บทที่ 2

ภูมิหลังของการเล่นเสภา

2.1 วิวัฒนาการการเล่นเสภา

เสภา เป็นการละเล่นชนิดหนึ่งของไทย เนื่องจากมีการระบุไว้ในหนังสือการละเล่นของไทย ของกรมศิลปากร เขียนโดยมนตรี ตราโมท ซึ่งได้รวมเอาเรื่องเสภาไว้ด้วยเรื่องหนึ่ง แต่เนื่องจากคำว่า "การละเล่น" เป็นคำนามที่แสดงถึงการแสดงหลายชนิด[1] ในงานวิจัยเล่มนี้จะพูดถึงเรื่องเสภาเพียงเรื่องเดียว ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้คำว่า "การเล่นเสภา" ซึ่งหมายถึงประเภทหนึ่งของการละเล่นของไทย นอกจากนี้คำว่าการเล่นเสภา ก็ได้มีผู้นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายทั่วไป ดังปรากฏในหนังสือชุมนุมพระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า "ระเบียบการเล่นตำนานเสภา" [2] ในเรื่องร้องรำทำเพลงของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงกล่าวว่า "ดังจะเห็นได้ เช่น เล่นเสภา คนขับเสภาก็ขับดำเนินเรื่องไป นานๆ ก็ส่งลำให้ปี่พาทย์รับเสียทีหนึ่ง" [3] และจากคำนำในหนังสือการละเล่นของไทย เขียนโดยธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า "... เช่น จัดให้มีแสดงศิลปแห่งการเล่นบางอย่างขึ้น ณ สังคีตศาลา ...เป็นต้นว่า จัดให้มีเสภารำ , หุ่น, ลิเกทรงเครื่อง ...และอื่นๆ แล้วแต่โอกาส เป็นต้น" [4]

---

[1] สัมภาษณ์ วชิราภรณ์ วรรณดี, อาจารย์ประจำสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล, 24 พฤษภาคม 2540.

[2] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ชุมนุมพระนิพนธ์ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(กรุงเทพ: โรงพิมพ์อักษรไทย, 2534), หน้า 186

[3] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "ร้องรำทำเพลง" ใน ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย(กรุงเทพ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 31

[4] ธนิต อยู่โพธิ์, "คำนำ" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า ค.

การละเล่น หมายถึง "มหรสพต่าง การแสดงต่างๆ เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง" [5]

สำหรับคำว่า เสภา นี้มีผู้ให้ความหมายไว้มากมายด้วยกัน ดังนี้ เสภา หมายถึง "ชื่อกลอนชนิดหนึ่งใช้ขับเป็นเรื่องยาวด้วยจังหวะและดนตรีอย่างหนึ่ง" [6]

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงวินิจฉัยความหมายของคำว่าเสภาไว้ว่า "เสภา จะแปลว่ากระไร ได้คิดและค้นนักแล้วยังไม่เห็นพบเลย ที่มาน่าจะมาจากคำขับนั่นเอง"[7]

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงความหมายของเสภาว่า หมายถึง ศิลปแห่งการขับ ดังนี้ คือ มีคำสันสกฤตอยู่อีกคำหนึ่งคือ กถกะ หมายถึงผู้กล่าวขับ เช่น กล่าวขับเรื่องรามายณะ เป็นต้น ก็เป็นอย่างเดียวกับขับเสภาของเรา ปรากฏว่ากรีกและโรมันก็นิยมกล่าวขับเป็นคำกลอน คณะนักขับอาชีพที่ตั้งขึ้นเป็นองค์การและหน่วยราชการก็มี เช่นที่เรียกว่า Rhapsode หรือ Rhapsodistในสมัยโบราณปรากฏว่า ศิลปแห่งการขับ (เสภา) ได้รับยกย่องว่าเป็นศิลปประเสริฐสุดในบรรดาศิลปทั้งมวล[8]

จากคำจำกัดความข้างต้น สามารถสรุปได้ว่าการเล่นเสภา หมายถึง มหรสพหรือการแสดงชนิดหนึ่ง ซึ่งใช้กลอนในการขับเป็นเรื่องยาวด้วยจังหวะและดนตรีอย่างหนึ่ง เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง หรือที่นิยมเรียกกันเป็นสามัญทั่วไปว่า "ขับเสภา"

การเล่นเสภา นับเป็นการละเล่นชนิดหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นจากภูมิปัญญาไทยที่แฝงไว้ด้วยค่านิยม ความเชื่อต่างๆ อันเป็นต้นเหตุของการสร้างงานที่เรียกว่า นิทาน ขึ้นและจากการเล่านิทานนี้เอง ที่เป็นมูลเหตุของการละเล่นที่เรียกว่าการเล่นเสภาหรือขับเสภาในลำดับต่อมา ซึ่ง

---

[5] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพ: อักษรเจริญทัศน์, 2530), หน้า 91.

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 833.

[7] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา" ใน ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย (กรุงเทพ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 77.

[8] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 26.

หลักฐานที่ว่าการเล่นเสภามาจากการเล่านิทานนี้ มีผู้ให้ข้อสันนิษฐานไว้หลายท่านด้วยกันดังนี้

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงให้ข้อสันนิษฐานไว้ในเรื่อง ว่าด้วยมูลเหตุของการขับเสภา ว่า "ถ้าว่าโดยประเพณีของการขับเสภา ถึงไม่ปรากฏเหตุเดิมแน่นอนก็พอสันนิษฐานได้ว่า มูลเหตุคงเนื่องมาแต่การเล่านิทานให้คนฟัง อันเป็นประเพณีมาแต่ดึกดำบรรพ์ ทีเดียว"[9]

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงวินิจฉัยในมูลเหตุของการขับเสภาว่า "มาจากเล่านิทานนั้นถูกต้องแท้จริง ...ตั้งแต่เทศน์มหาชาติลงไปถึงสวด เรื่องชาดก เสภา ละครอะไรๆ เหล่านี้มูลมาแต่เล่านิทานด้วยกันทั้งสิ้น"[10]

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงที่มาของการขับเสภาไว้ว่า "การเล่านิทานนี้เอง ที่ได้ค่อยๆ วิวัฒนาการมาจนกลายเป็นขับเสภา คือการเล่านิทานเป็นคำกลอน"[11]

ศิริ วิชเวช ผู้เชี่ยวชาญในวิชาการเสภาได้กล่าวถึงที่มาของเสภาไว้ว่า "การขับเสภาก็คือการเล่านิทาน"[12]

นอกจากนี้ยังมีผู้นำข้อมูลของบุคคลต่างๆ ข้างต้น มาใช้กล่าวอ้างอิงในลำดับต่อมาอีกหลายคนดังนี้คือ

---

[9] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "ว่าด้วยมูลเหตุของการขับเสภา" ใน <u>เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ</u> (กรุงเทพ: โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, 2513), หน้า 2.

[10] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา" ใน <u>ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 77-78.

[11] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน <u>การละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพ: กองการสังคีตกรมศิลปากร, 2497), หน้า 27.

[12] ศิริ วิชเวช,"สรุปผลการดำเนินโครงการอาศรมความคิดคนตรีไทย เรื่อง กรับเสภา," ประจำปีงบประมาณ 2537.

วีระ อำพันสุข ได้กล่าวถึง เรื่อง นิทานประจำเมือง ที่ชาวกรุงศรีอยุธยาชอบเล่าสู่กันฟังถ่ายทอดต่อๆ กันมาคือนิทานเรื่องขุนช้างขุนแผน เพราะเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในครั้งกรุงเก่า โดยมีข้อความตอนหนึ่งกล่าวอ้างอิงหลักฐานของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงสันนิษฐานเกี่ยวกับที่มาของการขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนไว้ว่า "ถ้าจะลองสันนิษฐานว่าเหตุใดจึงมีคนคิดขับเสภาขึ้นแทนเล่านิทาน ก็ดูเหมือนพอจะเห็นเหตุได้คือ เพราะเล่านิทานฟังกันนานๆ เข้าออกจะจืด" [13]

จรรยา เนื้อนวล ได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับที่มาของการขับเสภาว่า มาจากการเล่านิทานเช่นกัน โดยกล่าวไว้ในศิลปนิพนธ์ตอนหนึ่งว่า

การขับเสภาตามที่สันนิษฐานกันว่าสืบเนื่อง มาจากการเล่านิทานนั่นเอง แม้ว่าเดิมทีจะได้นำมาใช้เป็นเครื่องมหรสพอย่างหนึ่งก็ตาม แต่ยังมีประเพณีการขับเสภา เฉพาะในงานอันเป็นสวัสดิมงคล เช่น งานโกนจุก งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่เป็นต้น ส่วนในงานที่ไม่เป็นมงคล เช่น งานศพ งานจำพวกเปรตพลี ไม่มีการขับเสภา [14]

ยุพา ทรัพย์อุไรรัตน์ ได้กล่าวถึงเรื่องต้นกำเนิดของการขับเสภาว่ามาจากการเล่านิทาน โดยได้แสดงการอ้างอิงว่านำหลักฐานมาจากมนตรี ตราโมท ในหนังสือการละเล่นของไทย ว่า "การขับเสภามีต้นกำเนิดมาจากการเล่านิทาน ...การเล่านิทานนั้นส่วนมากมักจะนิยมเล่ากันในตอนกลางคืน เนื่องจากถ้าเล่านิทานในเวลากลางวันเทวดาจะแช่ง"[15]

อมรา กล่ำเจริญ ได้ให้ข้อสรุปว่าการขับเสภามาจากการเล่านิทาน โดยกล่าวไว้ในเรื่องเสภา ความตอนหนึ่งว่า "มีข้อสันนิษฐานอีกข้อหนึ่ง คือ เสภา เริ่มต้นมาจากการเล่านิทานให้คนฟัง และจากการเล่านิทานนี้เองค่อยๆ วิวัฒนาการมาเป็นการขับเสภา"[16] ซึ่งเมื่อพิจารณาจาก

---

[13] วีระ อำพันสุข, กรุงศรีอยุธยา (กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2524),หน้า58.

[14] จรรยา เนื้อนวล, "ละครเสภา" ศิลปนิพนธ์ พ.ศ. 2518 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

[15] ยุพา ทรัพย์อุไรรัตน์, "วิวัฒนาการการบรรเลงเสภา" (งานนิพนธ์ปริญญาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528), หน้า 4.

[16] อมรา กล่ำเจริญ, สุนทรียนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพ:โอ.เอส.พริ้นติ้ง, 2531), หน้า 26.

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อความที่ขีดเส้นใต้แล้วเห็นว่า คงเป็นข้อสันนิษฐานของมนตรี ตราโมท ในหนังสือการละเล่นของไทยเช่นกัน เนื่องจากเป็นข้อความเดียวกันและประกอบกับมีชื่อหนังสือการละเล่นของไทยปรากฏอยู่ในรายการอ้างอิงด้วย

คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 4 ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯก็ได้อธิบายไว้ว่า การขับเสภามาจากการเล่านิทาน โดยอ้างอิงข้อสันนิษฐานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในงานวิจัยเรื่องวิวัฒนาการของเสภาไว้ว่า "สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงให้ข้อสันนิษฐานถึงมูลเหตุของการเกิดการขับเสภาว่า เกิดจากการเล่านิทาน" [17]

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น นับตั้งแต่ข้อสันนิษฐานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่เป็นผู้ทรงเรียบเรียงเรื่องตำนานเสภาไว้ในลำดับแรก พร้อมกับการตรวจแก้และการวิจารณ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ทรงพระปรีชาสามารถในทางดุริยางค-ศิลป์จนได้รับพระนามว่าสังคีตวาทิตวิธีวิจารณ์ และจากหลักฐานของ อาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ของกรมศิลปากรนั้น เป็นการให้ข้อสันนิษฐานที่เป็นไปในแนวทางเดียวกันหมดคือ การขับเสภามาจากการเล่านิทาน ตลอดจนข้อเขียนต่างๆ ที่บุคคลในชั้นหลังได้นำข้อสันนิษฐานของบุคคลทั้ง 3 ท่านมากล่าวอ้างอิงอีกชั้นหนึ่ง จึงให้ข้อสรุปที่ชัดเจนได้ว่า การเล่นเสภาหรือขับเสภานั้น มีกำเนิดมาจากการเล่านิทาน

การเล่นเสภา หรือขับเสภานี้ นับเป็นงานที่บรรพชนในวิชาการดุริยางคศิลป์ไทยได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้ศิลปะเข้าตกแต่งอย่างน่าสนใจและน่าติดตาม จนกระทั่งส่งผลให้การเล่นเสภาหรือขับเสภา เป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นแนวคิดและค่านิยมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและการดำรงอยู่ของสังคมไทยในอดีต การเล่นเสภานี้นอกจากจะสะท้อนให้เห็นสิ่งดังกล่าวแล้วยังเป็นสื่อในการแสดงถึงแบบอย่างที่ดีทั้งทางด้านประเพณี ค่านิยม ที่เป็นปัจจัยในการหล่อหลอมให้เกิดความเป็นระเบียบและแบบแผนที่ดีงามแก่สังคมสืบมา ดังตัวอย่างที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ในเรื่องเสภาทรงเครื่องว่า

---

[17] คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 4, "วิวัฒนาการของเสภา," (งานวิจัยปริญญาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 24.

ผู้เฒ่าผู้แก่พูดกันเสมอว่า ถ้าเล่านิทานในเวลากลางวันเทวดาจะแช่ง เห็นจะเป็นเพราะเทวดาก็ชอบฟังนิทานเหมือนกับมนุษย์เรา เพราะกล่าวกันว่าในเวลากลางวันพวกเทวดามีกิจธุระที่จะต้องไปเฝ้าพระอิศวร หรือพระผู้เป็นเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งเสีย ถ้ามนุษย์เล่านิทานในเวลากลางวันเทวดาก็ไม่มีโอกาสได้ฟัง เธอจึงสาปแช่ง และมนุษย์เราโดยเฉพาะชาวไทยจึงมีประเพณีเล่านิทานกันฟังแต่ในเวลากลางคืน[18]

นอกจากนี้วีระ อำพันสุข ก็ได้ยกคุณค่าด้านประเพณีส่วนหนึ่งที่ปรากฏในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนไว้ว่า

นิทานหรือเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน นับว่าเป็นเรื่องที่มีคุณค่าสูงยิ่งเพราะไม่เพียงแต่มีความไพเราะเท่านั้น หากยังได้แทรกขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรมและเรื่องที่น่ารู้ที่เป็นคติสอนใจอีกด้วย เช่น ตอนกำเนิดกุมารทองบุตรนางบัวคลี่ แสดงให้เห็นถึงถึงการอบรมสั่งสอนหญิงสาวก่อนส่งตัวให้ชายหนุ่ม เป็นต้น [19]

จะเห็นได้ว่า การเล่นเสภาหรือขับเสภานี้ นอกจากจะเป็นศิลปชนิดหนึ่งที่ศิลปินได้สร้างขึ้นโดยใช้ศิลปะเข้าตกแต่งคละเคล้าไปกับการเล่านิทานเพื่อให้เกิดรสชาด มีความสนุกสนานน่าสนใจและน่าติดตามแล้ว ยังสามารถเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นแบบอย่างที่ดีของสังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจนอีกประการหนึ่งด้วย

ในอดีตมักมีผู้นิยมกล่าวกันว่าคนไทยมีนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอน กตัญญู ชูชื่น เป็นผู้หนึ่งที่ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า "ภูมิหลังของวรรณคดีไทย ถ้าเราได้ศึกษาทางประวัติศาสตร์ ปรากฏว่าชาติไทยเป็นชาติที่เคยรุ่งเรืองมานาน คนไทยมีนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอน (Poetrical mind) การใช้ถ้อยคำภาษามักมีการสัมผัสคล้องจองกัน"[20] และด้วยเหตุผลนี้เองชาติไทยเราจึงน่าจะมีวรรณกรรมปรากฏอยู่อย่างมากมาย แต่เหตุที่ทำให้ไม่สามารถสืบค้นหลักฐานได้มากนัก อาจเป็นเพราะการ

---

[18] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน <u>การละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 27.

[19] วีระ อำพันสุข, <u>กรุงศรีอยุธยา</u> (กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2524), หน้า 60-61.

[20] กตัญญู ชูชื่น, <u>ประวัติวรรณคดีไทย</u> (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ทิพย์อักษร, 2527), หน้า4.

สงคราม การศึกษา อุปกรณ์ต่างๆที่จะใช้ในการบันทึก หรือแม้แต่ความไม่นิยมที่จะจดบันทึกก็ตาม เนื่องจากในสมัยโบราณมักอาศัยการบอกเล่าจดจำต่อๆ กันมาหรือที่เรียกว่าวรรณกรรมมุขปาฐะมากกว่า จึงทำให้การสืบค้นข้อมูลที่จะใช้เป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุด เป็นไปได้เพียงสมัยสุโขทัยเท่านั้น และสมัยสุโขทัยนี้นับได้ว่าในรัชกาลของพ่อขุนรามคำแหงมีความเจริญสูงสุดทั้งในด้านศาสนาและศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น นอกจากนี้สิ่งสำคัญสิ่งหนึ่งที่เป็นเสมือนกระจกเงาให้ชนรุ่นหลังได้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนในสมัยต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดีก็คือ วรรณกรรม

วรรณกรรม* ในสมัยสุโขทัยนั้น มีลักษณะการแต่งโดยใช้ภาษาร้อยแก้วที่มีถ้อยคำที่ไพเราะเป็นพื้น ซึ่งวรรณกรรมที่ปรากฏมักเป็นเรื่องเกี่ยวกับการยกย่องเทิดทูนวีรกรรมของกษัตริย์หรือที่เรียกว่าวรรณกรรมสดุดี นอกจากนี้ยังมีวรรณกรรมคำสอนที่มุ่งสอนพุทธศาสนา ให้คนได้มีความรู้เกี่ยวกับขนบประเพณีต่างๆ และเพื่อการอบรมสั่งสอนประชาชนทั่วไปให้ประพฤติตนเป็นคนดี เช่น วรรณกรรมเรื่องเตภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง ซึ่งหนังสือนี้ได้เป็นต้นเค้าให้หนังสืออื่นๆ ในสมัยหลัง เช่น ลิลิตโองการแช่งน้ำ กากีคำสอน ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น นำมาอ้างอิงทำให้เข้าใจเรื่องราวต่างๆได้ดีขึ้น และยังมีวรรณกรรมต่างๆ อีกมากมายที่สามารถศึกษาได้จากศิลาจารึกที่มีปรากฏอยู่หลายหลัก ซึ่งแต่ละหลักนั้นก็ได้บันทึกเรื่องราวต่างๆไว้มากมาย นับเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญของสมัยสุโขทัยทีเดียว แต่ศิลาจารึกหลักที่ 1 จะปรากฏลักษณะเป็นวรรณกรรมที่แต่งได้ดีมีวรรณศิลป์ หมายถึง " ศิลปะของการเรียบเรียงถ้อยคำในการแต่งอันสามารถใช้ถ้อยคำสำนวนผสมผสานกันได้อย่างประณีต หรือที่เรียกว่าวรรณกรรมประยุกต์"[21] หรือแม้แต่วรรณกรรมทางด้านของศิลปการละเล่น ก็ปรากฏว่ามีความเจริญรุ่งเรืองมาแล้ว ดังที่กตัญญู ชูชื่น กล่าวไว้ในเรื่องวรรณคดีสุโขทัย ความว่า "ด้านศิลปะและการช่าง มีทั้งวัตถุธรรมและวัฒนธรรม ...มีสถาปัตยกรรม ปฏิมากรรม เจริญรุ่งเรืองมาก มีพระอัฏฐารสองค์ใหญ่ ศิลปการละเล่น มีการขับร้องฟ้อนรำด้วยเสียงพาทย์เสียงพิณ ใครจักมักเล่นเล่น ใครจักมักหัวหัวเป็นต้น"[22]

---

* สิ่งที่เขียนขึ้นทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นรูปใดหรือเพื่อความมุ่งหมายใด

[21] กตัญญู ชูชื่น, ประวัติวรรณคดีไทย (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ทิพย์อักษร, 2527), หน้า 33-39.

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 34.

จากหลักฐานข้างต้นกล่าวได้ว่าสมัยสุโขทัยนี้ มีวรรณกรรมด้านศิลปการละเล่นที่มีลักษณะเป็นวรรณศิลป์เกิดขึ้นแล้ว คือมีการใช้สำนวนที่มุ่งแสดงถึงชั้นเชิงของการใช้ถ้อยคำให้คล้องจองกันจนเกิดความไพเราะ สมกับความเห็นที่ได้กล่าวไว้แล้วว่าคนไทยมีนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอน แต่วรรณกรรมด้านศิลปการละเล่นนี้ก็ยังคงเป็นภาษาร้อยแก้ว ตามลักษณะของวรรณคดีสมัยสุโขทัยคือ "วรรณคดีสมัยสุโขทัยใช้ภาษาร้อยแก้วแต่งเป็นพื้น ...มีถ้อยคำสำนวนคล้องจองกัน และไม่เข้าลักษณะคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่เราพบในวรรณคดีสมัยอยุธยา ธนบุรี หรือรัตนโกสินทร์เลย"[23]

หลังจากสิ้นสมัยสุโขทัยแล้ว กรุงศรีอยุธยานับเป็นแหล่งวัฒนธรรมที่สำคัญในลำดับต่อมา ความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมแขนงต่างๆ ทั้งทางด้านวรรณคดี ศิลปะต่างๆ มีเป็นจำนวนมาก แต่เนื่องจากกรุงศรีอยุธยาต้องเสียกรุงครั้งที่ 2 แก่พม่า ทำให้หลักฐานทางวรรณกรรมและวรรณคดีพลอยหายากตามไปด้วย แต่สิ่งสำคัญที่สามารถสืบค้นได้กระทั่งปรากฏหลักฐานมาจนปัจจุบันคือ งานด้านวรรณกรรมประเภทร้อยแก้ว แต่มักจะเป็นหนังสือประเภทตำรา บันทึก เหตุการณ์ เรื่องนิทาน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีวรรณกรรมอีกประเภทหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับเรื่องศิลปการละเล่นชนิดที่เรียกว่า การเล่นเสภา วรรณกรรมประเภทนี้เป็นวรรณกรรมที่เกิดขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย คือ วรรณกรรมที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความบันเทิง หรือที่เรียกว่าวรรณกรรมเพื่อความบันเทิง

วรรณกรรมประเภทนี้เป็นวรรณกรรมที่มีมากที่สุด และที่สำคัญ วรรณกรรมเพื่อความบันเทิงนี้ แบ่งเป็นประเภทเล่าเรื่องด้วยด้านหนึ่ง หมายถึงเป็นวรรณกรรมที่แสดงพฤติกรรมของตัวละคร อาจเป็นเรื่องอิงประวัติศาสตร์ ซึ่งวรรณกรรมประเภทนี้กวีมีเจตนาแต่งให้อ่านเพื่อความบันเทิง แต่อีกส่วนหนึ่งแต่งเพื่อใช้ประกอบการละเล่น[24]

จากคำกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่า ในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ เกิดมีศิลปการเล่านิทานซึ่งนับเป็นการละเล่นชนิดหนึ่งที่สร้างขึ้นเพื่อความบันเทิง เช่น นิทานเรื่องขุนช้างขุนแผนเกิดขึ้นแล้ว แต่เหตุที่นิยมเล่นกันเฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนเรื่องเดียวนั้น อาจเนื่องมาจากเป็น

---

[23] กตัญญู ชูชื่น, ประวัติวรรณคดีไทย (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ทิพย์อักษร, 2527), หน้า 30-31.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 62-63.

วรรณกรรมชาวบ้านที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความเป็นอยู่หรือวิถีชีวิตของชาวบ้านจริงๆ และภาษาที่ใช้ก็เรียบง่ายไม่ยากที่จะทำความเข้าใจ จึงทำให้เป็นที่นิยมกันแต่เพียงเรื่องเดียว นอกจากนี้ สมัยอยุธยาตอนปลายยังเกิดมีวรรณกรรมประเภทกลอนขึ้นและมีความเจริญมาก จึงเป็นเหตุให้ศิลปการเล่นชนิดนี้ได้รับการพัฒนา จากที่เป็นวรรณกรรมประเภทเล่าเป็นนิทานแต่เพียงอย่างเดียว ก็ได้เจริญรุ่งเรืองขึ้นเป็นลักษณะของร้อยแก้วคือใช้ภาษาที่มีสำนวนคล้องจองกัน สลับกับร้อยกรองประเภทกลอนขึ้น ซึ่งข้อสันนิษฐานนี้มีผู้กล่าวไว้ในแนวเดียวกันหลายท่าน เช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อาจารย์มนตรี ตราโมท และยมโดย เพ็งพงศา เป็นต้น

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายไว้ว่า "ในชั้นแรกที่จะเกิดเสภาข้าพเจ้าสันนิษฐานว่า เห็นจะแต่งเป็นกลอนแต่บทที่สำคัญในเรื่องขุนช้างขุนแผน เช่น บทสังวาส บทพ้อ บทชมโฉมและชมดง เป็นต้น เมื่อเล่านิทานมาถึงตรงนั้น จึงว่ากลอนแทรกเป็นทำนอง"[25]

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงวินิจฉัยเห็นด้วยกับ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า "เสภาเดิมเป็นเล่านิทาน ...ท้องเรื่องก็เป็นอะไรที่ขันๆ ลงท้ายก็ผูกเป็นกลอนสด แต่เดิมเห็นจะไม่ได้รับปี่พาทย์ คงร้องเล่นเฉยๆ อย่างเดียวกับที่ทรงพระราชดำริว่าเสภาเดิมคงเป็นกลอนแต่ที่สำคัญเป็นช่องๆ ฉะนั้น"[26]

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ในเรื่องเสภาทรงเครื่อง ตอนหนึ่งว่า "นิทานเรื่องขุนช้างขุนแผน คงจะเป็นเรื่องเล่ากันเป็นนิทานมาก่อน แล้วจึงได้นำมาผูกเป็นกลอนเสภาขึ้นภายหลัง" [27]

---

[25] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>เสภาเรื่องขุนช้างขุแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ</u> (กรุงเทพ: โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, 2513), หน้า 14.

[26] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา" ใน <u>ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 77.

[27] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน <u>การละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 29.

ยมโดย เพ็งพงศา กล่าวไว้ในงานวิจัย เรื่องการศึกษาร้อยกรองประเภทกลอน ว่า "บทเสภาสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นบทกลอนที่แต่งแทรกการเล่านิทาน ใช้แสดงเป็นมหรสพในงานเรียกขวัญ เช่น งานโกนจุก เดิมอยู่ในรูปมุขปาฐะ"[28]

ด้วยหลักฐานดังกล่าวข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ศิลปการเล่นเสภาหรือขับเสภาในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้มีพัฒนามาโดยลำดับนับจากการเล่านิทานแต่เพียงอย่างเดียว จากนั้นก็พัฒนารูปแบบขึ้นใหม่ โดยนำการเล่านิทานมาสลับกับร้อยกรองประเภทกลอนได้อย่างสอดคล้องกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ซึ่งเหตุที่มีการพัฒนาโดยนำคำประพันธ์ประเภทกลอนเข้ามาสลับกับการเล่านั้นคงเป็นเพราะ "กลอน มีที่มาจากวรรณกรรมมุขปาฐะ โดยพัฒนาจากลักษณะสำคัญของการใช้เสียงคล้องจองกันมาสู่การแต่งเพื่อใช้ขับร้อง"[29]

หลังจากกรุงศรีอยุธยาเสียกรุง ครั้งที่ 2 ทำให้บ้านเมืองสูญเสียอย่างมากมาย ทั้งศิลปะวัตถุวาอาราม และวรรณกรรมต่างๆ ต้องสูญหายไปเพราะถูกทำลายจากฝีมือของพวกพม่าเป็นอันมาก เมื่อถึงสมัยกรุงธนบุรีจึงได้มีการสร้างทำนุบำรุงราชธานีกันอย่างเร่งด่วน แต่อย่างไรก็ตามกรุงธนบุรีนี้ก็เท่ากับเป็นการเริ่มต้นสร้างราชธานีใหม่ หลังจากที่ต้องเสียกรุงศรีอยุธยาแล้วและ "สมัยนี้ก็นับเป็นสมัยที่มีระยะเวลาสั้นที่สุดสำหรับวรรณคดี"[30] เพราะ "กรุงธนบุรีเป็นราชธานีของไทยเพียงระยะเวลาสั้นๆ เพียง 15 ปี เท่านั้น"[31] ด้วยเหตุที่กรุงธนบุรีอยู่ในช่วงระยะของการสร้างเมืองใหม่ ในขณะที่บ้านเมืองยังไม่สงบสุขนัก ดังนั้นงานด้านศิลปะวรรณกรรมและวรรณคดีต่างๆ จึงมีลักษณะที่คงสภาพ เหมือนอย่างที่เคยมีปรากฏมาแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยามากกว่าที่จะสร้างขึ้นใหม่ให้มีลักษณะดีเด่นไปกว่าเก่า ด้วยปัจจัยหลายประการนี้จึงทำให้งานด้านวรรณกรรมและวรรณคดีต่างๆที่ปรากฏ มีแนวการแต่งที่เป็นเรื่อง

---

[28] ยมโดย เพ็งพงศา, "พัฒนาการของกลอน," (รายงานวิจัยเรื่องการศึกษาร้อยกรองประเภทกลอนในแง่วรรณศิลป์และคีตศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, 2535), หน้า 74.

[29] เรื่องเดียวกัน, หน้า 14.

[30] กตัญญู ชูชื่น, ประวัติวรรณคดีไทย (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ทิพย์อักษร, 2527), หน้า 15.

[31] เรื่องเดียวกัน, หน้า 97.

เกี่ยวกับการปลุกใจให้รักชาติบ้านเมืองเสียมาก เช่น รามเกียรติ์ โคลงยอพระเกียรติ หรือแม้แต่นิราศกวางตุ้งซึ่งแต่งด้วยกลอนสุภาพ (กลอนแปด) ล้วนแต่มีเนื้อเรื่องที่แสดงพระอัจฉริยภาพและการสรรเสริญพระบารมีของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทั้งสิ้น

เมื่อสิ้นกรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงปราบดาภิเษกขึ้นครองราชสมบัติ ก็เท่ากับเป็นการเริ่มต้นราชธานีใหม่คือสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นั่นเอง และในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ได้เกิดมีการฟื้นฟูงานด้านศิลปะ วรรณกรรมและวรรณคดีให้เจริญก้าวหน้าต่อไปอีก ดังที่ศรีศักร วัลลิโภดม ได้กล่าวไว้ว่า "การสืบเนื่องและความงอกงามในเรื่องดนตรีและนาฏศิลป์ จากกรุงศรีอยุธยามายังกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ...แม้ว่ากรุงรัตนโกสินทร์จะสืบทอดประเพณี การละเล่นและดนตรีต่อจากกรุงศรีอยุธยาก็ตาม แต่ก็เจริญกว่า"[32] เหตุที่เป็นดังนี้ก็เพราะในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ทรงเห็นว่า "พระนครที่สร้างขึ้นใหม่จะขาดสิ่งสำคัญ คือ วรรณกรรมและวรรณคดีไม่ได้ ...ดังนั้นทั้งรูปแบบ เนื้อหา แนวคิด อุดมคติและจุดมุ่งหมายของวรรณกรรมและวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงปรากฏเป็นแบบแผนและวิธีการที่เด่นชัดขึ้น"[33] นอกจากนี้ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ยังเป็นยุคที่ศิลปวัฒนธรรมต่างๆ เจริญรุ่งเรืองจนได้ชื่อว่าเป็นยุคทอง และสิ่งสำคัญคือ การเล่นเสภาหรือขับเสภาก็ได้มีวิวัฒนาการจนกระทั่งมีรูปแบบที่เป็นแบบแผนในรัชกาลนี้ด้วย

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าการเล่นเสภาหรือขับเสภานั้น มีวิวัฒนาการมาจากการเล่านิทานเพียงอย่างเดียวจนกระทั่งเป็นนิทานสลับกลอน จากนั้นก็ได้วิวัฒนาการต่อไปอีกนกระทั่งแต่งเป็นบทกลอนโดยตลอดทั้งหมด หลังจากนั้นก็เป็นการนำบทกลอนนั้นไปขับเป็นเสภา ดังข้อสันนิษฐานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวไว้ว่า

เหตุใดจึงมีคนคิดขับเสภาขึ้นแทนเล่านิทาน ก็ดูเหมือนพอจะเห็นเหตุได้คือ เพราะเล่า

---

[32] ศรีศักร วัลลิโภดม, "ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาววัดและชาววัง" ใน ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม (กรุงเทพ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2535), หน้า 26.

[33] กตัญญู ชูชื่น, ประวัติวรรณคดีไทย (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ทิพย์อักษร, 2527), หน้า 113.

นิทานฟังกันมานานๆเข้าออกจะจืด จึงมีคนคิดจะเล่าให้แปลกโดยกระบวนแต่งเป็นบทกลอนว่าให้คล้องกัน ให้น่าฟังกว่าที่เล่านิทานอย่างสามัญประการหนึ่ง เมื่อเป็นบทกลอนจึงว่าเป็นทำนองลำนำตามวิสัยการว่าบทกลอนให้ไพเราะขึ้น ...เรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องยืดยาว ในชั้นแรกเมื่อจะเกิดเสภา เห็นจะแต่งเป็นกลอนเพียงบทสำหรับว่าสลับแต่ในตอนที่สำคัญแล้วเล่านิทานต่อไปจนจบเรื่องขุนช้างขุนแผน กลอนที่แต่งขึ้นในชั้นนี้อาจจะเป็นกลอนสดคิดขึ้นว่าในเวลาเล่านิทานนั้น ครั้นเมื่อคนฟังชอบ ต่อมาอีกชั้นหนึ่งจึงมีกวีคิดแต่งเป็นกลอนทั้งตัวนิทานเอาไปขับเป็นเสภา[34]

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็ทรงวินิจฉัยไว้ในแนวเดียวกันกับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งสามารถสรุปได้ว่า "เสภาเดิมเป็นเล่านิทาน ท้องเรื่องก็เป็นอะไรที่ขันๆ ลงท้ายก็ผูกเป็นกลอนสด เดิมคงเป็นกลอนแต่ที่สำคัญเป็นช่วงๆ ฉะนั้น แล้วคนว่ากลอนเชี่ยวชาญหนักเข้า ก็เลยค้นเป็นกลอนเสียทั้งเรื่อง"[35]

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ในเสภาทรงเครื่องตอนหนึ่งสรุปได้ว่า "เรื่องขุนช้างขุนแผน อันเป็นบทประจำสำหรับขับเสภาที่เราใช้กันมาในสมัยนี้ ...คงจะเป็นเรื่องเล่ากันเป็นนิทานมาก่อน แล้วจึงได้นำมาผูกเป็นกลอนเสภาขึ้นภายหลัง"[36]

นอกจากนี้ในหนังสือแบบเรียนภาษาไทย ชั้นมัธยมปีที่ 3 ได้เขียนอธิบายเกี่ยวกับวิวัฒนาการของเสภาในบทนำเรื่องขุนช้างขุนแผนไว้ว่า "การเล่านิทานแต่เดิมนั้น เล่าอย่างธรรมดาแล้วต่อมามีผู้คิดแต่งกลอนเข้าประกอบเรื่องตอนสนุกๆ ต่อมาจึงเล่าเป็นกลอนตลอดเรื่อง ครั้นเล่านิทานคำกลอนนานเข้าก็คงเบื่อ จึงคิดทำนองขับเข้าช่วย ...เรื่องที่นิยมขับเสภากันอย่างแพร่หลายก็

---

[34] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ รุ่งวัฒนา,2513), หน้า 3-15.

[35] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา" ใน ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย (กรุงเทพ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 77.

[36] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพ: กองการสังคีตกรมศิลปากร, 2497), หน้า 28-29.

คือเรื่องขุนช้างขุนแผน"[37]

จากหลักฐานที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ สรุปได้ว่าการเล่นเสภาหรือขับเสภานี้มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ จากการเล่านิทานแต่อย่างเดียว มาเป็นการเล่านิทานสลับกลอน จนกระทั่งในลำดับสุดท้ายก็เป็นทำนองขับโดยตลอดทั้งเรื่องและคงนิยมขับแต่เฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนเหมือนที่เคยปรากฏมาในอดีต ทั้งนี้เพราะ "เรื่องขุนช้างขุนแผนเกิดขึ้นแต่การเล่านิทานกันตามบ้านนั่นเอง"[38] ด้วยเหตุนี้แสดงว่าการเล่นเสภาหรือขับเสภาเล่าเรื่องขุนช้างขุนแผนนี้เป็นที่นิยมในหมู่ชาวบ้านทั่วไป โดยขับเล่าเรื่องกันแต่เพียงอย่างเดียวยังไม่มีส่งปี่พาทย์จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ "การขับเสภาที่มีปี่พาทย์ก็เห็นจะเริ่มขึ้นแต่รัชกาลที่ 2 นั้นมาเป็นครั้งแรก"[39] หลังจากนี้การเล่นเสภาหรือขับเสภา จากที่เคยเล่นกันแต่ในหมู่ชาวบ้านทั่วไปก็ได้เข้าไปมีบทบาทในราชสำนักอีกด้วย เนื่องจาก พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้นทรงเป็น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้น ทรงเป็นศิลปินที่มีความสามารถทั้งทางด้านวรรณคดี และดุริยางคศิลป์ เป็นต้น และ "พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ก็โปรดการขับเสภาเป็นอย่างยิ่ง ถึงแก่มีเสภาเป็นของหลวงประจำพระองค์"[40] จากหลักฐานนี้ ยมโดย เพ็งพงศา ก็ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า "พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ให้กวีในราชสำนักร่วมกันพัฒนากลอนในบทละครเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์แล้ว พระองค์ท่านยังได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บางตอน"[41] นอกจากนี้ยมโดย เพ็งพงศา ยังได้กล่าวไว้ในรายงานวิจัยด้วยว่า นิธิ เอียวศรีวงศ์ ก็ได้กล่าวถึง

---

[37] กระทรวงศึกษาธิการ, "ขุนช้างขุนแผน" ใน <u>แบบเรียนภาษาไทย</u> (กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2518), หน้า 21.

[38] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน</u> (กรุงเทพ: โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, 2513), หน้า 13.

[39] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน <u>การละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 30.

[40] เรื่องเดียวกัน หน้า 29.

[41] ยมโดย เพ็งพงศา, "พัฒนาการของกลอน," (รายงานวิจัยเรื่องการศึกษาร้อยกรองประเภทกลอนในแง่วรรณศิลป์และคีตศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, 2535), หน้า 74.

แนวเดียวกันนี้ไว้ในเรื่องพัฒนาการของกลอนตอนหนึ่งว่า "ในต้นรัตนโกสินทร์ ...เสภาก็ได้รับความนิยมจากราชสำนักถึงขนาดลงมือแต่งบทเสภาของตนเอง ...นิทานกลอนเป็นแนววรรณกรรมใหม่สุดก็เกิดขึ้นในต้นสมัยนี้"[42] จากหลักฐานเหล่านี้สามารถสรุปได้ว่าการเล่นเสภาหรือขับเสภาเริ่มเข้าไปมีบทบาทในราชสำนักและพัฒนาให้มีการขับส่งปี่พาทย์ขึ้นแทนการขับเล่าเรื่องแต่เพียงอย่างเดียว ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นต้นมา ดังข้อสันนิษฐานที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงวิจารณ์ไว้ในเรื่องตำนานเสภาด้วยเช่นกันว่า "การขับเสภาขับกันมานมนาน แต่พึ่งจะมาขับติดต่อกับปี่พาทย์เมื่อใน รัชกาลที่ 2"[43] ดังนั้นการเล่นเสภาหรือขับเสภานี้ จึงมิใช่มีแต่เฉพาะในหมู่สามัญชนทั่วไปเท่านั้นอีกแล้ว

หลังจากที่ได้มีการนำปี่พาทย์เข้าประกอบการเล่นเสภาหรือขับเสภาแล้ว จากนั้นได้วิวัฒนาการต่อไปอีกจนกระทั่งมีการกำหนดรูปแบบของการเล่นขึ้นใช้สืบมา ดังที่มีผู้ให้ข้อมูลไว้เป็นหลักฐานอย่างชัดเจนแล้วว่า การเล่นเสภามีรูปแบบการเล่นที่เริ่มต้นจากการโหมโรง ขับเสภาสลับกับการร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ และเมื่อจะจบการเล่นจึงส่งเพลงลาเป็นลำดับสุดท้าย ซึ่งรูปแบบการเล่นเสภาหรือขับเสภาเช่นนี้ อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับที่มาของรูปแบบการเล่นเสภาหรือขับเสภาที่กล่าวไว้ข้างต้นว่า

