โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย

ปริญญานิพนธ์

ของ

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มีนาคม 2557

โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย

ปริญญานิพนธ์

ของ

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มีนาคม 2557

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย

บทคัดย่อ

ของ

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มีนาคม 2557

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. (2557). *โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ด. (ศิลปวัฒนธรรมวิจัย). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ.

การศึกษาเรื่องโขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์พัฒนาการและองค์ประกอบของโขนในฐานะศิลปะการแสดงและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัยประจำชาติไทย โดยใช้วิธีการศึกษาแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งวิธีการดำเนินการวิจัยใช้วิธีศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ในเรื่องโขน และผู้ชมการแสดงโขน แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์สรุปเป็นผลการศึกษา

จากการศึกษาโขนของไทยได้รับอิทธิพลมาจากประเทศในภูมิภาคในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยกัน โดยไทยนำมาผสมผสานกันจนกลายเป็นโขนที่เริ่มแรกแสดงในราชพิธีสำคัญ ต่อมาโขนมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยตามกระแสของวัฒนธรรมในสมัยนั้นๆ แต่ยังคงรูปแบบตลอดจนวิธีการแสดง และเรื่องที่ใช้แสดงคือเรื่องรามเกียรติ์อยู่เช่นเดิม และได้มีการอนุรักษ์และพัฒนาอย่างสม่ำเสมอ เห็นได้จากการแสดงโขนจากเดิมที่ปรากฏหลักฐาน ได้แก่ 1)โขนกลางแปลง 2)โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว 3)โขนโรงใน 4)โขนหน้าจอ และ5)โขนฉาก เมื่อยุคสมัยและบริบททางสังคมได้เปลี่ยนแปลง โขนทั้ง 5 ประเภทดังกล่าวจึงได้มีวิวัฒนาการ พัฒนา ผสมผสานจนกลายเป็นโขนที่แสดงอยู่ในปัจจุบัน โดยโขนในปัจจุบันจะแบ่งประเภทตามหน่วยงานที่เป็นผู้จัดการแสดง ได้แก่ โขนกรมศิลปากร โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โขนสมัครเล่น และโขนพาณิชย์ การพัฒนาของโขนนี้เองจึงส่งผลต่อโขนจากเดิมที่ โขนเป็นวัฒนธรรมหลวง แต่ในปัจจุบันกลายเป็นโขนมีลักษณะเป็นวัฒนธรรมมวลชน เพื่อให้โขนเกิดการปรับตัวตามยุคสมัยซึ่งปัจจุบันการปรับตัวของโขนเห็นได้ชัดจากเทคนิคประกอบการแสดงที่ทันสมัยเข้ามาใช้ เพื่อให้โขนสามารดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบัน และเพื่อให้ได้รับการสนับสนุนจากผู้ชม

การแสดงโขนของไทยถือเป็นนาฏกรรมชั้นสูง ซึ่งสะท้องถึงสังคมและวัฒนธรรม ได้แก่ รูปแบบการเมืองการปกครอง มารยาทแบบไทย และโครงสร้างทางสังคม ซึ่งโขนเป็นสื่อวัฒนธรรมที่แสดงออกเพื่อบ่งบอกถึงวัฒนธรรมไทยผ่านการแสดงของโขนและเป็นสื่อที่ส่งสารให้กับผู้ชมเกี่ยวกับการสอนให้เห็นถึงบาปบุญคุณโทษ ฝ่ายธรรมะนั้นเป็นฝ่ายชนะ ดังนั้นการที่มีความรู้และความเข้าใจในโขน จะสามารถทำให้เกิดแนวทางในการอนุรักษ์ความเป็นไทยต่อไป

KHON : THAI TRADITIONAL ARTS AND CULTURAL MEDIA IN CONTEMPORARY SOCIETY CONTEXT

AN ABSTRACT

BY

THAPANEE SUNGSITIVONG

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Doctor of FineDegree in Arts and Culture Research

at Srinakharinwirot University

March 2014

ThapaneeSungsitivong. (2014). *Khon: Thai TraditionalArtsand Cultural Media in Contemporary Society Context*. Dissertation,D.A. (Arts and Culture Research). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc.Prof.PritSupasetsiri, Prof. Emeritus Dr. SurapolWiroonluck, Prof. Dr. WiroonTungcharoen.

The study of Khon: Thai National Art and a cultural media in the context of contemporary society. Objective is to analize the development and the elements of Khon as a performing arts and the cultural media in the contaxt of contemporay of Modern Thai Society.And using qualitative research methods to Study Khon as media of contemporary culture by gathering information from related documents. Moreover, interviewing with Gurus who have much knowledge of Khon and withthe audiences of the Khon performance. Then analyze of the data in order to summarize the results of the study.

From the Study, Khon had been influenced from Culture of Neighbor countries in Southeast Asia and was combined together with the local culture and then became the main performance in the important ceremony. It had altered and developed since former times to the modern times. Although, Khon had been developed time to time, the main pattern or format of the performance and story-line are still based on the story of Ramayana, which these had been regularly conserved and developed, such as recorded of 1.Khon Klang Plang 2.Khon Rong Nok or Khon Nung Rarw, 3.Khon Rong Nai, 4.Khon Nah Jor, 5.Khon Chark. Oncethe time and social context had changed, developments in Khon performance have brought it to be as it is today. Today Khon performance is classified by the agency or creator or producer of the performance such as Khon of Departments of Arts, Khon of Sala Chalerm Krung, Khon Prarachatarn (Khon under The Royal support of HM the Queen Sirikit), Khon amateur or Khon Panish (Khon for Commercial) This development has changed its cultural meaning from Performance for the Royal events to become the performance for Mass or for everyone.

Today, we can clearly see the adaptation of Khon such as the management of teaching and learning, Performances' Pattern or Format, Performances' elements, Type of Khon Performance and more Opportunities for both Khon performers to performs and for Audiences to watch, New technology such asStage's light and sound have been added to the

performance. These would help Khon to exist in today's society and to get more support from the audiences.

Khon is a Cultural media that people of the region can be recognized and understood. In the perception of Thai Society, Khon is a High Class performance that reflects tothe social and cultural pattern of Thailand such as Political, Social structure and Thai courtesy. Khon is a direct media that teaches and points out the audiences for what is good or merit and what is bad or sin which Good side always win over bad side. Khon is also a symbolic that expresses Thai Culture through out its performance. Therefore, with the knowledge and understanding of the Khon can cause pathway to conserve Thai culture.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย

ของ

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. 2557

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์

.....ที่ปรึกษาหลัก

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....ที่ปรึกษาร่วม

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

.....ที่ปรึกษาร่วม

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูประการ

ผู้วิจัยได้รับความกรุณาอย่างยิ่งจากคณาจารย์ที่ให้คำแนะนำหลายท่าน จึงทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี คือ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญและศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งเป็นประธานและกรรมการวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความกรุณาให้คำชี้แนะเพื่อให้เกิดการพัฒนางานวิจัยชิ้นนี้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด และขอขอบพระคุณ กรรมภายใน คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และกรรมการภายนอก คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ที่ให้คำสอนที่เป็นประโยชน์มากสำหรับการทำงานวิจัยเกี่ยวกับด้านศิลปวัฒนธรรม และช่วยขัดเกลาผลงานนี้จนสำเร็จออกมาได้เป็นอย่างดี ซึ่งเมื่อผลงานที่ออกมาก็ตรงตามปณิธานที่ได้ไว้ คือเพื่อส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยต่อไป

นอกจากนี้ยังมีคณาจารย์ที่ให้การสนับสนุน และให้คำแนะนำในการทำวิจัยฉบับนี้ตลอดมา ได้แก่ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญแห่งวิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลปนาฏยศิลปิน สำนักการสังคีต อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ ผู้บังคับบัญชา และอาจารย์ในหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต รวมถึงบุคคลากร เจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ที่อำนวยความสะดวก จนทำให้งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงได้ ขอขอบคุณกัลยาณมิตรคือ เพื่อนสมัยเรียนทุกระดับชั้น เพื่อนปริญญาโทที่สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์นพดล อินทร์จันทร์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปรวัน แพทยานนท์ และที่สำคัญรองศาสตราจารย์ ดร.จารุวรรณ ขำเพชร พี่ร่วมรุ่นปริญญาเอก รุ่นที่ 2 ที่ให้คำปรึกษาและให้คำแนะนำในการศึกษาเรื่องนี้โดยเสมอมา รวมถึงนางสาวจิตติมาศ เจริญสุขและนางสาวจารุณี ชูวงษ์วาลผู้ช่วยจัดทำรูปเล่มจนงานวิจัยชิ้นนี้สำเร็จได้

ขอบคุณสำหรับครอบครัวผู้ศึกษาคือครอบครัวอุไรศรีและหวังชนะ ครอบครัวนาคสัมฤทธิ์และสายสนั่น กำลังใจจากคุณพ่อ คุณแม่ที่คอยผลักดัน สนับสนุนเรื่องการศึกษามาตลอดชีวิตน้องสาว 2 คน คุณแม่กรรณิการ์และบุคคลที่สำคัญที่สุดคุณสมชายผู้เป็นสามี และลูกทั้ง 4 คนที่ให้กำลังใจ จนดิฉันมีพลังที่จะทำงานนี้จนสำเร็จได้

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ความสำคัญของปัญหา	1
คำถามของการวิจัย	3
วัตถุประสงค์	3
ขอบเขตของการวิจัย	3
ประโยชน์ที่ได้รับ	4
นิยามศัพท์เฉพาะ	4
2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	5
แนวคิดความเป็นชาติไทย	5
แนวคิดโลกาภิวัฒน์	9
แนวคิดสื่อวัฒนธรรมและวัฒนธรรมร่วมสมัย	12
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	43
3 วิธีดำเนินการวิจัย	49
ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการศึกษา	49
สนาม	51
การเข้าสู่สนาม	51
การเก็บรวบรวมข้อมูล	51
การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	53
แผนการดำเนินการวิจัย	54
การวิเคราะห์ข้อมูลและการนำเสนอข้อมูล	54
4 โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย	55
โขนในฐานะศิลปะประจำชาติ	56
พัฒนาการของโขน	59
ประเภทการแสดงโขนในปัจจุบัน	82

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

โขน : สื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย..... 92

องค์ประกอบของโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย..... 100

สถานที่จัดการแสดงโขน..... 112

ระยะเวลาและกระบวนการแสดง..... 118

การธำรงอยู่ของโขน..... 125

อุปสรรคในการธำรงอยู่ของโขน..... 134

5 สรุป วิเคราะห์และอภิปรายผล..... 137

สรุป..... 137

การวิเคราะห์และอภิปรายผล..... 139

ข้อเสนอแนะ..... 144

บรรณานุกรม..... 146

ภาคผนวก..... 152

ภาคผนวก ก..... 153

ภาคผนวก ข..... 155

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 158

บัญชีตาราง

ตาราง		หน้า
1	แสดงรายละเอียดการประยุกต์ศิลปะการแสดงในโขน.....	30
2	แสดงการเปรียบเทียบสถานที่การแสดงกับรูปแบบการแสดงของโขนแต่ละประเภท.....	37
3	แสดงรายละเอียดของการแสดงโขนที่สัมพันธ์กับศิลปะไทยในประเภทของวิจิตรศิลป์.....	59
4	แสดงรายการนามบรรดาศักดิ์บ่งบอกถึงความสามารถเฉพาะเจาะจงที่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทาน.....	69
5	แสดงเหตุการณ์พัฒนาการของโขนในแต่ละสมัย.....	73
6	แสดงการเปรียบเทียบการบูรณาการโขนในอดีตกับโขนร่วมสมัย.....	91
7	แสดงการสรุปความแตกต่างองค์ประกอบการแสดงโขนอดีตกับโขนร่วมสมัย.....	123

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ		หน้า
1	ลักษณะโครงสร้างวัฒนธรรมยุคโลกาภิวัตน์	12
2	แสดงกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม	19
3	แบบจำลองการสื่อสารตามแนวคิดของออสกูดและวิลเบอร์ ชแรมม์	20
4	ภาพสลักกวนเกษียรสมุทรบนระเบียงทิศตะวันตก ของปราสาทนครวัดเป็นหลักฐานที่แสดงว่าโขนในราชสำนักสยามยุคต้นอยุธยา มาจากชักนาคดึกดำบรรพ์	26
5	การแสดงโขนที่มีลีลาการแสดงเหมือนกับการแสดงกระบี่กระบอง	27
6	ผู้เชิงหนังจะต้องเป็นผู้ฝึกโขนมาแล้ว เพราะแม้มือจะจับหนังเชิดอยู่ แต่ก็ต้องรำด้วยมือด้วยเท้า ตามจังหวะดนตรีและบทพากย์บทเจรจา	29
7	ท่า “ยกรบขึ้นลอย” ในการแสดงโขน มีอิทธิพลมาจากท่ารบของตัวหนังใหญ่ที่จินตนาการว่าคนสามารถลอยตัวได้	29
8	การแสดงโขนกลางแปลง	31
9	การแสดงโขนนั่งราว ผู้แสดงต้องนั่งบนราวไม้ไผ่	32
10	การแสดงโขนหน้าจอ ผู้แสดงต้องแสดงหน้าจอผ้าขาว	34
11	การแสดงโขนโรงใน จะแสดงในโรง	35
12	การแสดงโขนฉาก โดยใช้เทคนิคการชักรอก	36
13	การแสดงโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ชุด ศึกมัยราพณ์ มีลักษณะเด่นในเรื่องของฉากที่อลังการสมจริง	86
14	การแสดงโขนสมโภชตามราชประเพณีดั้งเดิมเมื่อปี พ.ศ. 2515 ในการสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร	87
15	การเรียนการสอนในชั้นประถมต้น	89
16	ความสัมพันธ์ของแนวคิดสื่อกับการแสดงโขน	93
17	ฉากโขนที่แสดงถึงการที่ผู้มีบรรดาศักดิ์ต่ำกว่าจะต้องให้ความเคารพและนั่งต่ำกว่าผู้ที่บรรดาศักดิ์สูงกว่า	96
18	การปฏิบัติกิริยามารยาทแบบไทย (ซ้าย) การฝึกหัดโขน (ขวา)	97
19	ประติมากรรมการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ ในสนามบินสุวรรณภูมิซึ่งแสดงออกถึงความอลังการ สวยงามของศิลปวัฒนธรรมไทย	99
20	ลายสมัยก่อน เป็นเลื่อม	106

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
21	ลายปัจจุบันเปลี่ยนเป็นลายหน้าสิงห์	106
22	ลายทักสินาวัตร ปี 2547	107
23	ลายทักสินาวัตร ปี 2550	107
24	การเก็บรักษาชุดโขนโดยการพึ่งให้แห้ง	108
25	ลวดลายเครื่องแต่งกายของทศกัณฐ์(ซ้าย) แบบเครื่องแต่งกายในอดีตซึ่งจะมีลวดลายที่ละเอียด ซึ่งโขนเฉลิมพระเกียรติในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯพระบรมราชินีนาถนำกลับมาใช้ในปัจจุบัน (ขวา) แบบเครื่องแต่งกายในปัจจุบัน ซึ่งลวดลายมีขนาดใหญ่	109
26	ลักษณะการแต่งหน้าโขนกรมศิลปากร ซ้าย(ตัวพระ) ขวา (ตัวนาง)	110
27	แบบการแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ	111
28	คลายเส้นวาดตา	111
29	ลายเส้นวาดคิ้ว	111
30	ลายเส้นการแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ	112
31	ลายเส้นการแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ	112
32	การแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ : ซ้าย(ตัวพระ) ขวา(ตัวนาง)	112
33	ผู้ชมดูการแสดงโขนที่สังคีตศาลา	113
34	ผู้ชมได้ชมการแสดงในโรงละคร	113
35	ด้านหน้าของโรงละครศาลาเฉลิมกรุง	113
36	ภายในโรงละครศาลาเฉลิมกรุง	113
37	ฉากที่ใช้ประกอบการแสดงโขน	115
38	พื้นที่การทำฉาก	116
39	โครงสร้างของฉากในแบบสามมิติ	116
40	ฉากหลังไม่เน้นความสวยงาม	116
41	โครงร่างการออกแบบฉากชัดเจนในปัจจุบัน ซึ่งเน้นการสร้างฉากที่สมจริง	117
42	แบบร่างฉากท้องพระโรงของโขนสมเด็จฯ	118
43	ฉากจริงท้องพระโรงของโขนสมเด็จฯ	118
44	บรรยากาศการคัดเลือกนักแสดงโขนสมเด็จฯ	130
45	กลุ่มนักเรียนชั้นประถมฝึกซ้อมโขน	131

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

46 การถ่ายทอดท่ารำเพื่อปูพื้นฐานให้ผู้เรียน..... 132
47 การถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์..... 132

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญของปัญหา

ศิลปวัฒนธรรมคือการเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมและศิลปะ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาติและเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญของคนในชาติ โดยเฉพาะในความเป็นมนุษย์ที่มีจิตใจดีงาม มีความคิดทางสังคมที่เป็นระเบียบ แบบแผนและมีความสามารถในเชิงช่างที่สร้างสรรค์ศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ดังที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ครั้งทรงเสด็จพระราชดำเนิน เปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเจ้าสามพระยา พระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม 2504 และทรงมีพระราชดำรัสเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม คุณค่าของอดีตและคุณค่าของศิลปวัตถุได้อย่างมีความหมายยิ่ง ซึ่งมีความตอนหนึ่งว่า *"อิฐเก่า ๆ แผ่นเดียวก็มีค่า ควรจะช่วยกันรักษาไว้ ถ้าเราขาดสุโขทัย อยุธยา และกรุงเทพฯแล้ว ประเทศไทยก็ไม่มีความหมาย"* จากข้อความข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าพระองค์ทรงเตือนสติคนไทย ที่นิยมความเจริญทางวัตถุ ยิ่งกว่าความเจริญทางจิตใจ ซึ่งจากงานวิจัยของชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2543) ได้อธิบายถึงประเภทของศิลปวัฒนธรรม โดยแบ่งได้เป็น 2 แขนง คือ วิจิตรศิลป์ ซึ่งแต่เดิมเรียกว่า ประณีตศิลป์ หมายถึง ผลงานศิลปะที่มุ่งเน้นคุณค่าทางความงาม (Aesthetic Value) เป็นสำคัญ เป็นผลงานที่ตอบสนอง ด้านจิตใจมากกว่า ประโยชน์ใช้สอย ประกอบด้วย ทัศนศิลป์ (Visual Art) ดุริยางคศิลป์ (Music) นาฏยศิลป์ (Dance) สถาปัตยกรรม (Architecture) และวรรณกรรม (Literature) และศิลปะประยุกต์หรือประยุกต์ศิลป์ หมายถึง ผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อมุ่งประโยชน์ใช้สอย เป็นสำคัญ โดยการใช้หลักการทาง สุนทรียภาพ ประกอบด้วย มัณฑนศิลป์ (Decorative Art) อุตสาหกรรมศิลป์ (Industrial Art) พาณิชย์ศิลป์ (Commercial Art) หัตถศิลป์ (Crafts) และการออกแบบต่างๆ (Design) เป็นต้น จากคำอธิบายดังกล่าวทำให้ทราบว่านาฏศิลป์หรือการแสดงฟ้อนรำนั้นจะจัดอยู่ในประเภทของศิลปวัฒนธรรมในแบบวิจิตรศิลป์ ผลงานศิลปะที่มุ่งเน้นคุณค่าทางความงามเป็นสำคัญ มีประโยชน์เพื่อสร้างความสุนทรียะในจิตใจของผู้ชม "ความงามหรือศิลปะเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง" ที่แฝงอยู่ทั้งในปรัชญาและจิตวิทยาของชีวิตมนุษย์

การแสดงออกทางนาฏศิลป์มีที่เป็นกำเนิดทั้งที่มาจากพื้นบ้านและการติดต่อจากถิ่นอื่น ทั้งสองระดับนี้ล้วนแต่บังเกิดขึ้นจากบรรพบุรุษของไทยทั้งสิ้น เป็นการประดิษฐ์คิดค้นสร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีมาตรฐาน เทียบได้กับอารยประเทศทั้งหลายในโลก แม้จะได้รับต้นแบบมาจากชาติอื่นบ้าง แต่ก็ได้ปรับประยุกต์มาเป็นรูปแบบของตนเอง การแสดงต่างๆที่อยู่ในระดับเมืองหรือในเมืองหลวงใหญ่ๆ อาจมีสิ่งแสดงความซับซ้อนอยู่มาก ต่างกับการแสดงต่างๆในระดับท้องถิ่น เนื่องจากการการแสดงฟ้อนรำใน

ระดับเมืองจะต้องตามแบบกระบวนพิธีการ เนื่องจากเป็นส่วนกลางของประเทศมาตั้งแต่โบราณ และได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักตลอดจนเจ้านายหรือขุนนางข้าราชสำนัก ซึ่งบางสมัยนาฏศิลป์หรือการแสดงฟ้อนรำมีความรุ่งเรืองอย่างมาก เนื่องจากเป็นที่โปรดปรานของพระมหากษัตริย์ในสมัยนั้น จึงถือว่านาฏศิลป์ไทยนั้นเป็นเครื่องตกแต่งสังคมไทย เชิดชูเกียรติยศของประเทศตลอดมาทุกยุคทุกสมัย นับได้ว่าเป็นสิ่งเชิดชูหน้าตาของบ้านเมืองอีกทางหนึ่ง

ดังนั้นการศึกษาเรื่องศิลปวัฒนธรรมของชาติในสังคมปัจจุบันจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ ดังพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่พระราชทานให้กับบัณฑิตมหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2509 ความตอนหนึ่งว่า *"...การศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นการ ศึกษาที่สำคัญและควรจะดำเนิน ควบคู่กันไปกับการศึกษาด้านวิทยาศาสตร์ เพราะความเจริญของบุคคล ตลอด จนถึงความเจริญของประเทศ มีทั้งทาง วัตถุและจิตใจความเจริญทั้งสองทางนี้จะต้องมี ประกอบกันเกื้อกูลและส่งเสริมกัน..."*

ประเทศไทยได้ชื่อว่าเป็นประเทศที่มีความเป็นเอกราชมายาวนาน มีศิลปวัฒนธรรมแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ จนทำให้เป็นที่เลื่องลือไปในนานาประเทศที่ได้สัมผัสและพบเห็นความงดงามและมีคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชาติ เป็นรากฐานของการสร้างสรรค์ความสามัคคี และความมั่นคงของประเทศชาติ ประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่เจริญรุ่งเรือง ปรากฏเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของชาติ ประกอบด้วย ภาษา วรรณกรรม ศิลปกรรม นาฏศิลป์ ดนตรี โบราณสถาน โบราณวัตถุ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีที่เป็นแบบแผน และวิถีชีวิตอันดีงามสืบมา ซึ่งในปัจจุบันเอกลักษณ์ของชาติไทยที่กล่าวมาอาจจะถูกลดความสำคัญลง เนื่องจากกระแสโลกาภิวัตน์ได้ส่งผลกระทบกับศิลปวัฒนธรรมของไทย ดังคำกล่าวของ ศ.พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในงานสาธิตการประกอบคำบรรยายที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้นว่า *"นาฏศิลป์ของไทยเป็นสมบัติที่ใหญ่โตมหาศาล แต่เป็นสมบัติที่กำลังหลุดลอยจากตัวเราไป ตัวเราแต่ก่อนเป็นตัวใหญ่เก็บสิ่งเหล่านี้ไว้ได้เหมือนกับสิ่งเล็กน้อยใส่กระเป๋าไว้ก็ได้ไม่สูญไปไหน แต่คราวนี้ปริมาตรปริมาณมันใหญ่โตขึ้นมา เรากำลังจะฉุดไม่ไหว เห็นภาพอย่างนั้นเห็นภาพทรัพย์สมบัติของเราเป็นกลุ่มก้อนใหญ่โต กำลังปลิวออกจากตัว และเราซึ่งพยายามรักษานาฏศิลป์ก็ตัวเล็กลง"* จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์ของไทยกำลังจะถูกแปรสภาพไปให้ต่างจากเดิมตามกระแสโลก

การแสดงโขน ถือเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของไทย มีประวัติมายาวนานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง ที่มีความสง่างาม อลังการและอ่อนช้อย ซึ่งในอดีตโขนเป็นการแสดงที่รุ่งเรืองมาก เนื่องจากได้รับการสนับสนุนจากพระมหากษัตริย์ แต่ในปัจจุบันโขนอาจจะถูกลดความนิยมลงไป เนื่องจากกระแสของโลกาภิวัตน์ สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถทรงเห็นว่าปัจจุบันมีคนไทยดูโขนน้อยมาก แต่พระองค์ท่านทรงตระหนักว่า ศิลปวัฒนธรรมไทยเป็น

ของล้ำค่า จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ฟื้นฟูการแสดงโขนขึ้นมาถึงกับทรงมี พระราชเสาวนีย์ด้วยว่า *“เมื่อไม่มีคนดูโขน ฉันจะดูเอง”* เพื่อเป็นการสะท้อนให้เห็นว่าโขนเป็นวัฒนธรรมของไทยที่มีความสำคัญยิ่ง คู่ควรแก่การอนุรักษ์ ขาดทุนของฉันคือกำไรของชาติและถ่ายทอดให้การแสดงโขนธำรงอยู่สืบไป

ดังนั้นงานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งเน้นเพื่อศึกษาถึงสถานภาพของ ”โขน” นาฏกรรมไทยที่ได้ชื่อว่าเป็นศิลปะประจำชาติ ซึ่งจะศึกษาวิเคราะห์พัฒนาการและองค์ประกอบของโขนในฐานะศิลปะการแสดงและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัยประจำชาติไทย เพื่อให้เกิดความเข้าใจถึงบทบาทของโขนในอดีต จนนำไปสู่การเป็นโขนอย่างในปัจจุบัน ดังที่ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ.เขียนไว้ในหนังสือเรื่อง วิสัยทัศน์ *ศิลปวัฒนธรรม* (2552: 115) โดยมีข้อความตอนหนึ่งว่า *“จุดยืนตรงนี้จึงไม่ใช่จุดยืนเฉพาะอดีต ปัจจุบันหรือ อนาคต ด้านใดด้านหนึ่งเท่านั้น แต่เป็นจุดยืนบนปัจจุบัน ศึกษาอดีตและเตรียมตัวสำหรับอนาคต”* ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการศึกษาเรื่องโขน จะต้องไม่ใช่ศิลปะที่มีความสำคัญสำหรับคนในอดีตเท่านั้น แต่จะต้องมีความสำคัญกับคนในปัจจุบันและคนในอนาคตด้วย

คำถามการวิจัย

โขนในฐานะศิลปะการแสดงและสื่อวัฒนธรรมประจำชาติไทยนั้น มีความเป็นมาและพัฒนาอย่างไร สู่การเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาวิเคราะห์พัฒนาการและองค์ประกอบของโขนในฐานะศิลปะการแสดงและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัยประจำชาติไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตของการศึกษาคือ ศึกษาความเป็นมา พัฒนาการ และองค์ประกอบของโขน โดยศึกษาในช่วงยุคสมัยตั้งแต่ปี พ.ศ.2475 – พ.ศ. 2556 ซึ่งเป็นสมัยที่โรงละครแห่งชาติก่อตั้งขึ้น ทำให้เกิดการพัฒนาโขนขึ้นมาใหม่ และต่อเนื่องมาถึงสมัยอาจารย์เสรี หวังในธรรมมารับผิดชอบงานกรมศิลปากร และจัดแสดงโขนขึ้นให้มีรูปแบบที่ไม่ซ้ำแบบเดิม ซึ่งการศึกษาวิจัยจะศึกษาจากเอกสารหรือผลงานการแสดงโขนที่ผ่านมา รวมทั้งศึกษา วิเคราะห์ จากทัศนะ มุมมองของ นักวิชาการ นักวัฒนธรรม ผู้สร้างงาน นาฏศิลปิน และผู้เสพงาน

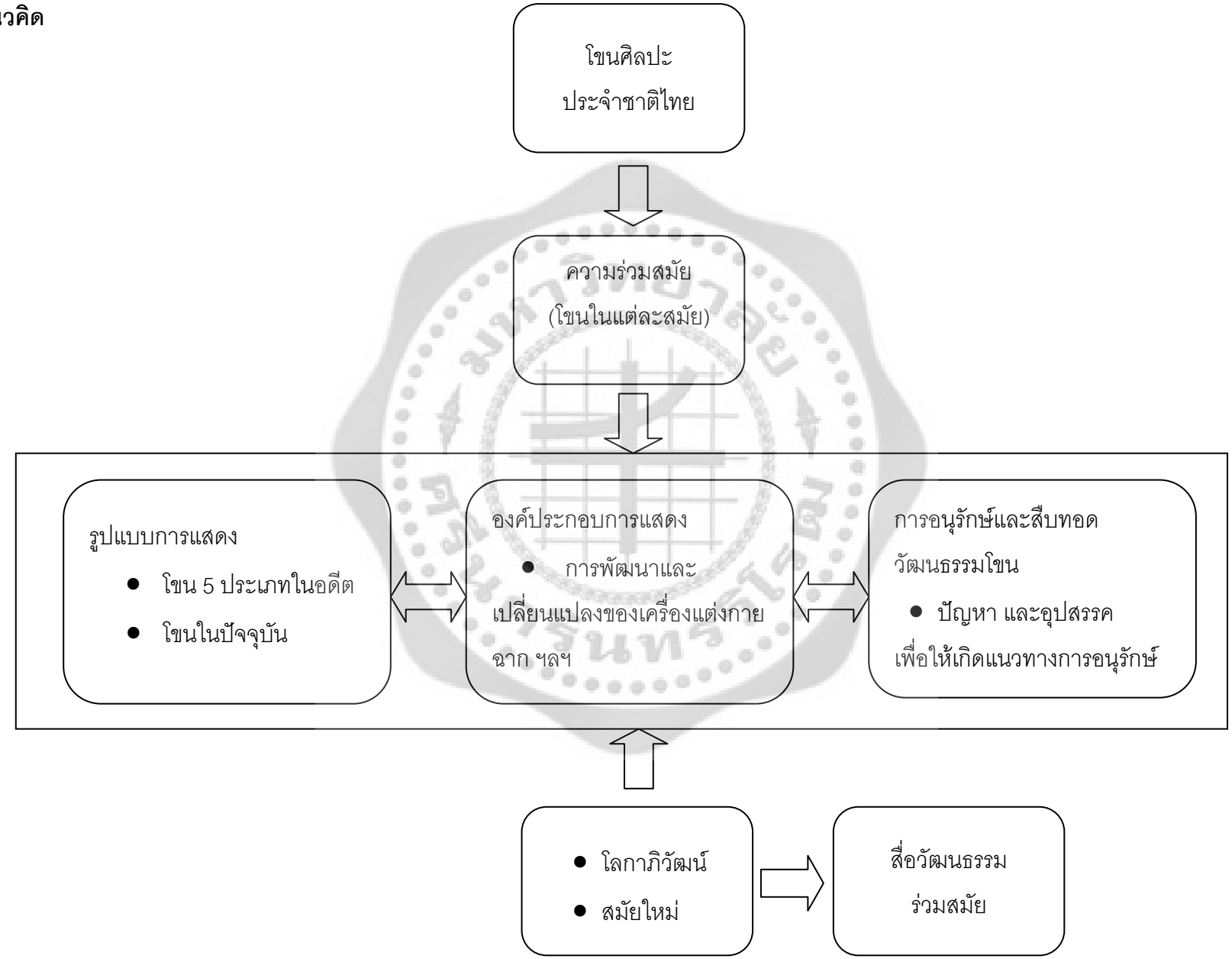
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นแนวทางและประโยชน์ต่อประเทศชาติและองค์กรที่เกี่ยวข้องในประเด็นของสถานภาพโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย
2. เป็นแนวทางในการศึกษาความเป็นมา พัฒนาการ และองค์ประกอบโขนต่อไป
3. เป็นแนวทางไปสู่การอนุรักษ์และพัฒนาโขนให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมไทยต่อไป

นิยามศัพท์เฉพาะ

โขน	หมายถึง	ศิลปะการแสดงและสื่อวัฒนธรรมประจำชาติไทย ซึ่งได้แก่ กลุ่มโขนในรูปแบบของโขนกรมศิลปากร โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โขนสมัครเล่น และโขนพาณิชย์
ศิลปะประจำชาติ	หมายถึง	ศิลปะการแสดงที่ถ่ายทอดเอกลักษณ์ความเป็นชาติไทย ซึ่งศิลปะประจำชาติไทยนั้นมีหลายแขนง แต่ในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะศึกษาในกรณีของโขน
สื่อวัฒนธรรม	หมายถึง	ศิลปะการแสดงโขน ที่เป็นสื่อสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไทย
บริบทสังคมร่วมสมัย	หมายถึง	การแสดงโขนตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน โดยมีการปรับเปลี่ยนลักษณะไปตามยุคสมัยตั้งแต่ปี พ.ศ.2508 – พ.ศ. 2556 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่การแสดงโขนมีการเปลี่ยนแปลงจากโขนสมัยก่อนเพิ่มขึ้นมาก

กรอบแนวคิด


โขนศิลปะ
ประจำชาติไทย
ความร่วมสมัย
(โขนในแต่ละสมัย)
รูปแบบการแสดง
โขน 5 ประเภทในอดีต
โขนในปัจจุบัน
องค์ประกอบการแสดง
การพัฒนาและ
เปลี่ยนแปลงของเครื่องแต่งกาย
ฉาก ฯลฯ
การอนุรักษ์และสืบทอด
วัฒนธรรมโขน
ปัญหา และอุปสรรค
เพื่อให้เกิดแนวทางการอนุรักษ์
โลกาภิวัฒน์
สมัยใหม่
สื่อวัฒนธรรม
ร่วมสมัย

บทที่ 2
แนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาอธิบายถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น โดยผู้วิจัยได้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 เป็นการอธิบายเกี่ยวกับแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และส่วนที่ 2 เป็นส่วนของวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งได้นำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1. แนวคิดความเป็นชาติไทย
2. แนวคิดโลกาภิวัตน์
3. แนวคิดสื่อวัฒนธรรมและวัฒนธรรมร่วมสมัย
4. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดความเป็นชาติไทย

เบเนดิค แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) ได้อธิบายถึงมโนทัศน์เกี่ยวกับ “รัฐชาติ” ที่ได้นำเสนอไว้ในงานเขียนเรื่อง Imagined Communities (1991) ได้อธิบายว่า เมื่อพิจารณาจากมิติทางสังคมวัฒนธรรมแล้ว กล่าวได้ว่า “ชาติ” ไม่ได้มีความหมายจำกัดเฉพาะกลุ่มคนที่อยู่อาศัยในดินแดนที่มีอาณาเขตชัดเจน มีรัฐและอำนาจประชาธิปไตยเท่านั้น แต่ “ชาติ” ยังมีความหมายถึงชุมชนในจินตนาการที่ มีผู้คนอยู่ร่วมกัน ในที่นี้ “ชาติ” จึงเป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้น ในรัฐในชาติสมัยใหม่ รัฐมีกลไกหลายอย่าง ที่ทำหน้าที่สร้างหรือปลูกฝังลักษณะร่วมของคนในชาติ อุดมการณ์ชาตินิยม และจินตนาการร่วมกันเกี่ยวกับชุมชนชาติของตน แต่แอนโธนี ดี สมิธ นักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษไม่เห็นด้วยกับแนวคิดของแอนเดอร์สัน สมิธ ด้วยแอนโธนี ดี สมิธ เห็นว่าชาติไม่ใช่ชุมชนแห่งจินตนาการ แต่ดำรงอยู่มานานแล้ว มีลักษณะบางอย่างที่สืบต่อมา จากการเป็น “ชุมชนชาติพันธุ์” (ethnic community) ดังนั้นแต่ละชาติจึงมีลักษณะบางอย่างเป็นของตนเอง จึงทำให้คนในชาติแต่ละแห่งมีลักษณะเฉพาะของตนเองแตกต่างกันออกไป (นิติ ภวัครพันธุ์. 2547: 3)

การเขียนประวัติศาสตร์ไทย เกิดภายใต้สำนึกทางประวัติศาสตร์ชุดใหม่ ที่ก่อรูปมาตั้งแต่ช่วงต้นรัตนโกสินทร์ และปรากฏการณ์ให้เห็นอย่างเด่นชัดในยุคสมัยของการนำสยามเข้าสู่รัฐสมัยใหม่หรือที่เรียกว่ารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ โดยการนำของชนชั้นนำสยามนับตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 4 รัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ดังนั้น เค้าโครงการเขียนงานประวัติศาสตร์ที่เรียกว่า ประวัติศาสตร์กระแสหลักหรือประวัติศาสตร์ทางการ จึงเริ่มขึ้นพร้อมถีบการสร้างรัฐชาติ ซึ่ง นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้อธิบายมโนภาพของรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ซึ่งมีกรอบโครงเรื่อง “ชาติ” อยู่ในความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สามารถ

แสดงออกได้เป็นรูปธรรมด้วยสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นอุดมคติสูงสุดของสังคมไทยและกลายเป็นศูนย์รวมที่ชนทุกหมู่เหล่าย่อมอยู่ใต้ระบบปกครองที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันภายใต้พระมหากษัตริย์นั้น รวมถึงการมีวัฒนธรรมที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วย ชนชั้นนำทางอำนาจจึงเลือกที่จะใช้วัฒนธรรมผสมของราชสำนักและวัฒนธรรมกรุงเทพฯ เป็นรากฐานของวัฒนธรรมแห่งชาติ โดยการใช้ปฏิบัติการทางอำนาจ (power of exercise) ผ่านกลไกของรัฐในรูปแบบต่างๆ ในการสร้างจิตสำนึกความเป็นชาติไทย ดังนั้นรัฐสมัยใหม่จึงจำเป็นต้องทำให้วัฒนธรรมมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นับตั้งแต่ภาษาพูด การแต่งกาย วรรณกรรม มารยาท ซึ่งแท้ที่จริงคือวัฒนธรรมราชสำนักที่กลายเป็นมาตรฐานในการอธิบายความเป็นไทยหรือกลายเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ภายใต้สิ่งที่เรียกว่า “อัตลักษณ์ไทย” จากสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 มีการสร้างความหมายของความเป็นไทยอย่างจริงจัง จนกลายเป็น “ระบบแห่งสัจจะ” ที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อวิถีคิดเกี่ยวกับ “สังคมและวัฒนธรรมไทย” เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน แนวคิดชาติไทยและความเป็นไทยที่เสนอโดยปัญญาชนกระแสหลักยังคงมีอิทธิพลอย่างสูง เนื่องจากความคิดที่ปัญญาชนกระแสหลักเสนอ มีส่วนสำคัญอย่างมากในการดำรงอยู่ของโครงสร้างการเมืองแบบรวมศูนย์อำนาจ ซึ่งเป็นโครงสร้างการเมืองของไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน ทำให้ได้รับการผลิตซ้ำในสื่อประเภทต่างๆ อย่างต่อเนื่องและกว้างขวาง นอกจากนี้ปัญญาชนกระแสหลักสามารถสร้างสรรค์ สืบทอด และปรับเปลี่ยนจุดเน้นและความหมายของชาติไทยและความเป็นไทย ให้ตอบสนองการท้าทายกระแสความคิดใหม่ อย่างมีประสิทธิภาพ จึงทำให้ความหมายของชาติไทยและความเป็นไทยไม่ถูกล้มล้างจากกระแสความคิดใหม่ที่เข้ามา (กฤตยา อาชวนิจกุล; และคณะ. 2551: 76-77)

ต่อมาได้เกิดการรวมกลุ่มของปัญญาชนหัวก้าวหน้า (พ.ศ.2490) ทำให้เกิดการผลิตซ้ำวาทกรรมว่าด้วยเรื่อง “ชาติไทย” โดยการนำเสนอของปัญญาชนในสมัยนั้น ได้แก่ เทียนวรรณ และพรไพศาล ศิลปะศาสตร์ ที่เสนอแนวคิดความเป็นชาติเชื่อมโยงกับการพูดภาษาเดียวกัน การมีขนบธรรมเนียมเหมือนกัน การอยู่บนแผ่นดินอาณาเขตเดียวกัน และการตกอยู่ในปกครองเดียวกัน (ธีรยุทธ บุญมี. 2546: 102-104) ในสมัยรัชกาลที่ 6 และช่วงการปกครองที่มีจอมพลแปลก พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี การสร้าง “เอกลักษณ์” ชาติไทย คนไทย และความเป็นไทย โดยเฉพาะรัฐชาตินิยมแบบไทย เริ่มถูกสร้างและถ่ายทอดให้กับคนในชาติ ได้แก่ ภาษา ประวัติศาสตร์ไทย เพลงชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ จนถึงขนบธรรมเนียมประเพณี จารีตและวิถีปฏิบัติในชีวิตประจำวัน ผ่านสถาบันหลักในสังคม คือ การศึกษา ครอบครัว สื่อมวลชน ศาสนา และการบังคับใช้กฎหมาย ที่สำคัญคือผ่านกระบวนการสร้างของปัญญาชนในยุคสมัยนั้นๆ ได้แก่ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พระยาอนุมานราชธน หลวงวิจิตรวาทการ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช และสุลักษณ์ ศิวรักษ์ เป็นต้น แนวคิดของกลุ่มปัญญาชนเหล่านี้จะเน้นไปที่การอนุรักษ์จารีตประเพณี รวมทั้งการรักษาคุณค่าของความเป็นไทย ซึ่งความเป็นไทยในอุดมคติของพวกปัญญาชนที่ต้องรักษาไว้ คือ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ปฏิบัติตามจารีตประเพณีที่มีแต่โบราณ

จากการที่เบเนดิค แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) ได้กล่าวข้างต้นได้มองเห็นว่าในความเป็นชาติไทยจะต้องประกอบในส่วนต่างๆ ทั้งเป็นพื้นที่ อาณาเขต การปกครอง การเมือง และศิลปวัฒนธรรม ทั้งนี้ในส่วนศิลปวัฒนธรรมทำให้เห็นว่า ขบวนการทำให้เกิดความเป็นชาติต้องอาศัยศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ งานวิจัยดังกล่าวจึงเชื่อมโยงไปสู่การวิเคราะห์ให้เห็นว่า โขน เป็นศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของชาติไทย สามารถถ่ายทอดได้เห็นภาษา ประวัติศาสตร์ ขนบธรรมเนียม

ลักษณะความเป็นไทย

กฤตยา อาชวนิจกุลและคณะ (2551: 7) ได้ให้ความหมายของ “ความเป็นไทย” ที่กำหนดขึ้นนั้นสะท้อนออกมาใน 5 ลักษณะ คือ

1) ภาษาไทย เป็นภาษากลางที่ใช้ในการสื่อสารทั้งภาษาพูด และการมีตัวอักษรไทย ถือเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมสำคัญที่สุดในการชี้วัดถึงความเป็นไทย หรือระบุเชื้อชาติ

2) การยึดถือในระบบคุณค่า-ค่านิยมที่ดีงาม และพฤติกรรมที่แสดงออกในปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ที่ได้รับการขัดเกลาหล่อหลอมมาจนเป็นคุณลักษณะสำคัญของความเป็นไทย ทั้งทางบวกและทางลบ รวมถึงความเชื่อที่กำกับระหว่างเพศด้วย

3) จารีตประเพณีดั้งเดิมที่สืบทอดต่อเนื่องกันมายาวนาน โดยเฉพาะประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวันสำคัญทางพุทธศาสนา และประเพณีท้องถิ่น

4) วัตถุสัญลักษณ์/สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่บ่งบอกถึงความเป็นไทย

5) การอ้างอิงความเป็นไทยผ่านอุดมการณ์ชาตินิยม โดยยึดมั่นผูกพันต่อรัฐชาติไทย การนับถือศาสนาพุทธ และการยอมรับพระมหากษัตริย์เป็นประมุขของประเทศ

การสร้างอัตลักษณ์ “สังคมและวัฒนธรรมไทย” เป็นการยกระดับของปรากฏการณ์ขึ้นมาเป็นมโนทัศน์ (conceptualization) และเป็นการสร้างภาพแทนความเป็นจริง (representation) เพื่อเป็นการอธิบายว่าเราคือใคร ซึ่งมโนทัศน์นี้เปรียบเสมือนเป็นกรอบในการกำหนดสถานภาพ หน้าที่ ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ตลอดจนพฤติกรรมทางสังคมอื่นๆของคนไทย พร้อมกับกำหนดลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติไทยกับ “คนอื่น” ในวิถีทางที่คนไทยจะรู้สึกว่าตนกำลังดำรงอยู่ในวิถีทางที่ถูกต้อง ดีงาม มีเกียรติ และมีศักดิ์ศรีอันน่าภาคภูมิใจ สามารถนับถือตนเองและได้รับความนับถือจากชาติอื่นไปพร้อมกัน (สายชล สัตยานุรักษ์. 2546: 5) สอดคล้องกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงสร้างอัตลักษณ์ไทยด้วยการเน้นว่าไทยมีวัฒนธรรมของตนเองที่มีแก่นแท้ไม่ต่างจากวัฒนธรรมตะวันตก กล่าวคือความเป็นไทยมีลักษณะที่เป็นสากลจึงมีความเป็นอารยะอยู่แล้วในตัวเอง และทรงสร้าง “คนอื่น” เพื่อให้คนไทยรู้สึกว่าตนกำลังเผชิญกับศัตรูร่วมกัน จะได้มีความผูกพันและความภาคภูมิใจในชาติไทยของตนจนพร้อมที่จะเสียสละเพื่อชาติสอดคล้องกับแปลก สนธิรักษ์ ได้บรรยายเรื่องสัญลักษณ์ของไทย (วีระ อำพันสุข. 2551: 255) โดยกล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรม

ที่มีต่อชาติว่า *"...ความเสื่อมโทรมของวัฒนธรรม ย่อมเป็นความเสื่อมโทรมของชาติ ความเจริญงอกงามทางวัฒนธรรมก็เป็นความเจริญงอกงามของชาติด้วย..."*

ในเรื่องของวัฒนธรรมไทยกับความเป็นไทยนั้น สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ให้ความเห็นที่แตกต่างว่า แก่นแท้ของชนชาติไทยนั้น ไม่ได้อยู่ที่แก่นแท้ของวัฒนธรรมไทย เนื่องจากทรงเน้นว่าแก่นแท้ของชนชาติไทยที่แท้จริงคือ "ความสามารถในการประสานประโยชน์" หมายถึง คนไทยสามารถรับเอาส่วนดีของวัฒนธรรมต่างๆเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตนเองอย่างสร้างสรรค์มาแต่โบราณ และจะสามารถเลือกส่วนดีจากวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพทั้งในปัจจุบันและอนาคต (สายชล สัตยานุรักษ์. 2546: 122)

ความเป็นชาติไทย หรือความเป็นคนไทย เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย เท่านั้น เพราะความเป็นไทย เมื่อเขียนให้สั้นสุด หมายถึง อนาคตของชาติ อนาคตของศาสนา อนาคตของพระมหากษัตริย์ และอนาคตของวัฒนธรรม เมื่อชาวไทยเข้าใจความเป็นไทย ย่อมสำนึกความเป็นไทยโดยจิตใจ จะตระหนักถึงความสำคัญและคุณค่าของความเป็นไทย โดยถือเป็นหน้าที่เป็นความรับผิดชอบที่ต้องมีส่วนร่วมในการรักษาและดำรงความเป็นไทยไว้ให้ได้ตลอดไป

ศิลปะประจำชาติไทย

ศิลปะเป็นเรื่องของการแสดงในความเป็นศิลปะประจำชาตินี้จะต้องมีความเป็นเอกลักษณ์ ดังที่ สุริชัย หวันแก้วและกนกพรรณ อยู่ชา (2552: 71) ให้ความหมายของศิลปะว่าเป็นการแสดงออกของมนุษย์ ในการสร้างสรรค์งาน โดยผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นนั้น ได้กลายเป็นมรดกตกทอดทางวัฒนธรรม (cultural heritage) ที่ล้ำค่าของสังคมมนุษย์ ศิลปะมิได้แยกขาดออกจากสังคมและวัฒนธรรม แต่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางวัฒนธรรมแบบสังคมมนุษย์ และได้จำแนกศิลปะออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ โดยพิจารณาจากวัตถุประสงค์ของการสร้างงานและคุณค่าทางศิลปะ คือ

1. ศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) หรือวิจิตรศิลป์ (Fine arts) เป็นผลงานศิลปะที่มีจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์เพื่อการรับรู้อย่างสุนทรียะหรือความงาม เนื้อหาและอารมณ์

2. ศิลปะประยุกต์ (Applied Art) ซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อการใช้ประโยชน์ในการดำรงชีวิต เช่น มัณฑนศิลป์ (Decorative art) หรือประโยชน์ทางพาณิชย์ที่เรียกว่า พาณิชย์ศิลป์ (Commercial art) งานอุตสาหกรรมศิลป์ (Industrial art)

วีระ อำพันสุข (2551: 324-325) ได้กล่าวถึงความเป็นศิลปะประจำชาติไทยว่า ศิลปะประจำชาติไทย แบ่งออกเป็น ศิลปะการแสดง ได้แก่ นาฏศิลป์ไทย ซึ่งเป็นศิลปะประเภทสวยงามด้วยบทร่ายรำและเครื่องประดับที่แพรวพราวและศิลปะการต่อสู้ ได้แก่ มวยไทย ฟันดาบ และกระบี่กระบอง ศิลปะที่ให้ความซาบซึ้งประทับใจ เช่น เพลงไทย ดนตรีไทยและศิลปะประเภทงานฝีมือ เช่น การแกะสลักไม้ หิน และเครื่องเงิน

จากที่กล่าวมา สามารถสรุปได้ว่าโขนเป็นประเภทศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) หรือวิจิตรศิลป์ (Fine arts) เนื่องจากโขนเป็นศิลปะที่มีจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์เพื่อการรับรู้อย่างสุนทรียะหรือความงาม มีความประณีตในเรื่องขององค์ประกอบต่างๆในการจัดแสดง

ซึ่งโขนถือได้ว่าเป็นศิลปะประจำชาติไทย ในสาขาของนาฏศิลป์ไทย ที่มีความงามด้วยท่ารำ โขนเป็นศิลปะประจำชาติเนื่องจากเป็นการแสดงที่มีตั้งแต่สมัยอยุธยา จนถือได้ว่าเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่สืบต่อกันมา และโขนยังมีเอกลักษณ์ความเป็นไทยทั้งในเรื่องของคติความเชื่อ ประเพณี ความอ่อนช้อยทางการแสดง และโขนยังเป็นศิลปะการแสดงที่พระมหากษัตริย์ทรงให้ความสำคัญบำรุงรักษา

แนวคิดโลกาภิวัตน์

ในปัจจุบันเป็นยุคสมัยที่เรียกว่า ยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นยุคสมัยแห่งความทันสมัย เกิดการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทั้งทางด้านสังคมและวัฒนธรรม และโลกาภิวัตน์ได้ส่งผลกระทบกับศิลปะ ในทางด้านของรูปแบบการแสดงที่มีความทันสมัย เพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคม ที่เน้นในเรื่องของพาณิชย์ และความบันเทิง

จำนง ทองประเสริฐ (2537: 13) ราชบัณฑิตสำนักธรรมศาสตร์และการเมือง ได้อธิบายความหมายของคำว่า โลกาภิวัตน์ ว่า เป็นคำสนธิที่เกิดจากคำว่า “โลก (โล-กะ)” กับคำว่า “อภิวัตน์” ซึ่งแปลว่าความเป็นไปยิ่ง รวมความแล้วหมายถึง ความเป็นไปทั่วโลกหรือแพร่ไปในโลก

กาญจนา แก้วเทพ (2549: 11-12) ได้เสนอความเห็นเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ว่า ปัจจุบันวัฒนธรรมที่เป็นแบบยุโรป ได้ถูกพัฒนาตกแต่งด้านรูปแบบขึ้นใหม่ และถูกนำเสนอภายใต้ชื่อ “โลกาภิวัตน์” ซึ่งโดยเนื้อหาแล้วก็ยังคงเป็นเช่นอดีต กล่าวคือ โลกาภิวัตน์ ก็เท่ากับ “ตะวันตกหรือยุโรป” นั่นเอง ไทยได้รับกระแสวัฒนธรรมที่เท่ากับความศิวิไลซ์ของยุโรป ตั้งแต่ยุคสมัยของรัชกาลที่ 5 มาจนถึงจอมพลป.พิบูลสงคราม จนกระทั่งต่อเนื่องมาถึงยุคสมัยของการพัฒนาประเทศให้ทันสมัย ซึ่งในปัจจุบันไทยก็ยังคงเผชิญหน้ากับกระแสโลกาภิวัตน์

จากการศึกษางานของบูรชัย ศิริมหาสาคร (2540: 128) และเฉลิม อุ่นทอง (2547: 26) ได้อธิบายผลกระทบของโลกาภิวัตน์ในสังคมไทย สรุปได้ดังนี้

1. ด้านเศรษฐกิจและสังคม ประเทศไทยถูกครอบงำด้วยกระแสโลกาภิวัตน์ครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อถูกอังกฤษบีบบังคับให้ทำสัญญาบาวริ่ง เรื่อยมาจนถึงยุคปัจจุบันที่การพัฒนาประเทศมีการพัฒนาจากสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมอุตสาหกรรมที่มุ่งเน้นการส่งออกเพื่อแข่งขันกับประเทศอื่นๆในตลาดโลก ทำให้เศรษฐกิจของประเทศต้องผูกกับระบบเศรษฐกิจโลก

2. ด้านวัฒนธรรมประเพณีและวิธีการดำเนินชีวิต ประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่แข็งแกร่ง ความฉลาดของบรรพบุรุษไทยที่รู้จักเลือกรับวัฒนธรรมต่างชาติแล้วผสมให้เข้ากับวัฒนธรรมไทยที่มีอยู่เดิมได้อย่างเหมาะสม แต่ก็มีความจำเป็นอย่างยิ่งในเรื่องของการสร้างจิตสำนึกในการรักษาวัฒนธรรมของชาติตนเอง เนื่องจากการมีวัฒนธรรม ถือเป็นสิ่งบ่งบอกถึงความมั่นคงของชาติ เพราะวัฒนธรรมเป็นบรรทัดฐานหรือกรอบในการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคมให้อยู่ร่วมกันได้อย่างสันติสุข

3. ด้านการเมืองการปกครอง ในสังคมโลกการเมืองจะเปลี่ยนไปเป็นระบอบประชาธิปไตยมากขึ้น แต่ในการเมืองของไทยยังคงมีความเป็นคณาธิปไตยอยู่ ซึ่งเต็มไปด้วยพวกในพรรคและการเมืองจะเป็นธุรกิจการลงทุนมากขึ้น สิ่งเหล่านี้จะทำให้เกิดความขัดแย้งในกิจกรรมทางการเมืองและความสับสนให้กับสังคมได้

จากความหมายของคำว่าโลกาภิวัตน์จากนักวิชาการที่กล่าวมา ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าสังคมไทยในปัจจุบันเป็นสังคมที่กำลังอยู่ในกระแสของโลกาภิวัตน์ ซึ่งแต่ละสังคมจะมีการสื่อสารที่ถึงกัน สิ่งต่างๆในแต่ละสังคมสามารถแพร่กระจายไปได้ในทั่วโลก ส่งผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคมนั้นๆ ทั้งในเรื่องสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม

สุริชัย หวันแก้ว (2547: 42) กล่าวถึงโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมว่าคือปฏิกิริยาทางวัฒนธรรมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ โดยได้ชี้ให้เห็นว่าต้องมีความกระจ่างต่อเรื่องของการเปลี่ยนรูปทางวัฒนธรรม (Cultural Transformation) และต้องเข้าใจผลกระทบและแรงผลักดันจากโลกาภิวัตน์อย่างแท้จริง โดยการพิจารณานั้นต้องไม่มองวัฒนธรรมแบบแยกขั้ว (Dichotomies) หรือการมองวัฒนธรรมด้วยแบบแผนที่ตายตัวจึงจะสามารถเข้าใจถึงปฏิกิริยาทางวัฒนธรรมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ได้อย่างชัดเจน ซึ่งโรเบิรต์ ฮอลล์ตัน (Robert Holton) (เขมทัต พิพิธธนาบรรพ์. 2551: 19) ได้แบ่งกระบวนการมองโลกาภิวัตน์ไว้ 3 แบบ คือ

1. ทฤษฎีวัฒนธรรมจะกลายเป็นเนื้อเดียวกันหมด (Homogenization) กระบวนการโลกาภิวัตน์ทำให้เกิดความเหมือนกันและความคล้ายคลึงกันทางด้านวัฒนธรรมมากขึ้นทุกที จนถือได้ว่าสังคมต่างๆจะมีการโคจรบรรจบกันทางวัฒนธรรม

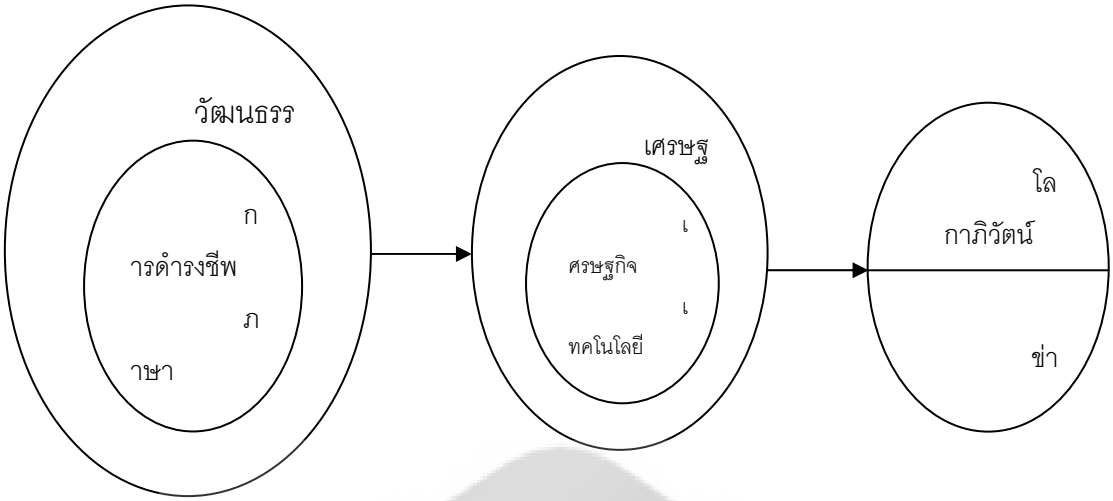
2. ทฤษฎีการแยกขั้ว (Polarization) คือการมองเห็นการเกิดขั้วบวก-ขั้วลบขึ้นและมีการชี้ว่าต่อไปจะเกิดความขัดแย้งและสงครามทางวัฒนธรรมอันเนื่องมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ เช่น ระหว่างตะวันตกกับฝ่ายปฏิปักษ์ หรือแนวคิดเรื่องการปะทะระหว่างอารยธรรม

3. ทฤษฎีผสมผเสหรือลูกครึ่งทางวัฒนธรรม (Hybridization) เห็นว่าการปฏิบัติทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมนั้นมักเกิดจากการแลกเปลี่ยนและหยิบยืมองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่มีมาจากแหล่งวัฒนธรรมต่างๆ ที่หลากหลาย พัฒนาการของวัฒนธรรมสังคมอดีตก็เป็นเช่นนี้ เช่น การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทย-จีน การผสมผสานของความเชื่อในทางศาสนาพุทธและพราหมณ์ เป็นต้น

ดังนั้นศิลปวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์จึงมีมากกว่า “ความเป็นไทย” ที่จำกัดอยู่เพียงผ้าไทย หรือการแต่งกายด้วยชุดไทย แต่การเล่นดนตรีสากลด้วยเพลงที่นักดนตรีไทยแต่งขึ้นนั้น ก็ควรส่งเสริม เช่นเดียวกับการเล่นดนตรีไทยตามแบบแผน หรือการประยุกต์เพลงไทยเดิมให้เป็นท่วงทำนองใหม่ หรือการไม่ปิดกั้นชาวต่างประเทศให้มาร้องมาเล่นดนตรีไทย เพราะแท้จริงแล้วศิลปะก็เป็นสิ่งหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงที่ต้องมีการพัฒนาให้สอดคล้องกับยุคสมัย และเปิดสู่สังคมและวัฒนธรรมอื่นๆ เช่นกัน *“...ในยุคกระแสโลกาภิวัตน์นี้ศิลปะจึงไม่เพียงถูกสร้างขึ้นเพื่อจรรโลงใจ หรือสร้างสรรค์เพื่อสะท้อนความดีความงามทางวัฒนธรรมเท่านั้น หากยังถูกใช้เป็นเครื่องมือหรือเป็นสินค้าวัฒนธรรมในตัวเองด้วย”* (สุริชัย หวันแก้ว; และกนกพรรณ อยู่ชา. 2552: 59-60)

ในยุคของโลกาภิวัตน์ เป็นยุคที่ความเจริญแผ่ถึงกันทั่วโลก การเข้าถึงโลกทำให้เอกลักษณ์ของชาติและวิถีดั้งเดิมของไทยเปลี่ยนไปเป็นแบบตามสากล คนไทยในปัจจุบันนิยมเทคโนโลยี ความทันสมัยของแสง สี เสียง เพื่อก่อให้เกิดความบันเทิง ดังนั้น ในกระแสของโลกาภิวัตน์ เป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม สังคม และเศรษฐกิจ ซึ่งโลกาภิวัตน์ทำให้ทั้งวัฒนธรรม สังคม และเศรษฐกิจ เกิดความเปลี่ยนแปลงไป โดยถูกทำให้เป็นสากลและมีความทันสมัยตามเวลา ซึ่งถ้าวัฒนธรรมไทยมีการรับเอากระแสโลกาภิวัตน์เข้ามามากเกินความเหมาะสม วัฒนธรรมไทยดั้งเดิมที่เน้นในเรื่องความประณีตก็จะถูกลดค่าลงไป กลายเป็นวัฒนธรรมที่ผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองระบบทุนนิยมในตลาด

โดยสามารถอธิบายได้ด้วยแผนภาพดังนี้



ภาพประกอบ 1 ลักษณะโครงสร้างวัฒนธรรมยุคโลกาภิวัตน์

ที่มา: เฉลิม อุ่นทอง. (2547: 28).

