การศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย

THE STUDY OF IDENTITY FORMATION IN THE SONG FOR THE PERFORMANCE OF RAMAYANA CHINESE OPERA OF THE CHINESE OPERA ASSOCIATION OF THAILAND

นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2567

การศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย

นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2567
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

THE STUDY OF IDENTITY FORMATION IN THE SONG FOR THE PERFORMANCE OF RAMAYANA CHINESE OPERA OF THE CHINESE OPERA ASSOCIATION OF THAILAND

NANWARAT THEPPITAK

An Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of MASTER OF ARTS

(M.A. (Thai and Asian Music))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2024

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย

ของ

นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย
ผู้วิจัย	นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์
ปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2567
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เทพิกา รอดสการ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บทเพลงและศึกษาการสร้างอัตลักษณ์ของบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ กรณีศึกษาฉากโกลาหลยามราตรี ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของความขัดแย้งสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ ดนตรีในฉากเปิดจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างความประทับใจแรก และปูพื้นฐานทางอารมณ์และเรื่องราวทั้งหมด โดยมีการจัดแสดงครั้งแรกในงาน อุ่นไอรัก คลายความหนาว ปี 2561 เป็นผลงานสร้างสรรค์ของคณะแซลั่งเง็กเล่าชุน ภายใต้สมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย จากการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเนื้อหาคำร้องโดย อาจารย์หลี่ เซียน เลี๊ยะ ผลการวิจัยพบว่า ด้านโครงสร้างและองค์ประกอบทางดนตรี มีการใช้ระบบเสียง F เมเจอร์ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีแต้จิ๋ว มีการผสมผสานทำนองงิ้วแต้จิ๋วด้วยทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่สำหรับตัวละคร โดยการเลือกใช้โหมด ช่วยสร้างอารมณ์ที่หลากหลาย จังหวะหลักคืออัตรา 2/4 มีการปรับเปลี่ยนความเร็วและใช้ความดัง-เบา เพื่อเน้นอารมณ์ การเลือกใช้เครื่องดนตรีแบ่งออกเป็นฝ่ายกำกับจังหวะ และฝ่ายดำเนินทำนอง มีการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่เหมาะสมเพื่อเสริมบุคลิกและอารมณ์ของตัวละครได้อย่างมีประสิทธิภาพ มีการประพันธ์ด้านเนื้อร้องที่เป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว โดยใช้ตัวอักษรจีนมาตรฐาน ถ่ายทอดเรื่องราวรามเกียรติ์ ให้มีฉันทลักษณ์ที่ยืดหยุ่นตามแบบงิ้วแต้จิ๋ว เพื่อความสอดคล้องกับการออกเสียงและทำนองการขับร้อง พร้อมทั้งตัดทอนและเรียบเรียงเนื้อหาให้กระชับเหมาะสมกับรูปแบบงิ้ว ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี การขับร้อง และการแสดง ที่ทำงานประสานกันอย่างกลมกลืน เป็นการสะท้อนการข้ามพ้นวัฒนธรรมด้วยการสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมใหม่ ที่เนื้อเรื่องรามเกียรติ์รับการปรับให้เข้ากับขนบงิ้ว และยังเป็นกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นผ่านการสร้างความแตกต่างและการผสมผสานองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อตอบสนองต่อบริบทสังคมวัฒนธรรมที่มุ่งหวังการแลกเปลี่ยนและสร้างสรรค์สิ่งใหม่ อัตลักษณ์ทางดนตรีของงิ้วรามเกียรติ์จึงเป็นผลผลิตของการบูรณาการองค์ประกอบข้ามวัฒนธรรมอย่างสร้างสรรค์

คำสำคัญ : อัตลักษณ์, งิ้วรามเกียรติ์

Title	THE STUDY OF IDENTITY FORMATION IN THE SONG FOR THE PERFORMANCE OF RAMAYANA CHINESE OPERA OF THE CHINESE OPERA ASSOCIATION OF THAILAND
Author	NANWARAT THEPPITAK
Degree	MASTER OF ARTS
Academic Year	2024
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Tepika Rodsakan

This research is qualitative study aiming to analyze the music and study the creation of musical identity in the Ramayana Chinese opera. The case study focuses on the " Kola Hon Yam Ratri " (Nighttime Chaos) scene, which is the starting point of the major conflict in the Ramayana story. It was first presented at the " Love and Warmth at Winter's End festival " in 2018, as a creative work by the Chae lang Ngek Lao Shun Troupe under the Chinese Opera Association of Thailand, with music composed and lyrics arranged by Master Li Xian Lie. The research found that, in terms of musical structure and elements, the F Major key, characteristic of Teochew music, was utilized. Teochew opera melodies were blended with newly composed melodies for the characters, with the selection of modes helping to create diverse emotions. The primary rhythm is 2/4 meter, with variations in tempo and dynamics used to emphasize emotions. The instrumentation was principally divided into rhythmic and melodic sections. Appropriate instruments were selected to effectively enhance the personalities and emotions of the characters. The lyrics were composed in Teochew Chinese using standard Chinese characters, conveying the Ramayana story with flexible prosody typical of Teochew opera to ensure coherence with pronunciation and vocal melodies. The content was also condensed and rearranged to suit the opera format, resulting in a close and coordinated relationship between the music, vocals, and performance. This reflects transculturalism through the creation of a new cultural space where the Ramayana narrative is adapted to Teochew opera conventions. It is also a process of deliberate musical identity creation through the differentiation and fusion of various elements, responding to socio-cultural contexts that aspire to exchange and innovation. Therefore, the musical identity of the Ramayana opera is the product of creative cross-cultural integration.

Keyword : Music Identity, Ramayana Chinese Opera

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญานิพนธ์ชิ้นนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีจากความเมตตาของคณาจารย์ภาควิชา ดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ดร.ณัฐพล ดีคำ ที่ให้คำแนะนำแนวทางในการดำเนินการวิจัยด้านการวิเคราะห์และทฤษฎีดนตรี ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้เป็นบุคคลสำคัญที่ช่วยดูแลและให้คำแนะนำ เพื่อให้การดำเนินการวิจัยนี้เป็นไปด้วยความเรียบร้อยและมีประสิทธิภาพ ขอขอบพระคุณบุคคลที่ให้ข้อมูล ได้แก่ อาจารย์อชิตะ อนันต์กวิน ผู้บริหารศูนย์ดนตรีจีน SW Chinese Music Center คุณกิตติ ภูกิจธนโชติ คุณหยาดฝน แซ่โง้ว คุณจิดาภา บันลือรัตน์ คณะผู้บริหารและนักดนตรีคณะงิ้วเซงโหง่ยเตี่ยเกี่ยท้วงตามลำดับ คุณสมศักดิ์ อยู่มาก ผู้ใหญ่บ้าน หมู่ที่ 1 ตำบลบางหลวง อำบางเลน จังหวัดนครปฐม พร้อมวงดนตรีคณะบางหลวงรวมมิตร ผู้ซึ่งให้ความรู้เรื่องดนตรีจีนและการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ธิรภัทรนนท์ อนันต์กวิน อุปนายกสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย และผู้บริหารคณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าซุน ผู้ให้ข้อมูลที่เอื้อเฟื้อความรู้ โอกาส และสถานที่ ให้ผู้วิจัยได้เข้าศึกษาค้นคว้า พร้อมทั้งร่วมกิจกรรมของทางคณะ ขอบพระคุณ อาจารย์ไพศิษฐ์ เลิศวิชิกรณ์ ผู้ให้ข้อมูลด้านภาษาจีนแต้จิ๋วในการประกอบการแสดงของการดำเนินการวิจัย ขอขอบคุณนางสาวอิ่มทิพย์ อนิศดา ผู้อำนวยการโรงเรียนวัดบางไผ่นารถ เพื่อนนิสิตปริญญาโท รหัส 63 สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย และกัลยาณมิตรทุกท่าน ได้แก่ คุณโด้ คุณเรยา คุณวิเวียน คุณกุ้งนาง ผู้กล่าวนามหรือไม่ก็ดี ซึ่งเป็นผู้ที่คอยให้กำลังใจ และให้ความช่วยเหลือเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อาจารย์พิชญ์ภูมิ จงรัตนเมธีกุล ที่มีส่วนในการให้คำแนะนำปรึกษา และช่วยเหลืออย่างมากในการทำวิจัยครั้งนี้ ท้ายที่สุดเหนือสิ่งอื่นใด บิดา มารดา ครูบาอาจารย์ ผู้เป็นกำลังใจให้การสนับสนุนในทุกด้าน ขอกราบขอบพระคุณที่ท่านให้การอบรมสั่งสอนอย่างดีมาโดยตลอด

นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

วัตถุประสงค์การวิจัย 4

ความสำคัญในการวิจัย 4

ขอบเขตของการวิจัย 5

ข้อตกลงเบื้องต้น 5

สัญลักษณ์ที่พบในโน้ตสำหรับการวิเคราะห์ 6

นิยามศัพท์เฉพาะ 6

กรอบแนวคิดของงานวิจัย 8

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

1. แนวคิดที่เกี่ยวข้องในการวิจัย 9

1.1 การข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturalism) 9

1.2 อัตลักษณ์ 12

1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ 13

1.4 ดนตรีวิทยา 15

2. เอกสารทางวิชาการ วารสาร และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัย 17
2.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุปรากรจีน 17
2.2 เครื่องดนตรีจีน และเครื่องดนตรีที่ใช้ในอุปรากรจีน 20
2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนรามเกียรติ์ 23
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 24
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 28
1. ขั้นศึกษาค้นคว้าข้อมูลและรวบรวมข้อมูล 28
2. ขั้นจัดกระทำข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล 29
3. เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ 29
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 30
5. ขั้นสรุป อภิปราย และเสนอแนะ 30
บทที่ 4 ผลการดำเนินการวิจัย 31
4.1 วิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี 31
4.1.1 ระบบเสียง (Tuning system) 31
4.1.2 ทำนอง 34
4.1.2.1 ช่วงเสียง 36
4.1.2.2 โครงสร้างทำนอง 37
4.1.2.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง 54
4.1.3 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) 84
4.1.4 ความดัง-เบา 97
4.1.5 การเลือกใช้เครื่องดนตรี 102
4.1.5.1 เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ (โก่วคา) 102
4.1.5.2 เครื่องดนตรีฝ่ายดำเนินทำนอง (ฮี้คา) 110

4.2 ศึกษาอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ 124
4.2.1 อัตลักษณ์ทางดนตรีในการลำดับบทเพลงประกอบการแสดง 124
4.2.2 อัตลักษณ์ทางดนตรีบทเพลงประกอบการแสดงด้านเนื้อร้อง 150
4.2.3 อัตลักษณ์ทางดนตรีในเรื่องความสัมพันธ์ของดนตรี การขับร้อง กับการแสดง 173
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 180
5.1 สรุปผลการวิจัย 180
5.2 อภิปรายผล 182
5.3 ข้อเสนอแนะ 182
บรรณานุกรม 183
ภาคผนวก 188
ประวัติผู้เขียน 205

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 การเทียบระดับเสียงกับชื่อโน้ตดนตรีแต้จิ๋ว 32

ตาราง 2 โครงสร้างบทเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี 38

ตาราง 3 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์..... 116

ตาราง 4 ลำดับบทเพลงประกอบการแสดงโขนในชุด “ไกยเกษีขอพร” ในบทตอนไกยเกษีขอพร126

ตาราง 5 ชื่อบทเพลงประกอบการแสดงโขนในชุด “ไกยเกษีขอพร” ในบทตอนไกยเกษีขอพร.... 139

ตาราง 6 ลำดับบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี..... 142

ตาราง 7 ชื่อบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี 145

ตาราง 8 เปรียบเทียบลำดับบทเพลงของงิ้วรามเกียรติ์กับการแสดงโขนชุดไกยเกษีขอพร..... 147

ตาราง 9 วิเคราะห์ความสอดคล้องของดนตรี การขับร้อง และการแสดง 173

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 ความหลากหลายของการพบปะกันระหว่างสองวัฒนธรรม..... 10

ภาพประกอบ 2 การอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี..... 14

ภาพประกอบ 3 นายธิรภัทรานนท์ อนันต์กวิน ให้สัมภาษณ์ในไนน์เอ็นเตอร์เทน 19

ภาพประกอบ 4 โน้ตเจี๋ยนผู่รูปแบบตัวเลขในทำนองคิงลัก..... 34

ภาพประกอบ 5 โน้ตเจี๋ยนผู่รูปแบบตัวเลขในทำนองตั่งลัก..... 35

ภาพประกอบ 6 ช่วงเสียงเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี 37

ภาพประกอบ 7 โหมด F Ionian (major)..... 37

ภาพประกอบ 8 การเว้นห้องด้วยสัญลักษณ์ Fermata เพื่อบรรเลง เจี่ย แป๊..... 39

ภาพประกอบ 9 เกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ ห้องที่ 3-12..... 40

ภาพประกอบ 10 บทนำบรรเลงดนตรี ห้องที่ 13-22 41

ภาพประกอบ 11 โครงสร้าง A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน..... 42

ภาพประกอบ 12 โน้ตเจี๋ยนผู่ ทำนองหล่อเก็ง แบบย่อ..... 42

ภาพประกอบ 13 โน้ตเจี๋ยนผู่ ทำนองหล่อเก็ง แบบเต็ม 43

ภาพประกอบ 14 โน้ตเจี๋ยนผู่ ทำนองหล่อเก็งโน้ตเชื่อมต่อในทำนองถัดไป..... 43

ภาพประกอบ 15 โน้ตเจี๋ยนผู่ สัญลักษณ์วนซ้ำ และทำนองหล่อเก็งช่วงกลองเปลี่ยนจังหวะ..... 44

ภาพประกอบ 16 โครงสร้าง A ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง..... 45

ภาพประกอบ 17 โครงสร้าง B นำเสนอทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ..... 46

ภาพประกอบ 18 โครงสร้าง B ทำนองเชื่อมระหว่าง ท้าวทศรถ และนักร้องหลังม่าน 47

ภาพประกอบ 19 โครงสร้าง A’ ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2..... 47

ภาพประกอบ 20 โครงสร้าง A’ ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ 48

ภาพประกอบ 21 โครงสร้าง C นำเสนอทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี..... 49

ภาพประกอบ 22 โครงสร้าง C ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ 49
ภาพประกอบ 23 โครงสร้าง D ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย 50
ภาพประกอบ 24 โครงสร้าง C' ทำนองร้องพระนางไทยเกษี ครั้งที่ 2 51
ภาพประกอบ 25 โครงสร้าง C' ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา วนซ้ำ 51
ภาพประกอบ 26 โครงสร้าง A' ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 52
ภาพประกอบ 27 โครงสร้าง A' ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ 52
ภาพประกอบ 28 โครงสร้าง A' ทำนองนักร้องหลังม่าน ตอนท้าย 53
ภาพประกอบ 29 ตั่วโก้ว (กลองใหญ่) 103
ภาพประกอบ 30 กลองไซเปี๋ยโก้ว (ใหญ่) (กลองรูปลูกพลับแห้ง) และตงโก๊วเกี้ย (เล็ก) 104
ภาพประกอบ 31 ตีอิมปั้ง (เกราะไม้จีน) 104
ภาพประกอบ 32 ปั้ง (กรับ) 105
ภาพประกอบ 33 เกาอิมปั้ง (เกราะไม้ขนาดเล็ก) 105
ภาพประกอบ 34 คิมเกี้ย (คงเกี้ย) 106
ภาพประกอบ 35 เค็กล้อ และเจี๊ยล้อ 107
ภาพประกอบ 36 ซิมปอ 108
ภาพประกอบ 37 โซวล้อ 108
ภาพประกอบ 38 ตั่วบ๊ัวะ (ฉาบจีนขนาดใหญ่) 109
ภาพประกอบ 39 บ๊ัวะเกี้ย (ฉาบจีนขนาดเล็ก) 109
ภาพประกอบ 40 หยี่ฮี้ (ซอด้วงจีน) 110
ภาพประกอบ 41 พ่าฮี้ (ซออู้จีน) 111
ภาพประกอบ 42 หยี่ฮู้ (ซอสองสาย) 111
ภาพประกอบ 43 เซลโล 112
ภาพประกอบ 44 เอี่ยงคิ้ม (ขิม) 113

ภาพประกอบ 45 ปี่ แป๊ (พิณทรงลูกแพร์) 113
ภาพประกอบ 46 ตีต๊า (ปี่จีน) 114
ภาพประกอบ 47 ห่วยเต๊ก (ขลุ่ยผิว) 115
ภาพประกอบ 48 วงดนตรีแต้จิ๋วประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ 115
ภาพประกอบ 49 การแสดงป่วงเซียง ใช้แสดงก่อนการแสดงงิ้วเรื่องหลักตามธรรมเนียม 125
ภาพประกอบ 50 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 1 163
ภาพประกอบ 51 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 2 164
ภาพประกอบ 52 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 3 165
ภาพประกอบ 53 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 4 166
ภาพประกอบ 54 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 5 167
ภาพประกอบ 55 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 6 168
ภาพประกอบ 56 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 7 169
ภาพประกอบ 57 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 8 170
ภาพประกอบ 58 แผนผังฉันทลักษณ์ของกลอนขับร้อง 171
ภาพประกอบ 59 แผนผังฉันทลักษณ์ของกลอนสังขลิก (กลอนหัวเดียว) 172

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

อัตลักษณ์คือคุณลักษณะเฉพาะตัวของบุคคล ชุมชน หรือประเทศ ที่แสดงออกได้ทั้งภายนอก เช่น การแต่งกาย การปฏิบัติ ตลอดจนภาษาและวรรณกรรม (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546, pp. น. 1-5) ผู้คนที่อาศัยอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมเดียวกันโดยภาพรวมจะมีความเชื่อ สิ่งยึดเหนี่ยวและคุณลักษณะภายนอกที่คล้ายคลึงกัน ในขณะเดียวกันในชุมชนย่อย ก็มีแนวปฏิบัติที่แตกต่างกันออกไป บนพื้นฐานความเชื่อเดียวกันของแต่ละกลุ่มชนนั้น ๆ ซึ่งถือเป็นการสร้างอัตลักษณ์ ของตนให้เป็นที่ประจักษ์ กล่าวคือ ประการหนึ่งเป็นการสร้างตัวตน และประการที่สองคือการเป็นที่ปรากฏชัดรับรู้ได้ทางจิตใจก็ได้ เช่น อุปรากรจีน หรือ งิ้ว เป็นหนึ่งในการแสดงที่มีความเป็น อัตลักษณ์เฉพาะตน มีความแตกต่างกับการแสดงในรูปแบบอื่น ๆ อย่างชัดเจน สามารถแบ่งออกได้อย่างเป็นปัจเจก ความรู้สึกของผู้คนทั่วไปที่มีต่อการแสดงในลักษณะนี้ก็สามารถระบุและรับรู้ได้ว่าการแสดงในลักษณะนี้คือการแสดง “งิ้ว”

ด้วยความแตกต่างจากศิลปะการแสดงแขนงอื่น และความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวนี้เอง จึงเป็นเสน่ห์ของงิ้ว อันเป็นศิลปะการแสดงที่ถูกผสมผสานหลอมรวมไปด้วยศาสตร์ของศิลปะที่หลากหลายเข้าด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นศาสตร์ด้านศิลปะ การแสดง การเต้นรำ การขับร้องลำนำ และการละเล่นนานาชนิด โดยมากเนื้อเรื่องในการแสดงอุปรากรจีนนี้มักบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตำนานของชนชาติจีน เรื่องราวส่วนใหญ่ที่นิยมนำมาแสดงมักนำมาจากพงศาวดารจีนโบราณ เกล็ดประวัติศาสตร์ วรรณกรรมที่โด่งดังของจีน เช่น วรรณกรรมเรื่อง สามก๊ก ที่ได้กล่าวถึงราชวงศ์ สังคมการปกครอง สงคราม และกลยุทธวิธีการรบ ในด้านบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นบทเพลงจีน ใช้เครื่องดนตรีจีนในการบรรเลงประกอบกับการขับร้องลำนำ ภาษาที่ใช้เป็นภาษาจีน ซึ่งยังแตกแขนงออกเป็น 2 ประเภท คือ งิ้วหลวงที่ใช้ภาษาร้องเป็นภาษาจีนกลาง และ งิ้วท้องถิ่น ที่ใช้ภาษาร้องเป็นภาษาถิ่น เช่น ภาษาจีนแต้จิ๋ว จีนกวางตุ้ง จีนฮกเกี้ยน จีนไหหลำ เป็นต้น ผู้แสดงส่วนใหญ่เป็นคนจีน ในปัจจุบันผู้แสดงงิ้ว ในประเทศไทยนั้นมีหลากหลายเชื้อชาติ ทั้งคนจีน คนไทยเชื้อสายจีน และคนไทย โดยเรามักจะเห็นคณะงิ้วอยู่ตามงานวัดหรืองานสมโภชประจำปีของศาลเจ้า (ปรีดา อัครจันทโชติ, 2557, น. 11)

งิ้วเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงที่เชื่อว่าเริ่มต้นแสดงในพระราชวังสมัยราชวงศ์ซ่ง (ค.ศ. 1179-1276) โดยเป็นการแสดงที่ใช้บทพูดเป็นโคลงกลอนสลับการขับร้องประกอบดนตรี ต่อมาในสมัยราชวงศ์หยวน ช่วงต้นศตวรรษที่ 13 ได้พัฒนารูปแบบที่เรียกว่า “จ๋าจวี้” ซึ่งแบ่งเป็น 4 องค์ และมี

เพียงตัวละครเอกเท่านั้นที่มีบทร้องตลอดเรื่อง ในส่วนของตัวละครตัวอื่น ๆ ทำหน้าที่ในการพูดบทบาทประกอบการแสดง ในทางตอนเหนือของประเทศจีน การแสดงอุปรากรจีนนี้นิยมในหมู่ขุนนางชั้นสูงเนื่องจากรูปแบบหรือเหตุการณ์ที่นำมาสร้างสรรค์จัดแสดงมักมีเรื่องราวที่ดัดแปลงมาจากพงศาวดารหรือประวัติศาสตร์ หากแต่ในส่วนทางใต้นั้นการแสดงในรูปแบบการเล่าเรื่องพื้นบ้านมีความนิยมมากกว่า การแสดงอุปรากรจีนมีการพัฒนา ปรับปรุงตามสถานภาพบ้านเมือง เอื้ออำนวย เมื่อบ้านเมืองเกิดความสงบ ผู้คนมีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น วรรณกรรมเฟื่องฟู เกิดความสละสลวยในบทคำร้องมากขึ้นเรื่อยมา จนกระทั่งช่วงศตวรรษที่ 18 เกิดอุปรากรแบบใหม่ที่กรุงปักกิ่ง ซึ่งเป็นรูปแบบของงิ้วในปัจจุบัน สมัยนั้นในเมืองจีนถือว่างิ้วได้รับความนิยมสูงที่สุด และสิ้นสุดในสมัยของพระนางซูสีไทเฮา คณะงิ้วที่เคยได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักและขุนนางต่าง ๆ ต่างก็ต้องพึ่งพาตัวเองจนแพร่ขยายออกสู่ชาวบ้าน แพร่ขยายมาจนถึงประเทศในปัจจุบัน (“งิ้ว” มหาวิทยาลัยชีวิต, 2562, น. 21)

สถานการณ์ของงิ้วแต้จิ๋วที่เคยมีเกือบ 30 คณะ แต่ปัจจุบันเหลือราว 10 คณะ (ทศพล ชัยสัมฤทธิ์ผล, 2562) สะท้อนให้เห็นถึงความท้าทายที่ศิลปะแขนงนี้ที่กำลังเผชิญ เป็นความจริงที่น่าใจหายด้วยความที่เป็นปัจเจก ความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของงิ้ว ความนิยมของสังคม และความจำกัดทางด้านภาษา ว่านับวันจะหาชื่นชมงานศิลปะที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานนี้ได้ยากขึ้น และนั่นคือเหตุผลสำคัญที่ทำให้เกิดการปรับตัวของแต่ละคณะงิ้ว โดยจำต้องสร้างความแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของตนเอง

ในประเทศไทยมีวัฒนธรรมการแสดงชั้นสูงที่งดงามและทรงคุณค่า ซึ่งเฟื่องฟูไม่น้อยไปกว่าศิลปะการแสดงในประเทศอื่น ๆ นั่นคือ "โขน" การแสดงที่ชาวไทยและชาวต่างชาติรู้จักกันดี ซึ่งโขนนั้นเป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานศาสตร์แห่งศิลปะหลากหลายแขนง มีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนาน สันนิษฐานว่าได้รับการพัฒนามาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ กระบี่กระบอง และหนังใหญ่การแสดงโขนมีเอกลักษณ์อันโดดเด่น ด้วยการผสมผสานบทเจรจา บทร้อง และการแสดงที่สื่ออารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง ผู้แสดงต้องสวม "หัวโขน" หรือมงกุฎที่จำแนกบทบาทของตัวละครออกเป็นฝ่ายยักษ์และฝ่ายลิง การแสดงส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสงครามและการต่อสู้ ซึ่งนำเสนอด้วยลีลาท่ารบที่เรียกว่า "ยกรบ" ท่วงท่าอันสวยงามนี้กลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขน โขนยังคงได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงยุคสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน จึงถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนความงดงามของศิลปะไทยอย่างแท้จริง (อมรา กล่ำเจริญ, 2561, น. 217)

แม้ว่าในอดีตโขนจะเคยแสดงเรื่องอุณรุท แต่ปัจจุบันนิยมแสดงเพียงเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น. เรื่องรามเกียรติ์นี้สันนิษฐานว่ามีที่มาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย ซึ่งแพร่หลายไปทั่วเอเชียใต้และถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมของแต่ละชาติที่ได้รับอิทธิพล เช่น ลาว เมียนมาร์ กัมพูชา มาเลเซีย อินโดนีเซีย และไทย จนโขนรามเกียรติ์ได้รับการยกย่องเป็นวรรณคดีประจำชาติไทย ในการแสดงโขนรามเกียรติ์ตามแบบฉบับไทย ดนตรีถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างยิ่ง โดยใช้วงดนตรีปี่พาทย์บรรเลง "เพลงหน้าพาทย์" ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีข้อกำหนดจำเพาะเจาะจงสำหรับตัวละคร การเคลื่อนไหว และอารมณ์ต่างๆ เพื่อช่วยสื่อความหมายและกำหนดทิศทางการแสดง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 99-101)

บทวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ในประเทศไทย มีหลักฐานเก่าแก่ที่สุดคือราวกลางสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีการปรับปรุงพัฒนา บทคำพากย์ บทละคร จนถึงปัจจุบัน และได้แสดงในรูปแบบของการแสดงโขนเสมอมา ในขณะเดียวกันวรรณคดีรามเกียรติ์ได้ถูกนำมารังสรรค์ในรูปแบบของการแสดงงิ้ว ในการนำของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย โดยนักแสดงจากคณะแซลั่งเง็กเล่าชุน ใช้ภาษาจีนแต้จิ๋ว เครื่องดนตรีจีน มีการเรียบเรียงบทเพลงจีน และบทพากย์ใหม่ ในการแสดง ผู้แสดงมีทั้งเป็นชาวจีนแผ่นดินใหญ่ และชาวไทย มีภาษาไทยบรรยายด้านหน้าฉาก เพื่อให้ผู้ชมที่ชาวไทย และคนไทยเชื้อสายจีน ได้เข้าใจกับเนื้อหาเรื่องราวมากยิ่งขึ้น นอกจากจะมีการผสมผสานงิ้วกับวรรณคดีไทยแล้ว ผู้สร้างสรรค์ผลงานยัง ผสมผสานศิลปะการต่อสู้ กระบี่กระบอง หุ่นกระบอก การแสดงงิ้วเปลี่ยนหน้ากาก ลงไปในการแสดง มีการร้อยเรียงบทเพลงในการประกอบการแสดงอย่างน่าสนใจ ทำให้เกิดอรรถรส ความตื่นตาตื่นใจ ให้กับผู้ชมเป็นอย่างมาก

ด้วยความที่งิ้วนั้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรม เป็นศิลปะการแสดงที่มีต้นรากจากมาจากประเทศจีน ใช้ดนตรีจีนในการทำการแสดง เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของความเป็นวัฒนธรรมจีน สะท้อนถึงวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ และวิถีชีวิตของผู้คน ในการนำวรรณคดีไทยเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการทำการแสดงงิ้ว ที่ใช้ดนตรีไทยในการทำการแสดง ทำให้มองเห็นถึงการสร้างอัตลักษณ์อันเป็นตัวตนของคณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าชุน ภายใต้การนำของคณะอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย งิ้วรามเกียรติ์นับเป็นการแสดงที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมจีนและไทยเข้าไว้ด้วยกัน โดยนำเรื่องราวอันยิ่งใหญ่ของรามเกียรติ์มาถ่ายทอดผ่านรูปแบบการแสดงงิ้ว ทำให้เกิดเป็นศิลปะการแสดงที่งดงามและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นสิ่งที่น่าสนใจในการศึกษารูปแบบแนวความคิดสร้างสรรค์ทางการแสดงและดนตรี การปรับตัวเพื่อดำรงอยู่จากการผสมผสานของสองวัฒนธรรมของทางดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วและวรรณคดีไทยเข้าด้วยกัน ผู้วิจัยพบว่าผู้รับชมทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติได้เห็นถึงการพบปะระหว่างวัฒนธรรมจีนและวัฒนธรรม

ไทยในครั้งนี้ ซึ่งเคยถูกสร้างขึ้นมาเพื่อแสดงครั้งแรกในงานอุ่นไอรัก คลายความหนาว ปี 2561 และปัจจุบันได้มีการแสดงชุดนี้จริงจังมากขึ้น ทำให้เกิดความแปลกใหม่ทางวัฒนธรรม จึงทำให้อยากทราบถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ ในด้านแนวคิดของการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ให้เกิดความไพเราะและงดงาม

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์
2. เพื่อศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย

ความสำคัญในการวิจัย

สถานการณ์ของงิ้วในสังคมไทยประสบกับความนิยมที่ลดลง ส่งผลให้ผู้สืบทอดศิลปะการแสดงงิ้ว ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของจีน ต้องปรับตัวและพัฒนาการแสดงให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อความอยู่รอดและความต่อเนื่องของศิลปะการแสดงประเภทนี้ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนำไปสู่การสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมศิลปะการแสดงของจีนและวรรณคดีไทย โดยนำ "รามเกียรติ์" วรรณคดีที่ได้รับอิทธิพลจากมหากาพย์ "รามายณะ" ของอินเดีย และได้กลายมาเป็นหนึ่งในวรรณคดีประจำชาติไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มาผสมผสานกับการแสดงงิ้ว ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงประจำชาติของจีน สร้างความน่าสนใจและความแปลกใหม่ให้กับงิ้ว โดยเฉพาะการแสดงของ คณะแซลั่งเง็กเล่าซุน ภายใต้การนำของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย ซึ่งได้พัฒนาบทเพลงประกอบการแสดง ที่สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตัว ผ่านการประยุกต์ศาสตร์และศิลป์ด้านการแสดง ผลงานในครั้งนี้ไม่เพียงแค่ดึงดูดผู้ชมทั้งชาวไทย หรือชาวไทยเชื้อสายจีนเพียงเท่านั้น แต่ยังได้รับการยอมรับเป็นวงกว้างอีกด้วย และจากเหตุนี้การศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่อง "รามเกียรติ์" จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจและมีคุณค่าอย่างยิ่ง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการพัฒนารูปแบบการนำเสนอวัฒนธรรมไทยและจีนในลักษณะที่หลากหลาย ทันสมัย และเข้าถึงง่าย โดยมุ่งดึงดูดผู้ชมรุ่นใหม่ทั้งภายในและภายนอกประเทศ พร้อมทั้งช่วยสืบสานและยกระดับมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยเชิงมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) การสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

1. ขอบเขตด้านกลุ่มตัวอย่าง

สมาชิกในคณะสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย คณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าซุน

1.1 ผู้บริหารคณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าซุน จำนวน 1 คน

1.2 ผู้ประพันธ์เพลงและบทร้องงิ้วรามเกียรติ์ จำนวน 1 คน

1.3 นักดนตรีผู้มีประสบการณ์ร่วมการแสดง จำนวน 1 คน

1.4 นักแสดงงิ้วรามเกียรติ์ จำนวน 37 คน

รวมทั้งสิ้น 40 คน

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา

2.1 แนวคิดการสร้างอัตลักษณ์

2.2 แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

2.3 การสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

2.3.1 วิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี

2.3.2 ศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย โดยอาศัยข้อมูลจากบุคคลผู้ให้ข้อมูลในช่วงเวลา พ.ศ. 2563-2567

ข้อตกลงเบื้องต้น

การเทียบเสียงและการบันทึกโน้ตสำหรับการวิเคราะห์

ในการวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ จากบทเพลงประกอบการร้องฉากโกลาหลยามราตรี ผู้วิจัยได้ใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงในรูปแบบดนตรีตะวันตก เพื่อความเป็นระบบและง่ายต่อการเปรียบเทียบข้อมูล ทั้งนี้เพลงที่นำมาทำการวิเคราะห์ได้มีการ "Move Do" ไปอยู่ในตำแหน่งของ F ในระบบดนตรีสากล ดังนั้นในการวิเคราะห์เพลง จากการที่ผู้วิจัยได้นำโน้ตจีนต้นฉบับมาศึกษาและเปรียบเทียบเสียง พบว่า เสียงโด เท่ากับ F กลาง (Middle F หรือ F4) บนเปียโน ซึ่งมีความถี่ประมาณ 349.23 เฮิรตซ์ และได้ทำการบันทึกโน้ตบรรทัด 5 เส้น

ให้เสียงโดอยู่บนเส้นที่ 1 หรือในตำแหน่ง ฟา ของบรรทัด 5 เส้น การกำหนดดังกล่าวจะช่วยให้สามารถอธิบายลักษณะโครงสร้างเสียงเพลงและช่วงเสียงได้อย่างชัดเจนในบริบทเดียวกัน

สัญลักษณ์ที่พบในโน้ตสำหรับการวิเคราะห์

สัญลักษณ์ Fermata (**เฟอร์มาท่า**)

หรือที่เรียกกันว่าเครื่องหมาย "ตาไก่" เป็นสัญลักษณ์ทางดนตรีที่ใช้เพื่อยืดเสียงหรือความเงียบออกไปให้ยาวนานกว่าค่าปกติที่กำหนดไว้ นอกจากนี้ยังทำหน้าที่เป็นการหยุดพักชั่วคราวในบทเพลง ความยาวของการยืดเสียงหรือหยุดพักนี้ไม่ได้กำหนดไว้อย่างตายตัว แต่ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจและการตีความของผู้บรรเลงหรือผู้นำในการบรรเลง โดยทั่วไปถูกใช้เพื่อวัตถุประสงค์ด้านการแสดงออกทางอารมณ์ การกำหนดโครงสร้างทางดนตรี หรือเพื่อสร้างการหยุดพักที่มีความหมาย

สัญลักษณ์ Simile (**ซิม'มะลี**)

เป็นคำศัพท์ทางดนตรีภาษาอิตาลีที่หมายถึง 'ในทำนองเดียวกัน' ซึ่งใช้เพื่อสั่งให้ผู้บรรเลงเล่นต่อไปในลักษณะเดียวกับท่อนก่อนหน้า กล่าวคือเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกว่าผู้เล่นควรเล่นซ้ำสิ่งที่เขียนไว้ในบาร์ก่อนหน้านี้ พบในโน้ตตัวเลขต้นฉบับจากคณะงิ้วแซลั่งเง็งเล่าชุน ที่ได้นำมาศึกษา

นิยามศัพท์เฉพาะ

อุปรากรจีน, งิ้ว หมายถึง การแสดงประเภทหนึ่งของวัฒนธรรมจีนผสมผสานศิลปะแขนงต่าง ๆ เช่น การขับร้อง ระบำรำฟ้อน บรรเลงดนตรี ศิลปะป้องกันตัว ศิลปะการแต่งหน้า เป็นต้น

งิ้วรามเกียรติ์ หมายถึง การแสดงงิ้วแต้จิ๋ว ในเรื่องราวของวรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ มีการขับร้องและเจรจาเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว

อัตลักษณ์ หมายถึง คุณลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ของลักษณะของตัวบุคคล สังคม ชุมชน หรือประเทศนั้น ๆ

การสร้างอัตลักษณ์ หมายถึง การสร้างอัตลักษณ์ของบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ คือกระบวนการที่เกิดจากความรู้สึกร่วมกันในการตระหนักรู้และยอมรับในตัวตน แล้วแสดงออกให้เห็นถึงความเหมือนหรือความแตกต่างจากกลุ่มอื่น

Transculturalism หมายถึง หรือการผสมผสาน การก้าวข้ามขอบเขตของวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ และเชื่อมโยงผู้คนจากหลากหลายวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

โน้ตเจี๋ยนผู่ (Jian pu) หมายถึง ตัวเลขแทนโน้ตเสียง เป็นระบบการจดบันทึกโน้ตดนตรีด้วยตัวเลข ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในประเทศจีนและภูมิภาคอื่น ๆ ของเอเชีย ใช้ตัวเลข 1 ถึง 7 แทนระดับเสียงของบันไดเสียงหลัก (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) โดยมีการใช้จุดที่ด้านบนหรือด้านล่างของตัวเลขเพื่อระบุระดับคู่เสียงที่สูงขึ้นหรือต่ำลง นอกจากนี้ ยังมีสัญลักษณ์อื่น ๆ ที่ใช้แทนความยาวของโน้ตและจังหวะ ระบบนี้มีรากฐานมาจากการคิดค้นในทวีปยุโรปและได้รับการพัฒนาและนำมาใช้ในประเทศจีนในช่วงต้นศตวรรษที่ 20

Move Do หมายถึง ระบบ Move Do หรือ Movable Do ซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญในทฤษฎีดนตรี ในระบบนี้ Do จะไม่ Fixed อยู่กับระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งเสมอไป แต่จะปรับเปลี่ยนไปตามคีย์เพลง โดย Do จะแทนเสียง Tonic หรือเสียงหลักของบันไดเสียงเมเจอร์นั้น ๆ เสมอ

โหมด (Mode) หมายถึง รูปแบบทำนองหลัก ๆ ของดนตรีแต้จิ๋ว เรียกเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วว่า เทียว หรือ เตียว(Diao) มีด้วยกันอยู่ 4 ลักษณะ อันได้แก่ โหมดคิงลัก ตั่งลัก อั่วโหงว และฮวงชั่ว

เพลงไป่จี้ หมายถึง ประเภทของทำนองเพลงที่ใช้กันทั่วไป และเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่นักดนตรีงิ้วแต้จิ๋ว เป็นบทเพลงบรรเลงที่ให้อารมณ์ตื่นเต้น เร้าใจ มักใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะด้วยกลองใบใหญ่ เสียงดัง เป็นทำนองเพลงซึ่งมีอยู่หลายร้อยเพลงที่มีชื่อเรียกเฉพาะแตกต่างกันไป คณะงิ้วส่วนใหญ่มักได้รับการถ่ายทอดเพลงเหล่านี้มาเหมือนกัน เปรียบได้กับเพลงมาตรฐานในการแสดงของไทย หรือเพลงหน้าพาทย์ในดนตรีไทย ซึ่งทำหน้าที่เป็นเสมือนหลักสูตรกลางหรือทำนองพื้นฐาน สามารถนำไปใช้ได้ในหลากหลายบริบท เช่น ฉากสู้รบ การตั้งไพร่พล หรือการเรียกทัพ เป็นต้น

เพลงหี่ซี หมายถึง ประเภทเพลงจำพวกหนึ่ง ซึ่งเป็นทำนองเพลงจีนแต้จิ๋วสั้น ๆ ที่เป็นเพลงพื้นฐาน ที่นักดนตรีต้องฝึกฝน เป็นบทเพลงบรรเลงที่มักใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะด้วยกลองใบเล็ก ๆ ใช้เครื่องดนตรีดำเนินทำนองเสียงเบาประเภท ซอ ขลุ่ย มักใช้บรรเลงคลอเป็นพื้นหลังการสนทนาโต้ตอบกันของผู้แสดง สามารถตีวนซ้ำได้ตามต้องการ หากเทียบกับเพลงไทยเดิมก็เปรียบเสมือนเพลงเกร็ดทั่วไป บางบทเพลงไม่สามารถระบุชื่อได้ เนื่องจากเป็นทำนองเก่า และมีจำนวนมากมายให้นำมาเลือกใช้เพื่อบรรจุเข้าไปในการสร้างสรรค์การแสดงงิ้ว

เจี่ย แป๊ หมายถึง การตีโหมโรง โดยบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นจังหวะกลองเร็ว โดยคำว่า แป๊ บ้างออกเสียงว่า แป่ มีความหมายว่าเวที โดยการตีเจี่ยแป๊ จะต้องตีให้ดัง เพื่อเป็นการให้นักแสดงเตรียมตัวในการทำแสดง หรือเพื่อเป็นการบอกสัญญาณให้กับผู้ชมรับทราบว่าการแสดงกำลังจะเริ่มขึ้นเร็ว ๆ นี้

โก่วคา หมายถึง จำพวกเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ ประเภท กลอง ฆ้อง และฉาบ เป็นต้น

ฮี้คา หมายถึง จำพวกเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภท เครื่องดีด, เครื่องสี, เครื่องตี และ เครื่องเป่า อาทิ ขิม ซอ ปี่ และขลุ่ย เป็นต้น

ซิงแซ หมายถึง ชื่อตำแหน่งของผู้นำในฝ่ายเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ หรือโก่วคา

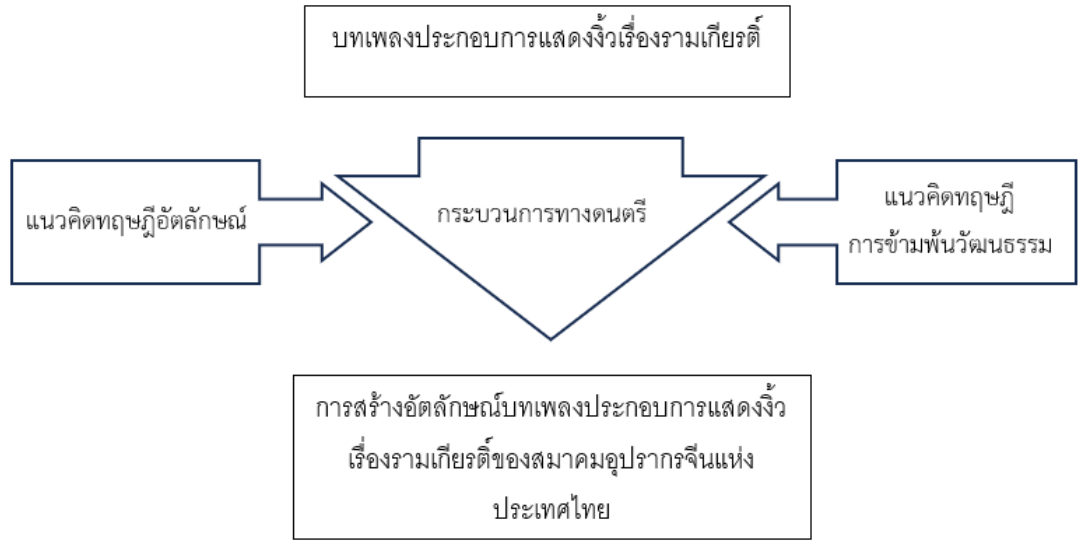
เถาชิ่ว หมายถึง ชื่อตำแหน่งผู้นำ หรือเรียกอีกอย่างว่ามือหนึ่ง ผู้ซึ่งเป็นผู้นำในฝ่ายเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง หรือ ฮี้คา

ซาแกโก้ว หมายถึง ชื่อเรียกของจังหวะกลอง ที่ใช่บ่งบอกเวลาในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว สำหรับซาแกโก้ว ใช้บ่งบอกเวลาตี 3 อันเป็นที่รู้จักกันดีในนักดนตรีงิ้วแต้จิ๋ว

แป่ ไหล่ เข็ก หมายถึง ทำนองเพลงร้องที่มีการขับร้องจากด้านหลังของเวที ซึ่งคำว่า “แป่ ไหล” นั้นมีความหมายว่า หลังเวที ส่วนคำว่า “เข็ก” แปลว่าบทเพลง จึงมีความหมายโดยรวมว่า “เพลงที่อยู่หลังเวที” เป็นการขับร้องเกริ่นเล่าเรื่องราวพรรณนาเนื้อหาบรรยากาศเบื้องต้นของฉาก ซึ่งไม่ใช่การขับร้องของนักแสดงหลักหน้าเวที

หล่อเก็ง หมายถึง ทำนองเพลงพื้นฐานสั้น ๆ บรรเลงโดยการวนไปมา 5-6 ตัวโน้ต ใช้สำหรับเชื่อมระหว่างบทเพลง หรือบรรเลงวนไปมาคลอประกอบในบทสนทนาของนักแสดงงิ้วแต้จิ๋ว

กรอบแนวคิดของงานวิจัย



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่องการศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย เป็นการวิจัยที่ต้องศึกษาความเป็นตัวตนการสร้างสรรค์งานด้านบทเพลงประกอบการแสดงของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย และศึกษาปัจจัยที่เป็นบริบทแวดล้อมในการเกิดอัตลักษณ์ การศึกษาวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ตำรา แนวคิด ทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยดังนี้

1. แนวคิดที่เกี่ยวข้องในการวิจัย

1.1 การข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturalism)

1.2 อัตลักษณ์

1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์

1.4 ดนตรีวิทยา

2. เอกสารทางวิชาการ วารสาร และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัย

2.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุปรากรจีน

2.2 เครื่องดนตรีจีน และเครื่องดนตรีที่ใช้ในอุปรากรจีน

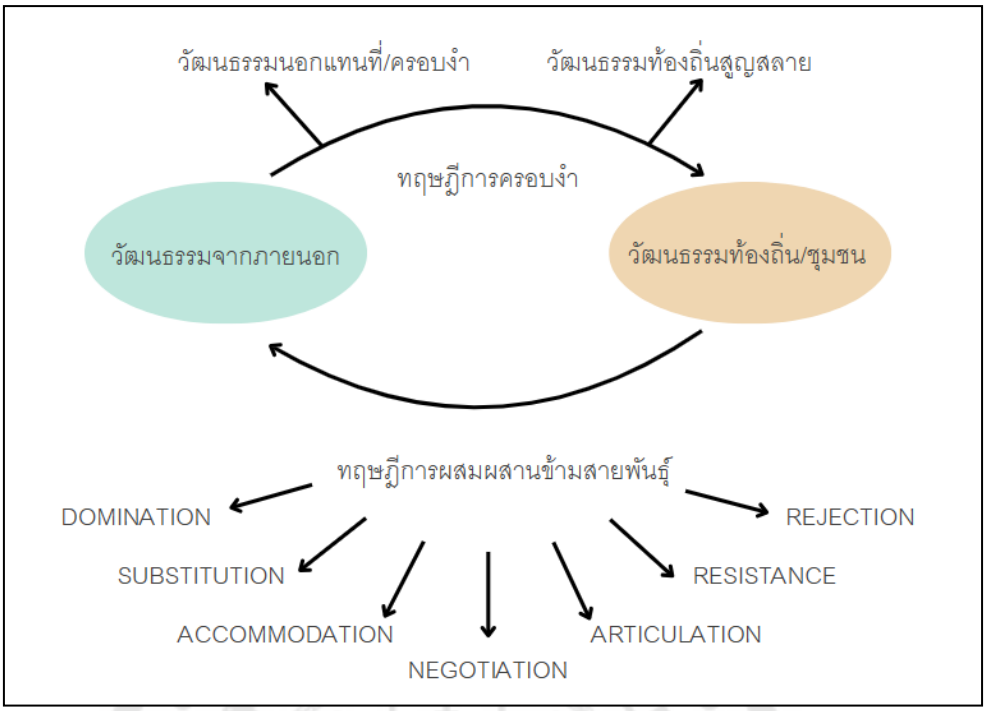
2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนรามเกียรติ์

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดที่เกี่ยวข้องในการวิจัย

1.1 การข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturalism)

การข้ามพ้นวัฒนธรรม” (Transculturation) คือกระบวนการที่วัฒนธรรมหนึ่งก้าวข้ามขอบเขตเดิมไปผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นจนเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะตัว. แนวคิดนี้เกิดขึ้นในแวดวงมานุษยวิทยาตั้งแต่ทศวรรษ 1940 โดยมีพื้นฐานความเชื่อว่าไม่มีวัฒนธรรมใดบริสุทธิ์ เพราะทุกวัฒนธรรมล้วนเป็นผลมาจากการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นในอดีต (Epstien, 2009) โดยมีความหลากหลายจากการพบปะกันระหว่างสองวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดการผสมผสาน ข้ามพ้นวัฒนธรรมต่าง ๆ เหล่านี้



ภาพประกอบ 1 ความหลากหลายของการพบปะกันระหว่างสองวัฒนธรรม

หมายเหตุ. การจัดการความรู้เบื้องต้น เรื่อง “การสื่อสารชุมชน” โดย กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2551, น. 155. สงวนลิขสิทธิ์ 2551 โดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

อมรา พงศาพิชญ์ (2538, น. 21) กล่าวถึงเรื่องแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม ว่าเป็นกระบวนการที่วัฒนธรรมของสังคมหนึ่งอาจรับบางส่วนจากสังคมข้างเคียงมาใช้ ตราบใดที่วัฒนธรรมเหล่านั้นไม่ขัดแย้งกับค่านิยมหลักของสังคม ในขณะที่การรับวัฒนธรรมค่อย ๆ เกิดขึ้น วัฒนธรรมนั้นก็จะผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิม จนในที่สุดแยกไม่ออกว่าวัฒนธรรมไหนเป็นของเดิมหรือของที่รับมาจากสังคมอื่น

ภควดี ศรีพูนพันธ์ (2562) ได้อธิบายแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturality) ไว้ว่า เป็นแนวคิดที่มุ่งโต้แย้งแนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม (Cultural Imperialism) โดยจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม เน้นการสนับสนุนการมีวัฒนธรรมเดียว โดยมีวัฒนธรรมที่ทำหน้าที่ครอบงำและวัฒนธรรมที่ถูกครอบงำ ซึ่งผู้ที่มีอำนาจจะกำหนดแนวทางวัฒนธรรมที่ครอบงำ ในส่วนของแนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรม (Multiculturalism) ที่มีรากฐานจากปรัชญาหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) สนับสนุนความหลากหลายทางวัฒนธรรม ยอมรับในวัฒนธรรมอื่น ชี้ให้เห็นว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่ปฏิเสธแนวคิดยูโทเปียที่สร้างโดยผู้ครอบงำ

รวมถึงให้ความสำคัญกับคนชายขอบ ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ยังคงเน้นการปกป้องวัฒนธรรมของตนเอง ในขณะที่แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมพยายามส่งเสริมการเปิดรับและการผสมผสานทางวัฒนธรรมเพื่อลดการแบ่งแยก

Wolfgang Welsch (Welsch, 1999) ได้นำเสนอแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม (transculturality) ว่าสามารถเกิดขึ้นได้ด้วยเหตุผลสำคัญ 3 ประการ ดังนี้

1. ความแตกต่างของมนุษย์

คือ มนุษย์มีความแตกต่างและความซับซ้อนภายในตัวเอง วัฒนธรรมและรูปแบบการดำเนินชีวิตของแต่ละคนไม่ได้หยุดอยู่แค่ตัวบุคคล แต่มีการแทรกซึมไปสู่วัฒนธรรมของผู้อื่น

2. การเปลี่ยนแปลงของแนวคิดเรื่องวัฒนธรรม

คือแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมเดี่ยวและการแบ่งแยกวัฒนธรรมตามเส้นแบ่งเขตในอดีตนั้นกลายเป็นเรื่องล้าสมัย ในปัจจุบันวัฒนธรรมต่าง ๆ มีความเกี่ยวโยงและพัวพันกัน ไม่ถูกจำกัดอยู่เพียงแค่ขอบเขตของชาติใดชาติหนึ่งอีกต่อไป

3. การผสมผสานในยุคข้อมูลข่าวสาร

เป็นจุบันเป็นยุคข้อมูลข่าวสารทำให้การเข้าถึงข้อมูลสามารถเกิดขึ้นได้จากทั่วโลก

แสดงให้เห็นว่าการผสมผสานเป็นเงื่อนไขพื้นฐานของสังคมสมัยใหม่ ทั้งการย้ายถิ่นฐาน การค้าขาย สงคราม และการเชื่อมต่อที่เกิดจากระบบการสื่อสารที่ทันสมัย ทำให้วัฒนธรรมและปัจเจกบุคคลไม่ได้ดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยว โดย Welsch เน้นว่าการเชื่อมโยงและผสมผสานของวัฒนธรรมในยุคปัจจุบันเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ เนื่องจากการแลกเปลี่ยนข้อมูลและการสื่อสารที่เสรี ในทำนองเดียวกัน ปารวี ไพบูลย์ยิ่ง (2563) ได้ให้ความหมายการข้ามพ้นวัฒนธรรม หรือ "Cross Culture" ไว้ว่า หมายถึงการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมที่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต แนวคิดนี้มองว่าวัฒนธรรมบริสุทธิ์นั้นหาได้ยาก เพราะมนุษย์รับเอาวัฒนธรรมอื่นมาปรับใช้อยู่เสมอ ซึ่งเป็นผลมาจากพัฒนาการด้านการคมนาคมและการสื่อสารที่เชื่อมโยงผู้คนเข้าด้วยกัน ตัวอย่างเช่นในอดีต เมื่อผู้คนเดินทางหรือแต่งงานข้ามหมู่บ้าน ก็เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมซึ่งกันและกัน เช่น วัฒนธรรมการกิน ซึ่งสะท้อนว่ามนุษย์ไม่เคยหยุดนิ่งและพร้อมที่จะพัฒนา

สรุปได้ว่า แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม Transculturalism หรือ Cross Culture ต่างก็คือกระบวนการที่วัฒนธรรมหนึ่งออกจากกรอบวัฒนธรรมดั้งเดิมและผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่น

จนเกิดสิ่งใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะตัว เป็นการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมโดยมีกระบวนการที่ค่อยเป็นค่อยไป และผลลัพธ์ที่ได้คือการหลอมรวมวัฒนธรรมใหม่ให้เข้ากับกับวัฒนธรรมเดิม

1.2 อัตลักษณ์

อัตลักษณ์ (Identity) คือการสร้างความหมายเชิงวัฒนธรรมให้แก่ตัวตนของบุคคลหรือกลุ่มชน เพื่อธำรงลักษณะเด่นเฉพาะตัวที่มีมาแต่เดิม และใช้ในการป้องกันหรือปรับตัวต่อการเปลี่ยนแปลงที่กระทบต่อสังคม วัฒนธรรม และรากเหง้าของกลุ่ม โดยอัตลักษณ์ของชนเผ่าสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. อัตลักษณ์ที่ชนชั้นปกครองปลูกฝัง (Legitimizing identity) คือการสร้างความเป็นชาติหรือความเป็นอิสระ เพื่อเสริมสร้างความภาคภูมิใจในระดับประเทศ

2. อัตลักษณ์เพื่อการต่อต้าน (Resistance identity) เกิดจากกลุ่มชนที่รู้สึกขาดความเสมอภาคและต้องการยืนยันตัวตน จึงมักแสดงออกผ่านการต่อต้านหรือประท้วงอำนาจปกครอง

3. อัตลักษณ์แบบพุ่งเป้า (Project identity) คือการมุ่งพัฒนาและปรับตัวให้เข้ากับสังคมโลกาภิวัตน์ โดยยอมรับการเปลี่ยนแปลงและพร้อมปรับเปลี่ยนตนเองหรือสังคมให้สอดคล้องกับเป้าหมายที่ตั้งไว้

ทั้งนี้อัตลักษณ์แต่ละประเภทส่งผลต่อวิธีที่กลุ่มชนปรับตัวและปฏิสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมอย่างมีพลังและพลวัต (Dynamic) หรือผลของแรงขับเคลื่อน (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2550 อ้างถึงใน ประสาน กำจรเมนุกูล, 2552)

ประสิทธิ์ ลีปรีชา (2547, น. 32-33) กล่าวว่า คำว่า "Identity" มีรากศัพท์มาจากภาษาละติน (Identitas) ที่แปลว่าเหมือนกัน แต่มีความหมายโดยนัยสองด้านคือทั้งความเหมือนและความแตกต่างจากการเปรียบเทียบ อัตลักษณ์ไม่ใช่สิ่งที่มีมาแต่กำเนิด แต่เป็นสิ่งที่สังคมสร้างขึ้น มีพลวัตและปรับเปลี่ยนได้ตามบริบท แก่นแท้ของอัตลักษณ์คือการรับรู้ว่าเราเป็นใครและคนอื่นเป็นใคร ซึ่งเกิดจากการมองตัวเองและที่คนอื่นมองเรา ในขณะเดียวกัน สุริยา สมุทคุปติ์ และพัฒนา กิติอาษา (2544, น. 6-7) อธิบายว่า อัตลักษณ์ของบุคคลจะเกิดขึ้นได้จากความรู้สึกหรืออารมณ์ร่วมกัน ซึ่งประกอบด้วยการตระหนักรู้และยอมรับในตนเอง ร่วมกับการแสดงตัวตนให้เห็นว่าเหมือนหรือแตกต่างจากผู้อื่น อัตลักษณ์นี้เกิดขึ้นจากปฏิสัมพันธ์ทางสังคม โดยการเลือกใช้อัตลักษณ์จะขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเวลาและพื้นที่ ซึ่งอาจถูกกำหนดโดยตนเองหรือสังคมก็ได้ ดังนั้นอัต

ลักษณ์และสังคมจึงแยกจากกันไม่ได้ ยุรฉัตร บุญสนิท (2546, น. 65) ยังได้กล่าวเช่นกันว่า อัตลักษณ์ คือจิตสำนึกร่วมที่เกิดจากการนิยามตนเองว่าเราคือใคร มีความเป็นมาอย่างไร และต่างจากผู้อื่นอย่างไร การแสดงออกของอัตลักษณ์มีทั้งมิติภายนอก เช่น กิริยาท่าทางและภาษา และมิติภายใน เช่น ความคิดและความเชื่อ อัตลักษณ์จึงเป็นตัวบ่งชี้ลักษณะเฉพาะของบุคคลหรือสังคม เช่น เชื้อชาติและวัฒนธรรม ที่ทำให้แตกต่างจากผู้อื่น

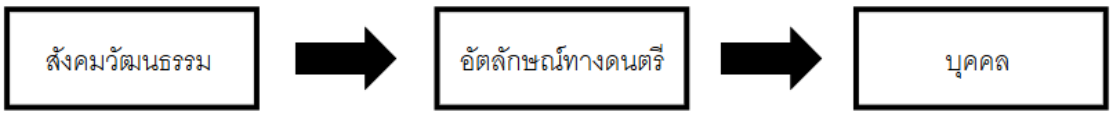
ในทางดนตรีก็มีอัตลักษณ์เฉพาะ อันเป็นสิ่งที่บ่งบอกความเป็นปัจเจกของตนเองเช่นกัน โดย พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ (2559, น. 146) ได้กล่าวถึง แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรี ซึ่งได้รับการพัฒนาขึ้นในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา มองว่านอกเหนือจากความบันเทิงแล้ว ดนตรีมีบทบาทสำคัญในการช่วยให้มนุษย์ค้นหาและสร้างตัวตนขึ้นมา ทำให้เกิดความรู้สึกว่าตนเองมีความหมาย มีความมั่นใจ และภาคภูมิใจ อัตลักษณ์ทางดนตรีนี้เองที่ทำหน้าที่เชื่อมโยงบุคคลเข้ากับสังคมและใช้ในการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น อย่างไรก็ตาม ในยุคโลกาภิวัตน์ที่วัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ผู้คนจึงต้องพยายามรักษาอัตลักษณ์เดิมของตนไปพร้อมกับการสร้างอัตลักษณ์ใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับสังคมที่เปลี่ยนไป

กล่าวโดยสรุปก็คือ อัตลักษณ์ เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ไม่ได้มีมาแต่กำเนิด สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามบริบทสังคม อัตลักษณ์เกิดจากการเข้าใจตนเองและผู้อื่น แสดงออกได้ผ่านทั้งทางภายนอก เช่น ภาษา หรือ กิริยา และภายใน เช่น ความคิด ค่านิยม เป็นต้น รวมไปถึงเป็นตัวบ่งชี้ถึงลักษณะเฉพาะของชุมชน เช่น เชื้อชาติ วัฒนธรรมและศาสนา ทางด้านดนตรี อัตลักษณ์ช่วยเชื่อมโยงบุคคลเข้ากับสังคม โดยบุคคลใช้ดนตรีในการสร้างตัวตนและความภาคภูมิใจ ทำให้มนุษย์เกิดความรู้สึกว่าตนเองมีความหมาย ซึ่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกาภิวัตน์นั้นทำให้ผู้คนต้องปรับตัว สร้างสรรค์และรักษาอัตลักษณ์ดนตรีของตนให้สอดคล้องกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป การมีอัตลักษณ์เฉพาะเป็นสิ่งที่บ่งบอกความเป็นปัจเจกของตนเอง ดนตรีจึงมีบทบาทสำคัญที่ทำให้มนุษย์สามารถค้นหาและสร้างตัวตนขึ้น อย่างไรก็ตามอัตลักษณ์ทางดนตรีนอกจากจะเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงบุคคลเข้ากับสังคมไว้ด้วยกันแล้ว บุคคลยังได้ใช้อัตลักษณ์ทางดนตรีในการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับบุคคนอื่น ๆ ในสังคม และวัฒนธรรม ซึ่งไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่ง แต่สามารถเกิดการเปลี่ยนแปลงได้

1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์

ดาราพร ศรีม่วง (2556) กล่าวว่ากระบวนการสร้างและนำเสนออัตลักษณ์เกิดขึ้นจากการสรรหาความแตกต่างระหว่างความเป็นเรา กับ ความเป็นอื่น โดยใช้สิ่งต่าง ๆ เช่น ภาษา การ

แต่งกาย หรืออาหาร เป็นองค์ประกอบในการกำหนดความแตกต่าง ซึ่งมักนำไปสู่การเกิดขั้วตรงข้าม (Binary Opposition) ที่มีการให้คุณค่าไม่เท่ากัน นอกจากนี้ กระบวนการดังกล่าวยังอาศัยระบบการแบ่งแยก (Classificatory Systems) เช่น การใช้สถานะทางสังคมในการแบ่งแยกชนชั้น ซึ่งก็มีการให้คุณค่าในการแบ่งแยกนั้นด้วย ในกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี Hargreaves et al. (2002) ได้อธิบายความหมายอัตลักษณ์ทางดนตรีว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้น และอยู่ภายในตัวบุคคลที่บรรเลงดนตรี และแสดงออกมาในลักษณะต่าง ๆ ได้แก่ พฤติกรรมทางดนตรี รสนิยมทางดนตรี และวัฒนธรรมทางดนตรี อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับบุคคล และบริบททางสังคมวัฒนธรรมซึ่งทำให้อัตลักษณ์ทางดนตรีไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่งแต่สามารถเกิดเปลี่ยนแปลงได้ และการเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ทางดนตรีตามการอธิบายของ Hargreaves et al. สามารถแสดงเป็นแผนภาพได้ ดั้งนี้



ภาพประกอบ 2 การอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี

Note. From Musical identities by Hargreaves et al, 2002, Oxford University Press, 15 https://www.researchgate.net/publication/252461217_What_are_musical_identities and_why_are_they_important.

ในด้านของการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นวงดนตรี นภัสวรรณ จันทรเสนา (2566) ได้ศึกษาการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นวงดนตรีเพื่อชีวิต กรณีศึกษากลุ่มศิลปิน ไททศมิตร และได้ผลการศึกษาว่าการสร้างภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ของกลุ่มศิลปินไททศมิตร มุ่งเน้นการนำเสนอ "เพลงเพื่อชีวิต" ที่สะท้อนปัญหาและการดิ้นรนเอาตัวรอดของกลุ่มคนชนชั้นล่าง โดยนำเสนอเนื้อหาที่ครอบคลุมทั้งความรัก ปัญหาสังคม ปรัชญาชีวิต การเสียดสีทางการเมือง และการถูกสังคมด้อยค่าในหลายมิติ เช่น อาชีพ ฐานะที่ยากจน ความฝันและข้อจำกัดในชีวิต แนวคิดเพลงเพื่อชีวิตสมัยใหม่ ของวงไททศมิตร แตกต่างจากเพลงเพื่อชีวิตดั้งเดิมที่มีแนวคิดสวนทางกับค่านิยมและวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงของสังคม แนวเพลงใหม่นี้เน้นการสะท้อนภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองในปัจจุบัน โดยการนำเสนอเรื่องราวของประชาชนและปัญหาสังคมเป็นหลัก

จากเนื้อหาข้างต้น เราสามารถสรุปเกี่ยวกับกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ในมุมมองต่าง ๆ เช่น อัตลักษณ์ถูกสร้างขึ้นโดยการเน้นความแตกต่าง โดยใช้เส้นแบ่งทางสังคม อันได้แก่ ชาติพันธุ์ ภาษา การแต่งกาย หรือวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ทางดนตรีเกิดจากการแสดงออกทางพฤติกรรม รสนิยมทางดนตรี ซึ่งอัตลักษณ์ทางดนตรีสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่บุคคลอยู่อาศัย การนำแนวคิดเรื่องกระบวนการสร้างอัตลักษณ์มาศึกษาบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทยนั้น เป็นไปเพื่อการวิเคราะห์และทำความเข้าใจการสร้างอัตลักษณ์ของบทเพลง ในด้านของกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านความแตกต่างของการแสดงงิ้วรามเกียรติ์อันมีลักษณะเฉพาะที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมจีน (งิ้ว) และวัฒนธรรมไทย (รามเกียรติ์) การเลือกใช้เครื่องดนตรี ท่วงทำนอง และแนวทางการบรรเลง ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นถึงการให้คุณค่าของความเป็นจีนในบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วและความเป็นไทยในวรรณคดีรามเกียรติ์ รวมไปถึงรสนิยมดนตรีของผู้ชม อันมีอิทธิพลต่อการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงระหว่างความเป็นจีนและไทย

1.4 ดนตรีวิทยา

ดนตรีเป็นงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ เพื่อปรุงแต่งจิตใจ หรือเพื่อดำเนินตามความเชื่อที่ฝังอยู่ในจิตใจ เกิดจากอิทธิพลความกลัวของมนุษย์ที่มีต่อสภาพแวดล้อมธรรมชาติ เช่น ฝนตก ภัยแล้ง ฟ้าร้อง เป็นต้น จึงทำให้มนุษย์ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือติดต่อกับเทพเจ้า หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของแต่ละชาติพันธุ์ อีกลักษณะหนึ่งดนตรีได้ปรุงแต่งวิถีชีวิตแห่งความสุข ความบันเทิง เป็นสื่อกลางของชุมชนมนุษย์ ดนตรีจึงสร้างขึ้นเพื่อเล่นให้เกิดความเพลิดเพลิน ให้ความสุขตามที่มนุษย์พึงประสงค์ (ดวงจำปี วุฒิสุข, 2545, น. 33)

ปถมา เอี่ยมสอาด (2539, น. 7) ได้กล่าวถึงดนตรีวิทยาว่า แนวคิดทางดนตรีวิทยา (Musicology) เป็นการศึกษาในเรื่องของตัวดนตรี ทำนอง บทร้อง การประสานเสียง ระบบเสียง วิธีบรรเลง การประสมวง และวิเคราะห์บทเพลง ในขณะเดียวกัน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538, น. 90-92) ได้อธิบายถึงการศึกษาเชิงวัฒนธรรมดนตรีว่าผู้ศึกษาต้องมองภาพดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์ โดยศึกษาภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวกับดนตรี และการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี ในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีคือการมองดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์ และศึกษาบริบทแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้น โดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม และต้องค้นหาคำตอบให้ครอบคลุมเนื้อหา 4 ประเด็น คือ

1. เนื้อหาสาระและโครงสร้าง ได้แก่จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง คีตลักษณ์

2. เครื่องดนตรี ได้แก่ หมวดหมู่เครื่องดนตรี ลักษณะ การเทียบเสียง บันไดเสียง วิธีการสร้าง วิธีการบรรเลง ภูมิหลังและความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรม

3. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ได้แก่บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธีบทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง

4. นักดนตรี – นักร้อง ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ ความสามารถ ความชำนาญ สถานภาพที่เป็นอยู่

ทั้งนี้ สุมาลี นิมมานุภาพ (2529, น. 11) ได้กล่าวไว้ว่า การศึกษาดนตรีโดยใช้หลักวิชา Ethnomusicology เป็นการนำวัฒนธรรมดนตรีของชนชาติหรือเผ่าต่าง ๆ มาเปรียบเทียบกันใน 3 ลักษณะ ดังนี้

1. เปรียบเทียบเสียงดนตรีจากบทเพลงที่เก่าแก่ที่สุด
2. เปรียบเทียบรูปร่างของเครื่องดนตรี
3. เปรียบเทียบวัสดุที่ประกอบเป็นเครื่องดนตรี

ในส่วนของ สุกรี เจริญสุข (2538, น. 5) กล่าวไว้ว่าดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม เพราะเป็นศิลปะที่เกิดจากอารมณ์ของมนุษย์ซึ่งถูกหล่อหลอมโดยวัฒนธรรม ดนตรีจึงสะท้อนสำเนียงภาษาและวิถีชีวิตของวัฒนธรรมนั้น ๆ ทั้งในระดับกลุ่มและระดับสากล

ดังนั้นการศึกษาทางดนตรี Musicology และ Ethnomusicology เป็นสองสาขาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรี แต่มีจุดเน้นและวิธีการที่แตกต่างกัน โดยดนตรีวิทยา (Musicology) เป็นไปเพื่อมุ่งเน้นการศึกษาโครงสร้างของดนตรี เช่น ทำนอง การประสานเสียง วิธีบรรเลง และบทเพลง ขณะเดียวกันในด้านของ Ethnomusicology นั้นเป็นการศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีของชนชาติหรือเผ่าต่าง ๆ ผ่านบทเพลง เครื่องดนตรี และวัสดุที่ใช้ ซึ่งแสดงถึงอารมณ์และวัฒนธรรมที่สะท้อนอารมณ์มนุษย์และวิถีชีวิตของกลุ่มหรือวัฒนธรรมสากล ถึงกระนั้นสิ่งเหล่านี้ไม่เพียงสะท้อนความรู้สึกและความเชื่อของมนุษย์ แต่ยังทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างวัฒนธรรมและสังคม ทั้งในด้านพิธีกรรม การแสดงออกทางอารมณ์ และวิถีชีวิต

2. เอกสารทางวิชาการ วารสาร และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัย

2.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุปรากรจีน

อารยา โลหากาศ (2557) ได้ศึกษาเรื่องแสดงอุปรากรจีน หรืองิ้วนั้นคือการนำนิยายพื้นบ้านของจีนมาเขียนเป็นเนื้อร้อง ใช้เครื่องดนตรีเป็นกลองและขลุ่ยไม้ ใช้ท่วงทำนองในการร้องที่อ่อนหวาน และได้ถูกพัฒนาขึ้นมาเรื่อย ๆ จนได้รับความนิยมสูงสุดในสมัยของพระนางซูสีไทเฮา ในประเทศไทยนั้นได้พบหลักฐานที่ถูกบันทึกไว้อันเก่าแก่ที่สุดของการแสดงงิ้วคือจดหมายเหตุลาลูแบร์โดยราชทูตฝรั่งเศสในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และงิ้วในประเทศไทยได้รับความนิยมสูงสุดในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่มีการเปิดโรงเรียนสอน และมีโรงงิ้วมากมายแสดงประจำบนถนนเยาวราช

ศยามล เจริญรัตน์ (2544, น. 43-45) สันนิษฐานว่างิ้วในประเทศจีนมีที่มาหลากหลายแนวทาง หนึ่งในนั้นคือ มีต้นกำเนิดมาจากตลกประเภทจำอวด และมีการใช้คำพูดในการแสดงที่เสียดสีสังคม จัดแสดงในงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง จากนั้นพัฒนามาใส่ท่าทางรำฟ้อน ร่วมกับใช้ดนตรีประกอบ ต่อมานำบทสนทนามาแทรกสลับการขับร้องฟ้อนรำ จนในที่สุดพัฒนามาเป็นเรื่องราว เนื้อหาเป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ หรือพงศาวดารจีน จากหลักฐานที่สุสานที่ซานโถวในสมัยราชวงศ์หมิง พบว่าบทละครงิ้วได้รับการบันทึกลงเป็นลายลักษณ์อักษร หมายความว่า การแสดงงิ้วได้รับความนิยมอย่างมากจนมีการบันทึกละครขึ้นและบทละครงิ้วดังกล่าวเป็นบทละครงิ้วแต้จิ๋วที่ได้รับความนิยมเฉพาะท้องถิ่นทางใต้ คือ ซัวเถาและหวางโจว และเป็นหลักฐานที่แน่ชัดว่า งิ้วแต้จิ๋วเกิดขึ้นแล้วในสมัยรัชวงศ์หมิง

ในขณะที่ วิภา จิรภาไพศาล (2565) ได้อธิบายว่างิ้วมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ.618-907) ซึ่งเกิดขึ้นก่อนสมัยราชวงศหมิง และได้พัฒนาอย่างต่อเนื่องจนถึงยุคราชวงศ์ซ่ง (ค.ศ.1127-1279) เป็นช่วงเวลาที่งิ้วเริ่มมีความหลากหลายและแพร่หลายไปทั่วประเทศจีน รวมทั้งมีการแบ่งประเภทออกตามภูมิภาค นำไปสู่การเกิดงิ้วหลายร้อยชนิด ปัจจุบันประเทศจีนมีงิ้วหลากหลายรูปแบบกว่า 200 ชนิด ในขณะที่ วลัญช์ สุภากร (2023) กล่าวว่า งิ้วทั่วประเทศจีนนั้นแตกออกเป็น 348 ชนิด แต่ชนิดที่ถือว่าเป็น "10 งิ้วที่ยิ่งใหญ่" ของจีน ได้แก่ งิ้วปักกิ่ง, คุนฉี่ว์, ผิงอี้ว์, จิ้นจี้ว์, กุ้ยจี้ว์, ฉินเซียง, หวงเหมย, เย่ว์จี้ว์, กวางตุ้ง, และแต้จิ๋ว ซึ่งงิ้วแต้จิ๋ว ถือเป็นงิ้วที่สำคัญในกลุ่ม ด้วยเหตุผลหลายประการ เช่น ความไพเราะของดนตรีที่มีเอกลักษณ์ โดยมีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวแต้จิ๋วในการบรรเลง และมีการแสดงที่สร้างสรรค์ มีตัวละครตลกที่มีความชาญฉลาดและมีลักษณะเด่นกว่างิ้วประเภทอื่น ๆ นอกจากนี้ ยังมีการเลือกเล่นบทละครที่สะท้อนเรื่องราวร่วมสมัย ซึ่งแสดงถึงการปรับตัวของงิ้วแต้จิ๋วให้เข้ากับยุคสมัยอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้งิ้ว

แต้จิ๋วมีพัฒนาการมากว่า 450 ปี โดยไม่เคยเลือนหายไป และประเทศไทยถือว่าเป็นหนึ่งในประเทศที่ช่วยคุ้มครองงิ้วแต้จิ๋วในช่วงที่ประเทศจีนเกิดจลาจลเพราะสงครามญี่ปุ่นและสงครามกลางเมือง ในช่วงเวลานั้น (พ.ศ. 2468-2500) กรุงเทพฯ กลายเป็นศูนย์กลางของงิ้วแต้จิ๋ว มีโรงงิ้วในย่านเยาวราชที่คึกคัก และปรมาจารย์งิ้วหลายท่านได้เดินทางมาเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับงิ้วแต้จิ๋วที่ไทย ซึ่งรวมถึงการดัดแปลงบทละครและเพลงให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละคณะงิ้ว

นายธิรภัทรนนท์ อนันต์กวิน หรืออาจารย์ “เต็ก” อันเป็นที่รู้จักในฐานะผู้นำและคนสำคัญในคณะงิ้ว "แซลั่งเง็กเล่าชุน" อยู่ที่ 8/6 ประชาอุทิศ 86 แขวงทุ่งครุ เขตทุ่งครุ กรุงเทพมหานคร คณะงิ้วแต้จิ๋วที่กล่าวได้ว่าเป็นคณะงิ้วที่มีชื่อเสียงมากในประเทศไทย และปัจจุบันดำรงตำแหน่งเป็น อุปนายกอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย โดยอาจารย์นั้นมีพื้นฐานครอบครัวที่ทำงานในสายอาชีพงิ้วมาอย่างยาวนาน บิดาเป็นครูสอนงิ้วและมารดาเป็นพระเอกงิ้วที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งของเมืองไทย ที่ได้ไปประกวดงิ้วที่ประเทศสิงคโปร์ และได้รับรางวัลจากท่านประธานาธิบดี ลีกวนยู ในปี ค.ศ.1963 อาจารย์มีความภาคภูมิใจในการเป็นลูกหลานงิ้ว โดยยึดถืออาชีพงิ้วว่าเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมและศิลปะที่ต้องสืบสาน อาจารย์เติบโตมากับบรรยากาศของการแสดงงิ้ว หลังจากจบการศึกษาที่ประเทศไทย ก็ได้ไปศึกษาด้านดนตรีจีนต่อที่ประเทศจีน เมื่อกลับมา อาจารย์มีความคิดที่จะปรับปรุงรูปแบบการแสดงงิ้วไม่ให้จำกัดอยู่เพียงการแสดงที่ศาลเจ้าเท่านั้น แต่ต้องการให้เป็นการแสดงที่คนทั่วไปสนุกและเข้าถึงได้ ดังนั้นจึงเข้ามาบริหารคณะงิ้ว "แซลั่งเง็กเล่าชุน" ที่เป็นคณะที่สืบทอดกันมาภายในเครือวงศ์ตระกูล เพื่อปรับบทบาทและพัฒนาการแสดงให้มีความทันสมัย (นายธิรภัทรนนท์ อนันต์กวิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 มีนาคม 2564)

หน้าที่หลักของอาจารย์คือจัดหางานแสดง ฝึกฝนนักแสดง และวางตัวแสดงให้เหมาะกับบทบาท โดยอาจารย์ได้เล่าว่าอันดับแรกต้องฝึกฝนให้นักแสดงมีความสามารถด้านภาษาจีนแต้จิ๋วที่ดี และฝึกฝนการแสดงอย่างเป็นขั้นตอน หากนักแสดงมีความมุ่งมั่น อาจารย์ก็จะหาครูผู้เชี่ยวชาญทางงิ้วมาพัฒนาให้ต่อไป เช่น อาจารย์วิโรจน์ ตั้งวานิช, อาจารย์ถาวร สิกขโกศล โดยอาจารย์ทั้ง 2 ท่าน ยังเป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญมาช่วยแปลบทกลอนจีนโบราณให้สอดคล้องกับบริบทการแสดงให้แก่คณะงิ้ว โดยทางคณะมีการปรับตัวในการแสดงงิ้วเพื่อให้เข้าถึงความนิยมในปัจจุบัน โดยเรื่องราวที่นำเสนอมักเป็นเรื่องที่คนไทยคุ้นเคย เช่น สามก๊ก เปาบุ้นจิ้น เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย และเห็นคุณค่าในแง่การสอนคติธรรม นอกจากนี้ยังมีหน่วยงานภาครัฐ กระทรวงวัฒนธรรม ที่เข้ามาช่วยส่งเสริมสนับสนุนการแสดงงิ้วในสถานะศิลปะการแสดงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง

ใน 9 ชนิดของไทย ส่งผลให้คนสนใจมากขึ้นและช่วยให้นักแสดงงิ้วสามารถหาเลี้ยงชีพได้อย่างมั่นคง พร้อมทั้งยังมีโอกาสเผยแพร่ศิลปะงิ้วไทยในระดับสากลต่อไป (ไนน์เอ็นเตอร์เทน, 2563)

ภาพประกอบ 3 นายธิรภัทรานนท์ อนันต์กวิน ให้สัมภาษณ์ในไนน์เอ็นเตอร์เทน

หมายเหตุ. จาก Art Today : ความเปลี่ยนแปลงของงิ้วไทย มุมมองของ "เต็ก พงศกร" เจ้าของคณะงิ้ว “แซลั่งเง็กเล่าซุน” โดย NineEntertain, 2563, https://nineentertain.mcot.net/nine-entertain-172320 สงวนลิขสิทธิ์ ปี 2563 โดย NineEntertain

Chén wénhuì (เฉิน เหวิน ฮุ่ย, 2017) นำเสนอใน Shàntóu tèqu wanbào (ข่าวภาคค่ำเขตเศรษฐกิจพิเศษซัวเถา) เกี่ยวกับงิ้วแต้จิ๋วอันมีประวัติศาสตร์อันยาวนานและมีสิ่งที่น่าศึกษาหาความรู้มากมายเกี่ยวกับศิลปะดนตรี ด้วยลักษณะการบรรเลงดนตรีมีความโดดเด่น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีเครื่องดนตรีประกอบที่หลากหลาย เช่น ฆ้อง ต่าง ๆ ในภาษาจีนกลาง อันได้แก่ Dà luó (ฆ้องใหญ่), Yuè luó (ฆ้องพระจันทร์), Xiaoluó (ฆ้องเล็ก) ฯลฯ ซึ่งมีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงได้ และมีความหมายแฝงที่ลุ่มลึก ในงิ้วแต้จิ๋วเครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้ บรรเลงตามความต้องการของโครงเรื่องที่แตกต่างกัน โดยแต่ละเครื่องดนตรีจะมีลักษณะเฉพาะและการแสดงออกทางศิลปะของตัวเอง อีกทั้งยังถูกนำมาใช้อย่างสมเหตุสมผลเพื่อสร้างบรรยากาศและเสริมสร้างการแสดงของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นบทละครงิ้วที่มีอารมณ์ เคร่งขรึม ซาบซึ้ง รุนแรง กระวนกระวายใจ หรือฉากที่น่าเศร้า การผสมผสานของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถสื่อถึงอารมณ์ได้หลากหลาย โดยได้อ้างถึงอาจารย์ Ding zeng qin (ติ้ง เจิง ฉิน) ผู้เชี่ยวชาญในการสอนดนตรีประเภทเครื่องตีกระทบของอุปรากรจีนแต้จิ๋วที่อธิบายไว้ว่าบนเวทีงิ้วแต้จิ๋วมีคำพูดอย่างหนึ่งว่า “เชือกสามเส้นสัมพันธ์กัน” อันหมายถึงการประสานกันระหว่างดนตรี ศิลปะการต่อสู้ และการ

แสดงของนักแสดง ที่ทั้งสามส่วนนี้จำเป็นต้องประสานงานกันอย่างกลมกลืนเพื่อให้การแสดงออกมาสมบูรณ์แบบ

จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ วารสาร และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัยพบว่าหนึ่งในงิ้วที่สำคัญในประเทศไทยจากงิ้วอันหลากหลายประเภทของประเทศจีนคือ "งิ้วแต้จิ๋ว" ซึ่งโดดเด่นด้วยดนตรีที่มีเอกลักษณ์ ด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านแต้จิ๋ว เช่น ฆ้องและกลอง ถูกนำมาใช้สร้างบรรยากาศให้เหมาะสมกับโครงเรื่อง การแสดงงิ้วแต้จิ๋วยังสะท้อนถึงเรื่องราวร่วมสมัย และมีการปรับตัวอยู่เสมอ มีการพัฒนาการแสดงที่เข้าถึงคนทั่วไป ทั้งยังอนุรักษ์บทละครดั้งเดิมและมีการปรับปรุงเนื้อหา รวมถึงการแปลบทละครจีนโบราณให้เหมาะกับบริบทในปัจจุบัน ทั้งนี้ การสนับสนุนจากกระทรวงวัฒนธรรมของไทยช่วยยกระดับงิ้วให้เป็นศิลปะพื้นบ้านที่ได้รับการยอมรับ ซึ่งแสดงให้เห็นว่างิ้วไม่ใช่แค่การแสดงเพื่อความบันเทิง แต่ยังสะท้อนศิลปะ วัฒนธรรม และความเชื่อของผู้คนในแต่ละยุคสมัย ความยืดหยุ่นในการปรับตัวให้เข้ากับบริบทสังคมจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้งิ้วยังคงคุณค่าและดำรงอยู่ได้ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงอดีต ปัจจุบัน และอนาคตเข้าไว้ด้วยกัน

2.2 เครื่องดนตรีจีน และเครื่องดนตรีที่ใช้ในอุปรากรจีน

จิตรา ก่อนันทเกียรติ (2542, น. 138-141) ได้กล่าวว่าคนจีนโบราณเชื่อว่าเสียงดนตรีสามารถขับไล่สิ่งชั่วร้ายได้ และมีการคิดค้นเครื่องดนตรีมาตั้งแต่สมัยปฐมกษัตริย์อึ้งตี่เมื่อราว 4,700 ปีก่อน ต่อมาเมื่อพุทธศาสนาเผยแผ่เข้าจีนใน พ.ศ. 610 ดนตรีก็ได้ถูกนำมาร่วมในการสวดมนต์ของพระจีน เครื่องดนตรีที่ใช้ เช่น เล็ง, อิมเค็ง (กระดิ่ง), ปังเจ็ง (ระฆังเล็ก) และบักฮื้อ โดยเฉพาะ บักฮื้อ ที่ใช้เคาะเป็นจังหวะรับกับการสวด ช่วยกำหนดความช้าเร็วและทำให้การสวดมนต์หมู่มีความประสานกัน ในดนตรีจีนยังคงสัมพันธ์กับความเชื่อ และการเคารพผู้อาวุโส ครูบาอาจารย์ โดยลำดับแรกผู้เป็นนักดนตรี นักร้อง หรือนักแสดงงิ้ว การเข้ามาใหม่ก่อนจะเข้าสู่อาชีพนี้จะต้องทำพิธีไหว้ เหล่าเอี๊ย ที่หมายถึงผู้อาวุโส ในพิธีไหว้จะต้องเตรียมสิ่งของต่อไปนี้มาบูชาครูคือ

1. ผ้าแดง เป็นสัญลักษณ์แห่งความเป็นมงคล
2. ส้ม หรือ “ไต่กิก” แปลว่าโชคดี
3. อั่งเปา คือซองแดงใส่เงินเพื่อบูชาครู
4. ไม้ตีกลอง เป็นสัญลักษณ์ของดนตรีที่ควบคุมการแสดงงิ้วทั้งหมดและเป็นใหญ่ที่สุดของกลุ่มเครื่องดนตรี

จากนั้นจึงเริ่มร่ำเรียนดนตรี หรือการแสดงได้อย่างเป็นทางการในลำดับต่อไป ดนตรีงิ้วแต้จิ๋วนั้นโดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือฝ่ายกลอง (โก๋วคา) กับฝ่ายเครื่องสาย (ฮี้คา) โดยวางเครื่องดนตรีอยู่คนละฝั่งตรงข้ามกัน ฝ่ายกลองอยู่ทางซ้ายมือของผู้ชม ฝ่ายเครื่องสายอยู่ทางขวามือ โดยฝ่ายกลองนั้นถือว่าสำคัญที่สุด เป็นหัวใจของการแสดง ด้วยนอกจากจะให้จังหวะแล้วยังทำหน้าที่เป็นผู้บอกสัญญาณ กำกับท่าทางการเคลื่อนไหวของการแสดง การให้คิว การเปลี่ยนฉาก การเข้าออกของนักแสดง เป็นต้น ในฝ่ายกลองอาจจะมีฆ้อง ฉาบหรือกรับก็ได้ ซึ่งผู้นำกลุ่มฝ่ายกลองเรียกว่า “พะโก้วซิงแซ” แปลว่า ครูผู้ตีกลอง คือครูกลองนั่นเอง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2540, น. 30) กล่าวว่า ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ้อง(ซ่ง) ทำนองของเพลงในดนตรีขงจื้อมีทั้งที่เป็นทำนองที่ประกอบด้วย 7 เสียง และ 5 เสียง ซึ่งแต่เดิมนั้นมีเพียง 5 เสียง โดยมีชื่อกำกับระดับเสียงทั้งห้าเสียง จากเสียงต่ำไปจนถึงเสียงสูงสุด ภายในคู่แปด คือ กง (C) ชาง เจว่ (E) จี (G) ยู่ (A) กง (C) มีชื่อบันไดเสียงได้ห้าชื่อตามทอนิก โดยอาศัยชื่ออักษรโรมันของโน้ตสากลเป็นชื่อเทียบเคียง ดังนี้

C	เป็นทอนิก	เรียกว่า	กงเตียว
D	เป็นทอนิก	เรียกว่า	ชางเตียว
E	เป็นทอนิก	เรียกว่า	เจว่เตียว
G	เป็นทอนิก	เรียกว่า	จีเตียว
A	เป็นทอนิก	เรียกว่า	ยู่เตียว

ทั้งนี้ แต่ละบันไดเสียง จะมีคู่เสียงที่กว้างกว่าคู่อื่น ๆ คือ E กับ G และ A กับ C

ในเวลาต่อมา วรวรรณ เหวียนระวี (2552) กล่าวว่า มีการปรับปรุงและพัฒนาดนตรีงิ้วแต้จิ๋วให้เข้ากับยุคสมัยปัจจุบันได้มากขึ้น จาก 5 เสียง เป็น 7 เสียง และพบว่ามีการพัฒนาเป็นรูปแบบ 12 ครึ่งเสียง (Semitone) เกิดขึ้นในปัจจุบัน และตามบทความในเครือข่ายศิลปะการต่อสู้เฉาซ่าน (2014) ได้อธิบายเรื่องเครื่องดนตรีประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วไว้ว่า ดนตรีแต้จิ๋วได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม โดยก่อนปีคริสต์ศักราช 1920 เครื่องดนตรีประเภทเดียวที่ใช้บรรเลงคือเครื่องสายไม้ไผ่เป็นเครื่องดนตรีหลัก เช่น

ซั่วน่า

เป็นเครื่องดนตรีเป่าลมที่มีต้นกำเนิดจากอิหร่านโบราณ (Sorna) และเข้าสู่ประเทศจีนราวศตวรรษที่ 3 มีลักษณะเสียงที่ดังและแหลมสูง โดดเด่นในดนตรีพื้นบ้านและการแสดงกลางแจ้งในมณฑลต่าง ๆ เช่น ซานตง เหอหนาน เหอเป่ย์ และกวางตุ้ง เครื่องดนตรีชนิดนี้

มักใช้ร่วมกับฆ้อง กลอง และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในพิธีกรรมทางวัฒนธรรม เช่น งานแต่งงานและขบวนศพ โดยเฉพาะในภาคเหนือของจีน ซั่วน่าเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีพื้นบ้านที่แสดงพลังและความเข้มแข็ง

เยหู

เป็นเครื่องสายจีนที่มีกล่องเสียงทำจากกะลามะพร้าว คำว่า "ye" (เย) หมายถึงมะพร้าว เสียงของเยหูมีความนุ่มนวลและให้เอกลักษณ์เฉพาะตัว

เยว่ฉิน

เรียกอีกอย่างว่าพิณพระจันทร์ เป็นเครื่องสายจีนแบบดั้งเดิม เป็นพิณที่มีลักษณะตัวเครื่องเป็นรูปทรงกลมกลวง คอสั้น และมีสี่สาย มักใช้เป็นส่วนประกอบในวงดนตรีงิ้ว เนื่องจากเสียงที่ให้ความรู้สึกกลมกลืนกับการแสดง

ในช่วงปี คริสต์ศักราช 1920 – 1930 เยว่ฉิน ถูกแทนที่ด้วยหยางฉิน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้ไม้ตี และมีการเพิ่ม ขลุ่ยใหญ่และขลุ่ยเล็ก เพื่อเพิ่มมิติของเสียงในวงดนตรีงิ้ว และตั้งแต่ปี 1940 เป็นต้นมา ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีที่หลากหลายยิ่งขึ้น เช่น

ซอเอ้อหู ซอสองสายที่มีเสียงเศร้าและไพเราะ

ผีผา เครื่องสายที่มีลักษณะคล้ายพิณ ให้เสียงละเอียด และไพเราะ

ต้าหู ซอที่มีขนาดใหญ่กว่าเอ้อหู ให้เสียงทุ้มต่ำก็ได้ถูกเพิ่มเข้ามา

จากเครื่องดนตรีที่ยกตัวอย่าง ยังมีเพลงงิ้วแต้จิ๋วมากมาย และรูปแบบการผสมวงที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าดนตรีจีนเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สะท้อนถึงความเชื่อและวัฒนธรรมที่หยั่งรากลึกในสังคมจีนมาตั้งแต่อดีต คนจีนโบราณมีความเชื่อว่าเสียงดนตรีสามารถขับไล่สิ่งชั่วร้ายใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และใช้เป็นสื่อกลางในการเชื่อมโยงจิตวิญญาณกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มีการพัฒนาเครื่องดนตรีและระบบเสียง ในบริบทของพิธีกรรม มีเครื่องดนตรีจีนหลากหลายชนิด เช่น ไม้เคาะจังหวะ หรือ กระดิ่ง นอกจากนี้ดนตรีจีนยังเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่สำคัญในการแสดงงิ้ว มีบทบาทสำคัญที่ผสมผสานทั้งความบันเทิงและความศักดิ์สิทธิ์ การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงงิ้วนั้นมีการจัดแบ่งฝ่ายดนตรีอย่างชัดเจนระหว่างฝ่ายกลองและฝ่ายเครื่องสาย เครื่องดนตรีที่ใช้ในงิ้วได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องเพื่อเพิ่มสีสันให้กับการแสดง

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนรามเกียรติ์

คณะกรรมการจัดทำสารคดี เกี่ยวกับเอกลักษณ์ไทย มูลนิธิเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ (2558) ได้ให้คำนิยามและคำอธิบายไว้ว่า โขนเป็นมหรสพที่มีความสำคัญของชาติไทย แสดงออกถึงอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมไทย ซึ่งมีความแตกต่างจากมหรสพประเภทอื่น ๆ โขนบูรณาการขึ้นจากศิลปะหลากหลายแขนง แต่เดิมเป็นมหรสพในพระราชสำนัก เป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์มาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา มีลักษณ์เฉพาะตัวที่เห็นได้ชัดคือ ผู้แสดงสวมหัวโขนปิดหน้าเป็นส่วนใหญ่ และใช้ลีลาการเต้นให้เข้ากับจังหวะเพลงดนตรีของวงปี่พาทย์ แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายอันวิจิตร แสดงเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีเค้าโครงมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช (2555, น. 116 -117) และธนิต อยู่โพธิ์ (2539, น. 179-181) ได้กล่าวถึงเรื่ององค์ประกอบที่สำคัญของการขับร้องและดนตรีในการแสดงโขนว่า นักร้องมีบทบาทสำคัญในการแสดงโขน รวมไปถึงผู้พากย์และเจรจา เพลงร้องที่ใช้ในการแสดงโขนล้วนสะท้อนอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครตามแบบแผนที่กำหนดไว้ นักร้องจึงต้องถ่ายทอดอารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวโขน พร้อมทั้งรักษาระดับเสียงและจังหวะให้ตรงกับการบรรเลงดนตรี ระบบการขับร้องในโขนมักประกอบด้วย "ต้นเสียง" ซึ่งทำหน้าที่ร้องนำในวรรคแรก และ "ลูกคู่" อย่างน้อย 2 คน แต่ไม่ควรเกิน 6 คน ที่จะร้องรับในวรรคต่อไป ต้นเสียงต้องมีความแม่นยำในการร้อง รู้จังหวะช้าเร็วที่เหมาะสมกับท่ารำของผู้แสดงโขน สามารถทอดเสียงและบรรจุคำร้องได้อย่างเหมาะสม รวมถึงใส่ความรู้สึกให้สมกับอารมณ์ของตัวละครนั้น ๆ แม้จะมีนักร้องทั้งชายและหญิง แต่ส่วนใหญ่มักเป็นนักร้องหญิง ซึ่งสืบทอดแบบแผนมาจากละครใน ซึ่งแตกต่างจากผู้พากย์และเจรจาที่เป็นผู้ชาย

ดนตรีหลักที่ใช้ประกอบการแสดงโขนคือวงปี่พาทย์ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักอย่าง ปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง และตะโพน ประเภทของวงปี่พาทย์ที่ใช้ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ขึ้นอยู่กับความนิยมและฐานะของเจ้าภาพ แต่หลักสำคัญคือต้องบรรเลงตามแบบแผนด้วยจังหวะที่ค่อนข้างช้า เหมาะสมกับการร่ายรำของตัวโขน วงปี่พาทย์จะปรับเปลี่ยนไปตามประเภทของโขนที่แสดง เช่น โขนกลางแปลง ที่แสดงกลางแจ้ง มักใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างน้อย 2 วง ตั้งแยกกันใกล้ฝ่ายยักษ์และฝ่ายมนุษย์ บรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์โดยใช้โกร่งให้จังหวะ โขนนั่งราว ทำการแสดงบนโรง เดิมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ต่อมาพัฒนาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ใช้โกร่งในการให้จังหวะ และบรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ โขนโรงใน มีการขับร้องเข้ามาผสม จึงต้องบรรเลงทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงรับร้อง ใช้กรับพวงให้

จังหวะเวลาร้อง และใช้โกร่งเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ที่มีกลอง มักใช้วงปี่พาทย์ 2 วง เดิมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า พัฒนาสู่วงปี่พาทย์เครื่องคู่และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ โดยวงปี่พาทย์ที่นำมาใช้ทั้ง 2 วงที่ตั้วอยู่ 2 ฝ่าย จะบรรเลงสลับกัน และใช้เสียงทางในเพื่อให้เหมาะกับเสียงร้อง โขนหน้าจอลักษณะการบรรเลงคล้ายโขนโรงใน แต่ใช้วงปี่พาทย์วงเดียว ปัจจุบันมักตั้งไว้หลังจอ ยังคงใช้โกร่งตามธรรมเนียม เช่นเดียวกับโขนฉาก ที่มีวิธีการบรรเลงและวงปี่พาทย์เหมือนโขนโรงใน แต่มีการใช้ฉากประกอบตามท้องเรื่อง

ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์ (2563) ได้สรุปการค้นคว้าเรื่องดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนไว้ว่า บทเพลงที่ใช้บรรเลงในโขนกลางแปลงและโขนนั่งราวมีเพียงเพลงหน้าพาทย์ บรรเลงประกอบกิริยา เช่น เพลงเชิด เสมอ ตระ รัว ฯลฯ ส่วนโขนโรงในและโขนหน้าจอจะเพิ่มเพลงรับร้องแบบละครในเข้ามา เช่น เพลงช้าปี่ใน โอ้ซาตรีใน โอ้โลมใน และเพลง 2 ชั้นต่าง ๆ เป็นต้น ข้อสำคัญอีกอย่างนอกจาก จะได้เพลงต่าง ๆ ตามหลักการแล้ว นักดนตรีผู้นำ โดยเฉพาะผู้ตีระนาดเอก ต้องมีความเข้าใจในท่ารำและรู้เรื่องราวที่แสดงเป็นอย่างดี เพื่อให้การบรรเลงสอดคล้องและถูกต้องตามแบบแผน เช่น การใช้เพลงกราวใน สำหรับการตรวจพลฝ่ายยักษ์ และเพลงกราวนอกสำหรับฝ่ายมนุษย์และลิง การจัดวางวงดนตรีและนักร้องในปัจจุบันอาจปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมของสถานที่และดุลยพินิจของผู้ควบคุมวง โดยอาศัยการตัดสินใจจากสถานที่

จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนรามเกียรติ์ พบว่า องค์ประกอบด้านเสียงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อความสมบูรณ์ในการแสดง เนื่องจากผู้แสดงส่วนใหญ่สวมหัวโขน ทำให้ไม่สามารถแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้าหรือเปล่งเสียงได้ องค์ประกอบด้านเสียงจึงเข้ามาทำหน้าที่สำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครให้แก่ผู้ชม ดังนั้นเสียงขับร้อง เสียงพากย์เจรจา เสียงดนตรีจากวงปี่พาทย์ โดยเฉพาะการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงประกอบอากัปกิริยาอาการของตัวละคร จึงทำงานสอดประสานกันเพื่อสร้างสรรค์ประสบการณ์การชมโขนที่สมบูรณ์ ทั้งในด้านการดำเนินเรื่อง การสื่อสารอารมณ์ และการควบคุมจังหวะลีลาการร่ายรำอันเป็นเอกลักษณ์ ชดเชยข้อจำกัดของการสวมหัวโขนได้อย่างเป็นอัตลักษณ์

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ภาวิณี ธีรวุฒิ (2563) ได้ศึกษาเรื่องดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทพ่าเก รัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย ผลการวิจัยพบว่าดนตรีของชาติพันธุ์ไทพ่าเกมีการบรรเลงในสองรูปแบบ

หลัก ได้แก่ บทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น ก๊อง หม่อง และแซง ซึ่งมีจังหวะและกระสวนดนตรีเฉพาะตัว และบทเพลงขับร้องที่แบ่งเป็นการขับร้องแบบขนบและการขับร้องแบบสมัยใหม่ สำหรับบทเพลงขนบจะใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค มีทำนองเดียวและไม่มีการกำหนดจังหวะชัดเจน ยกเว้นในบางประเภทเพลง เช่น เพลงเคเคียง ในขณะที่บทเพลงสมัยใหม่มีการกำหนดจังหวะและบันไดเสียงที่ชัดเจน ในด้านของกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของไทพ่าเกอาศัยทุนทางวัฒนธรรมด้านดนตรีในการเชื่อมโยงคนในชุมชนเข้าด้วยกัน โดยใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการแสดงออกถึงภาษา การแต่งกาย ความเชื่อ และประเพณี ผ่านกิจกรรมทางวัฒนธรรม เช่น งานประเพณีและพิธีกรรม กระบวนการเหล่านี้ไม่เพียงแต่สะท้อนเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ แต่ยังช่วยผลิตซ้ำอัตลักษณ์ในหลากหลายมิติ ได้แก่ การผลิตซ้ำดนตรีในพิธีกรรม การผลิตซ้ำดนตรีเพื่อความบันเทิง การผลิตซ้ำภาษาและวัฒนธรรมพื้นบ้าน รวมถึงการผลิตซ้ำในด้านของชุดแต่งกาย งานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นถึงบทบาทสำคัญของดนตรีในฐานะสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ทรงพลังในการสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ความภาคภูมิใจของชุมชน ความเข้มแข็งของเครือข่ายคนไทพ่าเก และความรักในความเป็นชาติพันธุ์ของตน แม้จะอยู่ในสังคมพหุวัฒนธรรมของรัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย ดนตรีทั้งขนบและสมัยใหม่ช่วยหล่อหลอมจิตสำนึกร่วมของชุมชน และทำให้ชาติพันธุ์ไทพ่าเกนั้นสามารถธำรงอัตลักษณ์ของตนได้ในบริบทของโลกที่เปลี่ยนแปลงไป

ปรีดา อัครจันทโชติ (2557, น. 313-329) ได้ศึกษาเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย ซึ่งเป็นการศึกษาถึงการเปลี่ยนแปลงของงิ้วในสังคมไทย มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturation) กับความเปลี่ยนแปลงในมิติของความหมายและบทบาทหน้าที่ของงิ้วในประเทศไทย นอกจากนี้ยังศึกษาแบบแผนและกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นกับงิ้ว ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน รวมถึงปัจจัยเชิงอำนาจที่ส่งผลต่อกระบวนการดังกล่าว ผู้วิจัยได้ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีอันประกอบด้วย แนวคิดเกี่ยวกับงิ้ว แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมและการสื่อสาร แนวคิดเรื่องการสร้างความหมาย และแนวคิดหน้าที่นิยม จากผลการวิจัยพบว่า การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยนั้นมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับการเปลี่ยนแปลงความหมายทางสังคม ได้แก่ ความเชื่อทางศาสนา สถาบันกษัตริย์และราชสำนัก ความเชื่อมโยงกับประเทศจีน การขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ การศึกษา การเมืองการปกครอง และบทบาทของสื่อมวลชนกับเทคโนโลยีสารสนเทศ

ในด้านบทบาทหน้าที่งิ้วในประเทศไทยปัจจุบันยังคงรักษาบทบาทหน้าที่หลายประการที่เหมือนกับงิ้วในประเทศจีน แต่ก็ได้พัฒนาบทบาทหน้าที่ใหม่ขึ้นมาด้วย ซึ่งงิ้วแต่ละประเภทมีการ

ปรับเปลี่ยนที่ต่างกัน งิ้วแบบขนบดั้งเดิมมีความยืดหยุ่นในการเปลี่ยนแปลงน้อยที่สุด ในขณะที่งิ้วไทยมีความยืดหยุ่นปานกลาง และงิ้วการเมืองมีการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบมากที่สุด กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมนี้ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างเป็นอิสระ แต่ได้รับอิทธิพลจากปัจจัยเชิงอำนาจต่าง ๆ เช่น อำนาจรัฐ อำนาจทุน อำนาจสื่อ อำนาจผู้ชม อำนาจศาสนา และอำนาจของผู้ผลิตเอง นอกจากนี้ การสร้างสรรค์งิ้วในลักษณะข้ามพ้นวัฒนธรรมยังมีเงื่อนไขเฉพาะ ได้แก่ การอยู่ในสภาพแวดล้อมที่หลากหลายทางวัฒนธรรม การตระหนักถึงปัญหาของความหมายดั้งเดิม ความพยายามในการต่อรองหรือครอบงำความหมาย (Dominate Meaning) การมีขอบเขตในการปรับเปลี่ยน และการมีการผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง ซึ่งกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในปัจจุบัน สามารถแบ่งได้เป็น 4 ขั้นตอน คือ ขั้นการผลิต การเผยแพร่ การบริโภค และการผลิตซ้ำ ซึ่งในแต่ละขั้นตอน งิ้วแต่ละประเภทมีความแตกต่างกันไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งขั้นการผลิตซ้ำเป็นกลไกสำคัญที่ช่วยให้งิ้วสามารถปรับตัวและดำรงอยู่ได้ในสังคมไทย งานวิจัยนี้ได้ให้ภาพที่ชัดเจนว่า งิ้วในประเทศไทยเป็นสื่อการแสดงที่มีการปรับตัวและผสมผสานทางวัฒนธรรม เพื่อตอบสนองต่อบริบททางสังคมและการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ทำให้งิ้วในไทยมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากงิ้วในประเทศจีน

ในด้านการธำรงอัตลักษณ์ของการแสดงงิ้วในยุคโลกาภิวัฒน์ที่มีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วในบริบทของโลกที่เปลี่ยนแปลงไป การเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยสู่การปรับตัวเพื่อความอยู่รอด ในประเทศไทยการแสดงงิ้วมีการปรับรูปแบบการแสดงให้ถูกจริตแก่ผู้ชม โดยเสมอมา โดยมีการสร้างสรรค์ให้เกิดความแปลกใหม่ หรือแม้กระทั้งการปรับแนวทางในการแสดงงิ้ววรรณกรรมจีนดั้งเดิม มาเป็นงิ้วที่เล่นวรรณกรรมที่แตกต่างในวัฒนธรรมทางเชื้อชาติ และภาษา แต่ยังคงซึ่งไว้ในอัตลักษณ์ความเป็นงิ้ว ดังเช่น ธนัช ถิ่นวัฒนากุล (2548, 130-135) ได้วิจัยเชิงสร้างสรรค์ในเรื่องของกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม ที่มีเป้าหมายในการพัฒนาสื่อสารการแสดงรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานวัฒนธรรมจีนและไทย โดยนำ "งิ้ว" ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงจีนมาประยุกต์เข้ากับวรรณกรรมไทยเรื่อง "พระสุธน" โดยใช้ภาษาไทยในการแสดง ผลการวิจัยชี้ให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์ที่แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ การเตรียมการแสดง (Pre-Production) ซึ่งเป็นการค้นหาศิลปะวิธีใหม่ การดำเนินการแสดง (Production) ซึ่งเป็นกระบวนการจัดแสดง และการประเมินผลการแสดง (Post-Production) เพื่อศึกษาทัศนคติของผู้ชม การสร้างสรรค์การวิจัยในครั้งนี้ยังเน้นถึง "สุนทรียลักษณ์" ของการแสดงที่ประกอบด้วยองค์ประกอบหลากหลาย เช่น ศิลปะและเทคนิคการแสดง วรรณกรรมที่ใช้ ตัวละคร ดนตรี เครื่องแต่งกาย และฉากเวที โดยวรรณกรรมไทยเรื่อง "พระสุธน" ได้รับการเลือกใช้แทน

วรรณกรรมจีนดั้งเดิม สร้างความแตกต่างอย่างเด่นชัดจากงิ้วแต้จิ๋วทั่วไป ทั้งในเนื้อหาและวิธีการจัดแสดงที่ย้ายออกจากศาลเจ้าแบบดั้งเดิมมาสู่เวทีในห้องแสดงของสถาบันการศึกษา ในส่วนของมิติทางด้านทัศนคติของผู้ชมนั้นสะท้อนถึงความชื่นชอบในบทบาทของตัวละครและการออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า มากกว่าดนตรีและการขับร้อง อนึ่งมาจากความไม่คุ้นเคยของผู้ชมกับสำเนียงแบบงิ้วและปัญหาระบบเสียง อย่างไรก็ตาม นักวิชาการและนักวิชาชีพด้านการละครมองว่าการวิจัยนี้เป็นนวัตกรรมการสื่อสารที่น่าสนใจ ด้วยการผสมผสานแนวคิดทางการละครสมัยใหม่กับวัฒนธรรมพื้นบ้านผ่านภาษาและวรรณกรรม สร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงที่แปลกใหม่และมีคุณค่าทางวัฒนธรรม

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ วารสาร และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัย จะเห็นได้ว่าแนวคิดแต่ละด้านที่กล่าวมานั้นประกอบไปด้วย ทฤษฎีการผสมผสาน การข้ามพ้นวัฒนธรรม อัตลักษณ์ ทฤษฎีดนตรีวิทยา การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ตอนโกลาหลยามราตรี

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยทางคุณภาพ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีการข้ามพ้นวัฒนธรรม เป็นแนวทางในการศึกษาโดยเริ่มจากการรวบรวมข้อมูลจาก งานวิจัย เอกสาร ตำราวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และการศึกษาภาคสนามการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ สอบถามข้อมูลเชิงประจักษ์ แล้วนำมาวิเคราะห์เป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการบรรยายพรรณนา ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ กำหนดแนวทาง ด้วยวิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย ดังนี้

1. ขั้นศึกษาค้นคว้าข้อมูลและรวบรวมข้อมูล

1.1 ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารหลักฐานและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยได้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ต่อไปนี้

1.1.1 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.1.2 หอสมุดดนตรีไทย สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 รวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลในลักษณะของเอกสาร บทความ หนังสือ วิทยานิพนธ์ บทสัมภาษณ์ และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทยจากแหล่งต่าง ๆ โดยจำแนกดังนี้

1.2.1 ข้อมูลชั้นต้น ได้แก่ บทสัมภาษณ์

1.2.2 ข้อมูลชั้นรอง ได้แก่ โน้ตเพลง บทความ หนังสือ วิทยานิพนธ์ สื่อวีดีทัศน์การแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

1.3 พื้นที่การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

1.3.1 สนามวัดพระราม จังหวัดอยุธยา ของการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ในงานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ "วิถีถิ่น วิถีไทย" ภาคกลาง และภาคตะวันออก และงานมหกรรมอาหารพื้นบ้าน สืบสานตำนานวิถีถิ่นอยุธยา วันที่ 1-4 เมษายน 2564 โดยสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย

1.3.2 SW Chinese Music Center ถนนจอมทอง แขวงจอมทอง เขตจอมทอง กรุงเทพมหานคร

1.4 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

1.4.1 นายอชิตะ อนันต์กวิน ผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีจีน และดนตรีจีนแต้จิ๋ว

1.4.2 นายธิรภัทรนนท์ อนันต์กวิน อุปนายกสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย และผู้บริหารคณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าซุน ผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีจีน และบทเพลงที่ใช้ในการประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์

1.4.3 นายกิตติ ภูกิจธนโชติ ผู้บริหารคณะงิ้ว เซงโห่งยเตี่ยเกี่ยท้วง ผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีจีนประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว

2. ขั้นจัดกระทำข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

ศึกษาข้อมูลการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีขอบเขตในด้านเนื้อหาและขั้นตอนในการศึกษาดังนี้

2.1 ศึกษาข้อมูลเพื่อกำหนดประเด็น

2.1.1 วิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

2.1.2 อัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

2.2 รวบรวม จำแนกและจัดลำดับเนื้อหาทั้งหมดตามประเด็นที่ศึกษาเพื่อดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนต่อไป

3. เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้

ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้อยู่ในลักษณะของเอกสาร บทความ หนังสือ วิทยานิพนธ์ บทสัมภาษณ์ วีดีทัศน์การแสดง และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์จากแหล่งต่าง ๆ จำแนกเป็นข้อมูลชั้นต้นและข้อมูลชั้นรอง โดยใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ดังนี้

3.1 แบบสัมภาษณ์

3.2 อุปกรณ์ในการจดบันทึก

3.3 เครื่องบันทึกเสียง

3.4 เครื่องบันทึกวีดิทัศน์

3.5 กล้องถ่ายรูป

4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ได้วิเคราะห์ข้อมูล โดยนำบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ เพลงที่กำหนดในขอบเขตของการวิจัย จากวีดีทัศน์ และโน้ตที่ได้รับจากคณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าซุน มาดำเนินการใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดกรองประเด็นในการศึกษา และเลือกใช้เครื่องมือ เพื่อให้ได้มาซึ่งอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ โดยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลดังต่อไปนี้

4.1 วิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี ดังนี้

4.1.1 ระบบเสียง (Tuning system)

4.1.2 ทำนอง

4.1.2.1 ช่วงเสียง

4.1.2.2 โครงสร้างทำนอง

4.1.2.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง

4.1.3 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm)

4.1.4 ความดัง-เบา

4.1.5 การเลือกใช้เครื่องดนตรี

4.2 อัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

4.2.1 อัตลักษณ์ทางดนตรีในการลำดับบทเพลงประกอบการแสดง

4.2.2 อัตลักษณ์ทางดนตรีประกอบการแสดงด้านเนื้อร้อง

4.2.3 อัตลักษณ์ทางดนตรีในเรื่องความสัมพันธ์ของดนตรี การขับร้อง กับการแสดง

5. ขั้นสรุป อภิปราย และเสนอแนะ

นำข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า ข้อมูลภาคสนาม วิเคราะห์ สังเคราะห์ นำมาเรียบเรียง ทำการบันทึกลงในการวิจัย และนำเสนอสาระสำคัญจากการค้นคว้าเชิงคุณภาพ ในรูปแบบของการพรรณนา พร้อมสรุปรายงานการวิจัย

บทที่ 4
ผลการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาเรื่องการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย หากต้องการทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงอัตลักษณ์การสร้างสรรค์ผลงานของบทเพลงในการข้ามวัฒนธรรมในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงแบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ที่จะช่วยให้การศึกษาครอบคลุมและเข้าใจถึงกระบวนการสร้างสรรค์ได้อย่างละเอียดดังนี้

4.1 วิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี

ในการวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ จากบทเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี โดยการประพันธ์เพลงของ อาจารย์ Li Xian Lie (หลี่ เซียน เลียะ) ที่ปรึกษาในการสร้างสรรค์ผลงานงิ้วรามเกียรติ์เต็มเรื่องในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ถอดโน้ตดนตรีที่เรียกว่า "โน้ต Jian pu" (เจี๋ยนผู่) ซึ่งใช้ตัวเลขแทนโน้ตเสียง จากโน้ตดั้งเดิมที่ได้รับมาจากสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย คณะแซ่ลั่งเง็กเล่าซุน มาเป็นรูปแบบโน้ตดนตรีตะวันตก

4.1.1 ระบบเสียง (Tuning system)

ระบบเสียงหรือ Tuning system ในดนตรีแต้จิ๋ว มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ก่อนจะกลายเป็นระบบเสียงสากลในปัจจุบัน หากย้อนกลับไป 200-500 ปีก่อน ระบบเสียงในอดีตในยุคแรกระบบเสียงหลักมีเพียง 5 เสียง หรือ เพนตะโทนิก ซึ่งถูกเรียกว่า "อิ๊ก หงี ซา สี่ โหงว" ในภาษาจีนแต้จิ๋ว ระบบนี้ไม่มีการบันทึกอย่างชัดเจน ต่อมาจึงมีการพัฒนาระบบเสียงให้มีมากขึ้น แต่ไม่ได้ใช้การเรียกโน้ตเป็น "โด เร มี ฟา ซอล ลา ที" (C, D, E, F, G, A, B) แต่ใช้คำเรียกที่แตกต่างกันเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วอย่าง "เสี่ยง แช ก๊ง ฮ้วม ลิ้ว อู๊ อิ๊" ซึ่งสะท้อนถึงระบบ 7 เสียง โดยเสียงซอล (G) และลา (A) ถ้าเป็นเสียงกลางจะเรียกว่า "ลิ้ว กับ อู๊" แต่ถ้าเป็นเสียงต่ำจะเรียกว่า "ห่อ กับ ซือ" (อชิตะ อนันต์กวิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 เมษายน 2567) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีแต้จิ๋วมีวิธีการตั้งชื่อเสียงที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ตาราง 1 การเทียบระดับเสียงกับชื่อโน้ตดนตรีแต้จิ๋ว

ระดับเสียงโน้ต	โน้ตเจี๋ยนผู่	คำเรียกดั้งเดิม	ตัวอักษรจีน
ซอล ต่ำ (G)	5̣	ห่อ	合
ลา ต่ำ (A)	6̣	ซือ	四
ที (B)	7	อี๊	乙
โด (C)	1	เสี่ยง	上
เร (D)	2	แช	尺
มี (E)	3	ก๊ง	工
ฟา (F)	4	ฮ้วม	凡
ซอล (G)	5	ลิ้ว	六
ลา (A)	6	อู๊	五

ที่มา : กรกต ธัชศฤงคารสกุล. (2554). การพัฒนาสื่อมัลติมีเดีย เรื่อง ดนตรีจีนบางหลวง สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเจี้ยนหัว อำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม (น. 212) : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

การเปลี่ยนแปลงสู่ยุคระบบเสียงสากล จากยุคสมัยการปฏิวัติวัฒนธรรมจีนในปี 1949-1966 (อดิเทพ พันธ์ทอง, 2567) เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญ ดนตรีแต้จิ๋วรวมถึงดนตรีจีนแขนงอื่น ๆ ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกอย่างชัดเจน เครื่องดนตรีอย่างไวโอลินถูกนำมาผสมผสานกับวงดนตรีจีน นักดนตรีเริ่มแต่งเพลงใหม่มากขึ้น และมาตรฐานดนตรีสากลถูกนำมาปรับใช้ ในยุคที่ยังไม่มีเครื่องจูนเสียง (Tuner) นักดนตรีใช้ทักษะการฟัง โดยใช้เครื่องดนตรีมาตรฐานอย่างฆ้องแบน หรือขลุ่ยมาเป็นตัวเทียบอ้างอิงเสียง เพราะมีเสถียรภาพมากกว่าเครื่องดนตรีบรรเลงประเภทเครื่องดนตรีมีสายชนิดอื่น อย่างไรก็ตามปัญหาเรื่องความไม่เสถียรของขลุ่ยยังคงมีอยู่ เนื่องจากขลุ่ยสมัยก่อนทำจากไม้ท่อนเดียว ไม่มีข้อต่อเพื่อปรับจูนละเอียดเหมือนปัจจุบัน จึงนิยมใช้ฆ้องแบนเทียบเสียงมากกว่า อาจารย์อชิตะยังกล่าวถึงการคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์จากการเปลี่ยนแปลงเรื่องระบบเสียงในดนตรีแต้จิ๋วไปอีกว่า “ถึงแม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงมากมาย แต่ดนตรีแต้จิ๋วยังคงรักษาเอกลักษณ์บางอย่างไว้ เช่น ระบบ 7 เสียงแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะโน้ต ฟา(F) และ ที(B) ซึ่งยังคงมีความแตกต่างจากระบบเสียงสากล โดยเสียง F จะถูกตั้งให้เสียงสูงกว่าเล็กน้อยแต่ไม่ถึง

F# ส่วนโน้ต B จะตั้งให้ต่ำกว่าแต่ไม่ถึง B♭" (อชิตะ อนันต์กวิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 เมษายน 2567)

ในดนตรีจีนประกอบการแสดงพื้นบ้านอย่างเช่นงิ้วในประเทศไทยนั้น ยังคงนิยมใช้ระบบโน้ตดนตรีแบบตัวเลขที่เรียกว่า "Jian pu" (โน้ตเจี๋ยนผู่) ซึ่งใช้ตัวเลขแทนโน้ตเสียง (ภิญโญ ภู่เทศ, 2560, น. 109) โดยมีหลักการอ่านคล้ายกับโน้ตสากล บันไดเสียงในโน้ตเจี๋ยนผู่มีความสอดคล้องกับโน้ตสากล แต่มีความแตกต่างบางประการ เช่น หมายเลข 1 ทุกตัวในระบบนี้แทนเสียง "โด" และใช้สัญลักษณ์จุดเพื่อบ่งบอกระดับเสียง หากมีจุดด้านบนของตัวโน้ต (1̇) หมายถึงเสียง โดสูง ส่วนจุดด้านล่างของตัวโน้ต (1̣) หมายถึงตัวโน้ตนั้นเป็นเสียง โดต่ำ ในขณะเดียวกันทางโน้ตดนตรีสากลนั้นจะใช้บันทัด 5 เส้นเพื่อกำกับระดับความสูงต่ำของเสียงโน้ตดนตรี การกำหนดโน้ตในระบบเจี๋ยนผู่ขึ้นอยู่กับคีย์ หรือเซตของโน้ต 7 โน้ตในสเกล (Scale) นั้นทั้งหมด เช่น หากเพลงอยู่ในคีย์ C โน้ต "โด" (1) จะเท่ากับเสียง C หากเพลงอยู่ในคีย์ F โน้ต "โด" (1) จะเท่ากับเสียง F

ดนตรีประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของคณะงิ้วแซลั่งเง็กเล่าชุน ภายใต้สมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย ใช้ดนตรีจีนกลุ่มดนตรีจีนแต้จิ๋ว โดยกำหนดระบบเสียง "โด" เท่ากับคีย์ F ซึ่งเป็นการใช้ระบบ "Move Do" หรือการเคลื่อนตำแหน่ง "โด" ตามคีย์ที่กำหนด ดังเช่นนตรีแต้จิ๋วทั่วไปที่นิยมใช้กัน ซึ่งระบบนี้มีความแตกต่างจากระบบ "Fixed Do" ที่ "โด" จะต้องอยู่ในคีย์ C เสมอไป โดยโน้ตเพลงจีนในแสดงพื้นบ้านอย่างเช่นงิ้วแต้จิ๋วนั้นจะมีการกำหนดว่า "1 = F" หมายถึงให้คีย์ F แทนเสียง "โด" แต่หากเมื่อมีความจำเป็นจะต้องเปลี่ยนคีย์ในการบรรเลง เช่น ต้องการเปลี่ยนจากคีย์ F ไปยังคีย์ E จะมีการเขียนกำหนดในส่วนบนของการบันทึกโน้ตหน้าแรกก่อนบรรเลงเพลงเป็น 1 = E โดยนักดนตรีต้องเปลี่ยนตำแหน่งมือหรือตำแหน่งการวางนิ้วเพื่อให้สอดคล้องกับคีย์ใหม่ ตัวอย่างเช่น เครื่องดนตรี Yangqin (หยางฉิน) หรือขิมจีน จะต้อง Transpose ปรับตำแหน่งการตีไม้ลงบนสายตามคีย์ที่เปลี่ยน ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น เช่น เครื่องดนตรีประเภทซอ จะใช้การปรับเสียงเพื่อให้เข้ากับคีย์ที่ต้องการใช้ในบทเพลงนั้น ๆ ทั้งนี้ การปรับเปลี่ยนคีย์ดังกล่าวมีความสำคัญในการสร้างความกลมกลืนระหว่างเสียงดนตรีกับการขับร้องของนักแสดง และเพิ่มความสอดคล้องในระหว่างการแสดง ในระบบ Move Do นั้นเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในดนตรีจีนมาอย่างยาวนาน และยังได้รับการยอมรับในวงการดนตรีสากลปัจจุบัน ซึ่งไม่นิยมใช้ระบบ Fixed Do แล้ว เนื่องจาก Move Do ช่วยเพิ่มความยืดหยุ่นและสามารถปรับตัวได้ตามความต้องการของนักดนตรีและนักร้อง

4.1.2 ทำนอง

จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมของ ธนัช ถิ่นวัฒนากุล (2548, น. 67) ซึ่งสอดคล้องกับผู้ให้ข้อมูล อาจารย์อชิตะ อนันต์กวิน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 เมษายน 2567) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีจีน กล่าวว่า ดนตรีแต้จิ๋วมีระบบโหมด (Mode) คือรูปแบบทำนองหลัก ๆ มีด้วยกันอยู่ 4 แบบ ได้แก่ คิงลัก ตั่งลัก อั่วโหงว และฮวงซั่ว

คิงลัก (ทำนองดนตรีที่มีความบางเบา สดใส)

เป็นทำนองดนตรีที่มีความบางเบา สดใส เน้นความสบาย รื่นหู ไม่หนักหน่วง ใช้ในฉากที่มีอารมณ์สนุกสนาน หรือฉากทั่ว ๆ ไป จะพบโน้ต ตัวโด(1) เร(2) มี(3) ซ้ำบ่อย ไม่ค่อยพบตัวฟา(4) หรือ ที(7) เช่นตัวอย่างโน้ตในบทประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี ในส่วนโครงสร้างบทนำ เกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ เมื่อตัวละครในการแสดง ท้าวทศรถ พระราชโอรส ไพร่ข้าบริวาร พร้อมกัน ณ ท้องพระโรง ทำให้ผู้ชมการแสดงมองเห็นภาพความน่ารื่นรมย์ของพระราชวัง ดังตัวอย่างโน้ตเจี๋ยนผู่ ดังนี้

| 0 3 2 3 | 1 6̣ 1 | 0 3 2 3 | 1 3 2 |

ภาพประกอบ 4 โน้ตเจี๋ยนผู่รูปแบบตัวเลขในทำนองคิงลัก

ที่มา: อชิตะ อนันต์กวิน วันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2567

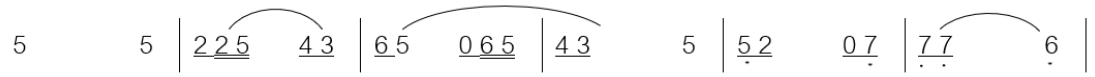
ซึ่งสามารถอ่านเป็นโน้ตภาษาไทยได้ดังนี้

| - ม ร ม | ด ล̣ ด | - ม ร ม | ด ม ร |

ตั่งลัก (ทำนองดนตรีที่มีความหนักแน่น)

เป็นทำนองดนตรีที่มีความหนักแน่น อาศัยการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างหนักหน่วง มักปรากฏในฉากที่เร้าอารมณ์ผู้ชมการแสดง ที่มีทั้งฉากอารมณ์โศกเศร้า โกรธแค้นทะเลาะกัน หรือแสดงความคับแค้นใจ โดยมีการใช้โน้ตตัวฟา(4) และ ที(7) เข้ามาเพิ่มเติม เช่นในโครงสร้าง C ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี เป็นบทกลอนที่พรรณนาถึงความโกรธและความผิดหวังอย่างมากของพระนางไกยเกษีมารดาพระพรต ที่โอรสของตนไม่ได้ขึ้นครองราชย์ตามที่หวังไว้ เนื่องจากเข้าใจว่าท้าวทศรถสับสนและมอบตราราชลัญจกรผิดคน ทำให้ความฝันที่

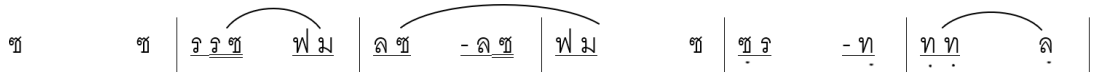
จะเห็นพระพรตเป็นกษัตริย์แห่งราชวงศ์ต้องพังทลายลง และกำลังคิดหาวิธีจัดการกับสถานการณ์นี้ โดยพยายามควบคุมความโกรธและตั้งใจจะรีบไปพบท้าวทศรถที่พระราชวังกลางดึก ดังตัวอย่างโน้ตเจี๋ยนผู่ ดังนี้



ภาพประกอบ 5 โน้ตเจี๋ยนผู่รูปแบบตัวเลขในทำนองตั่งลัก

ที่มา: ธิรภัทรานนท์ อนันต์กวิน วันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2566

ซึ่งสามารถอ่านเป็นโน้ตภาษาไทยได้ดังนี้



อั่วโหงว (ทำนองที่ใช้ในฉากที่มีอารมณ์โศกเศร้า)

เป็นทำนองที่ใช้ในฉากที่มีอารมณ์โศกเศร้าเช่นกัน ส่วนมาใช้ในตอนเวลาฉากที่ไหว้หน้าหลุมศพ หรือฉากที่เล่าไปถึงอดีตอันน่ารันทดสลดใจ การพลัดพรากจากกัน เช่น สามีภรรยาพลัดพรากจากกัน พอได้กลับมาพบกัน ก็ใช้ทำนองนี้บรรเลงร้องเพลง เพื่อพรรณนาถึงความโศกเศร้าที่ต้องพลัดพรากกัน ในทำนอง อั่วโหงว มีข้อแตกต่างจากทำนองตั่งลัก ตรงที่จะไม่มีโน้ตตัว มี(3) และปรับเปลี่ยนโน้ตตัวเร (2) ให้เพี้ยนสูงขึ้นเล็กน้อย หรือเรซาร์ป เวลาเครื่องดนตรีต้องปรับเสียงเพื่อบรรเลงทำนองนี้ ขิมจีน หรือหยางฉินจะตั้งเสียงตัว เร(2) แยกไว้ข้างล่าง ผู้บรรเลงเลื่อนมือลงมาตีด้านล่าง ซึ่งไม่พบในฉากที่ 1 ดนตรีประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ตอนโกลาหลยามราตรีนี้ แต่อาจพบในตอนอื่น ๆ ของชุดการแสดง

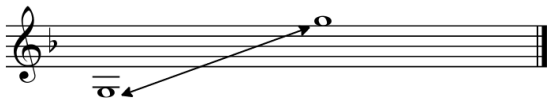
ฮวงซั่ว (ทำนองที่ใช้ในฉากที่มีอารมณ์รื่นเริง)

เป็นทำนองที่ใช้ในฉากที่มีอารมณ์รื่นเริง มีทำนองที่คล้ายคลึงกับคิงลัก แต่มีการปรับเปลี่ยนบางส่วน คือเน้นใช้เสียงฟา(4) และเสียงลา(6) มักจะใช้ตอนฉากแต่งงาน การเกี้ยวพาราสี ซึ่งไม่พบในฉากที่ 1 ดนตรีประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ตอนโกลาหลยามราตรีนี้ เช่นเดียวกันกับทำนองแบบอั่วโหงว แต่อาจพบในตอนอื่น ๆ ของชุดการแสดง

ในการเลือกใช้ทำนองแต่ละโหมด ของผู้ประพันธ์เพลงประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว โดยอาจจะเลือกนำเพลงประเภทไป่จี้ หรือ ที่ซี ที่ต้องการมาใส่ในบทนำก่อน กล่าวคือมีดนตรีดำเนินมาก่อนที่จะเข้าบทเนื้อร้อง หากเลือกบทเพลงที่เป็นโหมดของคิงลักในเบื้องต้นแล้วก็ต้องแต่งทำนองการขับร้องเข้าไปให้เป็นทำนองในแบบคิงลักด้วย เพื่อให้ฟังแล้วกลมกลืนกัน ไม่ใช่ขัดแย้งกัน ผู้ประพันธ์จะเลือกเพลงที่เหมาะสมกับฉากและอารมณ์ที่ต้องการสื่อ และสามารถปรับแต่งทำนอง ภายในโหมดได้ เพื่อให้เข้ากับเนื้อหาของฉากมากขึ้น

โดยสรุปในฉากโกลาหลยามราตรี ผู้วิจัยได้พบโหมด คิงลัก และตั่งลัก ในการใช้ประพันธ์เพลง เนื่องด้วยเป็นการบอกเล่าทำนองในฉากความรื่นรมย์ในพระราชวัง ทั่ว ๆ ไป ที่ได้เล่าเรื่องราวของท้าวทศรถต้องการสละราชสมบัติให้พระรามครองราชย์ โดยมีพระพรตพระลักษณ์ร่วมยินดีพร้อมข้าทาสบริวาร หลังจากนั้นเมื่อพระนางไกยเกษีทราบความ ก็ทรงไม่พอพระราชหฤทัย รีบร้อนตรงไปยังพระราชวังในเวลากลางดึกเพื่อทูลขอพรจากท้าวทศรถที่เคยให้คำมั่นสัญญาไว้ว่าขออะไรก็จะให้เนื่องจากเคยช่วยชีวิตไว้เมื่อครั้งออกรบ จึงขอให้พระพรตราชโอรสของตนขึ้นครองราชย์ และให้พระรามออกบวชเข้าป่าไปเป็นเวลา 14 ปี โหมดทำนองก็จะเป็นในรูปแบบตั่งลัก ที่ทำนองดนตรีที่มีความหนักแน่นขึ้น แสดงถึงความคับแค้นใจ เป็นต้น ซึ่งจะใช้ได้อย่างเหมาะสมอย่างไรต้องอาศัยประสบการณ์และความเข้าใจในดนตรีแต้จิ๋วของผู้ประพันธ์อย่างลึกซึ้ง ความสำคัญของโหมดในดนตรีแต้จิ๋วจึงเป็นสิ่งช่วยกำหนดอารมณ์ของฉากที่แตกต่างกัน เป็นเครื่องมือในการสื่อสาร ทำให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราว เสมือนภาษาที่นักดนตรีใช้ในการสื่อสารกับผู้ชม ทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงอารมณ์ของตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่องได้

4.1.2.1 ช่วงเสียง

ในการวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรีในส่วนของการวิเคราะห์ช่วงเสียงจากการนำโน้ตเจี๋ยนผู่ต้นฉบับ มาเปรียบเทียบเสียง พบว่า เสียงโด เท่ากับ F กลาง (Middle F หรือ F4) บนเปียโน ซึ่งมีความถี่ประมาณ 349.23 เฮิรตซ์ อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ โดยช่วงเสียงต่ำที่สุด คือ เสียง G3 หรือเสียง ซอล ในตำแหน่งใต้เส้นน้อยที่ 2 ของกุญแจซอล ระดับช่วงเสียงสูงที่สุด คือ เสียงโน้ต G5 ในตำแหน่งบนเส้นที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้นของกุญแจซอล ตามตัวอย่าง ดังนี้

ภาพประกอบ 6 ช่วงเสียงเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2567

ซึ่งใช้เสียงได้ครบทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วยเสียง F, G, A, Bb, C, D, E /ฟา, ซอล ลา, ทีแฟลต, โด, เร, มี บันไดเสียงหลักคือ F เมเจอร์ หากเทียบกับโหมดในดนตรีตะวันตกคือโหมดไอโอเนียน

F Ionian (major) — F G A Bb C D E

ภาพประกอบ 7 โหมด F Ionian (major)

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2567

4.1.2.2 โครงสร้างทำนอง

บทเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี มีความยาวทั้งสิ้น 298 ห้อง มีโครงสร้างบทเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรีดังนี้

ตาราง 2 โครงสร้างบทเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี

โครงสร้าง	ลำดับการบรรเลง	ห้องที่	โน้ตจบ
บทนำ	การบรรเลงโหมโรง (เจี่ย แป๊) จังหวะกลองเร็ว	1-2	
	เกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้	3-12	C, A สร้างแรงดึงดูด
	จังหวะ ซาแกโก้ว บอกเวลา		
	บทนำบรรเลงดนตรี	13-22	C เริ่มต้นเพลงหลัก เริ่มเรื่อง
A	นำเสนอทำนองหลักที่ 1 (ทำนองนักร้องหลังม่าน)	23-43	
	ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง	44-51	
B	นำเสนอทำนองหลักที่ 2 (ทำนองร้องท้าวทศรถ)	52-98	F สร้างอารมณ์ที่สงบ
	ทำนองเชื่อม	99-106	
A’	ทำนองนักร้องหลังม่าน	107-122	A
	ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	123-126	C
C	นำเสนอทำนองหลักที่ 3 (ทำนองร้องพระนางไกยเกษี)	127-166	เตรียมเปลี่ยนผ่าน อารมณ์ หรือเข้าสู่ช่วงใหม่
	ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	167-168	Bb สร้างความแตกต่าง ทางสีสันชั่วคราว
D	ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์)	169-187	F ช่วงเน้นใจความ สำคัญ ใช้คีย์หลัก เพื่อเน้นเนื้อหา
C’	ทำนองร้องพระนางไกยเกษี	188-244	C
	ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา วนซ้ำ	245-250	
A’	ทำนองนักร้องหลังม่าน	251-278	A

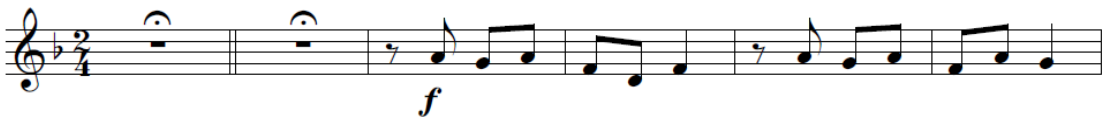
ตาราง 2 (ต่อ)

โครงสร้าง	ลำดับการบรรเลง	ห้องที่	โน้ตจบ
	ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	279	D
A’	ทำนองนักร้องหลังม่าน	280-298	C ลงจบด้วย Dominant สื่อถึงการส่งต่อในฉากต่อไป

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2567

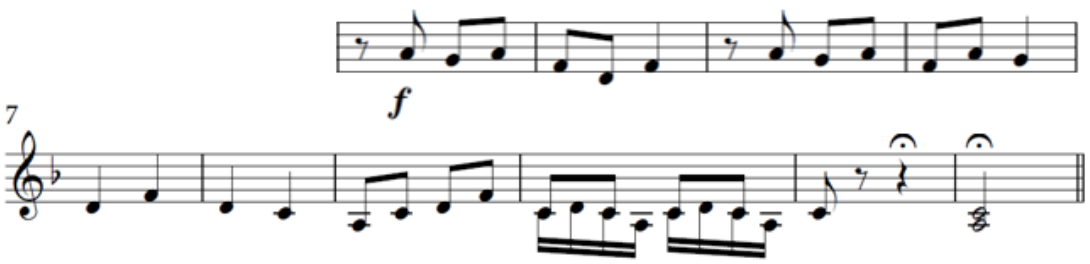
ตอน โครงสร้าง บทนำ

การบรรเลงโหมโรง (เจี่ย แป๊) จังหวะกลองเร็ว

เป็นการบรรเลงจังหวะกลองเร็ว ในห้อง(Bar)ที่ 1-2 โดยมีสัญลักษณ์ 𝄐 เครื่องหมาย Fermata หรือเครื่องหมาย “ตาไก่” ที่ผู้ประพันธ์ต้องการกำกับให้ยืดเสียงออกตามความพอใจ โดยผู้ที่มีตำแหน่งซิงแซ หรือผู้นำฝั่งเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ (โก๋วคา) จะบรรเลงเครื่องดนตรี อาทิ กลอง ฆ้อง และฉาบ “การบรรเลงโหมโรง (เจี่ย แป๊) ล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องดนตรีประเภท “เครื่องตี” ทั้งสิ้น ซึ่งจะมีการตีกลอง (ตั่วโก้ว) รัวเร็วเป็นจังหวะถี่ ๆ ประกอบกับการตี ฆ้องแบน (เค่กล้อ หรือเจี๊ยล้อ) เพื่อเป็นการบรรเลงเปิดให้ดูยิ่งใหญ่อลังการ หรือเป็นการบอกสัญญาณให้กับผู้ชมรับรู้ว่าการแสดงกำลังจะเริ่มขึ้นเร็ว ๆ นี้” (กิตติ ภูกิจธนโชติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 สิงหาคม 2567) ก่อนที่จะดำเนินเข้าสู่เกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้

ภาพประกอบ 8 การเว้นห้องด้วยสัญลักษณ์ Fermata เพื่อบรรเลง เจี่ย แป๊

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

เกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้

นอกจากโหมโรงแล้วยังมีส่วนของการเกริ่นนำ ในส่วนของบทนำช่วงทำนองเพลงไป่จี้ ของการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ตอนโกลาหลยามราตรีนี้ เป็นเสมือนกับท่อน Intro โดยผู้ที่มีตำแหน่งเถาชิ่ว หรือผู้นำฝ่ายเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง (ฮี้คา) อาทิ ขิม ซอ ปี่ และขลุ่ย ที่บรรเลงเพื่อสร้างบรรยากาศและเร้าความรู้สึกแก่ผู้ชมการแสดง โดยเถ่าชิ่วมักใช้ปี่จีน (ตีต๊า) และซิงแซ ใช้ กลองใหญ่ (ตั่วโก้ว) ในการบรรเลงในช่วงของการเกริ่นนำทำนองไป่จี้ ด้วยระดับเสียงที่ดังของเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้ จึงส่งผลให้รู้สึกถึงการเปิดตัวที่ยิ่งใหญ่อีกครั้งด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ในโน้ตจะพบว่าบรรเลงทำนองไป่จี้ตั้งแต่ห้องเพลง(Bar)ที่ 3-12 แล้วก็หยุด จากนั้นดนตรีรัวประสานเสียงกันในห้องที่ 12 หยางฉินสามารถบรรเลงรัวได้ 2 เสียงพร้อมกัน เสียงหนึ่งไปที่ตัวโด C4 อีกเสียงหนึ่งไปที่ ตัวลา A3 ซอบางเครื่องก็จะสีตัวโด ขลุ่ยก็อาจจะเป่าเป็นตัวลา ให้เสียงประสานกัน พอบรรเลงไป่จี้เสร็จแล้วจึงเข้าจังหวะ ซาแกโก้ว บอกเวลา

ภาพประกอบ 9 เกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ ห้องที่ 3-12

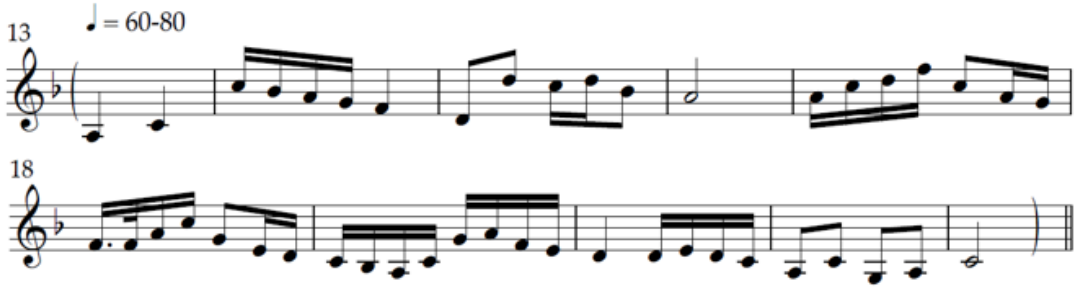
ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

จังหวะ ซาแกโก้ว บอกเวลา

บรรเลงโดยการใช้เครื่องดนตรี ตั่วโก้ว และ เค่กล้อ หรือ เจี๊ยล้อ ตีจังหวะ ตุ้ง แค้ง ตุ้ง ๆ แค้ง ๆ ตุง แค้ง ๆ ๆ แล้วตีเกราะไม้ขนาดใหญ่ (ตีอิมปั้ง) 1 ครั้ง คือยาม 3 หรือตี 3 เป็นจังหวะกลองที่บ่งบอกเวลาที่อยู่ในช่วงฟ้าสาง หรือฟ้ายังไม่สว่าง นักดนตรีฝั่งเครื่องกำกับจังหวะเล่นจังหวะกลองซาแกโก้ว เพื่อบ่งบอกเรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดในเวลาช่วงยามค่ำ การที่การแสดงงิ้วรามเกียรติ์ตอนโกลาหลยามราตรี ใช้จังหวะบ่งบอกตอนช่วงเวลาตี 3 ในบทบาทการแสดงงิ้วในเนื้อเรื่องที่ต้องมานั่งถกเถียง พูดคุยกันในเวลาเช่นนี้ หมายความว่าจะต้องมีเรื่องอะไรที่สำคัญทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบทประพันธ์ หากผู้ประพันธ์ต้องการบ่งบอกเวลาเป็นตีหนึ่ง จังหวะกลองก็เปลี่ยนไป

ตามช่วงเวลานั้น ๆ กล่าวได้ว่า การตีเครื่องกำกับจังหวะใช้เป็นสัญญะ บ่งบอกช่วงเวลาหรือบรรยากาศในการแสดงงิ้ว ก่อนที่จะเข้าบทเพลงร้องในลำดับต่อไป

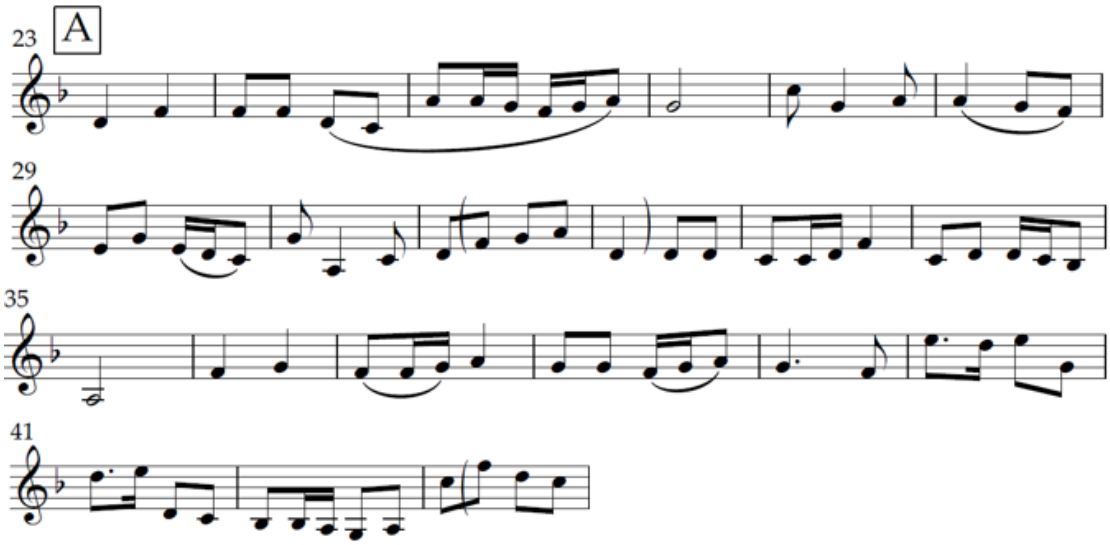
บทนำบรรเลงดนตรี

บทนำบรรเลงดนตรี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 13 - 22 บรรเลงขึ้นโดยเถ่าชิ่วจะคงเลือกใช้เครื่องดนตรี ปี่ใหญ่ หรือ ตี๋ต๊า ด้วยเสียงดังก้องกังวาน ให้ความรู้สึกถึงพลัง ทำให้เกิดความรู้สึกฮึกเหิม บรรเลงในชุดโน้ตภายในสัญลักษณ์วงเล็บ โดยผู้ประพันธ์จะเขียนประกอบไว้เพื่อบ่งบอกว่าในการบรรเลงดนตรีช่วงนี้คือการบรรเลงดนตรีอย่างเดียว ปราศจากการขับร้องประกอบก่อนที่จะดำเนินเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ในลำดับต่อไป

ภาพประกอบ 10 บทนำบรรเลงดนตรี ห้องที่ 13-22

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ตอน โครงสร้าง A

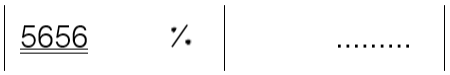
นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน

ห้องที่ 23-43 เป็นการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน หรือ “แป่ ไหล่ เข็ก” โดยเถ่าชิ่วยังคงใช้เครื่องดนตรีหลักคือ ตี๋ต๊า เพราะต้องการให้คงความรู้สึกถึงความฮึกเหิมยิ่งใหญ่ ประกอบการขับร้องพรรณนาเนื้อหาบรรยากาศเบื้องต้นของฉากซึ่งไม่ใช่เป็นนักแสดงหลักหน้าเวทีร้อง จากนั้นลงท้ายห้องที่ 43 ด้วยทำนองส่งช่วงเชื่อม เพื่อเข้าทำนองหล่อเก็ง

ภาพประกอบ 11 โครงสร้าง A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง

ช่วงเชื่อม เข้าทำนองหล่อเก็ง ห้องที่ 44-51 เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างทำนองนักร้องหลังม่าน เพื่อเป็นดนตรีส่งให้นักแสดงหลักด้านหน้าเวทีร้องต่อไป ในโน้ตเจี๋ยนผู่ทำนองหล่อเก็ง จะถูกเขียนย่อไว้สั้น ๆ เพราะเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่นักดนตรีงิ้วแต้จิ๋ว ไม่ใช่เป็นทำนองที่แต่งขึ้นใหม่ บรรเลงโดยการวนซ้ำไปมา โดยใช้เครื่องหมาย Simile 𝄋 เพื่อบ่งบอกว่าผู้เล่นควรเล่นซ้ำชุดโน้ตที่เขียนไว้ในห้องก่อนหน้านี้ ดังภาพ



ภาพประกอบ 12 โน้ตเจี๋ยนผู่ ทำนองหล่อเก็ง แบบย่อ

ที่มา: ธิรภัทรานนท์ อนันต์กวิน วันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2566

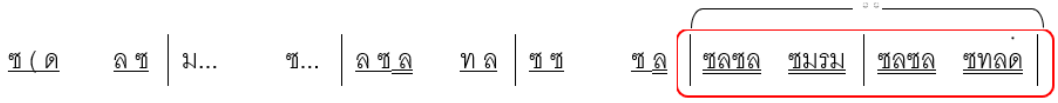
ซึ่งสามารถอ่านเป็นโน้ตภาษาไทยได้ดังนี้

โน้ตที่พบผู้ประพันธ์เขียนบรรจุไว้เป็นรูปแบบเช่นนี้ หากในตอนบรรเลงโน้ตต่อไปต้องเติมเต็มอีกดังภาพ

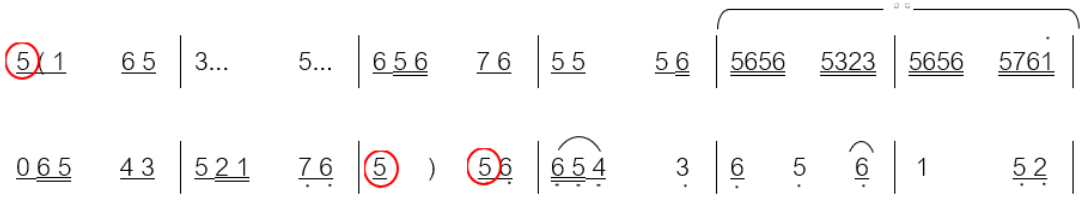
ภาพประกอบ 13 โน้ตเจี๋ยนผู่ ทำนองหล่อเก็ง แบบเต็ม

ที่มา: อชิตะ อนันต์กวิน วันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2567

ซึ่งสามารถอ่านเป็นโน้ตภาษาไทยได้ดังนี้



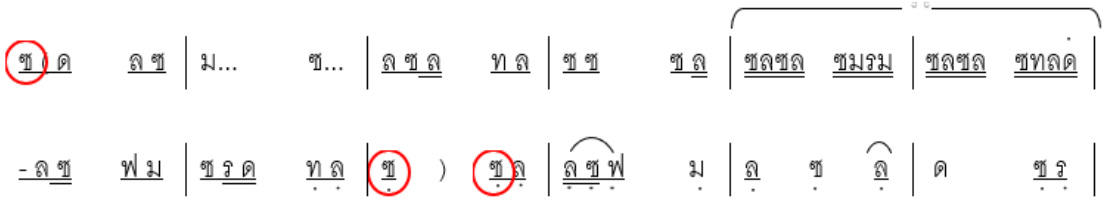
ทำนองหล่อเก็งสามารถ transpose ปรับเป็นโน้ตที่เหมาะสม เชื่อมกับเสียงโน้ตที่นักร้องร้องจบ โดยโน้ตตัวท้ายของหล่อเก็งจะเชื่อมต่อในห้องของนักร้องที่จะร้องในทำนองต่อไป ที่เป็นโน้ตเดียวกับที่นักร้องก่อนหน้าร้องจบ



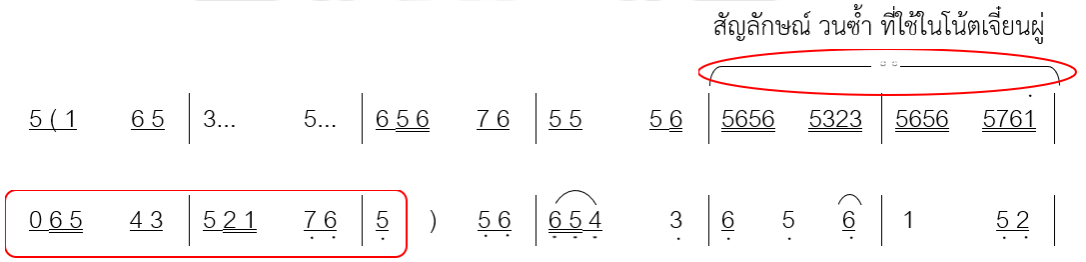
ภาพประกอบ 14 โน้ตเจี๋ยนผู่ ทำนองหล่อเก็งโน้ตเชื่อมต่อในทำนองถัดไป

ที่มา: อชิตะ อนันต์กวิน วันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2567

ซึ่งสามารถอ่านเป็นโน้ตภาษาไทยได้ดังนี้



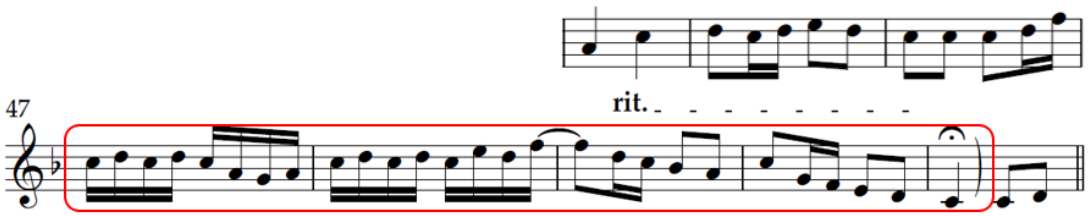
ทำนองหล่อเก็งสามารถตีวนได้เรื่อย ๆ เครื่องประกอบจังหวะตีจังหวะหนักเร็วกระชับ กระทั่งซิงแซ ตีเปลี่ยนจังหวะ เพื่อส่งให้นักร้องในทำนองต่อไป เครื่องดำเนินทำนองจึงเปลี่ยนไปเล่นในส่วนกรอบสี่เหลี่ยมด้านล่าง ดังภาพ



ภาพประกอบ 15 โน้ตเจี๋ยนผู่ สัญลักษณ์วนซ้ำ และทำนองหล่อเก็งช่วงกลองเปลี่ยนจังหวะ

ที่มา: อชิตะ อนันต์กวิน วันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2567

หากเทียบโยงกับการบันทึกโน้ตแบบสากล จากที่ผู้วิจัยได้ถอดโน้ตจากโน้ตเจี๋ยนผู่ แสดงให้เห็นว่าหลังจากสัญลักษณ์วงเล็บปิด แสดงให้เห็นว่าในช่วงส่วนของทำนองดนตรีตรงนี้จบลงแล้ว จากนั้นจะต่อด้วยทำนองที่มีเนื้อร้อง จากที่กล่าวไปข้างต้นหากนักร้องร้องจบด้วยตัวซอล หล่อเก็งจะเป็นตัว ซอล (G) หรือหากนักร้องร้องจบด้วยเสียง โด (C) ตัวชุดโน้ตในหล่อเก็งก็จะเปลี่ยนทั้งหมด แต่ยังคงทำนองเดิม คล้ายการเปลี่ยนคีย์ ขึ้นอยู่กับว่าจะร้องจบที่เสียงอะไร โดยจะมีการ rit... หรือการทอดจังหวะลง เพื่อส่งร้อง เปลี่ยนให้นักแสดงร้องในห้องต่อไป ห้องที่ 51

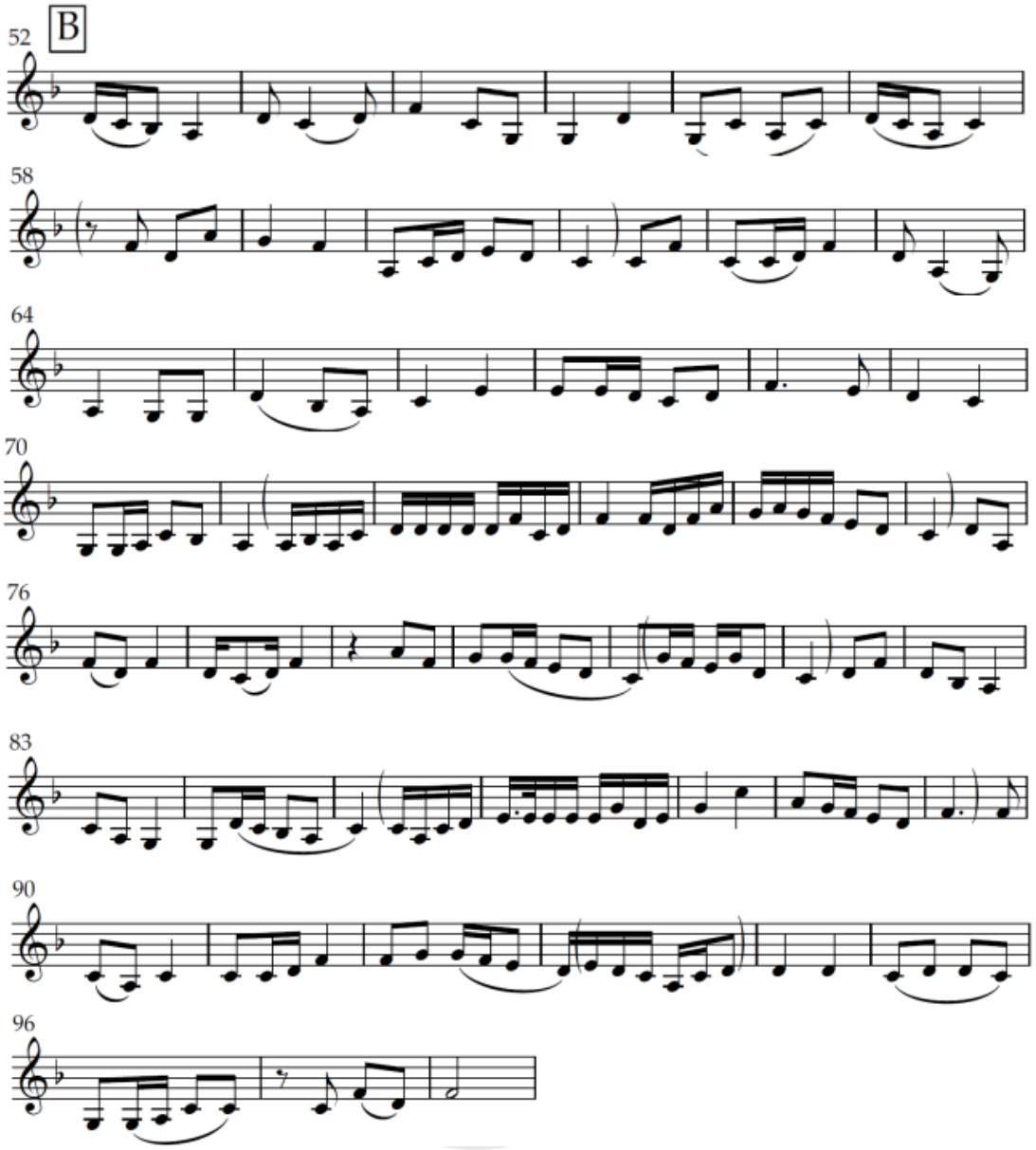


ภาพประกอบ 16 โครงสร้าง A ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

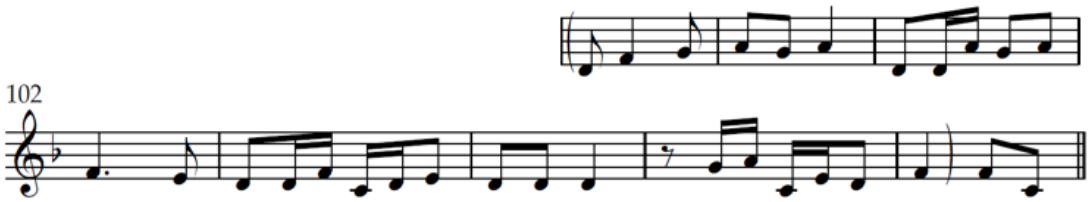
ตอน โครงสร้าง B

นำเสนอทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ

ห้องที่ 52-98 เป็นการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องของท้าวทศรถ หากเป็น เสียงของนักร้องผู้ชายที่เป็นกษัตริย์ หรือฮ่องเต้ จะใช้โทนเสียงต่ำ ให้รู้สึกถึงความเป็นบุคคลที่มีความทรงพลัง มีความสุขุม ในทางการแสดงงิ้วแต้จิ๋วอาจใช้นักแสดงที่เป็นผู้ชายร้องจริง ๆ หรือนักแสดงผู้หญิงที่มีความสามารถก็สามารถร้องให้เป็นเสียงผู้ชาย เสียงต่ำก็ได้ โดยเถ่าชิ่วจะใช้ ตีต๊า ในการบรรเลงเช่นกัน กล่าวคือหากมีการใช้เสียงทุ้ม นักดนตรีจะใช้ ตีต๊าหรือปี่จีน เพราะโน้ตของตีต๊าสามารถลงไปยังเสียงต่ำได้ มีความเอื้ออำนวยของเครื่องดนตรีกับผู้ร้อง หากเถ่าชิ่วใช้ซอจะมีโน้ตเสียงต่ำสุดไม่เพียงพอ เนื่องจากซอเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลม

ภาพประกอบ 17 โครงสร้าง B นำเสนอทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

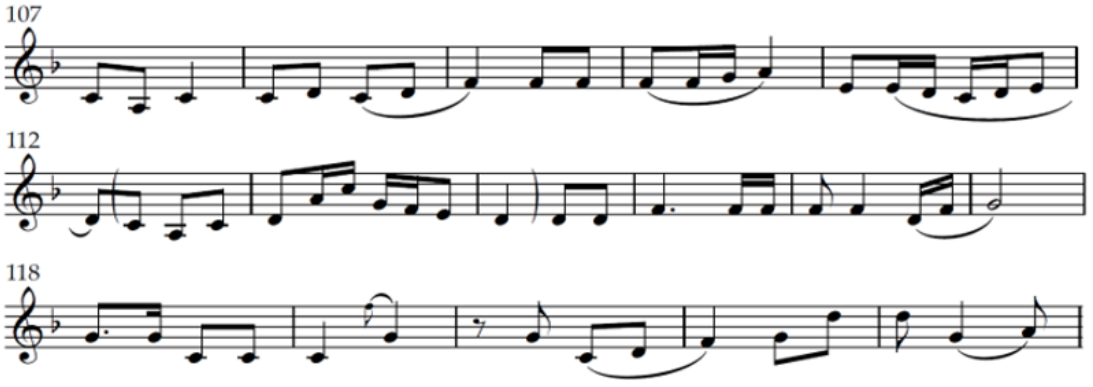
ทำนองเชื่อม

ทำนองเชื่อม ในโครงสร้าง B ห้องที่ 99-106 เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างของทำนองร้องของท้าวทศรถ เพื่อส่งให้นักร้องหลังม่าน โดยไม่มีการ rit... หรือทอดลง

ภาพประกอบ 18 โครงสร้าง B ทำนองเชื่อมระหว่าง ท้าวทศรถ และนักร้องหลังม่าน

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

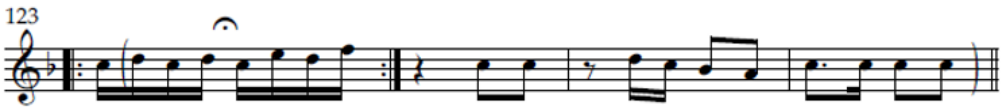
ตอน โครงสร้าง A' ครั้งที่ 2

ทำนองนักร้องหลังม่าน

เป็นการนำทำนองนักร้องหลังม่านใน โครงสร้าง A กลับมาบรรเลงอีกครั้ง จะเรียกว่า A' เอ พาร์ม (A Prime) คือตั้งแต่ห้องที่ 107-122 จุดนี้ เถ่าชิ่ว จะเปลี่ยนการใช้เครื่องดนตรีจากตีต๊ำ เป็นขลุ่ย หรือซอ เพื่อเปลี่ยนอารมณ์ในบทเพลง และส่งเชื่อมโดยทับซ้อน ในช่วงเชื่อมของทำนองหล่อเก็งในลำดับต่อไป พร้อมเร่งจังหวะเร็วขึ้น

ภาพประกอบ 19 โครงสร้าง A' ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ

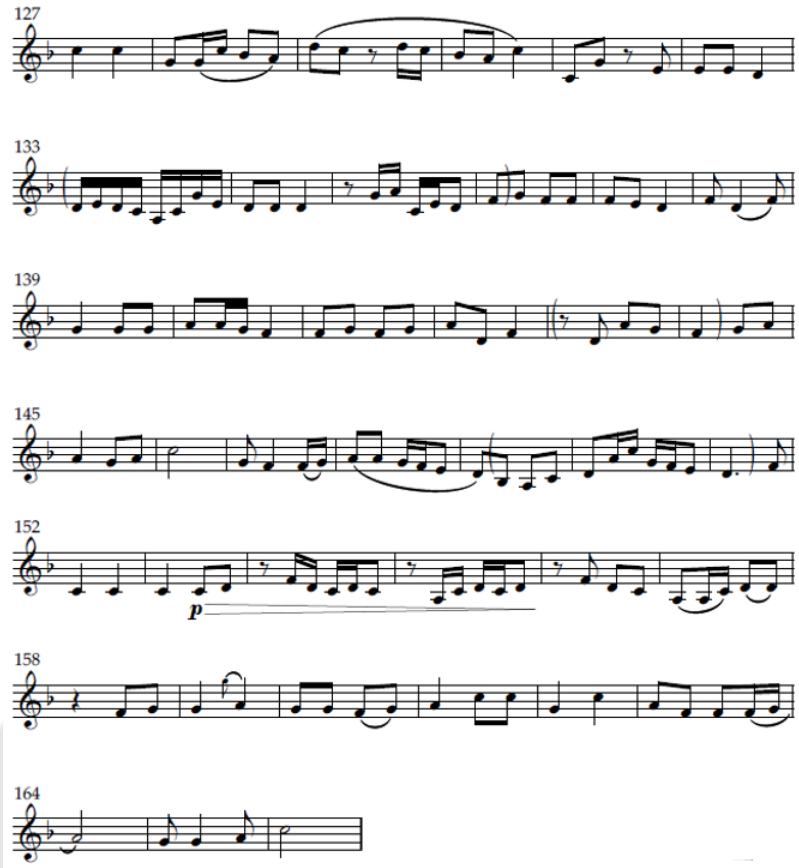
แล้วตามด้วย ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง ห้องที่ 123-126 ดังเช่นในโครงสร้าง A มีการเร่งจังหวะที่เร็วขึ้น วนซ้ำ 9 ครั้งโดยประมาณ เป็นช่วงรอยต่อเพื่อเปลี่ยนผู้ร้อง และดนตรีที่เร่งเร้าขึ้นเพื่อให้รู้สึกถึงอากัปกิริยาความไม่พึงพอใจของนักแสดงในบทร้องต่อไป ที่กำลังจะส่งให้ทำนองหลักที่ 3 คือทำนองร้องของพระนางไกยเกษี ซึ่งการวนซ้ำของทำนองหล่อเก็งในช่วงนี้อาจจะมีความคงที่ไม่สม่ำเสมอ และในการแสดงแต่ละครั้งจะเร็วกว่าหรือช้ากว่านี้เล็กน้อยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง

ภาพประกอบ 20 โครงสร้าง A’ ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ตอน โครงสร้าง C

นำเสนอทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี

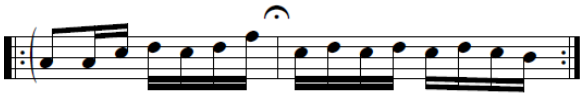
ห้องที่ 127-166 เป็นการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี หากเป็น เสียงของนักร้องผู้หญิง เถ่าชิ่วจะใช้ซอ เนื่องจากมี เสียงแหลม เสียงสูง น่าฟัง ในทำนองท่อนนี้จังหวะค่อนข้างกระชับ เร็ว เพื่อแสดงถึงความไม่พึงพอใจของนางไกยเกษี



ภาพประกอบ 21 โครงสร้าง C นำเสนอทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

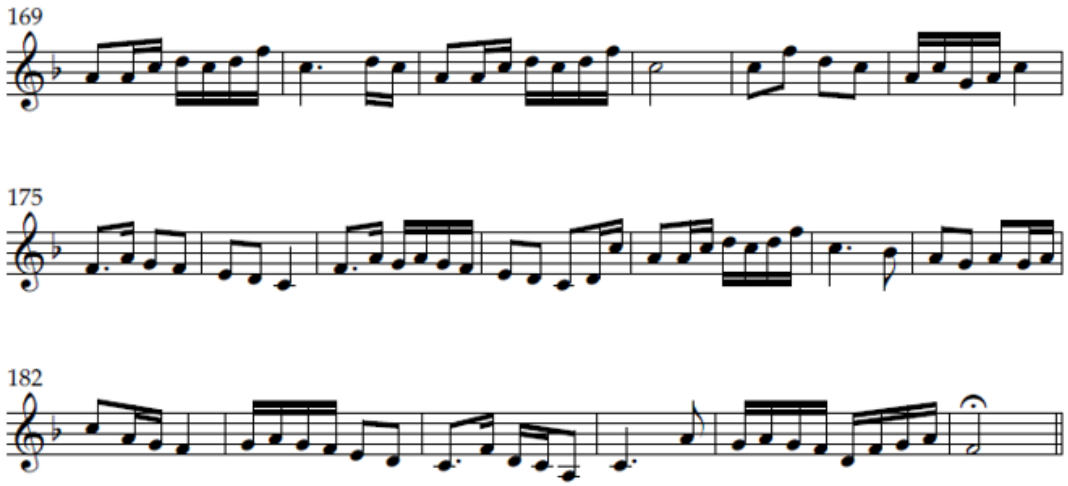
ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ

แล้วตามด้วย ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง ห้องที่ 167-168 บรรเลงทำนองหล่อเก็งวนซ้ำ จังหวะเร่งเร้า เป็นช่วงรอยต่อเพื่อให้นักแสดงอยู่ในอากัปกริยาที่เร่งรีบ อย่างร้อนใจ เพื่อกำลังจะส่งเข้าให้ทำนองประเภทเพลงหี่ซี ประกอบการสนทนากันระหว่างนักแสดง

ภาพประกอบ 22 โครงสร้าง C ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ตอน โครงสร้าง D

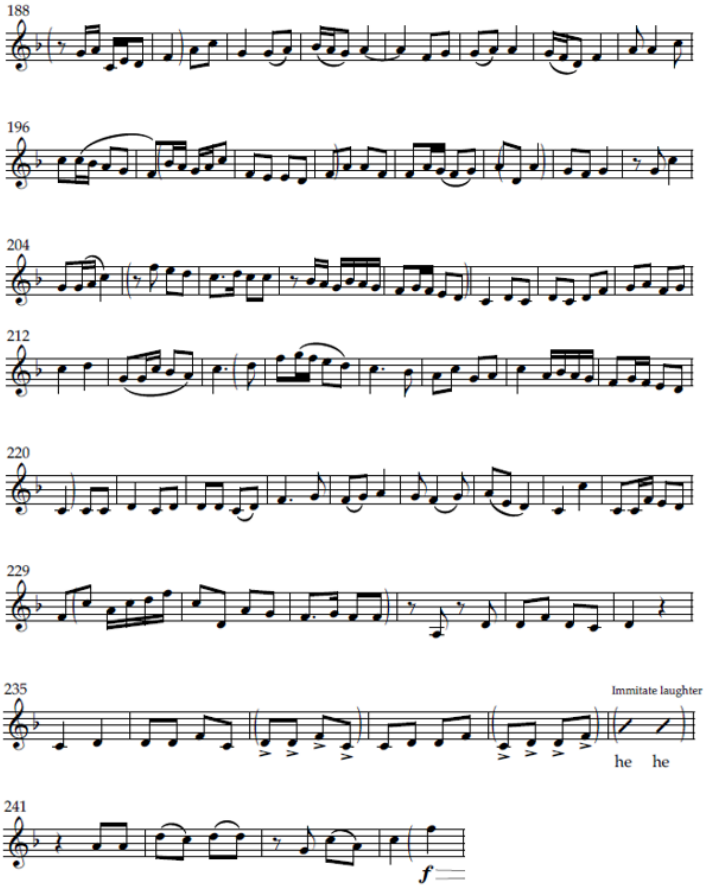
ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์)

ห้องที่ 169-187 เป็นการนำเสนอทำนองประเภทเพลง ที่ซี ชื่อบทเพลง “เจี่ย ที ทุย” (ขึ้นบันไดสวรรค์) ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้เป็นชุดโน้ตที่อยู่ในโหมด คิงลัก เพื่อประกอบการแสดงในฉากทั่ว ๆ ไป มีทำนองที่ฟังสบาย รื่นหู บรรเลงในระหว่างที่ นักแสดงเข้าบทสนทนากัน คลอไปเรื่อย ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศในการแสดง

ภาพประกอบ 23 โครงสร้าง D ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ตอน โครงสร้าง C’ ครั้งที่ 2

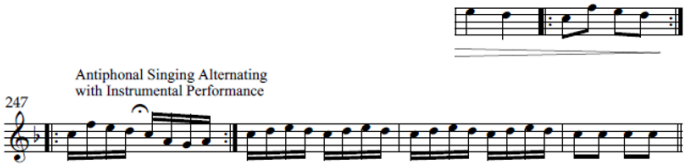
ทำนองร้องพระนางไกยเกษี

ห้องที่ 188-244 เป็นการนำทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี วนมาบรรเลง โดยการส่งจังหวะลงเล็กน้อยจากทำนองเพลงในห้องที่ 188 เพื่อเปลี่ยนอารมณ์และดนตรีส่งร้องให้นักแสดง ในโครงสร้าง C’ นี้จะแตกต่างออกไปจากทำนองร้องของพระนางไกยเกษีในตอนต้น

ภาพประกอบ 24 โครงสร้าง C’ ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา วนซ้ำ

ห้องที่ 245-250 เป็นการบรรเลงดนตรีคลอ วนซ้ำ ช่วงโดยบรรเลงวนโน้ต 2-3 ตัวไปเรื่อย ๆ จนกว่าบทพูดจะจบ

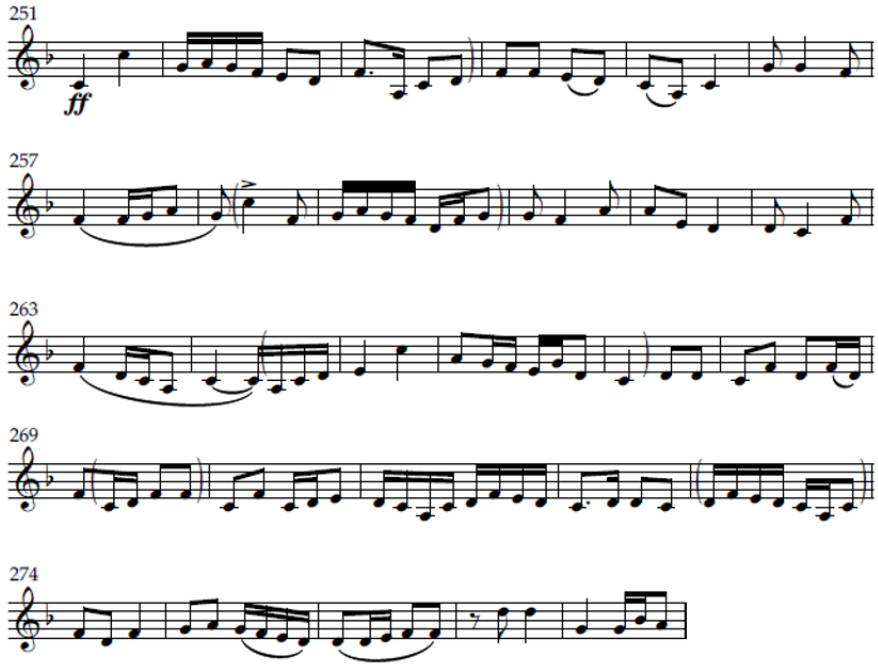


ภาพประกอบ 25 โครงสร้าง C’ ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา วนซ้ำ

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

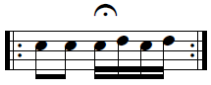
ตอน โครงสร้าง A’ ครั้งที่ 3

ทำนองนักร้องหลังม่าน

ห้องที่ 251-278 เป็นการนำทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน วนมาบรรเลงอีกครั้ง เพื่อบอกเล่าเรื่องราวความโศกเศร้าของท้าวทศรถ และใช้การลักษณะการบรรเลงดนตรี แป๋ ไหล่ เข็ก

ภาพประกอบ 26 โครงสร้าง A’ ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

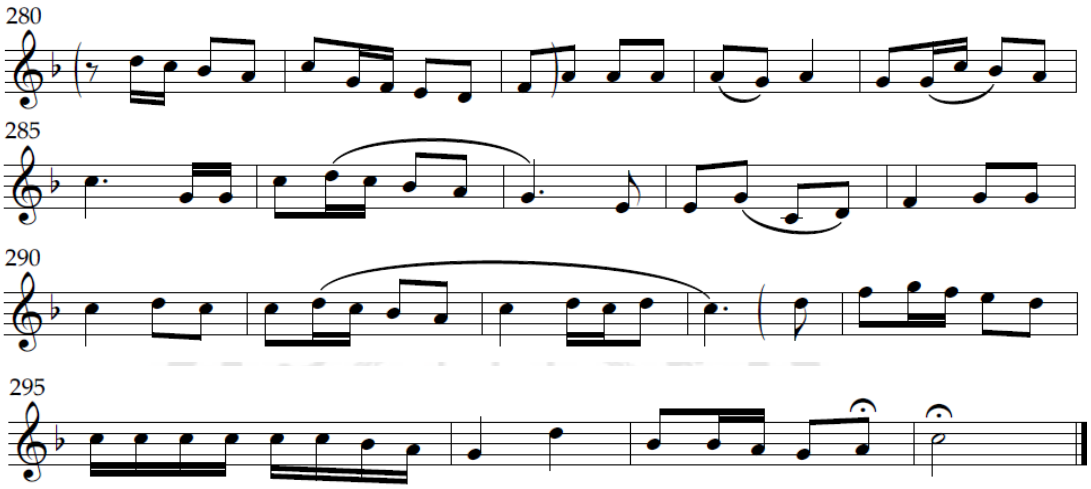
ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ

จุดซ้อม I ห้องที่ 279 เป็นช่วงเชื่อม ที่ใช้ทำนองหล่อเก็งสั้น ๆ วนซ้ำ เป็นช่วงเปลี่ยนที่นักร้องหลังม่านจะเล่าเรื่องราวของพระนางไกยเกษีต่อไป

ภาพประกอบ 27 โครงสร้าง A’ ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

ตอน โครงสร้าง A’ ครั้งที่ 4

ทำนองนักร้องหลังม่าน

ห้องที่ 280-295 เป็นการนำทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน วนมาบรรเลงปิดครั้งสุดท้ายในฉากโกลาหลยามราตรี เพื่อบอกเล่าเรื่องราวอากัปกิริยาความรื่นรมย์ใจของพระนางไกยเกษี แล้วทอดลงจบ

ภาพประกอบ 28 โครงสร้าง A’ ทำนองนักร้องหลังม่าน ตอนท้าย

ที่มา: นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2567

โครงสร้างของบทเพลงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ตอนโกลาหลยามราตรี มีความสำคัญในการสร้างอารมณ์และบรรยากาศของการแสดง การวิเคราะห์โครงสร้างจะช่วยให้เราเข้าใจถึงวิธีการสร้างสรรค์เพลง และความตั้งใจของผู้ประพันธ์เพลงในการสื่อสารกับผู้ชม จากการศึกษาพบว่าในบทนำตอนต้น เริ่มต้นด้วยจังหวะกลองโหมโรงที่หนักแน่น เพื่อสร้างบรรยากาศที่ตื่นเต้นและน่าติดตาม ก่อนจะค่อย ๆ บรรเลงทำนองไป่จี้ และทำนองที่แต่งขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการขับร้องอันเรียบง่ายในโหมด คิงลัก และนำเข้าสู่ทำนองหลัก A-B-A-C-D-C-A ทำนองหลัก A จะถูกนำเสนอซ้ำหลายครั้งเพื่อเล่าเรื่องราว สลับกับทำนอง B ที่ฟังแล้วรู้สึกถึงความสุขุมยิ่งใหญ่ ทำนอง C ที่แสดงอารมณ์ถึงความโกรธกริ้ว น้อยเนื้อต่ำใจ และทำนอง D การบรรเลงด้วยประเภทเพลง ที่ซีในช่วงเชื่อมแต่ละครั้งมักใช้ทำนองหล่อเก็ง ในแต่ละครั้งที่ทำนองหลัก A กลับมา จะมีการปรับเปลี่ยนเล็กน้อย เช่น การเปลี่ยนแปลงจังหวะ หรือการเพิ่มเครื่องดนตรี

ในส่วนของโน้ตลงจบในแต่ละช่วงของโครงสร้างบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี ที่เป็นบันไดเสียงฟา เสียงที่เป็นเสียง Dominant คือเสียง C และเสียงที่เป็นเสียง Tonic คือเสียง F ซึ่งหากจบที่เสียง F ดนตรีจะรู้สึกมั่นคง สมบูรณ์ ในขณะที่เสียง Dominant จะทำให้ผู้ฟัง รู้สึกว่าดนตรียังไม่จบ ซึ่งในห้องเพลงสุดท้าย ห้องเพลงที่ 198 โน้ตลงจบด้วย เสียง C นั้น อธิบายได้ว่า บทเพลงประกอบการแสดงชุดนี้ยังไม่คลี่คลาย และยังไม่ถึงจุดหมาย ทำให้รู้สึก ค้างคา เหมือนจะยังมีตอนต่อไป ซึ่งแน่นอนว่าในชุดการแสดงนี้มีจำนวนทั้งหมด 4 ตอนด้วยกัน การลงเพลงด้วยโน้ตลักษณะนี้เป็นการลงจบเพื่อส่งไปยังการแสดงในฉากต่อไป

4.1.2.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression) บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี มีอยู่หลายรูปแบบ ซึ่งแต่ละแบบมีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแตกต่างกันโดยแบ่งวิเคราะห์ตามโครงสร้างทำนอง ดังนี้

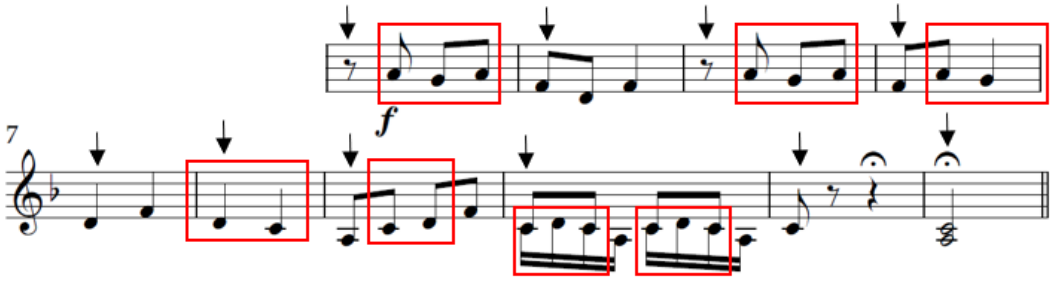
การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้างบทนำ

การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ จากการคัดเลือกนำบทเพลงโหมโรงในส่วนนี้มาเรียบเรียงเข้าในการบรรเลงชุดบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์จากอาจารย์ หลี่ เซียน เลี๊ยะ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3-12 ดังตัวอย่าง

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น (Conjunct Motion)

เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2553)

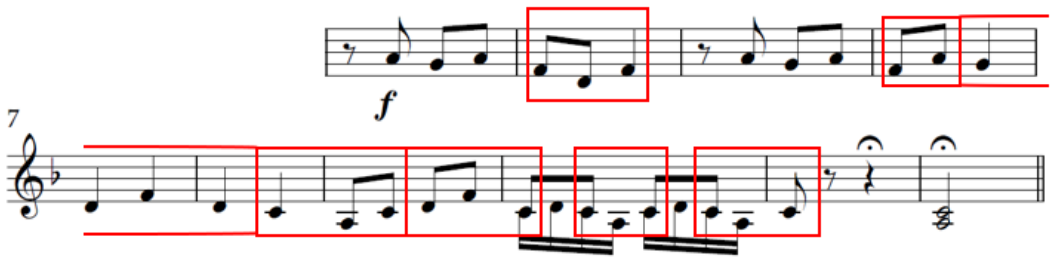
ทำนองเพลงไป่จี้ มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้



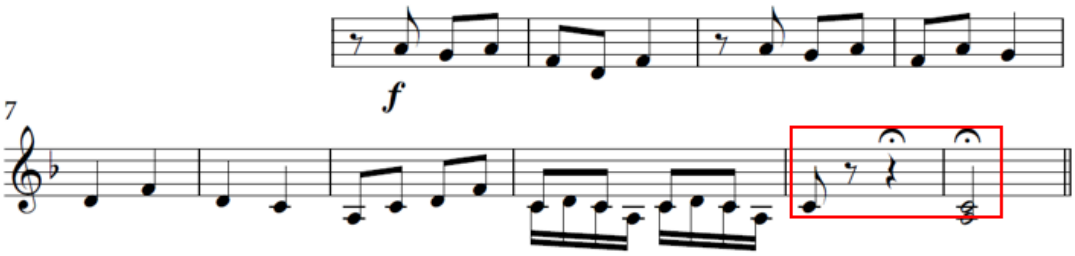
การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ พบว่า ในกรอบที่ 1 และ 2 เป็น Passing note เข้าหาตัวที่ 3 ในบันไดเสียง F เมเจอร์ และมีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (A-G, C-D)

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2553, 11)

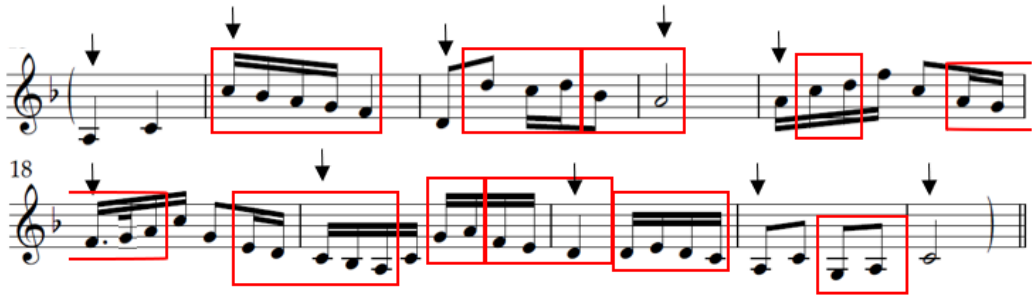
ทำนองเพลงไป่จี้ มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 ไมเนอร์ (D-F, A-C) คู่ 3 เมเจอร์ (F-A) และคู่ 4 เพอร์เฟค (D-G, C-F)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition)

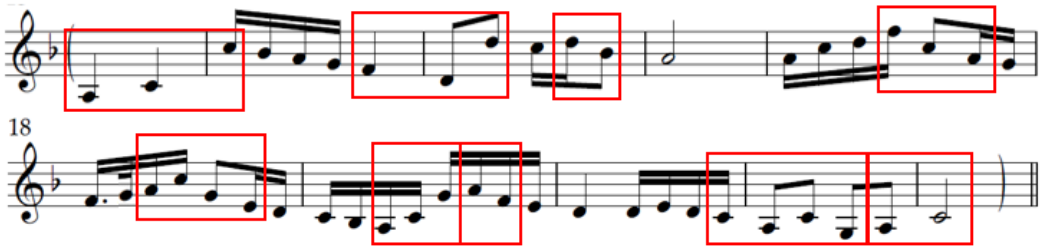
ทำนองเพลงไป่จี้ มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลง โดยมีการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลง สลับกันไป ส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นมากกว่าการเคลื่อนตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

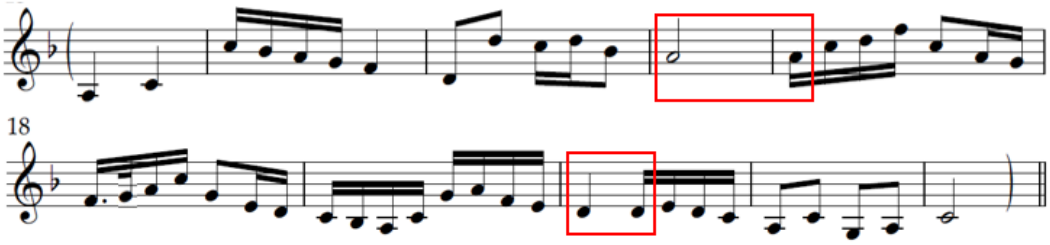
การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงบทนำ ถึงในส่วนของทำนองการขับร้องทั้งหมด เป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่โดยเฉพาะของการแสดงในชุดนี้ ของ อาจารย์หลี่ เซียน เลี๊ยะ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 13-22 ดังตัวอย่าง

ทำนองบทนำ มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้



การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของทำนองบทนำ พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (Bb-C, A-G, F-G, C-D, D-E) และคู่ 2 ไมเนอร์ (E-F, A-Bb)

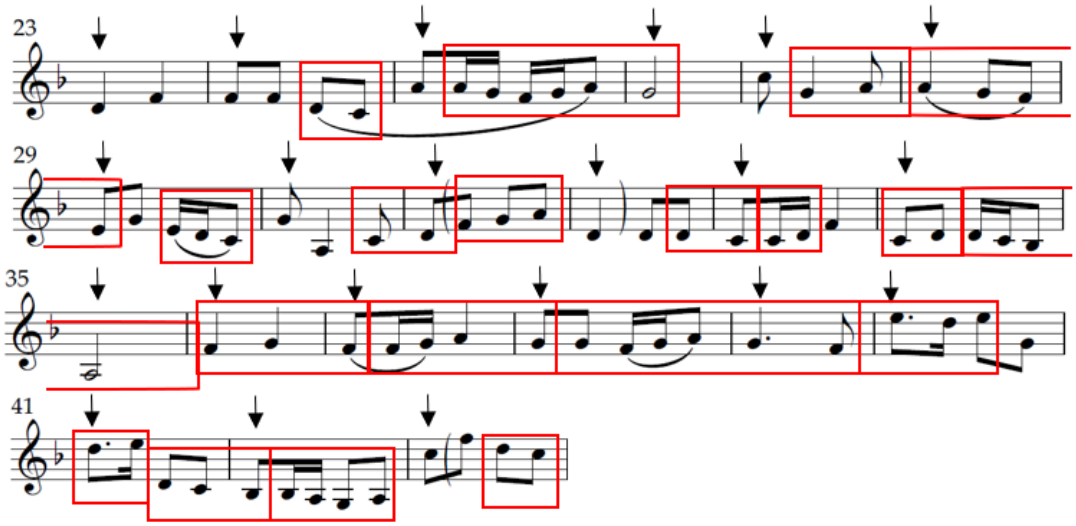
ทำนองบทนำ มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ของทำนองบทนำ พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C, E-G, D-F) คู่ 3 เมเจอร์ (Bb-D, F-A) คู่ 4 เพอร์เฟค (C-F, G-C) คู่ 5 เพอร์เฟค (C-G) และคู่ 8 เพอร์เฟค (C-C, D-D)

ทำนองบทนำ มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงบทนำ เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป มีการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น และมีการซ้ำเสียง

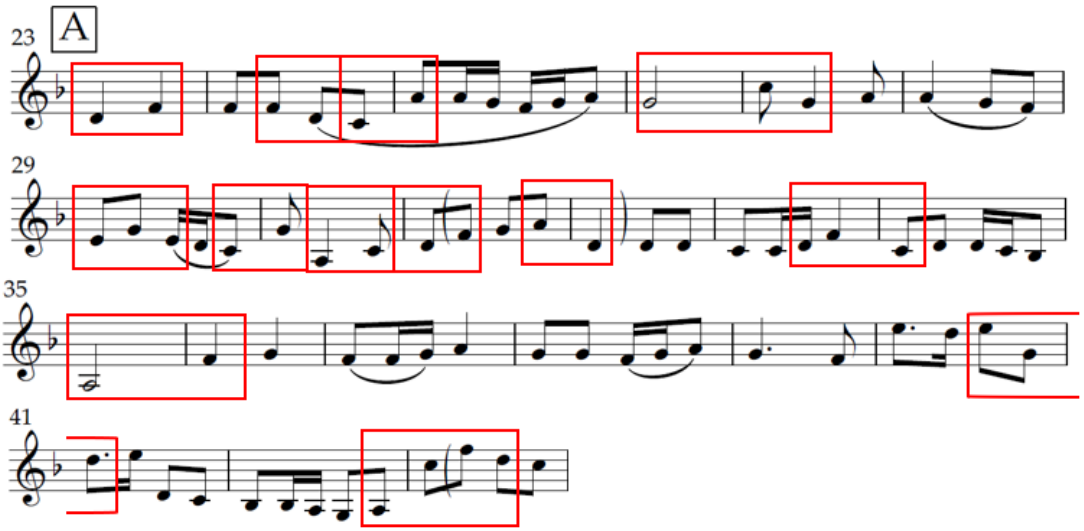
การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A

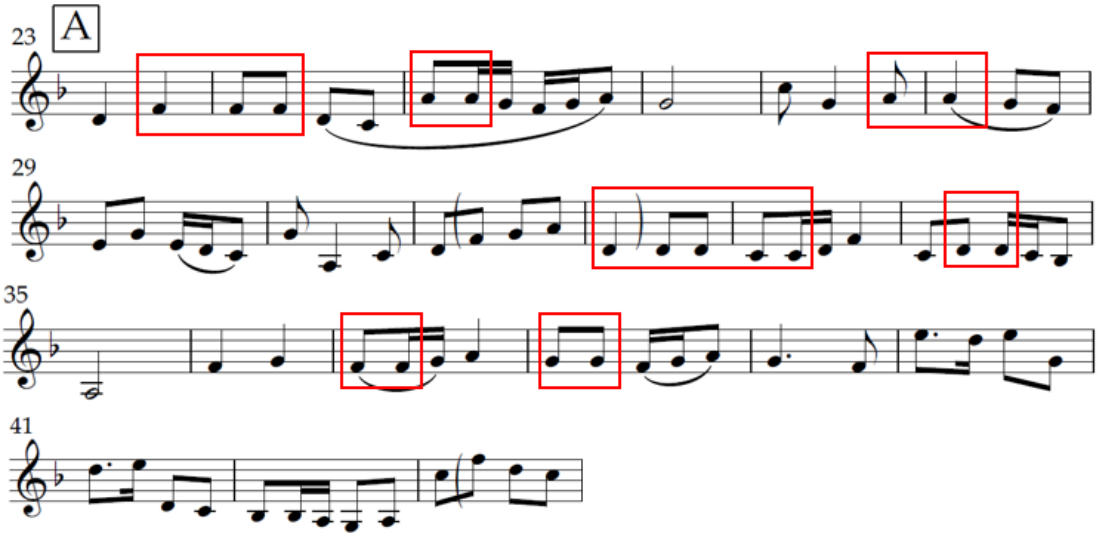
การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 23-43 ดังตัวอย่าง

ทำนองในโครงสร้าง A ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้



การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, A-G, F-G, D-E, Bb-C) คู่ 2 ไมเนอร์ (E-F, A-Bb)

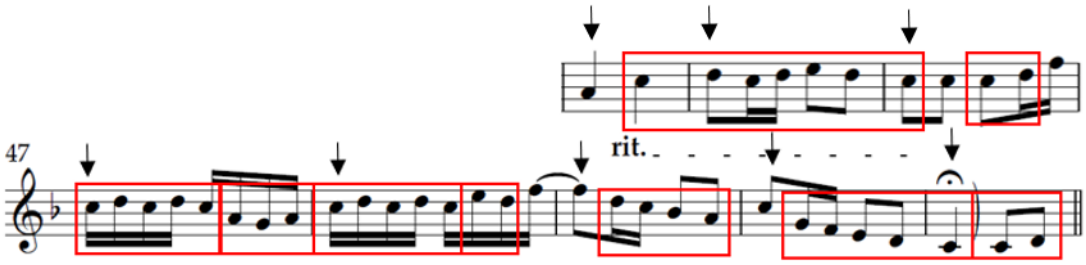
ทำนองในโครงสร้าง A ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง A ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 ไมเนอร์ (D-F, E-G, A-C) คู่ 4 เพอร์เฟค (G-C, C-F) คู่ 5 เพอร์เฟค (C-G, D-A, G-D) คู่ 6 ไมเนอร์ (A-F) คู่ 6 เมเจอร์ (C-A, G-E)

ทำนองในโครงสร้าง A ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลง สลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

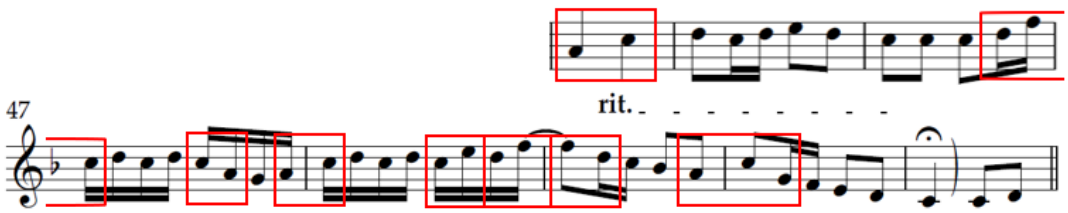
การเคลื่อนที่ของช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง

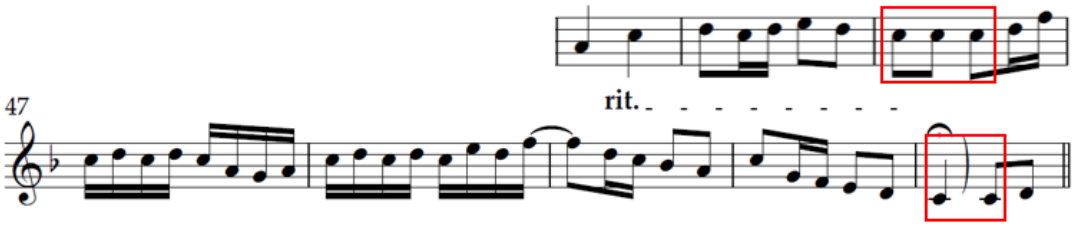
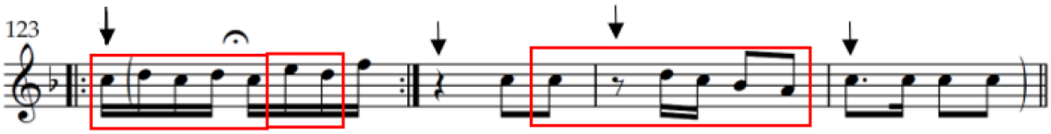
การเคลื่อนที่ของช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง เป็นการนำทำนองเดิมของเก่ามาเรียบเรียงเข้าในการบรรเลงชุดบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์จากอาจารย์ หลี่ เซียน เลี๊ยะ ในโครงสร้าง A ห้องที่ 44-51 โครงสร้าง A’ ห้องที่ 123-126 โครงสร้าง C ห้องที่ 167-168 และโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ห้องที่ 279 ดังตัวอย่าง

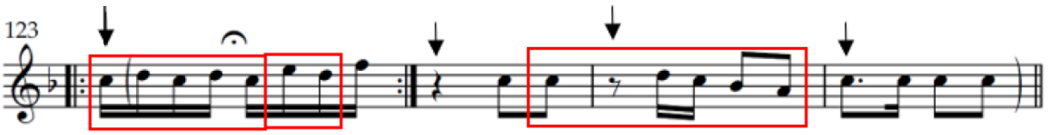
ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A ห้องที่ 44-51 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

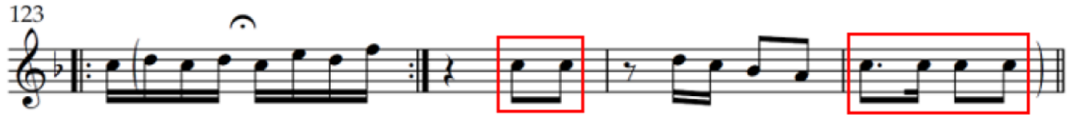


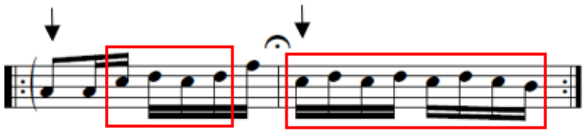
การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A ห้องที่ 44-51 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, D-E, A-G, F-G, Bb-C) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb, E-F)

มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A ห้องที่ 44-51 พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C, D-F) คู่ 5 เพอร์เฟค (F-C) คู่ 3 เมเจอร์ (C-E) และคู่ 4 เพอร์เฟค (G-C)

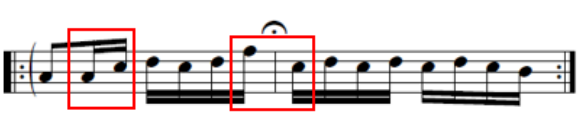
ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A ห้องที่ 44-51 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ห้องที่ 123-126 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ห้องที่ 123-126 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, D-E, Bb-C) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb)

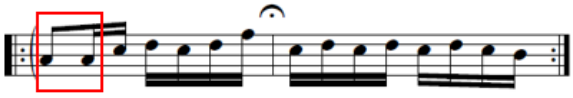
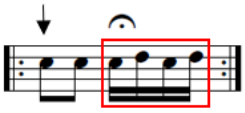
ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ห้องที่ 123-126 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ห้องที่ 123-126 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (C-E) และคู่ 3 ไมเนอร์ (D-F, A-C)

ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ห้องที่ 123-126 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง C ห้องที่ 167-168 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

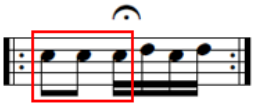


การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง C ห้องที่ 167-168 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, Bb-C)

ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง C ห้องที่ 167-168 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง C ห้องที่ 167-168 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C) และคู่ 4 เพอร์เฟค (C-F)

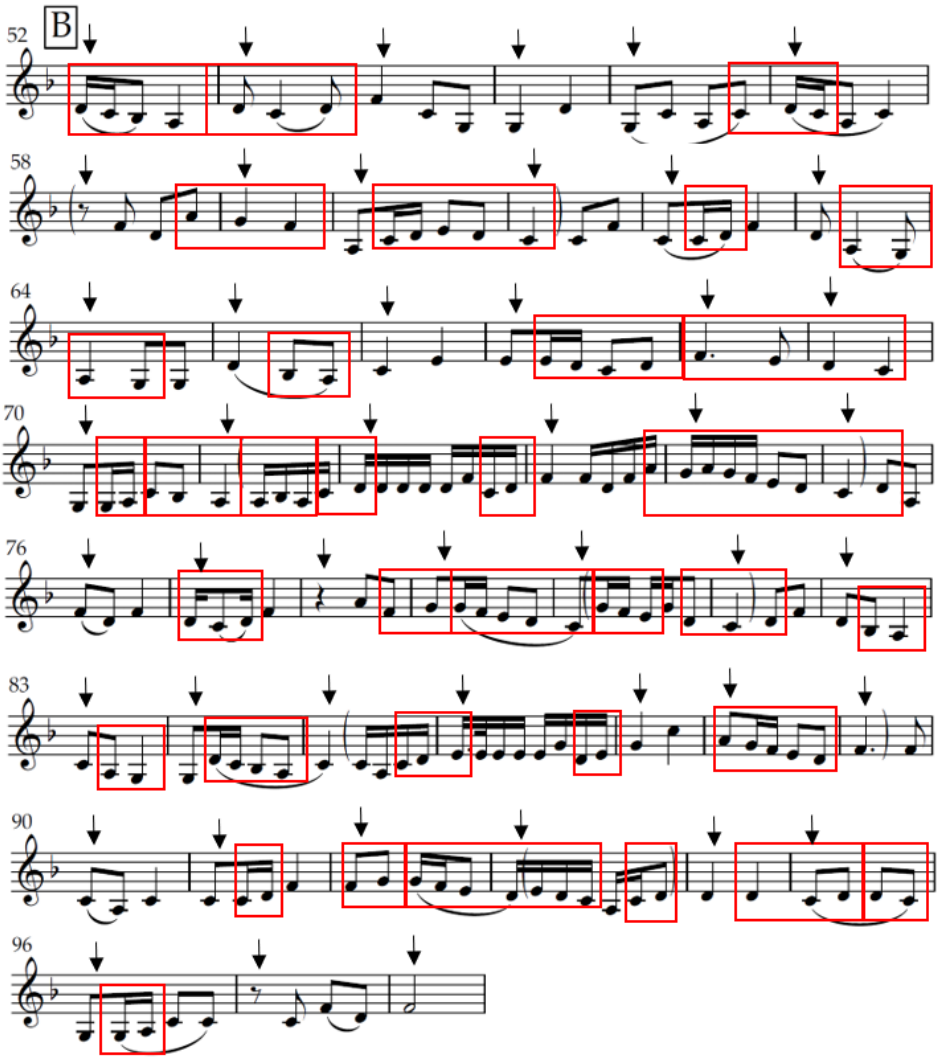
ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง C ห้องที่ 167-168 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียงดังนี้

ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ห้องที่ 279 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ห้องที่ 279 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D)

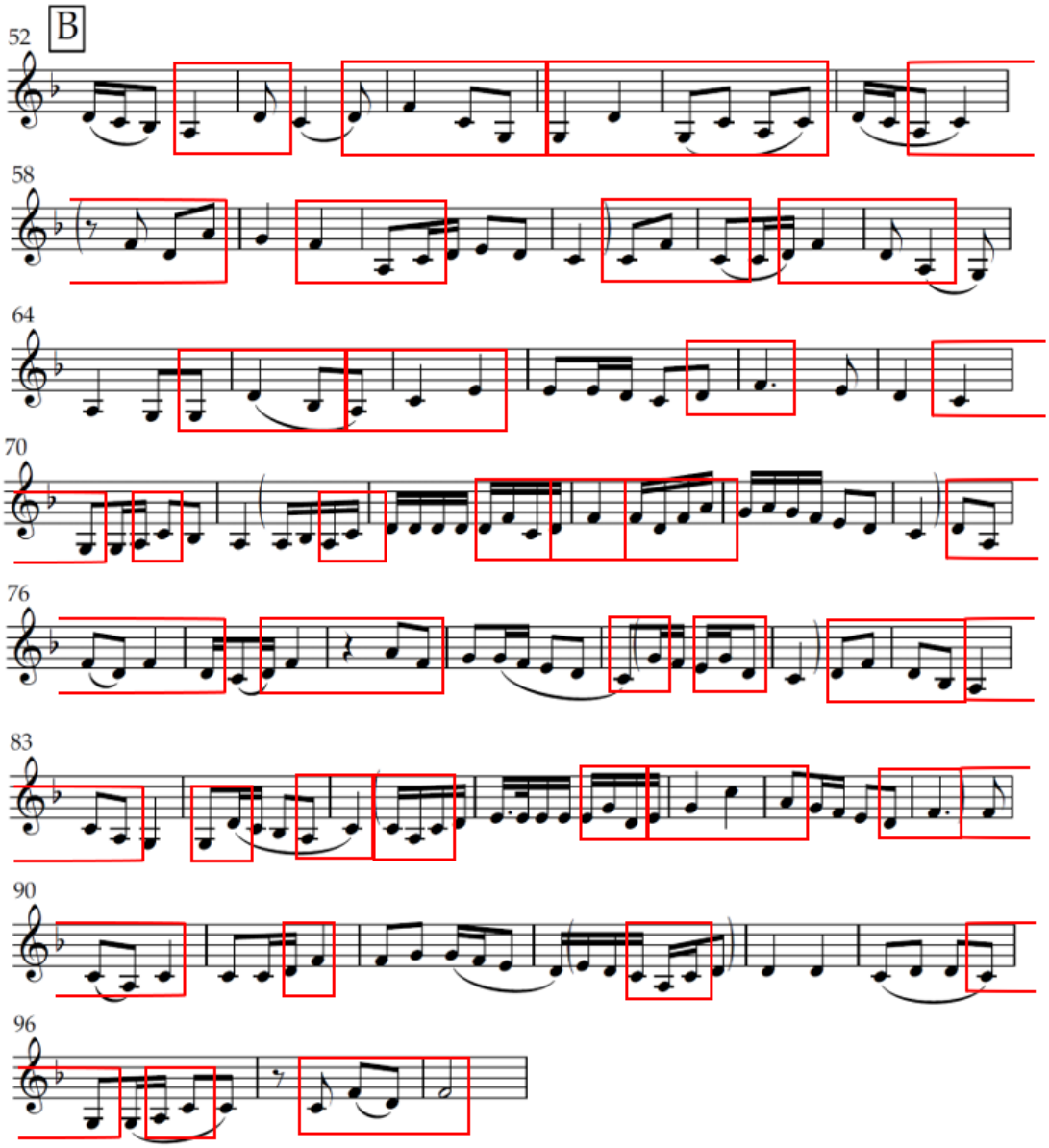
ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ห้องที่ 279 ไม่พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

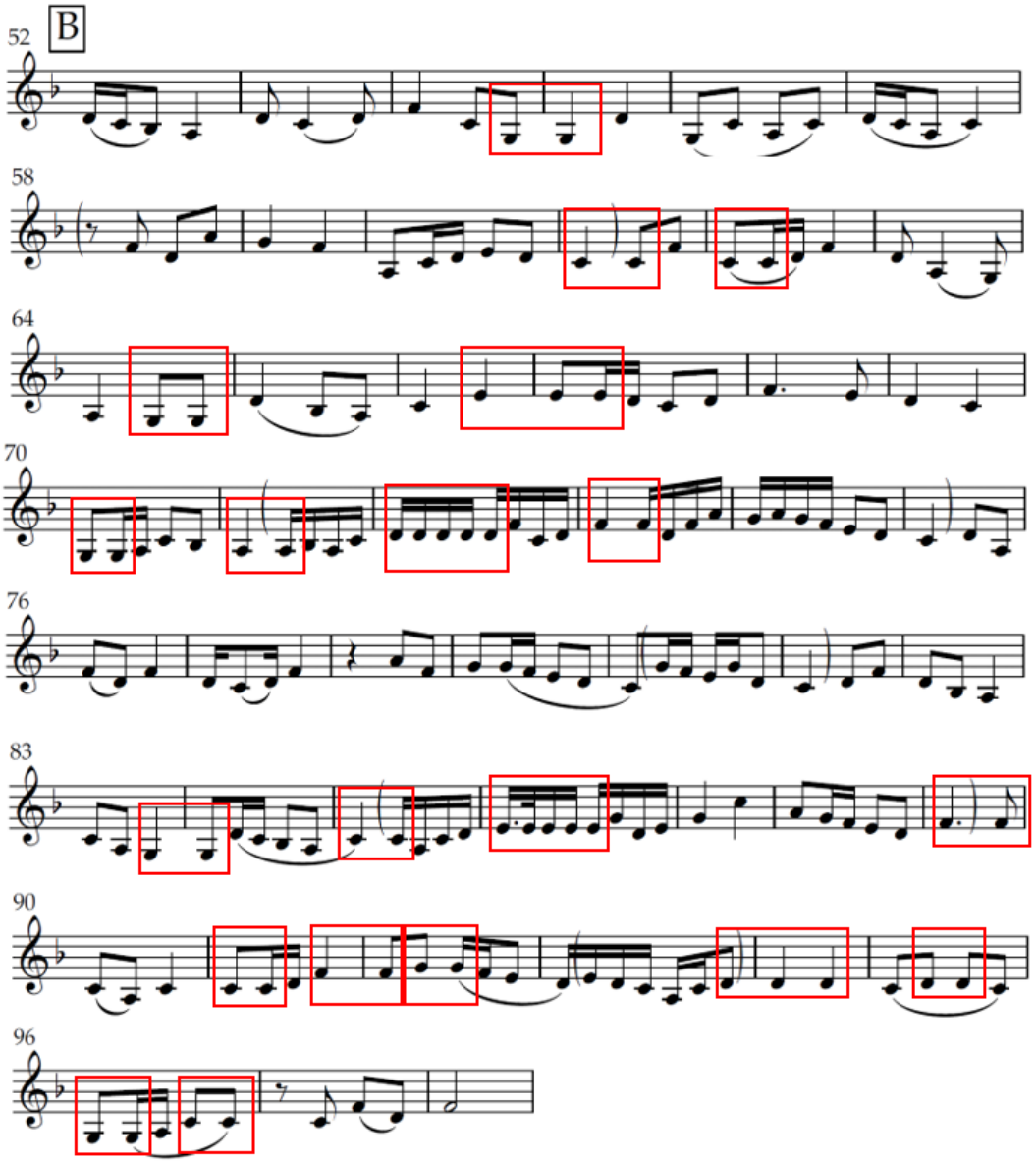
ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ห้องที่ 279 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียงดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง ของโครงสร้าง A ห้องที่ 44-51 โครงสร้าง A’ ห้องที่ 123-126 โครงสร้าง C ห้องที่ 167-168 และโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ห้องที่ 279 เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลง สลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้นมากกว่าการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง B

การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 52-98 ดังตัวอย่าง

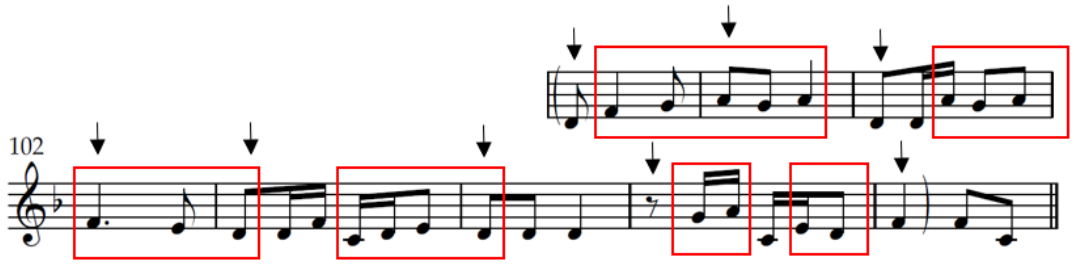
ทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, Bb-C, F-G, G-A, D-E) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb, E-F)

ทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (Bb-D, C-E, A-F) คู่ 3 ไมเนอร์ (D-F, E-G, A-C) คู่ 4 เพอร์เฟค (A-D, G-C, D-G) คู่ 5 เพอร์เฟค (C-G, D-A, G-D) และคู่ 6 ไมเนอร์ (A-F)

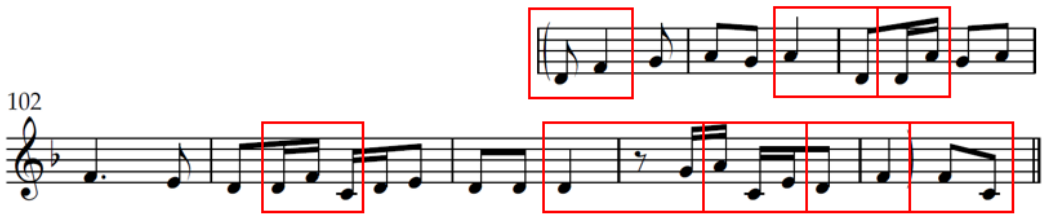
ทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่แบบคงที่ สูงขึ้นและต่ำลง สลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้นและมีการซ้ำเสียง

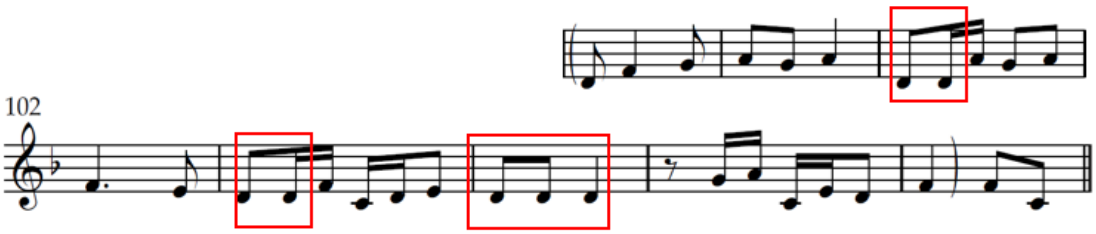
การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 ทำนองเชื่อม ของทำนองร้องท้าวทศรถ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 99-106 ดังตัวอย่าง

ทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองเชื่อมของทำนองร้องท้าวทศรถมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้



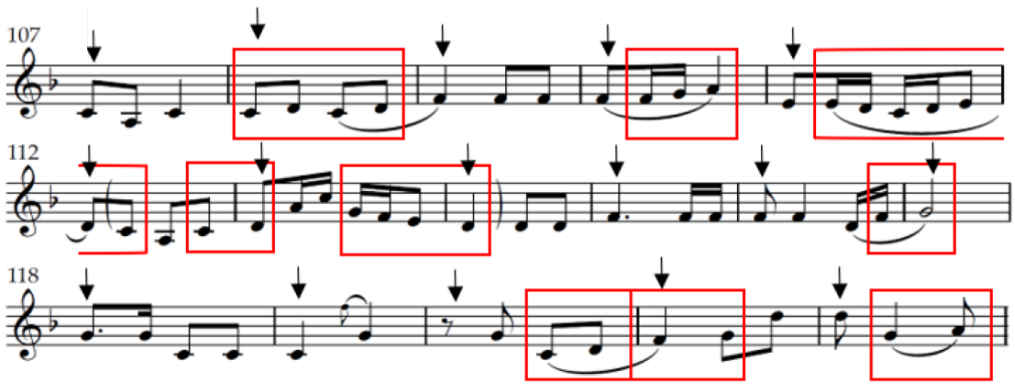
การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 2 ทำนองเชื่อมของทำนองร้องท้าวทศรถ พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (F-G, G-A, D-E, C-D) คู่ 2 ไมเนอร์ (E-F)

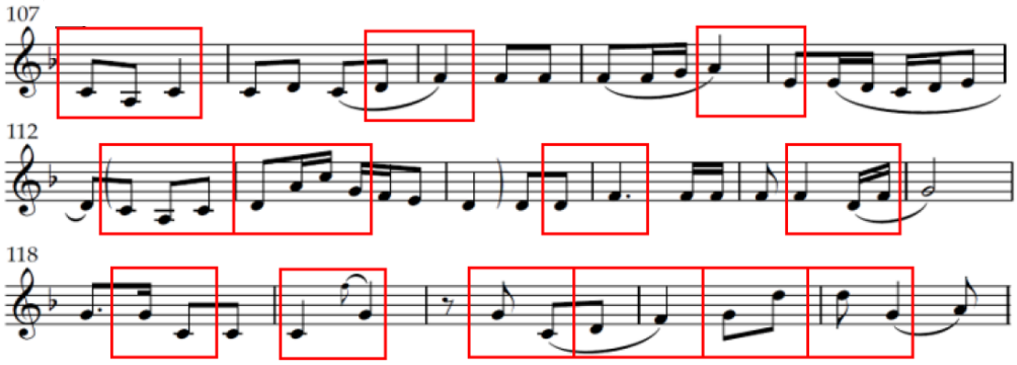
ทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองเชื่อมของทำนองร้องท้าวทศรถมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองเชื่อมของทำนองร้องท้าวทศรถ พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (C-E) คู่ 3 ไมเนอร์ (D-F) คู่ 4 เพอร์เฟค (C-F, D-G) คู่ 5 เพอร์เฟค (D-A) และคู่ 6 เมเจอร์ (C-A)

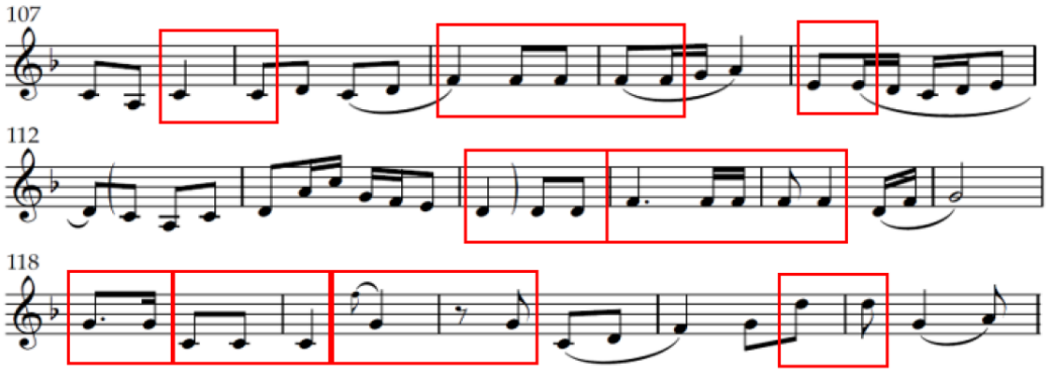
ทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองเชื่อมของทำนองร้องท้าวทศรถ มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง B ทำนองหลักที่ 2 ทำนองเชื่อมของทำนองร้องท้าวทศรถ เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลง สลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A' ครั้งที่ 2

การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 107-123 ดังตัวอย่าง

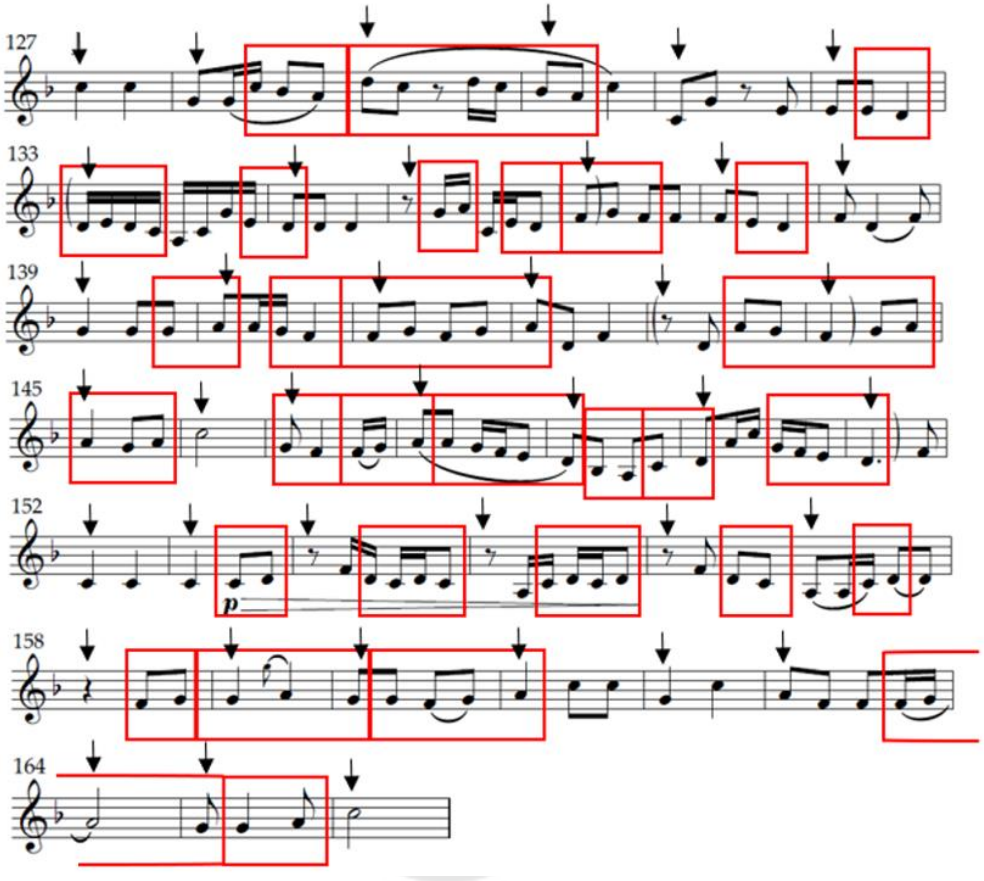
ทำนองในโครงสร้าง A' ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, F-G, G-A, D-E) คู่ 2 ไมเนอร์ (E-F)

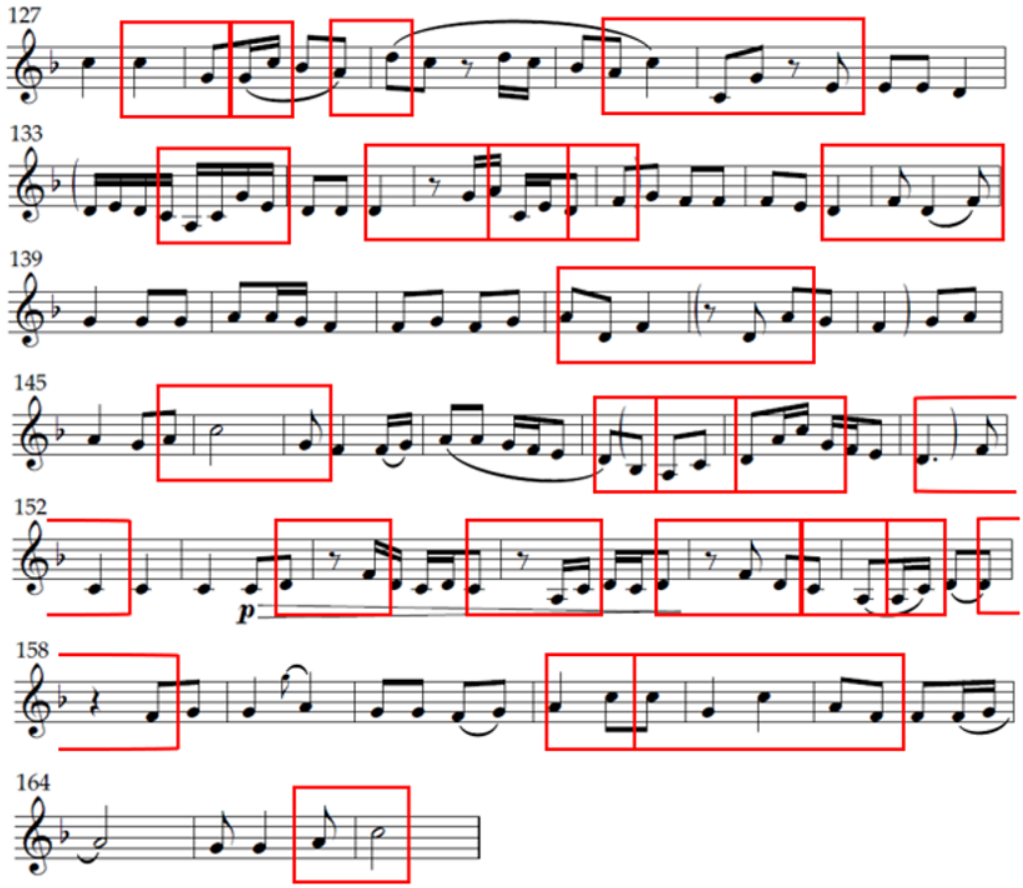
ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C, D-F) คู่ 4 เพอร์เฟค (E-A, G-C) และคู่ 5 เพอร์เฟค (D-A, C-G, G-D)

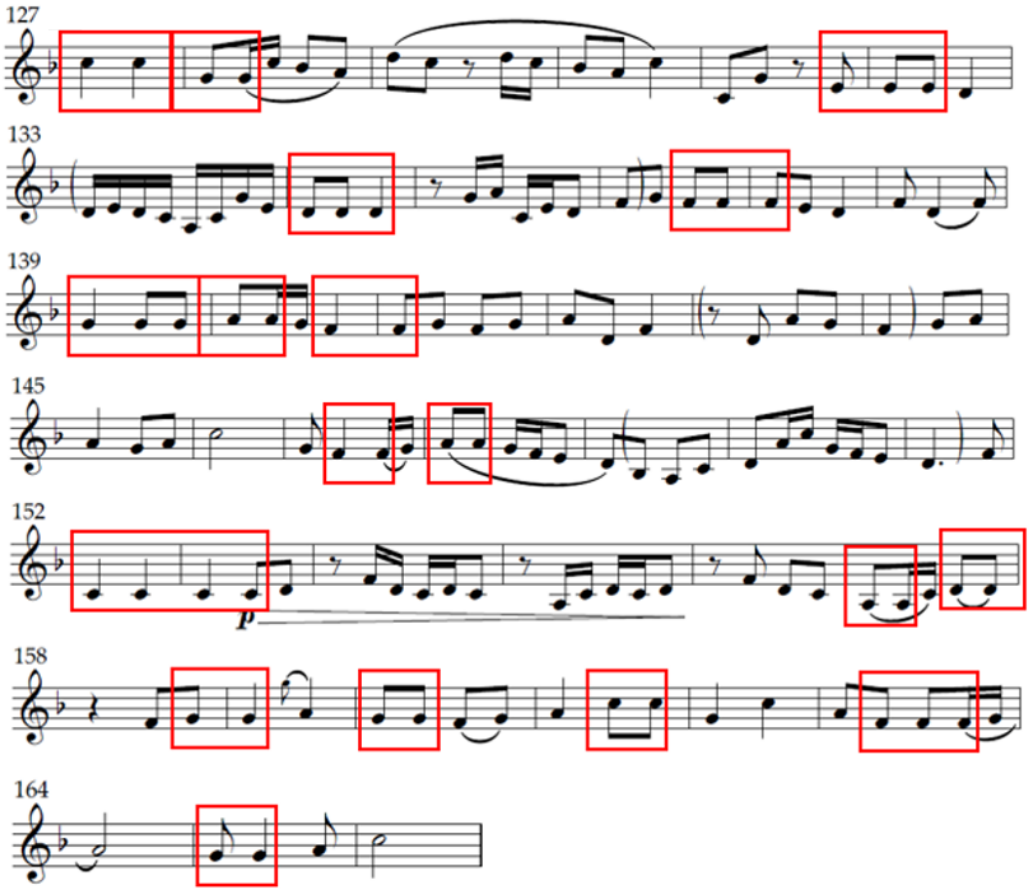
ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบคงที่ โดยมีการเคลื่อนที่แบบคงที่สูงขึ้น และต่ำลงสลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง C

การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไทยเกษี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 127-166 ดังตัวอย่าง

ทำนองในโครงสร้าง C ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไทยเกษี มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไทยเกษี พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (Bb-C, C-D, D-E, G-A, F-G) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb, E-F)

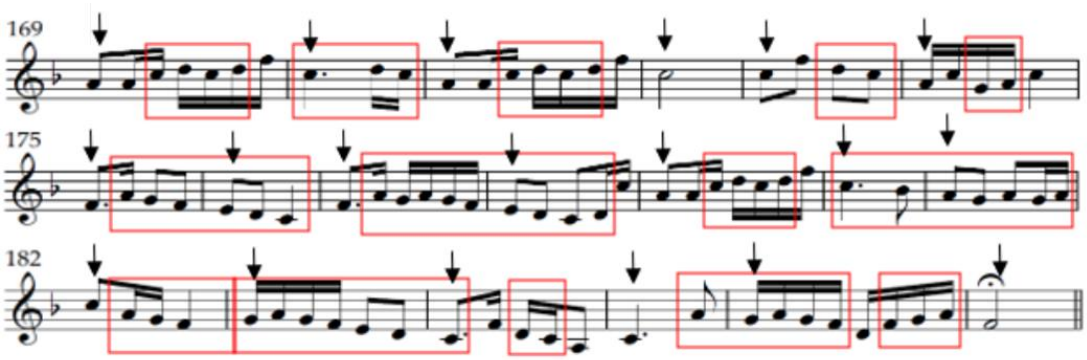
ทำนองในโครงสร้าง C ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง C ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (C-E, Bb-D, F-A) คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C, E-G, D-F) คู่ 4 เพอร์เฟค (G-C, A-D, D-G, C-F) คู่ 5 เพอร์เฟค (C-G, D-A) และ คู่ 6 เมเจอร์ (C-A)

ทำนองในโครงสร้าง C ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง C ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่แบบต่ำลงและสูงขึ้นสลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง D

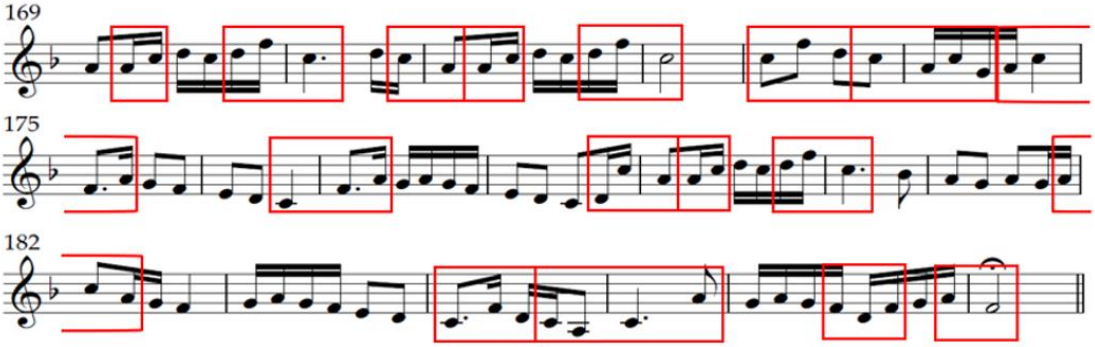
การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 169-187 ดังตัวอย่าง

ทำนองในโครงสร้าง D ทำนองในลำดับการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้



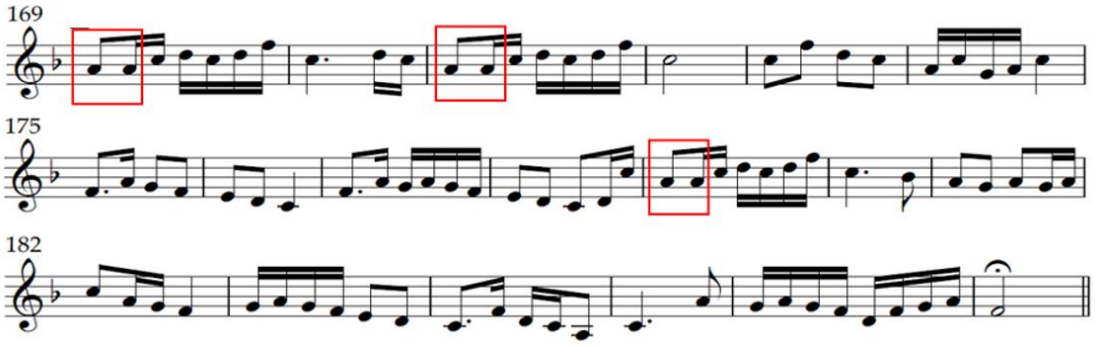
การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, G-A, F-G, D-E, Bb-C) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb, E-F)

ทำนองในโครงสร้าง D ทำนองในลำดับการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้



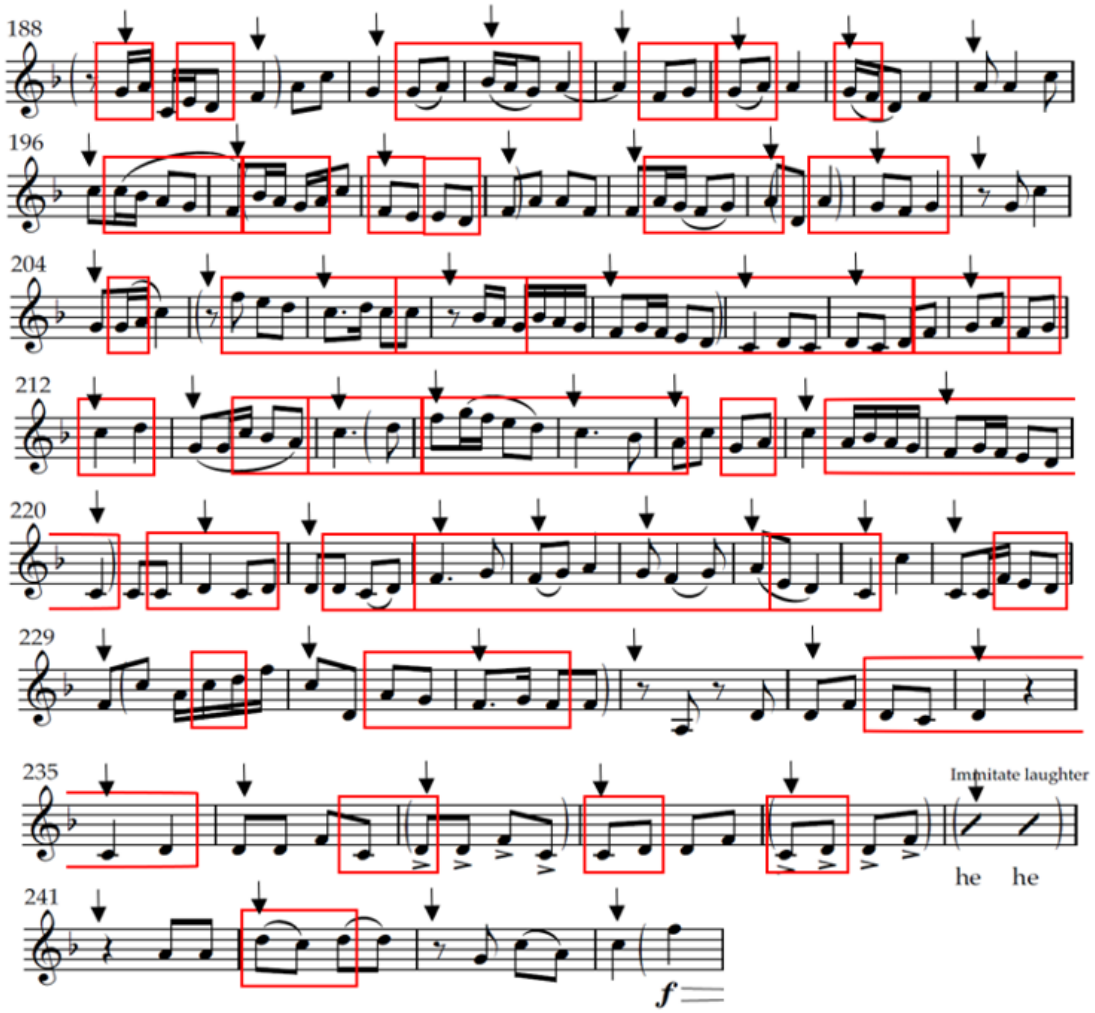
การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง D ทำนองในลำดับการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) พบว่ามีขั้นคู่ที่

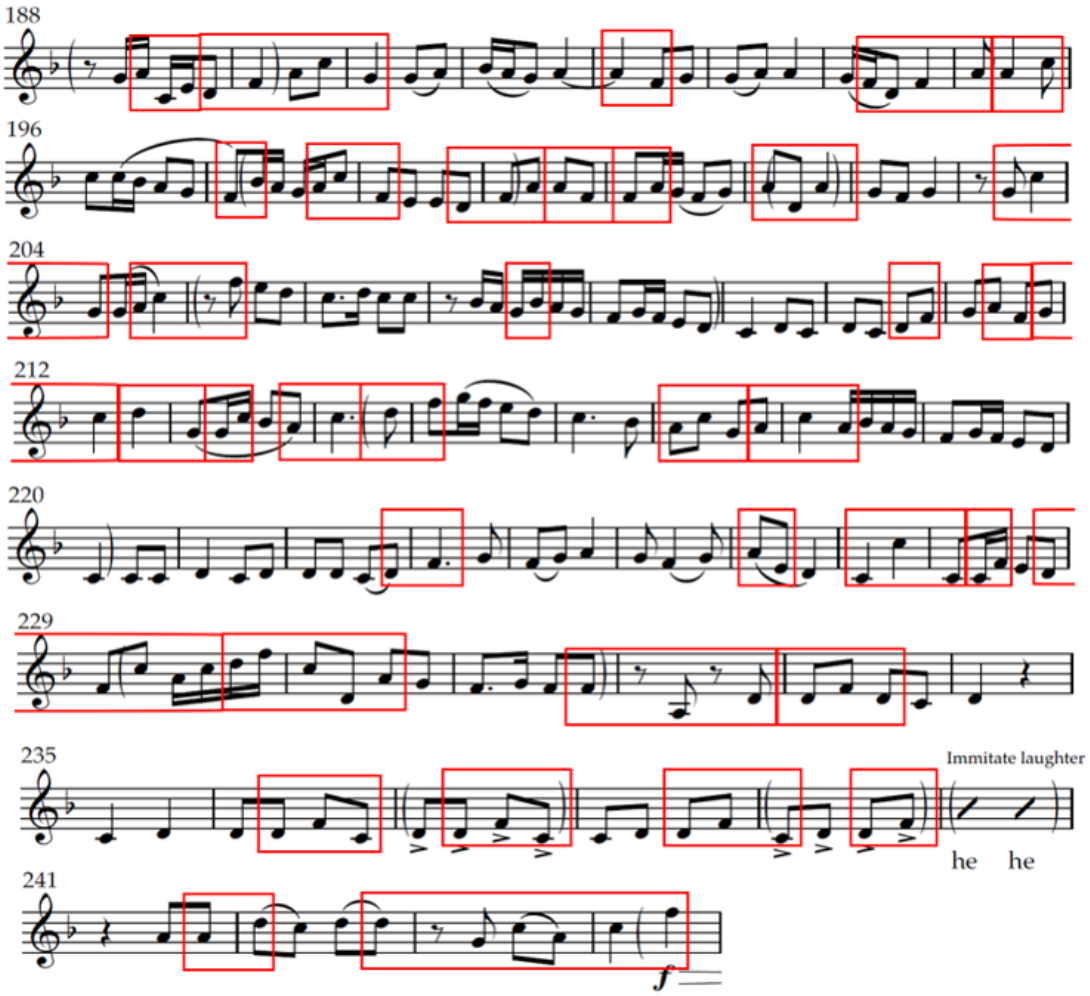
นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (F-A) คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C, D-F) คู่ 4 เพอร์เฟค (C-F, G-C) คู่ 5 เพอร์เฟค (F-C) คู่ 6 เมเจอร์ (C-A) และ คู่ 7 ไมเนอร์ (D-C)

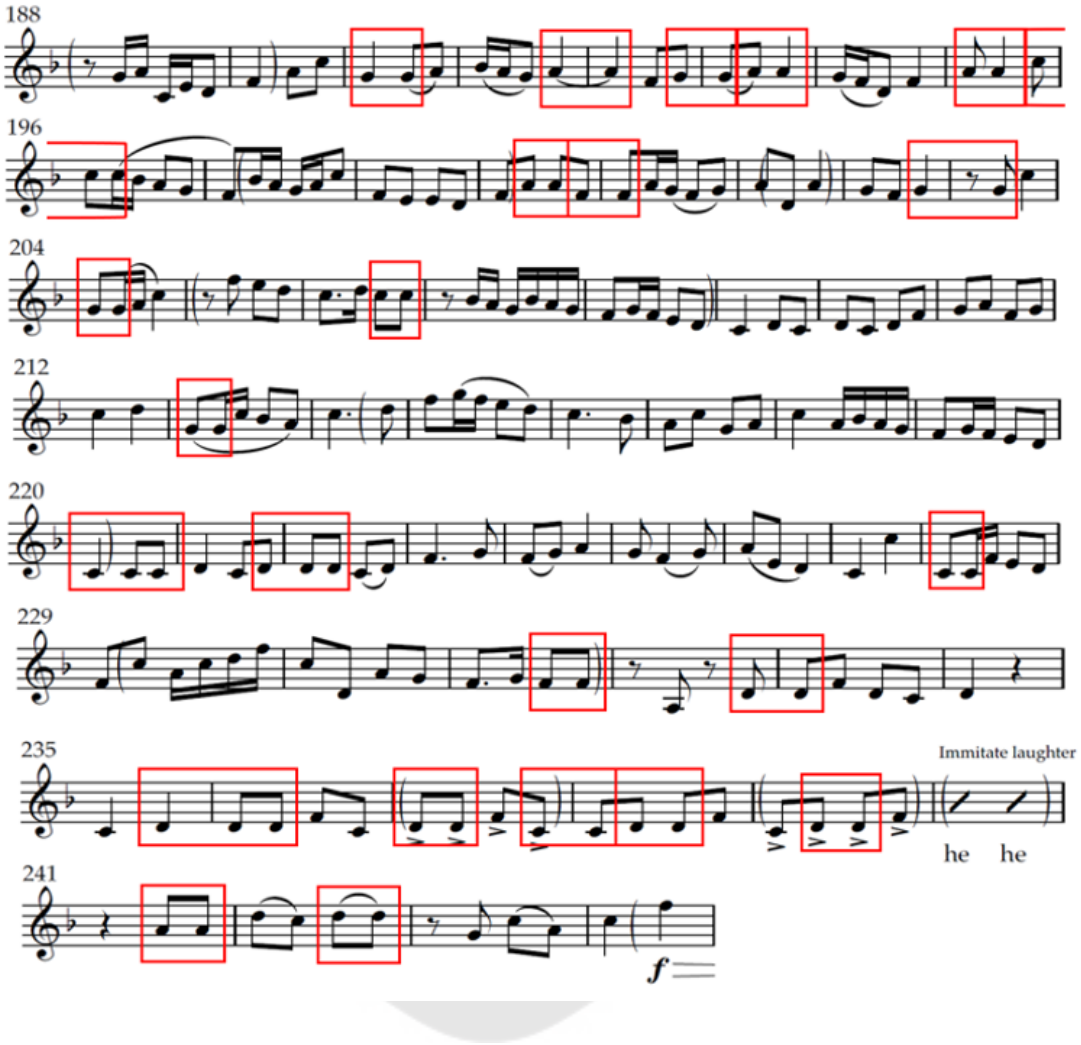
ทำนองในโครงสร้าง D ทำนองในลำดับการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง D ทำนองในลำดับการบรรเลงดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบต่ำลง โดยมีการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง C'

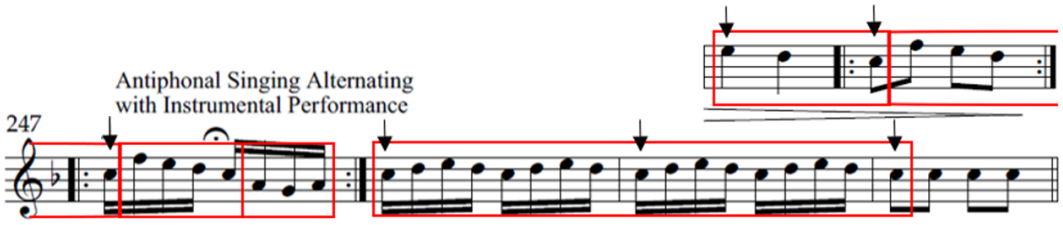
การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 188-244 ดังตัวอย่าง

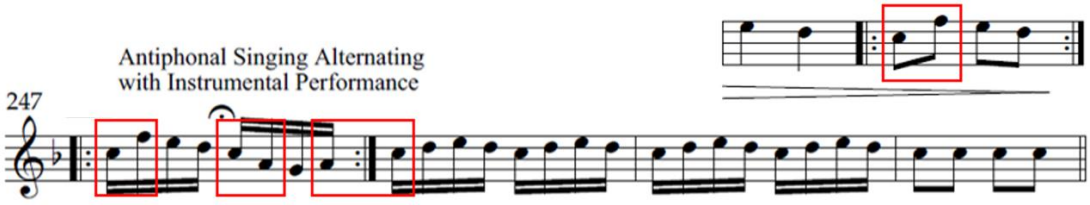
ทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (A-G, D-E, F-G, Bb-C, C-D) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb, E-F)

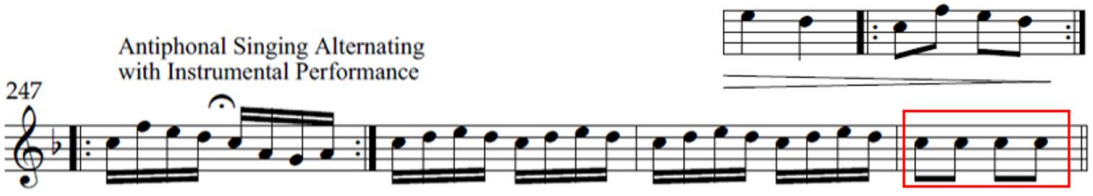
ทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (F-A, C-E) คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C, D-F, G-Bb) คู่ 4 เพอร์เฟค (G-C, F-Bb, C-F, E-A, A-D) คู่ 5 เพอร์เฟค (F-C, D-A, G-D) คู่ 6 ไมเนอร์ (A-F) เมเจอร์ (C-A) คู่ 7 ไมเนอร์ (D-C) และคู่ 8 เพอร์เฟค (C-C)

ทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่แบบต่ำลงและสูงขึ้น สลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงทำนองหลักที่ 3 ดนตรีคลอช่วงสนทนา วนซ้ำ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 245-250 ดังตัวอย่าง

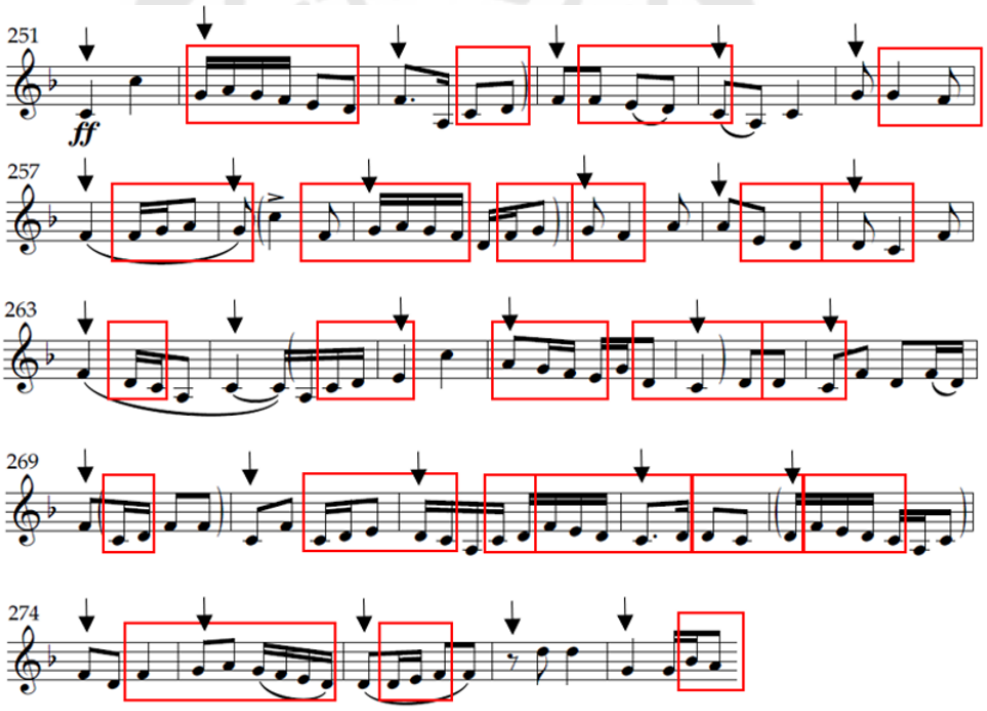
ทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ดนตรีคลอช่วงสนทนา วนซ้ำ มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 3 ดนตรีคลอช่วงสนทนา วนซ้ำ พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (D-E, C-D, A-G) คู่ 2 ไมเนอร์ (E-F)

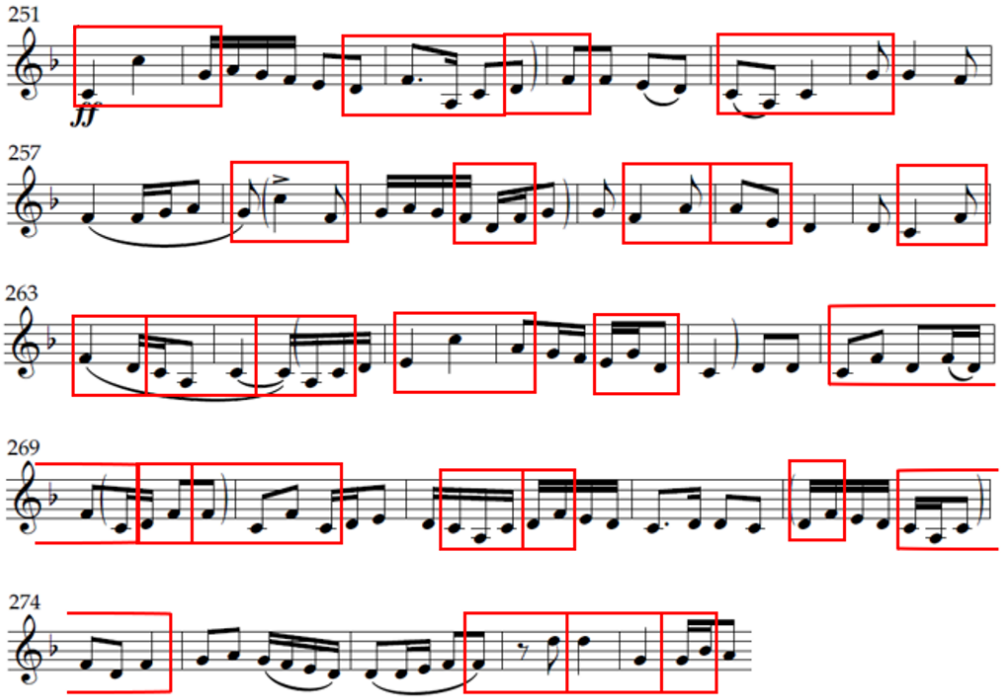
ทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ดนตรีคลอช่วงสนทนา วนซ้ำ มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ดนตรีคลอช่วงสนทนา วนซ้ำ พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C) และคู่ 4 เพอร์เฟค (C-F)

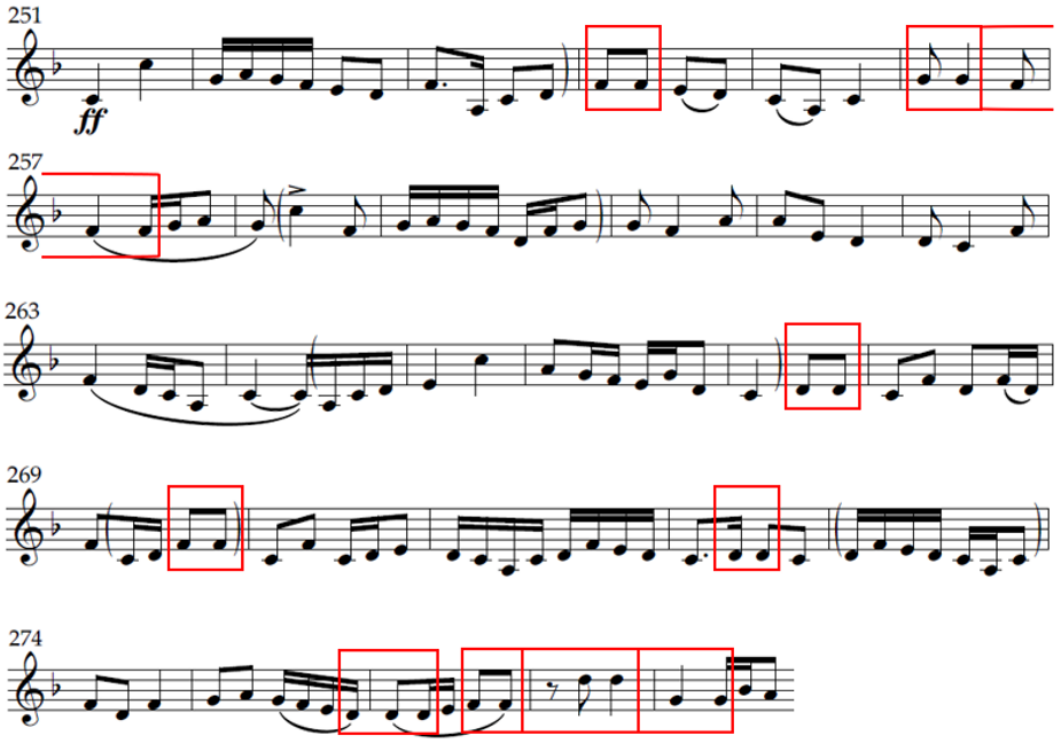
ทำนองในโครงสร้าง C' ทำนองหลักที่ 3 ดนตรีคลอช่วงสนทนา วนซ้ำ มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง C’ ทำนองหลักที่ 3 ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา วนซ้ำ เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองแบบคงที่ โดยมีการเคลื่อนที่แบบต่ำลงและคงที่ ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น และมีการซ้ำเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 3

การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 251-278 ดังตัวอย่าง

ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้

การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (A-G, F-G, D-E, C-D) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb, E-F)

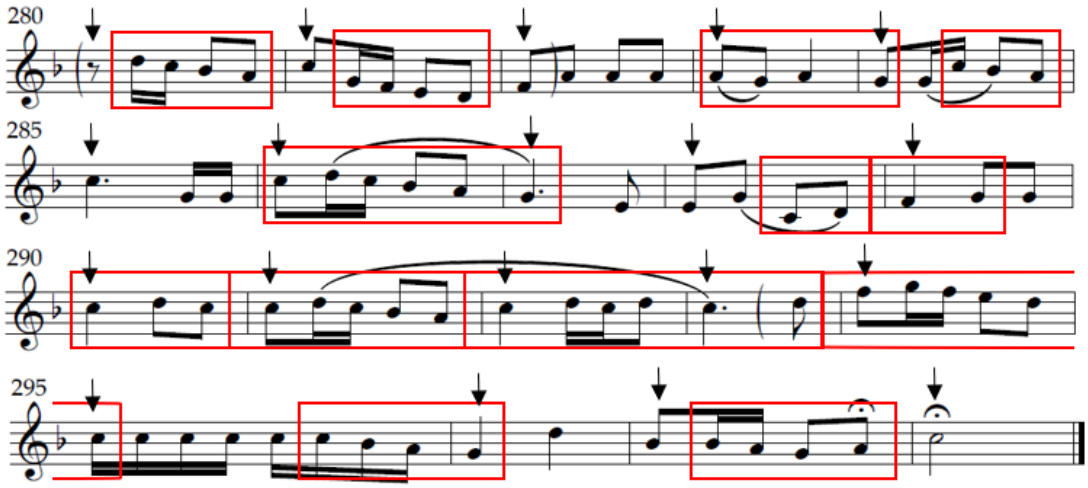
ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (F-A, C-E) คู่ 3 ไมเนอร์ (D-F, A-C, E-G, G-Bb) คู่ 4 เพอร์เฟค (G-C, E-A, C-F, D-G) คู่ 5 เพอร์เฟค (C-G, F-C, G-D) คู่ 6 ไมเนอร์ (A-F) คู่ 6 เมเจอร์ (F-D) และคู่ 8 เพอร์เฟค (C-C)

ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

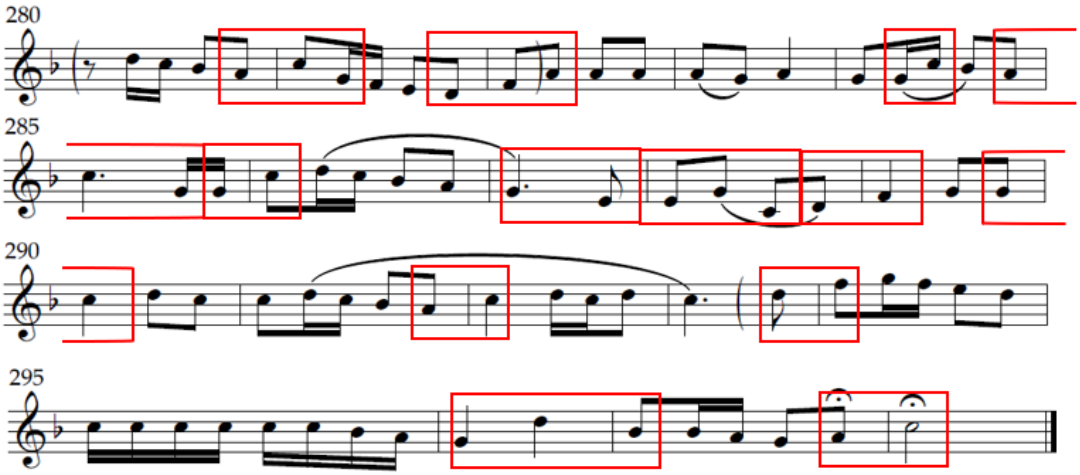
การเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 4

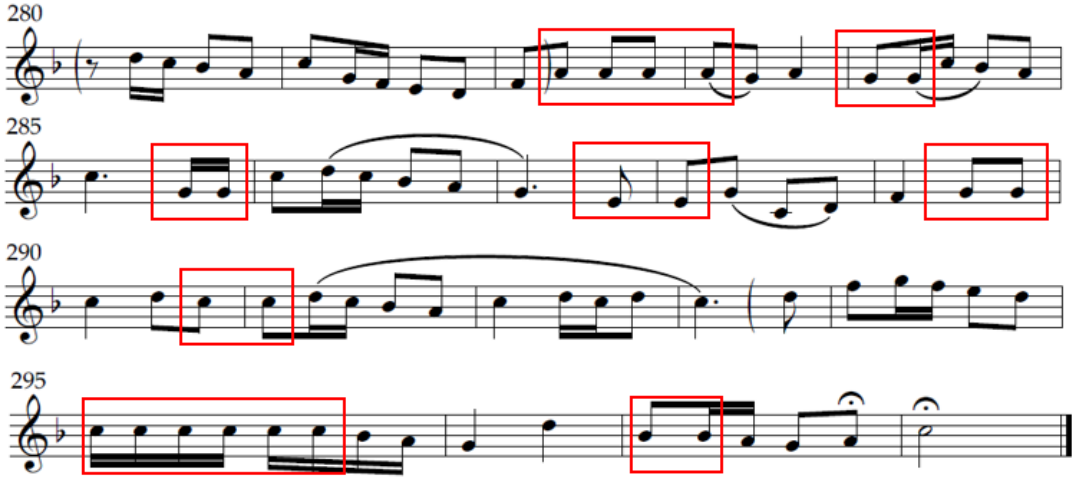
การเคลื่อนที่ของทำนองในลำดับการบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 280-295 ดังตัวอย่าง

ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นดังนี้



การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นของการบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 พบว่า มีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 2 เมเจอร์ (C-D, Bb-C, F-G, D-E, A-G) คู่ 2 ไมเนอร์ (A-Bb, E-F)

ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น ซึ่งมีลักษณะการกระโดดของเสียงเป็นขั้นคู่ที่กว้างกว่าคู่ 3 ดังนี้

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นของการบรรเลงทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 พบว่ามีขั้นคู่ที่นำมาใช้ คือ คู่ 3 เมเจอร์ (F-A, Bb-D) คู่ 3 ไมเนอร์ (A-C, D-F, E-G) คู่ 4 เพอร์เฟค (G-C) และคู่ 5 เพอร์เฟค (C-G, G-D)

ทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง ดังนี้

โดยรวมการเคลื่อนที่ของทำนองในโครงสร้าง A’ ทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 เป็นทำนองที่มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่แบบสูงขึ้นและต่ำลงสลับกันไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามลำดับขั้น และมีการซ้ำเสียง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนอง โดยจำแนกเป็นการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น (conjunct motion) และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (disjunct motion) รวมถึงการใช้คู่เสียงต่างๆ (intervals) ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ของบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ตอนโกลาหลยามราตรีในส่วนต่าง ๆ ได้แก่ ทำนองเกริ่นนำ, ทำนองบทนำ, ทำนองหลักต่าง ๆ (นักร้องหลังม่าน, ร้องท้าวทศรถ, ร้องพระนางไกยเกษี), ช่วงเชื่อม (ทำนองหล่อเก็ง), และดนตรีคลอประกอบช่วงสนทนา (เพลงเจี่ย ที ทุย) ส่วนใหญ่ของบทเพลงมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นมากกว่าการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น โดยมีการใช้คู่เสียงหลากหลาย โดยคู่ 2 เมเจอร์และคู่ 3 ไมเนอร์เป็นคู่เสียงที่ใช้บ่อยมีการใช้การซ้ำเสียงในทุกส่วนของบทเพลง หากแต่ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองจะมีความแตกต่างกันออกไปมีทิศทางขึ้น ลงและคงที่ ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองที่ดี สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการประพันธ์เพลงของอาจารย์หลี่ เซียน เลี๊ยะ ที่ผสมผสานทำนองดั้งเดิมเข้ากับทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ได้อย่างน่าสนใจ

4.1.3 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm)

ลักษณะจังหวะของทำนอง บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี มีอยู่หลายรูปแบบ ซึ่งแต่ละแบบมีลักษณะจังหวะของทำนองแตกต่างกันโดยแบ่งวิเคราะห์ตามโครงสร้างทำนอง ดังนี้

1) จังหวะช้า (เถ่าปั้ง) จะมี 4 เคาะใน 1 ห้องเพลง โดยจังหวะหนักอยู่ที่เคาะครั้งที่ 1 เทียบได้กับอัตราจังหวะ 4/4 ของดนตรีสากล คือ **1** 2 3 4 | **1** 2 3 4 |

2) จังหวะปานกลาง (หยี่ปั้ง อัตราจังหาะนี้มี 2 เคาะใน 1 ห้องเพลง จังหวะหนักอยู่ที่เคาะที่ 1 เทียบได้กับอัตราจังหวะ 2/4 คือ **1** 2 | **1** 2 | **1** 2

3) จังหวะเร็ว (ซาปั้ง) มีอัตราจังหวะ 1 เคาะใน 1 ห้องเพลง จึงเทียบได้กับอัตราจังหวะ 1/4 คือ **1** | **1** | **1** | **1** |

ซึ่งในดนตรีประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วนี้นั้น ใช้จังหวะหยี่ปั้ง ตรงกับอัตราจังหวะ 2/4 ของดนตรีสากล ผู้ที่รับผิดชอบในการควบคุมจังหวะดนตรีประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วนี้คือ "ซิงแซ"

ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรีอย่างสูง เป็นผู้ควบคุมจังหวะกลองขนาดต่าง ๆ จังหวะเคาะเกราะไม้แต่ละประเภท ทั้งยังต้องกำกับวงดนตรีทั้งวง นักแสดงและนักดนตรีคนอื่น ๆ หากยังไม่ได้ยินสัญญาณจากซิงแซก็ยังไม่อาจร้องหรือบรรเลงดนตรีได้ เป็นตำแหน่งที่ต้องเล่นเครื่องดนตรีหลายชนิด ผู้จะเป็นซิงแซได้จึงต้องมีประสบการณ์การเล่นดนตรีในฝ่ายให้จังหวะทุกประเภทมาอย่างยาวนาน สามารถเล่นเครื่องประกอบจังหวะสลับไปมาได้อย่างคล่องแคล่ว เป็นตำแหน่งที่มีอิสระในการบรรเลง ดังนั้นจึงต้องเข้าใจบทบาทการแสดงในเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามท้องเรื่องได้เป็นอย่างดี และจะต้องเลือกใช้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดอย่างไร (ปรีดา อัครจันทโชติ, 2557, น. 166)

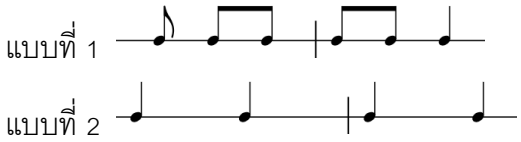
ผลจากการศึกษาเอกสารทางวิชาการนั้นสอดคล้องกับ กิตติ ภูกิจธนโชติ เจ้าของคณะงิ้วเซงโห่งยเตี่ยเกี่ยท้วง ได้กล่าวเกี่ยวกับการเลือกใช้อัตราจังหวะของดนตรีงิ้วแต้จิ๋วในแต่ละสถานการณ์ในการแสดงว่า “หยี่ปั้ง ก็คือ เป็นจังหวะกลาง ๆ ไม่ช้าไม่เร็ว เหมาะกับการร้องแบบโต้ตอบกัน เมื่อจังหวะเร็วขึ้นจะกลายเป็น ซาปั้ง อาจจะกลายเป็นการร้องด่ากัน หรือประกอบกริยาการหนี เป็นต้น ในปัจจุบันมีการประยุกต์เรื่อยมา บางครั้งซาปั้งก็ทำเป็นจังหวะช้าได้ ขึ้นอยู่กับบทงิ้วเรื่องนั้น ๆ กล่าวคือผู้บรรเลงดนตรี หรือผู้ขับร้องนั้นเล่นตามบทบทประพันธ์ที่อาจารย์แต่งขึ้น” (กิตติ ภูกิจธนโชติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 ธันวาคม 2567)

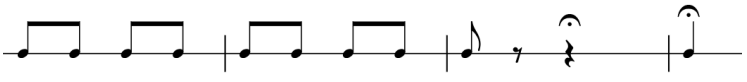
นอกจากอัตราจังหวะ 2/4 ของอัตราจังหวะ การศึกษาพบว่าในส่วนของความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำในช่วงบทนำ (Introduction) ตอนเริ่มต้นถึงห้องเพลงที่ 12 เท่ากับ 120-140 และความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำในช่วงบทนำบรรเลงดนตรีก่อนเข้าทำนองหลักถึงสิ้นสุดของบทเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี เท่ากับ 60-80

ลักษณะจังหวะของทำนอง บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี มีอยู่หลายรูปแบบ ซึ่งแต่ละแบบมีลักษณะจังหวะของทำนองแตกต่างกันโดยแบ่งวิเคราะห์ตามโครงสร้างทำนอง ดังนี้

โครงสร้างบทนำ

ลำดับการบรรเลงเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ จากการคัดเลือกนำบทเพลงโหมโรงในส่วนนี้มาเรียบเรียงเข้าในการบรรเลงชุดบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์จากอาจารย์ หลี่ เซียน เลี๊ยะ ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 3 รูปแบบดังนี้



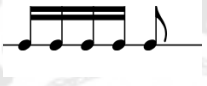
แบบที่ 3 

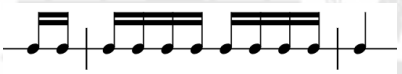
พบว่า มีการซ้ำจังหวะของทำนองรูปแบบที่ 1 จำนวน 2 ครั้ง ช่วงต้นของเพลง

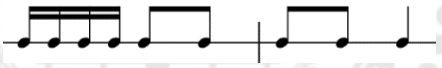
ในลำดับการบรรเลงบทนำ ถึงในส่วนของทำนองการขับร้องทั้งหมด เป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่โดยเฉพาะของการแสดงในชุดนี้ ของ อาจารย์ หลี่ เซียน เลี๊ยะ ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 6 รูปแบบดังนี้

แบบที่ 1

แบบที่ 2

แบบที่ 3

แบบที่ 4

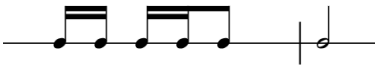
แบบที่ 5 

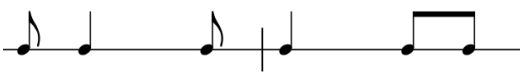
แบบที่ 6

พบว่า จังหวะของทำนองในรูปแบบที่ 3 และแบบที่ 4 มีความคล้ายคลึงกัน แต่ในช่วงแรกของรูปแบบที่ 4 มีการเพิ่มจังหวะ ด้วยเขบ็ต 2 ชั้น จำนวน 2 ตัว

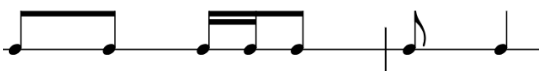
โครงสร้าง A

ลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 (ทำนองนักร้องหลังม่าน) ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 13 รูปแบบดังนี้

แบบที่ 1

แบบที่ 2 

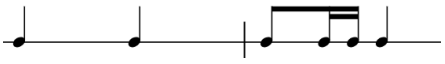
แบบที่ 3 

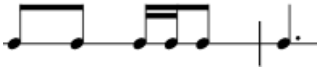
แบบที่ 4 

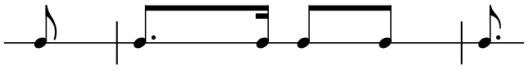
แบบที่ 5 ตรงกับเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ ในรูปแบบที่ 1

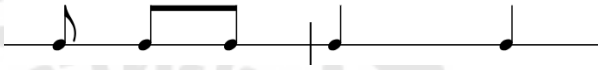
แบบที่ 6

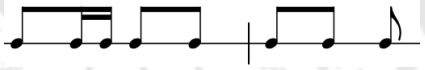
แบบที่ 7 ตรงกับ บทนำบรรเลงดนตรี ในรูปแบบที่ 2

แบบที่ 8 

แบบที่ 9 

แบบที่ 10

แบบที่ 11

แบบที่ 12 

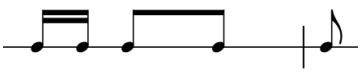
แบบที่ 13

พบว่า จังหวะทำนองของการนำเสนอทำนองนักร้องหลังม่าน มีความสอดคล้องตรงกับจังหวะทำนองเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ ในรูปแบบที่ 1 และบทนำบรรเลงดนตรี ในรูปแบบที่ 2 จำนวน 2 จังหวะทำนองด้วยกัน

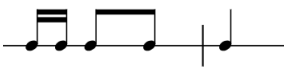
จังหวะของทำนองหล่อเก็ง

ในลำดับการบรรเลงช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง ที่ผู้ประพันธ์เพลงนำมาเรียบเรียงในการแสดง มีด้วยกัน 4 ช่วงตอน ได้แก่ โครงสร้าง A, A’ และ C ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 7 รูปแบบดังนี้

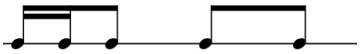
ทำนองหล่อเก็ง ครั้งที่ 1 โครงสร้าง A

แบบที่ 1

แบบที่ 2 

แบบที่ 3

พบว่า มีการซ้ำจังหวะของทำนองรูปแบบที่ 1 จำนวน 2 ครั้ง

ทำนองหล่อเก็ง ครั้งที่ 2 โครงสร้าง A’

แบบที่ 4 

มีการซ้ำกับจังหวะของทำนองหล่อเก็ง ครั้งที่ 1 ในรูปแบบที่ 1 ในช่วงต้นและมีจังหวะของทำนองรูปแบบที่ 4 เข้ามา ในช่วงท้าย

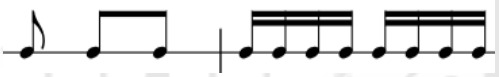
ทำนองหล่อเก็ง ครั้งที่ 3 โครงสร้าง C

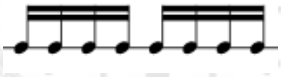
แบบที่ 5

พบว่า จังหวะของทำนองรูปแบบที่ 5 มีความคล้ายคลึงกันกับจังหวะของทำนองในรูปแบบที่ 1 ของทำนองหล่อเก็ง ครั้งที่ 1 ในโครงสร้าง A เป็นอย่างมาก โดยมีการ เพิ่มจังหวะเขบ็ตชั้นเดียวช่วงแรก และลดทอนเขบ็ต 2 ชั้นช่วงท้ายออกไป

ทำนองหล่อเก็ง ครั้งที่ 4

คั่นจังหวะของทำนองในโครงสร้าง A’ ครั้งที่ 2 ระหว่างรูปแบบที่ 15 กับ 16

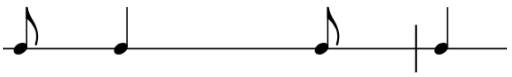
แบบที่ 6 

แบบที่ 7

พบว่า จังหวะของทำนองรูปแบบที่ 7 มีการซ้ำจังหวะวนไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะเปลี่ยนทำนองประกอบด้วยเขบ็ต 2 ชั้น ติดต่อกัน สังเกตได้ว่าจังหวะของทำนองในหล่อเก็งมักมีความคล้ายคลึงกัน เพราะเป็นเพลงประเภทเดียวกัน

โครงสร้าง B

ลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 (ทำนองร้องท้าวทศรถ) ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 27 รูปแบบดังนี้

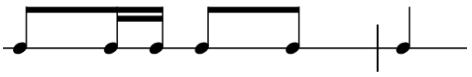
แบบที่ 1 พบว่า ตรงกับทำนองหลักที่ 1 ในรูปแบบที่ 9

แบบที่ 2 

แบบที่ 3

แบบที่ 4

แบบที่ 5 พบว่า ตรงกับทำนองนักร้องหลังม่าน ในรูปแบบที่ 12

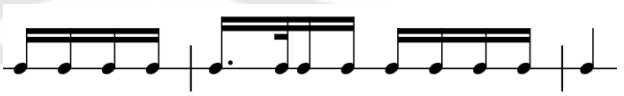
แบบที่ 6 

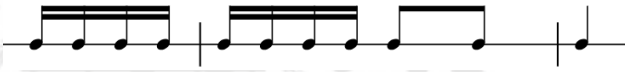
แบบที่ 7 พบว่า ตรงกับทำนองนักร้องหลังม่าน ในรูปแบบที่ 6

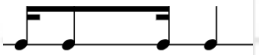
แบบที่ 8

แบบที่ 9

แบบที่ 10

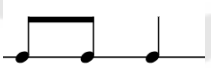
แบบที่ 11 

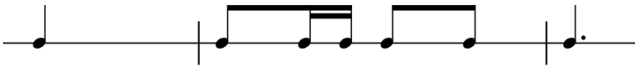
แบบที่ 12

แบบที่ 13

แบบที่ 14 

แบบที่ 15

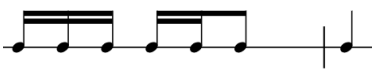
แบบที่ 16

แบบที่ 17 

แบบที่ 18

แบบที่ 19

แบบที่ 20

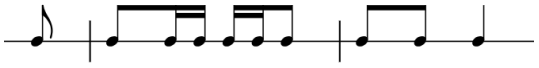
แบบที่ 21

แบบที่ 22

แบบที่ 23

แบบที่ 24

แบบที่ 25

แบบที่ 26 พบว่า ตรงกับทำนองหล่อเก็ง ในรูปแบบที่ 3

แบบที่ 27 

พบว่า จังหวะของทำนองในโครงสร้างนี้มีความซ้ำกันหลายรูปแบบ รูปแบบละ 2 ครั้ง โดยพบที่ รูปแบบที่ 2, 6, 11, 13, 16 และ 17 และบางรูปแบบมีความสอดคล้องตรงกับจังหวะของทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่าน ในโครงสร้าง A และโครงสร้าง A' ในลำดับต่อไป และสอดคล้องตรงกับจังหวะหล่อเก็ง ช่วงท้ายเมื่อต้องการเชื่อมระหว่างโครงสร้าง

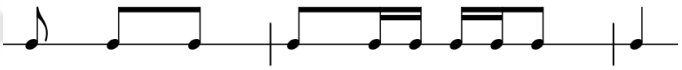
โครงสร้าง A' ครั้งที่ 2

ลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองนักร้องหลังม่าน นำกลับมาอีกครั้ง ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 9 รูปแบบดังนี้

แบบที่ 1 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 13

แบบที่ 2 พบว่า ตรงกับทำนองนักร้องหลังม่าน ในรูปแบบที่ 6

แบบที่ 3

แบบที่ 4 

แบบที่ 5 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 17

แบบที่ 6

แบบที่ 7

แบบที่ 8 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 19

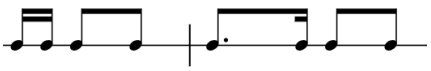
แบบที่ 9

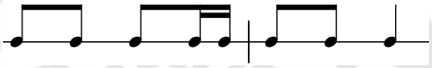
พบว่า จังหวะของทำนองในโครงสร้าง A' ในรูปแบบที่ 1 เชื่อมโยงตรงกับทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถก่อนหน้า ในรูปแบบที่ 13 จำนวน 2 จังหวะทำนอง และใน

รูปแบบที่ 4 พบว่า จังหวะของทำนอง เชื่อมโยงตรงกับทำนองหลักที่ 3 ของทำนองร้องพระนางไกยเกษี ในลำดับต่อไป

โครงสร้าง C

ลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 3 (ทำนองร้องพระนางไกยเกษี) ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 21 รูปแบบดังนี้

แบบที่ 1

แบบที่ 2

แบบที่ 3

แบบที่ 4

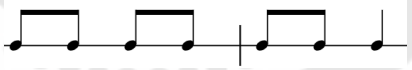
แบบที่ 5 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 11

แบบที่ 6

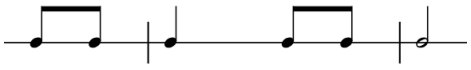
แบบที่ 7 พบว่า ตรงกับทำนองประเภทเพลงไป๋จี้ ในรูปแบบที่ 1

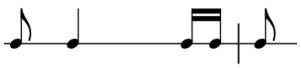
แบบที่ 8 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 2

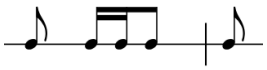
แบบที่ 9 พบว่า ตรงกับทำนองนักร้องหลังม่าน ในรูปแบบที่ 6

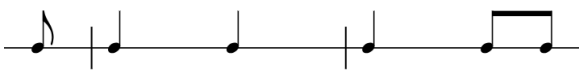
แบบที่ 10 

แบบที่ 11 พบว่า ตรงกับทำนองทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 19

แบบที่ 12 

แบบที่ 13 

แบบที่ 14

แบบที่ 15 พบว่า ตรงกับทำนองนักร้องหลังม่าน ในโครงสร้าง A’ รูปแบบที่ 4

แบบที่ 16 

แบบที่ 17

แบบที่ 18

แบบที่ 19 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 3

แบบที่ 20 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 13

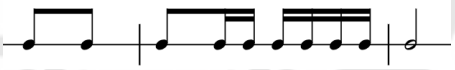
แบบที่ 21

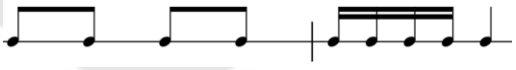
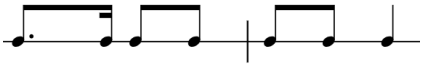
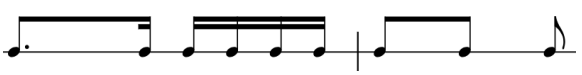
พบว่า จังหวะของทำนองในโครงสร้าง C มีบางจังหวะทำนองที่ซ้ำกัน รูปแบบละ 2 ครั้ง คือรูปแบบที่ 8 และแบบที่ 17 ในจังหวะของทำนองในโครงสร้าง C มีความเชื่อมโยงตรงกับจังหวะทำนองไปจี้ เพื่อเพิ่มอรรถรส ความเร้าใจ ดุดัน เชื่อมโยงตรงกับทำนองหลักที่ 1 ทำนองนักร้องหลังม่านทั้งในโครงสร้าง A และ A’ เชื่อมโยงตรงกับทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถก่อนหน้า

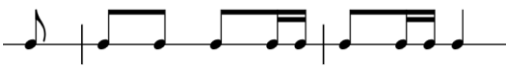
โครงสร้าง D

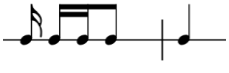
ลำดับการบรรเลงดนตรีคลอ ช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) จากการคัดเลือกนำบทเพลงประเภทเพลงหี่ซี ทำนองสั้น ๆ ส่วนนี้มาเรียบเรียงเข้าในการบรรเลงชุดบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์จากอาจารย์ หลี่ เซียน เลี๊ยะ ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 10 รูปแบบดังนี้

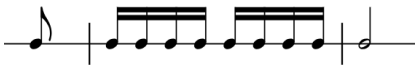
แบบที่ 1

แบบที่ 2 

แบบที่ 3

แบบที่ 4

แบบที่ 5

แบบที่ 6

แบบที่ 7

แบบที่ 8

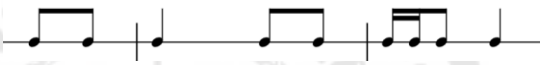
แบบที่ 9 

แบบที่ 10

พบว่า จังหวะของทำนองในโครงสร้าง D ไม่ได้มีจังหวะทำนองใดซ้ำกันในโครงสร้าง หรือเชื่อมโยงจังหวะของทำนองใด ๆ ในชุดบทเพลงที่ได้ถูกบรรเลง เนื่องจากอาจเป็นบทเพลงหี่ซี บทเพลงหนึ่งที่นำมาบรรจุไว้เพื่อบรรเลงสร้างบรรยากาศ คลอการสนทนาของตัวละครเท่านั้น

โครงสร้าง C'

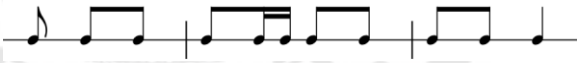
ลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองร้องพระนางไกยเกษี นำกลับมาอีกครั้ง ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 25 รูปแบบดังนี้

แบบที่ 1 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 16

แบบที่ 2

แบบที่ 3

แบบที่ 4

แบบที่ 5

แบบที่ 6 

แบบที่ 7 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 17

แบบที่ 8

แบบที่ 9

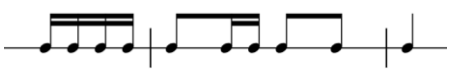
แบบที่ 10

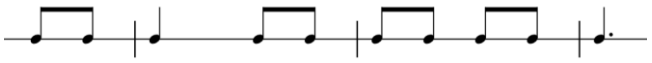
แบบที่ 11

แบบที่ 12 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 18

แบบที่ 13 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 9

แบบที่ 14 พบว่า ตรงกับเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ ในรูปแบบที่ 1

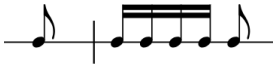
แบบที่ 15 

แบบที่ 16 

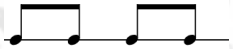
แบบที่ 17 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 19

แบบที่ 18

แบบที่ 19

แบบที่ 20

แบบที่ 21

แบบที่ 22

แบบที่ 23 

แบบที่ 24

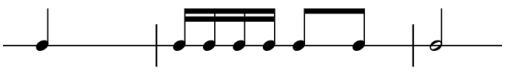
แบบที่ 25

พบว่า จังหวะของทำนองในโครงสร้าง C' มีความซ้ำกันหลายรูปแบบ รูปแบบละ 2 ครั้ง โดยพบที่รูปแบบที่ 9 และ 19 รูปแบบละ 3 ครั้ง ในรูปแบบที่ 23 และบางรูปแบบมีความสอดคล้องเชื่อมโยงตรงกับจังหวะทำนองไป่จี้ และจังหวะของทำนองหลักที่ 2 ใน ทำนองร้องท้าวทศรถ

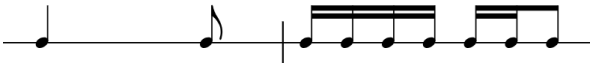
โครงสร้าง A' ครั้งที่ 3-4

ลำดับการบรรเลงนำเสนอทำนองนักร้องหลังม่าน นำกลับมาอีกครั้ง ประกอบด้วยจังหวะของทำนอง 23 รูปแบบดังนี้

แบบที่ 1 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 13

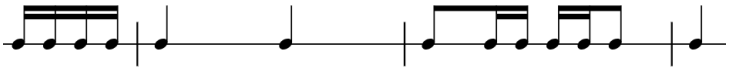
แบบที่ 2

แบบที่ 3 พบว่า ตรงกับทำนองร้องพระนางไกยเกษี ในโครงสร้าง C ในรูปแบบที่ 10

แบบที่ 4

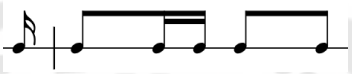
แบบที่ 5 

แบบที่ 6 พบว่า ตรงกับทำนองร้องพระนางไกยเกษี ในโครงสร้าง C' ในรูปแบบที่ 18

แบบที่ 7

แบบที่ 8 

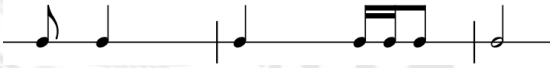
แบบที่ 9

แบบที่ 10

แบบที่ 11 พบว่า ตรงกับบทนำบรรเลงดนตรี ในรูปแบบที่ 2

แบบที่ 12

แบบที่ 13

แบบที่ 14

แบบที่ 15 

แบบที่ 16 พบว่า ตรงกับทำนองหล่อเก็ง ในรูปแบบที่ 2

แบบที่ 17 พบว่า ตรงกับเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป๋จี้ ในรูปแบบที่ 1

แบบที่ 18 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 6

แบบที่ 19 พบว่า ตรงกับทำนองร้องพระนางไกยเกษี ในโครงสร้าง C ในรูปแบบที่ 3

แบบที่ 20 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 17

แบบที่ 21 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 4

แบบที่ 22 พบว่า ตรงกับทำนองร้องท้าวทศรถ ในรูปแบบที่ 9

แบบที่ 23

พบว่า จังหวะของทำนองในโครงสร้างนี้ มีความซ้ำกันหลายรูปแบบ รูปแบบละ 2 ครั้ง โดยพบที่รูปแบบที่ 16, 17, 18 และรูปแบบที่ 19 แต่ในรูปแบบที่ 18 มีการเพิ่มยาวของ

จังหวะด้วยตัวขาวลงท้าย และในโครงสร้างนี้มักพบการนำจังหวะของทำนองที่มีความสอดคล้องตรงกับ ทำนองประเภทเพลงไป่จี้, ทำนองหลักที่ 2 ทำนองร้องท้าวทศรถ และทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี มาวนใช้ใหม่ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นการขมวดจังหวะของทำนองของโครงสร้าง การขับร้องของตัวละครมาสรุปจบในทำนองนักร้องหลังม่านนี้

จากการวิเคราะห์ลักษณะจังหวะของทำนอง บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี พบว่าชุดของบทเพลง มีการใช้จังหวะที่หลากหลายและน่าสนใจ เพื่อสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึกที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงตอนของการแสดง เช่น ในโครงสร้างบทนำ การบรรเลงเกริ่นนำทำนองประเภทเพลงไป่จี้ ใช้จังหวะ 3 รูปแบบหลัก ซึ่งมีการซ้ำรูปแบบที่ 1 ในช่วงต้นของเพลง เพื่อนำเข้าสู่ทำนองเพลง ในส่วนของการบรรเลงบทนำใช้จังหวะ 6 รูปแบบ ซึ่งมีความหลากหลายมากขึ้น และมีการใช้จังหวะเขบ็ต 2 ชั้น เพิ่มเติมในรูปแบบที่ 4 เพื่อสร้างความตื่นเต้นและเร้าใจ ในส่วนของโครงสร้าง A (ทำนองนักร้องหลังม่าน) ใช้จังหวะ 13 รูปแบบ ซึ่งมีความซับซ้อนมากขึ้น มีการนำจังหวะของทำนองจากเพลงไป่จี้ (รูปแบบที่ 1) และบทนำ (รูปแบบที่ 2) มาใช้ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงความต่อเนื่องของบทเพลง ทางด้านทำนองของช่วงเชื่อม (ทำนองหล่อเก็ง) ใช้จังหวะรวมทั้งหมด 7 รูปแบบ ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันในแต่ละโครงสร้างของบทเพลง อันได้แก่โครงสร้าง A, A’ และโครงสร้าง C เนื่องจากเป็นเพลงประเภทเดียวกัน โดยมีการปรับเปลี่ยนจังหวะเล็กน้อยในแต่ละช่วงตอน เช่น การเพิ่มจังหวะเขบ็ตชั้นเดียวหรือการลดทอนจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น เพื่อสร้างความแตกต่าง

ในโครงสร้าง B (ทำนองร้องท้าวทศรถ) ใช้จังหวะ 27 รูปแบบ ซึ่งมีความหลากหลายและซับซ้อนมากที่สุด มีการซ้ำจังหวะในหลายรูปแบบ และมีการนำจังหวะจากทำนองนักร้องหลังม่าน และทำนองหล่อเก็งวนกลับมาใช้ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงของบทเพลง ขณะเดียวกันในโครงสร้าง A’ (ทำนองนักร้องหลังม่านครั้งที่ 2) ใช้จังหวะ 9 รูปแบบ ซึ่งมีการนำจังหวะจากทำนองร้องท้าวทศรถก่อนหน้า และทำนองพระนางไกยเกษีที่เป็นทำนองต่อไป มาใช้ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงและความต่อเนื่องของบทเพลงของทั้ง 2 ช่วง เข้าด้วยกัน ในโครงสร้าง C (ทำนองร้องพระนางไกยเกษี) นั้น ใช้จังหวะ 21 รูปแบบ มีการนำจังหวะจากเพลงไป่จี้ ทำนองนักร้องหลังม่าน และทำนองร้องท้าวทศรถวนกลับมาใช้

ในขณะเดียวกันโครงสร้าง D (เพลงเจี่ย ที ทุย) แตกต่างจากโครงสร้างอื่น ๆ เนื่องจากเป็นประเภทเพลงหี่ซีทำนองดั้งเดิม ที่นำมาใช้เพื่อประกอบการสนทนา มีการใช้จังหวะ 10 รูปแบบด้วยกัน ในส่วนของการกลับมาในโครงสร้าง C’ (ทำนองร้องพระนางไกยเกษีครั้งที่ 2)

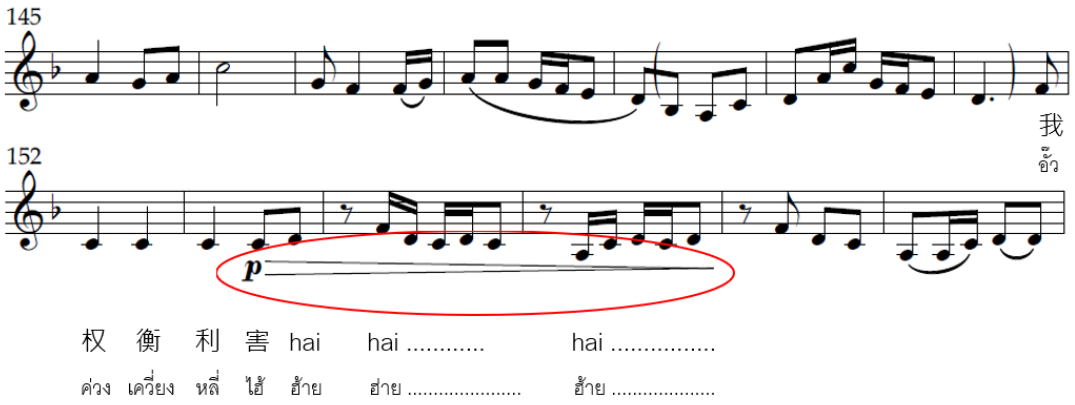
อีกครั้ง ใช้จังหวะ 25 รูปแบบ มีการนำจังหวะจากทำนองร้องท้าวทศรถ และเพลงไป่จี้ มาใช้เช่นเดียวกับ โครงสร้าง C ก่อนหน้า แต่จะไม่มีการซ้ำรูปแบบจังหวะแบบทำนองนักร้องหลังม่าน ในขณะเดียวกันโครงสร้าง A' ครั้งที่ 3-4 (ทำนองนักร้องหลังม่าน) ใช้จังหวะ 23 รูปแบบ ซึ่งมีการนำจังหวะจากเพลงต่างในรูปแบบทุก ๆ โครงสร้างมาใช้ซ้ำ เพื่อสรุปและปิดท้ายบทเพลง การใช้จังหวะที่หลากหลายนี้ ไม่เพียงแต่ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจ แต่ยังช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครได้ดียิ่งขึ้น

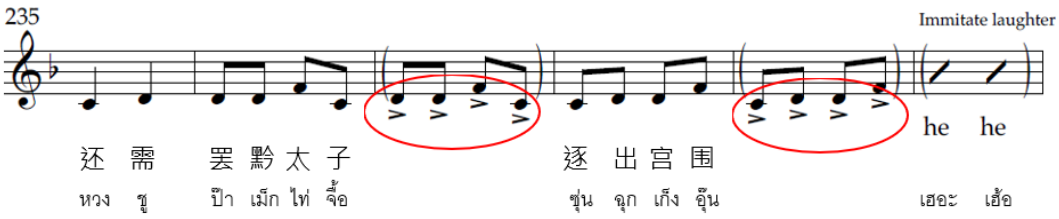
4.1.4 ความดัง-เบา

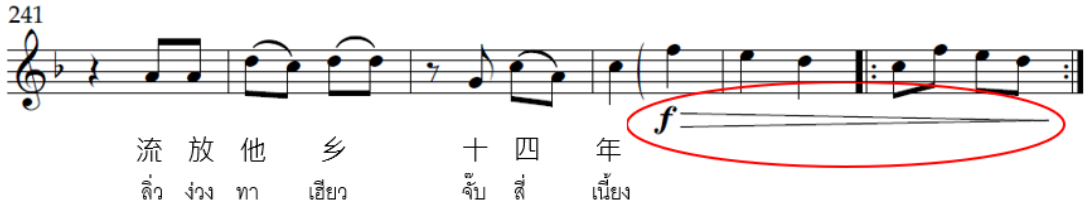
ความดังเบาของเพลงงิ้วเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการสื่ออารมณ์และเรื่องราวของการแสดง โดยมีการเปลี่ยนแปลงระดับความดังเบา เพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชม ซึ่งจะเปลี่ยนแปลงตามเนื้อหาและอารมณ์ของการแสดง เช่น ฉากที่ตื่นเต้นหรือมีการต่อสู้ มักใช้ดนตรีที่มีความดังและหนักแน่น เพื่อสร้างความเร้าใจและแสดงถึงความรุนแรง ฉากเศร้าโศก มักใช้ดนตรีที่มีความเบาและนุ่มนวล เพื่อสื่อถึงความเศร้าและความอ่อนโยน ฉากที่แสดงถึงความสุขหรือความรื่นเริง มักใช้ดนตรีที่มีความดังและมีจังหวะสนุกสนาน เพื่อสร้างบรรยากาศที่ครึกครื้น เครื่องดนตรีในการควบคุมความดังเบาของวงดนตรีงิ้วนั้น ใช้เครื่องดนตรีหลากหลายชนิด เช่น กลองฉาบ ปี่ และซอ ซึ่งแต่ละชนิดมีระดับความดังเบาที่แตกต่างกัน และการใช้เครื่องเคาะจังหวะ เช่น กลองฉาบ จะถูกใช้เพื่อสร้างจุดสำคัญของเสียงให้เกิดความเร้าใจในการแสดง

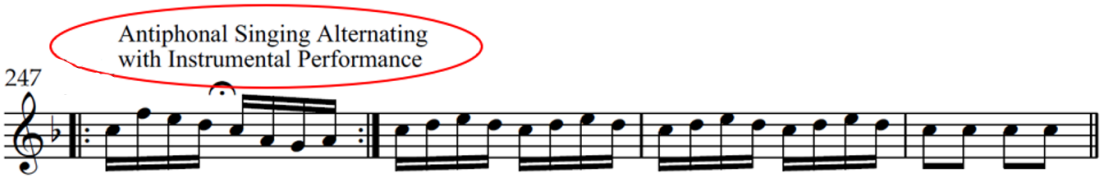
ไม่เพียงแต่ในส่วนของดนตรีที่มีหน้าที่ในการควบคุมความดังเบาเท่านั้น ในด้านของนักแสดงงิ้วก็มีบทบาทสำคัญในการควบคุมความดังเบาของเสียงร้องและบทพูดเช่นกัน โดยการใช้ระดับเสียงที่แตกต่างกันนั้น มีส่วนช่วยให้นักแสดงสามารถสื่ออารมณ์และบุคลิกของตัวละครได้อย่างชัดเจน ช่วยให้การแสดงงิ้วมีชีวิตชีวา ทั้งยังสร้างความหลากหลายและมิติให้กับบทเพลง และจากโน้ตเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี สามารถวิเคราะห์ความดังเบาของเพลงได้ดังนี้

ตั้งแต่ในช่วงแรกของเพลงชุดการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี ถึงช่วงห้องเพลงที่ 127 ช่วงการบรรเลงนำเสนอทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ซึ่งสื่ออารมณ์ของตัวละครพระนางไกยเกษี ที่กริ้วโกรธเมื่อได้ทราบถึงเรื่องราวที่ท้าวทศรถจะสละราชสมบัติให้แก่พระราม โดยตัวโน้ตในบทเพลงช่วงนี้ค่อนข้างสั้นและกระชับ แสดงถึงจังหวะที่ชัดเจนและมีพลัง ซึ่งยังไม่มีเครื่องหมายแสดงความดังเบา (Dynamics) ปรากฏ จึงอาจตีความได้ว่าเป็นระดับเสียงปกติ เสมอมา (Mezzo forte หรือ Mezzo piano) ขึ้นอยู่กับบริบทของเพลงโดยรวม

หากแต่ในส่วนของช่วงกลางห้องเพลงที่ 153 มีเครื่องหมาย "p" ปรากฏอยู่ใต้บรรทัด 5 เส้น ซึ่งหมายถึง "piano" หรือเบา แสดงว่าช่วงนี้ของเพลงเครื่องดนตรีบรรเลงด้วยความเบา โดยทั่วไปนั้นการเปลี่ยนแปลงจากระดับเสียงปกติมาเป็นเบา บ่งบอกถึงการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ หรือการสร้างความแตกต่างของเสียงภายในเพลง ในส่วนนี้เป็นการสร้างความแตกต่างของเสียงภายในเพลง และเป็นการเพิ่มมิติของเสียงให้มีความน่าสนใจ เพื่อให้ผู้ร้อง ร้องลากเสียงคำเป็นลูกเล่นล้อตามทำนองโน้ตเพลงที่บรรเลง แล้วส่งต่อไปถึงห้องเพลงที่ 156-164 ที่กลับมาเล่นด้วยตัวโน้ตที่มีความยาวและต่อเนื่อง แสดงถึงการคลี่คลายของเพลง โดยไม่มีเครื่องหมายแสดงความดังเบาปรากฏ ตีความได้ว่ากลับมาเป็นระดับเสียงปกติ

“ข้าต้องคำนึงว่าข้าต้องจัดการอย่างไร”

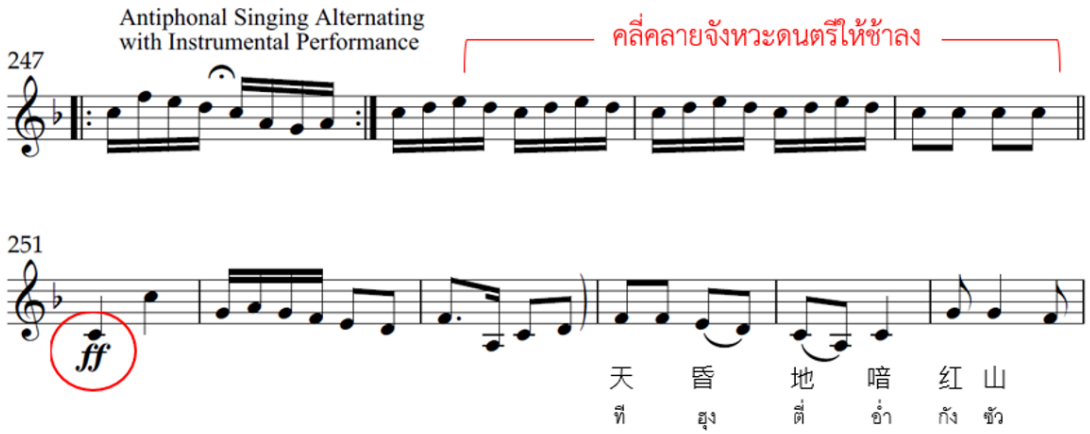
บทเพลงดำเนินต่อไปจนกระทั่งพบในส่วนของการวิเคราะห์ความดังเบาของเพลงชุดการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี ในห้องเพลงที่ 237 มีสัญลักษณ์ ">" (accent แอ็ค-เซ็นท์) กำกับตัวโน้ตหลายตัว ซึ่งหมายถึงการเน้นเสียง แสดงว่าช่วงนี้ควรเล่นให้มีพลังและชัดเจน ซึ่งเป็นช่วงการบรรเลงทำนองหลักที่ 3 ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 ในตอนนี้ความดังเบาสัมพันธ์กับเนื้อร้องบทประพันธ์ กล่าวคือเสมือนต้องการการถ่ายทอดอารมณ์บทเพลงของผู้ประพันธ์โดยการเน้นย้ำถ้อยคำของการขอพรจากนางไกยเกษี ต่อท้าวทศรถ ให้พระพรตครองราชย์ก่อนและเนรเทศพระรามออกเดินป่าเป็นเวลา 14 ปี และมีช่วงหยุดบรรเลงดนตรี 1 ห้องในห้องเพลงที่ 240 เพื่อให้เสียงหัวเราะเย้ยหยันของนักแสดงนั้นโดดเด่นขึ้น

“นอกจากนี้ ยังจำเป็นต้องเนรเทศ พระโอรสท่านอื่นออกจากวัง เฮอะ เฮ้อ”

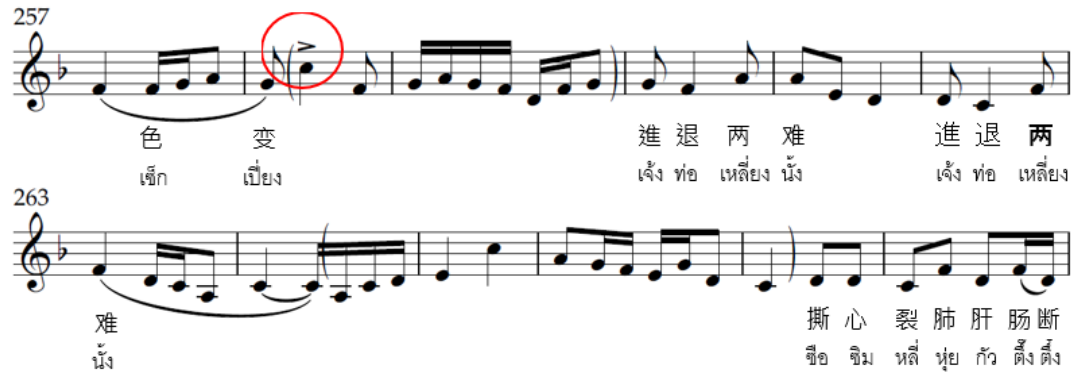
มีการใช้เครื่องหมาย "f" (forte) ในช่วงท้าย ในตำแหน่งห้องเพลงที่ 244 ซึ่งหมายถึง "ดัง" บ่งบอกถึงการเปลี่ยนแปลงความดังเบาเพื่อสร้างความน่าสนใจ ผู้บรรเลงจะบรรเลงเครื่องดนตรีให้ดังและมีพลัง

“ให้ไปใช้ชีวิตภายนอก 14 ปี”

มี Antiphonal Singing Alternating with Instrumental Performance ในห้องเพลงที่ 247 คือการสนทนาระหว่างการบรรเลงดนตรี วนซ้ำไปมาในห้องเพลงนี้ไปเรื่อย ๆ เป็นการสนทนากันระหว่าง ท้าวทศรถ และนางไกยเกษีที่กำลังอย่างทวงคืนคำมั่นสัญญาที่ให้ไว้ มีระดับความดังเบาที่แตกต่างกันไป ในช่วงการสนทนา เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองจะบรรเลงวนโน้ตภายในห้องเพลงที่ระดับเสียงไม่ดังนัก จนถึงในส่วนช่วงของการแสดงหลังจบบทสนทนาของนางไกยเกษี และท้าวทศรถ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้เสียงที่ดังขึ้น เพื่อแสดงถึงอารมณ์โกรธและเสียใจของตัวละครท้าวทศรถที่มิอาจทำสิ่งใดได้ นอกจากทำตามสัญญาที่ให้ไว้กับนางไกยเกษีเท่านั้น

ท้าวทศรถ :	哎 咋 ! 爱 妃 . 你 莫 非 糊 涂 了 么 ?	(อุ๊ย ! พระชายา เจ้าเป็นบ้าไปแล้วหรือนี่)
	ไอ ยะ ! ไอ้ ฮุย สื่อ หมก ฮุย อู่ ทู้ เหลี่ยว ม้อ ?	
นางไทยเกษี :	难 道 万 岁 忘 了 刚 才 允 许 哀 家 所 求 吗 ?	(หรือว่าพระองค์ ทรงลืมสิ่งที่ตรัสไปแล้วเมื่อสักครู่นี้แล้วหรือ)
	หนั่ง ตำว บ่วง ส่วง บ๊วง เหลี่ยว กัง ไช้ หยุ่ง ฮื้อ ไอ่ เก ส้อ คิ้ว มา ?	
ท้าวทศรถ :	这	(เอ่อ .....)
	เจ้.....	
นางไทยเกษี :	万 岁 若 是 反 悔 . 日 后 何 以 服 人	(ฝ่าบาท หากฝ่าบาทคืนคำ วันข้างหน้าจะไม่มีใครเชื่อถือพระองค์อีก)
	ป่วง ส่วย เหยียก สี่ หวง ห่วย เหยกะ อ๋วง ห่อ อี๋ ห้วง นั้ง	
ท้าวทศรถ :	哎咋	(ไอ ยะ.....)
	ไอ ยะ.....	

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะดังขึ้น

เมื่อคั่นด้วยดนตรีประกอบจังหวะ ก็กลับมาบรรเลงวนซ้ำ เพื่อประกอบการคลอบทสนทนาต่อไป แล้วจึ่งผ่อนคลายจังหวะดนตรีให้ช้าลงในห้องเพลงที่ 248 เพื่อให้เชื่อโยงกับ ทำนองนักร้องหลังม่าน ในโครงสร้าง A' ครั้งที่ 3 และในห้องเพลงที่ 251 เมื่อจังหวะเปลี่ยนแปลงลงเป็นช้าคงที่ มีการขึ้นเสียงบรรเลงดนตรีห้องเพลงต่อไปด้วยตัวโน้ตที่ดังชัดเจน แสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์ต้องการที่จะสร้างความแตกต่างของระดับเสียง ในช่วงของการร้องของนักร้องหลังม่าน

นางไทยเกษี :	君 无 戏 言 , 君 无 戏 言 呀 !	(กษัตริย์ตรัวแล้วไม่คืนคำ กษัตริย์ตรัสแล้ว...ต้องไม่คืนคำ !)
	กุง บ่อ ฮี่ ง้ั้ง กุง บ่อ ฮี่ ง้ั้ง อา !	
พระพรต :	母 妃 , 为 儿 不 愿 登 基 , 为 儿 不 愿 登 基	(เสด็จแม่ ลูกไม่อยากขึ้นครองราชบัลลังก์ ลูกไม่อยากขึ้นครองราชบัลลังก์)
	บ๊อ ฮุย อุ่ย ยี๊ ปุก หง่ั้ว เต็ง กี อุ่ย ยี่ ปุก หง่ั้ว เต็ง กี	
	兄 王 , 兄 王 呀 !	(เสด็จพี่ เสด็จพี่ !)
	เฮีย อ้วง เฮีย อ้วง อา	
พระราม :	皇 弟 , 父 皇 旨 意 不 可 忤 逆 , 登 基 之 后	(น้องพี่.. เสด็จพ่อทรงรับสั่ง มิอาจขัดพระราชบัญชา เมื่อขึ้นครองราชย์แล้ว)
	อ่วง ตี้ , เป่ อ๊วง จี่ อี่ ปุก ขอ กัง เง็ก , เต็ง กี่ จื่อ อ๋าว	
	应 仁 贤 选 能 , 矣 怀 百 姓 民 生	(ถือเป็นพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ เจ้าต้องใส่ใจปวงประชา)
	เอ่ง เหย่ง เฮี้ยง ส้วง เน้ง กวง ฮ้วย เปะ แซ่ เม้ง เซ็ง	
	为 兄 明 日 起 程 十 四 年 后 , 再 回 国 辅 助 贤 弟	(เสด็จพี่รุ่งสางก็จะออกเดินทาง หลังจากนี้อีก 14 ปี ข้าจะกลับมาช่วยเจ้า)
	อุ่ย เฮีย เหม่ง เย็ก ขี เทียะ จับ สี่ หนี่ อ๋าว ไจ้ ห่วย ก๊ก ปู่ จ่อ เง๊ี้ยง ตี๋	

“ท้องฟ้ามืดมิดและโลกเงียบสงบ ภูเขาสีแดง.....”

ในห้องเพลงที่ 257-263 พบสัญลักษณ์ ">" (Accent) กำกับตัวโน้ตอีกครั้ง ซึ่งหมายถึงการเน้นเสียงตัวโน้ตที่กำกับให้ชัดเจน ต่อจากนั้นตัวโน้ตในบทเพลงมีความยาวและต่อเนื่องมากขึ้น แสดงถึงการคลี่คลายของเพลง หรือการจบลงอย่างนุ่มนวล ระดับความดังเบากลับมาเป็นระดับเสียงปกติ และค่อย ๆ ช้าลงจนจบ

“...เปลี่ยนสี กลืนไม่เข้าคายไม่ออก กลืนไม่เข้าคายไม่ออก
หัวใจสลาย สะเทือนไปถึงพระยกนะกับพระวัคคะ ”

4.1.5 การเลือกใช้เครื่องดนตรี

จากการศึกษาของผู้วิจัยในการศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย พบว่าเป็นการแสดงงิ้วแต้จิ๋วที่ใช้การประพันธ์ทำนองและเนื้อร้องบอกเล่าเรื่องราวรามเกียรติ์ที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้นใหม่ ประกอบกับ เพลงพื้นบ้านแต่จิ๋วแบบดั้งเดิม โดยใช้เครื่องดนตรีจีนประกอบการแสดง แบ่งได้ 2 กลุ่มดังนี้

4.1.5.1 เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ (โก่วคา)

โก่วคา นับเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฉากบู๊ ซึ่งเครื่องดนตรีกลุ่มนี้มีบทบาทหลักในการกำหนดจังหวะของการแสดง การส่งสัญญาณให้กับนักแสดงและนักดนตรีคนอื่น ๆ การบรรเลงโหมโรงเชิญชวนผู้ชม รวมถึงสร้างบรรยากาศที่ตื่นเต้นเร้าใจให้กับผู้ชม ซึ่งทำให้การแสดงงิ้วแต้จิ๋วมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เอกลักษณ์เฉพาะของงิ้วแต้จิ๋วคือการใช้เครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะหลากหลายชนิด เช่น กลอง ฆ้อง และฉาบ ซึ่งเมื่อบรรเลงพร้อมกันจะเกิดเสียงที่ดังกึกก้องและหนักแน่น เนื่องด้วยเสียงของเครื่องดนตรีกลุ่มนี้ค่อนข้างดัง จึงจำเป็นต้องจัดวางแยกจากเครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง เพื่อป้องกันไม่ให้นักแสดงได้ยินเสียงทำนองเพลงไม่ชัดเจน ถึงกระนั้นการแสดงงิ้วรามเกียรติ์มิได้แสดงเฉพาะในโรงงิ้วที่จำเป็นต้องแยกฝ่ายตำแหน่งการวางเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน แต่สามารถปรับเปลี่ยนตามบริบทของเวทีในการแสดงได้ตามความเหมาะสม หัวหน้านักดนตรีฝ่ายให้จังหวะนี้หรือที่เรียกว่า “ซิงแซ” จะทำหน้าที่ควบคุมจังหวะและส่งสัญญาณให้กับนักแสดงและนักดนตรีคนอื่น ๆ ทำให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่นและสอดคล้องกัน โดยทั่วไปแล้ววงดนตรีฝ่ายให้จังหวะของงิ้วแต้จิ๋วจะประกอบด้วยสมาชิกประมาณ 3-4 คน ซึ่งแต่ละคนจะรับผิดชอบเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ เช่น กลอง ฆ้อง หรือฉาบ

เครื่องตี (หนัง)

1) ตั่วโก้ว หรือ กลองใหญ่

นับเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว ด้วยเสียงที่ทุ้ม และทรงพลัง มีบทบาทในการสร้างบรรยากาศและขับเคลื่อนอารมณ์ของการแสดงให้ตื่นเต้น เร้าใจ และตอกย้ำความเข้มข้นของฉาก โดยเฉพาะในฉากที่ต้องการจังหวะที่หนักแน่นและชัดเจน เช่น ฉากต่อสู้ ช่วยให้ผู้ชมดื่มด่ำไปกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นบนเวที สามารถสื่อถึงอารมณ์ต่าง ๆ ได้หลากหลาย เช่น ความโกรธ ความกลัว หรือความตื่นเต้น ตั่วโก้ว มีลักษณะรูปทรงคล้ายตุ่ม ผลิตจากวัสดุที่แข็งแรงทนทาน เช่น ไม้ เหล็ก และหนังสัตว์ที่ใช้ขึงกลองทั้ง 2 ด้าน โดยทั่วไปจะมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 22 นิ้ว ผู้นำฝ่ายกำกับจังหวะที่มีหน้าที่ตีกลองเรียกว่า "ซิงแซ" หากในโรงงิ้วโดยปกติจะนั่งด้านในของเวที ที่มีหน้าต่างเป็นช่อง สามารถดูเหตุการณ์เรื่องราวเพื่อดูลำดับการแสดงและเป็นคนควบคุมจังหวะบนเวทีได้ การตีกลองใหญ่นั้นมีความหลากหลายในการสร้างเสียงที่แตกต่างไปตามอารมณ์ของฉาก เช่น ตีตรงกลางเพื่อให้เสียงที่หนักแน่น ตีที่ริมเพื่อให้เสียงที่สูงขึ้น หรือการกดทาบไม้ลงบนหน้ากลองเพื่อสร้างเสียงทึบ

ภาพประกอบ 29 ตั่วโก้ว (กลองใหญ่)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

2) ไซเปี๋ยโก้ว หรือ กลองรูปลูกพลับแห้ง (ใหญ่) และตงโก๊วเกี้ย (เล็ก)

เนื่องจากเอกลักษณ์ของเสียงที่แหลมสูง บ้างเรียกว่า กลองต๊อก ด้วยการขึงหนังตึงทำให้มีลักษณะเสียงแหลม ใช้ไม้เรียวเล็ก 2 อันคล้ายตะเกียบในการตีกลองทั้ง 2 ลูกสลับกัน ลักษณะเป็นกลองสองหน้า รูปร่างเหมือนลูกพลับแห้งจึงเรียกว่าไซเปี๋ยโก้ว (ไซเปี๋ยหมายถึง ลูกพลับแห้ง โก้ว หมายถึงกลอง) เสียงที่ออกมาจะเป็นเสียงสูงมาก

ภาพประกอบ 30 กลองไซเปี๋ยโก้ว (ใหญ่) (กลองรูปลูกพลับแห้ง) และตงโก๊วเกี้ย (เล็ก)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

เครื่องตีหรือเคาะ (ไม้)

1) ตีอิมปั้ง หรือ เกราะไม้จีน

เกราะไม้ขนาดใหญ่ เป็นเกราะไม้เนื้อตันทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะเป็นช่องแนวยาวทั้งด้านบนและล่าง เสียงที่ออกมาจะมีลักษณะคม สั้น ชัดเจน ให้เสียงดังกว่ากรับ ใช้ดำเนินจังหวะสอดสลับกับกลอง

ภาพประกอบ 31 ตีอิมปั้ง (เกราะไม้จีน)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

2) ปั้ง, บักปั้ง หรือ กรับ

เป็นเครื่องกระทบสำหรับให้จังหวะและกำกับวงดนตรีโดยรักษาจังหวะต้นห้อง ทำด้วยไม้ 3 ชิ้น สองชิ้นจะมัดประกบติดกัน ส่วนอีกชิ้นร้อยเชือกติดไว้อย่างหลวม ๆ ซิงแซจะใช้มือซ้ายถือกรับเคาะจังหวะในฉากการพูดกลอน และรักษาจังหวะเพลง ส่วนมือขวาถือไม้ตีเกราะไม้ (ตีอิมปั้ง และ เกาอิมปั้ง) คอยตีสอดสลับกัน

ภาพประกอบ 32 ปั้ง (กรับ)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

3) เกาอิมปั้ง หรือ เกราะไม้ขนาดเล็ก

ทำจากไม้เนื้อแข็ง มีรูปร่างคล้ายแท่งสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีช่องเจาะยาวทะลุขนาดประมาณ 4.5"X1"X1.5" เมื่อเคาะจะเกิดเสียงที่สูง ดัง "กิ๊ก" คม และดังชัดเจน ถูกใช้เพื่อสร้างจังหวะและบอกสัญญาณต่าง ๆ

ภาพประกอบ 33 เกาอิมปั้ง (เกราะไม้ขนาดเล็ก)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

เครื่องตี (โลหะ)

1) คิมเกี้ย, หรือ คงเกี้ย

เป็นฆ้องที่มีปุ่ม ลักษณะเช่นดียวกับฆ้องไทย ตีด้วยไม้ที่มีนวมตรงปลาย เสียงที่ได้จะดัง "คง ๆ" อันเป็นที่มาของชื่อ "คงเกี้ย" ในขณะที่ "คิมเกี้ย" นั้นเป็นชื่อเรียกอย่างเป็นทางการ ฆ้องชนิดนี้จะใช้ในฉากสนุกสนาน และตลกขบขัน หรือบทสนทนาทั่วไปที่ไม่เคร่งเครียดหนักหน่วง ใช้ในการการแสดงงิ้วแต้จิ๋วทั่วไป แต่ในส่วนการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ฉากโกลาหลยามราตรีนั้นไม่ค่อยพบการเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้

ภาพประกอบ 34 คิมเกี้ย (คงเกี้ย)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

2) เค็กล้อ และเจี๊ยล้อ

หรือฆ้องแบนที่ต้องใช้คู่กัน 2 ใบเสมอ เป็นตัวผู้กับตัวเมีย ใบหนึ่งมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 13.5 นิ้ว ขอบลึก 2 นิ้ว ส่วนอีกใบมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 14 นิ้ว ขอบลึก 2 นิ้ว เค็กล้อ ตัวเมียใช้เทียบเสียงซอลให้กับวงดนตรี คนหนึ่งต้องตีทั้งสองใบ ซึ่งจะถูกแขวนไว้บนราว วิธีการตีคือตีตรงกลางทั้งสองใบ เสียงที่ได้จะดัง หนักแน่น ใช้ตีในบทเพลงทั่วไปและเน้นย้ำในจังหวะสำคัญ เป็นเครื่องดนตรีสำคัญอีกชนิดหนึ่งในวงดนตรีงิ้วจีนแต้จิ๋ว

ภาพประกอบ 35 เค็กล้อ และเจี๊ยล้อ

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 26 เมษายน พ.ศ. 2568

ยังมีล้อในลักษณะคล้ายกัน คือแถ่ล้อ มีลักษณะเป็นฆ้องแบนคล้ายเค็กล้อ แต่มีขนาดใหญ่กว่า คือขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 15 นิ้ว ขอบลึก 3 นิ้ว ใช้แขวนไว้เช่นเดียวกัน เป็นเครื่องตีที่ใช้ไม้ปลายเรียวตีบริเวณใกล้ขอบ เสียงที่ได้จะมีลักษณะก้องกังวานและแตก ใช้ในเพลงที่มีการแสดงออกทางอารมณ์ เช่นฉากเศร้า หรือใช้ตีโหมโรง ตีประกอบการออกรบพร้อมกับฆ้องประเภทอื่นให้เกิดเสียงดังครึกโครม ให้ความรู้สึกดุดัน

3) ชิมปอ

มีลักษณะเป็นฆ้องแบนขนาดใหญ่ ทำจากโลหะหนา มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 20.5 นิ้ว และลึก 5 นิ้ว เสียงที่เกิดจะมีความหนักแน่นและต่ำ คล้ายเสียงระฆัง การตีนั้นต้องใช้ไม้ตีที่มีปลายเป็นลูกผ้ารูปค้อน ใช้มืออีกข้างคอยหยุดเสียงไม่ให้กังวานเกินไป

ภาพประกอบ 36 ชิมปอ

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

4) โซวล้อ

เป็นฆ้องแบนขนาดที่ทำจากโลหะขนาดใหญ่กว่าชิมปอ เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 30 นิ้ว และมีขอบหนาประมาณ 1.25 นิ้ว ตีด้วยไม้หุ้มปลายด้วยผ้าเป็นก้อนกลมลงบนบริเวณใกล้จุดศูนย์กลางของเครื่องดนตรี มีเสียงทุ้ม กังวาน แผ่กระจายได้นาน มักถูกใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่ตื่นเต้น เร้าใจ หรือเพื่อเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น เสียงฟ้าร้อง ฟ้าผ่า เมื่อตีจะเกิดเสียงดัง “พ่วง พ่วง”

ภาพประกอบ 37 โซวล้อ

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 2 เมษายน พ.ศ. 2564

5) ตั่วบ๊ะ หรือ ฉาบจีนขนาดใหญ่

มีขนาดใหญ่ เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 11 นิ้ว ทำจากทองเหลือง ให้เสียงดังและหนักแน่น เสียงสามารถแผ่กระจายไปได้ไกล ทำให้เหมาะสำหรับใช้ในฉากที่ต้องการความตื่นเต้น เร้าใจ เช่น ฉากสู้รบ หรือฉากที่ต้องการสร้างบรรยากาศที่ดุเดือด เมื่อตีถี่ ๆ เสียงจะแกว่งซึ่งเป็นสีสันของเสียงที่น่าสนใจ

ภาพประกอบ 38 ตั่วบ๊ะ (ฉาบจีนขนาดใหญ่)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

6) บ๊ะเกี้ย หรือ ฉาบจีนขนาดเล็ก

มีขนาดเล็กกว่าฉาบจีนขนาดใหญ่ โดยมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 8 นิ้ว ทำจากทองเหลืองเช่นเดียวกัน ลักษณะคล้ายคลึงกับฉาบจีนขนาดใหญ่ แต่ขนาดเล็กลง ทำให้เสียงที่ได้มีความใส ใช้ในฉากที่ต้องการแสดงความสนุกสนาน รื่นเริง เบิกบาน ความมีชีวิตชีวา หรือตลกขบขัน

ภาพประกอบ 39 บ๊ะเกี้ย (ฉาบจีนขนาดเล็ก)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 26 เมษายน พ.ศ. 2568

4.1.5.2 เครื่องดนตรีฝ่ายดำเนินทำนอง (ฮี้คา)

คือ กลุ่มนักดนตรีที่มีบทบาทสำคัญการบรรเลงประกอบการแสดงงิ้ว โดยทั่วไปจะตั้งวงดนตรีอยู่ด้านหลังฉากเวทีฝั่งขวาของผู้ชม หัวหน้าวงหรือผู้นำวงเรียกว่า "เถ่าซิ่ว" มีหน้าที่ควบคุมวงดนตรีและปรับเปลี่ยนทำนองให้เข้ากับเนื้อเรื่องของการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงฮี้คามีหลากหลายชนิด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เช่น ซอ ปี่ ขิม เป็นต้น

เครื่องสี

1) หยี่ฮี้ (เอ้อเสียน) หรือ ซอด้วงจีน

เป็นเครื่องดนตรีประเภทซอ ภาษาจีนกลางเรียกว่า เอ้อเสียน ขึงหน้าซอด้วยหนังงู กะโหลกซอทำจากไม้เนื้อแข็ง ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อวงดนตรีประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว มีเสียงแหลมสูงและดังชัดเจน ทำให้เป็นเสียงเครื่องดนตรีที่บรรเลงนำ สำหรับนักดนตรีคนอื่น ๆ ในวงได้ยินแนวทำนอง และสามารถสร้างอารมณ์ที่หลากหลาย

ภาพประกอบ 40 หยี่ฮี้ (ซอด้วงจีน)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

2) พ่าฮี้ (เยหู) หรือ ซออู้จีน

พ่าฮี้ ซออู้จีน หรือซอมะพร้าว มีกะโหลกซอที่ทำจากกะลามะพร้าว ซึ่งเป็นที่มาของชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "เอียะฮู้" ในภาษาจีนกลางเรียกว่า “เยหู” หน้าซอปิดด้วยไม้ หมอนรองสายเป็นเปลือกหอยแครง เสียงของพ่าฮี้นั้นมีลักษณะทุ้มปนแหลม มีความนุ่มนวล เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงดนตรีประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว

ภาพประกอบ 41 พ่าฮี้ (ซออู้จีน)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

3) หยี่ฮู้,หน่ำฮู้ (เอ้อร์หู) หรือซอสองสาย

ได้รับความนิยมและแพร่หลายในหมู่ชาวไทยเชื้อสายจีนแต้จิ๋ว ลักษณะคล้ายซอไม้ไผ่ (เต่กฮี้) มีทั้งรูปกลมและหกเหลี่ยม ด้านหน้ากะโหลกซอ ปิดด้วยหนังส่วนท้องของงูเหลือมให้เสียงกลาง ๆ นุ่มนวล ไพเราะและถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี ปรับเปลี่ยนระดับเสียงได้ด้วยการขยับมือขณะเล่น และใช้บรรเลงเดี่ยวได้ดี

ภาพประกอบ 42 หยี่ฮู้ (ซอสองสาย)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

4) เชลโล

เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่ให้เสียงต่ำ บางคณะงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยนำมาใช้ตามอย่างในประเทศจีนแทน ตั่วผ่า หรือซอใหญ่ ซึ่งปัจจุบันไม่นำมาบรรเลงแล้ว เชลโล่ จึงถูกนำมาทำหน้าที่ในการบรรเลงเพื่อให้เสียงต่ำแก่วงดนตรี มีเสียงนุ่มนวล สื่อถึงอารมณ์เศร้าสร้อยได้ดี ใช้ได้ทั้งการดีดและการสี

ภาพประกอบ 43 เชลโล

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

เครื่องดีด

1) เอี่ยงคิ้ม (หยางฉิน) หรือ ขิม

เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญของงิ้วแต้จิ๋วเคียงคู่กับซอ มีต้นกำเนิดอยู่ที่ตะวันออกกลาง และแพร่เข้าสู่ประเทศจีนเมื่อนานมาแล้ว อดีตมีหย่องสายเพียง 2 แถว และให้เสียงเบา แต่ได้ปรับปรุงพัฒนาเรื่อยมาจนปัจจุบัน ซึ่งมีขนาดใหญ่ขึ้น มีจำนวนสายมากขึ้น ขนาดของสายแตกต่างกัน สามารถปรับแต่งเสียงได้ง่าย เสียงที่ได้จะมีความดังก้องกังวาน และมีเทคนิคบรรเลงมากมายหลายรูปแบบ เป็นเครื่องดนตรีที่ชูโรงอีกเครื่องหนึ่ง โดยตำแหน่งนักดนตรีผู้บรรเลงขิมจะนั่งถัดจากผู้มีตำแหน่งเถ่าชิ่ว

ภาพประกอบ 44 เอี่ยงคิ้ม (ขิม)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

2) ปี่ แป๊ (ผีผา) หรือพิณทรงลูกแพร์

ในภาษาจีนกลาง เรียกว่า ผีพา เป็นเครื่องดีดมีสี่สาย รูปร่างคล้ายผลลูกแพร์ผ่าครึ่ง ใช้ในลอนหรือโลหะพันด้วยลวดเงินเป็นสาย เป็นเครื่องดีดที่มีช่วงของเสียงกว้างและมีเทคนิคการบรรเลงมากมาย เสียงที่ให้จะไพเราะอ่อนหวาน ทุ้ม นุ่มนวล สร้างอารมณ์ได้หลากหลาย โดยปกติไม่ได้นิยมมาเล่นในงิ้วแต้จิ๋วมากนัก นอกจากจะนำมาใช้ในโอกาสพิเศษ และผู้วิจัยพบในการแสดงชุดนี้

ภาพประกอบ 45 ปี่ แป๊ (พิณทรงลูกแพร์)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

เครื่องเป่า

1) ตีต๊า (ซั่วน่า) หรือปี่จีน

ชื่อในภาษาจีนกลางเรียกว่า ซั่วน่า มีบทบาทสำคัญในการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว โดยเฉพาะในฉากขบวนแห่และงานเฉลิมฉลอง เสียงมีความดัง โปร่ง และมีความหวาน ทำให้สามารถสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานและเบิกบานได้เป็นอย่างดี ทำจากไม้เนื้อแข็ง เจาะรูเสียงด้านหน้า 7 รู ด้านหลัง 1 รู ลำโพงเสียงทำจากโลหะ ตีต๊าที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วมี 2 ขนาด ขนาดใหญ่เรียกว่าตีต๊า หรือ ตั่วซวย ขนาดเล็กเรียกว่าตีต๊าเกี้ย หรือซวยเกี้ย ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวหรือประกอบการขับร้องก็ได้ผู้มีหน้าที่เป่าคือเถ่าชิ่ว

ภาพประกอบ 46 ตีต๊า (ปี่จีน)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

1) ห่วยเต๊ก หรือ ขลุ่ยผิว

ลักษณะมีรูสำหรับเป่าอยู่ด้านบนทั้งหมด 6 รู และด้านล่างอีก 1 รู พร้อมกับรูปิดเยื่อไผ่ที่ทำหน้าที่ปรับแต่งเสียงให้มีความนุ่มนวลและไพเราะยิ่งขึ้น ขลุ่ยผิวมีหลายขนาดให้เลือกใช้ โดยขนาดของขลุ่ยจะส่งผลต่อระดับเสียงและอารมณ์ที่สื่อออกมา โดยขนาดใหญ่ให้เสียงทุ้ม สร้างความรู้สึกโศกเศร้า ส่วนขนาดเล็กให้เสียงแหลมและสร้างความรู้สึกร่าเริงกว่า

ภาพประกอบ 47 ห่วยเต๊ก (ขลุ่ยผิว)

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2568

ภาพประกอบ 48 วงดนตรีแต้จิ๋วประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์

หมายเหตุ. จาก งิ้วรามเกียรติ์ สมาคมอุปรากรจีน ไอคอนสยาม โดย คณะแซลั่งเง็กเล่าซุน, 2567, https://www.youtube.com/watch?v=iEFusw0ppp8&t=575s

เครื่องดนตรีจีนประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว เรื่องรามเกียรติ์ มี 2 ฝั่ง ฝั่งเครื่องประกอบจังหวะและฝั่งดำเนินทำนอง ชนิดเครื่องดนตรีสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม อาจจะเพิ่มเติมให้มากขึ้น หรือในบางครั้งก็ลดเครื่องดนตรีบางประเภทลงให้มีเฉพาะเครื่องดนตรีหลัก ๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับเถ่านั้ง (กรรมการศาลเจ้า) หรือผู้ว่าจ้างให้มาแสดงงิ้ว หรือบริบทในการทำการแสดงครั้งนั้น ที่จะมีความต้องการให้การแสดงงิ้วสมบูรณ์แบบมากเท่าใด โดยปกติทั่วไปหากมีเครื่องดนตรีหลัก ๆ โดยประมาณ 8-10 ชิ้น ก็สามารถแสดงได้ ในการศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ผู้วิจัยได้จำแนกหมวดหมู่บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ฉากโกลาหลยามราตรีได้ ดังนี้

ตาราง 3 บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์

ชื่อเพลง	ประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง		วิธีการบรรเลง
	โก๋วคา	ฮี้คา	
โหมโรง (เจี่ย แป๊) จังหวะกลองเร็ว	1.ตั่วโก้ว 2.เกาอิมปั้ง 3. เค็กล้อ 4. ตั่วบ๊ะ	-	ผู้นำเครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะ หรือซิงแซ จะทำหน้าที่การตีกลองด้วยตั่วโก้ว ประกอบเครื่องดนตรีกำกับจังหวะอื่น ๆ
เกริ่นนำทำนอง ประเภทเพลงไป๋จี้	1. ตั่วโก้ว 2. ตีอิมปั้ง 3. เกาอิมปั้ง 4. เค็กล้อ 5. ตั่วบ๊ะ	1. ตีต๊า 2. พ่าฮี้ 3. หยี่ฮู้ 4. เซลโล่ 5. เอี่ยงคิ้ม 6. ปี่ แป๊	ผู้นำฝ่ายเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เถ่าชิ่ว หากมี 2 คน ก็จะเป่าตีต๊า ทั้ง 2 คน เพื่อให้เกิดเสียงที่ดังก้องกังวาลไกล ฝ่ายกำกับจังหวะ ซิงแซ บรรเลง ตั่วโก้ว, เกาอิมปั้ง สอดจังหวะสลับประสานกัน ประกอบ เค็กล้อ, ตั่วบ๊ะ ท้ายห้องเพลงที่ 11 ตีจังหวะด้วย ตีอิมปั้ง จากนั้นลงประโยคด้วยรัวกลอง ตั่วโก้ว อีกครั้ง
จังหวะ ซาแกโก้ว บอกเวลา	1. ตั่วโก้ว 2. ตีอิมปั้ง 3. เค็กล้อ		ซิงแซ จะทำหน้าที่การตีกลอง แล้วเคาะตีอิมปั้ง ประกอบ เค็กล้อ

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อเพลง	ประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง		วิธีการบรรเลง
	โก๋วคา	ฮี้คา	
บทนำบรรเลงดนตรี นำเสนอทำนองหลักที่ 1 (ทำนองนักร้องหลังม่าน)	1. ปั้ง 2. เกาอิมปั้ง	1. ตีต๊า 2. พ่าฮี้ 3. หยี่ฮู้ 4. เชลโล่ 5. เอี่ยงคิ้ม 6. ปี่ แป๊	ฝ่ายดำเนินทำนอง เถ่าชิ่วใช้ ตีต๊า ในการเป่า แป่ ไหล่ เข็ก(การร้องหลังม่าน) ฝ่ายกำกับจังหวะ ซิงแซ ไม่ตีเครื่องประกอบจังหวะที่เสียงดัง ด้วยต้องการนำเสนอทำนองบทเพลง และเสียงผู้ขับร้อง
ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง	1. ตั่วโก้ว 2. ปั้ง 3. เค็กล้อ 4. ตั่วบ๊ัวะ	1. ตีต๊า 2. พ่าฮี้ 3. หยี่ฮู้ 4. เชลโล่ 5. เอี่ยงคิ้ม 6. ปี่ แป๊	บรรเลงทำนองหล่อเก็ง แล้วทอดจังหวะลงเล็กน้อยตอนท้ายท่อนหล่อเก็ง เพื่อส่งให้ผู้ขับร้องท่อนต่อไป ฝ่ายกำกับจังหวะ ตีเน้นจังหวะท้ายของทำนองก่อนหน้า และเร่งจังหวะ นำเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเร็วขึ้น
นำเสนอทำนองหลักที่ 2 (ทำนองร้องท้าวทศรถ)	1. ปั้ง 2. ตีอิมปั้ง 3. เกาอิมปั้ง 4. เค็กล้อ	1. ตีต๊า 2. พ่าฮี้ 3. หยี่ฮู้ 4. เชลโล่	เถ่าชิ่ว ยังคงใช้ ตีต๊า ในการเป่าประกอบการขับร้องของท้าวทศรถ สื่อถึงความยิ่งใหญ่ และเอื้อกับเสียงร้องของผู้แสดงที่เป็นผู้ชาย

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อเพลง	ประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง		วิธีการบรรเลง
	โก๋วคา	ฮี้คา	
	5. ตั่วบ๊วะ	5. เอี่ยงคิ้ม 6. ปี่ แป๊	กำกับจังหวะด้วยปั้ง, ตีอิมปั้ง, เกาอิมปั้ง แต่เค็กล้อ, ตั่วบ๊วะ ตีเชื่อมประโยคเท่านั้น
ทำนองเชื่อม	1. ปั้ง 2. ตีอิมปั้ง 3. เกาอิมปั้ง 4. เค็กล้อ 5. ตั่วบ๊วะ	1. ตีต๊า 2. พ่าฮี้ 3. หยี่ฮู้ 4. เชลโล่ 5. เอี่ยงคิ้ม 6. ปี่ แป๊	ฝ่ายกำกับจังหวะ ตีเน้นย้ำซ้ำโน้ตท้ายของทำนอง ด้วยเค็กล้อ และตั่วบ๊ว ก่อนเปลี่ยนขึ้นประโยคใหม่
ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2	1. ปั้ง	1. ห่วยเต็ก 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	เถ่าชิ่วเปลี่ยนจากการเป่า ตีต๊า ไปเล่นหยี่ฮี้ และห่วยเต็ก เพื่อบรรเลงทำนองแป่ ไหล่ เข็ก บอกเล่าเรื่องราวในรูปแบบอ่อนโยน นุ่มนวลขึ้น สื่ออารมณ์ถึงความปิติยินดี ประกอบจังหวะของการกำกับจังหวะของซิงแซ ด้วยปั้ง

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อเพลง	ประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง		วิธีการบรรเลง
	โก๋วคา	ฮี้คา	
ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	1. ตั่วโก้ว 2. ปั้ง 3. เค็กล้อ 4. ตั่วบั๊วะ	1. ห่วยเต็ก 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	ตีจังหวะหนักแน่น เร่งให้เครื่องดำเนินทำนองเร็วขึ้น บรรเลงเชื่อมด้วยทำนองหล่อเก็ง เพื่อเปลี่ยนคนร้อง ไม่ทอดจังหวะลง เพื่อเร้าอารมณ์ของผู้ชม และสื่อถึงอารมณ์ของผู้แสดงในบทบาทของทำนองต่อไป
นำเสนอทำนองหลักที่ 3 (ทำนองร้องพระนางไกยเกษี)	1. ปั้ง 2. เค็กล้อ 3. ตั่วบั๊วะ 4.ชิมปอ	1. ห่วยเต็ก 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	ในส่วนของฝั่งดำเนินทำนองยังคงใช้ห่วยเต็ก กับหยี่ฮี้ เพื่อให้สอดคล้องกับผู้แสดงผู้หญิงที่มีน้ำเสียงสูง ฝ่ายกำกับจังหวะใช้ เค็กล้อ และตั่วบั๊วะ ปิดท้ายด้วย ชิมปอ เชื่อมระหว่างประโยคเพลง โดยให้เสียงดัง ดุดัน
ช่วงเชื่อม ทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	1. ไซเปี๋ย โก้ว, ตง โก๊วเกี้ย	1. ห่วยเต็ก 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้	เครื่องดนตรีดำเนินทำนองจังหวะเร็วขึ้นด้วยทำนองหล่อเก็ง

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อเพลง	ประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง		วิธีการบรรเลง
	โก๋วคา	ฮี้คา	
	2.ปั้ง 3. เค็กล้อ 4. ตั่วบ๊ัวะ 5. ซิมปอ	4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	ฝ่ายกำกับจังหวะ ซิงแซ เปลี่ยนมาใช้กลองตัวเล็ก คือ ไซเปี๋ยโก้ว, ตงโก๊วเกี้ย ตีเร่งจังหวะ
ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์)	1. ไซเปี๋ยโก้ว, ตงโก๊วเกี้ย 2.ตีอิมปั้ง 3. เค็กล้อ 4. ตั่วบ๊ัวะ 5. ซิมปอ	1. ห่วยเต็ก 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	บรรเลงคลอการสนทนาระหว่างผู้แสดงบทบาทท้าวทศรถและพระนางไกยเกษี เป็นทำนองให้ความรู้สึกสบาย ๆ อยู่ในโหมดคิงลัก
ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2	1. ไซเปี๋ยโก้ว, ตงโก๊วเกี้ย 2. ปั้ง 3. ตีอิมปั้ง 4. เค็กล้อ	1. ห่วยเต็ก 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม	นักดนตรีส่งจังหวะลงเล็กน้อย จากทำนองเพลงเจี่ย ที ทุย เพื่อเปลี่ยนอารมณ์และดนตรีส่งร้องให้ผู้แสดง จากนั้นฝ่ายกำกับจังหวะเร่งจังหวะอีกครั้งช่วงท้ายของท่อน และซิมปอ มักจะ

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อเพลง	ประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง		วิธีการบรรเลง
	โก๋วคา	ฮี้คา	
	5. ตั่วบ๊วะ 6. ชิมปอ	7. ปี่ แป๊	ตีตอนท้ายของประโยคเพลง พร้อมตั่วบ๊ัว เพื่อเร้าอารมณ์ และแสดงให้เห็นถึงจุดเปลี่ยนของเนื้อเรื่องอีกครั้ง
ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา วนซ้ำ	1. ไซเปี๋ย โก้ว, ตง โก๊วเกี้ย 2. ปั้ง 3. เค้กล้อ 4. ตั่วบ๊วะ 5. ชิมปอ	1. ห่วยเต็ก 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เซลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	บรรเลงวน ห้องที่ 247 แล้วรัวกลอง ล้อเพื่อเปลี่ยนโน้ตชุดต่อไป วนห้องที่ 248-249 ฝ่ายกำกับจังหวะบรรเลงเน้นจังหวะ เร่งเร้า เถ่าชิ่วบรรเลงแค่ยี่ฮี้ ให้โดดเด่นขึ้นมาเครื่องเดียว บรรเลงประกอบการสนทนาของตัวละคร เมื่อพูดบทจบ ทอดลงเล็กน้อยในห้องที่ 150
ทำนองนักร้องหลังม่านครั้งที่ 3	1. ตั่วโก้ว 2. ปั้ง 3. ตั่วบ๊วะ 4. ชิมปอ	1. ตีต๊า 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เซลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	ขึ้นทำนองของ แป่ ไหล่ เข็ก เถ่าชิ่ว เปลี่ยนเครื่องดนตรีเป็นตีต๊า เครื่องกำกับจังหวะ ตั่วโก้ว และตั่วบ๊วะ เร่งจังหวะช่วงท้ายเพื่อเข้าสู่ทำนองหล่อเก็ง

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อเพลง	ประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง		วิธีการบรรเลง
	โก๋วคา	ฮี้คา	
ช่วงเชื่อมทำนองหล่อเก็ง วนซ้ำ	1. ตั่วโก้ว 2. ตีอิมปั้ง 3. ตั่วบ๊ัวะ 4. เค้กล้อ 5. ชิมปอ	1. ตีต๊า 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	คั่นด้วยการบรรเลงทำนองหล่อเก็งสั้น ๆ 2 รอบโดยประมาณเพื่อเป็นการส่งจังหวะเปลี่ยนเนื้อร้อง เพื่อบอกกล่าวความรู้สึกของตัวละครอีกคนหนึ่ง
ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4	1. ไซเป๋ย โก้ว, ตง โก๊วเกี้ย 2. ตีอิมปั้ง 3. ปั้ง 4. ตั่วบ๊ัวะ 5. เค้กล้อ 6. ชิมปอ	1. ตีต๊า 2. หยี่ฮี้ 3. พ่าฮี้ 4. หยี่ฮู้ 5. เชลโล่ 6. เอี่ยงคิ้ม 7. ปี่ แป๊	แป่ ไหล่ เข็ก ทอดลงจังหวะจบตอนโกลาหลยามราตรี

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

จากการวิเคราะห์ตารางเบื้องต้นสามารถสรุปได้ว่า ในการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้ง 2 ฝ่ายในฉากโกลาหลยามราตรี เครื่องดนตรีบางชนิดจากที่กล่าวแนะนำเครื่องดนตรีไว้ข้างต้นนั้น อาจไม่ได้บรรเลงครบถ้วนทั่วทั้งหมด เนื่องด้วยว่าเครื่องดนตรีแต่ละชนิดทำบทบาทหน้าที่แตกต่างกันออกไปตามความเหมาะสมของการแสดง ยกตัวอย่างเช่นการตี โซวล้อ คิมเกี้ย หรือ คงเกี้ย เป็นต้น จะพบในฉากโกลาหลยามราตรีค่อนข้างน้อย เหตุเพราะยังไม่ถึงจังหวะบรรเลงที่เหมาะสม แต่จะพบการตีเครื่องดนตรีที่ยกตัวอย่างนี้ในฉากต่อ ๆ ไปที่ทำการแสดง อันประกอบด้วย ฉากกลอุบายกวางทอง ฉากหนุมานกำจัดปีศาจ และฉากสามัคคีปรองดอง ที่จะมีฉากสู้รบมากกว่า จึงมีการตีจังหวะที่ระทึกเร้าใจยิ่งขึ้นไป ซึ่งในฉากโกลาหลยามราตรีนี้ค่อนข้างจะเป็นฉากที่เรียบง่าย เพราะเป็นการพูดคุย ถกเถียงกันในพระราชวังยามค่ำคืน

จากตารางบทบาทเครื่องดนตรีหลักในการกำกับจังหวะ เช่น ตั่วโก้ว, เค็กล้อ, ซิมปอ และตั่วบั๊วะ นั้นทำหน้าที่กำหนดจังหวะและความหนักเบาของเสียงที่ใช้ในฉาก และเป็นสัญญาณการเปลี่ยนแปลงของจังหวะและทำนองเพื่อถึงสื่ออารมณ์ ในด้านของเครื่องดนตรีหลักประเภทดำเนินทำนอง เช่น ตีต๊า, ห่วยเต็ก, พ่าฮี้, หยี่ฮู้, เซลโล่, เอี่ยงคิ้ม และปี่แป๊ มีบทบาทในการสร้างทำนองหลักและทำนองเสริม โดยเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ เช่น ไซเปี๋ยโก้ว, ตงโก๊วเกี้ย, ปั้ง, ตีอิมปั้ง และเกาอิมปั้งมีบทบาทในการสร้างสีสันและเคาะจังหวะให้สอดคล้องกับทำนอง และมักประกอบในส่วนทำนองการขับร้องของผู้แสดง

การเปลี่ยนแปลงจังหวะของผู้บรรเลงเครื่องดนตรี เช่น การเร่งจังหวะ การทอดทำนองให้ช้าลง เป็นส่วนช่วยสื่อถึงอารมณ์ที่แตกต่าง เช่น การเร่งจังหวะให้เกิดความตื่นเต้น การทอดจังหวะลงเพื่อเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้เกิดความเศร้า ความสงบ ความน้อยเนื้อต่ำใจ หรือทอดลงเพื่อส่งจังหวะใหม่ให้ผู้ร้องในทำนองต่อไป เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงของทำนองที่แตกต่างกัน เช่น ทำนองหล่อเก็ง ทำนองไป่จี้ ทำนองเพลงที่ซี ก็ช่วยสร้างบรรยากาศและอารมณ์ที่แตกต่างกันโดยในการบรรเลงเครื่องดนตรีตามบทบาทหน้าที่ที่พบนั้นเปรียบเสมือนการร้อยเรียง การเล่าเรื่องราว ที่เสริมสร้างอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งการเปลี่ยนแปลงของจังหวะและทำนองของแต่ละบทบาทของเครื่องดนตรีนั้นสามารถสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงของสถานการณ์ โดยการใช้เครื่องดนตรีเป็นเครื่องหมายสื่อแทนถึงคำพูดเป็นภาษาดนตรี

4.2 ศึกษาอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์

การศึกษานี้มุ่งวิเคราะห์อัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ตอน "โกลาหลยามราตรี" พิจารณาครอบคลุมทั้งการลำดับบทเพลง เนื้อร้อง และความสัมพันธ์ของดนตรี การขับร้อง กับการแสดง เพื่อสังเคราะห์อัตลักษณ์อันโดดเด่นของบทเพลงดังนี้

4.2.1 อัตลักษณ์ทางดนตรีในการลำดับบทเพลงประกอบการแสดง

ส่วนประกอบของบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วทั่วไป ในการแสดงทางด้านความเชื่อ การแสดงบูชาเทพเจ้าในศาลเจ้าโดยธรรมเนียมนั้น ประกอบไปด้วยลำดับขั้นตอน โดยเริ่มจาก การแสดงชุดพิธี “ป่วงเซียง” หรือ ป่วงเซียน เป็นพิธีกรรมเซ่นไหว้เจ้า มีเนื้อหาที่บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือเรื่องราวเกี่ยวกับคุณธรรมความดีตัวอย่างเช่น การแสดง โป๊ยเซียนฮ่อซิ่ว คือการแสดงอัญเชิญเทพเจ้า หรือตอนต้นของการแสดงงิ้วเรื่อง “พั้วเหยาจี๋” ถูกนำไปเป็นหนึ่งในงิ้วมงคลที่จะแสดงก่อนการแสดงงิ้วเรื่องหลัก ที่กล่าวถึงนักศึกษาหนุ่มผู้ยากไร้ได้เข้าเมืองหลวงไปสอบและติดอันดับที่ 1 เป็นจอหงวน เมื่อได้ดีแล้วก็ไม่ลืมภรรยาคู่ยาก จึงได้ส่งขบวนพร้อมอาภรณ์เครื่องประดับสมตำแหน่งฮูหยิน เพื่อไปรับนางจากบ้านเกิดเข้ามาพบและอยู่ร่วมกันในเมืองหลวง เมื่อสามีภรรยาพบหน้า ถามไถ่สารทุกข์สุกดิบกันแล้ว ก็ไหว้ขอบคุณฟ้าดินในโอกาสที่ครอบครัวได้อยู่ร่วมกันพร้อมหน้าอีกครั้ง (ธนัช ถิ่นวัฒนากุล, 2548, 33-34) ซึ่งในเรื่องนี้มีความหมายมงคลหลายประการ เช่น การประสบความสำเร็จในการสอบแข่งขันภายหลังฝ่าฟันกับอุปสรรคและความยากลำบากอย่างไม่ย่อท้อด้วยมีปณิธานที่มุ่งมั่น ทั้งยังหมายถึงความรักมั่นคงของหนุ่มสาวที่ร่วมทุกข์ร่วมสุข ไม่ทอดทิ้งกันในยามทุกข์ยากและไม่ลืมกันเมื่อได้ดีมีฐานะเป็นความสุขของครอบครัวที่ได้อยู่ร่วมกัน

ซึ่งเป็นการแสดงเบิกโรงก่อนเริ่มเล่นงิ้วเรื่องหลักในค่ำคืนนั้น จะมีระยะเวลาที่สั้นหรือยาว ขึ้นอยู่เจ้าภาพ โดยจะมีระยะเวลาตั้งแต่ 15 นาที ไปถึง 1 ชั่วโมง มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความเคารพและถวายต่อศาลเจ้า อีกทั้งยังเป็นการอวยพรแก่ผู้ชมที่มาร่วมชมการ ซึ่งจะต้องปฏิบัติเช่นนี้ทุกคืนจนกว่าจะถึงวันสุดท้ายของงาน

ภาพประกอบ 49 การแสดงป่วงเซียง ใช้แสดงก่อนการแสดงงิ้วเรื่องหลักตามธรรมเนียม

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

ส่วนประกอบของบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ในด้านลำดับขั้นพิธีการการเบิกโรงนี้ได้ถูกตัดออกไป ด้วยมีจุดประสงค์ที่แตกต่างกัน โดยการแสดงชุดนี้มีจุดเริ่มต้นมาจากการได้รับงบประมาณสนับสนุนจากกระทรวงวัฒนธรรม โดยมีเป้าหมายเพื่อพัฒนาสมาคมงิ้วแห่งประเทศไทยให้สร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทยและจีนร่วมกัน เพื่อนำมาแสดงในงาน “อุ่นไอรักคลายความหนาว” เมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2561 นายธิรภัทรานนท์ อนันต์กวิน รองนายกสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย และเจ้าของคณะงิ้ว แซ่ลั่งเง็กเล่าซุน จึงได้เลือกวรรณคดี "รามเกียรติ์" มาเป็นหัวข้อสำคัญ เนื่องจากเคยมีเทศกาลรามเกียรติ์ (Ramayana Festival) ซึ่งจัดขึ้นที่เมืองยอกยาการ์ตา ประเทศอินโดนีเซีย เมื่อวันที่ 5 - 10 กันยายน 2556 โดยมี 9 ประเทศ (กัมพูชา อินเดีย ฟิลิปปินส์ ไทย สิงคโปร์ มาเลเซีย สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมียนมาร์ และอินโดนีเซีย) ที่เข้าร่วมแสดงเรื่องรามเกียรติ์โดยอิงจากแบบฉบับของตนเอง

อาจารย์ Li Xian Lie (หลี่ เซียน เลี๊ยะ) อาจารย์ผู้ฝึกสอน Thau Yong Amateur Musical Association (สมาคมดนตรีสมัครเล่นเตาหย่ง) ในสิงคโปร์ ณ เวลานั้น ได้ทำการแสดงงิ้วแต้จิ๋วเรื่องรามเกียรติ์ในตอน “Jatayu's heroic fight with Ravana" (สดายุสู้กับทศกัณฐ์) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวรามเกียรติ์ในตอนสั้น ๆ จากการแสดงในครั้งนั้นจึงนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์งิ้วแต้จิ๋วที่มีเนื้อหาจากรามเกียรติ์ในรูปแบบเต็มเรื่อง โดยได้ปรับปรุงบทการแสดง เนื้อเรื่อง และดนตรีใหม่ทั้งหมด ซึ่งได้รับเกียรติจาก อาจารย์ Li Xian Lie ในการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วในครังนี้ โดยผู้ประพันธ์ได้เริ่มจากการศึกษาเนื้อหาของวรรณคดีอย่างละเอียด แล้วนำมาปรับเป็นบทสนทนาและคำร้องในภาษาจีนแต้จิ๋ว พร้อมทั้งแต่งดนตรีเฉพาะที่สอดคล้องกับการแสดงแบบแต้จิ๋ว เพื่อให้การแสดงคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และความดั้งเดิมของ

ศิลปะการแสดงประเภทนี้ เพื่อนำมาแสดงในงาน “อุ่นไอรักคลายความหนาว” เป็นครั้งแรก ระยะเวลาในการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์เต็มเรื่อง ใช้เวลา 1 ชั่วโมงโดยประมาณ ประกอบด้วย

1. ฉากโกลาหลยามราตรี
2. กลอุบายกวางทอง
3. หนุมานกำจัดปีศาจ
4. สามัคคีปรองดอง

เป็นที่ประจักษ์ชัดว่าผู้ประพันธ์ย่อมมีการคัดเลือกฉากที่สำคัญ น่าสนใจ เชื่อมโยงกัน และทำความเข้าใจง่าย มีการปรับลดทอนเนื้อหาในการแสดงลงให้จบภายในเวลาที่กำหนด ในขณะเดียวกันระยะเวลาในการแสดงโขน 1 ตอน ใช้เวลาประมาณ 1-2 ชั่วโมงเป็นอย่างต่ำ ในการวิจัยครั้งนี้ได้นำฉากโกลาหลยามราตรี มาวิเคราะห์หาอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงซึ่งมีเนื้อหาสอดคล้องกับการแสดงโขนในชุด “ไกยเกษีขอพร” โดยกรมศิลปากร จัดแสดงสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ เมื่อวันอาทิตย์ ที่ 24 เมษายน 2531 ทำบทตอนทรพีสังหารทรพา – พาลีสังหารทรพี โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม และทำบทตอนไกยเกษีขอพร โดยอาจารย์ปัญญา นิตยสุสรรณ เอกสารบทโขนชุดนี้ มีจำนวนทั้งหมด 13 หน้า โดยในส่วนบทตอนไกยเกษีขอพร มีในหน้าที่ 4-13 และมีการลำดับขั้นตอนบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงดังนี้

ตาราง 4 ลำดับบทเพลงประกอบการแสดงโขนในชุด “ไกยเกษีขอพร” ในบทตอนไกยเกษีขอพร

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
1	เชิด	บรรเลงปี่พาทย์	เพลงเชื่อมจาก ตอนทรพีสังหารทรพา – พาลีสังหารทรพี หลังจากสุครีพหนี พาลีสั่งยกพลกลับเข้าโรง คณะเสนาเมืองอยุธยาคลานออกนั่งตามที่ในท้องพระโรง สุมันตันและโหรออกแสดง ตามด้วยท้าวทศรถ พระราม และพระลักษณ์

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	ท้าวทศรถแจ้งความประสงค์ที่จะมอบราชสมบัติกรุงอยุธยาให้พระรามปกครองต่อ พร้อมทั้งให้โอวาทเรื่องการเป็นกษัตริย์ที่ดี
2	แขกไทร 2 ชั้น	ขับร้อง	พระรามทรงไตร่ตรองว่า หากรับราชสมบัติตามพระบิดาจะขัดกับภารกิจปราบอสูรตามคำพระมุนี
3	แขกไทรชั้นเดียว	ขับร้อง	พระรามตัดสินใจยอมรับพระบัญชาของพระบิดาเนื่องจากเกรงว่าจะทรงกริ้ว จึงจำต้องรับและถวายบังคม
	-	บทเจรจา	ท้าวทศรถผู้สำราญใจได้ตรัสถามโหรให้หาฤกษ์งามยามดีที่จะจัดพิธีมอบราชสมบัติกรุงอยุธยาให้แก่พระราม
	-	บทเจรจา	โหรกราบทูลว่าตามตำราแล้ว ดวงชะตาพระรามมีเคราะห์จะต้องเดินทางออกจากเมือง ทำให้จัดพิธีราชาภิเษกไม่ได้ แต่ผลระยะยาวจะดี และฤกษ์ที่เหมาะสมคือวันจันทร์ เดือนสี่ ขึ้นสามค่ำ
	-	บทเจรจา	ท้าวทศรถรับสั่งให้มหาเสนาเตรียมสร้างมณฑลพิธี และให้ไปเชิญพระพรต พระสัตรุด พระวสิษฐ์ พระสวามิตร คณะโยคี มาร่วมพิธี

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	สุมันตันรับพระราชโองการจากท้าวทศรถ แล้วออกไปดำเนินการจัดการตามพระบัญชาทันที
4	เชิด	บรรเลงปี่พาทย์	สุมันตัน และนักแสดงโขนทั้งหมดในฉากนี้เข้าโรง จากนั้น นางกุจจีออก
	-	บทเจรจา	นางกุจจีผู้มีความแค้นต่อพระรามอยู่ก่อน เมื่อทราบข่าวการอภิเษกพระรามขึ้นครองเมือง จึงคิดที่จะแก้แค้น และรีบออกไปทันที
5	ชุบ	บรรเลงปี่พาทย์	นางกุจจีรีบออกไปพบพระนางไกยเกษีทันที พระนางไกยเกษีออกนั่งเตียง
	-	บทเจรจา	นางกุจจีเข้าไปทูลยุยงพระนางไกยเกษีให้รู้สึกเดือดร้อนใจที่พระรามกำลังจะได้ครองราชย์แทนที่พระพรต ซึ่งเป็นโอรสของพระนาง
6	บ้าบิ่น	ขับร้อง	พระนางไกยเกษีตรัสตอบนางกุจจีว่าทรงเห็นด้วยกับความคิดนั้นและรู้สึกเศร้าพระทัยแต่ไม่รู้จะทำประการใด จึงตรัสถามนางกุจจีว่าจะให้คิดทำเช่นไร

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	นางกุจจีทูลพระนางไกยเกษีถึงเรื่องพรที่ท้าวทศรถเคยพระราชทานให้เมื่อครั้งพระนางช่วยพระองค์ในการรบ จึงเสนอให้ทูลขอให้พระพรตได้ครองราชย์แทน
7	กราวรำ 2 ชั้น	ขับร้อง	พระนางไกยเกษีทรงพอพระทัยอย่างยิ่งกับคำแนะนำ ชื่นชมต่อนางแล้วเสด็จเข้าห้องบรรทม เพื่อเตรียมทูลขอพรจากท้าวทศรถ
8	ฉิ่ง	บรรเลงปี่พาทย์	นางกุจจีเข้าโรง แล้วท้าวทศรถออก
	-	บทเจรจา	ท้าวทศรถเสด็จตามหาพระนางไกยเกษี เมื่อพบว่ากำลังประทับนั่งร้องไห้ จึงตรัสถามด้วยความห่วงใยถึงสาเหตุที่ทำให้เสียพระทัย
	-	บทเจรจา	พระนางไกยเกษีทูลท้าวทศรถเพื่อทบทวนความหลังถึงเหตุการณ์ที่พระนางเคยช่วยในการรบ จนได้รับสัญญาว่าจะพระราชทานพรให้ แต่ยังมิได้ทูลขอสิ่งใดจนบัดนี้
9	ลีลากระทุ่ม	ขับร้อง	ท้าวทศรถตรัสปลอบพระนางไกยเกษีว่าพระองค์มิได้ลืมความดีความชอบในอดีต และพร้อมจะประทานทุกสิ่งที่พระนางปรารถนา ขอเพียงแค่เอ่ยปากบอกมาเท่านั้น

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	พระนางไกยเกษีทูลขอพรที่เคยได้รับสัญญาไว้ คือขอให้พระพรตได้ครองราชย์แทนพระราม และให้พระรามออกไปอยู่ในป่าเป็นเวลาสิบสี่ปี
10	นาคราช	ขับร้อง	ท้าวทศรถทรงตกพระทัยและกริ้วอย่างยิ่งเมื่อได้ฟังคำขอของพระนางไกยเกษี แต่เมื่อทรงระลึกถึงสัตย์สัญญาที่เคยให้ไว้ ก็ทำให้ขัดข้องพระทัยอย่างมาก และจำต้องตรัสตอบไป
	-	บทเจรจา	ท้าวทศรถทรงให้เหตุผลว่าที่ให้พระรามครองราชย์ เพราะเป็นโอรสองค์โตตามธรรมเนียม และตรัสว่าคำขอของพระนางนั้นดูเหมือนเป็นการริษยาพระราม
	-	บทเจรจา	พระนางไกยเกษียืนยันว่าที่ทูลขอให้พระพรตครองราชย์เป็นเพราะต้องการใช้สิทธิ์ในพรที่ท้าวทศรถเคยสัญญาไว้
11	ทะเลบ้า	ขับร้อง	ท้าวทศรถทรงพระพิโรธจัด ชักพระขรรค์จะสังหารพระนาง แต่เมื่อทรงระลึกถึงสัญญาที่ให้ไว้จึงทิ้งพระขรรค์ ทรุดลงกันแสง (ร้องไห้) ด้วยความเสียพระทัย

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
12	โอด	บรรเลงปี่พาทย์	ท้าวทศรถเข้าโรง ด้วยความโศกเศร้าเสียใจ ขณะเคลื่อนที่ไปพลาง
13	ทยอย		
	-	บทเจรจา	พระนางไกยเกษีสมใจ รีบออกมาเฝ้าประตูไว้ ไม่ให้ใครเข้าไปเฝ้าได้
14	ฉิ่ง	บรรเลงปี่พาทย์	นางไกยเกษีขวางกลางเวที จากนั้นพระรามออก
		บทเจรจา	เมื่อพระรามเดินทางมาถึง ทรงแปลกพระทัยเมื่อเห็นพระนางไกยเกษีนั่งขวางทางอยู่ แต่ยังทรงน้อมถวายบังคม
15	กระบอกทอง	ขับร้อง	พระนางไกยเกษีแจ้งแก่พระรามว่า ท้าวทศรถมีพระราชบัญชา ให้พระองค์แต่งกายเป็นดาบสออกไปอยู่ป่าเป็นเวลาสิบสี่ปีภายในวันนี้ แล้วจึงค่อยกลับมาครองราชย์
	-	บทเจรจา	พระรามที่แม้จะทรงตกพระทัยและสงสัยในคำสั่ง แต่ก็ทรงยินดี รับพระบัญชาเพราะการไปอยู่ป่า สอดคล้องกับความตั้งใจเดิม ที่จะปราบอสูรมากกว่าการครองราชย์ และได้ทูลลาออกไปทันที

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
16	เสมอ	บรรเลงปี่พาทย์	พระนางไกยเกษีเข้าโรง พระนางเกาสุริยาออกนั่งเตียง
	-	บทเจรจา	พระรามเสด็จไปทูลพระมารดาว่าท้าวทศรถมีรับสั่งให้พระองค์ออกไปบวชอยู่ในป่าสิบสี่ปี จึงเสด็จมาทูลลา
	-	บทเจรจา	พระนางเกาสุริยาทรงเสียพระทัยอย่างยิ่งเมื่อทราบตรัสคร่ำครวญถึงความลำบากที่พระรามจะต้องเผชิญและความทุกข์ของพระนางเองที่อาจตรอมใจจนสิ้นพระชนม์ไปเพราะการพลัดพรากนี้
17	สี่บท	ขับร้อง	พระรามเข้าปลอบพระมารดาซึ่งกำลังโศกเศร้า โดยกอดพระบาทและทูลว่าอย่าทรงเสียพระทัย เพราะการจากกันนี้เป็นเรื่องของกรรมและยังไม่ใช่การสิ้นชีวิต
	-	บทเจรจา	พระนางเกาสุริยาที่พอได้สติคืนมา จึงตรัสบอกพระรามว่าจะเสด็จไปทูลถามความจริงจากท้าวทศรถด้วยพระองค์เอง แล้วรีบเสด็จไปเฝ้าทันที
18	เชิด	บรรเลงปี่พาทย์	นางเกาสุริยาเข้าโรง แล้วนางกุจจีออก
	-	บทเจรจา	นางกุจจีนำเครื่องบวชมาถวายพระราม พร้อมทูลให้รีบไป

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	พระรามทรงรับเครื่องบรรพชาแล้วตรัสสั่งให้ไปทูลพระพระนางไกยเกษีว่าจะรักษาคำสัตย์ ขอให้พระพรตครองราชย์โดยสวัสดี และขอทูลลา
	-	บทเจรจา	นางกุจจีที่ถวายบังคมลาแล้วรีบกลับไปรายงานทันที
19	เชิด	บรรเลงปี่พาทย์	นางกุจจีเข้าโรง
	-	บทเจรจา	พระรามทรงเปลื้องเครื่องกษัตริย์ แล้วทรงเครื่องบรรพชาโดยมิได้อาวรณ์ จากนั้นจึงเสด็จออกหน้าปราสาท
20	ฉิ่ง	บรรเลงปี่พาทย์	พระรามรำเข้าโรง จากนั้นพระลักษมณ์ และพระรามทรงเครื่องบวชออก
	-	บทเจรจา	พระรามที่ตรัสถามพระลักษมณ์ว่าเหตุใดจึงบวชเป็นฤษีแล้วใครจะคอยดูแลพระราชบิดา พระราชมารดา
	-	บทเจรจา	พระลักษมณ์ทูลว่า ขอติดตามไปรับใช้ในป่า โดยไม่ต้องเป็นห่วงพระราชบิดาพระราชมารดา พระพรตจะคอยดูแลและตนไม่อาจปล่อยให้พระเชษฐาไปลำบากเพียงลำพัง

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	พระรามตื้นตันพระทัยในความภักดีของพระลักษมณ์ จึงตรัสยกย่องแล้วทรงสวมกอดพระอนุชา กันแสง
21	โอด	บรรเลงปี่พาทย์	นางสีดาทรงเครื่องบวชออก
	-	บทเจรจา	พระรามคลายจากความเศร้า ทอดพระเนตรเห็นนางสีดาทรงเครื่องแบบดาบสินี ตกพระทัยตรัสถามว่าจะเสด็จที่ใด
	-	บทเจรจา	นางสีดาทูลพระรามว่า เมื่อพระองค์ต้องเสด็จเข้าป่า นางก็ขอติดตามไปปรนนิบัติรับใช้ เพื่อช่วยคลายความเศร้าหมอง ขอให้พระองค์ทรงอนุญาต
	-	บทเจรจา	พระรามตรัสขอบพระทัยในความภักดีของนางสีดาแต่ทรงทัดทานไม่ให้ตามเสด็จเข้าป่า โดยทรงอ้างถึงอันตรายและความยากลำบากในป่า และขอให้พระนางอยู่ดูแลพระราชมารดาในวังแทน
	-	บทเจรจา	นางสีดาตัดพ้อว่าพระรามไม่เมตตา ยืนยันว่าเป็นหน้าที่ของภรรยาที่จะต้องตามไปรับใช้ หากไม่ทรงอนุญาตก็ขอให้ประหารตนเสียดีกว่า เพราะไม่อาจทนอยู่ห่างจากพระสวามีได้

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	พระรามให้นางสีดาตามเสด็จ โดยทรงปลอบและสัญญาว่าจะปกป้องคุ้มครองให้ปลอดภัย แล้วจึงชวนนางสีดาและพระลักษมณ์ เสด็จไปเฝ้าพระนางสมุทรชา
22	ทะยอยญวน	บรรเลงปี่พาทย์	พระนางสมุทรชาออกนั่งเตียง
		ขับร้อง	พระนางสมุทรชาทรงตกพระทัย เมื่อเห็นทั้งสามพระองค์ทรงเครื่องนักบวช เสด็จออกมารับและตรัสถามถึงสาเหตุ
	-	บทเจรจา	พระรามทูลถึงสาเหตุว่าเกิดจากพรที่พระนางไกยเกษีทูลขอให้พระพรตครองราชย์ และพระองค์ต้องเข้าป่า ส่วนพระลักษมณ์และนางสีดาขอติดตามไปด้วย ทั้งสามจึงมาถวายบังคมลา และจะกลับมาหากยังมีชีวิตอยู่
23	บังใบ	ขับร้อง	พระนางสมุทรชาทรงรุ่มร้อนพระทัยยิ่งเมื่อได้ฟังเรื่องราว และได้ตรัสแสดงความสงสารต่อพระนางสีดาที่จะต้องไปลำบากในป่าพร้อมกับพระราม และพระลักษมณ์
	-	ร้องร่าย	พระนางสมุทรชากล่าวอวยพรให้เดินทางโดยสวัสดิภาพ ปลอดภัยจากอันตรายและศัตรู และเมื่อครบกำหนดขอให้ได้กลับมาครองกรุงอยุธยาอย่างมั่นคงสถาพร

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	พระราม นางสีดา และพระลักษมณ์ทรงรับพรจากพระนางสมุทรชาแล้วถวายบังคมทูลลา จากนั้นเสด็จไปตามพระนางเกาสุริยา
24	พญาโศก	บรรเลงปี่พาทย์	พระนางสมุทรชา พระราม นางสีดา และพระลักษมณ์ เข้าโรงพระวสิษฐ์ พระสวามิตร ออกนั่งเตียง จากนั้นพระราม นางสีดา และพระลักษมณ์ ออก
25	ตวงพระธาตุ	ขับร้อง	พระฤษีวสิษฐ์และพระสวามิตรที่กำลังรอฤกษ์ทำพิธี เมื่อเห็นพระราม พระลักษมณ์ และนางสีดาทรงเครื่องฤษี จึงถามว่าเหตุใด จึงไม่ครองราชย์สมบัติกรุงอยุธยา
	-	บทเจรจา	พระรามทูลฤษีถึงสาเหตุที่ทรงเครื่องนักบวช ว่าเกิดจากรับสั่งของพระบิดาผ่านทางนางไกยเกษี ให้พระองค์เข้าป่าสิบสี่ปี โดยมีพระลักษมณ์และนางสีดาขอตามเสด็จจึงได้มาทูลลา
	-	บทเจรจา	พระฤษีทั้งสองเข้าใจว่าเหตุการณ์นี้สอดคล้องกับภารกิจของพระราม แต่ก็ปจะไปทูลถามท้าวทศรถให้แน่ จึงบอกพระรามว่าจะเข้าไปไต่ถามสาเหตุกับท้าวทศรถ ขอให้พระรามรออยู่ก่อน

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
26	เชิด	บรรเลงปี่พาทย์	ทั้งหมดเข้าโรง ท้าวทศรถกับพระนางเกาสุริยาออก ตามด้วยสองฤษีออก
	-	ร้องว่าย	พระฤษีทั้งสองเมื่อมาถึงเห็นท้าวทศรถและพระนางเกาสุริยากันแสง จึงถามว่าเกิดเหตุใดถึงทรงโศกเศร้าทั้งที่จะมีพิธีมอบราชสมบัติแก่พระราม
	-	บทเจรจา	ท้าวทศรถตรัสว่าพระนางไกยเกษีขอให้พระพรตครองราชย์ และเนรเทศพระราม โดยพระองค์ประสงค์จะสิ้นพระชนม์เมื่อพระรามจากไป และห้ามพระนางไกยเกษีกับพระพรต มายุ่งเกี่ยวกับการเผาพระศพของพระองค์
27	โอด	บรรเลงปี่พาทย์	ท้าวทศรถ พระนางไกยเกษีโศกเศร้า
	-	บทเจรจา	พระฤษีปลอบท้าวทศรถว่าการที่พระรามต้องเข้าป่า เป็นส่วนหนึ่งของภารกิจปราบอสูรตามเหตุแห่งการอวตาร เมื่อครบกำหนดจะกลับมาครองราชย์แน่นอน
28	เสมอเถร	บรรเลงปี่พาทย์	ท้าวทศรถกับนางเกาสุริยาเข้าโรง แล้วพระราม นางสีดา พระลักษณ์ออก

ตาราง 4 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
	-	บทเจรจา	พระฤษีกลับมาทูลพระรามว่า ท้าวทศรถทรงโศกเศร้ามาก ถึงขั้นตรัสว่าจะสิ้นพระชนม์เมื่อพระรามจากเมืองไป ซึ่งพวกตนสงสารแต่ก็สุดที่จะช่วยเหลือ คงต้องปล่อยไป
29	แขกลพบุรี	ขับร้อง	พระรามทรงกันแสงคร่ำครวญถึงพระบิดา พระมารดา ที่ยังไม่ได้ทดแทนพระคุณก็ต้องจากไป รู้สึกน้อยพระทัย ในวาสนาและหมดหนทาง ที่จะแก้ไขสถานการณ์ได้
30	โอด	บรรเลงปี่พาทย์	พระราม กันแสงคร่ำครวญ
31	บรเทศ	ขับร้อง	พระรามทรงหักห้ามพระทัยจากควาเศร้า ถวายบังคมลา พระฤษีทั้งสอง แล้วพระราม พระลักษมณ์ นางสีดา ก็เสด็จออกเดินทางไป
32	มอญร้องไห้ทางไทย	บรรเลงปี่พาทย์	พระราม นางสีดา พระลักษณ์ รำเข้าโรง สองฤษีเข้าโรง
	จบการแสดง ชุด “ไกยเกษียขอพร” บทตอนไกยเกษียขอพร		

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

จากตารางลำดับบทเพลงประกอบการแสดงโขนชุด “ไกยเกษีขอพร” ในบทตอนไกยเกษีขอพรมีจำนวนทั้งหมด 32 ลำดับการบรรเลงบทเพลง คั่นประกอบด้วยบทเจรจา และร้องว่าย ทั้งนี้พบว่ามีบทเพลงที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด 22 ชื่อเพลงมีดังนี้

ตาราง 5 ชื่อบทเพลงประกอบการแสดงโขนในชุด “ไกยเกษีขอพร” ในบทตอนไกยเกษีขอพร

ที่	ชื่อเพลง	บทบาทหน้าที่
1	เชิด	เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบการเดินทางระยะไกลไปมาอย่างรีบร้อน
2	แขกไทร	เดิมเป็นเพลง 2 ชั้น สามารถนำมาบรรจุเนื้อร้อง ใช้ประกอบโขน ละครได้
3	ชุบ	เพลงหน้าพาทย์ ประกอบกิริยาไปมาของตัวละครต่ำศักดิ์ เช่น นางกำนัล
4	บ้าบิ่น	นำมาใช้จากชื่อเพลง ตามเหตุการณ์วิปริตของคน หรือ ธรรมชาติ
5	กราวรำ 2 ชั้น	เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบกิริยาดีใจ แสดงถึงความรื่นเริง
6	ฉิ่ง	เพลงหน้าพาทย์ ใช้สำหรับประกอบกิริยาการเดินชมสวน ชมดอกไม้
7	ลีลากระทุ่ม	เพลง 2 ชั้น ฟังสบาย ๆ สามารถนำมาบรรจุเนื้อร้องประกอบโขนได้
8	นาคราช	ในอัตราชั้นเดียวจะใช้ในบทโกรธหรือบทที่ตัวละครแสดงกิริยาเร่งร้อน

ตาราง 5 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	บทบาทหน้าที่
9	ทะเลบ้า	มีท่วงทำนองกระชับสนุกสนาน สามารถประกอบกิริยาโกรธได้
10	โอด	เพลงหน้าพาทย์ ใช้สำหรับการร้องไห้
11	ทยอย	เพลงหน้าพาทย์ ใช้สำหรับอารมณ์เสียใจ ขณะที่เคลื่อนที่ไปด้วย
12	กระบอกทอง	เพลงหน้าทับสองไม้ มีสองท่อน นำมาบรรจุเนื้อร้องประกอบโขนได้
13	เสมอ	เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบกิริยาเดินทาง ไปมาใกล้ ๆ
14	สี่บท	สามารถนำมาบรรจุเนื้อร้อง ใช้ประกอบโขน ละคร ได้
15	ทะยอยญวน	ทำนองเพลงเป็นไปในทางโศกเศร้า รันทดใจ
16	บังใบ	สามารถใช้ในบทโศกเล็กน้อย
17	พญาโศก	ใช้ในบทที่ตัวละครโศกเศร้าอยู่กับที่ เช่น ยืน นั่ง นอน นอกจากนี้บทที่ร้องด้วยเพลงพญาโศกจะต้องเลือกฐานะของตัวละคร โดยมากจะต้องใช้กับตัวละครที่เป็นกษัตริย์ เจ้านาย หรือผู้มีบรรดาศักดิ์ชั้นสูง

ตาราง 5 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	บทบาทหน้าที่
18	ตวงพระธาตุ	มีความหมายในทางมงคล มีท่วงทำนองสง่างาม สงบนิ่ง
19	เสมอเถร	เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้รำไปมาของฤษี หรือผู้ทรงศีลในระยะใกล้
20	แขกลพบุรี	ร้องประกอบการแสดงโขนละครในอารมณ์โศกหรือเปลี่ยวเปล่าวังเวงใจ
21	บรเทศ	นิยมนำเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้นไปบรรเลง และขับร้องประกอบแสดงโขน
22	มอญร้องไห้ทางไทย	ในการแสดงนี้ใช้บรรเลงส่งท้ายในบรรยากาศที่โศกเศร้าอยู่

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

ในส่วนของการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี มีความยาวเวลาประมาณ 12 นาที โดยมีการลำดับบทเพลงดังนี้

ตาราง 6 ลำดับบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
1	เจี่ย แป๊	โก๋วคา	ตีกลองจังหวะเร็ว ท้าวทศรถ พระราม พระลักษมณ์ พระพรต พร้อมข้าทาสบริวารชายหญิง ออก
2	ประเภทเพลงไป่จี้	โก๋วคา, ฮี้คา	ในพระราชวัง ท้าวทศรถกำลังทรงประทับบัลลังก์ตรัสกับพระราชโอรสทั้ง 3 มีเสนาบดีข้าทาสบริวารอยู่ใกล้ ๆ
3	ซาแกโก้ว	โก๋วคา	ดนตรีบอกเวลายาม 3 กลางดึก หรือ ตี 3
4	ทำนองนักร้องหลังม่าน	โก๋วคา, ฮี้คา ประกอบร้อง	กล่าวถึงบรรยากาศในพระราชวังยามค่ำคืนเงียบสงบ มีพระราชโอรส เข้าเฝ้าพร้อมหน้าพระพักตร์ รอรับฟังพระราชดำรัสบางอย่าง เป็นการปูฉากที่มีการรอคอยเรื่องสำคัญภายในราชสำนัก
5	ทำนองหล่อเก็ง	โก๋วคา, ฮี้คา	ท้าวทศรถลุกขึ้นจากบัลลังก์ พระราชโอรสทั้ง 3 ยืนคำนับ รอฟังคำพระราชดำรัส
6	ทำนองร้องท้าวทศรถ	โก๋วคา, ฮี้คา ประกอบร้อง	ท้าวทศรถรำพึงถึงอดีต 40 ปีในการครองราชย์ และตัดสินใจมอบราชสมบัติให้พระราชโอรสสืบต่อ

ตาราง 6 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
7	ทำนองเชื่อม	โก๋วคา, ฮี้คา	ท้าวทศรถ เดินเข้าไปตรัสกับพระราม
8	ทำนองนักร้องหลังม่านประกอบร้อง	โก๋วคา, ฮี้คา	ท้าวทศรถ พระราม พระลักษมณ์ และพระพรต จับมือกันเคลื่อนที่เป็นวงกลมแสดงความยินดี บทกล่าวว่าทุกคนต่างยินดีที่ผู้ปรีชาสามารถและมีคุณธรรมจะได้ขึ้นครองราชย์ ยกเว้นพระนางไกยเกษี ที่กริ้วอย่างยิ่งเมื่อรู้
9	ทำนองหล่อเก็ง	โก๋วคา, ฮี้คา	ท้าวทศรถ ขึ้นนั่งบัลลังก์ มีพระโอรสทั้ง 3 อยู่ด้านข้าง พระนางไกยเกษีออก พร้อมข้าบริวาร พูดว่าช่างน่าโมโหยิ่งนัก
10	ทำนองร้องพระนางไกยเกษีประกอบร้อง	โก๋วคา, ฮี้คา	พระนางคร่ำครวญว่ากษัตริย์มอบราชสมบัติให้ผิดคนที่ไม่ใช่โอรสของนาง และรีบไปเข้าเฝ้าทันทีเพื่อจัดการเรื่องนี้
11	ทำนองหล่อเก็ง	โก๋วคา, ฮี้คา	พระนางไกยเกษีรีบร้อนเดินทางไปเข้าเฝ้าท้าวทศรถ
12	เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์)	โก๋วคา, ฮี้คาคลอประกอบบทสนทนา	พระนาง ทบทวนเหตุการณ์ในอดีตที่นางเคยช่วยชีวิตพระองค์ และถามถึงพรที่สัญญาว่าจะให้ ซึ่งกษัตริย์ยืนยันคำสัญญาว่าจะไม่คืนคำ

ตาราง 6 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	รูปแบบบรรเลง	ลำดับการแสดง
13	ทำนองร้องพระนางไกยเกษี	โก๋วคา, ฮี้คา ประกอบร้อง	พระนางไกยเกษีทูลยกย่องความสามารถของพระพรตว่าสมควรครองราชย์ และขอให้เนรเทศพระโอรสองค์อื่นออกไป สิบสี่ปี เพื่อความสงบเรียบร้อย
14	ทำนองดนตรีคลอ	โก๋วคา, ฮี้คา คลอประกอบบทสนทนา	พระนางให้กษัตริย์ทำตามสัญญา พระพรตค้านไม่ยอมรับราชบัลลังก์ พระรามเตรียมออกเดินทางให้คำแนะนำพระพรต พระลักษมณ์ให้คำมั่นว่าจะกลับมา
15	ทำนองนักร้องหลังม่าน	โก๋วคา, ฮี้คา ประกอบร้อง	พูดถึงบรรยากาศความอึดอัดใจ 3 พระโอรส โศกเศร้าที่พลัดพรากกัน ท้าวทศรถเสียใจหันหลังไม่มองหน้า เสนาบดีถือหนังสือพระราชโองการส่งให้แก่พระราม
16	ทำนองหล่อเก็ง	โก๋วคา, ฮี้คา	พระราม พระลักษณ์ รับหนังสือพระราชโองการ
17	ทำนองนักร้องหลังม่าน	โก๋วคา, ฮี้คา ประกอบร้อง	เปรียบความรู้สึกตรงข้าม ระหว่างท้าวทศรถที่หัวใจสลาย กับพระนางไกยเกษีมีความยินดีที่ได้เป็นพระราชชนนี และพระราม พระลักษณ์เดินทางออกจากวัง
จบการแสดงฉากโกลาหลยามราตรี ของการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์			

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

จากตารางลำดับบทเพลงประกอบการแสดงฉากโกลาหลยามราตรี ของการแสดงงิ้ว เรื่องรามเกียรติ์ มีจำนวนทั้งหมด 17 ลำดับการบรรเลงบทเพลงที่ส่วนมากเป็นบรรเลงประกอบการขับร้อง และบรรเลงคลอช่วงสนทนา คั่นด้วยทำนองหล่อเก็ง ที่ใช้สำหรับเป็นทำนองส่งเพื่อเปลี่ยนผู้ขับร้องเพลง ทั้งนี้พบว่ามีบทเพลงที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดในฉากจำนวน 10 ประเภทเพลงดังนี้

ตาราง 7 ชื่อบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี

ที่	ชื่อเพลง	บทบาทหน้าที่
1	เจี่ย แป๊	เป็นทำนองเก่าดั้งเดิม ทำหน้าที่โหมโรง บอกสัญญานให้นักแสดงเตรียมขึ้นแสดง และเป็น นัยยะบอกผู้ชมว่าการแสดงจะเริ่มแล้ว
2	ประเภทเพลงไป่จี้	เป็นทำนองเก่าดั้งเดิม ผู้ประพันธ์เลือกทำนองประเภทเพลงไป่จี้เพลงใดมาใช้นั้นขึ้นอยู่กับริบทของบทบาทในการแสดง ในฉากนี้ประเภทเพลงไป่จี้ที่เลือกใช้เป็นทำนองสำหรับการตั้งไพร่พล หรือเรียกทัพเพื่อนำมาใช้ในฉากพระราชวัง ในท้องพระโรง
3	ซาแกโก้ว	เป็นทำนองเก่าดั้งเดิม ใช้เพื่อบอกเวลายาม 3 กลางดึก หรือ ตี 3
4	ทำนองนักร้องหลังม่าน	ทำนองแต่งใหม่ ประกอบการร้องบอกเล่าเรื่องราว ที่ต้องการขยายความ เรื่องราวจากเหตุการณ์ของฉาก สำหรับคนร้องที่อยู่ด้านหลังม่าน มิใช่ผู้แสดงบนเวที ในขณะเดียวกันผู้แสดงบนเวทีสามารถเคลื่อนไหวประกอบการขับร้องได้
5	ทำนองหล่อเก็ง	เป็นทำนองเก่าดั้งเดิม ใช้เพื่อเป็นการคั่นเปลี่ยนคนร้องหรือเร้าอารมณ์ของผู้ชม

ตาราง 7 (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	บทบาทหน้าที่
6	ทำนองร้องท้าวทศรถ	ทำนองแต่งใหม่ ประกอบการร้องของท้าวทศรถ
7	ทำนองเชื่อม	ทำนองต่อเนื่องมาจากทำนองท้าวทศรถ ทำนองหลักที่ 2 ใช้สำหรับเชื่อมทำนองร้องของท้าวทศรถ และทำนองนักร้องหลังม่าน ทำนองหลักที่ 1 ครั้งที่ 2
8	ทำนองร้องพระนางไกยเกษี	ทำนองแต่งใหม่ สื่อถึงอารมณ์ของการแสดงของพระนางไกยเกษี ที่มีอากัปกิริยาที่ไม่พึงพอใจ และรีบร้อน น้อยเนื้อต่ำใจ
9	เพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์)	เป็นทำนองเก่าประเภทเพลง หี่ซี ชื่อบทเพลง “เจี่ย ที ทุย” แปลว่าขึ้นบันไดสวรรค์ เป็นใช้บรรเลงคลอ ประกอบช่วงสนทนา
10	ทำนองดนตรีคลอ	ทำนองต่อเนื่องมาจากทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่ 2 บรรเลงเร่งเร้าอารมณ์ผู้ชม บรรเลงวนซ้ำเพื่อเป็นพื้นดนตรีประกอบการสนทนาของตัวละคร เชื่อมก่อนเข้าทำนองหลักที่ 1 ครั้งที่ 3

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

จากการวิเคราะห์ตารางของทั้งสองชุดการแสดง ได้นำมาการเปรียบเทียบตามหัวข้อการวิเคราะห์ โดยแยกเป็นหัวข้อลำดับในการบรรจุบทเพลง บทเพลงที่ใช้ ทำนองการขับร้อง และโครงสร้างโดยรวม เป็นรูปแบบตารางดังนี้

ตาราง 8 เปรียบเทียบลำดับบทเพลงของงิ้วรามเกียรติ์กับการแสดงโขนชุดไทยเกษีขอพร

หัวข้อวิเคราะห์ / ชุดการแสดง	**โขนรามเกียรติ์ ไทยเกษีขอพร**	**งิ้วรามเกียรติ์ โกลาหลยามราตรี**
ลำดับในการบรรจุบทเพลง	ลำดับเพลงส่วนมากเป็นไปตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย	มีการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบดั้งเดิมของงิ้วแต้จิ๋วและทำนองที่แต่งขึ้นใหม่สำหรับเรื่องรามเกียรติ์โดยเฉพาะ
บทเพลงที่ใช้	ใช้เพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเชิด เพลงชุบ เพลงเสมอเพลงโอด เพลงทยอย ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงที่กำหนดใช้เฉพาะสำหรับอากัปกิริยา อารมณ์ หรือสถานะของตัวละครอย่างชัดเจน	องค์ประกอบดั้งเดิมที่ใช้ได้แก่ โหมโรง (เจี่ย แป๊),ประเภทเพลงไป๋จี้, ทำนองหล่อเก็งสำหรับเชื่อม, เพลงหี่ซี (เจี่ย ที ทุย) บรรเลงคลอสนทนา และจังหวะซาแกโก้ว
ทำนองการขับร้อง	ได้แก่ เพลงแขกไทร, เพลงบ้าบิ่น , เพลงลีลากระทุ่ม, เพลงนาคราชที่มีเนื้อร้องดำเนินเรื่องราว สลับกับ บทเจรจา	ทำนองแต่งใหม่ ได้แก่ทำนองร้องท้าวทศรถ, ทำนองร้องพระนางไทยเกษี และทำนองนักร้องหลังม่าน

ตาราง 8 (ต่อ)

หัวข้อวิเคราะห์ / ชุดการแสดง	โขนรามเกียรติ์ ไทยเกษีขอพร	งิ้วรามเกียรติ์ โกลาหลยามราตรี
โครงสร้างโดยรวม	โครงสร้างโดยรวมสะท้อนอัตลักษณ์ของนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย ที่มีแบบแผนการใช้ดนตรีประกอบการแสดงที่ชัดเจนและสืบทอดกันมา	โครงสร้างยืดหยุ่นกว่า โดยใช้เพลงเชื่อม (หล่อเก็ง) คั่นระหว่างทำนองหลักที่แต่งใหม่และใช้เพลงคลอประกอบบทสนทนา

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

รายละเอียดของการใช้ดนตรีประกอบการแสดง จะพบความแตกต่างเชิงอัตลักษณ์ที่น่าสนใจ ตัวอย่างเช่น เดิมที่โขนใช้เพลงหน้าพาทย์อันมีชื่อเพลงและหน้าที่กำหนดชัดเจนอย่าง “เพลงเชิด” ประกอบกิริยาการเดินทางไกลหรือไปมาอย่างรีบร้อนของผู้แสดง ขณะที่การแสดงงิ้วรามเกียรติ์ใช้ “ทำนองหล่อเก็ง” ซึ่งเป็นทำนองดั้งเดิมของงิ้วแต้จิ๋ว ทำหน้าที่หลักเป็นเพลงคั่นหรือเชื่อมระหว่างท่อนร้อง หรือเปลี่ยนผู้ขับร้อง และบางครั้งก็ใช้ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครในช่วงเปลี่ยนผ่านหรือเดินทาง เช่นเดียวกันกับการแสดงโขน ในการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านทางดนตรีก็มีแนวทางที่ต่างกัน โขนนั้นมีคลังเพลงหน้าพาทย์สำเร็จรูปสำหรับสื่ออารมณ์เฉพาะ เช่น “เพลงโอด” ใช้สำหรับประกอบอารณ์ความโศกเศร้าเสียใจของผู้แสดง หรือ “เพลงกราวรำ” ใช้สำหรับความรื่นเริงยินดี แต่งิ้วรามเกียรติ์ จะอาศัยการประพันธ์ทำนอง หรือเลือกเพลงประเภท ไป๋จี้ หรือหี่ซี ให้สอดคล้องกับโหมดทางดนตรีแต้จิ๋ว ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกัน เช่น โหมด “คิงลัก” ที่ให้ความรู้สึกเบาสบาย สดใส หรือโหมด “ตั่งลัก” ที่สื่อถึงอารมณ์ โกรธแค้น หรือเศร้าโศก การเลือกใช้โหมดและการประพันธ์ทำนองให้เข้ากับสถานการณ์จึงเป็นกลไกหลักในการสื่อสารอารมณ์ของการแสดงงิ้ว

การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการลำดับบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ตอน โกลาหลยามราตรี จากตารางที่นำมาวิเคราะห์สามารถอธิบายผ่านแนวคิดทฤษฎี

การข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturalism) โดยการนำองค์ประกอบของงิ้วแต้จิ๋ว ในรูปแบบเพลงบางประเภท เครื่องดนตรี ลีลาการแสดง และการขับร้องมาผสมผสาน กับเนื้อหาและตัวละครจากวรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ การที่ผู้ประพันธ์แต่งทำนองใหม่สำหรับตัวละครและสถานการณ์เฉพาะในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการแสดงให้เห็นถึงการปรับตัวของรูปแบบงิ้วให้เข้ากับเนื้อหาที่ไม่ใช่เรื่องจีนดั้งเดิม

ทั้งนี้งิ้วรามเกียรติ์แสดงให้เห็นถึงกระบวนการ ข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturation) โดยจุดเริ่มต้นคือการตัดสินใจนำวรรณคดี "รามเกียรติ์" มหากาพย์อินเดียมานำเสนอในบริบทรามเกียรติ์แบบไทย มาปรับประยุกต์ใช้ให้เข้ากับรูปแบบศิลปะการแสดงของ "งิ้วแต้จิ๋ว" เป็นการพบปะ แลกเปลี่ยน เช่นการแต่งทำนองใหม่ขึ้น สำหรับตัวละครที่ไม่ใช่ตัวละครจีน เช่น ทำนองร้องท้าวทศรถ ทำนองร้องพระนางไกยเกษี นี่คือการที่ดนตรีงิ้ว "ปรับเปลี่ยน" ตัวเอง โดย นำทำนองมาตรฐานบางส่วน สร้างทำนองขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับบุคลิกและอารมณ์ของตัวละครจากรามเกียรติ์ ทั้งยังคงใช้โครงสร้างของงิ้ว เช่น การโหมโรง การใช้ทำนองหล่อเก็งบรรเลงคั่น การใช้เพลงไป่จี้นำเรื่อง หรือ การใช้จังหวะซาแกโก้ว บอกเวลา เป็นการนำกรอบ ของงิ้วมาใช้ แต่เนื้อหาที่บรรจุนั้นคือเรื่องรามเกียรติ์ องค์ประกอบเหล่านี้จึงทำหน้าที่ในบริบทใหม่ เป็นการ "ปรับเปลี่ยน" หน้าที่เดิมให้เข้ากับเรื่องราวใหม่ในพื้นที่ของการแสดงนี้ เป็นองค์ประกอบจากต่างวัฒนธรรมในพื้นที่สร้างสรรค์เดียวกัน ดนตรีจึงเป็นสื่อกลางในการพบปะนี้ เป็นการก้าวข้ามขอบเขตของวัฒนธรรมเดียวไปสู่วัฒนธรรมอื่น และไม่ได้เป็นเพียงการหยิบยืมที่ค่อนข้างผิวเผิน แต่เป็นการสร้างสรรค์องค์ประกอบจากต่างวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน ก่อให้เกิดพื้นที่ทางวัฒนธรรมใหม่ที่ผู้ชมสามารถสัมผัสประสบการณ์ที่เกิดจากการพบปะของ 2 วัฒนธรรมนี้ได้

จะเห็นว่าอัตลักษณ์ทางดนตรีของงิ้วรามเกียรติ์ไม่ได้เกิดขึ้นเอง แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นอย่างตั้งใจ ผ่านกระบวนการสร้างความแตกต่างระหว่าง "ความเป็นเรา" กับ "ความเป็นอื่น" งิ้วรามเกียรติ์สร้าง "ความเป็นเรา" ให้แก่คณะแชลั่งเง็กเล่าซุน โดยการสร้างความแตกต่างจากงิ้วแต้จิ๋วดั้งเดิมที่เล่นเรื่องจีนทั่วไป เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมใหม่ที่สะท้อนการข้ามพ้นวัฒนธรรมให้เกิดความแตกต่าง ซึ่งเป็นหัวใจของการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งนี้ยังมีปฏิสัมพันธ์กับบริบททางสังคมวัฒนธรรม กล่าวคือการสร้างสรรค์งิ้วรามเกียรติ์เกิดขึ้นในบริบทของการส่งเสริมการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทย-จีน โดยได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ และมีความมุ่งหมายที่จะสร้างการแสดงที่น่าสนใจและเข้าถึงผู้ชมได้กว้างขึ้น การลำดับบทเพลงที่ผสมผสานความคุ้นเคยของงิ้วเข้ากับความแปลกใหม่ของเนื้อหาและทำนองเพลงที่แต่งขึ้น จึงเป็นการสร้างอัตลักษณ์ที่

ตอบสนองต่อบริบททางสังคมและเป้าหมายของการแสดง ที่มุ่งสร้างสรรค์สิ่งใหม่เพื่อเป้าหมายโดยเฉพาะ

4.2.2 อัตลักษณ์ทางดนตรีบทเพลงประกอบการแสดงด้านเนื้อร้อง

บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ในส่วนของเนื้อร้องนั้น ผู้ประพันธ์มีการศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราววรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ก่อนจะนำมาแต่งเนื้อร้องในการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ตอนโกลาหลยามราตรี โดยในส่วนบทตอนไทยเกษีขอพรผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์เอกสารบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ชุด “ไทยเกษีขอพร” จากกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งมีบทบาทเนื้อหาคำร้อง บทเจรจาดังนี้

บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์

ชุด “ไทยเกษีขอพร”

กรมศิลปากร จัดแสดงสำหรับประชาชน

ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ

วันอาทิตย์ ที่ 24 เมษายน 2531

เวลา 16.30 น.

เสรี หวังในธรรม ทำบทตอนทรพีสังหารทรพา - พาลีสังหารทรพี

ปัญญา นิตยสุสรรณ ทำบทตอนไทยเกษีขอพร

.....

- ปี่พาทย์ทำเพลงสิงโต –

- ทรพีออก –

- ร้องเพลงสิงโต –

(เริ่มบทตอนทรพีสังหารทรพา – พาลีสังหารทรพี)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

- สุครีพหนี พาลีสั่งยกพลกลับเข้าโรง –

(จบบทตอนทรพีสังหารทรพา – พาลีสังหารทรพี)

(เริ่มบทตอนไกยเกษีขอพร)

- เสนาเมืองอยุธยาคลานออกนั่งตามที่ –

- สุมันตันและโหรออก –

- ท้าวทศรถ กับพระราม และพระลักษณ์ ออก –

- เจรจา –

ทศรถ - มาจะกล่าวถึงพระทรงชัยท้าวทศรถ เกียรติลือชาก้องปรากฏในแหล่งหล้าครอบครองราไชยในอยุธยาราชธานี มีความผาสุกสวัสดีมิได้มีภัย จนเพลากาลผ่านไปนานหลายปี จึงรำพึงถึงโอรสทั้งสี่ผู้ปรีชา อันพระพรตพระสัตรุดจากอยุธยาสู่ไกยเกษ จะได้ครองนครเรศแทนพระอัยกา ยังอยู่แต่พระรามกับพระลักษณ์จักให้ครองพาราอยุธเยศ คงสมหวังดังจำนงเจตนานึก ประลาตอรินทร์สิ้นข้าศึกมาบีฑา ดำริพลางทางตรัสกับพระรามว่าลูกรักพ่อจะยกอยุธยาอาณาจักรให้ครอบครอง จงอยู่ในทศพิธราชธรรมาดุจตราชูอยู่ปกป้องประชาราษฎร์ แผ่เมตตาอย่าได้ประมาทขาดศีลธรรม ประพฤติชอบประกอบกรรมจงทำดีจะได้เป็นที่พึ่งประชาชีตลอดไป

- ร้องเพลงแขกไทร –

เมื่อนั้น พระจักรีผู้มีอัชฌาสัย
ได้ฟังพระบิตุรงค์ทรงชัย จึงนึ่งนึกตรึกไตรในวิญญาณ์
ซึ่งจะครองสมบัติพัสถาน ใครจะไปปราบมารยักษา
ผิดคำพระมุนีที่เชิญมา ให้บำรุงโลกาสวัสดี

- ร้องเพลงแขกไทรชั้นเดียว –

ครั้นจะขัดบัญชาประกาศิต ทรงฤทธิ์จะเคืองบทศรี
จำเป็นจำรับพระวาที พลางถวายอัญชลีแทบบาทา

- เจรจา –

ทศรถ - ท้าวทศรถราชาแสนสำราญใจ จึงผินพักตรามาปราศรัยถามโหราจารย์ เราจะให้พระจักรารามาวตารผ่านอยุธยา ท่านจงคำนวณความตามตำราว่าวันใดจึงจะควรประกอบพิธีการ

โหร - ฝ่ายโหราจารย์รับพระราชบัญชา คำนวณความตามตำราในคัมภีร์โดยยกฤกษ์ดิถีปฏิทิน ครั้นรู้กำหนดจนหมดสิ้นจึงกราบทูลว่าโปรดเกล้า ตามตำราของข้าพระพุทธเจ้านั้นบ่งว่า พิเคราะห์ความตามพระชันษาของพระจักรากฤษณ์ เทพเทวามาสถิตราศีเมษลักขณ์จันทร์นั้นอาเพศจรมาราศีมิน ราหูอสุรินทร์ก็เล็งลักขณ์ เทียบชะตาพระนครจะถาวร

กำจรศักดิ์ตลอดไป แต่พระเคราะห์จะมากรายใกล้พระจักรา จะต้องเร่ร่อนสัญจรป่า ราชาภิเษกไม่ได้ ผลที่สุดเทวัญจะบันดาลให้ร้ายกลายเป็นดี อนึ่งวันที่จะกระทำพิธีต้องเดือนสี่ขึ้นสามค่ำตรงกับวันจันทร์ ขอองค์พระทรงธรรม์จงทรงทราบพระเจ้าข้า

ทศรถ - ได้ทรงฟังโหราทูลคดี จึงมีพระราชวาทีสั่งมหาเสนาผู้ใหญ่ ท่านจงกะเกณฑพลไพร่ สร้างมณฑลพิธี แล้วรีบเร่งจรลีไปเมืองไกยเกษ ทูลแถลงแจ้งเหตุพระพรตพระสัตรุดมา อยุธยา พร้อมทั้งนิมนต์พระวสิษฐ์และพระสวามิตรสองสิทธาและคณะพระโยคี เข้ามา พร้อมกันในวันพิธีอภิเษกพระจักรา

สุมันตัน - สุมันตันขุนเสนารับพระราชโองการ กราบถวายบังคมแล้วก้มคลานถอยออกไป ไป จัดการตามที่ทรงชัยมีพระราชบัญชา บัดนี้ เชิด

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

- สุมันตัน, ทั้งหมดเข้าโรง –

- นางกุจจีออก –

- เจรจา –

กุจจี - ฝ่ายนางทาสานามว่ากุจจี ตั้งแต่ถูกพระจักรียิงด้วยลูกกระสุน ความเคียดแค้นคุกรุ่น อยู่ในใจ ครั้งแจ้งว่าท้าวทศรถภูวไนยจะอภิเษก ให้พระรามเป็นองค์เอกครองธานี เราจะ แก้แค้นพระจักรีให้สมแค้น คิดพลางนางก็แล่นไปทันใด บัดนี้ ซุบ

- ปี่พาทย์ทำเพลงซุบ –

- นางไกยเกษีออกนั่งเตียง –

- เจรจา –

กุจจี - ครั้นคลาไคลมาถึงห้องของไกยเกษี จึงเข้าไปถวายอัญชลีแล้วโศกา พลางครวญคร่ำ จำนรรจาทูลเทวี บัดนี้องค์พระจักรีจะได้ผ่านอยุธยา ข้าพระบาทมาคำนึงคิงถึงว่าองค์พระ พรตก็เป็นราชโอรสใต้บทศรี สมควรจะได้ครอบครองธานีศรีอยุธยา พระองค์ทรงเป็นพระ ราชมารดาน่าจะร้อนพระทัย การจะสมควรหรือหาไม่สุดแท้แต่พระองค์ทรงปรานี

- ร้องเพลงบ้าบิ่น –

เมื่อนั้น โฉมยงองค์ไกยเกษี
ได้ฟังนางค่อมพาที เทวีจึงตอบคำไป
เอ็งว่ากูต้องกับกูคิด สุดฤทธิ์ที่จะทำกระไรได้
ตั้งแต่รู้เหตุกูเศร้าใจ จะคิดอ่านฉันใดนะกุจจี

- เจรจา –

กุจจี - นางค่อมทาสีฟังกิจจา หมอบกราบกับบาทาทูลสนองไข พระแม่เจ้านี่ไฉนไยลืมหลง เมื่อครั้งที่ตามเสด็จท้าวทศรถสุริย์วงศ์ ไปปราบปทูตทันต์ ได้ข่าวว่าพระเจ้าแม่จอมขวัญ เอากรสอดแทนเพลารถ เสร็จบำราบปราบมารการปรากฏว่าทรงทราบเหตุ จึงพระราชทานพรแด่พระเยาวเรศทูลขอได้ ครั้งนี้เป็นโอกาสดีที่จะขอให้องค์พระพรต ครอบอยุธยาก้องปรากฏแทนพระบิดร อย่าให้พระรามครองพระนครเลยเพคะพระเทวี

- ร้องเพลงกราวรำ 2 ชั้น –

เมื่อนั้น จึงโฉมนางไกยเกษี
ฟังคำนางค่อมกุจจี ดั่งวารีทิพย์รสชะโลมทา
ตรงเข้าลูบหน้าลูบหลัง สมหวังดังจิตปรารถนา
พลางเสด็จเข้าที่ศรีไสยา หวังจะทูลพจนาพระสามี

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง –

- นางกุจจีเข้าโรง –

- ท้าวทศรถออก –

- เจรจา –

ทศรถ - ท้าวทศรถภูมีแสนสงกา มิได้เห็นไกยเกษีกัลยาอยู่ท่ามกลางนางกำนัล จึงเสด็จผายผันมาสู่ห้องของเทวี แลเห็นนางนั่งโศกีแปลกพระทัย รีบเสด็จลีลาเข้ามาใกล้แล้วปราศรัยถาม ดูกรโฉมงามเป็นไฉนไยโศกา ใครก่อเรื่องเคืองจิตกนิษฐาหรือว่าไร

ไกยเกษี - ขอเดชะพระภูวไนยปกเกศา หม่อมฉันน้อยวิญญาณ์จะหาไหน ด้วยคิดถึงเมื่อครั้งที่เสด็จไปปราบอสุรา หม่อมฉันใช้พาหาสอดแทนเพลารถชัย พระองค์จึงทรงผลาญชีวาลัยอสุรี ในครั้งนั้นพระองค์ทรงยินดีเป็นหนักหนา โปรดพระราชทานสัตย์สัญญาให้ขอพร หม่อมฉันนั้นผันผ่อนรอเวลา จนบัดนี้ยังมิได้ทรงพระกรุณาโปรดประทานประการใด

- ร้องเพลงลีลากระทุ่ม –

ดวงเอยดวงเนตร อัครเรศผู้ยอดพิศมัย
อันความดีความชอบอรไท พี่มิได้ลืมไปคอกเทวี
สิ่งใดซึ่งน้องต้องประสงค์ บอกคงวามตามตรงต่อตัวพี่
จะให้สมปรารถนาของนารี มารศรีอย่านึกน้อยใจ

- เจรจา –

ไกยเกษี - ขอเดชะพระภูวไนยปกเกศา หม่อมฉันชื่นใจในพจนาของใต้ฝ่าธุลี ที่มีมธุรสโปรดปรานีศรีชีวัน การที่หม่อนฉันมาวันนี้ จะทูลสนองบทศรีเรื่องพระรามา ตามที่พระองค์ทรง

โปรดกรุณาให้พระราเมศ ครองศรีอยุธยาอาณาเขตในครั้งนี้ หม่อมฉันใคร่จะทูลขอต่อพระภูบดีโปรดเงื่อดงดขอเปลี่ยนไปให้พระพรตครองอยุธยา ส่วนพระรามให้ออกไปอยู่ป่าเป็นเวลาสิบสี่ปี จึงค่อยกลับมาครองราชย์ธานีสืบต่อไป การจะสมควรหรือหาไม่สุดแท้แต่พระองค์ทรงปราณี

- ร้องเพลงนาคราช –

เมื่อนั้น องค์ท้าวทศรถเรืองศรี
ได้ฟังดังต้องอัสนี น้อยหรือไกยเกษีอหังการ
แล้วกลับคนึงถึงความสัตย์ ยิ่งเคืองขัดร้อนใจดังไฟผลาญ
ถ้าแม้นฆ่าก็จะเสียปฏิญาณ จำจะเผยพจมาลย์แต่โดยดี

- เจรจา –

ทศรถ - ดูราไกยเกษีสุดที่รัก การที่พี่ให้พระรามครองอาณาจักร ก็เพราะเห็นว่าเป็นพี่ส่วน พระพรตผู้เป็นน้องจะให้ครองธานีเห็นผิดธรรม์ การที่เจ้าเผยจำนรรจ์เหมือนริษยารามาวตาร

ไกยเกษี - ขอได้โปรดทรงกราบการที่หม่อมฉันทูล การที่จะให้พระพรตครองไอศูรย์เพราะเหตุว่าพระองค์ทรงให้พรสัตยาสัญญาไว้ ว่าหม่อมฉันปองประสงค์จำนงใดจะให้หมด เวลานี้หม่อมฉันขอพรให้พระพรตครองพารา ขอได้โปรดทรงพระกรุณาเถิดใต้ฝ่าธุลี

- ร้องเพลงทะเลบ้า –

ได้ฟังพจมาลย์นางกานดา ผ่านฟ้าเคืองใจไกยเกษี
กวัดแกว่งพระขรรค์อันฤทธี หมายจะล้างชีวีทรามวัย
แล้วคิดถึงความสัตย์ที่สัญญา ผ่านฟ้ามิอาจจะฟันได้
ทิ้งพระขรรค์ลงพลันทันใด เสียพระทัยทรุดองค์ทรงโศกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด– ทยอย -

- ท้าวทศรถเข้าโรง –

- เจรจา -

ไกยเกษี - สมอุราทรามวัยไกยเกษี จึงรีบออกมาพลันในทันทีหวังจะเฝ้าทวารา มิให้ใครได้เข้าเฝ้าองค์ราชา บัดนี้ เพลงฉิ่ง

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

- นางไกยเกษีขวางกลางเวที –

- พระรามออก –

- เจรจา –

พระราม - ครั้นจรลีมาถึงหน้ามหาปราสาท ทอดพระเนตรเห็นนุชนาถไกยเกษี นั่งขวางทางที่จะจรลีก็แปลกใจ จึงนบนิ้วบังคมไหว้นางบังอร

- ร้องเพลงกระบอกทอง –

เมื่อนั้น นางไกยเกษีดวงสมร
เห็นพระจักรกฤษณ์ฤทธิรอน จึงว่าดูก่อนพระโอรส
บัดนี้สมเด็จพระบิตุเรศ ให้เจ้าทรงเพศเป็นดาบส
ไปอยู่หิมวันบรรพต กำหนดสิบสี่ปีจึงกลับมา
เสวยแสนสวรรยาสมบัติ สืบพงศ์จักรพรรดินาถา
ข้อความตามพระราชบัญชา ให้ลูกยาเร่งไปในวันนี้

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จพระจักรีรามาวตาร ได้ฟังไกยเกษีนงคราญจำนรรจา ดั่งใครเอาเหล็กเพชรกรีดศิลาให้ราคี เหตุไฉนพระชนกปกเกศีจึงเป็นไป น่าจะมีสาเหตุเลศนัยประหลาดนัก คิดแล้วองค์พระหริรักษ์จึงบังคมก้มเกศา เอื้อนเอ่ยเผยวาจาว่าบัดนี้ องค์พระชนกปกเกศีให้ตัวข้าบวชเป็นดาบส แล้วคลาไคลไปบำเพ็ญพรตในพนาลี นับเป็นเวลากาลนานสิบสี่ปีจึงกลับมา ข้านี้มีความโสมนัสสากว่าครองอาณาจักร เพราะจะได้บำราบปราบหมู่ยักษ์อหังหาร์ เมื่อแรกที่องค์พระราชบิดาโปรดปราณีให้ครองกรุงศรีอยุธยา ต้องจำใจจำรับพระราชบัญชามิอาจขัด มาบัดนี้มีพระราชดำรัสให้เดินป่า ก็สมหวังดังตัวข้ามุ่งหมายไว้ อย่าอาวรณ์ร้อนพระทัยชนนี ตรัสพลางทางเสด็จจรลีจากปราสาทชัย บัดนี้ เสมอ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ –

- นางไกยเกษีเข้าโรง –

- นางเกาสุริยาออกนั่งเตียง –

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จพระจักรีตรีภูวไนยครั้นไคลคลา มาถึงปราสาทของราชมารดาเกิดเกศี จึงเสด็จเข้าไปถวายอัญชลีทูลว่าโปรดเกล้า บัดนี้สมเด็จพระราชบิดาผู้เป็นเจ้าเคืองบาทา ตรัสใช้ให้แม่ไกยเกษีเรียกลูกยามาสั่งการ ให้ลูกออกไปสู่แนวพนานต์ถือเพศเป็นฤษี มีกำหนดเวลาถ้วนสิบสี่ปีจึงกลับมา ขององค์พระราชมารดาจงพูนพิพัฒน์สวัสดี ตัวลูกขอทูลลาจรลีเข้าราวไพร

เกาสุริยา - เกาสุริยาฟังปราศรัยโอรสา ตกพระทัยดังใครมาล้วงดวงจิต ให้บรรลัยวายชีวิต ในทันที โฉมเทวีกอดพระกรถอนหฤทัย สะอื้นพลางทางปราศรัยว่าลูกรัก ลูกจะต้องจาก

นิเวศน์เขตพำนักเข้าสู่ป่า คงลำบากยากกายาถึงสิบสี่ปี ส่วนแม่ก็อาวรณ์ร้อนฤดีคำนึงถึงลูกน้อย นับวันเวลาตั้งตาคอยลูกรักกลับ ถึงแม้รู้ว่าจากไกลไม่ไปลับก็ห่วงหา เมื่อครั้งไปปราบนางมารกากนาแม่ยังอาดูร เสร็จบำราบปราบกากนาสูรค่อยอุ่นใจ ครั้งนี้เห็นทีชีวาลัยแม่คงมรณา

- ร้องเพลงสี่บท –

เมื่อนั้น พระจักรรัตน์แก้วแววเวหา
เห็นองค์พระราชมารดา ครวญคร่ำโศกาจาบัลย์
กอดพระบาทมารดาทูลว่าวอน พระอย่าทรงทุกข์ร้อนกันแสงศัลย์
เป็นกรรมแล้วก็จำต้องจากกัน ใช่จะสิ้นชีวันเมื่อไรมี

- เจรจา –

เกาสุริยา - โฉมเกาสุริยามารศรีฟังโอรสา ค่อยดำรงทรงพระสติกลับคืนมาคลายอาวรณ์ นวลนางจึงกางกรกอดโอรสา แล้วมีมธุรสพจนากับลูกรัก แม่จะคลาไคลไปตำหนักพระบิดร เพื่อทูลถามพระภูธรว่าร้ายดี ตรัสพลางนางเทวีรีบลีลา ไปเฝ้าพระบาทองค์ภัสดาภูวไนย บัดนี้ เชิด

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

- นางเกาสุริยาเข้าโรง –

- นางกุจจีออก –

- เจรจา –

กุจจี - ฝ่ายนางข้าไททาสานามว่ากุจจี รับบัญชาจากไกยเกษีรีบลีลา เชิญเครื่องสำหรับบรรพชาเป็นนักธรรม์ มาถวายองค์พระทรงสุบรรณรามาวตาร แล้วจึงกราบบาทบทมูลทูลสารว่าบัดนี้ พระแม่เจ้าไกยเกษีทูลขอพร ให้พระพรตครองนครสิบสี่ปี ส่วนพระองค์จะต้องทรงจรลีเข้าในป่า อันเครื่องสำหรับบรรพชาทั้งสิ้นนี้ พระแม่เจ้าไกยเกษีประทานมา ให้พระองค์รีบบรรพชาแล้วคลาไคล

พระราม - สมเด็จพระตรีภูวไนยรับเครื่องบรรพชา แล้วทรงมีพระวาจาตรัสตอบไป เอ็งจงเร่งคลาไคลไปทูลไกยเกษี ว่าตัวของเรานี้จะดำรงคงสัตยา ออกดำเนินดั้นเดินป่าเป็นเวลาสิบสี่ปี ซึ่งพระพรตครองธานีขอให้สถาพร เราขอถวายบังคมลาจากไปก่อนในวันนี้ เอ็งจงเร่งไปทูลคดีอย่าช้าไย

กุจจี - นางกุจจีบังคมไหว้รีบไคลคลา ตรงไปเฝ้านางไกยเกษีที่ปรางค์ปรา บัดนี้ เชิด

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

- นางกุจจีเข้าโรง –

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จพระรามาจึงเปลื้องเครื่องกษัตริย์ จะอาลัยในสมบัติก็หาไม่ ทรงผ้าคากรองครองสไบเป็นโยคี เสด็จดำเนินมาที่หน้าปราสาทชัย บัดนี้ เพลงฉิ่ง

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง –

- พระรามรำเข้าโรง –

- พระลักษมณ์ทรงเครื่องบวชออก –

- พระรามทรงเครื่องบวชออก –

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จพระตรีภูวไนยทอดทัศนา เห็นพระลักษมณ์อนุชาบวชเป็นฤษี จึงมีสุนทรวจีถามไปพลัน ดูกรน้องรักร่วมชีวันไยทรงพรต อนุชาบวชเป็นดาบสจะไปไหน จะทอดทิ้งพระชนกและชนนีไว้ในพารา ใครจะสนองรองพระบาทาให้สุขาวดี

พระลักษมณ์ - ข้าแต่พระเจ้าพี่ผู้ปรีชา พระองค์จะเสด็จดำเนินป่าถึงสิบสี่ปี ข้าพระบาทขอจรลีตามไปด้วย ยามลำบากในกลางไพรจะได้ช่วยพระเชษฐา ส่วนพระชนกและพระราชมารดาอย่าอนาทร พระองค์อยู่ในพระนครทรงสวัสดี พระพรตขึ้นครองราชย์ธานีศรีอยุธยา คงจะสนองรองพระบาทาให้ผาสุก แต่พระเจ้าพี่สิจะมีทุกข์เพียงลำพังพระองค์ ด้วยเหตุนี้ข้าพระบาทจึงประสงค์โดยเสด็จพระเชษฐา

พระราม - สมเด็จพระรามาฟังอนุชาธิราช ดังน้ำอมฤตรสมาหยดหยาดชื่นหฤทัย จึงเผยพจนาปราศรัยว่าน้องแก้ว พี่ชื้งในใจน้องแล้วว่าภักดี ทั่วทั้งโลกาจะหาเช่นนี้ได้ที่ไหน ตรัสพลางองค์พระทรงชัยสวมกอดอนุชา ซบพระพักตร์ลงทรงโศกาด้วยอาลัย บัดนี้ โอด

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

- นางสีดาทรงเครื่องบวชออก –

- เจรจา –

พระราม - ครั้นค่อยสร่างกันแสงแข็งพระทัยเงยพักตรา ทอดพระเนตรเห็นสีดายอดนารีทรงเครื่องดาบสินีก็ตกใจ จึงมีวาจาปราศรัย ว่าดวงสมร นั่นน้องจะบทจรไปที่ไหน ทั้งทรงเครื่องเรืองวิไลเป็นดาบสินี

สีดา - ข้าแต่พระเจ้าพี่ของสีดา พระองค์ทรงรับสัตย์พระชนกปกเกศาออกเดินไพร สีดานี้ขอตามไปเผ้าปรนนิบัติ ให้คลายเศร้าหมองและข้องขัดในอัยยา ขอพระเจ้าพี่โปรดมี

เมตตาให้คลาไคล

พระราม - ดูก่อนสีดายอดยาใจของเชษฐา พี่ขอบใจจอมขวัญยอดกัลยาที่จะคลาไคลไป ปรนนิบัติคอยรับใช้ที่ในป่า แต่ในหิมเวศเขตพนามากด้วยสัตว์ร้าย คอยรุกรานทำอันตราย มารศรี ทั้งยังมีมากมายไปด้วยภูตผีและอสุรา หนทางที่จะไคลคลาแสนกันดาร ด้วยเหตุนี้ พี่ขอให้เยาวมาลย์จงอยู่ในพระนคร จะได้เป็นเพื่อนพระมารดรให้สำราญ อย่าได้ไปทุกข์ยากลำบากทรมานนานถึงสิบสี่ปี

สีดา - ข้าแต่พระเจ้าพี่ปกเกศา เหตุไฉนพระทรงเดชไม่เมตตาและปรานี น้องจากพระชนกปกเกศีมาอยู่อยุธยา ก็หวังพึ่งพระบาทาภูวไนย ครั้งนี้พระเจ้าพี่จะเสด็จไปอยู่ป่า เป็นหน้าที่ของภริยาจะต้องตามไปรับใช้ แต่พระองค์ทรงสวัสดิ์ตัดเยื่อใยไม่ปรานี โปรดห้ำหั่นบั่นเกศีน้องเสียก่อน และพระองค์จึงทรงจรไปพนา ถ้าน้องห่างร้างภัสดาคงอาลัย ขอพระเจ้าพี่โปรดมีพระทัยกรุณา

พระราม - ได้ทรงฟังนางสีดารำพันวอน สมเด็จพระสี่กรให้มีจิตคิดปรานี ด้ารัสปลอบแก้วตา มิ่งมารศรีว่าน้องรัก อย่าโศกาอาดูรนักเดี๋ยวพักตร์จัดหมอง เมื่อเป็นความปรารถนาของตัวน้องพี่ก็ตามใจ นิจจาเอ๋ยอาศัยในปรางค์ปรา ได้รับความสุขทุกเวลาแสนสุขาวดี จะต้องมาลำบากยากอินทรีย์ตามพี่ไปที่ในป่า เอาเถิดพี่ขอสัญญาว่าจะป้องกันสรรพภัย มิให้แผ้วพานนวลน้องผ่องวิไลของเชษฐา ตรัสพลางชวนสีดาและพราลักษมณ์ เสด็จไปยังตำหนักมารดานุชสมุทรชา บัดนี้ ทะยอยญวน

- ปี่พาทย์ทำเพลงทะยอยญวน –

- นางสมุทรชาออกนั่งเตียง –

- ร้องเพลงทะยอยญวน –

เมื่อนั้น นวลนางสมุทรเสน่หา
เห็นองค์พระลักษมณ์พระรามา กับนางสีดายุพาพาล
บวชเป็นโยคีชีไพร ตกใจเพียงสิ้นสังขาร
จึงเสด็จจากแท่นรัตน์ชัชวาลย์ เยาวมาลย์มารับในทันที
ตรัสถามพระราชโอรส เหตุไฉนไยทรงพรตเป็นฤษี
ทั้งสามองค์ผู้ทรงสวัสดี แม่นี้จงนสนเท่ห์ใจ

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จพระภูวไนยรามาวตาร จึงทูลสนองพจมาลย์ว่าโปรดเกล้า เป็นเช่นนี้เล่า เพราะพระเจ้าแม่ไกยเกษี ทูลขอสมเด็จพระบิดาให้ลูกนี้เป็นชีป่า ออกไปบำเพ็ญพรต

ภาวนาเป็นเวลาสิบสี่ปี ให้พระพรตครองกรุงศรีอยุธยา ส่วนพระลักษมณ์กับสีดาขอตามไปด้วย เพื่อทุกข์ยากจักได้ช่วยในอารัญ ข้าพระบาททั้งสามจึงมาถวายบังคมคัลราชมารดา เดินทางเข้าไปในพนาตามโองการ แม้นไม่บรรลัยวายชีวาจะกลับมาเฝ้าเบื้องบทมาลย์พระเจ้าข้า

- ร้องเพลงบังใบ –

เมื่อนั้น นางสมุทรชายอดสงสาร
ได้ฟังเร่าร้อนดังไฟกาล จึงมีพจมาลย์ทันใด
โอ้ว่าอนิจจาสีดาเอ๋ย ทรามเชยเยาวยอดพิศมัย
จะต้องไปลำบากในพงไพร กับพระตรีภูวไนยและอนุชา

- ร้องร่าย –

ขอจงไปดีศรีสวัสดิ์ ภัยพิบัติและศัตรูอยู่สู้หน้า
สิบสี่ปีจงจรลีมา ครอบครองอยุธยาสถาพร

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จพระสี่กรกับสีดา พร้อมพระลักษมณ์อนุชารับพระพรชัย ยอกรบังคมไหว้ทูลอำลา เสด็จไปตามมารดา บัดนี้ พญาโศก

- ปี่พาทย์ทำเพลงพญาโศก –

- นางสมุทรชาเข้าโรง – พระราม สีดา พระลักษมณ์เข้าโรง -

- พระวสิษฐ์ พระสวามิตร ออกนั่งเตียง –

- พระราม สีดา พระลักษมณ์ ออก –

- ร้องเพลงตวงพระธาตุ –

เมื่อนั้น พระวสิษฐ์สวามิตรฌานกล้า
นั่งอยู่หน้าปราสาทรัตนา รอคอยเวลาฤกษ์ดี
แลไปเห็นสามสุริย์วงศ์ แต่งองค์ทรงเครื่องฤษี
จึงเอ่ยความถามองค์พระจักรี ไยไม่ครองธานีอยุธยา

- เจรจา –

พระราม - ข้าแต่องค์พระสิทธาผู้เป็น ตัวหลานนี้คลาไคลจะไปเฝ้าพระบิตุรงค์ แต่จะได้พบพระองค์ก็หาไม่ นางไกยเกษีรี่มาห้ามไว้มิให้จร บอกว่าองค์พระบิดรมีรับสั่งมา ให้หลานออกบวชอยู่ในป่าสิบสี่ปี ส่วนกรุงศรีอยุธยาราชธานีให้พระพรตครอง ฝ่ายพระลักษมณ์

ผู้เป็นน้องและสีดา ออกบวชและจะติดตามไปในพนาด้วยภักดี ขององค์พระมหามุนีจงอยู่สุขสำราญ บัดนี้ตัวของหลานขอทูลลา

สองฤษี - สององค์พระสิทธาฟังรามาวตาร จึงนึกได้ในดวงมาลย์ว่าครั้งนี้ เห็นสบช่องต้องตามที่พระนารายณ์ อวตารลงมาปราบราพย์ร้ายในโลกา แต่จ้องไปใต่ถามท้าวทศรถราชาให้แจ้งใจคิดพลางทางปราศรัยกับพระราม ตาจะเข้าไปใต่ถามมหาบพิตร ว่าหลานกระทำความผิดสิ่งอันใด จนต้องบังคับขับไล่ไปอยู่ป่า หลานจงอย่าท้อถอยรอคอยตาจะรีบจรตรัสพลางทางรีบร้อนจรลีไปเฝ้าท้านชนกภูบดี บัดนี้ เชิด

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

- ทั้งหมดเข้าโรง –

- ท้าวทศรถกับนางเกาสุริยาออก –

- สองฤษีออก –

- ร้องร่าย –

ครั้นถึงจึ่งสองพระดาบส เห็นท้าวทศรถเรืองศรี
กับนางเกาสุริยานารี โศกีอยู่ในที่ไสยา
จึงมีพจนาถามไป เป็นไฉนบรมนาถา
จะมอบสมบัติพระรามา เหตุใดโศกาจาบัลย์

- เจรจา –

ทศรถ - ทศรถราชันย์ถวายวันทนา ทูลแถลงแจ้งกิจจาว่าโยมนี้ โศกาลัยเพราะนางไกยเกษีมันมารยา ขอพรเมื่อครั้งไปบำราบปราบอสุราปทูตทันต์ ให้พระพรตลูกของมันครองสมบัติ แล้วมิหน่ำซ้ำกำจัดพระรามา ให้ออกไปอยู่ในป่าถึงสิบสี่ปี ต้องผนวชเป็นฤษีน่าสงสาร โยมจะขอลาลับดับชีวานต์เสียดีกว่า วันใดพระรามพรากจากพาราโยมขอลาตาย และขอห้ามเป็นคำขาดมิให้นางไกกยเกษีและลูกชายมาเผาผี ตรัสพลางองค์พระภูมีทรงฟุบฟายอัสสุชลนา บัดนี้ โอด

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

- เจรจา –

สองฤษี - สององค์พระสิทธาฟังท้าวทศรถ รำพันเล่าเศร้าสลดรันทดจิต ทั้งสององค์พระนักสิทธิ์ จึงสนองสาร เดิมทีอาตมาทั้งห้าสิทธาจารย์นั้นคลาไคล ทูลเชิญพระตรีภูวไนยเสด็จอวตารลงมาบำราบปราบพวกมารพาลริษยา ที่จะต้องเสด็จดำเนินป่าสิบสี่ปี เพื่อมล้างเหล่าอสุรีให้บรรลัย ครบกำหนดก็จะคลาไคลาคืนกลับมา ครอบครองกรุงศรี

อยุธยาให้สถาพร มหาบพิตรอย่าทรงอาวรณ์ร้อนหฤทัย ว่าแล้วทั้งสองสิทธาก็คลาไคลจากปรางค์ปรา บัดนี้ เสมอเถร

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอเถร –

- ท้าวทศรถกับนางเกาสุริยาเข้าโรง –

- พระราม สีดา พระลักษณ์ออก –

- เจรจา –

สองฤษี - ดูราพระรามเรืองศรี ตาทั้งสองจรลีไปเฝ้าท้าวทศรถ พระองค์ทรงกำสรดร่ำพันว่าเมื่อใดหลานออกนอกพาราจะอาสัญ ตาสงสารพระทรงธรรม์เป็นพ้นที่ แต่ก็สุดปัญญาที่ฤษีจะช่วยใด ต้องปล่อยให้เหตุการณ์นั้นผ่านไปตามเวรา

- ร้องเพลงแขกลพบุรี –

เมื่อนั้น พระจักรรัตน์แก้วแววเวหา
ได้ฟังทั้งสองพระสิทธา ผ่านฟ้ำร่ำพันโศกี
โอ้ว่าสมเด็จพระบิตุเรศ พระชนนีก่อเกศเกศี
ยังมิได้สนองคุณพระภูมี จะต้องลาจรลีดำเนินไพร
สุดคิดสุดที่จะผ่อนผัน จะผัดวันอยู่ช้าหาได้ไม่
อกเอ๋ยจะทำประการใด จนใจเป็นพ้นพันทวี
เสียแรงเกิดในสุริย์วงศ์ จักรพรรดิฤทธิรงค์เรืองศรี
ดูดั่งทรลักษณ์อัปรีย์ พระจักรีร่ำพลางทางโศกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

- ร้องเพลงบรเทศ –

แล้วหักใจดับความอาวรณ์ ประนมกร เหนือเกล้าเกศา
ลาสองนักสิทธิ์เรืองวิทยา สามกษัตริย์ยาตราพากันไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงมอญร้องไห้ทางไทย –

- พระราม สีดา พระลักษณ์ รำเข้าโรง –

- สองฤษีเข้าโรง –

- จบการแสดง –

.....

(ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2531, น. 1-13)

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุดนี้ เป็นการประพันธ์แบบผสมผสานระหว่างกลอนบทละคร สำหรับส่วนขับร้อง และร้อยแก้วคือในส่วนของการร้องว่าย สำหรับส่วนคำเจรจา ซึ่งเป็นลักษณะทั่วไปของบทโขนของไทย โดยมีพื้นฐานโครงสร้างมาจากกลอนแปด คือ บทหนึ่งมี 4 วรรค วรรคละ 8 คำ มีความยืดหยุ่นของจำนวนคำ อาจมีตั้งแต่ 6 ถึง 9 คำ หรือมากกว่า เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรจุทำนองร้อง การเอื้อน และการแสดงท่ารำของตัวละคร มีฉันทลักษณ์และสัมผัส ที่เป็นแบบแผนตามลักษณะของกลอนสุภาพ กลอนแปด ทั้งสัมผัสนอกระหว่างวรรค และสัมผัสใน เพื่อความไพเราะตามความเหมาะสมของบทและการขับร้อง

ในเนื้อร้องประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ฉากนี้ ผู้ประพันธ์ได้แต่งเนื้อร้องและบทสนทนาที่สอดคล้องกับโครงเรื่องโขนรามเกียรติ์ตอนไกยเกษีขอพร เป็นภาษาจีน ใช้ตัวอักษรจีนมาตรฐาน แต่ออกเสียงเป็นภาษาแต้จิ๋ว แสดงถึงการปรับเรื่องรามเกียรติ์ให้เข้าสู่ขนบของงิ้วแต้จิ๋ว ในด้านภาษา ผู้วิจัยได้รับโน้ตเจี๋ยนผู่ต้นฉบับการแสดงครั้งนี้ จากความอนุเคราะห์ของนายธิรภัทร นนท์ อนันต์กวิน โดยนำมารวบรวมเรียบเรียงในส่วนของเนื้อร้องบทสนทนาโดยเฉพาะ และเขียนถอดคำร้อง บทสนทนาเป็นภาษาไทยจากความร่วมมือของอาจารย์ไพศิษฐ์ เลิศวิชิกรณ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษาจีน และภาษาจีนแต้จิ๋ว ตามเอกสารดังนี้

第一場 (ฉากที่ 1)

โต๊ย แอ๊ก เตี้ยว

半夜宫变 (โกลาหลยามราตรี)

ปัว แม้ เก็ง เบี่ยง

ทำนอง/ขับร้อง : 李先烈 Li Xian Lie

- จังหวะกลองเร็วโหมโรง (เจี่ย แป๊) –

- ทำนองประเภทเพลง ไป่จี้ –

- จังหวะกลอง ซาแกโก้ว บอกเวลา–

- บทนำบรรเลงดนตรี -

ทำนองร้องนักร้องหลังม่าน :

更阑夜静风凄清　　帝苑深宫灯火明

แก ลั่ง แม้ แจ๋ ฮวง ชี แซง　　ตี้ อ้วง ชิม เก็ง เต็ง ฮ่วย เม้ง

嫔妃王兜聚帝阁　　聆听老王诉心声

เป็ง ฮุย อ๊วง ยี๊ จู่ ตี่ เกาะ　　เหล่ง เทีย เหล่า อ๊วง ซู่ ชิม เซี่ย/เซ็ง

คำแปล :

ยามราตรีเงียบสงบ มีสายลมพัดผ่าน　　วังที่สว่างสไว แต่ลมนั้นเป็นสายลมที่เศร้าโศก

พระมเหสี และพระโอรส พร้อมกันที่หน้าพระพักตร์　　เพื่อรับฟังคำตรัสของพระองค์

- ทำนองหล่อเก็ง -

ทำนองร้องท้าวทศรถ :

南征北战四十年　　抵御強敌渡风险

หน่ำ เจ็ง ปั๊ก เจี่ยง สี่ จับ นี้/เนี้ยง　　ตี่ กงือ เคี้ยง เต็ก โต่ว ฮวง เฮี่ยม

贤臣辅助理朝政　　国泰民安庆昇平

เฮี้ยง เช้ง ปู่ จ๋อ/จู้ หลี่ เชี้ยว เจ่ง　　ก๊ก ไท่ เม้ง อัง เช่ง เซ็ง เพ้ง

只是岁月不当情转眼间　　孤王己是花甲白发人

จี๋ สี่ ส่วย กง๋วย ปุก อ๊าย เช้ง จ๋วง งั่ง กัง　　โก่ว อ๊วง อี๋ สี่ ฮวย กะ เปะ ฮวก นั้ง

ภาพประกอบ 50 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 1

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

联有意立皇儿为新帝　　撑筧乾坤换新天

เลี้ยง อู่ อี่ หลิบ อ่วง ยี้ อุ่ย เซ็ง ตี่　　เจี้ยว ก๋วง เคี่ยง คุน ห่วง เซ็ง เทียน

คำแปล :

สงคราม 40 ปี ที่ต้องต่อสู้เสี่ยงภัย　　ทางเหนือใต้ออกตกเสี่ยงภัยรบกับศัตรูที่แข็งแกร่ง

ขุนนางตงฉิน ช่วยบริหารงานบ้านเมือง　　บ้านเมืองสงบสุขประชาชนมีความเจริญรุ่งเรือง

กาลเวลาผ่านไปอย่างรวดเร็วไร้ปราณี　　พริบตาเดียว ตัวข้าเอง เกศาเปลี่ยนสี เป็นสีดอกเลาแล้ว

ตัวข้านั้นตั้งใจจะมอบบัลลังก์ให้กับโอรสข้าเพื่อขึ้นครองราชย์　　มอบราสมบัติเพื่อสืบสันตติวงศ์ต่อไป

- ทำนองเชื่อม -

บทสนทนาพระราม : 父皇 (เสด็จพ่อ)

เป่ อ๊วง

บทสนทนาพระลักษมณ์ : **恭喜王兄！** (ขอแสดงความยินดีกับเสด็จพี่)

กง ฮี่ อ่วง เฮีย

ทำนองร้องนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 2 :

太子贤德负英名　　六院人人皆欢欣

ไท่ จื้อ เฮี้ยง เต็ก ฮู่ เอ็ง เมียะ/เม้ง　　ลัก หงี่ นั้ง นั้ง ไก ฮวง เอ็ง

独有那那西宫娘娘　　半夜闻讯万丈

ตก อู๋ น่า น่า ไซ เก็ง เหนี่ย เนี้ย　　ปัว แม้ บุน เซ็ง บ่วง ตี๋

怒火升万丈怒火升

ซู ฮ่วย เซ็ง บ่วง ตี๋ ซู ฮ่วย เซ็ง

คำแปล :

โอรสทรงปรีชาสามารถมีคุณธรรมชื่อเสียงเลื่องลือ　　ทุกคนของทุกตำหนักต่างยินดี

มีแต่พระมเหสีฝ่ายซ้ายเท่านั้น　　หลังจากได้ยินข่าวกลางดึก

ก็ทรงกริ้วมาก

- ทำนองหล่อเก็ง -

ภาพประกอบ 51 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 2

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

บทสนทนาพระนางไทยเกษี : 可恼！ 可恼呀！ (ช่างน่าโมโห น่าโมโหยิ่งนัก)
ขอ เน่า ขอ เน่า อา

ทำนองร้องพระนางไทยเกษี :

昏君糊涂玉玺错交 我半生美梦今夕灭
ฮุง กุง หู่ ทู้ เง็ก ยื่อ ฉ่อ เกา อั่ว ปั่ว แซ หมุย หมั่ง กิม เซ็ก เม็ก

东宫太子明朝为君王 仁斌我皇儿届就一旁
ตัง เก็ง ไท่ จื้อ เหม่ง เจียว อุย กุง อ๊วง เหย่ง วู่ อั๋ว อ่วง ยี๊ ขุก จิ่ว เจ็ก พั้ง

我权衡利害 还须忍住满腔火
อั้ว ค่วง เค่วง หลี่ ไห้ อ๊า- หวง ซู เหย่ง จู่ มั่ว ค่ง ฮ่วย

昏君内宫急急 行一遭行一遭
ฮุง กุง ไหล่ เก็ง กิบ กิบ เกียะ เจ๊ก เจา เกียะ เจ๊ก เจา

คำแปล :

พระองค์นั้นสับสนมอบตราราชลัญจกรผิดคน ความฝันที่สวยงามของข้านั้นสลาย
มกุฎราชกุมารแห่งพระราชวังตะวันออกเป็นกษัตริย์แห่งราชวงศ์หมิง พระพรตลูกข้ากลับไม่ได้ครองราชย์
ข้าต้องคำนึงว่าต้องจัดการอย่างไร ไม่ว่าจะโกรธอย่างไรต้องมีความอดทนอดกลั้น
รีบ ๆ ไปวังในเพื่อพบฮ่องเต้ที่เลอะเลือน รีบ ๆ ไป

- ทำนองหล่อเก็ง -
- คลอช่วงสนทนา บรรเลงเพลงที่ชี เจี่ย ที ทุย –

บทสนทนา
พระนางไทยเกษี : 万岁 万岁！ (ฝ่าบาท ฝ่าบาทเพคะ)
บ่วง ส่วย บ่วง ส่วย

ภาพประกอบ 52 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ *3*

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

ภาพประกอบ 53 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 4

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

พระนางไทยเกษี : 万岁此话当真？ （ฝ่าบาทดำรัสนั้นจริงหรือ？）
บ่วง ส่วย ฉือ อ่วย ตึง เจง

ท้าวทศรถ : 君无戏言！ （กษัตริย์ตรัสแล้วไม่คืนคำ）
กุง บ่อ ฮี่ ง้ง

พระนางไทยเกษี : 万岁呀！ （ฝ่าบาทเพคะ）
บ่วง ส่วย อา

ทำนองร้องพระนางไทยเกษี ครั้งที่ 2 :

韶华似流水　仁斌我儿已是羽羽少年
เตียว ฮั่ว สื่อ หลิ่ว จุ้ย　เย้ง บู๊ อั๋ว ยี๊ อี๋ สี่ เพียง เพียง เซียว นี้

他九岁学刀枪十岁能舞剑　如今是百步穿杨威武无双
ทา เก๋า ห่วย เอาะ ต้อ เซียว จับ ฮ่วย เหน่ง บู้ เกี่ยม　อยู่ กิม สี่ เป๊ะ โป่ ชวัง เอี๊ยง อุย บู๊ บ่อ ซัง

万发既想把江山让　我皇儿登大宝顺理成章
บ่วง ส่วย เจียก เสี่ยง ป๊า กัง ซัว เหยี่ยว　อั๋ว อ่วง นี้ เต็ง ไต่ ป้อ ชุน ลี่ เซ็ง เจี้ยว

为免争权生是非　还需罢黔太子逐出宫围
อุ่ย เมี่ยง แจ ค้วง แซ สี่ ฮุย　หวง ชู ป๊า เม็ก ไท่ จื้อ ชุ่น ฉุก เก็ง อุ๊น

流放他乡十四年
ลิ่ว ง่วง ทา เฮียว จั๊บ สี่ เนี้ยง

คำแปล :
เวลาผ่านไปดั่งสายน้ำไหล　พระพรตลูกข้าเป็นชายสง่างาม
9พรรษาศึกษาวิชาดาบ 10พรรษาชำนาญเพลงกระบี่ ตอนนี้ยิงธนูได้อย่างแม่นยำวิทยายุทธหาใครเทียม
ถ้าฝ่าบาทคิดอยากจะสละราชบัลลังก์　โอรสของข้าเหมาะสมที่จะขึ้นครองราชบัลลังก์

ภาพประกอบ 54 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 5

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

เพื่อหลีกเลี่ยงความขัดแย้ง การแย่งชิงอำนาจ จำเป็นต้องเนรเทศ พระโอรสท่านอื่นออกจากวัง
ให้ไปชีวิตภายนอก 14 ปี

- ดนตรีคลอ ช่วงสนทนา -

บทสนทนา

ท้าวทศรถ : 哎 咋！爱 妃，你 莫 非 糊 涂 了 么？ (ไอหยา พระชายา เจ้าเป็นบ้าไปแล้วหรือนี่)
ไอ ยะ ไอ้ ฮุย ลื่อ หมก ฮุย อู่ ทู้ เหลี่ยว ม้อ

พระนางไทยเกษี : 难 道 万 岁 忘 了 刚 才 允 许 哀 家 所 求 吗？ (หรือว่าพระองค์
หนั่ง ต๋าว บ่วง ส่วง บ๊วง เหลี่ยว กัง ไช้ หยุ่ง ฮื้อ ไอ่ เก ส้อ คิ้ว มา ทรงลืมสิ่งที่ตรัสไปแล้ว
เมื่อสักครู่นี่แล้วหรือ ?)

ท้าวทศรถ : 这... (เอ่อ...)
เจ้...

พระนางไทยเกษี : 万 岁 若 是 反 悔，日 后 何 以 服 人？(ฝ่าบาท หากฝ่าบาทคืนคำ
บ่วง ส่วย เหยียก สี่ หวง ห่วย เหยกะ อ๋วง ห่อ อี๋ ห้วง นั้ง วันข้างหน้าจะไม่มีใครเชื่อถือพระองค์อีก)

ท้าวทศรถ : 哎 咋... (ไอหยา)
ไอ ยะ

พระนางไทยเกษี : 君 无 戏 言，君 无 戏 言 呀！ (กษัตริย์ตรัสแล้ว ไม่คืนคำ กษัตริย์แล้ว...
กุง บ่อ ฮี่ ง้ั กุง บ่อ ฮี่ ง้ั อา ต้องไม่คืนคำ)

พระพรต : 母 妃，为 儿 不 愿 登 基，为 儿 不 愿 登 基 (เสด็จแม่ ลูกไม่อยาก
บ๊อ ฮุย อุ่ย ยี๊ ปุก หงั่ว เต็ง กี อุ่ย ยี่ ปุก หงั่ว เต็ง กี ขึ้นครองราชย์บัลลังก์ ๆ)

兄 王，兄 王 呀！ (เสด็จพี่ เสด็จพี่)
เฮีย อ้วง เฮีย อ้วง อา

ภาพประกอบ 55 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 6

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

พระราม : 皇弟,父皇旨意 (น้องพี่.. เสด็จพ่อทรงรับสั่ง)
อ่วง ตี้, เป่ อ๊วง จี๋ อี่

不可忤逆,登基之后 (มิอาจขัดพระบัญชา เมื่อขึ้นครองราชย์แล้ว)
ปุก ขอ กัง เง็ก, เต็ง กี่ จื่อ อ๋าว

应仁贤选能,关怀百姓民生 (ถือเป็นพระมหากรุณาธิคุณ อย่างหาที่สุดมิได้
เอ่ง เหย่ง เฮี้ยง ส้วง เน้ง กวง ฮ้วย เปะ แซ่ เม้ง เซ็ง เจ้าต้องใส่ใจปวงประชา)

为兄明日起程 (เสด็จพี่รุ่งสางแล้วก็ออกเดินทาง)
อุ่ย เฮีย เหม่ง เย็ก ขี เทียะ

พระลักษมณ์ : 十四年后,再回国辅助贤弟 (หลังจากนี้อีก 14 ปี ข้าจะกลับมาช่วยเจ้า)
จับ สี่ หนี่ อ๋าว ไจ้ ห่วย ก๊ก ปู่ จ่อ เง็ยง ตี๋

ทำนองร้องนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 :

天昏地暗红山色变 进退两难 进退两难
ที ฮุง ตี่ อ่ำ กัง ซัว เซ็ก เปี่ยง เจ้ง ท่อ เหลี่ยง นั้ง เจ้ง ท่อ เหลี่ยง นั้ง

คำแปล :
ท้องฟ้ามืดมิด โลกเงียบสงบ ภูเขาสีแดงเปลี่ยนสี กลืนไม่เข้าคายไม่ออก กลืนไม่เข้าคายไม่ออก

- ทำนองหล่อเก็ง -

ทำนองร้องนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 :

撕心裂肺肝肠断 老皇,强忍悲痛
ซือ ซิม หลี่ หุ่ย กัว ตี๊ง ตี๋ เหล่า อ๊วง เคียว เย่ง ปุย ถ่ง

一道圣谕,废太子 柯贵妃笑欢逐开
เจ๊ก ต๋าว แก่ สู่ ฮุ่ย ไท่ จื้อ ข่อ กุ่ย ฮุย เฉี่ยว ฮวง สุ้ย คาย

ภาพประกอบ 56 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 7

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

平步青云,把太后当　平步青云当太后

เพ่ง โป่ แซ อุ้น　ป๊า ไท่ โหว ตึง　เพ่ง โป่ แซ อุ้น ตึง ไท่ โหว

คำแปล :

หัวใจสลายสะเทือนไปถึงพระยกนะกับพระวัคคะ องค์กษัตริย์ต้องทรงอดกลั้นระงับความเศร้าโศก
หนึ่งพระราชโองการ ปลดรัชทายาท พระมเหสีรองไกยเกษี ทรงขบขันอย่างสำราญ
เสมือนเมฆลอยท้องฟ้าแจ่มใสทรงได้เป็นพระราชชนนีเสียที ทรงเป็นพระราชชนนีแล้ว

.....จบฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี.....

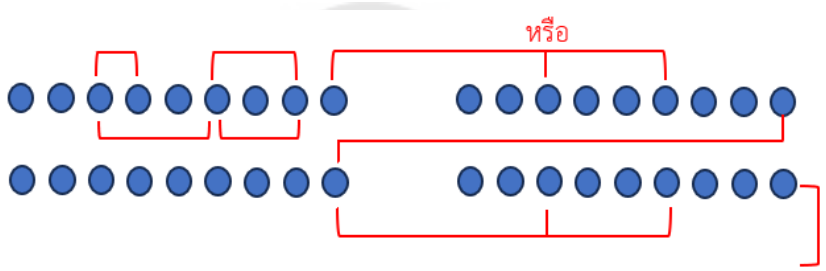
ภาพประกอบ 57 เนื้อร้องงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี หน้าที่ 8

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์ วันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567

การแสดงโขนมักจะนำทำนองเพลงไทยเดิมที่มีอยู่แล้วมาปรับใช้และบรรจุเนื้อร้องใหม่เข้าไป ส่วนการแสดงงิ้วรามเกียรติ์เลือกใช้ทำนองร้องหลักที่ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่โดยเฉพาะเพื่อให้สอดรับกับบทบาทและเนื้อหาของเรื่องรามเกียรติ์ ในเชิงอัตลักษณ์ของการแสดง จะเห็นได้ว่าการแสดงโขนผู้แสดงต้องสวมหัวโขน ทำให้การสื่อสารหลักต้องผ่านการร่ายรำและตีภาษาท่าทางตามบทร้องและบทพากย์ ผู้แสดงจึงไม่สามารถขับร้องหรือเจรจาได้ด้วยตนเอง ทำให้บทบาทการขับร้องและพากย์เจรจาต้องเป็นหน้าที่ของกลุ่มนักดนตรีและผู้ขับร้องที่อยู่ด้านข้างของเวที แต่นักแสดงสามารถขับร้องและเจรจาบทบาทของตนได้โดยตรง ทำให้การสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกผ่านน้ำเสียงและลีลาการร้องเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของการแสดงของตัวนักแสดงเอง

การนำเสนอเนื้อหารามเกียรติ์ในรูปแบบงิ้ว สะท้อนกระบวนการปรับเปลี่ยนเนื้อร้องและบทสนทนา ถูกแปลและเรียบเรียงเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว แล้วขับร้องและนำเสนอด้วยลีลาสำเนียง เทคนิคเฉพาะแบบงิ้วแต้จิ๋ว ซึ่งถือเป็นการปรับรูปแบบการนำเสนอเนื้อหาให้เข้ากับขนบและสุนทรียศาสตร์ของศิลปะการแสดงงิ้วอย่างแท้จริง และเพื่อให้การแสดงดำเนินไปอย่างกระชับและเหมาะสมกับกรอบเวลาและลีลาการนำเสนอของงิ้ว จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะมีการตัดลดทอนรายละเอียดหรือเนื้อหาบางส่วนของวรรณกรรมรามเกียรติ์ให้สั้นกระชับยิ่งขึ้น

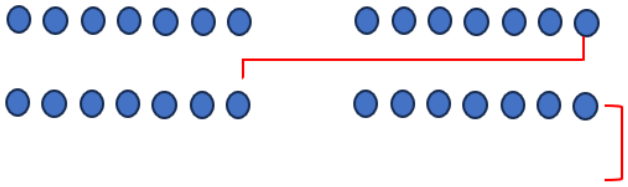
ในการขับร้องประกอบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วที่พบนั้นเป็นการร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี ไม่พบการขับร้องเป็นบทเพลงที่ปราศจากการบรรเลงดนตรีประกอบ การขับร้องนั้นจะเป็นทำนองใดก็ขึ้นกับเหตุกาณ์ในเรื่องว่าเป็นอารมณ์ใด โดยลักษณะกลอนขับร้องที่พบจากการแสดงงิ้วไทยโดยทั่วไป ตัวละครที่ขับร้องโดยเน้นการแสดงออกถึงความงดงามจากการขับร้อง อาทิ ตัวพระ, พลเรือน, ตัวนางกุลสตรี, ตัวนางโศก เป็นต้น ซึ่งลักษณะของกลอนเพลงเป็นการสัมผัสของคำทั้งสัมผัสนอก และสัมผัสในของแต่ละวรรค แต่ไม่ได้กำหนดการสัมผัสตายตัว และแต่ละวรรคอาจจะมี 8 หรือ 9 พยางค์ตามฉันทลักษณ์ ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 58 แผนผังฉันทลักษณ์ของกลอนขับร้อง

หมายเหตุ. จากกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม โดย ธนัช ถิ่นวัฒนากุล, 2548, น. 49. สงวนลิขสิทธิ์ ปี 2548 โดย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อีกลักษณะของบทขับกลอนที่พบจากบทการแสดงงิ้วไทยโดยทั่วไป คือกลอนสังขลิกหรือกลอนหัวเดียว โดยตัวละครที่เน้นการแสดงออกถึงความสนุกสนานและความตื่นเต้นเร้าอารมณ์จากการขับกลอน อาทิ ตัวตลกพลเรือน, ตัวตลกนักรบ, ตัวนางสาวใช้, ตัวหน้าลาย เป็นต้น ซึ่งลังลักษณะของกลอนสังขลิก เป็นการสัมผัสของสระที่มีเสียงเดียวกันของคำท้ายของทุก ๆ 2 วรรค แต่ไม่ได้กำหนดการสัมผัสตายตัว และแต่ละวรรคอาจจะมี 7 หรือ 8 พยางค์ ตามฉันทลักษณ์ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 59 แผนผังฉันทลักษณ์ของกลอนสังขลิก (กลอนหัวเดียว)

หมายเหตุ. จากกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม โดย ธนัช ถิ่นวัฒนากุล, 2548, น. 50. สงวนลิขสิทธิ์ ปี 2548 โดย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จากลักษณะของบทร้องที่ปรากฏในเนื้อเพลง จะเห็นว่าเป็น การขับร้องประกอบการบรรเลงดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลที่ว่าการขับร้องในงิ้วมักเป็นการร้องพร้อมดนตรี ทำนองจะขึ้นกับอารมณ์และเหตุการณ์ในเรื่อง ไม่พบการขับกลอน หรือการพูดโคลง ที่เป็นการพูดประกอบจังหวะกรับ ซึ่งมักใช้กับตัวละครตลกหรือสาวใช้ในเหตุการณ์สนุกสนาน เนื่องจากเนื้อ ในฉากโกลาหลยามราตรี มีความตึงเครียดและเน้นอารมณ์จริงจังของตัวละครหลัก จึงไม่เหมาะสมที่จะใช้การขับร้องลักษณะนั้น ในลักษณะฉันทลักษณ์ของบทร้อง เมื่อเทียบกับ "กลอนเพลง" และ "กลอนสังขลิก" หากพิจารณาจำนวนพยางค์และสัมผัส จากข้อมูลระบุว่ากลอนเพลงในงิ้วไทยทั่วไปอาจมีวรรคละ 8-9 พยางค์ ไม่กำหนดสัมผัสตายตัว ส่วนกลอนสังขลิก มีวรรคละ 7-8 พยางค์ เน้นสัมผัสสระท้ายทุก 2 วรรค เมื่อดูเนื้อร้องภาษาจีน เช่น ทำนองร้องนักร้องหลังม่าน แต่ละวรรคมีจำนวนอักษร ซึ่งเทียบได้กับพยางค์ในภาษาจีน ประมาณ 7 ตัวอักษร ซึ่งใกล้เคียงกับลักษณะของกลอนที่ใช้ในงิ้วทั่วไป

บทร้องงิ้วแต้จิ๋วจำเป็นต้องอาศัยการออกเสียงสูงต่ำ ยาวสั้น และการลากจังหวะ ทำให้ไม่สามารถบังคับเสียงตามสัมผัสบังคับได้อย่างเคร่งครัด ตัวอย่างเช่นการออกเสียงคำว่า 年 (nian) บางช่วงของบทกลอน ออกเสียง ว่า “เนี้ยง” ในภาษาแต้จิ๋ว บางช่วงของบทกลอนออกเสียงว่า “นี้” ซึ่งขึ้นอยู่กับการร้องเพื่อให้สัมผัสกันในบทกลอนร้องต่อไป ดังนั้น แม้เนื้อเพลงงิ้วรามเกียรติ์จะถูกแต่งขึ้นมาใหม่ ก็ยังคงรักษาความยืดหยุ่นของฉันทลักษณ์แบบงิ้วแต้จิ๋ว เพื่อให้สอดรับกับทำนองและการขับร้องตามธรรมชาติของภาษาและดนตรีงิ้ว

อัตลักษณ์ทางดนตรีในส่วนของเนื้อร้องของงิ้วรามเกียรติ์ คือ การผสมผสานอย่างสร้างสรรค์ระหว่างแก่นเรื่องรามเกียรติ์ กับขนบทางภาษาและฉันทลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว สิ่งนี้เกิดขึ้น

ผ่านกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมที่เนื้อหาและภาษาต่างปรับตัวเข้าหากัน ก่อให้เกิดเนื้อร้องที่มีเอกลักษณ์ ในแง่การสร้างอัตลักษณ์ เนื้อร้องนี้ไม่เพียงแต่สะท้อนการธำรงไว้ซึ่งรากเหง้าทางวัฒนธรรมของทั้งสองฝ่าย แต่ยังเป็นการสร้างตัวตนใหม่ให้กับการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ทำให้แตกต่างและโดดเด่นจากทั้งงิ้วเรื่องอื่น และการแสดงรามเกียรติ์ในรูปแบบอื่น ๆ เป็นการนำเสนอประสบการณ์ทางดนตรีและวรรณกรรมที่ผู้ชมสามารถรับรู้และให้ความหมายในบริบทของสังคมวัฒนธรรมร่วมสมัย

4.2.3 อัตลักษณ์ทางดนตรีในเรื่องความสัมพันธ์ของดนตรี การขับร้อง กับการแสดง

ความสอดคล้องของความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงดนตรีในส่วนประกอบของเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ตอนโกลาหลยามราตรี การขับร้องและการแสดง สามารถอธิบายเป็นรูปแบบตารางได้ดังนี้

ตาราง 9 วิเคราะห์ความสอดคล้องของดนตรี การขับร้อง และการแสดง

ลำดับ/ ดนตรีประกอบ	**การขับร้อง**	**การแสดง**	**ความสอดคล้อง และหน้าที่**
1. **จังหวะ เจี่ย แป๊** โก๋วคา ตีจังหวะเร็ว	-	นักแสดงประกอบด้วย ท้าวทศรถ พระราม พระลักษมณ์ พระพรต เสนาบดี และข้าทาส บริวารหญิง ออก	โหมโรงเปิดฉาก สร้างบรรยากาศตื่นเต้น เร้าใจ เป็นสัญญาณเริ่มการแสดง ดึงดูดผู้ชม โดยดนตรีเป็นส่วนนำ
2. **ทำนองประเภทเพลงไป่จี้** เถ่าชิ่ว ใช้ตีต๊ำ 2 คน (ถ้ามี) พร้อมเครื่องดนตรีอื่น ๆ	-	ทั้งสามพระรามโอรส คุกเข่าคำนับท้าวทศรถ เสนาบดีและข้าทาสบริวารหญิงยืนประกอบฉากด้านหลัง	เกริ่นนำ สร้างบรรยากาศของท้องพระโรง เป็นทำนองสำหรับการตั้งไพร่พล/เรียกทัพมาประยุกต์ใช้

ตาราง 9 (ต่อ)

ลำดับ/ ดนตรีประกอบ	การขับร้อง	การแสดง	ความสอดคล้อง และหน้าที่
3. จังหวะกลอง ซา แกโก้ว	-	ท้าวทศรถ เดินไปมา ครุ่นคิด	บอกเวลา ยาม 3 สร้าง บรรยากาศยามค่ำคืน
4. บทนำ ใช้ ตีต๊า เป็นหลัก พร้อม เครื่องดำเนินทำนอง และจังหวะ	-		บรรเลงดนตรีอย่างเดียว เพื่อนำเข้าสู่ท่อนร้อง ใช้ เป็นส่วนนำและสร้าง อารมณ์ร่วมกับการแสดง
5. ทำนองนักร้อง หลังม่าน ใช้ตีต๊า ประกอบร้อง แสดง ถึงความยิ่งใหญ่ พร้อมเครื่องดำเนิน ทำนองอื่น ๆ เครื่อง กำกับจังหวะไม่เน้น เสียงดัง	ขับร้องโดยนักร้อง หลังม่าน เนื้อร้องบรรยาย/ สรุปเหตุการณ์ เบื้องต้น	ท้าวทศรถ และสาม พระราชโอรสยืนหน้า บัลลังก์ พระราม พระ พรต จับมือประคอง กษัตริย์ มีพระ ลักษมณ์ เดินร่วม เดิน ออกแล้วพากลับไปนั่ง ยังบัลลังก์	ดนตรีบรรเลงทำนองแต่ง ใหม่ เล่าเรื่องปูพื้น นักแสดงบนเวทีมีการ เคลื่อนไหวประกอบใน บทบาทที่อยู่ในพระราชวัง และกำลังรอฟังคำตรัส จากท้าวทศรถ
6. ทำนองหล่อเก็ง ดนตรีเร่งจังหวะ ทอดลงเล็กน้อยช่วง ท้ายส่งร้อง	-	ท้าวทศรถ ยืนขึ้นอีก ครั้ง โดยมีพระราช โอรสทั้งสาม ยืนขึ้นรอ ฟังคำพระราชดำรัส	คั่นเปลี่ยนผู้ขับร้อง ใช้สร้างความต่อเนื่อง เร้าอารมณ์ ส่งอารมณ์ให้ ท่อนต่อไป ไม่มีผู้ขับร้อง

ตาราง 9 (ต่อ)

ลำดับ/ดนตรีประกอบ	การขับร้อง	การแสดง	ความสอดคล้องและหน้าที่
7. **ทำนองท้าวทศรถ** ใช้ ตีต๊ำ ที่มีเสียงต่ำเป็นหลัก เหมาะกับนักร้องบทผู้ชาย พร้อมเครื่องดำเนินทำนองอื่น ๆ แทรกจังหวะช่วงเชื่อมประโยคเพลง	ขับร้องโดยตัวละครท้าวทศรถ แสดงความในใจและการตัดสินใจ	ท้าวทศรถ ขับร้องด้วยท่าทางครุ่นคิด จับมือพระรามเพื่อมอบหมายให้พระรามสืบราชสมบัติเป็นกษัตริย์ต่อไป พระรามรับคำพระราชบัญชา	ดนตรีบรรเลงทำนองแต่งใหม่ ที่สื่อถึงความยิ่งใหญ่สุขุม หรืออารมณ์ของท้าวทศรถ สอดรับกับเนื้อร้องและเสียงขับร้องของนักแสดงโดยตรง
8. **ทำนองเชื่อม** เครื่องดนตรี เน้นย้ำโน้ตท้ายด้วยเค็กล้อ, ตั่วบั๊วะ ก่อนประโยคใหม่	-	ท้าวทศรถประทับที่บัลลังก์	เชื่อมทำนองระหว่างท่อนร้องของท้าวทศรถกับท่อนต่อไป สร้างความต่อเนื่องทางดนตรี
9. **ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่** 2 เถ่าชิ่วเปลี่ยนเป็นหยี่ฮี้ และ ห่วยเต็กเพื่อให้เสียงนุ่มนวลอ่อนโยนขึ้น	ขับร้องโดยนักร้องหลังม่าน บรรยายปฏิกิริยาพระนางไกยเกษี	พระราชโอรสทั้งสามจับมือกัน พลางเคลื่อนที่เป็นวงกลมเพื่อแสดงความปีติยินดีต่อพระรามยกเว้นพระนางไกยเกษี	ดนตรีขับร้องเล่าเรื่องพระนางไกยเกษีทรงกริ้ว ซึ่งดนตรีมีบทบาทเปลี่ยนอารมณ์ให้สอดคล้องกับการเล่าเรื่องที่เปลี่ยนไป

ตาราง 9 (ต่อ)

ลำดับ/ ดนตรีประกอบ	การขับร้อง	การแสดง	ความสอดคล้อง และหน้าที่
10. **ทำนองหล่อเก็ง** เชื่อมก่อนทำนองพระนางไกยมีการเร่งจังหวะ ไม่ทอดลง เพื่อส่งอารมณ์	-	พระนางไกยเกษีออกฉาก กับข้าทาสบริวารหญิง 2 คน พรางพูดช่างน่าโมโหยิ่งนัก	เปลี่ยนผู้ขับร้อง ดนตรีเร้าอารมณ์ผู้ชม และสื่อถึงอารมณ์ไม่พอใจ/รีบร้อนของตัวละครที่กำลังจะปรากฏ
11. **ทำนองพระนางไกยเกษี** ใช้ห่วยเต็กหยี่ฮี้ เพราะเสียงสูง เหมาะกับนักร้องหญิง โก๋วคาใช้ซิมปอ เพื่อเชื่อมประโยคเพลง และเน้นความดุดัน	ขับร้องโดยตัวละครพระนางไกยเกษี แสดงถึงความโกรธ ความฝันสลาย	พระนางไกยเกษีขับร้องด้านหน้าพระราชบัลลังก์ ครั่ำครวญว่ากษัตริย์มอบราชสมบัติผิดคน ที่ไม่ใช่พระพรตพระโอรสของนาง ทำให้ความฝันของนางพังทลาย	ดนตรีบรรเลงทำนองแต่งใหม่ ที่สื่อถึงอารมณ์ไม่พอใจ รีบร้อน น้อยเนื้อต่ำใจ ของพระนางไกยเกษี สอดรับกับเนื้อร้องและการขับร้องของนักแสดง
12. **ทำนองหล่อเก็ง** ใช้เชื่อมด้วยจังหวะเร็วขึ้น ซิงแซเปลี่ยนมาใช้กลองตัวเล็ก ตีเร่งจังหวะ	-	พระนางไกยเกษี รีบร้อนเดินทางเข้าเฝ้าท้าวทศรถ	ดนตรีสื่ออากัปกิริยาการรีบร้อนเดินทางของผู้แสดงและเร้าอารมณ์ผู้ชม

ตาราง 9 (ต่อ)

ลำดับ/ ดนตรีประกอบ	การขับร้อง	การแสดง	ความสอดคล้อง และหน้าที่
13. **ดนตรีคลอช่วงสนทนา** บรรเลงเพลงหี่ซี เจี่ย ที ทุย) ในโหมดคิงลักสบาย ๆ	บทสนทนาระหว่างพระนางไกยเกษีและท้าวทศรถ ทวงคำมั่นสัญญาจากท้าวทศรถ	พระนาง ถึงหน้าพระที่นั่ง ทบทวนเหตุการณ์ในอดีตที่เคยช่วยชีวิตท้าวทศรถ และทวงถามถึงพรที่จะให้	ดนตรีบรรเลงคลอเบา ๆ ไม่ให้กลบเสียงสนทนา สร้างบรรยากาศ ทำนองเพลงมีความหมายกลาง ไม่ได้ชี้นำอารมณ์มาก
14. **ทำนองร้องพระนางไกยเกษี ครั้งที่** 2 ส่งจังหวะลงจาก เจีย ที ทุย เพื่อเปลี่ยนอารมณ์เร่งจังหวะช่วงท้าย โดยใช้ ชิมปอ, ตั่ว บ๊ัวะ เร้าอารมณ์	ขับร้องโดยตัวละครพระนางไกยเกษี ทูลขอพร แสดงความสามารถของพระพรต ที่เหมาะสมจะให้ครองราชย์แทนพระราม	พระนางไกยเกษีทูลขอพร ในขณะที่ท้าวทศรถประทับที่บัลลังก์ โดยนางหมายให้ พระพรตครองราชย์แทน ท้าวทศรถยืนขึ้นจากที่ประทับ พระราชโอรสทั้ง 3แสดงความตกใจ	ดนตรีเป็นจุดเปลี่ยน/ ปรับเปลี่ยนอารมณ์เพื่อสนับสนุนการร้องที่แสดงเจตจำนงค์ของพระนางไกยเกษี การใช้เครื่องกระทบเน้นย้ำจุดสำคัญของเนื้อร้อง
15. **ดนตรีคลอช่วงสนทนา ครั้งที่** 2 หยี่ฮี้บรรเลงวน รัวกลอง ด้วยจังหวะเร่งเร้า เพื่อเปลี่ยนชุดโน้ต แล้วทอดลงก่อนส่งร้อง	บทสนทนาระหว่างท้าวทศรถกับพระนางไกยเกษี พระพรตกับพระราม และพระลักษมณ์	ท้าวทศรถไม่พอใจมาก ต่อว่าพระนางไกยเกษี แต่ทำอะไรไม่ได้ จึงทรุดตัวลงนั่งที่ประทับ พระพรตค้านว่าไม่ต้องการเป็นกษัตริย์	ดนตรีสร้างบรรยากาศตึงเครียด สับสน หรือขัดแย้ง รองรับบทสนทนาที่เข้มข้น การบรรเลงวนซ้ำและเปลี่ยนชุดโน้ตสั้น ๆ ช่วยรักษาความต่อเนื่องและไม่เด่นกว่าบทพูด

ตาราง 9 (ต่อ)

ลำดับ/ ดนตรีประกอบ	การขับร้อง	การแสดง	ความสอดคล้อง และหน้าที่
16. ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 3 เถ่าชิ่ว เปลี่ยน เป็น ตีต๊ำ เครื่องดำเนินทำนองอื่นๆ โก๋วคา บรรเลงตามอารมณ์ของเพลง	บทร้องพูดถึงบรรยากาศที่มืดมิดเงียบสงัด แฝงด้วยความรู้สึกอึดอัดขัดข้องใจหรือสภาวะที่ ยากลำบาก	สามรัชทายาทโศกเศร้าที่ต้องพรากกัน หมุนล้อมรอบเป็นวงกลม ท้าวทศรถหันหลังไม่มองหน้าเสนาบดี ถือหนังสือพระราชโองการส่งให้แก่พระราม	ดนตรีกลับมาเน้นการเล่าเรื่องและสรุปอารมณ์ของฉากโดยนักร้องหลังม่าน การเลือกใช้เครื่องดนตรี เช่น ตีต๊ำ อาจเพื่อสื่อถึงความโศกเศร้าหรือการตัดสินใจที่หนักแน่น
17. ทำนองหล่อเก็ง บรรเลงทำนองหล่อเก็งสั้น ๆ	-	พระราม พระลักษณ์รับหนังสือพระราชโองการ จากเสนาบดี	ช่วงเชื่อม - ก่อนจบฉาก
18. ทำนองนักร้องหลังม่าน ครั้งที่ 4 ยึดการบรรเลงทำนองร้องนักร้องหลังม่านในครั้งที่ 3 และทอดจังหวะจบ	กล่าวเปรียบเทียบความรู้สึกตรงข้ามกันของท้าวทศรถที่หัวใจสลายแต่ต้องอดกลั้นความเศร้าจากการปลดรัชทายาท	พระนางไกยเกษีกำลังยินดีปรีดาที่ได้เป็นพระราชชนนีสมใจ พระราม และพระลักษณ์เดินทางจะออกจากพระราชวัง	สอดคล้องเช่นเดียวกับข้อที่ 16

ที่มา : นันท์วรัตน์ เทพพิทักษ์

การวิเคราะห์ความเชื่อมโยงที่สอดคล้องกันระหว่างดนตรี การขับร้อง และการแสดงในการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ตอน "โกลาหลยามราตรี" ทำหน้าที่ผสานกันอย่างกลมกลืนเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์ เช่น ดนตรีงิ้วแต้จิ๋วทำนองดั้งเดิมต่าง ๆ ใช้เปิดฉากและสร้างบรรยากาศ สอดรับกับการปรากฏตัวและการแสดงออกของตัวละคร เมื่อมีการขับร้อง ดนตรีจะบรรเลงทำนอง ซึ่งมีทั้งทำนองเก่าและทำนองแต่งใหม่สำหรับงิ้วรามเกียรติ์ และใช้เครื่องดนตรีที่เหมาะสม เพื่อสนับสนุนเสียงร้องและอารมณ์ ควบคู่กับการแสดงท่าทางที่สื่อความหมายของนักแสดง

การแสดงงิ้วรามเกียรติ์ เป็นการสร้างสภาวะข้ามพ้นวัฒนธรรมที่องค์ประกอบต่าง ๆ มีปฏิสัมพันธ์ ปรับเปลี่ยนซึ่งกันและกัน ในการใช้รูปแบบดนตรี ภาษาจีนแต้จิ๋ว ลีลาการร้องแบบงิ้วมาถ่ายทอดเรื่องรามเกียรติ์ ถือเป็นกระบวนการที่ดนตรีปรับเปลี่ยนตัวเองเพื่อรองรับและสื่อสารเนื้อหาจากต่างวัฒนธรรม ส่งผลให้เกิดกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีผ่านการ บูรณาการดนตรี การขับร้อง และการแสดง การสร้างสรรค์งิ้วรามเกียรติ์ที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมวัฒนธรรมนี้นั้นก็เพื่อที่มุ่งหวังการผสมผสานวัฒนธรรมไทย-จีน โดยมีนักแสดงเป็นผู้ถ่ายทอดอัตลักษณ์นี้ผ่านการขับร้องและการแสดงที่สอดประสานกับดนตรีที่ถูกสร้างขึ้น ทั้งนี้การแสดงงิ้วรามเกียรติ์จึงสะท้อนการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ที่ตอบสนองต่อสภาวะสังคมที่เปลี่ยนแปลงและต้องการ ธำรงรักษาอัตลักษณ์ของตนเอาไว้พร้อมกับสร้างอัตลักษณ์ใหม่ขึ้นมา

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ จากบทเพลงประกอบการร้องฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี ศึกษาอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ภายใต้ทฤษฎีดนตรีวิทยา การสร้างอัตลักษณ์ และการข้ามพ้นวัฒนธรรม ให้ได้มาซึ่งผลลัพธ์เชิงคุณภาพ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พร้อมลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์เชิงลึกจากบุคคลผู้ให้ข้อมูล และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ การสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย โดยกำหนดวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์
2. เพื่อศึกษาการสร้างอัตลักษณ์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย

5.1 สรุปผลการวิจัย

จากผลการศึกษารวบรวมข้อมูลเพื่อวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ ของสมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย ฉากโกลาหลยามราตรีพบว่ามีการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ทางดนตรีที่โดดเด่นดังนี้

ด้านโครงสร้างและองค์ประกอบทางดนตรี

ใช้ระบบเสียง "Move Do" โดยเทียบเสียง "โด" กับคีย์ F ในระบบดนตรีสากล ซึ่งเป็นลักษณะที่พบในดนตรีแต้จิ๋วทั่วไป และมีการรักษาเอกลักษณ์ของเสียงบางประการในดนตรีแต้จิ๋วอย่างเคร่งครัด เช่น ความแตกต่างของโน้ตฟา (F) และที (B) เมื่อเทียบกับระบบเสียงสากล ทั้งนี้ยังมีการผสมผสานระหว่างทำนองงิ้วแต้จิ๋วดั้งเดิม กับทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยการเลือกใช้โหมดในการแต่งทำนองเพลงของผู้ประพันธ์ให้สอดคล้องกับการสร้างอารมณ์ของฉาก ตั้งแต่ความรื่นรมย์ในพระราชวังไปจนถึงความตึงเครียดและความคับแค้นใจ ในส่วนของการใช้อัตราจังหวะหลักคืออัตราจังหวะ 2/4 (หยี่ปั้ง) ซึ่งเป็นจังหวะปานกลางที่พบทั่วไปในงิ้วแต้จิ๋ว โดยมีการปรับเปลี่ยนความเร็วจังหวะในแต่ละส่วนเพื่อสื่ออารมณ์ที่แตกต่างกัน ประกอบกับการใช้ความดัง-

เบา (Dynamics) เพื่อเน้นอารมณ์และสร้างมิติให้บทเพลง ในจุดที่ต้องการเน้นย้ำเนื้อร้องหรืออารมณ์ของตัวละคร

ในด้านการเลือกใช้เครื่องดนตรีก็มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง โดยมีการแบ่งกลุ่มการเลือกใช้เครื่องดนตรี โดยเครื่องดนตรีเป็นฝ่ายกำกับจังหวะ (โก่วคา) และฝ่ายดำเนินทำนอง (ฮี้คา) อย่างชัดเจน และมีการเลือกใช้เครื่องดนตรีเฉพาะ เช่น ตี๊ต๊ำสำหรับทำนองประเภทเพลงไป่จิ้ หรือประกอบเสียงร้องที่ฟังดูยิ่งใหญ่ ใช้บรรเลงในบทร้องของกษัตริย์ ผู้ขับร้องที่เป็นผู้ชาย หรือการเลือกใช้ ซอหยี่ฮี้ ขลุ่ยห่วยเต็ก สำหรับประเภทเพลงหี่ซี การขับร้องของพระนางไทยเกษี หรือเสียงขับร้องของสตรี ซึ่งการเลือกใช้เครื่องดนตรีแต่ละประเภทนั้นช่วยเสริมบุคลิกและอารมณ์ของตัวละครได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ด้านเนื้อร้อง

ภาษาในเนื้อร้องประกอบการแสดงแต่งเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว โดยใช้ตัวอักษรจีนมาตรฐานในการเขียน แต่ถ่ายทอดเรื่องราวและบทสนทนาของตัวละครจากวรรณคดีรามเกียรติ์อันมีฉันทลักษณ์ที่มีความยืดหยุ่นตามแบบฉบับของกลอนงิ้ว เช่น กลอนเพลง หรือกลอนสังขลิก เพื่อให้สอดรับกับการออกเสียงสูงต่ำ การลากจังหวะ และทำนองการขับร้องที่เป็นธรรมชาติของภาษาจีนแต้จิ๋ว ทั้งนี้ได้มีการมีการตัดทอน ปรับเนื้อหา และเรียบเรียงเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ให้กระชับ มีการตัดทอนบทบาทตัวละครในหลาย ๆ บทบาทออกไป เหลือเพียงตัวละครหลักสำคัญ ให้เหมาะสมกับการนำเสนอในรูปแบบงิ้วที่มีกรอบเวลาจำกัด

ด้านความสัมพันธ์ของดนตรี การขับร้อง และการแสดง

องค์ประกอบด้านดนตรี การขับร้อง และการแสดง ทำงานประสานกันได้เป็นอย่างดี ซึ่งดนตรีไม่เพียงแต่ประกอบจังหวะและทำนอง แต่ยังชี้นำอารมณ์สร้างบรรยากาศ และเสริมส่งการขับร้องและลีลาการแสดงบนเวทีของนักแสดงในแต่ละช่วงของเรื่องราว ตัวอย่างเช่น บางช่วงจังหวะกลองที่สร้างความคึกคักเร้าใจพร้อมกับการปรากฏตัวของเหล่าตัวละครบนเวที หรือทำนองร้องของตัวละครที่แต่งขึ้นใหม่ สอดรับกับการแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้าท่าทางและการขับร้องที่สื่อถึงความรู้สึกภายในของตัวละคร เช่น ความสุขุมของท้าวทศรถ หรือความคับแค้นใจของพระนางไทยเกษี แม้กระทั่งในช่วง คลอการสนทนา ดนตรีก็จะบรรเลงอย่างนุ่มนวลเพื่อไม่ให้บดบังบทพูด แต่ยังคงเสริมบรรยากาศให้กับการปฏิสัมพันธ์ของตัวละครบนเวที แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการใช้ทุกองค์ประกอบเพื่อสื่อสารเรื่องราวและอารมณ์ข้ามวัฒนธรรมได้อย่างมีชีวิตชีวา

5.2 อภิปรายผล

ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า อัตลักษณ์ทางดนตรีของบทเพลงประกอบการแสดงงิ้วเรื่อง รามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี เป็นผลผลิตจากการบูรณาการองค์ประกอบจากต่างวัฒนธรรมอย่างสร้างสรรค์ เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการพบปะกันของสองวัฒนธรรม ในด้านของ ดนตรี การขับร้อง การแสดง และวรรณคดี เป็นการก้าวข้ามพรมแดนของวัฒนธรรมเดียวไปสู่การสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมใหม่ โดยดนตรีจีนแต้จิ๋วถูกปรับเปลี่ยนเพื่อรองรับและสื่อสารเนื้อหาจากต่างวัฒนธรรม ทั้งนี้เนื้อเรื่องรามเกียรติ์ในตอนที่ยกตัวอย่างมาก็ถูกตัดทอนให้เข้ากับโครงสร้างและขนบการแสดงของงิ้ว มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาจนกลายเป็นอัตลักษณ์ของคณะแซลั่งเง็กเล่าซุน ภายใต้สมาคมอุปรากรจีนแห่งประเทศไทย สะท้อนถึงการปรับตัวและการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ เป็นการหลอมรวมองค์ประกอบข้ามวัฒนธรรมอย่างเป็นรูปธรรม เกิดเป็นกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางที่ถูกสร้างขึ้นอย่างตั้งใจ การสร้าง "ความเป็นเรา" ที่มีเอกลักษณ์นี้เกิดขึ้นจากการสร้างความแตกต่างจากงิ้วแต้จิ๋วดั้งเดิมและจากการแสดงโขนแบบไทย การผสมผสานดนตรี การประพันธ์ทำนองเพลงใหม่สำหรับตัวละครรามเกียรติ์โดยเฉพาะ และการเรียบเรียงเนื้อร้องเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว การขับร้องภาษาจีนแต้จิ๋วในเนื้อหาไทย และการที่นักแสดงถ่ายทอดบทบาทตัวละครจากวรรณคดีอินเดีย-ไทย ผ่านลีลาการแสดงแบบจีนบนเวทีงิ้ว และลีลาการแสดงแบบงิ้วที่ประยุกต์ใช้กับตัวละครรามเกียรติ์ ล้วนเป็นประสบการณ์ทางดนตรีที่ผู้ชมรับรู้และเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างอัตลักษณ์ให้กับการแสดง อัตลักษณ์นี้ยังสะท้อนปฏิสัมพันธ์ระหว่าง ผู้สร้างสรรค์ นักแสดง การยอมรับสังคม และวัฒนธรรมการผสมผสานไทย-จีน

5.3 ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยพบว่าผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของงิ้วรามเกียรติ์ สามารถนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการทางดนตรีและการแสดงร่วมสมัยอื่น ๆ ที่ต้องการผสมผสานวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน หรือมีการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับการปรับเปลี่ยนลีลาท่าทางและการแสดงออกของนักแสดงงิ้ว เมื่อต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครจากวรรณกรรมต่างวัฒนธรรม เพื่อให้เข้าใจมิติของการผสมผสานทางวัฒนธรรมในการแสดงได้อย่างครบถ้วนยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

กรกต ธัชศฤงคารสกุล. (2554). การพัฒนาสื่อมัลติมีเดีย เรื่อง ดนตรีจีนบางหลวง สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเจี้ยนหัว อำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม. [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. http://www.thapra.lib.su.ac.th/thesis/showthesis_th.asp?id=0000006527

กาญจนา แก้วเทพและคณะ. (2551). การจัดการความรู้เบื้องต้นเรื่อง “การสื่อสารชุมชน”. ภาพพิมพ์. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

จิตรา ก่อนันทเกียรติ. (2542). ธรรมเนียมนี้คือคำพร เฮง เฮง เฮง ซก (พิมพ์ครั้งที่ 6). แพรวสำนักพิมพ์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. ใน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (บ.ก.), *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26* (น. 90-92). อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2540). *ดนตรีจีน* (พิมพ์ครั้งที่ 1). คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ฐานเศรษฐกิจ. (2562, 8-11 ธันวาคม). *งิ้ว มหาวิทยาลัยชีวิต.* ฐานเศรษฐกิจ. https://www.thansettakij.com/general-news/416227

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). สารานุกรมเพลงไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 1). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 5). เกศกะรัต.

ดวงจำปี วุฒิสุข. (2545). *วงพิณพาทย์หลวงพระบาง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว กรณีศึกษาวงพิณพาทย์บ้านโพนแพง* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต/ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดาราพร ศรีม่วง. (2556). *การประกอบสร้างอัตลักษณ์ของนักเขียน : กรณีศึกษาเรื่องเล่าจากประสบการณ์ ชีวิตของ เสกสรรค์ ประเสริฐกุล* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. Silpakorn University Central Library All Rights Reserved. https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/4462?attempt=2&

ทศพล ชัยสัมฤทธิ์ผล. (2562, 21 กุมภาพันธ์). งิ้ว : ศิลปะโบราณที่ขาดการสืบสาน ตำนานที่รอวัน "ปิดฉาก". BBC News ไทย, https://www.bbc.com/thai/thailand-47249203

ธนัช ถิ่นวัฒนากุล. (2548). *กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2539). โขน (พิมพ์ครั้งที่ 3). โรงพิมพ์คุรุสภา.

นภัสวรรณ จันทรเสนา. (2566*). การสร้างอัตลักษณ์ความเป็นวงดนตรีเพื่อชีวิต: กรณีศึกษากลุ่มศิลปินไททศมิตร* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. TU DIGITAL COLLECTIONS. https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:313593

ปถมา เอี่ยมสะอาด. (2539). *กระจับปี่: การศึกษาด้านวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางดนตรี* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประสาน กำจรเมนุกูล. (2552). จ้วงในมณฑลกวางสีของประเทศจีน: อัตลักษณ์การปรับตัว และลักษณะทางสังคมวัฒนธรรม [ดุษฎีนิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม]. https://khoon.msu.ac.th/_dir/fulltext/full161/prasan134337/titlepage.pdf

ประสิทธิ์ ลีปรีชา. (2547). *การสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ในกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ในวาทกรรมอัตลักษณ์*. โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮาส์.

ปรีดา อัครจันทโชติ. (2557). *การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย* [ปริญญานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/44439

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2531). *บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ชุด "ไกยเกษีขอพร"* เอกสารประกอบการจัดแสดง ณ สังคีตศาลา วันอาทิตย์ ที่ 24 เมษายน 2531 (1-13). กรมศิลปากร กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต.

ปารวี ไพบูลย์ยิ่ง. (2563). *รู้เท่าทัน วัฒนธรรมพันทาง ในสังคมไทยยุค 4.0*. http://article.culture.go.th/index.php/gallery/3-column-layout-7/227-2020-10-07-03-19-27

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (2559). แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี. *Connexion: Journal of Humanities and Social Sciences, 5*(1), 146.

ภควดี ศรีพูนพันธ์. (2562). *การสื่อสารความเป็นไทยผ่านวัฒนธรรมไอดอลญี่ปุ่น: กรณีศึกษาวง BNK48* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. TU Digital Collections. https://ethesisarchive.library.tu.ac.th/thesis/2019/TU_2019_6007030163_10303_11506.pdf

ภาวิณี ธีรวุฒิ. (2563). *ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทพ่าเก รัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย*. [ปริญญานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ]. iThesis Srinakharinwirot University. http://ir-ithesis.swu.ac.th/dspace/handle/123456789/1351

ภิญโญ ภู่เทศ. (2562). *ดนตรีในวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์จีนจังหวัดนครสวรรค์. วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์, 6*(2), 109. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/hssnsru/article/download/241603/164377

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2555). *ดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า. จตุพร ดีไซน์. มัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเจี้ยนหัว อำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. หอสมุดวังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร. http://www.thapra.lib.su.ac.th/thesis/showthesis_th.asp?id=0000006527

มูลนิธิเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ. (2558). *โขน: นาฏกรรมล้ำค่าของไทย เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 12 สิงหาคม 2557*. รุ่งศิลป์การพิมพ์.

ยุรฉัตร บุญสนิท. (2546). ลักษณะความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับสังคม. ในพัฒนาการวรรณคดี. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช.

ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (2563). *ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป]. BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS. https://www.bpi.ac.th/upload/media/2022/06/75266296e5cd74a1f.pdf

วรวรรณ เหวียนระวี. (2552). *การศึกษาสภาพและบทบาทของดนตรีจีนในชุมชนตลาดพลู เขตธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร* [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วลัญช์ สุภากร. (2023, 1 กันยายน). ศ.หยูน ซิ่ว-ฟัย 'งิ้วกวางตุ้ง' สร้างสิ่งไร้ขีดจำกัดจากพื้นที่จำกัด. *กรุงเทพธุรกิจ*. https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/judprakai/1086464

วิภา จิรภาไพศาล. (2565). 10 งิ้วที่ยิ่งใหญ่ของจีน มีงิ้วฮิตในเมืองไทยอย่างงิ้วแต้จิ๋วอยู่ด้วย. *ศิลปวัฒนธรรม*, https://www.silpa-mag.com/history/article_75555

ศยามล เจริญรัตน์. (2544). *“งิ้วแต้จิ๋ว” ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน*. [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. https://cuir.car.chula.ac.th/xmlui/handle/123456789/11538

สุกรี เจริญสุข. (2538). *จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). Dr. Sax.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2529). *ดนตรีวิจักษณ์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). บริษัทประชาชนจำกัด.

สุริยา สมุทคุปติ์, และพัฒนา กิติอาษา. (2544). *"ยวนสีคิ้ว" ในชุมทางชาติพันธุ์ : เรื่องเล่า ความทรงจำ และอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวนในจังหวัดนครราชสีมา*. ห้องไทยศึกษา นิทัศน์ สาขาวิชาศึกษาทั่วไป สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

อดิเทพ พันธ์ทอง. (2567). *การปฏิวัติวัฒนธรรม (ที่ถูกทำให้ลืม) ระบอบกวาดล้างคนเห็นต่างแบบจีนๆ. ศิลปวัฒนธรรม*. https://www.silpa-mag.com/history/article_2619#

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด (พิมพ์ครั้งที่ 1)*. คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา.

อมรา กล่ำเจริญ. (2561). *โขน. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 20*(1), 217. https://so02.tcithaijo.org/index.php/jica/article/view/163429/118165

อมรา พงศาพิชญ์. (2538). *วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 5). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อารยา โลหากาศ. (2557). *ความงามของวิถีงิ้วสู่การออกแบบเครื่องประดับร่วมสมัย*. [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. Silpakorn University Central Library All Rights Reserved. https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/13619?locale-attribute=th

Cháoshàn wushù wang. (2014, 2 พฤษภาคม). Cháojù wénhuà (วัฒนธรรมโอเปร่าแต้จิ๋ว). *Cháoshàn wushù wang (เครือข่ายศิลปะการต่อสู้เฉาซาน)*. http://www.chaoshanws.com/?p=20&a=view&r=257

Chén wénhuì. (2017, 12 มิถุนายน). *Cháojù kui tou: Chuántong juéhuó lìjiu mí xin (เครื่องสวมศีรษะในงิ้วแต้จิ๋ว: สุดยอดฝีมือดั้งเดิมที่เหนือกาลเวลาและยังคงสดใหม่เสมอ). Shàntóu tèqu wanbào (ข่าวภาคค่ำเขตเศรษฐกิจพิเศษซัวเถา),* https://chaoju.com/index/article/detail.html?id=991&type=dg

Epstein, M. (2009). *Tranculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism. The American Journal of Economics and Sociology, 68*(1), 327-351.

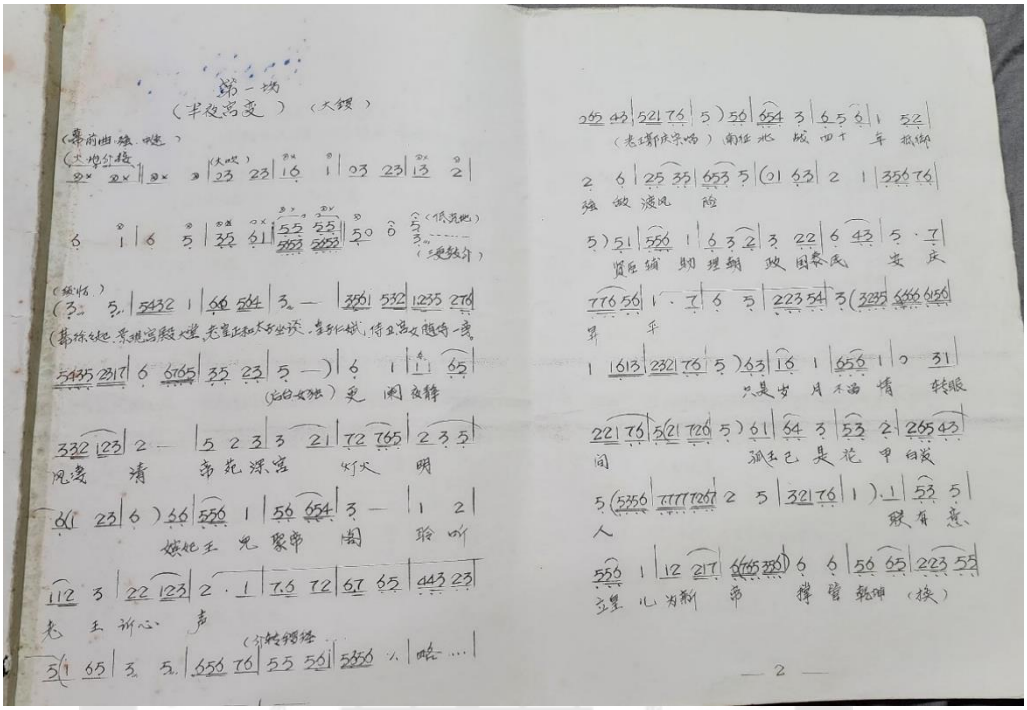
Hargreaves, J. D., Miell, D., & Macdonald, R. (2002). *Musical identities*. Oxford University Press. https://www.researchgate.net/publication/252461217_What_are_musical_identities_and_why_are_they_important

NineEntertain. (2563, 10 กรกฎาคม). *Art Today : ความเปลี่ยนแปลงของงิ้วไทย มุมมองของ "เต็ก พงศกร" เจ้าของคณะงิ้ว "แซลั่งเง็กเล่าซุน"*. *NineEntertain*. https://nineentertain.mcot.net/nine-entertain-172320

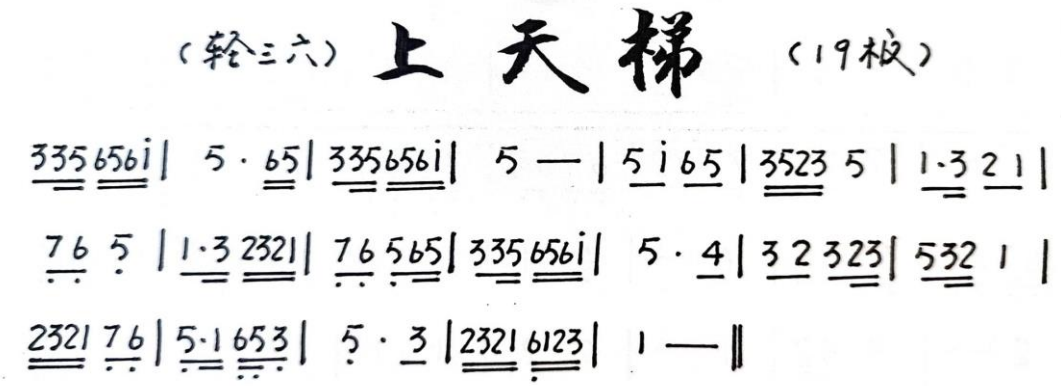
Welsch, W., (1999). *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. Spaces of Culture: City, Nation, World, 194-213*. https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=3c8431025606fee2ebb261955742028d69ede7b6

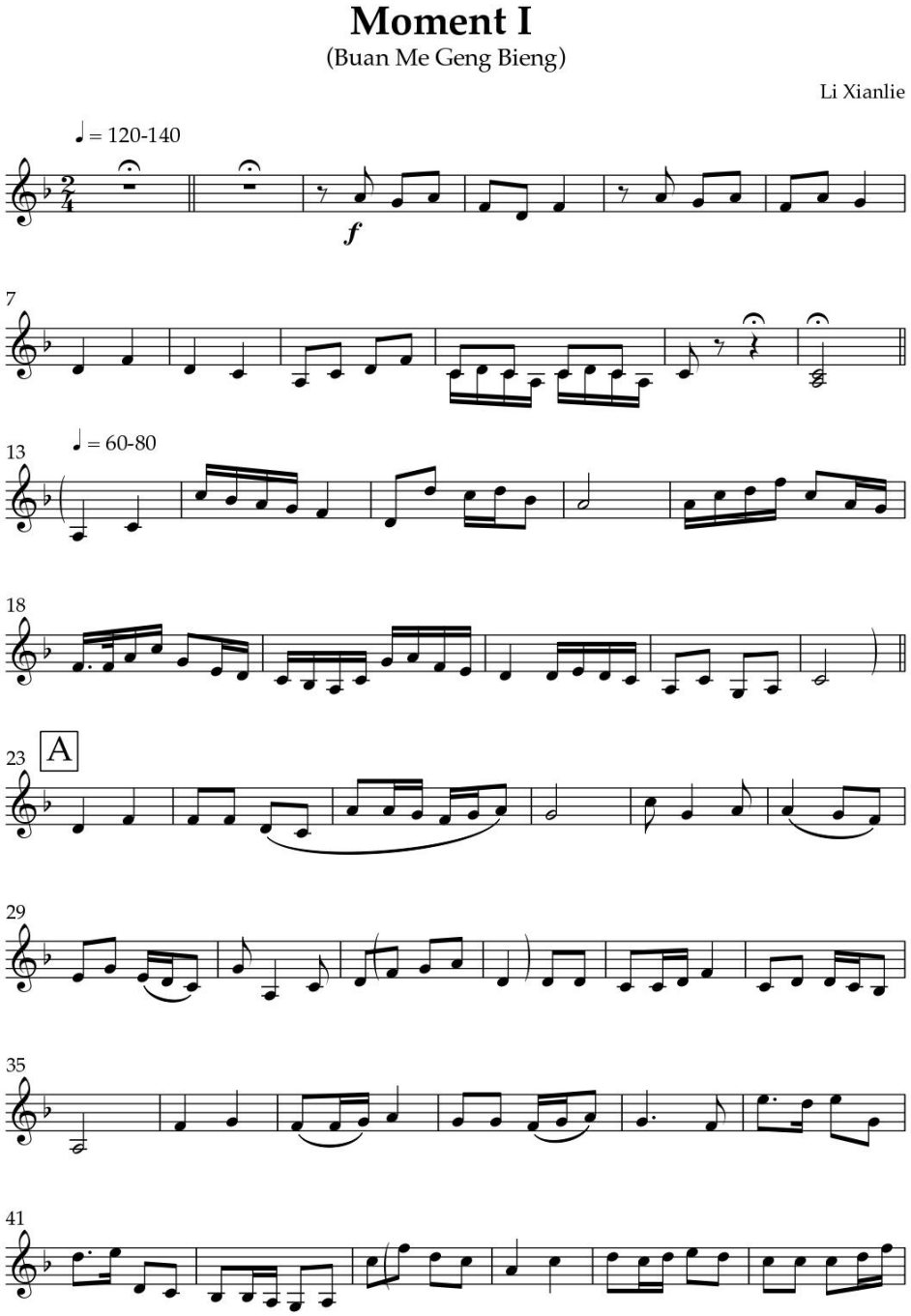
ภาคผนวก

ภาพตัวอย่างโน้ตเจี๋ยนผู่ บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี



ภาพตัวอย่างโน้ตเจี๋ยนผู่ ประเภทเพลงหี่ซี ชื่อเพลง เจี่ย ที ทุย (ขึ้นบันไดสวรรค์) ประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี



ภาพตัวอย่างโน้ตสากล บทเพลงประกอบการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากที่ 1 โกลาหลยามราตรี

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม

อาจารย์อชิตะ อนันต์กวิน

อาจารย์ธิรภัทรนนท์ อนันต์กวิน

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม

การแสดงงิ้วเรื่องรามเกียรติ์ จังหวัดอยุธยา วันที่ 2 เมษายน 2564 โดยคณะแซลั่งเง็กเล่าซุน

ตัวละครงิ้วทศกัณฑ์

ตัวละครงิ้วหนุมาน

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม
กิจกรรมการแต่งงิ้ว และการแสดง “งิ้วไทยร้องไทย” เรื่อง ซุนหงอคงถล่มเจ้าทะเลตงไห่
คณะแซ่ลั่งเง็กเล่าซุน จังหวัดกระบี่ วันที่ 21 ตุลาคม 2566

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม
กิจกรรมการแต่งงิ้ว และการแสดง “งิ้วไทยร้องไทย” เรื่อง ซุนหงอคงถล่มเจ้าทะเลตงไห่
คณะแซ่ลั่งเง็กเล่าซุน จังหวัดกระบี่ วันที่ 21 ตุลาคม 2566

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม
กิจกรรมการแต่งงิ้ว และการแสดง “งิ้วไทยร้องไทย” เรื่อง ซุนหงอคงถล่มเจ้าทะเลตงไห่
คณะแซ่ลั่งเง็กเล่าซุน จังหวัดกระบี่ วันที่ 21 ตุลาคม 2566

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ชมการแสดงงิ้วแต้จิ๋วคณะเท่งไฮ้เกียะท้วง จากมณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน เรื่องบุ่งบู้เฮียงกิ้ว ตอนที่ 2

ณ สมาคมแต้จิ๋วแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร วันที่ 15 มิถุนายน 2567

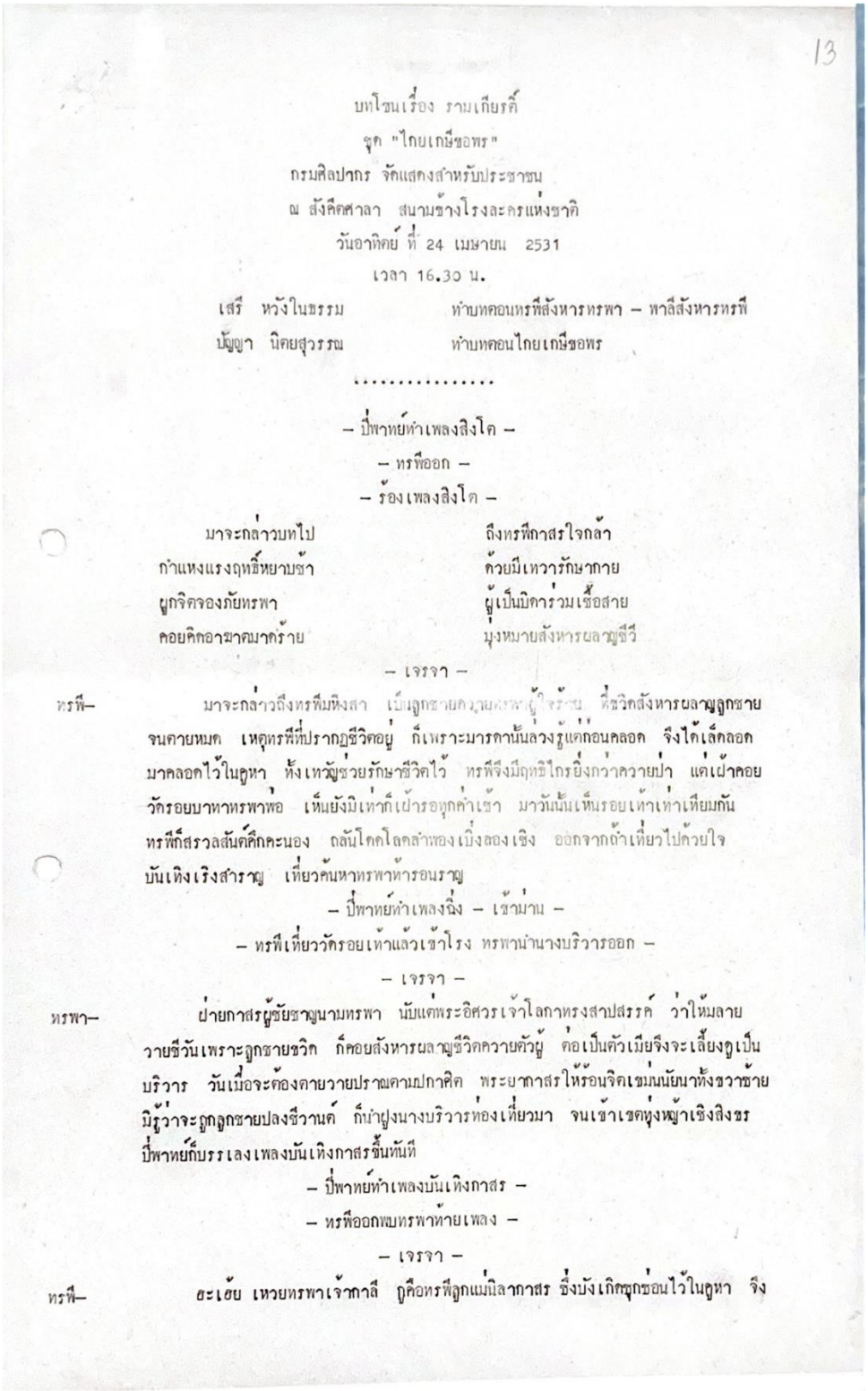
ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ดนตรีจีนแต้จิ๋วคณะรวมมิตรบางหลวง ตลาดบางหลวง จังหวัดนครปฐม วันที่ 28 กันยายน 2567

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม
การแสดงป่วงเซียง ของคณะงิ้วเซงโหง่ยเตี่ยเกี่ยท้วง

ภาพกิจกรรมการเก็บข้อมูลภาคสนาม
ถอดภาษาจีนแต้จิ๋วในการแสดงงิ้วรามเกียรติ์ ฉากโกลาหลยามราตรี
โดย อาจารย์ไพศิษฐ์ เลิศวิชิกรณ์ วันที่ 7 ธันวาคม 2567

ภาพตัวอย่างบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด “ไกยเกษีขอพร” จากกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร



13

บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์

ชุด "ไกยเกษีขอพร"

กรมศิลปากร จัดแสดงสำหรับประชาชน

ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ

วันอาทิตย์ ที่ 24 เมษายน 2531

เวลา 16.30 น.

เสรี หวังในธรรม ทำบทคอนทรพีสังหารทรพา – พาลีสังหารทรพี

ปัญญา นิตยสุวรรณ ทำบทคอนไกยเกษีขอพร

.....

– ปี่พาทย์ทำเพลงสิงโต –

– ทรพีออก –

– ร้องเพลงสิงโต –

มาจะกล่าวบทไป ถึงทรพีกาสรใจกล้า

กำแหงแรงฤทธิ์หยาบช้า ด้วยมีเทวารักษากาย

ผูกจิตจองภัยทรพา ผู้เป็นบิดาร่วมเชื้อสาย

คอยคิดอาฆาตมาดร้าย มุ่งหมายสังหารชลาญชีวี

– เจรจา –

ทรพี– มาจะกล่าวถึงทรพีมหิงสา เป็นลูกชายความหลายผู้ใจร้าย ที่ชีวิตสังหารชลาญลูกชาย จนตายหมด เหตุทรพีที่ปรากฏชีวิตอยู่ ก็เพราะมารดานั้นล่วงรู้แต่ก่อนคลอด จึงได้เล็ดลอดมาคลอดไว้ในถ้ำหา ทั้งเทวัญช่วยรักษาชีวิตไว้ ทรพีจึงมีฤทธิ์ไกรยิ่งกว่าควายป่า แต่เผ้าคอยวัดรอยบาทาทรพาพ่อ เห็นยังมิเท่าก็เผ้ารอทุกค่ำเช้า มาวันนั้นเห็นรอยเท้าเท่าเทียมกัน ทรพีก็สรวลสันต์คึกคะนอง ถลันโลดโลดลำพองเบิ่งลองเชิง ออกจากถ้ำเที่ยวไปด้วยใจบันเทิงเริงสำราญ เที่ยวค้นหาทรพาท้ารอนราญ

– ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง – เข้าม่าน –

– ทรพีเที่ยววัดรอยเท้าแล้วเข้าโรง ทรพานำนางบริวารออก –

– เจรจา –

ทรพา– ฝ่ายกาสรผู้ชัยชาญนามทรพา นับแต่พระอิศวรเจ้าโลกาทรงสาปสรรค์ ว่าให้มลายวายชีวันเพราะลูกชายชวิก ก็คอยสังหารชลาญชีวิตควายตัวผู้ ต่อเป็นตัวเมียจึงจะเลี้ยงดูเป็นบริวาร วันเมื่อจะต้องตายวายปราณตามปกาศิต พระยากาสรให้ร้อนจิตเข่นฆ่านัยนาทั้งซ้ายขวา มิรู้ว่าจะถูกลูกชายปลงชีวาน์ ก็นำฝูงนางบริวารท่องเที่ยวมา จนเข้าเขตพุงพญ้าเชิงสิงขร ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงบันเทิงกาสรขึ้นทันที

– ปี่พาทย์ทำเพลงบันเทิงกาสร –

– ทรพีออกพบทรพาท้ายเพลง –

– เจรจา –

ทรพี– อะเอ้ย เหวยทรพาเจ้ากาลี ดูคือทรพีลูกแม่นิลากาสร ซึ่งบังเกิดซุกซ่อนไว้ในถ้ำหา จึง

พลจัตุรงค์รีบชนศิลา เร่งระดมปากดูหาไว้ทันใด บัดนั้น เชิด

– ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด – รัว –

– พลลิงขนหินปิดประตู ท้ายรัวพาลีถือหินออกมา –

– เจรจา –

พาลี– เหม่ ไอ้สุครีพไอ้จัญไรมึงจะฆ่าพี่ ช่างเสียทีกูเลี้ยงกูรักเป็นหนักหนา มึงแกล้งสั่งปิดคูหา เพราะใจคด ไอ้ทรยศกบฏลิงจะชิงเมือง นี่มึงคงผูกจิตคิดแค้นเคืองเรื่องนางตารา ลืมญาติวงศ์เผ่าพงษาคิดฆ่าพี่ ไป ไอ้สุครีพ ไอ้กาลีมึงกับกูเป็นชาตกัน แม้เมื่อกูตายวายชีวัน มึงอย่าเข้าไปเยาวี

สุครีพ– ข้าแต่พระเจ้าพี่โปรดยับยั้งฟังน้องก่อน น้องจงรักต่อพระภูธรดั่งพระบิดา มิเคยเสื่อมซึ่งศรัทธาในพระเจ้าพี่ ที่สั่งพลขนศิรีปิดปากถ้ำ ก็เพราะเห็นโลหิตจางไหลหลั่งมา จึงก่นแต่จะโศกาอาลัยพระพี่

พาลี– ชะ น้อยรีไอ้ตัวดี อย่าบาเจรจาบุสาเล่า กูน่ะรู้ทันรู้เท่าเจ้าทุกสิ่ง สัญชาติลิงทรยศหมดยางอาย ไอ้อุบาทว์ขาดเชื้อสายกันแต่วันนี้ มึงจงออกนอกธานีอย่าคิดกลับ ถ้าหาไม่กูจะสับให้อาสัญ กริ้วพลางฉวยพระขรรค์สุรกานต์ โถมทะยานเข้าไล่รอนดังฟอนไฟ บัดนั้น เชิด

– ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

– สุครีพหนี พาลีไล่ตามพลลิงกลับเข้าโรง –

– เสนาเมืองอยุธยาคลานออกนั่งตามที่ –

– สุมันต์ขับและโหรออก –

– ท้าวทศรถ กับพระราม และพระลักษมณ์ออก –

– เจรจา –

ทศรถ– มาจะกล่าวถึงพระทรงยศท้าวทศรถ เกียรติฉ่องชาติอาจองราญไปแหล่งหล้า ครอบครองราไชยในอยุธยาราชธานี มีความผาสุกสวัสดิมิได้มีภัย จนเพลากาลผ่านไปนานหลายปี จึงรำพึงถึงโอรสทั้งสี่ผู้ปรีชา อันพระพรหมพระสัตบุตรจากอยุธยาภูไกยเกษ จะได้ครองนครแทนพระอัยกา ยังอยู่แต่พระรามกับพระลักษมณ์จักให้ครองพาราอยุธเยศ คงสมหวังดังจำนงเจตนานึก ประลาดอรินทร์สิ้นข้าศึกมาบีฑา ดำริพลางทางครัสกับพระรามาว่าลูกรัก พ่อจะยกอยุธยาอาณาจักรให้ครอบครอง จงอยู่ในทศพิธราชธรรมาคุจคราญูอยู่ปกป้องประชาราษฎร์ แผ่เบดดาอย่าได้ประมาทขาดศีลธรรม ประพฤติชอบประกอบกรรมจงทำดี จะได้เป็นที่พึ่งประชาชีตลอดไป

– ร้องเพลงแขกไทร –

เมื่อนั้น พระจักรีผู้มีอัชฌาสัย
ได้ฟังพระบิตุรงค์ทรงชัย จึงนิ่งนึกตรึกไตรในวิญญาณ์
ซึ่งจะครองสมบัติพัสถาน ใครจะไปปราบมารยักษา
ผิดคำพระบุนีที่เชิญมา ให้บำรุงโลกาสวัสดี

– ร้องเพลงแขกไทรชั้นเดียว –

ครั้นจะขัดบัญชาประกาศิต ทรงฤทธิ์จะเคืองบทศรี
จำเป็นจำรับพระวาที พลางถวายอัญชลีแทบบาทา

– เจรจา –

ทศรถ– ท้าวทศรถราชาแสนสำราญใจ จึงยินพักตราบาปราศรัยถามโหราจารย์ เราจะให้พระจักรารามาวาดารผ่านอยุธยา ท่านจงคำนวนความตามคำราว่าวันใดจึงจะควรประกอบพิธีการ

โหร– ฝ่ายโหราจารย์รับพระราชบัญชา คำนวนความตามคำราในคัมภีร์ โดยยกฤกษ์คิถีปฏิทิน ครั้นรู้กำหนดจนหมดสิ้นจึงถราบทูลว่าโปรดเกล้า ตามคำราของข้าพระพุทธเจ้านั้นบ่งว่า พิเคราะห์ความตามพระธันษาของพระจักรากฤษณ์ เทพเทวามาสถิตราศีเมษ ลักขณ์จันทร์นั้นอาเพศจรมาราศีมีน ราหูอสุรินทร์ก็เล็งลักขณ์ เทียบชะตาพระนครจะถาวรกำจรศักดิ์ตลอดไป แต่พระเคราะห์จะมากรายใกล้พระจักรา จะต้องเร่ร่อนสัญจรป่าราชาภิเษกไม่ได้ ผลที่สุดเทวัญจะบันดาลให้ร้ายกลายเป็นดี อนึ่งวันที่จะกระทำพิธีต้องเดือนสี่ขึ้นสามค่ำตรงกับวันจันทร์ ขององค์พระทรงธรรม์จงทรงทราบพระเจ้าข้า

ทศรถ– ได้ทรงฟังโหราทูลดังนี้ จึงมีพระราชาวาทีสั่งมหาเสนาผู้ใหญ่ ท่านจงกะเกณฑ์พลไพร่สร้างมณฑลพิธี แล้วรีบเร่งจรลีไปเมืองไกยเกษ ทูลแถลงแจ้งเหตุพระพรตพระสัตรุดมาอยุธยา พร้อมทั้งนิมนต์พระวสิษฐและพระสวามิตรสองสิทธาและคณะพระโยคี เข้ามาพร้อมกันในวันพิธีอภิเษกพระจักรา

สุมันตัน– สุมันตันชุนเสนารับพระราชโองการ กราบถวายบังคมแล้วถอนออกไป ไปจัดการตามที่ทรงชัยมีพระราชบัญชา บัดนี้ เชิด

– ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

– สุมันตัน, ทั้งหมดเข้าโรง –

– นางกุจจีออก –

– เจรจา –

กุจจี– ฝ่ายนางทาสานามว่ากุจจี ตั้งแต่ถูกพระจักรียิงด้วยลูกกระสุน ความเคียดแค้นคุกรุ่นอยู่ในใจ ครั้นแจ้งว่าท้าวทศรถถวายไนยจะอภิเษก ให้พระรามเป็นองค์เอกครองธานี เราจะแก้แค้นพระจักรีให้สมแค้น คิดพลางนางก็แล่นไปหนใด บัดนี้ ชุบ

– ปี่พาทย์ทำเพลงชุบ –

– นางไกยเกษีออกนั่งเตียง –

– เจรจา –

กุจจี– ครั้นคลาไคลมาถึงห้องของไกยเกษี จึงเข้าไปถวายอัญชลีแล้วโศกา พลางครวญคร่ำจำนรรจาทูลเทวี บัดนี้องค์พระจักรีจะได้ผ่านอยุธยา ข้าพระบาทมาคำนึงคิดถึงว่าองค์พระพรตก็เป็นราชโอรสใต้บทศรี สมควรจะได้ครอบครองธานีศรีอยุธยา พระองค์ทรงเป็นพระราชมารดาน่าจะร้อนพระทัย การจะสมควรหรือหาไม่สุดแท้แต่พระองค์ทรงปรานี

– ร้องเพลงบ้าบ่น –

เบื้อนั้น โฉมยงองค์ไกยเกษี
ได้ฟังนางค่อมพาที เทวีจึงตอบคำไป
เอ็งว่าก็ต้องกับกูคิด สุดฤทธิ์ที่จะทำกระไรได้
ตั้งแต่รู้เหตุก็เศร้าใจ จะคิดอ่านฉันใดนะกุจจี

ประวัติผู้ให้สัมภาษณ์

นายอชิตะ อนันต์กวิน (เฉิน เซิน เหวย)

พ.ศ. 2543 เริ่มเรียนดนตรีจีนโดยเริ่มจากเครื่องหยางฉินและเรียนการปรับสร้างวงกับครูดนตรีชาวจีน Li Xianlie ผู้มีชื่อเสียงด้านการสร้างวงดนตรีจีนทั่วทั้งในจีนและต่างประเทศ มีผลงานด้านประพันธ์เพลงจีนจำนวนมาก

พ.ศ. 2555 ก่อตั้งศูนย์ดนตรีจีน เอสดับบลิวไชนีสมิวสิคเซ็นเตอร์ โดยมีเป้าหมายเพื่อถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีจีนในประเทศไทย

พ.ศ. 2556 เป็นอาจารย์ฝึกสอนวงดนตรีจีน ฮั่วหลักเทียน มูลนิธิสว่างวิชชาธรรมสถานปากช่อง จ.นครราชสีมา

พ.ศ. 2557 เป็นอาจารย์พิเศษฝึกสอนวงดนตรีจีน PIM Chinese Orchestra สถาบันการจัดการปัญญาภิวัฒน์ จนถึงปี พ.ศ. 2562

จัดทำรายการสื่อการสอนดนตรีจีนในประเทศไทยผ่านโทรทัศน์ TCCTV

พ.ศ. 2558 ถึง พ.ศ. 2562 เป็นอาจารย์ฝึกสอนวงดนตรีจีน มูลนิธิสว่างเบญจธรรม สมุทรสงคราม

พ.ศ. 2559 ส่งนักเรียนร่วมประกวดดนตรีจีนกับเยาวชนจีนและไทย ได้รับรางวัลชนะเลิศหลายรายการ ในงาน 2016 Asia Youth Art Festival And Ernst & Olian Asia Instrumental Music Festival ณ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พ.ศ. 2560 เป็นอาจารย์ฝึกสอนวงดนตรีจีน Puya Chinese Orchestra Udonthani Thailand จนถึงปีพ.ศ. 2562

รับเชิญจากกรมส่งเสริม กระทรวงวัฒนธรรม ให้จัดทีมนักดนตรีจีนชาวไทย ชาวจีนและสิงคโปร์ รวม 99 คน ร่วมแสดงดนตรีในนิทรรศการงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จรัชกาลที่ 9

พ.ศ. 2562 เป็นอาจารย์สอนวงดนตรีจีน สมาคมไหหลำ ปากน้ำโพ จ.นครสวรรค์
เป็นอาจารย์สอนวงดนตรีจีน มูลนิธิพุทธธรรมสงเคราะห์บ้านฉาง จ.ระยอง

พ.ศ. 2563 ถึง พ.ศ.2567 เป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาดนตรีจีน โรงเรียนนวมินทราชินูทิศ หอวังนนทบุรี และเป็นอาจารย์สอนวงดนตรีจีนโรงเรียนกวงฮั้ว จังหวัดระยอง

ปัจจุบัน ผู้บริหารศูนย์ดนตรีจีน เอสดับบลิวไชนีสมิวสิคเซ็นเตอร์

ประวัติผู้เขียน