ขั้นแรกทีเดียว ปี่พาทย์บรรเลงแทรกแต่เพลงหน้าพาทย์ คือ พวกเพลงเชิด เสมอ โอด เหล่านี้ เมื่อขับเสภามาถึงกิริยาบทใด เช่น มีร้องไห้ก็ใช้เพลงโอด หรือถ้ายกทัพรบกันก็ใช้เพลงกราวนอก ถ้าไปไหนๆ รีบเร่งก็ใช้เพลงเชิดเท่านั้น อีกขั้นหนึ่งให้บรรเลงอย่างละคร พอถึงบทที่ควรจะร้องก็ร้องเพลงละคร ...พอถึงกิริยาต่างๆก็มีหน้าพาทย์เหมือนกัน ...แต่พอมาอีกยุคหนึ่งเกิดไม่ชอบเพลงละครจึงเปลี่ยนใหม่มาเอาอย่างเพลงมโหรี มโหรีเพียงแต่ร้องแล้วก็บรรเลงรับไปเรื่อยๆ เท่านั้นเอง เสภาก็ไปเลียนแบบแบบนั้นบ้าง เอาเพลงสองชั้นต่างๆอาจเป็น เพลงสารถี เพลงการะเวก ฯลฯ ก็แล้วแต่มาร้องส่ง คือ ร้องแล้วปี่พาทย์รับแล้วขับเสภาต่อไป ...แต่ก็มีอยู่

---

[42] นิธิ เอียวศรีวงศ์, วัฒนธรรมกระฎุมพีกับวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพ: อมรินทร์การพิมพ์, 2527), หน้า 33-36, อ้างถึงในยมโดย เพ็ญพงศา, รายงานวิจัยเรื่องการศึกษาร้อยกรองประเภทกลอนในแง่วรรณศิลป์และคีตศิลป์ (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, 2535), หน้า 15.

[43] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา" ใน ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย (กรุงเทพ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 77.

อย่างหนึ่งที่ติดมาอย่างบรรเลงละครคือ ต้องโหมโรงเหมือนละครด้วย[44]

นอกจากนี้อาจารย์มนตรี ตราโมท ยังได้ให้คำอธิบายไว้ในเรื่องเพลงคนตรีอีกตอนหนึ่งว่า "ถึงสมัยรัชกาลที่ 2 จึงได้มีปี่พาทย์เข้าบรรเลงประกอบการร้องส่ง วิธีการก็คือขับเสภาไปพักหนึ่งแล้วก็ร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ พอจบเพลงแล้วก็ขับเสภาไปอีกแล้วก็ร้องส่งให้ปี่พาทย์รับอีก สลับกันไปเช่นนี้ เมื่อจะจบการบรรเลงก็ร้องส่งเพลงลาอีกเพลงหนึ่ง"[45]

จากหลักฐานที่ได้กล่าวมานี้ ทำให้ได้เห็นถึงวิวัฒนาการของการเล่นเสภาหรือขับเสภาว่ามีความก้าวหน้าเป็นลำดับมาโดยตลอด ต่อมาเมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ วงการดนตรีไทยนิยมเพลงในอัตราสามชั้นกันอย่างแพร่หลาย ทำให้ลักษณะของเพลงที่ใช้ร้องส่งปี่พาทย์ในการเล่นเสภาหรือขับเสภา จากที่เคยใช้เพลงในอัตราสองชั้นก็พลอยเปลี่ยนเป็นอัตราสามชั้นตามไปด้วย และในลำดับสุดท้ายก็ได้มีการกำหนดรูปแบบของการเล่นเสภาหรือขับเสภาที่ใช้เป็นแบบแผนในวิชาการดุริยางคศิลป์ไทยที่สมบูรณ์สืบมาจนปัจจุบันดังนี้คือ

เริ่มด้วย 1. ปี่พาทย์โหมโรง แล้วคนขับก็ขับเสภาไหว้ครูและดำเนินเรื่อง 2. ร้องส่งเพลงพม่าห้าท่อนแล้วขับเสภาดำเนินเรื่องต่อไปเล็กน้อย 3. ร้องส่งเพลงจรเข้หางยาวแล้วขับเสภาคั่น 4. ร้องส่งเพลงสี่บทแล้วขับเสภาคั่น 5. ร้องเพลงบุหลันแล้วขับเสภาคั่น ต่อไปไม่มีกำหนดเพลงแต่คงสลับกันเช่นนี้ตลอดไปจนจวนจะหมดเวลา จึงส่งเพลงส่งท้ายอีกเพลงหนึ่ง เพลงส่งท้ายนี้แต่เดิมใช้เพลงกราวรำ ต่อมาจึงเปลี่ยนแปลงเป็นอกทะเล เต่ากินผักบุ้ง หรือพระอาทิตย์ชิงควง เป็นต้น แต่เดิมมาเพลงที่ใช้ตั้งแต่โหมโรงจนจบเวลาบรรเลงใช้เพลง 2 ชั้นทั้งนั้น ต่อมาจึงประดิษฐ์เพลงต่างๆเหล่านี้ขึ้นเป็น 3 ชั้น[46]

จากวิวัฒนาการมาจนถึงมีการกำหนดรูปแบบที่ชัดเจนแล้ว ในวงวิชาการดุริยางคศิลป์ไทยก็ได้ยึดถือเป็นแบบแผนในการปฏิบัติสืบมา และลักษณะของรูปแบบการเล่นเสภาหรือขับ

---

[44] มนตรี ตราโมท, ม.ต.ปกิณกะนิพนธ์ (กรุงเทพ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 19-20.

[45] มนตรี ตราโมท, คนตรีไทย (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2538), หน้า 33.

[46] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 34.

เสภาเช่นนี้เรียกกันว่า "เสภาทรงเครื่อง" หมายถึง การเล่นเสภาหรือขับเสภาที่มีการร้องส่งให้ปี่พาทย์รับนั่นเอง โดยปฏิบัติเป็นประเพณีกันแต่เฉพาะในงานมงคลเท่านั้น แต่อีกประการหนึ่งคือรูปแบบของการเล่นนี้ได้มีการพัฒนาแยกออกไปอีกทางหนึ่งด้วย เนื่องจากคงต้องการเพิ่มรสชาติให้แก่ผู้ดู จึงได้มีการนำผู้รำเข้ามามีบทบาทตามท้องเรื่องที่เล่นโดยรำตามบทที่ขับและตามเพลงของปี่พาทย์ด้วย ดังนั้นรูปแบบการเล่นในลักษณะที่มีการขับเสภา ร้องส่งปี่พาทย์และมีผู้รำตามบทและเพลงนี้จึงเรียกว่า "เสภารำ" ซึ่งนับเป็นวิวัฒนาการใหม่อีกรูปแบบหนึ่ง

สำหรับการเล่นเสภาชนิดที่เรียกว่า "เสภาทรงเครื่อง" นี้ ต่อมาในระยะหลังรูปแบบของการเล่นนั้นคงเหลืออยู่แต่เพียงการร้องส่งให้ปี่พาทย์รับเท่านั้น แต่ถึงแม้ว่าการเล่นเสภาในส่วนที่เป็นการขับจะหายไปด้วยเหตุอย่างไรก็ตาม เช่น ไม่มีคนที่สามารถขับได้เหลืออยู่ หรือไม่นิยมขับเพราะต้องใช้เวลามากเกินไป เป็นต้น แต่ "เพลงที่ร้องส่งตามแบบแผนของเสภายังคงอยู่เพียงแต่ร้องแล้วดนตรีรับกันเฉยๆเท่านั้นเอง ส่วนลำดับของเพลงยังดำเนินเช่นเดียวกับมีเสภาอยู่ คือเริ่มด้วยพม่าห้าท่อน จรเข้หางยาว สี่บท บุหลัน ตามลำดับ"[47]

ในปัจจุบัน รูปแบบของการเล่นเสภาทรงเครื่องนั้นมีการเปลี่ยนแปลงจากแบบแผนเดิมไปมาก "จนในปัจจุบันนี้เพลงร้องมักจะไม่ดำเนินตามที่ได้วางแบบแผนไว้แต่เดิม พอจบเพลงโหมโรงเสภาแล้วก็ร้องเพลงต่างๆ แล้วแต่อัธยาศัย แต่ยังมีร้องส่งเพลงลาซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายตามแบบแผนเดิมอยู่"[48] ซึ่งเหตุของการเปลี่ยนแปลงนี้ อาจเนื่องมาจากปัจจัยหลายประการที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบัน เป็นเหตุให้ทุกคนต้องดำเนินชีวิตแข่งขันกับเวลาโดยตลอด ทั้งนี้เพื่อให้การดำรงชีพอยู่ในสังคมนั้นเป็นไปอย่างมีความสุข ทำให้ไม่มีเวลามากพอที่จะใช้ให้หมดไปกับการพักผ่อนหย่อนใจได้เหมือนอย่างที่เคยเป็นมาในอดีต เมื่อทุกอย่างถูกจำกัดด้วยเวลาเช่นนี้ ย่อมทำให้วิถีในการดำเนินชีวิตของคนในสังคมจำต้องมีการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพของสังคมเช่นกัน แม้แต่การนำเสนองานศิลปะ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมส่วนหนึ่งที่อยู่ควบคู่กับวิถีชีวิตคนในสังคมมาโดยตลอดนั้นก็ยังต้องมีการนำเสนอภายในเวลาอันจำกัดตามไปด้วย เมื่อมีเวลาน้อยไม่เพียงพอแก่การนำเสนอได้อย่างสมบูรณ์ตามแบบแผนแล้ว จึงจำเป็นต้องมีการปรับการนำเสนอนั้นให้มีความเหมาะสม

---

[47] มนตรี ตราโมท, "ความเป็นมาของดนตรีไทย" ใน สารัตถะดนตรีไทย (กรุงเทพ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2528), หน้า 64.

[48] มนตรี ตราโมท, ดนตรีไทย (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2538), หน้า 33.

กับเวลาที่มีอยู่ และด้วยข้อจำกัดนี้เองจึงทำให้ไม่สามารถเสนองานที่มีความสมบูรณ์ตามแบบแผนที่เคยใช้ยึดถือและปฏิบัติสืบกันมาได้ ดังนั้นจึงเป็นผลให้การนำเสนอรูปแบบของการเล่นเสภาทรงเครื่องในปัจจุบันนี้ มีอันต้องเปลี่ยนแปลงไป ถึงแม้ว่าการเล่นเสภาหรือขับเสภาที่เรียกว่าเสภาทรงเครื่องในปัจจุบัน จะปรากฏว่ามีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมก็ตาม ก็เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงเฉพาะรูปแบบของการนำเสนอเท่านั้น แต่รูปแบบที่มีความสมบูรณ์ตามแบบแผนของการเล่นเสภาทรงเครื่องที่ใช้ยึดถือกันมาแต่ในอดีตนั้น ก็ยังคงอยู่สืบมา

อย่างไรก็ตาม การเล่นเสภาหรือขับเสภานี้ยังมีอุปกรณ์อีกส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก ที่เรียกกันว่า "กรับเสภา" มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงความสำคัญของกรับเสภาที่มีต่อการเล่นเสภาไว้ว่า "กรับเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญที่สุดของการขับเสภา"[49] ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่ากรับเสภาเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ควบคู่กับการเล่นเสภาหรือขับเสภามาโดยตลอด

จากการศึกษาค้นคว้า พบว่ามีข้อความตอนหนึ่งซึ่งเป็นข้อสันนิษฐานของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ปรากฏอยู่ในหนังสือเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนนั้น เมื่อพิจารณาแล้วเห็นว่ามีนัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่มาของกรับเสภา ที่สามารถให้ข้อสรุปได้ว่ากรับเสภาเกิดขึ้นพร้อมๆ กับการเล่นเสภาหรือขับเสภาปรากฏอยู่ดังนี้คือ

การที่เอาเรื่องขุนช้างขุนแผนมาแต่งเป็นกลอนเสภา ...ก็เกิดขึ้นแต่การเล่านิทานกันตามบ้านนั่นเอง ลักษณะนิทานที่เล่ากันแต่โบราณหรือแม้ตลอดลงมาจนในปัจจุบันทุกวันนี้ ...ในข้อสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่นิทานมักหยาบและโลน ข้อนี้ไม่ใช่คนเล่าและคนังนิทานมีอัชฌาสัยชอบหยาบและโลนทั่วไป ความจริงน่าจะเกิดขึ้นแต่ในคติในทางอาถรรพ์มีมาแต่ดึกดำบรรพ์ที่ถือว่าถ้าปีศาจเอ็นดูอยากได้ผู้ใดก็อาจบันดาลให้ล้มตาย เอาตัวไปเลี้ยงดูใช้สอยในเมืองผี จึงเกิดวิธีแก้โดยอาการที่กระทำให้ปีศาจเป็นคนหยาบและโลนไม่ควรปีศาจจะเอาไปเลี้ยงดู คติอันนี้เป็นเหตุให้เกิด ความประพฤติหลายอย่างที่ยังถือลงมาใช้ในชั้นหลัง ...โดยประสงค์จะให้ปีศาจรังเกียจบุคคลหรือวัตถุที่เป็นเหตุแห่งมหรสพ ...ถึงเรื่องขุนช้างขุนแผนเมื่อยังเล่ากันเป็นนิทาน ก็คงเล่าอย่าง

---

[49] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน <u>การละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพ: กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 39.

หยาบๆ ข้อนี้ยังเห็นได้แม้จนบทเสภาที่ขับกันในพื้นบ้านเมืองก็อยู่ข้างหยาบ[50]

อีกประการหนึ่ง เนื่องจากมีคำกล่าวถึงความสำคัญของกรับเสภาหลายอย่างด้วยกัน ซึ่งคำกล่าวเหล่านี้ล้วนมีความสอดคล้องกับความเชื่อเรื่องที่มาของการเล่นเสภาข้างต้นคือ "เหตุที่นำกรับเสภามาประกอบการขับเสภาก็น่าจะด้วยเหตุที่ การกรอกรับถือเป็นสิ่งที่เป็นมงคล ส่วนการขับก็นิยมขับกันในงานที่เป็นมงคล เมื่อกรอกรับประกอบด้วยก็จะเป็นมงคลยิ่งขึ้น"[51] และภารกิจที่บุคคลสำคัญในวิชาการเสภา ในสมัยรัชกาลที่ 5 ท่านหนึ่งถือปฏิบัติเป็นประจำว่า

อีกอย่างหนึ่งท่านถือเคล็ดที่ปฏิบัติเป็นประจำเวลามีจันทรคราส คุณปู่พระแสนจะให้พวกบ่าวเตรียมเรือและพายขึ้นไปเหนือน้ำ ลอยเรือรอจังหวะเมื่อพระจันทร์เริ่มมีเงาจับท่านก็จะเริ่มขับเสภาถวายพระจันทร์พร้อมทั้งขยับกรับ ประชาชนซึ่งทราบข่าวอยู่แล้วจะคอยฟังกันแน่นขนัดทั้ง 2 ฝั่งแม่น้ำ ทุกคนจะเงียบเพื่อฟังความไพเราะของเสภา แม้เรือจะลอยอยู่กลางลำน้ำแต่คนทั้ง 2 ฝั่งจะได้ยินเสียงขับเสภาของคุณปู่พระแสนแท้ๆ อย่างชัดเจน[52]

นอกจากนี้ยังใช้เล่นกันแต่เฉพาะในงานมงคลอีกด้วย ดังนั้นจากเหตุผลดังกล่าวนี้ปรากฏเป็นข้อสนับสนุนร่วมกันได้ทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงสามารถกล่าวได้ว่า กรับเสภานับเป็นของมงคลซึ่งเกิดขึ้นมาพร้อมๆกับการเล่นเสภาหรือขับเสภาที่ใช้เล่นกันแต่เฉพาะในงานมงคล ที่มีมาแต่ในอดีตแล้ว และเมื่อการเล่นเสภาหรือขับเสภามีวิวัฒนาการให้เจริญขึ้น กรับเสภาซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญในการเล่นก็ย่อมต้องได้รับการพัฒนาควบคู่กันไปด้วยตามลำดับ จนเป็นที่รู้จักและเรียกกันโดยทั่วไปว่า "ศิลปการขยับกรับเสภา"

จะเห็นได้ว่าศิลปการเล่นเสภานี้ จะต้องมีกรับเสภาเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ขาดไม่ได้และที่สำคัญคือผู้ขับจะต้องเป็นผู้ขยับด้วยตัวเอง ดังนั้นผู้ที่สามารถขับ และขยับกรับเสภาได้อย่าง

---

[50] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "ว่าด้วยหนังสือเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน" ใน เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ (กรุงเทพ: โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, 2513), หน้า 13-14.

[51] ศิริ วิชเวช, "สรุปผลการดำเนินโครงการอาศรมความคิดคนตรีไทย เรื่อง กรับเสภา," ประจำปีงบประมาณ 2537.

[52] สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, "คุณปู่พระแสนเสภาเอกในรัชกาลที่ 5" ใน หนังสืองานฌาปณกิจ สงัด ยมะคุปต์ (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ศรีอนันต์, 2524), หน้า 6.

เป็นเลิศนั้นก็จะได้รับการยกย่องเป็นอย่างมาก ซึ่งพัฒนาการเหล่านี้มีร่องรอยแสดงให้เห็นความเจริญรุ่งเรืองที่ปรากฏมาแล้วในอดีต ไม่น้อยกว่าแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากมีหลักฐานปรากฏตอนหนึ่งที่กล่าวให้เห็นถึงความสามารถของบุคคลสำคัญท่านหนึ่ง ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คือพระแสนท้องฟ้า (ป่อง)ผู้ขับเสภาเอกของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ว่าเป็นผู้มีความสามารถในศิลปการเล่นเสภาหรือ ขับเสภาจนได้รับการยกย่องว่ามีความเป็นเลิศ ดังนี้

ฝีมือการขยับกรับนี้ เป็นความสามารถเฉพาะตัวมิใช่จะขยับได้ทุกคน การขยับได้กังวานไพเราะนับเป็นพรสวรรค์อย่างหนึ่งของท่าน พระยาเสนาะดุริยางค์ถึงกับเคยบอกกับคุณพ่อสงัดว่า การขยับกรับของพระแสนท้องฟ้านับเป็นเลิศจริงๆ ท่านขยับได้ทุกไม้ทั้งไม้รุก ไม้รับ ไม้ไหว้ครู ...สิ่งที่นับว่าเป็นเลิศอีกอย่างหนึ่งของการเป็นนักขับเสภาเอกของคุณปู่พระแสนก็คือการมีเสียงที่ไพเราะกังวาน เวลาขับเสภาแม้จะผ่านไปนานเท่าใดดึกแค่ไหนเสียงของท่านก็ไม่มีตกยังกังวานได้ยินไปทั่วบริเวณนั้น[53]

จากข้อมูลที่ได้ค้นคว้ามาข้างต้น เป็นข้อยืนยันได้ว่า ศิลปการเล่นเสภาหรือขับเสภานั้น เป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญและผู้เล่นจะต้องใช้ความสามารถสูงทั้งด้านการขับและขยับกรับเสภา สมดังคำกล่าวที่ว่า "ศิลปแห่งการขับ (เสภา) ได้รับยกย่องว่าเป็นศิลปประเสริฐสุดในบรรดาศิลปทั้งมวล ผู้ที่กล่าวขับ (เสภา) ได้ดี ย่อมได้รับยกย่องเป็นอย่างสูง"[54] และนอกจากศิลปการเล่นเสภาหรือขับเสภานี้จะมีความเจริญรุ่งเรืองมาแต่ในอดีตแล้ว ยังเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรรพชนไทยที่ควรแก่การเคารพยกย่องและรักษาให้คงอยู่ สมกับที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติสืบไป

---

[53] สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, "คุณปู่พระแสนเสภาเอกในรัชกาลที่ 5" ใน หนังสืองานฌาปณกิจสงัด ยมะคุปต์ (กรุงเทพ: โรงพิมพ์ศรีอนันต์, 2524), หน้า 6.