ทั้งนี้จะได้เห็นว่าสังคมวัฒนธรรมไม่ได้เป็นสังคมที่มีบริบทเดียว แต่มีความแตกต่างหลายประการสำคัญของสังคมร่วมสมัยและสังคมโลกาภิวัตน์ สังคมไทยก็มีความซับซ้อนและเชื่อมโยงกับทั้งภายในและภายนอกประเทศ ฉะนั้นเงื่อนไขดังกล่าวนี้บทบริบทสังคมร่วมสมัยของไทยนี้รองรับกระบวนการแสดงศิลปะโขนมีส่วนการปรับตัวของโขนจะใช้แนวคิดดังกล่าวข้างต้น

แนวคิดสื่อวัฒนธรรมและวัฒนธรรมร่วมสมัย

ความหมายของวัฒนธรรม

ในความเป็นวัฒนธรรมและวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทยมีความแตกต่างและหลากหลายและมีคนที่ให้ความหมายไว้ต่างกัน ความหมายดังกล่าววัฒนธรรมไทยจะปรากฏได้หลากหลายแต่ในส่วนหนึ่งก็มีสื่อ ศิลปะการแสดง ที่เป็นอีกส่วนหนึ่งที่เป็นสื่อในการสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษาความหมายของวัฒนธรรมจากนักวิชาและผู้ให้ความหมายต่างๆเพื่อทำความเข้าใจโขนในฐานะที่เป็นสื่อวัฒนธรรม ดังนี้

การนิยามความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” ในปี พ.ศ. 2414 เอ็ดเวิร์ด เบอร์เนต ไทเลอร์ (Edward B.Tylor) ได้พรรณนาถึงวัฒนธรรมในมุมมองด้านมานุษยวิทยาสังคม ไว้ว่า *"วัฒนธรรม หรืออารยธรรม หากมองในเชิงชาติพันธุ์วรรณนาอย่างกว้าง ๆ ก็คือ ความทับซ้อนกันระหว่างความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณีและสมรรถนะอื่นที่มนุษย์ต้องการแสวงหาเพื่อการเป็นสมาชิกของสังคม"* (Tylor. 1974)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2552: 11) ได้นิยามคำว่าวัฒนธรรมคือที่เป็นความดีงาม ความเป็นธรรมชาติ ความเป็นธรรมดา มีคำว่า “วัฒนะ” ที่วัฒนาสถาพร และ “พัฒนะ” พัฒนาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตามกาลเทศะอยู่ด้วย สิ่งที่ดีงามจึงจะเป็นวัฒนธรรม สิ่งที่เลวร้าย ความเห็นแก่ตัว การไม่ตรงต่อเวลา ฯลฯ ไม่อาจใช้คำว่า “วัฒนธรรม” วัฒนธรรมย่อมเกี่ยวข้องกับวิถีธรรม เกี่ยวข้องชีวิต เกี่ยวข้องกับศาสนา

พระยาอนุมานราธน (2515: 2) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมว่าหมายถึง สิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลงปรับปรนหรือผลิตขึ้น เพื่อความเจริญงอกงามในวิถีชีวิตมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกันได้เลียนแบบกันได้ เอาอย่างกันได้

ประเวศ วะสี (2532: 1) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมว่าคือพลังของปัญญา ซึ่งเป็นรากฐานของสังคม เศรษฐกิจ การเมืองของชุมชนซึ่งได้มาจากการเลือกสรร การกลั่นกรอง ทดลองใช้และถ่ายทอดด้วยการปฏิบัติสืบทอดต่อเนื่องกันมาวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญที่ทำให้สังคม เข้มแข็ง

และนิคม มูสิกะคามะ (2545: 99) ได้ให้อธิบายลักษณะของวัฒนธรรมว่า ย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขและกาลเวลา เมื่อมีการประดิษฐ์หรือค้นพบสิ่งใหม่ ใช้แก้ไขปัญหาและตอบสนองความต้องการของสังคมได้ดีกว่า ย่อมทำให้สมาชิกของสังคมเกิดความนิยม และในที่สุดอาจเลิกใช้วัฒนธรรมเดิม การจะรักษาวัฒนธรรมเดิมไว้จึงต้องปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาวัฒนธรรมนั้นให้เหมาะสม มีประสิทธิภาพตามยุคสมัย

ถึงแม้ว่าการนิยามความหมายคำว่า "วัฒนธรรม" ที่ยกตัวอย่างมาจะมีหลายความหมาย แต่ก็ยังไม่เพียงพอสำหรับคำว่า "วัฒนธรรม" ที่มีการใช้กันอยู่ ในปี พ.ศ. 2495 อัลเฟรด ครูเบอร์ และไคลด์ คลักคอห์น ได้รวบรวมนิยามของคำ "วัฒนธรรม" ได้ถึง 164 ความหมาย ซึ่งได้ตีพิมพ์ลงในหนังสือเรื่อง "วัฒนธรรม: การทบทวนเชิงวิกฤติว่าด้วยมโนทัศน์และนิยาม" (A. L. Kroeber; & Clyde Kluckhohn. 1952)

ประเภทของวัฒนธรรม

พระยาอนุมานราชธนเขียนไว้ในหนังสือเรื่อง "วัฒนธรรม" (2496: 10) ว่า วัฒนธรรม แบ่งได้ 2 ประเภทคือ

1. วัฒนธรรมทางวัตถุ ได้แก่ สิ่งของต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต ช่วยให้คนอยู่ดีกินดี เป็นเรื่องเกี่ยวกับอาหาร เสื้อผ้า บ้านเรือน ยารักษาโรค รวมทั้งเครื่องมือ เครื่องใช้ อาวุธยุทธโธปกรณ์ ยานพาหนะ เป็นต้น

2. วัฒนธรรมทางจิตใจ สิ่งที่ทำให้จิตใจและปัญญาเจริญงอกงามเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความรู้สึกนึกคิด เช่น ศีลธรรม จรรยา มารยาท ค่านิยม ศิลปะ วรรณคดี กฎหมาย ระเบียบ ขนบธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น

นอกจากนี้วัฒนธรรมอาจจะพิจารณาแบ่งออกได้ในลักษณะอื่น ๆ อีกหลายแบบ อาจแบ่งเป็น 4 ประเภท คือ วัฒนธรรมส่วนของเอกชน วัฒนธรรมส่วนของครอบครัว วัฒนธรรมส่วนของท้องถิ่น และวัฒนธรรมส่วนของประเทศชาติ หรืออาจจะแบ่งออกเป็น 4 ประเภทตามแนวที่กระทรวงวัฒนธรรมเดิม (พ.ศ. 2491) ได้เคยประกาศไว้ คือ คติธรรม เนติธรรม วัตถุธรรม และสหธรรม

ในปี พ.ศ. 2522 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (บำรุง สุขพรรณ์. 2524: 20) ได้แบ่งวัฒนธรรมออกเป็น 5 สาขา ตามที่องค์การศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (ยูเนสโก) ได้กำหนดไว้มีรายละเอียด ดังนี้

1. สาขามนุษยศาสตร์ (The Humanities) ได้แก่ วัฒนธรรมที่ว่าด้วยขนบธรรมเนียมประเพณี คุณธรรม ศีลธรรม จริยธรรม ค่านิยม ศาสนา ปรัชญา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี มารยาทในสังคม การปกครอง กฎหมาย เป็นต้น

2. สาขาศิลปะ (The Arts) ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องภาษา วรรณคดี ดนตรี ฟ้อนรำ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม เป็นต้น

3. สาขาการช่างฝีมือ (The Practical crafts) ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องการเย็บปักถักร้อย การแกะสลัก การทอผ้า การจักสาน การทำเครื่องเขิน เครื่องเงินเครื่องทอง เครื่องถม การจัดดอกไม้ การทำตุ๊กตา การทอเสื่อ การประดิษฐ์ การทำเครื่องปั้นดินเผา เป็นต้น

4. สาขาคหกรรมศิลป์ (The Domestic Arts) ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องอาหาร เสื้อผ้า การแต่งงาน บ้าน ยา การดูแลเด็ก ครอบครัว การรู้จักประกอบอาชีพช่วยเศรษฐกิจในครอบครัว เป็นต้น

5. สาขากีฬาและนันทนาการ (The Sports and Recreation) ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องการละเล่น มวยไทย ฟันดาบสองมือ กระบี่กระบอง กีฬาพื้นบ้าน เป็นต้น

โรเบิร์ต เรดฟิลด์ (Robert Redfield) (วุฒิชัย จายะพันธุ์. 2547: 33) ได้เสนอประเภทของวัฒนธรรมว่าสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ วัฒนธรรมหลวง (Great tradition) เป็นวัฒนธรรมของชนชั้นสูง ที่สัมพันธ์กับแบบแผนความเชื่อ ความคิด พฤติกรรม และค่านิยม อันเป็นอุดมคติของอารยธรรมนั้น มีลักษณะเด่นคือ การมีตำราเป็นลายลักษณ์อักษรเป็นพื้นฐานของแบบแผนหรือจารีตดังกล่าว และจากการสร้างรากฐานเป็นลายลักษณ์อักษรนี้เอง จึงมีผลให้วัฒนธรรมหลวง มีแบบแผนที่ค่อนข้างตายตัว เปลี่ยนแปลงได้ช้าและจำกัดอยู่แต่เฉพาะกลุ่มเท่านั้นและวัฒนธรรมราษฎร์ซึ่งเป็นรูปแบบวัฒนธรรมที่ตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมหลวง เพราะเป็นวัฒนธรรมที่มีรากฐานอยู่กับลายลักษณ์อักษร ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นการสืบทอด หรือการสร้างสรรค์วัฒนธรรม ก็ต้องอาศัยความจำและผ่านมุขปาฐะเป็นหลัก ฉะนั้นจึงเป็นธรรมดาที่วัฒนธรรมราษฎร์ย่อมเปลี่ยนแปลงได้ง่าย และกลับกลายเป็นข้อดีที่ทำให้วัฒนธรรมราษฎร์ตอบสนองต่อวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมที่เปลี่ยนแปลงได้อย่างไม่จำกัดและไม่สิ้นสุด

จากการศึกษางานเขียนของกาญจนา แก้วเทพ (2549: 49-50) ทำให้ทราบว่าวัฒนธรรมสามารถแบ่งประเภทได้อีก 3 ประเภท คือ 1) วัฒนธรรมชั้นสูง (High culture) 2) วัฒนธรรมพื้นบ้าน (Folk culture) และ 3) วัฒนธรรมมวลชน (Mass culture) โดยผู้วิจัยขอนำเสนอเนื้อหาที่ McQuail ได้นำเอาคุณลักษณะต่างๆ ของวัฒนธรรมมวลชนมาเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมพื้นบ้าน เพื่อให้เกิดความเข้าใจในรูปแบบของวัฒนธรรมทั้ง 3 ประเภท ดังนี้

1. ระดับและประเภทของความเป็นสถาบัน

1.1 วัฒนธรรมชั้นสูง จะต้องได้รับการปกป้องและการส่งเสริมจากองค์กรทางสังคมที่เป็นทางการ และจะต้องมีคุณค่าชั้นสูงทางสังคม

1.2 วัฒนธรรมพื้นบ้าน ในอดีตมักเป็นวัฒนธรรมที่ถูกมองข้ามหรือปล่อยปละละเลย แต่ปัจจุบันเริ่มมีความสนใจและเริ่มได้รับการปกป้องจากทางการ

1.3 วัฒนธรรมมวลชน เป็นเรื่องของสื่อ และตลาด

2. ประเภทของการผลิต

2.1 วัฒนธรรมชั้นสูง ไม่มีการจัดตั้งอย่างเป็นระบบ มักผลิตมาเพียงชิ้นเดียวหรือทำเพื่อกลุ่มคนพิเศษเฉพาะในสังคม

2.2 วัฒนธรรมพื้นบ้าน มีการผลิตซ้ำแต่เหมือนๆกันการออกแบบทำตามประเพณี มักผลิตด้วยมือ ตลาดไม่ใช่เรื่องสำคัญ

2.3 วัฒนธรรมมวลชน เป็นผลผลิตจำนวนมากสำหรับตลาดขนาดใหญ่ๆใช้เทคโนโลยีและมีการวางแผนการผลิตอย่างเป็นระบบ

3. เนื้อหาหรือความหมาย

3.1 วัฒนธรรมชั้นสูง มีความลุ่มลึก คลุมเครือ มีความเป็นอมตะ

3.2 วัฒนธรรมพื้นบ้าน ผู้ผลิตมักไม่ค่อยได้คิดถึงความหมายหรือเป้าหมายอาจจะมีความชัดเจนหรือคลุมเครือ อาจจะมีการประดิดประดอยหรือทำมาใช้ในพิธีกรรมไม่มีลักษณะเป็นสากลแต่มีความยืนยาวในแง่ของกาลเวลา

3.3 วัฒนธรรมมวลชน มีลักษณะฉาบฉวย ชัดเจนไม่คลุมเครือลุ่มลึก เอาใจตลาด มีลักษณะสากลและอยู่แค่ชั่วครู่ชั่วยาม

4. ผู้รับสาร

4.1 วัฒนธรรมชั้นสูง ค่อนข้างเป็นกลุ่มเล็กๆ ได้รับการฝึกอบรมหรือได้รับการศึกษาเป็นผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญ

4.2 วัฒนธรรมพื้นบ้าน สมาชิกผู้รับสารทุกคนอยู่ในวัฒนธรรมเดียวกัน แต่ก็มักเป็นกลุ่มเฉพาะเล็กๆ

4.3 วัฒนธรรมมวลชน โดยหลักการแล้วมุ่งนำเสนอแก่ผู้รับสารทุกคน แต่ในทางปฏิบัติอาจมีการแบ่งเป็นกลุ่มย่อยๆตามลักษณะการบริโภคที่แตกต่างกัน

5. เป้าหมายของการใช้หรือผลลัพธ์ที่เกิดขึ้น

5.1 วัฒนธรรมชั้นสูง เพื่อจะขยายหรือสร้างประสบการณ์ที่ลุ่มลึกมากขึ้น ให้ความพึงพอใจด้านปัญญา หรือเพื่อความมีชื่อเสียง

5.2 วัฒนธรรมพื้นบ้าน เพื่อความต่อเนื่องของชุมชน เพื่อประเพณีเพื่อความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชุมชน

5.3 วัฒนธรรมมวลชน เพื่อตอบสนองความพึงพอใจอย่างฉับพลันทันที เพื่อหนีไปจากความซ้ำซากในชีวิตประจำวัน

และองค์การยูเนสโก (ธนิก เลิศชาญฤทธ์. 2554: 23-24) ได้กล่าวว่า ทรัพยากรหรือมรดกทางวัฒนธรรมมีอยู่ 2 ประเภท โดยแบ่งตามลักษณะที่ปรากฏหรือที่มีอยู่ (existence) ได้แก่ ทรัพยากรหรือมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (intangible cultural resource) และทรัพยากรหรือมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้ (tangible cultural resource) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ได้แก่ ชีวิตครอบครัว นิทานปรัมปรา คติชาวบ้าน เพลงพื้นบ้าน การแสดงเต้นรำพื้นบ้าน เป็นต้น ทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้นั้น สามารถสร้างขึ้นใหม่ได้ (renewable) และถ่ายทอดผ่านยุคสมัยจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนรุ่นต่อไปได้ อีกทั้งยังสะท้อนออกมาในรูปสิ่งของเครื่องใช้ด้วย เช่น การแสดงออกถึงฝีมือและทักษะในงานหัตถกรรม

2. ทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องได้ หมายถึง ซากสิ่งของสิ่งก่อสร้าง รวมถึงวัตถุที่จับต้องและสัมผัสได้ด้วยมือและมองเห็นด้วยตาของมนุษย์ รวมถึงเห็นได้โดยเครื่องมือวิทยาศาสตร์ สิ่งเหล่านี้สัมพันธ์และเป็นตัวแทนของมนุษย์ วัฒนธรรมของมนุษย์ กิจกรรมของมนุษย์ และเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นทั้งในอดีตและปัจจุบัน ซึ่งทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องได้ สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ทรัพยากรประเภทอยู่ติดกับที่ (immovable resource) และประเภทที่เคลื่อนย้ายได้ (movable resource)

อาจกล่าวได้ว่าทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้และทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องได้ ไม่ได้แยกออกจากกัน แต่จะมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันและกัน เช่น หัวโขนเป็นอุปกรณ์ที่แสดงออกถึงความเป็นไทย และสามารถสัมผัสจับต้องได้ เคลื่อนย้ายได้ จึงถือว่าหัวโขนจัดเป็นทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องได้และทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้

ลักษณะของวัฒนธรรม

พระยาอนุมานราชธน (2515: 73) กล่าวถึงลักษณะของวัฒนธรรมมี 4 ประการดังนี้

ประการแรก จะต้องมีการสะสม หมายถึง จะต้องมีทุนเดิมอยู่ก่อนแล้ว จะสะสมทุนนั้นให้เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ

ประการที่สอง วัฒนธรรมต้องมีการปรับปรุงหมายถึง ต้องรู้จักดัดแปลงและปรับปรุงส่วนที่บกพร่องอยู่ให้เหมาะสมและถูกต้อง

ประการที่สาม จะต้องมีการถ่ายทอด คือ ทำให้วัฒนธรรมนั้นๆ แพร่หลายในวงกว้าง

ประการที่สี่ มีการอบรมสั่งสอนให้ผู้อื่น หรือชนรุ่นหลังได้สืบทอดต่อกันไป

อานนท์ อาภาภิรม (2516: 43) เห็นว่าลักษณะที่สำคัญของวัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมเป็นแนวทางแห่งพฤติกรรม อันเกิดจากการเรียนรู้ คือ สามารถเรียนรู้กันได้ (Learned Way of Behavior) มิใช่เกิดขึ้นเองโดยปราศจากการเรียนรู้มาก่อน เพราะมนุษย์มีสมองอันทรงคุณภาพ จึงทำให้สามารถรู้จักคิด ถ่ายทอด และเรียนรู้ ขบวนการดังกล่าว เกิดขึ้นจากการที่มีบุคคลมีการติดต่อกับบุคคลอื่น ในฐานะที่เป็นสมาชิกของสังคม วัฒนธรรม มีลักษณะเป็นมรดกแห่งสังคมเป็นผลของการถ่ายทอดการเรียนรู้ และเป็นเครื่องมือที่ใช้ในกระบวนการดังกล่าวคือ การสื่อสารโดยใช้สัญลักษณ์(Symbolic Communication) ได้แก่ การที่มนุษย์มีการใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดวัฒนธรรม จากรุ่นก่อนมายังคนรุ่นหลัง มีลักษณะเป็นวิถีชีวิต (Way of Life) หรือแบบแผนการดำเนินชีวิต (Design for Living) เป็นสิ่งที่ไม่คงที่ สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมมีลักษณะที่ได้จากการเรียนรู้ และสั่งสมเป็นเวลานานไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ พร้อมกับมีการปรับปรุงให้ดีขึ้นและถ่ายทอดสู่สังคมจนกลายเป็นมรดกทางสังคม วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มีอยู่ในสังคม และมีการถ่ายทอดเป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิตในขณะเดียวกันก็มีการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงเพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์และความเปลี่ยนแปลงของแต่ละสังคมได้อีกด้วย

สถานภาพของวัฒนธรรม

กรมศิลปากร (2545: 16) ได้อธิบายสถานภาพของวัฒนธรรม โดยแบ่งได้ 2 แบบ คือ

1. มรดกทางวัฒนธรรม (Cultural Heritage) คือ รากเหง้าพัฒนาการของคนนิรนามที่ผ่านจากยุคหิน เติบโต ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงสืบต่อมาจากสภาพของกาลเวลา และสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ และทางสังคมจนถึงปัจจุบันต้องรักษาไว้ไม่ให้สูญ เพื่อเกื้อกูลเกียรติภูมิของท้องถิ่น มรดกทางวัฒนธรรม ได้แก่ อนุสรณ์สถาน ภาษา ศิลปะและเครื่องมือ

2. วัฒนธรรมร่วมสมัย (Living Culture) คือ แบบแผนการพัฒนาสังคมให้เกิดการสุขกายสบายใจในการดำรงชีพ (อาหาร, เสื้อผ้า, ยารักษาโรค และที่อยู่อาศัย) การประพฤติปฏิบัติทางด้านการศาสนา การใช้ภาษาถิ่น ภาษาชาติ การสร้างสรรค์ศิลปะ เพื่อพัฒนาบ้านเมืองให้เหมาะสม

สวยงาม ไม่รกหูรกตา รกใจ ตลอดจนสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ที่มีเกียรติภูมิ ไม่เป็นที่ดูหมิ่นดูแคลนของคนต่างชาติต่างภาษา ต้องรักษา สืบทอดและพัฒนาให้ผสมผสานกลมกลืนกับโลกภายนอก เพื่อเราจะได้อยู่อย่างไทยในสังคมโลกที่เหมาะสม

จุฑาพรรณ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต (2551: 5-6) ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเภทของวัฒนธรรมร่วมสมัย โดยแบ่งออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่

1. การดำรงชีพ (Life) เช่น การเพาะปลูก การประมง การล่าสัตว์ เช่น การดำรงชีวิตของชาวเขาเผ่ามูเซอด้วยการปลูกต้นถั่วแดงทางภาคเหนือ การทำสวนยางพาราของเกษตรกรทางภาคใต้ การแต่งกาย ความสัมพันธ์ของชุมชน เป็นต้น

2. ภาษา (Language) เช่น การพูด การอ่าน และการเขียน การแสดงออกถึงกิริยามารยาท บุคลิกภาพนิสัยใจคอ การใช้ภาษาชั้นสูงที่แสดงลำดับชั้นของโครงสร้างทางสังคมหรือฐานันดรทางภาษา

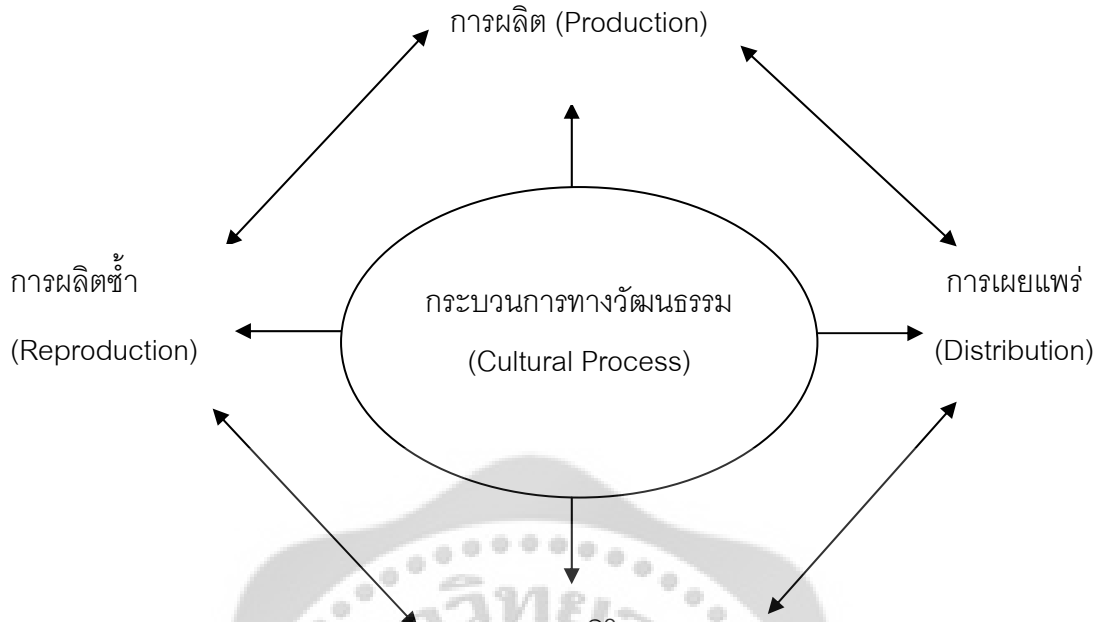
3. ศาสนา (Religion) ความเชื่อทางพิธีกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี หลักปฏิบัติ ค่านิยม คุณธรรม การสืบทอดทางประเพณีปฏิบัติต่างๆทั้งในระดับสังคมเมืองหรือท้องถิ่น

4. ศิลปะและการละเล่นหรือสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics or arts and sports) เช่น นาฏศิลป์ ดนตรี กีฬา การละเล่นพื้นเมือง เกมคอมพิวเตอร์ออนไลน์ในรูปแบบต่างๆ

5. เรื่องที่เกี่ยวข้องกับสถาบันทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง (institutions) ประกอบด้วย สถาบันครอบครัว โรงเรียน ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ทรัพยากรธรรมชาติ อุตสาหกรรมในชุมชน เช่น โครงการหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ (OTOP)

การผลิตซ้ำเพื่อถ่ายทอดวัฒนธรรม

เรย์มอนด์ วิลเลี่ยมส์ (Raymond Williams) นักวิชาการชาวอังกฤษซึ่งเป็นผู้ที่มีความสำคัญในสำนักวัฒนธรรมศึกษา ได้อธิบายเรื่องการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม โดยเริ่มจากแนวความคิดที่ว่า *"วัฒนธรรมต่างๆล้วนได้รับการผลิตขึ้นอยู่ตลอดเวลาในทุกสถานที่ เช่น เกิดความคิดใหม่ๆ อยู่ทุกแห่ง เกิดคำใหม่ๆอยู่ตลอดเวลา...ถ้าวัฒนธรรมที่กำเนิดขึ้นมาใหม่นี้ไม่ได้รับการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดในครั้งต่อไป วัฒนธรรมใหม่นั้นก็จะมีอายุเพียงสั้นๆแล้วสูญหายไป แม้แต่วัฒนธรรมเก่าแก่ดั้งเดิมก็ต้องเป็นไปตามหลักการนี้เช่นกัน"* (ชยาพร เพชรโพธิ์ศรี. 2538: 15) ดังนั้น การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม จึงเป็นกระบวนการที่รองรับความยั่งยืนของวัฒนธรรมหนึ่งๆ และเป็นหลักประกันความต่อเนื่องยืนยาวของวัฒนธรรมนั้น แต่ในระยะยาวแล้วจะมีบางวัฒนธรรมเท่านั้นที่จะได้รับการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง เรย์มอนด์ วิลเลี่ยมส์ ได้เสนอความเห็นว่าสถาบันหรือบุคคลที่มีอำนาจจะเป็นปัจจัยชี้ขาดความยืนยงของวัฒนธรรม (กฤชณัท แสนทวี. 2552: 17)



ภาพประกอบ 2 แสดงกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม

ที่มา: สมสุข หินวิมาน. (2548: 405).

การแสดงโขนซึ่งเป็นวัฒนธรรมไทยอย่างหนึ่ง มีกระบวนการผลิต (Production) การเผยแพร่ (Distribution) และการบริโภค (Consumption) โดยเริ่มจากการผลิตเนื้อหาของการแสดง ส่วนการเผยแพร่นิยมแสดงตามโรงละคร ในงานพิธีสำคัญๆ หรือในงานที่ต้องการแสดงออกถึงความเป็นไทย เพื่อให้เกิดความบันเทิง และในปัจจุบันโขนก็ได้มีกระบวนการผลิตซ้ำ โดยอยู่ในรูปแบบของการบันทึกการแสดงสดลงในสื่อรูปแบบต่างๆ เพื่อเผยแพร่ต่อผู้บริโภคหรือผู้ชมได้ง่ายขึ้น การผลิตที่ออกมาในรูปแบบของการบันทึกการแสดงสดนี้เป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่ช่วยการอนุรักษ์และเผยแพร่ให้โขนดำรงอยู่ได้ต่อไป เหมาะแก่ผู้สอนใช้ในการเรียนการสอนเพื่อเสริมองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงโขนซึ่งเป็นศิลปะประจำชาติ ปลูกฝังให้รักความเป็นรากเหง้าของคนไทย สำนึกและถ่ายทอดวัฒนธรรมได้

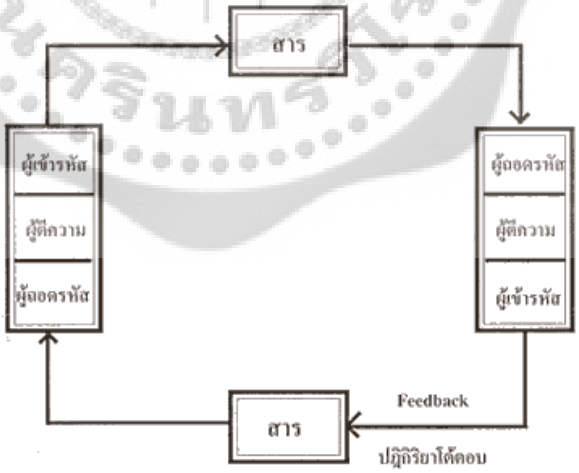
สื่อวัฒนธรรม

การสื่อสารก่อให้เกิดการประสานสัมพันธ์กันระหว่างบุคคลและสังคม ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างคนในสังคม ช่วยสืบทอดวัฒนธรรมประเพณี สะท้อนให้เห็นภาพความเจริญรุ่งเรือง

วิถีชีวิตของผู้คน ช่วยธำรงสังคมให้อยู่ร่วมกันเป็นปกติสุขและอยู่ร่วมกันอย่างสันติ โดยความหมายของการสื่อสาร (Communications) นั้นหมายถึงการถ่ายทอดข่าวสาร ข้อเท็จจริง ความคิดเห็น ตลอดจนความรู้สึกนึกคิด จากผู้ส่งไปยังผู้รับ หรือจากบุคคลหนึ่งไปยังบุคคลอื่น ๆ ให้เกิดความรู้สึก ความเข้าใจตรงกัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การสื่อความหมายมีลักษณะเป็นกระบวนการ โดย วรรรณพรรธน์ ริมผดี (2554: 25) ได้อธิบายถึงองค์ประกอบสำคัญ 4 ประการ คือ

1. ผู้ส่งสาร (Sender) คือผู้ที่สื่อความหมายไปยังผู้รับ
2. สาร (Message) คือ เรื่องราวข้อมูล ที่ผู้ส่งสารต้องการให้ผู้รับเกิดพฤติกรรมตามที่ต้องการ
3. สื่อหรือช่องทาง (Channel) เป็นตัวที่ทำให้เนื้อหาสาระ มีรูปร่างลักษณะที่เหมาะสมกับการไปถึงผู้รับสารได้ ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ภาษาพูด ภาษาเขียน รูปภาพ ท่าทาง สัญลักษณ์ และเครื่องมือต่าง ๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ หนังสือ เป็นต้น
4. ผู้รับสาร (Receiver) ผู้รับสารที่ผ่านมาโดยใช้ประสาทสัมผัส ทางใดทางหนึ่งในการรับ เช่น ตามองดู หูรับฟัง เป็นต้น

แบบจำลองการสื่อสารของออสกูด (Charl E.Osgood) และวิลเบอร์ ชแรมม์ (Wilber Schramm) นำมาขยายความและเป็นผู้เสนอไว้ในปี พ.ศ. 2497 นี้ มีลักษณะเป็นวงกลม ที่เน้นให้เห็นว่า ทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารต่างกระทำหน้าที่อย่างเดียวกันในกระบวนการสื่อสาร นั่นคือ การเข้ารหัส (encoding) การถอดรหัส (decoding) และการตีความ (interpreting) ซึ่งสามารถแสดงเป็นภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 3 แบบจำลองการสื่อสารตามแนวคิดของออสกูดและวิลเบอร์ ชแรมม์

ที่มา: ศุภรัศมิ์ ฐิติกุลเจริญ. (2540: 55).

การเข้ารหัสหมายถึง การที่ผู้ส่งสาร แปลสาร (ข้อมูล ความคิด ความรู้สึก) ให้เป็นภาษาหรือรหัสอื่นๆ ที่เหมาะแก่วิธีการถ่ายทอด หรือสื่อ หรือช่องทางการสื่อสาร และเหมาะกับผู้รับสารกลุ่มเป้าหมาย

การถอดรหัส หมายถึง การที่ผู้รับสารแปลรหัส หรือ ภาษากลับเป็นสาร (ข้อมูล ความคิด ความรู้สึก) อีกครั้งหนึ่งเพื่อสกัดเอาความหมายที่ผู้ส่งสารส่งมาหรือต้องการสื่อความหมายมา

การตีความสาร หมายถึง การที่ผู้ส่งสารและผู้รับสารสามารถที่จะตีสารที่ตนได้รับไปในทางที่อีกฝ่ายหนึ่งประสงค์ (ตีความหมายสารได้ตรงกัน) การสื่อสารในครั้งนั้น ๆ ก็จะสัมฤทธิ์ผล การตีความสารนี้มีความสำคัญมากต่อผลของการสื่อสาร และการตีความสารของผู้ส่งสารและผู้รับสารจะคล้ายคลึงกันหรือแตกต่างกันจะขึ้นอยู่กับกรอบแห่งการอ้างอิง (Frame of reference) ของผู้กระทำการสื่อสารทั้ง 2 ฝ่ายเป็นสำคัญ

ดังนั้นจึงสามารถอธิบายได้ว่าถ้ากำหนดให้ “สาร” ซึ่งเป็นเรื่องราวข้อมูลที่เกี่ยวกับ “วัฒนธรรม” ให้ผู้ส่งสารส่งต่อให้กับผู้รับสาร เพื่อให้เกิดการรับรู้หรือเกิดพฤติกรรมตามที่ต้องการนั้น ปฏิกิริยาตอบกลับ (feedback) อาจจะได้รับแตกต่างกันไป เนื่องจากการตีความสารตามกรอบแห่งการอ้างอิง (Frame of reference) หรือกรอบแห่งประสบการณ์ร่วม (Field of experience) เช่น จริตของผู้รับสารมีความสนใจในเรื่องศิลปะไทย ดังนั้นการที่ผู้ส่งสารส่งสารที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับศิลปะไทย ปฏิกิริยาตอบกลับ (feedback) ของผู้รับสาร การสื่อสารนี้จึงมีประสิทธิภาพ

แนวความคิดนี้เป็นการวิพากษ์ถึง "สื่อ" ทำให้เราเห็นว่า สื่อในฐานะ "ตัวบท" (text) ไม่ได้เป็นสื่อบริสุทธิ์ไร้เดียงสา ตัวบทต่างสร้างบนความหมาย คุณค่า อคติ และสารบางอย่างที่แฝงอยู่ อันเป็นอคติที่เกี่ยวกับชนชั้น ความเป็นเพศ เชื้อชาติ ความสัมพันธ์ระหว่างเพศ และการจัดแบ่งกลุ่มทางสังคม ตัวบทจึงต่างดำรงอยู่ท่ามกลาง ความหมายทางสังคม ผลกระทบทางการเมือง การผลิตซ้ำความสัมพันธ์ระหว่างผู้ครอบงำ และผู้อยู่ใต้อำนาจ วัฒนธรรมจึงก่อตัวตน บนวาทกรรม และตำแหน่งแห่งที่ทางการเมืองเฉพาะ เช่น ครอบครัวและความสัมพันธ์ทางเพศ ความเป็นผู้ชายหรือความเป็นผู้หญิง หรือความรุนแรงและสงคราม ภาพแสดงทางวัฒนธรรมเหล่านี้ ส่งผ่านวาทกรรมทางการเมืองหลัก เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างเพศ รัฐ และศาสนา เป็นต้น มาด้วยวัฒนธรรมจึงก่อขึ้นบนชุดของวาทกรรม ภาพลักษณ์ การแสดง รูปแบบและการปฏิบัติทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ก่อ เกิดความหมาย อัตลักษณ์ และผลกระทบจากความสัมพันธ์เชิงอำนาจ วัฒนธรรมในที่นี้จึงถึงสื่อต่าง ๆ ทั้ง หนังสือพิมพ์ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และดนตรี การปฏิบัติต่าง ๆ เช่น การช็อปปิ้ง, การร่วมชมกีฬา การไปคลับ หรือการนั่ง ในร้านน้ำชากาแฟ วัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งปกติทั่วไปในชีวิตประจำวัน แต่ตัวสื่อหรือสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม กลับเป็น สิ่งพิเศษแตกต่างออกไป ทำให้ผู้คนเห็นและเข้าใจสิ่งต่าง ๆ แตกต่างกันออกไป เช่น นวนิยาย หรือ ภาพยนตร์ เป็นต้น (Kellner; & Durham. 2006)

ซึ่งจากการอธิบายข้างต้นสอดคล้องกับกาญจนา แก้วเทพ (2553: 194) ที่อธิบายถึงสื่อวัฒนธรรมในปัจจุบัน สารที่ถูกเผยแพร่จะต้องให้สอดคล้องกับค่านิยมของคนในยุคนั้น เพื่อที่ผลจากการส่งสารหรือปฏิกิริยาตอบกลับจะได้มีประสิทธิภาพและเกิดประสิทธิผล และเนื่องจากในสังคมปัจจุบันมีลักษณะเป็น “สังคมมวลชน” มีรูปแบบวัฒนธรรมแบบมวลชน (Mass culture) มีรูปแบบการสื่อสารหลักคือการสื่อสารมวลชน (Mass communication) ซึ่งสังคมมวลชนทำให้เกิดการสร้างวัฒนธรรมขนาดใหญ่จนกลายเป็นอุตสาหกรรม เรียกว่า “อุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรม” (Culture Industry) ซึ่งทำให้เกิดกระบวนการทำวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า(Commoditization of culture) ภายใต้กฎกติกาของระบบทุนนิยมสมัยใหม่ที่แตกต่างจากทุนนิยมแบบเดิม ซึ่งจะผลิตสินค้าอุปโภคบริโภคเท่านั้น แต่ในสังคมทุนนิยมยุคใหม่ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีได้ทำให้ระยะเวลาการทำงานต่างๆเสร็จเร็วขึ้น และผู้คนไม่อาจจะแสวงหาความสุขได้จากเวลาทำงาน จึงต้องมาหาความเพลิดเพลินใจจากช่วงเวลาพักผ่อน จึงทำให้ระบบทุนนิยมผลิตสินค้าทางวัฒนธรรม (cultural commodity) ขึ้น เพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้คน ดังที่ปรากฏในแวดวงสื่อมวลชน เช่น อุตสาหกรรมภาพยนตร์ อุตสาหกรรมเพลงและดนตรี อุตสาหกรรมโทรทัศน์/วิทยุ อุตสาหกรรมท่องเที่ยว เป็นต้น อำนาจของระบบทุนนิยมในอุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรมนี้ ทำให้ชีวิตประจำวันของผู้คนจะถูกจัดระบบให้เข้ามาอยู่ภายในอาณาเขตระบบอุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรมทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นระดับจุลภาค มหภาค ขั้นตอนการผลิต การกระจายหรือการบริโภค ดังนั้น ทั้งฝ่ายผู้ผลิตและผู้บริโภคก็จะไม่ออกไปจากกฎของอุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยมักจะผลิตรูปแบบภาพยนตร์ที่คนไทยชอบ เช่น ภาพยนตร์สยองขวัญหรือภาพยนตร์ตลก เช่นเดียวกับรสนิยมของผู้บริโภคที่พึงพอใจสินค้าวัฒนธรรมแบบเดียวกัน ไม่แตกต่างกัน รสนิยมทางวัฒนธรรมเช่นนี้จึงสะดวกต่อการผลิตสินค้าแบบมวลชน (Mass production)

ผู้วิจัยจึงเห็นว่าโขนในฐานะเป็นสื่อวัฒนธรรมจึงมีทั้งผู้แสดง ผู้รับสาร กรณีข้างต้นจึงทำให้ทำความเข้าใจกับโขนในฐานะเป็นสื่อวัฒนธรรมว่าต้องมีโครงสร้างที่เข้าไปมองโขนตั้งแต่ประเภท การผลิต เนื้อหา ความหมาย ผู้รับสารของการแสดง

วัฒนธรรมร่วมสมัย

วัฒนธรรมร่วมสมัยเป็นบริบทของวัฒนธรรมในงานวิจัยเรื่องโขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงต้องทำความเข้าใจวัฒนธรรมร่วมสมัยเพื่อที่จะมองให้เห็นเป็นบริบทของศิลปะการแสดงโขน ซึ่งความเป็นร่วมสมัยนั้นมีบุคคลกล่าวไว้สำคัญคือ

อลงกต เพชรศรีสุก (2544: 61-62) ได้ให้ความหมายของคำว่าร่วมสมัย (Contemporary) หมายถึง คำที่แสดงว่าอยู่ในยุคสมัยเดียวกันหรือในเวลาเดียวกัน มักหมายถึงศิลปะที่มีกระบวนแบบหรือแนวความคิดของสังคมปัจจุบัน และคำว่าร่วมสมัยนี้เป็นคำที่มีความหมายกว้าง ไม่สามารถจำกัดลงไปได้ว่าเป็นช่วงเวลาใด อาจจะเป็นปี ทศวรรษ ศตวรรษ หรือยุคสมัย นอกจากนี้ยังต้องพิจารณาในเรื่องของแนวความคิดหรือกระบวนการแบบร่วมด้วย

จากการค้นคว้าข้อมูลจากพจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย (ฉบับราชบัณฑิตสถาน. 2541: 81) พบว่าศิลปะร่วมสมัยเป็นคำนามที่มีความหมายหลายนัย เช่น ชั่วระยะเวลาเดียวกัน เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นใกล้เคียงกัน คนอยู่ในสมัยเดียวกัน การเกิดขึ้นของผลงานศิลปะในห้วงเวลาเดียวกัน โดยสรุปแล้วเป็นเรื่องของเวลาที่มีระยะไม่ห่างกันนัก

และจากการศึกษางานของจุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต (2551: 15) พบคำที่น่าสนใจคือคำว่า อารยธรรมร่วมสมัย (contemporary civilization) ซึ่งได้ให้คำอธิบายว่า อารยธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นมาและได้ถ่ายทอดความรู้จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งจนถึงปัจจุบันพร้อมๆกับการปรับเปลี่ยนความรู้ให้เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ของมนุษย์ในยุคสมัยปัจจุบันโดยผ่านกระบวนการเรียนรู้ กลั่นกรองเลือกเฟ้นและเสริมต่อขึ้นมาโดยตัวมนุษย์เองอย่างเป็นระบบ ที่สำคัญอารยธรรมร่วมสมัยจะมีระยะเวลาที่อยู่ในปัจจุบันกาลโดยที่มีแนวทางใหม่หรือแนวทางที่เป็นแบบแผนเดิมที่ผสมผสานจนมีความหลากหลายมากขึ้น

ส่วนความหมายของคำว่าวัฒนธรรมร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สุริชัย หวันแก้ว; และกนกพรรณ อยู่ชา. 2552: 35; อ้างอิงจาก สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. 2548) ได้กล่าวรวมกับคำว่า “ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย” ซึ่งมีความหมาย 3 ความหมาย คือ

1. ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย หมายถึง ศิลปะที่พัฒนาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคสมัยเดียวกันหรือในเวลาเดียวกัน และที่เกิดขึ้นในสมัยปัจจุบันโดยมีวัฒนธรรมเป็นรากฐานสำคัญในการสร้างสรรค์

2. ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย หมายถึง ศิลปะที่สร้างขึ้นใหม่โดยไม่มีกระบวนแบบหรือแนวคิดของสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบันเป็นพื้นฐาน

3. ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย หมายถึง ศิลปะที่สร้างขึ้นใหม่เพื่อรับใช้สังคมไทยยุคปัจจุบันที่เกิดจากความคิด และประยุกต์อย่างบูรณาการ สอดคล้อง สัมพันธ์ และส่งผลต่อกันและกันระหว่างศิลปวัฒนธรรม

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า “ร่วมสมัย” มาจากคำภาษาอังกฤษ คำว่า Contemporary ซึ่งมีความหมายว่า อยู่ในช่วงเวลาหรือสมัยเดียวกัน ดังนั้น คำว่าร่วมสมัยก็คือ ปัจจุบัน แต่ร่วมสมัยของเมื่อสิบปีที่แล้ว ย่อมต้องเปลี่ยนไปไม่เหมือนกับร่วมสมัยในวันนี้ เพราะแน่นอนคำว่าร่วมสมัยมีพลวัตในตัวของมันเอง คำนี้มีความหมายเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา เช่นกันกับวัฒนธรรม มีความหมายเปลี่ยนแปลงได้ รากศัพท์ “วัฒนะ” คือการพัฒนา ดังนั้น วัฒนธรรมก็ต้องเป็นสิ่งที่พัฒนาเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นคำว่า “วัฒนธรรมร่วมสมัย” จึงหมายถึง ลักษณะของวัฒนธรรมที่เกิดการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของยุคสมัยปัจจุบัน

ซึ่งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม (2556: ออนไลน์) ได้จำแนกงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยเป็น 9 สาขา ประกอบด้วย ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง วรรณศิลป์ ดนตรีและการขับร้อง สถาปัตยกรรม มัณฑนศิลป์ เรขศิลป์ ภาพยนตร์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย และการออกแบบผลิตภัณฑ์ ซึ่งงานศิลปะร่วมสมัยในแต่ละสาขานั้นล้วนเกิดจากจินตนาการ การต่อยอดภูมิปัญญา ผนวกด้วยความคิดสร้างสรรค์ หลอมรวมให้เกิดเป็นผลงานศิลปะร่วมสมัย อันทรงคุณค่าในรูปแบบต่างๆ เป็นประโยชน์ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าทางจิตใจ อันได้แก่ สุนทรียะ และประโยชน์เพื่อการดำรงชีวิต ตามประเภทหรือคุณลักษณะของผลงานศิลปะนั้นๆ

การวิเคราะห์ถึงโขนในฐานะวัฒนธรรมร่วมสมัยนั้นเป็นการวิเคราะห์ได้ตามแนวคิดสำคัญประการหนึ่งคือแนวคิดวัฒนธรรมศึกษาโดยมองวัฒนธรรมในชีวิตประจำวัน ที่ปรากฏทั้งในระดับปัจเจกและกลุ่ม ศึกษาวัฒนธรรมของผู้คนในกลุ่มที่แตกต่างกันทั้งของคนใช้แรงงาน คนชั้นล่าง ผู้หญิง ผู้ชาย ทั้งในระดับประเทศและภูมิภาค ไปถึงการศึกษาวัฒนธรรมของประเทศที่ต่ำต้อย นำไปสู่ความคิดเดิมที่มองวัฒนธรรม โดยแบ่งแยกเป็นวัฒนธรรมสูง (High culture) และวัฒนธรรมต่ำ (Low culture) และตีตราว่าหากเป็นวัฒนธรรมสูงย่อมมีความละเมียดละไมสุนทรีย์ เช่น เพลงคลาสสิก การเต้นบัลเลย์ คู่ควรต่อการศึกษา ส่วนวัฒนธรรมผู้ใช้แรงงานหรือคนชั้นล่าง เป็นสิ่งไร้รสนิยมและฉาบฉวย (กำจร หลุยยะพงศ์. 2547: 12)

โขนการประยุกต์ศิลปะการแสดงเพื่อเสริมสร้างความเป็นชาติไทย

โขนเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นศิลปะผสมของศิลปะการแสดง ศาสตร์ศิลป์ที่หลากหลาย ซึ่งภายใต้ความหลากหลายดังกล่าวก็ได้ถูกประสานรวมให้อยู่ในโขนและโขนดังกล่าวก็ได้เสริมสร้างความเป็นชาติไทยในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงของชาติไทย ทั้งนี้สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542: 2) ได้ตั้งข้อสังเกตถึงการละเล่นโขนไว้ในศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ ร้องรำทำเพลง ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยามไว้ว่า “โขน” ไม่ว่าจะมีต้นกำเนิดมาจากการละเล่นอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือเพียงอย่างเดียว แต่โขนก็ควรเป็นการละเล่น ซึ่งก่อรูปขึ้นมาจากประเพณีหลายๆอย่างที่อยู่ก่อนแล้วคือ หนัง ระบำ เต้น ชักนาคดึกดำบรรพ์ ให้รวมเข้าด้วยกันแล้วกลายเป็นสิ่งใหม่เรียกชื่อว่า โขน พร้อมทั้งกล่าวอ้างถึง การระบำ รำ เต้นที่เรียกกันว่า สรรพยุทธ-สรรพศิลา อันเป็นการละเล่นที่เรียนรู้แบบการออกท่าทางมาจากการสู้รบ ชักนาคดึกดำบรรพ์ การละเล่นเรื่องกวนเกษียรสมุทรหรือกวนน้ำอมฤตของราชสำนักเขมร ซึ่งได้แพร่หลายมายังสยาม หนัง ละคร และอีกหลายๆการละเล่นเพื่อชี้ให้เห็นถึง รูปแบบ และลักษณะการละเล่นแต่ละประเภทที่ได้ผสมผสานกลมกลืนอยู่ในการแสดงโขน ซึ่งหากเราเชื่อตามข้อสันนิษฐานดังกล่าวแล้วจะพบว่า โขน คือรูปแบบของการพัฒนาศิลปะการแสดงขั้นสูงที่รวมเอาการแสดงครบกระบวนทั้งระบำ รำ และเต้นเข้าไว้ด้วยกันทั้งผู้แสดงก็จำต้องเรียนรู้ทักษะการแสดงศิลปะหลากหลายแขนงผสานเป็นท่วงท่าอันอลังการซึ่งทำให้การแสดงโขนถูกยกย่องว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของ

มหรสพไทยเสมอมา การแสดงโขนยังถูกสงวนไว้เฉพาะงานพระราชพิธี หรือ เนื่องในโอกาสเหตุสำคัญของบ้านเมือง นอกจากนั้นเรื่องที่ใช้เล่นก็ต้องเป็นเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น อันแสดงให้เห็นถึงการวางตำแหน่งของมหรสพประเภทนี้ไว้ในระดับยอดของสังคมไทย นับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน

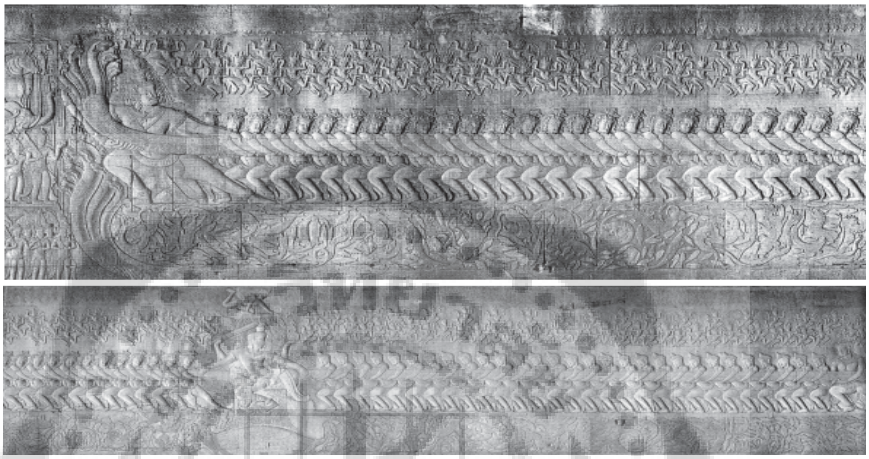
โขนไม่ได้กำเนิดมาจากละเล่นอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการละเล่นซึ่งก่อรูปมาจากประเพณีหลายๆอย่างที่มีอยู่ก่อนแล้ว คือ หนัง ระบำรำเต้น ชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นต้น ให้รวมเข้าด้วยกันแล้วกลายเป็นสิ่งใหม่ที่เรียกว่าโขน ซึ่งจากการศึกษาการกำเนิดโขนในไทย นักวิชาการหลายท่านได้อธิบายไว้ในงานเขียน ดังที่ วิมลศรี อุปรมัย (2553: 186) ธนิต อยู่โพธิ์ (2538) ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (2551) กรมศิลปากร (2553) และ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2556) ซึ่งจากการศึกษางานสามารถสรุปได้ว่า “โขน” พัฒนามาจากการแสดง 3 ประเภท คือ 1)ชักนาคดึกดำบรรพ์ 2)การแสดงกระบี่กระบองและ3)การแสดงหนังใหญ่ และจากการศึกษางานของมาโนช บุญทองเล็ก (2551: 15-20) ซึ่งได้เสนอว่าโขนนอกจากจะพัฒนามาจากการแสดงทั้ง 3 ประเภทดังกล่าวข้างต้นแล้ว โขนยังมีการพัฒนามาจากศิลปะการแสดงของอินเดียประเภทหนึ่งคือ กถักกฬิ (Kathakali) ซึ่งมาโนช บุญทองเล็กเสนอว่าโขนได้นำรูปแบบการใช้หน้ากาก ใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชาย ซึ่งสันนิษฐานว่าโขนของไทยได้นำมาศิลปะการแสดงของอินเดียประเภทหนึ่งคือ กถักกฬิ (Kathakali) มาปรับใช้ โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

1. ชักนาคดึกดำบรรพ์

การชักนาคดึกดำบรรพ์เป็นพิธีกวนเกษียรสมุทรของราชสำนักขอมกัมพูชา เป็นต้นแบบให้ราชสำนักไทยสยามอยุธยา ที่นับถือศาสนาผี-พราหมณ์-พุทธ ซึ่งการแสดงหรือการละเล่นที่เรียกว่า “เล่นดึกดำบรรพ์” หรือ “ชักนาคดึกดำบรรพ์” คำว่า “ชักนาค” มีที่มาจากการชักนาคเพื่อกวนน้ำอมฤตในเกษียรสมุทร โดยที่พระนารายณ์ได้ยกเอาเขาพระสุเมรุมาปักลงกลางทะเลน้ำนม ที่เรียกว่าเกษียรสมุทร จากนั้นเอานาคพันเขาพระสุเมรุโดยรอบ แล้วให้เทวดาชักทางด้านหางของนาคและให้พวกยักษ์ชักทางด้านหัวนาค เทวดาและยักษ์ผลัดกันชักนาคกันคนละที ทำให้เขาพระสุเมรุหมุนไปหมุนมาอยู่กลางเกษียรสมุทร ทะเลน้ำนมจึงถูกกวนให้กลายเป็นน้ำอมฤตในที่สุด ส่วนความหมายของคำว่า “ดึกดำบรรพ์” ไม่มีใครทราบความหมายที่แท้จริง เนื่องจากเป็นการแสดงหรือการละเล่นที่เก่าแก่มาก คนส่วนใหญ่มักหมายความว่า “เป็นเรื่องโบราณ” (เปรมวดี เสรีรักษ์. 2554: 33) แต่มีผู้สันนิษฐานว่า “ดึกดำบรรพ์” อาจจะมาจากภาษาเขมรกล่าวคือ คำว่า ตึ๊ก แปลว่า น้ำ และ ตะบัล แปลว่า กวน หรือตำ รวมความแล้วหมายถึง กวนน้ำหรือกวนเกษียรสมุทร

จากคำอธิบายข้างต้นจึงสามารถสรุปว่าการเล่นดึกดำบรรพ์ หรือ ชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นการแสดงตำนานตอนที่ พระนารายณ์กวนเกษียรสมุทรเพื่อทำน้ำอมฤต ซึ่งการเล่นดึกดำบรรพ์ก็คือการแสดงละครหรือแสดงตำนานเพื่อถวายพระพรพระเจ้าแผ่นดิน ให้ทรงมีพระชนมายุยืนนานเช่นเดียวกับการแสดงระเบง (การละเล่นของหลวงชนิดหนึ่ง) แต่การเล่นดึกดำบรรพ์ต้องใช้คนแสดงจำนวน

มากกว่าและจะต้องสร้างฉากใหญ่โตคือจะต้องทำให้เป็นเขาพระสุเมรุ มีนาคพันให้ตัวแสดงชักนาคได้ การแสดงที่ใหญ่โตเช่นนี้ก็เป็นธรรมดา ที่จะต้องมีดนตรีและฆ้องกลองประกอบ นอกจากนั้นก็จะต้องมีบทร้องสำหรับทั้งฝ่ายยักษ์และเทวดา และบทร้องดำเนินเรื่องราวโดยนักร้องที่ไม่ได้เข้าร่วมแสดง การเล่นดึกดำบรรพ์จึงอาจเปรียบเสมือนเป็นการแสดง “โขนโรงใหญ่” ครั้งแรก เนื่องจากเรื่องนารายณ์กวนเกษียรสมุทรนั้นก็เป็นเรื่องนารายณ์อวตารปางหนึ่ง เช่นเดียวกับเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งก็เป็นเรื่องนารายณ์อวตารอีกปางหนึ่ง (คึกฤทธิ์ ปราโมช. ม.ร.ว. 2541: 42)



ภาพประกอบ 4 ภาพสลักกวนเกษียรสมุทรบนระเบียงทิศตะวันตก ของปราสาทนครวัดเป็นหลักฐานที่แสดงว่าโขนในราชสำนักสยามยุคต้นอยุธยา มาจากชักนาคดึกดำบรรพ์

ที่มา: สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2556: 4).

ด้วยสาเหตุที่การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์จะต้องเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ ใช้คนแสดงจำนวนมากและมีค่าใช้จ่ายในการจัดการแสดงสูงมาก จึงทำให้การเล่นดึกดำบรรพ์ไม่สามารถจะเล่นได้บ่อยครั้ง อาจจะแสดงได้เพียงรัชกาลละ 1 ครั้งคือในพระราชพิธีอินทราภิเษก สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงประทานอธิบายไว้ว่า การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์นี้ เป็นการแสดงตำนานทางไสยศาสตร์เพื่อให้เกิดสวัสดิมงคล ซึ่งในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้อธิบายถึงพระราชพิธีอินทราภิเษก มีการตั้งเขาพระพระสุเมรุประกอบด้วยเขา สัตตบริภัณฑ์ ราชวัติฉัตรอง มีรูปพระอินทร์อยู่กลาง พระสุเมรุ ดังที่กรมศิลปากร (2553: 14) ได้อธิบายการแสดงในพระราชพิธีอินทราภิเษกประกอบด้วย *“...รูปพระนารายณ์บันทมสิน ในตีนพระสุเมร์นาค 7 ศีศะเกี้ยวพระสุเมรุ์ นอกสนาม อสูรยืนนอกกำแพง โรงรำระทาดอกไม้ มหาดไทบำเรอห์สนองพระโอษฐ ตำรวจเลกเปนรูปอสูร 100 มหาดเลกเปนเทพดา 100 เปนพาลี สุครีพ มหาชมพูแลบริวารพานร 103 ชัดนาคดึกดำบรร อสูรชักหัว เทพดาชักหาง พานรอยู่ปลายทาง”* จะเห็นได้ว่าการละเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกเกี่ยวข้องกับเรื่อง

รามเกียรติ เช่นเดียวกันกับที่ใช้แสดงโขนในปัจจุบัน สิ่งที่โขนได้รับแบบอย่างมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์ คือโขนได้นำเอาการแต่งกายของตัวละครมาใช้ในการแต่งกายของการแสดงโขน

2. การแสดงกระบี่กระบอง

ในอดีตมีการละเล่นที่เรียกว่า “สรรพยุทธและสรรพศิลา” ซึ่งสรรพยุทธมีความหมายว่าการต่อสู้ด้วยอาวุธ หรือที่เรียกว่า “กระบี่ กระบอง” ส่วนสรรพศิลา หมายถึง การกีฬาที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ อาวุธที่ใช้ในการต่อสู้ก็มีทั้งอาวุธสั้น และอาวุธยาว เช่น มีด ดาบ หอก ไม้พลอง เป็นต้น

คำว่ากระบี่ หมายถึง หัวหน้าฝ่ายลิง (หนุมาน) ถือตรีหรือสามง่ามสั้นเป็นอาวุธ ลิงรูปร่างเล็กเคลื่อนไหวเร็ว แคล่วคล่องว่องไว ลูกน้องพลลิงทั้งหลายบางตัวก็ใช้พระขรรค์เป็นอาวุธ ฉะนั้นคำว่ากระบี่จึงถูกนำมาเป็นคำเรียกแยกให้รู้ว่าอาวุธสั้นทั้งหลายจะรวมเรียกว่า กระบี่ ได้แก่ ดาบ โล่ ดั้ง เขน ไม้ศอกสั้น มีดสั้น พระขรรค์ เคียว ขวาน ตรี สามง่ามสั้น และ สีโหล่ ส่วนคำว่ากระบอง หมายถึง พวกยักษ์ที่พกกระบองเป็นอาวุธ ยักษ์มีรูปร่างใหญ่โต เคลื่อนไหวช้า ฉะนั้นคำว่า “กระบอง“ จึงถูกแยกเรียกเป็นที่รวมของอาวุธยาวที่ใช้แสดงทั้งหมด เช่น พลอง กระบอง ง้าวทุกชนิด โตมร ทวน หอก เป็นต้น ดังนั้นการจัดระเบียบเรียกแยกประเภทอาวุธที่ใช้แสดงต่อสู้ป้องกันตัว จึงอาจจะมาจากการแยกฝ่ายยักษ์และลิง กล่าวคืออาวุธสั้นคือลิง ผู้แสดงจะแสดงถึงหลักวิชาความคล่องแคล่วว่องไว ส่วนพลองหรือกระบองคือตัวแทนของยักษ์เป็นประเภทอาวุธยาว

ภาพประกอบ 5 การแสดงโขนที่มีลีลาการแสดงเหมือนกับการแสดงกระบี่กระบอง

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ. (2552: 29).

3. การแสดงหนังใหญ่

หนังใหญ่ เป็นมหรสพที่สำคัญในสมัยอยุธยาตอนต้น มีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2001 ตามหลักฐานที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถและในเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ หนังใหญ่เดิมเรียกว่า “หนัง” ต่อมาเมื่อมีการแสดงที่คล้ายกันจึงเกิดคำเรียกการแสดงหนังแบบดั้งเดิมว่า “หนังใหญ่” และหนังที่เกิดขึ้นใหม่ว่า “หนังตะลุง” ในการแสดงหนังใหญ่เรื่องที่ใช้แสดงจะใช้เรื่องรามเกียรติ์เรื่องเดียว แม้จะมีการแต่งเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์และอนิรุทธเพื่อให้เล่นหนังในสมัยต่อมา แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จหรืออาจไม่เคยเล่นเลยเพราะการเปลี่ยนแปลงเรื่องหมายถึงต้องเปลี่ยนตัวหนังสร้างชุดใหม่ ซึ่งลงทุนสูงและเสียเวลามาก ตัวหนังจะทำจากหนังวัวฉลุเป็นรูปตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ มีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้ทั้งสองข้างโดยผูกให้พ้นตัวหนังลงมาพอสมควรเพื่อใช้มือจับสำหรับเชิด สำหรับสถานที่แสดงหนังใหญ่นิยมแสดงบนสนามหญ้าหรือบนพื้นดิน มีจอผ้าขาว ยาว ขนาด 16 เมตร กว้าง 6 เมตร โดยมีไม้ไผ่หรือไม้กลมๆ ยาวปักเป็นเสา 4 เสา รอบขอบจอ ผ้าขาวขลิบริมด้วยผ้าสีแดง ข้างหลังจอ จุดไต้และก่อกองไฟให้สว่าง เมื่อผู้เชิดเอาตัวหนังขนานกับจอ ซึ่งมีแสงไฟ จากไต้หรือกองไฟจะทำให้เห็นเงาสะท้อนของหนังใหญ่ไหวไปมา

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (2551: 46) ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์ของโขนกับหนังใหญ่ว่า ความสัมพันธ์ของโขนกับหนังใหญ่นั้นเปรียบได้กับกอไผ่ เรื่องรามเกียรติ์นั้นเป็นกอไผ่ ส่วนโขนกับหนังใหญ่เป็นหน่อไม้คนละหน่อที่เกิดขึ้นจากกอไผ่เดียวกัน มีความสัมพันธ์ต่อกัน ในรูปลักษณะเช่นนี้จะว่าโขนมาจากหนังใหญ่ หรือหนังใหญ่มาจากโขนนั้นไม่ได้ เนื่องจากโขนก็มีการรับลักษณะบางสิ่งมาจากหนังใหญ่เช่น นำเอาการพากย์ เจรจา และท่าทางการเต้นการแสดงมาจากหนังใหญ่ ได้แก่ ท่าขึ้นลอย หรือท่ารบต่างๆ และหนังใหญ่ก็มีการรับลักษณะบางสิ่งมาจากโขน เนื่องจากโขนใช้ตัวแสดงที่เป็นคนจริงๆทำให้มีการเคลื่อนไหวที่สมจริงมากกว่า หนังใหญ่จึงใช้วิธีการของโขนมาใช้ในการแสดง เช่น ผู้เชิดต้องเต้นไปตามจังหวะดนตรีและบทพากย์บทเจรจาด้วย มีการรำพาทย์ด้วยตัวและด้วยเท้า ดังเช่น วิมลศรี อุปรมัย (2553: 186) กล่าวว่า ลีลาการเต้นเชิดหนังได้รับการยอมรับให้เป็นท่าเต้นแสดงโขนในเวลาต่อมา โดยเฉพาะบทยักษ์และการเต้น ”เขน”

ภาพประกอบ 6 ผู้เชิงหนังจะต้องเป็นผู้ฝึกโขนมาแล้ว เพราะแม้มือจะจับหนังเชิดอยู่ แต่ก็ต้องรำด้วยมือด้วยเท้า ตามจังหวะดนตรีและบทพากย์บทเจรจา

ที่มา: http://www.manager.co.th

ภาพประกอบ 7 ท่า “ยกรบขึ้นลอย” ในการแสดงโขน มีอิทธิพลมาจากท่ารบของตัวหนังใหญ่ที่จินตนาการว่าคนสามารถลอยตัวได้

ที่มา: คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2551: 45).

ตาราง 1 แสดงรายละเอียดการประยุกต์ศิลปะการแสดงในโขน

รายชื่อ ศิลปะการแสดง	**การประยุกต์ศิลปะการแสดงในโขน**
การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์	• การแสดงซึ่งแบ่งผู้แสดงเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายเทวดาและฝ่ายยักษ์ ที่มาต่อสู้กัน โดยตอนสุดท้ายฝ่ายเทวดาชนะและได้อยู่ในสวรรค์ • การแต่งกายเป็นเทวดายักษ์ และลิง เหมือนกัน
หนังใหญ่	• ท่าเต้นของคนเชิดหนังใหญ่ (การทำท่าประกอบบทอยู่หลังจอ) • ศิลปะการพากย์ การเจรจา • ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
การเล่นกระบี่กระบอง	• ลีลาการต่อสู้ • กระบวนท่าต่างๆ

ประเภทของโขน

โขนศิลปะการแสดงในบริบทสังคมวัฒนธรรมไทยที่แตกต่าง การแสดงโขนคือศิลปะชั้นสูง มีการแสดงในเงื่อนไขที่แตกต่างกัน ก็ส่งผลต่อประเภทของโขนถึง 5 ประเภท ได้แก่ 1)โขนกลางแปลง 2)โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว 3)โขนหน้าจอ 4)โขนโรงใน และ5)โขนฉาก ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับบริบทสังคมวัฒนธรรมไทยซึ่งมีทั้งความเหมือนและต่างกัน จากที่นำเสนอมาข้างต้นจะเห็นว่าโขนเป็นมหรสพเก่าแก่ที่มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับทั้งวิธีการแสดง สถานที่สำหรับแสดงและสิ่งที่ใช้ประกอบการแสดง โดยจากการศึกษาข้อมูลในหนังสือของธนิต อยู่โพธิ์ (2538) และกรมศิลปากร (2553) สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

1. โขนกลางแปลง

โขนกลางแปลง หมายถึง โขนที่จัดการแสดงอยู่พื้นที่กลางแจ้งหรือไม่อยู่ในโรงละคร เหมือนกับโขนอื่นๆ ทั้งนี้สันนิษฐานว่าโขนกลางแปลงน่าเป็นโขนที่เกิดขึ้นเป็นประเภทแรก จัดแสดงกลางสนามเช่นเดียวกับการเล่น “ชักนาคดึกดำบรรพ์” จึงเป็นเหตุให้เรียกว่า “โขนกลางแปลง” กล่าวคือ เป็นการเล่นโขนบนพื้นดินกลางสนามหญ้า ไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น นิยมแสดงเฉพาะตอนยกทัพหรือการทำศึกสงครามระหว่างฝ่ายพระรามกับทศกัณฐ์ โดยใช้ผู้แสดงเป็นพลยักษ์ พลลิงจำนวนมาก ดนตรีประกอบการแสดงเพียงการบรรเลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพ มีบทพากย์บทเจรจาแต่ไม่มีบทร้อง

ภาพประกอบ 8 การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา: ชวลิต สุนทรานนท์. (2554: 32).

โขนกลางแปลงนี้มีปรากฏในพงศาวดาร เมื่อ พ.ศ. 2339 ในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้จัดการแสดงครั้งหนึ่งในงานฉลองพระอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช โดยจับตอนสิบขุนสิบรถ ดังกล่าวไว้ในพงศาวดารว่า *"...ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพ กับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระรามยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรฯมาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบ่าเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป"* ซึ่งการแสดงโขนในครั้งนั้น เกิดการรบกันจริงระหว่างผู้แสดงทั้งสองฝ่าย ระหว่างศิลปินวังหลวงกับศิลปินวังหน้า กล่าวคือปกติฝ่ายทศกัณฐ์จะต้องแพ้ แต่การแสดงคราวนั้นโขนวังหน้าไม่ยอมแพ้จนถึงกับทะเลาะวิวาทกัน เกิดความบาดหมางระหว่างวังหลวงกับวังหน้าขึ้น สมเด็จพระพี่นางเธอสองพระองค์คือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาเทพสุดาวดีและสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาศรีสุดารักษ์ ต้องทรงเป็นผู้ไกล่เกลี่ย ทั้งสองฝ่ายจึงเลิกแล้วคืนดีกันเป็นปกติในเวลาต่อมา ทำให้เป็นข้อสันนิษฐานว่าเหตุใดการแสดงโขนกลางแปลงจึงนิยมแสดงตอนยกทัพรบและการรบบนพื้น และเนื่องจากเวทีกลางแจ้งมีความกว้างเหมาะกับการแสดงโขนที่มีผู้แสดงมาก ฉากที่ใช้เป็นฉากธรรมชาติ ผู้ชมจึงต้องจินตนาการฉากตามเนื้อเรื่องที่แสดง

2. โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว

โขนโรงนอก เป็นโขนที่มีพัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง มีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "โขนนั่งราว" และ "โขนนอนโรง" พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานพระบรมราชาธิบายเกี่ยวกับโขนนั่งราวว่า *".....ในงานมหรสพหลวง อย่างที่เคยมีในงานพระเมรุ หรืองานฉลองวัด เป็นต้น คือ ที่เรียกตามปากตลาดว่าโขนนั่งราว..."* (ธนิต อยู่โพธิ์. 2538: 50)

เหตุที่กล่าวว่า โขนโรงนอก มีพัฒนาการมาจากโขนกลางแปลงนั้น เนื่องจากรูปแบบและลักษณะการแสดงมีความคล้ายคลึงกับโขนกลางแปลง ต่างกันอยู่เพียงสถานที่แสดงที่มีการปลูกโรงให้เล่นเป็นแบบเวทียกพื้น มีความกว้างยาวแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีหลังคากันแดดกันฝน ตรงด้านหลังของเวทีระหว่างที่พักผู้แสดงกับเวทีแสดงจะมีฉากกั้น ฉากกั้นนี้มีการวาดภาพวิวทิวทัศน์หรือภาพที่เกี่ยวกับเนื้อเรื่องอย่างง่ายๆ ซึ่งส่วนมากเน้นภาพธรรมชาติหรืออาจจะเป็นภาพนูนๆของภูเขา ส่วนด้านข้าง 2 ฝั่ง ก็ทำเป็นทางเข้าออก ฝั่งหนึ่งเป็นพลับพลาของมนุษย์ อีกฝั่งหนึ่งเป็นกรุงลงกาของพวกยักษ์

ส่วนเหตุที่เรียกว่า “โขนนั่งราว” เนื่องจากเอกลักษณ์สำหรับของการแสดงโขนประเภทนี้ คือ การนำราวไม้ไผ่มาวางพาดตามส่วนยาวของโรงละครแทนตั่งหรือเตียงสำหรับตัวโขนนั่ง การทำราวไม้ไผ่สำหรับโขนนั่งราวนี้ จะต้องทำขาตั้งรับน้ำหนักสูงประมาณครึ่งเมตร สำหรับรับน้ำหนักไม้กระบอกหรือไม้ไผ่ที่จะวางพาดลงมา โดยทำขาตั้งรับเป็นระยะๆเพื่อให้ไม้กระบอกทรงตัวอยู่ และสามารถรับน้ำหนักตัวโขนที่นั่งลงไปได้ ราวไม้ไผ่นี้จะวางตรงหน้าฉาก ห่างออกมาประมาณ 1 วา โดยวางพาดตั้งแต่ขอบประตูด้านหนึ่งจรดขอบประตูอีกด้านหนึ่ง ตัวโขนที่เป็นตัวเอกของเรื่องจะนั่งบนราวไม้ไผ่สมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง เอกลักษณ์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของโขนนั่งราว คือ ผู้แสดงโขนทุกคนจะต้องสวมหัวโขน ปิดหน้าทั้งหมด ไม่เว้น แม้ตัวพระราม หรือพระลักษมณ์ จะยกเว้นแต่เฉพาะตัวนางเท่านั้น

ภาพประกอบ 9 การแสดงโขนนั่งราว ผู้แสดงต้องนั่งบนราวไม้ไผ่

ที่มา: ชวลิต สุนทรานนท์. (2554: 32).

นักวิชาการได้รวบรวมตำราทางโขนหลายเล่มได้เรียกชื่อโขนประเภทนี้อีกชื่อหนึ่งว่า “โขนนอนโรง” โดยเหตุอันเนื่องมาจากตามประเพณีการแสดงโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราวนี้ ในตอนบ่ายก่อนจะถึงวันแสดง 1 วัน ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง จะบรรเลงเพลงโหมโรง ในขณะโหมโรงนั้น ผู้แสดงโขนจะออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะกลองที่กลางโรง พอจบเพลงโหมโรงจะแสดงโขนตอนพิราพเที่ยวป่า จนถึง

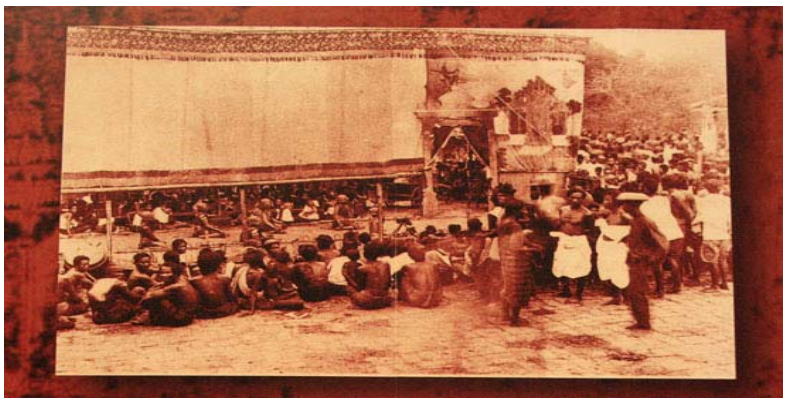
พระราม พระลักษมณ์ และนางสีดาหลงเข้าไปในสวนพวาทองของพิราพ แล้วจึงจบการแสดงไว้เพียงเท่านั้น ผู้แสดงโขนทุกคนต้องนอนเฝ้าโรงโขนหนึ่งคืน วันรุ่งขึ้นจึงแสดงโขนตามชุดที่ได้กำหนดไว้ต่อไป จึงเป็นเหตุให้มีผู้เรียกการแสดงโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก เพิ่มขึ้นมาอีกหนึ่งชื่อว่าโขนนอนโรง

3. โขนหน้าจอ

โขนหน้าจอ คือ โขนที่แสดงหน้าจอผ้าขาว ซึ่งแต่เดิมขึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ในสมัยโบราณการแสดงหนังใหญ่เป็นมหรสพที่ได้ความนิยมอย่างมาก ครั้นเมื่อแสดงหนังใหญ่นานเข้า ทั้งผู้ชมและผู้เชิดหนังก็คงจะเกิดความเบื่อหน่าย ผู้ชมคงเบื่อที่ตัวหนังใหญ่เคลื่อนไหวอิริยาบถไม่ได้ ฉลุสลักเป็นรูปร่างอย่างไรก็เป็นอยู่อย่างนั้น ส่วนผู้เชิดตัวหนังก็อาจเบื่อหน่ายที่จะนำตัวหนังออกไปเชิด เนื่องจากตัวหนังมีน้ำหนักมาก การที่ต้องจับยกขึ้นและเชิดอยู่เป็นเวลานาน ก็ทำให้เมื่อยแขน ตัวหนังที่มีน้ำหนักมากๆ บางตัวขนาดใหญ่และสูงถึง 2 เมตร เช่นหนังเมือง หรือหนังปราสาท ด้วยเหตุนี้ผู้เชิดตัวหนังจึงคิดวิธีแก้ปัญหาโดยออกไปแสดงสลับตัวหนังใหญ่ เรียกว่า “หนังจับระบำหน้าจอ” ครั้นภายหลังมีผู้คิดเอาคนแต่งตัวชุดละครออกมาเล่นจับระบำไปจนถึงเริ่มเล่นหนังใหญ่ ต่อมามีการปล่อยตัวผู้แสดงที่แต่งตัวอย่างโขน ออกมาแสดงแทนตัวหนังบ้าง เชิดหนังสลับบ้าง เรียกกันว่า “หนังติดตัวโขน” เช่น อาจปล่อยตัวโขนออกแสดงตอน ทศกัณฐ์รำเพลงฉุยฉายจนไปพบและเกี้ยวนางสีดา นางสีดาไม่สนใจ ใยดีกลับแช่งด่า ทำให้ทศกัณฐ์โกรธเสด็จออกจากตำหนักของสีดา ต่อจากนั้นก็แสดงเป็นแบบหนังใหญ่ตามเดิม เป็นต้น

ครั้นภายหลังเมื่อเห็นว่าผู้ชมนิยมดูหนังติดตัวโขนหรือหนังจับระบำหน้าจอมากกว่า จึงปล่อยตัวโขนเล่นตลอดกลางคืน จึงอาจกล่าวได้ว่าโขนหน้าจอคือโขนที่พัฒนาการมาจากการแสดงโขนแทรกสลับประกอบการแสดงหนังใหญ่เฉพาะตอนที่สำคัญ เพื่อการแสดงลีลาและกระบวนรำที่งดงามและน่าติดตามชม

การแสดงโขนที่มาแทนหนังใหญ่ยังคงแสดงที่โรงหนังใหญ่ คือ บริเวณพื้นดิน และมีผ้าขาวขึงเป็นหน้าจอหนังใหญ่ ต่อมาจึงได้มีการปลูกโรงยกพื้นสูงระดับสายตาผู้ชม แต่ยังคงขึงจอผ้าขาวแบบจอหนังใหญ่เช่นเดิม ต่างกันตรงที่มีการปรับแต่งให้มีประตูออก 2 ข้างทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ต่อจากขอบประตูออกมทางด้านขวาของเวทีเขียนเป็นรูปพลับพลาพระราม ทางด้านซ้ายของเวทีเขียนเป็นรูปปราสาทราชวังสมมติเป็นกรุงลงกาหรือเมืองยักษ์ ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับโขนนั่งราว แม้ในระยะต่อมาความนิยมในการดูหนังใหญ่จะลดน้อยลง จัดเฉพาะการแสดงโขนเพียงอย่างเดียวนั้น ปรากฏว่าการสร้างโรงสำหรับแสดงโขนก็มีลักษณะแบบเดียวกับโรงแสดงหนังใหญ่ คือ แสดงหน้าจอผ้าขาว และนำศิลปะการแสดงพากย์ การเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ ตามแบบหนังใหญ่มาปรับใช้การแสดงโขนด้วย การแสดงโขนประเภทนี้จึงเรียกว่า “โขนหน้าจอ”



ภาพประกอบ 10 การแสดงโขนหน้าจอ ผู้แสดงต้องแสดงหน้าจอผ้าขาว

ที่มา: เว็บไซต์ http://www.arthousegroups.com

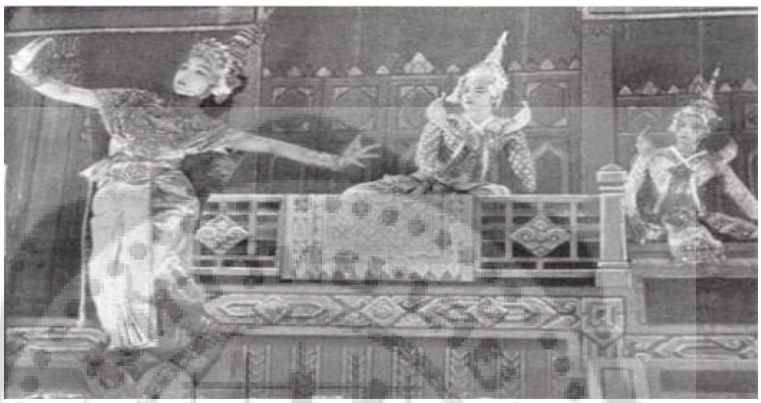
4. โขนโรงใน

สาเหตุการเกิดโขนโรงในสืบเนื่องมาตั้งแต่ครั้งที่นิยมแสดง “หนังจับระบำ” หรือ “หนังติดตัวโขน” เนื่องจากในบางโอกาสพบว่ามีการนำละครหรือระบำไปแสดงสลับแทนโขนบ้าง ซึ่งธนิต อยู่โพธิ์ (2538: 53) ได้เขียนอธิบายว่า *“...ในระยะที่นิยมเล่น “หนังจับระบำหน้าจอ”ก็ดี “หนังติดตัวโขน”ก็ดี บางทีนำเอาละครมาเล่นแทนระบำบ้าง แทนโขนบ้างสลับกันไป ด้วยเหตุนี้ศิลปะแห่งการเล่นหน้าจอหนังจึงเริ่มคลุกคละปะปนกันขึ้นอีก และมีผู้นำเอาการแสดงโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงก็มีทั้งออกท่ารำเต้นและมีพากย์มีเจรจาตามแบบโขน กับนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครในและมีระบำรำฟ้อนผสมเข้าด้วยกัน เป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก...”*

ซึ่งโขนโรงในอาจจะถือกำเนิดในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นที่โขนได้ถือกำเนิดขึ้นในราชสำนักนั้น ก็ได้มีการแสดงละครในอยู่ในราชสำนักด้วยแล้วเช่นกัน ดังนั้นโขนในราชสำนักจึงได้ปรับปรุงให้มีความงดงามยิ่งขึ้น โดยนำรูปแบบและลักษณะบางประการของละครในเข้าไปผสมผสาน จากหลักฐานโบราณที่มีผู้นิยมนำเรื่องรามเกียรติ์มาแต่งทำเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระเจ้ากรุงธนบุรีและพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เป็นต้น เช่น โขนชุดนางลอย ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ที่มีบทพากย์ เจรจาและบทร้องที่ไพเราะเป็นศิลปะการแสดงโขนภายในพระราชสำนักที่งดงาม ต่อมาจึงนำการแสดงโขนประเภทนี้มาแสดงในโรงอย่างละครใน จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า “โขนโรงใน” ส่วนโขนนั่งราวที่มีมาแต่เดิมก็กำหนดชื่อใหม่ว่า “โขนโรงนอก” ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมารในรัชกาลที่ 5 ทรงพระราชนิพนธ์แก้ไขบทเก่า แล้วบรรจุคำพากย์ เจรจาและเพลงหน้าพาทย์ โปรดเกล้าฯ ให้พวกโขนสมัครเล่นนำออกแสดง

ซึ่งต่อมากรมศิลปากรก็ได้นำออกแสดงเช่นกัน การแสดงโขนรูปแบบใหม่นี้จึงเรียกกันว่า “โขนโรงใน” การแสดงโขนโรงในได้รับความนิยมจากผู้ชมมาก เพราะได้ชมทั้งศิลปะการเต้นอย่างโขน ชมกระบวนการลีลาฟ้อนรำ และฟังเพลงร้องอย่างละครใน

ลำดับขั้นตอนการแสดงโขนโรงใน คือ มีการโหมโรงไหว้ครูเทพเจ้า โดยศิลปินอาวุโสกล่าวนำไหว้ครูแล้วเริ่มการแสดง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงวา ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจาและขับร้อง มีระบำประกอบการแสดงด้วย



ภาพประกอบ 11 การแสดงโขนโรงใน จะแสดงในโรง

ที่มา: เว็บไซต์ https://sites.google.com

5. โขนฉาก

โขนฉากเกิดขึ้นประมาณสมัยรัชกาลที่ 5 พัฒนาขึ้นจากโขนโรงใน หรือเรียกว่าเป็นประเภทโขนที่เกิดจากวิวัฒนาการของโขนก่อนหน้าทั้ง 4 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ และโขนโรงใน ซึ่งเป็นการแสดงโขนที่สมบูรณ์ที่สุดในลักษณะปัจจุบัน (วิมลศรี อุปรมัย. 2553: 232) โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวที เปลี่ยนฉากตามเนื้อเรื่อง เช่นเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ นักวิชาการสันนิษฐานว่าผู้ให้กำเนิดโขนจึงน่าจะเป็นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ทรงให้กำเนิดละครดึกดำบรรพ์ จึงได้นำเทคนิควิธีการแสดงแบบละครดึกดำบรรพ์มาปรับปรุงการแสดงโขนโรงในให้ทันสมัยและน่าดูสนใจยิ่งขึ้น

ศิลปะการแสดงโขนฉากมีลักษณะเช่นเดียวกับโขนโรงในทุกประการ คือ มีบทขับร้องสำหรับแสดงที่แต่งขึ้นไว้โดยตัดตอนให้เรื่องกระชับขึ้นแบบละครดึกดำบรรพ์ มีกระบวนรำ ลีลาท่าเต้น และเพลงหน้าพาทย์แบบโขนโรงใน แต่สิ่งที่แตกต่างก็คือโขนฉากจะมีการสร้างฉากประกอบการแสดงที่เหมาะสมสอดคล้องตามท้องเรื่องแบบละครดึกดำบรรพ์ กล่าวว่า *“...โขนที่กรมศิลปากรเคยนำออกแสดงหลายชุดในระยะกาลภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่น ชุดไมยราพณ์สะกดทัพ ชุดพรหมมาศ*

ชุดนาคบาศ ชุดนางลอย ชุดศึกวิรุญจำบัง ชุดปราบกากนาสูร และชุดหนุมานอาสา เป็นต้น ก็เรียกได้ว่าเป็นโขนฉาก เพราะได้แบ่งตอนและสร้างฉากขึ้นประกอบการแสดงด้วย...”

การแสดงโขนฉากนี้ มีผู้พยายามคิดประดิษฐ์เทคนิคทันสมัยเพื่อพัฒนาให้ศิลปะการแสดงโขนฉากได้รับความนิยมมากขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการคิดนำเทคนิค “การชักรอก” คือ การชักรอกตัวโขนให้ลอยขึ้นไปจากพื้นเวทีเข้ามาสร้างความตื่นตาให้กับผู้ชม สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นเนื่องจากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชอาคันตุกะมาเยือนเมืองไทยอยู่บ่อยครั้ง ทรงจัดให้มีการแสดงโขนรับรองพระราชอาคันตุกะที่มาเยี่ยมเยือน และทรงมีพระราชดำริว่าโขนชักรอกเหมาะที่จะนำมารับแขกเมือง เพราะตัวแสดงในเรื่องรามเกียรติ์บทบาทต้องเหาะเหินเดินอากาศ จึงเป็นการใช้วิธีการนำเสนอให้เห็นสมจริงอย่างในบทละครเขียน สร้างความตื่นตาตื่นใจแก่พระราชอาคันตุกะอย่างยิ่ง

ภาพประกอบ 12 การแสดงโขนฉาก โดยใช้เทคนิคการชักรอก

ที่มา : เว็บไซต์ http://www.writeski.com

ตาราง 2 แสดงการเปรียบเทียบสถานที่การแสดงกับรูปแบบการแสดงของโขนแต่ละประเภท

ประเภทของโขน	รายละเอียด		
	สถานที่	ฉาก	รูปแบบการแสดง
1. โขนกลางแปลง	บนพื้นดินกลางสนามหญ้า	ไม่มีการทำฉาก ใช้ธรรมชาติเป็นฉาก	บรรเลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพ มีบทพากย์บทเจรจา
2. โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว	มีการปลูกโรงสำหรับแสดงโขน	ฉากกั้นนี้มีการวาดภาพวิวทิวทัศน์หรือภาพที่เกี่ยวกับเนื้อเรื่องอย่างง่ายๆ	เหมือนกับโขนกลางแปลง แต่ผู้แสดงโขนทุกคนจะต้องสวมหัวโขนปิดหน้าทั้งหมด ยกเว้นแต่เฉพาะตัวนางเท่านั้น
3. โขนหน้าจอ	โรงหนังใหญ่ (มีการปรับแต่งให้มีประตูออก 2 ข้างทั้งด้านซ้ายและด้านขวา)	ฉากขึงจอผ้าขาวแบบจอหนังใหญ่	เหมือนกับโขนโรงนอก
4. โขนโรงใน	โรงละคร	ฉากที่สร้างขึ้นตามเนื้อเรื่อง	เหมือนกับโขนหน้าจอแต่มีการนำรูปแบบการแสดงละครในเข้ามาจึงทำให้มีการขับร้อง มีระบำประกอบการแสดงด้วย และผู้แสดงโขนที่เป็นตัวพระที่เป็นมนุษย์และเทพเจ้าต่างๆ ตัวนางที่เป็นมนุษย์และนางฟ้าต่างๆไม่ต้องสวมหัวโขนปิดหน้า
5. โขนฉาก	โรงละคร	ฉากมีความสมจริงอลังการตามเนื้อเรื่อง	เหมือนกับโขนโรงในแต่มีการตัดตอนให้เรื่องกระชับขึ้นและสร้างฉากที่สมจริงเหมือนแบบละครดึกดำบรรพ์ เป็นโขนที่สมบูรณ์ที่สุดในลักษณะปัจจุบัน

พิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับโขน

ประเพณีความเชื่อซึ่งประชาชนทั้งหลายนับถือเรื่องรามเกียรติ์ว่าเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์เนื่องจากเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับเทพเจ้า โดยเฉพาะพระนารายณ์ เมื่อมีการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ จึงมีพิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโขนและหัวโขนที่สวมใส่ปรากฏสืบมาจนกลายเป็นระเบียบแบบแผนที่ลงตัวสืบมาจนถึงปัจจุบัน จากการศึกษางานของ ธนิต อยู่โพธิ์ (2500) และอังคาร กัลยาณพงศ์และคณะ (2549) สามารถอธิบายรายละเอียดของพิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับโขนได้ดังนี้

1. **พิธีกรรม**

พิธีไหว้ครูช่างหัวโขน

หัวโขน ถือเป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงโขน เพราะเป็นสิ่งบอกให้รู้ว่าผู้นั้นแสดงเป็นตัวอะไรในเรื่องรามเกียรติ์ ช่างแต่โบราณจึงได้คิดประดิษฐ์หัวโขนขึ้นเพื่อให้ผู้แสดงโขนสวมใส่และงานประดิษฐ์หัวโขนนับถือเป็นศิลปะแขนงหนึ่งในงานช่าง 10 หมู่ ผู้ที่เป็นช่างทำหัวโขนจึงจะต้องผ่านพิธีไหว้ครูและการครอบครูมาก่อน เมื่อประสงค์จะปั้นหน้าครูที่สำคัญ เช่น พระภรตฤาษี พระพิราพ พระคเณศ เป็นต้น แม้จะเป็นผู้ที่มีฝีมือและมีความชำนาญมากเพียงใดก็ตาม ก็จะต้องได้รับการมอบหมายจากครูที่เป็นช่างทำหัวโขน พร้อมทั้งพิธีไหว้ครูโขนละครประจำปีก็ได้ตามแต่จะสะดวกหรือโอกาสอำนวยในการไหว้ครูช่างทำหัวโขนจะทำในวันพฤหัสบดีซึ่งถือเป็นวันครู โดยในตอนเช้าจะมีพิธีสงฆ์หรือครูกับศิษย์ร่วมกันทำบุญตักบาตรเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ครูผู้ล่วงลับไปแล้ว

2. **ความเชื่อ**

ประเพณีและความเชื่อของหัวโขน

โขนเป็นนาฏศิลป์ที่มีธรรมเนียมการปฏิบัติในการแสดงหลายอย่าง บางอย่างก็ยังคงใช้กันอยู่ บางอย่างก็เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย การออกโรงแสดงก็ต้องตั้งเครื่องให้ครบ ในพิธีต้องมีศีรษะโขนตั้งประดิษฐานเป็นเครื่องสักการะ ก่อนแต่งตัวต้องมีการไหว้ครู เมื่อแต่งเสร็จก่อนจะสวมหัวโขนหรือชฎาก็ต้องไหว้ครู การปลูกโรงโขน ต้องมีพิธีเซ่นบวงสรวงบอกเจ้าที่ เจ้าทางให้รับทราบเพื่อปัดเสนียดรังควาน ด้วยถือว่าการแสดงหลายอย่างที่แข่งขันหรือประชันกัน มักมีการใช้ไสยศาสตร์กลั่นแกล้งฝ่ายตรงข้ามให้เสียเปรียบ จึงต้องมีพิธีถอนอาถรรพ์กันก่อน เมื่อเลิกการแสดงแล้ว ผู้แสดงทุกคนจะต้องไหว้เคารพครูอีกครั้ง แล้วเข้าหลังโรงขอขมาลาโทษซึ่งกันและกันไปตามอาวุโส เพราะอาจมีการละเมิดล่วงเกินพลาดพลั้งไปในระหว่างการแสดง นอกจากนี้ยังมีข้อห้ามสำคัญอีกหลายประการ เช่น ห้ามนำอาวุธที่ใช้ในการแสดงมาเล่นนอกเวลาแสดง ห้ามเดินข้ามอาวุธ ห้ามเล่นไม้ตะขาบ (ไม้ที่ตีเพื่อให้เกิดเสียงดังด้วยการตีเพียงเบาๆ มักใช้ในการแสดงของตัวตลก) การเก็บหรือวางเครื่องโขนทั้งเวลาแสดงและเวลาเก็บ ต้องแบ่งเป็นสัดส่วน อาวุธต่างๆต้องเก็บในที่อันเหมาะสม หัวโขนยักษ์ ลิง ก็ต้องเก็บกันไว้คนละด้านโดยมีหัวพระฤาษีวางคั่นกลาง

ความเชื่อเกี่ยวกับการเจาะและแก้ไขตาโขน

โดยปกติเมื่อช่างทำหัวโขนเสร็จแล้ว ช่างจะเจาะตาหัวโขนให้ ซึ่งหากเป็นหัวโขนที่ทำใช้เฉพาะตัวผู้แสดง ช่างผู้สร้างหัวโขนจะมีวิธีการวัดและเจาะตาให้พอดี สามารถมองเห็นได้ชัดเจนแต่ถ้าเป็นหัวโขนที่ใช้ทั่ว ๆ ไปช่างอาจจะเจาะตาไว้อย่างกลาง ซึ่งเวลาผู้แสดงนำมาสวมใส่อาจจะมองเห็นไม่ถนัด แต่โบราณถือกันว่าห้ามผู้แสดงเจาะหรือแก้ไขตาโขนเพราะอาจเกิดภัยพิบัติทำให้ตาบอดได้ เนื่องจากผ่านพิธีเบิกพระเนตรมาแล้ว ต้องให้ช่างที่ทำหัวโขนเป็นผู้เจาะแก้ไขตาโขน ความเชื่อถือนี้อาจจะเป็นเพราะว่า หัวโขนส่วนใหญ่ช่างจะใช้เปลือกหอยมุกมาตกแต่งทำเป็นรูปตาของหัวโขน หากผู้แสดงเจาะตาเองอาจจะทำให้หัวโขนเกิดความเสียหายได้ จึงมีข้อห้ามไว้เพื่อให้ช่างผู้ชำนาญเป็นคนทำเอง และถ้าหากมีแมลงสาบมาแทะหรือกันกินสีของหัวโขนโดยเฉพาะส่วนที่เป็นตาของหัวโขน โบราณเรียกว่าต้องธรณีสาร ห้ามนำหัวโขนนั้นไปใช้สวมใส่แสดง ต้องรีบทำน้ำมนต์ธรณีสารมาประพรมแก้อุบาทว์ แล้วนำหัวโขนนั้นไปให้ช่างซ่อมแซมโดยด่วน

ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีครอบ

ในการแสดงโขนละครผู้ฝึกหัดจนสามารถออกแสดงได้แล้วจะต้องผ่านพิธีครอบ โดยในพิธีไหว้ครูโขนละครประจำปี ครูจะต้องทำพิธีครอบให้กับศิษย์ หากยังไม่ผ่านพิธีครอบก็จะไม่ออกแสดงโดยเด็ดขาด เพราะหากเกิดเหตุอะไรขึ้นถือว่าผิดครูหรือเป็นเพราะแรงครูในพิธีครอบครูจะนำหัวโขนหน้าพระภรตฤาษี หน้าพระพิราพ และเทริดมโนห์รา ครอบให้ศิษย์ ครูที่จะทำพิธีครอบให้ศิษย์นั้นจะต้องได้รับมอบหมายจากครูเดิมเสียก่อน และจะทำพิธีเองได้ก็ต่อเมื่อครูเดิมเสียชีวิตไปแล้ว หรือได้รับมอบหมายจากครูเดิมให้ทำครอบแทนเป็นคราว ๆ ไป หากขาดตัวครูที่จะทำการครอบ หรือจะทำพิธีต่อหน้าพาทย์เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง คือเพลงองค์พระพิราพ จะต้องกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวให้ทรงเป็นประธานพระราชทานการครอบดังเช่นในรัชกาลปัจจุบัน พิธีครอบครูนี้ถือเป็นพิธีที่ศักดิ์สิทธิ์ บริสุทธิ์ และสะอาด ในขณะที่ทำพิธีครอบผู้เป็นศิษย์จะต้องมีความสำรวม แสดงความเคารพ หากแสดงอาการลบหลู่ หรือไม่เชื่อถืออาจเป็นบ้าหรือเสียสติ ซึ่งโบราณเรียกว่า ต้องครู เพชรฉลูกัน (วิษณุกรรม) หรือผิดครู ต้องแรงครู

ความเชื่อเกี่ยวกับการเก็บหรือการตั้งหัวโขน

ทั้งในเวลาแสดงและเวลาเก็บรักษาในคลังเก็บเครื่องโขน นิยมแบ่งเก็บเป็นพวกเป็นส่วนสัดไว้ในที่ที่สมควร ไม่ทิ้งเรี่ยราด หัวโขนหน้ายักษ์ หน้าลิง จะต้องเก็บกันไว้คนละด้านไม่ให้ปะปนกัน มีหัวโขนหน้าฤาษีคั่นระหว่างกลาง เคยมีเรื่องประหลาดเกิดขึ้นที่วังจันทรเกษมอันเป็นที่ตั้งกรมมหรสพเดิม ในรัชกาลที่ 6 และเป็นบริเวณกระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบันนี้ ในห้องคลังเครื่องโขนมีตู้กระจกเป็นที่เก็บหัวโขนแบ่งเป็นสองฝ่ายตามแบบอย่าง คราวหนึ่งมีผู้อุตริยกหัวโขนหน้าพระฤาษีซึ่งคั่นไว้ระหว่างหัวโขนฝ่ายยักษ์กับฝ่ายลิงไปไว้ที่อื่น จะด้วยความเจตนาหรือความหลงลืมก็ไม่อาจทราบ

วันรุ่งขึ้นปรากฏว่าบานกระจกตู้เก็บหัวโขนแตกละเอียดเกือบหมด หัวโขนบางหัวตกลงมาฉีกขาด กระจัดกระจายบุบสลาย จอนหูหัก เขี้ยวยักษ์หลุด แต่โดยมากจะเป็นหน้าเสนายักษ์กับหน้าลิงสิบแปดมงกุฎ และส่วนมากหัวโขนหน้าลิงจะชำรุดมากกว่าหัวโขนหน้าลิง นอกจากนี้ยังมีข้อห้ามอีกข้อหนึ่ง คือ ห้ามไม่ให้นำหัวโขนตลอดจนเครื่องแต่งตัวโขนมาเก็บรักษาไว้ที่บ้าน ต้องพาไปฝากไว้ที่วัด เพราะถือว่าเป็นของร้อน ห้ามแม้กระทั่งรูปวาดของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์นำมาไว้ในบ้าน แต่ปัจจุบันข้อห้ามเหล่านี้แทบไม่หลงเหลืออยู่แล้ว เพราะทั้งช่างผู้ประดิษฐ์หัวโขนก็สร้างหัวโขนเก็บไว้ที่บ้าน การทำจำหน่ายก็แพร่หลาย นักแสดงต่าง ๆ ก็นิยมเก็บเครื่องแต่งกายไว้ที่บ้านเพื่อความสะดวก ฉะนั้นการเก็บหัวโขนไว้ที่บ้านถ้าผู้เก็บรู้จักที่จะเก็บไว้ที่เหมาะสม และผู้ที่เป็นเจ้าของรู้จักปฏิบัติให้ดีก็ให้คุณมากกว่าโทษ

โอกาสในการแสดงโขน

โอกาสในการแสดงโขนมีความหลากหลายที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มของคนที่มีระดับชั้นที่แตกต่างกัน กล่าวคือ แต่เดิมพระมหากษัตริย์ไทย ทรงถือว่าโขนเป็นราชูปโภคส่วนพระองค์ โดยกำหนดให้มีการแสดงโขนในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและงานหลวงอื่นๆ แต่ต่อมามีการ “ฝึกหัดโขน” อย่างแพร่หลายมากขึ้น ทำให้การเล่นโขนเริ่มมีการแสดงเพื่อเป็นมหรสพในงานใหญ่ๆ ตลอดจนงานศพของผู้มีบรรดาศักดิ์ นอกจากนั้นในสมัยรัชกาลที่ 6 ยังโปรดเกล้าฯให้แสดงโขนต้อนรับแขกเมือง เพื่อเป็นการอวดศิลปวัฒนธรรมไทย จากการศึกษางานของธนิต อยู่โพธิ์ (2538) และกรมศิลปากร (2500: 147-151) ผู้วิจัยสามารถจัดประเภทได้ 5 อย่าง โดยมีรายละเอียดได้ดังนี้

1. **การเล่นโขนเป็นมหกรรมบูชา**

โขนนิยมเล่นกันเป็นมหกรรมบูชา ในงานสมโภช งานฉลองปูชนียวัตถุสถาน ซึ่งถือเป็นงานมงคล ในการเล่นโขนสมโภชนั้น อาจอ้างหลักฐานได้จากพระราชพงศาวดารเป็นลำดับ เช่น ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศครองกรุงศรีอยุธยา (ระหว่าง ปี พ.ศ. 2275-2300) ก็ปรากฏว่า ได้โปรดให้ขึ้นไปเล่นมหรสพสมโภชพระพุทธบาทที่สระบุรีมี “โขนหนังระดับชิองระทา” เล่นสมโภชด้วย ในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นเองก็ปรากฏว่า เล่นโขนสมโภชเชือกบาศคล้องช้างด้วย เช่นกล่าวว่า *“ตึกพระคลังสำหรับใส่บาศช้างและเชือกอยู่ริมวัดยาณุเสน ถึงปีมีละคร โจน หนัง ช่องระทาสมโภชทุกปี”* ในงานสมโภชพระแก้วมรกตเมื่อปี พ.ศ. 2323 ในตอนปลายรัชกาลสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ก็โปรดให้เล่นโขนสมโภชรับถึง 7 โรง เป็นโขนโรงใหญ่ 2 โรง และโขนช่องระทา 5 โรง เมื่อปีฉลู เบญจศก พ.ศ. 2336 คราวผนวชสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงมหาเสนานุรักษ์ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 1 ได้โปรดเกล้าฯให้มีมหรสพสมโภชบูชา และโปรดให้มีเล่นโขน ทั้งโปรดให้แต่งตัวโขนขึ้นล้อเลื่อนเข้ากระบวนแห่นาคหลวงคราวนั้นด้วย เมื่อฉลองวัดพระเชตุพน ในปี พ.ศ. 2344 ในรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์นี้ ก็โปรดให้มีโขนโรงใหญ่เล่นตอนพิธีอุมงค์ สมโภชพระอารามด้วย

2. โขนในงานอภิเษกสมรสและราชาภิเษก

มีการกล่าวไว้ในพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 ว่า เมื่อครั้งจัดงานเตรียมการอภิเษกสมรสนางบุษบากับจรกาที่เมืองดาหา ซึ่งถือเป็นงานมงคลก็มีโขนเล่นตอน “องคตสื่อสาร” พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จดำรงพระราชอิศริยายศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมงกุฎราชกุมาร และได้โปรดเกล้าฯ ให้ฝึกหัดโขนสมัครเล่นขึ้นในตอนปลายรัชกาลที่ 5 ก็เคยโปรดให้พวกโขนสมัครเล่นของพรองค์ไปเล่นช่วยงานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อวันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2452 เมื่องานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระองค์เอง ก็โปรดเกล้าฯ ให้มี “มหรสพวิเศษโขนหลวงเฉพาะการบรมราชาภิเษกสมโภชเฉลิมพระเกียรติที่โรงโขนหลวงสวนมิสกวัน” ในคืนวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2453 โดยโปรดให้เล่นเป็น 2 ชุด ชุดที่ 1 แสดงระบำตอนปรศุรามกับเมขลา และชุดที่ 2 เป็นชุดทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร ตอนปลายและในรัชกาลที่ 6 นั้นโปรดให้เล่นโขนในงานมงคลอื่นๆ อีก เช่น ในงานสมโภชรับช้างเผือก งานเฉลิมพระชนมพรรษา ทั้งโปรดเกล้าฯให้เล่นโขนในงานฉลองวันประสูติเจ้านายที่สูงศักดิ์ โขนชุด “นางลอย” เมื่อปี พ.ศ.2463 โปรดเกล้าฯให้มีโขนหลวงพระราชทานในงานฉลองครบอายุ 70 ปี เมื่อเดือนพฤศจิกายนปี พ.ศ.2467 เป็นต้น

3. โขนเพื่อบันเทิงและบำรุงศิลป์

นอกจากเล่นโขนในงานฉลองและงานสมโภชเป็นมหกรรมบูชาดังกล่าวแล้ว เข้าใจว่า การเล่นโขนของหลวงเพื่อเป็นการทำนุบำรุงศิลป์ และเพื่อทรงสำราญพระราชหฤทัยของพระมหากษัตริย์ ก็น่าจะโปรดให้มีเป็นประจำ เช่น เมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ก็ปรากฏว่า โปรดให้สร้างโรงโขนหลวงขึ้นไว้ในพระบรมมหาราชวัง โรงโขนในรัชกาลที่ 1 นั้นใช้เล่นโขนชักรอกได้ด้วย ทั้งใช้เป็นโรงละครได้ด้วย

โขนจากอดีตถึงปัจจุบันโอกาสในการแสดงโขน จะเปลี่ยนแปลงไปตามสมัย และจากขนบตำนานโขน สะท้อนให้เห็นว่าโขนถือได้ว่าเป็นนาฏกรรมที่เกี่ยวโยงกับสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงเป็นนาฏกรรมชั้นสูงซึ่งเกิดจากการพัฒนานาฏกรรมประเภทต่างๆ เพื่อให้เกิดการแสดงที่ประณีตและสวยงามมากขึ้น และโขนยังเป็นสื่อวัฒนธรรมที่ก่อให้เกิดความบันเทิง และให้แง่คิด คติเตือนใจ คุณธรรม และจริยธรรมต่างๆ ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการใช้ชีวิตประจำวัน ดังเช่น การแสดงโขน “ตอนหนุมานชูกล่องดวงใจ” ให้ข้อคิดว่า อย่าไว้ใจทางอย่าวางใจคนจะจนใจเอง คือ ทศกัณฐ์ไว้วางใจหลงรักหนุมานเสมือนลูก และบอกความลับเรื่องตนฝากกล่องดวงใจไว้ที่พระฤาษี จนทำให้ต้องตายเพราะไว้วางใจคนใกล้ชิด “ตอนพาลีสอนน้อง” ให้ข้อคิดคุณธรรมเกี่ยวกับการรับราชการ ซึ่งสามารถนำไปปรับใช้ได้ในการทำงานได้ โขนจึงศิลปะประจำชาติไทยที่ควรอนุรักษ์และสนับสนุนให้อยู่คู่กับประเทศชาติต่อไป

4. โขนเพื่อต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรติ

เป็นสัญญาลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของชาติ ซึ่งถือว่าเป็นสมบัติส่วนรวมอันมีค่ายิ่งของประชาชน จึงสนับสนุนงานศิลปะด้านนี้ตลอดมา การที่กรมศิลปากรโดยอนุมัติของรัฐบาลได้พยายามรื้อฟื้นศิลปะทางโขนละครและดนตรี ซึ่งได้ทรุดโทรมมาเป็นระยะๆนั้น ให้กลับฟื้นตัวขึ้นอีกเท่าที่กำลังของราชการจะจัดทำได้ และพยายามฝึกหัดจัดโขนออกแสดงให้ประชาชนชมภายหลังฤดูฝนทุกปีมา ในระยะภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็เข้าใจว่าเพื่อความรื่นเริงบันเทิงใจของประชาชนเป็นส่วนรวม และที่รัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากรจัดโขนไปแสดงในงานฉลองพระชนมายุครบ 80 ของกรมหลวงวชิรญาณวงศ์ สมเด็จพระสังฆราช ณ วัดบวรนิเวศวิหารในคืนวันที่ 21 ที่ 22 และที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2495 ก็เพราะเล็งเห็นแล้วว่า การเล่นโขนเป็นสวัสดิมงคลควรแก่งานการฉลองสมโภช เช่นที่นิยมกันมาแต่เบื้องบรรพกาลตลอดจนการที่ให้จัดโขนบางตอนบางชุดไปแสดงต้อนรับแขกเมืองผู้มีเกียรตินั้น ก็เข้าใจว่า นอกจากเพื่อประโยชน์ส่วนรวมของทางราชการแล้ว ประการที่สำคัญยิ่งนั้นก็เข้าใจว่าเพราะเห็นว่า โขนเป็นศิลปะซึ่งสำแดงสัญญาลักษณ์ส่วนหนึ่งแห่งความเป็นไทยของไทย

5. โขนในงานศพ

โขนก็มีปรากฏไปเล่นในงานศพ ซึ่งไม่ได้หมายความว่า การเล่นโขนเป็นอวมงคล เนื่องจากเข้าใจว่าการเล่นโขนในงานศพ ก็อาจจะเป็นการเล่นเพื่อบูชาหรือฉลองอัฐิ ซึ่งโดยปกติย่อมเป็นศพหรืออัฐิของผู้หลักผู้ใหญ่ในวงศ์สกุล หรือเจ้าบ้านสมภารวัด หรือเจ้านายขุนนางผู้สูงศักดิ์ด้วยเป็นที่เคารพนับถือของหมู่ชนส่วนมากในบ้านในเมืองนั้นๆ ตลอดจนเล่นโขนในงานพระเมรุ เช่น ในงานศพของพระลอและพระเพื่อนพระแพง ที่กล่าวว่า “ขยายโรงโขนโรงรำ ทำกระทาราวเทียน” ก็เล่นเป็นการสมโภชบูชา เพราะกล่าวไว้ในตอนต่อไปของหนังสือลิลิตพระลอว่า “บูชาศพสามกษัตริย์”

โขนที่เล่นในงานศพนั้นมักจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์ตอนพรหมาสตร์หรือตอนนางลอย หรือตอนที่เรียกกันว่า “นางดาว” เพราะโขนตอนเหล่านี้เป็นการแสดงเกี่ยวกับฟ้าหรือสวรรค์ เช่นโขนตอนพรหมาสตร์ก็เป็นตอนที่อินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์ขี่ช้างเอราวัณและมียักษ์แปลงเป็นเทพบริวารมาลวงพระลักษมณ์ หมายถึงสวรรค์ชั้นดุสิต โขนตอนนางลอยนั้นมีการแสดงให้เห็นการเอาร่างนางสีดาซึ่งนางเบญจกายจำแลงแล้วทำตายลอยน้ำมาวางบนเชิงตะกอนเผาศพแล้วจุดไฟเผา นางเบญจกายทนความร้อนไม่ได้ก็เหาะจากเชิงตะกอนขึ้นสู่ฟ้า หรือโขนตอนนางดาวนั้นก็มีเรื่องนางฟ้าที่ถูกสาปให้ลงมาอยู่ในถ้ำในโลก ต่อเมื่อได้เป็นเมียทหารเอกพระรามและบอกทางให้ทหารเอกพระรามแล้วจึงจะพ้นคำสาปกลับคืนขึ้นสู่สวรรค์ โขนตอนนี้มีการแสดงตอนหนุมานจับนางฟ้าที่ต้องสาปโยนขึ้นสู่สวรรค์ด้วย โขนตอนต่างๆ ที่ใช้แสดงในการเผาศพนี้ มีความหมายในทำนองว่าผู้ตายคือศพที่กำลังเผาอยู่นั้นจะได้ขึ้นสวรรค์

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษางานวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ส่วนใหญ่ผู้ที่ศึกษาจะศึกษาเกี่ยวกับการดำรงอยู่ของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เนื่องจากศิลปวัฒนธรรมประจำชาติเป็นสิ่งที่สามารถสูญหายได้ตามกาลเวลาถ้าหากไม่มีการอนุรักษ์และถ่ายทอด ซึ่งผลจากการศึกษางานของปัญญา รุ่งเรือง (2547: 1) ได้อธิบายถึงความเสื่อมทางวัฒนธรรมซึ่งส่งผลต่อความมั่นคงของชาติ เป็นผลมาจากความย่อหย่อนทางคุณธรรม ความขาดวินัยในตนเอง การขาดสำนึกต่อส่วนรวม และนิสัยมักง่ายของประชากร ซึ่งเกิดจากความบกพร่องในกระบวนการขัดเกลาทางสังคม เนื่องมาจากความบกพร่องขององค์ประกอบหลัก 5 ส่วนคือ 1) ความบกพร่องในการเลี้ยงดูและอบรมเด็กของสถาบันครอบครัว 2) ความบกพร่องในการดำเนินการและปฏิบัติการอบรมสั่งสอนประชาชน ของสถาบันศาสนา 3) ความบกพร่องในการบริหาร จัดการ และการดำเนินงานของสถาบันการศึกษา โดยมี 4) สื่อมวลชนเป็นเครื่องมือสำคัญในการเสริมสร้างอุปนิสัยอันไม่พึงปรารถนาและค่านิยมที่ไม่พึงประสงค์ทั้งนี้เป็นเพราะ 5) ความบกพร่องของการจัดการบริหารบ้านเมืองของฝ่ายการเมืองการปกครอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือผู้นำสังคมทุกระดับ ซึ่งอาจแก้ไขได้โดยอาศัยความร่วมมือทั้งภาครัฐและเอกชน ได้แก่ สถาบันครอบครัว วัด โรงเรียน และสื่อมวลชน

ซึ่งในส่วนของการอนุรักษ์หรือถ่ายทอดเพื่อให้ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติธำรงอยู่ได้นั้น จำเป็นจะต้องศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ศึกษาถึงสถาบันทางสังคมที่มีส่วนสนับสนุนให้ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติธำรงอยู่ ดังเช่น สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539) ได้ทำการวิจัยเรื่องวิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นหนึ่งในสถาบันการศึกษาที่มีส่วนในการถ่ายทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ ผลการวิจัยพบว่า ในปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลป์พบว่า มีปัญหาในเรื่องของเป้าหมายการศึกษาไม่ชัดเจน คุณภาพการศึกษาและการแสดงไม่ได้มาตรฐาน งบประมาณ อาคารสถานที่ อุปกรณ์ บุคลากร ไม่เพียงพอ ขาดนักวิชาการนักวิจัย การบริหารการจัดการไม่มีประสิทธิภาพ ซึ่งทางเลือกในอนาคตมี 3 ทาง ทางเลือกที่ 1 คือ ขยายหลักสูตรเพื่อยกมาตรฐานวิชาชีพในตลาดงานทางเลือกที่ 2 คือ พัฒนาวิชาการและวิชาชีพด้วยกระบวนการวิจัย ทางเลือกที่ 3 คือ การปฏิรูปทั้งระบบสู่ความเป็นเลิศทั้งศาสตร์และศิลป์ เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ อนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ควรเป็นสถาบันศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติ เพื่อความคงความเป็นไทยที่ยั่งยืน

ผู้ที่ทำงานวิจัยที่เกี่ยวกับสถานภาพสื่อวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัยนั้น ได้แก่ สุริชัย หวันแก้ว (2552: บทคัดย่อ) โครงการวิจัยเรื่องความหลากหลายทางศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย งานวิจัยชิ้นนี้ได้ชี้ว่างานวิจัยวัฒนธรรมในบริบทปัจจุบันนี้อยู่ในบริบทใหม่เป็นพื้นที่ใหม่โดยสิ้นเชิง ยุทธศาสตร์สำคัญสำหรับการสร้างความหลากหลายทางวัฒนธรรมร่วมสมัยภายใต้บริบททุนนิยม โลกาภิวัตน์ในปัจจุบันนี้

คือ ทำอย่างไรจึงจะเสริมความเข้มแข็งให้แก่ภาคชุมชน กลุ่มวัฒนธรรมชายขอบ หรือวัฒนธรรมย่อย และศิลปินผู้สร้างสรรค์งาน ให้มีพลังในการต่อรองความหมายทางวัฒนธรรม สามารถเข้าถึงหรือเป็นเจ้าของช่องทางสื่อสารสาธารณะ อันนำไปสู่การขยายพื้นที่ทางความคิดและสังคม ดังข้อเสนอที่เป็นรูปธรรมจากวงเสวนา เรื่องอุตสาหกรรมบันเทิงกับการสานและสร้างศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ดังนี้

1. ยุทธศาสตร์เชิงนโยบาย เช่น มีนโยบายผลักดันการปฏิรูปโครงสร้างอุตสาหกรรมสื่อมวลชน ลดการครอบงำ ผูกขาด หรือกำหนดทิศทางด้วยระบบธุรกิจผูกขาด เช่น มาตรการห้ามเป็นเจ้าของข้ามสื่อ

2. ยุทธศาสตร์ด้านพื้นที่การแสดงออกและการสื่อสาร เช่น ให้ความสำคัญกับสื่อชุมชน เช่น วิทยุชุมชน เพื่อเป็นกลไกในการสร้างความเข้มแข็งของวัฒนธรรมท้องถิ่น

3. ยุทธศาสตร์ทางความรู้ความเข้าใจด้านศิลปวัฒนธรรม เช่น ส่งเสริมความรู้ความเข้าใจและรสนิยมในการเสพศิลปะของสังคมไทย เพื่อลดช่องว่างหรือเชื่อมโยงระหว่างผู้เสพกับผู้สร้าง ให้รสนิยมผู้ชมกับศิลปะไปด้วยกัน ซึ่งควรจะเริ่มตั้งแต่การศึกษาวิชาศิลปะในโรงเรียน มิใช่ให้คุณค่าว่าถ้าสร้างสรรค์งานได้เหมือนต้นแบบ จึงจะถือเป็นงานศิลปะที่ดี รวมทั้งจัดให้เด็กและเยาวชนมีโอกาสทัศนศึกษา หรือเสพงานศิลปะเป็นประจำ

เทิดศักดิ์ เหล็กดี (2547: 143) ได้ทำการศึกษาแนวนโยบายรัฐบาลในการจัดการศิลปะร่วมสมัยของไทย : กรณีศึกษาสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ได้อธิบายถึงจุดเด่นของนโยบายคือนโยบายที่เกิดขึ้นครอบคลุมทุกสาขาของศิลปะและวัฒนธรรม สามารถตอบสนองวัฒนธรรมที่หลากหลายทางวัฒนธรรมได้ และกระแสตื่นตัวในเรื่องศิลปะและวัฒนธรรมในชาติ ย่อมส่งผลให้ภาคประชาชนเล็งเห็นถึงความสำคัญของศิลปะและวัฒนธรรม จุดอ่อนที่เกิดขึ้นกล่าวคือนโยบายส่วนใหญ่เป็นการกำหนดนโยบายแบบกว้างๆ รวมถึงการที่ภาครัฐให้ความสำคัญของการสนับสนุนด้านศิลปะเป็นลำดับสุดท้ายของการบริหารจัดการภายในประเทศ

ไชยยศ จันทราทิตย์ (2550: บทคัดย่อ) การศึกษาวิจัยแนวคิดและรูปแบบการสร้างองค์กรเครือข่ายหรือองค์กรภาคประชาชนในบริบทศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในประเทศไทย กรณีศึกษาภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคใต้ ผลการศึกษาพบว่า แนวทางการจัดตั้งองค์กรเครือข่ายศิลปิน จึงเกิดจากกลุ่มบุคคลที่มีแนวคิดหรืออุดมคติเหมือนกันมาร่วมกัน เพื่อสร้างพื้นที่ทางสังคมที่ชัดเจนเป็นการตอบสนองความเชื่อมั่นและความไว้วางใจซึ่งกันและกัน และการบริหารองค์กรให้สามารถดำเนินงานได้นั้น นอกเหนือจากความไว้วางใจและการเข้าใจถึงปัญหาแล้ว จะต้องมีการเสริมสร้างศักยภาพของเครือข่าย อันได้แก่ การฝึกอบรม การดูงาน การประชุมเชิงปฏิบัติการ การแลกเปลี่ยนข้อมูลระหว่างกัน สิ่งสำคัญที่จะทำให้การเสริมสร้างดังกล่าว ประสบผลสำเร็จต้องมีการศึกษาข้อมูลพื้นฐานและประเมินความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย เพื่อนำไปใช้ในการพิจารณากรอบเนื้อหาสำหรับการอบรม และสิ่งสำคัญหลังจากการอบรมต้องมีการประเมินผลอย่างเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนอีกด้วย

ซึ่งจากงานวิจัยที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ทราบว่าความร่วมสมัยเป็นปรากฏการณ์ที่มีผลกระทบกับศิลปวัฒนธรรม จึงมีผู้ที่ได้ทำการศึกษาให้เห็นถึงการอนุรักษ์และถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัยนี้ ดังที่วันทนา เตชะสุวรรณา (2548: 10) ได้ศึกษาบทบาทของสื่อบุคคลและสื่อประเพณีในการถ่ายทอดวัฒนธรรมประเพณีของชาวบางกอกน้อย : ศึกษาเฉพาะกรณี ชุมชนบ้านบุ กล่าวว่า วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคมที่ครอบคลุมทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่ง วัฒนธรรมประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี วิทยาการ และทุกสิ่งทุกอย่างที่คิดและทำในฐานะเป็นสมาชิกของสังคม โดยแต่ละสังคมต่างก็มีวัฒนธรรมเฉพาะของตนเอง เพราะเป็นวิถีชีวิตที่แตกต่างกันของแต่ละกลุ่มคน การที่มนุษย์ต่างกลุ่มมีความแตกต่างกันอาจเป็นผลสืบเนื่องมาจากวัฒนธรรม

และคำรณ สุนทรานนท์ (2551: 4-5) ศึกษาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาวัฒนธรรมโขนในเรื่องเนื้อหาสาระรูปแบบและสภาวะการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาวัฒนธรรมโขนในสังคมไทยช่วง พ.ศ.2545-2550 ผลการศึกษาพบว่า 1) วัฒนธรรมโขนโดยเฉพาะเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่มีการนำเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ฉบับสมบูรณ์บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มาแสดงในรูปลักษณ์ของโขนสดหรือการแสดงโขนตามจารีตของการแสดงโขนที่มีแบบแผนมาแต่โบราณ 2) การเปลี่ยนแปลงรูปแบบวัฒนธรรมไปตามบริบทของสังคมสอดคล้องตามกรอบแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างวัฒนธรรม 3 ส่วน คือวัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมแห่งชาติและวัฒนธรรมร่วมสมัย ทำให้เกิดการผสมผสานแต่ยังคงรักษาเนื้อหาสาระเรื่องรามเกียรติ์ ผสมผสานกับวัฒนธรรมการแสดงโขนในราชสำนักตามจารีตในการแสดงแบบโบราณเป็นการแสดงบ่งบอกถึงศิลปะประจำชาติที่คงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ 3) การเปลี่ยนแปลงและพัฒนารูปแบบการแสดงโขนเป็นการแสดงในลักษณะเป็นชุดสั้นๆ เนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาสู่วัฒนธรรมไทย การแสดงโขนเน้นไปในเชิงนาฏยพาณิชย์เพื่อธุรกิจบันเทิงโยสร้างความอลังการด้วยการใช้เทคโนโลยีเพื่อสร้างความประทับใจแก่นักท่องเที่ยว นอกจากนี้สถาบันอุดมศึกษาใช้ศิลปวัฒนธรรมสนับสนุนนโยบายเพื่อสร้างความเป็นเลิศอีกด้วย

โขนเป็นนาฏกรรมที่สำคัญของประเทศไทย ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่มีจารีต ธรรมเนียมปฏิบัติ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ทำให้โขนเกิดความมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดังที่ ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549) ได้ศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีแสดงโขนลิง โขนการแสดงอันเป็นนาฏยกรรมชั้นสูงของประเทศไทย ศิลปะอันเป็นสมบัติของชาติหลายแขนงด้วยกัน ได้แก่ วรรณศิลป์ วิจิตรศิลป์ ดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์ ด้วยเหตุนี้การแสดงโขนจึงนับได้ว่าเป็นศิลปะการแสดงที่ทรงคุณค่าอย่างยิ่ง แสดงถึงความเป็นประเทศที่มีอารยธรรมอันสูงส่ง สามารถสืบทอดศิลปะการแสดงโบราณให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน รูปแบบการแสดงโขนปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นจารีตนิยม (convention) มีกฎระเบียบวิธีแสดงเฉพาะที่ปฏิบัติเป็นหลัก

โดยไม่มีข้อยกเว้น หากไม่ยึดถือปฏิบัติก็จะไม่เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏยศิลป์ไทย การแสดงโขนปรากฏหลักฐานที่มีรูปแบบและลักษณะเฉพาะตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ปรากฏการแสดงที่เรียกว่า “โขน” จากจดหมายเหตุของ ลาลูแบร์

สาวิตร พงศ์วัชร์ (2548: 4) ได้ศึกษาการสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ ซึ่งได้อธิบายว่าโขนแต่โบราณมีประวัติกำเนิดและความเป็นมาที่น่าสนใจในการศึกษาวิเคราะห์เป็นอย่างยิ่ง นักวิชาการหลายท่านมีข้อเขียนงานวิชาการกล่าวกันว่าโขนมีกำเนิดมาหลายทาง อย่างแรกได้รับอิทธิพลมาจากหนังใหญ่ ซึ่งเป็นมหรสพที่ขึ้นขึ้นตาของชาวไทยสมัยโบราณอย่างหนึ่ง แม้ว่าต่อมาศิลปะการแสดงชนิดนี้กำลังจะสูญไปก็ตาม แต่กระบวนการของหนังใหญ่นั้นได้กลายมาเป็นต้นแบบของโขนมาจนทุกวันนี้ อีกทางหนึ่งผู้รู้ได้กล่าวไว้ว่าทั้งหนังใหญ่และโขนมักนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์วรรณคดีที่สำคัญของไทย ซึ่งได้นำเอาเค้าเรื่องมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2537: 1) ได้ศึกษาจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม โขนเป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่มีลักษณะเฉพาะ และเป็นเอกลักษณ์ประจำวัฒนธรรมไทย โขนเป็นการสื่อสารด้วยการรำ พากย์ และร้อง โดยใช้ผู้แสดงที่สวมหัว โขนเป็นแหล่งรวมศิลปะด้านวิจิตรศิลป์หลายแขนง ครบถ้วนด้วยองค์ประกอบแห่งความงาม ของการแสดงออกทางศิลปะ กล่าว คือ บทกลอนดี ร้องดี ดนตรีเพราะ รำงาม เต้นงาม ตามแบบแผน มีตัวละครครบท้องเรื่อง และเครื่องแต่งกายนับว่าเป็นแบบแผนหรือจารีตการแสดงโขน ที่ยึดถือและปฏิบัติต่อกันมา ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ส่วนมากนิยมใช้เรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเสิศหล้านภาลัยจะพรรณนาลักษณะตัวละครในเรื่องเฉพาะตัวอย่างชัดเจน ดังนั้นจึงเกิดการสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละคร เช่น พระ นาง ยักษ์ ลิง ในโขนสื่อหรือแสดงออกมาเป็นกระบวนท่ารำ ท่าเต้น ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว นับเป็นศิลปะชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2554: บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษากระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ ผลการศึกษาพบว่าการประกอบสร้างบทโขนมีรูปแบบของกระบวนเล่นที่ชัดเจน คือ แบ่งเป็นฉากนาฏการฝ่ายลงกา และฉากนาฏการฝ่ายพลับพลา ผู้ประกอบสร้างสามารถพลิกแพลงเลือกสรรไปใช้ในการประกอบสร้างบทโขน รวม 30 ชุด และเมื่อทดลองนำตัวบทโขน มาวิเคราะห์การทำหน้าที่ของฉากนาฏการต่าง ๆ ในบทโขนแล้ว ได้ข้อสรุปว่ามีวิธีการทำหน้าที่ของฉากนาฏการผ่านทั้งผู้พากย์เจรจาและผ่านตัวโขน มีวัตถุประสงค์เพื่อสื่อความกับผู้ดูและเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้พากย์เจรจาและตัวโขนได้อวดภูมิรู้ และ/หรือ อวดฝีมือ กล่าวคือ การทำหน้าที่ผ่านผู้พากย์เจรจา มี 3 หน้าที่ ได้แก่ เกริ่นการณ์ แสดงกระทู้หรือโวหาร และจบชุดนาฏการ ส่วนการท้าหน้าที่ผ่านตัวโขน มี 3 หน้าที่ ได้แก่ แสดงกระบวนรำอวดฝีมือ แสดงกระบวนรำอวดภูมิ กระบวนรบ และการเล่นตลก

พิเศษ เกตุวรสุนทร (2549: 4) ศึกษาแนวทางการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมไทย : ศึกษากรณีโขนมหาวิทยาลัยรามคำแหง ผลการศึกษาพบว่าสาเหตุของผู้ที่เข้ามาฝึกอบรมโขนมหาวิทยาลัยรามคำแหงส่วนใหญ่ คือ เพื่อนำความรู้ที่ฝึกซ้อมโขนไปประกอบอาชีพ อยู่ในเกณฑ์มาก ด้านทัศนคติของผู้ที่เข้ามาฝึกอบรมโขนมหาวิทยาลัยรามคำแหงต่อแนวทางการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมโขน ส่วนใหญ่เห็นว่า ผู้ฝึกอบรมส่วนใหญ่มีทัศนคติในเชิงบวกต่อโขนมหาวิทยาลัยรามคำแหง และต่อแนวทางการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมโขน อยู่ในเกณฑ์มาก และด้านบทบาทของผู้ที่เข้ามาฝึกอบรมโขนมหาวิทยาลัยรามคำแหงในด้านอนุรักษ์และการสืบทอดวัฒนธรรมโขน ส่วนใหญ่เห็นว่า ผู้เข้าฝึกอบรมมีบทบาทเป็นอย่างมากในด้านการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมโขน

และมาโนช บุญทองเล็ก (2551: 2) ได้ศึกษาคามคาดหวังของผู้ที่เกี่ยวข้องต่อการอนุรักษ์และการพัฒนาการแสดงโขน ได้อธิบายเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (cultural change) เมื่อวัฒนธรรมด้านใดด้านหนึ่งล้าหลังกว่าอีกด้านหนึ่งก็เป็นสาเหตุที่ทำให้คนเราต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรมทั้งสองประเภทและสามารถใช้ประโยชน์ในการดำเนินชีวิตได้ อย่างเช่น ถ้ามีเครื่องจักรแต่ใช้ไม่เป็น ผู้คนก็ต้องขวนขวายหาวิธีการที่จะใช้เครื่องจักรให้เกิดประโยชน์สูงสุด ในขณะที่โลกกำลังก้าวสู่ยุคโลกาภิวัตน์ โดยมีพื้นฐานอยู่บนแนวทางของการพัฒนา พลังสำคัญแห่งการขับเคลื่อนในการพัฒนาคือวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีและอีกปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญเท่าเทียมกันคือ พื้นฐานทางวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์หรือแต่ละกลุ่มสังคม พระยาอนุมานราชธนท่านได้กล่าวว่า วัฒนธรรมจะเปลี่ยนไปตามความเจริญ อยู่ที่คนในสังคมมีปัญญาความสามารถค้นพบสิ่งที่มีอยู่แล้วแต่ยังเร้นอยู่และประดิษฐ์เสริมสิ่งใหม่บนรากฐานสิ่งเก่า เพื่อรักษาเสถียรภาพและบุคลิกของสังคมตนเองไว้ การเปลี่ยนแปลงไปข้างหน้าเท่านั้นที่จะทำให้วัฒนธรรมมีเสถียรภาพเรียกว่า วัฒนธรรมมีพลวัตร และในการเคลื่อนที่ไปนั้น หากไม่สลัดของเก่าที่ไม่สอดคล้องแล้วทิ้งไปเสียบ้าง พร้อมกับต่อเติมเสริมแต่งสิ่งใหม่เข้าไปก็จะทำให้วัฒนธรรมเกิดการล้าและเสื่อมไป จนในที่สุดก็จะมีการตัดทิ้งวัฒนธรรมของตนเสียแล้วรับเอาวันธรรมอื่นเข้ามาแทนที่ เป็นผลให้สังคมนั้นต้องสูญเสียบุคลิกลักษณะของตนในที่สุด

จากการศึกษาในบทที่ 2 เป็นการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับแนวคิดและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับโขน ซึ่งแนวคิดที่นำเสนอในบทนี้ จะเป็นขอบเขตของผลการศึกษาในงานวิจัยเล่มนี้ และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องเป็นการนำเสนอ รายละเอียดของโขนโดยทั่วไป ซึ่งจะส่งผลต่อเนื้อหาการศึกษาในบทที่ 4 ต่อไป เนื่องจากเนื้อหาในบทที่ 4 เป็นผลการศึกษาที่ได้เพิ่มเติมจากเนื้อหาหลักของวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในบทที่ 2 ซึ่งการที่จะได้มาซึ่งผลการศึกษาที่กล่าวนั้น จำเป็นจะต้องมีวิธีดำเนินการวิจัยที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ซึ่งจะขอนำเสนอในบทที่ 3 ถัดไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย ผู้ศึกษาได้ขอบเขตการศึกษาเพื่อตอบตามวัตถุประสงค์ในการศึกษาไว้ 3 ประการ ได้แก่ การศึกษาเพื่อทราบถึงความเป็นมาและพัฒนาการของโขน และศึกษาองค์ประกอบของโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย โดยทั้งนี้ได้กำหนดวิธีการศึกษาไว้ดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการศึกษา
2. สนาม
3. การเข้าสู่สนาม
4. การเก็บรวบรวมข้อมูล
5. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
6. แผนการดำเนินการวิจัย
7. การวิเคราะห์ข้อมูลและการนำเสนอข้อมูล

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการศึกษา

กลุ่มที่ใช้ในการศึกษาประกอบด้วยกลุ่มประชากรในการสัมภาษณ์แบบเจาะจง (In-depth Interview) จำนวน 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 กลุ่มผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน และกลุ่มที่ 2 กลุ่มผู้ชมการแสดงโขน โดยอธิบายแต่ละกลุ่มได้ดังนี้

1. กลุ่มผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน หมายถึง ครูหรือศิลปินทางนาฏศิลป์โขน อีกทั้งยังมีบทบาทเป็นผู้จัดการแสดงโขนหรือตัวแสดงโขนอยู่ในปัจจุบัน

2. กลุ่มผู้ชมการแสดงโขน หมายถึง คนที่ได้ชมการแสดงโขน ตามสถานที่จัดการแสดงต่างๆ ทั้งตามโรงละครหรือในพระราชพิธีสำคัญๆที่มีการจัดแสดงโขน

เงื่อนไขจากการเลือกจากเกณฑ์ดังกล่าว ผู้วิจัยได้จำแนกแบ่งกลุ่ม 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 ผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กลุ่มที่ 2 ผู้ชมการแสดงโขน โดยทั้ง 2 กลุ่ม มีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน

1) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ได้แก่

1.1) รัตติยะ วิกสิตพงศ์
1.2) จตุพร รัตนวราหะ
1.3) ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว
1.4) วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์
1.5) ไพฑูรย์ เข้มแข็ง
1.6) ประเมษฐ์ บุญยะชัย
1.7) สมศักดิ์ ทัดติ

1.8) ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
1.9) สุรัตน์ จงดา
1.10) เกษม ทองอร่าม
1.11) จรัญ พูนลาภ
1.12) เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์
1.13) ธีรภัทร ทองนิ่ม

2) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้แก่
2.1) รัจนา พวงประยงค์
2.2) ชวลิต สุนทรานนท์
2.3) สุดจิตต์ พันธ์สังข์
2.4) คมสันฐ หัวเมืองลาด
2.5) ประสาท ทองอร่าม
2.6) สุพรทิพย์ ศุภรกุล
2.7) กาญจนา ขาวรุ่งเรือง
2.8) ปกรณ์ พรพิสุทธิ์
2.9) พัชรา บัวทอง
2.10) สมเจตน์ ภู่นา
2.11) สุธี ปิวรบุตร
2.12) ทรงพล ตาดเงิน
2.13) ตวงฤดี ถาพรพาสี
2.14) เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม
2.15) อัมไพวรรณ เตชะชาติ
2.16) มณีรัตน์ มุ่งดี
2.17) สุรัตน์ เอี่ยมสะอาด
2.18) ธีรเดช กลิ่นจันทร์

ซึ่งแนวคำถามที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์กลุ่มผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน เป็นสัมภาษณ์แบบเจาะลึก เกี่ยวกับ เรื่อง ประเพณีจารีตในการแสดงโขน กระบวนการเล่นโขน การเปลี่ยนแปลงของโขนในปัจจุบัน ความคิดเห็นต่อการอนุรักษ์ และสืบทอดวัฒนธรรมโขน และความคิดเห็นเกี่ยวกับโขนในอนาคต เพื่อนำไปสู่การอธิบายถึงโขนในฐานะศิลปะประจำชาติที่เป็นสื่อวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัย และยังนำไปสู่การกำหนดแนวทางของสถาบันที่เกี่ยวข้องกับโขนต่อไป

กลุ่มที่ 2 กลุ่มผู้ชมการแสดงโขน ประกอบด้วยกลุ่มบุคคลที่มีความแตกต่างกัน โดยผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ลักษณะอาชีพ 4 อาชีพ คือ อาชีพอิสระ อาชีพข้าราชการ นักศึกษาระดับมหาบัณฑิต พนักงานบริษัท ซึ่งจะแยกทั้งลักษณะการศึกษา อายุ และเพศ

โดยในทุกกลุ่มได้มีโอกาสในการรับชมการแสดงโขนตามสถานที่จัดการแสดงต่างๆ ทำให้ทราบถึงลักษณะการแสดงของนาฏกรรมไทยที่ได้ชื่อว่าเป็นศิลปะประจำชาติ โดยที่ผู้ชมแต่ละคนก็จะได้รับความรู้สึกในการชมแตกต่างกันออกไป

ซึ่งแนวคำถามที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์กลุ่มผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน จะสัมภาษณ์เกี่ยวกับ เรื่อง ความคิดเห็นที่มีต่อการแสดงโขน ความคิดเห็นต่อการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขน รวมทั้งการสืบทอดวัฒนธรรมโขน ข้อมูลที่ได้จะนำไปสู่การอธิบายถึงการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมไทยอย่างโขน เพื่อนำไปสู่แนวทางการจรรโลงโขนให้คงอยู่ต่อไป

สนาม

การศึกษาครั้งนี้จะใช้พื้นที่ในการรวบรวมข้อมูลเรื่องโขน จำแนกได้ 2 ประเภท คือ โรงละครหรือสถานที่ในการจัดการแสดงและสถานที่นอกโรงละครที่หมายถึงพื้นที่ที่มีการรวมตัวกันของศิลปินเพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงหรือกิจกรรมอื่นร่วมกัน เป็นพื้นที่ในการศึกษา เนื่องจากการที่จะได้รับความรู้และสามารถวิเคราะห์เรื่องโขนได้อย่างเข้าใจนั้น จำเป็นต้องเข้าไปในพื้นที่ที่มีการจัดการแสดงอยู่จริงๆ เพื่อให้เห็นถึงกระบวนการเล่น รูปแบบการจัดการแสดง องค์ประกอบในการแสดง ความหลากหลายของผู้ชมโขน นำไปสู่การวิเคราะห์โขนในเรื่องของรูปแบบการจัดการแสดง การปรับตัวของโขนในสังคมสมัยใหม่ การอนุรักษ์และถ่ายทอดวัฒนธรรมโขน และการที่ลงพื้นที่ตามพื้นการจัดแสดงโขนที่ต่างๆนั้น ยังทำให้ได้พบกับกลุ่มคนที่มีความเกี่ยวข้องกับโขน ทั้งผู้จัดการแสดง ผู้แสดง ผู้ชม ทำให้ได้โอกาสในการสัมภาษณ์เชิงลึก เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ต่อไป

การเข้าสู่สนาม

การคัดเลือกพื้นที่ในการศึกษาเริ่มจากการหาพื้นที่โดยได้ศึกษาข้อมูลจากสื่อต่างๆ ที่ประชาสัมพันธ์เรื่องการจัดแสดงโขน และติดต่อประสานงานกับผู้จัดการแสดง บอกถึงวัตถุประสงค์ของการเข้าชม เพื่อที่อาจจะได้รับการอำนวยความสะดวกในการสอบถามความเข้าใจในเรื่องการจัดการแสดงโขน ซึ่งการเข้าสู่สนามนั้นจะเข้าก่อนการเริ่มมีการแสดง เพื่อที่จะได้เห็นถึงการเตรียมความพร้อมในการจัดการแสดง ได้แก่ การจัดอุปกรณ์ประกอบการแสดง องค์ประกอบของการแสดง และเมื่อมีผู้ชมทยอยเข้ามาชมการแสดงก็จะสังเกตถึงลักษณะของผู้ชม ทั้งในเรื่องการแต่งกาย อายุ เพศ และคนที่มาชมด้วย กล่าวคือ ถ้าผู้ชมนำเยาวชนมาด้วย ก็จะมีนัยถึงเรื่องของการอนุรักษ์ศิลปะโขน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลได้กำหนดวิธีการศึกษาโดยใช้แนวทางของการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และการสำรวจโดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยจำแนกวิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

1. การเก็บข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากการศึกษาเรื่องโขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย มีความจำเป็นต้องใช้เอกสารจากที่มาที่หลากหลายทั้งเอกสารชั้นต้น ที่มีการบันทึกความเป็นมาของประวัติ การกำเนิดของโขน โดยการสืบค้นจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

    1) หอสมุดแห่งชาติ
    2) ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

3) สถาบันวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

5) ห้องสมุดศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

6) พระตำหนักปลายเนิน (มูลนิธิสมเด็จเจ้าฟ้าฯกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์)

7) มูลนิธิ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช

8) โขนโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม)

การเก็บข้อมูลจากเอกสาร สามารถจำแนกข้อมูลที่ได้จากเอกสาร เพื่อนำมาอธิบายตามวัตถุประสงค์ต่างๆ ได้ดังนี้

1) ศิลปะประจำชาติของไทย

2) ประวัติของโขน

3) ประเภทของโขน

4) พัฒนาการของโขน

5) องค์ประกอบของโขน

6) การปรับตัวของโขนสู่บริบทสังคมร่วมสมัย

เอกสารสำคัญที่ใช้เป็นหลักในการวิจัย

1) หนังสือเรื่องโขน ของธนิต อยู่โพธิ์

2) หนังสือเกี่ยวกับโขนและละคร ของสุจิตต์ วงษ์เทศ

3) หนังสือเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย ของคึกฤทธิ์ ปราโมช

4) หนังสือเกี่ยวกับโขน ของกรมศิลปากร

5) หนังสือเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงโขนในปัจจุบัน ได้แก่ โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนสมัครเล่นทั้งระดับมหาวิทยาลัยและโรงเรียน

6) เอกสารจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

7) เอกสารงานวิจัยจากสถาบันการศึกษาต่างๆที่เปิดการเรียนการสอนศิลปวัฒนธรรม

2. การเก็บข้อมูลโดยวิธีการชมสื่อวีดีทัศน์ ที่บันทึกการแสดงโขนในตอนต่างๆ โดยมีทั้งบันทึกการแสดงของ โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โขนศาลาเฉลิมกรุง ทั้งในอดีตและปัจจุบัน

3. การเก็บข้อมูลโดยใช้วิธีการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitative) ที่ต้องเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการเข้าไปมีส่วนร่วมกับผู้ให้ข้อมูลและสร้างความสัมพันธ์กับแหล่งข้อมูลเพื่อการได้ข้อมูลที่แม่นตรงและชัดเจนมากขึ้น

1) วิธีการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์

จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้นเกี่ยวกับประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการศึกษา สามารถสรุปกลุ่มที่ต้องการสัมภาษณ์แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 จะเป็นผู้ที่อยู่ในแวดวงศิลปวัฒนธรรม ได้แก่ ผู้สร้างงานศิลปะโขน ประกอบด้วยหน่วยงาน สถาบันการศึกษาเกี่ยวกับศิลปะการแสดงของไทย และกลุ่มที่ 2 จะเป็นกลุ่มผู้ชมทั่วไป

โดยวิธีการสัมภาษณ์ จะใช้วิธีการนัดล่วงหน้ากับผู้ที่จะเข้าไปสัมภาษณ์ หรืออาจจะสัมภาษณ์เมื่อได้ไปพบกับผู้ที่ต้องการสัมภาษณ์ในงานจัดแสดงโขนหรือการแสดงนาฏศิลป์ไทยอื่นๆ

2) การสังเกตการณ์แบบมีส่วนรวม (Participant observation)

2.1) เข้าร่วมชมการแสดงโขนเมื่อมีการแสดงสด ซึ่งสถานที่แสดงสดที่ได้ไปสังเกตการณ์ ดังนี้

- โรงละครสังคีตศาลา
- ศาลาเฉลิมกรุง
- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

2.2) เข้าชมกระบวนการและองค์ประกอบการจัดแสดงโขน เช่น การทำฉาก เครื่องแต่งกายโขน

- โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ
- กรมศิลปากร
- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ศาลาเฉลิมกรุง
- สถาบันคีตฤทธิ์

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย

1. แบบสำรวจ (Observation)

1) เพื่อใช้ในการสำรวจการปรับตัวของโขนสู่สังคมร่วมสมัย โดยแบ่งข้อมูล ดังนี้

1.1) องค์ประกอบของโขน เช่น การปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยในเรื่องของการแต่งหน้าโขน เครื่องแต่งกาย

1.2) ระยะเวลาในการแสดงโขน

1.3) ประเภทของโขน

1.4) โอกาสในการแสดงโขน

1.5) สถานที่ในการแสดงโขน

1.6) เทคนิคในการจัดการแสดง

2) เพื่อใช้ในการสำรวจความแตกต่างของการจัดการแสดงโขน ได้แก่ ความแตกต่างกันของโขนในปัจจุบัน ที่สัมพันธ์กับประเภทของโขนในอดีต

2. แบบสัมภาษณ์ การสัมภาษณ์จากแหล่งผู้ให้ข้อมูลโดยตรง เน้นการคัดสรรผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key informant) โดยวิธีการคัดเลือกแบบสุ่มอย่างเจาะจง (purposive sampling) ตามความจำเป็นของเนื้อหาและให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ด้วยการเจาะจงผู้ที่จะสัมภาษณ์ ทั้งนี้การสัมภาษณ์ได้จัดแนวทางคำถามในการสัมภาษณ์ (Interview Guide) เพื่อให้ครอบคลุมประเด็นสำคัญและตอบคำถามได้อย่างครบถ้วนตามวัตถุประสงค์ในการศึกษา โดยจะมีการใช้แบบสัมภาษณ์ที่

แตกต่างกันไปตามกลุ่มผู้ที่ให้สัมภาษณ์ เนื่องจากผู้ให้สัมภาษณ์มีความรู้ในเรื่องโขนที่แตกต่างกัน เช่น ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ที่ชมการแสดงโขนที่สำนักการสังคีต กับผู้ชมการแสดงโขนที่ร้านอาหาร จะได้ความรู้สึกที่แตกต่างกันไป

แผนการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วางแผนการดำเนินการวิจัยเป็นขั้นตอน ดังนี้

1) การเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับโขน และข้อมูลเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2) การวิเคราะห์ข้อมูลโขนในอดีตจนถึงปัจจุบัน ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ได้แก่ เพื่อศึกษาพัฒนาการในฐานะศิลปะการแสดงและสื่อวัฒนธรรมประจำชาติไทย สู่การเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย

3) การเรียบเรียงและนำเสนอรายงานผลการวิเคราะห์ในรูปแบบปริญญานิพนธ์

การวิเคราะห์และการนำเสนอข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการพรรณนาความ (Descriptive Analysis) จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เจาะลึก และมาวิเคราะห์ ตามแนวคิดที่วางไว้เป็นกรอบในการศึกษาตามแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมไทย ความเป็นชาติไทย เป็นต้น และวิเคราะห์ข้อมูลโดยการจับประเด็นสำคัญโดยการใช้ประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ถือเป็นเครื่องมือสำคัญในการทำวิจัย โดยแบ่งเป็นขั้นตอน ดังนี้

1) ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของโขน แล้วจึงเรียบเรียงเป็น บทที่ 1 บทนำ บทที่ 2 แนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และบทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

2) นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามแนวคิดที่กำหนดไว้ เพื่ออธิบายถึงพัฒนาการและองค์ประกอบของโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย

3) นำข้อมูลโขนทั้งหมดมาศึกษาเชิงประวัติ เชิงวิธีการเล่น เชิงบทบาทความสำคัญ เชิงพัฒนาการของโขน จากนั้น จึงจัดโขนเป็นยุคต่าง ๆ โดยเขียนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของโขนกับบริบทต่างๆ ของสังคมและวัฒนธรรม และนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ มาใช้เป็นข้อมูลในการเขียนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของโขนจากอดีตถึงปัจจุบันในฐานะสื่อวัฒนธรรมบริบทสังคมร่วมสมัย จากนั้นจึงเขียนรายงานผลการศึกษา บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล ใน 4 ประเด็นการศึกษา ได้แก่ 1)โขนในฐานะศิลปะประจำชาติ 2)พัฒนาการของโขน 3)ประเภทของโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย 4)องค์ประกอบของโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย รวมทั้ง บทที่ 5 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ ตามลำดับ

สรุปจากการศึกษาในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้อธิบายเนื้อหาเกี่ยวกับวิธีดำเนินงานวิจัย ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้จะเป็นวิจัยประเภทคุณภาพ ซึ่งแหล่งข้อมูลจะเป็นในส่วนของเอกสารวิชาการและจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับโขน ทั้งในส่วนของศิลปิน คณะครูผู้สอนโขน และผู้ชมการแสดง ซึ่งการเก็บข้อมูลดังกล่าวจะได้จากการค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งความรู้ที่เกี่ยวข้องต่างๆ กับการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมตามสถานที่จัดการแสดงต่างๆ ซึ่งจากการเก็บข้อมูลในรูปแบบดังกล่าว จะนำมาสู่ผลการศึกษาที่อธิบายถึงวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ได้อย่างชัดเจน ต่อไปในบทที่ 4 จะเป็นการอธิบายถึงผลการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งจะนำเสนอในลำดับต่อไป

บทที่ 4
โขน : ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย

ในบทนี้มีวัตถุประสงค์การนำเสนอโขนในฐานะที่เป็นศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย ซึ่งมีโครงสร้างการนำเสนอ ได้แก่ 1) โขนในฐานะที่เป็นศิลปะประจำชาติไทย กล่าวถึง การผสมผสาน แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมโขนจากประเทศใกล้เคียง จนกลายเป็นโขนในรูปแบบของไทยที่จัดแสดงในปัจจุบัน ซึ่งโขนที่เกิดขึ้นในประเทศไทย เริ่มมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาและมีพัฒนาการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน จึงทำให้โขนเป็นศิลปะการแสดงที่ฝังลึกอยู่ในวัฒนธรรมประเพณีวิถีชีวิตของไทย 2) สื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย กล่าวถึง การแสดงออกของโขนที่แสดงออกทั้งในรูปของนามธรรมและรูปธรรม ซึ่งโขนเปรียบเสมือนตัวสื่อวัฒนธรรมที่สื่อถึงผู้ชมให้มีความรู้สึกร่วมถึงความเป็นไทย และในบริบทสังคมร่วมสมัยโขนก็จะต้องมีการปรับตัว โดยมีการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบในการแสดงไปตามยุคสมัย เพื่อให้เกิดการดำรงอยู่ในสังคมนั้นได้ ซึ่งจะอธิบายรายละเอียดต่อไป

โขนเป็นศิลปะการแสดงของไทยที่มีมายาวนาน นับตั้งแต่สมัยก่อนอยุธยา จนถึงสมัยปัจจุบัน ซึ่งในแต่ละช่วงเวลาโขนก็ได้มีทั้งยุคทองและยุคเสื่อม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทสังคมในสมัยนั้นๆ เช่นในสมัยปี พ.ศ.2475 โขนได้ย้ายจากสำนักพระราชวัง มาอยู่ที่กรมศิลปากร และในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โขนไม่ได้รับการพัฒนาส่งเสริมแต่อย่างใด ด้วยรัฐบาลขณะนั้นนิยมให้มีการแสดงประเภทละครปลุกใจแทน กระทั่งอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ มาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการและอธิบดีกรมศิลปากร ต่อมาจึงมีการฟื้นฟูโขนโดยมีการรับนักเรียนเข้าเรียนและจ่ายค่าเบี้ยเลี้ยงให้นักเรียน

โขนเริ่มมีการฟื้นตัวขึ้นและจัดให้มีการแสดงโขนที่โรงละครศิลปากรเดิม ซึ่งเป็นหอประชุมเก่าของกรมศิลปากร เป็นอาคารสร้างด้วยไม้หลังคามุงด้วยสังกะสี ตั้งอยู่ด้านขวาของพระที่นั่งศิวโมกขพิมานอันเป็นส่วนหนึ่งของหอสมุดและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล ได้ปรับปรุงหอประชุมขึ้นใหม่ ต่อมาได้มีการเปลี่ยนชื่อจาก หอประชุมกรมศิลปากร เป็น "โรงละคอนศิลปากร" และเกิดเหตุเพลิงไหม้เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2503 ต่อมาได้มีการสร้างโรงละครแห่งชาติขึ้น เปิดใช้อย่างเป็นทางการเมื่อปี พ.ศ. 2508 ซึ่งในปีนี้เองถือได้ว่าเป็นยุคทองของการเริ่มฟื้นตัวขึ้นอย่างรวดเร็ว *"เปรียบได้กับการสร้างโรงละครแห่งชาติขึ้นมาก็เหมือนกับการเริ่มสิ่งใหม่ๆ"* โขนมีการพัฒนาปรับปรุง เรื่อยมา โขนอาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้นำการแสดงโขนมาประยุกต์ให้ร่วมสมัย ในลักษณะที่จับเอกลักษณ์เด่นๆของตัวละครมาเป็นตัวเดินเรื่อง เช่น หากแสดงเรื่องรามาวตารบทเด่นคือการดำเนินเรื่องโดยพระรามตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องภายใน 3 ชั่วโมง โดยใช้เทคนิคการเล่าเรื่องที่

สนุกสนานผสานกับความสามารถส่วนตัวของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ทำให้ในช่วงเวลานี้ พัฒนาการของโขนมีมาอย่างต่อเนื่องนับแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

แม้ว่าความเป็นมาของโขนจะเริ่มมาตั้งแต่สมัยอดีต และมีการปรับตัวเป็นระยะๆต่อเนื่อง โดยในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่ทรงส่งเสริมศิลปะหลากหลายสาขา จึงส่งผลต่อการเงินของท้องพระคลัง ทำให้รัชกาลที่ 7 ต้องทรงปรับตัวในการแสดงของศิลปินสาขาต่างๆ รวมทั้งโขนด้วย แต่ปัจจุบันศิลปะการแสดงโขนยังกลับมาทำหน้าที่อีกครั้งในฐานะการแสดงศิลปะประจำชาติไทยหรือการแสดงโขนในลักษณะโขนสื่อการเมือง แม้ไม่ถูกต้องตามขนบธรรมเนียมของโขน แต่ก็ให้จัดการแสดงก็นับเป็นการร่วมสมัยอีกรูปแบบหนึ่ง

จากการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับโขนและจากการสัมภาษณ์กลุ่มที่ใช้ในการศึกษาทั้ง 2 กลุ่ม คือ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับโขนกับผู้ชมการแสดงโขม ทำให้ทราบถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับโขนในบริบทของความร่วมสมัยกับสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน โดยมีรายละเอียดดังนี้

โขนในฐานะศิลปะประจำชาติ

จากการศึกษางานเกี่ยวกับประวัติของโขนพบว่าโขนไม่ใช่การแสดงที่เกิดจากวัฒนธรรมของไทย แต่เกิดจากการผสมกันของวัฒนธรรมศิลปะการแสดงหลากหลายชาติในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งในแต่ละประเทศที่มีการแสดงที่คล้ายกับโขน ก็จะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมของชาตินั้นๆ ดังที่ปรากฏในโขนของประเทศไทยก็จะมีความแตกต่างออกไปจากโขนของประเทศอื่นๆ โดยอธิบายได้ดังนี้

โขนเป็นวัฒนธรรมร่วม

กว่าจะเป็นโขนในไทย การละเล่นรามายณะของราชสำนักรัฐจารีตโบราณในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีพัฒนาการร่วมกัน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าวัฒนธรรมร่วม ดังที่ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2 ธันวาคม 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า*"ศิลปะทางด้านการแสดงชาติทุกชาติจะต้องมี ของเราถือว่าเป็นศิลปะร่วมสมัยระหว่างแถบเอเชียตะวันออกแล้วกัน เช่น อินเดีย ศรีลังกา บังกลาเทศ ลาว กัมพูชา พม่า เราจะเล่นโขนเรื่องเดียวกัน แต่มันจะมีความแตกต่างในเรื่องของศิลปะและวัฒนธรรมเพราะว่าโขนรวบรวมศิลปะทุกแขนงไว้ตั้งแต่ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม หัตถกรรม รวมถึงนาฏกรรมทั้งด้านโขน ละคร และการฟ้อนรำ มันคือเอกลักษณ์ของชาติทั้งหมด"* (ธีรเดช กลิ่นจันทร์. 2 ธันวาคม 2556: สัมภาษณ์)

โขนได้มีการผสมผสานวัฒนธรรมต่างๆ ที่มีมาแต่ดั้งเดิมดึกดำบรรพ์เข้าด้วยกัน ทั้งจากภายนอกและภายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังต่อไปนี้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2556: 5)

วัฒนธรรมภายนอก มี 2 อย่าง ดังนี้

1. เนื้อเรื่อง จากรามายณะของชมพูทวีป คือ อินเดีย โดยเฉพาะจากอินเดียใต้ คือทมิฬ

2. เครื่องแต่งตัว จากอินเดีย และเปอร์เซีย (คือ อิหร่าน) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า อินโด-เปอร์เซีย เช่น มงกุฎ ชฎา และผ้าต่างๆ เช่น ผ้าเยียรบับ ผ้ากำมะหยี่ ผ้าสักหลาด ผ้าเข้มขาบ เป็นต้น

วัฒนธรรมภายใน มี 5 อย่าง เป็นอย่างน้อย ดังนี้

1. ชื่อโขน มาจากคำพื้นเมืองตระกูลชวา-มลายูว่า Lakon หรือ Lakun หรือคำบาหลีว่า Legong ผู้รู้ภาษาเขมรอธิบายว่า เขมร รับจากคำชวา-มลายู แล้วเรียกโลฺขน (อ่านคล้าย ละ-โคน) ยังมีอธิบายละเอียดอีกมาก ไทยยืมจากเขมรมาอีกทอดหนึ่ง เรียก ละคอน คนสมัยก่อน บางทีเรียกคล้องจองซ้ำซ้อนว่าละโขนละคอน แล้วกร่อนแยกเป็น 2 อย่าง คือ โขน (เล่นกลางสนาม) กับ ละคอน (เล่นในโรง) แต่ปัจจุบันเขียนว่าละคร ซึ่งไม่ใช่คำบาลี-สันสกฤตจากอินเดีย

2. ท่าโขน มาจากการละเล่นเต้นฟ้อนร้องรำทำเพลง ด้วยท่าทรงตัวเป็นสามัญลักษณะ ซึ่งล้วนมีพัฒนาการเป็นวัฒนธรรมพื้นเมืองมาแต่ดั้งเดิมดึกดำบรรพ์ ไม่ได้มาจากอินเดีย ท่าโขนที่สำคัญมี 2 อย่าง คือ เต้นกับฟ้อน เรียกรวมๆ ว่า เต้นฟ้อน กล่าวคือ เต้น เป็นของ ยักษ์กับลิง ส่วนฟ้อน เป็นของ พระกับนาง ซึ่งเต้นกับฟ้อน เป็นการละเล่นดั้งเดิมดึกดำบรรพ์ของคนในภูมิภาคอุษาคเนย์เหมือนกันหมดทั้งแผ่นดินใหญ่และหมู่เกาะ ตั้งแต่ประมาณ 3,000 ปีมาแล้วก่อนยุคพระพุทธเจ้า และยังไม่ติดต่อรับอารยธรรมอินเดีย มีหลักฐานประวัติศาสตร์โบราณคดีที่สำคัญเกี่ยวกับเต้นฟ้อน คือ ภาพเขียนสีรูปเต้นท่ากบ (ในพิธีกรรมขอฝน) และลายเส้นสัมฤทธิ์ รูปฟ้อนยืดยุบ

3. โขนต้องสวมหน้ากาก ที่ต่อมาเรียกหน้าโขน แล้วเป็นหัวโขน ปัจจุบันเรียกศีรษะโขน หน้ากาก เป็นเครื่องสวมเพื่อพรางหน้าจริงในพิธีเข้าทรง เพื่อเชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับอำนาจศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติตามหน้ากากนั้น มีในกลุ่มชนดั้งเดิมทุกเผ่าพันธุ์ในโลก รวมทั้งในภูมิภาคอุษาคเนย์

4. ปี่พาทย์รับโขน โขนต้องมีปี่พาทย์ตีประโคมเต้นฟ้อนร้องรำทำเพลง เรียกวงปี่พาทย์มีเครื่องดนตรีหลักๆ คือ ปี่ ระนาด ฆ้องวง กลองทัด เป็นของพื้นเมืองดั้งเดิม ดึกดำบรรพ์สุวรรณภูมิอุษาคเนย์ ประมาณ 3,000 ปีมาแล้ว ไม่มีในอินเดีย

5. พากย์โขนและเจรจาโขน

พากย์โขน แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ เช่น กาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง (ฉบังเป็นคำเขมร แปลว่า รบ) ได้แบบแผนจากกัมพูชา

เจรจาโขน แต่งด้วยร่ายยาว มีใช้ในเทศน์มหาชาติมหาเวสสันดรด้วย ซึ่งนับเป็นร้อยกรองพื้นเมืองดั้งเดิมตระกูลลาว-ไทย เริ่มใช้ในคำสู่ขวัญ (ของหมอผี)

สำเนียงเจรจาโขน เป็นจารีตดั้งเดิมยุคอยุธยาที่เปลี่ยนแปลงมิได้ และเป็นสำเนียงหลวง ครั้งกรุงศรีอยุธยา ตรงกับอักขรวิธีในหนังสือจินดามณี สมัยพระนารายณ์ฯ ยังมีเค้าอยู่ในสำเนียงชาวบ้านฟากตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยา เช่น สำเนียงสุพรรณที่คนทั่วไปเรียก “เหน่อ” และใกล้เคียงสำเนียงลาวที่หลวงพระบางกับสำเนียงปักษ์ใต้นครศรีธรรมราช ผู้รู้ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมเขมร บอกว่าโขนกัมพูชาดั้งเดิมมีพากย์อย่างเดียว โดยไม่มีเจรจา แต่ปัจจุบันโขนกัมพูชามีเจรจา ซึ่งน่าเชื่อว่าเพิ่งรับแบบแผนจากไทย สมัย ร.5

เอกลักษณ์ของไทยกับวิจิตรศิลป์ของโขน

โขนเป็นศิลปะการแสดงที่เกิดจากการนำลักษณะของวัฒนธรรมบางอย่างจากประเทศต่างๆ มาพัฒนาประยุกต์ใช้ในโขน จนกลายเป็นการแสดงโขน ที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งเอกลักษณ์ของไทยที่ปรากฏอยู่ในการแสดงโขนนั้น จะมีทั้งในลักษณะของนาฏศิลป์ ประติมากรรม จิตรกรรม วรรณกรรม และหัตถศิลป์ ซึ่งเรียกรวมๆแล้วคือ “วิจิตรศิลป์” ซึ่งเป็นประเภทของศิลปะไทย โดยศิลปะไทยนั้นจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1)วิจิตรศิลป์ 2)ศิลปะประยุกต์ ตามที่เปรมวดี เสรีรักษ์ (2554: 94) ได้อธิบายไว้ว่าศิลปะวิจิตรศิลป์เป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ในเรื่องความงดงาม ทำให้เกิดความพึงพอใจ มากกว่าจะมุ่งเน้นเรื่องประโยชน์ใช้สอย วิจิตรศิลป์หลายสาขาที่รวมอยู่ในโขน โดยสามารถอธิบายความหมายของวิจิตรศิลป์ในแต่ละสาขา ดังนี้

นาฏศิลป์ คือ ศิลปะการใช้ท่าทางประกอบเสียง การเต้น ระบำ รำ ฟ้อน

ประติมากรรม คือ งานศิลปะที่เป็นรูปทรงสามมิติ อย่างเช่นรูปปั้นต่างๆ การแกะสลัก การหล่อ หรือใช้วัสดุต่างๆมายึดติดกันเพื่อประกอบขึ้นรูปได้

จิตรกรรม คือ งานศิลปะที่ใช้วิธีการขีดเขียน การวาด และระบายสี

วรรณกรรม เป็นงานศิลปะที่มีการใช้ภาษา เพื่อสื่อสารเรื่องราวให้เข้าใจ

หัตถศิลป์ คือ งานศิลปะที่ใช้มือในการทำ อย่างเช่น พวกเครื่องปั้นดินเผา งานแกะสลักไม้ งานถักทอ งานหวาย

ซึ่งสามารถอธิบายรายละเอียดของการแสดงโขนที่สัมพันธ์กับศิลปะไทยในประเภทของวิจิตรศิลป์ ได้ดังนี้

ตาราง 3 แสดงรายละเอียดของการแสดงโขนที่สัมพันธ์กับศิลปะไทยในประเภทของวิจิตรศิลป์ (เปรมวดี เสรีรักษ์. 2554: 98)

วิจิตรศิลป์	การแสดงโขน
1. นาฏศิลป์	กระบวนท่ารำในการแสดง
2. ประติมากรรม	การสร้างหัวโขนหรือหน้าโขนที่จะต้องขึ้นหุ่นปั้นรูปด้วยดิน
3. จิตรกรรม	การเขียนลวดลายและลงสีบนหัวโขนที่ทำด้วยกระดาษ
4. วรรณกรรม	วรรณคดีรามเกียรติ์
5. หัตถศิลป์	การปักลวดลายลงบนผ้าและเครื่องประดับ

จากที่กล่าวมาข้างต้นสอดคล้องกับการอธิบายของธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) ที่กล่าวถึงความสำคัญของโขนในฐานะศิลปะประจำชาติไทยว่า *"ใครจะมองว่าโขนเป็นของต่ำไม่ได้ เป็นมหรสพของกษัตริย์ ผู้แสดงโขนได้ต้องเป็นคนมีบุญ มีวาสนาเพราะคนอาจเข้าใจผิดว่าเป็นการเต้นกินรำกิน แต่ศิลปะสาขานี้เป็นศิลปะขั้นสูง ทุกชาติต้องมีศิลปะการแสดงประจำชาติของตน อีกทั้งโขนยังเป็นศิลปะร่วมในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งอินเดีย ศรีลังกา บังคลาเทศ ลาว กัมพูชา พม่า จะแสดงโขนในเรื่องเดียวกัน แต่จะมีความแตกต่างกันในเรื่องศิลปวัฒนธรรมของแต่ละชาติ โขนยังเป็นสิ่งที่รวบรวมศิลปะทุกแขนงไว้ด้วยกัน ตั้งแต่จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม หัตถกรรม รวมถึงนาฏกรรมทั้งด้านโขน ละคร และการฟ้อนรำ โดยทั้งหมดนี้เป็นการยืนยันว่าโขนเป็นเอกลักษณ์ของชาติแน่นอน"* ซึ่งจากคำพูดดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงว่า โขนในความคิดจัดเป็นศิลปะประจำชาติไทยอย่างแน่นอน โดยที่เกิดจากการนำโขนมาพัฒนาให้สอดคล้องกับวิถีชีวิต ความเชื่อ และค่านิยมของไทย เพื่อให้โขนเป็นสื่อในการแสดงเอกลักษณ์ของไทย ถึงแม้ว่าโขนจะเอามาจากอินเดียแต่โขนของเรายังคงมาตรฐานดั้งเดิม และมีการสืบทอดอย่างเป็นขั้นตอนและถูกต้อง (ประสาท ทองอร่าม. 26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

พัฒนาการของโขน

วัฒนธรรม ต่างชาติทั้งหลายที่เข้ามามีความสัมพันธ์กับไทยนั้นถือได้ว่าวัฒนธรรม อินเดียมีความสำคัญมากที่สุด และมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมไทยในหลายด้าน โดยเฉพาะพุทธศาสนา ภาษา วรรณคดี กฎหมาย และประเพณีต่าง ๆ อินเดียมีการติดต่อกับภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาเป็น

เวลานานแล้ว จากหลักฐานทางโบราณคดี แสดงให้เห็นร่องรอยวัฒนธรรมอินเดียในภูมิภาคนี้มีมาไม่เก่าไปกว่าพุทธศตวรรษ ที่ 7 ในศตวรรษต่อมาก็ได้ปรากฏหลักฐานเป็นศิลาจารึกภาษาสันสกฤตและพระพุทธรูปใน ภูมิภาคนี้ด้วย ดังนั้นเมื่อไทยสถาปนากรุงสุโขทัยเป็นราชธานีในปลายพุทธศตวรรษที่ 18 วัฒนธรรมอินเดียจึงได้แพร่หลาย และมีอิทธิพลต่อผู้คนในดินแดนประเทศไทยอยู่อย่างกว้างขวางแล้ว ในเวลาไม่นานต่อมาพระมหากษัตริย์ และประชากรของอาณาจักรสุโขทัย จึงรับวัฒนธรรมอินเดียอีกหลายประการ โดยผ่านอาณาจักรที่รุ่งเรืองในบริเวณนี้มาก่อน โดยเฉพาะขอมหรือเขมรและมอญ ต่อมาเมื่อกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ก็ได้รับช่วงวัฒนธรรมอินเดียต่อมา วัฒนธรรมอินเดียซึ่งไทยรับมาที่นับว่าสำคัญคือ ศาสนา ภาษาและวรรณคดี กฎหมายและระบอบการปกครอง และศิลปกรรม เป็นต้น วัฒนธรรมที่ไทยได้รับมาจึงมีบทบาทและสืบทอดกันมา ดังนั้นอิทธิพลทางด้านศิลปะที่ได้รับมาและเห็นกันในด้านศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทยก็คือ การแสดงโขนโดยใช้บทละครโขนที่เหมือนกับอินเดีย คือ รามายณะหรือรามเกียรติ์ทำให้นาฏศิลป์ของอินเดียมีอิทธิพลต่อนาฏศิลป์ไทยเช่นกัน ทั้งการแต่งตัวและท่าร่ายรำ มีความคล้ายกันและตัวละครที่มีความเหมือนกัน

อิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียดังที่กล่าวมาไทยไม่ได้รับโดยตรงจากอินเดีย หากแต่รับผ่านเพื่อนบ้านของไทย คือ ขอม มอญ ลังกา สำหรับขอมยังมีอิทธิพลทางด้านภาษาต่อไทยเราด้วย นั่นคือคำในภาษาเขมรหลายคำกลายเป็นภาษาที่ใช้สำหรับพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ หรือราชาศัพท์ ในด้านวรรณคดี มหากาพย์ที่ยิ่งใหญ่ของอินเดีย 2 เรื่อง คือ รามายณะ หรือรามเกียรติ์และมหาภารตะ เป็นที่รู้จักกันดีของคนไทย และเรื่องรามายณะก็เป็นเรื่องที่ใช้สำหรับเล่นโขน

โขนมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย นับตั้งแต่สมัยอยุธยาที่การแสดงโขนได้จัดขึ้นซึ่งในแต่ละยุคสมัยนั้น โขนก็ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสของวัฒนธรรมในสมัยนั้นๆ นาฏกรรมร่วมสมัยหรือนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance)เป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะการแสดงที่พบเห็นได้ทุกยุคทุกสมัย นาฏกรรมร่วมสมัยในยุคหนึ่งๆ นั้นเกิดขึ้นจากนาฏยศิลปินมีความต้องถ่ายทอดวิธีการคิด การออกแบบ สร้างสรรค์ นำเสนอรูปแบบวัฒนธรรมบันเทิงแบบใหม่แก่สังคม หากเป็นที่ยอมรับอย่างสูง มีการถ่ายทอดและเผยแพร่ มีการเลียนแบบ นั่นย่อมหมายถึงความสำเร็จของกระบวนการคิด การออกแบบและสร้างสรรค์ของศิลปิน อาจนำสู่นาฏกรรมอมตะในที่สุด (Classical Style) ซึ่งปัจจัยหนึ่งที่ทำให้นาฏกรรมร่วมสมัยสามารถดำรงอยู่ได้ย่อมขึ้นอยู่กับความชอบ ความพึงพอใจของผู้ชม ซึ่งเปรียบเหมือนกับเป็นผู้มีอำนาจกำหนดทิศทางของวัฒนธรรมบันเทิงในสมัยนั้น ๆ แต่โดยธรรมชาติของศิลปะนั้นล้วนเปลี่ยนปรับตามวิวัฒน์ของยุคสมัย

ซึ่งโขนเองก็มีพัฒนาการต่างๆเปลี่ยนไปตามสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของยุคนั้นๆ ซึ่งการอธิบายนี้จะอธิบายโดยใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ไทยและประวัติความเป็นมาของโขนเป็นหลักในการวิเคราะห์ ซึ่งจากการศึกษาเอกสารวิชาการของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547)

อังคาร กัลยาณพงศ์และคณะ (2549) และกรมศิลปากร (2553) ซึ่งจะแบ่งโขนออกเป็นแต่ละยุค โดยแบ่งได้เป็น 3 ยุค ยุคที่ 1 เป็นโขนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยุคที่ 2 เป็นโขนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และยุคที่ 3 เป็นโขนในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งจากการรวบรวมผลการศึกษาทั้งหมดผู้วิจัยจะขอนำเสนอโดยอธิบายพัฒนาการของโขน แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 พัฒนาการของโขนในสมัยก่อนรัตนโกสินทร์ ส่วนที่ 2 พัฒนาการของโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 8) และส่วนที่ 3 พัฒนาการของโขนในสมัยปัจจุบัน (รัชกาลที่ 9) การนำเสนอจะเป็นการอธิบายเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของโขนในบริบทสังคมและวัฒนธรรมในสมัยต่างๆ ซึ่งโขนจะมีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทนั้น จึงเรียกว่า “โขนร่วมสมัย” โดยอธิบายได้ดังต่อไปนี้

เมื่อไทยมาอยู่ในสุวรรณภูมิใหม่ๆ นั้น มีชนชาติมอญ และชาติขอมเจริญรุ่งเรืองอยู่ก่อนแล้ว ชาติทั้งสองนั้นได้รับอารยธรรมของอินเดียไว้มากมายเป็นเวลานาน เมื่อไทยมาอยู่ในระหว่างชนชาติทั้งสองนี้ ก็มีการติดต่อกันอย่างใกล้ชิด ไทยจึงได้รับอารยธรรมอินเดียไว้หลายด้าน เช่น ภาษา ประเพณี ตลอดจนศิลปะการละคร ได้แก่ ระบำ ละครและโขน อินเดีย นักวิชาการสันนิษฐานว่าศิลปะการแสดงโขนของไทยอาจจะได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงของประเทศอินเดีย เนื่องจากโขนนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งนำเอาเค้าโครงเรื่องมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย ดังนั้นศิลปะในการแสดงโขนจึงมีลักษณะบางประการที่คล้ายคลึงกับการแสดงของอินเดีย ตามหลักฐานปรากฏคำเรียกว่า “โขน” ในจารึกหรือเอกสารยุคโบราณของไทย คำที่กล่าวไว้ในลิลิตพระลอ ที่เล่าถึงงานมหรสพที่จัดให้มีในงานพระศพของพระลอและพระเพื่อนพระแพง ซึ่งมีคำว่า “ขยายโรงโขนโรงรำ ทำระทาราวเทียน” ซึ่งจะเป็นคำที่ผู้ใดเปลี่ยนไว้แต่เมื่อใดไม่ทราบแน่ชัด (กรมศิลปากร. 2500: 20) และจากจดหมายเหตุของเมอสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ซึ่งได้เข้ามาในราชสำนักสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชยังจดบันทึกสิ่งที่พบเห็นไว้ตอนหนึ่งระบุอย่างชัดเจนว่า ในสมัยนั้นมีการเล่นที่เรียกว่าโขน ดังข้อความว่า *“ชาวสยามมีมหรสพสำหรับเล่นในโรงอยู่ 3 อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า โขน เป็นรูปคนเต้นรำตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศัสตราวุธ(ทำเทียม) เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละคร และมาตรว่าตัวโขนทุกๆตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรง และออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริงก็ต้องเป็นใบ้จะพูดอะไรไม่ได้ ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย (บทจะพูดต้องมีผู้อื่นคนพากย์พูดแทน) และตัวโขนเหล่านั้นสมมติเป็นตัวสัตว์ร้ายบ้าง ภูตผีบ้าง…”* (กรมศิลปากร. 2553: 20) และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ว่า *“การแสดงโขนเชื่อว่ามีมาแต่โบราณ ประมาณกันว่าไทยมีการแสดงโขนมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16“* ทั้งนี้ได้อาศัยหลักฐานจากการสันนิษฐานลายแกะสลักเรื่อง “รามายณะ” จากแหล่งโบราณคดีหลายแหล่ง และจากตำนานการแสดงโขนในกฎมณเฑียรบาล โขนแต่เดิมจึงมีเฉพาะโขนหลวงประจำราชสำนัก ในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา โขนเป็น

มหรสพชั้นสูงที่ใช้แสดงในพิธีกรรมสำคัญที่สุดของราชอาณาจักร เช่น พระราชพิธีอินทราภิเษก ในรัชกาลหนึ่งอาจเล่นครั้งเดียวเท่านั้น และไม่เล่นเป็นมหรสพให้สามัญชนคนดูทั่วไปเหมือนปัจจุบัน และโขนยังมีลักษณะเป็นเครื่องราชูปโภคหมายถึงพระเจ้าแผ่นดินเท่านั้นที่จะทรงมีคณะโขนได้แต่พระองค์เดียวคนเล่นโขนต้องเป็นผู้ชายที่เป็นผู้ดีมีเชื้อสายอยู่ในราชสำนัก ในยุคแรกโขนเป็นการละเล่นกลางสนาม เล่นยกรบ มีแต่พากย์และเจรจา (ไม่มีร้อง)

เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าในปี พ.ศ.2310 ในช่วงต้นรัชกาลกรุงธนบุรีต้องเผชิญกับปัญหาสภาพบ้านเมืองและเศรษฐกิจ โดยเฉพาะปัญหาความยากจนที่ราษฎรประสบภายหลังจากเสร็จสิ้นสงคราม ความแตกแยกของราษฎรซึ่งอยู่กระจัดกระจายตามเมืองต่างๆรวมทั้งปัญหาโจรผู้ร้าย แต่พระเจ้ากรุงธนบุรีพระองค์ก็ยังทรงมุ่งที่จะฟื้นฟูศิลปะวิทยาการด้านต่างๆ รวมทั้งโขนหลวงหรือโขนของราชสำนัก มีการแสดงโขนเป็นมหรสพในงานพระเมรุด้วย

ลักษณะการแสดงโขนในสมัยธนบุรีมีลักษณะเหมือนกับโขนในสมัยอยุธยา กล่าวคือมีทั้งโขนกลางแปลง และโขนแสดงบนโรง ทั้งยังมีหลักฐานปรากฏว่า มีการแสดงโขนบนแพล่องไปตามน้ำ ดังความในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี กล่าวถึงกระบวนแห่อัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมายังกรุงธนบุรีเมื่อเดือน 5 ขึ้น 5 ค่ำ จุลศักราช 1142 ว่า *"เรือประพาสดอกสร้อยสักวา มโหรี พิณพาทย์ ละคร **โขน** ลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสชลมารค"* โขนสมัยธนบุรีนี้ นอกจากโขนหลวงแล้วยังมีโขนขุนนาง ที่ปรากฏหลักฐาน เช่น โขนของหลวงอินทรเทพ เป็นต้น

ต่อมาโขนในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.2325-2352) เป็นระยะต่อเนื่องจากกรุงธนบุรี ซึ่งบ้านเมืองอยู่ในระยะฟื้นฟู ให้เจริญรุ่งเรืองในทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการเมือง การปกครอง การศาสนา งานศิลปกรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม ตลอดจนด้านนาฏกรรมด้วย พระองค์ทรงฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงโขน ทรงโปรดฯให้มีการหัดโขนละครของหลวงขึ้นทั้งฝ่ายวังหลวงและวังหน้า โดยมีครูละครตั้งแต่ครั้งกรุงธนบุรีเป็นผู้ฝึกหัด รวมทั้งทรงพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท ดาหลัง อิเหนา ซึ่งปัจจุบันปรากฏเรื่องของวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ปรากฏอยู่ในงานศิลปะแขนงต่างๆ เช่น จิตกรรมฝาผนังตามโบสถ์ วิหารต่างๆ หรือการแสดงโขน รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ลงในสมุดปกดำโบราณความยาว 102 เล่มจบ นับเป็นวรรณคดีไทยที่มีความยาวมากเรื่องหนึ่ง และโปรดให้จัดแสดงมหรสพในงานสมโภชต่างๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547: 59) และพระองค์ยังทรงพระราชทานพระบรมราชานุญาติให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่สามารถฝึกหัดโขนได้ โดยไม่ทรงจำกัดสำหรับเป็นการแสดงเฉพาะราชสำนักอีกต่อไป ด้วยเหตุนี้เจ้านายข้าราชการชั้นผู้ใหญ่จึงได้ฝึกหัดโขนเพื่อประดับเกียรติของตนและวงศ์ตระกูล แต่ยังทรงโปรดให้หัดไว้เฉพาะแต่เพียงผู้ชายตามประเพณีดั้งเดิม เพราะเป็นราชประเพณีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและยังนับถือปฏิบัติกันเคร่งครัด ซึ่งจากประกาศในรัชกาลที่ 4 เรื่องละครในพระบรมมหาราชวัง ได้

อธิบายถึงการปฏิบัติตามราชประเพณีดังกล่าว ต่อไปนี้ *“มีพระบรมราชโองการ ประกาศหาฦๅมา ให้เจ้านายขุนนางผู้ใหญ่ผู้น้อยรำพึงดูให้เห็นพร้อมกัน ว่าด้วยการเล่นละครในบ้านในเมืองนี้ แต่ก่อนแต่ครั้งกรุงเทพมหานครศรีอยุธยาเก่า มาจนถึงแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลย ก็มีอย่างธรรมเนียมอยู่ว่า ละครผู้หญิงทั้งโรงไม่มีผู้ชายปนเลยนั้น จะมีเล่นได้ก็แต่ในพระบรมมหาราชวังแลพระบวรราชวัง ที่เรียกว่าวังหลวงวังหน้าเท่านั้น หาผู้หญิงริงเรียงมากไป เพราะในก่อนนั้นๆ ละครผู้หญิงในหลวงก็ย่อมแต่ล้วนเป็นคนที่ในหลวงให้เสาะสืบ มีผู้ส่อเสียดแนะนำไปให้ไปจับไปเกณฑ์เอามาแต่ที่ต่างๆทั้งในกรุงแลหัวเมืองราษฎรที่มีบุตรผู้หญิงไม่อยากจะให้ติดอยู่ในวัง ต้องซ่อนต้องเร้นหลบหลีกหนี กลังจะมีผู้ส่อเสียดต้องเข้ามาติดอยู่บางคนให้บุตรหญิงหยอดยาให้ตาป่วยเสียบ้าง ทำเป็นแผลเอายากัดทาให้ป่วยไม่รู้หาย กลายเป็นมะเร็งเสียบ้าง แลแกล้งว่าให้บุตรทำมารยาว่าเป็นง่อยเปลี้ยเสียจริตเสียบ้างต่างๆ การที่เป็นอย่างนี้ก็ได้ยินผู้ใหญ่เล่ามาหาไม่ฤๅเพราะฉะนั้น เจ้านายต่างกรมแลยังไม่ได้ตั้งกรมแลข้าราชการทั้งปวงแต่ก่อน ก็เกรงพระราชอาญาแลพระราชดำริไม่มีใครหัดสอนผู้หญิงมีแต่ผู้ชายถึงจะมีผู้หญิงเข้าปนอยู่บ้างก็มีแต่นางเอกนางรองตัวหนึ่ง 2 ตัว ปลอมเล่นไปกับผู้ชายปิดความไม่ให้ใครรู้ เมื่อในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ละครผู้หญิงก็มีแต่ในพระบรมมหาราชวังแห่งเดียว ในพระบวรราชวังท่านทรงแต่โขน เก็บบุตรข้าราชการผู้ชายทั้งสิ้น ไม่มีผู้หญิงปนแต่สักคนหนึ่ง…”* ซึ่งการที่ผู้ที่จะแสดงโขนต้องเป็นผู้ชายนั้น ทำให้ผู้ที่ฝึกหัดโขน มีความคล่องแคล่วว่องไว สามารถใช้อาวุธต่าง ๆ ในการต่อสู้ได้อย่างชำนาญ ส่วนละครผู้หญิงมีแต่ของพระมหากษัตริย์

เจ้านายชั้นสูงและขุนนางชั้นผู้ใหญ่จำนวนมากต่างหัดโขนไว้ในคณะของตนเองหลากหลายคณะ เช่น โขนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ หรือพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งเสด็จดำรงพระยศเป็นพระเจ้าลูกยาเธอในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และโขนของกรมพิทักษ์เทเวศร์ เป็นต้น และมีการประกวดแข่งขันประชันฝีมือ จึงเป็นเหตุให้ศิลปะการแสดงโขนในสมัยนั้นแพร่หลายเป็นที่นิยมของประชาชนทั่วไป โขนของเจ้านายและขุนนางดังกล่าวนี้ เรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” รวมทั้งได้มีการฝึกหัดโขนให้พวกลูกทาสและลูกหมู่ ซึ่งเป็นผู้ที่สังกัดกรมกองต่าง ๆ ตามวิธีควบคุมทหารแบบโบราณ ทำให้โขนในสมัยนั้นได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

นอกจากนั้นยังโปรดให้นักปราชญ์ราชบัณฑิตช่วยกันแต่งบทละครเรื่องรามเกียรติ์สำหรับใช้เป็นบทแสดงโขนละคร โดยพระองค์ทรงตรวจตราแก้ไขและทรงมีพระราชประสงค์ที่จะรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งกระจัดกระจายอยู่นั้นให้เข้ากันเป็นเรื่อง รักษาไว้ให้เป็นแบบฉบับสำหรับบ้านเมือง

การจัดการแสดงโขนละครในรัชกาลที่ 1 แบ่งลักษณะของการจัดการแสดงออกเป็น 3 แบบ คือ 1)จัดแสดงให้เจ้านายของวังหรือเจ้าของบ้านดูเป็นการเฉพาะ 2)จัดแสดงเพื่อสมโภชในวังหรือนอกวัง เช่น ตามวัดวาอารามให้ประชาชนได้ดู 3)จัดแสดงงานปลีกคืองานที่มีเจ้าภาพจ้างไปแสดง เช่น งานโกนจุก งานศพ เป็นต้น

ต่อมาในสมัยยุคทองของศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในทุกๆ ด้าน คือ สมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ.2352-2367) เป็นระยะเวลาที่บ้านเมืองเป็นปกติสุข การศึกสงครามกับประเทศเพื่อนบ้านมีบ้างในต้นรัชกาล แต่เป็นศึกที่ไม่ใหญ่หลวงนัก และด้วยพระปรีชาสามารถด้านการสงครามของพระองค์ที่ทรงพยายามระงับข้อขัดแย้งต่างๆ จึงทำให้การศึกสงครามกับประเทศเพื่อนบ้านสงบลงได้โดยสันติ เมื่อบ้านเมืองสงบสุข พระองค์จึงทรงมีเวลาเพื่อทะนุบำรุงบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองได้เต็มที่ โดยเฉพาะทางด้านศิลปะวิทยาการ เนื่องจากพระองค์เป็นศิลปินที่ทรงมีพระปรีชาสามารถในงานศิลปะทุกแขนง ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณศิลป์ ดนตรี และนาฏยศิลป์ พระองค์จึงได้มุ่งทะนุบำรุงให้รุ่งเรืองขึ้นใหม่ โดยทรงโปรดให้นักปราชญ์ ราชบัณฑิต ขุนนาง ข้าราชการ และกวี ร่วมกันฟื้นฟูสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมในทุกๆ ด้าน ศิลปกรรมในสมัยพระองค์จึงมีความงดงามเป็นเลิศ และไม่เพียงแต่จะเกิดประโยชน์ในแง่ทะนุบำรุงการช่างเท่านั้น แต่ยังก่อให้เกิดประโยชน์ทางใจแก่บุคคลในชาติด้วย กล่าวได้ว่า ในรัชสมัยของพระองค์นั้นนับว่าเป็น “ยุคทองของศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในทุกๆ ด้าน” อีกทั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงปฏิบัติพระองค์เป็นแบบอย่างในการทรงงานศิลปะแขนงต่างๆ ดังนั้นการที่รัชกาลที่ 2 ทรงสนพระทัยและมีพระปรีชาสามารถในงานศิลปะทุกแขนง บทในการแสดงโขนละครส่วนใหญ่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงทรงพระราชนิพนธ์เพื่อให้สตรีชาววังแสดงอย่างโขนปนละคร คือ มีการร่ายรำให้มากกว่าการโลดเต้น โดยจับเรื่องตั้งแต่หนุมานอาสาไปจนสองกษัตริย์เสด็จมาครองกรุงศรีอยุธยาเป็นสุขสืบมา ลักษณะการแต่งเป็นกลอนบทละคร มีหน้าพาทย์มีทำนองเพลงครบครัน เป็นทำนองกาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง เพื่อใช้เป็นบทพากย์โขน มี 4 ตอน คือ นางลอย นาคบาศ พรหมาสตร์และเอราวัณ มีความไพเราะเปรียบเทียบคมคาย ดูได้จากตอนนางลอยทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเองโดยบางส่วนอาจจะเกิดจากการปรับเปลี่ยนบทละครเรื่องรามเกียรติ์จากสมัยรัชกาลที่ 1 โดยการตัดตอนเฉพาะบางตอน ให้มีเรื่องราวและคำกลอนที่กระชับขึ้นเหมาะสำหรับเป็นบทในการเล่นโขนละคร พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงปรับบทเพื่อให้นำไปใช้ในการแสดงละครได้เหมาะสม เช่นตอนนางสีดาผูกคอตาย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงติว่า *“บทเก่าตรงนี้ กว่าหนุมานจะเข้าไปแก้ได้นานนัก นางสีดาจะต้องตายเสียก่อนแล้ว”* บทที่ทรงพระราชนิพนธ์ใหม่จึงคิดจะให้หนุมานแก้ได้โดยรวดเร็ว จึงทรงแต่งบทนางสีดา โดยมีเหล่ากวีเป็นที่ปรึกษาซึ่งไม่มีใครสามารถจะแต่งบทให้พระราชหฤทัยได้ จึงทรงลองดำรัสสั่งให้สุนทรภู่แต่งต่อ สุนทรภู่แต่งเป็นที่พอพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระองค์จึงทรงยกย่องความฉลาดของสุนทรภู่ ให้เป็นกวีเอกของรัชสมัย ความแตกต่างของบทละครเรื่องรามเกียรติ์ทั้งสองสำนวนนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชวินิจฉัยไว้ในพระราชบันทึกเรื่องบายศรีว่า (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. 2525: 89) *“พระราชนิพนธ์พระพุทธยอดฟ้า ตั้งใจจะให้ถี่ถ้วนตามแบบอย่างด้วย ต้องการจะให้ถ้อยคำลึกและไพเราะทั้งเป็นอัศจรรย์ด้วย ไม่รังเกียจข้อที่จะยืดยาว*

จนเล่นละครดูเบื่อ" และ*"พระราชนิพนธ์พระพุทธเลิศหล้าฯ คิดย่อให้สั้น ไม่ให้บทยาวเยิ่นเย้อดูละครเบื่อเป็นที่ตั้ง แต่เลือกคำให้ไพเราะ ให้ถูกต้องด้วยแบบธรรมเนียม แต่ไม่พยายามที่จะว่าให้ครบครันยอมให้เลยไปตามกลอนบ้าง"*

และนอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยยังได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์โขนรามเกียรติ์ 3 ตอน คือ ตอนนางลอย นาคบาศ และพรหมมาสตร์ ในการแสดงโขนมีการแทรกการเล่นตลกไว้ด้วย ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่องอิเหนา

โขนรัชกาลที่ 2 โปรดเกล้าฯ ให้เจ้านายไปกำกับราชการกรมกองสำคัญหลายพระองค์ เจ้านายเหล่านี้รับราชการสงครามและราชการปกติ ตลอดจนเป็นแม่กองก่อสร้างงานใหญ่ๆจึงมีกำลังผู้คนมาก เจ้านายต่างกรมเหล่านี้ก็น่าจะเจริญรอยตามพระราชนิยมในรัชกาลที่ 2 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมีวิวัฒนาการด้านนาฏยศิลป์ไทยในหลายลักษณะ คือ มีการพัฒนาด้านความเป็นเลิศ ด้านความงดงามแห่งศิลป์ ด้านการพัฒนาความเป็นเลิศทางความงดงามแห่งศิลป์นั้น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงปฏิบัติพระองค์เป็นแบบอย่างในการทรงงานศิลปะแขนงต่างๆ ด้วยพระองค์เองในฐานะช่างและกวี

ต่อมาสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2367-2394) เป็นยุคแห่งความเจริญรุ่งเรืองด้านเศรษฐกิจของประเทศ และพระองค์มีพระราชหฤทัยในการบำรุงพระพุทธศาสนา ดังนั้นพระองค์จึงทรงไม่โปรดการเล่นละคร เนื่องจากทรงเห็นว่าเป็นการละเล่นที่ไร้สาระ ไม่เป็นประโยชน์ต่อบ้านเมืองและผิดหลักธรรมของพระพุทธศาสนา กล่าวคือเป็นการบำรุงบำเรอตนเองเกินกว่าเหตุ ดังที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในตำนานละครเรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 3 สรุปได้ว่า *"ตลอดรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์โปรดให้เลิกละครของหลวง จึงเป็นเหตุให้ตัวละคร นางรำ นักประพันธ์บทละครของหลวงที่เคยรับราชการอยู่ในราชสำนักกระจัดกระจายไปอยู่ตามที่ต่างๆ..."* พวกโขนได้ไปอยู่ในพระอุปถัมภ์ของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณและมีโขนละครของพระราชวงศ์ เช่น โขนละครของกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ เป็นต้น รวมแล้วในรัชกาลนี้มีคณะละครของเจ้านายและขุนนางประมาณ 12 โรง วอลเตอร์ เอฟ เวลลา ได้อธิบายถึงการแสดงมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่า

"มหรสพจำพวกละครที่แสดงกันอยู่ในรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีอยู่ 3 ประเภทที่สำคัญๆ คือ โขน หนังและละครรำ โดยธรรมดาโขนเล่นกันภายในวัง ส่วนหนังเล่นกันในงานวัด" ถึงแม้ว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจะไม่โปรดให้มีละครหลวงและตำหนิพวกบรรดาศักดิ์ที่หัดละคร แต่การจัดตั้งคณะโขน ละคร หุ่น หนังก็ยังมีการเพิ่มจำนวนขึ้น แม้จะต้องใช้เงินในการจัดตั้งเป็นจำนวนมากในสมัยนั้น เนื่องจากคนที่มีบรรดาศักดิ์ที่ร่ำรวยจากการค้า สามารถมีเงินในการจัดตั้งละครของตนเองได้

จนถึงยุคสมัยของความทันสมัย เป็นยุคที่ความเจริญของอารยธรรมตะวันตกเริ่มเข้ามาในประเทศไทย ทำให้การศิลปะการแสดงประเภทต่างๆเริ่มมีการเปิดกว้างมากขึ้น ซึ่งตรงกับสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2394-2411) พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยการละคร จึงทรงโปรดฯให้กลับมามีการแสดงละครหลวงอีกครั้ง หลังจากที่ยกเลิกไปเมื่อสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทรงรวบรวมละครผู้หญิงของสมเด็จพระนางโสมนัสวัฒนาวดี พระบรมราชินี ที่ทรงฝึกไว้ครั้นยังมีพระชนม์ชีพ ออกแสดงครั้งแรกในงานสมโภชพระเศวตวิสุทธิ ศิริณี ช้างเผือกตัวที่ 2 และทรงอนุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการมีละครผู้หญิงได้ นับได้ว่าละครผู้หญิงของหลวงกลับฟื้นคืนมาอีกครั้งหนึ่ง “ยุคนี้ละครจึงเจริญรุ่งเรือง” ดังพระราชปรารภว่า *"มีละครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน"*

การสนับสนุนให้ผู้หญิงสามารถแสดงละครได้นั้น ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญมากสำหรับวงการนาฏศิลป์ทางโขนละครเป็นอย่างมากคือ เกิดละครผู้หญิงมากขึ้น ละครผู้ชายลดลงเนื่องจากเจ้านายชั้นสูง เสนาอำมาตย์ขุนนางต่าง ๆ พากันเปลี่ยนแปลงเพศของผู้แสดงในสังกัดตนเองเป็นอย่างมาก ทำให้แต่เดิมโขนที่มีเฉพาะผู้ชายล้วนนั้น เริ่มมีการเล่นผสมผสานกับละครหญิง ที่ได้รับความนิยมแทนที่โขนอย่างรวดเร็ว เป็นเหตุให้หัวหน้าคณะที่เคยฝึกหัดและทำนุบำรุงโขนไว้ ก็เริ่มเปลี่ยนแปลงการแสดงในสังกัดตนเอง บางรายก็มีโขนและละครหญิงควบคู่กันไป บางรายถึงกับยกเลิกโขนในสังกัดและเปลี่ยนมาหัดละครหญิงเพียงอย่างเดียว ทำให้โขนค่อย ๆ สูญหายไป ยกเว้นบางสังกัดที่มีความนิยมชมชอบศิลปะไทยแบบโบราณ เช่น โขน ที่ยังคงอนุรักษ์รักษาไว้สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน และโขนหลวงที่พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ไว้เท่านั้น

ในเรื่องบทละครโขนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเป็นสำนวนใหม่อีกตอน คือ ตอน พระรามเดินดง เป็นหนังสือ 4 เล่มสมุดไทยมีความยาว 1,664 คำกลอน และทรงพระราชนิพนธ์แปลงบทเบิกโรงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุก ยาว 106 คำกลอน กับเรื่องพระรามเข้าสวนพิราพ อันหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นอีก 2 ตอน แต่ 2 เรื่องหลังนี้ก็เป็นส่วนเบ็ดเตล็ดเพียงตอนละเล็กละน้อย

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2411-2453) เป็นสมัยที่โขนมีวิวัฒนาการอย่างสำคัญ โดยที่เจ้าพระยาเทเวศวงษ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งราชสกุล “กุญชร” เป็นราชสกุลที่สำคัญมากในการสนับสนุนการแสดงโขน เจ้าพระยาเทเวศวงษ์วิวัฒน์ได้เข้าบัญชาการและฟื้นฟูโขนหลวงขึ้น ในตอนนั้นครูในโขนหลวงที่เป็นผู้ชายได้แก่เฒ่าร่วงโรยไปหมดแล้ว คงเหลือแต่ครูละครในซึ่งเชี่ยวชาญในการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ อันเป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และการแสดงละครในนั้นก็มีการฝึกท่ายักษ์ ท่าลิง และมีการใช้ท่ารำหน้าพาทย์ต่างๆ เช่นเดียวกับการแสดงโขน เจ้าพระยาเทเวศวงษ์วิวัฒน์จึงได้หาครูละครในผู้หญิงที่ยัง

หลงเหลืออยู่นั้นมาหัดโขนซึ่งเป็นผู้ชายตามลักษณะโขนขึ้น แต่ครูละครในเหล่านั้นนอกจากจะหัดท่ารำหน้าพาทย์และท่ารำอื่นๆให้แก่โขนหลวงแล้ว ก็ยังได้นำอิทธิพลของละครในมาสู่โขนเป็นอย่างมาก เช่น เกิดมีการรำใช้บทเดียวกันกับละครในขึ้น ตัวพระและตัวนางของโขนก็ต้องหัดรำแบบละครใน คือ เริ่มต้นด้วยเพลงช้าเพลงเร็ว นอกจากนั้นก็รับประเพณีและวิธีการของละครในเข้ามาอีกมาก ตลอดจนให้ตัวพระตัวนางและเทวดาเปิดหน้าโขนออกและผัดหน้าเหมือนละคร การแสดงโขนตั้งแต่นั้นมาก็มีแบบแผนและวิธีการของละครในเข้ามาแทรก (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2551: 47) ต่อมาสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศนานุวัดติวงศ์ได้ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ซึ่งมีลักษณะแบบโขนปนละคร โดยแสดงเรื่องสั้นๆดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีบทร้องและเจรจาน้อย ได้แก่ เรื่อง กรุงพาณชมเทวี และอุณรุท โขนสมัยนี้จึงมีบทร้องตามแบบละครเพิ่มจากบทพากย์และเจรจา ได้ทรงจัดแสดงโขน และทรงพระราชนิพนธ์ตามแนวเรื่องในรามายณะของอินเดีย พระองค์มักพระราชทานบทให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพิจารณา บทพระราชนิพนธ์นี้เรียกว่า รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ ไม่ได้ทรงเรียกว่าบทโขน มีลักษณะรูปแบบการแต่งเหมือนบทละครดึกดำบรรพ์ และแบบแผนการแสดงโขนเช่นนี้ได้สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

ในตอนปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมงกุฎราชกุมาร ได้ทรงเอาพระทัยใส่และทรงสนับสนุนการแสดงโขน โดยโปรดให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กแสดงโขน เรียกว่า “โขนสมัครเล่น” (รจนา สุนทรานนท์. 2549: 2) ผู้ที่ฝึกหัดโขนคณะนี้ล้วนเป็นโอรสของเจ้านายและลูกขุนนางมหาดเล็กในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯทั้งสิ้น ต่างเข้าฝึกหัดโขนด้วยความสมัครใจ โดยมีขุนระบำภาษา (พระยาพรหมภิบาล) เป็นครูยักษ์ ขุนนัฏกานุรักษ์ (พระยา) เป็นครูพระ-นาง ขุนพำนักนัฏนิกร (พระดึกดำบรรพ์ประจง) เป็นครูลิง คุณครูเหล่านี้เป็นคุณครูในกรมมหรสพ ในกำกับของเจ้าพระยาเทเวศวงษ์วิวัฒน์

สำหรับผู้ที่เข้ารับการฝึกหัดโขนนั้น ล้วนเป็นผู้ที่ถวายงานรับใช้ใกล้ชิดพระองค์มาโดยตลอด เช่น ลูกขุนนาง เจ้านายและมหาดเล็ก เป็นต้น โดยทรงฝึกหัดโขนด้วยความเอาพระทัยใส่เป็นอย่างยิ่ง รวมทั้งให้การสนับสนุนในการแสดงโขนมาโดยตลอด เคยนำออกแสดงในงานสำคัญหลายครั้ง เช่น งานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อวันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม ร.ศ.128 (พ.ศ. 2452) ดังความในสูจิบัตรที่แจกจ่ายในงาน ซึ่งธนิต อยู่โพธิ์ (2500: 50) ได้อธิบายไว้ความว่า *“โขนโรงนี้ เรียกนามว่า “โขนสมัครเล่น” เพราะผู้เล่นเล่นโดยความสมัครเอง ไม่ใช่ถูกกะเกณฑ์หรือเห็นแก่สินจ้าง มีความประสงค์แต่จะให้ผู้ที่คุ้นเคยชอบพอกันและที่เป็นคนชั้นเดียวกัน มีความรื่นเริงและเพื่อจะได้ไม่ลืมว่า ศิลปะวิทยาการเล่นเต้นรำ ไม่จำเป็นจะต้องเป็นของฝรั่งจึงจะดูได้ ของโบราณของไทยเรามีอยู่ ไม่ควรจะให้เสื่อมสูญไปเสีย โขนโรงนี้ได้เคยเล่นแต่ที่พระราชวังสราญรมย์เป็นพื้น แต่ครั้งนี้เห็นว่าผู้ที่เป็นนักเรียนนายร้อย ก็เป็นคนชั้นเดียวกัน และเป็นที่หวังอยู่ว่าจะเป็นกำลังของชาติเราต่อไป พวกโขนจึงมี*

ความเต็มใจมาช่วยงาน เพื่อให้เป็นการครึกครื้น ถ้าแม้ว่าผู้ที่ดูรู้สึกว่าสนุกและแลเห็นอยู่ว่า การเล่นอย่างไทยแท้ก็ยังเป็นสิ่งที่ควรดูอยู่แล้ว ผู้ที่ออกน้ำพักน้ำแรงเล่นให้ดูก็จะรู้สึกว่าได้รับความพอใจยิ่งกว่าได้สินจ้างอย่างใด ๆ ทั้งสิ้น" (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2553: 39)

ต่อมาโขนเริ่มมีการจัดระบบให้เข้าสู่ระบบการศึกษาอย่างเป็นทางการ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จ (พ.ศ.2453-2468) ซึ่งถือได้ว่านาฏศิลป์โขนเจริญรุ่งเรืองสูงสุด ทรงโปรดฯให้โอนกรมต่างๆ ที่เกี่ยวกับการมหรสพมาขึ้นกับ "กรมมหรสพ" ที่ทรงตั้งขึ้นใหม่ พระองค์ทรงโปรดให้พระมหุศวานุกิจเป็นเจ้ากรม ต่อมาโปรดให้หลวงสิทธินายเวช (น้อย ศิลปี) ข้าหลวงเดิมเป็นผู้ควบคุม ส่วนครูโขน คือ พระยาพรหมาภิบาล พระพำนักนัจนิกร และพระยานัฏกานุรักษ์ เป็น "ผู้กำกับกองทหารกระบี่" สังกัดกรมโขน ขึ้นตรงต่อกรมมหรสพ โขนในสมัยนั้นมีสองคณะ คือ 1) โขนสมัครเล่นตามแบบธรรมเนียมโบราณซึ่งเป็นข้าหลวงเดิม และ2) โขนในกรมมหรสพ ซึ่งโปรดให้ตั้งขึ้นใหม่ ภายหลังที่รวม 5 กรมเข้าด้วยกัน คือ กรมมหรสพ กรมหุ่น กรมโขน กรมรำโคม และกรมปี่พาทย์ โดยโอนกรมโขนและพิณพาทย์มหาดเล็กจากพระยาเทเวศร์ฯ โปรดเกล้าฯ เลื่อนบรรดาศักดิ์หลวงสิทธินายเวร เป็นพระวิษณุกรรมศิลปประสิทธิ์และในระยะนี้ทรงโปรดเกล้าฯให้เรียกกรมปี่พาทย์หลวงเพื่อให้ต่างกับกรมปี่พาทย์มหาดเล็กหรือกรมมหาดเล็กปี่พาทย์ และให้เรียกกรมโขนว่า กรมโขนหลวง ให้เห็นว่าเป็นของราชการ หรือของหลวง ต่อมาโปรดให้กรมช่างมหาดเล็กเข้าอยู่ในกรมมหรสพอีก และโปรดให้พระยาประสิทธิ์ศุภการ คือ พลเอกเจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ) เป็นผู้บัญชาการกรม และต่อมาเมื่อรวมเอากองเครื่องสายฝรั่งหลวงเข้ามาอีก ทำให้กรมมหรสพเป็นกรมใหญ่เสมอด้วยทบวงการเมืองสำนักงานตั้งอยู่วังจันทร์ หรือบริเวณคุรุสภาและกระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบัน (วิมลศรี อุปรมัย. 2553: 214)

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปรับปรุงกรมการทั้งหลาย ตลอดจนการบริหารงานต่างๆเกี่ยวกับมหรสพให้ดีขึ้น ทรงปรับปรุงบทโขน และทรงควบคุมการฝึกซ้อม บางโอกาสพระองค์ก็ทรงร่วมแสดงด้วยพระองค์เอง และยังทรงทำนุบำรุงส่งเสริมศิลปะฐานะของศิลปินให้เจริญก้าวหน้าถึงขีดสุด โดยทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ แม้แต่เจ้าหน้าที่รักษาเครื่องโขนก็โปรดให้มีบรรดาศักดิ์ด้วย จนมีคำเรียกโขนทางราชการของหลวงในรัชกาลที่ 6 ว่า "โขนบรรดาศักดิ์" คู่กับโขนของเอกชนที่เรียกว่า "โขนเชลยศักดิ์"

โขนบรรดาศักดิ์เป็นคณะโขนส่วนพระองค์ที่ทรงจัดขึ้น และทรงควบคุมดูแลอย่างใกล้ชิด พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้ตัวโขนแต่ละคนตามหน้าที่หรือความสามารถ ทรงประดิษฐ์คิดค้นให้เป็นนามคล้องจองกัน เพื่อความสะดวกแก่จดจำและเป็นคำที่มีความหมาย เช่น คำว่านัฏกะนัจภรต "แปลว่าการฟ้อน" ดังนั้นผู้ที่มีความสามารถทางการฟ้อนรำจึงมีนามพระราชทานตามความสามารถ นามบรรดาศักดิ์บางชื่อได้รับพระราชทานมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เช่น ขุนนัฏกานุรักษ์ ขุนพำนักนัจ

นิกร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระอักษรด้วยสายพระหัตถ์ไว้เป็นหลักฐาน ในกรมมหาดเล็กโดยทรงจัดเรียงรายนาม ขึ้นใหม่ ให้สอดคล้องทั้งนามเดิมและนามที่พระราชทานขึ้นใหม่เพื่อช่วยในการจดจำ นามบรรดาศักดิ์มีตำแหน่งบังคับบัญชา

ตาราง 4 แสดงรายการนามบรรดาศักดิ์บ่งบอกถึงความสามารถเฉพาะเจาะจง ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทาน (รจนา สุนทรานนท์และคำรณ สุนทรานนท์. 2551: 28)

นามบรรดาศักดิ์	ความสามารถ
หลวงสุนทรเทพระบำ	● ในการร่ายรำในชุดเทพบุตร นางฟ้า เช่นระบำหน้าช้าง ระบำดาวดึงส์
หลวงนัฏกรรมขยัน	● เป็นคนขยันขันแข็งในกิจกรรมนาฏศิลป์ไม่เกียจคร้าน หรือหลบหลีกการฝึกซ้อม
หลวงดึกดำบรรพ์ประจง	● ในการรำแบบละครดึกดำบรรพ์ คือ ท่ารำอันประณีต ร้องและรำเอง มีฝีมือรำได้สวยงาม
หลวงดำรงวิธีการ	● เป็นผู้ฟ้อนรำได้ถูกตามแบบตามวิธีการร่ายรำยังคงรักษาแบบแผนร่ายรำไว้ได้ถูกต้อง
หลวงภรตกรรมโกศล	● เป็นผู้ที่มีความชำนาญในการฟ้อนรำอย่างยิ่ง

นามบรรดาศักดิ์ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทาน แต่ละนามมีความหมายดังนี้ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. 2538: 38)

พระนัฏกานุรักษ์ หมายถึง ผู้รักษาวิธีการฟ้อนรำ

หลวงพำนักนัจนิกร หมายถึง ผู้มีหน้าที่ดูแลเหล่านักฟ้อนรำ

นอกจากนี้ยังโปรดให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปะการแสดงโขนละครและดนตรีปี่พาทย์ขึ้นในกรมมหรสพ เรียกว่า โรงเรียนพรานหลวง แต่โรงเรียนพรานหลวงยังไม่ทันสำเร็จลุล่วงดังพระราชประสงค์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เสด็จสวรรคตลงเมื่อปี พ.ศ. 2468 โรงเรียนพรานหลวงจึงต้องเลิกล้มไปพร้อมกับกรมมหรสพ

ยุคเสื่อมของโขนอยู่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2468-2477) เนื่องจากเริ่มมีผู้ที่นำเอาโขนไปรับจ้างแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานศพหรืองานที่ไม่มีเกียรติเพียงเพื่อหวังค่าตอบแทน ทำให้โขนเริ่มถูกมองไปในทางที่ไม่ดี กลายเป็นการแสดงที่ไม่สมฐานะของผู้แสดง ไม่

คำนึงถึงเกียรติยศของการแสดงศิลปะชั้นสูงที่ได้รับความนิยมยกย่อง เนื่องจากแต่เดิมนั้นโขนเป็นการแสดงที่มีเกียรติและศักดิ์ศรี ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีเท่านั้น ทำให้ความนิยมในโขนเริ่มเสื่อมลงอย่างรวดเร็ว และประกอบกับในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดฯให้ยุบกรมมหรสพ เนื่องจากทรงเห็นว่าเป็นการสิ้นเปลืองพระราชทรัพย์ในท้องพระคลังเป็นอย่างมาก และโอนงานทางด้านนาฏศิลป์และศิลปะ ให้อยู่ภายใต้สังกัดของกรมศิลปากร ส่วนเครื่องโขนและละครทั้งปวงให้กรมมหรสพมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ด้านเสนาบดีกระทรวงวังในสมัยนั้นก็ได้แก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้าโดยใช้วิธีปลดข้าราชการศิลปินเดิมในกรมมหรสพลงบ้าง ขอลดอัตราเงินเดือนลงบ้าง เอาไปบรรจุไว้ในอัตราและตำแหน่งหน้าที่อื่นบ้าง จนรายจ่ายสมดุลกับงบประมาณของกระทรวงวัง เป็นวิธีที่ช่วยให้ทางราชการสามารถชุบเลี้ยงศิลปินในทางปฏิบัติและศิลปินชั้นผู้น้อยบ้างคนของกรมมหรสพได้พอสมควร

ภายหลังเมื่อมีความจำเป็นในราชการเกิดขึ้น จึงได้บรรจุข้าราชการกรมมหรสพที่มีความสามารถรวมตัวกันขึ้น กลับเข้ารับราชการ แล้วตั้งเป็นกองเรียกว่า “กองมหรสพ” สังกัดกระทรวงวัง กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 จึงกลับมีฐานะเป็นกองขึ้นอีกในสมัยรัชกาลที่ 7 ทำให้มีการฝึกหัดโขนขึ้นอีกครั้งหนึ่ง โขนหลวงในสังกัดกระทรวงวัง มีโอกาสได้ออกโรงแสดงต้อนรับแขกเมืองในงานสำคัญๆหลายงาน (รจนา สุนทรานนท์และคำรณ สุนทรานนท์. 2551: 15)

สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล (พ.ศ.2472-2489) งานด้านโขนละครได้โอนย้ายมาสังกัดกรมศิลปากรซึ่งจัดตั้งขึ้นใหม่ และรัฐบาลได้ให้โอนกองมหรสพและกองช่างวังนอกในสังกัดกระทรวงวัง ไปสังกัดกรมศิลปากร ซึ่งกระทำสำเร็จเมื่อเดือนกรกฎาคมปี พ.ศ. 2478 รวมทั้งโอนพัสดุข้าวของ รวมทั้งเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์มาแสดงไว้ด้วย แม้จะโอนย้ายศิลปินข้าราชการกรมมหรสพเข้ามาอยู่ในกรมศิลปากร และมีการตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” ขึ้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2485 ก็เปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป์” การศึกษาของโรงเรียนนี้ได้หยุดชะงักไปช่วงระยะหนึ่งระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นเหตุให้ศิลปะการแสดงโขนทรุดโทรมลง กรมศิลปากรไม่ได้ฝึกหัดศิลปินโขนเพิ่มขึ้นมาอีกเลย เมื่อมีความจำเป็นจะต้องแสดงโขน ก็ใช้ศิลปินที่รับโอนมาจากกระทรวงวังเป็นผู้แสดง ภายหลังศิลปินเหล่านั้นถึงแก่กรรมหรือลาออกไปบ้างหรือไปประกอบอาชีพอื่นบ้าง ศิลปินส่วนหนึ่งที่ยังเหลืออยู่ก็อายุมาก ไม่อาจออกแสดงโขนได้ เวลามีการแสดงโขนจึงมีผู้ที่สามารถแสดงโขนได้ไม่ถึง 10 คน ไม่สามารถแสดงโขนชุดใหญ่ๆที่มีเสนาพลพร้อมได้ ต้องแสดงชุดสั้นๆ เช่น ทศกัณฐ์รบกับพระราม ถวายลิง ลงอุโมงค์ เป็นต้น แต่เมื่อใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลได้สั่งให้กรมศิลปากร แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลป์ เปิดทำการสอนอีกครั้งหนึ่ง ในปี พ.ศ. 2488 กรมศิลปากร จึงเปลี่ยนชื่อโรงเรียนใหม่ว่า “โรงเรียนนาฏศิลป” ต่อมาจนถึงปัจจุบันก็คือ “วิทยาลัยนาฏศิลป”

แต่การแสดงโขนละครตามโบราณนั้น ยังไม่ได้รับการสนับสนุนมากนัก ด้วยระยะเวลาในการเป็นรัฐบาลในยุคนั้นกำลังสร้างลัทธิชาตินิยมแสดงละครปลุกใจ บทประพันธ์ของหลวงวิจิตรวาทการเป็นส่วนใหญ่ ครูโขนละคร ที่โอนย้ายมาจึงต้องไปทำหน้าที่อื่นก่อน เช่น หัดเล่นดนตรีสากล ทำงานในแผนกเอกสาร ส่วนเครื่องแต่งกายบางส่วนที่โอนย้ายมา ได้จัดแบ่งไปไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร และบางส่วนนำไปดัดแปลงนำมาใช้ในละครปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการบ้าง ต่อมานายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร มีดำริว่าโขนละครในโอกาสต่างๆจะแสดงอยู่เพียง 2 อย่าง คือ ระบำดาวดึงส์กับโขนตอนสุครีพถอนต้นรัง จนมีผู้กล่าวล้อเลียนว่า “โขนถอนละครดึง” จึงได้เปิดรับเด็กชายเพื่อมาสืบทอดการแสดงโขนในปี พ.ศ.2488 จนสามารถทำการแสดงได้ นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้เข้าร่วมกับหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ฟื้นฟูโขนละคร ขึ้นมาใหม่อีกครั้งหนึ่ง เครื่องแต่งกายโขนละครของกรมศิลปากรในยุคนั้น จึงใช้เครื่องแต่งกายที่ตกทอดมาจากกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 และกรมมหรสพในรัชกาลที่ 7 เป็นส่วนใหญ่

ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลนำโดย นายควง อภัยวงศ์ เป็นนายกรัฐมนตรี ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของงานด้านนี้ จึงมอบให้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล มาทรงช่วยดำเนินการฟื้นฟูปรับปรุงงานศิลปะและดนตรีในกรมศิลปากร นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้เปิดรับเด็กมาฝึกหัดโขนละคร จนสามารถออกแสดงได้ และได้ทำการฟื้นฟูโขนละคร ขึ้นมาใหม่ จนสามารถออกแสดงได้

ในปัจจุบันสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (พ.ศ.2489-ปัจจุบัน) ผู้แสดงโขนมีการประสมกันระหว่างชายและหญิง เป็นชายจริงหญิงแท้ ตัวละครที่อ่อนหวาน นุ่มนวลก็ใช้ผู้หญิงแสดง เช่น บทบาทนางสีดา นางเบญจกาย กวางทอง และนางกำนัล เป็นต้น และยังมีการแสดงในรูปแบบโขนโรงในประสมกับโขนฉากอีกด้วย เนื่องจากเป็นความอลังการทั้งฉาก การแต่งกาย เพลง และสามารถใช้เทคโนโลยีมาใช้ในการแสดงทำให้ผู้ชมประทับใจ ซึ่งการแสดงโขนในปัจจุบันจะมีวิวัฒนาการให้เหมาะกับสมัยที่ผู้ชมต้องการชมเรื่องอย่างรวดเร็วทันใจ ดังนั้นจึงมีการปรับปรุงบทสำหรับแสดงโขนให้รัดกุมตัดตอน ดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วไม่ดำเนินเรื่องช้าอย่างสมัยก่อน แต่การปรับปรุงก็ไม่ได้ทำให้เสียความงามทางศิลปะ นอกจากนั้นผู้ชมโขนในปัจจุบันยังได้รับความรู้เกี่ยวกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์อีกด้วย เนื่องจากมีการนำเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์มาจัดทำเป็นบทโขน ว่าด้วยเรื่องของตัวละครนั้นๆโดยเฉพาะ เช่น แสดงประวัติชีวิตของพาลีในชุดพาลีสอนน้อง แสดงประวัติชีวิตของหนุมานในชุดหนุมานชาญสมร แสดงประวัติชีวิตของพิเภกในชุดมารชื่อชื่อพิเภก เป็นต้น ดังที่สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2533 กล่าวว่า *“เนื้อหาสาระของวัฒนธรรมยังคงรูปเนื้อเรื่องรามเกียรติ์แต่จะเน้นบทบาทของตัวละครบางตัวตามที่ผู้เรียบเรียงบทจะเน้นเฉพาะตัวละคร เช่น เน้นบทหนุมานก็จะเรียบเรียงเนื้อเรื่องเฉพาะ*

บทบาทของหนุมานมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ เนื่องจากเนื้อเรื่องรามเกียรติ์มีเนื้อเรื่องยาว กอปรกับการแสดงจะแสดงที่โรงละครแห่งชาติซึ่งมีระยะเวลาประมาณ 2-3 ชั่วโมง ดังนั้นจึงมีการเรียบเรียงเรื่องราวให้กระชับสอดคล้องกับระยะเวลาแต่เนื้อเรื่องไม่เสีย ยังคงรูปเนื้อหาสาระของเรื่องรามเกียรติ์" จากการแสดงโขนโดยใช้บทโขนที่เล่าถึงเรื่องราวของตัวละครตัวเดียวโดยเฉพาะ ชุดดังกล่าวจึงมีผู้สนใจเข้าชมกันมาก เนื่องจากผู้ชมได้รับทั้งความบันเทิงและความรู้ควบคู่กับไปด้วย

กิตติ เกิดผล ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยรามคำแหง (มาโนช บุญทองเล็ก. 2551; อ้างอิงจาก มหาวิทยาลัยรามคำแหง. 2551) ได้อธิบายถึงสภาวะการเปลี่ยนแปลงการพัฒนาวัฒนธรรมโขนในสังคมไทยช่วงปี พ.ศ.2545-2550 กล่าวว่า วัฒนธรรมโขนช่วงปีพ.ศ. 2545-2550 มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาโดยสถาบันอุดมศึกษามุ่งสร้างความเป็นเลิศในสถาบันของตนเพื่ออนุรักษ์รูปแบบการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติไว้โดยเปิดโอกาสให้นักศึกษาที่สนใจเข้าร่วมฝึกหัดโดยจัดทำเป็นโครงการ เพื่อปลูกจิตสำนึกในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ โดยเฉพาะการฝึกหัดโขนของมหาวิทยาลัยรามคำแหงที่มุ่งเน้นการสืบสานวัฒนธรรมการแสดงโขนตามจารีต ประเพณีที่มีแบบแผนมาแต่โบราณ เช่นเดียวกับกรมศิลปากรนอกจากนี้การแสดงโขนยังได้รับอิทธิพลจากตะวันตกในเรื่องเกี่ยวกับระบบ เทคโนโลยีประกอบการแสดง ทำให้การแสดงได้รับความสนใจจากนักท่องเที่ยวจำนวนมาก และสมบัติ แก้วสุจริต ผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและครอบครูโขนละครอดีตรองอธิบดีกรมศิลปากร ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการแสดงโขนในช่วงปี พ.ศ. 2545-2550 สถาบันการศึกษาต่างๆมีการตื่นตัวในการอนุรักษ์การแสดงโขนมาก และสถาบันเอกชนที่ทำธุรกิจการท่องเที่ยวก็จะใช้โขนเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกความเป็นไทยโดยนำการแสดงโขนแสดงในช่วงสั้นประมาณ 15-25 นาที โดยการแสดงชุดยกรบ ที่เป็นความอลังการในการแต่งกาล กระบวนท่ารบและอุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น ราชรถมาสร้างความประทับใจแก่ผู้ชม

นอกจากเรื่องของความทันสมัยของเทคนิคประกอบการแสดงแล้วในรัชกาลที่ 9 ยังมีความเจริญในเรื่องของการศึกษาเกี่ยวกับนาฏศิลป์ กล่าวคือ มีการจัดตั้งโรงเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป 12 แห่งให้กระจายอยู่ทั่วภูมิภาคของประเทศไทย คือ 1)วิทยาลัยนาฏศิลป 2)วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี 3)วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง 4)วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 5)วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี 6)วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย 7)วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช 8)วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง 9)วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ 10)วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด 11)วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา และ12)วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ซึ่งวิทยาลัยทั้ง 12 แห่งนี้ ได้ขยายการศึกษาถึงปริญญาตรี ในลักษณะสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และปีพ.ศ.2542 จึงได้มีการเปิดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลปขึ้น มีหลักสูตรที่สอนเกี่ยวกับโขนโดยตรง เพื่อให้ผู้ที่เรียนจนครบหลักสูตรแล้ว สามารถนำความรู้ที่ได้ไปประกอบอาชีพและสร้างงานด้านนี้ได้เช่นเดียวกับศิลปะประเภทอื่นๆ ส่วนมหาวิทยาลัยก็มีการเปิดสอนวิชาศิลปะการละคร และ

นาฏยศิลป์ โดยเริ่มที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นอกจากนั้นยังมีสถาบันเอกชนที่ทำการสอนระยะสั้น เช่น โรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ โรงเรียนบ้านปลายเนิน โรงเรียนขาบมงคล เป็นต้น ตลอดจนมีหน่วยงานสนับสนุนด้านการวิจัยทางนาฏศิลป์ เช่น สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ รวมถึงมูลนิธิต่างๆ เช่น มูลนิธิดำรงราชานุภาพ มูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์ มูลนิธิมนตรี ตราโมท ที่ให้ทุนการศึกษาแก่นักเรียน นักศึกษาด้านนาฏยศิลป์

ซึ่งนอกจากในเรื่องของความเจริญด้านการศึกษา อีกสิ่งที่ทำให้โขนยังคงดำรงอยู่ในสังคมปัจจุบันได้คือการที่โขนได้รับการอุปถัมภ์จากพระบรมวงศานุวงศ์ ได้แก่ การที่รัชกาลที่ 9 โปรดให้เจ้าฟ้าชาย ทรงแสดงโขนตั้งแต่เด็ก และเหตุการณ์สำคัญที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงโปรดให้มีการอนุรักษ์การแสดงโขน โดยมีการจัดตั้งโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ

และทั้งนี้รัฐบาลยังมีการส่งเสริมวัฒนธรรมโดยกำหนดนโยบายของรัฐบาลในการส่งเสริมวัฒนธรรมความบันเทิงด้านดนตรีและนาฏศิลป์ของราชสำนักให้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติ เพื่อเสริมสร้างภาพของประเทศในประชาคมโลก อันส่งผลต่อความมั่นคงของรัฐในทางการเมือง สร้างภาพลักษณ์ที่ดีของรัฐบาล ทั้งระดับนานาชาติและภายในประเทศ แต่กลับส่งผลกระทบให้มีการรักษาวัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนักไว้เป็นแบบแผนและมาตรฐานของการแสดงสืบมา (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. 2550: 10-11)

ตาราง 5 แสดงเหตุการณ์พัฒนาการของโขนในแต่ละสมัย

โขนในแต่ละสมัย	**สภาพสังคม**	**การแสดงโขน**	**ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย**
อยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2231- 2310)	● ได้รับอารยธรรมมาจากอินเดีย	● การแสดงโขนในพระราชพิธีอินทราภิเษก ● การแสดงโขนที่จัดให้มีในงานพระศพของพระลอและพระเพื่อนพระแพง	● โขนเป็นมหรสพเพื่อการเฉลิมฉลองในเหตุการณ์สำคัญ ● ไม่เล่นเป็นมหรสพให้สามัญชนคนดูทั่วไปได้ชมโขนเป็นเครื่องแสดงบารมี

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	สภาพสังคม	การแสดงโขน	ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย
ธนบุรี (พ.ศ.2310-2325)	● อยู่ในภาวะระหว่างและหลังเสร็จสงคราม ● พระมหากษัตริย์ให้ความสำคัญกับการฟื้นฟูศิลปะ	● การแสดงโขนในงานพระเมรุงานถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง ● มีการแสดงโขนบนแพล่องไปตามน้ำเพื่อแห่อัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมายังกรุงธนบุรี	● ลักษณะการแสดงโขนเหมือนกับสมัยอยุธยาตอนปลาย คือ มีทั้งโขนกลางแปลงและโขนแสดงบนโรง ● มีโขนหลวงแล้วยังมีโขนขุนนาง
พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (พ.ศ.2325-2352)	● เป็นยุคของการฟื้นฟูความเจริญจากสงคราม	● การจัดการแสดงโขนละครในรัชกาลที่ 1 แบ่งลักษณะของการจัดการแสดงออกเป็น 3 แบบ คือ 1)จัดแสดงให้เจ้านายของวังหรือเจ้าของบ้านดูเป็นการเฉพาะ 2)จัดแสดงเพื่อสมโภชในวังหรือนอกวัง เช่น ตามวัดวาอารามให้ประชาชนได้ดู	● เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่สามารถฝึกหัดโขนได้ เกิดโขนบรรดาศักดิ์ เช่น โขนของกรมพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นตระกูล กุญชร) ● ทรงพระราชนิพนธ์บทรามเกียรติ์สำหรับใช้เป็นบทแสดงโขน

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	สภาพสังคม	การแสดงโขน	ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย
		3)จัดแสดงงานปลีกคือ งานที่มีเจ้าภาพจ้างไปแสดง เช่น งานโกนจุก งานศพ เป็นต้น	● ให้มีการหัดโขน ละครของหลวงขึ้นทั้งฝ่ายวังหลวงและวังหน้า โดยมีครูละครตั้งแต่ครั้งกรุงธนบุรีเป็นผู้ฝึกหัด ● มีการประกวดแข่งขันประชันฝีมือและมีการฝึกหัดโขนให้พวกลูกทาสและลูกหมู่ซึ่งเป็นผู้ที่สังกัดกรมกองต่าง ๆ ตามวิธีควบคุมทหารแบบโบราณ ทำให้โขนได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ. 2352-2367)	● สังคมสงบลงจากสงคราม ทำให้มีโอกาสในการแสดงความบันเทิงมากขึ้น ● รัชกาลที่ 2 ทรงมีพระปรีชาสามารถในงานศิลปะทุกแขนง	● โขนปนละครแสดงในงานพิธีการสำคัญ มหรสพ งานรื่นเริงต่างๆ	● ทรงพระราชนิพนธ์บทแสดงโขน ซึ่งมีรูปแบบเนื้อหาที่กระชับกว่าบทโขนของรัชกาลที่ 1 ● โปรดให้สตรีชาววังแสดงโขนปนละครคือมีการร่ายรำมากกว่าโลดเต้น

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	สภาพสังคม	การแสดงโขน	ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย
	● ยุคทองของศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในทุกๆ ด้าน		
พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2367-2394)	● ยุคแห่งความเจริญรุ่งเรืองด้านเศรษฐกิจของประเทศ ● มุ่งทำนุบำรุงศาสนา	● โขนในพระอุปถัมภ์ของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณและมีโขนละครของพระราชวงศ์โดยธรรมดาโขนเล่นกันภายในวัง	● โขนในอุปถัมภ์ของเจ้านาย ขุนนาง และเอกชน ● คนที่มีบรรดาศักดิ์ที่ร่ำรวยจากการค้า สามารถมีเงินในการจัดตั้งละครของตนเองได้
พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2394-2411)	● ยุคที่ความเจริญของอารยธรรมตะวันตกเริ่มเข้ามาในประเทศไทย	● โขนปนละครแสดงในงานพิธีการสำคัญ มหรสพ งานรื่นเริงต่างๆ	● รัชกาลที่ 4 ทรงสนพระทัยในการละคร ละครเจริญรุ่งเรือง สนับสนุนให้ผู้หญิงสามารถแสดงละครได้ ละครผู้หญิงได้เข้ามาแทนที่การแสดงโขน ทำให้โขนค่อยๆ สูญหายไป

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	สภาพสังคม	การแสดงโขน	ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย
			● โขนในอุปการะของเจ้านาย ขุนนาง และเอกชนเสื่อมลง เหลือเพียงโขนหลวงในพระราชูปถัมภ์ทรงพระราชนิพนธ์บทแสดงโขน
พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2411-2453)	● เข้าสู่ยุคการพัฒนาประเทศในทุกด้าน ให้มีการพัฒนาทัดเทียมชาติตะวันตก	● งานเปิดโรงเรียนนายร้อย(ทหารบก) ชั้นมัธยม (โขนสมัครเล่น)	● บทที่ใช้แสดงโขน เรียกว่า รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ มีลักษณะรูปแบบการแต่งเหมือนบทละครดึกดำบรรพ์ ลักษณะนี้ใช้มาจนถึงปัจจุบัน ● การแสดงเป็นลักษณะแบบโขนปนละครใน คือ เริ่มต้นด้วยเพลงช้าเพลงเร็ว ตัวพระตัวนางและเทวดาเปิดหน้าโขนออก และผัดหน้าเหมือนละคร

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	สภาพสังคม	การแสดงโขน	ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย
			● สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมงกุฎราชกุมาร ได้ทรงเอาพระทัยใส่และทรงสนับสนุนการแสดงโขน โดยโปรดให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กแสดงโขน เรียกว่า “โขนสมัครเล่น” ผู้เล่นต่างเข้าฝึกหัดโขนด้วยความสมัครใจ จึงเป็นที่มาของคำว่า โขนสมัครเล่น
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2453-2468)	● ยุคของการปฏิรูปบ้านเมือง	● โขนหลวงในสังกัดกระทรวงวัง มีโอกาสได้ออกโรงแสดงต้อนรับแขกเมืองในงานสำคัญๆหลายงาน นำเอาโขนไปรับจ้างแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานศพหรืองานที่ไม่มีเกียรติเพียงเพื่อหวังค่าตอบแทน	● เกิดโรงเรียนหลวงสอนเกี่ยวกับโขน ● เกิดโขนในกรมมหรสพ มีกองโขนดูแลเรื่องโขนโดยตรง ทำให้โขนเจริญรุ่งเรืองสูงสุด ● สนับสนุนศิลปินโดยพระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ เรียกว่า โขนบรรดาศักดิ์

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	**สภาพสังคม**	**การแสดงโขน**	**ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย**
พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2468-2477)	● ยุคสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นสังคมประชาธิปไตย ● สภาพเศรษฐกิจตกต่ำเนื่องจากสงคราม		● เป็นยุคเสื่อมของโขน เนื่องจากมีการว่าจ้างโขนไปเล่นในงานศพหรืองานที่ไม่มีเกียรติเพียงเพื่อหวังค่าตอบแทน ทำให้โขนเริ่มถูกมองไปในทางที่ไม่ดี กลายเป็นการแสดงที่ไม่สมฐานะของผู้แสดง ไม่คำนึงถึงเกียรติยศของการแสดงศิลปะชั้นสูงที่ได้รับความนิยมยกย่อง ● ยุบกรมมหรสพและโอนงานทางด้านนาฏศิลป์และศิลปะ ให้อยู่ภายใต้สังกัดของกรมศิลปากร เครื่องโขนและละครทั้งปวงให้กรมมหรสพมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	สภาพสังคม	การแสดงโขน	ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย
			ภายหลังเมื่อมีความจำเป็นในราชการเกิดขึ้น จึงได้บรรจุข้าราชการกรมมหรสพที่มีความสามารถรวมตัวกันขึ้น กลับเข้ารับราชการ แล้วตั้งเป็นกองเรียกว่า “กองมหรสพ” สังกัดกระทรวงวัง
พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล (พ.ศ.2472-2489)	● ยุคของการกำลังสร้างลัทธิชาตินิยม	● โอกาสในการแสดงโขนจะแสดงในงานสำคัญเท่านั้น ● ชาตินิยมแสดงละครปลุกใจ	● ระหว่างสงครามกรมศิลปากรไม่ได้ฝึกหัดศิลปินโขนเพิ่มขึ้นมาอีกเลย และเวลามีการแสดงโขนมีผู้ที่สามารถแสดงโขนได้ไม่ถึง 10 คน ไม่สามารถแสดงโขนชุดใหญ่ๆ ● โขนไม่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลมากนักเนื่องจากในยุคนั้นกำลังสร้างลัทธิ

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	**สภาพสังคม**	**การแสดงโขน**	**ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย**
			● หลังสงครามมีการตั้ง “โรงเรียนนาฏศิลป์” ต่อมาจนถึงปัจจุบันก็คือ “วิทยาลัยนาฏศิลป์”และคุณธนิต อยู่โพธิ์ ก็ได้มีการฟื้นฟูโขนละคร ขึ้นมาใหม่
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (พ.ศ.2489-ปัจจุบัน)	● ยุคแห่งความทันสมัย ความเจริญในการศึกษา	● การแสดงในรูปแบบโขนโรงในประสมกับโขนโรงฉาก ● โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ● โขนเพื่อการพาณิชย์	● การปรับปรุงบทสำหรับแสดงโขนให้รัดกุมตัดตอน ดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วและการนำเรื่องราวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์มาจัดทำเป็นบทโขน ว่าด้วยเรื่องของตัวละครนั้นๆโดยเฉพาะ ● สถาบันการศึกษาต่างๆมีการตื่นตัวในการอนุรักษ์การแสดงโขนมาก และสถาบันเอกชนที่ทำธุรกิจการ

ตาราง 5 (ต่อ)

โขนในแต่ละสมัย	สภาพสังคม	การแสดงโขน	ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโขนในแต่ละสมัย
			การท่องเที่ยวก็จะใช้โขนเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกความเป็นชาติไทย ● โขนได้รับการอุปถัมภ์จากสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ ● นโยบายส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งชาติของรัฐบาล

ประเภทการแสดงโขนในปัจจุบัน

การแบ่งประเภทของโขนจากการสัมภาษณ์จตุพร รัตนวราหะ ประเมษฐ์ บุญยะชัย (สัมภาษณ์, 26 เมษายน 2555) และไพฑูรย์ เข้มแข็ง (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) พบว่าโขนจำแนกได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ 1)โขนกลางแปลง 2)โขนนั่งราว 3)โขนหน้าจอ 4)โขนโรงใน และ5)โขนฉาก ซึ่งสอดคล้องกับธนิต อยู่โพธิ์ ที่จำแนกไว้ด้วยเหตุผลและความจริงถึงได้ออกมาเป็นทฤษฎีหรือออกมาเป็นเอกสารหลักฐาน กล่าวคือ วิวัฒนาการโขนจากการเล่นโขนบนพื้นดินไม่มีฉาก จะเรียกว่าโขนกลางแปลง ต่อมาจัดให้โขนนั่งแสดงบนราวไม้ เรียกว่าโขนนั่งราว ต่อมาโขนก็มีพัฒนามาเรื่อยๆ จนถึงการนำเอาละครในเข้ามาผสม จนกลายมาเป็นการแสดงโขนที่เห็นกันในปัจจุบัน ด้วยความที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ท่านไม่ได้เป็นศิลปิน ท่านจึงจัดประเภทของโขนในเชิงรูปแบบของมานุษยวิทยา คือ อะไรที่เกิดจากเริ่มแรก เริ่มจากพื้นดิน สู่เวที อะไรต่างๆ ท่านจะจัดแนวๆนั้น ท่านเลยจัดเอาว่าโขนกลางแปลงน่าจะเกิดขึ้นก่อน

และประเมษฐ์ บุญยะชัย (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงพัฒนาการของโขนว่าโขนที่เป็นแบบดั้งเดิมคือโขนหน้าจอ เนื่องจากรูปแบบในการฝึกหัดโขนหน้าจอก็เป็นไปตามรูปแบบดั้งเดิม คือจะหันข้างให้คนดู แม้กระทั่งการเคลื่อนที่ จะเคลื่อนที่จากขวาไปซ้าย ซึ่งเป็นการพัฒนามา

จากการแสดงหนังใหญ่ โขนจึงแบ่งได้อีก 2 ประเภท คือ 1) โขนที่เรียกว่าทางหนังใหญ่ โดยเดินเรื่องด้วยการพากย์เจรจา เป็นโขนโบราณ ปัจจุบันไม่มีแล้ว ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์เจรจา และ2) โขนทางละคร คือเอาศิลปะการขับร้อง การร่ายรำของละครเอาไปใช้ โขนทางละครคือโขนทุกประเภทในปัจจุบัน

โขนทั้ง 5 ประเภทที่กล่าวมาข้างต้นนั้นจะมีความสัมพันธ์กัน ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับวิวัฒนาการที่พัฒนาขึ้นจากโขนประเภทหนึ่งไปสู่โขนอีกประเภทหนึ่ง กล่าวคือ โขนหน้าจอก็มีวิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง โดยเอาหลักการการยกทัพของโขนกลางแปลงมาแสดงในโขนหน้าจอ ต่อมาโขนนั่งราวกับโขนโรงนอก คือสมัยก่อนการเต้นของโขนต้องเต้นรอบราว เราเอาการเต้นวงไปมาก็เอามาจากโขนนั่งราว (ประสาท ทองอร่าม. 20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) และตามที่ เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์ (1 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า โขนประเภทแรกๆ จะเป็นแบบนาฏศิลป์ไทยแบบโขนละคร นำเสนอด้วยการใช้จินตนาการ ผู้ที่ออกไปรำท่ารำก็บอกท่าทาง จะไปดูรำฉุยฉายต่างๆ ว่า อย่างอินทรธนูก็คือทำให้เห็นเท่านั้น ซึ่งเป็นลักษณะนามธรรมทั้งหมด ไม่ได้เป็นรูปธรรมเลย เพราะฉะนั้นเวลาทำโขนหน้าจอจะเพิ่มความชัดเจนขึ้น โดยการจัดให้มีเตียงตั้งสองข้าง ต่อมาก็มาเป็นโขนฉาก โดยจัดให้มีการทำฉาก เพื่อให้เกิดบรรยากาศของการแสดงที่สมจริงมากขึ้น

ในปัจจุบันโขนทั้ง 5 ประเภท ยังคงมีจัดแสดงให้ชมเพียง 4 ประเภท ได้แก่ 1)โขนฉาก ซึ่งเป็นโขนที่ได้รับความนิยมมากที่สุด เนื่องจากโขนฉากให้ความสมจริงในการแสดง เพราะจะมีการเปลี่ยนฉากหลังไปตามเนื้อเรื่อง กรมศิลปากร ศาลาเฉลิมกรุง โขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าฯ 2)โขนกลางแปลง 3)โขนหน้าจอ และ4)โขนโรงใน โดยประสาท ทองอร่าม (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายจุดเด่นของโขนแต่ละประเภทที่ยังได้รับความนิยมว่า จุดเด่นของโขนกลางแปลงคือการต่อสู้การยกทัพไม่เน้นเนื้อเรื่อง เล่นไปไม่มีกำหนดเวลาศึกหนึ่งก็มีการออกกราวแต่ก็ไม่ได้เล่นยาวเป็นคืนๆเท่าไหร่ จุดเด่นของโขนหน้าจอก็คือมีประตูเข้าออก มีคนพากย์เจรจามายืนคนพากย์เจรจาอยู่ข้างจอ ในชั้นหลังอาจจะมีการแขวะหน้ากากของตัวพระออกให้เห็นหน้าที่แท้จริง ซึ่งจะโยงโขนต่อไปคือโขนโรงใน แล้วก็เริ่มมีละครในมีตัวแสดงผู้หญิงเข้ามาด้วย มีขบวนรำเข้ามาด้วย เช่น ระบำต่างๆ และก็มีการขับร้องเข้ามาด้วย นี่คือจุดใหญ่ของโขนโรงใน ต่อไปก็โขนฉาก จุดเด่นคือการทำฉากให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่อง มีแสงสีเพิ่มเข้ามา มีการขับร้อง มีการพากย์การเจรจา พระรามก็เปิดหน้ามีผู้หญิงเข้ามาเล่น ก็เอาโขนหลายๆอย่างเข้ามารวมในโขนฉาก

ซึ่งจากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับโขนจะพบว่าโขนนั่งราวเป็นประเภทของโขนที่ไม่นิยมเล่นในปัจจุบัน โดยโขนนั่งราวจะเอาไม้กระบอกทำเป็นราว วางขวางตามยาว จะนั่งบนราวเฉพาะตัวโขนที่สำคัญเสนาจะนั่งพื้น 2 แถว เรียกโขนนั่งราว เพราะ ใช้ฉากหลังจากธรรมชาติ เอาไม้มาทำเป็นที่นั่ง รัจนา พวงประยงค์ (24 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) และมณีรัตน์ มุ่งดี (10 มิถุนายน 2556:

สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงสาเหตุที่โขนนั่งราวไม่เป็นที่นิยมจัดการแสดงว่า *"โขนนั่งราว เป็นโขนที่เล่นยาก ต้องมีราวให้นั่ง...เดี๋ยวนี้แทบจะไม่ได้เล่นแล้ว นาน ๆ ครั้งถึงจะเล่น เช่น งานที่เกี่ยวกับการอนุรักษ์ เพราะว่ามันยากที่จะแสดง และ วิธีการแสดงก็ต้องนั่งราวบนไม้ไผ่ แล้วตัวนางในสมัยก่อนหน้าจะใช้ผู้ชายทั้งหมด แต่ปัจจุบันจะไม่มีตัวนาง เพราะว่าเราเลือกตอนที่เป็นตัวพระหมดเลย เดี๋ยวนี้น้อยมากที่จะมีเด็กเล่นโขนนั่งราว"* แต่ถึงแม้ว่าโขนนั่งราวเป็นโขนที่ไม่นิยมนำมาจัดแสดงเป็นการทั่วไป แต่โขนนั่งราวก็มีจัดการแสดงบ้าง โดยเป็นโขนกึ่งพิธีการ ใช้เล่นในพระราชพิธี และนิยมเล่นตอนที่สำคัญๆ อย่างเช่น ตอนพระรามเข้าสวนพระพิราพ ซึ่งพระพิราพเป็นมหาเทพ เป็นปางหนึ่งของพระอิศวร ใช้เล่นในงานพิธีต่างๆเช่น งานฉลองช้างเผือก งานสมโภชสำคัญๆต่างๆ และกรมศิลปากรก็ได้มีการจัดการแสดงขึ้นมาให้ผู้คนได้ชม เพื่อจะได้รู้จัก และเป็นการอนุรักษ์การแสดงโขนนั่งราวต่อไป ซึ่งทำให้เห็นว่าการที่โขนประเภทใดจะได้นำมาจัดแสดงหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับโอกาสในการแสดง *"จะเล่นเมื่อคิดจะเล่น" "อยู่ที่ว่าใครจะทำ"* (จตุพร รัตนวราหะ. 20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

รูปแบบการแสดงโขนในปัจจุบัน ผู้ที่เกี่ยวข้องกับโขนหลายท่าน ได้แก่ เกษม ทองอร่าม ศุภชัย จันทร์สุวรรณ จตุพร รัตนวราหะ และเฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์ ได้อธิบายว่าโขนในปัจจุบันจะเป็นการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานโขนทั้ง 4 ประเภท โดยจะนำเอาข้อดีของแต่ละประเภทมาเลือกใช้ในการจัดการแสดง เช่น โขนสมเด็จ ซึ่งมีการใช้เทคโนโลยีในการทำฉาก เปรียบเหมือน โขนฉาก และมีการใช้สลิงในการแสดงท่าเหาะ เปรียบเหมือน โขนชักรอก

สุรัตน์ จงดา (22 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวสรุปถึงรูปแบบการแสดงในปัจจุบันว่า *"ปัจจุบันคนมีเวลาน้อย ความจำสั้น สมาธิสั้น และชอบอะไรที่ดูแล้วตื่นเต้น ดูแล้วยิ่งใหญ่ มีเรื่องของเทคโนโลยี แต่ถ้าถามว่าคนไทยลืมอดีตไม่ ตอบเลยว่าไม่ แต่กลับโหยหาหรือคิดถึงอดีตด้วยซ้ำ...อย่างโขนสมเด็จฯ มีเครื่องแต่งกายโบราณ ประณีต ลงทุนสูง และมีการออกแบบโดยอาจารย์วีรธรรม มีผู้เชี่ยวชาญเข้าร่วม และฉากต้องมีความสมจริง งดงาม เวลาต้องกระชับ และนำเทคนิคต่าง ๆเข้ามาช่วย ไม่ว่าจะเป็น เรื่องของ แสง สี เสียง แบบสมัยใหม่ มีการประชาสัมพันธ์ โดยโขนสมเด็จได้รับการประชาสัมพันธ์จากสื่อทุกสื่อให้การสนับสนุน ไม่ว่าจะเป็นวิทยุ หรือโทรทัศน์ พอมาในยุคของเราคนมันก็ต้องการอะไรใหม่ ๆ ที่เข้ากับสมัยหรือเวลา เช่น โขนใช้เวลาเล่นเมื่อก่อน 3 ชั่วโมง เราก็ต้องมาปรับให้กระชับเหลือ 2 ชั่วโมง ต้องมีเทคโนโลยี ความงดงาม แต่เราก็ไม่ทิ้งของเดิมกระบวนการเดิม เพลงก็ให้ไพเราะ มีการพากย์ การเจรจา"*

สรุปโขนเป็นการแสดงที่มีพัฒนาการเรื่อยมา มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ จากที่โขนจะแสดงในพิธีการ ได้เปลี่ยนมาแสดงเพื่อความบันเทิง โดยการพัฒนารูปแบการแสดงจะต้องให้เกิดความสมจริง เกิดความบันเทิงสนุกสนาน โดยโขนในปัจจุบันที่เกิดขึ้นมานั้น จะมีประเภทของโขนในภาคของการอนุรักษ์ และโขนเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งรูปแบบการแสดงโขนในปัจจุบันผู้วิจัยสามารถอธิบายได้ดังนี้

โขนกรมศิลปากร

จากพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีขึ้นในการประชุมเสนาบดีต่อการอนุรักษ์นาฏกรรมของไทย โดยเฉพาะ “โขน” ไว้ในฐานะศิลปะล้ำค่าของชาติ และทรงมอบให้กรมศิลปากรทำหน้าที่การอนุรักษ์นาฏกรรมของไทย เพื่อธำรงไว้ซึ่งความเป็นโขนแห่งราชสำนัก โขนกรมศิลปากร จัดเป็นโขนที่มีความงดงามเหนือชั้น เพราะการตระเตรียมที่ประณีตในเรื่องของนักแสดงและเครื่องแต่งกาย ที่เน้นความสมบูรณ์ ด้วยเหตุนี้โขนกรมศิลปากรจึงเป็นการแสดงที่พิเศษหาชมได้ยาก และส่วนใหญ่จะจัดแสดงในวาระสำคัญ เช่น การแสดงโขนหน้าพระที่นั่งในวาระพิเศษ งานรับรองพระราชอาคันตุกะ งานต้อนรับแขกผู้มีเกียรติระดับประเทศ รวมทั้งงานของทางราชการและเอกชนที่สำคัญ เป็นต้น ปัจจุบันโขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงนั้น ใช้ศิลปะการแสดงแบบโขนโรงในซึ่งเป็นการแสดงระหว่างโขนกลางแปลงและโขนหน้าจอ

โขนศาลาเฉลิมกรุง

มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง ร่วมกับสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ได้จัดทำโขนศาลาเฉลิมกรุงขึ้น เพื่อสืบสานศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทยให้เป็นที่ประจักษ์ สู่สายตาประชาชนทั้งชาวไทยและประชาคมโลก รวมทั้งยังเป็นการดำเนินการตามรอยพระยุคลบาทในการ อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ของชาติด้วย การจัดแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงส่งและสง่างามซึ่งได้รังสรรค์ขึ้นของไทยแล้ว สถานที่จัดแสดง คือ ศาลาเฉลิมกรุงก็เป็นโรงมหรสพหลวง ที่มีประวัติความเป็นมาอันยาวนานกว่ากึ่งศตวรรษเป็นเสมือนสถาบันสัญลักษณ์แห่งการนำเสนอศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ด้วยรูปแบบของการแสดงอันวิจิตรตระการตาและถูกต้องตามขนบจารีตแบบแผนซึ่งจะทำให้คนไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งเยาวชนไทยได้ตระหนัก ซาบซึ้ง และภาคภูมิใจในคุณค่าแห่งศิลปะประจำชาติ เป็นการสืบอายุศิลปะและศิลปินไทย ให้ดำรงอยู่อย่างยืนยาวและส่งผลดีต่อเกียรติภูมิของประเทศด้วย

โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

การแสดงโขนเป็นศิลปะการแสดงของไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังนั้นจึงต้องมีการแปรเปลี่ยนสภาพความเป็นอยู่และสิ่งแวดล้อม เมื่อปี พ.ศ.2545 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระราชปรารถต่อสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถว่า โขนไม่มีคนดูหรือเป็นกลุ่มเล็กๆ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถรับสั่งว่า *“เมื่อไม่มีคนดู แม่จะดูเอง”* และมีพระราชเสาวนีย์ว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดการแสดงโขนอย่างมากและทรงตระหนักถึงคุณค่าการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ ซึ่งในระยะหลังทรงเห็นถึงความซบเซาของนาฏกรรมตามประเพณี ความเสื่อมถอยของการจัดสร้างเครื่องแต่งกายรวมทั้งศิลปะการแต่งหน้า จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดสร้างเครื่องแต่งกาย โขน-ละครขึ้นเพื่อใช้สำหรับการแสดงพระราชทานและเป็นการสืบสานฝีมือช่าง (มนตรี วัดละเอียด. 2550: ปกหลัง) โดยทรงมีพระราชดำริในเรื่องเครื่องแต่งกายของโขนว่า *“เครื่องแต่ง*

กายโขนในปัจจุบันแตกต่างไปจากสมัยโบราณมาก ไม่ว่าจะเป็นขนาด รูปแบบ สี ลวดลาย ควรจะอนุรักษ์ลวดลายปักไว้ ควรปักให้ประณีตงดงาม เมื่อคนดูใกล้ๆจะได้เห็นความงามของลวดลาย" นอกจากสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถมีพระราชเสาวนีย์เรื่องเครื่องแต่งกายโขนแล้ว พระองค์ยังมีพระราชดำที่จะส่งเสริมและพัฒนาให้การแต่งกายโขนมีความงดงามดึงดูดความสนใจ โดยมีพระราชดำริ การแต่งหน้าโขนที่จัดเชิดชูศิลปะการแสดงชั้นสูงเช่นโขนให้งดงามยิ่งขึ้นว่า *"ต้องแต่งให้สวยและดูเป็นไทย"* โปรดฯให้มีการศึกษาค้นคว้าวิธีการแต่งหน้าสมัยใหม่ เพื่อให้ตัวละครโขนที่ปรากฏอยู่บนเวทีมีความงดงามยิ่งขึ้น แบบที่เรียกว่า "แนวพระราชนิยม" คือ โครงเส้นทั้งหมดจะถอดแบบหน้ามาจากหน้าเทวดานางฟ้าในภาพจิตกรรมไทย โดยมีเอกลักษณ์ที่สำคัญคือ ลักษณะโครงเส้นต่างๆ เช่น คิ้ว ลักษณะของคิ้วที่โค้ง โก่ง เป็นรูปคันศร (มนตรี วัดละเอียด. 2550: 208-211) ตั้งแต่นั้นมาจึงเกิดการแสดงโขนที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถทรงฟื้นฟูจนเรียกกันว่า "โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ"

ภาพประกอบ 13 การแสดงโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ชุด ศึกมัยราพณ์ มีลักษณะเด่นในเรื่องของฉากที่อลังการ สมจริง

ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ. (2554: 55).

โขนสมัครเล่น

ในอดีตโขนถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูง จะจำกัดให้แต่คนในราชสำนักเท่านั้นที่จะสามารถฝึกโขนได้ แต่ในปัจจุบันโขนไม่ได้จำกัดอยู่ในราชสำนักเพียงเท่านั้น แต่ได้มีการถ่ายทอดการแสดงโขนไปสู่เยาวชนนิสิตนักศึกษาในสถาบันการศึกษา เพื่อให้เกิดการอนุรักษ์และสืบทอด ซึ่งผู้วิจัยขอนำเสนอ

โขนสมัครเล่นที่เป็นที่รู้จักในปัจจุบัน คือ โขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง และโขนโรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม)

โขนธรรมศาสตร์

ตั้งแต่ประมาณปีพ.ศ. 2500 ได้เริ่มมีความวิตกกังวลกันถึงเรื่องการหลั่งไหลของวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาในประเทศไทยอย่างรุนแรง และเยาวชนไทยกำลังจะห่างไกลจากศิลปวัฒนธรรมของไทยออกไปทุกที โดยเฉพาะในเรื่องที่นาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยกำลังถูกนาฏศิลป์และดนตรีตะวันตกขับไล่และเข้าแทนที่ เมื่อปีพ.ศ. 2509 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้จัดตั้งคณะโขนธรรมศาสตร์ขึ้น และหลังจากที่ได้ทำการหัดและฝึกซ้อมอย่างจริงจังประมาณ 3 เดือน ก็ได้รับพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ ให้แสดงโขนตอนนาคบาศก์ หน้าพระที่นั่งครั้งแรก หลังจากนั้นคณะโขนธรรมศาสตร์ก็ได้แสดงโขนตอนอื่นๆ หน้าพระที่นั่ง และแสดงแก่สาธารณชนทั้งในพระนครและต่างจังหวัด (มัทนี รัตนิน. 2533: 132) ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมชได้กล่าวถึงหลักการในการจัดตั้งโขนธรรมศาสตร์ว่า *“โขนจะอยู่ได้ก็เมื่อใดก็ตามที่นักศึกษาเล่น โขนเป็น นักศึกษาก็จะดูโขนเป็น ซึ่งจะถือเป็นการแสดงบทบาทในเชิง อนุรักษ์ที่ดีที่สุดนั่นเอง”*

ภาพประกอบ 14 การแสดงโขนสมโภชตามราชประเพณีดั้งเดิมเมื่อปี พ.ศ. 2515 ในการสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร

ที่มา: คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2551: 66).

โขนรามคำแหง

โขนรามคำแหงมีที่มาจากนโยบายของอธิการบดีรังสรรค์ แสงสุข ที่ต้องการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม (อันเป็นพันธกิจอย่างหนึ่งของมหาวิทยาลัยรามคำแหง ที่มีระบุไว้ในร่าง พ.ร.บ. ของ

มหาวิทยาลัยฯ) ด้วยการเปิดการฝึกหัดโขน ให้แก่นักศึกษาของมหาวิทยาลัยรามคำแหง เช่นเดียวกับผลงานที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่เคยทำไว้ที่มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์ คุณรังสรรค์ แสงสุข จึงได้จัดตั้งคณะกรรมการอำนวยการโขนรามคำแหงขึ้นแล้ว มอบหมายให้นายสมบัติ ภู่กาญจน์ และนายกิตติ เกิดผล ผู้ทรงคุณวุฒิของสำนักงานอธิการบดีเป็นผู้ดำเนินการจัดการฝึกซ้อม เมื่อกลางปี 2546 คณะผู้ดำเนินการฝึก จึงได้เชิญคณาจารย์ด้านนาฏศิลป์แห่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร มาเป็นครูผู้ฝึก แล้วเริ่มการฝึกซ้อมตั้งแต่ ต้นเดือนกรกฎาคม 2546 เป็นต้นมา ต่อมาโขนรามคำแหงก็ได้พัฒนาฝีมือการแสดงขึ้นมาก *ดังที่*คุณรังสรรค์ แสงสุข อธิการบดีมหาวิทยาลัยรามคำแหงในสมัยนั้น กล่าวว่า *"ขณะนี้สามารถกล่าวได้ว่าโขนรามคำแหงมีความพร้อมสำหรับการแสดงพอสมควรแล้ว เพราะฉะนั้นอย่าว่าแต่การแสดงในประเทศเลย แม้แต่ในต่างประเทศทุกประเทศ ถ้าใครอยากดูฝีมือโขนรามคำแหงเราก็พร้อมที่จะพานักศึกษาไปโชว์ฝีมือให้ดูได้ ขอให้แสดงความต้องการมาเถิด มหาวิทยาลัยรามคำแหง ยินดีให้บริการ เพื่อสนับสนุนความเจริญงอกงามแห่งศิลปวัฒนธรรมของไทยเราต่อไป"*

โขนโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม)

โขนเด็กโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม) โดยริเริ่มของศาสตรจารย์ ดร.อารี สัณหฉวี จากการสังเกตการเรียนของนักเรียนของนักเรียนจะเห็นว่านักเรียนชายมีความเบื่อหน่าย ไม่สนใจอย่างยิ่ง เผอิญโรงเรียนมีอาจารย์สอนโขนได้จึงได้แบ่งกลุ่มนักเรียนหญิงและชาย นักเรียนหญิงจะให้เรียนรำตามเดิมสำหรับนักเรียนชายแยกให้มาฝึกท่าโขน ได้เริ่มทดลองสอนมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2522 ปรากฏว่านักเรียนชายสนใจในการเรียนโขนมาก มีความสนุกสนานและมีความตั้งใจเรียนดังที่ไตรรัตน์ พิพัฒโภคผล(สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2556) ได้กล่าวถึงการเรียนการสอนว่า "*สมัยนั้นผู้ชายเรียนโขนผู้หญิงเรียนรำ วิทยาลัยนาฏศิลปเขาสอนให้คนเป็นศิลปิน ผมเอามาวิเคราะห์ว่าผู้ชายชอบการเป็นฮีโร่ โขนก็ตอบโจทย์ได้ทุกอย่าง เพราะโขนมันเกิดการสู้รบกันเด็กผู้ชายก็ชอบ ก็มีตัวละครชัดเจนออกมาเลย พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์ เช่น ลิง หาวเป็นดาวเป็นเดือนมีอิทธิฤทธิ์ เวลาสอนก็สอนแบบเล่าเรื่อง วิเคราะห์ ซักถาม อันนี้อยู่ในชั่วโมงเรียน ตั้งแต่ในอดีตก็สอนแบบนี้อยู่ในหลักสูตรสถานศึกษา ที่อื่นคิดว่าหน้าจะเป็นชมรมแต่ไม่ได้จัดอยู่ในหลักสูตร*"

ภาพประกอบ 15 การเรียนการสอนในชั้นประถมต้น

ซึ่งการแสดงโขนเป็นการอนุรักษ์ เผยแพร่ศิลปะการแสดงโขนให้กับอนุชนคือบรรดานักแสดงโขนเด็กโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม) การแสดงโขนเป็นเอกลักษณ์แห่งนาฏกรรมไทยด้วยความภาคภูมิใจของรุ่นพี่จนมาถึงรุ่นน้องในปัจจุบัน และเป็นการสืบทอดปลูกฝังต่อไปให้โขนเด็กโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม) ได้คงอยู่และพัฒนาศักยภาพของการแสดงโขนเด็กให้มีความสวยงาม ตระการตาต่อไป

โขนพาณิชย์

ในปัจจุบันการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบเปลี่ยนแปลงไปจากในอดีต กล่าวคือ ในอดีต การแสดงจะจัดขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ในการสร้างความสุนทรียะ เนื่องในโอกาสงานพระราชพิธี หรืองานมงคลต่างๆ และผู้ชมการแสดงก็มีกลุ่มเป้าหมายที่จำกัด กำหนดการจัดการแสดงก็ไม่เป็นที่เผยแพร่โดยทั่วไป แต่ในปัจจุบันการแสดงนาฏศิลป์ไทย จะเปลี่ยนไปในรูปแบบเชิงพาณิชย์ ซึ่งเรียกว่า นาฏยพาณิชย์ จากการศึกษางานวิจัยของนรีรัตน์ พินิจธนสาร (2553: 7) ได้อธิบายความหมายของนาฏยพาณิชย์ หมายถึง การแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ต้องอาศัยการโฆษณา การประชาสัมพันธ์ การบริหารจัดการและการตลาด เข้ามามีส่วนช่วยเพื่อให้สัมพันธ์กับสภาพสังคม และเศรษฐกิจในยุคปัจจุบัน เป็นแนวคิดในการพัฒนาปรับปรุงนาฏศิลป์ไทยอีกทางหนึ่งที่อาจเป็นการปรับปรุงองค์ประกอบต่างๆ ของนาฏศิลป์ไทย เช่น การพัฒนาเรื่องฉาก เวที แสง สี และการใช้เทคนิคสมัยใหม่ หรือแม้กระทั่งการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ และนาฏยพาณิชย์แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ 1)รูปแบบการแสดงที่ยังคงความดั้งเดิมแต่นำเรื่องของการพาณิชย์มาช่วยเสริม (Innovate) 2)รูปแบบการแสดงที่มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เข้ากับธุรกิจเชิงพาณิชย์ (Commercialize)

โขนเชิงพาณิชย์ จะมีรูปแบบการบริหารจัดการที่แบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบตามแต่ละฝ่ายหรือหน่วยงานตามที่โรงละครกำหนดขึ้น ซึ่งในการดำเนินงานนั้นจะต้องสามารถทำงานร่วมกันและสัมพันธ์กันได้อย่างดี เพื่อให้การแสดงที่ออกมาสู่สายตาผู้ชมมีความสมบูรณ์มากที่สุด โดยแบ่งการทำงานออกเป็น 3 ฝ่าย ได้แก่ ฝ่ายอำนวยการแสดง ฝ่ายจัดการแสดง และฝ่ายธุรการ ซึ่งการแสดงโขนพาณิชย์จะไม่เน้นเนื้อเรื่อง แต่เป็นความอลังการในเรื่องของการแต่งกาย แสง เสียง อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สร้างความประทับใจตื่นตาตื่นใจ มากกว่าเนื้อเรื่อง ระยะเวลาในการแสดงจะสั้นๆ ประมาณ 15-20 นาที โขนเชิงพาณิชย์ที่สำคัญ ดังนี้

โขนในโรงแรมหรือร้านอาหาร

ในปัจจุบันการแสดงโขนมีสถานที่แสดงที่หลากหลาย เช่น โรงละคร สนามหลวงงานพระราชพิธีที่สำคัญ งานมงคล และงานศพ และตามงานสมโภชต่างๆ ซึ่งการแสดงในแต่ครั้งต้องรอวันและเวลาที่จะแสดงต่อครั้งใช้เวลานาน ทำให้ผู้ที่จบการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ไทยหันไปแสดงตามสถานที่ต่างๆที่สามารถให้ค่าตอบแทนที่มากขึ้น จึงทำให้ผู้ประกอบการตามสถานที่ต่างๆ มีแนวคิดที่จะทำให้สถานที่มีกิจกรรมที่หลากหลาย เพิ่มจุดสนใจ การแสดงโขนจึงเป็นส่วนหนึ่งทำให้เพิ่มรายได้ให้กับผู้ประกอบการกิจการให้มากขึ้น จึงเกิดการจ้างการแสดงโขนตามสถานที่ต่างๆ เช่น ร้านอาหาร โรงแรม ซึ่งมีผู้คนที่หลากหลายเชื้อชาติเข้ามาใช้บริการอยู่ตลอดเวลา การแสดงโขนจึงเป็นส่วนหนึ่งที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวหรือผู้ที่เข้ามาใช้บริการตามสถานที่มีส่วนร่วมเข้าถึงการแสดง มองเห็นถึงความสวยงาม ความเป็นไทย ความสุนทรียะ มีความเป็นเอกลักษณ์และความเป็นศิลปะประจำชาติไทย นอกจากที่จะได้ค่าตอบแทนแล้วผู้แสดงได้เล็งเห็นถึงการอนุรักษ์ เผยแพร่ วัฒนธรรม ให้ชาวต่างชาติหรือคนไทยได้เห็นถึงศิลปะประจำชาติไทยที่สวยงาม

ซึ่งจากการที่ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อไปสังเกตการณ์การแสดงโขนในร้านอาหารและโรงแรม ได้แก่ โรงแรมโอเรียลเต็ล ล่องเรือโรงแรมริเวอร์ซิตี้ สุภัทรา ริเวอร์เฮาส์ สวนสามพราน และสวนอาหารสีลมวิลเลจ เป็นต้น สามารถสรุปรายละเอียดรูปแบบการแสดงโขนในสถานที่ที่เป็นโรงแรมหรือร้านอาหารนั้นได้ดังนี้

1) เป็นการแสดงที่สั้นกระชับได้ใจความทำให้ดูไม่น่าเบื่อและแสดงในเวลาที่จำกัด การแสดงที่ใช้จะไม่มีการแสดงเป็นชุดเป็นตอนยาวๆ เพียงแต่เป็นชุดการแสดงที่ตัดตอนมาแล้วแต่ก็ไม่ทำให้การแสดงเสียเนื้อความสำคัญไป การแสดงที่จะเห็นได้บ่อยครั้งในโรงแรม สวนอาหาร และร้านอาหาร เช่น หนุมานจับนางเบญจกาย พระรามตามกวาง เป็นต้น การแสดงหนุมานจับนางเบญจกายเป็นชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมและนักท่องเที่ยวจะมีความประทับใจมากกว่าการแสดงในชุดอื่นๆ เนื่องจาการการแสดงออกของตัวหนุมานนั้นจะแสดงตามบทบาทที่ดูจะซน ขี้เล่น คือลงมาหานางเบญจกายในกลุ่มนักท่องเที่ยวตามโต๊ะอาหาร มาจับนักท่องเที่ยวผิดคนเพราะนึกว่าเป็นนางเบญจกาย มีการกระเซ้าเย้าแหย่นักท่องเที่ยวเพื่อเรียนเสียงหัวเราะ

2) การแสดงโขนหรือนาฏศิลป์ในสถานที่ที่กล่าวมาจะมีเอกสารเพื่ออธิบายลำดับการแสดง พร้อมทั้งอธิบายความหมายและความเป็นมาของการแสดงนั้นๆไว้อย่างชัดเจน มีการการอธิบายไว้หลายภาษา เช่น ภาษาไทย ภาษาอังกฤษ ภาษาจีนหรือภาษาญี่ปุ่นเพื่อทำให้นักท่องเที่ยวที่ชมการแสดงได้เข้าใจการแสดงของแต่ละชุดให้มากขึ้นด้วย บางที่จะมีพิธีกรออกมาแนะนำการแสดงพร้องทั้งอธิบายทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ แต่เพื่อในเวลาที่จำกัดจึงย่นระยะเวลาวางเป็นเอกสารบนโต๊ะอาหารแทน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับขนาดของธุรกิจที่จัดการแสดงด้วย

3) เพลงที่ใช้ในการแสดงส่วนมากจะแล้วแต่นักแสดงจะจัดแบบใด ดนตรีที่ใช้ในการแสดงส่วนมากจะใช้เปิดเครื่องบันทึกเสียงเพื่อสะดวกในการใช้และเก็บอุปกรณ์ง่าย

4) การแสดงแต่ละชุดจะมีต้นทุนแตกต่างกันออกไป เช่น ถ้ามีงบประมาณมากองค์ประกอบต่างๆก็จะดีตามไปด้วย เช่น นักแสดงฝีมือดี เครื่องแต่งกายดี ดนตรีดี เป็นต้น สถานประกอบการบางแห่งให้นักแสดงนำเครื่องแต่งกายมาเอง แต่งหน้าแต่งตัวเอง นำเพลงมาเองเบ็ดเสร็จ (หรือจ้างมาเล่นเป็นช่วงๆไปขึ้นอยู่กับว่ามีนักท่องเที่ยวหรือไม่ อาจจะไม่ได้แสดงประจำ)

ถึงอย่างไร การแสดงโขนในธุรกิจประเภทนี้ก็เป็นอีกทางเลือกหนึ่งของสถานประกอบการเพื่อความประทับใจ ความสนุกสนานความเพลิดเพลินใจของนักท่องเที่ยวเป็นสำคัญ ประเด็นรองคือเพื่อให้รู้ว่าเมืองไทยมีศิลปวัฒนธรรมเป็นของตนเองนั่นเอง

ตาราง 6 แสดงการเปรียบเทียบการบูรณาการโขนในอดีตกับโขนร่วมสมัย

การบูรณาการโขนร่วมสมัย (พ.ศ.2508 – พ.ศ. 2556)	**รายละเอียด**		
	สถานที่	**ฉาก**	**รูปแบบการแสดง**
โขนร่วมสมัย (โขนกรมศิลปากร โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โขนสมัครเล่น และโขนพาณิชย์)	มีการแสดงบนพื้นดินกลางสนามหญ้า ตามแบบโขนกลางแปลง ในบ้างโอกาส แต่ส่วนใหญ่จะแสดงในโรงละครตามแบบโขนโรงในและโขนฉาก	การประยุกต์ตามแบบโขนฉาก คือ ฉากต้องมีความสมจริง อลังการตามเนื้อเรื่อง แต่ในปัจจุบันจะมีการนำเทคโนโลยีในเรื่องของฉาก แสง สี เสียงเข้ามาเพิ่มเป็นเทคนิคประกอบการแสดง เพื่อเพิ่มอรรถรสในการชมมากขึ้น	ยังคงการบรรเลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพ มีบทพากย์บทเจรจาตามโขนกลางแปลง แต่มีการประยุกต์นำเอารูปแบบการแสดงของโขนโรงในที่นำละครในเข้ามาจึงทำให้มีการขับร้อง และยังคงเอกลักษณ์

ตาราง 6 (ต่อ)

การบูรณาการโขนร่วมสมัย (พ.ศ.2508 – พ.ศ. 2556)	รายละเอียด		
	สถานที่	ฉาก	รูปแบบการแสดง
			ของโขนไว้ คือ การให้ตัวละครทุกตัวสวมหัวโขน ยกเว้นตัวพระที่เป็นมนุษย์และเทพเจ้าต่างๆ ตัวนางที่เป็นมนุษย์และนางฟ้าต่างๆ ไม่ต้องสวมหัวโขน ปิดหน้า และในปัจจุบันจะเน้นการแสดงที่กระชับเช่นเดียวกับโขนฉาก

โขน : สื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย

โขนจัดเป็นการแสดงศิลปะทางศิลปะชนิดหนึ่ง ซึ่งเป็นการแสดงที่มีมายาวนานตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน โขนได้ผ่านช่วงเวลาของสภาพสังคมที่หลากหลาย ทำให้โขนอาจจะมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามสภาพของสังคมในสมัยนั้นๆ แม้โขนจะต้องมีการปรับเปลี่ยนทั้งในเรื่องของรูปแบบการแสดง องค์ประกอบโขน ผู้ผลิตโขน ผู้ชมและการจัดการเรียนการสอน เป็นต้น แต่ในเรื่องที่โขนถูกจัดเป็นศิลปะการแสดงของไทยชนิดหนึ่ง หรือเนื้อหาสาระที่สื่อผ่านการแสดงโขนก็ยงคงเดิมไม่มีการเปลี่ยนแปลงในปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยขอแบ่งการอธิบายออกเป็น 2 ส่วน คือ 1)สื่อโขน และ2)โขนสื่อ

สื่อเกี่ยวกับโขน

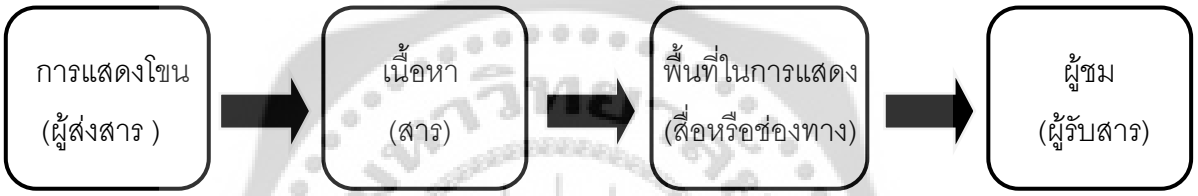
โขนเป็นการแสดงของไทย และเมื่อมีการแสดงโขน โขนก็ถือได้ว่าเป็น “สื่อ” ซึ่งโขนจัดเป็นสื่อประเภทสื่อเพื่อความบันเทิง เมื่ออ้างจากแนวคิดของสื่อ สื่อโขนเองจะประกอบไปด้วยองค์ประกอบสำคัญ 4 ประการ คือ

1. ผู้ส่งสาร (Sender) คือผู้ที่สื่อความหมายไปยังผู้รับ

2. สาร (Message) คือ เรื่องราวข้อมูล ที่ผู้ส่งสารต้องการให้ผู้รับเกิดพฤติกรรมตามที่ต้องการ

3. สื่อหรือช่องทาง (Channel) เป็นตัวที่ทำให้เนื้อหาสาระ มีรูปร่างลักษณะที่เหมาะสมกับการไปถึงผู้รับสารได้ ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ภาษาพูด ภาษาเขียน รูปภาพ ท่าทาง สัญลักษณ์ และเครื่องมือต่าง ๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ หนังสือ เป็นต้น

4. ผู้รับสาร (Receiver) ผู้รับสารที่ผ่านมาโดยใช้ประสาทสัมผัส ทางใดทางหนึ่งในการรับ เช่น ตามองดู หูรับฟัง เป็นต้น



ภาพประกอบ 16 ความสัมพันธ์ของแนวคิดสื่อกับการแสดงโขน

จากแผนภาพจะเห็นว่า การแสดงโขนเปรียบได้กับ**ผู้ส่งสาร** ซึ่ง**สาร**นั้นก็จะขึ้นอยู่กับการถอดรหัสและการตีความสารของผู้รับสารว่าจะรับสารนั้นและได้อะไรบ้าง เรียกว่า ปฏิกิริยาตอบกลับ (feedback) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความแตกต่างกันของการตีความสารตามกรอบแห่งการอ้างอิง (Frame of reference) หรือกรอบแห่งประสบการณ์ร่วม (Field of experience) กล่าวคือถ้าผู้รับสารจากโขนเป็นผู้ที่มีจริตสนใจในเรื่องศิลปะไทย ดังนั้นการที่ผู้ส่งสารส่งสารที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับศิลปะไทย ปฏิกิริยาตอบกลับของผู้รับสาร การสื่อสารนี้จึงมีประสิทธิภาพและเกิดความบันเทิงใจ และผู้รับสารที่ไม่มีความรู้หรือประสบการณ์ในการชมการแสดงโขนมาก่อน ก็จะทำให้ไม่มีอารมณ์ร่วมกับการแสดง ไม่เข้าใจในสิ่งที่สื่อกำลังสื่อสารออกมา ดังนั้นปฏิกิริยาตอบกลับของผู้รับสาร การสื่อสารนี้จึงไม่มีประสิทธิภาพและไม่เกิดความบันเทิงใจในการดู ทำให้ผู้ชมกลุ่มนี้มีประสบการณ์ที่ไม่ดีในการดูโขน ส่งผลให้โขนไม่ได้รับความนิยมในวงกว้าง จึงทำให้โขนร่วมสมัยในปัจจุบันต้องมีการปรับเปลี่ยนวิธีการแสดงเพื่อให้ตอบสนองต่อความต้องการของผู้ชม ให้มีความเข้าใจในสารง่ายมากขึ้นและปรับเปลี่ยนให้สารที่สื่อออกมามีความน่าสนใจ โดยพัฒนาเปลี่ยนแปลงในเรื่องขององค์ประกอบและรูปแบบการแสดงโขนเป็นสำคัญ เมื่อมีผู้ส่งสารและสารก็จะเป็นต้องมีที่ให้ผู้ส่งสารได้แสดงออกถึงสารนั้น โดย**ช่องทาง**ในการแสดงโขน ได้แก่ โรงละคร ในงานราชพิธี หรือในโขนร่วมสมัยมีช่องทางในการแสดงเพิ่ม

คือ การแสดงในโรงแรมหรือร้านอาหาร โดยจุดประสงค์ในการแสดงโขนในแต่ละครั้งก็อาจจะขึ้นอยู่กับสถานที่ในการแสดงนั้นๆด้วย ซึ่งจะอธิบายโดยละเอียดในหัวข้อต่อไป ต่อมาเมื่อมีผู้ส่งสาร สิ่งสำคัญที่จะขาดไม่ได้คือ**ผู้รับสาร** ซึ่งผู้รับสารหรือผู้ชมการแสดงโขนในปัจจุบัน ก็จะมีหลากหลายประเภทและหลากหลายระดับ ไม่เหมือนสมัยก่อนที่การแสดงโขนจะจำกัดอยู่แต่กับการแสดงให้เจ้านายชั้นสูงได้ดู

ดังนั้นจึงจะเห็นได้ว่าโขนจึงจัดได้ว่าเป็นสื่อประเภทหนึ่ง ที่มีความสำคัญกับการดำรงอยู่ของศิลปวัฒนธรรมไทย เนื่องจากในปัจจุบันสื่อต่างชาติต่างๆก็ได้เข้ามามีบทบาทในสังคมไทย อาจจะทำให้สื่อวัฒนธรรมของไทยเหล่านี้ถูกลดบทบาทลง โขนจึงต้องมีการพัฒนารูปแบบเพื่อให้การแสดงโขนนี้ยังคงดำรงอยู่ได้ ท่ามกลางกระแสสื่อวัฒนธรรมโลกที่กว้างขวางในสังคมไทย

โขนกับการสื่อสาร

จากการกล่าวข้างต้นโขนจัดเป็นสื่อประเภทหนึ่ง จึงมีองค์ประกอบของสื่อ ทั้งผู้ส่งสาร สาร ช่องทางและผู้รับสาร ซึ่งในหัวข้อจะขออธิบายในหัวข้อของสารที่แสดงออกมาผ่านการแสดงโขน ซึ่งสารที่โขนสื่อออกมานั้นจะมีความหมายว่าอย่างไรขึ้นอยู่กับผู้รับสารว่าสามารถรับสารนั้นว่ามีความสนใจในเรื่องศิลปะไทย หรือความแตกต่างในแต่ละบุคคลนั้น ได้แก่ อายุ ระดับการศึกษา เป็นต้น หรือความแตกต่างที่โขนสื่อออกมาขึ้นอยู่กับกระบวนการผลิต ได้แก่ วัตถุประสงค์และเนื้อหาในการแสดง งบประมาณในการจัดการแสดง สถานที่ในการแสดง เป็นต้น กล่าวคือถ้าโขนจัดแสดงเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือชาวต่างชาติ ก็จะเป็นการแสดงที่เน้นถึงความอ่อนช้อย ความเป็นไทย เนื้อหาที่แสดงก็จะเข้าใจได้ไม่ยากมาก เน้นให้ผู้ชมได้ซึมซับถึงความเป็นไทย แต่ถ้าเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง การแสดงก็จะเน้นในเรื่องความอลังการ สวยงาม เน้นให้ผู้ชมเกิดความบันเทิง

แต่เดิมนั้นบทละครโขนคือเรื่องรามเกียรติ์จะเป็นเรื่องของประเทศอินเดีย ซึ่งไทยก็ได้รับแต่เพียงเค้าเรื่อง จึงมาแต่งขึ้นใหม่ ซึ่งต่างออกไปจากต้นฉบับเดิมของอินเดียอยู่บ้าง พร้อมกันนั้นก็สะท้อนภาพของสังคมไทย ได้อย่างสอดคล้องกับเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้พยายามสร้างบรรยากาศของรามเกียรติ์ให้เป็นไปตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมของไทย เช่น กิริยามารยาทของตัวละครในเรื่องทุกตัว ก็ล้วนถ่ายทอดเอาแบบอย่างกิริยามารยาทของคนไทยไปสวมให้ทั้งสิ้น สังคมชาวบ้าน ชาวเมือง และชาววัง ได้รับการถ่ายทอดมาสู่รามเกียรติ์ทั้งหมด แม้กระทั่งศิลปกรรม ปราสาทราชวัง ราชรถ สุดท้ายถึงการแบ่งหน้าที่ตามระเบียบแบบแผนทางราชการอย่างสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ก็ล้วนแบ่งออกตามลักษณะการปกครองแต่ดั้งเดิมมาก่อน (กอบกูล รุ่งเรืองศรี. 2547: 23) โดยอธิบายได้ดังนี้

โขนสื่อถึงคติความเชื่อ

ชนชั้นปกครองของไทยที่ดำรงสถานะแห่งการเป็นผู้ปกครองและมีผู้อยู่ใต้ปกครองของตนนั้น อาจกล่าวได้ว่า คำสอนทางด้านศาสนาตามคติไตรภูมิพระร่วงที่แต่งในสมัยพระยาลิไท ที่กล่าวถึง ผลบุญของการทำความดี การรับผลของการกระทำหากทำชั่วต้องตกนรกและการอยู่ใต้การปกครองที่ดีนั้น ต้องเชื่อฟังชนชั้นปกครอง และเมื่อหลักศาสนาพุทธเผยแพร่เข้ามาสู่วิถีชีวิตของชนทุกระดับมากขึ้น การประพฤติปฏิบัติเลื่อมใสในศาสนาและการยอมรับในสถานภาพของตน ย่อมง่ายต่อการปกครอง ทั้งนี้โดยมีประเพณีพิธีกรรมต่างๆเป็นเครื่องมือในการควบคุมพฤติกรรมของไพร่ฟ้าต่างๆ โดยงานประเพณีพิธีกรรมล้วนมีดนตรี และมหรสพเป็นส่วนหนึ่งของพิธีเพื่อความถูกต้องครบถ้วน และการสมโภชเฉลิมฉลองเพื่อสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ร่วมงานคติความเชื่อทางศาสนากับงานประเพณีที่มีการฉลองที่มีเครื่องดนตรีหรือฟ้อนรำจึงเป็นส่วนประกอบที่มาคู่กัน (ภัทราวดี ภูชฎาภิรมย์. 2550: 16)

คติความเชื่อทางศาสนายังสัมพันธ์กับสถานภาพของชนชั้นปกครองที่มีพระมหากษัตริย์ปกครอง ผ่านการแสดงได้แก่ ดนตรี โขน หนัง นับตั้งแต่สมัยอยุธยาที่พระมหากษัตริย์ทรงดำรงอยู่ในฐานะสมมุติเทพ ฉะนั้นพระราชพิธีหรือการปฏิบัติต่อพระมหากษัตริย์ย่อมแตกต่างจากคนทั่วไป อีกทั้งคติความเชื่อศาสนาจากอินเดียที่เกี่ยวข้องเทพเจ้าและความศักดิ์สิทธิ์ล้วนถ่ายทอดผ่านทางวรรณกรรม การแสดงในพระราชสำนักเพื่อสะท้อนถึงบุญบารมีสิ่งแสดงถึงฐานะของพระมหากษัตริย์ล้วนต่างสงวนไว้ พระองค์ที่เป็นเครื่องราชูปโภคเท่านั้น แม้แต่วัฒนธรรมการแสดงหรือดนตรีก็ต้องมีแบบแผนที่เป็นมาตรฐานตามจารีต มหรสพการแสดงที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าและความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์ฮินดูและสะท้อนถึงฐานะที่สูงส่งของพระมหากษัตริย์คือ โขนและหนัง อีกทั้งยังเป็นเครื่องราชูปโภคด้วย โดยทั้งโขนและหนังเล่นเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์เพราะเป็นคติความเชื่อเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์ฮินดูและปรากฏคติความเชื่อนี้ แพร่หลายในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วย รามเกียรติ์เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระนารายณ์ที่อวตารลงมาเพื่อช่วยเหลือมวลมนุษย์ให้หลุดพ้นจากความทุกข์เข็ญ ฉะนั้นในตัวเนื้อเรื่องจึงเป็นการช่วยดำรงสถานภาพของพระมหากษัตริย์ที่เป็นชนชั้นปกครองให้ถูกต้องตามหลักศาสนา

โขนกับการสื่อสารในรูปแบบการเมืองการปกครองของไทย

ที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ขนบธรรมเนียมประเพณีไทยแฝงอยู่ การแสดงโขนจึงสามารถสะท้อนให้เห็นและได้รับรู้ถึงรูปแบบการเมืองการปกครองของไทย รูปแบบการเมืองการปกครองไทยแต่เดิมนั้นเป็นแบบจตุสดมภ์ โดยที่ตำแหน่งเสนายักษ์ในกรุงลงกา ประกอบด้วย เสนายักษ์สองตัว คือ มโหทรตนหนึ่ง ซึ่งดำรงตำแหน่งสมุหกลาโหม และปาวนาสูร อีกตนหนึ่ง ซึ่งดำรงตำแหน่งสมุหนายก และมียักษ์เสนา 4 ตัว ตัวที่นั่งหลังโหทรนั้นคือ แม่ทัพทั้ง 4 ส่วนยักษ์เสนาอีก 4 ตัวที่นั่งหลังปาวนาสูรนั่นคือ จตุสดมภ์ ถ้าโขนโรงใหญ่จะมีเสนาอื่นๆ เพิ่มเติมเข้ามาข้างหลังแต่ถึงจะเป็นโขนโรงเล็กอย่างไรก็ต้องเสนา 6 คน เพราะถ่ายทอดเอามาจากกระบวนการปกครองของไทยโบราณ

ภาพประกอบ 17 ฉากโขนที่แสดงถึงการที่ผู้มีบรรดาศักดิ์ต่ำกว่าจะต้องให้ความเคารพและนั่งต่ำกว่าผู้ที่บรรดาศักดิ์สูงกว่า

ที่มา: http://siamnaliga.com

โดยหลักแล้วเรื่องรามเกียรติ์ยังแสดงถึงคติธรรมว่า ธรรมะจะชนะอธรรม แต่อย่างหนึ่งที่ควบคู่มา คือ อำนาจบุญญาธิการขององค์พระมหากษัตริย์ที่เป็นองค์เทพอวตารซึ่งตรงกับลัทธิการปกครองของบ้านเมืองเราในขณะนั้น ที่เชิดชูพระมหากษัตริย์เป็นดั่งสมมุติเทพกุศโลบายในเรื่องของการปกครองที่ใช้วรรณคดีชั้นสูงนี้เผยแพร่ไปทั้งเมืองด้วยนาฏศิลป์ชั้นสูงอย่างเดียวกัน คือ โขน นอกจากนั้น โขนยังมีการฝึกอาวุธและการใช้อาวุธ ซึ่งมาจากการทหารของไทยแต่โบราณมีการออกรบและมีกองทหารเพื่อป้องกันประเทศ

โขนกับการประกอบสร้างมารยาทแบบไทย

นาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งโขนนั้น นอกจากจะเป็นศิลปะอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นทางที่เด็กจะได้ปฏิบัติกิริยามารยาทอย่างไทย ซึ่งกิริยามารยาทของเยาวชนไทยในสมัยปัจจุบันจะลุกนั่งแบบไทยก็ไม่สะดวก ถ้านั่งกับพื้นก็ต้องนั่งขัดสมาธิ หากนั่งพับเพียบแล้วก็นั่งไม่ได้นานเพราะปวดขาหรือปวดเข่า การแสดงความเคารพแบบกราบไหว้ก็ทำได้ อย่างแข็งกระด้าง เมื่อได้มาฝึกหัดโขนแล้ว การทรงตัว การจะเดินจะเหิน นั่งลุกก็รู้สึกว่างดงามขึ้นกว่าที่เคยเป็น

ภาพประกอบ 18 การปฏิบัติกิริยามารยาทแบบไทย (ซ้าย) การฝึกหัดโขน (ขวา)

ในการฝึกหัดโขนท่ารำของตัวพระ ตัวนาง และเทวดานั้น วัตถุประสงค์ของท่ารำก็เพื่อให้ผู้รำมีวินัย กล่าวคือ ท่ารำของมนุษย์ผู้ชายและเทวดาจะแสดงถึงความสง่าผ่าเผยความองอาจกล้าหาญและความนอบน้อม ซึ่งเป็นมารยาทอันดีของสังคมไทย ส่วนท่ารำของตัวนางก็แสดงความสงบเสงี่ยมความอ่อนหวาน และความนอบน้อมเช่นเดียวกัน

โขนกับการจัดระดับชนชั้นทางสังคมของไทย

สังคมไทยจะให้ความสำคัญในเรื่องของชนชั้นทางสังคม กล่าวคือ สิ่งใดที่ถือว่าเป็นของพระมหากษัตริย์ สงวนไว้เพื่อผู้มียศถาบรรดาศักดิ์เท่านั้น สิ่งนั้นคนธรรมดาก็จะไม่มีโอกาสได้ใกล้ชิด ซึ่งสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นหัวใจสำคัญยิ่งที่จรรโลงให้เกิดความต่อเนื่องของศิลปวัฒนธรรมไทยในฐานะผู้อุปถัมภ์และผู้นำการสร้างสรรค์ศิลปะในอดีต แม้หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองปี พ.ศ.2475 ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของชาติต้องย้ายไปอยู่ในความดูแลของรัฐบาลภายใต้กรมศิลปากรก็ตาม ผู้บริหารงานด้านนี้และผู้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมส่วนหนึ่งก็สืบสายมาจากวงการศิลปินเดียวกับสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์และยังคงสำนึกในความเกี่ยวพันเชื่อมโยงสถาบันพระมหากษัตริย์อยู่มาก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และพระบรมวงศานุวงศ์บางพระองค์ยังเป็นองค์อุปถัมภ์ที่สำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทย และได้ทรงส่งเสริมให้มีการเผยแพร่การสืบทอดทั้งศิลปวัฒนธรรมที่เป็นแบบแผนของชาติ (Classical) และที่เป็นของท้องถิ่นในชนบทต่างๆด้วย (มัทนี รัตนิน. 2533: 74) เช่นเดียวกับในอดีต **โขน** เป็นเครื่องราชูปโภค คือเครื่องใช้สอยในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ของพระราชามาแต่แรกเริ่ม โขนจึงมีกำเนิดไม่ใช่การแสดงเพื่อความบันเทิงเริงรมย์ของสามัญชน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของอันโตนิโอ กรัมชี่ (Antonio Gramsci) ที่ใช้แนวคิดเรื่อง อำนาจครอบงำ (Hegemony) เพื่อเผยแพร่ให้เห็นความพยายามของชนชั้นนำผู้ที่มีอำนาจที่จะครอบงำและผลิตซ้ำวัฒนธรรมที่ตนพึงประสงค์ ความคิดเรื่องการครองอำนาจนำของกรัมชีได้ให้ความสำคัญกับเรื่อง

"อุดมการณ์" (Ideology) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการใช้เป็นแนวทางในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดเรื่องของ "โครงสร้างสังคมส่วนล่าง และสังคมส่วนบน" (Base/Super Structure)

ซึ่งจากการค้นเอกสารและสัมภาษณ์สามารถสรุปลักษณะความเป็นศิลปะชั้นสูงของโขนได้ดังนี้

1) เรื่องที่ใช้เล่นโขนคือเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งแปลว่า เกียรติของพระราม พระนารายณ์อวตารลงมาเป็นพระรามเพื่อปราบยุคเข็ญ เปรียบดังพระราชา การแสดงโขนคือการแสดงเกียรติของพระมหากษัตริย์ไทย คือการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพระราชา พระราชาของไทยเรียกว่าพระราม ซึ่งเป็นหน่อเนื้อของพระนารายณ์ ซึ่งการแสดงโขนคือการแสดงที่เป็นเกียรติของพระราม ซึ่งหมายถึงเป็นเกียรติต่อพระมหากษัตริย์ไทยด้วยเช่นกัน มีการแสดงนี้เป็นเกียรติกลับส่งขึ้นสวรรค์ เป็นธรรมเนียมเป็นลัทธิ (Form Function Meaning) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 25 มีนาคม 2556: สัมภาษณ์)

2) ผู้ที่ฝึกหัดโขนเริ่มมามีแต่ผู้มีบรรดาศักดิ์ คนสามัญจะฝึกหัดโขนไม่ได้ เพราะพระมหากษัตริย์ทรงถือว่า โขนถือเป็นราชูปโภคส่วนพระองค์

3) ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระราชทานพระบรมราชานุญาติให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่สามารถฝึกหัดโขนได้ โดยไม่ทรงจำกัดสำหรับเป็นการแสดงเฉพาะราชสำนักอีกต่อไป โขนของเจ้านายและขุนนางดังกล่าวนี้ เรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” รวมทั้งได้มีการฝึกหัดโขนให้พวกลูกทาสและลูกหมู่ ซึ่งเป็นผู้ที่สังกัดกรมกองต่าง ๆ ตามวิธีควบคุมทหารแบบโบราณ ซึ่งการฝึกหัดทาสให้เล่นโขนจะเป็นในลักษณะของการรับใช้นายอย่างหนึ่ง เช่น การเล่นกระบี่กระบอง ซ้อมอาวุธให้นาย หรือไปเล่นโขนประชันให้กับนาย ซึ่งนายจะคอยดูการแสดงเพียงเท่านั้นไม่ได้เล่นด้วย

4) โขนเป็นการแสดงของราชสำนักที่คนดูเกือบทั้งหมดเป็นคนชั้นสูงในกรุงเทพฯ ซึ่งสามัญชนจะได้ดูโขนละครก็เฉพาะในงานบุญและงานศพ

5) การแสดงออกทางท่าทางของโขน เอามาจากจารีตประเพณีในวัง ได้แก่ การหมอบคลาน การคลานเข้า การถวายบังคม การใช้คำราชาศัพท์

แต่ต่อมาช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 โขนเสื่อมลง เนื่องจากมีประกาศให้เจ้านายต่างๆสามารถมีคณะโขนได้ จึงทำให้เกิดการแข่งขันกันทางสังคม คนเลยไม่มองคุณค่าของโขนที่เป็นศิลปะชั้นสูง ที่เป็นของราชูปโภคกลายเป็นธุรกิจ และเมื่อก่อนคนชนชั้นสูงเท่านั้นที่ได้หัดโขน แต่ในสมัยนั้นเจ้านายยังมีการนำลูกทาสของตนเองมาฝึก ก็ทำให้ใครก็ฝึกโขนได้มองภาพของโขนต่ำลง

ดังนั้นการอธิบายถึงโขนในฐานะศิลปะประจำชาติไทย จึงจะถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบของความคิดและความเชื่อถือ ของคนไทยที่มีต่อศิลปะการแสดงโขนว่าเป็นศิลปะประจำชาติไทย เป็นการแสดงที่สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทยได้ ทั้งนี้เนื่องมาจากระยะเวลาในการดำรงอยู่ของโขนในประเทศไทยที่มีมายาวนานจนเป็นที่เข้าใจว่าโขนเป็นศิลปะประจำชาติไทย และโขนถูกนำเสนอมาออกมาในรูปแบบที่สื่อถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย ได้แก่ ความอ่อนช้อย ความประณีตในการจัดการแสดง หรือเนื้อหาในการแสดงต่างๆก็เกี่ยวกับความเชื่อของคนไทย เช่น ความเชื่อในเรื่องธรรมะย่อมชนะอธรรม หรือความเชื่อในเรื่องของเทพเจ้า เป็นต้น และเมื่อมีงานพิธีสำคัญๆ โขนจะถูกเลือกให้เป็นหนึ่งในการแสดงมหรสพในงานนั้น เนื่องจากโขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง ที่มีความวิจิตรอลังการ ดังนั้นเมื่อสัมภาษณ์นักวิชาการที่คลุกคลีกับโขนมาเกือบตลอดชีวิต จึงให้ความคิดไปทางเดียวกันว่า “โขนเป็นศิลปะประจำชาติ” ดังคำกล่าวที่ว่า โขนได้รับการยกย่องเป็นศิลปะประจำชาติเนื่องจากโขนเป็นนาฏกรรมที่มีความงดงาม (สมศักดิ์ ทัดติ, สัมภาษณ์, 21 มีนาคม 2555) มีความประณีตบรรจงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย ความคิดเห็นเกี่ยวกับสถานะของโขนในฐานะศิลปะประจำชาติของไทยกล่าวว่า *“ปัจจุบันโขนเราก็ยังรักษาเกณฑ์ระดับที่ดีไว้ในระดับหนึ่งแล้วก็สูงแล้ว คุณค่าต่างๆนี้ก็คิดว่าน่าจะเป็นศิลปะดั้งเดิมโบราณถ้าจะเรียกว่าเป็นประจำชาติแล้ว ที่อื่นสู้เราไม่ได้ไม่ว่าจะกระบวนการท่ารำ กระบวนการรบ ท่าทางที่สวยงามแล้วกระบวนการแต่งกายอะไรก็แล้วแต่สู้เราไม่ได้”* (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. 21 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์) ในปัจจุบันก็ยังคงธำรงอยู่ เนื่องจากโขนถือว่าเป็นศิลปะประจำชาติ ดังที่นักวิชาการเกี่ยวกับโขนท่านหนึ่งกล่าวว่า *“โขนไม่ใช่วัฒนธรรมของชาติ แต่โขนเป็นมรดกของชาติเลย ถ้าเป็นวัฒนธรรมมันสิ้นไป”* (จตุพร รัตนวราหะ. 2 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 19 ประติมากรรมการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ ในสนามบินสุวรรณภูมิ ซึ่งแสดงออกถึงความอลังการ สวยงามของศิลปวัฒนธรรมไทย

องค์ประกอบของโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย

จากที่ได้กล่าวในบทที่ 2 เกี่ยวกับองค์ประกอบของโขน ซึ่งในบทที่ 4 นี้ เนื้อหาองค์ประกอบของโขนจะมีความแตกต่างกัน เนื่องจากในบทที่ 2 จะเป็นการนำเสนอ ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบของโขนที่เป็นพื้นฐานทั่วไปและเป็นข้อมูลองค์ประกอบในอดีต แต่ในบทที่ 4 จะเป็นการนำเสนอองค์ประกอบของโขนที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมร่วมสมัย (พ.ศ.2475 – พ.ศ. 2556) ซึ่งจะมีการเปลี่ยนไปจากองค์ประกอบโขนในแบบเดิม ซึ่งในบางองค์ประกอบจะเป็นในลักษณะของการปรับตัวเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชม หรือมีการปรับเพื่อให้เกิดการอนุรักษ์โขนในรูปแบบเดิมไว้

เรื่องสำหรับเล่นโขน

เรื่องที่ใช้สำหรับเล่นโขนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันคือเรื่องเกี่ยวกับรามเกียรติ์ แต่ปัจจุบันได้มีการดัดแปลงเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย ดังที่พัชรา บัวทอง (18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า "*เนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ ที่ใช้เป็นต้นฉบับการแสดงโขน โดยมีพื้นฐานมาจากรามายณะเป็นต้นฉบับ แล้วเราก็มีกวีท่านอื่น ๆ ที่มีความรู้ความสามรถในการประพันธ์ ก็นำมาแตกแขนงให้มากขึ้นหรือแตกต่างไปจากรากฐานรามายณะ จึงมีแบบของไทยที่ค่อนข้างชัดเจน ในเนื้อเรื่องหรือเนื้อความของรามเกียรติ์ไทย เราจะมีการสอดแทรก ไม่ว่าจะเป็นปรัชญา วิถีชีวิตเข้าไปอยู่ในเรื่องของรามเกียรติ์ ส่วนใหญ่อยู่ในรัชสมัยที่ 1 และ 2 พอมาถึงรัชกาลที่ 6 ก็ได้มีการปรับให้มันทันสมัยมากขึ้น เนื่องจากเรามีการติดต่อกันชาวต่างชาติมากขึ้น*"

รามเกียรติ์เป็นเรื่องของจารีตประเพณี มีวัฒนธรรมแฝง คติเตือนใจ รามเกียรติ์นี้ไทยรับมาจากอินเดีย แต่พระมหากษัตริย์ของไทยทรงนำมาดัดแปลงและพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ ให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมไทย โดยเป็นไปตามจารีตประเพณี คำสอน วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม และสอดแทรกคติเตือนใจ เช่น การเคารพผู้อาวุโส และคติสอนใจที่สำคัญคือ เรื่องธรรมะย่อมชนะอธรรม

บทแสดงโขน

บทในการแสดงโขนที่มีใช้ในปัจจุบัน ได้แก่ บทแสดงโขนของรัชกาลที่ 1 บทแสดงโขนของรัชกาลที่ 2 และบทแสดงโขนของรัชกาลที่ ซึ่งบทที่ใช้ในการแสดงโขนในแต่ละรัชกาลจะมีลักษณะแตกต่างกันไป แต่บทแสดงโขนที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงโขนมากที่สุด คือ บทแสดงโขนของรัชกาลที่ 2 จากการสัมภาษณ์ประสาท ทองอร่าม จตุพร รัตนวราหะ และรัจนา พวงประยงค์ สามารถอธิบายลักษณะของบทแสดงโขนของแต่รัชกาลได้ดังนี้

บทแสดงโขนของรัชกาลที่ 1 เป็นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ที่มีความละเอียดมาก เหมาะสำหรับใช้อ่าน ใช้ศึกษา เป็นเหมือนแม่แบบของบทแสดงโขนในสมัยต่อมา เช่น เนื้อหาที่กล่าวถึงการยกทัพ ก็จะมีเนื้อหาจำนวนมาก และบทรัชกาลที่ 1 จะเป็นวรรณคดี ไม่มีการใส่เพลงบรรจุเพลง ซึ่งทำ

ให้การที่จะนำบทแสดงโขนของรัชกาลที่ 1 มาใช้ในการแสดงโขนนั้นไม่เป็นที่นิยม ต่อมาบทแสดงโขนของรัชกาลที่ 2 ได้มีการบรรจุเพลงและย่อเนื้อเรื่องให้กระชับมากขึ้น ดังนั้นจึงเหมาะกับการนำมาแสดงเป็นมหรสพ บทที่ใช้ในการแสดงโขนจะนิยมเล่นของรัชกาลที่ 2 แต่จะมีบ้างครั้งที่จะใช้บทของรัชกาลที่ 6 ซึ่งจะมีการใช้คำแปลกออกไป ทำให้ตัวแสดงต่างๆก็จะแปลกออกไป เหตุที่นิยมเล่นบทรัชกาลที่ 2 เนื่องจากว่าเนื้อหาเขาแต่กะทัดรัดได้ความแล้วก็ตีบทง่ายพูดง่ายๆว่าสมบูรณ์ แต่บทของรัชกาลที่ 6 ก็นำมาจากบทของรัชกาลที่ 2 แต่มีการปรับเปลี่ยนบ้าง เช่น ในบทของรัชกาลที่ 6 จะมีความรุนแรงมาก ดังเช่น ตอนที่พิเภกไปขอโทษ ทศกัณฐ์ก็ว่าเราขาดกัน แล้วจับหัวชฎาดึงออกมาเลย พิเภกก็เลยหัวโล้น

บทโขนที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน ส่วนมากก็จะดัดแปลงมาจากบทในสมัยก่อน คือบทแสดงโขนในอดีตเป็นบทเจรจาซึ่งสวยงามมาก ไม่ต้องมีเนื้อร้องเลยทั้งเรื่อง ไม่มีกลอนแปดสำหรับบทเลย มีแต่บทร่ายยาว บทกาพย์ยานี 11 กาพย์ฉบัง 16 พอมาถึงรัชกาลที่ 2 ได้มีการรวบรวมบทมาทำเป็นรามเกียรติเป็นสมบัติของรัตนโกสินทร์ จึงทำเป็นกลอนแปดไว้ และก็นำกลอนแปดมาแตกให้เป็นบทเจรจามาใช้เป็นบทละครร่ายยาวโดยใช้เป็นตอน ๆ โดยไม่ได้นำมาใช้ทั้งหมด

ในปัจจุบันบทที่ใช้ในการแสดงโขนก็จะแตกต่างกันไปตามโอกาสที่ใช้ในการแสดง ดังที่มณีรัตน์ มุ่งดี (10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของบทที่ใช้เล่นโขนในปัจจุบันว่า “บทที่ใช้ในการแสดงโขนจะมีความแตกต่างกัน ด้วยระยะเวลาหรือรูปแบบการแสดงจะเปลี่ยนไป อาจจะทำให้ดูกระชับให้เร็วขึ้นให้เหมาะกับยุคสมัยนี้ เขาก็อาจจะมาทำบทใหม่ เช่น การทำเพลงใหม่หรือการพากเจราทำให้กระชับหรือสนุกมากขึ้น และตัวบทพากย์เจรจาอาจะปรับให้เข้ากับยุคสมัยนี้มากขึ้น อาจจะมีการสอดแทรกเหตุการณ์ในยุคสมัยนี้เข้าไปด้วย เขาเรียกว่าให้ดูร่วมสมัยมากขึ้น แต่ก็ยังคงอนุรักษ์ของเก่า แต่หมายถึงว่าทำไปเพื่อให้คนดูยุคใหม่ ๆ อาจจะมีช่วงมุขตลกสอดแทรก” สอดคล้องกับ ที่กล่าวว่าพัชรา บัวทอง (18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) *“บทที่ใช้ในการแสดงโขนจะมีการเพิ่มเติมเข้าไปอย่างเหตุการณ์ทีทันสมัยก็นำมาสอดคล้อง เช่นเหตุการณ์ ก็จะนำเข้ามา และก็จะมีสำนวนด้วย…”* ซึ่งเทคนิคการนำเหตุการณ์ปัจจุบันมาใส่ในบทโขนนั้นเกิดจากอาจารย์เสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นผู้เขียนบทในปัจจุบัน (สมเจตน์ ภู่นา. 18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์)

และเกษม ทองอร่าม (27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *“ความแตกต่างของบทที่ใช้คืออยู่ที่คนทำบทซึ่งมีหลายคนแต่ละท่านแนวการเขียนบทไม่เหมือนกัน ต่างกันโดยสิ้นเชิงปัจจุบันคือเป็นการศึกษามาก แล้วคนดูเริ่มเอาทางวิชาการมาจับ ซึ่งแตกต่างสมัยก่อนแน่นอนเมื่อก่อนรามเกียรติ์เล่นทีละตอน บทพระราชนิพนธ์ไม่คำนึงถึงว่าของใคร อันไหนที่ดีก็จับมาใส่ เช่น บทของกรมศิลปากร พระรามตามกวางเนื้อร้องพระรามตามกวางไม่ว่าจะเป็นกวางทองแขกไซแต่มีการปรุงบทในนั้นหน่อยๆ หรือ ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤษีแดงนั้นคือบทพระราชนิพนธ์ของ รัชกาลที่ 6 ที่กรมศิลปากรหยิบเอามาใส่ แต่เนื้อเรื่องเนื้อหาเป็นการแสดงของบท รัชกาลที่ 1 อยู่ที่คนทำบทจะหยิบเอามาและเหมาะสม ไม่ได้*

บอกว่าเอามาจากที่ไหน และก็เขียนว่าจากกรมศิลปากรปรับปรุง ศรนาคบาศของ รัชกาลที่ 1 เป็นอย่างนี้ รัชกาลที่ 6 เป็นอย่างนี้ รัชกาลที่ 2 เป็นอย่างนี้ไม่เหมือนกัน เพราะเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา"

ปัจจุบันเรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนยังคงใช้เรื่อง*รามเกียรติ์* แต่จะมีการดัดแปลง ปรับเปลี่ยนเนื้อหาตามเหตุการณ์ปัจจุบัน ดังที่รัจนา พวงประยงค์ (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"...ถ้าได้ไปอ่านดู จะรู้จักการนำเสนอ จะรู้จักการหยิบสิ่งที่ดีที่สุดเอามาใช้ แต่การพากย์ บางทีก็ต้องใช้เหตุการณ์ปัจจุบันมาเป็น Joke สักนิดนึง ปรับได้ เพิ่มได้ นี่เป็นเทคนิค"*

ซึ่งบทที่ใช้ในการแสดงโขนของศาลาเฉลิมกรุงจะมีข้อแตกต่างจากโขนกรมศิลปากร เนื่องจากโขนศาลาเฉลิมกรุงจะเป็นโขนที่เน้นเพื่อการท่องเที่ยว จึงเน้นการแสดงเพื่อความบันเทิง ดังที่จรัญ พูนลาภ (27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"การทำบทเราต้องดูแนวคิดเขาก่อนแนวคิดเขา เพื่อให้ต่างชาติได้ชม เขาสร้างดึงต่างชาติ แล้วค่อนข้างที่จะเล่นเวลาจำกัด 1 ชม.ครึ่ง โขนศาลาเฉลิมกรุงไม่มีเรื่องโขนโรงในเข้าไปผสมไม่มีบทร้องมีแค่พากย์เจรจาอย่างเดียว ค่อนข้างที่จะน้อยไม่มีการพากย์ยืดยาว พอเพียงให้รู้ปฏิกิริยาของตัวละครเท่านั้นเอง การพากย์โอ้ พากย์ชมดง จะมีน้อย เป็นมาตรฐานก็จะใช้ 4 คำ เฉลิมกรุงบางครั้งพากย์คำเดียว เน้นที่การดำเนินเรื่องมากกว่า แล้วเอาเทคนิคสมัยใหม่เข้ามาผสม มีการฉายอานิเมชั่นเข้าไป ภาพจิตกรรมเข้าไป เป็นการเล่าเรื่องบางช่วงโดยที่ไม่ใช้การแสดงเพื่อให้เร็ว"*

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน

จตุพร รัตนวลาหะ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบาย *"ว่าโขนแต่ก่อนไม่มีร้อง เป็นเพลงหน้าพาทย์ ต่อมาจึงนำเอาคำร้องของละครมาใช้ และมาปรับใส่เนื้อให้มาเป็นแบบโขน ยุคหลังธนิต อยู่โพธิ์ ไม่นิยมนำเพลงหน้าพาทย์มาใช้เพราะรายละเอียดเยอะ ยุคหลังจึงได้มาปรับเป็นเพลงในรูปแบบใหม่ แล้วให้ตัวแสดงโขนออกท่า ต่อมาในหลวงมีนโยบายรวบรวมเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ เนื่องจากกลัวจะสูญหายไป เพลงที่สูงที่สุดของโขนที่จะใช้ และต้องเป็นโขนตัวยักษ์ นั้นคือ เพลงองค์พระพิราพ จึงมีการนำเพลงมาต่อ จนถึงปัจจุบันมีคนสืบสานต่อเพลงนี้รวมทั้งสิ้น 3 รุ่น"* และมณีรัตน์ มุ่งดี (10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าว *"เพิ่มเติมในประเด็นของการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงโขนว่า อาจจะใช้เพลงเดิมแต่สั้นลงหรือ อาจจะเปลี่ยนเพลงไปเลยก็ได้ ลักษณะการแสดง อาจจะใช้เชิดเดินทางรวดเร็วกว่า ก็คือมากกว่าจะเป็นเพลงช้า ๆ การปรับเปลี่ยนก็เพื่อให้กระชับ ตัวไหนที่ไม่สำคัญก็อาจจะใช้เพลงเพื่อให้ดูกระชับขึ้นและเพลงก็ไม่ได้มีการแต่งใหม่แต่อย่างใด แต่จะใช้เพลงเดิม เพียงแต่จะเลือกใช้เพลงที่สั้นกว่าเดิม หรือเพลงที่เป็นประเภทเดียวกันหรือมีความหมายเหมือนกัน ก็เพื่อให้มันกระชับ เข้ากับสมัย เพราะสมัยก่อนอาจจะต้องใช้เวลานาน 2-3 ชั่วโมง แต่ในสมัยนี้ลดเวลาลงให้เหลือ ประมาณ 2 ชั่วโมง แต่ยังคงความประณีตในการแสดงอยู่ และเน้นให้เหมาะกับยุคสมัย"*

โขนจะมีลักษณะเด่นประการหนึ่งคือผู้แสดงโขนจะต้องมีคนพากย์บทแทน ส่วนผู้แสดงจะออกท่าทางตามคนที่พากย์ *“สมัยก่อนร้องแค่นี้ไม่มีร้องแล้ว…คนพากย์บอกเนื้อ นักร้องๆตาม พอหมดก็ส่งเพลง กำหนดเพลง แล้วแต่นักร้องจะร้องเพลงเข้ามา”* (เกษม ทองอร่าม. 27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์)

คนพากย์จะสำคัญที่สุดในองค์ประกอบของโขน กับรูปแบบของการแสดงสมัยก่อนโขนหน้าจอจะเป็นหลัก วงปี่พาทย์ต้องขึ้นกับคนพากย์คนเจรจา รายละเอียดคนพากย์ คนเจรจาเป็นคนกำหนด กำหนดกระทั้งผู้แสดงด้วย กำหนดเวลาด้วย กำหนดกระทั้งคุณออกไปข้างนอกแล้วว่าจะต้องปฏิบัติอย่างไรบ้าง แต่ศักดิ์ของโขนจะบอกกันเดี๋ยวนั้น ก็คือ บอกตรงนั้นก็ทำเดี๋ยวนั้นเลย ซึ่งปัจจุบันนี้ไม่ค่อยได้ใช้กันแล้ว มีคำว่าผู้กำกับเข้ามาแทนที่ ซึ่งอดีตวงจรของโขนก็คือคนพากย์คนเจรจาเป็นหัวใจหลักการแสดงทั้งหมด ซึ่งนี้เป็นความแตกต่างระหว่างอดีตกับปัจจุบัน

ท่าโขน

ท่ารำหรือนาฏศิลป์ของไทยนั้น เป็นการประดิษฐ์ขึ้นให้เห็นงามด้วยความคิดฝันเป็นจินตนาการ ท่ารำของโขนละครไทยจึงเป็นอย่างวิถีแห่งกวีหลักการในเรื่องศิลปะของไทยเราเป็นเรื่องที่ควรพิจารณานำมาศึกษาในด้านจิตใจหรือเจตนารมณ์ แล้วจะมีความเข้าใจ และเมื่อเกิดความเข้าใจแล้ว ก็จะซาบซึ้งในรสของศิลปะเป็นอย่างดี ศิลปะของไทยนั้นหลายอย่างหลายประการเราเลียนมาจากธรรมชาติ โดยเฉพาะท่ารำหรือนาฏศิลป์ไทยเลียนมาจากกิริยาท่าทางของคนและสัตว์บางท่าเลียนมาจากธรรมชาติ แต่เมื่อเราเลียนมาแล้วเราเอามาประดิษฐ์ ให้เป็นศิลปะที่งดงามตามลีลาท่ารำ และเยื้องกรายให้เข้ากับท่วงทำนองขับร้องและดนตรี ตัวละครซึ่งจะแสดงในบทที่เป็นยักษ์การรำท่ายักษ์นั้น ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกหัดให้รำท่ายักษ์ที่เรียกว่า “แม่ท่า” ดังที่จรัญ พูนลาภ (27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวเกี่ยวกับแม่ท่ายักษ์ว่า *“แม่ท่ายักษ์ อดีตมีแม่ท่าเบื้องต้น คือ แม่ท่าไหว้ครู 1 ท่า เราไม่ถือเป็นท่า 1 หรือท่าอะไร แล้วก็มีแม่ท่าปลีกย่อยอีก 5 ท่า แม่ท่าหลัก 1 ท่า ก็คือแม่ท่าที่เริ่มไหว้ครู หรือเริ่มถวายบังโคมต่อหน้าพระมหากษัตริย์ก็เราก็จะเรียกเองว่าแม่ท่าธรรมดา และก็ท่า 1-5 ไม่ได้มีชื่อจำกัด ซึ่งแม่ท่ายักษ์ ปัจจุบันบางคนเอาไปผนวกกันกลายเป็น 6 ท่า ก็คือเอาอันนี้ไปรวมแม่ท่า 1-5 แม่ท่าไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลง เนื่องจากเป็นท่าพื้นฐานที่เอาไปแตกหน่อแตกยอดเข้าไปใส่ในการแสดง ไม่ว่าคุณจะทำอะไร ก็ต้องเอาแม่ท่าตรงนี้เป็นหลัก ในการแตกหน่อแตกก้านออกไป”*

ตัวละครซึ่งจะแสดงในบทที่เป็นตัวลิง ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกหัดให้รำแม่ท่าลิงดังที่สุรัตน์ เอี่ยมสะอาด (10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวเกี่ยวกับแม่ท่าลิงว่า *"แม่ท่าโขนลิง เริ่มตั้งแต่นั่งไหว้เป็นต้นไป เป็นท่าที่สำหรับการฝึก ครูเขาเป็นคนประดิษฐ์ไว้ 7 ท่า แต่เวลาเล่นจริงก็เล่นได้ไม่หมดทุกท่า มีท่า การตั้งวง การสร้อยจีบ การจีบอก ผาลา เป็นต้น"*

เจตน์ ศรีอิ่มอ่วม (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับท่าโขนในปัจจุบันว่า *"ท่าก็จะเป็นท่าเดิมแต่ดึงให้มันช้า อย่างบางครั้งการรำเชิดฉิ่ง มีท่าทั้งหมด ห้าท่า แต่บ้างครั้งบอกว่าครั้งนี้ขอเร็วนะไม่ต้องรำถึง ห้าท่าเหลือ สามท่าก็พอ เปลี่ยนเป็นให้ตัวพระเขารำเชิดฉิ่งไปเต็ม ๆ เพื่อความสวยงาม ส่วนใหญ่ที่ตัดจะไปแสดงหน้าไฟงานศพ"* และสุรัตน์ เอี่ยมสะอาด (24 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"ท่าทางในการรำของตัวแสดงในโขนลิงในอดีตกับปัจจุบันส่วนใหญ่แล้วก็แทบจะไม่มีอะไรแตกต่างกัน และท่าของโขนลิงก็มีด้วยกัน 2 ท่า คือ ท่าแรก และท่าหลัง ท่าแรกก็คือ เริ่มตั้งแต่นั่งไหว้เป็นต้นไป ซึ่งมีทั้งหมด 6-7 ท่า แต่เวลาเล่นจริงก็เล่นได้ไม่หมดทุกท่า เวลาแสดงก็ต้องเป็นจังหวะ และก็ทำท่าไปจนการรำ ซึ่งครูเขาจะบอกก่อนการแสดงว่ากี่ท่า แต่ส่วนใหญ่แล้วก็จะอยู่ที่ 4 ท่า"*

ซึ่งแสดงให้เห็นว่าท่ารำโขนนั้นมีรายละเอียดมาก มีหลายท่า เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสวยงาม อ่อนช้อย แต่ในปัจจุบันด้วยความที่รูปแบบการแสดงเปลี่ยนไป เวลาในการแสดงมีบทบาทในการกำหนดรายละเอียดของการแสดงให้สั้น กระชับ และสนุกสนาน ทำให้การรำให้ครบทุกท่าตามจารีตประเพณีเดิมนั้นเป็นเรื่องที่ไม่สามารถทำได้ เนื่องจากระยะเวลาที่จำกัดของการแสดง

เครื่องแต่งกายโขน

ในอดีตเครื่องแต่งกายของโขน เลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ตามจารีตประเพณี การแสดงโขนสะท้อนมาจากราชสำนัก วิถีชีวิตวัฒนธรรมของคนไทย เสื้อผ้า ก็มีการปัก มีความละเอียดสวยงาม และประกอบด้วยฝีมือช่างหลาย ๆ คน

สุพรทิพย์ ศุภรกุล (20 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายว่าในอดีตเสื้อโขน ตัวแขนเสื้อจะมี 2 ชิ้น จะเป็นเสื้อตัวในมีแขนยาวและจะมีเสื้อสวมทับข้างนอกอีกที เป็นเสื้อปัก พอในระยะหลัง 2 ชิ้นไม่ได้ใช้แล้ว ก็จะใช้เป็นเสื้อชั้นเดียว คือ ตัวเสื้อกับแขนเสื้ออยู่ด้วยกันอันนี้คือที่เปลี่ยนแปลงไป คือชายไหว ชายแครง เมื่อก่อนห้อยหน้าห้อยข้างจะเป็นทรงตรง ระยะหลังมีการคิดประดิษฐ์กันใหม่ คือให้ตัวห้อยข้างพลิ้วไหวตามแบบของภาพกิจกรรมฝาผนัง แล้วเราเลียนแบบมาจากหุ่นของละครเล็กหรือหุ่นตัวเล็กของกรมพระราชวังบวรก็มีบทบาทตรงนี้ด้วยในเรื่องของความเปลี่ยนแปลง ห้อยข้างที่แบบสะบัดเราก็มีขนาดใช้กับเทวดา พระราม พระลักษณ์ สำหรับโขน แต่ว่าทรงตรงๆเราก็ยังใช้อยู่ตัวเทวดาอื่นๆทั่วไป ตัวเองบางครั้งก็ใช้แบบทรงตรงอยู่ พูดถึงลวดลายในสมัยก่อนถ้าเราไปดูงานเก่าๆได้รับ

เสื้อผ้ามาจากหลายแหล่ง จากกรมมหรสพ วังสวนกุหลาบ วัสดุที่ใช้ก็จะเป็นดิ้น งานออกแบบลวดลายเป็นลายใหญ่ เพื่อที่ว่ามองให้เห็นชัดเพราะการแสดงระยะหลังจะแสดงบนเวที ไม่เหมือนสมัยก่อนที่คนดูจะดูระยะใกล้ๆ งานลายละเอียดในงานปักก็จะไม่ได้ใช้ในยุคนี้ เพียงเห็นไกลๆมองลวดลายชัดสวยงามสว่างไสวพอเล่นกับไฟจะสวยงาม งานแบบนี้มาใช้ในตัวละครจนถึงปัจจุบัน ภายหลังสมเด็จพระนางเจ้าฯ รับสั่งว่าอยากเห็นตัวละครแบบเดิมๆ ที่มีความละเอียดก็ให้ทุนกรมศิลปากรก้อนหนึ่งเพื่อที่มาพัฒนางานตรงนี้ เพื่อให้ชุดละครดูสวยงามทางกรมศิลปากรก็มีการพัฒนาแบบ มีการออกแบบทำหลายขั้นตอนมาก ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2549 หลังจากนี้ก็มีการค้นคว้าอย่างจริงจัง ซึ่งเสื้อผ้าของโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าฯ จะมีลักษณะเด่น คือ เครื่องแต่งกายจะแต่งเฉพาะงานโขนเฉลิมพระเกียรติเท่านั้น คือจะไม่เอามาใช้ในงานทั่วไปในโรงละครแห่งชาติเพราะว่าเครื่องแต่งกายของโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าฯ มีมูลค่ามาก วัสดุแต่ละชิ้นใช้วัสดุจริงที่นำเข้าแล้วก็เป็นวัสดุที่เทียบเท่าที่เอาไปปักเครื่องทรง อาจจะมีเกรดของมันแต่ก็ใช้วัสดุแบบเดียวกัน

เรื่องของสี

รูปแบบของเครื่องแต่งกายในปัจจุบันกับอดีต ยังคงมีลักษณะที่ไม่แตกต่างไปจากเดิมมากนัก ยังคงมีการเลียนแบบของเก่าอยู่ ลวดลายก็ยังถือแบบเก่าอยู่และก็ยังคงสีเดิมไว้ เช่น ทศกัณฑ์จะต้องใส่สีเขียว นางสีดาจะต้องใส่สีแดง เพราะคือสีเฉพาะที่ถูกกำหนดไว้ ซึ่งสุพรทิพย์ สุขระกุล (20 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงการใช้สีในปัจจุบันว่า *“สีบางอย่างที่กำหนดไว้มันจะไม่มีในตลาดบางอย่างก็จะเพี้ยนไป อย่างสีน้ำไหล เขียวอมขี้ม้า ซึ่งในตลาดมันหายาก เราก็หาสีที่ไม่มีในตำราไทยก็อาจผิดเพี้ยนไปบ้าง เพราะเราก็หาซื้อในตลาดไม่ได้ผสมเอง สีก็จะไม่แปลกไป...ในปัจจุบันสีเขียวเราจะแบ่งเองตามความเหมาะสม แต่ในสมัยเดิมสีเขียวเดียวกันพระรามกับทศกัณฐ์ แต่ตอนนี้ยังใช้เขียวแดง งานอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ซึ่งอาจารย์จะเลือกสี เขียวของทศกัณฐ์กับเขียวพระรามจะไม่เหมือนกัน วิธีการให้สีของอาจารย์จะดึงรูปแบบสมัยกรมมหรสพมาเกี่ยวข้องด้วย สมัยต้นกรุงซึ่งจะมีการเล่นสี ส่วนไหนตรงไหนอาจารย์ก็จะมีการเล่นสีเหมือนกัน ถ้าอดีตเลยจะมี 3 สี สีที่เป็นพื้นเดิม สีขลิบ สีที่ใช้สอด บางครั้งสีช่องกระจกเขาก็จะเล่นสีสลับบนล่าง แต่ตอนหลังเรามาใช้สีเดียวทั้งตัว คือตอนนี้เราจะใช้สีที่ตรงข้าม เขียวก็ต้องคลิบแดง ม่วงก็ต้องคลิบเหลือง แต่พอมาทำงานอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต จะเปลี่ยนเลย สีตรงข้ามจะมีส่วนประกอบแบบว่ามีสีที่ข้างเคียงกับสีตรงข้ามก็คล้ายๆกัน แต่จะต่างกันที่ช่างเพราะฝีมือการปัก”*

สรุปเรื่องของสีเครื่องแต่งกายโขนเป็นเรื่องที่มีความสำคัญ เนื่องจากสีของเครื่องแต่งกายจะเป็นตัวกำหนดว่าสีนี้หมายถึงเครื่องแต่งกายของตัวละครใด แต่ในปัจจุบันยุคสมัยเปลี่ยนไปสีที่มีในอดีต ปัจจุบันอาจจะไม่ได้สีที่เหมือนกับของเก่า แต่ต้องให้มีความคล้าย ดังที่ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"คือถ้าจะเปรียบเทียบก็ต้องยอมรับสภาพ สิ่งที่เรายืนเอาไว้ก็คือเรื่องของสี แต่ก็ต้องยอมรับว่ายุคสมัยเปลี่ยนไป ผ้าที่มาสีเดียวก็จริงแต่อาจจะผิดเพี้ยนไปบ้าง เพราะผ้าที่มาแต่ละรุ่นจะต่างกัน นั่นก็คือส่วนหนึ่ง ส่วนลายไม่ผิดเพี้ยนอยู่แล้ว เพราะลายจะมีกรอบอยู่แล้วว่าแต่ละตัวเป็นอย่างไร ช่างสิบหมู่เป็นคนทำลวดลาย แล้วเราก็มาเลือกว่าจะใช้อย่างไร อุปกรณ์จะเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัย แต่สิ่งที่เราควรเก็บไว้คือเรื่องของสี ของตัวโขน ศีรษะ เพราะต้องมีการสืบทอดรุ่นต่อรุ่นอยู่แล้ว แต่ถ้าต่อไม่ติดสิ่งเหล่านี้ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเรียน การถ่ายทอดนาฏศิลป์ มันก็จะหลุดทันที"*

เรื่องของลวดลาย

เครื่องแต่งกายของโขนในแต่ละตัวละครก็จะมีความแตกต่างกันออกไปตามประเภทของตัวละคร ซึ่งสุพรทิพย์ ศุภรกุล (20 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า สมัยท่านเสรี หวังในธรรม เป็นคนบอกให้ประเภทให้เห็นชัดเจน เพราะตอนนั้นเสื้อพระกับเสื้อยักษ์เป็นลายเดียวกัน อ.เสรี หวังในธรรม บอกว่า ช่วยทำให้ยักษ์เป็นยักษ์หน่อย เปลี่ยนจากลายประจำยาม ลายพุ่มข้าวบิณฑ์มาเป็นลายหน้าสิงห์ขบสำหรับยักษ์ กาญจนา ขาวรุ่งเรือง (20 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงลวดลายของเสื้อผ้าโดยอธิบายรายละเอียดแต่ละตัวละครว่า ถ้าเป็น**ยักษ์**ก็จะเป็นลายหน้าสิงห์ มาตั้งแต่สมัยโบราณแต่ก็จะมีการลดหย่อนตามศักดินาด้วย แต่ในสมัยกรมมหรสพที่ดูในภาพจะเป็นเลื่อม

ภาพประกอบ 20 ลายสมัยก่อน เป็นเลื่อม

ภาพประกอบ 21 ลายปัจจุบันเปลี่ยนเป็นลายหน้าสิง

ถ้าเป็น**ตัวลิง**ลายจะเป็นทักษิณาวัตรหมดเลย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันไม่มีการเปลี่ยนแปลง เป็นลายวนๆ สีก็ตามธง เช่น สุครีพ ก็จะเป็นสีแดง เราทำตามหนังสือของอาจารย์ประพันธ์ สุคนธ์ชาติ เขียน ก็ทำตามมาตลอดแต่ถ้าอันไหนไม่ถูกต้องก็มีการเปลี่ยนแปลง เช่น ไมยราพเมื่อก่อนจะเป็นสีเข้ม แต่ตอนนี้เราก็ทำตามสีไมยราพคือ สีม่วงอ่อน เมื่อก่อนเปลี่ยนไม่ได้เขาให้เหตุผล ว่าเป็นนักรบต้องใช้สีเข้ม แต่ปัจจุบันนี้ก็รับกันได้แล้วก็เลยเปลี่ยนมาใช้สีม่วงอ่อน เพิ่งจะเปลี่ยนเมื่อปี พ.ศ. 2550 ในปัจจุบันมีการใช้สีใหม่ที่เรียกว่า “สีจักรพันธุ์” เริ่มตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2547 ซึ่งเริ่มมาจากพระเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯพระบรมราชินีนาถพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถที่มีพระประสงค์จะใช้ในโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ก็เริ่มมีการเอาสีจักรพันธุ์มาใช้ร่วมด้วย ถ้าเป็นตัวรองจะเป็นเลื่อม แต่ถ้าเป็นตัวเอกจะเป็นวิจิตรกว่า ขั้นตอนการจัดทำพัสตราภรณ์ เริ่มแรกโดยการออกแบบ เขียนลาย แล้วส่งไปให้ทางกรมศิลปากรรับรองว่าอันนี้เป็นลายของกรมศิลปากร แล้วส่งให้ผู้รับประมูลทางด้านนี้ปัก กลุ่มปักก็จะเป็นทีมปักตามต่างจังหวัดด้วยเช่นกัน ซึ่งเมื่อทีมปักเห็นลายก็จะทราบว่าจะต้องปักแบบใด

ภาพประกอบ 22 ลายทักสินาวัตร ปี 2547

ภาพประกอบ 23 ลายทักสินาวัตร ปี 2550

ซึ่งวิธีการเก็บรักษาเสื้อผ้าของตัวแสดงโขน ได้แก่ ต้องผึ่งแดดให้แห้งจากเหงื่อ ไม่อย่างนั้นแล้วมันจะขึ้นรา ซึ่งระยะเวลาในการตากจะตากเป็นวัน พอแห้งก็นำเข้าชุด แล้วก็เก็บเข้าตู้ ในส่วนของการซักทำความสะอาดจะทำเมื่อเห็นว่าสีของชุดเริ่มหมองคล้ำ ก็จะนำไปซักทำความสะอาด แต่การซักทำความสะอาดชุดจะทำให้ผ้าเสียหาย จึงเน้นการนำชุดไปตากแดดมากกว่า แต่ถ้าเป็นสีขาวก็จำเป็นที่ต้องซักทำความสะอาด

ภาพประกอบ 24 การเก็บรักษาชุดโขนโดยการพึ่งให้แห้ง

แต่ในปัจจุบันจะนิยมใช้ผ้าต่วน เนื่องจากผ้าต่วนจะขึ้นไฟมากกว่า ถ้าใช้ผ้าไหมก็ไม่สวย มันจะดูด้าน ๆ เวลาขึ้นไฟ แต่ที่ในอดีตจะใช้ผ้ามลตระกูลเนื่องจากผ้ามลตระกูลมีความคงทน (กาญจนา ขาวรุ่งเรือง. 20 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์)

สุพรทิพย์ ศุภรกุล (20 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงงานพัสตราภรณ์ ในปัจจุบันว่าแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ

1. งานของธนิต อยู่โพธิ์
2. งานของจักรพันธุ์ โปษยกฤต
3. งานของช่างสิบหมู่

งานปักดิ้นในสมัยของธนิต อยู่โพธิ์ คือจะเป็นงานปักแค่ 3 ขั้นตอน คือจะมีอยู่ 2 ลาย คือลายหมุนเป็นพวกลายไทย ลายกนก กับ ลายเลื่อมก็จะเป็นพวกลูกไม้ ขั้นตอนการปักไม่ยุ่งยาก คือล้อมลานด้วยดิ้นพอก หมุนลายด้วยฝ้ายด้วยสำลี เชือก ดิ้นปลง ก็จะจบแค่นั้น ถ้าเพิ่มความแววววาวก็เติมเลื่อมเข้าไปซึ่งไม่มาก แต่พอมาในงานที่ อาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ออกแบบจะเป็นงานค่อนข้างละเอียด ขั้นตอนวิธีการทำจะซับซ้อน คือไม่ใช่ 3 ขั้นจบ เมื่อมีการถมลายแล้วอาจจะต้องเติมเลื่อมลูกปัด หรือมีไหมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย อันนี้คือลักษณะงานที่ยาก และที่สำคัญลายที่ช่างต้องความประณีตมากจะต้องปักให้ตรงจะมีคิ้วมีอะไรก็ต้องแม่นยำ ถ้าเป็นงานทั่วไปเราจะเน้นลายใหญ่ๆ ส่วนงานที่ช่างสิบหมู่ออกแบบแล้ว ก็คงใช้อยู่ แต่ของอาจารย์จักรพันธุ์ นั้นมีความยุ่งยากกว่ามาก ทำให้ยังไม่ได้นำออกมาใช้

จตุพร รัตนวลาหะ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายของโขนโดยทั่วไปในปัจจุบันที่เห็นได้ชัด คือ*"เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ในปัจจุบันอาจจะต่างจากอดีตในเรื่องของการปัก เช่น โขนยักษ์จะมีรูปสิงห์ อยู่ในชุด"* และสุดจิตต์ พันธ์สังข์ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

กล่าวว่า *“การปรับลวดลายต่างๆก็จะเห็นได้ชัดเลยว่ายุคนี้มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ของกรมศิลปากรเขาก็มีแต่ก็ยังรักษาของเดิมอยู่ โขนสมเด็จฯเขายึดถือหลักโบราณตั้งแต่สมัยโขนในวัง”* สอดคล้องกับไพฑูรย์ เข้มแข็ง (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ที่กล่าวถึงการแต่งกายของสมเด็จฯ ว่า *“ปัจจุบันเครื่องแต่งกายก็มีการพัฒนามาเรื่อยๆ อย่างโขนสมเด็จท่านอนุรักษ์ของเดิมแต่ของที่ใช้ในปัจจุบันในส่วนตัวคิดว่าสวยงามอยู่แล้วลงตัวแล้ว แต่ในส่วนของท่าน ท่านคงอยากเห็นของเก่าของโบราณว่าเป็นอย่างไร”*

และสมเจตน์ ภู่นา (18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงความแตกต่างของโขนกรมศิลปากรกับโขนของสมเด็จฯ ในเรื่องลวดลายของพัสตราภรณ์ว่า *“สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ พระบรมราชินีนาถทรงมีสายพระเนตรทียาวไกล และก็ทรงจะอนุรักษ์ และเคาะสนิมคนไทยด้วย แต่ทรงให้รื้อฟื้นการปักสะดึง การตรึงไหม ในตอนที่พระองค์ทรงพระเยาว์พระองค์ได้ทรงทอดพระเนตรการแสดงโขนในระยะใกล้ ก็จะทรงเห็นลายที่ละเอียด งดงาม แต่ในเมื่อเราเป็นรูปแบบของข้าราชการของกรมศิลปกรเราก็ต้องแสดงในโรงละคร ซึ่งผู้แสดงและผู้ชมก็มีระยะที่ห่างกัน ก็จะมีวัฒนาการลักษณะลายที่ต้องใหญ่ให้เห็นชัดเจนมากขึ้น แต่ก็ยังสวยเหมือนเดิม”*

ภาพประกอบ 25 ลวดลายเครื่องแต่งกายของทศกัณฐ์ (ซ้าย) แบบเครื่องแต่งกายของโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ซึ่งมีลวดลายที่ละเอียด (ขวา) แบบเครื่องแต่งกายของโขนกรมศิลปากร ซึ่งลวดลายมีขนาดใหญ่

การแต่งหน้า

โขนกรมศิลปากรการแต่งหน้าจะแตกต่างกับการแต่งหน้าของโขนพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ตรงที่โขนพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จะการเน้นของลายเส้นที่วาดลงไปโดยยึดภาพจากผนังลายไทย โดยไม่เน้นการใช้สี แต่การแต่งหน้าโขนกรมศิลปากรลักษณะเด่นการแต่งหน้า คือการใช้สีโดยเน้นสีน้ำตาล ทอง และหน้าขาวย้อนยุคซึ่งงามแบบละครไทย แต่งหน้าแบบสีจัด เมื่อแสดงบนเวทีสีของชุดโขนจะเข้ากับสีที่แต่งบนหน้าของนักแสดง

ภาพประกอบ 26 ลักษณะการแต่งหน้าโขนกรมศิลปากร (ซ้าย) พระ (ขวา) นาง

โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มีลักษณะเด่นที่การแต่งหน้า กล่าวคือ การแต่งหน้าของนักแสดงโขนจะแต่งตามแบบภาพจิตรกรรมโบราณบนฝาผนัง ซึ่งจะเน้นการแต่งหน้าโขนตามแบบ โดยใช้ลายเส้นแบบภาพจิตรกรรมโบราณบนฝาผนังเป็นหลักไม่เน้นการใช้สีเหมือนโขนกรมศิลปากร สีที่ใช้ในการแต่งหน้าจะมีโครงสีหลักคือ สีแดง สีดำ และสีขาว ส่วนสีรอง คือ สีใกล้เคียงกับสีผิว(Skin Tone) เช่น ขาว ครีม ส้มอ่อน เหลืองอ่อน น้ำตาลอ่อน น้ำตาลเข้ม เป็นต้น การใช้สีอ่อนและสีเข้มจะเน้นย้ำหลายๆจุดบนใบหน้า เช่น ข้างสันจมูก เงาบนเปลือกตา เงาข้างแก้ม ประกายใต้คิ้ว ที่หัวตาบน-ล่าง และใต้ริมฝีปาก เพื่อความกลมกลืนยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 27 แบบการแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ

ที่มา: มนตรี วัดละเอียด. (2550: 98).

เนื่องด้วยเป็นพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ที่พระประสงค์ให้โขนสมเด็จฯคงไว้ซึ่งแบบโบราณ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"การแต่งหน้ามีพัฒนาการเป็นระยะ ในเบื้องต้นไม่ได้แต่งหน้าแบบนี้หรอก มันก็เป็นการศึกษาไป จนได้เป็นรูปแบบของสมเด็จพระนางเจ้าฯ แล้วท่านเองท่านก็มีพระราชประสงค์ที่จะให้แต่งหน้าแบบนี้ไว้เพื่อที่จะได้เป็นโขนที่ท่านได้ดูแลมาตั้งแต่ต้น ตั้งแต่นักแสดง ฉาก เครื่องแต่งกาย รวมถึงการแต่งหน้าก็อยากให้มีเอกลักษณ์เฉพาะ"*

ภาพประกอบ 28 ลายเส้นวาดตา

ภาพประกอบ 29 ลายเส้นวาดคิ้ว

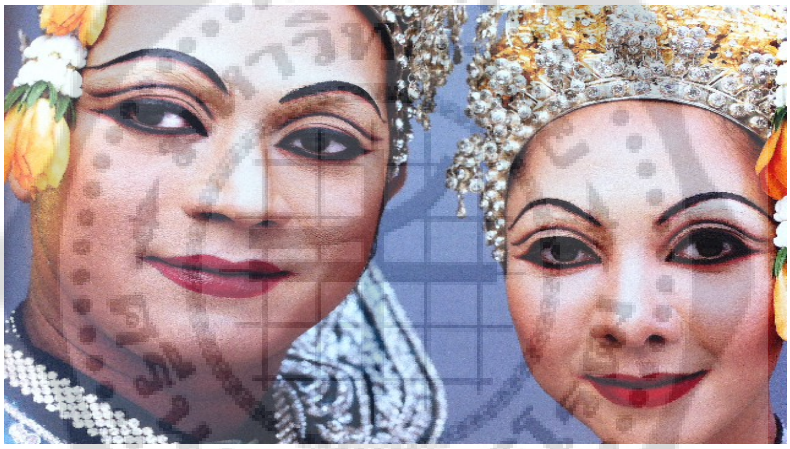
ที่มา: เว็บไซต์ http://www.youtube.com/watch

ภาพประกอบ 30 ลายเส้นการแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ

ที่มา: มนตรี วัดละเอียด. (2550: 66).

ภาพประกอบ 31 ลายเส้นการแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ

ที่มา: มนตรี วัดละเอียด. (2550: 70).



ภาพประกอบ 32 การแต่งหน้าโขนสมเด็จฯ : ซ้าย(ตัวพระ) ขวา(ตัวนาง)

ที่มา: มนตรี วัดละเอียด. (2550: 101).

สถานที่จัดการแสดงโขน

สถานที่ในการแสดงโขน โดยส่วนใหญ่จะจัดแสดงที่โรงละคร หรืออาจจะแสดงกลางแจ้งบนสนามหญ้าหรือลานกว้าง ซึ่งธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"ที่ชัดเจนที่สุดสามารถเข้าถึงได้ต้องเข้ามานั่งชมในโรงละครแห่งชาติ ถึงจะซึมซับหรือที่ไหนก็ตามที่มีการแสดงโขนถ้าผู้ชมชมก็สามารถรับได้แล้ว และต้องมีการโฆษณา ประชาสัมพันธ์ ออกสื่อทางทีวี วิทยุ หรือว่าติดป้ายโฆษณา ยิ่งจะทำให้เป็นที่รู้จักกันมากยิ่งขึ้น"*

ภาพประกอบ 33 ผู้ชมดูการแสดงโขนที่สังคีตศาลา ภาพประกอบ 34 ผู้ชมได้ชมการแสดงในโรงละคร

การแสดงโขนในปัจจุบันจำเป็นที่จะต้องเปิดพื้นที่ในการแสดงมากขึ้น กล่าวคือ ไม่จำกัดอยู่เพียงแต่การแสดงในโรงละครแห่งชาติเพียงอย่างเดียว เพราะถ้าสามารถเปิดพื้นที่ในการแสดงได้มากขึ้น นั้นหมายถึงการที่จะเข้าถึงจำนวนผู้ชมได้มากขึ้น *“ซึ่งในปัจจุบันการจัดแสดงโขนในโรงละครหรือสังคีตศาลา ทำให้คนเข้าถึงยาก หรือไม่อาจจะไม่อยากเข้าถึงเพราะกลัวเชย…”* (สุดจิตต์ พันธ์สังข์. 20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 35 ด้านหน้าของโรงละครศาลาเฉลิมกรุง ภาพประกอบ 36 ภายในโรงละครศาลาเฉลิมกรุง

ที่มา: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. (2549: 4). ที่มา:สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. (2549: 10).

เทคนิคประกอบการแสดง

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง โขนพระ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า รูปแบบในการแสดงหรือรูปแบบในการนำเสนอต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้ผู้ชมรุ่นใหม่รับได้ขณะเดียวกันเอกลักษณ์ของเราก็ไม่เสีย อีกรูปแบบหนึ่งคือเอาโขนไปร่วมกับเทคนิคต่างๆเอาเทคโนโลยีเข้ามาใส่ต่างๆนี้ก็คือวิวัฒนาการของโขนอีกรูปแบบหนึ่ง ระยะหลังกระแสโขนเป็นที่นิยมส่วนหนึ่งก็มาจากโขนสมเด็จฯจากกระแสก็ผลตอบรับที่ดีและได้ผล เพราะองค์ประกอบพร้อม เช่น ผู้แสดง แสง สี เสียง โดยเฉพาะฉากเข้ามาแบบตระการตาเมื่อผู้คนเข้าไปชมก็เกิดสุนทรียะ เกิดความชอบใจกระแสก็เกิดจากปากต่อปากเพราะแสดงทุกครั้งก็ไม่ผิดหวังจึงทำให้กระแสจากหน่วยงาน องค์กรต่างๆ เกิดความสนใจในกระแสเรื่องโขน และพัชรา บัวทอง (18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) *"...ในปัจจุบันก็ได้มีการนำเอาเทคโนโลยีเข้ามาด้วย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของฉาก แสง สี เสียง เข้ามาปะปนในการแสดงโขนมากขึ้น ทำให้การดำเนินเรื่องของการแสดงโขนใกล้เคียงกับวิถีชีวิตจริงมากขึ้น..."*

เทคนิคการจัดแสง

การแสดงโขนไม่ต้องไปเล่นอะไรมากมาย เพราะว่าตัวดิ้นหรือเลื่อม สีของตัวละคร มีอยู่ในนั้นอยู่แล้ว จะสังเกตว่าการแสดงโขนจะใช้แสงต่างจากการแสดงคอนเสิร์ต ขอให้ยืนความสว่างความขาวเอาไว้แล้วพอไปฉายไปเสื้อกับดิ้นก็จะสวยในตัวอยู่แล้ว (สุธี ปิวรบุตร. 20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

ฉาก

ในอดีตฉากถือเป็นเทคนิคสำคัญที่ทำให้การแสดงโขนมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ซึ่งบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการทำฉากโขน คือ โหมด ว่องสวัสดิ์ ในรัชกาลที่ 5 ได้มีกำเนิดเทคนิคการทำเวทีหมุนขึ้น เวทีหมุนนี้ปรากฏมีอยู่บนเวทีโรงละครสวนมิสกวัน คุณโหมด เคยไปช่วยงาน ณ โรงละครแห่งนี้และนำมาสร้างเวทีหมุน ณ โรงละครศิลปากร จึงทำให้จัดฉากได้รวดเร็ว ดังที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (สุรพล วิฬุห์รักษ์. 2549: 146) กล่าวชมว่า *"โขนกรมศิลปากรคราวนี้น่าดูทุกอย่าง ที่เห็นว่าควรชมเชยไว้ก็มีอย่างหนึ่งคือ การจัดฉาก ปรากฏว่าทำได้รวดเร็วแนบเนียนมาก ตามจริงการแสดงโขนนั้น ไม่จำเป็นต้องมีฉากก็แสดงได้ ถ้ามีฉากก็ยิ่งเพิ่มความน่าดูยิ่งขึ้น แต่ไหนๆก็มีฉากกันแล้ว ก็ควรเปลี่ยนฉากให้รวดเร็ว ไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดงโขน ซึ่งควรต่อเนื่องกันเรื่อยๆไปตามแบบ เมื่อกรมศิลปากรเปลี่ยนฉากได้รวดเร็วผู้เขียนก็รู้สึกภูมิใจมาก"* นอกจาก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช จะชมความรวดเร็วในการจัดฉากแล้ว ยังกล่าวนิยมในความงดงามแบบวิจิตรศิลป์ไทยในฉากโขนที่กลมกลืนกับเครื่องแต่งกายและนาฏยศิลป์ด้วยดังนี้ *"อีกเรื่องหนึ่งที่น่าชมคือ ฉากของคุณโหมดแห่งกรมศิลปากร ทั้งนี้มีงบประมาณจำกัด คุณโหมดก็สามารถสร้างฉากได้งดงามหนักหนา ผู้เขียนเคยนึกอยู่บ่อยๆว่าเบื้องหลังโขนละครที่แต่งตัวแพรวพราวนั้น ควรจะมีฉากอย่างไร คุณโหมดก็ตอบปัญหานี้ได้" ดังวิธีการสร้างฉากต้นไม้ด้วยลายกระหนกแบบไทย พอกับตัวโขนแล้วก็ได้เป็นต้นไม้ชนิดเดียวที่จะพึงเป็นไปได้..."*

ฉากโขนได้มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับซึ่งการแสดงโขนต้องอาศัยองค์ประกอบหลายอย่างเพื่อให้การแสดงออกมาดูสวยงาม โดยเฉพาะฉากซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงโขนแต่ละตอนถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมบูรณ์ดังที่จตุพร รัตนวราหะ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงฉากในสมัยก่อนเปรียบเทียบกับปัจจุบันว่า *"ฉากสมัยก่อนจะง่ายๆ โหมด จะเป็นคนทำฉากในสมัยก่อน เช่น ฉากฝนตกก็ทำโดยบนพื้นปูด้วยสังกะสีแล้วใช้ข้าวสารโปรยลงมา ก็จะออกมาเป็นฉากฝนตก แต่พอมาปัจจุบันโขนสมเด็จ ก็ทำฉากให้สมจริง มีการใช้แสง สี เสียงเข้ามา ฉากเหาะก็ใช้สลิงช่วย ซึ่งถ้าเป็นสมัยก่อนจะทำท่าเหาะเฉยๆ"*

สุธี ปิวรบุตร (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงขั้นตอนในการสร้างฉากในปัจจุบันดังนี้

1) ต้องดูที่บทละครแต่ละเรื่องส่วนใหญ่ก็จะนำเอาสิ่งทีเรามีอยู่เท่าทีมีแล้วนำมาปรับใช้ด้วยกัน และก็อาจจะมีวาดเขียนเพิ่มขึ้นบ้าง เรื่องหนังก็จะใช้งบประมาณอยู่ที่ 6-7 หมื่นบาท การทำฉากอาจจะวาดบนลูกฟูก สาเหตุที่วาดบนลูกฟูกเนื่องจากลูกฟูกเป็นวัสดุที่ไม่หักง่าย

2) การออกแบบฉาก ต้องมีการพูดคุยกับผู้กำกับการแสดง แล้วจึงทำแผ่นป้ายที่เขียนเรียบเรียงฉาก (storyboard)

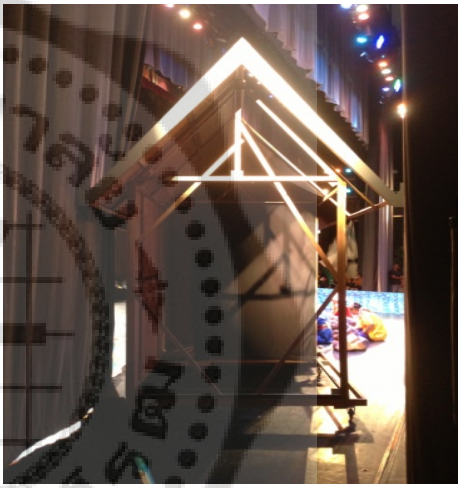
3) ลงมือสร้างฉาก โดยการแบ่งทีมงานออกเป็น ช่างไม้ และช่างเขียน แต่บ้างเรื่องก็ใช้ช่างแกะสลักด้วย และเมื่อทำฉากเสร็จจะต้องมีการกำหนดฉากว่าฉากไหนแสดงก่อนหรือหลัง เนื่องจากขนาดของโรงละครเราเล็ก จึงต้องมีการเรียงลำดับก่อนหลังของฉาก

ฉากเมื่อสมัยก่อนจะใช้ไม้อัดในการทำฉาก ซึ่งมันจะหนัก และหักง่าย แต่ในปัจจุบันเปลี่ยนมาใช้ลูกฟูกแทนไม้อัดบางส่วน เนื่องจากมีน้ำหนักเบากว่า และก็ขนส่งง่ายกว่า พอเราเอามาใช้ทีโรงละครเราก็เพิ่มไม้อัดเข้าไปด้วย แล้วเอาลูกฟูกมาปะเข้ากับไม้อัดอีกครั้งหนึ่ง เพื่อความแข็งแรง

ภาพประกอบ 37 ฉากที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

ภาพประกอบ 38 พื้นที่การทำฉาก

ภาพประกอบ 39 โครงสร้างของฉาก



ภาพประกอบ 40 ฉากหลังไม่เน้นความสวยงาม

การสร้างฉากจะประกอบด้วยองค์ประกอบศิลป์ ได้แก่ เส้นแย้ง เส้นผ่า การบาลานท์ การซ้ำ เช่นถ้าเป็นรูปสี่เหลี่ยมมันจะดูแข็งถ้าเราต้องการให้มันดูอ่อนนุ่มขึ้นก็ให้ใช้เส้นแย้งเข้ามาช่วยตัดให้มันดูนุ่มขึ้น

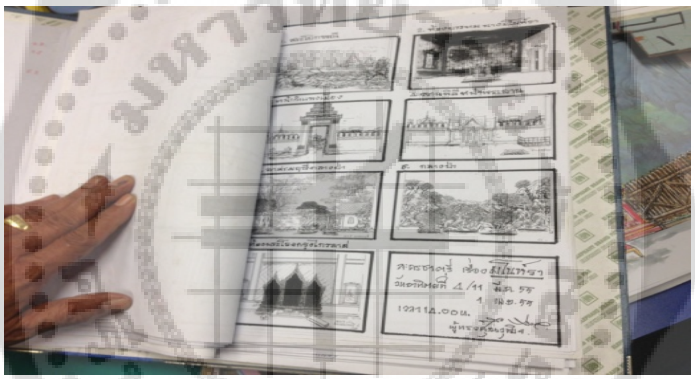
การซ้ำ ก็คือ การเอาสิ่งเหมือนๆ กัน มาผสมกัน แต่ถ้าในทางจิตรกรรม ก็คือ กรอบรูปหรือสิ่งต่างๆ มาลวดลายซ้ำกันหรือการเอารูปทรงมาใช้ เช่น ประสาทไทย ก็จะมีซุ้ม หลัก ซุ้มรอง แต่ขนาดแตกต่างกัน

การบาลานท์ คือ เป็นหลักขั้นตอนของการเรียนศิลปะ คือมี 2 ฝั่งที่ต่าง บาลานท์ กันมี 2 แบบ คือ ไม่จำเป็นต้องเหมือนกันแต่ใช้น้ำหนักทำให้ดูสมดุลกัน อีกอันหนึ่งก็คือ แบบ 2 ข้างเหมือนกัน ในส่วนนี้จะเป็นส่วนของฉากจะมีคนที่ทำหน้าที่คอยดึงฉาก ซึ่งจะเป็นคนที่รู้ว่าต้องทำตอนไหน โดยที่ดูจากแผ่นป้ายที่เขียนเรียบเรียงฉาก (Story board) ก็จะทำให้รู้ว่าพอตอนนี้จบ ตอนต่อไปต้องเปลี่ยนฉากเป็นอะไร ในแต่ละฉากเราจะต้องขึ้นเบอร์ อะไร ซึ่งจะมีบอกอยู่แล้วในแผ่นป้ายที่เขียนเรียบเรียงฉาก

แผนกเทคนิค ก็จะมีเรื่องของ เทคนิค แสง สี เสียง เข้าไปด้วย การทำฉากก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้กำกับการแสดงด้วยว่าเขามีจินตนาการ แบบไหน แล้วต้องการอะไร แผนกเทคนิคสามารถทำได้หรือไม่

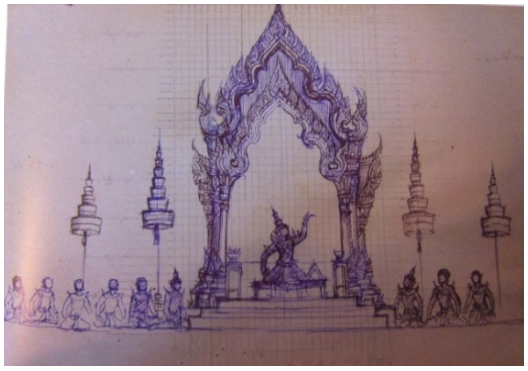
ซึ่งพื้นที่ที่ใช้ในการทำฉากตามหลักการการทำฉากจะต้องใช้พื้นที่ที่มีขนาดใหญ่กว่าโรงละคร หรือเท่ากับเวทีโรงละคร ทั้งความกว้าง ความสูง เพื่อจะได้ประมาณขนาดของฉากได้ถูกต้อง แต่เนื่องด้วยปัจจุบันมีข้อจำกัดของพื้นที่ในการทำฉาก

ฉากในปัจจุบันมีความประณีต สวยงาม อลังการ โดยวัตถุประสงค์หลักของการสร้างฉากนั้นจะต้องเข้ากับเนื้อหาที่แสดง และจัดฉากให้สอดคล้องกับเนื้อหา และเนื่องจากในปัจจุบันมีผู้ที่รับทำฉากโขนเป็นจำนวนมาก ทำให้การสร้างฉากโขนเป็นเรื่องที่สามารถทำได้ และนอกจากฉากที่สมจริงแล้วนั้น โขนที่จัดแสดงในปัจจุบันจะเน้นเรื่องการนำแสง สี เสียง มาใช้ประกอบการแสดง เพื่อให้เกิดความบันเทิงและความสมจริงมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ 41 โครงร่างการออกแบบฉากชัดเจนในปัจจุบัน ซึ่งเน้นการสร้างฉากที่สมจริง

ซึ่งลักษณะฉากของโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าฯ จะมีวิธีการทำโดยวางโครงสร้างแล้วกระจายให้ทีมงานทำ และมีการอ้างอิงมาจากจิตกรรมฝาผนัง เป็นฉากที่มีความอลังการ พิสดาร เป็นส่วนใหญ่ โดยเทคนิคการใช้แสง สี เสียง มีเขามีที่ปรึกษา คือพวกนี้เขาไปดูละครเวทีเขาไปเอาเทคนิคพวกละครต่างชาติแล้วเอามาผสมกับของไทยเรา ส่วนมากจะเป็นเรื่องของสื่อผสม (จรัญ พูนลาภ. 27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 42 แบบร่างฉากท้องพระโรงของโขนสมเด็จฯ

ที่มา: มนตรี วัดละเอียด. (2550: 109).

ภาพประกอบ 43 ฉากจริงท้องพระโรงของโขนสมเด็จฯ

ที่มา: มนตรี วัดละเอียด. (2550: 109).

ระยะเวลาและกระบวนการแสดง

ในอดีตการแสดงโขนจะใช้เวลานานเนื่องจากโขนเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ การชมโขนก็ไม่มีการจำกัดเวลา เนื่องจากการดูโขนก็จะมุ่งในเรื่องศิลปะอย่างเดียว คนทั่วไปจะมีโขนไม่ได้ เพราะโขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง (ชวลิตร สุนทรานนท์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2555) แต่ในปัจจุบันโขนได้ถูกปรับให้เข้ากับสังคมร่วมสมัย จึงทำให้ผู้ชมโขนเปลี่ยนวัตถุประสงค์การชมจากการชมเพื่อศิลปะเปลี่ยนเป็นการชมเพื่อความบันเทิง ซึ่งทำให้รูปแบบการแสดงของโขนเปลี่ยนไปจากจารีตธรรมเนียมของโขนในอดีต ซึ่งรูปแบบของโขนที่เปลี่ยนไปที่เห็นได้ชัดคือ ระยะเวลาในการแสดง ที่จะต้องปรับให้กระชับขึ้น ยังส่งผลให้องค์ประกอบโขนอื่นต้องปรับตัวตาม เช่น ท่ารำ ที่ต้องลดจำนวนท่าลง และบทที่ใช้ในการแสดงต้องมีความกระชับมากขึ้น ดังที่กล่าวมาในเนื้อหาข้างต้น

ซึ่งทรงพล ตาดเงิน (10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงกระบวนการของการแสดงโขนในอดีตเปรียบเทียบกับในปัจจุบันว่า การเล่นใน 1 ตอนขั้นแรกของการเล่นคือ การร้องช้าปี่ จากนั้นจะเป็นการส่งเพลง ต่อไปคือการร่าย เจรจา (กระทู้) แบบโบราณ ซึ่งใช้เวลานาน แต่สมัยนี้ตัดลงมาให้มันสั้นลงเพื่อความกระชับ พอเจรจาเสร็จก็สั่งให้ไปจัดทัพ รูปแบบของการจัดทัพก็คือ การออกไปรำเพลงหน้าพาทย์ปฐม 1 เพลง แต่ปัจจุบันการจัดทัพมโหธร แค่เป็นการเจรจา ตัดเพลงหน้าพาทย์ปฐมไป เพลงที่ใช้จะเป็นเพลงกราวแทน

เวลาในการแสดงโขนในปัจจุบันจะปรับให้เร็วขึ้น เนื่องจากคนดูโขนต้องการดูด้วยความรวดเร็ว แต่โขนจะทำให้เร็วตามที่ต้องการมากไม่ได้ เพราะถ้าทำตามไปก็จะเสียประเพณี *“โขนภายใน 3-5 นาที ยกรบเล่นได้ไหม เล่นได้แต่อรรถรสมันเสียไปแต่ความสวยงามยังเป็นเหมือนเดิม แค่อรรถรสทางศิลปะมันสูญไปเพราะว่าจารีตเขามี พอเสร็จพระรามก็ต้องรบไม้ 1 พระลักษมณ์รบไม้ 2 พระรามเข้าลอย 1 พระลักษมณ์เข้าลอย 2 พระรามเข้าลอย 3 ถึงจะตีอะไรก็แล้วแต่มันต้องเป็นแบบนั้นแต่พอ*

ปัจจุบันถ้าไปเล่นอย่างนั้นไม่ได้" (ชวลิตร สุนทรานนท์. 2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) ซึ่งโขนก็ต้องปรับวิธีการแสดงบางอย่างให้เร็วขึ้น เพื่อดึงดูดให้มีผู้มาเข้าชม จึงทำให้องค์ประกอบของโขนบางอย่างที่ถูกตัดออกไปเนื่องจากต้องใช้เวลาในการแสดงมาก

จตุพร รัตนวลาหะ (2 มีนาคม 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงวิธีการแสดงโขนในอดีตโดยสรุปได้ว่า การแสดงโขนในอดีตไม่ได้คำนึงถึงเรื่องว่าคนดูจะเบื่อ เพราะสมัยก่อนนี้โขนจะวางเป็นหลักเป็นจารีตประเพณีการแสดงโขนไว้อย่างชัดเจน ชัดเจนที่ว่าจะต้องแสดงตามจารีตประเพณีที่ได้วางไว้เป็นขั้นเป็นตอน อย่างกรณีเช่นว่า ทุกครั้งถ้าจะมีการแสดงโขนจะต้องตั้งนั่งเมือง นั่งเมืองคือเริ่มต้นแสดงออกมา ทศกัณฐ์เป็นตัวก่อเรื่องทุกๆเรื่องในเรื่องรามเกียรติ์จะต้องมีวิธีการว่านั่งเมือง เมื่อนั่งเมืองเสร็จแล้วก็จะมีการรำเพลงช้าปี่เสร็จแล้วก็ส่งรำ ส่งรำหมายความว่าจะเป็นเพลงอะไรก็ได้ คือเพลงช้าปี่จะเป็นจังหวะที่ช้า พอมาถึงส่งรำเพลงนี้ก็จะเร็วขึ้นในลักษณะนี้ กระบวนการแสดงจะทำท่ามีการเพลงหน้าพาทย์ประกอบการรำนั้นก็จะต้องไปดำเนินการตามหลักการ เช่นว่าถ้าทศกัณฐ์สั่งมโหทรไปจัดทัพแล้วเนี่ย เมื่อจัดทัพเสร็จแล้วเมื่อก่อนมโหทรจะต้องออกมารำโดยการออกเพลงปฐม เพลงปฐมคือเพลงจัดทัพ มโหทรก็จะมาจัดทัพออกท่าออกทางเสร็จแล้วเสนาก็จะออกมารับคำสั่งจากมโหทร มโหทรก็จะถามความพร้อมกับโยธา เสนายักษ์ก็บอกว่าพร้อม แล้วจึงยกทัพ พอเสร็จเขาก็เข้ามาเฝ้าทศกัณฐ์ พอพร้อมแล้วทศกัณฐ์ก็จะออกเป็นเพลงเสมอมารพอรำเสร็จแล้วถึงจะเข้าโรง พอเสร็จคนธงก็ออกมา เขนออกก่อน แล้วเสนายักษ์ก็จะออก

แต่ในปัจจุบันกระบวนการแสดงจะเปลี่ยนไปดังที่ประสาท ทองอร่าม (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการปรับวิธีการพากย์เพื่อลดเวลาในการแสดงกล่าวว่า *"บทพากย์เมื่อก่อนมี 6 แบบ แต่ปัจจุบันมี 5 แบบ คือ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์เบ็ดเตล็ดหรือพากย์บรรยาย ได้ลำดับเอาไว้ว่าการพากย์การบรรยายต้องเรียงตามนี้ เมื่อก่อนมีการสลับได้แต่ปัจจุบันนี้ไม่ได้กำหนด ไม่ได้ใช้กับโขนทุกตอนเพราะบางตอนก็ไม่มีการพากย์ทั้ง 5 แบบ อย่างเช่น พากย์ชมดงสมัยนี้ไม่มีการชมธรรมชาติแล้วเพราะต้องย่นบทให้เร็วขึ้น แต่สมเด็จพระเทพท่านยังทรงปรารภว่าบทพากย์ต่างๆที่หายไปควรจะฟื้นขึ้นมาจัดเล่นตอนที่มีพากย์ให้ครบองค์"* และจตุพร รัตนวลาหะ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"...สมัยก่อนต้องมีพาทย์กระทู้ แต่ในปัจจุบันไม่มีแล้ว ตัดออกเลย และขั้นตอนการเล่นสมัยก่อน จะต้องประกอบด้วยออกกราว เชิด ปะทะทัพและเล่นตามเนื้อเรื่อง ปัจจุบันก็ตัดออก ตามความต้องการของคนดู เช่น เวลาออกกราวเทนจะต้องออก 3 ท่า ก็ออกแค่ท่าเดียว..."* และไพฑูรย์ เข้มแข็ง (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงการแสดงโขนว่า *"การจัดทัพสมัยก่อนใช้เวลานานมากกว่าจะจัดเสร็จ แต่ในยุคนี้ก็ต้องเปลี่ยนแปลงให้เหมาะกับเวลา นานไปคนก็ไม่ดู มีการนำเสนอที่รวบรัด การร้องก็ต้องผนวกคำ 6 คำก็ให้เหลือ 4 คำ แต่ก็ยังคงอันเดิมไว้*

และรัตติยะ วิกสิตพงศ์ (21 มีนาคม 2553: สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า *"การแสดงโขนในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนในเรื่องระยะเวลา และเทคนิคในการแสดงมีเทคโนโลยี แสงสี เสียง ช่วยมากขึ้น ในอดีตการแสดงโขนใช้เวลา 3-4 ชั่วโมง ปัจจุบันปรับลดลงมามาก"* และ ชวลิตร สุนทรานนท์ (สัมภาษณ์ , 2 ธันวาคม 2554) กล่าวว่า *"ยุคปัจจุบันมันเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงมา แต่มันเปลี่ยนโดยที่เราไม่รู้ตัว มันเป็นไปตามสังคม อย่างช่วงแรก ในเรื่องของการดำเนินเรื่องโบราณเลยเราก็จะเล่นเป็นชุดเป็นตอนกันไป อย่างศึกทศกัณฐ์ก็เล่นศึกทศกัณฐ์ ศึกกุมภกรรณก็ศึกกุมภกรรณ แต่ ณ ปัจจุบันเป็นศึกสามเขียว เอาทศกัณฐ์ กุมภกรรณ อินทรชิตเอามารวมกันแล้วตั้งชื่อใหม่ว่าศึกสามเขียว ก็มีการพัฒนาขึ้นมา"*

ประเมษฐ์ บุญยะชัย (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวสรุปเกี่ยวกับกระบวนการเล่นของโขนที่เปลี่ยนแปลงไป โดยแบ่งออกเป็น 2 เรื่อง คือ เรื่องที่หนึ่งคือเรื่องของเวลาการแสดง แต่เดิมทีเดียวในรูปแบบของการแสดง ใช้เวลาอย่างน้อย 4 ชั่วโมง ไม่มีพักครึ่งเวลานะ ส่วนมากจะใช้เวลาประมาณ 4 ชั่วโมงหรือมากกว่านั้น ในสถานที่แสดง ส่วนมากจะใช้เวลา 4 ชั่วโมง แต่ในปัจจุบัน เราจะใช้มาตรฐานของสากล ก็คือประมาณ 2 ชั่วโมง แล้วก็มีพักครึ่งเวลา เนื่องจากว่า เหตุผลคือเรื่องเวลารูปแบบของของการแสดงอะไรต่างๆจึงต้องปรับเปลี่ยน เพื่อว่าจะได้ใช้เวลาในการแสดงไม่นานมาก อย่างที่สองคือ เรื่องการดำเนินเรื่อง มันต้องปรับ จะต้องให้มีความกระชับ แล้วก็ในส่วนของของบทก็ต้องปรับปรุงให้เหมาะสมกับระยะเวลาที่เรานำเสนอ *"โขนจัดการแสดงตามแบบฝรั่งในเรื่องของเวลาที่กำหนดไว้แน่นอน 2 ชั่วโมง หรือ 2 ชั่วโมงครึ่ง ก็เพียงพอแล้วเหมือนโรงหนัง...การปรับเปลี่ยนปรับเปลี่ยนตั้งแต่บท การดำเนินเรื่อง เทคนิคของการแสดงต่างๆ เพื่อให้เหมาะสมกับผู้ดูในปัจจุบัน ซึ่งเราต้องเข้าใจว่า ธรรมชาติของผู้ดูคนไทยในปัจจุบันโดยเฉพาะคนไทย จะสมาธิสั้นมาก จะดูอะไรซ้ำๆนานๆไม่ได้ เพราะฉะนั้นจะจัดโขนให้ไม่เกิน 2 ชั่วโมง"* และชวลิตร สุนทรานนท์ กล่าวว่า *"กระบวนการแสดงของโขนก็แล้วแต่ทัพ อย่างทัพทศกัณฐ์เขาก็จะมี "เขน" มาก่อน แต่รุ่นโบราณเลยมี "จังเกียง" มีเขน มีอะไรออกมา พอมีเขาออกมาก็มามีเสนา แล้วก็มาเจ้านายของเสนา และก็มโหทร แล้วถึงจะมากุมภกรรณ แล้วถึงจะไปทศกัณฐ์แต่พอมาปัจจุบันมันหายไป เขนตัดออกไป นี่แหละยุคปัจจุบัน..."* (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์)

ในปัจจุบันโขนต้องโน้มเข้าผสมกับละครด้วยความจำเป็น และเพื่อเอาใจคนดูที่เป็นคนชั้นสูง ที่สำคัญคือ ให้ตัวพระตัวนางหรือเทวดาเปิดหน้าโขนออก แล้วผัดหน้าเหมือนละคร เนื่องจากสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ได้มีการปรับเปลี่ยนการดำเนินเรื่อง โขนจะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจา และให้ผู้หญิงสามารถแสดงโขนได้ ซึ่งการที่ให้ผู้หญิงแสดงโขนได้นั้น ส่งผลต่อภาพลักษณ์ของโขน ดังที่ ชวลิตร สุนทรานนท์ (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวไว้ความตอนหนึ่งว่า *"...ทำให้สภาพสังคมจากที่โขนได้รับความยกย่องเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ก็กลับกลายเป็นว่าโขนโดนว่า*

เต้นกินรำกิน…" ในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 นี้ โขนเริ่มมีเรื่องของรูปแบบการแสดง การพากย์ เจรจา และก็ขับร้องแบบละครใน เนื่องจากละครในเข้ามามีอิทธิพลในการถ่ายเทวัฒนธรรมในเรื่องของละครให้กับผู้แสดงโขน ดังตัวอย่าง โขนแต่เดิมเวลารบกันเราใช้เชิดตัวโขนตีท่าก็เข้ารบกันเลยแต่พอละครในก็คือบทบาทของละครมีการรบโดยการรบมีเนื้อร้องแบบละครใน นี่คือวัฒนธรรมของละครในที่ไม่ใช่วัฒนธรรมของโขนที่เข้ามาอยู่ในโขน การแสดงโขนตั้งแต่นั้นมาก็มีแบบแผน และวิธีการของละครในเข้ามาแทรก *"การแสดงโขนในปัจจุบันนั้นมีส่วนเป็นการแสดงละครในอยู่มากกว่าการแสดงโขนอย่างแท้จริง เพราะการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์นั้นใช้ร้องโดยดนตรีและมีตัวรำโดยตลอด จะคงมีพากย์หรือเจรจาบ้างก็เป็นครั้งคราวเพื่อรักษาเอกลักษณ์ไว้ให้รู้ว่าเป็นโขนเท่านั้น"*

รูปแบบในการแสดงหรือรูปแบบในการนำเสนอต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้ผู้ชมรุ่นใหม่รับได้ขณะเดียวกันเอกลักษณ์ของโขนก็ไม่เสีย คือการนำโขนไปร่วมกับเทคนิคต่างๆ คือวิวัฒนาการของโขนอีกรูปแบบหนึ่ง ระยะหลังกระแสโขนเป็นที่นิยมส่วนหนึ่งก็มาจากโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เนื่องจากมีเทคนิคและเทคโนโลยีประกอบการแสดง เช่น ผู้แสดง แสง สี เสียง โดยเฉพาะฉากที่มีความสมจริง อลังการ เมื่อผู้คนเข้าไปชมก็เกิดสุนทรียะ เกิดความประทับใจ กระแสความนิยมโขนจึงเริ่มเกิดขึ้นอีกครั้ง และทำให้หน่วยงานองค์กรต่างๆ เกิดความสนใจในกระแสเรื่องโขนต่อมา

การอธิบายการร่วมสมัยจากการปรับตัวในการแสดงของโขนผู้เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงโขน กล่าวว่า *"ศิลปะพอเริ่มทำมันไม่มีอะไรที่สมบูรณ์แบบร้อยเปอร์เซ็นต์ โขนมีเป็นร้อยๆปี มันสมบูรณ์อยู่แล้วส่วนมันจะร้อยเปอร์เซ็นต์หรือไม่ไม่ต้องถาม..."* (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์. 1 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์) *"ถ้าพูดถึง ก็เก็บเศษเท้าของที่ทิ้งเอาไว้ แต่บางคนเก็บประหลาด เก็บแล้วไปเอาความรู้สึกของ ตัวเองที่อยากทำนู้นนี้มา มันผิด เพราะว่าบางอันของโขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ท่านก็ถูกมากกว่า เพราะเขาฟังกัน พูดถึงความรั่วไหล ของโลกใบนี้จากที่เคยเห็นมาตั้งแต่เด็กจนปัจจุบันนี้ เมื่อก่อนนี้ สมมติว่า การออกกราวเมื่อก่อนนี้ยาวมาก ใช้เวลาเป็นชั่วโมง แต่ขณะนี้ ทุกอย่างต้องกระชับ เพราะสังคมเปลี่ยน เด็กที่อยากจะดู อยากจะเข้าใจว่าเรื่องรามเกียรติ์เป็นยังไง คือเรายังเก็บเอกลักษณ์ความสวยงามไว้ แต่เวลาภายใน 2 ชั่วโมง เราต้องขมวดให้ได้ ถ้าถามว่า สั้นไปแล้วนี่ ทุกอย่างจะหมดสิ้นไปไหม มันไม่หมดสิ้นหรอก…แต่การที่โขนจะต้องปรับการแสดงนั้นก็มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการให้โขนได้รับความนิยมจากคนในปัจจุบันมากขึ้น ดังเช่นการบูรณาการโขนอย่างร่วมสมัยที่โรงละครศาลาเฉลิมกรุงการปรับเนื้อหาการแสดง ระยะเวลา และแสง สี เสียง โดยเวลาในการแสดงจากเดิมที่ใช้เวลา 3 ชั่วโมง ปรับลงมาเหลือ 1 ชั่วโมง 30 นาที แต่การปรับเวลาก็ยังคงความเป็นศิลปะเช่นเดิมเนื้อหาในการแสดงที่แสดง ณ ศาลาเฉลิมกรุงกับการออกแสดงโขนต่างจังหวัด เช่น จังหวัดอุตรดิตถ์ และน่าน ที่แสดงใช้เวลา 1 ชั่วโมง 30 นาที เช่นเดียวกับที่*

แสดงในกรุงเทพฯ แต่ก็มีเสียงสะท้อนว่าระยะเวลาสั้นเกินไป คนดูยังอยากชมต่อไปจึงปรับเวลามาเป็น 2 ชั่วโมง 30 นาที" (รัจนา พวงประยงค์. 26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

ดังที่โขนเฉลิมพระเกียรติในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถหรือโขนศาลาเฉลิมกรุงนำไปปรับการแสดง นักวิชาการบางท่านกล่าวว่า มันก็ยังคงเป็นศิลปะไม่ทำให้เสื่อมเสียเป็นภาพลบแต่อย่างใด เพียงแค่มันไม่ใช่ภาพคลาสสิกเหมือนเดิมที่คนจะดำรงรักษาไว้ แต่ปรับไปมากหรือน้อยก็ยังมีโขนอยู่ (ธีรเดช กลิ่นจันทร์. 2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์)) ซึ่งเกษม ทองอร่าม (27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ก็กล่าวเช่นกันว่า *"รูปแบบเดิมยังคงอยู่จะซ้อนความเปลี่ยนแปลงอยู่ข้างในเนื้อหาการดำเนินเรื่อง เปิดเรื่อง มันเป็นเรื่องสำคัญ กระชับรวดเร็วไหม ถ้าเรากระชับรวดเร็วแล้วรูปแบบเดิมจะหายไปไหม จุดประสงค์คนแต่งต้องการอะไร ถ้าต้องการหมดเป็นไปไม่ได้ ถ้าต้องการให้หมดมันก็เป็นสิ่งที่น่าเบื่อ"*

โอกาสในการแสดงโขน

ในอดีตการจัดการแสดงโขนในรัชกาลที่ 1 แบ่งลักษณะของการจัดการแสดงออกเป็น 3 แบบ คือ 1)จัดแสดงให้เจ้านายของวังหรือเจ้าของบ้านดูเป็นการเฉพาะ 2)จัดแสดงเพื่อสมโภชในวังหรือนอกวัง เช่น ตามวัดวาอารามให้ประชาชนได้ดู 3)จัดแสดงงานปลีกคืองานที่มีเจ้าภาพจ้างไปแสดง เช่น งานโกนจุก งานศพ เป็นต้น

ในปัจจุบันโอกาสการแสดงโขนได้มีการเพิ่มพื้นที่ในการจัดการแสดงมากขึ้น โดยที่ชวลิตร สุนทรานนท์ (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงโอกาสในการแสดงโขนในปัจจุบันว่า *"อีกอย่างที่เปลี่ยนทางศิลปะของเราก็คือการแสดงโขนตามห้องอาหาร การแสดงโขนตามแฟนตาซี อะไรต่างๆ มันต้องปรับให้กระชับ...ในยุคปัจจุบันจะเป็นอย่างนั้น แค่อรรถรสทางศิลปะมันสูญไปเพราะว่าจารีตโขน พอเสร็จพระราม ก็ต้องรบไม้ 1 พระลักษมณ์รบไม้ 2 พระรามเข้าลอย 1 พระลักษมณ์เข้าลอย 2 พระรามเข้าลอย 3 ถึงจะตี อะไรก็แล้วแต่มันต้องเป็นแบบนั้นแต่พอปัจจุบันถ้าไปเล่นอย่างนั้นไม่ได้ พวกแฟนตาซีทำอรรถรสเสียไปแต่รูปแบบโขนยังอยู่แต่รายละเอียดในการรบมันสูญไปเท่าไหร่แต่มาถึงปัจจุบันมันสูญไปเยอะ ห้องอาหารเหมือนกัน เล่นได้แต่อรรถรสมันเสียไปแต่ความสวยงามยังเป็นเหมือนเดิม"* ซึ่งจากคำพูดดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่าโขนในปัจจุบันมีบทบาทเหมือนสินค้า กล่าวคือจากการศึกษาพบว่าวัฒนธรรมในปัจจุบันได้กลายเป็น "สินค้า" กล่าวคือ ศิลปินหรือผู้จัดการแสดงในด้านศิลปวัฒนธรรมเกิดการตีราคาผลงานที่ตนเองสร้างสรรค์ จึงเรียกว่าเป็นนาฏยพาณิชย์ สอดคล้องกับที่ กาญจนา แก้วเทพ (2553: 194) ได้กล่าวถึง"อุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรม" (Culture Industry) ซึ่งทำให้เกิดกระบวนการทำวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า (Commoditization of culture) ภายใต้กฎกติกาของระบบทุนนิยมสมัยใหม่ที่แตกต่างจากทุนนิยมแบบเดิม ซึ่งจะผลิตสินค้าอุปโภคบริโภคเท่านั้น แต่ในสังคมทุนนิยมยุคใหม่ ทำให้ระบบทุนนิยมผลิตสินค้าทางวัฒนธรรม (Cultural Commodity) ขึ้น

เพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้คน ซึ่งจากการศึกษาในเรื่องโขนพบว่า โขนเป็นอีกหนึ่งศิลปะประจำชาติไทยที่นอกจากจะมีบทบาทเพื่อเป็นสื่อในการแสดงถึงความเป็นไทยแล้วนั้น โขนร่วมสมัยยังมีบทบาทในการเป็นสินค้า กล่าวคือ ในอดีตโขนจะแสดงเพื่อความบันเทิงหรือเพื่อบำรุงศิลป์ แต่ในปัจจุบันการดำรงอยู่ของโขนจำเป็นต้องนำเรื่องของรายได้เข้ามาเป็นปัจจัยในการสนับสนุนให้เกิดการจัดการแสดง เนื่องจากผู้แสดงโขนไม่ได้รับเงินสนับสนุนมากเพียงพอ และมีที่จัดแสดงน้อย ดังนั้นจึงต้องทำให้เกิดการแสดงโขนในโรงแรมหรือร้านอาหาร แทนที่จะเป็นในโรงละครหรือตามพิธีต่างๆเหมือนแต่ก่อน และในปัจจุบันการเปิดพื้นที่ให้มีการนำเสนอโขนอย่างต่อเนื่อง ณ เวทีโรงละครศาลาเฉลิมกรุงที่เปิดการแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง ในทุกวันพฤหัสบดีและวันศุกร์ และการประชาสัมพันธ์ไปยังสถานทูตต่างๆ หรือการรวมไปในลักษณะแพ็คเก็จ (package) ก็จะเพิ่มจำนวนผู้รับชมมากขึ้น และโขนก็ยังมีการจัดการแสดงในมหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ฉะนั้นโขนไม่มีการขาดหายไปจากสังคมวัฒนธรรมแน่นอน เพียงแต่การปรับตัวมีรูปแบบที่หลากหลาย และในปัจจุบันรัฐบาลได้จัดให้โขนเป็นเหมือนทูตวัฒนธรรมของไทย กล่าวคือ เมื่อมีแขกเมืองผู้มีเกียรติมาที่ประเทศไทยหรือไทยไปเยือนต่างประเทศ รัฐบาลก็จะจ้างให้คณะโขนไปทำการแสดง เพื่อแสดงถึงศิลปวัฒนธรรมของไทย ให้ชาวต่างประเทศได้รับรู้

ตาราง 7 แสดงการสรุปความแตกต่างองค์ประกอบการแสดงโขนอดีตกับโขนร่วมสมัย

ความแตกต่างองค์ประกอบการแสดงโขนอดีตกับโขนร่วมสมัย	**อดีต**	***ร่วมสมัย*** **(พ.ศ.2508 – พ.ศ. 2556)**
1.บทแสดงโขน	ใช้บทเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 บทเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 และบทเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6	บทส่วนใหญ่ที่ใช้เป็นของรัชกาลที่ 2 เวลานำมาแสดงจะตัดบทมาแสดงเพียงบางตอน และมีการนำเหตุการณ์ปัจจุบันในสังคมและมุขตลกมาสอดแทรก

ตาราง 7 (ต่อ)

ความแตกต่างองค์ประกอบการแสดงโขนอดีตกับโขนร่วมสมัย	**อดีต**	**ร่วมสมัย (พ.ศ.2508 – พ.ศ. 2556)**
2.ผู้กำกับการแสดง	คนพากย์คนเจรจาเป็นหัวใจหลักการแสดงทั้งหมด กล่าวคือ วงปี่พาทย์ต้องขึ้นกับคนพากย์คนเจรจา รายละเอียดคนพากย์ คนเจรจาเป็นคนกำหนด กำหนดกระทั้งผู้แสดงด้วย กำหนดเวลาด้วย กำหนดกระทั้งคุณออกไปข้างนอกแล้วว่าจะต้องปฏิบัติอย่างไรบ้าง	มีการกำหนดตำแหน่งของผู้กำกับการแสดงโดยตรง
3.ท่าโขน	ตัวละครโขนที่แสดงเป็นยักษ์และลิงจำเป็นต้องได้รับการฝึกหัดให้รำท่าที่เรียกว่า “แม่ท่า” แม่ท่าของลิงมีอยู่หกแม่ท่าเท่ากับแม่ท่าของยักษ์	ในการแสดงโขนในแต่ละครั้ง ไม่จำเป็นต้องรำให้ครบทุกแม่ท่าขึ้นอยู่กับระยะเวลาในการจัดการแสดงที่ สามารถยืดหยุ่นได้
4.เครื่องแต่งกายโขน	งานออกแบบลวดลายจะละเอียดเนื่องจากผู้ชมสมัยก่อนจะชมในระยะใกล้ๆ	งานออกแบบลวดลายเป็นลายใหญ่เพื่อที่ว่ามองให้เห็นชัดเพราะการแสดงระยะหลังจะแสดงบนเวที แต่โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จะมีเอกลักษณ์ในการนำลวดลายที่ละเอียดแบบอดีตมาใช้

ตาราง 7 (ต่อ)

ความแตกต่างองค์ประกอบการแสดงโขนอดีตกับโขนร่วมสมัย	อดีต	ร่วมสมัย (พ.ศ.2508 – พ.ศ. 2556)
5.การแต่งหน้า	แต่งหน้าตามสมัยนิยม เริ่มตั้งแต่การแต่งหน้าให้ขาว และต่อมาก็แต่งหน้าตามแบบละคร	แต่งหน้าตามแบบละคร แต่โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จะมีเอกลักษณ์ในการแต่งหน้าตามแบบภาพจิตรกรรมโบราณบนฝาผนัง
6.สถานที่จัดการแสดงโขน	พื้นที่ในการจัดแสดงมีน้อย ได้แก่ บริเวณสนามหญ้าและโรงละคร	มีพื้นที่ในการจัดแสดงมากขึ้น ได้แก่ บริเวณสนามหญ้า โรงละคร ร้านอาหาร และในโรงแรม
7.เทคนิคประกอบการแสดง	ฉาก เป็นเทคนิคประกอบการแสดงเพียงอย่างเดียว	มีการนำเทคโนโลยีมาประกอบการแสดง ได้แก่ การสร้างฉาก แสง สี เสียง สลิง

การธำรงอยู่ของโขน

โขนมีผลกระทบทุกยุคทุกสมัย แต่ขึ้นอยู่กับว่ารัฐบาลให้ความสนใจ ใส่ใจยังไง ไม่ว่าจะเศรษฐกิจดี เป็นฟองสบู่ยังไง ผลที่ได้กลับมาก็คือ งานน้อยลง งานการแสดงน้อยลง เพราะคนเริ่มจะเก็บเงินไม่อยากใช้เงิน จริงๆแล้วโขนมันขึ้นอยู่กับชนชั้นสูง ผู้ที่มีเงินเท่านั้นจึงจะหาโขนมาดูได้ (ธีรเดช กลิ่นจันทร์. 2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) และผู้ชมยังสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาในการชมการแสดงโขนในปัจจุบัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้การอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมเกิดอุปสรรค ดังที่ผู้ชมส่วนใหญ่จะมีความคิดเห็นว่า “การแสดงปัจจุบันไม่มีใครอยากดูเพราะราคาบัตรแพง เล่นเรื่องเดิมๆ ใช้เวลานาน” และ“การจัดหาการแสดงโขนในปัจจุบันจะหาดูได้ยาก เนื่องจากขาดการประชาสัมพันธ์หรือประชาสัมพันธ์น้อยเกินไป” (ผู้ประกอบอาชีพอิสระ. 7 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) แต่ผู้ชมที่พอจะมีความรู้เรื่องโขนจะมีความคิดเห็นที่แตกต่างจากผู้ที่ไม่มีความรู้เรื่องโขนในเรื่องของการเข้าถึงการแสดงโขน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากผู้ที่มีความรู้เรื่องโขนจะมีความสนใจในการรับรู้ข่าวสารกำหนดการการแสดงของโขนมากกว่า จึงทำให้การเข้าถึงข้อมูลเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ง่ายกว่าผู้ที่ไม่มีความรู้เรื่องโขน ว่าการ

จะชมการแสดงโขนนั้นเป็นเรื่อเล่าให้ฟังว่า “โขนในปัจจุบันหาดูไม่ยาก จะต้องพิจารณาในรูปแบบหรือลักษณะใด เช่น ที่เป็นกระบวนการทางด้านการศึกษา ได้แก่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลปต่างๆ มหาวิทยาลัยและโรงเรียน เป็นต้น การอนุรักษ์และพัฒนาโขน ได้แก่ โขนพระราชทาน เป็นต้น โขนที่เป็นลักษณะของการแสดงที่พัฒนารูปแบบงานร่วมสมัย ได้แก่ การแสดงของอาจารย์พิเชษฐ์ กลั่นชื่น (ศิลปินศิลปาธร) เป็นต้น การแสดงโขนในลักษณะของธุรกิจบันเทิง ได้แก่ การแสดงโขนที่สอดแทรกไปอยู่กับลักษณะการท่องเที่ยว เช่น สยามนิรมิต เป็นต้น” (ผู้ประกอบอาชีพข้าราชการ. 8 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

ตามความเห็นของผู้เชี่ยวชาญเห็นว่าโขนไม่เคยซบเซาไม่มีตกต่ำหรือด้อยลงไป เพราะเป็นเอกลักษณ์ของชาติอยู่แล้ว ยิ่งโขนสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯพระบรมราชินีนาถมาฟื้นฟูจนเรียกกันง่ายๆว่า “โขนสมเด็จฯ” นั้น ที่มีการเพิ่มเทคนิคแสงสี เสียงมากขึ้น ยิ่งทำให้โขนเฟื่องฟูและงบประมาณก็เพิ่มขึ้นด้วย “ถึงอย่างไร ในอนาคตโขนไม่ตกอับและนับวันก็จะทวีคูณและมีความสำคัญยิ่งๆขึ้นไป” (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. 21 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์)

จรัญ พูนลาภ (27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า*“ปัจจุบันโขนของเราไม่ได้ตกต่ำนะ แต่เป็นช่วงที่ลืม มันเป็นเรื่องวงล้อ ที่เดี๋ยวมันก็กลับมา พูดกันแบบตรงๆง่าย คือ คนไทยเมื่อเกิดวิกฤตก็จะช่วยกันหยิบดึงเข้ามา เพราะตอนนี้มันเป็นเรื่องของความร่วมสมัย เป็นยุคของความแปลกเข้ามา แต่พวกนี้เดี๋ยวมันก็อิ่มตัว เช่น ความอมตะของสุนทราภรณ์ ลูกทุ่ง ที่เป็นอมตะไม่หายไป โขนก็เหมือนกัน คือ ช่วงนี้ก็อยู่กับที่ แต่เดี๋ยวมันก็กลับมาใหม่...จะว่าโขนจะเปลี่ยนไปจากเดิมไหม ถ้าในช่วง 50-60 ผมว่ายังไม่เปลี่ยน มีอยู่ช่วงหนึ่งที่เอาโขนไปทำเป็นบัลเลย์ เราเองก็นำกับคืนมา ตราบใดที่ยังมีกรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตฯ และสมเด็จพระเทพฯอยู่ โขนก็ยังไม่สูญหายไป แต่ก็อาจจะเหนื่อยกว่าพักก่อน ต่อให้คุณไปดูของประเทศมา สุดท้ายแล้วก็ต้องกลับมาดูของบ้านเราดีกว่า โขนล่นเมื่อไรก็สนุก เล่นเมื่อไรก็มีคนดู แต่เพียงขอให้มีวิธีการนำเสนอที่ดีๆ มีการประชาสัมพันธ์ที่ดี”*

การจัดการเรียนการสอน

การจัดการเรียนการสอนโขนในอดีตจะมีความเข้มข้นกว่าในปัจจุบันมาก อาจารย์ก็เอาใจใส่กับผู้เรียนเป็นอย่างมาก และยังมองดูศิษย์เป็นดั่งลูกหลานของตน มีความรู้ความเมตตาในทุกเรื่อง บางครั้งลูกศิษย์ก็ไปปรนนิบัติใช้ถึงบ้าน และเคารพเหมือนปูชนียบุคคล ความผูกพันระหว่างกันดังกล่าวทำให้การเรียนมีความเข้มข้นทั้งในวิชาเรียนความเข็มงวดกับผู้เรียน ผู้เรียนหรือศิษย์ก็ต้องอดทนกับความเข้มงวดที่ผู้สอนบังคับให้ฝึกอย่างหนักที่ลูกศิษย์ต้องทนกับความปวดระบมของร่างกาย แต่ความเอาใจใส่ของลูกศิษย์หรือผู้เรียนก็มีความสำคัญว่าจะมุ่งมั่นเอาใจใส่แค่ไหน และต้องมี “ใจ” กับการเรียนศิลปะแขนงนี้ด้วย มีใจปรารถนาที่อยากเก่งเหมือน ชื่นชม และอยากทำให้ได้เหมือน แรงจูงใจในการเรียนเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ผู้สอนกล่าวว่า *“ใจต้องให้ไม่อย่างนั้นไม่ทนฝึกหรอก ทนเมื่อย*

ทนปวด กว่าจะผ่านด่านนี้ไปได้จะต้องทนถ้ามีใจให้มันทำได้ไม่ถึงตายหรอก...เราผู้สอนต้องชี้แนวทางให้ศิษย์ไม่ให้หักโหมค่อยเป็นค่อยไป" (สมศักดิ์ ทัดติ. 21 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์) และ *"การเรียนโขนต้องได้คนฉลาดนะเอาคนโง่มาเรียนไม่ได้มันจำไม่ได้ เพราไม่มีตำราเขียนไว้"* คนเรียนต้องบันทึกเองเพราะไปอ่านบันทึกของคนอื่นจะไม่รู้เรื่อง ฉะนั้นคนมาเรียนโขนละครต้องเป็นคนมีสมอง ความจำแม่น มีเทคนิคในการรำเพราะโขนมีจารีตการเรียน (วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์. 21 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์)

การเรียนในอดีตขึ้นอยู่กับและการฝึกฝนและเรียนไปในแนวทางเดียว คือ ฝึกฝนจนเชี่ยวชาญให้ลึกในแนวทางนั้น ปัจจุบันเด็กเรียนทั้งโขน และต้องมีเนื้อหาทางวิชาการอีกมาก ดังคำที่กล่าวว่า *"เด็กจะไปเรียนเรื่องโน้นเรื่องนี้แล้วมาเพิ่มผังเวลาที่มาเรียนโขน"* แต่การเรียนแบบสมัยปัจจุบันอาจมีแง่มุมที่ทำให้เด็กมีความรู้กว้างขึ้นสมัยก่อนแต่ความลึกต่างกัน การเรียนปัจจุบันมีการเก็บหน่วยกิต ฉะนั้นการแสดงออกมาก็ขึ้นอยู่กับความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดง และความเอาใจใส่จริงๆ ต่างกับการเรียนในอดีตที่ทั้ง *"โดนอัด โดนยัด มีการฝึกที่ชัดเจน เริ่มตั้งแต่ตี 5 กี่โมงถึงกี่โมงทำอะไรถือฝึกซ้อมกันทั้งวัน ผลงานต้องออกมาดี สุดยอดรำไม่มีการผิดเพี้ยน แต่ปัจจุบันนั้นลืมไปเลย"* (ธีรเดช กลิ่นจันทร์. 2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) *"การเรียนก็จะใกล้ชิดกับอาจารย์มากกว่าสมัยนี้และอีกอย่างเด็กสมัยนี้ก็ไม่ค่อยเข้าหาอาจารย์ด้วยเช่นกัน และอีกอย่างหนึ่งเดียวนี้เขาไม่วิดีโอได้ดู หรือเทคโนโลยี เปิดยูทูปดูเอาเองก็ได้ ซึ่งก็จะทำให้ไม่ค่อยมีความสำคัญ ส่วนฝีมือการแสดงมันอยู่ที่ประสบการณ์ หรือหลักที่เขาได้รับมาตั้งแต่ตอนสมัยเขาเรียนกัน"* (สุธี ปิวรบุตร. 10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ดังที่จตุพร รัตนวลาหะ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับเด็กที่เรียนโขน โดยกล่าวว่า *"เด็กที่เรียนโขนจะไม่รู้จักโขนที่ถูกต้องแท้จริงเป็นอย่างไร เช่น ผมเป็นอาจารย์ทดสอบให้นักเรียนออกท่าโดยให้ออกกราวท่า 1 และ ท่า 2 แต่เด็กก็ออกได้แค่ท่า 1 เพราะเรียนมาแค่ท่า 1 ทำให้เด็กไม่รู้จักครบทุกท่า"* ที่เป็นเช่นนี้อาจเกิดจากความไม่เข้มงวดในการสอนของผู้สอนและความเอาใจใส่ในการเรียนของผู้เรียนเหมือนเช่นสมัยก่อน

ในปัจจุบันระบบของผู้สอนโขนก็เปลี่ยนไป เรื่องระบบของการศึกษา ชวลิตร สุนทรานนท์ (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) ได้อธิบายว่า *"ระบบงานการบริหารจัดการในปัจจุบันนี้เป็นระบบซี ก็คือ ซีห้า ซีหก ซีเจ็ด ซีแปด แล้วพอคนจะได้ซี ก็ต้องทำผลงาน แต่บางคนไม่ใช่บางคนไม่ได้ถนัดในผลงานตรงนั้นอย่างพอคุณเป็นซีเจ็ด คุณต้องเป็นผู้กำกับ ซึ่งจะทำให้เกิดปัญหาคือคนที่มาเป็นผู้กำกับไม่ได้มีความเชี่ยวชาญในด้านนั้นจริงๆ แต่ต้องทำเพราะรักษาตำแหน่ง...แต่ระบบซี ในปัจจุบันเปลี่ยนแล้วไม่ได้เป็นระบบซี แล้วแต่ระบบงานยังเหมือนเดิมคือเปลี่ยนชื่อแทน เช่น ซีเก้า ก็จะเป็นผู้เชี่ยวชาญ ถ้าซีแปด ก็เป็นชำนาญการพิเศษ ช่วงก่อน พ.ศ.2514 มีสายเดียว แต่ พ.ศ.2514 จะเป็น 2 สาย ในส่วนของการศึกษาทางด้านนี้จาก ร.6 มาเป็นหนึ่งเดียว พอมายุคกลางเป็นสอง กล่าวคือ พอตั้งแต่ พ.ศ. 2514 ลงไปกลายเป็นส่วนการแสดงกับการศึกษา และในปัจจุบันนี้ไม่ได้ขึ้นกับกรมศิลปากรแล้วขึ้นกับ*

กระทรวงวัฒนธรรม ไปขึ้นกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ส่วนของการศึกษาทางด้านนี้จะถ้าจะไปพูดหัวข้อการศึกษาจะต้องวางสาแหรกลงมาอย่างนี้ มันไม่ได้ขึ้นการสืบทอดทางด้านการละคร โขน ในยุคนี้เป็นอย่างนี้แล้ว"

ชวลิตร สุนทรานนท์ (2 ธันวาคม 2554: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงระบบการจัดการเรียนการสอนในปัจจุบันว่า *"ว่ามีทั้งดีและไม่ดี ที่ว่ามีทั้งดีและไม่ดี คือ อย่างหน้าที่การงานของเราได้ใหญ่โตขึ้น แต่ในส่วนของศิลปวัฒนธรรม บางทีมันสูญมันหายไปเป็นบางส่วน อย่างของเราพูดง่ายๆถ้าจะเรียนมาก็ได้จากหลักสูตรการเรียน ถ้าแสดงก็ทักษะการแสดง เหมือนเราเรียนมาแล้วไปทำงาน เวลาทำงานก็ต้องเอาตรงนี้ไปเป็นไกด์เวลาทำงาน เหมือนกันเวลามาแสดงมันก็ไม่ใช่อย่างที่เรียน แสดงก็คือรูปแบบการแสดงทำยังไงให้คนดูหรือว่าการแสดงนั้นดี เราเรียนเราวางไว้เป็นระบบเข้าเรียนหลักสูตรการเรียนรำต้อง 4 เที่ยว แต่การแสดงมัน 4 เที่ยวอยู่ไม่ไหว มันจะซ้ำๆ กรมศิลปากรมันเป็นอะไรที่เฉพาะทุกอย่าง แล้วแต่ว่าพอมากรมศิลปากรเป็นยุคที่รับเอาวัฒนธรรมมาตั้งแต่ต้นผู้หญิงเข้ามาแสดงด้วยตัวที่เป็นผู้หญิงหรือตัวกวางบางทีก็ใช้ผู้หญิงแสดงและก็ได้รับความนิยมกว่าผู้ชายด้วย อย่างหม่อม อ.ท่านผู้หญิงแผ้วสอนก็ท่าหนึ่ง น้อยก็ท่าหนึ่ง ตัวกวางเหมือนกัน เนื่องจากโครงสร้างสรีระของผู้หญิงความการเคลื่อนไหวของผู้หญิงกับผู้ชายความแข็งแรงมันต่างกัน ดังนั้นการแสดงโขนจึงต้องปรับให้เข้ากันตามสรีระ ปรับตามโครงสร้างตามปฏิพัทธ์นักแสดงด้วย แล้วบางทีคนที่มีฝีมือแค่นี้ อีกคนฝีมือดีอย่างเช่นจะเป็นพระรามไม่ได้ เปี๊ยกก็เป็นพระลักษมณ์ไม่ได้เพราะสรีระมันเป็นหนึ่งของการแสดง แต่พอมาถึงรุ่นหลังไม่ได้จับกันเละเทะมันจะเกิดปัญหา"*

สมเจตน์ ภู่นา (18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"สมัยก่อนครูอาจารย์ให้ความรู้แบบตัวต่อตัว ปัจจุบันมีเรื่องของเทคโนโลยี เช่น ยูทูป บ้างครั้งเด็กก็จะหาดู แบบนี้มากกว่า แต่ถ้าเป็นเมื่อก่อนเราก็จะได้เกร็ดความรู้ แต่เด็กปัจจุบันจะได้จากสื่อ บางครั้งเขาก็จะเก็บรายละเอียดได้ไม่ดีพอนี้คือกรณีในการถ่ายทอด และการแสดงบทเวทีด้วยเพราะมันจะมีความละเอียดอ่อน การรำได้กับรำเป็นมันไม่เหมือนกัน การถ่ายทอดบทตัวพระ ยักษ์ ลิง พื้นฐานแน่นไม เพราะนาฏศิลป์ของเรา โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง แต่ครูในส่วนตัวแล้วผมขอเติมคำว่าสุดเข้าไปด้วย ในการแสดงของบ้านเรา คือถ้าเปรียบเทียบกับการแสดงของต่างประเทศก็คือ classical ของต่างประเทศก็จะ Belle opera โขนก็เหมือนกันเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่ใช้รับพระราชอันตุกะ และเราก็มีทั้งในประเทศและต่างประเทศชาวต่างชาติต่างเขาก็ชื่นชมศิลป์ชั้นสูง ของเรา แต่ที่สำคัญก็คือ รายละเอียดของมันอาจจะหายไปตามกาลเวลาได้ เพราะ หนึ่งมันหมดไปจากอัจฉริยะบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดมา มันลดลั่นกันไปตามกันนะ เช่นได้รับมา 100 แต่พอสอนคนที่เราสอนเขารับไปได้ 90 หรือ 80 อะไรแบบนี้ นอกจากคนที่สามารถเก็บรายละเอียดจากครู อาจารย์ไว้ได้แบบเต็ม ๆ ประเด็นถือว่าสำคัญเลยที่เดียวในเรื่องของการสืบทอด ปัจจุบันมีระบบการเรียนการสอนในวิทยาลัย สถาบันการศึกษาต่างๆ ก็คงอยู่ แต่การรำ*

สวย รำเก่ง ก็อาจจะเหลือน้อยลง แล้วบวกกับประสบการณ์ ต่าง ๆ แล้วในชั่วโมงเรียนก็ได้แค่ตามชั่วโมงเรียน แต่ประสบการณ์มันคือการอยู่บนเวที"

และจรัญ พูนลาภ (27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงเรื่องหลักสูตรการเรียนการสอนในปัจจุบันว่า *"เรื่องการเปลี่ยนแปลงในการเรียน มีการจัดวางหลักสูตรเป็นระบบมากขึ้น เนื้อในหลักสูตรค่อนข้างจะมากกว่าอดีต คืออดีตหลักสูตรค่อนข้างน้อยการพิจารณาของครูอาจารย์ ผู้ฝึกสอน มากกว่า ซึ่งท่านจะมองถึงความสามารถ พฤติกรรม ของผู้เรียนเป็นหลัก เช่นเด็กมีความเฉลียวฉลาดสามารถที่จะจดจำท่ารำและโครงร้างของท่าสวยงาม ครูก็จะต่อท่าให้เด็กได้รวดเร็ว หลักสูตรจะวางไว้แคบๆ เช่น หลักสูตรในอดีตอาจจะวางไว้ว่า เด็กขั้นต้นคือต่อแม่ท่า หน้าพาทย์เบื้องต้น และเบ็ดเตล็ด วางไว้กว้างๆอยู่ที่การดุลยพินิจของครูว่าจะมอบให้เด็กแค่ไหน เด็กสามารถรับได้แค่ไหน อยู่ที่มุมมองของผู้สอน ปัจจุบันมีการระบุเนื้อหาตายตัว เช่น พื้นฐานต่อแม่ท่า ท่า 1-5 ต่อท่าเชิด ต่อเสมอ ฉะนั้นครูต้องสอนตามหลักสูตรที่กำหนดไว้ให้ทันต่อการเรียนในแต่ละปีการศึกษา จึงต่างจากในอดีต ถ้าในอดีตเด็กพัฒนาการเรียนค่อนข้างช้าเนื้อหาที่ครูต่อให้ก็ช้า คือครูจะวางพื้นฐานเด็กค่อนข้างแข็งแรงและมั่นคงก่อน ครูเคยเปรียบการเรียนโขนของเด็กนักเรียนว่า การเรียนโขนก็เหมือนการสร้างที่อยู่อาศัยคือถ้าวางฐานแน่นเมื่อไหร่ โครงสร้างจะต่อกี่ชั้นก็ได้ บ้านจะไม่ทรุดไม่เอียง แต่ถ้าโครงสร้างพื้นฐานไม่แข็งแรงการต่อบ้านขึ้นไปบ้านก็จะทรุด เพราะฉะนั้นครูก็ยึดแนวทางของครูบาอาจารย์ที่ท่านให้ไว้ บางครั้งครูก็ไม่ได้มองในเรื่องของหลักสูตร เพราะว่าการเรียนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป์เราต้องเข้าใจว่าเป็นวิชาชีพซึ่งเด็กจะต้องเอาไปประกอบอาชีพต่อไป เพราะฉะนั้นถ้าพื้นฐานเด็กไม่แข็งแรงต่อท่าอะไรไปเด็กก็รับไม่ไหว แนวทางที่เราวางไว้ก็จะล้มเหลว ปัจจุบันต้องยึดถือตามระบบกระทรวง คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ขึ้นอยู่กับกระทรวงวัฒนธรรมก็จริงแต่ต้องยึดหลักกระทรวงศึกษาเป็นหลัก บางครั้งการเรียนการสอนบางครั้งก็เป็นแบบคล้ายๆการวางหลักสูตรของกรมสามัญที่มีการวางหลักสูตรไว้ตายตัวเราก็ไปลอกเลียนแบบกันมาแล้วก็เอามาบรรจุเป็นของเรา...ในสมัยรุ่นครูวิทยาลัยนาฏศิลป์เรียนถึง 11 ปี ช่วงหลังมาเปิดปริญญาอีก 2 ปี ในปัจจุบันมีการตัดทอนลงวิทยาลัยนาฏศิลป์เรียนเหลือแค่ 6 ปี แล้วก็มาต่อที่สถาบันอีก 5 ปี แต่ถ้าถามว่า 11 ปีในปัจจุบันกับอดีตไม่เหมือนกัน ปัจจุบันการเรียนเวลาก็ลดน้อยลงจากเมื่อก่อนเรียนวันละ 3 ชม. ปัจจุบันเรียน 2 ชม. จากเรียน 15 หน่อยก็เหลือเพียง 12 หน่วย มีเรียนวิชาสามัญค่อนข้างจะมาก...การฝึกซ้อมก็ต่างกันในอดีตเราสามารถซ้อมในเวลาราชการได้เลย ปัจจุบันถ้าซ้อมเช้าบ่ายก็ไม่ได้เรียนมันก็เลยกลายเป็นว่าเด็กขาดประสบการณ์ในการซ้อมและขาดประสบการณ์ได้ดูได้เห็นสมัยก่อนถ้ามีการแสดงซ้อมเด็กวิทยาลัยนาฏศิลป์สามารถที่จะดูการแสดงแบบสมจริงก่อนวันแสดงจริง แต่สมัยนี้หาโอกาสไม่มีแล้ว ฉะนั้นการไหวพริบ การแสดง ความสวยงาม การดัดแปลงการแสดง ได้ดูจากครูบาอาจารย์จากผู้มีประสบการณ์ เมื่อก่อนได้ดูตลอด แต่ปัจจุบันไม่ใช่อย่างนั้น"*

ในปัจจุบันนักศึกษาใน*วิทยาลัยนาฏศิลป์* มีพื้นที่ในการแสดงมากขึ้น เช่น ในโรงละครศาลาเฉลิมกรุง ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"โขนศาลาเฉลิมกรุงก็อีกรูปแบบหนึ่ง อนุรักษ์เรื่องของโขน แต่เขาจะเล่นทุกอาทิตย์เท่าที่ทราบ คือแสดงอยู่ตลอด เล่นตามสัดส่วนของเวที ก็เป็นเรื่องการอนุรักษ์อีกอย่างหนึ่ง ให้ทัวร์มาดูพวกที่คนสนใจเรื่องโขน สิ่งที่เด็กได้รับคือเรื่องของการฝึกฝน เด็กเล่นบ่อยๆเข้าก็มีความชำนาญขึ้น เด็กวิทยาลัยนาฏศิลป์เหมือนกัน วิทยาลัยนาฏศิลปอยู่ภายใต้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากรและขึ้นอยู่กับกระทรวงวัฒนธรรม ไม่ได้ถือเป็นเชิงพาณิชย์ เพราะว่าใช้งบประมาณแผ่นดิน ต้องการอนุรักษ์ให้โขนยังคงอยู่"*

และในปัจจุบันเมื่อจะมีการจัดการแสดงโขน ผู้จัดงานจะมีการคัดเลือกคนเพื่อมาแสดง โดยวิธีการคัดเลือกนี้จะเปิดโอกาสให้คนภายนอกเข้ามาคัดเลือกได้ เรียกรูปแบบการคัดเลือกนี้ว่า "การออดิชั่น" ซึ่งการคัดเลือกออดิชั่น มักจะใช้ในการจัดการแสดงของโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าฯ ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (21 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"เปิดรับบุคคลภายนอกมาแสดง โขนสมเด็จฯ ก็คนของเราส่วนใหญ่แล้วก็ audition ตามสถานที่ต่างๆแล้วต้องมีคนภายนอกด้วยนะ อย่างคราวที่แล้วก็มีบุคคลภายนอกเข้ามาเล่นด้วย"*

ภาพประกอบ 44 บรรยากาศการคัดเลือกนักแสดงโขนสมเด็จฯ

ส่วนโขนเด็กหรือโขนสมัครเล่นจะมีการคัดเลือกนักแสดง ภิรฎา กิจพัฒนเจริญ (3 กรกฎาคม 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายไว้ดังนี้ *"วิธีการเลือกตัวนักแสดง คือ ดูว่าเด็กมีความพร้อมแค่ไหน เช่น บางคนรำได้แต่ไม่ให้ความร่วมมือ เรื่องของเวลาและการทุ่มเทเป็นหลักต้องฝึกเขา พ่อแม่มีส่วนมากในการสนับสนุน ต้องมีการจัดแบ่งเวลาตัวเองให้เรียบร้อย"* และสมเกียรติ วนเฉลิม (3 กรกฎาคม 2556: สัมภาษณ์) กล่าวเพิ่มเติมว่า *"หลักในการเลือกนักแสดง เช่นเด็กตัวเล็กท่าทางคล่องแคล่วว่องไวตีลังกาได้ ก็จะเป็นลิง ถ้าตัวใหญ่อ้วน ก็จะเป็นลักษณะของยักษ์ ถ้ารูปร่างไม่อ้วนไม่เล็กหน้าตาพอดูได้*

อย่างนี้จะเป็นตัวพระพระรามพระลักษณ์เป็นต้น" เรื่องแนวทางการสอนโขนเด็กนั้น ไตรรัตน์ พิพัฒโภคผล (8 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"พวกเด็กจะชอบมากเย็นๆก็จะมาที่ห้องโขน มีทุกรุ่นและก็ได้ขึ้นแสดงบ่อยมาก ทางคณะก็มาขอคนนั้นคนนี้เล่นไปทั่ว และก็จะมีโขนจิ๋วสัญจรเราเล่นไปทุกครั้งไม่ได้แสดงอย่างเดียว แต่ทำค่ายด้วย เราสอนเด็กที่ต่างจังหวัด แล้วเด็กก็สอนกันเองด้วย แล้วเราก็มาแสดงร่วมกัน"*

ภาพประกอบ 45 กลุ่มนักเรียนชั้นประถมฝึกซ้อมโขน

ประเมษฐ์ บุญยะชัย (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงความสำคัญของการเรียนการสอนโขนว่า *"อย่างที่หนึ่ง เพื่อเป็นการอนุรักษ์ เพื่อให้เห็น และเพื่อสร้างทัศนคติ ให้เห็นว่าเราเป็นคนไทย มีศิลปะที่สูงส่งประจำชาติ เพราะฉะนั้นคนไทยทุกคนควรที่จะรักษาไว้ คือให้เขารู้ เขาจะได้รัก ถ้าเกิดเราไม่สัมผัส โขนคนดูเฉยๆ เขาจะไม่รู้เรื่องคือดูแล้วก็แล้วไป หากเขาได้ลองลงมาฝึกหัดเขาจะมีความภาคภูมิใจ นี่คือจุดประสงค์สำคัญ ที่ทำไมสถาบันต่างๆถึงได้เอาไปสอน"* จรัญ พูนลาภ (27 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"ครูเคยเปรียบการเรียนโขนของเด็กนักเรียนว่า การเรียนโขนก็เหมือนการสร้างที่อยู่อาศัยคือถ้าวางฐานแน่นเมื่อไหร่ โครงสร้างจะต่อกี่ชั้นก็ได้ บ้านจะไม่ทรุดไม่เอียง แต่ถ้าโครงสร้างพื้นฐานไม่แข็งแรงการต่อบ้านขึ้นไปบ้านก็จะทรุด"*

ภาพประกอบ 46 การถ่ายทอดท่ารำเพื่อปูพื้นฐานให้ผู้เรียน

ที่มา: อังคาร กัลป์ยาณพงศ์ และคณะ. (2549: 74).

ภาพประกอบ 47 การถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์

ที่มา: อังคาร กัลป์ยาณพงศ์ และคณะ. (2549: 75).

ผู้ชมโขน

ผู้ชมโขนจะมีเพียงแค่คนชนชั้นสูงเท่านั้นที่จะนิยมชมโขน เนื่องจากโขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง ตามที่ปิแอร์ บูร์ดิเออ (Pierre Bourdieu) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศส เสนอความคิดเกี่ยวกับชนชั้น (class) และรสนิยม (taste) ซึ่งทั้งสองอย่างเป็นสิ่งที่สอดคล้องกัน กล่าวคือ ผู้ที่มีชนชั้นสูง จะมีรสนิยมในการเลือกรับวัฒนธรรมในประเภทของวัฒนธรรมหลวง ย่อมมีความละเมียดละไมสุนทรีย์ เช่น เพลงคลาสสิก การเต้นบัลเลย์ และโขน เป็นต้น

การร่วมสมัยของผู้ชมโขนก็มีหลายแบบ ได้แก่ 1) ผู้ชมที่เข้ามาชมการแสดง หรือเรียกอีกอย่างว่าแม่ยก หรือผู้ที่ชื่นชอบนักแสดงโขนหรือการแสดงโขน ซึ่งกลุ่มแม่ยกนี้มีส่วนสนับสนุนทำให้โขนมีผู้ชมอย่างต่อเนื่อง 2) ผู้ชมที่เข้ามาชมเพื่อการศึกษา ซึ่งปัจจุบันมีจำนวนมากขึ้น เนื่องจากระบบการศึกษาเน้นให้ผู้เรียนออกไปศึกษาหาความรู้นอกห้องเรียนมากขึ้น และทางสถานที่จัดแสดงก็สนับสนุนในการมาศึกษาหาความรู้โดยการชมโขน โดยราคาบัตรค่าเข้าชมโขนสำหรับนักเรียน นิสิต นักศึกษา ก็จะถูกกว่าบุคคลธรรมดา 3) ผู้ชมที่เข้ามาตามกระแสที่คนนิยม เช่น ในสมัยนั้นกระแสของโขนได้รับความนิยม อาจเนื่องจากสื่อภาพยนตร์ จึงทำให้คนที่ดูภาพยนตร์แล้วต้องการที่จะการแสดงโขนจริงๆ 4) กลุ่มชาวต่างชาติที่มีความสนใจการแสดงและเข้าใจในศิลปะ ซึ่งกลุ่มพวกนี้มีความสำคัญเพราะเขาเสพการแสดง ไม่ใช่แค่ความบันเทิงแต่เพื่อแสวงหาความหมายด้วย ซึ่งจตุพร รัตนวราหะ (20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงความชื่นชอบของชาวต่างชาติในการแสดงโขนไทย ครั้นเมื่อได้ไปแสดงที่ประเทศเยอรมัน มีโขนจากประเทศต่างๆมาแสดง แต่ชาวต่างชาติก็ชอบโขนไทยมากที่สุด จนมีการพูดเปรียบจากสื่อเยอรมันว่า *“โขนไทยมาเล่นที่เยอรมัน เป็นการสะกดคนดูให้อยู่กับที่ กระทั่งเข็มหมุดตกลงพื้นยังได้ยินเสียง”* ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าภาคภูมิใจเป็นอย่างมาก

ในปัจจุบันเป็นสังคมของเทคโนโลยี ซึ่งส่งผลกระทบต่อพฤติกรรมในการบริโภคของผู้ชมโขน กล่าวคือ ในปัจจุบันโขนมีพื้นที่ในการแสดงออกมากขึ้น กลุ่มผู้ชมโขนจะสามารถชมได้จากสื่อต่างๆเช่น Face book, line มาก็เข้าถึงกันเข้ามาชมเยอะเพราะโขนก็เป็นหลักสูตรการเรียนการสอนเหมือนกัน (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. 10 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์)

ประสาท ทองอร่าม (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) *“คนสมัยก่อนเขาดูการแสดงโขนเป็น แต่สมัยนี้ดูโขนไม่เป็น”* ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (21 มีนาคม 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวอธิบายถึงสาเหตุของการที่คนในปัจจุบันไม่ค่อยดูโขนว่า *”คนดูที่น้อยตอนนี้ ก็เนื่องจาก 1)หาดูโขนได้ยาก 2) เศรษฐกิจไม่ค่อยจะมีสตางค์ อย่างเวลาไปแสดงก็มากอยู่ในการที่เก็บบัตร แต่อย่างของกรมศิลปากรพึ่งจะมามีแล้วเป็นการดีมากที่สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถฯท่านทรงโปรด ทรงเอ็นดู ให้มีการจัดแสดงโขนของท่านขึ้นมานี้ดีมากเลย คนดูรับ จนกระทั่งต้องเพิ่มรอบนอกจากจะต้องเพิ่มรอบแล้วเมื่อไหร่จะมีอีกคนถามหามากเลยในปัจจุบันนี้”* และสมเจตน์ ภู่นา (18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงสาเหตุของการที่คนในปัจจุบันไม่ค่อยดูโขนในอีกแง่มุมหนึ่งว่า *“ปัจจุบันคนชอบพูดไปเองมากกว่าว่าดูโขนไม่เป็น เพราะ คุณดูแล้วหรือยัง และถ้าจะดูให้ดูมืออาชีพ ดูในโรงละคร ที่มีดนตรีประกอบ มีการพากย์การเจรา ครั้งเดียวก็ดูเป็น เด็กก็ดูได้ ผู้ใหญ่ก็ดูดี”*

ในความคิดของผู้ชมการแสดงโขน จะสะท้อนออกมาในรูปแบบของการเปรียบเทียบระหว่างโขนในอดีตกับปัจจุบัน ซึ่งการรับรู้เกี่ยวกับลักษณะของโขนในอดีต ส่วนใหญ่จะรับรู้มาจากการได้ฟังเรื่องเล่าต่างๆเกี่ยวกับโขนจากสื่อต่างๆ และนำมาเปรียบเทียบกับลักษณะของโขนที่ได้ชมในปัจจุบัน

โดยความคิดเห็นส่วนใหญ่จะเห็นว่าโขนมีความเปลี่ยนแปลงไปมาก โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของวิธีการแสดงโขน ผู้ชมโขนเล่าให้ฟังว่า *"ความแตกต่างในอดีตและปัจจุบันมีความแตกต่างกันพอสมควร ในปัจจุบันมีการพัฒนาให้ร่วมสมัยมากขึ้น คือ ผสมผสานด้วย แสง สี เสียง ที่ทันสมัย มีการใช้ effect และสลิง เข้ามา"* (ผู้ประกอบอาชีพพนักงานบริษัท. 7 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) และ *"ความแตกต่างในอดีตและปัจจุบันมีความแตกต่างปัจจุบันมีการผสมผสานกับเทคโนโลยีและนวัตกรรมเข้ามาช่วยทำให้เกิดความน่าสนใจมากกว่าอดีตมีการปรับปรุงชุดโขนให้สวยงามมากขึ้น"* (ผู้ประกอบอาชีพข้าราชการ. 8 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

ส่วนในเรื่องของความเข้าใจถึงการสื่อสารที่โขนสื่อออกมานั้น ผู้ชมโขนเล่าให้ฟังว่า *"ในฐานะเป็นคนไทยเติบโตมาในบริบทแวดล้อมของวัฒนธรรมไทยและมีความคุ้นเคยกับวรรณคดีที่ถูกนำมาแสดงโขน ความแตกต่างในอดีตและปัจจุบันไม่แตกต่างมากเพราะเอกลักษณ์ของความสวยงามเนื้อร้อง ท่ารำ ล้วนแต่เป็นการสื่อสารถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมได้เข้าใจ"* (นักศึกษาปริญญาโท. 7 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) และ"การสื่อสารดูพอจะเข้าใจจากคำร้องที่คล้องจองกับท่าเต้นของโขน ทำให้ดูแล้วเกิดการจินตนาการ" (ผู้ประกอบอาชีพอิสระ. 7 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ซึ่งผู้ชมบางคนได้ให้ข้อสังเกตถึงพัฒนาการของโขนในเรื่องของการสื่อสารโขนให้ผู้ชมในปัจจุบันได้เข้าใจง่ายขึ้น โดยกล่าวว่า *"การสื่อสารโขนในรูปแบบเดิมสมัยก่อนเข้าใจยาก และในปัจจุบันการแสดงโขนมีการพัฒนาให้เข้าถึงผู้ชมได้ง่าย ทั้งในการแสดงท่าทางประกอบที่อิงท่าทางธรรมชาติ ทั้งในการพัฒนาบทพากย์ต่างๆ ให้มีความทันสมัย ความสนุกสนานและเข้าใจง่ายขึ้น ความแตกต่างในอดีตและปัจจุบันมีความแตกต่างกันพอสมควรในอดีตเน้นที่ลีลาท่ารำ บทพากย์เจรจาที่มีความไพเราะ การใช้ฉากธรรมชาติ หรือการสร้างฉากขึ้นเพียงหนึ่งฉากเท่านั้น ส่วนโขนปัจจุบันยังคงยึดรูปแบบการแสดงโขนแบบในอดีตแต่ก็มีการพัฒนามากขึ้น ทั้งในการใช้เทคนิคต่างๆให้ดูสมจริงและตระการตากว่าเดิม ก็เพิ่มทั้งความสนุกสนานรวมเรื่องราวในปัจจุบันสอดแทรกในบทพากย์เจรจา"* (ผู้ประกอบอาชีพข้าราชการ. 8 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

อุปสรรคในการธำรงอยู่ของโขน

โขนเป็นศิลปะการแสดงที่มีมายาวนานตั้งแต่สมัยก่อนธนบุรี ซึ่งการที่โขนจะธำรงอยู่ได้นานนั้นย่อมมีปัจจัยที่ช่วยสนับสนุน แต่ถ้าการสนับสนุนนั้นเริ่มสนับสนุนน้อยลงหรือไม่ให้การสนับสนุนเลยอีกต่อไป จะทำให้อาจจะต้องถึงยุคที่โขนเสื่อมความนิยมในที่สุด ซึ่งปัจจัยที่พูดถึงนั้น ได้แก่ ปัจจัยในการสนับสนุนของหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ทั้งในเรื่องของการดูแล ค่าตอบแทน การสนับสนุนประชาสัมพันธ์ และระบบการจัดการงาน ซึ่งจากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับโขนหลายท่าน พบว่าอุปสรรคที่สำคัญของการธำรงอยู่ของโขนคือการขาดการสนับสนุนจากภาครัฐ กล่าวคือ โขนขาดการ

สนับสนุนจากภาครัฐทั้งในอดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งปัจจุบันรัฐบาลไทยสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมไทยไม่มากเท่าที่ควร ไม่เหมือนกับประเทศข้างเคียง (อินโดนีเซีย) ที่เขาจะสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมเขาอย่างมาก แต่รัฐบาลไทยจะเห็นความสำคัญของโขนก็ต่อเมื่อเพื่อแสดงให้ประเทศที่มาเยือนไทยได้ดูเท่านั้น คนไม่ให้ความสำคัญกับการเล่นโขน “บางทีที่แสดงดนตรีที่ใช้คือระนาดรางเดียวก็มี บางทีก็ใช้เทปเปิด ไม่เล่นสด” (จตุพร รัตนวราหะ. 20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) และหลักสูตรในโรงเรียนทั่วๆไป ไม่ได้บรรจุการเรียนการสอนเรื่องโขน

และในอดีตมีองค์กรสนับสนุนโขนโดยเฉพาะ แต่ปัจจุบันนี้ไม่มี *“มีแต่คนมองข้ามศิลปวัฒนธรรมไทย มองว่าด้อยค่า”* (ประสาท ทองอร่าม. 26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) และปัญหาในการดูแลการแสดงโขนไทยในต่างประเทศ ซึ่งการทำให้โขนเป็นที่รู้จักต่อสายตาชาวโลกภายนอกโดยอาศัยการออกแสดงโขนในต่างประเทศ ประกอบกับในต่างประเทศมีคนไทยอาศัยอยู่เยอะ จึงทำให้โขนกลายเป็นที่โด่งดังในต่างประเทศ ในปัจจุบันมีการจัดแสดงโขนโดยได้รับการสนับสนุนจากกรมการต่างประเทศ ที่ส่งเสริมการจัดการแสดงงานศิลป์ของไทยสู่ต่างประเทศ ซึ่งองค์กรเหล่านี้กลับกลายเป็นองค์กรแสวงหาผลประโยชน์ส่วนตน โดยไม่สนใจคนดู จึงทำให้โขนในต่างประเทศดูแย่ลง

เรื่องของค่าตอบแทนแก่ศิลปิน ถือว่าเป็นอุปสรรคอย่างหนึ่งต่อการพัฒนางานโขน เนื่องจากบุคลากร จะไม่ให้ความร่วมมือในการทำงาน *“เรื่องเบี้ยเลี้ยงก็มีปัญหา มันไม่ใช่แค่สินจ้าง” “ค่าครองชีพ กับเงินเดือนมันไม่ เท่ากัน เงินเดือนขั้นต่ำของราชการตอนนี้อยู่ที่ 15,000 บาท/ เดือน ซึ่งเมื่อเทียบกับเด็กที่จบสมัยนี้แล้วได้ เริ่มต้น ที่ 15,000 มันก็ดูไม่ดี เพราะเราทำงานมาตั้ง 16 ปี…” “…เบี้ยเลี้ยงให้กับผู้แสดง ก็จะได้ที่ละประมาณ 100 – 200 บาท ซึ่งมันควรจะได้มากกว่า เพราะเราต้องเสียค่าใช้จ่ายในการเดินทางออกมาแสดง…”*

*ในเรื่องของงบประมาณ*ในการพัฒนาการงานโขน *“งบประมาณที่สนับสนุนเรื่องค่าใช้จ่ายในการเดินทางไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ” “งบประมาณในการทำฉาก”* ซึ่งงบประมาณมีส่วนสำคัญมากในการขับเคลื่อนงานโขน เนื่องจากการจัดการแสดงในแต่ละครั้ง จำเป็นจะต้องมีงบประมาณลงทุนในการทำฉาก ทำเครื่องแต่งกาย ซึ่งถ้าไม่มีงบประมาณมาลงทุนในการจัดทำองค์ประกอบการแสดงโขนนี้การดึงดูดผู้ชมให้มาชมการแสดงก็จะเป็นไปได้ยาก

พื้นที่ในการแสดงโขนเป็นปัจจัยหนึ่งที่เป็นอุปสรรคในการพัฒนางานโขนเช่นกัน กล่าวคือถ้ามีพื้นที่ในการจัดการแสดงมาก นั้นหมายถึงงานแสดงโขนก็จะเพิ่มมากขึ้นด้วย *“โอกาสการแสดงโขนเมื่อก่อนจะมีงานมาก เห็นได้จากเงินกำนัล (*เงินบูชาครูบาอาจารย์*) ที่ครูเก็บ รวบรวมมาได้เยอะมากเพื่อถวายพระ”* (ประสาท ทองอร่าม. 26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) ในอดีตโขนจัดแสดงได้ทุกงาน ทั้งงานสมโภช มหรสพ งานฉลอง งานปีใหม่ สมัยก่อนงานฤดูหนาว งานกาชาด ในปัจจุบันนี้งานแสดงโขนก็ลดน้อยลงไป สาเหตุเกิดจากอาจเกิดจากการที่มีมหรสพอื่นมาแทนที่ เช่น มีดนตรี มีหางเครื่อง

แดนเซอร์ จึงทำให้โขนถูกลดความนิยมลงไป *"...ใครเขาจะมาดูโขน นอกจากงานที่เขาต้องการดูจริงๆ ปีๆหนึ่งสามารถรับโขนได้สองสามโรง ก็ถือว่าเก่งแล้วในปัจจุบัน..."*

ในเรื่องการประชาสัมพันธ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญมากในการที่จะให้โขนธำรงอยู่ได้ในสังคมไทยในปัจจุบันโขนกลายมาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม จึงต้องมีการตลาด เข้ามาเกี่ยวข้อง ถ้าไม่มีการประชาสัมพันธ์ ก็จะทำให้ขาดการสนับสนุนจากภายนอก รัจนา พวงประยงค์ (26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า *"การประชาสัมพันธ์ตอนนี้ไม่เพียงพอ เพิ่งเริ่มที่จะเปิดศักราช เราก็ต้องให้ดูว่าขณะนี้ กรมศิลปากรกำลังสร้างโรงอยู่ อีกไม่เท่าไหร่จะต้อนรับท่าน ได้โรงละครที่สบาย ตามแบบไทยๆ...ครูว่า การประชาสัมพันธ์สำคัญที่สุด ต่อให้เราเล่นเลอเลิศขนาดไหน ถ้าตลาดเราไม่พอ ลองคิดสิ เทียบกัน แม่เป็นคนของกรมศิลป์ แต่เราไปเทียบว่า โขนของสมเด็จพระนางเจ้าฯ คนเข้ามาดู โรงแทบแตก ประชาสัมพันธ์เขาแน่น ฉากเขามาเป็นที่สอง ของเรานี่ได้ความสามารถ แล้วแต่ละคนก็ไปเล่นโรงของท่าน แต่เขามีฉากโขนที่งดงาม เขามีอะไรที่ดึงดูด"* สอดคล้องกับพัชรา บัวทอง (18 มิถุนายน 2556: สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่า *"เราไม่ค่อยมีโอกาสได้ออกสื่อแบบเต็มรูปแบบ"* สอดคล้องกับสมเจตน์ ภู่นา กล่าวว่า *"โขนขาดโอกาสที่จะออกสื่อ หรือแสดงมันมีน้อย อย่างเช่นสื่อเดียวนี้ก็เน้นไปในทางธุรกิจ ซะส่วนใหญ่ การที่จะออกทีวี หรืออะไรสักอย่าง มันต้องมีปัจจัย มีทุน แล้วก็มีโอกาสทีจะออก ที่จะทำให้คนรับรู้ ที่จริงผมว่ามันมีอยู่ในสายเลือดคนไทยเลยการแสดงศิลปวัฒนธรรม เพียงแต่ว่าจะมีโอกาสได้ออกไป ผมยกตัวอย่าง โขนพระราชทาน โอโห่คนดูแล้วหลับ ดูแล้วประทับใจ และก็จะมีอีกหลายคนทีไม่ได้ดู ผมว่าเรามีกลองดีแต่ไม่ตีให้มันดัง ดังนั้นโอกาสทีจะนำเสนอออกสื่อ ทีวี ให้กระจายว่าเราต้องให้ความสำคัญเพราะอะไร การรักษาวัฒนธรรม การรักษาชาติ ถ้าเราไม่ช่วยกัน มันก็คืออุปสรรค แต่จริงแล้วผมว่ามันอยู่ที่โอกาสมากกว่า"*

สรุปจากการศึกษาในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้นำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวกับพัฒนาการและองค์ประกอบของโขนในบริบทสังคมร่วมสมัย ซึ่งเนื้อหาเป็นผลการศึกษาเกิดจากการเก็บข้อมูลมาจากการค้นคว้าเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์เป็นหลัก ซึ่งผลการศึกษาที่ได้จะตอบคำถามการวิจัย และให้ผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ของวิจัยที่กำหนดไว้ ซึ่งผลสรุปของการศึกษางานวิจัยฉบับนี้ จะนำเสนอต่อไปในบทที่ 5 สรุป วิเคราะห์และอภิปรายผล

บทที่ 5
สรุป วิเคราะห์และอภิปรายผล

สรุป

การศึกษาเรื่องโขนในฐานะศิลปะประจำชาติไทย พบว่า ศิลปะการแสดงโขนของไทยได้รับอิทธิพลมาจากประเทศในภูมิภาคในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยกัน และการแสดงของประเทศอินเดีย เนื่องจากโขนนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งนำเอาเค้าโครงเรื่องมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย ดังนั้นศิลปะในการแสดงโขนจึงมีลักษณะบางประการที่คล้ายคลึงกับการแสดงของอินเดีย ฉะนั้นโขนจึงมิใช่ศิลปะที่มีต้นกำเนิดมาจากไทยอย่างแท้จริง ซึ่งเห็นได้จากความหมายของคำว่าโขนนั้นซึ่งยังไม่มีผู้ใดพบหลักฐานความเป็นมาได้อย่างแน่นอน แต่โขนเป็นคำที่ปรากฏอยู่ในหลายภาษา ได้แก่ โขนในภาษาเบงคาลี โขนในภาษาทมิฬ โขนในภาษาอิหร่านและโขนในภาษาเขมร จากข้อสันนิษฐานต่างๆ ยังมิอาจสรุปได้แน่นอนว่า "โขน" เป็นคำมาจากภาษาใด แต่ถ้าในปัจจุบันในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ได้ระบุไว้ชัดเจนว่า โขน หมายถึง การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ แต่เล่นเฉพาะในเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่า หัวโขน

ซึ่งจากการที่โขนมีความหมายในภาษาอื่นๆ ทำให้เห็นว่าโขนมีการรับอิทธิพลวัฒนธรรมมาจากต่างชาติที่เราติดต่อด้วย จึงทำให้องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับโขนทั้งหลาย ทั้งเนื้อเรื่องในการแสดง บทพากย์และเจรจาโขน ต่างได้นำมาปรับประยุกต์โดยเพิ่มเติมเอกลักษณ์ลงไปด้วย ซึ่งแรกเริ่มก่อนที่จะเป็นโขนของไทยในปัจจุบัน สันนิษฐานว่าโขนเกิดจากการนำรูปแบบการแสดงอื่นเข้ามาผสมผสานปรับเปลี่ยน พัฒนา จนกลายเป็นโขนของไทย โดยโขนพัฒนามาจากการแสดง 3 ประเภท คือ 1)ชักนาคดึกดำบรรพ์ 2)การแสดงกระบี่กระบอง และ3)การแสดงหนังใหญ่ ทั้งนี้ขอสรุปในเรื่องพัฒนาการความเป็นมาของโขนและความเป็นโขนร่วมสมัยดังนี้

โขนมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย นับตั้งแต่สมัยอยุธยาที่การแสดงโขนได้จัดขึ้น ซึ่งในแต่ละยุคสมัยนั้น โขนก็ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสของวัฒนธรรมในสมัยนั้นๆ แต่ยังคงรูปแบบ ตลอดจนวิธีการแสดง และเรื่องที่ใช้แสดงคือเรื่องรามเกียรติ์อยู่เช่นเดิม พัฒนาการของโขนเดิมในสมัยอยุธยาตอนปลาย โขนเป็นมหรสพเพื่อการเฉลิมฉลองในเหตุการณ์สำคัญ และเป็นเครื่องแสดงบารมีแก่พระมหากษัตริย์ ต่อมาในสมัยอื่นๆโขนก็มีพัฒนาการขึ้นตามลำดับและยังคงจารีตประเพณีไว้เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน เช่น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอนุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการมีละครผู้หญิงได้ สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดให้มีการแสดงเป็นลักษณะแบบโขนปนละครใน สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

เกิดโรงเรียนหลวงสอนเกี่ยวกับโขน เป็นต้น ซึ่งจะเห็นได้ว่าโขนมีพัฒนาการเรื่อยมา แต่ก็มีบ้างสมัยที่โขนเกิดความชะงักในการพัฒนา ได้แก่ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงมุ่งทำนุบำรุงศาสนามากกว่าการแสดงความบันเทิง และในสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล ซึ่งเป็นสมัยที่โขนไม่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลมากนัก เนื่องจากในยุคนั้นกำลังสร้างลัทธิชาตินิยม แสดงละครปลุกใจ

และในเรื่องของรูปแบบของการแสดงโขนนั้น ได้มีการอนุรักษ์และพัฒนาอยู่อย่างสม่ำเสมอ เห็นได้จากการแสดงโขนจากเดิมที่ปรากฏเป็นหลักฐาน ได้แก่ 1)โขนกลางแปลง 2)โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว 3)โขนโรงใน 4)โขนหน้าจอ และ5)โขนฉาก เมื่อยุคสมัยและบริบททางสังคมมีความเปลี่ยนแปลง โขนทั้ง 5 ประเภทที่กล่าวข้างต้น ได้มีเกิดวิวัฒนาการ พัฒนา ผสมผสานจนกลายเป็นโขนที่แสดงอยู่ในปัจจุบัน โดยโขนในปัจจุบันจะแบ่งประเภทตามหน่วยงานที่เป็นผู้จัดการแสดง ได้แก่ โขนกรมศิลปากร โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โขนสมัครเล่น และโขนพาณิชย์ การพัฒนาของโขนนี้เองส่งผลต่อโขน คือ จากเดิมโขนเป็นวัฒนธรรมหลวง แต่ในปัจจุบันกลายเป็นโขนมีลักษณะเป็นวัฒนธรรมมวลชน เพื่อให้โขนเกิดการปรับตัวตามยุคสมัย

โขนกับสื่อวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัย โขนถือว่าเป็นสื่อวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง จากการสัมภาษณ์ครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ (สัมภาษณ์ 2 ธันวาคม 2554) ได้อธิบายว่า *“การรับสื่อวัฒนธรรมจากโขนสามารถทำได้โดยการเข้ามานั่งชมในโรงละคร…”* ซึ่งโขนเป็นสื่อวัฒนธรรมที่ส่งสารให้กับผู้ชมเกี่ยวกับการสอนให้เห็นถึงบาปบุญคุณโทษ ฝ่ายธรรมะนั้นเป็นฝ่ายชนะ และโขนยังเป็นสื่อวัฒนธรรมที่แสดงออกเพื่อบ่งบอกถึงวัฒนธรรมไทยผ่านการแสดงของโขน

ดังนั้นโขนจึงถือว่าเป็นศิลปะประจำชาติของไทย ซึ่งสังคมร่วมสมัยนี้จะเป็นสังคมที่ให้ความสำคัญกับการบริโภคสัญญะ กล่าวคือ คนเราจะไม่ได้มองเห็นสิ่งหนึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนอีกสิ่งหนึ่งตามตรงในสิ่งที่เห็น แต่จะมองสิ่งที่เห็นในแง่ของความหมาย ดังนั้นการที่จะสื่อความให้เข้าใจถึงวัฒนธรรม ศิลปะประจำชาติไทยต่อสาธารณนั้น ก็อาจจะมีการนำโขนมาใช้เป็นสื่อได้ ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์หรือนำมาสร้าง ซึ่งจากการศึกษาโขนในสังคมร่วมสมัยที่แสดงถึงสัญญะในสถานที่ร่วมสมัยนั้น พบว่า โขนถูกนำไปใช้เป็นสัญญะในเรื่องความเป็นไทย ซึ่งปรากฏเป็นรูปแบบประติมากรรมรูปการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ รูปหนุมาน รูปยักษ์ที่ตั้งอยู่ในสนามบินสุวรรณภูมิ หรือการที่สนามบินมีการเปิดสื่อวีดีทัศน์เกี่ยวกับโขนทั่วสนามบิน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า โขนถูกนำมาเป็นสื่อวัฒนธรรมในรูปแบบของการสร้างสัญญะที่สื่อถึงความหมายของลักษณะความเป็นไทย

การวิเคราะห์และอภิปรายผล

โขนในฐานะศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย

โขนเป็นวัฒนธรรมร่วมในภูมิภาคในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โขนไม่ใช่การแสดงที่เกิดจากวัฒนธรรมของไทย แต่เกิดจากการผสมกันของวัฒนธรรมศิลปะการแสดงหลากหลายชาติในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และอินเดีย ได้แก่ เนื้อเรื่อง เครื่องแต่งตัวที่นำมาจากอินเดีย ชื่อโขน ท่าโขน การที่โขนต้องสวมหน้ากาก ปี่พาทย์รับโขน การพากย์โขนและเจรจาโขน ที่นำรูปแบบมาจากประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จึงถือว่าโขนเป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่ผู้คนในภูมิภาคนี้ต่างรับรู้และเข้าใจร่วมกันได้ แต่จะมีความแตกต่างในเรื่องของรายละเอียดในศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งจากการสัมภาษณ์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (21 มีนาคม 2555: สัมภาษณ์) แสดงให้เห็นถึงความภูมิใจในโขนของไทยที่แตกต่างจากโขนในประเทศอื่น โดยกล่าวว่า *"ปัจจุบันโขนเราก็ยังรักษาเกณฑ์ระดับที่ดีไว้ในระดับหนึ่งแล้วก็สูงแล้วคุณค่าต่างๆนี้ก็คิดว่าน่าจะเป็นศิลปะดั้งเดิมโบราณถ้าจะเรียกว่าเป็นประจำชาติแล้วที่อื่นสู้เราไม่ได้ไม่ว่าจะกระบวนการท่ารำ กระบวนการรบ ท่าทางที่สวยงามแล้วกระบวนการแต่งกายอะไรก็แล้วแต่สู้เราไม่ได้"*

โขนในฐานะศิลปะประจำชาติไทย โขนคือศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย โดยการลำดับแบ่งชั้นวัฒนธรรมของโรเบิร์ต เรดฟิลด์ (Robert Redfield) ได้แบ่งวัฒนธรรมเป็น 2 ประเภท คือ วัฒนธรรมหลวง (Great tradition) และวัฒนธรรมราษฎร์ (Little tradition) โดยวัฒนธรรมหลวงเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นสูง ที่ใช้ในการจัดแสดงสำหรับพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ หรือเจ้านายชั้นสูงทั้งหลาย ส่วนวัฒนธรรมราษฎร์ หมายถึงวัฒนธรรมที่เป็นวิถีชีวิตของชาวบ้านธรรมดาทั่วไป ไม่ได้มีรูปแบบการแสดงที่ซับซ้อน หรือองค์ประกอบที่หรูหราวิจิตรเทียบเท่าวัฒนธรรมหลวง และมักจัดแสดงกันตามท้องถิ่นที่ชาวบ้านอยู่อาศัยในชนบทมิใช่ในเมืองหลวงหรือวังหลวง เช่นวัฒนธรรมหลวงแต่อย่างใด และวัฒนธรรมหลวงมักมีจารีตในการแสดงที่สืบทอดกันมาสัมพันธ์กับแบบแผนความเชื่อ ความคิด พฤติกรรม และค่านิยม อันเป็นอุดมคติของอารยธรรมนั้น ลักษณะเด่นคือ การมีตำราเป็นลายลักษณ์อักษรเป็นพื้นฐานของแบบแผนหรือจารีต ผลจากการวางรากฐานเช่นนี้ทำให้วัฒนธรรมหลวง มีแบบแผนที่ค่อนข้างตายตัว เปลี่ยนแปลงได้ช้าและจำกัดอยู่แต่เฉพาะกลุ่มเท่านั้น

วัฒนธรรมราษฎร์ซึ่งเป็นรูปแบบวัฒนธรรมที่อยู่ตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมหลวง เพราะเป็นวัฒนธรรมที่ไม่มีรากฐานอยู่กับลายลักษณ์อักษร ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นการสืบทอด หรือการสร้างสรรค์ จึงต้องอาศัยความจำและเรื่องเล่า ผ่านปากต่อปากถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นเป็นหลัก ส่งผลต่อวัฒนธรรมราษฎร์ที่เปลี่ยนแปลงได้ง่ายกว่าหรือปรับประยุกต์เข้ากับกลุ่มคนและสังคมในทุกยุคทุกสมัยได้ แต่นับเป็นสิ่งที่ดีในการเอื้อให้วัฒนธรรมราษฎร์ตอบสนองต่อวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมที่เปลี่ยนแปลงได้อย่างไม่จำกัดและไม่สิ้นสุด

ความสำคัญของวัฒนธรรมประการหนึ่งคือการเปลี่ยนแปลง หรือการเปลี่ยนรูป (Transformation) ที่จะให้วัฒนธรรมดำรงอยู่ในสังคมได้ มิเช่นนั้นแล้วการแสดงโขนที่จำกัดเฉพาะกลุ่มคนชั้นสูงในบางระดับอาจสูญหายไปได้ โขนจึงมีความจำเป็นในการปรับตัวเช่นกัน ในปัจจุบันเราจึงพบว่า มีการแสดงโขนในบางพื้นที่ที่ปรับระดับความเข้มข้นทั้งเรื่อง ฉาก เสื้อผ้า เครื่องแต่งกายหรือองค์ประกอบอื่นให้มีความกลมกลืนหรือร่วมสมัยมากขึ้น หรือบางครั้งอาจถูกเรียกว่าโขนพาณิชย์ ซึ่งหมายถึงการแสดงในเชิงธุรกิจการค้า และผลิตงานศิลปะชิ้นนี้ออกมาเป็นลักษณะไม่ปราณีตขั้นสูงสุดเพื่อการเข้าถึงของคนในทุกระดับได้ง่ายขึ้น ดังเช่นการประดิษฐ์หัวโขนออกจำหน่ายให้กับผู้ชมเพื่อเข้าถึงความเป็นไทย หรืออนุรักษ์ความเป็นไทยสำหรับคนบางกลุ่มที่บริโภคความเป็นไทยผ่านวัตถุทางวัฒนธรรม ตามที่องค์การยูเนสโก ได้แบ่งวัฒนธรรมออกเป็นวัฒนธรรมที่จับต้องได้ (tangible culture) และจับต้องไม่ได้ (intangible culture) โดยโขนเป็นศิลปะการแสดงที่รวมวัฒนธรรมทั้งจับต้องได้และจับจ้องไม่ได้ในสิ่งเดียวกัน เช่น หัวโขนเป็นอุปกรณ์ที่แสดงออกถึงความเป็นไทย และสามารถสัมผัสจับต้องได้ เคลื่อนย้ายได้ จึงถือว่าหัวโขนจัดเป็นทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องได้และทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้

ในฐานะวัฒนธรรมประจำชาติไทย ฉะนั้นการแสดงโขนเพื่อทำหน้าที่เป็นศิลปะประจำชาติยังคงมีอยู่อย่างต่อเนื่องในโรงละครแห่งชาติ การจัดแสดงโขนในงานรัฐพิธีต่างๆ ณ ท้องสนามหลวงเป็นประจำ รวมทั้งนำไปแสดงเผยแพร่ยังต่างประเทศ และที่สำคัญที่สุดคือ การจัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถในโอกาสที่ทรงรับรองพระราชอาคันตุกะอย่างเป็นทางการ และส่วนพระองค์ตลอดมาจนปัจจุบัน

โขนกับความเป็นไทย โขนเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมไทยเสมือนเหรียญ 2 ด้าน เนื่องจากองค์ประกอบของความเป็นโขนทั้งมวล และคติความเชื่อที่แผงเร้นในบทโขนล้วนสามารถอธิบายวัฒนธรรมไทยได้ทั้งสิ้น โขนถือเป็นศิลปะชั้นสูง ที่สัมพันธ์กับโครงสร้างชนชั้นทางสังคมของไทย ด้วย กล่าวคือ ในสมัยเริ่มแรกโขนถูกยกย่องให้เป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นต่อมาพระมหากษัตริย์จึงต้องปฏิบัติตามประเพณีจารีตในการบำรุงศิลปะการแสดงโขนให้คงอยู่ ฉะนั้นโขนกับพระมหากษัตริย์จึงเกี่ยวพันกันอย่างแยกไม่ออก ทั้งสองสิ่งต่างต้องมีหน้าที่ในสนองคุณประโยชน์ซึ่งกันและขาด จะขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปมิได้ เพราะเป็นดั่งสัญลักษณ์ร่วมกัน

ความเป็นไทยที่ถูกปลูกฝังกันมายาวนาน คือการยึดมั่นในความดี ละเว้นความชั่ว ความเชื่อในธรรมะ บทการแสดงของโขนที่ถูกหยิบมาแสดงนั้นสุดท้ายต่างต้องมีบทสรุปว่าธรรมะย่อมชนะอธรรมเสมอ การสอนให้พลเมืองไทยมีความเชื่อเช่นนี้ที่แฝงในสื่อมหรสพนั้นล้วนมีเป้าหมาย เป็นคำสอนที่ลุ่มลึกผ่านบทบาทจากตัวละครที่เดินเรื่องนั้นๆ ซึ่งจากการสัมภาษณ์ ศิลปินแห่งชาติ นาฏศิลปินอาจารย์ ข้าราชการ แม่บ้าน มอเตอร์ไซค์รับจ้าง ได้กล่าวถึงความเห็นที่มีต่อโขนในเรื่องของความคิดเห็นที่มีต่อโขนในฐานะศิลปวัฒนธรรมของชาติไทยว่า

- “โขนเป็นศิลปะประจำชาติ”
- “โขนเป็นวัฒนธรรมของชาติ”
- “โขนเป็นมรดกของชาติ”
- “โขนเป็นสมบัติของชาติ”

ซึ่งจะเห็นได้ว่าความคิดเห็นของผู้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญของโขน จะพบว่าผู้ให้สัมภาษณ์จะให้คำตอบไปในทางเดียวกัน คือ การตอบในทางเชิดชูโขน ตอบตามความรู้สึกที่หยั่งลึกมานานของคนไทย ที่เชื่อว่าโขนเป็นศิลปะการแสดงประจำชาติไทย

โขนในยุคโลกาภิวัตน์

โขนมิได้มีความหมายเพียงศิลปะการแสดงเพียงอย่างเดียว ในโลกปัจจุบันที่มีการสื่อสารไร้พรมแดน โขนมีความจำเป็นต้องปรับรูปแบบเพื่อให้มีความง่ายในการเข้าถึง โขนกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม (cultural commodity) อุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรม (Culture Industry) ทำให้เกิดกระบวนการทำวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า (Commoditization of culture) ภายใต้กฎกติกาของระบบทุนนิยมสมัยใหม่ที่แตกต่างจากทุนนิยมแบบเดิม ซึ่งจะผลิตสินค้าอุปโภคบริโภคเท่านั้น แต่ในสังคมทุนนิยมยุคใหม่ ทำให้ระบบทุนนิยมผลิตสินค้าทางวัฒนธรรม (Cultural Commodity) ขึ้น เพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้คน

โดยโขนร่วมสมัยยังมีบทบาทในการเป็นสินค้า หน้าที่ของการแสดงโขนในอดีตเพื่อความบันเทิง แต่ในปัจจุบันการดำรงอยู่ของโขนจำเป็นต้องพิจารณาเรื่องรายได้เข้ามาด้วย เพราะนักแสดงต่างมีความจำเป็นในการได้รับเงินสนับสนุน ให้เกิดการจัดการแสดงขึ้นได้ ส่งผลให้จึงต้องมีการจัดแสดงโขนในโรงแรมหรือร้านอาหารเพิ่มเติม ทดแทนการจัดเฉพาะในโรงละครหรือตามพิธีต่างๆเหมือนแต่ก่อน ฉะนั้นพื้นที่ในการจัดแสดงโขนจึงมีพื้นที่ในการแสดงเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง อาทิ ณ เวทีโรงละครศาลาเฉลิมกรุงที่เปิดการแสดงโขนอย่างต่อเนื่องในทุกวันพฤหัสบดีและวันศุกร์ โดยมีการประชาสัมพันธ์ไปยังสถานทูตต่างๆ หรือการรวมไปในลักษณะเป็นชุดท่องเที่ยวแบบแพ็คเก็จทัวร์ (package) ก็ช่วยจำนวนผู้ชมมากขึ้น และจัดให้มีการแสดงในสถาบันการศึกษา เช่น มหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เป็นต้น

ภาวะการร่วมสมัยของโขนพิจารณาได้จากเมื่อ ปี พ.ศ.2475 – พ.ศ. 2556 ซึ่งเป็นสมัยที่โรงละครแห่งชาติก่อตั้งขึ้น ทำให้เกิดการพัฒนาโขนขึ้นมาใหม่ และต่อเนื่องมาถึงสมัยอาจารย์เสรี หวังในธรรมมารับผิดชอบงานกรมศิลปากร และจัดแสดงโขนขึ้นให้มีรูปแบบที่ไม่ซ้ำแบบเดิมและน่าติดตามกับคนทุกเพศทุกวัย นั่นคือปรับเปลี่ยนบท ให้เข้าถึงได้มากขึ้น แทรกบทตลก ขบขัน เป็นการร่วมเล่นกับคนดู ซึ่งนับว่าแตกต่างจากขนบการแสดงเมื่อก่อนที่ผ่านมา

การปรับรูปแบบของโขนในยุคปัจจุบัน การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นแนวคิดหนึ่งในการอธิบายรูปแบบในการดำรงอยู่ของโขน โดยเรย์มอนด์ วิลเลี่ยมส์ (Raymond Williams) นักวิชาการชาวอังกฤษซึ่งเป็นผู้ที่มีความสำคัญในสำนักวัฒนธรรมศึกษา ได้อธิบายเรื่องการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมการแสดงโขนที่มีกระบวนการผลิต (Production) การเผยแพร่ (Distribution) และการบริโภค (Consumption) โดยเริ่มจากการผลิตเนื้อหาของการแสดง ส่วนการเผยแพร่นิยมแสดงตามโรงละครในงานพิธีสำคัญๆ หรือในงานที่ต้องการแสดงออกถึงความเป็นไทย เพื่อเผยแพร่ต่อผู้บริโภคหรือผู้ชม เพื่อให้เกิดความบันเทิง และในปัจจุบันโขนก็ได้มีกระบวนการผลิตซ้ำ โดยอยู่ในรูปแบบของการบันทึกการแสดงสดลงในสื่อรูปแบบต่างๆ เพื่อให้ผู้บริโภคหรือผู้เสพเลือกเสพตามเวลาและความสนใจของตนได้ง่ายขึ้นกว่าการไปรับชมที่เวทีการแสดง นับว่าเป็นช่องทางการเผยแพร่ที่ร่วมสมัยในยุคโลกาภิวัตน์

สามารถสรุปรูปแบบการแสดงโขนร่วมสมัยในปัจจุบันได้ 2 ประเภท คือ

1. โขนแบบ “Innovate” คือ รูปแบบการแสดงที่ยังคงความดั้งเดิมแต่นำเรื่องของการพาณิชย์มาช่วยเสริม รูปแบบการแสดงโขนที่เห็นชัด เช่น

1) โขนสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ

“การแต่งกายก็มีการพัฒนามาเรื่อยๆ อย่างโขนสมเด็จท่านอนุรักษ์ของเดิมแต่ของที่ใช้ในปัจจุบันในส่วนตัวครูคิดว่าสวยงามอยู่แล้วลงตัวแล้ว แต่ในส่วนของท่าน ท่านคงอยากเห็นของเก่าของโบราณว่าเป็นอย่างไร” (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง) *“โขนของสมเด็จพระนางเจ้าฯ คนเข้ามาดู โรงแทบแตก ประชาสัมพันธ์เขาแน่น ฉากเขามาเป็นที่สอง”* (รัจนา พวงประยงค์. 26 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

2. โขนแบบ “Commercialize” คือ เป็นรูปแบบการแสดงที่มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เข้ากับธุรกิจเชิงพาณิชย์

1) โขนในโรงละคร (ที่เห็นได้ชัด คือ การแสดงโขนในโรงละครสยามนิรมิต มีการใช้เทคนิคต่างๆ โดยเลือกรูปแบบการแสดงตามความต้องการของกลุ่มลูกค้าหลักคือชาวต่างชาติ)

2) โขนในโรงแรมหรือร้านอาหาร (เป็นการแสดงเพื่อคามบันเทิง และเพื่อดึงดูดลูกค้าโดยเฉพาะชาวต่างชาติให้เข้ามาใช้บริการ)

โขนในฐานะสื่อวัฒนธรรมร่วมสมัย

ในปัจจุบันเป็นสังคมโลกาภิวัตน์ หรือเรียกว่าสังคมไร้พรมแดน ผู้คนจากทั่วโลกสามารถติดต่อสื่อสารกันได้อย่างทั่วถึง และเนื่องจากการติดต่อสื่อสารกันนี้เอง ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ดังนั้นประเทศไทยจำเป็นจะต้องสร้างสัญลักษณ์หรือสิ่งที่จะสื่อกับภายนอกให้รู้จักและเข้าใจในวัฒนธรรมไทย เพื่อเป็นการสร้างเอกลักษณ์ของความเป็นไทย ดึงดูดให้นักท่องเที่ยวเข้ามาในประเทศไทย ซึ่งสื่อที่ประเทศไทยเลือกที่จะนำมาเสนอให้ชาวต่างชาติหรือคนไทยทั่วไปเองได้รู้จักถึงความเป็นไทย โดยโขนมีนัยทางวัฒนธรรมคือ แสดงถึงความยิ่งใหญ่ อ่อนช้อย ความประณีตงดงามของศิลปะไทย การนำเสนอออกทางสื่อผ่านทางเครื่องแต่งกายของโขน กระบวนท่ารำ เพลงที่ใช้ประกอบ เป็นต้น

ในปัจจุบันในช่วงโขนร่วมสมัย โขนได้เปลี่ยนบทบาททางวัฒนธรรมจากวัฒนธรรมชั้นสูงกลายมาเป็นโขน : วัฒนธรรมมวลชน กล่าวคือโขนจากเดิมเป็นเพียงการแสดงในงานพิธี แต่ในปัจจุบันโขนได้มีโอกาสแสดงตามสถานที่ต่างๆและมีโอกาสในการแสดงในงานต่างๆเพิ่มมากขึ้น “ทุกคนสามารถเข้าถึงการแสดงโขนได้” ทั้งการแสดงเพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยว การแสดงเพื่อให้ความบันเทิง เรียกรูปแบบการผลิตการแสดงโขนเหล่านี้ว่า อุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรม ซึ่งเน้นการผลิตจำนวนมากเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชม ภายใต้กฎกติกาของระบบทุนนิยมสมัยใหม่ และเรียกตัวโขนเหล่านี้ว่า สินค้าทางวัฒนธรรม คือ โขนเปรียบเหมือนสินค้า โดยที่จะต้องมีการนำเสนอสินค้านี้ให้เป็นที่พึงพอใจของผู้ชม โดยมีสิ่งที่แลกเปลี่ยนกัน คือ ค่าตอบแทนและความสุขที่ผู้บริโภคจะได้รับ และสิ่งสำคัญที่สอดแทรกอยู่ในการแสดงโขนคือการแสดงความเป็นไทยสู่สายตาคนไทยและต่างชาติ *“ต่างชาติชอบการแสดงโขนมากเลย ครั้นเมื่อครูได้ไปแสดงที่ประเทศเยอรมัน มีโขนจากประเทศต่างๆ มาแสดง แต่ชาวต่างชาติก็ชอบโขนไทยมากที่สุด จนมีการพูดเปรียบจากสื่อเยอรมันว่า “โขนไทยมาเล่นที่เยอรมัน เป็นการสะกดคนดูให้อยู่กับที่ กระทั่งเข็มหมุดตกลงพื้นยังได้ยินเสียง”* (ครูจตุพร รัตนวลาหะ. 20 เมษายน 2556: สัมภาษณ์)

จากที่กล่าวไปข้างต้น โขนในปัจจุบันกลายเป็นสินค้า ทำให้องค์ประกอบของโขนเกิดการเปลี่ยนแปลงไปเทคนิคประกอบการแสดงที่ทันสมัย และระยะเวลาในการจัดการแสดงที่ลดลงเพื่อให้เกิดความกระชับ ดึงดูดผู้ชม โดยหลักๆจะมีการเปลี่ยนแปลงไปเพื่อให้เกิดความบันเทิงแก่ผู้บริโภคมากที่สุด เน้นอลังการ สมจริง สวยงาม ในเรื่องของฉาก เครื่องแต่งกาย ที่จะเน้นความอลังการ สมจริง ซึ่งในปัจจุบันจะเห็นได้ว่าการจัดการแสดงของโขนในปัจจุบันมีมีลักษณะที่งดงามและครบองค์ประกอบในหลายๆ ด้าน ด้วยเหตุปัจจัยมาจากความพร้อมด้านเครื่องมืออุปกรณ์ และความก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยี จึงทำให้โขนมีความงดงามเสอดคล้องกับยุคสมัย ทั้งในเรื่องการจัดสรรเวลาให้นักท่องเที่ยวได้รับชมตามอรรถรสที่พึงเสพได้อย่างสุนทรีย์ การจัดบทแปลเป็นภาษาอังกฤษให้นักท่องเที่ยวต่างชาติ

ได้เข้าใจอย่างถ่องแท้ร่วมไปกับบทที่นักแสดงนำเสนออย่างอ่อนช้อย วิจิตรบรรจง โดยโขนปัจจุบันผู้ชมมีส่วนในการนำเสนอด้วยเช่น ความต้องการของผู้ชม ที่ทำให้โขนต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้ใหม่ ทันสมัยทั้ง องค์ประกอบในการแสดง กล่าวคือ ผู้ชมในปัจจุบันพอใจกับการชมศิลปะการแสดงเพื่อความบันเทิงมากกว่าความสุนทรีย์ โขนจึงต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้มีความสวยงาม กระชับ เข้าใจง่าย มีเทคนิคพิเศษต่างๆ เช่น แสง สี เสียง ฉาก ที่อลังการ เข้ามาช่วยในการสร้างความประทับใจแก่ผู้เข้าชมมากยิ่งขึ้น โดยมิได้ละทิ้งขนบแห่งความไพเราะ หรือบทพากย์แต่อย่างใด ซึ่งก็จะส่งผลทำให้โขนมีผู้ชมมากขึ้น ผู้ประกอบอาชีพเกี่ยวกับการแสดงโขนก็จะได้มีรายได้เพียงพอกับการใช้ชีวิตในปัจจุบัน และส่งผลให้การแสดงโขนก็จะไม่สูญหายไปตามกาลเวลา ดังจากการเข้าไปเก็บข้อมูลแบบมีส่วนร่วม ณ สถานที่ที่มีนักท่องเที่ยวต่างชาติระดับมีเงินเข้ามาจำนวนมาก เช่น โรงแรมโอเรียนเต็ล หรือ โรงแรมริเวอร์ซิตี้ฯลฯ ก็ตามพบว่า ระยะที่ใช้ในการแสดงสั้นกระชับขึ้นมากกว่าแต่เดิม โดยจะไม่มีการแสดงเป็นชุดเป็นตอนยาวๆ เพียงแค่ตัดตอนมาแต่ไม่ทำให้การแสดงอรรถรสของเรื่องไป และตอนที่มักนำมาแสดงเพื่อการค้าหรือการท่องเที่ยวคือตอน หนุมานจับนางเบญจกาย พระรามตามกวาง เป็นต้น โดยเป็นที่นิยมเนื่องจากผู้แสดงซึ่งเป็นผู้ส่งสารกับนักท่องเที่ยวคือผู้รับสารสามารถมีส่วนร่วมในการแสดงด้วย โดยการแสดงออกของตัวหนุมานที่จะลงมาหานางเบญจกายในกลุ่มนักท่องเที่ยวตามโต๊ะอาหาร มาจับนักท่องเที่ยวผิดคนเพราะนึกว่าเป็นนางเบญจกาย เป็นต้น อีกทั้งการแสดงโขนหรือนาฏศิลป์ในสถานที่ที่กล่าวมาจะมีเอกสารเพื่ออธิบายลำดับการแสดงพร้อมทั้งอธิบายความหมายและความเป็นมาของการแสดงนั้นๆไว้อย่างชัดเจน มีการการอธิบายไว้หลายภาษา เช่น ภาษาไทย ภาษาอังกฤษ ภาษาจีนหรือภาษาญี่ปุ่นเพื่อทำให้นักท่องเที่ยวที่ชมการแสดงได้เข้าใจการแสดงของแต่ละชุดให้มากขึ้น ความสะดวกและรวดเร็วในการแสดง โดยเพลงที่ใช้ในการแสดงจะใช้วิธีการเปิดเครื่องบันทึกเสียงแทนการจัดวงดนตรีมโหรีปี่พาทย์ขนาดใหญ่ เพื่อสะดวกในการใช้และเก็บอุปกรณ์ง่าย

ซึ่งการเปลี่ยนแปลงของลักษณะวัฒนธรรมโขนเช่นนี้มีลักษณะในวงกว้าง จนกลายเป็นอุตสาหกรรม โดยมีการเพิ่มปริมาณการจัดการแสดง เพิ่มพื้นที่ทำการแสดง (ร้านอาหาร จัดแพ็คเก็จทัวร์)

ข้อเสนอแนะ

1. โขนไม่ควรจำกัดอยู่แค่การศึกษาโขนในประเทศไทย แต่ควรจะนำไปศึกษาต่อเรื่องโขนที่มีในประเทศต่างๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นประเทศในภูมิภาคตะวันออกเฉียงใต้ จะทำให้เกิดการเรียนรู้ และแลกเปลี่ยนความคิดในการพัฒนารูปแบบการแสดงโขนต่อไป และสนับสนุนให้โขนได้มีโอกาสในการเป็นตัวแทนเผยแพร่วัฒนธรรมให้มากขึ้น

2. ศึกษาเกี่ยวกับบทบาทของเทคนิคประกอบการจัดการแสดงโขนในปัจจุบัน ได้แก่ ฉาก แสง สี เสียง ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่สำคัญมากสำหรับการพัฒนาโขน และการดำรงอยู่ของโขนต่อไป เนื่องจากการเทคนิคดังกล่าวทำให้ผู้ชมสนใจชมการแสดงโขนมากขึ้น

3. การศึกษาโขนบทภาษาอังกฤษ เพื่อให้เกิดการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยสู่ชาวต่างชาติได้อย่างแพร่หลาย ซึ่งการสร้างบทโขนเป็นภาษาอังกฤษจะทำให้ไม่เกิดอุปสรรคทางด้านภาษา ชาวต่างชาติก็จะเข้าใจในการแสดงโขนมากยิ่งขึ้น ทำให้เกิดอรรถรสในการรับชม จนทำให้โขนเป็นศิลปะประจำชาติไทยที่ชาวต่างชาติให้ความสนใจเป็นอย่างมาก

4. รัฐบาลต้องให้ความสำคัญกับโขน ทั้งในเรื่องค่าตอบแทนของผู้แสดงโขน บุคลากรเกี่ยวกับโขน ครูผู้สอน และสนับสนุนการเผยแพร่การแสดงโขนให้เป็นที่รู้จักแก่คนในประเทศและทั้งต่างประเทศให้มากขึ้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2545). *สีเขียนภาพผนังถ้ำยุคโบราณในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

----------. (2500). *โขน*. พิมพ์ในงานพระราชทางเพลิงพระศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิม เขตรมง ณ เมวัดเทพศิรินทราวาส.

----------. (2553). *โขนอัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย*. นครปฐม: กรมศิลปากร.

กอบกูล รุ่งเรืองศรี. (2547). *แนวคิดของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กับการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย: กรณีศึกษา*. กรุงเทพฯ: สาขาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

กฤตยา อาชวนิจกุล; และคณะ. (2551). *จินตนาการความเป็นไทย*. นครปฐม: สถาบันวิจัยประชากรและสังคม มหาวิทยาลัยมหิดล.

กฤชณัท แสนทวี. (2552). *ลำพวน : การวิเคราะห์การสื่อสารกับการสืบทอดอัตลักษณ์ชาวไทยพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี*. วิทยานิพนธ์ ว.ม. (สื่อสารมวลชน). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

กาญจนา แก้วเทพ. (2549). *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา*. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์.

----------. (2553). *แนวพินิจใหม่ในการศึกษา*. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2547). *หนังอุษาคเนย์ : การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เขมทัต พิพิธธนาบรรพ์. (2551). *การแต่งคอสเพลย์ของกลุ่มวัยรุ่นไทย กับการสร้างอัตลักษณ์วัฒนธรรมย่อย และบทบาทของสื่อ*. วิทยานิพนธ์ นศ.ม. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2541). *หลายชีวิต*. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

----------. (2551). *ลักษณะไทย*. กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ.

คำรณ สุนทรานนท์. (2551). *วัฒนธรรมโขน: การเปลี่ยนแปลงและการพัฒนา*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ไทยศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรามคำแหง. ถ่ายเอกสาร.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2554). *กระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์*. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. (วิจัยศิลปะและวัฒนธรรม). ขอนแก่น: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแกน. ถ่ายเอกสาร.

จำนง ทองประเสริฐ. (2537). *บ่อเกิดลัทธิประเพณีจีน ภาค 1-3*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต. (2551). *วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิม อุ่นทอง. (2547). *มวยไทยยุคโลกาภิวัตน์.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม. ถ่ายเอกสาร.

ญาดา ดวงเนตร. (2552). *ศิราภรณ์ของพระรามในการแสดงโขนของสำนักสังคีต กรมศิลปากร*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชวลิต สุนทรานนท์. (2554). *นธรรมและความเชื่อในการแสดงโขน : ชุดพรหมาศบทพระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: คณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548). *การวิจัยทางศิลปะ Research in Arts*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชยาพร เพชรโพธิ์ศรี. (2539). *กระบวนการเลือกและนำเสนอ "ความเป็นไทย" ในนิตยสาร "สวัสดี".* วิทยานิพนธ์. กรุงเทพ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

ไชยยศ จันทราทิตย์. (2550). *แนวคิดและรูปแบบการสร้างเครือข่ายหรือองค์กรภาคประชาชนในบริบทศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในประเทศไทย กรณีศึกษาภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคใต้*. วิทยานิพนธ์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. ถ่ายเอกสาร.

เทิดศักดิ์ เหล็กดี. (2547). *แนวนโยบายรัฐบาลในการจัดการศิลปะร่วมสมัยของไทย : กรณีศึกษาสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.* วิทยานิพนธ์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

ธนิก เลิศชาญฤทธ์. (2554). *การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ธนิต อยู่โพธิ์. (2497). *โขนสำหรับประชาชน*. พระนคร: กรมศิลปากร.

----------. (2500). *โขน*. พิมพ์ครั้งที่ 3. ม.ป.พ.: กองการสังคีต กรมศิลปากร.

----------. (2526). *โขน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

----------. (2538). *โขน*. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

ธีรยุทธ บุญมี. (2546). *ความหลากหลายของชีวิต ความหลากหลายทางวัฒนธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สายธาร.

นรีรัตน์ พินิจธนสาร. (2553). *นาฏยพาณิชย์กรณีศึกษาการแสดงนาฏศิลป์ในโรงละครในเขตกรุงเทพมหานคร*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชาการบริหารงานวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิคม มูสิกะคามะ. (2545). *วัฒนธรรม :บทบาทใหม่ในยุคโลกาภิวัฒน์*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

นิติ ภวัครพันธุ์. (2547). *ความเป็นไทย*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

บูรชัย ศิริมหาสาคร. (2540). *กลั่นสามก๊ก ฉบับนักบริหาร*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: แสงดาว.

บำรุง สุขพรรณ์. (2524). *พฤติกรรมการรับข่าวสารของเยาวชนในชนบทและผลที่มีต่อการพัฒนาชนบทศึกษาเฉพาะกรณีนักเรียนมัธยมศึกษาในจังหวัดชลบุรี ที่รับข่าวสารจากหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นที่จัดพิมพ์เผยแพร่ในจังหวัดชลบุรี*. สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ

ปัญญา รุ่งเรือง. (2547). *การปลูกฝังจิตสำนึกความเป็นไทย ความรักชาติและรักวัฒนธรรมไทย*. ปริญญานิพนธ์. กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ประเวศ วะสี. (2532). *บนเส้นทางชีวิต 1*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน.

เปรมวดี เสรีรักษ์. (2554). *วัยใสหัวใจโขน*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2526). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525*. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

พระนิพนธ์ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2546). *ละครฟ้อนรำ ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำ รำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์*. กรุงเทพฯ: มติชน.

พิเศษ เกตุวรสุนทร. (2549). *แนวทางการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมไทย : ศึกษากรณีโขน มหาวิทยาลัยรามคำแหง*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรามคำแหง. ถ่ายเอกสาร.

พจนานุกรมศัพท์ *ศิลปะ อังกฤษ-ไทย /ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. (2541). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2537). *จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม*. กรุงเทพฯ: ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2550). *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500*. กรุงเทพฯ: มติชน.

มนตรี วัดละเอียด. (2550). *หน้าโขน สมุดภาพการแต่งหน้าโขนตามพระราดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพ.

มาโนช บุญทองเล็ก. (2551). *ความคาดหวังของผู้ที่เกี่ยวข้องต่อการอนุรักษ์และการพัฒนาการแสดงโขน*. กรุงเทพฯ: ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ไทยศึกษา) มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

มัทนี รัตนิน. (2533). *บุษบาริมทาง : อีสาน*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2554). *นามานุกรมรามเกียรติ์*. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์.

รจนา สุนทรานนท์. (2549). *นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ด. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

รจนา สุนทรานนท์; และคำรณ สุนทรานนท์. (2551). *โครงการวิจัยการอนุรักษ์และสืบทอดโขน (ผู้หญิง) ให้แก่เยาวชน*. ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

รัตนา มณีสิน. (2540). *สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

รุจิรา อินทรภักดี; และคณะ. (2550). *โครงการนาฏยรังสรรค์ไทย จัดการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ถวายลิง-ชุกล่องดวงใจ*. ปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

วันทนา เตชะสุวรรณา. (2548). *บทบาทของสื่อบุคคลและสื่อประเพณีในการถ่ายทอดวัฒนธรรมประเพณีของชาวบางกอกน้อย : ศึกษาเฉพาะกรณี ชุมชนบ้านบุ*. วิทยานิพนธ์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

วิมลศรี อุปรมัย. (2553). *นาฏกรรมและการละคร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรรรณพรรธน์ ริมผดี. (2554). *เอกสารประกอบการสอน รายวิชากลยุทธ์การสื่อสารการตลาดเชิงบูรณาการสำหรับธุรกิจโรงแรม*. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2552). *วิสัยทัศน์ ศิลปวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ.

วีระ อำพันสุข. (2551). *ความเป็นไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2538). *การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์*. วิทยานิพนธ์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

สาวิตร พงศ์วัชร์. (2548). *การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ด. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

สายชล สัตยานุรักษ์. (2546). *สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างอัตลักษณ์ "เมืองไทย" และ "ชั้น" ของชาวสยาม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2539). *วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปะในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย*. ปริญญานิพนธ์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2556). *เอกสารประกอบการเสวนา เนื่องในงานสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย พุทธศักราช 2556*. กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดี กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

----------. (2542). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.

----------. (2551). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: พิมพ์ที่โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

----------. (2549). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุริชัย หวันแก้ว. (2547). *สังคมและวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุริชัย หวันแก้วและกนกพรรณ อยู่ชา. (2552). *ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยบนความหลากหลายและสับสน*. กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมิตร เทพวงษ์. (2548). *นาฏศิลป์ : นาฏศิลป์สำหรับครูประถมศึกษา – อุดมศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. (2525). *วรรณกรรมพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม. (ม.ป.ป.). *ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย*. สืบค้นเมื่อ 1 เมษายน 2556, จากhttp://www.ocac.go.th/index.php?module=page&page=detail&id=13

อังคาร กัลยาณพงศ์; และคณะ. (2549). *โขน ศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์.

อนุมานราชธน, พระยา. (2496). *วัฒนธรรม*. พระนคร: สภาวัฒนธรรมแห่งชาติ.

----------. (2515). *วัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร.

อลงกต เพชรศรีสุก. (2544 ตุลาคม – 2545 พฤษภาคม). ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัย. *ว.มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*. 7(2): 61-64.

อานนท์ อาภาภิรม. (2516). *สังคมวิทยา*. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

A. L. Kroeber; & Clyde Kluckhohn. (1952). Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. New York: Vintage Books

Anderson, Benedict. (1991). *Imagined Communities*. London: Verso Books

Kellner, Douglas M.; & Durham, Meenakshi Gigi. (2006). Media and cultural studies : keyworks. Malden, MA: Blackwell.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

แนวคำถาม (Interview guide)

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. ชื่อ ..... นามสกุล.....
2. เพศ .....
3. อายุ ..... ปี
4. ตำแหน่งทางการ .....
5. ที่ทำงาน .....

ส่วนที่ 2 ทัศนคติที่มีต่อการแสดงโขน

1. ความเป็นมาและพัฒนาการของโขนเป็นอย่างไร
2. ความคิดเห็นต่อโขนในฐานะศิลปะประจำชาติไทย
3. ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รูปแบบของการแสดงโขนมีการเปลี่ยนแปลงตามบริบททางสังคมอย่างไรบ้าง
    - รูปแบบในการแสดงโขน
    - ประเภทของโขน
    - องค์ประกอบของโขน
    - อื่นๆ
4. ความสำคัญของโขนในฐานะสื่อวัฒนธรรมเป็นอย่างไร

ส่วนที่ 3 ทัศนคติต่อการอนุรักษ์ และสืบทอดวัฒนธรรมโขน

- ท่านคิดว่าอะไรคือปัญหาและอุปสรรคต่อการอนุรักษ์และการพัฒนาการแสดงโขน
- ท่านคิดว่าในปัจจุบันมีผู้ที่นิยมโขนมากน้อยเพียงใด
- แนวทางการสืบทอดวัฒนธรรมโขน

ภาคผนวก ข

สัมภาษณ์ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญทางด้านโขน

1. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

1.1 อาจารย์ รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์วันที่ 21 มีนาคม พ.ศ. 2555

1.2 อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สัมภาษณ์วันที่ 21 มีนาคม พ.ศ. 2555

1.3 อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สัมภาษณ์วันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2555

1.4 อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ชำนาญการพิเศษหัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์วันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2556

1.5 อาจารย์จรัญ พูนลาภ ครูชำนาญการ สัมภาษณ์วันที่ 27 มิถุนายน พ.ศ. 2556

1.6 อาจารย์เกษม ทองอร่าม ครูชำนาญการ สัมภาษณ์วันที่ 27 มิถุนายน พ.ศ. 2556

2. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.1 อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต สัมภาษณ์วันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2556

2.2 อาจารย์สมเจตน์ ภู่นา นาฏศิลปินระดับชำนาญงาน สัมภาษณ์วันที่ 18 มิถุนายน พ.ศ. 2556

2.3 อาจารย์พัชรา บัวทอง หัวหน้ากลุ่มจัดการแสดง สัมภาษณ์วันที่ 18 มิถุนายน พ.ศ. 2556

2.4 อาจารย์สุดจิตต์ พันธ์สังข์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สัมภาษณ์วันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2556

2.5 อาจารย์ประสาท ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมไทย สัมภาษณ์วันที่ 26 เมษายน พ.ศ. 2556

2.6 อาจารย์มณีรัตน์ มุ่งดี นาฏศิลปินชำนาญงานกลุ่มนาฏศิลป์ สัมภาษณ์วันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2556

2.7 อาจารย์กาญจนา ขาวรุ่งเรือง หัวหน้าฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรง สัมภาษณ์วันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2556

2.8 อาจารย์สุพรทิพย์ ศุภรกุล ศิลปินชำนาญงาน ผู้ช่วยฝ่ายพัตราภรณ์ สัมภาษณ์วันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2556

2.9 อาจารย์สุธี ปิวรบุตร ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดง สัมภาษณ์วันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2556

3.0 อาจารย์ทรงพล ตาดเงิน นาฏศิลปินชำนาญงานกลุ่มนาฏศิลป์ สัมภาษณ์วันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2556

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์
วันเดือนปีเกิด	21 กันยายน 2518
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	88 ถนนรามคำแหง แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพฯ 10215
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 114 สุขุมวิท 23 เขตวัฒนา กรุงเทพมหานคร 10110

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2537	มัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
พ.ศ. 2541	ศป.บ. (นาฏศิลป์ไทย) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2545	รอ.ม. (การจัดการภาครัฐและภาคเอกชน) จากสถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์
พ.ศ. 2557	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต (ศิลปวัฒนธรรมวิจัย) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