การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน

นายรัตนพล ชื่นค้า

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๔
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

TRANSMISSION OF RECITATION IN RAMAKIEN NANG YAI AND KHON OF MASTER VIRA MIMUEAN

Mr. Rattanaphon Chuenka

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai

Department of Thai

Faculty of Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน เรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน
โดย	นายรัตนพล ชื่นค้า
สาขาวิชา	ภาษาไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ สุกัญญา สุจฉายา

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

…….. คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพจน์ อัศววิรุฬหการ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร.ปรมินท์ จารุวร)

…….. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ สุกัญญา สุจฉายา)

……กรรมการ
(อาจารย์ ดร.อาทิตย์ ชีรวณิชย์กุล)

……กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

รัตนพล ชื่นค้า : การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน. (TRANSMISSION OF RECITATION IN RAMAKIEN NANG YAI AND KHON OF MASTER VIRA MIMUEAN) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. สุกัญญา สุจฉายา, ๒๔๖ หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน และวิเคราะห์เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน โดยเลือกตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน เป็นกรณีศึกษา

ผลการศึกษาพบว่า ครูวีระ มีเหมือนเป็นครูผู้สืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามแบบแผนโบราณ โดยสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ในสายของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และสืบทอดการพากย์-เจรจาโขนจากครูสง่า ศะศิวณิช ในสายของพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) การสืบทอดองค์ความรู้ดังกล่าวเป็นการสืบทอดตามประเพณีมุขปาฐะ ด้วยวิธีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูและวิธีครูพักลักจำ

องค์ความรู้ในการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามแบบแผนโบราณ ประกอบด้วย ประเภทของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน หลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน นอกจากสืบทอดองค์ความรู้ตามแบบแผนโบราณแล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังได้สร้างสรรค์คำเจรจาลอยดอกในการแสดงหนังใหญ่และโขน ผู้วิจัยพบว่าทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนมี ๕ ทำนอง คือ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ยานี ทำนองพากย์ชมดง ทำนองพากย์โอ้ และทำนองเจรจาเท้าความ โดยทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่มีความแตกต่างกัน คือ ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความ

ปัจจัยที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดองค์ความรู้ดังกล่าวในปัจจุบันมี ๓ ประการ คือ ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด และปัจจัยเรื่องสภาพการแสดง

ผลการศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน พบว่า มีความแตกต่างอยู่ ๕ องค์ประกอบ คือ คำพากย์ คำเจรจา ทำนองพากย์-เจรจา สำเนียงพากย์-เจรจา และการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร ความแตกต่างที่เห็นได้ชัด คือ ทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่เร็วกว่าทำนองพากย์-เจรจาโขน การพากย์-เจรจาหนังใหญ่ใช้สำเนียงอ่อนหวาน ขณะที่การพากย์-เจรจาโขนใช้สำเนียงดุดัน ขึงขัง

ภาควิชา: .....ภาษาไทย..... ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา: .....ภาษาไทย..... ลายมือชื่อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

ปีการศึกษา: .....๒๕๕๔.....

5280196022 : MAJOR THAI

KEYWORDS : TRANSMISSION / RECITATION / NANG YAI / KHON /

MASTER VIRA MIMUEAN

RATTANAPHON CHUENKA : TRANSMISSION OF RECITATION IN RAMAKIEN NANG YAI AND KHON OF MASTER VIRA MIMUEAN.

ADVISOR : ASSOC. PROF. SUKANYA SUJACHAYA, 246 pp.

This thesis aims at studying the maintainance of the recitation and intoned conversation of *Nang Yai* and *Khon*, which the Ramakien Tale is played, by interviewing Master *Vira Mimuean* and comparing the difference between the recitation-intoned conversation of the two performance, using "The Fifth Battle of *Thotsakan*" scene as a case study.

The Study reveals that Master *Vira Mimuean* is an expert who conserves the recitation-intoned conversation style of *Nang Yai* from Master *M.R.Charoonsawat Suksawat* of *Phraya Natthakanurak's* school and the *Khon* style from Master *Sanga Sasiwanit* of *Phraya Soonthorntheprabam's* school. This knowledge has been transmitted in oral tradition by putting himself in the care of the teacher and memorizing.

The knowledge of traditional *Nang Yai* and *Khon* is composed of types, processes, principles, quality of speechmen and speechmen's roles. Despite of keeping traditional knowledge, Master *Vira Mimuean* create humourful conversation of the two performances. This research also discovers the five intonative styles of *Nang Yai* and *Khon*: the *Chabang*, the *Yani*, the *Chomdong* the *Oh* and the *Cheracha Thao Khwam*.

Caused by the lacking of teacher, keeper and performance condition, it is hard to maintain the recitation-intoned conversation knowledge.

The comparison of the recitation-intoned conversation of the selected scene performed by Master *Vira Mimuean* indicates the five dictinctive features: recitation wordings, conversation wordings, melodies, intonations and characters's details. The most distinction are that the recitation-intoned conversation of *Nang Yai* are faster and sweeter, whereas the *Khon* style seems stronger.

Department : THAI Student's Signature .....

Field of Study : THAI Advisor's Signature .....

Academic Year : 2011

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จได้เพราะความเมตตาของรองศาสตราจารย์สุกัญญา สุจฉายา ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้และเปิดโลกคติชนวิทยาให้แก่ผู้วิจัย ตลอดจนให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์และสละเวลาตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์ด้วยความเอาใจใส่เสมอมา

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ซึ่งประกอบด้วย อาจารย์ ดร.ปรมินท์ จารุวร อาจารย์ ดร.อาทิตย์ ชีรวณิชย์กุล และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ที่กรุณาตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์และให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ได้แก่ ศาสตราจารย์พิเศษ ดร.ประคอง นิมมานเหมินท์ ศาสตราจารย์ ดร.ศิราพร ณ ถลาง ที่ได้ให้คำแนะนำและข้อคิดอันมีค่าเพื่อแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาภาษาไทยทุกท่านที่ได้ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ และคอยอบรมสั่งสอนผู้วิจัยตลอดระยะเวลาที่ผู้วิจัยได้ศึกษาอยู่

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณครูวีระ มีเหมือน ครูผู้เปิดโลกแห่งศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขน ตลอดจนถ่ายทอดคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนให้แก่ผู้วิจัย ขอกราบขอบพระคุณคุณอรนันท์ มีเหมือน และสมาชิกครอบครัวมีเหมือนทุกท่าน ที่ให้ความรัก ความเมตตาแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์อัมพร ชนะกุล อาจารย์สุรศักดิ์ เปียจ้อย อาจารย์นิมิต โอสถเจริญ อาจารย์อัศนี เปลี่ยนศรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ อาจารย์สายป่าน ปุริวรรณชนะ ที่ได้ให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยเป็นอย่างมาก ขอขอบคุณคุณจักรพงษ์ สมพร คุณคุณนิธิ ไชยมาลา คุณพัชนียา บุนนาค คุณนิธิ ธนาวงศ์วัชร์ คุณนพเกล้า สะหะอำภรรณ์ ที่ให้ความช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยเสมอมา ขอขอบคุณคุณดวงหทัย ลือดัง และคุณพรรณวดี ศรีขาว เพื่อนผู้ร่วมทำวิทยานิพนธ์จนสำเร็จราบรื่น

ขอขอบพระคุณโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ และโครงการทุนวิจัย ๕๐ ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้ให้ทุนอุดหนุนแก่ผู้วิจัย

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบิดามารดา ขอขอบคุณพี่ชายน้องชาย ตลอดจนญาติมิตรทุกท่านที่เป็นกำลังใจสำคัญให้ผู้วิจัยเพียรพยายามศึกษาเล่าเรียน และเห็นคุณค่าของความรู้ คุณความดีใดๆ อันเกิดจากวิทยานิพนธ์นี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นเครื่องบูชาครูนาฏศิลป์และดนตรีไทยทุกท่าน ทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และที่ล่วงลับไปแล้ว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ
กิตติกรรมประกาศ..... ฉ
สารบัญ..... ช
สารบัญตาราง..... ฎ
สารบัญภาพ..... ฐ
บทที่ ๑ บทนำ..... ๑
๑.๑ ความเป็นมาของปัญหา..... ๑
๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... ๑๓
๑.๓ สมมติฐานของการวิจัย..... ๑๓
๑.๔ ขอบเขตของการวิจัย..... ๑๔
๑.๕ วิธีดำเนินการวิจัย..... ๑๔
๑.๖ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... ๑๕
๑.๗ นิยามศัพท์เฉพาะ..... ๑๖
๑.๘ ข้อตกลงเบื้องต้น..... ๑๗
๑.๙ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... ๑๗
บทที่ ๒ ประวัติชีวิตและผลงานของครูวีระ มีเหมือน..... ๒๔
๒.๑ กำเนิด..... ๒๔
๒.๒ การศึกษาสายสามัญ..... ๓๒
๒.๓ การศึกษาสายศิลปะการแสดง..... ๓๒
๒.๓.๑ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูหยัด เพิ่มสุวรรณ..... ๓๔
๒.๓.๒ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูสง่า ศะศิวณิช..... ๓๘
๒.๓.๓ การแสวงหาวิชาความรู้จากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง
บ้านเครื่องนราศิลป์ และบ้านเครื่องครูมัลลี คงประภัศร์..... ๔๒
๒.๓.๔ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูชิต แก้วดวงใหญ่
และครูสงวน รักมิตร..... ๔๓
๒.๓.๕ การแสวงหาวิชาความรู้จากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์..... ๔๗

หน้า

๒.๓.๖ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูวิเชียร หลงรัก..... ๔๙
๒.๓.๗ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูหนังใหญ่และครูโขนในจังหวัด
อ่างทองและจังหวัดสิงห์บุรี..... ๕๐
๒.๓.๘ ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขน..... ๕๒
๒.๓.๙ สายการสืบทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดง
ของครูวีระ มีเหมือน..... ๕๖
๒.๔ ชีวิตการทำงาน..... ๖๐
๒.๕ ชีวิตครอบครัว..... ๖๕
๒.๖ ผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ..... ๖๕
บทที่ ๓ การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์
ของครูวีระ มีเหมือน..... ๖๘
๓.๑ ประวัติการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน..... ๖๘
๓.๒ องค์ประกอบสำคัญของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน..... ๗๒
๓.๒.๑ คนพากย์-เจรจา..... ๗๒
๓.๒.๑.๑ ประวัติของคนพากย์-เจรจา..... ๗๒
๓.๒.๑.๒ การแต่งกายของคนพากย์-เจรจา..... ๗๖
๓.๒.๑.๓ คุณสมบัติของคนพากย์-เจรจา..... ๗๗
๓.๒.๒ คำพากย์-คำเจรจา..... ๗๙
๓.๒.๒.๑ ประวัติของคำพากย์-คำเจรจา..... ๘๐
๓.๒.๒.๒ ลักษณะของคำพากย์-คำเจรจา..... ๘๔
๓.๒.๓ ดนตรีประกอบการแสดง..... ๙๔
๓.๒.๓.๑ วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่..... ๙๘
๓.๒.๓.๒ วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขน..... ๑๐๑
๓.๒.๓.๓ เพลงหน้าพาทย์แผลง..... ๑๐๓
๓.๓ การพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๐๗
๓.๓.๑ ประเภทของการพากย์หนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๐๗
๓.๓.๑.๑ แบ่งประเภทตามฉันทลักษณ์..... ๑๐๗
๓.๓.๑.๒ แบ่งประเภทตามทำนอง..... ๑๐๗

หน้า

๓.๓.๑.๓ แบ่งประเภทตามเนื้อหา..... ๑๐๘
๓.๓.๒ ประเภทของการเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๑๔
๓.๓.๒.๑ แบ่งประเภทตามขั้นตอนการฝึกหัด..... ๑๑๕
๓.๓.๒.๒ แบ่งประเภทตามเนื้อหา..... ๑๒๒
๓.๓.๓ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน.. ๑๓๐
๓.๓.๓.๑ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขน..... ๑๓๑
๓.๓.๓.๒ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่..... ๑๓๒
๓.๓.๔ หลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๓๖
๓.๓.๔.๑ ต้องรู้ฉันทลักษณ์..... ๑๓๖
๓.๓.๔.๒ ฝึกประคบคำ..... ๑๓๘
๓.๓.๔.๓ ฝึกประคบเสียง..... ๑๓๘
๓.๓.๔.๔ ฝึกแบ่งพยางค์..... ๑๓๙
๓.๓.๔.๕ ฝึกกระหนกคอ..... ๑๓๙
๓.๓.๔.๖ ฝึกผูกคำเจรจา..... ๑๓๙
๓.๓.๔.๗ ฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจา..... ๑๔๑
๓.๓.๔.๘ ฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจา..... ๑๔๕
๓.๓.๔.๙ ฝึกการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร..... ๑๔๖
๓.๓.๕ ทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน..... ๑๔๘
๓.๓.๕.๑ ทำนองพากย์ฉบัง..... ๑๔๘
๓.๓.๕.๒ ทำนองพากย์ยานี..... ๑๕๑
๓.๓.๕.๓ ทำนองพากย์ชมดง..... ๑๕๒
๓.๓.๕.๔ ทำนองพากย์โอ้..... ๑๕๔
๓.๓.๕.๕ ทำนองเจรจาเท้าความ..... ๑๕๖
๓.๓.๖ ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของ
ครูวีระ มีเหมือน..... ๑๕๘
๓.๓.๖.๑ ต้องรอบรู้เรื่องรามเกียรติ์..... ๑๕๙
๓.๓.๖.๒ ไม่ทำให้ภาษาไทยวิบัติ..... ๑๖๐
๓.๓.๖.๓ ไม่พากย์-เจรจาหยาบโลน..... ๑๖๐

หน้า

๓.๓.๖.๔ ไม่พากย์-เจรจาหักหาญ..... ๑๖๐
๓.๓.๖.๕ พากย์-เจรจาประคองผู้เล่น..... ๑๖๐
๓.๓.๖.๖ ต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร..... ๑๖๑
๓.๓.๖.๗ เป็นผู้เรียกเพลงหน้าพาทย์แผลง..... ๑๖๑
๓.๓.๗ การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๖๓
๓.๓.๗.๑ วิธีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครู..... ๑๖๓
๓.๓.๗.๒ วิธีครูพักลักจำ..... ๑๖๔
๓.๓.๘ ปัจจัยที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ของครูวีระ มีเหมือนในปัจจุบัน..... ๑๖๔
๓.๓.๘.๑ ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด..... ๑๖๕
๓.๓.๘.๒ ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด..... ๑๖๖
๓.๓.๘.๓ ปัจจัยเรื่องสภาพการแสดง..... ๑๖๗
บทที่ ๔ การศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๗๐
๔.๑ การแสดงหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่)..... ๑๗๐
๔.๒ เนื้อเรื่องย่อรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่)..... ๑๗๓
๔.๓ การศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๗๓
๔.๓.๑ ขั้นตอนการแสดงที่ ๑ การเบิกหน้าพระและการเบิกโรง..... ๑๗๓
๔.๓.๒ ขั้นตอนการแสดงที่ ๒ การพากย์เมือง..... ๑๗๕
๔.๓.๓ ขั้นตอนการแสดงที่ ๓ การพากย์-เจรจาสองกองคอยเหตุ..... ๑๗๖
๔.๓.๔ ขั้นตอนการแสดงที่ ๔ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (ยักษ์)..... ๑๗๗
๔.๓.๕ ขั้นตอนการแสดงที่ ๕ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (พระ)..... ๑๗๙
๔.๓.๖ ขั้นตอนการแสดงที่ ๖ การพากย์ชมรถ (พระ)..... ๑๘๒
๔.๓.๗ ขั้นตอนการแสดงที่ ๗ การเจรจาสนทนาทัพ..... ๑๘๔

หน้า

๔.๓.๘ ขั้นตอนการแสดงที่ ๘ การพากย์จับไพร่ การพากย์จับเจ้า และ
การพากย์แผลงศร ๑๘๗
๔.๓.๙ ขั้นตอนการแสดงที่ ๙ การเจรจาหย่าทัพ ๑๙๐
๔.๓.๑๐ ขั้นตอนการแสดงที่ ๑๐ การพากย์-เจรจาชมดง ๑๙๒
บทที่ ๕ สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ๒๐๔
๕.๑ สรุปผลการวิจัย ๒๐๔
๕.๒ อภิปรายผล ๒๑๐
๕.๓ ข้อเสนอแนะ ๒๑๔
รายการอ้างอิง ๒๑๕
ภาคผนวก ๒๑๙
๑ ตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของ
ครูวีระ มีเหมือน ตอนที่ไม่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์
พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ..... ๒๒๐
ก. ตอนนางดาว ๒๒๑
ข. ตอนเกสรมาลา ๒๒๔
ค. ตอนอินทรชิตถูกศรกินนม ๒๒๗
๒ ตัวอย่างหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน ที่ใช้แสดงในตอนศึกทศกัณฐ์
ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ๒๓๐
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ ๒๔๖

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
๑	รูปแบบของวงปี่พาทย์และทางบรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขน.....	๑๐๓
๒	ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขนของครูวีระ มีเหมือน.....	๑๓๔
๓	ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน.....	๑๓๕
๔	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๑ การเบิกหน้าพระและการเบิกโรง.....	๑๗๔
๕	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๒ การพากย์เมือง.....	๑๗๕
๖	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๓ การพากย์-เจรจาสองกองคอยเหตุ.....	๑๗๖
๗	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๔ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (ยักษ์).....	๑๗๗
๘	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๕ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (พระ).....	๑๘๐
๙	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๖ การพากย์ชมรถ (พระ).....	๑๘๒
๑๐	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๗ การเจรจาสนทนาทัพ.....	๑๘๔
๑๑	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๘ การพากย์จับไพร่ การพากย์จับเจ้า และการพากย์แผลงศร.....	๑๘๘
๑๒	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๙ การเจรจาหย่าทัพ.....	๑๙๑
๑๓	การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๑๐ การพากย์-เจรจาชมดง.....	๑๙๒
๑๔	ความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาในการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน.....	๒๐๓

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๑	ครูวีระ มีเหมือน ถ่ายที่บ้านจังหวัดอ่างทอง	๒๕
๒	โขนชักรอกคณะครูหยัด เพิ่มสุวรรณ หรือครูหยัด (เหลา) ซึ่งครูวีระ มีเหมือน ผู้เป็นลูกศิษย์ได้สืบทอดการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน	๓๘
๓	โขนชักรอกคณะครูหยัด เพิ่มสุวรรณ หรือครูหยัด (เหลา) ซึ่งครูวีระ มีเหมือน ผู้เป็นลูกศิษย์ได้สืบทอดการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน	๓๘
๔	ครูสง่า ศะศิวณิช ผู้ถ่ายทอดวิชาการพากย์-เจรจาโขนให้แก่ครูวีระ มีเหมือน	๓๙
๕	ครูสง่า ศะศิวณิชกำลังประกอบพิธีไหว้ครูครอบครูโขน-ละคร โดยมี ครูวีระ มีเหมือน เป็นผู้ช่วยประกอบพิธี	๔๐
๖	ครูสง่า ศะศิวณิชประกอบพิธีครอบครูโขน-ละครให้แก่ครูวีระ มีเหมือน	๔๑
๗	เครื่องแต่งกายโขน-ละคร ผลงานของครูวีระ มีเหมือน	๔๓
๘	ครูวีระ มีเหมือนกำลังสาธิตการเผาสมุกหรือใบตองแห้งที่บ้านจังหวัดนนทบุรี	๔๕
๙	หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์มอบโองการไหว้ครูหนังใหญ่ โขน-ละคร และช่างสิบหมู่ให้แก่ครูวีระ มีเหมือน	๔๘
๑๐	ครูวีระ มีเหมือนสาธิตการแกะสลักตัวหนังใหญ่	๕๓
๑๑	ครูวีระ มีเหมือนสาธิตการเชิดหนังใหญ่	๕๔
๑๒	เศียรอินทรชิตบวช ผลงานของครูวีระ มีเหมือน	๕๕
๑๓	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการครอบครูหนังใหญ่และโขน-ละคร ของครูวีระ มีเหมือน	๕๖
๑๔	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ของครูวีระ มีเหมือน	๕๖
๑๕	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการทำตัวหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน	๕๗
๑๖	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการเชิดหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน	๕๗
๑๗	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการแสดงโขนของครูวีระ มีเหมือน	๕๘
๑๘	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการแสดงโขนชักรอกของครูวีระ มีเหมือน	๕๘
๑๙	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของครูวีระ มีเหมือน	๕๙
๒๐	แผนผังสายการสืบทอดวิชาการปักเครื่องแต่งกายโขน-ละคร ของครูวีระ มีเหมือน	๕๙

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๒๑	แผนผังสายการสืบทอดวิชาตลกหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน.....	๕๘
๒๒	ภาพพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ครูด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ของครูวีระ มีเหมือน ประดับไว้บูชาที่บ้านของครูวีระ มีเหมือน จังหวัดอ่างทอง.....	๖๐
๒๓	ภาพพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ครูด้านการพากย์-เจรจาโขน ของครูวีระ มีเหมือน ประดับไว้บูชาที่บ้านของครูวีระ มีเหมือน จังหวัดอ่างทอง.....	๖๐
๒๔	เครื่องเงินโบราณที่ตกทอดมาจากคณะโขนหลวงราชพงศ์ ปัจจุบันครูวีระ มีเหมือนเก็บรักษาไว้ที่บ้านจังหวัดอ่างทอง.....	๖๑
๒๕	เครื่องเงินโบราณที่ตกทอดมาจากคณะโขนหลวงราชพงศ์ ปัจจุบันครูวีระ มีเหมือนเก็บรักษาไว้ที่บ้านจังหวัดอ่างทอง.....	๖๑
๒๖	ครูวีระ มีเหมือนกำลังประกอบพิธีไหว้ครูครอบครูให้แก่ศิลปินนักแสดง.....	๖๒
๒๗	การแสดงโขนชักรอกคณะศิษย์ครูหยัด (เหลา) ที่สืบทอดโดยครูวีระ มีเหมือน....	๖๒
๒๘	หนังใหญ่จำนวนมากที่ครูวีระ มีเหมือนตั้งใจทำไว้ให้เป็นมรดกของลูกหลาน ในอนาคต ถ่ายที่บ้านจังหวัดอ่างทอง.....	๖๓
๒๙	หัวโขนจำนวนมากที่ครูวีระ มีเหมือนตั้งใจทำไว้ให้เป็นมรดกของลูกหลาน ในอนาคต ถ่ายที่บ้านจังหวัดอ่างทอง.....	๖๓
๓๐	ครูวีระ มีเหมือนถ่ายทอดวิชาการเชิดหนังใหญ่ให้แก่เด็กนักเรียน ที่โรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี.....	๖๔
๓๑	ครูวีระ มีเหมือนถ่ายทอดวิชาการเชิดหนังใหญ่ให้แก่เด็กนักเรียน ที่โรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี.....	๖๔
๓๒	ครูวีระ มีเหมือนร่วมสาธิตการแกะสลักหนังใหญ่และการเชิดหนังใหญ่ให้กับ องค์การยูเนสโก.....	๖๔
๓๓	ครูวีระ มีเหมือนร่วมสาธิตการแกะสลักหนังใหญ่และการเชิดหนังใหญ่ ในงานศิลปวัฒนธรรมภาคพื้นเอเชียใต้ ที่ประเทศสิงคโปร์.....	๖๔

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๓๔	ครูวีระ มีเหมือน ทูลเกล้าฯ ถวายตัวหนังใหญ่แด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่กาญจนาภิเษกวิทยาลัย ช่างทองหลวง วิทยาเขตศาลายา จังหวัดนครปฐม.....	๖๖
๓๕	ครูวีระ มีเหมือนนำหนังใหญ่และหัวโขนจัดแสดงในเทศกาลพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ประจำปี ๒๕๕๑ ที่ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).....	๖๖

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาของปัญหา

ศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนเป็นการแสดงของราชสำนักที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีสิ่งที่ร่วมกันคือ นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ แสดงท่าทางด้วยการเต้น และดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจา โดยมีแบบแผนเป็นการแสดงกึ่งพิธีกรรม เพื่อยกย่องสรรเสริญความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ในฐานะอวตารของพระผู้เป็นเจ้าตามคติของศาสนาพราหมณ์

"หนังใหญ่" เป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่ง มีลีลาการแสดงที่งดงาม ในสมัยโบราณถือว่าการละเล่นประเภทนี้ขึ้นหน้าขึ้นตามากที่สุดกว่ามหรสพอย่างอื่น งานใดที่มีหนังใหญ่แสดง ก็หมายความว่างานนั้นเป็นงานใหญ่มาก แม้จะเป็นงานหลวงก็ต้องเป็นงานใหญ่หรือสำคัญจริงๆ (อาคม สายาคม, ๒๕๒๕: ๖๗) ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียกมหรสพประเภทนี้ว่า "หนัง" ดังปรากฏหลักฐานใน **กฎมณเฑียรบาล สมัยกรุงศรีอยุธยา** ว่ามีหนังเป็นมหรสพในงานพระราชพิธีจองเปรียง ลดชุดลอยโคมลงน้ำ ความว่า

> เดือน ๑๒ การพิทธีตรองเปรียง ลดชุดลอยโคมลงน้ำ ตั้งระทาดอกไม้ในพระเมรุ ๔ ระทา หนัง ๒ โรง เสดจ์ลงเรือเบญจา ๕ ชั้น...ถ้าเสดจ์ลงเป่าแตรโห่ ๓ ลา เล่นหนังระบำเลี้ยงลูกขุนแลฝ่ายใน ครั้นเลี้ยงแล้วตัดถมอแก้เอน โห่ ๓ ลา เรือเอนตั้งแพนเห่ ตัดถมอลอยเรือพระธี่นั่งล่องลงไปส่งน้ำ ครั้นถึงพุทไทสวรรค จุดดอกไม้เล่นหนัง...
>
> (**กฎหมายตราสามดวง เล่ม** ๑, ๒๕๐๕: ๑๔๑-๑๔๒)

ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชโปรดให้พระมหาราชครูแต่ง **สมุทรโฆษคำฉันท์** ขึ้นสำหรับเล่นหนังอีกเรื่องหนึ่ง และในรัชสมัยนี้ยังได้มีการแต่ง **อนิรุทธคำฉันท์** ขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายเพื่อเล่นหนังอีกเรื่องหนึ่งด้วย แต่ทั้งสองเรื่องนี้เห็นจะไม่ทันได้นำออกเล่น หรือคงจะไม่ได้รับความนิยม จึงไม่ปรากฏว่าได้ใช้เป็นเรื่องเล่นหนังกันสืบมา ยังคงนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์เป็นพื้น ดังปรากฏหลักฐานคือ คำพากย์รามเกียรติ์ของเก่าและตัวหนังของเก่าที่หลงเหลืออยู่ (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๖) นอกจากนี้ใน **บุณโณวาทคำฉันท์** ของพระมหานาค วัดท่าทราย ที่แต่งในสมัยสมเด็จ

พระเจ้าบรมโกศ ก็ได้กล่าวถึงวิธีเล่นหนังใหญ่ไว้ด้วยว่ามีการพากย์สามตระ ซึ่งเป็นการเบิกหน้าพระและการแสดงเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ เป็นมหรสพสมโภชพระพุทธบาทในเวลากลางคืน (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๖๙๔๗) ดังเนื้อความตอนหนึ่งว่า

บัดหนังตั้งโห่กำธร สองพระทรงศร
ฉลักเฉลิมเจิมจอง
เทียนติดปลายศรศรสอง พากย์เพ้ยเสียงกลอง
ก็ทุ่มตระโพนท้าทาย
สามตระอภิวันท์บรรยาย ชูเชิดพระนารายน์
นรินทรเริ่มอนุวัน
บัดพาลาสองสองขยัน ปล่อยวานรพัน
ธนาก็เต้าเตียวจร
ถวายโคบุตรบมิให้มรณ์ ปละปล่อยวานร
นิวาสสถานเทาคง

(**บุณโณวาทคำฉันท์**, ๒๕๐๓: ๔๓-๔๔)

หนังใหญ่แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท คือ หนังกลางวันและหนังกลางคืน บางครั้งแบ่งตามขนาดของตัวหนังเป็นหนังใหญ่ หนังกลาง และหนังเล็ก หรืออาจแบ่งตามเนื้อเรื่องเป็นหนังเฝ้า หนังคเนจร หนังง่า หนังเมือง หนังจับ หนังเบ็ดเตล็ด ได้อีกด้วย

การเล่นหนังใหญ่ จะใช้ผ้าขาวขึงเป็นจอผูกกับเสา ๔ ต้น จุดไต้ก่อไฟที่บริเวณด้านหลังของจอ เพื่อให้เห็นเงาของตัวหนัง ตัวหนังทำด้วยหนังวัวหรือหนังควายฉลุฉลักเป็นรูปตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ คนเล่นหนัง เรียกว่า “คนเชิด” คนเชิดหนังจะเชิดให้เงาของตัวหนังไปติดอยู่ที่จอผ้าขาว เพื่อคนดูจะได้เห็นรูปและลวดลายอันงดงามของตัวหนังได้เด่นชัด แต่คนเชิดไม่ต้องพูดและร้อง เพราะมีคนพูดแทน เรียกว่า “คนพากย์” คนพากย์จะต้องเป็นคนรอบรู้เรื่องราวที่จะเล่นหนังตอนนั้นๆ ดี และเป็นกวีอยู่ในตัวด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๕)

นอกจากหนังใหญ่แล้ว ในสมัยกรุงศรีอยุธยายังมีการแสดงที่เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง ขึ้นหน้าขึ้นตาอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า “โขน” ซึ่งสันนิษฐานว่าได้รับแบบแผนมาจากการเล่น “ชักนาคดึกดำบรรพ์” ดังปรากฏหลักฐานใน **กฎมณเฑียรบาล สมัยกรุงศรีอยุธยา** ตอนกล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษก ว่า

> การพระราชพิทธีอินทราภิเศกตั้งพระสุเมรุ์สูงเส้น ๕ วา ในกลางสนามนั้น พระอินโทรนั่งบนพระสุเมรุ์ อิสินธรยุคุนธร สูงเส้นหนึ่ง กรวิกสูง ๑๕ วา เขาไกรลาศสูง ๑๐ วา...มีรูปเทพดานั่งทุกเขาไกรลาศ รูปพระอิศวรเปนเจ้าแลนางอุมาภควดียอดพระสุเมรุ์รูปพระอินทรรูปอสูรอยู่กลางพระสุเมรุ์ รูปพระนารายน์บันทมสินในตีนพระสุเมรุ์ นาค ๗ ศีศะเกี้ยวพระสุเมรุ์นอกสนาม อสูรยืนนอกกำแพง โรงรำระทาดอกไม้มหาดไทบำเรอห์ สนองพระโอษฐดำรวจเลกเปนรูปอสูร ๑๐๐ มหาดเลกเปนเทพดา ๑๐๐ เปนพาลีสุครีพมหาชมภูบริวารพานร ๑๐๓ ชักนาคดึกดำบรร อสูรชักหัวเทพดาชักหาง พานรอยู่ปลายหางพระสุเมรุ์...ชักนาคดึกดำบรรพวัน ๖ ตั้งน้ำสุรามฤตย ๓ ตุ่ม ตั้งช้าง ๓ ศีศม้าเผือกอุศุภราชครุฑธราชนางดาราหน้าฉานตั้งเครื่องสรรพยุทธเครื่องช้างแลเชือกบาศหอกไชยตั้งโตมรของ้าว ชุบน้ำสุรามฤตยเทพดาผู้ดึกดำบรร ร้อยรูปพระอิศวรพระนารายน์ พระอินทพระพิศวกรรม์ถือเครื่องสำรับตามทำเนียมเข้ามาถวายพระพร...
>
> **(กฎหมายตราสามดวง เล่ม ๑, ๒๕๐๕: ๑๔๘-๑๕๐)**

และปรากฏหลักฐานใน **พระราชพงศาวดารกรุงเก่า (ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์)** กล่าวถึงการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ว่า *"เมื่อ พ.ศ.๒๐๓๙ ท่านประพฤติการเบญจาพิธพระองค์ท่าน แลให้เล่นการดึกดำบรรพ์"* (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๑๖)

จากหลักฐานดังกล่าวทำให้พอเห็นภาพการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในสมัยนั้น ซึ่งเป็นการแสดงตำนานของพระผู้เป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เพื่อแสวงสวัสดิมงคล โดยกำหนดให้ตำรวจเลกแต่งกายเป็นอสูร และมหาดเล็กแต่งกายเป็นเทวดา พาลี สุครีพ ท้าวมหาชมภู และวานรบริวาร การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์นี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับโขนตรงที่มีการแต่งตัวเป็นยักษ์ ลิง เทวดา และตัวละครบางตัวในเรื่องรามเกียรติ์

นอกจากได้วิธีเล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์แล้ว สันนิษฐานว่าการแสดงโขนยังได้ท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำท่าเต้นมาจาก "กระบี่กระบอง" ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่นก่อน และได้คำพากย์ คำเจรจา หน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนท่าเต้นมาจาก "หนังใหญ่" ด้วยเหตุที่ผู้เล่นโขนจะต้องสวม "หัวโขน" ปิดหน้าทั้งหมด จึงต้องมีคนพากย์-เจรจาแทน

แม้จะปรากฏในสมัยหลังว่าผู้เล่นเป็นตัวเทวดาและมนุษย์ชายหญิงไม่ต้องสวมหัว ผู้เล่นนั้นๆ ก็ยังคงไม่พูดและไม่ขับร้องเอง

ชื่อ โขน ปรากฏครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ตามหลักฐานของไทยใน **พระราชพงศาวดารกรุงสยาม** กล่าวถึงงานพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าปราสาททองว่า *"...และบำเรอด้วยดุริยดนตรี แตรสังข์ ฆ้องกลอง โขนหนัง ระบำบรรพ์อันมเหาฬารมหรสพทั้งปวง"* และในช่วงปลายแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ.๒๒๒๘ ชาวฝรั่งเศสคนหนึ่งชื่อฟอร์บัง เข้ามารับราชการในราชสำนักและได้เขียนจดหมายเหตุไว้ตอนหนึ่งว่า *"แต่วิชเยนทร์ซึ่งเป็นล่ามนั้นเป็นคนเฉลียวฉลาด เล่นได้ทั้งโขนและหนัง"* (เสาวณิต วิงวอน, ๒๕๑๙: ๒๑-๒๒)

หลักฐานที่ให้ความกระจ่างที่สุดในเรื่องโขนคือ **จดหมายเหตุลาลูแบร์** ซึ่งเป็นหลักฐานของชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาติดต่อทางการทูตกับไทยใน พ.ศ.๒๒๓๐ โดยกล่าวถึงมหรสพของไทยไว้ตอนหนึ่งว่า

> ชาวสยามมีมหรสพสำหรับเล่นในโรงอยู่ ๓ อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า โขน เป็นรูปคนเต้นรำตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศัสตราวุธ (ทำเทียม) เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละคร และมาตรว่าตัวโขนทุกๆ ตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรง และออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริง ก็ต้องเป็นใบ้จะพูดอะไรไม่ได้ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย (บทจะพูดต้องมีผู้อื่นคนพากย์พูดแทน) และตัวโขนเหล่านั้นสมมติเป็นตัวสัตว์ร้ายบ้าง ภูตผีบ้าง (คือลิงและยักษ์)...
>
> (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, ๒๕๐๕: ๒๐๙-๒๑๐)

โขนแบ่งตามพัฒนาการของการแสดงออกเป็น ๕ ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง คือ โขนที่เล่นบนพื้นดินกลางสนาม ไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว คือ โขนที่เล่นในโรง ตัวนายโรงนั่งบนราวสมมติเป็นเตียง โขนหน้าจอ คือ โขนที่เล่นตรงหน้าจอหนังใหญ่ โขนโรงใน คือ โขนที่เล่นในโรง โดยรับแบบแผนของละครในเข้ามาผสม ได้แก่ การขับร้อง เพลงดนตรี และระบำรำฟ้อนต่างๆ โขนฉาก คือ โขนที่เล่นในโรงอย่างโขนโรงใน แต่มีการสร้างฉากขึ้นประกอบให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ตามท้องเรื่อง (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๓๑-๓๕)

ทำให้พอสรุปได้ว่าการแสดงหนังใหญ่และโขนเป็นมหรสพที่นิยมและขึ้นหน้าขึ้นตาในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างมาก โดยการแสดงหนังใหญ่กำเนิดขึ้นก่อนและถ่ายทอดจารีตแบบแผนมาสู่การแสดงโขนในภายหลัง

ในสมัยธนบุรี หนังใหญ่และโขนยังคงเป็นมหรสพสำคัญของบ้านเมือง ดังปรากฏหลักฐานใน **หมายรับสั่งการฉลองพระแก้วมรกต** ซึ่งมีการฉลองพระแก้วมรกตต่อกันถึง ๗ วัน ๗ คืน มีหนังที่จัดแสดงระหว่างระทาดอกไม้ไฟพร้อมกันถึง ๕ โรง โดยระบุว่าเป็น “หนังไทย” เพราะมีหนังจีนแสดงประชันอีก ๒ โรง ร่วมกับมหรสพอื่นๆ

ขณะที่การแสดงโขนมีทั้งแสดงในโรงและแสดงกลางแจ้ง โขนที่แสดงในโรงเป็นโขนช่องระทา คือ ปลูกโรงระหว่างระทา แต่คาดว่าสมัยนี้คงมีโขนโรงใหญ่ด้วย ส่วนการแสดงโขนกลางแจ้งมีลักษณะพิเศษที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน คือ สถานที่แสดงเคลื่อนที่ตลอดเวลา ดังปรากฏใน **จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี** คราวฉลองพระแก้วมรกต ว่า *“การฉลองพระแก้วมีต่อกัน ๗ วัน ๗ คืน ตั้งระทาสองฟากแม่น้ำเจ้าพระยาฟากละ ๑๐ ต้น ระหว่างระทามีโรงรำ ๕ โรง ทั้งสองฟาก โรงรำฟากตะวันออกมีโขน ๓ โรง ฟากตะวันตกมีโขน ๒ โรง”* และ *“เรือประพาสดอกสร้อยสักวาโหรีพิณพาทย์ละครโขนลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสชลมารค”* ลักษณะการแสดงโขนในสมัยนี้ยังคงเหมือนกับสมัยอยุธยา คือ เป็นการเต้นการรำตามเพลงหน้าพาทย์และใช้บทตามบทพากย์และเจรจา (เสาวณิต วิงวอน, ๒๕๑๙: ๔๖-๔๗)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้โปรดให้จัดมหรสพสมโภชวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามที่โปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์ใหม่ เมื่อ พ.ศ.๒๓๔๔ ปรากฏว่ามีมหรสพ หนัง ๕ โรง รวมอยู่ด้วย หนังใหญ่ในสมัยรัตนโกสินทร์คงเจริญถึงขีดสุดในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยได้ปรากฏหนังที่มีชื่อเสียงและเป็นที่กล่าวขวัญกันมากในขณะนั้น คือ “หนังใหญ่ชุดพระนครไหว” ฝีมือของพระพรหมวิจิตร (ใจ) กล่าวกันว่าตัวหนังชุดนี้มีลวดลายและสีสันดูเหมือนจะไหวเยือกจนสั่นสะท้านไปทั้งพระนคร

ในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นเวลาที่ประเทศไทยมีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับนานาประเทศ ทำให้กระแสการละเล่นและการแสดงจากต่างชาติ เช่น ละครร้อง ดนตรีตะวันตก ตลอดจนภาพยนตร์ได้เริ่มแพร่หลายสู่สังคมไทย ส่งผลให้การแสดงหนังใหญ่ได้คลายความนิยมลงไปจากมหรสพที่นิยมแพร่หลายและมีบทบาทในงานพระราชพิธีหลวง กลายเป็นการแสดงเฉพาะใน

งานพระศพเจ้านายชั้นสูง งานมงคล และงานสมโภชอื่นๆ บ้างเพียงเล็กน้อย เนื่องจากมีมหรสพแบบใหม่ๆ เข้ามาแทนที่

รูปแบบการแสดงหนังใหญ่มีการปรับประยุกต์ไปตามสมัยและความนิยมของผู้ชมที่ในระยะหลังเริ่มนิยมเสพมหรสพที่สนุกสนานเข้าใจง่ายมากขึ้น เช่น โขน ละครรำ หุ่นกระบอก ลิเก เป็นต้น ซึ่งมีบทร้อง การร่ายรำ การเจรจา และบทตลกรวมอยู่ด้วย (ราศี บุรุษรัตนพันธุ์, ๒๕๕๑: ๑๑)

ในช่วงเวลานี้เองที่หนังใหญ่ได้เริ่มแพร่กระจายไปยังหัวเมืองต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับราชสำนักในอดีต บางแห่งเป็นเมืองที่มีเจ้านายหรือขุนนางปกครองอยู่ เช่น เพชรบุรี อ่างทอง สิงห์บุรี พระนครศรีอยุธยา เป็นต้น หนังใหญ่จึงกลายเป็นมหรสพของชาวบ้านไปในที่สุด โดยมีวัดเป็นแหล่งอุปถัมภ์ เนื่องจากมีกำลังคนและกำลังทรัพย์เพียงพอ เช่น หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี หนังใหญ่วัดตะกู จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น

กระทั่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อกรมมหรสพถูกยุบไปรวมอยู่กับกระทรวงวัง ใน พ.ศ.๒๔๖๘ หนังใหญ่ชุดพระนครไหวได้ถูกนำส่งเข้าไปรวบรวมเก็บรักษาไว้ในโรงละครศิลปากร แต่ยังคงนำมาจัดแสดงบ้างในบางโอกาส ดังที่ครูอาคม สายาคม (๒๕๒๕: ๗๙) เล่าไว้ว่า การแสดงหนังใหญ่ครั้งสุดท้ายที่ท่านจำได้คือ ในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ.๒๔๗๕ และในระยะนั้นหากมีผู้ต้องการจัดแสดงหนังใหญ่จะต้องไปเสาะหาคณะแสดงตามต่างจังหวัด เช่น ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ต่อมา เมื่อ พ.ศ.๒๕๐๓ เกิดเพลิงไหม้โรงละครศิลปากร หนังใหญ่ชุดพระนครไหวนี้ได้รับความเสียหายเป็นจำนวนมาก หนังใหญ่ที่เหลือก็อยู่ในสภาพชำรุดไม่สามารถนำออกแสดงได้อีก

ตราบจนเมื่อนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร จึงเริ่มให้มีการฟื้นฟูการแสดงหนังใหญ่ โดยมีครูที่เป็นอดีตโขนหลวงคือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) เป็นผู้ฝึกสอน และนับจากนั้นการแสดงหนังใหญ่ของกรมศิลปากรก็นับเป็นภารกิจสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดเพื่อการศึกษาของนาฏศิลปินรุ่นหลัง (ราศี บุรุษรัตนพันธุ์, ๒๕๕๑: ๑๑)

ใน พ.ศ.๒๕๓๗ กรมศิลปากรได้ดำเนินการจัดสร้างหนังใหญ่รัชกาลที่ ๙ โดยถ่ายแบบจากหนังใหญ่ชุดพระนครไหว ซึ่งเป็นฝีมือช่างหลวงชั้นครู จำนวน ๑๓๐ ตัว ใช้แสดงตอนศึกสัทธาสูร-วิรุญจำบัง และเสร็จสมบูรณ์เมื่อ พ.ศ.๒๕๓๙ โดยแสดงในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ในปีเดียวกัน และงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ใน พ.ศ.๒๕๕๑ นอกจากนี้ยังจัดแสดงให้ประชาชนชมในโอกาสสำคัญๆ อีกด้วย ขณะที่หนังใหญ่ของชาวบ้านที่ยังสามารถ

จัดแสดงได้ในปัจจุบันเหลืออยู่เพียง ๓ คณะ คือ หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี และหนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง

ปัจจุบันมีหนังใหญ่ที่ยังคงเก็บรักษาไว้ในวัดและพิพิธภัณฑ์ต่างๆ รวม ๑๑ แห่ง ได้แก่ หนังใหญ่ในความดูแลของกรมศิลปากร หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี หนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง หนังใหญ่วัดพลับพลาชัย จังหวัดเพชรบุรี หนังใหญ่วัดประศุก จังหวัดสิงห์บุรี หนังใหญ่วัดบางน้อย จังหวัดสมุทรสงคราม หนังใหญ่ในพิพิธภัณฑ์พระพุทธเลิศหล้านภาลัย (อุทยาน ร.๒) จังหวัดสมุทรสงคราม หนังใหญ่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี หนังใหญ่วัดตะเคียน จังหวัดลพบุรี และหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน

โขนในสมัยรัตนโกสินทร์มีลักษณะคล้ายคลึงกับสมัยธนบุรี คือมีทั้งโขนที่แสดงในโรงและแสดงกลางแจ้ง ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้เกิดมีโขนชักรอกและโขนกลางแปลง ในงานพระเมรุพระบรมอัฐิสมเด็จพระชนกาธิบดี พ.ศ.๒๓๓๙ ปรากฏหลักฐานใน **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑** ความว่า

> อนึ่งในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ ทั้งโขนวังหลวง และวังหน้า แล้วประสมโรงเล่นกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกรรฐ์ยกทัพกับ ๑๐ ขุน ๑๐ รถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกรรฐ์ ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป
>
> (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, ๒๕๐๓: ๒๕๔)

ครั้นถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์สำหรับเล่นโขนไว้ ๔ ตอน คือ ตอนนางลอย นาคบาศ พรหมาสตร์ และเอราวัณ ในสมัยนี้ยังมีโขนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร เป็นโขนของเจ้านายอยู่ด้วย พอถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้เลิกทั้งโขนหลวงและโขนข้าหลวงเดิม ถึงกระนั้นการแสดงโขนก็ยังมีอยู่ เช่น โขนข้าหลวงเดิมของกรมหมื่นเจษฎาบดินทรตกไปอยู่กับพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ โขนกรมพระพิทักษเทเวศร โขนกรมหลวงรักษรณเรศร เป็นต้น

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการเปลี่ยนแปลงราชประเพณีโบราณ คือทรงอนุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการมีละครผู้หญิงได้ ส่งผลกระทบต่อโขน คือ ผู้ที่มีโขนอยู่ก่อนก็เปลี่ยนไปหัดละครผู้หญิงกันมาก โขนของเจ้านาย ขุนนาง และเอกชนจึงเสื่อมไป คงเหลือเป็นหลักฐานมั่นคงคือโขนของหลวง ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ไว้เป็นเสมือนราชูปโภค (เสาวณิต วิงวอน, ๒๕๑๙: ๕๑)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เกิดการแสดงรูปแบบใหม่ที่เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงแต่งบทละครดึกดำบรรพ์เป็นแบบโขนปนละครบางเรื่อง เพื่อให้ดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีบทร้องและบทเจรจาน้อย เพราะชาวต่างชาติไม่รู้ภาษาไทย ซึ่งในเวลาต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ก็ได้ทรงพระราชนิพนธ์ **รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์** ซึ่งมีแบบแผนเป็นโขนและละครผสมกันอย่างชัดเจน (เสาวณิต วิงวอน, ๒๕๑๙: ๕๓-๕๕) โขนรูปแบบใหม่นี้จึงเป็น “โขนทางละคร” ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากโขนในยุคก่อนหน้า คือ “โขนทางหนัง” ที่ใช้การพากย์-เจรจาดำเนินเรื่องและไม่มีบทร้อง

นอกจากนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวยังโปรดให้ฝึกหัดมหาดเล็กที่ล้วนเป็นโอรสเจ้านายและลูกขุนนางร่วมแสดงโขน เรียกว่า “โขนสมัครเล่น” โดยพระองค์ทรงปรับปรุงบทโขน ทรงควบคุมการฝึกซ้อม และบางครั้งทรงแสดงด้วยพระองค์เอง โขนสมัครเล่นโรงนี้นับว่ามีชื่อเสียงมาก และเคยแสดงในงานสำคัญๆ สมัยปลายรัชกาลที่ ๕ หลายครั้ง (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๗๙๖)

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ นี้ มีหลักฐานปรากฏว่า พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ พระโอรสในกรมพระเทเวศรวัชรินทรได้ว่าการ “กรมโขน” ใน พ.ศ.๒๔๑๙ ต่อมาใน พ.ศ.๒๔๓๖ ได้โปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาเทเวศรวงษวิวัฒน (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ว่าการกรมโขนสืบแทนตราบจนกระทั่งสิ้นรัชกาล (สุจิตร ตุลยานนท์, ๒๕๔๒: ๗๙๗)

ล่วงมาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงทะนุบำรุงส่งเสริมการแสดงโขนและศิลปินโขนให้เจริญก้าวหน้าถึงขีดสุด โดยโปรดฯ ให้ตั้ง “กรมมหรสพ” ใน พ.ศ.๒๔๕๓ และปรับปรุงกรมกองตลอดจนการบริหารงานต่างๆ เกี่ยวกับการมหรสพให้ดีขึ้น ทั้งยังโปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนชื่อกรมโขนเป็น “กรมโขนหลวง” ขึ้นอยู่ในกรมมหรสพ โดยมีพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นเจ้ากรมโขนหลวง เมื่อ พ.ศ.๒๔๕๘ (สุจิตร ตุลยานนท์, ๒๕๔๒: ๗๙๗) พระองค์พระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนผู้มีฝีมือ เรียกว่า “โขนบรรดาศักดิ์” ซึ่งส่วนมากเป็นบรรดาโขนสมัครเล่นข้าหลวงเดิมนั่นเอง เพื่อให้แตกต่างจาก

“โขนเชลยศักดิ์” ของเอกชนที่มีอยู่ในสมัยนั้น นอกจากนี้ยังทรงพระกรุณาโปรดฯ ให้ตั้ง “โรงเรียนพรานหลวง” เพื่อฝึกหัดสั่งสอนกุลบุตรรุ่นต่อมาให้มีความรู้ทั้งสามัญศึกษาและศิลปศึกษา ได้แก่ วิชาโขน ละคร ปี่พาทย์ และเครื่องสายฝรั่ง ทำให้ยุคนี้โขนมีสภาพเจริญรุ่งเรืองอย่างมากทั้งทางด้านศิลปะการแสดงและฐานะของศิลปิน

ครั้นถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ยุบกรมมหรสพ ใน พ.ศ. ๒๔๖๘ เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจตกต่ำ และเป็นการสิ้นเปลืองพระราชทรัพย์จำนวนมาก มีการดุลข้าราชการออกจากราชการ รวมทั้งข้าราชการกรมมหรสพด้วย ภายหลังจึงโปรดฯ ให้ตั้งกองมหรสพขึ้นใหม่ ในปลาย พ.ศ.๒๔๖๙ สังกัดกระทรวงวัง โดยบรรจุให้พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) กลับเข้ารับราชการอีกครั้งหนึ่ง มีตำแหน่งเป็นผู้กำกับกรมปี่พาทย์และโขนหลวง ได้มีการฝึกหัดโขนละครเพื่อร่วมแสดงต้อนรับแขกเมืองและในงานสำคัญต่างๆ หลายครั้ง

ต่อมาเมื่อมีการปรับปรุงกระทรวงวังเป็นสำนักพระราชวังในสมัยรัชกาลที่ ๘ จึงได้โอนงานการช่างกรมวังนอกกับกรมปี่พาทย์และโขนหลวงไปขึ้นสังกัดกับกรมศิลปากร ตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พ.ศ.๒๔๗๘ เป็นต้นมา ซึ่งมีชื่อใหม่ว่า “กองการสังคีต” (สุจิตร ตุลยานนท์, ๒๕๔๒: ๗๙๘) เปลี่ยนเป็น “สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์” ใน พ.ศ.๒๕๓๘ และเปลี่ยนเป็น “สำนักการสังคีต” กรมศิลปากร ใน พ.ศ.๒๕๔๕ จนถึงปัจจุบัน

ปัจจุบัน การแสดงโขนได้รับการสืบทอดอยู่ในกรมศิลปากร โดยมีวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นหน่วยงานหลักที่มีหน้าที่ฝึกหัดโขนโดยตรงควบคู่ไปกับการเรียนวิชาสามัญ เป็นที่รู้จักกันดีในชื่อ “โขนกรมศิลป์”

นอกจากโขนของกรมศิลปากรแล้ว ยังมีคณะโขนเอกชนอื่นๆ ที่แสดงอยู่ด้วย เช่น โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง โขนเด็ก โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม) โขนชักรอกของครูวีระ มีเหมือน เป็นต้น

พัฒนาการของการแสดงหนังใหญ่และโขนนั้นมีมาอย่างต่อเนื่องตามยุคสมัย โดยมีจุดเริ่มต้นจากการเป็นมหรสพของราชสำนัก ที่มีแบบแผนผูกพันอยู่กับคติความเชื่อและพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ เมื่อการแสดงทั้งสองประเภทได้รับความนิยมมากขึ้นจึงได้แพร่หลายไปสู่สังคมชาวบ้าน กลายเป็นมหรสพของชาวบ้านที่มุ่งให้ความบันเทิงและความสนุกสนานเป็นสำคัญ

นอกเหนือจากรูปแบบการแสดงที่คล้ายคลึงกันแล้ว หนังใหญ่และโขนยังมีองค์ประกอบสำคัญที่ร่วมกัน คือ **คำพากย์-คำเจรจา วิธีการพากย์-เจรจา** และ **คนพากย์-เจรจา** สำหรับคำพากย์-คำเจรจาใช้ถ่ายทอดเรื่องราวแทนตัวหนังและตัวแสดงโขน ซึ่งแต่เดิมตัวแสดงต้องสวม

หัวโขน จึงไม่สามารถร้องเองได้ คำพากย์-คำเจรจานี้ล้วนมีกำเนิดมาจากประเพณีมุขปาฐะ ก่อนที่จะมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในเวลาต่อมา

คำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนนั้นถือเป็นหัวใจสำคัญของคนพากย์-เจรจา เพราะเป็นมรดกตกทอดมาจากครูของแต่ละสำนัก โดยผ่านกระบวนการถ่ายทอดทางมุขปาฐะจากรุ่นสู่รุ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คำเจรจาประเภทกระทู้ ซึ่งแต่ละสำนักจะมีคำเจรจาเฉพาะสำนัก และจะไม่ถ่ายทอดให้แก่ผู้อื่น ขณะเดียวกัน คำเจรจาประเภทลอยดอก คือ คำเจรจาที่ผูกขึ้นสดหรือด้นสดเพื่อโต้ตอบคู่พากย์-เจรจา จะมีเฉพาะคนพากย์-เจรจาที่มีปฏิภาณไหวพริบ และมีความรอบรู้ในเรื่องการใช้คำ ตลอดจนเนื้อหาในเรื่องรามเกียรติ์อย่างชำชอง

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงให้ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับความแตกต่างระหว่างคำพากย์รามเกียรติ์ของการแสดงหนังใหญ่กับโขนไว้ ความตอนหนึ่งว่า

> คำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ที่มีฉบับปรากฏอยู่ถ้าว่าโดยกระบวนที่แต่งเป็น ๒ อย่างต่างกัน อย่างหนึ่งเป็นคำพากย์ยาวคล้ายกับเอาเรื่องรามเกียรติ์แต่งเป็นฉันท์ ติดต่อกันเรื่อยไปมิได้แบ่งเป็นชุด อีกอย่างหนึ่งเป็นคำพากย์สั้นเช่นแต่งเรื่องเฉพาะตอนหนึ่งหรือแต่งเฉพาะบท เช่นพากย์เรื่องตอนนาคบาศและพรหมาสตร์และพากย์ชมรถและครวญ เป็นต้น คำพากย์ ๒ อย่างนี้พิเคราะห์ดูเห็นเค้าเงื่อนมีหลักฐาน ว่าคำพากย์อย่างยาวนั้นเป็นแบบคำพากย์เดิม สำหรับเล่นหนังแต่โบราณ หนังชะวายังเล่นอยู่อย่างนั้นจนทุกวันนี้ คือตั้งจอ (ขนาดเขื่องกว่าจอหนังตะลุงสักหน่อยหนึ่ง) ขึงลงมาถึงพื้นดิน คนพากย์หนังชะวาเรียกว่า “ดาหลัง” นั่งอยู่ข้างจอ ปี่พาทย์อยู่หลังจอ การเล่นสำคัญอยู่ที่ตัวดาหลัง (ดังปรากฏในเรื่องดาหลังหรืออิเหนาใหญ่) คนพากย์ต้องสามารถแถลงเรื่องเป็นกาพย์กลอนและลำนำสลับไป เพลงปี่พาทย์ให้ไพเราะจับใจจึงนับว่าดี เมื่อพากย์ไปถึงเรื่องตรงไหนก็เอาตัวหนังแสดงเรื่องตรงนั้นขึ้น “เชิด” (คือเสียบตั้งไว้) กับจอให้คนดูเป็นทำนองเดียวกับดูรูปภาพเมื่ออ่านหนังสือ การเล่นหนังแต่โบราณจึงสำคัญอยู่ที่คนพากย์ ตัวหนังเป็นแต่อุปกรณ์เครื่องประกอบในการเล่น หนังที่ไทยเราเล่นแต่โบราณก็คงเป็นเช่นนั้น ข้อนี้มีหลักฐานอยู่ในหนังสือสมุทรโฆษคำฉันท์ ของ

> พระมหาราชครู ส่วนคำพากย์อย่างสั้นนั้น สันนิษฐานว่าจะตัดเอาจากคำพากย์หนัง เอามาใช้ในการเล่นโขนอันมีกระบวนรำเต้นเป็นตัวหลัก บทพากย์เป็นแต่อุปกรณ์เครื่องประกอบกลับตรงกันข้ามกับเล่นหนัง ซึ่งการพากย์เป็นหลัก ตัวหนังเป็นแต่อุปกรณ์เครื่องประกอบ
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖: ๓-๕)

จากข้อสันนิษฐานข้างต้น จะเห็นความแตกต่างระหว่างคำพากย์หนังใหญ่กับโขนประการหนึ่ง คือ บทพากย์ที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่นั้นจะมีความยาวมากกว่าบทพากย์ที่ใช้ในการแสดงโขน เนื่องจากหนังใหญ่ไม่มีตัวแสดง

ขณะเดียวกัน ทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญมาก ดังที่ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> สัญญลักษณ์ของโขนและหนังใหญ่ ที่จะทำให้รู้ได้ในทางหู ก็มีอยู่แต่พากย์กับเจรจา ผู้ที่อยู่ห่างจากบริเวณการแสดงก็ดี หรือฟังการแสดงทางวิทยุกระจายเสียงก็ดี ที่จะรู้ได้ว่าเป็นการแสดงโขนหรือหนังใหญ่ ก็ด้วยได้ยินทำนองพากย์และเจรจาเท่านั้น จะถือเอาเรื่องที่แสดงหรือสิ่งอื่นใดเป็นที่หมายรู้หาได้ไม่ เพราะเรื่องรามเกียรติ์ก็ใช้แสดงได้ทั้งโขน หนังใหญ่ และละคอนใน
>
> (มนตรี ตราโมท, ๒๕๐๐: ๗๐)

วิธีการพากย์โขนแบ่งตามเนื้อเรื่องได้เป็น ๖ ประเภท คือ พากย์เมือง พากย์รถ พากย์โอ้ พากย์ชมดง พากย์บรรยาย (หรือรำพัน) และพากย์เบ็ดเตล็ด ส่วนวิธีการเจรจาแบ่งเป็นเจรจาด้นและเจรจากระทู้ (มนตรี ตราโมท, ๒๕๐๐: ๗๒-๗๕) ขณะที่วิธีการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ยังไม่มีผู้ใดได้อธิบายไว้

คนพากย์-เจรจาเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญของการแสดงหนังใหญ่และโขน เนื่องจากต้องเป็นผู้รู้เรื่องราวในรามเกียรติ์แต่ละตอนเป็นอย่างดี ทั้งยังต้องรู้ลึกซึ้งไปถึงรายละเอียดในกระบวนเล่นต่างๆ นอกจากนั้นยังต้องจดจำกระทู้ที่โบราณาจารย์ได้ผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนให้แม่นยำ และสามารถใช้ปฏิภาณเจรจาโต้ตอบนอกกระทู้ของอีกฝ่ายหนึ่งได้ด้วย ที่สำคัญคือต้องมีความสามารถในการใช้เสียงได้อย่างถูกต้อง ชัดเจน และมีศิลปะ ดังที่ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงความสำคัญของคนพากย์-เจรจาไว้ว่า

> การดำเนินเรื่องทั้งหลายอยู่กับคนพากย์และคนเจรจาทั้งสิ้น การแสดงจะสนุกสนานน่าชมก็มีน้ำหนักอยู่ที่คนพากย์และเจรจานี้ เพราะเป็นทั้งผู้เล่าเรื่อง พูดแทนตัวหนังโดยตลอด และจะต้องเป็นตัวพื้นให้ช่องที่ตัวตลกจะทำความขบขันขึ้นแก่ผู้ชมด้วย
>
> (มนตรี ตราโมท, ๒๔๙๗: ๑๑๕)

ครูวีระ มีเหมือน ปัจจุบันมีอายุ ๖๗ ปี เป็นคนพากย์-เจรจาที่มีความเชี่ยวชาญการพากย์ทั้งหนังใหญ่และโขน ที่สำคัญคือเป็นคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่มีสายการสืบทอดเพียงคนเดียวที่เหลืออยู่ในปัจจุบัน ครูวีระ มีเหมือนเป็นครูผู้สืบทอดวิชาการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ในสายของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และสืบทอดวิชาการพากย์-เจรจาโขนจากครูสง่า ศะศิวณิช ในสายของพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ครูวีระ มีเหมือน จึงสามารถแยกแยะทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนได้อย่างแม่นยำ ทั้งยังเป็นผู้สืบทอดคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนประเภทกระทู้และลอยดอกที่เชี่ยวชาญเหลืออยู่เพียงคนเดียว ปัจจุบันครูวีระ มีเหมือนเป็นเจ้าของโขนชักรอกคณะศิษย์ครูหยัด (เหลา) ทำตัวหนังใหญ่และหัวโขนจำนวนมาก เพื่อจัดแสดงใน “พิพิธภัณฑ์กุฎีไศเลนทร หนังใหญ่-หัวโขน” จังหวัดอ่างทอง ตลอดจนยังคงถ่ายทอดความรู้ผ่านการบรรยายและการสาธิตในสถานศึกษาต่างๆ อย่างต่อเนื่อง ครูวีระ มีเหมือนได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นครูภูมิปัญญาไทย ด้านศิลปกรรม (การทำหนังใหญ่) รุ่นที่ ๒ พ.ศ.๒๕๔๕ จากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี เป็นศิลปินดีเด่น สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงหนังใหญ่) จังหวัดนนทบุรี พ.ศ.๒๕๔๒ และได้รับยกย่องให้เป็นครูศิลป์ของแผ่นดินจากศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ (องค์การมหาชน) พ.ศ.๒๕๕๒

เนื่องจากในปัจจุบันยังเกิดความสับสนในเรื่องคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนอยู่มาก โดยส่วนใหญ่แล้วรู้จักแต่ตัวบท แต่ไม่รู้ทำนองพากย์-เจรจา ขณะเดียวกันก็ยังเกิดความสับสนในเรื่องของวิธีการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่มักเข้าใจว่าศิลปะการแสดงทั้งสองเป็นแบบเดียวกัน ที่เป็นดังนั้นน่าจะเป็นเพราะการแสดงหนังใหญ่หาชมได้ยาก เหลือแต่เพียงการแสดงโขนของกรมศิลปากร แต่ทว่าการแสดงโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบัน มีลักษณะเป็นโขนทางละคร คือมีบทร้องอย่างละครในเข้ามาประสม และเคยกำหนดให้นักร้องหญิงพากย์-เจรจาตัวนางด้วย เพราะเห็นว่าเสียงผู้ชายไม่เหมาะสมกับตัวนาง ต่างจากโขนในอดีตที่ใช้คำพากย์-คำเจรจาล้วน และกำหนดให้ผู้ชายเป็นคนพากย์-เจรจาเท่านั้น

ผู้วิจัยใคร่รู้ว่า การพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนนั้นมีความเหมือนหรือต่างกันอย่างไร ตลอดจนกระบวนการฝึกหัด กระบวนการถ่ายทอดศิลปะการแสดงทั้งสองนั้นมีความเหมือนหรือต่างกันอย่างไร ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาในประเด็นของการสืบทอด และเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน ผ่านครูวีระ มีเหมือน ซึ่งจะช่วยรักษาองค์ความรู้ที่เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่อีกทางหนึ่งด้วย

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน

๒. เพื่อเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน

๑.๓ สมมติฐานของการวิจัย

๑. ครูวีระ มีเหมือนเป็นครูผู้สืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามแบบแผนโบราณ และสร้างสรรค์คำเจรจาประเภทลอยดอก

๒. การพากย์-เจรจาหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือนแตกต่างจากการพากย์-เจรจาโขนในเรื่องทำนอง คือการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จะใช้ทำนองเร็วกว่าการพากย์-เจรจาโขน

๑.๔ ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เน้นศึกษาการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน โดยเก็บรวบรวมคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน แบ่งเป็น

๑. คำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่)

๒. ตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนที่ไม่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ได้แก่ ตอนนางดาว ตอนเกสรมาลา และตอนอินทรชิตถูกศรกินนม

๓. ตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนเบ็ดเตล็ด

๑.๕ วิธีดำเนินการวิจัย

๑. รวบรวมข้อมูลเอกสารลายลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่ การแสดงโขน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทการแสดงกับทำนอง

๒. สัมภาษณ์และบันทึกคำพากย์-คำเจรจาและทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจากครูวีระ มีเหมือน ช่วง พ.ศ.๒๕๕๓-๒๕๕๔

- ผู้วิจัยฝากตัวเป็นศิษย์กับครูวีระ มีเหมือน พ.ศ.๒๕๔๙
- อาจารย์ที่ปรึกษาพาผู้วิจัยไปฝากตัวเป็นศิษย์อย่างเป็นทางการ พ.ศ.๒๕๕๒
- ผู้วิจัยเข้าร่วมพิธีไหว้ครูและได้รับการครอบครูจากครูวีระ มีเหมือน พ.ศ.๒๕๕๒
- ผู้วิจัยเดินทางไปสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน ที่บ้านจังหวัดนนทบุรี (จำนวน ๑๒ ครั้ง) และจังหวัดอ่างทอง (จำนวน ๒ ครั้ง)
- ผู้วิจัยเดินทางไปสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน ที่วัดศรีนวล เขตหนองแขม กรุงเทพมหานคร (จำนวน ๖ ครั้ง)
- ผู้วิจัยเดินทางไปสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน ที่โรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี (จำนวน ๒ ครั้ง)
- ผู้วิจัยเดินทางไปสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน ที่โรงแรมเอส ดี อเวนิว กรุงเทพมหานคร (จำนวน ๕ ครั้ง)
- อาจารย์ที่ปรึกษาติดตามผู้วิจัยไปตรวจสอบข้อมูลที่บ้านของครูวีระ มีเหมือน จังหวัดอ่างทอง และที่โรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี เมื่อวันที่ ๒๑ กรกฎาคม ๒๕๕๔ (ตามเงื่อนไขของโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๔)

- อาจารย์ที่ปรึกษาเชิญครูวีระ มีเหมือน มาบรรยายให้ความรู้แก่นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป ในหัวข้อ “การพากย์-เจรจาหนังใหญ่” ณ อาคารบรมราชกุมารี คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ ๑๖ สิงหาคม ๒๕๕๔ (ตามเงื่อนไขของโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๔)

๓. เสนอรายงานความก้าวหน้า ครั้งที่ ๑ เมื่อวันที่ ๘ พฤษภาคม ๒๕๕๔ ณ โรงแรมแกรนด์ ทาวเวอร์ อินน์ กรุงเทพมหานคร โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิประเมินเนื้อหาในการรายงานด้วย (ตามเงื่อนไขของโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๔)

๔. ถอดคำพากย์-คำเจรจาจากแถบบันทึกเสียงเป็นลายลักษณ์อักษรและถอดทำนองพากย์-เจรจาเป็นโน้ตสากล

๕. เสนอรายงานความก้าวหน้า ครั้งที่ ๒ เมื่อวันที่ ๒๒ มกราคม ๒๕๕๕ ณ โรงแรมเดอะทวินทาวเวอร์ กรุงเทพมหานคร โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิประเมินเนื้อหาในการรายงานด้วย (ตามเงื่อนไขของโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๔)

๖. เปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขน โดยใช้ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน

๗. เสนอบทความเรื่อง “การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน” ในการประชุมวิชาการโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก (คปก.) ครั้งที่ ๑๓ ณ โรงแรมจอมเทียน ปาล์ม บีช รีสอร์ท เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี เมื่อวันที่ ๖ เมษายน ๒๕๕๕ โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิประเมินเนื้อหาของบทความด้วย (ตามเงื่อนไขของโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๔)

๘. สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผล

๑.๖ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน

๒. ได้คำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน อีกสำนวนหนึ่งซึ่งมีคุณค่าในฐานะเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ

๓. ได้บันทึกทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน และเผยแพร่ความเข้าใจเรื่องคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขน

๔. เป็นแนวทางในการศึกษาวรรณกรรมการแสดง

๑.๗ นิยามศัพท์เฉพาะ

๑. การสืบทอด

การสืบทอดในงานวิจัยนี้ ใช้ตามความหมายของคำศัพท์สำคัญที่ปรากฏในอนุสัญญาว่าด้วยการปกป้องมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ พ.ศ.๒๕๔๖ (Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003) ที่ว่า “transmission of ICH passing on practices, skills, knowledge and idea about to others, usually younger people, in formal or non formal ways”

งานวิจัยนี้อยู่ในกลุ่มหัวข้อ “การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม” ของโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ ประจำปี ๒๕๕๔ เน้นการบันทึกและรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

๒. การพากย์-เจรจาหนังใหญ่

การพากย์-เจรจาหนังใหญ่ หมายถึง การออกเสียงคำพากย์-คำเจรจาเป็นทำนองต่างๆ ประกอบการแสดงหนังใหญ่ ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบัง พากย์ยานี พากย์ชมดง พากย์โอ้ ทำนองเจรจาเท้าความและลงเจรจาพูด โดยจะพากย์-เจรจาด้วยสำเนียงอ่อนหวาน ให้สัมพันธ์กับตัวหนังใหญ่

๓. การพากย์-เจรจาโขน

การพากย์-เจรจาโขน หมายถึง การออกเสียงคำพากย์-คำเจรจาเป็นทำนองต่างๆ ประกอบการแสดงโขน ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบัง พากย์ยานี พากย์ชมดง พากย์โอ้ ทำนองเจรจาเท้าความและลงเจรจาพูด โดยจะพากย์-เจรจาด้วยสำเนียงดุดัน ขึงขัง ให้สัมพันธ์กับตัวแสดงเหล่าพระ นาง ยักษ์ ลิง

๔. โขน

โขนในงานวิจัยชิ้นนี้ หมายถึง โขนทางหนัง ซึ่งมีลักษณะการดำเนินเรื่องด้วยวิธีการพากย์-เจรจาเหมือนกับหนังใหญ่ ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเชิด เพลงเสมอ เป็นต้น แต่จะไม่ใช้เพลงร้องอย่างละคร ต่างจากความหมายของโขนทางละคร ซึ่งมีแบบแผนและ

วิธีการอย่างละครในเข้ามาผสม ได้แก่ มีการขับร้องโดยต้นเสียงและลูกคู่ เวลาขับร้องและปี่พาทย์บรรเลงรับจะต้องตีกรับพวงเป็นจังหวะอย่างละครใน โดยมีการพากย์-เจรจาอย่างโขนเป็นส่วนประกอบ

๑.๘ ข้อตกลงเบื้องต้น

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้คำเรียกครูนาฏศิลป์และดนตรีไทยว่า “ครู” เช่น ครูวีระ มีเหมือน ครูธนิต อยู่โพธิ์ ครูมนตรี ตราโมท ครูอาคม สายาคม ครูปัญญา นิตยสุวรรณ เป็นต้น เพื่อแสดงความเคารพยกย่อง และแสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญในองค์ความรู้ของครูแต่ละท่าน ตลอดจนเป็นขนบธรรมเนียมสำคัญที่ผู้ศึกษาวิจัยงานด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยนิยมใช้

๑.๙ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้ พบว่างานวิจัยที่ผ่านมาสามารถแบ่งออกได้เป็น ๓ กลุ่มใหญ่ๆ คือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทการแสดงกับทำนอง ดังนี้

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่

๑. **ลัทธิธรรมเนียมต่างๆ ภาคที่ ๖ ตำราเล่นหนังในงานมหรศพ**. พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๓.

หนังสือเล่มนี้เป็นตำราสำคัญเล่มแรกที่ได้บันทึกเรื่องการแสดงหนังใหญ่ไว้ ทั้งวิธีการทำตัวหนัง วิธีทำจอ วิธีตั้งจอ วิธีเล่นหนัง เรื่องที่เล่นหนัง ราคาหาหนังไปเล่น ตลอดจนผลประโยชน์ของผู้เล่นหนัง นอกจากนี้ยังมีตัวอย่างคำพากย์สามตระเบิกหน้าพระประกอบด้วย หนังสือเล่มนี้เป็นแนวทางแก่ผู้วิจัยในเรื่องความสำคัญของคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ตลอดจนลักษณะของคำพากย์หนังใหญ่แบบโบราณ

๒. ผะอบ โปษะกฤษณะ. **วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยทางโทรทัศน์และวิทยุ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๒๐.

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษารวบรวมบทพากย์ บทเจรจาหนังใหญ่ของวัดขนอน จังหวัดราชบุรี ตลอดจนองค์ประกอบอื่นๆ ในการแสดง เช่น ตัวหนัง การเชิด ดนตรี และศึกษาเปรียบเทียบวรรณกรรมฉบับนี้กับรามเกียรติ์ฉบับบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ในตอนเดียวกัน พร้อมทั้งวิเคราะห์วรรณกรรมในด้านคุณค่าของวรรณคดี และความสัมพันธ์กับสังคมท้องถิ่น ถือเป็นงานบุกเบิกการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับหนังใหญ่ โดยศึกษาครบทุกองค์ประกอบของการแสดงหนังใหญ่ ผู้วิจัยลงเก็บข้อมูลภาคสนามที่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี จำนวนทั้งสิ้น ๗ ครั้ง เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล รายงานการวิจัยชิ้นนี้เป็นประโยชน์และแนวทางให้แก่ผู้วิจัยในการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงหนังใหญ่เป็นอย่างมาก โดยเน้นที่ความสำคัญของบทพากย์-บทเจรจาในฐานะวรรณกรรมท้องถิ่น ทั้งยังแสดงให้เห็นว่าเนื้อเรื่องบางตอนในบทพากย์ บทเจรจาหนังใหญ่แตกต่างจากบทละครรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ตลอดจนให้ความสำคัญกับคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่เหลืออยู่ด้วย

๓. ปัทมา สุวรรณน้อย, ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร และวรรณภา ชำนาญกิจ. **หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์**. ภาคนิพนธ์รายวิชาคติชนวิทยา ๒ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖. (เอกสารอัดสำเนา)

ภาคนิพนธ์ฉบับนี้เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลสัมภาษณ์คณะหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ขั้นตอนการแสดง ตลอดจนรวบรวมบทพากย์ บทเจรจาหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ไว้ ภาคนิพนธ์ดังกล่าวเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยในการศึกษาประวัติของคณะหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ บทบาทและความสำคัญของคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ในการแสดง ซึ่งช่วงเวลาในการเก็บข้อมูลนี้เป็นช่วงเวลาก่อนที่ครูวีระ มีเหมือนจะเข้าไปเป็นคนพากย์-เจรจาในคณะหนังใหญ่นี้ด้วย

๔. ศูนย์วัฒนธรรมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน**. กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์, ๒๕๓๗.

เอกสารประกอบการประชุมวิชาการฉบับนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม และเนื้อหาเกี่ยวกับหนังใหญ่วัดขนอน บทความส่วนใหญ่เน้นเรื่องการสืบทอดและการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงหนังใหญ่ ทั้งการศึกษาตัวบท การทำตัวหนัง ตลอดจนลักษณะการแสดงในโอกาสต่างๆ เอกสารฉบับนี้เป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยในเรื่องการศึกษาเกี่ยวกับการสืบทอดวัฒนธรรม และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับหนังใหญ่

๕. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. **การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติ ขั้นตอน ระเบียบวิธีการแสดง และการเชิดหนังใหญ่ของวัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้แสดง และผู้ที่ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับหนังใหญ่ รวมทั้งสังเกตการณ์การแสดงหนังใหญ่ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ จำนวนทั้งสิ้น ๕ ครั้ง ในช่วง พ.ศ.๒๕๔๒-๒๕๔๓ โดยเนื้อหาสำคัญของวิทยานิพนธ์อยู่ที่การศึกษาท่าเชิด ได้แก่ นาฏยศัพท์ในการฝึกซ้อมและการแสดงหนังใหญ่ของวัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นแนวทางให้แก่ผู้วิจัยในเรื่องการศึกษาสายการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่สืบทอดภายในชุมชน ความสำคัญของรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ ตลอดจนความสำคัญของคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่เหลืออยู่ด้วย

๖. สภาวัฒนธรรมจังหวัดระยอง สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระยอง. **หนังใหญ่วัดบ้านดอน มรดกล้ำค่าของชาวจังหวัดระยอง**. ระยอง: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระยอง, ๒๕๔๘.

รายงานการวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาเพื่อรวบรวมประวัติ ตัวหนัง บทพากย์เท่าที่หลงเหลืออยู่ และวิธีการแสดงหนังใหญ่วัดบ้านดอน เพื่อรื้อฟื้นกลับมาจัดแสดงอีกครั้ง โดยได้รับการสนับสนุนจากศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ในการศึกษาค้นคว้าและจัดตั้งเป็นพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นหนังใหญ่วัดบ้านดอน รายงานการวิจัยฉบับนี้เป็นแนวทางให้แก่ผู้วิจัยในเรื่องการศึกษาสายการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่สืบทอดภายในชุมชน และตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่ที่ใช้แสดงในตอนที่ต่างไปจากวัดขนอน จังหวัดราชบุรี และวัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี

๗. นิมิต โอสถเจริญ. **หนังใหญ่: จับลิงหัวค่ำ**. งานวิจัยหลักสูตรปริญญาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

งานวิจัยฉบับนี้ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังใหญ่ การแสดงเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ องค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงหนังใหญ่ โดยเลือกวิเคราะห์บทบาทของเพลงเชิดนอกกับการแสดงเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน งานวิจัยฉบับนี้เป็นแนวทางให้แก่ผู้วิจัยในเรื่องประวัติชีวิตและผลงานบางส่วนของครูวีระ มีเหมือน

ซึ่งผู้วิจัยจะได้ศึกษาอย่างละเอียดต่อไป ตลอดจนเป็นแนวทางในการศึกษาบทบาทของดนตรีไทยในการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งผู้วิจัยพบว่าดนตรีไทยเป็นองค์ประกอบสำคัญในการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ด้วย

๘. อิษฎา ภัทรปรีชาวิทย์. **หนังใหญ่: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดบ้านดอน อำเภอเมืองระยอง จังหวัดระยอง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๐.

ผู้วิจัยได้ลงเก็บข้อมูลภาคสนามที่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง โดยศึกษาในประเด็นเกี่ยวกับความเป็นมา การดำเนินงาน การสืบทอด และความเปลี่ยนแปลงของหนังใหญ่วัดบ้านดอน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงหนังใหญ่วัดบ้านดอน ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีทางด้านมานุษยดุริยางควิทยามาศึกษาวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ และได้บันทึกไว้เป็นโน้ตสากลด้วย วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นแนวทางให้แก่ผู้วิจัยในการศึกษาเรื่องสายการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่สืบทอดภายในชุมชน เรื่องทำนองพากย์หนังใหญ่ โดยวิทยานิพนธ์เล่มนี้ใช้ตัวอย่างทำนองพากย์ประเภทกาพย์ยานี ๑๑ จากการสุ่มอย่างง่าย และได้ถอดเป็นโน้ตสากลประกอบ ซึ่งได้ศึกษาไว้ ๑ ตัวอย่าง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน

๑. ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๐.

หนังสือเล่มนี้เป็นตำราสำคัญสำหรับศึกษาค้นคว้าความรู้เรื่องโขน เนื้อหากล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโขน ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับคำว่า “โขน” วิวัฒนาการของโขนสมัยต่างๆ ตำนานโขนหลวง ตลอดจนองค์ประกอบสำคัญในการแสดงโขน เช่น คนพากย์-เจรจา ตลกโขน หัวโขน วงดนตรีประกอบการแสดงโขน เป็นต้น โดยมีครูมนตรี ตราโมทและจมื่นมานิตย์นเรศร์เป็นผู้เรียบเรียงเนื้อหาส่วนหนึ่งด้วย หนังสือเล่มดังกล่าวเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยในด้านประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน ความสำคัญของคนพากย์-เจรจาโขน ตลอดจนวิธีการพากย์-เจรจาโขนประเภทต่างๆ

๒. เสาวณิต วิงวอน. **การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยได้ค้นคว้ารวบรวมประวัติและความเป็นมาของโขน การแสดงโขนสมัยต่างๆ องค์ประกอบสำคัญในการแสดงโขน เช่น ดนตรี การพากย์และเจรจา ผู้แสดง เป็นต้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์หลายสำนวนทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และภาษา พร้อมทั้งพิสูจน์ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการแต่งบทกับการแสดง และวินิจฉัยคุณค่าของบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ทางด้านวรรณกรรมและด้านการแสดง วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นแนวทางแก่ผู้วิจัยในเรื่องวิธีการพากย์-เจรจาโขน การศึกษาวิเคราะห์บทโขน ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างบทโขนกับการแสดง

๓. ธวัชชัย ดุสิตกุล. **บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะบทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบการนำเสนอบทพระราชนิพนธ์กับศิลปะการแสดง พร้อมทั้งประเมินค่าทั้งทางด้านวรรณคดีและศิลปะการแสดง เนื้อหาส่วนหนึ่งกล่าวถึงวิธีการพากย์โขน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปรับปรุงให้มีความแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นแนวทางแก่ผู้วิจัยในเรื่องการศึกษาบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว วิธีการพากย์-เจรจาโขน และความสัมพันธ์ระหว่างบทโขนกับการแสดง

๔. ประพัฒน์พงศ์ ภูวธน. **การแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๑.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมา ลักษณะการแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์ เช่น โอกาสของการแสดง ผู้แสดง การฝึกหัด ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ตลอดจนวิเคราะห์การสืบทอดและลักษณะการแสดงในปัจจุบัน วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นแนวทางให้แก่ผู้วิจัยในเรื่องการสืบทอดการแสดงโขนชักรอกในปัจจุบัน องค์ประกอบสำคัญในการแสดงโขนชักรอก ประวัติและผลงานบางส่วนของครูวีระ มีเหมือน เนื่องจากครูวีระ มีเหมือนสืบทอดภูมิปัญญาด้านการแสดงโขนชักรอกมาจากหลวงราชพงศ์ภักดีด้วย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทการแสดงกับทำนอง

๑. ปรมินท์ จารุวร. **การสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว อำเภอท่าม่วง จังหวัดกาญจนบุรี โดยศึกษาบทสวดและทำนองสวด ตลอดจนวิเคราะห์ปัจจัยทางสังคมที่มีผลต่อการสืบทอดประเพณีสวดพระมาลัย ผู้วิจัยพบว่า การสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาวสวดโดยฆราวาส ผู้สวดเป็นชายวัย ๔๐ ปีขึ้นไป มีคณะสวด ๓ สำรับ ใช้บทสวดจากคัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส.ธรรมภักดีเป็นหลัก มีทำนองสวดทั้งสิ้น ๒๒ ทำนอง จำแนกได้เป็น ทำนองสวดพระธรรม ๒ ทำนอง ทำนองเก่า ๕ ทำนอง และทำนองลำนอก ๑๕ ทำนอง และได้วิเคราะห์ปัจจัยทางสังคมของบ้านหนองขาวที่มีผลต่อการสืบทอดประเพณีสวดพระมาลัย วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นแนวทางให้ผู้วิจัยมองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทการแสดงกับทำนอง ซึ่งการถอดทำนองต่างๆ เป็นโน้ตสากลนั้นช่วยให้เห็นความแตกต่างของแต่ละทำนองอย่างชัดเจน และเป็นส่วนหนึ่งของการสืบทอดวรรณกรรมมุขปาฐะให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

๒. มนตรี สุขกลัด. **กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย บททศกัณฐ์: กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้ศึกษากลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน ตอนนางลอย เฉพาะบททศกัณฐ์ของครูทัศนีย์ ขุนทอง รสวรรณคดีที่ปรากฏในบทร้อง และความสัมพันธ์ของรสวรรณคดีระหว่างบทร้องกับบทเพลง ตลอดจนอัตลักษณ์การขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง โดยกลวิธีการขับร้องที่พบ ได้แก่ การปั้นคำ การผ่อนเสียง การครั่น การเน้นเสียง การทำเสียงหนัก-เบา การเชื่อมเสียง การกลืนเสียง ซึ่งทำให้เกิดความไพเราะ และเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครด้วย ขณะที่อัตลักษณ์การขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้แก่ เป็นผู้มีน้ำเสียงแจ่มใส ไพเราะ เป็นผู้มีช่วงเสียงกว้าง สามารถร้องได้ทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำ และเป็นผู้ขับร้องประกอบการแสดงได้สมบทบาท วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นแนวทางในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับทำนองในการแสดง โดยใช้กรณีศึกษาศิลปินเพียงคนเดียว เพื่อทำให้เห็นลักษณะเฉพาะของศิลปินตลอดจนกระบวนการถ่ายทอดความรู้ ผู้วิจัยเห็นว่าการขับร้องและการพากย์-เจรจามีลักษณะ

บางประการที่คล้ายคลึงกัน เช่น หลักการใช้เสียง หลักการใช้บทเพื่อเข้าถึงอารมณ์ของตัวละคร เป็นต้น

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยพบว่า ยังไม่มีงานวิจัยใดที่ได้ศึกษาเรื่องทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ตลอดจนความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับการพากย์-เจรจาโขน ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเรื่องดังกล่าว เพื่อต่อยอดองค์ความรู้ด้านการแสดงหนังใหญ่และโขนให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

บทที่ ๒
ประวัติชีวิตและผลงานของครูวีระ มีเหมือน

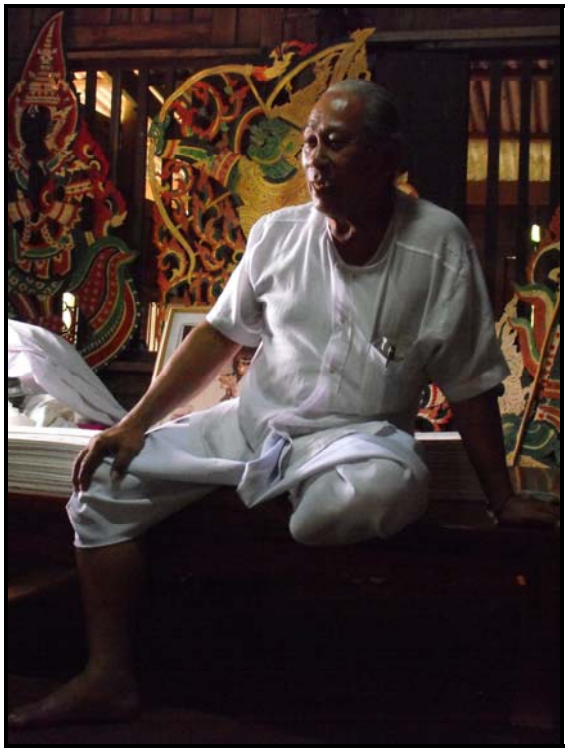
ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงประวัติชีวิตและผลงานของครูวีระ มีเหมือน ตั้งแต่กำเนิด การศึกษาสายสามัญ การศึกษาสายศิลปะการแสดง การแสวงหาวิชาความรู้จากครูต่างๆ ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดง สายการสืบทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดง ชีวิตการทำงาน ชีวิตครอบครัว จนถึงผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ เพื่อแสดงให้เห็นสายธารการสืบทอดองค์ความรู้ของศิลปิน และเข้าใจภูมิหลังของศิลปินมากยิ่งขึ้น อีกทั้งประสบการณ์ชีวิตในแต่ละช่วงวัยของครูวีระ มีเหมือน ยังช่วยสะท้อนภาพพัฒนาการของศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนได้อีกทางหนึ่งด้วย

๒.๑ กำเนิด

ครูวีระ มีเหมือน เกิดเมื่อวันที่ ๗ เมษายน พ.ศ.๒๔๘๗ ณ บ้านเลขที่ ๒๘ ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรของนายเวกและนางบุญช่วย มีเหมือน เป็นบุตรชายคนแรกจากพี่น้องทั้งหมด ๑๐ คน คือ

๑. นายวีระ	มีเหมือน	
๒. เด็กหญิงบุญชื่น	มีเหมือน	ถึงแก่กรรมตั้งแต่มีอายุได้ ๔ เดือน
๓. นางวิบูลย์	มีเหมือน (ปู่นุช)	ถึงแก่กรรมแล้ว
๔. จ่าสิบเอกสมบัติ	มีเหมือน	
๕. นางสาวบุญเรือน	มีเหมือน	
๖. นางสาวสมใจ	มีเหมือน	
๗. นางบุญมา	มีเหมือน (ภูวนาถนรานุบาล)	
๘. นายวิชัย	มีเหมือน	
๙. นางเบญจวรรณ	มีเหมือน (ศรีจันทร์)	
๑๐. นางพรรณิภา	มีเหมือน (รุ่งเจริญ)	

ครูวีระ มีเหมือน เกิดในครอบครัวชาวสวนทุเรียน จังหวัดนนทบุรี ได้รับการปลูกฝังให้รู้จักช่วยเหลือครอบครัวมาตั้งแต่ยังเล็ก โดยมีหน้าที่หลักคือการหุงข้าวและทำกับข้าวให้ทุกคนในครอบครัว



ภาพที่ ๑ ครูวีระ มีเหมือน ถ่ายที่บ้านจังหวัดอ่างทอง

ความที่เป็นเด็กขยัน มีความตั้งใจในการทำงานอย่างสูงทำให้ญาติพี่น้องถ่ายทอดความรู้ในเรื่องการทำอาหารและการทำขนมไทยประเภทต่างๆ ให้เป็นพิเศษ ซึ่งความรู้ดังกล่าวต่อมาได้กลายเป็นอาชีพเสริมที่สร้างรายได้ระหว่างเรียน เป็นการช่วยเหลือและแบ่งเบาภาระของครอบครัว

> “เพราะวิญญาณครูน่ะเค้าจับโยนไว้บนยอดทุเรียน ก็เลยมีทุนมาจนป่านนี้ เรียกว่าถากเสาเรือนทำได้ อย่างพื้นบ้านสวนเนี่ย แถบปริมณฑลรอบกรุงเทพฯ มันเป็นสวนผลไม้ แล้วเจ้าของพ่อแม่ปู่ย่าตายาย หรือว่าคนที่เค้ามีที่ทำสวนเนี่ย มันจะมีทุนทรัพย์ที่อุ่นหนาฝาคั่ง เพราะผลไม้มันขายได้ตลอดปี ทุเรียนเนี่ยปีนึงมันขายได้เดือนเดียว แต่ว่าทุเรียนมันกินคนเนี่ย ๑๒ เดือน แต่คนน่ะกินทุเรียนได้เดือนเดียว ต้องรอและต้องบำรุงรักษา ทีนี้บำรุงรักษา ๑๑ เดือนเนี่ยจะกินอะไร มันก็ต้องหาอย่างอื่นแซม กระท้อน มังคุด ละมุด ส้มโอ แล้วมีงานจารีตประเพณี อย่างทำบุญ โกนจุก แต่งงาน บวชนาค เผาผี ขึ้นบ้านใหม่ ตรุษสารท

> งานวัดเนี่ย พ่อของครูก็เป็นคนทำครัวคาว แม่ของครูเป็นคนทำครัวหวาน ไปทีก็ ๓ วัน สุกดิบน้อย สุกดิบใหญ่ เก็บของก็ต้องไปเข้าคลุกกันอยู่ ทีนี้ครูก็วิ่งเข้าครัวหวาน ครัวคาว ถึงได้รู้วิธีหุงข้าว กระทะใบบัวยังไง แกงกระทะเลี้ยงคนแกงยังไง ได้วิชาอาหารด้วย แล้วมันมีอาชีพเสริมอย่างทำห่อหมกขาย แกงขายอะไรพวกเนี้ย ขนมจีนน้ำยา น้ำพริกเนี่ยทำขาย อย่างวิชาทำทุเรียนให้มีรสดี ราคาแพงเนี่ย เป็นวิชาปกปิดสำหรับตระกูล เพราะรู้กันหมดมันทำเหมือนกัน แล้วไปขายกับใครล่ะ”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๐ ตุลาคม ๒๕๕๓)

เนื่องจากฐานะครอบครัวของครูวีระ มีเหมือนในสมัยนั้น จัดได้ว่าเป็น “บ้านเรือนหนาฝากระดาน” หลังหนึ่ง คือมีฐานะดี เพราะบรรพบุรุษมีที่สำหรับทำมาหากินอยู่มาก ซึ่งส่วนใหญ่ใช้ในการทำสวนผลไม้ต่างๆ ลูกหลานเองก็ได้ยึดถือสืบทอดอาชีพทำสวนนี้ และมีทุนทรัพย์ใช้จ่ายในครอบครัวอย่างสุขสบาย นอกจากวิชาความรู้ในเรื่องการทำอาหารแล้ว ครูวีระ มีเหมือน ยังได้รับถ่ายทอดวิชาแพทย์แผนไทยจากปู่ย่าตายาย ซึ่งนับว่ามีความสำคัญอย่างมากก่อนที่วิชาแพทย์แผนใหม่จะแพร่หลายอย่างเช่นในปัจจุบัน

> “เพราะว่าบ้านครูน่ะมันใช้ตะเกียงกระป๋อง ไฟฟ้าไม่มี ไปมาโดยเรือ ถ้าหน้าแล้ง ฝนไม่ตก เดินไป โรงพยาบาลไม่มี มีแต่สุขศาลา ถ้าจะเดินก็ประมาณ ๖ กิโล ถ้าพายเรือก็ ๑๐ กิโล ทีนี้มันก็ต้องใช้สมุนไพร ก็ต้องรู้เรื่องสมุนไพร ไม่งั้นก็ตาย ถ้าขืนเดิน ปู่ย่าตายายมีเป็นหมออยู่ หมอยาพื้นบ้าน คือทุกคนจะต้องรู้เรื่องสมุนไพร ไข้น้อยๆ เนี่ย ถ้ามันเจ็บหนักพักใหญ่แล้วก็ใครจะรักษาไหวล่ะ คือมันเริ่มซึมนี่ รักษาซะ อย่าให้มันถึงกับรั่ว ทีนี้ มันก็ต้องรู้เรื่องสิ่งแวดล้อมทั้งหมด ต้นไม้ ใบหญ้า ลมพัดไหว อันไหนที่เป็นยา เพื่อจะดำรงชีวิต”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๐ ตุลาคม ๒๕๕๓)

ในงานบุญประเพณีที่มักจัดขึ้นที่วัดในละแวกบ้าน เป็นโอกาสอันดีที่ครูวีระ มีเหมือน ลูกชายคนโตจะได้ช่วยเหลือครอบครัวในการหุงหาอาหาร ตลอดจนงานจิปาถะอื่นๆ หรือบางครั้งก็

ทำอาหารและขนมต่างๆ ไปขายในงานเพื่อหารายได้พิเศษ ผลพลอยได้ที่ตามมาก็คือประสบการณ์และความรู้เกี่ยวกับการเทศน์ การแหล่ของพระสงฆ์ ซึ่งครูวีระ มีเหมือนในวัยเด็กได้ให้ความสนใจเป็นอย่างมาก เช่นงานเทศน์มหาชาติ ซึ่งเป็นงานบุญประเพณีใหญ่ของหมู่บ้านที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี พระสงฆ์จะแหล่เรื่องเวสสันดรชาดกเป็นทำนองต่างๆ ตั้งแต่คาถาพันไปจนถึงนครกัณฑ์ซึ่งเป็นกัณฑ์สุดท้ายให้จบภายในเวลาหนึ่งวัน ทำให้ครูวีระ มีเหมือนได้ซึมซับเนื้อหาและทำนองแหล่ที่แตกต่างกันไปในแต่ละกัณฑ์ ตลอดจนขนบธรรมเนียมต่างๆ ในการเทศน์มหาชาติ สิ่งเหล่านี้ทำให้ในเวลาต่อมา ครูวีระ มีเหมือนสามารถเปรียบเทียบทำนองการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนกับทำนองเทศน์มหาชาติว่ามีบางส่วนคล้ายคลึงกันได้อย่างแม่นยำ

> “สมัยก่อนเนี่ย เทศน์มหาชาติ เค้าเทศน์กัน คาถาพันพอกัณฑ์แรกหกโมงเช้า เทศน์เรื่อยไปเหอะ ห้าทุ่ม นครกัณฑ์ ๑๓ กัณฑ์ จบพอดี ก็แหล่ไปดิ กัณฑ์ละ ๒ ชั่วโมง พระมีอะไรก็สาวไส้มาแหลก ต้องวันเดียวนะ ได้ฟังเสียงแหล่ เสียงภาษาไทย จับภาษาไทยดิที่มันมีอยู่ ๓๐,๐๐๐ กว่าคำเนี่ย ทีนี้ในงานเทศน์มหาชาติเนี่ย จะมีแม่ค้ามาขาย คนแถวนั้นแหละจะมาขายก๋วยเตี๋ยว หอยทอด ไอ้กล้วยแขก อะไรแล้วแต่ ข้าวม่งข้าวเม่า เค้าจะนำมาขายในวัด มาชุมนุมที่วัด เครื่องกัณฑ์เทศน์ก็เป็นลำเรือนะ มะพร้าว กล้วย อ้อย ผลไม้ที่มีอยู่เค้าจะเอามาติดกัณฑ์เทศน์ รับกัณฑ์ไหนล่ะ รับกัณฑ์นี้กัณฑ์นั้นเหมือนในขุนช้างขุนแผน ทีนี้ ตอนพระมาแหล่ เทศน์ ชาวบ้านเค้าก็รู้เรื่องกาพย์ เรื่องกลอน เรื่องคำต่างๆ ก็ฟังจากเทศน์เนี่ย กรอกหูมาตั้งแต่เล็กจนโต รุ่นปู่ รุ่นย่า รุ่นพ่อแม่นะ”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

และในยามว่าง ผู้ใหญ่ก็มักจะให้ลูกหลานอ่านนิทานคำกลอนหรือวรรณคดีต่างๆ ให้ฟังเพื่อความเพลิดเพลิน แก้เหงา เช่นเวลาเจียนหมาก ซึ่งถือเป็นการปลูกฝังวิชาความรู้ด้านภาษาและวรรณคดีไทยไปพร้อมๆ กัน เช่น ความรู้เกี่ยวกับคำศัพท์ต่างๆ คำประพันธ์ต่างๆ ตลอดจนการอ่านออกเสียงเป็นทำนองเสนาะ ครูวีระ มีเหมือนเองก็มักได้รับหน้าที่ในการอ่านหนังสือเหล่านี้อยู่เสมอ เช่น พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน รามเกียรติ์ ทำให้เห็นว่านอกจากการซึมซับวิชาความรู้จากการเทศน์ในงานบุญประเพณีต่างๆ แล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังได้ซึมซับวิชาความรู้จาก

การอ่านหนังสือคำกลอนต่างๆ ให้ผู้ใหญ่ฟังด้วย ซึ่งล้วนเป็นการถ่ายทอดวรรณกรรมในรูปแบบมุขปาฐะที่ชาวบ้านในอดีตคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี

> “เวลาเค้าทำหมากทำอะไร นั่งเจียนหมาก ร้อยละ ๒ บาท มาเจียนเนี่ย แจกกัน หมากขึ้นสูงเป็นร้อยๆ ต้น ครูก็มีหน้าที่อ่านหนังสือวัดเกาะ หนังสือจักรๆ วงศ์ๆ ทั้งหลาย พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน รามเกียรติ์ เนี่ย อ่านให้เค้าฟัง มันไม่มีทีวีมาดู อ่านเป็นทำนองเสนาะเนี่ย เมื่อนั้น พระสังข์ทรงศักดิ์รัศมี อะไรก็ว่าไปดิ อ่านเอาตลอดก็ฟังทั้งนั้นแหละ ว่าผิดว่าถูกเค้าก็ ก็อยู่ ป.๓ ป.๔ อย่างเงี้ย ต้องอ่านให้เค้าฟัง เพราะมันเจียนหมากเจียนอะไร ๔ ทุ่ม ๕ ทุ่ม และมันไม่ได้อ่านวันเดียว เท่ากับเป็นเดือนๆ มันก็ต้องอ่านหนังสือ ก็พอดีเราได้หนังสือด้วย บางทีนั่งหงุบๆ หงับๆ เค้าเอาลูกหมากขว้างเอา”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)

จากสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของครูวีระ มีเหมือนในวัยเด็ก ทำให้เห็นว่าครูวีระ มีเหมือนมีโอกาสพิเศษในการซึมซับและสั่งสมวิชาความรู้ต่างๆ มากกว่าเด็กคนอื่น ทั้งฐานะของครอบครัว การเป็นลูกชายคนโตที่ต้องมีความรับผิดชอบสูงและต้องช่วยเหลือแบ่งเบาภาระของครอบครัวได้เห็นได้จากการหารายได้พิเศษด้วยการขายอาหาร เช่น ห่อหมก หรือขนมไทยในงานต่างๆ ทั้งยังต้องดูแลน้องอีกหลายคนในเวลาเดียวกัน ประกอบกับความเป็นเด็กที่ใฝ่รู้ ใฝ่เรียน โดยเฉพาะวิชาความรู้ด้านภาษาและวรรณคดีไทย ซึ่งจะเป็นพื้นฐานสำคัญในการศึกษาหาความรู้ในสาขาวิชาอื่นๆ ต่อไป

ครูวีระ มีเหมือนเริ่มสนใจแสวงหาความรู้ทางด้านศิลปะการแสดง เพราะพบว่าตนเองรักและชื่นชอบศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขน เสมือนหนึ่งได้ท่องไปสู่โลกแห่งความฝันที่ต่างไปจากชีวิตในแต่ละวัน เป็นความบันเทิงในวัยเด็กที่ส่งผลให้เกิดความอยากรู้ อยากเล่น จนกระทั่งถึงอยากเรียน แรกทีเดียวนั้นครูวีระ มีเหมือนยินดีที่จะทำงานเพิ่มเช่นรับจ้างเพื่อนบ้านขึ้นมะพร้าวขึ้นหมาก เพื่อจะนำรายได้พิเศษเพียงไม่กี่บาทกี่สตางค์สำหรับเป็นค่าใช้จ่ายในการไปชมการแสดง ซึ่งไม่ว่าจะจัดขึ้นที่ไหน เมื่อใด ครูวีระ มีเหมือนก็จะตามไปดูอย่างสม่ำเสมอ

> “ไม่ว่าจะมีโขนหรือหนังใหญ่เล่นกันแถวไหน ในกรุงเทพฯ ก็ไปหมด ทั้งเดินไปหรือไม่ก็ถ่อเรือไป เวลาน้ำลง ก็ถ่อเรือไปถึง ๑๐ กิโล เดินไปตั้ง ๘ กิโล ก็เคย รองเท้าก็ไม่ได้ใส่หรอก ตีนงี้เป็นขิงเลย”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)

และในบางครั้งดูเหมือนการแสดงหนังใหญ่และโขนก็ได้เดินทางมาหาครูวีระ มีเหมือน ถึงที่บ้านเช่นเดียวกัน เช่นในงานศพ คนสมัยก่อนมักจะว่าจ้างมหรสพมาแสดง เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวที บูชาบุพการีที่ได้เสียชีวิตไปแล้ว บางกรณีก็เป็นการฝากฝังสั่งเสียให้หามหรสพอย่างโขน หนัง มาแสดง ซึ่งแสดงถึงความมีฐานะของเจ้าของบ้าน หรือบางกรณีก็ถึงกับมีการประกวดประขันกันเลยทีเดียว มหรสพที่มาแสดงในละแวกบ้านครูวีระ มีเหมือนนั้น ก็มีหลากหลายให้เลือกชม ทั้งโขน หนัง ละคร หุ่นละครเล็ก หนังตะลุง ซึ่งสะท้อนภาพความเจริญรุ่งเรืองของศิลปะการแสดงต่างๆ ในสังคมชาวบ้านสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี ที่สำคัญคือผู้แสดงและผู้ชมต่างก็มีความพอใจและความสนุกเหมือนๆ กัน เพราะเป็นความบันเทิงที่พอจะหาได้ในสมัยนั้น ก่อนที่บทบาทของมหรสพในงานศพเหล่านี้จะลดน้อยลงจนแทบไม่หลงเหลืออยู่แล้วในปัจจุบัน

> “ทีนี้อย่างมีเรือนหลายหลัง เวลาตาย เค้าก็เอาศพไว้บ้านเรือนหลังนึงเลย มันไม่มีฉีดยาอย่างนี้หรอก ก็ต่อท่อให้ระเหยไอขึ้นไป ท่อทำด้วยไม้ พระก็สวดธรรมดา ๗ วันเนี่ย ๗ วัน ๕ วัน ก็แล้วแต่เหอะ แต่ว่าหลัง ๗ วันแล้วเนี่ย ทีนี้ทุก ๑๕ วัน เค้าจะสวดเรื่อย ใครฟังไม่ฟังไม่รู้ เค้าถือว่าทำให้ลูกหลานในบ้าน ญาติห่างอะไรจะมาฟังหรือไม่มาเค้าไม่คำนึงถึง ก็สวดไปดิ เลี้ยงดูมีอะไรก็กินกันเข้าไป ทีนี้ก็อุ่นหนาฝาคั่ง คนพอเรือนหนาฝากระดานเนี่ย เค้าก็จะหามหรสพ หาโขนหาหนังมาเล่น ๗ วัน ๔ วัน ครูก็ได้มีโอกาสดู เดี๋ยววัดนี้ เดี๋ยววัดนั้น ชอบทางโขนทางหนัง และมีโอกาสได้ดู เพราะว่าจะมีที่มันไกล ดูแต่หนัง ดูแต่โขน โขน มันมีโขนชักรอก โขนอะไรแล้วแต่สรรหาจะมีประกวดประขันกัน ชั้นคณะนี้ ชั้นคณะนู้น บางที่เค้าหาประกวดประขันกัน ก็มีตังค์นิ คนหามาเพื่อบูชาบุพการีที่เค้าทิ้งสมบัติ

ไว้ให้ ครูก็ได้ผลเก็บเกี่ยวจะไปดูเค้าเล่น เค้าอะไร อย่าง คณะปู่หลวงราชพงศ์ แล้วปี่พ่งปี่พาทย์น่ะ เค้าจะหามาประโคม มาอะไรกัน จะหามาให้ดูกัน หรือจะหาละครเล็ก หุ่นละครเล็ก แต่ละครเล็กจริงๆ นะ ละครเล็กคือตัวเล็กๆ เหมือนอย่างตัวหุ่นเนี่ย หรือหุ่นกระบอกเนี่ย หนังตะลุงอย่างเนี้ย เอามาให้ดู เมื่อมาเผาชวดของครูเนี่ย เค้ายังมา มีหนังตะลุงกับหุ่นละครเล็ก หุ่นละครเล็กมา เชิดหกคะเมนได้นะ ไม่เหมือนอย่างเดี๋ยวเนี้ย จับหกคะเมนเลย เหมือนอย่างที่เค้าจะเล่นอุโมงค์เนี่ย ๓ ลิงมา สุครีพ หนุมาน นิลนนท์ เนี่ย มาเล่นลงอุโมงค์ หกคะเมน เค้าหกคะเมนได้นะ ตัวหุ่นเนี่ย เค้าทำหกคะเมนได้"

(วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)

ไม่เพียงแต่ศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนเท่านั้นที่ครูวีระ มีเหมือนชื่นชอบ ละครต่างๆ ที่มาแสดงแถวบ้าน ครูวีระ มีเหมือนก็ยังหมั่นเดินทางไปดู จนจดจำได้ขึ้นใจ ทั้งเรื่องราวที่เล่น เสียงร้องของนักร้อง ตลอดจนวิธีการแสดงของนักแสดง ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วละครที่มาเล่นในละแวกบ้านของครูวีระ มีเหมือนนั้นจะเป็นละครแก้บน ด้วยความเป็นเด็กที่ช่างสังเกต ช่างจดจำ ทำให้ครูวีระ มีเหมือนเห็นรายละเอียดต่างๆ ที่อาจถือเป็นเบื้องหลังการแสดง อย่างการว่าจ้างรับงาน การเดินทาง หรือแม้แต่การร้องของลูกคู่หลังฉาก ความรู้ทางด้านละครนี้เองที่ทำให้ครูวีระ มีเหมือนมองเห็นความแตกต่างระหว่างโขนทางหนังกับโขนทางละครในเวลาต่อมา

"ทีนี้ก็ซาบซึมละครงี้ ละครจะมีเยอะ ละครนอก ละครใน ไม่มีเล่น เล่นไปมีฉากกั้น เล่นไป หมดแล้วก็เอาลูกไกวเปล นั่งแกว่ง เอ่อ เอ้ย เอ่อ เอย เมื่อเอย เมื่อนั้น นี่เค้าร้องๆ เค้าร้องส่งไง ไอ้ลูกคู่มันต้องช่วยเค้าร้องดิ ไกวเปลลูกนอนคาเปล ทีนี้ละครเนี่ย พอดีครูของแม่ครูของครูเนี่ยเป็นละคร เป็นทั้งโขนทั้งละคร แล้วทีนี้ละครวันนี้หามาเล่นตรงนี้อ้าว เดินอีก หาไปเล่นอีก ๓ กิโล ก็เดินไป อีก ๒ กิโลก็เดินไป คือหาดี เค้าหาต่ออย่างนั้นนิ พอมาหาละครต่อเค้าจะนิยมแก้บน ทีนี้ไอ้วันสุดท้ายไป ๑๐ กิโล ก็เดินไปดิ แต่เจ้าภาพส่งอิหร่องต่องแต่ง ไม่มีรถเหมือนอย่างเดี๋ยวนี้หรอก แล้วเล่นก็เป็นหลักเป็นฐาน ละครก็เล่นตั้งแต่

> ๒ โมงเช้า พักเที่ยง บ่ายโมง เล่นถึง ๔ โมงเย็น แล้วเมื่อก่อนก็หาเป็นสำรับข้าวปลา เจ้าภาพหามาให้เสร็จ อืม สมมติว่าอย่างละครลงเรือท่าช้างวังหน้า โรงละครเนี่ย ก็แจวเรือมาดิ เล่นวัดกลางเมืองนนท์อย่างเงี้ย ละคร เรือ ๒ ทุ่ม ก็แจวออกตุ๋มๆ เรื่อยมาสว่างถึงวัด เอ้าละครมาแล้ว ก็เลี้ยงดูที่วัด ๓ วัน เดี๋ยวคนนี้มาต่อๆ เดี๋ยว ๗ วัน ๘ วัน นั่นละครแก้บน นั่นก็ตั้งตาดู มันไม่มีอะไรดูนิ แล้วเค้าเล่นดี ฟังเสียง ร้องเป็นเรื่อง"
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๐ ตุลาคม ๒๕๕๓)

การได้ชมมหรสพต่างๆ อยู่ตลอดเวลา นอกจากจะเป็นความสนุกตามประสาเด็กแล้ว ครูวีระ มีเหมือน ยังได้หมั่นศึกษาค้นคว้า เข้านอกออกในโรงโขนโรงละครอยู่เป็นประจำ เพื่อคิดจะหาทางเลี้ยงชีพด้วยวิถีทางนี้ด้วย ประกอบกับบุคลิกของครูวีระ มีเหมือน เป็นคนช่างสังเกต ช่างซัก ช่างถาม และเอาจริงเอาจัง ทำให้มักได้รับความรู้และรายละเอียดต่างๆ มากมายเกี่ยวกับการแสดง นับว่าเป็นประสบการณ์ตรงที่ครูวีระ มีเหมือน มีโอกาสได้สัมผัสและเรียนรู้ เพราะวิชาความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงนั้นมีบันทึกไว้อย่าง "ภาคทฤษฎี" เป็นจำนวนน้อยมาก ส่วนใหญ่แล้วเป็น "ภาคปฏิบัติ" แทบทั้งสิ้น โอกาสในการซักถามความรู้จากตัวศิลปินจึงเป็นการเรียนรู้โดยตรง ที่ผู้เรียนสามารถจดจำและนำไปฝึกหัดปฏิบัติต่อได้

> "ทีนี้มันก็ซึมซับอย่างที่ว่า ถามว่ามาจากไหน ครูอ่านหนังสือแล้ว เห็นละคร เห็นพระมาแหล่ เห็นโขนเค้ามาเล่น อันนี้พออยากเป็น ชอบอยู่แล้ว ชอบไปดู ไปดูหมด หน้าโรง หลังโรง เค้าก็ไล่ ด้วยความอยาก ครูซอกแซกอยากไปดู ไหนแต่งตัวยังไง ทำไมไอ้นั่นแต่งช้า ไอ้นี่ยังไม่แต่ง มีหัวหูอะไรมั่ง ตอนนี้เค้าก็ไล่ครู ของชอบไอ้หลังๆ โรงน่ะ ไปดูไปอะไร กินข้าวเค้ามีโรงทาน ไม่ต้องกลับบ้านหรอก เผามีหน้าไฟเงี้ย กินไปดูไป"
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

> “ทีนี้ครูก็ได้จากพวกเนี้ย อ่านหนังสือแล้ว อ่านแล้วอยาก คือ มีโขน อยากรู้ อยากดู เราดูเรารู้เรื่องแล้วนิ ไปดูเค้าเล่นยังไง อย่างนั้นอย่างนี้”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๔)

จะเห็นว่า จากสภาพครอบครัวชาวสวนทุเรียน ที่มีทุนทรัพย์พอใช้จ่ายในครอบครัวได้อย่างสุขสบาย ไม่เดือดร้อน เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ครูวีระ มีเหมือน สามารถเดินทางไปชมมหรสพต่างๆ และศึกษาหาความรู้ได้อย่างเต็มที่ อาจถือได้ว่าครูวีระ มีเหมือนมีต้นทุนที่ดีกว่าเด็กในวัยเดียวกันที่สนใจศึกษาหาความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงนี้อย่างมาก แต่ต้นทุนอีกอย่างหนึ่งที่สำคัญกว่า คือ ความรัก ความสนใจ และความมุ่งมั่นที่จะเรียนรู้ของครูวีระ มีเหมือน ได้เปลี่ยนความสนุกสนานในวัยเด็กให้เป็นการสั่งสมความรู้และประสบการณ์มากมายที่สามารถนำมาปรับใช้เพื่อดำรงชีพได้ในปัจจุบัน หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการเปลี่ยนความฝันในโลกวัยเด็กให้เป็นความจริงในชีวิต เมื่อครูวีระ มีเหมือน มีพร้อมทั้งทุนทรัพย์และสติปัญญา จึงทำให้มีโอกาสได้ซึมซับวิชาความรู้ทางด้านศิลปะการแสดง ซึ่งเป็นวิชาที่ต้องจดจำจากการปฏิบัติ หรือการ “เล่นให้เห็นอยู่ตำตา” มากกว่าการอ่านจากหนังสือ ขณะเดียวกันในสังคมชาวบ้านที่วรรณกรรมมุขปาฐะมีบทบาทสูง ก็ทำให้ครูวีระ มีเหมือนเก็บเกี่ยววิชาความรู้ได้มากมาย ทั้งจากการฟังพระเทศน์ แหล่ ในงานบุญประเพณี จากการอ่านหนังสือเป็นทำนองเสนาะให้ผู้ใหญ่ฟังในเวลาว่าง และการชมมหรสพต่างๆ ทั้งโขน หนัง ละคร และนับจากนี้ไปวิชาความรู้เหล่านี้ก็จะกลายเป็นเครื่องมือสำคัญของครูวีระ มีเหมือน สำหรับใช้ในการหาเลี้ยงชีพนั่นเอง

๒.๒ การศึกษาสายสามัญ

ครูวีระ มีเหมือน จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนวัดสมรโกฏิ จังหวัดนนทบุรี และเข้าศึกษาต่อระดับมัธยมศึกษา จนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ จากโรงเรียนนนทบุรี “ศรีบุณยานนท์” จังหวัดนนทบุรี

๒.๓ การศึกษาสายศิลปะการแสดง

ครูวีระ มีเหมือนได้เริ่มศึกษาวิชาสายศิลปะการแสดงขณะที่ได้ศึกษาวิชาสายสามัญอยู่ กล่าวคือ ใน พ.ศ.๒๔๘๘ ระหว่างที่เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๒ ที่โรงเรียนนนทบุรี

“ศรีบุณยานนท์” นั้น นายฉัตร อินทรลักษณ์ อาจารย์ใหญ่ของโรงเรียนได้ว่าจ้างคณะครูนาฏศิลป์มาสอนโขนหน้าจอ ด้วยจำนวนเงิน ๓,๕๐๐ บาท มีครูหยัด เพิ่มสุวรรณ ครูประพิศ พรหมศร ครูประภา พรหมศร ซึ่งเป็นครูของกรมศิลปากร จากสำนักวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งได้สืบทอดองค์ความรู้สายมหรสพหลวง ในสมัยรัชกาลที่ ๖

ครูวีระ มีเหมือนเองก็ได้สมัครเรียนกับคณะครูดังกล่าวเป็นเวลาประมาณ ๓ เดือน โดยเรียนหลังเวลาเลิกเรียนปกติในวันจันทร์-วันศุกร์ ๒ ชั่วโมง คือ ๑๕.๓๐-๑๗.๓๐ น. และในวันเสาร์-วันอาทิตย์ เรียนเต็มวัน นักเรียนรุ่นแรกที่ฝึกหัดโขนนั้นมีจำนวนประมาณ ๘๐ คน แต่เมื่อฝึกหัดไปก็ร่อยหรอไปมาก จนเหลือประมาณ ๓๐-๔๐ คน ซึ่งสามารถเล่นเต็มโรงได้ ด้วยจำนวนคนประมาณ ๔๐ คน

> “ทีนี้เมื่อครูอยู่ชั้น ม.๒ เนี่ย ประมาณปี ๒๔๙๘ อาจารย์ใหญ่ที่โรงเรียนท่านก็ไปจ้างครู มาสอน ๓,๕๐๐ บาท อ่าเหมาะเลย ชื่อครูหยัด เพิ่มสุวรรณ แล้วที่พวกกรมศิลป์เรียกว่าหยัด กพ. น่ะ นี่แหละ ครูหยัดเค้า เมื่อก่อนนามสกุลทองเพิ่มพอเปลี่ยนเป็นเพิ่มสุวรรณ ก็เป็นครูในกรมศิลป์นี่แหละ ครูของครูหยัดเป็นสุครีพ เค้าชื่อฤกษ์ชัย ที่อยู่กรมศิลป์ รุ่นครูอร่าม (ครูอร่าม อินทรนัฏ) นี่แหละ เพราะว่าครูอร่ามเนี่ยเป็นตัวนั่งเมือง ครูหยัดเนี่ยเป็นตัวรบ ตัวตรวจพลเนี่ย ครูเจียร (นายรงภักดี เจียร จารุจรณ) ด้วยกันเนี่ย ลูกศิษย์ครูเดียวกันเนี่ยแหละ ทีนี้ทำไมถึงหยัด กพ. พอหลวงวิจิตรวาทการออกจากกรมศิลป์ไปเป็นทูตฝรั่งเศส ครูหยัดเนี่ยก็ได้ย้ายไปอยู่ที่สำนักข้าราชการพลเรือนก็เลยเรียก หยัด กพ.”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)

ช่วงแรกที่มีการฝึกหัดโขนนั้น คณะครูจะทำการฝึกสอนทั้ง ๔ เหล่า คือ พระ นาง ยักษ์ และลิง โดยครูหยัด เพิ่มสุวรรณ จะเป็นคนสอนเหล่ายักษ์และลิง ขณะที่ครูประพิศและครูประภา พรหมศร จะเป็นคนสอนเหล่าพระและนาง โดยเริ่มจากสอนพื้นฐานการออกกราว คือ ยักษ์ออกกราวใน และลิงออกกราวนอก เด็กคนไหนที่มีฝีมือดี ครูก็จะจับเป็นตัวดี ซึ่งหมายถึงเป็นตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์ อินทรชิต สุครีพ หนุมาน เป็นต้น ที่เหลือก็จะได้เป็นเหล่าเสนายักษ์และเสนาลิง

ครูวีระ มีเหมือนเองก็ได้เข้าร่วมฝึกในเหล่ายักษ์และลิงด้วย ทำให้รู้ทางเล่นของทั้งสองเหล่าเป็นอย่างดี ส่วนใหญ่จะได้รับบทเป็นสุครีพ แต่ใจนั้นกลับอยากฝึกหัดพากย์-เจรจามากกว่า ซึ่งขณะนั้นก็มีรุ่นพี่ที่ฝึกหัดพากย์-เจรจาอยู่ด้วยอีกคนหนึ่ง

ต่อมาครูวีระ มีเหมือนได้ฝึกหัดพากย์-เจรจาโขนกับครูหยัด เพิ่มสุวรรณ แต่ยังไม่ได้ออกแสดงจริง เพราะเรียนเพียงพื้นฐาน ประกอบกับประสบการณ์ยังน้อย เมื่อเวลาออกแสดงตามงานต่างๆ คนที่พากย์-เจรจาคือ ครูจำนง หวานชะเอม และครูประเสริฐ (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งเป็นครูประจำการในโรงเรียน โดยครูหยัด เพิ่มสุวรรณพาครูทั้งสองท่านไปฝากให้เรียนพากย์-เจรจาโขนอย่างจริงจังกับครูทองย้อย สีห์โรหิจ์ ซึ่งเป็นเพื่อนกัน การพาไปฝากให้เป็นศิษย์ของครูนี้นับเป็นข้อที่ดี ตรงที่ไม่ต้องเสียเงินเรียน แต่ถ้าให้ครูข้างนอกเข้ามาสอน จะต้องเสียเงินค่าจ้างเป็นจำนวนมาก

การเรียนโขนในครั้งนั้นทำให้ครูวีระ มีเหมือนมีโอกาสได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่ คณะครูนาฏศิลป์ได้จัดให้มีการแสดงโขนนักเรียนขึ้นหลายครั้ง โดยปิดวิกที่โรงเรียนแล้วขายบัตรใบละ ๕ บาท ให้ผู้ปกครองและผู้ที่สนใจเข้ามาชม เพื่อหาเงินสร้างอาคารโรงอาหาร ซึ่งใช้เงินจำนวนมากถึงหลักแสน ทำให้ครูวีระ มีเหมือน มีความสุขที่ได้ใช้ความสามารถของตนเองช่วยเหลือโรงเรียนที่ได้เรียนหนังสืออยู่

นอกจากจะแสดงโขนในโรงเรียนแล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังได้มีโอกาสไปแสดงโขนร่วมกับเพื่อนๆ ที่หอประชุมของกระทรวงศึกษาธิการอีก ๒ ครั้ง โดยครูหยัด เพิ่มสุวรรณจะให้เงินค่าแสดงในแต่ละครั้ง ครั้งละ ๑๐ บาท ทำให้ครูวีระ มีเหมือนและเพื่อนๆ เกิดความภาคภูมิใจและมุ่งมั่นที่จะฝึกหัดแสดงโขนเพื่อยึดเป็นอาชีพต่อไป

๒.๓.๑ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูหยัด เพิ่มสุวรรณ

ครูหยัด เพิ่มสุวรรณ เป็นครูโขนของกรมศิลปากร ตำแหน่งยักษ์น้อย เดิมชื่อ หยัด ทองเพิ่ม ได้รับการฝึกหัดโขนสมัยเป็นนักเรียนพรานหลวง จากสำนักวังสวนกุหลาบ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ครูหยัด เพิ่มสุวรรณ มีฉายาว่า “หยัด กพ.” เนื่องจากเคยย้ายไปรับราชการที่สำนักข้าราชการพลเรือน ขณะเดียวกันในกรมศิลปากรก็มีครูหยัด ช้างทอง ซึ่งเป็นครูยักษ์อีกท่านหนึ่ง จึงเรียกฉายาท่านแทนว่า “หยัด กพ.” อีกฉายาหนึ่งที่ได้รับ คือ “หยัด (เหลา)” เป็นคำเรียกเชิงหยอกล้อมาจาก “หยัดเหลา เต้นเสาเป็นหลุม” เพราะรูปร่างและความแข็งแรงของครู ถึงขนาดเต้นเสาจนพื้นเป็นหลุม เต้นเสานี้เป็นชื่อเรียกท่าหนึ่งในการฝึกหัดโขน ครูหยัด เพิ่มสุวรรณได้รับการถ่ายทอดวิชาโขนยักษ์จากนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ครูหยัดสามารถเล่นเป็นยักษ์ได้แทบทุกตัว ถึงขนาดที่ว่า “ถ้าเสื้อเขียว หัวเขียวแล้ว

เล่นได้หมด” ครูหยัด เพิ่มสุวรรณมักได้รับบทเป็นทศกัณฐ์ตัวรบ ขณะที่ครูอร่าม อินทรนัฏ มักได้รับบทเป็นทศกัณฐ์ตัวนั่งเมือง

ครูหยัด เพิ่มสุวรรณ ถือเป็นครูโขนคนแรกของครูวีระ มีเหมือน หลังจากที่ได้ฝึกหัดโขนที่โรงเรียนนนทบุรี “ศรีบุณยานนท์” เป็นเวลาสามเดือนแล้ว ในช่วงวันหยุดครูวีระ มีเหมือนและเพื่อนๆ ก็ได้ตามไปฝึกหัดต่อที่บ้านครู ซึ่งอยู่แถววัดอาวุธวิกสิตาราม ย่านบางพลัด

> “การไปฝึกโขนนั้นทั้งไม่เสียสตางค์ ทั้งสนุก มีเด็กนักเรียน ๙-๑๐ คนจากต่างโรงเรียน มากินอยู่และฝึกด้วยกันที่บ้านครูหยัด เราเรียนทุกอย่างเกี่ยวกับโขน หัดเต้น หัดร้อง หัดพากย์ และทำเครื่องโขน ชุดตัวละคร นักเรียนทุกคนอยากแสดง ถ้าวันไหนไปแล้วไม่ได้แต่งตัวเล่น ถึงกับร้องไห้เลย ครูก็ให้ทุกอย่าง ทั้งเรื่องกินเรื่องอยู่ แล้วยังให้ส่วนแบ่งเวลาไปออกงานด้วย”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

นอกจากความเมตตากรุณาที่ครูหยัด เพิ่มสุวรรณ มีให้ลูกศิษย์ด้วยการถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แล้ว แม้แต่ที่อยู่อาศัย ข้าวปลาอาหาร ครูหยัด เพิ่มสุวรรณ ก็เป็นธุระจัดหาให้เป็นอย่างดี ในบางครั้งยังฝึกฝนให้ลูกศิษย์รู้จักช่วยเหลือตัวเอง หัดทำงานบ้าน เพื่อปลูกฝังความมีระเบียบวินัยและความสามัคคี รักพวกพ้อง ซึ่งช่วยสะท้อนภาพการศึกษาเล่าเรียนในสมัยโบราณได้เป็นอย่างดี ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นการศึกษาเล่าเรียนที่บ้านของครู โดยครูจะเป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ ควบคู่ไปกับการอบรมบ่มนิสัย คุณธรรม จริยธรรม รวมไปถึงยังมอบเงินเล็กๆ น้อยๆ จากการแสดงในแต่ละครั้งให้อีกด้วย

> “พอเป็นแล้ว ก็ชั่วโมงการสอน อันนี้ก็เวลาครูมีงานมีอะไร ก็ตามไปอยู่บ้านครูสิ เสาร์อาทิตย์ว่างๆ นะ ว่างก็ไปสวนไม่ได้ทิ้ง ตามมาอยู่ กินอยู่ ๔ เดือน จนครูตาย มีมาเลยเด็กสัก ๓๐ คนแน่ะ ก็มาติดต่อเนื่องกันมา ครูท่านไม่มีลูก แต่ท่านมีอันจะกิน ทีนี้ผักบุ้งกินจนมียอดอ่อนอยู่เรื่อยน่ะ ทั้งดอง ทั้งผัด ทั้งยำ ทั้งแกง ทั้งต้ม ทีเนี้ยเมื่อก่อนทางนั้นเป็น ๒ เลน ทางมีอยู่สัก ๓๐ ตารางวา ก็ปลูกผักข้างถนน ข่า ตะไคร้ ใบมะกรูด

คนมาขอซื้อ ไม่ขาย ขายไม่ได้ ขายแล้วเดี๋ยวไม่มีกิน ต้มแกง เนี่ยๆ หน้าแล้งน้ำลด น้ำลดเหลือถึงหัวเข่านี่ลงแล้ว โอ้โหลงแล้ว จับที่กินได้จับหมด กุ้ง หอย ปู ปลา ปูก็เอา จับมาต้มมาแกง เด็กจะไปรู้เรื่องอะไร ก็กินได้หมด เอ้าทีนี้ใครสำรวยที่เป็นพระเป็นนาง สำรวยอยู่บ้าน เช็ดถูปัดกวาด เค้าไม่ชอบทำงานอย่างนั้น น้ำท่าเมื่อก่อนเป็นขวด ขวดเหลือไม่ได้ มีเรื่อง เค้าไปเหนื่อยกันมา เอ็งกินนอนอยู่ไม่ได้ เดี๋ยวมีเรื่อง หน้าที่บังคับมันต้องทำ กินข้าวเวรใครล้าง เวรใครทำ ช่วยกันกิน ช่วยกันทำ ได้เต่าได้ตะพาบมาไม่ฟังเสียง มันอยู่เป็นปีๆ อ่ะ แต่ว่าไม่ได้อยู่ประจำ หมายความว่า ไปคืนสองคืนเงี้ย เทียวไปเทียวมา วันหยุดวันอะไร เพราะสวนเราต้องทำ ขนมต้องทำขาย หยุด ไปกันอย่างเสาร์อาทิตย์เนี่ยจะไปและ ใครถนัดอะไรก็ไป พระ นาง ยักษ์ ลิง ใครฝึกอะไรก็ไป ครูอยากพากย์แต่ว่า ครูให้เล่นเป็นตัวนู้น ตัวนี้นิดๆ หน่อยๆ ตลก พากย์ก็พากย์ตาม พอถึงท่อนก็พากย์ตาม”

(วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

จะเห็นว่าการที่ครูวีระ มีเหมือน ได้มาอาศัยอยู่ที่บ้านของครูหยัดนี้ ทำให้เห็นกระบวนการของการฝึกหัดโขนอย่างเต็มรูปแบบ เพราะสำนักโขนของครูหยัด เพิ่มสุวรรณ นี้ถือว่ามีชื่อเสียงมาก โดยค่านิยมที่จะวัดระดับความมีชื่อเสียงของแต่ละสำนัก ก็คือการดูที่ลูกศิษย์ ว่าครูของสำนักนั้นๆ มีลูกศิษย์มากน้อยเพียงใด และลูกศิษย์เป็นโรง หมายถึงมีโรงเป็นของตัวเองมากน้อยเพียงใด สำนักโขนของครูหยัด เพิ่มสุวรรณ จะมีหน้าที่ในการฝึกหัดตัวโขน แบ่งออกเป็น ๔ เหล่า คือ พระ นาง ยักษ์ และลิง ในการฝึกหัดโขนของสำนักครูหยัด เพิ่มสุวรรณนี้ มีข้อบังคับอยู่ว่า ตัวแสดงหลักอย่าง พระราม ทศกัณฐ์ หนุมาน จะไม่เอาคนข้างนอกมาเล่น ต้องให้เด็กในโรงเล่นเท่านั้น เพื่อเป็นการฝึกหัดให้เด็กในโรงมีความเชี่ยวชาญ ตลอดจนตัวแสดงที่ขึ้นรอก ในการแสดงโขนชักรอก ก็จะให้เด็กในโรงเล่นเท่านั้น

นอกจากการฝึกหัดโขนจะแบ่งเป็นเหล่าๆ ทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิงแล้ว ยังมีวิชาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนอีกหลายอย่างที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อย เช่น การปลูกโรง การขึ้นจอ การผูกประตู การตอกเสาเข็ม การทำรอก การจัดหัว การจัดเครื่อง การปักเครื่อง การซ่อมเครื่อง ซึ่งวิชาเหล่านี้ล้วนอยู่ในภาคปฏิบัติทั้งสิ้น ครูวีระ มีเหมือนเองเป็นลูกศิษย์ผู้ใกล้ชิดจึงได้รับถ่ายทอดวิชาให้เป็นพิเศษ โดยอาศัยเวลายามว่างไปคอยสอบถามและเรียนวิชาความรู้เหล่านี้จาก

ครูหยัด เพิ่มสุวรรณอยู่เสมอ ในช่วงที่มีการแสดงตามต่างจังหวัด วิธีการสอนของครูหยัด เพิ่มสุวรรณ ก็คือการทำให้ดูเป็นตัวอย่าง แต่จะไม่บอกให้ทำหรือสั่งให้ทำ

> "จัดเครื่องนะ จัดเครื่อง หัวนี่ต้องจัดเป็น หัวนี่ตากยังไง ผูกรอกผูกยังไง ปลูกโรงปลูกยังไง ขึ้นจอขึ้นยังไง ท่านจะสอนเวลามีงาน สอน เอ้าลูกทำนู่นทำนี่ มันก็ได้วิชาไปในตัว ได้จากงานปฏิบัติ สมมติว่าขึ้นจอเนี่ย อ่า เครื่องไปถึงวัด จะเล่นเย็นเนี้ยๆ เครื่องไปถึงวัด สองโมงเช้าเครื่องถึงวัด แล้วจอ ๓ โมงเช้านี่ต้องขึ้นจอแล้ว ก่อนพระฉันนี่ต้องขึ้นจออวด ก็รู้วิธีขึ้นจอ วิธีอะไร จะผูกยังไง จะหลบมุมยังไงก็รู้ จะวัดตรงไหนก่อน ซึมซับอยู่ตลอดเวลา กระทั่งราชรถจะขึ้นยังไง เราเอาเครื่องเค้าไป เราก็ต้องช่วยเค้าต่อจะได้เร็วเข้า เค้ามีคนเครื่องคนอะไรอยู่ ครูแกใจร้อนไม่ได้ ชั้นต้องช่วยทำ ลูกศิษย์ก็ทำไปดิ มันรีบทำจะได้เสร็จ เสร็จแล้วนั่งยังไงก็ได้ เดี๋ยวบ่ายนั่งมองหน้าตีกัน เอ่อๆ เค้าช่วยกัน ทีนี้จนกระทั่งว่าไปบ่อย ๔- ๕ หน โขนจะมีทุกอาทิตย์ บางทีจะมีเสาร์-อาทิตย์เลย"
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๔)

ในช่วงนั้นครูวีระ มีเหมือนติดตามไปเล่นโขนร่วมกับครูหยัด เพิ่มสุวรรณ อยู่เสมอๆ เช่น งานประจำปีของวัดเขมาภิรตาราม จังหวัดนนทบุรี งานประจำปีของวัดพระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม งานประจำปีของวัดเนินสุทธาวาส จังหวัดชลบุรี งานฤดูหนาว จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น เดือนหนึ่งประมาณ ๓-๔ งาน นอกจากครูวีระ มีเหมือนจะได้รับบทสุครีพแล้ว ก็ยังสามารถเล่นตลกโขนได้ด้วย สำหรับตลกโขนนั้นมีหน้าที่สำคัญ ๓ อย่าง คือ กางกลด ยกเตียง และเดินศร ซึ่งเป็นวิชาเฉพาะ ต้องรู้ทางเล่นกับตัวแสดงและคนพากย์-เจรจา เรียกว่า "ตลกหลัก" หรือ "ตลกในกรอบ" แตกต่างจากตลกทั่วไป ซึ่งเรียกว่า "ตลกลอยดอก" ตลกในกรอบแบ่งการเล่นออกเป็นตลกคำพูดและตลกท่าทาง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความขบขันในการเดินเรื่องแต่ละตอน ครูวีระ มีเหมือนได้รับการถ่ายทอดวิชาตลกหนังใหญ่และตลกโขนจาก **ครูเฮง (ไม่ทราบนามสกุล)** ซึ่งเล่นเป็นตัวหนุมานของโขนชักรอกคณะโขนหลวงราชพงศ์ **ครูชื้น กลีบบัว** ตลกละครแม่เลื่อน และ **ครูสาย แย้มกลีบจันทร์** ซึ่งเล่นเป็นตัวนิลพัท ลูกศิษย์ของครูสง่า ศะศิวณิช

ครูวีระ มีเหมือน ถือคติที่ว่า “ครูใช้เท่ากับครูให้วิชา” จึงอาสารับทำงานทุกอย่างตั้งแต่เริ่มแรกก่อนการแสดงจนกระทั่งการแสดงสิ้นสุดลง วิชาความรู้เหล่านี้จึงซึมซับทีละเล็กทีละน้อยและเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ตามวันเวลาที่มีการแสดงโขน ในที่สุดครูวีระ มีเหมือนก็ได้วิชา “โต้โผ” จากครูหยัด เพิ่มสุวรรณ ซึ่งเปรียบเสมือนวิชาการจัดการของนายโรง หัวหน้า หรือผู้กำกับการแสดงในปัจจุบัน เรียกได้ว่าต้องจัดการทุกเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ตั้งแต่การปลูกสถานที่สำหรับแสดง วิธีแสดง นักแสดง ดนตรีปี่พาทย์ เครื่องแต่งกาย ตลอดจนพิธีกรรมต่างๆ ในการแสดง ครูวีระ มีเหมือน อยู่ปรนนิบัติรับใช้และแสดงโขนในสำนักของครูหยัด เพิ่มสุวรรณ จนกระทั่งครูหยัด เพิ่มสุวรรณถึงแก่กรรม

ภาพที่ ๒-๓ โขนชักรอกคณะครูหยัด เพิ่มสุวรรณ หรือครูหยัด (เหลา)
ซึ่งครูวีระ มีเหมือน ผู้เป็นลูกศิษย์ได้สืบทอดการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน

จากเดิมที่เป็นเพียงเด็กนักเรียนฝึกหัดโขนคนหนึ่งของโรงเรียน ครูวีระ มีเหมือนได้เพียรพยายามติดตามครูหยัด เพิ่มสุวรรณ มาอยู่รับใช้ที่บ้าน พร้อมๆ กับรับถ่ายทอดวิชาความรู้ต่างๆ ทั้งที่เกิดขึ้นที่บ้านครูและตามโรงโขนที่ไปแสดงในต่างจังหวัด นอกจากครูวีระ มีเหมือนจะได้ความรู้พื้นฐานเรื่องการพากย์-เจรจาโขนแล้ว ยังได้วิชาความรู้เกี่ยวกับการช่างอีกมากมาย เช่น การปลูกโรง การทำรอก การตอกเสาเข็ม เป็นต้น จนกระทั่งได้รับถ่ายทอดวิชาโต้โผให้ ซึ่งหมายถึงการเป็นผู้ประกอบการที่สมบูรณ์ เพราะรู้วิธีจัดการแทบทุกอย่างในการแสดง จึงอาจกล่าวได้ว่าครูวีระ มีเหมือนได้สืบทอดการเป็นนักแสดง นายช่าง และนายโรงในคนๆ เดียว จากครูหยัด เพิ่มสุวรรณมานั่นเอง

๒.๓.๒ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูสง่า ศะศิวณิช

ครูสง่า ศะศิวณิช เป็นครูโขนลิง ในแผนกนาฏศิลป์ กรมศิลปากร แต่เดิม ครูสง่า ศะศิวณิชเคยฝึกหัดเป็นตัวนางมาก่อน โดยเคยแสดงเป็นนางจันทร์ ในละครเรื่องพระร่วง ของกรมศิลปากร และเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ได้รับการถ่ายทอดวิชามาจากพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ครูสง่า ศะศิวณิชมีลูกศิษย์คนสำคัญ คือ ครูกรี วรศะริน (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง นาฏศิลป์-โขน ประจำปี ๒๕๓๑) และครูสาย แย้มกลีบจันทร์ ซึ่งทั้งสองท่านเป็นครูโขนลิงของกรมศิลปากร

ภาพที่ ๔ ครูสง่า ศะศิวณิช ผู้ถ่ายทอดวิชาการพากย์-เจรจาโขนให้แก่ครูวีระ มีเหมือน

ครูหยัด เพิ่มสุวรรณ เป็นผู้ฝากฝังให้ครูวีระ มีเหมือนได้รู้จักกับครูสง่า ศะศิวณิช สมัยนั้นจะต้องไปเรียนพากย์-เจรจาโขนที่บ้านครู ซึ่งอยู่แถวย่านบางกระบือ ครูสง่า ศะศิวณิชชี้ให้เห็นว่าคนพากย์-เจรจาสามารถรับงานได้กว้างกว่าและยาวนานกว่านักแสดง สามารถรับงานแสดงได้ตลอดเวลา เพราะถ้าเป็นผู้แสดงตัวนางก็จะมีงานน้อย เพราะในเรื่องรามเกียรติ์ตอนหนึ่งๆ มีบทของตัวนางไม่กี่ตัว อีกทั้งถ้าอายุมากขึ้น หน้าตาไม่สวยก็ไม่สามารถรับงานได้ ถ้าเป็นผู้แสดงตัวลิงในเรื่องรามเกียรติ์ตอนหนึ่งๆ มีบทของลิงเป็นจำนวนมาก ทั้งพระยาลิง (ลิงที่ตั้งตัวเองเป็นหัวหน้า) ลิงพระยา (ลิงที่อยู่ในอำนาจและการปกครองของพระราม) รวมถึงเหล่าไพร่พลลิงอีกเป็นจำนวน

มาก เมื่อมีอายุมากขึ้น เต้นไม่ได้ ก็ไม่สามารถรับงานได้ แต่คนพากย์-เจรจานั้น ถึงจะมีอายุมากเพียงใด “ยังไงเค้าก็หามไปพากย์”

ภาพที่ ๕ ครูสง่า ศะศิวณิชกำลังประกอบพิธีไหว้ครูครอบครูโขน-ละคร
โดยมีครูวีระ มีเหมือน เป็นผู้ช่วยประกอบพิธี

หลังจากเรียนวิชาการพากย์-เจรจาโขนจากครูสง่า ศะศิวณิชแล้ว ครูวีระ มีเหมือนก็ได้รับโอกาสให้เป็นคู่พากย์-เจรจาร่วมกับครูอยู่หลายครั้ง รวมทั้งยังเคยพากย์-เจรจาคู่กับครูทองย้อย สีห์โรหิจจ์ ซึ่งเป็นครูของสำนักพากย์-เจรจาที่มีชื่อเสียงอีกแห่งหนึ่งในสมัยนั้น และเคยพากย์-เจรจาคู่กับนายสุจินต์ (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูทองย้อย สีห์โรหิจจ์ด้วย แต่คู่พากย์-เจรจาประจำของครูวีระ มีเหมือน คือ ครูสุขเกษม ศรีเกิด คนพากย์-เจรจาโขนของคณะโขนหลวงราชพงศ์

คนพากย์-เจรจาโขนที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น เช่น

ครูจาด บางจาก
ครูชั้น (ไม่ทราบนามสกุล) ลูกศิษย์หมื่นขานฉันทวากย์
ครูพานัส โรหิตาจล
ครูเพ็ญ ปัญญาพล คนพากย์-เจรจาโขนของคณะโขนหลวงราชพงศ์
นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ)
ครูโหมด ว่องสวัสดิ์

ครูประพันธ์ สุคนธะชาติ	ลูกศิษย์หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ และครูโหมด ว่องสวัสดิ์
ครูทองย้อย สีห์โรหิจจ์	ลูกศิษย์หมื่นพากย์ฉันทวัจน์
นายสุจินต์ (ไม่ทราบนามสกุล)	ลูกศิษย์หมื่นพากย์ฉันทวัจน์
ครูสง่า ศะศิวณิช	ลูกศิษย์พระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ)
ครูบก ถนนตก	คนพากย์-เจรจาโขนของคณะโขนหลวงราชพงศ์
ครูสุขเกษม ศรีเกิด	คนพากย์-เจรจาโขนของคณะโขนหลวงราชพงศ์
เป็นต้น	

โขนที่ครูวีระ มีเหมือนมักได้พากย์-เจรจาคู่กับครูสง่า ศะศิวณิชนั้น เรียกว่า โขนโรงนอก มักจะแสดงตอนที่แปลกออกไป หรือตอนที่ไม่ค่อยมีใครแสดง เช่น ตอนชะลอเขา ตอนฤาษีเสี่ยงลูก ตอนกำเนิดสุครีพ พาลี ตอนกำเนิดมณโฑ ตอนกำเนิดชามภูวราช ขณะที่ในสมัยนั้นโขนตอนที่นิยมแสดงมากเป็นพิเศษ คือ ตอนตามกวางและตอนนางลอย การแสดงโขนในตอนที่แปลกออกไปช่วยสร้างความท้าทายให้กับนักแสดงและนักดนตรีปี่พาทย์เป็นอย่างมาก นอกจากนั้นการแสดงโขนโรงนอกยังต้องอาศัยประสบการณ์และความชำนาญมากกว่า จึงเกิดเป็นคำว่า “แกร่งโรงนอก” ซึ่งหมายถึง คนพากย์-เจรจาที่ได้ทางพากย์-เจรจา กระทู้ของสำนักพากย์ต่างๆ ตลอดจนทางเล่นมากกว่าโขนโรงใน

ภาพที่ ๖ ครูสง่า ศะศิวณิชประกอบพิธีครอบครูโขน-ละครให้แก่ครูวีระ มีเหมือน

นอกจากได้วิชาความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาโขนจากครูสง่า ศะศิวณิชแล้ว ในภายหลังครูวีระ มีเหมือนยังได้รับการถ่ายทอดวิชาการครอบครูโขน-ละครจากครูสง่า ศะศิวณิชอีกด้วย

ครูวีระ มีเหมือนอยู่ปรนนิบัติรับใช้และเป็นคู่พากย์-เจรจาโขนร่วมกับครูสง่า ศะศิวณิช จนกระทั่งครูสง่า ศะศิวณิชถึงแก่กรรม

๒.๓.๓ การแสวงหาวิชาความรู้จากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บ้านเครื่องนราศิลป์ และบ้านเครื่องครูมัลลี คงประภัศร์ (บ้านย่าหมัน)

ในช่วงที่ฝึกหัดโขนอยู่ในสำนักโขนของครูหยัด เพิ่มสุวรรณนั้น ครูวีระ มีเหมือนได้มีโอกาสเข้าออกบ้านเครื่องอยู่เป็นประจำ ซึ่งสมัยนั้นบ้านเครื่องโขน-ละครที่มีชื่อเสียงมีอยู่ ๒ แห่ง คือ บ้านเครื่องนราศิลป์ ย่านหลานหลวง ของคุณจินดา ปานสมุทร และบ้านเครื่องครูมัลลี คงประภัศร์ (บ้านย่าหมัน) ย่านหลังวัดศิริอำมาตย์ ในสำนักฝึกหัดโขนแต่ละแห่งนั้น จะมีหน้าที่สำคัญในการฝึกหัดตัวแสดงเพียงอย่างเดียว ไม่มีเวลาพอที่จะปักเครื่อง ซักและตากเครื่องได้ จึงจำเป็นที่จะต้องติดต่อเช่าเครื่องโขน-ละครไปใช้ในการแสดงแต่ละครั้ง ครูวีระ มีเหมือนมักได้รับมอบหมายให้ไปติดต่อที่บ้านเครื่องทั้งสองแห่งนี้อยู่เป็นประจำ ทำให้เกิดความคุ้นเคยสนิทสนมกับเจ้าของเป็นอย่างดี โดยจะคอยสังเกตการเขียนบัญชีส่งเครื่องในแต่ละครั้ง เช่น ยักษ์เท่าไหร่ ลิงเท่าไหร่ ต้องใช้หัวเท่าไหร่ ชุดเท่าไหร่ รวมไปถึงเครื่องประดับต่างๆ อีกมากมาย ทำให้ครูวีระ มีเหมือนได้รับความรู้ดังกล่าว และสามารถนำไปบริหารจัดการด้วยตนเองได้ เมื่อมีโอกาสทำโรงโขนของตนในเวลาต่อมา

> “ทีนี้เครื่องต้องเช่าเค้า เครื่องก็เช่าบ้านนราศิลป์ บ้านย่าหมัน เช่าเครื่อง ๒ บ้าน เพราะเครื่องน่ะ เค้ามีเวลาปักเครื่อง เค้าไม่มีเวลาหัดเด็ก ทีนี้บ้านตัว อย่างบ้านครูเงี้ย มีตัว มีเด็กเรียกว่ามีตัว ก็ฝึกกันไป ไม่มีเวลาปักเครื่อง จะสัมพันธ์กันกับบ้านนราศิลป์หรือบ้านย่าหมัน ถ้าติดก็สับกันไป ๒ เจ้าได้ ทีนี้ไอ้การที่มันบีบคั้นที่จะต้องไปเช่าเครื่อง เพราะเวลาไปบ้านเครื่องเขาแล้วเนี่ย อย่างเสร็จเครื่อง ไปบ้านเครื่องก็ต้องไปช่วยซัก ช่วยตาก ทีนี้การซักการตาก นี่รอตาก กว่าจะแห้งอะไร เค้านั่งปักเครื่องอยู่ เราก็คลุกอยู่กับปักเครื่อง พอดีรู้จักกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ท่านเป็นครูปักเครื่องของกรมศิลปากร ก็ได้วิชาปักมาจากท่าน

โดยตรง ปักเครื่องปักอะไร คราวหลังๆ ครูมาปักเอง จนมีเครื่อง
มีอะไร”

(วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

จะเห็นว่า นอกจากการทำตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายแล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังคงแสวงหาความรู้อย่างต่อเนื่อง โดยฝากตัวเป็นศิษย์กับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง นักดนตรีไทยชื่อดังในสมัยนั้น ซึ่งมีฝีมือในการปักเครื่องโขน-ละครเป็นอย่างมาก ที่สำคัญคือเป็นคนปักเครื่องโขน-ละครของกรมศิลปากรด้วย เริ่มต้นจากการฝึกหัดขึ้นสะดึงก่อน เนื่องจากต้องใช้แรงมาก คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงจึงมักใช้ให้ครูวีระ มีเหมือนเป็นผู้ทำให้ จากนั้นจึงฝึกหัดกลึงผ้า ลงเลื่อมเป็นลวดลายต่างๆ ภายหลังครูวีระ มีเหมือนก็ได้ใช้วิชาความรู้ที่ได้ร่ำเรียนมาปักเครื่องแต่งกายโขน-ละครด้วยตนเองสำหรับใช้ในการแสดงโขน

ภาพที่ ๗ เครื่องแต่งกายโขน-ละคร ผลงานของครูวีระ มีเหมือน

๒.๓.๔ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ และครูสงวน รักมิตร

ในระหว่างที่เข้าออกบ้านเครื่องนราศิลป์ และบ้านเครื่องครูมัลลี คงประภัศร์ (บ้านย่าหมัน) วันหนึ่งครูวีระ มีเหมือนก็ได้รับมอบหมายจากครูถนอม ยวงศรี (ป้าหนอม) ซึ่งเป็นลูกสาวของครูมัลลี คงประภัศร์ ให้ไปเอาช้างที่ซ่อมไว้กับครูชิต แก้วดวงใหญ่ ซึ่งจะใช้ในการแสดงตอนหักคอช้างเอราวัณ ย่านบ้านบาตร ทำให้ครูวีระ มีเหมือนมีโอกาสพบกับครูชิต แก้วดวงใหญ่เป็นครั้งแรก

ครูชิต แก้วดวงใหญ่ เป็นช่างทำหัวโขนที่มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้น โดยสืบทอดวิชามาจากคุณตา ซึ่งเป็นช่างทำหัวโขนในสมัยรัชกาลที่ ๓ และเป็นหนึ่งในช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ที่ระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) ด้วย

ครูวีระ มีเหมือนจะได้รับมอบหมายให้ไปติดต่อที่บ้านครูชิตอยู่เป็นประจำ โดยมักเป็นผู้ไปรับหัวโขนที่ครูชิตเป็นคนซ่อม บางครั้งต้องนั่งรอจนกว่าครูจะซ่อมเสร็จ ทำให้ครูวีระ มีเหมือนมีโอกาสขอวิชาความรู้หลายอย่างจากท่าน และได้ฝากตัวเป็นศิษย์ในเวลาต่อมา

> “เดินไปบ้านครูชิต บอกครูๆ หน้าคุณย่าที่ซ่อมไว้ ไม่รู้ว่าจวนรึยัง เดี๋ยวเย็นๆ มา เย็นก็ไป เข้าออก ช่วยทำ ช่วยอะไร ทำนู้นทำนี่ แกบอกแหม สมุกหมด ยางมะเดื่อไม่มี ไอ้สมุกนี่มันอะไรอ่ะครู ไหนดูสิมันเป็นไง ใบตองแห้ง โอยเยอะแยะ ครูเอาเท่าไหร่ไหนเผายังไงอ่ะ แกสอนวิธีเผา ครูก็ไปเผามาให้ ทีนี้เข้าได้แล้วสิอ้าวยางมะเดื่อไม่มี ไปวัดสระเกศน่ะนะ ทุกคนที่เขียนลายทองจะต้องไปเอายางมะเดื่อวัดสระเกศ”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ครูโบราณมักจะไม่ถ่ายทอดวิชาให้กันง่ายๆ ครูวีระ มีเหมือนในวัยหนุ่มจึงหมั่นเอาอกเอาใจครูชิต แก้วดวงใหญ่ทุกอย่าง เพราะต้องการเรียนวิชาความรู้จากท่าน เมื่อครูวีระ มีเหมือนอยากได้ความรู้เรื่องการทำหัวโขนจากครูชิต แก้วดวงใหญ่ จึงอาสาเป็นผู้เผาสมุกหรือใบตองแห้งเพื่อใช้สำหรับลงตัวหนังหรือหัวโขนก่อนปิดทอง อาสาเป็นผู้เคี่ยวรัก ซึ่งถือเป็นงานยากงานหนึ่งในขั้นตอนการทำหัวโขน และอาสาเป็นผู้หาน้ำมันมะเดื่อซึ่งได้จากยางของต้นมะเดื่อ เพื่อใช้สำหรับลงหัวโขนก่อนปิดทอง การลงทุนด้วยกำลังกายและกำลังทรัพย์ในครั้งนี้ ทำให้ครูวีระ มีเหมือนได้รับความรู้เรื่องการเผาสมุก การเคี่ยวรัก และการทำน้ำมันมะเดื่อจากครูชิต แก้วดวงใหญ่ในที่สุด

> “ไอ้เรื่องเคี่ยวรัก เลอะ ทุบ ปิ้งไฟ ทาปูน ปิ้งไฟ ทุบให้เป็นเหลี่ยมๆ ทุบไปทุบมา ปิ้งก็กระเด็นเลอะ น้ำยางเกลื่อนรักมันทำๆ ยาก ไม่โหดจริงๆ อ่ะ เรียนไม่ได้หรอก ต้องนั่งทุบนั่งตำ แล้วเคี่ยวกันควันโขมงโฉงเฉง จนกระทั่งบ้านบาตรเนี่ยเคี่ยวไม่ได้ ต้องเคี่ยวที่เมืองนนท์ ใบตองก็เผาไม่ได้นะ ทีนี้เคี่ยวรักมันเหม็น ชาวบ้านเค้าร้องดิ ก็ได้วิชา ได้อะไรมา มันๆ ซึมเข้ามาเอง”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)

ภาพที่ ๘ ครูวีระ มีเหมือนกำลังสาธิตการเผาสมุกหรือใบตองแห้งที่บ้านจังหวัดนนทบุรี

นอกจากนั้น ครูวีระ มีเหมือนยังได้รับถ่ายทอดวิชาการทำหนังใหญ่ การขึ้นหุ่นหัวโขน และการผูกช้างที่ใช้เล่นในตอนหักคอช้างเอราวัณจากครูชิต แก้วดวงใหญ่อีกด้วย และด้วยเหตุแห่งการลงทุนเผาสมุก เคี่ยวรัก และทำน้ำมันมะเดื่อนี้เอง ทำให้ครูวีระ มีเหมือน มีโอกาสได้รู้จักกับ **ครูสงวน รักมิตร** และ **ครูกำจัด ประดิษฐ์เขียน** ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ที่ระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) ซึ่งเป็นเพื่อนของครูชิต แก้วดวงใหญ่ด้วย เพราะในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นต้องใช้น้ำมันมะเดื่อเป็นจำนวนมาก ครูวีระ มีเหมือนได้ลงทุนไปกรีดยางจากต้นมะเดื่อที่สวนของตนใส่ขวดไวตามิลค์ และนำมามอบให้ครูอยู่เสมอ โดยไม่คิดเงิน ทั้งๆ ที่ราคาน้ำมันมะเดื่อในสมัยนั้นตกขวดละ ๗๐๐ บาท ทั้งยังต้องเดินทางจากจังหวัดนนทบุรีมาที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) บ่อยครั้ง ทำให้ครูสงวน รักมิตร เกิดความไว้เนื้อเชื่อใจ และเห็นความเพียรพยายาม ความมุ่งมั่นในการแสวงหาวิชาความรู้ จึงได้ถ่ายทอดวิชาการทำตัวหนังใหญ่ให้ครูวีระ มีเหมือนในที่สุด

“ครูสงวน รักมิตรเป็นเพื่อนกัน เขียนที่วัดพระแก้ว
เห็นผูกพันกันอยู่แล้ว ว่าอยากได้ไอ้ยางมะเดื่อ ครูเอาไปเหอะ

> ที่บ้านเยอะแยะ ก็ให้ถวายพระแก้ว แล้วยังซื้อผมตั้งหลายขวด ขวด ๗๐๐ นะ นั่นน่ะ ไม่เอาครู เอาไปเหอะ เค้าดีใจไม่เอา ไม่เอาเงิน ก็อยากเรียนหนัง เรียนอะไร ก็ทำตัวหนังตัวอะไร ตัวละ ๑๘,๐๐๐ นะลูก นั่นแหละๆ เค้ารวย เค้าทำ ครูก็มีโอกาสได้ดูแบบ ดูอะไร ก็ขอเรียน"
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

ครูวีระ มีเหมือน จึงได้รับวิชาความรู้ในการทำตัวหนังใหญ่จากการถ่ายทอดของครูชิต แก้วดวงใหญ่ ในขั้นแรก และเรียนรู้เพิ่มเติมจากครูสงวน รักมิตร สำหรับวิชาการทำตัวหนังใหญ่กับการทำหัวโขนนั้นมีวิธีการที่แตกต่างกันมาก โดยเฉพาะการเขียนหน้าตัวละคร หนังใหญ่จะดูได้ ๒ ด้าน ขณะที่หัวโขนจะต้องเขียนสำหรับให้ดูได้โดยรอบ ทำให้มีรายละเอียดเฉพาะที่แตกต่างกัน ครูวีระ มีเหมือนเห็นว่า ครูชิต แก้วดวงใหญ่มีฝีมือในการทำหัวโขนมากกว่า ขณะที่ครูสงวน รักมิตรมีฝีมือในการทำตัวหนังใหญ่มากกว่า เพราะการวาดภาพหนังใหญ่กับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นมีวิธีการที่คล้ายคลึงกัน ครูวีระ มีเหมือนจึงเป็นผู้ที่สืบทอดองค์ความรู้จากช่างทั้งสองสาย คือ การทำหัวโขนและการทำตัวหนังใหญ่

> "ตอนนั้นไปที่บ้านครูชิต แก้วดวงใหญ่ แล้วได้เห็นว่าพระองค์ชายกลาง (พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพล ทิฆัมพร) สั่งให้ครูชิตทำหนัง ก็อยากเรียน อยากฝึกทำเป็น ตอนนั้นยังไม่รู้หรอกว่าจะเรียนไปทำไม มันอยากเรียน ก็เลยค่อยๆ ได้วิชามา"
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๑ มิถุนายน ๒๕๕๔)

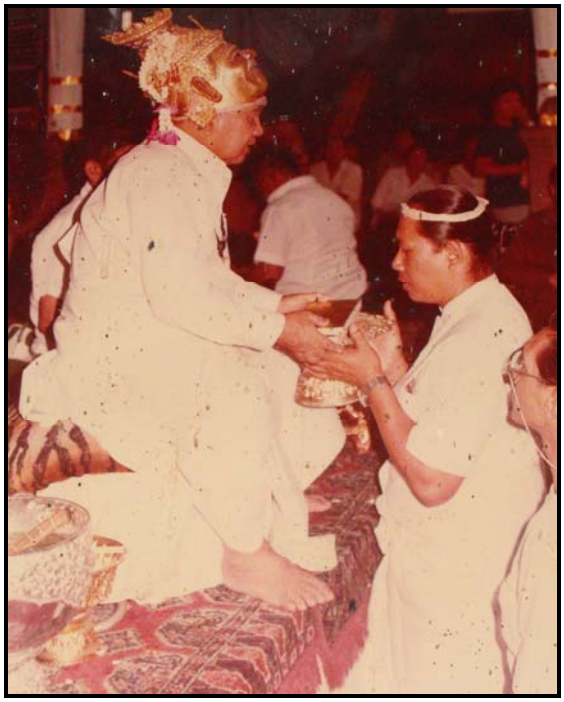
การแสวงหาวิชาความรู้จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ และครูสงวน รักมิตร ของครูวีระ มีเหมือนนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะนอกจากครูวีระ มีเหมือนจะต้องแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจจริงในการมาขอเรียนวิชาแล้ว ยังต้องลงทุนเอาอกเอาใจครู ด้วยการช่วยเหลือในสิ่งที่ตนพอทำได้ และไม่เหนือบ่ากว่าแรง เนื่องจากครูวีระ มีเหมือนเองก็มีพื้นฐานมาจากครอบครัวชาวสวน ทำให้หน้าที่การเผาสมุกหรือใบตองแห้ง การกรีดยางมะเดื่อจากต้นมะเดื่อ แล้วใช้น้ำตาลถ่วงให้กลายเป็นน้ำมันมะเดื่อตลอดจนการเคี่ยวรัก เป็นสิ่งที่ถนัดและเข้าใจได้เป็นอย่างดี การลงทุนดังกล่าวแลกกับวิชาความรู้ที่ครูทั้งสองท่านมอบให้ ครูวีระ มีเหมือนเห็นว่าคุ้มค่าอย่างมหาศาล หากมองอีกด้านหนึ่งจะพบว่า

การกระทำดังกล่าวเป็นแบบอย่างของความกตัญญูกตเวทีที่ลูกศิษย์พึงมีต่อครูบาอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ด้วย

๒.๓.๕ การแสวงหาวิชาความรู้จากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์

ครูวีระ มีเหมือนได้มีโอกาสรู้จักหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ เป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๘ ที่บ้านครูชิต แก้วดวงใหญ่ ขณะที่เป็นลูกศิษย์คอยช่วยเหลือครูชิต แก้วดวงใหญ่ทำหัวโขนอยู่ เหตุที่ทำให้ได้วิชาความรู้เกี่ยวกับหนังใหญ่อีกมากมายจากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ก็มาจากการเผาสมุกนั่นเอง โดยครูวีระ มีเหมือนลงทุนเผาสมุก และมอบให้หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ โดยไม่คิดเงิน เพื่อแลกกับการได้เรียนวิชาความรู้เกี่ยวกับหนังใหญ่

หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ เป็นลูกศิษย์ของครูปุ่น เวชชาคม บ้านท่าสิบเบี้ย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ท่านเป็นโขนของพระยากำแหงสงคราม เดิมได้ตำราประกอบพิธีครอบครูจากพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ต่อมาท่านได้ตำราประกอบพิธีครอบครูจากหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) อีกท่านหนึ่ง นอกจากนั้นท่านยังเป็นช่างแกะสลักหนังใหญ่และทำหัวโขนที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยเป็นผู้มีความรู้ทางด้านช่างสิบหมู่เป็นอย่างดี มีลูกศิษย์มากมาย ลูกศิษย์คนสำคัญ ได้แก่ อาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านช่างสิบหมู่ในปัจจุบัน นอกจากความรู้ทางด้านการช่างแล้ว หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ยังได้สืบทอดวิชาการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จากหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) อีกด้วย



ภาพที่ ๕ หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์มอบโองการไหว้ครูหนังใหญ่ โขน-ละคร และช่างสิบหมู่ให้แก่ครูวีระ มีเหมือน

การลงทุนเผาสมุกของครูวีระ มีเหมือนในครั้งนั้น นอกจากจะได้ตอบแทนครู เพื่อ “เข้าหา” แล้ว ยังทำให้ครูวีระ มีเหมือนมองเห็นลู่ทางสำหรับทำเป็นอาชีพด้วย โดยครั้งหนึ่งถึงกับลงทุนเหมาสวนกล้วยแถวจังหวัดปทุมธานี ขนาด ๔ ไร่ เพื่อเอาใบตอง เจ้าของสวนคิดว่าครูวีระพูดเล่น แต่สุดท้ายก็ขายให้ในราคา ๒๐๐ บาท ครูวีระ มีเหมือนจึงจ้างคนงานเก็บ จ้างรถบรรทุกมาส่งถึงบ้าน รวมเป็นเงิน ๑,๐๐๐ บาท จากนั้นครูวีระ มีเหมือนก็นำใบตองเหล่านั้นมาเผาในโอ่ง แล้วแบ่งใส่ปี๊บหลายๆ ใบ ขายใบละ ๑๐๐ บาท ซึ่งพอเผาแล้วได้สมุกเป็นปี๊บจำนวนมากถึง ๕๐-๖๐ ใบ เรียกว่าสามารถทำกำไรได้เป็นอย่างดี

> “ทีนี้พ่อหม่อมมาหาครูชิต ก็ไม่รู้จักแกหรอกตอนแรก ก็นั่งทำอะไรอยู่ พ่อหม่อมก็ว่า ครู ได้สมุกที่ไหนทำล่ะ บอกนี่ไง คุณเจี๊ยบอยู่นี่ไง เค้าเอาให้ ตังค์ก็ไม่เอา ครูบอกอ้าว พ่อหม่อมยกมือไหว้ รู้จักกัน เอ่อคุณเจี๊ยบเอามาขายให้ฉันหน่อยสิ ตอนนั้นทำงานเงินเดือน ๔๕๐ ก็มีใบตอง ใบตองยกเป็นสวนเลย ก็ทำสมุกขายแหละ พ่อหม่อมเค้าติดต่อช่างให้ ว่าสมุกที่นี่มี

แกแทนที่จะไปขายเอากำไร ไม่เอา ก็บอกให้มาซื้อ ครูก็เลยไม่เอา ตังค์แก บอกพ่อเอาไปเหอะ ใช้ก็มาเอาก็แล้วกัน เยอะแยะ ครูใส่โอ่งใหญ่ๆ เลยนะ เผาใบตองแห้ง โอ่งใหญ่ๆ ไป ก็มาเอาทีไม่ทัน ใช่มั้ย เผาเก็บไว้เลย ตุนไว้ มาเมื่อไหร่โกยใส่ถุงไปเลย ถุงละ ๒๐๐ นะ”

(วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

นอกจากการเอาอกเอาใจเผาสมุกให้หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์แล้ว ครูวีระ มีเหมือน ยังได้นำผลไม้จากสวนของตนอย่างทุเรียนมาฝากอยู่เป็นประจำ ทำให้ครูรักและเมตตากรุณามอบวิชาความรู้ให้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพิธีไหว้ครู ครูวีระ มีเหมือนจะนำผลไม้สวนของตนรวมทั้งจัดหาของป่าหายาก เช่น มะพลับ มะพูด กล้วยน้ำไท เป็นต้น ไปร่วมในพิธีอยู่เสมอ จนกลายเป็นลูกศิษย์รักของหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ในที่สุด

ครูวีระ มีเหมือนได้รับการถ่ายทอดวิชาการทำตัวหนังใหญ่ การพากย์-เจรจาหนังใหญ่ จากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ โดยเริ่มแรกครูจะสอนให้ขัดหนังไปพลางๆ ก่อน เพราะยังตอกไม่ได้ จะทำให้หนังเสีย พอเรียนรู้มากขึ้นเรื่อยๆ ก็กลายเป็นช่างตอกหนัง พร้อมๆ กับเรียนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ภายหลังครูวีระ มีเหมือนก็ได้รับมอบโองการไหว้ครูหนังใหญ่ โขน-ละคร และช่างสิบหมู่จากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ และเป็นตัวแทนของท่านสืบมาจนถึงปัจจุบัน