[54] มนตรี ตราโมท, "เสภาทรงเครื่อง" ใน การละเล่นของไทย (กรุงเทพ: กองการสังคีตกรมศิลปากร, 2497), หน้า 26.

I18638673

2.2 ปรากฏการณ์การเล่นเสภา ตั้งแต่สมัยแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

การเล่นเสภา นับเป็นงานศิลปะที่ได้รับการพัฒนาจากงานทั้งในส่วนของวรรณกรรมและดนตรีนั้นนอกจากจะเป็นเสมือนกระจกเงาที่สะท้อนให้เห็นวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมไทยส่วนหนึ่งแล้ว ยังเป็นงานศิลปะที่ถือเป็นส่วนสำคัญในพระราชภารกิจของพระมหากษัตริย์ ด้วยส่วนหนึ่งเพราะ

ศิลปะเป็นเครื่องประดับพระนคร ชนชาติใดไม่รู้จักศิลปะชนชาตินั้นเป็นชาติยากจนทางจิตใจ ป่าเถื่อนและง่ายแก่การที่ชาติอื่นจะเข้ามาครอบงำ แม้แต่จะหาความสุขให้ตัวเองในทางที่ไม่เป็นอันตรายก็ไม่รู้จักเสียแล้ว เพราะฉะนั้นพระเจ้าแผ่นดินไทยแต่ก่อนมาจึงทรงบำรุงและทรงเป็นศิลปินที่รจนางานศิลปะกวีนิพนธ์ด้วยพระองค์เอง ทรงกล่าวไว้โดยชัดแจ้งว่า มีไว้เพื่อเป็นเครื่องประดับพระนคร[55]

นอกจากนี้มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงงานศิลปะด้านดุริยางค์ไทยว่า เป็นงานสำคัญชนิดหนึ่งที่พระมหากษัตริย์จะต้องทรงศึกษาและรอบรู้ ดังปรากฏหลักฐานมาแต่ในอดีตว่า

อนึ่งในโบราณราชประเพณีของพระมหากษัตราธิราชเจ้านั้น ย่อมต้องทรงชำนิชำนาญในคัมภีร์ไตรเพทและศิลปศาสตร์ 19 ประการ ศิลปศาสตร์ 19 ประการนี้กล่าวโดยฉะเพาะในอันดับที่ 8 เรียกว่า "คันธัพพศาสตร์" คือรอบรู้ในวิชาการสังคีตและขับลำนำ ในกฎมณเฑียรบาลซึ่งตั้งในรัชกาลพระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ. 2011 ตอนว่าด้วยกำหนดเวลาพระราชานุกิจของพระเจ้าแผ่นดินก็กล่าวว่า "หกทุ่มเบิกเสภาดนตรี" เท่าที่กล่าวมาแล้วคงได้ความว่า แต่โบราณมาในมัธยมประเทศยกย่องวิชานี้เป็นพระเวทอันหนึ่ง ทั้งเป็นศิลปศาสตร์ที่พระมหากษัตริย์จะต้องทรงชำนิชำนาญอย่างหนึ่งตามโบราณราชประเพณี และจะต้องทรงฟังเป็นพระราชกิจประจำอย่างหนึ่ง[56]

จากหลักฐานดังกล่าว สรุปได้ว่างานศิลปะทั้งด้าน วรรณกรรม วรรณคดี ดนตรี

---

[55] ศุภร บุนนาค, "มรดกไทย" ใน สรุปผลการสัมมนาวรรณคดีไทย (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2521), หน้า 357.

[56] บุญธรรม ตราโมท, "ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ," เอกสารคำบรรยายราชวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย พ.ศ. 2481 (อัดสำเนา) หน้า 50.

และแม้แต่ศิลปะการเล่นเสภา นั้น นับเป็นงานศิลปะที่สำคัญในระดับที่ถือเป็นพระราชภารกิจที่พระมหากษัตริย์จะต้องปฏิบัติส่วนหนึ่ง ดังจะได้พบจากผลงานที่ปรากฏในแต่ละยุคสมัยโดยเฉพาะสมัยรัตนโกสินทร์ ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ซึ่งได้รับยกย่องว่าเป็นยุคทองของวรรณคดีนั้น พระองค์ทรงมีงานพระราชนิพนธ์ด้านวรรณกรรมและวรรณคดีไว้มากมายทั้งประเภทลิลิต นิราศ สุภาษิต บทละคร เป็นต้น และที่สำคัญคือทรงพระราชนิพนธ์บทเสภา เช่น เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนและเสภาเรื่องพระยาราชวังสันขึ้นพร้อมกับการพัฒนารูปแบบของการเล่นเสภาจนเป็นแบบแผนสืบมาอีกด้วย นอกจากนี้ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ก็ทรงมีงานพระราชนิพนธ์บทเสภาสืบต่อมาเช่นกัน เช่น บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนบางตอนและเสภาเรื่องอะบูหะซัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่างานด้านเสภาได้มีการพัฒนาขึ้นในราชสำนักอย่างต่อเนื่องโดยลำดับ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 การดนตรีของไทยเจริญก้าวหน้าอย่างมาก มีการประชันแข่งขันวงปี่พาทย์เกิดขึ้นอย่างแพร่หลายและส่งผลมาถึงในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 การประชันวงปี่พาทย์เสภาก็ยิ่งได้รับความนิยมมากขึ้น ดังหลักฐานปรากฏว่า

> งานสมโภชเสร็จ อันเป็นงานฉลองพระชนมพรรษาทูลกระหม่อมครบ 4 รอบ ...งานประชันวงครั้งนี้ จัดขึ้นปลายเดือนเมษายน พ.ศ. 2466 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 6 ...นับว่าเป็นงานใหญ่โตมาก ...การประชันในวันนี้เป็นการประชันปี่พาทย์เสภาอย่างเต็มที่ โดยบรรเลงตั้งแต่หัวค่ำด้วยเพลงโหมโรง ...เพลงพม่าห้าท่อน จรเข้หางยาว สี่บท บุหลัน ทยอยนอก เป็นต้น จนถึงเพลงเดี่ยวแล้วลงท้ายด้วยพระอาทิตย์ชิงดวง การประชันเสร็จสิ้นในตอนรุ่งเช้าพอดี [57]

นอกจากความนิยมการเล่นเสภา ในรูปของการประชันวงปี่พาทย์อย่างมีแบบแผนแล้ว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังทรงแต่งบทพระราชนิพนธ์เสภาด้วยพระองค์เองสำหรับใช้ในเวลาทรงพระเครื่องใหญ่อีกด้วย ดังที่จมื่นอมรครุฉารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช) กล่าวถึงพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ที่ทรงปฏิบัติเป็นประจำว่า

---

[57] คณะผู้ดำเนินโครงการปริญญานิพนธ์ดุริยางคศิลป์ไทย รุ่นที่ 6, "ปี่พาทย์ประชันวง," (งานวิจัยปริญญาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), หน้า 18-19.

เมื่อถึงเวลาทรงพระเครื่องใหญ่เวียนมาถึง คือ ครบกำหนดเสาร์ห้า จะต้องใช้เวลาประทับนิ่งๆ อยู่ตั้งชั่วโมงครึ่ง จึงทรงมีความเสียดายเวลาที่มีค่าที่ต้องเสียไปเปล่าเป็นอย่างมาก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ เจ้าอยู่หัว จึงใช้โอกาสนี้ทำประโยชน์ให้เกิดขึ้น คือสำรวจตรวจสอบบทพระราชนิพนธ์ที่ได้ทรงทำสำเร็จรูปลงไปแล้วว่า ยังคงมีอะไรที่ยังบกพร่องอยู่อีกหรือเปล่า จึงให้เจ้าพนักงานในกรมพระอาลักษณ์ นำบทกวีที่เป็นคำฉันท์มาอ่านเป็นทำนองเสนาะถวายในเวลาทรงพระเครื่องใหญ่ต่อเนื่องกันอยู่เป็นประจำ แล้วทรงให้พนักงานของกรมมหรสพมาขับเสภาทรงเครื่องขึ้นทูลเกล้าถวาย [58]

สำหรับบทที่ทรงพระราชนิพนธ์เสภาด้วยพระองค์เองนั้น เจ้าหน้าที่กองดุริยางค์ในกรมมหรสพ จะลงมือขับเสภาถวายในช่วงที่เจ้าหน้าที่ภูษามาลาให้สัญญานดังนี้คือ

หลังจากเสร็จประโคมลงแล้ว คุณหลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขะวาที) ก็จะลงมือขับเสภาถวาย พร้อมด้วยเครื่องส่งมโหรีหรือปี่พาทย์วงใหญ่และคัดเลือกเอาแค่บทพระราชนิพนธ์ต่างๆ ที่ทรงไว้นำมาร้องถวาย บางทีบทพระราชนิพนธ์เดิมทรงไว้เป็นบทละคอนธรรมดา ทรงเห็นว่าจะปรับปรุงแก้ไขบทเดิมให้มีความเหมาะสมที่จะใช้เป็นเพลงส่งขึ้นมาได้ เช่น เรื่องพญาราชวังสัน ก็ทรงจัดขึ้นใหม่เป็นบทเสภา [59]

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น สรุปได้ว่าการเล่นเสภานั้นเป็นงานศิลปะที่มีบทบาทสำคัญในราชสำนักสืบเนื่องมา ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 จนกระทั่งถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 โดยถือเป็นพระราชกรณียิจส่วนหนึ่งที่ทรงปฏิบัติสืบเนื่องกันมาโดยลำดับ และนอกนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงสนับสนุนให้วิชาการดุริยางค์ไทยเจริญก้าวหน้าจนเป็นปึกแผ่นยิ่งขึ้น เช่น ทรงตั้งกรมมหรสพขึ้นเพื่อดูแลรักษางานศิลปะสำคัญของชาติโดยได้ทรงเสียสละพระราชทรัพย์อันเป็นส่วนพระองค์ ทุ่มเทให้งานเหล่านี้เฟื่องฟูขึ้นมาอย่างไม่มีสมัยใดจะเคยรุ่งเรืองมาก่อน เพราะทรงเห็นแล้วว่าถ้าพระองค์ไม่ทรงรีบจัดทำให้ทันกาลเวลาที่เหมาะสม ความเสื่อมของวิชาเหล่านี้ก็จะมาถึง

---

[58] จมื่นอมรครุฉารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช), "พระราชประเพณีทรงพระเครื่องใหญ่" ใน พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2514), หน้า 134.

[59] เรื่องเดียวกัน, หน้า 154.

โดยเร็ว ผู้ที่มีวิชาความรู้ในสมัยนั้นนับวันก็จะร่วงโรยไปตามๆ กัน มาตรฐานอันเป็นแบบฉบับของเก่าก็ไม่มีใครจัดทำขึ้นไว้ ...นอกจากนั้นพายุแห่งวัฒนธรรมทางตะวันตก ก็กำลังขยายอิทธิพลเข้ามาสู่ประเทศสยาม ...โดยเหตุผลดังกล่าวมานี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้ทรงวางนโยบายตั้งกรมมหรสพขึ้นเป็นส่วนหนึ่งในพระราชสำนัก เพื่อที่จะได้ทรงมีโอกาสจัดงานให้เข้ารูปตามพระราชประสงค์โดยใกล้ชิด[60]

นอกจากจะโปรดฯ ให้กรมพิณพาทย์หลวงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในกรมมหรสพ ทำหน้าที่ในการรับผิดชอบงานด้านปี่พาทย์ในราชสำนักทั้งหมดแล้ว สิ่งสำคัญยิ่งอีกประการหนึ่งคือ "ทรงพระราชดำริให้กรมพิณพาทย์หลวง เป็นศูนย์รวมวัฒนธรรมด้านการดนตรีอันเป็นมาตรฐานของประเทศ"[61] และด้วยลักษณะของสังคมไทย ที่สามัญชนนิยมประพฤติปฏิบัติกิจกรรมทางสังคมตามแนวของสังคมส่วนกลางโดยมีราชสำนักเป็นศูนย์กลางนี้เอง จึงทำให้งานของชนชั้นสูงหรือชนชั้นปกครองนั้นมีการถ่ายเทสู่สามัญชนด้วยเช่นกัน ดังที่ศรีศักร วัลลิโภดม กล่าวไว้ว่า " ราชสำนักหรือพระราชวังคือศูนย์รวมของประเพณีการดนตรีและการละเล่นทั้งปวง ที่ส่งผ่านไปยังบรรดาเจ้านายขุนนางข้าราชการในกลุ่มชนชั้นปกครองแล้ว จึงลงสู่กลุ่มชนเบื้องล่างในสังคมที่เป็นพวกไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินอีกทีหนึ่ง"[62] และเนื่องมาแต่ในอดีตนั้นพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ตลอดจนเหล่าขุนนางต่างก็นิยมให้การอุปถัมภ์นักดนตรีที่เป็นสามัญชนไว้สำหรับประจำวงดนตรีของแต่ละวัง ดังนั้นทั้งพระมหากษัตริย์และบรรดาเจ้านายในราชสำนักจึงมีบทบาทในการส่งเสริมโดยอาศัยข้าราชบริพารและบริวารเป็นผู้สืบทอดวิชาการเหล่านี้ต่อๆกันมา ดังที่ พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวไว้ว่า

---

[60] จมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช), "พระราชประเพณีทรงพระเครื่องใหญ่" ใน พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2514), หน้า 126-127.

[61] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "สถาณภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. 2411-2468," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), หน้า 136.

[62] ศรีศักร วัลลิโภดม, "ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาววัดและชาววัง" ใน ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม (กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2535), หน้า 27.

ท่านที่บุญหนักศักดิ์ใหญ่เป็นขุนนาง เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ รวมทั้งพระราชวงศ์นั้น เมื่อว่างภารกิจ ก็ต้องการความสุขจากคนตรีและนาฏศิลป์ ...บางท่านหรือบางวังมีความผูกพันใกล้ชิดกับบ้านคนตรีโดยเฉพาะ และได้บ้านนี้มาช่วยงานการบันเทิงเป็นหน้าเป็นตาขึ้นกับวังของท่าน บ้านคนตรีนั้นก็ได้รับความคุ้มครองและผลประโยชน์จากวัง [63]

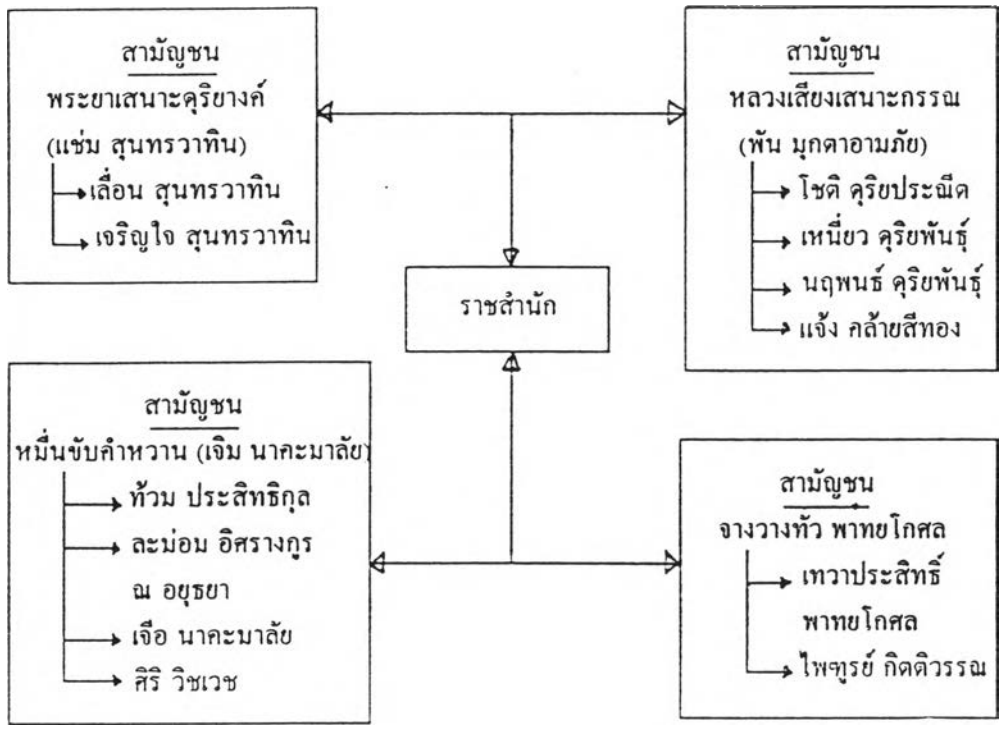
ลักษณะการส่งเสริมด้วยการอุปถัมภ์นักคนตรีดังกล่าวนี้ ทำให้การคนตรีเจริญก้าวหน้าทั้งในส่วนของวิชาการและศิลปิน โดยเฉพาะในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ พระองค์ "ทรงให้ความสนพระทัยต่อการมหรสพคนตรี ... มหรสพคนตรีจึงได้รับการส่งเสริมอย่างมากโดยเฉพาะการปลูกฝังค่านิยมที่ว่า มหรสพเป็นเครื่องแสดงถึงความมีวัฒนธรรมและความเจริญของประเทศ" [64] ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ศิลปินในรัชสมัยของพระองค์เฟื่องฟูมาก เพราะได้รับการดูแลทั้งสถานภาพ ความเป็นอยู่ เป็นต้น ดังจะเห็นได้จากบรรดาศักดิ์ของศิลปิน โดยเฉพาะบรรดาศักดิ์ของศิลปินผู้มีความรู้ด้านเสภาที่ปรากฏเป็นข้าราชการของกรมมหรสพในสมัยนี้หลายคน เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุทรวาทิน) , หลวงเสียงเสนาะกรรณ(พัน มุกดาอามภัย) , หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) , จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นต้น ซึ่งบุคคลเหล่านี้นับเป็นบุคคลสำคัญที่เปรียบเสมือนสื่อในการถ่ายเทวิชาการด้านเสภา ทำให้วิชาการด้านนี้เป็นที่แพร่หลายทั้งในราชสำนักและสามัญชนโดยทั่วไป ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างดังนี้

---

[63] พูนพิศ อมาตยกุล, "คนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม" ใน <u>คนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม</u> (กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2535), หน้า 206.

[64] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, "สถาณภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ. 2411-2468," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), หน้า 125.

แผนภูมิที่ 1 ผังการถ่ายเทวิชาการระหว่างราชสำนักกับสามัญชน



จากแผนภูมิข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความสำคัญระหว่างราชสำนักและสามัญชนที่ก่อให้เกิดการถ่ายเทวิชาการด้านเสภาโดยมีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกดาวาภัย) หมื่นขับคำหวาน(เจิม นาคะมาลัย) และจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นศิลปินที่มีความรู้ความสามารถซึ่งทำงานให้แก่ราชสำนักและมีบทบาทในการกลั่นกรอง กำหนดกฎเกณฑ์วิชาการจนเป็นแบบแผน ทำให้ราชสำนักเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมด้านดนตรีที่สำคัญ และในขณะเดียวกัน กลุ่มศิลปินที่สำคัญดังกล่าวก็ได้นำวิชาการเหล่านี้กลับมาถ่ายทอดให้แก่บุตรหลานในสำนักของตนเช่นกัน

ซึ่งจากตัวอย่างดังกล่าวข้างต้นสามารถแสดงให้เห็นการถ่ายเทวิชาการเสภาทั้งด้านความรู้ แนวคิดต่างๆ ระหว่างราชสำนักและสามัญชนทั่วไปอย่างต่อเนื่อง ทำให้เห็นว่าศิลปินในสำนักดนตรีสำคัญๆ นั้นมีส่วนร่วมในการสร้างงานในราชสำนักและในขณะเดียวกันก็ได้นำแนวคิดเชิงวิชาการที่เกี่ยวข้องกลับไปสู่การประกอบวิชาชีพอย่างสามัญชนทั่วไปอย่างเป็นระบบ จนกระทั่งปรากฏเป็นหลักเกณฑ์ดังที่เรียกว่า วิชาการดุริยางค์ไทยว่าด้วยเรื่องของการเล่นเสภาที่ถือเป็นระเบียบแบบแผนที่ศิลปินดนตรีไทยทุกคนจะต้องยึดถือเป็นหลักในการปฏิบัติสืบมาดังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน