกิด	จังหวัดเพชรบูรณ์
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2542 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2550 นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา (อาณาศึกษาสื่อสารการแสดง) คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2562 ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	63/145 ซอย 25 หมู่บ้านเคหะธานี 4 ถนนราษฎร์พัฒนา แขวงสะพานสูง เขตสะพานสูง กรุงเทพมหานคร
การทำงาน	- รองคณบดีฝ่ายสวัสดิการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง - รองคณบดีฝ่ายกิจการนักศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง - นักวิชาการศึกษา สถาบันศิลปวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติ มหาวิทยาลัยรามคำแหง - ผู้กำกับและออกแบบลีลา โรงละครสยามนิรมิต กรุงเทพฯ - ผู้กำกับศิลป์ โรงละครศศิการ์เดนเธียเตอร์ อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ - นักประชาสัมพันธ์ งานประชาสัมพันธ์และลูกค้าสัมพันธ์ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย - นักวิชาการวัฒนธรรม ฝ่ายบริหารทั่วไป ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย