องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทาง ของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช

The Body of Knowledge, Conveying Wisdom, and Methods of Performative Process upon Chinese Characters Gesture in Lakhorn Phanthang Entitled "Rajathiraj"

นายภุมรินทร์ มณีวงษ์

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม
สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.)
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทาง ของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช

The Body of Knowledge, Conveying Wisdom, and Methods of Performative Process upon Chinese Characters Gesture in Lakhorn Phanthang Entitled "Rajathiraj"

นายภุมรินทร์ มณีวงษ์

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม
สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.)
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ในการแสดงงิ้วที่เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ภูมิปัญญาในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ศึกษาวิธีแสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี และ ศึกษาวิเคราะห์กระบวนการถ่ายทอดความรู้บทบาทตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช โดยการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการฝึกปฏิบัติเพื่อการวิเคราะห์

โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง แบบสัมภาษณ์ แบบไม่มีโครงสร้าง การสังเกตการณ์แบบมีโครงสร้าง และ การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลนำไปสู่ผลการวิจัยการผสมผสานระหว่างท่ารำไทยและท่าการแสดงของงิ้ว ตลอดจนรูปแบบการแสดงที่ปรากฏอยู่ในการแสดง ทั้งนี้ยังเป็นการศึกษารูปแบบ องค์ประกอบกระบวนท่าในการแสดง และวิธีการรำท่าทางของตัวละครฝ่ายจีน ซึ่งจัดเป็นองค์ความรู้ที่ความสำคัญสามารถเป็นข้อมูลในทางทฤษฎี เพื่อเป็นแนวทางการปฏิบัติ รวมถึงการรักษากลวิธีการรำในกระบวนท่านี้ไม่ให้สูญหาย

ผลการวิจัยพบว่า ในองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช การแสดงงิ้วมีบทบาทต่อรูปแบบการแสดง ในบทบาทตัวละครฝ่ายจีน ผ่านความสัมพันธ์จากตัวบุคคลสู่ครูผู้ถ่ายทอด และส่งผ่านในรูปแบบการแสดงกระบวนท่า ตลอดจนองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง ที่นำไปสู่องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอด และถ่ายทอดได้แก่ รูปแบบการแสดงที่มีลำดับขั้นตอน วิธีฝึกหัดที่มีแบบแผน ท่ารำเฉพาะที่สำคัญของการแสดง วิธีการถ่ายทอดอารมณ์ และการแต่งกายแต่งหน้าตามลักษณะ ได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี โจเปียว คนธง ทหารจีน และ ล่ามจีน

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญา วิธีการแสดงท่าทางและวิธีการแสดงในบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชเพื่อเป็นแนวทาง ในการแสดงและการนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนในเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับวิธีการรำแบบพันทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องนี้ ทั้งนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดงานนาฏศิลป์ไทยสืบไปอย่างยั่งยืนเพื่อส่งเสริม เชิดชูคุณูปการของปรมาจารย์ ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ รักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการแสดง ให้เผยแพร่เป็นประโยชน์ในทางด้านการศึกษาต่อไป

Abstract

Research on the knowledge and wisdom of inheriting and transmitting the process of acting and gestures of Chinese characters in the Panthang drama Rajathiraj. This time the objective is to study. Relationships in opera performances that are connected to the knowledge and wisdom in the Phan Tang drama "Rachathirat". Study how to play the roles of Chinese characters in the Pantun drama "Rachathirat" in the episode "Saming Phra Ram Rob Kamani" and study and analyze the process of transferring role knowledge. Chinese characters in the Panthang drama Rachathirat By studying documents, interviews, and observation. and practice For analysis.

Use qualitative research methods. Research tools include structured interviews, unstructured interviews. Structured observation and non-participant observation. To analyze data leading to research results on the combination of Thai dance postures and opera postures. Study of forms, elements, and postures in performances. and how to dance the postures of Chinese characters which is classified as important knowledge It's theoretical information. as a guideline for practice

The results showed that in the body of knowledge, wisdom, inheritance and transmission of the performance process Recreate the poses of the Chinese characters in the drama "Rachathirat" Opera plays a role in the performance style. In the role of Chinese characters Through the relationship from the individual to the teacher who transmits and transmits in the form of a demonstration of the process. as well as related components that leads to knowledge and wisdom passed on and transmitted including Display format with sequence of steps Method of practicing with a plan Important specific dance moves of the performance How to convey emotions And the costumes and makeup of the Chinese characters

Hopefully this knowledge and wisdom will be useful in acting and teaching. This is in order to conserve and pass on Thai classical dance in a sustainable manner to promote Honor the contributions of masters and preserve the cultural heritage of performing arts. To be disseminated to be useful in the field of education in the future.

กิตติกรรมประกาศ

ในงานวิจัยเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ก็ได้ดำเนินมาจนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี โดยได้รับความเมตตาจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา (บัวสรวง)ภักดีเทวา ซึ่งท่านเป็นผู้ชี้แนะและให้ความรู้อย่างมากมาย ทั้งยังเป็นผู้แสดงบทบาทกามนีที่แสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2495 ได้กรุณาสละเวลาในการ ให้สัมภาษณ์ การถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ตลอดจนการชี้แนะการถ่ายทอดประสบการณ์ที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ที่ปรึกษางานวิจัย ที่กรุณาผู้วิจัยเสมอมา คอยให้คำปรึกษา คำแนะนำ ทุ่มเทแรงกายและแรงใจ ตลอดจนการตรวจสอบ และแก้ไขจนงานวิจัยสำเร็จลุล่วงลงด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในการวิภาคเนื้อหาของการวิจัยทุกท่านที่ได้กรุณาให้ข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์ต่อรูปแบบของงานวิจัย

ขอขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ ข้อเสนอแนะ ตลอดจนการ ถ่ายทอดประสบการณ์ อันมีผลทำให้กระบวนการวิจัยสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณคณะศิลปศึกษาที่กรุณารูปภาพในการวิจัย

ขอขอบพระคุณCharlie lew ที่ให้ข้อมูลและนำเข้าไปให้รู้จักกับคณะงิ้วต่าง ๆ

ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่มีส่วนช่วยเหลือที่คอยช่วยเหลือให้การสนับสนุนและเป็นกำลังใจแก่ผู้วิจัยมาอย่างต่อเนื่อง

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยหวังว่าผลของงานวิจัยฉบับนี้ น่าจะก่อเป็นประโยชน์ต่อส่วนรวมในภายภาคหน้าให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทยต่อไป

ภุมรินทร์ มณีวงษ์

กันยายน 2566

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ..... ข
บทคัดย่อภาษาไทย..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... ง
สารบัญ..... จ
สารบัญตาราง..... ฌ
สารบัญภาพ..... ฎ

บทที่

1 บทนำ..... 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1
วัตถุประสงค์การวิจัย..... 6
ขอบเขตของการวิจัย..... 6
กรอบแนวคิดของการวิจัย..... 7
คำถามในงานวิจัย..... 8
วิธีการดำเนินการวิจัย..... 8
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 13
การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 20
การวิเคราะห์ข้อมูล..... 20
การตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล..... 21
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย..... 22
นิยามศัพท์เฉพาะ..... 22
2 เอกสารวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 23
งิ้วในประเทศไทย..... 25
งิ้วในสมัยอยุธยา..... 28
งิ้วในสมัยธนบุรี..... 28

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

งิ้วในสมัยรัตนโกสินทร์..... 30
ประเภทของการแสดงงิ้วในประเทศไทย..... 41
องค์ประกอบในการแสดงงิ้ว..... 47
สถานที่ที่ใช้ในการแสดง..... 48
ประเภทของตัวแสดง..... 50
การแต่งหน้า..... 58
เครื่องแต่งกาย..... 60
บทที่ใช้ในการแสดง..... 64
เครื่องดนตรี..... 66
ลำดับขั้นตอนในการแสดง 67
รูปแบบ วิธีการแสดงละครพันทางคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง
(เพ็ง เพ็ญกุล)..... 70
รูปแบบและวิธีแสดง..... 71
องค์ประกอบของการแสดง 72
ผู้แสดง..... 72
เครื่องดนตรีและเพลง..... 73
เครื่องแต่งกาย..... 74
สถานที่จัดแสดง..... 77
บทที่ใช้ในการแสดง..... 78
รูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกานี..... 79
บทละครพันทางเรื่องราชาธิรา ของกรมศิลปากร..... 79
แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวข้อง..... 81
3 การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา
ตอน สมิงพระรามรบกามนี..... 102

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

ที่มาของละครพันทางเรื่องราชาธิราช..... 102
เนื้อเรื่องย่อของการแสดง..... 104
การจัดการแสดง..... 105
องค์ประกอบของการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา
ตอนสมิงพระรามรบกามนี..... 108
การเริ่มเรื่อง..... 108
การดำเนินเรื่อง..... 110
บทสรุปของเรื่อง..... 112
ลักษณะบุคลิกของตัวละคร 113
ผู้แสดง..... 121
บทละคร..... 125
เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า
ที่ใช้ในการแสดงของตัวละครฝ่ายจีน..... 125
ฉากและอุปกรณ์การแสดง..... 137
เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง..... 139
4 องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา
ตอน สมิงพระรามรบกามนี..... 144
วิธีการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระราม
อาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี..... 145

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

1.1 วิธีการแสดงท่าทางประกอบบทร้องและทำนองเพลง..... 145
1.2 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ 181
1.3 วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ 188
1.4 วิธีการปฏิบัติท่าทางในการแสดง 216
1.5 วิธีการเจรจาและการร้องเพลง 221
1.6 วิธีการแสดงอารมณ์ 224
องค์ความรู้ภูมิปัญญาในการสืบทอดและวิธีถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี..... 234
วิเคราะห์และรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช..... 235
5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 246
ผลการวิจัย..... 246
อภิปรายผล..... 257
ข้อเสนอแนะ..... 261
รายการอ้างอิง..... 262
ภาคผนวก..... 269
ภาคผนวก ก บทละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา..... 270
ประวัติย่อของผู้วิจัย..... 296

สารบัญตาราง

ตาราง **หน้า**

1 เพลงที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา(ศึกกามนี) เริ่มตั้งแต่ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองอังวะ และสิ้นสุดใน ฉากที่ 3 สนามรบ..... 142
2 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนใจ๋ย่อ..... 145
3 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน..... 147
4 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนเข้าห้อง..... 150
5 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน 152
6 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนหน้าเรือ..... 156
7 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน..... 158
8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก 162
9 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน 172
10 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยเพลงจีนขิมเล็กชั้นเดียว..... 176
11 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน 177
12 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนี กรณีการรบในบทเพลงโพกผ้าชั้นเดียว..... 182

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตาราง **หน้า**

14 ท่ารำในเพลงพญาเดิน 187
15 ท่าลาซันของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้..... 189
16 ท่าลาซันของกามนี..... 191
17 ท่าลาซันของโจเปียว..... 193
18 ท่าในกระบวนการแต่งตัว..... 198
19 ท่ารำกระบวนท่าผ่าหมาก..... 200
20 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 1..... 202
21 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 2 205
22 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 3 206
23 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 4 208
24 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 5 210
25 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 6 212
26 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 7 214
27 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 8 215
28 ท่าทางที่มีลักษณะการรำแบบออกภาษา..... 217
29 ท่าทางการแสดงในลักษณะท่าที่มาจากการแสดงงิ้ว..... 219
30 ท่าทางการแสดงในลักษณะการใช้ท่าทางแบบธรรมชาติ 220
31 บทเจรจาที่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องออกเสียงให้มีสำเนียงจีน
ตัวอย่างบทสนทนาระหว่าง กามนี และล่ามจีน 222
32 บทเจรจาที่เป็นภาษาจีน แต่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องออกเสียงให้มีสำเนียง
จีนตัวอย่างบทสนทนาระหว่าง พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ และทหารทั้งหมดในกองทัพ 222
33 บทร้องที่เป็นภาษาจีนแต่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องร้องเองให้มีสำเนียงจีน
ตัวอย่างบทร้องของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ 222

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตาราง **หน้า**

34 บทร้องที่เป็นภาษาจีนแต่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องร้องเองให้มีสำเนียงจีน
ตัวอย่างบทร้องของโจเปียว..... ... 223

สารบัญภาพ

ภาพ **หน้า**

1 การแสดงงิ้วหลวง หรือ งิ้วปักกิ่งในปัจจุบัน ที่มีความงดงาม มุ่งเน้นในเรื่องกระบวน
ท่าดนตรี และเพลงร้องในการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าและฉากที่สวยสมจริง..... 26
2 การแสดงงิ้วหลวง หรือ งิ้วปักกิ่งในปัจจุบัน ที่มีความงดงาม มุ่งเน้นในเรื่องกระบวนท่าดนตรี
และเพลงร้องในการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าและฉากที่สวยสมจริง..... 26
3 การแสดงงิ้วหลวง หรือ งิ้วปักกิ่งในปัจจุบัน ที่มีความงดงาม มุ่งเน้นในเรื่องกระบวนท่าดนตรี
และเพลงร้องในการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าและฉากที่สวยสมจริง..... 27
4 การแสดงงิ้วหลวง หรือ งิ้วปักกิ่งในปัจจุบัน ที่มีความงดงาม มุ่งเน้นในเรื่องกระบวนท่าดนตรี
และเพลงร้องในการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าและฉากที่สวยสมจริง..... 27
5 การแสดงงิ้วท้องถิ่น หรือ งิ้วพื้นเมืองทัวไปในปัจจุบัน ที่ภาษาท้องถิ่นในการเจรจา
การขับร้อง เช่นงิ้วแต้งิ้ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำฯลฯ จะไม่เคร่งครัดแบบแผนที่ตายตัว..... 27
6 การแสดงงิ้วท้องถิ่น หรือ งิ้วพื้นเมืองทัวไปในปัจจุบัน ที่ภาษาท้องถิ่นในการเจรจา
การขับร้อง เช่นงิ้วแต้งิ้ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำฯลฯ จะไม่เคร่งครัดแบบแผนที่ตายตัว..... 27
7 การแสดงงิ้วท้องถิ่น หรือ งิ้วพื้นเมืองทัวไปในปัจจุบัน ที่ภาษาท้องถิ่นในการเจรจา
การขับร้อง เช่นงิ้วแต้งิ้ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำฯลฯ จะไม่เคร่งครัดแบบแผนที่ตายตัว..... 27
8 การแสดงงิ้วท้องถิ่น หรือ งิ้วพื้นเมืองทัวไปในปัจจุบัน ที่ภาษาท้องถิ่นในการเจรจา
การขับร้อง เช่นงิ้วแต้งิ้ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำฯลฯ จะไม่เคร่งครัดแบบแผนที่ตายตัว..... 27
9 ภาพวาดจิตรกรรมฝาผนังวัดประดูโรงธรรมที่ได้วาดเรื่องราวของมหรสพในสมัยอยุธยา
จากภาพเป็นการแสดงงิ้วสังเกตได้ว่าผู้คนที่ชมเป็นคนจีนไว้เปีย..... 29
10 การแสดงงิ้วในสมัยปัจจุบันที่แสดงตามงานศาลเจ้าทั่วไป..... 35
11 การแสดงงิ้วในสมัยปัจจุบันที่แสดงตามงานศาลเจ้าทั่วไป..... 35
12 โรงงิ้วนาครสนุก บนถนนเยาวราช..... 36
13 โรงงิ้วไซฮ้อต่อมาได้เปลี่ยนเป็นโรงภาพยนตร์ไชน่าทาวน์รามา..... 36
14 งิ้วธรรมศาสตร์ หรือ งิ้วการเมืองที่ร้องแบบภาษาไทย..... 37
15 งิ้วธรรมศาสตร์ หรือ งิ้วการเมืองที่ร้องแบบภาษาไทย..... 37

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

16 การแสดงงิ้วไทย เรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยคณะงิ้ว อาเม้ง ป.ปลา ณ เวทีสังคีตศาลา..... 38
17 การแสดงงิ้วไทย เรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยคณะงิ้ว อาเม้ง ป.ปลา ณ เวทีสังคีตศาลา..... 38
18 การแสดงงิ้วไทย เรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยคณะงิ้ว อาเม้ง ป.ปลา ณ เวทีสังคีตศาลา..... 38
19 การแสดงงิ้วไทย เรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยคณะงิ้ว อาเม้ง ป.ปลา ณ เวทีสังคีตศาลา..... 38
20 การปรับเปลี่ยนรูปแบบฉากที่นำเทคโนยีมาใช้ด้วยระบบจอLDE ที่มีความตระการตา..... 39
21 การปรับเปลี่ยนรูปแบบฉากที่นำเทคโนยีมาใช้ด้วยระบบจอLDE ที่มีความตระการตา..... 39
22 การปรับเปลี่ยนรูปแบบฉากที่นำเทคโนยีมาใช้ด้วยระบบจอLDE ที่มีความตระการตา..... 39
23 การปรับเปลี่ยนรูปแบบฉากที่นำเทคโนยีมาใช้ด้วยระบบจอLDE ที่มีความตระการตา..... 39
24 ผู้แสดงงิ้วสวมหนากากเพื่อป้องกันโรคโควิด 19 ในขณะทำการแสดง..... 40
25 ผู้แสดงงิ้วคณะไช้หย่งฮงเตี่ยเกี๊ยะท้วง สวมหน้ากากผ้าเพื่อป้องกันการแพร่ระบาด..... 40
26 งิ้วไซฉิน เรื่อง ฉิ่งเฮียงโน้ย..... 42
27 งิ้วไซฉิน เรื่อง ฉิ่งเฮียงโน้ย..... 42
28 งิ้วลั่นถัน (ล่วนถันซี่) หรืองิ้วฉินเชียง เป็นงิ้วที่มีต้นกำเนิดขึ้นในแถบมณฑลส่านซี..... 42
29 งิ้วลั่นถัน (ล่วนถันซี่) หรืองิ้วฉินเชียง เป็นงิ้วที่มีต้นกำเนิดขึ้นในแถบมณฑลส่านซี..... 42
30 การแสดงงิ้วงั่วกัง เรื่อง งูขาว..... 43
31 การแสดงงิ้วงั่วกัง เรื่อง งูขาว..... 43
32 การแสดงงิ้วเจี่ยอิม เรื่อง แปะฮวยกงจู๊..... 44
33 การแสดงงิ้วเจี่ยอิม เรื่อง แปะฮวยกงจู๊..... 44
34 การแสดงงิ้วแป๊ะยี่ เรื่อง ฉิ่งเฮียงโน้ย..... 44
35 การแสดงงิ้วแป๊ะยี่ เรื่อง ฉิ่งเฮียงโน้ย..... 44
36 การแสดงงิ้วแต้จิ๋ว เรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารราชบุตรเขย..... 45
37 การแสดงงิ้วแต้จิ๋ว เรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารราชบุตรเขย..... 45

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

38 งิ้วกวางตุ้งของมาเลเซีย แสดงเรื่อง หลักกกฮงเสี่ยง..... 46
39 งิ้วกวางตุ้งของมาเลเซีย แสดงเรื่อง หลักกกฮงเสี่ยง..... 46
40 การแสดงงิ้วไหหลำ คณะมังกรทองแสดงเรื่อง ฮี่ขวั่นหย่วน..... 46
41 การแสดงงิ้วไหหลำ คณะมังกรทองแสดงเรื่อง ฮี่ขวั่นหย่วน..... 46
42 การแสดงงิ้วไฮฮงงิ้วเมืองจีนแสดงที่เตี่ยเอี๊ย..... 47
43 การแสดงงิ้วไฮฮงงิ้วเมืองจีนแสดงที่เตี่ยเอี๊ย..... 47
44 โรงงิ้วชั่วคราวที่มีการแบ่งพื้นที่ในการแต่งกายแต่งหน้า และที่ตั้งวงดนตรี..... 49
45 โรงงิ้วชั่วคราวที่มีการแบ่งพื้นที่ในการแต่งกายแต่งหน้า และที่ตั้งวงดนตรี..... 49
46 โรงงิ้วชั่วคราวที่มีการแบ่งพื้นที่ในการแต่งกายแต่งหน้า และที่ตั้งวงดนตรี..... 49
47 โรงงิ้วชั่วคราวที่มีการแบ่งพื้นที่ในการแต่งกายแต่งหน้า และที่ตั้งวงดนตรี..... 49
48 โรงงิ้วถาวรที่สร้างไว้ที่ศาลเจ้า มีลักษณะเป็นโครงเหล็กใช้สำหรับแสดงงิ้วโดยเฉพาะ..... 49
49 โรงงิ้วถาวรที่สร้างไว้ที่ศาลเจ้า มีลักษณะเป็นโครงเหล็กใช้สำหรับแสดงงิ้วโดยเฉพาะ..... 49
50 พระเอกนักรบคือนักรบหนุ่ม(บูเชียงเซ็ง)เป็นนักรบที่มีความสามารถ..... 50
51 พระเอกสุภาพฝ่ายบุ๋น(บุ่งเชียงเซ็ง) จะเป็นพระเอกที่มีนุ่มนวล..... 51
52 พระเอกสุภาพฝ่ายบุ๋น(บุ่งเชียงเซ็ง) จะเป็นพระเอกที่มีนุ่มนวล..... 51
53 นางเอกที่เป็นลักษณะนักรบ(บู๊ตั๋ว)เป็นนางนางเอกที่เน้นในบทบาทการรบ..... 52
54 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกทั่วไป(บุ่งตั๋ว) คือนางเอกทั่วไปที่มีลักษณะอ่อนหวาน..... 53
55 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกอาวุโส(เหล่าตั๋ว)คือนางเอกสูงวัย..... 53
56 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกบทโศก(โอวซา) คือนางเอกที่เน้นไปในบทบาทเศร้าโศก..... 54
57 นางเอกที่เป็นลักษณะนางกุลสตรี(กุยหมิ่งตั๋ว) คือนางเอกที่มีลักษณะบทบาทของกุลสตรีสูง.... 54
58 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกที่มีความร่าเริง(ฮวยตั๋ว) เป็นนางเอกที่มีบุคลิกที่ร่าเริงแจ่มใส..... 55
59 บทบาทตัวหน้าลายฝ่ายบู๊(บู๊โอวหหมิ่ง) เป็นตัวที่มีบทบาทเน้นการรบ การต่อสู้..... 56
60 บทบาทตัวหน้าลายฝ่ายบุ๋น(บุ๋นโอวหหมิ่ง) ตัวหน้าลายในบทบาทผู้มีความรู้ นักปราชญ์..... 56
61 ผู้แสดงบทบาทตัวตลก 57
(ที้ว).....

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

62 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบอื่นๆ ที่เรียกว่า “บ่วย” “จั๊บ..... 58
63 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบอื่นๆ ที่เรียกว่า “บ่วย” “จั๊บ..... 58
64 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบอื่นๆ ที่เรียกว่า “บ่วย” “จั๊บ..... 58
65 เครื่องแต่งหน้าที่เป็นของส่วนตัวและการแต่งหน้าของผู้แสดง..... 59
66 เครื่องแต่งหน้าที่เป็นของส่วนตัวและการแต่งหน้าของผู้แสดง..... 59
67 เครื่องแต่งหน้าที่เป็นของส่วนตัวและการแต่งหน้าของผู้แสดง..... 59
68 เครื่องแต่งหน้าที่เป็นของส่วนตัวและการแต่งหน้าของผู้แสดง..... 59
69 ชุดในแบบพระราชพิธี(มั่งหรือหมั่ง) เป็นชุดสำหรับตัวกษัตริย์ เสนาบดีขุนนางชั้นผู้ใหญ่..... 61
70 ชุดในแบบพระราชพิธี(มั่งหรือหมั่ง) เป็นชุดสำหรับตัวกษัตริย์ เสนาบดีขุนนางชั้นผู้ใหญ่..... 61
71 ชุดขุนนาง(กัวเพ้า) เป็นชุดสำหรับขุนนางใช้สวม ใช้กับบทบาทขุนนางตัวรอง..... 61
72 ชุดขุนนาง(กัวเพ้า) เป็นชุดสำหรับขุนนางใช้สวม ใช้กับบทบาทขุนนางตัวรอง..... 61
73 ชุดเสื้อนอกแบบกึ่งทางการ(พี) เป็นชุดแบบกึ่งทางการใช้กับตัวพ่อค้า คหบดีทั่วไป..... 62
74 ชุดเสื้อนอกแบบกึ่งทางการ(พี) เป็นชุดแบบกึ่งทางการใช้กับตัวพ่อค้า คหบดีทั่วไป..... 62
75 ชุดเสื้อคลุมแบบไม่เป็นทางการ(จิจื้อ)เป็นชุดที่ใช้ใส่ทั่วไปเช่นในเวลาอยู่บ้าน..... 62
76 ชุดเสื้อคลุมแบบไม่เป็นทางการ(จิจื้อ)เป็นชุดที่ใช้ใส่ทั่วไปเช่นในเวลาอยู่บ้าน..... 62
77 ชุดเกราะ(กะ) เป็นชุดที่ใช้สำหรับใส่ในตอนออกรบโดยเฉพาะ..... 63
78 ชุดเกราะ(กะ) เป็นชุดที่ใช้สำหรับใส่ในตอนออกรบโดยเฉพาะ..... 63
79 ชุดกึ่งทางการของตัวรบ(กุยเชื่อง) เป็นชุดที่ใช้สำหรับตัวนักรบ..... 63
80 ชุดกึ่งทางการของตัวรบ(กุยเชื่อง) เป็นชุดที่ใช้สำหรับตัวนักรบ..... 63
81 งิ้วคณะไซ้หย่งฮงแสดงเรื่อง”เปาบุ้นจิ้นประหารราชบุตรเขย..... 64
82 งิ้วคณะไซ้หย่งฮงแสดงเรื่อง”เปาบุ้นจิ้นประหารราชบุตรเขย..... 64
83 การแสดงชุดหลีฮื้อเทียวเล่งมึ้งเป็นงิ้วมงคลอีกชุดที่หาชมยากในเมืองไทย..... 68
84 การแสดงชุดหลีฮื้อเทียวเล่งมึ้งเป็นงิ้วมงคลอีกชุดที่หาชมยากในเมืองไทย..... 68
85 การแสดงชุด ลิ้วกั่วเฟิงเซี่ยง(หลักก๊กฮงเสี่ยง) 1 ใน 5 ของชุดเฮ่อเฮ่อโซว่(ฮ่อสิ่ว)..... 68

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

86 ก่อนการแสดงจะมีการนำกุมารน้อยสามองค์ หรือที่เรียกกันว่า “ซาไท้จื้อเอ๊ีย” ถือเป็นเทพที่คุ้มครองคณะงิ้ว..... 69
87 ก่อนการแสดงจะมีการนำกุมารน้อยสามองค์ หรือที่เรียกกันว่า “ซาไท้จื้อเอ๊ีย” ถือเป็นเทพที่คุ้มครองคณะงิ้ว..... 69
88 เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) เจ้าของคณะละคร..... 70
89 ภาพตัวละครในคระละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล)..... 71
90 ภาพเครื่องแต่งกายชุดกามนีและพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่นำรูปแบบขอชุดงิ้วมาใช้แสดง..... 75
91 เครื่องแต่งกาที่มีความทันสมัย ของคณะละครเจ้าคุณมหินทร์ที่ตกแต่งสวยงามทันสมัย..... 76
92 เครื่องแต่งกายที่ออกแบบเป็นลวดลายเฉพาะของคณะละครเจ้าคุณมหินทร์..... 77
93 ภายในโรงละครปริ๊นซ์เธียร์เตอร์คณะละครเจ้าคุณมหินทร์ที่ตกแต่งสวยงามทันสมัย..... 78
94 ภายในโรงละครปริ๊นซ์เธียร์เตอร์คณะละครเจ้าคุณมหินทร์ที่ตกแต่งสวยงามทันสมัย..... 78
95 ปกหน้าและปกหลังสูจิบัตรการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช..... 106
96 ปกหน้าและปกหลังสูจิบัตรการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช..... 106
97 การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ที่นำมาแสดงเป็นตอนสั้นๆ..... 106
98 ภาพโฆษณาการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา..... 107
99 โจเปียวถวายพระราชสาสน์ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้..... 109
100 การเตรียมกองทัพของฝ่ายพม่าที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง..... 111
101 การเตรียมกองทัพของฝ่ายพม่าที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง..... 111
102 การเตรียมกองทัพของฝ่ายพม่าที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง..... 111
103 การเตรียมกองทัพของฝ่ายพม่าที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง..... 111
104 การเตรียมกองทัพของฝ่ายจีนที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง..... 111
105 การเตรียมกองทัพของฝ่ายจีนที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง..... 111
106 การเตรียมกองทัพของฝ่ายจีนที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง..... 111
107 การสู้ระหว่างสมิงพระรามกามนีที่เป็นส่วนสำคัญของการดำเนินเรื่องในตอนนี้..... 112
108 การสู้ระหว่างสมิงพระรามกามนีที่เป็นส่วนสำคัญของการดำเนินเรื่องในตอนนี้..... 112

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

109 การสู้ระหว่างสมิงพระรามกามนีที่เป็นส่วนสำคัญของการดำเนินเรื่องในตอนนี้..... 112
110 เหตุการณ์สุดท้ายในการสรุปจบของตอนนี้ที่กามนีเป็นฝ่ายพ่านแพ้..... 112
111 เหตุการณ์สุดท้ายในการสรุปจบของตอนนี้ที่กามนีเป็นฝ่ายพ่านแพ้..... 112
112 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางที่สง่างาม ภูมิฐาน..... 114
113 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางที่สง่างาม ภูมิฐาน..... 114
114 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางโศกเศร้าเสียใจ และอาลัย..... 115
115 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางโศกเศร้าเสียใจ และอาลัย..... 115
116 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางโศกเศร้าเสียใจ และอาลัย..... 115
117 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางที่กระหยิ่มใจ..... 115
118 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางที่กระหยิ่มใจ..... 115
119 อากัปกิริยา เป็นไปในลักษณะของชนชาติจีน แต่จะแฝงด้วยบุคลิกของคนชรา..... 116
120 การแสดงออกถึงความเข้มแข็ง และความสง่างาม..... 117
121 การแสดงออกถึงความเข้มแข็ง และความสง่างาม 117
122 การแสดงออกถึงความเข้มแข็ง และความสง่างาม 117
123 การแสดงออกถึงความดุดัน กล้าหาญเมื่ออยู่บนหลังม้า..... 117
124 การแสดงออกถึงความดุดัน กล้าหาญเมื่ออยู่บนหลังม้า..... 117
125 การแสดงออกถึงความดุดัน กล้าหาญเมื่ออยู่บนหลังม้า..... 117
126 การแสดงออกถึงความกล้าหาญองอาจ คล่องแคล่ว..... 119
127 การแสดงออกถึงความกล้าหาญองอาจ คล่องแคล่ว..... 119
128 การแสดงออกถึงความกล้าหาญองอาจ คล่องแคล่ว..... 119
129 การแสดงออกถึงความมุทะลุ ความเด็ดเดี่ยว ในการร้องเพลงจีนโศก..... 119
130 การแสดงออกถึงความมุทะลุ ความเด็ดเดี่ยว ในการร้องเพลงจีนโศก..... 119
131 การแสดงออกถึงความมุทะลุ ความเด็ดเดี่ยว ในการร้องเพลงจีนโศก..... 119

ภาพ **หน้า**

132 ผู้แสดงต้องแสดงท่าทางรับส่งบทกันกันตามเหตุการณ์ การแสดงจึงสมบูรณ์..... 120
133 ผู้แสดงต้องแสดงท่าทางรับส่งบทกันกันตามเหตุการณ์ การแสดงจึงสมบูรณ์..... 120
134 ผู้แสดงต้องแสดงท่าทางรับส่งบทกันกันตามเหตุการณ์ การแสดงจึงสมบูรณ์..... 120
135 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และฮึกเหิมในเพลงห้อแห่..... 120
136 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และฮึกเหิมในเพลงห้อแห่..... 120
137 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และฮึกเหิมในเพลงห้อแห่..... 120
138 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และความเสียใจอาลัย..... 121
139 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และความเสียใจอาลัย..... 121
140 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และความเสียใจอาลัย..... 121
141 ลักษณะท่าทางของล่ามที่ไม่มีท่าตายตัวขึ้นอยู่กับการออกแบบท่าทางให้เหมาะสม..... 121
142 ลักษณะท่าทางของล่ามที่ไม่มีท่าตายตัวขึ้นอยู่กับการออกแบบท่าทางให้เหมาะสม..... 121
143 ลักษณะท่าทางของล่ามที่ไม่มีท่าตายตัวขึ้นอยู่กับการออกแบบท่าทางให้เหมาะสม..... 121
144 ลักษณะของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ที่เลือกจากผู้ที่มีลักษณะรูปร่างสูงใหญ่..... 122
145 กามนีเลือกจากผู้ที่มีลักษณะรูปร่างสูงโปร่งใบหน้าที่สวยมีท่าทางที่คล่องแคล่ว..... 123
146 ลักษณะของโจเปียวเลือกจากผู้ที่มีลักษณะรูปร่างสันทัดใบหน้าที่สวยมีท่าทางคล่องแคล่ว... 123
147 ลักษณะคนธงจีน/ทหารจีน/ทหารหน้าขี้ไก่ สามารถเลือกได้หลายลักษณะ..... 124
148 ลักษณะคนธงจีน/ทหารจีน/ทหารหน้าขี้ไก่ สามารถเลือกได้หลายลักษณะ..... 124
149 ลักษณะคนธงจีน/ทหารจีน/ทหารหน้าขี้ไก่ สามารถเลือกได้หลายลักษณะ..... 124
150 ลักษณะของล่ามจีน สามารถเลือกได้หลายลักษณะ แต่ต้องมีไหวพริบปฏิภาณที่ดี..... 124
151 บทการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ในปี พ.ศ.2495 โดยกรมศิลปากร..... 125
152 บทการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ในปี พ.ศ.2495 โดยกรมศิลปากร..... 125
153 บทการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ในปี พ.ศ.2495 โดยกรมศิลปากร..... 125
154 ชุด มั่งหรือหมั่งเป็นชุดสำหรับกษัตริย์ ซึ่งสีที่ใช้จะนิยมเป็นสีเหลือง ลายมังกร..... 126

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

155 ชุด มั่งหรือหมั่งเป็นชุดสำหรับกษัตริย์ ซึ่งสีที่ใช้จะนิยมเป็นสีเหลือง ลาย มังกร..... 126
156 ชุด มั่งหรือหมั่งเป็นชุดสำหรับกษัตริย์ ซึ่งสีที่ใช้จะนิยมเป็นสีเหลือง ลาย มังกร..... 126
157 ชุดพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่ใช้รูปแบบของชุดมั่งหรือหมั่ง เป็นชุดสำหรับกษัตริย์..... 126
158 ชุดการแต่งกายแบบมั่งหรือหมั่ง เป็นชุดสำหรับกษัตริย์..... 127
159 ชุดการแต่งกายแบบมั่งหรือหมั่ง เป็นชุดสำหรับกษัตริย์..... 127
160 ชุดการแต่งกายแบบมั่งหรือหมั่ง เป็นชุดสำหรับกษัตริย์..... 127
161 พระเอกนักรบหนุ่ม(บู๊เซียงเซ็ง) ที่แต่งกายด้วยชุดหลากสี ศีรษะประดับขนไก่ฟ้า..... 128
162 ชุดกามนีที่แต่งกายด้วยชุดพื้นสีขาว ศีรษะประดับขนไก่ฟ้า สวมเกราประดับธง..... 128
163 ชุดกามนีที่แต่งกายด้วยชุดพื้นสีขาว ศีรษะประดับขนไก่ฟ้า สวมเกราประดับธง..... 128
164 ชุดกามนีที่แต่งกายด้วยชุดพื้นสีขาว ศีรษะประดับขนไก่ฟ้า สวมเกราประดับธง..... 128
165 เปรียบเทียบการแต่งกายแบบผู้แสดงฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง)และโจเปียวที่มีความแตกต่าง... 129
166 เปรียบเทียบการแต่งกายแบบผู้แสดงฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง)และโจเปียวที่มีความแตกต่าง... 129
167 เปรียบเทียบการแต่งกายแบบผู้แสดงฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง)และโจเปียวที่มีความแตกต่าง... 129
168 การแต่งกายของโจเปียวที่มีการปรับเปลี่ยนในบางช่วงเพื่อให้ตรงกับลักษณะการแต่งกาย.. 130
169 การแต่งกายของโจเปียวที่มีการปรับเปลี่ยนในบางช่วงเพื่อให้ตรงกับลักษณะการแต่งกาย.. 130
170 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบที่เรียกว่า“จั๊บ”หรือตัวประกอบทั่วไปในการแสดงงิ้ว..... 130
171 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบที่เรียกว่า“จั๊บ”หรือตัวประกอบทั่วไปในการแสดงงิ้ว..... 130
172 ผู้แสดงเป็นทหารจีน คนธงจีน ที่จัดอยู่ในกลุ่มของตัวประกอบที่เรียกว่า“จั๊บ”..... 131
173 ผู้แสดงเป็นทหารจีน คนธงจีน ที่จัดอยู่ในกลุ่มของตัวประกอบที่เรียกว่า“จั๊บ”..... 131
174 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบที่เรียกว่า“ทิ้ว”คือตัวตลกในการแสดงงิ้ว..... 132
175 บทบาทล่ามจีน ทหารหน้าขี้ไก่ที่จัดอยู่ในกลุ่มของ“ทิ้ว”คือตัวตลกในการแสดงงิ้ว..... 132
176 บทบาทล่ามจีน ทหารหน้าขี้ไก่ที่จัดอยู่ในกลุ่มของ“ทิ้ว”คือตัวตลกในการแสดงงิ้ว..... 132
177 ลักษณะการแต่งหน้าพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ หรือที่เรียกว่าบู๊เหล่าเซ็ง..... 133
178 ลักษณะการแต่งหน้าของกามนี หรือบู๊เซียงเซ็ง ที่ตรงกลางหน้าผากจะเขียนลายสีแดง..... 134

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

179 การเขียนตรงกลางหน้าผากของผู้แสดงงิ้วจะเขียนด้วยลายเส้น..... 134
180 การเขียนตรงกลางหน้าผากของผู้แสดงงิ้วจะเขียนด้วยลายเส้น..... 134
181 ลักษณะการแต่งหน้าของโจเปียว หรือบุ่นเซียงเซ็ง..... 135
182 ลักษณะการแต่งหน้าของคนธงจีน และทหารจีน..... 135
183 ลักษณะการแต่งหน้าของคนธงจีน และทหารจีน..... 135
184 ลักษณะการแต่งหน้าของล่ามจีน..... 136
185 ลักษณะการแต่งหน้าของทหารหน้าขี้ไก่ที่แต่งหน้าแบบทิ้วกลุ่มหน้าลาย..... 136
186 ฉากท้องพระโรงเมืองอังวะในขณะที่โจเปียวเข้าไปถวายสาสน์..... 137
187 ฉากพลับพลาสนามรบที่ตั้งแท่นของฝ่ายพม่า และฝ่ายจีนในแบบปัจจุบัน..... 137
188 ฉากพลับพลาสนามรบที่เป็นแท่นของฝ่ายจีนในปีพ.ศ.2495..... 138
189 ทวนจีนของกามนี..... 138
190 ดาบจีนของทหาร..... 138
191 ธงสีแดงนำทัพ..... 139
192 แส้ม้า..... 139
193 พัดทองของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้..... 139
194 กระบี่ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้..... 139
195 วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ที่ใช้ประกอบในการแสดงละครพันทาง..... 140
196 วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ที่บางครั้งก็นำออกมาใช้ในการแสดงในตอนสมิงพระรามรบกามนี.. 140
197 กลองจีนที่ใช้เน้นจังหวะให้ฮึกเหิมเน้นการเร้าอารมณ์..... 140
198 ผางฮาดเครื่องประกอบจังหวะที่ให้สำเนียงความเป็นจีนที่ชัดเจนขึ้น..... 140
199 กลองต๊อกที่จะเป็นตัวตีล้อไปกับกลองจีน..... 141
200 ซออู้ที่ให้สำเนียงในแบบเพลงออกภาษาจีน..... 141
201 ฉาบใหญ่ที่จะใช้ตีประกอบไปกับล้อไปกับ กลองจีน..... 141
202 ท่าเข้าฉากท่าที่ 1 195

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

203 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 2 195
234 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 3 195
205 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 4 195
206 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 1..... 196
207 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 2..... 196
208 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 3..... 196
209 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 4..... 196
210 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 1..... 197
211 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 2..... 197
212 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 3..... 197
213 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 4..... 197
214 การหัวเราะต้องหัวเราะแบบเต็มพลังเสียงที่แสดงความถึงการมีอำนาจ..... 224
215 การร้องไห้ ต้องร้องไห้แบบไม่ฟูมฟาย ต้องรักษาความเป็นกษัตริย์ที่มีความสุขุม..... 225
216 การร้องไห้ ต้องร้องไห้แบบไม่ฟูมฟาย ต้องรักษาความเป็นกษัตริย์ที่มีความสุขุม..... 225
217 การแสดงความเยาะเย้ย มองแบบเหยียบดหยามด้วยหางตา การแสยะใบหน้า..... 225
218 การแสดงความเยาะเย้ย มองแบบเหยียบดหยามด้วยหางตา การแสยะใบหน้า..... 225
219 การแสดงความกล้าหาญสุขุมลักษณะการเดินแบบนิ่ง ๆ ช้าวางอารมณ์ให้นิ่ง..... 226
220 การแสดงความกล้าหาญสุขุมลักษณะการเดินแบบนิ่ง ๆ ช้าวางอารมณ์ให้นิ่ง..... 226
221 ท่าทางในการแต่งตัวที่จะต้องใช้ท่าที่ไม่ต้องกระโดด และการเดินต้องสุขุมไม่รุกรน..... 226
222 ท่าทางในการแต่งตัวที่จะต้องใช้ท่าที่ไม่ต้องกระโดด และการเดินต้องสุขุมไม่รุกรน..... 226
223 การแสดงอารมณ์ในลักษณะความนิ่งสุขุม วางใบหน้าที่นิ่ง ๆแบบแม่ทัพ..... 227
224 การแสดงอารมณ์ในลักษณะความนิ่งสุขุม วางใบหน้าที่นิ่ง ๆแบบแม่ทัพ..... 227
225 การแสดงอารมณ์ในลักษณะความนิ่งสุขุม วางใบหน้าที่นิ่ง ๆแบบแม่ทัพ..... 227
226 การแสดงอารมณ์ในลักษณะความนิ่งสุขุม วางใบหน้าที่นิ่ง ๆแบบแม่ทัพ..... 227

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

227 การแสดงอารมณ์ในขณะเจรจา แววตาต้องนิ่งมองตรงไม่หลุกหลิก..... 228
228 การแสดงอารมณ์ในขณะเจรจา แววตาต้องนิ่งมองตรงไม่หลุกหลิก..... 228
229 แสดงอารมณ์ถึงความเป็นยอดฝีมือมี ท่าที่แข็งแรง ต้องชัดเจนเด็ดขาดไม่นิ่มนวล..... 228
230 แสดงอารมณ์ถึงความเป็นยอดฝีมือมี ท่าที่แข็งแรง ต้องชัดเจนเด็ดขาดไม่นิ่มนวล..... 228
231 การแสดงอารมณ์ในช่วงพ่ายแพ้ ต้องแสดงท่าที่ทะมัดทะแมง และเอาจริงเอาจัง..... 229
232 การแสดงอารมณ์ในช่วงพ่ายแพ้ ต้องแสดงท่าที่ทะมัดทะแมง และเอาจริงเอาจัง..... 229
233 การแสดงออกด้วยอารมณ์สุขุม รอบครอบที่แสดงออกผ่านทางแววตา..... 230
234 การแสดงออกด้วยอารมณ์สุขุม รอบครอบที่แสดงออกผ่านทางแววตา..... 230
235 แสดงออกในอารมณ์ของความจงรักภักดีที่มีต่อเจ้านายของตน ด้วยความห่วงใย..... 230
236 แสดงออกในอารมณ์ของความจงรักภักดีที่มีต่อเจ้านายของตน ด้วยความห่วงใย..... 230
237 การแสดงออกในลักษณะอารมณ์เสียใจ และการแสดงอารมณ์ถึงความเด็ดเดี่ยว..... 231
238 การแสดงออกในลักษณะอารมณ์เสียใจ และการแสดงอารมณ์ถึงความเด็ดเดี่ยว..... 231
239 การแสดงอารมณ์ในความฮึกเหิมกล้าหาญในการออกท่าทางของทหารจีน..... 232
240 การแสดงอารมณ์ในความฮึกเหิมกล้าหาญในการออกท่าทางของทหารจีน..... 232
241 การแสดงอารมณ์ที่สื่อเห็นเห็นถึงความยิ่งใหญ่ ของกองทัพในเพลงเดินทัพจีน..... 232
242 การแสดงอารมณ์ที่สื่อเห็นเห็นถึงความยิ่งใหญ่ ของกองทัพในเพลงเดินทัพจีน..... 232
243 การแสดงอารมณ์ในลักษณะของความโศกเศร้าเสียใจที่กามนีพ่ายแพ้..... 232
244 การแสดงอารมณ์ในลักษณะของความโศกเศร้าเสียใจที่กามนีพ่ายแพ้..... 232
245 อารมณ์ของล่ามที่แสดงความตลกสนุกสนานเพื่อสีสันและเสียงหัวเราะในการ..... 233
246 อารมณ์ของล่ามที่แสดงความตลกสนุกสนานเพื่อสีสันและเสียงหัวเราะในการ..... 233
247 อารมณ์ของล่ามที่แสดงความตลกสนุกสนานเพื่อสีสันและเสียงหัวเราะในการ..... 233
248 อารมณ์ของล่ามที่แสดงความตลกสนุกสนานเพื่อสีสันและเสียงหัวเราะในการ..... 233
249 ในการแสดงอารมณ์ในตอนเสียใจที่กามนีเสียชีวิต..... 234
250 ในการแสดงอารมณ์ในตอนเสียใจที่กามนีเสียชีวิต..... 234

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพ **หน้า**

251 (บู๊เหล่าเซ็ง) คือพระเอกที่มีอายุ..... 236
252 พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ (บู๊เหล่าเซ็ง)..... 236
253 นักรบอาวุโส(บู๊เชียงเซ็ง) พระเอกที่วัยหนุ่ม..... 237
254 กามนี (บู๊เชียงเซ็ง)..... 237
255 พระเอกพลเรือน(บุ่งเชียงเซ็ง)..... 238
256 โจเปียวฝ่ายบุ๋น (บุ่งเชียงเซ็ง) 238

.

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในศาสตร์แห่งศิลปะการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงของชนชาติใดก็ตาม ที่ปรากฏให้เห็นเป็นรูปแบบการแสดงจนถึงปัจจุบัน ย่อมมีเหตุปัจจัยหลายอย่างเข้ามาผนวก จนเกิดเป็นกระบวนการของศิลปะการแสดง และพัฒนารูปแบบการแสดงมาตามลำดับ ซึ่งล้วนแต่เกิดขึ้นจากกระบวนการคิด จิตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ และการปรุงแต่งที่ปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม วัฒนธรรมทั้งยังรวมไปถึงขอบเขตของข้อกำหนดในจารีต ประเพณีของสังคมนั้น ซึ่งการพัฒนาการสั่งสมความรู้จากกลุ่มบุคคลผู้มีความรู้ในยุคต้น ส่งผลไปสู่การพัฒนาศาสตร์แห่งศิลปะการแสดง จนตกผลึกก่อเกิดเป็นสิ่งใหม่ ส่งผ่านในรูปแบบการถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้ รวมไปถึงการสั่งสมจากภูมิปัญญาของคนยุคก่อน ส่งต่อนี้มาสู่คนในยุคปัจจุบัน สิ่งนี้ก็คือองค์ความรู้ภูมิปัญญา สำหรับศิลปะการแสดงของไทย ก็นับว่าเป็นอีกศาสตร์ของการแสดงที่มีการรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาจากศิลปะหลายแขนง ที่ก่อให้เกิด รูปแบบของศิลปะการแสดงของไทยหลายรูปแบบเช่น กระบวนการแสดง หุ่น หนังใหญ่ โขน ละครใน ละครนอก ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทางเป็นต้น

ปัจจัยที่สนับสนุนให้เกิดองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาในการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงของไทยนั้น ส่วนหนึ่งมาจาก บริบทของสังคม วัฒนธรรม หรือสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคนั้น ที่สามารถสร้างแรงบัลดาลใจให้เกิดการผสมผสานอย่างลงตัว ละครพันทางเป็นละครอีกรูปแบบที่เกิดขึ้นจากการสร้างองค์ความรู้จากรูปแบบการแสดงของละครนอก ผสมกับท่ารำที่ดัดแปลงมาจากชนชาติอื่น มีลักษณะท่าทางแบบสามัญชนที่ใช้ในชีวิตประจำวันเข้ามาผสมผสาน มีการผสมผสานเครื่องแต่งกายให้มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบของชนชาตินั้น ตลอดจนองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดง ได้แก่ทำนองเพลง การใช้วิธีการเจรจาเลียนสำเนียง และการขับร้องที่มีทำนองเพลงภาษาเข้ามาประกอบที่ทำให้เกิดความเสมือนจริงตามเรื่องราวของเชื้อชาติ นอกจากนี้ยังทีการดำเนินเรื่องที่กระชับสนุกสนานมากขึ้น จนเป็นที่ได้รับความนิยมในช่วงสมัยนั้น เดิมยังมิได้เรียกว่าละครพันทาง แต่เรียกกันว่า“ละครเจ้าคุณมหินทร์” ตามชื่อของท่าน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ,2547,หน้า172) นอกจากนี้คณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ยังเป็นคณะละครแห่งแรกที่มีการแสดงเป็นรายปักษ์ หรือ เรียกกันว่า “วิก” ซึ่งเป็นวิธีการนำเสนอแบบรอบการแสดง สถานที่ใช้แสดงของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) มีการจัดสร้างเป็นโรงละครบริเวณบ้านของท่านเอง ตั้งอยู่ที่ตรอกประตูนกยูงย่านท่าเตียน โดยคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ยังได้มีการจัดทำบทขึ้นใหม่สำหรับเล่นเป็นละครพันทางของท่านโดยมี หลวงพัฒนพงศ์ภักดี(ทิม สุขยางค์) เป็นผู้ประพันธ์บท เช่น เรื่องสามก๊ก เรื่องห้องสิน เรื่องบ้านฮวยเหลา เรื่องราชาธิราช เป็นต้น นอกจากนี้คณะละครเจ้าพระยามหินทร

ศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ยังเป็นคณะละครที่มีตัวละครเอกสำคัญ ที่มีฝีมืออยู่หลายท่าน ซึ่งต่อมาตัวผู้แสดงที่เป็นตัวละครเอกเหล่านี้ได้มาเป็นครูละครสอนให้แก่คณะละครทั่วไป รวมไปถึงสำนักละครให้แก่วังต่าง ๆ ที่มีการฝึกหัดแสดงละครในสมัยนั้น

วรรณกรรมเรื่องราชาธิราช เป็นวรรณกรรมอีกเรื่องหนึ่งที่ คณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) นิยมแสดงโดยมี หลวงพัฒนพงศ์ภักดี(ทิม สุขยางค์) เป็นผู้ประพันธ์บท และมีลักษณะวิธีการแสดงแตกต่างจากวิธีการแสดงของละครดั้งเดิมของไทย จึงทำให้ได้รับความนิยมเป็นอย่างดีในสมัยนั้น เรื่องราชาธิราช เป็นเรื่องราวจากพงศาวดารที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการทำสงครามระหว่างชนชาติมอญกับชนชาติพม่า ที่มีเนื้อหาสนุกเร้าใจ มีการใช้กลยุทธ์ในการทำสงครามของทั้งสองฝ่าย จึงเป็นเรื่องราวที่ทำให้คนในยุคนั้นให้ความสนใจ และติดตาม ประกอบกับเรื่องราชาธิราชนี้ เคยได้รับการแปลและเรียบเรียงเป็นภาษาไทยโดยเจ้าพระยาพระคลัง(หน) ตามพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 1 ที่ต้องการให้ข้าราชการ ขุนนางได้มีความรู้ในด้านการปกครอง การเรียนรู้ด้านยุทธศาสตร์สงคราม(เสาวณิต วิงวอน,2554,หน้า273) ก็ยิ่งทำให้เรื่องราชาธิราชมีความน่าสนใจเป็นพิเศษ จนมาเป็นบทละครที่ใช้แสดงในคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล)

บทละครเรื่องราชาธิราชที่ใช้แสดงอยู่ในปัจจุบัน เป็นบทละครที่กรมศิลปากรปรับปรุงบทขึ้นใหม่จากบทละครเดิมของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี(ทิม สุขยางค์) ซึ่งมีอยู่หลายตอน โดยแต่ละตอนจะจัดทำบทขึ้นใหม่ให้เหมาะกับโอกาสที่แสดง เช่น การแสดงให้ประชาชนชมเป็นรอบการแสดง และ การแสดงในโอกาสพิเศษต่าง ๆ มีทั้งที่เป็นตอนสั้นๆ ใช้แสดงในโอกาสพิเศษ ต่อมาได้นำตอนสั้นๆที่มีเนื้อหาต่อเนื่องกันมาร้อยเรียงให้เป็นตอนใหญ่ที่เรียกว่าชุด เพื่อใช้แสดงเข้ารอบให้ประชาชนชม ณ โรงละครกรมศิลปากร (ปัจจุบันได้ถูกไฟไหม้และได้สร้างเป็นโรงละครแห่งชาติขึ้นใหม่) เช่น ชุดสัจจะสมิงนครอินทร์ ชุดศึกมังรายกะยอฉะวา ชุดสมิงพระรามอาสา โดยในแต่ละชุดแต่ละตอนนั้นล้วนมีความน่าสนใจมีเอกลักษณ์เฉพาะ รวมไปถึง กระบวนท่าเฉพาะของตัวละครที่เกิดจากการประดิษฐ์ใหม่เพื่อส่งให้ตัวละครนั้นโดดเด่นมีความสำคัญและน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระบวนท่าที่ใช้ประกอบการแสดงที่ส่วนหนึ่งมาจากองค์ความรู้ภูมิปัญญาของปรมาจารย์นาฏกรเหล่านั้น

สำหรับการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา เริ่มแสดงครั้งแรกปี พ.ศ.2495 ณ โรงละครศิลปากร โดยเนื้อเรื่องเริ่มจาก พระเจ้ากรุงต้าฉิน ส่งราชฑูตจีนมาเจริญพระราชไมตรีและขอท้าประลองกับทหารที่มีฝีมือเพื่อไม่ให้เกิดการปะทะให้เสียกำลังพล จึงขอให้ทางพระเจ้าอังวะส่งทหารที่มีฝีมือมาต่อสู้กับกามนีทหารเอกของพระเจ้ากรุงจีนโดยมีเงื่อนไขว่าหากฝ่ายทหารเอกของพระเจ้ากรุงจีนพ่านแพ้ก็จะยกทัพกลับ แต่หากฝ่ายทหารเอกของพระเจ้าอังวะพ่ายแพ้ เมืองอังวะจะต้องตกไปเป็นเมืองขึ้นของพระเจ้ากรุงจีน

เมื่อเป็นเช่นนั้นพระเจ้ากรุงอังวะได้รับคำและส่งสาสน์ตอบตกลง จากนั้นจึงประกาศหาทหารที่มีฝีมือแต่ไม่มีใครอาสาออกไปต่อสู้กับกามนี ขณะนั้นสมิงพระรามที่ถูกจองจำในฐานะเชลยศึกเลยออกรับอาสาด้วยกลัวว่าหากฝ่ายอังวะพ่ายแพ้ พระเจ้ากรุงจีนต้องยกไปถึงเมืองหงสาวดีเพื่อเป็นการตัดศึกจึงออกอาสาไปต่อสู้กับกามนี และสามารถชนะกามนีได้หลังจากนั้นสมิงพระรามจึงได้รับพระราชทานอภัยโทษและได้อภิเษกกับพระราชธิดาของพระเจ้าอังวะได้รับการสถาปนาเป็นพระหมาอุปราช แต่ด้วยในการนั้นสมิงพระรามได้ขอข้อตกลงไว้เพียงหนึ่งข้อคือห้ามมิให้ใครเรียกตนว่าเป็นเชลย หากใครได้กล่าวว่าจาว่าตนเป็นเฉลยก็จะขอออกจากฐานันดรศักดิ์กลับไปหงสาวดีตามเดิม เป็นด้วยเหตุการณ์เกิดความพลาดพลั้ง ครั้งหนึ่งเมื่อพระเจ้าอังวะเสด็จออกท้องพระโรงพร้อมด้วยข้าราชบริพาร และพระราชนัดอันประสูติจากพระราชธิดานั้น ได้ขึ้นปีนป่ายและไปเล่นที่พระเกศาของพระเจ้าอังวะ ด้วยความโกรธพระเจ้าอังวะจึงพลั้งพระโอษฐ์ตรัสดุว่าไอ้ลูกเชลย ต่อหน้าสมิงพระราม จึงทำให้สมิงพระรามน้อยใจและหนีออกจากเมืองอังวะกลับสู่หงสาวดี โดยเนื้อเรื่องในการแสดงนั้นจะจบตรงที่สมิงพระรามหนีพระราชธิดาแล้วกลับไปหงสาวดี

จากเรื่องราวในวรรณกรรมเรื่องราชาธิราช มาสู่บทการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ของกรมศิลปากร ในปี พ.ศ.2495 นอกจากความสมบูรณ์ของคำประพันธ์ที่ไพเราะ การบรรจุเพลงร้องที่เป็นสำเนียงเพลงมอญ พม่า การออกแบบเครื่องแต่งกายที่สอดคล้องกับเรื่องราว กระบวนท่ารำในการแสดงก็นับว่าเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่มีสำคัญสามารถดึงดูดความน่าสนใจได้ไม่น้อยดังที่ปรากฏมาจนถึงทุกวันนี้ ในการแสดงละครพันทางเรื่องเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา จะประกอบไปด้วยกระบวนท่ารำของตัวละครบทบาทต่าง ๆ ที่ประกอบด้วยกันแล้ว ก็ยังพบว่ามีอยู่อีกกลุ่มบทบาทที่น่าสนใจและมีส่วนเกี่ยวข้องที่ทำให้การแสดงละครพันทาง ชุดสมิงพระรามอาสา คือกลุ่มบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน ถึงแม้ในเรื่องราวของราชาธิราชจะเป็นการทำสงครามระหว่างมอญ กับ พม่าเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็ยังมีศึกอื่นที่เข้ามาเกี่ยวพันทางอ้อมตามที่ปรากฏในพงศาวดารที่มีการเรียบเรียงมาแล้วนั้น ในการปรากฏของกองทัพฝ่ายจีนนี้ถึงแม้จะเป็นช่วงเวลาสั้น ๆ ตามที่กล่าวไว้ในพงศาวดาร กลับมีความสำคัญที่ส่งผลต่อรูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา โดยเฉพาะในตอนสมิงพระรามรบกามนี หรือ ศึกพระเจ้ากรุงจีน ที่เป็นการสร้างบทบาทให้ตัวละครฝ่ายจีนมาแสดงร่วมกับตัวละครฝ่ายมอญ ฝ่ายพม่า ในการแสดงละครพันทาง เกิดการคิดประดิษฐ์ท่าทางของตัวละครฝ่ายจีน เพลงที่ใช้ประกอบท่าทางของตัวละคร เครื่องแต่งกาย ภาษาเจรจาที่ใช้ในการแสดง และกระบวนท่ารำพิเศษของตัวละครฝ่ายจีน

สำหรับตัวละครฝ่ายจีนที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีตัวละครฝ่ายจีนแบ่งได้ 2 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มตัวเอก คือ พระเจ้ากรุงจีน (พระเส็งโจวฮ่องเต้) กามนี(แม่ทัพหน้าทหารเอกของพระเจ้ากรุงจีน) และ โจเปียว(เสนาบดี ตำแหน่ง ราชฑูต)

2. กลุ่มตัวประกอบ คือ คนธงจีน พลทหารจีน และ ทหาร(หน้าขี้ไก่)

ซึ่งตัวละครฝ่ายจีนทั้งหมดนี้ คือตัวละครที่มีความพิเศษ คือ มีท่าทางในการแสดง การเจรจา รวมไปถึงกระบวนท่ารำเฉพาะ ที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงละครพันทางของไทย โดยแต่ละบทบาทจะมีความยากง่ายเป็นชั้นเชิงตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร ถึงแม่จะอยู่ในกลุ่มเดียวกันก็ตาม แต่หลักในการแสดงย่อมมีการแบ่งตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครตามจารีตในการแสดงละครของไทย และ การเลียนแบบจารีต ประเพณี ศิลปกรรม รวมไปถึงการแสดงของจีน คือ การแสดงงิ้ว จึงทำให้บทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนีเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากมิติความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมไทย-จีน โดยผ่านการผสมผสานจนเกิดเป็นรูปแบบการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่ปรากฏในการแสดงละครพันทาง ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี อันเกิดจากกระบวนการคิด การประดิษฐ์ การผสมผสาน ตามกระบวนการจนเป็นองค์ความรู้จากปรมาจารย์ด้านการแสดง ณ ยุคนั้นและได้ถ่ายทอดมาสู่ผู้แสดงในยุคปัจจุบัน

ในการคิดกระบวนท่ารำของตัวละครฝ่ายจีน ที่ปรากฏในละครพันทาง ที่เกิดจากการผสมผสานของทั้งสองวัฒนธรรมที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัวโดยจึงทำให้เกิดการสร้างองค์ความรู้จากภูมิปัญญาในการสร้างอัตลักษณ์ของการแสดง เป็นการสร้างลักษณะบุคลิกของตัวละครทางฝ่ายจีน ที่ประกอบไปด้วย บทบาทของกษัตริย์คือ พระเจ้ากรุงจีน(พระเส็งโจวฮ่องเต้) บทบาทแม่ทัพฝ่ายบู๊คือกามนี บทบาทแม่ทัพฝ่ายบุ๋นโจเปียว พลทหาร ตัวประกอบอื่นๆที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำการตีบทแบบทางการแสดงของงิ้วประกอบการร้องแบบเพลงไทยสำเนียงจีน การร้องแบบงิ้ว และยังมีกระบวนการรบซึ่งถือว่ามีความยากสูงสุดกระบวนท่ารบนี้เรียกว่า “กระบวนท่ารบไม้บู๊” เป็นกระบวนท่ามีความสง่างามและยังเป็นการอวดฝีมือความสามารถของผู้แสดงด้วย ซึ่งที่ผู้แสดงจะต้องได้รับการฝึกฝนและรับการถ่ายทอดแบบเฉพาะตัวบุคคล โดยกระบวนท่าเหล่านี้เกิดจากการที่ครูด้านนาฏศิลป์ไทย ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูงิ้วหลวงวังหน้าในกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ สมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมา ครูผัน โมรากุล ได้รับการถ่ายทอดจากหม่อมครูเครือ เครือสุวรรณ ผู้เป็นมารดา ซึ่งเป็นผู้รับบทบาทกามนีในคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง และสืบทอดสู่การแสดงของกรมศิลปากร โดยผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทกามนี จากครูผัน โมรากุล ในครั้งนั้นคือ ครูชูวงศ์ ดุริยประณีต และ ผศ.กฤษณา ภักดีเทวา (ละม่อม บัวสรวง)

ปัจจุบันผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนรำนี้มีอยู่เพียงท่านเดียวคือ ผศ.กฤษณา ภักดีเทวา ท่านมีอายุ 89 ปี ท่านจะได้ถ่ายทอดกระบวนการรำนี้ให้แก่ลูกศิษย์ในชั้นหลัง แต่ก็ยังถือว่าอยู่ในกลุ่มจำกัด มิได้แพร่หลายหากในอนาคตผู้ที่สืบทอดกระบวนการแสดง ละครพันทางบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนนี้หมดไป ย่อมเป็นที่น่าเสียดายกับการสูญเสียองค์ความรู้ในแบบเฉพาะทางเช่นนี้

ถึงแม้จะมีการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี แต่ก็เป็นกระบวนรำที่ไม่ได้ครบถ้วนสมบูรณ์เนื่องจากมีการตัดทอนท่าในการแสดงบางส่วนออกให้เหมาะสมกับเวลา และให้เหมาะสมกับผู้แสดง ทั้งนี้ในสถานศึกษาที่มีการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทยที่พบว่ามีการเรียนกระบวนท่ารำของตัวละครฝ่ายจีน เป็นเพียงรูปแบบการเรียนการสอนที่ไม่เต็มรูปแบบตามกระบวนการแสดงโดยเฉพาะในท่ารบของกามนีที่เรียกว่าไม้บู๊ และยิ่งในปัจจุบันผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดพบว่ามีอยู่น้อยมาก ยิ่งเป็นเรื่องที่น่าวิตกอย่างยิ่งด้วยองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนนี้อาจจะเกิดความไม่สมบูรณ์ หรือขาดการสืบทอดที่สมบูรณ์เต็มรูปแบบของกระบวนการแสดง ซึ่งจะเป็นผลร้ายต่อกระบวนการสืบทอด การเรียนการสอน และการอนุรักษ์ได้ ถึงแม้ปัจจุบัน จะพบว่ามีตัวละครจีนในเรื่องอื่น ๆ ปรากฏในการแสดงละครก็ตาม แต่ก็เป็นเพียงองค์ประกอบเล็ก ๆ ที่อยู่ในการแสดงเรื่องอื่น ที่ได้ใช่อยู่ในเรื่องราชาธิราชก็ตาม แต่ระยะเวลาที่นำออกแสดงนั้นก็มิได้นำออกแสดงบ่อยครั้ง ทั้งนี้ จากภูมิปัญญาการด้านการแสดงตัวละครจีนในละครพันทางนี้แล้วก็ยังมี ตัวละครจีนในการแสดงอื่น ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดรูปแบบ และการแสดงท่าทางที่ได้รับอิทธิพลจากมิติความสัมพันธ์ทางรูปแบบการแสดงของจีนที่ได้เข้ามามีบทบาทต่อการแสดงในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี

ด้วยความสำคัญที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญ จึงเกิดความสนใจในการศึกษา เรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช เพื่อการวิเคราะห์ การผสมผสานระหว่างท่ารำไทยและท่าการแสดงของงิ้ว ตลอดจนรูปแบบการแสดงที่ปรากฏอยู่ในการแสดง ทั้งนี้ยังเป็นการศึกษารูปแบบ องค์ประกอบ กระบวนท่าในการแสดง และวิธีการรำท่าทางของตัวละครฝ่ายจีน ซึ่งจัดเป็นองค์ความรู้ที่ความสำคัญ สามารถเป็นข้อมูลในทางทฤษฎี เพื่อเป็นแนวทางการปฏิบัติ รวมถึงการรักษากลวิธีการรำในกระบวนท่านี้ไม่ให้สูญหายเพื่อส่งเสริม เชิดชูคุณูปการของปรมาจารย์ ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ รักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการแสดง ให้เผยแพร่เป็นประโยชน์ในทางด้านการศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความสัมพันธ์ด้านศิลปะการแสดงงิ้ว ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

2. ศึกษารูปแบบวิธีการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

3. วิเคราะห์และรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช

ขอบเขตของการวิจัย

ด้านเนื้อหา

1. ศึกษาประวัติการแสดงงิ้ว ขั้นตอนการแสดงของงิ้ว ตลอดจนองค์ประกอบต่างๆที่มีความสัมพันธ์ เกี่ยวข้องในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

2. ศึกษากระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ที่ประกอบด้วย กลุ่มตัวละครเอก ได้แก่พระเจ้ากรุงจีน กามนี โจเปียว และกลุ่มตัวประกอบ ได้แก่คนธงจีน พลทหารจีน และ ทหาร(หน้าขี้ไก่)

ด้านบุคคล

ศึกษาเฉพาะผู้ที่แสดงเป็นบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ที่แสดงครั้งแรกในปี และ ผู้แสดงที่ได้รับการถ่ายทอดจากผู้แสดงครั้งแรกใน ปีพ.ศ. 2495 นอกจากนี้และยังเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ให้แก่กลุ่มนักแสดงรุ่นใหม่ และกลุ่มผู้แสดงในยุคปัจจุบัน

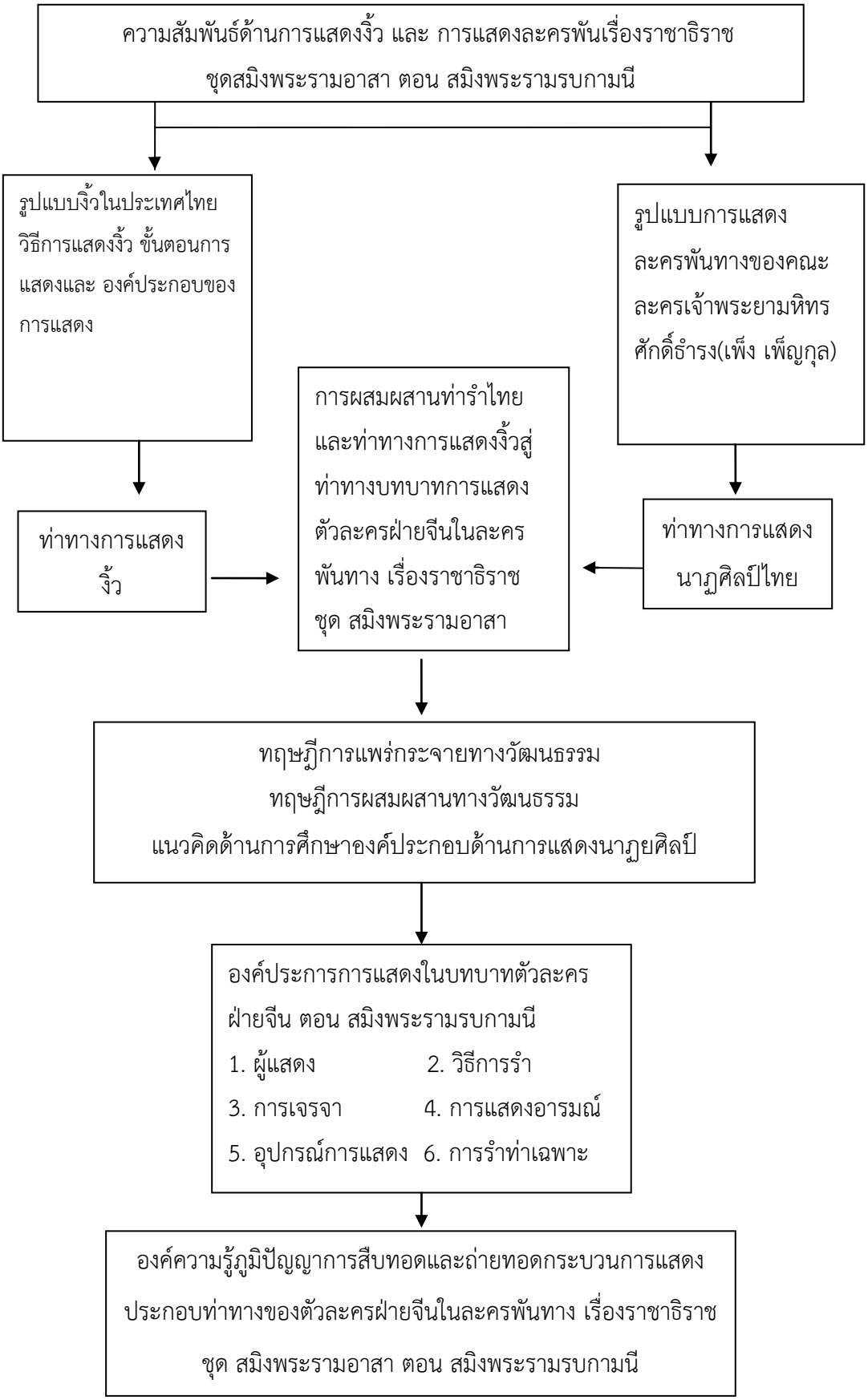
ด้านสถานที่

1. กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และ วิทยาลัยนาฏศิลป
2. กลุ่มคณะงิ้วที่ยังได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบัน

ด้านระยะเวลา

1 ปี หลังจากที่ได้รับการอนุมัติให้ดำเนินการวิจั

กรอบแนวคิดการวิจัย



คำถามในการวิจัย

1. กระบวนการสืบทอดสู่การถ่ายทอดองค์ความรู้ภูมิปัญญาในกระบวนการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ผลที่ได้จากองค์ความรู้ภูมิปัญญาทางด้านการแสดงนี้ มีคุณค่าหรือส่งผลต่อวงการนาฏศิลป์ไทยอย่างไร

2. ความสัมพันธ์ของแสดงของการแสดงงิ้ว และการแสดงละครพันของของไทยมีกระบวนการอย่างไร ที่แสดงให้เห็นถึงการการผสมผสานของทั้ง 2 รูปแบบการแสดง ซึ่งส่งผลให้เกิดความสำเร็จและเกิดความสมบูรณ์ ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง องค์ความรู้มรดกทางภูมิปัญญาการสืบทอดท่าทาง ประกอบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนละครพันทางของไทยเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี เป็นการวิจัยที่ใช้กระบวนการเชิงคุณภาพ มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง แบบสังเกตการณ์แบบมีโครงสร้าง และแหล่งข้อมูลทางด้านเอกสาร ด้านวีดิทัศน์การแสดง เมื่อได้ข้อมูลจากขั้นตอน และเครื่องมือที่ใช้รวมไปถึงข้อมูล เนื้อหา สาระจากแหล่งเอกสาร แหล่งวีดิทัศน์ จึงจะนำไปสู่การวิเคราะห์ท่าแสดงของตัวละครจีนในละครพันทาง โดยมีระเบียบวิธีวิจัยดังต่อไปนี้ การวิจัยครั้งนี้ใช้แหล่งข้อมูลอันประกอบ ไปด้วย แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล แหล่งข้อมูลที่เป็นรูปแบบการแสดง และแหล่งข้อมูลที่เป็นเอกสาร ในการค้นคว้าตามรูปแบบวิธีการดำเนินวิจัยดังนี้

1. ขั้นตอนในการวิจัย
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การตรวจสอบ วิเคราะห์ข้อมูล และนำเสนอข้อมูล

1. ขั้นตอนในการวิจัย

ขั้นตอนการวิจัยเรื่อง องค์ความรู้มรดกทางภูมิปัญญาการสืบทอดท่าทาง ประกอบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนละครพันทางของไทยเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี เป็นการศึกษาวิจัยโดยใช้กระบวนการของการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิเคราะห์เรื่อง การแสดงกระบวนท่ารำวิธีการแสดง ที่เกิดจากองค์ความรู้มรดกทางภูมิปัญญาการสืบทอด และถ่ายทอดท่าทาง ประกอบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนของกรมศิลปากร เป็นลำดับขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่1 การศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์เรื่องราวของรูปแบบการแสดงงิ้ว รูปแบบการแสดงละครพันทางเฉพาะในตอนที่มีการแสดงบทบาทของตัวละครจีน นอกจากนี้ยังมีการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องการงานวิจัยจากหนังสือ ตำรา สูจิบัตร บทละคร และเอกสารงานวิจัยที่มีเกี่ยวข้องกับอิทธิพลของการแสดงงิ้วและการแสดงละครพันทางที่มีการพัฒนาเกิดเป็นรูปแบบกระบวนท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ซึ่งแหล่งข้อมูลหลักที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าได้แก่

1. ศูนย์รักษ์ศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2. สำนักงานวิทยทรัพยากร หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
4. ศูนย์บรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
5. หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
6. กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
7. ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
8. ห้องสมุดคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
9. ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
10. สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างเครื่องมือเพื่อนำไปใช้ในการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือแบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกตการณ์

ขั้นตอนที่ 3 การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ โดยผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างแบบไม่มีโครงสร้าง (การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ผู้วิจัยจะใช้ต่อเมื่อเป็นการขยายผลของข้อมูลที่มาจากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง) และ การสังเกตการณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

ขั้นตอนที่ 4 การศึกษาภาคสนามเป็นการลงพื้นที่เพื่อ จากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ ในกลุ่มผู้แสดงงิ้ว กลุ่มผู้แสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี กลุ่มคณาจารย์ผู้ถ่ายทอด กลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่มีความเกี่ยวข้องเป็นผู้มีส่วนร่วมในการแสดงเป็นผู้มีส่วนร่วมฝึกซ้อมในบทบาทตัวละครจีนในแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี และกลุ่มศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดจากผู้แสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2495 โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลักซึ่งแบ่งได้ดังนี้

1. กลุ่มผู้แสดงงิ้ว โดยใช้วิธีสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ และการฝึกปฏิบัติท่าทางได้แก่ ผู้แสดงงิ้วบทบาทตัวพระเอก ตัวทหารเอก ตัวทหารรอง ตัวประกอบอื่น ๆ จากคณะงิ้วที่มีผู้นิยมมีชื่อเสียงในด้านการแสดงที่ยังทำการแสดงต่อเนื่องไม่ต่ำกว่า 20 ปี และยังทำการแสดงต่อเนื่องมาถึงปัจจุบันได้แก่

1. นายบุญชู แซ่ฉั่ว คณะไซ้ป้อฮงเตียเกียะท้วง
2. นายธัชชัย อบทอง คณะไซ้ย่งฮง
3. นายวรวัฒน์ มาลาหอม คณะเล่าบวงนี้ชุนปัง
4. นายวิทยา วินิจโอภาส คณะอี่ไล้เฮงเกียะท้วง
5. นายวิโรจน์ วทัญญุตากวิน คณะ งิ้วคณะ เล่าเง็กเล่าชุน
6. นายกิตติพงษ์ สุขศรี นักแสดงงิ้วอิสระ

2. กลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องในด้านการแสดงละครพันทาง และผู้แสดงที่ได้รับบาทบาทในการแสดงเป็นตัวละครที่ มีเชื้อชาติจีนโดยใช้วิธีสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ ซึ่งแบ่งกลุ่มออกเป็นกลุ่มๆ

2.1 ผู้แสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสาของกรมศิลปากรที่แสดงครั้งแรกในปี พ.ศ.2495 คือผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา

2.2 กลุ่มผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดตามรูปแบบที่สมบูรณ์จากผู้แสดงในครั้งแรกในปี พ.ศ. 2495 ได้แก่

1. นายจัตุพร ภักดี อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปศึกษา
2. นายสุวรักข์ อยู่แท้กูล อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปศึกษา
3. นางสาวพรอุษา พุทธประเสริฐ ครูประจำวิทยาลัยนาฏศิลป
4. นางอัมพิกา เอี่ยมจรูญ ครูประจำวิทยาลัยนาฏศิลป
5. นางสาวอัจฉรา จันที ครูประจำวิทยาลัยนาฏศิลป
6. นางสาวเมศิณี มฆัษเฐียร ครูประจำ วิทยาลัยนาฏศิลป
7. นางสาวพิชญา บวรอิทธิกร อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป

2.3 กลุ่มผู้แสดงที่เป็นนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรที่ยังรับราชการ และเกษียณราชการที่เคยได้รับบทบาทตัวละครฝ่ายจีน ตอนสมิงพระรามรบกามนี

1. นายสมนึก บัวทอง เกษียณอายุราชการ
2. นายพรเลิศ พิพัฒน์รุ่งเรือง นาฏศิลปินชำนาญงาน
3. นายจุลทรัพย์ ดวงพัตรา นาฏศิลปินชำนาญงาน
4. นายเสกสม พานทอง นาฏศิลปินชำนาญงาน
5. นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์ นาฏศิลปินชำนาญงาน

2.4 กลุ่มผู้แสดงที่เป็นบุคคลภายนอกสังกัดกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เคยได้รับการถ่ายจากผู้แสดงในครั้งแรกในปีพ.ศ. 2495 ได้แก่

1. นายจักราวุธ คงฟู ธุรกิจอิสระ
2. นายปณต ปานสมุทร์ นักนันทนาการชำนาญการ

2.5 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในด้านที่ปรึกษาการแสดง ผู้ฝึกซ้อมการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี

1. นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2. นายปรเมษฐ์ บุณยะชัย ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3. รองศาสตราจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
4. นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5. นางรติวรรณ กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6. นายวีรชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.6 กลุ่มอาจารย์ผู้สอนตามรูปแบบการเรียนการสอนในหลักสูตรที่สอนเกี่ยวกับการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี ได้แก่

1. นางพัชรา บัวทอง อาจารย์พิเศษประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ รองคณะบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
3. นายนิติพงษ์ ทับทิมหิน อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์คณะศิลปนาฏดุริยางค์
4. นายญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ์ อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์คณะศิลปนาฏดุริยางค์
5. นางสาวกรกนก ทับจีน อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์คณะศิลปนาฏดุริยางค์

3. แหล่งข้อมูลที่เป็นรูปแบบการแสดงโดยใช้วิธีการสังเกตได้แก่

3.1 การแสดงงิ้วในรูปแบบที่แสดงในประเทศไทยที่มีทั้งการแสดงสด และรูปแบบจากการแสดงผ่านการบันทึกวีดีทัศน์ โดยศึกษาจากคณะงิ้วที่มีผู้นิยม มีชื่อเสียงในด้านการแสดงที่ยังทำการแสดงต่อเนื่องไม่ต่ำกว่า 20 ปี ยังแสดงต่อเนื่องมาถึงปัจจุบันได้แก่

1. คณะชิงตงเจี่ยสูงเฮียง ผู้ให้ข้อมูล นางกนกพร ตั้งกิติธร
2. คณะไช้ย่งฮง ผู้ให้ข้อมูล นายธัชชัย อบทอง
3. คณะเล่าบวงนี้ชุนปัง ผู้ให้ข้อมูล นางศศิธร รุ่งเรืองไพศาล
4. คณะอี่ไล้เฮงเกียะท้วง ผู้ให้ข้อมูล นางชิวเฮี้ยง แซ่เฮ้ง
5. คณะ เล่าเง็กเล่าชุน ผู้ให้ข้อมูล นางเพ็กเง็ก แซ่ลิ้ม

3.2 การศึกษาข้อมูลจากวีดิทัศน์การแสดงละครพันทาง และละครจีนของกรมศิลปากรที่มีตัวละครจีนประกอบในการแสดง ได้แก่

1. ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี
2. ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ตอนมังตราต้องทวน
3. ละครจีนเรื่องกั้นหยังคู่
4. ละครจีนเรื่องสามก๊ก
5. ละครพื้นบ้านเรื่องตำนานเจ้าแม่ลิ้มก่อเหนียว
6. การแสดงละครพื้นบ้านเรื่องตำนานเจ้าแม่กวนอิม

ขั้นตอนที่ 5 เป็นการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำและวิธีการแสดงในบทบาทตัวละครจีนในบทบาทของตัวพระเอก ตัวทหารเอก ทหารรอง และตัวประกอบอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องจากผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา ภักดีเทวา แล้วแยกประเด็นวิธีการฝึกท่าทางในแต่ละบทบาท เพื่อหาองค์ความรู้ที่ผ่านการตกผลึกมาแล้วจากครูผู้ถ่ายทอดวิธีแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน

ขั้นตอนที่ 6 นำข้อมูลทั้งหมดตั้งแต่ขั้นตอนที่1 ถึงขั้นตอนที่ 3 มาแยกแยะข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้วิธีการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ด้วยการตรวจแบบสามเส้า จากนั้นนำข้อมูลมาเรียบเรียงตามบท ให้เป็นหมวดหมู่แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาข้อสรุปผลการวิจัย

ขั้นตอนที่ 7 การนำเสนอผลงานวิจัย ซึ่งผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยต่อคณะกรรมการด้วยวิธีการเขียนแบบพรรณนาและวิเคราะห์

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้คือ

1. การสัมภาษณ์ แบบมีโครงสร้าง
2. การสัมภาษณ์ แบบไม่มีโครงสร้าง
3. การสังเกตการณ์ แบบมีโครงสร้าง
4. การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม
5. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

1. การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ประกอบด้วยประเด็นต่างๆที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งการตั้งคำถามในการสัมภาษณ์นั้นจะมีความเกี่ยวข้องดังนี้

ข้อที่ 1. ขั้นตอนและวิธีการแสดงงิ้วตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดงเป็นอย่างไร

ข้อที่ 2. ขั้นตอนการยกทัพ ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบกระบวนการมีขั้นตอนอย่างไร

ข้อที่ 3. กระบวนท่าประกอบการใช้อาวุธที่ปรากฏในการต่อสู้ของงิ้ว มีลักษณะอย่างไร บ่งออกได้กี่ประเภท และในแต่ละประเภทสามารถนำไปใช้กับบทบาทอื่นๆในการแสดงงิ้วได้หรือไม่

ข้อที่ 4. การออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าของงิ้วมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับบทบาทของตัวแสดงงิ้วอย่างไร และมีวิธีการจัดแบ่งตำแหน่งจากเครื่องแต่งกายได้กี่ประเภท

ข้อที่ 5. กระบวนท่าทางแสดงที่ประกอบการแสดงท่าทางตามคำร้อง การแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ ที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีแนวคิดการประดิษฐ์ท่าทางในการแสดง การได้รับอิทธิพลจากงิ้ว มีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 6. ลักษณะในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 7. หลักการ และ กลวิธี ที่สำคัญในการฝึกกระบวนท่าทางในบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรเป็นอย่างไร ผู้แสดงต้องฝึกหัดอย่างไรจึงจะประสบผลสำเร็จในบทบาทที่ได้รับให้แสดง

ข้อที่ 8. รูปแบบการแต่งกาย แต่งหน้าของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีกี่รูปแบบ และแต่ละแบบมีลักษณะความแตกต่างกันอย่างไร

ข้อที่ 9. บทประพันธ์ที่ใช้ประกอบการแสดงใน ตอน สมิงพระรามรบกามนี ประกอบไปด้วยทำนองดนตรี เพลงร้องที่มีลักษณะของเพลงสำเนียงออกภาษาจีน และเพลงร้องที่เป็นการร้องแบบภาษาจีนซึ่งประกอบอยู่ในการแสดงเป็นอย่างไร หรือมีความพิเศษที่แตกต่าง

จากเพลงสำเนียงออกภาษาจีน อื่นๆ อย่างไร

ข้อที่ 10. สิ่งที่เชื่อมโยงระหว่างการแสดงงิ้วของจีนมาสู่การแสดงบทบาทตัวละคร ฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ทั้งในด้านท่าทางของตัวละคร และองค์ประกอบการแสดง ที่ส่งผลให้เกิดเป็นองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญา

2. การสัมภาษณ์แบบมีไม่โครงสร้าง จะเป็นประเด็นคำถามที่เกิดขึ้นใหม่ระหว่างการสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ที่สามารถนำมาประกอบด้วยประเด็นต่างๆ ซึ่งการตั้งคำถามในการสัมภาษณ์นั้นจะมีความเกี่ยวข้องกับรูปแบบวิธีการแสดง กลวิธีการแสดง หรืออัตลักษณ์พิเศษที่มีเฉพาะตัวบุคคล

โดยหัวข้อที่ใช้ในการสัมภาษณ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการที่จะหาข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับลักษณะรูปแบบและวิธีการแสดงของงิ้ว โดยเฉพาะในการต่อสู้ ที่เริ่มตั้งแต่การเตรียมความพร้อมก่อนการยกทัพ จนถึงสิ้นสุดกระบวนการรบ และสิ่งที่มาจากรูปแบบของงิ้วที่ส่งผลมาสู่การรบของสมิงพระรามกามนี ในละครพันทางเรื่องราชาธิราชในรูปแบบของกรมศิลปากร

ทั้งนี้นอกจากหัวข้อในการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยยังต้องการทราบถึง ขั้นตอนการคัดเลือกผู้ที่มาแสดงในบทบาทการต่อสู้ วิธีการการฝึกซ้อม ขั้นตอนการถ่ายทอด ตลอดจนความรู้ความเข้าใจผู้แสดง รวมไปถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ที่มีความสัมพันธ์กันกับการแสดง ได้แก่ เครื่องแต่งกายดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง โดยในการณ์สัมภาษณ์ในแต่ละกลุ่มนั้น จะใช้ข้อของคำถามตามกลุ่มผู้ให้ข้อมูลดังนี้

2.1 แหล่งข้อมูลประเภทบุคคลจากกลุ่มผู้แสดงงิ้วจีน โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ ได้แก่ผู้แสดงงิ้ว หรือเจ้าของคณะงิ้ว โดยผู้ให้ข้อมูลต้องเป็นทั้งผู้แสดง และผู้ฝึกสอนการแสดงงิ้ว ผู้วิจัยได้คัดเลือกจากคณะงิ้วที่ยังรับงานแสดงอยู่ และเป็นคณะงิ้วที่มีชื่อเสียง โดยเลือกใช้ข้อคำถามในการสัมภาษณ์แบบ ดังนี้

ข้อที่ 1. รูปแบบการแสดงงิ้วที่แสดงในประเทศไทยในปัจจุบันมีขั้นตอนอย่างไร

ข้อที่ 2. วิธีการแสดงงิ้ว ในขั้นตอนการยกทัพเตรียมความพร้อมไปสู่การต่อสู้ของการแสดงงิ้วในปัจจุบันเป็นอย่างไร มีการลำดับขั้นตอนอย่างไร

ข้อที่ 3. ลักษณะการออกลีลาท่าทางในการแสดงของงิ้วประกอบกระบวนท่ารบการใช้อาวุธ และการแสดงท่าทางประกอบบทร้องที่ปรากฏในการแสดงงิ้วมีลักษณะเป็นอย่างไร

ข้อที่ 4. รูปแบบการบรรเลงดนตรี และ เพลงร้องของงิ้วสำหรับใช้ประกอบการแสดงในช่วงการเตรียมการยกทัพ การต่อสู้ เป็นอย่างไร

ข้อที่ 5. รูปแบบการแต่งกาย การแต่งหน้าของงิ้ว มีลักษณะการแต่งอย่างไรและตัวงิ้วในแต่ละประเภทมีลักษณะอย่างไร

2.2 แหล่งข้อมูลประเภทบุคคลจากกลุ่มผู้แสดงละครพันทางที่ได้รับบาทบาทในการแสดงเป็นตัวละครที่มีเชื้อชาติจีน และกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และอาจารย์ผู้สอนที่เปิดสอนการแสดง ตอนสมิงพระรามรบกามนี โดยใช้วิธีสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ ซึ่งแบ่งกลุ่มออกเป็นกลุ่มๆได้แก่

2.2.1 ผู้แสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสาของกรมศิลปากรที่แสดงครั้งแรกในปี พ.ศ.2495 โดยเลือกใช้ข้อคำถามบางข้อในการสัมภาษณ์ ดังนี้

ข้อที่ 5. กระบวนท่าทางแสดงที่ประกอบการแสดงท่าทางตามคำร้องการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ ที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีแนวคิดการประดิษฐ์ท่าทางในการแสดง การได้รับอิทธิพลจากงิ้วมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 6. ลักษณะในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 7. หลักการ และ กลวิธี ที่สำคัญในการฝึกกระบวนท่าทางในบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรเป็นอย่างไร ผู้แสดงต้องฝึกหัดอย่างไรจึงจะประสบผลสำเร็จในบทบาทที่ได้รับให้แสดง

ข้อที่ 8. รูปแบบการแต่งกาย แต่งหน้าของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีกี่รูปแบบ และแต่ละแบบมีลักษณะความแตกต่างกันอย่างไร

ข้อที่ 10. สิ่งที่เชื่อมโยงระหว่างการแสดงงิ้วของจีนมาสู่การแสดงบทบาทตัวละคร ฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ทั้งในด้านท่าทางของตัวละคร และองค์ประกอบการแสดง ที่ส่งผลให้เกิดเป็นองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญา

2.2.2 กลุ่มผู้แสดงที่เป็นนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรเป็นกลุ่มที่ได้รับบทบาทเป็นตัวละครจีนได้แก่ บทบาทตัวเอก บทบาทตัวประกอบ ที่เคยแสดงในรูปแบบละครพันทางเรื่องราชาธิราช โดยเลือกใช้ข้อคำถามบางข้อในการสัมภาษณ์ ดังนี้

ข้อที่ 5. กระบวนท่าทางแสดงที่ประกอบการแสดงท่าทางตามคำร้องการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ ที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีแนวคิดการประดิษฐ์ท่าทางในการแสดง การได้รับอิทธิพลจากงิ้วมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 7. หลักการ และ กลวิธี ที่สำคัญในการฝึกกระบวนท่าทางในบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี

ควรเป็นอย่างไร ผู้แสดงต้องฝึกหัดอย่างไรจึงจะประสบผลสำเร็จในบทบาทที่ได้รับให้แสดง

2.2.3 กลุ่มผู้แสดงที่มิได้เป็นนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรแต่ได้รับบทบาทเป็นตัวละคร บทบาทตัวเอก บทบาทตัวประกอบ ที่เคยแสดงในรูปแบบละครพันทางเรื่องราชาธิราช โดยเลือกใช้ข้อคำถามในการสัมภาษณ์ ดังนี้

ข้อที่ 5. กระบวนท่าทางแสดงที่ประกอบการแสดงท่าทางตามคำร้อง การแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ ที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีแนวคิดการประดิษฐ์ท่าทางในการแสดง การได้รับอิทธิพลจากงิ้วมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 7. หลักการ และ กลวิธี ที่สำคัญในการฝึกกระบวนท่าทางในบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรเป็นอย่างไร ผู้แสดงต้องฝึกหัดอย่างไรจึงจะประสบผลสำเร็จในบทบาทที่ได้รับให้แสดง

ข้อที่ 8. รูปแบบการแต่งกาย แต่งหน้าของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีกี่รูปแบบ และแต่ละแบบมีลักษณะความแตกต่างกันอย่างไร

2.2.4 กลุ่มผู้กำกับการแสดง ผู้ฝึกซ้อม และเป็นผู้ที่เคยจัดและกำกับการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี โดยเลือกใช้ข้อคำถามในการสัมภาษณ์ ดังนี้

ข้อที่ 5. กระบวนท่าทางแสดงที่ประกอบการแสดงท่าทางตามคำร้อง การแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ ที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีแนวคิดการประดิษฐ์ท่าทางในการแสดง การได้รับอิทธิพลจากงิ้วมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 6. ลักษณะในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 7. หลักการ และ กลวิธี ที่สำคัญในการฝึกกระบวนท่าทางในบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนีควรเป็นอย่างไร ผู้แสดงต้องฝึกหัดอย่างไรจึงจะประสบผลสำเร็จในบทบาทที่ได้รับให้แสดง

ข้อที่ 8. รูปแบบการแต่งกาย แต่งหน้าของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีกี่รูปแบบ และแต่ละแบบมีลักษณะความแตกต่างกันอย่างไร

ข้อที่ 9. บทประพันธ์ที่ใช้ประกอบการแสดงใน ตอน สมิงพระรามรบกามนี ประกอบไปด้วยทำนองดนตรี เพลงร้องที่มีลักษณะของเพลงสำเนียงออกภาษาจีน และ

เพลงร้องที่เป็นการร้องแบบภาษาจีนซึ่งประกอบอยู่ในการแสดงเป็นอย่างไร หรือมีความพิเศษที่แตกต่างจากเพลงสำเนียงออกภาษาจีน อื่นๆ อย่างไร

ข้อที่ 10. สิ่งที่เชื่อมโยงระหว่างการแสดงงิ้วของจีนมาสู่การแสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ทั้งในด้านท่าทางของตัวละคร และองค์ประกอบการแสดง ที่ส่งผลให้เกิดเป็นองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญา

2.2.5 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สอนและถ่ายทอดตามรูปแบบบทเรียน คืออาจารย์ที่เป็นผู้ถ่ายทอดในรูปแบบการเรียนการสอนในการฝึกปฏิบัติตามรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ที่เปิดสอน โดยเลือกใช้ข้อคำถามในการสัมภาษณ์ คือ

ข้อที่ 5. กระบวนท่าทางแสดงที่ประกอบการแสดงท่าทางตามคำร้องการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ ที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีแนวคิดการประดิษฐ์ท่าทางในการแสดง การได้รับอิทธิพลจากงิ้วมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 6. ลักษณะในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 7. หลักการ และ กลวิธี ที่สำคัญในการฝึกกระบวนท่าทางในบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรเป็นอย่างไร ผู้แสดงต้องฝึกหัดอย่างไรจึงจะประสบผลสำเร็จในบทบาทที่ได้รับให้แสดง

ข้อที่ 8. รูปแบบการแต่งกาย แต่งหน้าของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีกี่รูปแบบ และแต่ละแบบมีลักษณะความแตกต่างกันอย่างไร

ข้อที่ 9. บทประพันธ์ที่ใช้ประกอบการแสดงใน ตอน สมิงพระรามรบกามนี ประกอบไปด้วยทำนองดนตรี เพลงร้องที่มีลักษณะของเพลงสำเนียงออกภาษาจีนและเพลงร้องที่เป็นการร้องแบบภาษาจีนซึ่งประกอบอยู่ในการแสดงเป็นอย่างไร หรือมีความพิเศษที่แตกต่างจากเพลงสำเนียงออกภาษาจีน อื่นๆ อย่างไร

ข้อที่ 10. สิ่งที่เชื่อมโยงระหว่างการแสดงงิ้วของจีนมาสู่การแสดงบทบาทตัวละคร ฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ทั้งในด้านท่าทางของตัวละคร และองค์ประกอบการแสดง ที่ส่งผลให้เกิดเป็นองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญา

2.2.6 กลุ่มอาจารย์ผู้สอนตามรูปแบบการเรียนการสอนในหลักสูตรที่สอนเกี่ยวกับการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี โดยเลือกใช้ข้อคำถามในการสัมภาษณ์ คือ

ข้อที่ 6. ลักษณะในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 7. หลักการ และ กลวิธี ที่สำคัญในการฝึกกระบวนท่าทางในบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ควรเป็นอย่างไร ผู้แสดงต้องฝึกหัดอย่างไรจึงจะประสบผลสำเร็จในบทบาทที่ได้รับให้แสดง

3. การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม

3.1 การสังเกตจากการเป็นผู้ช่วยในการฝึกซ้อมการเตรียมความพร้อมเบื้องต้นในฐานะเป็นผู้ช่วยฝึกซ้อมให้แก่ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด พร้อมกับครูผู้ถ่ายทอดในการฝึกท่าพื้นฐาน เช่น การจับอาวุธ การรบอาวุธ การฝึกแสดงท่าทางตามบทในช่วงสั้น ๆ เป็นต้น

3.2 การสังเกตจากตัวผู้วิจัยได้เข้ารับการฝึกซ้อมจากผู้แสดงที่แสดงเป็นกามนี ได้แก่ ผู้ช่วยศาตราจารย์กฤษณา ภักดีเทวา จากนั้นนำมาแยกเป็นกระบวนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น ท่ารำทั่วประกอบบทร้องไป กระบวนท่ารำเฉพาะ กระบวนท่ารบ ในบทบาทของกามนีและสมิงพระราม เนื่องจากในการแสดงตอนนี้ ผู้ที่แสดงเป็นสมิงพระราม และ กามนี จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องรู้และจดจำกระบวนท่าของทั้งสองตัว เนื่องจากในการแสดงตัวละครทั้ง 2 ตัวนี้จะมีท่าทางในการลอกเลียนแบบกันและกันซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้แสดงจะต้องฝึกหัดให้ชำนาญ

4. แบบสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

การได้สังเกตในโอกาสที่มีการแสดงในฐานะของผู้ชม เพื่อสังเกตวิธี การแสดง รูปแบบการแสดง เพราะการแสดงในแต่ละครั้งอาจมีการเปลี่ยนแปลง หรือ ปรับรูปแบบเพื่อให้เข้ากับ สถานที่ ข้อจำกัดด้านเวลา และบริบทของกลุ่มผู้ชม ที่ทำให้การแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร หรือ ในการแสดงนั้นมีรายละเอียดอย่างไรที่ผู้วิจัยยังไม่พบจากการสัมภาษณ์ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

5. การสังเกตการณ์แบบมีโครงสร้าง

โดยผู้วิจัยจะต้องสังเกตกระบวนการฝึกหัด ขั้นตอนการแสดงงิ้วโดยเฉพาะในตอนที่มีการต่อสู้ การแสดงท่าทางการตรวจกองทัพ และการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี รวมไปถึง การแสดงจากเรื่องอื่น ที่มีความเกี่ยวข้องกับบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน ในเรื่องอื่น ๆ เพื่อสังเกตวิธีการแสดง องค์ประกอบการแสดง ที่มีความสอดคล้อง สัมพันธ์ กับกระบวนท่าทางของตัวละครฝ่ายจีน โดยใช้การสังเกตแบบมีโครงสร้างดังนี้

ข้อที่ 1. รูปแบบการแสดงงิ้วที่แสดงในประเทศไทยในปัจจุบันมีขั้นตอนอย่างไร

ข้อที่ 2. วิธีการแสดงงิ้วในขั้นตอนการยกทัพเตรียมความพร้อมไปสู่การต่อสู้ของงิ้วในปัจจุบันเป็นอย่างไร มีการลำดับขั้นตอนอย่างไร

ข้อที่ 3. ลักษณะการออกลีลาท่าทางในการแสดงของงิ้วประกอบกระบวนท่ารบ การใช้อาวุธ และการแสดงท่าทางประกอบบทร้องที่ปรากฏในการแสดงงิ้วมีลักษณะเป็นอย่างไร

ข้อที่ 4.รูปแบบดนตรี และ เพลงร้องของงิ้วสำหรับใช้ประกอบการแสดงในช่วงการเตรียมการยกทัพ การต่อสู้ เป็นอย่างไร

ข้อที่ 5.รูปแบบการแต่งกาย การแต่งหน้าของงิ้วมีลักษณะการแต่งอย่างไร และตัวงิ้วในแต่ละประเภทมีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 6.วิธีการแสดงในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ในขั้นตอนการยกทัพเตรียมความพร้อมไปสู่การต่อสู้ มีการลำดับขั้นตอนอย่างไร

ข้อที่ 7.รูปแบบการแสดงกระบวนท่ารำการใช้อาวุธที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 8.รูปแบบดนตรี และ เพลงร้อง ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี สำหรับใช้ประกอบการแสดงในช่วงการเตรียมการยกทัพ การต่อสู้ มีลักษณะเพลงเป็นอย่างไร

ข้อที่ 9.รูปแบบการแต่งกาย การแต่งหน้าของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีลักษณะอย่างไร

ข้อที่ 10. ลักษณะการออกลีลา ท่าทางประกอบกระบวนท่ารบ การใช้อาวุธ และการแสดงท่าทางประกอบบทร้องที่ปรากฏในของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีลักษณะอย่างไร

ซึ่งผู้วิจัยจะใช้แบบสังเกตการณ์แบบมีโครงสร้าง ในการแสดงงิ้ว และ การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี รวมไปถึง การแสดงที่มีการแสดงที่มีบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนประกอบอยู่ เช่น การแสดงละครเรื่องตำนานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว การแสดงละครพันทางเรื่องสามก๊ก การแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ เป็นต้น

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้จากการชมการแสดงในสถานที่จริง จากสื่อวีดิทัศน์ และ ช่องทางเว็บไซต์ที่มีการนำเสนอการแสดง นอกจากนี้ยังนำไปใช้กับการสังเกตในการเรียนการสอน การถ่ายทอดบทบาท กลวิธีการแสดง ตัวละครฝ่ายจีนในกลุ่มตัวแสดงทุกบทบาท เพื่อเป็นการสังเกตถึงความสัมพันธ์ของท่าทางจากงิ้ว ที่ผ่านกระบวนการทางความคิดสู่กระบวนท่าทางของตัวละครในตอน สมิงพระรามรบกามนี เพื่อนำมาเรียบเรียงในการหาสิ่งที่ปรากฏอยู่ในการแสดงนั้น

6. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว กล้องบันทึกภาพนิ่ง เครื่องบันทึกเสียง และ สมุดบันทึกข้อความ

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

สำหรับการรวบรวมข้อมูลในงานวิจัยเรื่อง องค์ความรู้มรดกทางภูมิปัญญาการสืบทอดท่าทาง ประกอบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนละครพันทางของไทยเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี ผู้วิจัยได้จัดเก็บข้อมูล 3 ด้านดังนี้

3.1 ข้อมูลด้านประวัติ รูปแบบการแสดงงิ้วในประเทศไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ และ การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี รูปแบบกรมศิลปากร พ.ศ.2495 จาก หนังสือ บทละคร สูจิบัตร บทความวิชาการ บทความวิจัยและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2 ข้อมูลด้านองค์ประกอบในการแสดงงิ้วที่มีอิทธิพลต่อการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี รูปแบบกรมศิลปากร ในปีพ.ศ.2495 ที่มีการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ในปี พ.ศ.2565 โดยการใช้เครื่องมือในงานวิจัยได้แก่ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการบันทึกข้อมูล เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลเชิงประจักษ์

3.3 ข้อมูลด้านองค์ความรู้ภูมิปัญญาที่ปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำ กลวิธีการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน รูปแบบการแสดง และองค์ประกอบในการแสดงโดยที่ผู้วิจัยได้จากการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อศึกษา โดยได้รับการฝึกปฏิบัติในบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนที่อยู่ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี จากผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา ภักดีเทวา

4. การตรวจสอบ วิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูล

4.1 ในการทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ด้วยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษา การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ ผ่านการเชื่อมโยงข้อมูลที่มาจากหลายแหล่ง จากนั้นทำตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ดังนี้

1. การตรวจสอบข้อมูลทั้งหมดหลังจากที่ได้มาจากการเก็บรวบรวม

2. การตรวจสอบด้วยหลักของทฤษฎีที่นำไปใช้ในการวิจัย

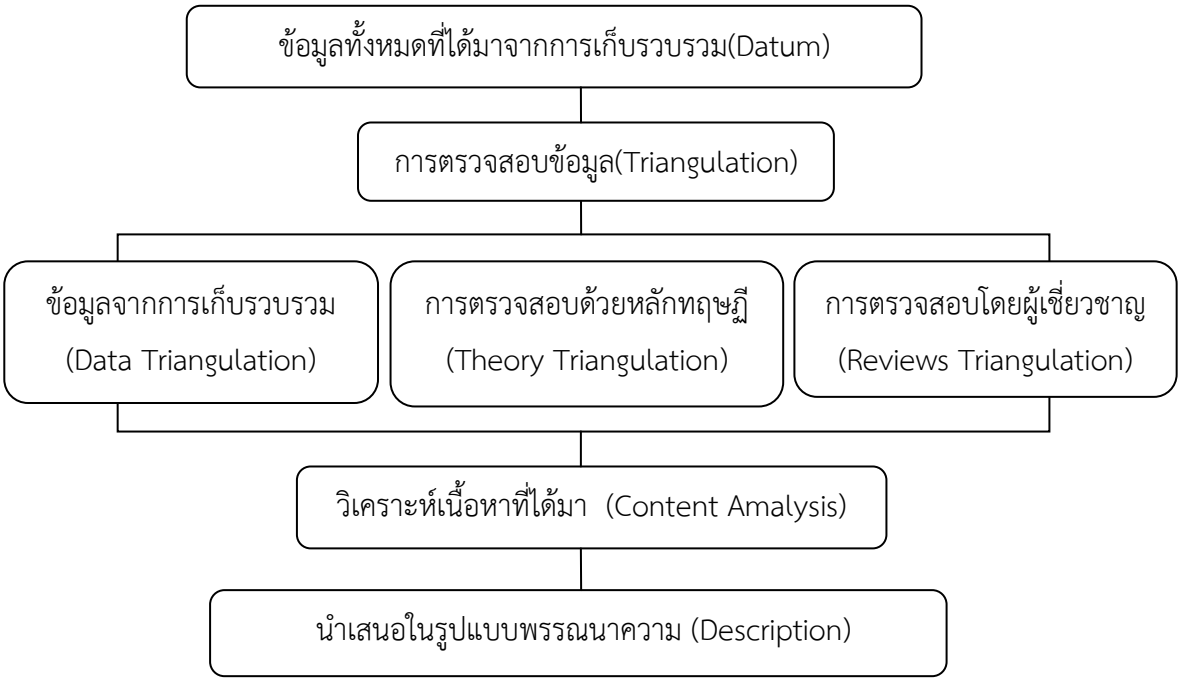
3. การตรวจสอบโดยให้บุคคลต่าง ๆ ที่ไม่ใช่นักวิจัยทำการทบทวนข้อค้นพบจากการวิเคราะห์ คือผู้เชี่ยวชาญในสาขาด้านนาฏศิลป์ไทย แล้วนำทั้ง 3 วิธีเพื่อทำการตรวจสอบตามประเด็นที่ต้องการศึกษาทั้ง 3ประเด็นได้แก่

1. มิติความสัมพันธ์ด้านศิลปะการแสดงงิ้ว ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช

ตอน สมิงพระรามรบกามนี ที่ปรากฏในองค์ประกอบการแสดง

2. รูปแบบวิธีการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ได้แก่ บทบาทพระเจ้ากรุงจีน บทบาทกามนี บทบาทโจเปียว บทบาทคนธงจีน บทบาททหารจีน และ บทบาทล่ามจีน

แผนภูมิที่1 : การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า



4.2 วิเคราะห์ข้อมูล ด้วยวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา และนำเสนอข้อมูลโดยวิธีการพรรณนาความเรียบเรียงเป็นลักษณะทางวิชาการ 5 บทดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี

บทที่ 4 องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเป็นการสืบสานงานนาฏศิลป์ไทย และองค์ความรู้ภูมิปัญญาที่มีการบันทึกในรูปแบบเอกสารวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทย

2. เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน รักษา กระบวนการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ที่สามารถนำไปใช้เผยแพร่ หรือ อ้างอิงในด้านการสอนและการแสดงในวงการนาฏศิลป์ต่อไป

3. สามารถนำองค์ความรู้ภูมิปัญญาที่ปรากฏอยู่ใน องค์ประกอบของการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ไปพัฒนาสร้างสรรค์ เป็นกระบวนท่าในการแสดงละครพันทางอย่างจีนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. องค์ความรู้ภูมิปัญญา หมายถึง สิ่งที่เกิดจากบูรพาจารย์ และได้จากการสืบทอดและถ่ายทอด ผ่านการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี ที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช

2. ตัวละครฝ่ายจีน หมายถึง ตัวละครที่มีเชื้อชาติจีน และปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ได้แก่ พระเจ้าเส็งโจวฮ่องแต้(พระเจ้ากรุงจีน / พระเจ้ากรุงต้าฉิง /พระเจ้ากรุงปักกิ่ง) กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน ทหารหน้าขี้ไก่ และล่ามจีน

3. กระบวนการแสดง หมายถึง วิธีการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี ที่ประกอบด้วยบทร้อง ทำนองเพลง การแสดงท่าเฉพาะและการแสดงอารมณ์

บทที่ 2
เอกสารวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ด้วยความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของไทย และ จีนที่มีความสัมพันธ์กันมานานนับศตวรรษ ที่ผ่านเข้ามาในด้านการเจริญสัมพันธไมตรีในระดับชนชั้นปกครอง ผ่านทางการฑูต ด้านเศรษฐกิจ การค้าขาย ด้านความเชื่อในศาสนาพิธีกรรม รวมไปถึงความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นทั่วไปที่มีความเกี่ยวพันในด้านแรงงาน ด้านความสัมพันธภาพในการสร้างครอบครัว รวมไปถึงด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อมโยงของทั้ง 2 กลุ่ม ซึ่งความสัมพันธ์ในด้านดังกล่าวซึ่งแสดงให้เห็นถึงความแนบแน่น กลมกลืนเกิดเป็นพลวัตแห่งศิลปวัฒนธรรม เป็นเสมือนช่องทางให้เกิดการหมุนเวียน แลกเปลี่ยน และกลายเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปวัฒนธรรม ก่อให้เกิดอัตลักษณ์ที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนที่ ของการแสดงละครพันทางซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงที่มีการที่มีการผสมผสานทั้งท่าทางในการรำของไทย และท่าทางในการแสดงของเชื้อชาติอื่น การแสดงงิ้วซึ่งเป็นอีกรูปแบบการแสดงหนึ่งที่เข้ามามีอิทธิพลในการแสดงละครพันทาง ทั้งยังนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ของปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์กระบวนการแสดง และองค์ประกอบในการแสดงให้มีความเหมาะสมสวยงามที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวละครที่มีเชื้อชาติจีนที่ปรากฏในการแสดงละครพันทาง หรือละครที่มีตัวละครจีนเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ด้านศิลปะการแสดงงิ้วที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยง กับองค์ประกอบของการแสดง เพื่อรวบรวมข้อมูลและนำไปใช้วิเคราะห์โดยการศึกษาจากประเด็นต่อไปนี้

1. งิ้วในประเทศไทย

1.1 ประเภทของการแสดงงิ้วในประเทศไทย

1.2 องค์ประกอบของการแสดงงิ้ว

1.3 ลำดับขั้นตอนในการแสดง

2. รูปแบบ วิธีการแสดงละครพันทางคณะละครเจ้าพระยามหิทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล)

2.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

2.2 องค์ประกอบของการแสดง

3. รูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี

3.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

3.2 องค์ประกอบของการแสดง

4. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

4.1 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

4.2 ทฤษฎีความกลมกลืนทางวัฒนธรรม

4.3 ทฤษฎีสัญศาสตร์

4.3 แนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับความสัมพันธภาพของระหว่างไทย – จีน ที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น หนึ่งในด้านความสัมพันธ์ที่แสดงให้เห็นชัดและสามารถเข้าถึงได้ทุกชนชั้น คือด้านศิลปะการแสดง เพราะในด้านศิลปะการแสดงของจีนที่เข้ามามีบทบาทกับสังคมไทยที่ชัดเจนที่สุด คือการเข้ามามีบทบาทในฐานะการแสดงมหรสพ เพื่อความรื่นเริง เพื่อการเฉลิมฉลอง หรือการสมโภช ร่วมกับการแสดงมหรสพของไทยในโอกาสต่างๆ จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงศักยภาพในด้านอำนาจของผู้อุปถัมภ์ของศิลปะการแสดงนั้นอีกด้วย ศิลปะการแสดงของจีนที่ปรากฏในประเทศไทยมีอยู่หลายประเภทเช่น การแสดงหุ่นกระบอก การแสดงดนตรี การแสดงกายกรรม โลดโผน และการแสดงงิ้ว เป็นต้น

ศิลปะการแสดงงิ้วเป็นการแสดงอีกรูปแบบหนึ่งที่ยังแสดงอยู่มาถึงปัจจุบัน ซึ่งนับตั้งแต่ในอดีตที่ผ่านมาการแสดงงิ้ว ได้รับความนิยมและการสนับสนุน จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงมหรสพประกอบในงานสำคัญ เท่าที่มีปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยาช่วงรัชกาลของพระเจ้าทรงธรรม และในบันทึกของบาทหลวงเตอชัวซีย์ ก็ได้กล่าวถึงการแสดงงิ้ว ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ด้วยเช่นกัน(ปรีดา อัครจันทโชติ, 2562 : 79) นอกจากนี้การแสดงงิ้วยังมีบทบาทหน้าเป็นส่วนหนึ่งของการจัดมหรสพที่มีความเกี่ยงข้องกับสังคมไทยมาโดยตลอดจนถึงปัจจุบัน ด้วยความผูกพันธ์ของการแสดงงิ้วที่มีในสังคมไทยมาอย่างช้านานจึงเป็นผลก่อให้เกิดการไหลเวียนทางศิลปะการแสดง และการซึมซับของการแสดง มาสู่การเกิดองค์ความรู้ใหม่ในแบบการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาของทางนาฏศิลป์ไทยจนเกิดการแสดงที่มีการผสมผสานของศิลปะการแสดงทั้งไทย – จีน ซึ่งรูปแบบการแสดงงิ้ว ตลอดจนประวัติที่มาของการแสดงงิ้วในประเทศไทยนั้นพบว่ามีอยู่หลายรูปแบบทั้งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งรูปแบบการแสดงงิ้วเหล่านี้เชื่อว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดการสร้างองค์ความรู้ภูมิปัญญาในด้านการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางผ่านรูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชในตอนสมิงพระรามรบกามนีอย่างแน่นอน

1. จิ้วในประเทศไทย

ประเทศไทยเป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงงิ้วมายาวนาน ซึ่งส่วนหนึ่งมาจากความสัมพันธ์ของทั้งสองประเทศที่มีมานานนับร้อยปี ซึ่งมีการติดต่อกับประเทศจีนโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การติดต่อด้านพาณิชย์ ที่มีมาแต่สมัยสุโขทัย นอกจากนี้ยังมีชาวจีนที่ย้ายถิ่นฐาน เพื่อมาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย เมื่อมีการย้ายถิ่นฐานด้วยเหตุผลอย่างไรก็ตามของชาวจีน วัฒนธรรมรากเหง้าของชาวจีนที่ย้ายเข้ามาย้อมติดตัวเข้ามาด้วย จึงทำให้เกิดการนำเข้ามาของศิลปวัฒนธรรม ประเพณีธรรมเนียมปฏิบัติ รวมไปถึงศิลปะการแสดง โดยเฉพาะการแสดงงิ้วที่เป็นศิลปะการแสดงเข้ามาสู่ประเทศไทยและยังมีมาอยู่ถึงปัจจุบันนี้

ก่อนที่จะกล่าวถึงรูปแบบงิ้วในประเทศไทย ผู้วิจัยขออธิบายถึงที่มาของงิ้วและการเกิดขึ้นของงิ้วให้พอเป็นที่สังเขปเพื่อให้เห็นถึงการเกิดขึ้น และ การปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เนื่องจากงิ้วนับว่าเป็นการศิลปะการแสดงที่มีอายุยืนยาวมามากกว่าหลายร้อยปี เป็นศาสตร์การแสดงที่ผู้แสดงต้องใช้ความสามารถอย่างยิ่ง ประกอบกับต้องมีไหวพริบปฏิภาณอย่างมาก และงิ้วยังได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปะการแสดงคลาสสิกที่เก่าแก่ ทรงคุณค่าอีกเช่นกัน

การแสดงงิ้วถือว่าเป็นศาสตร์ชั้นยอดของศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่มีประวัติความเป็นมายาวนานนับศตวรรษ เป็นรูปแบบการแสดงที่ผสมผสานของศิลปะการร้องรำที่ประกอบไปด้วยสุนทรียะ ด้านบทวรรณกรรม ท่าทางในการแสดง ดนตรี การขับร้อง และเครื่องแต่งกายที่มีความวิจิตรเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว นอกจากนี้การแสดงงิ้วยังเป็นการแสดงได้รับอิทธิพลจากการนำศิลปะวัฒนธรรมด้านการแสดงอื่นๆที่มีความเกี่ยวข้องได้แก่ การร่ายรำ ระบำ รวมไปถึงการเต้นรำแบบพื้นบ้านที่เกี่ยวกับพิธีกรรม การแสดงตลกล้อเลียนเสียดสี การละเล่นกายกรรม และการขับลำนำ (ถาวร สิกขโกศล, 2537 : 1-9)

การแสดงงิ้วเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยต้นสมัยราชวงศ์ซ่งเป็นต้นมา(ค.ศ. 1179-1276) มีการพัฒนา ปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามบริบทของวัฒนธรรมตามภูมิภาค การเปลี่ยนแปลงในแต่ละช่วงยุคสมัยมาโดยตลอด ในช่วงต้นสมัยราชวงศ์หยวน (ค.ศ. 1264-1368) มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงงิ้วขึ้นใหม่ เรียกว่า "จิ้วจ๋าจวี้" ที่นิยมกำหนดให้ตัวเอกเป็นผู้ที่มีขับบทร้องด้วยทำนองเดียวจนจบการแสดง ส่วนตัวประกอบอื่น ๆ ใช้วิธีการเจรจาโต้ตอบไปตลอดทั้งเรื่อง ในปลายสมัยราชวงศ์หยวน เป็นช่วงที่เหตุการณ์ของประเทศในขณะนั้นอยู่ในสภาวะสงบสุข ไม่มีเหตุสงครามหรือการรุกรานจึงทำให้ผู้คนทุกชนชั้นมีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น จึงเป็นระยะปัจจัยเกื้อหนุนให้งานด้านวรรณกรรมเกิดความรุ่งเรืองเสมือนเป็นยุคทองของบทวรรณกรรม ที่ส่งผลให้บทร้องที่ใช้ประกอบในการแสดง

มีความไพเราะยิ่งขึ้นจนเกิดเป็นการแสดงงิ้วที่เรียกว่า “คุนฉวี่”ที่จัดเป็นงิ้วต้นแบบที่มีความเก่าแก่ที่สุด มีความสวยงาม บทร้องไพเราะที่สุด และต่อมาในช่วงสมัยราชวงศ์ชิง(ค.ศ.1644 - 19116) ได้เกิดการแสดงงิ้วรูปแบบใหม่ที่เมืองปักกิ่ง ซึ่งในสมัยพระนางซูสีไทเฮา เป็นยุคที่การแสดงงิ้วมีความเฟื่องฟูอีกยุคหนึ่ง เพราะในสมัยนั้นเอง มีคณะนักแสดงงิ้วที่มีความสามารถมีฝีมือเข้ามาแสดงอวดฝีมือกันในขณะนั้น โดยการหลั่งไหลเข้ามาของคณะงิ้วที่ล้วนแต่มากความสามารถมีฝีมือจึงทำให้ ณ เวลาช่วงนั้นเป็นเสมือนการได้แลกเปลี่ยนศิลปะการแสดงซึ่งกันและกันของแต่ละคณะทั้งคณะงิ้วประจำเมือง และคณะงิ้วที่มาจากหลากหลายพื้นเมือง จนเกิดการผสมผสานและตกผลึกเป็นรูปแบบของการแสดงงิ้วที่มีมาถึงปัจจุบัน ที่รู้จักกันทั่วไปว่างิ้วปักกิ่ง(ปรีดา จันทโชติ, 2562 : 3)

และเมื่อถึงการสิ้นสุดของราชวงศ์ชิง การแสดงงิ้วที่เคยเฟื่องฟูกลับต้องซบเซาไปด้วยเหตุการณ์ทางการเมือง คณะงิ้วที่เคยอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของราชสำนักหรือกลุ่มขุนนางก็ต้องแยกย้ายหาวิธีที่จะดำรงด้วยตนเองจึงทำให้เกิดการแพร่ขยายออกไปสู่ผู้คนทั่วไปในลักษณะการแสดงเพื่อหาทุนด้วยตนเองเพื่อหล่อเลี้ยงคณะต่อไป จากคณะงิ้วที่มีอยู่มากมายและความหลากหลายของแต่คณะ งิ้วจึงแบ่งเป็น 2 ประเภท ปรีดา อัครจันทโชติ ได้อธิบายลักษณะของงิ้วหลวง และงิ้วท้องถิ่นไว้ว่า

งิ้วหลวง หรือ งิ้วปักกิ่ง เป็นงิ้วที่มีวิธีการเจรจา และการขับร้องด้วยภาษากวานอี่ว์ซึ่งเป็นภาษากลางที่ใช้ในราชการ มีรูปแบบการแต่งกาย การแต่งหน้า ท่าทางในการแสดง ที่ประกอบเข้าด้วยกันกับดนตรี ทำนองเพลงไปตามแบบแผนของการแสดงงิ้วที่มีการกำหนดมาอย่างเคร่งครัดและยังถือว่าการแสดงงิ้วหลวง หรืองิ้วปักกิ่งเป็นงิ้วประจำชาติ(เรื่องเดียวกัน, 2562 : 4)

(1)

(2)

(3)

(4)

ภาพที่ 1 – 4 การแสดงงิ้วหลวง หรือ งิ้วปักกิ่งในปัจจุบัน ที่มีความงดงาม มุ่งเน้นในเรื่องกระบวนท่า ดนตรี และเพลงร้องในการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าและฉากที่สวยสมจริง

ที่มา : เพจคิดอย่าง - งิ้วปักกิ่ง

งิ้วท้องถิ่น คืองิ้วทั่วไปที่ใช้ภาษาท้องถิ่นในการเจรจา การขับร้อง ซึ่งมีที่มาจากการแสดงพื้นเมืองแล้วปรับแต่งรูปแบบการแสดงขึ้นใหม่ และมีความแตกต่างไปตามพื้นที่ของที่กำเนิดของคณะงิ้ว ซึ่งงิ้วท้องถิ่นมีด้วยกันมากมายตามจังหวัด มณฑล โดยจะเรียกลักษณะงิ้วท้องถิ่นนี้เป็นชื่อตามพื้นที่ของจังหวัด หรือ มณฑลนั้น เช่น งิ้วฮกเกี้ยน งิ้วไหหลำ งิ้วกวางตุ้ง งิ้วกวงสี งิ้วแต้จิ๋ว เป็นต้น ทั้งนี้รูปแบบการแสดงของงิ้วท้องถิ่นจะไม่เคร่งครัดหรือมีแบบแผนที่ตายตัวแบบงิ้วหลวง(เรื่องเดียวกัน , 2562 : 4)

(5)

(6)

(7)

(8)

ภาพที่ 5 – 8 การแสดงงิ้วท้องถิ่น หรือ งิ้วพื้นเมืองทัวไปในปัจจุบัน ที่ภาษาท้องถิ่นในการเจรจา การขับร้อง เช่นงิ้วแต้งิ้ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำฯลฯ จะไม่เคร่งครัดแบบแผนที่ตายตัว

ที่มา : www.thetrippacker.com

จากการอธิบายข้างต้นเกี่ยวกับรูปแบบงิ้วหลวง หรือ งิ้วปักกิ่ง และ งิ้วท้องถิ่น ที่แสดงให้เห็นว่า “งิ้ว” เป็นศาสตร์การแสดงที่เกิดขึ้นจากการรวมเข้าด้วยกัน ของศิลปะการแสดงด้วยการร่ายรำ เรื่องราวของวรรณกรรมที่นำไปเป็นตัวกำหนดเรื่องเพื่อแสดงประกอบการเจรจา การขับร้อง และวิธีการขับร้องที่มาจากการขับลำเนาพื้นเมือง โดยส่งผ่านผู้แสดงที่อยู่ในท้องถิ่นเดิม และพัฒนาตามบริบทของยุคสมัย ซึ่งในการพัฒนาไปเป็นตามกระแสความนิยมในแต่ละช่วงเวลา ที่ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของรูปแบบ เกิดการบัญญัติรูปแบบการแสดงงิ้วได้แก่ งิ้วจ๋าจวี้ งิ้วคุนฉวี่ สู่การพัฒนาการแบ่งประเภทงิ้วคือ งิ้วปักกิ่งหรืองิ้วหลวงซึ่งถือว่าเป็นงิ้วประจำชาติ และงิ้วท้องถิ่นที่เกิดจากวิวัฒนาการและการปรับเปลี่ยนตามโอกาสอันเหมาะสม

ด้วยวิวัฒนาการของงิ้ว สู่รูปแบบลักษณะการแสดงงิ้ว 2 ประเภทเมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับลักษณะการแสดงละครรำของไทย ก็เห็นว่ามีลักษณะคล้ายกับการแสดงละครใน และละครนอก ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่าในลักษณะของการแสดงละครในจะเป็นการแสดงที่มีแบบแผน ขนบจารีตที่แน่นอนและจะต้องปฏิบัติตามจารีตในการแสดงอย่างเคร่งครัด ซึ่งจะแตกต่างกับการแสดงละครนอก ที่ลักษณะรูปแบบของการแสดงสามารถปรับเปลี่ยนไม่ต้องเคร่งครัดเท่ากับการแสดงแบบละครใน ทั้งนี้การแสดงงิ้วทั้ง 2 ประเภทนี้ ก็ได้เข้ามาในประเทศไทย และเชื่อว่าเป็นส่วนหนึ่งของการผสมผสานทางศิลปะการแสดงที่ผลมาสู่การแสดงละครพันทางที่เกี่ยวข้องกับตัวละครที่มีเชื้อชาติจีน หรือตัวละครจีนในเรื่องอื่นๆ ที่แสดงอยู่ในรูปแบบของละครรำของไทย

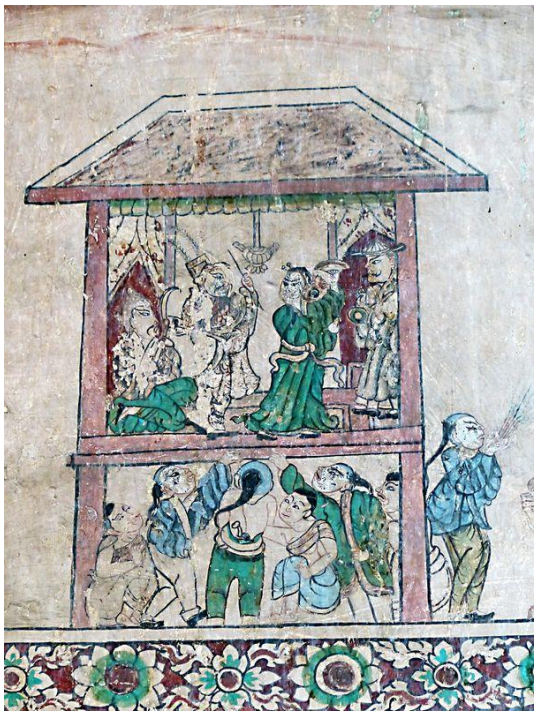
การแสดงงิ้วไม่จำกัดมีความนิยมแค่ในกลุ่มของประเทศจีนเท่านั้น แต่ความนิยมนี้ยังได้ติดตัวกลุ่มคนที่ต้องการแสวงหาแผ่นดินใหม่ การตั้งรากฐานถิ่นยังชีพใหม่ การแสดงงิ้วก็ได้อาศัยกลุ่มคนเหล่านี้นำพาความนิยมนี้ติดตามไปยังถิ่นฐานนั้นด้วยเช่นกัน จะเห็นได้ว่าในหลายๆ ประเทศที่อยู่ในบริเวรใกล้เคียงกับประเทศจีน หรือ ประเทศที่มีการเจริญสัมพันธ์ทั้งในด้านการเมือง การเศรษฐกิจ ก็จะพบว่าการแสดงงิ้วได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องบนพื้นที่นั้นและก็จะเกิดการผสมวัฒนธรรมพื้นถิ่นนั้นอยู่เสมอ จึงเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เหมาะสมกับสังคมของพื้นที่ที่แห่งนั้นเสมอ ประเทศไทยเป็นอีกแห่งในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่พบว่ามีการแสดงงิ้วที่ปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์เป็นต้นมาดังนี้

1. งิ้วในสมัยอยุธยา

โดยในบันทึกของบาทหลวงฟร็องซัว ตีมอเลอง เดอ ชัวซีย์ และ ซีมง เดอ ลา ลูแบร์ ได้เรียกการแสดงงิ้วนี้ว่า Comedie a la chinofe และ Une tragedie chinofe แปลว่า ละครจีน (พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์, 2538 : 2) ถึงแม้ในหลักฐานหรือตำราอื่นบางฉบับก็ได้กว่าว่าการแสดงงิ้ว หรือ ละครจีนนี้มีเข้ามาตั้งแต่สมัยรัชกาลพระเจ้าทรงธรรมก็ตาม แต่สำหรับบันทึกของ

บาทหลวงฟร็องซัว ตีมอเลอง เดอ ชัวซีย์ และซีมง เดอ ลา ลูแบร์ ทั้งสองกล่าวว่า ในสมัยพระนารายณ์ก็ได้พบว่ามีการแสดงงิ้ว หรือ ละครจีนนี้มาแล้ว โดยบันทึกได้ระบุว่าเป็นการแสดงในงานฉลองทำเนียบของเจ้าพระยาวิชเยนทร์ ซึ่งในบันทึกที่บาทหลวงฟร็องซัว ตีมอเลอง เดอ ชัวซีย์ กล่าวถึงนั้นบุว่าเป็นคณะงิ้วที่มาจากมณฑลกวางตุ้ง และ เมืองจินเจา (อ้างถึงในปรีดา จันทโชติ, 2562 : 5)

ถึงแม้ในงานวิจัยของ ปรีดา จันทโชติ ได้ให้แนวคิดว่า ในบันทึกจะระบุว่าเป็นคณะงิ้วที่มาจากเมืองกวางตุ้งแต่ก็คงไม่ใช่งิ้วกวางตุ้ง เพราะมณฑลกวางตุ้ง ประชากรจะมีทั้ง แต้จิ๋ว แคะ และไหหลำ ทั้งนี้กลุ่มคนเหล่านี้ก็มีการแสดงงิ้วที่มีความแตกต่างกัน พรพรรณ จันทโรนานนท์ ก็ยังได้ให้ข้อสันนิษฐานว่า คณะงิ้วที่เข้ามาในสมัยอยุธยาอาจจะเป็น งิ้วไซฉิน งิ้วงั่วกัง งิ้วเจี่ยอิม หรือ งิ้วแป๊ะยี่ เนื่องจากรูปแบบของการแสดงงิ้วที่สันนิษฐานนี้ เป็นงิ้วที่ได้รับความนิยมในประเทศจีนมาก่อนแล้ว เพราะในช่วงนั้น งิ้วกวางตุ้ง งิ้วแต้จิ๋ว หรือแม้แต่งิ้วไหหลำเองก็ยังอยู่ในช่วงการพัฒนารูปแบบการแสดงงิ้วที่ยังไม่เกิดเอกลักษณ์ที่ชัดเจนและยังไม่เป็นที่นิยม(พรพรรณ จันทโรนานนท์อ้างถึงในปรีดา จันทโชติ, 2562 : 5)



ภาพที่ 9 ภาพวาดจิตรกรรมฝาผนังวัดประดูโรงธรรมที่ได้วาดเรื่องราวของมหรสพในสมัยอยุธยา จากภาพเป็นการแสดงงิ้วสังเกตได้ว่าผู้คนที่ชมเป็นคนจีนไว้เปีย

ที่มา : www.bloggang.com/(nanakawaii)

งิ้วในสมัยอยุธยาก็มีบาบาทที่อยู่ในส่วนของมหรสพสมโภชตามงานพระราชพิธี ที่ที่เกี่ยวข้อง และเมื่อเสียกรุงศรีอยุธยาในปีพ.ศ.2310 คณะงิ้วที่เคยอยู่ในกรุงศรีอยุธยาประสบปัญญหาความวุ่นวายด้วยภัยสงครามและต้องกระจัดกระจายไปตามที่ที่ปลอดภัย จึงทำให้คณะงิ้วในสมัยอยุธยาเกิดการแยกย้ายไปในพื้นที่อื่นต่อไป

2. งิ้วในสมัยกรุงธนบุรี เท่าที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า ในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีประเทศไทยยิ่งมีความสัมพันธไมตรีกับประเทศจีนอย่างแน่นแฟนยิ่งขึ้นด้วย พระราชไมตรีระหว่างพระราชวงศ์ และการค้าขาย ทั้งมีการเข้าอพยพย้ายถิ่นขอคนจีนเข้ามาอย่างต่อเนื่อง การแสดงงิ้วจึงได้กลับมานิยมอีกครั้ง

การแสดงงิ้วในสมัยธนบุรี ผู้วิจัยได้มองเป็นประเด็นว่าน่าจะได้รับรูปแบบเดิมที่มาจากในสมัยอยุธยา ที่อาจจะได้กลับมารวมตัวของผู้แสดงหลังจากที่เสียกรุงศรีอยุธยาในปี พ.ศ.2310 ประเด็นต่อมา คือกลุ่มคณะงิ้วใหม่ที่อพยพเข้ามาใหม่ในสมัยกรุงธนบุรี ทั้งนี้หลักฐานที่ได้กล่าวถึงงิ้วในสมัยกรุงธนบุรีมิได้กล่าวถึงที่มาของคณะงิ้ว แต่มีการกล่าวถึงงิ้วไว้ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพกรมหลวงพิทักษ์เทพามาตย์ และงานถวายพระเพลิงพระศพของกรมขุนอินทรพิทักษ์ด้วยการแสดงงิ้วโรงใหญ่ และการสมโภชพระแก้วมรกต ในขณะอัญเชิญทางน้ำมายังที่กรุงธนบุรีว่ามีงิ้วเล่นในขบวนเรือที่อัญเชิญพระแก้วมรกต ซึ่งระบุว่าเป็นงิ้วของพระยาราชาเศรษฐี และ หลวงรักษาสมบัติที่แสดงอยู่ในเรือสามป้าน(สำปั้น) ในขณะล่องตามเรือที่อัญเชิญพระแก้วมรกต (ศยามล เจริญรัตน์,2544 : 65-66)

ถึงแม้ว่าหลักฐานจะปรากฏว่างิ้วในสมัยกรุงธนบุรี มีหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของงานมหรสพสมโภชในพระราชพิธี แต่คณะงิ้วที่แสดงก็ไม่ได้ปรากฏแน่ชัดว่าเป็นการแสดงงิ้วลักษณะใดเป็นคณะงิ้วที่เกิดการรวมกลุ่มหลังจากสิ้นสภาวะสงครามที่มาจากกลุ่มอยุธยาเดิมหรือคณะงิ้วที่เข้ามาใหม่ในสมัยกรุงธนบุรี

3. งิ้วในสมัยรัตนโกสินทร์

หลังจากสิ้นสุดสมัยกรุงธนบุรี ได้มีการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ สดเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก ได้ปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระเจ้าแผ่นดินพร้อมทั้งตั้งราชวงศ์จักรีขึ้นเป็นปฐม ย้ายเมืองมาตั้งเมืองใหม่ ณ ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยานับว่าเป็นช่วงเริ่มต้นของแผ่นดินใหม่นับแต่นั้นเป็นต้นมา เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงไปตามวาระของแผ่นดินทุกสิ่งย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพบ้านเมืองเช่นกัน ถึงแม้ในขณะนั้นความเรียนร้อยของบ้านเมืองยังไม่สงบเป็นปกติ แต่ยังอยู่ในระหว่างการปราบปราบและป้องกันการรุกรานจากศึกสงครามอยู่เนืองๆ แต่สิ่งสำคัญที่ทำให้ประชาชนมีความรู้สึกถึงความอุ่นใจในตอนช่วงนั้นก็คือ ศิลปะการแสดง มหรสพสมโภช ตลอดจนการพิธีอันเกี่ยวเนื่องในพระพุทธศาสนา ที่แสดงให้เห็นเสมือนว่าบ้านเมืองกำลังมีความสงบร่มเย็น

การแสดงงิ้วในสมัยรัตนโกสินทร์นี้ก็ยังคงพบว่าเป็นส่วนหนึ่งของมหรสพสมโภชในงานสำคัญโดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานพระราชพิธีอยู่เสมอ เช่น

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก(พ.ศ. 2325-2352) ได้กล่าวถึงการแสดงงิ้วในการสมโภชพระอัฐิ สมเด็จพระปฐมบรมมหาชนกและพระชนนีของรัชกาลที่1 นอกจากนี้ยังพบว่ามีการนำเรื่องพงศาวดารจีนที่ทรงโปรดเกล้าให้แปลใหม่ ทั้งนี้ยังมีการให้นำงิ้วเข้ามาแสดงประกอบกับเรื่องพงศาวดารที่แปลขึ้นใหม่เช่นเรื่องไซฮั่น เรื่องสามก๊ก เป็นต้น(สงวน อั้นคง. อ้างถึงในศยามล เจริญรัตน์,2544 : 67)

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย(พ.ศ. 2352-2367 ได้กล่าวถึงการแสดงงิ้วในการออกพระเมรุของพระบรมชนกนาถเช่นกัน นอกจากนี้ในวรรณกรรมที่รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์ ก็ได้ทรงนำการแสดงงิ้วไปเป็นส่วนหนึ่งของมหรสพในเรื่องอิเหนาที่ทรงพระราชนิพนธ์ด้วยเช่นกัน ในรัชกาลนี้เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่าเป็นยุคที่การละคร ดนตรี ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมทั้งหลายรุ่งเรืองเฟื่องฟูมากไม่เพียงแต่การแสดงนาฏศิลป์การละครของไทยเท่านั้น แม้แต่การแสดงของกลุ่มเชื้อชาติต่างๆที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ก็ได้รับความรุ่งเรืองในศาสตร์ศิลป์ของตนเช่นกัน การแสดงงิ้วก็เองก็ได้รับความนิยมไม่น้อยยิ่งไปกว่าการแสดงชนิดอื่นๆ ถึงขั้นได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านาย และขุนนางผู้ใหญ่ โดยเฉพาะงิ้วในสมเด็จกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ที่พระองค์ทรงให้การอุปถัมภ์ซึ่งเป็นงิ้วผู้หญิง มีการฝึกฝนขึ้นในพระราชวังบวรฯ ทั้งยังมีโรงงิ้วประจำพระราชวังบวรที่ตั้งอยู่ในบริเวณ ของพระองค์เองซึ่งผู้แสดงงิ้วผู้หญิงโรงของสมเด็จกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ ได้มีอายุอยู่จนมาถึงในรัชกาลที่ 5(ทัศนา ทัศมิตร,2554 : 13)

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว(พ.ศ. 2367-2394) นับว่าเป็นยุคของความเจริญรุ่งเรืองในด้านการค้าขายกับต่างชาติโดยเฉพาะกับการค้าสำเภากับประเทศจีน ยิ่งทำให้เกิดการหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรม อารยธรรม ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวจีนอย่างมาก ก็ไม่แปลกที่การดนตรีตลอดจนศิลปะการแสดงของจีนในแผ่นดินรัชกาลที่3 จะเป็นที่นิยมแพร่หลายทั้งในกลุ่มของคนจีนที่มาจากประเทศจีน กลุ่มคนไทยเชื้อสายจีน ตลอดจนคนไทยเองที่มีความสนใจในศิลปะของจีน

ทั้งนี้ในแผ่นดินของรัชกาลที่ 3 คนจีนก็เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารมากขึ้นประกอบกับเหตุการณ์ด้านสงครามเบาบางลงไปบ้างแล้ว และรัชกาลที่ 3 พระองค์ทรงมิได้มุ่งเน้นในด้านการละครนาฏกรรม ดนตรีและก็มิได้ทรงห้ามว่าใครอยากจะมีการละครไว้เป็นของตน ก็ยิ่งเป็นอีกเหตุปัจจัยที่ทำให้ทั้งการละครของหลวง ของราษฎรได้เกิดการแพร่กระจายได้ในวงกว้างมีการสร้างคณะละครขึ้นมากมายรวมไปถึงการแสดงของเชื้อชาติอื่นๆด้วย

การแสดงงิ้วก็เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างมากทั้งคนจีน และคนไทยเชื้อ

สายจีน ด้วยคงเป็นการแสดงที่สามารถทำให้บรรเทาความคิดถึงและความโหยหาในการจากมาจากแผ่นดินเกิด เพื่อหวังมาสร้างความเจริญ สร้างฐานะให้มั่นคงในแผ่นดินใหม่ งิ้วก็เปรียบได้กับสิ่งสะท้อนความเป็นตัวตนผ่านทางการแสดงได้อย่างลงตัวสำหรับชาวจีนบนแผ่นดินไทย

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(พ.ศ. 2394-2411)เป็นยุคที่มีความเจริญก้าวหน้าในด้านวิทยาการต่างๆ ในยุคนี้มีการพิมพ์หนังสือเพื่อบันทึกเป็นเอกสาร ตำรา หนังสือเพื่อการเรียนรู้และการสร้างองค์ความรู้ที่มาจากต่างชาติอย่างมากมาย ในยุคนี้ งิ้วก็ได้ถูกจัดเป็นมหรสพที่ยังคงนิยมและยังเป็นมหรสพสมโภชอยู่เช่นกัน โดยในยุคนี้เองเริ่มมีการบัญญัติศัพท์คำที่มีจากภาษาต่างๆ งิ้วก็ได้ถูกแปลความหมายไว้ในได้พิมพ์หนังสือชื่อ"อักขราภิธานศรับท์” โดยหมอบรัดเล ซึ่งเป็นพจนานุกรมฉบับแรกของไทยเป็นงานที่แปลคำไทยเป็นภาษาไทย ซึ่งอธิบายคำว่า "งิ้วเจ็ก" ไว้ว่า"เป็นลคอนเจ็กมันแต่งตัวใส่เสื้อ งาม แล้วเล่นเรื่องต่างๆ (ศยามล เจริญรัตน์,2544 : 68)

นอกจากนี้ สังฆราชปาลเลกัวซ์ ได้กล่าวถึงงิ้วที่บันทึกไว้ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับกรุงสยามว่า "ในบรรดาการเล่นที่สนุกที่สุดคือนาฏสิลปีไทยเรียกว่าละคร และงิ้ว ซึ่งเป็นนาฏศิลป์จีน... งิ้วหรือละครจีนแสดงบนยกร้าน คนดูยู่ข้างล่างจีนรุ่นหนุ่มๆ แสดงเป็นฮ่องเต้ นักรบเฒ่ามีหนวดเครารุงรังและเป็นพลทหาร เครื่องแต่งตัวของเขางามมาก ตัวแสดงถือกระบี่ หอก ง้าว ตะบอง และสาตราวุธ อย่างอื่นๆ ร้องเพลงไปพลาง มีคนตรีคลอ มีการทำสงครามไล่ติดตามกัน รบพุ่งกันแล้วก็ฆ่ากัน (แกลังตาย) ทำให้ตนดูสนุกสนานกันมาก" (ปาถเลกัวซ์, 2520 : 221-222)

ฉะนั้นงิ้วในสมัยรัชกาลที่ 4 ก็ยังคงได้รับความนิยมอยู่เช่นเดิมและยังมีการเรียกเก็บภาษีของคณะงิ้วเหมือนกับการเก็บภาษีโขนละครด้วยเช่นกันในราคาที่สูงถึง 4 บาทต่อ 1 (ศยามล เจริญรัตน์,2544 : 69) ซึ่งแสดงให้เห็นว่างิ้วนั้นยังเป็นที่นิยมเป็นอันดับต้นๆของการแสดง

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(พ.ศ. 2411-2453) นับว่าเป็นช่วงที่งิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วยอดนิยมอย่างที่สุดมีคณะงิ้วที่มาจากประเทศไทยมากมายหลายคณะ ซึ่งคณะแรกๆที่เข้ามาคือคณะเล่าเจี่ยอิ้ว (เหล่าเจิ้งเหอ) และเล่าซังฮี้ (เหล่าซวงสี่) นอกจากงิ้วแต้จิ๋วแล้วในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ยังพบว่ามีงิ้วอื่นๆ อีก ได้แก่ งิ้วไซฉิ้ง หรืองิ้วลั่นถัน งิ้วงั่วกังหรืองิ้วตึกแช่ งิ้วเล่าเจี๊ยยี่ งิ้วเล่าแป๊ะยี่หรือแองิ้วตุ้งแต งิ้วไฮฮงหรืองิ้วตุ้งโข่ง(ตุ้งคง) งิ้วกวางตุ้ง งิวไหหลำ งิ้วแป๊ะยี่

เมื่อมีคณะงิ้วเข้ามาอย่างมากมายก็มีผู้อุปถัมภ์คณะงิ้วไว้ที่มีทั้งเจ้านาย ขุนนาง และพ่อค้าทั้งคนไทยคนจีน ซึ่งศยามล เจริญรัตน์ได้อธิบายไว้ได้แก่

1. กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ผู้อุปถัมภ์งิ้ววังหน้าที่ทรงฝึกเด็กไทยและจีนที่ในวังหน้า ทั้งยังทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องซวยงักเพื่อใช้ประกอบการแสดงขึ้นอีกด้วย และยังทรงพระบวรนิพนธ์เรื่อง "ลักษณรูปงิ้ว ที่กรมพระราชวังบวรทรงไว้" ในเอกสารสำคัญฉบับนี้คือหนังสือชื่อ

“วารสารวชิรญาณวิเศษ” วารสารสมัย ร.5 ที่ออกในนามหอพระสมุดวชิรญาณอีกด้วย

2. พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ มีงิ้วงั่วกังคณะมุ้ยเส็ง และงิ้วเล่าแป๊ะยี่คณะย่งไท้ฮั้ว

3. พระอนุวัติราชนิยม(ฮง เตชะวณิช) มีงิ้วแป๊ะยี่ คณะโป๊ฮั่วซุน(คณะเก่า) คณะโป๊ฮั่วซุน(คณะใหม่) นอกจากนี้ยังให้ฝึกเด็กชาวเหนือ(ลาว)ให้เล่นแบบงิ้วงั่วกัง ซึ่งเมื่องิ้วงั่วกังหมดความนิยมจึงมาเล่นงิ้วแต้จิ๋ว

4. ขุนพัฒน์แหยม มีงิ้วในอุปถัมภ์จำนวน 4-5 คณะได้แก่ คณะเง็กเม่งเฮียงที่เป็นนักแสดงชาย 1 คณะ และนักแสดงหญิง 1 คณะ คณะเง็กซิ่วเฮียง และคณะเง็กกิมเฮียง

5. ขุนพัฒน์ดื้อ อุปถัมภ์คณะเฮียบไช้ฮั้ว

6. นายเม่งฮวด อุปถัมภ์คณะม้วติ้งเฮียง ซึ่งเป็นงิ้วหญิงล้วน

7. นายเซ่งตุน (บุตรเขยขุนพัฒน์แหยม) เป็นงิ้วงั่วกัง คณะเฮียงกุ่ยเฮียง(ซังเท่าเฮียง) ซึ่งต่อมางิ้วคณะนี้ได้ตกไปในการดูแลของพระยาพิพัฒนโกษา ตั้งชื่อคณะใหม่ว่า ชินเทียนไช

นอกจากนี้ยังพบว่ามีคณะงิ้วที่แสดงในย่านสำคัญอื่นๆที่เป็นแหล่งชุมชนของคนจีนโดยการปลูกโรงแสดงต่อเนื่องกัน เช่น แถวบริเวณสำเพ็ง บริเวณตลาดพลู รวมไปถึงตามโรงบ่อนต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้การแสดงงิ้วไม่ได้เพียงแต่จัดอยู่แค่ส่วนหนึ่งของมหรสพสมโภชเหมือนในอดีตที่ผ่านมา แต่การแสดงงิ้วกลับได้จัดอยู่ในกลุ่มการแสดงเพื่อสร้างบรรยากาศในสถานประกอบธุรกิจตามโรงบ่อน สถานบันเทิง หรือการจัดแสดงเพื่อความบันเทิงในแบบสร้างโรงชั่วคราวเพื่อจัดทำการแสดง สามารถกล่าวได้เลยว่าการแสดงงิ้วในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้นับได้ว่าเป็นยุคทองของงิ้วอย่างแท้จริง

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว(พ.ศ. 2453-2468)เป็นยุคที่เริ่มก่อตัวถึงการปรับเปลี่ยนบริบทของสังคมในช่วงนั้นด้วยเหตุการณ์จากสภาวะสงครามโลกครั้งที่ 1 และเหตุการณ์ภายในประเทศ ที่มีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงนโยบายต่างๆ รวบไปถึงการปิดโรงบ่อนซึ่งเป็นพื้นที่ที่คณะงิ้วเคยแสดง ประกอบกับการหลั่งไหลของวัฒนธรรมตะวันตกจึงทำให้มหรสพของเดิมเริ่มถูกลดทอนไป งิ้วก็เป็นอีกกลุ่มที่ได้รับผลกระทบอย่างมาก คณะที่เคยเล่นประจำตามสถานที่ต่างๆก็ต้องปรับตัวไปตามสถานการณ์ คณะงิ้วบางคณะ รูปแบบการแสดงงิ้วหลายๆรูปแบบค่อยๆหายไป คงเหลือแต่งิ้วแต้จิ๋ว ที่ยังคงได้รับความนิยมจากคนจีนในประเทศไทยด้วยยังเป็นงิ้วที่ใช้ภาษาแต้จิ๋วในการแสดงจึงพอที่จะทำให้มีผู้ชมที่เป็นกลุ่มคนแต้จิ๋วนิยมอยู่(ศยามล เจริญรัตน์,2544 : 71-72)

ถึงแม้ในสมัยรัชกาลที่ 6 การแสดงงิ้วจะประสบปัญหาในเรื่องของความนิยมในการชมการแสดงลดลงอย่างมาก แต่งิ้วแต้จิ๋วกลับยังประคองตนเองก้าวข้าววิกฤต กับการแข่งขัน

มหรสพ สื่อบันเทิงอื่น ๆ ที่เข้ามาในยุคนั้นคือกระแสความนิยมตะวันตก การเข้ามาของสื่อบันเทิงใหม่คือภาพพยนตร์ ปัจจัยเหล่าเป็นสิ่งที่ทำให้งิ้วต้องต่อสู้อย่างหนัก ถึงแม้คณะงิ้วที่เล่นงิ้วรูปแบบต่างๆต้องยอมถอยออกไป แต่งิ้วแต้จิ๋วนี้ที่ยังแสดงเป็นภาษาแต้จิ๋ว กลับสามารถพ้นอุปสรรคครั้งนี้ไปได้ ซึ่งเป็นผลมาจากคนจีนในประเทศไทยยังเป็นกลุ่มคนแต้จิ๋ว ใช้ภาษาแต้จิ๋วเป็นภาษากลางจึงทำให้งิ้วแต้จิ๋วก้าวพ้นอุปสรรคครั้งนั้นมาได้ ถึงแม้จะมิได้เฟื่องฟูเท่ากับในรัชกาลที่ผ่านมาก็ตาม

ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว(พ.ศ. 2468-2478) เป็นช่วงที่ประเทศไทยได้รับแนวคิดอิทธิพลในการเปลี่ยนแปลงประเทศและระบอบการปกครองที่กระแสตะวันตกอย่างมากที่นำไปสู่แนวคิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองในระบอบประชาธิปไตย เหตุการณ์ทางการเมืองที่อยู่สภาวะรุ่นแรง และผลกระทบจากเศรษฐกิจโลกจึงทำให้ประเทศต้องถ่วงดุล ในด้านศิลปวัฒนธรรม การแสดงหลายๆอย่างที่อยู่ภายใต้การควมคุมดูแลของรัฐบาลก็ต้องถูกปรับ ถูกยุบไปด้วยความจำเป็น ก็ยิ่งเป็นผลกระทบให้ศิลปะการแสดงอย่างงิ้วยิ่งได้รับความนิยมเสื่อมลงไปอีกเพราะมิได้ถูกอุปถัมภ์เหมือนเช่นเดิมและมิได้จัดให้อยู่ในกลุ่มของมหรสพที่ใช้สมโภชในพระราชพิธีอย่างสิ้นเชิง ยิ่งทำให้งิ้วเสื่อมความนิยมลง

ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล (พ.ศ. 2478-2489) นับว่าเป็นช่วงสภาวะที่มีความกดดันทางการเมืองและสภาพเศรษฐกิจตกต่ำจากผลกระทบของสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ไม่ใช่เพียงประเทศไทยที่ได้รับผลกระทบเท่านั้น ต่างประเทศและทั่วโลกต่างก็ได้รับผลกระทบที่มาจากสงครามโลกด้วยกันทั้งสิ้น ทุกอย่างถูกระงับและยกเลิกไปในทุกกิจกรรม หรือแม้แต่เรื่องของการแสดงมหรสพทุกชนิดต้องหยุดชะงักลง รวมไปถึงคณะงิ้วต่างๆก็ได้รับผลกระทบนี้ไปด้วยบางคณะถึงกับต้องปิดคณะ แยกย้ายไปทำงานอย่างอื่น

ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร(พ.ศ. 2489-2559) ในระหว่างช่วงรอยต่อของการสิ้นสุดสภาวะสงครามโลกจบลง ประกอบกับในประเทศจีนเกิดปัญหาสงครามทางการเมือง จึงเป็นอีกช่วงหนึ่งที่คนจีนในขณะนั้น อพยพเดินทางเข้ามาในประเทศไทยอีกครั้ง และเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่งิ้วแต้จิ๋วได้กลับมาเป็นที่นิยมอย่างมาก เพราะได้ผู้ที่นิยมที่อพยพเข้ามาส่วนหนึ่ง กับอีกส่วนหนึ่งคือในการอพยพครั้งนี้ ก็ได้มีคณะงิ้วจากประเทศจีนเข้ามาอีกหลายคณะ เกิดคณะงิ้ว มีการสร้างโรงงิ้วขนาดใหญ่หลายที่ ยิ่งทำให้ความซบเซาเงียบเหงาของงิ้วที่หลับใหลอยู่นับ 10 ปี ได้ตื่นขึ้นมาเอวาดลวดลายในการแสดงได้อีกครั้ง ในต้นรัชกาลและระยะหลังสิ้นสุดสงครามโลกนี้นับเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุด ของการแสดงงิ้วในประเทศไทย คณะที่เปิดการแสดงและได้รับความนิยมอย่างสูงในตอนนั้นคือคณะ คงเจ๊ก อี่ได้ เหล่าป้อ บ๊วยเง่ย ดงเสี่ยถุง (เรื่องเดียวกัน,2544 :72)

(10) (11)

ภาพที่ 10 - 11 การแสดงงิ้วในสมัยปัจจุบันที่แสดงตามงานศาลเจ้าทั่วไป

ที่มา : Charlie Lew

ในช่วงพ.ศ. 2495 – 2502 ด้วยความนิยมของการแสดงงิ้วยังคงเป็นที่นิยมอยู่นั้น ยิ่งทำให้เกิดคณะงิ้วอีกมากมายในย่านเยาวราช เจริญกรุง สำเพ็ง ไม่เพียงแต่เท่านี้ การแสดงงิ้วได้นำออกแสดงถ่ายทอดออกทางโทรทัศน์ของช่อง4 บางขุนพรหมซึ่งนับว่าเป็นความนิยมและโด่งดังที่สุด และในปีพ.ศ.2505 ความนิยมของงิ้วได้กลับมาซบเซาอีกครั้งเนื่องจาก เกิดการฝึกงิ้วขึ้นใหม่ของคนแต้จิ๋วในประเทศฮ่องกงจนมีชื่อเสียง และได้เผยแพร่เข้ามาในประเทศไทยในลักษณะของงิ้วภาพยนตร์ เข้ามาฉายจากโรงงิ้วที่เคยแสดงงิ้วก็ต้องปรับเป็นโรงภาพยนตร์เพื่อฉายงิ้วภาพยนตร์แทนและก็เป็นที่นิยมของคนจีนในประเทศไทยอย่างมาก เพราะไม่เพียงแต่รูปแบบการแสดงที่พัฒนาใหม่แล้วเรื่องของระยะเวลาที่แสดงก็กระชับไม่ยาวเกินไป ยิ่งทำให้สะดวกต่อผู้ชมมากที่สุด(ศยามล เจริญรัตน์,2544 : 73)

ในความนิยมของการชมงิ้วในรัชกาลที่ 9 นี้พบว่ามีความนิยมที่ไม่คงที่แน่นอน แต่จะมีช่วงเวลาที่นิยมและเสื่อมความนิยมสลับกันไปตามแต่บริบทของสังคมในช่วงนั้น ถึงแม้จะมีช่วงเวลาที่นิยมชมงิ้วภาพยนตร์ที่มาจากประเทศฮ่องกง แต่เมื่อมีคนนิยมดูงิ้วภาพยนตร์มากขึ้น งิ้วที่เป็นการแสดงบนเวทีก็เริ่มกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง สลับกันไป โดยคณะงิ้วที่เปิดโรงแสดงในรัชกาลนี้ได้แก่

1. โรงงิ้วอี้ไล้เฮียง ตั้งอยู่บริเวณโรงแรมไวท์ออคิด
2. โรงงิ้วบ๊วยเจี่ย ตั้งอยู่บริเวณโรงหนังเทียนกัวเทียนใกล้กับซอยเท็กซัส
3. โรงงิ้วซิงฮั้ว(ตงเจี้ยสุง) ตั้งอยู่บริเวณใกล้เคียงโรงหนังเฉลิมราษฎร์
4. โรงงิ้วไซฮ้อ(ศรีเมือง) ตั้งอยู่บริเวณเยื้องโรงหนังเฉลิมราษฎร์
5. โรงงิ้วซิงฮั่งจิว(เฉลิมราษฎร์) ตั้งอยู่บริเวบริเวณเฉลิมราษฎร์ (ศยามล เจริญรัตน์,2544 : 73)

(12)

ภาพที่12 โรงงิ้วนาครสนุก บนถนนเยาวราช
ที่มา : Teakdoor.com

(13)

ภาพที่ 13 โรงงิ้วไชฮ้อต่อมาได้เปลี่ยนเป็นโรงภาพยนตร์ไชน่าทาวน์รามา
ที่มา : เพจจุดสังเกตและสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์

เมื่อการแสดงงิ้วต้องปรับตัวไปตามสภาวการณ์ของสังคมในช่วงเวลาต่าง ๆ ที่มีเหตุปัจจัยหลายด้านมาประกอบกันกับความนิยมและความเสื่อมความนิยม ผู้แสดงก็ต้องหาวิธีก็ไขปัญหาต่างๆให้รอดพ้นไปได้ในปี พ.ศ.2520 การแสดงงิ้วในประเทศไทยได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง เมื่อคณะงิ้วประสบปัญหาขาดผู้แสดงที่เป็นคนจีนจึงจำเป็นที่จะต้องหานักแสดงที่เป็นคนไทยมาฝึกหัด ซึ่งหาได้อยากมากในขณะนั้น(ศยามล เจริญรัตน์,2544 : 74) จึงทำให้เกิดการฝึกคนไทยเชื่อสายจีน หรือคนไทยที่ต้องการมีอาชีพเพื่อแสดงงิ้ว จึงทำให้ผู้แสดงงิ้วในยุคนี้เป็นคนไทยเชื่อสายจีน และคนไทยที่เป็นผู้แสดงส่วนผู้แสดงที่เป็นคนจีนแท้ๆนั้นก็มีอายุมากขึ้นจึงไม่สามารถแสดงได้อย่างเต็มที่ ในรัชกาลนี้เองจึงได้เกิดรูปแบบการแสดงงิ้วที่เรียกว่างิ้วไทย

งิ้วไทยการแสดงงิ้วรูปแบบใหม่ที่ใช้บทร้องเป็นภาษาไทยแต่ยังใช้ทำนองดนตรีวิธีการร้องอย่างเดิม งิ้วไทยจัดแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ.2525 ซึ่งจัดโดยสมาคมอุปรากรศิลปะไทย-จีน โดยคณะงิ้วไท้ตงเกียะท้วง เรื่องเปาบุ้นจิน ตอนประหารเปาเหมี่ยน ที่โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2525 ในงานนาฏศิลปะในร่มโพธิ์ทอง

ต่อมาในปีพ.ศ.2542 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดแสดงงิ้วไทยขึ้น ในโครงการจีนศึกษา สถาบันเอเชียตะวันออก คณะศิลปกรรมศาสตร์ ได้จัดการแสดงอุปรากรจีน-ไทยเทิดพระเกียรติ เรื่อง ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห เมื่อวันที่ 30มิถุนายน – 2 กรกฎาคม 2543 ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ การแสดงในครั้งนั้นเป็นการแสดงที่ผสมผสานการแสดงงิ้วแบบแต้จิ๋ว

ประกอบกับการแสดงแบบศิลปะร่วมสมัย ใช้บทการแสดงด้วยภาษาไทย ใช้เครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีจีน พร้อมทั้งการใช้การออกแบบแสงสีด้วยเทคนิคพิเศษ(เรื่องเดียวกัน,2544 : 73-74) ซึ่งนับว่าเป็นความแปลกใหม่ของการแสดงงิ้วในยุคนั้น ต่อมาก็มีคณะงิ้วที่เล่นทั้งงิ้วร้องจีน

ภาพที่ 14 -15 งิ้วธรรมศาสตร์ หรือ งิ้วการเมืองที่ร้องแบบภาษาไทย

ที่มา : เฟสบุค Krom Pornawalai

นอกจากนี้ยังมีงิ้วร้องไทยขึ้นอีก เช่น คณะอาเม้งป.ปลา ก็เป็นอีกคณะหนึ่งที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง หรืองิ้วการเมืองของ มหาลัยธรรมศาสตร์ที่มีการร้องด้วยบทเสียดสีการเมืองเหตุการณ์ต่างๆ ซึ่งแสดงโดยนักศึกษาเป็นต้น

(16)

(17)

(18)

(19)

ภาพที่16 -19 การแสดงงิ้วไทย เรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยคณะงิ้ว อาเม้ง ป.ปลา ณ เวทีสังคีตศาลา

ที่มา : Charlie Lew

ถึงแม้ในสมัยรัชกาลที่ 9 การแสดงงิ้วกลายเป็นเพียงการแสดงรับจ้างที่รับจัดการแสดงทั่วไปไม่ต่างอะไรกับการแสดงรูปแบบอื่นๆ ที่มีลักษณะอาชีพรับจ้างเพื่อทำการแสดง แต่สิ่งหนึ่งที่งิ้วยังคงทำหน้าที่ในการแสดงนั้นที่เสมือนเป็นการรับจ้างหลักๆคือการแสดงงิ้วในงานของศาลเจ้าที่ยังเป็นงานสำคัญที่ยังทำให้อาชีพงิ้วอยู่ได้ต่อไปถึงแม้ความนิยมและช่วงเทศกาลที่ต้องจัดหางิ้วไปแสดงในของศาลเจ้า หรืองานสมาคมของคนจีนซึ่งมีไม่มากนัก แต่ก็ยังเป็นช่องทางหนึ่งที่ช่วยเหลือให้คณะงิ้วต่างๆได้หล่อเลี้ยงคณะต่อไปได้ถึงแม้บางคณะมีความจำเป็นต้องปิดตัวลง ผู้แสดงงิ้วคนอื่นๆที่ยังมีฝีมือมีชื่อเสียงอาจจะต้องย้ายไปสังกัดกับคณะใหม่ หรือ เป็นศิลปินรับเชิญให้กับคณะอื่นต่อไป บางครั้งในการแสดงก็พบว่าเป็นผู้แสดงงิ้วจากคณะอื่นมารวมตัวกันเพื่อรับจ้างแสดงในแบบงานต่องานโดยมีผู้ติดต่อประสานงานจ้างมาแสดง อย่างไรก็ตาม การแสดงงิ้วก็ยังถือเป็นการแสดงที่ยังผูกพันธ์กับวิถีชีวิตของคน ยังมีความเกี่ยวข้องในด้านของความเชื่อกับเทพเจ้าถึงแม้จากความนิยมและความเสื่อมความนิยมในรัชกาลที่ 9 ที่มีความเปลี่ยนแปลง แต่งิ้วก็ยังคงปรับตัวและอยู่รอดมาได้

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2559 – ปัจจุบัน) การแสดงงิ้วในรัชกาลที่ 10 ก็ไม่มีความแตกต่างอะไรไปจากเดิม ในปัจจุบันการแสดงงิ้วได้ถูกจัดอยู่ในกลุ่มการแสดงรับจ้างเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมของคนไทยเชื้อสายจีนเท่านั้น ในส่วนของการแสดงอื่นๆมีให้พบเห็นน้อยมาก ส่วนมากในงานที่จะพบเห็นการแสดงงิ้วได้นั้นจะเป็นงานที่จัดขึ้นจากกลุ่มสมาคม กลุ่มกรรมการศาลเจ้า โดยงานเหล่านี้การแสดงงิ้วเสมือนเป็นการแสดงถวายให้เทพเจ้ามากกว่าที่จะเน้นไปที่ผู้ชม บางครั้งการจัดการแสดงนิ้วก็เป็นการจัดขึ้นเพื่อชวนคนให้มาดูงิ้วและรวมทำบุญกับทางศาลเจ้าโดยในการแสดงนั้น ผู้ชมไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายในการชม แต่อาจจะเป็นการเสียสละเงินจำนวนๆหนึ่งเพื่อบำรุงศาลเจ้า หรือ การประมูลของมงคลจากในศาลเจ้าเท่านั้น ส่วนระยะเวลาในการแสดงก็ขึ้นอยู่กับกรรมการหรือผู้ที่ติดต่อไปเป็นผู้กำหนดเวลาเท่านั้น ถ้านอกจากงานแสดงของศาลเจ้าแล้วก็ยังพบว่าในช่วงเทศกาลตรุษจีนกังพอที่จะมีการแสดงงิ้วให้เห็นบ้างในการ

จัดงาน ในพื้นที่ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว เช่น งานตรุษจีนเยาวราช งานตรุษจีนนครสวรรค์ เป็นต้น เนื่องจากการจัดงานเทศกาลตรุษจีนนี้มีการจัดติดต่อกันต่อเนื่อง จะมีช่วงเวลาของกิจกรรมในงานที่พอจะมีพื้นที่ให้คณะงิ้วได้ทำการแสดงถึงแม้จะเป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆก็ตาม โดยคณะที่ไปแสดงก็จะเป็นคณะหลักไม่กี่คณะที่ในตอนนี้ที่ยังพอที่จะรับงานการแสดงได้

(20)

(21)

(22)

(23)

ภาพที่ 20 - 23 การปรับเปลี่ยนรูปแบบฉากที่นำเทคโนยีมาใช้ด้วยระบบจอLDE ที่มีความตระการตา

ที่มา : Charlie Lew

แม้ในสถานการณ์ปัจจุบันประเทศไทยและทั่วโลกต่างประสบปัญหาเรื่องโรคระบาดโควิด -19 ซึ่งเป็นการระบาดของเชื้อไวรัสที่รุ่นแรงมีผลกระทบในวงกว้างต่อการดำรงชีวิตทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งผลกระทบนี้ได้กระจายไปในทุกระดับของประชากรโลก ระบบธุรกิจประกอบการเกิดความเสียหายทุกอย่างต้องปรับตัว การแสดงงิ้วเองก็มีกาปรับตัวเพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์ เมื่อประเทศไทยได้มีการผ่อนปรนมาตรการความปลอดภัย คณะงิ้วก็จะได้ปรับเปลี่ยนให้มีการแสดงที่กระชับขึ้น มีการใส่หน้ากากผ้าอนามัย หน้ากากแบบแผ่นใส่ เพื่อเป็นการป้องกันตามมาตรการ ก็อาจจะเป็นอุปสรรค์ในระหว่างการแสดงบ้างก็ต้องปฏิบัติไปอย่างเคร่งครัด

ภาพที่ 24 ผู้แสดงงิ้วสวมหนากากเพื่อป้องกันโรคโควิด 19 ในขณะทำการแสดง

ที่มา : www.the standard.com

ภาพที่ 25 ผู้แสดงงิ้วคณะไช้หย่งฮงเตี่ยเกี๊ยะท้วง สวมหน้ากากผ้าเพื่อป้องกันการแพร่ระบาด

ที่มา : www.sarakadeelite.com

ดังนั้นแล้วการแสดงงิ้วในประเทศไทยตามที่มีในบันทึกที่บ่งบอกว่ามีเข้ามาในสมัยอยุธยา ซึ่งกล่าวไว้ว่าเป็นคณะงิ้วกวางตุ้งที่มาจากประเทศจีน ถึงแม้ต่อมาจะมีนักวิชาการได้ให้แนวคิดว่าอาจจะไม่ใช่คณะงิ้วกวางตุ้งก็เป็นได้ ต่อมาเมื่อมีการตั้งคณะงิ้วอย่างจริงในประเทศไทยจึงมีการตั้งคณะงิ้วมีการฝึกผู้แสดงมาอย่างต่อเนื่องให้เป็นผู้แสดง และทำการแสดงต่อมาจนถึงปัจจุบัน การแสดงงิ้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงของสังคมไทยเป็นศิลปะที่มีชั้นเชิงของการแสดงอย่างสูง

จากอดีตการแสดงงิ้วถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีที่สำคัญ ผ่านการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ สลับไปตามความนิยมของแต่ละช่วงเวลา ที่มีทั้งความนิยมสูงสูง

สู่การเสื่อมความนิยม สลับกันเช่นนี้มาตลอดระยะเวลาหลายร้อยปี ถึงแม้ปัจจุบัน การแสดงงิ้วเกือบที่จะหมดบทบาทสำคัญลง เหลือเพียงการแสดงรับจ้างที่ผ่านความเชื่อความศรัทธาเท่านั้น มิได้มีความสำคัญไปกว่าเป็นรากเหง้าสำคัญที่มีอารยะเหมือนอย่างเช่นในอดีต

ถึงแม้ปัจจุบันการแสดงงิ้วจะพบเห็นได้จากการแสดงในงานของศาลเจ้า และสมาคมของคนไทยเชื้อสายจีน แต่การแสดงงิ้วก็ยังเป็นการแสดงที่เสมือนหัวใจของนาฏกรรมจีนในแผ่นดินไทย เป็นเสมือนเครื่องเตือนใจและสร้างจิตสำนึกให้เกิดการอนุรักษ์ในศิลปะการแสดงงิ้วนี้สืบไป แม้ปัจจุบันผู้แสดงงิ้วจะไม่ใช่คนจีนแต่การถ่ายทอดองค์ความรู้ยังคงรักษารูปแบบธรรมเนียมการแสดงได้อย่างดีพร้อมที่สุด ไม่ว่าในการณ์ข้างหน้าการแสดงงิ้วจะจัดอยู่ในสถานะใดของสังคม แต่การแสดงงิ้วยังคงเป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการต่อสู้ ความอดทน การตั้งมั่นที่จะสร้างความมั่นคงให้เกิดขึ้นผ่านศิลปะการแสดงได้อย่างแน่นอน

1.1 ประเภทของการแสดงงิ้วในประเทศไทย

จากหลักฐานทางเอกสาร หนังสือ และตำรา ต่างก็ได้ระบุไว้ให้ทราบว่างิ้วเริ่มเขามาแสดงตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาและยังแสดงมาจนถึงปัจจุบัน ในช่วยระยะเวลาที่ยาวนานนับร้อยๆปี การแสดงงิ้วย่อมมีหลากหลายรูปแบบ หลายประเภท ซึ่งตลอดระยะเวลาเป็นร้อยปีนั้นย่อมเป็นไปได้ว่า การแสดงงิ้วจากอดีตจนถึงปัจจุบันต้องมีการรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงไปตามบริบทของสังคม ความนิยม ตลอดจนสถานะของการแสดงที่จะปรับไปตามบทบาทหน้าที่ที่มีต่อกลุ่มสังคม

สำหรับรูปแบบของการแสดงงิ้วในประเทศไทยนั้นปรากฏว่ามีที่มาจากหลายคณะซึ่งแต่ละคณะก็จะมีเอกลัฏษณ์ หรือลักษณะเฉพาะของตนที่สืบทอดมา ไม่ว่าจะเป็น การแสดงงิ้วแต้จิ๋ว การแสดงงิ้วกวงตุ้ง หรือการแสดงงิ้วไหหลำ เป็นต้น การแสดงงิ้วในทุกรูปแบบทุกประเภทย่อมส่งผลความสัมพันธ์ต่อรูปแบบการแสดงในแต่ประเภทให้เกิดความเหมาะสมด้วยเช่นกันโดยการแสดงงิ้วแต่ละประเภทในประเทศไทยมีดังนี้

1. งิ้วไซฉิน ซีฉินซี่ เอกสารสมัยเก่าของไทยบ้างก็เรียกว่างิ้วไซฉิ้ง เป็นงิ้วกลุ่มเดียวกับงิ้วงั่วกัง ของพวกฮกเกี้ยนและงิ้วปักกิ่งถือกำเนิดขึ้นบริเวณภาคตะวันออกของมณฑลกวางตุ้งในสมัยราชวงศ์ชิง งิ้วชนิดนี้ใช้ภาษาจีนกลางสมัยราชวงศ์หยวนและหมิง ในอดีตนั้นแพร่หลายมากในมณฑลฮกเกี้ยน และเมืองแต้จิ๋ว มณฑลกวางตุ้ง คนไทยเรียกงิ้วไซฉินอีกอย่างว่า “งิ้วตังโข่ง” หรือ “งิ้วตุ้งคง”ตามเสียงเครื่องให้จังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วชนิดนี้ จุดเด่นคือการบู๊ เน้นการเจรจาและการต่อสู้ไม่เน้นการร้อง เป็นการแสดงงิ้วที่มีได้รับความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 มีโรงแสดงอยู่บริเวรถนนราชวงศ์(ปรีดา อัครจันทโชติ, 2562 : 37)

(26) (27)

ภาพที่ 26 -27 งิ้วไซฉิน เรื่อง ฉิ่งเฮียงโน้ย

ที่มา : https://www.youtube.com ช่องคนเล่นงิ้ว @Lynngiew

2. งิ้วลั่นถัน (ล่วนถันซี่) หรืองิ้วฉินเชียง เป็นงิ้วที่มีต้นกำเนิดขึ้นในแถบมณฑลส่านซี สมัยราชวงศ์หมิง เป็นงิ้วที่ใช้ภาษาท้องถิ่นดำเนินเรื่องการแสดง ทั้งนี้ในเอกสารของพระสันทัดอักษรสารได้กล่าวว่าเป็นรูปแบบเดียวกับ งิ้วไซฉินที่เข้ามาแสดงในเมืองไทยซึ่งคนไทยเรียกว่า งิ้วตั๊กแช (ปรีดา อัครจันทโชติ, 2562 : 37) นอกจากนี้ชื่อของการแสดงงิ้วลั่นถัน ยังได้ไปปรากฏในชื่อเพลงไทยสำเนียงจีน คือเพลงลั่นถัน และเพลงจีนลั่นถันนี้ยังได้บรรจุเป็นเพลงร้องประกอบกาแสดงในตอนสมิงพระรามรบกามนี ในช่วงที่บรรยายถึงการยกทัพของพระเจ้ากรุงจีนที่เสด็จมาพร้อมกองทัพหลวงเพื่อไปท้าประลองฝีมือของทหารเอก คือ กามนีและสมิงพระรามอีกด้วย

(28) (29)

ภาพที่ 28 -29 งิ้วลั่นถัน (ล่วนถันซี่) หรืองิ้วฉินเชียง เป็นงิ้วที่มีต้นกำเนิดขึ้นในแถบมณฑลส่านซี สมัยราชวงศ์หมิง เป็นงิ้วที่ใช้ภาษาท้องถิ่นดำเนินเรื่องการแสดง

ที่มา : เพจพิพิธภัณฑ์นักอ่าน นักเขียน นักแปล

3. งิ้วงั่วกัง (ไว่เจียงซี่ หรือ ฮั่นจี้) เป็นงิ้วที่มีต้นกำเนิดอยู่ในมณฑลหูเป่ย ผ่านมณฑลหูหนันและเจียงชี เข้าสู่มณฑลฝูเจี๋ยน(ฮกเกี้ยน) และกว่างตง(กวางตุ้ง) เป็นงิ้วที่ได้รับความนิยมใน

ท้องถิ่นที่พูดภาษาฮกเกี้ยน แต้จิ๋ว และกวางตุ้ง เนื่องจากเป็นงิ้วที่ร้องด้วยภาษาจีนกลางเก่าที่มีสำเนียงคล้ายภาษาจีนแคะ จึงทำให้เป็นที่นิยมในกลุ่มของจีนแคะอีกด้วย งิ้วง่วกังนี้ได้ปรับรูปแบบมาจากงิ้วไซฉิน แต่จะแตกต่างกันตรงทำนองในการร้อง ทั้งนี้งิ้วง่วกังได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 ด้วยเหตุเอกลักษณ์ทางเครื่องดนตรีประที่มีเสียงกลองและเสียงฉาบ จนเป็นที่รับรูปถึงที่มาของเสียงนี้ที่มีลักษณะคือ กลองมีเสียงดัง "ต๊ก" และฉาบจะตีบรับเสียงดัง "แช่" จึงทำให้ทำคนไทยในยุคนั้นเรียกงิ้วชนิดนี้ตามเสียงของกลองและฉาบว่า "งิ้วต๊กแช่"(เรื่องเดียวกัน, 2562 : 37)

(30) (31)

ภาพที่ 30- 31 การแสดงงิ้วง่วกัง เรื่อง งูขาว

ที่มา : https://www.youtube.com ช่องคนเล่นงิ้ว @Lynngiew

4. งิ้วเจี๊ยยี่ หรืองิ้วเจี่ยอิม เป็นรูปแบบงิ้วเก่าแก่สมัยซ่งใต้ ปรีดา จันทโชติได้กล่าวว่า มณฑลเหอหนาน เดิมนั้นเป็นเมืองหลวงของจีน ภาษาที่ใช้จึงเป็นภาษาราชการแบบจีนกลางหรือภาษามาตรฐานและกลายเป็นการออกเสียงแบบมาตราฐานของภาษาจีนกลาง ที่ใช้ต่อมาในสมัยหยวนและหมิง งิ้วเจี๊ยยี่ หรือ งิ้วเจี่ยอิม จึงหมายถึงงิ้วที่ใช้คำมาตรฐานใช้เสียงมาตรฐานต่อมา

งิ้วเจี๊ยยี่ หรืองิ้วเจี่ยอิม เผยแพร่เข้ามาสู่มณฑลฮกเกี้ยน เมืองแต้จิ๋ว ซัวเถา และซัวบ๊วย มณฑลกวางตุ้ง โดยเรียกงิ้วเจี๊ยยี่ของฮกเกี้ยนว่าเล่าเจี๊ยยี่ เพราะเข้ามาในฮกเกี้ยนก่อน ส่วนเจี๊ยยี่ของแต้จิ๋วก็เรียกว่า แต้จิ๋วเจี๊ยยี่ หรือที่คนไทยเรียกว่า "งิ้วตุ้งแต"

(32) (33)

ภาพที่ 32 - 33 การแสดงงิ้วเจี่ยอิม เรื่อง แปะฮวยกงจู๊

ที่มา : https://www.youtube.com ช่องคนเล่นงิ้ว @Lynngiew

5. งิ้วแป๊ะยี่ (ไปจื้อซี) เป็นริ้วที่พัฒนามาจากงิ้วเจี๊ยยี่ แต่จะใช้ภาษาถิ่นของแต่ละแห่งแทน ซึ่งในประเทศจีนงิ้วชนิดนี้เกือบสูญไปแล้วในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ปัจจุบันคงเหลืออยู่ที่เมืองซัวบ๊วยในมณฑลกวางตุ้งเท่านั้น ฉะนั้นงิ้วแป๊ะยี่จึงเป็นงิ้วที่มีรูปแบบการใช้ภาษาท้องถิ่น ใช้คำสามัญในกาแสดงเป็นหลัก ซึ่งในประเทศไทยพบว่ามีคณะของแต้จิ๋วจำนวนมากที่เป็นคณะงิ้วเล่นแบบแป๊ะยี่ และยังเป็นรูปแบบการแสดงงิ้วที่ได้รับความนิยมอย่างมาก จึงทำให้การแสดงงิ้วรูปแบบเดิมที่เคยมีมาได้รับความนิยมน้อยลง

(34) (35)

ภาพที่ 34 -35 การแสดงงิ้วแป๊ะยี่ เรื่อง ฉิ่งเฮียงโน้ย

ที่มา : https://www.youtube.com ช่องคนเล่นงิ้ว @Lynngiew

6 งิ้วแต้จิ๋ว (เลาจี้ว์) เป็นงิ้วที่มีรูปแบบเกิดขึ้นในบริเวณเมืองแต้จิ๋ว เมืองซัวเถาของมณฑลกวางตุ้ง ทางภาคใต้ของมณฑลฮกเกี้ยน และไต้หวัน รูปแบบของงิ้วแต้จิ๋ว นับว่าเป็นงิ้วอีก

รูปแบบที่ได้รับการยกย่องว่าเป็น 1 ในรูปแบบการแสดงงิ้วที่มีชื่อเสียงและมีความนิยมของ โดยงิ้วแต้จิ๋วนี้มีการพัฒนามาจากเพลงพื้นเมืองดั้งเดิม เพลงระบำกลองดอกไม้ของหูหนาน และงิ้วเจี่ยอิม แต่ทั้งนี้งิ้วเจี่ยอิม แต่เนื่องจากงิ้วเจี่ยอิมใช้ภาษากลาง จึงเป็นที่นิยมในกลุ่มของเฉพาะผู้มีการศึกษา จากนั้นจึง นำงิ้วเจี่ยอิมมาปรับรูปแบบการแสดงโดยเฉพาะภาษาที่ใช้ให้เป็นคำสามัญที่ให้เข้ากับรสนิยมของชาวแต้จิ๋วมากที่สุด นำการร้อง บทเจรจา เรื่องราวโดยใช้ภาษาท้องถิ่นในการแสดง จึงกลายเป็นงิ้วแป๊ะยี่ในแบบของแต้จิ๋ว และกลายเป็นรูปแบบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วในช่วงปลายราชวงศ์หมิง บ้างก็เรียกว่า งิ้วเตี่ยอิมยี่อันหมายถึงงิ้วที่ใช้คำภาษาแต้จิ๋ว

(36)

(37)

ภาพที่ 36 -37 การแสดงงิ้วแต้จิ๋ว เรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารราชบุตรเขย

ที่มา : https://www. ongchina.wordpress.com

ปรีดา อัครจันทโชติ ได้อธิบายว่า งิ้วแต้จิ๋ว เป็นงิ้วชนิดเดียวกับงิ้วแป๊ะยี่ และงิ้วทั้งสองชนิดนี้ใช้นักแสดงที่อยู่ในวัยเด็กเป็นส่วนใหญ่ จึงเรียกว่างิ้วเด็ก เอกลักษณ์ของงิ้วชนิดนี้อยู่ที่ตัวตลกและตัวนาง ซึ่งมีความแตกต่างจากริ้วปักกิ่ง(ปรีดา อัครจันทโชติ, 2562 : 38)

งิ้วแต้จิ๋วยังเป็นรูปแบบการแสดงงิ้วอีกประเภทที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในสมัยของพระเจ้ากวางสู (ค.ศ. 1875-1908) และภายหลังการสวรรคตของพระนางซูสีไทเฮาและพระเจ้ากวางสู คณะงิ้วต้องงดทำการแสดงเพื่อไว้ทุกข์หลังจากสิ้นสุดผู้อุปถัมภ์แล้ว คณะงิ้วต่างๆจึงต้องหาวิธีเพื่อนำคณะให้รอดจากวิกฤตทั้งยังต้องหาวิธีเพื่อการเลี้ยงชีพ จะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้คณะงิ้วจากเมืองจีนหลายๆ คณะ เดินทางออกเพื่อไปหาแหล่งแสดงใหม่จึงได้ออกเดินทางมาสู่ประเทศใกล้เคียงโดยเฉพาะประเทศไทย เป็นประเทศที่มีคณะงิ้วเดินทางมาเพื่อหวังจะสร้างโอกาส สร้างอาชีพ ณ ที่นี้ด้วยเดิมนั้น คนจีนที่อพยพมาอยู่ในประเทศไทยก็มีอยู่มาก จึงอาจจะเป็นเหตุผลหนึ่งในการเลือกมาประเทศไทยเพื่อตั้งคณะและทำการแสดงโดยหวังพึ่งผู้ชมที่เป็นคนจีนที่อยู่ในประเทศไทยเป็นฐานของผู้ชมงิ้ว โดยในการอพยพเข้ามาของงิ้วแต้จิ๋วนั้นอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 โดยคณะแรกงิ้วแต้จิ๋วที่เดินทางมาเป็นคณะแรกๆ คือคณะเล่าเจี่ยฮั้ว และคณะเล่าซังฮี้ (เรื่องเดียวกัน, 2562 : 38)

จากนั้นก็มีคณะอื่นๆที่ได้อพยพตามเข้ามาจนกระทั่งงิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วหลักของประเทศ

ไทย และเป็นต้นแบบของการนำไปผสมผสานปรับปรุงจนเกิดเป็นงิ้วชนิดใหม่ในประเทศไทย จนถึงปัจจุบัน

7. งิ้วกวางตุ้ง (เยว์จิ้ว เจริญขึ้นในช่วงปลายราชวงศ์หมิง ได้รับอิทธิพลจากงิ้วคุนฉี่ว์ที่มาจากงิ้วของเหอเป่ย และเพลงพื้นบ้านเป็นต้น งิ้วกวางตุ้งได้รับความนิยมในเมืองที่ใช้ภาษากวางตุ้ง ไม่ว่าจะเป็นกวางโจว ฮ่องกง และมาเก๊า และไทย ซึ่งในประเทศไทยเรียกว่า "งิ้วตั๊กเก็ง" ตามเสียงกลองและม้าล่อ คณะงิ้วที่สำคัญคือ "อุ่นไท้เผ็ง" ต่อมาเมื่องิ้วแต้จิ๋วได้รับความนิยมอย่างมากจึงทำให้งิ้วกวางตุ้งเสื่อมความนิยมลงไปในประเทศไทย

(38) (39)

ภาพที่ 38 -39 งิ้วกวางตุ้งของมาเลเซีย แสดงเรื่อง หลักกกฮงเสี่ยง

ที่มา : www.youtube.com/@cll4302

8. งิ้วไหหลำ มีรูปแบบเกิดขึ้นที่เกาะไหหลำในช่วงราชวงศ์ชิง ได้รับอิทธิพลด้านลีลาการขับร้องมาจากงิ้วแต้จิ๋ว งิ้วเจี่ยอิม และงิ้วกวางตุ้ง ลักษณะคล้ายงิ้วกวางตุ้ง ในเมืองไทยเรียกรวมกับงิ้วกวางตุ้งว่า "งิ้วตึกเก็ง"โดยงิ้วไหหลำนี้ปัจจุบันได้มีการผสมกลืนกันลงไปกลายแทบจะเป็นงิ้วที่มีลักษณะใกล้เคียงกันมากระหว่างงิ้วไหหลำและกวางตุ้งเสมือนเป็นงิ้วชนิดเดียวกัน

(40) (41)

ภาพที่ 40 - 41 การแสดงงิ้วไหหลำ คณะมังกรทองแสดงเรื่อง ฮี่ขวั่นหย่วน

ที่มา : www.youtube.com/@cll4302

9. งิ้วไฮฮง มีที่มาจากเมืองไฮฮง ใช้ผู้ชายแสดงล้วนมีลักษณะของกลองและมู่ลี่หน้าโรงแสดงเหมือนกันกับงิ้วตุ้งแต แต่จะมีความแตกต่างตรงที่งิ้วไฮฮงจะใช้ปี่ที่ใหญ่กว่า และในการพูดบทแต่ละครั้ง พอพูดจบบทจะตีกลองและเป่าปี่ ในการตีกลองจะตีเป็นจังหวะ ตุ้ง และ รับด้วยฆ้องดัง โข่ง คนไทยจึงเรียกงิ้วตุ้งโข่น หรือตุ้งคง ตามลักษณะของเสียงกลองและฆ้องในตอนที่ตีประกอบการแสดง

(42) (43)

ภาพที่ 42 - 43 การแสดงงิ้วไฮฮงงิ้วเมืองจีนแสดงที่เตี่ยเอี๊ย

ที่มา : www.youtube.com/@cll4302

ศิลปะการแสดงงิ้วจึงเป็นเสมือนเครื่องแสดงความเป็นจีนในสังคมไทยผ่านภาษา บรรยากาศ เครื่องดนตรี การแต่งกายก่อให้เกิดความเป็นพวกพ้อง สร้างขอบเขตความเป็นชาติพันธุ์จีนในบริเวณที่มีการแสดงให้แก่ผู้แสดงและผู้ชม เหมือนเป็นการสร้างชุมชนจีนในจินตนาการให้มีความสามัคคีกลมเกลียวกัน อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันมีการสร้างอัตลักษณ์ที่นอกจากการแสดงของจีนแล้วก็ยังสร้างจากความเชื่อ วัฒนธรรมด้านอาหาร และสิ่งของบริโภคทั้งหลาย เพื่อให้คนในชุมชนจีนในเมืองไทย ได้รู้สึกว่าอยู่ในแผ่นดินของตน

1.2 องค์ประกอบของการแสดงงิ้ว

สำรับในด้านองค์ประกอบในการแสดงงิ้ว ก็จะมีองค์ประกอบต่างๆที่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่ทำให้การแสดงงิ้วออกมาได้อย่างงดงามและสมบูรณ์ตามรูปแบบในการแสดงซึ่งการแสดงงิ้วถือว่าเป็นศาสตร์การแสดงอีกประเภทหนึ่งที่มีการใช่องค์ประกอบในการแสดงเช่น บทสำหรับการแสดง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และผู้แสดง ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนมีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากการแสดงงิ้วถือว่าเป็นการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่มีขนบจารีตและขั้นตอนในการแสดงที่เคร่งครัดเช่นกัน ถึงแม้ในบางยุคจะเห็นว่าการแสดงงิ้วมีการผ่อนปรน

รูปแบบการแสดงเพื่อปรับให้เข้ากับความนิยมตามยุคสมัยก็ตามแต่ ระเบียบวิธีแสดงหรือองค์ประกอบในการแสดงก็ยังคงอยู่มิได้ปรับเปลี่ยนไปจนสิ้นเชิง โดยองค์ประกอบในการแสดงงิ้วประกอบด้วย สถานที่ที่ใช้ในการแสดง ประเภทของตัวแสดง การแต่งหน้า เครื่องแต่งกาย บทที่ใช้ในการแสดง เครื่องดนตรี อุปกรณ์ในการแสดง ฉากประกอบการแสดง

1.2.1 สถานที่ที่ใช้ในการแสดง สำหรับสถานที่ที่ใช้ประกอบการแสดงงิ้วพบว่ามีอยู่ 2 รูปแบบคือ แบบโรงแสดงที่สร้างขึ้นประจำถาวร และแบบโรงแสดงที่สร้างขึ้นชั่วคราว โรงแสดงที่สร้างในแบบถาวรนั้นจะโรงงิ้วที่มีความแข็งโรง ไม่มีการรื้อออกเมื่อแสดงเสร็จจะเป็น โรงแสดงประจำที่สร้างไว้ในบริเวณของศาลเจ้าที่จะจัดเป็นพื้นที่สำหรับแสดงงิ้วประจำในพื้นที่หรือบริเวณของศาลเจ้าแห่งนั้น ส่วนโรงแสดงแบบชั่วคราวก็คือโรงแสดงที่คณะงิ้วจะเป็นผู้สร้างเองในการไปรับจ้างทำการแสดงในที่อื่นๆตามที่ได้รับจ้างไป ซึ่งโรงแสดงชั่วคราวนี้จะเป็นลักษณะของการสร้างโรงด้วยไม้เป็นหลักส่วนมากจะใช้ไม้ไผ่ในการทำเป็นเสา และไม้กระดานปูเป็นพื้นของโรง จากนั้นก็จะขึงด้วยผ้าใบยางเพื่อทำเป็นหลังคาและตัวโรง จากนั้นจึงขึงฉากจัดพื้นที่ในโรงแสดงแบ่งเป็นสัดส่วนได้แก่

1. พื้นที่สำหรับให้ตัวแสดงแต่งตัว(อยู่หลังฉาก)
2. พื้นที่สำหรับวงดนตรีในฝั่งปีกซ้ายของโรงแสดง
3. พื้นที่สำหรับวงดนตรีในฝั่งปีกขวาของโรงแสดง
4. พื้นที่ด้านหน้าสำหรับทำการแสดง
5. พื้นที่ด้านล่าง(ใต้เวทีสำรับจัดเก็บอุปกรณ์)

(44)

(45)

(46)

(47)

ภาพที่ 44 -47 โรงงิ้วชั่วคราวที่มีการแบ่งพื้นที่ในการแต่งกายแต่งหน้า และที่ตั้งวงดนตรี

ที่มา : ผู้วิจัย

ทั้งนี้ถ้าหากในการแสดงในแต่ละครั้งที่รับจ้างไปพบว่า สถานที่ที่ไปแสดงมีโรงแสดงชั่วคราวอยู่แล้ว คณะผู้รับจ้างก็เพียงตรวจสอบดูความแข็งแรง ความเรียบร้อยถ้าไม่เป็นอุปสรรค์ในการแดงก็สามารถปรับพื้นที่เดิมให้เหมาะสมสำหรับการจัดการแสดงได้ต่อไป ทั้งนี้ขนาดและพื้นที่ของโรงแสดงก็จะไม่ตายตัว ขึ้นอยู่กับพื้นที่ที่ตั้งของบริเวณจัดงานซึ่งผู้รับจัดการแสดงก็จะเป็นผู้ดูความเหมาะสมของพื้นที่นั้นและก็ปรับตามพื้นที่ที่มีอยู่ ซึ่งโดยทั่วไปขนาดเวทีจะมีขนาดอยู่ที่ความสูง120 เมตร ความกว้างและความลึกก็จะขึ้นอยู่กับพื้นที่ที่จัดสร้างโรงแสดง

(48)

(49)

ภาพที่ 48 -49 โรงงิ้วถาวรที่สร้างไว้ที่ศาลเจ้า มีลักษณะเป็นโครงเหล็กใช้สำหรับแสดงงิ้วโดยเฉพาะ

ที่มา : ผู้วิจัย

1.2.2 ประเภทของตัวแสดง สิ่งสำคัญในการแสดงงิ้วที่จะบ่งบอกว่างิ้วแต่ละคณะเป็นอย่างไรมีความน่าสนใจ หรือสามารถดึงดูดผู้ชมให้มาชมได้มาก้อยเพียงไร ก็คงไม่พ้นผู้แสดงนั่นเอง ในการแสดงงิ้วจะมีประเภทของตัวแสดงอยู่ด้วยกันหลายตัวแสดงโดยหลักๆ ก็จะมีการแบ่งประเภทของตัวแสดงคล้ายๆกับการแสดงทั่วไปที่ประกอบด้วยพระเอก นางเอกตัวโกง ตัวประกอบตัวตลก แต่ในการแสดงงิ้วก็ได้มีการจัดแบ่งประเภทของตัวแสดงไว้เช่นกันซึ่งมีการแบ่งเป็นประเภทหลักๆไว้ เพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจของผู้ชม และตัวผู้แสดงเอง ทั้งนี้ในการแบ่งประเภทตัวแสดงในการแสดงงิ้วนี้จะแบ่งเป็นกลุ่มหลักๆ คือ ผู้แสดงบทบาทผู้ชาย ผู้แสดงบทบาทผู้หญิง ผู้แสดงบทบาทตัวหน้าลาย ผู้แสดงบทบาทตัวตลก ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบอื่นๆ

1.2.2.1. ผู้แสดงบทบาทผู้ชาย ซึ่งภาษาในการแสดงงิ้วเรียกว่า “เซ็ง หรือเซิง”จะเป็นแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือฝ่ายบู๊จะเป็นพระเอกนักรบ เป็นตัวพระเอกที่เน้นท่าทางในการรบและฝ่ายบุ๋นจะเป็นพระเอกที่เน้นลีลาการร้องการแสดงลีลาในแบบสวยงาม โดยแบ่งได้ 2 คือ

1. กลุ่มของพระเอกนักรบคือ นักรบหนุ่ม(บูเซียงเซ็ง)เป็นนักรบที่มีความสามารถใบหน้าไม่มีหนวดเครา แต่งกายด้วยชุดเกราะประดับธงส่วนมากจะเป็นพวกขุนพลแม่ทัพ เช่น จูล่ง ลิโป้ จั่นเจา นักรบอาวุโส(บูเหล่าเซ็ง)จะเป็นพระเอกอาวุโสที่เป็นนักรบมีบทบาทสำคัญใบหน้าจะมีหนวดเครายาว ดูน่าเกรงขามแต่งกายแบบชุดนักรบชั้นสูง เช่น โจโฉ กวนอู เป็นต้นผู้แสดงในบทบาทพระเอกบู๊นี้จะต้องมีท่าทางคล่องแคล้วมีความสามารถในการใช้อาวุธ การใช้ท่ารบที่ชำนาญคล่องแคล่ว มีกำลังที่แข็งแรง และลีลาที่สง่างามน่าเกรงขาม

ภาพที่ 50 พระเอกนักรบคือนักรบหนุ่ม(บูเซียงเซ็ง)เป็นนักรบที่มีความสามารถใบหน้าไม่มีหนวดเครา แต่งกายด้วยชุดเกราะประดับธง

ที่มา : www.somboon.info

2. กลุ่มพระเอกสุภาพฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง) จะเป็นพระเอกที่มีนุ่มนวล สุภาพอ่อนโยน มีความรู้ เป็นพวกนักปราชญ์หรือขุนนางฝ่ายพลเรือน ใบหน้าจะไม่มีหนวดการแต่งกายจะสวมชุดคลุมยาวใส่หมวกปีกแบบขุนนางบุ๋น หากเป็นบทบาทของบัณฑิตนักเรียนจองหงวนก็จะมีการถือพัดประกอบในการแสดงด้วยผู้แสดงพระเอกฝ่ายบุ๋นนี้จะต้องเป็นผู้ที่มีท่าทางที่อ่อนช้อยสวยงาม และที่สำคัญต้องมีน้ำเสียงที่กังวาน มีพลังเสียงที่สูงในการร้องอย่างยิ่งจึงทำให้ผู้แสดงพระเอกฝ่ายบุ๋นนี้ส่วนมากจะเป็นผู้หญิง เนื่องจากผู้หญิงจะมีลักษณะของเสียงที่สูงในการร้อง ส่วนบทบาทพระเอกบุ๋นอาวุโส(บุ่งเหล่าเซ็ง)ซึ่งลักษณะก็คือจะมีหนวดเครา ใบหน้าต้องดูแล้วเกิดความเกรงขามและดูสูงอายุ การแต่งกายก็แต่งตามรูปแบบพระเอกบุ๋นในลักษณะสวมชุดคลุมยาว หรืออาจจะแต่งตามในเรื่องที่แสดง

(51)

(52)

ภาพที่ 51 -52 พระเอกสุภาพฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง) จะเป็นพระเอกที่มีนุ่มนวล สุภาพอ่อนโยน มีความรู้ เป็นพวกนักปราชญ์หรือขุนนางฝ่ายพลเรือน ใบหน้าจะไม่มีหนวดการแต่งกายจะสวมชุดคลุมยาวใส่หมวกปีกแบบขุนนางบุ๋น

ที่มา : Charlie Lew

ซึ่งจะเห็นว่าสำหรับบทบาทพระเอกในการแสดงงิ้วจะมีอยู่ด้วยกัน 2 กลุ่มหลักๆ คือ พระเอกฝ่ายบู๊ และฝ่ายบุ๋น ฝ่ายบู๊ก็จะแบ่งเป็นพระเอก 2 ช่วงวัยคือ พระเอกบู้วัยหนุ่ม(บูเซียงเซ็ง) และพระเอกบู๊วัยอาวุโส(บูเหล่าเซ็ง) ซึ่งจะเป็นพระเอกที่เน้นไปในบทบาทของการรบการต่อสู้ การอวดฝีมือในการใช้อาวุธ และพระเอกฝ่ายบุ๋นซึ่งก็แบ่งออกเป็นพระเอก 2 ช่วงวันเช่นกันคือ(บุ่งเซียงเซ็ง) พระเอกบุ๋นวัยหนุ่ม และ (บุ่งเหล่าเซ็ง) พระเอกบุ๋นวัยอาวุโส ซึ่งพระเอกฝ่ายบุ๋นนี้จะต้องเป็นพระเอกที่มีความสามารถในด้านการร้องเป็นพิเศษ มีความสุขุมนุ่มนวล สุภาพ และผู้แสดงที่แสดง

จะต้องเน้นผู้ที่มีเสียงไพเราะกังวาลและเสียงสูงเป็นพิเศษเนื่องจากพระเอกฝ่ายบุ๋นนี้จะเน้นการร้องเป็นสำคัญ

ศยามล เจริญรัตน์ได้กล่าวว่า ยังมีพระเอกอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่ได้จัดลงอยู่ในกลุ่มพระเอกบู๊ หรือพระเอกบุ๋น พระเป็นตัวพระเอกที่มีลักษณะท่าทางร่าเริง เจ้าชู้ ผสมท่าทางความตลกขบขันซึ่งเรียกว่า “ฮวยเซ็ง” (ศยามล เจริญรัตน์, 2562 : 86) เป็นตัวพระเอกที่เข้าบทเกี้ยวเข้าพระเข้านางได้เก่ง มีบุคลิกที่ดูไม่เคร่งขรึม ซึ่งจะเป็นบทบาทของพระเอกที่ติดตามรับใช้ขุนนางหรือเป็นผู้รับใช้ใกล้ชิดอยู่ในตระกูลสูง บทพระเอกฮวยเซ็งนี้ มักจะเข้าเกี้ยวหรือเข้าบทกับนางเอกฮวยตั่ว

1.2.3 ผู้แสดงบทบาทผู้หญิง(ตั่ว) เป็นตัวนางเอกที่มีรูปร่างสวยงามซึ่งในการแสดงงิ้วสามารถจัดแบ่งประเภทของนางเอกได้เป็น 6 ลักษณะคือ

1.2.3.1. นางเอกที่เป็นลักษณะนักรบ(บู๊ตั๋ว) เป็นนางนางเอกที่เน้นในบทบาท การรบ มีท่าทางคล่องแคล่ว แต่งกายแบบนั้นรบเป็นแม่ทัพ เป็นขุนนางหญิงที่มีความเก่งกล้า เช่น มู่กุ้ยอิง มู่หลาน หยางกุ้ยเฟย

ภาพที่ 53 นางเอกที่เป็นลักษณะนักรบ(บู๊ตั๋ว) เป็นนางนางเอกที่เน้นในบทบาท การรบ มีท่าทางคล่องแคล่ว แต่งกายแบบนั้นรบเป็นแม่ทัพ

ที่มา : Charlie Lew

1.2.3.2 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกทั่วไป(บุ่งตั๋ว) คือนางเอกทั่วไปที่มีลักษณะอ่อนหวาน สุภาพเรียบร้อยมีความสวยงาม และมีความสามารถในการขับร้องการออกลีล่า

ทางทางในการแสดงที่สวยงาม

ภาพที่ 54 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกทั่วไป(บุ่งตั๋ว) คือนางเอกทั่วไปที่มีลักษณะอ่อนหวาน สุภาพเรียบร้อยมีความสวยงาม

ที่มา : Charlie Lew

1.2.3.3 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกอาวุโส(เหล่าตั๋ว) คือนางเอกสูงวัยที่จัดอยู่ในกลุ่มของ บทบาทแม่ บทบาทภริยาของขุนนาง ที่มีความสามารถในการรบด้วย

ภาพที่ 55 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกอาวุโส(เหล่าตั๋ว) คือนางเอกสูงวัยที่จัดอยู่ในกลุ่มของ บทบาทแม่ ภริยาขุนนาง

ที่มา : Charlie Lew

1.2.3.4 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกบทโศก(โอวซา) คือนางเอกที่เน้นไปในบทบาทเศร้าโศก ที่พบความสูญเสียอยู่ตลอดเรื่อง หรือ เป็นกลุ่มนางเอกที่รับบทบาทของแม่ ภริยาขุนนาง ที่ต้องพบกับความสูญเสีย หรือความพลัดพลาดไม่หวัง จะนิยมแต่งกายด้วยชุดสีดำ สีเขียว หรือสีที่แสดงถึงความโศกเศร้าตลอดทั้งเรื่องบทนางเอกโศก หรือหากจะอธิบายให้ง่ายคือ

บทนางโศก เป็นบทบาทที่ผู้แสดงจะต้องใช้ความสามารถมากในการร้องไม่น้อยไปกว่าบทนางเอกอื่นๆ เนื่องจากจะต้องดึงอารมณ์ของตัวละครถ่ายทอดไปสู่ผู้ชมให้รับรู้และเข้าถึงให้ได้ นางเอกโศกตัวนี้จึงเป็นอีกบทบาทที่ยากและหาผู้แสดงในบทบาทนี้ได้ยาก

ภาพที่ 56 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกบทโศก(โอวซา) คือนางเอกที่เน้นไปในบทบาทเศร้าโศก ที่พบความสูญเสียอยู่ตลอดเรื่อง

ที่มา : Charlie Lew

1.2.3.5 นางเอกที่เป็นลักษณะนางกุลสตรี(กุยหมิ่งตั๋ว) คือนางเอกที่มีลักษณะบทบาทของกุลสตรีสูงมาก เป็นสตรีที่มีความเพียบพร้อมทั้งรูปและคุณสมบัติของสตรี เปรียบได้กับนางเบญจกัลยาณี ที่ถึงพร้อมด้วยความงามความดีและมีคุณสมบัติทุกประการ ตัวละครตัวนี้จะนิยมแต่งกายด้วยชุดสีอ่อนหวาน มีเครื่องประดับที่สวยงามเป็นพิเศษและมีท่าทางอ่อนช้อย นุ่มนวลการร้องที่สวยงามไพเราะ ส่วนมากจะเป็นนางเอกที่อยู่ในบทบาทของลูกสาวขุนนางผู้ใหญ่ องค์หญิงที่เกิดในตระกูลสูงศักดิ์ หรือเป็นภริยาของขุนนาง หรือเจ้าเมือง เช่น บิฮูหยิน เป็นต้น

ภาพที่ 57 นางเอกที่เป็นลักษณะนางกุลสตรี(กุยหมิ่งตั๋ว) คือนางเอกที่มีลักษณะบทบาทของกุลสตรีสูงมาก เป็นสตรีที่มีความเพียบพร้อมทั้งรูปและคุณสมบัติของสตรี

ที่มา : Charlie Lew

1.2.3.6 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกที่มีความร่าเริง(ฮวยตั๋ว) เป็นนางเอกที่มีบุคลิกที่ร่าเริงแจ่มใส มีความคิดไหวพริบว่องไว ส่วนมากจะเป็นนางเอกในบทบาทของสาวใช้ที่อยู่ในบ้านตระกูลสูง มีลักษณะพิเศษคือจะปล่อยผม 2 ปอย บริเวณข้างใบหน้า บทนางเอกที่มีความร่าเริง หรือ ฮวยตั๋ว นี้ส่วนมากก็จะมักเล่นเข้ากับบทพระเอก ที่เรียกว่า ฮวยเซ็ง ซึ่งเป็นพระเอกที่มีบุคลิกไปในทางเดี่ยวกับนางเอกฮวยตั๋ว

ภาพที่ 58 นางเอกที่เป็นลักษณะนางเอกที่มีความร่าเริง(ฮวยตั๋ว) เป็นนางเอกที่มีบุคลิกที่ร่าเริงแจ่มใส
ที่มา : Charlie Lew

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ากลุ่มนางเอกในการแสดงงิ้วจะแบ่งลักษณะของนางเอกออกตามลักษณะของการแสดงและบทบาทนางเอกทั้ง 6 ประเภทนี้ก็มีความสำคัญ มีเอกลักษณ์ ของนางเอกในแต่ละประเภทที่ต่างกันไปซึ่งนางเอกทั้ง 6 ประเภทนี้ผู้แสดงก็ต้องใช้ความสามารถไม่น้อยไปกว่ากัน ด้วยแต่ละประเภทล้วนเป็นตัวชูความสำคัญที่จะส่งผลให้การแสดงนั้นออกมาสมบูรณ์ได้เช่นกัน

1.2.4 ผู้แสดงบทบาทตัวหน้าลาย(โอวหมิ่ง) เสน่ห์สำคัญของการแสดงงิ้วที่มีความเป็นเฉพาะที่อีกประเภทหนึ่งคือ ตัวละครที่ต้องวาดหน้า หรือตัวละครหน้าลายจะเป็นลักษณะของตัวแสดงที่เป็นนักรบ แม่ทัพ หรือขุนพลรบ ลวดลายที่ใช้เขียนนั้นเดิมได้ต้นแบบมาจากลายของหน้ากาก แต่ปัจจุบัน ลวดลายก็มีการปรับไปตามแต่ละคณะที่ผู้แสดงจะถนัดเขียน ยกเว้นตัวแสดงที่มีลักษณะชัดเจน มีความศักดิ์ ที่ผู้แสดงจะให้ความเคารพ และจะไม่เปลี่ยนลาย เช่น กวนอู เปาบุ้นจิ้นสำหรับตัวหน้าลายนี้แบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มหน้าลายฝ่ายบู๊(บู๊โอวหมิ่ง) และฝ่ายบุ๋น(บุ๋นโอวหมิ่ง)

1.2.4.1 บทบาทตัวหน้าลายฝ่ายบู๊(บู๊โอวหหมิ่ง) ก็จะเป็นตัวที่มีบทบาทเน้นการรบ การต่อสู้ และมีความเก่งในเรื่องของกระบวนรบ การใช้อาวุธ ส่วนมากจะเป็นตัวกษัตริย์ แม่ทัพที่มีความดุดัน มีชั้นเชิง มีความน่าเกรงขามซึ่งจะเป็นได้ทั้งฝ่ายดีและฝ่ายร้าย

ภาพที่ 59 บทบาทตัวหน้าลายฝ่ายบู๊(บู๊โอวหหมิ่ง) เป็นตัวที่มีบทบาทเน้นการรบ การต่อสู้
ที่มา : Charlie Lew

1.2.4.2 บทบาทตัวหน้าลายฝ่ายบุ๋น(บุ๋นโอวหหมิ่ง) จะเป็นตัวหน้าลายในบทบาทของผู้มีความรู้ นักปราชญ์ เป็นผู้ที่มีความสามารถในการร้องได้เป็นอย่างดี ส่วนมากจะเป็นในบทบาทของขุนนางผู้ใหญ่ฝ่ายพลเรือน เช่น หลี่กงกง ราชครู ขันทีอาวุโส ปรมาจารย์ ซึ่งก็มีทั้งฝ่ายดีและฝ่ายร้านเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 60 บทบาทตัวหน้าลายฝ่ายบุ๋น(บุ๋นโอวหหมิ่ง) ตัวหน้าลายในบทบาทผู้มีความรู้ นักปราชญ์
ที่มา : Charlie Lew

สำหรับผู้แสดงในบทบาทตัวหน้าลายทั้งฝ่ายบู๊และฝ่ายบุ๋น ต้องเป็นผู้แสดงที่มีความสามารถพิเศษ มีลักษณะพิเศษ กล่าวคือมีรูปร่างที่สูงใหญ่เพื่อสร้างความน่าเกรงขามและให้เกิด

ความสง่างาม มีรูปหน้าที่กว้างยาวเหมาะแก่การเขียนลายให้เกิดความสวยงาม มีพลังเสียงที่ดุดันทรงพลัง เนื่องจากเป็นตัวแสดงที่ต้องแสดงให้เห็นถึงความดุดัน และต้องมีความสามารถในเรื่องของการใช้อาวุธ การโลดโผนในการแสดง ที่รียกว่ากายกรรม(เรื่องเดียวกัน, 2562 : 90) เนื่องจากในการแสดงบทรบที่ต้องมการต่อสู้ในรูปแบบเฉพาะที่มีการกระโดด ตีลังกา ต่อสู้กันซึ่งผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนมาอย่างดีและต้องแสดงจนชำนาญ ดังนั้นตัวหน้าลายจึงเป็นตัวสำคัญไม่น้อยไปกว่าตัวพระเอก หรือนางเอก เนื่องจากตัวหน้าลายเป็นตัวแสดงที่ผู้แสดงต้องแสดงความสามารถพิเศษเชิญชวนให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ

1.2.5 ผู้แสดงบทบาทตัวตลก(ทิ้ว) บทตัวตลกถือว่าเป็นบทบาทที่จะมีประกอบอยู่ในการแสดงทุกชนิดไม่จำกัดแต่การแสดงของดั้งเดิม หรือแม้แต่การแสดงสมัยใหม่บทบาทตลกก็ยังเป็นบทบาทจำเป็นที่ขาดไม่ได้ในการแสดงที่เป็นเรื่องราว บทบาทตลกเสมือนเป็นการชูอรรถรสในการแสดงให้เกิดความขบขันและเสียงหัวเราะตามหลักของการแสดงที่มีทั้ง โศกเศร้า สมหวัง ตลกขบขัน ในการแสดงงิ้วบทบาทตัวตลกก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าบทบาทอื่นๆ บทบาทตลกเป็นเสมือนช่วงเวลาที่ให้ผู้ชมได้เกิดความผ่อนคลายในขณะชมการแสดงได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 61 ผู้แสดงบทบาทตัวตลก(ทิ้ว)

ที่มา : Charlie Lew

ผู้แสดงบทบาทตลกนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความฉลาดมีไหวพริบอย่างมากในการแสดงจะต้องหาจังหวะในการแสดงสร้างความตลกให้ได้โดยการประมวลเนื้อเรื่องเอง หรือ เรียกง่ายๆว่าการหาจังหวะที่จะสอดแทรกความตลกลงไปโดยไม่ให้เสียเนื้อหา และต้องรู้เท่าทันเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในการแสดง เพื่อรวบรัดตัดบทตลกให้ได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ผู้แสดงบทบาทตลกต้องกล้าที่จะ

เล่นกับผู้ชม ละผู้แสดงด้วยกันเองอย่างหมาะสมบทบาทตัวตลกในการแสดงงิ้วก็จะมีตัวตลกฝ่ายชายและตัวตลกฝ่ายหญิง นอกจากจะแบ่งเป็นตัวตลกฝ่ายชายและฝ่ายหญิงแล้ว ก็ยังมีการแบ่งเป็นตัวตลกหน้าลายที่มีทั้งตัวตลกหน้าลายฝ่ายบู๊(บู๊ทิ่ว) คือตัวตลกที่ติดตามอยู่ในกองทัพ และฝ่ายบุ๋น(บุ๋นทิ่ว) คือตัวตลกที่อยู่ตามบ้าน ตามตลาด หรือสถานที่ทั่วไป

1.2.6 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบอื่นๆ สำรับตัวแสดงหลักๆที่ได้กล่าวไปแล้ว 4 กลุ่ม นอกเหนือจากนี้ยังมีกลุ่มตัวแสดงบทบาทอื่นๆที่ไม่ได้มีการจัดเข้าไว้ใน 4 กลุ่มแรก ซึ่งตัวแสดงในกลุ่มตัวประกอบนี้จะเป็นตัวประกอบทั่วไปที่มิค่อยมีบทร้อง หรือบทสำคัญซึ่งสามารถจะมีอยู่ในการแสดงหรือตัดออกจากการแสดงได้ตามความเหมาะสม ศยามล เจริญรัตน์ ได้กล่าวว่าตัวแสดงเหล่านี้จะเป็นพวกตัวละครที่มิได้จัดให้เข้ากับกุล่มตัวแสดงหลัก เป็นตัวแสดงย่อยๆที่ไม่สามารถจัดได้คือ คนแก่ที่เรียกว่า “บ่วย” และ ตัวประกอบอื่นๆที่เรียกว่า “จั๊บ” (เรื่องเดียวกัน, 2562 : 91)

ซึ่งทั้งตัวแสดงทั้ง “บ่วย” “จั๊บ” เป็นตัวแสดงที่สามารถมีหรือไม่มีก็ได้ ถ้ามีก็จะเป็นตัวเสนา ทหาร คนแก่ ที่เข้ามาประกอบฉากเท่านั้นไม่ได้มีบทบาท หรือบทร้อง ส่วนมากจะเป็นผู้แสดงที่เริ่มมาหัดการแสดงใหม่

(62) (63) (64)

ภาพที่ 62 - 64 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบอื่นๆ ที่เรียกว่า “บ่วย” “จั๊บ”เป็นตัวแสดงที่สามารถมีหรือไม่มีก็ ได้ ถ้ามีก็จะเป็นตัวเสนา ทหาร คนแก่ ที่เข้ามาประกอบฉากเท่านั้น

ที่มา : Charlie Lew

1.2.7 การแต่งหน้า ศิลปะการแต่งหน้าในการแสดงงิ้วเป็นสิ่งสำคัญที่สามารถบ่งบอกสถานะของตัวแสดงได้เช่นการการแต่งหน้าในการแสดงนั้นก็จะมีหลักเกณฑ์การแต่งตามประเภทของตัวแสดงที่อยู่ในการแสดงโดยแบ่งการแต่งตามลักษณะการแต่งหน้าตามบทบาทการแสดงได้แก่ พระเอก นางเอก ตัวหน้าลาย และตัวตลก ทั้งนี้สีในการแต่งหน้า และลวดลายในกาแต่งหน้าจะเป็นสิ่งที่บอกถึงลักษณะนิสัย หรือ บุคลิกของตัวแสดงได้เช่นกัน ซึ่งในการแสดงผู้แสดงจะต้องแต่งหน้าด้วย

ตนเองเสมอ ยกเว้นผู้ที่เพิ่งเริ่มหัดแสดงในครั้งแรกก็จะมีผู้ร่วมแสดงช่วยแต่งให้ จนมีความสามารถและแต่งเป็นแล้วจึงต้องแต่งด้วยเอง วิธีการหลักในการแต่งหน้าจะมีขั้นตอนและการแต่งตามบทบาทดังนี้

ขั้นตอนในการแต่งหน้า

1. การเตรียมใบหน้าให้สะอาด
2. การลงรองพื้นหน้าด้วยสีขาว หรือสีที่บังคับตามบทบาทในการแสดง
3. การลงสีแดง หรือสีที่ต้องใช้ตามบทบาทแล้วเกลี่ยไล่สีให้มีความสมดุลที่ให้เห็นพื้นที่สีพื้นที่ลงครั้งแรก และสีที่ลงครั้งที่ 2
4. การลงแป้งฝุ่นเพื่อให้เกิดความเรียบเนียนของสีบนใบหน้า
5. การลงเส้นสีของขอบตา เส้นคิ้ว หรือลงสีอื่นๆตามบทบาทที่แสดง
6. การลงสีปาก และเก็บรายละเอียดอื่นๆ
7. การลงแป้งเพื่อปกปิดความมัน และการตรวจดูความเรียบร้อยของใบหน้า ถ้าเป็นตัวละครผู้หญิงก็จะทำผม ฝ่ายชายก็จะคาดศีรษะเก็บเส้นผมให้เรียบร้อยก่อนแต่งกาย

(65)

(66)

(67)

(68)

ภาพที่ 65 -68 เครื่องแต่งหน้าที่เป็นของส่วนตัวและการแต่งหน้าของผู้แสดง

ที่มา : ผู้วิจัย

ทั้งนี้ในการแต่งหน้าแต่ละครั้งขั้นตอนในการแต่งของแต่ละคนอาจมีลำดับก่อนลังไปตามความถนัดของผู้แดงแต่ละคน ซึ่งในการแต่งหน้านั้นเป็นความถนัดเฉพาะบุคคล ทั้งนี้สิ่งสำคัญที่ผู้แสดงยังต้องคำนึงคือลักษณะของเส้นในการแต่งหน้าระหว่างตัวแสดงเช่น ถ้าเป็นพระเอกต้องแต่งหน้าให้มีลักษณะคมเข้ม มีทรงคิ้วที่หนาและเข้มคำชัดเจนที่เฉียงขึ้นออไปทางด้านข้างของใบหน้า มีการเขียนเส้นจอนสีดำที่ด้านข้างของใบหน้า ถ้าเป็นตัวนางเอกต้องแต่งหน้าเห็นถึงความอ่อนหวานละมุนละไม เส้นคิ้วโก้งเรียวโค้งไปตามรูปหน้า รูปปากวาดให้ได้เป็นทรงกระจับรับกับใบหน้าของผู้แสดง นอกจากนี้หากเป็นตัวหน้าลายก็ต้องเลือกการวาดลายให้เหมาะสมกับตัวแสดงในเนื้อเรื่องเช่น ถ้าเป็นตัวกวนอูก็ต้องเน้นสีแดงเข้าตัดกับเส้นดำ ถ้าเป็นตัวเปาบุ้นจิ้น ต้องเน้นสีน้ำตาลเข้มจนถึงสีดำ ตัดกับเส้นสีขาว หรือตัวตลกอื่นๆจะต้องแต่งออกมาให้ตลกจะไม่แต่งสวยเหมือนพระเอกนางเอก แต่จะแต่งที่มักนิยมลงพื้นขาวตัดเส้นดำหรือน้ำตาลเข้ม ตามเหมาะสม โดยในการแต่งหน้าแต่ผู้แสดงจะเป็นผู้กำหนดสีและการลงเส้นสีตามความถนัดของตนเองเสมอ

1.2.8 เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายในการแสดงงิ้วเปรียบได้กับอาภรณ์ชูโรง คือเครื่องแต่งกายจะเป็นเสมือนสิ่งที่ส่งให้นักแสดงโดดเด่นเมื่ออยู่บนเวที เป็นสิ่งสำคัญกับผู้แสดงที่เพิ่มความมั่นใจให้ผู้แสดง และยังเป็นสิ่งบ่งบอกสถานะของตัวละครให้ผู้ชมได้รับรู้ สำหรับเครื่องแต่งกายในการแสดงงิ้วก็จะแบ่งตามบทบาทของตัวแสดงเป็นหลัก แต่จะมีความพิเศษในเรื่องของสี และลวดลายที่จะขยายความชัดเจนให้กับตัวแสดงที่สื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึงและทราบถึงตำแหน่ง ฐานะของตัวแสดงได้อย่างเข้าใจ โดยชุดที่ใช้ในการแสดงมีดังนี้

1. ชุดในแบบพระราชพิธี(มั่งหรือหมั่ง) เป็นชุดสำหรับ ตัวกษัตริย์ ตัวเสนาบดี ตัวขุนนางชั้นผู้ใหญ่ ซึ่งสีที่ใช้จะไม่มีระบุตายตัวยกเว้นชุดที่ใส่กับกษัตริย์ที่จะสงวนไว้เป็นสีเหลืองลายมังกร ถ้าเป็นตัวละครฝ่ายร้ายจะใช้สีดำ ซึ่งชุดมั่งจะใช้ในฉากพระราชวัง งานพระราชพิธี ฉากท้องพระโรง

(69) (70)

ภาพที่ 69 -70 ชุดในแบบพระราชพิธี(มั่งหรือหมั่ง) เป็นชุดสำหรับตัวกษัตริย์ เสนาบดีขุนนางชั้นผู้ใหญ่

ที่มา : Charlie Lew

2. ชุดขุนนาง(กัวเพ้า) เป็นชุดสำหรับขุนนางใช้สวม ใช้กับบทบาทขุนนางตัวรอง ตัวนายอำเภอ เป็นต้นมีการใช้ที่หลากสี ไม่มีสีระบุตายตัว

(71) (72)

ภาพที่ 71 - 72 ชุดขุนนาง(กัวเพ้า) เป็นชุดสำหรับขุนนางใช้สวม ใช้กับบทบาทขุนนางตัวรอง

ที่มา : Charlie Lew

3. ชุดเสื้อนอกแบบกึ่งทางการ(พี) เป็นชุดที่จะใช้แบบกึ่งทางการ ใช้กับตัวละครที่เป็นพ่อค้า คหบดีทั่วไปมีทั้งชุดที่เป็นสีพื้นจะปักหรือไม่ปักก็ได้

(73) (74)

ภาพที่ 73 -74 ชุดเสื้อนอกแบบกึ่งทางการ(พี) เป็นชุดแบบกึ่งทางการใช้กับตัวพ่อค้า คหบดีทั่วไป

ที่มา : Charlie Lew

4. ชุดเสื้อคลุมแบบไม่เป็นทางการ(จิจื้อ) เป็นชุดที่ใช้ใส่ทั่วไป เช่นในเวลาอยู่บ้าน หรือเรียกว่าชุดใส่ลำลองไม่เป็นทางการใช้ได้ทั้งตัวบุ๋น และบู๊ไม่จำกัดสี ซึ่งจะมีทั้งที่ปักลาย หรือไม่ปักก็ได้เช่นกัน

(75) (76)

ภาพที่ 75 - 76 ชุดเสื้อคลุมแบบไม่เป็นทางการ(จิจื้อ)เป็นชุดที่ใช้ใส่ทั่วไปเช่นในเวลาอยู่บ้าน

ที่มา : Charlie Lew

5. ชุดเกราะ(กะ) เป็นชุดที่ใช้สำหรับใส่ในตอนออกรบโดยเฉพาะซึ่งใส่ได้ทั้งชายและหญิงที่เป็นทหารชั้นผู้ใหญ่ ไม่ระบุสีตายตัวยกเว้นตัวแสดงที่เป็นตัวกษัตริย์ หรือ ตัวร้าย

(77) (78)

ภาพที่77 - 78 ชุดเกราะ(กะ) เป็นชุดที่ใช้สำหรับใส่ในตอนออกรบโดยเฉพาะ ซึ่งใส่ได้ทั้งชายและหญิงที่เป็นทหารชั้นผู้ใหญ่

ที่มา : Charlie Lew

6. ชุดกึ่งทางการของตัวรบ(กุยเชื่อง) เป็นชุดที่ใช้สำหรับตัวนักรบที่คล้ายกับชุดเสื้อคลุมแบบไม่เป็นทางการ(จิจื้อ) แต่จะปักรูปสัตว์ที่แสดงถึงความกล้าหาญ และที่บ่าจะทำเป็นผ้าซ้อนชั้นดูคล้ายกับเกราะรบ

(79) (80)

ภาพที่ 79 - 80 ชุดกึ่งทางการของตัวรบ(กุยเชื่อง) เป็นชุดที่ใช้สำหรับตัวนักรบ

ที่มา : Charlie Lew

1.2.9 บทที่ใช้ในการแสดง บทที่ใช้ในการแสดงบทละครหรือวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงงิ้วนั้นเป็นการยิบยกเอาวรรณกรรมต่างๆมาคัดแปลงทำนองคนตรีเพื่อใช้ในการแสดง ในอดีตจนถึงปัจจุบันนี้มีพัฒนาการของวรรณกรรมเลือกหยิบเอาวรรณกรรมแต่ละประเภทนั้นขึ้นอยู่กับยุก สมัยเช่นกัน มีทั้งเรื่องอิงประวัติศาสตร์หรือเรื่องจากนิทานพื้นบ้าน เป็นต้น แต่ส่วนมากงิ้วจะแสดงเรื่องเรื่องสามก๊ก(ล.เสถียรสุด. 2544: 160) ในการแสคงงิ้วก็จะสามารถแบ่งออกได้เป็นแนวทาง เช่น ที่วีเกียรติ(2539 ได้แบ่งไว้ดังนี้

1.เรื่องจากประวัติศาสตร์และพงศาวดารเนื่องจากจีนมีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานหลายพันปีจึงพบว่ามีเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่สืบเนื่องกันมามากมายหลายเรื่อง ในรูปของวรรณกรรมต่างๆ งิ้วได้นำเรื่องราวเหล่านี้มาประพันธ์บทแสดง เพื่อบอกเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์หลายเรื่อง เป็นเรื่องราวที่สามารถรับรู้กันได้ทั่วไป มาประพันธ์เป็นบทละครในหลากหลายการแสดง บทละครงิ้วอิงประวัติศาสตร์ที่เป็นที่นำมาแสดงคือ เรื่องเปาบุ้นจิ้น บูเช็กเทียน สามก๊ก ซียิ่นกุ้ย เป็นต้น

(81) (82)

ภาพที่ 81 - 82 งิ้วคณะไซ้หย่งฮงแสดงเรื่อง”เปาบุ้นจิ้นประหารราชบุตรเขย”

ที่มา : www. ongchina.wordpress.com

2. เรื่องนิยายที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ในวงการวรรณกรรมของจีนก็มีการแต่งนวนิยายที่ได้รัยความนิยมออกมาหลายเรื่องความสนใจจากผู้ประพันธ์บทละครจิ๋วที่หยิบยกเอาเรื่องราว(วรรณกรรมมาแต่งเป็นเนื้อร้องใช้ประกอบซึ่งมีเนื้อเรื่องจากที่ได้รับมาจากงิ้วภาคใต้) ในสมัยราชวงศ์ซ้องและราชวงศ์หยวน นวนิยายเบ็ดเตล็ดที่เกิดขึ้นในสมัยราชวงศ์หมิง และราชวงศ์ชิง และบทละครที่แต่งใหม่ยังคงสำนวนโบราณไว้ มีความเรียบร้อยสวยงามประณีต ซึ่งยังมีการแสดงสืบต่อกันมา เช่น เรื่องเซ้าเทงฮวย โลว่ลิมฮวย แจเปียงหวย ฉิ่งฮ้วงมึ้งเป็นต้น

3.เรื่องจากนิทานพื้นเมืองแต้จิ๋ว ด้วยเมืองแต้จิ๋วถือว่าเป็นเมืองเก่าแก่เมืองหนึ่ง ที่จะมีเรื่องราวและคำบอกเล่าขับขานมากมาย ที่เล่าจากปากต่อปาก บ้างก็เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในท้องถิ่น ข้างก็ถูกนำมาแต่งเสริมเติมแต่งเป็นเรื่องอิทธิฤทธิ์ปราฏิหารไป ชาวแต้จิ๋วได้นำเรื่องราวเหล่านี้มาแต่ง

เป็นบทละคร ทำให้เนื้อและเรื่องเต็มไปด้วยความเป็นแต้จิ๋วที่ อย่างมีเอกลักษณ์ เรื่องที่นำมาแสดงเป็นที่นิยมได้แก่ ลี้เกี่ยกี่ โซวลักเนี้ย กิมฮวยนึง เล่งแจ้โซเท้า ฉ่าปังหวยเป็นต้น

4. เรื่องที่เกิดในเมืองไทย ชาวจีนแต้จิ๋วได้ย้ายถิ่นฐานมาอยู่เมืองไทยเป็นระยะเวลานานและมีชาวจีนอาศัยอยู่มากกระจายไปทั่วประเทศไทยเรื่องราวของการอพยพ รูปแบบวิธีการการเข้ามาหากินในสมัยแรกๆที่เป็นเสมือนตำนานของชาวจีนที่เรียกว่า "เสื่อผืนหมอนใบ" เดินทางมาเผชิญโชค บ้างก็ร่ำรวยบ้างก็ยากจนเป็นเรื่องราวที่น่าสนใจ ติดตามเป็นอย่างมาก จึงถูกนำมาแต่งเป็นบทละครในรูปของภาพสะท้อนชีวิตจริงของชาวจีนโพ้นทะเล ให้งิ้วแต้จิ๋วได้แสดงแบบเฉพาะที่จะหาชมได้ในประเทศไทยเท่านั้น เช่นเรื่อง ซังเดาะชี แหมเสี่ยเหลาะหลั่ง โคว่ถังอั่ว

5. เรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์หรือโทรทัศน์ เนื่องจากภาพยนตร์ได้รับความนิยมมากขึ้นในปัจจุบัน ขณะที่คนดูงิ้วลดน้อยลงเรื่อยๆ ลงนั้นงิ้วแต้จิ๋วจึงพยายามให้ความสนใจในเรื่องราวที่ได้จากภาพยนตร์ เรื่องที่ได้รับความนิยมต่างๆเพื่อนำบทละครมาสร้างเป็นบทงิ้วสากล เป็นการดึงความสนใจจากผู้ชม และเหตุที่เรียกงิ้วชนิดนี้ว่า สากล ก็เพราะเครื่องแต่งกายที่สวมใส่จะเป็นชุดสูทสากลและแต่งกายตามสมัยนิยม ไม่ได้สวมเครื่องแต่งกายโบราณ ส่วนภาษาที่ใช้ในการแสดงเป็นภาษาแต่จิ๋วที่ใช้พูดกันทั่วไป

นอกจากนี้ยังมีการแต่งเรื่องตามเนื้อหาที่มีในสังคมปัจจุบันที่เป็นเรื่อง หรือเป็นกระแสนิยมกันส่วนมากเป็นเรื่องราวที่อยู่บนพื้นฐานของชีวิตที่ทุกคนต้องพบเจอโดยแบ่งได้ดังนี้

1. เรื่องรักๆ ใคร่ๆ แนวเรื่องชิงรักหักสวาทและครอบครัว เรื่องแนวนี้ถือว่าเป็นบทละครที่แทบจะสอดแทรกอยู่ในทุกเรื่อง เพราะงิ้วมักมีตัวละครหลักที่เป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเป็นเรื่องที่มักไม่แสคงเป็นบทในเนื้อเรื่องประเภทนี้บทละครมักสอดแทรกชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนเข้าไปรวมทั้งคำสอนต่างๆที่ดีการเคารพเชื่อฟังผู้มีพระคุณ การให้เกียรติกัน หรือการยึดมั่นในความยุติธรรมยึดมั่นในความนอกจากนี้เรื่องพี่แสดงนอกจากจะเป็นเรื่องชาวบ้าน แล้วยังมีเรื่อง ในระดับของขุนนางและราชวงศ์ด้วย

2. เรื่องคดีความ เป็นเรื่องราวการตัดสินคดีต่างๆมักมีฉากศาลด้วย เรื่องที่แสดงมัดเป็นเรื่องเปาบุ้นจิ้นนตอนต่างๆ หรือเป็นคดีฟ้องร้อง ทั้งนี้เรื่องคดีอาจเป็นเรื่องครอบครัว หรือความรัก เป็นได้

3. เรื่องการสู้รบและสงคราม แนวเรื่องประเภทนี้จะเป็นเรื่องราวระหว่างแคว้นเป็นเรื่องการรบทัพจับศึกของขุนนางและกษัตริย์ ทั้งในด้านการต่อด้านผู้รุกราน เช่น มู่กุ้ยอิง หรือเป็นการปราบกบฏ

4. เรื่องเทพเจ้า อิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ต่างๆ เรื่องทำนองนี้จะเป็นเนื้อเรื่องที่ไม่สมจริงมากที่สุดเพราะนักแสดงจะมีอำนาจศักดิ์สิทธิ์ มักเป็นเรื่องเกี่ยวกับการกำเนิดเทพต่างๆ เช่นเรื่องกำเนิดเทพสามตา กำเนิดนาจาเป็นต้น

5. การเรียนและการปลอมตัว เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับบัณฑิตตกยากเดินทางไปสอบจองหงวน กับเรื่องหญิงสาวปลอมตัวเป็นชายเพื่อออกเดินทางและพยายามแหวกกฎเกณฑ์จีนที่กรอบผู้หญิงไว้นอกจากนี้ลักษณะพิเศษของบทละครงิ้วแต้จิ๋วนั้นคือจะมีเนื้อหาหลักๆอยู่ในขอบเขต 3 ประการคือเนื้อเรื่องที่จบด้วยความสุข เนื้อหาที่สอดแทรกเรื่องคุณธรรมจริยธรรม เนื้อหาที่เกี่ยวกับความเชื่อมั่นและสำนึกในบรรพบุรุษ

ไม่ว่าบทที่ใช้ในการแสดงงิ้วจะมีที่มาจากเรื่องราวใดๆ ก็ตาม แต่สิ่งสำคัญที่บทในการแสดงงิ้วต้องมีคือการสอนคุณธรรม การแสดงให้เห็นถึงคุณโทษจากการประพฤติปฏิบัติตัว ซึ่งสิ่งเหล่านี้คือการสอนผ่านวรรณกรรมการแสดง เพื่อเป็นเครื่องกระตุ้นเตือนจิตสำนึกแต่ผู้ชมไปพร้อมกับการชมการแสดง ทั้งนี้ไม่ว่าสิ่งใดก็ตาม เรื่องของคุณธรรมคือสิ่งที่ทุกคน ทุกชนชั้นต้องมี หารไม่ประพฤติประพฤติปฏิบัติในข้อคุณธรรมที่ดี ก็จะมีจุดจบอย่างตัวแสดงที่ไร้คุณธรรมนั่นเอง

1.2.10 เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีเป็นอีกองค์ประกอบที่ช่วยสร้างบรรยากาศให้การแสดงมีความครึกครื้นรวมถึงการกล่อมเกล่าให้อารมณ์แก่ผู้แสดง และผู้ชมให้คล้อยตามเนื้อเรื่องบทบาท และ เรื่องราวในแต่ละฉากแต่ละตอนเป็นอย่างดี เครื่องดนตรีจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่ไม่สามารถขาดหายไปจากการแสดงได้ ซึ่งเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงงิ้วมีอยู่ 2 กลุ่มได้แก่ เครื่องดนตรีกลุ่มให้จังหวะ(โก๋วคา) และเครื่องดนตรีให้ทำนอง(ฮี้คา) โดยเครื่องดนตรีทั้ง 2 กลุ่มนี้จะประจำอยู่ในตำแหน่งของปีกซ้ายและปีกขวาของเวที

1. เครื่องดนตรีกลุ่มให้จังหวะ(โก๋วคา) เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องตีขึ้นด้วยหนัง ได้แก่ กลองใหญ่(ตั่วโก้ว) กลองกลาง(ตงโก้ว) กลองเล็ก(เตี๊ยกโก้ว) กลองสองหน้าทรงลูกพลับ(ไซเปี๋ยยโก้ว) กลองเตียอิมโก้ว เครื่องดนตรีประเภทเคาะที่ทำจากไม้ ได้แก่ กรับ(ปั้งหรือบักปั้ง) เกราะไม้ขนาดเล็ก(เกี้ยงเกี้ย) เกราะไม้ขนาดใหญ่ (ตั่วคก หรือ ฮู้ปั้ง)

2.เครื่องดนตรีที่ทำจากโลหะ ได้แก่ ฆ้องจีน(คงเกี้ย หรือ คิมเกี้ย) ฆ้องล้อเกี้ยแบน(หล่อเกี้ย) ฆ้องคู่(เต๋าล้อ) แท่ล้อ(ตั่งเต๋าล้อ) ฆ้องเก๋าเกี๋ยล้อ ฆ้องชิมปอ ฆ้องโซวล้อ เจ็งเกี้ย ตั่วเจ็ง ฉาบเล็ก(บั่วะเกี้ย) ฉาบใหญ่(ตั่วบั่วะ)

3. เครื่องดนตรีให้ทำนอง(ฮี้คา)ประกอบไปด้วย 3 ลักษณะคือ เครื่องสี ได้แก่ ซอเถ้าฮี้ ซอปั๋งฮี้ ซอเต็กฮี้ ซอพ่าฮี้ ซอหน่ำฮู้ ซอตั่วผ่า(ตั่วฮู้) เชลโล ดับเบิลเบส

4. เครื่องสาย ได้แก่ ขิม(เอี่ยงคิ้ม) เฉ่งคิ้ม พิณพระจันทร์(ง่วยคิ้ม) แบนโจสามสาย(ซาฮี้) กีต้าร์ทรงลูกแพร์(ปี่แป๊) ตั่วง่วง

5. เครื่องเป่า ได้แก่ปี่จีน(ตีต๊า) ขลุ่ยผิว(ห่วยเต๊ก) แตรจีน(ห่อเท้า)

ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งหมดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงงิ้วของประเทศไทยที่ได้รวบรวมมาจากงานวิจัยของ ศยามล เจริญรัตน์(2544) ซึ่งปัจจุบันคณะงิ้วในหลายคณะมีเครื่องดนตรีตามที่ใช้มาส่วงมากจะเป็นเครื่องดนตรีหลักๆ ซึ่งจะไม่ได้นำมาใช้ครบทุกชิ้นก็ตาม ถึงอย่างไรในการแสดงงิ้วก็ยังใช้วิธีการแบ่งดนตรีออกเป็น 2 ส่วนคือส่วนของโก๋วคา และฮี้คาเป็นหลักและใช้เครื่องดนตรีตามกลุ่มของ โก๋วคาและฮี้คา ซึ่งจะมีชิ้นใดบ้างก็ขึ้นอยู่กับแต่ละคณะที่ใช้อยู่ในการแสดงนั้น

1.2.11 อุปกรณ์ในการแสดง สำหรับอุปกรณ์ในการแสดงคือสิ่งสมมุติขึ้นเพื่อใช้ประกอบในการแสดงในฉากต่างๆ เช่น อาวุธ ของใช้ในครัวเรือน ของใช้ในพระราชวัง ซึ่งอุปกรณ์เหล่านี้คือสิ่งที่ทำสมมุตขึ้นเพื่อใช้ตามท้องเรื่องนั้นๆ ได้แก่ ชุดโต๊ะ เก้าอี้ ชุดน้ำชา แส้ม้า อาวุธชนิดต่างๆที่ใช้ในการแสดง พระราชสาสน์ ธงนำทัพ พัด ร่มกระดาษสา คานหาบ เป็นต้น อุปกรณ์เหล่าใช่แค่นี้ใช้เพื่อสร้างความสมจริงให้แก่แสดงเท่านั้น ในการแสดงก็จะมีท่าทางประกอบการใช้อุปกรณ์เหล่านี้อีกด้วย

1.2.12 ฉากประกอบการแสดง ฉากในการแสดงงิ้วจะเป็นลักษณะของฉากผ้าที่มีการวาดภาพสมมุมติเป็นฉากต่างๆ ตามท้องเรื่องโดยจะเป็นฉากหลักๆ ที่ใช้ในการแสดงซึ่งแต่ละคณะก็จะเป็นผู้จัดทำเอง โดยจะเป็นแผ่นผ้าสามารถม้วนเก็บได้ ส่วนในเวลาแสดงก็จะใช้วิธีม้วนแล้วโยงขึ้นไว้บนโรงเมื่อถึงเวลาเปลี่ยนฉากก็จะใช้วิธีการชักรอกขึ้นลงตามท้องเรื่องนั้นซึ่งฉากที่ใช้ในการแสดงประกอบไปด้วย ฉากป่า ฉากทิวเขา ฉากแม่น้ำ ฉากสวนดอกไม้ ฉากท้องพระโรง ฉากบ้านขุนนาง ฉากบ้านพักคนสามัญ ฉากศาล(สำหรับตัดสินคดี) ฉากคุก ฉากป้อมประตูหอรบ ฉากห้องนอน ฉากสุสานเป็นต้น

1.3 ลำดับขั้นตอนในการแสดง

เมื่อกล่าวถึงขั้นตอนในการแสดงงิ้ว ก็จบพบว่าต่อให้การแสดงปรับเปลี่ยนไปตามช่วงเวลาอย่างไร แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงยึดถือและปฏิบัติมาโดยคงขนบจารีตไว้ก็คือลำดับขั้นตอนในการแสดง ในการแสดงงิ้วนั้นสามารถแสดงได้ทั้งในเวลากลางวันและกลางคืน โดนแต่ละช่วงเวลาก็จะมีรูปแบบตามที่กำหนดไว้ของแต่ละคณะซึ่งขั้นตอนในการแสดงนั้นมีหลักและวิธีดังนี้

1.3.1 พิธีป่วงเซียง คือการแสดงเพื่อถวายสักการะสิ่งศักดิ์ในสถานที่นั้น หรือเป็นการบอกกล่าวเทพเจ้าในเรื่องของการแก้สินบน ซึ่งเวลาในการแสดงนั้นก็ขึ้นอยู่กับความเหมาะสม ส่วนมากจะเป็นการแสดงที่คล้ายกับการแสดงเบิกโรงของไทย ที่แสดงขึ้นเพื่อความเป็นสิริมงคล โดยจะนำเรื่องสั้นๆที่เป็นมงคลมาแสดงโดยเริ่มการแสดงผู้แสดงจะเข้าไปในศาลแล้วทำการสักการะพร้อมกับอัญเชิญ ซาไท้จื้อ ที่เชื่อว่าเป็นเทพเจ้าผู้รักษาคุ้มครองคณะงิ้วเข้าไปวางพร้อมทั้งทำการบอกกล่าวต่อสิ่งศักดิ์ด้วย โดยชุดการแสดงที่นิยมใช้แสดงในตอนป่วงเซียงมีอยู่ด้วยกันดังนี้

1. ชุดเฮ่อเฮ่อโซว่(ฮ่อสิ่ว)ประกอบได้ด้วยการแสดง 5 ชุดเล็กได้แก่
   การแสดงชุด ปาเซียงเฮ่อโซ่ว(โป๊ยเซียงห่อสิ่ว)
   การแสดงชุด ลิ้วกั่วเฟิงเซี่ยง(หลักก๊กฮงเสี่ยง)
   การแสดงชุด เที่ยวหลงเหมิน(เที่ยวเล่งมึ้ง)
   การแสดงชุด เซียนเน่าตงไห่(โป๊ยเซียนเหน่าตังไห่)
   การแสดงชุด สือเซียนเน่าตงไห่(จับเซียนเหน่าตงไห่)
2. ชุดจิงเฉิงหุ้ย(เกียเซี่ยหวย)
3. ชุดเซียนจี้ส้งจื่อ (เซียงกีซั้งจื้อ)
4. ชุดเที่ยวเจียกวน(เที่ยวเกียงควง)
5. ชุดพระเจ้าถังหมิงหวาง(พระเจ้าลี่ซื่อหมิน)

(83) (84)

ภาพที่ 83 - 84 การแสดงชุดหลีฮื้อเทียวเล่งมึ้งเป็นงิ้วมงคลอีกชุดที่หาชมยากในเมืองไทย บางศาลเจ้าที่อยู่ใกล้ทะเลหรือมีกิจการเกี่ยวกับประมงจะขอให้คณะงิ้วทำการป่วงเซียงถวายเจ้า
ที่มา : Charlie Lew

ภาพที่ 85 การแสดงชุด ลิ้วกั่วเฟิงเซี่ยง(หลักก๊กฮงเสี่ยง) 1 ใน 5 ของชุดเฮ่อเฮ่อโซว่(ฮ่อสิ่ว)
ที่มา : Charlie Lew

ทั้งนี้ในการเลือกการแสดงในการป่วงเซียงนั้นก็จะขึ้นอยู่กับการนำเสนอของเจ้าของคณะหรือข้อตกลงที่ได้ตกลงกันไว้ ซึ่งจะต้องดูในเรื่องของระยะเวลาในการแสดงป่วงเซียงให้เหมาะสม ซึ่งในแต่ละชุดมีความสั้นยาวแต่งกันไปตามชุดที่นำมาแสดง ถึงแม้การแสดงงิ้วจะเปลี่ยนไปอย่างไร แต่การแสดงป่วงเซียงก็ยังคงมีให้พบเห็นอยู่เสมอเนื่องด้วยเป็นจารีตที่สำคัญในการแสดงที่ยังไม่สามารถยกเลิกได้(บุญชู แซ่ฉั่ว, 2565, 10 ธันวาคม, สัมภาษณ์)

(86) (87)

ภาพที่ 86 - 87 ก่อนการแสดงจะมีการนำกุมารน้อยสามองค์ หรือที่เรียกกันว่า “ซาไท้จื้อเอี๊ย” ถือเป็นเทพที่คุ้มครองคณะงิ้วแต้จิ๋ว โดยจะอัญเชิญไปในศาลเจ้าด้วยขณะมารแสดง
ที่มา : Charlie Lew

เมื่อเสร็จจากการป่วงเซียงแล้ว ก็จะเป็นช่วงเวลาพักเพื่อเตรียมเข้าสู่การแสดงตามเรื่องที่กำหนดไว้ ซึ่งในแต่ละคืนหากเป็นการแสดงต่อเนื่องมากกว่า 1 คือ เรื่องที่นำมาแสดงก็จะเป็นเรื่องที่มีเนื้อหายาวสามารถแบ่งเป็นตอน ๆ เพื่อให้แสดงต่อเนื่องกัน หรืออาจจะเล่นเรื่องแบบจบในคืนเดียวก็สุดแต่การบริหารการจัดการ แต่สำหรับชุดที่ต้องนำมาป่วงเซียงนั้นในแต่ละคืนจะไม่มีความซ้ำกัน โดยในคืนของวันแรกก็จะแสดงชุดป่วงเซียงที่นิยมกันคือ ชุด ขุนพลหกประเทศ หรือชุดลิ้วกั่วเฟิงเซี่ยง(หลักก๊กฮงเสี่ยง) เป็นชุดที่คณะงิ้วจะแสดงศักยภาพของคณะตนเอง (จากการแสดงชุดนี้ เนื่องจากผู้แสดงต้องมีความสามารถ ออกมาประลองการรบกัน และต้องสวมชุดนักรบที่มีความงามเสมอกัน หากคณะใดชุดสวยก็จะได้เปรียบคนดูจะชื่นชอบในความอลังการเป็นพิเศษ (บุญชู แซ่ฉั่ว , 2565, 10 ธันวาคม, สัมภาษณ์) ฉะนั้นในการแสดงป่วงเซียงนอกจะเป็นการแสดงเพื่อสักการะและเป็นการเบิกโรงแล้ว ยังเสมือนเป็นการสร้างความน่าสนใจ จูงใจผู้ชมให้ประทับใจในกาแสดงแรกอีกด้วย

2. รูปแบบ วิธีการแสดงละครพันทางคณะละครเจ้าพระยามหิทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล)

ละครพันทางเป็นละครที่ปรับปรุงมาจากละครแบบไทยเดิม มีการผสมผสานลักษณะต่าง ๆ ของท่ารำคือ ถ้าเป็นตัวละครเชื้อชาติต่าง ๆ ก็จะรำเลียนแบบชาตินั้น เพลงร้อง เพลงบรรเลง จะมีสำเนียงออกไปตามสัญชาติ เช่นมีการใช้เพลงสำเนียงมอญ สำเนียงพม่า สำเนียงจีน ฯลฯ ตามเรื่องที่นำมาแสดง และผู้แสดงจะต้องพูดเจรจา โดยต้องทำเสียงให้ออกเป็นสำเนียงตามเชื้อชาติ และการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย โดยมีการลดทอน และเพิ่มเติมเพื่อให้ผู้ชมสามารถดูและเข้าใจว่าตัวละครเป็นชาติใด แสดงเรื่องใด โดยจะให้มีความใกล้เคียงกับ ชาติภาษานั้น ๆ รวมทั้งมีการนำเรื่องราวของชาติอื่น ๆ ที่มาจากพงศาวดารต่าง ๆ เช่นเรื่องราชาธิราช สามก๊ก เป็นต้นมีการดำเนินเรื่องที่กระชับ รวดเร็วทันใจผู้ชม สนุกสนาน

ภาพที่ 88 เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) เจ้าของคณะละคร
ที่มา : เพจ สยามศิวิไลซ์

เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ได้ริเริ่มจัดการแสดงละครเมื่อครั้งที่ยังดำรงตำแหน่งเป็น พระยาราชสุภาวดี ในรัชกาลที่ 4 ใช้เวลาว่างจากราชการจัดแสดงละครให้ประชาชนชมซึ่งในรูปแบบการแสดงนั้น แสดงทั้งละครใน ละครนอกโดยใช้ผู้ชายแสดง ต่อมาในปี พ.ศ. 2398 มีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง คือทรงออกพระราชกำหนดยกเลิกข้อห้ามผู้หญิงแสดงละคร ทรงอนุญาตให้ ผู้หญิงแสดงละครได้ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง จึงคิดประดิษฐ์รูปแบบละครใหม่ มาเป็นละครในแบบเฉพาะของท่าน (สุพิณาย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา, 2546 : 17) ในปี พ.ศ. 2400 เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้รับพระบรมราชโองการแต่งตั้งให้เป็นอุปทูตไปเจริญสัมพันธไมตรีต่อพระนางวิคตอเรีย ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ท่านได้มีโอกาสเที่ยวชมศิลปวัฒนธรรมและละคร

ตะวันตก เมื่อกลับประเทศไทยในปี พ.ศ. 2401 ท่านจึงคิดปรับปรุงละครของท่านให้มีรูปแบบแปลกออกไป คือ กำหนดให้ตัวละครเจรจาเอง ไม่มีบทเขียนไว้ และในปีเดียวกันนี้เอง ท่านได้สร้างโรงละครขึ้น แรกเริ่มใช้ชื่อคณะและโรงละครว่า ไซมิสเธียเตอร์ (Siamese Theatre) ต่อมาใช้ชื่อใหม่ว่า ปริ้นส์เธียเตอร์ (Prince Theatre) เช่นในกรุงลอนดอน ท่านนับเป็นคนแรกที่เปิดการแสดงละครประจำโรงและเก็บเงินคนดูและเป็นโรงละครโรงที่ 2 ของท่าน โรงละครโรงแรกสร้างเป็นรั้วกั้น ในสมัยรัชกาลที่4 ส่วนโรงที่สองท่านได้สร้างเป็นโรงละครโรงใหญ่ในสมัยรัชกาลที่5 ซึ่งถือได้ว่าเป็นต้นแบบของโรงละครสืบต่อมา(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553: 69)

ภาพที่ 89 ภาพตัวละครในคระละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ที่เดิมนั้นแสดงรูปแบบละครนอกก่อนที่จะนำมาปรับเป็นละครผสมสามัคคีหรือละครพันทางในปัจจุบัน
ที่มา : เพจ สยามศิวิไลซ์

2.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

ละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้มีการพัฒนาลักษณะการแสดงมาจากละครนอกที่ยังคงยึดแบบแผนของละครนอกมีการดำเนินเรื่องที่กระชับ มีการรำด้วยท่ากระฉับกระเฉง นอกจากนี้มีการผสมผสานองค์ประกอบอื่นเข้ามาแสดงร่วมกัน โดยใช้เรื่องราวในพงศาวดารต่างชาติมาจัดทำเป็นเรื่องสำหรับแสดง ประกอบการใช้ดนตรีทำนองเพลงภาษาเพื่อประกอบกับการแสดง นอกจากนี้ยังมีวิธี การประดิษฐ์ท่าทางให้เหมาะสมกับชื้อชาติที่แสดง มีการใช้สัญลักษณ์ของเครื่องแต่งกายต่าง ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงเชื้อชาติของตัวละครเพื่อ จนเกิดเป็นรูปแบบการแสดงใหม่ด้วยการประยุกต์กันอย่างลงตัว ในการแสดงใช้วิธีแสดงตามแบบการแสดงเดิม

คือมีการโหมโรง แล้วเข้าเรื่องการแสดงในเรื่องนั้นๆ(ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2565, 15 ธันวาคม, สัมภาษณ์)

โดยจัดแสดงเป็นประจำทุกสัปดาห์ในโรงละครแถวท่าเตียน ทีเรียกว่า วิก หรือ week ที่มาจากภาษาอังกฤษ หมายถึงสัปดาห์ โดยการแสดงจะแสดงที่โรงละครเป็นรอบสัปดาห์ หรือ วิก นอกจากนี้ยังมีการเก็บเงินค่าเข้าชม ซึ่งผู้ชมส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มประชาชน ขุนนางตามความนิยมในสมัยนั้น

ลักษณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงเดิมนั้น มีลักษณะการแสดงอย่างละครนอก ดำเนินเรื่องด้วยบทร้อง มีทั้งบรรยายสถานการณ์เรื่อง บรรยายอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละคร มีการใช้หน้าพาทย์อย่างง่าย สมภพ จันทรประภา ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า มีเตียงตั้งหน้าม่าน ตัวละครเข้าทาง ออกทาง คนดูต้องสร้างจินตนาการตามท้องเรื่องว่าเมื่อใด เตียงเป็นเมือง เป็นป่า เป็นห้องฯลฯ ไม่มีการจัดฉาก” สิ่งที่ต่างจากละครนอกคือ การแต่งกายเลียนแบบชาติต่าง ๆ บทละครผสมสามัคคีไม่มีบทบรรยายบทเจรจาตัวละครต้องคิดเองบทละครจะเขียนไว้ว่า “เจรจา” หมายถึง การเจรจาสด (สมภพ จันทรประภา, 2528 :140)

2.2 องค์ประกอบของการแสดง

2.2.1 ผู้แสดง คณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ในระยะเริ่มแรกใช้ผู้ชายแสดงเหมือนกับละครนอก ต่อมาในปี พ.ศ.2398 มีพระราชกำหนดยกเลิก การห้ามผู้หญิงแสดงละคร คือ อนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครได้ ผู้แสดงต้องสวมบทบาทสมมุติเป็นชนชาติต่าง ๆ ตามท้องเรื่อง และตัวแสดงต้องมีฝีมือในการร่ายรำให้เข้ากับละครที่จะแสดงด้วยตัวละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง มักใช้ผู้หญิงแสดง เพราะผู้หญิงมีฝีมือในการรำอ่อนช้อยกว่าการใช้ผู้ชาย(สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2465 : 16)

ซึ่งต่อมาได้มีผู้สืบทอดแบบแผนการแสดงละครของท่าน ได้มาเป็นของบุตรชายชื่อนายบุศย์ และตั้งชื่อใหม่ว่า คณะบุศย์มหินทร์ และสุดท้ายเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ ได้รับมาอุปถัมภ์ จึงเป็นของคณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ หรือ คณะละครวังสวนสุพรรณ ครูละครที่สำคัญที่มาจากเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมาฝึกสอนให้ ได้เข้ามาอยู่ในความอุปถัมภ์และเป็นผู้ถ่ายทอดท่าทางในการแสดงให้แก่ คณะละครวังสวนสุพรรณคือ

1. ชื่อ เป้า หลานเจ้ากรับ เป็นตัวเงาะ เป็นภรรยาเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ต่อมาเป็นครูละครของคณะเจ้าจอมมารดาแพ

2. ชื่อเปลี่ยน เป็นตัวท้าวสามนต์ เป็นภรรยาเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ต่อมาได้เป็นครูละครของเจ้าคณะเจ้าจอมมารดาแพ

3. ชื่อเครือ หรือ หม่อมครูเครือ เป็นตัวมังรายกะยอฉะวา เป็นภรรยาเจ้าพระยามหิ

นทรศักดิ์ธำรง ได้เป็นครูละครผสมสามัคคีและละครเจ้าจอมมารดาแพ

4. ชื่อเสงี่ยม เป็นตัวยืนเครื่อง ได้เป็นครูละครเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์เมืองเชียงใหม่ (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546 : 207)

2.2.2 เครื่องดนตรีและเพลง ละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมผสมกับเครื่องดนตรีออกภาษา คือวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย ปี่ใน และ ประเภทเครื่องตีได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง และมีการนำเครื่องดนตรีที่พอที่จะทำให้เกิดลักษณะของสำเนียงภาษาของชาติต่าง ๆ หรือ การนำเพลงที่มีสำเนียงเพลงภาษามาใช้ประกอบการร้องซึ่งลักษณะวงดนตรีนี้

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นเพลงที่มีทั้งการบรรเลงประกอบเหตุการณ์ประกอบการร้องตามเนื้อเรื่องของเชื้อชาติที่แสดง ใช้วิธีร้องแบบการแสดงละครนอกทั่วไป คือมีต้นเสียงและลูกคู่ ที่บรรยายให้ตัวละครแล้ว ตัวละครต้องเจรจาเองในช่วงที่เป็นบทเจรจา ทั้งนี้เพลงที่นำมาใช้ในการแสดง จะเป็นทำนองเพลงภาษา หรือ เพลงออกภาษา ที่มาจากสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ เช่นเพลงสำเนียงมอญ สำเนียงพม่า สำเนียงจีน เป็นต้น มาประกอบในการแสดงเพื่อให้เกินสุนทรียรสในการชมมากขึ้น ซึ่งมีข้อสันนิษฐานว่าในช่วงสมัยนั้น เพลงภาษา หรือ เพลงออกภาษาเริ่มเป็นที่นิยมในกลุ่มผู้บรรเลงปี่พาทย์และผู้ฟัง (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. 2552 : 328-329)

ลักษณะเพลงที่นำมาใช้ประกอบการแสดงนั้น มี 2 ประเภทคือ เพลงบรรเลง และ เพลงร้อง โดยเพลงบรรเลงจะเป็นพวกเพลงที่ใช้เวลาโหมโรง หรือเพลงหน้าพาทย์ทั่วไป และเพลงออกภาษาที่มีสำเนียงต่าง ๆ ที่มีการนำทำนองเพลงของเชื้อชาตินั้นมาใช้ร้อง หรือใช้รับร้องด้วยภาษาของเชื้อชาตินั้น เช่น เพลงพม่าทุงเล เพลงมอญส้มปิ่น เพลงจีนลั่นถัน เป็นต้น หรือ ปลายเพลงจำพวกเพลงของสำเนียงต่าง ๆ เช่น เพลงปลายพม่ารำขวาน เพลงปลายมอญ นอกจากนี้ยังมีการสร้างเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในละครพันทางจำพวกของกลุ่มเพลงเสมอ เพลงโอด ที่ให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่แสดงตามเชื้อชาติ และเป็นการอวดฝีมือท่าทางของผู้แสดงที่ต้องใส่ลีลาตามเชื้อชาตินั้นด้วย นอกจากนี้ก็ยังมีจำพวกเพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงโอด อาจจะมีการทำทำนองและสำเนียง ให้ออกไปในทางภาษาที่แสดง เช่น เพลงเสมอพม่า เพลงเสมอมอญ เพลงโอดมอญ เพลงโอดจีน เป็นต้น

ด้านเพลงร้องเป็นเพลงที่มีเนื้อร้องตามบทประพันธ์ที่เป็นภาษาไทย และภาษาตามเชื้อชาติ เพลงที่นำมาร้องนั้นจะมีลักษณะแบบเพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว มีต้นเสียง ลูกคู่รับร้อง บางครั้งต้นเสียงร้องเป็นภาษาไทย ลูกคู่จะมีรับสร้อยร้องเป็นสร้อยเพลงภาษาของเชื้อชาติที่แสดงในเรื่อง เช่น เพลงพม่ากำซับ เพลงพม่าอาโก เพลงยาดเหล่ เพลงจีนไจ๋ยอ เป็นต้น ทั้งนี้สร้อยเพลงที่ร้องในตอนท้ายอาจจะมีความหมาย หรือ ไม่มีความหมายก็ เพราะเป็นการเลียนแบบสำเนียงของเชื้อชาติเท่านั้น ส่วนเพลงหลักที่นอกเหนือจากเพลงสำเนียงภาษาแล้ว ในการดำเนินเรื่องยังคงใช้ขนบจารีตใน

การดำเนินเรื่องด้วยเพลงร่าย (ร่ายนอก) และการขับเสภาซึ่งเสภาจะเป็นลักษณะของเสภาออกภาษา เช่นเสภามอญ เสภาลาวเป็นต้น

ดังนั้นในเรื่องของดนตรีและเพลง ที่ใช้ในการแสดงของรูปแบบละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ยังใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมที่มีการผสมผสานของเครื่องดนตรีที่ใช้สื่อถึงความเป็นสำเนียงต่างชาติให้รู้ว่าเป็นเพลงสำเนียงของเชื้อชาติใด มีการนำเพลงออกภาษาที่นิยมในสมัยนั้นมาปรับใช้ในการแสดง ที่มีทั้งเพลงร้อง ทำนอง หรือ การรับร้องด้วยสร้อยเพลงที่เป็นภาษาต่างชาติมาขับร้อง และยังมีการใช้เพลงหน้าพาทย์อย่างละครนอก มีการนำการขับเสภามาประกอบการแสดง ตัวละครยังคงเจรจาเองในช่วงที่เป็นบทเจราจา

2.2.3 เครื่องแต่งกาย แต่เดิมละครไทยนิยมการแสดงละครนอก ละครใน มีการแต่งกายแบบยืนเครื่อง คือเลียนแบบเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ เมื่อเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้ปรับปรุงการแสดงละครแบบใหม่เป็นละครผสมสามัคคี ซึ่งเป็นการแสดงที่กล่าวถึงชนชาติต่าง ๆ จึงมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายให้เป็นธรรมชาติและสมจริงยิ่งขึ้น โดยเลียนแบบเครื่องแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละครในเนื้อเรื่อง ละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายจากเดิม สมภพ จันทรประภา กล่าวว่าละครของเจ้าคุณมหินทร์นั้น ท่านให้ผู้แสดงแต่งตัวตามชาติ ตามภาษาของตัวนั้น ๆ แต่เนื่องด้วยการคมนาคม เอกสารการค้นคว้าเรื่องเครื่องแต่งตัวเป็นไปได้ยากในสมัยนั้น ท่านจึงไม่พิถีพิถัน แต่งให้เห็นงาม ให้กะทัดรัดในการรำ แต่งพอให้รู้ว่าไม่ใช่ไทย เป็นมอญ เป็นพม่า เป็นลาว ส่วนจีนนั้นเครื่องงิ้วหาง่าย ท่านจึงใช้เครื่องงิ้ว(สมภพ จันทรประภา. 2528 : 140)

ประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้กล่าวถึงลักษณะรูปแบบการแต่งกาย ของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงนั้น เดิมก็แต่งแบบละครนอก แล้วต่อมาก็ประยุกต์โดยการนำการนุ่งผ้าแบบพม่า คือ การนุ่งเป็นแบบโสร่งยาว คลุมทับสนับเพลาบ้าง หรือ การนุ่งแบบลอยชายแบบมอญ ซึ่งหมายถึงตัวพระเจ้าราชาธิราช แต่พอถึงช่วงที่จะมีการรบหรือการรำที่มีกระบวนรำที่กระฉับกระเฉงก็จะตลบรวบหน้าผ้าที่ลอยชายนั้นมาเหน็บแบบหางกระเบน เครื่องประดับ ก็ยังคงใส่ยอดแบบตัวพระ หรือมีการโพกหัวตามแบบยศของตัวละคร บางทีก็นำเอาชุดงิ้วที่มีในสมัยนั้นมาใช้แสดงเลยก็มี (ประเมษฐ์ บุณยะชัย,อ้างถึงในภุมรินทร์ มณีวงษ์, 2559: 54)

ภาพที่ 90 ภาพเครื่องแต่งกายชุดกามนีและพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่นำรูปแบบขอชุดงิ้วมาใช้แสดง
ที่มา : นาปณต ปานสมุทร

สุรัตน์ จงดา ได้อธิบายว่า การออกแบบเครื่องแต่งกายที่นำมาแสดงเป็นแบบละครผสมสามัคคีนั้น เจ้าคุณมหินทร์ นั้นท่านได้ คิดออกแบบ โดยอาศัยสิ่งที่ท่านเคยพบเห็น จากชนชาติต่าง ๆ หรือ จากคำบอกเล่า จากพวกที่มาอาศัยในบ้านของท่าน แล้วก็นำมาผสมกันจิตนาการในการออกแบบของท่าน เช่นมีการให้ใส่เสื้อก๊ก เสื้อยันต์ มีการให้ตัวละครที่เป็นมอญเป็นพม่า นำผ้ามาโพกมาพันศีรษะมีการทำเสื้อแบบพม่าที่มีลักษณะชายเสื้อกระดก มีเชิงงอนขึ้นมาผสม มีการนำเอาการนุ่งโสร่งแบบพม่ามานุ่งทับกับสนับเพลาโดยทั้งหมดนั้น ท่านอาศัยแนวคิดจากคำบอกเล่าและสิ่งที่ท่านได้พบเห็นมาผนวกกับการจินตนาการของท่านเอง อีกประการหนึ่ง คือเครื่องประดับของคณะเจ้าคุณมหินทร์นั้นนิยมใช้ของดี ของแพง หรือ ของนำเข้า จำพวกเพชรเทียมพลอยเทียมที่มีความแวววับและนิยมทำเครื่องประดับด้วยโลหะ เช่น จำพวก เงิน ทองแดง (สุรัตน์ จงดา,อ้างถึงในภุมรินทร์ มณีวงษ์, 2559 : 57)

พูนพิศ อำมาตยกุล ซึ่งได้กล่าวถึงเครื่องแต่งกายของ คณะละครผสมสามัคคีว่าเดิมนั้นละครเจ้าพระยา มหินทรศักดิ์ธำรงนั้นแต่งตัวงามนัก เครื่องแต่งตัวใหม่ สีสวยสดงดงามเป็นนิจเหนือไปกว่านั้นคือ ท่านแต่งตัวละครของท่านให้เห็นสมจริง เช่น ถ้าเล่นเรื่องมอญตัวละครก็ แต่งเป็นมอญ เล่นพม่าก็แต่งเยี่ยงพม่า เล่นจีนแต่งจีน เล่นลาวแต่งลาว ฯลฯ จนเป็นที่กล่าวขวัญว่า สิ้นเปลืองเงินค่าใช้จ่ายมาก จนถึงมีบันทึกกล่าวกระทบ ในสมัยต่อมาว่าเล่นละครแต่งตัวหรูหราอย่างละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงออกจะฉิบหาย ถึงกระนั้นคนดูก็ชอบ (พูนพิศ อำมาตยกุล, 2531: 181)

ดังนั้นลักษณะของเครื่องแต่งกายในรูปแบบของละครเจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง นั้น มีลักษณะเฉพาะของคณะท่านเอง โดยการนำรูปแบบจากการแต่งกายยืนเครื่องแบบละครนอก แล้วเสริมประดิษฐ์ด้วยการออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับให้สอดคล้องกับเรื่องราวของบทบาทตัว

ละครแต่ละเชื้อชาติ ที่ได้จากการบอกเล่าของกลุ่มชนชาติที่ได้มาอาศัยอยู่ในบ้านของท่าน และการรวบรวมสิ่งที่ท่านได้พบเห็นมาผนวกกับจินตนาการของท่านเองแล้วออกแบบมาเพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะรูปแบบการแสดงที่มีความกระฉับกระฉับกระเฉง

นอกจากนี้มีการออกแบบเครื่องประดับที่ทำด้วยโลหะจำพวกทองแดง เงินระดับพลอย ที่มีการนำเข้ามาจากต่างประเทศ และยังออกแบบเครื่องแต่งการตามยศศักดิ์ของตัวละครโดยรักษารูปแบบเดิม แต่มีความประณีตวิจิตร ในการเลือกหาวัสดุมาใช้ในการทำเครื่องแต่งกาย นอกจากนี้ยังมีการนำชุดงิ้วแบบเดิมมาใช้ในการแสดงที่มีเรื่องราวของตัวละครเชื้อชาติจีน ทั้งนี้การแสดงงิ้วเป็นการแสงที่สะท้อนความเป็นเชื้อชาติจีนได้ชัดเจนที่สุด เนื่องจากคณะละครของท่านได้จัดแสดงในตอนศึกกามนี และได้เชิญครูงิ้วมาสอนกระบวนท่ารำ และการแต่งกายแต่งหน้า อีกทั้งยังเป็นชุดที่หาได้ในสมัยนั้น ส่วนพวกชุดเชื้อชาติอื่น ๆเช่น มอญ ลาว พม่า ยังคงใช้วิธีประดิษฐ์ให้มีความใกล้เคียงชาตินั้นมากที่สุดเช่นการโพกผ้า การทำมงกุฎเป็นต้น

ภาพที่ 91 เครื่องแต่งกาที่มีความทันสมัย ของคณะละครเจ้าคุณมหินทร์ที่ตกแต่งสวยงามทันสมัย
ที่มา : เพจ สยามศิวิไลซ์

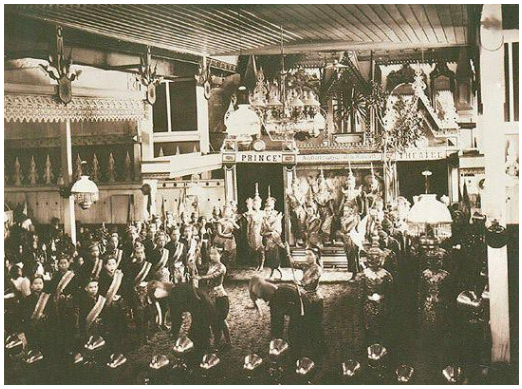
ละครเจ้าพระยามหินทร์ มีเอกลักษณ์คือ ชุด เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์หลายอย่างที่ทำจากโลหะ หรือทองแดง กะไหล่ทอง จำพวกนี้ ซึ่งมีความสวยงาม และเป็นแบบอย่างในการสร้างเครื่องแต่งกายให้กับละครหลายๆ คณะในเวลาต่อมา ซึ่งต่อมายุคหลังนี้ศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายของละครคณะนี้ราคาสูงมากในหมู่นักสะสมของเก่า เพราะสวยงาม ล้ำค่าทางฝีมือช่าง เอกลักษณ์ด้านเครื่องแต่งกายอีกอย่าง คือ ชายไหว ของตัวละครพระ ที่ทำเป็นรูป "หน้ากาล" หรือ “ลายเครือเถาต้นไม้” เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

ภาพที่ 92 เครื่องแต่งกายที่ออกแบบเป็นลวดลายเฉพาะของคณะละครเจ้าคุณมหินทร์
ที่มา : เพจ สยามศิวิไลซ์

ต่อมาภายหลังเครื่องละครคณะนี้ เมื่อเลิกกิจการลง เจ้าจอมมารดามรกฎ ในรัชกาลที่ ๕ ธิดาเจ้าคุณมหินทร์ ได้ถวายให้กับ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อเป็นสมบัติของ "พิพิธภัณฑ์สำหรับพระนคร" หรือพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ในปัจจุบัน (แสดงอยู่ในห้องเครื่องละครโบราณในปัจจุบัน) เพื่อให้ประชาชนได้ชมเป็นสมบัติ และเป็นความรู้ตามความประสงค์ในการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์

2.2.4 สถานที่จัดแสดง เดิมนั้น เปิดรับแสดงในแบบของการรับจ้างทั่วไปมาตั้งแต่สมัยที่แรกเริ่มจัดทำคณะละคร ต่อมาท่านได้ใช้สถานที่ซ้อมการแสดง มาปรับเป็นโรงละครสำหรับแสดงให้ประชาชนชมมีชื่อว่า ปริ้นส์เธียเตอร์ (Prince Theatre) ที่ตั้งตามชื่อของโรงละครในลอนดอน ประเทศอังกฤษ จึงมีผู้นำไปใช้เรียกชื่อละครของท่าน แต่ประชาชนก็ไม่นิยมเรียกคณะละคร ว่าปริ้นเธียเตอร์ แต่ยังคงเรียก คณะละครเจ้าพระยามหินทร์ โดยยังเรียกชื่อโรงละครตามเดิมว่าโรงละครปริ้นเธียเตอร์ เดิมนั้นท่านใช้ชื่อว่า ไซมิสธิเอเตอ (Siamese Theatre) ส่วนสถานที่ตั้งโรงละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เชื่อว่าตั้งอยู่ในบริเวณที่บ้านของท่าน แถวท่าเตียน ในการแสดงละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ในหนึ่งเรื่องอาจใช้เวลาแสดงประมาณ 1 วิก หรือบางทีถ้าเรื่องยาวอาจจะเป็น 1-2 วิก โดยจะเล่นต่อเนื่องกันทุกวัน โดยจะเริ่มนับตามข้างขึ้นข้างแรม เช่นจะเริ่มตั้งแต่ ขึ้น 8 ค่ำจนถึง แรม 7 ค่ำโดยจะเริ่มตั้งแต่ตอนหัวค่ำ ต่อมาคำว่า วิก จึงกลายเป็นการบัญญัติศัพท์ที่ใช้เรียกการแสดงที่แสดงติดต่อกัน อย่างเช่น การแสดงลิเกที่แสดงติดต่อหลายวัน

ว่า วิก หรือ ลิเกวิก มาจนถึงปัจจุบัน (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507 : 206)



(93)

(94)

ภาพที่ 93 - 94 ภายในโรงละครปริ๊นซ์เธียร์เตอร์คณะละครเจ้าคุณมหินทร์ที่ตกแต่งสวยงามทันสมัย
ที่มา : เพจ สยามศิวิไลซ์

2.2.5 บทที่ใช้ในการแสดง

สำหรับบทที่ใช้การแสดงยังคงเล่นตามบทละครเดิมที่มีอยู่เดิม เช่นเล่นเรื่องดาหลัง บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 หรือบทละครนอกที่มีอยู่เดิม ต่อมาจึงได้คิดริเริ่มนำวรรณคดีที่มีเนื้อหาในทางพงศาวดารมาทำเป็นบทละคร เนื้อเรื่องจึงเกี่ยวกับชนชาติต่างๆ เช่น มอญ พม่า จีน เป็นต้น

บทที่นำมาแสดงนั้นจึงแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ บทที่มาจากวรรณคดีที่นำมาเฉพาะบางตอน หรือมีการตัดตอนหยิบยกมาเพียงบ้างตอน เช่น เรื่องขุนช้าง ขุนแผน ดาหลัง พระอภัยมณี และบทที่นำมาจากเรื่องราวในพงศาวดาร เช่น พงศาวดารมอญพม่าในเรื่อง ราชาธิราช พงศาวดารจีน เรื่องสามก๊ก เรื่องห้องสิน เรื่อไซ่ฮั่น มีผู้ที่จัดทำบทและแต่งบทคือ หลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) และนายวาน นักกลอนซึ่งรูปแบบในการประพันธ์ ยังเป็นลักษณะของกลอนบทละคร มีการบอกเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์อย่างละครรำทั่วไป มีบทแต่งตัว ตรวจพล กระบวนต่อสู้ สำหรับประกอบการแสดง ต่อมาบทละครของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี ได้เป็นต้นแบบในการจัดทำบทการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชของกรมศิลปากรอีกด้วย

3. รูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี

สำหรับรูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมมิงพระรามรบกามนี เป็นการคัดตอนในตอนต้นเรื่องของ การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา โดยในตอนสมิงพระรามรบกามนี เดิมใช้ชื่อว่า ตอนศึกกามนี โดยนำเหตุการณ์ในตอนต้นเรื่องที่กล่าวถึงพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ยกกองทัพเพื่อหาผู้ต่อสู้กับกามนีทหารเอกฝ่ายจีนเพื่อท้าท้ายชิงเมือง

โดยการแสดงในตอนนี้มีการถ่ายทอดแบบแผนวิธีการแสดง จารีตของการแสดงที่ผ่านทางครูละคร และ ศิลปินทั้งหลายที่ได้เข้ามา เป็นครูละครในยุคแรกของกรมศิลปากร เช่น ครูสะอาด แสงสว่าง ครูผัน โมรากุล ครูเจริญจิต ภัทรเสวี ครูมัลลี คงประภัส ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นต้น โดยท่านเหล่านี้ล้วนทมีฝีมือ และได้รับการยกย่องว่าตัวละครที่ได้สืบทอดกระบวนรำในบทบาทต่าง ๆ ไว้มากมาย รวมทั้งกระบวนการแสดงละครรำในทุกรูปแบบ โดยผ่านการถ่ายทอดจากครูละครหลวงหลายท่าน โดยรูปแบบละครพันทางที่มาจาก พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มีเจ้าจอมมารดาเขียน(ในรัชกาลที่ 4) และในรูปแบบของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล)

ซึ่งนับได้ว่าเป็นคุณูปการอย่างยิ่ง ที่บรรดาครูอาจารย์ ศิลปินทั้งหลายนั้นที่ได้เข้ามามีบทบาทในการวางรากฐานรูปแบบของละครพันทางและได้ถ่ายทอดวิธีการแสดงของละครพันทางให้แก่กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาศิลปะจนเกิดมีรูปแบบของละครพันทางเรื่องราชาธิราช ที่ได้จัดแสดงมาถึงปัจจุบันนี้

4. บทละครพันทางเรื่องราชาธิราช ของกรมศิลปากร สำหรับบทละครเรื่องราชาธิราชที่กรมศิลปากรใช้แสดงนั้น ได้จัดทำบทที่ใช้ ในการแสดงครั้งแรกคือ ตอนสมิงพระรามอาสาซึ่งแสดงเมื่อวันศุกร์ที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2495 ณ โรงละคอนศิลปากร โดยมีนายธนิต อยู่โพธิ์ให้ปรับปรุงบทขึ้นมาใหม่จากบทละครเดิมที่เป็นของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี เนื่องจากได้ปรึกษาและพิจารณาบทร่วมกับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และ นายมนตรี ตราโมท ได้เห็นพ้องกันว่า บทละครเดิมมีความยืดยาวมาก จึงได้มีการปรับแก้และตัดท่อนให้มีความกระชับแล้วจัดตีพิมพ์เป็นเล่ม ในการแสดงครั้งแรกที่แสดงตอนสมิงพระรามอาสาในครั้งนั้นได้รับความนิยมเป็นอย่างมากได้มีการทำการแสดงติดต่อกันหลายรอบและหลังจากนั้นก็ได้มีการจัดทำบทแบ่งเป็นตอนอื่น ๆ อีกหลายตอนซึ่งจะสังเกตได้ว่าในสมัยอดีตนั้นมักจะทำบทติดต่อกันมีหลายฉาก หรือจัดแสดงในเวลานาน ๆ แสดงเฉพาะตอนเดียวใช้นอกจากการจัดทำบทตอนสมิงพระรามอาสาแล้ว ก็ยังมีการจัดทำบทในตอนอื่น ๆ อีกโดยมักเลือกตอนที่น่าสนใจ มีความสนุกสนาน ซึ่งจะไม่ครบทุกตอนที่มีปรากฏในพงศาวดารหรือตั้งแต่ต้นจนจบในเรื่องของราชาธิราช

ในการจัดทำบทสำหรับแสดงละครพันทางของกรมศิลปากรนั้น ในแต่ละตอนที่จัดทำขึ้นก็ยังยึดรูปแบบคำประพันธ์และการดำเนินเรื่องในบทละครเรื่องราชาธิราช ของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี

ซึ่งในขั้นแรกที่จัดการแสดงนั้น มีนายธนิต อยู่โพธิ์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และนายมนตรี ตราโมท เป็นหลักในการจัดทำบทละคร และเป็นที่ปรึกษา หลังจากนั้นก็มีผู้ที่จัดทำบท ละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ที่ยังยึดรูปแบบบทละคร ของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี ซึ่งบทละครเรื่องราชาธิราช ที่กรมศิลปากร ได้นำมาจัดแสดงในรูปแบบของละครพันทาง โดยเริ่มนำมาแสดงตั้งแต่ปี 2495 คือ ชุด สมิงพระรามอาสา และหลังจากนั้นมาก็ได้มีการจัดทำ มาแสดงเป็น ชุดเป็นตอนเล็ก ๆ ตามวาระงานต่าง ๆ เช่นการแสดงในงานศรีสุขนาฏกรรมประจำเดือน งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม การแสดง ณ สังคีตศาลา ตามลำดับ

ดังนั้นจึงแสดงให้เห็นว่า ตั้งแต่กรมศิลปากรได้เริ่มทำการแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช โดยใช้บทของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี มาเป็นต้นแบบในการจัดทำบท และแสดงต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน แต่ได้มีการทำตัวบทใหม่ มีระบุการใช้ฉาก มีการเพิ่มการบรรยายการจัดฉาก การจัดตัวละคร มีการระบุเพลงร้อง และเพลงบรรเลงที่แน่นอน ซึ่งแต่เดิมนั้น บทละครเก่า ๆ ยังไม่มีการกำหนดเพลง หรือการใช้เพลงร้องที่ตายตัวซึ่งต่างจากบทเดิมของหลวงพัฒนพงศ์ภักดีที่ยังไม่มีความชัดเจนในเรื่องของการบอกเพลงที่ต้องใช้ทั้งเพลงร้องและเพลงบรรเลง

เสาวณิต วิงวอน ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับ บทละครเรื่องราชาธิราชไว้ว่า เป็นบทละครที่เหมาะสมกับการเป็นบทละครพันทางเพราะ เป็นเรื่องที่ว่าด้วยเรื่องต่างชาติสามารถเล่นออกภาษาได้ดี นอกจากมอญพม่าแล้ว ในบางตอนยังมีกระบวนชาติอื่นอีกเช่น ตอนพระเจ้ากรุงจีนยกทัพไปท้าพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องให้ส่งทหารประลองฝีมือกัน ทางละครเรียกว่าตอน สมิงพระรามอาสา เป็นตอนที่แสดงออกทางกระบวนจีนเพิ่มอีกหนึ่งภาษา กระบวนที่ออกภาษาที่หลากหลายทำให้เรื่องราชาธิราชนิยมแสดงละครพันทางมาจนถึงทุกวันนี้(เสาวณิต วิงวอน, 2554 : 284)

จึงเห็นได้ว่าบทละครที่กรมศิลปากรปรับปรุงและเรียบเรียงเรื่องขึ้นใหม่ได้มี การจัดวางรูปแบบการจัดทำบทที่มีความชัดเจนและเข้าใจง่ายมากขึ้น มีการระบุถึงตำแหน่งของตัวละคร เพลงร้อง และเพลงที่ใช้ในการเชื่อมต่อ ระหว่างบท การดำเนินเรื่องได้เข้าใจง่าย และยังทำให้ง่ายต่อการคิดท่าของกระบวนรำในการตีบทด้วย และเป็นต้นแบบการวางรูปแบบการเขียนบทละครอื่น ๆ มาจนถึงปัจจุบันจึงทำให้บทละคร เรื่องราชาธิราช นี้มีความสมบูรณ์ และเป็นละครที่นิยมนำมาแสดงในรูปแบบของละครพันทางที่มีสำเนียงเพลงทางภาษาที่ชัดเจน

ดังนั้นว่ารูปแบบการแสดงละครพันทางของกรมศิลปากรตั้งแต่เริ่มแสดงในยุคฟื้นฟู พ.ศ 2488 จนถึงปัจจุบัน ได้มีการปรับปรุงรูปแบบเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบการแสดงที่มีปรับตามบริบทของความนิยมในสังคม ตลอดจนกลุ่มผู้ที่ชื่นชอบในการแสดงของกรมศิลปากร ร่วมถึงรูปแบบการแต่งกายก็ยังคงการแต่งกายแบบละครพันทางดั้งเดิม มีท่ารำรำที่เป็นแบบแผน และท่าทางที่ผสมผสานกับความเป็นธรรมชาติ มีการจัดฉากให้สมจริงตามท้องเรื่อง และ

เพิ่มเติมการใช้แสงสีเทคนิคที่มีในสมัยนั้นเพื่อเพิ่มความสมจริงยิ่งขึ้น

4. แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

สำหรับแนวคิดในเรื่องของทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม คือการกระจายสิ่งที่มีจากพื้นที่หนึ่งไปยังพื้นที่หนึ่งทีมีความเกี่ยวข้องกัน หรือมีความสัมพันธ์กันผ่านวิถีชีวิต ความคิด ค่านิยม ประเพณี ศิลปะ การสัมพันธภาพทางไมตรี โดยการกระจายทางวัฒนธรรมนี้จะพบเห็นได้จากการใช้ภาษาในการสื่อสาร รูปแบบการแต่งกาย ความเชื่อและคติในศาสนา การเจริญทางเทคโนโลยี ตลอดจนวัตถุเครื่องใช้ หรือความคิดความเชื่อเป็นต้น ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (The Diffusion Theory of Cultural) เจ้าของทฤษฎี คือ ราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton ค.ศ. 1893-1953) นักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน

ราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton)5 ซึ่งได้อธิบายไว้ว่าทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นแนวคิดของ การแพร่กระจายวัฒนธรรม ที่เป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ เกิดจากการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมกัน และต่างแพร่กระจายวัฒนธรรม ไปสู่กันและกัน เมื่อเกิดการแพร่กระจายวัฒนธรรมขึ้นแล้ว สังคมที่เจริญกว่าอาจจะรับวัฒนธรรม บางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่าก็ได้และในทำนองเดียวกัน สังคมที่ด้อยกว่าอาจจะไม่รับวัฒนธรรมของ สังคมที่เจริญกว่าก็ได้โดยอาจจะแพร่กระจายวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับพฤติกรรมของบุคคลด้วยเช่นกัน

ฟรานซ์ โบแอส ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า การแพร่กระจายวัฒนธรรม เป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่ง แพร่กระจายไปสู่ อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่ (สุชีพ กรรณสูต,2565: ออนไลน์)

สาระสำคัญของทฤษฎีทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยเกิดจากการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมรวมกัน และต่างแพร่กระจายแรมไปสู่กันและกัน เมื่อเกิดการแพร่กระจายวัฒนธรรมแล้ว สังคมที่เจริญกว่าอาจจะรับวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่าก็ได้ และในทำนองเดียวกันสังคมที่ด้อยกว่าอาจจะไม่รับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญกว่าก็ได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่แล้วเกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามามากกว่าเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นใหม่ขึ้นเองในสังคม หรือถ้ามีก็มักจะเกิดจากการนำสิ่งใหม่ จากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับของที่มีอยู่ก่อนแล้วเป็นของใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2526 : 41) ซึ่งทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาได้ ดังนี้

1. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมเกิดจากสาเหตุสำคัญ คือ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากภายนอกสังคม ถ้าหากจะ

นำมาใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาชุมชน ก็คือ การขยายผลของชุมชนที่ประสบความสำเร็จโดยใช้ชุมชนที่ประสบความสำเร็จในการพัฒนาเป็นแบบอย่าง หรือเป็นแรงจูงใจกระตุ้นให้ชุมชนที่ยังไม่ประสบความสำเร็จในการพัฒนา เกิดความตื่นตัวและสมาชิกร่วมกันพัฒนาชุมชนของคน

2. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่า การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดจากการติดต่อสื่อสารระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมกัน ซึ่งสามารถนำมาใช้ในการพัฒนาชุมชนได้ โดยต้องจัดให้มีระบบการติดต่อสื่อสารทั้งภายในชุมชนและกับชุมชนอื่นอย่างมีประสิทธิภาพรวมทั้งการสร้างเครือข่ายชุมชนกับชุมชนต่าง ๆ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้และการพัฒนาร่วมกัน

3. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมพบว่า ในกระบวนการแพร่กระจายนั้น สังคมที่มีวัฒนธรรมด้อยกว่าอาจจะรับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญก้าวหน้ากว่าหรือไม่ก็ได้ ซึ่งเป็นประโยชน์ในการดำเนินงานพัฒนาชุมชน เพราะทำให้ทราบว่าการขยายผลของการพัฒนาจากชุมชนที่ประสบความสำเร็จในการพัฒนาไปสู่ชุมชนที่ยังไม่ประสบความสำเร็จนั้น ไม่ได้ผลสมรมพบว่าสังคมที่มีวัฒนธรรมเจริญก้าวหน้ามากมาใช้ด้วย จึงจะประสบความสำเร็จ

4. ชุมชนที่มีการพัฒนากว่าอาจจะรับวัฒนธรรมของสังคมที่ด้อยกว่าก็ได้ นับว่าเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาชุมชนมากเพราะทำให้ทราบว่าชุมชนมีการพัฒนาแล้ว หรือมีระดับการพัฒนาสูงกว่า เมื่อมีการติดต่อสื่อสารกับสังคมที่มีระดับการพัฒนาต่ำกว่า อาจจะรับวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตเข้าไปใช้ในชุมชนของตน ทำให้เกิดปัญหาและอุปสรรคในการพัฒนาชุมชนขึ้นได้ ดังนั้น จึงต้องมีการป้องกันการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในรูปแบบดังกล่าว ไว้ล่วงหน้า

5. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมได้พัฒนาทฤษฎีไปเป็นทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรมซึ่งมีเนื้อหาสาระเพิ่มมากขึ้น และเป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้ดำเนินงานพัฒนาชุมชนมากขึ้น ดังจะได้กล่าวรายละเอียดในทฤษฎีลำดับต่อไป(นิยพรรณ วรรณศิริล2540, : 169-170)

โดยในขั้นแรกของทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่ได้กล่าวมาทั้ง 5 ข้อนั้นเป็นการแพร่กระจายของวัฒนธรรมที่ก่อให้เกิดการพัฒนาให้เกิดสิ่งใหม่ โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาทั้ง 5 แนวทางของการกระจายทางทางวัฒนธรรม สามารถแสดงให้เห็นว่าเป็นแนวทางการแพร่กระจายที่นำมารองรับในงานวิจัยองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี เนื่องจากในการแสดงชุดนี้ได้รับอิทธิพลทางการแสดงของงิ้วที่เป็นรูปแบบการแสดงละครของจีนประเภทหนึ่งที่ได้เข้ามาในประเทศไทย และในช่วงที่การแสดงงิ้วในประเทศไทยเป็นที่นิยมนั้นก็ตรงกับช่วงที่เกิดละครพันทางมีมีการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชในตอนที่มีตัวละครฝ่ายจีนปรากฏในตอนที่แสดง ซึ่งรูปแบบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนก็มีท่าทางแบบการแสดงงิ้วด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ในหลักการที่ ลีโอ โฟรบีเนียส ซึ่งเป็นท่านหนึ่งที่เคยเป็นผู้แสดงแนวในเรื่องของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเมื่อปี ค.ศ. 1897 ว่ามีอยู่ 5 ลักษณะ คือ

1. การแพร่กระจายจากที่หนึ่งไปยังที่อื่นโดยวัฒนธรรมในที่เดิมยังคงมีพลังและแพร่ออกไปมีพลังในที่อื่น

2. การแพร่แบบเปลี่ยนพื้นที่จากกลุ่มคนในวัฒนธรรมหนึ่ง ย้ายถิ่นอาศัยไปอยู่ในที่ใหม่

3. การแพร่แบบมีลำดับชั้น คือการนำวัฒนธรรมของชนชั้นสูงแพร่ไปสู่ชนชั้นล่าง

4. การแพร่ผ่านบุคคล โดยคนๆ หนึ่งจะนำวัฒนธรรมติดตัวไปและเผยแพร่ไปสู่คนอีกคนหนึ่งแบบตัวต่อตัว

5. การแพร่แบบมีตัวกระตุ้น เป็นการแพร่วัฒนธรรมผ่านบางสิ่งบางอย่าง หรืออาศัยความคิดบางอย่างเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่(นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2565:ออนไลน์)

ในวิธีการแพร่กระจายวัฒนธรรม อาจแบ่งวิธีในการแพร่กระจายออกไปคือการแพร่กระจายโดยอาศัยอำนาจบังคับของผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า การแพร่กระจายจากการตั้งอยู่ในพื้นที่ที่อยู่ใกล้เคียงกัน และการแพร่กระจายทางอ้อมผ่านคนกลางที่นำวัฒนธรรมหนึ่งไปเผยแพร่ในพื้นที่อื่น ที่มิใช่ต้นกำเนิดของวัฒนธรรม ซึ่งในแนวทางการแพร่กระจายนี้ก็สามารถที่จะนำมาอธิบายในหลักการแสดงที่ก่อให้เกิดเป็นภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราชได้ชัดเจนขึ้น

ฉะนั้นในการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจึงเป็นการนำไปสู่จากที่หนึ่งไปยังที่หนึ่งโดยมีคนเป็นผู้นำไปซึ่งจะเป็นแล้วเมื่ออีกที่ยอมรับในวัฒนธรรมที่ติดมาหากมีการยอมรับวัฒนธรรมนั้นก็จะแพร่กระจายไปยังพื้นที่นั้นสู่คนในพื้นที่นั้น การคนในพื้นที่นั้นไม่ได้รับวัฒนธรรมนั้น วัฒนธรรมที่แพร่ไปก็ยังจะอยู่ในกลุ่มเฉพาะของของที่นำไปซึ่งมิได้ไปหลอมรวมกับสิ่งอื่น นอกจากนี้ทฤษฎีแพร่กระจายยังสามารถนำไปสู่แนวคิด การศึกษารูปแบบทางวัฒนธรรม และความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมกับบุคลิกภาพ ในทศวรรษที่ 1940 แนวทฤษฎีวิวัฒนาการทำให้เกิดการศึกษาประเด็นนิเวศน์วัฒนธรรมและการปรับตัว ทำให้แนวคิดการแพร่การกระจายเริ่มเสื่อมคลาย เพราะไม่อาจอธิบายกระบวนการเปลี่ยนแปลงได้ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2565:ออนไลน์)

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่นำมาใช้ในงานวิจัยครั้งนี้ จะเป็นส่วนช่วยในการอธิบายให้เห็นชัดเจนในด้านของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงงิ้วของจีนที่ได้เข้ามามีส่วนในการสนับสนุนในเรื่องของการพัฒนาการแสดงละครพันทางที่เกี่ยวข้องกับตัวละครฝ่ายจีน ซึ่งการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนีนั้น ได้พบว่ามีตัวละครฝ่ายจีนที่ได้ใช้ท่าทางในตอนแสดง ที่มีลักษณะของท่าทางในการแสดงงิ้วเข้ามาประกอบ รวมไปถึงลักษณะของเครื่องแต่งกาย ดนตรี เพลงร้อง ซึ่งมีความเป็นไปได้ตามหลักการแพร่กระจายทาง

วัฒนธรรม ของราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton)5 ซึ่งได้อธิบายไว้ว่าทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม คือการแพร่กระจายวัฒนธรรมที่เป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมหรือมีผลต่อกลุ่มคน พื้นที่ชุมชม ที่เกิดจากการติดต่อสื่อสารกัน ร่วมมือกันระหว่างกลุ่มที่มีความต่างวัฒนธรรมและได้แพร่กระจายวัฒนธรรมไปสู่กันและกัน ส่งผลสู่การพัฒนาหรือเกิดสิ่งใหม่จากการแพร่กระจายโดยส่วนหนึ่งที่ขึ้นอยู่กับพฤติกรรมของบุคคลที่มีความเห็นพ้องต้องกันด้วย

ทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม นับเป็นอีกทฤษฎีหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นว่า น่าจะมีความสัมพันธ์และสามารถนำหลักของทฤษฎีนี้มาเป็นเครื่องเสริมเติมเต็มให้กับงานวิจัยในเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี เนื่องจากหลักการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีความเช่นเจนในเรื่องของการผสมผสานรูปแบบของศิลปะการแสดงที่ส่วนหนึ่งมาจากการแสดงงิ้วของประเทศจีน และรู)แบบการแสดงละครรำดั้งเดิมของไทย แล้วเมื่อการแสดงท้องสองรูปแบบมารวมกันผ่านกระบวนการคิดของปรมาจารย์นาฏกรของไทยและปรมาจารย์นาฏกรรมจีน(งิ้ว) ก็ยิ่งทำให้เกิดการผสมผสานอย่างลงตัว อย่างมีแบบแผน และประสบผลสำเร็จในระยะต่อมา

ในความหมายของการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ สมศักดิ์ ศรีสันติสุข ได้ให้ความหมายไว้ว่า การผสมผสานทางวัฒนธรรมคือการเชื่อมต่อและก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมแต่ละฝ่ายขึ้นกลายมาเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่ยอมรับใช้ร่วมกัน การผสมผสานทางวัฒนธรรมยังเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อทางวัฒนธรรม ที่เป็นผลมาจากปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มคนต่าง ๆ ที่รับเอาวัฒนธรรมอื่น ๆ มาเป็นของ(สมศักดิ์ ศรีสันติสุข ม.ป.ป. : 36)

กาญจนา แดงมณี ได้ให้ความหมายของการผสมผสานทางวัฒนธรรม ไว้ว่า การรวมหน่วยที่แยกออกจากกันเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน กลายเป็นสิ่งที่รวมใหม่ขึ้นซึ่งมีลักษณะแตกต่างไปเดิมที่เกิดจากการรวมสิ่งต่าง ๆ เข้าด้วยกัน หรือที่เรียกว่าเกิดการบูรณาการระหว่างกัน ที่ก่อให้เกิดพลังอันยิ่งใหญ่ เกิดผลงานที่มีคุณค่า ทั้งนี้วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานกลมกลืนของคนเหล่านี้ จะมีคุณลักษณะใหม่เป็นของตนเองขึ้นมา และส่วนของวัฒนธรรมใหม่ที่เกิดขึ้นมานี้ ก็น่าจะมีความแนบชิดเข้าด้วยกัน ดังนั้นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเนื่องจากการผสมกลมกลืนนั้นจะปรากฏสิ่งใหม่มาเป็นของตนเองและส่วนของวัฒนธรรมใหม่นี้จะมีความแนบชิดเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน ผลที่ได้ในการผสมผสานทางวัฒนธรรมย่องเป็นสิ่งดี(กาญจนา แดงมณี 2541:19 - 20)

ทั้งนี้ในการผสมผสานทางวัฒนธรรมในสังคมใดสังคมหนึ่งมีองค์ประกอบที่เป็นลักษณะเด่นอยู่ 3 ประการคือ

1. ในวัฒนธรรมใหญ่จะประกอบไปด้วยวัฒนธรรมย่อย ซึ่งคนในกลุ่มวัฒนธรรมย่อยยังแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่ม ในขณะเดียวกันที่คนในกลุ่มย่อยก็จะมีความรู้สึกเป็นเจ้าของวัฒนธรรมร่วมกันเช่นวัฒนธรรมผ่านทางประเพณีลอยกระทง สงกรานต์ ที่เป็นวัฒนธรรมร่วมกันของคนในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นต้น

2. คนของแต่ละกลุ่มจะแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมหลักร่วมกัน ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันในรายละเอียดที่เป็นส่วนย่อยๆ เช่นการไหว้ ของกลุ่มคนในแทบกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่แต่ละประเทศก็จะมีความแตกต่างในตำแหน่งของมือแต่ภาพรวมคือการพนมมือไหว้เป็นต้น

3. เมื่อวัฒนธรรมเด่นมีความเข้มข้นกว่าวัฒนธรรมรองอื่นๆ แล้วสามารถยอมรับในความแตกต่างกันได้ โดยจะมองถึงความแตกต่างที่เป็นจุดเล็กๆ ในของแต่ละวัฒนธรรมให้น้อยที่สุดเพื่อการอยู่ร่วมและอยู่รอดของวัฒนธรรมที่เข้มแข็งและวัฒนธรรมที่เป็นรองในการผสมผสานกัน เช่น ในวัฒนธรรมของความเชื่อในการกินเจ ที่มีเพียงกลุ่มคนเล็กๆ ที่มีความเชื่อและการเกิดความเชื่อผ่านอิทธิปาฏิหาริย์ของกลุ่มวัฒนธรรมการกินเจในประเทศไทย

นอกจากลักษณะเด่นทั้ง 3 ประการแล้ว ในประเภทของการผสมผสานทางวัฒนธรรมตามลักษณะระบบทางสังคมวัฒนธรรมยังสามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภทตามที่ สุนทร นวกวิน ได้อธิบายไว้ดังนี้

1. การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะการอยู่ใกล้ชิดกัน

2. การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวเนื่องกันทางอ้อมโดยที่ใช้ปัจจัยจากภายนอก

3. การผสมผสานทางวัฒนธรรมจากการทำหน้าที่ที่ต้องสัมพันธ์กันเป็นระบบ

4. การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่มีหลักการร่วมกันผสมผสานกันในลักษณะสูงสุดของสังคม(สุนทร นวกวิน,2537:18-19 อ้างถึงใน ปรีชาชาญ แก้วนุ้ย,2556:24)

จากหลักการผสมผสานทางวัฒนธรรมของ ที่ สุนทร นวกวิน ได้อธิบายไว้ทั้ง 4 ระดับนั้นแสดงให้เห็นว่า การผสมผสานวัฒนธรรมต้องมีเหตุ หรือ สิ่งสนับสนุนให้เกิดการผสมผสานกันที่มาจากความใกล้ชิดของกลุ่มวัฒนธรรมตั้งแต่ 2 กลุ่มขึ้นไปที่มีการผสมผสานทั้งในทางตรงคือการเปิดใจยอมรับในทางอ้อมคือการซึมซับผ่านการเวลาความสนิทสนม หรือความใกล้ชิดที่ต้องเจอกันเป็นระยะเวลานานจนเกิดการผสมผสาน หรือ จากระบบความสัมพันธ์ที่มีรูปแบบของกลุ่มสังคม วัฒนธรรมองค์กรอย่างมีระบบที่จะก้าวไปสู่การผสมผสานในระดับสูงสุดคือการผสมผสานของสังคมและมีการยอมรับปฏิบัติกัน เช่น ความเชื่อในการไหว้เจ้าในเทศกาลตรุษจีน ที่เดิมจะเป็นการปฏิบัติกันในกลุ่มของคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีน ซึ่งในช่วงเทศกาลตรุษจีนจะมีการไหว้เจ้าที่เป็นกรณีพิเศษ ปัจจุบัน

คนไทยที่ไม่ได้มีเชื้อจีน หรืออยู่ในครอบครัวคนจีน แต่กลับมีการยอมรับ นำพิธีในการไหว้เจ้าในช่วงตรุษจีนไปผสมผสานกับความเชื่อของไทย ด้วยการจัดของไหว้เจ้าตามคนจีนเพื่อไหว้รถยนต์(ความเชื่อในเรื่องของเทพประจำรถคือแม่ย่านาง) รวมไปถึงการไหว้เทพเจ้าไฉ่ซิงเอี๊ย ที่นิยมไหว้ในช่วงเวลายามแรกของวันตรุษจีน(เวลา23.00น. ในคืนวันไหว้) โดยปัจจัยที่ก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ณรงค์ เส็งประชา(2539 :84 อ้างถึงใน ปรีชาชาญ แก้วนุ้ย 2556:24-25) เป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมมีด้วยกัน 9 ข้อดังนี้

1. ปัจจัยทางสภาพแวดล้อมทางกายภาพ
2. การเปลี่ยนแปลงของประชากร
3. การอยู่โดดเดี่ยวและการติดต่อกัน
4. ระบบชนชั้น
5. ทัศนคติและค่านิยม
6. ระดับความรู้และเทคโนโลยี
7. ความล้าหลังทางวัฒนธรรม
8. ปัจจัยทางเศรษฐกิจ
9. ปัจจัยทางอุดมการณ์

นอกจากนี้ยังมีปัจจัยที่ทำให้เกิดการยึดเหนี่ยวและรักษาระเบียบแบบแผนที่ก่อให้เกิดการผสมผสานกันคือ ความจำเป็นที่ต้องพึ่งพาอาศัยระหว่างกันเพื่อบรรลุจุดหมาย ที่มาจากความรู้สึกจากถูกบังคับซึ่งจะเป็นตัวลดศักยภาพของขอบเขตภายใน โดยด้านหนึ่งแยกเป็นกลุ่มๆ และมีแนวโน้มจะสร้างความสามัคคีในเวลาเฉพาะกิจได้ในทันที นอกจากนี้การมีเอกลักษณ์ที่ทับซ้อนกันอยู่ในหลายๆกลุ่ม จะเป็นสิ่งที่ช่วยประสานให้การทำหน้าที่เกิดความเชื่อที่สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายพื้นฐาน ที่จะใช้เป็นขั้นตอนทั่วไปในการควบคุมสังคม ทั้งยังแสดงให้เกิดความสนใจ เกิดผลประโยชน์ร่วมที่เป็นพื้นฐานของความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันคือความสามัคคีของกลุ่มตนและสังคมที่มีการผสมผสานพร้อมทั้งยอมรับกัน(ปรีชาชาญ แก้วนุ้ย 2556:24-26)

เมื่อเกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างเป็นรูปแบบย่อมเป็นผลให้ การผสมผสานของกลุ่มที่มีความแตกต่างวัฒนธรรมกัน สามารถอยู่ร่วมกัน ก่อให้เกิดความสัมพันธภาพที่เข้มแข็ง โดยจะส่งผลดีให้กับสังคมและวัฒนธรรมมี เกิดการเชื่อมต่อและซึมซาบทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน เป็นส่วนช่วยในการลดความขัดแย้งใน ทั้งสองวัฒนธรรมสามารถพึ่งอาศัยกัน มองเห็นประโยชน์ร่วมกันอันจะเป็นตัวเชื่อมไปสู่พื้นฐานของความสามัคคีที่มีผลต่อความศานติสุขได้

ซึ่งจะเห็นว่าจากในสมัยก่อนคนไทยไม่ให้ความนิยมหรือยกย่องให้เกียรติคนจีน หรือ

พิธีกรรมของคนจีน แต่เมื่อมองและวิเคราะห์ด้วยกระบวนกระบวนการทางการผสมผสานวัฒนธรรม ก็จะเห็นว่า วัฒนธรรมของกลุ่มคน สังคมที่ด้วยใกล้ชิดกัน อยู่ในพื้นที่เดียวกัน มีการปฏิสัมพันธ์กันต่อเนื่องด้วยเวลายาวนาน วัฒนธรรมจึงเกิดการผสมผสานกันได้จากระดับล่างสุดคือคนในพื้นที่ไปสู่ระดับสูงสุดคือสังคม

ดังนั้นในของทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรมจึงมีความสอดคล้องและมีแนวทางที่สามารถมาใช้เป็นทฤษฎีรองรับในงานวิจัยนี้ได้เนื่องจากในการแสดงละครพันทางของไทยนั้น เป็นรูปแบบของการแสดงละครที่เกิดขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่4 ต่อเนื่องถึงในสมัยรัชกาลที่5 ซึ่งในขนาดนั้นประเทศไทยอยู่ในช่วงการเปิดรับอิทธิพลตลอดจนศิลปะวิทยาการจากต่างประเทศที่เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างความมั่นคงและเจริญก้าวหน้า ซึ่งในขณะเดียวกันนั้น การละครของไทยก็ได้เกิดรูปแบบละครพันทางที่เป็นการแสดงละครแบบผสมวัฒนธรรมของต่างชาติ ที่สร้างความแปลกใหม่ในยุคนั้น

ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี ก็เป็นรูปแบบการแสดงละครพันทาง อีกตอนหนึ่งที่สะท้อนการผสมผสานของสองกลุ่มวัฒนธรรมในรูปแบบศิลปะการแสดง คือ การแสดงงิ้วที่เข้ามามีบทบาทกับประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา และยังมีการแสดงต่อมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีส่วนสำคัญให้เกิดลีลาท่าทางในฝ่ายของกลุ่มตัวละครจีนในเรื่องราชาธิราช ที่ได้นำท่าทางของงิ้วมาผสมกับกระบวนท่าของไทย จนเกิดเป็นท่าของตัวละครฝ่ายจีน และใช้กับตัวละครจีนในเรื่องอื่นๆ จึงแสดงให้เห็นว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมคือการที่วัฒนธรรมได้มาเจอกันและอยู่ร่วมกันในพื้นที่เดียว และมีการปรับเปลี่ยนวิถีของวัฒนธรรมให้สอดคล้องกับบริบทสังคม ความนิยมที่มาจากนำวัฒนธรรมอื่นมาผสมผสานกับวัฒนธรรมเดิมของตน หรือหล่อหลอมเป็นสิ่งใหม่ที่สามารถใช้ร่วมกันอยู่ร่วม เกิดการยอมรับในสองวัฒนธรรมและเข้าใจกันในความแตกต่างของกันและกัน

ทฤษฎีสัญญะวิทยา

สำหรับทฤษฎีสัญญะวิทยา ที่ว่าด้วยเรื่องการใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสาร สร้างความหมายให้เข้าใจกันระหว่างกลุ่มคน หรือสร้างให้เกิดภาพความเข้าใจโดยไม่จำเป็นต้องอธิบายโดยตรง แต่สามารถมาใช้รูปร่าง รูปลักษณ์ มาเป็นสัญลักษณ์ที่มองเห็นแล้วเข้าใจได้ โดยเฉพาะการแสดงสัญลักษณ์ในการแสดงละครรำของไทย ที่มีการใช้ท่าทาง เครื่องแต่งกาย สีสันของการแต่งหน้า ตลอดจนอุปกรณ์ในการแสดง ที่จะใช้สื่อสารระหว่าผู้แสดงกับผู้แสดงด้วยกัน และผู้แสดงกับผู้ชมได้ นอกจากนี้ในความหมายของทฤษฎีสัญญะวิทยา ยังอธิบายถึงการเกิดขึ้น การพัฒนา การเปลี่ยนแปร และความเสื่อมโทรม การคลาดเคลื่อนจนถึงการสูญสิ้นของสัญญะบางอย่างที่เคยมีมาก่อน ถึงอย่างไรก็ตามในทฤษฎีสัญญะก็ยังคงมีความเป็นแบบแผนและมีระบบระเบียบ ที่จะสร้างสัญลักษณ์ใดสัญลักษณ์หนึ่งขึ้นมาแทนที่ได้ เนื่องจากการสร้างสัญญะวิทยาเป็นศาสตร์ที่ศึกษา

เกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์(กาญจนา แก้วเทพ, 2541ข)

การสร้างสัญลักษณ์มักจะใช้สิ่งที่อยู่รอบตัวของเรา เช่น สิ่งที่เกิดจากธรรมชาติ ภาษา ตัวเลขรหัส สัญญาณ เครื่องหมาย หรือ รูปภาพ ที่สร้างขึ้นและมีเงื่อนไขเพื่อให้มีความหมายที่รับรู้และเข้าใจกัน แทนสิ่งบางสิ่ง หรือความหมายในบางความหมาย ที่จะนำมาอธิบายการตีความหมายเนื้อหาของสื่อที่ได้เป็นอย่างดี สำหรับทฤษฎีสัญญะวิทยานี้ มีทั้งความหมาย ประเภทของสัญญะ ที่มีความสัมพันธ์กับการแสดงอยู่ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนีดังนี้

ในเบื้องต้นของความหมายของสัญญะ คือคำว่าสัญญะวิทยา หรือสัญญะศาสตร์ (Semiology และ Semiotics) ทั้งสองคำนี้มีรากศัพท์มาจากภาษากรีกคือ Semeion ที่แปลว่า Sign หรือสัญญะ ซึ่งเป็นการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องหมายและสัญลักษณ์ คำว่า Semiotics เป็นคำที่นักปรัชญาด้านภาษาชาวอเมริกัน Charles Sanders Peirce (ค.ศ.1839–1914) เป็นผู้ริเริ่มใช้และทาให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ส่วนคำว่า Semiology เป็นคำที่ตั้งขึ้นโดยนักภาษาศาสตร์ Ferdinand de Saussure (ค.ศ. 1857-1913) (พีรดนย์ บุญมา, 2560, 6)

ทั้งนี้ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีการใช้สัญญะศาสตร์ในการแสดงที่สอดคล้องและคล้ายคลึงกันในการแสดงออกผ่านทางท่าทางในการแสดง การสื่อความหมาย การสร้างความเข้าใจในความหมายของสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงที่สร้างขึ้นมาเฉพาะกลุ่ม ที่มีความหมายที่ง่ายที่สุดและเข้าใจได้โดยง่ายที่สุด ก็คือ สัญลักษณ์ หรือสิ่งที่มีความหมาย

นอกจากนี้ สุทธินี ละไมเสถียร(2538) ได้อธิบายและให้คำจำกัดความว่า สัญญะวิทยา เป็นการศึกษาในเรื่องของ สัญญะ (Sign) รหัส (Codes) และวัฒนธรรม ซึ่งเกี่ยวกับการแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญของสัญญะ และการที่สัญญะ ถูกนำมาใช้ในสังคมโดยสัญญะนี้ มีลักษณะที่สาคัญ 3 ประการคือ จะต้องมีลักษณะทางกายภาพ, จะต้องมีความหมายถึงบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือจากตัวของมันเอง, และจะต้องถูกนามาใช้และรับรู้โดยผู้ที่เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญะ

จากคำจำกัดความของ สุทธินี ละไมเสถียร ที่กล่าวว่า สัญญะวิทยา เป็นการศึกษาในเรื่องของ สัญญะ (Sign) รหัส (Codes) และวัฒนธรรมซึ่งเกี่ยวกับการแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญของสัญญะนั้น ยิ่งมีความชัดเจนกับ การแสดงสัญลักษณ์ในการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวัฒนธรรมการแสดงละครในเรื่องราชาธิราชนี้ เนื่องจาก การแสดงในตอนนี้มีการแสดงที่ได้นำรูปแบบการแสดงงิ้ว และการแสดงรูปแบบการรำของไทย โดยการแสดงทั้งสองชนิดต่างมีการใช้สัญลักษณ์ ในมาจาก

การสร้างระบบของสัญญะศาสตร์ให้เกิดความเข้าใจ ความรับรู้ และสิ่งสะท้อนเชิงสัญลักษณ์ผ่านตัวละครที่ชัดเจน สามารถสัมผัสได้ด้วยประสาทรับสัมผัสผ่าน การมองเห็นการได้ยิน การรับรู้ด้วยความรู้สึกนึกคิด และเป็นสิ่งที่คนกลุ่มหนึ่งตกลงใช้สิ่งนั้นเป็นเครื่องหมาย(กาญจนา แก้วเทพ, 2541,ข)

ทั้งนี้ในการแบ่งสัญญะจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ตัวหมาย (Signifier)และตัวหมายถึง (Signified) ตัวหมาย คือ สิ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นรูปเครื่องหมาย เช่น ในการแสดงที่ผู้แสดงฝ่ายจีนใช้แส้ม้าแต่ไม่มีตัวม้า แต่ทำท่าขี้ม้า โดยจะสื่อให้ผู้ชมรับรู้ว่ากำลังขี่ม้า ที่จะให้หมายถึงขี่ตัวม้าจริงๆ สิ่งที่ใช้ให้รู้ว่าขี่ม้าคือ “แส้ม้า” เพราะ “ แส้ม้า” ถือเป็นตัวหมาย ส่วนกิริยาที่ถือแส้แล้วทำท่าขี่ม้า คือสิ่งที่เป็นตัวหมายถึง ดังนั้นการใช้แส้ม้าเพื่อให้ผู้ชมรับรู้ คือกระบวนการสร้างความหมาย (Signification) เพราะระบบในทฤษฎีเชิงสัญญะวิทยา คือการให้ความสำคัญกับการหาความสัมพันธ์ระหว่าง “ตัวหมาย” กับ “ตัวหมายถึง” เพื่อให้รู้ว่าความหมายที่สร้างขึ้น และถ่ายทอดออกไป มีความหมายอย่างไร และความสัมพันธ์ของตัวหมายและตัวหมายถึงเป็นตัวสร้างความหมายชัดเจนมากน้อยเพียงใด

และสัญญะตามแนวคิดของเพียร์ซ (C. Peirce) ได้ให้ความสนใจในความสัมพันธ์ระหว่างตัวสัญญะกับวัตถุจริงที่จะมีองค์ประกอบ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) โดยจัดแบ่งประเภทของสัญญะ (Sign) ออกเป็น 3 แบบ ได้แก่(พีรดนย์ บุญมา ,2560,7)

1. ไอคอน (Icon) เป็นสัญญะที่มีรูปร่างหน้าตาคล้ายกับวัตถุมากที่สุด เช่น ภาพถ่ายรูปปั้น รูปวาด โดยการถอดรหัสของ Icon เพียงแค่เห็นก็สามารถถอดความหมายถึงตัววัตถุได้ง่าย ในข้อนี้สัญลักษณ์ที่ปรากฏในรูปลักษณ์ที่สามารถเข้าใจได้ที่อยู่ในการแสดงจะอยู่ในกลุ่มของเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ที่แสดงให้ผู้ชมเข้าใจและมีความหมายได้ โดยการดูจาก ไอคอน หรือสัญลักษณ์ที่อยู่ในตัวละคร เช่น กามนีตอนไปรบจะมี ชิวกิ่ว (โบสีแดงสัญลักษณ์ของความเป็นสิริมงคล) การเขียนรูปลวดลายสีแดงที่หน้าผาก (ใช้กับตัวละครที่เป็นนักรบ หรือ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่มีหนยวดยาวสีขาว แสดงถึงวัยอาวุโสที่มีความชราเป็นต้น

2. อินเด็คส์ (Index) เป็นสัญญะที่มีความเกี่ยวพันแบบเป็นเหตุเป็นผลโดยตรงกับวัตถุที่มีอยู่จริงเช่น ควันไฟเป็น Index ของไฟหรือรอยเท้าสัตว์ก็จะเชื่อมโยงถึงสัตว์ การถอดรหัสของIndex จึงจำเป็นจะต้องอาศัยเหตุผลเชื่อมโยงเพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่าง Index กับวัตถุจริง โดยในการแสดงพบว่า Index กับวัตถุจริง จะปรากฏอยู่ในส่วนของสีและลวดลายของชุดในการแต่งกายที่มีโดยตรงับสถานะของตัวละครในเรื่อง เช่น Index ของสีชุดของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่จะต้องใช้สีเหลืองเท่านั้น เพราะสีเหลืองคือสีของการแสดงความเป็นกษัตริย์เป็นต้น

3. ซิมโบว์ (Symbol) เป็นสัญญะที่ไม่มีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงอันใดเลย

ระหว่างตัวสัญญะกับวัตถุจริง หากแต่ความหมายเกิดจากการตกลงร่วมกันในหมู่ผู้ใช้สัญญะเช่น ตัวอักษรหรือโลโก้ต่างๆที่สร้างขึ้น การถอดรหัสจึงจาเป็นต้องอาศัยการเรียนรู้ร่วมกันของผู้ใช้สัญญะ ในแง่มุมของ Symbol จะพบเห็นได้มากในการแสดงนาฏศิลป์ การละคร เนื่องจาก ในการแสดงจะอิงกับ Symbol เป็นส่วนใหญ่คือการแสดงท่าทางในการตีบท ตำแหน่งบนเวที ที่ใช้สมมุติและสื่อกับผู้แสดงด้วยกัน และผู้ชมให้เขาใจความหมาย เช่น Symbolของการขี้ม้า โดยกามนีจะใช้แส้ และมือที่ทำท่าแบบมือจีน(ชูนิ้วชี้และนิ้วกลางนิ้วที่เหลือรวบลง)ในการควบม้าท่าทุบอกที่แสดงความเสียใจของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ในตอนที่กามนีเสียชีวิต การใช้พัดปิดหน้าที่แสดงถึงความอับอาย เสียใจ หรือร้องไห้ เป็นต้น

ฉะนั้นในทฤษฎีสัญญะวิทยาจึงเป็นอีกทฤษฎีหนึ่งที่มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันการแสดงบทบาทท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชที่ได้มีหลัก และเหตุผลรองรับในด้านการใช้สัญลักษณ์ทางการแสดงเพื่อสื่อความหมายของผู้แสดงกับผู้แสดงผ่านบทบาท และผู้แสดงกับผู้ชมให้เกิดความเข้าใจในการแสดงยิ่งขึ้น

แนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์

สำหรับแนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์ จะเป็นแนวคิดที่กล่าวถึงหลักการหลักการแสดงนาฏศิลป์ในรูปแบบต่างๆรวมไปถึง วิธีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ขึ้นใหม่ ด้วยแนวทางที่ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้เรียบเรียงไว้เป็นแนวทางเพื่อรวบรวมเป็นตำราที่ใช้ในการเรียนการสอนด้านการแสดง ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับบทบาท และหน้าที่ของการแสดง การกำเนิดและพัฒนาการของศิลปะการแสดง ทฤษฎี ระเบียบวิธีวิจัย การเขียนบทสำหรับการแสดง การออกแบบ และการสร้างสรรค์ผลงานด้านการละครและการฟ้อนรำอย่างครบถ้วนตามหลักการแสดง ผู้วิจัยจึงได้เลือกแนวคิดขององค์ประกอบในด้านการแสดงโดยนำหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงเพื่อเป็นการนำไปสร้างความเชื่อมั่นในกระบวนการขอการวิจัย

โดยผู้วิจัยได้เลือกเฉพาะหัวข้อที่มีความเกี่ยวข้ององค์ประกอบด้านการแสดงของไทยและเข้ากับลักษณะเนื้อหาในงานวิจัยที่เป็นงานเรื่องเกี่ยวกับการแสดงละครพันทางที่เป็นการแสดงรูปแบบหนึ่งของนาฏศิลป์ไทย เป็นการแสดงที่มีการเคลื่อนไหวของร่างกาย ประกอบการขับร้องดนตรี ท่าทางที่ร้อยเรียงให้เหมาะสม พร้อมทั้งการแต่งกายที่มีรูปแบบตามลักษณะของการแสดง โดยในองค์ประกอบของการแสดง จะเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครผ่านผู้แสดง และส่งต่อให้ผู้ชมได้รับรู้จากโสตประสาทคือหู ตา ความรู้สึกที่เกิดจากการสะเทือนอารมณ์ เพื่อให้รับรู้พร้อมทั้งเข้าใจมีอารมณ์คล้อยตามในการแสดง ซึ่งมีองค์ประกอบสำคัญต่างๆ ประกอบดังนี้

1. บทการแสดง คือเรื่องราวหรือเนื้อหาที่นำมาใช้ในการแสดงจะเป็นบทรำ บท

ระบำ บทละคร ซึ่งบทที่ใช้ในการแสดงจะมีที่มาจาก เรื่องของวรรณกรรมที่ได้รับความนิยม และนำมามาปรับปรุงบทให้เหมาะกับการนำออกแสดงได้ ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ ๆ ดังนี้คือ เรื่องราวที่มาจาก นิยาย นิทานเรื่องในนิบาตชาดก เรื่องจากพงศาวดาร ประวัติศาสตร์ ที่นำมาแต่งเป็นคำประพันธ์เพื่อใช้สำหรับการแสดงและเรื่องที่มาจากแนวคิดใหม่ ที่แต่งขึ้นใหม่เพื่อใช้เฉพาะกิจหรือแต่งขึ้นเพื่อยกย่องสดุดีตามโอกาส ซึ่งบทการแสดงในทั่วไปจะประกอบด้วย 3 ส่วนหลักๆ คือ

1.1 ตอนต้น เป็นการบอกเรื่องราวจากจุดเริ่มต้นในตอนจะแสดง ถึงเหตุการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้นต่อไปนี้ หรือ เพื่อเป็นการเกริ่นให้รู้ที่มาที่ไปก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ต่อไป

1.2 ตอนกลาง เป็นบอกเหตุการณ์ที่กำลังเกิดความขัดแย้งที่เชื่อมโยงมาจากตอนต้น และเป็นสิ่งที่กำลังเป็นปมปัญหาที่จะผ่านไปถึงจุดวิกฤติ หรือจุดสำคัญของเรื่อง

1.3 ตอนปลาย เป็นตอนที่สรุปจบหรือคลี่คลายปม ข้อขัดแย้งของเรื่องที่เชื่อมโยงมาจากตอนต้นและตอนกลางเรื่อง โดยในตอนจบของเรื่องก็จะเป็นการสรุปจบที่อาจจะจบแบบบริบูรณ์ หรือจบแบบชวนให้ติดตามต่อไป

โดยบทการแสดงในตอนสมิงพระรามรบกามนีมีการว่างองค์ประกอบครบทั้ง 3 ตอน คือในตอนต้นกล่าวถึงพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ส่งพระราชสาสน์เพื่อขอทำศึกด้วยการหาทหารที่มีฝือของเมืองอังวะมาต่อสู้ ในตอนกลางที่กล่าวถึงการจัดกองทัพเพื่อมายังสนามประลองฝีมือโดยมีการบรรยายการจัดทัพของฝ่ายจีน และฝ่ายพม่า และในตอนปลาย คือผลของการต่อสู้โดยฝ่ายจีนคือกามนีพ่ายแพ้ต่อฝ่ายพม่า พระเจ้าเส่งโจ๊วเสียพระทัยและได้สั่งยกทัพกลับเมืองจีน

2.ท่าทางในการแสดง คือเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีศิลปะที่สวยงาม ด้วยการใช้ท่าทางอย่างนาฏศิลป์ รำอย่างมีระเบียบแบบแผน เพื่อใช้ประกอบการถ่ายทอดความหมาย อารมณ์ความรู้สึกพร้อมทั้งบรรยายเรื่องราว ซึ่งท่าทางในการเคลื่อนไหวร่างกายในการแสดง สามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือท่าทางที่เกิดจากการเลียนแบบการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติของมนุษย์และสัตว์ และท่าที่ประดิษฐ์ให้สวยงามเปรียบเทียบ โดยการแสดงท่าทางนี้จะเห็นในขณะที่ตัวแสดงกำลังแสดงท่าทางตามบทร้อง ทำนองเพลง การเจรจา เพื่อเน้นให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและเข้าถึงบทบาทของตัวแสดงพร้อมทั้งยังเป็นการสร้างสุนทรียะให้แกผู้ชมได้รับรู้ด้วย

สำหรับท่าทางในการแสดงที่เป็นระบำ หรือรำ ชุดสั้นๆก็จะมีท่าทางในการแสดงที่ไม่มากนักจะเน้นไปในท่าทางที่สวยงาม หากแสดงเป็นหมู่ก็เน้นท่ารำที่มีความพร้อม แต่ถ้าเป็นท่าทางที่ใช้ประกอบการแสดงก็จะเป็นท่าทางที่มีความหลากหลายใช้ในหลายลักษณะ คือการรำตามบทร้อง การรำกับทำนองเพลง การรำกับอุปกรณ์การแสดง เป็นต้น ซึ่งท่าในการแสดงละครนั้น นอกจากมีการรำตามลักษณะที่กล่าวมาแล้วยังมีการรำเฉพาะ ที่เรียกว่าท่ารำเฉพาะ หรือ กระบวนท่าเฉพาะ

จะใช้กับตัวแสดงเฉพาะแต่ละตัวเท่านั้นจะไม่นำมาใช้กับตัวแสดงตัวอื่นซึ่งจะอภิปรายในบทที่ 4 ต่อไป

3. ดนตรีและเพลงร้อง ดนตรีและเพลงร้องประกอบการแสดงถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่ไม่สามารถมองข้ามไปได้เนื่องจากในการแสดง ดนตรีและพร้อมร้องคือสิ่งที่อยู่ควบคู่กับนักแสดงเพื่อประกอบการแสดงส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงและผู้ชมไปพร้อมๆกัน โดยแต่ละบทเพลงจะก็จะมีความหมายใช้ประกอบกับกิริยาท่าทางของตัวแสดงเสมอ

นอกจากนี้ดนตรีและเพลงร้องที่ยังมีหน้าที่ในการบรรเลงเพื่อสื่อถึงบรรยากาศอารมณ์ของเนื้อเนื่อง และใช้เพื่อเชื่อมการแสดงในแต่ละฉากเพื่อดำเนินเรื่องราว โดยเฉพาะการแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของการแสดงละครรำ เพราะเพลงนอกจากจะใช้ประกอบท่าทางของตัวแสดงแล้วยังใช้บ่งบอกฐานันดรศักดิ์ของตัวแสดงได้อีกด้วย ซึ่งเป็นเรื่องที่มีกฎเกณฑ์ดูจากความหมายอารมณ์ ฐานันดรศักดิ์ของตัวละครในการลำดับใช้ ตามบริบทของการแสดงนั้นๆด้วย ผู้แสดงจะต้องรู้รูปแบบของการบรรเลงและเข้าใจในทำนองของดนตรี รู้จังหวะของเพลงที่บรรเลงและขับร้องที่ใช้ในการแสดงด้วย ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้แสดงต้องเรียนรู้ โดยดนตรีและเพลงร้องที่ใช้ประกอบการแสดงแบ่งได้ดังนี้

3.1 เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ใช้บ่งบอกอากัปกิริยาของตัวแสดงที่กำลังกระทำอยู่ บ่งบอกสถานะ ฐานันดรศักดิ์ และ ใช้บอกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ก็จะมีแบ่งไปตามลักษณะที่ใช้คือหน้าพาทย์ธรรมดา และหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยในการแสดงในตอนสมิงพระรามรบกามนีจะมีเพลงหน้าพาทย์เพียง 2 เพลงคือ เพลงพญาเดินในตอนรำอาวุธ และเพลงเชิดที่ใช้ในตอนท้ายของการต่อสู้ นอกจากนั้นจะเป็นเพลงของสำเนียงภาษาที่ใช้กับตัวละครเช่น เพลงห้อแห่ เพลงจีนรัว เป็นต้น

3.2 เพลงขับร้อง เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการรำที่ทำนองเพลงมาเข้ากับบทละครหรือคำประพันธ์ ส่วนมากเพลงที่ใช้ในการขับร้องจะเป็นเพลงประเภทสองชั้น เพลงชั้นเดียว และเพลงอัตราจังหวะพิเศษ ดยเพลงร้องในตอนสมิงพระรามรบกามนี จะเป็นเพลงในกลุ่มของเพลงออกภาษาหรือเพลงที่มีสำเนียงของภาษาที่ใช้ตามเชื้อชาติของตัวละคร เช่นเพลงจีนลั่นถัน เพลงจีนนำเสด็จ นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ร้องเป็นภาษาจีน เช่น เพลงเดินทัพจีน เพลงจีนโศก

3.3 เพลงบรรเลง เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อนำตัวแสดงออกมาก่อนที่จะแสดงท่าประกอบกับบทร้องของเพลงนั้น หรือ การบรรเลงเพื่อให้ตัวละครออก หรือเชื่อมตัวละครเพื่อเชื่อมไปยังเหตุการณ์ในการแสดงต่อไปซึ่งเป็นเพลงที่อยู่นอกเหนือจากเพลงหน้าพาทย์ ส่วนมากเป็นที่ใช้ทั้งเพลงอัตราสองชั้นและชั้นเดียวที่มาจากการรับร้อง หรือที่บรรเลงส่งก่อนร้อง เช่น เพลงห้อแห่ เพลงลายมอญ เพลงปลายพม่าเป็นต้น

4. เครื่องแต่งกาย ในส่วนของเครื่องแต่งกายที่ใช้ประกอบการแสดงนับว่าเป็นส่วนประกอบ

ที่จะช่วยให้นักแสดงเกิดความมั่นใจ และเชื่อในบทบาทที่ได้รับ รวมไปถึงยิ่งเป็นสิ่งชักจูงให้ผู้ชมคล้อยตามในความงามและความเชื่อว่าผู้แสดงเป็นตัวแสดงในเรื่องนั้นจริงๆ โดยทั่วไปแล้วเครื่องแต่งกายเป็นตัวบ่งบอกบ่งบอกสถานภาพของตัวละครและเสริมสร้างตัวละครให้เห็นบทบาทสมมุติที่ชัดเจนแล้ว ยังสามารถช่วยบ่งบอกถึงยุคสมัย เชื้อชาติ และลักษณะเฉพาะของตัวละครด้วย ทั้งนี้เครื่องแต่งกายสามารถแบ่งเป็นกลุ่มหลักๆ คือ

4.1 ชุดแต่งกายยืนเครื่องที่จะนิยมใช้กับการแสดงโขน ละครใน ละครนอก ละครรำ รำและระบำมาตรฐาน(ที่สมมุติเป็นเทวดา นางฟ้าหรือตัวกษัตริย์)

4.2 การแต่งกายกึ่งยืนเครื่อง(ยืนเครื่องอย่างเบา) หรือ การแต่งกายแบบพันทาง คือการแต่งกายที่ไม่ได้แต่งอย่างยืนเครื่องทุกชิ้นแต่มีการลดทอนเครื่องแต่งการบางชิ้นเพื่อปรับให้เหมาะสม ซึ่งรวมไปถึงการแต่งกายตามเชื้อชาติในเรื่องที่แสดงด้วย จะนิยมใช้กับการแสดงละครพันทาง การแสดงละครพื้นบ้าน ละครอิงประวัติศาสตร์ การรำอวยพร(รูปแบบเฉพาะกิจ) ระบำเบ็ดเตล็ด เป็นต้น

4.3 การแต่งกายตามยุคสมัย คือการแต่งกายทั่วไป ที่อยู่ในช่วงเวลาตามยุคสมัยในการแสดงเป็นตัวกำหนดส่วนมากจะใช้กับ การแสดงละครพูด ละครร้อง ละครเวที ละครสมัยใหม่ เป็นต้น

4.4 การแต่งกายแบบเบ็ดเตล็ด คือการแต่งกายนอกเหนือจากที่กล่าวมาทั้ง 3 ข้อ ซึ่งการแต่งการเบ็ดเตล็ดนี้จะใช้ในการอออกแบบงานสร้างสรรค์ หรือ การคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงใหม่ ที่ออกแบบโดยผู้สร้างสรรค์

ในการแสดงในตอนสมิงพระรามรบกามนี จะเป็นการแต่งกายตามแบบเชื้อชาติ เช่นตัวละครฝ่ายจีนก็จะใช้ชุดงิ้วเป็นหลักในการแสดง โดยมีการแยกรูปแบบ และสี ตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครส่วนตัวประกอบ หรือตัวแสดงอื่นก็จะแต่งตามเชื้อชาติของตัวละครนั้น

5. แต่งหน้า การแต่งหน้าสำหรับการแสดง จะเป็นการแต่งที่มีรูปแบบตามสมัยนิยมซึ่งจะแต่งตามรูปแบบของการแสดงหรือบทบาทของตัวแสดงในเรื่องนั้น ซึ่งการแต่งหน้าในการแสดงนาฏศิลป์ หรือการแต่งแบบละครไทย ที่จะมีความเข้มและเส้นคมชัดที่ได้ต้นแบบมาจากลายเส้นของหน้าหุ่น โดยในการแต่งหน้าแบบละครไทยนั้นมีวิวัฒนาการปรับเปลี่ยนไปตามสมัย ซึ่งการแต่งหน้านี้ก็จะเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมให้เกิดความสวยงามน่าสนใจให้แก่ผู้ชม ทั้งในการแต่งหน้ายังเป็นวิธีที่ส่งเสริมกับการแต่งกายที่ช่วยให้ผู้แสดงมีความมั่นใจได้ยิ่งขึ้นซึ่งการแต่งหน้าจะมี 2 ลักษณะคือการแต่งแบบกรมศิลปากร และ แบบแนวพระราชนิยม แต่งให้ “งามแบบโขน”(พหลยุทธ กนิษฐบุตร,2564;119)

ทั้งนี้ในการแต่งหน้าผู้แสดงต้องรู้หลัก และเข้าใจบทบาทที่จะต้องนำไปแต่งเพื่อประกอบในการแสดง โดยไม่ขัดแย้งกับบทบาทที่แสดง โดยในการแสดงในตอนนี้ตัวละครฝ่ายจีนทั้งหมดจะแต่ง

แบบการแต่งหน้างิ้วเป็นหลัก ส่วนตัวละครอื่นก็แต่งตามรูปแบบของหน้าละครไทย

6. ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉากและอุปกรณ์จัดเป็นองค์ประกอบนาฏศิลป์ที่มีความสำคัญอีกหนึ่งชนิดหนึ่ง ที่ทำให้การแสดงมีความสวยงาม มีความสมจริงตามเนื้อเรื่อง ทั้งยังเป็นสิ่งที่เสริมความเสริมสามารถของนักแสงเพื่อแสดงศักยภาพในการแสดงได้อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงโขน ละครรำของไทย

ฉากและอุปกรณ์จะเป็นส่วนประกอบที่ผู้กำกับการแสดง ผู้แสดงจะต้องรู้และเข้าใจในการนำไปใช้รวมถึงการเลือกใช้ให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวแสดงและเรื่องราวที่ใช้แสดง ซึ่งอุปกรณ์โดยทั่วไปที่ใช้ก็จะเป็นพวกของใช้ที่สร้างเลียนแบบของจริง หรือของที่จำลองขึ้นเพื่อใช้ในการแสดง เช่น อาวุธ เครื่องประกอบยศศักดิ์ของตัวละคร พาหนะจำลอง ทั้งนี้ในการแสดงจำเป็นที่จะต้องใช้อุปกรณ์ที่ไม่ก่อให้เกิดอันตรายให้แก่ผู้แสดงและผู้ปฏิบัติที่มีหน้าที่ในการแสดงรวมไปถึงผู้ชมที่ชมอยู่ด้วย เช่นการทำบัลลังก์ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ก็จะออกแบบให้มีลวดลายแบบจีนมาเป็นส่วนประกอบ เพราะในตอนนี้จะเป็นฉากสนามรบ องค์ประกอบจึงมีเพียงการสร้างที่ประทับสมมุติเป็นพลับพลาชั่วคราวเท่านั้น

7. ผู้แสดง ในการแสดงหากไม่มีผู้แสดงการแสดงย่อมไม่สามารถที่จะสมบูรณ์ได้ ผู้แสดงจึงเป็นหัวใจหลักในการแสดงโดยเฉพาะการแสดงที่ต้องมีการเคลื่อนไหว ในการจัดผู้แสดงจะต้องดูตามความเหมาะสมหรือมีความใกล้เคียงกับบุคลิกของตัวละครในเรื่อง ในการแสดงละครแต่ละเรื่องจะมีตัวละครมากมายซึ่งมีความแตกต่างทั้งในด้านบุคลิก บทบาท รูปร่าหน้าตา ฐานันดรของตัวละครในเรื่อง ซึ่งในการแบ่งตัวละครสามารถแบ่งได้ตามประเภทของการแสดงที่ต่างกันไป เช่น ถ้าเป็นการแสดงโขน ก็จะแบ่งตัวละครเป็น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ถ้าเป็นการแสดงละครก็จะแบ่งเป็น บทบาทพระเอก บทบาทนางเอก บทบาทตัวพ่อ บทบาทตัวแม่ บทบาทนางตลาด และตัวประกอบพวก เสนา นางกำนัล ตลกยกเตียง และสัตว์พาหนะทั่วไปนอกจากนี้สมศักดิ์ บัวรอด(สมศักดิ์ บัวรอด,2558 : 85-87)ได้อธิบายวิธีการแบ่งลักษณะของตัวละครไว้ดังนี้

ตัวเอก หมายถึง ผู้ที่มีศักดิ์สูงในละครตอนนั้นหรือเรื่องนั้น จะมีที่แสดงมากหรือน้อยไม่คำนึงถึง บางเรื่องตัวเอกมีบทที่ต้องแสดงมาก ซึ่งอาจจะเดินเรื่องก็ได้

ตัวสำคัญ หมายถึง ผู้มีมีบทบาท หรือบางครั้งอาจจะมีบท ไม่มากแต่บทที่ได้รับเป็นบทที่มีความสำคัญเป็นสาระของเรื่อง จึงเป็นตัวที่ทำให้เรื่องมีทั้งปมและการคลี่คลายปม ไม่คำนึงถึงศักดิ์และวัยซึ่งผิดกันกับบทบาทของตัวเอก

พระเอก หมายถึง ผู้แสดงที่มีบทบาทสำคัญ เป็นตัวละครที่ดำเนินเรื่องทำให้ผู้ชมติดตามเรื่อง พระเอกจะต้องมีบุคลิกสง่างาม รูปร่างสมส่วน รำสวย แสดงได้สมบทบาท เช่น เก่งกล้า เจ้าชู้ เพราะจะต้องมีบทบาทที่สัมพันธ์กับนางเอกในเชิงพิศวาส ดังนั้นพระเอกในละครไทยจึง

นิยมผู้ที่มีฝีมือในเพลงรบเป็นเลิศ มีบทบาทในการเข้าพระนาง นอกจากนี้ในการแสดงบางประเภทก็จะมีการเรียกตัวพระเอก ตามคำเรียกของการแสดงประเภทนั้นเช่น ละครในละครนอก ฯลฯ บางครั้งการเรียกชื่อพระเอกละครรำ จะเปลี่ยนไป เช่นเรียกว่า นายโรง ถ้าเป็นการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ จะเรียกว่าพระใหญ่ พระน้อยซึ่งก็หมายถึงพระเอกเช่นกัน

นางเอก หมายถึง ตัวนางที่มีบทบาทสัมพันธ์กับพระเอก เป็นตัวละครที่พระเอกมีความผูกพันมากเป็นพิเศษจนถึงขนาดขาดกันไม่ได้ มีใช่สัมพันธ์กันชั่วขณะก็ผ่าน บทไปแต่บทบาทของนางเอกนั้นจะต้องเดินเรื่องคู่กันไปจนจบเรื่อง

ตัวประกอบ หมายถึง ผู้แสดงที่เพิ่มเติมเข้าไปในเนื้อเรื่องสมบูรณ์ตัวประกอบแยกได้เป็น 2 ลักษณะ คือตัวประกอบที่มีบท ที่มีการอ้างถึงตัวละครนั้น แต่ความสำคัญจะมีไม่มากเท่าตัวสำคัญ

ตัวประกอบฉาก ที่เป็นตัวละครที่เพิ่มเติมขึ้นประกอบให้ บรรยากาศมีความสมจริงตามเนื้อเรื่อง เช่น เสนา นางกำนัล และตัวตลก

ตัวนางตลาด หมายถึง ตัวละครผู้ใหญ่ที่มีบทบาทคล่องแคล่ว ว่องไว ฉะฉาน สะบัดสะบิ้ง ซึ่งเป็นได้ทั้งฝ่ายร้ายและฝ่ายดี เช่น นางยักษ์ นางพี่เลี้ยง นางกำนัล เป็นต้น

โดยในตอนสมิงพระรามรบกามนีนี้ มีตัวละครที่ระบุตามลักษณะข้างต้น ตัวเอกคือ พระเจ้าเส็งโจ๊วฮ่องเต้ ตัวสำคัญ คือโจเปียว พระเอกคือ กามนี ตัวประกอบคือ ล่ามจีน และตัวประกอบฉากคือ ทหารจีน ทหารหน้าขี้ไก่ และคนธงจีน

จากที่กล่าวมาข้างต้องก็จะเห็นว่า ในการแสดงนั้นผู้แสดงที่แสดงในบทบาทตามที่จำแนกไว้ทุกบทบาทล้วนมีความสำคัญเท่ากัน ไม่มีตัวละครตัวใด บทบาทได้มีความสำคัญน้อยไปกว่ากัน เพราะการแสดงละครคือการแสดงความพร้อมที่จะต้องนำเสนอความสมบูรณ์แบบให้ครบและครอบคลุม ที่ไม่สามารถมองข้ามตัวละครตัวหนึ่งตัวใดไปได้

ด้วยแนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์เท่าที่นำมาใช้กับงานวิจัยครั้งนี้ เพื่อใช้วิเคราะห์ในส่วนของรูปแบบการแสดงที่มาจากองค์ความรู้ในด้านที่เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงทั้งหมด ซึ่งด้านการศึกษาองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้นี้มีด้วยกัน 7 ข้อ ที่มีความครอบคลุมและเหมาะสมในด้านของการวิเคราะห์ เพื่อรับรองความถูกต้องและชัดเจนที่จัดเป็นองค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวข้อง

ในการการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยพบว่ามีงานวิจัยที่มีความสัมพันธ์ที่สามารถนำมาวิเคราะห์ ในส่วนที่มีเกี่ยวข้องในเรื่องของประวัติการแสดงงิ้วในประเทศไทย

องค์ประกอบของการแสดงงิ้ว ขั้นตอนในการแสดงงิ้ว ที่ผู้วิจัยเชื่อว่ามีความสัมพันธ์ต่อการเกิดองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี รวมไปถึงการแสดงละครพันทางของกรมศิลปากรที่แสดง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ในปี 2495 ดังนี้

ศยามล เจริญรัตน์ (2544) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่องงิ้วแต้จิ๋ว ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน เป็นงานวิจัยที่ศึกษาประวัติความเป็นมา และความสำคัญรวมไปถึงพัฒนาการของงิ้วที่เสมือนเป็นละครสังคม โดยการสะท้อนภาพสังคมออกมาในรูปแบบของละครงิ้วเป็นการแสดงของชาวจีนที่แสดงออกถึงทางชาติพันธุ์ของคนจีนในสังคมไทย ถึงแม้ปัจจุบันงิ้วจะมีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในสังคมไทยแล้วก็ตาม ในวิจัยของศยามล เจริญรัตน์ จากการศึกษาพบว่า งิ้วเป็นการแสดงประเภทหนึ่งของชาวจีนที่ยังคงมีความสำคัญต่อชาวจีน มีความเกี่ยวเนื่องกับศาลเจ้าที่ยังคงเคารพบูชา การแสดงงิ้วมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องในสังคมไทยและถูกปรับเปลี่ยนสถานภาพเรื่อยมา จากฐานะสิ่งบูชาเทพเจ้าและค่อยๆกลายเป็นสิ่งสร้างความบรรเทิง ไปจนถึงการก่อให้เกิดความสำนึกร่วมกัน ปัจจุบันการแสดงงิ้วได้กลายเป็นอัตลักษณ์ที่มีสภาพการเป็นสิ่งบูชาเทพเจ้ามากกว่าการแสดงอัตลักษณ์ในลักษณะทางชาติพันธุ์เหมือนในอดีตที่ผ่านมา สิ่งที่งิ้วนำเสนอในการแสดงได้สะท้อนถึงตัวตนของสังคมจีนในแง่ของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการแสดงงิ้ว

นอกจากนี้ในงานวิจัยยังได้อธิบายถึงความเป็นมาและประวัติของงิ้วที่ได้เข้ามาในประเทศไทย การเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของการแสดงงิ้วในแต่ละประเภทเอย่างชัดเจนซึ่งในการอธิบายนี้สามารถเป็นส่วนหนึ่งที่ใช้ในการบอกถึงการเข้ามามีอิทธิพลต่อการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชในตอนสมิงพระรามรบกามนี ด้วยลักษณะและองค์ประกอบของงิ้วที่ได้อธิบายไว้ในงานวิจัยเล่มนี้สามารถนำมาวิเคราะห์แลอ้างอิงในการทำวิจัย เพื่อสืบค้นต่อและนำมาวิเคราะห์ในเรื่องขององค์ประกอบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนที่มีลักษณะเช่นเดียวกันกับงิ้ว

ปรีดา อัครจันทโชติ (2557) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย งานวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับความเปลี่ยนแปลงของความหมาย บทบาทหน้าที่ของงิ้วในประเทศ และแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน จากอำนาจที่ปรากฏอยู่ในการข้ามพ้นวัฒนธรรมในประเทศไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ด้วยกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบัน รวมไปถึงแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ได้แก่แนวคิดเกี่ยวกับงิ้ว แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการสื่อสาร แนวคิดเรื่องการสร้างความหมาย และ แนวคิดหน้าที่นิยม ซึ่งผลการวิจัยพบว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วนั้นสัมพันธ์กับความหมายทางสังคม 7 ด้าน ได้แก่ ความเชื่อทางศาสนา สถาบันกษัตริย์และราชสำนัก ความเชื่อมโยงกับประเทศจีน การขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ การศึกษาการเมือง

การปกครอง และ สื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศ ในแง่ของแบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรม

ในกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วประกอบไปด้วยขั้นการผลิต ขั้นการเผยแพร่ ขั้นการบริโภค และชั้นการผลิตซ้ำ โดยในขั้นการผลิตนั้น งิ้วแต่ละประเภทต่างก็มีความพร้อมในด้านองค์ประกอบแต่ละด้านแตกต่างกันในขั้นการเผยแพร่นั้นพบว่างิ้วมีการเผยแพร่ในสถานที่สาธารณะที่ไม่ต้องเสียค่าชม โรงละคร และโรงถ่าย ขั้นการบริโภคนั้นผู้ชมงิ้วในประเทศไทยมีทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ส่วนการผลิตซ้ำมี 5 ลักษณะ ได้แก่ การผลิตซ้ำเรื่องเดิมในโอกาสและสถานที่อื่น การผลิตซ้ำเรื่องเดิมในช่องทางที่ต่างไปจากเดิม การผลิตซ้ำเรื่องเดิมโดยรักษาเฉพาะรายละเอียดบางส่วน การผลิตซ้ำเรื่องของตัวละครเดิม และการผลิตซ้ำรูปแบบการแสดง การผลิตซ้ำเหล่านี้ทำให้งิ้วยังคงดำรงอยู่ได้ในประเทศไทย

ซึ่งจะเห็นว่า ในกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วประกอบไปด้วยขั้นการผลิต ขั้นการเผยแพร่ ขั้นการบริโภค และชั้นการผลิตซ้ำ โดยในขั้นการผลิตนั้นมีความใกล้เคียงกับ การสร้างรูปแบบการแสดงละครรำที่มีการผสมผสานของเรื่องราวเชื้อชาติต่างๆ ถึงแม้รูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชโดยเฉพาะตอนสมิงพระรามรบกามนีจะไม่ได้เกิดจากการก้าวพ้นของวัฒนธรรมเพื่อความอยู่รอด แต่เป็นการก้าวพ้นวัฒนธรรมเพื่อการสร้างสรรค์ให้มีความแปลกใหม่ แต่ด้วยกระบวนการที่มีความใกล้เคียงกันที่มีส่วนของขั้นตอนในการสร้างออกแบบการแสดง(ขั้นการผลิต) การนำออกแสดง(ขั้นการเผยแพร่) การแสดงที่มีผู้คนนิยมเพราะเป็นของแปลกใหม่(ขั้นการบริโภค) และการนำมาแสดงอยู่ในยุคปัจจุบัน(ขั้นการผลิตซ้ำ) ซึ่งเป็นการทำให้ละครพันทางเรื่องราชาธิราชในตอนสมิงพระรามรบกามนียังคงมีอยู่ในปัจจุบัน แต่กระบวนการในการแสดงบางอย่างได้ถูกลดทอนไป รายละเอียดของตัวแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แต่ถึงอย่างไรก็ยังมีความจำเป็นที่ต้องผลิตซ้ำเพื่อรักษารูปแบบและองค์ความรู้ในเฉพาะตอนนี้ให้ได้มากที่สุด

ทั้งนี้ในงานวิจัย ปรีดา อัครจันทโชติ ในรายละเอียดที่เกี่ยวกับการแสดงงิ้ว แนวคิดที่เกี่ยวกับงิ้ว ก็ยังมีความสำคัญต่องานวิจัยในด้านของข้อมูลที่มีการลงลายละเอียด ถึงเครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย การเคลื่อนไหวร่างกาย เทคนิควิธีการแสดง บทบาทหน้าที่ต่างๆของงิ้ว สามารถนำมาอ้างอิงได้และนำไปสืบค้นข้อมูลต่อในด้านอื่นๆอย่างเหมาะสม เนื่องจากในองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีท่าทางที่ใช้กลวิธีการใช้ท่าทางของงิ้ว เช่นการรบ การเดิน การร้องเพลงทำนอง ที่มาจากงิ้วซึ่งเป็นการประยุกต์จากการแสดงงิ้วและการแสดงละครรำแบบไทย

อารยา โลหากาศ (2557) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง ความงามของวิถีงิ้วสู่การออกแบบเครื่องประดับร่วมสมัย โดยในงานวิจัยมีเนื้อหาที่เน้นหนักไปในเรื่องของ เครื่องแต่งกายที่แบ่งเป็น

ประเภทได้แก่ ประเภทพัสตราภรณ์ ประเภทหมวก เข็มขัด เครื่องยศบุรุษ เครื่องยศสตรี อุปกรณ์ในการแสดง รองเท้า รวมไปถึงการอธิบายลักษณะ สัดส่วนของเครื่องแต่งกาย การจัดวางตำแหน่งของเครื่องประดับทีจะมีผลต่อการสะบัดผ้า นอกจากนี้ยังได้ให้รายละเอียดในเรื่องของสีที่ใช้กับตัวงิ้วที่เป็นสีของชุดการแสดง และการแต่งหน้าตามรูปแบบของการแสดงงิ้วในปัจจุบัน

โดยงานวิจัยฉบันนี้สามารถที่จะนำมาอธิบายรองรับในเรื่องของหลักการใช้ชุดกับตัวแสดงตามบทบาทที่แบ่งตามประเภทของการแสดงงิ้วซึ่งในงานวิจัยองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและ

ถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีตัวะละครฝ่ายจีนที่ประกอบได้ ตัวกษัตริย์คือพระเจ้ากรุงจีน(พระเจ้ากรุงต้าฉิน) ตัวนักรบฝ่ายบู๊คือกามนี ตัวขุนนางฝ่ายบุ๋นคือโจเปียว ทหารทั่วไป ล่ามและตัวตลก ซึ่งตัวละครทั้งหมดนี้จะแต่งกายแบบงิ้วทั้งสิ้น ซึ่งในงานวิจัยเรื่องนี้ก็มีจุดประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นของการผสมผสานของการแสดงคืองิ้ว และละครรำ ที่เกิดเป็นองค์ความรู้ที่มิได้จำกัดแต่เพียงเรื่องของท่าทางในการแสดงเท่านั้น ฉะนั้นในงานวิจัยของ อารยา โลหากาศ จึงมีความเกี่ยวข้องในด้านของข้อมูลโดยเฉพาะเรื่องของเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

พัชราวรรณ ทับเกตุ(2553) ได้ศึกษางานวิจัย หลักการวิเคราะห์วิธีการรำออกภาษา ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า ลักษณะการรำออกภาษานั้น มีอยู่ 2 ลักษณะคือ

1. ใช้วิธีการรำ และการวางตำแหน่งมือแบบนาฏศิลป์ไทยมาเป็นพื้นฐานประกอบกับการแทรกด้วยลีลาของเชื้อชาติที่มีท่าเป็นเอกลักษณ์ รวมกับการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ใช้อวัยวะ ได้แก่ การใช้มือ ใช้เท้า การนั่ง การใช้ลำตัว ศีรษะ และไหล่ แล้วใส่ลีลาลักษณะของชาตินั้น ๆ มาผสมผสาน ให้เข้ากับจังหวะของดนตรี เพลงร้อง

2. การกำหนดลักษณะตามอัตลักษณ์ของเชื้อชาตินั้นขึ้นใหม่ โดยใช้แนวคิดท่ารำต้นแบบของเชื้อชาตินั้นมาผสมกับจินตนาการของปรมาจารย์ทางด้านาฏศิลป์ ซึ่งจะปรากฏอยู่ในท่ารำเฉพาะตัวของตัวละครหรือท่ารำที่ใช้กับกลุ่มเพลงเสมอตามเชื้อชาติ ที่มีบรรจุอยู่ในละครพันทาง

ซึ่งหลักในการวิเคราะห์วิธีการรำออกภาษานี้ สามารถวิเคราะห์การได้มาขององค์ความรู้และภูมิปัญญาของปรมาจารย์ที่ได้นำท่าของการแสดงงิ้วมาผสมผสานกับการออกลีลาท่าทางและการกำหนดท่าต่างๆว่าใช้อย่างไร ปฏิบัติอย่างไร ซึ่งจะแสดงได้เห็นชัดเจนจากตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ซึ่งท่าทางที่ใช้กับตัวละครฝ่ายจีนกลุ่มนี้ สามารถนำไปเป็นท่าแสดงตัวตัวละครจีนในเรื่องอื่นๆได้อีก ไม่ว่าจะเป็นในลักษณะของการแสดงท่าทางประกอบการตีบทตามคำร้อง การแสดงท่าทางประกอบทำนองเพลงเป็นต้น ในการวิเคราะห์นี้จะสามารถวิเคราะห์ได้ถึง รูปแบบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ได้แก่ พระเจ้ากรุงจีน กามนี โจเปียว ทหารจีน คนธงจีน ล่ามจีน

สรุปได้ว่าจากอิทธิพลของการแสดงงิ้วที่เข้ามาในประเทศไทยตามที่ปรากฏหลักฐานตั้งแต่

สมัยอยุธยาซึ่งมีหลักฐานที่ชัดเจนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยการแสดงงิ้วได้ถูกจัดให้เป็นส่วนหนึ่งของมหรสพสมโภชในงานสำคัญต่างๆ โดยเฉพาะงานพระราชพิธี นอกจากนี้การแสดงงิ้วยังได้มีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนจีน คนไทยเชื้อสายจีน คนไทย ในประเทศไทยมาอย่างยาวนาน ถึงแม้ในบางช่วงเวลาที่กระแสความนิยมของงิ้วจะถูกลดทอนไปบ้าง เสื่อมความนิยมจนถึงจุดต่ำสุดไปบ้างทั้งนี้ส่วนหนึ่งก็มาจากบริบทของสังคม และเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นแล้วส่งผลต่อการแสดงงิ้ว ประเทศพบว่ามีรูปแบบงิ้วที่เข้ามาอยู่หลายรูปแบบ ได้แก่ งิ้วไซฉิ้ง งิ้วงั่วกัง งิ้วเจี่ยอิม งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหบำ งิ้วแป๊ะหยี่ และงิ้วแต้จิ๋ว ซึ่งเป็นงิ้วที่นิยมที่สุด

การแสดงงิ้วสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือการแสดงงิ้วหลวง ซึ่งเป็นงิ้วที่มีแบบแผน มีขนบจารีต ใช้ภาษาจีนกลางในการร้องและเจรจาโดยเฉพาะจะแสดงในวังหลวง ทั้งยังได้รับการอุปถัมภ์จากพระราชวงศ์ ส่วนงิ้วท้องถิ่นคืองิ้วที่ใช้ภาษาท้องถิ่นเป็นภาษาหลักในการร้องการเจรจาแสดงตามถิ่นอาศัยของตนเองเช่นงิ้วแต้จิ๋ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหนหลำ เป็นต้นทั้งนี้วิธีการแสดง ก็ขึ้นอยู่กับแต่ละท้องถิ่นที่นิยม ทั้งอาจมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงไปตามระยะเวลาและบริบทของสังคมที่มีความนิยมอย่างไรงิ้วจึงเป็นศาสตร์แห่งศิลปะการแสดงชั้นสูงที่แสดงให้เห็นอัตลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมจีนที่ส่งผ่านการแสดงงิ้วเพราะงิ้วนั้นเปรียบได้กับมหาลัยชีวิตที่ต้องเรียนรู้ผ่านการแสดง ซึ่งในการแสดงไม่ได้มีเพียงความสนุกสนานเท่านั้น แต่หากการแสดงงิ้วยังแฝงไปด้วยหลักปรัชญา การเรียนรู้คุณธรรมที่เป็นเรื่องสำคัญของคนจีน นอกจากนี้ในงิ้วยังสอนให้รู้จักวัฒนธรรมของต้องเองด้วย

การแสดงงิ้วมีรูปแบบการแสดงตามเอกลักษณ์ของแต่ละประเภทปัจจุบันในประเทศไทยจะพบเป็นรูปแบบงิ้วแต้จิ๋วมากที่สุดเนื่องจากได้รับความนิยมสูงสุด ดังนั้นวิธีการแสดงและองค์ประกอบที่เห็นในประเทศไทยจะเป็นลักษณะของงิ้วแต้จิ๋ว ในการแสดงงิ้วจะมีองค์ประกอบหลักๆ ได้แก่ผู้แสดงที่แบ่งประเภทตามลักษณะของตัวละครที่ได้แก่ กลุ่มตัวพระเองที่มีทั้งวัยหนุ่มและวัยอาวุโส กลุ่มนางเอกที่มีทั้งวัยสาวและวัยอาวุโส กลุ่มตัวหน้าลาย กลุ่มตัวตลก ซึ่งในทุกกลุ่มจะมีทั้งมีทั้งบู๊และบุ๋น นอกจากนี้ก็ยังมีแบ่งแยกย่อยตามแต่รูปแบบของกาแสดง โดยก่อนเริ่มการแสดงจะการแสดงเบิกโรงที่เรียกว่าป่างเซียง เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และความเป็นสิริมงคลแต่ผู้ชม และตัวผู้แสดง โดยจะเลือกเรื่องที่ใช้ในการป่วงเซียง เป็นเรื่องสั้นๆ และจากนั้นจึงจะเริ่มเรื่องใหญ่โดยแสดงตามที่ตกลงกัน

ถึงแม้ปัจุบันงิ้นจะไม่ได้จัดอยู่ในสถานะของการแสดงยอดนิยม แต่งิ้วก็ยังอยู่กับสงคมไทยในฐานะกลุ่มนักแสดงรับจ้างที่เป็นอาชีพนักแสดงอีกกลุ่มหนึ่งของประเทศไทย ที่ยังพอมีให้ให้ได้ตามงานประจำปีของสมาคม หรือศาลเจ้า ถึงความนิยมในการแสดงงิ้วจะลดลงแต่ทว่าคุณค่าในตัวของศิลปะหาได้ลดลงกลับได้รับความสนใจจากหน่วยงานการศึกษาที่มองเห็นความสำคัญของการแสดงงิ้ว ที่ได้เข้ามาช่วยเหลือและสนับสนุนให้งิ้วได้เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนรู้

ด้วยวัฒนธรรมการแสดงของงิ้วที่มาสู่การเกิดละครรำของไทยที่ปัจจุบันเรียกว่าการแสดงละครพันทาง การแสดงละครพันทาง ผู้ที่คือ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เป็นผู้ริเริ่มให้เกิดการผสมผสานการแสดงเป็นรูปแบบใหม่ที่นำลักษณะท่าทาง ดนตรี สำเนียงภาษา และเรื่องราวของชนชาติต่างภาษาเขามาแสดง ซึ่งเรื่องราวที่นิยมนำมาจัดแสดงเป็นละครที่คณะ มีหลวงพัฒนพงศ์ภักดี เป็นผู้จัดทำเป็นบทละครโดยเรื่องที่นิยมมากที่สุดคือเรื่องราชาธิราช ทั้งนี้ในรูปแบบการแสดงละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ได้สืบทอดมาสู่กรมศิลปากรในปัจจุบัน

สำหรับบทละครเรื่องราชาธิราชที่กรมศิลปากรใช้แสดงครั้งแรก ตอนสมิงพระรามอาสา ได้จัดทำบทที่ปรับปรุงบทขึ้นมาใหม่จากบทละครเดิม ซึ่งแสดงเมื่อวันศุกร์ที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2495 ณ โรงละครศิลปากร หลังจากนั้นก็ได้มีการจัดทำบทแบ่งเป็นตอนอื่น ๆ

การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชของกรมศิลปากร ได้รับอิทธิพลของละครพันทางจากรูปแบบของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง โดยมีการถ่ายทอดผ่านมาจากครูละคร และศิลปินหลากหลายท่านที่ได้เข้ามาเป็นครูละครยุคแรก ๆ ของกรมศิลปากร รวมทั้งกระบวนการแสดงละครรำในทุกรูปแบบ โดยผ่านการถ่ายทอดจากครูละครหลวงหลายท่าน

การแต่งกายของละครพันทางในรูปแบบกรมศิลปากรนั้นยังคงแต่งกายตามเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับเชื้อชาติต่าง ๆ โดยมีการสร้างรูปแบบของเครื่องแต่งกายไว้ประจำสำหรับเนื้อเรื่องของละครพันทาง เรื่องราวที่เกี่ยวกับชนชาติ ต่าง ๆ ก็จะมีการออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครตามเชื้อชาติ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทางปัจจุบันยังคงใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นหลักและโดยมีการดัดแปลงให้ได้สำเนียงทางดนตรีของประเทศนั้น ๆ บรรเลงทั้งเพลงไทยและเพลงภาษา

สำหรับเรื่องของงานวิจัย และทฤษฎี ที่มีความเกี่ยวข้องในงานวิจัยรวมไปถึงหลักทฤษฎีแนวคิดต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้นำมานั้นต่างก็มีความสำคัญและสามารถนำมาเป็นตัวช่วยในเรื่องของการอ้างอิงและเป็นแนวทางในการให้ข้อมูลในงานวิจัยเพื่อให้งานวิจัยนี้มีความสมบูรณ์และน่าเชื่อถือมากขึ้น

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยพบว่ามีงานวิจัยที่สามารถนำมาวิเคราะห์เรื่องราวที่เกี่ยวข้องเช่น ความเป็นมาของการแสดงงิ้วในประเทศไทย องค์ประกอบในการแสดงตลอดจนสิ่งที่เกี่ยวข้อง และเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติการแสดงละครพันทางของกรมศิลปากร เนื้อเรื่องความตลอดจนองค์ประกอบที่มีความเกี่ยวข้องกับ องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ซึ่งทฤษฎีนาฏศิลป์ที่นำมาใช้ในการศึกษาวิจัยเรื่อง

วิธีการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีน การผสมผสานของท่าการแสดงของงิ้วกับท่ารำไทยของตัวละครฝ่ายจีนทุกบทบาท ทางผู้วิจัยได้มีการนำทฤษฎีที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเนื้อหาในงานวิจัย และการเลือกใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ที่ได้กล่าวถึงหลักการทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่นำมาใช้ในงานวิจัยครั้งนี้ จะเป็นส่วนช่วยในการอธิบายให้เห็นชัดเจนในด้านของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงงิ้วของจีนที่ได้เข้ามามีส่วนในการสนับสนุนในเรื่องของการพัฒนาการแสดงละครพันทางที่เกี่ยวข้องกับตัวละครฝ่ายจีนที่แสดงให้เห็นถึงการแพร่กระจายของ 2 วัฒนธรรมผ่านรูปแบบการแสดง ของราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton) ซึ่งได้อธิบายว่าการแพร่กระจายวัฒนธรรมที่เป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมหรือมีผลต่อกลุ่มคน พื้นที่ชุมชม ที่เกิดจากการติดต่อสื่อสารกัน ร่วมมือกันสู่การพัฒนาหรือเกิดสิ่งใหม่ และทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ที่ปรากฏในรูปแบบการแสดงผ่านกระบวนการผสมผสาน ที่ส่วนหนึ่งมาจากการแสดงงิ้วการแสดงละครรำดั้งเดิมของไทย แล้วเมื่อการแสดงทั้งสองรูปแบบมารวมกันผ่านกระบวนการทางคิด ก็ยิ่งทำให้เกิดการผสมผสานอย่างลงตัว อย่างมีแบบแผน และประสบผลสำเร็จในระยะต่อมา

ประกอบกับแนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์ จะเป็นแนวคิดที่กล่าวถึงหลักการหลักการแสดงนาฏศิลป์ในรูปแบบต่างๆรวมไปถึงการจัดทำให้เป็นขั้นตอนเป็นกระบวนการเห็นความชัดเจนเพื่อให้เกิดรูปแบบการแสดงที่สมบูรณ์ถึงแม้ งานวิจัยเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี จะเป็นการวิจัยเพื่อหาสิ่งที่เป็นองค์ความรู้เพื่อจัดเก็บและบันทึกให้ชัดเจน แต่ต้องใช้แนวคิดการศึกษาองค์ประกอบด้านการแสดงนาฏยศิลป์มาช่วยในด้านการจัดเรียงตามองค์ประกอบเพื่อให้รูปแบบของงานวิจัยสมบูรณ์ตามหลักของการแสดงต่อไป

บทที่ 3

การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช
ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดเกล้าฯ ให้แปลจากภาษามอญเป็นภาษาไทยเพื่อเป็นเรื่องราวสำหรับให้ข้าราชการได้ศึกษาเรียนรู้จกวรรณกรรมในด้านการสงคราม เรียนรู้ธรรมเนียมของข้าราชการ ความจงรักภักดี ซึ่งเรื่องราวส่วนใหญ่มาจากพงศาวดารของเชื้อชาติมอญ และเมื่อวรรณกรรมเรื่องราชาธิราชได้ถูกนำมาจัดทำเป็นบทละครสำหรับแสดงในคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ที่มีหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) เป็นผู้ประพันธ์บทละคร เพื่อใช้แสดงในคณะของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) และได้นำมาแสดงจนถึงปัจจุบัน

การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี นับเป็นการแสดงละครพันทางอีกเร่องหนึ่งที่นิยมนำมาแสดง โดยมีเนื้อเรื่องราวเกี่ยวกับเชื้อชาติต่าง ๆ ได้แก่ เชื้อชาติมอญ เชื้อชาติพม่า และเชื้อชาติจีน โดยนำมาปรับปรุงผสมผสานทั้งในรูปแบบของละครรำของไทยและการแสดงงิ้วของจีน จึงทำให้เกิดความแปลกใหม่ ความน่าสนใจเป็นอย่างมากซึ่งเนื้อเรื่องในตอนนี้ได้กล่าวถึงการแผ่ขยายอำนาจของเชื้อชาติจีน ที่แผ่ขยายลงมาถึงเมืองอังวะ โดยวิธีการการสู้ด้วยทหารที่มีฝีมือ คือกามนี และสมิงพระราม ทั้งนี้ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องหลากหลายองค์ประกอบ ที่มีผลให้การแสดงในตอนนี้เป็นที่นิยม และเป็นที่ประทับใจผู้ชมมาตลอดนับทศวรรษ

ที่มาของละครพันทางเรื่องราชาธิราช

สำหรับละครพันทางเรื่องราชาธิราช นับว่าเป็นละครอีกเรื่องหนึ่งที่ได้นำเรื่องราวของวรรณกรรมที่มาจากพงศาวดาร ที่มีคุณค่าทั้งในด้านประวัติศาสตร์ ภาษาวรรณศิลป์ ตลอดจนการให้ข้อคิดผ่านเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับคุณธรรมจริยธรรมของผู้เป็นข้าราชการ ความซื่อสัตย์ความจงรักภักดีอันพึงมีต่อพระมหากษัตริย์ ฉะนั้นเรื่องราชาธิราชจึงได้ถูกหยิบยกมาจัดทำเป็นบทละครที่นอกจากจะให้ความสนุกสนานน่าสนใจแล้ว ยังได้แฝงไปด้วยข้อคิดต่าง ๆ ที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายผ่านการแสดงละคร นอกจากนี้ยังเป็นรูปแบบการแสดงละครที่มีความผสมผสานแปลกใหม่ จึงทำให้เกิดความแตกต่างไปจากการแสดงละครรำแบบเดิมที่เคยมีมา

ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เป็นรูปแบบละครที่เกิดขึ้นใหม่ที่เป็นการผสมผสานของละครรำแบบดั่งเดิม เชื่อว่าเป็นการนำรูปแบบวิธีการแสดงละครนอกมาผสมกับการรำด้วยท่าทางของเชื้อชาติต่าง ๆ ในลักษณะของการรำแบบออกภาษา

โดยการปรับเปลี่ยน เพื่อพัฒนาทั้งนี้ยังเป็นการแข่งขันในเชิงธุรกิจในสมัยนั้น จึงเกิดการปรับปรุงให้มีการเปลี่ยนแปลง ให้แปลกไปจากการแสดงละครแบบเดิมที่มีอยู่ทั่วไป เพื่อการแข่งขันจึงเกิดการสร้างละครรูปแบบใหม่ขึ้น(ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2565, 13 สิงหาคม, สัมภาษณ์) มีหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) เป็นผู้ประพันธ์บทสำหรับการแสดงให้แก่คณะละครของท่าน

สำหรับละครเรื่องราชาธิราชนั้นมีการนำมาแสดงอยู่หลายตอน โดยในแต่ละตอนจะมีตัวละครที่สำคัญหลายตัวละคร เช่น มังรายกะยอฉะวา สมิงนครอินทร์ สมิงพระราม พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง พระเจ้าราชาธิราช โดยตัวละครในเรื่องราชาธิราชนี้จะเป็นตัวละครที่มีเชื้อชาติมอญ เชื้อชาติพม่าเป็นหลัก นอกจากนี้ยังมีตัวละครเชื้อชาติจีนที่ได้เข้ามามีบทบาทในตอนศึกกามนี(เดิมยังไม่มีชุดสมิงพระรามอาสา แต่จะเรียกชื้อตามบทบาทของตัวละครหลักที่แสดงตามเรื่อง)

ตัวละครเชื้อชาติจีน ที่เข้ามามีบทบาทในการแสดงนั้นคือตัวละครที่เข้ามาในช่วง ศึกกามนี ที่เป็นเรื่องราวกล่าวถึงพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ หรือ พระเจ้ากรุงจีน ที่ได้ยกทัพมาเพื่อท้าท้ายตามเมืองต่าง ๆ โดยใช้วิธีให้ทหารที่มีฝีมือมาต่อสู้กับกามนี ทหารเอกฝ่ายจีนที่มีความสามารถในเรื่องของการต่อสู้บนหลังม้าด้วย โดยในการแสดงในตอนนี้มีความพิเศษที่มีการนำการแสดงท่าทางแบบงิ้วมาเป็นการกำหนดท่าทางบุคลิกลักษณะให้กับตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องนี้

ต่อมาเมื่อคณะละครของเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรงได้เสื่อมความนิยมลง ด้วยความล้มเหลวในการดูแลคณะละครของนายบุศย์ (บุตรชายเจ้าคุณคุณมหินทรศักดิ์ธำรง) เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (เจ้าคุณจอมมารดาแพ พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ได้เข้ามาเป็นผู้อุปถัมภ์จึงได้จัดตั้งคณะละครขึ้นใหม่ โดยได้ใช้ตัวละครเดิมของเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรงเป็นหลักและได้ฝึกตัวละครขึ้น(ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2565, 13 สิงหาคม, สัมภาษณ์) จึงทำให้คณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์นี้มีชื่อเสียงในเรื่องการแสดงละครพันทางเป็นอย่างยิ่ง ด้วยตัวละครเดิมของเจ้าคุณมหินทร์ได้มาเป็นทั้งตัวแสดงและครูละครในการฝึกซ้อมการแสดง โดยฉพาะในเรื่องราชาธิราช ตอนศึกกามนี มีการนำบทละครเดิมของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมาแสดง นอกจากนี้ยังมีการเชิญครูงิ้ววังหน้ามาเป็นผู้สอนท่าทาง การร้อง การเจรจาภาษาจีนให้แก่ตัวแสดงด้วยเพื่อให้มีลักษณะท่าทาง การออกสำเนียงอย่างจีนเนื่องจาก การแสดงงิ้วมีความชัดเจนในเรื่องของท่าทาง การร้องเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างอัตลักษณ์ของตัวละครฝ่ายจีนได้ชัดเจนที่สุด ใกล้เคียงกับการแสดงละครรำ เนื่องจากการแสดงงิ้วเป็นการแสดงที่มีรูปแบบการแสดงเป็นเรื่องราว มีท่าทางที่สามารถนำมาใช้ได้กับการแสดงเพื่อสื่อสารระหว่างผู้แสดง และผู้ชมได้ชัดเจนที่สุด เมื่อเทียบจากการแสดงอื่น ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของตัวละครจีน

เมื่อกรมศิลปากรในสมัยของท่านธนิต อยู่โพธิ์ ได้มีการจัดการแสดงละครโดยการเรียงร้องเป็นตอนหลายๆ ตอนเข้าไว้เป็นชุดเดียวกัน ทั้งยังปรับปรุงบทให้มีความกระชับ เหมาะสมกับเวลา กรมศิลปากรได้จัดแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา โดยนำบทเดิมมาปรับปรุง

ได้จัดทำการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ณ โรงละครกรมศิลปากร เมื่อวันศุกร์ที่ 28 มีนาคม พ.ศ.2495(ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2565, 14 สิงหาคม, สัมภาษณ์) และต่อมาในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสานี้ได้มีการ ตัดตอนนำมาแสดงเป็นตอนย่อยๆในโอกาสต่าง ๆ เช่น ตอนสมิงพระรามแต่งงาน สมิงพระรามหนี สมิงพระรามงอน สมิงพระรามรบกามนี เป็นต้น

เนื้อเรื่องย่อของการแสดง

การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี หรือ ศึกกามนี อยู่ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช โดยเริ่มจาก การกล่าวถึงดินแดนในแถบตอนใต้ คือเมืองมอญ หรือเมืองหงสาวดี และเมืองพม่า หรือเมืองอังวะซึ่งอยู่ทางตอนเหนือ ซึ่งทั้ง 2 เมือง มีกษัตริย์ปกครองคือ พระเจ้าราชาธิราชผู้ปกครองอาณาจักรมอญ ณ เมืองหงสาวดี และพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง หรือ พระเจ้ามณเฑียรทอง(พระเจ้ากรุงอังวะ) ผู้ปกครองอาณาจักรพุกาม(พม่า) โดยทั้ง 2 เมืองมีทั้งความความสัมพันธ์อันดีต่อกัน และในบางเหตุการณ์ก็เป็นการทำสงครามสลับกันไป นอกจากนี้ทั้งเมืองหงสาวดี และ เมืองอังวะล้วนมีขุนพล ยอดทหารเอกที่มีฝีมือในการรบ มีสติปัญาไหวพริบทั้งสิ้น

ครั้งหนึ่งในศึกศึกมังรายกะยอฉะวาซึ่งเป็นพระราชโอรสในพระเจ้าอังวะได้ยกกองทัพมาทำสงครามกับพระเจ้าราชาธิราช กษัตริย์ฝ่ายมอญ โดยในตอนนั้นสมิงพระรามทหารเอกของพระเจ้าราชาธิราช เป็นแม่ทัพคุมทัพมอญ ในการต่อสู้สมิงพระรามได้ใช้ช้างพลายประกายมาศเป็นพาหนะและเข้าต่อสู้กับทัพพม่าจนช้างพลายประกาศมาศพลาดพลั้งตกลงไปติดหล่ม สมิงพระรามจึงพลาดถูกทหารพม่าเข้าจับกุม และควบคุมตัวสมิงพระรามไปเป็นเชลยศึกอยู่ที่เมืองอังวะจนเวลาล่วงเลยไป

หลายปีต่อมาเมื่อพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ หรือพระเจ้ากรุงจีนยกทัพเพื่อแผ่ขยายพระราชอำนาจ โดยการล่าเมืองขึ้นไปเป็นเมืองภายใต้การปกครอง จึงได้ใช้วิธีส่งสาส์น เพื่อให้เมืองต่างๆ ที่พระองค์เสด็จไปถึงนั้นทำการหาทหารที่มีฝีมือ มาสู้กบทหารเอกของฝ่ายจีน หากใครแพ้ เมืองนั้นจะต้องตกเป็นของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะไม่ต้องสิ้นเปลืองไพร่พล

เมื่อพระเจ้ากรุงจีนมาถึงยังเมืองอังวะ จึงได้ให้ราชทูตจีนชื่อ โจเปียว นำพระราชสาสน์เพื่อขอเข้าเฝ้า และถวายพระราชสาส์นพร้อมด้วยเครื่องราชบรรณาการ โดยใจความสำคัญในพระราชสาส์นกล่าวว่า พระเจ้าเส่งจ๊วฮ่องเต้ได้ยกกองทัพมาใกกล้ชิดเมืองอังวะเป็นที่เรียบร้อยแล้ว หากจะต้องกระทำสงครามกัน ไพร่พลทหาร ตลอดจนประชาชน พลเมืองอาจจะต้องเสียชีวิต จึงขอเปลี่ยนเป็นการแข่งขันกันด้วยฝีมือของทหารเอก โดยขอให้พระเจ้ากรุงอังวะ คัดเลือกทหารเอกผู้มีฝีมือในการใช้อาวุธคือทวน ที่จะต้องต่อสู้บนหลังม้า และต้องไปต่อสู้กับทหารเอกฝ่ายจีนคือกามนี ผู้มีฝีมือในการรบทวน หากทหารเอกของพระเจ้ากรุงอังวะพ่ายแพ้ต้องถวายเมืองอังวะให้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ แต่หากว่าฝ่ายพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้พ่ายแพ้ ก็จะยอมยกทัพกลับไป

เมื่อพระเจ้าอังวะรับคำท้าทาย และได้ตอบพระราชสาสน์กลับไปเป็นที่เรียบร้อย พระเจ้าอังวะได้ประกาศให้หาทหารผู้อาสาออกไปต่อสู้กับกามนี แต่ไม่มีใครกล้าอาสา จึงอกคำสั่งให้ประกาศหาผู้ที่กล้าอาสาออกไปต่อสู้กับกามนี หากใครชนะกามนีได้ พระองค์จะยกพระราชบุตรี พร้อมทั้งสถาปนาที่ตำแหน่งพระมหาอุปราชมีอำนาจในการปกครอง และได้ครอบครองทรัพย์สมบัติของเมืองอังวะอีกครึ่งพระนคร

เมื่อเสนาได้ประกาศข่าวนี้จะมาถึงหน้าคุกที่สมิงพระรามถูกคมขังอยู่ เมื่อสมิงพระรามได้ทราบเร่องราวทั้งหมด ตนเองจึงรับอาสาที่จะออกไปต่อสู้กับกามนี ด้วยเหตุผลเพียงว่า หากเมืองอังวะพ่ายแพ้ ทัพจีนย่อมจะยกลงไปถึงเมืองหงสาวดี ด้วยความจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราช และความซื่อสัตย์ของสมิงพระราม ตนจึงอาสาที่จะออกรบกับกามนี เพื่อเป็นการตัดศึกของฝ่ายจีน เพื่อมิให้ฝ่ายจีนไปรุกรานเมืองหงสาวดี ด้วยไหว้พริบปฏิภาณ และความมีปัญญาที่ชาญฉลาด ทำให้สมิงพระรามได้รับชัยชนะ สามารถตัดศีรษะการมีได้ จึงเป็นเหตุให้พระเข้ากรุงจีนต้องเสียพระทัยและต้องยกทัพกลับไปดังเดิมตามสัตย์สัญญาที่ได้ให้ไว้

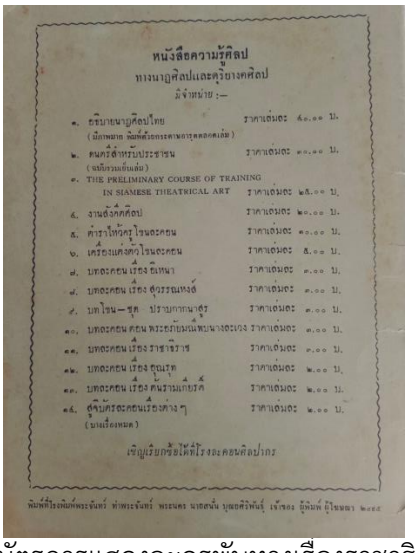
การจัดการแสดง

สำหรับการจัดการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี โดยการแสดงในตอนนี้เป็นการแสดงที่ยู่ในการแสดงชุดใหญ่ คือชุดสมิงพระรามอาสา ที่ประกอบไปด้วยฉากต่าง ๆ ทั้งหมด 6 ฉาก ที่ปรากฏอยู่ในสูจิบัตรการแสดงในปี พ.ศ.2495 พบว่ามีการแบ่งฉากดังนี้

1. ฉากที่ 1 ท้องพระโรงกรุงอังวะ
2. ฉากที่ 2 หน้าคุก
3. ฉากที่ 3 สนามรบ
   ตอนที่ 1 ยกทัพจีน
   ตอนที่ 2 ยกทัพพม่า
4. ฉากที่ 4 ภายในพระราชมนเฑียร
5. ฉากที่ 5 แห่งเดียวกับฉากที่ 1
6. ฉากที่ 6 ห้องบรรทมของพระราชธิดา

โดยฉากทั้งหมดนี้จะมีเรื่องราวเรียงร้อยต่อกันจากการะปรับปรุงบทขึ้นใหม่ โดยกรมศิลปากร เริ่มจัดแสดงครั้งแรกเมื่อวันศุกร์ที่ 28 มีนาคม พ.ศ.2495 ณ โรงละครศิลปากร มีนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งในขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตเป็นผู้ดำริที่จะนำการแสดงจากบทเดิมมาปรับปรุงใหม่ ทั้งนี้ผู้ที่เข้ามามีบทบาทในการปรับปรุงบทสำหรับการแสดงครั้งแรก ในปี พ.ศ.2495 คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และนายมนตรี ตราโมท จึงทำให้บทการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นนี้เป็นแบบ

แผนที่ใช้ในการแสดงมาถึงปัจจุบันที่แสดงโดยข้าราชการ ครู อาจารย์ และนักเรียนนาฏศิลป์ จากโรงเรียนนาฏศิลป์(วิทยาลัยนาฏศิลป)



ภาพที่ 95 - 96 ปกหน้าและปกหลังสูจิบัตรการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากจะมีการแสดงเป็นตอนใหญ่แล้ว ยังมีการตัดทอนนำออกมาแสดงเป็นชุดสั้นๆ ที่ใช้แสดงในรูปแบบการแสดงวิพิธทัศนา หรือการแสดงที่จัดขึ้นให้เหมาะสมกับเวลาในโอกาสต่าง ๆ เช่น ตอนรบกามนี ตอนสมิงพระรามเกี้ยวพระราชธิดา และตอนสมิงพระรามหนี(พัชรา บัวทอง, 2565, 13 ธันวาคม, สัมภาษณ์) โดยในการแสดงในรูปแบบวิพิธทัศนานี้จะเป็นการแสดงที่อยู่ในรายการแสดงในโอกาสพิเศษ รายการการแสดงประกอบการเสวนาวิชาการ หรือในรายการศรีสุขนาฏกรรม เป็นต้น

ภาพที่ 97 การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ที่นำมาแสดงเป็นตอนสั้นๆ ในงานแถลงข่าวการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง
ที่มา: ผู้วิจัย

เดิมนั้นการจัดการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ยังไม่เรียกว่า ชุดสมิงพระรามอาสา แต่ยังเรียกว่า ตอนสมิงพระรามอาสา ถ้าหากพิจารณาจากฉากในการแสดงทั้งหมดแล้วเมื่อนำมาแสดงเป็นบางตอน ก็จะปรับบทการแสดงให้เหมาะสม มีการตัดทอนบทบางช่วงบางตอนออก หรือปรับบทให้เหมาะสมกับช่วงเวลา(ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2565, 14 สิงหาคม, สัมภาษณ์) เพราะเนื้อเรื่องในแต่ละฉากเมื่อนำออกมาแสดงเป็นตอน ก็สามารถแสดงได้กระฉับแล้วเข้าใจไม่เสียความของเรื่องราว ทั้งนี้ในตอนสมิงพระรามรบกามนีนั้น แต่เดิมใช้ชื่อว่า ตอนศึกกามนี แต่มาในระยะหลังได้ปรับชื่อเป็น ตอนสมิงพระรามรบกามนี ก็เพื่อใช้ชื่อตอนและตัวละครในตอนมีความชัดเจนเป็นที่รู้จัก และให้เข้าใจง่ายขึ้น(กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา, 2565, 14 สิงหาคม, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 98 ภาพโฆษณาการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ที่แสดงตามรูปแบบการแสดงในปีพ.ศ.2495กำกับการแสดงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา (บัวสรวง)ภักดีเทวา ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง

ที่มา: ข้อมูลสื่อและวิดีทัศน์ฝ่ายประชาสัมพันธ์มูลนิธิศาลาแฉลิมกรุง

ดังนั้นในการจัดการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ที่ได้นำออกแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ.2495 เดิมใช้ชื่อที่ปรากฏในสูจิบัตรว่า การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนเนื่องจากมีการนำมาแสดงเป็นบางช่วงบางตอนให้เหมาะสมกับเวลา โดยนำเรื่องราวในฉากต่าง ๆ มาปรับเป็นตอน เช่น ตอนศึกกามนี หรือ สมิงพระรามรบกามนี ตอนสมิงพระรามแต่งงาน ตอนสมิงพระรามเกี้ยวพระราชธิดา

ตอนสมิงพระรามงอน ตอนสมิงพระรามหนี เป็นต้น ทั้งนี้บทการแสดงในตอนต่าง ๆ ก็ได้นำแนวทางของบทที่ใช้ในการแสดงครั้งแรกที่ปรับปรุงตามดำริของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่จะนำมาจัดแสดง มีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และนายมนตรี ตามโมท เป็นผู้ปรับปรุงเรียบเรียงจากบทเดิมของหลวงพัฒนพงษ์ภักดี(ทิม สุขยางค์) ที่แสดงมาตั้งแต่คณะละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) คณะละครวังสวนสุพรรณ์(คณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์(เจ้าคุณจอมมารดาแพ) มาสู่กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป และ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

องค์ประกอบของการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี

ในด้านองค์ประกอบของการแสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีน ที่ปรากฏในการละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีส่วนต่างๆที่สนับสนุนให้การแสดงในตอนนี้มีความสวยงาม น่าสนใจ และมีเอกลักษณ์เฉพาะในการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับเชื้อชาติของตัวละครฝ่ายจีน ที่เป็นต้นแบบของการแสดงท่าทางอย่างตัวละครเชื้อชาติจีนที่ปรากฏในการแสดงในตอนนี้ ซึ่งองค์ประกอบของการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี หรือศึกกามนี ที่มีองค์ประกอบสำคัญหลายประการที่เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ ทั้งนี้องค์ประกอบของการแสดงไม่ได้จำกัดหรือมุ่งเน้นในองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่ง แต่หากองค์ประกอบในทุกองค์ล้วนมีความสอดคล้องสัมพันธ์และเชื่อมโยงต่อกันจนเกิดเป็นรูปองค์ประกอบในการแสดง โดยงานวิจัยเล่มนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงองค์ประกอบเฉพาะในตอนสมิงพระรามรบกามนี โดยเริ่มตั้งแต่ โจเปียวเข้าเฝ้าพระเจ้าอังวะเพื่อถวายพระราชสาสน์ จนถึงพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ยกกองทัพกลับ โดยองค์ประกอบมีดังนี้

การเริ่มเรื่อง

ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนีจะเริ่มเปิดเรื่องตั้งแต่ฉากที่ 1 ฉากท้องพระโรงเมืองอังวะ ที่กล่าวถึง โจเปียวราชทูตจีนเชิญพระรามชสาสน์ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ และเครื่องราชบรรณาการไปถวายพระเจ้าอังวะ โดยเนื้อหาในตอนนี้กล่าวถึงพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต่ต้องการทำศึกสงครามกับพระเจ้าอังวะโดยมีเงื่อนไขว่าต้องการหาทหารที่มีฝีมือของพระเจ้าอังวะ มาต่อสู่แบบตัวต่อตัว กับกามนีที่เป็นทหารเอกของพระองค์ ซึ่งกามนีผู้นี้มีความสามารถในกระบวนต่อสู้บนหลังม้าด้วยทวน หากทหารของพระเจ้าอังวะพ่ายแพ้ต่อกามนี จะต้องยอมยกเมืองอังวะให้พระเจ้าองค์ หากกามนี้พ่ายแพ้ก็จะยอมยกทัพกลับไป ฝ่านพระเจ้าอังวะเมื่อได้ทราบก็นึกชื่อชมในน้พระทัยของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่ใช้วิธีไม่ให้ต้องเสียกำลังไพร่พล จึงยอมตอบตกลง และรับคำท้า

ภาพที่ 99 โจเปียวถวายพระราชสาสน์ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้
ที่มา: สำเนาภาพจาก Sweet Memoirs Studio

ตัวอย่าง บทการแสดงที่ใช้ในตอนเริ่มเรื่อง

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงกรุงอังวะเวลาเช้า
- ปี่พาทย์ทำเพลงพม่าเปิงมาง -
(พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องประทับเหนือหังสาสนะบัลลังก์)
(มีเสนามาตย์ราชบริพารเฝ้าอยู่พร้อม)
-เปิดม่าน-
- ร้องเพลงพม่าเขว -

เมื่อนั้น พระเจ้ากรุงอังวะราชฐาน
เสด็จออกพระโรงรัตน์ชัชวาล ทรงปรึกษาว่าขานการพารา
(เสนาออกและคลานเข้าเฝ้า)
-ร้องร่าย-

เหลือบเห็นเสนาเข้ามาเฝ้า น้อมเกล้าบังคมเหนือเกศา
ว่าทูตจีนเชิญราชสารา อีกบรรณาการมามากมี
ราชทูตบอกแจ้งแถลงเล่า จะขอเฝ้าน้อมประณตบทศรี
ถวายสารการเมืองเรื่องไมตรี จะปรานีโปรดปรานประการใด
-เจรจา-
-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น จอมอังวะฟังแจ้งแถลงไข
จึงตรัสสั่งเสนารีบคลาไคล ออกไปรับทูตมาอย่าช้านาน

-เจรจา-

-เพลงพม่า -

(เสนาออกไปรับทูต)

- ปี่พาทย์ทำเพลงจีนหน้าเรือ -

(โจเปียวราชทูตจีนกับคณะเข้าเฝ้า)

- ร้องเพลงจีนหน้าเรือ -

ครั้นถึงจึงตรงเข้าไปเฝ้า โจเปียวน้อมเกล้าถวายสาร

อีกสิ่งของเครื่องราชบรรณาการ ทูลถวายภูบาลตามบัญชา

- เจรจา -

(กรมศิลปากร, 2495 หน้า 1 – 2)

ซึ่งในการแสดงในตอนนี้จะเปิดฉากการแสดงในตอนที่พระเจ้าอังวะเสด็จออกประทับบน พระที่นั่ง จากนั้นโจเปียวราชทูตจีนได้เดินทางมาเข้าเฝ้า ซึ่งลักษณะการเริ่มเรื่องนี้จะเป็นไปในลักษณะของการเปิดเรื่องด้วยประเด็นสำคัญที่จะเป็นประเด็นสืบเนื่องไปต่อในเหตุการณ์ต่อไป โดยวิธีการเริ่มเรื่อง ใช้วิธีการตั้งบทด้วยตัวละครตัวเอกตามรูปแบบการแสดงละครรำของไทยที่จะใช้จารีตการตั้งตัวละครที่สูงศักดิ์ จากนั้นก็จะเป็นการเข้ามาของตัวละครตัวรองที่มาพร้อมกับประเด็นที่จะทำให้เกิดเหตุการณ์ เพื่อดำเนินเรื่องไปสู่การหาตัวละครเพื่อต่อสู้กับกามนี โดยฝ่ายพระเจ้าอังวะได้สมิงพระรามเป็นผู้อาสาที่จะไปต่อสู้ทำศึกในครั้งนี้

การดำเนินเรื่อง

ในการดำเนินเรื่องจะดำเนินเรื่องตามเหตุการณ์ปกติไม่มีการกล่าวย้อนกลับถึงมูลเหตุของการทำสงคราม แต่จะดำเนินเรื่องต่อไปตามรูปแบบการแสดง กล่าวคือมีการจำลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่การเตรียมกองทัพของฝ่ายจีน และฝ่ายพม่า เพื่อมายังสนามรบ โดยบทการแสดงได้กล่าวถึงการจัดกองทัพเตรียมทัพของฝ่ายจีนก่อนจนมาถึงช่วงที่ฝ่ายจีนตั้งทัพรอฝ่ายพม่า และฝ่ายพม่าจะจัดกองทัพยกออกมายังสนามรบจากนั้นก็เริ่มเรื่องราวไปตามลำดับ

ภาพที่ 100 - 103 การเตรียมกองทัพของฝ่ายพม่าที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 104 - 106 การเตรียมกองทัพของฝ่ายจีนที่เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง
ที่มา: ผู้วิจัย

โดยการดำเนินเรื่องในตอนนี้ยังคงใช้การดำเนินเรื่องตามรูปแบบการแสดงละครรำของไทยมีตัวละครเอกทั้ง 2 ฝ่ายที่ออกมามีบทบาทเท่า ๆ กันโดยทั้งสองฝ่ายที่จะผลัดกันเป็นฝ่ายท้าทายในการต่อสู้ มีการสลับกันเป็นผู้นำในการรำทวน เพื่ออวดฝีมือกันก่อนจึงจะนำไปสูการต่อสู้กัน ซึ่งเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่องของตอนนี้นับว่าเป็นเหตุการณ์สำคัญที่จะเป็นตัวนำไปสู่การจบเรื่องในตอนสมิงพระรามรบกามนี

ภาพที่ 107 - 109 การสู้ระหว่างสมิงพระรามกามนีที่เป็นส่วนสำคัญของการดำเนินเรื่องในตอนนี้
ที่มา: ผู้วิจัย

บทสรุปของเรื่อง

ในบทสรุปของเรื่องราวเฉพาะตอนสมิงพระรามรบกามนีนี้ บทสรุปคือการคลี่คลายประเด็ดที่มาจากการเริ่มเรื่องได้ด้วยเหตุการณ์ที่ กามนีพ่ายแพ้ และเสียชีวิต จึงทำให้ฝ่ายพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้เสียพระทัยที่ต้อสูญเสียทหารยอดฝีมือของพระองค์ไปในที่สุด ถึงแม้ในช่วงท้ายของตอนนี้เหล่าทหารทั่งหลายต่างขออาสาที่จะบุกเข้าตีเมืองอังวะเพื่อมาถวายให้ก็ตาม แต่พระองค์ก็ไม่ประสงค์ที่จะต้องการ ด้วยสาเหตุของการยึดถือคำมั่นสัญญา ที่เป็นสัจจะวาจาด้วยว่าเป็นกษัตริย์เมื่อตรัสออกไปแล้วไม่สามารถกลับคำได้ เพราะจะทำให้เสื่อมเสียพระเกียรติยศและศักดิ์ศรี จึงทำให้ทรงพิโรธถึงขั้นกระทืบพระบาท และตำหนิทหารเหล่านั้นว่าไม่สมควรกระทำ

ภาพที่ 110 - 111 เหตุการณ์สุดท้ายในการสรุปจบของตอนนี้ที่กามนีเป็นฝ่ายพ่านแพ้ และฝ่ายจีนต้องยกทัพกลับ และหลังจากนั้นมาในเรื่องราวราชาธิราชก็มิได้กล่าวถึงฝ่ายจีนอีกเลย
ที่มา: ผู้วิจัย

ฉะนั้นในการปิดเรื่องในตอนสมิงพระรามรบกามนี หรือศึกกามนี ใช้วิธีปิดเรื่องคือการสิ้นสุดและหมดบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนทั้งหมด โดยมิไม่ทิ้งปมปัญหาหรือมีการกล่าวถึง

เรื่องราวอีกต่อไป ซึ่งเป็นลักษณะของการสรุปจบของเรื่องในแบบการแสดงละครทั่วไปที่เมื่อฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งสูญเสีย หรือพ่ายแพ้ก็จะสรุปจบโดยให้ตัวละครที่มีบทบาทเหล่านั้นกลับสู่บ้านเมือง หรือกลับสู่สถานที่ถิ่นเดิม และไม่มีการกล่าวถึงอีกต่อไป

ลักษณะและบุคลิกของตัวละคร

ในการแสดงแต่ละประเภทย่อมมีลักษณะและบุคลิกของตัวละครที่แสดงออกมาให้เห็นถึงภูมิหลังของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นชาติกำเนิด บทบาทหน้าที่ วิถีชีวิต ลักษณะของนิสัย ตลอดจนพฤติกรรมของตัวละคร โดยสิ่งเหล่านี้จะเห็น สามารถรับรู้ที่ตีความได้จากสิ่งที่ตัวละครแสดงออกมาจากเรื่องราวของวรรณกรรมที่นำมาแสดง และถอดลักษณะนิสัยให้สามารถเห็นได้ชัดเจนผ่านบทการแสดงนั่นเอง

บทในการแสดงคือสิ่งที่สรุปมาจากวรรณกรรมแล้วถ่ายทอดให้เห็นความสำคัญแบบชัดเจนของตัวละคร โดยตัวละครหนึ่งตัวละคร อาจจะมีบทบาทของตัวละครที่สะท้อนออกมาให้เห็นได้หลายมุมมอง เช่น ในหนึ่งตัวละครสามารถเป็นได้ทั้งคนดี คนไม่ดี หรือมีมุมที่ซับซ้อน ซึ่งเราจะรู้ได้จากการที่ผู้แต่งได้แสดงจัดวางลักษณะของตัวละครที่มาจากวรรณกรรม แล้วบรรจงประพันธ์เป็นบทละครสำหรับแสดง โดยในบทละครที่นำมาแสดง ที่จะเป็นตัวกำหนดบทบาท มุมมอง ฐานะของตัวละครที่สะท้อนภูมิของตัวละครได้เป็นอย่างดี

สำหรับลักษณะและบุคลิกของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชที่แสดงออกผ่านบทบาทในการแสดงนี้ ก็จะเป็นการอธิบายให้เห็นถึงลักษณะบุคลิกของตัวละครฝ่ายจีนที่มีบทบาทสำคัญ ได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี โจเปียว และทหารจีน นอกจากนี้ยังมีลักษณะบุคลิกของตัวละครที่สร้างขึ้นตามเนื้อเรื่องเพื่อให้การแสดงมีความสนุกสนาน ที่จัดอยู่ในกลุ่มของตัวประกอบพิเศษในตอนนี้คือ ล่ามจีน ซึ่งลักษณะและบุคลิกของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชสามารถอธิบายตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นมีดังนี้

1. ลักษณะและบุคลิกของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้งเต้ พระนามนี้เป็นพระนามที่ปรากฏอยู่ในหนังสือที่แปลในฉบับภาษาไทย ส่วนในหนังสือต่างประเทศบางเรื่องที่มีการกล่าวถึงพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ที่ออกเสียงว่า “หยุ่งโล้ หรือ หย่งเล่อ” (Yungioh) ซึ่งในตำนานได้กล่าวทรงเป็นกษัตริย์ที่มีพระองค์อยู่จริง และครองราชย์สมบัติ ระหว่างปี พ.ศ.1946 – 1967 ณ เมืองปักกิ่ง (กรมศิลปากร, 2495 หน้า 10) นอกจากนี้พระนามของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ยังมีชื่อที่มักใช้เรียกอยู่ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชได้แก่ พระเจ้ากรุงจีน พระเจ้ากรุงปักกิ่ง พระเจ้ากรุงต้าฉิง พระเป็นตัวละครตัวเอกที่สำคัญ

ด้วยพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้มีสถานะคือ ความเป็นกษัตริย์ และมีความอาวุโสจึงทำให้ตัวละครตัวนี้มีลักษณะท่าทางที่สง่างาม ภูมิฐาน และการใช้ท่าทางที่ต้องวางตัวให้เหมาะสมกับ

ความเป็นกษัตริย์ที่มีอายุมาก นอกจากนี้ในบทการแสดงยังได้บ่งบอกถึงการรักษาคำพูด ซึ่งในการแสดงท่าทางอากัปกริยาที่แสดงออกจึงต้องมีความสุขุม มีความน่าเกรงข้าม

นอกจากนี้ในการแสดงอารมณ์ตามบทบาทในเรื่อง จะมีทั้งอารมณ์แสดงถึงความลำพองใจ ความกระหยิ่มใจที่เชื่อมั่นว่าฝ่ายจีนจะเป็นผู้ชนะด้วยท่าทางการหัวเราะ นอกจากนั้นยังแสดงถึงอารมณ์เสียใจอาลัยในตอนที่กามนีเสียชีวิตลง โดยการแสดงออกผ่านสีหน้าและท่าทางของพระเจ้ากรุงจีน ดังตัวอย่างบทการแสดงต่อไปนี้

ตัวอย่าง การแสดงลักษณะและบุคลิกของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ด้วยท่าทางที่สง่างาม ภูมิฐาน

- ร้องเพลงจีนปังหลัง -

ครั้นถึงสนามยุทธ์หยุดโยธา รอพม่าตามนัดไม่ขัดเขิน
เจ้ากรุงจีนยินดีเป็นที่เพลิน ทรงดำเนินขึ้นประทับบนพลับพลา

- เพลงจีนเร็ว -

(กรมศิลปากร, 2495 หน้า 11)

ภาพที่ 112 - 113 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางที่สง่างาม ภูมิฐาน
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ตัวอย่าง การแสดงลักษณะอารมณ์ความเสียใจ อาลัย ที่มีต่อกามนี

- ร้องเพลงจีนหลวง -

เมื่อนั้น เจ้ากรุงจีนมัวหมองไม่ผ่องใส
สุดแสนอัปยศสลดใจ คิดอาลัยทหารชาญสงคราม
จึงตรัสสั่งเสนาว่าบัดนี้ กามนีวายวางกลางสนาม

ต่อหีบให้สมยศงดงาม ใส่ไปฝังเสียตามประเพณี
กระดาษต่อทำต่างอย่างศิรษะ เสร็จแล้วจะยกทัพกลับกรุงศรี
จงเตรียมพร้อมพหลพลโยธี รุ่งพรุ่งนี้ยกกลับไปฉับพลัน
(กรมศิลปากร, 2495 หน้า 16)

ภาพที่ 114 -116 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางโศกเศร้าเสียใจ และอาลัย
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ตัวอย่าง การแสดงลักษณะและบุคลิกของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่แสดงออกถึงความกระหยิ่มใจ

- ร้องเพลงจีนฮูหยิน -

เมื่อนั้น เจ้ากรุงจีนชื่นชมสมประสงค์
ตรัสสั่งกามนีผู้อาจอง ขับม้าตรงออกไปก่อนชวนรอนราญ
(กรมศิลปากร, 2495 หน้า 13)

ภาพที่ 117 – 118 การแสดงลักษณะและบุคลิกด้วยท่าทางที่กระหยิ่มใจ
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่ 119 อากัปกิริยา เป็นไปในลักษณะของชนชาติจีน แต่จะแฝงด้วยบุคลิกของคนชราที่เชื่องช้าสังเกตได้ท่าเดิน ท่าวิ่งซอยเท้า ในการเคลื่อนที่
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

2. ลักษณะและบุคลิกของกามนี กามนีเป็นตัวละครในบทบาทของทหารเอกที่มีความคล่องแคล่วว่องไวเข้มแข็ง เป็นตังละครที่ต้องใช้พละกำลังในการแสดงอย่างยิ่ง นอกจากนี้ยังมีความสง่างามองอาจ ทะมัดทะแมง มีความทะนงตัว และกล้าหาญมีความสามารถในการต่อสู้ด้วยทวนบนหลังม้าเพราะในเหตุการณ์ได้กล่าวว่า กามนีเป็นผู้ที่มีฝีมือในการรบบนหลังม้า เมื่อเป็นท่าทางนการแสดงแล้ว ในการเคลื่อนไหวนั้น ท่าทางการเคลื่อนไหวจะมีลักษณะที่รวดเร็ว แข็งแรง ดุดัน ในแบบของทหารเอกที่มีความสามารถมาก

ตัวอย่าง การแสดงลักษณะและบุคลิกของกามนีที่แสดงออกถึงความเข้มแข็ง

-ร้องเพลงจีนเข้าห้อง -

บัดนั้น กามนีชาญชัยใจหาญ
น้อมเศียรรับรสพจมาน ก็ควบม้าเผ่นทะยานออกมา
(กรมศิลปากร, 2495 หน้า 16)

- ร้องเพลงจีนช้วน -

บัดนั้น กามนีฟังแจ้งแถลงไข
จึงร้องตอบทันทีด้วยดีใจ ตัวเราไซร้รำนำจงรำตาม
(ล่ามเจรจาติดจำอวด)
- ร้องร่าย -

ว่าพลางทางขับอาชาชาติ ดูองอาจรำทวนสวนสนาม
ฝ่ายว่าเจ้าสมิงพระราม ก็รำตามท่าทางเอาอย่างไป

ภาพที่120 -122 การแสดงออกถึงความเข้มแข็ง และความสง่างาม
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

นากจากจะมีทาทางที่แข็งแรงแล้วยังมีการใช้สีหน้าที่แสดงถึงความมั่นใจในตนเอง หยิ่งทะนงในตัวของตน สื่อสารผ่านการใช้แววตา มักแสดงออกทางสีหน้า คือ การยิ้มในที นอกจากนี้ยังจ้องแสดงกิริยาที่แข็งแรง ทะมัดทะแมง ที่ต้องแสดท่าทางประกอบการขี่ม้าที่มีลักษณะการขี่แบบกระโดดขาคู่ ขี่แบบการ ควบม้าให้จังหวะเท้าสลับเสมอกัน

ตัวอย่าง การแสดงลักษณะและบุคลิกของกามนีที่แสดงออกถึงความดุดัน กล้าหาญเมื่ออยู่บนหลังม้า ทั้งแสดงท่าทางในเพลงห้อแห่ เพลงพญาเดิน และเพลงเชิด

ภาพที่ 123 -125 การแสดงออกถึงความดุดัน กล้าหาญเมื่ออยู่บนหลังม้า
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

3. ลักษณะและบุคลิกของโจเปียว โจเปียวในตอนนี้ได้รับหน้าที่ให้เป็นราชทูตของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ที่มีความซื่อสัตย์จงรักภักดี มีความกล้าหาญ องอาจ มีกิริยาที่แสดงออกนั้นมีลักษณะของคนวัยหนุ่ม มีความคล่องแคล่ว ในบ้างช่วงก็มีการแสดงท่าทางถึงความโศกเศร้า เสียใจ โดยมีการแสดงท่าทางประกอบกับการแสดงสีหน้า แววตาตามอารมณ์ในเหตุการณ์ของเรื่อง

โดยในการแสดงโจเปียวมีบทบาทหลักอยู่ 2 ช่วงคือ ช่วงแรกที่เป็นทูตไปเข้าเฝ้าพระเจ้าอังวะ และในช่วงที่กามนีเสียชีวิต โจเปียวจะแสดงความเสียใจ และความมุทะลุที่จะไปตีเมืองอังวะ ด้วยการร้องเพลงจีน และแสดงท่าทางที่หนักแน่น

ตัวอย่าง บทร้องที่กล่าวถึงโจเปียวในตอนเข้าเฝ้าถวายสาสน์

- ปี่พาทย์ทำเพลงจีนหน้าเรือ -
(โจเปียวราชทูตจีนกับคณะเข้าเฝ้า)
- ร้องเพลงจีนหน้าเรือ -

ครั้นถึงจึงตรงเข้าไปเฝ้า โจเปียวน้อมเกล้าถวายสาร
อีกสิ่งของเครื่องราชบรรณาการ ทูลถวายภูบาลตามบัญชา

- เจรจา -

(กรมศิลปากร, 2495 หน้า 2)

ตัวอย่าง บทร้องที่กล่าวถึงโจเปียวในตอนเข้าเฝ้ารับสาสน์

-ร้องเพลงจีนต้องเชียง-

บัดนั้น โจเปียวบังคมก้มเกศี
รับสารามาพลันทันที อัญชลีลากลับไปพลับพลา

(กรมศิลปากร, 2495 หน้า 4)

ทั้งนี้ในการแสดงนั้น บทร้องที่เฉาะเจาะจงของโจเปียวมีอยู่ 3 เพลงคือ เพลงจีนหน้าเรือ เพลงจีนต้องเชียง และเพลงจีนโศก ที่บรรยายของการเป็นราชฑูตมาถวายสาสน์ตอนรับสาสน์จากพระเจ้าอังวะ และในตอนที่กามนีเสียชีวิต นอกเหนือจากนั้นจะเป็นเพียงการแสดงท่าทางรับบทของตัวละครฝ่ายจีนที่ต้องแสดงท่าทางพร้อมกัน คือเพลงจีนลั่นถัง เพลงเดินทัพจีน ส่วนในบทร้องอื่น ๆ จะเป็นเพียงการแสดงท่าทางรับบทจะเป็นบทที่แสดงถึงความนอบน้อม และการวางตนให้มีความสง่า

นอกจากนั้นในการแสดงบทบาทโจเปียวจะต้องรู้จักรับบทของตัวละครอื่น และต้องมีไหวพริบปฏิภาณอยู่ตลอดเวลา เพราะในการแสดงผู้แสดงจะต้องให้ความสำคัญ เพื่อให้เกิดอารมณ์ร่วมกันกับเหตุการณ์ในแต่ละฉากว่าตัวละครใด ทำอะไร ที่ไหน อย่างไร ฝ่ายใดได้ที หรือเสียที ผู้แสดง

ต้องแสดงท่าทางรับส่งบทกันกันตามเหตุการณ์ การแสดงจึงสมบูรณ์ ตัวผู้แสดงจะได้ไม่รู้ศึกว่าว่าไร้บทบาท

ตัวอย่าง การแสดงลักษณะและบุคลิกของโจเปียว ที่แสดงออกถึงความกล้าหาญองอาจ คล่องแคล่ว ประกอบในเพลงห้อแห่ที่แสดงให้แห็นบุคลิกของโจเปียวได้ชัดเจนที่สุด

ภาพที่126 - 128 การแสดงออกถึงความกล้าหาญองอาจ คล่องแคล่ว
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่ 129 - 131 การแสดงออกถึงความมุทะลุ ความเด็ดเดี่ยว ในการร้องเพลงจีนโศก
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่132 - 134 ผู้แสดงต้องแสดงท่าทางรับส่งบทกันกันตามเหตุการณ์ การแสดงจึงสมบูรณ์ ตัวผู้แสดงจะได้ไม่ไร้บทบาท

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

4. ลักษณะและบุคลิกของทหารจีน มีลักษณะที่เข้มแข็ง เป็นระเบียบมีความกล้าหาญและฮึกเหิมอยู่ตลอดเวลา มีความมั่นใจในชัยชนะที่เชื่อว่าฝ่ายตนจะสามารถชนะฝ่ายพม่าได้ นอกจากนี้ในการแสดงท่าทางจะมีทั้งท่าที่สง่าเข้มแข็ง นอกจากนี้ต้องแสดงความปลุกเร้าอารมณ์ให้มีกำลังใจต่อฝ่ายตนด้วยการส่งเสียงร้องชื่อกามนี เพื่อให้เกิดความฮึกเหิม และความเสียใจเมื่อกามนีเสียชีวิต

นอกจากนี้ยังมีท่าทางที่ใช้ประกอบในเพลงเดินทัพจีน และเพลงขิมเล็กประกอบด้วยโดยท่าทางมีลักษณะเหมือนกันกับโจเปียว และล่ามในตอนท้านของเหตุการณ์ที่จะขออาสเพื่อที่จะไปตีเมืองอังวะมาถวายพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

ตัวอย่าง การแสดงลักษณะและบุคลิกของทหารจีน ที่เข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ ฮึกเหิมอยู่ตลอดเวลาในเพลงห้อแห่

ภาพที่135 - 137 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และฮึกเหิมในเพลงห้อแห่

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่138 -140 การแสดงออกถึงเข้มแข็งเป็นระเบียบมีความกล้าหาญ และความเสียใจอาลัย

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

4. ลักษณะและบุคลิกของล่ามจีน สำหรับบทบาทล่ามจีน เป็นตัวละครอีกตัวที่มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าตัวเอกทั้งหมด เนื่องจากล่ามนี้เป็นคนที่ต้องช่วยเหลือตัวละครบนเวทีหากเกิดปัญหา อุปสรรค รวมไปถึงอุบัติเหตุ ผู้ที่แสดงเป็นล่ามต้องมีความรู้ มีไหวพริบที่ว่องไว มีท่าทางที่ตลกขบขัน มีท่าทีที่สนุกสามารถเรียกเสียงหัวเราะได้ ลักษณะท่าทางในการแสดงของล่ามไม่มีท่าทางที่ตายตัวสามารถปรับเปลี่ยน ได้เสมอแต่จะต้องไม่เปลี่ยนเหตุการณ์ในเรื่องจนเสียรูปแบบการแสดง

ภาพที่141 - 143 ลักษณะท่าทางของล่ามที่ไม่มีท่าตายตัวขึ้นอยู่กับการออกแบบท่าทางให้เหมาะสม

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ผู้แสดง

สำหรับผู้แสดงในการแสดงละครเรื่องนี้ เดิมจะใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เพื่อให้เห็นถึงความสวยงาม ละเอียดอ่อน ต่อมาเกิดความนิยมที่จะให้ผู้แสดงมีลักษณะในแบบชายจริง หญิงแท้ เพื่อให้มีความสมจริงสมจัง ในระยะหลังนี้ก็จะพบว่าผู้ที่แสดงนั้นจะมีทั้งกลุ่มหญิงล้วน และกลุ่มชายหญิงที่แสดงตามเพศภาพของตัวละครในเรื่อง ยกเว้นแต่เพียงตัวตลกที่ยังคงใช้ผู้แสดงเป็นชายมา

ตั้งแต่แรก(กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา, 13 ธันวาคม 2565, สัมภาษณ์)

ในการคัดเลือกผู้แสดงจะมีวิธีการคัดเลือกโดยดูจากลักษณะของตัวละครว่ามีนิสัยอย่างไร มีฐานะภูมิหลังในเรื่องอย่างไร และผู้ที่จะมาแสดงมีความสามารถ มีความอดทนเพียงใดในแล้วถึงจะเริ่มการฝึกหัดสามารถออกแสดงได้ โดยการคัดเลือกให้เหมาะสมตามบทบาท ดังนี้

1. ผู้แสดงเป็นพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ เลือกจากผู้ที่มีลักษณะรูปร่างสูงใหญ่ หรือท้วม มีรูปหน้าที่สวย คมเข้ม มีพลังเสียงที่หนักแน่น โดยจะเลือกจากผู้ที่เคยฝึกหัดเป็นตัวละครพระ หรือโขนพระ ยักษ์ และลิง ที่สามารถแสดงท่าทางมีไหวพริบ จดจำบทได้ดี และร้องเพลงได้ด้วยตนเอง

ภาพที่ 144 ลักษณะของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ที่เลือกจากผู้ที่มีลักษณะรูปร่างสูงใหญ่ หรือท้วม มีรูปหน้าที่สวย คมเข้ม

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

2. ผู้แสดงเป็นกามนี เลือกจากผู้ที่มีลักษณะ รูปร่างสูงโปร่ง มีใบหน้าที่สวย มีความคล่องแคล่ว และมีทักษะ และความถนัดในการใช้อาวุธยาว นอกจากนี้ยังต้องมีพละกำลังที่เข้มแข็ง มีพลังเสียงที่ดังหนักแน่น โดยจะเลือกจากผู้ที่เคยฝึกหัดเป็นตัวละครพระ หรือโขนพระเป็นหลัก นอกจากนั้นตัวยักษ์ และตัวลิง หากมีความสามารถ หรือมีหน่วยก้านที่ดีก็สามารถมาฝึกได้

ภาพที่ 145 กามนีเลือกจากผู้ที่มีลักษณะรูปร่างสูงโปร่งใบหน้าที่สวยมีท่าทางที่คล่องแคล่ว
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

3. ผู้แสดงเป็นโจเปียว เลือกจากผู้ที่มีลักษณะสันทัดคน รูปร่างเล็ก มีท่าทางคล่องตัว สามารถร้องเพลงได้ มีความจำที่ดี โดยจะเลือกจากผู้ที่เคยฝึกหัดเป็นตัวละครพระ หรือโขนพระ ยักษ์ และลิง เช่นกัน

ภาพที่146 ลักษณะของโจเปียวเลือกจากผู้ที่มีลักษณะรูปร่างสันทัดใบหน้าที่สวยมีท่าทางคล่องแคล่ว
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

4. ผู้แสดงเป็นทหารจีน /คนธงจีน/ ทหารหน้าขี้ไก่ สามารถเลือกได้จากหลายลักษณะ แต่ต้องเน้นไปที่เป็นผู้ที่มีพลัง มีความแข็งแรง มีความจำที่ดี มีไหวพริบสามารถที่จะช่วยเหลือผู้แสดงอื่น บนเวทีได้หากเกิดอุปสรรค จะเลือกจากผู้ที่เคยฝึกหัดเป็นตัวละครพระ หรือโขนพระ ยักษ์ และลิง ได้เช่นกัน

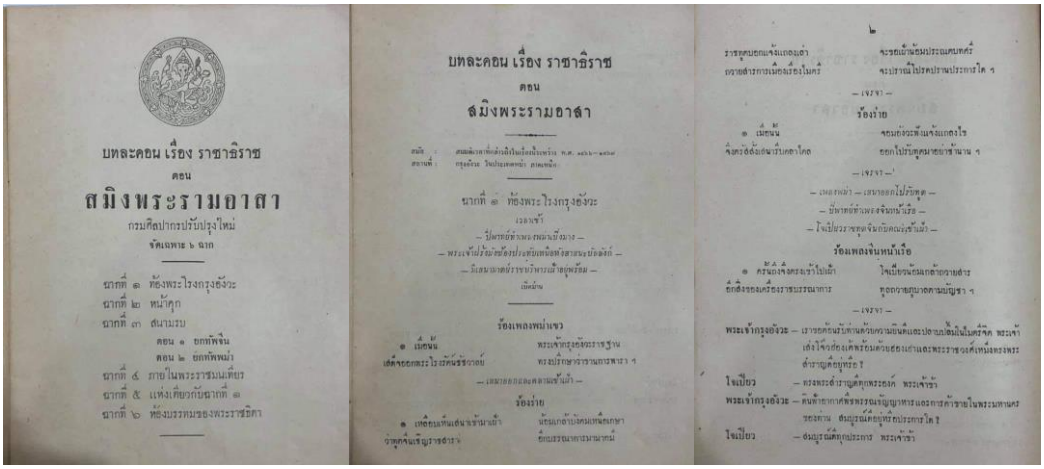
ภาพที่147 - 149 ลักษณะคนธงจีน/ทหารจีน/ทหารหน้าขี้ไก่ สามารถเลือกได้หลายลักษณะ
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

5. ผู้แสดงเป็นล่ามจีน ในการคัดเลือกจะเลือกจาก ผู้ที่กล้าแสดงออก เป็นอันดับแรก ต้องไม่มีความเขินอายเมื่อต้องแสดงท่าทางที่ตลก นอกจากนี้ยังต้องมีความรู้ความเข้าใจในตอนที่แสดง และมีไหวพริบปฏิภาณในการโต้ตอบ บทเจรจา เพราะล่ามจะเป็นผู้ดำเนินเหตุการณ์ให้ประติดประต่อ แม้ในระหว่างการพักรบของสมิงพระราม และกามนี ล่ามจะต้องออกมาแสดงท่าทางประกอบการเล่นเจรจากวนมุข เพื่อเป็นการขั้นเวลาให้ผู้แสดงได้พัก ซึ่งจะใช้ผู้ชายแสดง

ภาพที่ 150 ลักษณะของล่ามจีน สามารถเลือกได้หลายลักษณะ แต่ต้องมีไหวพริบปฏิภาณที่ดี
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

บทละคร

สำหรับบทละครที่ใช้ในการแสดงนี้เป็นบทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ในปี พ.ศ. 2495 ตามแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ มีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และนายมนตรี ตราโมท เป็นผู้เรียบเรียงจากบทเดิมของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี(ทิม สุขยางค์) โดยบทของการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชมีทั้งหมด 6 ฉาก โดยเริ่มตั้งแต่ ฉากท้องพระโรงกรุงอังวะ(พระเจ้าอังวะ ออกรับราชทูตจีน) จนถึง ฉากห้องบรรทมของพระราชธิดา (สมิงพระรามหนีเมีย หนีกลับหงสาวดี) ปัจจุบันมีการปรับบทการแสดงให้เหมาะสมกับการแสดงในโอกาสต่าง ๆ นำเหตุการณ์ในแต่ละฉากมาจัดทำเป็นตอนสั้น ๆ เพื่อให้เหมาะสมกับบริบทของยุคปัจจุบัน



ภาพที่151 - 153 บทการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ในปี พ.ศ.2495 โดยกรมศิลปากร
ที่มา: สูจิบัตรการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา

เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงของตัวละครฝ่ายจีน

รูปแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครฝ่ายจีนในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี จะใช้รูปแบบเครื่องแต่งกายที่รับมาจากรูปแบบการแต่งกายของงิ้ว ทั้งนี้ในการเลือกชุดสีการแต่งกายจะใช้หลักเดียวกับหลักการของงิ้ว ซึ่งในการให้สีของแต่ละบทบาทก็มีจารีตในการเลือกใช้สี ลวดลาย และเครื่องสวมศีรษะ ที่แบ่งได้ดังนี้

1. ผู้แสดงฝ่ายบู๊จะเป็นพระเอกนักรบอาวุโส(บู๊เหล่าเซ็ง) จะเป็นพระเอกอาวุโสที่เป็นนักรบ มีบทบาทสำคัญใบหน้าจะมีหนวดเครายาว ดูน่าเกรงขามแต่งกายแบบชุดนักรบชั้นสูงซึ่งมีทีลักษณะเทียบได้กับ ตัวพระเจ้ากรุงจีน ถึงแม้ในตอนนี้พระเจ้ากรุงจีนจะไม่ได้แต่งชุดของนักรบก็ลักษณะโดยรวมและสถานะในเรื่องก็เปรียบได้กับเป็นจอมทัพ เพียงแต่สวมชุดที่เรียกว่า มั่งหรือหมั่ง

เป็นชุดสำหรับกษัตริย์ ซึ่งสีที่ใช้จะนิยมเป็นสีเหลือง ลายมังกร ซึ่งชุดมั่งจะใช้ในฉากพระราชวัง งานพระราชพิธี ฉากท้องพระโรง ฉากสำคัญที่เกี่ยวการออกรับแขกสำคัญ

ภาพที่154 - 156 ชุด มั่งหรือหมั่งเป็นชุดสำหรับกษัตริย์ ซึ่งสีที่ใช้จะนิยมเป็นสีเหลือง ลายมังกร
ที่มา: สำเนาภาพจาก Charlie Lew

ภาพที่ 157 ชุดพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ที่ใช้รูปแบบของชุดมั่งหรือหมั่ง เป็นชุดสำหรับกษัตริย์ นิยมใช้สีเหลือง ลายมังกร
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่ 158 – 160 ชุดการแต่งกายแบบมั่งหรือหมั่ง เป็นชุดสำหรับกษัตริย์
ที่มา: ผู้วิจัย

2. ผู้แสดงฝ่ายบู๊จะเป็นพระเอกนักรบหนุ่ม(บู๊เซียงเซ็ง) เป็นนักรบที่มีความสามารถใบหน้าไม่มีหนวดเครา แต่งกายด้วยชุดเกราะประดับธง ที่เรียกว่า “เคาฉี” ส่วนมากจะเป็นพวกขุนพลแม่ทัพ ซึ่งในการแสดงของงิ้ว พบว่าถ้าเป็นตัวพระเอกที่มีลักษณะตามที่กล่าวไว้ในข้างต้น จะนิยมให้ใส่ชุดสีขาวเป็นหลักเนื่องจากสีขาวเป็นสีสว่างทำให้ตัวละครดูเด่นนอกจากนี้สีขาวยังแสดงให้เห็นถึงความสว่างที่ช่วยทำให้ผู้แสดงเด่นยิ่งขึ้น ทั้งนี้ในการแสดงงิ้วได้กำหมดให้ สีขาวเป็นกลุ่มสีหลักของชุดการแสดง ซึ่งสีหลักนั้นประกอบด้วย แดง เขียว เหลือง ขาว ดำ เมื่อเทียบกับลักษณะการแต่งกายของตัวกามนีพบว่าสวมชุดที่เรียกว่า “กะ”หรือ “เคา”คือชุดเกราะเป็นชุดที่ใช้สำหรับใส่ในตอนออกรบโดยเฉพาะที่เป็นทหารชั้นผู้ใหญ่หรือเป็นแม่ทัพสำคัญ ไม่ระบุสีตายตัวยกเว้นตัวแสดงที่เป็นตัวกษัตริย์ หรือ ตัวร้าย ที่ศีรษะประดับขนไก่ฟ้า

และสิ่งสำคัญที่ต้องมีคือการผูกโบสีแดง ที่เรียกว่า “ชิ่วกิว” เป็นลักษณะของผ้าเนื้อบางจับเป็นรูปดอกไม้ใช้คาดไว้ที่อก ชิ่วกิว นั้นถือว่าเป็นสัญลักษณะมงคลที่นิยมใช้ในงานมงคล เช่น งานแต่งงาน งามเฉลิมฉลองเทศกาลสำคัญ และยังใช้เป็นเครื่องบูชาเทพเจ้าอีกด้วย

ภาพที่ 161 พระเอกนักรบหนุ่ม(บู๊เซียงเซ็ง) ที่แต่งกายด้วยชุดหลากสี ศีรษะประดับขนไก่ฟ้า สวมเกราะ ประดับธง หรือ“เคาฉี”และประดับซิวกิ่วสีชมพูสอดสีดอกเหลือง และสีแดง

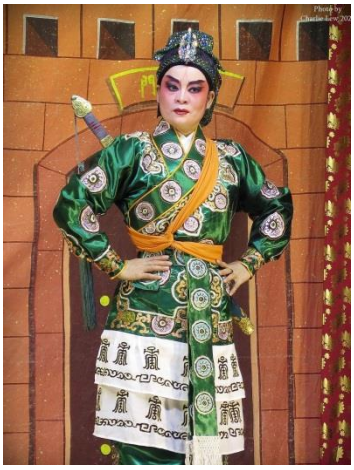
ที่มา: สำเนาภาพจาก Charlie Lew

ภาพที่ 162 - 164 ชุดกามนีที่แต่งกายด้วยชุดพื้นสีขาว ศีรษะประดับขนไก่ฟ้า สวมเกราประดับธง หรือ“เคาฉี” และประดับซิวกิ่วสีชมพูเหมือนกับตัวบู๊เซียงเซ็งในการแสดงงิ้ว

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

3. ผู้แสดงฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง) จะเป็นพระเอกที่มีนุ่มนวล สุภาพอ่อนโยน มีความรู้ เป็นพวกนักปราชญ์หรือขุนนางฝ่ายพลเรือน ซึ่งมีลักษณะเทียบได้กับ ตัวโจเปียว ส่วนชุด

ที่สวมนั้นหากพิจารณาตามรูปแบบของงิ้วแล้วชุดที่โจเปียวนั่นความสวมชุดที่เรียกว่า กุยเชื่อง คือ ชุดกึ่งทางการของตัวรบ ซึ่งเป็นชุดที่ใช้สำหรับตัวนักรบคล้ายชุดเสื้อคลุมแบบไม่เป็นทางการ(จิจื้อ) แต่จะปักรูปสัตว์ที่แสดงถึงความกล้าหาญ และที่บ่าจะทำเป็นผ้าซ้อนชั้นดูคล้ายกับเกราะรบ



ภาพที่165 - 167 เปรียบเทียบการแต่งกายแบบผู้แสดงฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง) และโจเปียวที่มีความแตกต่างตรงหมวกที่สวมใส่ภาพแรกแต่งแบบงิ้ว ภาพที่ 2การแต่งกายที่แสดครั้งแรกในปีพ.ศ.2495 และ ภาพที่ 3การแต่งกายในยุคปัจจุบัน

ที่มา: ผู้วิจัย

แต่ด้วยรูปแบบการแต่งกายที่ปรากฏในการแสดงที่โจเปียวสวมใส่นั้น มีลักษณะที่นำรูปแบบที่เรียกว่า บู๊จวง คือสวมเสื้อแขนยาว กางเกงขายาวที่กระชับรัดกุม แต่ศีรษะที่สวมนั้นเป็นหมวกของขุนนางฝ่ายบุ๋น จึงอนุมาณได้ว่า เมื่อนำมาแสดงในรูปแบบของการแสดงละครของไทยจึงมีการใส่ขนบจารีตของการแต่งกายแบบไทย โดยให้ความหมายในเรื่องของศิราภรณ์ที่สวมใส่นั้นแสดงสถานะของตัวละคร จึงปรับให้สวมศิราภรณ์แบบหมวกของขุนนางบุ๋น ถึงแม้จะมาในการทำสงครามจึงทำหน้าที่ของราชฑูตแทนในฐานะผู้แทนของพระเจ้าเส่งโจ๊ว

ภาพที่ 168 - 169 การแต่งกายของโจเปียวที่มีการปรับเปลี่ยนในบางช่วงเพื่อให้ตรงกับลักษณะการแต่งกาของงิ้ว ภาพแรกเป็นการแต่งกายตอนเข้าเฝ้าถวายสาสน์ และการแต่งกายออกไปสนามรบ
ที่มา : สำเนาภาพของไพโรจน์ ทองคำสุก

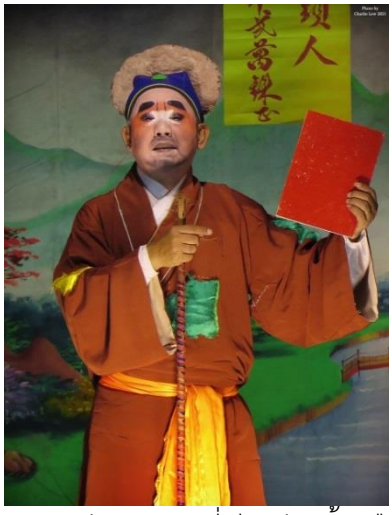
4. ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบอื่นๆ ที่เรียกว่า“จั๊บ” ซึ่งเป็นตัวแสดงในกลุ่มตัวประกอบทั่วไปที่มิค่อยมีบทร้อง หรือบทสำคัญซึ่งสามารถจะมีอยู่ในการแสดงหรือตัดออกจากการแสดงได้ตามความเหมาะสม เช่น ตัวคนแก่ที่เรียกว่า “บ่วย” และ ตัวประกอบอื่นๆที่เรียกว่า“จั๊บ” โดยตัวละครกลุ่มนี้ มีลักษณะเทียบได้กับ คนธงจีน ทหารจีน ที่เข้ามาประกอบฉาก

ภาพที่170 - 171 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบที่เรียกว่า“จั๊บ”หรือตัวประกอบทั่วไปในการแสดงงิ้ว
ที่มา: สำเนาภาพจาก Charlie Lew

ภาพที่ 172 - 173 ผู้แสดงเป็นทหารจีน คนธงจีน ที่จัดอยู่ในกลุ่มของตัวประกอบที่เรียกว่า“จั๊บ”
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

เครื่องแต่งกายจะแต่งเลียนแบบทหารจีนโบราณ มีการใช้สีแบ่งเป็นกลุ่มของทหาร ตามรูปแบบของการแสดงในละครรำของไทย โดยจะแบ่งเป็น 2 แถว

5. ผู้แสดงบทบาทตลก หรือที่เรียกว่า “ทิ้ว” เป็นบทบาทที่จะมีประกอบอยู่ในการแสดงทุกชนิด บทบาทตลกเสมือนเป็นการเพิ่มอรรถรสในการแสดงให้เกิดความขบขันและเสียงหัวเราะตามหลักของการแสดงที่มีทั้ง โศกเศร้า สมหวัง ตลกขบขันในการแสดงงิ้วบทบาทตัวตลกก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าบทบาทอื่นๆ ผู้แสดงบทบาทตลกนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความฉลาดมีไหวพริบอย่างมากในการแสดง มีการแบ่งเป็นตัวตลกไว้ 2 ลักษณะคือ ตัวตลกหน้าลายฝ่ายบู๊(บู๊ทิ่ว) คือตัวตลกที่ติดตามอยู่ในกองทัพ และฝ่ายบุ๋น(บุ๋นทิ่ว) คือตัวตลกที่อยู่ตามบ้าน ตามตลาด หรือสถานที่ทั่วไป ซึ่งลักษณะของ“ทิ้ว”



ภาพที่ 174 ผู้แสดงบทบาทตัวประกอบที่เรียกว่า“ทิ้ว”คือตัวตลกในการแสดงงิ้ว
ที่มา: สำเนาภาพจาก Charlie Lew

ในการแสดงงิ้วเมื่อนำมาเทียบได้กับตัวละครจีนในตอนนี้ก็คือ บทบาทของล่ามจีนและทหารหน้าขี้ไก่ ที่บทบาทของทั้งสองตัวนี้ยังคงปรากฏลักษณะของ“ทิ้ว”ได้อย่างชัดเจนคือการแต่งหน้า และการแสดงท่าทางของลักษณะ“ทิ้ว”ได้เป็นอย่างดี

ภาพที่175 - 176 บทบาทล่ามจีน ทหารหน้าขี้ไก่ที่จัดอยู่ในกลุ่มของ“ทิ้ว”คือตัวตลกในการแสดงงิ้ว
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

นอกจากการแต่งกายแล้ว ในการแต่งหน้าก็ใช้หลักและวิธีการแต่งหน้าของงิ้วที่มีการแบ่งรูปแบบการแต่งหน้าตามลักษณะการแสดงงิ้วที่สามารถบ่งบอกสถานะของตัวแสดงได้ มีหลักเกณฑ์การแต่งตามประเภทของตัวแสดงที่อยู่ในการแสดงโดยแบ่งการแต่งตามลักษณะการแต่งหน้าตามบทบาทการแสดงได้แก่ พระเอก นางเอก ตัวหน้าลาย และตัวตลก

ทั้งนี้สีในการแต่งหน้า และลวดลายในการแต่งหน้าจะเป็นสิ่งที่บอกถึงลักษณะนิสัยบุคลิกของตัวแสดง และ ยังต้องคำนึงคือลักษณะของเส้นในการแต่งหน้าระหว่างตัวแสดง เช่น ถ้าเป็นพระเอกต้องแต่งหน้าให้มีลักษณะคมเข้ม มีทรงคิ้วที่หนาและเข้มคำชัดเจนที่เฉียงขึ้นออไปทางด้านข้างของใบหน้ามีการเขียนเส้นจอนสีดำที่ด้านข้างของใบหน้า ถ้าเป็นตัวนางเอกต้องแต่งหน้าเห็นถึงความอ่อนหวานละมุนละไม เส้นคิ้วโก่งเรียวโค้งไปตามรูปหน้า รูปปากวาดให้ได้เป็นทรงกระจับรับกับใบหน้าของ หรือตัวตลกอื่นๆจะต้องแต่งออกมาให้ตลกจะไม่แต่งสวยเหมือนพระเอก นางเอก แต่จะแต่งที่มักนิยมลงพื้นขาวตัดเส้นดำหรือน้ำตาลเข้ม ตามเหมาะสม

สำหรับตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราชนี้ได้ใช้วิธีเดี่ยวกับการแต่งหน้าของงิ้ว โดยใช้วิธีการแต่ง การให้สีของใบหน้า เส้นของคิ้ว ดวงตา และปาก ตามหลักการแต่งหน้าที่อิงกับชุดที่สวมใส่ และบุคลิกของตัวละครดังนี้

1. พระเจ้ากรุงจีน ใช้ลักษณะการแต่งหน้าแบบพระเอกสูงวัยที่เรียกว่าบู๊เหล่าเซ็ง เน้นเส้นดวงตาที่คมเข้ม แต่งสีของเส้นขนคิ้ว และ หนวดโดยการเติมเส้นสีขาวให้มีลักษณะเป็นเส้นขนสีขาวพร้อมทั้งใส่หนวดยาวสีขาว ที่แสดงให้เห็นถึงความอาวุโส แต่สิ่งหนึ่งที่แตกต่างจากงิ้วเฉพาะบทบาทตัวนี้คือ ถ้าเป็นการแสดงงิ้วจะใส่หนวดปลอมนี้ครอบไว้เหนือริมฝีปากบน แต่ในลักษณะเฉพาะของพระเจ้ากรุงจีนได้มีการใส่หนวดปลอมยาวไว้ที่ใต้ริมฝีปากล่าง และเขียนเส้นหนวดบนริมฝีปากด้วยเส้นสีดำสลับสีขาว เหตุผลที่ใส่ในลักษณะนี้เพื่อให้งานและสะดวกต่อการแสดง อีกทั้งเป็นการเปิดใบหน้าให้เห็นชัดเจนมากกว่าที่จะสวมใส่แบบงิ้วที่ปิดตั้งแต่ริมฝีปากบน

ภาพที่ 177 ลักษณะการแต่งหน้าพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ หรือที่เรียกว่าบู๊เหล่าเซ็ง

ที่มา: สำเนาภาพจากนายวีระกร ศุขศาสตร์

2. กามนี ใช้ลักษณะการแต่งหน้าแบบพระเอกนักรบหนุ่ม ที่เรียกว่าบู๊เซียงเซ็ง เน้นเส้นดวงตาที่คมเข้ม แต่งสีของเส้นขนคิ้ว สีของรองพื้นที่สีสีออกขาวอมชมพูที่แสดงให้เห็นถึงช่วงวัยหนุ่ม นอกจากนี้ยังมีการเขียนเส้นลวดลายที่บริเวณหน้าผากตรงส่วนระหว่างเหนือคิ้วทั้งสอง เป็นรูปสัญลักษณ์เฉพาะที่บ่งบอกถึงความเป็นพระเอกนักรบหรือขุนศึกที่มีความสามารถในการรบ โดยจะเขียวด้วยเส้นสีแดง หรือเขียนเป็นรูป สามเหลี่ยมทั้งนี้ในการเขียนนี้มีรูปแบบไม่ตายตัว

ภาพที่ 178 ลักษณะการแต่งหน้าของกามนี หรือบู๊เซียงเซ็ง ที่ตรงกลางหน้าผากจะเขียนลายสีแดง

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่179 - 180 การเขียนตรงกลางหน้าผากของผู้แสดงงิ้วจะเขียนด้วยลายเส้นสามเหลี่ยม และกามนีจะเขียนด้วยสีแดงเป็นลายคล้ายหยดน้ำ

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

3. โจเปียว ใช้ใช้ลักษณะการแต่งหน้าแบบพระเอกนักรบหนุ่ม ที่เรียกว่า บุ๋นเซียงเซ็ง เน้นเส้นดวงตาที่คมเข้ม แต่งสีของเส้นขนคิ้ว สีของรองพื้นที่สีสีออกขาวผสมสีชมพูลักษณะเดียวกับกามนี แต่ไม่เขียนเส้นลวดลายที่บริเวณหน้าผากตรงส่วนระหว่างเหนือคิ้วทั้งสอง

ภาพที่ 181 ลักษณะการแต่งหน้าของโจเปียว หรือบุ่นเซียงเซ็ง
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

4. คนธงจีน ทหารจีน ใช้วิธีการแต่งหน้าแบบ“จั๊บ” เน้นเส้นดวงตาและเส้นขนคิ้วด้วยสีดำเข้ม ใช้สีของรองพื้นที่สีสีออกขาวผสมสีชมพูแบบเดี่ยวกับการลงสีพื้นหน้าตัวงิ้วทั่วไป

ภาพที่ 182 - 183 ลักษณะการแต่งหน้าของคนธงจีน และทหารจีน
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

5. ล่ามจีน ใช้วิธีการแต่งหน้าแบบเดียวกับ“ทิ้ว” แต่อาจจะเติมหนวดบริเวณริมฝีปากเพื่อแสดงให้เห็นถึงความอาวุโสกว่าพลทหารจีนทั่วไป ทั้งนี้ล่ามจีนในตอนนี้สามารถแต่งได้หลายแบบเนื่องจากไม่มีรูแบบบังคับแน่นนอน

ภาพที่ 184 ลักษณะการแต่งหน้าของล่ามจีน
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่ 185 ลักษณะการแต่งหน้าของทหารหน้าขี้ไก่ที่แต่งหน้าแบบทิ้วกลุ่มหน้าลาย
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ฉากและอุปกรณ์การแสดง

ฉากและอุปกรณ์การแสดงประกอบฉากจะเป็นส่วนที่ช่วยส่งเสริมให้การแสดงมีความสมจริง และสามารถเป็นอีกองค์ประกอบที่มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าองค์ประกอบอื่น เพราะฉาก และอุปกรณ์การแสดงมีความสำคัญต่อตัวผู้แสดง และการแสดงภาพเหตุการณ์ในเรื่องนั้นมีความสมบูรณ์มากขึ้น ซึ่งฉากที่ใช้มีดังนี้

1. ฉากท้องพระโรงเมืองอังวะ ที่โจเปียวนำราชสาสน์มาถวาย จะเป็นฉากท้องพระโรงแบบพม่า มีราชบัลลังก์ เครื่องราชูปโภคประกอบให้มีความสมจริง

ภาพที่ 186 ฉากท้องพระโรงเมืองอังวะในขณะที่โจเปียวเข้าไปถวายสาสน์

ที่มา: สำเนาภาพจาก Sweet Memoirs Studio

2. ฉากพลับพลาที่ประทับที่สร้างขึ้น 2 แบบ คือฉากพลับพลาฝ่ายพม่า และพลับพลาฝ่ายจีน ฝ่ายพม่าจะตั้งอยู่ทางฝั่งขวาของเวที และฝ่ายจีนจะตั้งพลับพลาออยู่ฝั่งซ้ายของเวที โดยแท่นที่นั่งนี้จะทำเป็นลวดลายของแต่ละเชื้อชาติ

ภาพที่ 187 ฉากพลับพลาสนามรบที่ตั้งแท่นของฝ่ายพม่า และฝ่ายจีนในแบบปัจจุบัน

ที่มา: คณะศิลปศึกษา

ภาพที่ 188 ฉากพลับพลาสนามรบที่เป็นแท่นของฝ่ายจีนในปีพ.ศ.2495

ที่มา: กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา

3. อุปกรณ์การแสดง ประกอบด้วยสิ่งต่าง ๆ ที่ตัวละครฝ่ายจีนใช้ในการแสดง และใช้ประกอบในฉาก สามารแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มของเครื่องอาวุธ และกลุ่มของอุปกรณ์อื่นๆ ซึ่งมีดังต่อไปนี้

1. อาวุธที่ตัวละครใช้ได้แก่ ทวนจีนของกามนี ดาบขัดหลังของโจเปียว ดาบคู่ ดาบเดี่ยวของทหารจีน และแส้ม้า ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี และโจเปียว

2. อุปกรณ์อื่นๆ ได้แก่ พัดทอง ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ธงนำทัพของคนธงจีน

ภาพที่ 189 ทวนจีนของกามนี

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 190 ดาบจีนของทหาร

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 191 ธงสีแดงนำทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 192 แส้ม้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 193 พัดทองของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 194 กระบี่ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

สำหรับเครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชเป็นเพลงที่มีสำเนียงจีน มีทั้งบทร้องที่เป็นภาษาไทย และบทร้องที่เป็นภาษาจีน ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้นวม และนำเครื่องดนตรีบางชิ้นมาประกอบในการบรรเลงเพื่อให้ได้อรรถรสของการแสดงในรูปแบบของละครพันทาง โดยเครื่องดนตรีที่นำมาใช้นั้นจะเป็นเครื่องดนตรีที่ให้สำเนียงของเชื้อชาติจีนดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงละครพันทาง จะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นหลัก ใช้ได้ตั้งแต่วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ นอกจากนี้สิ่งสำคัญของเครื่องดนตรีที่ใช้คือต้องมีเรื่องดนตรีที่สามารถให้เสียง หรือแสดงความเป็นสำเนียงของเชื้อชาตินั้นได้อย่างชัดเจน สำหรับเครื่องดนตรีที่ให้สำเนียงแบบเชื้อชาติจีนก็จะใช้เครื่องดนตรีแบบจีนเข้ามาผสม ได้แก่ กลองจีน กลองต๊อก ผางฮาด และซออู้ โดยเครื่องดนตรีที่นำเข้ามาผสมนี้ก็เพื่อให้เกิดความสุนทรียโสตในการฟังเพื่อให้เข้าถึงความเป็นเชื้อชาติจีนมากที่สุด

ภาพที่ 195 วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ที่ใช้ประกอบในการแสดงละครพันทาง
ที่มา : www. thailandclassicalmusic com

ภาพที่ 196 วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ที่บางครั้งก็นำออกมาใช้ในการแสดงในตอนสมิงพระรามรบกามนี
ที่มา : www. thailandclassicalmusic com

กลุ่มเครื่องดนตรี ที่ให้สำเนียงแบบเชื้อชาติจีนก็จะใช้เครื่องดนตรีแบบจีนเข้ามาผสม ได้แก่ กลองจีน กลองต๊อก ผางฮาด และซออู้

ภาพที่197 กลองจีนที่ใช้เน้นจังหวะให้ฮึกเหิมเน้นการเร้าอารมณ์
ที่มา : www.tkapptkpark or thdet .com

ภาพที่198 ผางฮาดเครื่องประกอบจังหวะที่ให้สำเนียงความเป็นจีนที่ชัดเจนขึ้น
ที่มา : www.tkapptkpark or thdet .com

ภาพที่199 กลองต๊อกที่จะเป็นตัวตีล้อไปกับกลองจีน

ที่มา : www.tkapptkpark or thdet .com

ภาพที่ 200 ซออู้ที่ให้สำเนียงในแบบเพลงออกภาษาจีน

ที่มา : www.tkapptkpark or thdet .com

ภาพที่ 201 ฉาบใหญ่ที่จะใช้ตีประกอบไปกับล้อไปกับ กลองจีน

ที่มา : www.tkapptkpark or thdet .com

2. ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดง ในด้านของทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงจะเป็นเพลงที่มีสำเนียงจีน เพื่อแสดงให้เข้ากับเชื้อชาติจีน ที่มีทั้งเพลงที่มีบทร้องที่เป็นภาษาไทย ภาษาจีน และทำนองเพลงสำเนียงจีน ซึ่งการแสดงในตอนนี้จะเริ่มตั้งแต่ฉากท้องพระโรงเมืองอังวะและสิ้นสุดที่ฉากสนามรบ สามารถแยกได้ดังนี้

ตารางที่ 1 เพลงที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา(ศึกกามนี) เริ่มตั้งแต่ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองอังวะ และสิ้นสุดใน ฉากที่ 3 สนามรบ

ลำดับที่	ชื่อทำนองเพลง	คำร้องเป็นภาษาไทย	คำร้องเป็นภาษาจีน	ทำนอง	หมายเหตุ
1	เพลงจีนหน้าเรือ	/			บทของโจเปียว
2	เพลงจีนต้องเชียง	/			บทของโจเปียว
3	เพลงจีนห้อแห่			/	ใช้ออกตัวแสดง/ต่อสู้
4	เพลงจีนลั่นถัน	/			บทพระเจ้ากรุงจีน โจเปียว และกามนี แสดงพร้อมกัน
5	เพลงเดินทัพจีน		/		ตัวละครฝ่ายจีนทั้งหมดแสดงท่าทางพร้อมกัน
6	เพลงจีนปังหลัง	/			บทพระเจ้ากรุงจีน
7	เพลงจีนเร็ว			/	ตัวละครฝ่ายจีนทั้งหมดแสดงท่าทางพร้อมกัน
8	เพลงขิมเล็กชั้นเดียว	/			ทหารจีนทั้งหมดแสดงท่าทางพร้อมกัน
9	เพลงจีนฮูหยิน	/			บทพระเจ้ากรุงจีน
10	เพลงจีนเข้าห้อง	/			บทกามนี
11	เพลงจีนช้วน	/			บทกามนี
12	เพลงจีนหลวง	/			บทพระเจ้ากรุงจีน
13	เพลงจีนโศก		/		บทพระเจ้ากรุงจีนและโจเปียวร้องเอง
14	เพลงขิมเล็ก	/			บทโจเปียว ทหารจีน และล่ามจีน
15	เพลงจีนใจ๋ยอ	/			ผู้แสดงทุกบทบาทเดินเข้าเวที

จากตารางเพลงที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา (ศึกกามนี) เริ่มตั้งแต่ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองอังวะ และสิ้นสุดใน ฉากที่ 3 สนามรบพบว่ามีเพลงที่มีบทร้องเป็นภาษาไทยทั้งหมด 11 เพลง เป็นการร้องเพื่อบรรยาย อธิบายความนึกคิดของตัวละคร เพลงที่มีบทร้องเป็นภาษาไทยทั้งหมด 2 เพลง เป็นการร้องในตอนเดินทัพจีนก่อนไปสนามรบและตอนที่กามนีเสียชีวิต พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ร้องเพื่อบรรยายความเสียใจและอาลัย โจเปียวเป็นผู้ร้องโต้ตอบในทำนองเพลงเดียวกัน และเพลงที่ใช้บรรเลงทำนอง มี 2 เพลงที่ใช้ในการต่อสู้ คือเพลงห้อแห่ และเพลงจีนใจ๋ยอที่ใช้บรรเลงส่งตัวแสดงฝ่ายจีนทั้งหมดเข้าเวที

สำหรับเครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา จะใช้เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นหลัก สามารถใช้ได้ทั้งวงเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ และต้องมีการนำเครื่องดนตรีภาษา(เครื่องดนตรีที่ให้สำเนียง อรรถรสของเชื้อชาตินั้น) เข้ามาประกอบการบรรเลง โดยเพลงที่ใช้ประกอบท่าทางการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนมีด้วยกันทั้งหมด 15 เพลงเป็นเพลงร้องด้วยภาษาไทย 11 เพลง ร้องด้วยภาษาจีน 2 เพลง และทำนองเพลงที่ใช้ประกอบเหตุการณ์ในการแสดงอี 2 เพลง สิ่งสำคัญในเรื่องของเพลงที่ใช้ในการแสดง ผู้แสดงจะต้องร้องเพลงให้ได้แล้วเข้าใจทำนองเพลงให้ได้ เนื่องจากเพลงเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้ผู้แสดงสามารถแสดงท่าทางได้ลงจังหวะ คำร้อง และแสดงอารมณ์ตามเหตุการณ์ในแต่ละช่วงได้ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้แสดงต้องร้องเพลงได้ ไล่ทำนองเพลงเป็นจึงจะแสดงออกมาได้ดี

บทที่ 4

องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

ในบทนี้จะเป็นการศึกษาด้านองค์ความรู้ภูมิปัญญาในการสืบทอดและวิธีถ่ายทอดกระบวนการแสดง โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากการมีส่วนร่วมในการแสดงตามรูปแบบการแสดงของผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา ซึ่งเป็นผู้ที่เคยแสดง ครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ. 2495 นอกจากนี้ยังมีการศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้แสดงที่ได้รับการถ่ายทอด ในบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน ผู้ร่วมแสดงในบทบาทอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง รวมไปถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยในด้านองค์ความรู้ของกระบวนท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนฯ ที่มีความสำคัญและส่งผลไปสู่การแสดงอื่นที่มีลักษณะของท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับลีลาแบบจีน หรือ มีกระบวนท่าในทางแสดงที่สำคัญ มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตัวละครที่มีชั้นเชิงของการอวดฝีมือและแสดงความสามารถของผู้แสดงเป็นต้น

โดยผู้วิจัยได้จัดแบ่งรูปแบบและลักษณะกระบวนการแสดง ของตัวละครฝ่ายจีนฯ ได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้(พระเจ้ากรุงจีน) กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน และล่ามจีนการออกลีลาท่ารำ ตลอดจนวิธีการแสดง และปัจจัยที่มีผลก่อให้เกิดเป็นองค์ความรู้ภูมิปัญญาของปรมาจารย์ในการสืบทอดและวิธีถ่ายทอดกระบวนการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนออกเป็นส่วนต่าง ๆ ได้ดังนี้

สำหรับการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนฯ ได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้(พระเจ้ากรุงจีน) กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน และล่ามจีน ซึ่งแบ่งตามหัวข้อดังนี้

1. วิธีการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี
    1.1 วิธีการแสดงท่าทางประกอบบทร้องและทำนองเพลง
    1.2 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ
    1.3 วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ
    1.4 วิธีการปฏิบัติท่าทางในการแสดง
    1.5 วิธีการเจรจา
    1.6 วิธีการแสดงอารมณ์
2. องค์ความรู้ภูมิปัญญาในการสืบทอดและวิธีถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี
3. วิเคราะห์และรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช

1. วิธีการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

ในวรรณกรรมเรื่องราชาธิราช ของเจ้าพระยาพระคลัง(หน) จะเน้นไปที่เรื่องราวของการทำสงครามระหว่างชาติมอญ ชาติพม่าตามที่ปรากฏในเรื่องก็ตาม แต่ในบางตอนช่วงบางตอนได้มีการกล่าวถึงการเข้ามาของชาติจีน ที่ต้องการแผ่อิทธิพลเพื่อหวังที่จะแสวงหาเมืองต่างๆ ให้เข้ามาอยู่ภายใต้การปกครองของชาติจีน ซึ่งในวรรณกรรมเรื่องราชาธิราชจึงปรากฏว่าชาติจีนได้ยกกองทัพมาในดินแดนของชาติพม่า เพื่อทำสงคราม แต่ในการทำสงครามครั้งนั้นเป็นเพียงการหาทหารที่มีฝีมือมาประชันฝีมือ กับทหารของจีน คือ กามนีเพื่อเป็นการไม่ให้เกิดการเสียพลทหารของทั้งสองฝ่าย เมื่อนำวรรณกรรมมาสู่รูปแบบการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี เนื้อเรื่องในตอนนี้จึงปรากฏตัวละครฝ่ายจีนเพียงตอนเดียว ซึ่งในการแสดงครูอาจารย์ทั้งหลายได้ออกแบบท่าทางของการแสดง กระบวนท่ารำ ลักษณะการออกลีลาประกอบให้กับตัวละครได้แก่ พระเจ้าเส็งโจวฮ่องเต้(พระเจ้ากรุงจีน) กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน และล่ามจีน ซึ่งแบ่งตามหัวข้อดังนี้

1.1 วิธีการแสดงท่าทางประกอบบทร้องและทำนองเพลง สำหรับวิธีการแสดงท่าทางของบทบาทตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชนี้จะมีการแสดงท่าทางที่เป็นหลักอยู่ 2 ลักษณะ คือท่าทางที่ใช้ประกอบบทร้องและทำนองเพลง โดยแยกเป็นวิธีการแสดงตามตัวละครได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี โจเปียว ทหารจีน และคนธงจีน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 2 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนใจ๋ย่อ

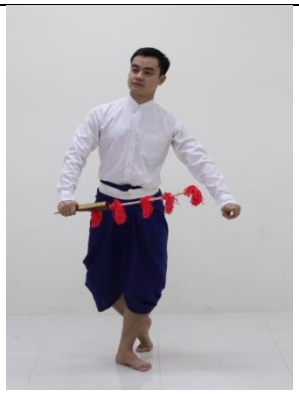
เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เมื่อนั้น		ยืนถือพัด พร้อมกับขยับพัดเบาๆพอเป็นท่วงที	

ตารางที่ 2 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนฮูหยิน (ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เจ้ากรุงจีน ชื่นชมสม ประสงค์		ปฏิบัติท่าหัวเราะพร้อมกับใช้มือซ้ายลูบเครา	หัวเราะออกมาให้มีเสียงดัง
ตรัสสั่งกามนี ผู้อาจอง		รวบพัดด้วยมือซ้ายแล้วชูพัดขึ้นระดับศีรษะให้มืออยู่ด้านข้างลำตัว	
ขับม้าตรงออกไปก่อนชวน รอนราญ		โกยมือข้างขวาแล้วเดาะมือขวาในคำว่ารอนราญ	

จากตารางที่2 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนฮูหยิน พบว่าใช้วิธีการตีบทแบบรวบคำร้องโดยใช้ท่าหลักตามคำร้อง

ตารางที่ 3 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
โชยกิ่นเฉียนโก ฉุยกินเหมียนเฉียนโก		ยืนในจังหวะแรก แล้วขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้าอยู่กับที่	อยู่หลังสุดของแถวกลางที่มีกามนีอยู่คนแรกต่อโจเปียวและพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้
เกียงซื่อล่ง เกียงซือ โฟมาเพียว เพียวมาฮุย มาเพียว เพียวสื่อมาฮุย เฉ่าซันจอ อุยเอียวอุย ซันจวนจอ อุยเอียวเกีย		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้าปรับแถวแยกเป็น 3 กลุ่ม โดยพระเจ้ากรุงจีนจะอยู่ในกลุ่มที่ 3	
เตอเฉิ่น ชังกายยอ เตอเฉิ่นชังสิกายกอ		ปฏิบัติท่าควบม้าเดินซอยเท้ารอบกลุ่มที่ 3 ที่ได้แบ่งไว้	

ตารางที่ 3 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
อุยเสี่ยงกง		ทอดเท้าขวามือซ้ายตั้งมือแบบจีนอยู่ระดับศีรษะ มือขวาถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าขวา ศีรษะเอียงขวามองทางขวา	
จ๊งหมิ่นเหลียงกอ		ทอดเท้าซ้ายมือขวาตั้งมือแบบจีนอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	
เสี่ยงทาย		ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้า มือขวาวาดเป็นวงกลมเหนือศีรษะมือซ้ายทำมือจีนที่ระดับเอว	
หัวกู		ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายทำมือจีน แล้วใช้ปลายนิ้วแตะที่สะโพก	

ตารางที่ 3 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เกียวซือจู เกียงซือฟู อีเจิ๋นเจิ่นกง ต๋าตั่งฟู		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้าปรับแถวแยกเป็น 3 กลุ่ม โดยพระเจ้ากรุงจีนจะอยู่ในกลุ่มที่ 3	
ลี้กู		ทอดเท้าซ้ายมือขวาตั้งมือแบบจีนอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	
หวั่งตู		ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายทำมือจีน แล้วใช้ปลายนิ้วแตะที่สะโพก	
จ๋งกินเจ่า บเจินสื่อเหย่า เปาวะจีงึ๊น อีอี่ อีอึ๊เซียน อุยยั้งวังวางวังเวียง อีอี่ อีอึ๊ เซียน		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้าปรับแถวแยกเป็น 3 กลุ่ม โดยพระเจ้ากรุงจีนจะอยู่ในกลุ่มที่ 3	

จากตารางที่3 วิธีการแสดงท่าทางของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน พบว่ายังคงใช้ท่าแบบจีน มีการใช้มือแบบจีนในระดับต่างๆ โดยการตีบทนั้นจะใช้วิธีการใช้ท่าหลักๆที่เป็นท่านิ่ง โดยจะไม่ตีทุกคำร้อง และจะใช้ท่าซ้ำวนสลับด้านซ้ายและขวาจนจบกระบวน

ตารางที่ 4 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนเข้าห้อง

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
บัดนั้น		ก้าวเท้าซ้ายขยับทวนมาทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย และปฏิบัติท่าต่อเนื่องด้วยการก้าวเท้าขวาขยับทวนมาทางขวา ศีรษะเอียงขวา	
กามนีชาญชัยใจหาญ		ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือทวนเฉียงอยู่ที่ระดับสะโพก	
น้อมเศียรรับรส		หันตัวเข้าด้านในทอดเท้าซ้าย มือทั้งสองชูทวนระดับศีรษะแล้วน้อมตัวก้มศีรษะ	หันเข้าหาพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

ตารางที่ 4วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนเข้าห้อง(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
พจมาน		หันตัวเข้าด้านในทอดเท้าซ้าย มือทั้งสองชูทวนระดับศีรษะแล้วตั้งลำตัวขึ้น	
ก็ควบม้าเผ่นทะยาน		ปฏิบัติท่าควบม้า	ปฏิบัติจนจบคำร้องก็ควบม้าเผ่นทะยานที่ร้องซ้ำ
ออกมา		หันไปหาสมิงพระรามแล้วยืนมือขวาคว่ำมืออยู่ระดับเอวมือซ้ายถือทวนเฉียงอยู่ที่ระดับสะโพกหันหน้ามองทางขวา	

จากตารางที่ 4 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนเข้าห้อง พบว่าใช้ท่าทางแบบจีน มีการใช้มือจีนที่ชู้นิ้วชี้และนิ้วกลางเป็นประกอบการใช้อาวุธที่มีท่าพักอาวุธในระดับสะโพกเฉียงอาวุธไปด้านหลัง โดยการตีบทยังใช้วิธีการตีแบบรวบคำไม่ตีทุกคำ และในบางคำที่ร้องซ้ำ ก็ใช้การปฏิบัติท่าซ้ำเดิม

ตารางที่ 5 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
โชยกิ่น		ชักเท้าขวานั่งลงแล้วเหยียดเท้าซ้ายออกไปด้านหน้า มือทั้งสองถือทวนโดยให้ปลายทวนเฉียงขึ้นในลักษณะมือซ้ายอยู่บนระดับไหล่มือขวาอยู่ล่างระดับอก	
เฉียนโก		แล้วยืนขึ้นโน้มตัวไปด้านหน้าเท้าขวาอยู่หลังเท้าซ้ายก้าวไปด้านหน้า มือทั้งสองถือทวนโดยให้ปลายทวนเฉียงขึ้นในลักษณะมือซ้ายอยู่บนระดับไหล่มือขวาอยู่ล่างระดับอก	
ฉุยกินเหมียน		ก้าวเท้าซ้ายขยับทวนมาทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	
เฉียนโก		การก้าวเท้าขวาขยับทวนมาทางขวา ศีรษะเอียงขวา	

ตารางที่ 5 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เกียงซื่อล่ง เกียงซือ โฟมาเพียว เพียวมาฮุยมาเพียว เพียวสื่อมาฮุยเฉ่าซันจอ อุยเอียวอุยซันจวนจอ อุยเอียวเกีย		เดินเตะเท้า มือทั้งสองถือทวนและแส้โดยให้ปลายทวนเฉียงขึ้นในลักษณะมือซ้ายอยู่บนระดับไหล่มือขวาอยู่ล่างระดับอก	
เตอเฉิ่น ชังกายยอเตอเฉิ่น ชังสิกายกอ		ปฏิบัติท่าควบม้าเดินซอยเท้ารอบกลุ่มที่ 1 ที่ได้แบ่งไว้	
อุยเสี่ยงกง		ทอดเท้าขวามือซ้ายถือทวนอยู่ระดับศีรษะ มือขวาถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าขวา ศีรษะเอียงขวามองทางขวา	

ตารางที่ 5 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
จ๊งหมิ่นเหลียงกอ		ทอดเท้าซ้ายมือขวาตั้งมือถือแส้อยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือทวนเฉียงไปด้านหลังทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	
เสี่ยงทาย		ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้ามือขวาวาดเป็นวงกลมเหนือศีรษะมือซ้ายถือทวนเฉียงที่ระดับเอว	
หัวกู		ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาถือแส้ตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือทวนเฉียงไปด้านหลังวางมือแนบกับเตะที่สะโพก	
เกียวซือจู เกียงซือฟู อีเจิ๋นเจิ่นกง ต๋าตั่งฟู		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้า มือขวาเดาะแส้แล้วปรับแถวแยกเป็น 3 กลุ่ม โดยกามนีจะอยู่ในกลุ่มที่ 1	

ตารางที่ 5 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

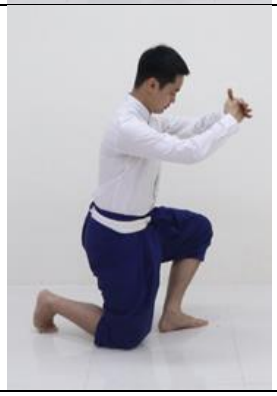
เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ลี้กู		ทอดเท้าขวามือซ้ายถือทวนอยู่ระดับศีรษะ มือขวาถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าขวา ศีรษะเอียงขวามองทางขวา	
หวั่งตู		ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาถือแส้ตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือทวนเฉียงไปด้านหลังวางมือแนบกับเตะที่สะโพก	
จ๋งกินเจ่า บเจินสื่อเหย่า เปาวะจี๋งึ๊น อีอี่ อีอี๊เซียน		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้า มือขวาเดาะแส้แล้วปรับแถวแยกเป็น 3 กลุ่ม โดยกามนีจะอยู่ในกลุ่มที่ 1	ในตอนท้ายให้วิ่งไปจุดเดิมที่เริ่มต้น
อุยยั้งวังวางวังเวียง อีอี่ อีอี๊ เซียน		หันตัวเข้าด้านในทอดเท้าขวา มือทั้งสองชูทวนระดับศีรษะแล้วตั้งลำตัวขึ้น	

จากตารางที่ 5 วิธีการแสดงท่าทางของกามนีประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน พบว่า ใช้ท่าแบบจีนประกอบการถือแส้ และทวน โดยท่าทางในการตีบทยังคงตีท่าแบบรวบคำ

ตารางที่ 6วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนหน้าเรือ

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ครั้นถึงจึงตรงเข้าไปเฝ้า		เดินเตะเท้ามือขวาทำมือจีน มือซ้ายไขว้ด้านหลังระดับสะโพกโดยปฏิบัติท่าเดินสลับไปมาจนจำคำร้อง	
โจเปียว		ยืนยืดตัวมือขวาหงายมือระดับเอวมือซ้ายไขว้ด้านหลังระดับสะโพก	
น้อมเกล้าถวายสาร		นั่งชักเท้าขวา ตั้งขาซ้ายทำท่าคำนับโดยมือขวากำมือว้ายแบบทับมือขวาน้อมศีรษะไปด้านหน้า	

ตารางที่ 6 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนหน้าเรือ(ต่อ)

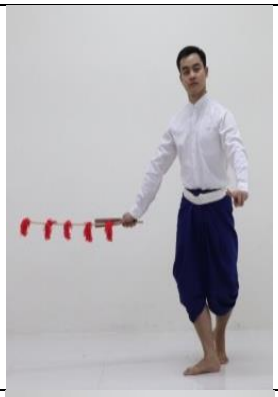
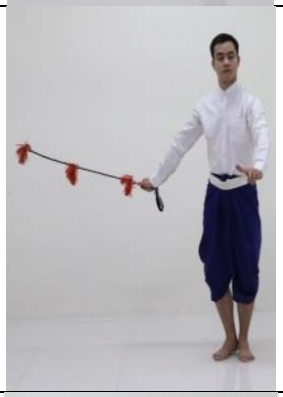
เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
อีกสิ่งของเครื่องราช บรรณาการ		นั่งชักเท้าขวา ตั้งขาซ้ายมือทั้งสองหงายฝ่ายมือสูงข้างลำตัวระดับศีรษะ น้อมศีรษะไปด้านซ้าย	
ทูลถวายภูบาลตามบัญชา		นั่งชักเท้าขวา ตั้งขาซ้าย ทำท่าคำนับโดยมือขวากำมือว้ายแบบทับมือขวาน้อมศีรษะไปด้านหน้า	

จากตารางที่6 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนหน้าเรือ พบว่า ลักษณะการตีบทใช้วิธีตีบทแบบรวบคำ เป็นท่าแบบง่ายๆไม่มีความอ่อนช้อย จะใช้ท่าทางที่เป็นแบบท่าธรรมชาติ เช่นท่าคำนับ ท่าคารวะ แบบจีน ในลักษณะกำมือขวา มือซ้ายแบบมือทับมือขวา เหมือนท่า “ก่ำเซียง” ของงิ้วที่ใช้ในการแสดงความเคารพทักทาย เหมือนท่าไหว้ทั่วไป

ตารางที่ 7 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
โชยกิ่น		ชักเท้าขวานั่งลงแล้วเหยียดเท้าซ้ายออกไปด้านหน้า มือขวาถือแส้ระดับเอว แล้วเฉียงแส้ขึ้นไปด้านหน้ามือซ้ายตั้งมือแบบมือจีนระดับใบหน้า	
เฉียนโก		แล้วยืนขึ้นโน้มตัวไปด้านหน้าเท้าขวาอยู่หลังเท้าซ้ายก้าวไปด้านหน้า มือขวาถือแส้ระดับเอว เฉียงแส้ขึ้นด้านหน้ามือซ้ายตั้งมือ	
ฉุยกินเหมียน		ทอดเท้าซ้ายมือขวาตั้งมือถือแส้อยู่ระดับเอว มือซ้ายไขว้ด้านหลัง ศีรษะเอียงซ้ายมองทางขวา	
เฉียนโก		ทอดเท้าขวามือขวาตั้งมือถือแส้อยู่ระดับเอว มือซ้ายไขว้ด้านหลัง ศีรษะเอียงขวามองทางซ้าย	

ตารางที่ 7 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เกียงซื่อล่ง เกียงซือโฟ มาเพียว เพียวมาฮุย มาเพียว เพียวสื่อมาฮุย เฉ่าซันจอ อุยเอียวอุย ซันจวนจอ อุยเอียวเกีย		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้าปรับแถวแยกเป็น 2 กลุ่ม โดยพระเจ้ากรุงจีนจะอยู่ในกลุ่มที่ 2	
เตอเฉิ่น ชังกายยอ เตอเฉิ่นชังสิกายกอ		ปฏิบัติท่าควบม้าเดินซอยเท้ารอบกลุ่มที่ 2 ที่ได้แบ่งไว้	
อุยเสี่ยงกง		ทอดเท้าขวามือซ้ายตั้งมือแบบจีนอยู่ระดับศีรษะมือขวาถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าขวาศีรษะเอียงขวามองทางขวา	
จ๊งหมิ่นเหลียงกอ		ทอดเท้าซ้ายมือขวาตั้งมือแบบจีนอยู่ระดับศีรษะมือซ้ายถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าซ้ายศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	

ตารางที่ 7 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เสี่ยงทาย		ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้ามือขวาวาดเป็นวงกลมเหนือศีรษะมือซ้ายทำมือจีนที่ระดับเอว	
หัวกู		ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายทำมือจีน แล้วใช้ปลายนิ้วแตะที่สะโพก	
เกียวซือจู เกียงซือฟู อีเจิ๋นเจิ่นกง ต๋าตั่งฟู		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้าปรับแถวแยกเป็น 3 กลุ่ม โดยพระเจ้ากรุงจีนจะอยู่ในกลุ่มที่ 3	
ลี้กู		ทอดเท้าซ้ายมือขวาตั้งมือแบบจีนอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือแส้ตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตึงตามเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	

ตารางที่ 7 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
หวั่งตู		ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายทำมือจีน แล้วใช้ปลายนิ้วแตะที่สะโพก	
จ๋งกินเจ่า บเจินสื่อเหย่า เปาวะจี๊งึ๊น อีอี่ อีอี๊เซียน		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้าปรับแถวแยกเป็น 2 กลุ่ม โดยพระเจ้ากรุงจีนจะอยู่ในกลุ่มที่ 2	
อุยยั้งวังวางวังเวียง อีอี่ อีอี๊ เซียน		ทำท่าโค้งคำนับมือทั้งสองถือแส้ระดับศีรษะแล้วโค้งคำนับลง	

จากตารางที่ 7 วิธีการแสดงท่าทางของโจเปียวประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน พบว่า ใช้ท่าทางลักษณะการตีบทแบบรวบคำเช่นเดียวกันกับกามนี และพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ โดยใช้ท่าหลักในการตีคำร้อง กระบวนท่ามีลักษณะเดียวกันเช่นท่าขี่ม้าวนรอบกลุ่มที่แบ่งไว้ เปรียบเป็นกองทัพ 3 ส่วน คือทัพหน้า ทัพกลาง และทัพหลวง

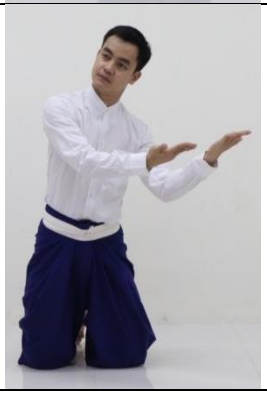
ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
บัดนั้น		นั่งตั้งเข่ามือทั้งสองแนบข้างอยู่ที่สะโพกทั้งสองข้าง	ในตอนเอื้อนให้กลับเอียงศีรษะโดยเริ่มจากเอียงทางด้านขวาและซ้ายสลับกัน
ขุนนางจีนน้อยใหญ่		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้าย แนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
ใคร่อาสา		นั่งชักเท้าขวา ตั้งขาซ้ายมือทั้งสองหงายฝ่ายมือสูงข้างลำตัวระดับศีรษะ น้อมศีรษะไปด้านซ้าย	
จึงกราบทูลพร้อมกันมิทันช้า		นั่งตั้งเข่า ทำท่าคำนับโดยมือขวากำมือซ้ายแบบทับมือขวาน้อมศีรษะไปด้านหน้า	ทำท่าคำนับ 3 ครั้ง

ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ว่ายกมา		นั่งตั้งเข่าหงายฝ่ามือทั้งสองข้างระดับไหล่ทางว้ายแล้วเคลื่อนมือทั้งสองในคำว่า “มา” เอียงศีรษะไปทางซ้าย	
ก็หวังจะรอนราญ		นั่งตั้งเข่า ทำท่าคำนับโดยมือขวากำมือซ้ายแบบทับมือขวาน้อมศีรษะไปด้านหน้า	
ถึงเสียกามนี		นั่งตั้งเข่ามือขวาทำมือจีน เดาะข้างลำตัว มือซ้ายแนบสะโพกซ้ายเอียงศีรษะทางขวา	
ฉะนี้เล่า		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือแล้วใช้หลังฝ่ามือตีลงบนฝ่ามือซ้ายเอียงศีรษะทางขวา	

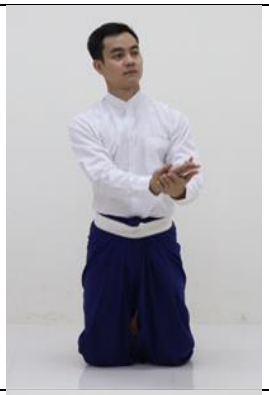
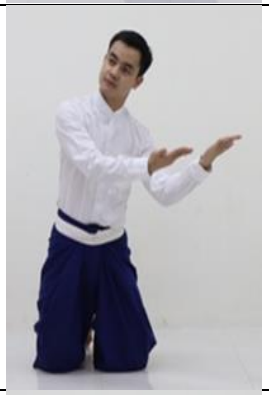
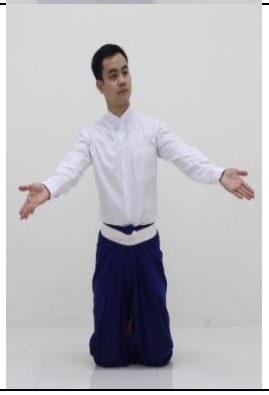
ตารางที่ 8วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ใช่ข้าเจ้า		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้ายแนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
จะมิใช่		นั่งตั้งเข่า มือทั้งสองสั่นมือในคำว่า “มิใช่”เอียงศีรษะทางซ้าย	
ใจทหาร		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้ายแนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
ซึ่งจะล่าเลิกทัพ		นั่งตั้งเข่าหงายฝ่ามือทั้งสองข้างระดับไหล่ทางว้ายแล้วเคลื่อนมือทั้งสองในคำว่า “เลิก” เอียงศีรษะไปทางซ้าย	

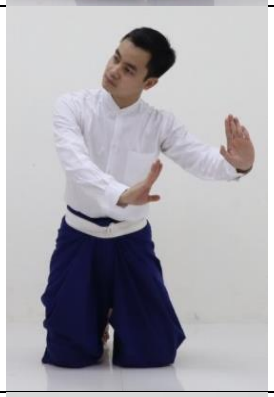
ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
อัประมาณ		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือแล้วใช้หลังฝ่ามือตีลงบนฝ่ามือซ้าย เอียงศีรษะทางขวา	
ขอคิดการ		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้ายแนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
อาสา		นั่งตั้งเข่าหงายฝ่ามือทั้งสองข้างระดับไหล่ทางว้ายแล้วเคลื่อนมือทั้งสองในคำว่า “เลิก” เอียงศีรษะไปทางซ้าย	
ตามอารมณ์		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้ายแนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	

ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
จะตีกรุง		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือแล้วใช้หลังฝ่ามือตีลงบนฝ่ามือซ้าย เอียงศีรษะทางขวา	
อังวะ		นั่งตั้งเข่ามือขวาทำมือจีน ชี้ไปข้างลำตัว มือซ้ายแนบสะโพกซ้ายเอียงศีรษะทางขวา	
มาถวาย		นั่งตั้งเข่าหงายฝ่ามือทั้งสองข้างระดับไหล่ทางว้ายแล้วเคลื่อนมือทั้งสองใน คำว่า “เลิก” เอียงศีรษะไปทางซ้าย	
เห็นได้ง่าย		นั่งตั้งเข่ามือทั้งสองข้างโกยมือขึ้น เอียงศีรษะทางขวา	

ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
กว่าคุ้ยพุ้ยข้าวต้ม		นั่งตั้งเข่ามือทั้งสองข้างทำท่าพุ้ยข้าวใส่ปาก	
ไม่พักถือ		นั่งตั้งเข่า มือทั้งสองสั่นมือในคำว่า “มิใช่”เอียงศีรษะทางซ้าย	
ศัสตรา		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้าย แนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
ที่กล้าคม		นั่งตั้งเข่ามือขวากำมือไขว้หลังแนบอยู่ที่สะโพกขวา มือซ้ายทำท่ามือจีนแล้วสับลงมาในคำว่า “คม”	

ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ขุดดินถม		นั่งคุกเข่า มือทั้งสองคว่ำลงทำท่าขุดดิน	
คนละก้อน		นั่งตั้งเข่า มือขวาทำท่าหยิบก้อนดินมือซ้ายเท้าเอว	
ไม่รอนราญ		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้าย แนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
ก็เกินเต็มทั่วทั้ง		นั่งคุกเข่าด้วยขาซ้าย แล้วเหยียดเท้าขวาไปด้านหน้า มือทั้งสองค่ำฝ่ามือลงแล้วละเลงมือในคำว่า “เกินเต็มทั่วทั้ง”	

ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
กรุงอังวะ		นั่งตั้งเข่ามือขวาทำมือจีน เดาะข้างลำตัว มือซ้ายแนบสะโพกซ้ายเอียงศีรษะทางขวา	
ไม่ควรจะ		นั่งตั้งเข่า มือทั้งสองสั่นมือในคำว่า “ไม่ควร”เอียงศีรษะทางซ้าย	
เลิกล่า		นั่งตั้งเข่าหงายฝ่ามือทั้งสองข้างระดับไหล่ทางว้ายแล้วเคลื่อนมือทั้งสองใน คำว่า “ล่า” เอียงศีรษะไปทางซ้าย	
โยธาหาญ		นั่งตั้งเข่ามือขวาทำมือจีน แล้วเดาะ 3 ครั้ง ตามคำว่า “โย” “ธา” “หาญ” มือซ้ายแนบสะโพกซ้ายเอียงศีรษะทางขวา	

ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ควรมิควรงดโทษโปรดประทาน		นั่งตั้งเข่า ทำท่าคำนับ 3 ครั้ง ตามจังหวะคือ “ควรมิควร” “งดโทษ” “โปรดประทาน”โดยมือขวากำมือซ้ายแบบทับมือขวาน้อมศีรษะไปด้านหน้า	
ขอคิดการ		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้าย แนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
ราวี		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือขึ้นอยู่ระดับเอวมือซ้าย แนบอยู่ที่สะโพกซ้าย	
ตี		นั่งตั้งเข่ามือขวาหงายฝ่ามือแล้วใช้หลังฝ่ามือตีลงบนฝ่ามือซ้าย เอียงศีรษะทางขวา	

ตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เอาเมือง		นั่งตั้งเข่ามือขวาทำมือจีนเดาะข้างลำตัว มือซ้ายแนบสะโพกซ้ายเอียงศีรษะทางขวา	
ท้ายทำนองเพลง		นั่งตั้งเข่า ทำท่าคำนับ 1 ครั้งหลังจบการรำ	ก้มคำนับท้ายเพลง

จากตารางที่ 8 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็ก พบว่า ใช้วิธีการตีบทแบบรวบคำ ใช้ท่าทางอย่างจีน มีการใช้ท่าคำนับ ท่าชี้ด้วยมือแบบจีน ท่าที่สื่อถึงตัวเราด้วยมือขวา เนื่องจากการใช้ท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนไม่ได้ระบุว่าการใช้ท่า ตัวเรา ต้องเป็นมีซ้าย ทั้งนี้ในการแสดง ท่าที่ให้ความหมายตัวเรา ก็ใช้ทั้งมือซ้ายและมือขวา และในการตีบทที่มีลักษณะคำร้องหลายคำ ก็จะใช้ท่าเดิมที่มีความหลายคล้ายกัน แต่เปลี่ยนตำแหน่งของมือ หรือ การเคลื่อนมือ ในตำแหน่งต่างๆ ให้แตกต่างกันไป

ตารางที่ 9 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
โชยกิ่น		ชักเท้าขวานั่งลงแล้วเหยียดเท้าซ้ายออกไปด้านหน้า มือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	
เฉียนโก		แล้วยืนขึ้นโน้มตัวไปด้านหน้า เท้าขวาอยู่หลังเท้าซ้ายก้าวไปด้านหน้า มือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	
ฉุยกินเหมียน		ทอดเท้าซ้ายไปด้านข้างด้านหน้า มือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า ศีรษะเอียงขวามองทางซ้าย	
เฉียนโก		ทอดเท้าขวาไปด้านข้างด้านหน้า มือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า ศีรษะเอียงซ้ายมองทางขวา	

ตารางที่ 9 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เกียงซื่อล่ง เกียงซือโฟ มาเพียว เพียวมาฮุย มาเพียว เพียวสื่อมา ฮุยเฉ่าซันจอ อุยเอียว อุย ซันจวนจอ อุย เอียวเกีย		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้า มือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า ปรับแถวแยกเป็น 3 กลุ่ม	
เตอเฉิ่น ชังกายยอ เตอเฉิ่นชังสิกายกอ		หยุดยืนตรง อยู่กับที่ มือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	
อุยเสี่ยงกง		ทอดเท้าขวามือซ้ายถือดาบตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือขวาถือดาบตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตามเท้าขวา ศีรษะเอียงขวามองทางขวา	
จ๊งหมิ่นเหลียงกอ		ทอดเท้าซ้ายมือขวาถือดาบตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือดาบตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตามเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	

ตารางที่ 9 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

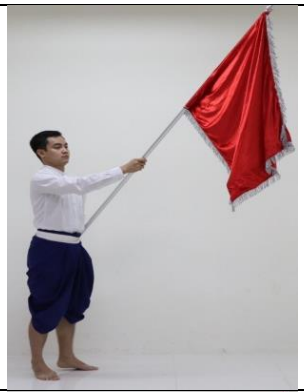
เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เสี่ยงทายหัวกู		ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้ามือขวาวาดเป็นวงกลมเหนือศีรษะมือซ้ายถือดาบเฉียงไปด้านหน้าที่ระดับเอวยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาถือดาบอยู่ระดับศีรษะ	
เกียวซือจู เกียงซือฟู อีเจิ๋นเจิ่นกง ต๋าตั่งฟู		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้ามือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	
ลี้กู		ทอดเท้าซ้ายมือขวาถือดาบตั้งมืออยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายถือดาบตั้งขึ้นทอดแขนเหยียดตามเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	
หวั่งตู		หยุดยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้ายไปด้านหน้ามือขวาวาดเป็นวงกลมเหนือศีรษะมือซ้ายถือดาบเฉียงไปด้านหน้าที่ระดับเอว	

ตารางที่ 9 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
จ๋งกินเจ่า บเจินสื่อเหย่า เปาวะจี๋งึ๊น		ขยับเท้าเป็นท่าเดินเตะเท้ามือทั้งสองข้างถือดาบระดับเอว ข้างลำตัว แล้วเฉียงปลายดาบขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	เดินเร็วขึ้นในช่วงทวนคำร้องสุดท้าย
อีอี่ อีอี๊เซียน		วิ่งเป็นวนกลมรอบเวที 1 รอบ แล้วกลับเข้าจุดตำแหน่งเดิมในตอนต้นของแถว ในเพลงเดินทัพจีน	
อุยยั้งวังวางวังเวียง อีอี่ อีอี๊ เซียน		เมื่อถึงที่ให้ทำท่าคำนับ โดยให้ดาบทั้งสองขัดเป็นกากบาก แล้วน้อมตัวก้มศีรษะ เป็นท่ารับคำสั่ง	

จากตารางที่ 9 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน พบว่า มีท่าทางการใช้ท่าในการตีบทคล้ายกับในการรำของพระเจ้าเส่งโจ๊ซฮ่องเต้ กามนี และโจเปียว และใช้การตีท่าด้วยท่าทางแบบจีน ซึ่งในเพลงเดินทัพ ตรงคำร้อง “เตอเฉิ่น ชังกายยอ เตอเฉิ่นชังสิกายกอ ”ทหารจีนจะหยุดอยู่กับที่ และให้ตัวเอก ทั้ง 3 ตัว จะทำท่าขี่ม้าแล้ววิ่งวน 1 รอบ จากนั้นจึงรำพร้อมกันตั้งแต่คำว่า “อุยเสี่ยงกง” จนจบ

ตารางที่ 10 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทย เพลงจีนขิมเล็กชั้นเดียว

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ไพร่พลพรักพร้อมล้อมวง จัตุรงค์เรียงรายซ้ายขวา		คนธงจะเป็นผู้นำแล้วพาทหารวิ่งวน 1 รอบเป็นวงกลม แล้วเข้าไปหยุดยืนในตำแหน่งเดิม โดยคนธงจะไปอยู่จุด หน้าเวที ทางด้านซ้ายของเวที	
คอยดูท่วงทีกิริยา		เดินเตะเท้าขวาไปด้านหลัง สลับเท้าซ้ายจนจบเพลง	
กามนียืนม้าเฝ้าประจำ		เดินเตะเท้าซ้ายไปด้านหลัง สลับเท้าขวาจนจบเพลง	

จากตารางที่ 10 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาไทยในเพลงจีนขิมเล็กชั้นเดียว พบว่า คนธงจีนจะใช้การเดินเตะเท้าประกอบบท เนื่องจากเป็นบทที่ต้องแสดงท่าทางพร้อมกันกับทหารและตัวประกอบอื่นๆ ฉะนั้นสิ่งสำคัญจะอยู่ที่การเตะเท้าให้ตรงตามจังหวะของเพลง และต้องเป็นผู้นำในการเริ่มจังหวะของแต่ละเพลง

ตารางที่ 11 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
โชยกิ่น		ชักเท้าขวานั่งลงแล้วเหยียดเท้าซ้ายออกไปด้านหน้า มือทั้งสองถือธงโดยให้มือซ้ายอยู่ด้านบน มือขวาอยู่ด้านล่างแล้วเฉียงปลายธงขึ้นไปด้านหน้า	
เฉียนโก		แล้วยืนขึ้นโน้มตัวไปด้านหน้า เท้าขวาอยู่หลังเท้าซ้ายก้าวไปด้านหน้า	
ฉุยกินเหมียน		ทอดเท้าซ้ายไปด้านข้างมือทั้งสอง ถือธงโดยให้มือขวาอยู่ด้านบน มือซ้ายอยู่ด้านล่างแล้วเฉียงปลายธงขึ้นไปด้านหน้าและเบี่ยงธงไปทางขวา	
เฉียนโก		ทอดเท้าขวาไปด้านข้างมือทั้งสอง ถือธงโดยให้มือซ้ายอยู่ด้านบน มือขวาอยู่ด้านล่างแล้วเฉียงปลายธงขึ้นไปด้านหน้าและเบี่ยงธงไปทางซ้าย	

ตารางที่ 11 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เกียงซื่อล่ง เกียงซือ โฟ มาเพียว เพียวมาฮุย มาเพียว เพียวสื่อมาฮุย เฉ่าซันจอ อุยเอียวอุย ซันจวนจอ อุยเอียวเกีย	 	เดินเตะแบบสลับเท้าไปมาจนจบคำร้องที่ว่า “อุยเอียวเกีย” โดยเริ่มจากเท้าขวาไปด้านหลัง สลับเท้าซ้าย เดินวงเป็นวงกลม	
เตอเฉิ่น ชังกายยอ เตอเฉิ่นชังสิกายกอ		หยุดยืนตรงอยู่กับที่ แล้วเฉียงปลายธงขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	
อุยเสี่ยงกง		ทอดเท้าขวาไปด้านข้างมือทั้งสอง ถือธงโดยให้มือซ้ายอยู่ด้านบน มือขวาอยู่ด้านล่าง แล้วเฉียงปลายธงขึ้นไปด้านหน้า และเบี่ยงธงไปทางซ้าย	

ตารางที่ 11 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
จ๊งหมิ่นเหลียงกอ		ทอดเท้าซ้ายไปด้านข้าง มือทั้งสอง ถือธงโดยให้มือขวาอยู่ด้านบน มือซ้ายอยู่ด้านล่างแล้วเฉียงปลายธงขึ้นไปด้านหน้า และเบี่ยงธงไปทางขวา	
เสี่ยงทายหัวกู		หยุดยืนตรงอยู่กับที่ แล้วเฉียงปลายธงขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	
เกียวซือจู เกียงซือฟู อีเจิ๋นเจิ่นกง ต๋าตั่งฟู		เดินเตะแบบสลับเท้าไปมา โดยเริ่มจากเท้าซ้ายไปด้านหลัง สลับเท้าขวา	
ลี้กู		ทอดเท้าซ้ายไปด้านข้าง มือทั้งสอง ถือธงโดยให้มือขวาอยู่ด้านบน มือซ้ายอยู่ด้านล่างแล้วเฉียงปลายธงขึ้นไปด้านหน้า และเบี่ยงธงไปทางขวา	

ตารางที่ 11 วิธีการแสดงท่าทางของคนธงจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีน ในเพลงเดินทัพจีน(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
หวั่งตู		หยุดยืนตรงอยู่กับที่ แล้วเฉียงปลายธงขึ้นเฉียงไปด้านหน้า	
จ๋งกินเจ่า บเจินสื่อเหย่า เปาวะจีงึ๊น อีอี่ อีอี๊เซียน	 	เดินเตะแบบสลับเท้าไปโดยเริ่มจากเท้าขวาไปด้านหลัง สลับเท้าซ้ายเดินวงเป็นวงกลม	ในตอนร้องทวนเที่ยวที่ 2 ให้เดินเร็วเร่งจังหวะขึ้น
อุยยั้งวังวางวังเวียง อีอี่ อีอี๊ เซียน		วิ่งในลักษณะสลับเท้าขวาซ้ายเป็นวงกลม 1 รอบ เพื่อกลับไปยังจุดเริ่มต้นในตอนแรก	

จากตารางที่ 11 วิธีการแสดงท่าทางของทหารจีนประกอบบทร้องเพลงสำเนียงจีนที่เป็นภาษาจีนในเพลงเดินทัพจีน พบว่า ลักษณะเดียวกับท่าทางของทหารจีน ต่างกันเพียงลักษณะของการถืออุปกรณ์ในตอนแสดง และในการเริ่มจังหวะ คนธงจีนจะเป็นผู้นำและให้สัญญาณต่างๆ เช่นการวิ่ง การเดิน หรือสัญญานหยุด

สรุปได้ว่าในวิธีการแสดงท่าทางประกอบบทร้องและทำนองเพลง เมื่อแยกเป็นวิธีการแสดงตามตัวละครได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี โจเปียว ทหารจีน และคนธงจีน พบว่าตัวละครทั้งหมดจะใช้ท่าที่นำมาจากการแสดงงิ้วทั้งหมดแล้วนำมาใช้กับหลักการตีบทตามคำร้องที่เป็นภาษาไทยโดยจะใช้ท่าหลักของการแสดงงิ้วที่มีลักษณะมือแบบจีน ได้แก่ ท่าชู 2 นิ้ว แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือรวบทับนิ้วนางกับนิ้วก้อย แทนท่าที่เป็นนาฏยศัพท์ เช่น ท่าเหม่ ท่าชี้ ท่าตัวเจ้า ใช้ลักษณะการชี้แบบ 2 นิ้วไปยังตำแหน่งต่าง ๆ เพื่อบอกความหมายตรง ๆ ถ้าชี้ที่ปากหมายถึงการพูด (สื่อถึงการเจรจา คำสัญญา ตำหนิ คำพูด) ท่าโกยมือ(ที่มีความหมายว่ายกไป เข้าไป กอบโกย) และยังใช้ในท่าที่แสดงถึงความโอ่อ่ายิ่งใหญ่ โดยการตั้งวงสูงระดับศีรษะ หันท้องแขนส่วนล่างเข้าหาศีรษะ เป็นต้น โดยการแสดงท่าทางเพื่อตีบทตามคำร้องในภาษาไทยนี้นอกจากจะใช้ท่าทางจากการแสดงงิ้วและยังใช้วิธีตีบทร้องแบบรวบคำ(ลักษณะการตีท่าตามความหมายสำคัญของคำร้อง)

1.2 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ สำหรับท่าทางในการใช้อาวุธจะเน้นไปที่การใช้อาวุธที่แสดงท่าทางอยู่ด้วยกัน 2 ลักษณะ ได้แก่ การใช้อาวุธประกอบกับคำร้องโดยการใช้อาวุธประกอบบทร้องนี้จะมีท่าที่ชัดเจนที่สุด ที่อยู่ในช่วงการรบในบท (การแสดงท่าทางในการรบประกอบความหมายของคำร้องตามบทที่บรรยาย) และการใช้อาวุธในกระบวนรบโดยเฉพาะตอนรบระหว่างกามนี และสมิงพระราม ที่มีทั้งการใช้อาวุธประกอบคำร้อง(รบในบท) และการใช้อาวุธในกระบวนรบดังตัวอย่างตามตารางดังนี้

ตารางที่ 12 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนี กรณีการรบในบท เพลงโพกผ้าชั้นเดียว

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ฝ่ายสมิงพระรามไม่ขามฤทธิ์ ประจักษ์จิตสมหวังไม่กังขา		ปฏิบัติท่าขี่ม้าแบบยังมีกำลังที่ยังแสดงความคล่องแคล่วว่องไว โดยการกระโดด สลับควบสองเท้า	
เห็นม้ากามนีทีจะล้าด้วย		ปฏิบัติท่าขี่ม้าแบบยังแบบเซไปทางซ้าย ขวา สลับกัน ที่แสดงให้เห็นว่าม้าอ่อนกำลังแล้วทำท่าการกระโดดแบบกระโดดไม่ขึ้น	
เหงื่อม้าตกกีบรีบเข้าแทง		หยุดยืนแล้วใช้ทวนปัดทวนสมิงพระราม	
รำท่าผ่าหมากกรากเข้าใส่		ปฏิบัติท่าผ่าหมาก	

ตารางที่ 12วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนี กรณีการรบในบท เพลงโพกผ้าชั้นเดียว(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
หมายเอาชัยไม่พรั่น		ก้าวเท้าขวาเข้าหากัน ใช้ปลายทวนขยับเข้าหากันด้านบน	
ขยั้นแหยง		ถอนเท้าซ้ายออกมายืนตึงขา แล้วขยับทวนเขาหากัน โดยให้ปลายทวนอยู่ระดับบนเหนือศีรษะ	
กามนีม้าหย่อนอ่อนแรง		เอี้ยวตัวไปทางซ้าย ย่อเข่าลง แล้วทำท่าตีหลังม้า สลับซ้ายขวา	
จะวกแว้งเอียงเอี้ยวเลี้ยวไม่ทัน		กลับหลังหันใช้มือขวาทำท่าควบม้าพร้อมกับยืดขาขึ้นแล้วิ่งท่าควบม้าวนไปทางซ้าย แล้ววกกลับมาทางซ้าย	

ตารางที่ 13 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนี กรณีการรบในบท เพลงร่ายนอก

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ล่ามร้องบอกพลันไม่ทันช้า		ยืนเผ่นตัวเอียงศีรษะทางขวาในท่าฟัง	
ต่างชักม้าเข้าชิดไม่คิดเกรง		ต่างฝ่ายต่างควบม้าเข้าหากันในคำว่า”เข้าชิด”แล้วควบถอยออกมาในคำว่า “ไม่คิดเกรง”	
ขยับทวน		ก้าวเท้าขวาเข้าหากัน ปฏิบัติท่าขยับทวนให้ปลายทวนลงกับพื้นและขยับขึ้นลง	
แว้งฉาด		ยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวาแล้วขยับทวนขึ้นมาตีกัน 1 ครั้งในคำว่า “ฉาด”	

ตารางที่ 13 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนี กรณีการรบในบท เพลงโพกผ้าชั้นเดียว(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
ฟาดฉับ		หันหลังก้าวเท้าขวายกเท้าซ้ายแล้วใช้ทวนตีในคำร้องที่ว่า “ฟาดฉับ”	
ปิดปับ		วางเท้าซ้ายถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย มือทั้งสองจับทวนแล้วชูขึ้นรับทวนสมิงพระราม	
หวดเปาะ		แล้วสลับเป็นฝ่ายใช้ทวนตีไปยังสมิงพระรามโดยก้าวเท้าขวาและถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าขวา	
ดูเหมาะ		ยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวาแล้วขยับทวนลงด้านล่าง 1 ครั้งในคำว่า “เหมาะ”	

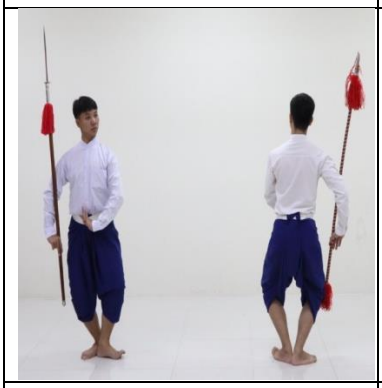
ตารางที่ 13 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนีกรณีรบในบทเพลงโพกผ้าชั้นเดียว(ต่อ)

เนื้อร้อง/ทำนอง	รูปท่ารำ	อธิบายท่ารำ	หมายเหตุ
เหม็ง		หันหลังก้าวเท้าขวายกเท้าซ้ายแล้วใช้ทวนตีด้านล่างในคำร้องที่ว่า “เหม็ง”	
แทงทวนสวนซ้ำไม่ยำเกรง		หันหน้าแล้วใช้ทวนแทงไปที่สมิงพระราม โดยการขยับเท้าไล่แทงไป	
ย้ายเพลงชิงชัยไวระวัง		แล้วกลับหลังหันทำท่าปาดทวนวิ่งวนออกไปทางขวา	

จากตารางที่ 12 - 13 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนี กรณีการรบในบท พบว่า ใช้ท่าทางที่เป็นท่ารบประกอบด้วย ท่าผ่าหมาก ท่าตีผ่าน ท่าแทงทวน และท่าปัดทวน ซึ่งท่าที่ใช้จะเน้นในเรื่องของการจ่อตี รุกไล่ สลับกันไปมา ทั้งนี้ในการตีทวน หรือ แทงทวน จะให้ลงจังหวะตามคำร้อง และในช่วงเพลงโพกผ้าชั้นเดียวก็จะเป็นท่าที่แสดงให้เห็นกิริยาของม้าที่กำลังอ่อนแรงลง โดยกามนีจะต้องแสดงท่าทางเซไป เซมา และท่าที่กระโดดไม่ขึ้น ที่แสดงถึงว่าม้าเริ่มหมดกำลังอ่อนแรงลง กับในคำร้องที่ว่า “จะวกแว้ง เอียงเอี่ยว เลี้ยวไม่ทัน” ในคำร้องนี้ กามนีจะต้องแสดงกิริยาตามลักษณะที่เกิดขึ้น คือการเอี้ยวลำตัว เอียงลำตัว แต่จะไม่แสดงจนเสียกิริยาของการทรงตัว เนื่องจากต้องการสื่อให้เห็นว่า ม้าเท่านั้นที่หมดแรง แต่กามนี เพียงแสดงท่าทางตกใจที่รู้ว่าม้าหมดแรงเท่านั้น เพราะกามนีไม่ได้หมดแรง

สำหรับวิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของกามนีในกระบวนรบที่ต้องรำตามฝ่ายสมิงพระรามในเพลงพญาเดิน ที่เป็นเพลงประกอบการรำอาวุธบนหลังม้าด้วยอาวุธยาว โดยผู้แสดงในบทบาทกามนีจะแสดงท่าทางในการรำตามประกอบด้วยท่าทางดังนี้

ตารางที่ 14 ท่ารำในเพลงพญาเดิน

		
ท่าสรรเสริญครู	ท่าโคมสามใบ	ท่าหงส์สองคอ
ท่านาคเกี้ยว	ท่าชิงพลอง	ท่าชิงพลอง
ปลอกช้าง	ปลอกช้าง	ตีผ่าน

สำหรับท่ารำอาวุธของกามนีที่รำตามฝ่ายสมิงพระรามในเพลงพญาเดิน ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมนำมาใช้การรำอาวุธยาวบนหลังม้า โดยท่าทางในของเพลงพญาเดินจะประกอบด้วยท่ารำอาวุธยาวที่เป็นท่าเฉพาะของการรำอาวุธนี้ มีทั้งหมด7 ท่า ได้แก่ ท่าสรรเสริญครู ท่าโคมสามใบ

ท่าหงส์สองคอ ท่านาคเกี้ยว ท่าชิงพลอง ท่าปลอกช้าง และท่าตีผ่าน โดยทั้ง 7 ท่า ทั้งนี้ผู้แสดงในบทบาทกามนีจะต้องรำตามฝ่ายสมิงพระราม ซึ่งอาจจะแสดงลักษณะท่าทางลีลาแบบผู้ที่รำท่ารำแบบไม่ถนัด หรือ การเลียนแบบที่ไม่เหมือนตามสมิงพระราม เนื่องจากในบทได้ระบุว่าฝ่ายกามนีเป็นผู้รำตาม ทั้งนี้วิธีที่จะแสดงให้สมบทบาทของการรำตามคือการลอกท่า อาจจะมีการยกเท้าที่หักข้อเท้าขึ้น เปิดปลายเท้าแบบไทยบ้าง หรือ หักปลายเท้าลงแบบจีนบ้าง ก็เพื่อให้สมบทบาทกับเหตุการณ์ของการเป็นผู้ตาม นอกจากนี้ในท่าของมือ ผู้แสดงจะต้องรำตามแบบมือของสมิงพระรามที่มีทั้งมือตั้งวง มือจีบ ยกเว้นในตอนป้องหน้าที่ผู้แสดงเป็นกามนีจะป้องหน้าแบบจีน

จากท่าทางวิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธของตัวละครฝ่ายจีนที่เน้นการใช้ท่าทางประกอบกับอาวุธพบว่ามีเพียงบทบาทกามนี เพียงบทบาทเดียวเท่านั้น เนื่องจากเป็นตัวละครที่มาเพื่อการท้าทายด้วยการรบวิธีการต่อสู้บนหลังม้าที่ใช้ทวน โดยในการแสดงพบว่ากามนีจะมีท่าทางที่ใช้ในการรบในบทร้อง และในทำนองเพลงด้วยท่าหลักที่มาจากท่ารบของงิ้วคือไม้บู๊ โดยในบทร้องจะใช้ท่าที่เรียกว่าท่าผ่าหมากในบทร้องที่ร้องว่า “รำท่าผ่าหมากกรากเข้าใส่ หมายเอาไม่พลั้น ขยั่นแย้ง”ท่าขยับทวน ท่าฉายทวน ท่าแทงทวน โดยท่าเหล่านี้ใช้ให้เข้ากับคำร้องที่ร้องบรรยาย และในส่วนที่เป็นการแสดงท่าทางประกอบกับทำนองเพลง จะเป็นท่าที่รำซ้ำกับเนื้อร้องหรือที่เรียกว่า รำทวนคำร้อง กับอีกกรณีคือการรำตามฝ่ายสมิงพระรามในเพลงพญาเดินที่จะต้องใช้ท่าแบบท่ารำอาวุธของละครรำแบบไทย โดยฝ่ายกามนีจะต้องแสดงท่าทางตามฝ่ายสมิงพระราม อาจจะมีการแสดงท่าที่เหมือนกัน แต่ยกเท้าในแบบจีน ทำมือแบบจีน ประกอบกันไปเพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์ในเรื่อง

1.3 วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ สำหรับท่าเฉพาะที่เป็นของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีอยู่ด้วยกันทั้งหมด 3 ลักษณะคือท่าเฉพาะที่ใช้ในการออกตัวของตัวแสดงที่เรียกว่า “ลาซัน” ท่าเข้าฉากหลังจากจบกระบวนเดินทัพจีนและท่า“ไม้บู๊” ที่ใช้เฉพาะในการรบของกามนี และสมิงพระราม โดยมีรายละเอียดของท่าตามตารางดังนี้

1.3.1 วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ ที่ใช้ในการออกตัวของตัวแสดงที่เรียกว่า “ลาซัน”ในบทบาทพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

ตารางที่ 15 ท่าลาซันของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

ลาซัน ท่าที่ 1	ลาซัน ท่าที่ 2	ลาซัน ท่าที่ 3
ลาซัน ท่าที่ 4	ลาซัน ท่าที่ 5	ลาซัน ท่าที่ 6
ลาซัน ท่าที่ 7	ลาซัน ท่าที่ 8	ลาซัน ท่าที่ 9

ตารางที่ 15 ท่าลาซันของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ (ต่อ)

ลาซัน ท่าที่ 10	ลาซัน ท่าที่ 11	ลาซัน ท่าที่ 12
บทเจรจา “ซัมกูน.....”	บทเจรจา “จุ้ยเบื้อย..เจ้ยบี๋...”	บทเจรจา “กี๋เก๊ียะ...”

วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ ที่ใช้ในการออกตัวของตัวแสดงที่เรียกว่า “ลาซัน” ในบทบาทพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ พบว่ามีท่าหลักที่ใช้ มีความหมายในแบบการแสดงว่า สมมุตติในตำแหน่งต่าง ๆ ว่าเป็นการแต่งตัว โดยเริ่มจากท่าสวมเสื้อ(ท่าที่ 1 - 2) ท่าติดกระดุมคอ (ท่าที่ 3 – 4) ท่าสวมรองเท้า(ท่าที่ 5 – 6) และท่ารัดเข็มขัด จากนั้นจะเป็นท่าเดินเพื่อตรวจกองทัพ โดยจะถือพัดประกอบการเดิน เหมือนการตรวจพล ดูความเรียบร้อย แล้วจะมีบทเจรจาที่ถามไปว่า “ซังกูน” ทั้งกองทัพจะตอบรับพร้อมกันว่า “จ๋าย” และถามต่อไปอีกว่า “อุ้นแบ้..จ้ายบี๋...” ทั้งกองทัพจะตอบรับพร้อมกันว่า “จ้ายบี๋” และในประโยคสุดท้ายที่ว่า “ขี่เก๊ีย...” ทั้งกองทัพจะตอบรับพร้อมกันว่า “ฮ้อ”

ถึงแม้คำเจรจาในบางคำยังไม่มีความหมายที่แปลได้แนชัดทุกคำ หากใช้การตีความจาก

เหตุการณ์ในการแสดง และการตีท่าทางตามบทเจรจา สามารถอธิบายถึงความหมายที่พบในการแสดงว่า พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ตรัสถามถึงว่า กองทัพทั้งหลาย มีความพร้อมหรือไม่ เมื่อพร้องแล้วจงยกทัพไปได้ เพราะเมื่อทั้งกองทัพตอบรับพร้อมกันว่า “ฮ้อ” ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงจีนลั่นถัง โดยในเนื้อร้องได้บรรยายถึงการขึ้นม้าทรงเพื่อเตรียมยกทัพไป เพื่อเข้าสู่กระบวนในเพลงเดินทัพจีนต่อไป

1.3.2 วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ ที่ใช้ในการออกตัวของตัวแสดงที่เรียกว่า “ลาซัน” ในบทบาทกามนี

ตารางที่ 16 ท่าลาซันของกามนี

ลาซัน ท่าที่ 1	ลาซัน ท่าที่ 2	ลาซัน ท่าที่ 3
ลาซัน ท่าที่ 4	ลาซัน ท่าที่ 5	ลาซัน ท่าที่ 6
ลาซัน ท่าที่ 7	ลาซัน ท่าที่ 8	ลาซัน ท่าที่ 9

ตารางที่ 16 ท่าลาซันของกามนี (ต่อ)

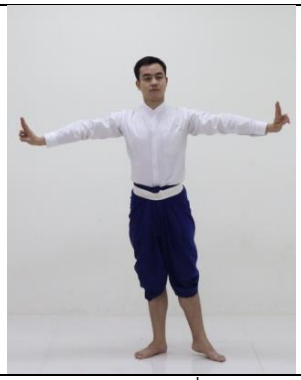
ลาซัน ท่าที่ 10	ลาซัน ท่าที่ 11	ลาซัน ท่าที่ 12
ลาซัน ท่าที่ 13	ลาซัน ท่าที่ 14	ลาซัน ท่าที่ 15
โฮ่ะ ไต๋ กิ้น กุย เอี้ยวยุ่ล่ง แฉฉวน หมั่งเฉา เอี้ยวฟุ่ล่ง	อั่วอิ่ว..อิ๋วจูมาย...	ซุยปูน.... เป๋นหมิง สานจิ้น
อ๋าน.....	กามนี....อ่ะ	

จากวิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ ที่ใช้ในการออกตัวของตัวแสดงที่เรียกว่า “ลาซัน”ในบทบาทกามนี พบว่า มีลักษณะท่าหลักที่ใช้แสดงการแต่งตัวเหมือนกับพระเจ้าเส่งโจ๊ว ฮ่องเต้ โดยเริ่มจากท่าสวมเสื้อ ท่าติดกระดุมคอ ท่าสวมรองเท้า โดยตัวกามนีจะใช้ท่ายืนขัดทวนด้วยเท้าขวาตลอดจนถึงท่าสวมหมวก และจะกระโดดสองเท้าในท่ารัดเข็มขัด

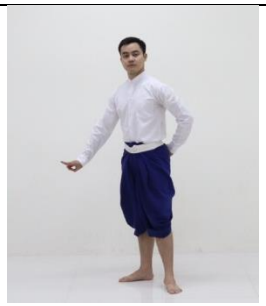
ในส่วนของบท “ลาซัน”ที่ใช้ร้องนั้น จะเป็นการร้องบอกให้ผู้ชมรู้ว่า ตัวละครตัวนี้เป็นใครมาจากไหน มีชื่อว่าอะไร ถึงแม้จะยังไม่สามารถแปลความได้จากกภาษาที่ใช้ แต่สามารถสันนิฐานได้จากเหตุการณ์ของการแสดงได้เช่นกัน ทั้งนี้ในการร้อง บทลาวัน ตัวแสดงจะต้องแสดงท่าประกอบตามบทนั้น โดยจะใช้ท่าหลักได้แก่ ท่ายืนยกเท้า ท่ารูดขนนก การเหวี่ยงลำตัวในตอนออกเสียง “อ๋าน...”ที่ผู้แสดงจะต้องร้องให้สุดเสียง เพื่อแสดงพลังเสียงให้ดูเข้มแข็ง เช่นเดียวกบการร้องของงิ้วที่ต้องใช้พลังเสียงอย่างมากในการขาน การออกลาซัน

1.3.3 วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ ที่ใช้ในการออกตัวของตัวแสดงที่เรียกว่า “ลาซัน” ในบทบาทโจเปียว

ตารางที่ 17 ท่าลาซันของโจเปียว

ลาซัน ท่าที่ 1	ลาซัน ท่าที่ 2	ลาซัน ท่าที่ 3
		
ลาซัน ท่าที่ 4	ลาซัน ท่าที่ 5	ลาซัน ท่าที่ 6

ตารางที่ 17 ท่าลาซันของโจเปียว (ต่อ)

ลาซัน ท่าที่ 7	ลาซัน ท่าที่ 8	ลาซัน ท่าที่ 9
บทลาซัน ฮุย ฮอง วิติ้ง จ๊อ เจี้ยงฉ่าย	บทลาซัน ต๊าน ซี่ ลือ หลาน	บทลาซัน เลียงพ่าย
กวน เกียง ก๊วย เกียง โป่ย ล้างโซ้ย	เฮ่อ ฮื้อ ฮ่องซ้าน	บทลาซัน อ๋าน.....
		
บทลาซัน โจเปียวอ่ะ	ท่าเดิน	ลาซัน ท่าเดิน

ในวิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ ที่ใช้ในการออกตัวของตัวแสดงที่เรียกว่า “ลาซัน” โจเปียว พบว่า มีการใช้ท่าหลักในการสื่อความหมายของการแต่งกาย เช่นเดียวกับพระเจ้าเส่งโจ๊ว ฮ่องเต้ และกามนี แต่กระบวนท่าของโจเปียวในการออกลาซันนั้นจะไม่ได้มีการยกเท้า หรือ ยืนด้วยเท้าข้างเดียว และในท่าสวมรองเท้าของโจเปียวจะใช้วิธีการวิ่งแล้วกระโดดเผ่นตัวไปในอากาศ พร้อมกับใช้ฝ่ามือขวาเพียงข้างเดียวตบลงที่เท้าซ้าย และเท้าขวา ในลักษณะการกระโดดตบที่เท้าสลับกัน

ในส่วนของบทร้องลาซัน มีลักษณะเช่นเดียวกันกับของกามนี ที่ตัวละครได้ร้องเพื่อบอกถึงลักษณะของตัวละคร และลงท้ายด้ายการบอกชื่อของตัวละครเช่นกัน

1.3.4 ท่าเข้าฉากเมื่อจบกระบวนเดินทัพจีนในบทบาทของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ้องเต้ โดยท่าเข้าฉากนั้นจะมีลักษณะที่แตกต่างกันไป สำหรับท่าเข้าฉากของ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ มีท่าเข้า 4 ท่า โดยในการเข้าฉากนี้จะใช้ลีลาที่สุขุม ขยับเท้าสลับไปมาในลักษณะของกาก้าวเท้าพร้อมกับใช้แส้ฟาดไปข้างลำตัวเหมือนการตีนข้างำตัวของม้าไม่ใช้ท่าทางที่แสดงความปราดเปรียวว่องไว ดังนี้

ภาพที่ 202 ท่าเข้าฉากท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่203 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 204 ท่าเข้าฉากท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 205 ท่าเข้าฉากท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.5 ท่าเข้าฉากหลังจากจบกระบวนเดินทัพจีนในบทบาทของกามนี สำหรับท่าเข้าฉากของกามนี มีลักษณะท่าทางที่เข้มแข็ง ดุดัน ใช้การพลิกเท้าสลับกับการฟาดแส้ ข้างลำตัว เหมือนท่าตีข้างลำตัวของม้า แล้วหมุนกลับตัว จึงเดินเข้าพร้อมกับชูทวนเฉียงไปด้านหน้า ซึ่งท่าที่ใช้ในการเข้าฉากมีด้วยกัน 4 ท่าดังนี้

ภาพที่ 206 ท่าเข้าฉากท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่207 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่208 ท่าเข้าฉากท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่209 ท่าเข้าฉากท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย

1.3.6 ท่าเข้าฉากหลังจากจบกระบวนเดินทัพจีนในบทบาทของโจเปียว มีลักษณะของการเข้าฉาก เช่นเดียวกับ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องต้ และ กามนี แต่ลีลาท่าทางของโจเปียวจะเน้นที่ความว่องไว และโลดโผนกว่า มีท่าที่เป็นลักษณะของการกระโดดสลับไล่เท้า ซ้าย – ขวา พร้อมกับการใช้แส้ฟาดไปข้างลำตัว แล้วจึงกระโดดแผ่นตัว และจบด้วยการกระโดดกลับตัว แล้วจึงเข้าเวทีด้วย

การกระโดยไล่ส้นเท้า พร้อมกับวาดมืดขวาที่ถือแส้ สลับกับมือซ้ายที่ทำถ้าแบบมือจีนวาดวงเป็นวง สลบกับมือขวา แล้วเคลื่อนที่เข้าฉาก

ภาพที่210 ท่าเข้าฉากท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่211 ท่าเข้าฉาก ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

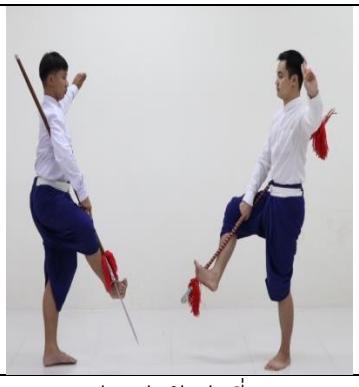
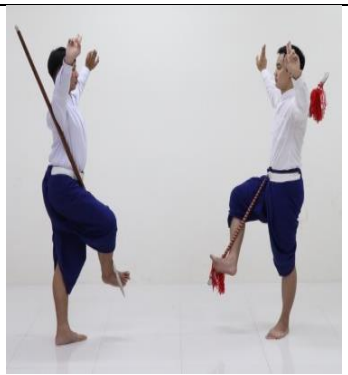
ภาพที่ 212 ท่าเข้าฉากท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 213 ท่าเข้าฉากท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย

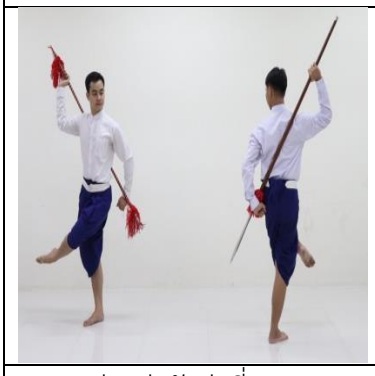
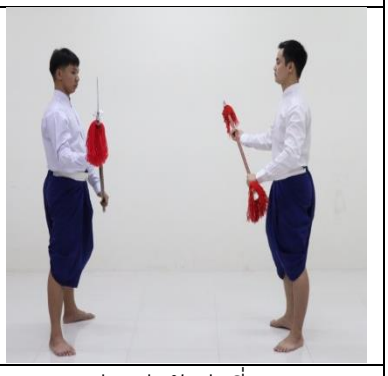
1.3.7 ท่า“ไม้บู๊” ที่ใช้เฉพาะในการรบของกามนี ซึ่งมีอยู่ 2 ช่วงคือ ท่าไม้บู๊ที่ใช้ในตอนรำทวนดูฝีมือและชั้นเชิง และการรบอย่างจริงจังตามบทของการแสดง ทั้งนี้ในกระบวนรบไม้บู๊ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งเป็นกระบวนการต่างๆ เพื่อให้เข้าใจง่ายขึ้น โดยแบ่งเป็นกระบวนการแต่งตัว และกระบวนการเข้าตีไม้บู๊ ดังนี้

1.3.7.1 ท่าในกระบวนการแต่งตัว จะเป็นกระบวนการแต่งตัวก่อนเข้ารบโดยจะใช้ทวนประกอบในการแสดงโดยจะเริ่มจากการแต่งตัวตามกระบวนการเช่นเดียวกับการแต่งตัวในกระบวนลาซันโดยเรียงลำดับตามภาพท่าทางในการแสดง กระบวนการแต่งตัว ดังนี้

ตารางที่ 18 ท่าในกระบวนการแต่งตัว

ท่าแต่งตัวท่าที่ 1	ท่าแต่งตัวท่าที่ 2	ท่าแต่งตัวท่าที่ 3
		
ท่าแต่งตัวท่าที่ 4	ท่าแต่งตัวท่าที่ 5	ท่าแต่งตัวท่าที่ 6
ท่าแต่งตัวท่าที่ 7	ท่าแต่งตัวท่าที่ 8	ท่าแต่งตัวท่าที่ 9
		
ท่าแต่งตัวท่าที่ 10	ท่าแต่งตัวท่าที่ 11	ท่าแต่งตัวท่าที่ 12

ตารางที่ 18 ท่าในกระบวนการแต่งตัว (ต่อ)

ท่าแต่งตัวท่าที่ 13	ท่าแต่งตัวท่าที่ 14	ท่าแต่งตัวท่าที่ 15
ท่าแต่งตัวท่าที่ 16	ท่าแต่งตัวท่าที่ 17	ท่าแต่งตัวท่าที่ 18
		
ท่าแต่งตัวท่าที่ 19	ท่าแต่งตัวท่าที่ 20	ท่าแต่งตัวท่าที่ 21

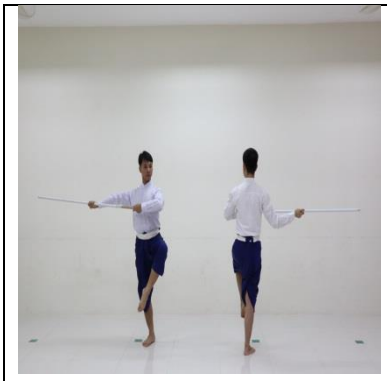
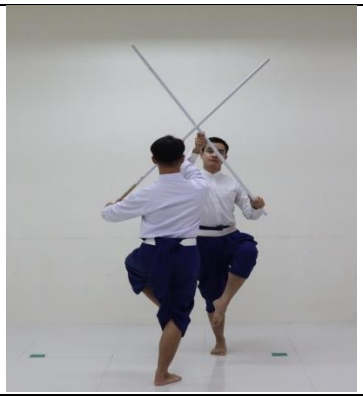
ในกระบวนท่าแต่งตัวจะประกอบไปด้วย ท่าดูเชิง ท่าสวมเสื้อ ท่าติดกระดุมเสื้อท่าสวมหมวก ท่าใส่รองเท้า และท่ากระชับเข็มขัด เมื่อครบกระบวนการแต่งตัวแล้วจะเป็นท่าดูเชิง ด้วยการวิ่งกรายทวน เตะเท้าวิ่งสลับที่ตามกระบวนท่า และจบด้วยท่าชั่งทวน เพื่อเตรียมเข้าสู่กระบวนการตีไม้บู๊ ทั้งนี้ในการรบด้วยไม้บู๊ฝ่ายกามนี้จะเป็นผู้รำนำฝ่ายสมิงพะราม ในการแสดงออก

ทางลีลา ฝ่ายการมนีก็จะต้องเป็นผู้รำนำและจะต้องดูท่าทีของฝ่ายสมิงพระรามที่สื่อให้ผู้ชมรับรู้ว่ากามนีกำลังดูท่าทีของสมิงพระรามด้วยการชำเลืองมองอยู่ในท่าทางการรำไม้บุ๊ในช่วงแต่งตัวอยู่เสมอ

1.3.7.1 ท่าในกระบวนการเข้าตีไม้บุ๊ จะเป็นท่าที่กามนี และสมิงพระรามต้องประทวนกันตามกระบวนของไม้บุ๊ ซึ่งไม้บุ๊ที่ใช้ในตอนนี้มีทั้ง 8 ไม้ โดยแต่ละไม้นั้นไม่มีชื่อเรียกที่เป็นชื่อเฉพาะ แต่จะเรียกตามลำดับเป็นไม้ที่ 1 – ไม้ที่ 8 ทั้งนี้จะมีการเรียกลักษณะของการตีประกอบเข้ามาเพื่อให้เกิดคามเข้าใจในการฝึกหัดเท่านั้น(กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา, 2565, 12 สิงหาคม, สัมภาษณ์) ทั้งนี้ในการรบไม้บุ๊แต่ละท่าก็จะมีท่าหลักที่เรียกตามวิธีการตีคือ การตีแบบพลองหัวเดียว และการตีแบบพลองสองหัวซึ่งวิธีการตีนั้นจะแตกต่างกันไปตามลักษณะของไม้บุ๊แต่ละไม้ และทุกครั้งก่อนเข้าตีในแต่ละไม้จะเริ่มด้วยการใช้ท่าผ่าหมากก่อนทุกครั้ง ซึ่งเรียงลำดับได้ดังนี้

1. ท่าผ่าหมาก ในก่อนที่จะเริ่มเข้าตีไม้บุ๊ในแต่ละไม้ จะต้องเริ่มด้วยท่าผ่าหมาก ก่อนทุกครั้งซึ่งมีท่าหลักทั้งหมด 9 ท่า โดยเรียงตามลำดับตามภาพดังนี้

ตารางที่ 19 ท่ารำกระบวนท่าผ่าหมาก

		
ท่าผ่าหมากท่าที่ 1	ท่าผ่าหมากท่าที่ 2	ท่าผ่าหมากท่าที่ 3
		
ท่าผ่าหมากท่าที่ 4	ท่าก๊า	ท่าก๊าต่อเนื่อง

ตารางที่ 19 กระบวนท่าผ่าหมาก(ต่อ)

ท่าก๊าต่อเนื่อง	ท่าก๊าต่อเนื่อง	ท่าก๊าต่อเนื่อง

2. ท่ารบไม้บู๊ชุดที่ 1 ที่ใช้ลักษณะการตีแบบพลองหัวเดียว โดยกามนีจะเป็นผู้เริ่มตีก่อน และสมิงพระรามจะปฏิบัติเช่นเดียวกับกามนี ที่จะสลับกันไปจนครบกระบวนท่าโดยเริ่มจากการตีเลาะไม้ 4 ครั้ง แล้วก๊า กระโดดลงนั่งเฉียงปลายทวน แล้วให้ฝายกามนีตีที่กลางทวน และปลายทวน สลับกับสมิงพระราม ทั้งหมด 8 จังหวะ แล้วกดไม้ยืนขึ้น จากนั้นให้ตีแบบงัดไม้วนด้านหลังล้วกระโดสลับที่เพื่อเริ่มใหม่โดยฝ่ายสมิงพระรามเป็นคนเริ่มก่อน ปฏิบัติตามกระบวนท่าจนถึงท่าตีจาก ดังภาพต่อไปนี้

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 1

ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 2	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 6
ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 7	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 9
ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 10	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 11	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 12

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 1 (ต่อ)

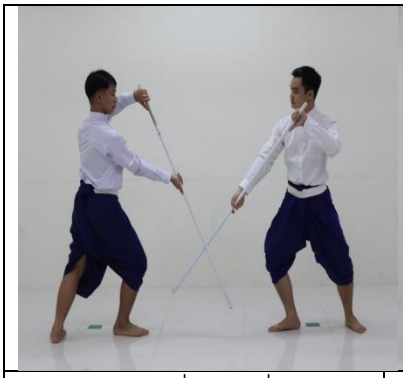
ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 13	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 14	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 15
ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 16	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 17	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 18
ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 19	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 20	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 21
ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 22	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 23	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 24

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 1 (ต่อ)

ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 25	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 26	ไม้บู๊ชุดที่ 1 ท่าที่ 27

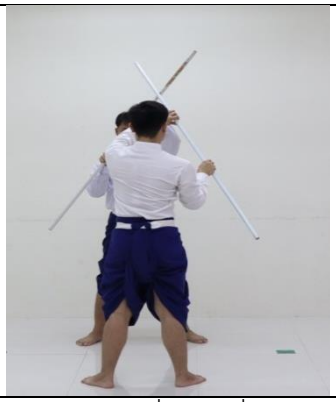
3. ท่ารบไม้บู๊ชุด 2 ที่ใช้ลักษณะการตีแบบพลองหัวเดียว มีลักษณะการตีเหมือนไม้บู๊ท่าที่ 1 แต่จะเปลี่ยนจากท่านั่งตี เป็นยืนตี โดยกามนีจะเป็นผู้เริ่มตีก่อนจากการตีเลาะไม้ 4 ครั้ง แล้ว ก๊า กระโดดลงนั่งเฉียงปลายทวน แล้วให้ฝ่ายกามนีตีที่กลางทวน และปลายทวน สลับกับสมิงพระราม ทั้งหมด 8 จังหวะ จากนั้นให้ตีแบบงัดไม้วนด้านหลัง แล้วกระโดสลับที่เพื่อเริ่มใหม่โดยฝ่ายสมิงพระรามเป็นคนเริ่มก่อน ปฏิบัติตามกระบวนท่าจนถึงท่าตีจากและสมิงพระรามจะปฏิบัติเช่นเดียวกับกามนี จะสลับกันไปจนครบกระบวนท่า โดยเริ่มจากการเข้าตีด้วยท่าผ่าหมากก่อน แล้วจึงเข้าตีด้วยท่าไม้บู๊ชุดที่ 2 ดังภาพต่อไปนี้

ตารางที่ 21 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 2

		
ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 6
ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 7	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 9
ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 10	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ **11**	ไม้บู๊ชุดที่ 2 ท่าที่ 12

4. ท่ารบไม้บู๊ชุดที่ 3 ที่ใช้ลักษณะการตีแบบพลองหัวเดียว เริ่มด้วยท่าผ่าหมาก แล้วเข้าการตีแบบพลองหัวเดียว จากนั้นเป็นการควงอาวุธด้วยมือ เตะเท้าขวากลับตัวเข้าประอาวุธสลับฝั่ง ในไม้บู๊ชุดที่ 3 นี้จะเป็นชุดที่ผู้แสดงต้องใช้ทักษะการซ้อมอย่างดีที่สุดเนื่องจากมีท่าที่มีความพิเศษคือ ตัวละครจะต้องพุ่งไม้จากด้านหลังข้ามศีรษะไปให้ฝั่งตรงข้าม เรียวกว่าท่าพุ่งหลัง ในกระบวนท่าชุดนี้นับว่าเป็นท่าที่ยากที่สุดในกระบวนไม้บู๊ทั้ง 8 ไม้ โดยกามนีจะเป็นผู้เริ่มก่อน และสมิงพระรามจะปฏิบัติเช่นเดียวกับกามนี ที่จะสลับกันไปจนครบกระบวนท่าดังภาพต่อไปนี้

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 3

ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 2	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 6
		
ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 7	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 9

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 3 (ต่อ)

ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 10	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 11	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ **12**
ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 13	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ 14	ไม้บู๊ชุดที่ 3 ท่าที่ **15**

5. ท่ารบไม้บู๊ท่าที่ 4 ที่ใช้ลักษณะการตีแบบพลองสอง ซึ่งมีวิธีการ คือเมื่อสิ้นสุดท่าผ่าหมาก ให้เปลี่ยนมือที่จับอาวุธแบบพลองหัวเดียวมาจับแบบพลองสองหัว โดยจับอาวุธแล้วแบ่งให้เป็น 3 ส่วน มือทั้งสองข้างจับอาวุธในลักษณะคว่ำมือ และเริ่มตีด้วยมือขวา สลับกับมือซ้าย ในทิศทางวนไปด้านหน้า ทั้งหมด 8 จังหวะ พร้อมก้าวเท้าขวาไปตามจังหวะที่สลับมือ และจับอาวุธมือประอาวุธในลักษณะคว่ำมือ(จับแบบ 3 ส่วน) แล้วตีงัดด้านข้างในลักษณะคว่ำ 2 มือ ปฏิบัติเช่นเดิมสลับฝั่งกันจนครบกระบวนท่า โดยกามนีจะเป็นผู้เริ่มตีก่อน และสมิงพระรามจะปฏิบัติเช่นเดียวกับกามนี ตามภาพตัวอย่างดังนี้

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 4

ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 2	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 6
ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 7	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 9
ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 10	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 11	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 12

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 4 (ต่อ)

ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 13	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ 14	ไม้บู๊ชุดที่ 4 ท่าที่ **15**

6. ท่ารบไม้บู๊ท่าที่ 5 ที่ใช้ลักษณะการตีแบบพลองหัวเดียว โดยเริ่มจากท่าผ่าหมาก จากนั้นตีเลาะไม้ 4 ครั้ง แล้วก๊า จากนั้นจะเป็นวิธีการตีงัดไม้ เริ่มจากมือขวาตีไปบนอาวุธ และตีงั้นด้านล่างของอาวุธ โดยจะสลับกันตีต่อกับสมิงพระราม ทั้งหมด 8 จังหวะ แล้วพลิกตัว เตะเท้าซ้ายหมุนซ้ายเข้าหากัน แล้วตีออก เหมือนกับ ท่าในไม้บู๊ชุดที่ 3 เมื่อสลับตำแหน่งแล้วให้โยนทวนในลักษณะให้ทวนตั้งตรง สลับกัน 2 ครั้ง แล้วจึงเริ่มต้นตีใหม่โดยสลับให้ฝ่ายสมิงพระรามเป็นผู้เริ่มก่อน จนครบกระบวนท่าดังภาพต่อไปนี้

ตารางที่ 24 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 5

ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 2	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 6
ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ **7**	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 9
ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่10	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 11	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 12

ตารางที่ 24 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 5 (ต่อ)

ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 13	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 14	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 15
ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 16	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 17	ไม้บู๊ชุดที่ 5 ท่าที่ 18

7. ท่ารบไม้บู๊ท่าที่ 6 ที่ใช้ลักษณะการตีแบบพลองสอง เริ่มจากท่าผ่าหมากจนสิ้นสุดกระบวนท่า แล้วให้เปลี่ยนมือที่จับอาวุธแบบพลองสองหัว โดยจับอาวุธแล้วแบ่งให้เป็น 3 ส่วน มือทั้งสองข้างจับอาวุธในลักษณะคว่ำมือ และเริ่มตีด้วยมือขวา สลับกับมือซ้าย ในทิศทางวนไปด้านหน้าทั้งหมด 8 จังหวะ พร้อมก้าวเท้าขวาไปตามจังหวะที่สลับมือ เมื่อตีอาวุธครบกระบวนท่าในจังหวะรุก - ไล่ แล้วให้ฝ่ายกามนีเป็นผู้ตีบุกด้วยท่า ตีแสกหน้าในจังหวะที่ 1 ตีด้านข้างลำตัวในด้ายซ้ายตีจังหวะที่ 2 ตีแสกศีรษะในจังหวะที่ 3 และตีเข้าข้างลำตัวในจังหวะที่ 4 จับอาวุธมือประอาวุธในลักษณะคว่ำมือ(จับแบบ 3 ส่วน) แล้วตีงัดด้านข้างในลักษณะคว่ำ 2 มือ พร้อมกับวนไม้ไปด้านหลัง ปฏิบัติเช่นเดิมสลับฝั่งกันจนครบกระบวนท่าโดยกามนีจะเป็นผู้เริ่มตีก่อน และสมิงพระรามจะปฏิบัติเช่นเดียวกับกามนี ที่จะสลับกันไปจนครบกระบวนท่า ตามตัวอย่างดังภาพต่อไปนี้

ตารางที่ 25 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 6

ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 2	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 6
ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 7	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 9

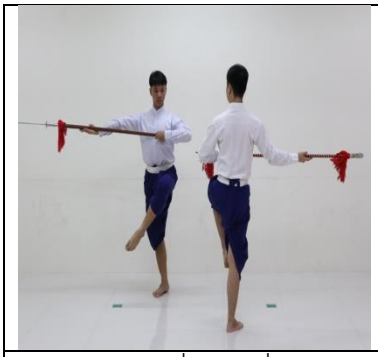
ตารางที่ 25 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 6 (ต่อ)

ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 10	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 11	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ **12**
ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 13	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 14	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 15
ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 16	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 17	ไม้บู๊ชุดที่ 6 ท่าที่ 18

8. ท่ารบไม้บู๊ท่าที่ 7 ที่ใช้ลักษณะการตีแบบพลองหัวเดียว แต่ใช้อาวุธที่เป็นทวน ฝ่ายกามนีจะเป็นผู้เริ่มตีก่อนกามนีจะเป็นผู้เริ่มตีในท่าการตีเลาะไม้ 4 ครั้ง แล้วก๊า พร้อมกับการกลับตัววาดอาวุธในครั้งแรกอาวุธของสมิงพระรามจะอยู่ด้านบนอาวุธของกามนี ฝ่ายกามนีจะทำท่างัดอาวุธของสมิงพระราม(แบบการประลองกำลัง) จากนั้นฝ่ายกามนีก็จะงัดอาวุธกลับไป

ด้านหลังพร้อมทั้งกลับตัว และอาวุธของกามนีจะอยู่ด้านบนของสมิงพระราม(ฝ่ายสมิงพระรามเป็นฝ่ายงัดบ้าง) ในจังหวัดสุดท้ายพอสมิงพระรามงัดได้ก็จะจบได้ท่าตีจากดังภาพต่อไปนี้

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 7

		
ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ 2	ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ **6**
ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ 7	ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 7 ท่าที่ **9**

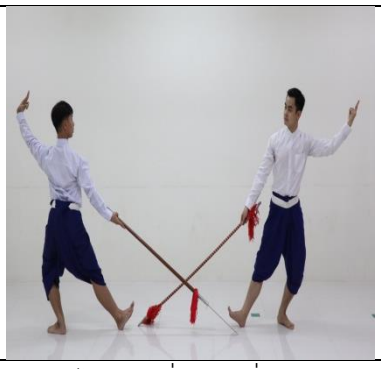
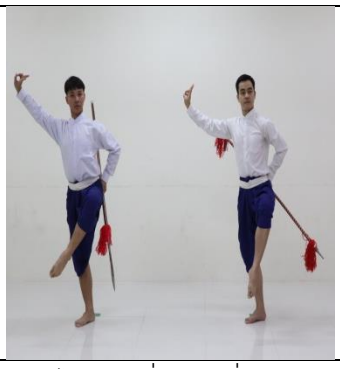
9. ท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 8 เริ่มจากท่าผ่าหมาก แล้วเข้าต่อด้วยท่าที่มีลักษณะการตีแบบพลองหัวเดียว(เริ่มต้นเหมือนกับที่ไม้บู๊ในชุดที่ 7) ในท่าการตีเลาะไม้ 4 ครั้ง แล้วก๊าโดยสมิงพระราม ส่วนกามนีจะต้องควงทวนตามลักษณะของการก๊าแล้วย่อเหลี่ยม มือทั้งสองถือทวนในลักษณะคว่ำมือ(จับแบบพลองสองหัว) จากนั้นสมิงพระรามจะใช้ปลายทวนวงเป็นวงกลมรอบใบหน้าของกามมี แล้วขยับฟาดทวงลงตรงกลางระดับศีรษะ กามนีจะต้องขยับทวนขึ้นรับทวน พร้อมกับปัด

ททวนของสมิงพระรามทันที โดยกระบวนท่าไม้บู้ชุดที่ 8 นี้จะไม่มีการสลับกันทำเหมือนชุดไม้บู๊ที่1- 6 และจบด้วยท่าตีจาก ตัวละครทั้งสองป้องหน้าแบบท่าทางของฝ่ายจีน

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารบไม้บู๊ ชุดที่ 8

ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 1	ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 2	ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 3
ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 4	ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 5	ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 6
ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 7	ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 8	ไม้บู๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 9

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารบไม้บ๊ ชุดที่ 8 (ต่อ)

		
ไม้บ๊ชุดที่ 8 ท่าที่10	ไม้บ๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 11	ไม้บ๊ชุดที่ 8 ท่าที่ 12

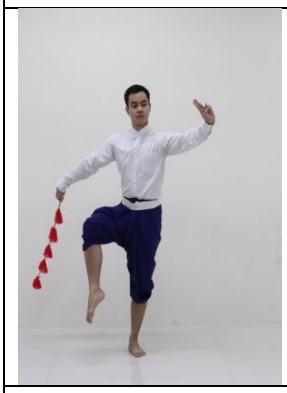
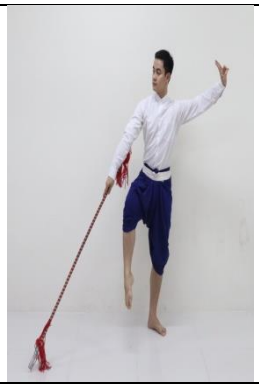
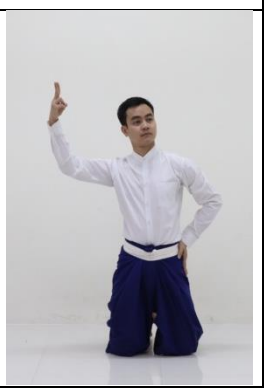
ในข้อวิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะนี้ พบว่าท่าเฉพาะต่างๆแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือท่าที่ใช้ในการออกตัวที่เรียกว่า ท่าลาซัน ท่าเข้าฉาก(หลบฉาก) และท่าไม้บ๊ (ท่าเฉพาะในการรบด้วยอาวุธทวนของกามนี) โดยการใช้ท่าทางเฉพาะทั้ง 3 ลักษณะนี้ จะมีการกำหนดไว้ตามลักษณะของบทบาทของตัวละคร ซึ่งท่าทางที่แสดงนั้นหากสังเกตจะพบว่า ถ้าเป็นตัวละครที่มีอายุมาก เช่น พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ซึ่งเป็นตัวละครที่มียศสูงสุด ลักษณะท่าทางที่แสดงออกมาจะมีความสุขุมนุ่มลึก แต่แฝงไปด้วยลักษณะที่น่าเกรงขาม และมีอำนาจ ท่าทาที่แสดงออกมาจะเป็นท่านิ่ง ไม่คล่องแคล่วว่องไว แม้แต่ท่าที่ต้องกระโดดยังต้องกระโดดไล่เท้าด้วยความนุ่มนวล และจะใช้ท่าที่ยกเท้าน้อยที่สุด

ถ้าเป็นตัวละครที่อยู่ในช่วงอายุระดับกลาง จะมีท่าทางที่คล่องแคล่วว่องไว มีท่ากระโดดด้วยปลายเท้า กระโดดหมุนตัว มีการใช้ลีลาที่ขึงขัง เข้มแข็ง ด้วยท่าทางที่ฮึกฮัก ห้าวหาญ เช่น ท่าลาซันของโจเปียว ที่จะแสดงท่าทางด้วยความกระชับว่องไวฮึกเหิม มีการกระโดดหมุนตัว กระโดดลอยตัว และกามนีก็จะมีลักษณะใกล้เคียงกับโจเปียว แต่จะสุขุมกว่าด้วยกามนีนั้นอยู่ในสถานะของ แม่ทัพที่มาเพื่อท้ารบแบบตัวต่อตัว จึงมีการใช้ท่าที่ดูน่าเกรงขาม ท่าสง่างาม และมีความดุดันที่แสดงถึงความภูมิฐานของแม่ทัพ ทั้งนี้ในกระบวนท่าไม้บ๊ก็จะเป็นท่าเฉพาะที่ใช้ในการต่อสู้ โดยนำมาใช้ตั้งแต่การรำทวนเพื่ออวดฝีมือตามเนื้อเรื่อง แล้วจึงจะนำไปใช้ในการต่อสู่แบบจริงจังที่มีทั้งการรบในบท และการรบในทำนองเพลง

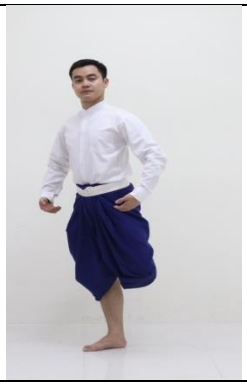
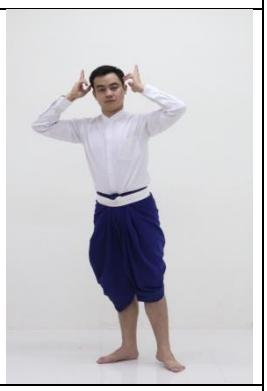
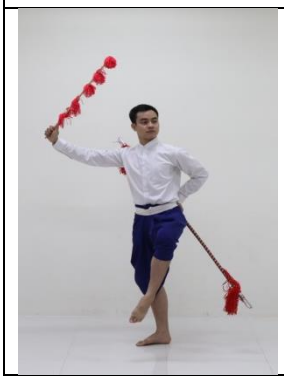
1.4 วิธีการปฏิบัติท่าทางในการแสดง ในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ท่าทางทั้งหมดมีจุดเริ่มต้นจากการนำท่าของการแสดงงิ้ว โดยได้รับการถ่ายทอดที่เป็นท่าหลักสำคัญ ได้แก่ ท่าเดิน ท่าวิ่ง ท่าทางในการตีบท กระบวนท่าในการใช้อาวุธ ลักษณะของการใช้มือที่ในท่าต่าง ๆ ที่ใช้เป็นภาษาท่าเมื่อนำมาอยู่ในการแสดงแบบละครรำของไทยที่เรียก

ว่าละครพันทาง ลักษณะการแสดงท่าทางของตัวละครในบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนจึงมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการแสดงของเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี มีวิธีการปฏิบัติท่าทางในการแสดงอยู่ 3 ลักษณะ ได้แก่ การแสดงท่าทางในลักษณะการรำแบบออกภาษา การแสดงท่าทางในลักษณะของการแสดงงิ้ว และการรำแบบใช้ท่าทางธรรมชาติ ตามตารางดังนี้

ตารางที่ 28 ท่าทางที่มีลักษณะการรำแบบออกภาษา

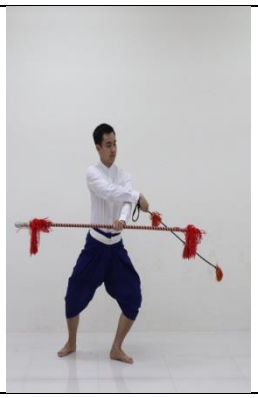
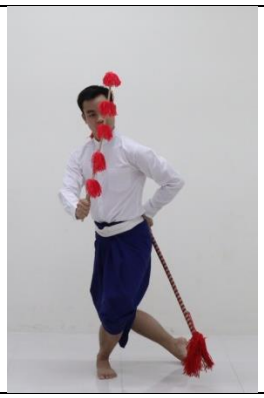
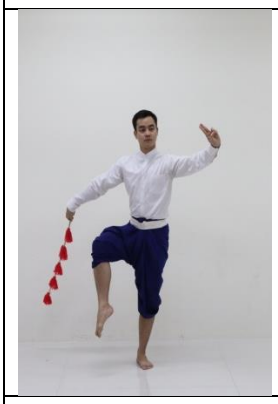
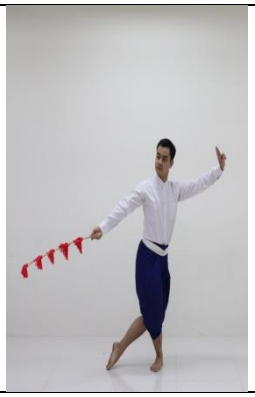
ท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนที่มีลักษณะแบบท่ารำออกภาษาเชื้อชาติจีน			
			
			

ตารางที่ 28 ท่าทางที่มีลักษณะการรำแบบออกภาษา(ต่อ)

ท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนที่มีลักษณะแบบท่ารำออกภาษาเชื้อชาติจีน			
			
			

จากตารางที่28 วิธีการปฏิบัติท่าทางในลักษณะการรำแบบออกภาษาท่า ที่ตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช พบว่า มีท่าทางที่เป็นลักษณะแสดงให้เห็นความเด่นชัดในการแสดงท่าทางในลักษณะแบบการรำออกภาษา เช่น ท่าแบบชูนิ้วชีและนิ้วกลาง แทนท่าชี้ โดยความหมายของการแสดงงิ้ว จะใช้ในการท้าท้ายหรือแสดงความไม่พอใจ(วิโรจน์ วทัญญุตากวิน, 2565, 4 มิถุนายน, สัมภาษณ์) “ท่าตัวเรา” ของงิ้วที่ใช้สันมือเข้าหาลำตัวระดับลิ้นปี่ สามารถใช้ได้ทั้งมือซ้าย และมือขวา แต่ในการแสดงบทบาทของตัวละครจีนในเรื่องราชาธิราชนี้จะใช้สันมือขวา เป็นหลักในส่วนของการใช้เท้า จะมีลักษณะการเตะเท้าก่อนทุกครั้งที่จะเคลื่อนที่เรียกว่า “เคี๊ย” หรือ “เกี๊ย” แล้วปฏิบัติด้วยการวิ่ง การเดิน การกระโดดเคลื่อนที่ ซึ่งท่าทั้งหมดนี้จะอยู่ในกลุ่มเดียวกัน(วิโรจน์ วทัญญุตากวิน, 2565, 4 มิถุนายน, สัมภาษณ์)

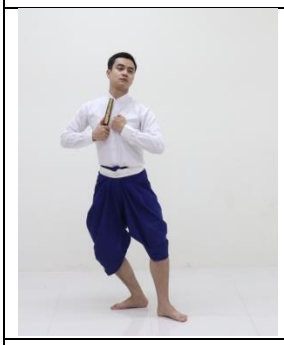
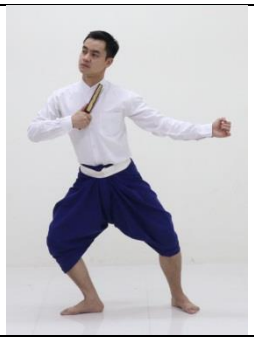
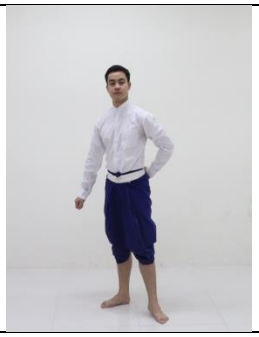
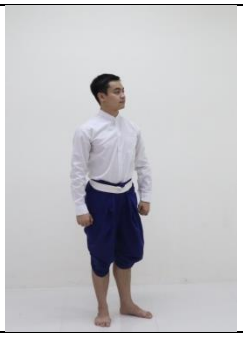
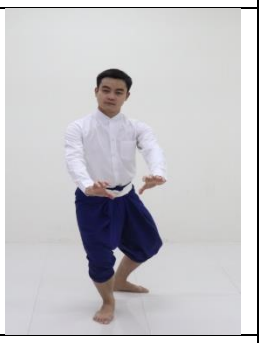
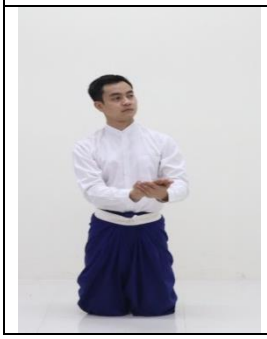
ตารางที่ 29 ท่าทางการแสดงในลักษณะท่าที่มาจากการแสดงงิ้ว

ท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนที่มีลักษณะแบบท่าที่มาจากการแสดงงิ้ว			
			
			

จากตารางที่ 29 วิธีการปฏิบัติท่าทางการแสดงในลักษณะท่าที่มาจากการแสดงงิ้ว พบว่า ท่าที่ใช้ในการแสดงส่วนใหญ่ เป็นท่าทางที่มาจากการแสดงงิ้วเป็นหลัก โดยนำมาใช้ประกอบการตีบทตามคำร้องทั้งที่เป็นภาษาไทย และเพลงที่เป็นภาษาจีน นอกจากนี้ยังมีท่าทางที่ใช้แสดงประกอบทำนองเพลง ได้แก่ ท่าเดิน ท่าทางการใช้มือ ท่าหัวเราะ ท่ากรอกตา การใช้พลังเสียง ท่าต่อสู้เป็นต้น ทั้งนี้ยังพบว่า เป็นท่าทางที่มาจากการแสดงงิ้วก็ตาม แต่เมื่อมาอยู่ในการแสดงของละครรำแบบไทย

แล้วทำให้มีการปรับลักษณะของวงแขน การหักข้อมือ การยกเท้าที่จะอยู่ในระดับเดียวกับวิธีการแสดงท่าทางในแบบนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 30 ท่าทางการแสดงในลักษณะการใช้ท่าทางแบบธรรมชาติ

ท่าทางการแสดงในลักษณะการใช้ท่าทางแบบธรรมชาติ			
			
			
			

จากตารางที่ 30 วิธีการปฏิบัติท่าทางการแสดงในลักษณะการใช้ท่าทางแบบธรรมชาติ พบว่า ท่าทางที่แสดงลักษณะความเป็นธรรมชาติจะเป็นท่าทีอยู่ในการแสดงอากัปกิริยาทั่วไป ได้แก่ ท่าหัวเราะ ที่ตัวละครจะหัวเราะออกมาแล้วใช้มือลูบเครา หรือ อ้าปากหัวเราะออกมาทันที ท่าร้องไห้ด้วยอาการสะอึกสะอื้น การทำท่าทุบอกตีอกด้วยความเสียใจแบบเจ็บปวดจนแน่นอก ท่าผายมือที่จะใช้ในความหมายว่า “ยกไป เคลื่อนไป หรือออกไป” ท่ากระทืบเท้าที่แสดงความไม่พอใจ ท่าพุ้ยข้าวต้ม ท่าขุดดิน ท่ากลบดิน ที่อยู่ในเนื้อร้องของเพลงจีนขิมเล็กที่ทหารจีนใช้ในการตีบท

เป็นต้น ซึ่งการแสดงท่าทางแบบธรรมชาตินี้จะพบอยู่ในการแสดงละครพันทาง เนื่องจากเป็นรูปแบบการแสดงที่ใช้ท่าทางแบบธรรมชาติมากที่สุด

สำหรับวิธีการปฏิบัติท่าทางในการแสดง ของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช เป็นการแสดงที่มีลักษณะของการใช้ท่าทาง 3 ลักษณะ ได้แก่ การแสดงท่าทางในลักษณะแบบการรำออกภาษา การแสดงท่าทางในลักษณะของการแสดงงิ้ว และ การรำแบบใช้ท่าทางธรรมชาติ ซึ่งลักษณะของการแสดงท่าทางทั้ง 3 แบบนี้จะพบว่าอยู่ในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนทั้งสิ้น ทั้งนี้ในการสร้างท่าทาง เหล่านี้ก็มีปัจจัยจากทั้ง 3 ลักษณะที่ได้กล่าวไว้ในขั้นต้น เนื่องจากการรูปแบบของการแสดงละครพันทางจะมีลักษณะที่ใช้ท่ารำที่เป็นท่าทางอย่างธรรมชาติที่มาจากท่าทางในชีวิตประจำวัน แล้วนำมาผสมผสานกับลีลาทางทางของแต่ละเชื้อชาติที่ใช้แสดง โดยในเรื่องราชาธิราช ที่ได้กล่าวถึงตัวละครที่มีเชื้อชาติจีน ปรมาจารย์ทั้งหลายที่ได้รับท่าจากการแสดงงิ้ว เพื่อใช้ประกอบกับบทบาทในการแสดงท่าทางต่าง ๆ จึงปรับให้เหมาะสมกับบริบทของการแสดงในรูปแบบของละครรำของไทย จึงเกิดเป็นลักษณะของท่าทางที่เป็นอัตลักษณ์ของแต่ละชาติ ซึ่งเรียกลักษณะการออกลีล่าท่าทางของแต่ละเชื้อชาตินั้นว่า การรำแบบออกภาษา โดยตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องเรื่องราชาธิราชนี้ใช้ท่าทางที่เป็นลักษณะแบบการแสดงงิ้วที่สื่อถึงเชื้อชาติในการแสดงได้ชัดเจนที่สุด เนื่องจากการแสดงงิ้วเป็นการแสดงรูปแบบละครมีการสื่อสารด้วยท่าทาง และอารมณ์ ในแบบท่าทางธรรมชาติที่ชัดเจนกว่าการแสดงในรูปแบบอื่น จึงทำให้ตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องนี้มีความสมบูรณ์ด้วยท่าทาง อัตลักษณ์ของเชื้อชาติ และวิธีการแสดงท่าทางได้ชัดเจน

1.5 วิธีการเจรจาและการร้องเพลง สำหรับการเจรจา และการร้องเพลงในการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ผู้แสดงจะต้องการเจรจา และร้องเพลงที่เป็นภาษาจีนนางช่วง เพื่อใช้ในการสื่อสาร โต้ตอบบทระหว่างตัวละครด้วยกัน ทั้งนี้ในการเจรจาช่วยให้การดำเนินเรื่องมีความกระชับและเข้าใจง่ายขึ้น

สำหรับการเจรจา และการร้องเพลงนี้ในการแสดงนี้มี 2 ลักษณะได้แก่ การเจรจาด้วยภาษาไทยที่ออกสำเนียงแบบจีน การเจรจาด้วยภาษาจีน และการร้องเพลงที่เป็นภาษาจีน ทังนี้ในการเจรจามีวิธีการเจรจาที่ผู้แสดงต้องสื่อสารให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ โดยในบทเจรจาที่ใช้จะบันทึกด้วยภาษาไทยทั้งหมด แต่ในขณะที่ผู้แสดงเจรจานั้น จะต้องไม่อ่านออกเสียง แบบภาษาไทย แต่จะต้องออกเสียงให้มีสำเนียงแบบคนจีน โดยจะยกตัวอย่างบทที่ใช้ในการเจรจา การร้องเพลงที่เป็นภาษาไทยและภาษาจีนที่บันทึกด้วยภาษาไทยดังในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 31 บทเจรจาที่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องออกเสียงให้มีสำเนียงจีน ตัวอย่างบทสนทนาระหว่าง กามนี และล่ามจีน

บทเจรจาที่บันทึกด้วยภาษาไทย	**การเจรจาที่ผู้แสดงออกเสียงให้เป็นสำเนียงจีน**
อาล่ามเอ๊ย ลื้อไปบอก สมิงพระราม นะ ว่าอั๊ว รำทวนสวนสนามเสร็จเรียบร้อยแล้ว ต่อไปนี้ให้ สมิงพระราม เป็นผู้รำนำบาง แล้วอั๊วจะรำตาม	อาลั้มเอ๊ย... ลื้อไปบอกอีสะหมิงพะลัม นะ ว่าอั๊วนี่ ลำทวงสวงสะหนำ เส็กเลียบล้อยเลี้ยว ต่อไปนี่ให้ อีสะหมิงพะลัม เป็นผู้ลำนำบาง เลี้ยวอั๊วเจียลำตัม

ตารางที่ 32 บทเจรจาที่เป็นภาษาจีน แต่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องออกเสียงให้มีสำเนียงจีนตัวอย่างบทสนทนาระหว่าง พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ และทหารทั้งหมดในกองทัพ

บทเจรจาที่บันทึกด้วยภาษาไทย	**การเจรจาที่ผู้แสดงออกเสียงให้เป็นสำเนียงจีน**
พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ “ซัมกู” ทหารทังกองทัพ “จ๋าย” พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ “จุ้ยเบื้อยเจ้ยบี๋” ทหารทังกองทัพ “เจ้ยบี๋” พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ “กี๋เกี๊ยะ” ทหารทังกองทัพ “ห้อ”	พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ “ซำกู.....” ทหารทังกองทัพ “ไจ๋ย....” พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ “จุ้ยเบื้อย....เจ้ยบี๋....” ทหารทังกองทัพ “ไจ้ย...บี๋.....” พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ “กี๋เกี๊ยะ.....” ทหารทังกองทัพ “ฮ้อ”

ตารางที่ 33 บทร้องที่เป็นภาษาจีนแต่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องร้องเองให้มีสำเนียงจีน ตัวอย่างบทร้องของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

บทเจรจาที่บันทึกด้วยภาษาไทย	**การเจรจาที่ผู้แสดงออกเสียงให้เป็นสำเนียงจีน**
งอเกียวงา เกี่ยวเกี่ยวยี่เซิน งอซิมาเซี้ยงซิ้น งา อา โหงกัวะ คูเลียวยี่เซิน โหงตีตำเคียงกิน อา กินลีอ่วยกวย ซันเลี้ยวหมินอา มาเชียงกิน ตา น้อเชียงกิน งอ อา งอ ซิมาเชียงกินอา ฮ่อเยิ่นเป๋าปูอา ช้วนฮวยซิน อา	หง่อเกียวง้า เกี่ยวเกี่ยวยี่เซิ้น หง่อซิหม่า เซี้ยง ซิ้น ง้า อ่า โหง่วกัวะ คูเลียวยี่เซิน โหง่วตีตำเคี้ยง กิ่น อา กินลีอ่วยก้วย ซันเหลี้ยวหมินอา มาเชียง กิน ตาน้อเชียงกิน หงอ อา หงอ ซิมาเชียงกิ่น อา ฮ่อเยิ่นเป๋าปูอา ช้วนฮวยซิน อา

ตารางที่ 34 บทร้องที่เป็นภาษาจีนแต่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องร้องเองให้มีสำเนียงจีน ตัวอย่างบทร้องของโจเปียว

บทเจรจาที่บันทึกด้วยภาษาไทย	**การเจรจาที่ผู้แสดงออกเสียงให้เป็นสำเนียงจีน**
หวางโสย ปุปิโหลย หลินหลิน อ้วยชินอิ๋วปิน เชี่ยวกีกิน ต๋ำเชียงกินฮ่วยกวย ซี้เลี้ยวหมิ่น อ้วยเชียนเป๋าเอกี ชวนฮ่วยกินงา หวางโสย โจเปียวอา โย้นกีเป๋าเฉ่าเฮินน้า อา เบาะมิชิหยุ ฉุลิชื่อฟี ชิว ชินิชิเกิงอา	หว่างโส่ย ปุปิโหลย หลินหลิน อ้วยชินอิ๋วปิน เชี่ยวกีกิ๋น ต๋ำเชียง กินฮ่วยกวย ซี้เลี้ยวหมิ่น อ้วยเชียนเป๋าเอกี ชวนฮ่วยกินหง่า หว่างโสย โจวเปียวอา โย้นกีเป๋าเฉ่าเฮินนา อ่า เบาะมิชิหยุ ฉุลิชื่อฟี ชิว ชินิชิเกิงอา....

จากตารางที่ 31 – 34 ที่ได้กล่าวถึงบทเจรจาจากบทละครเรื่องราชาธิราชชุดสมิงพระราม อาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี พบว่า จากตัวอย่างบทเจรจา และบทร้องที่ผู้แสดงจะต้อง ต้องเจรจาให้ได้สำเนียงจีน ด้วยการออกเสียงให้แปร่งไปจากเดิม ซึ่งจะใช้วิธีการเปลี่ยนเสียงวรณยุกต์ รูปตัวสะกดในบางคำเพื่อให้ได้สำเนียง แต่ยังยังฟังเข้าใจตัวละครพูดว่าอะไร เช่น “สมิงพระราม” ออกเสียงเป็น “อีสะหมิงพะลัม” “เสร็จเรียบร้อยแล้ว”ออกเสียงเป็น “เส็กเลียบล้อยเลี้ยว” เป็นต้น

และบทร้องที่เป็นบทเจรจาภาษาจีน แต่บันทึกเป็นภาษาไทย ที่ผู้แสดงจะต้องออกเสียงให้มีสำเนียงจีนก็จะเจรจาด้วยคำจีนนั้นโดยตรง เช่น “งอเกียวงาเกี่ยวเกี่ยวยี่เซิน...งอซิมาเซี้ยงซิ้น งา...” และเมื่อต้องออกเสียงให้เป็นสำเนียงจีนว่า “ง๊อเกียว งาเกี่ยวเกี่ยวยี่เซิ้น...งอซิมาเซี้ยงซิ้น งา...”

ทั้งนี้การออกเสียงแบบนี้ก็เพื่อที่จะแสดงให้เห็นการออกสำเนียงเลียนแบบคนจีน พูดไทยไม่ชัดแต่ไม่ได้เป็นการล้อเลียนในเชิงลบ ถ้าสังเกตจากการแสดงภาพยนตร์ ละครเวที ละครโทรทัศน์ หรือแม้แต่การแสดงบทบาทต่าง ๆ ที่มีการกล่าวถึงคนจีนที่เข้ามีบทบาทในการแสดงด้วย ซึ่งพบว่า ตัวละครที่มีเชื้อชาติจีน ก็จะเจรจาแบบออกเสียงภาษาไทยไม่ชัดเช่นกัน ทั้งนี้ก็เพื่อให้พูดชมได้รับรู้แล้วเข้าใจว่านี่คือคนจีน และโดยทั่วไปคนจีนที่มาอยู่ในเมืองไทยก็พูดไทยไม่ชัดเช่นกัน

ฉะนั้นวิธีการเจรจาและการร้องเพลง ที่ผู้แสดงจะต้องเจรจาเองร้องเองในการแสดง ผู้แสดงจะอ่านบทแล้ว ออกเสียงให้แปร่งออกเป็นสำเนียงแบบจีน ที่จะใช้วิธีผันเสียงวรรณยุกต์ ปรับรูปตัวสะกดของคำให้การออกเสียงใกล้เคียงสำเนียงจีนมากที่สุด โดยสำเนียงจีนที่พบในการแสดงนี้จะเป็นสำเนียงจีนแต้จิ๋วเป็นหลัก แต่มีบางคำที่มีสำเนียงจีนอื่นเข้ามาผสมบ้างก็ตาม ทั้งนี้ในการเจรจา การร้องเพลงที่เป็นภาษาจีน เป็นเพียงการเลียนแบบเพื่อให้เกิดความสุนทรียะรสของการแสดง และเพื่อทำให้การแสดงสมบูรณ์ ผู้ชมเข้าถึงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน เพื่อให้รับรู้อรรถรสของการแสดงชัดเจนยิ่งขึ้น

1.6 วิธีการแสดงอารมณ์ การแสดงอารมณ์ของตัวละครฝ่ายจีนที่อยู่ในการแสดงในเรื่องนี้จะมีการแสดงอารมณ์ตามฉาก และเหตุการณ์ที่ดำเนินไปตามเรื่อง โดยการแสดงอารมณ์ของตัวละครเหล่านี้จะเป็นการแสดงอารมณ์ตามลักษณะความภูมิฐานของบทบาทที่ประกอบกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่แสดงให้สอดคล้องกับบทร้อง ทำนองเพลง โดยในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสาตอน สมิงพระรามรบกามนี สามารถแยกการแสดงอารมณ์ตามความภูมิฐานของตัวละครที่ประกอบกับเหตุการณ์ในตอนที่แสดงได้ดังนี้

1.6.1 การแสดงอารมณ์ตามความภูมิฐานของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ในการแสดงอารมณ์ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้จะต้องแสดงอารมณ์ที่มีทั้งความสุขุมรอบครอบ ความหยิ่งผยองในอำนาจของกองทัพจีน และอารมณ์ของการสูญเสีย ซึ่งการแสดงอารมณ์นั้นจะแสดงออกมาทางแววตา ใบหน้า เสียงหัวเราะ เสียงร้องไห้ โดยจะต้องมีการแสดงอารมณ์ที่เหมาะสมกับบทบาท จะไม่แสดงจนเกินบทบาทดังนี้

1. การหัวเราะต้องหัวเราะแบบเต็มพลังเสียงที่แสดงความมีอำนาจ และความมั่นใจว่ากองทัพของตน และทหารมีความสามารถมากไม่เกรงกลัวใคร พร้อมกับการลูบเคราและขยับตัวเล็กน้อยในขณะที่หัวเราะ

ภาพที่ 214 การหัวเราะต้องหัวเราะแบบเต็มพลังเสียงที่แสดงความถึงการมีอำนาจ
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

2. การร้องไห้ ต้องร้องไห้แบบไม่ฟูมฟายแบบไร้สติ ต้องรักษาความเป็นกษัตริย์ แต่จะตะโกนเสียงดังได้ในตอนท้ายที่จะต้องทำท่าทุบอกตามจังหวะ เพื่อให้รับกับจังหวะของกลอง และฉาบ ที่จะตีรับแบบการแสดงงิ้ว

(215)

(216)

ภาพที่ 215 -216 การร้องไห้ ต้องร้องไห้แบบไม่ฟูมฟาย ต้องรักษาความเป็นกษัตริย์ ที่มีความสุขุม
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

3. การแสดงความเยาะเย้ย จะแสดงด้วยการมองแบบเหยียดหยามด้วยการมองแบบใช้หางตา แล้วเบือนใบหน้าไปทางอื่น หรือการแสยะใบหน้าที่แสดงถึงความดูถูกในฝีมือของฝ่ายตรงข้าม

(217)

(218)

ภาพที่ 217 - 218 การแสดงความเยาะเย้ย มองแบบเหยียดหยามด้วยหางตา การแสยะใบหน้า
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

4. การแสดงความกล้าหาญสุขุม ผ่านลักษณะการเดินแบบนิ่ง ๆ ช้า ๆ ไม่เดิน หรือ วิ่งเร็วแบบตัวละครอื่น เนื่องจากบทบาทกษัตริย์จะต้องวางอารมณ์ให้นิ่ง และสง่างามที่สุด และในการก้าวแต่ละครั้งต้องชำเลืองตามองกวาดสายตาไปทุกครั้ง

(219)

(220)

ภาพที่219 - 220 การแสดงความกล้าหาญสุขุมลักษณะการเดินแบบนิ่ง ๆ ช้าวางอารมณ์ให้นิ่ง
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

(221)

(222)

ภาพที่221 -222 ท่าทางในการแต่งตัวที่จะต้องใช้ท่าที่ไม่ต้องกระโดด และการเดินต้องสุขุมไม่รุกรน
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

1.6.2 การแสดงอารมณ์ตามความภูมิฐานของกามนี เนื่องจากบทบาทกามนีเป็นตัวละครที่จัดอยู่ในกลุ่มของพระเอกฝ่ายบู๊ การแสดงท่าทางต้องมีความแข็งแรง คล่องแคล่วแต่ไม่รุกรี้รุกรนจนเสียบุคลิกของตัวละคร โดยการแสดงอารมณ์นั้นจะต้องวางอารมณ์ให้ถูกต้อง ตามบุคคลิกของแม่ทัพ หรือทหารเอกที่มีความแข็งแรง มีความสามารถในการรบดังนี้

1. การแสดงอารมณ์ในลักษณะความนิ่งสุขุมแบบแม่ทัพที่ต้องแสดงออกมาในลักษณะการเดิน ออก การเคลื่อนทีที่มีทั้งการวิ่ง และการเดินเตะเท้า ที่ต้องทำแบบแข็งแรงกระชับไม่หย่อยเท้าหรือ เดินแบบเชื่องช้า

(223)

(224)

(225)

(226)

ภาพที่ 223 - 226 การแสดงอารมณ์ในลักษณะความนิ่งสุขุม วางใบหน้าที่นิ่ง ๆแบบแม่ทัพ
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

2. การเจรจาออกเสียงต้องกระโชกเสียงให้ดัง และมีน้ำเสียงที่แข็งแรง ดุดัน และต้องขยายพลังเสียงให้กว้าง ซึ่งในขณะเจรจา แววตาต้องนิ่งมองตรงไม่หลุกหลิก

(227) (228)

ภาพที่ 227 - 228 การแสดงอารมณ์ในขณะเจรจา แววตาต้องนิ่งมองตรงไม่หลุกหลิก
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

3. การแสดงอารมณ์ลักษณะแสดงถึงความเป็นทหารยอดฝีมือ คือต้องมีท่วงท่าที่แข็งแรงโดยเฉพาะในตอนต่อสู้ ต้องชัดเจนเด็ดขาดไม่แสดงท่าที่นิ่มนวล และในการแสดงท่าทางตามคำร้องในบทร้องต่าง ๆ ต้องออกอารมณ์ให้มีความเข้มแข็งอยู่เสมอ

(229) (230)

ภาพที่ 229 - 230 แสดงอารมณ์ถึงความเป็นยอดฝีมือมี ท่าที่แข็งแรง ต้องชัดเจนเด็ดขาดไม่นิ่มนวล
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

4. การแสดงอารมณ์ในช่วงพ่ายแพ้ ต้องแสดงท่าที่ทะมัดทะแมง และเอาจริงเอาจังในช่วงที่ม้าหมดแรง กามนีก็จะต้องแสดงอารมณ์ที่ตกใจ แต่ไม่ได้ตกใจจะเสียท่า หรือตกใจจนทำอะไรไม่ถูก ในตรงนี้ต้องแสดงให้ผู้ชมเห็น และเข้าใจว่า ม้าหมดแรง ไม่ใช่กามนีหมดแรง ฉะนั้นในตอนนี้ผู้แสดงต้องใช้การเซไปมา และทำท่าแบบกระโดดไม่ขึ้น แต่ลำตัวช่วงบนต้องตั้งประคองให้ตรงไม่อ่อนโอนเกินไป แล้วในช่วงที่พลาดแล้วถูกแทงด้วยทวน ต้องตะโกนร้องให้สุดเสียงว่า “ชี้เลี้ยวอ่า....” พร้อมกับปล่อยทวนตก แล้วเซเข้าไปในฉาก

(231)

(232)

ภาพที่ 231 - 232 การแสดงอารมณ์ในช่วงพ่ายแพ้ ต้องแสดงท่าที่ทะมัดทะแมง และเอาจริงเอาจังในช่วงที่ม้าหมดแรง กามนีก็จะต้องแสดงอารมณ์ที่ตกใจ แต่ไม่ได้ตกใจจะเสียท่า
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

1.6.3 การแสดงอารมณ์ตามความภูมิฐานของโจเปียว พบว่าในตอนสมิงพระรามรบกามนี โจเปียวจะมีบทบาทหลักคือ การทำหน้าที่เป็นราชทูต และเป็นผู้ทำหน้าที่เป็นตัวรอง แต่ก็ยังแต่มีการแสดงบทบาทร่วมกับตัวะครอื่น ๆ เช่นการมีบทบาทร่วมกับพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี และทหารจีน ทั้งนี้ในการแสดงอารมณ์ในแต่ละเหตุการณ์ก็จะมีความสอดคล้องกับตัวละครที่ร่วมอยู่ในฉากนั้นด้วยอารมณ์ดังนี้

1. การแสดงออกด้วยอารมณ์สุขุม รอบครอบที่แสดงออกผ่านทางแววตาใบหน้าในตอนออกตัว ที่จะมีทั้งความสุขุม ความแข็งแรง และคล่องตัว สังเกตจากจะใช้ท่าทางในการออกด้วยด้วยท่าวิ่ง ท่ากระโดดกลับตัว ท่ากระโดดไล่เท้าในการเคลื่อนที่เข้าเวทีเป็นต้น นอกจากนี้ในการร้องออกเสียงต้องใช้พลังเสียงที่ดัง แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็ง ถึงแม้ในตอนนี้จะไม่ได้มีบทบาทเป็นตัวออกรบ แต่ก็นับว่าเป็นทหารมาในกองทัพ ก็ต้องแสดงความเข้มแข็งให้ชัดเจนด้วยน้ำเสียงที่ฉะฉาน ชัดคำ

(233) (234)

ภาพที่233 - 234 การแสดงออกด้วยอารมณ์สุขุม รอบครอบที่แสดงออกผ่านทางแววตา ใบหน้าในตอนออกตัว ที่จะมีทั้งความสุขุม ความแข็งแรง และคล่องตัว

ที่มา : คณะศิลปศึกษา

2. การแสดงออกในลักษณ์อารมณ์ของความจงรักภักดีที่มีต่อเจ้านายของตน ด้วยความห่วงใย ดังในตอนที่กามนีเสียชีวิตพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้เสียพระทัยมากกับการสูญเสียโจเปียวจะเป็นผู้เข้าไปประคอง ปลอบพระทัย และแสดงความเสียใจด้วย

(235) (236)

ภาพที่ 235 - 236 แสดงออกในอารมณ์ของความจงรักภักดีที่มีต่อเจ้านายของตน ด้วยความห่วงใย

ที่มา : คณะศิลปศึกษา

3. การแสดงออกในลักษณะอารมณ์เสียใจ และการแสดงอารมณ์ถึงความเด็ดเดี่ยวที่บ่งบอกว่าตนเองก็มีฝีมือ สามารถที่จะเข้าไปยึดเมืองอังวะมาถวายให้ได้ โดยจะแสดงออกในตอนที่ร้องเพลงจีนโศก ที่มีท่าทางขึงขัง หนักแน่น และเด็ดเดี่ยว

(237)

(238)

ภาพที่ 237 - 238 การแสดงออกในลักษณะอารมณ์เสียใจ และการแสดงอารมณ์ถึงความเด็ดเดี่ยว ที่บ่งบอกว่วตนเองก็มีฝีมือ สามารถที่จะเข้าไปยึดเมืองอังวะมาถวายให้ได้
ที่มา : คณะศิลปศึกษา

1.6.4 การแสดงอารมณ์ตามความภูมิฐานของทหารจีน สำหรับทหารจีนในตอนนี้จะมีการแสดงอารมณ์ตามเหตุการณ์ในฉากที่จะเน้นไปในการแสดงความฮึกเหิมกล้าหาร และความมั่นใจในฝีมือของกามนีที่ว่าไม่มีใครสามารถจะชนะได้ ทั้งนี้ในการแสดงในตอนนี้จะเริ่มตั้งแต่การยกทัพไปจนถึงฉากที่กามนีพ่ายแพ้โดยทหารจีนเหล่านี้จะอยู่ในฉากและเหตุการณ์ไปตั้งแต่ตนจนจน ทั้งนี้ในกลุ่มทหารยังจะแบ่งออกเป็น 2กลุ่มคือ กลุ่มทหารทั่วไปและกลุ่มทหารหน้าขี้ไก่โดยจะมีลักษณะอารมณ์ดังนี้

1. การแสดงอารมณ์ในลักษณะของความฮึกเหิม กล้าหาญ ที่อยู่ในการออกท่าทางของทหารจีน เช่นการวิ่ง การเดินและการร้องส่งเสียงประกอบตอนที่ กามนีต่อสู้ ที่จะร้องออกมาว่า “กามนี...ฮ้อ” เป็นต้น

2. การแสดงอารมณ์ที่สื่อเห็นเห็นถึงความยิ่งใหญ่ ของกองทัพในเพลงเดินทัพจีน ที่เป็นการแสดงท่าทางประกอบในการตรวจกองทัพที่ทหารต้องแสดงความแข็งแรง และพร้อมเพรียง

3. การแสดงอารมณ์ในลักษณะของความโศกเศร้าเสียใจที่กามนีพ่ายแพ้ และการแสดงความอาลัยในขณะเดินเข้าเวที ที่จะเดินช้าๆ ก้มหน้าลงพร้อมกับไขว้มือทั้ง 2 ข้างลง

(239) (240)

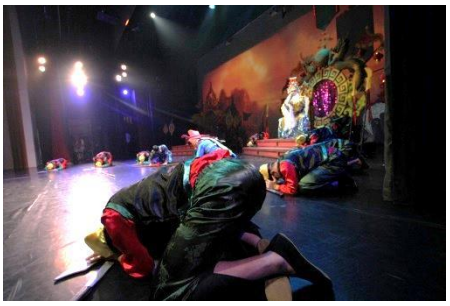
ภาพที่239 - 240 การแสดงอารมณ์ในความฮึกเหิมกล้าหาญในการออกท่าทางของทหารจีน

ที่มา : คณะศิลปศึกษา

(241) (242)

ภาพที่ 241 - 242 การแสดงอารมณ์ที่สื่อเห็นเห็นถึงความยิ่งใหญ่ ของกองทัพในเพลงเดินทัพจีน

ที่มา : คณะศิลปศึกษา



(243) (244)

ภาพที่ 243 - 244 การแสดงอารมณ์ในลักษณะของความโศกเศร้าเสียใจที่กามนีพ่ายแพ้

ที่มา : คณะศิลปศึกษา

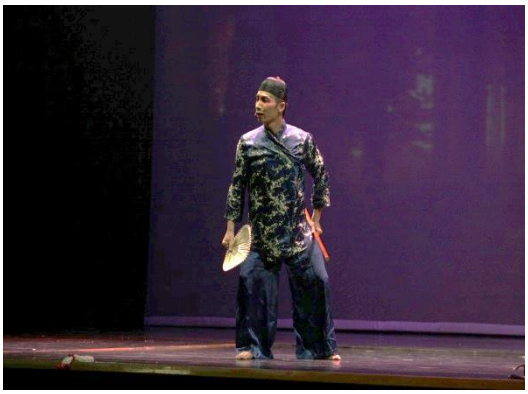
1.6.5 การแสดงอารมณ์ตามความภูมิฐานของล่ามจีน ในบทบาทของตัวละครนี้เป็นตัวพิเศษที่สร้างขึ้นมาให้มีสีสันในการแสดงเพื่อเป็นบทบาทตลกให้แก่การแสดง ถึงแม้ในเรื่องจริงล่ามจะไม่ใช่ใช้ตัวตลกก็ตาม ถึงแม้ในเรื่องล่ามจะเป็นตัวตลก แต่ในบางเหตุการณ์ที่ต้องแสดงอารมณ์รวมในการแสดงก็จำเป็นที่จะต้องมีการแสดงอารมณ์ร่วมกับบทบาทอื่น ๆ ด้วยดังนี้

1. ในอารมณ์ของล่ามที่แสดงความตลกสนุกสนานเพื่อสีสันและเสียงหัวเราะในการแสดงก็จะมีวิธีแสดงท่าทางที่เลียนแบบกามนีไว้บ้าง หรือ ท่าในตอนต่อสู้บ้าง

2. ในการแสดงอารมณ์ในตอนเสียใจที่กามนีเสียชีวิต และต้องแสดงออกมาพร้อมกับทุกตัวละครในกองทัพจีน

(245)

(246)



(247)

(248)

ภาพที่ 245 - 248 อารมณ์ของล่ามที่แสดงความตลกสนุกสนานเพื่อสีสันและเสียงหัวเราะในการแสดงก็จะมีวิธีแสดงท่าทางที่เลียนแบบกามนี

ที่มา : คณะศิลปศึกษา

(249) (250)

ภาพที่ 249 - 250 การแสดงอารมณ์ในตอนเสียใจที่กามนีเสียชีวิต

ที่มา : คณะศิลปศึกษา

สำหรับวิธีการแสดงอารมณ์ในการแสดงในบทบาทของ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี โจเปียว ทหารจีน และล่ามจีน ที่มีการแสดงอารมณ์ตามเหตุการณ์ในเรื่องซึ่งมีทั้งหมด 5 ลักษณะของอารมณ์ ได้แก่ การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงดูถูกเหยียดหยาม การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความกล้าหาญ การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความนอบน้อมจงรักภักดี การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความหยิ่งในศักดิ์ศรี และการแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความโศกเศร้า เสียใจ ซึ่งในการแสดงอารมณ์ตามที่กล่าวมานี้จะมีทั้งการใช้ท่าทางประกอบที่สื่อออกมาให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงอารมณ์ของตัวละครได้มากยิ่งขึ้น

2. องค์ความรู้ภูมิปัญญาในการสืบทอดและวิธีถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

สำหรับองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดสำหรับองค์ความรู้ ภูมิปัญญา ที่ปรากฏในการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี เป็นการแสดงละครพันทางอีกเรื่องหนึ่งถ้าหากสังเกตจากจุดเริ่มต้นของกระบวนการแสดงนี้ ที่เริ่มจากการได้รับท่าทางจากการแสดงงิ้ว การปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทของการแสดงในแบบของละครรำ จะพบว่าในการแสดงในตอนนี้มีองค์ประกอบมากมายหลายด้านที่เข้ารวมอยู่ด้วยกัน มีปรับปรุง ผสมผสานเข้ากับการแสดงในแบบนาฏศิลป์ไทยที่นำไปสู่องค์ความรู้ภูมิปัญญาในการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีน สามารถแยกเป็นประเด็นขององค์ความรู้ทางภูมิปัญญาต่าง ๆ ได้ดังนี้

2.1 องค์ความรู้ภูมิปัญญาจากการผสมผสาน โดยการนำศิลปะการแสดงงิ้วมาผสมผสานกับการแสดงในแบบละครพันทาง ที่เป็นการแสดงเน้นเรื่องราวของตัวละครหลากหลายเชื้อชาติ ถึงแม้ในการแสดงตอนนี้จะพบการนำท่าทางการรบวิธีการแต่งกาย แต่งหน้า ตลอดองค์ประกอบอุปกรณ์การแสดงที่เป็นของการแสดงงิ้ว และผนวกการแสดงกับหลักการรำแบบนาฏศิลป์ไทย มีการนำท่าทางแบบงิ้วเพื่อตีบทตามคำร้องที่เป็นภาษาไทย ใช้ลักษณะจารีตในการแสดงแบบนนาฏศิลป์ไทย กลายเป็น

รูปแบบของบทบาทตัวละครจีนในการแสดงละครของไทยสืบมา

2.2 องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านการสืบทอดและถ่ายทอด โดยกระบวนการแสดงที่เกิดจากการผสมผสาน และนำไปสู่การถ่ายทอด ในการถ่ายทอดสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ ลักษณะต้นสาย คือการถ่ายทอดจากครูงิ้วไทย และครูละครไทย มาสู่ผู้แสดงในกลุ่มที่อยู่ในคณะละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) และ ลักษณะสืบถอด คือการถ่ายทอดจาก กลุ่มที่อยู่ในคณะละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ให้กับกลุ่มผู้แสดงในปี พ.ศ.2495 และผู้แสดงกลุ่มนี้ก็จะเป็นทั้งผู้สืบทอดและถ่ายทอดต่อไป โดยสิ่งสำคัญในองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านการสืบทอดและถ่ายทอดคือกระบวนท่า และวิธีการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชทั้งหมดที่ประกอบไปด้วย พระเจ้ากรุงจีน กามนี โจเปียว ทหารจีน และล่ามจีน ที่จะเป็นต้นแบบของท่าทางในการแสดงต่อไป โดยการสืบทอดองค์ความรู้ของตัวละครฝ่ายจีนนี้ได้มีการสืบทอดมาดังนี้

1. บทบาทพระเจ้าเส็งโจฮ่องเต้ หรือพระเจ้ากรุงจีน ได้แก่ คุณครูจรูญศรี เตมียจิต คุณครูปราณี สำราญวงศ์

2. บทบาทกามนี ได้แก่ คุณครูชูวงศ์ ดุริยประณีต ผศ.กฤษณา ภักดีเทวา

3. บทบาทกามนีโจเปียวได้แก่ คุณครูพนิดา สุนทรสนาน คุณครูประทุม โอบายวาทย์

2.3 องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านกลวิธีการฝึกหัด ซึ่งในการฝึกหัด ผู้ถ่ายทอดจะมีวิธีการฝึกที่จะทำให้ผู้แสดงเกิดความชำนาญสามารถออกแสดงได้ โดยในกระบวนการฝึกหัดนี้ มีกลไกการฝึกหัดอย่างมีลำดับขั้นตอนที่มีนัยยะสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงที่ได้รับบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนที่มีแบบแผน ทั้งนี้ยังมีมีการฝึกหัดท่าเฉพาะที่เป็นหัวใจสำคัญของการแสดง ฝึกวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ในสื่อสารระหว่างผู้แสดงเอง และการสื่อสารให้ผู้ชมได้เข้าถึงการแสดงได้ โยกระบวนการฝึกทั้งหมดตามขั้นตอนนี้ล้วนเป็นกระบวนการที่เกิดจากการฝึกหัดของครูผู้ถ่ายทอดเพื่อให้เป็นกระบวนการเดียวกันที่จะนำไปสู่ผลสำเร็จในการแสดงอย่างสมบูรณ์

3. วิเคราะห์และรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช

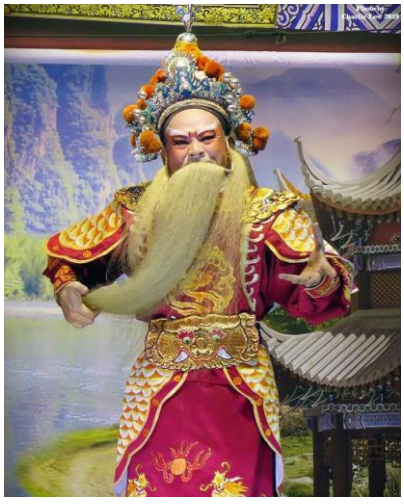
สำหรับองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราชนี้ ที่เกิดจากขั้นตอนในการเตรียมพร้อมก่อนแสดง คือขั้นตอนในการฝึกหัด กระบวนการในการแสดง คือขั้นตอนที่เกิดขึ้นที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบต่างๆ ที่ผู้แสดงจะต้องเรียนรู้ให้เกิดความเข้าใจ สามารถปฏิบัติได้อย่างชำนาญ จากกระบวนการเหล่านี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เพื่อที่รวบรวมไว้เป็นองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราชโดยแยกเป็นประเด็นดังนี้

3.1 ลักษณะตัวละครในการแสดงงิ้วที่นำมาใช้ในการสร้างอัตลักษณ์ของตัวละครฝ่ายจีน

สำหรับการแบ่งตัวละครต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงงิ้วนั้นจะแบ่งเป็นกลุ่มหลัก ๆ อยู่ 4 กลุ่ม กลุ่มตัวละครชาย เรียกว่า เซ็ง (เซิง) กลุ่มตัวละครญิง เรียกว่า ตั่ว (ตั้น) กลุ่มตัวละครวาด หรือตัวละครหน้าลายหน้า เรียกว่า โอวหมิ่ง (จิ้ง) และ กลุ่มตัวละครตลก เรียกว่า ทิ่ว (โฉว่) (ศยามล เจริญรัตน์. 2544 : 83) ซึ่งในแต่ละกลุ่มจะมีการแบ่งแยกย่อยตามลักษณะที่ปรากฏตามบทบาท เช่น บทบาทบู๊ บทบาทบุ๋น หรือ คนหนุ่ม คนแก่ และเด็กเป็นต้น

ทั้งนี้ในการแสดงละครพนทางเรื่องราชาธิราชที่ได้นำลักษณะลักษณะตัวละครในการแสดงงิ้วที่นำมาใช้ในการสร้างอัตลักษณ์ของตัวละครฝ่ายจีน ได้นำลักษณะของกลุ่มตัวละครชายที่เรียกว่า “เซ็ง” และกลุ่มตัวละครตลกที่เรียกว่า “ทิ่ว” เมื่อจำแนกลักษณะตามการแบ่งกลุ่มของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนีได้ดังนี้

3.1.1 พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ จัดเป็นตัวละครชายฝ่ายบู๊ มีลักษณะแบบพระเอกนักรบอาวุโส(บู๊เหล่าเซ็ง) คือพระเอกที่มีอายุ มีความอาวุโส ที่เป็นนักรบมีบทบาทสำคัญใบหน้าจะมีหนวดเครา ดูมีอำนาจน่าเกรงขาม ส่วนใหญ่จะใช้ผู้ที่แสดงบทนี้ เพราะต้องอาศัยรูปร่างสูงใหญ่ ท่วงท่าดูสง่า ต้องมีน้ำเสียงที่หนักแน่นไพเราะแบบผู้ชาย(วิทยา วินิจโอภาส, 2565, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ฉะนั้นในการคัดเลือกผู้แสดงจึงมีการใช้ผู้แสดงที่มีร่างกายสูงใหญ่ มีพลังเสียง และมีท่าทีที่สง่างาม สุขมแฝงไปด้วยอำนาจ ที่เมื่อแสดงแล้วสามารถเข้าถึงลักษณะของตัวละครได้ ส่วนใหญ่จะคัดเลือกผู้ที่ฝึกหัดทั้งละครพระ หรือโขนที่เป็นตัวพระ หรือ ตัวยักษ์ ที่มีความสามารถรำแบบท่าทางตัวพระได้เนื่องจากสรีระ และท่วงท่าต้องเน้นในความเข้มแข็ง สุขุม สง่างาม และต้องมีความสามารถในการร้องเพลงได้



ภาพที่ 251 (บู๊เหล่าเซ็ง) คือพระเอกที่มีอายุ
ที่มา: สำเนาภาพจาก Charlie Lew

ภาพที่252 พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ (บู๊เหล่าเซ็ง)
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

3.1.2. กามนี จัดเป็นตัวละครฝ่ายบู๊ ที่เป็นพระเอกนักรบหนุ่ม(บู๊เซียงเซ็ง)เป็นนักรบที่มีความสามารถใบหน้าสะอาด ไม่มีหนวดเครา ส่วนมากจะเป็นพวกขุนพลแม่ทัพ ซึ่งในการแสดงของงิ้วจะเป็นพระเอกที่มีฝีมือในการรบ จะคัดเลือกนักแสดงที่มีรูร่างสูงโปร่ง หรือมีรูปร่างสันทัด ไม่สูงใหญ่เท่าบู๊เหล่าเซ็ง มีรูปใบหน้าที่สวยงาม มีความคล่องแคล่ว มีฝีมือ และมีน้ำเสียงที่แข็งแรงมีพลัง (วิทยา วินิจโอภาส, 2565, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ดังนั้นสำหรับการเลือกตัวผู้ที่จะแสดงเป็นกามนีจึงต้องเป็นผู้มีฝีมือ มีทีท่าแบบพระเอก มีความสามารถในการรำและต้องเป็นผู้ที่มีความคล่องแคล่ว มีน้ำเสียงที่เข้มแข็ง เหมาะสมกับบทบาทพระเอก ซึ่งในการเลือกตัวผู้แสดงในบทบาทกามนี้จะใช้ผู้แสดงฝ่ายตัวละครพระ หรือ โขนตัวพระ ตัวยักษ์ ที่มีฝีมือสามารถรำท่าทางแบบตัวพระได้ เนื่องจากกามนีถือว่าเป็นพระเอกที่ต้องมีความสง่างาม คล่องแคล่ว แต่ไม่รุกรี้รุกรน(กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา, 2565, 12 สิงหาคม, สัมภาษณ์)

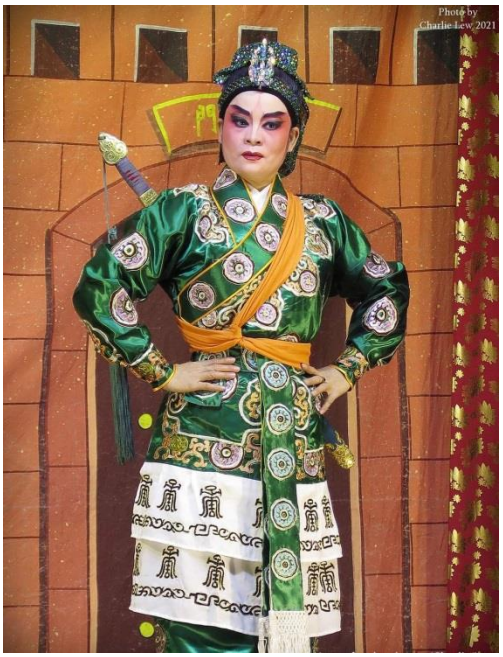
ภาพที่253 นักรบอาวุโส(บู๊เซียงเซ็ง) พระเอกที่วัยหนุ่ม
ที่มา: สำเนาภาพจาก Charlie Lew

ภาพที่254 กามนี (บู๊เซียงเซ็ง)
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

3.1.3 โจเปียว จัดเป็นตัวละครฝ่ายบุ๋น(บุ่งเซียงเซ็ง) จะเป็นตัวเอกที่มีนุ่มนวล สุภาพอ่อนโยน มีความรู้ เป็นพวกนักปราชญ์หรือขุนนางฝ่ายพลเรือน ลักษณะข้องผู้แสดงตัวละครฝ่ายบุ๋น (บุ่งเซียงเซ็ง) ไม่ได้กำหนดว่าต้องมีลักษณะพิเศษไปกว่าบู๊เหล่าเซ็ง หรือ บู๊เซียงเซ็ง แต่จะต้องเลือกผู้ที่มีรูปร่างสันทัดทั่วไปหรือกลุ่มพระเอกทั่วๆไป(วิทยา วินิจโอภาส, 2565, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์)

สำหรับในการแสดงในตอนนี้บทบาทของโจเปียวในตอนนี้มีหน้าที่คือการเป็นราชทูตที่เชิญราชสาส์นไปเข้าเฝ้าพระเจ้าอังวะในตอนต้นเรื่องเท่านั้น ส่วนบทบาทหลังจากนี้ก็ไม่ได้ปรากฏว่าได้ออกรบหรือต่อสู้ในลักษณะของตัวบู๊ ดังนั้นโจเปียวจึงจัดอยู่ในกลุ่มของตัวพระเอก หรือตัวเอก

ฝ่ายบุ๋น ซึ่งลักษณะของผู้ที่จะแสดงบทบาทโจเปียวมีหลักในการคัด คือเป็นผู้ที่มีท่าทางสง่างาม มีความคล่องแคล่ว ทะมัดทะแมง มีน้ำเสียงที่ดี สามารถร้องเพลงได้ ทั้งนี้จะคัดเลือกผู้แสดงที่เคยฝึกละครพระ โขนตัวพระ ตัวยักษ์ หรือตัวลิง แต่จะต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างสันทัด และมีสัดส่วนความสูงไม่มากเกินกว่ากามนี(กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา, 2565, 12 สิงหาคม, สัมภาษณ์)



ภาพที่255 พระเอกพลเรือน(บุ่งเซียงเซ็ง)
ที่มา: สำเนาภาพจาก Charlie Lew

ภาพที่256 โจเปียวฝ่ายบุ๋น (บุ่งเซียงเซ็ง)
ที่มา: คณะศิลปศึกษา

3.1.2 กลุ่มตัวละครตลกที่เรียกว่า “ทิ่ว” เป็นบทบาทที่จะมีประกอบอยู่ในการแสดงทุกชนิด บทบาทตลกเสมือนเป็นการเพิ่มอรรถรสในการแสดงให้เกิดความขบขันและเสียงหัวเราะตามหลักของการแสดงที่มีทั้ง โศกเศร้า สมหวัง ตลกขบขันในการแสดงงิ้วบทบาทตัวตลกก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าบทบาทอื่นๆ ผู้แสดงบทบาทตลกนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความฉลาดมีไหวพริบอย่างมากในการแสดง มีการแบ่งเป็นตัวตลกไว้ 2 ลักษณะคือ ตัวตลกหน้าลายฝ่ายบู๊(บู๊ทิ่ว) คือตัวตลกที่ติดตามอยู่ในกองทัพ และฝ่ายบุ๋น(บุ๋นทิ่ว) คือตัวตลกที่อยู่ตามบ้าน ตามตลาด หรือสถานที่ทั่วไป ซึ่งลักษณะของ“ทิ้ว”ในการแสดงงิ้วเมื่อนำมาเทียบได้กับตัวละครจีนในตอนนี้ก็คือ บทบาทของล่ามจีนและทหารหน้าขี้ไก่ ที่บทบาทของทั้งสองตัวนี้ยังคงปรากฏลักษณะของ“ทิ้ว”ได้อย่างชัดเจน

ดังนั้นในการแบ่งบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชที่ได้นำลักษณะของตัวละครชายที่เรียกว่า เซ็ง (เชิง)ในการแสดงงิ้ว พบว่าตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชสามารถแบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ บู๊เหล่าเซ็ง บู๊เซียงเซ็ง และบุ๋นเซียงเซ็ง

3.2 กระบวนท่าทางในการแสดงงิ้วที่ใช้ในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน

3.2.1 ท่าลาซัน เป็นท่าที่ใช้ในการออกตัวหรือแนะนำตัวละครที่นิยมใช้กับตัวละครฝ่ายบี เนื่องในการออกลาซันนั้นจะใช้น้ำเสียงที่ต้องแสดงพลังให้เห็นถึงความเข้มแข็ง การขานที่ต้องดังและชัดเจนโดยในการออกลาซัน จะประกอบไปด้วยท่าเดิน ท่าวิ่งซอยเท้า ที่เรียกว่าว่า “เคี๊ย หรือ “เก๊ย” ที่แปลว่าเคลื่อนที่ และจะตามด้วยท่าแต่งตัว ที่เริ่มจากการใส่แขนเสื้อ ติดกระดุมคอ สวมหมวก ใส่รองเท้า และท่ากระชับเข็มขัด โดยท่าทางหมดนี้ได้รับมาจากการแสดงงิ้วทั้งหมดโดยครูงิ้วเป็นผู้เข้ามาสอนถึงแม่จะนำมาใช้แสดงในการแสดงในละครพันทางแล้วก็ยังคงท่าทางของเดิมไว้ อาจจะมีการคลาดเคลื่อนไปในลักษณะของมือ หรือตำแหน่งของวง หรือลีลาที่มีความเป็นนาฏศิลป์ไทยไปผสมบ้าง แต่ก็ยังคงท่าลักษณะและทีท่าของการออกลาซันอยู่

3.2.2 ท่ารบไม้บู๊ ที่ใช้ในท่ารบไม้บู๊ก็เป็นอีกหนึ่งกระบวนที่สำคัญในการแสดงตอนนี้ เป็นกระไม้เดิมที่ครูผัน โมรากุลได้รับจาก หม่อมครูเครือ โดยหม่อมครูเครื่อได้รับจากซินแสไช้ ครูงิ้วของวังหน้าที่ได้เข้ามาเป็นผู้ถ่ายทอดและให้ท่าในการแสดงของตัวละครจีนในเรื่องนี้ โดยท่าในไม้บู๊ที่ใช้แสดงจริงตามแบบฉบับมีทั้งหมด 8 ไม้ แบ่งเป็นท่าที่ใช้ไม้พลองในการรำอวดฝีมือ 5 ไม้ และที่รบด้วยทวน 3 ไม้ แต่ปัจจุบันมีการปรับถอนลงให้เหมาะสมกับเวลาในการแสดงเหลือเพียง 5 ไม้ คือ ท่าที่ใช้ไม้พลองในการรำอวดฝีมือ 3 ไม้ และที่รบด้วยทวน 2 ไม้ ทำให้ไม้บู๊อีก 3 ไม้ไม่ได้นำออกมาเล่นจึงไม่ครบในกระบวนของไม้บู๊ที่มีความสำคัญในการแสดงตอนนี้

3.2.3 ท่าทางในการแสดงที่ใช้ประกอบการตีบท ประกอบทำนองเพลง จะใช้ท่าทางลีลาแบบงิ้วที่มีการผสมกับลีลาของการรำแบบนาฏไทย ถ้าหากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าในการใช้ท่าทางอย่างงิ้วที่ใช้ตีบทตามคำร้อง และทำนองนั้นท่าของตัวละครฝ่ายจีนจะมีเพียงท่าที่เป็นแบบจีนอยู่เพียง 4 ลักษณะ คือท่าที่ใช้มือแบบจีน(ที่มีลักษณะการ ชู 2 นิ้ว) การใช้ฝ่ามือ ท่ากำทวน(ที่จะใช้ในคำรองว่าบัดเอยบัดนั้น) และท่ากำเสี่ยง (ท่าคำนับ) โดยในการแสดงที่ต้องตีบทตามคำร้อง หรือทำนองนั้นก็จะใช้เพียงลักษณะมือเหล่านี้แต่เพียงเปลี่ยนตำแหน่งให้เข้ากับความหมายของคำร้อง เช่น ท่าป้องหน้า ท่าที่สื่อถึงความกล้าหาญยิ่งใหญ่ก็จะตั้งเป็นวงบนระดับศีรษะ ท่าที่สื่อถึงตัวเอา ก็จะใช้ถ้าหงายฝ่ามือแล้วสับสันมือเข้าหาลำตัว หรือ ท่าที่สื่อถึงการเจรจา คำพูด คำสัญญา ก็จะใช้มือที่ชูสองนิ้ว ชี้ไปที่ตำแหน่งระดับปาก หรือตัวเจ้าก็จะใช้มือที่ชู 2 นิ้วนั้นชี้ไปเป็นต้น นอกจากนี้ยังมีท่าทางที่ใช้ท่าธรรมชาติเช่น ท่าเดิน ท่าหัวเราะ ท่ายกไป ตายเสียดายเป็นตน

3.2.4 การใช้รูปแบบของสรีระและอวัยวะของร่างกาย ในการใช้สรีระต่าง ๆจะเน้นที่การใช้ดวงตาในการมอง การใช้ลำตัวการก้าวเท้าแบบย่อ – ยืด นอกจากนี้ในการใช้สรีระและอวัยวะอื่นๆของตัวละครฝ่ายจีนที่เห็นได้ชัดจะมีอยู่ในช่วงการออกลาซัน การรบในไม้บู๊ การเดินทัพจีน ที่ตัวละครฝ่ายจีนจะแสดงให้เห็นได้ชัดเจนที่สุด

จากศิลปะการแสดงงิ้วสู่การผสมผสานการแสดงละครรำของไทย จนตกผลึก เป็นรูปแบบการแสดงเฉพาะบทบาทตัวละครจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊งฉฮ่องเต้ (พระ

เจ้ากรุงจีน) กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน และล่ามจีน โดยทุกบทบาทจะแสดงให้เห็นถึงที่มาที่ไปขององค์ประกอบในการแสดง อันเกิดจาก ปรมาจารย์ด้านนาฏกรในอดีต ซึ่งนับว่าเป็นองค์ความรู้สำคัญที่เกิดการผสมผสานของศาสตร์การแสดง เกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชได้อย่าง สมบทบาทสู่การถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ล้วนเกิดจาก ประสบการณ์ ทักษะความเชี่ยวชาญผ่านกระบวนการคิดของปรมาจารย์ด้านนาฏกรของไทย ยังผลของการเกิด องค์ความรู้ภูมิปัญญาฯ นี้ได้เป็นต้นแบบของการแสดงบทบาทตัวละครจีนเรื่องอื่น ๆ ในยุคต่อมา จนถึงปัจจุบันนับว่าเป็นคุณค่าอเนกอนันต์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทยอย่างยิ่ง

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช”นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ด้านศิลปะการแสดงงิ้ว ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี รวมไปถึงการวิเคราะห์ และรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดการถ่ายทอดกระบวนการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ที่จัดแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ.2495 ณ โรงละครแห่งชาติ โดยกรมศิลปากร งานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการศึกษา จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง การสังเกตการณ์แบบมีโครงสร้าง การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม และการฝึกปฏิบัติ เพื่อนำมาวิเคราะห์

สำหรับด้านเอกสารวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยได้เชื่อมโยงด้านความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมทางการแสดงงิ้วของจีน และการแสดงละครพันทางซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงละครรำของไทยที่มีความสัมพันธ์และมีอิทธิพลต่อความเชื่อมโยงของทั้ง 2 กลุ่ม โดยความสัมพันธ์ในด้านดังกล่าวนั้นแสดงให้เห็นถึง การผสมผสานอย่างกลมกลืน เกิดเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน มีการผสมผสานทั้งท่าทางการรำของไทย และท่าทางในการแสดงงิ้วอย่างลงตัว ทำให้องค์ประกอบในการแสดงให้มีความเหมาะสมสวยงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ทั้งนี้ยังศึกษาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ด้านศิลปะการแสดงงิ้วที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับองค์ประกอบของการแสดง

จากอิทธิพลของการแสดงงิ้วที่เข้ามาในประเทศไทยตามที่ปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยา ซึ่งมีหลักฐานที่ชัดเจนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยการแสดงงิ้วได้ถูกจัดให้เป็นส่วนหนึ่งของมหรสพสมโภชในงานสำคัญต่างๆ โดยเฉพาะงานพระราชพิธี นอกจากนี้การแสดงงิ้วยังมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนจีน คนไทยเชื้อสายจีน คนไทย ในประเทศไทยมาอย่างยาวนาน ถึงแม้ในบางช่วงเวลาที่กระแสความนิยมของงิ้วจะถูกลดทอนไปบ้าง เสื่อมความนิยมจนถึงจุดต่ำสุด ทั้งนี้ส่วนหนึ่งก็มาจากบริบทของสังคม และเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นแล้วส่งผลต่อการแสดงงิ้วประเทศ พบว่ามีรูปแบบงิ้วที่เข้ามาอยู่หลายรูปแบบ ได้แก่ งิ้วไซฉิ้ง งิ้วงั่วกัง งิ้วเจี่ยอิม งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำ งิ้วแป๊ะหยี่ และงิ้วแต้จิ๋ว ซึ่งเป็นงิ้วที่นิยมที่สุด

การแสดงงิ้วสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรกคือ งิ้วหลวง เป็นงิ้วที่มีลักษณะรูปแบบของการแสดงในราชสำนัก มีแบบแผน ขนบจารีตของการแสดง และใช้ภาษาจีนกลางในการร้อง การเจรจาโดยเฉพาะ จะแสดงในวังหลวง โดยได้รับการอุปถัมภ์จากพระราชวงศ์ และงิ้วประเภทที่สอง คือ งิ้วท้องถิ่น หรืองิ้วที่แสดงทั่วไป โดยใช้ภาษาท้องถิ่นเป็นภาษาหลักในการร้องการเจรจา ที่แสดงตามถิ่นอาศัยของตนเองเช่นงิ้วแต้จิ๋ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหนหลำ เป็นต้น

ด้วยรูปแบบการแสดงงิ้วสู่การผสมผสานกับรูปแบบการละครของไทย ผ่านบทบาทของตัวละครตามเชื้อชาติที่ปรากฏในการแสดง ที่ปัจจุบันเรียกว่าละครพันทางซึ่งรูปแบบการแสดงละครพันทางนี้ เดิมเกิดขึ้นจากแนวคิดการปรับตัวในด้านการแสดง เพื่อการพัฒนาเพื่อการแข่งขันเชิงธุรกิจ โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ผู้ริเริ่มแนวคิดการออกแบบการสร้างสรรค์การละครขึ้นใหม่ที่นำลักษณะลีลาท่าทาง สำเนียงภาษา สำเนียงของเพลง และเรื่องราวของเชื้อชาติอื่นมาแสดงปรับปรุงให้มีความแปลกใหม่ มีการจัดแสดงเป็นรอบรายสัปดาห์ หรือที่เรียกว่า“วิก” (ที่มาจากคำว่า“week”ในภาษาอังกฤษ) ในขณะนั้นจะเรียกว่า คณะละครผสมสามัคคี ทั้งนี้ในการประพันธ์บทเพื่อการแสดง คือ หลวงพัฒนพงษ์ภักดี(ทิม สุขยางค์) เป็นผู้จัดทำบทที่ใช้การแสดงที่มีเรื่องราวของวรรณกรรม พงศาวดาร ตำนาน ทั้งของไทย จีน มอญ พม่า เป็นต้น

บทละครเรื่องราชาธิราชที่กรมศิลปากรใช้แสดงครั้งแรกคือ ชุดสมิงพระรามอาสา ได้จัดทำบทที่ปรับปรุงบทขึ้นมาใหม่จากบทละครเดิมของหลวงพัฒนพงษ์ภักดี(ทิม สุขยางค์) โดยจัดแสดงเมื่อวันศุกร์ที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2495 ณ โรงละครศิลปากร หลังจากนั้นก็ได้มีการจัดทำบทแบ่งเป็นตอนอื่น ๆ อีกมากมาย สำหรับการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชของกรมศิลปากรได้รับอิทธิพลของละครพันทางจากรูปแบบของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง โดยมีการถ่ายทอดจากครูละคร และศิลปินหลากหลายท่านที่ได้เข้ามาเป็นครูยุคแรกของกรมศิลปากร รวมทั้งกระบวนการแสดงละครรำในทุกรูปแบบ นอกจากนี้ในเรื่องของการแต่งกายของละครพันทางในรูปแบบกรมศิลปากรนั้นยังคงแต่งกายตามเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับเชื้อชาติต่าง ๆ โดยมีการสร้างรูปแบบของเครื่องแต่งกายตามเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับชนชาติต่าง ๆ มีการออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครตามเชื้อชาติให้เหมาะสม

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทางปัจจุบันยังคงใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นหลัก และ มีการนำเครื่องดนตรีที่ให้สำเนียงตามเชื้อชาติในเรื่องนั้น โดยเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงจะเป็นลักษณะของเพลงไทยสำเนียงออกภาษา

จากเรื่องราวในวรรณกรรมเรื่องราชาธิราช มาสู่การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ของกรมศิลปากร ในปี พ.ศ.2495 นอกจากความสมบูรณ์ของคำประพันธ์ที่ไพเราะ การบรรจุเพลงร้อง การออกแบบ เครื่องแต่งกายที่สอดคล้องกับที่เป็น เชื้อชาติมอญ พม่าแล้วนั้น ยังพบว่ามีอยู่อีกกลุ่มเชื้อชาติ ที่มีบทบาทสำคัญและน่าสนใจ คือบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน

บทบาทของตัวละครฝ่ายจีนที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา จะปรากฏอยู่ใน ตอน สมิงพระรามรบกามนี โดยเริ่มเรื่องตั้งแต่ ฉากโจเปียวเข้าไปถวายพระราชสาส์น แด่พระเจ้าอังวะ จนถึง ฉากกามนีพ่ายแพ้ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ยกทัพกลับ ซึ่งมีตัวละครฝ่ายจีนแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มตัวเอก พระเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี (ทหารเอกของพระเจ้ากรุงจีน) และ โจเปียว (เสนาบดี ตำแหน่ง ราชทูต) และกลุ่มตัวประกอบ ได้แก่ คนธงจีน พลทหารจีน และ ทหาร(หน้าขี้ไก่) ซึ่งตัวละครฝ่ายจีนทั้งหมดนี้ คือตัวละครที่มีความพิเศษ มีท่าทางในการแสดง การเจรจารวมไปถึงกระบวนท่ารำเฉพาะ ที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงละครพันทางของไทย โดยแต่ละบทบาทจะมีความยากง่ายต่างกันไป ถึงแม่จะอยู่ในกลุ่มเดียวกันก็ตาม แต่หลักในการแสดงย่อมมีการแบ่งตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร ซึ่งพบว่าในรูปแบบการแสดงงิ้วก็มีการแบ่งฐานะของตัวละครเช่นกัน

นอกจากนี้ยังมีการนำรูปแบบการแสดงงิ้วเข้ามามีบทบาทในด้านการแสดงท่าทาง การร้องการเจรจา เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นเชื้อชาติของตัวละคร เหตุผลที่นำท่าทางของการแสดงงิ้วมาใช้เพื่อแสดงบทบาทเชื้อชาตอของตัวละครฝ่ายจีนเนื่องจากในสมัยนั้นการแสดงงิ้ว เป็นการแสดงที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของเชื้อชาติจีนในด้านการแสดงได้มากที่สุด สามารถสะท้อนเอกลักษณ์ผ่านรูปแบบการแสดงได้สมจริงที่สุดทำให้บทบาทของตัวละครฝ่ายจีน โดยได้รับอิทธิพลจากการแสดงงิ้วที่มีการผสมผสานระหว่างงิ้วหลวง และงิ้วแต้จิ๋ว

นอกจากนี้ในด้านความสัมพันธ์ทางศิลปะการแสดง ผ่านการผสมผสาน เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี อันเกิดจากกระบวนการคิด การประดิษฐ์ การผสมผสาน ตามกระบวนการเกิดเป็นองค์ความรู้จากปรมาจารย์ในอดีต และได้ถ่ายทอดมาสู่ผู้แสดงในยุคปัจจุบัน สำหรับกระบวนท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนที่ปรากฏในละครพันทางเรื่องราชาธิราช มีความโดดเด่นเฉพาะตัว จึงเป็นที่มาของการเกิดองค์ความรู้จากภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ของบทบาทตัวละครจีนเหล่านี้ จึงได้นำท่าทางของการแสดงงิ้วมาสร้างลักษณะบุคลิกของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ที่ประกอบไปด้วย บทบาทของกษัตริย์คือ พระเจ้ากรุงจีน(พระเส่งโจ๊วฮ่องเต้) บทบาทแม่ทัพฝ่ายบู๊ คือกามนี บทบาทแม่ทัพฝ่ายบุ๋นโจเปียว พลทหาร ตัวประกอบอื่นๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำการตีบทแบบการแสดงของงิ้ว ประกอบการร้องเพลงไทยสำเนียงจีน การร้องแบบงิ้ว และ กระบวนการรบซึ่งถือว่ามีความยากคือ “กระบวนท่ารบไม้บู๊” ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญส่วนหนึ่งของการแสดงเป็นกระบวนท่ามีความสง่างามและยังเป็นการอวดฝีมือความสามารถของผู้แสดง โดยผู้แสดงจะต้องได้รับการฝึกฝนและรับการถ่ายทอดแบบเฉพาะตัวบุคคลเพื่อให้ได้รายละเอียดครบถ้วนสมบูรณ์

สำหรับลักษณะของการแสดงในบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี เป็นรูปแบบการแสดงท่าทางแบบละครพันทาง

มีการนำท่าทางของงิ้วเพื่อแสดงลักษณะตามเชื้อชาติจีน โดยมีการใช้ลักษณะมือ การเดิน การใช้อาวุธ ท่าทางในการต่อสู้ หรือการขยายท่าทางให้ร่างกายดูโอ่อ่า การตีบทด้วยท่างิ้ว ตลอดจนการสอดแทรกอารมณ์เพื่อแสดงความรู้สึกของตัวละคร สื่อออกมาให้ผู้ชมสามารถรับรู้ถึง อามรณ์ได้ ทั้งนี้ตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะนิสัย บุคลิกที่แตกต่างกันไป โดยในการแสดงบทบาท ของตัวละครฝ่ายจีน ฯ ในตอนนี้มีการแบ่งลักษณะไว้ 2 แบบคือ ตัวละครที่มีลักษณะบู๊ และบุ๋น ในการแสดงท่าทางประกอบบทร้องทำนองเพลง จึงแฝงไปด้วยบุคลิกของตัวละครที่ประกอบอารมณ์ และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละเหตุการณ์ ที่จะต้องถ่ายทอดออกมาทั้งทางสีหน้า ท่าทาง และน้ำเสียง ที่ทำให้ตัวผู้แสดงเชื่อว่าตนเองต้องเป็นตัวละครนั้นจริงๆ สามารถสื่อกับผู้แสดงด้วยกัน และผู้ชมให้รับรู้ถึงความรู้สึกของตัวละครว่าเป็นตัวละครตามบทบาทนั้นได้มากที่สุด

ดังนั้นในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี จึงพอที่จะสรุปถึงหลักและวิธีการแสดงท่าทางในบทบาทของตัวละครแต่ละตัวนั้น ผู้แสดงต้องทำความเข้าใน สร้างความรู้สึกให้เข้าถึง บทบาทของตัวละครให้ได้ โดยการศึกษาทำความเข้าใจบทบาทลักษณะท่าทางบุคลิกภาพ ตลอดจนอุปนิสัย ซึ่งการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนฯ นี้ตามที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้องว่า เป็นตัวละครที่มีทั้งลักษณะบู๊ ลักษณะบุ๋น และต้องมีความกล้าหาญ ทนงตัวในการต่อสู้ ไม่เกรงกลัวใครมั่นใจในฝีมือตนเอง ถึงแม้ในตอนจบจะต้องพ่ายแพ้ก็ตาม แต่ทั้งนี้ก็เพื่อแสดงความจงรักภักดี และเชื่อมั่นในบารมีของเจ้านายของตน คือ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ เป็นผู้ที่กล้าหาญ เพื่อรักษาพระเกียรติยศแห่งพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

เมื่อผู้แสดงสามารถเข้าถึงอุปนิสัย และเข้าใจในบทบาทของตัวละครแล้ว ในการสวมบทบาทจึงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครนั้นออกมาได้เป็นอย่างดีแล้ว ยังต้องเข้าใจลักษณะและวิธีการแสดงท่าทางให้ถูกต้อง กับบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี ที่มีทั้งการแสดงท่าทางตามบทร้อง ทำนองเพลง โดยผู้แสดงจะต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกับอารมณ์ของเพลง และท่าการใช้อาวุธต่าง ๆ ท่าเฉพาะที่เป็นกระบวนรบ ท่าในกระบวนออกตัว ที่จะต้องแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้แสดงที่ศึกษาจาก รูปแบบการแสดงของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวาซึ่งเป็นผู้ที่เคยแสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2495 สำหรับการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนฯ จะประกอบด้วยตัวละครต่าง ๆ ได้แก่ พระเจ้าเส็งโจวฮ่องเต้(พระเจ้ากรุงจีน) กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน และล่ามจีน

จากการวิจัยในเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีน ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสาตอนสมิงพระรามรบกามนี พบว่ามีสิ่งที่เกี่ยวข้องสอดคล้องกับสิ่งที่เป็นองค์ความรู้ภูมิปัญญา โดยแยกเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. ด้านความสัมพันธ์จากรูปแบบการแสดงงิ้ว ดังที่ทราบในข้างต้นแล้วว่า การแสดงในตอนนี้จะมีตัวละครที่เป็นเชื้อชาติจีนที่ได้เข้ามามีบทบาทในช่วงหนึ่งของการแสดง เป็นกลุ่มตัวละครที่นำการใช้ท่าทาง ลีลาการเคลื่อนไหว วิธีการแสดงท่าทางประกอบตามบทร้องและทำนองเพลงในทำนองเพลงสำเนียงจีน เพลงร้องที่มีทั้งภาษาไทย และภาษาจีน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ของตัวละครกลุ่มนี้ ทั้งนี้รูปแบบวิธีการแสดงงิ้วที่ได้นำมาใช้กับบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน ได้แก่ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี โจเปียว ทหารจีน ที่มาจากรูปแบบการแสดงของงิ้วหลวง โดยชื่อว่า ชินแสไช้ (ไม่ปรากฏ แซ่) ครูงิ้วในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญที่เข้ามาสอนให้แก่คณะเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) และในยุคหลังเมื่อได้ทำการแสดงในครั้งแรกในปี พ.ศ.2495 ผ่านไปแล้ว มีครูงิ้วอีกท่านที่เข้ามาสอนในเรื่องของการแต่งหน้า แต่งตัว ช่วยดูแลในเรื่องของท่าทางในการแสดง คือคุณครูธงชัย แซ่เฮ้า ครูงิ้วแต้จิ๋ว ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชนี้ ได้รับรูปแบบวิธีแสดง ตลอดจนองค์ประกอบของงิ้วทั้ง 2 รูปแบบและเมื่อมาผสมผสานกับจารีตการแสดงแบบท่าทางในนาฏศิลป์ไทยจึงเกิดเป็นงิ้วผสมละครไทยที่เป็นความเฉพาะตัวของการแสดงในเรื่องนี้

2. ด้านรูปแบบวิธีการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช พบว่ามีรูปแบบวิธีการแสดงของตัวละครได้แก่ พระเจ้ากรุงจีน กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน และล่ามจีน มีท่าทางการแสดงงิ้วผสมผสานกับแบบนาฏศิลป์ไทย สามารถแยกเป็นประเด็นได้ดังนี้

2.1 การแสดงท่าทางตีบทตามบทร้อง ที่เป็นบทบรรยายเหตุการณ์ต่างๆ เช่น บทร้องในเพลงจีนหน้าเรือ ที่บรรยายเหตุการณ์ในขณะที่ โจเปียว นำพระราชสาส์นไปถวายพระเจ้าอังวะ บทร้องในร้องเพลงจีนลั่นถัน ที่บรรยายถึงการเตรียมเคลื่อนทัพซึ่งในเพลงนี้จะมีตัวละครทั้งหมดคือ พระเจ้ากรุงจีน กามนี โจเปียว ทหารจีน และคนธงจีน จะแสดงท่าทางตามการบรรยายเหตุการณ์ในขณะนั้น เพลงจีนขิมเล็กที่เป็นการบรรยายถึงความไม่ยอมของทหารในกองทัพโดยจะอาสาเข้าโจมตีเมืองอังวะ หรือ บทร้องระหว่างการสู้รบระหว่างสมิงพระราม กามนี ที่เป็นบทบรรยายถึงการโต้ตอบของตัวละคร เช่นเพลงร่าย(บรรยายหลังจากที่กามนีรำนำสมิงพระรามเพื่อดูเชิง) และ

ในเพลงช่อพุ่มเรียง เพลงโพกผ้าชั้นเดียวที่เป็นการบรรยาย การต่อสู้ในช่วงสุดท้ายที่กามนีพ่ายแพ้ที ให้แก่สมิงพระราม ในช่วงนี้ถึงแม้จะไม่ใช่เพลงสำเนียงจีน แต่เป็นเพลงที่เป็นบทตอบโต้กัน ของระหว่างสองตัวละคร ผู้แสดงฝ่ายจีนจึงต้องแสดงท่าทางประกอบด้วย เพราะเป็นบทที่มี การปฏิสัมพันธ์กัน

นอกจากบทร้องที่เป็นภาษาไทยแล้ว ยังมีบทร้องที่เป็นสำเนียงจีนได้แก่ เพลงเดินทัพจีน ที่บรรยายการเดินทัพของฝ่ายจีนโดยตัวละครฝ่ายจีนจะต้องแสดงท่าทางประกอบพร้อมกัน โดยมี การจัดรูปแบบแถวตอนเป็นขบวน 2 แถวเป็นคู่ มีการเว้นระยะคู่แบ่งเป็นกลุ่ม กลุ่ม ละ 2 คู่ 3 กลุ่ม โดยแต่ละกลุ่มจะมีตัวเอกรวมอยู่ด้วย เพื่อสมมุติว่าเป็นรูปแบบของกองทัพที่แบ่งเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วยส่วนที่ 1 (ทัพหน้า) กามนีเป็นแม่ทัพ ส่วนที่ 2 (ทัพกลาง) โจเปียวเป็นแม่ทัพ และส่วนที่ 3 (ทัพหลวง) พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้เป็นแม่ทัพ และในช่วงที่กามนีเสียชีวิต จะใช้เพลงจีนโศกที่เป็นการ ร้องด้วยภาษาจีน เพื่อแสดงความโศกเศร้าเสียใจของ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ และ โจเปียว ซึ่งผู้แสดง ทั้ง 2 บทบาทนี้ จะต้องเป็นผู้ร้องเอง พร้อมแสดงท่าทางประกอบในลักษณะการตีบทที่ใช้ท่าทาง แบบงิ้ว ทั้งนี้หลักในการแสดงท่าทางตีบทตามคำร้อง จะมีวิธีการตีบบทแบบรวมคำร้อง จะไม่ใช้ ท่าทางตามคำร้องทุกคำ โดยในแต่ละคำจะเป็นการใช้ท่าที่สื่อตามความหมายหลัก หรือ การใช้ท่า ตีบทแบบสรุปใจความในบท ทั้งนี้ผู้แสดงต้องร้องเพลงได้ และจำบทได้เพื่อให้รู้ช่วงของจังหวะ การตีบทร้องที่เป็นทั้งภาษาไทย และบทร้องภาษาจีน นอกจากนี้จะได้มีการรับบทกันระหว่างตัวละคร ซึ่งบางครั้งจะต้องรู้จังหวะคำร้องของฝ่ายสมิงพระรามด้วยเช่นกัน

2.2 การรำประกอบทำนองเพลง ในการรำประกอบทำนองเพลง ส่วนใหญ่เพลงที่ใช้ จะเป็นเพลงห้อแห้ (สำหรับตัวละครฝ่ายจีน) เป็นเพลงที่ใช่ประกอบการยกทัพ รำอาวุธ หรือการต่อสู้ รวมไปถึงยังใช้เป็นเพลงสำหรับเปิดตัวละคร และส่งตัวละครฝ่ายจีน เปรียบได้กับเพลงหลักของ ตัวละครที่มีเชื้อชาติจีน แม้แต่ในการแสดงเรื่องอื่นๆที่มีตัวละครจีน นอกจากจะมีเพลงจีนสำเนียงอื่น แล้วก็จะใช้เพลงห้อแห้อยู่เสมอ โดยเพลงห้อแห้ในการแสดงตอนนี้พบว่าจะบรรเลงเป็นช่วงต่าง ๆ ได้แก่ช่วงจัดทัพจีน ช่วงเปิดตัวละครในกระบวนท่าลาซัน ช่วงเข้าเวทีหลังจากเดินทัพจีน ช่วงรำทวน อวดฝีมือของฝ่ายจีน นอกจากนี้ในตอนจบสุดท้ายหลังจากที่กามนีเสียชีวิตแล้วในการยกทัพกลับ ก็จะ ใช้เพลงจีนนำเสด็จในตอนนี้ตัวละครจะเดินเข้าเวทีด้วยอาการสงบทหารจีนจะเดินก้มศีรษะ และมือ ทั้งสองข้างที่ถือดาบจะไขว้ดาบลงพื้น ส่วนพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้จะแสดงท่าทางเสียใจ เดินเซไปมา พร้อมกับหน้าทุบอก และร้องเรียกชื่อกามนีว่า “กามนี ซี้เลี้ยว อ่า....” โดยมีโจเปียวคอยประคองจน

เข้าไปในฉาก

โดยหลักของการแสดงท่าทางประกอบเพลงห้อแห้นี้ จะมีข้อสังเกตว่าหากผู้แสดงจะแสดงท่าทางให้เข้ากับทำน้องเพลงผู้แสดงจะต้องฟังทำนองเพลงแล้ว ต้องฟังจังหวะของฉาบ และกลองจีน ที่จะเน้นในท่าสำคัญ เช่น ในการแต่งตัวก่อนรำทวนจะมีท่าที่สื่อความหมายของการสวมเสื้อ สวมกางเกง รองเท้า และท่าขยับทวน โดยท่าทั้งหมดนี้จะต้องทำให้ตรงกับจังหวะของฉาบ และกลอง

2.3 วิธีการแสดงท่าทางประกอบการใช้อาวุธ

2.3.1 การรำประกอบการใช้อาวุธเพลงห้อแห้ เป็นการใช้อาวุธ 2 แบบ ได้แก่ ทวน จีนและพลอง(เป็นไม้พลองที่ใช้ในตอนที่รำเพื่อดูชั้นเชิง) โดยอาวุธทั้ง 2 แบบนี้จะใช้ในการรำเพื่ออวดฝีมือของตัวละครในเรื่องเพื่อดุชั้นเชิงก่อนที่จะเข้ารบกัน และในอีกแง่มุมคือเป็นการอวดฝีมือความสามารถผู้แสดงเองที่จะต้องใช้กระบวนท่านี้ที่เรียกว่า “ไม้บู๊” โดยไม้บู๊ หรือ ไม้รบจีนนี้ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูงิ้วที่เข้ามาสอนในคณะละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) มีท่าในกระบวนทั้งหมดที่ใช้ในการแสดง 8 ไม้ แยกเป็นไม้รบด้วยพลอง 6 ไม้ และ ไม้รบด้วยทวน 2 ไม้ โดยในแต่ละไม้ไม่มีชื่อเรียกเป็นท่า เพียงแต่เรียกตามลักษณะของการตีอาวุธ ได้แก่ การตีแบบพลองหัวเดียว ใช้วิธีการตีด้วยด้านปลายอาวุธเพียงด้านเดียวไม่มีการกลับอาวุธ และใช้มือขวาเป็นมือบังคับในการตีจนจบกระบวน และการตีแบบพลองสองหัว ใช้วิธีการตีด้วยด้านปลาย และด้านโคนอาวุธตี ซึ่งจะมีการกลับอาวุธสลับทุกจังหวะของการตี และใช้มือขวา สลับกับ มือซ้ายเป็นมือบังคับไปจนสิ้นสุดกระบวน

2.3.2 การรำประกอบการใช้อาวุธเพลงพญาเดิน ในการรำในเพลงพญาเดินจะเป็นการรำตามฝ่ายสมิงพระราม มีท่ารำที่ใช้มีทั้งหมด 7 ท่า ได้แก่ ท่าสรรเสริญครู ท่าโคมสามใบ ท่าหงส์สองคอ ท่านาคเกี้ยว ท่าปลอกช้าง ท่าชิงพลอง และ ท่าผ่าหมาก โดยในการรำนี้ฝ่ายกามนีจะเป็นผู้รำตาม และจะปฏิบัติท่าทางเลียนแบบสมิงพระรามในลักษณะตรงข้างกัน ทั้งนี้ในการปฏิบัติท่าในการแสดงฝ่ายกามนี จะปฏิบัติท่าทางด้วยท่าแบบนาฏศิลป์ไทย เช่นการยกเท้า การตั้งวง การจีบ เป็นต้น

2.3.3 การรำประกอบการใช้อาวุธเพลงเชิด ในการรำประกอบเพลงเชิดนี้จะอยู่ในช่วงท้ายที่ต่อจากเพลงร่ายนอก (ก่อนที่กามนีจะพ่ายแพ้เพราะม้าหมดแรงเนื่องจากหลงกลของสมิงพระราม) โดยลักษณะการรำจะเป็นการรำทวนท่าในคำร้องทั้งหมด

2.4 วิธีการแสดงท่าทางที่เป็นท่าเฉพาะ

2.4.1 กระบวนท่าลาซัน สำหรับท่าลาซันที่เป็นท่าทางในการออกฉากของแต่ ละ บทบาท โดยแบ่งลำดับขั้นตอนการออกท่าลาซันได้แก่ โจเปียว กามนี และ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ซึ่งแต่ละบทบาทจะมีท่าแตกต่างกันไปดังนี้

2.4.2 กระบวนท่าลาซันของโจเปียว ประกอบด้วย ท่าเดิน ท่าสวมเสื้อ(ในลักษณะการจับข้อมือ) ท่าติดกระดุมคอ ท่าสวมหมวก ท่าสวมลองเท้า (ที่ใช้ลักษณะของการวิ่งกระโดดและใช้มือขวาตบลงที่เท้าซ้ายและขวา) ท่าเคี๊ย และ ท่าป้องหน้า(ยืนสองเท้า) แล้วร้องตามบท

2.4.3 กระบวนท่าลาซันของกามนี ประกอบด้วย ท่าเดิน ท่าเคี๊ย ท่ารูดขนไก่ฟ้า ท่าขัดอาวุธด้วยเท้าขวา ท่าสวมเสื้อ(ในลักษณะสอดแขนเสื้อยืนยกเท้า) ท่าติดกระดุมคอ(ในลักษณะสอดแขนเสื้อยืนยกเท้า) ท่าสวมหมวก(ในลักษณะสอดแขนเสื้อยืนยกเท้า) ท่าสวมลองเท้า(ที่ใช้ลักษณะของการกระโดดและใช้มือซ้ายตบลงที่เท้าซ้าย และมือขวาตบลงที่เท้าขวา) ท่ากระชับเข็มขัด และ ท่าป้องหน้า(ยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวา) แล้วร้องตามบท

2.4.4 กระบวนท่าลาซัน ของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ประกอบด้วย ท่าเดิน(จับเข็มขัด) ท่าสวมเสื้อ(ในลักษณะสอดแขนเสื้อ) ท่าติดกระดุมคอ ท่าสวมหมวก ท่าสวมลองเท้า(ที่ใช้ลักษณะของการก้าวเท้าขวายกเท้าซ้าย และวางเท้าซ้ายยกเท้าขวา พร้อมกับสลับกับการใช้มือที่เป็นลักษณะแบบมือจีนที่ชูสองนิ้วทั้งมือขวาและซ้ายสลับกับตบลงที่เท้าซ้ายและขวา) ท่ากระชับเข็มขัด ท่าใช้พัด แล้วเดินตรวจกองทัพ และ ท่าป้องหน้า(ยืนด้วยสองเท้า) แล้วร้องตามบท

2.4.5 กระบวนท่าของทหารจีน(หน้าขี้ไก่) สำหรับทหารจีน หรือที่เรียกว่า ทหารหน้าขี้ไก่ ถ้าพิจารณาในกระบวนการแล้วก็พบว่าเป็นอีก 1กลุ่มที่จะออกมาในช่วงแรก เปรียบเสมือนเป็นผู้สำรวจความเรียบร้อย เมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์ถึงกระบวนการออกของตัวประกอบกลุ่มนี้ พบว่ามีลักษณะการออกตัวเหมือนลาซัน แต่เป็นการออกตัวที่ใช้ท่าทางอย่างเรียบง่าย ไม่มีการใช้ท่าทางในการแต่งตัวเหมือนกลุ่มตัวเอก แต่มีบทร้องขานออกตัวเหมือนกับตัวเอก ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่าในการออกตัวของทหารจีนหน้าขี้ไก่ก็เป็นการออกลาซันเช่นกัน โดยท่าที่ใช้จะประกอบด้วยท่าวิ่งวงเป็นลงกลม ลักษณะชูมือทั้งสองขึ้นเหนือศีรษะในระดับวงบน ท่าคำนับ ขานออกตัว แล้วจึงเดินนับเลขด้วยภาษาจีนแต้จิ๋วเพื่อบอกจำนวน เมื่อเสร็จกระบวนการลาซัน จะกลับไปยืนในตำแหน่งท้ายสุดของแถว

2.4.6 กระบวนท่าเข้าฉาก(ท้ายเพลงห้อแห้) สำหรับกระบวนท่าเข้าฉากหลังจากที่เสร็จสิ้นในการเดินทัพจีน โดยกองทัพทั้งหมดวิ่งเข้าฉากแล้ว จะมีเพียงตัวเอกที่จะยังไม่วิ่งเข้าฉากทันทีจะมีท่าเข้าฉากที่แต่ละตัวละครใช้ท่าต่างกันโดยเรียงลำดับตัวละครที่เข้าฉากดังนี้

กามนี มีกระบวนท่าเข้าฉาก ประกอบด้วย ท่าควบม้า ท่าขยับเท้าฟาดแส้ทางซ้าย ทางขวาไขว้มือ ท่ากระโดดหันตัวทางซ้ายวางเท้าซ้าย แล้วรวบทวนและแส้ม้าเฉียงไป ด้านหน้า เดินเข้าไปในฉาก

โจเปียว มีกระบวนท่าเข้าฉาก ประกอบด้วย ท่าควบม้า ท่าขยับเท้าฟาดแส้ทางซ้าย และทางขวาข้างลำตัว ท่ากระโดดหมุนตัวทางซ้ายวางเท้า แล้วกระโดดไล่เท้าเหวี่ยงแขนเข้าในฉาก

พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ มีกระบวนท่าเข้าฉาก ประกอบด้วย ท่าเดินเดาะแส้ม้าท่าขยับเท้าฟาดแส้ทางซ้าย และ ทางขวาข้างลำตัว ท่ากลับตัว(หมุนทางขวา) แล้วเดินซอยเท้า มือขวาเหวี่ยงแส้ พร้อมกับเข้าไปในฉาก

2.5 วิธีการปฏิบัติท่าทางในการแสดง

2.5.1 การแสดงท่าทางในลักษณะแบบการรำออกภาษา สำหรับท่าทางที่แสดงให้เห็นถึง การรำในแบบออกภาษาของเชื่อชาติจีน จะมีส่วนประกอบของท่าที่ชัดเจน ได้แก่ การแตะเท้า (แตะ แบบกดปลายเท้าลง) ที่จะใช้ในการเคลื่อนที่ด้วยการเดิน การวิ่ง ลักษณะการแตะเท้าที่เรียกว่า “เคี๊ย” หรือ “เกี๊ย”การใช้มือจะเป็นมือในลักษณะของการชูนิ้วชี้และนิ้วกลางคู่กัน ส่วนนิ้วที่เหลือจะกำรวบไว้ การใช้มือแบบจีนนี้จะให้แทนการชี้นิ้ว การเดาะนิ้ว หรือใช้ในการตีบทแทนมือจีน การกรอกตา การเหวี่ยงตัว เหวี่ยงศีรษะที่จะใช้ประกอบกันในขณะแสดงท่าทางประกอบการแสดง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นท่าที่นำมาจากการแสดงงิ้วทั้งสิ้น

2.5.2 การแสดงท่าทางในลักษณะของการแสดงงิ้ว สำหรับท่าในการแสดงงิ้วที่ ปรากฏอยู่ในการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช โดยเฉพาะในตอนสมิงพระรามรบกามนี พบว่าเป็นท่าทางที่รับเข้ามาโดยตรง แล้วนำไปปรับใช้ในการแสดงนั้นสามารถแบ่งเป็นกลุ่ม ได้แก่ การออกกระบวนท่าลาซัน กระบวนท่ารบที่เรียกว่าไม้บู๊ ท่าการตีบทตามคำที่เป็นภาษาจีน ท่าการใช้แส้ม้า ท่าทางประกอบอากัปกิริยาอื่นๆ เช่น ท่าเดิน ท่าหัวเราะ ท่าพักไม้(ท่าที่ใช้พักระหว่างการตีไม้บู๊) การกรอกตาประกอบลีลาต่าง ๆ โดยจะเป็นการแสดงลีลาท่าทางที่เลียนแบบงิ้วตามรูปแบบที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากหม่อมครูเครือ คุณครูผัน โมรากุล มาสู่กลุ่มผู้แสดงในปี พ.ศ.2495 และได้ถ่ายทอดมาสู่กลุ่มผู้แสดงในปัจจุบัน

2.5.3 การแสดงท่าทางแบบใช้ท่าธรรมชาติ ในการการแสดงท่าทางแบบใช้ท่าธรรมชาติสำหรับในการแสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีน จะเป็นท่าในแบบกำแบบ เช่นท่าเรียกด้วยการกวักมือท่าหัวเราะพร้อมกับการป้องปากของกามนี ท่าหัวเราะแล้วลูบเคราของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ท่าเสียใจร้องไห้พร้อมกับการทุบหน้าอก เป็นต้น โดยการแสดงท่าทางประกอบอารมณ์เหล่านี้ในการแสดงจะแสดงออกมาแบบสมจริง มากกว่าใช้ท่าที่เป็นลักษณะของภาษาท่านาฏศิลป์ เพราะการแสดงงิ้วก็เป็นการแสดงที่ใช้ท่าแบบธรรมชาติ ที่มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบการแสดงท่ารำที่มีลักษณะกำแบบของละครพันทางเช่นกัน

2.6 วิธีการเจรจา ในการเจรจาที่ปรากฏในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนที่ใช้บทเจรจาด้วยภาษาไทย ผสมภาษาจีนบ้างคำ ใช้วิธีการออกเสียงให้มีสำเนียงแบบจีนที่พูดภาษาไทยไม่ชัด นอกจากบทเจรจาที่เป็นภาษาไทยแล้ว ยังมีการเจรจาด้วยภาษาจีน เช่นในตอน ออกลาซัน และ

การร้องเป็นภาษาจีนที่เชื่อว่าเป็นภาษาวรรณกรรมจีนโบราณที่ใช้กันในกลุ่มราชสำนัก และภาษาไทยที่ตัวละครฝ่ายจีนใช้สื่อสารกันในขณะที่แสดง เช่น ตอนโจเปียวเข้าเฝ้าพระเจ้าอังวะ ตอนที่กามนีเจรจากับล่ามจีนในให้ไปแจ้งกับสมิงพระราม หรือในตอนทหารหน้าขี้ไก่ออกมานับกำลังพล ที่จะใช้การนับแบบภาษาจีนสำเนียงแต้จิ๋ว เป็นต้น

ส่วนภาษาจีนที่ใช้ทั่วไปจะเป็นสำเนียงแต้จิ๋ว เช่น อ๊ัว ลื๊อ ฮ่อ ซี้เลี้ยว คำเหล่านี้จะปรากฏอยู่ในบทสนทนาระหว่างกามนี และล่าม บทสนทนาระหว่างล่ามจีน และล่ามพม่า โดยวิธีเจรจานั้นผู้แสดงต้องเจรจาให้ได้สำเนียงจีน ด้วยวิธีการผันเสียงวรรณยุกต์ เปลี่ยนรูปตัวสะกดให้ออกเป็นหางเสียงของสำเนียง การเจรจาจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่จะส่งให้การแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

2.7 วิธีการแสดงอารมณ์ สำหรับผู้แสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนที่ปรากฏในการแสดงในตอนนี้ จะมีการแสดงอารมณ์ผ่านใช้สีหน้า แววตา ออกมาพร้อมกับการแสดงท่าทางอากัปกิริยา ให้สอดรับกับบทร้อง ทำนองเพลง และเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในแต่ละฉากที่อยู่ในการแสดง พบว่ามีการแสดงอารมณ์ทั้งหมด 5 รูปแบบดังนี้

2.7.1 การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงดูถูกเหยียดหยามต่อฝ่ายสมิงพระรามที่แสดงออกทางใบหน้าที่ชัดเจน เช่น กามนีในขณะที่เจอสมิงพระรามในเพลงจีนเข้าห้อง และตอนที่กามนีรับคำท้าจากสมิงพระรามในเพลงจีนช้วน ด้วยการยิ้มมุมปาก การมองด้วยหางตา และการเมินหน้าในตอนที่ทัพฝ่ายจีนพบกับทัพฝ่ายพม่า โดยตัวละครฝ่ายทั้งหมดจะแสดงออกมาในลักษณะเดียวกัน แต่จะไม่แสดงจนเกิดการนอกบทของตนเอง ส่วนพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ และโจเปียวก็จะแสดงออกในลักษณะของการดูคุมเชิง

2.7.2 การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความกล้าหาญ ขึงขัง และเข้มแข็งประกอบสีหน้าที่นิ่งแบบสุขุม แต่พร้อมที่จะต่อสู้ในทันที เช่น เพลงร่าย ตอนที่กามนีเป็นที่เป็นฝ่ายรำทวนนำก่อนและฝ่ายทหารจีนที่แสดงออกผ่านการกู่ร้องส่งเสียงให้เกิดความฮึกเหิม ในขณะเกิดการต่อสู้ นอกจากนี้พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ กามนี โจเปียว และทหารจีนทั้งหมดจะแสดงท่าทางความกล้าหาญในตอนออกกระบวนท่าลาซัน ตอนเดินทัพจีน และในตอนเพลงจีนขิมเล็กที่อาสาด้วยท่าทางขึงขังเพื่อจะไปแก้แค้นให้กามนี และเข้าตีเมืองมาถวายพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

2.7.3 การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความนอบน้อม จงรักภักดีที่มี ต่อพระเส่งโจ๊วฮ้องเต้ เพื่อถวายพระเกียรติยศ ที่จะเห็นจากอากัปกิริยานอบน้อมด้วยท่าโค้งคำนับ ท่ารับคำสั่ง หรือแม้แต่ในช่วงในเพลงจีนขิมเล็กที่ทุกคนต่างแสดงท่าทีเพื่อถวายพระเกียรติต่อเจ้านายของตน

2.7.4 การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความหยิ่งในศักดิ์ศรี ของนักรบผู้กล้าหาญที่ท้ารบแบบตัวต่อตัวของกามนี มีท่าทีไม่หวั่นกลัว โดยการยืดตัว เผ่นตัวให้สง่างามอยู่ตลอดเวลา แม้แต่ในช่วงยืนพักรับบทฝ่ายสมิงพระราม นอกจากนี้ในบทบาทของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้

ก็แสดงท่าทางความหยิ่งในศักดิ์ศรีออกในลักษณะการเปิดหน้ามองด้วยหางตา และการชายตามองฝ่ายทัพพม่า โดยมีการใช้พัดประกอบเพื่อแสดงความหยิ่งว่าทหารของตนสามารถชนะมาได้ตลอด เช่นในเพลงจีนฮูหยิน ที่พระเจ้ากรุงจีนแสดงท่าทางได้ชัดเจนและยังแสดงกิริยาหัวเราะพร้อมกับลูบเคราไปด้วย ส่วนโจเปียวกจะแสดงให้เห็นในตอนเชิญพระราชสาสน์ไปเข้าเฝ้าพระเจ้าอังวะในเพลงจีนหน้าเรือ และเพลงจีนต้องเชียง

2.7.5 การแสดงอารมณ์ที่บ่งบอกถึงความโศกเศร้า เสียใจ อาลัยอาวรณ์ ด้วยอารมณ์จะอยู่ในตอนที่กามนีพ่ายแพ้ถูกสมิงพระรามแทงด้วยทวนในตอนจบ ในตอนนี้ พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ โจเปียว และทหารจีนทั้งหมดจะแสดงความเศร้าโศก ความอาลัย และเสียด้ายในตัวกามนี โดยพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ ตกพระทัย ทรุดตัวลง ใช้พัดปิดพระพักตร์ แสดงท่าร้องไห้ และต้องร้องเพลงจีนโศกทีเป็นภาษาจีนด้วยอาการสะอึกสะอื้น และใช้น้ำเสียงที่สั่นเครือ ที่มีทั้งความโกรธศัตรู ความอาลัยในทหารเอก และความเสียใจ โจเปียวก็จะร้องเพลงจีนโศกเพื่อเป็นการไว้อาลัยในการสูญเสีย พร้อมกับ ปลอบพระทัยของพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ด้วย ในขณะเดียวกันหากผู้รับบทการแสดงในสองบทบาทนี้สามารถเข้าถึงความรู้สึกและถ่ายทอดออกมาได้ก็จะร้องไห้ออกมาจริง ๆ ในส่วนของทหารจีนจะแสดง ความเสียใจด้วยการคุกเขาหมอบลงกับพื้น คนธงจีนจะลดธงลง

3. องค์ความรู้ภูมิปัญญาในการสืบทอดและวิธีถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอน สมิงพระรามรบกามนี

สำหรับองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดสำหรับองค์ความรู้ภูมิปัญญา ที่ปรากฏในการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดงประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี เป็นการแสดงอีกชุดหนึ่งหากดูจากจุดเริ่มต้นของกระบวนการแสดงในชุดนี้ จะพบว่ามีองค์ประกอบหลายด้านรวมอยู่ด้วยกันผ่านการผสมผสานปรับปรุงเข้ากับการแสดงในแบบนาฏศิลป์ไทย แยกเป็นประเด็นขององค์ความรู้ภูมิปัญญา ได้ดังนี้

3.1 องค์ความรู้ภูมิปัญญาจากการผสมผสาน โดยการนำศิลปะการแสดงงิ้วมาผสมผสานกับการแสดงในแบบละครพันทาง ที่เป็นการแสดงเน้นเรื่องราวของตัวละครหลากหลายเชื้อชาติถึงแม้ใน การแสดงตอนนี้จะพบการนำท่าทางการตีบท การเจรจา กระบวนการรบ วิธีการแต่งกายแต่งหน้า ตลอดองค์ประกอบอุปกรณ์การแสดงที่เป็นของการแสดงงิ้ว และผนวกการแสดงกับหลักการรำแบบนาฏศิลป์ไทย มีการนำท่าทางแบบงิ้วที่ใช้ตีบทตามคำร้องที่เป็นภาษาไทย ใช้ลักษณะจารีตในการแสดงแบบนาฏศิลป์ไทยกลายเป็นรูปแบบของบทบาทตัวละครจีนในการแสดงละครของไทยสืบมา

3.2 องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านกลวิธีการฝึกหัด ซึ่งในการฝึกหัด ผู้ถ่ายทอดจะมีวิธีการฝึกที่ทำให้ผู้แสดงเกิดความชำนาญสามารถออกแสดงได้ โดยในกระบวนการฝึกหัดนี้ มีกลไกการฝึกหัดอย่างมีลำดับขั้นตอนที่มีนัยยะสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงที่ได้รับบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนที่มีแบบแผน ทั้งนี้ยังมีมีการฝึกหัดท่าเฉพาะที่เป็นหัวใจสำคัญของการแสดง ฝึกวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ในสื่อสาร

ระหว่างผู้แสดงเอง และการสื่อสารให้ผู้ชมได้เข้าถึงการแสดงได้ นอกจากนี้ยังมีการแก้ไขในจุดบกพร่องที่เกิดขึ้น เพื่อให้เวลาสร้างจริงไม่เกิดปัญญา หรือหากเกิดเหตุสุดวิสัยผู้แสดงก็จะรู้จักวิธีแก้ไข้ได้อย่างถูกต้อง โดยกระบวนการฝึกทั้งหมดตามขั้นตอนนี้ล้วนเป็นกระบวนการที่เกิดจากการฝึกหัดของครูผู้ถ่ายทอดเพื่อให้เป็นกระบวนการเดียวกันที่ นำไปสู่ผลสำเร็จในการแสดงอย่างสมบูรณ์

3.3 องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านการสืบทอดและถ่ายทอด โดยกระบวนการแสดงที่เกิดจากการผสมผสาน และนำไปสู่การถ่ายทอด ในการถ่ายทอดสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มต้นสายที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูงิ้ว มาสู่ผู้แสดงในกลุ่มที่อยู่ในคณะละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง และกลุ่มที่รับการถ่ายทอด และเป็นผู้แสดงในปี พ.ศ.2495 ที่ได้รับจากกลุ่มต้นสายที่ และในกลุ่มที่รับการถ่ายทอดนี้ก็จะเป็นทั้งผู้สืบทอดและถ่ายทอดต่อไปให้กับกลุ่มผู้แสดงในยุคปัจจุบันที่เป็นข้าราชการในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และกลุ่มบุคคลภายนอกที่มิได้เป็นข้าราชการ โดยสิ่งสำคัญในองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านการสืบทอดและถ่ายทอดคือ กระบวนท่า และวิธีการแสดงของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชทั้งหมด

อภิปรายผล

ในการศึกษาเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนการแสดง ประกอบท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ที่มีรูปแบบวิธีการแสดงตลอดจนองค์ประกอบของการแสดงที่ได้รับมาจากการแสดงงิ้ว ส่งผลสู่การแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. การแสดงงิ้วที่มีอิทธิพลต่อรูปแบบการแสดง

จากจุดเริ่มต้นของการแสดงที่ได้รับท่าทาง และรูปแบบจากการแสดงงิ้วมาสู่คณะละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง ที่นำมาใช้กับตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม กล่าวคือ การได้รับสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งมาจากการกระจายสิ่งที่มีอยู่ ไปสู่อีกที่หนึ่งที่มีความเกี่ยวข้อง และสัมพันธ์กันในด้านวิถีชีวิตตัวบุคคล ความคิด ค่านิยม ประเพณี ศิลปวัฒนธรรม เกิดการเปลี่ยนแปลงจากการนำสิ่งใหม่เข้ามาประยุกต์กับของที่มีอยู่เดิมปรับเป็นรูปแบบใหม่(สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2526 : 41) เหมือนกับการแพร่กระจายในวิธีการแสดงของงิ้วที่เข้ามาสู่การแสดงละครรำของไทย ในการแพร่กระจายนี้เป็นลักษณะของการแพร่กระจายด้านศิลปะการแสดง หากมองย้อยกลับไปจะพบว่าการแสดงงิ้วเป็นศิลปะการแสดงที่ปรากฏอยู่กับสังคมไทยมีบทบาทหน้าที่ในฐานะมหรสพอย่างหนึ่ง และเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมของกลุ่มคนจีน คนไทยเชื้อสายจีนในประเทศไทยมาตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา ด้วยระยะเวลาที่ยาวนานนับร้อยปี จึงเกิดการแพร่กระจายวัฒนธรรมด้านการแสดงที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง

ในด้านการเกิดรูปแบบการแสดงท่าทางของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ไม่เพียงแต่การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่เป็นสื่อนำศิลปะการแสดงงิ้วมาสู่การละครไทย

หากการแพร่กระจายมาแล้วเกิดการยอมรับ รับรู้ในสิ่งใหม่ ก็คือท่าทางของการแสดงงิ้วมาใช้ในการแสดงละครรำของไทย ด้วยลักษณะนิสัยของคนไทยที่เป็นผู้มีสัญชาติญาณการปรับปรุงผสมผสาน ของใม่และของเดิมให้ข้ากับบริบทของการแสดงละครรำแบบไทยให้มากที่สุด จึงเกิดการผสมผสานกันขึ้นระหว่างของศิลปะการแสดง คือการนำการแสดงงิ้วมาประยุกต์กับหลักการแสดงของละครรำแบบไทยเกิดเป็นรูปแบบการแสดงเฉพาะตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช โดยกระบวนการผสมผสานนี้ มีความสอดรับกับทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม คือ การรวมสิ่งใดที่แยกออกจากกันให้เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือสิ่งที่ มีความแตกต่างกัน ให้เข้าด้วยกันก่อให้เกิดสิ่งใหม่ อย่างมีคุณค่า(นันท์สงวน สัจสงวน. 2543 : 38)

จึงทำให้การแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนได้มีรูปแบบท่าทาง องค์ประกอบการแสดงที่มีลักษณะแบบงิ้วผสมละครรำของไทย ผ่านการผสมผสานของตัวบุคคลซึ่งหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นการเปลี่ยนแปลงที่มีผลต่อกลุ่มคน ชุมชม ที่ติดต่อสื่อสารและร่วมมือระหว่างกลุ่มที่มีความแตกต่างกัน ได้แพร่กระจายผนวกกับการผสมผสานที่นำไปสู่การพัฒนา จึงส่งผลให้บทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชมีท่าทางเพื่อแสดงให้เห็นถึงเชื้อชาติจีนอย่างเป็นรูปธรรมและเป็นแบบอย่างให้กับการสร้างลักษณะอัตลักษณ์ของตัวละครจีนเรื่องอื่น ๆ ต่อไป

ทั้งนี้ในการเกิดท่าทาบทบาทของตัละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชนี้ ยังสอดคล้องกับงานวิจัย ของภาสกร อัครจันทโชติ เรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทยที่กล่าวถึงขั้นการผลิต ขั้นการเผยแพร่ ขั้นการบริโภค และชั้นการผลิตซ้ำโดยในขั้นการผลิตนั้นมีความใกล้เคียงกัน และได้กล่าวถึงลักษณะของการแสดงที่มีการนำวรรณกรรมจีนมาประพันธ์เป็นบทละครใช้แสดงเช่น เรื่องห้องสิน สามก๊ก ไต้ฮั่น บ้านฮวยเหลา ที่มีลักษณะเป็นงิ้วผสมละครนอก ที่เป็นความแปลกใหม่ และการนำเรื่องจีนมาเล่นอยู่ก่อนจึงสามารถเชื่อมโยงได้ว่า เมื่อมีการแสดงละครเรื่องราชาธิราช(ภาสกร อัครจันทโชติ. 2555 : 91) จึงได้ใช้รูปแบบของท่าทางที่มาจากเดิมในชั้นแรกมาใช้กับการสร้างอัตลักษณ์ตัวละครจีนในเรื่องราชาธิราช ตรงกับการให้สัมภาษณ์ของ ประเมษฐ์ บุณยะชัย ที่ได้กล่าวว่า คณะละครเจ้าคุณมหินทร์ มีครูงิ้วมาเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนงิ้วให้แก่ตัวละครของท่านก่อนที่จะเล่นเรื่องราชาธิราช

ถึงแม้รูปแบบการแสดงของตัวละครจีนละครในเรื่องราชาธิราชไม่ได้เกิดจากการก้าวพ้นของวัฒนธรรมเพื่อความอยู่รอด แต่เป็นการก้าวพ้นวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์ให้เกิดความแปลกใหม่ทั้งยังเป็นต้นแบบของการแสดงในปัจจุบันรูปแบบการแสดง นอกจากนี้ สิ่งที่ปรากฏในการแสดงบทบาทตัวละครฝ่ายจีน คือการใช้สัญลักษณ์ จากเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า ท่าทาง เพื่อสร้างความหมายให้เข้าใจกันระหว่างผู้แสดง และผู้ชม โดยการใช้สัญลักษณ์เชิงความหมายนี้สอดคล้อง

กับทฤษฎีสัญญะวิทยา ที่ได้กล่าวไว้ว่า สิ่งใดสิ่งหนึ่งสร้างขึ้นในรูปธรรม นามธรรม ประกอบด้วยความหมายบ่งบอกถึงตัวเอง และนอกเหนือตัวเอง สามารถนำไปใช้เพื่อการรับรู้ สื่อสารสร้างความเข้าใจ หรือกำหนดให้รับรู้ของสังคม กลุ่มคนตลอดจนการสื่อสารกัน (วีรภัทร วิไลศิลป์ดีเลิศ. 2555 : 28) เนื่องจากองค์ประกอบในการแสดงมีการใช้สัญลักษณ์ที่สามารถบ่งบอกสถานะของตัวละคร เช่น สีลวดลายของเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง เครื่องศิราภรณ์ ลวดลายบนใบหน้า และท่าทางในการแสดงเฉพาะแต่ละบทบาท ที่แสดงให้ตัวละครมีบทบาทหน้าที่อย่างชัดเจน ทั้งยังสื่อความหมายให้ผู้แสดง ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย ของอารยา โลหากาศ ที่เกี่ยวข้องกับความงามของวิถีงิ้วสู่การออกแบบเครื่องประดับร่วมสมัย มีเนื้อหาที่เน้นหนักไปในเรื่องของ เครื่องแต่งกาย ที่ อุปกรณ์การแสดง รวมถึงรายละเอียดของสีที่ใช้ซึ่งสัมพันธ์กับการกำหนดเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ตามยศศักดิ์ของตัวละคร(อารยา โลหากาศ. 2557 : 24)

2. องค์ประกอบการแสดงที่สมบูรณ์ส่งผลต่อบทบาทของตัวละครฝ่ายจีน เรื่องราชาธิราช นอกจากนี้ในรูปแบบการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนนอกจากจะมี ความสมบูรณ์ด้านกระบวนท่าทางที่เป็นอัตลักษณ์ของตัวละครจีนในเรื่องราชาธิราชแล้ว ยังพบว่ามีองค์ประกอบที่ครบถ้วนตามอย่างแนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบหลักการแสดงนาฏยศิลป์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่กล่าวว่าการแสดงที่สมบูรณ์จะประกอบไปด้วย บทการแสดงที่ดี นักแสดงมีความสามารถ มีการใช้ท่าทางการแสดงที่โดดเด่น ประกอบกับมีดนตรี สำเนียงเพลง เพลงร้อง ที่เหมาะสม มีเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า มีฉากตลอดจนอุปกรณ์การแสดงที่เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดง มีความครอบคลุมชัดเจน จึงนับว่าเป็นองค์ประกอบของการแสดงอย่างสมบูรณ์(สุรพล วิรุฬห์รักษ์.2547 : 225)

เมื่อกรมศิลปากรได้ปรับปรุงขึ้น และเป็นต้นแบบของการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน เกิดเป็นแนวทางให้แก่การสร้างองค์ประกอบการแสดงในยุคต่อมา ได้แก่ บทประพันธ์ที่มีการปรับบทจากของเดิมให้มีความกระชับ และไม่เสียอรรถรสตลอดจนเนื้อหาของเรื่องราว เพลงที่ใช้ในการแสดงที่นำเพงสำเนียงจีนมาร้อยเรียงได้อย่างเหมาะสม การแต่งกาย การแต่งหน้า และท่าทางในการแสดงที่ได้ถ่ายทอด สู่การแสดงในปี พ.ศ. 2495 โดยเฉพาะในด้านท่าทางในการแสดง ที่เป็นท่ารำแบบออกภาษาของตัวละครที่มีเชื้อชาติจีน ที่นำท่าทางของการแสดงงิ้วมาเป็นท่าในการแสดง สามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นการนำสิ่งที่แสดงความเป็นเชื้อชาติจีนในรูปแบบศิลปะการแสดงที่ชัดเจนที่สุด และมีความเข้าใจสามารถปฏิบัติได้ชัดเจนที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของพัชราวรรณ ทับเกตุ ได้ศึกษาหลักการวิเคราะห์วิธีการรำออกภาษาและอธิบายถึงหลักการรำออกภาษาไว้ว่า ในการรำหรือแสดงท่าทางแบบออกภาษา จะใช้วิธีการรำ และการวางตำแหน่งมือ วงแขน แบบนาฏศิลป์ไทย แต่จะสอดแทรกด้วยลีลาของเชื้อชาติที่มีท่าเป็นเอกลักษณ์ที่เด่นชัด เพื่อแสดงให้เห็นถึงลีลาท่าทางของเชื้อชาตินั้น เพื่อให้รับรู้ถึงความเป็นอัตลักษณ์ของเชื้อชาติ (พัชราวรรณ ทับเกตุ.2553 : 236)

โดยในการแสดงบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชนี้ พบว่าลักษณะท่าทางที่แสดงให้เห็นชัดเจนของเชื้อชาติคือ ลักษณะการใช้มือแบบจีนที่อยู่ในการแสดง จะใช้การชูนิ้วชี้และนิ้วกลางคู่กัน ในท่าชี้ ท่าออกคำสั่งให้ไปแทนการชี้ด้วยนิ้วชี้แบบละครไทย การหงายฝ่ามือและใช้สันมือด้านนิ้วก้อย ฟาดเข้าหาลำตัวระดับเอว ในความหมายของตัวเรา แทนการจีบมือซ้ายเข้าอกเป็นต้น

นอกจากนี้ยังต้องเคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะของดนตรีเพลงร้อง และการกำหนดลักษณะอัตลักษณ์ตามเชื้อชาติ โดยใช้แนวคิดท่ารำต้นแบบของเชื้อชาติ ที่เห็นชัดเจนจากตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราชที่ใช้ท่าจากงิ้ว เช่น การใช้มือ การวาดแขนในการตีบท การใช้เท้าในการเคลื่อนที่ การใช้ท่ารบแบบการแสดงงิ้วเป็นต้น

3. ด้านองค์ความรู้ภูมิปัญญาการสืบทอดและถ่ายทอด

ด้วยภูมิปัญญาความสามารถของปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ในอดีตที่เกิดการรับรู้แลกเปลี่ยนประสบการณ์ ที่ได้จากการฝึกหัดท่าทางของการแสดงงิ้ว เพื่อที่นำไปใช้กับตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ที่เกิดเป็นรูปแบบการแสดงเฉพาะของเรื่องราชาธิราช ชุดสิงพระรามอาสาตอนสมิงพระรามรบกามนี

โดยองค์ความรู้ภูมิปัญญามิใช่เพียงท่าทางการแสดงเท่านั้น แต่จะหมายถึงสิ่งที่เกิดจากกระบวนการต่าง ๆ ตั้งแต่กระบวนการฝึกซ้อม คือ วิธีการฝึกให้ได้ท่าทางที่ถูกต้อง การเจรจา การร้องสำเนียงจีนที่มาจากศิลปะการแสดงงิ้ว และศิลปะการแสดงละครรำของไทยตรงกับหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม และการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในรูปแบบของศิลปะการแสดงเกิดเป็นองค์ความรู้ภูมิปัญญาจากการผสมผสานที่กลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช ทั้งนี้ในกระบวนการแสดงจำเป็นต้องมีวิธีการปฏิบัติท่าทางให้ถูกต้อง ที่มาจากการฝึกฝนจนชำนาญ การแก้ปัญหาหากพบจุดด้อยของผู้แสดง ด้วยวิธีเฉพาะที่เหมาะสมกับผู้แสดงจากการแนะนำของครูผู้ถ่ายทอด ตลอดจนรายละเอียดเพื่อใช้ในขณะแสดงที่เป็นกลวิธีเฉพาะ เช่น วิธีจับสายตากับผู้ชม การแก้ปัญหาในขณะการแสดง ล้วนเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากการกระบวนการฝึกซ้อม และกระบวนการแสดงในระยะเวลาที่ยาวนาน จนเกิดเป็นองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านกลวิธีการฝึกหัด ที่ส่งผลให้ผู้แสดงมีความสามารถในการแสดงได้อย่างถูกต้อง ทักษะมีปฏิบัติที่ชำนาญ และเชียวชาญตามลำดับ สามารถแก้ไขปัญหาต่าง ๆ หากเกิดข้อผิดพลาดได้

จากจุดเริ่มต้นสู่การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ผนวกกับการผสมผสานด้านวัฒนธรรมในศาสตร์ศิลปะการแสดง เกิดเป็นรูปแบบการแสดงท่าทางบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนที่สามารถแสดงการรับรู้เชิงสัญศาสตร์ และขั้นตอนการฝึกหัด การเรียนรู้องค์ประกอบการแสดงที่นำเสนอตามรูปแบบของหลักการแสดงนาฏยศิลป์ที่สมบูรณ์ ตกผลึกเป็นกระบวนการแสดงในรูปแบบละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี ที่นำไปสู่องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านการสืบทอดและถ่ายทอด การแสดงเฉพาะบทบาทตัวละครจีน

ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ได้แก่ พระเจ้ากรุงจีน กามนี โจเปียว คนธงจีน ทหารจีน และล่ามจีน โดยทุกบทบาทจะแสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้สำคัญที่เกิดจากการผสมผสานของศาสตร์การแสดงเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวละครฝ่ายจีนในเรื่องราชาธิราช สู่การถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ล้วนเกิดจากประสบการณ์ ทักษะความเชี่ยวชาญ ผ่านกระบวนการคิด การเรียนรู้ การปฏิบัติ รวมไปถึงทดลองแก้ไขจนถึงแก่นแท้เป็นคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทย และเชิดชูความเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยมาถึงปัจจุบันยังคุณค่าอเนกอนันต์แก่ต่อวงการนาฏศิลป์ไทยสืบไป

ข้อเสนอแนะ

ยังมีองค์ความรู้ภูมิปัญญาในการแสดงอีกมากมายที่ยังมิได้เกิดการรวบรวมเป็นองค์ความรู้ที่สามารถสืบค้นได้ นอกจากการแสดงเป็นชุดเป็นตอนอื่นๆ ที่มีการสืบทอดกันต่อๆมาหลายรุ่น หรือการศึกษาเจาะไปที่ตัวบุคคลที่มีความสามารถและชำนาญในบทบาทการแสดงในตัวละครอื่นๆ ที่น่าเก็บประมวลเป็นข้อมูลในการวิจัยเพื่อรักษา สืบสาร สร้างสรรค์ต่อไป

บรรณานุกรม

กมล จันทรสร. (2506). **อิทธิพลชาวจีนโพ้นทะเล.** พระนคร : โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์

เกียรติศักดิ์ มั่นศรี. (2519). **สังคมชาวจีนในประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์ วิทยาลัยการทัพบก.

กรรณิการ์ สารทปรุง. (2536).**โลกทัศน์ทางการเมืองของชนชั้นนำในสมัยรัชการที่ 1 : ศึกษาจากเรื่องราชาธิราช สามก๊ก ไซ่ฮั่น.** วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ .บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ. (2541) **การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค.**กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แดงมณี. (2541) **ศึกษาความขัดแย้งและการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวไทยมุสลิม ในอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา.** ปริญานิพนธ์ ศศ.ม. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

จิรากรณ์ คชเสนี.**(**2554, กุมภาพันธ์ 27). **บันทึกเสียงสัมมนาทางวิชาการเรื่องราชาธิราช ณ โรงละครวังหน้า**.

ณรงค์ พ่วงพิศ. (2525) **“สายสัมพันธ์ระหว่างชาวจีนอพยพกับราชสำนักไทย,” ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร (ภาค 2)** กรุงเทพฯ : สหมิตรการพิมพ์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. (2465).**ระเบียบตำนาน ละครเล่น ถวายตัวที่ วังวรดิศ.** พระนคร : โสภณิพพรรฒธนากร.

_____ . (2546). **ละครฟ้อนรำ.** กรุงเทพฯ : มติชน.

_____ . (2507). **สาส์นสมเด็จ** กรุงเททฯ : พิมพ์ครั้งที่สอง โดยคุรุสภา.

ถาวร สิกขโกศล. (2557). **ต้นกำเนิดงิ้วจีน.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุขภาพใจ ในเครือบริษัท ตถาตา พับลิเคชั่นจำกัด

นันท์สงวน สัจสงวน. (2543). **หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม** กรุงเทพฯ: บริษัท โรงพิมพ์รามา จำกัด.

นิยพรรณ วรรณศิริ.(2540) **มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม.** พิมพลักษณ์ กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. **“มานุษยวิทยาสัญลักษณ์.”** ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (ออนไลน์)สืบค้น เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2565. จาก http://www.sac.or.th/databases/anthropology□concepts/glossary/145

บรรณานุกรม (ต่อ)

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. (2522). **ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของละครไทย และปรับปรุงใน นาฏยศิลป์และดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____ . (2517). **วิเคราะห์วรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

บุษบา ตระกูลสัจจาวัตน์.(2529). **การศึกษาเชิงวิเคราะห์วรรณกรรมเรื่อง ราชาธิราช ฉบับเจ้าพระยาพระคลัง (หน).**กรุงเทพวิทยานิพนธ์ปริญญา อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2531). **“ ละคร” ในกรมศิลปากร.** กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

ปัทมาพร ชเลิศเพ็ชร์ . (2535). **วิเคราะห์บทละครพันทาง**.ปริญญาการศึกษา กศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, สงขลา: ม.ป.ท.,. อัดสำเนา.

ปรีดา อัครจันทโชติ. (2557). **การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย.**วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรีชาชาญ แก้วนุ้ย. (2556). **การผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างไทยพุทธกับไทยมุสลิมในเขตจังหวัดภาคใต้ตอนล่าง**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. บัณฑิตวิทยาลัย. สาขาวิชารัฐประศาสนศาสตร์.

พัชราวรรณ ทับเกตุ. (2553). **กลวิธีการรำออกภาษาในละครพันทางเรื่องราชาธิราช.** คณะศิลปศึกษา,สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. กรุงเทพ.

พัฒนพงศ์ภักดี,หลวง.(2458). **บทละครเรื่องราชาธิราช เล่ม1.** กรุงเททฯ : โรงพิมพ์ไทย สะพานยศเส.

_____. (2458). **บทละครเรื่องราชาธิราช เล่ม2.** กรุงเททฯ : โรงพิมพ์ไทย สะพานยศเส.

_____. (2458). **บทละครเรื่องราชาธิราช เล่ม3.** กรุงเททฯ : โรงพิมพ์ไทย สะพานยศเส.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2539). **ฮก ลก ซิ่ว โชค ลาภ อายุยืน.** กรุงเทพฯ : มติชน.

พิทยาลงกรณ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. (2474). **“ ภาคผนวก” ในสำเนาพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชทานกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ,**ม.ป.ท.

บรรณานุกรม (ต่อ)

พูนพิศ อำมาตยกุล. (2555, กันยายน 24). **บันทึกเสียงสัมมนาทางวิชาการเรื่องราชาธิราช ณ โรงละครวังหน้า**.

_____ . (2531).**วรรณกรรมการละคร.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พีรดนย์ บุญมา .(2560) **การวิเคราะห์สัญญะของนักกีฬาในภาพยนตร์โฆษณาไทย**. การค้นคว้าอิสระเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารเชิงกลยุทธ์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

รพีพรรณ เทียมเดช. (2531). **วิเคราะห์วรรณกรรมบทละครของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์).**ปริญญานิพนธ์ กศ.ม.กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร,อัดสำเนา

วีรภัทร วิไลศิลป์ดีเลิศ (2555). **การศึกษาอิสระ การวิเคราะห์เนื้อหาภาพถ่ายวารสารศาสตร์ที่มอบให้โดยมูลนิธิอิสระ อมันตกุล ผู้เขียนสมาคมนักข่าวไทย** ระดับ.ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (การสื่อสารศึกษา) มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ศยามล เจริญรัตน์. (2544). **“งิ้วแต้จิ๋ว” ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะรัฐศาสตร์. ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

ศิลปากร, กรม. (2525). **นาฏยศิลป์ไทยกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท..

_____. (2495). **สูจิบัตรการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา** กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 28 เดือนมีนาคม พ.ศ. 2495.กรุงเทฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.

_____. (2496). **พงศาวดารเรื่องราชาธิราช**. เลขที่ น 32 พ 9007 . กรุงเทพฯ.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. **(2552).** เพลงดนตรีและนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ.**นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.**

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. (2538) **การศึกษาภูมิปัญญาชาวบ้านเพื่อแก้ปัญหาครอบครัวและชุมชนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.** มหาวิทยาลัยขอนแก่น:ขอนแก่น.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สมพิศ สุขวิพัฒน์. (2539). **โรงละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล)**. **รายงานวิชาประวัติ นาฏศิลป์ไทย.** คณะศิลปศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ . (2539) **ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ของเสรี หวังในธรรม**. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย,บัณฑิตวิทยาลัย,กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,

สมภพ จันทรประภา. (2528). **นาฏศิลปะและการเล่นของไทย.** กรุงเททฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์ .

สมบูรณ์ สุขสำราญ และคณะ. (2530). **ชุมชนจีน : ความต่อเนื่องและการเปลี่ยนแปลง.** งานวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2545). **ทฤษฎีสังคมวิทยา: เนื้อหาและแนวทางการใช้งานเบื้องต้น** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุทธินี ละไมเสถียร. (2538). **กลยุทธ์การสื่อความหมาย“ความเป็นไทย” ในชิ้นงานโฆษณาทางสื่อสิ่งพิมพ์ของบริษัทการบินไทยจำกัด (มหาชน) ในช่วงปี2530-2537**. กรุงเทพฯ:วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุนทร นวกวิน. (2537) **การผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวไทยมุสลิม ตำบลหน้าถ้ำ อำเภอเมืองยะลา จังหวัดยะลา**. วิทยานิพนธ์คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรจน์ ภาคใต้

สุชีพ กรรณสูตร (2552) **“ทฤษฎีการแพร่กระจ่ายทางวัฒนธรรม**”.(ระบบออนไลน์) แหล่งที่มา สืบค้นเมื่อวันที่ 25 พฤษจิกายน 2565 จาก http://sucheeppopst.blogspot.com

สุพิชฌาย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา. (2546). **การวิเคราะห์บทละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ของ เสรี หวังใน ธรรม**.กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2516). **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.**กรุงเททฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

สุธี ปิวรบุตร. (2558, ตุลาคม 19). อดีตหัวหน้างานฝ่ายฉากศิลปกรรมโรงละคร สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.สัมภาษณ์.

สุวดี ภู่ประดิษฐ์. (2550). **นามานุกรมวรรณคดีไทยชุดที่ 1 ชื่อวรรณคดี หัวข้อเรื่อง ราชาธิราช.** กรุงเทพ : นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สุวรรณี อุดมผล. (2529). **วรรณกรรมการแสดงของไทย**. คณะศิลปะศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ :ประกายพรึก.

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. (2535). **ธรรมจรรยาในราชาธิราชสื่อปกครอง.**ทุนอุดหนุนการวิจัย จากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 – 2477.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

_____ . (2553). **นาฏยศิลป์ รัชกาลที่ 5**.กรุงเทพฯ : คุรุสภาลาดพร้าว, ม.ป.ป.จัดพิมพ์เนื่องใน วาระ 100ปี แห่งสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.

สิง สู่ยหยู. (2543). **“การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างจีนกับไทย,” ใน ความสัมพันธ์ไทย-จีน เหลียวหลังแลหน้า**. กรุงเทพฯ : ศูนย์จีนศึกษา สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสาวณิต วิงวอน. (2555). **วรรรคดีการแสดง.** กรุงเททฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2538). **“จีน-ไทย’ ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร,”** ใน เอเชียปริทัศน์ 16(1) มกราคม-เมษายน.

หอสมุดแห่งชาติ. (2505). **ราชาธิราชฉบับหอสมุดแห่งชาติ**. พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร.

อมรา พงศาพิชญ์. (2541). **วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์: การวิเคราะห์ทางมานุษยวิทยาของสังคมไทย** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา กล่ำเจริญ. (2526). **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเททฯ : ม.ป.ท.

อดิน รพีพัฒน์. (2521). **สังคมไทยในต้นรัตนโกสินทร์ : พ.ศ. 2325 – 2416.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

อภิโชค แซ่โคว้. (2541). **งิ้วการแสดงที่ผูกพันกับความเชื่อทางศาสนาจีน.** กรุงเทพฯ: คอมแพคท์พริ้นท์

อารยา โลหากาศ (2557). **ความงามของงิ้วจีนสู่เครื่องประดับร่วมสมัย** (วิทยานิพนธ์). ส่งในการปฏิบัติตามข้อกำหนดบางส่วนสำหรับปริญญา Bache, lor ของแผนกวิจิตรศิลป์ Jewelry Desi ign คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ผู้ให้สัมภาษณ์

กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา ผ.ศ. **สัมภาษณ์** 12 สิงหาคม 2565 และ 13 ธันวาคม 2565

ประเมษฐ์ บุณยะชัย ศิลปินแห่งชาติผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนยักษ์)
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ **สัมภาษณ์** 13 สิงหาคม 2565 และ 15 ธันวาคม 2565

นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ)
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์** 10 ธันวาคม 2565

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ร.ศ. ศิลปินแห่งชาติผู้เชี่ยวชาญ ด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนพระ)
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ **สัมภาษณ์** 5 ธันวาคม 2565

นฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ)
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ **สัมภาษณ์** 10 ธันวาคม 2565

รติวรรณ กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ)
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ **สัมภาษณ์** 10 ธันวาคม 2565

วีรชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนพระ)
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ **สัมภาษณ์** 13 ธันวาคม 2565

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนลิง)
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ **สัมภาษณ์** 13 ธันวาคม 2565

พัชรา บัวทอง อาจารย์พิเศษคณะศิลปะนาฏดุริยางค์. **สัมภาษณ์** 13 ธันวาคม 2565

สมนึก บัวทอง ข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีตกรมศิลปากร.**สัมภาษณ์** 13 ธันวาคม 2565

ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต. **สัมภาษณ์** 14 สิงหาคม 2565

พหลยุทธ กนิฐบุตร ผ.ศ. รองอธิการบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม. **สัมภาษณ์** 14 ธันวาคม 2565

ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์. **สัมภาษณ์** 16 ธันวาคม 2565

กรกนก ทับจีน อาจารย์ประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์. **สัมภาษณ์** 16 ธันวาคม 2565

นิติพงษ์ ทับทิมหิน อาจารย์ประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์. **สัมภาษณ์** 16 ธันวาคม 2565

ญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ์ อาจารย์ประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์. **สัมภาษณ์** 16 ธันวาคม 2565

พรเลิศ พิพัฒน์รุ่งเรือง นาฏศิลปินชำนาญงาน. **สัมภาษณ์** 24 พฤษจิกายา 2565

จุลทรัพย์ ดวงพัตรา นาฏศิลปินชำนาญงาน . **สัมภาษณ์** 24 พฤษจิกายา 2565

เสกสม พานทอง นาฏศิลปินชำนาญงาน. **สัมภาษณ์** 24 พฤษจิกายา 2565

ศิริพงษ์ ทวีทรัพย์ นาฏศิลปินชำนาญงาน. **สัมภาษณ์** 24 พฤษจิกายา 2565

จักราวุธ คงฟู นักธุรกิจอิสระ. **สัมภาษณ์** 20 สิงหาคม 2565

ปณต ปานสมุทร์ นักนันทนาการชำนาญการ. **สัมภาษณ์** 14 ธันวาคม 2565

ผู้ให้สัมภาษณ์ (ต่อ)

จัตุพร ภักดี อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปศึกษา. **สัมภาษณ์** 6 ธันวาคม 2565

สุวรักข์ อยู่แท้กูล อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปศึกษา.**สัมภาษณ์** 6 ธันวาคม 2565

พรอุษา พุทธประเสริฐ ครูประจำวิทยาลัยนาฏศิลป. **สัมภาษณ์** 23 ตุลาคม 2565

อัมพิกา เอี่ยมจรูญ ครูประจำวิทยาลัยนาฏศิลป. **สัมภาษณ์** 23 ตุลาคม 2565

อัจฉรา จันที ครูประจำวิทยาลัยนาฏศิลป. **สัมภาษณ์** 4 ธันวาคม 2565

เมศิณี มฆัษเฐียร ครูประจำ วิทยาลัยนาฏศิลป. **สัมภาษณ์** 4 ธันวาคม 2565

พิชญา บวรอิทธิกร อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป. **สัมภาษณ์** 5 ธันวาคม 2565

บุญชู แซ่ฉั่ว คณะไซ้ป้อฮงเตียเกียะท้วง. **สัมภาษณ์** 10 ธันวาคม 2565

ธัชชัย อบทอง คณะไซ้ย่งฮง **สัมภาษณ์** 10 ธันวาคม 2565

วรวัฒน์ มาลาหอม คณะเล่าบวงนี้ชุนปัง **สัมภาษณ์** 11 ธันวาคม 2565

วิทยา วินิจโอภาส คณะอี่ไล้เฮงเกียะท้วง **สัมภาษณ์** 5 ธันวาคม 2565

วิโรจน์ วทัญญุตากวิน คณะ งิ้วคณะ เล่าเง็กเล่าชุน **สัมภาษณ์** 5ธันวาคม 2565

กิตติพงษ์ สุขศรี นักแสดงงิ้วอิสระ **สัมภาษณ์** 10 กันยายน 2565 และ 11 ธันวาคม 2565

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

บทละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา

ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร

บทละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช

ตอน สมิงพระรามอาสา

.....

สมัย : สมมติเวลาที่กล่าวถึงในเรื่องนี้ ระหว่าง พ.ศ.1966 - 1968

สถานที่ : กรุงอังวะ ในประเทศพม่า ภาคเหนือ

****

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงกรุงอังวะ

เวลาเช้า

- ปี่พาทย์ทำเพลงพม่าเปิงมาง -

(พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องประทับเหนือหังสาสนะบัลลังก์)

(มีเสนามาตย์ราชบริพารเฝ้าอยู่พร้อม)

-เปิดม่าน-

- ร้องเพลงพม่าเขว -

เมื่อนั้น พระเจ้ากรุงอังวะราชฐาน
เสด็จออกพระโรงรัตน์ชัชวาล ทรงปรึกษาว่าขานการพารา

(เสนาออกและคลานเข้าเฝ้า)

-ร้องร่าย-

เหลือบเห็นเสนาเข้ามาเฝ้า น้อมเกล้าบังคมเหนือเกศา
ว่าทูตจีนเชิญราชสารา อีกบรรณาการมามากมี
ราชทูตบอกแจ้งแถลงเล่า จะขอเฝ้าน้อมประณตบทศรี

ถวายสารการเมืองเรื่องไมตรี จะปรานีโปรดปรานประการใด

-เจรจา-

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น จอมอังวะฟังแจ้งแถลงไข
จึงตรัสสั่งเสนารีบคลาไคล ออกไปรับทูตมาอย่าช้านาน

-เจรจา-

-เพลงพม่า -

(เสนาออกไปรับทูต)

- ปี่พาทย์ทำเพลงจีนหน้าเรือ -

(โจเปียวราชทูตจีนกับคณะเข้าเฝ้า)

- ร้องเพลงจีนหน้าเรือ -

ครั้นถึงจึงตรงเข้าไปเฝ้า โจเปียวน้อมเกล้าถวายสาร
อีกสิ่งของเครื่องราชบรรณาการ ทูลถวายภูบาลตามบัญชา

- เจรจา -

พระเจ้ากรุงอังวะ- เราขอต้อนรับท่านด้วยความยินดี และปลาบปลื้มในไมตรี พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ พร้อมด้วยฮองเฮา และพระราชวงศ์เหม็งทรงพระสำราญดีอยู่หรือ

โจเปียว- ทรงพระสำราญดีทุกพระองค์ พระเจ้าข้า

พระเจ้ากรุงอังวะ- ดินฟ้าอากาศพืชพันธุ์ธัญญาหารและการค้าขายในพระมหานครของท่าน สมบูรณ์ดีอยู่หรือประการใด

โจเปียว- สมบูรณ์ดีทุกประการ พระเจ้าข้า

พระเจ้ากรุงอังวะ- พระมหานครของท่านปราศจากศึกศัตรูรบกวน สงบเรียบร้อยเป็นสุขดีหรือประการใด

โจเปียว- เป็นสุขสงบเรียบร้อยดีพระเจ้าข้า

พระเจ้ากรุงอังวะ- พวกท่านเดินทางมาสะดวกสบายดีหรือ

โจเปียว- พระบารมีปกแผ่ไป การเดินทางสะดวกสบายดีทุกประการ พระเจ้าข้า บัดนี้พระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ก็เสด็จมาด้วยในกองทัพ และโปรดให้ข้าพระพุทธเจ้านำพระราชสารกับเครื่องมงคลราชบรรณาการมาเจริญทางพระราชไมตรีแด่พระองค์

พระเจ้ากรุงอังวะ- เราขอขอบพระทัยพระเจ้าเส่งโจ๊วฮ่องเต้ และขอบใจพวกท่านทั้งหลายเป็นอันมาก

โจเปียว- พระบารมีเป็นล้นเกล้าฯ พระเจ้าข้า

- ร้องร่าย -

เมื่อนั้น จอมอังวะเกษมสันต์หรรษา
ตรัสสั่งพนักงานอ่านสารา ให้รู้ว่าร้ายดีมีอย่างไร
บัดนั้น ท่านอาลักษณ์ตัวครูเป็นผู้ใหญ่
แปลคัดสารสำคัญทันใด แล้วตั้งใจอ่านความตามทำนอง

- ขับเสภา -

ในราชสารานั้นว่าเรา ผู้เป็นเจ้ากรุงจีนสิ้นทั้งผอง
ถึงมิตรเราพระเจ้ามนเฑียรทอง เรายกกองทัพใหญ่ทั้งไพร่นาย
จะเอากรุงพม่านี้มาไว้ ให้อยู่ในอำนาจเหมือนมาดหมาย
แต่พลไพร่ใหญ่น้อยจะพลอยตาย จึงยักย้ายมาแข่งขันพนันนัด
แม้ท่านมีทหารชำนาญยุทธ์ รำอาวุธสู้ศึกเจนฝึกหัด
ขี่ม้ารำทวนดีที่สันทัด จงเร่งจัดออกมาอย่าช้าที
ตัวต่อตัวต่อสู้ดูฝีมือ ให้ร่ำลือเฟื่องฟุ้งทุกกรุงศรี
ทหารเราชื่อว่ากามนี ทุกบุรีหาเปรียบไม่เทียบทัน
แม้ทหารท่านแพ้แก่ของเรา จะริบเอากรุงไกรไอศวรรย์
แม้นทหารเราแพ้แก่พนัน จะพากันล่าทัพเลิกกลับไป

- ร้องเพลงพม่ากำชับ-

ครั้นจบสารทราบความตามเหตุ พระทรงเดชยินดีจะมีไหน
ทรงตรึกนึกนิยมสมหทัย ดุจได้สู่สวรรค์ชั้นวิมาน
จะทำยุทธ์ครั้งนี้เห็นดีแท้ สมควรแก่กษัตรามหาศาล

แล้วตรัสสั่งอาลักษณ์พนักงาน จงคิดอ่านแต่งตอบให้ชอบกล

-ร้องร่าย-

บัดนั้น ท่านอาลักษณ์รับสั่งฟังนุสนธิ์
ประดิษฐ์แต่งข้อความตามยุบล ตั้งแต่ต้นเรียบร้อยถ้อยคำดี

(เขียนสารมอบให้ทูตจีน)

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น พระเจ้าจอมอังวะนาถา
ดำรัสถามข้าเฝ้าท้าวพระยา ทั้งอำมาตย์เสนาบรรดามี
ใครสันทัดเพลงทวนกระบวนฝึก จะอาสาสู้ศึกกู้กรุงศรี
จงออกไปต่อศักดากามนี ลองดีให้แจ้งประจักษ์จริง

- ร้องร่าย -

บัดนั้น ขุนนางฝ่ายซ้ายขวาก้มหน้านิ่ง
ต่างคนคิดคร้ามครั่นหวั่นประวิง หมอบนิ่งไม่ว่าขานประการใด

- ร้องเพลงพม่าไซยา -

เมื่อนั้น พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องไม่ผ่องใส
ไม่มีคนอาสาสู้กู้เวียงชัย เสียพระทัยคิดครุ่นแสนขุ่นเคือง
จึงตรัสสั่งเสนาพฤฒามาตย์ ให้ประกาศร้องป่าวแจ้งราวเรื่อง
แม้ใครรับอาสาสู้กู้เมือง ให้ลือเลื่องเทิดหล้าธาตรี
ราญรอนชำนะทหารจีน จะแบ่งสินทรัพย์กึ่งครึ่งกรุงศรี
อภิเษกกับพระราชบุตรี ให้เป็นที่อุปราชประกาศไป

- เจรจา -

พระเจ้ากรุงอังวะ - นี่แน่ะ ท่านอำมาตย์ราชเสนา

เสนาอำมาตย์ - (รับพร้อมกัน) พ่ะย่ะ

พระเจ้ากรุงอังวะ - บรรดาท้าวพระยาเสนามาตย์ในที่นี้ พากันเกรงกลัวกามนีจนไม่มีใครเงยหน้า เห็นสุดปัญญากันแล้วหรือไร

เสนาอำมาตย์ - (รับพร้อมกัน) พ่ะย่ะ

พระเจ้ากรุงอังวะ - ถ้ากระนั้น ท่านทั้งหลายจงจัดคนออกไปป่าวประกาศชักชวน ว่าใครมีฝีมือในเพลงทวนเจนจัดสันทัดดี รับอาสาเราต่อสู้กับกามนีมีชัยชำนะ เราจะยกสมบัติในกรุงอังวะแบ่งให้กึ่งครึ่ง พระนคร แล้วจะแต่งตั้งให้มีฐานันดรที่พระมหาอุปราช พร้อมกับยกพระบุตรีศรีวิลาศของเราให้อภิเษกสมรส จะยกย่องให้ลือชาปรากฏเกียรติกระเดื่อง พวกท่านจงรีบให้ออกไปป่าวร้องจงรู้กันทั่วเมืองเชียวนะ

เสนาอำมาตย์ - (รับพร้อมกัน) พ่ะย่ะ

- ร้องร่าย -

บัดนั้น หมู่อำมาตย์หมอบเรียงเคียงไสว
บังคมรับบัญชาพระภูวไนย แล้วคลาไคลออกจากพระโรงธาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงพม่า -

- ปิดม่าน-

ฉากที่ 2 หน้าคุก

(ภายหลังฉากที่ 1 ราว 1 - 4 วัน)

(เวลากลางวัน)

- ปี่พาทย์ทำเพลงพม่า -

(เสนาป่าวร้องออกเวทีล่าง)

(เสนาคนหนึ่งตีฆ้องนำและตีขัดจังหวะ “กระจ็องง็อง ๆ ๆ ๆ)

(อีกคนหนึ่งเป็นผู้ประกาศป่าวร้อง)

(บรรดาเสนานอกนั้นจะพูดขัดจังหวะบ้างก็ได้)

(เปิดม่าน)

(เวทีบนเป็นหน้าคุก - มีนักโทษทำงานจักสานตะกร้า - มีผู้คุม - มีตำรวจพม่า)

(ตีฆ้อง) กระจ็องง็อง ๆ

(ร้องบอกกล่าว) เจ้าข้าเอ๊ย ๆ ๆ ๆ

(ตีฆ้องขัดจังหวะ) “กระจ็องง็อง ๆ ๆ”

บัดนี้ พระเจ้ากรุงจีนยาตราทัพมาประชิดติดพระนคร ทำให้ประชาราษฎรร้อนรำคาญ แล้วส่งราชสานส์มากราบทูลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ยั่วให้ส่งทหารฝีมือดี ออกไปต่อสู้กับกามนีทหารจีนเอกตัวต่อตัวด้วยเพลงทวน ก่อกวนประสาทเป็นคำท้าทาย ถ้าทหารกรุงอังวะแพ้พ่าย พระเจ้ากรุงจีนจะริบเอากรุงพม่าทันที แม้นกามนีทหารเอกของจีนปราชัย พระเจ้ากรุงจีนจะเลิกทัพล่ากลับไปไม่รบพุ่ง (กระจ็องง็อง ๆ ๆ ๆ)

สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดให้อัญเชิญกระแสพระราชโองการมาประกาศป่าวร้องจงทราบกันทั่วหน้า แม้นผู้ใดรับอาสารำทวนต่อสู้กามนีมีชัยชำนะ จะพระราชทานสมบัติในกรุงอังวะให้กึ่งครึ่งพระนคร แล้วโปรดให้ดำรงฐานันดรที่พระมหาอุปราช และจะประสาทองค์พระธิดาให้เป็นคู่อภิเษกสมรส ให้ลือชาปรากฏไปชั่วดินและฟ้า (กระจ็องง็อง ๆ) ใครอาสารบชนะครั้งนี้คงรวยใหญ่ (กระจ็องง็อง ๆ) ท่านผู้ใดจะรับอาสาก็จงแสดงตัวมาบัดนี้ (กระจ็องง็อง) ใครจะรับอาสาก็มาบอก พวกเราจะได้นำตัวพาเข้าเฝ้า เจ้าข้าเอ๊ย (กระจ็องง็อง) ใครจะรับอาสาบ้าง (กระจ็องง็อง) เจ้าข้า (กระจ็องง็อง)

- ร้องเพลงม่านมวย -

บัดนั้น
นั่งคอยดูผู้คนอยู่บนร้าน
พอได้ยินเสียงฆ้องป่าวร้องแซ่
จึงพูดกับเพื่อนกันทันใด
ไม่มีใครเก่งกล้าอาสารับ

ผู้คุมนักโทษจิตโหดหาญ
ใช้นักโทษจักสานดื่นดาษไป
รู้เรื่องแน่นึกพรั่นหวั่นไหว
ด้วยศึกใหญ่ครั้งนี้ที่ไม่เบา
กรุงอังวะคงจะยับเป็นข้าเขา

จะได้ใครรบสู้กู้เมืองเรา ช่วยบรรเทาทุกข์ทอนร้อนรำคาญ

- ร้องร่าย -

บัดนั้น สมิงพระรามงามทหาร
ต้องติดคุกทุกข์ทนทรมาน นั่งจักสานตะกร้าหน้าประตู
ฟังผู้คุมพูดจาพาที แจ้งคดีแน่ชัดถนัดหู
แจ้งเรื่องราวข่าวศึกตรึกตรองดู จะอาสาต่อสู้กู้แผ่นดิน

- ร้องเพลงพญาแปร -

จะเป็นข้าสองเจ้าบ่าวสองนาย คนทั้งหลายจะตำหนิติฉิน
แล้วหวนคิดขึ้นได้ถึงไพริน ยกล่วงถิ่นต่างประเทศข้ามเขตมา
แม้นได้กรุงอังวะจะมิหยุด คงรีบรุดเลยลงไปหงสา
ราษฎรจะร้อนทั้งพารา ต้องตรึกตรากำจัดตัดกำลัง
เหมือนกับอาสาเจ้าของเราด้วย จะร่ำรวยหรือหาไม่มิได้หวัง
จำนงจิตคิดกำจัดโดยสัจจัง ด้วยจิตตั้งกตัญญูต่อภูมี

- ร้องร่าย -

คิดเห็นชอบจึงตอบผู้คุมว่า ศึกจีนมาประชิดติดกรุงศรี
เราจะรับอาสาออกราวี ต่อสู้กามนีด้วยเพลงทวน

- เจรจา -

สมิงพระราม - ข้าแต่ท่านผู้คุม เราก็เป็นทหารกรุงหงสาวดีมีฝีมือ ได้ฝึกปรือในเพลงทวนแต่ก่อนมา แต่ต้องถูกท่านมังรายกะยอชะวาราชโอรสจับตัวเราได้ในกลางศึก เพราะช้างประกายมาศของเราติดหล่มลึกจึงถูกล้อมไว้

ผู้คุม - ถูกแล้ว พระราชโอรสจับท่านได้จึงโปรดให้นำตัวมาจองจำไว้แต่ครั้งนั้น มาถึงปัจจุบันก็ล่วงหลายปี จนบัดนี้ท่านมังรายกระยอฉะวาก็สิ้นพระชนม์ไปในสงครามแล้ว ท่านปรารภถึงความหลังทำไมเล่า พ่อสมิงพระราม

สมิงพระราม - เราต้องตกมาเป็นอาชญากรสงครามของกรุงอังวะก็ช้านาน อยู่เปล่า ๆ ก็รำคาญรู้สึกไม่สบายทั้งกายและจิต เมื่อมีศึกมาประชิดติดกรุงอังวะเช่นนี้ ถึงเราเป็นทหารกรุงหงสาวดีก็จะขอรับอาสา ออกต่อสู้ดูศักดาให้เห็นฝีมือในเพลงทวน

ผู้คุม - เออ พ่อนี้สมควรเป็นชายชาติชาตรี มีฝีมืออย่างนี้แล้ว ไม่น่าจะต้องมาถูกคุมขังพันธนาการ ควรจะรับอาสาออกไปต่อต้านทำหน้าที่กู้กรุงอังวะไว้จะดีกว่า

สมิงพระราม - เราเต็มใจจะรับอาสาออกต่อตี ลองฝีมือกับกามนีไม่หวาดหวั่นครั่นคร้าม

ผู้คุม - อ้อ นี่พ่อสมิงพระรามจะทูลรับอาสาสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวของเราออกต่อตี กับกามนีทหารจีนเอก ที่โหยกเหยกเข้ามาท้าทายสู้กันด้วยเพลงทวนกระนั้นหรือนี่

สมิงพระราม - กระนั่นซิท่าน เราก็เป็นชายชาติทหาร จะขอทูลรับอาสาต่อต้านดูฝีมือของกามนีให้เห็นประจักษ์

ผู้คุม - แหม เรานี้นึกรักน้ำใจท่านเป็นล้นพ้น ถ้าท่านผจญกามนีมีชัยในครั้งนี้ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว คงจะทรงยินดีปล่อยให้พ้นโทษ พร้อมทั้งโปรดพระราชทานบำเหน็จเป็นเครื่องแทนทด จะได้ทั้งลาภทั้งยศสัตว์สี่เท้าเอย สองเท้าเอย ฮะ ๆ คงรวยใหญ่

สมิงพระราม - จะรวยหรือหาไม่ เรามิได้คิดในข้อนั้น เรื่องฝีมือกับรางวัลเป็นคนละส่วน มิบังควรที่เราจะทำความดีโดยมุ่งลาภยศเป็นเดิมพัน

ผู้คุม - แม้จะไม่หมายมั่น สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็คงจะโปรดพระราชทานเป็นบำเหน็จ ถ้าสำเร็จอย่างว่าแล้วนะท่าน เราขอสัญญาจากท่านสัก 2 ข้อ จะได้ไหม

สมิงพระราม - ไหนลองว่ามาซิ จะขอฟัง

ผู้คุม - ข้อหนึ่ง ขอท่านได้โปรดให้อภัยในความหลังที่เราได้พลาดพลั้งล่วงเกินท่านมาแต่ก่อน

สมิงพระราม - ข้อนั้นท่านมิต้องเดือดร้อนรำคาญใจ

ผู้คุม - แต่ถ้าท่านมีบุญวาสนาขึ้นมาแล้วไซร้ เราขออีกข้อหนึ่ง คือขอให้เราได้พึ่งบารมีท่านบ้าง อย่าทิ้งขว้างห่างเหินลืมคนเก่าเสียนะท่าน

สมิงพระราม - พุทโธ่ เท่านั้นเองละหรือ อย่าวิตกให้เสียเวลา โปรดบอกเขาว่าเราจะรับอาสา ณ บัดนี้

- ร้องร่าย -

บัดนั้น ผู้คุมฟังนั่งกริ่มแย้มยิ้มสรวล
ตอบสมิงพระรามตามกระบวน ท่านนี้ควรนับถือชื่อว่าชาย
แม้นท่านรับอาสามหากษัตริย์ ออกกำจัดศึกสมอารมณ์หมาย
ได้ขึ้นเป็นฝ่ายหน้าอย่าระคาย ด้วยเรื่องร้ายก่อนเก่าเราล่วงเกิน
โปรดอโหสิกรรมเถอะพ่อคุณ ขอพึ่งบุญพ่อบ้างอย่าห่างเหิน
แม้นลาภยศปรากฏความเจริญ อย่าเพลิดเพลินเสียจนปลื้มลืมสัญญา

- ร้องเพลงมอญรำดาบชั้นเดียว -

บัดนั้น ฝ่ายสมิงพระรามงามสง่า
จึงเอื้อนตอบข้อความตามกิจจา เราอาสาโดยจริงออกชิงชัย
หวังจะกู้บุรินทร์ให้สิ้นศึก มิได้นึกลาภยศสิ่งไหนไหน
ด้วยเห็นว่าราษฎรเดือดร้อนใจ จึงจะให้เป็นสุขทั่วทุกคน

- เจรจา -

ผู้คุม - พ่อสมิงพระราม ท่านจะรับอาสาจริง ๆ หรือนี่

สมิงพระราม - จริงซีท่าน รีบบอกเขาเถอะ

- ร้องร่าย -

บัดนั้น ท่านผู้คุมแจ้งความตามนุสนธิ์
ซักไซร้ไต่ถามตามยุบล เห็นชอบกลชำนาญการสงคราม
จึงบอกแก่พวกเหล่าป่าวประกาศ คนโทษเรารองอาจชาญสนาม
มีชื่อคือสมิงพระราม จะปราบปรามอาสาอย่าร้อนใจ
บัดนั้น พวกเสนาฟังแจ้งแถลงไข
(ทอด) ให้ถอดกรวนสมิงพระรามทันใด แล้วสั่งให้จัดแจงแต่งอินทรีย์

(แต่งตัวติดจำอวด)

ทั้งเสื้อผ้านุ่งห่มให้สมพักตร์ แต่งงามศักดิ์นายทหารชาญชัยศรี
ครั้นสำเร็จรีบเร่งจรลี พาขึ้นเฝ้าภูมีตามบัญชา

- เพลงมอญ -

- ปิดม่าน -

ฉากที่ 3 สนามรบ

(ภายหลังฉากที่ 2 ราว 2 - 3 วัน)

(มีพลับพลาแบบจีนและพลับพลาแบบพม่า)

(เวลากลางวัน)

(ก่อนเปิดม่าน พระเจ้ากรุงจีนยกออกเวทีล่าง)

ตอน 1 ยกทัพจีน

- ปี่พาทย์ทำเพลงห้อแห้ จีนลั่นถัน -

(พระเจ้ากรุงจีนยกออกเวทีล่าง)

- ร้องเพลงจีนลั่นถัน -

เสด็จทรงพาชีมีอำนาจ ให้เคลื่อนพยุหบาทปีกซ้ายขวา
กามนีน้อมคำนับขับอาชา นำโยธาเป็นกระบวนด่วนเดิน

- เพลงจีน -

- ร้องเพลงเดินทัพจีน -

โชยกิ่นเฉียนโก ฉุยกินเหมียนเฉียนโก เกียงซื่อล่ง เกียงซือ โฟ

มาเพียว เพียวมาฮุย มาเพียว เพียวสื่อมาฮุย

เฉ่าซันจอ อุยเอียวอุย ซันจวนจอ อุยเอียวเกีย
เตอเฉิ่น ชังกายยอ เตอเฉิ่นชังสิกายกอ อุยเสี่ยงกง

จ๊งหมิ่นเหลียงกอ เสี่ยงทายหัวกู เกียวซือจู เกียงซือฟู

อีเจิ๋นเจิ่นกง ต๋าตั่งฟู ลี้กูหวั่งตู
จ๋งกินเจ่า บเจินสื่อเหย่า เปาวะจีงื๊น อีอี่ อีอื๊เซียน

อุยยั้งวังวางวังเวียง อีอี่ อีอื๊ เซียน

-เปิดม่าน -

- ร้องเพลงจีนปังหลัง -

ครั้นถึงสนามยุทธ์หยุดโยธา รอพม่าตามนัดไม่ขัดเขิน
เจ้ากรุงจีนยินดีเป็นที่เพลิน ทรงดำเนินขึ้นประทับบนพลับพลา

- เพลงจีนเร็ว -

(พระเจ้ากรุงจีนเสด็จขึ้นพลับพลาจีน

- ร้องเพลงขิมเล็กชั้นเดียว -

ไพร่พลพรักพร้อมล้อมวง จัตุรงค์เรียงรายซ้ายขวา
คอยดูท่วงทีกิริยา กามนียืนม้าเฝ้าประจำ

- เพลงขิมเล็กชั้นเดียว -

- ปิดม่าน -

ตอนที่ 2 ยกทัพพม่า

- ปี่พาทย์ทำเพลงพม่า -

(พระเจ้ากรุงอังวะยกออกเวทีล่าง)

- ร้องเพลงพม่าประเทศ -

ขึ้นทรงคอพระยาคชาชาติ ให้เคลื่อนคลาดนิกรซ้อนสำ
สมิงพระรามขี่พาชีดำ ชักม้านำกระบวนออกนอกบุรี

- เพลงพม่ารำขวาน -

- ร้องเพลงสร้อยเพลงพม่าเขว -

เขว เขว เขว เขว อิม มะเล เลเล
เขว อิม มะเล เล เล

ไซ ยา มอง เล เลเล เล เล้

ไซ ยา มอง เล เล เล เลเล้

เขว เขว ซวย ยา มอง

(เปิดม่าน)

- ร้องเพลงปลายพม่ารำขวาน -

ครั้นถึงสนามยุทธ์ให้หยุดพล พระเจ้ามนเฑียรทองผ่องศรี
ลงจากคอคชาศักดาดี ขึ้นสู่ที่ประทับบนพลับพลา

- เพลงปลายพม่ารำขวาน -

(พระเจ้ากรุงอังวะเสด็จขึ้นพลับพลาพม่า)

- ร้องร่าย -

บัดนั้น พวกเสนาใหญ่น้อยคอยรักษา
พร้อมกันทุกหมู่หมวดตรวจตรา เหล่าโยธาชักอ้อมล้อมวง

- รัวพม่า -

- ร้องเพลงจีนฮูหยิน -

เมื่อนั้น เจ้ากรุงจีนชื่นชมสมประสงค์
ตรัสสั่งกามนีผู้อาจอง ขับม้าตรงออกไปก่อนชวนรอนราญ

-ร้องเพลงจีนเข้าห้อง -

บัดนั้น กามนีชาญชัยใจหาญ
น้อมเศียรรับรสพจมาน ก็ควบม้าเผ่นทะยานออกมา

- ร้องเพลงสองกุมาร -

บัดนั้น เจ้าสมิงพระรามงามสง่า
แลดูกามนีมีศักดา เห็นกายาหุ้มเกราะไม่เหมาะใจ
ถ้าแม้นออกจู่โจมโรมรัน เราจะฟันแทงลงที่ตรงไหน
จำจะล่อลวงเขาเอาชัย จึงจะได้ชนะกะศัตรู
ประการหนึ่งม้ากึ่งกำลังกัน ต้องผ่อนผันให้หย่อนจนอ่อนหู
กับอนึ่งเราไซร้จะได้ดู พอได้รู้ช่องลอดสอดทวนแทง

-ร้องร่าย -

จึงให้ล่ามบอกแก่กามนี สองเรานี้มีศักดาล้วนกล้าแข็ง
จะชิงชัยเป็นเยี่ยงอย่างในกลางแปลง จงสำแดงไว้ยศให้งดงาม
เราอย่าเพ่อเข้าราญรุกบุกกระหน่ำ จงมารำเพลงทวนสวนสนาม
ใครร่ายรำทำได้เหมือนบิดเบือนตาม จะลือนามเฟื่องฟุ้งทุกกรุงไกร

(ล่ามเจรจาติดจำอวด)

- ร้องเพลงจีนช้วน -

บัดนั้น กามนีฟังแจ้งแถลงไข
จึงร้องตอบทันทีด้วยดีใจ ตัวเราไซร้รำนำจงรำตาม

(ล่ามเจรจาติดจำอวด)

ว่าพลางทางขับอาชาชาติ ดูองอาจรำทวนสวนสนาม
ฝ่ายว่าเจ้าสมิงพระราม ก็รำตามท่าทางเอาอย่างไป

-ทำเพลงห้อแห้-

-ร้องร่าย-

ครั้นสิ้นเพลงทวนพลันทันที กามนียิ้มพยักพักตร์แจ่มใส
จึงชักม้าหยุดหย่อนผ่อนหายใจ แล้วแจ้งให้ล่ามบอกสมิงพระราม

เรารำสิ้นกระบวนถ้วนครบ บัดนี้จบเพลงทวนสวนสนาม

ท่านจงรำเถิดนะเราจะตาม ให้งดงามเหมือนกันดังสัญญา

(เจรจาติดจำอวด)

- ร้องร่าย -

บัดนั้น สมิงพระรามงามสง่า
ฟังล่ามแจ้งจิตตามกิจจา ก็ขับม้ารำทวนกระบวนเพลง

ฝ่ายกามนีทีแกล้วกล้า ชักม้าเต้นเหยาะรำเหมาะเหม็ง

ฝ่ายสมิงพระรามไม่ขามเกรง ก็รำเพลงเยื้องกรายชายหางตา

-พระยาเดิน-

-ร้องเพลงช่อพุ่มเรียง-

ครั้นรำทวนถ้วนครบจบทุกสิ่ง ฝ่ายสมิงพระรามงามสง่า
แกล้งรำทวนดูทีกิริยา แล้วชักม้ารำร่ายย้ายทำนอง
กามนีใจเขลาเบาความ ก็รำตามสารพัดไม่ขัดข้อง
ฝ่ายสมิงพระรามเยื้องชำเลืองมอง ทำยกสองแขนเคียงเอียงตะแคง
ชำเลืองเนตรแลชม้ายทั้งซ้ายขวา แล้วย้ายท่ายักทำรำแผลงแผลง
เห็นช่องในที่ใต้รักแร้แดง พอจะแทงสอดทวนชวนยินดี

แล้วรำก้มโค้งคอพอแลปะ ช่องที่จะสอดฟันบั่นเกศี
เห็นเกราะท้ายหมวกเปิดกระเดิดมี หยุดพาชีบอกล่ามตามกิจจา

- ร้องร่าย -

จึงร้องบอกกามนีครั้งนี้ละ เอาแพ้เอาชนะกันละหนา
(ทอดครึ่ง) ล่ามร้องบอกพลันไม่ทันช้า ต่างชักม้าเข้าชิดไม่คิดเกรง

(เจรจาติดจำอวด)

ขยับทวนแว้งฉาดฟาดฉับ ปิดปับหวดเปาะดูเหมาะเหม็ง
แทงทวนสวนซ้ำไม่ยำเกรง ย้ายเพลงชิงชัยไวระวัง

- ร้องร่าย -

ฝ่ายสมิงพระรามงามสง่า ชักม้าเต้นน้อยถอยหลัง
เห็นม้ากามนีมีกำลัง ทีจะยังเอาชัยไม่ง่ายดาย
ต้องผันผ่อนให้หย่อนกำลังน้อย คิดแล้วถอยพาชีทำหนีหน่าย
กามนีไม่รู้ในอุบาย ชักม้าหมายมุ่งมั่นบั่นชีวา

- เชิด -

- ร้องเพลงผ้าโพกชั้นเดียว -

ฝ่ายสมิงพระรามไม่ขามฤทธิ์ ประจักษ์จิตสมหวังไม่กังขา
เห็นม้ากามนีทีจะล้า ด้วยเหงื่อม้าตกกีบรีบเข้าแทง
รำท่าผ่าหมากกรากเข้าใส่ หมายเอาชัยไม่พรั่นขยั้นแหยง
กามนีม้าหย่อนอ่อนแรง จะวกแว้งเอียงเอี้ยวเลี้ยวไม่ทัน
ฝ่ายสมิงพระรามก็ตามติด ชักม้าชิดเวียนวกผกผัน
สอดทวนแทงถูกรักแร้แผลสำคัญ ชักดาบพลันเงื้อง่าเข้าราวี
ฟันเสียงฉาดขาดฉับขอสับฉวย ปลดใส่ในตะกรวยขมันขมี
พวกเสนาใหญ่น้อยพลอยยินดี เสียงอึงมี่สรรเสริญว่าเกินคน

- รัว -

- ร้องร่าย -

พระเจ้าอังวะตบพระหัตถ์ โสมนัสปรีดาสถาผล
ฝ่ายสมิงพระรามงามสกนธ์ ชักม้าวนเข้ามาไม่ช้าที

ลงจากอาชาชาญคลานเข้าเฝ้า ก้มเกล้าประณตบทศรี
ถวายซึ่งศีรษะกามนี ชูหมอบอยู่ในที่ล้อมวง
เมื่อนั้น จอมอังวะชื่นชมสมประสงค์
สั่งให้เตรียมขนัดจัตุรงค์ เสด็จทรงพระยาคชาธาร
ดำรัสสั่งเสนาข้าเฝ้า ให้คืนเข้าสู่นิเวศน์วังสถาน
พวกเสนาใหญ่น้อยพลอยชื่นบาน โห่สะท้านเคลื่อนทัพกลับเวียงชัย

- เพลงพม่า -

- ร้องเพลงจีนหลวง -

เมื่อนั้น เจ้ากรุงจีนมัวหมองไม่ผ่องใส
สุดแสนอัปยศสลดใจ คิดอาลัยทหารชาญสงคราม
จึงตรัสสั่งเสนาว่าบัดนี้ กามนีวายวางกลางสนาม
ต่อหีบให้สมยศงดงาม ใส่ไปฝังเสียตามประเพณี
กระดาษต่อทำต่างอย่างศีรษะ เสร็จแล้วจะยกทัพกลับกรุงศรี
จงเตรียมพร้อมพหลพลโยธี รุ่งพรุ่งนี้ยกกลับไปฉับพลัน
บัดนั้น เสนานายฝ่ายพหลพลขันธ์
รับโองการกราบก้มบังคมคัล ไปจัดสรรพ์เสร็จสิ้นตามบัญชา

- เจรจา พระเจ้ากรุงปักกิ่งร้องจีนโศก -

งอเกียวงา เกี่ยวเกี่ยวยี่เซิน งอซิมาเซี้ยงชิ้น งา อา

โหงก้วะ คูเลียวยี่เซิน โหงตีตำเคียงกิน อา
กินลีอ่วยกวย ซันเลี้ยวหมินอา มาเชียงกิน ตาน้อเชียงกิน งอ อา
งอ ซิมาเซียงกินอา ฮ่อเยิ่นเป๋าปูอา ช้วนฮวยซิน อา

- โจเปียวร้อง -

หวางโสย ปุปิโหลย หลินหลิน อ้วยซินอิ๋วปิน
เชี่ยวกีกิน

ต๋ำเซียงกินฮ่วยกวย ซี้เลี้ยวหมิ่น อ้วยเซียนเป๋าเอกี ชวนฮ่วยกินงา
หวางโสย โจเปียวอา โย้นกีเป๋าเฉ่าเฮินน้า
อา

เบาะมิชิหยุ ฉุลิชื่อฟี ชิว ชินิชิเกิงอา

- ร้องเพลงขิมเล็ก -

บัดนั้น ขุนนางจีนน้อยใหญ่ใคร่อาสา
จึงกราบทูลพร้อมกันมิทันช้า ว่ายกมาก็หวังจะรอนราญ
ถึงเสียกามนีฉะนี้เล่า ใช่ข้าเจ้าจะมิใช่ใจทหาร
ซึ่งจะล่าเลิกทัพอัประมาณ ขอคิดการอาสาตามอารมณ์
จะตีกรุงอังวะมาถวาย เห็นได้ง่ายกว่าคุ้ยพุ้ยข้าวต้ม
ไม่พักถือศัสตราที่กล้าคม ขุดดินถมคนละก้อนไม่รอนราญ
ก็เกินเต็มทั่วทั้งกรุงอังวะ ไม่ควรจะเลิกล่าโยธาหาญ
ควรมิควรงดโทษโปรดประทาน ขอคิดการราวีตีเอาเมือง

- ร้องเพลงจีนใจ๋ย่อ -

ฟังอำมาตย์ กระทืบบาทผึงผางปร่างเปรื่อง
พิโรธกริ้วฉิวฉุนขุ่นเคือง จะให้เลื่องลือเยี่ยงดังเสียงกลอง

เราเป็นกษัตรารักษาสัตย์ ไม่ขอตรัสกลับซ้ำเป็นคำสอง

แม้นตรัสแล้วกลับได้หลายครรลอง ผิดทำนองกรุงกษัตริย์ขัตติย์วงศ์

ชีวิตเราไม่เท่ารักความสัตย์ อันสมบัติไม่ปองต้องประสงค์

ตรัสเสร็จจับพระแสงสำหรับทรง สั่งให้เคลื่อนจัตุรงค์กลับพารา

-ทำเพลงจีนนำเสด็จ -

- ปิดม่าน -

ฉากที่ 4 ภายในพระราชมนเทียร

(หลังจากฉากที่ 3 ราว 2 - 3 เดือน)

ผเวลาเย็นถึงค่ำ)

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลางพม่าใหญ่ -

- เปิดม่าน -

(ภายในพระราชมนเทียรประดิษฐานสังขาสนะบัลลังก์)

(จัดเป็นที่อภิเษกสมรส)

(ทำให้เห็นว่ามีทางไปสู่ห้องบรรทม ซึ่งประดิษฐานอยู่ในเบื้องหลัง)

- ร้องเพลงกลางพม่าใหญ่ -

เมื่อนั้น พระจอมเจ้าอังวะนาถา

พร้อมด้วยมเหสีแสนปรีดา เสด็จมาสถิตในพิธี

- เสมอพม่า -

- ร้องเพลงพม่าโลม -

จึงดำรัสกับสมิงพระราม อันสงครามรบพุ่งกู้กรุงศรี

เจ้ามีชัยชำนะกะไพรี ได้แก้กู้บุรีเอาหน้าไว้

เราจะตั้งเป็นที่อุปราช มอบอำนาจราชกิจน้อยใหญ่

เศกสมพระธิดายาใจ ตามสัญญาว่าไว้แต่เดิมที

- ร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหม -

บัดนั้น ฝ่ายสมิงพระรามงามศักดิ์ศรี

คิดอาลัยอยู่ในพระบุตรี แต่แสร้งทูลภูมีบ่ายเบี่ยงไป

- ร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหมชั้นเดียว -

ขอเดชะพระอาญาไม่พ้นเกล้า อันข้าเจ้าต่ำศักดิ์ไม่มักใหญ่

มิกล้าเป็นเช่นเขยพระภูวไนย ให้เจียมใจเจียมตัวกลัวบารมี

แต่สุดขัดทัดทานโองการตรัส ด้วยเห็นชัดว่าพระโปรดเกล้าเกศี

จึงน้อมรับพระบรรหารโองการนี้ ขอแต่พระภูมีได้เมตตา

โปรดประทานสัญญาแก่ข้าบาท มิให้ใครบังอาจเรียกตัวข้า

ว่าเชลยเย้ยหยันหวั่นวิญญาณ์ ได้โปรดห้ามชาวพาราทุกคนไป

แม้ใครขืนเรียกข้าว่าเชลย เปรียบเปรยเย้ยหยันข้าวันไหน

ขอกราบบังคมลาคลาไคล กลับเวียงชัยหงสาธานี

กับอนึ่งขอประทานข้อสัญญา แม้นองค์ราชาธิราชเรืองศรี

ยกกองทัพมาราวี ต่อตีอังวะพระนคร

ข้าไม่ขอต่อรบทั้งสองฝ่าย ด้วยเจ้านายมีพระคุณมาแต่ก่อน

แม้นศึกอื่นหมื่นมาไม่อาวรณ์ จะต่อกรรบสู้กู้แผ่นดิน

- ร้องเพลงปรมัย -

เมื่อนั้น จอมอังวะชื่นชมสมถวิล

โองการตรัสตอบว่าอย่าราคิน เรามิให้ได้ยินคำหยาบคาย

การเพียงนี้เรายินดีให้สัญญา ตามวาจาเจ้าประสงค์จำนงหมาย

แม้นใครเอ่ยคำเชลยโทษถึงตาย จะป่าวร้องหญิงชายทั่วบุรี

- เจรจา -

พระเจ้าอังวะ - นี่แน่ท่านอำมาตย์ ท่านจงให้ประกาศโองการของเรา ป่าวร้องไปจงทั่วเขตแคว้นแดนอังวะพระนคร ให้ประชาราษฎรจงได้ทราบตราบแต่วันนี้จนไปวันหน้า ห้ามมิให้ชาวประชาและเสนามาตย์ข้าราชการกล่าวขานเรียกพ่อสมิงพระรามว่าเชลยเป็นอันขาด แต่จงเรียกว่าพระมหาอุปราชผู้กู้พระนคร แม้นผู้หนึ่งผู้ใดยังยอกย้อนฝ่าฝืนโองการ เราจะลงโทษประหารถึงสิ้นชีวิต ท่านจงไปทำตามประกาศิตของเราแต่เดี๋ยวนี้ทีเดียวน่ะ

อำมาตย์ - พ่ะย่ะ (แล้วคลานออก)

- เพลงพม่า -

- ร้องเพลงพม่าเกษม -

สั่งเสร็จเสด็จหลั่งน้ำประสาท แด่อุปราชและธิดามารศรี

ฝ่ายว่าองค์พระเสาวนีย์ ทรงยินดีตรัสอวยอำนวยชัย

ให้นั่งเหนือกองสุวรรณหิรัญเรียง ตามอย่างเยี่ยงประเพณีพิธีไสย

พร้อมพระราชวงศาเสนาใน สั่งโหรจุดเทียนชัยติดแว่นเวียน

- ร้องร่าย -

บัดนั้น พวกโหรพราหมณ์พรักพร้อมน้อมเศียร

ได้ฤกษ์เบิกบายศรีจุดเทียน ติดแว่นเวียนฆ้องกลองก้องโกลา

-เวียนเทียน - รัว

-ร้องเพลงพม่าเริง -

ครั้นคำรบครบเสร็จสำเร็จการ ทรงประทานสุพรรณบัฏต่อหัตถา
ทั้งเครื่องยศเครื่องทรงอลงการ์ ให้มหาอุปราชและบุตรี
ทรงมอบการนครสอนสั่ง ตรัสฝากฝังพระธิดามารศรี

จงอยู่สืบสมบัติสวัสดี ให้เจ้ามีชันษาเกินกว่าพัน

แล้วดำรัสตรัสสั่งพนักงาน ให้เปิดการมหรสพทุกสิ่งสรรพ์

โปรดให้จัดฟ้อนรำระบำบรรพ์ เฉลิมขวัญอุปราชราชธิดา

บทระบำ

- ร้องเพลงม่านมงคล* -

ปวงข้าเจ้าเหล่าราชนาฎกร ขอฝ่ายฟ้อนระบำบรรพ์ด้วยหรรษา
สมโภชองค์อุปราชราชธิดา ในมหาพิธีดิถีชัย

ด้วยเดชะบารมีบดีศูรย์ อันไพบูลย์พูนพิพัฒน์นิรัติศัย
จึงอุบัติอุปราชชาติชาญชัย อรไทพระธิดาศรีธานี

ขอคุณพระพุทธเจ้า จงมาปกเกล้าเกศี
พระธรรมเลิศล้ำธาตรี พระสงฆ์ทรงศรีวิสุทธิญาณ

ขอโปรดประสาท อุปราชธิบดี
พระราชบุตรี วรนาฎนงคราญ

ทรงสบสุขศรี ฤดีสำราญ
ระรื่นชื่นบาน วรกายสกนธ์

พวกเหล่าพาลา ไม่กล้าประจญ
ต่างหวั่นพรั่นตน เกรงพระบารมี
ประสงค์สิ่งใด เสร็จได้ดังฤดี
สถิตเด่นเป็นศรี อังวะนครา

* บทร้องและทำนอง ของ นายมนตรี ตราโมท

-ออกพม่าไสยาสน์ -

- ร้องร่าย -

เมื่อนั้น พระเจ้ามนเฑียรทองนาถา
เสด็จชวนมเหสีลีลา ฝูงกำนัลเสนาก็ตามไป

- เพลงพม่า -

- ร้องเพลงตะละแม่ศรี -

เมื่อนั้น องค์พระบุตรีศรีใส
ผันแปรแลหาไม่เห็นใคร สะเทิ้นเขินพระทัยนางเทวี
ยังนั่งเตียงเคียงองค์อุปราช จึงขยับจากอาสน์เลื่อนถอยหนี

อุปราชแสนถวิลยินดี เห็นได้ทีฉวยกรวอนรำพัน

- ร้องเพลงมอญอ้อยอิ่ง -

แสนสวาท ปิตุราชโปรดประทานเป็นมิ่งขวัญ
ให้ปกป้องครองอยู่เป็นคู่กัน ไฉนนั่นเบือนบิดให้ผิดทาง

หรือทรงน้อยพระทัยมิได้รัก ไม่สมศักดิ์นวลน้องจึงหมองหมาง

หรือเห็นพี่นี้คนคุกตะราง จึงระคางข้องคิดจิตบังอร

เสียแรงพี่หมายรักสมัครจิต ฝากชีวิตมอบกายสายสมร

พลางขยับจับต้องประคองกร จูงขึ้นแท่นบรรจถรณ์พลางชิดชม

(พระมหาอุปราชประคองพระราชธิดาเสด็จไปห้องพระบรรทม)

- ร้องเพลงมะตะแบ -

ทรงศักดิ์ แม้นหมายรักยาวยืนอย่าขืนข่ม
ทรงระงับยับยั้งตั้งอารมณ์ จะบังคมทูลถามความข้องใจ

ที่ว่ารักน้องหญิงจริงเหมือนตรัส หรือว่าขัดพระบิดาข้ามิได้

จึงแกล้งโลมพอให้ปลงหลงอาลัย สมพระทัยทรงเดชเจตนา

ก็จะคิดแหนงหน่ายวายสวาท แรมนิราศกลับหลังยังหงสา

ทอดทิ้งน้องว้าเหว่าอยู่เอกา จะกินแต่น้ำตาไม่เว้นวัน

- ร้องเพลงโลมมอญ -

สุดที่รัก ใช่พี่จักโหยกเหยกแสร้งเสกสรรค์

พี่รักเจ้าเท่าเทียมดวงชีวัน จึงทูลขันอาสาสู้กู้บุรี

ไม่เจียมตัวกลัวตายหมายเชยชิด แนบสนิทพระธิดามารศรี

จนปราบศึกมีชัยกับไพรี แสนยินดีจะได้น้องละอองนวล

ตรัสพลางกางหัตถ์กระหวัดกอด พร่ำพรอดแนบน้องประคองสงวน

ทั้งสองราพาทีชี้ชวน เฝ้ายียวนเชยโฉมประโลมลาน

- ปี่พาทย์ทำเพลงปลายมอญรำ -

- ปิดม่าน -

ฉากที่ 5 แห่งเดียวกับฉากที่ 1

(หลังจากฉากที่ 4 ราว 2 ปี)

(เวลาเช้า)

- ปี่พาทย์ทำเพลงพม่าเห่ -

(เปิดม่าน)

(พระเจ้าฝรั่งมังฆ้องอุ้มพระราชนัดดาเสด็จออกราชการ)
(มีเสนามาตย์น้อยใหญ่เฝ้าอยู่พร้อม)
(สมิงพระรามเฝ้าอยู่ในที่พระมหาอุปราชด้วย)

- ร้องเพลงพม่าเห่ -

จอมขัตติยะ ครองบุรีอังวะราชฐาน
อุ้มนัดดาออกท้องพระโรงธาร ฟังบอกราชการแล้วบัญชา
ส่วนพระราชนัดดาเป็นทารก เกาะอังสาคว้าพระศกเล่นเกศา
จอมกษัตริย์ตรัสดุกุมารา เอ๊ะไอ้ลูกเชลยกล้าคว้าหัวกู

- ร้องพม่าเห่ชั้นเดียว -

ตรัสแล้วระลึกคำสมิงพระราม ว่าเชลยเขาห้ามไม่ยอมอยู่
ตกพระทัยแก้ไฉนก็สุดรู้ เสด็จคืนเข้าสู่มณเฑียรชัย

- เพลงพม่า -

- ร้องมอญรำดาบ -

เจ้าสมิงพระราม ฟังรับสั่งมีความหม่นไหม้
ไม่ยอมอยู่อายหน้าเสนาใน จะหนีไปหงสาเหมือนว่ากัน*

- มอญรำดาบ - ยกตะลุ่ม -

- ปิดม่าน -

ฉากที่ 6 ห้องบรรทมของพระราชธิดา

(หลังจากฉากที่ 5 ราวครึ่งวัน)

(เวลาเที่ยงถึงบ่าย)

- ปี่พาทย์ทำเพลงยาดเล้ -

- เปิดม่าน -

(เห็นพระราชธิดาบรรทมหลับอยู่บนพระแท่น)

(สมิงพระรามออก)

* บทร้องในฉากนี้ และในฉากที่ 6 ตั้งแต่เพลงมอญตะนาวจนจบ เป็นเพลงประกอบรูปภาพในเรื่องราชาธิราช พระนิพนธ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

- ร้องเพลงมอญยาดเล้ -

เมื่อนั้น สมิงพระรามน้อยจิตคิดโศกศัลย์
คะนึงคำทรงชัยให้จาบัลย์ จรจรัลเข้ายังตำหนักใน

- เสมอมอญ -

- ร้องมอญตะนาว -

ขึ้นบนเตียงเคียงข้างเห็นนางหลับ ใจจะปลิวหวิววับเสียให้ได้
สงสารน้องจะต้องพรากจากกันไป เหมือนแกล้งทิ้งน้องไว้ไม่ไยดี
ที่จริงใจจำพรากอยากให้แจ้ง จะปลุกขึ้นเล่าแถลงก็ใช่ที่

จะโศกเศร้าเหลือสลัดตัดจรลี หลับอยู่นี่ก็ดีจะลาจร

- ร้องมอญร้องไห้ -

หยิบกระดาษวาดอักษรชะอ้อนสั่ง น้ำตาหลั่งไหลหยดรดอักษร
แล้วสอดไว้ใต้เขนยที่นางนอน พิศพักตร์ทอดถอนหฤทัย
ค่อยตะโบมโลมลูบจูบสั่งลา นางจะรู้กายาก็หาไม่
หักจิตออกนอกห้องทันใด ขึ้นม้าควบหนีไปมิได้ช้า

- โอดมอญ - เพลงดาวกระจาย -

- เพลงไต่ลวด -

(สมิงพระรามขึ้นม้า)

- ปิดม่าน -

- จบการแสดง - ภคอร / พิมพ์

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นายภุมรินทร์ มณีวงษ์

วันเดือนปีเกิด วันที่13 มีนาคม 2529

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 4/12 หมู่ 5 วิทยาลัยนาฏศิลปะสุโขทัย ต.บ้านกล้วย อ.เมือง จ.สุโขทัย 64000

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2551 สำเร็จการศึกษาระดับปริญาตรี คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สาขานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2559 สำเร็จการศึกษาระดับมหาบัณฑิต คณะศิลปะกรรมศาสตร์ สาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลันราชภัฏสวนสุนันทา

หมายเลขติดต่อ 085 022 8583

Email. Jazzzandjazz_2007@hotmail.com