ครูวีระ มีเหมือนอยู่ปรนนิบัติรับใช้หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ โดยไปมาหาสู่ที่บ้านจังหวัดพระนครศรีอยุธยา จนกระทั่งหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ถึงแก่กรรม

๒.๓.๖ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูวิเชียร หลงรัก

ครูวิเชียร หลงรัก เป็นคนทำรอกของคณะโขนชักรอกหลวงราชพงศ์ ซึ่งขณะนั้นเจ้าของคณะคือ หลวงราชพงศ์ภักดี (หม่อมราชวงศ์เลี่ยม วัชรีวงศ์) ซึ่งสืบทอดการแสดงโขนชักรอกมาจากพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ (พระองค์เจ้าขาว) ผู้เป็นบิดา

ครูวีระ มีเหมือนได้เข้าไปฝากตัวเป็นศิษย์ครูวิเชียร หลงรัก เพื่อขอวิชาความรู้เรื่องการทำรอก เพราะสมัยนั้นคณะโขนชักรอกหลวงราชพงศ์ ถือว่ามีชื่อเสียงมาก ทำให้ได้วิชาการนำราชรถขึ้นรอก การผูกช้างขึ้นรอก มาในที่สุด หลังจากนั้น ใน พ.ศ.๒๕๑๕ ครูวีระ มีเหมือนก็สามารถสร้างโรงโขนได้สำเร็จ ซึ่งเป็นโรงที่สามารถเล่นชักรอกได้ด้วย

๒.๓.๗ การแสวงหาวิชาความรู้จากครูหนังใหญ่และครูโขนในจังหวัดอ่างทองและจังหวัดสิงห์บุรี

หลังจากได้วิชาความรู้ทางด้านการทำหัวโขน การทำตัวหนังใหญ่ และการทำรอกสำหรับโรงโขนชักรอกแล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังได้ให้ความสนใจแสวงหาวิชาความรู้ทางด้านการเชิดหนังใหญ่ ใน พ.ศ.๒๕๑๒ ครูวีระ มีเหมือนได้รู้จักกับ **ครูล่ำ ไตรนาวี** ครูหนังใหญ่จังหวัดอ่างทอง จึงเริ่มฝึกหัดเชิดหนังใหญ่ ซึ่งมีลีลาการเชิดที่แตกต่างกันตามตัวละครพระ นาง ยักษ์ ลิง เช่นเดียวกับการฝึกหัดแยกเหล่าของการแสดงโขน

ครูล่ำ ไตรนาวี ได้รับถ่ายทอดวิชาการเชิดและการพากย์หนังใหญ่มาจาก **ครูคล้าย ช้างงาม** ซึ่งเป็นลูกชายของ **ครูคล้าม (ยังไม่มีพระราชบัญญัตินามสกุล)** มีเรื่องเล่ามุขปาฐะสืบต่อกันมาว่าครูคล้ามนั้นได้ไปเข้าเดือนในพระนคร ทำให้ได้วิชาหนังใหญ่มาฝึกหัดลูกศิษย์ที่จังหวัดอ่างทอง เป็นไปได้ว่า การฝึกหัดหนังใหญ่คงเป็นเรื่องการฝึกของเหล่าทหารตามกรมกองต่างๆ เพื่อเสริมสร้างความแข็งแรงและความพร้อมในการสู้รบกับข้าศึกศัตรู

นอกจากนั้น ครูวีระ มีเหมือนยังได้รับถ่ายทอดทางเล่นหนังใหญ่และโขนจาก **ครูยิ้ม มีแตล** เจ้าของโขนพากย์ วัดคลองพูน อำเภอวิเศษไชยชาญ จังหวัดอ่างทอง และได้รับถ่ายทอดทางเล่นหนังใหญ่จาก **ครูไปล่ (ไม่ทราบนามสกุล)** ซึ่งเป็นคนพากย์-เจรจา และเป็นครูครอบหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี อีกด้วย

> “ตอนที่ทำงานแล้วนี่ ครูรู้จักกับครูล่ำ ไตรนาวี เป็นคนทอดหนัง คนทอดหนังหมายถึงคนจับหนังมาเรียงๆ และพากย์ได้ รู้จักตัวหนังว่าถึงตอนนี้ จะต้องเอาตัวนั้นตัวนี้ไปเชิด ครูล่ำเป็นสายมหรสพหลวง ครูของครูล่ำ คือครูคล้าย สมัยนั้นยังไม่มีนามสกุล ตอนหลังได้นามสกุลว่า ช้างงาม ครูได้รู้เรื่องการพากย์หนังจากครูในอ่างทองเยอะ ซึ่งไม่มีในกรุงเทพฯ คำเป็นคำที่ลึกซึ้ง สำนวนแต่งก็ใช้คำหลากหลาย ใน ๓๐,๐๐๐ กว่าคำ ครูจะรจนามาไพเราะเพราะพริ้งมาก”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)

จะเห็นว่า ครูวีระ มีเหมือนได้เสาะแสวงหาวิชาความรู้อย่างต่อเนื่อง ด้วยการเดินทางไปยังจังหวัดต่างๆ ที่มีตัวหนังใหญ่หลงเหลืออยู่ เช่น วัดบ้านอิฐ จังหวัดอ่างทอง วัดตะกู จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี วัดตะเคียน จังหวัดลพบุรี วัดบางน้อย จังหวัด

สมุทรสงคราม วัดพลับพลาชัย จังหวัดเพชรบุรี วัดขนอน จังหวัดเพชรบุรี วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง เป็นต้น เพื่อสืบหาคนพากย์-เจรจา คนเชิดหนัง ตลอดจนตรวจดูสภาพของหนังใหญ่ ทำให้ครูวีระ มีเหมือน เห็นความแตกต่างของหนังใหญ่ในแต่ละแห่ง ตลอดจนคำพากย์-คำเจรจาที่มีสำนวนแตกต่างกันด้วย

> “ทางของครูได้รับการถ่ายทอดมาอีกต่อหนึ่ง จริงๆ แล้ว เนื้อหาเดียวกัน การประพันธ์ ท่วงทำนองไม่เหมือนกัน เช่น หนังอ่างทอง สิงห์บุรีมาขอเอาไป วรรคละสลึง”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

ผู้วิจัยพบว่า การศึกษาสายศิลปะการแสดงของครูวีระ มีเหมือนนั้น เป็นการศึกษาที่เน้นวิชาความรู้ของมหรสพหลวงอย่างหนังใหญ่และโขน ครูวีระ มีเหมือนเริ่มต้นฝึกหัดโขนเมื่อครั้งเป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๒ ที่โรงเรียน ส่วนใหญ่ได้แสดงเป็นตัวสุครีพ โดยมีครูหยัด เพิ่มสุวรรณ เป็นผู้ถ่ายทอดให้ หลังจากนั้นด้วยความสนุกสนานและความชอบส่วนตัว ทำให้ครูวีระ มีเหมือน ออกแสวงหาความรู้จากครูหลายท่าน ได้แก่ มาฝึกหัดพากย์-เจรจาโขนเบื้องต้นกับครูหยัด เพิ่มสุวรรณที่บ้าน พร้อมๆ กับปรนนิบัติรับใช้ครู ทำให้ได้วิชาความรู้ด้านงานช่าง ซึ่งเป็นงานเบื้องหลังของการแสดงโขน เช่น การปลูกโรง การผูกจอ พิธีกรรมต่างๆ เป็นต้น รวมทั้งได้วิชาโต้โผหรือการเป็นนายโรงจัดการทุกสิ่งทุกอย่างในโรงโขน หลังจากนั้นครูวีระ มีเหมือนก็ได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูสง่า ศะศิวณิช เพื่อขอรับการฝึกหัดพากย์-เจรจาโขนอย่างจริงจัง ได้เป็นคู่พากย์-เจรจาร่วมกับครูบ่อยครั้ง และมีโอกาสรู้จักคนพากย์-เจรจาโขนที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นหลายคน

ในช่วงเวลาที่ครูวีระ มีเหมือนแสดงโขนพร้อมๆ กับพากย์-เจรจาโขนอยู่ในสำนักของครูหยัด เพิ่มสุวรรณนั้น ก็ได้มีโอกาสรับการถ่ายทอดวิชาการปักเครื่องจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และความรู้เรื่องการจัดเครื่อง ซักและตากเครื่องจากบ้านเครื่องนราศิลป์ และบ้านเครื่องครูมัลลี คงประภัศร์ (บ้านเครื่องย่าหมัน) ครูวีระ มีเหมือนยังมีโอกาสได้เรียนทำหัวโขนและทำตัวหนังใหญ่จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ เรียนทำตัวหนังใหญ่จากครูสงวน รักมิตร ซึ่งครูทั้งสองท่านเป็นเพื่อนที่สนิทสนมกัน จึงฝากฝังกันให้ ต่อมาครูวีระ มีเหมือนได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ เพื่อขอรับถ่ายทอดวิชาการแกะสลักหนังใหญ่ การทำหัวโขนและการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ภายหลังจากที่หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ถึงแก่กรรม

ครูวีระ มีเหมือนก็ได้เป็นผู้สืบทอดโองการไหว้ครูครอบครูหนังใหญ่ โขน-ละคร และช่างสิบหมู่ต่อจากท่านด้วย

หลังจากนั้น ครูวีระ มีเหมือนก็ได้แสวงหาวิชาความรู้ตามต่างจังหวัด ที่ยังคงหลงเหลือพยานและหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่และโขนอยู่ ทำให้ได้รับถ่ายทอดวิชาความรู้จากครูหลายท่านในจังหวัดอ่างทองและจังหวัดสิงห์บุรี ซึ่งได้ทั้งท่าเชิด ทางเล่น ตลอดจนคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่ซึ่งเป็นความรู้ใหม่เพิ่มมากขึ้น

> “ได้ยินว่าครูท่านไหนเก่งเรื่องอะไร ผมก็ไปตามหาหมด รู้ว่าครูคนไหนชอบอะไร ก็หาไปให้ ไปจนเขารับเรานั่นแหละ สมัยก่อนจะเป็นนักเรียนของครูคนไหน ก็ต้องใช้เวลาอาศัยไว้เนื้อเชื่อใจกัน และตั้งใจจริง ครูสมัยก่อนก็เป็นผู้ให้จริงๆ ให้ความรู้หมดทุกอย่าง ช่วยพัฒนาหน่วยก้านของเราและอบรมสั่งสอนเรื่องศีลธรรมจรรยาโดยไม่ได้หวังเงินทองหรือคิดจะเอาเปรียบนักเรียน”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๔)

นอกจากความมุ่งมั่น ทุ่มเท และเพียรพยายามอย่างมากแล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังหมั่นเอาอกเอาใจครูแต่ละท่าน เพื่อขอเรียนวิชาต่างๆ ด้วยการเผาสมุก การเคี่ยวรัก การทำน้ำมันมะเดื่อ มอบให้ครูโดยไม่คิดเงิน การนำผลไม้สวนต่างๆ ตามฤดูกาลมาให้ครูรับประทาน หรือในบางครั้งก็เป็นของช่วยในพิธีไหว้ครูที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี เรียกว่ากว่าจะได้วิชามานั้น ครูวีระ มีเหมือนต้องคอย “ถ่ายน้ำร้อนถอนน้ำเย็น” ให้ครูแต่ละท่านอยู่อย่างสม่ำเสมอ ทำให้ครูแต่ละท่านยอมมอบวิชาให้ เพราะเห็นถึงความกตัญญูกตเวทีและความเป็นคนเสมอต้นเสมอปลายของครูวีระ มีเหมือนนั่นเอง

๒.๓.๘ ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขน

ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงของครูวีระ มีเหมือน ประกอบด้วยองค์ความรู้ด้านการแสดงหนังใหญ่และองค์ความรู้ด้านการแสดงโขน ซึ่งจำแนกได้ดังนี้

๑. องค์ความรู้เกี่ยวกับการครอบครูหนังใหญ่ โขน-ละคร และช่างสิบหมู่ ซึ่งได้รับมอบจากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์

๒. องค์ความรู้เกี่ยวการครอบครูโขน-ละคร ซึ่งได้รับมอบจากครูสง่า ศะศิวณิช

๓. องค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่

- พิธีกรรมต่างๆ สำหรับการแสดงหนังใหญ่ เช่น พิธีกรรมไหว้ครู พิธีกรรมนำหนังลงโอ่ง พิธีกรรมกันหนังสู้ (หนังย่น ไม่ตึง) พิธีกรรมเฉลิมพระเนตร พิธีกรรมเบิกโรง พิธีกรรมตั้งจอปักเสา พิธีกรรมบวงสรวงตอนทศกัณฐ์ล้ม (ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ชุดทศกัณฐ์สั่งเมือง)

- ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังใหญ่
- การแกะสลักตัวหนังใหญ่
- การพากย์หนังใหญ่
- การเชิดหนังใหญ่
- การเก็บรักษาตัวหนังใหญ่
- วิชาตลกหนังใหญ่

ภาพที่ ๑๐ ครูวีระ มีเหมือนสาธิตการแกะสลักตัวหนังใหญ่

ภาพที่ ๑๑ ครูวีระ มีเหมือนสาธิตการเชิดหนังใหญ่

๔. องค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโขน

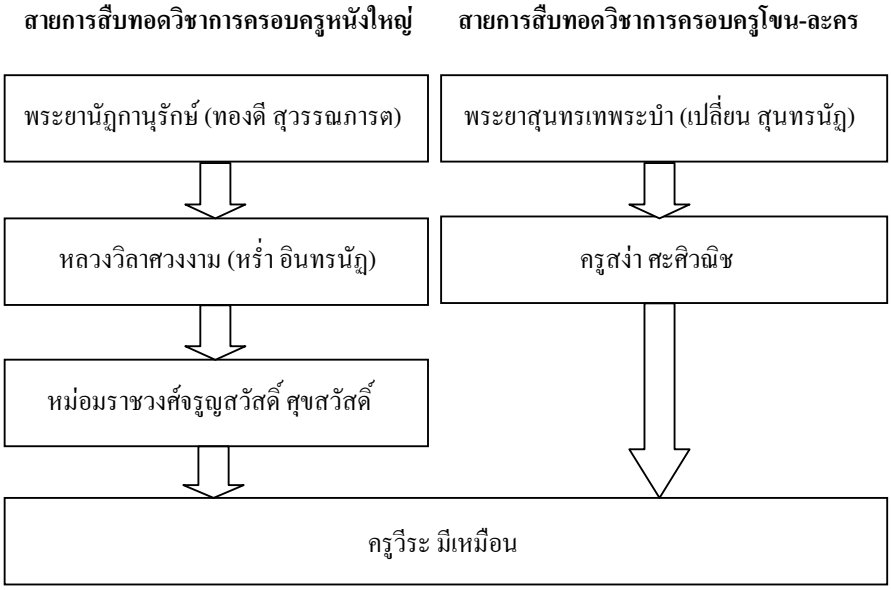
- พิธีกรรมต่างๆ สำหรับการแสดงโขน เช่น พิธีกรรมไหว้ครู พิธีกรรมเฉลิมพระเนตร พิธีกรรมเบิกโรง พิธีกรรมตั้งจอปักเสา พิธีกรรมบวงสรวงตอนทศกัณฐ์ล้ม (ใช้ในการแสดงโขน ชุดทศกัณฐ์สั่งเมือง)
- ประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน
- การทำหัวโขน
- การพากย์โขน
- การปักเครื่องแต่งกายโขน
- การทำรอกในการแสดงโขนชักรอก
- วิชาตลกโขน

ภาพที่ ๑๒ เศียรอินทรชิตบวช ผลงานของครูวีระ มีเหมือน

จะเห็นได้ว่า ครูวีระ มีเหมือนได้ศึกษาค้นคว้าศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขน จากการฝึกหัด ลงมือปฏิบัติ ผ่านการฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูแต่ละท่านที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน จึงทำให้ครูวีระ มีเหมือนได้รับถ่ายทอดวิชาความรู้หลากหลายด้าน ผู้วิจัยขอสรุปด้วยการเขียนแผนผังสายการสืบทอดองค์ความรู้ต่างๆ ทางด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน เพื่อให้เห็นภาพชัดเจนมากยิ่งขึ้น

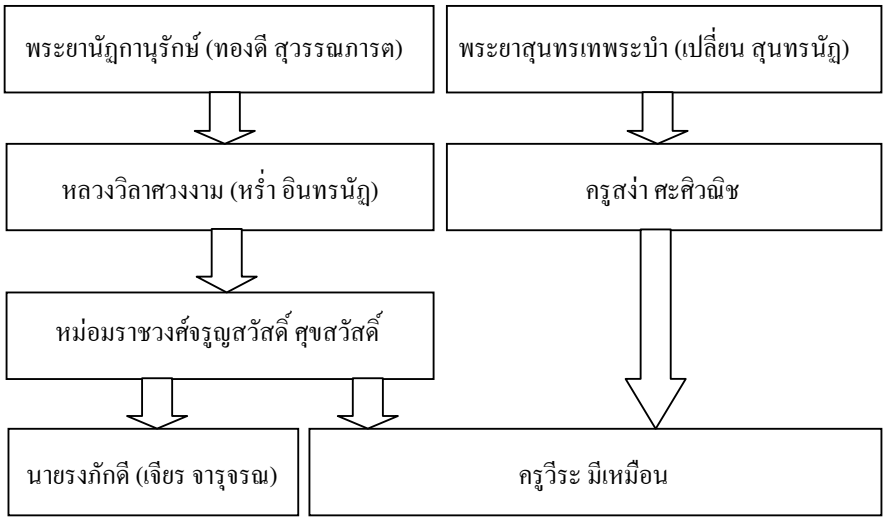
๒.๓.๕ สายการสืบทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงของครูวีระ มีเหมือน

<u>สายการสืบทอดวิชาการครอบครูหนังใหญ่และโขน-ละคร</u>



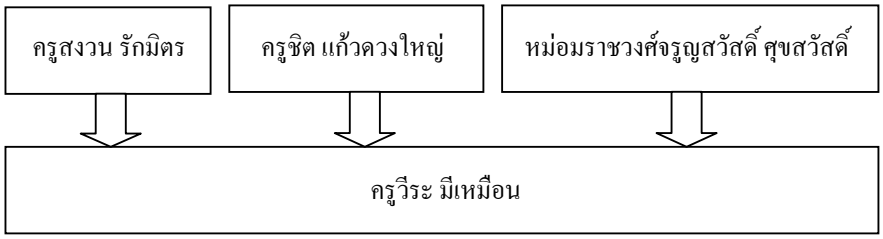
ภาพที่ ๑๓ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการครอบครูหนังใหญ่และโขน-ละครของครูวีระ มีเหมือน

<u>สายการสืบทอดวิชาการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน</u>



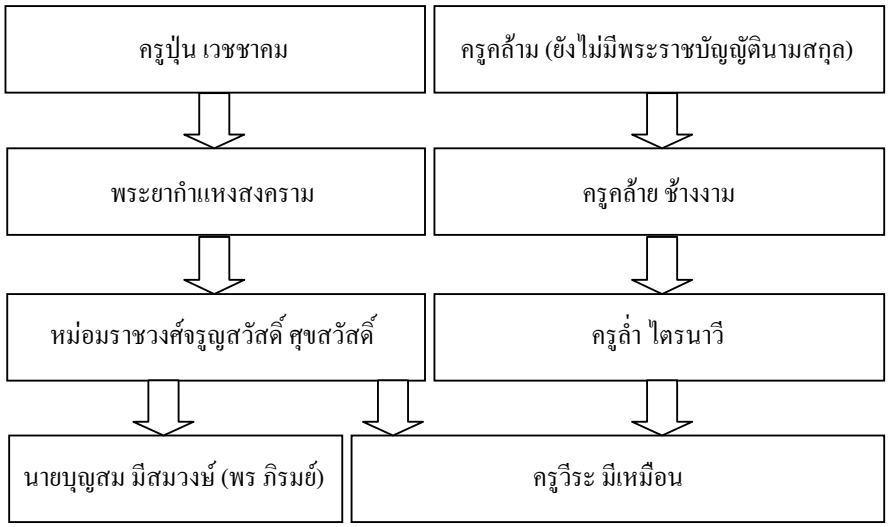
ภาพที่ ๑๔ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

<u>สายการสืบทอดวิชาการทำตัวหนังใหญ่</u>



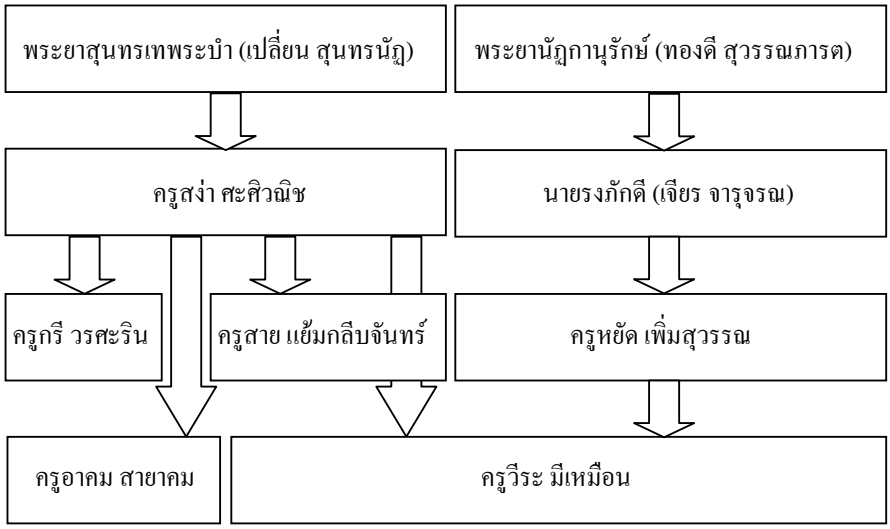
ภาพที่ ๑๕ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการทำตัวหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน

<u>สายการสืบทอดวิชาการเชิดหนังใหญ่</u>



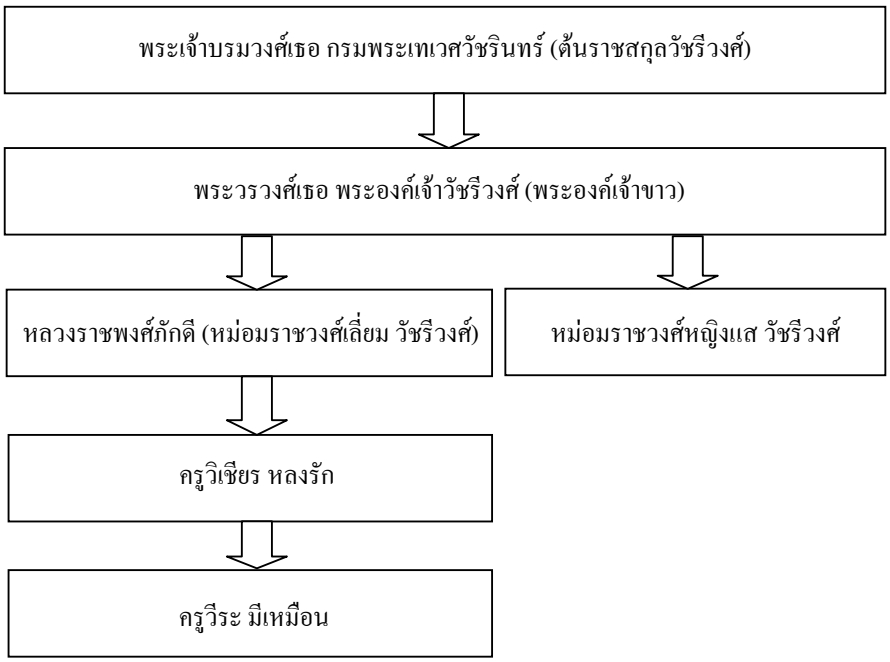
ภาพที่ ๑๖ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการเชิดหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน

สายการสืบทอดวิชาการแสดงโขน



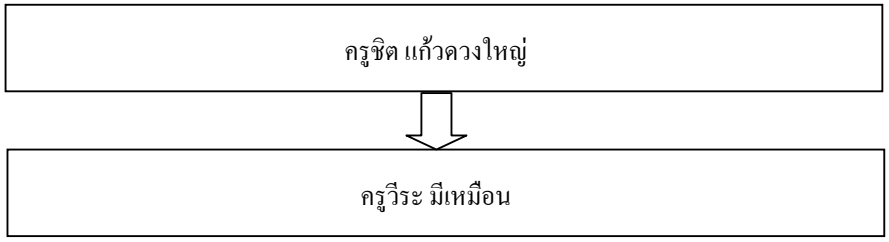
ภาพที่ ๑๗ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการแสดงโขนของครูวีระ มีเหมือน

สายการสืบทอดวิชาการแสดงโขนชักรอก



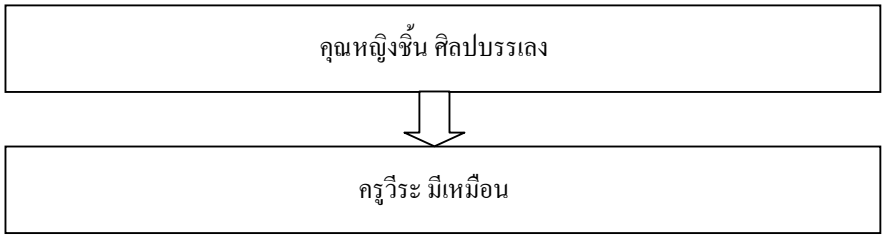
ภาพที่ ๑๘ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการแสดงโขนชักรอกของครูวีระ มีเหมือน

<u>สายการสืบทอดวิชาการทำหัวโขน</u>



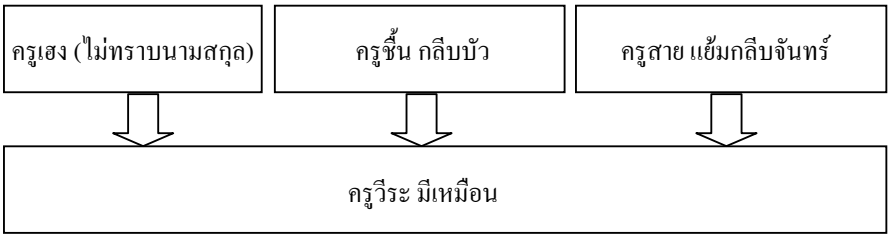
ภาพที่ ๑๙ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของครูวีระ มีเหมือน

<u>สายการสืบทอดวิชาการปักเครื่องแต่งกายโขน-ละคร</u>



ภาพที่ ๒๐ แผนผังสายการสืบทอดวิชาการปักเครื่องแต่งกายโขน-ละครของครูวีระ มีเหมือน

<u>สายการสืบทอดวิชาตลกหนังใหญ่และโขน</u>



ภาพที่ ๒๑ แผนผังสายการสืบทอดวิชาตลกหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

ภาพที่ ๒๒-๒๓ ภาพพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และภาพพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ครูด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ประดับไว้บูชาที่บ้านของครูวีระ มีเหมือน จังหวัดอ่างทอง

๒.๔ ชีวิตการทำงาน

หลังจากเรียนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ จากโรงเรียนนนทบุรี “ศรีบุณยานนท์” ครูวีระ มีเหมือนได้สอบเข้ารับราชการในตำแหน่งช่างจัตวาของกรมไปรษณีย์โทรเลขกลาง โดยทำงานอยู่ที่สถานีเครื่องรับวิทยุต่างประเทศ กรมไปรษณีย์โทรเลขกลาง บางรัก ตั้งแต่ พ.ศ.๒๕๐๔-๒๕๔๒ ได้รับเงินเดือนในช่วงแรก เดือนละ ๔๕๐ บาท

ในระหว่างนั้นครูวีระ มีเหมือนก็ได้ทำงานด้านศิลปะการแสดงไปด้วย ดังนี้

- พ.ศ.๒๕๑๕ ครูวีระ มีเหมือนทำโรงโขนโรงแรกได้สำเร็จ เล่นงานแรก คือ งานศพแม่พลอย ช้างเอี่ยม ที่วัดบางขวาง จังหวัดนนทบุรี

- พ.ศ.๒๕๒๒ ครูวีระ มีเหมือนทำโรงโขน โรงที่ ๒ เล่นครั้งแรกที่วัดไผ่ตันย่านสะพานควาย กรุงเทพมหานคร

> “เมษา พ.ศ.๑๕ นี่ครูมีโรงโขนแล้วนะ โรงชักรอกเนี่ย พอเมษา พ.ศ.๒๒ มีอีกเป็น ๒ เพราะว่างานมันติดเยอะที่จะต้องมี สมมติว่าวันเสาร์เล่นวัดเนี้ย วันอาทิตย์จะต้องเล่นวัดนู้นล่ะ ก็ต้องไปปลูกทิ้งไว้ พอตี ๑ ก็เก็บเครื่องขนหัวไปตากที่วัดนู้น เพราะเดี๋ยวบ่ายจะเล่น ใครอยู่นี่ก็รื้อไป มันจะเป็นอย่างนั้น เพราะ ๒ โรง”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๐ ตุลาคม ๒๕๕๓)

เนื่องจากการแสดงโขนในสมัยนั้นมีเล่นกันบ่อยครั้ง ทำให้ครูวีระ มีเหมือนไม่สามารถรับงานได้ทัน จึงตัดสินใจทำโรงโขนไว้ถึง ๒ โรง เพื่อที่จะได้มีเวลาในการปลูกโรง รื้อโรงได้ทันท่วงที เหตุที่ครูวีระ มีเหมือนทำโรงได้สำเร็จนั้น เป็นเพราะอาศัยครูหลายท่านให้ความช่วยเหลือ ประกอบกับเห็นความตั้งใจจริงของครูวีระ มีเหมือนเอง ในที่สุดครูวีระก็ได้กลายเป็น “โต้โผ” หรือนายโรงที่รับจัดแสดงโขนตามงานต่างๆ

- พ.ศ.๒๕๒๓ ครูวีระ มีเหมือน ได้ซื้อเครื่องยกโรงโขนหลวงราชพงศ์ เป็นจำนวนเงินสูงถึง ๕๐,๐๐๐ บาท ซึ่งมีเครื่องเป็นจำนวนมากถึงขนาดเล่นศึกยกรบได้ ปัจจุบันเครื่องต่างๆ ที่ใช้ทำโรงและใช้ในการแสดงยังคงเก็บรักษาอยู่ที่บ้านจังหวัดอ่างทอง เครื่องต่างๆ เหล่านี้เป็นของโบราณทั้งสิ้น ซึ่งมีขั้นตอนการทำที่ประณีตบรรจงเป็นอย่างมาก ทั้งเครื่องเงินโบราณ ทับทรวง สังวาล กระบองเจ้าเงาะ เป็นต้น

ภาพที่ ๒๔-๒๕ เครื่องเงินโบราณที่ตกทอดมาจากคณะโขนหลวงราชพงศ์ ปัจจุบันครูวีระ มีเหมือนเก็บรักษาไว้ที่บ้านจังหวัดอ่างทอง

นอกจากนั้นครูวีระ มีเหมือนยังทำงานด้านศิลปะการแสดงอื่นๆ อีก ได้แก่

- เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูหนังใหญ่ โขน-ละคร และช่างสิบหมู่ให้แก่สถาบันการศึกษาต่างๆ ตลอดจนเหล่าศิลปินนักแสดงจำนวนมาก

ภาพที่ ๒๖ ครูวีระ มีเหมือนกำลังประกอบพิธีไหว้ครูครอบครูให้แก่ศิลปินนักแสดง

- เป็นเจ้าของคณะโขนชักรอกศิษย์ครูหยัด (เหลา) โขนชักรอกที่เหลืออยู่เพียงแห่งเดียวในประเทศ โดยแสดงครั้งล่าสุด ในงานมหกรรมรามายณะนานาชาติ พ.ศ.๒๕๓๔ ตอนฤาษีเสี่ยงลูกที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ภาพที่ ๒๗ การแสดงโขนชักรอกคณะศิษย์ครูหยัด (เหลา) ที่สืบทอดโดยครูวีระ มีเหมือน

- เป็นช่างทำตัวหนังใหญ่ หัวโขน และเครื่องแต่งกายโขน เพื่อจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์กุฎีไศเลนทรหนังใหญ่-หัวโขน จังหวัดอ่างทอง

ภาพที่ ๒๘-๒๙ หนังใหญ่และหัวโขนจำนวนมากที่ครูวีระ มีเหมือนตั้งใจทำไว้ให้เป็นมรดกของลูกหลานในอนาคต ถ่ายที่บ้านจังหวัดอ่างทอง

- จัดทำแหล่งเรียนรู้กุฎีไศเลนทร พิพิธภัณฑ์พื้นบ้านหนังใหญ่-หัวโขน เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้และภูมิปัญญา ผ่านทางเว็บไซต์ http://www.itrmu.net/web/10rs9/

- เป็นคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ของคณะหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี (ช่วง พ.ศ.๒๕๔๒-๒๕๔๗)

การถ่ายทอดความรู้

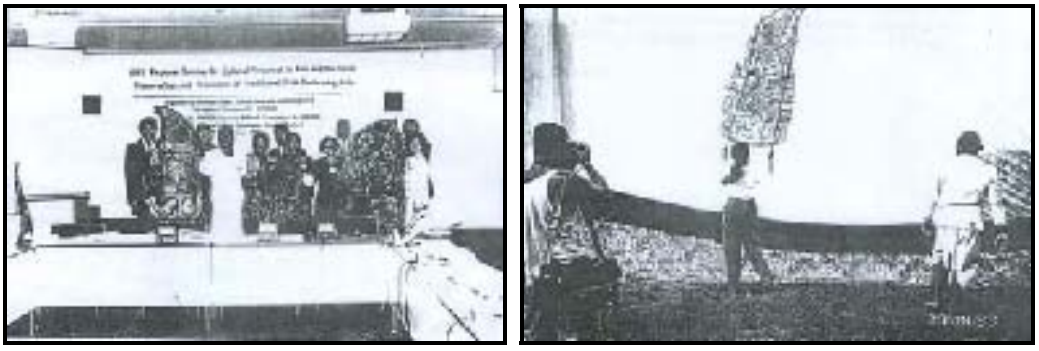
ครูวีระ มีเหมือน ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่ ศิลปะการแสดงโขน การแกะสลักตัวหนัง ด้วยการรับเชิญไปสอนหนังสือให้แก่สถาบันการศึกษาทั้งระดับอุดมศึกษา มัธยมศึกษา ประถมศึกษา และแก่ผู้เรียนตามอัธยาศัยในชุมชนต่างๆ อย่างต่อเนื่อง

ภาพที่ ๓๐-๓๑ ครูวีระ มีเหมือนถ่ายทอดวิชาการเชิดหนังใหญ่ให้แก่เด็กนักเรียน ที่โรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี

นอกจากการเผยแพร่ให้แก่ผู้สนใจในประเทศแล้ว หน่วยงานต่างๆ ยังได้บันทึกวีดิทัศน์ศิลปะการทำหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือนไปเผยแพร่ยังต่างประเทศหลายครั้ง อาทิ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สยามสมาคม องค์การยูเนสโก เป็นต้น

นอกจากนี้ครูวีระ มีเหมือนยังได้ร่วมสาธิตการแกะสลักหนังใหญ่และการเชิดหนังใหญ่ในงานสำคัญๆ ได้แก่

- ร่วมสาธิตการแกะสลักหนังใหญ่และการเชิดหนังใหญ่ให้กับองค์การยูเนสโก
- ร่วมสาธิตการแกะสลักหนังใหญ่และการเชิดหนังใหญ่ ในงานศิลปวัฒนธรรมภาคพื้นเอเชียใต้ ที่ประเทศสิงคโปร์



ภาพที่ ๓๒-๓๓ ครูวีระ มีเหมือนร่วมสาธิตการแกะสลักหนังใหญ่และการเชิดหนังใหญ่ให้กับองค์การยูเนสโก และในงานศิลปวัฒนธรรมภาคพื้นเอเชียใต้ ที่ประเทศสิงคโปร์

ลูกศิษย์ของครูวีระ มีเหมือน

- นายธฤต มีเหมือน (บุตรชาย)
- นายสรพล ถีระวงศ์ (ปัจจุบันเป็นข้าราชการแผนกอาภรณ์ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร)
- นายธวัช แจ่มธรรม (ปัจจุบันเป็นเจ้าหน้าที่สาธารณสุข ๗ จังหวัดนนทบุรี)
- นายสุชาติ จั่นจุ้ย (ปัจจุบันเป็นนักแสดงหนังใหญ่ จังหวัดนนทบุรี)
- นายปรีชา โพธิ์ทอง (ปัจจุบันเป็นเจ้าของร้านนาฏราช หัวโขน กรุงเทพมหานคร)

๒.๕ ชีวิตครอบครัว

ครูวีระ มีเหมือนสมรสกับนางอรนันท์ มีเหมือน มีบุตรธิดาด้วยกัน ๒ คน คือ

- นายธฤต มีเหมือน ปัจจุบันจบการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
- นางสาวจตุพร มีเหมือน ปัจจุบันจบการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา และกำลังศึกษาต่อระดับปริญญาโท ที่ประเทศออสเตรเลีย

๒.๖ ผลงานและเกียรติคุณที่ได้รับ

รางวัลเชิดชูเกียรติที่ครูวีระ มีเหมือนได้รับ

พ.ศ.๒๕๑๖ รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ ชั้นเบญจมาภรณ์ มงกุฎไทย

พ.ศ.๒๕๔๒ ศิลปินดีเด่น สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงหนังใหญ่) จังหวัดนนทบุรี

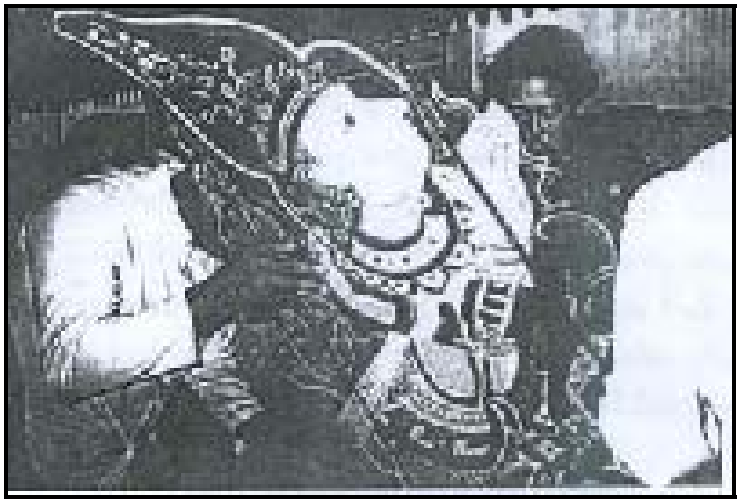
พ.ศ.๒๕๔๕ ครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ ๒ ด้านศิลปกรรม (การทำหนังใหญ่) จากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี

พ.ศ.๒๕๕๒ ครูศิลป์ของแผ่นดิน จากศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ (องค์การมหาชน)

ความภาคภูมิใจสูงสุดในชีวิตของครูวีระ มีเหมือน คือได้มีโอกาสทำหนังใหญ่ทูลเกล้าฯ ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จำนวน ๒ ตัว คือ

๑. หนังจับ ทูลเกล้าฯ ถวายที่โรงเรียนนายเรือ จังหวัดสมุทรปราการ

๒. หนังเฝ้า (พระลักษณ์) ทูลเกล้าฯ ถวายที่กาญจนาภิเษกวิทยาลัย ช่างทองหลวง วิทยาเขตศาลายา จังหวัดนครปฐม



ภาพที่ ๓๔ ครูวีระ มีเหมือน ทูลเกล้าฯ ถวายตัวหนังใหญ่แด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่กาญจนาภิเษกวิทยาลัย ช่างทองหลวง วิทยาเขตศาลายา จังหวัดนครปฐม

ภาพที่ ๓๕ ครูวีระ มีเหมือนนำหนังใหญ่และหัวโขนจัดแสดงในเทศกาลพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ประจำปี ๒๕๕๑ ที่ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

ปัจจุบันครูวีระ มีเหมือนมีอายุ ๖๗ ปี ยังคงสอนการเชิดและการพากย์หนังใหญ่ที่แหล่งการเรียนรู้มหรสพหลวง โรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี และพักอาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ ๑๑๙ หมู่ ๔ บ้านหนองผักเขียว ตำบลมงคลธรรมนิมิต อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง

กล่าวโดยสรุป ในบทที่ ๒ นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูวีระ มีเหมือน ผู้วิจัยพบว่าครูวีระ มีเหมือนมีโอกาสได้รับถ่ายทอดวิชาความรู้จากครูหลายท่าน เนื่องจากครอบครัวมีฐานะดี จากการประกอบอาชีพชาวสวน และบุคลิกลักษณะเฉพาะของครูวีระ มีเหมือนเอง ที่เป็นผู้มีความตั้งใจสูง มีความอดทน และเพียรพยายามติดตามไปขอรับถ่ายทอดวิชาความรู้ต่างๆ คอยอยู่ปรนนิบัติรับใช้ช่วยเหลือจนกระทั่งครูถึงแก่กรรม ประสบการณ์ในการแสวงหาวิชาความรู้จากครูต่างๆ ของครูวีระ มีเหมือน จึงช่วยสะท้อนภาพของระบบการศึกษาและความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ในสมัยโบราณได้เป็นอย่างดี

บทที่ ๓
การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน

ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ในแง่ประวัติและองค์ประกอบสำคัญ ซึ่งประกอบด้วย คนพากย์-เจรจา คำพากย์-เจรจา และดนตรีประกอบการแสดง รวมทั้งจะศึกษาองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ในด้านประเภทของการพากย์-เจรจา ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจา หลักการฝึกพากย์-เจรจา ทำนองพากย์-เจรจา รวมทั้งภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ตลอดจนผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนด้วย

๓.๑ ประวัติการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน

หนังใหญ่และโขนเป็นศิลปะการแสดงที่อาศัยการพากย์-เจรจาดำเนินเรื่อง หลักฐานเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ปรากฏใน *คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ* ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นคำพากย์ที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา และตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน *คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ* นี้มีทั้งสิ้น ๔ สำนวน กล่าวถึงการพากย์หนังใหญ่ไว้ทุกสำนวน ดังนี้

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๑

พากย์พลส่งเสียงให้ล้ำเลิศ ทั้งคนเชิดให้เพริศเพรา
เล่นล้วนแต่ชาวเรา ให้สรรเสริญเยินยอ*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๑๕)

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๒

คนพากย์คนเชิดชำนาญ ชำนิในการ
จะเล่นให้เป็นขวัญตา*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๑๘)

---

* เน้นโดยผู้วิจัย

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๓

ผู้พากย์พากย์เสนาะเสียงหวาน ผู้เชิดเชิดชำนาญ

ชำนิให้หนังแจ่มจอ*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๒๒)

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๔

รูปภาพพวกพลกุมภัณฑ์ ขี่ช้างขบขัน

คนเล่นเจรจาคำคะนอง*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๒๔)

คำพากย์สามตระทั้ง ๔ สำนวนข้างต้น ทำให้ทราบว่า คนพากย์และคนเชิดมีความสำคัญอย่างมากในการแสดงหนังใหญ่ และมีบทบาทที่สัมพันธ์กันด้วย เนื่องจากมีการกล่าวถึงคนพากย์และคนเชิดคู่กันแทบทุกสำนวน และทำให้ทราบว่า การพากย์หนังใหญ่นั้นจะพากย์ด้วยเสียงหวาน ไพเราะ และเจรจาด้วยคำคะนอง คำคะนองในที่นี้หมายถึง ถ้อยคำติดตลก (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

หนังใหญ่เป็นศิลปะการแสดงที่รวบรวมศิลปะไว้หลายแขนงด้วยกัน ทั้งวรรณศิลป์ หัตถศิลป์ ศิลปะการแสดง ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์ (ผะอบ โปษะกฤษณะ, ๒๕๒๐: ๒๙-๓๐) การพากย์-เจรจาจัดเป็นวรรณศิลป์และคีตศิลป์ ในสมัยโบราณนั้นผู้ชมต้องใช้หูฟังคำพากย์-คำเจรจา ตลอดจนทำนองพากย์-เจรจา พร้อมๆ กับการใช้ตาดูภาพตัวหนัง ดังปรากฏเป็นสำนวนที่ว่า “ตาดูหูฟัง” และ “ตาดูหนังหูฟังความ” ปรากฏหลักฐานใน *คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ* สำนวนที่ ๓ และสำนวนที่ ๔ ที่ว่า

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๓

ท่านทั้งหลาย**ตาดูหูฟัง** คำพากย์ตัวหนัง

จงเห็นประจักษ์แจ้งการ*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๒๒)

---

* เน้นโดยผู้วิจัย

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๔

เชิญท่าน**ดูหนังฟังความ** เราจะเล่นเรื่องราม
เกียรติยศให้เกิดสวัสดี*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๒๕)

ในวรรณคดีเรื่อง **บุณโณวาทคำฉันท์** ของพระมหานาค วัดท่าทราย ก็ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการพากย์หนังใหญ่ไว้ตอนหนึ่งว่า

สามตระอภิวันท์บรรยาย ชูเชิดพระนารายน์
นรินทรเริ่มอนุวัน
บัดพาลาสองสองขยัน ปล่อยวานรพัน-
ธนาก็เต้าเตียวจร
ถวายโคบุตรบมิให้มรณ์ ปละปล่อยวานร
นิวาสสถานเทาคง
เริ่มเรื่องไมยราพฤทธิรงค์ สกดอุ้มองค์
นเรศดลบาดาล*

(**บุณโณวาทคำฉันท์**, ๒๕๐๓: ๔๓-๔๔)

การพากย์สามตระนี้ หมายถึง การพากย์เบิกหน้าพระไหว้ครู ๓ ช่วงสลับด้วยการบรรเลงเพลงเชิด โดยมีคำว่า “ทวย” เป็นคำสำหรับบอกให้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิด ครูหนังจะเชิญหนังพระฤาษี หนังพระอิศวร และหนังพระนารายณ์ออกมาทำพิธี ต่อจากนั้นเป็นการแสดงเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ ซึ่งเป็นชุดที่นิยมแสดงกันมาก แล้วจึงเริ่มแสดงเรื่องรามเกียรติ์ในตอนศึกไมยราพณ์ การพากย์สามตระนี้คงมีเฉพาะการแสดงหนังใหญ่ ไม่ปรากฏว่าใช้ในการแสดงโขนด้วย

หลักฐานเกี่ยวกับการพากย์หนังใหญ่ปรากฏอีกครั้งใน **ตำราเล่นหนังในงานมหรสพ ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ** ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงนำมาลงพิมพ์ไว้ใน **ลัทธิธรรมเนียมต่างๆ ภาคที่ ๖** พร้อมทั้งสันนิษฐานว่าอาจเป็นพระนิพนธ์ของเจ้านายพระองค์ใดพระองค์หนึ่ง ระหว่างพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ กับพระองค์เจ้า

* เน้นโดยผู้วิจัย

โตสินี โดยมีเนื้อหาส่วนหนึ่งกล่าวถึงการพากย์สามตระของการแสดงหนังใหญ่ อยู่ในตอนที่ว่าด้วยวิธีเล่นหนัง ดังนี้

> คนเจรจานั้นครั้นบูชาเจ้าแล้วก็กลับเข้าไปยืนอยู่ในจอ แล้วยกมือขึ้นปะที่จอห้ามพิณพาทย์ พวกพิณพาทย์ก็หยุด คนเจรจา ๒ คนก็พากย์กันคนละที เรียกว่า “พากย์สามตระ”
>
> (**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๒๓๔)

นอกจากนั้นยังมีการยกตัวอย่างวิธีการพากย์สามตระอย่างโบราณประกอบด้วย จากนั้นจึงกล่าวถึงวิธีการแสดงเบิกโรงจับลิงหัวค่ำ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพยังได้ทรงกล่าวถึงความแตกต่างระหว่างคำพากย์หนังใหญ่กับคำพากย์โขนไว้ใน **พระนิพนธ์คำนำ ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค** ๑ เมื่อ พ.ศ.๒๔๗๒ ว่า

> คำพากย์อย่างยาวนั้นเป็นแบบคำพากย์เดิม สำหรับเล่นหนังแต่โบราณ...ส่วนคำพากย์อย่างสั้นนั้น สันนิษฐานว่าจะตัดเอาจากคำพากย์หนัง เอามาใช้ในการเล่นโขนอันมีกระบวนรำเต้นเป็นตัวหลัก
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖: ๓, ๕)

ขณะที่หลักฐานเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนนั้น ปรากฏอยู่ใน **เรื่องพระราม** ของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ที่ว่า

> การเล่นโขนแต่ก่อนโดยมากเล่นด้วยการ *พากย์* และเจรจาแต่เท่านั้น ไม่ใช้บทร้องดั่งที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้นี้ บทพากย์นั้นเองก็มิได้เป็นบทของโขนในชั้นต้น หากเป็นบทของหนัง หรือที่เรียกกันทุกวันนี้ว่า *หนังใหญ่*
>
> (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, ๒๕๑๗: ๒๕๕)

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนนั้นมีแบบแผนมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา และได้สืบทอดจารีตดังกล่าวมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ โดยหลักฐานในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะกล่าวถึงลักษณะของการพากย์หนังใหญ่ว่า มีการพากย์สามตระและพากย์ด้วยสำเนียงหวานให้สอดคล้องกับคนเชิด ขณะที่การแสดงโขนได้รับเอาแบบแผนการพากย์-เจรจาจากหนังใหญ่ไป ดังปรากฏเป็นคำพากย์-คำเจรจาในสมัยหลัง แต่ไม่มีการพากย์สามตระอย่างหนังใหญ่ ประกอบกับข้อสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ที่ทรงเห็นว่าคำพากย์-คำเจรจาของโขนนั้นรับเอาแบบแผนไปจากคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่นั่นเอง

๓.๒ องค์ประกอบสำคัญของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน

องค์ประกอบสำคัญของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ประกอบด้วย คนพากย์-เจรจา คำพากย์-เจรจา และดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงเป็นลำดับไป

๓.๒.๑ คนพากย์-เจรจา

๓.๒.๑.๑ ประวัติของคนพากย์-เจรจา

ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่ชัดว่าคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณนั้นเป็นใคร แต่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงกลุ่มบุคคลที่ฝึกหัดโขนหลวงไว้ใน **ตำนานละครอิเหนา** ความตอนหนึ่งว่า

> บางทีที่เกิดมีกรมโขนขึ้น ก็จะมาแต่การเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้เอง โดยทำนองจะมีพระราชพิธีอื่นอันมีการเล่นแสดงตำนานเป็นส่วนหนึ่งในการพิธี เกิดเพิ่มเติมขึ้นโดยลำดับมาจนการเล่นแสดงตำนานกลายเป็นการที่มีเนืองๆ จึงเป็นเหตุให้ฝึกหัดโขนหลวงขึ้นไว้สำหรับเล่นในการพระราชพิธี และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดเป็นโขนตามแบบแผนซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก เพราะเป็นลูกผู้ดีฉลาดเฉลียวฝึกหัดเข้าใจง่าย ใครได้เลือกก็ยินดีเสมอได้รับความยกย่องอย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้น จึงได้เป็นประเพณีสืบมาจนชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ที่พวกโขนหลวงนับอยู่ในพวกผู้ดีที่เป็น

> มหาดเล็ก จนถึงมีบุตรหลานข้าราชการไปฝึกหัด ดังเช่นเล่ากันมาว่า พระเจ้าเชียงใหม่กาวิโลรสสุริยวงศ์ได้เคยเป็นตัวอินทรชิตเมื่อเป็นมหาดเล็กหลวงอยู่ในรัชกาลที่ ๑ นั้นเป็นต้น
>
> ตามความที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่า...โขนเป็นการเล่นของผู้ดีมีบรรดาศักดิ์เล่นในพระราชพิธี...โขนก็ดี ละครก็ดี ชั้นเดิมเป็นของผู้ชายเล่น
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๐๘: ๑๓-๑๔)

ภายหลังจากที่เจ้านาย ขุนนาง ตลอดจนข้าราชการ มหาดเล็กได้รับการฝึกหัดวิชาโขนหลวงแล้ว ก็เห็นว่าเป็นประโยชน์ในการซ้อมรบต่อสู้ข้าศึก จึงได้หัดไพร่พลในสังกัดของตนให้ฝึกหัดวิชาโขนด้วย เพื่อความเข้มแข็งของกำลังพลและเป็นเครื่องประดับเกียรติยศของตน

> แต่ปรากฏในชั้นหลังมาว่ามีความนิยมเกิดขึ้นอีกอย่าง ๑ ว่า การฝึกหัดโขนนั้น ทำให้ชายหนุ่มที่ได้ฝึกหัดแคล่วคล่องว่องไวในกระบวนรบพุ่ง เป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนได้ไม่ห้ามปรามดังแต่แรก ด้วยเห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสมพลบ่าวไพร่มากจึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติยศ
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๐๘: ๑๕)

สมพลบ่าวไพร่ในที่นี้ แท้จริงแล้วก็คือ บรรดา “พวกลูกหมู่” ที่เจ้านายและขุนนางให้ฝึกหัดเล่นโขนขึ้นในสำนักของตนนั่นเอง

พวกลูกหมู่ คือ คนจำพวกหนึ่งขึ้นอยู่ในสังกัดกรมต่างๆ ในครั้งก่อนบุคคลจำพวกนี้มีขึ้นเนื่องจากวิธีควบคุมทหารตามแบบโบราณ อย่างที่เรียกว่า ทหารราบ ในเวลาว่างศึกสงคราม เสนาบดีหรือเจ้านายผู้สูงศักดิ์บางท่านที่พอใจจะให้มีโขนขึ้นในสำนักของตน ก็ให้คัดเอาลูกหมู่บางพวกมาหัดโขนขึ้นไว้ และนอกจากคัดเอาพวกลูกหมู่แล้ว ต่อมาท่านเจ้าของโขนแต่ละโรงก็คง

จะได้เลือกคัดเอา**บรรดาลูกหลานของพวกข้าในกรม**บ้าง **พวกลูกหลานของผู้พึ่งใบบุญ**บ้าง **พวกลูกทาส**บ้าง[*] (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๓๘)

จากหลักฐานดังกล่าว อาจพอสรุปได้ว่ากลุ่มบุคคลที่ฝึกหัดโขนในสมัยโบราณนั้น เป็นพวกเจ้านาย ขุนนาง มหาดเล็กหลวงหรือเหล่าทหารที่สังกัดอยู่ตามกรมกองต่างๆ ตลอดจนลูกหลานและบ่าวไพร่ จนกระทั่งถึงพวกลูกทาส ขณะที่กลุ่มบุคคลที่ฝึกหัดหนังใหญ่ก็คงจะเป็นกลุ่มบุคคลเดียวกัน เพราะโขนเป็นการละเล่นที่ได้รับแบบแผนมาจากหนังใหญ่ อีกทั้งมหรสพทั้งสองนั้นต้องใช้คนเป็นจำนวนมาก แสดงในสนามกลางแจ้งหรือลานกว้าง ใช้พละกำลังในการเต้นเป็นหลัก ซึ่งคงจะเป็นประโยชน์ในแง่ของการฝึกหัดทบทวนวิชาอาวุธ ตลอดจนยุทธวิธีการรบพุ่งต่างๆ ด้วย

นอกจากนั้นยังปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับกลุ่มบุคคลที่แสดงหนังใหญ่ ใน *คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ* สำนวนที่ ๒ และ ๓ ดังนี้

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๒

พลโห่ขานโห่หวั่นไหว ปี่แจ้วจับใจ
ตะโพนแลกลองฆ้องขาน[*]

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑**, ๒๕๔๖: ๑๘)

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๓

พลโห่ขานโห่ทั้งผอง พิณพาทย์ตะโพนกลอง
ดูเล่นให้สุขสำราญ[*]

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑**, ๒๕๔๖: ๑๙)

พลโห่ในที่นี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจหมายถึง พวกมหาดเล็กหลวงหรือเหล่าทหารสังกัดกรมกองต่างๆ ซึ่งมีหน้าที่โห่ร้องขานรับอยู่หลังจอ ก่อนที่จะเริ่มแสดงหนังใหญ่

ขณะเดียวกัน หลักฐานใน **กฎมณเฑียรบาล สมัยกรุงศรีอยุธยา** ตอนกล่าวถึงการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษก พบว่ากลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้อง คือ ตำรวจเลกที่แต่งตัวเป็นอสูร และมหาดเล็กที่แต่งตัวเป็นเทวดาและวานรต่างๆ ร่วมในพิธี ภายหลังการเล่น

---

[*] เน้นโดยผู้วิจัย

ชักนาคดึกดำบรรพ์นี้ก็ได้เป็นแบบแผนให้แก่การแสดงโขนในเวลาต่อมา ผู้วิจัยสันนิษฐานว่ากลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องนี้อาจเป็นบุคคลกลุ่มเดียวกันกับพลโห่ แต่ในการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ไม่ปรากฏว่ามีการออกเสียงด้วย

ในการฝึกหัดหนังใหญ่และโขน จะต้องมีการแยกฝึกหัดตามเหล่าต่างๆ ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง ตลก คนพากย์-เจรจา รวมไปถึงดนตรีปี่พาทย์ คนพากย์-เจรจาจะต้องเป็นคนที่มีความรู้ความสามารถ มีเสียงดี มีความจำดี และมีความรู้แตกฉานในเรื่องรามเกียรติ์ นอกจากจะต้องฝึกหัดวิชาการพากย์-เจรจาเฉพาะทางแล้ว ยังต้องรู้ถึงกระบวนเล่นต่างๆ และสามารถประสานคนเชิด (หนังใหญ่) หรือตัวแสดง (โขน) กับดนตรีปี่พาทย์ได้เป็นอย่างดีอีกด้วย ผู้วิจัยสันนิษฐานว่ากลุ่มคนพากย์-เจรจาในสมัยโบราณนั้นคงเป็นกลุ่มเจ้านายหรือหัวหน้ากรมกองที่มีอาวุโส ในฐานะผู้บังคับบัญชาฝึกสอนเหล่ามหาดเล็กหลวงหรือเหล่าทหารที่สังกัดอยู่ตามกรมกองต่างๆ เนื่องจากเป็นผู้ที่มีวิชาความรู้ ตลอดจนสามารถฝึกฝนจนมีคุณสมบัติของการเป็นคนพากย์-เจรจาได้นั่นเอง

หลักฐานที่เกี่ยวข้องกับคนพากย์-เจรจาที่สำคัญอีกชิ้นหนึ่งคือ ราชทินนามที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานแก่คนพากย์-เจรจาโขนของกรมมหรสพ ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน ๕ ตำแหน่ง คือ

๑. พจนาเสนาะ

๒. ไพเราะพจมาน

๓. ขานฉันทวากย์

๔. พากย์ฉันทวัจน์ และ

๕. ชัดเจรจา

ราชทินนามที่ ๑ คือ พจนาเสนาะ เป็นนามบรรดาศักดิ์ที่มีมาก่อน ส่วนราชทินนามที่ ๒-๕ เข้าใจว่ารัชกาลที่ ๖ ทรงประดิษฐ์เพิ่มเติมขึ้น สำหรับราชทินนามที่ ๕ ชัดเจรจานั้นรัชกาลที่ ๖ ยังไม่ทันพระราชทานตั้งผู้ใดก็เสด็จสวรรคตก่อน (มนตรี ตราโมท, ๒๕๐๐: ๑๐๙-๑๑๐)

โดยทั่วไปนั้นคนพากย์-เจรจาในการแสดงหนังใหญ่และโขนจะต้องมีอย่างน้อย ๒-๓ คน แต่ไม่เกิน ๔ คน ส่วนมากนิยมใช้เพียง ๒ คน โดยแบ่งฝ่ายพากย์-เจรจา เป็นฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกา มีทั้งการพากย์-เจรจาเพียงคนเดียว และพากย์-เจรจาโต้ตอบกัน หรือที่เรียกว่า “เข้ากระทู้” ขณะที่การพากย์สามตระ เบิกหน้าพระในการแสดงหนังใหญ่ คนพากย์-เจรจาจะผลัดกันพากย์คนละ ๑ คำพากย์

ตำแหน่งของคนพากย์-เจรจาในการแสดงโขนแต่ละประเภทนั้น ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๙) ได้ให้รายละเอียดไว้ว่า

> เวลาแสดง สถานที่ประจำของคนพากย์และเจรจา ถ้าในการแสดงโขนกลางแปลง จะยืนอยู่ในที่ที่ใกล้ที่สุดของตัวแสดง แบ่งหน้าที่กันออกเป็น ๒ ฝ่าย ฝ่ายมนุษย์ก็ยืนอยู่ใกล้ๆ พลับพลา ฝ่ายยักษ์ก็ยืนทางใกล้ๆ ปราสาทหรือสถานสมมติอย่างใดอย่างหนึ่งที่ยักษ์แสดงอยู่ และยังอาจอยู่ตามระหว่างสถานที่อื่นซึ่งจะต้องแสดงตามบทพากย์และเจรจาอีกก็ได้ แต่ในการแสดงโขนนั่งราวและโขนหน้าจอ คนพากย์และเจรจาจะยืนอยู่ติดกับฉากริมประตูซ้ายและขวาข้างละคน (เมื่อมีคนพากย์ ๒ คน) ถ้ามีถึง ๓-๔ คน ก็ยืนเรียงรายจาก ๒ คน ที่กล่าวแล้วเข้ามาตามหน้าจอเป็นระยะห่างกันพอประมาณ ถ้าในการแสดงโขนโรงในคนพากย์และเจรจาต้องนั่งเรียงติดอยู่กับคนร้องหน้าวงปี่พาทย์ข้างละคนหรือ ๒ คน ตามจำนวนที่มี เพราะจะต้องทำหน้าที่บอกบทด้วย ถ้ามีปี่พาทย์วงเดียว ก็นั่งเรียงอยู่กับนักร้องทางขวาของโรงตรงข้ามกับวงปี่พาทย์ ซึ่งตั้งอยู่ด้านซ้าย

๓.๒.๑.๒ การแต่งกายของคนพากย์-เจรจา

คนพากย์-เจรจา ตามแบบแผนแต่เดิมมาแต่งตัวอย่างตลก หรืออย่างผู้แสดงเป็นตัวเสนาโขนละคร หรือนุ่งผ้าม่วงหรือผ้าพื้นโจงกระเบน สวมเสื้อชั้นนอกคอตั้ง (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๔๘๗: ๕)

ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๙) ได้กล่าวถึงการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนไว้ว่า

> ถ้าเป็นการแสดงโขนภายนอก นุ่งผ้าเกี้ยว สวมเสื้อในและสวมหมวกหูกระต่าย แต่ถ้าเป็นโขนของทางราชการก็ต้องสวมเสื้อนอกเพิ่มขึ้นอีกอย่างหนึ่ง ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีเครื่องแบบมหาดเล็กซึ่งนุ่งผ้าม่วงสีน้ำเงิน สวมเสื้อนอกสีขาวติดแผงคอสีน้ำเงิน มีเครื่องหมาย

บอกยศและสังกัดกรม ใช้ได้ดีอยู่แล้ว ในการแสดงโขนถวายทอดพระเนตร คนพากย์และเจรจา ซึ่งเป็นข้าราชการกรมมหรสพจึงแต่งเครื่องแบบมหาดเล็กตามยศของตน

จะเห็นว่า คนพากย์-เจรจาจะแต่งกายให้เหมาะสมกับงานนั้นๆ ถ้าเป็นงานหลวงก็จะแต่งเครื่องแบบมหาดเล็กเต็มยศ แต่หากเป็นการแสดงหนังใหญ่หรือโขนตามวัด ตลอดจนสถานที่ต่างๆ ก็อาจแต่งกายอย่างตลกหรือตัวเสนาโขน-ละครได้ ไม่มีกฎเกณฑ์ข้อบังคับที่ตายตัวแต่อย่างใด

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า คนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณนั้นน่าจะเป็นเจ้านายหรือหัวหน้ากรมกองในฐานะผู้บังคับบัญชาฝึกสอนเหล่ามหาดเล็กหลวง เพราะเป็นผู้มีวิชาความรู้และมีอาวุโส อยู่ในฐานะที่ควบคุมบังคับบัญชาคนในสังกัดได้ หรืออาจเป็นกลุ่มมหาดเล็กหลวงที่ได้รับการฝึกหัดเป็นอย่างดี ดังปรากฏราชทินนามสำหรับคนพากย์-เจรจาโขนและการแต่งกายด้วยเครื่องแบบมหาดเล็กในสมัยรัชกาลที่ ๖ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเกียรติยศและความสำคัญของคนพากย์-เจรจาด้วย

๓.๒.๑.๓ คุณสมบัติของคนพากย์-เจรจา

คนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจะต้องมีคุณสมบัติสำคัญดังต่อไปนี้

๓.๒.๑.๓.๑ ต้องเป็นผู้ชายเท่านั้นตามแบบแผนโบราณ

ด้วยเหตุที่คนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนแต่เดิมล้วนเป็นกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับวิชาทหารและมหาดเล็กหลวง ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีผู้หญิงทำหน้าที่เป็นคนพากย์-เจรจาแต่อย่างใด แม้กระทั่งในปัจจุบันคณะหนังใหญ่ของชาวบ้านที่เหลืออยู่ ๓ แห่ง ก็ยังคงกำหนดให้ผู้ชายทำหน้าที่เป็นคนพากย์-เจรจาตามแบบแผนโบราณ

ขณะที่คนพากย์-เจรจาโขนนั้นแต่เดิมคงใช้ผู้ชาย ครั้นต่อมากรมศิลปากรได้ปรับปรุงให้มีผู้พากย์-เจรจาเป็นหญิง สำหรับพากย์-เจรจาในบทของตัวนางในการแสดงโขนฉาก ซึ่งกรมศิลปากรในยุคหนึ่งเห็นว่าเหมาะสม แต่ถ้าเป็นการแสดงโขนหน้าจอคงใช้ผู้ชายพากย์-เจรจาตามแบบโบราณ (ปัญญา นิตยสุวรรณ, ๒๕๔๒: ๘๐๒)

๓.๒.๑.๓.๒ ต้องเป็นผู้มีพรสวรรค์ทางด้านน้ำเสียง

หน้าที่หลักของคนพากย์-เจรจาคือการใช้เสียงเพื่อสื่อสารกับคนดู จึงต้องฝึกหัดคนที่มีพรสวรรค์ทางด้านน้ำเสียงเป็นพิเศษ ซึ่งถือเป็นเรื่องสำคัญมาก ครูอาคม สายาคม (๒๕๒๕: ๘๐) ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ว่าต้องมีน้ำเสียงดี ดังความตอนหนึ่งว่า

> สิ่งที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือคนพากย์ต้องมีน้ำเสียงดี กังวานดัง ฟังชัดเจน ยิ่งตอนดึกพอน้ำค้างตกเสียงจะดังและใส มีกังวาน นอกจากนั้นจะต้องเป็นคนที่มีกระแสเสียงทน ไม่ใช่แหบแห้งไปเฉยๆ เพราะสมัยโบราณไม่มีเครื่องขยายเสียง คนพากย์คนเจรจาจึงต้องเป็นผู้มีพรสวรรค์ทางน้ำเสียง ซึ่งเกิดจากธรรมชาติสร้างมาให้โดยเฉพาะ สาเหตุที่กล่าวเช่นนี้เพราะการพากย์และการเจรจาของหนังใหญ่นี้ คนพากย์จะว่าครั้งหนึ่งเป็นเวลาหลายๆ ชั่วโมง หรือบางทีว่าอยู่ตลอดทั้งคืน จึงเป็นเรื่องที่จะต้องอาศัยกระแสเสียงที่คงทนไม่แหบแห้ง หรือมีพรสวรรค์ทางด้านนี้โดยเฉพาะ

การแสดงโขนก็เช่นเดียวกัน คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องทำเสียงให้เข้ากับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในเรื่อง เพื่อให้สมบทบาท ดังที่ ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๙) กล่าวถึงความสำคัญของเสียงที่ใช้ในการพากย์-เจรจาว่า

> สิ่งสำคัญของผู้พากย์และเจรจาอีกอย่างหนึ่งก็คือการทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวโขนและใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่อง เจรจาตัวมนุษย์ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้ดึกดักแกร่งกร้าว เจรจาตัวนางก็ต้องทำเสียงให้อ่อนหวาน เมื่อถึงคราวโกรธ กลัว รัก หรืออารมณ์ใดๆ ก็ต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปให้สมบทบาทตามอารมณ์นั้นๆ

ขณะเดียวกัน ครูปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๒: ๘๐๒) ก็ได้กล่าวถึงการเจรจาทำเสียงให้เหมาะสมกับบุคลิกของตัวโขนเพิ่มเติมจากครูมนตรี ตราโมท ด้วยว่า

> ต้องรู้จักว่าเจรจาให้ตัวโขนตัวไหนรำ จะได้ทำเสียงให้เหมาะสมกับบุคลิกของตัวโขนนั้นๆ เช่น เจรจาให้ตัวแสดงที่เป็นยักษ์ทำบท จะต้องทำเสียงใหญ่และหนักแน่นภูมิฐาน ถ้าเจรจาให้ตัวแสดงที่เป็นลิงทำบท ก็เจรจาอย่างคล่องแคล่วว่องไว ไม่ชักช้าเนิบนาบ เวลาเจรจาตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ผู้ชายรำ เช่น พระราม พระลักษณ์ จะต้องทำเสียงให้นุ่มนวลและเจรจาค่อนข้างช้า เพื่อให้สมบทบาทตัวพระ แต่ถ้าเจรจาให้มนุษย์ผู้หญิงรำ เช่น นางสีดา ยิ่งต้องทำเสียงให้นุ่มนวลและอ่อนหวานมากขึ้นอีก

จะเห็นว่า เรื่องน้ำเสียงมีความสำคัญอย่างมากสำหรับคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน เพราะนอกจากจะต้องออกเสียงให้ชัดเจน ชัดถ้อยชัดคำแล้ว ยังต้องมีกระแสเสียงที่คงทน ไม่แหบแห้ง ขณะที่ในการพากย์-เจรจาโขน คนพากย์-เจรจายังต้องทำเสียงให้สัมพันธ์กับตัวแสดง เพื่อให้สมบทบาทและน่าเชื่อถือ ดังนั้น การฝึกคนพากย์-เจรจาในขั้นแรกจึงมิใช่การฝึกหัดกำลังแขน กำลังขา แยกเหล่าแบบพระ นาง ยักษ์ ลิง แต่ต้องฝึกด้วยหลักการใช้เสียงเป็นสำคัญ

๓.๒.๑.๓.๓ ต้องมีความรอบรู้ในเรื่องรามเกียรติ์เป็นอย่างดี

เนื่องจากการแสดงหนังใหญ่และโขนนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ทำให้คนพากย์-เจรจาต้องมีความรู้แตกฉานในเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งเนื้อเรื่อง ตัวละคร บุคลิก ลักษณะนิสัย และอายุของตัวละคร เพราะจะต้องตีความเนื้อเรื่อง และพากย์-เจรจาเพื่อดำเนินเรื่องให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและเกิดความสนุกสนานไปพร้อมๆ กัน

๓.๒.๒ คำพากย์-คำเจรจา

คำพากย์และคำเจรจาของการแสดงหนังใหญ่และโขนนั้นมีลักษณะเหมือนกัน เนื่องจากโขนเป็นการแสดงที่มีพัฒนาการมาจากหนังใหญ่ และรับเอาแบบแผนเรื่องคำพากย์และคำเจรจาไปจากหนังใหญ่ ในภายหลังโขนก็รับเอาแบบแผนเรื่องคำร้องของละครในเข้าไปผสมด้วย กลายเป็น “โขนทางละคร” แต่เดิมนั้น โขนจะใช้คำพากย์และคำเจรจาในการดำเนินเรื่องเป็นหลัก หรือที่เรียกว่า “โขนทางหนัง”

๓.๒.๒.๑ ประวัติของคำพากย์-คำเจรจา

หลักฐานเก่าแก่ที่สุดที่แสดงร่องรอยของคำพากย์-คำเจรจาพบในสมัยอยุธยา ปรากฏในวรรณคดีเรื่อง **อนิรุทธคำฉันท์** และ **สมุทรโฆษคำฉันท์**

ทั้งสมุทรโฆษคำฉันท์และอนิรุทธคำฉันท์แม้จะไม่เคยปรากฏว่าได้นำมาใช้เล่นหนังได้จริงในสมัยหลัง แต่จากเรื่องที่มีอยู่ก็อาจสันนิษฐานได้ว่าอาจเคยใช้เป็นบทเล่นหนังจริง และพอจะมองเห็นร่องรอยของขนบมุขปาฐะที่ปะปนอยู่ในงานที่เป็นลายลักษณ์ในระยะแรก (สุกัญญา สุจฉายา, ๒๕๕๕: ๘๗)

สมุทรโฆษคำฉันท์ เป็นวรรณคดีที่เริ่มแต่งตั้งแต่สมัยอยุธยาจนเสร็จสมบูรณ์ในสมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในตอนต้นของเรื่องได้กล่าวถึงเหตุในการแต่งไว้อย่างชัดเจนว่าใช้เป็นบทพากย์หนัง และกล่าวถึงการแสดงเบิกโรง ๗ ชนิด ก่อนเล่นหนัง ซึ่งส่วนใหญ่ตรงกับการละเล่นที่ปรากฏในกฎมณเทียรบาล สมัยพระบรมไตรโลกนาถ คำประพันธ์ที่ใช้แต่งแบ่งเป็น ๒ ตอน ตอนที่เป็นบทเบิกโรงแต่งด้วยกาพย์ ส่วนตอนที่เป็นเนื้อเรื่องแต่งเป็นฉันท์และกาพย์ ได้แก่ ฉันท์ ๑๑ ฉันท์ ๑๒ ฉันท์ ๑๔ ฉันท์ ๑๕ ฉันท์ ๑๙ ฉันท์ ๒๑ กาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘

สุกัญญา สุจฉายา (๒๕๕๕: ๘๔) ตั้งข้อสังเกตว่าการใช้ภาษาในเรื่อง **สมุทรโฆษคำฉันท์** บางตอนก็ตรงกันกับ **รามเกียรติ์คำพากย์** สำนวนอยุธยา อย่างเห็นได้ชัดว่ามีการลอกเลียนแบบกัน ดังตัวอย่าง

สมุทรโฆษคำฉันท์ ตอนพระโพธิ์เทพารักษ์พรากพระสมุทรโฆษจากนางพินธุมดี

เหิมเรียกพระสุริยพี- เราะเสียงมี่มี
เมื่อจักอุไทยไขแสง
อรุโณดมรัศมีแสง สุริยศักดิ์สำแดง
ในยอดยุคุนธรศรี

รามเกียรติ์คำพากย์ ตอนกุมภกรรณทดน้ำ

เหิมเรียกพระสุริยรพี เพรียกเสียงมี่มี
เมื่อจักอุทัยไขแสง
อรุโณทย์รัศมีสีแสง สุริยศักดิ์สำแดง
ในยอดยุคุนธรศรี

หลักฐานที่เป็นคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ที่เก่าแก่ที่สุดและหลงเหลือมาถึงปัจจุบัน คือ **รามเกียรติ์คำฉันท์** หรือเรียกว่า **พระยศราชาพิลาปคำฉันท์** หรือ **นิราษสีดา** ปรากฏอยู่ในหนังสือ **จินดามณี** ของพระโหราธิบดี สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีลักษณะเป็นตัวอย่างของการแต่งคำประพันธ์ จำนวน ๔ ตอน คือ

๑. ตอนพระอินทร์ให้พระมาตุลีนำรถมาถวายพระราม

๒. ตอนพระรามพระลักษณ์ติดตามหานางสีดา

๓. ตอนศึกอินทรชิต

๔. ตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์

เข้าใจว่าพระโหราธิบดีคงจะได้หยิบยกมาจากคำพากย์ของเก่า ซึ่งกวีแต่ก่อนได้แต่งไว้สำหรับเล่นหนังหรือเล่นโขน หรือแต่งกันไว้เป็นเรื่อง แต่ได้สูญไปเสียแล้ว คงเหลือแต่ที่นำมาเป็นตัวอย่างไว้ในหนังสือจินดามณี ๓-๔ บทนั้น (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๖๗)

เสาวณิต วิงวอน (๒๕๑๙: ๑๐๒-๑๐๓) สันนิษฐานว่าพระโหราธิบดีคงคัดคำพากย์ของเก่า ที่มีมาแต่เดิมมาลงไว้ ตอนแรกเป็นตัวอย่างของคำประพันธ์ที่เรียกว่า ฉันท์ฉบำดำเนอรกลอน ๕ ตอนที่สองเป็นตัวอย่างของคำประพันธ์ที่เรียกว่า ฉันท์ฉบำดำเนอรกลอน ๔ ฉันท์ฉบำตรงกับกาพย์ฉบัง ตัวเลข ๕ และ ๔ คือจำนวนคำในวรรคที่สอง กล่าวคือ

ฉันท์ฉบำ ๕ แบ่งออกเป็น ๓ วรรค ๗-๕-๖ รวม ๑๘ คำ

ฉันท์ฉบำ ๔ แบ่งออกเป็น ๓ วรรค ๖-๔-๖ รวม ๑๖ คำ

ตอนที่สามเป็นตัวอย่างของรัตนมาลาฉันท์ และตอนที่สี่เป็นตัวอย่างของมณีรัตนฉันท์ ทั้งสองตอนหลังนี้เป็นฉันท์ จึงมีลักษณะเหมือนกาพย์ยานี

รามเกียรติ์คำพากย์ เป็นคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ที่สมบูรณ์ที่สุด หอพระสมุดวชิรญาณพิมพ์ลงเป็นตอนในหนังสือวชิรญาณ ได้แก่ ตอนที่ ๑๑๒ ตอนที่ ๑๑๖ ตอนที่ ๑๑๗ และตอนที่ ๑๑๙ เมื่อรัตนโกสินทร์ศก ๑๒๒-๑๒๓ แต่งเป็นกาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบัง ๑๖ มีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ไว้ด้วย มีเนื้อความติดต่อกันตั้งแต่ตอนสีดาหายจนถึงกุมภกรรณล้ม และมีคำพากย์ตอนอื่นๆ อยู่ด้วย เข้าใจว่าเป็นคำพากย์หนังและโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๐๐: ๖๘) ให้ความเห็นเกี่ยวกับ **รามเกียรติ์คำพากย์** นี้ไว้ว่า

> รามเกียรติ์คำพากย์นี้ ถ้าเทียบกับแบบของการแต่งกลอน
> เช่นในหนังสือจินดามณี ก็น่าจะเรียกได้ว่า “คำฉันท์”

> แต่ถ้าเทียบกับแบบกวีนิพนธ์ในหนังสือฉันทลักษณ์ ก็เรียกได้ว่า “กาพย์” เพราะมีคำพากย์เป็นกาพย์ ลักษณะเหมือนกาพย์ ๓ ชนิด คือ กาพย์ฉบัง กาพย์ยานี และกาพย์สุรางคณา แต่กาพย์สุรางคณาไม่ปรากฏว่ามีใช้ในการพากย์โขน มีแต่กาพย์ยานีกับกาพย์ฉบัง และเข้าใจว่ามีคำเจรจา ซึ่งตามปรกติเจรจาเป็น “ร่ายยาว” มีสัมผัสคำกันห่าง ๆ ในการเล่นหนังและโขนแต่ก่อนๆ มา ในสมัยนั้นจึงไม่มีความจำเป็นอันใดที่จะต้องจดหรือบันทึกคำเจรจากันไว้

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเหตุที่ไม่ปรากฏคำเจรจาในรามเกียรติ์คำพากย์ เพราะไม่มีความจำเป็นที่จะต้องบันทึกคำเจรจาที่ใช้สำหรับการแสดงไว้ อีกทั้งคำเจรจาต่างๆ ก็อยู่ในรูปแบบของวรรณกรรมมุขปาฐะ ถือเป็นสมบัติที่คนพากย์-เจรจาหวงแหนมาก จึงอาจไม่มีการจดบันทึกไว้ก็เป็นได้

คำพากย์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีอยู่ด้วยกัน ๔ ตอน คือ ตอนนางลอย นาคบาศ พรหมาสตร์ และเอราวัณ สันนิษฐานว่าเป็นคำพากย์ที่ใช้ในการแสดงโขน อย่างไรก็ตามยังคงไม่ปรากฏคำเจรจา

รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ ๖ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระอุตสาหะสอบสวนค้นคว้าที่มาของเรื่องรามเกียรติ์จากคัมภีร์รามายณะของวาลมีกิ แล้วทรงพระราชนิพนธ์หนังสือ **บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์** พร้อมทั้งทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์โดยทรงดำเนินความตามคัมภีร์รามายณะสำหรับเล่นโขน จำนวน ๖ ชุด คือ

๑. ชุดสีดาหาย
๒. ชุดเผาลงกา
๓. ชุดพิเภษณ์ถูกขับ
๔. ชุดจองถนน
๕. ชุดประเดิมศึกลงกา
๖. ชุดนาคบาศ

ได้ทรงชี้แจงพระราชประสงค์ไว้ในพระราชนิพนธ์คำนำ เมื่อคราวตีพิมพ์เป็นเล่ม ใน พ.ศ.๒๔๖๔ ว่า

> บทลครเรื่องรามเกียรติ์ที่รวมอยู่ในเล่มนี้ เปนบทที่ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นเปนครั้งคราวสำหรับเล่นโขน, มิได้ตั้งใจที่จะให้เปนหนังสือกวีนิพนธ์สำหรับอ่านเพราะๆ หรือดำเนินเรื่องราวติดต่อกันฉนั้นเลย. บทเหล่านี้ได้แต่งขึ้นสำหรับความสะดวกแก่การเล่นโขนโดยแท้, จึ่งมีทั้งคำกลอนอันเปนบทร้อง ทั้งบทพากย์และเจรจาอย่างโขนระคนกันอยู่ตามแต่จะเหมาะแก่การเล่นออกโรงจริงๆ.
>
> (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๕๔: ก)

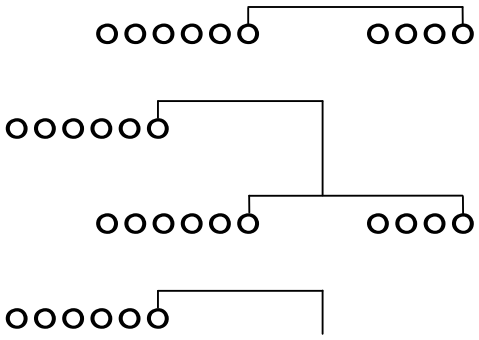
ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า คำพากย์-เจรจาแต่เดิมเป็นคำพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ภายหลังจึงนำมาใช้พากย์-เจรจาโขน อย่างไรก็ตามในสมัยอยุธยาไม่ปรากฏคำเจรจา เป็นไปได้ว่าคำเจรจานี้อยู่ในรูปแบบของวรรณกรรมมุขปาฐะที่ท่องจำสืบต่อกันมา ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร มาปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษรครั้งแรก ในรามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นการบันทึกแบบตะวันตก ในรูปแบบผสมของการแสดงโขนกับละครใน เพื่อใช้ในการแสดงโขนโดยเฉพาะ และมีพัฒนาการมาจนถึงบทโขนของกรมศิลปากร

คำพากย์และคำเจรจาหนังใหญ่ที่พบในท้องถิ่น ได้แก่ บทพากย์-เจรจาหนังใหญ่ของวัดขนอน จังหวัดราชบุรี บทพากย์-เจรจาหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี บทพากย์-เจรจาหนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง บทพากย์-เจรจาหนังใหญ่วัดตะกู จังหวัดพระนครศรีอยุธยา รวมถึงคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนด้วย

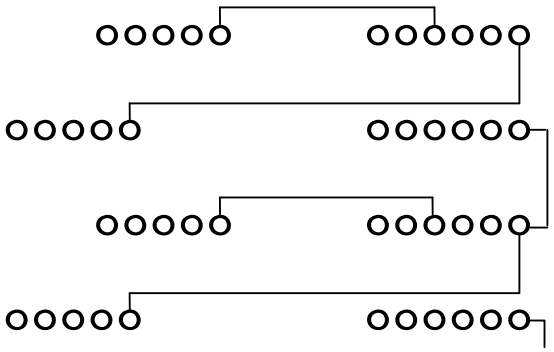
๓.๒.๒.๒ ลักษณะของคำพากย์-คำเจรจา

ก. คำพากย์ เป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑

ฉันทลักษณ์ของคำพากย์ ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖



ฉันทลักษณ์ของคำพากย์ ประเภทกาพย์ยานี ๑๑



ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๔-๑๐๖) ได้แบ่งวิธีการพากย์โขนออกเป็น ๖ ประเภท คือ

๑. พากย์เมือง (หรือพากย์พลับพลา) ใช้เวลาตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์ หรือพระราม ประทับในปราสาทหรือในพลับพลา เช่น

ครั้นรุ่งแสงสุริยโสภา พุ่งพ้นเวหา
คีรียอดยุคันธร
สมเด็จพระหริวงศ์ทรงศร ฤทธิ์เลื่องลือขจร
สะท้อนทั้งไตรโลกา
เสด็จออกนั่งหน้าพลับพลา พร้อมด้วยเสนา
ศิโรตมก้มกราบกราน
พิเภกสุครีพหนุมาน นอบน้อมทูลสาร
สดับคดีโดยถวิล

๒. พากย์รถ (หรือ ช้าง ม้า ตามแต่จะใช้สิ่งใดเป็นพาหนะ) ใช้ในเวลาชมพาหนะตลอดจนการชมไพร่พลด้วย เช่น

เสด็จทรงรถเพชรเพชรพราย พรายแสงแสงฉาย
จำรูญจำรัสรัศมี
อำไพไพโรจน์รูจี สีหราชราชสีห์
ชักราชรถรถทรง
ดุมหันหันเหียนเวียนวง กึกก้องก้องดง
สะเทือนทั้งไพรไพรวัน
ยักษาสารถีโลทัน เหยียบยืนยืนยัน
ก่อศรจะแผลงแผลงผลาญ

๓. พากย์โอ้ ทำนองตอนต้นเป็นพากย์ แต่วรรคท้ายกลายเป็นทำนองร้องเพลงโอ้ปี่ให้ปี่พาทย์รับ ใช้เวลาโศกเศร้ารำพัน เช่น

อนิจจาเจ้าเพื่อนไร้ มาบรรลัยอยู่เอองค์
พี่จะได้สิ่งใดปลง พระศพน้องในหิมวา
จะเชิญศพพระเยาวเรศ เข้ายังนิเวศน์อยุธยา
ทั้งพระญาติวงศา จะพิโรธพิไรเรียม
ว่าพี่พามาเสียชนม์ ให้กมลให้ตรมเกรียม
จะเกลี่ยทรายขึ้นทำเทียม ต่างแท่นทิพบรรทม

จะอุ้มองค์ขึ้นต่างโกศ เอาพระโอษฐ์มาระงม
ต่างเสียงพระสนม อันร่ำร้องประจำเวร

๔. พากย์ชมดง ทำนองตอนต้นเป็นทำนองร้องเพลงชมดงใน ตอนท้ายจึงกลายเป็นทำนองพากย์ธรรมดา สำหรับใช้ในเวลาชมป่าเขาลำเนาไม้ต่างๆ เช่น

เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เค้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง
ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง ค่อยยุดฉุดโชลง
โลดไล่ในกลางลางลิง
ชิงชันนกชิงกันสิง รังใครใครชิง
ชิงกันจับต้นชิงชัน
นกยูงจับพยูงยืนยัน แผ่หางเหียนหัน
หันเหียบเลียบไต่ไม้พยูง

๕. พากย์บรรยาย (หรือรำพัน) ใช้เวลาบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือพากย์รำพึงรำพันใดๆ เช่น พากย์บรรยายตำนานรัตนธนู ว่า

เดิมทีธนูรัตน วรฤทธิเกรียงไกร
องค์วิศวะกรรมไชร้ ประดิษฐะสองถวาย
คันหนึ่งพระวิษณู สุรราชะนารายน์
คันหนึ่งทำนูลถวาย ศิวะเทวะเทวัน
ครั้นเมื่อมุนีทัก- ษะประชาบดีนั้น
กอบกิจจะการยัญ- ญะพลีสุเทวา
ไม่เชิญมหาเทพ ธก็แสนจะโกรธา
กุมแสงธนูคลา ณ พิธีพลีกรณ์

๖. พากย์เบ็ดเตล็ด สำหรับใช้ในโอกาสทั่วๆ ไป อันเป็นเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ที่ไม่เข้าในประเภทใด เช่น

ภูวกวักเรียกหนุมานมา ตรัสสั่งกิจจา
ให้แจ้งประจักษ์ใจจง
แล้วถอดจักรรัตน์ธำมรงค์ กับผ้าร้อยองค์
ยุพินทรให้นำไป
ผิวนางยังแหนงน้ำใจ จงแนะความใน
มิถิลราชพารา
อันปรากฏจริงใจมา เมื่อตาต่อตา
ประจวบบนบัญชรไชย

น่าสังเกตว่าตัวอย่างพากย์บรรยาย (หรือรำพัน) ที่ครูมนตรี ตราโมท ยกมาจากตำนานรัตนธนูนั้น มีรูปแบบคำประพันธ์เป็นอินทรวิเชียรฉันท์ ซึ่งมีจำนวนคำเท่ากันกับกาพย์ยานี ๑๑ จึงอาจเป็นไปได้ว่า ฉันท์ที่มีจำนวนคำเท่ากับกาพย์สามารถใช้พากย์ได้ด้วย

ครูปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๑: ๘๐๓-๘๐๔) ได้แบ่งประเภทการพากย์โขนไว้เป็น ๖ ประเภท เช่นเดียวกัน และให้คำอธิบายเพิ่มเติมจากครูมนตรี ตราโมท ดังนี้

๑. พากย์เมือง บทพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลานี้มีทั้งคำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง โดยยกตัวอย่างบทพากย์เมืองที่แต่งด้วยกาพย์ฉบัง และบทพากย์พลับพลาที่แต่งด้วยกาพย์ยานี

๒. พากย์รถ บทพากย์รถส่วนมากจะมีแต่กาพย์ฉบังเท่านั้น นอกจากบางบทจะมีกาพย์ยานีเข้าไปแทรก ใช้พากย์ได้ทั้งรถยักษ์และมนุษย์ โดยยกตัวอย่างบทพากย์รถฝ่ายยักษ์ รถฝ่ายมนุษย์ ตอนทรงช้าง และตอนทรงม้า

๓. พากย์ชมดง บทพากย์ชมดงแต่งด้วยกาพย์ฉบัง โดยยกตัวอย่างบทเดียวกับของครูมนตรี ตราโมท

๔. พากย์โอ้ บทพากย์โอ้ส่วนมากจะแต่งด้วยกาพย์ยานี โดยยกตัวอย่างจากบทนางลอย พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒

๕. พากย์บรรยาย ใช้พากย์ตอนอ่านสารและตอนสั่งสอน บทพากย์บรรยายจะแต่งด้วยกาพย์ยานีหรือกาพย์ฉบังก็ได้ โดยยกตัวอย่างบทพากย์บรรยายที่แต่งด้วยกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี

๖. พากย์เบ็ดเตล็ด ลักษณะคล้ายกับการพากย์บรรยาย โดยยกตัวอย่างบทพากย์เบ็ดเตล็ดที่แต่งด้วยกาพย์ฉบัง

โดยสรุปจะเห็นว่าทั้งครูมนตรี ตราโมท และครูปัญญา นิตยสุวรรณ มีวิธีการแบ่งประเภทการพากย์โขนเหมือนกัน คือ มี ๖ ประเภท แต่ครูปัญญา นิตยสุวรรณได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับรูปแบบคำประพันธ์ที่ใช้ในการพากย์แต่ละประเภท ได้แก่

พากย์เมือง พากย์รถ พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด ใช้ได้ทั้งกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี

พากย์ชมดง ใช้ได้เฉพาะกาพย์ฉบัง

พากย์โอ้ ใช้ได้เฉพาะกาพย์ยานี

นอกจากนั้น ในการพากย์-เจรจา หลังจากคนพากย์-เจรจาพากย์จบคำหนึ่งๆ แล้ว ตะโพนจะต้องตีรับ ท้าให้กลองทัดตีตาม แล้วคนในโรงร้องรับพร้อมกันว่า “เพ้ย” ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๓-๑๐๔) ได้ให้ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับคำว่า “เพ้ย” นี้ไว้ว่า

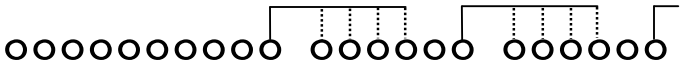
> คำว่า “เพ้ย” นี้ ได้เคยวินิจฉัยกันมามากแล้ว ก็มิเป็นที่แน่นอนลงไปได้ว่ามาจากอะไรแน่ เท่าที่สันนิษฐานกันก็เห็นว่าน่าจะมาจากความว่า “เฮ้ย” อันเนื่องจากการยกทัพ เมื่อผู้เป็นนายกล่าวสั่งอย่างนั้นอย่างนี้แล้ว นายหมวดนายกองก็ร้องสั่งเตือนไพร่พลอีกต่อหนึ่งว่า “เฮ้ย” ภายหลังจึงค่อยๆ กลายสำเนียงมาเป็น “เพ้ย” แต่ก็ยังไม่เป็นที่ยุติกัน เพราะไม่ว่าพากย์ชนิดใด พากย์เวลาเศร้าโศก พากย์เวลานั่งอยู่ในปราสาท ตลอดจนพากย์เบิกหน้าพระไหว้ครูหนังใหญ่ ที่เรียกกันว่า “พากย์สามตระ” ก็รับเพ้ยทุกๆ บทเหมือนกัน เข้าใจว่าในโบราณ คำที่ว่า “เพ้ย” นี้ คงจะเป็นอุทานที่มีความหมายอะไรสักอย่าง แต่บัดนี้คำนั้นได้ลืมเลือนสูญหายไปเหมือนอย่างคำภาษาไทยอีกหลายคำ จึงทำให้เราซึ่งเป็นชนชั้นหลังไม่รู้ความหมายอันแท้จริงของคำนี้ก็ได้
>
> ในการแสดงโขนหลวง สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เคยโปรดให้ใช้คำว่า “ชโย” รับแทนคำว่า “เพ้ย” เมื่อพากย์ชมรถหรือชมกองทัพเฉพาะฝ่ายมนุษย์ เหตุที่โปรดให้ใช้คำว่า “ชโย” แทน “เพ้ย” นี้ ได้ยินว่าเมื่อคราวที่ชาวอินเดียได้มาแสดงโขนถวายทอดพระเนตรในตอนยกทัพ

มีคำคล้ายๆ พากย์ และเสียงที่ร้องรับของหมู่ไพร่พลนั้นก็ทรง
ได้ยินสำเนียงคล้ายคำว่า “ชโย” จึงโปรดให้นำมาใช้บ้าง

ขณะที่ ครูปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๒: ๘๐๕) ได้กล่าวถึงเรื่องการรับคำพากย์ไว้ด้วยว่า “การรับคำว่า “ชโย” นี้ จึงเลยไปถึงต้องรับท้ายเสียงโห่ว่า “ชโยโห่ฮิ้ว” ในตอนที่โห่ก่อนยกทัพมนุษย์และวานรตามไปด้วย ปัจจุบันนี้กลับมารับท้ายบทพากย์ว่า “ฮิ้ว” เหมือนกันหมด”

ข. คำเจรจา เป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ส่งและรับสัมผัสกันไปเรื่อยๆ

ฉันทลักษณ์ของคำเจรจา



ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๖-๑๐๗) ได้กล่าวถึงคำเจรจาไว้ว่า คำเจรจาใช้ได้ทุกโอกาส โดยยกตัวอย่างคำเจรจาของหนุมานตอนที่อาสาไปล่อลวงเอาดวงใจทศกัณฐ์ ยกพลยักษ์ออกมาเจรจาทัพกับพระลักษณ์ว่า

หนอยแน่พระลักษณ์ อย่ามาพักพูดดี ตีประจบ
กลบเนื้อความ พระรามพี่เจ้าซิร้าย เจ้าเป็นน้องชายอย่ามาพูด
แก้ตัว ใครเล่าเขาจะรักชั่วหามเสาไปสักกี่คน เราสู้เงือดงดอดทน
กลืนเปรี้ยวเคี้ยวจนเข็ดฟัน จึงหวนจิตคิดบากบั่นมาเข้าด้วยเจ้า
ลงกา ออกศึกอาสาทำราชการ ท่านโปรดประทานเราสารพัด
ทั้งเศวตฉัตรและพัดวาลวิชนี ได้กินทั้งพานพระศรีขี่รถมณี
นพรัตน์ มีเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์ทุกสิ่งพร้อม เป็นจอมจัตุรงค์
เครื่องต้นเครื่องทรงมงกุฎทองฉลองพระบาท ถือศรศาสตร์
อาชญาสิทธิ์ ว่าที่ลูกเธอเสมอด้วยอินทรชิตเป็นสิทธิ์ขาด
เทียบตำแหน่งมหาอุปราชผู้เรืองยศ ทรงมอบสมบัติให้เราหมด
ทั้งลงกา เมื่ออยู่ในพลับพลาได้แต่ผ้าชุบอาบ เหม็นสาบเต็มทน

ก็เพราะความจนขมขื่นกลืนกิน เขารู้รสเสียหมดสิ้นแล้วละนะ
พระลักษณ์

นอกจากนี้ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๗) ยังได้กล่าวถึงความสำคัญของคำเจรจาและลักษณะของคำเจรจาไว้ด้วยว่า

> คำเจรจานี้แหละเป็นเครื่องวัดคนพากย์เจรจาว่ามีความสามารถเพียงใด เพราะคำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ ผู้พากย์เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนเองขึ้นในปัจจุบัน ถ้ามีปฏิภาณใช้ถ้อยคำให้สละสลวย รับสัมผัสกันได้แนบเนียน และได้เนื้อถ้อยกระทงความดี ก็ถือว่าผู้พากย์เจรจาผู้นั้นเป็นผู้มีความสามารถ นอกจากใช้ปฏิภาณดังกล่าวแล้ว ผู้พากย์เจรจายังจะต้องจำคำเจรจาที่โบราณาจารย์ได้ผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆ ซึ่งเรียกว่า “กระทู้” ให้แม่นยำด้วย เมื่อแสดงมาถึงตอนนั้นคนพากย์และเจรจาอีกฝ่ายหนึ่งเขาเจรจาเข้ากระทู้มา ตนก็จะต้องเจรจาโต้ตอบให้เข้ากระทู้ด้วย หากจำคำเจรจาในกระทู้นั้นไม่ได้ เจรจาไปแต่ด้วยปฏิภาณ ก็อาจออกนอกทางทำให้เป็นที่อับอายแก่กัน เช่น กระทู้พระพรตโต้ตอบกับท้าวคนธรรพ์ เมื่อตีเมืองไกยเกย

ครูอาคม สายาคม (๒๕๒๕: ๗๘-๗๙) เป็นอีกท่านหนึ่งที่ได้กล่าวถึงความสำคัญของคำเจรจากระทู้ไว้ ความตอนหนึ่งว่า

> กระทู้คือการเจรจาในแบบร่ายยาวและมักจะท่องจำกันตามแบบที่ครูสอนมา แต่เรื่องของกระทู้นี้มักจะหวงแหนกันมาก นับเป็นความรู้พิเศษของคนเจรจา ถ้าจะเป็นคนพากย์เจรจาดีต้องได้กระทู้ ถ้าใครไม่ได้กระทู้หรือไม่มีกระทู้ไว้เป็นสมบัติของตัวเองก็เปรียบเหมือนไม่มีครู หรือไม่มีประกาศนียบัตรรับรองตนเอง เรื่องของกระทู้คนพากย์และคนเจรจาถือกันมาก ใช้เป็นเครื่องวัดความรู้ของคนพากย์และคนเจรจาอีกด้วย และถือกันว่า

> กระทู้ของใครก็ของคนนั้นไม่นิยมจะนำมาว่าอวดกัน แต่ถึงแม้จะได้กระทู้ด้วยกันก็ต้องมีคนหนึ่งคอยว่าแหย่หรือยั่วเย้าให้อีกฝ่ายหนึ่งเกิดอารมณ์นึกสนุก จึงจะเริ่มเข้ากระทู้โต้ตอบกันด้วย โดยมากคนพากย์เขาจะจับกันเป็นคู่ๆ คือมีครูคนเดียวกันและท่องมาด้วยกัน หรือโดยการถ่ายทอดไว้ให้กัน ครูในสมัยโบราณจะแต่งกระทู้ไว้เป็นตอนๆ เช่น ตอนนางลอย ขับพิเภกท้าวมาลีวราชว่าความ พาลีสอนน้อง เจรจาระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม ตีทัพพระลักษณ์ ตัดหัวสุกขาจาร ฯลฯ กระทู้พิเศษนี้ครูอาจมอบให้ด้วยความรักหรือมอบให้แก่ลูกหลานที่สืบเชื้อสายไว้เป็นสมบัติเฉพาะตัวก็ได้

นอกจากนั้นแล้ว ครูอาคม สายาคม (๒๕๒๕: ๗๙) ยังได้เล่าถึงประสบการณ์การเจรจากระทู้ในอดีต ช่วยให้เห็นภาพของการเจรจากระทู้ในการแสดงโขนได้อย่างชัดเจน

> เรื่องของกระทู้นี้ผู้เขียนเคยประสบพบมาด้วยตนเอง สมัยที่ยังเป็นโขนหลวงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอนนั้นผู้เขียนอายุประมาณ ๑๕ ปี กำลังฝึกซ้อมโขนโดยแสดงเป็นตัวพระราม ในบทพระรามสั่งให้สุครีพไปจัดกองทัพ สุครีพคลานออกมาตามรับสั่ง ผู้เขียนก็ได้ยินเสียงของเจ้าคุณครู (พระยานัฏกานุรักษ์) บอกกับหมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) ให้ว่า “กระทู้จัดทัพ” ให้ฟัง หมื่นไพเราะพจมานซึ่งผู้เขียนนับถือเหมือนอาจึงได้ว่ากระทู้สุครีพจัดกองทัพอยู่เป็นเวลานานถึง ๑๐-๑๕ นาที ขนาดเรียกว่า “เหงื่อตก” เลยทีเดียว จากน้ำเสียงที่มีความไพเราะ กลอนที่มีสัมผัสตามลักษณะฉันทลักษณ์ที่ดี มีแทรกคำตลกบ้าง ซึ่งเป็นจัดเตรียมกองทัพหน้า กองทัพหลัง พร้อมทั้งกองเสบียง มีอาหารทุกชนิดและยังมีเครื่องกระป๋องอีกด้วย ซึ่งเรียกเสียงฮาได้จากทุกๆ คน ที่อยู่ในที่นั้นได้เป็นอย่างดี แม้กระทั่งหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ซึ่งเป็นคู่ขาพากย์คู่กันมายังต้องหัวเราะชอบใจใน “กระทู้จัดทัพ” ของหมื่นไพเราะพจมาน กระทู้นี้

> น่าฟังมากเพราะหมื่นไพเราะพจมานเสียงดี มีกังวานแหลมเล็ก (ขนาดปานกลาง) น้ำเสียงมีเสน่ห์แฝงความมีสง่าอยู่ในกระแสเสียงนั้น การฟังกระทู้ในครั้งนั้นทั้งคนฟังและคนว่ากระทู้ต่างก็เหนื่อยหอบไปด้วยกันเพราะความยาวของกระทู้ เป็นการว่ากระทู้อันทรงคุณค่ายากที่จะหาครั้งใดมาเปรียบได้ (เท่าที่ผู้เขียนเคยได้ฟังมา) กระทู้ที่ว่าออกมานั้นถ้าจะเปรียบกับสายน้ำก็เป็นสายน้ำที่ไหลออกมาในระดับที่สม่ำเสมอ ไม่มีการหยุดหรือไหลอ่อน เป็นระยะที่สม่ำเสมอดี แสดงว่าผู้ว่ากระทู้มิได้หยุดคิดหรือหยุดนึกให้เสียอารมณ์ของผู้ฟังเลย

สำหรับประเภทของการเจรจานั้น ครูปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๒: ๘๐๑-๘๐๒) แบ่งตามทำนองเป็น ๒ ประเภท คือ

๑. ทำนองบรรยาย เป็นการเจรจาตอนที่บรรยายการกระทำหรือความรู้สึกนึกคิดตลอดจนอารมณ์ของตัวแสดง ผู้เจรจาโขนทำนองบรรยาย ถ้าไม่มีความชำนาญเพียงพอ บางครั้งเสียงอาจจะหลงหรือแปร่งหูได้

๒. ทำนองพูด หมายถึง การเจรจาตอนที่เป็นคำพูดโต้ตอบกันของตัวโขน ผู้เจรจาจะต้องเปลี่ยนทำนองจากบรรยายมาเป็นทำนองพูด และถ้าต่อจากบทพูดแล้ว จะบรรยายว่าตัวโขนทำกิริยาอย่างไรต่อไป จะเปลี่ยนมาเจรจาทำนองบรรยายอีกครั้งหนึ่ง

นอกจากนี้ครูปัญญา นิตยสุวรรณ (๒๕๔๒: ๘๐๒) ยังได้แบ่งลักษณะของการเจรจาหรือบทที่จะใช้เจรจาออกเป็น ๒ ประเภท คือ

๑. เจรจาด้น คือ ผู้เจรจาต้องนึกคำเจรจาด้วยตนเอง แล้วก็เจรจาออกมาโดยไม่มีการแต่งบทไว้ก่อน การเจรจาแบบนี้ ผู้เจรจาต้องจดจำเรื่องราวที่จะเจรจาให้ได้แม่นยำ และใช้ปฏิภาณแต่งถ้อยคำสัมผัสให้สละสลวยได้เนื้อถ้อยกระทงความ จึงจะนับว่าผู้เจรจาคนนั้นมีความสามารถ การเจรจาด้นจะเจรจาได้ทุกทำนองทั้งทำนองบรรยายและทำนองพูด การแสดงโขนแต่ละครั้งผู้เจรจาจะเจรจาด้นมากที่สุด

๒. เจรจากระทู้ คือ ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทเจรจาที่บูรพาจารย์ได้แต่งขึ้นไว้เป็นแบบฉบับเฉพาะตอนหนึ่งๆ ซึ่งเรียกว่า “กระทู้” เมื่อการแสดงโขนดำเนินมาถึงตอนที่มีบทกระทู้ ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทกระทู้ทันที บทกระทู้จะมีความไพเราะสละสลวยในเชิงสัมผัส การเล่นอักษรและความหมาย ถ้าคนเจรจาฝ่ายหนึ่งเจรจากระทู้ แต่อีกฝ่ายหนึ่งไม่ได้ท่อง

บทกระทู้นั้นมาก็จะเจรจาแบบด้นโต้ตอบไปตามสติปัญญาของตน จะทำให้เป็นที่อับอายแก่กัน เพราะเขาถือว่าคนเจรจาจะต้องท่องจำบทกระทู้ให้ได้ บทกระทู้มีอยู่หลายบทหลายตอน เช่น ทศกัณฐ์สนทนาทัพกับพระราม ตอนทศกัณฐ์สนทนากับกุมภกรรณ ตอนพระรามกริ้วหนุมานในชุดนางลอย ตอนเข้าพระเข้านางต่างๆ นอกจากนี้ยังมีบทกระทู้ที่ผู้เจรจาโขนจะต้องท่องจำให้ขึ้นใจอีกหลายบท โดยครูปัญญา นิตยสุวรรณ ได้ยกตัวอย่างบทกระทู้ ตอนหนุมานตีทัพพระลักษณ์ ซึ่งเป็นสำนวนที่แตกต่างจากของครูมนตรี ตราโมท ดังได้กล่าวถึงข้างต้น ความว่า

> หนุมานชาญฤทธิ เห็นน้องพระจักรีดำรัสถามความเคลือบแคลง จึงแกล้งกล่าวกลบความว่าชะน้อยหรือพระลักษณ์ ช่างซักถามออกมาได้ไม่อายปาก ก็ใครเล่าเขาจะอยากทรหดอดเหนียวเคี่ยวปล้ำทำการรับอาสาชาวโลกในภายหน้าจะตำหนิติประจาน ว่าทำดีเยี่ยงหนุมานแล้วไม่ได้ดี รับราชการขันอาสามาด้วยภักดีบำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้ ปากปราศรัยใจเชือดคอ ต่อหน้าแล้วทำดี ได้ทีก็คิดหักหลัง นั่งประจานเหมือนคำโบราณท่านย่อมว่า คับที่พออยู่ได้ คับใจแล้วอยู่ยาก เราจึงได้บั่นบากมาเข้าด้วยเจ้าลงกา จงพิจารณาดูเถิดนะพระลักษณ์
>
> เหม่...อ้ายหนุมาน ช่างว่าขานออกมาได้ไม่อายปาก เพราะเอ็งอยากกินแต่ลูกยอ จึงสอพลอตีประจบคบยักษ์เพราะรักยศ แสร้งลืมน้ำพระพิพัฒน์สัตยาเสียหมดจนสูญสิ้น เฝ้าลบหลู่ดูหมิ่นนินทานายป้ายประจาน เฮ้ย...ธรรมเนียมเป็นข้าราชการแห้งเหี่ยวเปรี้ยวกลืนจึงจะดี สำมะหาครูกับศิษย์ผิดแล้วต้องตีดีแล้วต้องชม ท่านบริภาษพิฆาตข่มเพราะอารมณ์เอ็งเป็นพาลทำการกำเริบนัก เพราะท่านรักจึงได้ขู่ เพราะท่านเอ็นดูจึงได้ว่าอันวานรในพลับพลาใครจะได้รับกรุณาเหมือนหนึ่งตัว ยังไม่รู้สึกสำนึกหัวเอาความชั่วขึ้นมาชี้ ส่วนความดีถมไปไม่เอามาว่า เฮ้ย... ถึงจะนินทาก็ว่าบ้างไว้บ้างเถิดวะหนุมาน

กล่าวโดยสรุป คำพากย์มีลักษณะเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ ขณะที่คำเจรจามีลักษณะเป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว สันนิษฐานว่าแต่เดิมคำพากย์อาจหมายถึง คำประพันธ์ประเภทฉันท์ด้วย เนื่องจากฉันท์บางประเภทมีจำนวนคำ

ที่ใกล้เคียงกับกาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันไม่ปรากฏคำพากย์ที่แต่งด้วยฉันท์แล้ว ครูมนตรี ตราโมทและครูปัญญา นิตยสุวรรณ ใช้วิธีจำแนกการพากย์ตามเนื้อหาของเรื่องได้ทั้งสิ้น ๖ ประเภท ทั้งยังได้ให้ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับคำร้องรับว่า “เพ้ย” หลังการพากย์ไว้ด้วย ขณะเดียวกันครูมนตรี ตราโมท ครูอาคม สายาคม และครูปัญญา นิตยสุวรรณยังได้จำแนกการเจรจาตามรูปแบบของคำเจรจาเป็นการเจรจาด้นกับการเจรจากระทู้ โดยให้ความสำคัญกับการเจรจากระทู้เป็นอย่างมาก ขณะที่ครูปัญญา นิตยสุวรรณยังได้แบ่งประเภทของการเจรจาตามทำนองเพิ่มเติม เป็นทำนองบรรยายและทำนองพูด

๓.๒.๓ ดนตรีประกอบการแสดง

หนังใหญ่และโขนเป็นมหรสพการแสดงที่ยิ่งใหญ่ โดยสืบทอดแบบแผน พิธีกรรม มาแต่โบราณ ดนตรีประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนจึงใช้วง “ปี่พาทย์” ในการบรรเลง เนื่องจากเป็นวงที่มีแบบแผนการบรรเลงไปกับกองทัพในสมัยโบราณ ตลอดจนเป็นวงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่นพิธีไหว้ครูในการแสดงหนังใหญ่และโขนด้วย บางสมัยก็มีการเรียกวงปี่พาทย์ว่า “พิณพาทย์” ซึ่งมีลักษณะแตกต่างไปจากดนตรีประกอบการแสดงอื่นๆ วงปี่พาทย์นี้ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีหลักอย่าง ปี่ ฆ้อง กลอง ตะโพน และระนาด ขนาดของวงปี่พาทย์นั้นขึ้นอยู่กับกาลสมัย ซึ่งอาจมีเครื่องดนตรีผสมเข้ามาเพิ่มมากขึ้น บางครั้งก็พัฒนาไปตามรูปแบบการแสดงที่เป็นที่นิยม และฐานะของผู้เป็นเจ้าของงานว่าต้องการวงขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่เพียงใด วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนสามารถแบ่งออกเป็น ๓ ประเภทใหญ่ๆ คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

๑. ปี่ใน
๒. ระนาดเอก
๓. ฆ้องวงใหญ่
๔. โทน (ตะโพน)
๕. กลองทัด (มีใบเดียว)

ในสมัยอยุธยา มีหลักฐานว่า ได้มีการเพิ่ม “ฉิ่ง” ขึ้นให้คนตะโพนอีกสิ่ง ๑ และเมื่อเกิดเล่นละครเรื่องอิเหนาของชะวาขึ้น จึงเพิ่ม “กลองแขก” เข้าประกอบในวงปี่พาทย์อีกสิ่ง ๑ ในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ ๑ มีการเพิ่ม “กลองทัด” เป็น ๒ ใบ และช่วงรัชกาลที่ ๒ มีการเพิ่ม “สองหน้า” เพื่อตีประกอบในวงปี่พาทย์เสภาแทนตะโพน ช่วงรัชกาลที่ ๓ ก็มี

การเพิ่มเติมเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ขึ้นอีกหลายอย่าง และเรียกชื่อว่า “ปี่พาทย์เครื่องคู่” (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๒๐)

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

๑. ปี่ใน
๒. ปี่นอก
๓. ระนาดเอก
๔. ระนาดทุ้ม
๕. ฆ้องวงใหญ่
๖. ฆ้องวงเล็ก
๗. โทน (ตะโพน)
๘. กลองทัด ๒ ใบ
๙. ฉิ่ง

ช่วงรัชกาลที่ ๔ มีการเพิ่ม “ระนาดเอกเหล็ก” (บางวงทำด้วยทองเหลือง เรียกว่าระนาดทอง) และ “ระนาดทุ้มเหล็ก” เรียกชื่อว่า “ปี่พาทย์เครื่องใหญ่” ขณะเดียวกันบางวงก็ใส่ “กลองทัด” เพิ่มเข้าไปอีกรวมเป็น ๓-๔ ใบ รวมทั้ง “ฆ้องโหม่ง” ด้วยอีกอย่างหนึ่ง (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๒๑)

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

๑. ปี่ใน
๒. ปี่นอก
๓. ระนาดเอก
๔. ระนาดเอกเหล็ก
๕. ระนาดทุ้ม
๖. ระนาดทุ้มเหล็ก
๗. ฆ้องวงใหญ่
๘. ฆ้องวงเล็ก
๙. โทน (ตะโพน)
๑๐. กลองทัด ๓-๔ ใบ
๑๑. ฉิ่ง

วงปี่พาทย์ทั้ง ๓ ประเภทนี้มีความสำคัญในการแสดงหนังใหญ่และโขน ในการช่วยกำกับจังหวะ การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ รวมถึงการบรรเลงเพลงรับร้องสำหรับ “โขนทางละคร” ด้วย

ตะโพน และ **กลองทัด** มีความสำคัญในส่วนของการกำกับจังหวะเป็นอย่างมาก เพราะนอกจากจะกำกับจังหวะการบรรเลงในวงปี่พาทย์แล้ว ยังทำหน้าที่กำกับจังหวะของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนด้วย กล่าวคือ เมื่อคนพากย์-เจรจาพากย์คำพากย์หนึ่งๆ จบ ตะโพนจะต้องตีรับท้าให้กลองทัดตีตาม แล้วคนเล่นภายในโรงรวมทั้งนักดนตรีก็จะร้องรับพร้อมกันด้วยคำว่า “เพ้ย” เป็นเช่นนี้ไปทุกๆ คำพากย์ แต่มีข้อยกเว้นเป็นกรณีเฉพาะในการพากย์โอ้ ซึ่งตะโพน กลองทัด และการร้อง “เพ้ย” จะต้องรอจนกว่าปี่พาทย์จะรับเพลงโอ้ปี่ไปจนถึงตอนท้ายเพลง ตะโพนจึงจะตีรับท้าให้กลองทัดตีตาม แล้วร้องรับว่า “เพ้ย” เช่นเดียวกับวิธีการพากย์ทั่วไป

นอกจากวงปี่พาทย์จะใช้ในการกำกับจังหวะแล้ว ยังใช้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งถือเป็นเพลงสำคัญในการแสดงหนังใหญ่และ “โขนทางหนัง” ด้วย

สำหรับความหมายและตัวอย่างของเพลงหน้าพาทย์นี้ ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๔๐: ๔๘-๔๙) ได้กล่าวไว้ว่า

> เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่บรรเลงโดยหน้าที่สำหรับประกอบกิริยาในเรื่อง หมายความว่า เพลงใดที่ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงตามหน้าที่ของตนแล้ว จะเป็นโดยมีผู้บอกหรือโดยแบบแผนประเพณีก็ตาม หากว่าเพลงนั้นใช้สำหรับประกอบกิริยาอาการ เช่น ยืน เดิน กิน นอน เกิดขึ้น สูญไป ฯลฯ ซึ่งมีอยู่ในท้องเรื่องที่บรรเลง เพลงนั้นก็เป็นหน้าพาทย์
>
> อุทาหรณ์ ก. ปี่พาทย์บรรเลงประกอบการเล่นโขนตอนกุมภกรรณไปเฝ้าทศกรรฐ์เมื่อคนเจรจาบอก “พระยาเดิน” ปี่พาทย์ก็ต้องทำเพลง “พระยาเดิน” ตามคำบอกนั้น เพื่อประกอบกิริยาเดินของกุมภกรรณ

เพลงหน้าพาทย์ที่กล่าวถึงนี้ถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา ยังมีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงซึ่งถือเป็นเพลงครู มีความศักดิ์สิทธิ์มากอีกประเภทหนึ่งด้วย

ในการบรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่ โขนกลางแปลง โขนนั่งราว คงมีแต่เพลงหน้าพาทย์ (คือเพลงสำหรับประกอบกิริยา) เช่น เชิด เสมอ ตระ รัว คุกพาทย์ บาทสกุณี เป็นต้นเท่านั้น เพราะการแสดงหนังใหญ่และโขนสองชนิดนี้นั้นไม่มีการร้อง ยังคงดำเนินเรื่องด้วย

การพากย์-เจรจา ส่วนโขนทางละคร อย่างโขนโรงในและโขนฉาก ปี่พาทย์จะมีบทบาทในการบรรเลงเพลงรับร้องอย่างละครในด้วย เช่น เพลงช้าปี่ใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงโอ้ชาตรีใน เพลงโอ้โลมใน และเพลง ๒ ชั้นต่างๆ เป็นต้น

ในสมัยหลังได้เกิดมีเพลงหน้าพาทย์รูปแบบใหม่ขึ้น ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๑๐๐-๑๐๑) ได้กล่าวถึงดังนี้

> ยังมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพและตรวจพลอีกแบบหนึ่ง ซึ่งกรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่ สำหรับใช้ในบางโอกาส เรียกว่า ระบำวีรชัย แบ่งเป็น ระบำวีรชัยเสนายักษ์ สำหรับการยกทัพตรวจพลยักษ์ และ ระบำวีรชัยเสนาสิบแปดมงกุฎ สำหรับการยกทัพตรวจพลลิง โดยยังคงใช้เพลงกราวในและเพลงกราวนอกเป็นหลัก แต่ได้มีการเพิ่มเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ เพื่อให้ผู้แสดงอวดฝีไม้ลายมือในเชิงศิลปะ ให้แปลกหูแปลกตาขึ้น
>
> ระบำวีรชัยเสนายักษ์ ประกอบด้วยเพลงกราวใน เพลงกระบองกัณฑ์ เล่นตะโพนในจังหวะเพลงกราวใน เพลงรัวสามลา เพลงกราวใน แล้วออกเพลงเชิด
>
> ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ ประกอบด้วยเพลงกราวนอก เพลงคุกพาทย์ เล่นตะโพนในจังหวะเพลงกราวนอก แล้วออกเพลงเชิด

กล่าวโดยสรุป ดนตรีประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนนั้นจะใช้วงปี่พาทย์ ซึ่งอาจเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ก็ได้ โดยจะมีบทบาทสำคัญในการกำกับจังหวะในการแสดง บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และบรรเลงเพลงรับร้องอย่างละครใน เฉพาะในกรณีที่มีรูปแบบการแสดงเป็น “โขนทางละคร”

นอกจากเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งสามประเภทข้างต้นแล้ว ยังมีเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้เฉพาะในการแสดงหนังใหญ่อีกหนึ่งชิ้น คือ “กลองตี๋” และเครื่องดนตรีที่ใช้เฉพาะในการแสดงหนังใหญ่และโขนอีก ๒ ชิ้น คือ “ปี่กลาง” และ “โกร่ง” ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงต่อไป

๓.๒.๓.๑ วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่

เนื่องจากหนังใหญ่เป็นการแสดงที่เก่าแก่และมีประวัติความเป็นมาก่อนการแสดงโขน เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่จึงมีจำนวนไม่กี่ชิ้น ส่วนใหญ่เป็นเครื่องหนังที่ใช้สำหรับกำกับจังหวะอย่างตะโพนและกลองทัด นอกจากนี้ก็ยังมีปี่และฆ้องเพื่อใช้ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ด้วย

หลักฐานที่มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังใหญ่เป็นชิ้นแรก คือ **คำพากย์รามเกียรติ์ สมัยอยุธยา** โดยปรากฏอยู่ในส่วนของ *คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ* ทั้ง ๔ สำนวน ดังนี้

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๑

ไชยศรีโขลนทวาร เบิกบานประตู
ฆ้องกลองตะโพนครู ดูเล่นให้สุขสำราญ*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๑๕)

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๒

พลโห่ขานโห่หวั่นไหว **ปี่แจ้วจับใจ**
ตะโพนแลกลองฆ้องขาน*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๑๘)

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๓

พลโห่ขานโห่ทั้งผอง **พิณพาทย์ตะโพนกลอง**
ดูเล่นให้สุขสำราญ*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๑๙)

คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำนวนที่ ๔

เร่งเร็ว**ปี่พาทย์มาฎกลอง** สองท้าวเธอจะลอง
กำลังพระแสงแผลงพล*

(**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๒๔)

---

* เน้นโดยผู้วิจัย

จะเห็นว่าในคำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ ทั้ง ๔ สำนวน ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีสำคัญในวงปี่พาทย์ อย่าง ตะโพน กลอง ฆ้อง ปี่ และเรียกวงปี่พาทย์ ว่าพิณพาทย์ด้วย ทำให้พอยืนยันได้ว่าหนังใหญ่ที่แสดงตามแบบแผนโบราณนั้นคงใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเป็นหลัก

หลักฐานสำคัญอีกชิ้นหนึ่ง คือ **ตำราเล่นหนังในงานมหรสพ ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ** ซึ่งช่วยทำให้เห็นภาพของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

> อนึ่ง ได้ทราบว่าโบราณแต่ก่อนนั้น พิณพาทย์ที่สำหรับเล่นกับหนังก็มีแต่ ปี่ ฉิ่ง กลอง ตะโพนเท่านั้น หามีฆ้องวงระนาดไม่ แล้วมีผู้คิดเติม ฆ้องวง ระนาด ขึ้นเป็นหกสิ่ง ภายหลังมาปัจจุบันนี้ก็ใช้พิณพาทย์เครื่องใหญ่ทีเดียว คือมีปี่สองเลา ระนาดเอกไม้ ระนาดทุ้มไม้ ระนาดเอกทอง ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฆ้องโหม่ง ฉิ่ง ตะโพน กลองเล็กคู่หนึ่ง กลองทัดใหญ่คู่หนึ่งหรือสองคู่ตามแต่จะใช้ บางทีก็ใช้กลองแขกเข้าด้วย กลองแขกนั้นใช้ตีเมื่อโลมหรือเมื่อรับร้องลำต่างๆ บางทีเมื่อว่าพระกับยักษ์ออกรบกันก็ดี เพราะสำระหม่าและแปลงเช่นรำกระบี่กระบอง แต่หนังโบราณนั้นมิได้ใช้กลองแขกเลย
>
> (**ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม** ๑, ๒๕๔๖: ๒๓๕)

จากข้อความดังกล่าว จะพบว่าพิณพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่แต่โบราณมีเพียงเครื่องดนตรีทำทำนองอย่างปี่ และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอย่างฉิ่ง กลอง ตะโพน ซึ่งคงมีบทบาทในการประกอบจังหวะการเชิด และการพากย์-เจรจาเท่านั้น ต่อเมื่อมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบจึงปรากฏเครื่องดนตรีอย่างฆ้องและระนาดด้วย

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยมีความเห็นว่าแรกเริ่มเดิมทีการแสดงหนังใหญ่น่าจะมีเพียงเครื่องดนตรีทำทำนองอย่างปี่ และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอย่างฉิ่ง กลอง ตะโพน โดยอาศัยคนพากย์-เจรจาเป็นคนลำดับเรื่องราว ต่อมาภายหลังจึงได้มีการคิดประดิษฐ์เพลงหน้าพาทย์ขึ้นเพื่อบรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวหนัง เช่น เพลงกราวนอก ใช้ในการยกพลหรือเคลื่อนทัพของฝ่ายมนุษย์ เพลงโอด ใช้ในกิริยาที่เศร้าโศก เสียใจ เป็นต้น จึงเริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีอย่างฆ้องและระนาด และปรับปรุงเพิ่มเติมเรื่อยมาจนกระทั่งกลายเป็นแบบแผนเพลงหน้าพาทย์ที่นำไปใช้ในการแสดงโขนในเวลาต่อมาด้วย

เครื่องดนตรีสำคัญอีกชิ้นหนึ่งสำหรับการแสดงหนังใหญ่ คือ “กลองติ๋ง” ซึ่งเป็นกลองที่มีขนาดโตกว่ากลองชาตรี เล็กกว่ากลองทัด แต่มีเสียงสูงกว่ากลองทัด โดยปกติจะใช้ ๒ ลูก ซึ่งเจ้าของหนังจะต้องมีไว้ประจำ และจะตั้งเรียงต่อจากกลองทัดทั้ง ๒ ลูก ไปทางขวามือของคนตี ทำให้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่ส่วนมากมีกลองจำนวนทั้งสิ้น ๔ ลูก แต่บางวงก็มีถึง ๕ ลูก เพราะใช้กลองทัดถึง ๓ ลูก นั่นเอง

กลองติ๋งนี้มักใช้ตีในเพลงเชิดนอก ซึ่งเป็นเพลงหนึ่งที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงเบิกโรง ชุดจับลิงหัวค่ำ ในการแสดงหนังใหญ่ (นิมิต โอสถเจริญ, ๒๕๔๙: ๑๔) นอกจากนั้นยังใช้ตีประกอบเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ร่วมกับกลองทัดอีกด้วย

นอกจากกลองติ๋งแล้ว ยังมีเครื่องดนตรีสำคัญอีกชิ้นหนึ่ง คือ “โกร่ง” เป็นไม้ไผ่ทั้งลำ ยาวประมาณ ๒-๓ เมตร วางนอนทอดบนเท้ารองเตี้ยๆ ข้างล่างเจาะรูยาวๆ เป็นตอนๆ เพื่อให้เสียงออก ใช้ตีด้วยไม้ซีก ผู้ตีหลายๆ คนนั่งเรียงกันอยู่ทางหลังจอ ผู้ตีในที่นี้หมายถึงพวกแสดงหนัง โกร่งใช้เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ เช่นเวลาที่วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่มีกลองทัดตีประกอบจังหวะ เช่น เพลงกราวใน เพลงกราวนอก เพลงพระยาเดิน เป็นต้น

เครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่ใช้ในวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่ คือ “ปี่กลาง” ปี่กลางนี้มีขนาดเล็กกว่าปี่ในเล็กน้อย แต่มีเสียงสูงกว่าปี่ใน ๑ เสียง ทำให้การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่ต้องบรรเลงด้วยเสียงที่เรียกว่า “ทางกลาง” ตลอดทุกเพลง ตั้งแต่เริ่มโหมโรงจนกระทั่งลาโรง วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงมีทั้งวงเดียวและ ๒ วง แต่โดยมากมักใช้ ๒ วง เพื่อบรรเลงสลับกัน ทำให้เกิดความสนุกสนาน หรือในบางครั้งก็มีการประชันขันแข่งฝีมือการบรรเลงและวัดเชาวน์ปฏิภาณนักดนตรีของแต่ละวงไปพร้อมๆ กัน

กล่าวโดยสรุป ปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่แต่เดิมคงประกอบด้วยเครื่องดนตรีทำทำนองอย่างปี่และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอย่างฉิ่ง กลอง ตะโพน และมีการปรับปรุงเพิ่มเติมจนกลายเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ และปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สำหรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ และกำกับจังหวะการพากย์-เจรจา โดยมากใช้วงปี่พาทย์ ๒ วง เพื่อบรรเลงสลับกัน พร้อมๆ กับวัดเชาวน์ปฏิภาณนักดนตรีของแต่ละวงไปในตัว เครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ คือ ตะโพนและกลองทัด ที่ใช้ตีเมื่อคนพากย์-เจรจาพากย์จบคำพากย์หนึ่งๆ เครื่องดนตรีเฉพาะในวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่ มีอยู่ด้วยกัน ๓ อย่าง คือ กลองติ๋ง โกร่ง และปี่กลาง หากในกรณีที่ไม่มีปี่กลางก็อาจใช้ปี่ในแทนได้ เครื่องดนตรีที่สำคัญมาก คือ กลองติ๋ง เพราะใช้ในการแสดงหนังใหญ่โดยเฉพาะ ทำให้คนดูคนฟังรู้ได้ในทันทีว่าเป็น

การแสดงหนังใหญ่หรือโขน ขณะที่โกร่งและปี่กลางนั้น โขนทางหนัง อย่างโขนกลางแปลง โขนนั่งราว และโขนหน้าจอก็รับเอาแบบแผนไปใช้ด้วย

๓.๒.๓.๒ วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขน

ดนตรีประกอบการแสดงโขนได้สืบทอดแบบแผนวงปี่พาทย์มาจากการแสดงหนังใหญ่ แต่ได้มีการปรับปรุงรูปแบบขึ้นใหม่ เมื่อรับแบบแผนของละครในเข้ามาผสม

ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๐๐: ๙๕-๑๐๑) ได้แบ่งรูปแบบของวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนแต่ละประเภทไว้ดังนี้

๑. โขนกลางแปลง ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีอย่าง ปี่กลาง ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง โกร่ง สันนิษฐานว่าอาจใช้วงปี่พาทย์บรรเลง ๒ วง เพราะถ้าใช้เพียงวงเดียว ตัวโขนที่จะต้องเต้นอาจได้ยินไม่ถึง

๒. โขนนั่งราว ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเหมือนกันกับโขนกลางแปลง ในระยะหลังมีการใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ด้วย ยังคงใช้โกร่งตีให้จังหวะแก่ตัวโขนอยู่ ใช้วงปี่พาทย์บรรเลง ๒ วง สลับกัน เรียกว่า “วงขวา วงซ้าย”

๓. โขนโรงใน เป็นการแสดงโขนปนกับละครใน มีทั้งพากย์-เจรจาอย่างโขน กับมีต้นเสียงและลูกคู่ร้องอย่างละครใน การบรรเลงปี่พาทย์จึงต้องลดเสียงลงมาบรรเลงทางในอย่างละครใน เพราะว่าทางกลาง (หรือเสียงกลาง) อย่างที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ โขนกลางแปลง และโขนนั่งราวนั้นสูงเกินไป ไม่สะดวกแก่เสียงร้อง ขณะเดียวกันก็เปลี่ยนมาใช้ปี่ในแทนปี่กลางด้วย โดยยังคงใช้โกร่งตีให้จังหวะอยู่ แต่ใช้เฉพาะการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่มีกลอง แล้วเปลี่ยนมาใช้กรับอย่างละครในตีเป็นจังหวะเวลาร้องหรือปี่พาทย์รับ ในระยะหลังมีการใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ตามลำดับวิวัฒนาการเครื่องดนตรี ใช้วงปี่พาทย์ ๒ วงบรรเลงสลับกัน

๔. โขนหน้าจอ ใช้วงปี่พาทย์อย่างเดียวกับโขนโรงใน แต่ลดจำนวนลงเหลือเพียงวงเดียว ไม่ต้องผลัดเปลี่ยนบรรเลงกับใคร แต่เดิมวงปี่พาทย์ตั้งอยู่ข้างหน้าจอ หันหน้าเข้าหาตัวแสดง ภายหลังเปลี่ยนเป็นตั้งอยู่ข้างหลังจอ ใกล้กับต้นเสียงและลูกคู่ ทำให้ไม่บังสายตาผู้ชม คนร้องที่เป็นต้นเสียงและลูกคู่ ยังคงใช้โกร่งตีให้จังหวะอยู่

๕. โขนฉาก ใช้วงปี่พาทย์แบบเดียวกันกับโขนโรงใน

จะเห็นว่าโขนในยุคแรกได้รับเอาแบบแผนการใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดงมาจากการแสดงหนังใหญ่ โดยใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเป็นหลัก ทั้งยังใช้ปี่กลางในการบรรเลง เพราะ

ใช้ทางกลางหรือเสียงกลางเช่นเดียวกับการบรรเลงวงปี่พาทย์ในการแสดงหนังใหญ่ นอกจากนั้นยังคงใช้โกร่งตีให้จังหวะตัวแสดง และใช้วงปี่พาทย์บรรเลงสลับกัน ๒ วง เช่นเดียวกับหนังใหญ่

แต่เมื่อโขนได้มีพัฒนาการทางด้านรูปแบบ กลายเป็น “โขนทางละคร” ทำให้ต้องเปลี่ยนทางในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นทางใน เช่นเดียวกับแบบแผนของละครใน และใช้กรับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะของละครในเข้ามาแทนโกร่งด้วย ขณะเดียวกันเมื่อโขนไม่ใช่การแสดงกลางแจ้งอย่างในอดีตแล้ว วงปี่พาทย์ที่เคยบรรเลงสลับกันถึง ๒ วง ก็ลดเหลือเพียงวงเดียว เพราะสถานที่ไม่กว้างขวางมากแล้วนั่นเอง

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า โขนหน้าจอนั้นแต่เดิมนั้นอาจมีแบบแผนเดียวกับโขนกลางแปลงและโขนนั่งราว เพราะมีหลักฐานจากจอหนังใหญ่ที่ยังคงใช้แทนฉากอยู่ ในระหว่างหนังใหญ่มีพัฒนาการทางการแสดงกลายเป็นโขนนั้น ได้เกิดมีการแสดง “หนังติดตัวโขน” ด้วย นอกจากนี้แล้วคนพากย์-เจรจาโขนหน้าจอ ยังเป็นคนเรียกหน้าพาทย์แผลงแก่วงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ตกทอดมาจากการแสดงหนังใหญ่ ทำให้เป็นไปได้ว่าโขนหน้าจอแต่เดิมก็คงใช้วงปี่พาทย์ ๒ วงบรรเลงสลับกัน และดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก เช่นเดียวกับโขนในยุคแรก ต่อมาเมื่อรับอิทธิพลของละครในเข้าไปผสม จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงเป็นรูปแบบโขนทางละคร เช่นเดียวกับโขนโรงในและโขนฉากในสมัยหลัง

ผู้วิจัยได้สรุปรูปแบบของวงปี่พาทย์และทางบรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนเป็นตาราง เพื่อแสดงให้เห็นพัฒนาการทางด้านรูปแบบการแสดงและเครื่องดนตรี ซึ่งส่งผลให้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงทั้งสองประเภทมีทางบรรเลงแตกต่างกัน โดยการบรรเลงของวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณจะบรรเลงทางกลาง ซึ่งจะตรงกับเสียงฆ้องวงใหญ่ ลูกที่ ๑๒ แต่การบรรเลงของวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนทางละครในปัจจุบันใช้ทางใน ซึ่งจะตรงกับเสียงฆ้องวงใหญ่ ลูกที่ ๑๑

ตารางที่ ๑ รูปแบบของวงปี่พาทย์และทางบรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขน

รูปแบบการแสดง	วงปี่พาทย์เครื่องห้า	วงปี่พาทย์เครื่องคู่	วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่	ทางบรรเลง
หนังใหญ่โบราณ	✓			ทางกลาง
หนังใหญ่ปัจจุบัน	✓	✓	✓	ทางกลาง
โขนกลางแปลง	✓			ทางกลาง
โขนนั่งราว	✓	✓		ทางกลาง
โขนโรงใน		✓	✓	ทางใน
โขนหน้าจอ		✓	✓	ทางใน
โขนฉาก		✓	✓	ทางใน

๓.๒.๓.๓ เพลงหน้าพาทย์แผลง

คำบอกหน้าพาทย์แผลงนี้ คนเจรจาโขนและหนังใหญ่ในสมัยก่อนได้นิยมใช้กันอยู่โดยทั่วไป ซึ่งแทนที่จะบอกให้ปี่พาทย์บรรเลงหน้าพาทย์อะไรโดยตรง ก็แผลงบอกเสียอีกอย่างหนึ่ง เพื่อลองเชาวน์นักปี่พาทย์อีกชั้นหนึ่ง คำแผลงที่บอกนี้มิได้แผลงด้วยตัวอักษรดังคำแผลงในอักษรศาสตร์ เป็นการแผลงด้วยคำต่อคำทีเดียว มีหลักอยู่ที่จะให้ความหมายของคำแผลงนั้นตรงกับชื่อหน้าพาทย์เท่านั้น ที่จริงก็เป็นคำบอกใบ้เรานี่เอง (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๗๔)

เพลงหน้าพาทย์แผลงแต่เดิมนั้นอยู่ในการแสดงหนังใหญ่ และได้ตกทอดมาถึงการแสดงโขนในภายหลัง โดยเฉพาะโขนหน้าจอ ที่คนพากย์-เจรจายังคงเป็นผู้เรียกหน้าพาทย์แผลงในการแสดงหนังใหญ่และโขนแต่ละตอน แต่ละศึกนั้นจะมีการเรียกเพลงหน้าพาทย์ หมายถึงบอกให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามบทหรือเนื้อหาในตอนนั้น จำนวนเพลงคงมีไม่มากนักการเรียกเพลงหน้าพาทย์ซ้ำๆ อาจทำให้เกิดความเบื่อหน่าย คนพากย์-เจรจาจึงคิดยักย้ายแผลงคำเป็นปริศนาทายกันกับวงปี่พาทย์ เพื่อทดสอบไหวพริบ เชาวน์ปัญญา สร้างความสนุกสนานครื้นเครงในการแสดง

> สมัยก่อนนิยมใช้เครื่องหมายรหัสรู้กันในวงศิลปิน เช่น กางแขนออก ๒ ข้าง หมายถึง ลง “วา” ทำนิ้วเป็นวงหมายถึงหน้าพาทย์กลม ทำท่าตีกลองตามจังหวะต่างๆ หมายถึง เชิดบ้าง รัวบ้าง เสมอบ้าง และเรียกเพลงเส้นเหล้าว่านั่งกิน ดังนี้เป็นต้น
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๑๔๔)

เมื่อรูปแบบการแสดงหนังใหญ่และโขนเกิดการเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมา ส่งผลให้เพลงหน้าพาทย์แผลงค่อยๆ หายสาบสูญไป เพราะคนพากย์-เจรจาไม่มีหน้าที่ดังกล่าวแล้ว การดำเนินเรื่องในการแสดงหนังใหญ่และโขนต้องเป็นไปตามลำดับขั้นตอนเพื่อความเรียบร้อยและพร้อมเพรียง เนื่องจากบทที่ใช้ในการแสดงจะกำกับเพลงหน้าพาทย์ไว้ทั้งหมด ทำให้วงปี่พาทย์ที่บรรเลงต้องบรรเลงไปตามบทนั้นๆ ไม่สามารถคิดยักย้าย พลิกแพลง เช่นในอดีตได้

> สมัยก่อนๆ ถ้าผู้ใดทำให้ปี่พาทย์จนเพลงได้มากเท่าใด ก็มักจะเห็นกันว่าเป็นผู้ที่ยิ่งด้วยความรู้ความสามารถมากเท่านั้น ทั้งดูเหมือนจะเป็นที่เกรงขามของบรรดาหมู่นักปี่พาทย์ด้วย ตลอดจนคนร้องส่งก็เช่นเดียวกัน แต่มาสมัยนี้เป็นสมัยที่นิยมความเรียบร้อยและพร้อมเพรียงเป็นใหญ่ ความเห็นจึงออกจะเป็นไปในทางว่า ผู้ที่ทำให้ปี่พาทย์จนเพลงก็คือผู้ที่นำมาซึ่งความไม่เรียบร้อยของการแสดงนั้น ถ้าเป็นคนร้องส่ง เมื่อร้องไปแล้ว ปี่พาทย์รับไม่ได้ ตัวผู้ร้องส่งเองก็เคอะเขิน ผู้ฟังก็ไม่ได้ฟังสิ่งที่ไพเราะ ถ้าเป็นคนเจรจาเมื่อบอกหน้าพาทย์ไปแล้ว ปี่พาทย์ทำไม่ได้ ตัวโขนหรือหนังก็จะยืนเก้ออยู่โดยไม่มีเพลงที่จะรำเป็นเรื่องขลุกขลักมาก คนดูก็ชักจะเบื่อ ฉะนั้นการบอกหน้าพาทย์แผลงจึงได้สูญไปจนเกือบจะไม่มีเหลืออยู่แล้ว จะมีอยู่บ้างก็ในต่างจังหวัดเท่านั้น แต่ก็น้อยเต็มที
>
> (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๗๔)

คำบอกหน้าพาทย์แผลงที่ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๔๐: ๗๕-๗๙) และครูธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๐๐: ๑๔๔) ได้เคยบันทึกไว้ ผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น ๒ ประเภท ประเภทแรก เป็นการเรียกเพลงหน้าพาทย์แผลงด้วยกิริยาท่าทาง และอีกประเภทหนึ่ง เป็นการเรียกเพลงหน้าพาทย์แผลงด้วยคำพูด ดังนี้

๑. เรียกด้วยกิริยาท่าทาง

เพลงวา	กางแขนออกสองข้าง
เพลงกลม	ทำนิ้วเป็นวง
เพลงเชิด	ทำท่าตีกลองตามจังหวะต่างๆ

เพลงรัว	ทำท่าตีกลองตามจังหวะต่างๆ
เพลงเสมอ	ทำท่าตีกลองตามจังหวะต่างๆ

๒. เรียกด้วยคำพูด

เพลงวา	สี่ศอก
เพลงเสมอ	ไม่ได้ไม่เสีย
เพลงกลม	ลูกกระสุน
เพลงเชิด	ชวย, ทวย
เพลงช้า	แสวงหา, นางพระยาเดิน
เพลงเร็ว	แม่ลูกอ่อนไปตลาด
เพลงสีนวล	เหลืองอ่อน
เพลงแม่หม้ายคร่ำครวญ	ผัวตาย
เพลงกราว	สาดทราย
เพลงเสมอตีนนก	บาทสกุณี
เพลงเส้นเหล้า	นั่งกิน

กล่าวโดยสรุป การเรียกเพลงหน้าพาทย์แผลงเป็นการเรียกเพลงหน้าพาทย์ของคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนในอดีต เพื่อทายปริศนา ทดสอบเชาวน์ปัญญาของวงปี่พาทย์ เพื่อสร้างความสนุกสนานระหว่างคนพากย์-เจรจากับนักดนตรี ทั้งยังช่วยไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายเวลาที่คนพากย์-เจรจาต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์ซ้ำๆ กัน เพราะในการแสดงหนังใหญ่และโขนนั้นมีเพลงหน้าพาทย์อยู่จำนวนไม่กี่เพลง ยังไม่มีเพลงร้องอย่างละครในเข้ามาประสม เป็นเหตุให้คนพากย์-เจรจาคิดหาคำเรียกเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ให้แปลกแตกต่างออกไป บางเพลงอาจมีมากกว่าหนึ่งชื่อ โดยสามารถแบ่งการเรียกเพลงหน้าพาทย์แผลงได้เป็น ๒ ประเภท คือ เรียกด้วยกิริยาท่าทางและเรียกด้วยคำพูด นัยหนึ่งก็เพื่อทดสอบความ “หูไว ตาไว” ของนักดนตรีในวงปี่พาทย์และชั้นเชิงความสามารถในการบรรเลงนั่นเอง

ผู้วิจัยพบว่า ครูวีระ มีเหมือนมีประสบการณ์ในการเรียกหน้าพาทย์แผลงทั้งในการแสดงหนังใหญ่และโขน ทั้งส่วนที่เหมือนและแตกต่างไปจากชื่อข้างต้น ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงต่อไป

กล่าวโดยสรุป ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน องค์ประกอบสำคัญของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ซึ่งประกอบด้วย คนพากย์-เจรจา คำพากย์-เจรจา และดนตรีประกอบการแสดง โดยอ้างอิงจากหลักฐานเอกสารต่างๆ เพื่อแสดงให้เห็นความเป็นมาของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนในภาพกว้าง ในหัวข้อต่อไปผู้วิจัยจะได้ลงรายละเอียดเกี่ยวกับองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบการสืบทอดองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน เป็นลำดับไป

๓.๓ การพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามแบบแผนโบราณของครูวีระ มีเหมือน จากการสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน ถอดคำพากย์-คำเจรจาจากแถบบันทึกเสียง และถอดทำนองพากย์-เจรจาเป็นโน้ตสากล จากนั้นผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลดังกล่าวให้เป็นระบบ ด้วยการแบ่งประเภทการพากย์-เจรจา ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจา หลักการฝึกพากย์-เจรจา ทำนองพากย์-เจรจา ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ตลอดจนผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน และปัจจัยที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

๓.๓.๑ ประเภทของการพากย์หนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

ผู้วิจัยพบว่าการพากย์หนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน สามารถแบ่งประเภทได้ ๓ แบบ คือ แบ่งประเภทตามฉันทลักษณ์ แบ่งประเภทตามทำนอง และแบ่งประเภทตามเนื้อหา ดังนี้

๓.๓.๑.๑ แบ่งประเภทตามฉันทลักษณ์ ฉันทลักษณ์ที่ใช้ในคำพากย์มีอยู่ด้วยกัน ๒ ประเภท คือ กาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ แบ่งเป็น

- พากย์ฉบัง ๑๖ มักใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายยักษ์
- พากย์ยานี ๑๑ มักใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายพระ

เหตุที่กาพย์ฉบัง ๑๖ มักใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายยักษ์ เนื่องจากมีจำนวนคำในวรรคน้อยกว่า จะให้ความรู้สึกห้วนและดุดัน ขณะที่กาพย์ยานี ๑๑ มีจำนวนคำในวรรคมากกว่าและมีสัมผัสมากกว่า จะให้ความรู้สึกไพเราะ อ่อนหวาน เหมาะกับการใช้พากย์ตัวละครที่เป็นพระหรือนาง

๓.๓.๑.๒ แบ่งประเภทตามทำนอง

การพากย์หนังใหญ่และโขน แบ่งประเภทตามทำนองได้ ๔ ทำนอง คือ

- ทำนองพากย์ฉบัง
- ทำนองพากย์ยานี
- ทำนองพากย์โอ้
- ทำนองพากย์ชมดง

ผู้วิจัยจะได้กล่าวอย่างละเอียดในหัวข้อ หลักการฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจา และถอดเป็นโน้ตสากลในหัวข้อ ทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนต่อไป

๓.๓.๑.๓ แบ่งประเภทตามเนื้อหา

การพากย์หนังใหญ่และโขน แบ่งประเภทตามเนื้อหาในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์ ได้ดังนี้

๓.๓.๑.๓.๑ พากย์สามตระ ใช้พากย์เฉพาะในการแสดงหนังใหญ่ สำหรับไหว้ครู (หนังครู) ได้แก่ หนังพระฤาษี หนังพระอิศวร และหนังพระนารายณ์ ก่อนเริ่มการแสดง บางครั้งเรียกว่า “พากย์สามตระ เบิกหน้าพระ” โดยนายหนังจะเป็นคนประกอบพิธีกรรมดังกล่าว พากย์สามตระ หมายถึง พากย์ ๓ ทวย หรือ ๓ ครั้ง แต่เนื่องจากต้องใช้เวลาค่อนข้างนาน ภายหลังจึงมีการปรับปรุงคำพากย์ให้รวบรัด โดยนิยมพากย์เพียงทวยเดียว เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาอันจำกัด

<u>ตัวอย่างพากย์สามตระ</u>

ข้าไหว้พระบาทสามองค์ อิศวรผู้ทรง
อสุภราชฤทธิรอน
ข้าไหว้พระนารายณ์สี่กร ทรงครุฑขจร
ประจญอรินทร์เรืองฉรงค์
ข้าไหว้จตุรพักตร์ผู้ทรง มหาสุวรรณหงส์
มหิทธิฤทธิ์ลือนาม

๓.๓.๑.๓.๒ พากย์พลับพลา ใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายพระ ซึ่งประทับอยู่ในพลับพลาที่อาศัย มักพากย์ตอนพระรามออกว่าราชการ หากเป็นหนังใหญ่จะพากย์เมื่อตั้งหนังพลับพลาแล้ว

<u>ตัวอย่างพากย์พลับพลา</u>

ปางนั้นพระจักริศ บุญฤทธิ์ไม่มีสอง
เนาในพลับพลาทอง ณ ที่ห้องที่ไสยา
ม้องยามประโคมทุ่ม ให้กลัดกลุ้มในอุรา
หวนคะนึงถึงสีดา พอเวลาเข้ายามปลาย

พระเอนแอบแนบยี่ภู่ พิศดูดาราราย
แสงดาวจับเดือนหงาย คล้ายปรางน้องละอองนวล

๓.๓.๑.๓.๓ พากย์เมือง ใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายยักษ์ ซึ่งประทับอยู่ในเมืองลงกา มักพากย์ตอนทศกัณฐ์ออกว่าราชการ ตลอดจนตัวละครฝ่ายยักษ์อื่นๆ ออกว่าราชการด้วย หากเป็นหนังใหญ่จะพากย์เมื่อตั้งหนังเมือง หรือที่เรียกว่า “หนังปราสาท” เนื่องจากเป็นรูปปราสาทราชวังเรียบร้อยแล้ว

<u>ตัวอย่างพากย์เมือง</u>

ครั้นอรุณรุ่งรูจี จวบจวนสุริย์
จะเยี่ยมยอดยุคนธรา
เสนาะสรรพเสียงสกุณา ไก่แก้วแกกา
ดุเหว่าวิเวกหวาดหวาน
ปางปี่นหมิ่นเมฆเมืองมาร ทศพักตร์ภูบาล
พิภพพื้นลงกา

๓.๓.๑.๓.๔ พากย์ชมรถ ใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ เมื่อตัวละครหลักออกทำศึก เป็นการชมความงามของรถทรง และขบวนไพร่พลที่ยกทัพมา นอกจากพากย์ชมรถแล้ว ในบางศึกบางตอนยังใช้พากย์ชมช้างทรงหรือม้าทรงด้วย ในการแสดงโขนจะเรียกว่า “พากย์รถ”

<u>ตัวอย่างพากย์ชมรถพระ</u>

เสด็จทรงรถทรงอัมรินทร์ ธงฉานเฉิดฉิน
เฉลิมแผ่นพิภพเมืองสยาม
เทียมมาแม่นหมายสงคราม ผูกเครื่องเงินงาม
อำไพวิจิตรพันลาย
สารถีถือหางยูงกราย ชักรถผันผาย
ผยองโพยมยาตรา

ตัวอย่างพากย์ชมรถยักษ์

เสด็จทรงรถแก้วแกมกาญจน์ เพียงหนึ่งแสงจันทร์
สว่างกระจ่างอัมพร
ราชสีห์สองสัตว์พาจร ธงชัยปักงอน
ประแหลกเป็นรูปนาคิน
กนกกระหนาบคาบแก้วแกมนิล มรกตโกมินทร์
ประกอบประกับกงกำ

๓.๓.๑.๓.๕ พากย์ชมดง ใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ เมื่อ “หย่าทัพ” หรือทำศึกสงครามเสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว หากได้รับชัยชนะ ระหว่างเดินทางกลับตัวละครเกิดความสบายใจ จะมีการชมดง เนื้อหากล่าวถึงการชมนก ชมไม้ ชมถ้ำ หินผา ศิลาแลงต่างๆ ในการพากย์ชมดงสำหรับตัวละครฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์นั้นจะแตกต่างกัน โดยตัวละครฝ่ายยักษ์จะชมสัตว์อย่าง เสือ สิงห์ มหิงสา แรด ทรพา เป็นต้น ขณะที่การพากย์ชมดงของตัวละครฝ่ายพระนั้นจะมีแต่สัตว์ที่สวยงาม เช่น นกต่างๆ กวางทอง กระต่าย เป็นต้น

ตัวอย่างพากย์ชมดง

สองกษัตริย์ข้ามพนัสพเนจร ชมพรรณสิงขร
มิ่งไม้ที่ในไพรวัน
ชงผลปนช่อแกมกัน ดอกแดงแสงฉัน
เกสรขยายโดยถวิล
สกุณโนเรศโบกบิน จับจิกผลกิน
แล้วส่งเสียงอยู่เรียงราย

๓.๓.๑.๓.๖ พากย์โลม ใช้พากย์กับตัวละครพระ นาง ยักษ์ และลิง ในบทโลม หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “บทเกี้ยว” ระหว่างตัวละครชายและหญิง ดังตัวอย่างตอนหนุมานเกี้ยวนางสุวรรณกันยุมา เดิมนางสุวรรณกันยุมาเป็นมเหสีของอินทรชิต ภายหลังทศกัณฐ์ยกให้หนุมาน เมื่อครั้งหนุมานทำอุบายเข้ากับฝ่ายเมืองลงกา

ตัวอย่างพากย์โลม

หนุมานเชยชิดพิสมัย สวมกอดอรไท
เข้าแนบไว้ในอุรา
ทรวงนางแนบทรวงขุนวา อุระแนบอุรา
อุรามารศรี
สองต่อสองต้องเสพสามัคคี เสียวซ่านทั้งอินทรีย์
ก็ซาบก็ซ่านไปทั่วมังสา

๓.๓.๑.๓.๗ พากย์โอ้ ใช้พากย์กับตัวละครพระ นาง ยักษ์ ลิง ในเนื้อหาที่แสดงความโศกเศร้าเสียใจ ดังตัวอย่างตอนนางลอย พระรามเข้าใจว่านางสีดาตายแล้ว ซึ่งเป็นกลลวงที่ทศกัณฐ์ให้นางเบญกายแปลงมา ในการพากย์โอ้นี้จะต้องใช้น้ำเสียงที่แสดงถึงความโศกเศร้าเสียใจ จนเกิดมีคำเรียกขึ้นว่า โศกเศร้าเสียใจขนาด “สตุ้งสตังหาย ผัวตายได้คืน”

ตัวอย่างพากย์โอ้

พระเหลือบแลกระแสสินธุ์ ในแถวถิ่นเวิ้งวังวน
ก็เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา
ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วกระนิษฐา ฤดีดิ้นอยู่แดยัน

๓.๓.๑.๓.๘ พากย์สามโอด ใช้พากย์ในตอนที่มีเนื้อหาแสดงความโศกเศร้าเสียใจเช่นเดียวกับพากย์โอ้ ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโอด ๓ ครั้ง จึงเรียกว่าพากย์สามโอด การพากย์สามโอดนิยมพากย์ในตอนนางลอย ตอนพรหมาสตร์ และตอนนาคบาศ ซึ่งเป็นตอนที่ตัวละครฝ่ายพระเสียทีแก่ตัวละครฝ่ายยักษ์ ดังตัวอย่างในตอนพรหมาสตร์ พระลักษณ์ถูกศรของอินทรชิต ภายหลังพระรามเข้าช่วยแก้ศรจนฟื้น

ตัวอย่างพากย์สามโอด

เมื่อครั้งต้องศรศาสตร์ นาคบาศเขายิ่งยง
รวบรัดวรองค์ อยู่เหนือพื้นแผ่นดินดอน
พิเภกเขาบอกแจ้ง พี่จึงแผลงธนูศร
ให้ครุฑมาราญรอน พระเวทย์มารก็บรรลัย

๓.๓.๑.๓.๙ พากย์สองกองคอยเหตุ ใช้พากย์ในตอนที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการรบทัพจับศึก สองกองในที่นี้ คือ สารันและหิรันตะยักษ์ ซึ่งเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์กองสอดแนมหรือนายทหารลาดตระเวน ผู้นำข่าวสารเข้าไปแจ้งยังเมืองลงกา ให้ทศกัณฐ์ทราบว่า ผลของการศึกแต่ละครั้งเป็นอย่างไร ฝ่ายใดได้รับชัยชนะ การแสดงหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณนั้น การพากย์สองกองคอยเหตุถือว่ามีความสำคัญมาก เพราะเป็นส่วนสำคัญของการย้อนเรื่องราวให้ทราบว่าผลจากศึกสงครามก่อนหน้าเป็นอย่างไร และทำให้การดำเนินเรื่องราวต่อไปน่าติดตามด้วย

<u>ตัวอย่างพากย์สองกองคอยเหตุ</u>

สองกองคอยเหตุชาญณรงค์ แอบอยู่ชายพง
พิศดูศึกสู้สองรา
เห็นอินทรชิตสิ้นชีวา ความกลัวอสุรา
ดุจดั้นด้ำดินไป

๓.๓.๑.๓.๑๐ พากย์จับไพร่ ใช้พากย์เมื่อตัวละครไพร่พลของฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์เข้าสู้รบกัน ถ้าเป็นหนังใหญ่จะพากย์เมื่อตั้งหนังจับไพร่เรียบร้อยแล้ว หนังจับไพร่คือ หนังที่มีภาพตัวละครไพร่พลสองตัวจับกันหรือสู้รบกันอยู่

<u>ตัวอย่างพากย์จับไพร่</u>

จับโจมโถมรัดมัดตี รุกไล่ราวี
ขยี้ขยำคำรน
หมู่มารบ่มิต้านทน ตื่นตายวายตน
ตระบัดก็ม้วยบ่มินาน
ตัดเกล้าขว้างไปจักรวาล ตัดแขนขุนมาร
ทั้งสองให้ขาดบัดใจ

๓.๓.๑.๓.๑๑ พากย์จับเจ้า ใช้พากย์เมื่อตัวละครเอกของเรื่อง คือ พระรามและทศกัณฐ์เข้าสู้รบกัน ถ้าเป็นหนังใหญ่จะพากย์เมื่อตั้งหนังจับเจ้าเรียบร้อยแล้ว ซึ่งจะเป็นภาพพระรามจับทศกัณฐ์อยู่ หมายถึงสู้รบกันอยู่ โดยจะต้องมีการพากย์จับไพร่ให้ไพร่พลได้เข้าสู้รบกันก่อน แล้วจึงจะมีการพากย์จับเจ้า คือ ให้เจ้าหรือแม่ทัพเข้าสู้รบกัน

ตัวอย่างพากย์จับเจ้า

สองสู้สัประยุทธ์ภูมิดิน สะเทื้อนถึงอัมรินทร์
พิมานสุเมรุก็เอนเอียง
ครื้นครั่นสนั่นสรรพเสียง เปรียะประกาศสำเนียง
ซิสนั่นกระทบรบรอน
เมฆหมอกมืดมนอัมพร สิงหราไกรสร
โลดแล่นเข้าลับเหลี่ยมเขา

๓.๓.๑.๓.๑๒ พากย์แผลงศร ใช้พากย์หลังจากพากย์จับเจ้าแล้ว เป็นการพากย์ประกอบการแผลงศรของตัวละครหลักอย่างพระรามและทศกัณฐ์ ถ้าเป็นหนังใหญ่ จะใช้หนังแผลง แบ่งเป็นหนังพระแผลงและหนังยักษ์แผลง ตัวอย่างจากตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) พระรามแผลงศรไปถูกทศกัณฐ์ แต่ทศกัณฐ์ยังไม่ตาย เพราะได้ถอดดวงจิตไว้นอกกาย

ตัวอย่างพากย์แผลงศร

สองสู้สัประยุทธ์ชิงชัย อึงคะนึงถึงใน
ชั้นพิภพอัมรินทร์
พระรามขึ้นศรโก่งศิลป์ เอกองค์จอมนรินทร์
ก็ลั่นธนูศรทรง
ตัดเกล้าทศกัณฐ์ขาดลง ยังปฐพีคง
ก็คืนประดับกับกาย

การพากย์หนังใหญ่แบ่งตามเนื้อหาได้เป็น ๑๒ ประเภท ได้แก่ พากย์สามตระ พากย์พลับพลา พากย์เมือง พากย์ชมรถ พากย์ชมดง พากย์โลม พากย์โอ้ พากย์สามโอด พากย์สองกองคอยเหตุ พากย์จับไพร่ พากย์จับเจ้า และพากย์แผลงศร ขณะที่การพากย์โขนแบ่งตามเนื้อหาได้เป็น ๑๑ ประเภท ซึ่งเหมือนกันกับการพากย์หนังใหญ่ เพียงแต่ไม่มีพากย์สามตระ พากย์สามตระจะใช้พากย์เฉพาะในการแสดงหนังใหญ่เท่านั้น

กล่าวโดยสรุป การพากย์หนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนสามารถแบ่งประเภทได้ ๓ แบบ คือ แบ่งประเภทตามฉันทลักษณ์ เป็นพากย์ฉบัง ๑๖ และพากย์ยานี ๑๑ แบ่งประเภทตามทำนอง ได้ทั้งสิ้น ๔ ทำนอง คือ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ยานี ทำนองพากย์โอ้ และทำนอง

พากย์ชมดง แบ่งประเภทตามเนื้อหาในเรื่อง การพากย์หนังใหญ่มีอยู่ ๑๒ ประเภท คือ พากย์สามตระ พากย์พลับพลา พากย์เมือง พากย์ชมรถ พากย์ชมดง พากย์โลม พากย์โอ้ พากย์สามโอด พากย์สองกองคอยเหตุ พากย์จับไพร่ พากย์จับเจ้า และพากย์แผลงศร การพากย์โขนมี ๑๑ ประเภท เหมือนกันกับการพากย์หนังใหญ่ แต่ไม่มีพากย์สามตระ

ผู้วิจัยพบว่าประเภทของการพากย์หนังใหญ่และโขนทั้ง ๓ ประเภทข้างต้นนั้น มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น กล่าวคือ **ฉันทลักษณ์เป็นตัวกำกับทำนองพากย์** ได้แก่ กาพย์ฉบัง ๑๖ กำกับทำนองพากย์ฉบัง กาพย์ยานี ๑๑ กำกับทำนองยานี ขณะเดียวกัน กาพย์ฉบัง ๑๖ ก็กำกับทำนองพากย์ชมดง โดยมีการเอื้อนเสียงทำนองเพลงชมดงแทรกเข้าไปในวรรคแรก และกาพย์ยานี ๑๑ ก็กำกับทำนองพากย์โอ้ โดยมีการทิ้งจังหวะให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโอ้แทรกเข้าไปในวรรคสุดท้ายด้วย

นอกจากนั้นแล้ว **ทำนองพากย์ยังเป็นตัวกำกับเนื้อหาในการดำเนินเรื่อง** ด้วย ได้แก่

- ทำนองพากย์ฉบังใช้กับเนื้อหาที่เน้นการดำเนินเรื่องหรือเล่าเรื่องเหตุการณ์สู้รบของตัวละคร เช่น พากย์สองกองคอยเหตุ พากย์จับไพร่ พากย์จับเจ้า พากย์แผลงศร เป็นต้น และนิยมใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายยักษ์ เพื่อแสดงความสง่างาม น่าเกรงขาม ได้แก่ พากย์เมือง
- ทำนองพากย์ยานีใช้กับเนื้อหาที่เน้นการพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก และนิยมใช้พากย์กับตัวละครฝ่ายพระ เพื่อแสดงความอ่อนช้อย งดงาม ได้แก่ พากย์พลับพลา
- ทำนองพากย์โอ้ใช้กับเนื้อหาที่เน้นการพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกโศกเศร้าเสียใจ ได้แก่ พากย์โอ้และพากย์สามโอด
- ทำนองพากย์ชมดงใช้กับเนื้อหาของการชมธรรมชาติ ได้แก่ พากย์ชมดง โดยมีการเอื้อนเสียงทำนองเพลงชมดงในวรรคแรก

ในการแสดงหนังใหญ่และโขนอาจไม่ได้มีการพากย์ครบทั้ง ๔ ทำนอง แต่ทำนองหลักที่ใช้บ่อยคือ ทำนองพากย์ฉบังและทำนองพากย์ยานี ขณะที่หากแสดงในตอนที่ตัวละครเอกแสดงความโศกเศร้าเสียใจ เช่น ตอนนางลอย ตอนพรหมาสตร์ ตอนนาคบาศ เป็นต้น ก็จะมีการพากย์ทำนองพากย์โอ้ ทำนองพากย์ชมดงใช้น้อยที่สุด เนื่องจากการแสดงหนังใหญ่และโขนส่วนใหญ่จะแสดงไม่ถึงตอนนี้ จะจบลงเมื่อทั้งสองฝ่ายหย่าทัพเรียบร้อยแล้ว

๓.๓.๒ ประเภทของการเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

ผู้วิจัยพบว่าการเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน สามารถแบ่งประเภทได้ ๒ แบบ คือ แบ่งประเภทตามขั้นตอนการฝึกหัด และแบ่งประเภทตามเนื้อหา ดังนี้

๓.๓.๒.๑ แบ่งประเภทตามขั้นตอนการฝึกหัด เป็น ๒ ประเภท คือ การเจรจากระทู้และการเจรจาลอยดอก ในการฝึกหัดเจรจาจะต้องเจรจากระทู้เป็นเบื้องต้น ก่อนจะพัฒนาเป็นการเจรจาลอยดอก

๓.๓.๒.๑.๑ การเจรจากระทู้ บางครั้งเรียกว่า **การเจรจาในกรอบ** คือ การเจรจาบทที่โบราณาจารย์ได้รจนาไว้ ซึ่งมีหลายสำนวน แต่มีเนื้อหาเดียวกัน โดยจะมีเนื้อหาประจำของแต่ละสำนัก การเจรจากระทู้นั้น คนพากย์-เจรจาจะต้องท่องจำคำเจรจาให้ได้อย่างแม่นยำ ผู้ที่ได้รับถ่ายทอดคำเจรจากระทู้นี้จะเรียกว่า “ได้ทาง” หรือ “ได้กระทู้”

กระทู้นี้เป็นบทที่คนพากย์-เจรจาหวงแหนมาก มักจะถ่ายทอดให้แต่ลูกหลานหรือลูกศิษย์ที่เป็นที่รักเท่านั้น และจะถ่ายทอดเฉพาะในสำนักของตน เรียกว่า เรียนอยู่สำนักใดก็จะได้กระทู้ของสำนักนั้นไป จะไม่หยิบยืมกระทู้ของอีกสำนักไปใช้เป็นอันขาด เพราะถือหลักว่า “ไม่เอาน้ำลายอายปากไปใช้” (สำนวนของครูวีระ มีเหมือน)

กระทู้สำนวนต่างๆ เท่าที่อยู่ในความทรงจำของครูวีระ มีเหมือนนั้น ได้แก่ สำนวนของ**ครูชั้น เสตะวาทิน** สำนวนของ**ครูบก ถนนตก** สำนวนของ**ครูสง่า ศะศิวณิช** สำนวนของ**พ่อครูหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์** สำนวนของ**ครูพานัส โรหิตาจล** สำนวนของ**ครูทองย้อย สีห์โรหิจจ์** เป็นต้น

บางสำนวนที่แตกต่างกันออกไปตามสำนักนั้นก็จะมีสัมผัสนอก สัมผัสใน มีลูกเล่นที่เรียกว่า “พลิกแพลงตะแคงข้างต่างๆ” (สำนวนของครูวีระ มีเหมือน) แต่ยังคงมีเนื้อหาเดียวกัน

โดยเฉพาะการเจรจาในการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งต้องใช้คำเจรจากระทู้ยาวกว่าการเจรจาโขน เพราะการแสดงหนังใหญ่ไม่มีตัวแสดงทำบท ทำให้มีการรจนาสำนวนกระทู้ให้มีความยืดยาว ด้วยการเล่นอักษร สระ เสียงสะกด อย่างอิสระ และเต็มไปด้วยการพรรณนารายละเอียดต่างๆ ตามเนื้อเรื่อง

> “กระทู้แต่ละศึกจะว่าโต้ตอบกันเผ็ดร้อน วิธีสัมผัสอักษร การใช้วรรณยุกต์ สะกดการันต์ มีสั่งสมมาหลายชั่วอายุคน คำพากย์คำเจรจาของเก่าที่มีตกทอดมาบางคำบางประโยค จะบ่งบอกถึงความสมบูรณ์ในธรรมชาติ ธัญญชาติ ภูมิประเทศ ห้วยเขาลำเนาไพร อย่างไพเราะ ซาบซึ้ง”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๔)

นอกจากนี้แล้ว กระทู้ที่ใช้เจรจาในการแสดงหนังใหญ่บางตอนเท่านั้นที่จะนำมาใช้ในการแสดงโขนได้ เพราะกระทู้หนังใหญ่นั้นจะมีความยาวมากกว่า มีสัมผัสนอก สัมผัสใน สัมผัสอักษร วนไปวนมา ซึ่งทำให้ยากแก่การตีบทหรือทำบทของตัวแสดงโขน (การรำตีบทหรือการรำทำบท หมายถึง การรำตามถ้อยคำ) ถ้าเกิดนำไปใช้โดยไม่ระวัง จะทำให้ “บทพันตีนพันมือ” ซึ่งหมายถึง การที่ตัวแสดงโขนไม่สามารถตีบทได้ทันกับการเจรจานั่นเอง

ครูวีระ มีเหมือนมีความเชี่ยวชาญในการเจรจากระทู้ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) มากที่สุด เพราะเป็นตอนที่แสดงบ่อย ขณะเดียวกันครูวีระ มีเหมือนก็มีคำเจรจากระทู้ตอนอื่นๆ ด้วย เช่น กระทู้ตอนนางลอย ตอนพรหมาสตร์ ตอนนาคบาศ ตอนชะลอเขา ตอนกำเนิดนางมณโฑ ตอนกำเนิดพาลี สุครีพ ตอนพาลีสอนน้อง ตอนนางดาว ตอนเกสรมาลา ตอนอินทรชิตถูกศรกินนม ตอนตีทัพพระลักษณ์ ตอนฤาษีเสี่ยงลูก เป็นต้น

ตัวอย่างคำเจรจากระทู้ ตอนอินทรชิตถูกศรกินนม

ชิชะเจ้าอินทรชิต ช่างพูดจาเล่เหลี่ยงเบี่ยงบิดโป้ปดคารมพลิ้ว ทำอ้อนแอ้นแยบคายผูกพันแต่ผิวผิวหมายตัดศึก ถ้ามาตรแม้นว่าเรางงงวยก็คงจะสมอารมณ์นึกสมปรารถนา ถึงมาตรแม้นว่าพระเจ้าพี่สีดาจะหมองมัวชั่วก็ตามเถิด ใครๆ เขาก็ย่อมรู้อยู่แล้วว่านางเธอเป็นแก้วก่อเกิดสำหรับบุญของจุลจักร ปางฝูงเทพเทพาสุรารักษ์ย่อมรู้สิ้น พูดไปไหนเลยเล่าเหล่าเผ่าอสุรินทร์จะเชื่อถือด้วยเทือกพันธุ์พงษ์เผ่าเหล่าหว่านของเจ้าเป็นคนคื้อถือดีเสียลูกแต่กำเนิด ตั้งแต่ก่อเป็นกายเกิดมามิได้เห็นเดือนแลตะวัน ได้ยินเขากล่าวขานกันว่านกกาขาวก็จำได้ แต่รูปพรรณสัณฐานนกกาขาวอย่างไรไม่เคยเห็นเช่นนั้น เปรียบเหมือนกับไทท้าวทศกัณฐ์บิดาตัวเจ้า ประพฤติเพศกิจผิดกษัตริย์ทั้งเผ่าน่าอดสู เมื่อไปลอบลักเมียเขามาพาสู่ชมกันว่าดี ทั้งหว่านเล่าเผ่าวานตายสิ้นชีวีเสียหลายคน ทั้งไพร่บ้านไพร่พลก็ป่นปี้ จงเร่งพินิจคิดตรองดูให้จงดีเถิดหนาอินทรชิต

เออเจ้าลักษณ์เจ้าจอมหม่อมลิงไม่อยากฟัง เฮ้ยพวกเราชาวลงกาใครมาบ้างวะ

องค์อินทรชิตอสุราสั่งสนทนากับพระศรีอนุชาให้โกรธาเป็นยิ่งนัก พญายักษ์กระทืบบาทประกาศสั่งโยธาทัพหน้า เร่งตีประดังเข้าไปยังหน้ารถพระศรีอนุชา จับวานรลิงป่าเข่นฆ่าให้ม้วยชีวี

องค์พระยุพราชกุมาราอ้าโอษฐ์อมถันบวร ในโฉมยงค์องค์เทพพระมารครได้ดูดดื่มรสกระแสทิพย์ธาราก็ลืมอายกลับแช่มชื่น ลูกศรเขยื้อนเคลื่อนคืนบาดแผลหาย โอรสาราพณ์ร้ายดีใจนักหนา ขุนเร่งคลายพระเวทย์วิเศษมนตราในทันที ร่างกุมารากลับกลายเป็นยักษีอินทรชิตยิ่งอิ่มเอิบกำเริบกระหยิ่มจิตอิ่มพระทัย ขุนมารก็ลุกเต้นทำเยาะท่าเย้ยอยู่ไยไพอยู่ไปมา

ตัวอย่างคำเจรจากระทู้ ตอนเจรจาสิบโอษฐ์

ปางองค์ท้าวทศเศียรอสุริศักดิ์ เมื่อพระองค์ต้องพระแสงศรสลักปักอุรา กระทบกะเทาะถูกกระทั่งกระดูกงากระเด็นหลุด ออกจากอกองค์ท้าวสิบมงกุฎหลุดกระแทกถอน ขยับเขยื้อนเคลื่อนคลอนกระดอนกระเด็นหัก กระดูกงาพลัดเยื้องแยกแตกเยื้องยักกระจายหักเป็นสองท่อนทั้งสิบพระเกศยี่สิบพระกรสะดุ้งขยั้นสั่นรวนเร ค่อยแข็งขืนฝืนดำรงพระวรกายร่ายร่อนเร่ระส่ำระสาย เมื่อพระชนมายุพระองค์ประจบจวบจวนจะใกล้สิ้นชีวาตม์ ค่อยๆ อ่อนผ่อนลมวาโยธาตุจตุมหาประสาน พระเจ้ามิ่งโมลีมงกุฎมารเหลือบพระนัยน์เนตรสบพักตร์พิเภกนุชาน้องเข้าชิดวรองค์ลดลงกางกรประคองพระวรกาย น้ำพระอัสสุชลเนตรยี่สิบนัยนาท้าวเธอฟูมฟายลงนองพักตร์ ที่เคยขึ้งเคียดเกลียดชิงชังยังกลับรักโทโสหาย พระเจ้ามิ่งเมืองมารเมื่อใกล้จะสิ้นเวรก็เสื่อมคลายความพยาบาท ด้วยมานะพระมหากษัตริย์กัดพระทนต์สละละขาดเสียได้ซึ่งกองกรรมซึ่งพระองค์ทรงกระทำไว้ครั้งแต่หนหลัง

ตัวอย่างคำเจรจากระทู้ ตอนสนทนาทัพหรือประจันทัพ

พระราม *พระรามได้ฟังอรรถตรัสนุสนธิ์ เราหรือคือนายพลศักดาเดช ที่ยกโยธามาขอบเขตลงกาพระนคร มิได้หวังสมบัติไทท้าวยี่สิบกรสิบสองท้องพระคลัง เพียงแต่ให้ทศพักตร์ส่งสีดาร้อยชั่งนั้นคืนคง เราจะเลิกพนัสจัตุรงค์กลับศรีอยุธยา เราทั้งสองพระนครพาราดั่งฉัตรแก้วกั้นพสกนิกร*

ทศกัณฐ์ *เหม่พระรามผู้งามผ่องละอองพักตร์ พูดจาไม่น่ารักน่าหัวร่อ (หัวเราะ เอ่อๆ ๆ ๆ) น่าหัวเราะ พูดก็ไม่งามเนื้อความก็ไม่เหมาะเลยสักนิด ใครใครไปลักเจ้ามิ่งมิตรของเจ้ามาแอบเจ้านี่ช่างยอกย้อนซ่อนแยบไปด้วยคำหยาบ เราไม่เกรงกะจิตคิดกะบาปเจ้าจะบอบ ครั้นมาถามเราจะตอบเจ้าสักหน่อย อันสีดายอดสร้อยสีดานั้น เราได้มาถนอมขวัญสักปีเศษ เจ้าไม่น่ามาก่อเหตุทุกสิ่งศรี เราได้นางมาก็กว่าปีถนอมขวัญ บัดนี้เจ้าโฉมยงก็ทรงครรภ์จวนจะคลอดพนักงานเล่าเค้าก็ทอดเตาไฟกอง หวังให้นางได้ย่างท้องอยู่ออบแอบ ไฟจะชิมลิ้มแฉลบชะลอกปอก หนังจะพองท้องจะลอกเป็นลายและ นี่แน่ะพระรามเอ๋ยไม่งามแงะอย่างมเงา*

พระราม *เหม่ทศพักตร์หลักอสูรประยูรพรต ช่างหวานชิดสนิทรสถ้อยคำนัก ดรุณเลิศประเสริฐศักดิ์ประสมสิบ กระแสเสียงสำเนียงกล่าวช่างสาวหยิบแต่คำเท็จ เรื่องของเจ้ามันฉาวเรารู้เด็ดไม่สงสัย เดิมทีไปหาสีดายังสวนดอกไม้ เขาชี้หน้าด่าให้ด้วยคำหยาบ ยังแข็งใจไหว้กราบ*

อยู่ตรงหน้า ยิ่งวอนวิงเขาก็ยิ่งด่าจนทนอยู่ไม่ได้ จนเดินเซ่อเก้อไถลคืนไปเขต โบราณเค้าว่าไอ้ยอดยักษ์ศักดาเดชกระเดื่องฤทธิ์ ไปนั่งไหว้ผู้หญิงมิ่งมิตรไม่ขายพักตร์

ทศกัณฐ์ *เหม่ๆ พระรามช่างเดาพูด ไม่จริงจิตบิดตะกูดพูดเอาแต่ได้ เดิมทีน่ะเราไปหาสีดายังสวนดอกไม้เหมือนท่านว่า สองพระกรถอนหัตถาขึ้นอธิษฐาน หวังจะไหว้เทพเทวัญจงบันดาลให้นางรัก ใครล่ะเค้าจะมาไหว้ผู้หญิงให้เสียพักตร์เสียศักดา*

๓.๓.๒.๑.๒ การเจรจาลอยดอก คือ การใช้ปฏิภาณของคนพากย์-เจรจาผูกคำเจรจาขึ้นอย่างกลอนสดโดยปะติดปะต่อถ้อยคำสำนวนโวหาร การใช้ภาษาในขณะนั้นซึ่งจะใช้วิธีการฟังว่าคู่พากย์-เจรจาว่ามาอย่างไร แล้วจึงผูกคำเจรจาลอยดอกเข้าโต้ตอบอย่างเฉียบคม ทันเหตุการณ์

การเจรจาลอยดอกนั้นจะได้เปรียบกว่าการเจรจากระทู้ เพราะถ้าเจรจากระทู้หมดแล้ว คนพากย์-เจรจาก็จะว่าอะไรไม่ออก แต่ถ้าเจรจาลอยดอกได้ก็ไม่ต้องกลัวว่าจะอับจน เพราะการเจรจาลอยดอกนั้นจะนึกผูกคำเจรจาขึ้นตอนใด เป็นว่าได้หมด คนที่เจรจาลอยดอกได้จึงนับว่ามีภาษีดีกว่าคนเจรจากระทู้ ฉะนั้นคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจึงกลัวคนเจรจาลอยดอกมาก เพราะคนเจรจาลอยดอกไล่ไม่จน ไล่อย่างไรก็ไม่ชนะ

การเจรจาลอยดอกมีลักษณะคล้ายคลึงกับการด้นเพลงพื้นบ้านหรือการผูกกลอนสดว่าโต้ตอบกัน ซึ่งถือเป็นหัวใจและเสน่ห์ของประเพณีมุขปาฐะในอดีต การฝึกเจรจาลอยดอกจึงใช้วิธีเดียวกันกับการด้นเพลงพื้นบ้าน นั่นคือ ต้องจำกลอนบังคับ เช่น กลอนลา กลอนลี เป็นพื้นฐานสำหรับว่าผูกคำให้มีสัมผัสรับส่งกันไปในรูปแบบคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว

> “ในขั้นแรกให้ใช้กลอนลา กลอนลี ในสระที่มีเสียงยาว และค่อยๆ ใช้สระที่มีเสียงสั้นในแม่กก แม่กง และแม่สะกดต่างๆ ในสระ ๒๑ รูป ให้ว่าหรือเจรจาถึงเรื่องดินฟ้าอากาศ ป่า ขุนเขา ลำเนาไพร ดั้นคงคาฝ่ากองเพลิง ดำดินเหาะเหิน รุกไล่ ประชิดกระชั้น หักโหมโจมจู่”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๑ มิถุนายน ๒๕๕๔)

คนที่จะเจรจาลอยดอกได้จึงต้องมีปฏิภาณไหวพริบสูง นอกเหนือจากมีความรู้ในกลอนบังคับ หรือสัมผัสสระ สัมผัสอักษรต่างๆ ซึ่งในการผูกคำเจรจาลอยดอกนี้ คล้ายกับการจับหรือคว้าคำต่างๆ ที่ผุดลอยขึ้นมาในมโนภาพ เพื่อเจรจาให้ลื่นไหล ไม่สะดุด

> “เมื่อเจรจาไปแล้วยังไม่หมดคำ คำเจรจาคำต่อไปจะลอย
> มาให้เห็นในมโนภาพ และให้จับคำที่เกิดล่วงหน้าในมโนภาพนั้น
> มาว่ามาว่าต่อๆ ไป เพราะคำเจรจาจะผุดลอยขึ้นมาให้เห็นให้จับ
> ไขว่คว้ามาพากย์ได้ตลอดเวลาที่พากย์หนังใหญ่และโขน”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)

ครูบาอาจารย์ที่เก่งในเรื่องการเจรจาลอยดอกในความทรงจำของครูวีระ มีเหมือนนั้น ได้แก่ **ครูสง่า ศะศิวณิช ครูชั้น เสตะวาทิน ครูเพ็ญ ปัญญาพล ครูบก (ถนนตก)** เป็นต้น

ครูบางท่านสามารถเจรจาได้ทั้งสองแบบ คือ เจรจากระทู้และเจรจาลอยดอก เช่น ครูสง่า ศะศิวณิช ครูบก (ถนนตก)

ครูวีระ มีเหมือน มีความเชี่ยวชาญในการเจรจาลอยดอก ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) มากที่สุด เพราะเป็นตอนที่แสดงบ่อย แต่สามารถเจรจาลอยดอกตอนอื่นๆ ได้ด้วย เช่น ตอนชะลอเขา ตอนกำเนิดนางมณโฑ ตอนกำเนิดพาลี สุครีพ ตอนพาลีสอนน้อง ตอนตีทัพพระลักษณ์ ตอนฤาษีเสี่ยงลูก เป็นต้น

หลักสำคัญในการลอยดอก คือ “การหลากคำ” หรือการใช้ “คำไวพจน์” เช่น เรียกทศกัณฐ์ ว่า ทศเศียร ทศคีร์ พระมิ่งเมืองมาร พระจอมอสุรี องค์ท้าวยี่สิบกร องค์ท้าวสิบมงกุฎ เป็นต้น ตลอดจนคำอื่นๆ เช่น ภูเขา ใช้คำว่า คีรี ไศล สิงขร น้ำ ใช้คำว่า ชลธาร ชลธี ธารา เป็นต้น และ “การนำสระเสียงสั้นไว้เป็นสัมผัสใน การนำสระเสียงยาวไว้เป็นสัมผัสนอก” ซึ่งสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ร่ายยาวที่สามารถส่งสัมผัสไปที่คำหนึ่งคำใดในอีกวรรคได้ การเจรจาลอยดอกมักใช้ในการแสดงโขน เพราะมีเวลาพอสำหรับผูกคำเจรจา ระหว่างที่ตัวแสดงรำทำบทหรือรำตีบท

จากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยพบว่าครูวีระ มีเหมือนสร้างสรรค์คำเจรจาลอยดอกขึ้นใหม่ทุกครั้ง แสดงให้เห็นว่าครูวีระ มีเหมือนมีคลังคำมากและสามารถจดจำโครงเรื่องในแต่ละตอนได้เป็นอย่างดี จึงสามารถผูกคำเจรจาลอยดอกได้ด้วยปฏิภาณ ผู้วิจัยจะได้ยกตัวอย่างคำเจรจาลอยดอกจากการผูกขึ้นสด ๓ ครั้ง เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะของการเจรจาลอยดอกชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างคำเจรจาลอยดอก เจรจาเท้าความ-พระ

พระรามเสด็จออกพลับพลา ได้ยินเสียงโห่ลั่นสนั่นฟ้า กวักพระหัตถ์ตรัสถามโหราพิเภกว่าเมฆนี้คือใคร

พระรามสุริย์วงศ์ประทับแท่นบรรยงก์พลับพลาไพร ทอดทัศนาไปพร้อมด้วยวานรสองพระนคร ได้ยินเสียงพลนิกรโห่ลั่นสนั่นฟ้า องค์พระจักราสงสัยในวิญญาณ์ กวักพระหัตถ์ตรัสถามพิเภก

พระรามสุริย์วงศ์เมื่อพระองค์บรรทมเหนือแท่นนิทราแต่เพลาพลบ ยามดึกลมสงบสองยามเศษ ข่มพระทัยนัยเนตรมิใคร่จะหลับ พอเดือนบ่ายพลิกกายกลับมาทับฟ้า หวนระลึกถึงสีดาว่าเจ้าพี่เจ้าเพื่อนเอ๋ยจากธานีด้วยกันมา พอตื่นจากแท่นนิทราพระศรีอนุชาก็ถวายน้ำสรงทรงพระพักตร์ เสร็จยกพระบาทนาคเสด็จออกนั่งหน้า พร้อมพระน้องนุชบุตรพระยาลัสเตียนสะพรักพร้อม เหล่าสิบแปดเกศนอบน้อมอยู่เป็นขนัด องค์บรมกระษัตริย์ดำรัสมิทันขาดพระบัญชา พลันได้ยินเสียงโห่โยธาผงคลีกลบไพร[*]

ตัวอย่างคำเจรจาลอยดอก เจรจาเท้าความ-ยักษ์

สมเด็จพงศ์พรหมินทร์ปิ่นสุทัศน์กษัตริย์ยักษ์ เป็นองค์สหัมบดีพรหมอุดมศักดิ์ศักดาเดช ประทับแท่นมุกดาเด็จประดับเพชรเทพนิมิต พรั่งพร้อมไปด้วยราชกิจราชนิกูล เหล่าพระหลวงขุนมูลตามตำแหน่งที่ พระจอมอสุรีมิได้ตรัสว่าขานการพระนคร องค์ท้าวยี่สิบกรทอดทัศนาเห็นสองกองคอยเหตุเข้ามาเฝ้า (ลงเจรจา) ตรัสถามว่าเออสองเจ้าอยู่ยังขอบเขตหิมเวศอรัญวา เมื่อวันวานสมเด็จพระเชษฐากรีฑาทัพยกออกไปยงยุทธ กูฟังๆ ดังประดุจคลื่นใหญ่กระทบฝั่ง ครั้งฟังๆ ไปปลายมือลือกลับเงียบสงัด สองเจ้าอย่านั่งก้มหน้าพูดมาให้ชัดๆ เถิดหนาเจ้า

[*] เน้นโดยผู้วิจัย

สมเด็จพงศ์พรหมินทร์ปิ่นสุทัศน์กษัตริย์ยักษ์ เป็นวงศ์สหัมบดีพรหมอุดมศักดิ์ศักดาเดช ประทับแท่นมุกดาที่นั่งประดับเทพนิมิต แวดล้อมไปด้วยราชกิจราชนิกูล เหล่าพระหลวงขุนหมื่นตามตำแหน่งที่ พระจอมอสุรีมิได้ตรัสว่าขานการพระนคร องค์ท้าวยี่สิบกรทอดทัศนาเห็นสองกองคอยเหตุเข้ามาเฝ้า (ลงเจรจา) ตรัสถามว่าเออสองเจ้าอยู่ยังขอบเขตหิมเวศอรัญวา เมื่อวันวานสมเด็จพระเชษฐากรีฑาทัพยกออกไปยงยุทธ กูฟังๆ ประดุจคลื่นใหญ่กระทบฝั่ง ครั้งฟังๆ ไปปลายมือลือกลับเงียบสงัด สองเจ้าอย่าก้มหน้าพูดมาให้ชัดๆ เถิดหนาเจ้า

สมเด็จบรมวงศ์พงศ์พรหมินทร์ปิ่นสุทัศน์กระษัตริย์ยักษ์ เป็นวงศ์สหัมบดีพรหมอุดมศักดิ์ศักดาเดช ประทับแท่นมุกดาประดับเพชรเทพนิมิต แวดล้อมพร้อมไปด้วยราชกิจราชนิกูล เหล่าพระหลวงขุนหมื่นสะพรักพร้อมตามตำแหน่งที่ พระจอมอสุรีมิได้ตรัสว่าขานการพระนคร องค์ท้าวยี่สิบกรโกรธาลิงใคร่จะชิงชัย ครั้นพระมิ่งเมืองมารกรุงไกรทอดทัศนา เห็นเสนาขึ้นมาเฝ้า (ลงเจรจา) กวักพระหัตถ์ตรัสถามว่าเอออออเจ้าสองกองคอยเหตุอยู่ยังหิมเวศอรัญวา เมื่อวันวานสมเด็จโอรสาออกไปต่อตีกับลักษมณ์ราม[*]

ตัวอย่างคำเจรจาลอยดอก เจรจาสุครีพจัดทัพ

พะย่ะค่ะ สุครีพโอรสพระสุริยัน กราบถวายบังคมคัลอัญชุลีสมเด็จพระสี่กร ขุนพระยาพานรถวายบังคมลา คลานคล้อยถอยออกมาพ้นหน้าพระที่นั่ง ตรงไปยังศาลาเวรเกณฑ์โยธีสัตพีก็จัดพล เป็นสี่ทัพเรียงรายเหล่าพหลพลพยุหบาท

พะยะค่ะ สุครีพบุตรพระอาทิตย์ ตั้งจิตฟังซึ่งกระแสรับสั่งใช้ จึงคลานคล้อยถอยออกมาหน้าที่นั่ง มารีบรับจัดสั่งพลโยธาไว้พร้อมเสร็จ ทั้งพิชัยราชรถเพชรไว้ตามตำแหน่งที่ เสร็จแล้วจรลีขึ้นกราบทูล พลโยธาข้าพระบาทได้จัดไว้พร้อมมูลแล้วตามตำแหน่งที่ เมื่อฤกษ์ดีขอเชิญเสด็จเถิดพระเจ้าค่ะ

พะยะค่ะ พญาสุครีพโอรสพระสุริยง เมื่อได้ฟังพระรามนารายณ์วงศ์ทรงคำรัสตรัสใช้ยอกรถวายบังคมลาคลานคล้อยถอยออกมาพ้นหน้าพระที่นั่ง ก็รีบมายังสนามหัดเที่ยวเรียกสัตพีแล้วสั่งสี่นายหมวดให้เร่งเตรียมตรวจทหาร ทั้งรถแก้วสุรกานต์เชิญมาประทับไว้รับเสด็จหมู่เตียวเพชรให้ยืนรายท้ายรัถา ที่ตัวดีมีศักดาให้นำหน้าจัตุรงค์ แต่ไชยามนั้นให้ถือธงนำหน้าทัพครั้นเสร็จสรรพกลับเข้าไปกราบทูล แต่บรรดาโยธาก็จัดไว้พร้อมมูลตามตำแหน่งที่ เพลาใดได้ฤกษ์ดีขออัญเชิญพระองค์ทรงเสด็จ อันพลขันธ์นั้นพร้อมเสร็จแล้วละพระเจ้าค่ะ[*]

---

[*] เน้นโดยผู้วิจัย

๓.๓.๒.๒ แบ่งประเภทตามเนื้อหา

นอกจากการเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน จะแบ่งประเภทตามขั้นตอนการฝึกหัดแล้ว ยังสามารถแบ่งประเภทตามเนื้อหาในเรื่องรามเกียรติ์ได้อีกด้วย ได้แก่

๓.๓.๒.๒.๑ เจรจาสระสรงทรงเครื่อง ใช้เจรจาตอนตัวละครเอกสระสรงทรงเครื่อง หรืออาบน้ำแต่งตัว ก่อนที่จะออกกระทำศึก แบ่งเป็นเจรจาสระสรงทรงเครื่องของฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ ตัวอย่างที่ยกมานี้เป็นการเจรจาสระสรงทรงเครื่องของฝ่ายพระ

ตัวอย่างเจรจาสระสรงทรงเครื่อง

ปางสมเด็จพระรามสุริวงศ์ พระองค์แจ้งว่าจัตุรงค์พรั่งพร้อมแล้ว ให้สุดแสนจะผ่องแผ้วในพระทัยนัก ก็กวักพระหัตถ์ตรัสชวนพระลักษณ์ศรีอนุชาคลาไคลเข้าห้องสรง พนักงานก็ไขท่อโอโดาต สุหร่ายมาศโปรยปรายดั่งสายฝน ทรงเครื่องหอมปรุงปนน้ำสุมาลี ทรงสนับเพลาเขียวขจีงอนเถกิง พระภูษาพื้นขาวมีชายเชิงรูปกินรี ชายไหวชายแครงรูปราชสีห์เดินเส้นทอง สวมสอดใส่ฉลองพระองค์ลายทองคั่น งามเลื่อมๆ พรายวรรณสีเขียวสด

๓.๓.๒.๒.๒ เจรจาชมโฉม ใช้เจรจาชมความงามของตัวละคร โดยจะมีเนื้อหาที่แตกต่างกันไปตามเหล่าของตัวละครพระ นาง ยักษ์ ลิง ตัวอย่างที่ยกมานี้เป็นตอนหนุมานชมโฉมนางสุวรรณกันยุมา

ตัวอย่างเจรจาชมโฉม

หนุมานชาญฉลาดชาติเจ้าชู้ นั่งพินิจพิศดูโฉมเจ้าสุวรรณ เจ้าพี่เอ๋ยเจ้าช่างงามครันเลิศนารีหญิงหนึ่งในปฐพีไม่มีทาบเทียบเทียม ดังสุวรรณหล่อล้นเปี่ยมปริ่มปรี่เบ้า บุญพี่น้อยมาพบเจ้าเมื่อยามทุกข์ ไม่มีโศกไม่มีเศร้าเมื่อยามสุขเห็นจะเกินงาม เจ้าโฉมยงนงรามจะงามสักสามเท่านี้นับหนึ่งได้ไม่มีสองนั้นไม่มีที่จะเปรียบ จะยกเท้าก้าวเหยียบเสมอภาค ก้าวโน้นน้อยก้าวนี้มากนั้นไม่มี ช่างสวยสมเสมอเออเจ้าพี่ช่างน่าชม ยามจะนั่งแลดูสำรวมอารมณ์ไม่ก้มเงย สำรวยกายชายเนตรเฉยแช่มช้อย เส้นพระเกศาช่างเสาะสอยดูเด่นชัด ช่างงามแฉล้มทำเป็นจริงจะเจนแจ่มพระขนงดั่งเดือนแรม

๓.๓.๒.๒.๓ เจรจาโลม ใช้เจรจาได้ทั้งตัวละครพระ นาง ยักษ์ ลิง ในบทโลมหรือบทเกี้ยว บางครั้งเรียกว่า “เจรจาเกี้ยว” ซึ่งจะใช้เจรจาหลังจากพากย์โลมเสร็จแล้ว ตัวอย่างจากตอนหนุมานโลมนางสุวรรณกันยุมา ซึ่งต่อจากตัวอย่างพากย์โลมข้างต้น

ตัวอย่างเจรจาโลม

คำแหงหนุมานเข้าร่วมภิรมย์สมสนิทเสน่หา กับนวลนางสุวรรณกันยุมาให้เสียวซ่านสิ้นทั้งอินทรีย์ ขุนกระบี่นิ่งระงับหลับไป หวนระลึกขึ้นได้เมื่อวันมา องค์สมเด็จพระจักราดำรัสไว้

๓.๓.๒.๒.๔ เจรจาชมรถ ใช้เจรจาเพื่อชมความงามของขบวนรถศึก โดยจะเจรจาชมรถหลังจากที่พากย์ชมรถเสร็จแล้ว นอกจากนั้นยังรวมไปถึงการเจรจาชมช้างทรงและม้าทรงด้วย ตัวอย่างเป็นการเจรจาชมรถของฝ่ายพระที่ยกมายังสนามรบ

ตัวอย่างเจรจาชมรถ

ปางสมเด็จพระรามสุริวงศ์เธอทรงรถ งามสง่าปรากฏดังดวงทินกรท้าวเธอจะยาตรางามพระศรีอนุชาดังพระจันทร์อันทรงกลด งามเทพสารถีเธอชักรถดังพระยาเหมหงส์หิมราชท้าวเธอยกพยุหบาทพร้อมไปด้วยเครื่องสูงปลิวไสว มยุรฉัตรชัยสามชายปลิวโพยม งามเครื่องประโคมแตรงอนแตรสังข์ ฆ้องชัยกลองชนะดังอยู่โครมครื้น พลโยธาก็โห่ลั่นเพียงหนึ่งว่าสามพิภพพื้นจะถล่มทลายลง

๓.๓.๒.๒.๕ เจรจาชมดง ใช้เจรจาเพื่อชมความงามของธรรมชาติ ชมนก ชมไม้ ภูเขา เถื่อนถ้ำต่างๆ ใช้เจรจาหลังจากพากย์ชมดงเสร็จแล้ว ในตอนที่ทัพของฝ่ายที่ได้รับชัยชนะเดินทางกลับ เนื้อความของการชมดงของตัวละครฝ่ายพระและตัวละครฝ่ายยักษ์จะแตกต่างกันด้วย ตัวอย่างที่ยกมานี้เป็นการเจรจาชมดงของฝ่ายพระ หลังจากชนะศึกและเดินทางกลับไปยังพลับพลา เนื้อความต่อจากตัวอย่างพากย์ชมดงของฝ่ายพระที่ยกมาข้างต้น และตัวอย่างเจรจาชมถ้ำของฝ่ายพระ

ตัวอย่างเจรจาชมดง

สมเด็จพระรามสุริวงศ์กับพระศรีอนุชา ตรัสชวนชมพฤกษาที่ในไพร บุกบอนแลหงอนไก่ดอกงามจริง ฝูงนกกะลิงจับกิ่งกะรางเรียบ นกกระยางโผเหยียบจับกิ่งพะยอม ฝูงเหล่าชะนี

โน้มน้อมกิ่งฉนวน ฝูงหงส์เหมหวนจับกิ่งเหียง เค้าโมงมุ่งมองเมียงจับมะม่วง คณานกแก้ว หวนหวงพวงผลเกด เหล่าสกุณาโนเรศเข้าจับกิ่งรัง

ตัวอย่างเจรจาชมถ้ำ

เสด็จย่างก้าวเท้าในถ้ำทองผ่องอำไพ ดูเวิ้งว้างสว่างไปด้วยเปลวปล่องเป็นช่องชั้น ดูหลืบๆ ลดหลั่นชั้นศิลาลาด แลเลี่ยนๆ เตียนสะอาดด้วยหินอ่อน

๓.๓.๒.๒.๖ เจรจาสองกองคอยเหตุ ใช้เจรจาเฉพาะฝ่ายเมืองลงกาเท่านั้น โดยจะเจรจาหลังจากพากย์สองกองคอยเหตุเสร็จแล้ว เพื่อรายงานข่าวการศึกให้ทศกัณฐ์ทราบ ตัวอย่างเจรจาสองกองคอยเหตุที่ยกมานี้ต่อจากตัวอย่างพากย์สองกองคอยเหตุข้างต้น

ตัวอย่างเจรจาสองกองคอยเหตุ

ทั้งสองอสุราสารันหิรันตะยักษ์ ครั้นดั้นดัดตัดทางมาเต็มพักเต็มกำลัง ก็มาใกล้กระทั่งยังท้องพระโรงนครกรุงลงกา แจ้งว่าท้าวราพณาสูรอยู่บนพระแท่นที่ ทั้งอสุรีมิอาจที่จะอยู่ช้ารีบขึ้นเฝ้าเจ้าพระนครลงกา ยังท้องพระโรงรจนาในทันที

๓.๓.๒.๒.๗ เจรจาเท้าความ ใช้เจรจาเมื่อกล่าวถึงตัวละครสำคัญๆ ในแต่ละตอน เช่น พระราม ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ อินทรชิต เป็นต้น มีเนื้อหาเท้าความเดิมว่าเกิดอะไรขึ้น ก่อนที่จะดำเนินเรื่องต่อไป โดยมากจะใช้เจรจาหลังจากที่มีการพากย์พลับพลาของฝ่ายพระและการพากย์เมืองของฝ่ายยักษ์เรียบร้อยแล้ว

ตัวอย่างเจรจาเท้าความ พระ

ปางพระรามสุริวงศ์ เมื่อพระองค์เสด็จเข้าสู่แท่นนิทราแต่เพลาพลบ พอยามดึกลมสงบสองยามเศษ ข่มพระทัยนัยน์เนตรมิใคร่จะหลับ พอเดือนบ่ายพลิกวรกายกลับมาทับขวา หวนระลึกถึงสีดาว่าเจ้าพี่ โอ้โอ่เจ้าเพื่อนยากจากธานีด้วยกันมา เราสามราแรมร้างราชนิเวศน์งดไร้ราชสมบัติ จนนิราศพลาดพลัดพรากจากราชฐาน จนเจ้าสีดาตกไปอยู่ในเมืองมารใจอธรรม์ อีกสักกี่ปีกี่วันจะสำเร็จ

ตัวอย่างเจรจาเท้าความ ยักษ์

สมเด็จบรมวงศ์พงษ์พรหมินทร์ปิ่นสุทัศน์กษัตริย์ยักษ์ เป็นวงศ์สหัมบดีพรหมอุดมศักดิ์ ศักดาเดช เสด็จออกแท่นมุกดาประทับเพชรเทพนิมิต พรั่งพร้อมไปด้วยเสนาข้าราชกิจราชนิกูล เหล่าท้าวพระยาขุนหมื่นหมอบเฝ้าตามตำแหน่งที่ ทั้งจตุสดมภ์กรมสัสดีนอกในทั้งซ้ายขวา เจ้าพระนครลงกามิได้ตรัสประภาษราชกิจการพระนคร ทศเศียรสุริยวงศ์ให้กลัดกลุ้มรุ่มร้อน ด้วยข้าศึกนึกทะนงเหลือขนาดอาจหาญนัก

๓.๓.๒.๒.๘ เจรจาพิเภกทูล ใช้เจรจาเมื่อพระรามตรัสถามเรื่องการศึกกับพิเภก ว่าผู้ใดเป็นนายทัพของฝ่ายเมืองลงกาที่ยกมา และฝ่ายพลับพลาควรมอบหมายให้ผู้ใดเป็นนายทัพออกไปสู้รบ เนื่องจากพิเภกมีความรอบรู้ในเรื่องโหราศาสตร์ ประกอบกับรู้เรื่องของฝ่ายเมืองลงกาเป็นอย่างดี จึงสามารถทูลทำนายพระรามได้แม่นยำทุกครั้งไป

ตัวอย่างเจรจาพิเภกทูล

ราชาพิเภกเมื่อได้ฟังรับสั่งถาม นิ่งระงับจับยามตามตำราโหราศาสตร์ อีกทั้งหลักจันทพาส สูรทะกาจันทรกลา สอดส่ายซ้ายขวาแลลมปราณ ขุนมารชักมาสำรวมและสวนสอบ ก็แจ้งใจ รอบคอบประจักษ์จิต จึ่งกราบบังคมทูลพระทรงฤทธิ์ว่าทรงพระกรุณา ซึ่งแม่ทัพที่ยกกำกับมา ใช่อื่นแลใช่ไกล คือสมเด็จพระเชษฐาข้าพระพุทธเจ้าไซร้ยกออกมา ขอใต้ฝ่าพระบาทแจ้งกิจจาเถิด พะยะค่ะ

๓.๓.๒.๒.๙ เจรจาจัดทัพ ใช้เจรจาตอนเสนาบดีรับคำสั่งให้ออกมาจัดทัพ แบ่งเป็น “เจรจาสุครีพจัดทัพ” ของฝ่ายพลับพลา และ “เจรจามโหทรจัดทัพ” ของฝ่ายเมืองลงกา เนื้อหาจะคล้ายคลึงกันคือ กล่าวถึงการเกณฑ์เหล่าทหารพร้อมตั้งขบวนรถทรงและคนธงนำทัพให้พร้อมสำหรับออกรบ

ตัวอย่างเจรจาสุครีพจัดทัพ

พญาสุครีพโอรสพระสุริยง เมื่อได้ฟังพระรามนารายณ์วงศ์ทรงคำรัสตรัสใช้ ยอกรถวาย บังคมลาคลานคล้อยถอยออกมาพ้นหน้าพระที่นั่ง ก็รีบมายังสนามหัดเที่ยวเรียกสัตพี แล้วสั่งสี่นาย หมวดให้เร่งเตรียมตรวจทหาร ทั้งรถแก้วสุรกานต์เชิญมาประทับไว้รับเสด็จ หมู่เตียวเพชร ให้ยืนรายท้ายรัถา ที่ตัวดีมีศักดาให้นำหน้าจัตุรงค์ แต่ไชยามนั้นให้ถือธงนำหน้าทัพ

ครั้นเสร็จสรรพกลับเข้าไปกราบทูล แต่บรรดาโยธาก็จัดไว้พร้อมมูลตามตำแหน่งที่ เพลาใดได้ฤกษ์ดีขออัญเชิญพระองค์ทรงเสด็จ อันพลขันธ์นั้นพร้อมเสร็จแล้วละ พระเจ้าค่ะ

ตัวอย่างเจรจามโหทรจัดทัพ

มโหทรอำมาตย์มาร เมื่อได้ฟังพระบรรหารรับสั่งใช้ถวายบังคมลา คลานคล้อยถอยมาพ้นหน้าพระที่นั่ง ก็รีบตรงไปยังศาลาเวรเกณฑ์พลไกร เร่งรีบเอาบัตรหมายไปจ่ายแจก วางตราเบิกเรื่องเครื่องจำแนกศาสตราแลอาวุธ สำหรับราชกิจพิชัยรณยุทธอย่างยิ่งใหญ่ จัดเกณฑ์เข้าในขบวนพยุหบาท ตัวดีมีอำนาจสิบสองนาย จัดเอากุมพิกาพกุมพิกายมารผลึกศึกพินาศอาจณรงค์กรงสงครามรามฤทธิ์ อีกทั้งอำพลนนจิตรนนทการผลาญไพรี ทั้งพลิกธรณีตรีปักกันวินันทจักรจัดพหลพลยักษ์สิบสองโกฏิ แต่หาญเหี้ยมเหล่ารากโษสมีศักดา ทั้งรถรัตน์รัถยามาประทับกับเกยไว้ตามตำแหน่งที่ เสร็จแล้วก็รีบจรลีเข้าไปกราบทูล แต่พลโยธาข้าพระบาทจัดไว้พร้อมมูลตามตำแหน่งที่ ถ้าได้ฤกษ์ดีขอเชิญพระองค์ทรงเสด็จ อันพหลพลขันธ์นั้นจัดสรรไว้พร้อมเสร็จแล้วละ พระเจ้าค่ะ

๓.๓.๒.๒.๑๐ เจรจาพักทัพ ใช้เจรจาเมื่อทัพของทั้งสองฝ่าย คือ ฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกามาถึงสนามรบแล้ว พระรามและทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นแม่ทัพจะสั่งพักทัพเพื่อเตรียมสนทนาทัพต่อไป

ตัวอย่างเจรจาพักทัพ พระ

พอไชยามพวานนั้นถือธงนำจัตุรงค์มายังที่รบ องค์พระทรงภพตรัสสั่งสุครีพราชมนตรีให้ประทับโยธาไว้ให้มั่น คอยดูหมู่กุมภัณฑ์จะถ่ายถามเป็นประการใด ตามทำนองคลองชิงชัยศึกษัตรา

ตัวอย่างเจรจาพักทัพ ยักษ์

สมเด็จเจ้าพระนครลงกา ขับพลโยธามาถึงสมรภูมิรบ ให้สงบพลโยธา ให้พวกพลไกรโห่สามลาให้กระเทือนถึงสุวรรณราชพลับพลา

๓.๓.๒.๒.๑๑ เจรจาสนทนาทัพ ใช้เจรจาเมื่อทัพของฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ยกมาประจันกันแล้ว เริ่มต้นด้วยการสนทนาทัพเพื่อสอบถามว่าใครเป็นแม่ทัพยกมา และต้องการสิ่งใด สำหรับการเจรจาสนทนาทัพนี้ โบราณาจารย์มักจะผูกเป็นกระทู้ไว้สำหรับว่าโต้ตอบ

กันเฉพาะของแต่ละสำนัก จึงมีเนื้อความยืดยาวมาก เพื่อเปิดช่องให้ต่อว่าต่อขานกัน โดยต่างฝ่ายต่างก็ยกเหตุผลของตนขึ้นมาต่อสู้

ตัวอย่างเจรจาสนทนาทัพ

ปางสมเด็จพระตรีศรีภูวนาถ ได้ฟังอรรถตรัสประภาษเจ้าลงกา ช่างว่ากล่าวเปรียบเปรยเย้ยหยันจำนรรจาให้เจ็บจิต ดำริพลางทางองค์พระจักริศมีพจนาปราศรัย ว่าดูก่อนเจ้าพระนครลงกาว่ากระไรไม่น่ารัก ตัวของท่านก็เป็นเหล่าเชื้อวงศ์พงษ์กษัตริย์สูงส่งทรงศักดิ์วงศ์พรหมาทั้งสิบสองท้องพระคลังสมบัติวัตถาก็มากมี ไฉนไยไปลอบลักพระมเหสีสีดาเอาเข้ามาไว้ เราจึงยกพหลพลไกรติดตามมา อย่าเหิมฮึกนึกว่าตัวดีไปเลยนะทศกัณฐ์ ตัวเราคือพระรามสามีสีดาจอมขวัญท่านขโมยมา ถ้าว่าท่านส่งองค์สีดานฤมลเทวีดวงสมร เราจะได้เลิกทัพโยธาพื้นพงษ์ทินกรเลอัมรินทร์ ออกจากเขตขัณฑ์สถานถิ่นลงกาเขต ท่านจงเร่งคืนโฉมยุพินนัคเรศเถิดนะท่าน

ทศกัณฐ์พลันตรัสว่าเออพระราม ท่านพูดจาหยาบหยามเผยอหยิ่ง ทำยกตัวน่าแลกลัวจริงเจียวหนาเจ้า เคยปราบได้แต่ไอ้เหล่าลิงป่าเป็นเชลยศึกทำคึกคัก จะมาทำอำนาจประมาทหมิ่นกับพวกยักษ์อันศักดา ไม่กลัวใครทำใจกล้าทะนงศักดิ์ให้หนักไป อันความเก่าดั่งเดิมเริ่มต้นไซร้เราไปประพาสป่า ไปพานพบมิ่งมิตรอนงค์นางนาฏสีดาในแฝงแขมพง เดินวกเวียนวนวงหลงคงอยู่โดยเดียว เราเป็นยักษ์มิพักเกี้ยวนางกลับรักใคร่ อันโยธาจับได้จะใคร่กินเป็นภักษา จึงขอนางจากปากโยธามาเลี้ยงไว้ที่ในสวน ความนี้นานกาลควรประมวลถึงขวบปี จะมีใครอ้างตัวว่าเป็นผัวสีดาเทวีก็หามิได้

๓.๓.๒.๒.๑๒ เจรจาหย่าทัพ หลังจากเสร็จสิ้นศึกสงคราม ไม่ว่าฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดจะเป็นผู้แพ้หรือผู้ชนะ แม่ทัพจะสั่งหย่าทัพ หรือเลิกทัพกลับเข้าเมือง ตัวอย่างที่ยกมานี้เป็นการเจรจาหย่าทัพในตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) เนื่องจากไม่มีฝ่ายใดเพลี่ยงพล้ำ จึงหย่าทัพกลับไปทั้งสองฝ่าย

ตัวอย่างเจรจาหย่าทัพ

สมเด็จพระเจ้ากรุงลงกา เมื่อพระองค์ทรงสั่งสนทนากับพระราม ได้ยินความให้วาบหวามครั่นคร้ามในดวงจิต เหลือบเห็นพระอาทิตย์เลื่อนจะลับลงปลายไม้ ความยินดีในพระทัยใครจะปาน จึงแกล้งกล่าวพจมานว่านี่แน่พระรามพี่พระลักษณ์ เพลาวันนี้เห็นจะเย็นนักจวนจะค่ำถ้ายังวันอยู่เราจะกระทำศึกกันต่อไป จะได้ดูดีกันให้ได้ให้เห็นจริง ว่าเรากับท่านใครจะวิ่งไปก่อนใคร นี่มาตรว่าพระสุริใสเธอจะยอภพ จะหลีกหลบกันยากลำบากไพร่ผิดตำรา เราจะได้ให้

สัญญาไว้กับท่าน เราจะผลัดไปอีกสามวันถึงสัญญา ถ้าแม้นใครไม่ออกมาเอาเป็นแพ้ สัญญากันให้มันแน่ก่อนแล้วกันนะพระราม

สมเด็จพระรามสุริวงศ์ เมื่อพระองค์ได้ทรงฟังทศกัณฐ์อีกสามวันจะออกมา องค์สมเด็จพระจักราดีพระทัย ตรึกพลางทางปราศรัยแก่ทศกัณฐ์ ถ้ามาตรแม้นสามวันถึงสัญญา หากท่านมิยกออกมาปรับเป็นแพ้ สัญญากันให้มันแน่นะทศกัณฐ์

๓.๓.๒.๒.๑๓ เจรจาสิบโอษฐ์ หรือเจรจาสิบปาก ใช้เจรจาเฉพาะในตอนทศกัณฐ์ล้ม หลังจากพระรามแผลงศรถูกทศกัณฐ์และหนุมานขยี้ดวงใจทศกัณฐ์แล้ว ซึ่งจะต้องมีพิธีกรรมตั้งเครื่องสังเวยวิญญาณครูบาอาจารย์ก่อน เพื่อเป็นการขอพรและขอขมาลาโทษ จึงจะแสดงตอนนี้ได้ โดยสามารถแสดงได้ทั้งหนังใหญ่และโขน แต่มีจารีตอยู่ว่าเมื่อทศกัณฐ์ล้มแล้วต้องแสดงต่อไปจนถึงตอนที่ทศกัณฐ์ไปเกิดเป็นเทวดาอยู่บนสรวงสวรรค์ด้วย

<u>ตัวอย่างเจรจาสิบโอษฐ์</u>

ปางองค์ท้าวทศเศียรอสุริศักดิ์ เมื่อพระองค์ต้องพระแสงศรสลักปักอุรา กระทบกะเทาะถูกกระทั่งกระดูกงากระเด็นหลุด ออกจากอกองค์ท้าวสิบมงกุฎหลุดกระแทกถอน ขยับเขยื้อนเคลื่อนคลอนกระดอนกระเด็นหัก กระดูกงาพลัดเยื้องแยกแตกเยื้องยักกระจายหักเป็นสองท่อนทั้งสิบพระเกศยี่สิบพระกรสะดุ้งขยั้นสั่นรวนเร ค่อยแข็งขืนฝืนดำรงพระวรกายร่ายร่อนเร่ระส่ำระสาย เมื่อพระชนมายุพระองค์ประจบจวบจวนจะใกล้สิ้นชีวาตม์ ค่อยๆ อ่อนผ่อนลมวาโยธาตุจตุมหาประสาน พระเจ้ามิ่งโมลีมงกุฎมารเหลือบพระนัยน์เนตรสบพักตร์พิเภกนุชาน้องเข้าชิดวรองค์ลดลงกางกรประคองพระวรกาย น้ำพระอัสสุชลเนตรยี่สิบนัยนาท้าวเธอฟูมฟายลงนองพักตร์ ที่เคยขึ้งเคียดเกลียดชิงชังยังกลับรักโทโสหาย พระเจ้ามิ่งเมืองมารเมื่อใกล้จะสิ้นเวรก็เสื่อมคลายความพยาบาท ด้วยมานะพระมหากษัตริย์กัดพระทนต์สละละขาดเสียได้ซึ่งกองกรรมซึ่งพระองค์ทรงกระทำไว้ครั้งแต่หนหลัง

การเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนแบ่งประเภทตามเนื้อหาได้เป็น ๑๓ ประเภท ได้แก่ เจรจาสระสรงทรงเครื่อง เจรจาชมโฉม เจรจาโลม เจรจาชมรถ เจรจาชมดง เจรจาสองกองคอยเหตุ เจรจาเท้าความ เจรจาพิเภกทูล เจรจาจัดทัพ เจรจาพักทัพ เจรจาสนทนาทัพ เจรจาหย่าทัพ และเจรจาสิบโอษฐ์ ส่วนใหญ่จะเป็นการเจรจาหลังจากพากย์เนื้อหาตอนนั้นๆ จบลงแล้ว เช่น เจรจาโลม เจรจาชมรถ เจรจาชมดง เป็นต้น บางครั้งเป็นการเจรจาเพื่อดำเนินเรื่องในตอนรบทัพจับศึก เช่น เจรจาจัดทัพ เจรจาพักทัพ เจรจาสนทนาทัพ เจรจาหย่าทัพ คำเจรจาเหล่านี้

โบราณาจารย์มักแต่งเป็นกระทู้ให้ท่องจำเฉพาะของแต่ละสำนัก เพื่อว่าแก้กันของฝ่ายพลับพลาและฝ่ายเมืองลงกา

กล่าวโดยสรุป ผู้วิจัยแบ่งประเภทการเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนได้ ๒ แบบ คือ แบ่งตามขั้นตอนการฝึกหัดได้เป็น ๒ ประเภท คือ การเจรจากระทู้และการเจรจาลอยดอก การเจรจากระทู้ คนพากย์-เจรจามีหน้าที่ต้องท่องจำคำเจรจาที่สืบทอดกันมาเฉพาะสำนักให้ได้อย่างแม่นยำ และต้องฝึกหัดว่ากระทู้กับคู่พากย์-เจรจาของตน คำเจรจากระทู้นี้มีอยู่ในทุกศึกทุกตอนในเรื่องรามเกียรติ์ ขณะที่การเจรจาลอยดอกเป็นการผูกคำเจรจาขึ้นสด โดยอาศัยไหวพริบปฏิภาณของคนพากย์-เจรจา และต้องมีพื้นฐานมาจากการได้คำเจรจากระทู้แล้ว ทำให้สามารถด้นคำเจรจาออกไปได้ในทันที คล้ายกับการผูกกลอนสดหรือด้นเพลงพื้นบ้านในประเพณีมุขปาฐะ คนพากย์-เจรจาที่เจรจาลอยดอกได้นั้นถือว่ามีความสามารถมากกว่าคนพากย์-เจรจาที่ได้ทางกระทู้เพียงอย่างเดียว เพราะหากไม่ได้คู่พากย์-เจรจาที่ฝึกหัดกระทู้ด้วยกันมาแล้ว หรือหมดกระทู้ที่ว่าแก้กันแล้ว ก็จะเจรจาต่อไปไม่ได้ ในขณะที่คนพากย์-เจรจาที่ได้ทางลอยดอกจะสามารถแก้กระทู้ได้อย่างทันทีทันใด และสามารถพากย์-เจรจาได้ในทุกสถานการณ์

นอกจากนั้นยังสามารถแบ่งประเภทของการเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนตามเนื้อหาได้เป็น ๑๓ ประเภท คือ เจรจาสระสรงทรงเครื่อง เจรจาชมโฉม เจรจาโลม เจรจาชมรถ เจรจาชมดง เจรจาสองกองคอยเหตุ เจรจาเท้าความ เจรจาพิเภกทูล เจรจาจัดทัพ เจรจาพักทัพ เจรจาสนทนาทัพ เจรจาหย่าทัพ และเจรจาสิบโอษฐ์

ผู้วิจัยพบว่า ประเภทของการเจรจาหนังใหญ่และโขนทั้ง ๒ ประเภทข้างต้นนั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นเช่นเดียวกัน กล่าวคือ ขั้นตอนการฝึกหัดเจรจาแบบกระทู้และลอยดอกสามารถใช้เจรจาได้กับเนื้อหาทั้ง ๑๓ ประเภท ขึ้นอยู่กับความจำและประสบการณ์การแสดงของคนพากย์-เจรจา เช่น เจรจากระทู้ชมดง เจรจากระทู้จัดทัพ เจรจาลอยดอกสนทนาทัพ เป็นต้น

ในส่วนของการเจรจาลอยดอกนั้น คนพากย์-เจรจาจะมีโครงสร้างของเนื้อหาในแต่ละตอนกำกับอยู่ซึ่งสัมพันธ์กับคลังคำที่มีอยู่ในตัว และสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ประเภทร่ายยาวที่มีสัมผัสระหว่างวรรคค่อนข้างยืดหยุ่น ไม่ตายตัว คนพากย์-เจรจาจึงสามารถผูกคำเจรจาในแต่ละวรรคได้อย่างอิสระและลื่นไหล

อย่างไรก็ตาม การเจรจาลอยดอกนั้นสามารถสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้ในการแสดงแต่ละครั้ง เนื่องจากวิธีการผูกคำในแต่ละครั้งย่อมไม่ซ้ำกัน ทั้งยังสามารถแทรกเนื้อหาที่เป็นเหตุการณ์ปัจจุบัน

หรือมุขตลกต่างๆ เพื่อสร้างความขบขันแก่ผู้ฟังได้ด้วย จากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์หลายครั้ง ผู้วิจัยพบว่าครูวีระ มีเหมือนมีการสร้างสรรค์คำเจรจาลอยดอก โดยจะผูกคำเจรจาไม่ซ้ำกันในแต่ละครั้ง แม้จะมีเนื้อหาเดียวกันก็ตาม

๓.๓.๓ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ออกเป็น ๒ หัวข้อ คือ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขนและขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่

ครูวีระ มีเหมือนได้รับการถ่ายทอดวิชาการพากย์-เจรจาโขนก่อนหนังใหญ่ โดยเริ่มต้นจากการฝากตัวเป็นศิษย์กับครู ครูวีระ มีเหมือนมองว่าการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูนี้เป็นเรื่องสำคัญมาก เพราะการสืบทอดวิชาทางด้านศิลปะการแสดงนั้นจะสืบทอดเป็นสำนักหรือเป็นสาย ซึ่งถือว่าต่อวิชาจากครูเดียวกันมา ดังนั้นจึงจำเป็นที่จะต้องเสาะแสวงหาครูผู้มีวิชาความรู้และความเชี่ยวชาญเพื่อจะได้รับถ่ายทอดวิชาความรู้อย่างเต็มที่

> “ของพวกนี้ ของต้องสาป ใครเป็นคนจับจะเหมือนคนนั้น จับคนแรกเนี่ย จะเหมือนคนนั้น เพราะฉะนั้นเค้าถึงต้องหาคนที่ครูรวยๆ มีวิชา มีฝีมือ จับเด็กที จับหลังไปก็ไปอยู่สัก ๒-๓ วัน เดี๋ยวคนนู้นมาก็ต่อได้ ถ้าไปเอาไอ้เรื่อยๆ มาต่อก็อย่างนั้นแหละ”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๑ กรกฎาคม ๒๕๕๔)

ก่อนที่จะเริ่มฝึกพากย์-เจรจาอย่างจริงจังนั้น ครูหยัด เพิ่มสุวรรณ ครูคนแรกได้ให้การบ้านครูวีระ มีเหมือน ด้วยการให้อ่านวรรณคดีร้อยแก้วและร้อยกรอง เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน สามก๊ก โดยเฉพาะรามเกียรติ์ ครูหยัด เพิ่มสุวรรณจะให้อ่านทุกสำนวนที่พระราชนิพนธ์ไว้ แต่จะให้อ่านสำนวนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ เป็นหลัก เพราะถือว่าเป็นสำนวนที่มีเนื้อความครบถ้วนสมบูรณ์ที่สุด นอกจากอ่านเป็นการบ้านแล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังได้ใช้เวลาว่างอ่านวรรณคดีเหล่านี้ให้ผู้ใหญ่ฟังอีกด้วย ทำให้ครูวีระ มีเหมือนสั่งสม “คลังคำ” เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ จนมีความแตกฉานเรื่องการใช้ภาษาไทยในที่สุด

ต่อมาเมื่อครูวีระ มีเหมือนได้ไปฝึกหัดพากย์-เจรจาโขนกับครูสง่า ศะศิวณิช ท่านก็ยังคงให้อ่านวรรณคดีเหล่านี้อยู่ ไม่เพียงแต่ให้อ่านมากเท่านั้น ครูท่านยังให้จดจำรายละเอียดในสิ่งที่อ่านไปแล้วให้ได้ด้วย เช่น วงศาคณาญาติของตัวละครต่างๆ ตัวละครกำลังจะเดินทางไป

ทำอะไร กับใคร ที่ไหน ตลอดจนรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ เช่น เครื่องประดับ อาวุธ ม้ารถคชสาร ของตัวละคร เป็นต้น ตลอดจนสอนให้เรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่อง ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากในการพากย์-เจรจาโขน ความรู้เหล่านี้นับว่ามีจำเป็นอย่างมากสำหรับคนพากย์-เจรจา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเจรจาลอยดอก ที่ต้องอาศัยปฏิภาณไหวพริบและคลังคำที่สั่งสมไว้มาก เพื่อให้สามารถผูกคำเจรจาได้ฉับพลันทันที

๓.๓.๓.๑ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขน

ครูวีระ มีเหมือนได้เริ่มฝึกพากย์-เจรจาโขนเป็นครั้งแรกกับครูหยัด เพิ่มสุวรรณ ตั้งแต่เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๒ โดยเริ่มจากการฝึกเจรจาจัดทัพให้ครูหยัด เพิ่มสุวรรณฟัง

> “พากย์ครั้งแรกเนี่ย พากย์กับครูหยัดนี่แหละ เอ่อ เพราะท่านให้บทแล้วก็ให้ว่าให้ฟัง ฟังเสียงแล้วได้ ยังๆ เล่นตลกไปก่อน เพราะยังพากย์ไม่ได้ เค้าก็ไม่ให้พากย์ พากย์ไม่แข็ง เค้าไม่ให้พากย์หรอก ค่อยๆ ฝึกเจรจาจัดทัพหรือเจรจาอะไรไป”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๑ กรกฎาคม ๒๕๕๔)

เนื่องจากยังอยู่ในวัยเด็ก ครูวีระ มีเหมือนยังไม่ได้รับหน้าที่ให้เป็นคนพากย์-เจรจา แต่สามารถเล่นตลกและคอยช่วยเหลือครูบาอาจารย์ไปก่อน

หลังจากนั้นครูวีระ มีเหมือนก็ได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูสง่า ศะศิวณิช ครูสง่า ศะศิวณิชได้ถ่ายทอดวิชาการพากย์-เจรจาโขนให้ โดยเริ่มจากการฝึกเจรจาจัดทัพก่อนเช่นเดียวกัน เมื่อได้แล้วจึงเริ่มฝึกเจรจาพักทัพ เจรจาพิเภกทูล เจรจาเท้าความ แล้วจึงเริ่มฝึกหัดพากย์เมืองหรือพากย์ฉบัง

> “เริ่มถ่ายทอดเนี่ย เค้าให้จัดทัพก่อน เจรจาจัดทัพ เอ้าจัดทัพไปท่องให้ได้ จดบทมาท่อง เจรจาจัดทัพแล้ว ก็เจรจาพักทัพ ได้แล้วใช่มั้ย ก็เจรจาพิเภกทูลดิ เจรจาพิเภกทูล พิเภกทูลได้แล้ว ก็หัดเจรจาเท้าความ หัดเจรจาเท้าสั้นๆ จากนั้นค่อยหัดพากย์เมือง พากย์ฉบัง ก็ว่าไป”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔)

การเจรจาจัดทัพในที่นี้ หมายถึง การเจรจาด้วยร่ายยาว แบ่งตามเนื้อหา เป็น “เจรจาสุครีพจัดทัพ” ซึ่งเป็นทัพของฝ่ายพลับพลา และ “เจรจามโหทรจัดทัพ” ซึ่งเป็นทัพของฝ่ายเมืองลงกา การเจรจาจัดทัพนั้นยังแบ่งออกเป็น เจรจาจัดทัพธรรมดากับเจรจาจัดทัพทรงเครื่อง ซึ่งการเจรจาจัดทัพทรงเครื่องนั้นหมายถึง การตกแต่งทรงเครื่องคำให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

เหตุที่การฝึกหัดพากย์-เจรจาต้องเริ่มที่การเจรจาจัดทัพนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า เนื่องจากทำนองที่ใช้ในการเจรจายังไม่ยากและซับซ้อนมากนัก ขณะเดียวกันคำเจรจาจัดทัพเป็นคำเจรจาขนาดสั้นที่ใช้ทุกครั้งในการแสดงหนังใหญ่และโขน ทำให้ผู้ที่ฝึกหัดมีตัวอย่างให้เห็นและสามารถเลียนเสียงได้ด้วย

หลังจากที่ฝึกหัดเจรจาจนจดจำเนื้อได้แม่นยำแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือ การมาต่อทำนองเจรจาเท้าความกับครู ในการต่อทำนองนี้จะต้องต่อทันทีที่ท่องเนื้อได้หมดแล้ว มิเช่นนั้นจะทำให้คนพากย์-เจรจาลืมเนื้อได้ เมื่อได้ทำนองแล้ว ก็จะต้องมาเจรจาคู่กับคู่พากย์ของตนให้ครูฟัง โดยยืนในตำแหน่งที่ห่างกันพอสมควร เพื่อให้เสียงที่ออกมานั้นดังกังวาน ได้ยินชัดเจน

> “ถ้าเนื้อได้ ทำนองได้ นู้น ไปยืนนู้น อีกคนไปยืนนู้น ห่างกันสัก ๑๐ วา ๑๕ วา ว่ากัน หรือนู้นคนนึงไปอยู่ท้ายศาลา คนนึงอยู่หัวศาลา พากย์ให้ได้ยินเสียงกันนั่นแหละ แหกปากให้ได้ยิน ปอดจะได้ทำงาน”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๒๑ กรกฎาคม ๒๕๕๔)

๓.๓.๓.๒ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่

ครูวีระ มีเหมือนเริ่มฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ โดยใช้เวลาฝึกไม่นานนัก เนื่องจากมีพื้นฐานมาจากการพากย์-เจรจาโขนแล้ว หลักสำคัญของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่คือ การใช้เสียงและลีลาที่อ่อนหวาน ไม่ดุดันอย่างการพากย์-เจรจาโขน แต่ต้องพากย์-เจรจาให้ได้เนื้อมากๆ เพราะหนังเป็นมหรสพที่ผู้ชมใช้ “ตาดู หูฟัง”

> “พ่อหม่อมท่านสั่งสอนถึงวิธีการพากย์หนังใหญ่ว่า การพากย์หนังใหญ่ไม่เหมือนกับการพากย์โขน ในการใช้เสียงลีลาในการพากย์ ท่านบอกว่าหนังใหญ่เป็นวิจิตรศิลป์ การพากย์ต้องได้เนื้อมากๆ แต่ละตอนแต่ละศึกจะมีกระทู้คำเจรจาคำพากย์มากมาย ต้องหมั่นท่องหมั่นจำ ลีลาจังหวะในการพากย์

> จะไม่ลงทรวง สำหรับการพากย์หนัง จังหวะจะเร็วกว่าพากย์โขน เมื่อท่องกระทู้ทางพากย์คำเจรจาแล้ว ต้องไปซ้อมจังหวะกับท่าน ให้ท่านฟังอีกหลายเที่ยวหลายหน พอจำได้ถ้วนถี่แล้วต้องว่าให้ท่านฟังบ่อยๆ"
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

จะเห็นว่าขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์นั้นแทบไม่แตกต่างจากการฝึกพากย์-เจรจาโขนกับครูสง่า ศะศิวณิชเลย นั่นคือการท่องจำเนื้อให้ได้แม่นยำก่อน แล้วจึงไปต่อทำนอง หลักสำคัญของทำนองพากย์-เจรจาทั้งสองแบบคือ ทำนองของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จะเร็วกว่าการพากย์-เจรจาโขน และสำเนียงของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จะอ่อนหวาน ขณะที่สำเนียงในการพากย์-เจรจาโขนจะดุดัน ขึงขัง

กล่าวโดยสรุป ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกัน คือ เริ่มจากการท่องจำเนื้อให้ได้แม่นยำ จากการเจรจาจัดทัพ เจรจาพักทัพ เจรจาพิเภกทูล เจรจาเท้าความ แล้วไปต่อทำนองเจรจาเท้าความกับครู ทำให้เมื่อได้ทำนองแล้วก็จะไม่ลืมเนื้อ จากนั้นจึงเริ่มฝึกพากย์ทำนองต่างๆ ที่ยากมากขึ้น ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ยานี ทำนองพากย์ชมดง และทำนองพากย์โอ้

หลังจากที่ว่าทำนองให้ครูฟังแล้ว ก็ต้องทดสอบด้วยการไปยืนพากย์-เจรจากับคู่พากย์-เจรจาของตนในตำแหน่งที่ห่างกันพอสมควร ซึ่งเป็นการจำลองลักษณะของการพากย์-เจรจาในการแสดงจริง เพื่อให้ผู้ฝึกได้กำหนดระดับเสียง ตลอดจนควบคุมเสียงให้ดังกังวาน ได้ยินชัดเจน เมื่อฝึกพากย์-เจรจาจนได้ทำนองครบแล้วจึงจะสามารถออกพากย์-เจรจาจริงได้ โดยมีครูคอยเป็นที่ปรึกษาอยู่หลังโรง ผู้วิจัยพบว่าขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขนมีทั้งสิ้น ๑๑ ขั้นตอน ขณะที่ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่มีทั้งสิ้น ๑๐ ขั้นตอน เนื่องจากในการฝึกพากย์-เจรจาโขนจะต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่องด้วย

ผู้วิจัยได้สรุปขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขนและหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน เป็นตาราง เพื่อให้เห็นลำดับขั้นตอนการฝึกอย่างชัดเจน ดังนี้

ตารางที่ ๒ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขนของครูวีระ มีเหมือน

ลำดับ	ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขน
๑	อ่านวรรณคดีร้อยแก้วและร้อยกรอง โดยเฉพาะรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑
๒	จดจำรายละเอียดต่างๆ ในเรื่องให้ได้ เช่น วงศาคณาญาติของตัวละคร เครื่องประดับ อาวุธ ม้ารถคชสารของตัวละคร
๓	เรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่อง
๔	ฝึกเจรจาจัดทัพ ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๕	ฝึกเจรจาพักทัพ เจรจาพิเภกทูล เจรจาเท้าความ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองเจรจาเท้าความ (โขน) กับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๖	ท่องจำคำเจรจากระทู้ของครูให้ได้แม่นยำ เมื่อชำนาญแล้วจึงจะสามารถเจรจาลอยดอกได้
๗	ฝึกพากย์ฉบัง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ฉบัง (โขน) กับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๘	ฝึกพากย์ยานี ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ยานีกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๙	ฝึกพากย์ชมดง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ชมดงกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๑๐	ฝึกพากย์โอ้ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์โอ้กับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๑๑	ฝึกได้ทำนองครบแล้ว ครูจึงให้ออกพากย์-เจรจาจริง โดยครูจะคอยเป็นที่ปรึกษาให้หลังโรง

ตารางที่ ๓ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน

ลำดับ	ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่
๑	อ่านวรรณคดีร้อยแก้วและร้อยกรอง โดยเฉพาะรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑
๒	จดจำรายละเอียดต่างๆ ในเรื่องให้ได้ เช่น วงศาคณาญาติของตัวละคร เครื่องประดับ อาวุธ ม้ารถคชสารของตัวละคร
๓	ฝึกเจรจาจัดทัพ ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๔	ฝึกเจรจาพักทัพ เจรจาพิเภกทูล เจรจาเท้าความ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองเจรจาเท้าความ (หนังใหญ่) กับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๕	ท่องจำคำเจรจากระทู้ของครูให้ได้แม่นยำ เมื่อชำนาญแล้วจึงจะสามารถเจรจาลอยดอกได้
๖	ฝึกพากย์ฉบัง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ฉบัง (หนังใหญ่) กับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๗	ฝึกพากย์ยานี ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ยานีกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๘	ฝึกพากย์ชมดง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ชมดงกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๙	ฝึกพากย์โอ้ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์โอ้กับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน
๑๐	ฝึกได้ทำนองครบแล้ว ครูจึงให้ออกพากย์-เจรจาจริง โดยครูจะคอยเป็นที่ปรึกษาให้หลังโรง

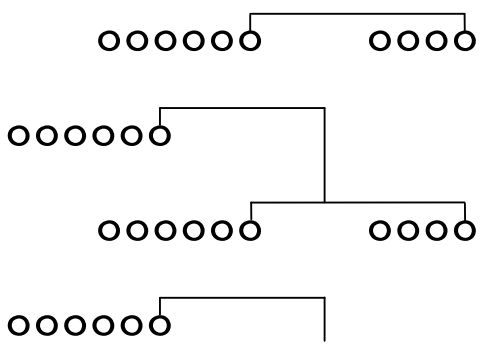
๓.๓.๔ หลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

การฝึกหัดวิชาทางด้านศิลปะการแสดงนั้นจะต้องมีหลักหรือวิธีการฝึกหัดเป็นส่วนสำคัญ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงหลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ซึ่งมีอยู่ด้วยกันทั้งหมด ๘ ข้อ คือ

๓.๓.๔.๑ ต้องรู้ฉันทลักษณ์ หลักสำคัญประการแรกสำหรับฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน คือ ต้องรู้จักฉันทลักษณ์ของคำพากย์-คำเจรจา เพราะฉันทลักษณ์จะเป็นตัวกำกับทำนองพากย์-เจรจา คำพากย์แต่งด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ ส่วนคำเจรจาแต่งด้วยร่ายยาว ผู้ฝึกพากย์-เจรจาจะต้องจดจำจำนวนคำในแต่ละวรรคให้ได้ กล่าวคือ

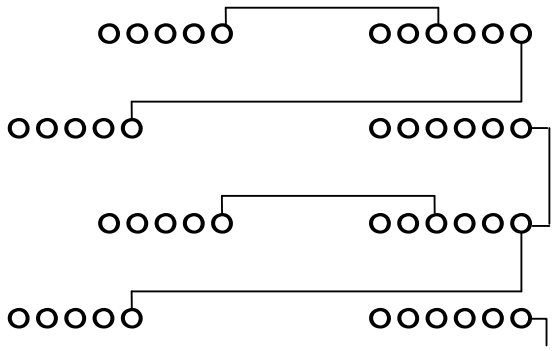
๓.๓.๔.๑.๑ การพากย์ฉบัง ๑๖ กาพย์ฉบัง ๑๖ มีอยู่ ๓ วรรค วรรคแรก ๖ พยางค์ วรรคที่สอง ๔ พยางค์ และวรรคสุดท้าย ๖ พยางค์ ผู้ฝึกพากย์ฉบัง ๑๖ จะต้องจดจำสัมผัสระหว่างวรรคและสัมผัสระหว่างบทให้ได้อย่างแม่นยำด้วย

ฉันทลักษณ์กาพย์ฉบัง ๑๖



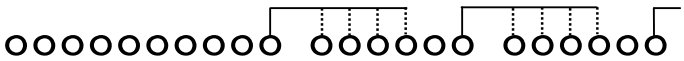
๓.๓.๔.๑.๒ การพากย์ยานี ๑๑ กาพย์ยานี ๑๑ มีอยู่ ๔ วรรค วรรคแรก ๕ พยางค์ วรรคที่สอง ๖ พยางค์ วรรคที่สาม ๕ พยางค์ และวรรคสุดท้าย ๖ พยางค์ ผู้ฝึกพากย์ยานี ๑๑ จะต้องจดจำสัมผัสระหว่างวรรคและสัมผัสระหว่างบทให้ได้อย่างแม่นยำด้วย

ฉันทลักษณ์กาพย์ยานี ๑๑



๓.๓.๔.๑.๓ การเจรจาด้วยร่ายยาว ร่ายยาว หมายถึง ร่ายที่ไม่กำหนดจำนวนคำในวรรคหนึ่งๆ แต่ละวรรคอาจมีคำมากบ้างน้อยบ้างแตกต่างกัน โดยคำสุดท้ายของวรรคหน้าสัมผัสกับคำหนึ่งคำใดในวรรคถัดไป จะแต่งสั้นยาวเท่าไรก็ได้ ผู้ฝึกเจรจาจะต้องจดจำสัมผัสระหว่างวรรคให้ได้อย่างแม่นยำด้วย

ฉันทลักษณ์ร่ายยาว



วิธีการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจะขึ้นต้นด้วยการพากย์ฉบัง ๑๖ แล้วลงด้วยร่ายยาว หรือขึ้นต้นด้วยการพากย์ยานี ๑๑ แล้วลงด้วยร่ายยาวก็ได้ โดยไม่มีการร้อยสัมผัสระหว่างกาพย์ฉบัง ๑๖ กับร่ายยาว หรือกาพย์ยานี ๑๑ กับร่ายยาว

<u>ตัวอย่างวิธีการพากย์ที่ขึ้นต้นด้วยการพากย์ฉบัง ๑๖ แล้วลงด้วยร่ายยาว</u>

ครั้นอรุณรุ่งรูจี จวบจวนสุรีย์
จะเยี่ยมยอดยุคนธรา
เสนาะสรรพเสียงสกุณา ไก่แก้วแกกา
ดุเหว่าวิเวกหวาดหวาน
ปางปี่นหมิ่นเมฆเมืองมาร ทศพักตร์ภูบาล
พิภพพื้นลงกา

สมเด็จบรมวงศ์พงศ์พรหมินทร์ปิ่นสุทัศน์กระษัตริย์ยักษ์ เป็นวงศ์สหัมบดีพรหมอุดมศักดิ์ ศักดาเดช ประทับแท่นมุกดาประดับเพชรเทพนิมิต พรั่งพร้อมไปด้วยราชกิจราชนิกูล เหล่าพระหลวงขุนหมื่นตามตำแหน่งที่ พระจอมอสุรีมิได้ตรัสว่าขานการพระนคร องค์ท้าวยี่สิบกร ทอดทัศนาเห็นสองกองคอยเหตุขึ้นมาเฝ้า (ลงเจรจาพูด) ตรัสถามว่าเออสองเจ้าอยู่ยังขอบเขต หิมเวศอรัญวา เมื่อวันวานสมเด็จพระเชษฐากรีฑาทัพยกออกไปยงยุทธ กูฟังๆ ดังประดุจคลื่นใหญ่ กระทบฝั่ง ครั้งฟังๆ ไปปลายมือลือกลับเงียบสงัด สองเจ้าอย่านั่งก้มหน้าพูดมาให้ชัดๆ เถิดหนาเจ้า

<u>ตัวอย่างวิธีการพากย์ที่ขึ้นต้นด้วยการพากย์ยานี ๑๑ แล้วลงด้วยร่ายยาว</u>

ปางนั้นพระเยาวเรศ มงกุฎเกศกระษัตรีย์
เฉิดโฉมประโลมศรี สวัสดีสถาวร
งามพร้อมพระรูปทรง พระองค์เอวก็อรชร
ดังเทพอัปสร ในช่อชั้นกามา

โฉมนางมณโฑกัลยาเสด็จเข้าห้องสรง น้ำดอกไม้สดโซมทรงพระกายา สรงเสร็จมาทรงสุคนธ์หอมตลบทั่ววรกาย ทรงพระภูษายกทองลายกระบวนเทศ รัดพระองค์ดูวิเศษแสนประเทือง ประจำยามอร่ามเรืองประดับพลอย ทรงสายสร้อยเจ็ดสายชมพูนุช กับพระธำมรงค์เรืองครุฑ รูปทับทิมสลับด้วยโมรา สไบทองเรืองเฉียงอังสา ทรงมงกุฎค่าควรเมืองอร่ามตา ทรงดอกไม้ทัด จำรัสฉายก็สู่เสร็จ สอดสองฉลองพระบาทยาตรเสด็จลีลากับพระโอรสาโดยท้องฉนวนใน ไคลคลาสู่มหาปราสาทชัย

๓.๓.๔.๒ ฝึกประคบคำ คือการออกเสียงคำให้ถูกต้องตามหลักภาษาไทย “ไม่ทำให้ภาษาวิบัติ” (สำนวนของครูวีระ มีเหมือน) เช่น คำว่าเกลียวควัน ไม่ใช้คำว่าเปลวควัน คำว่าเปลวไฟ ไม่ใช้คำว่าเกลียวไฟ รวมถึงการออกเสียงคำด้วยสระเสียงสั้นและสระเสียงยาวก็ต้องใช้ให้ถูกต้อง มิเช่นนั้นอาจจะสื่อความหมายผิดได้ เช่น คำว่า “กังขา” ต้องออกเสียงสั้นเป็น “กัง-ขา” ถ้าออกเสียงยาวจะกลายเป็น “กาง-ขา” ซึ่งทำให้ผู้ชมผู้ฟังเกิดความสับสนได้

๓.๓.๔.๓ ฝึกประคบเสียง หมายถึง การรู้จักใช้เสียงเอื้อนหรือทอดจังหวะของเสียงเพื่อให้ได้ครบจำนวนพยางค์ของคำพากย์ในแต่ละวรรค รวมถึงการออกเสียงวรรณยุกต์ให้ตรงตามเสียงของคำนั้นๆ ด้วย

ตัวอย่างการฝึกประคบเสียงการพากย์ฉบัง ๑๖

ปางปิ่นหมิ่นเมฆเมืองมาร ทศพักตร์ภูบาล
พิภพพื้น(ท)ลงกา

ในวรรคสุดท้ายของกาพย์ฉบัง ๑๖ นี้ จะต้องมีจำนวน ๖ พยางค์ แต่เนื้อความในวรรค พิภพพื้นลงกา นั้นมีเพียง ๕ พยางค์ จึงต้องใช้การฝึกประคบเสียงเป็น พิภพพื้น(ท)ลงกา เพื่อให้ได้ครบจำนวน ๖ พยางค์

ในกาพย์ยานี ๑๑ ก็เช่นเดียวกัน

ตัวอย่างการฝึกประคบเสียงการพากย์ยานี ๑๑

งามพร้อมพระรูปทรง พระองค์เอวก็อรชร
ดังเทพอัปสร ในช่อชั้น(พ)กามา

ในวรรคสุดท้ายของกาพย์ยานี ๑๑ นี้ จะต้องมีจำนวน ๖ พยางค์ แต่เนื้อความในวรรค ในช่อชั้นกามา นั้นมีเพียง ๕ พยางค์ จึงต้องใช้การฝึกประคบเสียงเป็น ในช่อชั้น(พ)กามา เพื่อให้ได้ครบจำนวน ๖ พยางค์

๓.๓.๔.๔ ฝึกแบ่งพยางค์ หมายถึง การฝึกออกเสียงพยางค์ในแต่ละคำอย่างถูกต้อง เช่น คำว่า “คชเอราวัณ” พากย์โดยแบ่งเป็น ๒ วรรค คือ “คะชะ” และ “เอราวัณ” ไม่พากย์โดยแบ่งพยางค์เป็น “คชเอ” และ “ราวัณ” เนื่องจากหากแบ่งพยางค์แบบหลังแล้ว คำว่า “คชเอ” และ “ราวัณ” จะไม่มีความหมาย ต่างจากคำว่า “คะชะ” และ “เอราวัณ” ที่หมายถึง ช้างเอราวัณ

๓.๓.๔.๕ ฝึกกระหนกคอ หมายถึง การฝึกทำให้เสียงขึ้นลงตามเสียงวรรณยุกต์ของคำหรือพยางค์ของคำพากย์-คำเจรจาในแต่ละวรรค กล่าวอีกนัยหนึ่งหมายถึง การออกเสียงพากย์-เจรจาให้ชัด ถ้าเปรียบเทียบกับการร้องเพลงคือ การร้องให้ตรงตามเสียงโน้ตนั้นๆ ไม่ร้องเพี้ยน สำหรับผู้ที่ฝึกพากย์-เจรจาใหม่จะยังไม่มีกระหนกคอ เรียกว่า “พากย์ดาด” หมายถึง พากย์ธรรมดาๆ ต่อเมื่อครูฝึกฝนจนแม่นยำในทำนองแล้วก็จะมีกระหนกคอเอง

๓.๓.๔.๖ ฝึกผูกคำเจรจา หมายถึง การฝึกว่าคำเจรจาด้วยการใช้คำศัพท์ตกแต่งในแต่ละวรรคให้วิจิตรพิสดารมากขึ้น ซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของคนพากย์-เจรจา

ถ้ามีประสบการณ์มากก็จะสามารถผูกคำเจรจาได้ยาว ขณะที่หากมีประสบการณ์น้อยก็จะผูกคำเจรจาได้เพียงไม่กี่วรรค คำเจรจาดังกล่าวนี้ล้วนมีเนื้อความเดียวกัน

ตัวอย่างการฝึกผูกคำเจรจาขั้นแรก

พระรามเสด็จออกพลับพลา ได้ยินเสียงโห่ลั่นสนั่นฟ้า กวักพระหัตถ์ตรัสถามโหราพิเภกว่าเมฆนี้คือใคร...

ตัวอย่างการฝึกผูกคำเจรจาขั้นที่สอง

พระรามสุริย์วงศ์ประทับแท่นบรรยงก์พลับพลาไพร ทอดทัศนาไปพร้อมด้วยวานรสองพระนคร ได้ยินเสียงพลนิกรโห่ลั่นสนั่นฟ้า องค์พระจักราสงสัยในวิญญาณ์ กวักพระหัตถ์ตรัสถามพิเภก...

ตัวอย่างการฝึกผูกคำเจรจาขั้นที่สาม

พระรามสุริย์วงศ์เมื่อพระองค์บรรทมเหนือแท่นนิทราแต่เพลาพลบ ยามดึกลมสงบสองยามเศษ ข่มพระทัยนัยเนตรมิใคร่จะหลับ พอเดือนบ่ายพลิกกายกลับมาทับฟ้า หวนระลึกถึงสีดาว่าเจ้าพี่เจ้าเพื่อนเอ๋ยจากธานีด้วยกันมา พอตื่นจากแท่นนิทราพระศรีอนุชาก็ถวายน้ำสรงทรงพระพักตร์ เสร็จยกพระบาทนาดเสด็จออกนั่งหน้า พร้อมพระน้องนุชบุตรพระยาลัสเตียนสะพรักพร้อม เหล่าสิบแปดเกศนอบน้อมอยู่เป็นขนัด องค์บรมกระษัตริย์ดำรัสมิทันขาดพระบัญชา ได้ยินเสียงโห่ลั่น...

การฝึกผูกคำเจรจานี้อาจเปรียบเทียบได้กับการศึกษาในระดับต่างๆ ได้แก่ อนุบาล ประถมศึกษา มัธยมศึกษา หรือระดับมหาวิทยาลัย การสั่งสมประสบการณ์ในการพากย์-เจรจามากย่อมทำให้สามารถผูกคำเจรจาได้ยาวมากขึ้นเทียบได้กับระดับมัธยมศึกษาหรือมหาวิทยาลัยนั่นเอง นอกจากนี้ในการแสดงโขน คนพากย์-เจรจายังต้องคอยสังเกตดูผู้แสดงด้วยว่า มีฝีมือในการรำตีบทมากน้อยเพียงใด ถ้ามีฝีมือมากก็สามารถผูกคำเจรจาขั้นที่สามได้ แต่หากมีฝีมือไม่มากผูกคำเจรจาขั้นที่หนึ่งก็เพียงพอแล้ว

๓.๓.๔.๗ ฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจา

ทำนอง คือ เสียงสูงๆ ต่ำ ประกอบด้วยอัตราสั้นยาวเบาแรงซึ่งเรียกว่า ทีฆะรัสสะ ซึ่งประกอบด้วย จังหวะ ประโยค วรรค ตอน และสัมผัส เช่นเดียวกันกับบทกวีที่จบความหมายแล้ว บทหนึ่งๆ (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๕๔)

ทำนองพากย์-เจรจามีความสำคัญอย่างมากในการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน เพราะจะทำให้เกิดความไพเราะ และเกิดรสทางอารมณ์แก่ผู้ฟัง การฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนนั้น แบ่งออกเป็น ๕ ทำนอง คือ ฝึกว่าทำนองพากย์ฉบัง ฝึกว่าทำนองพากย์ยานี ฝึกว่าทำนองพากย์ชมดง ฝึกว่าทำนองพากย์โอ้ และฝึกว่าทำนองเจรจาเท้าความ

๓.๓.๔.๗.๑ ฝึกว่าทำนองพากย์ฉบัง

ในการฝึกว่าทำนองพากย์ฉบังนั้น ขึ้นอยู่กับฉันทลักษณ์ของกาพย์ฉบัง ๑๖ นั่นคือ มีอยู่ ๓ วรรค วรรคแรกมี ๖ พยางค์ วรรคที่สองมี ๔ พยางค์ และวรรคที่สามมี ๖ พยางค์ วิธีฝึกว่าทำนองพากย์ฉบังจะต้องทอดเสียงที่พยางค์สุดท้ายของแต่ละวรรค และในวรรคสุดท้ายจะต้องเอื้อนเสียงบอกตะโพน ให้ตะโพนตีรับ “ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ ติง ตุ้บเพริ่ง ตุ้บเพริ่ง ติง (กลองทัด) ต้อม ตุ้บเพริ่ง (กลองทัด) ต้อม” (ทางตะโพนนี้เป็นทางของครูทองดี ชูสัตย์ สำนักดนตรีไทยวัดกัลยาณมิตร ธนบุรี) ทิ้งจังหวะอึดใจหนึ่งแล้วร้องรับว่า “เพ้ย” ทุกคำพากย์ไป ดังตัวอย่าง

การฝึกว่าทำนองพากย์ฉบัง

O O O O O O̲ O O O O̲

O O O --- O O O̲

O̲ หมายถึง ทอดเสียง

--- หมายถึง เอื้อนเสียง

ตัวอย่างการฝึกว่าทำนองพากย์ฉบัง

*ครั้นอรุณรุ่งรู**จี*** *จวบจวนพระสุริย์**ศรี***

*จะเยี่ยมยอด- - -ยุคนธ**รา***

๓.๓.๔.๗.๒ ฝึกว่าทำนองพากย์ยานี

ในการฝึกว่าทำนองพากย์ยานีนั้น ขึ้นอยู่กับฉันทลักษณ์ของกาพย์ยานี ๑๑ นั่นคือ มีอยู่ ๔ วรรค วรรคแรกมี ๕ พยางค์ วรรคที่สองมี ๖ พยางค์ วรรคที่สามมี ๕ พยางค์ และวรรคที่สี่มี ๖ พยางค์ วิธีฝึกว่าทำนองพากย์ยานีจะต้อง “เด็ดเสียง” ที่พยางค์สุดท้ายของวรรคแรก (เด็ดเสียง หมายถึง ไม่ทอดเสียง) วรรคที่สองและสามทอดเสียงเหมือนกับการฝึกว่าทำนองพากย์ฉบัง ส่วนวรรคที่สี่จะต้องเอื้อนบอกตะโพน ให้ตะโพนตีรับ “ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ ติง ตุ้บเพริ่ง ตุ้บเพริ่ง ติง (กลองทัด) ต้อม ตุ้บเพริ่ง (กลองทัด) ต้อม” ทิ้งจังหวะอึดใจหนึ่งแล้วร้องรับว่า “เพ้ย” ทุกคำพากย์ไป ดังตัวอย่าง

การฝึกว่าทำนองพากย์ยานี

O O O O ~~O~~ O O O O O O

O O O O O O O --- O O O

~~O~~ หมายถึง เด็ดเสียง

O หมายถึง ทอดเสียง

--- หมายถึง เอื้อนเสียง

ตัวอย่างการฝึกว่าทำนองพากย์ยานี

*ปางนั้นพระจักร~~กฤษณ์~~ บุญฤทธิ์ไม่มี**สอง***

*เนาในพลับพลา**ทอง*** *ณที่ห้อง**---ที่ไส**ยา***

๓.๓.๔.๗.๓ ฝึกว่าทำนองพากย์ชมดง

ในการฝึกว่าทำนองพากย์ชมดงนั้น จะฝึกว่าทำนองคล้ายคลึงกันกับทำนองพากย์ฉบัง นั่นคือ มีอยู่ ๓ วรรค วรรคแรกมี ๖ พยางค์ วรรคที่สองมี ๔ พยางค์ และวรรคที่สามมี ๖ พยางค์ วิธีฝึกว่าทำนองพากย์ชมดง ในวรรคแรกจะเอื้อนทำนองเพลงชมดงหลังพยางค์ที่สี่ในวรรคแรก และจะลงว่า “นะเจ้าเอ๋ย” หรือ “นะน้องเอ๋ย” ในท้ายวรรคแรก นอกนั้นเหมือนกับการฝึกว่าทำนองพากย์ฉบัง คือ ทอดเสียงที่พยางค์สุดท้ายของแต่ละวรรค และในวรรคสุดท้าย

จะต้องเอื้อนเสียงบอกตะโพน ให้ตะโพนตีรับ “ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ ติง ตุ้บเพริ่ง ตุ้บเพริ่ง ติง (กลองทัด) ต้อม ตุ้บเพริ่ง (กลองทัด) ต้อม” ทิ้งจังหวะอึดใจหนึ่งแล้วร้องรับว่า “เพ้ย” ทุกคำพากย์ไป ดังตัวอย่าง

การฝึกว่าทำนองพากย์ชมดง

O O O O(เอื้อนทำนองเพลงชมดง)O O(นะเจ้าเอ๋ย) O O O O

O O O --- O O O

O หมายถึง ทอดเสียง

--- หมายถึง เอื้อนเสียง

ตัวอย่างการฝึกว่าทำนองพากย์ชมดง

*พิศดูพรรณไม้(เอื้อนทำนองเพลงชมดง)ในพ**นา** (นะเจ้าเอ๋ย) หมู่พรรณพฤก**ษา** ลดาดาษ- - -ทั่วแคน**ดง***

๓.๓.๔.๗.๔ ฝึกว่าทำนองพากย์โอ้

ในการฝึกว่าทำนองพากย์โอ้นั้น จะฝึกว่าทำนองเหมือนกับทำนองพากย์ยานี นั่นคือ มีอยู่ ๔ วรรค วรรคแรกมี ๕ พยางค์ วรรคที่สองมี ๖ พยางค์ วรรคที่สามมี ๕ พยางค์ และวรรคที่สี่มี ๖ พยางค์ วิธีว่าทำนองพากย์โอ้ จะต้อง “เด็ดเสียง” ที่พยางค์สุดท้ายของวรรคแรก วรรคที่สองและสามทอดเสียงเหมือนกับการฝึกว่าทำนองพากย์ฉบังและพากย์ยานี ส่วนวรรคที่สี่จะต้องเอื้อนบอกตะโพน ให้ตะโพนตีรับ เช่นเดียวกับการฝึกว่าทำนองพากย์ฉบังและพากย์ยานี แต่ปี่พาทย์จะบรรเลงรับโอ้ก่อน “เตรง เตรง เตรง เตรง ตะเร่ง เตร่ง เตรง” ตะโพนจึงจะตีรับ “ป๊ะ ป๊ะ ป๊ะ ติง ตุ้บเพริ่ง ตุ้บเพริ่ง ติง (กลองทัด) ต้อม ตุ้บเพริ่ง (กลองทัด) ต้อม” ทิ้งจังหวะอึดใจหนึ่งแล้วร้องรับว่า “เพ้ย” จากนั้นปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโอด ดังตัวอย่าง

การฝึกว่าทำนองพากย์โอ้

O O O O O O O O O O O O

O O O --- O O O

~~Θ~~ หมายถึง เด็ดเสียง

<u>Ο</u> หมายถึง ทอดเสียง

--- หมายถึง เอื้อนเสียง

<u>ตัวอย่างการฝึกว่าทำนองพากย์โอ้</u>

*ผวาวิ่งประหวั่น**~~จิต~~*** *ไม่ทันคิดก็โศ**<u>กา</u>***

*กอดแก้วกระนิษ**<u>ฐา</u>*** *ฤดีดิ้น**---**อยู่แด**<u>ยัน</u>** (รับโอ้)*

๓.๓.๔.๗.๕ ฝึกว่าทำนองเจรจาเท้าความ

ในการฝึกว่าทำนองเจรจาเท้าความนั้น จะใช้กับตัวละครพระ นาง ยักษ์ ลิง เพื่อเท้าความว่าเหตุการณ์ตอนนี้ ใครจะไปไหน จะทำอะไร ก่อนที่จะลงเจรจาพูด ในการฝึกว่าทำนองเจรจาเท้าความนั้นจะว่าต่อจากพากย์พลับพลาหรือพากย์เมืองแล้ว มีฉันทลักษณ์เป็นร่ายยาวที่ว่าต่อเนื่องไป และมีทำนองขึ้นลงตามจังหวะ

<u>ตัวอย่างการฝึกว่าทำนองเจรจาเท้าความ</u>

สมเด็จบรมวงศ์พงศ์พรหมินทร์ปิ่นสุทัศน์กษัตริย์ยักษ์ เป็นวงศ์สหัมบดีพรหมอุดมศักดิ์ศักดาเดช ประทับแทนมุกดาเด็จประดับเพชรเทพนิมิต พรั่งพร้อมไปด้วยราชกิจราชนิกูล เหล่าพระหลวงขุนมูลสะพรักพร้อมตามตำแหน่งที่ พระจอมอสุรีมิได้ตรัสว่าขานการพระนคร องค์ท้าวยี่สิบกรโกรธาลิงใคร่จะชิงชัย ครั้งยี่สิบเนตรทอดทัศนาไปเห็นสองยักษ์เข้ามาเฝ้า องค์ไททศกวักพระหัตถ์พยักหน้า (ลงเจรจาพูด) ว่าเหวยไอ้สองอสุราอยู่ยังหิมเวศไพร เมื่อวันวานพระศรีอนุชายกพลไกรออกไปยงยุทธ กูฟังๆ ประดุจหนึ่งว่าคลื่นใหญ่กระทบฝั่ง ครั้นฟังๆ ปลายๆ มือกลับเงียบสงัด มึงอย่านั่งก้มหน้าพูดให้กูฟังชัดๆ

โดยสรุป การฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนแบ่งเป็น ๕ ทำนอง ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ยานี ทำนองพากย์ชมดง ทำนองพากย์โอ้ และทำนองเจรจาเท้าความ ผู้วิจัยได้ถอดเป็นโน้ตสากลเพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ทั้งยังเป็นแนวทางหนึ่งในการสืบทอดทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงในหัวข้อทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ในลำดับต่อไป

๓.๓.๔.๘ ฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจา

นอกจากฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจาแล้ว หลักสำคัญอีกประการหนึ่งของการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนคือ การฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจา

สำเนียง คือ การลำดับเสียงสูงต่ำทีฆะรัสสะของทำนองที่ทำความรู้สึกของผู้ฟังให้ทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใด ชนิดใด และภาษาใด “สำเนียงบอกภาษา” นี่เป็นคำพูดที่พูดกันอยู่ทั่วๆ ไป หมายถึง สิ่งที่เราได้รับความรู้สึกจากเสียงของคน ซึ่งทำให้เราทราบได้ว่าผู้พูดนั้นเป็นภาษาอะไร หรือชาวเมืองไหน สำเนียงที่เราได้รับจากเสียงดนตรีก็บอกจำพวก ชนิด และภาษาได้เช่นเดียวกัน (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๕๔)

สำเนียงในการพากย์-เจรจา เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยแยกความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนได้ โดยแบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ

๓.๓.๔.๘.๑ ฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ในการพากย์-เจรจาหนังใหญ่นั้น มีหลักอยู่ที่การฝึกใช้สำเนียงอ่อนหวาน โดย “การทำเสียงขึ้นนาสิก” หมายถึง การขึ้นเสียงสูงด้วยจมูก

๓.๓.๔.๘.๒ ฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจาโขน ในการพากย์-เจรจาโขนนั้นมีหลักอยู่ที่การใช้สำเนียงดุ ซึ่งต่างจากสำเนียงพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ดังนั้น จึงต้องใช้ “การกระทุ้งเสียง” หมายถึง การเน้นย้ำเสียงให้หนักแน่น “การลงทรวง” หมายถึง การทำให้เสียงลงต่ำและลึกลงทรวงอก บางครั้งเรียกว่า “ขอดเสียงลงทรวง” และ “การทำเสียงขึ้นนาสิก” เช่นเดียวกับสำเนียงพากย์-เจรจาหนังใหญ่ การฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจาโขนนั้นต้องใช้พลังเสียงมากกว่า โดยเฉพาะตอนหัวเราะ ถึงกับต้องทำเสียงให้เหมือนกำลังขาดใจ หน้าตาท่าทางของคนพากย์-เจรจาโขนจะต้องแสดงออกหมด บางครั้งถึงกับพากย์-เจรจาไปไชจอหนังทะลุเพราะความสนุกจนลืมตัว

เนื่องจากการใช้สำเนียงการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ไม่ต้องใช้หลักการกระทุ้งเสียงและการลงทรวง ทำให้คนพากย์-เจรจาสามารถว่าเนื้อได้มากและเร็วกว่าการพากย์-เจรจาโขน ขณะเดียวกันสำเนียงของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่นั้นเทียบเคียงได้กับสำเนียงแหล่กัณฑ์มัทรี ขณะที่สำเนียงของการพากย์-เจรจาโขนนั้นเทียบเคียงได้กับสำเนียงแหล่กัณฑ์มหาราช เนื่องจากการแหล่กัณฑ์มหาราชต้องใช้พลังเสียงมากกว่าคล้ายคลึงกับการพากย์-เจรจาโขนนั่นเอง

นอกจากนั้น การใช้สำเนียงพากย์-เจรจาโขนยังจะต้องคำนึงถึงตัวแสดงด้วย ทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง ตลอดจนจะต้องพากย์-เจรจารอจังหวะให้ตัวแสดงรำทำบทด้วย

๓.๓.๔.๕ ฝึกการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร

การเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งประกอบไปด้วย พระ นาง ยักษ์ ลิง เป็นหลักการฝึกพากย์-เจรจาเฉพาะในการแสดงโขนเท่านั้น เนื่องจากหนังใหญ่ไม่มีตัวแสดงทำบท คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องรู้จังหวะในการพากย์-เจรจาให้สอดคล้องกับจังหวะการทำบทของตัวแสดง การทำบทของตัวแสดง หมายถึง การตีบทจากคำพากย์-เจรจาเป็นท่ารำให้สอดคล้องกับตัวละครในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ดังนี้

พระ	๕-๗	พยางค์ ทำบทครั้งหนึ่ง
นางเจ้า	๕	พยางค์ ทำบทครั้งหนึ่ง
ยักษ์ใหญ่	๕	พยางค์ ทำบทครั้งหนึ่ง
ลิงแก่	๕	พยางค์ ทำบทครั้งหนึ่ง
นางตลาด	๓	พยางค์ ทำบทครั้งหนึ่ง
ยักษ์เล็ก	๓	พยางค์ ทำบทครั้งหนึ่ง
ลิงหนุ่ม	๓	พยางค์ ทำบทครั้งหนึ่ง

จะเห็นว่า ตัวนางแบ่งเป็นนางเจ้ากับนางตลาด ซึ่งจะมีบุคลิกท่าทางแตกต่างกัน โดยนางเจ้าจะเรียบร้อยกว่านางตลาด เช่น นางสีดาเป็นนางเจ้า นางเบญกายเป็นนางตลาด นางตลาดนี้จะมีบุคลิกหลุกหลิก ยิ้มเยื้อน ลอยหน้าลอยตา จึงทำบทบ่อยครั้งกว่านางเจ้า สำหรับตัวยักษ์แบ่งเป็นยักษ์ใหญ่และยักษ์เล็ก โดยถือเอาอายุเป็นเกณฑ์ เช่น ทศกัณฐ์เป็นยักษ์ใหญ่ อินทรชิตเป็นยักษ์เล็ก การทำบทก็จะแตกต่างกันด้วย เพราะวัยหนุ่มคล่องแคล่วว่องไวกว่า ขณะที่ยักษ์ใหญ่ต้องแสดงท่าทีน่าเกรงขาม สำหรับตัวลิงแบ่งเป็นลิงแก่และลิงหนุ่ม โดยถือเอาอายุเป็นเกณฑ์เช่นเดียวกับตัวยักษ์ เช่น สุครีพและชามภูวราชเป็นลิงแก่ องคตเป็นลิงหนุ่ม ลิงหนุ่มคล่องแคล่วว่องไวกว่า จึงต้องทำบทบ่อยครั้งกว่าลิงแก่

นอกจากประเภทของตัวละครแล้ว คนพากย์-เจรจาโขนจำเป็นต้องรู้อายุของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ด้วย เพราะมีหลักสำคัญว่า “วัยวุฒิมาก่อนคุณวุฒิ” (สำนวนของครูวีระ มีเหมือน) ดังนั้นคนพากย์-เจรจาที่ดีจะต้องมีความรู้เรื่องอายุของตัวละครด้วย เมื่อเวลาพากย์-เจรจาให้ตัวแสดงทำบทจะได้พากย์-เจรจาให้มีน้ำเสียงเหมาะสมกับอายุของตัวละครตัวนั้นจริงๆ

อายุของตัวละครสำคัญๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ (เรียงจากมากไปน้อย) ดังนี้

ชามภูวราช	๘๐ ปี
นางเกาสุริยา	๖๐ ปี
สุครีพ	๖๐ ปี
ทศกัณฐ์	๕๐ ปี
นางมณโฑ	๔๐ ปี
พิเภก	๔๐ ปี
พระราม	๓๕ ปี
หนุมาน	๓๕ ปี
นางสีดา	๒๕ ปี
นางเบญกาย	๒๕ ปี
อินทรชิต	๒๕ ปี
องคต	๒๕ ปี
พระลักษณ์	๒๐ ปี
นิลนนท์	๑๗ ปี

คนพากย์-เจรจาโขนต้องพากย์-เจรจาให้เหมาะสมกับประเภทและอายุของตัวละครตัวนั้นๆ ได้แก่ การพากย์-เจรจาตัวพระหรือตัวนางต้องใช้ทางหวาน การพากย์-เจรจาตัวยักษ์ต้องใช้ทางดุ ส่วนการพากย์-เจรจาตัวลิงต้องใช้ทางพื้น คือพากย์ด้วยเสียงธรรมดา

โดยสรุป การเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครเป็นหลักสำคัญของการฝึกพากย์-เจรจาโขน เพราะโขนมีตัวแสดงทำบท ซึ่งตัวแสดงจะทำบทบ่อยครั้งแค่ไหนนั้นขึ้นอยู่กับประเภทของตัวละครว่าเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง แบบใด เช่น เป็นนางเจ้าหรือนางตลาด เป็นลิงแก่หรือลิงหนุ่ม เป็นต้น นอกจากนั้นยังขึ้นอยู่กับอายุของตัวละครที่แตกต่างกันไป หลักดังกล่าวนี้นับว่ามีความสำคัญอย่างมากในการเข้าถึงหัวใจของเรื่องรามเกียรติ์ จะรู้กันเฉพาะในหมู่คนพากย์-เจรจาเท่านั้น เนื่องจากคนพากย์-เจรจามีหน้าที่ในการตีความตัวละครและเนื้อเรื่องในแต่ละตอน แต่ละศึกอย่างละเอียด มิเช่นนั้นก็อาจทำให้การสื่อสารเรื่องราวไปยังผู้ชมเกิดความผิดพลาดคลาดเคลื่อนได้

กล่าวโดยสรุป หลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่ใช้หลักเดียวกัน คือ ต้องรู้ฉันทลักษณ์ ฝึกประคบคำ ฝึกประคบเสียง ฝึกแบ่งพยางค์ ฝึกกระหนกคอ ฝึกผูกคำเจรจา ขณะที่

หลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่แตกต่างกัน คือ ฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจา ฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจา และฝึกการเรียนรู้ประเภทและอายุตัวละคร

ความแตกต่างที่เห็นได้ชัดระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน คือ เรื่องของทำนองและสำเนียงพากย์-เจรจา โดยการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ใช้ทำนองเร็วกว่าการพากย์-เจรจาโขน ประกอบกับการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ใช้สำเนียงอ่อนหวาน ด้วยหลักการทำเสียงขึ้นนาสิก ขณะที่การพากย์-เจรจาโขนใช้สำเนียงดุดัน ขึงขัง ด้วยหลักการกระทุ้งเสียง การลงทรวง และการทำเสียงขึ้นนาสิก ซึ่งผู้วิจัยได้ถอดทำนองพากย์-เจรจาเป็นโน้ตสากล เพื่อแสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนมากยิ่งขึ้น สำหรับการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครเป็นหลักการฝึกพากย์-เจรจาโขนโดยเฉพาะ เนื่องจากการแสดงโขนมีตัวแสดงรำทำบทตามคำพากย์-คำเจรจาด้วย

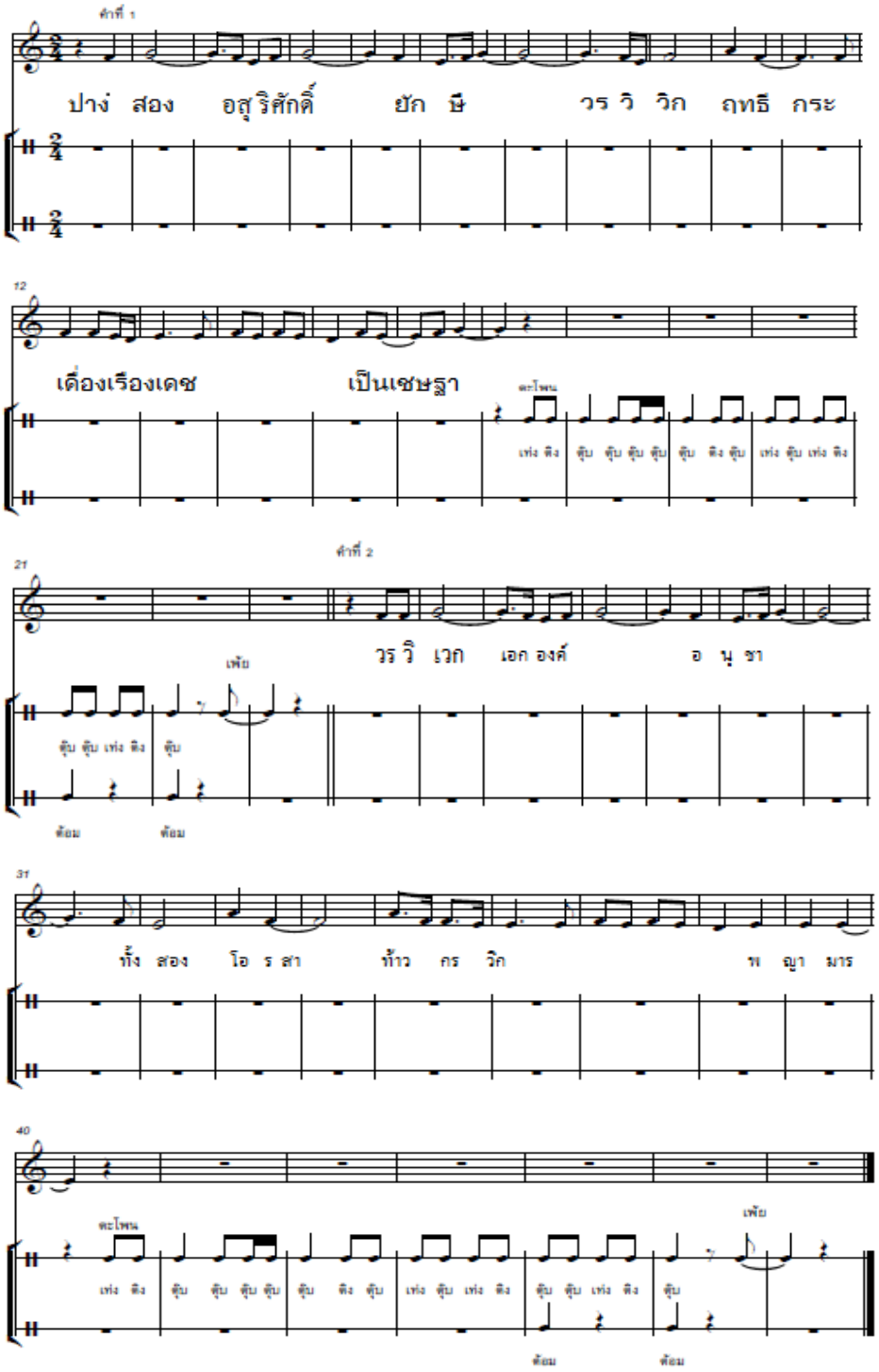
๓.๓.๕ ทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน

<u>เนื้อคำพากย์ในทำนองพากย์ฉบัง</u>

ปางสองอสุริศักดิ์ยักษี วรวิวิกฤทธี
กระเดื่องเรืองเดชเป็นเชษฐา
วรวิเวกเอกองค์อนุชา ทั้งสองโอรสา
ท้าวกรวิกพญามาร

๓.๓.๕.๑ ทำนองพากย์ฉบัง

๓.๓.๕.๑.๑ ทำนองพากย์ฉบัง (หนังใหญ่)

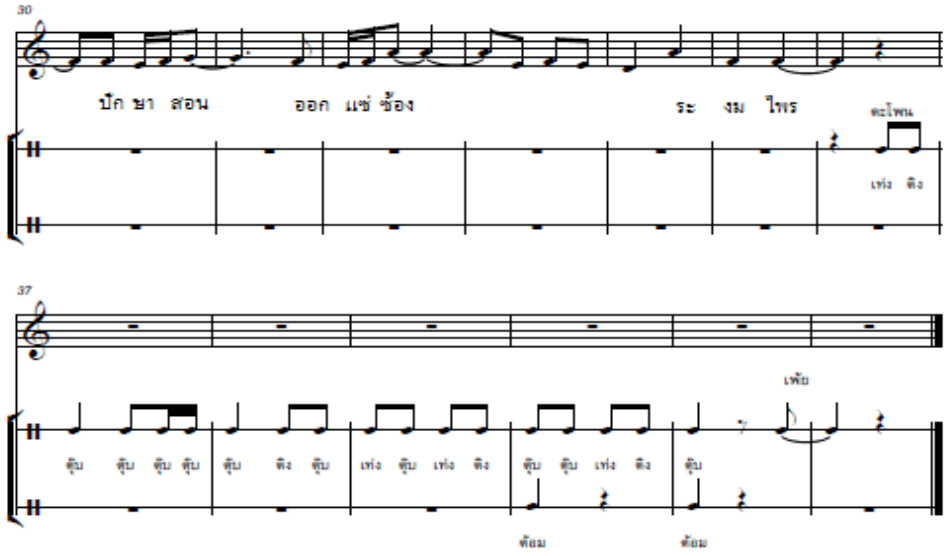


๓.๓.๕.๑.๒ ทำนองพากย์ฉบัง (โขน)

๓.๓.๕.๒ ทำนองพากย์ยานี

<u>เนื้อคำพากย์ในทำนองพากย์ยานี</u>

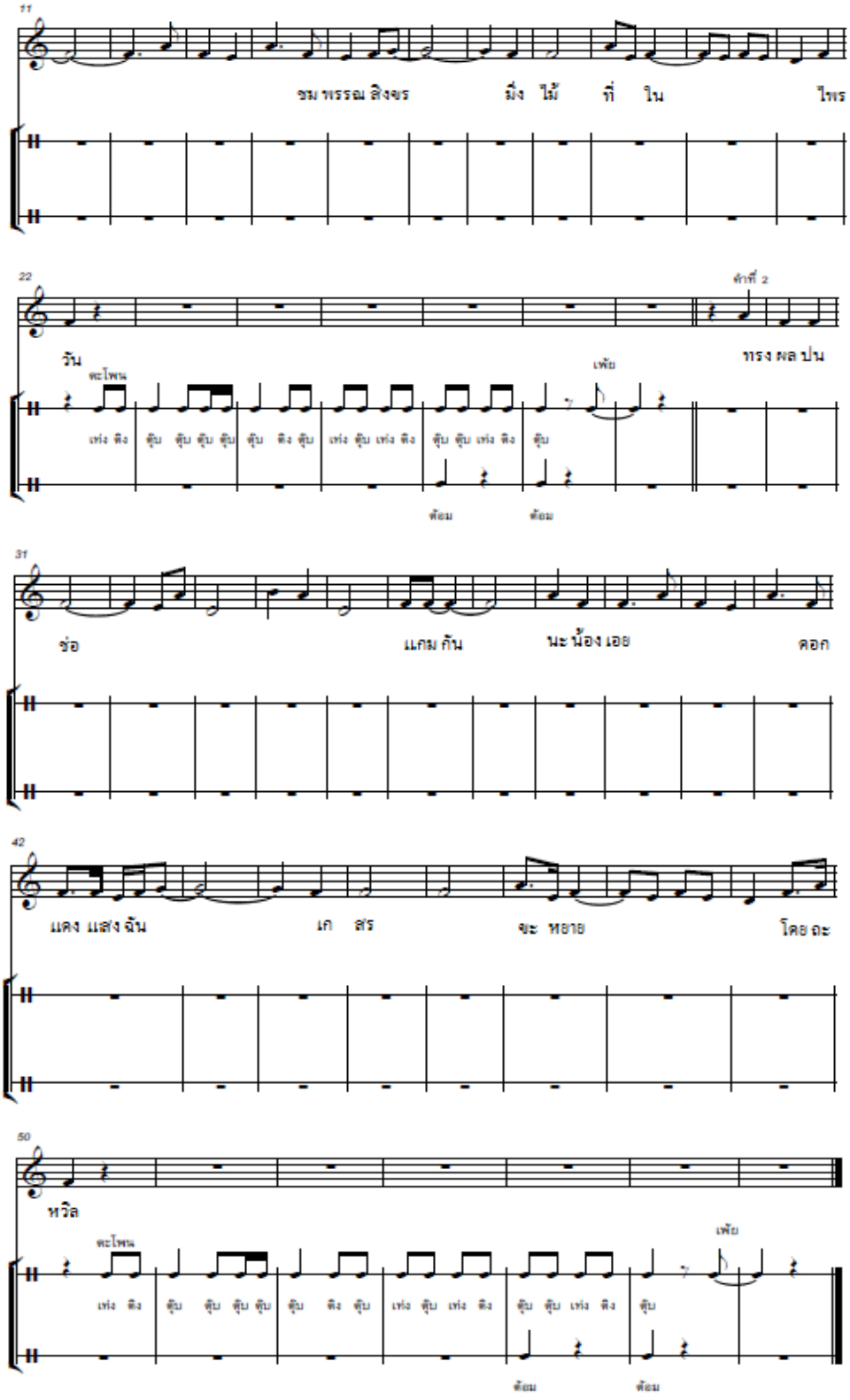
ปางนั้นพระรามราช ผู้ทรงอาสน์ภุชงค์ชาญ
ประจวบจวนพระสุริย์ฉาน จำรัสแสงทิชากร
พระตื่นจากแท่นที่ประทม ให้ร้อนอารมณ์ในอาวรณ์
สดับเสียงปักษาสอน ออกแซ่ซ้องระงมไพร



๓.๓.๕.๓ ทำนองพากย์ชมดง

<u>เนื้อคำพากย์ในทำนองพากย์ชมดง</u>

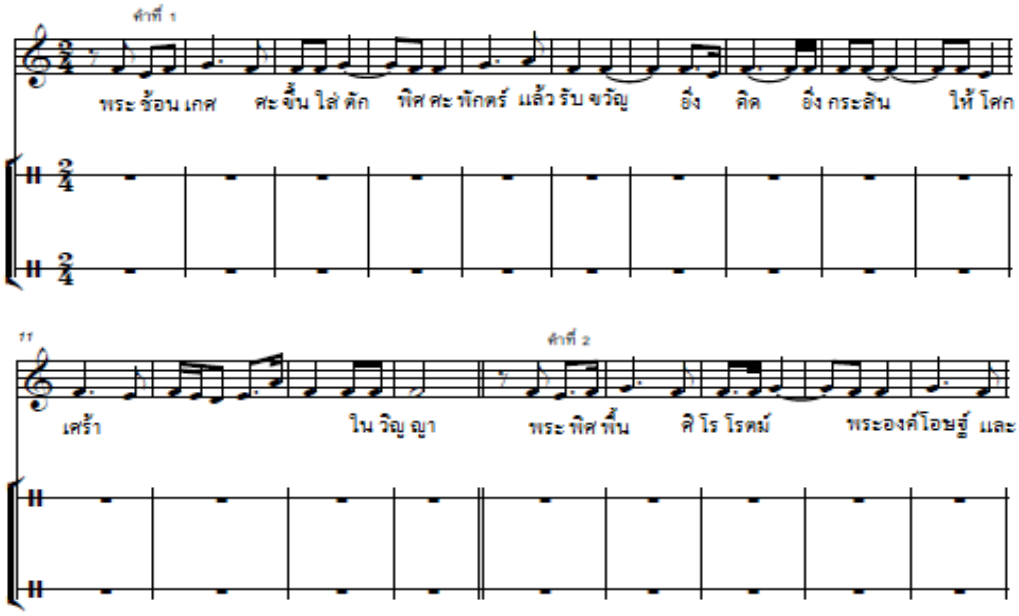
สองกระยัตริย์ข้ามพนัสพเนจร ชมพรรณสิงขร
มิ่งไม้ที่ในไพรวัน
ทรงผลปนช่อแกมกัน ดอกแดงแสงฉัน
เกสรขยายโดยถวิล

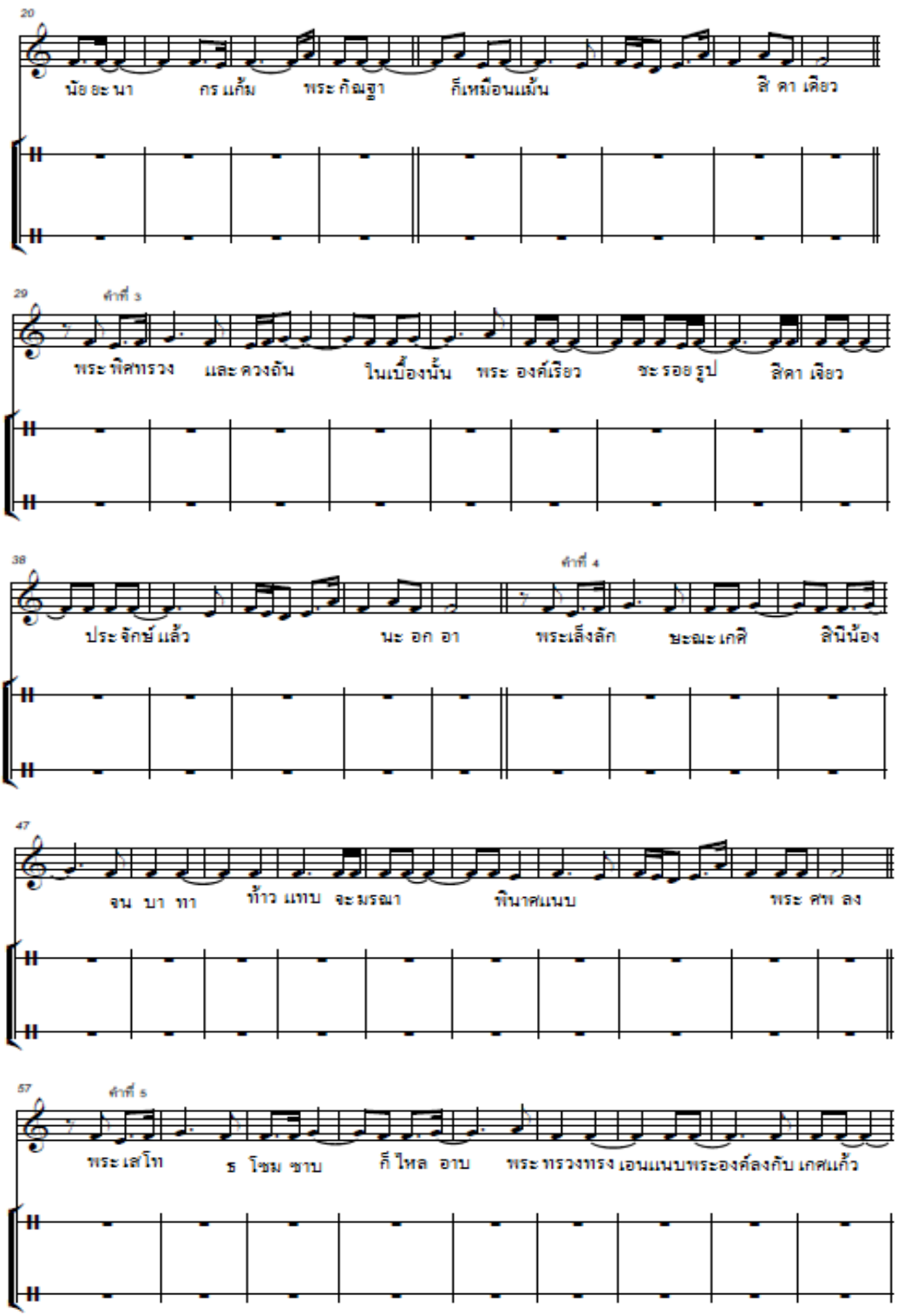

11
ชม พรรณ สิงขร มิ่ง ไม้ ที่ ใน ไพร
22
คำที่ 2
วัน
ทรง ผล ปน
ทะโพน
เพียง
เท่ง พิง ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ พิง ตุ๊บ เท่ง ตุ๊บ เท่ง พิง ตุ๊บ ตุ๊บ เท่ง พิง ตุ๊บ
ต้อม ต้อม
31
ช่อ แกม กัน นะ น้อง เอย ดอก
42
แดง แสง ฉัน เก สร ยะ หยาย โดย ยะ
50
หวิล
ทะโพน
เพียง
เท่ง พิง ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ พิง ตุ๊บ เท่ง ตุ๊บ เท่ง พิง ตุ๊บ ตุ๊บ เท่ง พิง ตุ๊บ
ต้อม ต้อม

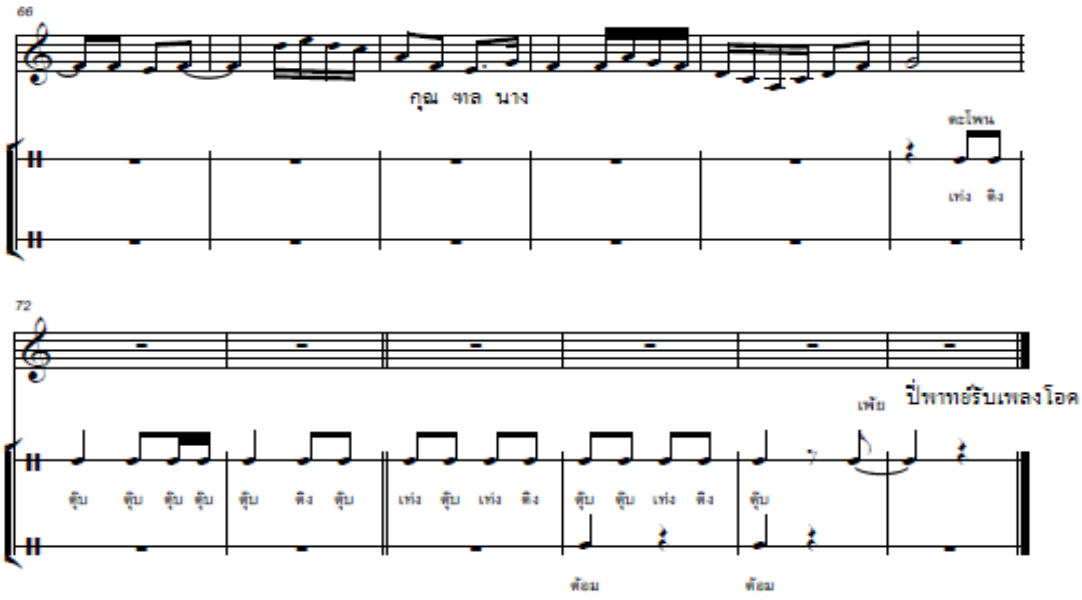
๓.๓.๕.๔ ทำนองพากย์โอ้

<u>เนื้อคำพากย์ในทำนองพากย์โอ้</u>

พระช้อนเกศขึ้นใส่ตัก พิศพักตร์แล้วรับขวัญ
ยิ่งคิดยิ่งกระสัน ให้โศกเศร้าในวิญญา
พระพิศพื้นศิโรโรตม์ พระองค์โอษฐ์และนัยนา
กรแก้มพระกัณฐา ก็แม้นเหมือนสีดาเดียว
พระพิศทรวงและดวงถัน ในเบื้องบั้นพระองค์เรียว
ชะรอยรูปสีดาเจียว ประจักษ์แล้วนะอกอา
พระเล็งลักษณเกศี สินีน้องจนบาทา
ท้าวแทบจะมรณา พินาศแนบพระศพลง
พระเสโทธโซมซาบ ก็ไหลอาบพระทรวงทรง
เอนแนบพระองค์ลง กับเกศแก้วกุณฑลนาง




20
นัย ยะ นา
กร แก้ม
พระ กัณฐา
ก็เหมือนแม้น
สิ คา เดียว
29
คำที่ 3
พระ ทิศทรวง
และ ควงถัน
ในเบื้องนั้น
พระ องค์เรียว
ชะ รอย รูป
สิคา เจียว
38
คำที่ 4
ประ จักษ์ แล้ว
นะ อก อา
พระเส็งลัก
ษะณะ เกสี
สินีน้อง
47
จน บา ทา
ท้าว แทบ จะ มรณา
พินาศแนบ
พระ ศพ ลง
57
คำที่ 5
พระ เสโท
ธ โซม ชาบ
ก็ ไหล อาบ
พระ ทรวงทรง เอนแนบพระองค์ลงกับ เกศแก้ว

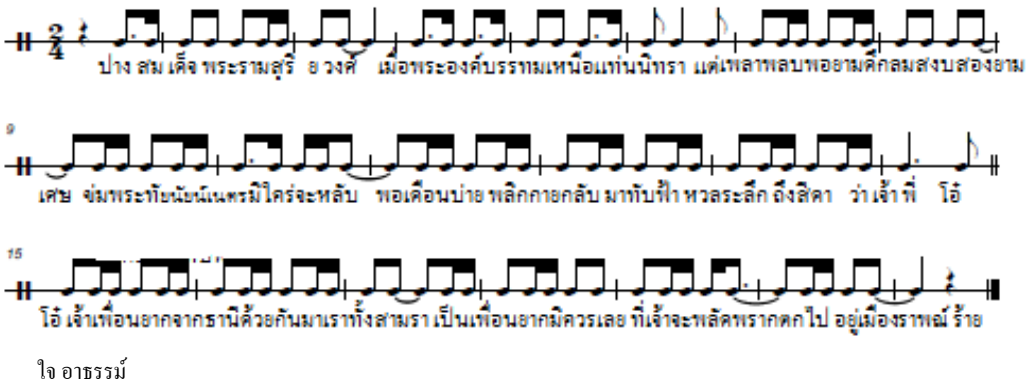


๓.๓.๕.๕ ทำนองเจรจาเท้าความ

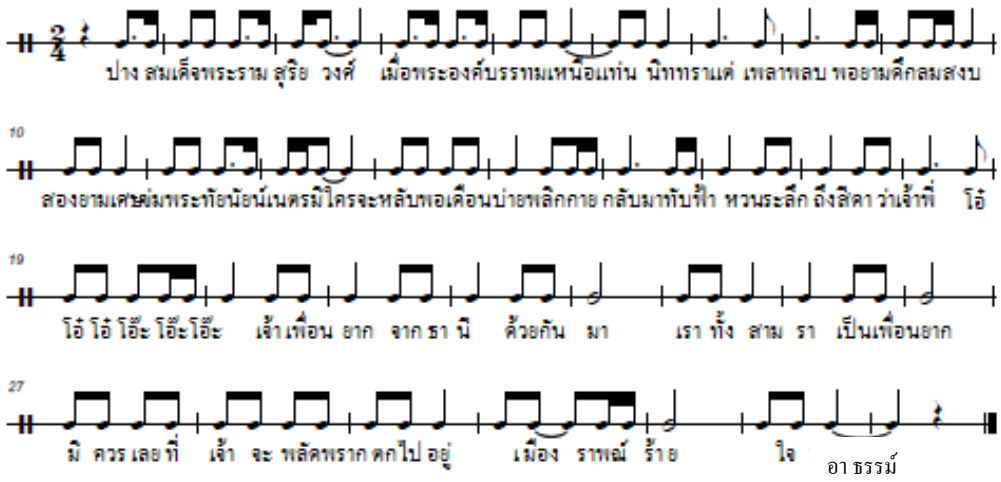
<u>เนื้อคำเจรจาในทำนองเจรจาเท้าความ (หนังใหญ่และโขน)</u>

ปางสมเด็จพระรามสุริย์วงศ์ เมื่อพระองค์บรรทมเหนือแท่นนิทราแต่เพลาพลบ พอยามดึกลมสงบสองยามเศษ ข่มพระทัยนัยน์เนตรมิใคร่จะหลับ พอเดือนบ่ายพลิกกายกลับมาทับฟ้า หวนระลึกถึงสีดาว่าเจ้าพี่ โอ้โอ๋เจ้าเพื่อนยากจากธานีด้วยกันมา เราทั้งสามราเป็นเพื่อนยาก มิควรเลยที่เจ้าจะพลัดพรากตกไปอยู่เมืองราพณ์ร้ายใจอาธรรม์

๓.๓.๕.๕.๑ ทำนองเจรจาเท้าความ (หนังใหญ่)



๓.๓.๕.๕.๒ ทำนองเจรจาเท้าความ (โขน)



ทางตะโพนในการบันทึกโน้ตทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนนี้เป็นทางของครูทองดี ชูสัตย์ สำนักดนตรีไทยวัดกัลยาณมิตร ธนบุรี

จากการบันทึกโน้ตทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ผู้วิจัยพบว่ามีทำนองทั้งสิ้น ๕ ทำนอง ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ยานี ทำนองพากย์ชมดง ทำนองพากย์โอ้ และทำนองเจรจาเท้าความ โดยทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่มีความแตกต่างกันมีอยู่ ๒ ทำนอง คือ ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความ

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า เหตุที่ทำให้ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความระหว่างหนังใหญ่กับโขนแตกต่างกัน น่าจะเป็นเพราะสำเนียงและลีลาในการพากย์ที่เน้นความอ่อนหวานและดุดัน ขึงขังแตกต่างกัน โดยทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความหนังใหญ่จะมีความอ่อนหวาน จังหวะกระชับและคงที่ ขณะที่ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความโขนจะมีความหนักแน่น ดุดัน ขึงขัง จังหวะยืดยาวและไม่คงที่

ทำนองพากย์ยานีใช้สำเนียงและลีลาอ่อนหวานเช่นเดียวกันทั้งในการแสดงหนังใหญ่และโขน ทำนองพากย์ชมดงมีการเอื้อนเสียงทำนองเพลงชมดงในวรรคแรกเช่นเดียวกันทั้งในการแสดงหนังใหญ่และโขน ทำนองพากย์โอ้มีการทิ้งจังหวะให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโอ้ในวรรคสุดท้ายทั้งในการแสดงหนังใหญ่และโขน

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์อาจารย์นิมิต โอสถเจริญ และนายจักรพงษ์ สมพร (สัมภาษณ์, ๑๘ พฤศจิกายน ๒๕๕๔) ซึ่งเป็นนักดนตรี เกี่ยวกับโน้ตสากลจากการบันทึกทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนในครั้งนี้ พบว่า

๑. โน้ตที่บันทึกการพากย์-เจรจาโขนมีจำนวนห้องเพลงมากกว่าการพากย์-เจรจาหนังใหญ่

๒. ความถี่-ความห่างหรือช่วงความสั้น-ยาวของเสียงที่บันทึกด้วยสัญลักษณ์ตัวขาวตัวกลม พบว่าในแต่ละคำหรือในวรรคเดียวกัน การพากย์-เจรจาโขนจะเน้นลากเสียงยาว ขณะที่การพากย์-เจรจาหนังใหญ่จะเน้นกระชับเสียงสั้น

๓. การพากย์-เจรจาหนังใหญ่จะมีจังหวะคงที่มากกว่าการพากย์-เจรจาโขน เพราะการพากย์โขนจะเน้นลวดลายหรือลีลาที่หวือหวา ส่วนการพากย์หนังใหญ่จะเน้นการดำเนินเรื่องราว

๓.๓.๖ ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

คนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจะต้องมีคุณสมบัติและหน้าที่โดยเฉพาะ เช่นเดียวกับตำแหน่งอื่นๆ ในการแสดงหนังใหญ่และโขน เนื่องจากในสมัยโบราณนั้นถือกันว่าคนพากย์-เจรจาเป็น “หัวใจหลักของการแสดง” เพราะต้องรู้เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการแสดงทั้งหมด เป็นผู้ดำเนินเรื่อง ให้สัญญาณแก่คนเชิด (หนังใหญ่) และตัวแสดง (โขน) รวมไปถึงวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบด้วย การแสดงหนังใหญ่และโขนจะสนุกหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับคนพากย์-เจรจาเป็นสำคัญ นอกจากนั้นคนพากย์-เจรจายังเป็นผู้กำกับระยะเวลาในการแสดงอีกด้วย เนื่องจากสามารถตัดต่อคำพากย์-คำเจรจาให้เหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดงได้ ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน มีดังนี้

๓.๓.๖.๑ ต้องรอบรู้เรื่องรามเกียรติ์

ผู้วิจัยได้กล่าวถึงคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนใน หัวข้อ ๓.๒.๑.๓.๓ ว่าต้องมีความรอบรู้ในเรื่องรามเกียรติ์เป็นอย่างดีแล้ว แต่ในทัศนะของครูวีระมีเหมือน มีรายละเอียดเพิ่มเติม ซึ่งได้แก่การตีความเรื่องรามเกียรติ์ ตลอดจนอุปนิสัยใจคอของตัวละครต่างๆ ในเรื่อง ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอข้อมูลที่แตกต่างไปจากหัวข้อข้างต้น

เนื่องจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงหนังใหญ่และโขน คนพากย์-เจรจาจะต้องรู้ลำดับเรื่องราวในแต่ละตอนเป็นอย่างดี เช่น ศึกต่างๆ รวมไปถึงตัวละครในเรื่องทุกตัว ไม่ว่าจะเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง ตลอดจนบรรดาสรรพสัตว์ทั้งหลายในเรื่อง ในกรณีของการแสดงโขน คนพากย์-เจรจาจำเป็นต้องรู้ลึกลงไปถึงอายุของตัวละครนั้นๆ ว่าอยู่ในรุ่นราวคราวใด และมีนิสัยใจคอเป็นอย่างไร หมายความว่าคนพากย์-เจรจาต้องมีความเชี่ยวชาญและมีความรู้แตกฉานในเรื่องรามเกียรติ์ดีแล้ว ตลอดจนเป็นผู้ตีความตัวละครและเรื่องราวเพื่อถ่ายทอดผ่านการพากย์-เจรจา ตัวอย่างเช่น

พระราม เป็นผู้ที่รักทหาร ห่วงใยผู้อยู่ใต้บังคับบัญชา

ทศกัณฐ์ เป็นพระยายักษ์ที่มีนิสัยเย่อหยิ่งจองหอง ถืออำนาจเอาแต่ใจตนเอง แต่เวลาที่จะใช้ให้ใครไปทำศึกสงครามกับอริราชศัตรูหรือต้องการที่จะได้สิ่งของอย่างใดอย่างหนึ่ง ทศกัณฐ์จะปากหวาน ใช้คำพูดคำจาหว่านล้อม และเกรงใจนางมณโฑผู้เป็นมเหสี ทศกัณฐ์ถือคติสำคัญที่ว่า “ไม่โกงแต่ว่าอยากได้” และมีเล่ห์เหลี่ยมมาก

นางสีดา มีนิสัยซื่อสัตย์ เรียบร้อย

หนุมาน เป็นนายทหารที่จงรักภักดี

พิเภก มีนิสัยซื่อสัตย์ หลุกหลิกน้อยกว่าพี่ๆ ของตน เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ

บรรดายักษ์ต่างเมือง เช่น มังกรกัณฐ์ ไมยราพ สัตลุง สัทธาสูร มีนิสัยมุทะลุดุดัน

คนพากย์-เจรจาที่ยังพากย์-เจรจาไม่แข็ง ครูจะมอบหมายให้พากย์ตัวละครฝ่ายพระก่อน เพราะเป็นพื้นฐาน ถ้าพากย์-เจรจาแข็งแล้ว ครูจึงจะมอบหมายให้พากย์-เจรจาตัวละครฝ่ายยักษ์ได้ เพราะต้องใช้เล่ห์เหลี่ยมและคารมคมคายมากกว่า

ดังนั้น ถ้าคนพากย์-เจรจาขาดความรู้ความเข้าใจในเรื่องรามเกียรติ์ ก็จะทำให้พากย์-เจรจาไม่ได้อรรถรส ขาดความน่าสนใจ และอาจทำให้บุคลิกลักษณะของตัวละครผิดเพี้ยนไปด้วย

๓.๓.๖.๒ ไม่ทำให้ภาษาไทยวิบัติ (สำนวนของครูวีระ มีเหมือน)

คนพากย์-เจรจาจะต้องใช้ภาษาไทยให้ถูกต้องตามอักขรวิธี ทั้งเรื่องการออกเสียง (พยางค์) การใช้คำต่างๆ อักษรสูง อักษรกลาง อักษรต่ำ ตลอดจนวรรณยุกต์ หลักสำคัญของการพากย์-เจรจาคือ จะไม่พากย์-เจรจาฉีกคำ เพราะจะทำให้คำๆ นั้นไม่มีความหมาย แต่จะรวบคำหรือแบ่งพยางค์ ด้วยการฝึกประคบคำ ฝึกประคบเสียง และฝึกแบ่งพยางค์ เพื่อให้สื่อความหมายไปยังผู้ฟังได้ครบถ้วน คนพากย์-เจรจาจึงเป็นแบบอย่างในการออกเสียงภาษาไทยที่ถูกต้อง ชัดเจน

๓.๓.๖.๓ ไม่พากย์-เจรจาหยาบโลน

คนพากย์-เจรจาที่ดีจะต้องไม่พากย์-เจรจาหยาบโลน หรือพากย์-เจรจาสองแง่สองง่าม เพราะการเล่นหยาบโลนนั้นเป็นหน้าที่ของตลก โดยคนพากย์-เจรจาสามารถเปิดช่องให้ตลกออกมาเล่นตลกหยาบโลนได้ หรือที่เรียกว่า “เล่นกวนมุก” คนพากย์-เจรจาต้องเลือกใช้ระดับภาษาในการพากย์-เจรจาตามกาละและเทศะของงานนั้น ว่าเป็น “งานวิก งานวัด หรืองานวัง” แต่จะไม่พากย์-เจรจาด้วยถ้อยคำหยาบโลนเป็นอันขาด

๓.๓.๖.๔ ไม่พากย์-เจรจาหักหาญ

ในการแสดงหนังใหญ่และโขน คนพากย์-เจรจาที่เป็นคู่พากย์-เจรจา จะต้องไถ่ถามกันก่อนว่าได้กระทู้ใดบ้าง โดยจะเลือกใช้กระทู้ที่ว่าได้ทั้งคู่ แต่หากคนพากย์-เจรจาไม่ไถ่ถามกันก่อนแล้ว และพากย์-เจรจาหักหาญโอ้อวดอีกฝ่ายหนึ่งจนเสียหน้าเสียชื่อ จะถือว่า “มีนิสัยทราม” ในบางครั้งคนพากย์-เจรจาที่ถูกหักหาญก็จะใช้กระทู้ไม้ตายเข้าต่อสู้ในเชิงฝีปากจนสุดความสามารถ หากคนพากย์-เจรจามีฝีมือและประสบการณ์แตกต่างกันมาก เช่น คนพากย์-เจรจาอาวุโสคู่กับคนพากย์-เจรจาเด็ก ก็จะต้องไม่พากย์หักหาญใส่หรือทำให้อีกฝ่ายหนึ่งเสียหน้าเสียชื่อ เรียกว่า “ไม่เล่นกัดเด็ก”

๓.๓.๖.๕ พากย์-เจรจาประคองผู้เล่น

ในการแสดงโขน คนพากย์-เจรจาจะต้องไถ่ถามตัวแสดงก่อนว่าสามารถรำบทใดได้บ้าง มีฝีมือมากน้อยเพียงใด ถ้าฝีมือยังไม่แข็ง รำไม่ได้ คนพากย์-เจรจาจะต้องพากย์-เจรจาประคองผู้เล่น โดยเลือกผูกคำพากย์-เจรจาสั้นๆ เพื่อให้ตัวแสดงหรือผู้รำทำบทได้ เรียกว่า “ประคองผู้เล่น” ไปด้วยกัน จะไม่ใช้คำพากย์-คำเจรจายาวๆ เพราะจะทำให้ “บทพันตีนพันมือ” คือตัวแสดงรำทำบทไม่ทัน ในบางครั้งคนพากย์-เจรจาจะชำเลืองตาไปมองตัวแสดงเป็นครั้งคราว แต่ไม่ถึงกับ

จ้อง เพราะต้องใช้สมาธิในการพากย์-เจรจาเป็นสำคัญ แต่ก็ต้องพากย์-เจรจาให้สัมพันธ์กับตัวแสดงไปพร้อมๆ กันด้วย

นอกจากตัวแสดงแล้ว คนพากย์-เจรจาจะต้องไถ่ถามนักดนตรีในวงปี่พาทย์ด้วยว่าสามารถบรรเลงเพลงใดได้บ้าง โดยต้องตระเตรียมกันก่อนเริ่มการแสดง เช่น ได้เพลงพื้นอะไรบ้าง บรรเลงเพลงโหมโรงเย็นได้หรือไม่ เป็นต้น คนพากย์-เจรจาก็จะพากย์-เจรจาแล้วเรียกเพลงหน้าพาทย์จากวงปี่พาทย์ในเพลงที่สามารถบรรเลงได้ ช่วยประคองผู้เล่นให้สามารถทำการแสดงให้ราบรื่นได้ในที่สุด

๓.๓.๖.๖ ต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร

สำหรับคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาในข้อนี้ ใช้เฉพาะในการแสดงโขนเช่นเดียวกับการพากย์-เจรจาประคองผู้เล่น เนื่องจากการแสดงโขนมีตัวแสดง คนพากย์-เจรจาจึงต้องรู้ประเภทและอายุของตัวละคร เพื่อให้สามารถพากย์-เจรจาได้เหมาะสมกับการทำบทของตัวแสดงที่แตกต่างกันไป เช่น ยักษ์ใหญ่หรือลิงแก่ จะพากย์-เจรจา ๕ พยางค์ ผู้แสดงจึงทำบทครั้งหนึ่ง ยักษ์เล็กหรือลิงหนุ่ม จะพากย์-เจรจา ๓ พยางค์ ผู้แสดงจึงทำบทครั้งหนึ่ง เป็นต้น

๓.๓.๖.๗ เป็นผู้เรียกเพลงหน้าพาทย์แผลง

นอกจากคนพากย์-เจรจาจะมีหน้าที่หลักในการพากย์-เจรจาในการแสดงหนังใหญ่และโขนแล้ว คนพากย์-เจรจายังมีหน้าที่อีกประการหนึ่งซึ่งมีความสำคัญมาก คือ เป็นผู้เรียกเพลงหน้าพาทย์แผลง การเรียกเพลงหน้าพาทย์แผลงนี้ โขนรับเอาแบบแผนไปจากหนังใหญ่ เพราะในการแสดงหนังใหญ่นั้นไม่มีตัวแสดง ทำให้ไม่มีการรำเพลงหน้าพาทย์ เป็นเพียงการเชิดหรือเต้นตามจังหวะเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น เมื่อคนพากย์-เจรจาเรียกเพลงหน้าพาทย์บ่อยครั้งเข้าก็คงจะเกิดความเบื่อ จึงพลิกแพลงเรียกแผลงออกไป เพื่อทดสอบเชาวน์ปัญญาของนักดนตรีในวงปี่พาทย์

คนพากย์-เจรจาจะให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงใด ต้องยั้งเสียงหรือกระตุกจังหวะเสียก่อน แล้วจึงจะเรียกชื่อเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ การกระตุกจังหวะ จะใช้คำว่า “บัดนั้น” หรือ “บัดนี้” เช่น บัดนั้น เสมอ หรือ บัดนี้ เสมอ ฝ่ายวงปี่พาทย์ก็จะรู้ตัวทันและตั้งเพลงได้ถูกต้อง

ชื่อเพลงหน้าพาทย์แผลงที่ครูวีระ มีเหมือนเคยใช้ในการแสดงหนังใหญ่และโขน

ข้าวตอกแตก	ใช้เรียกแทน	เพลงรัว
โปรยทราย	ใช้เรียกแทน	เพลงกราว

ทวย, เดิน	ใช้เรียกแทน	เพลงเชิด
กระสุนหลวง	ใช้เรียกแทน	เพลงกลม
พญาไล่ไม้	ใช้เรียกแทน	เพลงพญาเดิน
แม่ลูกอ่อนจ่ายตลาด	ใช้เรียกแทน	เพลงเร็ว
คุณยายจ่ายตลาด	ใช้เรียกแทน	เพลงช้า
บาทสกุณี	ใช้เรียกแทน	เพลงเสมอตีนนก
ไม่ได้ไม่เสีย, ไม่ลุ่มไม่ดอน, ไม่สูงไม่ต่ำ	ใช้เรียกแทน	เพลงเสมอ

นอกจากนักดนตรีในวงปี่พาทย์จะต้องรู้เพลงหน้าพาทย์แผลงแล้ว ยังต้องรู้ธรรมเนียมการบรรเลงในการแสดงด้วย เช่น ถ้าคนพากย์-เจรจาเรียกเพลงโปรยทราย ก็ต้องบรรเลงเพลงกราว แต่จะเป็นเพลงกราวนอกหรือเพลงกราวในนั้นต้องดูที่ตัวหนัง (หนังใหญ่) และตัวแสดง (โขน) เป็นหลัก ถ้าเป็นพลลิง ก็บรรเลงเพลงกราวนอก ถ้าเป็นพลยักษ์ ก็บรรเลงเพลงกราวในการแสดงหนังใหญ่แต่โบราณนั้น จะใช้เพลงกราวนอกเพลงเดียวเท่านั้น ใช้บรรเลงทั้งพลลิงและพลยักษ์ แต่ในสมัยหลังมีเพลงกราวในเพิ่มเติมขึ้น และมีธรรมเนียมการบรรเลงที่แตกต่างกัน เพลงหน้าพาทย์แผลงบางเพลงก็มีชื่อเรียกหลายชื่อ เช่น เพลงเสมอ เรียกว่า ไม่ได้ไม่เสีย ไม่ลุ่มไม่ดอน ไม่สูงไม่ต่ำ ซึ่งมีความหมายในทางเดียวกันหมดคือ เสมอ หรือบางเพลงก็ใช้การเปรียบเทียบเพื่อให้เห็นภาพ เช่น เพลงเร็ว เรียกว่า แม่ลูกอ่อนจ่ายตลาด เนื่องจากแม่ลูกอ่อนต้องรีบไปรีบกลับ เป็นห่วงเป็นใยลูก ขณะที่ เพลงช้า เรียกว่า คุณยายจ่ายตลาด เพราะกว่าคุณยายจะไปจะมาต้องใช้เวลานานเป็นต้น หรือเพลงบาทสกุณี ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์แผลงเพลงหนึ่งที่นิยมใช้เรียกกันในปัจจุบันแทนชื่อ เพลงเสมอตีนนก

เพลงเชิด เป็นหลักฐานสำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่ช่วยยืนยันได้ว่าการแสดงหนังใหญ่นั้นมีกำเนิดมาก่อนโขน เพราะเป็นการเรียกชื่อเพลงประกอบการบรรเลงตามจังหวะการเชิดหนังใหญ่ ภายหลังเพลงเชิดก็เป็นเพลงหนึ่งที่ใช้ในการแสดงโขนด้วย

ในปัจจุบันคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนไม่มีบทบาทหน้าที่ในการเรียกเพลงหน้าพาทย์แผลงอีกต่อไปแล้ว เพราะวงปี่พาทย์จะทำการซักซ้อมเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงแต่ละครั้งเป็นอย่างดี อีกทั้งคนพากย์-เจรจาก็จะพากย์-เจรจาไปตามบทของตน ทำให้องค์ความรู้เรื่องเพลงหน้าพาทย์แผลงแทบจะถูกลืมเลือนไปหมดแล้ว

กล่าวโดยสรุป ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน มีอยู่ด้วยกัน ๗ ข้อ คือ ต้องรอบรู้เรื่องรามเกียรติ์ ไม่ทำให้ภาษาไทยวิบัติ ไม่พากย์-เจรจาหยาบโลน ไม่พากย์-เจรจาหักหาญ พากย์-เจรจาประคองผู้เล่น ต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร และเป็นผู้เรียกเพลงหน้าพาทย์แผลง ซึ่งภูมิปัญญาเรื่อง พากย์-เจรจาประคองผู้เล่นและต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครนั้นใช้เฉพาะคนพากย์-เจรจาโขน เนื่องจากในการแสดงโขนมีตัวแสดงรำทำบทด้วย

๓.๓.๗ การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน

จากการวิเคราะห์การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ผู้วิจัยพบว่ามีรูปแบบการสืบทอด ๒ ลักษณะด้วยกันคือ วิธีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูและวิธีครูพักลักจำ

๓.๓.๗.๑. วิธีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครู ครูวีระ มีเหมือนได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูสง่า ศะศิวณิช เพื่อขอรับถ่ายทอดวิชาการพากย์-เจรจาโขน โดยมีครูหยัด เพิ่มสุวรรณ เป็นผู้ฝากฝังให้ ครูวีระ มีเหมือนแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจจริงที่จะเรียนวิชาการพากย์-เจรจาโขน นอกจากการเรียนวิชาความรู้แล้ว ศิษย์ในอดีตต้องคอยปรนนิบัติรับใช้ครูในทุกเรื่อง เช่น เป็นผู้ช่วยประกอบพิธีไหว้ครูครอบครูโขน-ละครของครูสง่า ศะศิวณิช ช่วยทำความสะอาดบ้านเรือนและอยู่ปรนนิบัติรับใช้ครูจนกระทั่งครูสง่า ศะศิวณิชถึงแก่กรรม ด้านวิชาความรู้ด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ครูวีระ มีเหมือน ได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ เพื่อขอรับถ่ายทอดวิชา นอกจากนั้นครูวีระ มีเหมือน ยังได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูหนังใหญ่และครูโขนที่จังหวัดอ่างทองและจังหวัดสิงห์บุรีด้วย ได้แก่ ครูคล้าย ช้างงาม ครูยิ้ม มีแตล และครูไปล่ (ไม่ทราบนามสกุล) เพื่อขอรับถ่ายทอดคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนสำนวนต่างๆ เพิ่มเติม

การสืบทอดองค์ความรู้ด้วยวิธีการฝากตัวเป็นศิษย์ของครูโดยส่วนใหญ่มักจะเป็นไปในลักษณะของการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูคนใดคนหนึ่ง แต่ในกรณีของครูวีระ มีเหมือน เป็นการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูหลายคน แสดงให้เห็นถึงความมุ่งมั่นตั้งใจของครูวีระ มีเหมือน ที่จะศึกษาหาความรู้ให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น

การฝากตัวเป็นศิษย์กับครูนี้เป็นวิธีการหนึ่งที่ครูสามารถพิจารณา “หน่วยก้าน” ของลูกศิษย์ และสามารถอบรมสั่งสอนได้อย่างใกล้ชิด การถ่ายทอดวิชาความรู้มักเป็นไปในรูปแบบของมุขปาฐะ คือ การท่องจำเนื้อคำพากย์-คำเจรจา เมื่อลูกศิษย์ท่องจำได้อย่างแม่นยำขึ้นใจแล้ว ครูจึงจะต่อทำนองให้ แล้วให้พากย์-เจรจาให้ฟัง เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อคำพากย์-คำเจรจาและทำนองพากย์-เจรจาไปพร้อมๆ กัน

ความสัมพันธ์ระหว่างครูกับลูกศิษย์ในระบบเดิมนี้จะเห็นผ่านคำเรียกชื่อ โดยครูวีระ มีเหมือนจะเรียกชื่อครูสง่า ศะศิวณิช ว่า “พ่อหง่า” และเรียกชื่อหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ว่า “พ่อหม่อม” จนติดปาก เพราะครูเปรียบประดุจพ่อคนที่สองนั่นเอง

นอกจากจะได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้แล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังมีรายได้จากงานแสดงในแต่ละครั้งด้วย โดยครูสง่า ศะศิวณิช และหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์จะมอบค่าตอบแทนในแต่ละครั้งให้เป็นประจำ

๓.๓.๗.๒ วิธีครูพักลักจำ นอกจากการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูที่มีความรู้ความสามารถแล้ว ครูวีระ มีเหมือน ยังได้ใช้วิธีครูพักลักจำ โดยมักจดจำคำพากย์-คำเจรจาจากครูพากย์-เจรจาสำนักต่างๆ ที่มีคำพากย์-คำเจรจาสละสลวย เช่น ครูชั้น เสตะวาทิน ครูบก ถนนตก ครูพานัส โรหิตาจล เป็นต้น วิธีครูพักลักจำนี้เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงหนังใหญ่และโขน ตลอดจนการแสวงหาความรู้ด้วยการตามไปชมการแสดงหนังใหญ่และโขนของสำนักต่างๆ ทำให้ครูวีระ มีเหมือนเห็นสำนวนคำพากย์-คำเจรจาที่แตกต่างไปจากสำนักของตน และสามารถเลือกรับปรับใช้ได้ตามความต้องการ

กล่าวโดยสรุป จากการวิเคราะห์การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ผู้วิจัยพบว่ามีรูปแบบการสืบทอดอยู่ ๒ ลักษณะ คือ วิธีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูเพื่อขอรับการถ่ายทอดวิชา และวิธีครูพักลักจำ จากประสบการณ์ในการแสดงและการตามไปชมการแสดงหนังใหญ่และโขนของสำนักต่างๆ ทำให้ครูวีระ มีเหมือนมีองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนอย่างมาก

๓.๓.๘ ปัจจัยที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนในปัจจุบัน

ปัจจุบันครูวีระ มีเหมือน ได้พยายามถ่ายทอดและฝึกฝนการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ให้แก่นักเรียนที่โรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี ซึ่งมีนักเรียนเพียงคนเดียวที่เข้ารับการฝึกฝน คือ เด็กชายอภิวัฒน์ ทรัพย์เจริญ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๒ ครูวีระ มีเหมือนได้พยายามฝึกฝนด้วยขั้นตอนและหลักการตามแบบโบราณที่โบราณาจารย์ได้ถ่ายทอดมา เริ่มตั้งแต่ฝึกเจรจาจัดทัพ เจรจาพักทัพ เจรจาพิเภกทูล และเริ่มพากย์ฉบัง (พากย์สองกองคอยเหตุ) แต่ยังไม่สามารถฝึกว่าทำนองและฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจาได้

ครูวีระ มีเหมือน ได้ถ่ายทอดและฝึกฝนการเชิดหนังใหญ่เป็นหลัก เพราะฝึกฝนได้ง่ายกว่าขณะที่การพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ผู้ฝึกฝนต้องเป็นคนที่ตั้งใจและเอาจริงเอาจัง เนื่องจากต้องสั่งสมประสบการณ์มาก และต้องมีความจำดี สามารถท่องจำคำพากย์-คำเจรจาได้ด้วย ส่วนการพากย์-เจรจาโขนนั้น ครูวีระ มีเหมือน ยังไม่เคยถ่ายทอดและฝึกฝนให้แก่ลูกศิษย์คนใด

ผู้วิจัยพบว่า ปัจจัยที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจากครูวีระ มีเหมือนในปัจจุบัน มีอยู่ด้วยกัน ๓ ประการ คือ ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด และปัจจัยเรื่องสภาพการแสดง

๓.๓.๘.๑ ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด

ครูวีระ มีเหมือน เป็นครูแนวอนุรักษ์นิยม (conservative) ที่รักษาจารีตแบบแผนในการถ่ายทอดองค์ความรู้โบราณอย่างเคร่งครัด ไม่ยอมให้เกิดความผิดเพี้ยน เพราะถือว่า “ผิดครู” ครูวีระ มีเหมือนจึงเลือกผู้สืบทอดที่มีความสามารถสูง และต้องเป็นคนตั้งใจจริง อดทน เอาจริงเอาจัง และไว้วางใจได้ เพื่อมาขอรับการถ่ายทอดวิชาต่อจากครู

> “ถามว่าครูมีอะไรใหม่มั้ย ตอบได้ว่า ไม่มี ของครูบาอาจารย์ที่มีอยู่นี้ ครูยังรักษาไม่หมดเลย แล้วจะให้คิดใหม่ ทำใหม่นี่ ทำไม่ได้ ของครูบาอาจารย์ยังทำไม่เสร็จเลย หนังห้าหกร้อยตัว ครูจะทำให้เสร็จก่อน”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๔)

> “เคยมีผู้ว่าจ้างมาหาไปงาน ขณะที่ตกลงกันอยู่ในสนนราคาว่าต้องเล่นเร็วๆ นะ จะดูจะฟังเรื่อง ครูก็เลยตอบว่าเอาหนังสือไปอ่านเสียก่อนนะ แล้วค่อยมาหาโขนหาหนัง ถ้าจะให้เล่นเร็วๆ เป็นการทำลายศิลปะของชาติ ที่นี่จะรับเงินไม่ได้ ให้ไปหาที่อื่นเถอะ”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๔)

ผู้วิจัยพบว่าปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอดเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนในปัจจุบัน เนื่องจากครูวีระ

มีเหมือน มีความเคร่งครัดในแบบแผนการถ่ายทอดองค์ความรู้ และไม่สามารถประยุกต์การถ่ายทอดในรูปแบบอื่นๆ ที่ผิดเพี้ยนได้ เพราะถือว่าเป็นการทำลายศิลปะของชาติ และถือเป็นการไม่เคารพในแบบแผนของโบราณาจารย์ ส่งผลให้ขาดผู้สืบทอดองค์ความรู้ดังกล่าวในที่สุด

๓.๓.๘.๒ ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด

ในการศึกษาทางด้านศิลปะการแสดงนั้น นอกจากผู้เรียนจะต้องมีวินัย ความรับผิดชอบ และความอุตสาหะอย่างมากแล้ว ยังต้องได้รับความไว้วางใจจากครูผู้ถ่ายทอดวิชาด้วย ผู้สืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกหัดยาวนาน จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ตลอดจนหลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน พบว่ามีขั้นตอนและหลักการมากมาย ที่สำคัญคือต้องอาศัยประสบการณ์ในการแสดงสูง นอกจากผู้สืบทอดจะต้องท่องจำคำพากย์-เจรจาได้อย่างแม่นยำแล้ว ยังต้องรู้ทำนองพากย์-เจรจาที่แตกต่างกันระหว่างหนังใหญ่กับโขน หลักการท่องจำนี้ในปัจจุบันได้เปลี่ยนรูปแบบเป็นการอ่านจากตัวบท ซึ่งการพากย์-เจรจาโดยอ่านจากตัวบทนั้น จะทำให้คนพากย์-เจรจาไม่เกิดอารมณ์ ส่งผลให้การแสดงขาดความสนุกสนานและขาดความมีชีวิตชีวา อีกทั้งยังเป็นการจำกัดความสามารถของคนพากย์-เจรจาให้น้อยลงไปอีกด้วย

> “ก็อยากให้มีคนมาเรียน แต่ไม่มีใครอยากมาอยู่เพื่อศึกษาร่ำเรียนจริงจังเพื่อจะเป็นนักแสดงโขนหรือหนังใหญ่จริงๆ บางคนมาเรียนพอให้ได้วิชาความรู้แค่พอแสดงได้ แล้วก็หายไปเลย”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๑ มิถุนายน ๒๕๕๔)

ผู้วิจัยพบว่า ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอดนี้ เป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้ไม่มีการสืบทอดองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาจากครูวีระ มีเหมือน ลูกศิษย์ของครูวีระ มีเหมือน ส่วนใหญ่จะมาเรียนการฝึกเชิดหนังใหญ่และการทำหัวโขนมากกว่า ทำให้ในอนาคตหากขาดผู้สืบทอด องค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่นี้ก็มีแนวโน้มสูงที่จะสูญหาย

๓.๓.๘.๓ ปัจจัยเรื่องสภาพการแสดง

ในปัจจุบันการแสดงหนังใหญ่และโขนไม่ได้รับความนิยมเช่นในอดีต ผู้ที่สนใจจะศึกษาค้นคว้าศาสตร์ดังกล่าว มักทำในลักษณะของงานวิชาการ ไม่ใช่ทำเพื่อประกอบอาชีพอย่างสมัยก่อน

ปัจจุบันการแสดงหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือนมีน้อยลง เพราะมีค่าใช้จ่ายสูง ทั้งค่านักแสดง ค่าวงปี่พาทย์ ค่าเดินทาง มีพื้นที่ในการแสดงน้อยลง ประกอบกับผู้ชมเองก็ขาดความรู้ ความเข้าใจ และความสนใจที่จะชมมหรสพเช่นนี้ มีเพียงกลุ่มเยาวชนที่สนใจสืบทอด และกลุ่มผู้ใหญ่บางส่วนเท่านั้นที่ยังคงให้ความสนใจ แม้แต่หนังใหญ่ที่อยู่ในความดูแลของวัดต่างๆ ซึ่งเป็นของเอกชน เช่น วัดขนอน จังหวัดราชบุรี วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี และวัดบ้านดอน จังหวัดระยอง ก็มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการพากย์-เจรจา การเชิด เพื่อให้เหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมและระยะเวลาในการแสดง โดยเฉพาะกลุ่มผู้ชมที่ไม่มีพื้นฐานเรื่องรามเกียรติ์มาก่อน ทำให้บ่อยครั้งการแสดงหนังใหญ่เป็นการเล่าเรื่องย่อของตอนนั้นๆ และมีการพากย์-เจรจาเป็นส่วนประกอบ

> “แสดงครั้งสุดท้าย เมื่อห้าปีมาแล้ว งานนั้นก็รับตั้ง ๔๐๐,๐๐๐ บาท แล้วอย่างนี้ใครมันจะมีเงินมาลงทุน คนสมัยนี้สามารถหาซื้อเทปหนังมาดูกันได้ทั้งบ้านก็จ่ายไม่ถึง ๑๐๐ บาท แถมเดี๋ยวนี้จะหาคณะแสดงดีๆ ก็แทบไม่เหลือแล้ว”
>
> (วีระ มีเหมือน, สัมภาษณ์, ๑๑ มิถุนายน ๒๕๕๔)

จะเห็นได้ว่าการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหนังใหญ่ในปัจจุบันมุ่งเน้นไปที่ตัวหนัง แต่ยังขาดมิติของการอนุรักษ์องค์ความรู้อื่นๆ ที่อยู่กับตัวศิลปิน เช่น การพากย์-เจรจา ลำดับขั้นตอนในการแสดง พิธีกรรมในการแสดง เป็นต้น องค์ความรู้เหล่านี้กำลังใกล้จะสูญหาย ดังนั้นจึงมีความจำเป็นเร่งด่วนที่จะต้องบันทึกองค์ความรู้อื่นๆ เหล่านี้ นอกเหนือจากการอนุรักษ์ตัวหนัง

ขณะที่ศิลปะการแสดงโขนในปัจจุบัน ได้มีการอนุรักษ์ สืบทอดกันมากขึ้น ทำให้ไม่น่าวิตกกังวลมากนัก นอกจากหน่วยงานหลักอย่างกรมศิลปากรจะมีหน้าที่ในการฝึกหัดและจัดการแสดงอย่างต่อเนื่องเป็นประจำตลอดปีแล้ว หน่วยงานเอกชน ตลอดจนหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยว ก็ได้มีการจัดการแสดงอย่างต่อเนื่องเช่นเดียวกัน เพราะโขนได้กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของประเทศไทยไปแล้ว แต่ประเด็นที่น่าสนใจคือ รูปแบบการแสดงโขนในอดีตที่ใช้การพากย์-เจรจาในการดำเนินเรื่องเพียงอย่างเดียวนั้น อาจเรียกได้ว่าสูญหาย

ไม่หลงเหลืออยู่ แม้แต่การแสดงโขนกลางแปลงของกรมศิลปากรก็มีลักษณะเป็น “โขนทางละคร” จึงอาจมีความจำเป็นในการฟื้นฟูการแสดงโขนตามแบบแผนโบราณ ผู้วิจัยเชื่อว่าผู้ชมคงให้ความสนใจไม่แพ้กัน ขณะเดียวกันองค์ความรู้ทางด้านการพากย์-เจรจาโขนยังคงมีการฝึกหัดถ่ายทอดกันอยู่ ซึ่งสมควรที่จะต้องรักษารูปแบบหรือลักษณะเฉพาะของแต่ละสำนักไว้ ไม่ใช้มาตรฐานใดมาตรฐานหนึ่งไปกำกับควบคุมให้มีการพากย์-เจรจาเป็นแบบเดียวกันทั้งหมด เพราะจะทำให้ลักษณะเฉพาะของแต่ละสำนักนั้นหายไป และหาสายการสืบทอดจากครูตามแบบแผนโบราณไม่ได้ด้วย

เนื่องจากครูวีระ มีเหมือนเห็นว่ามีการสืบทอดองค์ความรู้ด้านการพากย์-เจรจาโขน ประกอบกับมีการแสดงโขนอยู่มากพอสมควรแล้ว จึงได้ให้ความสำคัญกับการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และการแสดงหนังใหญ่เป็นหลัก

กล่าวโดยสรุป ปัจจุบันครูวีระ มีเหมือนยังคงสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่ให้แก่นักเรียนของโรงเรียนเทศบาล ๔ (รักษ์เมืองสิงห์) จังหวัดสิงห์บุรี แต่เป็นเพียงการฝึกหัดขั้นพื้นฐานด้วยคำพากย์-คำเจรจาง่ายๆ เพื่อใช้แสดงสาธิตตามงานต่างๆ ขณะที่การพากย์-เจรจาโขนนั้นปัจจุบันครูวีระ มีเหมือนยังไม่เคยถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์คนใด

ผู้วิจัยพบว่า ปัจจัยที่ทำให้การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนไม่ประสบผลสำเร็จนั้น มีอยู่ด้วยกัน ๓ ประการ คือ ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด และปัจจัยเรื่องสภาพการแสดง

ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด ผู้วิจัยพบว่าครูวีระ มีเหมือนเป็นครูโบราณที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามขั้นตอนและหลักการฝึกอย่างเคร่งครัด ไม่สามารถประยุกต์การถ่ายทอดในรูปแบบอื่นๆ ที่ผิดเพี้ยนได้ เนื่องจากถือเป็นการ “ผิดครู” และผิดแบบแผนที่โบราณาจารย์ได้ถ่ายทอดไว้ นอกจากนั้นครูวีระ มีเหมือนยังเลือกผู้สืบทอดที่มีความตั้งใจจริง อดทน และไว้วางใจได้ เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ดังกล่าวด้วย

ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด ผู้วิจัยพบว่าคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจะต้องได้รับการฝึกหัดตามขั้นตอนและหลักการที่ถูกต้องจากครู ซึ่งจะทำให้ได้ทั้งคำพากย์-คำเจรจาและทำนองพากย์-เจรจา แต่เนื่องจากมีหลักการฝึกและขั้นตอนหลายขั้นตอนประกอบกับต้องอาศัยประสบการณ์ในการแสดงสูง ทำให้ผู้สืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนอย่างจริงจังนั้น แทบจะไม่มีเหลืออยู่แล้ว ขณะเดียวกันเท่าที่มีการฝึกหัดก็เป็นไปลักษณะของการท่องจำเพื่อใช้แสดงสาธิตตามงานต่างๆ จึงมีแนวโน้มว่าในอนาคตจะขาดผู้สืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจากครูวีระ มีเหมือนในที่สุด

ขณะที่การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามสถานที่ต่างๆ นั้นก็อยู่ในสภาพที่ไม่แตกต่างกันเท่าใดนัก ส่วนหนึ่งอาจมาประสบการณ์ที่ต้องสั่งสมและต้องมุ่งมั่น เอาจริงเอาจังทางด้านนี้โดยเฉพาะ เห็นได้จากการแสดงหนังใหญ่และโขนทั่วไปนั้น คนพากย์-เจรจาส่วนใหญ่จะเป็นผู้อาวุโสรุ่นครูบาอาจารย์ทั้งสิ้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าในอนาคตผู้สืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จะหมดไปอย่างแน่นอน เพราะแม้แต่การแสดงหนังใหญ่ในบางแห่งก็ได้ฝึกหัดพากย์-เจรจาตามแบบแผนการพากย์-เจรจาโขนแล้ว ขณะที่การพากย์-เจรจาโขนยังคงมีผู้สืบทอดอยู่โดยเฉพาะในสถานศึกษาหลักของกรมศิลปากร อย่างวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ยังคงมีหลักสูตรการพากย์-เจรจาโขนอยู่ แต่เมื่อเปรียบเทียบจำนวนผู้สืบทอดองค์ความรู้สาขานี้กับการฝึกหัดโขนตามเหล่าพระ นาง ยักษ์ ลิง ก็ยังนับว่ามีน้อยอยู่มาก

ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ รูปแบบการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยนไปจากแบบแผนโบราณ การแสดงหนังใหญ่มีพื้นที่แสดงน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด เยาวชนรุ่นใหม่แทบไม่รู้จัก อีกทั้งการแสดงส่วนใหญ่มักเป็นการสาธิตการเชิด หรือการอนุรักษ์ตัวหนังด้วยการจัดแสดงนิทรรศการ การจัดสร้างพิพิธภัณฑ์เป็นหลัก การพากย์-เจรจาหนังใหญ่บางแห่งจึงปรับเปลี่ยนรูปแบบไปมาก เรียกว่า “ผิดเพี้ยน” ไปจากแบบแผนเลยทีเดียว นอกจากนั้น เมื่อผู้ชมไม่มีความรู้เรื่องรามเกียรติ์ ทำให้คนพากย์-เจรจาต้องเล่าเรื่องย่อในตอนนั้นๆ บ่อยครั้งเข้าการพากย์-เจรจาจึงกลายเป็นส่วนประกอบของการแสดงไป นอกจากนี้การแสดงโขนในปัจจุบันก็มีรูปแบบการแสดงเป็นโขนทางละคร ทำให้แบบแผนการแสดงโขนอย่างเก่า หรือโขนทางหนังสูญหายไปแล้ว ส่งผลให้คนร้องเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง คนพากย์-เจรจามีความสำคัญน้อยลง บทที่ใช้ในการพากย์-เจรจาก็มีการจัดทำไว้สำเร็จรูปสำหรับการแสดงในแต่ละตอนแล้ว ทำให้คนพากย์-เจรจามีบทบาทและความสำคัญน้อยลง จากที่เคยเป็น “หัวใจสำคัญของการแสดง” ทั้งสองประเภทนี้

กล่าวโดยสรุป ในบทที่ ๓ นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ในแง่ประวัติและองค์ประกอบสำคัญ รวมทั้งศึกษาองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ในด้านประเภทของการพากย์-เจรจา ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจา หลักการฝึกพากย์-เจรจา ทำนองพากย์-เจรจา รวมทั้งภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้วิเคราะห์รูปแบบการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน พบว่ามี ๒ รูปแบบ คือ วิธีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูและวิธีครูพักลักจำ และได้วิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดองค์ความรู้ดังกล่าวในปัจจุบัน พบว่ามีอยู่ด้วยกัน ๓ ปัจจัย คือ ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด และปัจจัยเรื่องสภาพการแสดง

บทที่ ๔
การศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน

ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้ศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน โดยผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงความสำคัญและเนื้อเรื่องย่อของการแสดงหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ในเบื้องต้นก่อน

๔.๑ การแสดงหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่)

รามเกียรติ์เป็นวรรณคดีที่มีเนื้อหาและรายละเอียดที่ยืดยาว วิจิตรพิสดาร ในการแสดงหนังใหญ่และโขนจะมีการเลือกตอนใดตอนหนึ่งของเรื่องมาแสดง ในโอกาสสำคัญๆ จึงจะแสดงติดต่อกันหลายตอน และขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ที่ว่าจ้างไปแสดง หากแต่ความนิยมส่วนใหญ่มักจะเลือกตอนที่มีการรบทัพจับศึกของตัวละคร เพราะขบวนกองทัพของทั้งสองฝ่ายสามารถสร้างความตื่นเต้น เร้าใจ และเรียกความสนใจจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี จึงอาจกล่าวได้ว่าการแสดงหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์นิยมเล่นตอนรบทัพจับศึกมากกว่าตอนอื่นๆ อีกทั้งยังสัมพันธ์กับโครงเรื่องหลักอย่างการทำสงครามระหว่างฝ่ายมนุษย์กับฝ่ายยักษ์ เช่น ศึกกุมภกรรณ ศึกอินทรชิต ศึกไมยราพณ์ ศึกวิรุญจำบัง ศึกนาคบาศ เป็นต้น พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (๒๕๑๗: ๒๓๖-๒๓๗) ได้กล่าวถึงความนิยมตอนรบทัพจับศึกในเรื่องรามเกียรติ์ไว้ว่า

> เรื่องรามเกียรติ์ของไทยก็ยาวเหมือนกัน แต่ไม่เหมือนรามายณที่ตรงของเขายาวด้วยคำพูดของแต่ละฝ่ายที่ออกมารบกันหรือออกมาแสดงบทบาทต่างๆ ของเราแม้ไม่ใคร่พูดมาก ดั่งนั้นก็ยาวอยู่ที่การเล่าถึงวิธีที่ต่างฝ่ายต่างตระเตรียมรบ วิธีรบกันและผลของการรบนั้นๆ เช่น ทุกๆ คราวที่จะรบกันมักจะเริ่มต้นด้วยทศกัณฐ์ปรารภหาใครออกไปรบแล้วก็ให้ไปเชิญมา มีการรับรองเลี้ยงดูแล้วจัดทัพ แม่ทัพก็แต่งองค์ทรงเครื่อง แล้วเล่าถึงพาหนะทรงของแม่ทัพ ต่อจากนี้ก็เปลี่ยนไปกล่าวถึงฝ่ายพระรามที่อยู่ใน

> ค่าย ได้ยินเสียงทัพยักษ์โห่ร้อง พระรามจึ่งถามพิเภกว่าใครยกมา แล้วก็จัดทัพออกไปต่อสู้ ส่วนแม่ทัพนั้นจะเป็นพระรามเองหรือพระลักษณ์ก็ตาม ก็ตั้งกองสรงน้ำทรงเครื่องออกตรวจพล และเล่าถึงพาหนะทรง แล้วจึ่งจะเล่าถึงการรบ แต่ละศึกย่อมกินความยืดยาวดั่งพรรณนามาฉะนี้ และนอกจากการศึกใหญ่ (สองเรื่องตรงกัน) เช่นศึกกุมภกรรณและศึกอินทรชิตแล้ว ของเรายังมีญาติวงศ์เพื่อนฝูงของทศกัณฐ์มาทำศึกย่อยแทรกระยะหรือขัดตาทัพบ้างเนืองๆ ซึ่งไม่ใคร่จะมีในรามายณ เหตุฉะนี้ ศึกลงกาของเราจึ่งยาวเหมือนกัน

จะเห็นว่าในการทำสงครามต่อสู้ระหว่างฝ่ายมนุษย์กับฝ่ายยักษ์นั้น ทศกัณฐ์จะใช้ญาติวงศ์เพื่อนฝูงของตนออกต่อสู้เสมอ บางครั้งก็ออกรบด้วยตัวเอง ศึกที่ทศกัณฐ์ออกรบเองจะมีความยิ่งใหญ่ เกรียงไกรมากกว่าศึกอื่นๆ เพราะต้องมีการจัดทัพใหญ่โต ในฐานะทัพของกษัตริย์

ความโดดเด่นของตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) นี้จึงเหมาะสมอย่างยิ่งที่จะนำไปแสดงหนังใหญ่และโขน ซึ่งต้องใช้พื้นที่ในการแสดงมาก และใช้จำนวนคนแสดงมากด้วย ดังปรากฏว่าคณะหนังใหญ่ที่หลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน ได้แก่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี และวัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี พบตัวหนังชุดศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) รวมอยู่ด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นความนิยมในอดีตได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นก็ยังพบว่าคนพากย์-เจรจาสามารถจดจำคำพากย์-คำเจรจาในตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ได้ เช่น นายละออ ทองมีสิทธิ์ คนพากย์-เจรจาหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี ซึ่ง ผะอบ โปษะกฤษณะ ผู้ลงพื้นที่เก็บข้อมูล (๒๕๒๐: ๒๘) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> ผู้พากย์ในวันแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ นั้น คือ นายละออ ทองมีสิทธิ์ ซึ่งได้เคยพากย์มาตั้งแต่อายุ ๑๕ ปี มีความจำดีมาก ทั้งบทเจรจาและบทพากย์ สามารถพากย์ได้ตลอด ๓ ชั่วโมง ปกติจะมีคนพากย์ ๒ ฝ่าย คือฝ่ายลงกาและฝ่ายพลับพลา แต่ถ้าผู้พากย์ไม่ทันกันแล้ว รสชาติของเรื่องจะหมดไป ตอนที่เล่นนั้นไม่ค่อยจะได้เล่นบ่อย ผู้พากย์คนอื่นไม่ค่อยแม่น นายละออจึงรับพากย์ทั้งสองฝ่าย

นอกจากนั้น ผะอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๒๐: ๒๘) ยังได้วินิจฉัยคุณค่าของบทพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ตอนศึกทศกัณฐ์ ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ไว้ด้วยว่า

> ข้อความตอนนี้ไม่ยาวนัก แต่มีคุณค่าตรงบทพากย์ที่มีตามแบบฉบับบทพากย์หนังทุกประการ คำประพันธ์ที่เป็นบทเจรจาก็ไพเราะ และยังมีรสต่างๆ กัน ทั้งขบขัน เย้ยเยาะ ตัดพ้อต่อว่า ฯลฯ ในด้านการรบก็ได้เห็นวิธีจัดทัพอย่างละเอียดถ้อยคำไพเราะ น่าจะนำไปใช้พากย์เล่นได้อย่างดี

หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ก็นิยมเล่นตอนนี้เช่นเดียวกัน เนื่องจากมีตัวหนังอยู่ครบชุด และนิยมนำมาแสดงจนกลายเป็นความเชี่ยวชาญเฉพาะของคณะหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ดังที่ อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (๒๕๔๒: ๔๘) กล่าวถึงความสำคัญของตอนนี้ไว้ว่า

> ศึกใหญ่ (ศึกทศกัณฐ์ ครั้งที่ ๕) เป็นตอนที่นิยมแสดงบ่อยครั้ง เนื่องจากตัวหนังในตอนที่แสดงสมบูรณ์ครบทุกตัวและเนื้อหาของเรื่องน่าสนใจ ผนวกกับผู้พากย์มีความชำนาญในบทพากย์ตอนนี้มากที่สุด

ผู้วิจัยสรุปได้ว่านอกจากความเชี่ยวชาญในการพากย์-เจรจาของคนพากย์-เจรจาแล้ว ตัวหนังใหญ่ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ตอน ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) นี้ยังคงสามารถจัดแสดงได้อยู่ ขณะที่การแสดงโขนในปัจจุบันนั้นได้พัฒนาเป็น “โขนทางละคร” จึงนิยมกระบวนร้องและกระบวนรำที่สวยสดงดงามมากกว่า เช่น ตอนพระรามตามกวาง ตอนนางลอย เป็นต้น ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ซึ่งมีลักษณะเป็น “โขนทางหนัง” จึงไม่ได้มีการจัดแสดงบ่อยครั้งนัก ในการแสดงโขนมักเรียกชื่อตอนดังกล่าวว่า “ศึกทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร”

อย่างไรก็ตาม ครูวีระ มีเหมือนยังได้สืบทอดกระบวนเล่นหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) มาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเป็นตอนที่มีความเชี่ยวชาญในการพากย์-เจรจามากที่สุด ประกอบกับมีตัวหนังใหญ่และเครื่องโขนที่ใช้แสดงในตอนนี้ครบชุด

๔.๒ เนื้อเรื่องย่อรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่)

เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) กล่าวถึงการทำสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ หลังจากกองทัพของฝ่ายเมืองลงกาพ่ายแพ้ให้กับกองทัพของฝ่ายพระรามสองกองคอยเหตุ นายทหารลาดตระเวนของฝ่ายเมืองลงกาเข้ามารายงานผลการศึกให้ทศกัณฐ์ทราบ ทศกัณฐ์เสียใจและโกรธแค้นเป็นอย่างมาก จึงต้องการออกทำศึกครั้งนี้ด้วยตนเอง โดยสั่งให้มโหทรจัดทัพนำกองทหารออกทำสงครามกับฝ่ายพระราม กล่าวถึงฝ่ายพระรามเมื่อได้ยินเสียงโห่ร้องของกองทัพทหารที่ยกมาใกล้เขตพลับพลาจึงสอบถามจากพิเภก ว่ากองทัพนี้ใครเป็นแม่ทัพนำมา พิเภกจึงทูลตอบว่าเป็นเป็นกองทัพของทศกัณฐ์ที่หมายจะมาแก้แค้น เมื่อทราบความแล้วพระรามจึงสั่งให้สุครีพจัดทัพนำกองทหารออกทำสงครามกับฝ่ายทศกัณฐ์ เมื่อทัพของกษัตริย์ทั้งสองฝ่ายยกมาปะทะกันแล้ว ก็มีการสนทนาโต้ตอบ โดยฝ่ายพระรามต้องการได้นางสีดากลับคืน และไม่ต้องการสู้รบกับผู้ใดทั้งสิ้น ขณะที่ทศกัณฐ์พยายามหาเหตุผลมากลบเกลื่อนว่าตนไม่ได้เป็นผู้ลักพานางสีดามา และกล่าวหาฝ่ายพระรามที่ฆ่าญาติพงศ์วงศาของตนไปเป็นจำนวนมาก จากนั้นกองทัพทั้งสองจึงเข้าทำสงครามกัน ผลของสงครามปรากฏว่าไม่มีฝ่ายใดแพ้ ฝ่ายใดชนะ โดยพระรามได้แผลงศรไปถูกทศกัณฐ์ แต่ทศกัณฐ์กลับไม่เป็นอะไร และหัวเราะเยาะเย้ยพระรามกลับด้วย เวลาล่วงเลยมาจนพลบค่ำ ทั้งสองฝ่ายจึงหย่าทัพ และให้คำสัตย์สัญญาว่าจะมาทำสงครามในอีก ๓ วันข้างหน้า

๔.๓ การศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน เพื่อศึกษาเปรียบเทียบให้เห็นลักษณะร่วมและลักษณะต่างของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน คำพากย์และคำเจรจาในตอนดังกล่าวเป็นคำพากย์-คำเจรจากระทู้ที่ครูวีระ มีเหมือนได้มอบให้แก่ผู้วิจัย เพื่อใช้ศึกษาเปรียบเทียบในการแสดงหนังใหญ่และโขนจริง ครูวีระ มีเหมือนสามารถว่าคำพากย์-คำเจรจาลอยดอกในตอนดังกล่าวได้ทั้งหมด

๔.๓.๑ ขั้นตอนการแสดงที่ ๑ การเบิกหน้าพระและการเบิกโรง

การเบิกหน้าพระ เป็นพิธีกรรมก่อนการแสดงหนังใหญ่และโขน โดยในการแสดงหนังใหญ่จะมีการเบิกหน้าพระที่ตัวหนัง โดยนายหนังเป็นผู้ทำพิธี ขณะที่การเบิกหน้าพระโขนจะเบิกที่หัวโขนด้านหน้าหรือด้านหลังเวทีก็ได้ ผู้ที่ได้รับมอบวิชาเบิกหน้าพระโขนมาแล้วมักจะ

ประกอบพิธีด้านหน้าเวที การแสดงเบิกโรงหนังใหญ่นิยมแสดงในชุดจับลิงหัวค่ำ ขณะที่การแสดงโขนนิยมแสดงเป็นชุดระบำต่างๆ เช่น ระบำดอกไม้เงินทอง ระบำพัธวิสัย เป็นต้น

ตารางที่ ๔ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๑ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน การเบิกหน้าพระและการเบิกโรง

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
พากย์สามตระ เบิกหน้าพระหนังใหญ่	เบิกหน้าพระโขน
เบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ	เบิกโรงเป็นระบำต่างๆ

ในขั้นตอนการแสดงที่ ๑ นี้ จะมีการพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ สำหรับการแสดงหนังใหญ่ โดยคำพากย์ที่ครูวีระ มีเหมือนใช้พากย์บ่อยที่สุด คือ

<u>(พากย์สามตระ เบิกหน้าพระ)</u>

ข้าไหว้พระบาทสามองค์ อิศวรผู้ทรง
อุศุภราชฤทธิรอญ
ข้าไหว้พระนารายณ์สี่กร ทรงครุฑขจร
ประจญอรินทร์เรืองรงค์
ข้าไหว้จตุรพักตร์ผู้ทรง มหาสุวรรณหงส์
มหิทธิฤทธิ์ลือนาม
สามองค์ทรงภพทั้งสาม สามโลกเข็ดขาม
ขยาดพระยศขจร
เรืองเดชเรืองเวชเรืองพร เรืองฟ้าดินดอน
พระเดชก็จบจักรวาล
พระผู้บวรราชอาจารย์ สามสาระพรรณการ
เครื่องเล่นในโลกา

ในการแสดงหนังใหญ่และโขนที่ใช้ระยะเวลาจำกัด ครูวีระ มีเหมือนจะพากย์เบิกหน้าพระเฉพาะ ๓ คำพากย์แรก เนื่องจากถือเอาการไหว้พระเป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์เป็นสำคัญ เพื่อให้การแสดงเกิดความราบรื่น ขณะที่การแสดงโขนจะไม่มีการพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ

ผู้วิจัยพบว่า คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ ที่ครูวีระ มีเหมือนใช้พากย์นั้นมีเนื้อความตรงกับ *คำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ* สำนวนที่ ๓ แต่มีคำที่ใช้แตกต่างไปบ้างเล็กน้อย

๔.๓.๒ ขั้นตอนการแสดงที่ ๒ การพากย์เมือง

ในการแสดงหนังใหญ่และโขนจะมีธรรมเนียมการลงโรง โดยมักจะให้ยักษ์ใหญ่ คือ ทศกัณฐ์เป็นผู้ลงโรงหรือ “เหยียบโรง” ก่อน ซึ่งถือเป็นจารีตแบบแผนที่สำคัญในการแสดง คนพากย์-เจรจาจะเริ่มต้นด้วยการพากย์เมือง

ตารางที่ ๕ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๒ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน การพากย์เมือง

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
ตั้งหนังเมือง หรือหนังปราสาท (หนังทศกัณฐ์นั่งเมือง) ตั้งหนังยักษ์เฝ้า (เฝ้าใน)	ทศกัณฐ์ออกโรง เหล่านางกำนัล (เฝ้าใน)
พากย์เมือง	พากย์เมือง

การพากย์เมือง นิยมใช้คำพากย์ที่มีฉันทลักษณ์กาพย์ฉบัง ๑๖ เพราะทำนองและสำเนียงในการพากย์จะให้ความรู้สึกสง่างาม น่าเกรงขาม ประกอบกับการพากย์ฉบังมีลักษณะห้วนกว่าการพากย์ยานี หลังจากพากย์เมืองเสร็จ ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเสมอ

(พากย์เมือง)

ทอดองค์ลงไสยาสน์ ยอกรก่ายพาด
พระนลาฏท้าวยักษา
ตรึกไตรในการยุทธนา อัดอั้นตันอุรา
ท้าวยักษาอาวรณ์ร้อนรน
ชิชะอรินทร์ภัยมาใส่กล เสียซ้ำเสียมนต์
หมองใจตนพันทวี
อัปยศอดอายไพรี กูก็เรืองฤทธี
ขึ้นชื่อว่าชายชาญเดชา

ไม่เกรงฤทธิ์พี่น้องสองรา ต่อรุ่งสุริยา
จะกรีธาไปชิงชัย
ไตร่ตรองการศึกตรึกไตร ไม่ระงับหลับใหล
จวบจวนจะแจ้งแสงทอง
ตรึกไตรไม่ลุโดยปอง แว่วเสียงสำเนียงฆ้อง
ย่ำรุ่งสว่างเวลา
เสียงดุเหว่าเร้าเร่งสุริยา จึ่งจอมอสุรา
ก็ตื่นจากแท่นบรรทมใน

๔.๓.๓ ขั้นตอนการแสดงที่ ๓ การพากย์-เจรจาสองกองคอยเหตุ

สองกองคอยเหตุ คือ สารันและหิรันตะยักษ์ นายทหารลาดตระเวนของเมืองลงกาที่คอยนำข่าวการศึกมาแจ้งแก่ทศกัณฐ์ ว่าผลของการศึกแต่ละครั้งเป็นอย่างไร ในการดำเนินเรื่องการแสดงหนังใหญ่ คนพากย์-เจรจาจะเจรจาสองกองคอยเหตุ พากย์สองกองคอยเหตุ และลงด้วยเจรจาสองกองคอยเหตุอีกครั้ง ขณะที่ในการดำเนินเรื่องการแสดงโขน คนพากย์-เจรจาจะพากย์สองกองคอยเหตุ และลงเจรจาสองกองคอยเหตุ เนื้อความจะสั้นกว่าการพากย์-เจรจาหนังใหญ่

ตารางที่ ๖ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๓ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน การพากย์-เจรจาสองกองคอยเหตุ

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
เจรจาสองกองคอยเหตุ เชิดหนังคเนจร (หนังสองกองคอยเหตุคเนจร)	สองกองคอยเหตุเข้าเฝ้าทศกัณฐ์
พากย์สองกองคอยเหตุ	พากย์สองกองคอยเหตุ
เจรจาสองกองคอยเหตุ	เจรจาสองกองคอยเหตุ

(เจรจาสองกองคอยเหตุ)

สองกองคอยเหตุอยู่ยังขอบเขตอรัญยุทธ์ เห็นพวกโยธาสวาเหล่ามนุษย์กลับไปลับแล้วลงไปดู เห็นทหารหาญตายเป็นหมู่ๆ เกลื่อนกลาดดาษพสุธา ความกลัวตายสองอสุราช้าอยู่ไม่ได้รีบลี้ลัดด้นแนวพนาไคลคลาเข้ายังลงกาทันใด

(พากย์สองกองคอยเหตุ)

สองกองคอยเหตุชาญณรงค์ ดั้นตัดลัดดง
มาโดยอารัญทันใด
ครั้นถึงลงกากรุงไกร เร่งรีบคลาไคล
ขึ้นเฝ้าท้าวไทไท้ธิราชอสุรี

(เจรจาสองกองคอยเหตุ)

ทั้งสองอสุราสารันหิรันตะยักษ์ ครั้นดั้นดัดตัดทางมาเต็มพักเต็มกำลัง ก็มาใกล้กระทั่งยังท้องพระโรงนครกรุงลงกา แจ้งว่าท้าวราพณาสูรอยู่บนพระแท่นที่ ทั้งอสุรีมิอาจที่จะอยู่ช้ารีบขึ้นเฝ้าเจ้าพระนครลงกา ยังท้องพระโรงรจนาในทันที บัดนี้เสมอ

๔.๓.๔ ขั้นตอนการแสดงที่ ๔ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (ยักษ์)

หลังจากที่สองกองคอยเหตุเข้ามารายงานข่าวการศึกแล้ว คนพากย์-เจรจาก็จะเจรจาเท้าความ โดยจะใช้ทำนองเจรจาเท้าความ แล้วลงด้วยการเจรจาพูด ทศกัณฐ์ซักถามสองกองคอยเหตุ หลังจากทราบข่าวการศึกเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ทศกัณฐ์ก็ตัดสินใจจะออกทำศึกด้วยตนเอง จึงสั่งให้มโหทรจัดทัพ ตอนนี้เรียกตามเนื้อหาว่า “เจรจามโหทรจัดทัพ” โดยจะใช้ทำนองเจรจาเท้าความเช่นเดียวกัน

ตารางที่ ๗ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๔ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน
การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (ยักษ์)

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
ตั้งหนังเมือง หรือหนังปราสาท (หนังทศกัณฐ์นั่งเมือง)	ทศกัณฐ์ออกโรง เหล่าขุนนาง (เฝ้านอก)
ตั้งหนังยักษ์เฝ้า (เฝ้านอก) เจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด	เจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด
ตั้งหนังมโหทร เจรจาจัดทัพ (เจรจามโหทรจัดทัพ)	เจรจาจัดทัพ (เจรจามโหทรจัดทัพ)

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *สมเด็จบรมวงศ์พงษ์พรหมินทร์ปิ่นสุทัศน์กษัตริย์ยักษ์ เป็นวงศ์สหัมบดีพรหมอุดมศักดิ์ศักดาเดช เสด็จออกแท่นมุกดาประทับเพชรเทพนิมิต พรั่งพร้อมไปด้วย*

เสนาข้าราชกิจราชนิกูล เหล่าท้าวพระยาขุนหมื่นหมอบเฝ้าตามตำแหน่งที่ ทั้งจตุสดมภ์กรมสัสดีนอกในทั้งซ้ายขวา เจ้าพระนครลงกามิได้ตรัสประภาษราชกิจการพระนคร ทศเศียรสุริยวงศ์ให้กลัดกลุ้มรุ่มร้อนด้วยข้าศึกนึกทะนงเหลือขนาดอาจหาญนัก แต่พอไทท้าวทอดพระนัยน์เนตรทศพักตร์ เห็นอสูรทั้งสองกองคอยเหตุมายังที่เฝ้า

<u>(ลงเจรจาพูด)</u> *จึงตรัสว่าเอออออเจ้าสองกองคอยเหตุเป็นกระไร วันวานนี้สมเด็จพระเชษฐาของกูยกพลไกรกองทัพยักษ์ ยกออกไปหาญหักกับพี่น้องสองมนุษย์ กูฟังๆไปปานประดุจหนึ่งว่าคลื่นใหญ่กระทบฝั่ง ครั้นฟังๆ ไปปลายมือฤๅกลับเสียงเงียบสงัด จะมานั่งนิ่งๆ ก้มหน้าแจ้งกิจจาให้กูฟังชัดสักหน่อยฤๅเจ้า*

<u>(ลงเจรจาพูด)</u> *พะยะค่ะ ทั้งสองกองคอยเหตุสารันหิรันตยักษ์ เมื่อได้ฟังองค์ไททท้าวทศพักตร์ตรัสประภาษ แสนฉลาดทูลฉลองขอเดชะฝ่าละอองธุลีเป็นล้นเกล้า ทั้งสองข้าพระพุทธเจ้าเป็นชาวตระเวน หมายจำเพาะเข้าเวรเกณฑ์อยู่ยังขอบเขตอรัญวา แจ้งกิจจาประจักษ์สมเด็จพระเชษฐาของพระองค์ เป็นจอมจัตุรงค์รบรับกับมนุษย์ ยกทัพยักษ์ออกต่อยุทธกับพี่น้องสองมนุษย์เป็นสามารถ ตั้งแต่พระสุริโยโอภาสเพลาเช้า อันพหลพลโยธาพวกฝ่ายเราก็มีชัย แต่พอพระสุริยงบ่ายเบี่ยงเฉียงไปกับเหลี่ยมพระเมรุมาศ สมเด็จพระเชษฐาก็พลั้งพลาดในการณรงค์ก็บัดนี้สมเด็จพระเชษฐาของพระองค์ปลงชีวาเสียในที่รบ เมื่อเวลาจวนเจียนจะใกล้พลบวันวานแล้วละ พระเจ้าค่ะ*

<u>(ขึ้นเจรจาเท้าความ)</u> *ท้าวราพณาสูรสุริวงศ์ทรงสดับ ให้วาบหวามวับในวิญญาปานประดุจหนึ่งว่ายี่สิบหัตถาขาดจากอินทรีย์ สมเด็จพระจอมอสุรีสุดแสนจะสลดรันทดฤทัยน้ำพระอัสสุชลนัยน์ก็แถวถั่งหลั่งไหลคลอคลองนองนัยน์เนตร ออกพระโอษฐ์ว่าโอ้โอ๋คิดขึ้นมาแสนสงสารสังเวชด้วยพระญาติวงศ์ พากันมาม้วยหมดปลดลงเปล่าพระทัย รำพันพลางทางพระมิ่งเมืองมารโศกีสะอึกสะอื้นร่ำไห้ บนพระแท่นที่พุดตานยังใต้พระมหาเศวตฉัตรชัยบัดนี้ โอด*

<u>(ขึ้นเจรจาเท้าความ)</u> *องค์ท้าวยี่สิบกรอ่อนพระทัย สุดแสนจะอาลัยด้วยองค์สมเด็จพระเชษฐา ออกพระโอษฐ์ว่าโอ้โอ๋อนิจจะอนิจจาว่าตัวกูครั้งนี้หนอ เห็นต่อแต่จะสิ้นพระประยูรสูญพระญาติขาดพระมิตร คิดๆ ขึ้นมาให้ระย่นย่อท้อพระราชหฤทัยอยู่วับๆ ด้วยมานะพระมหากษัตริย์กัดพระทนต์ระงับเสียซึ่งความโศกนั้นไว้ได้ จำกูจะยกพหลพลไกรไปต่อตี*

อีกสักครั้ง ถ้าได้ทีจะตีตะบึงกระทั่งถึงบุรีศรีอยุธยา ถ้าเหลือเล่มเต็มประดาจะเลิกราไม่ต่อติด พระมิ่งมงกุฎมารค่อยเบิกบานสำราญจิตแต่ในพระทัย จึงเอื้อนอรรถตรัสปราศรัยกับมโหทร ขุนเสนา

(ลงเจรจาพูด) *จงเร่งไปตระเตรียมพหลพลโยธาให้พร้อมเสร็จ เราจะออกไปชิงชัยในวันนี้ จงเร่งตระเตรียมเป็นการไวเถิดนะเจ้า*

(เจรจามโหทรจัดทัพ) *พะยะค่ะ มโหทรอำมาตย์มาร เมื่อได้ฟังพระบรรหารรับสั่งใช้ ถวายบังคมลา คลานคล้อยถอยมาพ้นหน้าพระที่นั่ง ก็รีบตรงไปยังศาลาเวรเกณฑ์พลไกร เร่งรีบเอาบัตรหมายไปจ่ายแจก วางตราเบิกเรื่องเครื่องจำแนกศาสตราแลอาวุธ สำหรับราชกิจพิชัยรณยุทธอย่างยิ่งใหญ่ จัดเกณฑ์เข้าในขบวนพยุหบาท ตัวดีมีอำนาจสิบสองนาย จัดเอากุมพิกาฬกุมพิกายมารผลึกศึกพินาศอาจณรงค์กรงสงครามรามฤทธิ์ อีกทั้งอำพลนนจิตรนนทการผลาญไพรี ทั้งพลิกธรณีตรีปักกันวินันทจักร จัดพหลพลยักษ์สิบสองโกฏิ แต่หาญเหี้ยมเหล่ารากโษสมีศักดา ทั้งรถรัตน์รัถยามาประทับกับเกยไว้ตามตำแหน่งที่ เสร็จแล้วก็รีบจรลีเข้าไปกราบทูล*

(ลงเจรจาพูด) *แต่พลโยธาข้าพระบาทจัดไว้พร้อมมูลตามตำแหน่งที่ ถ้าได้ฤกษ์ดีขอเชิญพระองค์ทรงเสด็จ อันพหลพลขันธ์นั้นจัดสรรไว้พร้อมเสร็จแล้วละ พระเจ้าค่ะ*

๔.๓.๕ ขั้นตอนการแสดงที่ ๕ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (พระ)

หลังจากดำเนินเรื่องฝ่ายลงกาเป็นที่เรียบร้อยแล้ว คนพากย์-เจรจาจะกล่าวถึงฝ่ายพลับพลา โดยจะมีการพากย์พลับพลา ด้วยทำนองพากย์ยานี หรือเจรจาเท้าความ (พระ) ก็ได้ เพื่อบรรยายเรื่องราวให้มีความต่อเนื่องกันไป ในขั้นตอนการแสดงนี้พระรามจะถามพิเภกว่าผู้ใดเป็นแม่ทัพยกกองทัพมา พิเภกก็จะทูลตอบว่าเป็นทัพของทศกัณฐ์ เรียกเนื้อหาในตอนนี้ว่า “เจรจาพิเภกทูล” จากนั้นก็จะเป็นการเจรจาจัดทัพ หรือ “เจรจาสุครีพจัดทัพ” และ “เจรจาสระสรงทรงเครื่อง” กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครพระก่อนออกทำศึก

ตารางที่ ๘ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๕ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน
การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (พระ)

การแสดงหนังใหญ่	การแสดงโขน
ตั้งหนังพลับพลา เจรจาเท้าความ ลงเจรจาพูด	โขนออกพลับพลา พระราม พระลักษณ์ หนุมาน องคต สุครีพ ออก เจรจาเท้าความ ลงเจรจาพูด
ตั้งหนังพิเภก เจรจาพิเภกทูล	เจรจาพิเภกทูล
ตั้งหนังสุครีพ เจรจาจัดทัพ (เจรจาสุครีพจัดทัพ)	เจรจาจัดทัพ (เจรจาสุครีพจัดทัพ)
เจรจาสระทรงทรงเครื่อง	เจรจาสระสรงทรงเครื่อง

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *ปางพระรามสุริวงศ์ เมื่อพระองค์เสด็จเข้าสู่แท่นนิทราแต่เพลาพลบ พอยามดึกลมสงบสองยามเศษ ข่มพระทัยนัยน์เนตรมิใคร่จะหลับ พอเดือนบ่ายพลิกวรกายกลับมาทับขวา หวนระลึกถึงสีดาว่าเจ้าพี่ โอ้โอ๋เจ้าเพื่อนยากจากธานีด้วยกันมา เราสามราแรมร้างราชนิเวศน์งดไร้ราชสมบัติ จนนิราศพลาดพลัดพรากจากราชฐาน จนเจ้าสีดาตกไปอยู่ในเมืองมารใจอธรรม์ อีกสักกี่ปีกี่วันจะสำเร็จ เคี่ยวสงครามหรือก็ขามเข็ดเกือบจะสิ้นโคตร เฝ้าสังหาญผลาญรากโษสสิบสี่ปี ยังอีกไม่กี่ราตรีจวนจะครบ พระว่าไว้เมื่อจวนจบก็จวนแจ้ง พอเพลาสุริโยทัยเบิกสีไขแสงขึ้นสางๆ สกุณกาไก่ก็กางปีกขันอยู่หวั่นไหว สกุณัยกาแกก็แซ่ซ้อง เหล่ากระบี่ก็ตีฆ้องกระแตเตือนทุกนาที องค์พระจักรีก็ตื่นจากที่ศรีไสยา พระศรีอนุชาก็ถวายน้ำสรงทรงพระพักตร์เสร็จ สอดสองฉลองพระบาทนาดเสร็จออกนั่งหน้าเสมอ พร้อมพระน้องนุชบุตรพระยาลัสเตียนสะพรักพร้อม เหล่าสิบแปดเกศก็นอบน้อมอยู่พร้อมกัน พระทรงธรรม์ยังมิทันดำรัสตรัสประภาษขาดพระบัญชา พลันได้ยินได้เสียงโห่โยธาผงคลีกลบไพร องค์พระจักราทรงสงสัยในพระทัยนัก พลางแย้มเยื้อนเบือนพระพักตร์กวักพระหัตถ์ตรัสประภาษ*

(ลงเจรจาพูด) *ว่าดูก่อนอสุริสุรินทร์ปิ่นโหราชาติท่านปราดเปรื่อง อันสำเนียงเสียงโห่โยธีที่ลือเลื่องเหล่าโยธา อันตัวนายจะเป็นชาวลงกาฤๅอสูรต่างเวียงชัย จงพิเคราะห์ดูแจ้งให้เราเข้าใจทีฤๅท่าน*

(เจรจาพิเภกทูล) *พะยะค่ะ ราชาพิเภกเมื่อได้ฟังรับสั่งถาม นิ่งระงับจับยามตามตำราโหราศาสตร์ อีกทั้งหลักจันทพาสสูรทะกาจันทรกลา สอดส่ายซ้ายขวาแลลมปราณ ขุนมารชักมาสำรวมและสวนสอบ ก็แจ้งใจรอบคอบประจักษ์จิต จึ่งกราบบังคมทูลพระทรงฤทธิ์ว่า*

ทรงพระกรุณา ซึ่งแม่ทัพที่ยกกำกับมาใช่อื่นแลใช่ไกล คือสมเด็จพระเชษฐาข้าพระพุทธเจ้าไซร้ ยกออกมา ขอใต้ฝ่าพระบาทแจ้งกิจจาเถิดพะยะค่ะ

(ลงเจรจาพูด) *สมเด็จพระรามสุริวงศ์ทรงสังข์ เมื่อพระองค์ได้ทรงฟังชี้แจงแจ้งคดี องค์สมเด็จพระจักรีแสนสงสัยในพระทัยนัก จึ่งมีกระทู้ซักว่านี่แน่พิเภกผู้ภักดี ซึ่งเจ้าว่าทศกัณฐ์ ยกโยธีเตือนต้อนออกมา ถ้าเราจะใช้ผู้หนึ่งผู้ใดในพลับพลาไปต่อศักดาจึงจะดี จะใช้จึงจะมีชัย กับทศศีร์นะพิเภก*

(เจรจาพิเภกทูล) *พะยะค่ะ ราชาพิเภกเมื่อได้ฟังกระแสรับสั่งซัก โหราพระยายักษ์กราบก้ม บังคมทูล สมเด็จพระนเรนทรสูรทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ซึ่งพระองค์จะใช้วานรอันหาญห้าว ในสุวรรณราชพลับพลา ออกไปสัประยุทธ์ต่อศักดาจะเสียที เว้นเสียแต่พระเดชพระจักรีกรีธาทัพ ยกไปเอง เหล่าอริราชไพรีคร้ามเกรงจะมีชัยเจียวแหละพระเจ้าข้า*

(ลงเจรจาพูด) *สมเด็จพระทรงสังข์ได้ฟังเหตุ น้องท้าวสิบเกศมาไขขาน ทูลจำเพาะเจาะ สงครามหักหาญการชิงชัย ให้ยกพหลพลทวยหาญออกไปเอง เหล่าข้าศึกจะยำเยงคร้ามเกรง พระเดชา องค์สมเด็จพระจักรากวักพระหัตถ์ตรัสประภาษ ว่าดูก่อนสุครีพราชมนตรี จงกะเกณฑ์ พหลพลโยธีทั้งสองพระนคร เราจะยกไปสัประยุทธ์ต่อกรกับทศกัณฐ์ในวันนี้ จงเตรียมโยธี ให้พร้อมไว้นะบัดนี้*

(เจรจาสุครีพจัดทัพ) *พะยะค่ะ พญาสุครีพโอรสพระสุริยง เมื่อได้ฟังพระรามนารายณ์วงศ์ ทรงดำรัสตรัสใช้ ยอกรถวายบังคมลาคลานคล้อยถอยออกมาพ้นหน้าพระที่นั่ง ก็รีบมายังสนามหัด เที่ยวเรียกสัตพี แล้วสั่งสี่นายหมวดให้เร่งเตรียมตรวจทหาร ทั้งรถแก้วสุรกานต์เชิญมาประทับ ไว้รับเสด็จ หมู่เตียวเพชรให้ยืนรายท้ายรัถา ที่ตัวดีมีศักดาให้นำหน้าจัตุรงค์ แต่ไชยามนั้นให้ถือธง นำหน้าทัพ ครั้นเสร็จสรรพกลับเข้าไปกราบทูล แต่บรรดาโยธาก็จัดไว้พร้อมมูลตามตำแหน่งที่ เพลาใดได้ฤกษ์ดีขออัญเชิญพระองค์ทรงเสด็จ อันพลขันธ์นั้นพร้อมเสร็จแล้วละพระเจ้าค่ะ*

(เจรจาสระสรงทรงเครื่อง)

ปางสมเด็จพระรามสุริวงศ์ พระองค์แจ้งว่าจัตุรงค์พรั่งพร้อมแล้ว ให้สุดแสนจะผ่องแผ้ว ในพระทัยนัก ก็กวักพระหัตถ์ตรัสชวนพระลักษณ์ศรีอนุชาคลาไคลเข้าห้องสรง พนักงานก็ไขท่อ อโนดาต สุหร่ายมาศโปรยปรายดั่งสายฝน ทรงเครื่องหอมปรุงปนน้ำสุมาลี ทรงสนับเพลาเขียวขจี

งอนเถกิง พระภูษาพื้นขาวมีชายเชิงรูปกินรี ชายไหวชายแครงรูปราชสีห์เดินเส้นทอง สวมสอดใส่ฉลองพระองค์ลายทองคั่น งามเลื่อมๆ พรายวรรณสีเขียวสด ทรงสอดใส่สายสังวาลสวมสายส่งแสงสด มรกตตาบทิพย์ทับทิมแดงแสงรุ้งร่วง แก้วโกเมนประดับทรวงดวงกุดั่น พาหุรัดทองกรพระลายมังกรพันบินทะยาน สอดสวมพระธำมรงค์นวรัตน์ชัชวาลค่าควรเมือง ทรงมหาพิชัยมงกุฎอร่ามเรืองยศจักรพรรดิ กรรเจียกจรฉลุลายจำรัสประภัสสร พระหัตถ์ขวาจับพระแสงพรหมาศธนูคู่พระกรก็สู่เสร็จ สอดสองฉลองพระบาทนาดเสด็จมาทรงรถ

๔.๓.๖ ขั้นตอนการแสดงที่ ๖ การพากย์ชมรถ (พระ)

การพากย์ชมรถสามารถใช้พากย์ได้ทั้งฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ แต่คำพากย์-คำเจรจาตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือนนี้ เป็นการพากย์ชมรถ (พระ) เพียงฝ่ายเดียวในการแสดงหนังใหญ่ การพากย์ชมรถนั้นต้องสัมพันธ์กับหนังรถที่มีอยู่ด้วย ขณะที่ในการแสดงโขนก็จำเป็นต้องใช้ราชรถทั้งฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ ขึ้นอยู่กับคนพากย์-เจรจา และระยะเวลาในการแสดงที่จะเลือกพากย์ชมรถฝ่ายใด โดยมากนิยมพากย์ชมรถ (พระ) เช่นเดียวกัน

ในการแสดงหนังใหญ่จะมีเจรจาเท้าความ เกริ่นนำเรื่องขึ้นก่อน เป็นการตรวจพล แล้วต่อด้วยการพากย์-เจรจาชมรถ ขณะที่การแสดงโขนจะมีการรำตรวจพลประกอบก่อนการพากย์ชมรถ สำหรับคำพากย์ชมรถนั้นขึ้นอยู่กับระยะเวลาในการแสดง ถ้าหากมีเวลาจำกัดก็จะพากย์เพียง ๒-๓ คำพากย์เท่านั้น แต่หากมีเวลามากก็อาจพากย์ให้รายละเอียดจนหมดคำพากย์ ความแตกต่างที่เห็นได้ชัดในขั้นตอนการแสดงนี้คือ ในการแสดงหนังใหญ่จะมีการ “เจรจาชมรถ” และการ “เจรจาพักทัพ” ต่อด้วย เพื่อบรรยายเรื่องราวให้ผู้ชมผู้ฟังเห็นภาพและเกิดความเข้าใจแจ่มแจ้งมากยิ่งขึ้น ขณะที่การแสดงโขนมีราชรถเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพิ่มเข้ามา

ตารางที่ ๕ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๖ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน
การพากย์ชมรถ (พระ)

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
เจรจาเท้าความ	โขนใช้เพลงเสมอ บาทสกุณี รัว และเพลงกราวนอก แล้วพากย์ชมรถ (พระ)
หนังใช้เพลงเชิด รัว แล้วพากย์ชมรถ (พระ)	ใช้เพลงเชิด
เจรจาชมรถ	พักทัพ
เจรจาพักทัพ ใช้เพลงรัว	

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *กำหนดให้พระศรีอนุชาเป็นทัพหน้า คุมพลโยธาสามสิบสมุทร ปรายศาสตราวุธเรียงรายพร้อมสะพรั่ง สมเด็จองค์พระทรงสังข์สถิตยังมหาเวชยันต์ คุมพหลพลขันธ์สี่สิบเจ็ดสมุทร กับกระบี่มีมงกุฎแกล้วกล้า พระยาพิเภกเอกโหราถวายพยากรณ์เจ้าพนักงานพานรเป่าสังข์แตรแซ่สนั่น มหาฆ้องชัยเล่าก็ลั่นขึ้นสามที ไชยามพวานขุนกระบี่เจ้าก็โบกธง นายหมวดนายกองสั่งจัตุรงค์เคลื่อนคลี่คลายขยายออก พวกนักดนตรีตีกราวนอกตามประเพณีโบราณมา*

(พากย์ชมรถ)

เสด็จทรงรถทรงอัมรินทร์ ธงฉานเฉิดฉิน
เฉลิมแผ่นพิภพเมืองสยาม
เทียมมาแม่นหมายสงคราม ผูกเครื่องเงินงาม
อำไพวิจิตรพันลาย
สารถีถือหางยูงกราย ชักรถผันผาย
ผยองโพยมยาตรา
พื้นพิภพเยินเพียบพันวา ขี่รถรัตนา
นิกรขี่เสือสางแปลง
ลางลิงเถลิงหลังวัวแดง ขี่แรดเริงแรง
ฉมังมหิงส์สิงโต
สิบแปดวานรนาโย ตรีทัพเอกโท
ทั้งซ้ายแลขวาหน้าหลัง
ล้วนเลิศฤทธิแรงกำลัง หักภูผาพัง
กระจุยกระจัดฟัดโยน
หลานอินทร์องคตเผ่นโผน รื่นเริงใจโจน
ก็จับเอาดวงจันทร
นิลราชโยธาวานร หกข้ามสิงขร
สำแดงมหิทธิเหี้ยมหาญ
เลิศล้ำกำแหงหนุมาน มาแบกภูบาล
คือองค์พระศรีอนุชา
ครั้นถึงสนามยุทธนา จึ่งองค์พระจักรา
ให้หยุดนิกรมนตรี

(เจรจาชมรถ เฉพาะการแสดงหนังใหญ่)

ปางสมเด็จพระรามสุริวงศ์เธอทรงรถ งามสง่าปรากฏดังดวงทินกรท้าวเธอจะยาตรา งามพระศรีอนุชาดังพระจันทร์อันทรงกลด งามเทพสารถีเธอชักรถดังพระยาเหมหงส์หิมราช ท้าวเธอยกพยุหบาทพร้อมไปด้วยเครื่องสูงปลิวไสว มยุรฉัตรชัยสามชายปลิวโพยม งามเครื่องประโคมแตรงอนแตรสังข์ ฆ้องชัยกลองชนะดังอยู่โครมครื้น พลโยธาก็โห่ลั่นเพียงหนึ่งว่าสามพิภพพื้นจะถล่มทลายลง

(เจรจาพักทัพ เฉพาะการแสดงหนังใหญ่)

พอไชยามพวานนั้นถือธงนำจัตุรงค์มายังที่รบ องค์พระทรงภพตรัสสั่งสุครีพราชมนตรีให้ประทับโยธาไว้ให้มั่น คอยดูหมู่กุมภัณฑ์จะถ่ายถามเป็นประการใด ตามทำนองคลองชิงชัยศึกกษัตรา

๔.๓.๗ ขั้นตอนการแสดงที่ ๗ การเจรจาสนทนาทัพ

การเจรจาสนทนาทัพ เป็นการเจรจาระหว่างตัวละครที่เป็นแม่ทัพ เนื้อหาในตอนดังกล่าวเป็นการสนทนาของพระรามกับทศกัณฐ์ ซึ่งคำเจรจาดังกล่าวเป็นคำเจรจาที่ต้องว่า “เข้ากระทู้” กันในการแสดงหนังใหญ่และโขน โดยต่างฝ่ายต่างยกเหตุผลขึ้นมาต่อว่าต่อขานกัน ใช้ทำนองเจรจาเท้าความ และลงด้วยเจรจาพูด

ตารางที่ ๑๐ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๗ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน การเจรจาสนทนาทัพ

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
เจรจาสนทนาทัพ ระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ เจรจาเท้าความ ลงเจรจาพูด	เจรจาสนทนาทัพ ระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ เจรจาเท้าความ ลงเจรจาพูด

(เจรจาสนทนาทัพ)

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *ปางสมเด็จพระเจ้ากรุงลงกา เมื่อพระองค์สถิตยังมหาพิชัยรัตนมณีงามสง่าดุจดังพระสุรีย์แรกอุทัยทอง งามพลโยธาแน่นเนื่องเนืองนองต่างๆ คะนองยุทธ ดังหนึ่งว่าพญาราชสีห์เผ่นผุดกลางฝูงเนื้อทราย พลางยี่สิบนัยน์เนตรทอดทัศนาเห็นพลนิกายฝ่ายข้าศึก*

ช่างมากมายหลายเหลือล้นหลามล้ำลึกฮึกฮักตามชายป่า ออกคั่งคับนับสมุทรมากมายไหลมา ไม่หยุดหย่อน ปรายศาสตราชูเชิดว่อนร่อนสลอนดังประหนึ่งว่าดอกอ้อแลแขมพง ท้าวทศเศียรประทับสุริวงศ์ยืนพิศเพ่ง ให้แข็งขึงคลึงแลเร่งเพ่งพินิจ พระรูปโฉมวรองค์พระรามช่างวิปริตผิดประหลาด นวลเยี่ยมเอี่ยมสะอาดลออ่องผ่องฉวีศรีมังสา ให้ตระหนกตกประหม่าเกศาพองสยองเกล้าโลมาก็ชูชัน ประดุจหนึ่งว่าเห็นกระสุนพลันผลุนจะวิ่งแทบจะทิ้งพระศรทรง แต่มานะกษัตริย์กัดพระทนต์ปลงอารมณ์ข่มพระวิตก พระหัตถ์ขวากำพระแสงหยิบยกขยับมองจ้องพระพักตร์ ถ้ามาตรแม้นว่านารายณ์ฤทธิ์สิทธิศักดิ์ฉันใดไฉนมาเดินดิน กับทั้งมาคุมเหล่าไพร่พลพวกกบิลศึกออกรบ ชิชะพระรามช่างงามเลิศลบในใต้หล้า พิศดูถ้วนทั่วท่วงทีกิริยาดังดุจผู้หญิง

<u>(ลงเจรจาพูด)</u> *จึงตรัสดำรัสดำกล่าวว่าเหวยเจ้านายหยิ่งลิงยกยศมาปล้นยักษ์ ตัวของท่านคือกษัตริย์อันสูงส่งทรงศักดิ์ศรีอยุธยา ฤๅว่าสิริสมบัติเนินนิลวัตถานั้นน้อยไป จึงไปกะเอาพวกเขนเกณฑ์เอาพวกไพร่ลิงไพรมาเป็นไพร่พล ยกยักหักหินทิ้งน้ำทำถนนข้ามประชิดติดเมืองยักษ์อันตัวท่านกระทำการปรปักษ์หาญหักในครั้งนี้ จะมีกิจจิตกระสันต้องจำนงประสงค์สิ่งใดในลงกาอันท่านเป็นแม่ทัพกำกับมามีสมญาว่านามใด จงแจ้งแจงบอกกับเราให้เข้าใจบ้างฤๅท่าน*

<u>(ลงเจรจาพูด)</u> *ปางสมเด็จพระตรีศรีภูวนาถ ได้ฟังอรรถตรัสประภาษเจ้าลงกา ช่างว่ากล่าวเปรียบเปรยเย้ยหยันจำนรรจาให้เจ็บจิต ดำริพลางทางองค์พระจักริศมีพจนาปราศรัย ว่าดูก่อนเจ้าพระนครลงกาว่ากระไรไม่น่ารัก ตัวของท่านก็เป็นเหล่าเชื้อวงศ์พงษ์กษัตริย์สูงส่งทรงศักดิ์วงศ์พรหมา ทั้งสิบสองท้องพระคลังสมบัติวัตถาก็มากมี ไฉนไยไปลอบลักพระมเหสีสีดาเอาเข้ามาไว้ เราจึงยกพหลพลไกรติดตามมา อย่าเหิมฮึกนึกว่าตัวดีไปเลยนะทศกัณฐ์ ตัวเราคือพระรามสามีสีดาจอมขวัญท่านขโมยมา ถ้าว่าท่านส่งองค์สีดานฤมลเทวีดวงสมร เราจะได้เลิกทัพโยธาพื้นพงษ์ทินกรแลอัมรินทร์ ออกจากเขตขัณฑ์สถานถิ่นลงกาเขต ท่านจงเร่งคืนโฉมยุพินนัคเรศเถิดนะท่าน*

<u>(ลงเจรจาพูด)</u> *ทศกัณฐ์พลันตรัสว่าเออพระราม ท่านพูดจาหยาบหยามเผยอหยิ่ง ทำยกตัวน่าแลกลัวจริงเจียวหนาเจ้า เคยปราบได้แต่ไอ้เหล่าลิงป่าเป็นเชลยศึกทำคึกคัก จะมาทำอำนาจประมาทหมิ่นกับพวกยักษ์อันศักดา ไม่กลัวใครทำใจกล้าทะนงศักดิ์ให้หนักไป อันความเก่าดั่งเดิมเริ่มต้นไซร้เราไปประพาสป่า ไปพานพบมิ่งมิตรอนงค์นางนาฏสีดาในแฝงแขมพง เดินวกเวียนวนวงหลงดงอยู่โดยเดียว เราเป็นยักษ์มิพักเกี้ยวนางกลับรักใคร่ อันโยธาจับได้จะใคร่กินเป็นภักษา จึงขอนางจากปากโยธามาเลี้ยงไว้ที่ในสวน ความนี้นานกาลควรประมวลถึงขวบปี จะมีใครอ้างตัว*

ว่าเป็นผัวสีดาเทวีก็หามิได้ เออตัวท่านมาพูดเล่นเจรจาได้ไม่ยั่งยืน พวกตัวเจ้าเล่าก็เหล่าพื้นโจรไพร ใจฉกรรจ์ อันตัวเราพงษ์พรหมรังสรรค์ข้องใจแลน้อยจิต พระรามเอ๋ยท่ารำพึงคะนึงคิด ผิดสถานการณ์ ด้วยท่านใช้ให้สัตว์เดรัจฉานมาเป็นทูตทูตา ใช้ให้เป็นทูตถือสาราเข้ามายังกรุงศรี ราวกับว่าอยุธยาไร้บุรุษสิ้นธรณีมีลิงป่า จะฟังน้ำถ้อยน้ำคำมันหยาบช้าพูดสามหาว แต่ละคำพูด ที่เกริ่นกล่าวเชลยเหล่าฟังหยาบคาย เรานี้อัปยศอดอายไปทั่วทิศ ใช่ว่าเราข่มเหงหันท่านให้ม้วยมิด ก็หามิได้ ทั้งสำรับคับค้อนที่นางในไปให้กิน อ้ายราชทูตเชลยลิงยุดขยี้ประมาทหมิ่นทำประจาน เข้าถาโจมโถมถีบใบบานทวารพัง หยาบหยามเข้าขดหางเข้ามานั่งเทียบพระที่ มิหนำซ้ำเข่นฆ่า อำมาตย์ทั้งสี่เสนีตายคิดดู แลบัดนี้สีดาก็เข้ามาอยู่ในเมืองยักษ์ ท่านมาอ้างเอ่ยว่าตัวเป็นผัวรัก เฝ้าติดตาม เราพิเคราะห์ใคร่ดูไม่งามทั้งสองอย่าง มันจึงได้ขัดเคืองขุ่นข้องหมองหมางกันและกัน เพราะเหตุเราไม่ส่งองค์สีดากระนั้นดอกหนาพระราม

<u>(ลงเจรจาพูด)</u> *ชิชะ ทศกัณฐ์ ท่านพูดจาก็น่ารัก ควรที่จะเป็นจอมจุลจักรหลักทวีปในลงกา แต่สำเนียงกระแสเสียงถ้อยนั้นหยาบช้าคล้ายสัตว์เดรัจฉาน ทำให้เสียจริตผิดกิจโบราณประเพณี มีมา ราชทูตสื่อสารใช่อื่นใช่ชั่วช้าเมื่อไรมี เขาก็เป็นโอรสพญาพาลีฤทธิ์รอน ทั้งชนนีคือมณโฑ เทวีศรีอัปสรชาวไกรลาส มิใช่ว่าเราประมาทหมิ่นเมื่อไรมี เราก็ว่าขานแต่โดยดีท่านมิส่งยาก บัดนี้ เราท่านทั้งสองรามาประปากพูดจากัน คงจะเห็นเป็นไมตรีทางธรรม์วันข้างหน้า ขอท่านจงเลิกทัพ กลับโยธาเข้าลงกาพระนคร ไปเชื้อเชิญยอดหญิงสีดาบังอรคืนเจ้า ทั้งสองเวียงชัยจะได้เป็น ทองแผ่นเดียวกัน ดั่งหนึ่งว่าฉัตรทองสองคันส่องกั้นกันไพร่ฟ้า ก็จะเห็นโดยมีความปรีดาสถาพร จงฟังคำเราร่ำสอนเถิดทศกัณฐ์*

<u>(ลงเจรจาพูด)</u> *เหม่ พระรามผู้งามผ่องละอองพักตร์ ช่างกล่าวความไม่งามนักน่าหัวเราะ พูดก็ไม่งามเนื้อความก็ไม่เหมาะเลยสักนิด เฮ้ยใครเขาไปลักเจ้ามิ่งมิตรของเจ้ามาแอบ เจ้านี่พูด ยอกย้อนซ่อนแยบไปด้วยคำหยาบ เราไม่เกรงแก่จิตคิดแก่บาปเจ้าจะบอบ เมื่อเจ้าถามเราจะตอบ อันแม่บุญปลอดยอดสร้อยสีดานั้น เราได้มาเลี้ยงไว้ในสวนขวัญสักปีเศษ เจ้าไม่ควรจะมาก่อเหตุ ทุกสิ่งสี เราได้สีดามาไว้ก็กว่าปีถนอมขวัญ จนเจ้าโฉมยงนงเยาว์ทรงครรภ์จวนจะคลอด บัดนี้เล่า เหล่าพนักงานเขาทอดเตาไฟกอง ให้นวลนางนงเยาว์เจ้าย่างท้องอยู่ออบแอบ ไฟจะชิมลิ้มจะแลบ ฉลอกปอก หนังจะพองท้องจะลอกเป็นลายและ นี่แน่ะพระรามเอ๋ยมันไม่งามแงะอย่างมเงา หน่อยจะติดอกเต่าทำเตาะแตะ นานไปจะเสียโหยงโพรงจะเลิกทัพไปเสียเถอะ นานไปมันจะ เลือนเลอะฟังเราสอน น้ำใจหญิงเหมือนน้ำหยดรดใบบอนชอนเชื่อนแฉะ พอเอียงก็จะหกตกลง แหมะจงละงด คำโบราณท่านประเทียบเปรียบไว้หมดน้ำใจหญิงจริงหนาเจ้า เมื่ออยู่กับผัวๆ*

ยังเคล้าประคองชิด พอชู้เกี้ยวประเดี๋ยวจิตก็เสียวสู้ ทิ้งผัวงามไปตามชู้ภิรมย์ชื่น ทิ้งให้ผัวเก่าเฝ้าสะอึกสะอื้นเพียงอกแตก เจ้าอย่าหลงตัณหาเอาบ่าเข้ามาแบกเจ้าจะบอบ จงเลิกทัพกลับไปขอบคืนไปเขต ไปหาเมียงามอร่ามเนตรให้สมศักดิ์ สีดาน่ะมันชั่วมีผัวยักษ์เสียแล้วหนาเจ้า อันมิ่งเมียมันเสียเค้าเพราะว่าเจ้าทำหมางเมิน อ้ายยักษ์มันแหย่กระทงเหิน น้ำหน้ามนุษย์หนุ่มไม่ได้อุ้มสีดาเดิน มอมะเมินเหมินเมินเสียเถิดพระรามเอ้ย

(ลงเจรจาพูด) *เหม่ ทศพักตร์หลักอสูรประยูรพจน์ ชั่งหวานชิดสนิทรสถ้อยคำนัก ดรุณเลิศประเสริฐศักดิ์ประสมสิบ กระแสเสียงช่างกล่าวสาวหยิบแต่คำเท็จ เรื่องของเจ้าฉาวเรารู้เด็ดไม่สงสัย เดิมทีเจ้าเข้าไปหาสีดายังสวนดอกไม้ สีดาเขาชี้หน้าด่าให้ด้วยคำหยาบ ยังแข็งใจนั่งไหว้กราบอยู่ตรงหน้า ยิ่งวอนวิงเขาก็ยิ่งด่าจนทนอยู่ไม่ได้ ต้องเดินเซ่อเก้อไถลคืนไปเขต เป็นยอดยักษ์ศักดาเดชกระเดื่องฤทธิ์ มานั่งไหว้ผู้หญิงมิ่งมิตรไม่ขายพักตร์ สัญชาติอ้ายกุมภัณฑ์กระสันรักอย่างงมเงา ทำหน้ายื่นไปเผยอต้องเก้อเปล่า ใช่ไหมเล่าทศกัณฐ์*

(ลงเจรจาพูด) *เหม่ๆ พระราม ไอ้เนื้อความที่ว่ากล่าวเจ้าเดาพูด ไม่จริงจิตบิดตะกูดพูดไปเปล่าๆ แต่เดิมนั้นเราเข้าไปหาสีดานงเยาว์เหมือนท่านว่า สองพระกรช้อนหัตถาขึ้นอธิษฐานไหว้เทพเทวัญจงบันดาลให้นางรัก ใครเล่าเขาจะไหว้ผู้หญิงให้พักตร์เสียศักดา ไม่เหมือนพระรามตามเขามาพูดอ้อนวอน สีดาเขาไม่โอนอ่อนยกมือไหว้ ใช่ไหมเล่าพระราม ราพณ์ร้ายสั่งสนทนาพลางทางกริ้วโกรธพิโรธจิตเป็นยิ่งนัก กระทืบพระบาทประกาศสั่งกองทัพหน้า ให้รบรับจับพวกมนุษย์เข่นฆ่าให้บรรลัย สมเด็จพระตรีภูวนัยก็ตรัสสั่งเหล่าพลโยธี เข้ารบรอต่อตีกับปัจจา เชิด*

๔.๓.๘ ขั้นตอนการแสดงที่ ๘ การพากย์จับไพร่ การพากย์จับเจ้า และการพากย์แผลงศร

หลังจากการเจรจาสนทนาทัพแล้ว คนพากย์-เจรจาจะพากย์จับไพร่ หมายถึง การสู้รบของไพร่พล ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า คำว่าจับไพร่ น่าจะมาจากการแสดงหนังใหญ่ เพราะหนังใหญ่ทำเป็นภาพหนังจับ ภายหลังโขนจึงรับเอาแบบแผนไปใช้ หลังจากไพร่พลสู้รบกันแล้ว คนพากย์-เจรจาจะพากย์จับเจ้า หมายถึง การสู้รบของแม่ทัพ ตามด้วยการพากย์แผลงศร หมายถึง การยิงลูกศรของตัวละคร ในการแสดงหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน จะต้องมีหนังลูกศรสำหรับวิ่งหรือเดินไปปักเรียกว่า “วิ่งศร” หรือ “เดินศร” ให้ไปปักตัวละครอีกฝ่ายด้วย ขณะที่การแสดงโขนของครูวีระ มีเหมือนจะใช้การโยนลูกศรด้วยมือของตัวแสดงให้ไปปักตัวละครอีกฝ่าย ในขั้นตอนการแสดงนี้มีการเจรจาเท้าความแทรกอยู่ด้วย

ตารางที่ ๑๑ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๘ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน การพากย์จับไพร่ การพากย์จับเจ้า และการพากย์แผลงศร

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
ตั้งหนังจับ (พลลิงต่อสู้กับพลยักษ์) พากย์จับไพร่	พลลิงต่อสู้กับพลยักษ์ พากย์จับไพร่
เจรจาเท้าความ	พระรามเข้าต่อสู้กับทศกัณฐ์ พากย์จับเจ้า
ตั้งหนังจับ (พระรามต่อสู้กับทศกัณฐ์) พากย์จับเจ้า	พากย์แผลงศร
เจรจาเท้าความ	
ตั้งหนังพระแผลง และหนังยักษ์แผลง พากย์แผลงศร	
เจรจาเท้าความ	

(พากย์จับไพร่)

จับโจมโถมรัดมัดตี รุกไล่ราวี
ขยี้ขยำคำรน
หมู่มารบ่มิต้านทน ตื่นตายวายตน
ตระบัดก็ม้วยบ่มินาน
ตัดเกล้าขว้างไปจักรวาล ตัดแขนขุนมาร
ทั้งสองให้ขาดบัดใจ
ตัดขาขว้างยังสมุทรไท ตัดแขนโยนไป
ยังฝั่งสมุทรสาคร
มอดม้วยด้วยมือวานร ตัดเศียรกายกร
ก็ขาดกระจัดพลัดพราย
ต่างล้มลุกบุกมุ่งหมาย รุกรันพันกาย
จะไล่ให้ม้วยวายปราณ โอด

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *หนุมานชาญสมร เห็นโยธาปวงวานรแผลงเดชเดชา เข้าต่อตีกับอสุรี ทัพหน้าฆ่าอสุรสิ้นชีวิต ทหารองค์พระจักริศอิ่มเอิบกำเริบนัก ก็เต้นรำทำท่าเยาะเย้ยท้าวทศพักตร์ ต่อหน้าพิชัยรถทรง กราวรำ*

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *ทศเศียรสุริวงศ์พงษ์พรหเมศ เมื่อพระองค์ทอดพระเนตรเห็นทัพหน้าสิ้นชีวิต ให้คั่งแค้นแน่นจิตเป็นยิ่งนัก พระปิ่นมงกุฎยักษ์คว้าพระแสงศรศิลป์ชัย โจนจากพิชัยราชรัถา ปางองค์พระจักราคว้าพระแสงศิลป์เลื่อนวรองค์ลงจากรถบทจร เข้ากระทำการสงครามสืบต่อไป บัดนี้เชิดฉิ่ง*

(พากย์จับเจ้า)

สองสู้สัประยุทธ์ภูมิดิน สะเทื้อนถึงอัมรินทร์
พิมานสุเมรุก็เอนเอียง
ครื้นครั่นสนั่นสรรพเสียง เปรียะประกาศสำเนียง
ซิสนั่นกระทบรบรอน
เมฆหมอกมืดมนอัมพร สิงหราไกรสร
โลดแล่นเข้าลับเหลี่ยมเขา
สัตว์สิงห์วิ่งซอกซอนเซา ครุฑคาบนาคเนา
ยังสำนักก็วางนาคา
อินทรีคาบคชสารงา อุโฆษศักดา
ตกใจก็วางคชสาร
สองฝ่ายฟันฟอนรอนราญ ทศเศียรจอมมาร
ก็เพลี่ยงในการรณรงค์

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *ทศเศียรสุริวงศ์พงษ์พรหมา เมื่อพระองค์ต่อศักดากับพระรามในวันนั้น ต่างหันเหียนเปลี่ยนท่าเป็นพัลวัน เสียงพระแสงศิลป์ชัยกระทบกันดังฉะฉาด ประดุจหนึ่งว่าสายอสุนีบาตฟันฟาดสักแสนที พระมิ่งมงกุฎอสุรีนั้นเสียท่า องค์สมเด็จพระจักราก็รันด้วยพระศรทรง ต้องสมเด็จพระบรมพงษ์หันเหเซถลาไป สมเด็จพระเจ้ากรุงลงกากรุงไกรดำริคิดจำเราจะสังหารมนุษย์ด้วยฤทธิ์เทพศาสตรา จึงทรงชักพระแสงศรบูชาขึ้นกึ่งเกศ สมเด็จพระราเมศก็ไวกร จับพระแสงศรบูชาร่ายคาถา ยกเท้าน้าวหน่วงด้วยกำลังเต็มอังสาพลางก็ลั่นออกจากแล่งแผลงไป บัดนี้เชิดฉิ่ง*

(พากย์แผลงศร)

สองสู้สัประยุทธ์ชิงชัย อึงคะนึงถึงใน
ชั้นพิภพอัมรินทร์
พระรามขึ้นศรโก่งศิลป์ เอกองค์จอมนรินทร์
ก็ลั่นธนูศรทรง
ตัดเกล้าทศกัณฐ์ขาดลง ยังปฐพีคง
ก็คืนประดับกับกาย
ศิลป์ชัยไล่ล้างโดยหมาย ตัดกรรอนกาย
ห่อนสิ้นชีพชีวังสังขาร์
ตายแล้วกลับฟื้นคืนมา จึ่งเจ้าลงกา
แกล้งเย้ยสำรวลสรวลศรี

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *ทศเศียรสุริวงศ์พงษ์พรหมา เมื่อพระองค์ต้องศรเทพศาสตราพระจักรี กรกายเกศีขาดตกถึงดิน ประดุจหนึ่งว่าพระองค์จะสุดสิ้นชีพชีวิต แต่ถ้าว่าไม่ม้วยมิดด้วยดวงจิตอยู่นอกกาย ด้วยมานะกษัตริย์องค์ราพณ์ร้ายกัดพระทนต์ อ่านพระเวทย์คัดพระมนต์แลคาถาครั้นครบถ้วนเจ็ดคาบเจ็ดคราก็เป่าลง ที่ปวดแสบทั่วสารพางค์องค์ก็เสื่อมหาย กรวรกายก็กลับติดสนิทได้ดังเดิมที บัดนี้ รัว*

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *ทศเศียรสุริวงศ์ทรงมานะกษัตริย์กัดพระทนต์ พระองค์โอมอ่านมนต์มหาประสาน บาดแผลฤทธิ์ศรก็สมัครสมานต่อติดสนิทดี หามิได้มีราคีเท่าเส้นพระโลมา ก็เต้นรำทำท่าเยาะเย้ยพระจักรา อยู่ยังหน้ามหาพิชัยรถทรง บัดนี้ กราวรำ*

๔.๓.๕ ขั้นตอนการแสดงที่ ๕ การเจรจาหย่าทัพ

หลังจากที่พากย์จับไพร่ พากย์จับเจ้า และพากย์แผลงศรแล้ว คนพากย์-เจรจาก็จะเจรจาหย่าทัพ โดยตัวละครทั้ง ๒ ฝ่าย ต่างให้คำสัตย์สัญญากันว่าจะมาสู้รบกันในอีก ๓ วันข้างหน้า เพราะผลจากการสู้รบในวันนี้ไม่มีผู้ใดแพ้ ไม่มีผู้ใดชนะ เนื้อหาเป็นการเจรจาของตัวละครพระรามและทศกัณฐ์ ซึ่งจะต้องมีการว่า “เข้ากระทู้” เช่นเดียวกับการเจรจาสนทนาทัพ ใช้การเจรจาเท้าความและลงด้วยเจรจาพูด

ตารางที่ ๑๒ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๕ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน
การเจรจาหย่าทัพ

การแสดงหนังใหญ่	การแสดงโขน
ตั้งหนังพระรามกับหนังทศกัณฐ์ เจรจาหย่าทัพ	เจรจาหย่าทัพ
ลงเจรจาพูด เจรจาเท้าความ	เจรจาเท้าความ

(เจรจาหย่าทัพ)

(ลงเจรจาพูด) *สมเด็จเจ้าพระนครลงกา แกล้งกล่าวเกริ่นออกวาจาเยาะเย้ยเปรยไถล แกล้งแถลงอรรถรัสปราศรัยว่านายลิง อันศรศรีท่านดีจริงยิงถูกเรา เร่งคิดถึงตัวอย่ายั่วเย้า คิดกลับหลัง คิดหลีกเลี่ยงสู่เวียงวังนิเวศน์สถาน ทั้งพระญาติวงศาก็จะพากันสำราญฟังเราว่า จะมาเทียวเที่ยวเคี่ยวเข็ญเข่นฆ่ากระทำศึก กว่าจะได้ลงกาเห็นจะเต็มลึกดอกนะพระราม*

(ลงเจรจาพูด) *ชิชะทศกัณฐ์ขยันว่า เรามีจิตคิดเมตตาในตัวท่านไม่บรรลัย ยังอวดอ้างว่ามีฤทธิไกรไม่หยุดหย่อน ถ้ามาตรแม้นเราแผลงแสงศรซ้ำท้าวยี่สิบพักตร์ จนเนื้อหนังขาดอัฐิหักเป็นภัสมธุลี บันดาลให้พระพายพัดพาตกนัทีท้องธารา ก็น่าจะที่จะเป็นเหยื่อแก่เต่าอีกมัจฉาชาติ อย่าว่าแต่ทศกัณฐ์แม้พระสุเมรุมาศภูผาไกร ถ้าเราพากเพียรเวียนแผลงศรชัยไปทุกๆ วัน ก็น่าที่พระเมรุจะแหลกหั่นรานด้วยศรี เพราะวันเวลาปีเดือนข้างหน้ายังมีอีกมากนะทศกัณฐ์*

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *สมเด็จพระเจ้ากรุงลงกา เมื่อพระองค์ทรงสั่งสนทนากับพระราม ได้ยินความให้วาบหวามครั่นคร้ามในดวงจิต เหลือบเห็นพระอาทิตย์เลื่อนจะลับลงปลายไม้ ความยินดีในพระทัยใครจะปาน จึงแกล้งกล่าวพจมานว่านี่แน่พระรามพี่พระลักษณ์ เพลาวันนี้เห็นจะเย็นนักจวนจะค่ำ ถ้ายังวันอยู่เราจะกระทำศึกกันต่อไป จะได้ดูดีกันให้ได้ให้เห็นจริง ว่าเรากับท่านใครจะวิ่งไปก่อนใคร นี่มาตรว่าพระสุริใสเธอจะยอภพ จะหลีกหลบกันยากลำบาก ไพร่ผิดตำรา เราจะได้ให้สัญญาไว้กับท่าน เราจะผลัดไปอีกสามวันถึงสัญญา ถ้าแม้นใคร ไม่ออกมาเอาเป็นแพ้ สัญญากันให้มันแน่ก่อนแล้วกันนะพระราม*

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *สมเด็จพระรามสุริวงศ์ เมื่อพระองค์ได้ทรงฟังทศกัณฐ์อีกสามวัน จะออกมา องค์สมเด็จพระจักราดีพระทัย ตรึกพลางทางปราศรัยแก่ทศกัณฐ์ ถ้ามาตรแม้นสามวัน ถึงสัญญา หากท่านมิยกออกมาปรับเป็นแพ้ สัญญากันให้มันแน่นะทศกัณฐ์*

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *ปางสมเด็จบรมวงศ์พงษ์พรหมา ทรงตรัสให้สัญญากับพระรามพลางทางเสด็จขึ้นทรงมหาพิชัยรถ สั่งให้เลื่อนเคลื่อนทศโยธา บ่ายพักตร์โบกธงกลับหลังยังพระนครลงกา บัดนี้ รัว*

๔.๓.๑๐ ขั้นตอนการแสดงที่ ๑๐ การพากย์-เจรจาชมดง

หลังจากเสร็จสิ้นการศึกสงครามแล้ว ต่างฝ่ายต่างก็นำทัพกลับ ในขั้นตอนนี้คนพากย์-เจรจาจะพากย์ชมดง ซึ่งมีทั้งฝ่ายมนุษย์และฝ่ายยักษ์ ส่วนใหญ่นิยมพากย์-เจรจาชมดงฝ่ายมนุษย์ เพราะจะมีพรรณไม้และสัตว์ป่านานาชนิดที่สวยงาม ในการแสดงหนังใหญ่จะนิยมพากย์ชมดงก่อนแล้วต่อด้วยการเจรจาชมดง ทำนองที่ใช้คือ ทำนองพากย์ชมดงและทำนองเจรจาเท้าความ ขณะที่ในการแสดงโขนจะพากย์ชมดงเพียงอย่างเดียว ขั้นตอนการแสดงนี้ ถ้าระยะเวลาในการแสดงมีจำกัด คนพากย์-เจรจาสามารถตัดออกไปได้ โดยไม่ส่งผลต่อเนื้อเรื่อง เพราะเป็นคำพากย์-คำเจรจาที่เพิ่มเติมเข้ามา เพื่อแสดงความงามและแสดงความสามารถของคนพากย์-เจรจามากกว่า

ตารางที่ ๑๓ การเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงที่ ๑๐ ของการแสดงหนังใหญ่กับโขน การพากย์-เจรจาชมดง

การแสดงหนังใหญ่	**การแสดงโขน**
เจรจาเท้าความ	พากย์ชมดง
พากย์ชมดง	
เจรจาชมดง	

(ขึ้นเจรจาเท้าความ) *สมเด็จพระเจ้ากรุงศรีอยุธยาศรีสุริวงศ์ เมื่อพระองค์ทอดพระเนตรเห็นทศกัณฐ์กลับไปลับแล้ว ให้สุดแสนจะผ่องแผ้วในพระทัย เลยตรัสสั่งเหล่าพหลพลไกรทุกถ้วนหน้า แล้วตรัสชวนพระศรีอนุชาขึ้นรถรัตนมณี ให้เลิกพลกระบี่กลับหลังยังสุวรรณราชพลับพลา บัดนี้ เพลงช้า*

(พากย์ชมดง)

สองกษัตริย์ข้ามพนัสพเนจร ชมพรรณสิงขร
มิ่งไม้ที่ในไพรวัน
ชงผลปนช่อแกมกัน ดอกแดงแสงฉัน
เกสรขยายโดยถวิล

สกุณโนเรศโบกบิน จับจิกผลกิน
แล้วส่งเสียงอยู่เรียงราย
นกแก้วจับกิ่งแก้วกราย เหมือนนุชพี่ถวาย
พระแสงแก้วอยู่กับกร

(เจรจาชมดง)

สมเด็จพระรามสุริวงศ์กับพระศรีอนุชา ตรัสชวนชมพฤกษาที่ในไพร บุกบอนแลหงอนไก่ดอกงามจริง ฝูงนกกะลิงจับกิ่งกะรางเรียบ นกกระยางโผเหยียบจับกิ่งพะยอม ฝูงเหล่าชะนีโน้มน้อมกิ่งฉนวน ฝูงหงส์เหมหวนจับกิ่งเหียง เค้าโมงมุ่งมองเมียงจับมะม่วง คณานกแก้วหวนหวงพวงผลเกด เหล่าสกุณาโนเรศเข้าจับกิ่งรัง เบญจวรรณพวงหวังพวงผลหว้า คณาสกุณกาแลไก่เข้าจับพุ่ม ฝูงนกอีลุ้มจับกลุ่มจับต้นอุโลก นกโพระดกโผจับลำแพพู คณาฝูงนกเขาคูกู่กุกส่งเสียง สาลิการ่ายรายเรียงเคียงเคล้าคู่ คณากาแกจับอยู่บนยอดต้นพฤกษา สมเด็จพระจักรีแลพระน้องศรีอนุชาร่วมราชหฤทัย ชมพันธุ์สกุณมวลแมกไม้เพลินเจริญจิต สมเด็จพระหริรักษ์หวนคิดขึ้นได้ถึงทศกัณฐ์ ถึงพลับพลาพระองค์มิทันจะเปลื้องเครื่องทรงยุทธ องค์พระทรงครุฑเสด็จตรงยังประทับสุวรรณราชพลับพลา บัดนี้เสมอ

จากการศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน ผู้วิจัยพบว่า มีขั้นตอนการแสดงอยู่ด้วยกันทั้งสิ้น ๑๐ ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นตอนการแสดงที่ ๑ การเบิกหน้าพระและการเบิกโรง
ขั้นตอนการแสดงที่ ๒ การพากย์เมือง
ขั้นตอนการแสดงที่ ๓ การพากย์-เจรจาสองกองคอยเหตุ
ขั้นตอนการแสดงที่ ๔ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (ยักษ์)
ขั้นตอนการแสดงที่ ๕ การเจรจาเท้าความ-ลงเจรจาพูด (พระ)
ขั้นตอนการแสดงที่ ๖ การพากย์ชมรถ (พระ)
ขั้นตอนการแสดงที่ ๗ การเจรจาสนทนาทัพ
ขั้นตอนการแสดงที่ ๘ การพากย์จับไพร่ การพากย์จับเจ้า และการพากย์แผลงศร
ขั้นตอนการแสดงที่ ๙ การเจรจาหย่าทัพ
ขั้นตอนการแสดงที่ ๑๐ การพากย์-เจรจาชมดง

ในแต่ละขั้นตอนการแสดงจะมีพากย์-เจรจาตามเนื้อหาของเรื่อง ผู้วิจัยพบว่ามีการพากย์ด้วยฉันทลักษณ์กาพย์ฉบัง ๑๖ และการเจรจาด้วยร่ายยาวสลับกัน ไม่มีการร้อยสัมผัส

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า เนื่องจากการแสดงหนังใหญ่เป็นการเล่าเรื่องด้วยภาพ คนพากย์-เจรจาจึงมีความสำคัญอย่างมากในการพรรณนาหรือบรรยายเรื่องราวตอนนั้นๆ ให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง ขณะที่การแสดงโขน แม้คนพากย์-เจรจาจะมีความสำคัญเช่นเดียวกัน แต่ผู้ชมผู้ฟังก็สามารถทราบความหมายจากการรำตีบทของตัวแสดง ประกอบกับองค์ประกอบอื่นๆ ในการแสดงโขนที่สามารถสื่อความหมายได้ด้วย เช่น เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดงต่างๆ ทำให้ขั้นตอนการแสดงโขนหลายขั้นตอนไม่จำเป็นต้องมีการพากย์-เจรจาประกอบ นอกจากนั้นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ก็มีจำนวนความถี่ของเพลงไม่มากเท่ากับการแสดงโขน เพราะคนเชิดหนังไม่สามารถรำได้ ทำได้เพียงการเชิดขยับตัวหนังประกอบจังหวะเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ เช่น เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงรัว เป็นต้น ขณะที่เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขนนั้นมีอยู่ด้วยกันหลายเพลง เนื่องจากตัวแสดงสามารถรำประกอบเพลงหน้าพาทย์เหล่านั้นได้ เช่น เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาร่ายอาคมคาถา โขนใช้เพลงตระนิมิต ท้ายรัว หรือใช้กระบองกันก็ได้ ขณะที่การแสดงหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือนนิยมใช้เพลงรัว เพียงเพลงเดียว

การพากย์-เจรจาในการแสดงหนังใหญ่ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ยังขึ้นอยู่กับตัวหนังใหญ่ด้วย เพราะหากไม่มีตัวหนังชุดนี้แล้ว การพากย์-เจรจาก็จะหมดความหมายลงไปทันที ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการสืบทอดการแสดงหนังใหญ่ด้วย ปัจจุบันยังมีการอนุรักษ์ตัวหนังใหญ่ชุดศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) นี้ที่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี และที่พิพิธภัณฑ์กุฎีไศเลนทรหนังใหญ่-หัวโขนของครูวีระ มีเหมือน ทำให้การถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่สามารถนำไปใช้ในการแสดงจริงได้ ขณะที่ความสำคัญของการแสดงโขน ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) นั้นขึ้นอยู่กับตัวแสดงเป็นหลัก อันประกอบไปด้วยเหล่าพระ ยักษ์ และลิง โดยไม่ปรากฏบทของตัวนางในตอนดังกล่าว คนพากย์-เจรจาโขนยังต้องพากย์-เจรจาให้เหมาะสมกับประเภทและอายุของตัวละครด้วย เนื่องจากโขนมีตัวแสดงและต้องรำทำบทตามจำนวนคำพากย์-คำเจรจา

นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังพบว่า ความสั้น-ยาวของคำพากย์-เจรจาในการแสดงหนังใหญ่และโขน ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) นั้นขึ้นอยู่กับระยะเวลาในการแสดงเป็นสำคัญ เนื่องจากคนพากย์-เจรจาสามารถตัดต่อคำพากย์-คำเจรจาในแต่ละช่วงให้เหมาะสมแก่เวลาได้ เช่น การพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ ในการแสดงหนังใหญ่ หากมีเวลามากพอ คนพากย์-เจรจาก็จะพากย์ ๖ คำพากย์ แต่หากมีเวลาจำกัดก็จะพากย์เพียง ๓ คำพากย์แรกเท่านั้นเพื่อกล่าวบูชาพระเป็นเจ้า

ในศาสนาพราหมณ์ การเจรจากระทู้สนทนาทัพก็เช่นเดียวกัน หากมีเวลามากก็จะเจรจากันยืดยาว แต่หากมีเวลาน้อยก็จะตัดคำเจรจาให้สั้นลง ตลอดจนหากมีเวลาในการแสดงไม่มากพอก็จะตัดการพากย์-เจรจาชมดงออกไปด้วย

จากการศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ผู้วิจัยยังพบลักษณะสำคัญของการใช้คำพากย์และคำเจรจา กล่าวคือ

การใช้คำพากย์ ใช้เพื่อการบรรยายภาพ เช่น การพากย์จับไพร่ การพากย์จับเจ้า การพากย์แผลงศร โดยมีแบบแผนมาจากการแสดงหนังใหญ่ ตลอดจนใช้เพื่อการพรรณนาภาพ เช่น การพากย์เมือง การพากย์ชมดง เพื่อแสดงรายละเอียดความงามของปราสาทราชวัง ตลอดจนพรรณไม้และสัตว์ป่านานาชนิดที่มีความสวยสดงดงาม

การใช้คำเจรจา ใช้เพื่อการดำเนินเรื่อง เช่น การเจรจาสนทนาทัพ การเจรจาหย่าทัพ เพราะต้องการความรวดเร็ว เปิดโอกาสให้คนพากย์-เจรจาโต้ตอบกระทู้กันอย่างทันท่วงที ถ้าเป็นการเจรจาลอยดอก ก็จะเปิดโอกาสให้คนพากย์-เจรจาได้แสดงปฏิภาณไหวพริบผูกคำเจรจาว่าโต้ตอบกันอย่างดุเด็ดเผ็ดร้อน สร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม ตลอดจนใช้เพื่อการอธิบายขยายความ หลังจากพากย์จบเนื้อหาในตอนนั้นๆ แล้ว เช่น การเจรจาสองกองคอยเหตุต่อจากการพากย์สองกองคอยเหตุ การเจรจาชมดงต่อจากการพากย์ชมดง เพื่อขยายความจากเนื้อหาในคำพากย์ เนื่องจากคำพากย์มีจำนวนคำในแต่ละวรรคไม่มาก เมื่อเทียบกับจำนวนคำในคำเจรจาซึ่งสามารถอธิบายขยายความได้ยืดยาวมากกว่านั่นเอง

อนึ่ง ผู้วิจัยยังพบว่า การแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน ยังมีความแตกต่างอยู่ที่ทำนองพากย์-เจรจาด้วย โดยมีทำนองพากย์-เจรจา รวมทั้งสิ้น ๓ ทำนอง ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ชมดง และทำนองเจรจาเท้าความ ไม่ปรากฏทำนองพากย์ยานีและทำนองพากย์โอ้

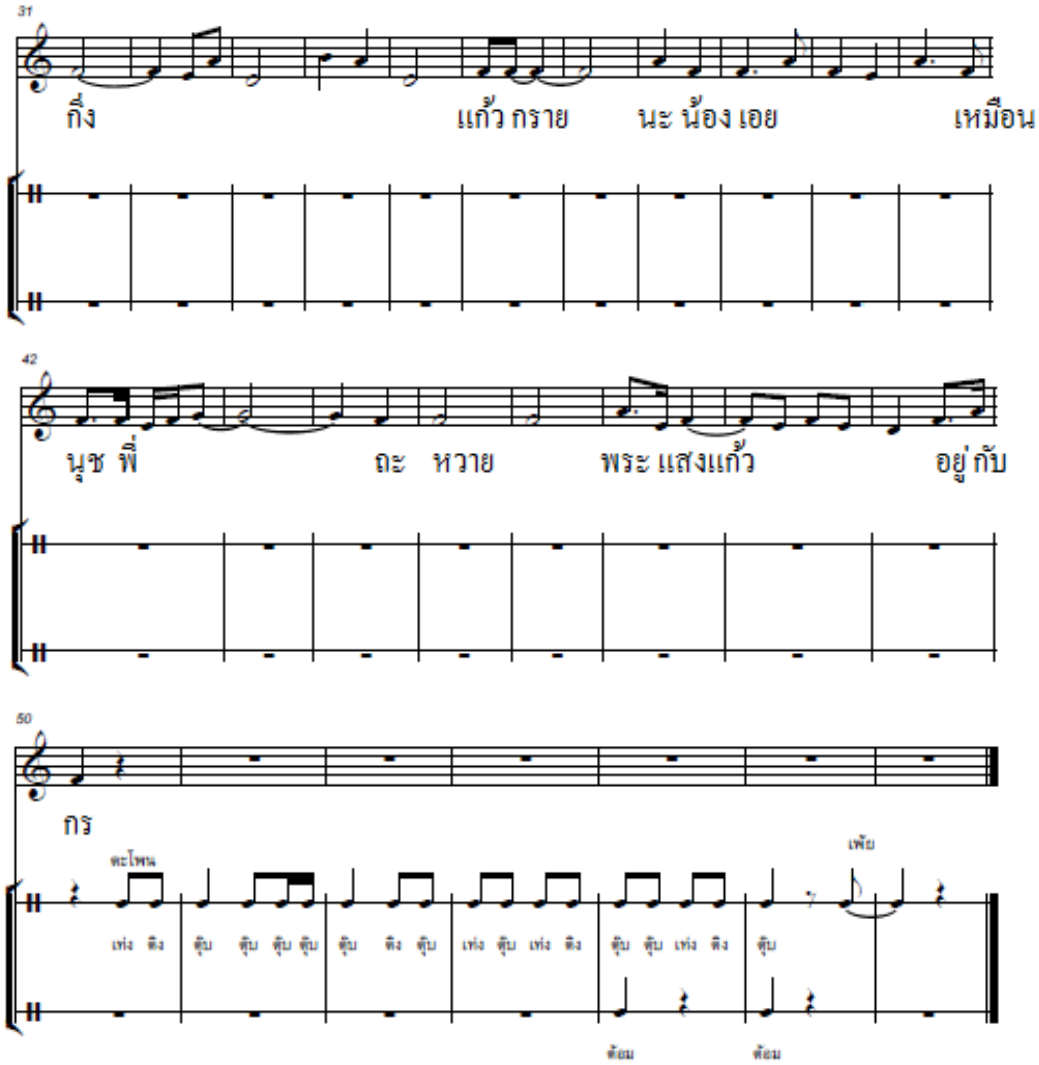
ทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่เหมือนกับทำนองพากย์-เจรจาโขน คือ **ทำนองพากย์ชมดง** ผู้วิจัยได้ถอดเป็นโน้ตสากล ดังนี้

<u>เนื้อคำพากย์ในทำนองพากย์ชมดง</u>

สกุณโนเรศโบกบิน จับจิกผลกิน
แล้วส่งเสียงอยู่เรียงราย

นกแก้วจับกิ่งแก้วกราย เหมือนนุชพี่ถวาย
พระแสงแก้วอยู่กับกร

ทำนองพากย์ชมดง

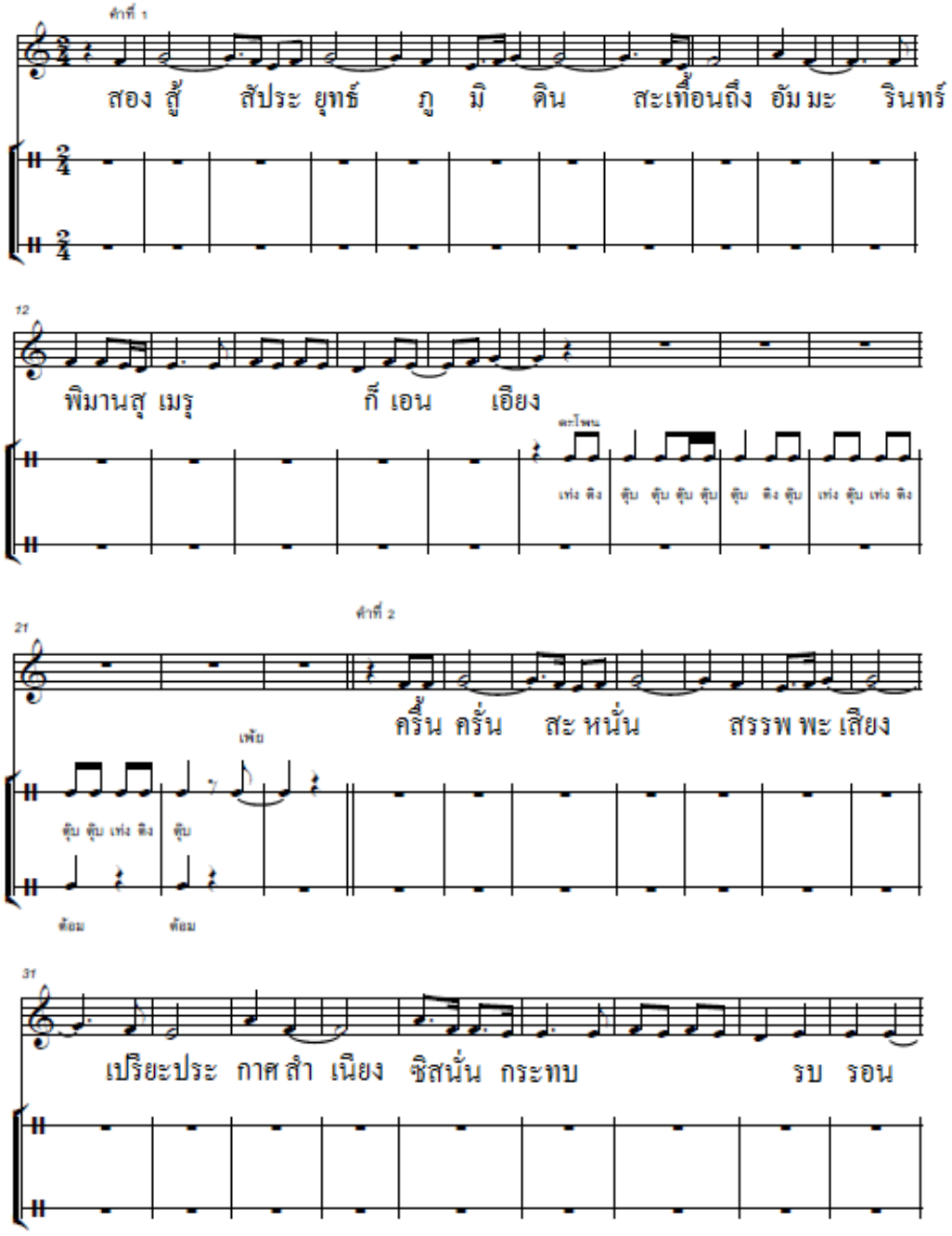


ทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่มีความแตกต่างจากทำนองพากย์-เจรจาโขน คือ **ทำนองพากย์ฉบัง** และ **ทำนองเจรจาเท้าความ**

<u>เนื้อคำพากย์ในทำนองพากย์ฉบัง เปรียบเทียบระหว่างการแสดงหนังใหญ่กับโขน</u>

สองสู้สัประยุทธ์ภูมิดิน สะเทื้อนถึงอัมรินทร์
พิมานสุเมรุก็เอนเอียง
ครื้นครั่นสนั่นสรรพเสียง เปรียะประกาศสำเนียง
ซิสนั่นกระทบรบรอน

ทำนองพากย์ฉบัง (หนังใหญ่)



ทำนองพากย์ฉบัง (โขน)

<u>เนื้อคำเจรจาในทำนองเจรจาเท้าความ เปรียบเทียบระหว่างการแสดงหนังใหญ่กับโขน</u>

ทศเศียรสุริวงศ์พงษ์พรหมา เมื่อพระองค์ต่อศักดากับพระรามในวันนั้น ต่างหันเหียนเปลี่ยนท่าเป็นพัลวัน เสียงพระแสงศิลป์ชัยกระทบกันดังฉะฉาด ประดุจหนึ่งว่าสายอสุนีบาตฟันฟาดสักแสนที พระมิ่งมงกุฎอสุรีนั้นเสียท่า องค์สมเด็จพระจักราก็รันด้วยพระศรทรงต้องสมเด็จพระบรมพงษ์หันเหเซถลาไป สมเด็จพระเจ้ากรุงลงกากรุงไกรดำริคิด จำเราจะสังหารมนุษย์ด้วยฤทธิ์เทพศาสตรา จึงทรงชักพระแสงศรบูชาขึ้นกึ่งเกศ สมเด็จพระราเมศก็ไวกรจับพระแสงศรบูชาร่ายคาถา ยกเท้าน้าวหน่วงด้วยกำลังเต็มอังสาพลางก็ลั่นออกจากแล่งแผลงไป

ทำนองเจรจาเท้าความ (หนังใหญ่)

ทำนองเจรจาเท้าความ (โขน)

จะเห็นว่า ทำนองพากย์-เจรจาในการแสดงหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) มีความแตกต่างกันที่ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความ โดยทำนองพากย์ฉบังในการแสดงหนังใหญ่เร็วกว่าทำนองพากย์ฉบังในการแสดงโขน ขณะเดียวกัน ทำนองเจรจาเท้าความในการแสดงหนังใหญ่ก็เร็วกว่าทำนองเจรจาเท้าความในการแสดงโขนด้วย

ผลจากการศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน สรุปได้ว่า มีทั้งความเหมือนและความแตกต่าง ความเหมือนที่พบ คือ การพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่และโขนในตอนดังกล่าวมีขั้นตอนการแสดงทั้งสิ้น ๑๐ ขั้นตอนเท่ากัน มีจำนวนทำนองพากย์-เจรจา ๓ ทำนองเท่ากัน คือ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ชมดง และทำนองเจรจาเท้าความ และใช้ทำนองพากย์ชมดงเหมือนกัน ขณะที่ความแตกต่างอยู่ที่การแสดงหนังใหญ่จะมีการพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ คำเจรจาในการแสดงโขนจะมีขนาดสั้นกว่า เนื่องจากการพากย์สามารถสื่อเนื้อความได้ชัดเจนแล้ว จึงไม่จำเป็นต้องใช้การเจรจาเข้ามาขยายความเพิ่มเติมอีก ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความหนังใหญ่เร็วกว่าทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความโขน สำเนียงที่ใช้ในการพากย์-เจรจาหนังใหญ่มีลักษณะอ่อนหวาน นุ่มนวล ขณะที่สำเนียงที่ใช้ในการพากย์-เจรจาโขนมีลักษณะดุดัน ขึงขัง นอกจากนั้นในการพากย์-เจรจาโขน คนพากย์-เจรจาจะต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครด้วย เพื่อพากย์-เจรจาให้เหมาะสมกับการรำทำบทของตัวแสดง ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือนเป็นตาราง ดังนี้

ตารางที่ ๑๔

ความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาในการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน

องค์ประกอบสำคัญ	การแสดงหนังใหญ่	การแสดงโขน
คำพากย์	มีคำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ	-
คำเจรจา	คำเจรจายาว	คำเจรจาสั้น
ทำนองพากย์-เจรจา	ทำนองเร็ว	ทำนองช้า
สำเนียงพากย์-เจรจา	สำเนียงอ่อนหวาน บางครั้งเรียกว่าสำเนียงพื้นหรือสำเนียงพิธี	สำเนียงดุดัน ขึงขัง เพื่อให้ตัวแสดงเข้าถึงอารมณ์และบทบาทในเรื่อง
ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่อง	-	พากย์-เจรจาให้เหมาะสมกับประเภทและอายุของตัวละคร เนื่องจากตัวแสดงต้องรำทำบท

กล่าวโดยสรุป ในบทที่ ๔ นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน คำพากย์-คำเจรจาในตอนดังกล่าวเป็นคำพากย์-คำเจรจากระทู้ที่ครูวีระ มีเหมือนมอบให้แก่ผู้วิจัย แต่ในการแสดงหนังใหญ่และโขนจริง ครูวีระ มีเหมือนสามารถว่าคำพากย์-คำเจรจาลอยดอกในตอนดังกล่าวได้ทั้งหมด

ผลการศึกษาเปรียบเทียบพบว่า การพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน มีขั้นตอนการแสดง ๑๐ ขั้นตอนเท่ากัน มีทำนองพากย์ชมดงเหมือนกัน ขณะที่ความแตกต่างอยู่ที่ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความ รวมทั้งองค์ประกอบสำคัญที่แตกต่างกัน ๕ ประการ ได้แก่ คำพากย์ คำเจรจา ทำนองพากย์-เจรจา สำเนียงพากย์-เจรจา และการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร

บทที่ ๕
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

๕.๑ สรุปผลการวิจัย

หนังใหญ่และโขนเป็นศิลปะการแสดงของราชสำนักที่มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา มีลักษณะที่ร่วมกันคือ นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ แสดงท่าทางด้วยการเต้น และดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจา การแสดงหนังใหญ่และโขนมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย โดยเฉพาะโขนภายหลังได้รับเอาแบบแผนของละครในเข้าไปผสมกลายเป็น “โขนทางละคร” ดำเนินเรื่องด้วยบทร้องอย่างละคร แตกต่างจาก “โขนทางหนัง” ที่ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาอย่างหนังใหญ่

องค์ประกอบสำคัญของการแสดงหนังใหญ่และโขน ประกอบด้วย คนพากย์-เจรจา คำพากย์-คำเจรจา และทำนองพากย์-เจรจา ทั้ง ๓ องค์ประกอบนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น กล่าวคือ คนพากย์-เจรจาเป็นผู้จดจำคำพากย์-เจรจาและทำนองพากย์-เจรจาตามประเพณีมุขปาฐะ ปัจจุบันคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ที่สืบทอดการพากย์-เจรจาตามแบบแผนโบราณเหลืออยู่เพียงคนเดียว คือ ครูวีระ มีเหมือน นอกจากองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่แล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังมีองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาโขนเป็นอย่างดี

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน” ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารลายลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับหนังใหญ่และโขน เพื่อแสดงให้เห็นประวัติของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน รวมถึงองค์ประกอบสำคัญของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน ขณะเดียวกันก็เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูวีระ มีเหมือน และติดตามครูวีระ มีเหมือน เมื่อครูไปถ่ายทอดวิชาด้านการแสดงหนังใหญ่ ช่วง พ.ศ.๒๕๕๓-พ.ศ.๒๕๕๔ เพื่อแสดงให้เห็นประวัติชีวิตและผลงาน โดยเฉพาะช่วงการศึกษาสายศิลปะการแสดง สายการสืบทอดองค์ความรู้จากครูต่างๆ รวมถึงองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน

นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังได้บันทึกทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน พร้อมถอดเป็นโน้ตสากล และศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาของการแสดงหนังใหญ่กับโขน โดยเลือกตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน เป็นกรณีศึกษา ซึ่งเป็นตอนที่นิยมแสดงทั้งหนังใหญ่และโขน ประกอบกับครูวีระ มีเหมือน มีความชำนาญในการพากย์-เจรจามากกว่าตอนอื่นๆ

ผลการศึกษาวิจัย สรุปได้ดังนี้

ครูวีระ มีเหมือน เป็นครูผู้สืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามแบบแผนโบราณ โดยสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่จากหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ในสายของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และสืบทอดการพากย์-เจรจาโขนจากครูสง่า ศะศิวณิช ในสายของพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) นอกจากนั้นครูวีระ มีเหมือนยังแสวงหาวิชาความรู้ในสายศิลปะการแสดงจากครูหยัด เพิ่มสุวรรณ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บ้านเครื่องนราศิลป์ บ้านเครื่องครูมัลลี คงประภัสร์ (บ้านย่าหมัน) ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ครูสงวน รักมิตร ครูวิเชียร หลงรัก ตลอดจนครูหนังใหญ่และครูโขนในจังหวัดอ่างทองและจังหวัดสิงห์บุรี

ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงของครูวีระ มีเหมือน ประกอบด้วยองค์ความรู้เกี่ยวกับการครอบครูหนังใหญ่ โขน-ละคร และช่างสิบหมู่ องค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงหนังใหญ่ และองค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงโขน

องค์ความรู้ในการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนตามแบบแผนโบราณ ประกอบด้วย

ประเภทของการพากย์หนังใหญ่และโขน แบ่งตามฉันทลักษณ์ได้ ๒ ประเภท คือ พากย์ฉบัง ๑๖ และ พากย์ยานี ๑๑

ประเภทของการพากย์หนังใหญ่และโขน แบ่งตามทำนองได้ทั้งสิ้น ๔ ทำนอง คือ

๑. ทำนองพากย์ฉบัง

๒. ทำนองพากย์ยานี

๓. ทำนองพากย์ชมดง

๔. ทำนองพากย์โอ้

ประเภทของการพากย์หนังใหญ่และโขน แบ่งตามเนื้อหาได้ทั้งสิ้น ๑๒ ประเภท คือ

๑. พากย์สามตระ
๒. พากย์พลับพลา
๓. พากย์เมือง
๔. พากย์ชมรถ
๕. พากย์ชมดง
๖. พากย์โลม
๗. พากย์โอ้
๘. พากย์สามโอด
๙. พากย์สองกองคอยเหตุ
๑๐. พากย์จับไพร่
๑๑. พากย์จับเจ้า
๑๒. พากย์แผลงศร

การพากย์สามตระจะใช้พากย์เฉพาะในการแสดงหนังใหญ่

ผู้วิจัยพบว่า ประเภทของการพากย์หนังใหญ่และโขนทั้ง ๓ ประเภทข้างต้นมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น กล่าวคือ ฉันทลักษณ์เป็นตัวกำกับทำนองพากย์ ได้แก่ กาพย์ฉบัง ๑๖ กำกับทำนองพากย์ฉบัง กาพย์ยานี ๑๑ กำกับทำนองพากย์ยานี กาพย์ฉบัง ๑๖ กำกับทำนองพากย์ชมดง แต่มีการเอื้อนเสียงทำนองเพลงชมดงแทรกเข้าไปในวรรคแรก กาพย์ยานี ๑๑ กำกับทำนองพากย์โอ้ แต่มีการรอจังหวะปี่พาทย์บรรเลงเพลงโอ้แทรกเข้าไปในวรรคสุดท้าย

นอกจากนั้นแล้วทำนองยังเป็นตัวกำกับเนื้อหาในการดำเนินเรื่องด้วย ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบังใช้กับเนื้อหาที่เน้นการดำเนินเรื่องหรือเล่าเรื่องเหตุการณ์สู้รบของตัวละคร เช่น พากย์สองกองคอยเหตุ พากย์จับไพร่ พากย์จับเจ้า พากย์แผลงศร เป็นต้น และนิยมใช้พากย์ตัวละครฝ่ายยักษ์ เพื่อแสดงความสง่างาม น่าเกรงขาม ได้แก่ พากย์เมือง ทำนองพากย์ยานี ใช้กับเนื้อหาที่เน้นการพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก และนิยมใช้พากย์ตัวละครฝ่ายพระ เพื่อแสดงความงดงาม ได้แก่ พากย์พลับพลา ทำนองพากย์ชมดง ใช้กับเนื้อหาของการชมธรรมชาติ ได้แก่ พากย์ชมดง ทำนองพากย์โอ้ ใช้กับเนื้อหาที่เน้นการพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกโศกเศร้าเสียใจ ได้แก่ พากย์โอ้ และพากย์สามโอด

ประเภทของการเจรจาหนังใหญ่และโขน แบ่งตามขั้นตอนการฝึกหัดได้ ๒ ประเภท คือ การเจรจากระทู้และการเจรจาลอยดอก การเจรจามีทำนองเดียว คือ ทำนองเจรจาเท้าความ แล้วลงด้วยเจรจาพูด

ประเภทของการเจรจาหนังใหญ่และโขน แบ่งตามเนื้อหาได้ทั้งสิ้น ๑๓ ประเภท คือ

๑. เจรจาสระสรงทรงเครื่อง
๒. เจรจาชมโฉม
๓. เจรจาโลม
๔. เจรจาชมรถ
๕. เจรจาชมดง
๖. เจรจาสองกองคอยเหตุ
๗. เจรจาเท้าความ
๘. เจรจาพิเภกทูล
๙. เจรจาจัดทัพ
๑๐. เจรจาพักทัพ
๑๑. เจรจาสนทนาทัพ
๑๒. เจรจาหย่าทัพ
๑๓. เจรจาสิบโอษฐ์

ผู้วิจัยพบว่า ประเภทของการเจรจาหนังใหญ่และโขน ๒ ประเภทข้างต้นมีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นเช่นเดียวกัน กล่าวคือ ขั้นตอนการฝึกเจรจาแบบกระทู้และลอยดอกสามารถใช้เจรจา

ได้กับเนื้อหาทั้ง ๑๓ ประเภท ขึ้นอยู่กับความจำและประสบการณ์ในการแสดงของคนพากย์-เจรจา เช่น เจรจากระทู้ชมดง เจรจากระทู้จัดทัพ เจรจาลอยดอกสนทนาทัพ เป็นต้น

การเจรจาลอยดอกนั้น คนพากย์-เจรจาจะมีโครงสร้างเนื้อหาในแต่ละตอนกำกับอยู่ ซึ่งสัมพันธ์กับคลังคำที่มีอยู่ในตัว และสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ประเภทร่ายยาวที่มีสัมผัสระหว่างวรรคค่อนข้างยืดหยุ่น ไม่ตายตัว คนพากย์-เจรจาจึงสามารถผูกคำเจรจาในแต่ละวรรคได้อย่างอิสระและลื่นไหล

อย่างไรก็ดี การเจรจาลอยดอกนั้นสามารถสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้ในการแสดงแต่ละครั้ง เนื่องจากวิธีการผูกคำเจรจาในแต่ละครั้งย่อมไม่ซ้ำกัน ทั้งยังสามารถแทรกเนื้อหาที่เป็นเหตุการณ์ปัจจุบันหรือมุขตลกต่างๆ เพื่อสร้างความขบขันแก่ผู้ฟังได้ด้วย จากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยพบว่าครูวีระ มีเหมือน ได้สร้างสรรค์คำเจรจาลอยดอกสำหรับการแสดงหนังใหญ่และโขน โดยจะผูกคำเจรจาไม่ซ้ำกันในแต่ละครั้ง แม้จะมีเนื้อหาเดียวกันก็ตาม

ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่ มีอยู่ด้วยกัน ๑๐ ขั้นตอน คือ

๑. อ่านวรรณคดีร้อยแก้วและร้อยกรอง โดยเฉพาะรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑

๒. จดจำรายละเอียดต่างๆ ในเรื่องให้ได้ เช่น วงศาคณาญาติของตัวละคร เครื่องประดับ อาวุธ ม้ารถคชสารของตัวละคร

๓. ฝึกเจรจาจัดทัพ ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน

๔. ฝึกเจรจาพักทัพ เจรจาพิเภกทูล เจรจาเท้าความ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองเจรจาเท้าความกับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน

๕. ท่องจำคำเจรจากระทู้ของครูให้ได้แม่นยำ เมื่อชำนาญแล้วจึงจะสามารถเจรจาลอยดอกได้

๖. ฝึกพากย์ฉบัง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน

๗. ฝึกพากย์ยานี ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน

๘. ฝึกพากย์ชมดง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน

๙. ฝึกพากย์โอ้ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองกับครู ฝึกพากย์คู่กับคู่ของตน

๑๐. ฝึกได้ทำนองครบแล้ว ครูจึงให้ออกพากย์-เจรจาจริง โดยครูจะคอยเป็นที่ปรึกษาให้หลังโรง

ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขน มีอยู่ด้วยกัน ๑๑ ขั้นตอน โดยมีขั้นตอน ต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครเพิ่มเติมด้วย

หลักการฝึกพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขน มีอยู่ด้วยกันทั้งสิ้น ๙ ข้อ คือ

๑. ต้องรู้ฉันทลักษณ์ ๒. ฝึกประคบคำ

๓. ฝึกประคบเสียง ๔. ฝึกแบ่งพยางค์

๕. ฝึกกระหนกคอ ๖. ฝึกผูกคำเจรจา

๗. ฝึกว่าทำนองพากย์-เจรจา ๘. ฝึกใช้สำเนียงพากย์-เจรจา

๙. ฝึกการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร

หลักข้อที่ ๙ ฝึกการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครเป็นหลักเฉพาะการฝึกพากย์-เจรจาโขน เนื่องจากในการแสดงโขน คนพากย์-เจรจาจะต้องพากย์-เจรจาให้สัมพันธ์กับการรำทำบทของตัวแสดง

ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน มีอยู่ด้วยกัน ๗ ข้อ คือ

๑. ต้องรอบรู้เรื่องรามเกียรติ์ ๒. ไม่ทำให้ภาษาไทยวิบัติ

๓. ไม่พากย์-เจรจาหยาบโลน ๔. ไม่พากย์-เจรจาหักหาญ

๕. พากย์เจรจาประคองผู้เล่น ๖. ต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร

๗. เป็นผู้เรียกเพลงหน้าพาทย์แผลง

ภูมิปัญญาข้อที่ ๕ พากย์เจรจาประคองผู้เล่น และข้อที่ ๖ ต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร เป็นภูมิปัญญาเฉพาะคนพากย์-เจรจาโขน เนื่องจากในการแสดงโขนมีตัวแสดงรำทำบท

การสืบทอดองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนนั้นเป็นการสืบทอดตามประเพณีมุขปาฐะ คือ การต่อคำพากย์-คำเจรจาและทำนองพากย์-เจรจาจากครูด้วยวิธีการฝากตัวเป็นศิษย์กับครูและวิธีครูพักลักจำจากประสบการณ์ในการแสดงและการตามไปชมการแสดงหนังใหญ่และโขนของสำนักต่างๆ ทำให้ครูวีระ มีเหมือนมีองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่กว้างขวางและลึกซึ้ง

การศึกษาการสืบทอดองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือนตามแบบแผนโบราณนั้น ทำให้ผู้วิจัยมองเห็นความแตกต่างของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนในปัจจุบัน ในปัจจุบันคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ส่วนใหญ่จะฝึกตามรูปแบบของการพากย์-เจรจาโขน ทำให้ได้ทำนองและสำเนียงอย่างการพากย์-เจรจาโขน บางคนฝึกหัดจากเทปทำให้อาจได้ทำนองและสำเนียงที่ “ผิดเพี้ยน” ได้ง่าย ขณะเดียวกันคนพากย์-เจรจามักจะพากย์-

เจรจาตามบทสำเร็จรูป ทำให้ขาดหลักการท่องจำคำเจรจากระทู้ ตลอดจนการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการเจรจาลอยดอก ประกอบกับการแสดงโขนในปัจจุบันให้ความสำคัญกับบทร้องมากกว่าการพากย์-เจรจา ทำให้องค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจามีแนวโน้มสูงที่จะสูญหาย

ผลการศึกษาเปรียบเทียบการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) ของครูวีระ มีเหมือน ผู้วิจัยพบว่ามีองค์ประกอบที่แตกต่างกันอยู่ ๕ องค์ประกอบ คือ

๑. คำพากย์ การแสดงหนังใหญ่มีคำพากย์สามตระ เบิกหน้าพระ แต่การแสดงโขนไม่พบ การพากย์สามตระนี้เป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมการเบิกหน้าพระของนายหนัง เป็นจารีตที่มีมาแต่โบราณ ขณะที่คำพากย์ในบางตอนของการแสดงหนังใหญ่มีความยาวมากกว่าการแสดงโขน

๒. คำเจรจา การแสดงหนังใหญ่ใช้คำเจรจายาวกว่าการแสดงโขน เนื่องจากหนังใหญ่ไม่มีตัวแสดง จึงต้องใช้คำเจรจาเพื่อบรรยายเล่าเรื่องราวให้ผู้ชมเข้าใจอย่างละเอียดและเห็นภาพ ขณะที่การแสดงโขนมีตัวแสดงทำบทเพื่อสื่อสารเรื่องราว ประกอบกับมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่นๆ จึงไม่จำเป็นต้องใช้คำเจรจายาวเพื่อสื่อความอีก

๓. ทำนองพากย์-เจรจา การพากย์-เจรจาหนังใหญ่ใช้ทำนองเร็วกว่าการพากย์-เจรจาโขน ความแตกต่างอยู่ที่ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความ

๔. สำเนียงพากย์-เจรจา การพากย์-เจรจาหนังใหญ่ใช้สำเนียงอ่อนหวาน บางครั้งเรียกว่าสำเนียงพื้นหรือสำเนียงพิธี โดยใช้หลักการทำเสียงขึ้นนาสิก ขณะที่สำเนียงพากย์-เจรจาโขนจะดุดัน ขึงขัง เพราะใช้หลักการกระทุ้งเสียงและการลงทรวง ซึ่งจะต้องใช้พลังเสียงมากกว่าเพื่อให้ตัวแสดงเข้าถึงอารมณ์และบทบาทในเรื่อง

๕. ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่อง คนพากย์-เจรจาโขนต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อที่จะพากย์-เจรจาให้สมบทบาท เนื่องจากในการแสดงโขนตัวแสดงต้องรำทำบทตามเหล่าพระ นาง ยักษ์ ลิง ซึ่งสัมพันธ์กับจำนวนคำพากย์-คำเจรจา ขณะที่คนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ไม่จำเป็นต้องเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่อง เพราะไม่มีตัวแสดงรำทำบท

ปัจจัยที่ทำให้ไม่มีการสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจากครูวีระ มีเหมือน ในปัจจุบันมี ๓ ประการ คือ ปัจจัยเรื่องผู้ถ่ายทอด ปัจจัยเรื่องผู้สืบทอด และปัจจัยเรื่องสภาพการแสดง ผู้วิจัยพบว่า ครูวีระ มีเหมือนเป็นครูโบราณที่มีแบบแผนในการถ่ายทอดองค์ความรู้อย่างเคร่งครัด เป็นครูแนวอนุรักษ์นิยม ที่ไม่สามารถประยุกต์รูปแบบการถ่ายทอดให้เกิดความผิดเพี้ยน

เพราะถือว่าเป็นการ “ผิดครู” และทำลายศิลปะของชาติ ประกอบกับเลือกผู้สืบทอดที่มีความตั้งใจจริง มีความอดทน และไว้วางใจได้ ส่งผลให้ขาดผู้สืบทอดองค์ความรู้ด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจากครูวีระ มีเหมือน การฝึกหัดพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนนั้นต้องใช้ระยะเวลายาวนาน ผู้สืบทอดต้องมีวิริยะอุตสาหะอย่างมาก ท่องจำทั้งเนื้อและทำนองที่มีความแตกต่างกัน ทั้งยังจะต้องได้รับความไว้วางใจจากครูผู้ถ่ายทอดวิชายินดีให้แสดงแทน ประกอบกับสภาพการแสดงหนังใหญ่และโขนในปัจจุบันมีพื้นที่สำหรับแสดงน้อย มีค่าใช้จ่ายสูง ผู้ชมขาดความเข้าใจในศิลปะการแสดงทั้งสองประเภทนี้ ขาดความรู้พื้นฐานเรื่องรามเกียรติ์ต่างจากผู้ชมในสมัยก่อน จึงทำให้การแสดงเสียเวลาไปกับการเล่าเรื่องย่อของตอนนั้นๆ โดยมีการพากย์-เจรจาเป็นส่วนประกอบ อีกทั้งโขนในปัจจุบันก็ได้มีพัฒนาการกลายเป็นโขนทางละครที่ใช้บทร้องเป็นหลักในการดำเนินเรื่องมากกว่าการพากย์-เจรจาแท้ๆ ดังนั้นองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาจึงหมดความสำคัญ

๕.๒ อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน” ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบและประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการด้านคติชนวิทยาและวรรณกรรมการแสดง ผู้วิจัยจะได้อภิปรายผลเป็นลำดับ ดังนี้

๑. เรื่ององค์ความรู้ด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่อยู่กับตัวศิลปิน

ผู้วิจัยพบว่ามีองค์ความรู้ด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนหลายเรื่องที่ได้สูญหายไปแล้วในทางหลวง แต่พบว่ามีอยู่ในทางราษฎร์ หรือในตัวศิลปินที่อยู่ตามต่างจังหวัด เช่น ประเภทของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน หลังจากที่ผู้วิจัยได้จำแนกอย่างเป็นระบบ พบว่ามีการเรียกประเภทของการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนจำนวนหลายสิบชื่อ เป็นเครื่องยืนยันว่าในอดีตน่าจะมีการเรียกประเภทการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนอย่างละเอียดตลอดจนองค์ความรู้เรื่องการเจรจากระทู้และการเจรจาลอยดอกที่เหลือตกทอดมาถึงปัจจุบันน้อยมาก โดยเฉพาะในทางหลวง เพราะตกทอดมาในรูปแบบมุขปาฐะ ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ผู้วิจัยพยายามสัมภาษณ์และรวบรวมองค์ความรู้เรื่องการเจรจากระทู้และการเจรจาลอยดอกจากครูวีระ มีเหมือน ให้ได้มากที่สุด เพื่อช่วยเติมเต็มองค์ความรู้โบราณที่เกือบสูญหายอีกทางหนึ่ง

นอกจากนั้นแล้ว ภูมิปัญญาด้านการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ทั้ง ๗ ข้อ ยังเป็นภูมิปัญญาที่เกิดจากการตกผลึกของศิลปิน โดยผู้วิจัยได้จำแนกอย่างเป็นระบบ เช่น

หลักการตีบทจากคำพากย์-คำเจรจาเป็นท่ารำให้สอดคล้องกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระนางเจ้า นางตลาด ยักษ์ใหญ่ ยักษ์เล็ก ลิงแก่ ลิงหนุ่ม จะรำทำบทแตกต่างกันไป การพากย์-เจรจาให้เหมาะกับอายุของตัวละครสำคัญๆ ในเรื่อง เช่น ทศกัณฐ์ อายุ ๕๐ ปี พระราม อายุ ๓๕ ปี นางสีดา อายุ ๒๕ ปี ตัวอย่างเหล่านี้นับเป็นองค์ความรู้ที่อยู่กับตัวศิลปินคนพากย์-เจรจา เพราะเป็นผู้ที่มีหน้าที่ตีความเนื้อเรื่อง ตัวละคร เพื่อสื่อสารสำคัญให้แก่ผู้ชม งานวิจัยนี้ได้พยายามศึกษาต่อยอดองค์ความรู้จากที่ครูนาฏศิลป์และดนตรีไทยในอดีตได้ศึกษามา

ผู้วิจัยเห็นว่า การศึกษาวิจัยองค์ความรู้ที่อยู่กับตัวศิลปิน ควรให้ความสำคัญกับประเด็นของการสืบทอด เพื่อศึกษากระบวนการฝึกหัด กระบวนการถ่ายทอด ทางเล่นหรือทางแสดง โดยเฉพาะการศึกษาวิจัยทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย เพราะองค์ความรู้มากกว่าครึ่งหนึ่งอยู่ในภาคปฏิบัติ มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรน้อยมาก

๒. เรื่องบุคลิกลักษณะเฉพาะของศิลปิน

ผู้วิจัยพบว่า บุคลิกลักษณะเฉพาะของศิลปินเป็นข้อจำกัดที่มีความสำคัญมากในการศึกษาวิจัย เพราะกว่าที่ผู้วิจัยจะได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนนั้น ผู้วิจัยต้องติดตามไปสัมภาษณ์ครู ด้วยความพากเพียรพยายามอย่างสูง จนครูวีระ มีเหมือนให้ความเมตตา และเห็นว่าผู้วิจัยมีใจรักและสนใจศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนอย่างแท้จริง ผู้วิจัยต้องศึกษา “เปลือก” ที่เป็นเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยจำนวนมาก กว่าที่จะสกัด “แก่น” ขององค์ความรู้ดังกล่าวออกมาได้

ครูวีระ มีเหมือน เป็นผู้มีอัธยาศัยใจคอดี มีอารมณ์ขัน และมีสำนวนภาษา ถ้อยคำคมคายมากมาย เช่น “ผู้หญิงกับผู้ชายเหมือนไม้กับมอด อยู่ใกล้กันไม่ได้” “โลกีย์สร้างมนุษย์ โลกุตร์สร้างนิพพาน” “ดูครูเล่นจนต้องเป็นแทนครู” “ครูใช้เท่ากับครูให้วิชา” เป็นต้น จากการสัมภาษณ์ในแต่ละครั้ง ผู้วิจัยจะเห็นความรุ่มรวยในการใช้ภาษาของครูวีระ มีเหมือนอย่างมาก อุปนิสัยเหล่านี้เป็นบุคลิกลักษณะเฉพาะของศิลปิน และมีรูปแบบของ “การเข้าถึง” แตกต่างกันไป ผู้วิจัยพบว่าองค์ความรู้กับตัวศิลปินแยกออกจากกันไม่ได้ งานวิจัยนี้เป็นเครื่องยืนยันว่าการศึกษาองค์ความรู้ของศิลปินคนใดคนหนึ่งนั้น ต้องศึกษาประวัติชีวิตและผลงานต่างๆ ประกอบด้วย เพราะบุคลิกลักษณะ อุปนิสัย ตลอดจนประสบการณ์ชีวิตเหล่านั้นเป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการสั่งสมองค์ความรู้ ดังเช่นกรณีของครูวีระ มีเหมือน

๓. เรื่องความแตกต่างระหว่างโขนทางหนังกับโขนทางละคร

ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบเรื่องความแตกต่างระหว่างโขนทางหนังกับโขนทางละคร กล่าวคือ โขนทางหนังใช้การพากย์-เจรจาดำเนินเรื่อง ขณะที่โขนทางละครใช้บทร้องดำเนินเรื่อง และมีการพากย์-เจรจาเป็นส่วนประกอบ ในปัจจุบันโขนทางหนังแทบจะไม่มีผู้ใดรู้จักหรือพูดถึงแล้ว งานวิจัยนี้ได้กลับมาให้ความสำคัญกับโขนทางหนัง เพราะเป็นการแสดงโขนแบบโบราณที่ใกล้สูญหาย ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะมีหน่วยงานหรือองค์กรทางวัฒนธรรมให้ความสนใจนำโขนทางหนังนี้มาฟื้นฟูจัดแสดงขึ้นอีกครั้ง

๔. เรื่องคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนสำนวนใหม่

นอกจากผู้วิจัยจะได้รับความเมตตาอย่างสูงจากครูวีระ มีเหมือน ที่ได้ถ่ายทอดคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่) เพื่อใช้ศึกษาเปรียบเทียบแล้ว ครูวีระ มีเหมือนยังได้มอบตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนสำนวนใหม่ ตอนที่ไม่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ ซึ่งถือว่าเป็นรามเกียรติ์ฉบับที่มีเนื้อความครบถ้วนสมบูรณ์ที่สุด คำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนสำนวนใหม่นี้ ผู้วิจัยได้นำมาพิมพ์ไว้ในภาคผนวกของงานวิจัยนี้ด้วย เหตุที่ครูวีระ มีเหมือนไม่ได้มอบคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนให้แก่ผู้วิจัยทั้งหมด เพราะคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเหล่านี้ ถือเป็น “ของรักษาตัวครู” ที่ครูจะมอบให้ลูกหลานไว้ใช้ประโยชน์ในภายหน้า

คำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนของครูวีระ มีเหมือน ถือเป็นคำพากย์-คำเจรจาอีกสำนวนหนึ่ง ผู้วิจัยพบว่ามีลักษณะการใช้ภาษาที่น่าสนใจอยู่มาก เช่น “เบิกสีไขแสง” “สิบแปดเกศ” “อสุริสุรินทร์” “สิ้นพระประยูรสูญพระญาติขาดพระมิตร” เป็นต้น ผู้วิจัยตั้งข้อสันนิษฐานว่าอาจเป็นภาษาเก่าที่ตกทอดมาในรูปแบบของกระทู้ที่โบราณาจารย์ได้รจนาไว้

๕. เรื่องความแตกต่างระหว่างคำพากย์-คำเจรจากับบทพากย์-บทเจรจา

ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบเรื่องความแตกต่างระหว่างคำพากย์-คำเจรจากับบทพากย์-บทเจรจา กล่าวคือ คำพากย์-คำเจรจา หมายถึง ตัวบทพากย์-บทเจรจาที่มีทำนองกำกับ โดยทำนองพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนมีจำนวนเท่ากัน ๕ ทำนอง ได้แก่ ทำนองพากย์ฉบัง ทำนองพากย์ยานี ทำนองพากย์ชมดง ทำนองพากย์โอ้ และทำนองเจรจาเท้าความ ในการแสดงหนังใหญ่และโขนจะใช้ทำนองพากย์ฉบังและทำนองเจรจาเท้าความเป็นหลัก ขณะที่บทพากย์-บทเจรจา หมายถึง ตัวบทวรรณกรรมสำหรับอ่านหรือใช้เป็นโครงเรื่องสำหรับแสดง งานวิจัยนี้ทำให้เห็นมิติที่แตกต่างกันระหว่างการศึกษาวรรณกรรมลายลักษณ์กับวรรณกรรมมุขปาฐะ เพราะในมิติของการศึกษา

วรรณกรรมมุขปาฐะ ผู้วิจัยสามารถเก็บทำนองพากย์-เจรจาและบันทึกเป็นโน้ตสากลเพื่อเผยแพร่ความเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น

๖. เรื่องฉันทลักษณ์ของคำพากย์หนังใหญ่และโขน

จากการศึกษา ผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญเรื่องฉันทลักษณ์ของคำพากย์หนังใหญ่และโขน คำพากย์ เป็นคำประพันธ์ที่แต่งด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ ผู้วิจัยพบว่าส่วนใหญ่นิยมใช้กาพย์ฉบัง ๑๖ เพราะเป็นฉันทลักษณ์ที่เหมาะกับการดำเนินเรื่องรวดเร็ว นิยมนำมาใช้พากย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนในตอนรบทัพจับศึก ในเรื่อง **อนิรุทธคำฉันท์** และ **สมุทรโฆษคำฉันท์** ซึ่งเป็นวรรณคดีสมัยอยุธยา มีฉันทลักษณ์ประเภทฉันท์และกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ รวมอยู่ด้วย ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า ลักษณะของฉันทลักษณ์ “ฉันท์” และ “กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘” ในเรื่อง **อนิรุทธคำฉันท์** และ **สมุทรโฆษคำฉันท์** ไม่เอื้อต่อการลงเสียง กล่าวคือ ฉันท์ มีการบังคับเสียงครุ ลหุ หรือเสียงหนักเบา ซึ่งไม่สัมพันธ์กับลักษณะการลงเสียงคำพากย์ เช่นหลักการทอดเสียง การเด็ดเสียง การเอื้อนเสียง ที่ผู้วิจัยค้นพบจากหลักการฝึกพากย์-เจรจาของครูวีระ มีเหมือนขณะที่กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ มีจำนวนคำในวรรคเพียง ๔ คำ ผู้วิจัยเห็นว่ามีจำนวนคำน้อยเกินไป ไม่สามารถถ่ายทอดเนื้อความให้จบภายในหนึ่งวรรคได้ เมื่อเปรียบเทียบกับกาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ แล้ว กลับพบว่าเป็นฉันทลักษณ์ที่สามารถถ่ายทอดเนื้อความให้จบสมบูรณ์ได้ภายในหนึ่งคำพากย์ (บท) และจะลำดับเนื้อความต่อในคำพากย์ (บท) ถัดไป อีกทั้งกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ไม่สามารถสื่อความหมายได้เร็วเท่ากับกาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ เพราะมีจำนวนวรรคในหนึ่งบทมากกว่า ผู้วิจัยเห็นว่า ถ้าใช้พากย์จริง กว่าจะพากย์จบหนึ่งบท ผู้ฟังก็อาจลืมเนื้อความได้ ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า ฉันทลักษณ์ที่ใช้สำหรับการพากย์หนังใหญ่และโขน คือ กาพย์ฉบัง ๑๖ และกาพย์ยานี ๑๑ เพราะเอื้อต่อการลงเสียงและการสื่อความ ตามขนบของวรรณกรรมมุขปาฐะ

๗. เรื่องลักษณะสำคัญของการใช้คำพากย์-คำเจรจา

ผู้วิจัยพบลักษณะสำคัญของการใช้คำพากย์-คำเจรจา กล่าวคือ คำพากย์ นิยมใช้บรรยายภาพและพรรณนาภาพ สันนิษฐานว่ามาจากการบรรยายภาพตัวหนังใหญ่ ภายหลังโขนได้รับเอาแบบแผนไปใช้ คำเจรจา นิยมใช้ดำเนินเรื่องและอธิบายขยายความ ใช้เดินเรื่องเพื่อว่าเข้ากระทู้หรือว่าลอยดอกแก้กัน และใช้เจรจาขยายความจากคำพากย์ เนื่องจากคำเจรจามีจำนวนคำในวรรคมากกว่า ข้อค้นพบนี้เกิดจากการศึกษาคำพากย์-คำเจรจาโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นองค์ประกอบร่วมของการแสดงหนังใหญ่และโขน งานวิจัยนี้จึงช่วยต่อยอดองค์ความรู้จากงานวิจัยด้านการแสดงหนังใหญ่และโขนที่ผ่านมา

๘. เรื่องความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน

จากการที่ผู้วิจัยได้ตั้งสมมติฐานไว้ในตอนต้นว่า ความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขนของครูวีระ มีเหมือนอยู่ที่ทำนอง แต่หลังจากการศึกษาวิจัยพบว่ามีองค์ประกอบอื่นๆ ที่แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน ได้แก่ คำพากย์ คำเจรจา สำเนียงพากย์-เจรจา และการเรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละคร แต่ทำนองยังคงเป็นองค์ประกอบหลักที่แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างการพากย์-เจรจาหนังใหญ่กับโขน

ข้อค้นพบทั้ง ๘ ประการข้างต้นเป็นประโยชน์ในทางวิชาการ ในแง่ของการช่วยเติมเต็มองค์ความรู้เรื่องการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนที่ขาดหายไป และบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่เหนือสิ่งอื่นใด ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยเรื่อง “การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน” นี้จะเป็นประโยชน์ในทางสังคม เพื่อส่งเสริมให้คนไทยโดยเฉพาะเยาวชนรุ่นใหม่ เกิดความภาคภูมิใจและหวงแหนในองค์ความรู้ที่เกิดจากตัวบุคคล ที่ผ่านการสร้างสรรค์ พัฒนา สั่งสม และสืบทอดมากันมาหลายชั่วอายุคน เกิดความเข้าใจและชื่นชมศิลปะการแสดงหนังใหญ่และโขนอันเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติได้ด้วย

๕.๓ ข้อเสนอแนะ

๑. การศึกษาวิจัยเรื่อง “การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน” เป็นงานวิจัยทางคติชนวิทยา ที่มีจุดมุ่งหมายสำคัญคือบันทึกองค์ความรู้ของศิลปิน ซึ่งสืบทอดจากครูตามประเพณีมุขปาฐะ ไว้ให้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อสร้างความเข้าใจเรื่องลักษณะเฉพาะของวรรณกรรมมุขปาฐะ อันหมายถึง ตัวบทที่มีทำนองกำกับ และชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทวรรณกรรมกับการแสดง

วิธีการวิจัยดังกล่าวสามารถเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยองค์ความรู้ของศิลปินท่านอื่นๆ ที่มีการสืบทอดตามประเพณีมุขปาฐะ ก่อนที่องค์ความรู้เหล่านั้นจะสูญหายไปพร้อมกับตัวศิลปิน นอกจากนี้อาจเป็นแนวทางในการศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างทำนองในงานวรรณกรรมมุขปาฐะอื่นๆ เช่น ทำนองแหล่หรือทำนองเทศน์มหาชาติของสำนักต่างๆ ทำนองร้องในการแสดงละครของสำนักต่างๆ เป็นต้น

๒. ครูวีระ มีเหมือน เป็นศิลปินที่มีคุณสมบัติเด่นอีกประการหนึ่ง คือเป็นผู้มีอารมณ์ขัน มีมุขอยู่มากในตัวเอง ผู้ที่สนใจเรื่องตลกหนังใหญ่และโขนน่าจะได้ศึกษามุขทางภาษาต่อไป

รายการอ้างอิง

กฎหมายตราสามดวง เล่ม ๑. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๕.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ ๔, พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๘.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑**. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๓.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๐. (พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ ๒ มิถุนายน พุทธศักราช ๒๕๐๐)

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขนสำหรับประชาชน**. พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๔๙๗.

ธวัชชัย ดุสิตกุล. **บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. **จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม ๑**. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๕.

นิมิต โอสถเจริญ. **หนังใหญ่: จับลิงหัวค่ำ**. งานวิจัยหลักสูตรปริญญาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

ปรมินท์ จารุวร. **การสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

ประพัฒน์พงศ์ ภูวธน. **การแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๑.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. โขน: การเจรจา. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๒**, ๘๐๑-๘๐๓. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. โขน: การพากย์. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๒**, ๘๐๓-๘๐๔. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. โขน: คำพากย์-คำเจรจา. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๒**, ๘๐๔-๘๐๕. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. หนังใหญ่. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๑๔**, ๖๙๔๗-๖๙๕๒. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒.

ปัทมา สุวรรณน้อย, ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร และวรรณภา ชำนาญกิจ. **หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์**. ภาคนิพนธ์รายวิชาคติชนวิทยา ๒ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖. (เอกสารอัดสำเนา)

ผะอบ โปษะกฤษณะ. **วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยทางโทรทัศน์และวิทยุ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๒๐.

พระมหานาค. **บุณโณวาทคำฉันท์**. พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๓.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **ชุมนุมพระนิพนธ์ของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร**. (ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์พระราชทานในงานพระศพ พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ณ พระเมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ ๑๕ ธันวาคม พุทธศักราช ๒๕๑๗)

มนตรี ตราโมท. **การละเล่นของไทย**. พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๔๙๗.

มนตรี ตราโมท. **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**. พิมพ์ครั้งที่ ๒, กรุงเทพมหานคร: มติชน, ๒๕๔๐.

มนตรี ตราโมท. วิธีพากย์ เจรจา และขับร้องในการแสดงโขน. ใน **วารสารศิลปากร** ๑ (พฤษภาคม ๒๕๐๐): ๗๐-๗๘.

มนตรี สุขกลัด. **กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย บททศกัณฐ์: กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

ราศี บุรุษรัตนพันธุ์. หนังใหญ่ : เงาอดีตที่ทอดยาว. ใน จิราภรณ์ อรัณยะนาค และสมชาย ณ นครพนม บรรณาธิการ. **เหลียวหน้า แลหลัง ดูหนังใหญ่**, ๕-๑๒. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๕๑.

ลัทธิธรรมเนียมต่างๆ ภาคที่ ๖ ตำราเล่นหนังในงานมหรศพ. พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๓.

ศิลปากร, กรม. **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖.

ศิลปากร, กรม. **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๒**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๔๗.

ศิลปากร, กรม. **พระราชพงศาวดารกรุงเก่า (ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์)**. พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๔๙๘. (พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงพยุงเวชชศาสตร์ (พยุง พยุงเวช) และ แพทย์หญิงสุภาณี พยุงเวช วันที่ ๑๒ กุมภาพันธ์ พุทธศักราช ๒๔๙๘)

ศิลปากร, กรม. **รวมงานนิพนธ์ของ นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลปกรมศิลปากร**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๒๕. (พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นายอาคม สายาคม ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ ๙ ธันวาคม พุทธศักราช ๒๕๒๕)

ศิลปากร, กรม. **รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๕๔.

ศูนย์วัฒนธรรมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน**. กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์, ๒๕๓๗. (เอกสารประกอบการประชุมวิชาการเนื่องในโอกาสวันคล้ายวันสถาปนาคณะครุศาสตร์ ครบ ๓๗ ปี)

สภาวัฒนธรรมจังหวัดระยอง สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระยอง. **หนังใหญ่วัดบ้านดอน มรดกล้ำค่าของชาวจังหวัดระยอง**. ระยอง: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระยอง, ๒๕๔๘.

สุกัญญา สุจฉายา. **วรรณคดีนิทานไทย**. กรุงเทพมหานคร: บริษัท คอมเมอร์เชียลเวิลด์ มีเดีย, ๒๕๕๕.

สุจิตร ตุลยานนท์. โขน, กรม. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๒**, ๗๙๗-๗๙๘. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒.

เสาวณิต วิงวอน. **การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. **การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

อิษฎา ภัทรปรีชาวิทย์. **หนังใหญ่: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดบ้านดอน อำเภอเมืองระยอง จังหวัดระยอง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๐.

สัมภาษณ์

จักรพงษ์ สมพร. **สัมภาษณ์**, ๑๘ พฤศจิกายน ๒๕๕๔.

นิมิต โอสถเจริญ. **สัมภาษณ์**, ๑๘ พฤศจิกายน ๒๕๕๔.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๑๐ ตุลาคม ๒๕๕๓.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๓.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๔.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๓ มีนาคม ๒๕๕๔.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๔.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๒๗ มีนาคม ๒๕๕๔.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๑๑ มิถุนายน ๒๕๕๔.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๒๑ กรกฎาคม ๒๕๕๔.

วีระ มีเหมือน. **สัมภาษณ์**, ๑๔ สิงหาคม ๒๕๕๔.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ๑
ตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือนตอนที่ไม่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑

ภาคผนวก ก
ตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน
ตอนนางดาว

เนื้อความตอนนี้กล่าวถึงพญายักษ์ ๒ ตน คือท้าววรวิวิกและท้าววรวิเวก ได้บำเพ็ญพรตอยู่ พระอิศวรต้องการทำลายตบะของพญายักษ์ทั้งสองจึงส่งนางฟ้าแปลงกายลงมาเป็นนางดารา หรือนางดาว เรื่องราวในตอนนี้เป็นทางสำหรับเล่นตลกในบทเกี้ยวนาง ใช้เพลงเชิดฉิ่งและการเดี่ยวม้องประกอบการแสดง

ปางสองอสุริศักดิ์ยักษี วรวิวิกฤทธิ
กระเดื่องเรืองเดชเป็นเชษฐา
วรวิเวกเอกองค์อนุชา ทั้งสองโอรสา
ท้าวกรวิกพญามาร
สองหน่อสถิตแท่นชัชวาล ท้องพระโรงธาร
พรั่งพร้อมท้าวพระยาเสนาใน
ครอบครองโสฬสกรุงไกร ปราสาทอำไพ
หมู่มุขวิมานอร่ามเรือง
สองยักษ์ปรึกษาแค้นเคือง ล่วงกาลนานเปลือง
แต่ครั้งปีตุเรศปลดปลง
สองอสุเรศเจตน์จำนง กอบกิจประสงค์
บำเพ็ญตบะพิธีไสย
ตั้งกิจกองกูณฑ์บูชาไฟ บำบวงเจ้าไท้
หวังอมตะยืนชีพวัฒนา
สองชังทวยเทเวศริษยา ครั้งผลักพระบิดา
ตกสู่เหวมอดม้วยชีวัน
สองมารเอื้อนอรรถโจษจัน สองเราผายผัน
กอบกิจเฉกเช่นพระบิดร
มาตรแม้นองค์ศิวาปราสาทพร เผด็จปวงอมร
สามโลกลุได้โดยหวัง

มาข้าจะกล่าวถึงสองอสุรศักดิ์ศักดาหาญ เป็นราชโอรสท้าวกรวิกจอมมารชาญเดช เดชา ท้าววรวิวิกกระเดื่องเดชเป็นเชษฐาฤทธิรงค์ ท้าววรวิเวกเอกองค์น้องนุช ได้ครอบครองเป็นปิ่นปักหลักมงกุฎเมืองโสฬส พรั่งพร้อมพหลพลไพร่ไกรพลทวยทศลชสารวุฒิไกร

ทั้งสองพี่น้องมารกระบองเรืองอำนาจแผ่นดินไหว วันนั้นสองพี่น้องเสด็จออกท้องพระโรงโรจน์สุรกานต์อำไพ มิทันได้ตรัสว่าขานการนครราชนิกรราชานุกิจ องค์พระเชษฐาวรวิวิกให้เคืองแค้นจิตดังเพลิงพิษมาใส่สุม เอื้อนอรรถออกโอษฐ์กับอนุชาเรื่องเทวาพากันรุมพระบิดร เฝ้ากองกูณฑ์บูชาไฟหน้าขุนไศลจอมสิงขรบำเพ็ญพรต ปวงเทวาสุรารักษ์ผลักตกเขาศรีขรินทร์สิ้นทิวงคตให้เหวลึก ทั้งพี่น้องสองมารหม่นมัวหมองตรองตรึกปรึกษากัน จำเราจะก่อ

กองกูณฑ์ปูชากัณฑ์วินันกัณฑะกะ เป็นพระเวทย์เดชศักดาปรปูชพระพรหมผู้เป็นเจ้า ดังเฉกเช่นพระปิตุรงค์พงษ์เผ่าเหล่ากุมภัณฑ์ ทั้งพี่น้องสองมารตริตรึกตรองเห็นช่องปรึกษากันมิทันช้า พยักหน้าง่าพระหัตถ์ตรัสสั่งเสนา ให้เร่งรัดจัดพหลพลโยธาม้ารถ เครื่องกองกูณฑ์วิธีพิธีพรตกำหนดพิธีไสย ทั้งพี่น้องสองกูจะจรครรไลสู่ไศลอัศกัณฑ์ขุนคิรี ทั้งโยธาพาชีคชสีห์คชสาร จงเร่งรัดจัดสรรให้ทันการเถิดหนาเจ้า

สองมารปรึกษาเสร็จ เจตน์หวังสู่กิจจิตดัง
พระเวทย์วินันตะกะปูชาไฟ
คิดแก้เคียดเคืองเทพไท ประหัตถ์บรรลัย
พระปิตุรงค์ตกเขามรณา
ตรัสสั่งวิรุญราชอสุรา เร่งตรวจพลโยธา
ม้ารถคชสีห์ทวยหาญ
โรงพิธีชายหาดชลธาร เบื้องเขาจักรวาล
.....

ภาคผนวก ข
ตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน
ตอนเกสรมาลา

เนื้อความตอนนี้อยู่ในศึกวิรุญจำบัง หลังจากวิรุญจำบังร่ายเวทเป็นภาพพยนต์ พระรามถามพิเภกว่ารูปใดคือวิรุญจำบัง พิเภกจึงทูลพระรามว่า เกสรมาลาเคยเป็นเพื่อนร่วมน้ำสาบานกับวิรุญจำบัง ขอให้อาสาขึ้นไปเกาะตัววิรุญจำบังไว้ เพื่อให้พระรามแผลงศร พระรามจึงแผลงศรถูกวิรุญจำบังและเกสรมาลาจนตกลงมากระดูกหักตายทั้งคู่ ภายหลังพระรามแผลงศรพรหมาสตร์ เกสรมาลาจึงฟื้นชีพขึ้นอีกครั้ง

แก้วให้ผ่องแผ้วแต่ในพระราชหฤทัย พลางกวักพระหัตถ์ออกพระโอษฐ์ปราศรัยตรัสเอื้อนอรรถ สุครีพขุนกบิลผู้ปรีชาจงเร่งรัดจัดตรวจเตรียมพล เราจะยกออกไปทำสงครามโจมประจญมังกรกัณฐ์ จงเร่งรัดจัดพหลพลขันธ์ทั้งสองพระนคร ทั้งรถรัตน์อัสดรให้พร้อมไว้ เรากับพระศรีอนุชาจะยกพลไกรไปยุทธนา

พระยาสุครีพโอรสพระสุริยัน กราบถวายบังคมคัลอัญชุลีสมเด็จพระสี่กร ขุนพระยาพานรถวายบังคมลา คลานคล้อยถอยออกมาพ้นหน้าพระที่นั่ง ตรงไปยังศาลาเวรเกณฑ์โยธีสัตพี ก็จัดพลเป็นสี่ทัพเรียงรายเหล่าพหลพลพยุหบาท เหล่ากระบี่...

ลูกศรจากแล่งกวัดไกว สุธาหวั่นไหว
สะท้านพิภพอมรินทร์
ตรวยตรงพ่างพื้นเมฆินทร์ ปักอกอสุรินทร์
มังกรกัณฐ์โอรสขุนขร
ฤทธิ์ศรพรหมมาศม้วยมรณ์ ตกจากอัมพร
ซากร่าร่อนลอยลิ่วมา
เกสรกอดซากอสุรา แสนโศกนักหนา
มิวางมิเว้นซากไกล
รักยศกอดศพแนบใจ คิดปลงบรรลัย
ด้วยเพื่อนน้ำมิตรวายปราณ
สองตกต้องพื้นดินดาน สองร่างสังขาร
กระทบกระแทกแผ่นพื้นธรณี
หลักหักแหลกสิ้นชีวี พื้นแผ่นปฐพี
ก็สุดก็สิ้นชีวันบัดดล

ปางพระรามราชภูวดล ธ ท้าวยลซากเกสร
ร่างพับถมดินดอน ยิ่งโศกยิ่งเศร้ามิสร่างซา
สูญขุนศึกเกรียงไกร สะอื้นหฤทัยพระจักรา
เสียดายเอ๋ยเกสรมาลา มาสู้ชีพสุดสิ้นชีวัน
ประสงค์ดวงแก้วแกมนิล ดั่งใจจินต์จะสบสรรพ์
จะเด็ดดวงดาราวรรณ ก็เพียงยื่นแลเอื้อมมือ

จะปวงขุนพลอันเกรียงไกร ดังฤทัยกระนั้นหรือ
สักสิบชาติจะเอื้อมมือ ไม่หาเห็นยังมืดมน
ครวญคร่ำแต่ยามบ่าย ธ ฟูมฟายยิ่งสับสน
จะจวบจวนพระสุริยน จะลับเหลี่ยมพระเมรุทอง
ใกล้ราตรียิ่งร้อนรุ่ม ยิ่งกลัดกลุ้มยิ่งหม่นหมอง
ได้ยลกลิ่นปลายเตียงทอง .....

ภาคผนวก ค
ตัวอย่างคำพากย์-คำเจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน
ตอนอินทรชิตถูกศรกินนม

เนื้อความตอนนี้อยู่ในศึกอินทรชิตครั้งที่ ๑ หลังจากที่พระลักษณ์แผลงศรถูกอินทรชิต อินทรชิตดึงลูกศรเท่าไรก็ไม่หลุด จึงนึกถึงนางมณโฑ พระมารดา นางมณโฑนึกขึ้นได้ว่าน้ำนมของตนเป็นทิพย์เพราะได้รับพรจากพระแม่อุมาไว้ จึงให้อินทรชิตดื่มน้ำนมของตน ทำให้ศรหลุดออกได้ในที่สุด

ชิชะเจ้าอินทรชิต ช่างพูดจาเล่เหลี่ยงเบี่ยงบิดโป้ปดคารมพลิ้ว ทำอ้อนแอ้นแยบคายผูกพันแต่ผิวผิวหมายตัดศึก ถ้ามาตรแม้นว่าเรางงงวยก็คงจะสมอารมณ์นึกสมปรารถนา ถึงมาตรแม้นว่าพระเจ้าพี่สีดาจะหมองมัวชั่วก็ตามเถิด ใครๆ เขาก็ย่อมรู้อยู่แล้วว่านางเธอเป็นแก้วก่อเกิดสำหรับบุญของจุลจักร ปางฝูงเทพเทพาสุรารักษ์ย่อมรู้สิ้น พูดไปไหนเลยเล่าเหล่าเผ่าอสุรินทร์จะเชื่อถือด้วยเทือกพันธุ์พงษ์เผ่าเหล่าหว่านของเจ้าเป็นคนดื้อถือดีเสียลูกแต่กำเนิด ตั้งแต่ก่อเป็นกายเกิดมามิได้เห็นเดือนแลตะวัน ได้ยินเขากล่าวขานกันว่านกกาขาวก็จำได้ แต่รูปพรรณสัณฐานนกกาขาวอย่างไรไม่เคยเห็นเช่นนั้น เปรียบเหมือนกับไทท้าวทศกัณฐ์บิดาตัวเจ้า ประพฤติเพศกิจผิดกษัตริย์ทั้งเผ่าน่าอดสู เมื่อไปลอบลักเมียเขามาพาสู่ชมกันว่าดี ทั้งหว่านเล่าเผ่าวานตายสิ้นชีวีเสียหลายคนทั้งไพร่บ้านไพร่พลก็ป่นปี้ จงเร่งพินิจคิดตรองดูให้จงดีเถิดหนาอินทรชิต

เออเจ้าลักษณ์เจ้าจอมหม่อมลิงไม่อยากฟัง เฮ้ยพวกเราชาวลงกาใครมาบ้างวะ

องค์อินทรชิตอสุราสั่งสนทนากับพระศรีอนุชาให้โกรธาเป็นยิ่งนัก พญายักษ์กระทืบบาทประกาศสั่งโยธาทัพหน้า เร่งตีประดังเข้าไปยังหน้ารถพระศรีอนุชา จับวานรลิงป่าเข่นฆ่าให้ม้วยชีวี

อาวุธหลุดถอน บาดแผลกายกร
ประสานต่อติดสนิทดี
บุตรยักษ์สุดเกษมเปรมปรีดิ์ ยุพราชอสุรี
เลื่อนองค์จากเพลาพระมารดา
ปรีดิ์เปรมยิ่งแก้วจินดา เต้นรำไปมา
เยาะเย้ยไยไพไพรินทร์

องค์พระยุพราชกุมาราอ้าโอษฐ์อมถันบวร ในโฉมยงค์องค์เทพพระมารดรได้ดูดดื่มรสกระแสทิพย์ธาราก็ลืมอายกลับแช่มชื่น ลูกศรเขยื้อนเคลื่อนคืนบาดแผลหาย โอรสาราพณ์ร้ายดีใจนักหนา ขุนเร่งคลายพระเวทย์วิเศษมนตราในทันที ร่างกุมารากลับกลายเป็นยักษีอินทรชิตยิ่งอิ่มเอิบกำเริบกระหยิ่มจิตอิ่มพระทัย ขุนมารก็ลุกเต้นทำเยาะท่าเย้ยอยู่ไยไพอยู่ไปมา

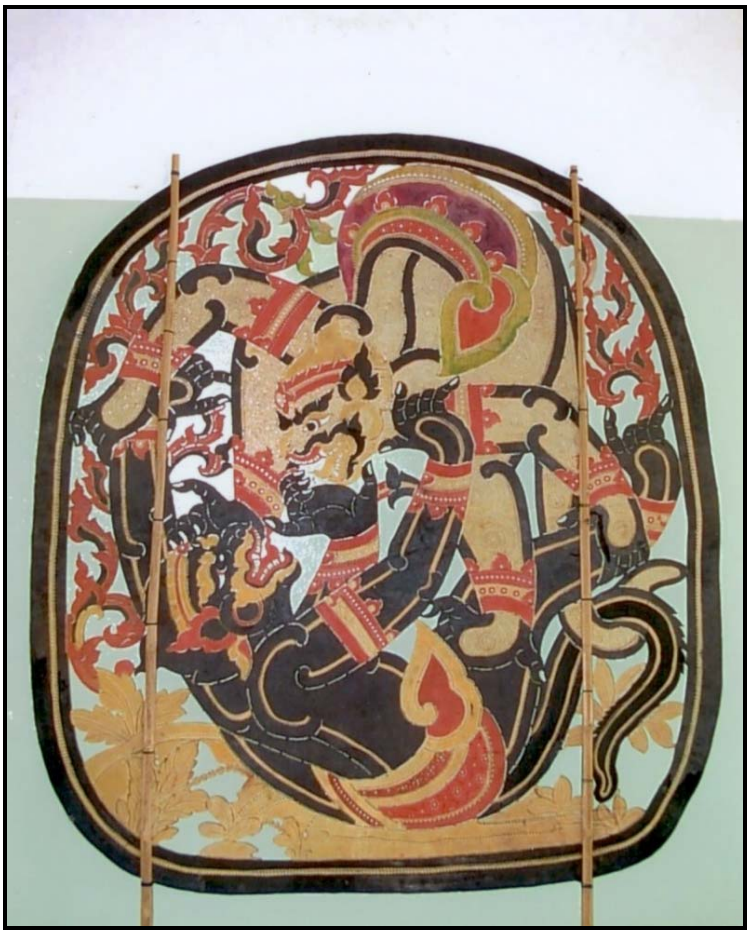
เมื่อนั้นพระอัคเรศ มงกุฎเกศกษัตรีย์
สถิตย์แท่นอันรูจี ณ ท้องพระโรงที่ไสยาส์น
นักสนมก็ขึ้นเฝ้า ประดุจจะดาวแลดารา
แวดล้อมพระจันทรา สถิตย์เหนืออาสน์อันบวร

ปิ่นสภาคณานาง ลางสุรางค์ร่างอัปสร
บำเรอบาทสายสมร มงกุฎเกล้ากษัตรีย์

โฉมยงองค์เรศเกศสุรางค์นางมณโฑเทพเทพี ท้าวนางเธอเสด็จออกบนพระแท่นที่พระตำหนัก พรั่งพร้อมไปด้วยสาวสุรางค์นางหมอบสะพักตามตำแหน่งที่ พลางพระโฉมยงองค์เทวีมเหสีทอด.....

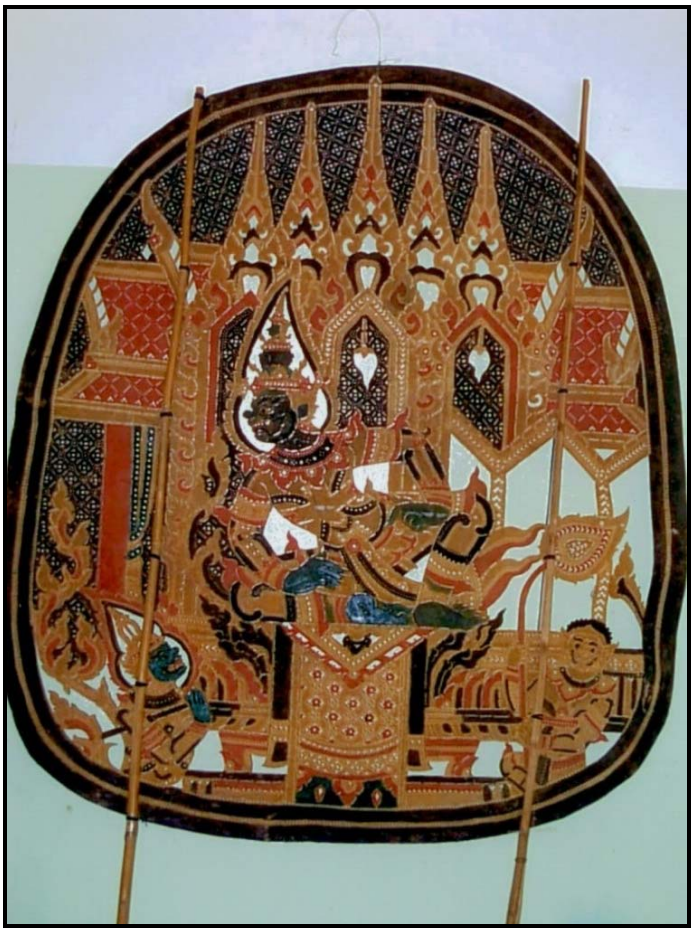
ภาคผนวก ๒
ตัวอย่างหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน ที่ใช้แสดงในตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ ๕ (ศึกใหญ่)

ภาพที่ ๑ หนังพระฤาษี ซึ่งถือเป็นหนังครูหรือหนังเจ้า ใช้ในพิธีกรรมเบิกหน้าพระ ก่อนการแสดง



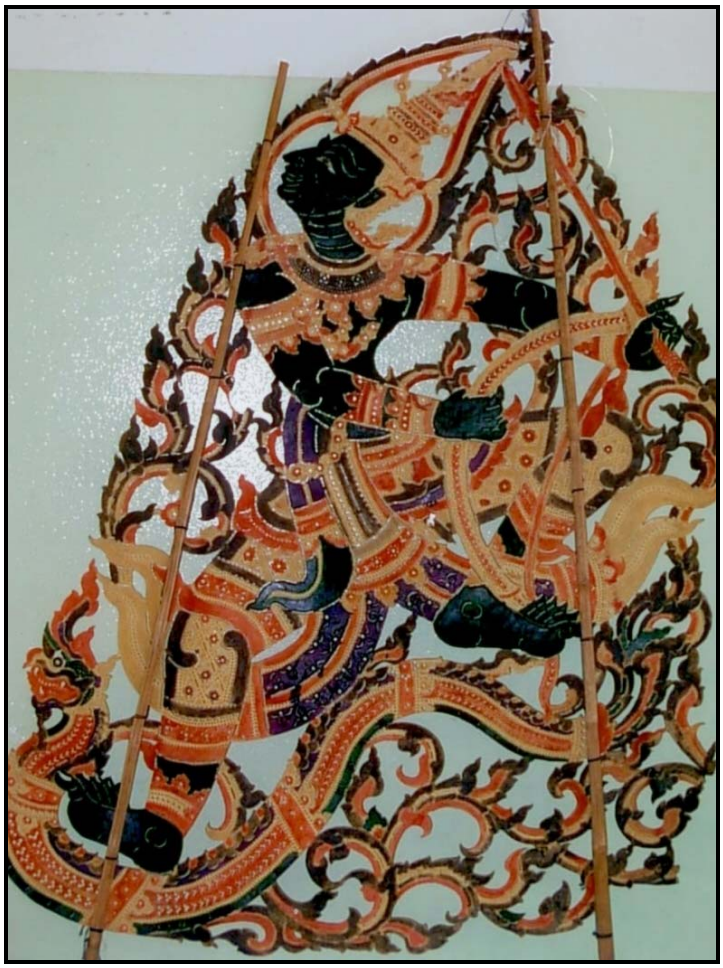
ภาพที่ ๒ หนังลิงขาวจับลิงดำ ในชุดเบิกโรงจับลิงหัวค่ำ

ภาพที่ ๓ หนังพลับพลา (พระรามประทับพลับพลา)

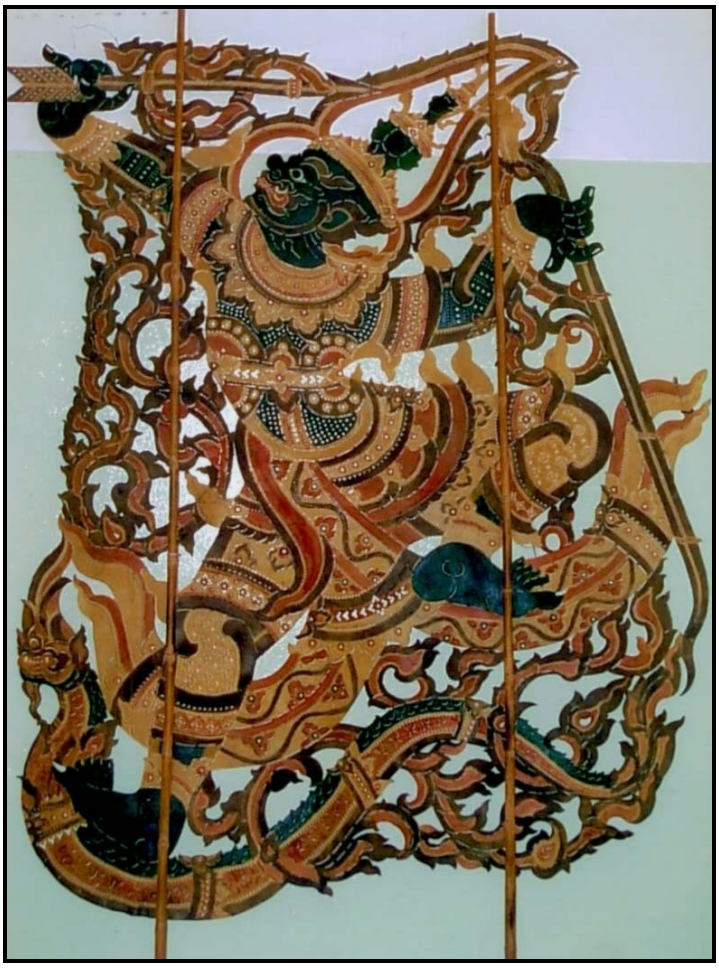


ภาพที่ ๔ หนังเมืองหรือหนังปราสาท (ทศกัณฐ์นั่งเมือง)

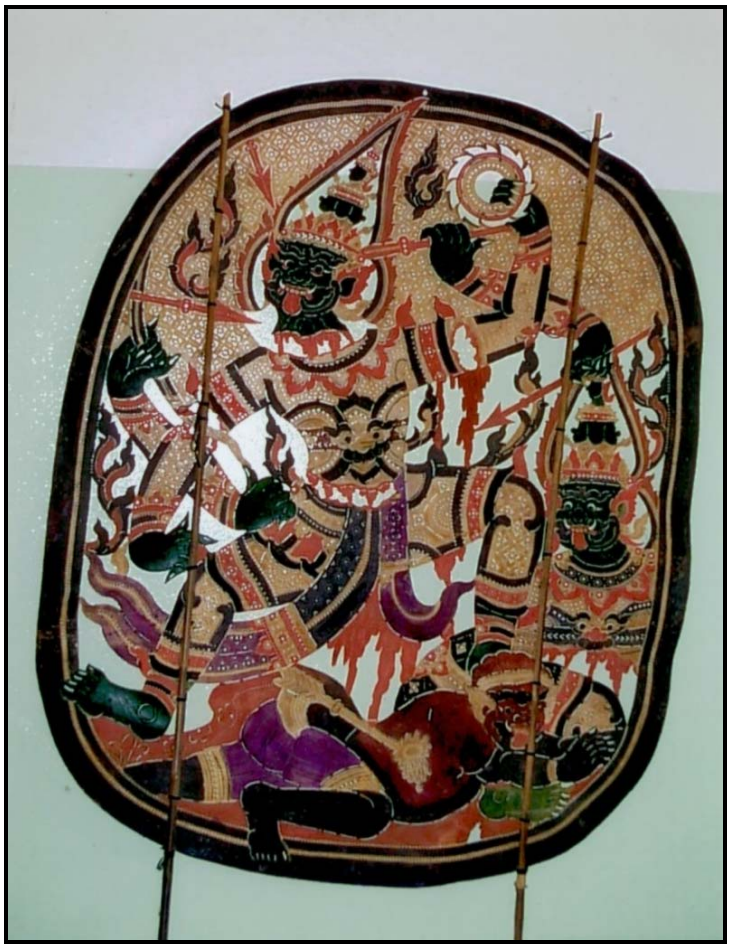
ภาพที่ ๕ หนังจับ (พระรามต่อสู้กับทศกัณฐ์)



ภาพที่ ๖ หนังโก่ง (พระรามโก่งศร)



ภาพที่ ๗ หนังแผลง (ทศกัณฐ์แผลงศร)



ภาพที่ ๘ หนังขาดเศียรขาดกร (ทศกัณฐ์ต้องศร)

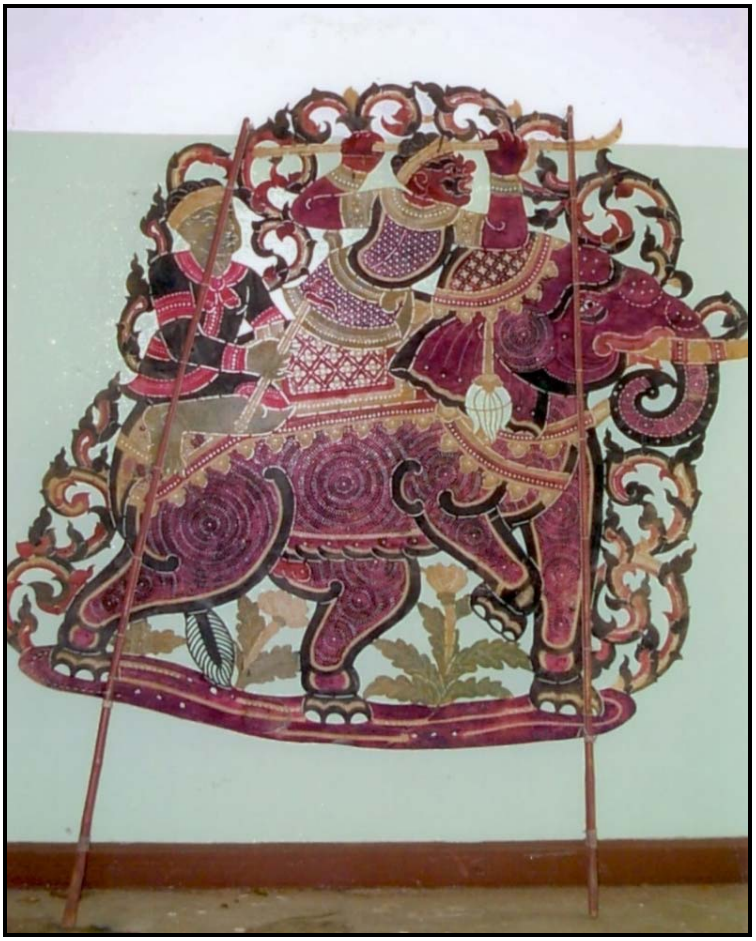
ภาพที่ ๕ หนังเฝ้า (พิเภกเฝ้า)

ภาพที่ ๑๐ หนังเฝ้า (สุครีพเฝ้า)

ภาพที่ ๑๑ หนังง่า (หนุมานง่า)

ภาพที่ ๑๒ หนังเขนลิง ๑

ภาพที่ ๑๓ หนังเขนลิง ๒



ภาพที่ ๑๔ หนังเขนช้าง

ภาพที่ ๑๕ หนังเขนม้า

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายรัตนพล ชื่นค้า เกิดวันที่ ๑๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ.๒๕๓๐ ที่อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี เป็นบุตรของนายสมเกียรติ ชื่นค้า และนางสิริพร ชื่นค้า สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจากโรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ ๑) สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา ๒๕๕๑ และเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย (วรรณคดีไทย) ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา ๒๕๕๒ โดยระหว่างศึกษาได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๔ และทุน ๘๐ ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รุ่นที่ ๑๕ (๒/๒๕๕๔) ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๔ จากกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย