การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย

นายปรีดา อัครจันทโชติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
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 University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

TRANSCULTURATION OF CHINESE OPERA IN THAILAND

Mr. Preeda Akarachantachote

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Communication Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย
โดย	นายปรีดา อัครจันทโชติ
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดวงกมล ชาติประเสริฐ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดวงกมล ชาติประเสริฐ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.พรพรรณ จันทโรนานนท์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปรีดา อัครจันทโชติ : การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย (TRANSCULTURATION OF CHINESE OPERA IN THAILAND) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, หน้า.

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ เพื่อศึกษา 1) ความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับความเปลี่ยนแปลงของความหมายของงิ้วในประเทศไทย 2) ความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับความเปลี่ยนแปลงของบทบาทหน้าที่งิ้วในประเทศไทย 3) แบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน 4) อำนาจที่ปรากฏอยู่ในการข้ามพ้นวัฒนธรรมในประเทศไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน และ 5) กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบัน แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ได้แก่ 1) แนวคิดเกี่ยวกับงิ้ว 2) แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการสื่อสาร 3) แนวคิดเรื่องการสร้างความหมาย และ 4) แนวคิดหน้าที่นิยม วิธีการที่ใช้ได้แก่ การวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการวิเคราะห์ตัวบท

ผลการวิจัยพบว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วสัมพันธ์กับความหมายทางสังคม 7 ด้าน ได้แก่ ความเชื่อทางศาสนา สถาบันกษัตริย์และราชสำนัก ความเชื่อมโยงกับประเทศจีน การขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ การศึกษา การเมืองการปกครอง และ สื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศ

จากกรอบการวิจัยหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน 19 ด้านนั้น พบว่างิ้วในประเทศจีนทำหน้าที่ทั้งสิ้น 16 ด้าน ขณะที่งิ้วในประเทศไทยปัจจุบันมีบทบาทหน้าที่ 14 ด้าน โดยแบ่งเป็นบทบาทหน้าที่เดียวกับงิ้วในประเทศจีน 13 ด้าน และเป็นหน้าที่ใหม่ 1 ด้าน

ในแง่ของแบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้น จากองค์ประกอบย่อยของงิ้ว 11 ด้านนั้น งิ้วแบบขนบมีองค์ประกอบที่มีความยืดหยุ่นต่อการเปลี่ยนแปลง 2 ด้าน ส่วนงิ้วไทยมี 4 ด้าน และงิ้วการเมืองมี 7 ด้าน

อำนาจที่ปรากฏในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วได้แก่ อำนาจของฝ่ายปกครอง อำนาจของทุน อำนาจของสื่อมวลชน อำนาจของผู้ชม อำนาจของศาสนา และอำนาจของผู้ผลิต โดยการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วมีเงื่อนไขของการสร้างสรรค์ อันได้แก่ 1) สภาพแวดล้อมมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม 2) ผู้สร้างสรรค์ตระหนักว่าความหมายแบบเดิมมีปัญหา 3) ผู้สร้างสรรค์พยายามครอบงำหรือต่อต้านการครอบงำความหมาย 4) การปรับเปลี่ยนมีขอบเขต และ 5) มีการผลิตซ้ำ

กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วประกอบไปด้วยขั้นการผลิต ขั้นการเผยแพร่ ขั้นการบริโภค และชั้นการผลิตซ้ำ โดยในขั้นการผลิตนั้น งิ้วแต่ละประเภทต่างก็มีความพร้อมในด้านองค์ประกอบแต่ละด้านแตกต่างกัน ในขั้นการเผยแพร่นั้นพบว่างิ้วมีการเผยแพร่ในสถานที่สาธารณะที่ไม่ต้องเสียค่าชม โรงละคร และโรงถ่าย ขั้นการบริโภคนั้นผู้ชมงิ้วในประเทศไทยมีทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ส่วนการผลิตซ้ำมี 5 ลักษณะ ได้แก่ การผลิตซ้ำเรื่องเดิมในโอกาสและสถานที่อื่น การผลิตซ้ำเรื่องเดิมในช่องทางที่ต่างไปจากเดิม การผลิตซ้ำเรื่องเดิมโดยรักษาเฉพาะรายละเอียดบางส่วน การผลิตซ้ำเรื่องของตัวละครเดิม และการผลิตซ้ำรูปแบบการแสดง การผลิตซ้ำเหล่านี้ทำให้งิ้วยังคงดำรงอยู่ได้ในประเทศไทย

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5385103728 : MAJOR COMMUNICATION ARTS
KEYWORDS: TRANSCULTURATION / CHINESE OPERA / CULTURAL MEDIA

PREEDA AKARACHANTACHOTE: TRANSCULTURATION OF CHINESE OPERA IN THAILAND. ADVISOR: ASSOC. PROF. THIRANAN ANAWAJ-SIRIWONGS, pp.

This research aimed to study Chinese opera in Thailand. The research topic included 1) the relationship between transculturation and the change of meaning 2) the relationship between transculturation and the change of functions 3) transculturation patterns of the past to the present 4) power appeared in transculturation practices, and 5) transculturation process. Theoretical concepts used were follows : 1) Chinese opera 2) transculturalism and communication 3) meaning construction, and 4) functionalism. The method used in the study were document analysis, interview, observation and textual analysis.

The results showed that transculturation of Chinese opera in Thailand relate to 7 social meanings : religious beliefs ; the monarchy and the Royal Court ; link with China ; the economic driver ; education ; politics and government ; and mass media and information technology.

From the research framework of the function of folk media, it was found that the opera in China served 16 functions, whereas the opera in Thailand served 14 functions, 13 of them were the same function as in China, another was the new function.

In terms of the transculturation pattern, from eleven elements of Chinese opera, traditional opera were flexible to change in two elements. Thai Chinese opera were four elements, and political opera were sevens.

Power that appeared in transculturation were power of ruling class, capital, mass media, audience, religion, and creator. The creation of transcultural opera has followed conditions : 1) the society had cultural diversity 2) the creator realized that the original is a problem 3) the creator tried to resist or overwhelm the meaning 4) there were limits to modification 5) reproduction had occurred.

The transcultural process of Chinese opera consists of production, distribution, consumption, and reproduction stage. In the production stage, the availability of each kind of opera is different. In the distribution stage, it was found that the opera is published in outdoor places, theater and studio. In the consumption stage, the audience are both Thais and foreigners. In the reproduction stage, there are 5 characteristics as follows: the reproduction in the different channel, the reproduction by keeping only partially storyline, the reproduction of the original characters, and the reproduction of opera form, reproduction by these methods make the opera still exist in Thailand.

Field of Study: Communication Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2014 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงได้โดยการสนับสนุนจากหลายฝ่าย ไม่ว่าจะเป็นทุน 90 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช ที่สนับสนุนเรื่องทุนการวิจัย คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ อันประกอบไปด้วย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดวงกมล ชาติประเสริฐ ประธานการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ และ รองศาสตราจารย์ ดร.พรพรรณ จันทโรนานนท์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ บุคลากรในแวดวงงิ้วที่ช่วยเอื้อเฟื้อข้อมูลที่สำคัญ รวมถึงครอบครัวของผู้วิจัยที่เป็นแรงใจในการฟันฝ่าอุปสรรคทั้งหลายมาได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

.

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ

กิตติกรรมประกาศ.....ฉ

สารบัญ.....ช

สารบัญตาราง.....ฐ

บทที่ 1 บทนำ.....1

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา.....1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....14

1.3 ขอบเขตของการวิจัย.....14

1.4 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย.....15

1.5 ข้อตกลงในการวิจัย.....18

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....18

1.7 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย.....19

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....20

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องงิ้ว.....21

2.1.1 องค์ประกอบงิ้ว.....21

2.1.2 งิ้วแต้จิ๋ว.....36

2.1.3 งิ้วในประเทศไทย.....36

2.2 แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม.....40

2.2.1 อำนาจกับการข้ามพ้นวัฒนธรรม.....46

2.2.2 กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรม.....49

2.2.3 การผสมผสานแบบข้ามพ้นวัฒนธรรม.....50

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3 แนวคิดเรื่องการสร้างความหมาย.....53
2.3.1 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม.....54
2.3.2 แนวคิดเรื่องการรื้อสร้างความหมาย.....56
2.3.3 แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความหมายใหม่.....58
2.4 แนวคิดหน้าที่นิยม.....60
2.4.1 หน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน.....64
2.4.2 หน้าที่นิยมแบบมีพลวัต.....66
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....70
3.1 กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย.....70
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล.....71
3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....71
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล.....74
บทที่ 4 ผลการวิจัย.....76
4.1 การข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงความหมายของงิ้วในประเทศไทย.....76
4.1.1 งิ้วกับความเชื่อทางศาสนา.....76
4.1.2 งิ้วกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนัก.....78
4.1.3 งิ้วกับความเชื่อมโยงกับประเทศจีน.....98
4.1.4 งิ้วกับการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ.....106
4.1.5 งิ้วกับการเมืองการปกครอง.....108
4.1.6 งิ้วกับการศึกษา.....114
4.1.7 งิ้วกับสื่อมวลชน.....121
4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงบทบาทหน้าที่ของงิ้ว
ในประเทศไทย.....131
4.2.1 งิ้วแบบขนบ.....132

4.2.2 งิ้วไทย.....152
4.2.3 งิ้วการเมือง.....169
4.3 แบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรม.....195
4.3.1 งิ้วแบบขนบ.....196
4.3.2งิ้วไทย.....212
4.3.3 งิ้วการเมือง.....231
4.4 “อำนาจ” ในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย.....249
4.4.1 มโนทัศน์ในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว.....250
4.4.2 อำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม.....253
4.4.3 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์แบบข้ามพ้นวัฒนธรรม.....259
4.4.4 ทัศนะต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบัน.....267
4.5 กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว.....286
4.5.1 งิ้วแบบขนบ.....286
4.5.2 งิ้วไทย.....295
4.5.3 งิ้วการเมือง.....305
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 313
5.1 สรุปผลการวิจัย.....313
5.2 อภิปรายผล.....330
5.3 ข้อจำกัดของการวิจัย.....338
5.4 ข้อเสนอแนะ.....338
รายการอ้างอิง 339
ภาคผนวก..... 354
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 361

Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระปฏิสันถาร คณะนักแสดงเรื่อง*ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* 97

ภาพที่ 2 โฆษณาทางหนังสือพิมพ์ของงิ้วคณะไท้ตงที่โรงภาพยนตร์เฉลิมราษฎร์ (ซินหังโจว 122

ภาพที่ 3 ภาพจากการแสดงของคณะไซ้ยงฮงเรื่องเตี่ยสีโกวยี้ (赵氏孤儿)ที่เผยแพร่ทางแฟนเพจ 131

ภาพที่ 4 คณะงิ้วไซ้ยงฮงทำพิธีป่วงเซียงที่ศาลเจ้าแม่ทับทิม สะพานเหลือง 137

ภาพที่ 5 กำหนดการงาน “ตรุษจีนตอนเจ้าพ่อเชี่ยงไฮ้” ที่ห้างซีคอนสแควร์ 151

ภาพที่ 6 งานตรุษจีนที่ซีคอนสแควร์สาขาศรีนครินทร์ 151

ภาพที่ 7 เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ 157

ภาพที่ 8 เปาบุ้นจิ้น ตอนปะทะเจ้าสำนักชิง 157

ภาพที่ 9 เปาบุ้นจิ้น พิฆาตหญิงสมองกลวง 173

ภาพที่ 10 หนังสืองิ้วการเมือง โดย ชัย ราชวัตร 175

ภาพที่ 11 กลุ่มผู้ชมงิ้วการเมืองในคราวชุมนุมของกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย 178

ภาพที่ 12 กลุ่มผู้ชมงิ้วการเมืองในคราวชุมนุมของกลุ่ม กปปส. 178

ภาพที่ 13 ตัวละครสรรพสัตว์ในท้องทะเล จากเรื่องความรักธิดามังกร 199

ภาพที่ 14 ตัวละครเต่า จากเรื่อง *ความรักธิดามังกร* 200

ภาพที่ 15 การแต่งหน้าตัวพระ จากเรื่อง (落神) 201

ภาพที่ 16 การใช้โต๊ะและเก้าอี้ 202

ภาพที่ 17 โรงภาพยนตร์เฉลิมราษฎร์ (ซินหังโจว) วิกงิ้วในอดีต 205

ภาพที่ 18 *สาวแขก* (客仔姐) ของคณะไท้ตง 206

ภาพที่ 19 แสดงป้ายแจ้งชื่องิ้วที่แสดงแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ ซึ่งตั้งอยู่บนคนละฝั่งของเวที 208
ภาพที่ 20 ป้ายไฟแสดงเนื้อเพลงที่ตัวละครขับร้อง 208
ภาพที่ 21 แสดงการใช้ยกพื้นบนเวที 209
ภาพที่ 22 แสดงการใช้ยกพื้นบนเวที 209
ภาพที่ 23 การใช้ควันในการแสดง 209
ภาพที่ 24 การใช้ยกพื้นบนเวที จากเรื่องความรักธิดามังกร 211
ภาพที่ 25 *เปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง* (2548) 220
ภาพที่ 26 ระบำหงส์ลีลา จากเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* 224
ภาพที่ 27 งิ้วเรื่องแม่นาคพระโขนง จากรายการ ศูนย์07 225
ภาพที่ 28 เวทีงิ้วแบบแสดงในโรงละคร จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ* 227
ภาพที่ 29 เวทีงิ้วแบบที่แสดงในโรงถ่ายสถานีโทรทัศน์ จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนพบพระนาง ลี้ไทเฮา* 227
ภาพที่ 30 เวทีงิ้วแบบในโรงถ่ายสำหรับบันทึกการแสดงเพื่อจำหน่ายเป็นดีวีดี จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนไทเฮาพระเนตรบอด (พบพระนางลี้ไทเฮา)* 227
ภาพที่ 31 ลักษณะฉาก จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ* 229
ภาพที่ 32 ชุดงิ้วพร้อมปลอกข้อมือรูปธงชาติไทย จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* 233
ภาพที่ 33 การใช้อุปกรณ์แส้ม้า 234
ภาพที่ 34 การใช้ธงชาติไทยประกอบบนเวทีงิ้วการเมือง จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* 234
ภาพที่ 35 การใช้ธงเขียนตัวอักษรบอกบุคลิกนิสัยตัวละคร จากเรื่อง*เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* 235
ภาพที่ 36 การแต่งหน้าของตัวละครประมุขเหลี่ยม จากเรื่อง *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 5* 236

ภาพที่ 37 การแต่งหน้าของตัวละคร เนวิน จากเรื่อง *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 5* 236
ภาพที่ 38 เวทีงิ้วการเมืองที่แยกปทุมวัน 237
ภาพที่ 39 ฉากงิ้วการเมือง 237
ภาพที่ 40 ฉากงิ้วการเมืองจากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์*..... 238
ภาพที่ 41 การแสดงลีลาที่ไม่ใช่แบบแผนงิ้ว (1) 241
ภาพที่ 42 การแสดงลีลาที่ไม่ใช่แบบแผนงิ้ว (2) 242
ภาพที่ 43 ผงซักฟอกเปาบุ้นจิ้น..... 255
ภาพที่ 44 การแสดงเปลี่ยนหน้า มายากล พ่นไฟ ก่อนเข้าเรื่องงิ้ว ของคณะไช้ยงฮง..... 290
ภาพที่ 45 ฉากพ่นไฟในเรื่อง *ความรักธิดามังกร* คณะไช้ยงฮง 293
ภาพที่ 46 งิ้วไทยที่แสดงเพื่อบันทึกเป็นดีวีดีสำหรับจำหน่าย..... 305
ภาพที่ 47 การพากย์งิ้วการเมือง 308
ภาพที่ 48 สถานที่ในการแสดงงิ้วการเมือง 309

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 ความแตกต่างระหว่างแนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม พหุนิยมทางวัฒนธรรม และการข้ามพ้นวัฒนธรรม.....43

ตารางที่ 2 มหรสพในงานพระเมรุสมัยธนบุรี.....85

ตารางที่ 3 แฟนเพจของคณะงิ้วแต้จิ๋ว..... 129

ตารางที่ 4 บทบาทหน้าที่งิ้วแต่ละประเภท..... 182

ตารางที่ 5 ความเป็นพลวัตของบทบาทหน้าที่งิ้วแต่ละประเภท..... 183

ตารางที่ 6 แบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมขององค์ประกอบต่างๆ ของงิ้วแต่ละประเภท..... 243

ตารางที่ 7 จำนวนองค์ประกอบที่มีการปรับเปลี่ยนของงิ้วแต่ลประเภท..... 243

ตารางที่ 8 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์แบบข้ามพ้นวัฒนธรรม..... 267

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

“งิ้ว” เป็นสื่อการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานของนาฏกรรมนานาชนิดตั้งแต่ยุคโบราณเป็นต้นมา ถาวร สิกขโกศล (2537 : 1-8) กล่าวว่าศิลปะและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการหลอมรวมงิ้วนั้นได้แก่

1. ระบำ รำ เต้นพื้นบ้าน ซึ่งมีมาแต่ครั้งบุพกาล ในหนังสือซูจิงกล่าวถึงแผ่นดินจีนสมัยพระเจ้าเหยาตี้ว่า มนุษย์ในยุคนั้นจะแต่งตัวเป็นสัตว์ต่างๆ พากันรำเต้นขอพรและขอบคุณเทวดาในช่วงก่อนและหลังล่าสัตว์ ในขณะที่รำและเต้นก็มักโห่ร้องหรือขับขานเป็นทำนองเพลง จนกระทั่งสมัยราชวงศ์โจว (1046-256 ปีก่อน ค.ศ.) การฟ้อนรำจึงมีระเบียบแบบแผนชัดเจนขึ้น มีระบำชนิดหนึ่งเรียกว่า “การเต้นไล่ผี” (*นั่ว*) ซึ่งผู้เต้นจะถืออาวุธ สวมหน้ากากเป็นรูปน่าเกลียดน่ากลัว หรือไม่ก็รูปสัตว์ร้ายต่างๆ หน้ากากที่ใช้แสดงนี้มีส่วนสัมพันธ์กับการแต่งหน้างิ้วในภายหลังอย่างชัดเจน

2. นักแสดงตลกล้อเลียนเสียดสี (*อิว*) เกิดจากนักฟ้อนผีในยุคอดีต เดิมทำหน้าที่ขับกล่อมสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ต่อมาก็ให้ความบันเทิงแก่มนุษย์ด้วย ในสมัยราชวงศ์โจว มีอิว 2 พวกหนึ่งแสดงการร้องรำเป็นหลัก ส่วนอีกพวกเล่นตลกล้อเลียน โดยแต่งตัวเป็นบุคคลอื่นและแสดงท่าทางเลียนแบบ จัดเป็นการแสดงบทบาทสมมติที่เก่าแก่ของจีน

3. การละเล่นนานาชนิด (*ไป่ซี่*) เป็นการละเล่นของชาวบ้านซึ่งมีอยู่มากมาย ไม่ว่าจะเป็น ยกน้ำหนัก ไต่ลวด ลอดบ่วง กายกรรม กลืนไฟ กลืนดาบ กระบี่กระบอง รำอาวุธ วิทยายุทธ์ มวยปล้ำ เป็นต้น การละเล่นที่สำคัญคือ การแสดงชุด “ชุมนุมเทพขับลำ” ในสมัยราชวงศ์ฮั่น มีการขับร้อง บรรเลง และแต่งตัวเป็นเทพและสัตว์ต่างๆ แต่ยังไม่มีเนื้อเรื่องชัดเจน

4. การขับลำเล่าเรื่อง มีที่มาจากร้อยกรองเล่าเรื่องสั้นๆ แล้วพัฒนาเป็นสองทาง ทางหนึ่งไปรวมกับศิลปะการแสดงจนเกิดเป็นงิ้ว ส่วนอีกทางไปรวมกับการเล่านิทานจนกลายเป็นการขับลำนิทานคำกลอน

ในสมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 618-907) แผ่นดินจีนถือเป็นศูนย์รวมชาวต่างชาติต่างศาสนา ไม่ว่าจะเป็นชาวซีเรีย อาหรับ เปอร์เซีย ตาด ธิเบต เกาหลี ญี่ปุ่น ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงและดนตรี ก็มี

การถ่ายเทกันไปมาในหมู่ชนชาติเหล่านี้ ภายหลังจากราชวงศ์ถังถูกล้มล้างไป แผ่นดินจีนก็ต้องเผชิญกับการคุกคามของอำนาจต่างชาติตลอดมา ไม่ว่าจะเป็นพวกกิมก๊กหรือมองโกล การรุกรานดังกล่าวอาจเป็นภัยต่ออาณาจักรจีนในแง่มุมการเมืองหรือความมั่นคงของอาณาจักร แต่หากพิจารณาในแง่มุมศิลปวัฒนธรรม เหตุการณ์ดังกล่าวนับเป็นการสร้างความรุ่มรวยให้กับการละครจีน ละคร*ซันจวินซี่*ซึ่งมีมาตั้งแต่ก่อนสมัยราชวงศ์ถัง เมื่อนำมาผสมผสานกับการขับร้องสีซอบนหลังม้าของพวกกิมก๊ก ก็ทำให้เกิดเป็นละคร *จ๋าจวี้* ซึ่งถือเป็นตัวแทนนาฏกรรมจีนภาคเหนือ ขณะที่ภาคใต้ก็มี *หนานซี่* ซึ่งพัฒนาจากละครชาวบ้านและศิลปะการแสดงแขนงอื่น ไม่ว่าจะเป็น เพลงกวี การร้องรำประกอบเรื่อง การขับลำเล่านิทาน จนพัฒนามาเป็นงิ้วที่สมบูรณ์

ในสมัยราชวงศ์หยวน (ค.ศ. 1264-1368) เมื่อพวกมองโกลขยายอาณาจักรครอบคลุมอาณาจักรจีน ในทางการปกครอง ชาวฮั่นต้องปวดร้าวจากการสูญเสียอิสรภาพให้กับชนต่างถิ่น แต่ในทางศิลปวัฒนธรรม เหตุการณ์ดังกล่าวกลับสร้างความงอกงามแก่การละครในจีนเป็นอันมาก บัณฑิตจำนวนมากผิดหวังกับการเมืองจึงผันตัวเองสู่แวดวงวรรณกรรมและละคร บทเพลงบนหลังม้าของชาวมองโกลได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของละครจีน ประกอบกับการที่เส้นทางสายไหมมีผู้คนนานาชาติพักอาศัยและเดินทาง จึงเกิดบรรยากาศการแลกเปลี่ยน ทำให้เกิดละคร *หยวนจ๋าจวี้* ซึ่งถือเป็นยุคทองของบทละครจีน (Shih, 1976)

ปลายราชวงศ์หยวนเกิดละครประเภทหนึ่งเรียกว่า *คุนฉวี่* ในคุนซาน เมือง*ซูโจว* มณฑล*เจียงซู* ซึ่งจัดเป็นหนึ่งในสกุลงิ้วที่เก่าแก่ที่สุด และคนจีนถือว่าเป็น “มารดาของงิ้วทั้งปวง” บทละครงิ้วที่เป็นที่รู้จักกันในปัจจุบันจำนวนมาก อาทิเช่น *ตำหนักโบตั๋น* (*牡丹亭*, *The Peony Pavilion*) และ *พัดดอกท้อ*
(*桃花扇*, *The Peach Blossom Fan*) เป็นบทละครที่ถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงงิ้วคุนฉวี่ เมื่อองค์การยูเนสโกริเริ่มประกาศ “มรดกของมนุษยชาติประเภทผลงานชิ้นเอกด้านมุขปาฐะและสิ่งนามธรรม” (Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity) เป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2544 งิ้วคุนฉวี่ก็ได้รับการประกาศยกย่องในคราวนั้นด้วย

กระทั่งถึงสมัยราชวงศ์หมิง (ค.ศ. 1368-1644) การวาดหน้าตัวละครหน้าลาย จากเดิมใช้เพียงสีขาวดำ ก็ได้เพิ่มสีสันอื่นขึ้นมาอันเป็นแบบฉบับของการวาดหน้างิ้วในยุคปัจจุบัน และมีงิ้วท้องถิ่นเกิดขึ้นมากมายพร้อมกับทำนองเพลงที่ใช้ในท้องถิ่นต่างๆ

สมัยราชวงศ์ชิง (ค.ศ. 1644-1911) เมื่อกองทัพแมนจูบุกยึดกรุงปักกิ่งและเชิญจักรพรรดิของตนมาประทับที่ปักกิ่ง สืบราชวงศ์มาถึงรัชสมัยจักรพรรดิ*เฉียนหลง* พระองค์ทรงสนพระทัยในศิลปะการละคร หลังจากนั้น ในสมัยที่พระนางซูสีไทเฮาเรืองอำนาจ ได้มีคณะงิ้วฝีมือดีจากทั่วประเทศมาแสดง

ประชันกันที่ปักกิ่ง จึงเกิดบรรยากาศแห่งการแลกเปลี่ยนผสมผสานระหว่างงิ้วท้องถิ่นหลากหลายสกุล จนเกิดเป็นงิ้วรูปแบบใหม่ที่เรียกว่างิ้วปักกิ่ง หรืออุปรากรจีนที่เป็นที่รู้จักของต่างชาติมาจนถึงปัจจุบัน

ในเวลาต่อมา หลังจากพรรค*กว๋อหมินตั่ง*ของด็อกเตอร์ซุนยัตเซนปฏิวัติโค่นล้มราชวงศ์ชิง และสถาปนาสาธารณรัฐจีน งิ้วในเวลานี้มีการแลกเปลี่ยนกันระหว่างท้องถิ่น มีการแต่งกายแบบสากลนิยม และเล่นเรื่องราวร่วมสมัย แต่ยังคงร้องและเจรจาแบบงิ้วแบบขนบ ประกอบกับเมื่อภาพยนตร์กลายเป็นสื่อบันเทิงชนิดใหม่ในประเทศจีน ก็ได้บันทึกภาพการจัดแสดงงิ้วเรื่อง *การรบที่ภูเขาติ้งจวิน* (*定军山*, *The Battle of Dingjun Shan*) (1905) อันนับเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกในประวัติศาสตร์จีน

ช่วงสงครามกลางเมืองระหว่างฝ่ายรัฐบาลประชาธิปไตยกับกองทัพพรรคคอมมิวนิสต์นั้น งิ้วถูกใช้เป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อเพื่อชี้ให้เห็นถึงการต่อสู้ของชนชั้นแรงงาน เรื่องเกี่ยวกับการปฏิวัติ เป็นต้น

รัฐบาลเกือบทุกยุคทุกสมัยต่างล้วนสนับสนุนงิ้ว ยกเว้นในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม (ค.ศ. 1966-1976) แก๊งสี่คนนำโดยเจียงชิง ภริยาของประธานฯเหมาเจ๋อตง เป็นกลุ่มอิทธิพลในพรรคคอมมิวนิสต์ พวกเขาได้เสนอนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรม ศิลปะจำนวนมากรวมถึงงิ้วถูกกล่าวหาว่าเป็นเครื่องบันเทิงสำหรับยุคศักดินา งิ้วและละครในยุคนี้คงมีเพียง “ละครแบบอย่างทั้งแปด” (Eight Model Plays) ซึ่งนำเสนออุดมการณ์สังคมนิยม การปฏิวัติ ความเข้มแข็งของสตรีและชนชั้นกรรมาชีพ ความชั่วร้ายของศักดินาและทุนนิยม เป็นต้น

ละครทั้งแปดเรื่องนี้ได้แก่ *บันทึกโคมแดง* (*红灯记*, *The Legend of Red Lantern*) (1963) *หมู่บ้านซาเจีย* (*沙家浜 Shajia Village* (1964) *ชิงภูเขาพยัคฆ์ด้วยอุบาย* (*智取威虎山 Taking Tiger Mountain by Strategies*) (1970) *จู่โจมกองกำลังพยัคฆ์ขาว* (*奇袭白虎团 Raid on the White Tiger Regiment*) (1953) *สดุดีแม่น้ำมังกร* (*龙江颂 Praise of Dragon River*) (1964) *ท่าเรือ* (*海港 The Harbor* (1964) *กองกำลังสตรีแดง* (*红色娘子军 Red Detachment of Women* (1964) และ*สาวผมขาว* (*白毛女*; *White-Haired Girl*) (1964) แม้ว่าภายหลังจะมีเรื่องอื่นเพิ่มเข้ามา แต่ก็ยังคงเรียกว่าเป็นละครแบบอย่างทั้งแปด (Wang, 1996 ; 百科 , 2011)

ต่อมาเมื่อเหมาเจ๋อตงถึงแก่อสัญกรรม แก๊งสี่คนก็ถูกล้มล้าง ไม่นานนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรมก็ถูกยกเลิกไป งิ้วจึงได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้ง แพร่หลายไปทุกท้องถิ่นทั่วประเทศ ทั้งคณะงิ้วมืออาชีพและในระบบการศึกษา

จากงิ้วจำนวนมากมายหลายสกุลนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. งิ้วหลวง หรืองิ้วปักกิ่ง ถือเป็นงิ้วประจำชาติ ขับร้องและเจรจาโดยใช้ภาษากวานอี่ว์ (官话) หรือภาษาข้าราชการ มีลีลาการร่ายรำ ท่วงทำนอง ดนตรีประกอบ เนื้อหา การแต่งกาย การแต่งหน้า ทุกอย่างต้องเป็นไปตามแบบแผนที่กำหนดมาแต่สมัยโบราณอย่างเคร่งครัด

2. งิ้วท้องถิ่น ขับร้องและเจรจาโดยใช้ภาษาท้องถิ่น เป็นงิ้วที่มีวิวัฒนาการมาจากการละเล่น การระบำรำฟ้อนของแต่ละท้องถิ่น มีการเลือกรับดัดแปลงอยู่เสมอ งิ้วท้องถิ่นมีนับร้อยชนิด อาทิเช่น งิ้วฮกเกี้ยน งิ้วเสฉวน งิ้วยูนนาน งิ้วกวงสี งิ้วแต้จิ๋ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำ เป็นต้น งิ้วแต่ละท้องถิ่นจะมีรายละเอียดแตกต่างกันไป แม้จะเล่นเรื่องเดียวกันก็อาจแสดงออกมาต่างกัน ไม่ได้ยึดถือแบบแผนเคร่งครัดเท่ากับงิ้วปักกิ่ง

งิ้วไม่เพียงเจริญรุ่งเรืองภายในประเทศจีน หากยังได้เผยแพร่สู่ดินแดนอื่นที่มีคนจีนย้ายไปตั้งถิ่นฐาน ไม่ว่าจะเป็นประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างเวียดนาม ลาว กัมพูชา มาเลเซีย อินโดนีเซีย สิงคโปร์ และไทย หรือประเทศในแถบยุโรปอย่างฝรั่งเศสก็ตาม (Mietinen, 1992 ; แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2535 : 130-132 ; พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2528 : 74-82)

เมื่อวัฒนธรรมงิ้วแพร่กระจายสู่นอกประเทศจีน งิ้วก็ถูกนำไปผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นของดินแดนเหล่านั้น จนเกิดเป็นรูปแบบการแสดงใหม่ๆ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ อาทิเช่น ในเวียดนามซึ่งได้รับอิทธิพลจากละครจีนตั้งแต่ศตวรรษที่ 13 ทำให้ละครเวียดนามมีขนบคล้ายละครจีน คือแบ่งเป็นละครบุ๋นกับละครบู๊ อีกทั้งบทบาทตัวละคร การแต่งกาย และการแต่งหน้า รวมถึงการจัดฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉากที่โต๊ะหนึ่งตัวและเก้าอี้สองตัวตั้งอยู่กลางเวทีเป็นอุปกรณ์หลัก ล้วนมีแบบแผนเดียวกับงิ้วจีน แต่ความแตกต่างที่สำคัญก็คือ มีการนำพงศาวดารจีนมาตีความในมุมมองชาวเวียดนาม รวมถึงแสดงเรื่องราวและประวัติศาสตร์เวียดนาม ใช้ภาษาเวียดนาม และบูรณาการระหว่างแนวดนตรีที่สืบเชื้อสายมาจากอาณาจักรจามปา ซึ่งเป็นจักรวรรดิฮินดูในยุคต้นของเวียดนามใต้ นอกจากนี้ยังละทิ้งการแสดงด้วยชายแขนเสื้อ (water-sleeve) อันเป็นลักษณะเด่นของงิ้วจีน

สำหรับในสิงคโปร์ แม้ว่างิ้วจะมิใช่เครื่องบันเทิงหลักของคนสิงคโปร์เชื้อสายจีน แต่งิ้วก็กลายเป็นอัตลักษณ์แสดงความเป็นสิงคโปร์ รัฐบาลเข้ามาสนับสนุนการแสดงนี้เพราะเป็นสื่อที่ผสมผสานระหว่างสิ่งที่เป็นประเพณีกับแนวคิดสมัยใหม่นิยม โดยมีการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาผสมผสาน (Lee, 2008) รวมถึงใช้เครื่องดนตรีตะวันตกอย่างเช่นไวโอลิน แซกโซโฟน และกีตาร์ไฟฟ้า (Perris, 1978)

แม้แต่ในไต้หวันซึ่งเป็นแผ่นดินแห่งวัฒนธรรมจีนเอง แต่งิ้วฮกเกี้ยนในไต้หวันก็ยังผสมผสานกับจริตของคนท้องถิ่น จนงิ้วไต้หวันมีพัฒนาการที่แตกต่างไปจากงิ้วในแผ่นดินใหญ่ ริเริ่มใช้ฉากเรื่องราวในไต้หวัน ใช้นิทานและวรรณคดีท้องถิ่น นำบทละครคลาสสิกของตะวันตกอย่าง Oedipus Rex ของ

โซโฟคลีส Hamlet ของเชคสเปียร์ และ The Phantom of the Opera ของแอนดรูว์ ลอยด์ เว็บเบอร์ เป็นต้น มาดัดแปลงให้เป็นรูปแบบงิ้วไต้หวันที่แสดงโดยไม่อาศัยบท แต่ใช้การด้นสดตามคำชี้แจงเรื่องราวของครูงิ้ว ในช่วงก่อนการแสดง

กล่าวเฉพาะในประเทศไทย ประเทศที่มีคนเชื้อสายจีนนอกประเทศ 7.06 ล้านคน มากเป็นอันดับสองรองจากอินโดนีเซีย ซึ่งมี 7.67 ล้านคน จากการสำรวจของนิตยสาร *The Economist* (2011) แม้จะไม่ปรากฏหลักฐานว่างิ้วเข้าสู่ประเทศไทยสมัยใด แต่ผู้เชี่ยวชาญด้านโบราณคดีไทย อย่าง สุจิตต์ วงษ์เทศ ก็สันนิษฐานว่างิ้วเข้ามาสู่ประเทศไทยอย่างช้าที่สุดก็หลังจากที่ชาวจีนมีการตั้งหลักฐานมั่นคงแล้ว (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2522) ส่วน สงวน อั้นคง (2516) มีความเห็นว่า งิ้วอาจจะเริ่มมีในไทยในสมัยพระเจ้าทรงธรรม (พ.ศ. 2163-2171) อันตรงกับปลายราชวงศ์หมิงของจีน เพราะในรัชกาลนี้มีคนจีนเข้ามารับราชการและประกอบอาชีพต่างๆ มากมาย ขณะที่ในประเทศจีนเองในช่วงเวลาดังกล่าวงิ้วในจีนก็พัฒนาอย่างมั่นคง จนเกิดเป็นงิ้วท้องถิ่นนับร้อยประเภทแล้ว

สำหรับหลักฐานเอกสารที่เก่าแก่ที่สุด อันเกี่ยวกับงิ้วในประเทศไทยก็คือ บันทึกของบาทหลวงเดอชัวซีย์ ซึ่งเป็นผู้ช่วยทูตของมองซิเออร์ เลอ เชอวาเลีย เดอโชมองต์ ในคราวเป็นราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ ที่ 14 แห่งกรุงฝรั่งเศส มาเจริญราชไมตรีกับประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685) ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์ (ครองราชย์ พ.ศ 2199-2231) ส่วนหนึ่งของบันทึกนั้นกล่าวถึงการแสดงในงานฉลองที่ทำเนียบของเจ้าพระยาวิชเยนทร์

> *"...ชั้นแรกนั้นมีการแสดงหัสนาฏกรรมตามแบบจีน เสื้อแสงนั้นงดงาม ท่าทางการแสดงก็ดีพอใช้ แสดงกันได้คล่องแคล่วมาก...งานฉลองปิดท้ายรายการลงด้วยงิ้วหรือโศกนาฏกรรมจีน มีตัวแสดงจากมณฑลกวางตุ้งคณะหนึ่ง และจากเมืองจินเจาคณะหนึ่ง..."*
>
> (ชัวซีย์, 2516 : 416-417)

อย่างไรก็ตาม แม้หลักฐานจะระบุว่า "มีตัวแสดงจากมณฑลกวางตุ้ง" ก็ยังมิได้ชี้ชัดว่าเป็นงิ้วกวางตุ้ง ด้วยในมณฑลนี้ปรากฏทั้งคนกวางตุ้ง แต้จิ๋ว แคะ และไหหลำ ซึ่งล้วนเป็นชาวจีนที่พบได้มากในประเทศไทยทั้งสิ้น และต่างก็ล้วนมีงิ้วที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกัน ขณะที่ พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2546) สันนิษฐานว่างิ้วที่เข้ามาแสดงในสมัยอยุธยาน่าจะเป็น งิ้วไซฉิน งิ้วงั่วกัง งิ้ว

เจี่ยอิม และงิ้วแป๊ะยี่ ซึ่งได้รับความนิยมอยู่ในประเทศจีนอยู่แล้ว ขณะที่งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำ หรือแม้แต่งิ้วแต้จิ๋วเองนั้นยังอยู่ในช่วงพัฒนาการไม่สุกงอม

คำว่า “งิ้ว” นั้นแม้จะเชื่อว่าไม่ใช่คำไทย แต่ก็ไม่พบหลักฐานชัดเจนว่ามาจากคำใดในภาษาจีน เนื่องจากคนจีนในอาณาจักรไทยนั้นมีมากมายหลายกลุ่ม ภาษาของแต่ละถิ่นก็แตกต่างกันไป และยิ่งเมื่อคนไทยมาเรียกต่ออีกชั้นหนึ่งก็อาจยิ่งทำให้เสียงนั้นเพี้ยนไปจากเดิม อย่างไรก็ตาม พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526) สันนิษฐานว่าคำว่า “งิ้ว” น่าจะมาจากคำภาษาจีนว่า “*อิว*” (优) ซึ่งภาษากวางตุ้งออกเสียงว่า “ย้าว” แคะและฮกเกี้ยนแถบเอ้หมึงออกเสียงว่า “อิ๋ว” ฮกเกี้ยนใต้ออกเสียงว่า “อิ๊ว” ส่วนไหหลำและแต้จิ๋วออกเสียงว่า “อิว” ซึ่งจะเห็นได้ว่านอกเหนือจากภาษากวางตุ้งแล้ว ไม่ว่าถิ่นแคะ แต้จิ๋ว ไหหลำ หรือว่าฮกเกี้ยน ล้วนออกเสียง “อิว” ต่างกันแต่เพียงเสียงวรรณยุกต์เท่านั้น เสียง “อิว” นี้คนไทยอาจฟังเพี้ยนเป็น “งิ้ว” ก็เป็นได้ ขณะที่ รัฐกร อัสดรธีรยุทธ์ (มปป.) เชื่อว่าคำว่างิ้วมาจากเสียงภาษาฮกเกี้ยน

งิ้วในปัจจุบันเป็นสื่อการแสดงที่มีแบบแผนเคร่งครัด แบบแผนของงิ้วมีองค์ประกอบอันได้แก่ 1) เวที ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง 2) เครื่องดนตรีและการขับร้อง 3) ประเภทและบทบาทของตัวละคร 4) ลีลาการแสดง 5) เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า และ 6) วรรณกรรมการแสดง แบบแผนเหล่านี้ได้สืบทอดเข้ามาในประเทศไทย อย่างไรก็ตาม แม้ว่างิ้วหลากหลายประเภทที่เข้ามาแสดงในไทยจะมีแบบแผนและวิธีการแสดงแบบเดียวกับที่แสดงในประเทศจีนก็ตาม แต่งิ้วก็มิใช่สื่อและศิลปะที่หยุดนิ่งไร้การปรับตัวหรือเปลี่ยนแปลง จะเห็นได้ว่ากว่างิ้วจะถือกำเนิดขึ้นได้นั้น ต้องได้รับการผสมผสานกับสื่อการแสดง การละเล่น และวัฒนธรรมจากหลากหลายชนชาติ ใช้เวลานานหลายร้อยปีกว่าจะก่อรูปเป็นศิลปะที่เรียกว่างิ้ว ดังนั้นจึงไม่ใช่วัฒนธรรมบริสุทธิ์ที่ปลอดจากการแปดเปื้อนจากวัฒนธรรมอื่น แม้แต่งิ้วปักกิ่งที่กลายเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติจีนนั้น แท้ที่จริงก็เกิดจากการ “คัดแก่นทิ้งกาก” ของงิ้วหลายประเภทที่เข้าไปแสดงในกรุงปักกิ่งนั่นเอง

ลักษณะของงิ้วในดินแดนต่างๆ ดังได้กล่าวมานี้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการผสมผสานทางวัฒนธรรมซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันไปตามจริตของผู้รับวัฒนธรรมนั้นๆ กระบวนการที่วัฒนธรรมหนึ่งวัฒนธรรมใดเกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นจนเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะตัวอันต่างไปจากวัฒนธรรมเดิมนี้เรียกว่า “การข้ามพ้นวัฒนธรรม” (Transculturation)

วัฒนธรรมนั้นเป็นระบบสัญลักษณ์ที่มนุษย์ในสังคมสร้างขึ้น เมื่อสร้างขึ้นแล้ว ก็สอนและถ่ายทอดให้คนรุ่นหลังเรียนรู้หรือนำไปปฏิบัติ (อมรา พงศาพิชญ์, 2538) โดยเหตุที่วัฒนธรรมคือความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนและเป็นพลวัตของผู้คน สิ่งของ โลกทัศน์ กิจกรรมและสิ่งแวดล้อม เป็นการแสดงออก และเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับผู้คนในชุมชนซึ่งอาจถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น แต่ขณะเดียวกันก็อาจมีการเปลี่ยนแปลงได้เช่นกัน วัฒนธรรมเหล่านี้รวมถึงภาพวาด ดนตรี การแสดง สถาปัตยกรรมและ

ประติมากรรม ความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนา การแต่งกายและวิถีชีวิต ค่านิยมและทัศนคติ รวมไปถึงเครื่องมือหรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นทั้งปวง (Jayaweera, 1991 ; Lull, 1995)

วัฒนธรรมนั้นเกิดขึ้นจากการที่มนุษย์ต้องสัมพันธ์แวดล้อมกับผู้คนและธรรมชาติรอบตัว แม้ว่าในแง่หนึ่งจะทำให้เรารู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม ทั้งในรูปชาติพันธุ์ ชนชั้น ลัทธิความเชื่อ แต่ในอีกแง่หนึ่ง วัฒนธรรมก็กลายเป็นเครื่องผูกมัดให้ผู้คนที่อยู่ในสังกัดต้องดำรงตนตามแบบที่วัฒนธรรมนั้นต้องการ

วัฒนธรรมเดี่ยวนั้นมีเป้าหมายในการครอบงำวัฒนธรรมอื่น ในสังคมวัฒนธรรมเดี่ยวผู้คนจะถูกสร้างผ่านกระบวนการขัดเกลาของสถาบันทางสังคมต่างๆให้เป็นแบบเดียวกัน เพื่อที่จะบอกว่าวัฒนธรรมนั้นมีอัตลักษณ์ที่เป็นหนึ่งเดียวกันอย่างไร แตกต่างจากอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมอื่นอย่างไร เช่นการสร้างความหมายให้กับ “ยิ้มสยาม” “เสรีภาพแบบอเมริกัน” เป็นต้น วัฒนธรรมเดี่ยวนี้มีลักษณะสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ (1) การทำให้สังคมเป็นแบบเดียวกัน (2) การรวมชาติพันธุ์เป็นหนึ่ง และ (3) การจำกัดเรื่องการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม (Welsch, 1999) องค์ประกอบเหล่านี้ล้วนปฏิเสธแนวคิดความหลากหลาย (Diversity) ซึ่งยากจะเกิดได้ในสังคมปัจจุบันที่เป็นสังคมพหุวัฒนธรรม อันได้รับอิทธิพลตามแนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรม (Multiculturalism) ที่โหมกระพือขึ้นมาพร้อมกับแนวคิดหลังยุคอาณานิคม (Postcolonialism) และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

สื่อข้ามชาติในปัจจุบัน ไม่ใช่แค่เรื่องของการนำวัฒนธรรมของสื่อหนึ่งเผยแพร่ไปยังส่วนต่างๆ ของโลกตามแนวคิดโลกาภิวัตน์ คำว่า “กระแส” หรือ “การไหล” (flow) ในความหมายของการไหลเวียนจากแหล่งหนึ่งไปยังอีกแหล่งหนึ่งแล้ว คำว่า “กระแสวัฒนธรรม” ยังเป็นคำสำคัญที่ใช้อธิบายการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ซึ่งมิได้มีข้อจำกัดว่าจะต้องพัดจากโลกตะวันตกไปยังส่วนอื่นๆ ของโลกเสมอไป แต่ยังพัดพาไปในทิศทางอื่นได้เช่นกัน (Hannerz, 1997 : 7-39)

สิ่งที่ Hannerz กล่าวถึงนั้นสอดคล้องกับที่ Appadurai (1996) กล่าวว่าอเมริกาไม่ได้เป็นผู้เชิดหุ่นให้กับระบบโลกอีกต่อไปแล้ว แต่เป็นเพียงส่วนหนึ่งในการประกอบสร้างแบบข้ามชาติ เช่นเดียวกับที่ David Morley (2006) เห็นว่าปัจจุบันโลกาภิวัตน์มีความซับซ้อนมากขึ้นกว่าในอดีต แบบจำลองของจักรวรรดินิยมแบบเดิมๆ ใช้ไม่ได้ผลแล้ว เขาเสนอว่าลัทธิจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมแบบเดิมนั้นมีข้อจำกัดใน 4 ประเด็น คือ

1) กระแสและการต่อต้านกระแส ในการสื่อสารนานาชาติมีความซับซ้อนมากขึ้น และไม่ได้มาจากอเมริกาเท่านั้น หากแต่มีการแพร่กระจายจากทุกแห่ง เช่น การ์ตูนอะนิเมะของญี่ปุ่น ละครเกาหลี

ภาพยนตร์อิหร่าน รูปแบบของการต่อต้านกระแสจากแต่ละภูมิภาคเหล่านี้ ทำให้จักรวรรดินิยมมีความซับซ้อนมากขึ้น

2) จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมแบบเดิมๆ ไม่ได้สัมพันธ์กับกลยุทธ “glocal” ของสินค้าทางวัฒนธรรม ซึ่งให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมอื่นๆ นอกเหนือจากวัฒนธรรมของฝ่ายที่มีอำนาจเหนือกว่า

3) ลัทธิการปกป้องวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เนื่องจากวัฒนธรรมชาติที่พยายามสถาปนานั้นอาจไม่ได้เหมาะกับทุกชนชั้นในชาติ เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมที่ถูกกำหนดโดยชนชั้นนำของสังคม เช่นชาวบ้านในประเทศอังกฤษอาจรู้สึกว่า วัฒนธรรมชนชั้นสูงนั้นดูเป็น “ต่างชาติ” มากกว่าวัฒนธรรมต่างชาติเสียอีก

4) ปัญหาเกี่ยวกับผู้ชม เนื่องจากผู้ชมนั้นตีความตัวบทที่บริโภคแตกต่างกันไป

ขณะที่แนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรมที่ได้รับการโหมกระพือพร้อมกับแนวคิดหลังยุคอาณานิคม (Postcolonialism) เป็นปรัชญาว่าด้วยการแสดงความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมและศาสนา (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010) แนวคิดนี้เชื่อเรื่องวัฒนธรรมอันหลากหลายมาอาศัยอยู่ในสังคมเดียวกัน สถาปนาความเท่าเทียมกันทางด้านคุณค่าของวัฒนธรรม ได้รับการพัฒนาจากกลุ่มชายขอบสังคมที่ประสงค์จะมีอัตลักษณ์เฉพาะ อาทิเช่น กลุ่มสตรี เกย์ และผู้พิการ ในสังคมที่มีแนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรมเข้มแข็ง สังคมนั้นจะเชื่อเรื่องความพอเพียงในตัวเอง ภาคภูมิใจในคุณค่าทางวัฒนธรรมของตนเองว่าสูงค่าจนไม่อาจประเมินได้ ไม่มีวัฒนธรรมใดเสมอเหมือน และสำนึกว่าตนเองไม่ต้องพึ่งพาวัฒนธรรมของผู้อื่น จะเห็นได้ว่าการยอมรับในวัฒนธรรมอื่นอาจเป็นคนละเรื่องกับการปล่อยให้วัฒนธรรมอื่นก้าวล่วงเข้ามาในวัฒนธรรมตน ในกรณีเช่นนี้จะเห็นได้ว่าแต่ละวัฒนธรรมก็ยังต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของวัฒนธรรมตน และสร้างการยอมรับจากวัฒนธรรมอื่น ซึ่งสะท้อนถึงแนวคิดขั้วตรงข้าม และการแบ่งแยก “พวกเรา” กับ “พวกเขา” อยู่ดี

จากการศึกษานโยบายความหลากหลายทางวัฒนธรรมของรัฐบาลแคนาดา ซึ่งดำเนินมาตั้งแต่ปี 1971 Cuccioletta (2002) มีความสงสัยว่าเหตุใดประเทศที่ต้อนรับผู้อพยพ และดำเนินนโยบายความหลากหลายทางวัฒนธรรมอย่างแคนาดา จึงไม่ประสบผลสำเร็จในการเป็นสะพานเชื่อมระหว่างวัฒนธรรมของชาวโปลิช กรีก แอฟริกัน ยูเครน ฯลฯ ที่อาศัยอยู่ในประเทศ นอกจากนี้ยังสงสัยว่าพลเมืองนั้นตระหนักหรือไม่ว่าแต่ละคนในชาติที่มีอัตลักษณ์หลากหลายนั้น ไม่เพียงแต่พวกเขาจะเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมตนเองเท่านั้น แต่ยังเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมของประเทศเจ้าบ้าน เพื่อนบ้านทวีป เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมอื่นในสังคม ทั้งในระดับเมือง ประเทศ ภูมิภาค อีกด้วย Cuccioletta ได้ยกกรณีที่องค์การสหประชาชาติขอให้แคนาดเปิดที่พักพิงชั่วคราวแก่ชาวบอสเนียที่หนีภัยสงคราม เซอร์เบีย-บอสเนีย เมื่อรัฐบาลแคนาดาตอบรับ ชุมชนเซอร์เบียในแคนาดาก็ประกาศต่อต้านนโยบาย

ดังกล่าว จึงเกิดข้อสงสัยว่าเหตุใดประเทศที่มีผู้อพยพและมีความหลากหลายมากที่สุดประเทศหนึ่งในโลกอย่างแคนาดา แต่ความคิดของประชาชนกลับยังแบ่งแยกในเชิงเชื้อชาติอยู่อีก การปฏิเสธที่จะผสมผสานทางวัฒนธรรมนี้แสดงถึงความคิดเรื่อง “ผู้อื่น” ท้ายที่สุด Cuccioletta จึงสรุปว่าเป็นความผิดพลาดของนโยบายความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ไม่สามารถสร้างสำนึกเรื่องความเชื่อมโยงกันระหว่างวัฒนธรรมของผู้คนจากวัฒนธรรมเหล่านั้นได้

ไม่เพียงเท่านี้ ในปี พ.ศ. 2553 เยอรมนีเองก็ประสบปัญหาอันเนื่องมาจากนโยบายความหลากหลายทางวัฒนธรรม เมื่อผู้คนในชาติรู้สึกถึงความแบ่งแยกระหว่างกัน และไม่เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างวัฒนธรรม โดยเฉพาะผู้อพยพซึ่งไม่ยินดีเรียนรู้ภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน ในที่สุดนางอังเกลา แมร์เคิล นายกรัฐมนตรีเยอรมนี ถึงกับออกมาประกาศว่าแนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเยอรมนีประสบความล้มเหลว (BBC, 2010)

สังคมปัจจุบันนั้นมีความเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต โดยมีสาเหตุพื้นฐานมาจาก (1) แนวคิดอาณานิคมและหลังอาณานิคม (2) สงคราม การไร้ที่อยู่ และการถูกบีบให้ต้องอพยพ (3) การเพิ่มขึ้นของการอพยพแรงงาน ตลาดเสรี และบูรณาการระหว่างตลาดภูมิภาคในอดีตเข้าสู่การค้าโลก (4) การรื้อรูปแบบพรมแดนสารสนเทศและการสื่อสาร (5) โครงสร้างและรูปแบบใหม่ขององค์กรข้ามชาติที่ทำหน้าที่จัดการปัญหาเศรษฐกิจ การเมือง และกฎหมาย (Sandkuhler, 2004) กระบวนการเหล่านี้ทำให้มนุษย์สร้างอัตลักษณ์ที่มีเป้าหมาย ความต้องการ ความสนใจ เพศสภาวะ ความศรัทธา คุณสมบัติ และความสามารถใหม่ๆ ที่ประกอบรวมเข้ามา ทำให้มิติทางวัฒนธรรมในปัจจุบันแตกต่างไปจากอดีตอย่างมาก ดังที่ Raymond Williams ได้อธิบายสภาพของมนุษย์ในโลกยุคสมัยใหม่ไว้ในหนังสือเรื่อง Toward 2000 ว่ามีลักษณะดังนี้

> *“มีชายชาวอังกฤษคนหนึ่งทำงานที่สำนักงานในลอนดอน ซึ่งมีฐานอยู่ที่สหรัฐ เย็นวันหนึ่งเขาขับรถญี่ปุ่นกลับบ้าน ภรรยาของเขารออยู่ที่บ้านแล้ว เธอทำงานในบริษัทนำเข้าอุปกรณ์เครื่องครัวของเยอรมัน รถอิตาลีคันเล็กของเธอสามารถขับฝ่าการจราจรได้ดีกว่ารถของเขา มื้ออาหารเย็นนั้นประกอบไปด้วยแกะนิวซีแลนด์ แครอทแคลิฟอร์เนีย น้ำผึ้งเม็กซิโก ชีสฝรั่งเศส และเหล้าองุ่นสเปน หลังจากนั้นทั้งสองก็นั่งชมรายการโทรทัศน์ด้วยกัน เป็นรายการจากฟินแลนด์ รายการนั้นเป็นรายการเฉลิมฉลองอันเนื่องจากการยึดเกาะฟอล์คแลนด์คืนมาได้เป็นผลสำเร็จ ขณะที่ชมอยู่นั้นพวกเขาก็รู้สึกถึงความรักชาติขึ้นมา พร้อมกับภาคภูมิใจในความเป็นคนบริติชเป็นล้นพ้น”*

(Williams, 1983)

จากตัวอย่างดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเป็นเรื่องซับซ้อนและยากที่จะกีดกันวัฒนธรรมอื่นออกไปจากตัวเรา ความเป็นคนอังกฤษนั้นมิได้หมายความว่าเขาจะสามารถปิดกั้นวัฒนธรรมอื่นมิให้แทรกซึมเข้ามาสู่ในชีวิตของตนเองได้ ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นได้กับทั้งระดับปัจเจกบุคคลและระดับวัฒนธรรม

ผู้วิจัยจึงเห็นว่า แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นทางออกที่เหมาะสมสำหรับสถานการณ์ซับซ้อนในปัจจุบัน โดยเฉพาะกับงิ้วซึ่งเป็นที่รับรู้ทั่วไปว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติจีน แต่งิ้วนี้เองก็เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยนานกว่า 400 ปีมาแล้ว จนกระทั่งงิ้วในประเทศไทยมีรายละเอียดอันต่างไปจากงิ้วในประเทศจีน ด้วยเหตุที่แนวคิดนี้ให้คุณค่ากับ “เสรีภาพจากวัฒนธรรมของตนเอง” (Epstein, 2007) ตามทัศนะของแนวคิดนี้ วัฒนธรรมมิใช่ข้อผูกมัด แต่เป็นอิสระจากวัฒนธรรมที่ตนสังกัดอยู่ การถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมมิใช่การถ่ายทอดแบบ “โคลนนิ่ง” รหัสพันธุกรรม แต่เป็นการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นจนเหมาะสมกับตนเองที่สุด แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมนี้เกาะเกี่ยวอยู่กับกระแสแนวคิดหลัง-หลังสมัยใหม่ (Post-Postmodernism) ซึ่งก่อตัวขึ้นในช่วงทศวรรษสุดท้ายของศตวรรษที่แล้ว (หรือที่ในยุคสหัสวรรษใหม่นิยมเรียกว่า metamodernism) ปรัชญาของยุคหลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับ “ความเท่าเทียมกัน” แต่ปรัชญาของยุคหลัง-หลังสมัยใหม่ก้าวไปสู่การให้ความสำคัญกับ “ศรัทธา” (faith) “สุนทรียสนทนา” (dialogue) และ “ความจริงใจ” (sincerity) ซึ่งแสดงนัยถึงความยินดีที่จะสร้างโยงใยระหว่างกัน Mikhail Epstein กล่าวว่าโลกที่ถัดมาจากยุคหลังสมัยใหม่นั้นเป็นโลกแห่งการ “ข้ามพ้น” (trans-) (Epstein, 1998) ด้วยเหตุนี้แนวคิด “การข้ามพ้นสื่อ” (transmedia) “การข้ามพ้นท้องถิ่น” (translocality) ที่เริ่มมีการศึกษาในปัจจุบันจึงมีจุดร่วมเดียวกับ “แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม” (transculturalism)

แนวคิดเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมไม่ใช่แค่การหาคำอธิบายเรื่องรอยต่อจากวัฒนธรรมหนึ่งไปยังอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการปรับตัวเข้าหาวัฒนธรรมใหม่ (acculturation) หรือการสูญสลายวัฒนธรรมเดิม (deculturation) ก็ตาม หากยังรวมถึงการสร้างสรรค์ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมใหม่ๆ อีกด้วย (Books LLC, 2010) การสร้างวัฒนธรรมใหม่นี้มีพื้นฐานจากการพบปะและผสมปนเปของผู้คน (ระดับจุลภาค) และวัฒนธรรม (ระดับมหภาค) ที่แตกต่างกัน ดังนั้นแล้วอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจึงไม่อาจอธิบายเพียงแค่อัตลักษณ์ของบุคคลหรือวัฒนธรรมตามลำพัง แต่ต้องอธิบายอัตลักษณ์ในเชิงสอดประสานกับผู้อื่นด้วย

ในโลกปัจจุบันสื่อไม่ได้เป็นเพียง “สมบัติ” ของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง แต่ว่ายังสามารถพัฒนาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมอื่น และการไหลของวัฒนธรรมไม่มีทิศทางที่แน่นอน ด้วยเหตุนี้รายการโทรทัศน์ยอดนิยมของโลกตะวันตกอย่าง *Got Talent* , *The Weakest Link, Big Brother* ฯลฯ จึงถูกซื้อลิขสิทธิ์ไปผลิตในหลายประเทศ ขณะที่ภาพยนตร์อย่าง *Infernal Affairs* ของฮ่องกง *ซัตเตอร์ กดติดวิญญาณ* ของไทย ก็ถูกนำไปผลิตซ้ำในฮอลลีวู้ด หรือบริษัทผลิตแอนิเมชั่นในอเมริกาอย่างวอลต์ ดิสนีย์ ก็ยังสร้างสรรค์ผลงานที่มีต้นกำเนิดของเรื่องเป็นบทประพันธ์ นิทาน ตำนาน จากต่างแดน อาทิเช่น *Cinderella* (1930) จากฝรั่งเศส *Pinocchio* จากอิตาลี (1940) *Alice in Wonderland* จากอังกฤษ (1951) *Aladdin* จากอาหรับ (1992) *Hercules* จากกรีก (1997) และ *Mulan* จากจีน (1998) เป็นต้น

ผลผลิตทางวัฒนธรรมในดินแดนหนึ่ง เมื่อถูกนำไปผลิตซ้ำในอีกวัฒนธรรมย่อมมีความแตกต่างจากรายการต้นฉบับ แม้จะมีสัญญาหรือข้อตกลงที่ต้องรักษาเอกลักษณ์ของรายการ แต่ก็มิได้หมายความว่าธรรมชาติของรายการที่ผลิตออกมาในแต่ละประเทศจะเหมือนกัน หรือเหมือนกับรายการต้นฉบับ ด้วยเหตุที่ผู้คนและสังคมของแต่ละวัฒนธรรมมีความแตกต่างกัน ดังเช่นการซื้อลิขสิทธิ์รายการ Big Brother มาผลิตซ้ำในประเทศไทยนั้น ก็ไม่อาจรักษารูปแบบและเนื้อหารายการให้ตรงกับรายการต้นแบบได้ในทุกส่วนประกอบของรายการ เนื่องจากมีเนื้อหาบางอย่างที่ขัดต่อวัฒนธรรมไทย (ชวพร ธรรมนิตยกุล, 2550)

งิ้วในฐานะสื่อวัฒนธรรมเองก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน เมื่องิ้วเข้ามาดำรงอยู่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยก็เกิดกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรม โดยถูกนำมาดัดแปลง ปรับปรุง ผสมผสาน ให้เข้ากับจริตของคนไทย หรือใช้เพื่อวัตถุประสงค์บางอย่าง จนงิ้วในประเทศไทยปัจจุบันแบ่งได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

1) งิ้วแบบขนบ หรือบ้างก็เรียกว่า “งิ้วไหว้เจ้า” เป็นงิ้วที่มีลักษณะอนุรักษ์นิยมที่สุด งิ้วในไทยนั้นแรกเริ่มเป็นการนำคณะงิ้วเข้ามาจากประเทศจีน แต่เมื่องิ้วได้รับความนิยมมากขึ้น จึงเริ่มมีนักแสดงที่เป็นชาวจีนที่เกิดในเมืองไทย และหัดงิ้วอยู่ในเมืองไทย และเกิดคณะงิ้วใหม่ๆ ในประเทศช่วงทศวรรษ 1940 มีคณะงิ้วมากกว่า 100 คณะ กระทั่งปัจจุบันงิ้วแต้จิ๋วเหลืออยู่ราว 30 คณะ ทุกคณะต่างเป็นงิ้วเร่ กล่าวคือยังชีพอยู่ได้ด้วยการรับจ้างเล่นตามโอกาสต่างๆ โดยไม่มีโรงงิ้วถาวรแสดงประจำ เมื่อถึงเดือนพฤษภาคมซึ่งเป็นช่วงฤดูฝน คณะงิ้วจำนวนหนึ่งก็จะเดินทางไปรับจ้างแสดงที่มาเลเซียจนถึงราวเดือนสิงหาคมหรือกันยายน ก็กลับมารับงานแสดงในเทศกาลกินเจ โอกาสแสดงได้แก่วันสำคัญของศาลเจ้า เทศกาลต่างๆ ของจีน คณะงิ้วที่สำคัญได้แก่คณะไซ้ยงฮง เหล่าเง็กเล่าซุง ไท้ตง เหล่าบ่วงนี้เฮง อี่ไล้เฮง เป็นต้น งิ้วเหล่านี้ล้วนพยายามธำรงรักษางิ้วแต้จิ๋ว ด้วยการแสดงที่เจรจาและขับร้องเป็นภาษาแต้จิ๋ว ผู้ชมงิ้วในกลุ่มนี้คือผู้ที่ฟังภาษาจีนแต้จิ๋วได้ โอกาสแสดงมีเฉพาะตามศาล

เจ้า หรือศาสนสถานอื่นๆ ในช่วงเทศกาลวันสำคัญของจีนหรือวันสำคัญของศาลเจ้า อาทิเช่น วันตรุษจีน วันสารทจีน วันเกิดเทพประธานของศาลเจ้า เป็นต้น

2) งิ้วไทย เป็นงิ้วที่แสดงเป็นภาษาไทยเพื่อให้ผู้ชมที่ไม่เข้าใจภาษาจีนสามารถรับชมได้รู้เรื่อง งิ้วชนิดนี้มีช่องทางการแสดงหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นตามศาลเจ้า โรงละคร โทรทัศน์ หรือแม้แต่บันทึกการแสดงในรูปแบบดีวีดี

3) งิ้วการเมือง เป็นงิ้วรูปแบบใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะตัว มีจุดกำเนิดที่แตกต่างไปจากงิ้ว 2 ประเภทก่อนหน้านี้ เนื่องจากมิได้เกิดขึ้นโดยบุคลากรงิ้วอาชีพ หรือแม้แต่คนในแวดวงการละคร หากแต่เป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กระทั่งปัจจุบันนอกจากงิ้วการเมืองจะเป็นกิจกรรมนักศึกษาภายในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แล้ว ในทางสังคมยังเกิดมีการรวมตัวกันของอดีตนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ชุมนุมศิลปะการแสดง มาจัดแสดงงิ้วการเมืองในโอกาสสำคัญๆ เป็นระยะ

ในโลกแห่งความหมาย สรรพสิ่งต่างล้วนถูกสังคมให้ความหมายไว้อย่างใดอย่างหนึ่ง เป็นสิ่งที่เกิดจากการประกอบสร้างขึ้น สรรพสิ่งจะไม่มีความหมายใดๆ นอกระบบการสร้างความหมาย ส่วนระบบการสร้างความหมายก็คือระบบของความแตกต่างที่ทำให้เกิดความหมาย ไม่มีความหมายของสัญญะใดๆ ที่อยู่เหนือกาลเวลาและสถานที่ การสร้างความหมายจึงเกิดขึ้นอย่างไม่รู้จบ ขึ้นอยู่กับระบบของการสร้างความหมาย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2549) เช่น “งิ้ว” ผ่านกระบวนการสร้างความหมายให้เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติจีน และความหมายนั้นก็ถูกผลิตซ้ำอยู่เสมอในการสื่อความหมายสู่สากล จะเห็นได้จากวีดิทัศน์ที่ใช้นำเสนอประกอบการเสนอตัวขอเป็นเจ้าภาพโอลิมปิคฤดูร้อนปี 2008 และการแสดงในพิธีเปิดกีฬาโอลิมปิคในปี 2008 ที่กรุงปักกิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน ก็มีการแสดงเชิดหุ่นงิ้ว และการร่ายรำแบบงิ้ว เป็นที่ปรากฏแก่สายตาผู้คนทั่วโลก

อย่างไรก็ตาม ความหมายซึ่งเกิดจากการประกอบสร้าง (construction) นี้มิใช่สิ่งตายตัว ขึ้นอยู่กับบริบทแวดล้อมของแต่ละยุคสมัย เมื่อสังคมมีความเปลี่ยนแปลง ย่อมส่งผลให้ “ความหมาย” ของสิ่งต่างๆ เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

ฌาค แดร์ริดา ใช้วิธีการอ่านตัวบทที่เรียกว่าการรื้อสร้าง (deconstruction) เขาต่อต้านวิธีคิดแบบขั้วตรงข้าม (binary) ของ Levi-Strauss ซึ่งแบ่งสิ่งต่างๆ เป็นสองอย่างตรงข้ามกัน เช่น ดี-เลว ชาย-หญิง สรรพสิ่งจะมีความหมายต่อเมื่ออยู่ภายใต้ระบบการแบ่งแยกแบบนี้ หากสิ่งใดไม่อยู่ในคู่ตรงข้ามก็จะกลายเป็นสิ่งแปลกประหลาดทันที ดังเช่นปัญหาที่เกิดกับกลุ่มเพศทางเลือก แต่การที่แดร์ริดาไม่เห็นด้วยกับศูนย์กลางหรือคู่ตรงข้ามที่แข็งที่อ เขาเห็นว่าสิ่งต่างๆ เป็นเรื่องของการละเล่น (play) ที่เติมเต็ม แทนที่ และสวมรอยกันอย่างไม่รู้จบ การละเล่นนี้เปิดพื้นที่ให้องค์ประกอบต่างๆ เข้ามามีปฏิสัมพันธ์กัน ทำให้เขาเสนอความคิดเรื่องการรื้อสร้าง ซึ่งมีเป้าหมายอยู่ที่การตั้งข้อระแวงสงสัยกับ

มโนทัศน์ (concept) หลักที่ได้รับการยอมรับในสังคม เช่น มโนทัศน์เรื่องความหมาย (meaning) อัตลักษณ์ (identity) เป็นต้น รวมทั้งแสวงหาสิ่งที่อาจมีอยู่แต่ดั้งเดิมในระบบความหมายแบบเดิม เพียงแต่มันถูกกดทับอยู่ อาทิเช่น โครงสร้างการแบ่งแยกเป็น 2 เพศ โดยผู้ใดไม่ได้อยู่ในโครงสร้างดังกล่าวก็จะถูกระบบสังคมกดทับเอาไว้

แรกเริ่มที่งิ้วเข้าสู่ไทยในสมัยอยุธยานั้น การแสดงงิ้วเป็นมหรสพต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ครั้นถึงรัชสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีซึ่งปรากฏหลักฐานคำว่า “งิ้ว” เป็นครั้งแรกในเอกสารของไทย งิ้วก็กลายเป็นการแสดงประกอบพระราชพิธีต่างๆ จะเห็นได้ว่าความหมายของงิ้วได้ถูกประกอบสร้างให้มีสถานะใกล้ชิดกับสถาบันกษัตริย์ เฉกเช่นสถานภาพของคนจีนในแผ่นดินซึ่งมีกษัตริย์เป็นลูกจีน และได้อาศัยทหารจีนอาสาเป็นกำลังสำคัญในการกอบกู้เอกราชจากพม่า แต่ครั้นถึงสมัย พ.ศ. 2520-2540 อันเป็นยุคที่คณะงิ้วได้อาศัยนักแสดงจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยจำนวนมาก ความประณีตในการแสดงลดลงจากอดีต ประกอบกับคณะงิ้วไม่มีโอกาสแสดงประกอบพระราชพิธีอย่างในอดีต ไม่มีโรงงิ้วถาวร ต้องรับจ้างแสดงตามศาลเจ้าทั่วประเทศ ความหมายเดิมของงิ้วจึงถูกถอดรื้อออก

ในบางครั้งเมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยน ก็มีความพยายามสร้างความหมายใหม่ๆ ให้กับสิ่งต่างๆ เช่น สำหรับชีวิตผู้มีอันจะกิน การทำงานบ้านถือเป็นงานของแม่บ้าน แต่ปัจจุบันได้มีการสร้างความหมายใหม่ให้การทำงานบ้านมีค่าเท่ากับการออกกำลังกาย ซึ่งเป็นสิ่งพึงปรารถนา

การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย นอกจากจะส่งผลให้งิ้วมีความหมายที่แตกต่างกันตามยุคสมัยดังได้กล่าวมาแล้ว กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วยังสัมพันธ์กับบทบาทหน้าที่ของงิ้วที่เชื่อมโยงกับสถาบันทางสังคมของไทยหลายสถาบัน เช่น สถาบันกษัตริย์ สถาบันศาสนา สถาบันการเมือง สถาบันสื่อมวลชน เป็นต้น แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่นี้เชื่อว่า วัฒนธรรมนั้นถูกสร้างขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการของสังคม เพื่อรักษาสมดุลให้ระบบสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมกับบทบาทหน้าที่เหล่านี้ไม่คงที่ แต่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย มีหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันสังคมต่างๆ แตกต่างกันไป

อย่างไรก็ตาม การศึกษาเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมในแง่มุมเหล่านี้คงจำเป็นต้องศึกษาควบคู่ไปกับปัจจัย “อำนาจ” ที่ส่งผลถึงการข้ามพ้นวัฒนธรรมดังกล่าว เนื่องจากอำนาจจะทำให้เราเห็นว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมดังกล่าวนั้นเกิดขึ้นด้วยเหตุผลใด เป็นไปเพื่อประโยชน์ของใคร และใช้วิธีการแบบใดในการควบคุมให้เกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

สิ่งที่ผู้วิจัยสนใจสำหรับการศึกษางิ้วในประเทศไทยในมิติของการสื่อสารก็คือ การนำงิ้วมาผสมผสานปรับเปลี่ยนตามแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัยและเกิดเป็นงิ้วแต่ละประเภทที่มีลักษณะเฉพาะตัว อันอาจจะต่างจากงิ้วในประเทศจีนนั้นสัมพันธ์กับความหมายงิ้วและหน้าที่ของ

งิ้วอย่างไร มีแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมอย่างไร การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในไทยนั้นเกี่ยวข้องกับมิติเชิงอำนาจของสถาบันทางสังคมต่างๆ อย่างไร กระทั่งในปัจจุบัน งิ้วมีกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมอย่างไร และในแง่ความสัมพันธ์นั้น การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของความหมายงิ้วและบทบาทของงิ้วอย่างไร

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับความเปลี่ยนแปลงของความหมายของงิ้วในประเทศไทย

2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับความเปลี่ยนแปลงของบทบาทหน้าที่งิ้วในประเทศไทย

3. เพื่อศึกษาแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

4. เพื่อศึกษาอำนาจที่ปรากฏอยู่ในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

5. เพื่อศึกษากระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบัน อันประกอบไปด้วยขั้นการผลิต การเผยแพร่ การรับชม และการผลิตซ้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1. งิ้วที่ศึกษาในการวิจัยครั้งนี้รวมถึงงิ้วแบบขนบ งิ้วไทย และงิ้วการเมือง ที่ไม่รวมถึงกิจกรรมภายในสถาบันการศึกษา ยกเว้นแต่ส่วนที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของงิ้วนั้นๆ ในระดับสังคม

2. เนื้อหาในส่วนความเป็นมาและพัฒนาการของงิ้วในประเทศไทยช่วงที่งิ้วแต้จิ๋วยังมิได้เป็นงิ้วหลักในประเทศไทยนั้น การวิจัยครั้งนี้จะกล่าวถึงงิ้วทุกชนิดเพื่อให้เห็นสถานภาพหรือความหมายของงิ้วในแต่ละยุคสมัย แต่สำหรับเนื้อหาในส่วนยุคปัจจุบันที่งิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วกระแสหลัก จะจำกัดขอบเขตแต่เพียงงิ้วแต้จิ๋ว และงิ้วที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างงิ้วแต้จิ๋วกับการแสดงประเภทอื่น

1.4 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

งิ้ว หมายถึง สื่อการแสดงประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในประเทศจีน ประกอบด้วยการผสมผสานของศิลปะการแสดงหลายแขนง ไม่ว่าจะเป็น การขับร้อง การระบำรำฟ้อน การบรรเลงดนตรี ศิลปะป้องกันตัว เป็นต้น มีองค์ประกอบคือ 1) เวที ฉาก อุปกรณ์ 2) ดนตรีและการขับร้อง 3) ประเภทของตัวละคร 4) ศิลปะและเทคนิคการแสดง 5) เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า 6) วรรณกรรมการแสดง สามารถแบ่งประเภทกว้างๆ ได้เป็น 2 ประเภทคือ งิ้วหลวง หรืองิ้วปักกิ่ง กับงิ้วท้องถิ่นซึ่งมีมากมายนับร้อยประเภท งิ้วท้องถิ่นที่พบได้ในประเทศไทยปัจจุบันได้แก่งิ้วแต้จิ๋ว งิ้วกวางตุ้ง และ งิ้วฮกเกี้ยน โดยเกือบทั้งหมดเป็นงิ้วแต้จิ๋ว หากแบ่งประเภทตามผู้แสดงก็จะประกอบไปด้วย งิ้วที่ใช้คนแสดงกับงิ้วที่ใช้หุ่นแสดง สำหรับการวิจัยครั้งนี้จำเพาะแต่เฉพาะงิ้วที่ใช้คนแสดงเท่านั้น

งิ้วบุ๋น หมายถึง งิ้วเรื่องที่ไม่เน้นเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้หรือทำศึกสงคราม แต่เน้นการเจรจาและขับร้อง อาจเป็นเรื่องแนวครอบครัวหรือแนวชีวิต บางครั้งเรียกว่า “งิ้วเพลง” หรือ “งิ้วชีวิต”

งิ้วบู๊ หมายถึง งิ้วเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้หรือทำศึกสงคราม การแสดงจะเน้นศิลปะการต่อสู้และกายกรรมมากกว่าการขับร้อง

งิ้วแบบขนบ หมายถึง งิ้วในประเทศไทยที่แสดงด้วยภาษาจีนแต่ละท้องถิ่น มีขนบแบบแผนการแสดงเหมือนงิ้วในประเทศจีน ในงานวิจัยชิ้นนี้ใช้คำนี้เพื่อแยกให้เห็นว่าเป็นงิ้วอีกชนิดหนึ่งอันต่างไปจากงิ้วไทยและงิ้วการเมือง

งิ้วไทย หมายถึง งิ้วที่จัดแสดงเป็นภาษาไทย เพื่อให้คนไทยสามารถชมได้รู้เรื่อง คำนี้มีการใช้เป็นครั้งแรกในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ในปี พ.ศ. 2525 โดย อำพัน เจริญสุขลาภ บางครั้งมีผู้ใช้ว่า “งิ้วพูดไทย” แต่ในงานวิจัยชิ้นนี้จะใช้คำว่า “งิ้วไทย” ด้วยเหตุที่นอกจากให้ความหมายในแง่ของการแสดงด้วยภาษาไทยในความหมายของ “งิ้วพูดไทย” แล้ว ยังแสดงนัยถึงงิ้วที่เกิดขึ้นและพัฒนาในประเทศไทย จนเป็นงิ้วที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันต่างไปจากงิ้วในประเทศจีนแต่ละท้องถิ่นอย่างงิ้วแต้จิ๋ว งิ้วฮกเกี้ยน งิ้วกวางตุ้ง เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยจะใช้หมายรวมถึงงิ้วที่จัดแสดงเป็นภาษาไทยไม่จำกัดเฉพาะงิ้วที่สร้างสรรค์โดยอำพัน เจริญสุขลาภ

งิ้วการเมือง หมายถึง งิ้วที่แสดงเป็นภาษาไทย พัฒนาขึ้นในประเทศไทย แต่ต่างจากงิ้วไทยตรงที่ลดทอนรายละเอียดขององค์ประกอบงิ้วด้านต่างๆ เหลือเพียงรายละเอียดสำคัญบางอย่างที่แสดงให้รู้ว่าเป็นงิ้วเท่านั้น นอกจากนี้ผู้แสดงเพียงลีลาท่าทางโดยใช้คนพากย์ทำหน้าที่เจรจา

หรือขับร้องแทน อย่างไรก็ตามเพลงที่ขับร้องไม่ใช่เพลงงิ้วแต่เป็นเพลงสมัยใหม่ งิ้วชนิดนี้พบได้ในการชุมนุมทางการเมือง โดยนักแสดงเป็นนักแสดงสมัครเล่น ในงานวิจัยชิ้นนี้ไม่รวมถึงงิ้วการเมืองซึ่งเป็นกิจกรรมภายในสถานศึกษา ยกเว้นแต่ในกรณีที่มีผลกระทบถึงสังคมหรือพัฒนาการของงิ้วในประเทศไทย

ความหมายของงิ้ว หมายถึง การที่สังคมในแต่ละยุคสมัยให้ความหมายต่องิ้วว่ามีสถานะสูง-ต่ำเพียงไร มีคุณค่าเท่ากับสิ่งใด สถานะของงิ้วนี้มีความเปลี่ยนแปลงแตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัย ทั้งนี้มีส่วนสัมพันธ์กับสถาบันหลักของสังคม เช่น สถาบันกษัตริย์-รัฐชาติ สถาบันสื่อมวลชน สถาบันศาสนา สถาบันเศรษฐกิจ นอกจากนี้สถานภาพของงิ้วยังเกี่ยวพันอย่างแยกไม่ออกจากสถานภาพของ “คนจีน” และ “ความเป็นจีน”

วัฒนธรรม หมายถึง ความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนและเป็นพลวัตของผู้คน สิ่งของ โลกทัศน์ และกิจกรรมเป็นการแสดงออกของผู้คน และเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับผู้คนในชุมชน ซึ่งอาจถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น แต่ขณะเดียวกันก็อาจเกิดการเปลี่ยนแปลงได้เช่นกัน ไม่มีวัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ สำหรับงานวิจัยนี้มิได้สนใจเพียงวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นผลผลิต (product) แต่ยังรวมถึงวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นกระบวนการ (process) อีกด้วย

การข้ามพ้นวัฒนธรรม หมายถึง การที่วัฒนธรรมหนึ่งวัฒนธรรมใดได้ก้าวข้ามขอบเขตของวัฒนธรรมตนไปแลกเปลี่ยนผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่น จนมีอัตลักษณ์ใหม่ซึ่งต่างไปจากเดิม สำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วนั้นใช้ในความหมายที่งิ้วซึ่งเป็นสื่อวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในจีน แต่ได้ข้ามพ้นขอบเขตวัฒนธรรมจีนมาสู่ประเทศไทย ได้เกิดการแลกเปลี่ยน ผสมผสาน กับวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ปรากฏในประเทศไทย ซึ่งอาจเป็นวัฒนธรรมไทย และ/หรือวัฒนธรรมอื่นๆ แตกแขนงแยกย่อยเป็นงิ้วชนิดอื่นซึ่งต่างไปจากงิ้วในประเทศจีน

กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรม หมายถึง กระบวนการที่วัฒนธรรมหนึ่งก้าวข้ามขอบเขตของวัฒนธรรมตนไปแลกเปลี่ยน ผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่น จนมีอัตลักษณ์ใหม่ซึ่งต่างไปจากเดิม ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้หมายรวมถึงกระบวนการตั้งแต่การผลิต การเผยแพร่ การบริโภค และการผลิตซ้ำ อนึ่งกระบวนการดังกล่าวอาจใช้เวลาสั้นหรือยาว อาจเป็นการทดลองสร้างสรรค์เพียงชั่วครั้งชั่วคราว หรืออาจเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องก็ได้

แบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรม หมายถึง แนวทางของการข้ามพ้นวัฒนธรรมที่มีลักษณะซ้ำๆ กัน จนสรุปได้เป็นแบบแผน ซึ่งอาจเป็นแบบแผนในแง่องค์ประกอบ ลำดับขั้นตอน กระบวนการ ก็ได้ สำหรับการวิจัยครั้งนี้เน้นที่แบบแผนในแง่องค์ประกอบเป็นหลัก

มิติเชิงอำนาจของการข้ามพ้นวัฒนธรรม หมายถึง การศึกษาว่าในการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นมีอำนาจของสถาบันทางสังคมใดเป็นตัวกำหนดความหมายและไวยากรณ์ของการข้ามพ้นวัฒนธรรม ใครหรือสถาบันใดเป็นผู้สร้าง ด้วยเหตุผลใด ผลของการผสมผสานนั้นนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงทางอำนาจอย่างไร ทั้งในแง่การตอกย้ำและสั่นคลอนอำนาจเดิม

การผสมผสานทางวัฒนธรรม หมายถึง กระบวนการ (process) และผลผลิต (product) อันเกิดจากการเคลื่อนย้ายมิติทางชาติพันธุ์ (ethnoscape) ของผู้คนจากวัฒนธรรมหนึ่งไปอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ซึ่งทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมที่มาจากมาตุภูมิกับวัฒนธรรมในชุมชนที่ผู้คนเคลื่อนย้ายไปสู่ ซึ่งอาจเป็นวัฒนธรรมของชุมชนนั้น หรือวัฒนธรรมจากแหล่งอื่นซึ่งดำรงอยู่ และ/หรือ มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมในชุมชนนั้นอยู่ก่อนแล้ว สำหรับงานวิจัยครั้งนี้บางครั้งจะใช้แทนคำว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรม ในความหมายที่สื่อถึงปฏิบัติการทางสังคม (Social practice) ของการข้ามพ้นวัฒนธรรม ซึ่งกินความหมายกว้างกว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรม ด้วยเหตุที่การข้ามพ้นวัฒนธรรมมิได้จำเพาะเฉพาะการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมที่เข้ามาปะทะกันเท่านั้น หากยังรวมถึงวัฒนธรรมอื่นๆ ด้วย

บทบาทหน้าที่ของงิ้ว หมายถึง ผลสืบเนื่อง (consequence) ที่ตามมาภายหลังการแสดงงิ้วว่าได้ทำหน้าที่เช่นไร เพื่อให้ระบบใหญ่คือสังคมนั้นอยู่ในภาวะสมดุล บทบาทหน้าที่ของงิ้วจะตอบสนองความต้องการของปัจเจกบุคคล กลุ่มหรือชุมชน และสังคมในบริบทต่างๆ

บทบาทหน้าที่ที่เป็นพลวัต หมายถึง หน้าที่ของงิ้วเมื่อพิจารณาถึงช่วงเวลาที่ผ่านไปว่ายังคงรักษาหน้าที่ดังกล่าวได้หรือไม่ ทั้งนี้แบ่งได้เป็นหน้าที่คงเดิม/สืบเนื่อง หน้าที่คลี่คลาย หน้าที่หายไป และหน้าที่ใหม่

สื่อพื้นบ้าน / สื่อวัฒนธรรม หมายถึง สื่อที่แสดงถึงวัฒนธรรมของแต่ละพื้นถิ่นซึ่งแตกต่างกัน โดยคำว่า “สื่อพื้นบ้าน” แสดงนัยถึงมิติด้านพื้นที่ แต่ในส่วนที่กล่าวถึงงิ้วในประเทศไทยมิได้ชี้เฉพาะถึงงิ้วของถิ่นใดถิ่นหนึ่ง ลักษณะเช่นนี้ต่างจากงิ้วเมื่อครั้งที่อยู่ในประเทศจีนที่แสดงถึงความเป็นสื่อประจำเมืองแต้จิ๋ว หรือเมืองอื่นๆ ด้วยเหตุนี้งานวิจัยชิ้นนี้ไม่ได้ระบุพื้นที่ที่แน่ชัดของงิ้วในประเทศไทย จึงใช้คำว่า “สื่อวัฒนธรรม” แทน เนื่องจากแสดงนัยถึงมิติด้านวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังใช้คำว่า “สื่อการแสดง” เพื่อหมายถึงสื่อวัฒนธรรมที่มีลักษณะเป็นการแสดง

1.5 ข้อตกลงในการวิจัย

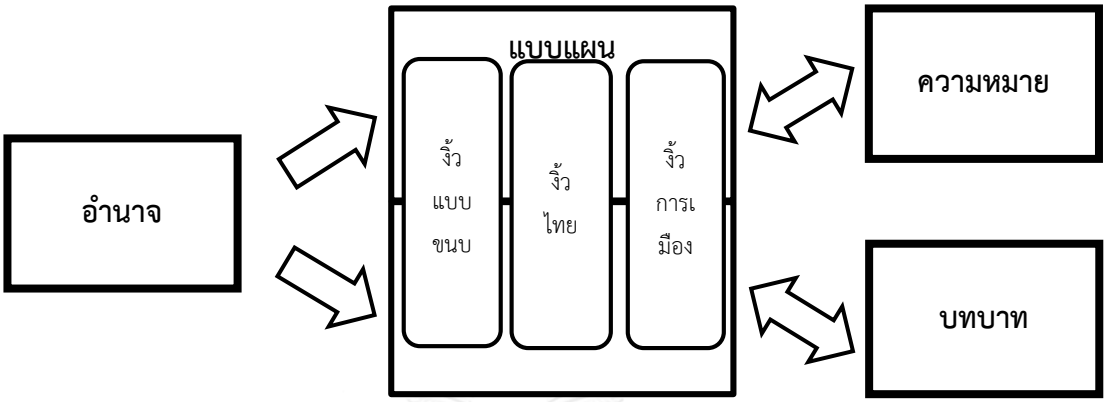
1. ผู้วิจัยมีหลักเกณฑ์ในการใช้ชื่อเป็นภาษาจีนดังนี้
   1.1 สำหรับชื่อเรื่องงิ้ว ผู้วิจัยจะเรียกด้วยชื่อที่แปลเป็นภาษาไทยเพื่อความสะดวกในการอ่าน โดยในการกล่าวถึงครั้งแรกจะวงเล็บด้วยชื่อที่เป็นตัวอักษรภาษาจีนแบบที่ใช้กันในจีนแผ่นดินใหญ่ และชื่อเรื่องแปลเป็นภาษาอังกฤษ (หากมี) หลังจากนั้นจะกล่าวถึงด้วยชื่อแปลเป็นภาษาไทยอย่างเดียว
   1.2 สำหรับชื่อเฉพาะที่ไม่อาจแปลเป็นภาษาไทยได้ เช่น ชื่อบุคคล ตัวละคร สถานที่ หากเป็นชื่อที่คนทั่วไปรับรู้ โดยไม่เพียงแต่เฉพาะคนในแวดวงงิ้ว รวมถึงชื่อที่ปรากฏในเอกสารหลักฐานฉบับภาษาไทยที่เกี่ยวกับงิ้ว ผู้วิจัยจะใช้คำที่ผู้คนทั่วไปคุ้นเคย แล้ววงเล็บด้วยสำเนียงจีนกลางในการกล่าวถึงครั้งแรก เช่น ปักกิ่ง (*เป่ยจิง*) หลังจากนั้นจะเรียกด้วยชื่อที่ผู้คนคุ้นชินทั้งหมด
   1.3 สำหรับชื่อเฉพาะที่ที่ปรากฏในเรื่องงิ้ว เช่น ชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร ผู้วิจัยจะยึดตามการออกเสียงที่ใช้กันในงิ้วเรื่องนั้นโดยไม่ยึดการเรียกด้วยสำเนียงจีนกลาง เช่นเรื่อง *สามก๊กตอนยอดขุนพลจูล่ง* จะไม่เรียกว่า *สามก๊กตอนยอดขุนพลจื่อหลง* หรือเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น* จะไม่เรียกว่า*เปาเหวินเจิ่ง* ส่วนเรื่อง *ต้าอี่ว์ผู้สยบฮวงโห* มีทั้งสำเนียงจีนกลางและภาษาถิ่นผสมกัน ก็จะไม่เรียกว่า *ต้าอี่ว์ผู้สยบหวงเหอ*
2. สำหรับชื่อที่เป็นภาษาจีนกลาง ผู้วิจัยจะใช้ *ตัวเอน* เพื่อให้รู้ว่าเป็นสำเนียงจีนกลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นการขยายองค์ความรู้เรื่องงิ้วในฐานะสื่อการแสดงหรือสื่อวัฒนธรรมที่สำคัญในประเทศไทย
2. นำไปใช้อธิบายปรากฏการณ์การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อวัฒนธรรมแขนงอื่นๆ
3. ใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์พัฒนางิ้วในประเทศไทย
4. นำไปสู่การสร้างทฤษฎีการสื่อสารกับการข้ามพ้นวัฒนธรรม

1.7 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง “การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย” ผู้วิจัยใช้แนวคิดทฤษฎี ดังนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับงิ้ว

    1.1 องค์ประกอบงิ้ว

    1.2 งิ้วแต้จิ๋ว

    1.3 งิ้วในประเทศไทย

1. แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

    2.1 อำนาจกับการข้ามพ้นวัฒนธรรม

    2.2 กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรม

    2.3 การผสมผสานทางวัฒนธรรม

2. แนวคิดเรื่องการสร้างความหมาย

    2.1 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงในสังคม

    2.2 แนวคิดเรื่องการรื้อสร้างความหมาย

    2.3 แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความหมายใหม่

3. แนวคิดหน้าที่นิยม

    3.1 หน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน

    3.2 หน้าที่นิยมแบบมีพลวัต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องงิ้ว

2.1.1 องค์ประกอบงิ้ว

โดยเหตุที่องค์ประกอบของงิ้วไม่ว่าจะเป็นงิ้วท้องถิ่นใดในประเทศจีนต่างก็ล้วนมีโครงสร้างใหญ่ๆ เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่อย่างไรก็ตามก็ยังมีรายละเอียดปลีกย่อย หรือส่วนที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกันไปตามแต่สกุลของงิ้ว และครั้นเมื่องิ้วเข้ามาสู่ประเทศไทยก็ทำให้มีบางส่วนเหมือนและบางส่วนต่างจากงิ้วทั่วไปและงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีน ดังนั้นกรอบแนวคิดที่เกี่ยวกับองค์ประกอบของงิ้วนี้จะใช้ทั้งองค์ประกอบของงิ้วทั่วไป รวมถึงส่วนที่เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว และงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย

2.1.1.1 เวที ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก

เวทีงิ้วแบ่งได้เป็นเวทีถาวรกับเวทีชั่วคราว ในประเทศจีนนั้นเวทีถาวรก่อสร้างด้วยวัสดุที่แข็งแรงทนทานกว่าเวทีชั่วคราว พบเห็นได้ตามวัดหรือโรงละครตามเมืองใหญ่รวมถึงร้านน้ำชา ในขณะที่เวทีชั่วคราวจะใช้วัสดุที่สามารถประกอบและรื้อถอนง่าย เช่น ไม้ไผ่ แผ่นไม้ และเสื่อ ซึ่งใช้เวลาการประกอบและรื้อถอนไม่นาน ส่วนขนาดมาตรฐานของเวทีงิ้วจะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่เล็กตามความต้องการ (มาลินี ดิลกวณิช, 2543) ขณะที่เวทีงิ้วในประเทศไทยมีลักษณะดังนี้

1) เวทีชั่วคราว เวทีที่ใช้สำหรับการแสดงงิ้วในประเทศไทยปัจจุบันโดยมากจะเป็นเวทีชั่วคราวซึ่งคณะกรรมการศาลเจ้าผู้ว่าจ้างงิ้วมาแสดงจะต้องเป็นฝ่ายเตรียมเวทีทำจากไม้กระดาน ไม้ไผ่ และผ้าใบคลุมหลังคา บางแห่งหลังคาคลุมเลยมาถึงที่นั่งคนดู วัสดุที่ใช้ล้วนเป็นวัสดุที่ประกอบและรื้อถอนได้ง่าย เวทีสูงประมาณ 1.20 เมตร บางครั้งใช้ถังน้ำมัน 200 ลิตรเป็นเสายกพื้นเวที

2) เวทีถาวร ในอดีตนอกจากจะพบเวทีถาวรได้จากศาลเจ้าขนาดใหญ่แล้วยังมีให้เห็นในวิกงิ้วซึ่งเทียบได้กับโรงละครทั่วไปในปัจจุบัน แต่ในปัจจุบันจะเห็นเวทีงิ้วประเภทนี้ได้จากตามศาลเจ้าเท่านั้น โดยศาลเจ้าที่ก่อสร้างเวทีถาวรไว้จะเป็นศาลเจ้าขนาดใหญ่มีพื้นที่กว้างขวาง และมีการว่าจ้างงิ้วมาแสดงอยู่เนืองๆ จึงกันบริเวณส่วนหนึ่งไว้สำหรับเป็นเวทีงิ้วโดยเฉพาะ เช่น ที่โรงเจเตี่ยซูหั่ง ย่านท่าน้ำราชวงศ์

ด้านหน้าเวทีมีไม้อัดวาดภาพลวดลายจีนเพื่อความสวยงาม และสร้างบรรยากาศเป็นจีน รวมถึงใช้เป็นที่ติดหลอดไฟฟลูออเรสเซนต์จำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีไว้เป็นที่อำพรางและแยกนักดนตรีออกจากส่วนของการแสดง โดยในการวิจัยครั้งนี้ “เวที” ผู้วิจัยหมายรวมถึงเทคนิคการแสดงหรือการใช้วัสดุอุปกรณ์อื่นบนเวที ซึ่งไม่ใช่อุปกรณ์ประกอบการแสดง

สำหรับด้านลึกของเวทีมีผ้าม่านซึ่งประดับลวดลายงดงาม ส่วนด้านข้างทั้งสองของเวทีจะเป็นทางเข้าและทางออกของผู้แสดง โดยด้านซ้ายของผู้ชมเป็นทางเข้าสู่เวที และด้านขวาเป็นทางออกเสมอ ส่วนด้านหลังเวทีเป็นห้องแต่งตัวนักแสดง ห้องเก็บวัสดุ รวมถึงแท่นบูชาครูและเทพที่คณะงิ้วนับถือ

ฉากงิ้วในที่นี้หมายถึงฉากแบบคลี่ม้วน (roll-up curtain) บางแห่งใช้แบบรูดซ้าย-ขวา ซึ่งทำจากผ้าดิบขนาดใหญ่อยู่ตอนลึกของเวทีวาดเป็นรูปภาพสถานที่ต่างๆ เพื่อให้รู้ว่าเกิดเหตุการณ์ขึ้นที่ใด เขียนลวดลายเหมือนจริงในลีลาแบบจีน เนื่องจากฉากเหล่านี้มีอยู่จำนวนมาก และการแสดงงิ้วเรื่องหนึ่งต้องใช้มากกว่าหนึ่งฉาก จึงต้องมีการเปลี่ยนฉากบ่อยครั้ง ดังนั้นเพื่อให้สะดวกต่อการแสดง ไม่ต้องเสียเวลาเปลี่ยนฉากนาน การติดตั้งและเปลี่ยนฉากจึงใช้วิธีม้วนฉากทั้งหลายนั้นขึ้นไปเรียงซ้อนไว้บริเวณหลังคาโรงงิ้ว ใช้วิธีการชักรอกในการปล่อยและเก็บฉาก ในประเทศไทยมีการใช้ฉากงิ้วดังต่อไปนี้
(ปรีดา อัครจันทโชติ, 2543)

1) ฉากห้องรับแขกภายในบ้านขุนนางหรือคหบดี ตำหนักของพระญาติวงศ์ เป็นฉากรูปห้อง มีโต๊ะตั้งอยู่ ด้านหลังโต๊ะมีภาพวาดติดผนัง ที่พื้นเป็นรูปพรม มีรูปโคมไฟแขวนเพดาน ด้านบนมีป้ายตัวหนังสือจีนคำว่า “ห้องโถงแห่งอัธยาศัยไมตรี” อุปกรณ์ที่จำเป็นที่สุดสำหรับฉากนี้คือโต๊ะ เก้าอี้ และชุดน้ำชาหรือสุรา

2) ฉากภูเขาหรือป่า อาจเป็นภาพระยะไกลเห็นเทือกเขาสลับซับซ้อน หรือไม่ก็ภาพใกล้เห็นชะง่อนผา โขดหิน หรือไม่ก็รูปป่ารกครึ้ม ฉากนี้จะใช้กับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนอกตัวเมือง หรือไม่ก็การเดินทาง การเดินทัพ การหนีกระเซอะกระเซิง การล่าสัตว์ โดยทั่วไปจะไม่ใช้โต๊ะ เก้าอี้ประกอบ งิ้วบู๊จะใช้ฉากนี้เป็นส่วนมาก

3) ฉากท้องพระโรง คล้ายกับฉากห้องรับแขกภายในบ้านขุนนางหรือคหบดี แต่ใช้กับจักรพรรดิและการว่าราชการเป็นการเฉพาะ ในฉากมีภาพมังกรขนาดใหญ่อยู่ตรงกลาง อันเป็นสัญลักษณ์ถึงจักรพรรดิ และเสาสีแดงขนาดใหญ่กลางท้องพระโรง มีลวดลายมังกรสีทองเลื้อยพันรอบเสา ตรงกลางด้านบนบัลลังก์มีป้ายเขียนว่า “แสงสว่างอันบริสุทธิ์” อุปกรณ์หลักที่ใช้ประกอบฉากคือโต๊ะและเก้าอี้เช่นเดียวกับฉากห้องรับแขกภายในบ้านขุนนาง แต่จะต้องมีเก้าอี้หนึ่งตัวตั้งด้านหลังโต๊ะ อันหมายถึงบัลลังก์จักรพรรดิ

4) ฉากภายในศาลตัดสินคดี องค์ประกอบสำคัญคือรูปภาพใหญ่ตรงกลางฉาก โดยมากมักเป็นรูปพระอาทิตย์ดวงโตอยู่บนยอดคลื่น หรือไม่ก็รูปพยัคฆ์คำราม แสดงถึงความน่าเกรงขาม การจัดวางโต๊ะเก้าอี้เหมือนกับฉากท้องพระโรง มีป้ายตัวอักษร “แสงแห่งความยุติธรรม” ใช้ในฉากตัดสินคดีความต่างๆ

5) ฉากสวน หรือพระราชอุทยาน ขึ้นกับว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบ้านหรือวัง องค์ประกอบสำคัญคือภาพต้นไม้ บึง ดอกไม้บาน ศาลา กำแพง มักใช้ในฉากการเกี้ยวพาราสี การฝึกซ้อมเพลงอาวุธ การชมสวน การปรึกษาหารือ

6) ฉากคุก เป็นภาพกำแพงสูงของห้องขัง มีลูกกรง ใช้สีทึบทึม

7) ฉากบ้านคนยากจน องค์ประกอบของภาพคล้ายฉากห้องรับแขกภายในบ้านขุนนาง แต่สิ่งของประดับบ้านดูเก่าและธรรมดา ไม่หรูหราเท่าบ้านขุนนาง มีหิ้งบูชาเทพเจ้า เครื่องเรือนอาทิเช่น ตะกร้าแขวนที่ผนัง กาต้มน้ำ ถ้วยชาม การจัดของไม่เป็นระเบียบ นอกหน้าต่างมองออกไปเห็นบ้านหลังอื่น แสดงให้เห็นว่าบ้านมีขนาดไม่กว้าง ที่ประตูมีอักษร “เข้าออกสงบสุข” การใช้งานของฉากนี้เหมือนกับฉากบ้านขุนนาง เพียงแต่ใช้กับตัวละครที่เป็นคนยากจน หรือชนบทกลางป่าเขา

8) ฉากป้อมประตูเมือง เป็นรูปกำแพงเมือง มีป้อมและประตูใหญ่ ธงทิวโบกสะบัด พบเฉพาะในงิ้วบู๊ที่เป็นเรื่องการทำสงครามระหว่างแคว้นหรือประเทศ ในช่วงที่ศึกประชิดกำแพงเมือง

9) ฉากค่ายทหาร เป็นรูปหมู่กระโจมที่พัก ใช้ในงิ้วบู๊เหมือนฉากป้อมประตูเมือง แต่ต่างกันที่ฉากนี้ใช้ในสถานการณ์การรบทั่วไปที่เข้าประชิดกำแพงเมือง หรือไม่ก็การตั้งค่ายกลในสงคราม บางครั้งอาจใช้โต๊ะและเก้าอี้ประกอบเป็นฉากภายในกระโจมแม่ทัพ

10) ฉากห้องนอน เป็นฉากที่พบไม่บ่อย โดยมีความกว้างเพียงครึ่งหนึ่งของฉากปกติ การใช้งานจะคลี่ฉากลงมาทับฉากบ้าน เป็นรูปเตียงนอนแบบจีน มีผ้ามุ้งซึ่งแหวกออกได้ ด้านหลังมีเตียงไม้ มักใช้กับเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการหลับนอน อย่างไรก็ตามหากเป็นเหตุการณ์ตัวละครหลับ อาจใช้เพียงฉากภายในบ้านแทน โดยให้ตัวละครแสดงอาการทำเป็นนั่งหลับบนเก้าอี้ได้เช่นกัน

11) ฉากสุสาน เป็นฉากที่พบไม่บ่อย โดยใช้ประกอบกับฉากภูเขาหรือป่า ด้วยการเอาผ้าผืนใหญ่เป็นรูปแท่นศิลาหน้าหลุมฝังศพแบบจีนมาคลุมโต๊ะ ใช้ในเหตุการณ์ตัวละครมาคำนับศพที่สุสาน

ฉากที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วเหล่านี้เป็นฉากสำเร็จรูป สามารถนำไปใช้กับงิ้วเรื่องใดก็ตามที่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นในสถานที่ดังกล่าว ด้วยเหตุนี้ตัวฉากจึงมิได้มีความหมายนัยเฉพาะหรือสัญลักษณ์ที่บอกเหตุการณ์หรือความหมายอื่นของเรื่อง นอกเหนือไปจากการบอกว่าเหตุเกิดขึ้นที่ใด

สำหรับอุปกรณ์ประกอบฉากที่ใช้ในงิ้วในประเทศจีนและงิ้วในประเทศไทยนั้นมีลักษณะเดียวกัน บางอย่างมีลักษณะเลียนแบบของจริง เช่น อาวุธ ชุดเครื่องเขียน พระราชสาส์น พัด ร่มไม้ไผ่ โซ่ กุญแจมือ ขณะที่บางอย่างเป็นอุปกรณ์ที่ใช้แทนของสิ่งอื่น Evelyn Lip (1993) อธิบายว่าการแสดง

งิ้วไม่อาจนำสัตว์เป็นๆ หรือยานพาหนะจริงๆ มาใช้บนเวทีได้ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์กับการแสดงของนักแสดงมาทดแทน อุปกรณ์ประกอบฉากในกลุ่มนี้ได้แก่

1) โต๊ะ เก้าอี้ คลุมด้วยผ้าสีแดงมีลายปักสีทอง เป็นรูปตัวอักษร “อายุยืน” หรือไม่ก็รูปกิเลน จัดเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่สำคัญที่สุด บางครั้งโต๊ะและเก้าอี้แสดงความหมายถึงการเป็นโต๊ะและเก้าอี้จริงๆ โดยที่การจัดวางทั่วไปจะวางโต๊ะตรงกึ่งกลางและด้านในสุดของเวที เก้าอี้ขนาบซ้ายขวาสำหรับฉากห้องในบ้าน แต่ถ้ามีเก้าอี้สูงอีกตัวตั้งด้านหลังโต๊ะจะใช้กับท้องพระโรงหรือไม่ก็ฉากภายในศาล เก้าอี้สูงตัวนี้เป็นที่นั่งสำหรับจักรพรรดิหรือไม่ก็ผู้พิพากษา อย่างไรก็ตามหากนำโต๊ะและเก้าอี้มาจัดวางลักษณะอื่นก็จะแสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่นหากตั้งโต๊ะไว้ตัวเดียวแล้วตัวละครขึ้นไปร่ายรำบนโต๊ะอาจหมายถึงการโบยบินขึ้นสู่ท้องฟ้า ส่วนในฉากป่าหากนำเก้าอี้ขึ้นไปตั้งบนโต๊ะจะหมายความถึงการนั่งบัญชาการรบบนหอสูงของแม่ทัพ

2) แส้ม้า เนื่องจากไม่สามารถนำม้าจริงๆ ขึ้นมาบนเวทีได้ จึงต้องใช้อุปกรณ์ประกอบการร่ายรำเพื่อให้รู้ว่ากำลังขี่ม้า แส้ม้าดังกล่าวทำจากแท่งพลาสติกยาวประมาณ 2 ฟุต มีพู่ห้อยประมาณ 5-6 พู่ ติดตลอดความยาวแท่งพลาสติกลักษณะเหมือนแผงคอม้า แส้ม้าอาจมีพู่สีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ผู้แสดงจะใช้ลีลากวัดแกว่ง หมุนควง ฯลฯ ในฉากป่าหรือภูเขา หรือฉากภายนอกอื่นๆ เพื่อให้รู้ว่ากำลังเดินทางอยู่

3) ธงขนาดใหญ่เขียนลวดลาย หากเป็นธงแดงมีรูปล้อรถสีทองจะหมายถึงยานพาหนะ วิธีการแสดงโดยให้นักแสดงประกอบ 2 คนถือธงยืนขนาบข้างตัวละครหลักก็จะแทนความหมายว่าตัวละครนั้นกำลังนั่งรถอยู่ นอกจากนี้ยังใช้ธงเขียนรูปบรรยากาศธรรมชาติเพื่อบอกสภาพภูมิอากาศ โดยให้นักแสดงออกมากวัดแกว่งธงประกอบการร่ายรำก็จะแทนความหมายว่าฟ้าผ่า ฝนฟ้าคะนอง เป็นต้น

2.1.1.2 ดนตรีและการขับร้อง

เครื่องดนตรี

Wu Zhukuang, Huang Zoulin และ Mei Shaowu (1984) รวมถึงมาลินี ดิลกวณิช (2543) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงงิ้วว่าแบ่งเป็นสองประเภท คือเครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะประกอบไปด้วยเครื่องตีและกระทบ กับเครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดีดเครื่องสี และเครื่องเป่า จะทำหน้าที่บรรเลงคลอตามเสียงขับร้อง

1. เครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เพื่อกำกับจังหวะและบอกสัญญาณนักแสดงและนักดนตรี รวมถึงสร้างบรรยากาศหรือเร้าอารมณ์ในการแสดงของงิ้วปู๊ นักดนตรีกลุ่มนี้จะ

อยู่ด้านหลังฉากแข็งหน้าเวทีฝั่งซ้ายของผู้ชม หัวหน้านักดนตรีฝั่งนี้เรียกว่า “พะโก้วซิงแซ”

เครื่องดนตรีประเภทนี้ถือเป็นเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว เพราะงิ้วแต้จิ๋วนิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะ ทั้งกลอง ฆ้อง และฉาบชนิดต่างๆ จึงเกิดเสียงอึกทึกครึกโครมมากจนต้องแยกอยู่คนละฝั่งกับเครื่องดนตรีประเภทให้ทำนอง เนื่องจากหากวางเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทไว้เคียงกัน เสียงของกลองและฆ้องจะไปกลบเสียงขิมและซอ ทำให้นักแสดงไม่ได้ยินทำนองเพลงจนร้องตามไม่ถูก ขณะที่งิ้วประเภทอื่นเช่นงิ้วไหหลำนั้นมีเครื่องดนตรีประเภทกลองไม่มากชิ้น จึงวางไว้รวมกับเครื่องดนตรีประเภทซอได้ เครื่องดนตรีในฝ่ายนี้ได้แก่

1) เครื่องตี (หนัง) ประกอบไปด้วย กลองใหญ่ กลองกลาง กลองเล็ก กลองเบส
2) เครื่องตีหรือเคาะ (ไม้) ประกอบไปด้วย กรับ เกราะไม้ขนาดใหญ่ เกราะไม้ขนาดเล็ก
3) เครื่องตี (โลหะ) ประกอบไปด้วย ฆ้องมีปุ่ม ฆ้องแบน ฆ้องแบนคู่ ฆ้องแบนใหญ่ กระดิ่งใหญ่ กระดิ่งเล็ก ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ฆ้องแบนใหญ่มาก ฆ้องหน้า

2. เครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ให้ทำนอง นักดนตรีกลุ่มนี้จะอยู่ด้านหลังฉากแข็งหน้าเวทีฝั่งขวาของผู้ชม หัวหน้านักดนตรีฝั่งนี้เรียกว่า “เถ่าชิ่วไซแป๋” เครื่องดนตรีที่อยู่ในฝ่ายนี้จึงได้แก่ เครื่องสี เครื่องดีด และเครื่องเป่า

1) เครื่องสี ประกอบไปด้วย ซอด้วงจีน ซออู้จีน ซอสองสาย ซอทรงกระบอก ซอไม้ไผ่ ซอสองสายขนาดใหญ่ เชลโล

2) เครื่องดีด ประกอบไปด้วย ขิม พิณพระจันทร์ แบนโจสามสาย กีตาร์ทรงผลแพร์ แบนโจขนาดใหญ่

3) เครื่องเป่า ประกอบไปด้วย ปี่จีน ขลุ่ยผิว แตรจีน

ในประวัติศาสตร์ของงิ้วมีการปรับเปลี่ยนและพัฒนาเรื่องเครื่องดนตรีที่ใช้มาโดยตลอด เครื่องดนตรีที่เคยนำมาใช้ผสมวงบางอย่างอย่างเป็นของงิ้วท้องถิ่นอื่น เช่น ซอไม้ไผ่ของงิ้วปักกิ่ง ฆ้องแบนใหญ่ของงิ้วงั่วกัง และบางชนิดนำมาจากต่างแดน เช่น แบนโจสามสายเชื่อว่ามาจากอียิปต์ผ่านเปอร์เซีย เข้าสู่จีน และไปถึงเกาหลี ญี่ปุ่น แต่ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว พิณรูปผลแพร์นั้นรับมาจากเอเชียกลางโดยช่างก่อสร้างที่เข้ามาสร้างกำแพงเมืองจีน ปี่จีนมาจากตะวันออกกลาง และ เชลโล นำมาจากประเทศตะวันตก เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การขับร้อง

ลักษณะการขับร้องเพลงของงิ้วแต้จิ๋วนั้นมี 2 ลักษณะ ได้แก่

1) การขับร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี ทำนองเพลงของงิ้วแต้จิ๋วมีดังนี้
   ก) ทำนองหนัก (ตั่งลัก) ทำนองประเภทนี้มีความหนักหน่วง ใช้กับฉากเศร้า ฉากที่ตัวละครคับแค้นใจหรือวิวาทกัน
   ข) ทำนองเบา (คิงลัก) ทำนองประเภทนี้เน้นความเบาสบาย ไม่ตึงเครียดเหมือนทำนองตั่งลัก ใช้กับฉากสนุกสนานร่าเริง หรืออารมณ์กลางๆ
   ค) ทำนองลื่นไหล (อัวะโหงว) ทำนองประเภทนี้เน้นใช้เสียงเรและเสียงฟา โดยมากมักใช้ในฉากเศร้าโศก แต่ก็ใช้ในฉากที่บังเกิดความยินดีอย่างที่สุดก็ได้เพื่อให้ความยินดีดังกล่าวนั้นมีมิติมากขึ้น เช่น ฉากความสุขสมหวังซึ่งระคนความคิดคำนึงนึงความยากลำบากแต่หนหลัง
   ง) ทำนองพลิกสาย (ฮวงสั่ว) ทำนองประเภทนี้เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียง มักใช้ในฉากที่มีเนื้อหาร่าเริง สนุกสนานเบิกบาน เช่น ฉากเกี้ยวพาราสี ฉากดื่มสุรา
2) การพูดโคลง ซึ่งเป็นการพูดบทกวีประกอบการเคาะกรับของนักดนตรีฝ่ายให้จังหวะ เพื่อการบรรยายเรื่อง หรือไม่ก็อธิบายสิ่งที่ตนหรือตัวละครอื่นกำลังจะทำ

2.1.1.3 ประเภทและบทบาทของตัวละคร

งิ้วแต้จิ๋วแบ่งประเภทตัวละครไว้ไม่แตกต่างจากงิ้วปักกิ่งหรือแม้แต่งิ้วในภูมิภาคต่างๆ โดยตัวละครหลักมี 4 ประเภท ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก และตัวหน้าลาย ความแตกต่างของงิ้วแต่ละแห่งอยู่ที่ชื่อเรียกและการแบ่งประเภทย่อยลงไปเท่านั้น

ตัวพระ (เซ็ง หรือ *เซิง*)

1) ตัวพระที่เป็นนักรบ (บูเซ็ง หรือ *หวู่เซิง*) มีฝีมือในการยุทธ มีความสามารถในการร่ายรำอาวุธต่างๆ และศิลปะการต่อสู้ บทบาทของตัวละครประเภทนี้คือขุนพลและนักรบต่างๆ แบ่งแยกย่อยได้เป็น

ก) ตัวพระที่เป็นนักรบอาวุโส (บูเหล่าเซ็ง หรือ *หวู่เหล่าเซิง*) มีหนวดเครายาว ท่าทางสง่าผ่าเผย น่าเกรงขาม ได้แก่ตัวละครบทบาทแม่ทัพ

ข) ตัวพระที่เป็นนักรบวัยหนุ่ม (บูเซียวเซ็ง หรือ *หวู่เสี่ยวเซิง*) เป็นตัวละครฝ่ายบู๊ ใบหน้าเกลี้ยงเกลา ไร้หนวดเครา ได้แก่ตัวละครบทบาททหารหรือขุนพลที่ยังอายุน้อย

2) ตัวพระฝ่ายพลเรือน (บุ่งเซ็ง หรือ *เหวินเซิง*) ไม่เน้นความสามารถด้านการต่อสู้ แต่นักแสดงจะต้องมีความสามารถในการขับร้อง เนื้อหาเป็นเรื่องละครชีวิต ตัวละครชนิดนี้ยังแบ่งประเภทย่อยได้ตามวัยของตัวละครเช่นเดียวกับตัวพระนักรบคือ

ก) ตัวพระฝ่ายพลเรือนอาวุโส (บุ่งเหล่าเซ็ง หรือ *เหวินเหล่าเซิง*) มีหนวดเครายาว ท่าทางภูมิฐาน ดูคงแก่เรียน อาจเป็นตัวละครบทบาทเสนาบดี ขุนนางอำมาตย์ หรือพระญาติวงศ์ของจักรพรรดิ

ข) ตัวพระฝ่ายพลเรือนวัยหนุ่ม (บุ่งเซียวเซ็ง หรือ *เหวินเสี่ยวเซิง*) เป็นตัวละครหนุ่มในฝ่ายบุ๋น ใบหน้าเกลี้ยงเกลาเช่นเดียวกับตัวพระที่เป็นนักรบวัยหนุ่ม

3) ตัวพระที่มีชีวิตชีวา (ฮวยเซ็ง หรือ *ฮวาเซิง*) มีลักษณะใกล้เคียงกับตัวตลก บทบาทจะเป็นพวกเจ้าชู้ กระโดกกระเดก ไม่เรียบร้อย เป็นตัวละครที่สามารถแสดงลีลาท่าทางได้มาก

ตัวนาง (ตั๋ว หรือ *ตั้น*)

1) ตัวนางบทโศก (โอวซา หรือ *อูซัน*) เป็นตัวนางที่มีแต่บทเศร้าโศก ซึ่งผู้แสดงต้องถนัดในการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าและการร้องไห้เป็นอย่างยิ่ง งิ้วแต้จิ๋วให้ความสำคัญกับตัวละครประเภทนี้

2) ตัวนางกุลสตรี (กุยหมิ่งตั๋ว) มีความงามพร้อมทุกด้าน ถึงพร้อมด้วยรูปสมบัติ ทรัพย์สมบัติ และคุณสมบัติความเป็นกุลสตรีแบบจีน

3) ตัวนางที่มีชีวิตชีวา (ฮวยตั๋ว หรือ *ฮวาตั้น*) สดใสร่าเริง มีความฉลาดเฉลียว ตัวละครประเภทนี้มักเป็นบทบาทสาวใช้ของนางเอกซึ่งเป็นพวกเจ้าความคิด เป็นบทบาทตัวละครที่สำคัญของงิ้วแต้จิ๋ว

4) ตัวนางนักรบ (บู่ตั๋ว หรือ *หวู่ตั้น*) หรือตัวนางฝ่ายบู๊ เป็นตัวละครที่มีความสามารถในการต่อสู้ การใช้อาวุธ นอกจากจะเก่งกาจแล้วยังงดงามด้วย อาจเป็นบทบาทแม่ทัพหญิง หรือไม่ก็เจ้าหญิงที่มีฝีมือเชิงยุทธ

5) ตัวนางฝ่ายพลเรือน (บุ่งตั๋ว หรือ *เหวินตั้น*) มีความสามารถในการขับร้องและฟ้อนรำ

6) ตัวนางอาวุโส (เหล่าตั๋ว หรือ *เหล่าตั้น*) เป็นบทบาทของแม่ผู้ใจดี มีความเมตตากรุณา แต่บางครั้งตัวนางอาวุโสก็เป็นฝ่ายบู๊หรือเป็นตัวละครที่มีฝีมือในการต่อสู้ได้เหมือนกัน

ตัวตลก (ทิ้ว หรือ *โฉ่ว*)

ตัวตลกเป็นตัวละครที่มีความสำคัญมากในงิ้วแต้จิ๋ว ผู้ที่จะแสดงบทบาทนี้ได้ดีจะต้องมีพรสวรรค์ มีความสามารถสูง สามารถสร้างให้เรื่องสนุกสนานได้โดยผ่านทางไหวพริบ มีปฏิภาณฉับไว ใช้ลีลาท่าทางการแสดงได้มากมาย ตัวตลกอาจเป็นชายหรือหญิงก็ได้ การแบ่งประเภทตัวตลกสามารถแบ่งคร่าวๆ ได้ดังนี้

1) ตัวตลกนักรบ (บู่ทิ้ว หรือ *หวูโฉ่ว*)

2) ตัวตลกพลเรือน (บุ่งทิ้ว หรือ *เหวินโฉ่ว*)

ตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง หรือ *อูเม่ียน*)

ตัวละครหน้าลายหรือ “หน้าดำ” (โอวหมิ่งแปลว่าหน้าดำ) เป็นตัวละครที่แต่งหน้าด้วยสีสันต่างๆ เหมือนใส่หน้ากาก โดยลวดลายและสีสันบนใบหน้าจะบ่งบอกถึงอุปนิสัยของตัวละครเหล่านั้น งิ้วแต้จิ๋วได้รับอิทธิพลของตัวละครประเภทนี้จากงิ้วง่ั่วกัง ตัวละครชนิดนี้แบ่งเป็น 2 ประเภทย่อยได้ดังนี้

1) ตัวหน้าลายนักรบ (บู๋โอวหมิ่ง หรือ *หวู่อูเม่ียน*) หรือตัวโอวหมิ่งฝ่ายบู๊ จะต้องมีความสามารถในการต่อสู้และการใช้อาวุธ เช่นเดียวกับตัวละครฝ่ายบู๊ประเภทอื่นๆ บทบาทที่ได้รับมักเป็นกษัตริย์หรือแม่ทัพพวกคนเถื่อน หรือไม่ก็แม่ทัพที่คิดกบฏ

2) ตัวหน้าลายฝ่ายพลเรือน (บุ่งโอวหมิ่ง หรือ *เหวินอูเม่ียน*) หรือตัวโอวหมิ่งฝ่ายบุ๋น เน้นการร้องเพลงที่มีพลัง ได้แก่บทบาทอุปราชราชครูที่หวังโค่นล้มราชบัลลังก์ หรือไม่ก็พระราชวงศ์ชั้นสูงที่กดขี่ขมเหงประชาราษฎร์

2.1.1.4 ศิลปะและเทคนิคการแสดง

ศิลปะการแสดงงิ้วนั้นเป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายอย่างมีจังหวะและด้วยลีลาอันงดงามตามแบบแผนที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ การเคลื่อนไหวอวัยวะและอุปกรณ์ต่างๆ เหล่านี้มีวิธีมากมายนับได้หลายร้อยวิธี (Hsu Tao-Ching, 1985 : 142-143) ซึ่งท่าทางการเคลื่อนไหวแต่ละวิธีนั้นล้วนเป็นแบบแผนที่นักแสดงจะต้องฝึกหัดและใช้ให้เหมาะสม นอกจากนี้ยังใช้เพื่อสื่อความหมายต่างๆ

Cecilia S. Zung (2008) ได้แบ่งการเคลื่อนไหวของร่างกายเป็น 8 ประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

การเคลื่อนไหวของชายแขนเสื้อ

ชายแขนเสื้อยาวนี้เป็นลักษณะเด่นของงิ้ว มีความยาวประมาณหนึ่งฟุตครึ่งถึงสองฟุต ทำจากผ้าไหมสีขาว เมื่อสะบัดชายแขนเสื้อจะเคลื่อนไหวเหมือนระลอกน้ำ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า “ชายแขนเสื้อน้ำ” (water sleeve) ตัวละครบทเด่นจะใช้ชายแขนเสื้อยาวกว่าตัวละครทั่วไป เนื่องจากสามารถใช้เทคนิคการแสดงและเป็นการแสดงอารมณ์ได้หลากหลายกว่าชายแขนเสื้อสั้น เทคนิคการแสดงโดยใช้ชายแขนเสื้อ ได้แก่การหมุน การสะบัดออกด้านข้าง การป้องหน้า การผลักไส เป็นต้น

การเคลื่อนไหวของมือ

ในการแสดงการเคลื่อนไหวของมือ ผู้แสดงจำต้องร่นชายแขนเสื้อให้มาอยู่ที่ระดับข้อมือ เพื่อที่ผู้ชมจะได้เห็นการเคลื่อนไหวของมือได้ เทคนิคการแสดงเช่น การเปิดมือ การกำหมัด การชี้ การเท้าสะเอว เป็นต้น

การเคลื่อนไหวของแขน

โดยทั่วไปแล้วการเคลื่อนไหวของแขนจะใช้ประกอบกับการเคลื่อนไหวของมือ แต่นอกจากนั้นแล้วยังมีเทคนิคการกอดอก เป็นต้น

การเคลื่อนไหวของเท้า

การเคลื่อนไหวของเท้าในการแสดงงิ้วมีพัฒนาการมาจากระบำในสมัยโบราณ ทุกจังหวะการเคลื่อนไหว ไม่ว่าจะเดินหรือวิ่งต้องเข้ากับจังหวะดนตรี ตัวละครแต่ละประเภทมีวิธีการเคลื่อนไหวต่างกัน และหากสวมเครื่องแต่งกายต่างกันก็จะมีวิธีการเคลื่อนไหวต่างกันด้วย ลักษณะการเคลื่อนไหวของเท้าได้แก่ การเดินตรงๆ การวิ่ง การกระโดด การเดินโซเซ การย่ำบนพื้นเปียก การขึ้น-ลงบันได การเดินด้วยเข่า เป็นต้น

การเคลื่อนไหวของขา

การเคลื่อนไหวของขานี้จำเป็นต้องฝึกฝนตั้งแต่ยังเล็ก เนื่องจากหากเพิ่งมาฝึกตอนอายุมากจะไม่สามารถรักษาสมดุลได้ การเคลื่อนไหวของขานี้ต้องสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของเท้า เช่น การยืน การยกเท้า เป็นต้น

การเคลื่อนไหวของเอว

หลักการเคลื่อนไหวของเอวต้องแสดงถึงความพลิ้วไหวยืดหยุ่นราวต้นหลิว โดยส่วนใหญ่แล้วเอวต้องเคลื่อนไหวสัมพันธ์กับอวัยวะอื่น ส่วนเทคนิคการแสดงโดยใช้เอวเป็นหลักได้แก่ การโน้มตัวมาด้านหน้า การงอตัวไปด้านหลังแล้วหมุนควงกลับมาด้านหน้า

การเคลื่อนไหวของขนนก

ขนนกบนศีรษะนักแสดงบทบู๊นั้นมีความยาว 7-8 ฟุต เริ่มแรกนั้นใช้เฉพาะตัวละครที่เป็นพวกคนเถื่อนนอกด่านกำแพงเมืองจีน หรือพวกโจรขโมย แต่ภายหลังก็นำมาใช้กับบทแม่ทัพจีนด้วย เทคนิคที่ใช้เช่นการหมุน การจับ เป็นต้น

การแสดงที่เป็นสัญลักษณ์

เนื่องจากฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากที่ใช้นั้นมีจำกัด ดังนั้นนักแสดงจึงต้องใช้การแสดงท่าทางเสมือนหนึ่งว่าได้กระทำอะไรบางอย่างกับฉากที่มองไม่เห็น เป็นลักษณะเดียวกับที่ใช้ในละครใบ้ เช่น การเปิด-ปิดประตู การก้าวข้ามธรณีประตู การมองหาคนอื่นที่อยู่ไกล การควบม้า การลงจากม้า การปีนกำแพงหรือภูเขา การตกบ่อน้ำ เป็นต้น

2.1.1.5 เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

เครื่องแต่งกายงิ้วประกอบไปด้วยเสื้อผ้า ศิราภรณ์หรือเครื่องสวมศีรษะ หนวดเครา รองเท้า และเครื่องประดับต่างๆ เครื่องแต่งกายเหล่านี้เป็นการผสมผสานของเครื่องแต่งกายจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์*ถัง* ราชวงศ์*ซ่ง* ราชวงศ์*หยวน* ราชวงศ์*หมิง* และราชวงศ์*ชิง* เครื่องแต่งกายงิ้วมีตั้งแต่ยุคสมัยถังเป็นต้นมาด้วยเหตุที่งิ้วถือกำเนิดในช่วงนั้น ขณะที่เครื่องแต่งกายสมัยปัจจุบันก็จะใช้กับเนื้อเรื่องสมัยใหม่และเรียกงิ้วประเภทนี้ว่า “งิ้วสากล” จะไม่นำไปใช้แสดงละครที่นำมาจาก นวนิยายสมัยโบราณหรือพงศาวดาร

มาลินี ดิลกวณิช (2543) กล่าวว่าชุดเครื่องแต่งกายของอุปรากรจีนในปัจจุบันค่อนข้างมีแบบแผนตายตัว ทั้งนี้เพราะได้ดัดแปลงมาเรียบร้อยแล้วจากเครื่องแต่งกายหลายยุคสมัย โดยที่เครื่องแต่งกายของยุคสมัยเหล่านี้ได้ถูกนำมาผสมผสานใช้รวมกันในเรื่องเดียวกัน ไม่ว่าเรื่องนั้นจะเป็นเหตุการณ์สมัยราชวงศ์ใดก็ตาม แม้แต่ตัวละครตัวเดียวกัน การปรากฏตัวในฉากต่างๆ ก็อาจใช้เสื้อผ้าหลากหลายยุคสมัย “ความคลาดเคลื่อนในเรื่องกาลเวลานี้จะมีคนรู้ก็เพียงผู้เชี่ยวชาญเท่านั้น ขณะที่ผู้ชมทั่วไปไม่ได้มีความรู้เรื่องข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ ผู้ชมจะดูเครื่องแต่งกายด้วยความบริสุทธิ์ใจว่าเป็นส่วนหนึ่งของละครจีน โดยไม่ได้นำมาคิดเทียบกับเครื่องแต่งกายในความเป็นจริง” (Hsu Tao-Ching, 1985: 45)

Wu Zhukuang et al. (1984) และ มาลินี ดิลกวณิช (2543) กล่าวถึงเครื่องแต่งกายสำคัญที่ใช้ประจำว่ามีดังนี้

ชุดพระราชพิธี (*หมั่ง*)

ชุดออกงานสำคัญที่จัดขึ้นในราชสำนัก ชุดแบบนี้จะเป็นกระโปรงหลวมเปิดด้านหน้า มีกระดุมจากแนวคอเฉียงไปใต้แขนและลงไปด้านข้าง คอกลมแคบมีลายปักรอบคอ แขนเสื้อยาวและต่อปลายแขนด้วยผ้าไหมสีขาวยาวประมาณสองฟุต ปักลวดลายมังกรรอบตัวและแขน สีของชุดบ่งบอกถึงฐานะและนิสัยของตัวละครนั้นๆ

ชุดขุนนางข้าราชการ (*กวนอี*)

ชุดนี้มีลักษณะคล้ายกับชุดพระราชพิธี แต่ต่างกันตรงลายปักตรงหน้าอกและแผ่นหลังมีลายปักอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้า ส่วนมากจะเป็นขุนนางชั้นกลางและชั้นผู้น้อย

ชุดประจำวัน (*เตี๋ยจื่อ*)

ชุดนี้มีลักษณะแขนเสื้อยาว มีกระดุมเฉพาะที่ปกเสื้อและเอว อาจมีลายปักหรือไม่ก็เรียบๆ อาจเป็นสีดำหรือไม่ก็สีสดใส แต่โดยทั่วไปมักใช้สีดำเรียบๆ

เสื้อนอก (*เผ่ย*)

ชุดนี้ถือเป็นชุดออกงานสังคมของตัวละครที่เป็นบุคคลธรรมดา โดยจะแต่งชุดนี้เมื่อไปขึ้นศาลหรือไปงานเลี้ยงซึ่งเป็นทางการน้อยกว่าชุดพระราชพิธี ต่างกับชุดสองแบบแรกตรงที่ทรงของคอเสื้อ

ซึ่งชุดแบบนี้จะคอกว้างและติดกระดุมด้านหน้า แขนเสื้อของเสื้อนอกสั้นเหนือข้อศอก แต่มีซับในสีขาวยาวลงมา

เสื้อคลุม (*เจ๋อจื่อ*)

ชุดแบบนี้เป็นชุดที่เห็นบ่อยที่สุด ใช้ได้ทั้งตัวละครประเภทบุ๋นและบู๊ ชุดของผู้ชายจะใช้ผ้าที่หนาและแข็งกว่าของผู้หญิงซึ่งจะดูพลิ้วและอ่อนนุ่มกว่า เสื้อคลุมนี้อาจมีลายปักหรือไม่ก็ได้ ชุดของผู้หญิงจะสั้นกว่าของผู้ชาย ลักษณะคอกว้างแต่ติดกระดุมด้านข้าง มีซับในที่แขนยาวมาก

เสื้อขันที (*ไท่เจี้ยนอี*)

ชุดแบบนี้มีลักษณะเป็นเสื้อคลุมยาวถึงเท้า ติดกระดุมด้านข้าง ใช้ผ้าไหมสีแดงหรือน้ำตาล ช่วงเอวอาจตกแต่งด้วยลายปัก บริเวณแขนเสื้อมีซับในสีขาว

เข็มขัดหยก (*อวี้ไต้*)

เข็มขัดแบบนี้ใช้กับชุดในงานพระราชพิธีและชุดขุนนาง ใช้คาดเอวไว้หลวมๆ เป็นการแต่งตัวที่นิยมใช้ในสมัยก่อนราชวงศ์*หมิง*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระโปรง (*ฉวิน*)

กระโปรงเป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะของตัวละครหญิง ถ้าเป็นกระโปรงที่ใช้ในพิธีหรืองานสำคัญจะมีลายปักงดงาม แต่ถ้าเป็นชุดปกติจะไม่มีลายปัก

เสื้อสั้นและกางเกง (*คู่เอ่า*)

เครื่องแต่งกายชุดนี้ใช้กับตัวละครหญิงประเภทแก่นแก้วหรือพวกสาวใช้ โดยคอเสื้อแคบติดกระดุมด้านข้าง แขนเสื้อจะไม่มีซับในสีขาวเหมือนชุดอื่นๆ

เสื้อคลุมไร้แขน (*ข่านเจียน*)

ชุดของคนรับใช้ อาจมีหรือไม่มีลายปัก ความยาวระดับเอวหรือไม่ก็เข่า

เครื่องทรงราชสำนัก (*กงฮี*)

เครื่องแต่งกายสำหรับหญิงสาวมีตระกูล หรือเป็นเชื้อพระวงศ์ ชุดนี้จะปักลวดลายงดงาม ตรงแขนเสื้อมีผ้าซับในสีขาวต่อออกมา มีเข็มขัดผ้าไหมคาดเอว ความยาวของชุดอยู่ระดับหัวเข่า

ผ้าคลุมไหล่ (*อวิ๋นเจียน*)

ผ้าชนิดนี้ใช้กับชุดออกงานพิธีของตัวละครหญิงสูงศักดิ์ มีพู่ห้อยที่ชายและปักดิ้นงดงาม

เสื้อเกราะ (*ไข่เค่า*)

เครื่องแต่งกายสำคัญสำหรับตัวละครนักรบ หากเป็นนักรบอาวุโสจะสวมเสื้อเกราะสีน้ำตาล ส่วนนักรบหนุ่มใส่สีขาวหรือชมพู ปักลวดลายด้านหน้าและด้านหลัง แขนเสื้อแคบ ตรงหน้าอกจะติดแผ่นกระจก ปักรูปหัวเสือไว้ที่เอวและใกล้บ่า ชุดนี้ใช้ได้ทั้งกับตัวละครชายและตัวละครหญิง หากเป็นฉากเข้าเฝ้าจักรพรรดิหรือร่วมงานเลี้ยงในราชสำนักจะสวมชุดพระราชพิธีทับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ธงรบ (*เค่าฉี*)

ธงรบใช้ประดับเครื่องแต่งกายแม่ทัพโดยใช้ธง 4 คันติดอยู่ด้านหลังเสื้อ ผู้ชายใช้ธงรูปมังกร ผู้หญิงใช้ธงรูปหงส์ สีธงเป็นสีเดียวกับชุดนักรบ

เสื้อคลุมเดินทาง (*หม่ากว้า*)

เสื้อคลุมชนิดนี้ใช้สวมทับชุดปกติเพื่อแสดงให้เห็นว่ากำลังเดินทาง เสื้อสีดำใช้กับตัวละครระดับนายพล ส่วนสีเหลืองใช้กับตัวละครจักรพรรดิ ลักษณะของชุดเป็นเสื้อคลุมสั้นปิดลงมาต่ำกว่าเอวเล็กน้อย คอเสื้อแคบติดกระดุมตลอดแนว นิยมปักลวดลายมังกรและลายคลื่น

มงกุฎ (*กวน*)

มงกุฎจักรพรรดิ มีพู่ห้อยลงมาสองข้าง มีรูปมังกรหันหน้าเข้าหาตัวอักษร *“โซ่ว”* อันมีความหมายว่าอายุยืน

เครื่องทรงศีรษะ (*คุย*)

ศิราภรณ์ชิ้นนี้มีลักษณะคล้ายมงกุฎของจักรพรรดิ แต่ใช้กับเสนาบดีชั้นผู้ใหญ่

มงกุฎหงส์ฟ้า (*เฟิ่งกวน*)

มงกุฎพระราชินี เจ้าหญิงและหญิงสูงศักดิ์ มีอัญมณีประดับ และมีพู่ห้อยลงมาด้านข้างทั้งสองด้าน รวมทั้งมีผ้าห้อยลงมาปิดหน้าผาก

หมวกขุนนาง (*ซาเม่า*)

หมวกสำหรับขุนนางอำมาตย์ชั้นสูงในฉากเข้าเฝ้าจักรพรรดิ ฉากการตัดสินคดีความในศาล รวมถึงฉากงานเลี้ยง มีปีกยื่นออกด้านข้างทั้งสองด้าน รูปร่างของปีกจะแตกต่างกันตามยศศักดิ์และตำแหน่ง โดยที่ขุนนางชั้นสูงจะใช้ปีกยาวและโค้งตรงกลาง ขุนนางชั้นกลางปีกหมวกเป็นรูปวงรีหรือรูปไข่ และขุนนางชั้นล่างปีกหมวกเป็นรูปกลม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หมวกนักรบหรือหมวกทหาร (*หลัวเม่า*)

หมวกสำหรับตัวละครฝ่ายบู๊ ลักษณะคล้ายชฎา มีมุกและหยกประดับ รอบๆ ชฎาตกแต่งด้วยพุ่มไหมหลากสีและมีขนนกสองเส้นติดอยู่ด้วย

2.1.1.6 วรรณกรรมการแสดง

วรรณกรรมการแสดงที่ใช้ในงิ้วนั้นมีมากมาย บางเรื่องพบได้ในหลายท้องถิ่น ขณะที่บางเรื่องมีลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่น วีเกียรติ มารคแมน (2539) ได้แบ่งประเภทของวรรณกรรมงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยตามที่มาของบทประพันธ์ดังนี้

1) เรื่องจากประวัติศาสตร์และพงศาวดารจีน เช่น สามก๊ก เปาบุ้นจิ้น

2) เรื่องจากนิยายแพร่หลาย โดยมากมักมีเนื้อหาแนวจักรๆ วงศ์ๆ เรื่องราวในราชสำนัก

3) เรื่องจากนิยายพื้นเมืองแต้จิ๋ว เต็มไปด้วยกลิ่นอายและบรรยากาศทางธรรมชาติของเมืองแต้จิ๋ว

4) เรื่องเกี่ยวกับเมืองไทย เป็นประเภทของวรรณกรรมการแสดงที่ทำให้งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยต่างจากงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีน เนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับการอพยพมาตั้งรกรากในเมืองไทย

5) เรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากสื่อกระแสหลัก เนื่องจากเมื่อสื่อกระแสหลักอย่างภาพยนตร์และละครได้รับความนิยม งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยก็หยิบยกเรื่องราวต่างๆ มาสร้างบทงิ้ว ใช้ภาษาพูดทั่วไป ไม่ใช่ภาษาวรรณคดีหรือภาษาจีนโบราณ เรื่องที่นำมาสร้างเป็นงิ้ว เช่น เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้

จากการศึกษาของ ปรีดา อัครจันทโชติ (2543) พบว่าวรรณกรรมการแสดงของงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยมักมีเนื้อหาดังนี้

1) แนวเนื้อหาเกี่ยวกับครอบครัว มีลักษณะคล้ายคลึงกับละครชีวิตที่พบได้ในละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ พบได้มากในงิ้วบุ๋น ไม่ว่าจะเป็นครอบครัวของคนยากจน เศรษฐี หรือแม้แต่ราชสำนัก

2) แนวเนื้อหาเกี่ยวกับประเทศชาติและการทำสงคราม พบได้มากในงิ้วบู๊ มีเนื้อหาเกี่ยวกับความจงรักภักดีต่อจักรพรรดิ การต่อสู้เพื่อป้องกันอาณาจักร การทำสงครามระหว่างแคว้น การคิดคดทรยศต่อบ้านเมือง เน้นฉากต่อสู้และร่ายรำอาวุธ

3) แนวเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก โดยมากมักประกอบกับแนวเนื้อเรื่องแบบอื่น

4) แนวเนื้อหาเกี่ยวกับการตัดสินคดี มีเนื้อหาเกี่ยวกับการผดุงความยุติธรรม บางเรื่องใช้การตัดสินคดีเป็นโครงเรื่องหลัก แต่บางเรื่องก็ใช้เป็นโครงเรื่องย่อยประกอบกับแนวเนื้อหาแบบอื่น

5) แนวเนื้อหาเกี่ยวกับการปลอมตัวสลับเพศ เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของงิ้ว โดยมากมักเป็นตัวละครหญิงปลอมตัวเป็นชาย โดยเหตุที่ในอดีตเพศหญิงถูกจำกัดบทบาทให้อยู่แต่ในบ้าน การเดินทางออกสู่โลกภายนอกจึงเป็นเรื่องผิดธรรมเนียม ดังนั้นหากต้องเดินทางไกลจึงต้องปลอมตัวเป็นชายเพื่อความปลอดภัย

6) แนวเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเหนือธรรมชาติ มีเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้า ปีศาจ ภูตผี วิญญาณ และสิ่งลี้ลับทั้งปวง

2.1.2 งิ้วแต้จิ๋ว

งิ้วแต้จิ๋วนั้นรับอิทธิพลจากงิ้วที่เมือง*เวินโจว* （温州） มณฑลเจ้อเจียงตอนล่างใกล้มณฑลฮกเกี้ยน แล้วแพร่ผ่านเมืองผู่เถียน ฉวนโจว จากนั้นจึงเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วในมณฑลกวางตุ้งตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่งใต้ แต่เดิมใช้ภาษาจีนกลางของสมัยนั้นแสดง จนล่วงเข้าสมัยราชวงศ์หมิงจึงใช้ภาษาแต้จิ๋วปะปน กระทั่งประมาณช่วงกลางราชวงศ์หมิง จึงใช้ภาษาแต้จิ๋วทั้งหมด กลายเป็นงิ้วแต้จิ๋วอย่างสมบูรณ์ (ถาวร สิกขโกศล, 2554)

งิ้วแต้จิ๋วนั้นกำเนิดขึ้นร่วมสมัยกับงิ้วคุนฉี่ว์ ซึ่งถือเป็นงิ้วหลวงแห่งราชวงศ์หมิง แต่งิ้วแต้จิ๋วแตกต่างจากงิ้วคุนฉี่ว์ตรงที่ไม่เคยสาบสูญ ในขณะที่งิ้วคุนฉี่ว์นั้นต้องเผชิญสงครามญี่ปุ่น สงครามกลางเมืองจนแทบสาบสูญ หลังจาก พ.ศ. 2500 รัฐบาลจีนต้องเชิญศิลปินรุ่นเก่ามาร่วมกันฟื้นฟูงิ้วคุนฉี่ว์ ขณะที่งิ้วแต้จิ๋วนั้นย้ายศูนย์กลางมาที่ประเทศไทย เมื่อสถานการณ์ทางการเมืองในประเทศจีนสงบลง บรรดาบุคลากรงิ้วแต้จิ๋วจึงได้อพยพกลับประเทศจีน

ในประเทศจีนนั้นมีงิ้วมากกว่า 300 ชนิด โดยงิ้วแต้จิ๋วนั้นได้รับยกย่องให้เป็น 1 ใน 10 สกุลงิ้วที่ยิ่งใหญ่ เทียบเคียงกับงิ้วปักกิ่ง งิ้วคุนฉี่ว์ งิ้วผิงจี้ว์ (งิ้วท้องถิ่นของมณฑลเหอเป่ย) งิ้วจิ้นจี้ว์ (งิ้วท้องถิ่นของมณฑลซานซี) งิ้วก้วยจี้ว์ (งิ้วของมณฑลกวางสี) งิ้วฉินเชียง (งิ้วของมณฑลส่านซี) งิ้วหวงเหมย (งิ้วของมณฑลอันฮุย และเป็นงิ้วที่ภาพยนตร์งิ้วของชอว์บราเดอร์นำมาใช้) งิ้วเย่ว์จี้ว์ (งิ้วของมณฑลเจ้อเจียง และเซี่ยงไฮ้) งิ้วกวางตุ้ง (งิ้วของมณฑลกวางตุ้ง) (ถาวร สิกขโกศล, 2554 : 9-12)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 งิ้วในประเทศไทย

แม้ว่างิ้วที่คนไทยในปัจจุบันรู้จักจะเป็นงิ้วแต้จิ๋ว แต่ในอดีตยังเคยมีงิ้วประเภทอื่นเข้าสู่ประเทศไทย โดยมากมักเป็นงิ้วที่ได้รับความนิยมอยู่ในบริเวณมณฑลฮกเกี้ยน มณฑลกวางตุ้ง และมณฑลไหหลำ ซึ่งเป็นถิ่นที่อยู่เดิมของคนจีน/คนไทยเชื้อสายจีนเกือบทั้งหมดในประเทศไทย งิ้วบางชนิดมีชื่อเรียกตามเสียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วชนิดนั้น งิ้วบางชนิดเป็นประเภทเดียวกันแต่เอกสารหลักฐานของไทยเข้าใจว่าเป็นคนละชนิดกัน งิ้วที่เคยมีในไทยมีดังนี้

1) งิ้วไซฉิน (*ซีฉินซี่*) เอกสารสมัยเก่าของไทยบ้างก็เรียกว่างิ้วไซฉิ้ง เป็นงิ้วกลุ่มเดียวกับงิ้วงั่วกังของพวกฮกเกี้ยนและงิ้วปักกิ่ง ถือกำเนิดขึ้นบริเวณภาคตะวันออกของมณฑลกวางตุ้งในสมัยราชวงศ์ชิง งิ้วชนิดนี้ใช้ภาษาจีนกลางสมัยราชวงศ์หยวนและหมิง ในอดีตนั้นแพร่หลายมากในมณฑลฮกเกี้ยน และเมืองแต้จิ๋ว มณฑลกวางตุ้ง คนไทยเรียกงิ้วไซฉินอีกอย่างว่า “งิ้วตุ้งโข่ง” หรือ “งิ้วตุ้งคง” ตามเสียงเครื่องให้จังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วชนิดนี้ จุดเด่นคือเป็นงิ้วบู๊ เน้นการเจรจาและการต่อสู้

การขับร้องมีน้อย งิ้วชนิดนี้ได้รับความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 ในอดีตเคยมีโรงงิ้วไซฉินอยู่บริเวณถนนราชวงศ์

2) งิ้วลั่นถัน (*ล่วนถันซี่*) หรืองิ้วฉินเชียง (*ฉินเชียงซี่*) เจริญขึ้นในแถบมณฑล*ส่านซี*ในสมัยราชวงศ์*หมิง* ใช้ภาษาท้องถิ่นในการแสดง เอกสารของไทยบางชิ้นกล่าวว่าเป็นงิ้วชนิดเดียวกับงิ้วไซฉิน และเป็นงิ้วชนิดแรกที่เข้ามาแสดงในเมืองไทย (พระสันทัดอักษรสาร, 2467) งิ้วชนิดนี้เป็นที่มาของเพลงไทยเดิมสำเนียงจีนที่ชื่อว่าจีนลั่นถัน คนไทยเรียกว่า “งิ้วตั๊กแช่” ได้รับความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3

3) งิ้วงั่วกัง (*ไว่เจียงซี่ หรือ ฮั่นจิ้ว*) กำเนิดอยู่ในมณฑล*หูเป่ย* ผ่านมณฑล*หูหนัน*และ*เจียงซี* เข้าสู่มณฑล*ฝูเจี้ยน* (ฮกเกี้ยน) และ*กว่างตง* (กวางตุ้ง) ได้รับความนิยมในถิ่นที่พูดภาษาฮกเกี้ยน แต้จิ๋ว และกวางตุ้ง ด้วยเหตุที่งิ้วงั่วกังร้องด้วยภาษาจีนกลางแบบเก่าซึ่งสำเนียงคล้ายภาษาแคะ จึงทำให้ได้รับความนิยมในหมู่จีนแคะ ที่มณฑลกวางตุ้ง งิ้วชนิดนี้คลี่คลายมาจากงิ้วไซฉิน แต่ต่างกันตรงทำนองเพลงที่ใช้ขับร้อง เมื่อชาวจีนอพยพสู่นอกประเทศอย่างมหาศาลในช่วงศตวรรษที่ 20 งิ้วชนิดนี้ก็ได้รับการเผยแพร่สู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สำหรับประเทศไทย งิ้วงั่วกังได้รับความนิยมอย่างสูงในไทยสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 ด้วยเหตุที่มีเสียงกลองเล็กดัง “ตั๊ก” แล้วฉาบก็รับเสียงดัง “แช่” ทำให้คนไทยเรียกงิ้วชนิดนี้ว่า “งิ้วตั๊กแช่”

4) งิ้วเจี๊ยยี่ หรืองิ้วเจี่ยอิม (*เจิ้งจื้อซี่ หรือ เจิ้งอินซี่*) เป็นงิ้วเก่าแก่สมัยซ่งใต้ในมณฑลเหอหนาน ซึ่งเป็นเมืองหลวงของจีนในเวลานั้น เนื่องจากใช้ภาษาจีนกลางหรือภาษามาตรฐาน เสียงมาตรฐานในสมัยหยวนและหมิง จึงเรียกว่างิ้วเจี๊ยยี่ อันหมายถึงงิ้วที่ใช้คำมาตรฐาน และงิ้วเจี่ยอิม อันหมายถึงงิ้วที่ใช้เสียงมาตรฐาน งิ้วเจี่ยอิมเผยแพร่เข้ามาสู่มณฑลฮกเกี้ยน เมืองแต้จิ๋ว ซัวเถา และซัวบ๊วย มณฑลกวางตุ้ง โดยเรียกงิ้วเจี๊ยยี่ของฮกเกี้ยนว่าเล่าเจี๊ยยี่ เนื่องจากเข้าสู่ฮกเกี้ยนก่อน ส่วนเจี๊ยยี่ของแต้จิ๋วก็เรียกว่า แต้จิ๋วเจี๊ยยี่คนไทยเรียก “งิ้วตุ้งแต”

5) งิ้วแป๊ะยี่ (*ไป๋จื้อซี่*) เป็นงิ้วที่พัฒนามาจากงิ้วเจี๊ยยี่ แต่เปลี่ยนไปใช้ภาษาถิ่นของแต่ละแห่งแทน เช่น งิ้วแป๊ะยี่ของแต้จิ๋ว งิ้วแป๊ะยี่ของฮกเกี้ยน ในประเทศจีนงิ้วชนิดนี้แทบสูญไปในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ปัจจุบันคงเหลืออยู่ที่เมืองซัวบ๊วยในมณฑลกวางตุ้งเท่านั้น เหตุที่ใช้ภาษาชาวบ้านของท้องถิ่น จึงเรียกว่างิ้วแป๊ะยี่ อันหมายถึงงิ้วที่ใช้คำสามัญ สำหรับในประเทศไทยเคยมีคณะงิ้วแป๊ะยี่ของแต้จิ๋วจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็น ซุ่นเทียนเฮียง ซึ่งเป็นคณะงิ้วแป๊ะยี่โรงแรก และ ไช้ท้อง้วน ซินซุ่นเฮียง ซิวเทียนเฮียง บ้วนปี้ชุน ยงไล้ฮง ฮกไล้เฮียง เจี๊ยซุ่นเฮียง เจ๊กเทียนไช้ เจ๊กกี่เฮียง โป๊จูเฮง โป๊ฮั่วชุน เป็นต้น ความนิยมนี้ทำให้งิ้วชนิดอื่นไม่ว่าจะเป็นงิ้วไซฉิน งิ้วงั่วกัง และงิ้วเจี๊ยยี่ ถึงกับเสื่อมความนิยม (ชนัย วรรณะลี, 2526 : 164-175)

6) งิ้วแต้จิ๋ว (*เฉาจี๋ว์*) เจริญขึ้นในบริเวณเมืองแต้จิ๋ว เมืองชัวเถาของมณฑลกวางตุ้ง ภาคใต้ของมณฑลฮกเกี้ยน ไต้หวัน และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ งิ้วแต้จิ๋วได้รับการยกย่องว่าเป็น 1 ใน 10 งิ้วที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของจีน จากงิ้วกว่า 300 ชนิดในปัจจุบัน ถึงขนาด*เหมยหลันฟาง* ศิลปินงิ้วผู้ยิ่งใหญ่ยังเคยเอ่ยปากภายหลังได้ชมงิ้วแต้จิ๋วว่า ตนเองเคยดูงิ้วทั่วประเทศมากว่า 200 ชนิด แต่ไม่มีดนตรีของงิ้วชนิดใดไพเราะและอุดมด้วยศิลปการแสดงเสมอด้วยดนตรีงิ้วแต้จิ๋ว (ถาวร สิกขโกศล, 2554) งิ้วชนิดนี้พัฒนามาจากเพลงพื้นเมืองของชนพื้นเมืองดั้งเดิม เพลงระบำกลองดอกไม้จากหูหนาน และงิ้วเจี่ยอิม ชาวแต้จิ๋วนิยมงิ้วเจี่ยอิม แต่เนื่องจากงิ้วเจี่ยอิมใช้ภาษากลาง จึงทำให้ถูกจำกัดแต่เฉพาะผู้มีการศึกษา จึงมีผู้นำงิ้วเจี่ยอิมมาดัดแปลงให้เข้ากับรสนิยมของชาวแต้จิ๋ว และใช้ภาษาท้องถิ่นในการแสดง (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2546) จึงกลายเป็นงิ้วแป๊ะยี่ของแต้จิ๋ว จนกระทั่งเกิดเป็นงิ้วแต้จิ๋วอย่างสมบูรณ์ในช่วงปลายราชวงศ์หมิง บ้างก็เรียกว่า งิ้วเตี่ยอิมยี่ (*เฉาอินจื้อซี่*) อันหมายถึงงิ้วที่ใช้คำภาษาแต้จิ๋ว บ้างก็อธิบายว่าเป็นงิ้วชนิดเดียวกับงิ้วแป๊ะยี่ของแต้จิ๋ว และด้วยเหตุที่งิ้วชนิดนี้ใช้นักแสดงเด็กเป็นส่วนใหญ่ จึงเรียกว่าเป็นงิ้วเด็ก เอกลักษณ์ของงิ้วชนิดนี้อยู่ที่ตัวตลกและตัวนาง ซึ่งมีความแตกต่างจากงิ้วปักกิ่ง งิ้วแต้จิ๋วได้รับความนิยมอย่างสูงในสมัยพระเจ้ากวางสู (ค.ศ. 1875-1908) ภายหลังการสวรรคตของพระนางซูสีไทเฮาและพระเจ้ากวงสู คณะงิ้วต้องหยุดการแสดงเพื่อไว้ทุกข์ จึงออกเดินทางมาสู่เมืองไทย อันตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 งิ้วแต้จิ๋ว 2 คณะแรกที่เดินทางมาคือคณะเล่าเจี่ยฮั้ว และคณะเล่าซังฮี้ หลังจากนั้นก็มีคณะอื่นตามมา จนกระทั่งงิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วหลักของไทยจวบจนปัจจุบัน และเป็นต้นแบบของการนำไปผสมผสานปรับปรุงจนเกิดเป็นงิ้วชนิดใหม่ในประเทศไทยปัจจุบัน

7) งิ้วกวางตุ้ง (*เยว่จี๋ว์*) เจริญขึ้นในช่วงปลายราชวงศ์หมิง ได้รับอิทธิพลจากงิ้ว*คุนฉี่ว์* งิ้วของ*เหอเป่ย* และเพลงพื้นบ้าน นอกจากนี้ยังได้รับอิทธิพลจากทำนอง*ซีผี-เอ้อร์หวง* งิ้วกวางตุ้งได้รับความนิยมในเมืองที่ใช้ภาษากวางตุ้ง ไม่ว่าจะเป็นกวางโจว ฮ่องกง และมาเก๊า ในเมืองไทยเรียก “งิ้วตั๊กเก็ง” ตามเสียงกลองและม้าล่อ คณะงิ้วที่สำคัญคือ “ซุ่นไท้เผ็ง” ครั้นเมื่องิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วหลักแล้ว งิ้วกวางตุ้งก็เสื่อมความนิยมในประเทศไทย

8) งิ้วไหหลำ จีนกลางเรียก (*ชยงจี๋ว์*) เกิดขึ้นที่เกาะไหหลำในช่วงราชวงศ์ชิง ได้รับอิทธิพลด้านลีลาการขับร้องมาจากงิ้วแต้จิ๋ว งิ้วเจี่ยอิม และงิ้วกวางตุ้ง ลักษณะคล้ายงิ้วกวางตุ้ง ในเมืองไทยเรียกรวมกับงิ้วกวางตุ้งว่า “งิ้วตั๊กเก็ง” เช่นกัน

งิ้วเป็นเครื่องแสดงความเป็นจีนในสังคมไทยผ่านภาษา บรรยากาศ เครื่องดนตรี การแต่งกาย ก่อให้เกิดความเป็นพวกพ้อง สร้างขอบเขตความเป็นชาติพันธุ์จีนในบริเวณที่มีการแสดงให้แก่ผู้แสดงและผู้ชม เหมือนเป็นการสร้างชุมชนจีนในจินตนาการ อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันมีการสร้างอัตลักษณ์

ลักษณ์ใหม่ของความเป็นจีน ผ่านนักแสดงรุ่นใหม่ที่ไม่มีเชื้อสายจีน รวมถึงแสดงเป็นภาษาไทย (ศยามล เจริญรัตน์, 2544)

การที่งิ้วถูกขีดวงให้จำกัดอยู่แต่เฉพาะในหมู่คนจีน หรือคนเชื้อสายจีนที่มีความรู้ในภาษาจีนทำให้งิ้วเสื่อมความนิยมลงมาก พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์ (2538) พบว่าการเสื่อมความนิยมของงิ้วนั้นมีสาเหตุใหญ่มาจากสภาพสังคมและวัฒนธรรมของชาวจีนที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนี้

1) สภาพทางเศรษฐกิจ เนื่องจากการชมงิ้วนั้นต้องใช้เวลานานกว่าสื่อสมัยใหม่อย่างภาพยนตร์

2) ภาษาและการศึกษา ซึ่งคนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่นิยมส่งลูกหลานเรียนโรงเรียนไทยมากกว่าโรงเรียนจีน ผลที่ตามมาก็คือไม่รู้จักภาษาและวัฒนธรรมจีน เมื่อดูงิ้วจึงไม่เข้าใจ

3) ทัศนคติ ค่านิยม และประเพณี ที่มีต่องิ้วกลายเป็นความหมายแง่ลบ ผู้คนมีทัศนคติไม่ดีเกี่ยวกับงิ้ว เห็นว่าเสียงดังหนวกหู การดำเนินเรื่องช้าอืดอาด ไม่น่าสนใจ เป็นเรื่องของคนแก่

4) วัฒนธรรมการพักผ่อนหย่อนใจที่เปลี่ยนไป เมื่อบ้านเมืองมีความเจริญทางเทคโนโลยี เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิดีโอเทปต่างๆ สื่อเหล่านี้เป็นทางเลือกใหม่ในการแสวงหาความบันเทิง ทำให้ชีวิตชาวจีนในเยาวราชเปลี่ยนแปลงไป

ส่วนสาเหตุใหญ่อีกด้านคือสาเหตุเกี่ยวกับงิ้ว อันประกอบไปด้วย

1) เนื้อเรื่องงิ้ว ซึ่งมีเนื้อหาตามแบบขนบเดิมๆ ขณะที่ภาพยนตร์สมัยใหม่ไม่ว่าจะภาพยนตร์จีนหรือภาพยนตร์ฝรั่งมีเนื้อเรื่องสนุกสนานกว่า หลากหลายกว่า และใช้เทคนิคพิเศษมากมาย

2) สาเหตุจากเจ้าของคณะ เนื่องจากคณะงิ้วหนึ่งคณะต้องใช้บุคลากรจำนวนมาก ค่าใช้จ่ายจึงสูงมาก บรรดาเจ้าของคณะงิ้วจึงลดต้นทุนด้วยการลดจำนวนคนในคณะ เช่น นักดนตรีจากที่เคยมีสิบกว่าคนก็เหลือเพียง 5 คน ทำให้มาตรฐานของงิ้วเสื่อมลงไปมาก

3) ผู้แสดง การเป็นนักแสดงงิ้วต้องมีชีวิตที่แสนลำบาก เนื่องจากคณะงิ้วในเมืองไทยเป็นงิ้วเร่ร่อน ดังนั้นนักแสดงจึงต้องตะลอนเดินทางไปแสดงยังที่ต่างๆ ทั่วประเทศ นักแสดงรุ่นเก่าจึงไม่สนับสนุนให้ลูกหลานมาเป็นนักแสดงงิ้ว เมื่อไม่มีนักแสดงชาวจีน คณะงิ้วจึงต้องหันไปหานักแสดงคนไทยจากชนบท ซึ่งผู้ชมงิ้วเห็นว่าแสดงไม่สมบทบาท

ขณะที่ ปรีดา อัครจันทโชติ (2543) เองก็เห็นพ้องกับ พรพิไล ว่างิ้วในประเทศไทยเสื่อมความนิยมลง แต่นั่นมิใช่ความเปลี่ยนแปลงทิศทางเดียวของงิ้วในประเทศไทย โดยเห็นว่าการถ่ายทอดความงามในงิ้วนั้นมีความเปลี่ยนแปลงจากอดีตสองลักษณะคือ การเปลี่ยนแปลงเชิงลดทอน อันได้แก่การฝึกหัดและความประณีตในการแสดงย่อหย่อนลง จำนวนบุคลากรลดน้อยลง แต่ในอีกทางหนึ่งงิ้วยังมีการเปลี่ยนแปลงเชิงทดลอง อันได้แก่ความพยายามที่จะสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เพื่อพัฒนางิ้ว ที่สำคัญ

ได้แก่การสร้างสรรค์งิ้วไทยที่นำองค์ประกอบทางการแสดงต่างๆ ของไทย ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรมการแสดง ดนตรี เครื่องแต่งกาย ภาษา และการจัดเวทีแบบตะวันตก มาใช้กับงิ้ว จนเกิดเป็นแนวทางของ “งิ้วไทย” ความพยายามสร้างอัตลักษณ์ใหม่นี้ ศยามล เจริญรัตน์ (2544) เชื่อว่าเป็นความสามารถในการปรับเปลี่ยนตัวเองต่อเหตุการณ์เฉพาะหน้า จนทำให้คนจีนในไทยกลายเป็นคนหลายอัตลักษณ์ และทำให้ “ความเป็นจีนในสังคมไทย” หรือ “ความเป็นไทยในหมู่คนจีน” ไม่สามารถแบ่งแยกได้เด็ดขาดชัดเจน

2.2 แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

แนวคิดการข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรม (Transculturalism) ได้รับความสนใจจากศาสตร์ด้านการสื่อสารและวัฒนธรรมศึกษาในช่วงทศวรรษ 1990 หลังจากที่กำเนิดขึ้นในแวดวงมานุษยวิทยาตั้งแต่ทศวรรษ 1940 แนวคิดนี้มีความเชื่อพื้นฐานเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรม และไม่เชื่อว่ามีวัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ เนื่องจากก่อนจะมีรูปร่างเป็นอย่างที่เราเห็นอยู่ในปัจจุบัน ต่างก็เคยถูกผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นมาแล้วทั้งสิ้น (Epstien, 2009 : 327-351) อมรา พงศาพิชญ์ (2538 : 21) กล่าวว่า มนุษย์เราอาจรับวัฒนธรรมบางส่วนมาจากสังคมข้างเคียง ตราบเท่าที่วัฒนธรรมนั้นไม่ขัดกับค่านิยมหลักของสังคม เมื่อค่อยๆ รับมา จนมาผสมผสานกับส่วนของเดิมภายในสังคม จนในที่สุดแล้วก็จะแยกไม่ออกว่าวัฒนธรรมส่วนใดเป็นของเดิม ส่วนใดเป็นส่วนที่รับมาจากวัฒนธรรมอื่น ดังที่ Lull (1995) อธิบายว่าวัฒนธรรมเพลงแร็ปของอเมริกันผิวสีที่เผยแพร่ไปทั่วโลกไม่เว้นแม้แต่อินโดนีเซีย วัฒนธรรมเพลงแร็ปนี้มิได้เป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ หากแต่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมแอฟริกัน และวัฒนธรรมยุโรปอเมริกัน อีกทางหนึ่ง ขณะที่ประวัติศาสตร์อินโดนีเซียนั้นก็สะท้อนความเป็นอนุทวีปของอินเดีย และการเป็นส่วนหนึ่งของอุษาคเนย์ จะเห็นได้ว่าทั้งสองวัฒนธรรม (เพลงแร็ปและอินโดนีเซีย) ต่างก็ผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นๆ ก่อนมาสัมพันธ์กัน

แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นแนวคิดที่พยายามโต้แย้งแนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม (cultural imperialism) และ พหุนิยมทางวัฒนธรรม (multiculturalism) โดยเหตุที่แนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมสนับสนุนวัฒนธรรมเดี่ยว ผู้คนพยายามที่จะครอบงำและต่อต้านการครอบงำ ขณะที่แนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรมซึ่งมาพร้อมปรัชญาหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) แม้จะสนับสนุนเรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรม ยอมรับในวัฒนธรรมอื่น ดังที่ Eric Gans กล่าวว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่นั้นปฏิเสธโลกยูโทเปียที่ผู้ครอบงำเป็นฝ่ายสร้าง ดังนั้นจึงสถาปนาความเท่าเทียมกันและให้ความสำคัญกับคนชายขอบ (Gans, 2000) อย่างไรก็ตาม แนวคิดทั้งสองนี้ต่างให้ความสำคัญกับการปกป้องวัฒนธรรมของตนเองทั้งสิ้น การแสวงหาทางออกของปัจเจกบุคคลและ

วัฒนธรรมจึงต้องข้ามพ้นไปจากการกีดกันวัฒนธรรมอื่นให้มากที่สุดเท่าที่ทำได้ หรือพ้นไปจากการรับวัฒนธรรมอื่นโดยแฝงทัศนคติว่ารับให้น้อยที่สุดเท่าที่วัฒนธรรมของตนจะยังอยู่รอดได้

แนวคิดเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมจึงเป็นทางออกของสถานการณ์ที่ซับซ้อนดังกล่าว ดังที่ Mikhail Epstein กล่าวว่าเป็นการให้ความสำคัญกับ “เสรีภาพจากวัฒนธรรมของตนเอง” และนำไปสู่การสร้างสรรค์ “อภิวัฒนธรรม” (supra-culture) (Epstein, 2007)

จากตารางที่ 2.1 จะเห็นได้ว่า ในแง่มโนทัศน์ที่มีต่อวัฒนธรรมนั้น แนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมเห็นว่าวัฒนธรรมนั้นเป็นหนึ่งเดียว ไม่อนุญาตให้มีหลายวัฒนธรรมในสังคมเดียว ดังนั้นจึงมีมโนทัศน์เกี่ยวกับวัฒนธรรมของโลกว่าเป็นวัฒนธรรมเดียว และเห็นว่าวัฒนธรรมของตนนั้นเป็นวัฒนธรรมที่ดีที่สุดยิ่งใหญ่ที่สุด ดังนั้นสิ่งที่เกิดขึ้นตามมาก็คือพยายามครอบงำให้ผู้คนจากวัฒนธรรมอื่นรับเอาวัฒนธรรมของตนไปใช้

ขณะที่แนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรมมีมโนทัศน์เกี่ยวกับวัฒนธรรมว่าเป็นพหุลักษณ์ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือเชื่อว่าทุกสิ่งทุกอย่างไม่มีอะไรที่เป็นหนึ่งเดียว มีมโนทัศน์เกี่ยวกับวัฒนธรรมโลกว่าประกอบไปด้วยวัฒนธรรมอันหลากหลาย พวกเขามีความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมตนเอง พวกเขาเชื่อในวัฒนธรรมอันหลากหลายแต่ก็ภาคภูมิใจในวัฒนธรรมตนเองจนไม่อยากข้องเกี่ยวกับวัฒนธรรมอื่น ผลที่ตามมาก็คือพวกเขาพยายามจะปกป้องวัฒนธรรมตนเองให้รอดพ้นจากการถูกครอบงำหรือแปดเปื้อนจากวัฒนธรรมอื่น

สำหรับแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นต่างไปจากแนวคิดทั้ง 2 อย่าง แนวคิดนี้มีมโนทัศน์ต่อวัฒนธรรมว่าเป็นเรื่องของการสังเคราะห์ที่ประกอบรวมวัฒนธรรมต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน มโนทัศน์เกี่ยวกับวัฒนธรรมโลกจึงเชื่อเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรม และเห็นว่าวัฒนธรรมใดๆ ในโลกล้วนเป็นวัฒนธรรมลูกผสม ผู้คนหรือสังคมที่มีแนวคิดเช่นนี้ แม้จะภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตน แต่ก็สำนึกว่าวัฒนธรรมของตนไม่ได้สมบูรณ์แบบหรือเหนือกว่าวัฒนธรรมอื่น พวกเขามีความถ่อมตัว และเชื่อในเรื่องการปรับเปลี่ยน เพื่อให้ได้วัฒนธรรมที่เหมาะสมกับตนที่สุด ผลที่ตามมาก็คือวัฒนธรรมต่างๆ ล้วนแทรกแซงซึ่งกันและกัน มีการส่งอิทธิพลต่อกันหลายทิศทาง และวัฒนธรรมเหล่านี้มีการแพร่กระจายไปสู่วัฒนธรรมอื่น

ในแง่การเกิดและความสัมพันธ์ของการเกิดขึ้นของวัฒนธรรม แนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมนั้นเห็นว่าวัฒนธรรมเดี่ยวเกิดขึ้นในระดับโครงสร้าง เป็นวัฒนธรรมระดับโลกซึ่งวัฒนธรรมหนึ่งครอบงำวัฒนธรรมอื่น การเกิดของวัฒนธรรมแบบนี้เรียกว่าเป็นความสัมพันธ์เชิงเหตุผล กล่าวคือเมื่อวัฒนธรรมหนึ่งที่เข้มแข็งมากกว่าเข้ามาอยู่ร่วมกับวัฒนธรรมที่อ่อนแอกว่า ในแง่กระบวนการวัฒนธรรมที่เข้มแข็งก็จะเข้าครอบงำ และทำให้วัฒนธรรมที่อ่อนแอสูญสลายไป และรับเอาวัฒนธรรมที่เข้มแข็งนั้นมาใช้ ในแง่ผลลัพธ์ก็เป็นการส่งอิทธิพลต่อวัฒนธรรมที่อ่อนแอกว่า ในขณะที่แนวคิดพหุ

นิยมทางวัฒนธรรมนั้นเห็นว่าวัฒนธรรมนั้นเกิดขึ้นในระดับย่อย คือ ระดับปัจเจกบุคคล หรือไม่ก็ระดับท้องถิ่นนั้นหมายความว่าแต่ละท้องถิ่นล้วนมีวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ส่วนโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างกับการเกิดขึ้น หรือความสัมพันธ์ในแง่กระบวนการนั้นเชื่อว่าแต่ละวัฒนธรรมต่างมีการดำเนินการของตน ขณะที่แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมเห็นว่าวัฒนธรรมนั้นเกิดขึ้นในระดับปฏิบัติการทางสังคมที่ทำให้เกิดกระบวนการทางวัฒนธรรมต่างๆ วัฒนธรรมนั้นมีการเชื่อมโยงข้ามกันไปมา ในแง่กระบวนการของวัฒนธรรมนั้น การข้ามพ้นวัฒนธรรมเห็นว่าวัฒนธรรมนั้นมีทั้งความสัมพันธ์เชิงเหตุผลและดำเนินควบคู่กันไป กล่าวคือแต่ละวัฒนธรรมต่างดำเนินอยู่ร่วมกันภายในสังคมเดียวกันตามแบบความคิดเรื่องพหุนิยมทางวัฒนธรรม ขณะเดียวกันวัฒนธรรมที่ดำเนินควบคู่กันไปนี้ก็มีความสัมพันธ์เชิงเหตุผลต่อกัน มีการส่งผลกระทบ ครอบงำ แทรกแซงกัน ในแง่ผลลัพธ์นั้นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นก็คือการเชื่อมต่อกันระหว่างวัฒนธรรมอันหลากหลายภายในสังคมเดียวกัน

สำหรับสื่อที่แฝงแนวคิดทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ก็จะมีจุดเน้นในการศึกษาที่แตกต่างกัน แนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมนั้นเน้นที่การผลิตและการเผยแพร่ เนื่องจากเชื่อในเรื่องการผลิตเพื่อครอบงำ ขณะที่สื่อในแนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรมนั้นเน้นที่การรับสารหรือการบริโภค และตัวบทหรือสาร ส่วนสื่อตามแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นเน้นที่การผลิต ตัวบท การบริโภค และการผลิตซ้ำ เนื่องจากเมื่อมีการผลิตซ้ำในระดับข้ามพ้นวัฒนธรรมแล้ว ตัวบทของการผลิตซ้ำย่อมแตกต่างจากตัวบทของต้นฉบับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 ความแตกต่างระหว่างแนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม พหุนิยมทางวัฒนธรรม และการข้ามพ้นวัฒนธรรม (ปรับปรุงจาก Kraidy, 2005 ; Epstein, 2009)

	จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม	**พหุนิยมทางวัฒนธรรม**	**การข้ามพ้นวัฒนธรรม**
มโนทัศน์เกี่ยวกับวัฒนธรรม	เป็นหนึ่งเดียว	พหุลักษณ์	สังเคราะห์
มโนทัศน์เกี่ยวกับวัฒนธรรมโลก	วัฒนธรรมเดี่ยว	วัฒนธรรมอันหลากหลาย	การข้ามพ้นวัฒนธรรมและการเป็นลูกผสม (hybridity)
มโนทัศน์เกี่ยวกับวัฒนธรรมของตนเอง	ยิ่งใหญ่ที่สุด	ภาคภูมิใจ	ถ่อมตัว
ผลที่เกิดขึ้น	การครอบงำ	การต่อต้าน	การแทรกแซงซึ่งกันและกัน (interference) และการแพร่กระจาย (dispersion)
สถานที่เกิด	ระดับโครงสร้าง	ระดับปัจเจกบุคคลและ/หรือชุมชน	ปฏิบัติการทางสังคม
ขอบเขตของการเกิด	ระดับโลก	ระดับท้องถิ่น	ระดับข้ามวัฒนธรรมและระหว่างบริบท
ความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างกับการเกิดขึ้น (ในแง่กระบวนการ)	ความสัมพันธ์เชิงเหตุผล(Dialectical) สิ่งหนึ่งเป็นตัวกำหนดอีกสิ่งหนึ่ง	การดำเนินควบคู่กันไป (Dilogical)	ทั้งความสัมพันธ์เชิงเหตุผล และดำเนินควบคู่กันไป (Dialectical and Dilogical)
ความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างกับการเกิดขึ้น (ในแง่ผลลัพธ์)	การส่งอิทธิพล (Determination)	ปฏิสัมพันธ์ (Interaction) และสัมพันธบท (intertextuality)	การเชื่อมต่อกัน (Articulation)
จุดเน้นของสื่อ	การผลิตและการเผยแพร่	การรับ และ ตัวบท/สาร	การผลิต ตัวบท การรับและการผลิตซ้ำ

Wolfgang Welsch กล่าวว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมเกิดขึ้นได้ด้วยเหตุผล 3 ประการ คือ (Welsch, 1999)

1. มนุษย์มีความแตกต่างภายในตัวเอง ความซับซ้อนของวัฒนธรรมสมัยใหม่ รูปแบบวิถีชีวิต และวัฒนธรรมของแต่ละคนมีการแทรกซึมไปสู่คนอื่น

2. แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมเดี่ยวและการแบ่งแยกวัฒนธรรมอย่างในอดีตเป็นเรื่องล้าสมัย ในเมื่อทุกวันนี้วิถีชีวิตและวัฒนธรรมไม่ได้หยุดแค่เส้นแบ่งเขตวัฒนธรรมในชาติเท่านั้น แต่ว่าต่างมีวัฒนธรรมที่เกี่ยวโยงพัวพันกันไปมา

3. โลกแห่งยุคข้อมูลข่าวสารทำให้การเข้าถึงข้อมูลทำได้จากทุกแห่งในโลก

จะเห็นได้ว่าการผสมผสานนั้นเป็นเงื่อนไขพื้นฐานของโลก โดยปกติการผสมผสานจะเกิดขึ้นเมื่อมีการอพยพย้ายถิ่น การค้า สงคราม สภาพที่เกิดขึ้นเป็นปกติเหล่านี้บ่งชี้ว่าแต่ละท้องถิ่นไม่สามารถดำเนินไปแบบต่างคนต่างอยู่ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกปัจจุบันที่มีการแลกเปลี่ยนข้อมูลกันอย่างเสรี เครือข่ายการสื่อสารที่ทันสมัย ระบบการสื่อสารผ่านดาวเทียม การขยายตัวของตลาดทุน และองค์กรข้ามชาติต่างๆ ยิ่งตอกย้ำให้เห็นว่าปัจเจกบุคคลและวัฒนธรรมต่างไม่ได้ดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยว

ในขณะที่ Clifford Geertz กล่าวว่าความรู้ท้องถิ่น (local knowledge) คือความรู้ที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นเอง (in local itself) (Geertz, 1983) แต่ Arjun Appadurai กลับแย้งว่าเราควรมองความรู้ท้องถิ่นในฐานะที่เป็นความรู้เพื่อท้องถิ่นเอง (for local itself) (Appadurai, 1996 : 181) เพราะความรู้ท้องถิ่นอาจไม่ใช่ความรู้ที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นนั้นๆ แต่มีการผสมผสานหรือได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น ความรู้จะเกิดขึ้นจากถิ่นใดไม่สำคัญเท่าเป็นความรู้ที่เหมาะสมกับท้องถิ่นนั้นๆ ขณะที่ Mikhail Bakhtin เชื่อว่าวัฒนธรรมใดๆ ล้วนถูกแทรกแซงจากวัฒนธรรมอื่นได้ ด้วยเห็นในข้อดีของวัฒนธรรมนั้น วิธีคิดเช่นนี้จะช่วยให้เราเปิดใจกว้างต่อวัฒนธรรมอื่น เชื่อว่าการรับวัฒนธรรมอื่นไม่ใช่เรื่องเสียหาย ตราบเท่าที่มันเข้ากันได้และเป็นประโยชน์กับเรา

เมื่อรับเอาแนวคิดดังกล่าวมาใช้การการวิจัยครั้งนี้ก็ทำให้ตั้งเป็นข้อตกลงเบื้องต้นได้ว่า ไม่ว่าจิ้วจะเป็นสื่อวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในถิ่นใดก็ไม่สำคัญเท่ากับการที่จิ้วเมืบทบาทและดำรงอยู่จนเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย อีกทั้งสามารถมองเห็นโยงใยระหว่างท้องถิ่นต่อท้องถิ่นผ่านช่วงเวลาอันยาวนานหลายร้อยปีที่จิ้วกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย

แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมชี้ให้เห็นว่าแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีปฏิสัมพันธ์กัน แทรกแซงซึ่งกันและกัน ก้าวล่วงเข้าไป และเปิดรับให้วัฒนธรรมอื่นเข้ามาภายใน เกิดการผสมผสานและนำไปสู่การปรับเปลี่ยนตัวเองอยู่ตลอดเวลา การข้ามพ้นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสื่อต่างๆ ไม่ทำให้เราสูญเสียตัวตนทางวัฒนธรรม (cultural self) แต่การข้ามพ้นวัฒนธรรมจะทำให้เราเห็นการขยายขอบเขตไปสู่

วัฒนธรรมและอัตลักษณ์อื่น โดยที่ปัจเจกบุคคลและวัฒนธรรมนั้นจะยังคงรักษาลักษณะเดิมบางอย่างของอัตลักษณ์ตนไว้ได้

> *“ทุกวันนี้เรามักจะยืนกรานในเรื่องอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม อัตลักษณ์ของชาติ อัตลักษณ์ทางภาษา และอื่นๆ บางครั้งความพยายามในการปักป้ายอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม อัตลักษณ์ของชาติ อัตลักษณ์ทางภาษาเหล่านี้ก็เป็นการต่อสู้ที่สง่างาม แต่ในขณะเดียวกันผู้คนที่ต่อสู้เพื่ออัตลักษณ์ของตนเองก็ต้องใส่ใจข้อเท็จจริงที่ว่าอัตลักษณ์นั้นไม่ใช่อัตลักษณ์ของตนเอง (self-identity) ...แต่แสดงให้เห็นความแตกต่างภายในอัตลักษณ์ นั่นหมายความว่าอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้นเป็นวิถีทางของการแตกต่างไปจากตัวเอง และผู้คนที่แตกต่างไปจากตัวเอง ทันทีที่เราเข้าสู่หลักการเรื่องความแตกต่างภายในและภายนอกนี้ เราก็ต้องใส่ใจต่อผู้อื่น และเราจะเข้าใจว่าการต่อสู้เพื่ออัตลักษณ์ของตนเองนั้นไม่ใช่การสร้างกรรมสิทธิ์ต่ออัตลักษณ์ของผู้อื่น แต่เป็นการเปิดกว้างต่ออัตลักษณ์ของผู้อื่น และนี่จะเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดแนวคิดเบ็ดเสร็จนิยม ชาตินิยม และแนวคิดการยึดตนเองเป็นศูนย์กลาง”*
>
> (Derrida, 1997: 13-14)

จากข้อความข้างต้นของ Jacque Derrida ชี้ให้เห็นว่าความแตกต่างถือเป็นลักษณะสำคัญไม่ใช่แค่แตกต่างจากผู้อื่น แต่ยังเป็นความแตกต่างจากตัวตนดั้งเดิมของตัวเองด้วย และแม้ Derrida จะกล่าวถึงในระดับปัจเจกบุคคล แต่แนวคิดของเขายังสามารถนำไปใช้กับระดับวัฒนธรรมได้เช่นกัน การเน้นที่ความแตกต่างนี้เห็นได้จากแนวคิดการทำให้เป็นวัฒนธรรมลูกผสม (Hybridization) ของ Homi Bhabha ซึ่งใช้คำว่า “ความแตกต่างทางวัฒนธรรม” (cultural difference) แทนที่จะเป็น “ความหลากหลายทางวัฒนธรรม“ (cultural diversity) ตามที่แนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรมสนับสนุน สำหรับประเด็นนี้ Bhabha กล่าวว่า ในดินแดนอาณานิคมนั้นมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมอยู่ ท่ามกลางความแตกต่างนี้เอง วัฒนธรรมของผู้ครอบครองและผู้ถูกครอบครองจะได้รับโอกาสในการต่อรองและแทนที่ จนเกิดเป็นอัตลักษณ์ใหม่ที่เรียกว่า “Third space” (Bhabha, 1994 ; Rutherford, 1990) การที่ประเทศเจ้าอาณานิคมจากยุโรปยึดครองประเทศในทวีปแอฟริกา จึงไม่ใช่เพียงแค่นำวัฒนธรรมเข้าไปเผยแพร่ให้ประเทศใต้อาณานิคมเท่านั้น หากแต่ชนพื้นเมืองเองก็ยังต่อรองและหาทางแทรกแซงด้วยการเผยแพร่เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมือง จนเป็นที่มาของดนตรีแร็พและฮิปฮ็อป

ในมุมมองแบบนี้ ความรุ่มรวยของวัฒนธรรมจะสูญเสียไป หากแต่ละวัฒนธรรมคิดว่าตนเองไม่ต้องพึ่งพาวัฒนธรรมอื่น และเชื่อว่าวัฒนธรรมของตนสมบูรณ์แบบอยู่แล้ว การข้ามพ้นวัฒนธรรมจะ

เกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อเราตระหนักว่าสิ่งที่วัฒนธรรมของเรามีอยู่นั้นไม่เพียงพอ การที่เราจะตระหนักถึงความแตกต่างได้ดีที่สุดก็คือ การใช้ความรู้สึกว่าตนเองไม่ได้สมบูรณ์แบบ ดังนั้นแล้วการข้ามพ้นวัฒนธรรมจึงเป็นเหมือนกับที่ Mikhail Epstein เปรียบเปรยไว้ว่า “ราวกับไม้วิเศษที่จะให้เรานิยามตนเองเป็นหญิง เด็ก หรือสมาชิกในชาติและสีผิวที่ต่างออกไป” (Epstein, 1995)

2.2.1 อำนาจกับการข้ามพ้นวัฒนธรรม

Antonio Gramsci เห็นว่าวัฒนธรรมมีลักษณะเป็นพลวัต และสังคมมีพื้นที่ที่วัฒนธรรมจำนวนมากเข้ามาช่วงชิงต่อสู้พื้นที่กัน วัฒนธรรมใดต้องการอยู่รอดก็ต้องมีการผลิตซ้ำ (reproduction) อย่างสม่ำเสมอ แม้ว่าแต่ละสังคมจะมีกลไกด้านการปราบปรามโดยผ่านกฎหมาย ตำรวจ แต่ Gramsci เห็นว่ากลไกที่ใช้ได้ผลดีกว่าคือกลไกด้านอุดมการณ์โดยผ่านวัฒนธรรม สื่อมวลชน และสถาบันการศึกษา

ขณะที่ Foucault นั้นสนใจแนวคิดเรื่อง “อำนาจ” และ “ความรู้” อำนาจนี้ไม่ได้เกิดขึ้นในมิติเศรษฐกิจและการเมืองเท่านั้น แต่ถือว่าคนทุกกลุ่มเกี่ยวข้องกับอำนาจไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง อำนาจได้สร้าง “ความจริง” หรือความหมายที่สังคมเชื่อถือว่าเป็นความจริง เขาเชื่อว่าความสัมพันธ์ทุกประเภทล้วนเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ พ่อแม่และครูใช้การอบรมเลี้ยงดูในการทำให้เด็กสยบยอมต่อระบบ แม้แต่กระบวนการทางวัฒนธรรมอย่างสื่อการแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างปทัสถานทางสังคม

Foucault ได้ศึกษาวิธีการที่ผู้มีอำนาจลงโทษผู้ที่ปฏิเสธบรรทัดฐานทางสังคม เช่น อาชญากรในฝรั่งเศสสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ถูกทรมานและประหารในที่สาธารณะ การใช้สถานกักกันเยาวชนเป็นเครื่องควบคุมเยาวชนผู้กระทำผิด เป็นต้น ระเบียบวินัยในสถานกักกันดังกล่าวถูกออกแบบให้หล่อหลอมผู้กระทำความผิด กลายเป็นพลเมืองที่เชื่อง หยุดท้าทายอำนาจของผู้ปกครอง (Foucault, 1975)

เราอาจรู้จักสำนวนที่ว่า “ความรู้คืออำนาจ” แต่จากทัศนะของ Foucault นั้นอำนาจต่างหากที่สามารถสร้างความรู้ได้ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ อำนาจสามารถกำหนดได้ว่าอะไรคือความรู้ อะไรคือสัจจะ สิ่งที่ Foucault สนใจก็คือมีการบริหารอำนาจอย่างไร และเกิดผลอะไรตามมา อย่างไรก็ตามที่ใดมีอำนาจ ที่นั่นก็ย่อมมีการต่อต้านอำนาจ การต่อต้านดังกล่าวนี้ก็คืออำนาจที่จะนิยามความเป็นอื่น เฉกเช่นที่อาชญากรคือการปฏิเสธกฎหมาย ความพยายามที่จะสร้างสรรค์งิ้วรูปแบบใหม่ๆ ก็คือการปฏิเสธงิ้วรูปแบบเดิมๆ

มุมมองเชิงวิพากษ์ของแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมก็มีลักษณะเดียวกับแนวคิดวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์ (critical cultural study) ที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาบทบาทของ “อำนาจ” ในการผสมผสานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม โดยประเด็นที่สนใจที่ศึกษาได้แก่ มโนทัศน์ในการผสมสาน ผู้มี

อำนาจในการกำหนดไวยากรณ์ของการผสมผสาน อำนาจที่ทำให้สถานะของสื่อหรือวัฒนธรรมนั้นๆ มีความเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลา ความจำเป็นที่จะต้องผสมผสาน การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่ขัดแย้งกัน และ ความรู้เท่าทันของการผสมผสาน เป็นต้น

Bhabha (1994) เชื่อว่าการเป็นลูกผสมทางวัฒนธรรมมีความสามารถในการโค่นล้มวาทกรรมที่ชนชั้นนำเป็นผู้ผลิต เพื่อที่จะสร้างสรรค์สิ่งที่เขาเรียกว่า “วัฒนธรรมต่อต้านความเป็นสมัยใหม่ของยุคหลังอาณานิคม”

ในขณะที่ Benhabib (2002) กล่าวว่ามีสิ่งที่จำเป็นเกี่ยวกับปทัสถาน (norm) 3 ประการที่ทำให้สังคมตระหนักถึงอัตลักษณ์ของการผสมผสาน และเข้ากันได้กับสิทธิมนุษยชนและมาตรฐานทางประชาธิปไตย เงื่อนไขเหล่านี้ได้แก่

(1) การแลกเปลี่ยนอย่างเสมอภาค เงื่อนไขของปทัสถานแบบนี้เรียกร้องสิทธิเท่าเทียมกันสำหรับทุกชุมชน ไม่เว้นแม้แต่ชนกลุ่มน้อย สิทธิเท่าเทียมกันในการแลกเปลี่ยนนี้สนับสนุนแนวคิดเรื่องการไหลเวียนทางวัฒนธรรมที่มิได้มีลักษณะจากทางหนึ่งไปอีกทางหนึ่งเพียงอย่างเดียว

(2) การให้เหตุผลส่วนตัวด้วยความสมัครใจ นำมาซึ่งการทำให้สมาชิกในกลุ่มสามารถให้คำนิยามตนเองได้ว่าจะเลือกรับวัฒนธรรมแบบใดเข้ามาเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง ไม่ใช่อยู่ในระบบที่ปราศจากความยืดหยุ่น ซึ่งทำให้ปัจเจกบุคคลติดอยู่กับอัตลักษณ์ของการถือกำเนิดที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้

(3) เสรีภาพของการดำรงอยู่หรือการสมาคมกับผู้อื่น เป็นการรับรองความสามารถของปัจเจกบุคคลในการเข้าร่วมกับกลุ่มที่ตนเองไม่ได้เกิดมา

Benhabib เชื่อว่าหากเงื่อนไข 3 ประการนี้มั่นคงแล้ว สังคมก็จะเกิดสิ่งที่เรียกว่า “บทสนทนาทางวัฒนธรรมที่สลับซับซ้อน” (Benhabib, 2002 : 22)

การวิเคราะห์วาทกรรมเชิงวิพากษ์เน้นที่ประเด็นดังนี้ (Kraidy, 2005)

(1) การเข้าถึงช่องทางของวาทกรรมอย่างเช่น สื่อมวลชน สิทธิพิเศษทางสังคม เศรษฐกิจ หรือการเมือง

(2) การรับรู้ทางสังคม (Social cognition) แสดงภาพของการจัดการ กลุ่ม และความสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งเชื่อมโยงวาทกรรมเข้ากับการครอบงำความคิด

(3) โครงสร้างวาทกรรม หรือวิธีการประกอบสร้างวาทกรรม

(4) รูปแบบวัฒนธรรมที่ดึงดูดใจต่อตลาดก็จะมีชีวิตรอด ขณะที่วัฒนธรรมที่ขาดคุณค่าเชิงพาณิชย์ก็จะตาย ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่าการเป็นลูกผสมไม่ใช่แค่เพียงมิติความเป็นธรรมชาติและหลีกเลี่ยงไม่ได้ แต่ยังเป็นเรื่องของตลาดและผู้บริโภคด้วย

(5) การเป็นลูกผสมแบบนี้เรียกว่าการข้ามวัฒนธรรมแบบร่วมมือ (corporate transculturalism) ซึ่งเน้นให้เห็นการลื่นไหลทางวัฒนธรรม เสมือนเป็นเครื่องมือที่สร้างความร่วมมือให้เกิดผลกำไรมากขึ้น ผู้บริโภคพึงพอใจมากขึ้น โลกเชื่อมโยงกันมากขึ้น

(6) โดยการสนับสนุนวิสัยทัศน์เรื่องการเป็นอิสระจากอำนาจของความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมที่เรียกว่า “ทางเลือกของผู้บริโภค” “เสรีภาพของปัจเจกบุคคล” “ตลาดเสรี” “การค้าเสรี” การข้ามพ้นวัฒนธรรมแบบร่วมมือ (corporate transculturalism) ใช้ยุทธศาสตร์การเป็นลูกผสมเพื่อเน้นแง่มุมของระเบียบโลก และให้สิทธิพิเศษแก่แบบ (modality) เฉพาะของสถานการณ์ของเรื่องราว ในขณะที่เวลาเดียวกันก็ทิ้งองค์ประกอบอื่นที่ไม่เข้ากับยุทธศาสตร์ทิ้งไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยเหตุนี้ เมื่อนำมุมมองเชิงวิพากษ์มาใช้ทำความเข้าใจการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย จึงเกิดเป็นประเด็นดังเช่นต่อไปนี้

1) การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยมีมโนทัศน์อย่างไร เกิดขึ้นเพื่อครอบงำสื่ออื่น เพื่อให้งิ้วดำรงอยู่ได้ในสังคมไทย หรืออื่นๆ

2) ใครหรือสถาบันใดเป็นผู้มีอำนาจในการกำหนดไวยากรณ์ของการผสมผสานงิ้วดังที่เป็น

3) ในแต่ละช่วงเวลาที่งิ้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย งิ้วมีสถานะอย่างไร อะไรเป็นสาเหตุที่ทำให้งิ้วเปลี่ยนสถานภาพไป และการเปลี่ยนสถานภาพนั้นส่งผลกระทบถึงอะไรบ้าง

4) ลำดับขั้นตอนของการใช้อำนาจเพื่อนำงิ้วมาผสมผสานมีลักษณะเป็นอย่างไร

5) ท่าทีจากฝ่ายต่างๆ ที่มีต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วเป็นอย่างไร

ขณะที่ Marwan M. Kraidy กล่าวว่าการวิเคราะห์การสื่อสารข้ามพ้นวัฒนธรรมเน้นที่การประกอบสร้างวาทกรรม ไม่ว่าจะโดยช่องทางสื่อมวลชน เศรษฐกิจการเมือง หรือสิทธิพิเศษทางสังคม (Kraidy, 2005)

2.2.2 กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรม

Pierre Bourdieu นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศสได้นำแนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำของแรงงานของมาร์กซ์ที่ใช้กับเรื่องการผลิตว่า การจัดสวัสดิการ เช่นที่พัก อาหาร ทำให้แรงงานสามารถทำหน้าที่ผลิตให้แก่นายทุนได้ต่อไป Bourdieu ได้นำแนวคิดดังกล่าวมาอธิบายสังคมวัฒนธรรม เขากล่าวว่าการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นการถ่ายทอดอุดมการณ์ค่านิยมของชนชั้นครอบงำ เพื่อให้สามารถครอบงำและปกครองชนชั้นอื่นได้ต่อไป

การถ่ายทอดดังกล่าวนี้ดำรงอยู่จากรุ่นสู่รุ่น แสดงถึงความต่อเนื่องของประสบการณ์ทางวัฒนธรรมที่ดำรงอยู่ข้ามกาลเวลา Raymond Williams แห่งสำนักเบอร์มิงแฮมเห็นว่าวัฒนธรรมต่างๆ ล้วนถูกผลิตขึ้นตลอดเวลาในทุกสถานที่ หากวัฒนธรรมทั้งที่เกิดใหม่และดำรงอยู่มานานแล้วเหล่านี้ ไม่ได้รับการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด วัฒนธรรมนั้นก็จะมีอายุสั้นและสูญสลายไปในที่สุด ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมหรือนามธรรมก็ตาม

Raymond Williams ได้แบ่งวัฒนธรรมเป็นวัฒนธรรมที่ยังมีชีวิตอยู่ (Lived culture) กับวัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึก (Record culture) วัฒนธรรมแบบแรกคือวัฒนธรรมทั้งหมดที่มีอยู่ในสถานที่และเวลาหนึ่งๆ ซึ่งคนที่มีชีวิตอยู่ในเวลาและสถานที่นั้นเท่านั้นจึงสามารถเข้าถึงได้ ขณะที่วัฒนธรรมแบบหลังเป็นส่วนเสี้ยวหนึ่งของวัฒนธรรมแบบแรกที่ถูกเลือกสรรให้มีชีวิตยืนยาวต่อไป (กาญจนา แก้วเทพ, 2549) การผลิตซ้ำดังกล่าวอาจเกิดขึ้นโดยสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา สื่อมวลชน ฯลฯ เราจึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจการเลือกบางอย่างจากวัฒนธรรมที่ยังมีชีวิตอยู่ มาเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึก แล้วศึกษาวิธีคิด การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ฯลฯ การทำความเข้าใจสิ่งเหล่านี้จะทำให้เห็นสาเหตุของการที่วัฒนธรรมนั้นถูกเลือก อาทิเช่น เป็นผลประโยชน์ทางชนชั้น เช่นเดียวกับที่ครั้งหนึ่งเคยมีงิ้วมากมายหลายแบบในประเทศไทย งิ้วที่ถูกบันทึกเป็นหลักฐานเอกสารมีอยู่จำนวนหนึ่ง แต่จนปัจจุบันคงเหลือเพียงงิ้วแต้จิ๋วเป็นหลักเท่านั้น แม้แต่งิ้วบางคณะซึ่งเคยแสดงงิ้วประเภทอื่นก็ยังต้องหันมาแสดงงิ้วแต้จิ๋วแทน การวิจัยครั้งนี้จึงพยายามจะตอบคำถามว่าอะไรเป็นปัจจัยที่ทำให้งิ้วในประเทศไทยได้รับการผลิตซ้ำ ใครเป็นผู้มีอำนาจในการเลือกสรรที่จะนำงิ้วมาผลิตซ้ำ และการผลิตซ้ำนั้นส่งผลให้เกิดอะไรตามมา

ขณะที่ Stuart Hall นั้นกล่าวว่าการผลิตซ้ำแบ่งเป็นการผลิตซ้ำโดยยังคงความหมายเดิม และการผลิตซ้ำเพื่อสร้างความหมายใหม่ที่ขัดแย้งกับความหมายเดิม หรือขัดกับสามัญสำนึกที่ผู้รับสารมีอยู่ หรือคัดค้านต่อความรู้ที่ยอมรับการโดยปริยาย (กาญจนา แก้วเทพ, 2542)

การผลิตซ้ำนั้นอาจรักษารูปแบบ เนื้อหาและความหมาย โดยอาจผลิตซ้ำทั้งรูปแบบและเนื้อหา หรือดัดแปลงรูปแบบโดยรักษาเนื้อหา หรือรักษารูปแบบโดยดัดแปลงเนื้อหา

ชวพร ธรรมนิตยกุล (2550) ศึกษาการผลิตซ้ำของรายการบิ๊กบราเธอร์ในประเทศไทย พบว่าปัจจัยที่มีผลต่อการผลิตซ้ำมากที่สุดคือ ข้อกำหนดจากเจ้าของลิขสิทธิ์แต่ไม่สามารถผลิตซ้ำกับประเทศต้นแบบได้ทั้งหมด เนื่องจากมีความแตกต่างทางวัฒนธรรม จึงต้องมีการดัดแปลงและเพิ่มเนื้อหา เพื่อให้เหมาะสมกับผู้ชมชาวไทย เพิ่มช่องทางการแสวงหารายได้ของผู้ผลิต แต่รายการนี้มีการผลิตเพียง 2 ปีก็ยุติ เนื่องจากเนื้อหาและรูปแบบรายการยังไม่ตรงกับความต้องการของผู้ชมชาวไทย

การผลิตซ้ำแบบข้ามพ้นวัฒนธรรมถือเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นปกติในโลกของสื่อปัจจุบัน รายการสำหรับเด็กอย่างเทเลทับบีส์ (Teletubbies) ของสถานีบีบีซี (BBC) แห่งสหราชอาณาจักร ซึ่งออกอากาศเมื่อปี 1997-2001 ก็ถูกนำไปเป็นต้นแบบให้กับรายการเทเลโชบิส (Tele Chobis) ของเม็กซิโกในปี 1998 และฮูโทส (Hutos) ของเกาหลีใต้ในปี 2007 ทั้ง 3 รายการมีส่วนพ้องกันในแง่เป็นเรื่องราวของตัวละครใส่ชุดตุ๊กตา 4 คนซึ่งมีบุคลิกเหมือนเด็ก ทั้ง 4 ใช้ชีวิตอยู่ในดินแดนแห่งหนึ่ง และพบกับเรื่องราวต่างๆ ทำให้เกิดการเรียนรู้และพัฒนาการด้านต่างๆ อย่างไรก็ตามทั้งเทเลโชบิสและฮูโทส ต่างก็สร้างสรรค์เนื้อหาที่แสดงถึงการข้ามพ้นวัฒนธรรม โดยในเทเลโชบิสนั้นยังพบอัตลักษณ์ของเม็กซิกัน วัฒนธรรมในยุคอาณานิคม และวัฒนธรรมประชานิยมของอเมริกันเข้ามาผสมผสานกัน ขณะที่ ฮูโทสก็พบอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแบบเกาหลีและเทคโนโลยีของโลกสมัยใหม่ ทั้งสองรายการนี้จัดเป็นตัวอย่างของรายการที่ผ่านกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมทั้งในมิติด้านสถานที่ และมิติด้านเวลา (ปรีดา อัครจันทโชติ, 2554)

2.2.3 การผสมผสานแบบข้ามพ้นวัฒนธรรม

การผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridity) เกิดขึ้นเมื่ออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 2 อย่างเข้ามาเผชิญหน้ากัน และลู่เข้าหากันในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ดังที่ เค. บี. ชาน (Chan, 2002) กล่าวว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมคือการผสมกันระหว่างวัฒนธรรมเอ (A) กับวัฒนธรรมบี (B) ทำให้มีโอกาสเกิดวัฒนธรรมใหม่ 3 รูปแบบคือ วัฒนธรรมเอบีที่ทั้ง 2 วัฒนธรรมเป็นวัฒนธรรมหลักทั้งคู่ (AB) วัฒนธรรมเอบีที่มีวัฒนธรรมเอเป็นหลัก (Ab) และวัฒนธรรมบีเอที่มีวัฒนธรรมบีเป็นหลัก (Ba) อย่างไรก็ตาม Mikhail Epstein เห็นว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมนี้เป็นพื้นฐานของการข้ามพ้น

วัฒนธรรม แต่การข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นปฏิบัติการระดับสูงกว่านั้น เมื่อเป็นการบูรณาการของขนบประเพณี วัฒนธรรม และระบบสัญลักษณ์จำนวนมากเข้าไว้ เหมือนจานสีที่เลือกเอาสีจากวัฒนธรรมต่างๆ มาผสมกันในจานสีของตน แล้วสร้างสรรค์เป็นภาพวาดของตนเองอย่างอิสระ (Epstein, 2009)

การผสมผสานแบบข้ามพ้นวัฒนธรรมถือเป็นเรื่องปกติธรรมดาในงิ้ว ด้วยเหตุที่งิ้วเองก็ถือกำเนิดจากการ “ผสมผสาน” ของการละเล่นและการแสดงนานาชนิด แม้เมื่อเกิดเป็นงิ้วสมบูรณ์แบบแล้ว ก็ยังมีการผสมผสานกันระหว่างงิ้วแต่ละสกุลรวมถึงการแสดงจากวัฒนธรรมอื่นอย่างเป็นปกติวิสัย แม้แต่งิ้วที่เป็นสัญลักษณ์ประจำชาติจีนอย่างงิ้วปักกิ่งก็ยังเกิดจากการผสมผสานของงิ้วหลายชนิด ดังนั้นแล้วงิ้วในประเทศไทยจึงไม่ใช่เพียงสื่อการแสดงที่ผสมผสานระหว่างจีนกับไทย แต่เราไม่อาจละเลยอิทธิพลหรือองค์ประกอบจากวัฒนธรรมอื่น

สำหรับแบบแผนของการผสมผสานทางวัฒนธรรมนั้น Paul S. N. Lee ได้ศึกษาสื่อในฮ่องกง ในคราวที่ฮ่องกงกลับคืนสู่แผ่นดินจีน เขาอธิบายแบบแผนการนำวัฒนธรรมต่างชาติมาดัดแปลงเข้ากับบริบทฮ่องกง 4 รูปแบบ ซึ่งสามารถนำมาอธิบายในบริบทอื่นได้ ดังนี้ (Lee, 1991)

1. แบบแผนนกแก้ว (Parrot pattern) คือการนำเอารายการต่างๆ จากต่างประเทศที่ได้รับความนิยมมาออกอากาศ ลักษณะเช่นนี้คล้ายกับลักษณะของนกแก้วที่เลียนแบบการพูดของมนุษย์โดยไม่เข้าใจสิ่งที่ตนเองกำลังเลียนแบบอยู่

2. แบบแผนอมีบา (Ameoba pattern) คือการนำรายการจากต่างประเทศมาดัดแปลงให้เข้ากับรสนิยมของท้องถิ่น แต่เนื้อหารายการยังคงเหมือนเดิม เป็นการซื้อรายการจากต่างประเทศมาผลิตใหม่ในบริบทท้องถิ่น ลักษณะนี้เหมือนกับตัวอมีบาที่สามารถเปลี่ยนรูปทรงภายนอกได้ โดยที่แก่นแท้นั้นยังเป็นอมีบาตัวเดิม

3. แบบแผนปะการัง (Coral pattern) คือการนำรายการต่างประเทศมาเปลี่ยนเนื้อหาภายในขณะที่รูปแบบภายนอกยังเป็นเหมือนเดิม เช่น การนำทำนองเพลงจากต่างประเทศมาเปลี่ยนเนื้อร้องเป็นภาษาท้องถิ่น

4. แบบแผนผีเสื้อ (Butterfly pattern) คือการผสมผสานทางวัฒนธรรม ซึ่งต้องใช้เวลาพอสมควร จนกระทั่งไม่สามารถระบุได้ว่ารายการดังกล่าวมีที่มาจากรายการใด เนื่องจากลักษณะอาจแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เช่นเดียวกับลักษณะของผีเสื้อที่ต้องใช้เวลานานกว่าจะเปลี่ยนจากหนอนเป็นดักแด้และผีเสื้อในที่สุด กระทั่งเมื่อเป็นผีเสื้อแล้วก็มีลักษณะแตกต่างจากหนอนโดยสิ้นเชิง

สำหรับการศึกษาเรื่องการผสมผสานหรือการปรับเปลี่ยนของแต่ละองค์ประกอบนั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการของกาญจนา แก้วเทพ (2542) ซึ่งแบ่งระดับความเข้มแข็ง-ยืดหยุ่นต่อการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมต่างๆ โดยเปรียบเทียบกับต้นไม้ ดังนี้

1. สิ่งที่รักษาไว้ (แก่น) หมายถึง ความเชื่อหรือหลักการขององค์ประกอบนั้นยังคงเดิม หากมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดของเนื้อหา ก็เป็นเพียงรายละเอียดปลีกย่อยขององค์ประกอบนั้นๆ

2. สิ่งที่มีการปรับเปลี่ยน (กระพี้) หมายถึง การเปลี่ยนแปลงเนื้อหาหลัก แต่การเปลี่ยนแปลง/ผสมผสานนั้นยังเป็นเพียงปรากฏการณ์ชั่วครั้งชั่วคราว รวมถึงการลดทอนรายละเอียดของเนื้อหาหลักขององค์ประกอบนั้นๆ

3. สิ่งที่มักปรับเปลี่ยน (เปลือก) มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาหลัก และการเปลี่ยนแปลง/ผสมผสานนั้นมีความต่อเนื่องสม่ำเสมอ

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมไทย-จีน ปรวรรณ ทรงบัณฑิตย (2549) ศึกษาการนำเสนออัตลักษณ์แบบจีน-สยามในติตยสารต้าเจียห่าว โดยแบ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย-จีน เป็น 2 ประเภท คือ 1) อัตลักษณ์ทางกายภาพ โดยผ่านแบบอักษรไทยที่มีรูปทรงเลียนแบบตัวอักษรจีน การแต่งกายของบุคคลที่ใช้เครื่องแต่งกายจีนผสมผสานกับเครื่องแต่งกายสมัยใหม่ คำโปรยภาษาไทย จีน อังกฤษ ปนกัน และ 2) อัตลักษณ์ที่นำเสนอผ่านบทความและข้อเขียน โดยแสดงผ่านชื่อคอลัมน์ที่แสดงถึงการผสมผสานแบบไทย จีน และตะวันตก ปรวรรณชี้ให้เห็นว่ากลุ่มตัวอย่างจำนวนหนึ่งเกิดการเปลี่ยนแปลงระดับทัศนคติ คือเกิดความภูมิใจความเป็นคนเชื้อสายจีนของตนมากขึ้น หันมาสนใจเรียนภาษา วัฒนธรรม ประเพณีจีนมากขึ้น ทั้งที่ก่อนหน้านี้ไม่สนใจมากนัก ท้ายที่สุดปรวรรณสรุปว่านิตยสารต้าเจียห่าวนำเอาส่วนดีงามทางวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ชาวจีนมานำเสนอ เพื่อสร้างภาพต้นแบบ (stereotype) ให้กับอัตลักษณ์ของชาวไทยเชื้อสายจีนเสียใหม่ เช่นอัตลักษณ์ด้านความขยัน ทำธุรกิจเก่ง มีรากเหง้าทางวัฒนธรรมยาวนาน

จะเห็นได้ว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมของนิตยสารต้าเจียห่าวมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างการผสมผสานรูปแบบอมีบาและรูปแบบผีเสื้อ กล่าวคือมีความพยายามจะผสมผสานอัตลักษณ์ไทยจีนให้เกิดเป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมที่สมบูรณ์แบบ (รูปแบบผีเสื้อ) ซึ่งจำเป็นต้องใช้เวลายาวนาน แต่ในกระบวนการดังกล่าวอาจเรียกได้ว่ายังอยู่ในขั้นรูปแบบอมีบา คือสิ่งที่ผสมผสานนั้นมีลักษณะเป็นการนำเอารูปแบบความเป็นจีนที่เห็นเด่นชัด (ลักษณะแบบอักษร เครื่องแต่งกาย คำภาษาจีนที่คนไทยรู้จักดี) มาใช้กับเนื้อหาในประเทศไทย แนวคิดเรื่องรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมของ Paul S. N. Lee และงานวิจัยของปรวรรณจะถูกนำมาใช้ศึกษาเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย

สำหรับการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับงิ้วในประเทศไทยนั้น วีเกียรติ มารคแมน (2538) กล่าวว่าดนตรีงิ้วแต้จิ๋วมีส่วนในการผสมผสานวัฒนธรรมไทย-จีน โดยดนตรีงิ้วแต้จิ๋วส่งอิทธิพลถึงดนตรีไทย 3 ลักษณะ คือ

1. การรับไปใช้ทั้งเพลงโดยไม่เปลี่ยนแปลง ได้แก่ เพลงโป๊ยกังเหล็ง ซึ่งเป็นเพลงเดียวกับเพลงก้วยกังเหล็ง โดยไม่ได้มีการดัดแปลงใดๆ

2. การรับไปปรับปรุงบางส่วน ได้แก่ เพลงจีนใจ๋ยอ ซึ่งมีที่มาจากเพลงเจี๋ยงเจี๋ยงฮวย

3. การรับสำนวนเพลงมาแล้วแต่งใหม่ ซึ่งต้องศึกษาวิเคราะห์แยกแยะจึงจะพบ ได้แก่เพลงแป๊ะฮวยพัง มีที่มาจากเพลงฮกเต๊กซื้อ

ความพยายามที่จะทดลองนำงิ้วมาผสมผสานทางวัฒนธรรมนี้มิได้จำกัดอยู่แต่ในเฉพาะนักวิชาชีพเท่านั้น แม้ในงานวิชาการก็ยังมีการทดลองใช้กระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในการผสมผสานงิ้วแต้จิ๋วเข้ากับละครพื้นบ้านเรื่อง พระะสุธน โดยใช้กระบวนการบริหารจัดการแบบละครสมัยใหม่ ที่แบ่งขั้นตอนการทำงานเป็น ขั้นการจัดเตรียมการแสดง การดำเนินการแสดง และการประเมินผลการแสดง (ธนัช ถิ่นวัฒนากูล, 2548) อย่างไรก็ตาม แม้ร่องรอยของความเป็น “งิ้วไทย” ในงานทดลองชิ้นนี้คงปรากฏเพียงวรรณกรรมการแสดงและภาษาที่ใช้เท่านั้น ส่วนองค์ประกอบอื่นยังคงเป็นแบบงิ้วแต้จิ๋วทั้งหมด กระนั้นแล้วการทลายกำแพงด้านภาษาลง ทำให้ผู้ชมรุ่นใหม่ที่ไม่รู้จักภาษาแต้จิ๋ว ก็สามารถเสพย์สุนทรียรสจากเนื้อเรื่องงิ้วได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 แนวคิดเรื่องการสร้างความหมาย

นับตั้งแต่ทศวรรษ 1970-1980 เป็นต้นมา นักทฤษฎีเปลี่ยนความสนใจจากผลกระทบของสื่อต่อปัจเจกบุคคลและสังคม มาเป็นการตั้งคำถามว่าผู้คนเข้ามาสัมผัสความหมายร่วมทางวัฒนธรรมนั้นได้อย่างไร (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) โดยเหตุที่ “ความหมาย” (meaning) นั้นเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่าง “ผู้ให้ความหมาย” (subject) กับ “สิ่งที่มีความหมาย” (object) เสมอ ดังนั้นสิ่งต่างๆ จึงไม่ได้มีความหมายโดยตัวเอง แต่มนุษย์เป็นผู้ให้ความหมาย และขึ้นกับว่ามีความหมายในสายตาของใคร (กาญจนา แก้วเทพ, 2549)

2.3.1 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social construction of reality)

Peter L. Berger และ Thomas Luckman กล่าวว่าความรู้ทั้งหลายทั้งปวงอันรวมถึงความรู้อันเป็นสามัญสำนึกเกี่ยวกับความเป็นจริงในชีวิตประจำวันล้วนสืบเนื่องมาจากปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (Berger and Luckman, 1966)

แนวคิดการประกอบสร้างทางสังคม (Social constructionism) มีความเชื่อเบื้องต้นว่าเหตุการณ์ต่างๆ ล้วนเปิดกว้างต่อการตีความ สถาบันสังคม อาทิเช่น โรงเรียน ศาสนา ธุรกิจ การทหาร ล้วนถูกประกอบสร้างขึ้นมา และอำนาจของปัจเจกบุคคลที่จะต่อต้านสถาบันเหล่านี้มีจำกัด (Baran and Davis, 2009) ตามแนวคิดการประกอบสร้างทางสังคม สถาบันสังคมมีอำนาจเหนือวัฒนธรรม เพราะว่าเราในฐานะที่เป็นปัจเจกบุคคลนั้นมองวัฒนธรรมที่เราเข้าไปยุ่งเกี่ยวเสมือนหนึ่งเป็นความเป็นจริงที่อยู่เหนือการควบคุมของเรา

ผู้รับสารซึ่งถือว่าเป็นผู้ชมที่มีความกระตือรือร้น (active audience) จะใช้สัญลักษณ์ของสื่อเพื่อทำความเข้าใจสิ่งรอบตัวของพวกเขา แต่การให้ความหมายหรือคำนิยามนี้จะไม่มีค่าถ้าไม่มีผู้อื่นมาร่วมแบ่งปันความหมาย หรืออีกนัยหนึ่งก็คือถ้าผู้อื่นมิได้ร่วมรับรู้ความหมายแบบเดียวกัน เช่น การที่เราให้ความหมายต่อ “คนจีน” จะไม่มีประโยชน์ ถ้าคนอื่นมิได้เข้าใจแบบเดียวกัน

สำหรับในเมืองไทย รถกะบะกับรถซีดานอาจเป็นยานพาหนะเหมือนกัน และแม้ว่ารถกะบะบางรุ่นบางยี่ห้ออาจราคาไม่แพ้รถซีดานรุ่นหรูหรา แต่ “ความเป็นจริง” ที่แวดล้อมรถทั้งสองคันนี้ย่อมแตกต่างกัน ท่าทีที่ผู้อื่นปฏิบัติต่อคนขับรถทั้งสองคันนี้ก็แตกต่างกันด้วย

Alfred Schutz เป็นนายธนาคารผู้สนใจในสังคมวิทยา เขาสนใจว่าเราต้องพึ่งพาระบบเศรษฐกิจโดยการยอมรับว่าเงินซึ่งแม้บนธนบัตรจะต่างกันแค่ตัวเลขที่พิมพ์ แต่กลับมีมูลค่าต่างกันมหาศาล จะเห็นได้ว่านี่เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนเรา Schutz ได้หันมาหาแนวคิดแบบปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ซึ่งได้รับการพัฒนาในยุโรป เขากล่าวว่าคนเราใช้ชีวิตโดยใช้ความคิดหรือความพยายามเพียงเล็กน้อยเท่านั้น เพราะว่าเราได้พัฒนาคลังความรู้ทางสังคม (stock of social knowledge) ในการทำความเข้าใจสิ่งต่างๆ รอบตัวเราอย่างรวดเร็ว แล้วก็แสดงปฏิกิริยาตอบได้อย่างรวดเร็วโดยใช้ความรู้เหล่านี้ จากตัวอย่างเรื่องเงินข้างต้น เราได้ใช้ความรู้เรื่องการใช้เงิน เรามีทัศนคติและความรู้สึกเกี่ยวกับเงิน เหล่านี้เป็นตัวอย่างเกี่ยวกับการนำเอาคลังความรู้ทางสังคมมาใช้

นอกจากนี้ Schutz ได้เรียกรูปแบบของความรู้ที่เรามีแบบที่เรียกว่า typification เมื่อเรามีประสบการณ์เห็นเรื่องราวหรือสิ่งของต่างๆ เราก็จะสามารถสร้างโครงสร้างการตอบสนองด้วยการกระทำได้อย่างรวดเร็ว typification ที่เราได้เรียนรู้เรื่องหนึ่งก็สามารถประยุกต์ใช้ในอนาคตได้ตราบ

เท่าที่เราเห็นว่ามันคือ “ความเป็นจริง” เรื่อง typification นี้อาจนำมาใช้ได้ในปฏิสัมพันธ์แบบเห็นหน้าค่าตากัน แต่ก็ยังขยายไปยังระดับสถาบันสังคม และถูกนำไปใช้เพื่อรักษาอำนาจของสถาบันเหล่านั้น หากเราไม่นำเอา typification นี้ไปใช้อย่างถูกต้อง การกระทำของเราก็จะถูกลงโทษ (Baran and Davis, 2009)

Schutz ได้เสนอแนวคิดเรื่องโลกที่ห่อหุ้มตัวมนุษย์ 2 ชั้น คือ โลกกายภาพและโลกแห่งความหมาย ในขณะที่โลกกายภาพนั้นรวมถึง วัตถุ บุคคล บรรยากาศด้านกายภาพ ซึ่งเกิดขึ้นตามธรรมชาติ สิ่งที่เกิดขึ้นในโลกกายภาพนี้คือความเป็นจริงทางกายภาพ ส่วนโลกแห่งความหมายหรือโลกทางสังคม (social world) นั้นคือความเป็นจริงทางสังคม (social reality) ที่เกิดจากการทำงานของสถาบันทางสังคมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา รัฐ และสื่อมวลชน แนวคิดของ Shutz เป็นที่มาของหลักการเรื่องการสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) (กาญจนา แก้วเทพ, 2549)

ด้วยเหตุที่โลกกายภาพเป็นโลกที่มีความกว้างใหญ่ไพศาล เกินกว่าที่มนุษย์จะมีประสบการณ์กับโลกกายภาพด้วยตัวเองได้ทั้งหมด ดังนั้นมนุษย์จึงเรียนรู้และทำความเข้าใจโลกกายภาพผ่านสถาบันทางสังคมต่างๆ ความหมายที่มนุษย์รับรู้ผ่านสถาบันทางสังคมเหล่านี้เองที่เรียกว่า “ความเป็นจริงทางสังคม”

สำนักปรากฏการณ์นิยมได้ตั้งคำถามเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับการให้ความหมายต่อสิ่งต่างๆ รอบตัว 3 ข้อดังนี้

1) คนเราสร้างความหมาย (make sense) ต่อโลกรอบตัวอย่างไร

2) คนเราประกอบสร้าง (construct) สร้างใหม่ (reconstruct) และ รื้อสร้าง (deconstruct) วิถีชีวิตประจำวันของตนเองอย่างไร

3) คนเราสามารถทำอะไรไปโดยไม่ต้องหยุดคิด (take for granted) ได้อย่างไร

สำนักปรากฏการณ์นิยมเห็นว่ามนุษย์สามารถดำเนินการทั้ง 3 ข้อนี้ได้โดยมนุษย์มีคลังความรู้ทางสังคม และจะนำมาใช้เมื่อเผชิญเหตุการณ์ต่างๆ โดยสามารถเรียกใช้ขึ้นมาได้ เช่น เมื่อเอ่ยถึงคำว่า “งิ้ว” ในสังคมไทยอาจนึกถึงความหมายในแง่ลบ เพราะคำว่า “งิ้ว” ถูกนำไปผูกโยงกับสำนวน “แต่งหน้าเป็นงิ้ว” “ออกงิ้ว” ซึ่งล้วนมีความหมายในแง่ลบ ดังนั้นในการวิจัยนี้จึงสนใจศึกษาว่าคนไทยให้ความหมายต่องิ้วอย่างไร คำว่า “งิ้ว” นั้นมีการประกอบสร้าง สร้างใหม่ และรื้อสร้างบ้างหรือไม่ นอกจากนี้เราสามารถให้ความหมายต่อคำว่า “งิ้ว” ได้ทันทีโดยไม่ต้องหยุดคิดได้อย่างไร

การสร้างคำนิยามต่อสิ่งต่างๆ จำเป็นต้องมีกระบวนการทำให้คำนิยามดังกล่าวแพร่เข้าไปในตัวบุคคลที่เรียกว่า “แผนที่ทางจิตใจ” (mental maps) ที่ทำหน้าที่ชี้ทิศทางและสร้างความเชื่อมโยงระหว่างสิ่งต่างๆ เป็นตัวบอกว่าอะไรเป็นสิ่งที่สังคมยอมรับได้หรือยอมรับไม่ได้

จากการศึกษาเรื่องการประกอบสร้างความจริงในข่าวเกี่ยวกับผีและเทพยดาของหนังสือพิมพ์ไทย โดย เอกพล เธียรถาวร (2552) พบว่าความหมายที่เกิดจากการนำเสนอข่าวหนังสือพิมพ์ไทย ไม่ยอมรับว่าการปรากฏตัวหรือปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับเทพยดาและผีเป็นเรื่องปกติ มีคุณค่าข่าวด้านความแปลกประหลาด อย่างไรก็ตาม หนังสือพิมพ์หลีกเลี่ยงการวิพากษ์วิจารณ์การมีอยู่ของเทพยดาและผีในทำนอง “ไม่เชื่ออย่าลบหลู่”

จากการศึกษาดังกล่าว จะเห็นได้ว่าความเป็นจริง (reality) นั้นมิใช่เป็นสิ่งที่มีอยู่แล้ว แต่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมา (construct) แม้แต่สิ่งที่ดูเหมือนเป็นข้อเท็จจริงอย่าง “ข่าว” ที่แท้แล้วก็เป็นการประกอบสร้างความเป็นจริงเหตุการณ์นั้นขึ้นมา โดยเหตุที่ตัวเหตุการณ์นั้นมีหลายมิติ จึงขึ้นกับว่านักข่าวว่าจะเอาเหตุการณ์นั้นมาประกอบสร้างเป็นข่าวอย่างไร

สิ่งที่งานวิจัยชิ้นนี้ต้องการไม่ใช่การประเมินว่า “ความหมาย” หรือ “ความเป็นจริง” ที่ถูกสร้างต่างกรรมต่างวาระจากสถาบันต่างๆ ของสังคมเป็นการกระทำที่ถูกที่ควรหรือไม่ แต่ต้องการหาคำตอบว่าความหมายและความเป็นจริงดังกล่าวถูกสร้างขึ้นได้อย่างไร แสดงความหมายอย่างไร ใครเป็นผู้สร้าง และมีผู้สร้าง “ความเป็นจริง” ชุดอื่นในประเด็นเดียวกันหรือไม่ อนึ่ง การทำความเข้าใจความหมายหรือความเป็นจริงทางสังคมของงิ้วนั้น จำเป็นต้องศึกษาความเป็นจริงเกี่ยวกับ “คนจีน” “คนไทยเชื้อสายจีน” “ความเป็นจีน” และ “ภาษาจีน” ประกอบด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2 แนวคิดเรื่องการรื้อสร้างความหมาย (Deconstruction)

สุภางค์ จันวานิช กล่าวว่า การรื้อสร้างคือ “วิธีการอ่านตัวบท (text) ที่ทำให้ค้นพบความหมายอื่นๆ ที่ตัวบทกดทับเอาไว้ เป็นการหาความหมายของความหมาย หรือความหมายอื่นๆ (Polysemy)” (สุภางค์ จันทวานิช, 2554) โดยวิธีการรื้อถอนนั้นจะแสวงหารายละเอียดว่าตัวบทได้บดบังเงื่อนไขอะไรบางอย่างที่เป็นพื้นฐานของตัวมันเองเอาไว้โดยไม่รู้ตัว กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือการรื้อให้เห็นความขัดแย้งในโครงสร้างเดิม

แนวคิดเรื่องการรื้อสร้างนี้ถูกเผยแพร่อย่างกว้างขวางโดย ฌาค แดร์ริดา (Jacque Derrida) โดยเขาใช้วิธีการนำเอาตัวบทมาแบ่งเป็นส่วนย่อยๆ (decompose) แล้ววิเคราะห์การทำงานของคู่ตรงข้าม (binary opposition) ในโครงสร้างของความคิดและวัฒนธรรมตามทฤษฎีโครงสร้างนิยม เช่น ดี-เลว, มีชีวิต-ตาย, ชาย-หญิง วัฒนธรรมชั้นสูง-วัฒนธรรมชาวบ้าน เป็นต้น ด้วยวิธีนี้เราจะสามารถเห็น

ว่าความคิดแบบโครงสร้างนิยมเน้นย้ำสิ่งใด และได้บดบังสิ่งใดออกจากคู่ตรงข้ามดังกล่าว เช่นคนที่ไม่ใช่ทั้งชายและหญิง

จากการรื้อสร้างตัวบทดังกล่าว ทำให้เราได้พบสิ่งที่ตัวบท “เสแสร้งว่าไม่จำเป็นต้องมี แต่จริงๆ แล้วกลับจำเป็นหรือขาดไม่ได้” สภาวะเช่นนี้เรียกว่า “สิ่งหายไปที่ดำรงอยู่” (the present absences) หรือ ความเงียบงันที่ผลิตขึ้น (productive silences) (สุภางค์ จันทวานิช, 2554)

สิ่ง “เสแสร้งว่าไม่จำเป็นต้องมี” นี้เอง ที่เป็นสิ่งถูกขจัดออกจากความหมายแบบขั้วตรงข้าม แนวคิดการรื้อสร้างความหมายพยายามเพิกถอนความเชื่อดังกล่าว เพราะขั้วทั้งสองอาจถูกปรับเปลี่ยนได้เสมอ ร่องรอยความเป็นอื่นที่ปรากฏอยู่ในสิ่งนั้นเปิดกว้างต่อการรื้อสร้าง และไม่มีมโนทัศน์ใดจะมีข้อตกลงอันเป็นข้อยุติได้

การรื้อสร้างของแดร์ริดาเป็นการอ่านตัวบทโดยอ้างอิงความหมายของสิ่งหนึ่งกับสิ่งอื่น เช่น “ธรรมชาติ” มีความหมายโยงไปถึง “ป่าดงพงไพร” “ไม่มีวัฒนธรรม” คำคำหนึ่งจึงไม่อาจตัดขาดจากความหมายของอีกคำได้ เพราะความหมายต้องอาศัยความแตกต่าง (เบลซีย์, 2549)

กระบวนการดังกล่าวนี้ทำให้เกิด “ความหลากเลื่อน” (differance) แดร์ริดาอธิบายว่า หากรูปสัญญะหนึ่งแตกต่าง (differ) จากรูปสัญญะอีกตัวหนึ่ง ก็หมายความว่ามัน “ชะลอเลื่อน” (defer) ความหมายที่มันผลิตขึ้นมา จะเห็นได้ว่ามีเพียงรูปสัญญะเท่านั้นที่ปรากฏอยู่ ขณะที่ความเป็นปัจจุบันของความหมายนั้นถูกชะลอเลื่อน หรือถูกผลักออกไป ดังนั้นจึงไม่มีสิ่งใดที่มี “ความคิดบริสุทธิ์” เลย แต่ว่าสิ่งต่างๆ ล้วนผันแปรไปตามกาลเวลา ทุกสิ่งล้วนขึ้นอยู่กับสังคมและภาษา และไม่มีใครเพียงหนึ่งเดียวที่จะมีสิทธิ์นิยามความหมายของคำ หรือตัดสินโดยเด็ดขาดว่าสิ่งใดมีความหมายว่าอะไร ด้วยเหตุที่ความจริงของสิ่งต่างๆ เปลี่ยนแปลงและชะลอเลื่อนออกไปเสมอ

ปัจจุบัน แนวคิดการรื้อสร้างถูกนำมาใช้ศึกษาความหมายของสิ่งที่สังคมเคยให้ความหมายอย่างแข็งที่อตายตัว เช่น Judith Butler (1990) และ Patricia Hill Collins (1991) ได้รื้อสร้างความหมายของ “เพศหญิง” โดยชี้ให้เห็นถึงความหลากหลาย อันรวมถึงสตรีผิวสี เลสเบี้ยน ฯลฯ การรื้อสร้างนี้มาจากการประกอบสร้างความหมายเรื่องเพศว่ามีเพียง “ชาย” กับ “หญิง” เป็นคู่ตรงข้ามกัน

นอกจากนี้ คนที่รับรู้โลกผ่านโลกทางสังคมที่แตกต่างกัน ก็จะรับรู้ความเป็นจริงทางสังคมที่แตกต่างกัน และแต่ละวัฒนธรรม แต่ละยุคสมัยย่อมให้ความหมายต่อโลกทางสังคมที่แตกต่างกันไป เช่น การสร้างความเป็นจริงทางสังคมว่าคนจีนเป็น “ยิวแห่งบูรพทิศ” อาจมีความหมายแตกต่างกันระหว่างในสมัยรัชกาลที่ 6 กับสมัยปัจจุบัน เช่นเดียวกับที่ สุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ศึกษาความหมายทางสังคมเกี่ยวกับ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง สุภาชี้ให้เห็นว่าการประกอบสร้างนอกจากจะสัมพันธ์กับมิติของเวลาและพื้นที่แล้ว การสร้างความเป็นจริงยังเกิดการต่อรองความหมาย

ในหมู่ผู้ผลิตสื่อเอง โดยในภาพยนตร์เรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง นั้นได้รื้อสร้างความหมายของอันธพาล จากความเป็นจริงในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ว่าเป็นผู้ “ประพฤติสร้างความเดือดร้อนและความรำคาญให้แก่ประชาชน” อันเป็นความหมายด้านลบ แต่ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้รื้อความหมายนี้ออกไป และเพิ่มความหมายของ “คนที่มีจิตใจเป็นนักเลง” ในความหมายด้านบวก ความมีคุณธรรมเข้ามาแทนที่

เมื่อนำเอาแนวคิดดังกล่าวมาเทียบกับ “งิ้ว” ก็กล่าวได้ว่าความหมายของงิ้วนั้นถูกชะลอเลื่อนออกไปเสมอ ในแต่ละยุคสมัยความหมายของงิ้วถูกโยงใยไปถึงสถาบันต่างๆ ทางสังคมที่แตกต่างกัน แม้งิ้วในประเทศไทยก็ยังชะลอเลื่อนไปจากความหมายดั้งเดิมในจีน ซึ่งงิ้วมิใช่ “สื่อการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติของจีน” อีกแล้ว

2.3.3 แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความหมายใหม่ (Reconstruction)

Raymond Williams กล่าวว่าการวิเคราะห์วัฒนธรรมต้องค้นหาความหมายและค่านิยมที่แฝงอยู่ เพื่อนำมา “ประกอบสร้างใหม่” (reconstruction) (Williams, 1965) เช่น คนรุ่นใหม่มีค่านิยมเรื่องการมีสุขภาพดีเป็นเป้าหมาย แต่การจะมีสุขภาพดีได้ของคนรุ่นใหม่เป็นเรื่องต่างจากคนโบราณที่การมีสุขภาพดีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับการใช้ชีวิตประจำวัน ขณะที่คนสมัยใหม่จะมีสุขภาพดีได้ด้วยการซื้อหา และจ่ายเงินในราคาแพงกว่าปกติ เช่นการออกกำลังกายในฟิตเนส ซื้อผักปลอดสารพิษฯลฯ การมีสุขภาพดีจึงผูกโยงกับบริโภคนิยม ความเป็นคนทันสมัย

John A. Pella และ Yana Zuo ศึกษากระบวนการที่ไต้หวันใช้ประกอบสร้างและประกอบสร้างความหมายใหม่ให้กับอัตลักษณ์ทางสังคมของตน เพื่อที่จะเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของสังคมนานาชาติ (Pella and Zuo, 2008) และ Cheng Hui-Ling ศึกษากระบวนการสร้างความหมาย “ความเป็นไต้หวัน” ในงิ้วไต้หวัน (Cheng, 2005) การวิจัยทั้งสองชิ้นนี้ทำให้เราเห็นถึงกระบวนการสร้างความหมาย และความจำเป็นที่จะต้องประกอบสร้างความหมายใหม่ให้กับ “ไต้หวัน” และ “งิ้วไต้หวัน” โดยแบ่งช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ไต้หวันเป็น 3 ช่วง

ในช่วงแรก (1949-1988) เมื่อเจียงไคเช็กแพ้สงครามกลางเมือง และได้ถอยร่นออกจากแผ่นดินใหญ่มาสู่ไต้หวัน ในเวลานั้นรัฐบาลประชาธิปไตยของเจียงไคเช็กได้พยายามสร้างอัตลักษณ์ในฐานะรัฐที่ถูกต้องตามกฎหมายของประเทศจีนให้แก่สายตาสังคมนานาชาติ มีการสั่งห้ามใช้ภาษาท้องถิ่น ด้วยเหตุที่ต้องการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นจีนให้แก่ไต้หวัน โดยมีเป้าหมายทางการเมืองเพื่อทวงคืนแผ่นดินที่สูญเสียไปให้พวกคอมมิวนิสต์ ในช่วง 2 ทศวรรษแรกของรัฐบาลพรรคก๊กมินตั๋งจึงสร้างอัตลักษณ์ความเป็นจีนเพื่อเตรียมความพร้อมการกลับสู่แผ่นดินใหญ่ โดยให้ใช้ภาษาแมนดาริน

เป็นภาษาราชการ การห้ามนี้รวมถึงการออกอากาศทางโทรทัศน์และวิทยุ แม้แต่งิ้วไต้หวันซึ่งเกิดขึ้นเมื่อประมาณ 100 ปีมาแล้ว ทำหน้าที่ด้านความบันเทิงในชีวิตประจำวันของคนท้องถิ่นและประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ก็ถูกสั่งห้ามใช้ภาษาท้องถิ่น ดังนั้นในยุคนี้ไต้หวันจึงถูกสร้างความหมายให้มีค่าเท่ากับ “ความเป็นจีน”

กระทั่งในทศวรรษ 1970 เมื่อความสัมพันธ์ระหว่างสหรัฐอเมริกากับสาธารณรัฐประชาชนจีนของพรรคคอมมิวนิสต์เปลี่ยนแปลงไป ประกอบกับไต้หวันเสียที่นั่งในองค์การสหประชาชาติ ทำให้ไต้หวันจำเป็นต้องสร้างอัตลักษณ์ของตนขึ้นใหม่ในช่วงเวลาต่อไป (1988-2000) ภายในไต้หวันเองก็มีความเปลี่ยนแปลงในกลุ่มบัณฑิตหนุ่มสาวที่ต้องการนิยามวัฒนธรรม ขนบประเพณีและชีวิตประจำวันของไต้หวันว่ามีความเป็นตัวของตัวเอง อันต่างไปจากอัตลักษณ์จีน

ช่วงที่ 2 (1988-2000) เมื่อรองประธานาธิบดี *หลี่เติงฮุย* ก้าวขึ้นมาเป็นผู้นำไต้หวัน เขาได้เปลี่ยนนโยบายของไต้หวัน แทนที่จะเน้นย้ำเรื่องความเป็นรัฐจีนที่ถูกต้องเพียงหนึ่งเดียว เขากลับเปลี่ยนนโยบายเป็นสร้างความเท่าเทียมกันระหว่างไต้หวันกับปักกิ่ง ในฐานะรัฐต่อรัฐ พร้อมกับแสดงเจตน์จำนงในการกลับเข้าสู่องค์การสหประชาชาติ เขากล่าวต่อประชาคมโลกว่าสาธารณรัฐจีนปกครองไต้หวันและหมู่เกาะใกล้เคียง ขณะที่สาธารณรัฐประชาชนจีนปกครองแผ่นดินใหญ่ (Lee, 1999) ท่าทีดังกล่าวนี้ถูกตอบโต้จากรัฐบาลปักกิ่งว่าจีนไม่อาจถูกแบ่งแยกได้ ช่วงเวลาเดียวกันนี้ “งิ้วไต้หวัน” เองก็ถูกสร้างความหมายใหม่ว่าเป็นเอกลักษณ์ของไต้หวัน อันต่างไปจาก “งิ้วปักกิ่ง” ซึ่งแสดงถึงเอกลักษณ์ของจีนแผ่นดินใหญ่ เพื่อแสดงให้เห็นว่าไต้หวันเป็นอิสระต่อจีน และงิ้วถูกใช้ในบทบาททางการเมือง รัฐบาลเป็นผู้สนับสนุนการใช้งิ้วเป็นเครื่องมือเผยแพร่วัฒนธรรมยังที่ต่างๆ รวมถึงการส่งคณะงิ้วไปแสดงในเทศกาลศิลปะที่ปักกิ่งในปี 1990

ช่วงที่ 3 (2000-2008) เมื่อพรรคDDP ชนะการเลือกตั้งในปี 2000 เป็นอันยุติระยะเวลา 55 ปีที่พรรค*กว๋อหมินตั่ง* (KMT) ปกครองไต้หวัน พรรคประชาธิปไตยก้าวหน้า (Democratic Progressive Party, DPP) ของประธานาธิบดี*เฉินสุ่ยเปียน*มีนโยบายแยกตัวเป็นอิสระจากจีน ในเมื่อสาธารณรัฐจีนในยุคก่อนหน้านั้นประสบความล้มเหลวในการสร้างความเท่าเทียมกันกับจีนปักกิ่ง และไต้หวันถูกโดดเดี่ยวจากสังคมโลกมากยิ่งขึ้น ไต้หวันจึงมีความจำเป็นต้องประกอบสร้างความหมายของไต้หวันขึ้นใหม่ จากในยุคประธานาธิบดี*หลี่เติงฮุย*ที่ต้องการสร้าง “อุดมการณ์ประชาธิปไตย” มาเป็น “จีนก็คือจีน ไต้หวันก็คือไต้หวัน”

จะเห็นได้ว่าความหมายของ “ไต้หวัน” และ “งิ้วไต้หวัน” นั้นถูกประกอบสร้างและถูกสร้างใหม่อยู่เสมอ เมื่อสถานการณ์และบริบททางสังคมเปลี่ยน ความหมายของสิ่งต่างๆ ก็เปลี่ยนตามไปด้วย ดังนั้นในการวิจัยชิ้นนี้จึงต้องการจะศึกษาความหมายของงิ้วในประเทศไทยว่าถูกสร้างขึ้นอย่างไร มีการรื้อสร้างและประกอบสร้างความหมายใหม่อย่างไร ความหมายเหล่านี้มีการเปลี่ยนแปลงในแต่ละ

ยุคสมัยอย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่องิ้วผ่านกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรม และเกี่ยวพันกับสถาบันหลักทางสังคมอย่างไรบ้าง

2.4 แนวคิดหน้าที่นิยม (Functionalism)

Auguste Comte นักสังคมวิทยาได้หยิบยืมแนวคิดของชีววิทยาและพัฒนาการของแนวคิดปฏิฐานนิยมของสังคมศาสตร์ มาสร้างความสอดคล้องกันระหว่างอวัยวะมนุษย์ (individual organism) ของชีววิทยา และองคาพยพของสังคม (social organism) ของสังคมวิทยา

ขณะที่ Herbert Spencer ก็เปรียบเทียบความเหมือนระหว่างอวัยวะกับสังคมว่าทั้งสองอย่างมีความเหมือนกันในแง่ความเป็นระบบ โครงสร้างย่อยๆ ของทั้ง 2 นี้มีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันไป โดยมีเป้าหมายสูงสุดเพื่อผดุงรักษาระบบทั้งหมดของชีวิต นอกจากนี้ระบบย่อยของทั้งอวัยวะ (organics) ในตัวมนุษย์ และอภิอวัยวะ (superorganic) ในสังคมต่างก็ต้องพึ่งพิงอิงกัน แต่กระนั้นแล้วระบบทั้ง 2 แบบก็มีความแตกต่างกัน โดยลักษณะการติดต่อกันระหว่างระบบย่อยของสังคมนั้นเป็นการติดต่อโดยใช้ระบบสัญลักษณ์มากกว่า ขณะที่ระบบอวัยวะมนุษย์นั้นเน้นที่การติดต่อกันทางกายภาพ (Turner, 2013). แนวคิดหน้าที่นิยมมีปรัชญาเสรีนิยม (Liberalism) สนับสนุนอยู่เบื้องหลัง ด้วยความที่ปรัชญาเสรีนิยมเชื่อเรื่องเสรีภาพและความเท่าเทียมกัน ไม่มีใครมีอภิสิทธิ์เหนือคนอื่น แนวคิดนี้ถือว่าสังคมก็เหมือนกับร่างกายมนุษย์ซึ่งประกอบด้วยระบบย่อยๆ จำนวนมาก ระบบเหล่านี้ต่างมีความสัมพันธ์กันแบบเท่าเทียม เมื่อระบบใดระบบหนึ่งมีปัญหา ก็จะทำให้ระบบใหญ่หรือร่างกายเสียสมดุล องค์ประกอบย่อยของระบบจะช่วยกันทำหน้าที่เพื่อทำให้ระบบใหญ่กลับสู่สภาวะสมดุลอีกครั้ง หากระบบย่อยทำหน้าที่ได้ดี ระบบใหญ่ก็จะมีเสถียรภาพ

สังคมเองก็เป็นเช่นเดียวกับร่างกายมนุษย์ แต่ละสถาบันทางสังคมมีหน้าที่สร้างเสถียรภาพให้ระบบสมดุล จึงต้องมีการแบ่งงานกันทำ แต่หากสถาบันสังคมใดไม่อาจทำหน้าที่ทางสังคมบางอย่างได้ สถาบันอื่นก็จะปรับตัวเพื่อทำหน้าที่แทน หรือในทางตรงกันข้าม หากมีสถาบันสังคมอื่นมาแย่งทำหน้าที่ ก็อาจทำให้สถาบันสังคมที่เคยทำหน้าที่ดังกล่าวในอดีตต้องปรับตัวเปลี่ยนไปทำหน้าที่อื่นแทน ทั้งหมดนี้ล้วนมีเป้าหมายเพื่อให้สังคมมีเสถียรภาพ

เมื่อถึงช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 A.R. Radcliffe-Brown มองสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมอย่างเช่น กฎระเบียบ เครือญาติ และพิธีกรรมทางศาสนาว่าเป็นสิ่งซึ่งอธิบายได้จากโครงสร้างทางสังคม โครงสร้างสังคมนี้ต้องการความสามัคคีพร้อมเพรียงและการบูรณาการ เขาเห็นว่าความต้องการขั้นพื้นฐานของสังคมเป็นเรื่องของการบูรณาการระหว่างระบบต่างๆ แล้ววิเคราะห์ว่าส่วนต่างๆ ของระบบนี้จะบรรลุความต้องการได้อย่างไร

นักคิดคนสำคัญอีกคนในช่วงเวลาเดียวกันนี้ก็คือ Bronislaw Malinowski (1884-1942) นักมานุษยวิทยาชาวโปแลนด์ได้ออกไปศึกษาวิจัยที่เกาะโทรเบรียน ในหมู่เกาะทะเลใต้ และพบว่าวัฒนธรรมทุกอย่างของชาวเกาะทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการของสมาชิกของสังคม เขาอธิบายว่าวัฒนธรรมของสังคมนั้นถูกสร้างขึ้นมาอย่างเป็นระบบ และทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการของสมาชิกในสังคม

Malinowski เห็นว่าระบบมี 3 ระดับคือ ระบบทางชีววิทยา และบบโครงสร้าง-สังคม และระบบสัญลักษณ์ ในแต่ละระดับเราจะเห็นความต้องการพื้นฐานหรือความจำเป็นที่จะอยู่รอด (survival requisite) ได้จากการมีสุขภาพดี ความมั่นคงของสังคม และความเป็นเอกภาพทางวัฒนธรรม โดยระบบชีววิทยานั้นอยู่ที่พื้นฐาน ระบบโครงสร้าง-สังคมอยู่ถัดขึ้นมา ขณะที่ระบบสัญลักษณ์อยู่ขั้นสูงสุด นอกจากนี้เขายังเชื่อว่าการบรรลุความต้องการของระบบหนึ่งจะส่งผลถึงการบรรลุเป้าหมายของระดับต่อไป

ในการวิเคราะห์ระดับระบบโครงสร้าง Malinowski เห็นว่าการวิเคราะห์สถาบันเป็นเรื่องสำคัญ สำหรับเขาแล้วเห็นว่าสถาบันทำให้เห็นว่ากิจกรรมต่างๆ ถูกจัดตั้งขึ้นเพื่อเป้าหมายในการบรรลุความต้องการ ทุกสถาบันนั้นต่างก็มี “องค์ประกอบ” ที่เป็นสากลที่นำมาใช้เปรียบเทียบกับสถาบันที่มีความแตกต่างกันได้ สำหรับเขาแล้วองค์ประกอบที่เป็นสากลนี้คือ (Turner, 2013)

1) Personnel ผู้เข้าร่วมสถาบันนั้นเป็นใคร และมีจำนวนเท่าไร
2) Character สถาบันนั้นมีเป้าหมายอะไร และเป้าหมายที่ประกาศออกมาคืออะไร
3) Norms ปทัสถานที่เป็นกุญแจสำคัญของสถาบันคืออะไร
4) Material apparatus เครื่องมือและเครื่องอำนวยความสะดวกที่ใช้ในการจัดตั้งและวางระเบียบ เพื่อบรรลุเป้าหมายคืออะไร
5) Activity กิจกรรมของสถาบันคืออะไร ใครเป็นคนทำอะไร
6) Function สถาบันนั้นได้สร้างแบบแผนอะไรสำหรับการบรรลุผลของสถาบัน

เมื่องถึงปลายทศวรรษ 1950 Talcott Parsons สนใจเรื่องปฏิสัมพันธ์ระหว่างระบบทั้ง 4 อย่าง อันได้แก่ วัฒนธรรม โครงสร้าง-สังคม บุคลิกภาพ และอวัยวะ Parsons เชื่อว่าระบบเหล่านี้เป็นตัวเติมเต็มซึ่งกันและกัน เขาค้นพบปฏิสัมพันธ์ระหว่างระบบย่อยทั้ง 4 ซึ่งมีการควบคุมข้อมูลเป็นลำดับขั้น กล่าวคือ วัฒนธรรมเป็นตัวขีดวงระบบสังคม และระบบสังคมก็จะควบคกุมระบบบุคลิกภาพ และบุคลิกภาพก็จะควบคุมระบบอวัยวะอีกชั้นหนึ่ง อธิบายอีกอย่างหนึ่งก็คือ ทิศทางของค่านิยมทางวัฒนธรรมจะเป็นตัวจำกัดขอบเขตปทัสถานของระบบสังคม และปทัสถานเหล่านี้จะแปรเป็นความ

คาดหวังต่อการแสดงบทบาทของผู้เกี่ยวข้อง ซึ่งจะกรอบขอบเขตกระบวนการตัดสินใจของระบบบุคลิกภาพ ส่วนลักษณะของระบบบุคลิกภาพก็จะจำกัดวงกระบวนการชีวเคมีในระบบอวัยวะ

Niklas Luhmann ได้สร้างแนวคิดเรื่องหน้าที่นิยมเชิงระบบ (Systems Functionalism) เขาเน้นที่ความสัมพันธ์ของระบบกับสิ่งแวดล้อมและกลไลที่ใช้เพื่อลดความซับซ้อนของมัน ระบบทั้งปวงล้วนมีพื้นฐานจากการสื่อสารระหว่างผู้เกี่ยวข้องทั้งปวง ระบบถูกสร้างขึ้นจากการสื่อสาร สื่อต่างชนิดกันถูกนำมาใช้กับระบบที่แตกต่างกัน เช่น ระบบเศรษฐกิจใช้เงินเป็นสื่อกลางสำคัญในการสื่อสาร โดยมีกฎต่างๆ เกี่ยวกับเงิน เช่น การจ่ายเงินในจำนวนที่กำหนด และงานที่กำหนดสำหรับเงินจำนวนนั้น รวมไปถึงอัตราแลกเปลี่ยนระหว่างเงินตราสกุลต่างๆ ฯลฯ เช่นเดียวกับที่อำนาจเป็นสื่อกลางในการสื่อสารของเรื่องทางการเมือง ความรักเป็นสื่อกลางในครอบครัว เป็นต้น

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในช่วงทศวรรษ 1950 ทฤษฎีหน้าที่นิยมก็ถูกนำมาใช้ในแวดวงการสื่อสาร ในฐานะผู้ชนะสงคราม ทำให้สังคมอเมริกาประสบความเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาย ผู้คนในเมืองมีชีวิตที่สะดวกสบายและเป็นอิสระ ทำให้ระบบสังคม เศรษฐกิจ และเทคโนโลยี มีขนาดใหญ่และมีความซับซ้อนมากขึ้น ถนนซุเปอร์ไฮเวย์เชื่อมเมืองต่างๆ เข้าด้วยกัน ผู้คนอพยพเข้าเมือง สื่อโทรทัศน์เฟื่องฟู วิทยุทรานซิสเตอร์ถือกำเนิดขึ้น ทำให้สามารถพกพาไปไหนมาไหนได้ ธุรกิจโฆษณาได้รับความนิยม วัฒนธรรมวัยรุ่นถือกำเนิดขึ้นมากมาย คนผิวสีส่งเสียงกู่ร้องเรียกหาสิทธิและเสรีภาพของตนเอง ฯลฯ เหตุการณ์เหล่านี้ต่างก็มีหน้าที่ร่วมกันในการสรรค์สร้างประเทศอเมริกา จึงมีความจำเป็นที่จะต้องพัฒนาทฤษฎีสื่อสารมวลชนเพื่ออธิบายบทบาทของสื่อในการทำให้ระบบเดินหน้าไปได้ (Baran and Davis, 2009)

ทฤษฎีหน้าที่นิยมเข้ามาสู่บริบทของการศึกษาสื่อมวลชนในช่วงเวลาที่เชื่อกันว่าสื่อมีอิทธิพลต่อสังคมอย่างจำกัด โดยสมาชิกของสังคมก็เปรียบได้กับเซลล์และสถาบันก็เหมือนระบบอวัยวะที่ทำหน้าที่บำรุงรักษาระบบให้คงอยู่ต่อไปได้ สื่อมวลชนนั้นมีอิทธิพลต่อสังคมอย่างไม่มีใครปฏิเสธได้ แต่ผลกระทบนั้นก็มีจำกัด เนื่องจากนอกจากสถาบันสื่อมวลชนแล้วก็ยังมีส่วนอื่นๆ ของระบบที่ทำหน้าที่ด้วยเช่นกัน

Robert Merton นั้นเห็นว่าสังคมคือ “ระบบที่สมดุล” สังคมประกอบด้วยชุดกิจกรรมที่มีความซับซ้อนและมีปฏิสัมพันธ์กัน แต่ละส่วนล้วนสนับสนุนส่วนอื่น รูปแบบของกิจกรรมทางสังคมทุกอย่างกำลังแสดงบทบาทอย่างหนึ่งอย่างใดเพื่อบำรุงรักษาระบบใหญ่ สิ่งใดที่เป็นระบบได้ สิ่งนั้นต้องมีการติดตั้งกลไกภายในเพื่อจัดการดำเนินงานของระบบได้ด้วยตัวเอง เรียกว่าระบบควบคุมตนเอง (self-regulation system) หรือระบบบำรุงรักษาตนเอง (self-maintenance system) แม้ว่าสมาชิกในระบบจะเปลี่ยนไป แต่ความเป็นระบบยังคงอยู่ การเข้าสู่ภาวะสมดุลเกิดขึ้นได้เมื่อกิจกรรมทางสังคมทุกรูปแบบต่างแสดงบทบาทอย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อธำรงรักษาระบบทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม เราต้องแยกแยะระหว่างบทบาทที่สังคมคาดหวังหรือมอบหมายเอาไว้ (Expected function) กับบทบาทที่ทำงานจริง (Real function) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) และบางครั้งสื่อนั้นถูกคาดหวังให้ทำหน้าที่บางอย่าง แต่ผลกลับปรากฏว่าไม่ได้เป็นไปตามที่คาดหวัง (non-function) หรือผลออกมากลายเป็นลบ (dysfunction) นอกจากนี้ Merton ยังแบ่งหน้าที่ได้ดังนี้

1) หน้าที่ที่เปิดเผย (manifest function) หรือหน้าที่ที่ทำให้เกิดผลโดยความตั้งใจซึ่งสามารถสังเกตเห็นได้

2) หน้าที่ซ่อนเร้น (latent function) หรือหน้าที่ที่ผลที่ตามมานั้นเกิดจากความไม่ตั้งใจซึ่งสังเกตเห็นได้ยาก

ในปี 1959 Charles Wright ได้กล่าวถึง Lasswell นักรัฐศาสตร์ผู้บุกเบิกงานวิจัยการสื่อสารมวลชน ซึ่งระบุถึงกิจกรรม 3 แบบของผู้เชี่ยวชาญการสื่อสาร และเขาได้เพิ่มหน้าที่ด้านที่ 4 ดังนี้ (Wright, 1964)

1) สอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม (Surveillance) คือการแจ้งและจัดการข่าว สื่อจะเตือนเราถึงอันตรายที่อาจคาดการณ์ได้ เช่น สภาพอากาศเลวร้าย นอกจากนี้ยังรวมถึงข่าวที่สื่อให้ความสำคัญกับเศรษฐกิจ สาธารณชน และสังคม เช่น รายงานตลาดหุ้น รายงานการจารจร ฯลฯ การทำหน้าที่นี้อาจทำให้เกิดผลเป็นลบ โดยอาจทำให้ฝูงชนตื่นกลัวกับภัยของสังคม

2) สร้างความยึดเหนี่ยวของแต่ละส่วนในสังคม (Correlation) หน้าที่ด้านนี้ช่วยสนับสนุนปทัสถานทางสังคมและบำรุงรักษาความเห็นพ้องกัน อย่างไรก็ตาม หน้าที่ด้านนี้อาจกลายเป็นลบ (dysfunction) ได้เมื่อสื่อขยายความเป็น stereotype การทำตามๆ กัน การขัดขวางแนวความคิดใหม่ๆ การไม่ใส่ใจต่อการวิพากษ์วิจารณ์ รวมถึงละเลยความคิดเห็นส่วนน้อย

3) ถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น (Transmission) เป็นหน้าที่ด้านการสื่อสารข้อมูล ค่านิยม ปทัสถาน จากรุ่นหนึ่งส่งต่อไปยังรุ่นต่อไป หรือจากสมาชิกดั้งเดิมไปสู่สมาชิกใหม่ เป็นการทำให้ปัจเจกบุคคลเข้ามาอยู่ในสังคม โดยผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม ก่อนที่จะเข้าสู่ระบบการศึกษา และภายหลังการศึกษาตามระบบสิ้นสุดลง

4) สร้างความบันเทิง (Entertainment) คือการนำเสนอวัฒนธรรมมวลชนจำนวนนับไม่ถ้วน ความบันเทิงในที่นี้มีความหมายกว้างขวาง อาจเป็นเรื่องของการสร้างอารมณ์ขัน ทำให้เกิดความผ่อนคลาย เป็นต้น อย่างไรก็ตามการทำหน้าที่นี้อาจทำให้เกิดผลเป็นลบ โดยการทำให้สาธารณชนมีรสนิยมที่ตกต่ำลง

2.4.1 หน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน

กาญจนา แก้วเทพ (2549 : 446) กล่าวถึงข้อเด่นของสื่อพื้นบ้าน ดังนี้

1) มีลักษณะใกล้ชิดประชาชน จึงง่ายต่อการเข้าถึงและทำความเข้าใจ

2) สามารถแสดงออกทางอารมณ์ได้อย่างเต็มที่ เพราะเป็นการสื่อสารระหว่างบุคคล ผู้ชมมีส่วนร่วมได้

3) สามารถดัดแปลงให้เข้ากับแต่ละท้องถิ่นได้

4) ใช้ภาษาท้องถิ่น

5) สามารถปรับตัวให้เข้ากับเนื้อหาใหม่ๆ ได้

6) มีราคาถูกหรืออาจไม่เสียค่าใช้จ่ายเลย

7) ประชาชนคุ้นเคยจึงเป็นที่รักใคร่และชื่นชอบของคนทุกเพศทุกวัย

นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านว่าประกอบไปด้วย

1) ให้ความบันเทิง เป็นหน้าที่หลักของสื่อพื้นบ้าน ลักษณะความบันเทิงเช่น ผ่อนคลายอารมณ์ สร้างอารมณ์ขัน

2) แจ้งข่าวสาร โดยการนำข่าวสารที่ต้องการแจ้งมาเติมลงในสื่อ

3) ให้การศึกษา เนื้อหาของหน้าที่ด้านนี้กินความตั้งแต่สอนเรื่องการทำมาหากิน การรักษาความปลอดภัยนีวิต การปฏิบัติตามระเบียบสังคม รวมถึงการอบรมด้านจริยธรรม

4) วิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ หน้าที่ด้านนี้เป็นเสน่ห์ของสื่อพื้นบ้านให้ชาวบ้านที่ไม่พึงพอใจสภาพที่เป็นอยู่ได้ระบายความไม่พอใจดังกล่าว ซึ่งหน้าที่นี้อาจขาดหายไปจากสื่อมวลชนหากเป็นสังคมที่มีการควบคุมสื่ออย่างเข้มงวด

5) ประสานความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม คลี่คลายความขัดแย้ง โดยทำหน้าที่สร้างความเป็นส่วนรวม (Collectivity) ระหว่างกลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมย่อยแตกต่างกัน

6) สร้างอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน (Collective identity) เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเป็นเรื่องเฉพาะตัวของท้องถิ่น ดังนั้นการสร้างอัตลักษณ์ร่วมของชุมชนจึงเหมือนระบบสัญลักษณ์ร่วมของสังคมที่แสดงเอกลักษณ์เฉพาะตัว

7) ทบทวนชีวิต (Reflection of life) การเปิดรับสื่อพื้นบ้านเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้นำมาไตร่ตรองเปรียบเทียบกับสภาพชีวิตของตนเอง

8) ระบายสัญชาตญาณของมนุษย์ โดยที่สื่อพ้นบ้านนั้นยอมรับในสัญชาตญาณต่างๆ ของมนุษย์ เช่น เรื่องเพศ ความก้าวร้าว และเห็นว่าต้องหาช่องทางระบายที่เหมาะสมให้สัญชาตญาณเหล่านี้ได้แสดงออก

9) พัฒนาภูมิปัญญา เช่น ปริศนาคำทาย สื่อพื้นบ้านบางประเภทมีหน้าที่คล้ายกับการให้การศึกษานอกระบบ เพื่อลับสมองผู้รับสารโดยเฉพาะ เช่น ปริศนาคำทายต่างๆ

10) สร้างจิตสำนึกทางการเมือง โดยเนื้อหาของสื่อพื้นบ้านมักมีการสอดแทรกการสร้างจิตสำนึกทางการเมืองให้แก่ผู้รับสารอยู่เสมอ พอได้มากในหนังตะลุง ค่าวซอ ลำตัด เป็นต้น

งิ้วแต้จิ๋วหรืองิ้วท้องถิ่นต่างๆ ในประเทศจีนเป็นสื่อพื้นบ้าน แต่สำหรับในประเทศไทยซึ่งไม่มีท้องถิ่นแต้จิ๋ว จึงไม่อาจเรียกว่างิ้วเป็นสื่อพื้นบ้าน ไม่ว่าจะเป็นท้องถิ่นใด เพราะงิ้วแต้จิ๋วเป็นสื่อสารกาแรสดงสำหรับชุมชนท้องถิ่นใดๆ ก็ตามที่มีคนแต้จิ๋วอาศัยอยู่ อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าเราสามารถนำกรอบแนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านมาใช้ศึกษาการทำหน้าที่ของงิ้วได้

ในการสร้างกรอบแนวคิดสำหรับการศึกษาเรื่องหน้าที่ของงิ้วในสังคมไทยนั้น ผู้วิจัยได้นำเอาหน้าที่พื้นฐานของสื่อมวลชนตามแนวคิดของ Lasswell และWright และแนวคิดเรื่องหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านตามแนวคิดของ กาญจนา แก้วเทพ มาใช้ นอกจากนี้ยังนำแนวคิดของ Malinowski ที่ให้ความสำคัญกับสถาบันต่างๆ ของสังคมซึ่งทำหน้าที่เป็นระบบย่อยๆ โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านมาจัดหมวดหมู่เข้าตามลักษณะหน้าที่ที่ไปสัมพันธ์กับสถาบันสังคมต่างๆ ดังนี้

1. หน้าที่เกี่ยวกับชุมชนและสังคม

-การสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม

-การสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน

-การถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น

-การประสานความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม คลี่คลายความขัดแย้ง

-การทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม

-การแจ้งข่าวสาร

2. หน้าที่เกี่ยวกับความบันเทิง

-การให้ความบันเทิง

-การระบายสัญชาตญาณของมนุษย์

3. หน้าที่เกี่ยวกับการศึกษา

-การให้การศึกษา

-การพัฒนาภูมิปัญญา

4. หน้าที่เกี่ยวกับการเมืองการปกครอง

-การวิพากษ์วิจารณ์สังคม และต่อต้านผู้มีอำนาจ

-การสร้างจิตสำนึกทางการเมือง

สำหรับการศึกษาเรื่องหน้าที่ของงิ้วนั้น พบการศึกษาเรื่องบทบาทหน้าที่ของงิ้วปักกิ่งในประเทศจีน Philip H. Chang (1975) ใช้การวิเคราะห์ตัวแปรในการศึกษาหน้าที่ของงิ้วปักกิ่งทั้งแบบตามขนบและงิ้วปฏิวัติ ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า งิ้วแบบขนบนั้นได้ดำรงบทบาทด้านความปลอดภัยของครอบครัว โดยเน้นที่ความสำคัญของความสมัครสมานในครอบครัว และความมั่นคงปลอดภัยของชาติ ขณะที่งิ้วปฏิวัติได้ดำรงบทบาทด้านการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ขณะที่บทบาทการสร้างอุดมการณ์เรื่องความจงรักภักดีปรากฏในงิ้วทั้งสองแบบ แต่เป็นความจงรักภักดีที่มีลักษณะแตกต่างกันไป ท้ายที่สุดผู้วิจัยได้สรุปว่าในประเทศจีน งิ้วถือเป็นส่วนสำคัญในการขัดเกลาทางสังคม

สำหรับการวิจัยครั้งนี้ จะศึกษาว่างิ้วในประเทศไทยได้ทำหน้าที่เหมือนหรือต่างจากงิ้วในจีน และสอดคล้องกับบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในไทยอย่างไร

2.4.2 หน้าที่นิยมแบบมีพลวัต (Dynamic Functionalism)

การศึกษาหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในมุมมองนี้ คือการเพิ่มมิติด้านเวลาและประเภทของบทบาทหน้าที่ โดยศึกษาความเปลี่ยนแปลงของบทบาทหน้าที่เมื่อผ่านกาลเวลา นอกจากนี้ยังสนใจว่าหน้าที่ที่เปลี่ยนแปลงนี้มีความสำคัญเพียงใด ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกี่ยวข้องกับปัจจัยอะไรบ้าง

เมื่อมองจากแง่มุมนี้ เราสามารถจำแนกบทบาทหน้าที่สื่อได้เป็น 4 ประเภท คือ หน้าที่สืบเนื่อง หน้าที่หายไป หน้าที่คลี่คลาย และ หน้าที่ใหม่ (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2554) อย่างไรก็ตาม จากการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าในหน้าที่แต่ละแบบนี้ยังมีรายละเอียดแยกย่อยลงไปในมิติของลักษณะ ขนาด และทิศทางของความเปลี่ยนแปลง ซึ่งสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. หน้าที่สืบเนื่อง คือ หน้าที่ที่สืบทอดจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีทิศทางการสืบทอดสองลักษณะ ได้แก่

    - การสืบเนื่องอย่างไม่ขาดตอน คือ หน้าที่ที่สืบทอดมาจากอดีตอย่างไม่มีการขาดช่วงขาดตอน เช่น ขนิษฐา นิลผึ้ง (2549) พบว่างานปูนปั้นเมืองเพชรมีหน้าที่ในการเป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลด้านอารยธรรม และเป็นหลักฐานทางโบราณคดีมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้จะพยายามหาคำตอบว่าหน้าที่ของงิ้วที่สืบเนื่องมาได้อย่างไม่ขาดตอนนั้นมีอะไรเป็นสาเหตุสำคัญ

    - การรื้อฟื้น คือ หน้าที่ที่เคยมีในอดีต แต่ได้สูญหายหรือเสื่อมลงไปในช่วงเวลาหนึ่ง หลังจากนั้นได้มีความพยายามที่จะรื้อฟื้นบทบาทหน้าที่นี้ขึ้นมาใหม่ เช่น จากการศึกษาเรื่องสื่อพิธีกรรมแซงซะนาม ของ ณฐมน บัวพรมมี (2550) จะเห็นได้ว่าสื่อพิธีกรรมแซงซะนามเคยมีหน้าที่สำคัญในการสร้างอัตลักษณ์แบบชุมชนนับถือผีอย่างเด่นชัด แต่ต่อมาหน้าที่นี้ได้ลดความสำคัญลงไป ก่อนที่จะมีปัจจัยภายนอกเข้ามารื้อฟื้น จนทำให้ในปัจจุบันสามารถสืบทอดหน้าที่นี้ได้ นอกจากนี้ในงานวิจัยชิ้นเดียวกันนี้ยังชี้ให้เห็นว่าหน้าที่อื่นของสื่อพิธีกรรมแซงซะนาม อย่างเช่นหน้าที่ในการสร้างความสามัคคี และหน้าที่ในการสร้างเอกภาพ ต่างก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน สำหรับการศึกษาในครั้งนี้จะพิจารณาว่าหากปรากฏหน้าที่ชนิดนี้แล้ว ใครเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการรื้อฟื้น ระหว่างบุคลากรงิ้วหรือปัจจัยภายนอก และต้องการรื้อฟื้นด้วยเหตุผลใด

2. หน้าที่หายไป คือ หน้าที่ที่หายไปของสื่อนั้น อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงของสังคม ไม่ว่าจะในระดับกระบวนทัศน์ สถาบันทางสังคม และวิถีชีวิต ในงานวิจัยนี้จะศึกษาว่าหน้าที่ดังกล่าวนั้นหายไปตั้งแต่ช่วงเวลาใด สาเหตุของการสูญหายนั้นเกี่ยวข้องกับปัจจัยใด และมีความพยายามที่จะรื้อฟื้นหน้าที่นี้ขึ้นมาใหม่หรือไม่ โดยผู้อยู่ในแวดวงงิ้วนั้นเองหรือเป็นปัจจัยภายนอก และสาเหตุของความล้มเหลวในการรื้อฟื้น

3. หน้าที่คลี่คลาย คือ หน้าที่ที่มีการขยับตัว มีการปรับประยุกต์ แต่ก็มีบางอย่างที่อิงอยู่กับของเดิม ทิศทางการคลี่คลายตัวมีดังนี้

    - การลดขนาดลง เช่น จากการศึกษาเรื่องโนรา ของ เธียรชัย อิศรเดช และคณะ (2547) พบว่าหน้าที่ควบคุมความประพฤติเป็นหน้าที่คลี่คลายที่มีลักษณะลดขนาดลง กล่าวคือ แต่เดิมโนราสามารถควบคุมความประพฤติได้ในระดับชุมชน แต่ปัจจุบันเหลือเพียงในกลุ่มศิลปินเท่านั้น

- การเพิ่มขนาดขึ้น เช่น ในการศึกษาเรื่องลิเกฮูลู ของ ศรัณยา สินสมรส (2546) พบว่าลิเกฮูลูมีหน้าที่ด้านการให้ข้อมูลข่าวสาร ให้การศึกษาเพิ่มมากขึ้น สืบเนื่องจากหน่วยงานรัฐเห็นศักยภาพของลิเกฮูลูในฐานะสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาชุมชน ดังนั้นจึงส่งเสริมด้านการให้การศึกษาจากเดิมเป็นเพียงด้านจริยธรรม ก็ได้ขยายขอบเขตมาเป็นความรู้ด้านต่างๆ มากมาย

- การปรับประยุกต์หรือการผสมผสาน เช่น ในการศึกษาเรื่องลิเกฮูลู ของ ศรัณยา สินสมรส (2546) พบว่าหน้าที่ด้านการประสานความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มต่างๆ นั้น แต่เดิมหมายรวมถึงเฉพาะกลุ่มคนที่พูดภาษามลายูเท่านั้น เนื่องจากใช้เพียงภาษามลายูถิ่นในการแสดง แต่ปัจจุบันบางคณะได้ใช้ภาษาไทยในการแสดงผสมกับภาษามลายูถิ่น

4. หน้าที่เพิ่มใหม่ คือ หน้าที่ที่สื่อนั้นไม่เคยแสดงบทบาทมาก่อน เช่น โนรามีบทบาทหน้าที่ใหม่คือการเป็นเครื่องเสริมบารมีทางการเมืองของนักการเมือง (เธียรชัย อิศรเดช และคณะ, 2547) โดยอาจเนื่องมาจากสังคมเกิดความเปลี่ยนแปลงจนระบบอื่นของสังคมที่เคยทำหน้าที่ดังกล่าวไม่อาจรักษาหน้าที่นี้ไว้ได้ หรือทำหน้าที่ได้ไม่ดีพอ จึงทำให้ระบบอื่นต้องทำหน้าที่นี้แทน สิ่งที่น่าสนใจก็คือ เหตุใดก่อนหน้านี้ สื่อจึงไม่ทำหน้าที่นั้น เป็นเพราะสังคมไม่เคยตระหนัก ไม่เคยมีมโนทัศน์เกี่ยวกับหน้าที่ดังกล่าว หรือเป็นเพราะมีระบบอื่นทำหน้าที่นี้อยู่ก่อนแล้ว

   - หน้าที่ใหม่ของสังคมหรือชุมชน
   - หน้าที่แทนที่ระบบอื่น

     - หน้าที่เสริมระบบอื่น เช่น การสวดสรภัญญะมีหน้าที่ใหม่คือ การส่งเสริมการแสดงออกอย่างสร้างสรรค์และสร้างเสริมจินตนาการ (มโณรส จันทร์พิทักษ์, 2550) ซึ่งหน้าที่ดังกล่าวนี้ไม่ใช่เรื่องใหม่ของสังคม และการสวดสรภัญญะก็ไม่ได้ทำหน้าที่นี้แทนสื่อพิธีกรรมหรือระบบอื่น แต่เสมือนเป็นการเพิ่มช่องทางให้เด็กๆ มีเวทีการแสดงออกมาขึ้น ด้วยรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะบางอย่างที่ต่างจากสื่ออื่น ซึ่งแป็นการแสดงออกในเรื่องทางโลกย์

การมองความเป็นพลวัตของหน้าที่สื่อนี้ อาจมองได้ทั้งระดับปัจเจกบุคคล ระดับกลุ่มหรือหมู่คณะ ระดับชุมชน และระดับสังคม เป็นต้น ภัททิรา วิริยะสกุลธรณ์ (2551) ศึกษาบทบาทสื่อพิธีกรรมในการอนุรักษ์แม่น้ำป่าสักของชาวไท-ยวน ที่อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี พบว่า หน้าที่ของสื่อพิธีกรรมดังกล่าวในระดับบัจเจกบุคคลได้แก่ หน้าที่ในการสร้างความมั่นคงทางจิตใจ หน้าที่ให้

แนวทางในการดำเนินชีวิต หน้าที่การอบรมบ่มเพาะ หน้าที่สร้างความตระหนักในคุณค่าของสิ่งแวดล้อม หน้าที่เพื่อก่อให้เกิดกิจกรรม ส่วนบทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน ได้แก่ หน้าที่ระดมพลังชุมชน หน้าที่ในการสร้างความสามัคคี หน้าที่ในการเป็นยาสมานแผลชุมชน หน้าที่การแสดงความรู้สึกร่วมกัน หน้าที่เป็นคลังเก็บความรู้ หน้าที่สร้างการมีส่วนร่วม หน้าที่ในการผสานแนวคิด หน้าที่ในขยายข้อจำกัดของสื่อ ขณะที่บทบาทหน้าที่ระดับสังคม ได้แก่ หน้าที่ในการสร้างเครือข่าย-ภายในและภายนอกชุมชน

สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ใช้แนวคิดหน้าที่นิยมเพื่อวิเคราะห์การทำหน้าที่ของงิ้วในฐานะที่เป็นสื่อการแสดงชนิดหนึ่ง ว่ามีความเหมือนหรือต่างจากหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน นอกจากนี้แนวคิดหน้าที่นิยมแบบมีพลวัตจะช่วยให้เข้าใจว่า สื่อการแสดงที่ดำรงอยู่ในสังคมไทยมา 3-4 ศตวรรษอย่างงิ้วนั้นมีการเปลี่ยนแปลงหน้าที่บ้างหรือไม่ และการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับการข้ามพ้นวัฒนธรรมอย่างไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย” นี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ใช้การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การวิเคราะห์เอกสาร และการวิเคราะห์เนื้อหา เป็นเครื่องมือการวิจัย โดยมีระเบียบวิธีวิจัยดังต่อไปนี้

3.1 กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้แหล่งข้อมูลอันประกอบไปด้วย แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล แหล่งข้อมูลที่เป็นการแสดง และแหล่งข้อมูลที่เป็นเอกสาร

3.1.1 แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล

3.1.1.1 กลุ่มผู้สร้างสรรค์

ผู้วิจัยเน้นการศึกษาจากนักแสดง เจ้าของคณะหรือผู้ริเริ่มให้มีการแสดง ผู้ฝึกสอน เป็นต้น โดยผู้วิจัยแบ่งงิ้วเป็น 3 ประเภท ได้แก่ งิ้วแบบขนบ งิ้วไทย (งิ้วไทย) และงิ้วการเมือง โดยแต่ละประเภทนั้น ผู้วิจัยเลือกศึกษาดังนี้

1) งิ้วแบบขนบ เลือกศึกษาจากคณะงิ้วไช้ยงฮง ไช้ป้อฮง แซลั่งเง็กเล่าชุง โดยศึกษาเชิงลึกจากคณะไช้ยงฮง เนื่องจากจากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นจากผู้ชมงิ้วขาประจำของแต่ละคณะ พบว่านอกเหนือจากคณะงิ้วที่ตนเองติดตามเป็นประจำแล้ว พวกเขาเห็นว่าไช้ยงฮงเป็นคณะที่มีคุณภาพสูงสุดในปัจจุบัน

2) งิ้วไทย เลือกศึกษาจากการสร้างสรรค์ของอำพัน เจริญสุขลาภ หรือบางครั้งใช้ชื่อว่า “คณะเม้ง ป.ปลา” เนื่องจากเป็นผู้ริเริ่มแนวทางของงิ้วไทยในยุคปัจจุบัน

3) งิ้วการเมือง เลือกศึกษาจากผู้สร้างสรรค์งิ้วในการชุมนุมของกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย และกลุ่ม คณะกรรมการประชาชนเพื่อการเปลี่ยนแปลงประเทศไทยให้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์อันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข (กปปส.)

3.1.1.2 กลุ่มผู้ชม

- ผู้ชมงิ้วทุกประเภท โดยเน้นที่เขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล

3.1.2 แหล่งข้อมูลที่เป็นการแสดง

ผู้วิจัยเลือกศึกษาข้อมูลที่เป็นการแสดงจากหลายรูปแบบ ทั้งการแสดงสด บันทึกการแสดงทางอินเทอร์เน็ต และดีวีดี โดยศึกษาจากงิ้วทุกประเภท

3.1.3 แหล่งข้อมูลที่เป็นเอกสาร

3.1.3.1 งานวิจัย บทความ บันทึก พงศาวดาร สูจิบัตรการแสดง เว็บไซต์ เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงิ้ว และประเด็นที่เกี่ยวข้องกับภาษาจีน คนไทยเชื้อสายจีน และความเป็นจีน เป็นต้น

3.1.3.2 บทละครงิ้ว

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร เป็นการศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ เพื่อให้เห็นภาพพัฒนาการของความหมาย บทบาทหน้าที่ และการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน

2. ผู้วิจัยสังเกตการณ์ภาคสนามจากการแสดงงิ้วทั้งงิ้วแบบขนบ งิ้วไทย และงิ้วการเมือง ที่มีการจัดแสดงในปัจจุบัน

3. ผู้วิจัยสัมภาษณ์นักวิชาชีพด้านงิ้วและผู้ชมงิ้วทุกชนิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.3.1 การวิเคราะห์เอกสาร เพื่อตรวจสอบว่าใครเป็นผู้สร้างเอกสารนั้น รวมถึงภูมิหลังและเหตุผลของการสร้างเอกสารนั้น นอกจากนี้การวิเคราะห์เอกสารยังใช้มุมมองเชิงวิพากษ์เพื่อศึกษามิติด้านอำนาจในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว รวมถึงใช้กรอบแนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความจริงทางสังคมเพื่อศึกษาความหมายของงิ้ว ในประเด็นดังนี้

<u>ความหมายของงิ้ว</u>

- สังคมไทยให้ความหมายต่องิ้วอย่างไร
- คำว่า “งิ้ว” มีการประกอบสร้าง รื้อสร้าง และสร้างใหม่ อย่างไรบ้าง

- การประกอบสร้าง รื้อสร้าง และสร้างใหม่ของความหมายดังกล่าวเกี่ยวข้องกับความหมายของ “ความเป็นจีน” “คนจีน” “คนไทยเชื้อสายจีน” อย่างไรบ้าง
- การประกอบสร้าง รื้อสร้าง และสร้างใหม่ของความหมายงิ้วนั้นสัมพันธ์กับการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วอย่างไร

<u>หน้าที่ของงิ้ว</u>

- หน้าที่ของงิ้วมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไร และแตกต่างจากการทำหน้าที่ของงิ้วในประเทศจีนอย่างไร
- สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงหน้าที่ และผลที่ตามมาคืออะไร
- การเปลี่ยนแปลงหน้าที่นั้นสัมพันธ์กับการทำหน้าที่ของระบบอื่นอย่างไร

<u>แบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว</u>

- จากประวัติศาสตร์งิ้วในประเทศไทย มีองค์ประกอบใดบ้างที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากขนบเดิม
- ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้นเป็นสิ่งที่รักษาไว้ (แก่น) สิ่งที่มีการปรับเปลี่ยน (กระพี้) หรือว่าเป็นสิ่งที่มักปรับเปลี่ยน (เปลือก)
- งิ้วมีแบบแผนการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างไร

<u>อำนาจในการข้ามพ้นวัฒนธรรม</u>

- การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยมีมโนทัศน์อย่างไร เพื่อครอบงำสื่ออื่นเพื่อให้งิ้วดำรงอยู่ได้ในสังคมไทย หรือด้วยเหตุผลอื่นๆ
- ใครหรือสถาบันใดเป็นผู้มีอำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วดังที่เป็นอยู่
- ในแต่ละช่วงเวลาที่งิ้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในประเทศไทย งิ้วมีความหมายและสถานภาพอย่างไร ความหมายดังกล่าวนั้นมีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร อะไรเป็น

สาเหตุที่ทำให้งิ้วเปลี่ยนสถานภาพไป และการเปลี่ยนสถานภาพนั้นส่งผลกระทบถึงอะไรบ้าง

- มีความจำเป็นอย่างไรที่งิ้วจะต้องผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นในประเทศไทย
- ลำดับขั้นตอนของการใช้อำนาจเพื่อนำงิ้วมาผสมผสาน
- ท่าทีจากฝ่ายต่างๆ ที่มีต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว

3.3.2 การสัมภาษณ์

<u>กลุ่มผู้สร้างสรรค์</u>

- ความเหมือน/ความต่างระหว่างงิ้วแบบขนบกับงิ้วที่ถูกนำมาผสมผสานทางวัฒนธรรม
- ความคิดเห็นต่อการนำงิ้วมาผสมผสานทางวัฒนธรรมในสังคมไทย
- เหตุผลของการสร้างสรรค์งิ้วแบบข้ามพ้นวัฒนธรรม

<u>กลุ่มผู้ชม</u>

- ความคิดเห็นต่องิ้วในปัจจุบัน
- ความคิดเห็นต่อการนำงิ้วมาผสมผสานทางวัฒนธรรมในสังคมไทย
- เหตุผลของการชมงิ้ว
- สิ่งที่ชอบ/ไม่ชอบในงิ้ว
- สื่อบันเทิงอื่นๆ ที่รับชม
- ประเภทของงิ้วที่รับชม
- คณะงิ้วที่ชอบ เหตุผลที่ติดตาม

3.3.3 การสังเกตการณ์ โดยใช้วิธีการบันทึกภาพและเสียง และจดบันทึกการสังเกตการณ์ ผู้วิจัยเลือกสังเกตการณ์ตามนิยามศัพท์ปฏิบัติการและตัวแปรในการวิจัย ด้วยการสังเกตตามแบบ Lofland คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ฉากเหตุการณ์ (Setting) โดยสังเกตว่าในแต่ละสถานการณ์นั้นประกอบไปด้วยใคร ที่ไหน เมื่อไร
- การกระทำ (Act) โดยสังเกตว่าผู้ที่เกี่ยวข้องแต่ละฝ่ายนั้นได้ทำอะไรบ้าง
- วิธีการกระทำ (Activities) โดยสังเกตว่าการกระทำดังกล่าวนั้นเป็นไปด้วยวิธีการอย่างไร
- ความสัมพันธ์ (Relation) โดยสังเกตว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นเรื่องราวระหว่างใครกับใคร ความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นไปในลักษณะใด ใครเป็นฝ่ายเริ่มต้นปฏิสัมพันธ์ก่อน เป็นต้น
- การมีส่วนร่วม (Participate) โดยสังเกตว่าผู้เกี่ยวข้องนั้นมีความสัมพันธ์กับฉากเหตุการณ์ในลักษณะใด เช่น ผู้ชมที่นั่งแถวหน้าเป็นใคร ผู้ชมขาประจำมาตั้งแต่เวลาใด เป็นต้น
- ความหมาย (Meaning) โดยสังเกตว่าเหตุการณ์ดังกล่าวมีความหมายอย่างไร
- เรื่องที่จัดแสดง เพื่ออธิบายว่างิ้วเรื่องใดมีการผลิตซ้ำบ่อยครั้งในไทย และเหตุผลที่ทำให้เรื่องนั้นเป็นที่นิยมในหมู่คนดูงิ้วแต่ละชนิด

3.3.4 การวิเคราะห์ตัวบท จากบันทึกการแสดงและการแสดงสด ในประเด็นดังนี้

- แบบแผนการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในแง่องค์ประกอบ กระบวนการแสดง เป็นต้น
- หน้าที่ของงิ้วจากเนื้อหาการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

หลังจากเก็บรวบรวมข้อมูลตามเครื่องมือที่ใช้แล้ว ผู้วิจัยจะนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์เชิงพรรณนา (Descriptive Analysis) โดยตีความตามกรอบการวิเคราะห์ข้อมูลตามกรอบการวิจัยที่ออกแบบเอาไว้ แล้วหาคำอธิบายจากแนวคิดเรื่องงิ้ว แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม แนวคิดการสร้างความหมาย และแนวคิดบทบาทหน้าที่ มาใช้วิเคราะห์ ทิศทางของข้อมูลที่จะได้รับประกอบไปด้วย

- กระบวนการ ได้แก่ กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมในปัจจุบัน
- ความเปลี่ยนแปลง ได้แก่ ความเปลี่ยนแปลงของความหมายของงิ้ว ความเปลี่ยนแปลงของบทบาทหน้าที่งิ้ว ความเปลี่ยนแปลงของอำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

- แบบแผน ได้แก่ แบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย
- ความสัมพันธ์ ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงความหมายงิ้ว และความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงบทบาทหน้าที่งิ้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

ผลการวิจัย

4.1 การข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงความหมายของงิ้วในประเทศไทย

เนื้อหาส่วนนี้มาจากการวิเคราะห์เอกสารและการสัมภาษณ์เป็นหลัก โดยผู้วิจัยได้จำแนกการเปลี่ยนแปลงความหมายของงิ้วซึ่งสัมพันธ์กับการข้ามพ้นวัฒนธรรม 7 มิติ คือ

1) งิ้วกับความเชื่อทางศาสนา
2) งิ้วกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนัก
3) งิ้วกับความเชื่อมโยงกับประเทศจีน
4) งิ้วกับการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ
5) งิ้วกับการศึกษา
6) งิ้วกับการเมืองการปกครอง
7) งิ้วกับสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศ

4.1.1 งิ้วกับความเชื่อทางศาสนา

สมัยสุโขทัย ชาวจีนเริ่มเข้ามาตั้งบ้านเรือนในบริเวณจังหวัดชายทะเลอันเป็นที่จอดเรือ กระทั่งสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ชาวจีนเข้ามาอยู่จำนวนมากขึ้น เชื่อว่าได้มีการสร้างศาลเจ้าในบริเวณชุมชนชาวจีน (เนตรดาว พละมาตย์ ใน คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2, 2531)

ศาลเจ้าเก่าแก่ที่พบได้ในเมืองไทย อาทิเช่น ศาลเจ้าจี้หนันเมี่ยวของชาวฮกเกี้ยน สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2329 ซึ่ง เจริญ ตันมหาพราน (2547) สันนิษฐานว่าอาจเป็นศาลเจ้าจีนแห่งแรกในกรุงเทพฯ นอกจากนี้ก็มีศาลเจ้าของชาวจีนที่อพยพมาจากแต่ละท้องถิ่นในประเทศจีน เช่น ศาลเจ้าของชาวฮกเกี้ยน ได้แก่ ศาลเจ้าโจวซือกงที่ตลาดน้อย สร้างในปี พ.ศ. 2439 ศาลเจ้าของพวกแคะ ได้แก่ ศาลเจ้าซำในที่ท่าดินแดง สร้างในปี พ.ศ.2390 ศาลเจ้าโรงเกือกที่ซอยวาณิช 2 ตลาดน้อย สร้างในปี พ.ศ. 2440 ศาลเจ้าของชาวแต้จิ๋ว ได้แก่ ศาลเจ้าบ้านหม้อ สร้างในปี พ.ศ. 2359 ศาลเจ้าเก่า (เล่าปุนเถ่ากง) ที่ถนนทรงวาด สร้างในปี พ.ศ. 2411 ศาลเจ้าของชาวไหหลำ ได้แก่ศาลเจ้าแม่ทับทิม ที่สามเสน สร้าง

ในปี พ.ศ. 2384 ศาลเจ้าของชาวกวางตุ้ง คือ ศาลเจ้าสมาคมกวางตุ้ง สร้างในปี พ.ศ. 2423 (ต้วนลี่เซิง และ บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ, 2543 และ พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2546 : 100-107)

สำหรับวัดจีน ก่อนที่จะมีวัดจีนและพระสงฆ์จีนในราชอาณาจักร สมัยกรุงธนบุรีมีเพียงวัดมหายานของญวน คือ วัดทิพยวารีวิหาร ย่านบ้านหม้อ และวัดมงคลสมาคมย่านถนนแปลงนาม เมื่อยังไม่มีวัดจีน พระจีน คนจีนในไทยก็อาศัยวัดญวณและพระญวณในการทำพิธี ขณะที่วัดจีนในไทยเพิ่งมีสมัยรัชกาลที่ 5 คือวัดมังกรกมลาวาศ ต่อมาพระญวณร่อยหรอลงเหลือแต่พระจีน วัดญวณก็เลยกลายเป็นวัดจีน

ศาลเจ้าและวัดเหล่านี้ส่งผลต่อความหมายของงิ้วเป็นอย่างมาก เนื่องจากจุดเริ่มต้นของการนำงิ้วเข้ามาแสดงในไทยนั้นก็สันนิษฐานว่าเข้ามาด้วยเหตุผลของการเข้ามาแสดงที่ศาลเจ้า (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526) เพื่อทำพิธีที่เรียกว่า “ป่วงเซียง” ตราบจนปัจจุบันศาลเจ้าใหญ่ๆ ที่มีงิ้วจัดแสดงได้แก่

-ศาลเจ้าโจวซือกง ย่านตลาดน้อย มีงิ้วในงานเทศกาลกินเจ

-ศาลเจ้าไต้ฮงกง ย่านพลับพลาไชย มีงิ้วในงานเทศกาลกินเจ

-ศาลเจ้าเล้งบ๊วยเอี๊ยะ ย่านเยาวราช

-ศาลเจ้าแม่ทับทิม ย่านสะพานเหลือง มีงิ้วในงานฉลองวันประสูติเจ้าแม่ทับทิม เดือน 3 วันที่ 23 และงิ้วประชันช่วงปลายปี

-ศาลเจ้าชิดเซี้ยม่า ย่านถนนไมตรีจิตต์ มีงิ้วในงานทีกงแซ (งานฉลองวันประสูติเง็กเซียนฮ่องเต้) เดือน 1 วันที่ 9 งานฉลองวันประสูติเจ้าแม่ทับทิม เดือน 3 วันที่ 23 งานเทศกาลกินเจ

-ศาลเจ้าแม่ทับทิม ข้างวัดสุทธิวราราม มีงิ้วในงานฉลองวันประสูติเจ้าแม่ทับทิม เดือน 3 วันที่ 23

-ศาลเจ้าเตี่ยซูหั่ง ย่านราชวงศ์ มีงิ้วในงานเทศกาลกินเจ

แม้แต่วัดบางแห่งก็ยังมีงิ้วแสดงประจำปี และมีศาลเจ้าภายในวัด เช่น วัดไตรมิตรวิทยาราม ย่านพลับพลาชัย มีศาลเจ้าพ่อเห้งเจียตั้งอยู่ภายใน ก็มีงิ้วในช่วงเทศกาลตรุษจีน

การรับงานศาลเจ้าทั่วประเทศเป็น “พื้นที่” การแสดงหลักของคณะงิ้วในปัจจุบัน ทำให้ความหมายของงิ้วหดแคบลง จากเดิมที่เคยเป็นงิ้วในราชสำนัก งิ้วในโรงบ่อน งิ้วในวิก ก็คงเหลือเพียงการเป็น “งิ้วเร่” ที่แสดงในศาลเจ้าเป็นสำคัญ

อย่างไรก็ตาม พบว่าในปัจจุบันศาลเจ้าหลายแห่งใช้วิธีเชิญงิ้วมาเพื่อทำพิธีป่วงเซียงเท่านั้น แต่ไม่ให้แสดง โดยใช้วิธีการว่าจ้างภาพยนตร์มาฉาย หรือว่าจ้างการแสดงอื่น เช่น ลิเก ให้มาแสดงแทน (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557) หรือบางแห่งก็ใช้คณะละครที่แสดงแก้บนในศาลเจ้าไทยมารำถวาย โดยเครื่องเซ่นไหว้ยังคงเป็นแบบจีน (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2555: 72) การนำมหรสพอื่นๆ มาแสดงแทนงิ้วเพราะการว่าจ้างงิ้วมีราคาแพง นอกจากนี้ผู้คนในบางพื้นที่ก็ถูกกลืนกลายเป็นไทยจึงทำให้ดูงิ้วไม่รู้เรื่อง ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าความหมายของงิ้วในด้านพื้นที่การแสดงก็กำลังเผชิญหน้ากับความท้าทายการแสดงอื่นที่สื่อสารกับคนดูได้มากกว่าและราคาถูกกว่า

4.1.2 งิ้วกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนัก

วัน วลิต หรือ เยเรเมียส ฟาน ฟลีต (Jeremais van Vliet) เป็นผู้ดูแลผลประโยชน์ของบริษัทอินเดียตะวันออกของฮอลันดา ประจำอยู่ในสยามระหว่าง พ.ศ. 2167 ถึง 2177 ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม (ครองราชย์ พ.ศ. 2154 ถึง 2171) สมเด็จพระเชษฐาธิราช (ครองราชย์ พ.ศ. 2171 ถึง 2173) พระอาทิตยวงศ์ (ครองราชย์ พ.ศ. 2173) และพระเจ้าปราสาททอง (ครองราชย์ พ.ศ. 2173 ถึง 2199) ระหว่างนั้นเขาได้บันทึกเรื่องราวต่างๆ ไว้มาก ในส่วนที่เกี่ยวกับชาวจีน เขากล่าวว่า “ชาวจีนจำนวนมากยังคงอาศัยอยู่และมีเสรีภาพอย่างเหมาะควรในการค้าขายทั่วทั้งประเทศ ทั้งยังได้รับการนับถือจากกษัตริย์ทั้งองค์ก่อนและองค์ปัจจุบัน ถึงขนาดบางคนได้รับการแต่งตั้งให้มีตำแหน่งการงานสูงในทางราชการ” (กรมศิลปากร, 2548)

ความดังกล่าวสอดคล้องกับที่ ศรีศักร วัลลิโภดม กล่าวว่า คนจีนที่เข้ามาพำนักในไทยนั้นได้รับความไว้วางใจจากกษัตริย์และขุนนางเป็นอย่างดี บางคนอาจเข้ารับราชการ ส่วนบางคนเป็นพ่อค้าด้วยเหตุที่คนจีนมีความอ่อนน้อมถ่อมตัว ปรับตัวเข้ากับประเพณีไทยได้ นับเป็นคุณลักษณะที่คนไทยรวมถึงชนชั้นสูงพึงพอใจ เหตุนี้เองทำให้คนจีนไม่ได้มีสถานภาพเป็นคนต่างด้าว ดังจะเห็นได้จากพระราชกำหนดห้ามมิให้สตรีไทยแต่งงานกับคนต่างด้าวในสมัยอยุธยานั้นระบุถึงชาวต่างชาติ อันได้แก่ *“ฝรั่ง อังกฤษ วิสันดา ชวา มลายู อันต่างศาสนาและเป็นมิจฉาทิฐินอกศาสนา...”* (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2526 : 15-26) นี้มิได้รวมถึงชาวจีนที่มีอยู่ราวหนึ่งหมื่นคน และจำนวนมากกว่าครึ่งเป็นชาย ดังนั้นแล้วสถานภาพของคนจีนแม้จะมิใช่ชาวไทย แต่ก็มิใช่ชาวต่างชาติอื่นๆ พวกเขามีความสัมพันธ์แนบแน่นกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในระบบอุปถัมภ์ ขณะเดียวกันพวกเขาก็ยังคงอัตลักษณ์แบบจีนของตนได้อยู่ โดยไม่ต้องเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของตนเองในการใช้ชีวิตอยู่ในแผ่นดินใหม่แต่อย่างใด

แม้ว่าไทยจะสร้างความสัมพันธ์กับจีนโดยเห็นผลประโยชน์ทางการค้าเป็นสำคัญ แต่ก็ปฏิเสธมิได้ว่านอกจากเรื่องทางเศรษฐกิจแล้ว ราชสำนักไทยรับเอาจริตและรสนิยมจากจีนมา โดยเฉพาะ

อย่างยิ่งในช่วงที่จีนเป็นมหาอำนาจของภูมิภาค วัฒนธรรมจีนจำนวนไม่น้อยเข้ามาในราชสำนัก สินค้าที่ไทยสั่งจากจีนได้แก่ เครื่องถ้วยชาม ผ้าไหม เครื่องเคลือบ ชาจีน กระดาษ ของเล่นเด็ก เครื่องนุ่งห่ม

4.1.2.1 งิ้วในราชสำนักอยุธยา

มีผู้สันนิษฐานว่างิ้วอาจจะเริ่มมีในไทยสมัยพระเจ้าทรงธรรม (พ.ศ. 2163-2171) อันตรงกับปลายราชวงศ์หมิงของจีน เพราะในรัชกาลนี้มีคนจีนเข้ามารับราชการและประกอบอาชีพต่างๆ มากมาย (สงวน อั้นคง, 2516 : 143) ขณะที่ในประเทศจีนเอง ช่วงเวลาดังกล่าวงิ้วก็ได้รับการพัฒนาจนเกิดงิ้วท้องถิ่นนับร้อยประเภทแล้ว

ไม่ว่างิ้วจะเข้าสู่ไทยเป็นครั้งแรกเมื่อใด แต่หลักฐานเอกสารเก่าแก่ที่สุดที่กล่าวถึงงิ้วในไทยก็คือบันทึกของบาทหลวงเดอชัวซีย์ เมื่อครั้งมาเจริญราชไมตรีกับอยุธยา ในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685) ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์ โดยกล่าวถึงการแสดงงานฉลองที่ทำเนียบของเจ้าพระยาวิชเยนทร์ หรือคอนสแตนติน ฟอลคอน (Constantine Phaulkon) นักเดินทางและพ่อค้าชาวกรีก ผู้กลายมาเป็นสมุหนายกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์

> *“งานฉลองปิดท้ายรายการลงด้วยงิ้วหรือโศกนาฏรรมจีน มีตัวแสดงจากมณฑลกวางตุ้งคณะหนึ่ง และจากเมืองจินเจาคณะหนึ่ง...”*
>
> (ชัวซีย์, 2516: 416-417)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากนั้น 2 ปีงิ้วก็ถูกใช้แสดงเพื่อต้อนรับราชทูตฝรั่งเศสอีกคณะ ดังปรากฏอยู่ในบันทึกของลาลูแบร์ (Simon de La Loubère) ซึ่งกล่าวบรรยายถึงลีลาการแสดง การขับร้อง และการแต่งตัวงิ้ว (ลาลูแบร์, 2548 : 210-211)

จดหมายเหตุบาทหลวงตาซาร์ด (Tachard) ซึ่งมาสยามในคราวเดียวกับบาทหลวงเดอชัวซีย์ได้ระบุว่า คอนแสตนติน ฟอลคอน เชิญบรรดาราชทูตมาร่วมงาน หลังจากที่ดื่มถวายพระพรแด่พระเจ้ากรุงโปรตุเกส พระเจ้ากรุงสยาม และพระเจ้ากรุงฝรั่งเศสแล้วก็มีการแสดงรื่นเริง โดยการแสดงชุดแรกเป็นงิ้วบู๊แนวตลก นอกจากงิ้วจีนแล้วก็มีหุ่นกระบอกของลาว ฟ้อนรำของสยาม การละเล่นไม้สูง มโหรีของสยาม มลายู มอญ ลาว แล้วปิดท้ายด้วยงิ้วอีกชุด (ตาซาร์ด, 2541)

หลังจากนั้นแม้จะไม่เคยปรากฏหลักฐานว่าไทยเคยใช้งิ้วเป็นมหรสพในการต้อนรับราชทูตหรือแขกบ้านแขกเมืองอีก แต่อย่างน้อยเหตุการณ์นี้ก็แสดงให้เห็นว่า “งิ้ว” มีสถานภาพเป็น “วัฒนธรรมชั้นสูง” (high culture) สมฐานะทั้งฝ่ายเจ้าบ้านและแขกผู้มาเยือน

จากคำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด พระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐฯ ชี้ให้เห็นว่าพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระเจ้าปราสาททอง เป็นงานศพกษัตริย์ครั้งแรกที่มีการกล่าวถึงมหรสพในงานพระเมรุว่า

> *“แล้วอัญเชิญพระศพเสด็จลีลาศคราเคลื่อนเครื่องแห่แหนโดยขบวนเสด็จโดยรถยานราชวัติไปยังพระเมรุมาศ และให้บำเรอด้วยดุริยดนตรีแตรสังข์ฆ้องกลอง โขน หนัง ระบำบรรพ์ ฟ้อนมโหฬารมหรสพทั้งปวง...”*
>
> (คำให้การชาวกรุงเก่า, 2515)

ในบันทึกฉบับนี้ แม้จะระบุว่ามีมหรสพทั้งปวง แต่ก็มิได้ระบุว่ามหรสพเหล่านี้รวมถึงงิ้วด้วยหรือไม่ ในขณะที่คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม ซึ่งเป็นเอกสารที่กล่าวถึงภูมิประเทศ ขนบธรรมเนียม พระราชพิธี และวัฒนธรรม ของสมัยอยุธยาเป็นราชธานีช่วงรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ แต่สันนิษฐานว่าเป็นเอกสารคัดลอกมาจากจดหมายเหตุโบราณมากกว่าจะมีที่มาจากการบอกเล่า ดังเช่นคำให้การอื่นๆ เช่น คำให้การขุนหลวงหาวัด ในส่วนที่กล่าวถึงการพระเมรุนั้นได้ระบุว่า

> *“ระหว่างระธามีโรงระบำ 15 โรง หนังระธาใหญ่ มีเสาไม้สามต่อ 12 ต้น เสาต่ายลวด 4 ต้น เสายืนลำแพน 4 ต้น รวมเป็น 12 ต้น หนังสเสาไม้สามต่อ มีไม้ลอยลวด เลอลวดลังกา มีคมดาบค้นนอนหอกดาบ ลวดบ่งเพลิง กะอั้วแทงควาย กุลาตีไม้ โมงครุ่ม การเล่นอีกหลายอย่างต่างๆ แลมีโขน หุ่น งิ้ว ละคร สิ่งละสองโรง ละครชาตรี เทพทอง มอญรำ เพลงปรบไก่ เสภาเล่านิยายอย่างละโรง พระเมรุเอกมีอาการดังกล่าวมาแล้วนั้น”*
>
> (คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง, 2555 : 50)

จากหลักฐานทั้ง 2 ชิ้นข้างต้นนี้ คำให้การชาวกรุงเก่าเป็นหลักฐานสมัยปลายอยุธยาที่กล่าวถึงงานพระเมรุในช่วงเวลานั้น ไม่ระบุว่ามีงิ้วหรือไม่ ส่วนคำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรมนั้นเป็นหลักฐานที่สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นหลังจากสมัยอยุธยา กล่าวคือเขียนจากการเรียบเรียงเอกสารหลักฐานในสมัยอยุธยา ดังนั้นแม้ว่าจะเอ่ยถึงงิ้ว แต่ก็มิอาจยึดถือได้ว่างานพระเมรุสมัยอยุธยาจะมีงิ้วเป็นส่วนประกอบจริงๆ

หลังจากนั้นงานพระบรมศพพระมหากษัตริย์แห่งอยุธยาก็มักกล่าวถึงการมีมหรสพในงาน แต่มิได้ระบุว่ามีมหรสพชนิดใดบ้าง เช่น งานพระเมรุพระนารายณ์ สมเด็จพระเพทราชา พระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ จนกระทั่งถึงงานพระบรมศพพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งระบุว่ามีการตั้งโรงงานการเล่นมหรสพทั้งปวง โดย *“ให้มีโขนหนัง ละครหุ่นและมอญรำระบำ เทพทอง ทั้งโมงครุ่ม กุลาตีไม้...”* (คำให้การชาวกรุงเก่า, 2515 : 190)

แม้ผู้วิจัยจะมิอาจสรุปได้ชัดเจนว่า ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับมหรสพประกอบงานพระเมรุสมัยปลายอยุธยาเป็นอย่างไร แต่สิ่งหนึ่งที่อาจสรุปได้ก็คือ ไม่ว่างานพระเมรุจะมีหรือไม่มีงิ้วเป็นส่วนประกอบก็ตาม แต่งิ้วคงยังไม่มีความสำคัญต่อพระราชพิธีมากนัก จึงมิได้ระบุชื่อชัดเจน ในขณะที่มีการระบุถึง “โขน” และ “ละคร” ต่อเมื่อล่วงเข้าสมัยกรุงธนบุรีแล้วนั้น จึงปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับงิ้วในพระราชพิธีอย่างมากมาย

พระยาอนุมานราชธนได้อธิบายถึงการแสดงมหรสพประกอบพิธีถวายพระเพลิงไว้ว่า เมื่อพระเจ้าอยู่หัวเสด็จถึงพลับพลาหน้าพระเมรุมาศ บรรดามหรสพก็จะเริ่มแสดงจนกว่าจะทรงบำเพ็ญพระราชกุศล เสร็จแล้วจนเสด็จกลับจึงหยุดการแสดง (เสฐียรโกเศศ, 2547)

4.1.2.2 งิ้วในราชสำนักธนบุรี

เมื่อกรุงศรีอยุธยาถูกพม่าทำลายในปี พ.ศ. 2310 พระยาตากผู้มีบิดาเป็นชาวจีนแต้จิ๋วได้สร้างกองกำลังของตนเพื่อขับไล่พม่า และกำราบก๊กอิสระต่างๆ ที่แย่งชิงอำนาจกันในช่วงเวลานั้นจนเป็นผลสำเร็จ ระหว่างการทำศึกทรงใช้กองกำลังชาวจีนควบคู่กับกองทัพคนไทย ถึงขนาดในพระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี (หนุมาน กรรมฐาน [บ.ก.], 2551) เมื่อเอ่ยถึงกองทัพของพระยาตากก็มักกล่าวถึงทหารไทยจีนควบคู่กันไป เช่น *“จึงชุมนุมพรรคพวกพลทหารจีนไทยประมาณพันหนึ่ง”* (หน้า 1) *“จึงสั่งให้ประชุมเสนาทหารนายทัพนายกองไทยจีนพร้อมกัน”* (หน้า 8) *“ข้าราชการจีนไทยผู้ใหญ่ผู้น้อยทั้งปวงก็ปฤกษาพร้อมกัน อัญเชิญเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติ”* (หน้า 37) และบ้างก็เอ่ยถึงทหารจีนเป็นการเฉพาะ เช่น *“ทัพจีนเป็นกองหน้าตีทัพสุกี้พระนายกองที่ค่ายโพธิ์สามต้น”* (หน้า 35)

เมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินทรงปราบดาภิเษก และสถาปนากรุงธนบุรีได้เป็นผลสำเร็จ ในช่วงเวลานี้งิ้วปรากฏบทบาทในหน้าประวัติศาสตร์ของพระราชพิธีในสมัยกรุงธนบุรีอย่างสม่ำเสมอ ในยุคนี้แม้จะเป็นเพียงช่วงเวลา 15 ปี แต่ก็พบหลักฐานเกี่ยวกับงิ้วในราชสำนักมากกว่ายุคสมัยใดๆ อาทิเช่น

1) งิ้วประกอบพิธีถวายพระเพลิงพระศพ

ในคราวถวายพระเพลิงพระศพ สมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต ปี พ.ศ. 2319 สมัยกรุงธนบุรี นับเป็นครั้งแรกที่ปรากฏคำว่า “งิ้ว” ในเอกสารของไทย เมื่ออัญเชิญพระบรมศพถึงพระมณฑปก็จัดให้มีมหรสพแสดง 3 วัน 3 คืน ได้แก่ หุ่นและงิ้วเป็นต้น โดยงิ้วได้รับค่าจ้างวันละ 4

ตำลึง เป็นอัตราที่สูงรองจากโขน และงิ้วหว่างระทาอีก 2 โรง อัตราโรงละ 1 บาทต่อวัน (“ระทา” คือ หอสูงรูปสี่เหลี่ยม หลังคาทรงยอดเกี้ยว ประดับดอกไม้ไฟสำหรับใช้จุดในงานพระราชพิธี ตรงกลางระหว่างระทาแต่ละแห่งจะมีโรงรำ งิ้วหว่างระทาก็คืองิ้วที่แสดงบนโรงงิ้วที่ตั้งอยู่ระหว่างระทา)

> *“กลางวัน โขน หลวงอินทรเทพ 1 โขนขุนราชเสนี 1 (รวม) 2 โรงๆ ละ 7 ตำลึง วันละ 14 ตำลึง 3 วัน 2 ชั่ง 2 ตำลึง งิ้วพระยาราชาเศรษฐี โรง 1 วันละ 4 ตำลึง 3 วัน 12 ตำลึง เทพทอง โรง 1 3 วัน 1 ชั่ง ช่องระทา โขน 4 โรง รำหญิง 4 โรงหนังกลางวัน 2 โรง หุ่นยวน 1 โรง งิ้ว 2 โรง (รวม) 13 โรงๆ ละ 1 บาท วันละ 3 ตำลึง 1 บาท (รวม) 3 วัน 9 ตำลึง 3 บาท หุ่นลาว 2 โรงๆ ละ 2 บาท วันละ 1 ตำลึง 3 วัน 3 ตำลึง (รวม) 12 ตำลึง 3 บาท (รวม) 19 โรง 4 ชั่ง 6 ตำลึง 3 บาท ...”*
>
> (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523 : 8)

ในพิธีถวายพระเพลิงพระศพกรมขุนอินทรพิทักษ์ ในปี พ.ศ. 2319 มีมหรสพ 7 วัน 7 คืน จดหมายความทรงจำ โดยกรมหลวงนรินทรเทวี ระบุว่า

> *“โรงพิเศษลดลงเหลือแต่ 2 โรง ระทา 8 ระทา โขนโรงใหญ่ 2 โรง โรงรำฤๅโขน หว่างระทา 7 โรง เทพทองโรงหนึ่ง ต้นกัลปพฤกษ์ 4 ต้น งิ้วโรงหนึ่ง ละครเขมร โรงหนึ่ง รามัญใหม่รำโรงหนึ่ง ลดลงกึ่งงานศพกรมพระเทพามาตย์ทั้งสิ้น”*
>
> (กรมหลวงนรินทรเทวี, 2526 : 145)

นอกจากนี้ยังมีงานศพพระเจ้านราสุริยวงศ์ เจ้าเมืองนครศรีธรรมราช ในช่วงเวลาเดียวกัน บรรดามหรสพก็ยังตามมหรสในพิธีถวายพระเพลิงพระศพกรมขุนอินทรพิทักษ์ ก็มีงิ้วเป็นมหรสพประกอบ

ในปี พ.ศ. 2320 ในพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ หม่อมเจ้าเสง พระยาศุโขทัย พระยาพิไชยไอสวรรย์ที่วัดบางยี่เรือ ก็ยังคงมีงิ้วเป็นมหรสพอีกเช่นเดิม โดยจดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี บันทึกว่า *“ให้เอาตามอย่างพระศพกรมชุนอินทรพิทักษ์ พระเจ้านราสุริยวงศ์”* (กรมหลวงนรินทรเทวี, 2526)

จากตารางที่ 1 จะเห็นได้ว่ามหรสพในงานพระเมรุและพิธีพระราชทานเพลิงศพในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีนั้น มีทั้งมหรสพที่เล่นในเวลากลางวันและกลางคืน โดยมหรสพมีแสดงแบบโรงใหญ่และ

แบบหว่างระทา สำหรับงิ้วในเวลากลางวันนั้นปรากฏในมหรสพโรงใหญ่ในเวลากลางวันทุกงาน ส่วนงิ้วช่องระทาหรืองิ้วหว่างระทานั้นมีเฉพาะงานพระเมรุกรมสมเด็จพระเทพามาต และพระมารดาสมเด็จเจ้าฟ้าสุพันธุวงศ์ ราคาค่าจ้างงิ้วต่อโรงถือเป็นอันดับสองรองจากโขน และมีอัตราเท่ากับงิ้วญวนและรามัญเก่ารำ

2) งิ้วประกอบพระราชพิธีสมโภช

ในคราวอัญเชิญพระแก้วมรกตจากเวียงจันทน์มา ในปี พ.ศ. 2322 เมื่อพระแก้วมาถึงท่าเจ้าสนุกเมื่อ แรม 10 ค่ำ เดือน 3 จ.ศ. 1141 มีละคร ปรบไก่ ญวนหก หนังโรงใหญ่ แต่ไม่มีงิ้ว อาจเนื่องด้วยไม่ใช่ในเมืองหลวงจึงหางิ้วยาก แต่เมื่อถึงวันขึ้น 2 ค่ำเดือน 4 ก็ให้สมเด็จเจ้าฟ้าฯกรมขุนอินทรพิทักษ์เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกต คราวนี้มีการนำมหรสพต่างๆ อันรวมถึงงิ้วขึ้นไปรับด้วย

> *“ครั้น ณ วันอังคาร ขึ้น 2 ค่ำเดือน 4 เพลาเช้า ล้นเกล้าฯ เสด็จฯ ขึ้นไปรับพระแก้วมรกฎ ณ พระตำหนักบางธรณี ครั้นเพลาบ่าย 3 โมง ทรงฯ ให้แห่ลงมาพระนครธนบุรี เป็นเรือแห่หน้าเครื่องเล่น โขนลงสามป้าน หลวงรักษาสมบัติ 1 งิ้วลงสามป้าน พระยาราชาเศรษฐี 1 หลวงรักษาสมบัติ 1 (รวม) 2...”*
>
> (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523: 36)

เมื่ออัญเชิญพระแก้วมาถึงสะพานป้อมต้นโพธิ์ ปากคลองนครบาล (สถานีทหารเรือกรุงเทพในปัจจุบัน) ก็ให้เชิญพระเสลี่ยงไปรับ มีมโหรีแขกฝรั่งจีนญวนมอญเขมรผลัดเปลี่ยนกันสมโภชนาน 2 เดือน 12 วัน

เมื่อถึงขึ้น 13 ค่ำเดือน 6 ก็ให้สมโภช มีเครื่องเล่นแบ่งเป็นฟากตะวันตกและตะวันออกนาน 7 วัน 7 คืน ในฟากตะวันออกมีงิ้วจีน 1 โรง งิ้วญวน 1 โรง ค่าจ้างโรงละ 2 ตำลึง 2 บาท ต่อวัน หว่างระทา งิ้ว 1 โรง ค่าจ้างโรงละ 2 บาท ส่วนฟากตะวันตกก็มีหว่างระทา งิ้ว 2 โรง ค่าจ้างโรงละ 2 บาท ตามความเห็นของผู้วิจัยแล้วงานนี้น่าจะเป็นมหกรรมรวมมหรสพที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์ไทย เพราะนอกจากงิ้วแล้วยังมี หุ่นลาว ละครใน โขนโรงใหญ่ ละครโรงใหญ่ เทพทอง ส่วนหว่างระทา ก็มีโขน รำหญิง งิ้ว หุ่นลาว หุ่นมอญ หนังกลางวัน ส่วนกลางคืนมี หนังไทย หนังหว่างระทา หนังจีน หกไม้ ไต่ลวด คนต่อเท้า ชวารำ มงครุ่ม ปรบไก่ ระเม็ง สิริวิไส ฯลฯ รวมค่าจ้างทั้งสิ้น 40 ชั่ง 6 ตำลึง 2 บาท 2 สลึง อีกทั้งยังทรงให้พระราชทานคู่ปล้ำมวย กระบี่กระบอง นอกจากนี้ยังมีเครื่องเล่นท้องนาและเครื่องเล่นท้องสนาม ในเครื่องเล่นท้องนานั้นมีงิ้วจีนพระยาราชาเศรษฐีและงิ้วญวนองเชียงชุน โรงละ 17 ตำลึง 2 บาท รวมถึงงิ้วหว่างระทา 2 โรง จัดหาโดยหลวงรักษาสมบัติ และหลวงโชฎึก โรงละ 3

ตำลึง 2 บาท รวมแล้วใช้งบประมาณในการสมโภช นับตั้งแต่เจ้าฟ้ากรมขุนอินทรพิทักษ์เสด็จขึ้นไปรับพระแก้ว ณ ท่าเจ้าสนุก จนถึงเสร็จการสมโภช แรม 5 ค่ำ เดือน 6 ใช้เงินทั้งสิ้น 124 ชั่ง 17 ตำลึง 2 บาท หรือคิดเป็น 9,990 บาท

เมื่อพระแก้วมรกตมาถึงกรุงธนบุรีแล้วก็มีงานสมโภชต่อ โดยแบ่งเป็นฟากตะวันตกและตะวันออก ตั้งระทาฟากละ 10 ต้น หว่างระทามีโรงรำ 9 โรงทั้งสองฟาก โรงรำฟากตะวันออกมีโขน 3 โรง รำหญิง 2 โรงงิ้ว 1 โรง หนังกลางวัน 1 โรง หุ่นลาว 2 โรง ส่วนโรงมหรสพใหญ่มีหุ่นลาว ละครเขมร งิ้วจีน และ งิ้วญวณ รวม 4 โรง ส่วนฟากตะวันตกมีโขน 2 โรง รำหญิง 2 โรง งิ้ว 1 โรง หุ่นมอญ 1 โรง โรงมหรสพใหญ่ ละครข้างใน 1 โรง โขนโรงใหญ่ 1 โรง ละครผู้ชายโรงใหญ่ 1 โรง เทพทอง 1 โรง รวม 5 โรง (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523 : 33-46)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2 มหรสพในงานพระเมรุสมัยธนบุรี (สรุปความจาก ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523)

		กรมสมเด็จพระเทพามาต	กรมขุนอินทรพิทักษ์	พระเจ้านราสุริยวงศ์	หม่อมเจ้าเสง, พระยาสุโขทัย, พระยาพิไชยไอยสวรรค์	พระมารดาสมเด็จเจ้าฟ้าสุพันธุวงศ์
กลางวัน (โรงใหญ่)	โขน	2 (7ต)	2 (7ต)	2 (7ต)	2 (7ต)	2 (10ต)
	งิ้ว	1 (4ต)	1 (2ต 2บ)	1 (2ต 2บ)	1 (2ต 2บ)	1 (2ต 2บ)
	เทพทอง	1 (2ต)	1 (2ต)	1 (2ต)	1 (2ต 3ส 1ฟ 88 พ)	1 (3 วัน 1 ช)
	ละครเขมร		1 (2ต)	1 (2ต)		1 (2ต 2บ)
	รามัญใหม่รำ		1 (1ต 2บ)	1 (1ต 2บ)	1 (1ต 2บ)	1 (1ต)
	ญวนหก		1 (1ต 2บ)	1 (1ต 2บ)	1 (1ต 2บ)	
	คนต่อเท้า		2 (2บ)	2 (2บ)	2 (2บ)	
	รามัญเก่ารำ		1 (2ต 2บ)	1 (2ต 2บ)	1 (2ต 2บ)	1 (2ต)
	ละครโรงใหญ่					1 (10ต)
	งิ้วญวน					1 (2ต 2บ)
	หุ่นลาวโรงใหญ่					1 (6ต)
กลางวัน (ช่องระทา)	โขน	4 (1บ)	4 (2บ)	2 (2บ)	2 (2บ)	2 (2บ)
	รำหญิง	4 (1บ)	1 (2บ)	1 (2บ)	1 (2บ)	1 (2บ)
	หนังกลางวัน	2 (1บ)	1 (2บ)	1 (2บ)	1 (2บ)	1 (1ต)
	งิ้ว	2 (1บ)				1 (1บ)
	หุ่นมอญ		1 (2บ)	1 (2บ)	1 (2บ)	1 (1ต)
	หุ่นญวน	1 (1บ)				
	หุ่นลาว	2 (2บ)	2 (2บ)	2 (2บ)	2 (2บ)	2 (1ต)
กลางคืน (โรงใหญ่)	หนังไทย	3 (1ต 2บ)	2 (1ต 2บ)	2 (1ต 2บ)	2 (1ต 2บ)	2 (5ต)
	หนังจีน	2 (1บ)	1 (2บ)	1 (2บ)	1 (2บ)	1 (1ต)
กลางคืน (ช่องระทา)	หนัง	11 (1บ)	5 (2บ)	5 (2บ)	5 (2บ)	7 (1ต)

<u>หมายเหตุ</u> ตัวเลขหน้าวงเล็บหมายถึงจำนวนโรง ส่วนตัวเลขในวงเล็บแสดงราคาค่าจ้างต่อโรง “ต” คือ ตำลึง “บ” คือ บาท “ส” คือ สลึง “ฟ” คือ เฟื้อง “ช” คือ ชั่ง “พ” คือ ไพ

4.1.2.3 จิ้วในราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์

นอกเหนือจากพระเจ้ากรุงธนบุรีที่เป็นลูกครึ่งจีนแล้ว สมาชิกในราชวงศ์จักรีอันเป็นราชวงศ์ต่อมาก็มีการสมรสกับคนจีนอย่างต่อเนื่อง แม้พระเจ้ากรุงธนบุรีจะไม่อาจรักษาบัลลังก์กษัตริย์ “ลูกครึ่งจีน” ไว้ได้ แต่พระยาจักรี ซึ่งในเวลาต่อมาเป็นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ผู้สถาปนาราชวงศ์จักรีและย้ายเมืองหลวงมายังกรุงเทพฯ พระองค์ก็ทรงมีเชื้อสายจีนเช่นกัน บิดาของพระองค์ได้สมรสกับธิดาเศรษฐีจีนชื่อหยก (พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ , 2536 : 65) พระเจ้าพี่นางเธอกรมสมเด็จพระเทพสุดาวดี อภิเษกกับบุตรของมหาเศรรษฐีที่สืบเชื้อสายมาจากมหาเสนาบดีจีนสมัยราชวงศ์หมิง ส่วนพระเจ้าพี่นางเธอกรมสมเด็จพระศรีสุดารักษ์ พระเชษฐภคินีอีกองค์หนึ่ง ก็ได้สมรสกับเจ้าขรัวเงินเศรษฐีจีนมาแต่ครั้งก่อนได้รับการสถาปนาเป็นเจ้า ทรงให้กำเนิดเจ้าฟ้าบุญรอด ผู้ซึ่งต่อมาทรงเป็นพระราชมารดาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากนี้เจ้าจอมมารดาอำภาในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยก็เป็นลูกเจ้าสัวจีน และให้กำเนิดพระองค์เจ้าชายปราโมช ต้นราชสกุลปราโมช

ขณะที่วิลเลียม สกินเนอร์ ได้วิเคราะห์ความเป็นจีนในสายเลือดจากบรรพบุรุษของกษัตริย์ราชวงศ์จักรี เขาสรุปว่ารัชกาลที่ 1 ทรงเป็นลูกครึ่งจีนหรือมีสายเลือดจีนอยู่ 1/2 รัชกาลที่ 2 มีเชื้อจีน 1/4 รัชกาลที่ 3 มี 1/8 รัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นพระโอรสของรัชกาลที่ 2 และพระมารดาที่มีเชื้อจีน 3/4 ดังนั้นพระองค์จึงมีเชื้อจีน 1/2 รัชกาลที่ 5 ทรงมีเชื้อจีน 1/4 (สกินเนอร์, 2548)

จะเห็นได้ว่าตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ คนจีนถือว่ามีสถานภาพแตกต่างจากชาวต่างชาติอื่นๆ ในอาณาจักร ในทางหนึ่งพวกเขามีสถานภาพใกล้เคียงกับคนไทย ด้วยความที่ความสัมพันธ์ระหว่างพวกเขากับราชสำนักเป็นแบบพึ่งพาอาศัยกัน คนจีนได้รับอภิสิทธิ์จากราชสำนัก ขณะที่ราชสำนักก็ได้รับผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจจากคนจีน

ในขณะที่อีกทางหนึ่งนั้น คนจีนจำนวนหนึ่งมีสถานภาพสูงเป็นพิเศษ ด้วยเหตุที่พวกเขาสามารถ “เชื่อมต่อ” กับกษัตริย์ได้โดยตรงในทางสายเลือดแห่งชาติพันธุ์ ดังจะเห็นได้จากสมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมา เหตุผลข้อนี้ดูจะถูกเสริมแรงด้วยกับปัจจัยด้านอื่นที่แสดงให้เห็นว่า “ความเป็นจีน” นั้นมีความหมายแง่บวกในสังคมไทย เมื่อคนจีนส่วนหนึ่งอยู่ในสถานะชนชั้นสูง และสามารถเชื่อมต่อกับสถาบันกษัตริย์ได้ จึงทำให้จิ้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของราชสำนัก

นอกจากนี้ รสนิยมแบบจีนยงถูกแพร่เข้ามาในราชสำนัก โดยสมัยรัชกาลที่ 2 เมื่อราชทูตที่ไปจิ้มก้องกลับจากจีน ก็ได้กราบบังคมทูลว่า ที่ปักกิ่งก็ดีกวางตุ้งก็ดี เศรษฐีมักทำสวนมาประกวดประขันกัน สวนนั้นขุดสระทำภูเขา เลี้ยงสัตว์จตุบาททวิบาท นกปลาต่างๆ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงทรงพระราชดำริว่า *“แต่เขาเป็นเศรษฐีก็ยังทำสวนเที่ยวชื้นชมเล่นได้ เราเป็นถึงพระเจ้าแผ่นดิน บ้านเมืองก็ใหญ่โต ไม่มีที่รโหฐานสำราญราชหฤทัยให้เป็นเกียรติยศแผ่นดินไว้บ้าง ชาวนานา*

ประเทศก็จะหมิ่นประมาทว่าเป็นเมืองเล็กน้อย จะต้องทำขึ้นไว้สักแห่งหนึ่ง ให้ชาวนานาประเทศแลหัวเมืองประเทศราชเข้ามาเชยชมแล้วจะได้เลื่องลือไปในเมืองน้อยเมืองใหญ่ ว่าเมืองไทยมีที่ประพาสของพระเจ้าแผ่นดินสนุกสนานยิ่งนัก" (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555) แล้วก็โปรดให้พระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์เป็นแม่กองทำสระและเก๋งขึ้นที่สวนดอกไม้ในพระราชวังฝ่ายตะวันออก ในการขุดสระน้ำ ทำสะพาน และใช้ศิลาตกแต่งจากจีน สถานที่นี้ในเวลาต่อมาเรียกว่า "สวนขวา" เพราะอยู่ฝ่ายขวาพระราชมณเฑียร เมื่อสร้างเสร็จก็ให้พระบรมวงศานุวงศ์และเจ้าจอมมาแต่งเก๋งต่างๆ ครั้นถึงฤดูน้ำก็ให้ไขน้ำเข้ามาเต็มสระ แล้วโปรดให้ฉลองสมโภช การสร้างสวนขวานี้แสดงให้เห็นว่ากษัตริย์ไทยทรงเอาความเจริญแบบจีนเป็น "เกณฑ์มาตรฐาน"

ศิลปกรรมจีนเฟื่องฟูอย่างเต็มที่ในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อโปรดให้สร้างวัดไทยจำนวนมาก มานพ ถนอมศรี กล่าวว่า ในบรรดาวัดที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จำนวนวัดที่ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์จำนวน 60 วัด มี 15 วัดที่เป็นแบบอย่างจีน เช่น วัดเทพธิดาราม วัดมหรรณพาราม วัดราชโอรส วัดกัลยาณมิตร (มานพ ถนอมศรี, 2531 : 165-170) โดยวัดแรกที่ทรงปฏิสังขรณ์ให้ผสมผสานกับศิลปะแบบจีนคือวัดจอมทอง ตั้งแต่ครั้งยังเป็นพระเจ้าลูกยาเธอในสมัยรัชกาลที่ 2 เมื่อสร้างเสร็จแล้วก็ได้ทูลถวายเป็นพระอารามหลวง พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดพระราชทานนามว่า "วัดราชโอรส" ขุนวิจิตรมาตราเห็นว่าการสร้างวัดตามแนวทางใหม่นี้ ทรงเห็นว่าเนื่องจากการสร้างวัดนี้มิได้เกี่ยวกับราชการ ดังนั้นจึงทรงทดลองสร้างวัดตามพระราชหฤทัย (กาญจนาคพันธุ์, 2514) ลักษณะแบบจีนที่ปรากฏก็คือ ไม่มีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ คันทวย บัวหัวเสา และการย่อมุมตามขนบสถาปัตยกรรมไทยลดรูปรายละเอียดแบบไทย เช่น ลดหลังคาให้น้อยชั้นลง แล้วยื่นหน้าบันออกไปจนเต็ม และเพิ่มรายละเอียดแบบจีนเข้ามาผสมผสานกัน เช่น ประตูพระอุโบสถล้อมกรอบด้วยลายดอกเบญจมาศสลับลายอาวุธจีน ศาลาการเปรียญ ซุ้มประตูแบบเก๋งจีน วิหารพระพุทธไสยาสน์ภาพเขียนแบบจีนบนบานประตูด้านในพระวิหาร นำถ้วยชามมาตกแต่ง

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ งิ้วถูกนำมาประกอบพิธีในราชสำนักดังนี้

1) งิ้วประกอบพระราชพิธีสมโภช

ในจดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี ระบุว่า จ.ศ. 1155 ปีฉลู เบญจศก (พ.ศ. 2336) มีการสมโภชกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ โดย *"มีการสมโภชพร้อมโขนละครหุ่นงิ้วมอญรำ ครบการเครื่องเล่น ทำล้อเลื่อนตามทางสถลมารคสุดอย่างที่งามตา"* (กรมหลวงนรินทรเทวี, 2552 : 540)

นอกจากนี้ในการจัดมหรสพสมโภชวัดเชตุพน พ.ศ. 2344 ก็มีการแสดงงิ้ว ดังที่พงศาวดารระบุว่า *“แลมีโขนอุโมงโรงใหญ่ หุ่นลครมอนรำ ระบำมงครุ่มกุลาตีไม้ปรบไก่งิ้วจีน ญวนหกคะเมนไต่ลวดลอดบ่วงรำแพนนอนหอกดาบโตพ่อแก้วแลมวย”* (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, มปป.: 175)

สำหรับวรรณคดีซึ่งนิพนธ์โดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ ก็ยังปรากฏการแสดงงิ้วในวรรณคดีเหล่านั้น อาทิเช่น พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา ตอนอภิเษกอิเหนาและราชบุตรราชธิดาสี่พระนคร ก็มีการแสดงงิ้วประกอบ ทำให้เชื่อได้ว่าพิธีอภิเษกก็น่าจะเป็นอีกงานหนึ่งที่มีการแสดงงิ้วประกอบ

“ช่องระทาหุ่นจีนงิ้วเจ๊ก ละครแขกเล็กเล็กใส่หัวสูง
ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตะลุง ชัดกันนุงตามถนนแห่กรวดลาว”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1096)

2) งิ้วประกอบพิธีถวายพระเพลิงพระศพ

การแสดงงิ้วถือเป็นมหรสพสำคัญอย่างหนึ่งสำหรับใช้ประกอบพิธีถวายพระเพลิงในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ถึงขนาดว่าในการสร้างพระเมรุมาศที่ถวายพระเพลิงพระบรมศพในท้องสนามหลวงในปี พ.ศ. 2354 นั้นได้สร้าง *“โรงโขน โรงละคร โรงงิ้ว สิ่งละ 2 โรง...”* (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546 : 64)

หลักฐานที่แสดงถึงการใช้งิ้วเป็นเครื่องแสดงประกอบพระราชพิธีถวายพระเพลิงฯ นั้นอาทิเช่น

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ทรงบันทึกจดหมายเหตุงานถวายพระเพลิงและฉลองอัฐิพระปฐมบรมมหาชนกในรูปโคลงสี่สุภาพ โดยในงานนั้นมีขบวนแห่และการละเล่นดังนี้

“โรงโขนโรงหุ่นงิ้ว ลครโรง
รธาช่องรธาโยง เชือกไว้
ที่ประทับพลับพลาโถง ทอดแผนก
ทั้งสีสนมใส้ สฤษดิ์แล้วตามเกณฑ์”
“งิ้วจีนจรูบแฉ่งช้อน เสียงขาน

ม้าพ่อซอสีประสาน แซ่ซ้อม

ดำเนิรเรื่องดำนาน เทียนต๊ก

ปางบุตรนำนุชน้อม ปกิ่งเจ้าไอสวรรย์

ลั่นถันเอียไหล่อ้า อึงอล

จีนโบโล่หลิ้วบน หลิ่วบ้อง

เขียนภักตรพิกลยล หลายอย่าง

เกราะประหลาดคาดช้อง เช่นเชื้อพงษ์พระยา"

(พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, 2510: 28)

ส่วนงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ในปี พ.ศ. 2354 ก็ระบุว่า *"โรงรำหว่างระทาสิบห้าโรงให้ตั้งเสาหกสามต่อหน้าระทา ลวดสี่ หกสี่ แพนสี่ มีโรงโขนโรงละครโรงงิ้วสิ่งละสอง โรงโขนโรงใหญ่หนึ่ง..."* (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555 : 438)

แม้แต่บนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 113 ที่แสดงเหตุการณ์งานศพทศกัณฐ์ ยังปรากฏภาพมหรสพจำนวนมาก หนึ่งในนั้นคือภาพงิ้วโรงใหญ่กำลังแสดงเรื่อง "หน้าดำถวายปลา" อันเป็นตอนหนึ่งในพงศาวดารจีนเรื่องเลียดก๊ก แสดงให้เห็นว่างิ้วเป็นมหรสพในงานพระเมรุของกษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ตามคติของไทย

งานพระเมรุสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์บรมราชเทวี วันที่ 12-24 มีนาคม พ.ศ. 2423 (สมัยที่เปลี่ยน พ.ศ. เมื่อเดือนเมษายน) *"เวลา 5 ทุ่มเศษ เสด็จเข้าพระบรมมหาราชวัง วันนี้มีการมหรสพเต็มที่ โขน 2 โรง หุ่น 2 โรง งิ้ว 1 โรง หนังโรง โรงรำก็เล่นทุกช่องระทา 12 โรง"* (สมภพ ภิรมย์ , 2539 : 154)

สำหรับงานพระเมรุในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ผู้วิจัยพบว่าโดยส่วนใหญ่แล้วงิ้วไม่ได้ถูกระบุชัดเจนว่าเป็นมหรสพประกอบงานพระเมรุหรือไม่ สมัยรัชกาลที่ 1 มีงานพระเมรุสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก (กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, 2510) สมัยรัชกาลที่ 2 คงมีเพียงงานพระเมรุของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเท่านั้นที่ระบุว่ามีงิ้ว (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555) ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีเพียงงานพระเมรุของกรมสมเด็จพระศรีสุลาลัยเท่านั้นที่ระบุว่ามีงิ้ว (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 2, 2555) ในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่มีงานใดที่ระบุว่ามีงิ้ว ส่วนสมัยรัชกาลที่ 5 มีงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีงิ้ว (พระบาทสมเด็จ

พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512) จะเห็นได้ว่างานพระเมรุที่มีงิ้วเป็นมหรสพประกอบในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 นั้น พบเฉพาะในงานของพระชนกหรือพระชนนีของพระมหากษัตริย์เท่านั้น

กระทั่งเมื่อถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว งานมหรสพในงานพระเมรุได้ยกเลิกไปในคราวถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยทรงมีพระราชประสงค์ไม่ให้มีมหรสพครึกครื้นในงานพระบรมศพของพระองค์ (เสฐียรโกเศศ, 2547)

ส่วนสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพก็ทรงรับสั่งว่าควรทำตามที่เป็นที่นิยมในโลก ซึ่งอาจจะต่างจากโบราณราชประเพณี เป็นต้นว่าการทำศพในสังคมสยามนั้นเป็นการฉลอง ขณะที่ความหมายของงานศพของโลก (หมายถึงตะวันตก) นั้นเป็นเรื่องเศร้าโศก ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและที่ประชุมจึงได้ปรึกษากัน และมีข้อตกลงหลายประการ โดยข้อหนึ่งในนั้นคือ" ให้เลิกการฉลองต่างๆ คือ ดอกไม้เพลิงและการมหรสพต่างๆ" (สมภพ ภิรมย์, 2539 : 167)

การยกเลิกดังกล่าวสอดคล้องกับที่บาทหลวงรูปหนึ่งบันทึกไว้ในปี พ.ศ. 2467 ระบุว่า *"การนี้ชาวยุโรปโดยเฉพาะอย่างยิ่งพวกนักสอนศาสนาได้แสดงความไม่เห็นชอบด้วย รัฐบาลสยามจึงตัดสินใจเลิกล้มงานบันเทิงทุกประเภท..."* (สมภพ ภิรมย์, 2539)

หลังจากนั้นงิ้วและมหรสพอื่นๆ ก็หายไปจากงานพระเมรุจวบจนถึงปัจจุบัน

จะเห็นได้ว่าในช่วงนี้ "วัฒนธรรมจีน" เริ่มเสื่อมความหมายจากราชสำนัก โดยสยามรับเอาคติของตะวันตกเข้ามาแทน เห็นได้จากคติเรื่องงานศพที่เห็นว่าเป็นงานเศร้าโศก ไม่ควรที่จะจัดงานมหรสพรื่นเริง ทำให้งิ้วเสื่อมความหมายไปจากราชสำนักไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) งิ้วทดลอง : งิ้วไทย

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงมีพระราชดำรัสให้แปลพงศาวดารจีนเป็นภาษาไทย 2 เรื่อง คือ *สามก๊ก* อันมีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) อำนวยการแปล และ *ไซฮั่น* มีสมเด็จฯ กรมพระราชวังหลังอำนวยการแปล หลังจากนั้นก็มีการแปลพงศาวดารจีนอีกหลายเรื่องต่อมา การแปลพงศาวดารเหล่านี้ส่งผลต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว โดยการทำให้ราชสำนักและคนไทยมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อเรื่องงิ้ว ซึ่งจำนวนไม่น้อยนำมาจากพงศาวดารจีน กระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 5 มีเชื้อพระวงศ์และขุนนางชั้นสูงหลายคนที่มีความสนใจทางละครถึงกับทดลองนำงิ้วมาผสมผสานเข้ากับรูปแบบการแสดงอื่นๆ ในไทยเวลานั้น อาทิเช่น

ก. งิ้วผสมละครนอก

เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เจ้าพระยามหินทรฯ สร้างโรงละครชื่อไซมีสเธียเตอร์ในสมัยรัชกาลที่ 4 และสร้างใหม่ใช้ชื่อว่าปรินส์เธียเตอร์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ตามอย่างโรงละครในกรุงลอนดอน เจ้าพระยามหินทรฯ ได้ปรับปรุงละครนอกให้เป็น “ละครผสมสามัคคี” แสดงเรื่องราวของชนชาติต่างๆ เป็นต้นว่า มอญ พม่า และจีน สำหรับเรื่องจีนนั้นได้นำพงศาวดารจีนอย่างห้องสิน สามก๊ก ไต้ฮั่น หงอโต้ ซุยถัง บ้วนฮวยเหลา มาแต่งเป็นบทละครเล่นอย่างละครนอก เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์ ส่วนเครื่องแต่งกายใช้แบบงิ้ว

เฉพาะเรื่องสามก๊ก ซึ่งแต่เดิมก็เป็นบทสำหรับแสดงงิ้วในจีนนั้น หลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) ยังนำไปประพันธ์เป็นบทละครสำหรับเล่นละครนอกด้วย เช่น ได้แต่งตอนพระเจ้าเลนเต้ประพาสสวน ตอนอ้องอุ้นกำจัดตั๋งโต๊ะ ตอนจิวยี่คิดอุบายเอาเมืองเกงจิ๋ว ตอนจิวยี่รากเลือด และ ตอนนางซุนฮูหยินหนีกลับไปเมืองกังตั๋ง เป็นต้น รวมความยาวทั้งสิ้น 22 สมุดไทย เพื่อให้เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงใช้เล่นละคร ส่วนขุนเสนานุชิต (เจต) ก็ได้แต่งตอนจิวยี่คิดอุบายเอาเมืองเกงจิ๋วให้ซุนกวน ไปจนถึงตอนม้าเฉียวไปเข้าพวกกับเล่าปี่ รวม 17 เล่มสมุดไทย

ข. งิ้วผสมละครภาพนิ่ง

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ละครของสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั้นเป็นการแสดงภายใน ต่างจากละครของเจ้าพระยามหินทรฯ ที่เปิดการแสดงเก็บเงิน สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงจัดแสดงละครภาพนิ่งที่เรียกว่าตาโบลวิวังต์ (tableau vivant) หรือที่พระองค์ทรงเรียกว่า “เพลงประกอบรูปภาพ” ให้พระราชวงศ์องค์เล็กๆ แต่งพระองค์ตามเรื่องราวการแสดงสามก๊กตอนจูล่งค้นหาเมียเล่าปี่และพาอาเต๊าหนี สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนิพนธ์บทร้องแล้วร้องด้วยทำนองเพลงจีนฮูหยิน จีนขิมเล็ก และจีนช้วน

ค. งิ้วผสมลิเก

หลวงสันทนาการกิจ จัดแสดงเรื่อง *ส้วยถัง* ขุนวิจิตรมาตราสันนิษฐานว่างิ้วลิเกของหลวงสันทนาการกิจนี้คงจะแต่งตัวอย่างงิ้วแต่ร้องอย่างลิเก เนื่องจากมีบทร้องว่า *“ฝ่ายว่าเทียกากิมกระท้อนห่อ”* (กาญจนาคพันธ์, 2523 : 50)

ง. งิ้วผสมละครร้อง

คณะปรีดาลัย ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ใช้ผู้หญิงแสดงตามแบบละครร้อง แต่งตัวและแสดงลีลาแบบงิ้ว ร้องเพลงสำเนียงจีน โดยใช้เพลงฮ้อเทีย กวยกังเหล็ก เล่นเรื่องสามก๊กตอนตั๋งโต๊ะหลงกลนางเตียวเสี้ยน มีฉากตัวละครแสดงเป็นเซียนขี่มังกรเหาะลอยกลางเวที โดยเนื้อร้องตอนต้นมีดังนี้

“มหุดิฤกษ์เบิกโรงหงบูเทียน อัญเชิญเชียนเดชะสีหลีซีหมิน
เลอมังกรร่อนพะโยมโอมวาทิน ขอให้ภิญโญยิ่งงิ้วหญิงไทย”
(กาญจนาคพันธ์, 2523 : 45)

การทดลองสร้างสรรค์เหล่านี้ถือเป็นปฐมบทของการข้ามพ้นวัฒนธรรมในแง่ขององค์ประกอบงิ้ว และถือเป็นการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ให้กับงิ้ว โดยนำมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงอื่นของไทยและรูปแบบการแสดงที่เป็นที่นิยมในราชสำนัก สาเหตุที่ช่วงเวลานี้ “พร้อม” สำหรับการผสมผสานรูปแบบการแสดงระหว่างงิ้วกับการแสดงแขนงอื่น ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นด้วยเหตุผลดังนี้

- ในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดการแสดงรูปแบบใหม่ๆ เช่น ลิเก ละครพูด ละครพันทาง ละครร้อง ละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น
- เจ้านายจำนวนหนึ่งไปศึกษาต่างประเทศ ได้เห็นรูปแบบการแสดงจากดินแดนเหล่านั้น และได้ริเริ่มนำมาสร้างสรรค์ภายในราชสำนัก และส่วนหนึ่งได้นำมาทดลองผสมผสานกับรูปแบบอื่น
- บรรดาเจ้านายในราชสำนักไม่ได้มีบทบาทหน้าที่ต้องผดุงรักษางิ้วหรือใช้งิ้วเพื่อประกอบพิธีของศาลเจ้า ดังนั้นจึงทำให้สามารถนำงิ้วไปใช้ได้อย่างยืดหยุ่นกว่างิ้วแบบขนบของคนจีน

อย่างไรก็ตามแม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวบรรยากาศการข้ามพ้นทางวัฒนธรรมของงิ้วในราชสำนักจะมีความรุ่มรวย แต่ก็น่าเสียดายที่ผู้สร้างสรรค์เหล่านี้เห็นกิจกรรมดังกล่าวแสมือนการละเล่น ดังนั้นการผสมผสานระหว่างงิ้วกับการแสดงอื่นจึงไม่เกิดความต่อเนื่อง นอกจากนี้กระบวนการดังกล่าวเกิดขึ้นเฉพาะในบริบทของราชสำนัก ด้วยเหตุที่งิ้วภายนอกราชสำนักนั้นเกี่ยวโยงกับชาวจีน ศาลเจ้า และพิธีกรรมของชาวจีน ซึ่งยังไม่มีความเปลี่ยนแปลงในเชิงความหมาย จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องเปลี่ยนแปลงงิ้ว ขณะที่สมาชิกในราชสำนัก ซึ่งแม้จำนวนไม่น้อยจะมีเชื้อสายจีน แต่พวกเขาก็มิได้ผูกติดกับความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนาแบบจีน หรือสำนึกตัวว่าต้องรักษาจารีตขนบธรรมเนียมแบบจีน มากเท่ากับชาวบ้านทั่วไป อีกทั้งมิได้ผูกติดกับความเชื่อแบบจีนมากเท่ากับความเชื่อและขนบธรรมเนียมแบบไทยชาววัง ดังนั้นพวกเขาจึงสามารถปฏิบัติการในการข้ามพ้นวัฒนธรรมได้ยืดหยุ่นกว่าชาวบ้าน (โดยไม่ได้มีหน้าที่ต้องผดุงรักษางิ้วให้เป็นเหมือนเดิม)

ในสมัยอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ งิ้วมีสถานภาพเป็นวัฒนธรรมชั้นสูง (high culture) โดยการเข้าไปสัมพันธ์กับราชสำนัก จี วิลเลียม สกินเนอร์ นักประวัติศาสตร์ผู้เชี่ยวชาญด้านจีนในอุษาคเนย์ ได้ศึกษาความสัมพันธ์ของคนจีนกับราชสำนักไทย เขากล่าวว่า “งิ้วเป็นที่นิยมกันมากในราชสำนักไทย” (สกินเนอร์, 2529 : 13) เหตุผลข้อนี้เกี่ยวข้องกับการที่คนจีนมีสถานภาพสูงในราชสำนัก

ดังนั้นจึงสามารถแนะนำวัฒนธรรมจีนแก่ราชสำนักได้ รวมถึงจีนเป็นมหาอำนาจในภูมิภาค ศิลปวัฒนธรรม และวรรณคดีจีนจึงเป็นพระราชนิยม และวัฒนธรรมในวังก็ถูกถ่ายทอดออกมาสู่ชาวบ้านทั่วไป

การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วแบบขนบในช่วงเวลานี้อยู่ที่ “โอกาส” ในการจัดแสดง ซึ่งจะเห็นได้ว่ากระแสวัฒนธรรมจีนอย่างงิ้วได้ถูกพัดพาเข้ามาสู่ราชสำนักไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาต่อเนื่องมาจนถึงปลายของยุคนี้ ทั้งในส่วนที่เป็นพระราชกรณียกิจและพระราชพิธี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ซึ่งเอกสารระบุชัดเจนว่าในงานพระเมรุเจ้านายทุกพระองค์ งานสมโภชที่สำคัญอย่างการอัญเชิญพระแก้วมรกต งานสมโภชวัดพระเชตุพน ล้วนมีงิ้วเข้ามาเป็นส่วนประกอบสำคัญของราชสำนัก

ความหมายเหล่านี้ยังถูกผลิตซ้ำความหมายอย่างสม่ำเสมอ ดังจะเห็นได้จากตารางที่ 1 และตารางที่ 2 ทั้งการเป็นมหรสพสมโภช และการประกอบพิธีงานพระเมรุ จนกระทั่งความ “นิยม” ในลักษณะดังกล่าวนี้เกิดความเปลี่ยนแปลงในช่วงรัชกาลที่ 5 ซึ่งความเป็นจีนเริ่มสูญเสียความหมายแบบที่เคยมีในอดีต

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าในช่วงอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ราชสำนักไทยให้คุณค่ากับความเป็นจีน ดังนั้นงิ้วในยุคนี้จึงมีลักษณะเป็นจีนสูง ในเมื่อให้คุณค่ากับความเป็นจีน ดังนั้นจึงให้คุณค่ากับงิ้วที่เป็น “แบบจีน” กล่าวคือไม่เน้นเรื่องการดัดแปลง ผสมผสาน หรือทำให้ดูเป็นไทย เพื่อเข้ากับจริตคนไทย จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อความหมายของ “ความเป็นจีน” เสื่อมลง ประกอบกับ “ความเป็นตะวันตก” หรือ “แบบตะวันตก” เริ่มมีสถานะสูงส่งแทนที่ จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้มีการนำงิ้วมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงอื่นเพื่อลดทอนความเป็นจีนลง

กระทั่งถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงเป็นกษัตริย์พระองค์แรกที่ได้รับการศึกษาจากภายนอกประเทศ พระองค์ทรงเป็นนักเรียนอังกฤษ ดังนั้นแล้วแม้ว่าจะทรงเป็นนักการละครและเป็นผู้แนะนำวัฒนธรรมจากต่างแดนเข้ามาสู่ไทยหลายประการ แต่สิ่งที่โปรดปรานก็มิใช่งิ้ว หากทรงโปรดปรานละครเชคสเปียร์ ทรงพระราชนิพนธ์แปลบทละครเชคสเปียร์เป็นภาษาไทย 3 เรื่อง อันได้แก่ *เวณิชวาณิช* แปลจากเรื่อง *Merchant of Venice* *ตามใจท่าน* แปลจากเรื่อง *As You Like It* และ *โรมิโอกับจูเลียต* แปลจากเรื่อง *Romeo and Juliet* ส่งผลให้ราชสำนักนิยมตามพระองค์

แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงดัดแปลงบทละครเรื่อง *วังตี่* มาจากเรื่อง *มิกาโด* (*Mikado*) ของ ดับเบิลยู เอส กิลเบิร์ต (W.S. Gilbert) แต่การเปลี่ยนแปลงให้เป็นจีนนี้ก็เป็นเพราะเหตุผลในการจัดแสดง ด้วยเหตุการณ์ในเรื่องมิกาโดนั้นเป็นฉากในประเทศญี่ปุ่น ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปรารภว่าหาเครื่องแต่งกายยาก จึงดัดแปลงเรื่องให้เป็น

ประเทศ “ตงฮั้วไต้เซียงก๊ก” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2509 : 78) สันนิษฐานได้ว่าคงใช้เครื่องแต่งกายงิ้วสำหรับท้องเรื่อง *วั่งตี่* เนื่องจากชุดงิ้วหาได้ง่าย จะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้มิได้เป็นไปเพื่อต้องการสนับสนุนงิ้ว ในรัชสมัยของพระองค์งิ้วจึงสูญเสียสถานภาพความเป็นมหรสพในราชสำนัก คงเหลือเพียงความเป็นมหรสพสำหรับคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีนซึ่งมีเวทีแสดงนอกราชสำนักเท่านั้น ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ทำให้ความหมายของงิ้วในแง่วัฒนธรรมชั้นสูงถูกรื้อสร้างกลายเป็นวัฒนธรรมชาวบ้านของคนจีนในไทย

4) งิ้วในฐานะที่เป็นเครื่องบันเทิงส่วนพระองค์

จากจดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปีเถาะ จุลศักราช 1241 ทำให้พบว่า นอกเหนือจากงิ้วเป็นการเล่นประกอบพระราชพิธีต่างๆ แล้ว งิ้วยังถูกกล่าวถึงเป็นการแสดงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงทอดพระเนตรเป็นการส่วนพระองค์ด้วย ดังนี้

วันที่ 12 ม.ค. ตรงกับปี พ.ศ. 2422 ขณะทรงประทับอยู่ที่พระราชวังบางปะอิน ระบุว่า

> *“บ่าย 2 เสดจกลับ แวะวัดนิเวศธรรมประวัติ ทรงนมัศการในพรุโบสถ แล้วสเดจกลับพระราชวัง เสดจไปประทับพลับพลาเก๋งใหม่ทอดระเนตรงิ้ว ซึ่งพญานรนารถขึ้นมามีถวายเจ้าเป็นการปี ทรงจุดเทียรสังเวยแล้วประทับอยู่จนบ่าย 3 โมงเสศเสดจกลับ...”*
>
> *“บ่ายโมงเสดจออกแล้วไปทอดพระเนตรงิ้วแลสังเวยเทวดา สาเดจพระองค์น้อยเสดจขึ้นมาแต่กรุงเทพฯ เฝ้าทูลละอองฯ ประทับทอดพระเนตรงิ้วอยู่จนบ่าย 3 โมงเสดจกลับ...”*

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512 : 139-140)

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2431 เมื่อโปรดให้จัดการบำเพ็ญพระราชกุศล ในการที่สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าศิริราชกกุธภัณฑ์ สิ้นพระชนม์มาบรรจบครบรอบ 1 ปี เมื่อเสร็จพิธีแล้วก็ทอดพระเนตรงิ้วหน้าพระที่นั่งวโรภาศ เป็นงิ้วผู้หญิงของจีนแม่งฮวด และในตอนค่ำก็โปรดให้มีมหรสพอันประกอบไปด้วย งิ้ว หนัง ญวณหก ไม้ต่ำสูง สิงโต มังกร และวันต่อมาซึ่งเป็นวันตรงกับวันสิ้นพระชนม์สมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้ากรรณาภรณเพชรรัตน์

และสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าศิริราชกกุธภัณฑ์ ก็มีการบำเพ็ญพระราชกุศล หลังจากนั้นก็ทอดพระเนตรงิ้วจนบ่าย จากนั้นวันที่ 3 มิถุนายน พ.ศ. 2431 พระนางเจ้าพระราชเทวี พระอรรคชายาเธอฯ ทรงแก้บนไว้เมื่อครั้งเจ้าจอมเอี่ยมป่วยด้วยอหิวาตกโรค โปรดให้แก้ที่พระที่นั่งวโรภาศพิมาน โดยมีงิ้วจัดแสดงประกอบด้วย (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512 : 24)

5) การอุปการะงิ้ว

นอกจากการนำงิ้วมาแสดงในโอกาสหรือรูปแบบต่างๆ แล้ว งิ้วยังมีความหมายต่อราชสำนัก โดยพระสันทัดอักษรสารได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับงิ้วในอดีต ซึ่งเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าเจ้านายทรงชุบเลี้ยงคณะงิ้ว เช่น พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ มีงิ้วงั่วกังและงิ้วเล่าแป๊ะยี่อย่างละโรง พระอนุวัตน์ราชนิยม (ฮง เตชะวณิช) มีงิ้วงั่วกัง 1 โรง ภายหลังก็มีงิ้วแต้จิ๋วอีก 2 โรง ขุนพัฒน์ (ดื้อ) มีงิ้วไม่ระบุประเภท 1 โรง ขุนพัฒน์ (แหยม) มีงิ้ว 4-5 โรง โรงหนึ่งเป็นนักแสดงชายที่เกิดเมืองไทยทั้งโรง อีกโรงเป็นงิ้วผู้หญิงที่เกิดเมืองไทยทั้งโรง เป็นต้น (พระสันทัดอักษรสาร, 2515)

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าในช่วงอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ราชสำนักไทยให้คุณค่ากับความเป็นจีน ดังนั้นงิ้วในยุคนี้จึงมีลักษณะเป็นจีนสูง (ในเมื่อให้คุณค่ากับความเป็นจีน ดังนั้นจึงให้คุณค่ากับงิ้วที่เป็น “แบบจีน”) กล่าวคือไม่เน้นเรื่องการดัดแปลง ผสมผสาน หรือทำให้ดูเป็นไทย เพื่อเข้ากับจริตคนไทย จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อความหมายของ “ความเป็นจีน” เริ่มเสื่อมลง จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้มีการนำงิ้วมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงอื่นเพื่อลดทอนความเป็นจีนลง

ความหมายของงิ้วนั้นสัมพันธ์กับการสร้างความหมายของ “คนจีน” “อาณาจักรจีน” และ “วัฒนธรรมจีน” โดยในช่วงกรุงศรีอยุธยาต่อเนื่องมาถึงราวรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ความหมายที่เกี่ยวกับความเป็นจีนเหล่านี้มีความหมายเชิงบวก เมื่อคนจีนมีสถานภาพทางเศรษฐกิจและการเมืองในไทยระดับสูง ก็สามารถว่าจ้างงิ้วจากจีนให้มาแสดงในไทยได้ เมื่ออาณาจักรจีนถูกยกย่องให้เป็นมหาอำนาจแห่งภูมิภาค วัฒนธรรมจีนจึงถูกนำมาใช้เป็นแบบอย่าง งิ้วซึ่งเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมจีนจึงแพร่กระจายในราชสำนักไทยได้

เมื่อราชวงศ์ชิงล่มสลายในปี พ.ศ. 2454 ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันนั้น ภายในประเทศสยามก็เกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญคือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสวรรคตในปลายปี พ.ศ. 2453 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติขึ้นเป็นรัชกาลที่ 6 แห่งราชวงศ์จักรี ทำให้สังคมไทยหันเหไปสู่อีกทิศทางหนึ่ง การเป็นพระมหากษัตริย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ทำให้พระองค์ทรงเป็นศูนย์กลางของสถาบันต่างๆ ของสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นสถาบันกษัตริย์ สถาบันการเมืองการปกครอง สถาบันการศึกษา สถาบันวัฒนธรรม เป็นต้น การที่พระองค์ทรงแสดงออกอย่างเปิดเผยว่า “คนจีน” ได้ส่งผลกระทบเชิงลบต่อ “ความเป็นชาติไทย”

ดังนั้นจึงทรงต่อต้านและพยายามทลายอัตลักษณ์ความเป็นจีนโดยผ่านสถาบันต่างๆ ที่พระองค์ทรงเป็นศูนย์กลางเหล่านั้น

ในช่วงเวลานี้ความหมายเกี่ยวกับคนจีนถูกรื้อสร้างครั้งใหญ่ วิลเลียม จี สกินเนอร์ ถึงกับกล่าวว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นจุดเปลี่ยนของสถานภาพความเป็นจีนและคนจีนของไทย (สกินเนอร์, 2548) เมื่อพระองค์ทรงประกาศท่าทีที่มีต่อชาวจีนอย่างชัดเจนผ่านพระราชนิพนธ์เรื่อง *ยิวแห่งบูรพาทิศ* โดยใช้พระนามแฝงว่า “อัศวพาหุ” พระราชนิพนธ์เรื่องนี้ชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า คนจีนในประเทศไทยได้สร้างปัญหาให้ประเทศไทย ในลักษณะเดียวกับที่ชาวยิวสร้างปัญหาให้กับทวีปยุโรป กล่าวคือคนจีนเป็นพวกถือโคตร ไม่ว่าจะไปอยู่ที่ใดก็ไม่ลืมบ้านเกิดตนเอง แม้เมื่อมีลูกหลานก็จะยังคงความเป็นจีนไปตลอด นอกจากนี้คนจีนยังมีพฤติกรรมที่จะแสดงความเป็นพลเมืองไทยเมื่อตนได้ประโยชน์ แต่จะปฏิเสธเมื่อตนเองเสียประโยชน์ (อัศวพาหุ, 2528) จากข้ออธิบายนี้ชี้ให้เห็นความหมายอีกด้านหนึ่งของ “คนจีน” ที่ซ่อนอยู่ จากเดิมที่คนจีนมีความหมายในแง่บวกต่อราชสำนัก ในแง่ที่มีความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับความเป็นไทยและเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างชาติไทยให้เจริญ แต่ผู้เขียนกลับชี้ให้เห็นว่า ความสามารถในการปรับตัวนั้นเป็นการปรับเพื่อผลประโยชน์ส่วนตนเท่านั้น ทัศนะดังกล่าวแม้จะกล่าวโจมตีคนจีนอย่างรุนแรง แต่ก็ไม่อาจกล่าวว่าเป็นเรื่องที่ปราศจากมูลเหตุ ดังจะเห็นว่าในยุคล่าอาณานิคมที่ฝรั่งชาติตะวันตกได้สิทธิสภาพนอกอาณาเขต ทำให้คนจีนจำนวนมากสมัครใจเข้าเป็น “สัปเยค” (subject) ของชาติตะวันตก กล่าวคือถือว่าตนเองเป็นพลเมืองของชาตินั้นๆ เพื่อจะได้ไม่ต้องถูกควบคุมด้วยกฎหมายไทย

เมื่อพระมหากษัตริย์ไม่โปรด งิ้วจึงหาผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนได้ยากขึ้น ทำให้งิ้วสูญเสียสถานภาพความเป็นมหรสพในราชสำนัก คงเหลือเพียงความเป็นมหรสพสำหรับคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีน ซึ่งมีเวทีแสดงนอกราชสำนักเท่านั้น

งิ้วออกจากบริบทของราชสำนักไปนานราว 80 ปี กระทั่งถึงปี พ.ศ. 2525 ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี ราชสำนักก็เข้ามามีบทบาทสำคัญกับความหมายงิ้วอีกครั้ง

ในปี พ.ศ. 2525 คณะกรรมการจัดงานพระบรมโพธิสมภารร่มเย็นเป็นสุข ได้จัดงานนาฏศิลปในร่มโพธิ์ทอง ในคราวคราวเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี สมาคมอุปรากรไทย-จีน ได้จัดแสดงงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน ในวันที่ 23 มีนาคม 2525 ที่โรงละครแห่งชาติ งิ้วเรื่องนี้มี อำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้เขียนบทและกำกับ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ได้เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย

“พอมีโอกาสสมโภชรัตนโกสินทร์ 200 ปี เรามองอะไรออก คิดอะไรไกล ผมถึงได้บอกว่าโอกาสนี้ปล่อยไปไม่ได้ เพราะพระเทพฯ ท่านจะทอดพระเนตร”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557)

“ผมว่าเป็นการได้รับเกียรติมาก ที่พระองค์ท่านได้เสด็จมาทอดพระเนตรก็ถือเป็นการส่งเสริมอย่างหนึ่ง เป็นการให้กำลังใจ แล้วคนก็ให้ความสนใจมากขึ้น แล้วคนก็จะบอกว่าขนาดพระองค์ท่านก็ยังชื่นชมการแสดงของเรา ก็เป็นการเผยแพร่ให้คนรู้จักงิ้วมากขึ้น นี่ก็ต้องกราบขอบพระคุณในบุญคุณของท่าน ถ้างิ้วไทยได้เติบโตหรือมีความสำเร็จก็ต้องถือว่าเป็นบุญคุณของสมเด็จพระเทพฯ ที่มาทอดพระเนตร ที่มาให้การส่งเสริม”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2543 เมื่อมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดแสดงงิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* เรื่องนี้มี อำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้เขียนบทและกำกับเช่นเดิม โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ได้เสด็จมาทอดพระเนตรเช่นเดิม

ภาพที่ 1 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระปฏิสันถารคณะนักแสดงเรื่อง*ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห*

จากการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วทั้ง 2 เหตุการณ์นี้บ่งบอกความหมายของงิ้วได้ว่า บุคลากรงิ้วไทยพยายามสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้วอีกครั้งโดยการกลับเข้าไปพึ่งสถาบันกษัตริย์ในการอุปถัมภ์งิ้ว ผ่านทางสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ผู้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์กิจกรรมทางวัฒนธรรมนานาแขนง และยังทรงสนพระทัยในวัฒนธรรมจีนอย่างสูง งิ้วในความหมายของการเป็นวัฒนธรรมในราชสำนักซึ่งถูกถอดรื้อไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ก็ได้ถูกสร้างขึ้นใหม่

4.1.3 งิ้วกับความเชื่อมโยงกับประเทศจีน

การติดต่อกับราชสำนักจีนทำให้ไทยได้รับรู้ถึงความยิ่งใหญ่ของ “อาณาจักรจีน” ในฐานะที่เป็นมหาอำนาจ ไทยรับรู้ความหมายนี้โดยการสร้างความเชื่อมโยงกับประเทศจีน โดยไทยเห็นจีนเป็นช่องทางสำคัญในการสร้างความมั่งคั่ง นอกจากนี้ยังใช้จีนเป็นเกณฑ์เปรียบเทียบ (benchmark) ในการพัฒนา

ชาวจีนในอยุธยาที่มีสถานภาพระดับสูงนั้น นอกจากเพราะมีความสัมพันธ์ที่ดีกับราชสำนักไทยแล้ว อีกเหตุผลหนึ่งยังเป็นเรื่องของสัมพันธไมตรีระหว่างราชสำนักไทยกับราชสำนักจีน ถึงกับมีพงศาวดารของไทยหลายเรื่องที่กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างกษัตริย์ไทยหรือโอรส/ธิดาของกษัตริย์ไทยกับราชสำนักจีน เช่น เรื่องของพระเจ้าสายน้ำผึ้งกับพระนางสร้อยดอกหมากธิดากษัตริย์จีน รวมถึงตำนานพระเจ้าอู่ทองที่กล่าวว่าพระองค์เป็นบุตรขุนนางจีน

นอกจากนี้ราชสำนักยังเชื่อมต่อกับราชสำนักจีนโดยการไปจิ้มก้อง หรือระบบบรรณาการ (tributary relation) ซึ่งเป็นระบบการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างจีนที่ถือตนว่าเป็นอาณาจักกลางกับดินแดนอื่นที่จีนถือว่าต่ำต้อยกว่า ดังนั้นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรัฐนี้จึงเป็นไปในลักษณะการสยบยอมต่อเจ้าประเทศราชด้วยบรรณาการ

จากหลักฐานของฝ่ายจีนชี้ให้เห็นว่าไทยมีการส่งคณะทูตไปยังจีนตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหงในปี พ.ศ. 1835 อันตรงกับสมัยราชวงศ์หยวน สิ่งของที่ส่งไปอาทิเช่น ผ้าผ่อนแพรพรรณ แต่ในเวลาต่อมาความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างทั้งสองฝ่ายขาดช่วงไป เนื่องจากปัญหาทางการเมืองภายในของทั้งสองอาณาจักร ทั้งราชวงศ์หยวนและอาณาจักรสุโขทัยต่างก็เสื่อมอำนาจลง กระทั่งเมื่อเหตุการณ์สงบลง จักรพรรดิจีนแห่งราชวงศ์หมิงก็ส่งราชทูตมายังอยุธยา ในปี พ.ศ. 1913 เพื่อเกลี้ยกล่อมให้อยุธยาส่งเครื่องบรรณาการไปยังจีนอีกครั้ง สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 ซึ่งเป็นกษัตริย์ในเวลานั้น ตัดสินพระทัยส่งราชทูตไปจีนในปี พ.ศ. 1914 ด้วยเหตุ 3 ประการคือ

1. เพื่อป้องกันไม่ให้จีนเข้าแทรกแซงปัญหาความขัดแย้งระหว่างสุโขทัยและอยุธยา
2. เพื่อผลประโยชน์ทางการค้า ที่ไปพร้อมกับระบบทูตบรรณาการ

3. เพื่อที่จะได้สิทธิพิเศษทางเศรษฐกิจจากจีน

ความสัมพันธ์อันใกล้ชิดนี้ยังรวมถึงเมื่อครั้งที่ปฐมจักรพรรดิของราชวงศ์หมิง ผู้ทรงริเริ่มการใช้ระบบหนังสือเดินทาง ทรงพระราชทานหนังสือเดินทางแก่อยุธยาเป็นอาณาจักรแรก นอกจากนี้ยังได้พระราชทานเครื่องชั่ง ตวง วัด แก่อยุธยาในเวลาต่อมา ทำให้สินค้าของทั้งสองอาณาจักรใช้ระบบชั่ง ตวง วัด ที่เป็นมาตรฐานเดียวกัน

สมเด็จพระนครินทราชาธิราชแห่งราชวงศ์สุพรรณภูมิ กษัตริย์ลำดับที่ 6 ของอยุธยา (ครองราชย์ พ.ศ. 1952-1967) เคยเสด็จไปเยือนจีนในช่วงที่พระองค์ยังมิได้ครองราชย์ เมื่อพระองค์ครองราชย์แล้วก็เป็นช่วงเวลาที่อยุธยาเป็นศูนย์กลางของแผ่นดินใหญ่แห่งอุษาคเนย์ (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2541)

ระหว่างปี พ.ศ. 1914 ถึง 2054 อยุธยาส่งทูตไปจีนรวม 89 ครั้ง ขณะที่จีนส่งทูตมา 18 ครั้ง ตลอดระยะเวลานี้ รายการสิ่งของบรรณาการจากอยุธยามีถึง 44 ประเภท โดยมากจะเป็นของป่า อาทิ เช่น ไม้หอมสีทอง ไม้หอมสีเงิน ไม้ฝาง กานพลู งาช้าง เป็นต้น นับว่าเป็นรัฐบรรณาการที่ถวายของบรรณาการมากประเภทที่สุดเมื่อเทียบกับรัฐบรรณาการอื่นๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

อยุธยาส่งบรรณาการต่อเนื่องเรื่อยมา ก่อนที่จะสะดุดลงในช่วงเวลาการสถาปนาราชวงศ์ชิงในประเทศจีน กระทั่งถึงรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ อันตรงกับสมัยจักรพรรดิคังซีแห่งราชวงศ์ชิง สยามได้ส่งจิ้มก้องตามธรรมเนียมที่เคยปฏิบัติมาแต่ครั้งก่อน แต่ราชสำนักจีนปฏิเสธที่จะรับจิ้มก้อง อีกทั้งประกาศห้ามมิให้ผู้ใดรับของกำนัล ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนจึงหยุดชะงักไปราว 10 ปี จึงกลับมามีความสัมพันธ์กันเหมือนเดิม

ชาวจีนในอยุธยาไม่ต้องสังกัดระบบไพร่ เพราะราชสำนักต้องการให้พวกเขาเป็นตัวกลางทางการค้า โดยการดูแลชุมชนชาวจีน ทำการค้า และเป็นลูกเรือในการไปจิ้มก้องจักรพรรดิจีน (ธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์ และ วิไลรักษ์ ยังรอด, 2546)

การไปจิ้มก้องมีความจำเป็นที่จะต้องใช้ชาวจีนทำหน้าที่ต่างๆ จำนวนมาก ราชทินนามของขุนนางที่เป็นล่ามจีนได้แก่ ขุนท่องสื่อ คำว่า ”ท่องสื่อ” เพี้ยนมาจากคำว่า “*ทงซื่อ*” (เปลื้อง ณ นคร, 2523) ซึ่งแปลว่าติดต่องาน และขุนท่องสมุท รวมถึงตำแหน่ง “ปั้นสื่อ” ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำว่า “*ปั้นซื่อ*” ซึ่งแปลว่าทำงาน นอกจากนี้ยังต้องใช้ลูกเรือชาวจีนอีกมากมาย ในกฎหมายตราสามดวงได้ปรากฏตำแหน่งในเรือสำเภา อาทิเช่น จุ่นจู้ (นายสำเภา) ต้นหน (ดูทาง) ล้าต้า (บัญชีใหญ่) ปั่นจู (ซ่อมแปลงสำเภา) ไต้ก๋ง (นายท้าย) ซินเตงเถา (บัญชีกลาง) อาปั่น (กระโดงกลาง) เอียวก๋ง (บูชาเทพ) เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550)

โดยเหตุที่คนจีนมีส่วนช่วยสนับสนุนราชสำนักในการทำการค้ากับราชสำนักจีน ทำให้กษัตริย์อยุธยามอบอภิสิทธิ์บางประการแก่พ่อค้าจีน เช่น การลดหย่อนภาษีขาเข้า โดยพ่อค้าจีนต้องจ่ายในอัตรา 12 ชัก 2 ขณะที่พ่อค้าชาติอื่นต้องจ่ายถึง 9 ชัก 2

อย่างไรก็ตามเมื่อเกิดความผันผวนทางการเมืองในสมัยกรุงธนบุรี ทำให้จีนไม่แน่ใจว่าใครคือผู้มีอำนาจที่แท้จริงแห่งอาณาจักรสยาม กระทั่งกองทัพพระเจ้าตากสินเอาชนะก๊กพิมายและก๊กนครได้ จีนก็เริ่มเปลี่ยนนโยบายที่มีต่อสยาม ปี พ.ศ. 2320 พระเจ้าตากสินจึงได้รับการรับรองจากจีนว่าเป็นพระเจ้าแผ่นดินของสยาม และได้รับอนุมัติให้ส่งทูตและบรรณาการไปได้

สมเด็จพระเจ้าตากสินจึงได้จัดส่งคณะทูตในปี พ.ศ. 2324 โดยมีพระยาสุนทรอภัยเป็นราชทูต อัญเชิญพระราชสาส์นไปถวายจักรพรรดิเฉียนหลง พระยามหานุภาพได้แต่งนิราศเมืองจีนเป็นบันทึกขณะเดินทาง ระบุว่าจิ้มก้องนั้นรวมอยู่ในเรืองสำเภา 11 ลำ ไปขึ้นที่เมืองกวางตุ้ง จากนั้นเจ้าหน้าที่จึงแต่งสารแจ้งไปยังกรุงปักกิ่ง จักรพรรดิจีนจึงมีพระราชสารกลับมาว่าขอไม่รับของที่นำมา ซึ่งอนุญาตให้ฝ่ายไทยขายเอาเป็นทุนเดินทางกลับ (หนุมาน กรรมฐาน, 2551) เมื่อถึงเดือน 12 คณะทูตส่วนหนึ่งจึงเดินทางสู่กรุงปักกิ่ง ขณะที่ส่วนที่เหลือเมื่อนำสินค้าในสำเภามาค้าขายลุล่วงจึงเดินทางกลับ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รายได้แผ่นดินจากภาษีอากรนั้นไม่มากนัก ผลประโยชน์ส่วนใหญ่จึงมาจากการค้าสำเภา มีทั้งเรือหลวง เรือเจ้านาย และเรือพ่อค้า เรือเหล่านี้ *“บรรทุกสินค้าต่างๆ ออกไปขายที่เมืองจีนทุกๆ ปี บางลำก็ขายแต่สินค้า บางทีก็ขายทั้งสินค้าและเรือด้วยกัน ได้กำไรในการค้าสำเภาเป็นอันมาก”* (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555: 374)

สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 สยามได้ส่งบรรณาการไปจิ้มก้องจีนอย่างสม่ำเสมอ โดยเฉพาะเมื่อจักรพรรดิจีนสละราชสมบัติหรือสวรรคต ก็จะมีพระราชสาส์นมาแจ้งราชสำนักไทยก็จะแต่งทูตเชิญพระราชสาส์นไปคำนับศพฉบับหนึ่ง พระราชสาส์นแสดงความยินดีกับกษัตริย์ใหม่ฉบับหนึ่ง เมื่อถึงคราวไทยเปลี่ยนรัชกาล พระมหากษัตริย์ก็จะโปรดให้แต่งทูตไปจิ้มก้องฉบับหนึ่ง พร้อมทั้งแจ้งข่าวการสวรรคตของอดีตกษัตริย์อีกฉบับหนึ่ง (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555 ; จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 เล่ม 2, 2530)

ในเวลาต่อมา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้แต่งทูตไปจิ้มก้องพระเจ้าฮำฮองใหม่ โดยแจ้งว่ากษัตริย์ไทยบรมราชาภิเษกใหม่พร้อมทั้งแจ้งข่าวรัชกาลที่ 3 สวรรคต พระเจ้ากรุงปักกิ่งทรงมีพระราชสาส์นตอบพร้อมของตอบแทนให้ทูต แต่ครั้นกลับมาถึงเมืองเอียงเชียงกุย ก็ถูกผู้ร้ายชิงเอาของทรงยินดีและของทูตไป รวมทั้งสังหารจีนหองผู้เป็นท่องสื่อใหญ่ตายคนหนึ่ง เมื่อมาถึงกวางตุ้งก็ยังจับตัวผู้ร้ายไม่ได้ จงตึก (ผู้สำเร็จราชการมณฑล) จึงนำของทรงยินดีมาชดใช้ให้ แต่ไม่ได้

ชดใช้ของทูต นับเป็นครั้งสุดท้ายที่ไทยแต่งทูตไปจิ้มก้องจีน (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 2, 2555)

ในพงศาวดารไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาล้วนกล่าวถึงราชสำนักจีนในทางบวก เนื้อหาโดยมากกล่าวถึงแต่การส่งบรรณาการ การแจ้งข่าวการสวรรคตของทั้งฝ่ายไทยและจีน การระบุเนื้อหาพระราชสาส์นว่าพระมหากษัตริย์ไทยทรงเคารพรักจักรพรรดิจีนเพียงใด เช่นในคราวที่จักรพรรดิเฉียนหลงสวรรคต พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงมีพระราชสาส์นไปยังราชสำนักจีนว่า “ได้จุดเทียนใหญ่หนักเล่มละสิบชั่งสิบเล่ม หนักเล่มละห้าชั่งสิบเล่ม ธูปใหญ่หนักดอกละสิบชั่งสิบดอก ธูปรองหนักดอกละห้าชั่งสิบดอก กฤษณาอย่างดีหนักสิบชั่ง จันชะมดหนักสองหาบยี่สิบชั่ง ออกมาจุดเผาบูชาคำนับพระศพสมเดจพระเจ้าต้าฉิ่งฯ” (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555 : 285)

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนเป็นไปด้วยดี ตลอดช่วงเวลานี้ไม่มีเรื่องกระทบกระทั่งกันรุนแรง อย่างที่ไทยมีต่อลาว กัมพูชา เวียดนาม พม่า และหัวเมืองฝ่ายใต้ ท่าทีของราชสำนักไทยที่มีต่อราชสำนักจีนเพิ่งจะมีท่าทีเปลี่ยนเป็นลบก็เมื่อพระราชสาส์นในปี พ.ศ. 2405 เมื่อขุนนางเมืองกวางตุ้งอัญเชิญพระราชสาส์นพระเจ้ากรุงจีน ความว่าพระเจ้าฮำฮองสวรรคต และพระเจ้าก้องตี้ได้ราชสมบัติ พร้อมทั้งอ้างว่าสยามค้างจิ้มก้องตั้งแต่ครั้งศักราชฮำฮอง 5 ปี และ 9 ปี รวมเป็น 2 ก้อง ไทยจึงมีหนังสือตอบกลับไป โดยอ้างว่าตั้งใจจะไปจิ้มก้องเพื่อมิให้เสียพระราชไมตรีอันมีมาแต่เก่าก่อนอยู่แล้ว แต่การไปครั้งที่แล้วนั้นถูกโจรปล้นแล้วฆ่าท่องสื่อใหญ่ โดยจงตึกมิได้จับตัวคนร้าย ทำให้สยามได้รับความอัปยศ ประกอบกับปีต่อๆ มา ทราบว่ามีกบฏกำเริบ และที่เมืองกวางตุ้งมีสงครามกับอังกฤษ แล้วจึงว่าเมื่อใดที่เสนาบดีกรุงปักกิ่งปราบปรามพวกกบฏและบ้านเมืองราบคาบแล้ว ก็จะแต่งทูตมาเจริญทางพระราชไมตรีตามธรรมเนียม

หลังจากนั้นก็มีพระราชสาส์นจากพระเจ้ากรุงปักกิ่งตอบกลับมาว่า อ้างถึงที่ไทยไม่ไปจิ้มก้องเพราะเมืองจีนมีโจรผู้ร้ายนั้น บัดนี้เหตุการณ์ปกติไปมาได้ ครั้งนั้นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีการหารือกับพระเจ้าน้องยาเธอกรมหลวงวงศาธิราชสนิท และเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ ว่าไม่อาจอ้างเรื่องความวุ่นวายในประทศจีนได้อีก เนื่องจากในฐานะที่เป็นรัฐบรรณาการ ไม่ว่าจีนสั่งอย่างไรก็ต้องทำ แต่หากจะไปจริงๆ ก็ต้องลงทุนมาก และของตอบแทนที่จะได้รับก็ไม่คุ้มทุน (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 2, 2555 : 1796)

เมื่อยังหาทางออกที่เหมาะสมไม่ได้ ที่ประชุมจึงเสนอให้พระยาโชฎึกราชเศรษฐีมีหนังสืออ้างว่าสิ้นฤดูมรสุมแล้ว ประกอบกับเรือที่ใช้ก็ผุกร่อน จึงยังไม่อาจล่องเรือเดินทางไปได้

ครอว์ฟอร์ดซึ่งอาศัยอยู่ในสยามช่วงเวลานี้ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนว่า “แม้ว่าดูผิวเผินจะเป็นเรื่องทางการเมืองก็ตาม แต่ตามความเป็นจริงแล้ว ก็เป็นเรื่องการค้ามากกว่า” ด้วยเหตุที่สำเภาไทยไปถึงจะได้รับการยกเว้นภาษีอากร ดังนั้นจึงมีสำเภาขนาดใหญ่ ระวาง 1,000 ตัน

จำนวน 2 ลำ ออกเดินทางจากกรุงเทพฯ ไปกวางตุ้งทุกปี โดยมีสินค้าบรรทุกไปเต็มลำ และทุก 3 ปี ราชทูตจะเดินทางต่อไปปักกิ่งเพื่อเอาเครื่องบรรณาการไปถวายจักรพรรดิ "แต่จะได้รับพระราชทานสิ่งของรางวัลจากพระเจ้ากรุงจีนที่มีค่ามากกว่าที่นำไปทูลเกล้าถวาย" (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 2, 2555 : 975)

ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐไทยกับจีนส่งผลต่อความหมายของความเป็นจีนในสังคมไทยดังที่ ชาญวิทย์ เกษตรสิริ กล่าวว่า การที่ไทยและจีนมีความสัมพันธ์ทางการค้าต่อกันเป็นอย่างดี ไทยรับสินค้าอย่างเช่น ถ้วยชาม เครื่องลายคราม ผ้าไหม มาจากจีน จนกระทั่ง *"อาจกล่าวได้ว่าสังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์นั้นพัฒนารสนิยมของตนให้บริโภค และเคยชินกับสินค้าต่างประเทศจากจีนมากเสียกว่าสังคมไทยสมัยอยุธยาเคยชินกับชาวต่างชาติเสียอีก"* (ชาญวิทย์ เกษตรสิริ, 2531: 37) การค้าขายกับจีนจึงทำให้เกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมในอาณาจักรไทย

อย่างไรก็ตาม จักรวรรดิจีนอันยิ่งใหญ่ก็เห็นเค้าลางของความเสื่อมมตั้งแต่ก่อนที่ราชวงศ์ชิงจะล่มสลายในปี พ.ศ. 2455 (ค.ศ. 1912) แล้ว เมื่อประชาคมในภูมิภาคได้ตระหนักถึงการคุกคามของมหาอำนาจตะวันตกที่มีต่ออาณาจักรจีน ประกอบกับการที่จีนต้องการปราบฝิ่นอย่างจริงจัง จนเกิดความขัดแย้งกับอังกฤษ และนำมาสู่สงครามฝิ่นในปี พ.ศ. 2382 ความพ่ายแพ้ในสงครามครั้งนี้ทำให้จีนบอบช้ำมาก ทั้งถูกบังคับให้ต้องเปิดเมืองท่าชายทะเล ยอมให้สิทธิสภาพนอกอาณาเขตแก่อังกฤษ และสูญเสียเอกราชบนคาบสมุทรเกาลูน

เหตุการณ์ทวีความเลวร้ายยิ่งขึ้น เมื่อเกิด "กบฏนักมวย" ต่อต้านต่างชาติที่เข้ามามีอิทธิพลในจีน โดยได้รับการสนับสนุนจากซูสีไทเฮา ในปี พ.ศ. 2443 ทำให้เกิดกองกำลังพันธมิตร 8 ชาติ เข้าทำลายและบุกยึดเมืองเทียนจินไว้ได้ หลังจากนั้นอำนาจของจีนก็เสื่อมทรุดหนัก "ความเป็นจีน" อ่อนแอลงจากช่วงก่อนหน้านี้อย่างเห็นได้ชัด จนทำให้ชนชั้นนำไทยเห็นว่าชาติตะวันตกทรงอำนาจมากกว่ามหาอำนาจในภูมิภาคอย่างจีน

การติดต่อสื่อสารระหว่างไทยกับจีน จะเห็นได้ว่าไทยมุ่งประเด็นประโยชน์จากการค้าเป็นสำคัญ การให้ความหมายต่ออาณาจักรจีนเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ความหมายของ "อาณาจักรจีน" ในฐานะที่เป็นมหาอำนาจของภูมิภาคเริ่มถูกสั่นคลอน จากที่แต่เดิมไทยพยายามไปจิ้มก้องอย่างสม่ำเสมอ ครั้นเมื่อถึงช่วงเวลานี้ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงมีพระราชปรารภถึงความคุ้มค่าของการไปจิ้มก้อง เมื่อเทียบกับผลประโยชน์ที่ได้รับ จึงหาโอกาสปฏิเสธไปเมื่อถูกทวงถาม และการปฏิเสธการจิ้มก้องก็เท่ากับการปฏิเสธความเป็นมหาอำนาจของจีน

เมื่อจีนถูกชาติตะวันตกบีบให้ทำสัญญาเรื่องเสรีทางการค้า ทำให้ไทยสูญเสียอภิสิทธิ์ที่เคยได้รับจากการจิ้มก้อง เมื่อ "ผลกำไร" ลดลง หรือ "ไม่คุ้มทุน" ความจำเป็นในการจิ้มก้องก็หมดไป ประกอบ

กับที่จีนเองก็ติดพันสงครามกับชาติตะวันตก จึงทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักไทยกับจีนผ่านระบบจิ้มก้องต้องยุติลง

หลังจากนั้น เมื่อจีนเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย และเปลี่ยนชื่อประเทศเป็น “สาธารณรัฐจีน” ในปี พ.ศ. 2455 (ค.ศ. 1912) เหตุการณ์เหล่านี้ทำให้ความหมายของ “ความเป็นจีน” ในสังคมไทยเปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือจีนไม่ใช่มหาอำนาจที่ไทยควรเอาเยี่ยงอย่างอีกต่อไป

การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในประเทศจีนส่งผลต่อความหมายงิ้ว โดยการที่บุคลากรงิ้วจำนวนมากอพยพมายังประเทศไทย พวกเขาอพยพจากประเทศจีนหนีภัยการเมืองและสงครามเข้ามาสร้างพัฒนาการให้กับงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย พัฒนาการหลายด้านของงิ้วแต้จิ๋วเกิดขึ้นในประเทศไทย อาทิเช่น เฉินเถี่ยฮั่น (陈铁汉) ได้ดัดแปลงบทละครเรื่อง *Merchant of Venice* ของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ มาเป็นบทงิ้วเรื่อง *เนื้อหนึ่งปอนด์* 《一磅肉》 นอกจากนี้ยังมีบุคลากรอื่นเช่น หลินหรูเลี่ย (林如烈) เซี่ยหยิน (谢吟) สองพี่น้องซูสิ่งหวน (苏醒寰) และซูจิ้งหวน (苏竞寰) และ จนกระทั่งประเทศไทยกลายเป็น “ศูนย์กลางงิ้วแต้จิ๋วของโลก” ในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในประเทศจีนราว พ.ศ. 2460-2470 (ค.ศ. 1920-1930) ทำให้งิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วกระแสหลักของไทยก่อนที่บุคลากรงิ้วจำนวนหนึ่งจะอพยพกลับไปเมื่อสถานการณ์ในประเทศจีนคลี่คลายลง (张长虹, 2007a)

บุคลากรงิ้วเหล่านี้ยากจะนิยามได้ว่าเป็นทรัพยากรทางวัฒนธรรมของไทยหรือจีน การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ให้กับงิ้วซึ่งพัฒนาขึ้นในประเทศไทยนั้นก็ยากที่จะชี้ชัดว่าควรให้คุณค่าแก่ผู้สร้างสรรค์หรือสภาพแวดล้อมที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ นอกจากนี้การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศยังชี้ให้เห็นว่าฝ่ายที่ “รับ” อิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นก็ยังสามารถ “ส่ง” อิทธิพลกลับไปยังดินแดนต้นกำเนิดของวัฒนธรรมนั้นได้ด้วย

งิ้วแต้จิ๋วในเวลานั้นนิยมใช้เด็กชายรับบทนำ เนื่องจากคีย์ของเพลงงิ้วแต้จิ๋วนั้นเหมาะสมกับเด็ก แต่เมื่อถึงปี พ.ศ. 2480 มีนักแสดงเด็กคนหนึ่งฆ่าตัวตาย ดังนั้นรัฐบาลไทยจึงไม่อนุญาตให้นำเด็กอายุต่ำกว่า 16 ปีมาแสดง คณะงิ้วจึงต้องนำเด็กสาวอายุเกิน 16 ปีมารับบทชายหนุ่ม ปรากฏการณ์งิ้วดังกล่าวนี้กลายเป็นขนบใหม่ของงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย และเมื่อบุคลากรงิ้วเดินทางกลับสู่ประเทศจีนก็ได้นำขนบเรื่องนักแสดงนี้กลับไปยังประเทศจีนด้วย จนกระทั่งในราวทศวรรษ 1950 คณะงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนก็สั่งห้ามเด็กที่ยังไม่โตมาแสดงงิ้ว (张长虹, 2007a) และในเวลาต่อมาการใช้นักแสดงหญิงรับบทชายก็กลายเป็นขนบธรรมเนียมของงิ้วแต้จิ๋วในประเทศอื่นๆ ด้วย

เมื่อกองทัพแดงของฝ่ายคอมมิวนิสต์จีนซึ่งนำโดยเหมาเจ๋อตง สามารถโค่นล้มรัฐบาลจีนประชาธิปไตยของประธานาธิบดีเจียงไคเช็กได้ในปี พ.ศ. 2492 แล้วเปลี่ยนประเทศเป็นสาธารณรัฐประชาชนจีน จากเหตุการณ์ความวุ่นวายในประเทศจีน โดยเฉพาะเมื่อเกิดสงครามกลางเมืองระหว่างฝ่ายคอมมิวนิสต์กับฝ่ายประชาธิปไตย และฝ่ายคอมมิวนิสต์ได้รับชัยชนะในที่สุดนั้น ส่งผลให้ “ประเทศจีน” ไม่เพียงไม่ใช่แบบอย่างที่ไทยต้องการทำตามอย่างเท่านั้น หากแต่กลายเป็นอาณาจักรที่ไทยไม่ควรเข้าไปยุ่งเกี่ยวเลยด้วยซ้ำ เหตุการณ์นี้ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เกิดผลกระทบต่องิ้วใน 2 ลักษณะคือ ผลกระทบเฉพาะหน้าและผลกระทบระยะยาว

ผลกระทบระยะเฉพาะหน้าที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยเฟื่องฟูขึ้นอีกครั้ง คณะงิ้วจำนวนไม่น้อยอพยพเข้าไทยอีกระลอก กระทั่งในช่วงปี พ.ศ. 2495-2505 สองฟากถนนเยาวราชและเจริญกรุง อันเป็นไชน่าทาวน์ของกรุงเทพฯ เต็มไปด้วยโรงงิ้ว และมีคณะงิ้วมากถึง 80 คณะ (รัฐกร อัสดรธีรยุทธ์, มปป) กระทั่งประมาณปี พ.ศ. 2509 งิ้วก็ต้องหลีกทางให้กับภาพยนตร์ วิกงิ้วทั่วเยาวราชเลิกกิจการลงกลายเป็นโรงภาพยนตร์ทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม ผลกระทบอีกด้านที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในประเทศจีนในเวลานี้ก็ถือเป็นระยะฟักตัวที่ทำให้อัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนในประเทศไทยเปลี่ยนไป โดยทำให้พวกเขาลดความยึดโยงกับประเทศจีน เปลี่ยนมาเป็นความพยายามยึดโยงตนเองกับประเทศไทยแทน แม้ว่าจะยังคงสืบทอดความเชื่อ ค่านิยม และขนบธรรมเนียมแบบจีนมาก็ตาม สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะครอบครัวจีนจำนวนมากไม่กล้าติดต่อกับญาติพี่น้องหรือแม้แต่เดินทางกลับประเทศจีน เนื่องจากกลัวภัยคอมมิวนิสต์ คนจีนจำนวนไม่น้อยหันมาส่งลูกหลานให้เข้าเรียนในโรงเรียนไทย หรือบ้างที่มีฐานะก็ส่งเรียนในโรงเรียนของชาติตะวันตก หลายคนเปลี่ยนชื่อจีนเป็นไทย เปลี่ยนแซ่เป็นนามสกุล รวมถึงแต่งงานกับคนไทย เมื่อเวลาผ่านไปคนจีนในไทยก็ก่อรูปอัตลักษณ์แบบจีน-ไทยของตนเองขึ้นมา อันเป็นอัตลักษณ์แบบใหม่ที่ต่างไปจากรุ่นบรรพบุรุษของตน อัตลักษณ์ที่สำคัญก็คือการลดความยึดโยงกับภาษาจีน และลดความยึดโยงกับความเชื่อ เทพเจ้า และศาลเจ้า เมื่ออัตลักษณ์ใหม่ถูกสร้างขึ้น ผลกระทบที่ตามมาก็คือการลดความยึดโยงกับงิ้ว

แม้ไทยจะกลับมาฟื้นฟูความสัมพันธ์กับประเทศจีนในสมัยรัฐบาล ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในปี พ.ศ. 2518 ทำให้การติดต่อระหว่างญาติมิตรคนเชื้อสายจีนในประเทศไทยและจีนได้รับการฟื้นฟูอีกครั้ง พวกเขาได้กลับไปเยือนแผ่นดินจีน แต่เวลา 26 ปีที่ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนถูกตัดขาดไปก็มากพอที่จะทำให้อัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่เปลี่ยนแปลงไป พวกเขาไม่อาจเชื่อมต่อกับประเทศจีนได้อย่างคนรุ่นเก่า ดังเช่นการศึกษาวิจัยเรื่องพฤติกรรมการส่งเงิน “โพยก๊วน” ของคนเชื้อสายจีนในไทยก็พบว่า คนที่เคยส่งเงินโพยก๊วนกลับประเทศจีนไม่ต้องการให้ลูกหลานสืบทอด

พฤติกรรมเช่นนี้ เพราะคิดว่าตนเองคงฝังศพอยู่ในไทย จึงไม่มีความจำเป็นต้องส่งเงินกลับไปที่จีนอีก (สุชาดา ตันตสุรฤกษ์, 2532 : 129)

ความเปลี่ยนแปลงอันเนื่องมาจากการเมืองในประเทศจีนในช่วงเวลานี้ส่งผลให้ผู้ชมงิ้วมีจำนวนน้อยลง งิ้วไม่เพียงสูญเสียพื้นที่ในราชสำนัก หากยังสูญเสียพื้นที่โรงงิ้วตามย่านคนจีนไปอีกด้วย เนื่องจากคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ไม่อาจ “เชื่อมต่อ” กับงิ้วได้อย่างคนรุ่นบรรพบุรุษของตน ส่งผลให้งิ้วต้องมีการปรับตัวเพื่อให้ยังสามารถดำรงอยู่ได้ในประเทศไทย

กระทั่งปี พ.ศ. 2544 เมื่อสาธารณรัฐประชาชนจีนก็สามารถเข้าเป็นสมาชิกองค์การการค้าโลก (World Trade Organization –WTO) ได้สำเร็จ หลังจากความเพียรพยายามอยู่หลายปี นับเป็นสมาชิกลำดับที่ 143 ทำให้ความหมายของงิ้วเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง

ความที่จีนเป็นประเทศที่มีอัตราการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจสูงที่สุด และมีเงินสำรองระหว่างประเทศสูงที่สุดในโลก นอกจากนี้จีนยังเป็นผู้ส่งออกอันดับหนึ่งและเป็นผู้นำเข้าอันดับสองของโลก เป็นแหล่งดึงดูดการลงทุนอันดับ 5 ของโลก ภายในระยะเวลา 10 ปีที่จีนเข้าเป็นสมาชิก WTO การส่งออกของจีนขยายตัวเพิ่ม 4.9 เท่า การนำเข้าเพิ่มขึ้น 4.7 เท่า GDP มีขนาดเพิ่มขึ้น 2 เท่า ดังนั้นจึงมีนานาประเทศต้องการให้จีนไปลงทุน ไม่ว่าจะเป็นสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐาน อาหาร ยา และเทคโนโลยีที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมในสหภาพยุโรป การประกอบชิ้นส่วนและอสังหาริมทรัพย์ในเกาหลีใต้เป็นต้น (กรมเจรจาการค้าระหว่างประเทศ, สำนักเอเชียและแปซิฟิค, 2555)

การที่จีนมีตลาดการค้าที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลกในปัจจุบัน และมีแนวโน้มว่าจะเป็นมหาอำนาจทางเศรษฐกิจหมายเลขหนึ่งของโลกในอนาคตอันใกล้ การรู้จักเข้าใจ รวมถึงการติดต่อสัมพันธ์กับจีนจึงเป็นเรื่องยังประโยชน์ การที่จีนกลายมาเป็นมหาอำนาจทางเศรษฐกิจของโลก ทำให้ “จีน” ได้รับการสร้างความหมายใหม่ (reconstruction) ในเชิงบวกมากขึ้น ในลักษณะเดียวกับยุคที่จีนเป็นมหาอำนาจแห่งภูมิภาค ผลประโยชน์ที่จะได้จากจีนทำให้ไทยไปจิ้มก้องอย่างต่อเนื่องจนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 และจีนก็ไม่ใช่ประเทศคอมมิวนิสต์ที่สร้างความหวาดหวั่นให้แก่นานาประเทศอีกแล้ว

อาณาจักรจีนกลับมามีความหมายในเชิงบวกต่อไทยอีกครั้ง แต่การสร้างความหมายใหม่ครั้งนี้ไม่ใช่เป็นแค่มหาอำนาจระดับภูมิภาค หากอำนาจทางเศรษฐกิจของจีนในยุคนี้ทำให้แม้แต่ชาติตะวันตกยังต้องให้ความสนใจ สิ่งนี้ส่งผลให้การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อจีนไม่เพียงอยู่แค่ดินแดนใต้อาณัติอย่างในอดีต แต่ยังแพร่กระจายไปยังโลกตะวันตกด้วย สอดคล้องกับที่ Ulf Hannerz เชื่อว่ากระแสวัฒนธรรมไม่ได้พัดพาจากตะวันตกไปยังตะวันออกทิศทางเดียว

ในยุคนี้สินค้าจีนที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยมอย่างภาพยนตร์ เพลง ศิลปินเพลงสมัยใหม่ ได้รับความนิยม และวัฒนธรรมจีนถูกสร้างความหมายในเชิงบวกขึ้นอีกครั้ง สื่อวัฒนธรรมเหล่านี้ถูกนำมา

ผสมผสานข้ามพ้นวัฒนธรรมจนเกิดเป็นสื่อหลากหลายรูปแบบ รวมถึงมีการนำมาผสมผสานกับงิ้ว ดังเช่น การนำงิ้วมาใช้ประกอบการนำเสนอในการเสนอตัวเพื่อเป็นเจ้าภาพกีฬาโอลิมปิค ปี 2008 วีดิโอเผยแพร่โอลิมปิค ก็มีงิ้วปักกิ่งและงิ้วเสฉวน และประกอบการแสดงในพิธีเปิดโอลิมปิค ที่กรุงปักกิ่งในปี พ.ศ. 2551 ดังนั้นงิ้วจึงถูกสร้างความหมายใหม่ให้เป็นสื่อวัฒนธรรมที่ถูกเผยแพร่ไป

4.1.4 งิ้วกับการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ

ตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 2 มีการตั้งภาษีใหม่ๆ ในอาณาจักรไทย อันเนื่องมาจากสนธิสัญญาทางการค้าที่ทำกับชาติตะวันตก ทำให้ไทยต้องขาดรายได้จากภาษีเป็นอันมาก การตั้งภาษีประเภทใหม่เหล่านี้ใช้วิธีประมูลจำนวนเงินที่จะส่งให้หลวง ผู้ชนะการประมูลก็จะทำการเรียกเก็บภาษีจากชาวบ้าน และในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็มีการตั้งอากรบ่อนเบี้ย อากรหวย เป็นครั้งแรก เจ้าภาษีนายอากรเหล่านี้โดยมากเป็นคนจีน ดังนั้นแล้วคนจีนจึงมีบทบาทสำคัญในมิติทางเศรษฐกิจภายในประเทศตลอดช่วงระยะเวลานี้

ในช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่โรงบ่อนเป็นสิ่งนิยมของคนไทย ถึงกับมีอากรบ่อนเบี้ย ในกรุงเทพฯ มีโรงบ่อนมากกว่า 400 แห่ง แต่ละแห่งมีมหรสพแสดง มหรสพเหล่านี้แสดงเป็น 2 ช่วง คือรอบบ่ายและรอบค่ำ บ่อนที่อยู่ในย่านคนจีนก็จะจัดการแสดงงิ้วเป็นส่วนใหญ่ ถ้าเป็นย่านคนไทย ก็จะมีละครรำ ลิเก เป็นต้น งิ้วในบ่อนมี 3 ขนิดคือ งิ้วลั่นถัน งิ้วตุ้งข่ง และงิ้วเด็ก (เสฐียรโกเศศ, 2547: 145) ชุดแรกมักเป็นงิ้วบู๊ ส่วนชุดที่สองเป็นงิ้วเพลง

งิ้วนั้นมีความสำคัญต่อโรงบ่อนมาก *“ก็เพราะต้องการให้คนไปเที่ยวโรงบ่อนกันมากๆ โรงบ่อนจะได้ติดคึกคัก มีคนไปเล่นเบี้ยมาก ลางคนเมื่อมาเที่ยวดูงิ้วดูละครแล้ว อาจเข้าไปแทงถั่วโปที่ในโรงบ่อนด้วยก็ได้ นายบ่อนรู้นิสัยคนชั้นสามัญว่า การพักผ่อนหย่อนใจของคนเหล่านั้น ถ้ามีโอกาสก็ต้องเล่นการพนันกัน”* (เสฐียรโกเศศ, 2547) งิ้วนั้นแสดงอยู่กลางกถนน คนดูมากมาย (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2507ก : 38) โดยเป็นตัวแปรกำหนดรายได้ของบ่อน ถึงขนาดเมื่อพลตระเวนไม่ให้เล่นงิ้วเนื่องจากส่งเสียงดังและกีดขวางทางชาวบ้าน นายอากรบ่อนเบี้ยจึงยื่นเรื่องต่อเสนาบดีกระทรวงการคลังเพื่อขอลดเงินอากร เนื่องจากผู้เข้ามาเล่นพนันลดลง (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2507ข : 121)

เมื่อบ่อนได้รับความนิยมจนสามารถตั้งอากรบ่อนได้แล้ว ธุรกิจมหรสพซึ่งรวมถึงงิ้วก็เฟื่องฟูควบคู่ไปกับธุรกิจโรงบ่อน จนทำให้เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 4 มีการตั้งภาษีงิ้ว ละคร การละเล่น ต่างๆ เกิดขึ้น ในปี พ.ศ. 2402 งิ้วนั้นมีอัตราภาษีเท่ากับโขน คือ วันละ 4 บาท เป็นอัตราที่สูงรองจากละครโรงใหญ่ที่เล่นเรื่องละครใน ซึ่งมีอัตราภาษี 12-20 บาทต่อ 1 คืน หรือ 1 วัน และละครหน้าจอหนังที่

เล่นเรื่องรามเกียรติ์และมีตัวละคร 10 คนขึ้นไป มีอัตราภาษีคืนละ 20 บาท แสดงให้เห็นว่าใยยุคนี้คงมีคณะงิ้วจำนวนมากพอและมีงานแสดงมากพอที่จะทำให้ทางการตระหนักถึงจำนวนเงินภาษีที่จะได้รับจากคณะงิ้วเหล่านี้

นอกจากงิ้วจะสำคัญต่อโรงบ่อนแล้ว โรงบ่อนก็ยังสำคัญต่องิ้ว (รวมถึงมหรสพชนิดอื่นๆ) ด้วย อากรมหรสพหรือภาษีโขนละครที่เริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 4 ก็ด้วยเป็นเพราะมหรสพมีรายได้จากโรงบ่อนเป็นจำนวนมาก ในปี พ.ศ. 2447 หลวงได้เงินอากรมหรสพเป็นจำนวน 167,828 บาท กระทั่งในปี พ.ศ. 2449 เมื่อโปรดให้เลิกโรงบ่อนในต่างจังหวัดทั้งหมด คงเหลือเพียงบ่อนในกรุงเทพฯ 13 แห่ง อากรที่จัดเก็บได้ก็ลดลงเหลือเพียง 31,006 บาท (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2500)

อย่างไรก็ตาม แม้งิ้วในโรงบ่อนและกิจการโรงบ่อนจะได้รับความนิยม แต่ครั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล็งเห็นว่าการพนันจะทำให้ราษฎรหมกมุ่นอยู่แต่ในบ่อน จึงโปรดให้ทยอยยุบบ่อน ทั้งในกรุงเทพฯ และหัวเมืองต่างๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2431 ช่องทางการรับงานแสดงก็น้อยลง จึงโปรดให้คณะงิ้ว ละครต่างๆ จ่ายภาษีเฉพาะที่รับเล่นในโรงบ่อน ดังนั้นเมื่อบ่อนถูกยุบหมดสิ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อากรมหรสพก็เลิกนับแต่นั้นเป็นต้นไป (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2500) “พื้นที่” ของงิ้วนอกราชสำนักก็แคบลงโดยปริยาย

หลังจากยุคงิ้วในโรงบ่อนแล้ว งิ้วก็ยังคงต้องปรับตัวอันเนื่องมาจากเหตุผลทางเศรษฐกิจอย่างต่อเนื่อง เมื่อไม่มีโรงบ่อน งิ้วก็ต้องแสดงในศาลเจ้าและวิกงิ้วเป็นหลัก เมื่อคนดูงิ้วลดลงจากกฎหมายควบคุมการศึกษาภาษาจีน ทำให้คนเชื้อสายจีนต้องหันมาส่งลูกหลานเข้าโรงเรียนไทย จนทำให้ลูกหลานเหล่านี้ไม่รู้ภาษาจีน และส่งผลถึงการชมงิ้วไม่รู้เรื่อง เมื่อผู้ชมน้อยลงวิกงิ้วก็ไม่อาจอยู่รอดได้ สิ่งที่ทำให้คณะงิ้วในฐานะที่เป็นธุรกิจยังคงเลี้ยงตัวอยู่ได้ก็โดยการรับงานศาลเจ้า ซึ่งจำนวนผู้ชมก็ลดน้อยลงจนมีคำกล่าวว่า “มีแต่เจ้ากับสุนัขดู” (วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

การจำกัดและควบคุมสิทธิของชาวจีน ไม่เพียงแต่ด้านการศึกษาและการเมืองการปกครองเท่านั้น หากยังรวมถึงด้านเศรษฐกิจ โดยในช่วงปลายยุคนี้ รัฐบาลได้ออกพระราชบัญญัติการกำหนดอาชีพและวิชาชีพเฉพาะสำหรับเฉพาะคนไทย พ.ศ. 2485, 2487, 2488, 2492 รวมถึงในเวลาต่อมาก็ได้ออกพระราชาบัญญัติสงเคราะห์อาชีพแก่คนไทย พ.ศ. 2499 ทำให้คนจีนจำนวนมากขอแปลงสัญชาติเป็นไทย เพื่อหลีกเลี่ยงการถูกจำกัดควบคุม (อมรา พงศาพิชญ์, 2545)

เมื่อคนจีนสร้างอัตลักษณ์แบบใหม่ที่เรียกว่า “คนไทยเชื้อสายจีน” กลุ่มคนเหล่านี้เข้าสู่ธุรกิจประเภทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นธนาคาร เครื่องอุปโภคบริโภค ฯลฯ จนกลายเป็นเศรษฐีใหม่หรือแม้แต่ชนชั้นกลางมากมาย เมื่อคนจีนมีฐานะดีขึ้น พวกเขาก็มีเงินบริจาคให้ศาลเจ้าได้มากขึ้น ยังผลให้งิ้วศาลเจ้าสามารถเลี้ยงตัวได้ ในอีกทางหนึ่ง เมื่อคนเชื้อสายจีนมีฐานะดีขึ้น พวกเขาจึงไม่ต้องนำลูกหลานมาเข้าคณะงิ้ว จึงได้มีการนำเอาคนไทย โดยเฉพาะคนไทยจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือมาฝึกหัดงิ้ว

ในช่วง พ.ศ. 2520 การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วแบบขนบในช่วงเวลานี้จึงเป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมในแง่ของบุคลากรเป็นด้านหลัก

คณะงิ้วแบบขนบมีการปรับตัวครั้งใหญ่ในช่วง พ.ศ. 2525 เพื่อรักษาฐานผู้ชมในสภาวะที่ภาษาจีนเป็นอุปสรรคของการสื่อสาร จึงมีการพัฒนางิ้วไทยเพื่อให้สื่อสารกับคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ได้ กระทั่งปัจจุบันเมื่อพื้นที่ของงิ้วหดแคบลง คณะงิ้วจะปรับตัวในเชิง “การสร้างสรรค์ผลงาน” แล้ว คณะงิ้วบางคณะอย่างเช่นคณะแชลั่งเง็กเล่าชุงยังจำเป็นต้องขยายช่องทางการทำธุรกิจโดยขยายให้เป็นบริการครบวงจรเกี่ยวกับงิ้ว อาทิเช่น รับแต่งหน้างิ้ว ให้เช่าชุดงิ้ว รับจัดแสดง ออกงานอีเวนต์ เช่นงานวันตรุษจีนตามห้างสรรพสินค้าต่างๆ จำหน่ายเสื้อผ้างิ้ว อุปกรณ์งิ้ว เครื่องดนตรีจีน รวมถึงขยายการแสดงไปสู่การแสดงเปลี่ยนหน้ากาก เชิดสิงโต มังกรทอง เอ็งกอ เป็นต้น จะเห็นได้ว่าในแง่นี้ งิ้วไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แต่เพียงการแสดงเพื่อถวายเทพเจ้าในศาลเจ้าอย่างในอดีตอีกต่อไป

ไม่เพียงเท่านี้ คณะงิ้วจำนวนหนึ่งยัง “รีแบรนด์” ใหม่ นอกเหนือจากใช้ชื่อคณะแบบภาษาแต้จิ๋วดั้งเดิมซึ่งเป็นที่รู้จักของแฟนงิ้วรุ่นเก่าแล้ว คณะงิ้วยังปรับปรุงชื่อของตนเพื่อให้ดูเป็นสมัยใหม่มากขึ้น ดังนั้นชื่อคณะงิ้ว “แชลั่งเง็กเล่าชุน” ที่อยู่ในสังคมไทยมานานกว่า 80 ปี จึงกลายเป็น “คณะอุปรากรจีนงิ้วเซ็นเตอร์ แชลั่งเง็กเล่าชุน”

4.1.5 งิ้วกับการเมืองการปกครอง

ในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ปัจจัยด้านการเมืองการปกครองย่อมแยกไม่ออกจากปัจจัยด้านสถาบันกษัตริย์ เนื่องจากพระมหากษัตริย์ทรงเป็นศูนย์กลางแห่งการเมืองการปกครอง ภายหลังจากสมเด็จพระเจ้าตากสินทรงปราบดาภิเษก และสถาปนากรุงธนบุรี การสร้างเมืองใหม่จำเป็นต้องอาศัยแรงงานผู้คนจำนวนมหาศาล ซึ่งพระองค์เลือกใช้ชาวจีน โดยเฉพาะชาวจีนแต้จิ๋วเป็นกำลังหลัก ทรงสนับสนุนและให้สิทธิพิเศษแก่พวกเขา นโยบายของพระองค์ได้ดึงดูดชาวแต้จิ๋วจำนวนมากเข้าสู่อาณาจักรไทย (สกินเนอร์, 2548)

> “คนจีน” ถูกสร้างผ่านปัจจัยด้านการเมืองการปกครอง ปัจจัยด้านสถาบันกษัตริย์ และปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ทำให้มีความหมายดังนี้
>
> ก. สถานภาพที่มิใช่ชาวไทย การเป็นคนจีนที่อ่อนน้อมถ่อมตน ทำให้ราชสำนักมีความไว้วางใจที่จะใช้งานคนจีน อีกทั้งการที่คนจีนได้เป็นนายอากรชนิดต่างๆ ทำให้คนจีนมีบทบาทสูงขึ้นทั้งในด้านการเมืองและเศรษฐกิจ
>
> ข. สถานภาพที่มิใช่ชาวต่างชาติ ดังจะเห็นได้จากพระราชกำหนดห้ามมิให้แต่งงานกับคนต่างด้าวในสมัยอยุธยานั้นไม่รวมถึงคนจีน

เมื่อถึงต้นยุคกรุงรัตนโกสินทร์ จดหมายเหตุของครอว์ฟอร์ด ในปี พ.ศ. 2366 อ้างว่าในสมัยนั้นอาณาจักรสยามประกอบด้วยผู้คน 6 ชาติ จากจำนวนราว 5,000,000 คน คนสยามและลาวนับเป็นประชากรส่วนใหญ่ คือ ประมาณ 4.2 ล้านคน คนจีนมีมากเป็นอันดับสองคือประมาณ 700,000 คน ส่วนมอญ เขมร และมลายูมีรวมกันราว 100,000 คน ทั้งที่ในปลายศตวรรษที่ 17 (หรือในราว 130 ปีก่อนนั้น) มีชาวจีนเพียง 4-5 พันคนอาศัยปะปนอยู่กับชาวสยาม

นอกเหนือจากวัฒนธรรมจีนจะแพร่หลายในราชสำนักไทยแล้ว การที่มีประชากรจีนอพยพอยู่ในอาณาจักรจำนวนมากขนาดนี้ ย่อมส่งผลให้วัฒนธรรมชาวบ้านของคนจีนได้เคลื่อนย้ายมาสู่สังคมไทยด้วยเช่นกัน วัฒนธรรมชาวบ้านเหล่านี้ปรากฏให้เห็นจากการเล่นหวย โรงบ่อน เป็นต้น ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กับงิ้วนอกราชสำนักดังที่จะกล่าวถึงต่อไป

พระมหากษัตริย์ไทยได้นำเอาการปกครองคนจีนเข้ามาอยู่ในระบบ โดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแต่งตั้งนายอำเภอจีนในหัวเมืองที่มีชาวจีนไปตั้งหลักแหล่ง เพื่อคอยช่วยเหลือดูแลพวกคนจีน รวมถึงเพื่อสอดส่องพฤติกรรมชาวจีนมิให้ทำผิดกฎหมาย (ปรารถนา โกเมน, 2533)

ขณะที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสถึงคนจีนว่า “เป็นนโยบายของข้าพเจ้าเสมอว่าชาวจีนในประเทศสยาม ควรจะได้รับโอกาสในการทำงานและในการแสวงหาผลกำไร เท่าเทียมกับคนของประเทศของข้าพเจ้า ข้าพเจ้าไม่ได้ถือว่าพวกเขาเป็นคนต่างชาติ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของราชอาณาจักร และมีส่วนร่วมในความสมบูรณ์พูนสุขและความก้าวหน้าของประเทศ” (สกินเนอร์, 2548)

นอกจากนี้พระองค์ยังทรงให้จัดตั้งศาลคดีจีนสังกัดกรมท่าซ้าย เพื่อตัดสินคดีแพ่งมโนสาเร่ของคู่ความที่เป็นชาวจีนทั้งสองฝ่าย โดยเหตุที่ชาวจีนส่วนใหญ่ไม่รู้จารีตการศาลและกฎหมายไทย (ศุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุลด, 2524) ขณะที่คดีอาญายังคงต้องส่งไปที่ศาลไทยเช่นเดิม

จะเห็นได้ว่าคนจีนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างอาณาจักรสยามตลอดช่วงระยะเวลาของยุคนี้ สยามยอมให้สิทธิพิเศษแก่คนจีนเพราะความอ่อนน้อมถ่อมตนยอมเป็นข้ารับใช้ และรัฐบาลสยามก็รู้สึกว่าการคบค้ากับคนจีนนั้นปราศจากอันตรายทางการเมือง ส่วนคนจีนเองก็พึงพอใจที่ได้รับการอำนวยความสะดวกจากทางการในบางด้าน

ในยุคก่อนหน้านี้ รัฐไทยได้พยายามนำเอาการปกครองพิเศษสำหรับคนจีนโดยเฉพาะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกลไกการปกครองในระบบ แต่ต่อมาเมื่อมีคนจีนมากขึ้น ประกอบกับราชการไทยไม่อาจปรับตัวได้ทันกับความเปลี่ยนแปลง ไม่สามารถ “ดูแล” คนจีนที่มีจำนวนมากขึ้นได้ บรรดาชาวจีนจึงต้องจัดตั้งองค์กรที่ดูแลตัวเองผ่านสมาคมจีน

สมาคมชาวจีนเริ่มมีขึ้นภายหลังจากพระราชบัญญัติว่าด้วยอั้งยี่ ร.ศ. 116 (พ.ศ. 2440) พรพรรณ เตียรักษ์กิจสกุล (2536) กล่าวว่าสมาคมชาวจีนในช่วงต้น (พ.ศ. 2440-2450) นั้นมีเป้าหมายเพื่อสังคมและเป้าหมายด้านธุรกิจ แต่ในเวลาต่อมาได้มีการจัดตั้งสมาคมที่มีเป้าหมายทางการเมืองในประเทศจีน รวมทั้งสมาคมเครือข่ายที่มีศูนย์กลางในประเทศจีน

สำหรับสมาคมที่มีเป้าหมายเพื่อสังคมนั้น เป็นสมาคมของกลุ่มภาษาหรือท้องถิ่นก่อตั้งขึ้นเพื่อประโยชน์ของสมาชิก ช่วยอำนวยความสะดวกให้พวกผู้อพยพมาใหม่ บำรุงรักษาศาลเจ้า สร้างสุสาน จัดงานเทศกาล เป็นต้น สมาคมเหล่านี้ได้แก่ สมาคมกวางตุ้งก่อตั้งปี พ.ศ. 2420 สมาคมไหหลำก่อตั้งปี พ.ศ. 2443 สมาคมฮกเกี้ยนก่อตั้งปี พ.ศ. 2445 สมาคมแคะก่อตั้งปี พ.ศ. 2452 ส่วนสมาคมแต้จิ๋วก่อตั้งหลังสงครามโลกครั้งที่หนึ่งยุติลง โดยลำดับการเกิดก่อนหลังของสมาคมเป็นไปตามจำนวนคนและอำนาจของกลุ่มภาษาจากน้อยไปมาก ชาวกวางตุ้งเห็นความจำเป็นของการต้องอยู่รวมกันเพื่อปกป้องผลประโยชน์ของพวกตน ขณะที่ชาวแต้จิ๋วซึ่งมีจำนวนและอำนาจมากที่สุดจึงยังไม่เห็นความจำเป็นที่ว่านี้ ตราบจนกระทั่งผลเสียจากการไม่มีองค์กรนั้นกระทบถึงตัวพวกเขา จึงค่อยรวมตัวกันจัดตั้งสมาคม

ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีชาวจีนขอจัดตั้งสมาคมเป็นจำนวนมาก จึงมีการประกาศใช้พระราชบัญญัติสมาคม พ.ศ. 2457 ซึ่งประกาศในราชกิจจานุเบกษาเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2457 เพื่อควบคุมสมาคมและสโมสรต่างๆ

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย ประเทศไทยอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของความเปลี่ยนแปลงการเมืองโลก รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ดำเนินนโยบายรัฐนิยมเพื่อการเป็นมหาอำนาจแห่งภูมิภาค อย่างไรก็ตามการดำเนินการดังกล่าวจำเป็นต้องใช้เงินจำนวนมหาศาล และรัฐบาลเห็นว่าผู้กุมอำนาจทางเศรษฐกิจในประเทศไทยก็คือชาวจีน ดังนั้นจึงแสดงออกโดยการรณรงค์ต่อต้านคนจีน (สถาบันพระปกเกล้า, *มปป.)* นอกจากนี้รัฐบาลยังออกกฎหมายเพื่อควบคุมและจำกัดสิทธิ์คนจีนในเวลาต่อมา เช่น พระราชบัญญัติที่ดินนส่วนที่เกี่ยวกับคนต่างด้าว พ.ศ. 2486 และ พระราชกฤษฎีกากำหนดเขตหวงห้ามคนต่างด้าว พ.ศ. 2484 เป็นต้น เมื่อประกอบกับการที่ประเทศจีนกลายเป็นประเทศสังคมนิยม เหตุเหล่านี้จึงส่งผลให้คนจีนถูกผสมผสานเข้ากับความเป็นไทย

ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรีนี้เอง หลวงวิจิตรวาทการได้สร้างละครเพื่อปลูกฝังนโยบายชาตินิยมจำนวนมาก ในจำนวนละครเหล่านี้ปรากฏเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนคือเรื่อง *พระเจ้ากรุงธน* ซึ่งมีเพลงประกอบชื่อเพลงจีนไทยสามัคคี คำร้องและทำนองโดยหลวงวิจิตรวาทการ แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2480 มีเนื้อร้องว่า

“ชาติจีน ชาติไทย มิใช่อื่นไกลพี่น้องกัน
ต้องสงวนความรัก ต้องสมัครใจมั่น
จะสมานมิตรกัน อยู่เสมอไปเอย
แต่โบราณหลายพันปีมาแล้ว จีนกับไทยมิได้แคล้วเหมือนน้องพี่
ได้ร่วมแรงร่วมใจเป็นไมตรี ไม่เคยมีข้อวิวาทบาดหมางกัน
เมื่อเมืองจีนมีภัยไทยก็ช่วย *รับคนจีนมาอยู่ด้วยไม่กีดกั้น*
เมื่อสยามมีภัยร้ายฉกรรจ์ ไทยกับจีนช่วยกันกู้ชาติไทย
จะผูกรักสามัคคีเหมือนพี่น้อง ชาติทั้งสองจะไม่แยกแตกกันได้
เมื่อคราวสุขก็สนุกเหมือนกันไป ถึงยามทุกข์จีนกับไทยไม่ทิ้งกัน”

ละครเรื่องนี้เป็นความพยายามของหลวงวิจิตรวาทการที่จะทำให้ชาวจีนยอมรับแนวคิดเรื่องการสำนึกบุญคุณของแผ่นดินไทย เมื่อเปิดการแสดงหลวงวิจิตรวาทการถึงกับเชื้อเชิญบรรดานักธุรกิจนายห้างที่เป็นคนเชื้อสายจีนมาชมการแสดงเรื่องนี้ แต่ดูเหมือนจะไม่ได้รับการตอบรับที่ดี (สายชล สัตยานุรักษ์, 2545) ชาวจีนไม่ยอมรับแนวคิดที่รัฐบาลพยายามเสนอ ดังนั้นหลวงวิจิตรวาทการจึงกลับมาสร้างวาทกรรมความเป็น “คนอื่น” ให้กับชาวจีนอีกครั้งโดยอ้างว่าคนจีนนั้นยิ่งกว่ายิว ตรงที่พวกยิวยังสร้างความมั่งคั่งให้แก่ดินแดนที่ตนไปอาศัยอยู่ ขณะที่คนจีนกลับส่งเงินที่หาได้กลับไปยังดินแดนแม่

ในปี พ.ศ. 2498 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้เดินทางรอบโลก และประทับใจวัฒนธรรมการอภิปรายทางการเมืองที่ไฮด์ปาร์กของอังกฤษ จึงต้องการเอาอย่าง แต่การเปิดเสรีภาพในการวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองนี้ดำเนินไปได้ไม่นาน จนในที่สุดจอมพล ป. ก็หมดความอดทนต่อการถูกวิพากษ์วิจารณ์และสั่งห้ามมิให้มีการรวมกลุ่มทางการเมืองทุกชนิด รวมทั้งจับกุมผู้ต่อต้านรัฐบาล ด้วยเหตุผลว่าเป็นการแทรกแซงของคอมมิวนิสต์ และเป็นอันตรายต่อชาติ (สถาบันพระปกเกล้า, มปป.) การปิดกั้นทางการเมืองนี้เองที่เป็นส่วนหนึ่งของการเกิดขึ้นของงิ้วแขนงใหม่ในประเทศไทยที่เรียกว่า “งิ้วธรรมศาสตร์” หรือ “งิ้วการเมือง” โดยในเวลานั้นการเมืองไทยแบ่งเป็นฝักเป็นฝ่ายและปกครอง

โดยรัฐบาลทหาร ขณะที่คนไทยจำนวนไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มนิสิตนักศึกษา ต่างโหยหาประชาธิปไตยที่แท้จริง แต่การวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลเป็นเรื่องทำได้ยาก จึงมีการนำงิ้ว (เพื่อให้เข้าใจว่าไม่ใช่เรื่องของไทย) มาจัดแสดงในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เพื่อล้อเลียนและเสียดสีสถานการณ์บ้านเมือง นับเป็นครั้งแรกที่งิ้วถูกนำออกนอกพื้นที่ของ “ชาวบ้านเชื้อสายจีน” มาสู่ “นักศึกษาไทย” และออกจากบริบทของ “สื่อบันเทิง” และสื่อแสดงอัตลักษณ์มาสู่บริบทของ “การศึกษา” และ “การเมือง”

งิ้วการเมืองเป็นงิ้วอีกสกุลหนึ่งที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมในประเทศไทย งิ้วการเมืองเกิดขึ้นราวปี พ.ศ. 2508-2512 เมื่อนักศึกษาคณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ต้องการวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจทางการเมืองของยุคนั้น อันได้แก่ จอมพลถนอม กิตติขจร และจอมพลประภาส จารุเสถียร เรื่องแรกที่จัดแสดงคือเรื่อง*สามก๊กตอนเตียวเสี้ยนก็มีหัวใจ* กลุ่มนักแสดงที่มีชื่อเสียงได้แก่ พีระพงศ์ อิศรภักดี ชวน หลีกภัย วิทยา สุขดำรง เป็นต้น งิ้วธรรมศาสตร์มักใช้เรื่องสามก๊กเป็นหลัก ด้วยเหตุที่เป็นเรื่องที่เต็มไปด้วยตัวละครขุนศึก แม่ทัพนายกอง อันสื่อถึงยุคทหารครองเมือง (สูจิบัตร “งิ้วธรรมศาสตร์’19” เรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ, 2556)

ในเวลาต่อมาเมื่อคณะนิติศาสตร์ไม่ได้ดำเนินกิจกรรมงิ้วธรรมศาสตร์ต่อ คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์จึงรับช่วงไป เป็นกิจกรรมของชุมนุมศิลปการแสดง อย่างต่อเนื่อง และมีการแสดงในงานรับเพื่อนใหม่ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นต้น

สาเหตุที่กลุ่มนักศึกษาธรรมศาสตร์เลือกใช้งิ้วเป็นเครื่องมือในการแสดงออกความคิดทางการเมืองก็เพราะ

1) งิ้วการเมืองมีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์นโยบายของรัฐบาลเผด็จการ และเสียดสีประชดประชันผู้มีอำนาจ ดังนั้นการแสดงงิ้วที่ต้องแต่งหน้า จึงช่วยในการอำพรางใบหน้าไม่ให้ผู้มีอำนาจดูออกว่าเป็นใคร
2) บรรดานักศึกษาปัญญาชนรู้จักพงศาวดารจีนที่มีการตีพิมพ์อย่างมากมาย ดังนั้นจึงสามารถรับรู้เรื่องงิ้ว ซึ่งนำเรื่องพงศาวดารมาแสดงได้ไม่ยาก

ภายหลังเหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม 2516 งิ้วการเมืองถึงคราวซบเซา เมื่อประเทศชาติเข้าสู่บรรยากาศของประชาธิปไตย บ้านเมืองมีเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น สื่อมวลชนมีเสรีภาพในการวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจ การอำพรางตนด้วยใบหน้างิ้วจึงไม่มีความจำเป็นอีกต่อไป (สูจิบัตร “งิ้วธรรมศาสตร์” ’19 เรื่อง เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ)

หลังจากเหตุการณ์เดือนตุลาคม งิ้วการเมืองส่วนหนึ่งก็ได้เคลื่อนตัวออกจากการเป็นละครนักศึกษา ในช่วงเหตุการณ์พฤษภาทมิฬในปี พ.ศ. 2525 ได้มีการนำงิ้วการเมืองมาแสดงแต่ไม่เป็นที่รับรู้ของคนทั่วไปมากนัก

งิ้วชนิดนี้มีลักษณะเฉพาะคือ ใช้องค์ประกอบงิ้วแต่เพียงเล็กน้อย โดยเลือกเฉพาะองค์ประกอบที่สำคัญและแสดงถึงความเป็นงิ้ว อาทิเช่น เครื่องแต่งกาย ดนตรี การใช้น้ำเสียง และชื่อตัวละครที่เลียนเสียงจีน หรือไม่ก็เลียนแบบชื่อตัวละครในพงศาวดารจีน แสดงโดยนักแสดงสมัครเล่น และนักแสดงมิได้ร้องหรือเจรจาเอง แต่มีนักพากย์คอยเจรจาแทน เนื่องจากงิ้วการเมืองมีเป้าหมายเพื่อเสียดสีวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจ และนักแสดงก็เป็นนักศึกษาที่ไม่มีพื้นฐานทางการแสดงงิ้วมาก่อน (วิโรจน์, 30 พ.ค. 2557)

หลังจากช่วงเหตุการณ์เดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 และพฤษภาคม พ.ศ. 2535 เมื่อประชาชนมีเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นมากขึ้น งิ้วการเมืองก็เงียบหายไป ก่อนจะกลับมารวมตัวกันอีกครั้งในนาม “งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ” หรือ “งิ้วพันธมิตรฯ” ตามชื่อรียกของกลุ่มผู้ชุมนุมที่ใช้ชื่อว่า “พันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย” เมื่อช่วงต้นปี พ.ศ. 2549 อันเป็นปีที่เกิดการรัฐประหารโดย พลเอกสนธิ บุณยรัตกลิน เพื่อขับไล่รัฐบาล พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร งิ้วการเมืองครั้งนั้นนำโดย วิโรจน์ ตั้งวานิช วันชัย ตันติวิทยาพิทักษ์ ซึ่งเคยมีส่วนร่วมกับงิ้วธรรมศาสตร์ในสมัยศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยแห่งนี้ โดยแสดงงิ้วเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม ตอนศึกซุกหุ้นภาคพิศดาร พิชิตแดจังกึม ถล่มวังจันทร์ส่องหล้า* หลังจากนั้นก็มีเปาบุ้นจิ้นตอนอื่นๆ ตามมาเพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์เดียวกัน

ผู้วิจัยเห็นว่างิ้วการเมืองในยุคนี้เคลื่อนตัวออกจากมหาวิทยาลัยซึ่งผู้ชมส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาปัญญาชน กลายเป็นมวลชนหลากระดับ ดังนั้นจึงต้องเปลี่ยนเนื้อเรื่องจากสามก๊ก ซึ่งเนื้อเรื่องมีความซับซ้อน และตัวละครมีจำนวนมาก มาเป็นเปาบุ้นจิ้นที่มีตัวละครสำคัญน้อยกว่า และเนื้อหาเน้นที่การตัดสินคดี ขจัดความอยุติธรรมตามมุมมองของผู้สร้างสรรค์งิ้ว

สาเหตุของการนำตัวละครเปาบุ้นจิ้นมาใช้โดยมิได้นำโครงเรื่องมา เพราะต้องการแทนความรู้สึกคับข้องใจของคนดูที่เห็นนักการเมืองเลวพ้นผิด จึงให้เปาบุ้นจิ้นเป็นผู้เอาผิดนักการเมืองเหล่านี้

ลักษณะเด่นของงิ้วการเมืองไม่ว่าจะยุคสมัยใดก็คือการเป็นงิ้วสมัครเล่น ผู้แสดงต่างเคยมีประสบการณ์การชุมนุมทางการเมือง และ/หรือต่อต้านรัฐบาลเผด็จการ ดังนั้นความประณีตในการแสดงจึงต่ำกว่างิ้ว 2 ประเภทแรก และผู้แสดงไม่ต้องร้องหรือเจรจาเอง แต่มีคนพากย์ อย่างไรก็ตามความประณีตในทางศิลปะการแสดงอาจไม่ใช่เป้าหมายสำคัญของงิ้วประเภทนี้ เนื่องจากเป้าหมายที่สำคัญคือการแสดงออกทางการเมือง ไม่ว่าจะเป็นการต่อต้านรัฐบาลที่ไม่ชอบธรรม การรณรงค์เรื่องประชาธิปไตย เป็นต้น

ในปี พ.ศ. 2548 ได้เกิดการแสดงงิ้วเรื่องหนึ่งชื่อว่า *เปาบุ้นจิ้น ตอน ปะทะเจ้าสำนักชิง* เพื่อหารายได้สมทบเข้ามูลนิธินิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ งิ้วเรื่องนี้เขียนบทและกำกับการแสดงโดย สุขุม เลาหพูนรังษี หรือ ขุม ตะวันเพลิง อดีตนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผู้มีประสบการณ์ช่ำชองในการทำงิ้วการเมืองสมัยยุคเดือนตุลา นอกจากนี้งิ้วเรื่องนี้ยังได้ อำพัน เจริญสุขลาภ ผู้บุกเบิกงิ้วไทยยุคปัจจุบันมาช่วยแต่งทำนองเพลง และฝึกลีลาการแสดงให้

ความพิเศษของงิ้วเรื่องนี้อยู่ตรงที่ เนื้อหาสาระและเป้าหมายของเรื่องนั้นเป็นลักษณะของงิ้วการเมือง กล่าวคือ

-เน้นการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองไทยในขณะนั้น

-เรื่องราวเป็นการผูกขึ้นมาใหม่ โดยอิงเค้าโครงเรื่องเปาบุ้นจิ้นเพียงแค่ชื่อตัวละครและบุคลิกของเปาบุ้นจิ้นเท่านั้น ส่วนเนื้อหาและตัวละครอื่นเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยไม่ได้ยึดโยงกับตำนาน พงศาวดาร และวรรณกรรมเรื่องเปาบุ้นจิ้นที่ปรากฏในประเทศจีนแต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาในแง่องค์ประกอบและบริบทของการแสดง กลับพบว่างิ้วเรื่องนี้มีลักษณะเหมือนงิ้วไทย กล่าวคือ

-เน้นความประณีตงดงามเชิงสุนทรียะตามแบบแผนขององค์ประกอบงิ้วด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นลีลาการแสดง เครื่องดนตรี บทขับร้องเป็นร้อยกรอง

-นักแสดงเป็นผู้เจรจาและขับร้องเองโดยไม่ใช้คนพากย์

-นักแสดงเป็นการผสมผสานระหว่างนักแสดงงิ้วอาชีพกับนักแสดงสมัครเล่นจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

-จัดแสดงในโรงละคร

ต่อมาเมื่อถึงปี พ.ศ. 2556 ในคราววาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 สุขุม เลาหพูนรังษี ก็จัดทำงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้นอีกครั้ง ในชื่อว่า *เปาบุ้นจิ้น ตอน สะสางคดี 6 ศพ* โดยยังคงลักษณะองค์ประกอบการแสดงเหมือนเมื่อครั้งเรื่องก่อนหน้านี้

ด้วยเหตุนี้งิ้วการเมืองซึ่งเคยเปลี่ยนแปลงความหมายจากละครนักศึกษามาเป็นละครมวลชนก็เปลี่ยนแปลงความหมายอีกครั้งหนึ่ง แม้จะเป็นสื่อขับเคลื่อนสังคมสำหรับมวลชนแต่ก็แฝงความประณีตแบบศิลปะตามความหมายดั้งเดิมของงิ้ว

4.1.6 งิ้วกับการศึกษา

นอกเหนือจากสมาคมจีนและหอการค้าจีนแล้ว โรงเรียนจีนถือเป็นสถาบันสำคัญ ซึ่งตอกย้ำความรู้สึกทางเชื้อชาติของคนจีนในไทย (ดุสิต น้ำฝน, 2526 : 68-73) เท่าที่มีหลักฐานโรงเรียนจีนแห่งแรกในไทยคือ โรงเรียนในเกาะเรียน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในสมัยต้นรัชกาลที่ 1 มีนักเรียนราว

200 คน สอนภาษาจีนอย่างเดียว หลังจากนั้นสมัยรัชกาลที่ 4 หมอกุตสลาฟและหมอทอมลิน ซึ่งเคยสอนศาสนาในจีน ได้มาทำงานเมืองไทย ทราบว่ามีคนจีนจำนวนมาก จึงได้เปิดโรงเรียนจีนที่ข้างวัดอรุณราชวราราม ในปี พ.ศ. 2395 จนกระทั่งเมื่อครูจีนเสียชีวิต ก็เปลี่ยนมาเป็นสอนภาษาไทย โรงเรียนจีนในสมัยนี้ยังมิได้ถูกควบคุมจากราชการ เพราะยังไม่เป็นภัยต่อความมั่นคง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ “จีน” ยังไม่มีความหมายในแง่ลบต่อสังคมไทย

เมื่อเกิดการต่อสู้ทางการเมืองภายในประเทศจีน ด็อกเตอร์ซุนยัตเซนส่งคนมาจัดตั้ง*ถงเหมิงฮุ่ย* หรือพันธมิตรปฏิวัติสาขาสยาม ในปี พ.ศ. 2450 และจัดตั้งโรงเรียน*หัวอี้*ขึ้นในช่วงนั้น โรงเรียนหัวอี้ตั้งอยู่ที่ตรอกกัปตันบุช ถนนเจริญกรุง ใช้แบบแผนโรงเรียนในประเทศจีน แต่ก็ล้มเลิกไปหลังจากเริ่มสอนไม่นาน เมื่อครูชาวจีนทั้ง 3 คนต้องเดินทางกลับจีน หลังจากการปฏิวัติในเมืองจีนสำเร็จลุล่วง (นุชนารถ กิจงาม, 2550)

เมื่อโรงเรียนหัวอี้เลิกล้มไป ชาวจีนทุกกลุ่มภาษาก็ร่วมกันก่อตั้งโรงเรียนซินหมิน แต่ในเมื่อครูและนักเรียนจำนวนมากเป็นชาวแต้จิ๋ว ทำให้ต้องใช้ภาษาแต้จิ๋วในการเรียนการสอน ด้วยเหตุนี้จึงไม่ตอบสนองความต้องการของชาวจีนกลุ่มภาษาอื่น สมาคมจีนแคะจึงแยกไปก่อตั้งโรงเรียนจิ้นเตอะในปี พ.ศ. 2456 สมาคมกวางตุ้งก่อตั้งโรงเรียนหมิงเต๋อในปี พ.ศ. 2457 ชาวฮกเกี้ยนตั้งโรงเรียนเป่ยหยวนในปี พ.ศ. 2459 ชาวไหหลำตั้งโรงเรียนอวี้หมิงในปี พ.ศ. 2464

ในขณะที่แต่เดิมคนจีนในไทยที่มีฐานะมั่งคั่งจะส่งลูกหลานไปเรียนเมืองจีน หรือไม่ก็จ้างครูมาสอนที่บ้าน หรือส่งไปเรียนที่ศาลเจ้า (กรมวิสามัญศึกษา, 2550) (กรมวิสามัญศึกษา 2550)

จากการที่รัฐบาลจีนในสมัยราชวงศ์ชิงออกกฎหมายสัญชาติระบุว่าลูกหลานของคนที่เกิดจากพ่อจีนจะมีสัญชาติจีน และยกเลิกข้อห้ามไม่ให้คนจีนอพยพออกนอกประเทศ เหตุการณ์เหล่านี้ทำให้คนจีนโพ้นทะเลรวมถึงคนจีนในไทยมีความหวังว่าจะได้รับความคุ้มครองจากรัฐบาลจีน รัฐบาลไทยจึงตอบโต้ด้วยการออกกฎหมายว่าด้วยสัญชาติ พ.ศ. 2456 ระบุว่าเยาวชนของชาติไม่ว่าจะเกิดจากบิดามารดาสัญชาติใด แต่เมื่อเกิดในประเทศไทยก็ถือว่าเป็นคนไทยโดยสัญชาติ กฎหมายฉบับนี้พยายามทำให้ชาวต่างด้าวรวมทั้งชาวจีนถูกผสมกลมกลืนกลายเป็นไทยและจงรักภักดีต่อชาติ แทนที่จะไปจงรักภักดีต่อจีน ซึ่งอาจทำให้เกิดความคิดมุ่งร้ายต่อไทย และโดยเหตุที่โรงเรียนจีนเป็นช่องทางสำคัญของการคงความเป็นจีนของลูกหลานจีน ดังนั้นราชการไทยจึงต้องเข้าควบคุมโรงเรียนจีน ดังจะเห็นได้จากพระราชบัญญัติที่ประสงค์จะควบคุมโรงเรียนจีนดังนี้

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตราพระราชบัญญัติโรงเรียนราษฎร์ พ.ศ. 2461 (ราชกิจจานุเบกษา เล่ม 31 วันที่ 9 มิถุนายน 2461) เนื้อหาแสดงถึงความตระหนักในการป้องกันมิให้โรงเรียนจีนเป็นที่บ่มเพาะให้ลูกหลานจีนเป็นจีน

พระราชบัญญัติโรงเรียนราษฎร์ พ.ศ. 2464 มีสาระสำคัญคือกำหนดให้โรงเรียนประถมศึกษาต้องสอนตามหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งสอนด้วยภาษาไทยทั้งหมด ส่วนการใช้หลักสูตรอื่นๆ นั้น จะวินิจฉัยเป็นรายๆ ไป

ในช่วงปี พ.ศ. 2467-2477 มีโรงเรียนจีนในประเทศไทยถึง 271 โรง แต่ครั้นหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลเริ่มออกกฎหมายควบคุมกิจการของโรงเรียนจีน เพราะเกรงจะส่งเสริมให้คนจีนก่อหวอด (กรรชิง โชติกเสถียร, มปป.) โดยกฎหมายได้ควบคุมและจำกัดการสอนภาษาจีนอยู่ที่สัปดาห์ละ 6 ชั่วโมง เหลือ 2 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ในปี พ.ศ. 2482 ขณะที่ พิชัย รัตนพล ก็เชื่อว่า *"การที่จะให้เด็กในวัยเริ่มการศึกษาเรียนภาษาพร้อมกันหลายภาษา นอกจากจะเป็นการปลูกฝังค่านิยมของเด็กให้มีลักษณะเป็นพหุนิยม ซึ่งไม่เป็นผลดีต่อชาติ..."* (พิชัย รัตนพล, 2512 : 171)

ระหว่างปี พ.ศ. 2474-2482 โรงเรียนจีนระดับมัธยมศึกษาถูกปิดหมด ด้วยข้ออ้างว่าผิดกฎกระทรวงศึกษาธิการ ทั้งที่โรงเรียนของชาวตะวันตกบางแห่งก็สอนโดยใช้ภาษาอังกฤษเพียงแห่งเดียวกลับไม่ถูกสั่งปิด จะเห็นได้ว่ารัฐบาลเห็นว่าระบบการศึกษาของคนจีนเป็นอุปสรรคขัดขวางการพัฒนาและการผสมกลมกลืนระหว่างชาวจีนกับไทย โดยเห็นตะวันตกเป็นแนวทางในการพัฒนาชาติ การสั่งปิดโรงเรียนจีนนี้เองที่เป็นที่มาของสำนวนที่ว่า "เรียบร้อยโรงเรียนจีน"

นอกจากการควบคุมโรงเรียนจีนแล้ว ยังมีการควบคุมครูในโรงเรียนจีนอีกด้วย โดยรัฐบาลกำหนดให้พวกเขาต้องสอบผ่านความรู้ภาษาไทยตามที่กระทรวงศึกษาธิการกำหนด นอกจากนี้ยังมีการสอบประวัติครู และกำหนดว่าครูใหญ่ต้องเป็นคนไทย รวมถึงการควบคุมแบบเรียนที่ใช้

โรงเรียนจีนถูกควบคุมอย่างหนักไปพร้อมกับการจำกัดบทบาทของภาษาจีน แต่เดิมการจ่าหน้าซองจดหมายด้วยภาษาจีนหรือการติดต่อราชการด้วยภาษาจีนเป็นเรื่องปกติ เนื่องจากหน่วยงานต่างๆ มักมีล่ามภาษาจีน แต่หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลเริ่มเข้มงวดให้ใช้ภาษาไทย โดยในรัฐนิยมฉบับที่ 9 มีสาระสำคัญให้คนสัญชาติไทยทุกคนใช้ภาษาไทย เป็นสัญญาณให้โรงเรียนจีนทั่วประเทศปิดตัวเอง กระทั่งเหลือเพียง 2 แห่งในปี พ.ศ. 2484 เป็นเวลาเดียวกับที่ชนชั้นนำไทยหันไปหาประเทศตะวันตกเป็นแบบอย่างแทนที่ กระทั่งสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุด เมื่อสัมพันธมิตรเป็นฝ่ายชนะ จึงยิ่งเกิดบรรยากาศนิยมชมชอบตะวันตก โดยเฉพาะอเมริกาและอังกฤษ ซึ่งใกล้ชิดกับขบวนการเสรีไทย ชาวจีนที่มีเงินส่งลูกเรียนโรงเรียนคริสต์ ทำให้ลูกหลานจีนคลายความผูกพันกับการศึกษาแบบจีน สิ่งที่ตามมาคือคนจีนในไทยไม่อาจรักษาอัตลักษณ์แห่งชาติพันธุ์ของตนไว้ได้

จะเห็นได้ว่าการศึกษานี้เป็นปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้ความหมายของ "จีน" เปลี่ยนแปลงไปจากยุคก่อนหน้านี้มาก ทั้งที่จำนวนคนจีนหรือคนเชื้อสายจีนไม่ได้ลดน้อยลงเลย แต่สิ่งที่ลดลงก็คือความรู้สึกยึดโยงกับวัฒนธรรมและอัตลักษณ์จีนของตน การไม่รู้ภาษาแห่งชาติพันธุ์ของตนทำให้ "คนจีนในประเทศไทย" กลุ่มนี้สร้างความหมายใหม่ให้แก่ตนเองในเวลาต่อมาว่าเป็น "คนไทยเชื้อสายจีน"

การพระราชบัญญัติด้านการศึกษาส่งผลให้ลูกหลานจีนต้องเรียนรู้ภาษาไทย จำกัดวงการศึกษาภาษาจีน หรือไม่ก็ล้มเลิกทั้งหมด เมื่อสามารถจำกัดวงการรู้ภาษาจีนแล้ว จึงส่งผลให้งิ้วแบบขนบที่เคยเฟื่องฟูในยุคก่อนหน้าก็ตกต่ำลง เนื่องจากการไม่รู้ภาษาย่อมทำให้ชมงิ้วไม่เข้าใจ งิ้วจึงถูกบีบบังคับให้ต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอด

อย่างไรก็ตาม การปิดกั้นหรือจำกัดการเรียนภาษาจีน ก็มิได้หมายความว่าจะสามารถกลืนกลายให้เป็นไทยได้ การเข้าแทรกแซงที่การศึกษา / ภาษา ความหมายของ “จีน” และ “ลูกจีน” เปลี่ยนไป (ถูกตัดขาดจากการเรียนรู้ภาษาจีนและกระบวนการขัดเกลาทางสังคม) งิ้วจึงจำเป็นต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับคนดู “จีน” ที่เปลี่ยนไป โดยการทำให้เป็นภาษาไทย ซึ่งยังทำให้ได้ผู้ชมกลุ่มใหม่คือกลุ่มคนไทยที่ไม่รู้ภาษาจีน

ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง จีนเป็นฝ่ายชนะสงคราม ทำให้กลับมามีบทบาทในสังคมไทย โดยรัฐบาลไทยไม่อาจดำเนินการอย่างเข้มงวดดังเช่นในอดีตได้

ในช่วงนี้มีการเปิดโรงเรียนจีนทั้งในพระนครและต่างจังหวัด แม้ว่ากฎหมายควบคุมยังเป็นพระราชบัญญัติปี พ.ศ. 2479 เหมือนเดิม แต่การบังคับใช้ก็ไม่เข้มงวดดังเช่นในอดีต

พ.ศ. 2491 กระทรวงศึกษาธิการออกประกาศเรื่องกำหนดจำนวนโรงเรียนราษฎร์เพื่อสอนภาษาจีน โดยกำหนดให้จังหวัดพระนคร มีโรงเรียนจีนได้ 8 แห่ง ธนบุรี เชียงใหม่ นครศรีธรรมราช และอุบลราชธานี มีได้ 3 แห่ง จังหวัดอื่นมีได้จังหวัดละ 2 แห่ง

อย่างไรก็ตาม ความรุ่งเรืองของโรงเรียนจีนก็คงอยู่ได้เพียงระยะเวลาสั้นๆ ภายหลังจากพรรคคอมมิวนิสต์จีนปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองในประเทศจีนได้สำเร็จ ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2492 รัฐบาลไทยก็เริ่มกลับมาเข้มงวดกวดขันเรื่องหลักสูตร แบบเรียน กิจกรรม ครู เป็นต้น และสร้างวาทกรรมว่าการสอนภาษาจีนแฝงเอาลัทธิคอมมิวนิสต์เข้าสู่ประเทศไทย จึงทยอยปิดโรงเรียนจีนจนเหลือเพียงประมาณ 110 แห่งทั่วประเทศ (เขียน ธีระวิทย์, 2551)

ต่อมารัฐบาลได้เปลี่ยนนโยบายการศึกษาด้านภาษาจีน จากเดิมหลักสูตรประถมศึกษา พ.ศ. 2503 กำหนดไว้ว่าในหลักสูตรประถมต้น (ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ถึงประถมศึกษาปีที่ 4) ไม่มีการเรียนภาษาต่างประเทศ (แต่ในทางปฏิบัติก็ยังมีการสอนกันอยู่) ส่วนชั้นประถมปลาย (ประถมศึกษาปีที่ 5 ถึงประถมศึกษาปีที่ 7) ให้มีการเรียนภาษาอังกฤษสัปดาห์ละ 3 หรือ 5 ชั่วโมงก็ได้ กระทั่งเมื่อมีการใช้แผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2520 ซึ่งเป็นช่วงเวลาหลังจากที่ไทยฟื้นฟูความสัมพันธ์กับจีนแผ่นดินใหญ่ ในแผนการศึกษานี้ได้เปลี่ยนระบบการศึกษาจากชั้นประถมศึกษา 7 ปี มาเป็น 6 ปี และมติคณะรัฐมนตรี เมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2521 ได้ระบุว่า ในหลักสูตรระดับประถมศึกษาไม่บรรจุภาษาต่างประเทศไว้ แต่อาจจะอนุญาตให้สอนเพิ่มเติมจากหลักสูตรได้ตามความเหมาะสม โดยไม่เกิน

สัปดาห์ละ 5 ชั่วโมง สำหรับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1-4 สำหรับโรงเรียนราษฎร์ที่สอนภาษาต่างประเทศอื่น เช่น จีน จะให้สอนได้ไม่เกินสัปดาห์ละ 5 ชั่วโมง ส่วนระดับชั้นมัธยมศึกษานั้นอนุญาตให้นักเรียนเลือกเรียนภาษาต่างประเทศได้ 1 ภาษา

จนกระทั่งประมาณปี พ.ศ. 2531 บรรดาสมาคมจีนเห็นว่ารัฐบาลได้กำกับควบคุมโรงเรียนจีนด้วยมาตรการเข้มงวดโดยไม่ได้มีการส่งเสริมให้พัฒนา ทั้งที่ในเวลานั้นประเทศไทยมีความสัมพันธ์ที่ดีกับประเทศจีนและประเทศต่างๆ คอมมิวนิสต์ไม่ได้เป็นปัญหาของโลกอีกแล้ว และการเรียนภาษาจีนก็มิได้ก่อให้เกิดปัญหาความมั่นคงของชาติ แต่กลับเป็นประโยชน์ต่อด้านเศรษฐกิจเสียด้วยซ้ำ สมาคมที่เกี่ยวกับชาวจีน ผู้บริหารโรงเรียน จึงได้มีหนังสือหารือถึงรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ และสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาเอกชนได้เชิญผู้เกี่ยวข้องมาประชุมหารือ (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาเอกชน กระทรวงศึกษาธิการ, 2535)

จนกระทั่งปี พ.ศ. 2535 คณะรัฐมนตรีจึงมีมติอนุญาตให้โรงเรียนต่างๆ เปิดสอนภาษาต่างประเทศได้” หลังจากนั้นมา กระทรวงศึกษาธิการก็พยายามพัฒนาหลักสูตรภาษาจีน โดยถือเป็นกลุ่มประสบการณ์พิเศษที่ควรได้รับการส่งเสริมเกี่ยวกับทักษะการฟัง การพูด การอ่าน และการเขียน (กระทรวงศึกษาธิการ, 2535)

จะเห็นได้ว่ารัฐบาลไทยมีวิสัยทัศน์เกี่ยวกับการเรียนภาษาจีนที่เปลี่ยนไป การควบคุมที่ดำเนินการอย่างเข้มงวดตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ผ่อนคลายลง และไม่เห็น “ภาษาจีน” เป็นปัญหาความมั่นคงดังเช่นในอดีต

อย่างไรก็ตาม แม้นโยบายการศึกษาภาษาจีนจะผ่อนปรนมากขึ้นในยุคนี้ แต่ความที่กระบวนการขัดเกลาทางสังคมเป็นกระบวนการที่ต้องใช้เวลา ไม่อาจเปลี่ยนแปลงคนจีนให้กลายเป็นคนไทยได้ในชั่วข้ามคืน ซึ่งต่างจากการบังคับใช้กฎหมาย ดังนั้นแล้วการควบคุมและจำกัดการเรียนภาษาจีนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จึงเพิ่งส่งผลถึงอัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ แม้รัฐบาลจะผ่อนปรนเรื่องการเรียนภาษาจีน แต่คนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ก็หันมายึดโยงกับความเป็นไทยเรียบร้อยแล้ว การเปิดโอกาสด้านการศึกษาภาษาจีนนั้นจะส่งผลต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมในช่วงเวลาต่อมา ในแง่ที่ทำให้ภาษาจีนไม่เพียงกลับมาเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์คนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่เท่านั้น หากแต่ยังขยายไปสู่คนไทยที่ไม่ได้มีเชื้อสายจีนแต่สนใจวัฒนธรรมและภาษาจีนอีกด้วย ดังนั้นจึงทำให้เกิดแนวคิดการสร้างสรรค์งิ้วสำหรับคนที่ไม่ใช่คนเชื้อสายจีน

ตั้งแต่ราวปี พ.ศ. 2520 (ทศวรรษ 1980) เป็นต้นมา การค้าจีนไทยมีมากขึ้นมาก รัฐบาลไทยเริ่มผ่อนคลายความเข้มงวดของการควบคุมการศึกษาแบบจีน เปลี่ยนมาเป็นให้ความสำคัญกับภาษาจีนกลาง ดังนั้นโรงเรียนจีนในไทยไปจนถึงการศึกษาสาขาภาษาจีนในระดับมหาวิทยาลัย ต่างสอนเป็นภาษาจีนกลาง เพราะเมื่อทำงานจริง หากสมัครงานในบริษัทการค้ากับประเทศจีน ภาษาจีนกลาง

สำคัญกว่าภาษาท้องถิ่น] ดังนั้นภาษาแต้จิ๋วจึงลดความสำคัญลง แม้แต่ลูกหลานคนแต้จิ๋วก็เรียนภาษาจีนกลาง โดยที่บางคนอาจไม่รู้ภาษาแต้จิ๋ว

เมื่อจีนกลายเป็นประเทศที่ทั่วโลกจับตามอง ความรู้ภาษาจีนก็กลายเป็นเรื่องจำเป็นแม้แต่กับคนที่ไม่มีเชื้อสายจีน ดังนั้นในปี พ.ศ. 2542 ภาษาจีนจึงถูกกำหนดเป็นวิชาที่ใช้สำหรับสอบเข้ามหาวิทยาลัยได้ โรงเรียนทั้งของรัฐและเอกชนซึ่งไม่ใช่โรงเรียนจีนก็ยังหันมาจัดการเรียนการสอนภาษาจีน ขณะที่ยุคก่อนหน้านี้มีแต่โรงเรียนจีนเท่านั้นที่จัดการเรียนการสอนภาษาจีน จนกระทั่งเมื่อถึงปี พ.ศ. 2545 หรือหนึ่งปีหลังจากจีนเข้าเป็นสมาชิกองค์การการค้าโลก โรงเรียนระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา ทั้งของรัฐและเอกชน ที่เปิดสอนภาษาจีนก็มีจำนวนทั้งสิ้น 591 แห่ง (ศูนย์จีนศึกษา, 2551) ส่วนโรงเรียนสอนพิเศษที่เน้นด้านการสอนภาษาจีนโดยเฉพาะ โดยสังเกตจากชื่อโรงเรียนเป็นภาษาจีนหรือชี้ให้เห็นถึงความเป็นจีนนั้นมีไม่ต่ำกว่า 30 ชื่อ ยังไม่รวมถึงโรงเรียนสอนภาษาอังกฤษหรือภาษาอื่นที่มีเปิดสอนคอร์สภาษาจีนด้วย โรงเรียนเหล่านี้ได้แก่

-โรงเรียนภาษาและภูมิปัญญาตะวันออก (เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2541) (www.okls.net)

-JCC Japanese-Chinese Language School (ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2546) (http://www.jccschool.com/)

-โรงเรียนส่งเสริมภาษาจีน (Chinese Language Center) (เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2535)

-วิทยสถานแห่งวัฒนธรรมตะวันออก (www.ocanihao.com) (ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2536)

-โรงเรียนสอนภาษาจีนหอการค้าไทย-จีน (ก่อตั้งเมื่อ (www.tcbl-thai.net)

-โรงเรียนสอนภาษาจีนเพียรอักษร (หงหล่าวซือ) (เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2536)

-โรงเรียนนวัตกรรมภาษาและปัญญามนุษย์ “ฮั่นอี้” (www.hanyischool.com)

-โรงเรียนสอนภาษาจีนเป่ยจิง

-โรงเรียนสอนภาษาจีนตันติ (www.tantichinese.com) (ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2543)

-โรงเรียนสอนภาษานานมี

-โรงเรียนหนีห่าว

-โรงเรียนสอนภาษาจีนสุขสันต์วิทยา

-สถาบัน Friendship International Education (ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2544)

-โรงเรียนภาษาจีนศึกษา (มา-เอ็ด) (www.ma-ed.com) (ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2543)

จะเห็นได้ว่าโรงเรียนสอนภาษาจีนเหล่านี้ก่อตั้งในช่วงราว พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา และมีมากในช่วงหลังจาก พ.ศ. 2540 การเรียนการสอนภาษาจีนเป็นที่เฟื่องฟูในช่วงเวลานี้ ไม่ว่าจะเป็นการเรียนภาษาจีนในระบบโรงเรียน หรือโรงเรียนกวดวิชาก็ตาม มูลเหตุสำคัญที่ทำให้รัฐบาลต้องส่งเสริมการเรียนการสอนภาษาจีนก็คือ (เขียน ธีระวิทย์, 2551)

1) จีนกลายเป็นมหาอำนาจทางเศรษฐกิจของโลก
2) จีนมิได้เป็นคอมมิวนิสต์ที่เป็นภัยอีกต่อไปแล้ว มิตรภาพไทย-จีน ทั้งภาครัฐและภาคเอกชนอยู่ในขั้นดีเลิศ
3) ภาษาจีนเป็นภาษาสำคัญของโลก คนใช้ภาษาจีนมีมากกว่าหนึ่งในห้าของโลก นอกจากนี้ยังเป็นหนึ่งในหกภาษาทางการขององค์การสหประชาชาติ
4) จีนมีความเจริญในด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ผู้ที่รู้ภาษาจีนจะมีโอกาสเรียนรู้วิทยาการดังกล่าวได้ง่ายขึ้น
5) ผู้ที่รู้ภาษาจีนมีโอกาสหางานที่มีเงินเดือนสูงได้ง่าย
6) คนไทยที่รู้ภาษาจีนยังมีน้อย

อนึ่ง แม้ว่าการที่เยาวชนคนรุ่นใหม่รู้ภาษาจีนกลาง ขณะที่ภาษาจีนกลางไม่ใช่ภาษาสำหรับแสดงงิ้วในไทยก็ตาม แต่การรู้ภาษาจีนกลางก็เป็นส่วนสนับสนุนให้ผู้เรียนส่วนหนึ่งได้ขยายความสนใจต่อวัฒนธรรมจีนไปยังงิ้ว นอกจากนี้การที่ผู้เรียนภาษาจีนได้ศึกษาวรรณคดี พงศาวดาร ก็มีส่วนทำให้รับชมงิ้วได้เข้าใจมากขึ้น นอกจากนี้ยังพบว่าโรงเรียนสอนภาษาจีนเหล่านี้พยายามเน้นเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับเรื่องศิลปวัฒนธรรม จึงถือว่ามีส่วนสนับสนุนทางอ้อมให้แก่ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับงิ้ว

นอกจากนี้การที่งิ้วการเมืองกำเนิดขึ้นในสถาบันการศึกษา ประกอบกับสถาบันการศึกษาหลายแห่งจัดการแสดงงิ้วไทยขึ้น ดังเช่นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จัดงิ้วเรื่อง ต้าอี่ว์ผู้สยบฮวงโห ในปี พ.ศ. 2543 และมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติจัดแสดงเรื่องสามก๊กตอนยอดขุนพลจูล่ง ในปี พ.ศ. 2544 และงาน 40 ปี 14 ตุลาคม 2516 ในปี พ.ศ. 2556 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ก็มีการจัดแสดงเรื่อง เปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ ด้วยเหตุนี้สถาบันการศึกษาจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของการจรรโลงและสร้างความหมายงิ้ว โดยงิ้วที่มีที่มาจากสถาบันการศึกษาในยุคหลัง พ.ศ. 2500 ถึง 2519 นั้นเป็นงิ้วที่ต้องการสื่อสารประเด็นการเมือง ก็เปลี่ยนความหมายมาเป็นงิ้วที่เน้นความประณีตสร้างสรรค์ในช่วงทศวรรษ พ.ศ. 2540 จนกระทั่งถึงยุคปัจจุบัน งิ้วที่สร้างและจัดแสดงในรั้วมหาวิทยาลัยก็กลายเป็นงิ้วที่ต้องการสื่อประเด็นการเมือง แต่ขณะเดียวกันก็มีความประณีตงดงามตามแบบแผนทางศิลปะ

4.1.7 งิ้วกับสื่อมวลชน

4.1.7.1 งิ้วกับหนังสือพิมพ์

ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีหนังสือพิมพ์ฉบับใหม่ๆ เพิ่มมากขึ้นอย่างก้าวกระโดดเมื่อเทียบกับในรัชสมัยที่ผ่านมา สุกัญญา ตีระวนิช กล่าวว่ายุคสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นยุคที่หนังสือพิมพ์ “มีลักษณะคลุกเคล้าระหว่างตะวันออกและตะวันตก” กล่าวคือมีการนำแนวคิดทางการสื่อสารมวลชนแบบตะวันตกมาปรับใช้กับคนไทย ในยุคของพระองค์มีหนังสือพิมพ์รายวันออกใหม่ 22 ฉบับ มีนิตยสาร 127 ฉบับ เพิ่มขึ้นจากสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีหนังสือพิมพ์รายวัน 17 ฉบับ นิตยสาร 47 ฉบับ ก่อนที่จะเพิ่มขึ้นเป็นหนังสือพิมพ์รายวัน 60 ฉบับ และนิตยสาร 160 ฉบับในสมัยรัชกาลที่ 7 (สุกัญญา ตีระวนิช , 2520 : 102)

เมื่อประกอบกับสถานการณ์ทางการเมืองในประเทศจีน ทำให้สื่อมวลชนจีนในประเทศไทยนั้นเกิดความตื่นตัวตามไปด้วย มีหลักฐานว่าหนังสือพิมพ์จีนฉบับแรกในไทยคือ *หั้นจิ้งเยอะเป้า* ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2446 ก่อนที่จะมี*เหมยหนันยื่อเป้า* ในปี พ.ศ. 2448 ในเวลาต่อมาหนังสือพิมพ์ฉบับนี้เกิดปัญหาทางการเงิน จึงเปลี่ยนผู้จัดทำ และเปลี่ยนชื่อหนังสือพิมพ์เป็น *เหมยหนันกงเป้า* เมื่อเกิดปัญหาภายในของผู้จัดทำซึ่งมีแนวคิดทางการเมืองในประเทศจีนไม่เหมือนกัน หนังสือพิมพ์เหมยหนันกงเป้าจึงแตกออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งเปลี่ยนชื่อหนังสือพิมพ์เป็น*ฉีหนันยื่อเป้า* มีเป้าหมายเพื่อพิทักษ์สถาบันกษัตริย์ของจีน และเปลี่ยนชื่อเป็น *จงหัวหมินเป้า* ในปี พ.ศ. 2454 ขณะที่อีกกลุ่มหนึ่งซึ่งมีแนวคิดสนับสนุนฝ่ายปฏิวัติก็ได้แยกตัวออกมาทำหนังสือพิมพ์*หวาเสียนซินเป้า* ในปี พ.ศ. 2450 (หอสมุดแห่งชาติ, งานบริการหนังสือพิมพ์และวารสาร, 2519 : 1-3)

หนังสือพิมพ์*หวาเสียนซินเป้า*นี้มีจุดยืนเป็นปรปักษ์ต่อหนังสือพิมพ์*จงหัวหมินเป้า*อย่างชัดเจน ในช่วงแรกตีพิมพ์ภาษาจีน 8 หน้า ภาษาไทย 4 หน้า แต่ต่อมาได้แยกส่วนภาษาไทยไปพิมพ์อีกฉบับหนึ่งชื่อจีนโนสยามวารศัพท์ หนังสือพิมพ์ทั้ง 2 ฉบับนี้ดำเนินการโดยนายเซียวฮุดเส็ง เขาเขียนบทความโต้ตอบกับ “อัศวพาหุ” เกี่ยวกับเรื่องบทบาทของชาวจีนในเมืองไทย บทบาทของหนังสือพิมพ์จีนในไทย รวมทั้งสร้างความตื่นตัวให้เกิดจิตสำนึกรักชาติจีนในหมู่ชาวจีนในไทย การต่อสู้กันทางการเมืองระหว่างสื่อมวลชนจีนในไทยที่มีความคิดต่างกัน ทำท่าว่าอาจจะพาดพิงมาถึงชาติไทย จึงเป็นเหตุให้รัฐบาลไทยสมัยรัชกาลที่ 6 ตราพระราชบัญญัติสมุด เอกสาร และหนังสือพิมพ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2465 (วิภา อุตมฉันท์ และคณะ, 2528 : 25) เนื้อหาส่วนหนึ่งในมาตราที่ 5 ซึ่งระบุลักษณะความผิดในการออกสิ่งพิมพ์ว่า

“(1) การยุยงให้กระทำความผิดฐานประทุษร้ายต่อพระเจ้าอยู่หัวและพระราชอาณาจักรหรือความผิดต่อเจ้าพนักงานผู้กระทำการตามหน้าที่อันชอบด้วยกฎหมาย หรือฐานใช้อำนาจและตำแหน่ง

หน้าที่โดยทุจริต ความผิดฐานกระทำให้เสื่อมเสียอำนาจศาล ความผิดต่อศาสนา ความผิดฐานสมคบกันเป็นอั้งยี่ และเป็นซ่องโจรผู้ร้าย...”

พระราชบัญญัติดังกล่าวนี้เพื่อควบคุมมิให้เอกสารสิ่งพิมพ์ภาษาจีนที่รัฐบาลถือว่าเป็นภัยต่อประเทศชาติเข้ามาเผยแพร่ในหมู่ชาวจีนในไทยได้สะดวกอย่างในอดีต (ภูวดล ทรงประเสริฐ, 2519) และส่งผลให้หนังสือพิมพ์จีนบางฉบับถูกสั่งปิด ทำให้บรรดาหนังสือพิมพ์ต้องขอหัวหนังสือพิมพ์สำรองไว้ (วิภา อุตมฉันท์ และคณะ, 2528)

จะเห็นได้ว่ากฎหมายสำคัญๆ ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้ได้ส่งผลกระทบอย่างมากต่อสถานภาพของคนจีนในไทย

หนังสือพิมพ์จีนส่งผลต่อความหมายของงิ้ว 2 ด้าน ในด้านหนึ่ง ความเฟื่องฟูของสื่อมวลชนจีน (หนังสือพิมพ์) ทำให้คนจีนสามารถแสวงหาข้อมูลข่าวสารได้ง่าย โดยเฉพาะข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับอัตลักษณ์ความเป็นจีนของตนเอง รวมถึงข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับงิ้ว ดังเช่นที่มีโฆษณาคณะงิ้วปรากฏอยู่ในหน้าหนังสือพิมพ์ แต่ในอีกทางหนึ่ง โดยเหตุที่ยุคนี้เป็นยุคที่มีภาพยนตร์เข้าสู่ประเทศไทย และเกิดเป็นอุตสาหกรรม ทำให้สื่อมวลชนแขนงใหม่นี้สามารถดึงดูดความสนใจจากคนไทยอย่างมาก

ภาพที่ 2 โฆษณาทางหนังสือพิมพ์ของงิ้วคณะไท้ตงที่โรงภาพยนตร์เฉลิมราษฎร์ (ซินหังโจว) (ที่มา www.ngiew.com)

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 เป็นต้นมา หนังสือพิมพ์จีนในไทย ไม่เหลือสภาพของการเป็นเวทีต่อสู้ทางความคิดทางการเมืองอย่างในอดีตอีกแล้ว (วิภา อุตมะฉันท์ และคณะ, 2528) การลงข่าวสารเกี่ยวกับประเทศจีนมีลักษณะเป็นการรายงานข่าวมากกว่าจะเป็นการเสนอทัศนะ อีกทั้งเปลี่ยนแนวทางจาก

การเสนอเนื้อหาการเมืองการต่างประเทศมาเป็นเศรษฐกิจต่างประเทศและภายในประเทศ นอกจากนี้ บรรดาหนังสือพิมพ์จีนยังนิยมแข่งกันตีพมิพ์ยุทธจักรนิยาย เช่น เรื่องมังกรหยก ซึ่งได้รับความนิยมมาก และทำให้มีการนำเรื่องเหล่านี้มาดัดแปลงเป็นงิ้วเรื่องยาวแสดงในวิกงิ้วนานราว 1 ปีกว่าจะจบเรื่อง (ถาวร สิกขโกศล, 8 ก.ย. 2555)

4.1.7.2 งิ้วกับโทรทัศน์

สำหรับโทรทัศน์นั้น เริ่มมีการแพร่ภาพโทรทัศน์เป็นครั้งแรกในประเทศไทยวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2498 ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 (ปัจจุบันคือช่องโมเดิร์นไนน์ทีวี) โดยมีจำนง รังสิกุล เป็นหัวหน้าสถานี ได้มีการนำการแสดงมหรสพอย่างงิ้วมาทำบทเป็นภาษาไทยแล้วถ่ายทำในห้องส่งเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์ จึงเกิดเป็นงิ้วแขนงใหม่ที่เรียกว่า “งิ้วโทรทัศน์” ซึ่งใช้เรื่องจีน ดนตรี ฉาก เครื่องแต่งตัว เป็นจีน แต่ใช้นักแสดงไทย แสดงด้วยภาษาไทย และแสดงแบบละครร้อง (กาญจนาคพันธุ์, 2523) “ดาราละครไทย” ที่มาแสดงงิ้วได้แก่ อารีย์ นักดนตรี ราฆพ โพธิเวส ม.ร.ว. ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ ประกอบ ไชยพิพัฒน์ สักกะ จารุจินดา เป็นต้น ส่วนเรื่องที่แสดงได้แก่ สามก๊ก ตอน ตั๋งโต๊ะหลงกลเตียวเสี้ยน (2499) เจ้าจอมเจียวกุน *ไซซี* (2501) บูเช็กเทียน และ ฮวนลิฮวยกับ*ซิเต็งซัน* (2503) เป็นต้น งิ้วโทรทัศน์เหล่านี้ได้รับความนิยมทั้งจากคนไทยและจีน (อารีย์ นักดนตรี, 2538 : 167-231)

สำหรับเรื่องฮวนลิฮวยกับซิเต็งซันซึ่งจัดแสดงต่อเนื่องกันนานหลายเดือนนั้นนำแสดงโดย อารีย์ นักดนตรี และ ประกอบ ไชยพิพัฒน์ มีการนำนักแสดงงิ้วอาชีพมาฝึกสอน ส่วนบทละครนั้นแต่งเป็นบทพูด โดยมีบทร้องบ้าง หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2525 ก็มีการนำงิ้วไทยมาจัดแสดงเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์อีกครั้ง โดยอำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดง เรื่องที่แสดงได้แก่เรื่องเปาบุ้นจิ้น แสดงต่อเนื่องกันสัปดาห์ละครั้ง รวมนับได้มากกว่า 20 ตอน

เหตุการณ์เหล่านี้แสดงให้เห็นว่างิ้วมิใช่เป็นเพียงสื่อหรือวัฒนธรรมของชาวจีนเท่านั้น หากยังได้ข้ามพ้นมาสู่ “มวลชน” ผู้ใช้ภาษาไทยอีกด้วย

นอกจากนี้ในยุคปัจจุบันงิ้วยังได้รับการยกความหมายให้มีลักษณะเชิงบวกมากขึ้นโดยสัมพันธ์กับการที่ประเทศจีนกลายเป็นประเทศที่ถูกจับตาด้านเศรษฐกิจ และความสำคัญของการศึกษาภาษาจีนนั้น สื่อมวลชนอย่างโทรทัศน์ยังมีส่วนสนับสนุนความหมายในแง่บวกของงิ้ว จากเดิมที่คำว่างิ้วซึ่งปรากฏอยู่ในสำนวนไทยล้วนมีความหมายในแง่ลบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น “ออกงิ้ว” และ “แต่งหน้าเป็นงิ้ว” แต่การที่มีละครโทรทัศน์อย่างเรื่อง “เสน่ห์นางงิ้ว” ซึ่งออกอากาศครั้งแรกทางช่อง 3 ในปี พ.ศ. 2542 และมีการผลิตซ้ำต่อมาทางช่อง 7 ในปี พ.ศ. 2551 ก็ทำให้ “งิ้ว” ถูกรื้อสร้างความหมายเป็นศิลปะการแสดงที่ประณีตและมีความหมายในแง่บวก

4.1.7.3 งิ้วกับละคร ภาพยนตร์ และเพลงร่วมสมัย

ช่วงทศวรรษที่ 80 ของศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา วัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) ของเอเชียตะวันออกได้รับความนิยมอย่างสูงในประเทศไทย ญี่ปุ่นได้เผยแพร่มังงะ (manga) และอะนิเมะ (anime) กลุ่มนักร้องชายอย่างโชเนนไต และกลุ่มนักร้องหญิงอย่างโชโจไต ส่วนฮ่องกงก็ส่งออกภาพยนตร์เฉินหลง จอห์น วู ฉีเคอะ ละครของบริษัททีวีบี แต่เมื่อถึงต้นศตวรรษที่ 21 เกาหลีก็ได้สร้างปรากฏการณ์ส่งออกอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไปทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ ละคร และเพลง วัฒนธรรมเหล่านี้ขายได้ในตลาดโลก และได้รับความนิยมในหมู่คนไทยอย่างสูง อาจกล่าวได้ว่าคลื่นเกาหลี (Korean wave) ได้แพร่กระจายวัฒนธรรมประชานิยมของโลกตะวันออก ก่อนจะถูกเสริมแรงโดยไต้หวันและจีน ทำให้ความนิยมในสื่อวัฒนธรรมบันเทิงของทั้ง 3 ประเทศเป็นที่รู้จักกันในนาม “JTK” (Japan-Taiwan-Korea popular culture) หรือบ้างก็เรียกว่า “CJK” (China-Japan-Korea culture) กระแสนี้เองที่ทำให้ประเทศเหล่านี้ท้าทายวัฒนธรรมจักรวรรดินิยมอเมริกาที่ครองโลกมาแต่เดิม ดังจะเห็นได้จากผลผลิตทางวัฒนธรรมจากประเทศเหล่านี้มีกลาดเกลื่อนในประเทศไทย หากกล่าวเฉพาะในส่วนของวัฒนธรรมจีนและไต้หวันในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ ผลงานที่ถือเป็นปรากฏการณ์สำคัญได้แก่ F4 โจวเจี๋ยหลุน (เจย์ โชว) หวังลี่หง (ลีฮอม) รวมถึงภาพยนตร์จีนของผู้กำกับรุ่นที่ห้า นำโดยจางอี้โหมว วงดนตรีบรรเลงเครื่องดนตรีจีน 12 Girls เป็นต้น

ในปี พ.ศ. 2543 ภาพยนตร์จากไต้หวันเรื่อง *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) โดยมีอั้งลี่ (Ang Li) เป็นผู้กำกับนั้นได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลอะคาเดมี่อะวอร์ด หรือที่รู้จักกันในนามรางวัลออสการ์ ครั้งที่ 73 รวม 10 สาขา และชนะเลิศ 4 สาขา คือ ภาพยนตร์ภาษาต่างประเทศยอดเยี่ยม กำกับศิลป์ยอดเยี่ยม เพลงประกอบยอดเยี่ยม และถ่ายภาพยอดเยี่ยม รวมถึงได้รับรางวัลลูกโลกทองคำ ครั้งที่ 28 รวม 2 สาขา คือ ภาพยนตร์ภาษาต่างประเทศยอดเยี่ยม และผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม

ขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *Hero* (2002) โดยจางอี้โหมว ก็ประสบความสำเร็จไม่แพ้กัน เมื่อเปิดตัวในอเมริกาเหนือ ก็ทำรายได้ 18,004,319 เหรียญในสัปดาห์แรก นับเป็นภาพยนตร์ภาษาต่างประเทศที่ทำรายได้สูงสุดในสัปดาห์แรกเป็นอันดับสอง รองจากเรื่อง *The Passion of the Christ* และในที่สุดก็ทำรายได้รวม 53,710,019 เหรียญ ในอเมริกาเหนือ นับเป็นภาพยนตร์ภาษาต่างประเทศที่ทำรายได้สูงสุดเป็นอันดับ 4

การ์ตูนญี่ปุ่นเรื่อง *Meteor Garden* ก็ได้ข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรมกลายมาเป็นละครไต้หวัน ละครชุดนี้ได้รับความนิยมทั้งในและนอกประเทศ เมื่อนำมาออกอากาศในประเทศไทยทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ในปี พ.ศ. 2545 นั้น ได้รับความนิยมอย่างสูง ความสำเร็จของละครชุดนี้ นำมาสู่

การทำผลงานเพลงของนักแสดงนำชายทั้ง 4 คน ในนามกลุ่ม F4 อันเป็นชื่อกลุ่มของพวกเขาในละครชุดนี้ พวกเขาได้รับความสำเร็จอย่างสูง นอกจากสร้างกระแส F4 แล้ว พวกเขายังได้รับรางวัลศิลปินกลุ่มยอดเยี่ยมจากงาน Hong Kong TVB Awards ในปี พ.ศ. 2545 และในปีต่อมาก็ได้รับรางวัล Inspiration Award จากงาน MTV Asia Awards ที่สิงคโปร์

ปี พ.ศ. 2546 กลุ่มนักดนตรีหญิง 12 Girls ซึ่งเป็นกลุ่มนักดนตรีหญิงล้วนที่ใช้เครื่องดนตรีจีน อันได้แก่ซอสองสาย (เอ้อร์หู) พิณรูปผลแพร์ (ผีผา) พิณพระจันทร์ (ยเว่ฉิน) กู่เจิง ขลุ่ยจีน ขิม ซอสายเดียว (ตู่เสียนฉิน) และเมื่อออกอัลบั้มที่ประเทศญี่ปุ่น ผลงานของพวกเขาก็ติดอันดับหนึ่งของชาร์ตเพลงในญี่ปุ่นเป็นเวลา 30 สัปดาห์ติดต่อกัน และได้รับรางวัล Gold Disc Award ของญี่ปุ่นในปี พ.ศ. 2547 นอกจากนี้พวกเธอยังได้ไปทัวร์คอนเสิร์ตที่สหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ. 2547 และ 2548 และทัวร์คอนเสิร์ตที่อเมริกาเหนือในปี พ.ศ. 2550

ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2530 ประเทศไทยเคยมีนิตยสารบันเทิงดาราฮ่องกงชื่อ*รีวิวทีวี* และ *ทีวีสตาร์* แต่จะเห็นได้ว่าแม้จะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับวงการบันเทิงจีน แต่ชื่อนิตยสารก็ยังใช้ภาษาอังกฤษ ขณะที่ช่วงเวลาที่ผ่านมาที่งิ้วและวงการบันเทิงจีนถูกฟื้นฟูความหมายในยุค CJK ที่กล่าวมานั้น จะพบว่ามีนิตยสารเกี่ยวกับเรื่องจีนหลายฉบับ นิตยสารเหล่านี้ล้วนใช้ชื่อนิตยสารเป็นภาษาจีน อย่างเช่น นิตยสารบันเทิงดารา *Mingxing* หรือ “หมิงซิง” อันหมายถึง ดารา หรือนิตยสารเกี่ยวกับเรื่องจีนชื่อ *ต้าเจียห่าว* ซึ่งแปลว่า สวัสดีทุกคน นิตยสารทั้งสองฉบับนี้ใช้ภาษาไทย แสดงว่าคนที่สนใจวัฒนธรรมและสื่อบันเทิงจีนนั้น ไม่ได้มีเพียงแค่คนเชื้อสายจีน หรือว่าคนที่อ่านภาษาจีนออกเท่านั้น หากยังรวมถึงคนไทยทั่วไปด้วย

ความเฟื่องฟูของวัฒนธรรม CJK ไม่เพียงแต่จำกัดอยู่ในวัฒนธรรมประชานิยมสมัยใหม่ หากแต่วัฒนธรรมเหล่านี้ยังได้ “หยิบยืม” รูปแบบและเนื้อหาของสื่อประเพณีมาใช้ในสื่อของตน สำหรับกรณีของจีน งิ้วเป็นวัฒนธรรมที่ “ขายได้” อันเนื่องจากมีเอกลักษณ์ที่เด่นชัด และเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมจีน ดังจะเห็นได้จากหวังลี่หง (Wang Lihong) หรือลีฮอม (Leehom) ศิลปินนักร้องนักแต่งเพลงชาวไต้หวัน อัลบั้ม *The One and Only* ในปี พ.ศ. 2544 ขายได้เกินหนึ่งล้านแผ่นทั่วเอเชีย และได้รับรางวัลต่างๆ มากมาย อาทิเช่น Most Popular Asian Male Singer, Golden Melody Awards และรางวัล Favorite Asian Artist ของสถานี Channel V ประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2547 Most Popular Regional Artist, 12th Singapore Hits Award หวังลี่หงเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่นิยมสร้างสรรค์เพลงแบบผสมผสาน ในอัลบั้มแชงกรีล่า ในปี พ.ศ. 2547 เขาใช้เครื่องดนตรีท้องถิ่นในแถบยูนนานมาผสมผสานกับแนวดนตรีอาร์แอนด์บี แร็พ และฮิปฮ็อป กระทั่งปี พ.ศ. 2548 ในอัลบั้ม Heroes of Earth เขาได้นำดนตรีงิ้วปักกิ่งและงิ้วคุนฉวี่มาผสมผสานกับเพลงสมัยใหม่ เช่นในเพลง Beside the Plum Blossom (在梅邊) เขานำดนตรีงิ้วคุนฉวี่จังหวะเร็วประกอบการร้องแบบแร็พ

นอกจากนี้ โจวเจี๋ยหลุน (Zhou Jielun) หรือ เจย์ โชว (Jay Chou) ศิลปินนักร้อง นักแต่งเพลง ก็ได้รับรางวัล Best Asian Artist จากอัลบั้ม Eight Dimensions ในงาน MTV Video Music Awards ที่ญี่ปุ่น และรางวัลสาขา Best Album จากงาน Golden Melody Awards ในปี พ.ศ. 2545 และในปีต่อมา เมื่อออกอัลบั้ม Ye Hu Mei เขาก็ได้รับรางวัล Golden Melody Awards อีกครั้ง ในสาขา Best Album และ Best Music Video

โจวเจี๋ยหลุนนั้นยังมีเอกลักษณ์โดดเด่นในด้านการสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะข้ามพ้นวัฒนธรรม เขาเป็นหนึ่งในผู้นำกระแส “China wind” แนะนำสู่ผู้ฟังจากทั่วโลก ในเพลง *In the Name of the Father* (以父之名)ในอัลบั้ม *Ye Hui Mei* นั้น เขาใช้เสียงร้องแบบเพลงงิ้วผสมกับกลิ่นอายดนตรีตะวันออก นอกจากนี้ในอัลบั้ม *Common Jasmine Orange* (七里香) เขาได้ใช้เนื้อร้องที่มีลีลาแบบบทกวีโบราณของจีน ความสำเร็จในระดับโลกทำให้เขาได้รับเกียรติให้ขึ้นปกนิตยสาร Time ฉบับเดือนมีนาคม พ.ศ. 2546 และได้ออกรายการสัมภาษณ์ Talk Asia ทางสถานีโทรทัศน์ CNN ในปี พ.ศ. 2552

นอกจากนี้การนำเสนอ video presentation ในการเสนอตัวขอเป็นเจ้าภาพโอลิมปิคฤดูร้อนปี ค.ศ. 2008 วิดีโอประชาสัมพันธ์โอลิมปิค และการแสดงในพิธีเปิดกีฬาโอลิมปิกที่กรุงปักกิ่ง ซึ่งกำกับโดยจางอี้โหมว ก็ใช้งิ้วและการแสดงหุ่นงิ้วเป็นส่วนหนึ่ง

เมื่ออุตสาหกรรมบันเทิงของจีนเฟื่องฟู วัฒนธรรมจึงแพร่กระจายไปสู่ต่างแดน ศิลปินนักร้องเดินทางไปแสดงคอนเสิร์ตต่างประเทศ ภาพยนตร์ฉายไปยังภูมิภาคอื่น การดาวน์โหลดหนัง ละคร และเพลงจากอินเทอร์เน็ต ฯลฯ พฤติกรรมเหล่านี้กลายเป็นเรื่องปกติในยุคโลกไร้พรมแดน นี่จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้วัฒนธรรมประชานิยมในยุคปัจจุบันได้รับการเผยแพร่ และสร้างกระแสได้กว้างขวางกว่ายุคที่ญี่ปุ่นกับฮ่องกงสามารถผลิตวัฒนธรรมส่งขายยังต่างประเทศในปลายศตวรรษที่แล้ว

งิ้วแบบขนบนั้นได้รับการผลิตความหมายขึ้นมาใหม่ โดยแอบอิงกับวัฒนธรรมประชานิยมร่วมสมัยของ CJK งิ้วไม่ใช่การแสดงที่เชย คร่ำครึ เป็นเรื่องของคนเฒ่าคนแก่ชาวจีนหรือเชื้อสายจีน หากยังกลายเป็นเรื่องของวัยรุ่นและคนหนุ่มสาว และหมายถึงการย้อนกลับไปหาวัฒนธรรมอันเป็นรากเหง้าของตนอีกด้วย

ด้วยเหตุที่สื่อเหล่านี้มีศักยภาพในการสื่อสารกับโลกสมัยใหม่ที่วัฒนธรรมสามารถถ่ายเทได้จากทุกทิศทุกทาง ดังนั้นงิ้วจึงถูกถ่ายทอดความหมายใหม่แก่โลก ความหมายที่เปลี่ยนไปของวัฒนธรรมบันเทิงจีนสัมพันธ์กับสื่อเกี่ยวกับเรื่องจีน หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ “ความเป็นจีน”

การที่จีนมีบทบาทด้านเศรษฐกิจ และมีแนวโน้มว่าจะกลายเป็นมหาอำนาจของโลกที่ท้าทายสหรัฐอเมริกา แม้ว่าปรากฏการณ์นี้จะไม่ได้เกิดขึ้นอย่างทันทีทันใด หากต้องใช้เวลาหลายปีในการก่อรูปร่าง แต่จุดที่ถือเป็นการประกาศความยิ่งใหญ่ของจีนในเวทีโลก เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นไล่เลี่ยกับการที่อุตสาหกรรมบันเทิงของจีน กลายเป็นสื่อวัฒนธรรมที่แพร่กระจายไปยังภูมิภาคต่างๆ แม้ว่าอุตสาหกรรมบันเทิงดังกล่าวส่วนหนึ่งจะมาจากไต้หวันก็ตาม แต่ในสายตาของคนไทยแล้ว ไม่ว่าจะเป็นจีนไต้หวันหรือจีนแผ่นดินใหญ่ ต่างก็เป็น “จีน” เหมือนกัน

4.1.7.4 งิ้วกับเทคโนโลยีสารสนเทศ

อินเทอร์เน็ตเข้ามามีบทบาทในสังคมสมัยใหม่อย่างไม่มีใครปฏิเสธได้ สำหรับในประเทศไทยนั้นพัฒนาการของอินเทอร์เน็ตเริ่มจากเครือข่ายคอมพิวเตอร์ระหว่างมหาวิทยาลัยที่เรียกว่า Campus Network โดยได้รับการสนับสนุนจากศูนย์เทคดนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ (NECTEC) ในปี พ.ศ. 2530 ในช่วงแรกเป็นการเชื่อมโยงระหว่าง 4 สถาบันและองค์กร ได้แก่

1) กระทรวงวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และการพลังงาน
2) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3) สถาบันเทคโนโลยีแห่งเอเชีย
4) สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าวิทยาเขตเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

โครงการนี้ได้สร้างความร่วมมือกับมหาวิทยาลัยเมลเบิร์น ประเทศออสเตรเลีย โดยในเบื้องต้นเป็นการแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารด้วยจดหมายอิเลคทรอนิคส์ กระทั่งการเชื่อมสู่อินเทอร์เน็ตสมบูรณ์ในปี พ.ศ. 2535 โดยสถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้เช่าวงจรสื่อสารจากการสื่อสารแห่งประเทศไทย เพื่อเชื่อมเข้าสู่อินเทอร์เน็ตในอเมริกา

การสื่อสารช่องทางใหม่นี้ทวีความสำคัญเพิ่มมากขึ้น จนรัฐบาลได้ประกาศให้ปี พ.ศ. 2538 เป็นปีแห่งเทคโนโลยีสารสนเทศ และได้เปิดให้บริการอินเทอร์เน็ตในเชิงพาณิชย์เป็นครั้งแรก

เทคโนโลยีสารสนเทศทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมมากมาย ทำให้เกิดการเชื่อมต่อกันระหว่างวัฒนธรรมอันหลากหลายโดยไม่จำเป็นต้องมีการสื่อสารกันแบบเห็นหน้าค่าตา ผู้คนสามารถสืบค้นข้อมูลและแลกเปลี่ยนความหมายในสังคมออนไลน์ เป็นบ่อเกิดของการข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรมในโลกยุคปัจจุบัน

สำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีสารสนเทศนี้คือการประชาสัมพันธ์ธุรกิจผ่านสื่อออนไลน์ เช่น

“คณะอุปรากรจีน (งิ้ว) งิ้วเซ็นเตอร์ แซลั่งเจ็กเล่าชุน มุ่งมั่นด้วยใจจริงที่จะสืบสาน อนุรักษ์และพัฒนาศิลปะนาฏศิลป์จีน ให้คงอยู่ยาวนานตราบเท่านานที่คงไว้ด้วยมาตรฐาน และคุณภาพที่เหนือชั้น ภายในมาตรฐานงิ้วคุณภาพอันดับหนึ่งของเมืองไทย”

(งิ้วเซ็นเตอร์, 2556)

นอกจากนี้คณะงิ้วหลายคณะยังใช้แฟนเพจในเฟซบุคเพื่อแจ้งกำหนดการแสดงของคณะในแต่ละช่วงเวลา รวมทั้งโพสต์รูปภาพการแสดงเวทีต่างๆ และเปิดโอกาสให้แฟนคลับเข้ามาแลกเปลี่ยนความคิดเห็น สื่อสารกับคณะงิ้ว ผู้จัดทำแฟนเพจมักเป็นคนรุ่นเยาว์

คณะงิ้วในประเทศไทยปัจจุบันหลายคณะได้สร้างเครือข่าย “แฟนคลับ” ผ่านช่องทางการสื่อสารสมัยใหม่อย่างเช่นอินเทอร์เน็ต หลายคณะมีแฟนเพจของตนเอง รวมถึงมีเว็บไซต์งิ้วดอตคอม (www.ngiew.com) ที่พยายามสร้างบทบาทการเป็นศูนย์กลางข้อมูลเกี่ยวกับงิ้วในประเทศไทย ด้วยเหตุที่คนรุ่นใหม่เป็นกลุ่มคนหลักที่ใช้อินเทอร์เน็ต ดังนั้นข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับงิ้วในอินเทอร์เน็ตจึงเป็นการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ที่ภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ความเป็นจีนของตน และสนใจศิลปการแสดงงิ้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3 แฟนเพจของคณะงิ้วแต้จิ๋ว (ปรับปรุงข้อมูล ณ วันที่ 30 ต.ค. 2557)

ชื่อคณะ	ชื่อแฟนเพจ	ปีที่เริ่ม	เนื้อหา	จำนวนไลค์	อัพเดตล่าสุด
ซิงตงเจี่ยสุงเฮียง	Teochew Opera Sing Tong	ก.พ. 2553	ภาพนักแสดงในชุดงิ้ว ภาพการแสดง แชร์คลิปภาพการแสดง	437	ก.ย. 2556
เตี่ยเกี๊ยะตงเจี่ยสูงเฮียง	Chinese Opera Thailand – คณะงิ้วเตี่ยเกี๊ยะตงเจี่ยสูงเฮียง	ก.ค. 2554	ภาพนักแสดง ภาพการแสดง	185	ก.ค. 2554
เหล่าอี่ไล้เฮง	老怡梨興劇團 เล่าอี่ไล้เฮง Laoyilaiheng Troupe	ส.ค. 2554	กำหนดการแสดงของคณะ	367	ก.ย. 2557
ซิงอี่ไล้เฮงเกียะท้วง	รับแสดงงิ้ว (ซิง อี้ ไล้เฮงเกียะท้วง)	ต.ค. 2555	ภาพการแสดงงิ้ว	59	ต.ค. 2555
เซงโหง่ยเตี่ยเกียะท้วง	升藝潮劇團 งิ้วเซงโหง่ย Shengngoy Troupe	ส.ค. 2554	ภาพนักแสดงและการแสดงของคณะ กำหนดการแสดง	304	ก.ค. 2557
เหล่าบ้วนนี้เฮง	老萬年興 งิ้ว เหล่าบ้วนนี้เฮง Lao Buan Nee Heng Teochew opera Troupe	ธ.ค. 2554	ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมจีน เช่น การกินเจ แจ้งกำหนดการแสดง	222	ต.ค. 2557
เล่าเง็กเล่าชุน	งิ้วคณะ เล่าเง็กเล่าชุน 老玉楼春 Lao Gheg Lao Cung	2554	ภาพนักแสดง ภาพการแสดง กำหนดการแสดง	431	ต.ค. 2557
เหล่าบ่วงนี้ชุง	เหล่าบ่วงนี้ชุง	ส.ค. 2554	ภาพนักแสดง ภาพการแสดง กำหนดการแสดง	401	ส.ค. 2557
ไซ้ยงฮง	SaiYongHong	2551	ภาพการแสดง แชร์คลิปการแสดง แจ้งกำหนดการแสดง	956	ต.ค. 2557
แชลั่งเง็กเล่าชุง	งิ้วเซ็นเตอร์ คณะงิ้วแชลั่งเง็กเล่าชุง	2556	การทำกิจกรรมของคณะ เช่น การไปออกรายการโทรทัศน์ ถ่ายละคร	141	ก.ย. 2557
ไซ้ป้อฮง	赛宝丰潮剧团 Sai Bo Hong	2557	ภาพนักแสดง คลิปการแสดง	197	ต.ค. 2557

จากตารางจะเห็นได้ว่าคณะที่มีการให้ข้อมูลอยู่เสมอคือ เหล่าอี่ไล้เฮง เซงโหง่ย เหล่าบ้วนนี้เฮง เหล่าบ่วงนี้ชุง และไซ้ยงฮง แฟนเพจเหล่านี้เป็นช่องทางติดต่อสื่อสารระหว่างคณะงิ้วกับกลุ่มผู้ชมจำนวนหนึ่งที่สามารถเข้าถึงอินเทอร์เน็ตได้ ผู้เข้ามาโพสต์ความคิดเห็นจำนวนหนึ่งเป็นชาวต่างชาติ เช่น มาเลเซีย สิงคโปร์ ซึ่งเป็นประเทศที่คณะงิ้วจำนวนหนึ่งเดินทางไปแสดงในช่วงเดือนพฤษภาคมถึงเดือนสิงหาคมของทุกปี

การข้ามพ้นวัฒนธรรมทำให้ความหมายของงิ้วมีความเปลี่ยนแปลง จากการแสดงที่เชย ครำ่ครึสำหรับคนแก่ กลายเป็นการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ ดังจะเห็นได้จากการเก็บข้อมูลพบว่าเนื้อหาในแฟนเพจมีลักษณะดังนี้

1) ภาพนักแสดงตัวชูโรงโพสต์ท่าในชุดงิ้ววิจิตรงดงาม และภาพการแสดงงิ้ว จากการสังเกตการณ์พบว่าภาพถ่ายจำนวนไม่น้อยเป็นภาพถ่ายคุณภาพสูงที่ถ่ายด้วยอุปกรณ์ชั้นดีและผู้ถ่ายมีความสามารถในการถ่ายภาพสูง ซึ่งโดยมากเป็นแฟนคลับของคณะงิ้วนั้นๆ ที่มาถ่ายแล้วนำภาพถ่ายมาเผยแพร่ในแฟนเพจ
2) คลิปการแสดง ซึ่งเชื่อมโยงมาจากการเผยแพร่ในเว็บไซต์ยูทูบ เป็นการแสดงที่คณะงิ้วนั้นๆ ได้แสดงในช่วงเวลาที่ผ่านมา เช่น คณะไซ้ยงฮงเชื่อมโยงคลิปการแสดงเรื่อง ชอเก็งฮวงฮุ้ง (楚宫风云) เป็นคลิปความยาวประมาณ 5 นาที
3) การแจ้งข่าวกำหนดการแสดงของคณะฯ เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ให้แฟนคลับติดตาม เช่น ในวันที่ 2 มิถุนายน 2557 ได้โพสต์ว่า

“ไซ้หย่งฮงเกี๊ยะท้วง 4-8 มิถุนายน 2557 งานสุดท้าย ประชันศาลเจ้าพ่อหลักเมืองมหาชัย งานยิ่งใหญ่ประจำเมืองสมุทรสาคร วันที่ 4 มิถุนายนช่วงเวลาประมาณบ่ายโมงพบกันกับประชันป่วงเซียงของทั้ง 2 คณะ งิ้วคืนแรกเรื่องอะไรยังไง เดี๋ยวจะมาแจ้งให้ทุกท่านทราบอีกครั้งนะคะ หมดงานประชันนี้ทางคณะจะเดินทางไปยังประเทศมาเลเซีย พบกันอีกครั้งงานกินเจตลาดน้อยโจวซือกง แอดมินลาพักร้อนยาวๆ ขอขอบคุณทุกท่านที่ติดตามเพจนี้มาอย่างอบอุ่นเสมอมา”

4) การให้ข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีจีนตามช่วงเทศกาล และข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับการแสดงที่เกี่ยวกับความเป็นจีน เช่น คณะเหล่าบ้วนนี้เฮงเสนอข้อมูลสิ่งควรปฏิบัติในเทศกาลกินเจ ส่วนคณะไซ้ยงฮงประชาสัมพันธ์ละครเรื่องซูสีไทเฮา เดอะมิวสิคัล

ภาพที่ 3 ภาพจากการแสดงของคณะไซ้ยงฮงเรื่องเตี่ยสีโกวยี้ (赵氏孤儿) ที่เผยแพร่ทางแฟนเพจ (ที่มาhttps://www.facebook.com/SYH.TH)

4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงบทบาทหน้าที่ของงิ้วในประเทศไทย

จากบทบาทหน้าที่ของสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านทั้ง 19 ด้าน ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นกรอบในการศึกษาเรื่องบทบาทหน้าที่งิ้วนั้น ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ อำพัน เจริญสุขลาภ ทำให้ทราบว่าหน้าที่ของงิ้วเมื่อครั้งอยู่อยู่ที่ประเทศจีนมีดังนี้ (อำพัน เจริญสุขลาภ, 3 ต.ค. 2557)

1. หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวัง
2. หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน
3. หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น
4. หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม
5. หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร
6. หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์
7. หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน
8. หน้าที่ในการให้ความบันเทิง
9. หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์
10. หน้าที่ในการให้การศึกษา
11. หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ
12. หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง
13. หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก

14. หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย
15. หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง
16. หน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า

แรกเริ่มเดิมทีงิ้วในไทยเป็นคณะงิ้วที่นำเข้าจากประเทศจีน ต่อมาก็มีการปักหลักตั้งถิ่นฐานในไทย และสืบทอดกิจการมาถึงลูกหลานที่เกิดในไทย รวมถึงมีคณะงิ้วที่ก่อตั้งใหม่โดยคนเชื้อสายจีนในประเทศไทย กลายเป็นคณะงิ้วของไทยโดยสมบูรณ์ ผลการวิจัยในส่วนนี้เป็นการพิจารณาตามกรอบของทฤษฎีหน้าที่นิยม (functionalism) ของสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้าน รวมถึงการพิจารณาความเปลี่ยนแปลงของหน้าที่ตามแนวคิดหน้าที่นิยมแบบพลวัตว่าบทบาทหน้าที่ของงิ้วเมื่อครั้งอยู่ในประเทศจีน เมื่อ “ข้ามพ้นวัฒนธรรม” มาสู่สังคมไทยแล้ว บทบาทหน้าที่เหล่านี้มีความเปลี่ยนแปลงบ้างหรือไม่ โดยงิ้วแต่ละประเภทเหล่านี้ดำรงอยู่ได้เนื่องจากมีบทบาททำหน้าที่บางอย่างในสังคม แต่เมื่อเปลี่ยนบริบทไม่ว่าจะด้านเวลาหรือสถานที่ บทบาทหน้าที่เหล่านี้ก็อาจเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม

งานวิจัยในส่วนนี้ใช้การเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการวิเคราะห์เอกสารประกอบกัน โดยมีเป้าหมายเพื่อชี้ให้เห็นว่าหน้าที่ของงิ้วทั้ง 16 ด้าน ซึ่งปรากฏอยู่ในประเทศจีนนั้นมีความสัมพันธ์กับการข้ามพ้นวัฒนธรรมมาสู่สังคมไทยงิ้วอย่างไร โดยจำแนกให้เห็นความเป็นพลวัตของหน้าที่ของงิ้วแต่ละประเภทเมื่อเทียบกับงิ้วในช่วงแรกที่เข้าสู่ไทย และเหตุผลที่ทำให้หน้าที่เหล่านั้นเปลี่ยนแปลงหรือดำรงอยู่ หลังจากนั้นในตอนท้ายจะวิเคราะห์ให้เห็นถึงหน้าที่แต่ละด้านของงิ้วว่าในหน้าที่ดังกล่าวนั้นงิ้วแต่ละชนิดมีความสัมพันธ์กันอย่างไร การดำรงบทบาทหรือเปลี่ยนแปลงบทบาทหน้าที่ของงิ้วชนิดหนึ่งๆ ส่งผลกระทบต่องิ้วชนิดอื่นหรือไม่ และการเปลี่ยนแปลงบทบาทหน้าที่ดังกล่าวของงิ้วสัมพันธ์กับสถาบันทางสังคมอื่นๆ อย่างไร

4.2.1 งิ้วแบบขนบ

จากบรรดาหน้าที่ 16 ด้านที่งิ้วแสดงบทบาทหน้าที่ในประทศจีน เมื่องิ้วข้ามพ้นวัฒนธรรมมาสู่ประเทศไทย พบว่างิ้วแบบขนบสามารถแสดงบทบาทสืบเนื่องได้เพียง 3 ด้านเท่านั้น ได้แก่ 1) หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน 2) หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกสังคมจากรุ่นสู่รุ่น และ 3) หน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า จะเห็นได้ว่าบทบาทหน้าที่ทั้ง 3 ด้านนี้สัมพันธ์กับการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นจีนของท้องถิ่นที่พูดภาษานั้นๆ เนื่องจากยังคงใช้ภาษาถิ่นจีนในการแสดง ดังนั้นจึงยังคงแสดงอัตลักษณ์ของชุมชนได้

สำหรับหน้าที่คลี่คลายนั้น งิ้วแบบขนบแสดงบทบาทหน้าที่ประเภทนี้ได้ 3 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ 2) หน้าที่ในการให้ความบันเทิง และ 3) หน้าที่ในการให้การศึกษา โดยการคลี่คลายของหน้าที่เหล่านี้ล้วนมีทิศทางลดขนาดลงทั้งสิ้น กล่าวคือ สำหรับหน้าที่ 2 อย่างแรกนั้นลดขนาดลงจากการทำหน้าที่สำหรับคนเชื้อสายจีนในชุมชนทั้งหมด ก็เหลือเพียงแค่สำหรับคนเชื้อสายจีนที่ยังคงแสดงอัตลักษณ์ความเป็นจีนอยู่เท่านั้น ส่วนหน้าที่อย่างที่ 3 นอกเหนือจากลดขนาดลงเหลือเฉพาะเป็นหน้าที่สำหรับคนที่ยังคงมีอัตลักษณ์จีนแล้ว แม้สำหรับ “การศึกษา” ที่คนดูได้รับจากงิ้วก็ลดขนาดลงจากการให้การศึกษาทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นการขัดเกลาทางสังคม จริยธรรม ศิลปวรรณคดี เหลือเพียงความรู้ในด้านศิลปวรรณคดีเท่านั้น

ส่วนหน้าที่ที่หายไปนั้น งิ้วแบบขนบมีบทบาทหน้าที่ประเภทนี้ถึง 10 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม 2) หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม 3) หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร 4) หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน 5) หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ 6) หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง 7) หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก 8) หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย 9) หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และ 10) หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์ สาเหตุที่หน้าที่เหล่านี้หายไปเป็นเพราะมีสถาบันทางสังคม หรือว่าการแสดงชนิดอื่นที่ทำหน้าที่ดังกล่าวได้ดีกว่า ไม่ว่าจะเป็นสื่อมวลชน ภาพยนตร์ ละคร และองค์กรสังคมสงเคราะห์ เป็นต้น

อนึ่ง งิ้วแบบขนบยังแสดงบทบาทหน้าที่ใหม่ที่ไม่เคยมีในงิ้วเมื่อครั้งอยู่ในประเทศจีน จำนวน 1 ด้าน นั่นคือ หน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่สืบเนื่อง

หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน

ในประเทศจีน งิ้วทำหน้าที่เป็นสื่อชุมชน โดยในแต่ละชุมชนต่างก็มีงิ้วที่พูดภาษาท้องถิ่นของตน ไม่ว่าจะเป็นงิ้วกวางตุ้ง งิ้วฮกเกี้ยน งิ้วไหหลำ หรือว่างิ้วแต้จิ๋วเองก็ตาม

เมื่องิ้วเข้ามาสู่เมืองไทย งิ้วเหล่านี้ก็ทำหน้าที่สร้างความยึดเหนี่ยวให้กับผู้คนที่อพยพมาจากแต่ละท้องถิ่นของประเทศจีน ทำให้พวกเขาแม้จะอาศัยอยู่ในดินแดนไทย แต่ก็ยังคงรักษาอัตลักษณ์ความเป็นกวางตุ้ง ฮกเกี้ยน ไหหลำ หรือแต้จิ๋วของตนเองได้ ด้วยเหตุนี้งิ้วจึงเป็นสื่อที่แสดงอัตลักษณ์และสร้างความยึดเหนี่ยวให้แก่ผู้คนแต่ละกลุ่ม พื้นที่ “ชุมชน” ของงิ้วแบบขนบจึงเป็น “ชุมชน” ในโลกกายภาพใดๆ ที่มีคนจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก

จนกระทั่งถึงปัจจุบัน เมื่อมีกระแสการไหลทางวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ๆ เกิดขึ้นในสังคม การผสมผสานทางวัฒนธรรมนับเป็นเรื่องปกติ คนเชื้อสายจีนจึงมีอัตลักษณ์ต่างไปจากเดิม พวกเขาไม่อาจใช้ชีวิตอยู่แต่ในสังคมปิดชาวจีนของพวกเขาเหมือนกับคนรุ่นก่อนๆ ได้อีกแล้ว แต่ทุกวันนี้คนเชื้อสายจีนเข้าสู่ระบบการศึกษาในโรงเรียนไทย รับสื่อ และการติดต่อสื่อสารกับผู้คนที่กว้างขวางกว่าแค่ติดต่อกับชาวจีนด้วยกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้อัตลักษณ์ของพวกเขาเปลี่ยนไป ความเป็นจีนถูกวัฒนธรรมอื่นแทรกแซง ดังนั้นการชมงิ้วแบบขนบจึงเป็นการยืนยันอัตลักษณ์ส่วนที่เป็นจีนของตัวเอง เพราะในกาละและเทศะของการแสดงงิ้ว พวกเขาสามารถใช้ภาษาจีนทั้งในการรับชมงิ้ว และการพูดคุยกับคนดูงิ้วด้วยกัน ได้จ่อมจมอยู่กับความเป็นจีน ในขณะที่เวลาอื่นพวกเขาอาจต้องใช้ภาษาไทยเป็นภาษาหลักในการสื่อสารกับคนรอบข้าง ดังนั้นแล้วงิ้วจึงเป็นเครื่องยึดโยงกลุ่มผู้ชมงิ้วจำนวนหนึ่งเข้าไว้ด้วยกัน สาเหตุหลักของการที่งิ้วแบบขนบยังคงแสดงบทบาทนี้ได้ก็เพราะงิ้วแบบขนบใช้ภาษาจีน (แต้จิ๋ว) ในการแสดง ดังนั้นผู้ชมงิ้วประเภทนี้จึงเป็นผู้รู้ภาษาแต้จิ๋ว (ไม่รวมผู้ชมขาจร ซึ่งอาจไม่รู้ภาษาแต้จิ๋ว ซึ่งคนกลุ่มนี้จะนั่งชมเพียงชั่วครู่แล้วก็ลุกจากไป) งิ้วแต้จิ๋วจึงเป็นการรวมกลุ่มคนที่เข้าใจภาษาแต้จิ๋ว และผู้ชื่นชอบงิ้วเข้าด้วยกัน

กลุ่มผู้ชมงิ้วยังมีวัฒนธรรมการจองที่นั่งซึ่งแสดงถึงความเป็น “พวกเดียวกัน” โดยกลุ่มผู้ชมงิ้วขาประจำที่มาถึงโรงงิ้วเร็วก็จะจองที่นั่งให้กับ “พรรคพวก” ของตนซึ่งรู้จักกันจากการชมงิ้ว โดยใช้กล่องบรรจุภัณฑ์สินค้าต่างๆ ที่พับให้แบน หรือไม่ก็หนังสือพิมพ์ มาวางบนเก้าอี้เป็นสัญลักษณ์การจอง บางคนอาจจองเพียง 3-4 ที่ให้เพื่อนที่นัดหมายกันไว้แต่ยังเดินทางมาไม่ถึง แต่บางคนก็จองมากกว่า 20-30 ที่ให้บรรดาเพื่อน “ขาประจำ” ที่มาดูงิ้วทุกวัน บางคนจองที่นั่งให้ผู้อื่นเพื่อแลกกับสินน้ำใจที่ช่วยจองที่นั่งให้ ผู้ชมกลุ่มนี้จะเลือกที่นั่งทำเลดีที่สุดสำหรับการชมงิ้ว คือ ตรงกลางและบริเวณแถวค่อนไปทางด้านหน้าแต่ไม่ชิดเวทีจนเกินไป

วัฒนธรรมการจองที่นั่งนี้เป็นที่รับรู้กันทั่วไปในหมู่ผู้ชมงิ้ว แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่าบางครั้งก็มีผู้ชมขาจรที่ไม่รู้วัฒนธรรมดังกล่าวเข้าไปนั่งเก้าอี้ที่มีคนจองไว้แล้ว เมื่อเกิดเหตุการณ์เช่นนี้ขึ้นผู้จองที่นั่งก็จะรีบเข้ามาแสดงตัวให้รู้ว่าที่นั่งดังกล่าวมีเจ้าของแล้ว ซึ่งโดยมากผู้ชมขาจรก็จะกล่าวขอโทษแล้วรีบลุกไปหาที่นั่งอื่นแทน แต่ก็มีบ้างที่ผู้ชมขาประจำกลุ่มอื่นบอกให้ผู้ชมคนนั้นนั่งได้ กระทั่งเมื่อผู้ชมขาจรรายนั้นตระหนักว่าตนเองกลายเป็นส่วนหนึ่งของความขัดแย้งระหว่างกลุ่มผู้ชมขาประจำก็จะรีบลุกหนีไป

หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น

โดยเหตุที่งิ้วเป็นศิลปการละครที่เกิดจากระบำรำฟ้อนและมหรสพนานาแขนงของจีนผสมผสานกัน งิ้วแสดงเรื่องราวที่เป็นวรรณคดี ตำนาน นิยายพื้นบ้านในจีน ใช้เครื่องดนตรีจีน และดนตรีที่จีน

รับมาจากดินแดนภายนอก แต่งตัวด้วยเครื่องแต่งกายสวยงาม ดังนั้นงิ้วจึงมีบทบาทในการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมที่ปรากฏในประเทศจีน ครั้นเมื่องิ้วเข้าสู่ดินแดนไทยก็ยังคงมีบทบาทการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมดังกล่าวในหมู่คนจีนและคนเชื้อสายจีนในไทย

บทบาทหน้าที่ด้านนี้ของงิ้วดูจะเป็นหน้าที่หลักในทัศนะของบุคลากรงิ้ว เมื่อผู้วิจัยได้พูดคุยกับบรรดานักแสดงงิ้ว พวกเขาต่างเห็นว่างิ้วจะไม่ตายไปจากสังคมไทย เพราะในทางหนึ่งก็ยังมีคนจีนรุ่นใหม่ที่สนใจวัฒนธรรมจีนอยู่ ขณะที่ฝ่ายศิลปินงิ้วก็รักที่จะทำหน้าที่ของตนเพื่อจรรโลงให้งิ้วอยู่ในสังคมไทยสืบไป

> *"ไม่ตาย ไม่มีทางตาย เพราะว่าคนจีนเรายังมีอยู่ แล้วเขาก็สืบทอดให้ลูกหลาน เด็กสมัยนี้ยี่สิบกว่าก็พูดจีนได้ พูดจีนกลางได้หมดเลย เขาพูดจีนกลางแล้วก็พูดแต้จิ๋วได้ ที่มาเป็นแฟนคลับนี่พูดได้ปร๋อเลย เขามาฝึกอยู่ในนี้ เขาสนใจแล้วพ่อแม่เขาก็ปล่อย ดีกว่าไปเที่ยวเธคหรืออะไร อย่างน้อยก็ยังได้รู้ประเพณีคนจีน"*
>
> (ธิดารัตน์ พงศ์สุเวชกุล, 4 ม.ค. 2557)

> *"เกษียณแล้ว แต่เราก็ยังรักทางนี้อยู่ เราต้องการถ่ายทอดวัฒนธรรมให้คนเห็นว่างิ้วเป็นสิ่งสวยงาม ไม่มีไม่ได้ ต้องถ่ายทอดให้ลูกหลานรู้ว่างิ้วดีมากๆ"*
>
> (ณิชากร ตั้งศิววงศ์, 2 ก.พ. 2557)

การที่งิ้วยังคงสืบทอดศิลปวัฒนธรรมได้นั้นสัมพันธ์กับการทำหน้าที่ด้านประกอบพิธีในศาลเจ้า ในเมื่อจุดประสงค์หลักของงิ้วคือการทำพิธี ผู้ชมหลักก็คือเทพเจ้า และในเมื่อเทพเจ้าไม่เคยแสดงความรังเกียจงิ้วที่แสดง ดังนั้นงิ้วแบบขนบจึงแสดงบทบาทด้านนี้ในเชิง "อนุรักษ์" ไปโดยปริยาย

หน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่หลักของงิ้วในประเทศจีน และน่าจะเป็นหน้าที่หลักของงิ้วเมื่อแรกเข้าสู่ไทย ดังที่ พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526 : 32) สันนิษฐานว่า *"การเข้ามาสู่เมืองไทยของงิ้วในระยะแรกๆ คงเข้ามาพร้อมกับการตั้งศาลเจ้าขึ้นในเมืองไทย"* ความที่ชาวจีนยึดถือขนบธรรมเนียม

และปฏิบัติตามหลักคำสอนทางศาสนาอย่างเคร่งครัด ดังนั้นเมื่อชาวจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานมากขึ้น พวกเขาจึงสร้างศาลเจ้าในบริเวณชุมชน เพื่อประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อดั้งเดิมของตนเมื่อครั้งอยู่ที่ประเทศจีน ไม่ว่าจะเป็นศาลเจ้าปุนเถ้ากง ศาลเจ้าปุนเถ้าม่า ศาลเจ้าพ่อเสือ ศาลเจ้าแม่ทับทิม เป็นต้น

ในขณะที่พระสันทัดอักษรสารก็ระบุว่า เมื่อมีงิ้วเข้ามาแสดงในเมืองไทย จะต้องมาแสดงที่ศาลเจ้าเก่า ที่สำเพ็ง เพื่อให้เจ้าดูเป็นพิเศษหนึ่งวันหนึ่งคืนก่อนโดยไม่ต้องมีผู้ว่าจ้าง ไม่ว่างิ้วคณะนั้นจะมาจากที่ใดก็ตาม (พระสันทัดอักษรสาร, 2467)

กระทั่งถึงปัจจุบัน บทบาทด้านนี้ก็ยังคงเป็นบทบาทด้านหลักของงิ้วแบบขนบอย่างต่อเนื่อง ด้วยความที่จะต้องใช้งิ้วเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมหรือที่เรียกว่า “ป่วงเซียง” ทำให้งิ้วแบบขนบยังสามารถดำรงอยู่ได้ด้วยบทบาทที่ไม่อาจมีใครทำหน้าที่แทนได้ ดังนั้นตราบใดที่ฝ่ายศาลเจ้ายังเชื่อว่าการประกอบพิธีดังกล่าวยังจำเป็นอยู่ และไม่มีใครจะประกอบพิธีนี้ได้นอกจากงิ้ว ตราบนั้นงิ้วก็จะยังมีพื้นที่อยู่ในสังคมไทย แต่หากเมื่อใดที่ศาลเจ้าเห็นว่าคนกลุ่มอื่นที่ไม่ใช่งิ้วก็สามารถทำพิธีป่วงเซียงได้ เมื่อนั้นงิ้วก็อาจสูญเสียบทบาทหน้าที่ด้านนี้ไป

> *“งิ้วนี่หลักๆ ก็คือป่วงเซียงเลยที่ศาลเจ้าเขาต้องการ เขาต้องมีพิธีพวกนี้ เมื่อก่อนเชิญหนัง หนังเขาก็มีป่วงเซียงเหมือนกัน แต่ว่าภาพมันเดินลงมาข้างล่างไม่ได้ งิ้วมันเป็นคนตัวจริงอุ้มตุ๊กตาไท้จื่อเอี๊ยะลงมาได้ แต่หนังทำไม่ได้ ถ้าสมมติว่าคุณเชิญลิเก จะให้ป่วงเซียง ลิเกก็ต้องไปแต่งตัวเลียนแบบงิ้ว มันก็ทำได้ ไม่ยากหรอก หรือถ้าคุณไปเชิญคอนเสิร์ตไปร้องเพลงจีน คุณจะเอาป่วงเซียงแปดเซียนก็ต้องเรียนแปดเซียน เปิดคาราโอเกะแล้วก็ไปแต่งตัวแปดเซียนมาทำพิธีก็แค่นั้น ไม่ยากเลย”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

โดยทั่วไปแล้วศาลเจ้าต่างๆ ทั่วประเทศมีเทศกาลสำคัญที่จะต้องใช้งิ้วประกอบพิธีดังนี้

-วันปีใหม่

-วันตรุษจีน

-เทศกาลกินเจ

-เทศกาลสารทจีน

-วันฉลองวันเกิดศาลเจ้า

-วันฉลองวันเกิดเทพประธานในศาลเจ้า

ฯลฯ

ภาพที่ 4 คณะงิ้วไซ้ยงฮงทำพิธีป่วงเซียงที่ศาลเจ้าแม่ทับทิม สะพานเหลือง

หน้าที่คลี่คลาย

หน้าที่ในการให้ความบันเทิง

ในยุคสมัยที่ยังไม่มีภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ และคอมพิวเตอร์ สื่อบันเทิงที่เป็นนาฏกรรมของสังคมคงมีเพียงมหรสพที่เป็นการแสดงสดเท่านั้น งิ้วเป็นมหรสพที่ได้รับความบันเทิงสูงในประเทศจีน ดังจะเห็นได้จากความแพร่หลายในดินแดนต่างๆ จนมีงิ้วท้องถิ่นที่ขับร้องและแสดงเป็นภาษาท้องถิ่นนับร้อยแบบ

ครั้นเมื่องิ้วเข้าสู่ไทย นอกจากเข้ามาเพื่อทำพิธีในศาลเจ้าแล้ว คนจีนในไทยก็ยังได้อาศัยงิ้วเป็นเครื่องบันเทิงที่เหมาะกับอัตลักษณ์ของตน แต่ไม่เพียงเท่านั้น จากบันทึกของบาทหลวงปาลเลกัวซ์ (Jean-Baptiste Pallegoix) ที่เดินทางมายังสยามในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ยังระบุว่างิ้วนั้นเป็นเครื่องบันเทิงที่แม้แต่คนไทยก็ยังนิยมไปดู (ปาลเลกัวซ์, 2520) แม้ว่าคนไทยจะฟังภาษาจีนไม่ออก แต่พวกเขาก็รู้จากจากพงศาวดารจีนที่มีการแปลเป็นภาษาไทย นอกจากนี้ก็ยังรื่นรมย์กับลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย การขับร้องและดนตรีงิ้วหลากหลายชนิด ไม่ว่าจะเป็นงิ้วลั่นถัน งิ้วงั่วกัง งิ้วแต้จิ๋ว เป็นต้น

“สมัยก่อนงิ้วนอกจากเป็นศิลปะแล้วก็ยังเป็นความบันเทิง เมื่อก่อนไม่ค่อยมีการแข่งขันเท่าไร คนจีนก็ได้แต่ดูงิ้ว มันไม่มีเพลงคอนเสิร์ต ไม่มีตะวันตก งาน

อะไรต่างๆ ใหญ่ๆ หรือว่างานเทศกาล ศาลเจ้าก็ดี หรือการไหว้ การแต่ง งาน ข้าราชการ ก็มักจะเชิญงิ้ว ถือว่าเป็นบันเทิงที่สูงสุด ใหญ่มาก และคนทั่วไปเขาก็บริโภค"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

จากคำกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความเฟื่องฟูของงิ้วได้เป็นอย่างดี ความเฟื่องฟูดังกล่าวนี้เนื่องมาจากไม่มีเครื่องบันเทิงมากมายให้เสพย์ อย่างไรก็ตาม เมื่องิ้วเข้าสู่ยุคซบเซา คนไทยถูกกันออกจากปริมณฑลของงิ้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา เมื่อกองทัพแดงของฝ่ายคอมมิวนิสต์จีนซึ่งนำโดยเหมาเจ๋อตง สามารถโค่นล้มรัฐบาลจีนประชาธิปไตยของประธานาธิบดีเจียงไคเช็กได้ในปี พ.ศ. 2492 ทำให้ชาวจีนแต้จิ๋วรวมถึงนักแสดงและคณะงิ้วจำนวนมากได้อพยพเข้ามายังแผ่นดินไทย สองฟากฝั่งถนนเยาวราชและถนนเจริญกรุงในเวลานั้นล้วนเต็มไปด้วยโรงงิ้ว ในช่วงเวลาดังกล่าวมีคณะงิ้วในกรุงเทพฯ มากถึง 80 คณะ (วีเกียรติ มารคแมน, 2539) งิ้วก็กลายเป็นสื่อบันเทิงที่เฟื่องฟูในหมู่ชาวจีน

กระทั่งประมาณปี พ.ศ. 2509 วิกงิ้วถูกเปลี่ยนเป็นโรงภาพยนตร์ทั้งหมด การแสดงงิ้วคงเหลือเพียงการแสดงในศาลเจ้าเท่านั้น จำนวนผู้ชมที่ใช้งิ้วสำหรับหน้าที่นี้ก็ลดลง จนกระทั่งเมื่อถึงปี พ.ศ. 2525 เมื่อมีการสร้างสรรค์งิ้วไทยและวรรณกรรมการแสดงงิ้วไทยถูกนำมาใช้แสดงในคณะงิ้วแบบขนบทั่วไป จึงทำให้งิ้วแบบขนบสร้างกลุ่มผู้ชมคนไทยที่ฟังภาษาจีนไม่รู้เรื่องเพิ่มขึ้นได้ระดับหนึ่ง

ก่อนการเก็บข้อมูลผู้วิจัยมีข้อสงสัยประการหนึ่งคือ ปัจจุบันมีสถานีโทรทัศน์ดาวเทียมที่สามารถรับสัญญาณจากสถานีโทรทัศน์ในประเทศจีนซึ่งมีรายการงิ้วแต้จิ๋วตลอดทั้งวัน กระนั้นแล้วกลุ่มผู้ชมงิ้วยังยินดีที่จะรับชมจากช่องทางนี้ แทนที่การชมที่เวทีงิ้วตามแบบเดิมหรือไม่ เมื่อผู้วิจัยได้รับข้อมูลจากบรรดาผู้ชมงิ้วก็ได้รับคำตอบว่า งิ้วที่ชมการแสดงสดกับงิ้วทางโทรทัศน์นั้นแตกต่างกัน เหตุผลหนึ่งเป็นเพราะผู้ชมงิ้วขาประจำนั้นส่วนใหญ่ "ติด" ดารางิ้ว กล่าวคือมีนักแสดงงิ้วที่ชื่นชอบและติดตามชมไม่ว่านักแสดงผู้นั้นจะย้ายไปอยู่คณะใดก็ตาม ยังไม่นับว่าคนดูกลุ่มหนึ่งมีพฤติกรรมให้เงินนักแสดงในระหว่างแสดง ซึ่งการชมงิ้วจากแผ่นซีดีหรือถ่ายทอดทางโทรทัศน์ไม่อาจตอบสนองพฤติกรรมเช่นนี้ได้

"ส่วนมากคนดูงิ้วเขาดูคน เหมือนเล่นละครก็ติดดารา ถ้านักแสดงคนนั้นย้ายไปอยู่โรงอื่น เขาก็ย้ายตาม"

(คนดู 1, 30 ธ.ค. 2556)

ส่วนอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้คนยังมาโรงงิ้วก็เป็นเพราะว่าการดูงิ้วสดๆ นั้น ได้อรรถรสมากกว่าการรับชมผ่านจอสี่เหลี่ยม ผู้ชมกลุ่มนี้จะอ้างว่าดูที่โรงงิ้ว *"ดูสดๆ ดีกว่า เพราะได้ดูใกล้ๆ เห็นชัดๆ จอใหญ่กว่า"* (คนดู 4, 1 ม.ค. 2557)

คนดูงิ้วที่เป็น "แฟนพันธุ์แท้" เหล่านี้โดยมากมีสุขภาพร่างกายแข็งแรง ผู้ชมกลุ่มนี้โดยมากจะนั่งรถโดยสารประจำทางมาโรงงิ้วเอง เมื่อชมงิ้วจบในเวลาเกือบเที่ยงคืน บางคนก็เรียกรถแท็กซี่กลับ บางคนก็มีลูกหลานมารับ ผู้ชมเหล่านี้บางคนอาศัยอยู่ไกลถึงลำสาลีหรือไม่ก็สมุทรปราการ ฯลฯ แต่ก็ยังสามารถเดินทางมาชมงิ้วที่พวกเขารักได้ถึงศาลเจ้าย่านใจกลางเมือง ไม่ว่าจะเป็นเยาวราช สะพานเหลือง วัดพลับพลาชัย เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม งิ้วแบบขนบจะยังคงทำหน้าที่สร้างความบันเทิง แต่ในแง่จำนวนก็มีน้อยลง สาเหตุหลักที่ทำให้หน้าที่เหล่านี้เปลี่ยนแปลงไปก็คือ การที่คนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ๆ เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรม พวกเขามีความรู้ความสนใจห่างออกไปจากความเป็นจีนแบบดั้งเดิมทุกที อัตลักษณ์ของพวกเขามีส่วนผสมของความเป็นไทย รวมถึงวัฒนธรรมที่ทรงอิทธิพลในช่วงชีวิตของเขา ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมตะวันตก วัฒนธรรมประชานิยมเกาหลี และเทคโนโลยีอินเทอร์เน็ต เป็นต้น ในเมื่อบริบทรอบตัวเปลี่ยนไป แต่การแสดงงิ้วยังคงรักษาความเป็นดั้งเดิม หรือยังไม่อาจทำให้คนรุ่นใหม่รู้สึกว่างิ้วเป็นสื่อการแสดงที่เหมาะกับพวกเขา ดังนั้นกลุ่มผู้ชมงิ้วจึงลดลงเหลือเพียงคนรุ่นเก่าที่อัตลักษณ์ของพวกเขาถูกแทรกแซงจากวัฒนธรรมอื่นน้อยเท่านั้น

สาเหตุสำคัญอีกประการก็คือ การที่ปัจจุบันมีสื่อจำนวนมากให้เลือกชม เช่น โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ละครเวที ฯลฯ ในประวัติศาสตร์ของสื่อ แม้ว่าจะมีสื่อบันเทิงใหม่ๆ เกิดขึ้นนับครั้งไม่ถ้วน แต่มนุษย์กลับมีเวลาว่างสำหรับความบันเทิงเท่าเดิม ด้วยความที่สื่อใหม่นั้นน่าตื่นตาตื่นใจกว่า แปลกใหม่กว่า อยู่ในกระแสนิยมของคนมากกว่า งิ้วที่เคยดำรงบทบาทสำคัญในการเป็นสื่อบันเทิงจึงถูกลดบทบาทลง ด้วยสาเหตุหลักคือการเข้ามาแทนที่ (displacement effect) ของสื่อมวลชนในแต่ละยุคสมัย เมื่อภาพยนตร์ได้รับความนิยม โรงงิ้วก็ถูกแปรสภาพเป็นโรงภาพยนตร์ เมื่อเทคโนโลยีวีดิทัศน์แพร่เข้าสู่เมืองไทย การพาคนเฒ่าคนแก่ในครอบครัวไปชมงิ้วถึงศาลเจ้าก็เป็นเรื่องไม่จำเป็น ในเมื่อสามารถซื้อหาหรือเช่างิ้วในรูปแบบวีดิทัศน์ได้ ยิ่งไปกว่านั้นในปัจจุบันสถานีโทรทัศน์เคเบิลบางช่องยังเป็นช่องงิ้ว การรับชมงิ้วในเคหสถานของตนจึงทดแทนการไปชมงิ้วที่แสดงสดที่ศาลเจ้าได้ในระดับหนึ่ง แม้ว่าผู้ชมงิ้วประเภทขาประจำยังคงพึงพอใจที่จะไปชมสดๆ ที่ศาลเจ้ามากกว่า ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว แต่การมีงิ้วในรูปบันทึกการแสดงให้ชมทำให้จำนวนผู้ชมงิ้วลดลงอย่างต่อเนื่อง ยังไม่นับรวมถึงเหตุผล

ที่อัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่อยู่ห่างไกลจากความเป็นจีนมากขึ้นทุกที งิ้วแบบขนบจึงไม่สามารถสร้างฐานคนดูรุ่นใหม่ได้

การแทนที่ของสื่อใหม่ไม่ได้ส่งผลต่อพฤติกรรมการรับชมงิ้วของผู้ชมเท่านั้น หากยังส่งผลต่อฝ่ายจัดหางิ้วมาแสดงด้วย โดยเหตุที่ในมุมมองของผู้ดูแลศาลเจ้าหลายแห่งเห็นว่า การจ้างงิ้วไปแสดงนั้นมีค่าใช้จ่ายสูงกว่าการฉายหนังหรือหนังงิ้ว ดังนั้นในงานเทศกาลต่างๆ จึงเปิดฉายภาพยนตร์แทนที่จะจัดแสดงงิ้ว หรือไม่ก็เชิญคณะงิ้วมาแค่ทำพิธี แล้วฉายภาพยนตร์ต่อ โดยไม่ให้คณะงิ้วทำการแสดง

หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์

ธรรมเนียมในการชมละครของไทยกับจีนนั้นต่างจากธรรมเนียมการชมมหรสพสมัยใหม่ ดังเช่นภาพยนตร์ และละครเวทีนั้น สำหรับมหรสพเหล่านี้ผู้ชมต้องนั่งเงียบ ไม่ส่งเสียงดังรบกวนนักแสดง (หรือการจัดฉาย ในกรณีภาพยนตร์) หรือผู้ชมคนอื่น การพูดคุยกันในขณะชมละครถือเป็นเรื่องเสียมารยาท ขณะที่ขนบการชมละครของไทยและจีนนั้น การพูดคุยถือเป็นส่วนหนึ่งของการชม ผู้ชมมิได้มาชมมหรสพเพียงเพราะต้องการความบันเทิงจากเนื้อหามหรสพเท่านั้น หากยังต้องการโอกาสในการพบปะสังสรรค์กับผู้ชมคนอื่น รวมถึงบุคลากรในคณะงิ้ว ทั้งช่วงก่อน ระหว่าง และหลังการแสดง การนั่งชมเงียบๆ ไม่ใช่กฎเกณฑ์ของงิ้ว หรืออันที่จริงอาจเป็นเรื่องที่แทบเป็นไปไม่ได้ในหมู่ผู้ชมขาประจำด้วยซ้ำ

อย่างไรก็ตามบทบาทหน้าที่ด้านนี้ของงิ้วแบบขนบมีความเปลี่ยนแปลงไปจากในอดีต เมื่อช่วงต้นที่งิ้วเข้ามาสู่ไทยนั้น การเดินทางคมนาคมมิได้สะดวกรวดเร็ว ผู้ชมงิ้วจึงมีแต่คนที่อยู่ในละแวกที่งิ้วแสดง กระทั่งในเวลาต่อมาราวๆ พ.ศ. 2490 ซึ่งสองฟากฝั่งเยาวราชเป็นแหล่งชุมนุมวิกงิ้ว ประกอบกับกรุงเทพฯ มีการตัดถนนขึ้นมากมาย จึงน่าเชื่อได้ว่าคงมีผู้ชมเดินทางมาเพื่อชมงิ้ว จนปัจจุบันแม้วิกงิ้วจะสูญไปหมดแล้ว และคณะงิ้วแบบขนบไม่ได้มีมากอย่างครั้งอดีต แต่ความที่การเดินทางข้ามมุมเมืองเพื่อมาชมงิ้วคณะโปรด ประกอบกับการหาข้อมูลโปรแกรมการแสดงของคณะงิ้วไม่ใช่เรื่องยาก ดังนั้นผู้ชมงิ้วจากผู้ชมในท้องที่เป็นส่วนใหญ่ จึงคลี่คลายมาเป็นผู้ชมที่เป็นแฟนคลับคณะงิ้วเป็นกลุ่มผู้ชมขาประจำ ส่วนผู้ชมในท้องที่ที่แสดงงิ้วนั้นเป็นผู้ชมขาจร

กลุ่มผู้ชมหลักของงิ้วแบบขนบในปัจจุบันคือคนไทยเชื้อสายจีนรุ่นอาวุโส พวกเขายังนิยมที่จะเสพย์มหรสพแบบประเพณีอย่างงิ้วมากกว่าที่จะหันเหไปสู่มหรสพสมัยใหม่อย่างเช่นภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ หรืออื่นๆ ดังนั้นเมื่อกลุ่มคนที่มีรสนิยมเหมือนกันมาอยู่ด้วยกัน เวทีงิ้วจึงเป็นเหมือนสถานที่พบปะสังสรรค์ของกลุ่มผู้ชมขาประจำที่ชมชอบการแสดงของคณะงิ้วเดียวกัน

ผู้ชมรุ่นอาวุโสซึ่งเป็น “แฟนคลับ” ของคณะไช้ยงบอกผู้วิจัยถึงสัมพันธภาพระหว่างกลุ่มคนที่มีรสนิยมเดียวกันว่า

“ไม่ต้องนัด ไปถึงก็เจอ ใครๆ เขาก็ไปกัน นอกจากว่าเขาไม่ว่าง เขาถึงไม่ไป ไม่ต้องนัด ไปดูงิ้วจนรู้จักกัน ต่างคนต่างมาดูงิ้วแล้วก็รู้จักกัน”

(คนดู 2, 30 ธ.ค. 2556)

“ก็พอรู้จัก รู้จักกันที่โรงงิ้ว แล้วเดี๋ยวเล่นที่ไหนก็บอกกัน มีเพื่อนดูมันก็สนุก ถ้าไม่มีคนดู ไปนั่งดูอยู่คนเดียวมันก็เหงา แล้วก็อายงิ้วด้วย...ชอบดูงิ้วที่สุด งิ้วในทีวีมันไม่สนุกเหมือนดูตัวจริง ตัวจริงมันสนุกกว่า แล้วไม่ใช่อะไรหรอก เราอยู่บ้านทุกวันๆ เราไม่ได้ออกกำลังกาย มันไม่ดี เราออกมาเฮฮา มันก็เพลิน ถ้าเราจับเจ่าดูแต่งิ้วไม่ได้เดินดูอะไร คนเรามันก็ต้องเปิดหูเปิดตา ถ้าอยู่กับบ้านมันก็เบื่อ ออกมาทุกวันนี่ก็ไม่เหนื่อย สบาย ไม่ออกมาสิมันอ้วนเอาอ้วนเอา แล้วเข่าก็ไม่ค่อยดี”

(คนดู 3, 30 ธ.ค. 2556)

กลุ่มผู้ชมแฟนคลับระดับ “แฟนพันธุ์แท้” ของคณะงิ้วนั้นมักมาชมงิ้วทุกวันหากไม่ติดธุระ พวกเขาจะมาถึงสถานที่ก่อนงิ้วเริ่มแสดงเป็นเวลานาน แม้งิ้วจะเริ่มแสดงราว 19:30 น.แต่ก็พบว่าผู้ชมกลุ่มนี้จะทยอยมาตั้งแต่ราว 16:30 น. จากการสอบถามพบว่าบางคนไม่ได้มีงานเป็นหลักแหล่ง บางคนเป็นเจ้าของธุรกิจห้างร้าน ขณะที่บางคนต้องมาทำธุระในย่านเยาวราช สำเพ็ง เป็นประจำทุกวันอยู่แล้ว ทำให้พวกเขาสามารถมาถึงศาลเจ้าได้ตั้งแต่เวลาบ่ายแก่ๆ

พฤติกรรมของบรรดาผู้ชมขาประจำเหล่านี้หลังจากมาถึงศาลเจ้า คนที่มีเพื่อนฝูงมาก็จะจับจองที่นั่งให้ตนเองและเพื่อนๆ ที่ยังมาไม่ถึง รวมแล้วไม่ต่ำกว่า 30 ที่ ระหว่างนั้นพวกเขาก็จะคุยกันถึงเรื่องสัพเพเหระ อาทิเช่น กำหนดการแสดงของงิ้วต่อจากนี้ สอบถามสารทุกข์สุกดิบกับคนที่ไม่ได้มาหลายวัน แลกเปลี่ยนข้อมูลเกี่ยวกับคณะงิ้วและนักแสดงงิ้ว หรือบางครั้งนักแสดงงิ้วก็แวะมาทักทายพูดคุยด้วย

หากมีสมาชิกในกลุ่มมาถึงสถานที่ ผู้ที่จับจองเก้าอี้ให้ก็จะจัดสรรว่าจะให้คนนั้นนั่งที่ใด บ่อยครั้งที่พบว่าผู้จองที่นั่งได้จองเกินจำนวนคนที่มาจริง เนื่องจากบางคนอาจติดธุระไม่สามารถมาชมได้ จนทำ

ให้ผู้ที่มาเร็วแต่ไม่ได้ที่นั่ง เพราะที่นั่งถูกจองไปแล้ว แม้เจ้าหน้าที่ประจำศาลเจ้าพยายามจัดระเบียบเรื่องที่นั่งชมงิ้ว โดยเฉพาะในวันที่มีศิลปินงิ้วรับเชิญมาแสดงซึ่งยังผลให้จำนวนผู้ชมมีมากเป็นพิเศษ วิธีการที่เจ้าหน้าที่ใช้ก็คือสั่งห้ามมิให้มีการจองที่นั่ง รวมถึงมิให้เคลื่อนย้ายเก้าอี้เพื่อความเป็นระเบียบ แต่จากการสังเกตการณ์พบว่าการห้ามดังกล่าวทำได้เพียงแค่ช่วงต้นเท่านั้น เมื่อใกล้ถึงเวลาแสดง บรรดาผู้ชมก็มีเหตุผลในการจองที่นั่งให้เพื่อน เป็นต้นว่ามีแขกมาจากสิงคโปร์ หรือไม่ก็ถือวิสาสะเคลื่อนย้ายเก้าอี้ไปยังตำแหน่งที่ว่างซึ่งเห็นการแสดงได้ชัดกว่าเดิม โดยที่เจ้าหน้าที่ศาลเจ้าก็ไม่อาจห้ามปรามได้

หน้าที่ในการให้การศึกษา

ในสมัยที่สังคมยังไม่มีระบบโรงเรียนตามแนวทางตะวันตก การให้การศึกษาจึงเป็นหน้าที่ของสถาบันทางสังคมอื่นๆ เช่น วัด และสื่อการแสดงต่างๆ รวมถึงงิ้ว ดังที่ในการวิจัยของ Philip H. Chang (1975) สรุปว่าสำหรับในประเทศจีนนั้นงิ้วถือเป็นส่วนสำคัญในกระบวนการขัดเกลาทางสังคม เนื่องจากสอนอุดมการณ์เรื่องความรักชาติ ความสมัครสมานในครอบครัว คุณธรรม ฯลฯ

เมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทย งิ้วก็ยังคงรักษาบทบาทหน้าที่นี้ไว้ได้ในหมู่คนจีนและคนไทยเชื้อสายจีนที่ยังคงยึดโยงอยู่กับอัตลักษณ์และขนบวัฒนธรรมแบบจีน

> *“สมัยก่อนคนชนบทเด็กชาวนาทั่วไปไม่ค่อยมีโอกาสเข้าเรียนอยู่แล้ว คนมีฐานะชั้นสูงถึงได้เรียนหนังสือ ทีแรกงิ้วไม่ได้ตั้งตัวเองว่าจะเป็นเหมือนโรงเรียนเคลื่อนที่ แต่คนพูดกันว่างิ้วเป็นโรงเรียนเคลื่อนที่ เพราะผู้ที่ไปดูงิ้วแล้ว ไม่ว่าเด็ก หนุ่มสาว คนแก่ ก็จะได้เรียนรู้ประเพณี วัฒนธรรม หรือประวัติศาสตร์ หรือคุณธรรม สื่อให้คนอื่นรู้ อย่างเช่น ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 57)

ตัวอย่างเรื่องงิ้วที่ให้การศึกษา เช่น เรื่อง *คดีฟ้องสามี* (告亲夫) ซึ่งเป็นงิ้วแต้จิ๋วเรื่องยอดนิยม เนื้อหาเล่าถึงไก้เหลี่ยงไช้ บัณฑิตหนุ่มที่ออกเดินทางท่องเที่ยวจนได้หญิงสาวชื่อชิวย้งมาเป็นภรรยา ระหว่างนั้นเขาถูกบิดาตามตัวให้กลับไปแต่งงาน เขายินดีแต่งงานซ้อนกับบุ้นซกเอ็ง โดยปิดบังว่าตนมีภรรยาแล้ว ข้างฝ่ายชิวย้งเห็นสามีหายไปนานจึงออกตามหา ก่อนจะรู้ว่าสามีไปแต่งงานใหม่ เมื่อพบกันไก้เหลี่ยงไช้ก็ปฏิเสธความรับผิดชอบ จนในที่สุดบุ้นซกเอ็งภรรยาใหม่รู้เรื่องเข้าจึงต่อว่าไก้เหลี่ยงไช้

เขาเกรงว่าภรรยาใหม่จะเปิดเผยความลับของตนจึงสังหารนางแต่โชคดีที่มีคนช่วยไว้ได้ บุ้นซกเอ็งได้พบกับชิวย้งที่กำลังจะสิ้นใจ เธอโกรธแค้นไก้เหลี่ยงไช้ จึงกัดนิ้วเขียนจดหมายเลือดเป็นคำฟ้องร้องไก้เหลี่ยงไช้ต่อจากที่ชิวย้งเขียนค้างไว้ แล้วเธอกับสาวใช้ของชิวย้งก็นำคำฟ้องนั้นไปยื่นต่อนายอำเภอผู้เป็นพ่อของไก้เหลี่ยงไช้เอง

งิ้วเรื่องนี้ให้การศึกษาเรื่องหลักคุณธรรมจริยธรรมที่พึงปฏิบัติ ทั้งในฐานะสามีที่พึงรักใคร่เลี้ยงดูและรับผิดชอบภรรยา และในฐานะขุนนางที่พึงปฏิบัติตัวเป็นตัวอย่างที่ดีของประชาชน

อย่างไรก็ตามเมื่อระบบการศึกษาสมัยใหม่ตามแบบตะวันตกได้รับการพัฒนาขึ้นในสังคมไทย คนเชื้อสายจีนนิยมส่งลูกหลานมาเรียนในโรงเรียนแทน ซึ่งนอกจากจะให้การศึกษาที่จำเป็นสำหรับการประกอบวิชาชีพแล้ว สถาบันการศึกษายังทำหน้าที่ปลูกฝังและขัดเกลาทางสังคมแทนที่บทบาทของงิ้ว ไม่ว่าจะเป็นความรักชาติ ความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ความรักระหว่างบิดามารดากับบุตร ยิ่งไปกว่านั้น สถาบันการศึกษายังทำหน้าที่ปลูกฝังอุดมการณ์ใหม่ๆ ของสังคมซึ่งงิ้วแบบขนบไม่อาจแสดงบทบาทได้ (แต่จะพบได้ในงิ้วชนิดอื่น ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป) อาทิเช่น อุดมการณ์ชาตินิยม การปลูกฝังเรื่องประชาธิปไตย นอกจากนี้สื่อมวลชนเช่นโทรทัศน์และสื่อสมัยใหม่อย่างอินเทอร์เน็ตยังเป็นแหล่งศึกษาหาความรู้อันมหาศาลของผู้ชม หน้าที่ของงิ้วแบบขนบในด้านการให้การศึกษาจึงคลี่คลายในลักษณะหดตัวลงเหลือเพียงเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ พงศาวดารจีน คตินิยมในแบบของจีน แต่ไม่อาจรักษาบทบาทเรื่องการปลูกฝังคุณธรรมได้

หน้าที่หายไป

หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก

ในราชสำนักจีนนั้นมีมหรสพมากมายหลายชนิด ไม่ว่าจะเป็นดนตรีหรือการแสดง จากประวัติศาสตร์จีนก็ปรากฏหลักฐานถึงจักรพรรดิหลายองค์ที่โปรดปรานงิ้วเป็นพิเศษ ไม่ว่าจะเป็นพระเจ้าถังเสวียนจง แห่งราชวงศ์ถัง พระเจ้าเฉียนหลง และซูสีไทเฮา แห่งราชวงศ์ชิง เป็นต้น (อำพัน, 3 ต.ค. 2557)

สำหรับในประเทศไทย ผู้ใช้งิ้วทำหน้าที่นี้คือบรรดาเจ้านายและขุนนางชั้นสูงในราชสำนัก หลักฐานเอกสารในอดีตชี้ให้เห็นชัดเจนว่างิ้วได้ทำหน้าที่นี้ ทั้งการถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต ในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ใน พ.ศ. 2319 ถึงงิ้ว รวมถึงการถวายพระเพลิงพระศพกรมขุนอินทรพิทักษ์ การพระศพพระเจ้านราสุริยวงศ์ เจ้าครองเมืองนครศรีธรรมราช การพระราชทานเพลิงพระศพ หม่อมเจ้าเสง ในปีเดียวกัน ต่างก็มีงิ้วโรงใหญ่ร่วมแสดง

หลังจากนั้น เมื่อเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก (ต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก) ทำศึกตีเมืองเวียงจันทน์ได้พระแก้วมรกตและพระบางมา สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีให้อัญเชิญพระแก้วมรกตมาไว้ ณ กรุงธนบุรี และได้เสด็จขึ้นไปรับ โดยในกระบวนแห่ซึ่งนอกจากจะมีโขน ละคร ดนตรีปี่พาทย์ตามธรรมเนียมแล้ว ในหมายรับสั่งยังระบุให้นำงิ้วของพระยาราชาเศรษฐี และของหลวงรักษาสมบัติ รวม 2 โรงร่วมกระบวนแห่ด้วย

แม้จะไม่มีหลักฐานชัดเจนว่าในยุคที่งิ้วเข้าสู่ดินแดนสยามใหม่ๆ นั้นงิ้วถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งของมหรสพในราชสำนักหรือไม่ หรือว่างิ้วเพิ่งจะมาได้รับความสนใจจากสถาบันกษัตริย์เมื่อครั้งแผ่นดินพระเจ้ากรุงธนบุรีซึ่งทรงมีเชื้อสายจีน แต่อย่างน้อยจากหลักฐานที่ประมวลมาก็ชี้ให้เห็นว่าในช่วงต้นที่งิ้วเข้าสู่แผ่นดินสยาม (อยุธยาจนถึงกรุงธนบุรี) นั้นงิ้วมิใช่สิ่งแปลกแยกจากสถาบันกษัตริย์ทั้งในส่วนบุคคลและระดับพระราชพิธี อีกทั้งคติเรื่องการเป็นองค์อุปถัมภก “ศิลปะประจำชาติ” ก็ยังไม่เกิดขึ้นในเวลานี้

อย่างไรก็ตาม หน้าที่นี้หายไปตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต เนื่องจากพระองค์ไม่โปรดให้จัดงานพระเมรุของพระองค์อย่างสิ้นเปลืองดังเช่นในอดีต รวมทั้งการงดมหรสพในงานพระเมรุ ประกอบกับเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชย์สืบต่อมา ความที่พระองค์โปรดวัฒนธรรมของตะวันตกมากกว่า แม้ว่าพระองค์จะเคยทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง *วั่งตี่* โดยดัดแปลงจากเรื่อง Mikado ของ William Schweenek Gilbert ซึ่งมีท้องเรื่องเป็นฉากในประเทศญี่ปุ่น พระองค์ทรงปรารภว่าการจะหาเครื่องแต่งกายญี่ปุ่นนั้นเป็นเรื่องลำบาก จึงเปลี่ยนชื่อประเทศเป็น “ตงฮั้วไต้เชียงก๊ก” โดยทรงระบุว่าประเทศดังกล่าวไม่ได้มีอยู่ในแผนที่สามัญของโลกย์ แต่จะเห็นได้ชัดว่าเป็นชื่อเลียนเสียงภาษาจีนแต้จิ๋ว นอกจากนี้ยังทรงเปลี่ยนชื่อตัวละครให้ขบขัน เช่น “แฮ่กึ๊ง” “จับกิ้ม” “เต้าฮวย” “ฮี้อแซ” “ตะเลาเปา” และน่าเชื่อว่าปัญหาเรื่องเครื่องแต่งกายที่หายากนั้น คงโปรดให้ใช้เครื่องแต่งกายงิ้วแทน บทละครเรื่องนี้มีบทร้องในฉากเปิดว่า

“อันว่าเราเหล่าขุนนางข้างบู๊บุ๋น ทั้งหมื่นขุนหลวงพระระกะหน้า
ดูท่าทางต่างสะอาดประหลาดตา ยืนกังก้าฝ่าลมผมเปียปลิว
ดูเอาเถิดดูคล้ายลายในขวด หรือจะตรวจดูตามพัดด้ามจิ้ว
หัวก็โกนเกลี้ยงเถลิกและเลิกคิ้ว ทำนองงิ้วตุ้งแช่แน่จังเอย”

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2509)

อย่างไรก็ตามละครเรื่องดังกล่าวก็ไม่ได้ส่งแรงมากพอที่จะทำให้ราชสำนักหันมานิยมละครจีน และพระองค์ก็มิได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครจีนเรื่องอื่นอีก

งิ้วได้สูญเสียบทบาทหน้าที่ของการเป็นมหรสพในราชสำนักไปนับแต่นั้นจวบจนกระทั่งปัจจุบัน และไม่ปรากฏหลักฐานว่าเคยมีความพยายามจะทำให้งิ้วกลับมามีบทบาทนี้อีกเลย ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะพระราชพิธีไม่ว่าจะงานพระเมรุหรืองานสมโภชในปัจจุบันไม่ได้มีมากดังเช่นในอดีต และงิ้วก็ไม่เคยถูกเรียกเข้ามาในแสดงในราชสำนักอีก

ปัจจุบันแม้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีจะทรงสนพระทัยในวัฒนธรรมจีน รวมถึงงิ้ว แม้จะทรงร่วมงานและทอดพระเนตรการแสดงงิ้วอยู่บ่อยครั้ง แต่ล้วนเป็นงานที่ภาคเอกชนหรือไม่ก็สถาบันการศึกษาเป็นผู้จัดทั้งสิ้น หาใช่เป็นกิจกรรมที่ริเริ่มขึ้นโดยราชสำนักดังเช่นในอดีตแต่อย่างใด

หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย

สำหรับในประเทศจีนถือเป็นเรื่องปกติที่เจ้านายหรือชนชั้นสูงจะเลี้ยงคณะงิ้วเพื่อแสดงให้ตนดูเป็นการส่วนตัว การที่ชนชั้นเจ้านายอุปการะคณะงิ้วหรือนักแสดงงิ้วย่อมแสดงถึงบารมีของชนชั้นดังกล่าว

เมื่องิ้วเข้าสู่ไทยในช่วงแรก ราชสำนักไทยก็อุปการะงิ้วไม่ต่างจากในราชสำนักจีน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงนครไชยศรีสุรเดช สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ กรมหมื่นอนุพงศ์จักรพรรดิ แม้ว่าจะมิได้เป็นเจ้าของคณะงิ้ว แม้จะปรากฏพระนามอยู่บนฉากหน้าโรงงิ้ว แต่เป็นด้วยคณะงิ้วนั้นๆ ขอเป็นข้าพึ่งใบบุญในพระองค์ท่านเพื่อป้องกันความรำคาญอันจะเกิดจากพวกอั้งยี่ (พระสันทัดอักษรสาร, 2515)

กระทั่งต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่บ้านเมืองสงบปลอดสงคราม เจ้านายจึงเริ่มมีขนบการชุบเลี้ยงคณะละครเพื่อเป็นเครื่องประดับเกียรติยศ ไม่ว่าจะเป็นพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ ขุนพัฒน์ (แหยม) พระอนุวัตน์ราชนิยม (ฮง เตชะวณิช) ขุนพัฒน์ (ดื้อ)

งิ้วในราชสำนักอีกสายหนึ่งที่มีชื่อเสียงก็คือ “งิ้ววังหน้า” ซึ่งเป็นสำนักงิ้วมีชื่อมาแต่สมัยรัชกาลที่ 2 โดยกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ ผู้ทรงเป็นวังหน้าในสมัยนั้น ได้ทรงริเริ่มขึ้นโดยฝึกหัดงิ้วหญิงจนมีชื่อเสียงโด่งดังไปถึงวังหลวง กระทั่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยถึงกับนิพนธ์บทละครเรื่อง *สังข์ทอง* ตอนอภิเษกพระสังข์ว่า

“ไปปฤกษาครูละครมันก่อนเหวย ใครเคยรำดีที่ขยัน

อิเหนาเรื่องมิสาอุณากรรณ จะประชันดาหลังเมื่อครั้งครวญ

ทั้งหุ่นโขนโรงใหญ่งิ้วผู้หญิง ทุกสิ่งจงมีให้ถี่ถ้วน

กำชับกันทำงานการจวน สั่งเสร็จเสด็จด่วนเข้าข้างใน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2530)

ต่อมาเมื่อถึงสมัยสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงหัดงิ้วแต่เป็นงิ้วผู้ชาย ครั้นถึงสมัยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ วังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ทรงเอาคนไทยมาหัดงิ้ว เป็นที่ขึ้นชื่อในสมัยนั้น

บทบาทหน้าที่ด้านนี้เผชิญสถานการณ์เดียวกับหน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก กล่าวคือเมื่อพ้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไปแล้ว ก็ไม่มีเจ้านายพระองค์ใดทรงชุบเลี้ยงงิ้วเหมือนอย่างครั้งอดีต ยิ่งประกอบกับการที่ “ชาติ” ถูกสถาปนาความหมายในสังคมไทย การอุปการะศิลปะการแสดงของชนชั้นเจ้านายมักสัมพันธ์กับสิ่งที่เรียกว่า “เอกลักษณ์ของชาติ” ดังเช่นที่สมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถทรงอุปถัมภ์ภาพยนตร์เรื่อง*สุริโยไท* และอุปการะโขน ในขณะที่งิ้วนั้นไม่สามารถเชื่อมโยงไปถึง “เอกลักษณ์ของชาติ” ได้ จึงต้องสูญเสียบทบาทหน้าที่นี้ไป

หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

หน้าที่นี้เป็นอีกหน้าที่หนึ่งที่เกี่ยวพันกับราชสำนัก สำหรับในประเทศจีน อำพัน เจริญสุขลาภ สันนิษฐานว่าการใช้งิ้วเป็นเครื่องต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองถือเป็นเรื่องปกติ ด้วยเหตุที่วิถีขงจื๊อซึ่งเป็นปรัชญาที่ราชสำนักจีนยึดถือมาแต่ครั้งโบราณ ปรัชญานี้ให้ความสำคัญกับการดนตรีและการแสดงต่างๆ อำพันมีความเห็นว่าการแสดงดังกล่าวคงไม่ใช่แค่ให้ตัวเองหรือบริวารดู เมื่อมีแขกเหรื่อหรือแขกต่างชาติเข้ามา ก็ต้องจัดการแสดงให้ชมเพราะถือเป็นมารยาทพิธี (อำพันเจริญสุขลาภ, 3 ต.ค. 2557)

สำหรับในประเทศไทย จากบันทึกของบาทหลวงเดอชัวซีย์และลาลูแบร์ชาวฝรั่งเศสแสดงให้เห็นถึงการทำหน้าที่ต้อนรับราชทูตฝรั่งเศส 2 คณะ บันทึกของบาทหลวงทั้ง 2 คณะนี้ทำให้เราพอจะสันนิษฐานได้ว่าในเวลานั้นงิ้วต้องถือเป็นการแสดงที่ได้รับความสำคัญจากราชสำนัก ไม่ว่างิ้วจะถูกใช้เป็นการแสดงประกอบพระราชพิธีต่างๆ หรือไม่ แต่งิ้วก็ถูกใช้เพื่อต้อนรับทูตานุทูตจากภายนอกราชอาณาจักรด้วย แต่สิ่งที่จะต้องหาหลักฐานและพิจารณาใคร่ครวญกันต่อไปก็คือ เหตุใดกษัตริย์และ

ขุนนางชั้นสูงในราชสำนักอยุธยาจึงให้ความสำคัญกับงิ้วถึงเพียงนี้ เมื่อพิจารณาจากบริบทแวดล้อมแล้ว ผู้วิจัยคิดว่ามีความเป็นไปได้ 2 ประการคือ 1) เป็นเพราะงิ้วมีความแปลกจากมหรสพของไทย ราชสำนักจึงให้คุณค่าเพราะเป็น “ของแปลก” แล้วจึงคิดว่าคนอื่นก็น่าจะตื่นเต้นยินดีกับของแปลกนี้เช่นกัน และ/หรือ 2) เป็นเพราะ "คนจีน" และ "ความเป็นจีน" มีความหมายสูงส่งในอาณาจักรเมื่อราชสำนักให้ความสำคัญกับคนจีน จึงให้ความสำคัญกับงิ้วตามไปด้วย

อย่างไรก็ตามจากการสืบค้นหลักฐานเอกสารที่เกี่ยวกับงิ้วในยุคต่อมา ไม่พบว่ามีการบันทึกเรื่องการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองแต่อย่างใด จนกระทั่งถึงปัจจุบัน ในยุคที่ผู้คนตระหนักถึงความเป็น "ชาติ" มหรสพสำหรับเจ้านายใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือเอกทูตานุทูตจากประเทศต่างๆ ก็มีลักษณะเดียวกับการเป็นเครื่องแสดงบารมี กล่าวคือเจ้านายจะเลือกการแสดงหรือมหรสพที่แสดงเอกลักษณ์ของชาติมากกว่า ดังเช่นในปี พ.ศ. 2547 เมื่อภาพยนตร์ *โหมโรง* ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีไทย เป็นภาพยนตร์ที่รัฐบาลเชิญให้บรรดาคณะทูต ผู้แทนองค์กรระหว่างประเทศที่ประจำในประเทศไทยมาร่วมรับชมที่โรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง (อาร์วายทีไนน์, 2547)

หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน

คณะงิ้วหนึ่งคณะจำต้องใช้บุคลากรจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นนักแสดง นักดนตรี คนดูแลเสื้อผ้า คนดูแลหมวก จับกังแบกหาม เป็นต้น ขณะที่คนเชื้อสายจีนที่สนใจจะเป็นนักแสดงหรืออยู่ในคณะงิ้วนั้นมีไม่เพียงพอ จึงมีความจำเป็นต้องนำเด็กคนไทยมาทำงาน โดยพ่อแม่ที่มีฐานะยากจนจะนำลูกของตนมายกให้กับคณะงิ้วแลกกับเงินก้อนหนึ่ง เด็กคนนั้นจะกลายเป็น “ฮี้เกี้ย” หรือ “ลูกงิ้ว” กลายเป็นสมบัติของคณะงิ้วนั้นไปโดยปริยาย ฝ่ายพ่อแม่จะได้เงินไปใช้ ส่วนฝ่ายคณะงิ้วก็ได้แรงงานมาใช้โดยไม่ต้องเสียเงินจ้าง ในระหว่างนั้นลูกงิ้วจะมีฐานะเป็นเด็กฝึกงานที่เจ้าของคณะจะเรียกใช้งานและให้ฝึกหัดงิ้วตามแต่ต้องการ จนกระทั่งลูกงิ้วคนนั้นเติบโตเป็นผู้ใหญ่ เจ้าของคณะจึงค่อยจ่ายเงินจ้างเพื่อป้องกันไม่ให้ลูกงิ้วคนนั้นย้ายไปอยู่คณะอื่น การรับเด็กจากครอบครัวยากจนนี้ยังเป็นเงื่อนไขหนึ่งที่ทำให้งิ้วสามารถสืบสานผ่านกาลเวลาได้ เนื่องจากคณะงิ้วได้แรงงานมาฝึกฝนตั้งแต่ยังเล็ก และฝึกฝนได้อย่างเข้มงวด หากลูกงิ้วขี้เกียจหรือทำผิดก็จะถูกลงโทษอย่างหนัก

ขนบเรื่องลูกงิ้วนี้แพร่จากจีนมาสู่ไทยเช่นเดียวกับวัฒนธรรมงิ้ว แต่ปัจจุบันลูกงิ้วหมดไปจากสังคมไทย เนื่องจากคติสมัยใหม่มีวิธีการอื่นในการบรรเทาความทุกข์ยากของคนยากจน ไม่ว่าจะเป็นหน่วยงานด้านสังคมสงเคราะห์ของภาครัฐ การทำกิจกรรมในรูปของการบริจาคของภาคเอกชน รวมถึงงานมูลนิธิต่างๆ นอกจากนี้อีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้หน้าที่ด้านนี้ของงิ้วหายไปก็เป็นเพราะว่าคติสมัยใหม่เรื่อง “สิทธิมนุษยชน” และ “สิทธิเด็ก” ทำให้คณะงิ้วไม่สามารถฝึกฝนเด็กอย่างเข้มข้นและลงโทษด้วยวิธีการรุนแรงได้อย่างในอดีต ทำให้หน้าที่นี้หายไปจากงิ้วแบบขนบ

จากการสัมภาษณ์ บุญชู แซ่ฉั่ว (2556) เจ้าของคณะงิ้วไซ้ป้อฮง จึงทราบว่าเด็กรุ่นใหม่ที่เข้ามาหางานในคณะงิ้วก็ไม่มีใจอดทนที่จะฝึกหัดงิ้ว ดังนั้นเมื่ออยู่ได้ไม่นานก็จะลาออกไปทำงานในคณะลิเกซึ่งสะดวกสบายกว่า

หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม

ยุคที่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยเฟื่องฟู มีบุคลากรงิ้วจากจีนอพยพเข้าสู่ไทยจำนวนมาก ในจำนวนนี้มีการสร้างสรรค์วรรณกรรมการแสดงงิ้วที่กล่าวถึงชีวิตคนจีนที่อพยพเข้ามาเมืองไทย ต้องตกระกำลำบาก เผชิญทุกข์ภัยนานา เช่นเรื่อง 《姐妹花》 ที่มีหลินหยูเลี่ยแต่งเพลงและกำกับ ในขณะที่จางฉางหงกล่าวว่า *“ในยุคทศวรรษที่1920 ถึง 1930 บทละครงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยทำไปเพื่อสะท้อนชีวิตจริงของชาวจีนโพ้นทะเล”* (张长虹, 2007a)

ปัจจุบันแม้ว่าคณะงิ้วยังคงแสดงงิ้วเรื่องเหล่านี้อยู่ แต่เนื้อหาก็ไม่สะท้อนสภาพสังคมสมัยที่คนจีนเพิ่งอพยพเข้ามาเมืองไทยเหมือนอย่างในอดีตแล้ว (อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557)

หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม

ในสมัยโบราณที่สังคมยังไม่มีสื่อมวลชน งิ้วก็เป็นสื่อแขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่คอยระแวดระวังสอดส่องสภาพแวดล้อม ปัญหาสังคมต่างๆ แต่ครั้นเมื่องิ้วเข้าสู่ไทยแล้วบริบทของสังคมไทยย่อมแตกต่างจากสังคมจีน ในขณะที่งิ้วแบบขนบนั้นเน้นจัดแสดงเรื่องในเมืองจีน จึงไม่สามารถทำหน้าที่ระแวดระวังสภาพแวดล้อมที่แตกต่างจากสังคมจีนได้ ดังนั้นหน้าที่นี้จึงหายไปจากงิ้วแบบขนบในสังคมไทย โดยมีสื่อมวลชนเป็นสถาบันหลักที่ทำหน้าที่นี้

หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร

บทบาทหน้าที่ด้านนี้ของงิ้วก็คล้ายกับหน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม ตรงที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับชุมชนที่งิ้วนั้นแสดงอยู่ และเป็นหน้าที่ที่เกี่ยวกับเนื้อหางิ้ว ในประเทศจีนสังคมสามารถใช้งิ้วเป็นช่องทางในการแจ้งข่าวสารที่ต้องการได้ แต่สำหรับในเมืองไทย ความที่งิ้วเน้นแสดงเรื่องราวในประเทศจีน ไม่ว่าจะเป็นวรรณคดี ประวัติศาสตร์ พงศาวดาร หรือนิทานพื้นบ้านก็ตาม และงิ้วแบบขนบใช้วิธีการแสดงตามบทละครอย่างเคร่งครัด โดยไม่ยืดหยุ่นต่อการด้นเนื้อหาสด ดังนั้น

เนื้อหางิ้วที่นำมาจากบริบทสังคมจีน จึงไม่อาจแจ้งข่าวสารที่จำเป็นในสังคมไทยได้ สำหรับสถาบันหลักที่ทำหน้าที่นี้ในปัจจุบันก็คือสถาบันสื่อมวลชน

หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์

หน้าที่ด้านนี้สัมพันธ์กับหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ โดยที่เมื่อผู้คนมีความรู้หรือความคิดเห็นในเรื่องราวต่างๆ โดยเฉพาะเรื่องทางการเมือง แล้วไม่อาจหาทางระบายออกได้ ก็ต้องใช้งิ้วเป็นเครื่องมือ (อำพัน เจริญสุขลาภ, 3 ต.ค. 2557)

สำหรับบทบาทหน้าที่งิ้วด้านนี้ในประเทศไทยก็สัมพันธ์กับบทบาทหน้าที่ด้านอื่นๆ ก่อนหน้านี้ กล่าวคือเมื่อเนื้อหางิ้วไม่ได้สัมพันธ์กับบริบทของสังคมไทย ดังนั้นงิ้วแบบขนบจึงเน้นทำหน้าที่ในเชิงบันเทิงมากกว่าจะแสดงบทบาททางสังคม หรือแม้แต่การระบายสัญชาตญาณของปัจเจกบุคคล

หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ

ในบริบทของสังคมจีน งิ้วได้ทำหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม แสดงความไม่พอใจต่ออิทธิพล หรือนักการเมืองขุนนางที่ไม่ได้อยู่ในศีลในธรรม ดังเช่นที่ปรากฏในเรื่องเปาบุ้นจิ้น เป็นต้น *“แต่มันอยู่ในระดับลึก แน่นอนเวลาเล่นคนดูทั่วไปก็เอาเป็นบันเทิง ก็ไม่ได้เอาการเมืองหรอก เขาก็สนุกของเขา มันมีสีสัน เวลาทำจะบอกชัดๆ ก็ไม่ได้”* (อำพัน เจริญสุขลาภ, 3 ต.ค. 2557)

สำหรับในประเทศไทย งิ้วแบบขนบมิได้ทำหน้าที่นี้มาตั้งแต่ต้น เนื่องจากบุคลากรงิ้วสำนึกตนว่าเป็นผู้เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทย ดังนั้นจึงวางตัวไม่ยุ่งเกี่ยวกับความขัดแย้งทางสังคมใดๆ ประกอบกับเมื่อสื่อมวลชนถือกำเนิดขึ้น สถาบันสื่อมวลชนก็เป็นสถาบันหลักที่แสดงบทบาทหน้าที่ดังกล่าวนี้

หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง

เมื่อครั้งที่งิ้วอยู่ในประเทศจีน จิตสำนึกทางการเมืองที่งิ้วพยายามสร้าง ได้แก่ อุดมการณ์เรื่องความรักชาติ ความจงรักภักดีต่อสถาบันกษัตริย์ เป็นต้น แต่เมื่องิ้วเข้ามาสู่สังคมไทย บทบาทหน้าที่ด้านนี้ก็เหมือนกับบทบาทหน้าที่ด้านอื่นที่สัมพันธ์กับบทละครงิ้ว ดังนั้นงิ้วที่ยังคงแสดงเรื่องราวในอดีตของจีนเป็นหลัก จึงไม่สอดคล้องกับจิตสำนึกทางการเมืองในปัจจุบันอย่างเช่น จิตสำนึกเรื่องประชาธิปไตย เสรีภาพ โดยสถาบันสื่อมวลชนเป็นสถาบันหลักของสังคมที่ทำหน้าที่นี้ในปัจจุบัน

หน้าที่ใหม่

หน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขาย

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังมีการแสดงงิ้วในโรงบ่อน ซึ่งในกรุงเทพฯ ขณะนั้น มีบ่อนถึง 403 แห่ง โดยมีเป้าหมายเพื่อให้คนเข้ามาในบ่อนกันมากๆ เมื่อได้ดูงิ้วแล้วก็ถือโอกาสเล่นพนันด้วย ดังที่เสฐียรโกเศศหรือพระยาอนุมานราชธนได้กล่าวไว้ว่า *"ลางคนเมื่อมาเที่ยวดูงิ้วดูละครแล้ว อาจเข้าไปแทงถั่วโปที่ในโรงบ่อนด้วยก็ได้ นายบ่อนรู้นิสัยคนชั้นสามัญว่า การพักผ่อนหย่อนใจของคนเหล่านั้น ถ้ามีโอกาสก็ต้องเล่นการพนันกัน"* (เสฐียรโกเศศ, 2547:168-169)

วันใดที่งิ้วแสดงแล้วทำให้โรงบ่อนมีกำไร เจ้าของโรงบ่อนก็จะให้แสดงเรื่องเดิมต่อไป เพราะถือว่านำโชคมาสู่โรงบ่อน แต่หากวันใดโรงบ่อนขาดทุน เจ้าของก็จะสั่งให้คณะงิ้วเปลี่ยนเรื่องแสดง

กระทั่งปัจจุบัน แม้ว่าบ่อนการพนันจะเป็นสิ่งผิดกฎหมาย แต่งิ้วก็ถูกใช้เป็นเครื่องส่งเสริมการขายในรูปแบบอื่น โดยเปลี่ยนจากการกระตุ้นให้คนมาเที่ยวบ่อนมาเป็นกระตุ้นให้คนมาเที่ยวศูนย์การค้าในวันสำคัญที่เกี่ยวกับความเป็นจีน เช่น วันตรุษจีน เป็นต้น

ห้างซีคอนสแควร์จัดเป็นศูนย์การค้าที่ใช้งิ้วเป็นกลยุทธ์เรียกลูกค้าในช่วงวันตรุษจีนมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลาหลายปี นอกจากการแสดงงิ้วแล้วในบริเวณยังมีการจัดแสดงนิทรรศการเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม และวิถีชีวิตแบบจีน เช่น เครื่องทรงจักรพรรดิ อาหารจีน เป็นต้น

จากการเก็บข้อมูลการจัดงานเทศกาลตรุษจีนของห้างซีคอนสแควร์ในปี พ.ศ. 2557 ระหว่างวันที่ 29 มกราคม ถึง 2 กุมภาพันธ์ พบว่าทางห้างฯ ได้จัดงาน "ตรุษจีนตอนเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้" โดยในงานมีการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว งิ้วไทย และละครเวทีโดยคณะ เม้ง ป.ปลา นอกจากนี้ก็มีการแสดงดนตรีจีน ขับร้องเพลงจีน เชิดสิงโต เชิดมังกร ผู้มาร่วมงานจำนวนมากันเป็นครอบครัวตั้งแต่รุ่นคนเฒ่าคนแก่จนถึงเด็กเล็ก พวกเขาชมการแสดงบนเวทีแล้วก็ไปเดินเลือกซื้อของที่มาออกร้านในบริเวณงาน ซึ่งผู้มาชมงานจำนวนหนึ่งก็คงเดินเลือกซื้อสินค้าในบริเวณอื่นของห้างฯ ด้วย

นอกจากห้างซีคอนสแควร์แล้ว เครือ CPN ก็จัดงานตรุษจีนที่ห้างเซ็นทรัลเป็นประจำทุกปี การจัดงานดังกล่าวล้วนมีงิ้วเป็นส่วนหนึ่งของงานอย่างขาดไม่ได้ และปฏิเสธไม่ได้ว่าเป้าหมายหนึ่งของงานก็เพื่อส่งเสริมการขาย ดึงดูดให้ผู้คนมาเที่ยวงาน และเพื่อจะได้จับจ่ายซื้อของในศูนย์การค้า การจัดงานเทศกาลตรุษจีนของเครือ CPN นั้นช่วยเพิ่มลูกค้าที่เข้ามาในศูนย์การค้า ประมาณ 15-20 เปอร์เซนต์ และเพิ่มยอดขายในช่วงเทศกาล 20 เปอร์เซนต์

ภาพที่ 5 กำหนดการงาน “ตรุษจีนตอนเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้” ที่ห้างซีคอนสแควร์

ภาพที่ 6 งานตรุษจีนที่ซีคอนสแควร์สาขาศรีนครินทร์

สาเหตุที่กิจกรรมเหล่านี้ยังคงดำรงอยู่ได้ น่าจะเป็นเพราะคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีน ต่างก็ยอมรับในขนบธรรมเนียมและเทศกาลสำคัญของคนจีน ไม่ว่าจะเป็นวันตรุษจีน เทศกาลกินเจ วันไหว้พระจันทร์ เป็นต้น ดังนั้นกิจกรรมเกี่ยวกับเทศกาลของจีนที่จัดในศูนย์การค้าจึงไม่แต่เพียงดึงดูดคนเชื้อสายจีนเท่านั้น หากยังรวมถึงลูกค้าคนไทยด้วย

จะเห็นได้ว่างิ้วยังคงถูกใช้เป็นเครื่องมือเรียกลูกค้าอย่างต่อเนื่อง เพียงแต่ธุรกิจที่ใช้งิ้วทำหน้าที่นี้มีการเปลี่ยนแปลง นอกจากนี้จากเดิมที่งิ้วเคยทำหน้าที่นี้ในบ่อนทุกวันไม่เว้น ก็เปลี่ยนแปลงในเชิงลดทอนเหลือเพียงเฉพาะช่วงเทศกาลสำคัญของชาวจีนเท่านั้น

4.2.2 งิ้วไทย

งิ้วไทยแสดงบทบาทหน้าที่สืบเนื่อง 4 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม 2) หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ 3) หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง และ 4) หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย บทบาทหน้าที่เหล่านี้เป็นผลมาจากการที่ผู้สร้างสรรค์งิ้วไทยได้สร้างบทขึ้นใหม่ อันเป็นบทละครที่ไม่ได้ใช้กันในประเทศจีน และมีเจตนาที่จะสร้างความเชื่อมโยงกับสังคมไทย

หน้าที่คลี่คลาย 6 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน 2) หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น 3) หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ 4) หน้าที่ในการให้ความบันเทิง 5) หน้าที่ในการให้การศึกษา และ 6) หน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า

หน้าที่หายไป 6 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม 2) หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร 3) หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน 4) หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์ 5) หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก และ 6) หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

นอกจากนี้งิ้วไทยยังมีบทบาทหน้าที่ใหม่ 1 ด้านคือ หน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขาย

หน้าที่สืบเนื่อง

หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้านายหลายพระองค์และขุนนางหลายคนสนใจสร้างสรรค์การแสดงงิ้ว แต่ความที่ใช้ภาษาจีนในการแสดง ดังนั้นผู้ที่ฟังภาษาจีนไม่ออกจึงไม่อาจได้อรรถรสของการแสดงอย่างเต็มที่ จึงต้องนำงิ้วมาดัดแปลงเพื่อให้สื่อสารได้และเข้ากับจริตของชาววังไทย ไม่ว่าจะเป็นงิ้วผสมกับละครนอก งิ้วผสมกับละครร้อง งิ้วผสมกับลิเก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการนำงิ้วมาผสมกับการแสดงแบบตะวันตกซึ่งชนชั้นเจ้านายได้รู้ได้เห็นมา เช่น ตาโบลวิวังต์

นอกจากนี้สมเด็จกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ วังหน้าในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงมีคณะละครผู้หญิงอยู่แล้วจึงทรงหัดงิ้วผู้หญิงเพิ่มขึ้นอีกอย่างหนึ่ง (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508) นี่นับเป็นหลักฐานที่กล่าวถึงการชุบเลี้ยงงิ้วของเจ้านายที่เก่าแก่ที่สุด

ต่อมาพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงมีงิ้วผู้ชายโรงหนึ่ง ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อพระองค์เจ้ายอดยิ่งยศ พระโอรสในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวได้รับการสถาปนาเป็นสมเด็จกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ ทรงสนพระทัยงิ้วถึงขนาดรวบรวมลูกจีนและมหาดเล็กในพระองค์หัดงิ้วออกแสดงเป็นที่รู้จักในนาม “งิ้ววังหน้า” นอกเหนือไปจากที่ทรงมี “หุ่นวังหน้า” อยู่ก่อนแล้ว นอกจากนี้ยังทรงพระนิพนธ์บทงิ้วเป็นภาษาไทย 2 เรื่อง คือเรื่อง ซวยงัก และเรื่องเบ็ดเตล็ดหลวงจีนเจ้าชู้เกี้ยวผู้หญิง นอกจากนี้ยังทรงพระราชนิพนธ์บทหุ่นจีนและอธิบายลักษณะรูปงิ้ว

บทงิ้วเรื่องซวยงักที่ทรงนิพนธ์นี้เป็นตอนกิมงิดตุดตีเมืองลูอันจิวแตกเล็กเต็งเชือดคอตาย มีเนื้อหาตอนหนึ่งว่า

"คับมิซี (เจรจา) เมืองลูอันจิว เล็กเต็งเป็นเจ้าเมือง ใจคอสัตย์ซื่อมั่นคง (เจรจา)
ทั้งฝีมือก็เข้มแข็ง มีปัญญาเฉลียวฉลาด ชาวเมือง เรียกว่าขงเบ้งน้อย”

(เอนก นาวิกมูล, 2526 : 161-163)

จะเห็นได้ว่างิ้วไทยเหล่านี้ล้วนผลิตโดยเจ้านายและขุนนางระดับสูงทั้งสิ้น ทุกพระองค์และทุกคนต่างเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปการละครไทย แต่ไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญด้านงิ้ว ดังนั้นเมื่อนำงิ้วมาผสมผสานกับการแสดงอื่น จึงเป็นแต่เพียงนำองค์ประกอบสำคัญที่แสดงเอกลักษณ์ของงิ้วไปใช้เท่านั้น เช่น การแต่งกาย การแต่งหน้า และเนื้อเรื่อง ดังนั้นงิ้วไทยเหล่านี้จึงไม่ต่างอะไรจากการเป็น “ของเล่น” ของชนชั้นสูง นักแสดงงิ้วก็คือนักแสดงละครในคณะของเจ้านายละครเหล่านั้นอยู่แล้ว (ยกเว้นแต่งิ้วผสมกับละครภาพนิ่งนั้นเป็นการแสดงเล่นกันในวัง โดยมีเจ้านายพระองค์เล็กๆ เป็นผู้แสดง) และการมีคณะละครเป็นของตัวเองก็ยังเป็นเครื่องแสดงบารมีของชนชั้นสูงอยู่แล้ว

อย่างไรก็ตามภายหลังจากสมัยรัชกาลที่ 5 บทบาทหน้าที่ด้านนี้ก็หายไปจากราชสำนัก ด้วยเหตุผลเดียวกับการที่สูญเสียหน้าที่ด้านอื่นๆ ที่เกี่ยวกับราชสำนักของงิ้วแบบขนบ

ราชสำนักและชนชั้นเจ้านายยุติบทบาทการแสดงบารมีไปนานหลายสิบปี จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2525 หน้าที่ด้านนี้ของงิ้วจึงถูกรื้อฟื้นขึ้น โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการรื้อฟื้นบทบาทด้านนี้ก็คือบุคลากรในแวดวงงิ้วอย่าง อำพัน เจริญสุขลาภ ที่เป็นผู้นำงิ้วแต้จิ๋วมาแสดงเป็นภาษาไทยตั้งแต่เรื่อง

เปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปีใน พ.ศ. 2525 และงิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* ในปี พ.ศ. 2543 แม้อำพัน เจริญสุขลาภ จะมิได้อยู่ในชนชั้นเจ้านายเหมือนอย่างผู้สร้างสรรค์งิ้วไทยในอดีต และคณะงิ้วผู้สร้างสรรค์งิ้วทั้ง 2 เรื่องนี้มิใช่ชนชั้นเจ้านายดังเช่นการทดลองงิ้วไทยในยุคก่อนหน้านี้ แต่ความที่งิ้วไทยทั้ง 2 เรื่องนี้ต่างมีการทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีเสด็จมาทอดพระเนตรทั้งสองเรื่อง จะเห็นได้ว่าเป็นความพยายามที่ได้นำงิ้วกลับเข้าหาสถาบันกษัตริย์อีกครั้ง ด้วยคติเดียวกับในอดีตที่เจ้านายในราชสำนักเป็นผู้อุปถัมภ์คณะงิ้วในทางตรงหรือไม่ก็ทางอ้อม ในทางหนึ่งผู้สร้างงิ้วไทยต้องการทำให้งิ้วไทยมีที่ยืนในสังคมไทย โดยใช้วิธีเข้าไปขอพึ่งเป็นข้าใต้บาท ทำนองเดียวกับที่ในอดีตเจ้านายชั้นสูงทรงเป็นเจ้าของคณะงิ้วแบบขนบ หรือบางคณะอาจไม่ใช่ของเจ้านาย แต่ทูลขอพระนามของเจ้านายมาติดบนม่านเพื่อป้องกันตนเองจากพวกอั้งยี่ การวางบทบาทของงิ้วไทยในลักษณะนี้ย่อมเป็นการแสดงถึงบารมีของสถาบันกษัตริย์อย่างชัดเจน

> *“ทีแรกเขาเชิญมาก่อนอยู่แล้ว ทางคุณนายจรรย์สมร วัธนเวคิน ภรรยาท่านเกียรติ วัธนเวคิน ท่านเกียรติเป็นประธานสมโภชรัตนโกสินทร์ 200 ปี ก็ได้ไปทูลเชิญพระเทพฯ มาชมการแสดงงิ้ว แต่ไม่ได้บอกว่าเป็นงิ้วไทย แต่ว่าผมก็ทำเป็นงิ้วไทยเสนอไป แล้วก็ไปกราบเรียนให้ท่านทราบว่าจะเป็นงิ้วไทย ตอนที่ทำต้าอี่ว์ ก็ทูลเชิญสมเด็จพระเทพฯ อันนั้นมหาวิทยาลัยเป็นคนเชิญ...ผมว่าเป็นการได้รับเกียรติมาก ที่พระองค์ท่านได้เสด็จมาทอดพระเนตรก็ถือเป็นการส่งเสริมอย่างหนึ่ง เป็นการให้กำลังใจ แล้วคนก็ให้ความสนใจมากขึ้น แล้วคนก็จะบอกว่าขนาดพระองค์ท่านก็ยังชื่นชมการแสดงของเรา ก็เป็นการเผยแพร่ให้คนรู้งิ้วมากขึ้น นี่ก็ต้องกราบขอบพระคุณในบุญคุณของท่าน ถ้างิ้วไทยได้เติบโตหรือมีความสำเร็จก็ต้องถือว่าเป็นบุญคุณของสมเด็จพระเทพฯ ที่มาทอดพระเนตร ที่มาให้การส่งเสริม”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

นอกจากนี้ เรื่อง *ต้าอี่ว์ผู้สยบฮวงโห* ยังมีเนื้อหากล่าวถึงผู้นำหมู่บ้านที่ยอมสละความสุขส่วนตัว อุทิศตนเพื่อแก้ปัญหาอุทกภัยของแผ่นดินจีนบริเวณลุ่มแม่น้ำฮวงโห ใช้เวลานานกว่าสิบปีจึงจะบรรลุผลตามปณิธานของตน

ซุ่น เอาละ ขอถามสักหน่อย ปีนี้เป็นอย่างไร เพาะปลูกได้หรือไม่

หัวหน้าเผ่าเจียง เรียนท่านมหาประมุข ตั้งแต่ท่านประมุขอี่ว์ได้แก้ไขแม่น้ำฮวงโห น้ำไหลลงทะเลไม่มีติดขัด ภัยน้ำท่วมก็หมดไป นาไร่ พืชพันธุ์ปลูกได้ทั้งหมด ซ้ำยังได้ผลมากกว่าเดิมด้วย

หัวหน้าเผ่าอี๋ ปอของข้าเก็บเกี่ยวได้เต็มที่ นี่เป็นบุญคุณของต้าอี่ว์ ที่แก้ปัญหาภัยน้ำได้จริง

หมู่คน ใช่แล้ว ต้าอี่ว์แก้ปัญหาน้ำท่วมได้ บุญคุณของเขายิ่งใหญ่เท่าขุนเขา

ซุ่น เจ้าทำประโยชน์ยิ่งใหญ่ให้กับประชาชนทุกหมู่เหล่า สร้างคุณงามความดีไว้กับจงหยวน ทำให้แผ่นดินนี้เปลี่ยนแปลงไปสู่ความอุดมสมบูรณ์ เจ้าคือแบบอย่างของคนหมื่นก๊กพันเผ่า

อี่ว์ ขอบคุณท่านมหาประมุขที่กล่าวชม

หัวหน้าเผ่าเจียง ใช่แล้ว ท่านคือผู้มีพระคุณต่อคนทั้งแผ่นดิน โปรดรับการคารวะ

หัวหน้าเผ่าอี๋ ใช่ ข้าก็ขอคารวะท่านประมุขอี่ว์

หมู่คน โปรดรับการคารวะจากพวกเราด้วย

เพรียกเพลง พร่ำร้อง สดุดี ต้าอี่ว์ ดุจตะวัน อันเจิดจ้า

สถิตใน ดวงใจ ปวงประชา พระคุณท่าน ล้นฟ้า ล้นดิน

วีรบุรุษ ปราดเปรื่อง แสนดี สรรเสริญ หมื่นปี ไม่จบสิ้น

เกียรติยศ ฟุ้งเฟื่อง เลื่องระบิล ทั่วถิ่น ทั่วสวรรค์ นิรันดร์กาล

ภายหลังเมื่ออี่ว์ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นมหาประมุข ปกครองบ้านเมืองอย่างเป็นสุข จึงมีประมุขต่างเคว้นเดินทางเข้ามาเพื่อร่วมชื่นชมในบารมีของอี่ว์ พร้อมกับกล่าวคำสรรเสริญ เช่นซีหวางหมู่เหนียงแห่งซีหวางก๊กกล่าวต่ออี่ว์ว่า

“ข้าเลื่อมใสศรัทธาในความเก่งกล้าสามารถของท่านมหาประมุขมานานแสนนาน ประชาชนทั้งแผ่นดินเลื่องลือว่าท่านปกครองด้วยคุณธรรม รัก

ราษฎรเสมือนลูก วันนี้ได้มีโอกาสมาเห็นหน้าท่าน รู้สึกตื้นตันใจและนับเป็นบุญของข้า”

หลังจากนั้นประมุขทุกเผ่าก็กล่าวขึ้นพร้อมกันว่า

“ท่านมหาประมุขปกครองบ้านเมืองอย่างถูกต้องเป็นธรรม ใช้ความกล้าหาญและความสามารถ กอบกู้วิกฤตการณ์น้ำท่วมจนบรรลุความสำเร็จ บุญคุณใหญ่หลวงเหนือดวงจันทร์ เทียบถึงดวงอาทิตย์ พวกเราเลื่อมใสศรัทธาท่านเป็นอย่างมาก ขออยู่ใต้การปกครองของท่านอย่างจงรักภักดีตลอดไป”

บุคลิกของตัวละคร *อี่ว์* ในเรื่อง ชวนให้ผู้ชมนึกถึงพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน พระองค์ทรงอุทิศตนเพื่อความสุขของปวงอาณาประชาราษฎร์ ยิ่งเมื่อประกอบกับการที่งิ้วเรื่องนี้แสดงเพื่อเฉลิมฉลองในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีพระชนมายุครบ 72 พรรษา ก็ยิ่งเสริมบทบาทหน้าที่ด้านนี้ของงิ้ว เมื่อการแสดงจบเหล่านักแสดง (อันรวมถึงผู้แสดงเป็นอี่ว์ ซึ่งสวมชุดกษัตริย์จีน) ก็ยังยืนเข้าแถวร้องเพลงสดุดีมหาราชาเป็นการส่งท้าย

นอกจากนี้ งิ้วไทยเรื่อง *สามก๊กตอนยอดขุนพลจูล่ง* (2543) ที่กำกับโดย อำพัน เจริญสุขลาภ นั้นจับเนื้อหาตอนที่จูล่งฝ่าทัพโจโฉเพื่อช่วยเหลือภรรยาและบุตรชายเล่าปี่ตามลำพังโดยไม่เกรงกลัวข้าศึก งิ้วเรื่องนี้ก็แสดงให้เห็นถึงความจงรักภักดีที่มีต่อกษัตริย์หรือผู้เป็นนาย

หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม

งิ้วไทยเรื่องแรกที่ทำหน้าที่นี้คือเรื่อง ต้าอี่ว์ผู้สยบฮวงโห ซึ่งกล่าวถึงอี่ว์ ผู้นำชาวบ้านได้ใช้เวลาสิบกว่าปีในการแก้ปัญหาน้ำในแม่น้ำฮวงโหเซาะตลิ่งพัง เขาปวารณาตัวในการแก้ปัญหาอุทกภัย โดยยืนยันว่าหากแก้ปัญหาไม่ได้จะไม่กลับเข้าบ้าน ต้องสละความสุขส่วนตัว จนกระทั่งบรรลุผล เหตุการณ์ในเรื่องแม้จะนำมาจากตำนานพงศาวดารจีนที่กล่าวถึงปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์เซี่ยเมื่อ 5,000 ปีที่แล้ว แต่ด้วยความที่แสดงในโอกาสเฉลิมฉลอง 72 พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ย่อมทำให้ผู้ชมงิ้วเรื่องนี้หวนนึกถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลของไทยที่ทรงมีพระราชกรณียกิจด้านการป้องกันอุทกภัย

ส่วนงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง (พ.ศ. 2548) ซึ่งกล่าวถึงเสนาบดีชิงที่มัวเมาในอำนาจ ทำให้นึกถึงเหตุการณ์ทางการเมืองสมัย พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร เป็นนายกรัฐมนตรี และเปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ (พ.ศ. 2556) ซึ่งกล่าวถึงหญิงชาวบ้านมาร้องขอความเป็นธรรมจากเปาบุ้นจิ้นให้ช่วยสะสางคดีที่ลูกทั้ง 6 ของนางถูกเสนาบดีสังหาร ส่วนตุลาการชั่งเอียงเอียงก็ตัดสินคดีลำเอียง เรื่องราวนี้ก็ทำให้นึกถึงเหตุการณ์การเมืองไทยในช่วงปี พ.ศ. 2552-2553 ที่มีนายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี

จากตัวอย่างข้างต้น จะเห็นได้ว่างิ้วทั้งสองเรื่องต่างทำหน้าที่สะท้อนสภาพสังคมไทยในช่วงที่งิ้วเรื่องนี้จัดแสดงอยู่

ภาพที่ 7 เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 8 เปาบุ้นจิ้น ตอนปะทะเจ้าสำนักชิง

แม่นางหลิว *ณ แคว้นหนึ่งนั้นมีเมืองใหญ่ ชนรวมใจเศรษฐียาจก เลือกสรรท่านนายก ขึ้นปกครองผองชนก็ยินดี ซื้อก็ง่ายขายไปก็คล่อง ดูเงินทองและจีดีพี เส้นกราฟขึ้นบ่งชี้ เศรษฐกิจจะดีใช้หนี้จนสิ้นไป ครั้นไข้ป่วยไม่รวยหายสิ้น คนเดินดินต่างล้วนดีใจ ส่งผลผู้ยากไร้ ได้เจอแพทย์ทันใจไม่เกรงเรื่องเงินทอง ไร้บ้านอยู่ท่านก็ดูแลช่วย คอยอำนวยและเอื้ออาทร ดับหายคลายเดือดร้อน กู้เงินได้ทุนรอนหนทางอาชีพทำ มิจฉาชีพพ่อค้ายาบ้า โดนอาญาเข้าคุกรับกรรมแค่นั้นยังไม่หนำ ถูกฆ่าตัดตอนซ้ำเห็นมาจนชาชิน ค้าหวยเถื่อนก็เต็มเมืองทั่ว คอยเมามัวผู้คนจนสิ้น ส่วยหวยรวยกังฉิน จับขึ้นอยู่บนดินทุกคนสบายใจ*

เสนาบดี *แม่นางหลิว เจ้าร้องได้ประเสริฐ ร้องจบเมื่อไหร่ข้าจะตบรางวัลให้เจ้าอย่างงาม*

แม่นางหลิว *เรื่องเงินรางวัล ไม่จำเป็นเจ้าค่ะใต้เท้า*

เสนาบดี *ร้องต่อไป ร้องต่อไป*

แม่นางหลิว *เจ้าค่ะใต้เท้า*

เวียนผ่านเพียงสามสี่ปี ภาพนี้ก็เปลี่ยนไป เคยเด่นดูขาวโปร่งใส ก็หม่นมัวเป็นสีเทา นักธุรกิจคิดเพียงเงินทอง เอาครรลองปกครองบ้านเมือง เยี่ยงนี้ที่ขัดเคือง กิจบ้านเมืองไม่ใช่เรื่องกำไร ทุกข์หรือสุขของมวลประชา ตีราคาค่าวัดได้ไง บัดนี้ท่านผลักไส พูดเพียงเรื่องกำไรหายใจเป็นเงินทอง ครั้นบัณฑิตทั้งปวงท้วงท่าน ทำรำคาญไม่สนใจมอง หยิ่งเย้ยทำจองหอง เชื่อมั่นมองหลงเพียงความคิดตน คิดสร้างบ่อนเสริมการพนัน ดังลงทัณฑ์เพิ่มซ้ำความจน หว่านล้อมมอมเมาคน เลิกดิ้นรนไม่เป็นอันทำกิน

เสนาบดี *หุบปาก!*

ยุคพิบัติซัดมาเยือนเหย้า จนชาวเราล่อเค้าแดดิ้น เกิดยุคนิวกังฉินที่โกงกินใช้เชิงนโยบาย

เสนาบดี *หุบปาก!*

จากบทละครข้างต้นแสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมในช่วงสมัยรัฐบาล พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ตามที่เป็นข่าวในหน้าหนังสือพิมพ์ว่าในช่วงแรกของการบริหารประเทศนั้นมีนโยบายที่ดีหลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการปราบปรามยาเสพย์ติด การส่งเสริมอาชีพคนจน การประกันสุขภาพ เป็นต้น แต่ครั้นเมื่อผ่านไปไม่กี่ปี ก็เริ่มเห็นข่าวอีกด้านหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการบริหารบ้านเมืองเหมือนบริหารบริษัทของตนเอง การไม่ฟังคำตักเตือนของนักวิชาการหรือบุคคลที่สังคมยอมรับ นโยบายสร้างบ่อนการพนันเพื่อหารายได้ ในงิ้วเรื่องนี้ใช้ตัวละครแม่นางหลิวขับร้องบทเพลงเป็นตัวแทนทัศนะที่ชาวบ้านและสื่อมวลชนมีต่อ พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ในยุคนั้น

หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านอำนาจรัฐ

ในประเทศจีนนั้น หน้าที่ด้านนี้ถือเป็นหน้าที่สำคัญประการหนึ่ง อำพัน เจริญสุขลาภ (3 ต.ค. 2557) ได้กล่าวว่า

> *“คนเขียนเขามีความรู้ ความคิด เขาก็อาศัยอย่างเปาบุ้นจิ้นมาเป็นเรื่องการเมือง ก็เพื่อแสดงความไม่พอใจต่ออิทธิพล ที่ไม่ได้อยู่ในศีลในธรรม ก็ใช้งิ้ว อันนี้ก็การเมืองทั้งนั้น”*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่องิ้วเข้ามาสู่ในประเทศไทย งิ้วไทยในช่วงแรกมักจัดแสดงเรื่องตามขนบของงิ้วทั่วไป เป็นต้นว่าเรื่องสามก๊ก เปาบุ้นจิ้น เป็นต้น สำหรับเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* จะไม่ใช่เรื่องที่งิ้วแบบขนบนิยมนำมาจัดแสดง แต่ก็เป็นเรื่องจากพงศาวดารจีน ความที่เรื่องเหล่านี้เป็นวรรณกรรมการแสดงที่ใช้มานานนับร้อยปี เรื่องเหล่านี้จึงสัมพันธ์กับบริบทของสังคมจีน แต่ไม่เชื่อมโยงกับบริบทของสังคมไทย

จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2548 ในงิ้วเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอน ปะทะเจ้าสำนักชิง* ซึ่งเป็นงิ้วที่มีความผสมผสานระหว่างการเป็นงิ้วไทยกับงิ้วการเมือง งิ้วเรื่องนี้จัดเป็นงิ้วไทยเรื่องแรกที่แสดงบทบาทหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของรัฐบาล แม้ชื่อเรื่องจะเป็นเรื่องที่ผู้ชมรู้จักกันดีอย่างเปาบุ้นจิ้น แต่เนื้อหากลับเป็นเรื่องราวที่แต่งขึ้นมาใหม่ ไม่ได้นำมาจากวรรณกรรมหรือพงศาวดารเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนหนึ่งตอนใด เนื้อหาของงิ้วเรื่องนี้ต้องการเสียดสีและวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของ พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร สมัยที่เป็นนายกรัฐมนตรี มีการกล่าวถึงการทุจริตคอรัปชั่น โครงการประชานิยม หวยบนดิน ฯลฯ

หลังจากนั้น เมื่อถึงปี พ.ศ. 2556 งิ้วไทยแนวการเมืองเรื่อง*เปาบุ้นจิ้ตอนสะสางคดี 6 ศพ* ซึ่งกล่าวถึงการปราบปรามผู้ชุมนุมของรัฐบาลสมัยนายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ซึ่งปรากฏว่ามีคนเสียชีวิตในวัดปทุมวนารามจำนวน 6 ศพ งิ้วเรื่องนี้ใช้ตัวละครแม่นางหงมาร้องทุกข์แก่เปาบุ้นจิ้นว่าลูกของตน 6 คน ถูก “หม่าเคอะ” เสนาบดีผู้ใช้คนยิงธนูจากมุมสูงสังหารบุตรชายของตน และตุลาการ “ชั่งเอียงเอียง” ที่ตัดสินคดีเข้าข้างผู้มีอำนาจ

แม่นางหง *โอ้ลูกข้าถูกฆ่าตายกลางเมืองหลวง*

ขอความเป็นธรรมให้ข้าด้วย

เปาบุ้นจิ้น *แม่เฒ่าท่านนี้มีชื่อแซ่ใด เหตุใดจึงมาร้องทุกข์*

แม่นางหง *ข้ามีคดีใหญ่หลวง*

เปาบุ้นจิ้น *ข้าอยู่ที่นี่แล้ว เจ้ามีอะไรก็ว่ามา*

แม่นางหง *เกรงว่านายท่านจะไม่กล้าจัดการคดีนี้ให้ข้า*

เปาบุ้นจิ้น *เพราะเหตุใดรึ*

แม่นางหง *อิทธิพลของเขาใหญ่หลวงนัก ท่านจะกล้ารับคำฟ้องหรือ*

เปาบุ้นจิ้น *ตั้งแต่ข้ารับราชการเป็นเจ้าเมืองไคฟง ตรวจราชการทั่วประเทศ ยึดมั่นกฎหมาย บำบัดทุกข์ราษฎร ปราบอธรรม กำจัดกั๊วะหวาย ดำเนินคดีราชบุตรเขยเฉินซื่อเหม่ย เรื่องของเจ้าใหญ่กว่านี้หรือ*

แม่นางหง *ท่านคือ...*

หวังเฉา *ท่านผู้นี้มีฉายาว่าเปาชิงเทียน*

แม่นางหง *ท่านเปา...ท่านคือเปาชิงเทียน...ท่านเปา....ช่วยสะสางคดีให้ข้าด้วย*

เปาบุ้นจิ้น *เจ้ามีเรื่องทุกข์ร้อนอันใดก็ว่ามา*

แม่นางหง *ท่านเปา...ข้านางหง...ถูกทรราชข่มหยาม ลูกหกคนถูก....คนใจทรามไล่ล่าหนีมาไกล หากใต้เท้ามีเมตตาเห็นใจ จะรับใช้ท่านจนชีพวาย*

เปาบุ้นจิ้น *ลูกเจ้าถูกใครสังหาร*

แม่นางหง *ท่านเปา...ลูกข้าน้อยถูก ลูกหกคนสิ้นใจอนาถา*

เปาบุ้นจิ้น *ถ้าเจ้าไม่เอ่ยชื่อมา แล้วข้าจะดำเนินคดีได้อย่างไร*

แม่นางหง *เกรงว่าท่านจะไม่กล้า*

เปาบุ้นจิ้น *กฎหมายยิ่งใหญ่ดุจขุนเขา ผู้กระทำผิดไม่ว่าจะมีอิทธิพลสักเพียงใด ข้าก็จะจับตัวมาลงโทษให้จงได้ เจ้าจงวางใจ*

แม่นางหง *ท่านเปา...เจ้าหม่าเคอะเสนาบัญชาประหาร ตุลาการชั่งเอียงเอียงคอยปกป้อง ยุติธรรมมัวหมอง...*

เปาบุ้นจิ้น *เจ้าหมายถึง...*

เสนาบดีหม่าเคอะผู้ซื่อสัตย์ ชั่งเอียงเอียงผู้ซื่อตรง เจ้าอย่าริอ่านฟ้องเท็จ

แม่นางหง *เชอะ! พวกนั้นสวมเสื้อนักบุญแต่จิตใจดังคนบาป*

เปาบุ้นจิ้น *เจ้าฟ้องขุนนางใหญ่ ไม่กลัวถูกลงโทษหรือ*

แม่นางหง *ลูกข้าถูกประหาร แม้ตายข้าก็ยอม*

เปาบุ้นจิ้น *ตามที่เจ้าว่ามา มีหลักฐานอันใด*

แม่นางหง *ประชาชนทุกคนล้วนเป็นพยาน ลูกข้าทั้งหกคนโดนลูกธนูปักอก อย่างนี้ยังไม่นับเป็นหลักฐานหรือ*

เปาบุ้นจิ้น *คดีนี้ต้องไต่สวนอย่างรอบคอบเพื่อความยุติธรรม*

แม่นางหง *ยุติธรรม..ต้องรอนานแค่ไหน*

เปาบุ้นจิ้น *ไม่แน่ เรื่องนี้อาจสามปีหรือห้าปี*

แม่นางหง *ยุติธรรมที่มาช้า ต่างอะไรกับความอยุติธรรม! ข้าไม่ขอฟ้องดีกว่า!*

จากบทละครข้างต้น ตัวละครแม่นางหงนั้นเป็นตัวแทนของญาติพี่น้องผู้สูญเสียชีวิตจากการชุมนุมในเดือนพฤษภาคม 2553 ซึ่งผู้ชุมนุมที่หนีเข้าไปในวัดปทุมวนารามซึ่งเป็นเขตอภัยทาน แต่ก็กลับถูกกระสุนปืนจากมุมสูงยิงลงมา เป็นผลให้มีผู้เสียชีวิต 6 คน งิ้วเรื่องนี้ “หม่าเคอะ” ที่เป็นเสนาบดีผู้มีภาพของความซื่อสัตย์นั้นก็เป็นการทับศัพท์ของคำว่า “มาร์ค” อันเป็นชื่อเล่นของนายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ส่วนตุลาการ “ชั่งเอียงเอียง” ก็นัยถึงตุลาการที่ตัดสินคดีอย่างขาดความยุติธรรม ดังนั้นแล้วผู้ที่

ถูกงิ้วเรื่องนี้วิพากษ์วิจารณ์ จึงไม่ใช่เพียงแค่รัฐบาลนายอภิสิทธิ์เท่านั้น หากยังรวมถึงบรรดาตุลาการอีกด้วย

หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง

หน้าที่นี้ถือว่าสัมพันธ์กับหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมและต่อต้านผู้มีอำนาจ โดยในงิ้วเรื่อง*เปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ* นั้น ด้วยเหตุที่เป็นงิ้วที่จัดแสดงขึ้นในวาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ดังนั้นจึงมีจุดมุ่งหมายเรื่องการสร้างจิตสำนึกประชาธิปไตยและต่อต้านผู้มีอำนาจที่ใช้อำนาจเกินขอบเขตของตนในการประหัตประหารประชาชนผู้ต่อต้าน

แม่นางหง เมื่อแผ่นดินนี้หาความเป็นธรรมไม่ได้ ข้าก็ขอไปตามยถากรรม

เปาบุ้นจิ้น จางหลง เอาเงินมา ...เงินจำนวนนี้คงจะช่วยให้ชีวิตของเจ้าดีขึ้นบ้าง

แม่นางหง (รับแล้วโยนเงินทิ้ง) ข้าไม่ใช่ขอทาน!

เปาบุ้นจิ้น แม่นางหง...นี่กลางป่ากลางไพรไยรีบรัด ทั้งเสือสัตว์เกลื่อนไปในไพรสณฑ์ เจ้าเป็นหญิงแค่หนึ่งนางลำพังตน อาจวายชนม์เสือคาบไปใยไม่กลัว

แม่นางหง ต่อสิงห์เสือในป่าน่าขยาด แต่ความโหดทรราชอำมาตย์ชั่วร้ายกว่าเสือในไพรวัลย์เป็นพันตัว ย่อมน่ากลัวเป็นร้อยเท่าพันทวี จะขออยู่กลางไพรให้เสือกัด ให้สำสัตว์กัดตะปบไม่หลบหนี ยังดีกว่าอยู่ในเมืองเรืองรูจี แต่มากมีคนใจสัตว์จ้องกัดคน ท่านเปา ข้ามีคำพูดให้แก่ท่าน

เปาบุ้นจิ้น จงพูดมา...

แม่นางหง แผ่นดินใดไร้สิ้นยุติธรรม ความมืดดำย่อมงำแฝงทุกแห่งหน ย่อมไม่ผิดขุมนรกหมกมืดมน ใครยอมทนย่อมเขลาโง่กว่าโคควาย...

แม่นางหงในเรื่องมาร้องขอความเป็นธรรมต่อเปาบุ้นจิ้นให้ช่วยสะสางคดีที่บุตรชายทั้ง 6 ของนางถูกสังหาร เปาบุ้นจิ้นเห็นว่าผู้ถูกกล่าวหาเป็นขุนนางชั้นสูงที่มีชื่อเสียงเรื่องความซื่อสัตย์ การไต่สวนจำต้องกระทำอย่างรอบคอบ แม่นางหงจึงชี้ให้เห็นว่า “ความเป็นธรรม” ถือเป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคมควรยึดถือให้ความสำคัญ หากแผ่นดินใดไร้ความเป็นธรรมหรือความยุติธรรม แผ่นดินนั้นย่อมเต็มไปด้วยอคติครอบงำ ผู้คนที่อยู่ในแผ่นดินนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้คนที่ต้องรับทุกข์จากความไม่เป็นธรรม ดังกล่าวย่อมไม่ประสงค์ที่จะอาศัยอยู่ในแผ่นดินนั้น แม้จะรู้ว่าภายนอกนั้นมีภยันตรายคอยทำร้ายอยู่ก็ตาม

หน้าที่คลี่คลาย

หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน

หน้าที่ด้านนี้ของงิ้วไทยก็คล้ายกับหน้าที่ของงิ้วแบบขนบ ต่างกันแต่เพียงว่ากลุ่มผู้ใช้ประโยชน์จากงิ้วไม่ใช่คนจีนทั่วไป หรือคนเชื้อสายจีนผู้สูงวัย หากแต่เป็นคนไทยที่สนใจงิ้วแต่ติดขัดเรื่องปัญหาทางภาษาที่ใช้แสดง รวมถึงคนไทยเชื้อสายจีนที่ต้องการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นจีน (Chineseness) และความเป็นไทย-จีน (Thai-Chineseness) ของตน ดังนั้น “อัตลักษณ์ร่วม” ในที่นี้จึงมิใช่อัตลักษณ์แบบ “คนจีน” ดังเช่นที่ปรากฏในงิ้วแบบขนบ แต่เป็นอัตลักษณ์แบบ “คนไทยเชื้อสายจีน”

ในปัจจุบัน นอกจากคณะงิ้วที่แสดงตามศาลเจ้าจะแสดงด้วยภาษาแต้จิ๋วแล้ว บางคณะยังใช้ป้ายไฟแปลบทร้องและบทเจรจาเป็นภาษาไทยขึ้นที่หน้าเวที รวมถึงการแสดงในต่างจังหวัดบางแห่งยังมีการแสดงงิ้วภาษาไทย โดยนำบทละครงิ้วแบบขนบภาษาแต้จิ๋วที่มีการแปลเป็นภาษาไทยมาจัดแสดง 1-2 ฉาก เพื่อให้ผู้ชมที่ไม่รู้ภาษาจีนได้รื่นรมย์กับการแสดงแขนงนี้ ดังนั้นการสร้างอัตลักษณ์ร่วมของชุมชนที่สืบเนื่องมาจากอดีต นอกจากจะเป็นอัตลักษณ์ในเชิงเชื้อชาติแล้ว ยังเป็นอัตลักษณ์ในเชิงพื้นที่อีกด้วย

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ วีระ สมานเขตกิจ เขาเป็นนักแสดงที่ได้มาร่วมงานกับครูงิ้วอย่างอำพัน เจริญสุขลาภ แม้ว่าเขาไม่ได้มีพื้นฐานมาจากการแสดงงิ้ว แต่เขากลับเห็นว่างิ้วก็ไม่ต่างจากลิเก หนังตะลุง หรือศิลปการแสดงอื่นๆ

“การแสดงของในประเทศไทยทุกศาสนาก็ไม่ได้รังเกียจ ก็เหมือนกับลิเก ตะลุง หรือว่าลิเกฮูลู แล้วก็ลำตัด หรือว่าจะเป็นงิ้ว ก็ชอบ เพราะว่ามันเป็นศิลปะของประเทศไทยเรา เพราะว่าคนจีนที่อยู่ในประเทศไทยจำนวนมาก”

(วีระ สมานเขตกิจ, 2 ก.พ. 2557)

คำพูดดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า สำหรับผู้ชมที่รักศิลปะการแสดงและเชื่อว่าศิลปะทุกแขนงที่ปรากฏบนแผ่นดินไทยนั้นล้วนเป็นศิลปะที่คนไทยไม่ควรปฏิเสธ เมื่อคนไทยสามารถยอมรับและรื่นรมย์ในศิลปะนานาชาติเหล่านี้ได้ จึงเป็นการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ที่ “ความเป็นไทย” หรือ “ความเป็นจีน” หรือแม้แต่ “คนไทยเชื้อสายจีน” จะมีความหลากหลายซับซ้อนมากขึ้นกว่าในอดีต

หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น

เนื่องจากความที่คนเชื้อสายจีนในปัจจุบันมีการผสมผสานอัตลักษณ์จนต่างไปจากคนเชื้อสายจีนในอดีต ทำให้บทบาทหน้าที่ด้านการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมในแง่นี้ แตกต่างจากการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมในยุคเริ่มแรกของงิ้วแบบขนบในไทย ตรงที่ศิลปวัฒนธรรม ที่สืบทอดมิใช่เอกลักษณ์ความเป็นจีนดังเช่นในงิ้วแบบขนบสมัยก่อน แต่เป็นศิลปวัฒนธรรมที่ถูกผสมผสานระหว่างจีนกับไทยและ/หรือศิลปวัฒนธรรมอื่นที่ปรากฏบนแผ่นดินไทย เช่นในด้านบทร้องก็ใช้คำประพันธ์แบบไทย และใช้เครื่องดนตรีไทยเข้าผสมวง มีการร่ายรำแบบไทยผสมตะวันตก เครื่องแต่งกายแบบผสมผสานระหว่างจีนกับไทย และองค์ประกอบศิลป์แบบละครตะวันตกสมัยใหม่ เช่น การออกแบบแสง เวที การจัดฉาก การจัดตำแหน่งผู้แสดงบนเวที (blocking)

การผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างงิ้วกับสื่อการแสดงอื่นๆ นั้น นอกจากจะมีงิ้วไทยแล้ว ในอดีตที่ผ่านมายังมีการแสดงของไทยหลายชนิดที่มีองค์ประกอบแบบงิ้วเข้าไปผสม เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ครูโขน อดีตข้าราชการกรมศิลปากรกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยกับงิ้วไว้ดังนี้

“ละครไทยสมัยก่อนก็เรียนมาจากครูงิ้ว แล้วก็มาทำท่าทาง การจัดทัพ การรบนี่ก็ไปต่อท่ามาจากงิ้วทั้งนั้น แล้วตอนหลังครูเขาก็ถ่ายทอดมา ฉากตีไม้กันระหว่างกามนีกับสมิงพระรามในเรื่องราชาธิราชนี่ก็เอามาจากงิ้ว ครูโบราณเขาทำเอาไว้ การจัดทัพการรบ การร้องโห่ แล้ววิ่งวนนี่ก็เอามาจากงิ้ว”

(เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, 2 ก.พ. 2557)

หน้าที่ในการให้การศึกษา

หน้าที่ด้านนี้ของงิ้วไทยที่แสดงตามศาลเจ้าและในโรงละครก็คล้ายงิ้วแบบขนบตรงที่งิ้วไม่ใช่ปัจจัยหลักในการให้การศึกษาผู้ชม การศึกษาที่ให้แก่ผู้ชมในปัจจุบันก็คือ ความรู้เกี่ยวกับพงศาวดาร ขนบธรรมเนียม วิถีชีวิตของคนจีนโบราณ เป็นต้น ซึ่งอาจไม่ใช่ความรู้ที่ผู้ชมจะนำไปประกอบอาชีพใดๆ เช่น เรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* ให้ความรู้เกี่ยวกับวีรบุรุษในตำนานของจีน ทั้งยังเป็นผู้สถาปนาราชวงศ์*เซี่ย*อันเป็นราชวงศ์แรกในประวัติศาสตร์จีน *ส่วนเรื่องสามก๊กตอนยอดขุนพลจูล่ง* ก็เป็นการให้ความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมเอกของจีนอย่างเรื่องสามก๊ก

หน้าที่ในการให้ความบันเทิง

สำหรับความบันเทิงของงิ้วไทยซึ่งแสดงในโรงละครให้ผู้ชมที่เป็นมนุษย์ดูเป็นการเฉพาะ นอกจากนี้ผู้ชมงิ้วไทยยังเป็นคนละกลุ่มกับผู้ชมงิ้วแบบขนบที่เป็นขาประจำ เพราะจากการสัมภาษณ์ผู้ชมงิ้วแบบขนบพบว่าไม่มีใครที่ชมงิ้วไทยชนิดนี้ อย่างมากคงมีเพียงเคยรับชมไทยแบบที่แสงตามศาลเจ้าเท่านั้น ขณะที่ผู้ชมงิ้วไทยนั้นโดยมากมักเป็นผู้ที่ชื่นชมในศิลปะการแสดงทั่วไป ผู้ที่คุ้นชินกับการขนบของมหรสพสมัยใหม่ หรือไม่ก็เป็นผู้ชมขาจรของงิ้ว

นอกจากงิ้วไทยที่แสดงในโรงละครสมัยใหม่ตามโอกาสต่างๆ แล้ว จากการเก็บข้อมูลพบว่าคณะงิ้วแต้จิ๋วก็มีการแสดงงิ้วไทย แต่มักแสดงในต่างจังหวัดมากกว่าในเมือง โดยงิ้วไทยเหล่านี้จะแสดงเพียงฉากเดียวแล้วค่อยแสดงงิ้วแต้จิ๋วทั้งเรื่องต่อ สาเหตุที่นิยมแสดงที่ต่างจังหวัดก็เป็นเพราะผู้ชมจำนวนหนึ่งเป็นคนไทยที่ฟังภาษาจีนไม่ออก แม้งิ้วจะเป็นการแสดงให้เทพเจ้าชม แต่คณะกรรมการศาลเจ้าก็เป็นห่วงว่าคนดูจะโหรงเหรงบางตา จึงขอให้คณะงิ้วนำบทประพันธ์งิ้วไทยมาแสดงด้วย

อย่างไรก็ตาม จากหลักฐานเอกสารของพระสันทัดอักษรสาร เสฐียรโกเศศ และสังฆราชปาลเลกัวซ์ ทำให้เชื่อได้ว่าผู้ชมของงิ้วแบบขนบในอดีตนั้นไม่ได้มีเพียงคนจีนหรือคนเชื้อสายจีนเท่านั้น หากแต่คนไทยก็ยังชมงิ้วภาษาจีน ส่วนหนึ่งอาจเนื่องด้วยในอดีตงิ้วมักแสดงเรื่องพงศาวดารจีน ซึ่งคนไทยรู้เรื่องดีจากการอ่านพงศาวดารจีนฉบับแปลเป็นภาษาไทย พวกเขาจึงชมงิ้วรู้เรื่อง แม้จะไม่รู้ภาษาจีนก็ตาม ต่างจากพฤติกรรมการชมงิ้วในปัจจุบันซึ่งคณะงิ้วแบบขนบมักมิได้แสดงเรื่องในพงศาวดาร ประกอบกับผู้ชมชาวไทยก็มีสื่อบันเทิงแขนงอื่นให้รับชม หน้าที่ของงิ้วไทยในปัจจุบันจึงคลี่คลายในลักษณะลดทอนลง เหลือเพียงเป็นสื่อบันเทิงของคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีนบางกลุ่มเท่านั้น แต่ไม่รวมคนจีนที่เป็นผู้ชมขาประจำงิ้วแบบขนบ แม้ว่าคณะงิ้วแบบขนบจะมีการจัดแสดงงิ้วไทยเวลาไปแสดงต่างจังหวัดนอกตัวเมือง แต่ก็เป็นการแสดงสำหรับกลุ่มผู้ชมชาวไทยเป็นหลัก เพราะ

จากการสัมภาษณ์บรรดาผู้ชมขาประจำพบว่า คนที่ชมทั้งงิ้วไทยและงิ้วแต้จิ๋วตามขนบนั้นเป็นกลุ่มผู้ที่มีอัตลักษณ์วัฒนธรรมคู่ (bicultural identity) คือรู้สึกว่าตนเองเป็นทั้งคนจีนและคนไทย คนกลุ่มนี้มีแนวโน้มจะยอมรับงิ้วแบบขนบที่ร้องเป็นภาษาไทยได้มากกว่าผู้มีอัตลักษณ์ค่อนไปทางจีน

ผู้ชมรายหนึ่งกล่าวเปรียบเทียบระหว่างงิ้วแบบขนบกับงิ้วไทยว่า “มันก็สนุกกันไปคนละแบบ งิ้วไม่จำเป็นต้องร้องเป็นภาษาจีนก็ได้ เรารับได้ เพียงแต่บางคนเขาฟังภาษาไทยไม่ออก ส่วนเราเรียนภาษาไทยเราก็ฟังออก” (ผู้ชม 3, สัมภาษณ์, 1 ม.ค. 2557)

แม้ว่างิ้วแบบขนบจะกลายเป็นมหรสพที่แสดงให้เทพเจ้าชมเป็นหลัก แต่คณะงิ้วบางคณะก็ใส่ใจผู้ชมที่เป็นมนุษย์ด้วยเช่นกัน สังเกตได้จากเมื่อจัดแสดงในบริเวณชุมชนที่มีคนไทยมาก ก็จะจัดแสดงงิ้วภาษาไทย 1-2 ฉากก่อนจะเปลี่ยนไปแสดงเรื่องอื่นที่แสดงด้วยภาษาแต้จิ๋ว หรือไม่บางคณะก็มีบทแปลเป็นภาษาไทยขึ้นบนป้ายไฟหน้าเวทีขณะที่การแสดงดำเนินไป จะเห็นได้ว่าแม้ว่าคนดูงิ้วแบบขนบจะน้อยลงจากอดีต แต่ “การข้ามพ้นวัฒนธรรม” ก็ช่วยให้งิ้วยังคงดำรงบทบาทหน้าที่นี้อยู่ได้โดยการสร้างความพร้อมให้กับคนไทยที่ไม่รู้ภาษาจีนในการเสพย์สุนทรียะจากงิ้วแต้จิ๋ว จากเดิมที่มีการแปลพงศาวดารจีนซึ่งมักเป็นเรื่องที่ใช้แสดงงิ้ว มาจนถึงปัจจุบันที่มีการแปลบทงิ้วเป็นภาษาไทยให้นักแสดงร้องและเจรจา หรือไม่ก็ใช้เทคโนโลยีช่วยให้ผู้ชมเข้าใจความหมายของบทสนทนาและบทร้อง

หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์

ความที่งิ้วไทยที่แสดงอยู่ในปัจจุบันมี 3 ลักษณะ คือ งิ้วไทยโดยคณะงิ้วแบบขนบที่แสดงตามศาลเจ้าเหมือนงิ้วแต้จิ๋วทั่วไป งิ้วไทยที่แสดงในโรงละครมีการเก็บเงินค่าเข้าชม และงิ้วไทยที่จัดแสดงเพื่อการบันทึกเป็นดีวีดีเป็นการเฉพาะ

ในเมื่องิ้วไทยมีโอกาสในการแสดง 3 ลักษณะ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องแยกพิจารณา กล่าวคือ ในส่วนงิ้วไทยที่จัดแสดงตามศาลเจ้านั้นงิ้วยังคงทำหน้าที่ด้านนี้ได้อยู่เหมือนงิ้วแบบขนบ เนื่องจากบริเวณโรงงิ้วก็เป็นเสมือนที่สาธารณะของชุมชน ผู้คนในท้องที่สามารถมาพบปะสังสรรค์กันได้ ประกอบกับการที่งิ้วแสดงที่ศาลเจ้าเป็นการแสดงที่เป็นหนึ่งเดียวกับวิถีชีวิตของคนในชุมชน มีผู้คนเดินผ่านไปผ่านมามีพ่อค้าแม่ค้าขายของคนชมงิ้วก็อาจลุกไปซื้ออาหารรับประทาน รวมถึงพูดคุยกับเพื่อนที่นั่งใกล้เคียงโดยไม่ต้องรู้สึกผิด

ขณะที่งิ้วไทยที่แสดงในโรงละครนั้น ขณะชมการแสดงงิ้ว ผู้ชมจะถูกตัดขาดกับวิถีชีวิตนอกโรงละครโดยสิ้นเชิง พวกเขาไม่อาจลุกออกจากที่นั่งเดินไปซื้ออาหารนอกโรงละคร หรือพูดคุยกับคนนั่งข้างๆ ได้ เนื่องจากขนบการชมละครแบบนี้ถือว่าการกระทำดังกล่าวเป็นเรื่องเสียมารยาท

หน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า

การทำหน้าที่ของงิ้วในด้านนี้ก็คล้ายกับหน้าที่ด้านการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ โดยต้องพิจารณาว่างิ้วไทยทุกวันนี้มีทั้งแบบการแสดงในศาลเจ้า และแบบที่แสดงในโรงละคร งิ้วไทยที่แสดงในศาลเจ้านั้นยังคงรักษาบทบาทหน้าที่ด้านนี้ไว้ได้ แต่สิ่งที่ต่างออกไปก็คืองิ้วไทยที่แสดงในโรงละครหรือโทรทัศน์ การแสดงลักษณะนี้ไม่มีสิ่งยึดโยงอันใดกับการทำพิธีในศาลเจ้าหรือเทพเจ้า ดังนั้นผู้วิจัยจึงจัดให้การทำหน้าที่ด้านนี้ของงิ้วไทยเป็นหน้าที่คลี่คลาย โดยการลดทอนลมาเหลือเพียงการแสดงบางครั้งเท่านั้นที่ยังคงรักษาบทบาทหน้าที่นี้ไว้ได้ ด้วยเหตุที่งิ้วประเภทนี้เริ่มต้นขึ้นในราชสำนัก หลังจากนั้นก็เป็นการแสดงในโรงละครหรือไม่ก็ห้องส่งของสถานีโทรทัศน์ จึงมิได้เชื่อมโยงกับปัจจัยด้านศาสนาความเชื่อ

หน้าที่หายไป

หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม

หน้าที่ด้านนี้ของงิ้วไทยก็เป็นเช่นเดียวกับงิ้วแบบขนบ กล่าวคือเนื้อหางิ้วที่แสดงไม่อาจเชื่อมโยงถึงการสอดส่องระแวดระวังสังคมไทยได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร

หน้าที่ด้านนี้ของงิ้วไทยก็เป็นเช่นเดียวกับงิ้วแบบขนบ กล่าวคือแม้จะมีหน้าที่นี้ในประเทศจีน แต่เมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทยแล้วก็ไม่อาจรักษาบทบาทหน้าที่ด้านนี้ไว้ได้

หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์

หน้าที่ด้านนี้ของงิ้วไทยก็เป็นเช่นเดียวกับงิ้วแบบขนบ กล่าวคือแม้จะมีหน้าที่นี้ในประเทศจีน แต่เมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทยแล้วก็ไม่อาจรักษาบทบาทหน้าที่ด้านนี้ไว้ได้

หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน

หน้าที่นี้หายไปจากงิ้วไทย ในลักษณะเดียวกับที่หายไปจากงิ้วแบบขนบ ความที่สภาพสังคมเปลี่ยน ทำให้คณะงิ้วไม่มีความจำเป็นต้องอุปการะเด็กยากจนแบบในอดีตอีกแล้ว

หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก

งิ้วไทยเคยเป็นมหรสพในราชสำนักช่วงต้นที่บรรดาเจ้านายได้ทดลองสร้างสรรค์นำงิ้วมาดัดแปลง งิ้วเหล่านี้อยู่ในวังโดยเป็นความสนใจของเจ้านายโดยจำเพาะ แต่มิได้อยู่ในพระราชพิธีต่างๆ อย่างที่งิ้วแบบขนบเป็น

อย่างไรก็ตาม ภายหลังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา งิ้วก็ออกจากราชสำนักมาจนกระทั่งปัจจุบัน แม้ว่างิ้วไทยจะถูกกลับไปสร้างความสัมพันธ์กับราชสำนักโดยการจัดแสดงงิ้วเพื่อเทิดพระเกียรติ และเชิญสมาชิกในราชวงศ์มาชมการแสดง แต่งิ้วแต้จิ๋วก็ไม่ได้มีสถานภาพเป็นมหรสพที่จัดแสดงในราชสำนักอย่างในอดีต

หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

ปัจจุบันมหรสพที่ใช้สำหรับต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือเอกอัครราชทูตจากประเทศต่างๆ ก็จะเลือกการแสดงหรือมหรสพที่แสดงเอกลักษณ์ของชาติ ดังนั้นงิ้วไทยจึงไม่เคยปรากฏบทบาทด้านการเป็นการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่ใหม่

หน้าที่ในการส่งเสริมการขาย

ในช่วงปี พ.ศ. 2525 ภายหลังจาก อำพัน เจริญสุขลาภได้ริเริ่มทำงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน แสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี อำพันก็ได้รับการสนับสนุนจากบริษัทสหพัฒนพิบูลย์ ผู้ผลิตสินค้าผงซักฟอกยี่ห้อ “เปาบุ้นจิ้น” เพื่อให้จัดทำงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนอื่นๆ สำหรับออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท.

งิ้วไทยที่ออกอากาศทางโทรทัศน์นี้แสดงอยู่ราว 3 ปี เฉลี่ยเดือนละตอน รวมแล้วไม่ต่ำกว่า 25 ตอน เช่นตอนไทเฮาพระเนตรบอด ประหารราชบุตรเขย เป็นต้น (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

จะเห็นได้ว่าการทำหน้าที่ด้านนี้ของงิ้วไทยคลี่คลายมาจากอดีต จากการแสดงงิ้วเพื่อเรียกลูกค้าให้เข้าบ่อน ก็กลายเป็นการแสดงงิ้วเพื่อให้ผู้บริโภคระลึกถึงตราสินค้า

กระทั่งปัจจุบัน งิ้วไทยก็ยังทำหน้าที่ด้านนี้ร่วมกับงิ้วแบบขนบ ในการดึงดูดให้ผู้คนมาจับจ่ายซื้อของในห้างสรรพสินค้าช่วงเทศกาลตรุษจีน สำหรับในปี พ.ศ. 2557 ที่ผ่านมานี้ มีการจัดแสดงละครเรื่องเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ ตอนข้าคือคนจีน ที่ศูนย์การค้าซีคอนสแควร์ สาขาศรีนครินทร์ แม้ว่าละครเรื่องนี้จะไม่ใช่งิ้ว หากพิจารณาตามองค์ประกอบของงิ้ว แต่ในเมื่อผู้สร้างสรรค์คือผู้อยู่ในวงการงิ้วมานานกว่า 50 ปีอย่างอำพัน เจริญสุขลาภ และองค์ประกอบบางอย่างของละครเรื่องนี้มีส่วนคล้ายกับงิ้ว ดังนั้นจึงอาจเรียกได้ว่าละครเรื่องนี้เป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมจากงิ้วมาสู่ละครสมัยใหม่

4.2.3 งิ้วการเมือง

งิ้วการเมืองสามารถสืบเนื่องบทบาทหน้าที่ของงิ้วในประเทศจีนได้ 6 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม 2) หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม 3) หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร 4) หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์ 5) หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ และ 6) หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง จะเห็นได้ว่าบทบาทหน้าที่ที่งิ้วการเมืองสามารถรักษาไว้ได้นั้นเป็นบทบาทหน้าที่ทางสังคมของสถาบันสื่อมวลชนในปัจจุบันนี้ ซึ่งในความเป็นจริงแล้วงิ้วการเมืองเองก็ทำหน้าที่เสริมแรงของสื่อมวลชน

สำหรับหน้าที่คลี่คลายนั้นมี 5 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน 2) หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น 3) หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ 4) หน้าที่ในการให้ความบันเทิง และ 5) หน้าที่ในการให้การศึกษา โดยการคลี่คลายนั้นมีทิศทางความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ด้วยเหตุที่หน้าที่เหล่านี้เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ความเป็นจีน ในขณะที่งิ้วการเมืองมิได้สัมพันธ์กับอัตลักษณ์ดังกล่าว

ส่วนหน้าที่ที่หายไปมี 5 ด้าน ได้แก่ 1) หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน 2) หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก 3) หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย 4) หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และ 5) หน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า เหตุผลที่งิ้วการเมืองไม่สามารถดำรงบทบาทหน้าที่เหล่านี้ได้ก็เป็นเพราะมีสถาบันทางสังคมอื่นได้ทำหน้าที่แล้ว

หน้าที่สืบเนื่อง

หน้าที่ในการทบทวนชีวิตสะท้อนสภาพสังคม

งิ้วการเมืองเป็นงิ้วที่เนื้อเรื่องผูกโยงกับเหตุการณ์ในปัจจุบันขณะทำการแสดงอยู่แล้ว ดังเช่น “งิ้วกู้ชาติ” ในม็อบพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย ช่วงปี พ.ศ. 2549 นั้นชี้ให้เห็นปัญหาและสถานการณ์ทางสังคมในช่วงที่ พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร เป็นนายกรัฐมนตรี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการซุกหุ้นหรือการขายหุ้นบริษัทชินคอร์ปอเรชั่นให้กับกองทุนเทมาเส็กของสิงคโปร์โดยไม่เสียภาษีก็ตาม ส่วนงิ้วในม็อบ กปปส. ในปี พ.ศ. 2556-2557 ซึ่งสะท้อนให้เห็นเรื่องปัญหาของนโยบายรับจำนำข้าว

> *“ความเดิมจากตอนที่แล้ว หลักจากที่ปรากฏการณ์ลักหลับสุดซอยก่อให้เกิดกองทัพนกหวีด นำโดยกำนันผมขาวหน้าดำ บุกเข้าประชิดเมืองหลวงสร้างความหวาดหวั่นสะพรึงกลัวแก่ประมุขหญิงสมองกลวงเป็นที่ยิ่งนัก จนต้องยุบสภาเพื่อหวังเอาการเลือกตั้งมาล้างความผิดให้แก่พวกตน แต่พวกกองทัพนกหวีดนับวันยิ่งขยายตัว ประกอบกับหมู่มวลชาวนาทั้งแผ่นดินต่างลุกฮือขึ้นทวงเงินอีแปะจากนโยบายรับจำนำข้าวของพรรคเจี๊ยะไทย ฝ่ายหญิงสมองกลวงและสมุนจึงได้เลือกทิ้งไพ่ใบสุดท้าย นั่นคือออกพระราชกำหนดกุ๊กกู๋กู่”*

จากการบรรยายตอนต้นเรื่องสะท้อนถึงเหตุการณ์ทางสังคมของไทยในช่วงเวลานั้น อันได้แก่ การชุมนุมทางการเมืองของกลุ่ม กปปส. ที่นำโดย สุเทพ เทือกสุบรรณ ขณะที่รัฐบาลก็ต้องเผชิญปัญหากลุ่มชาวนามาทวงเงินจำนำข้าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม

ในงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้นพิฆาตหญิงสมองกลวงฯ เนื้อเรื่องกล่าวถึงตัวละครประมุขหญิงไม่ยอมลาออก หวังให้อยู่ถึงวันเลือกตั้ง เพื่อที่จะฟอกความผิดของตนเองและพรรคพวก หลังจากนั้นก็จะเชิญพี่ชายกลับประเทศไทย งิ้วเรื่องนี้แสดงนัยถึงเหตุการณ์การเมืองในคราวที่นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร นายกรัฐมนตรีในขณะนั้นถูกกดดันจากมวลชน กปปส. ให้ลาออกจากตำแหน่ง จากกรณีผลักดันพระราชบัญญัตินิรโทษกรรม ผู้สร้างงิ้วการเมืองเรื่องนี้จึงทำหน้าที่ “สอดส่อง” ว่า นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร มีเจตนาจะอยู่ในตำแหน่งให้ถึงวันเลือกตั้ง เมื่อพรรคเพื่อไทยได้รับเลือกตั้งด้วยจำนวนสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรเสียงข้างมาก ก็จะถือเป็นความชอบธรรมว่าประชาชนเสียงข้างมากเห็นด้วยกับพรรคเพื่อไทยในการดำเนินการเรื่องพระราชบัญญัตินิรโทษกรรม เพื่อให้อดีตนายกรัฐมนตรี พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ได้รับนิรโทษกรรมจากกฎหมายฉบับนี้ และสามารถเดินทางกลับประเทศไทย

ได้โดยไม่ต้องถูกดำเนินคดีในที่สุด นอกจากนั้นยังระแวดระวังว่าจะเกิดอะไรขึ้น ภายหลังจาก พ.ต.ท. ทักษิณ กลับสู่ประเทศไทย

ปิ้งเถิก *เรียนท่านประมุขหญิง เราต้องใช้แผนด้านได้อายอด อาศัยวิชานงคราญสะอื้นของท่าน ใส่แบรนด์เนมหลุยส์ติงต๊อง เดินสายประชานิยม หว่านก่อนแล้วค่อยหลอกแดก พยายามดึงเช็งให้ถึงการเลือกตั้ง เมื่อนั้นก็จะฟอกความผิดของพวกเราให้ขาวสะอาด ดุจกระดาษชำระที่ใช้แล้ว ฮ่า ฮ่า เมื่อถึงคืนหมาหอนก่อนวันเลือกตั้ง เราจะใช้แผนเดิมในการโกงเลือกตั้งทุกรูปแบบ เอาให้ชนะขาดๆ ฉับพลันที่เราชนะเลือกตั้ง ก็เท่ากับว่าประชนตัดสินใจแล้ว คราวนี้เราจะทำชั่วอย่างไรก็ไม่มีใครว่า ให้สมกับสโลแกนของพรรคเราที่ว่า หน้าเหลี่ยมคิด เพื่อแม้วทำ ระยำกันทั้งพรรค...ถึงตอนนั้นเราก็อัญเชิญท่านหน้าเหลี่ยมให้กลับเสียมก๊กอย่างเท่ๆ เพื่อมาสานต่อการโกงบ้านกินเมือง โครงการรับจำนำข้าว โครงการรถไฟความเร็วสูง โครงการจัดการน้ำ แหล่งพลังงานในอ่าวไทย แปรอุทยานแห่งชาติมาเป็นรีสอร์ท เปลี่ยนการบินไทยมาเป็นการบินกิ๊ร์อริสมนต์ แล้วพวกเราก็จะสวาปามกันอิ่มหนำ แผ่นดินเสียมก๊กก็จะต้องเป็นของตระกูลชินไปตราบชั่วนิรันดร์”*

ธาริต *แผนต่อไปก็คือจัดการกับสื่อหลัก ฟรีทีวีให้เป็นง่อย ให้ออกข่าวม็อบนกหวีดน้อยๆ แต่พวกเราออกทีวีรวมการเฉพาะกิจเพื่อโชว์หน้าตาอันหล่อเหลาเก๋าเจ้งของพวกเรา เอาเรื่องประโลมโลกย์มาหลอกผู้คน ข้าคิดแผนให้ไอ้สรยุทธ สุทัศนะจินดวย มันถ่ายทอดสดการสมสู่ของหมีแพนด้า เอากันให้เหมือนหนังเอ็กซ์ภาคพิสดารไปเลย*

หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร

การแจ้งข้อมูลข่าวสารถือเป็นหน้าที่สำคัญประการหนึ่งของสื่อมวลชน สำหรับงิ้วการเมืองก็ทำหน้าที่นี้ด้วยเช่นกัน ต่างกันแต่ตรงที่ว่าผู้สร้างสรรค์งิ้วการเมืองนั้นมีมุมมองทางการเมืองอยู่แบบหนึ่ง ดังนั้นเมื่อจะแจ้งข่าวสารใด ข่าวสารนั้นจึงตั้งอยู่บนฐานความคิดความเชื่อทางการเมืองแบบนั้นๆ

จนทำให้บางครั้งข้อมูลข่าวสารก็ต้องเผชิญกับข้อสงสัยว่าเป็นข้อมูลข่าวสารที่เป็นข้อเท็จจริงหรือว่าเป็นความคิดเห็น

จากงิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 2 เมื่อจเด็จมาร้องทุกข์ต่อเปาบุ้นจิ้นว่าถูกกรมสรรพากรถูกข่มขืนจิตใจ เนื่องจากตนเองเป็นเพียงพ่อค้าขายก๋วยเตี๋ยวแต่ถูกกรมสรรพากรนับชามก๋วยเตี๋ยวเพื่อรีดภาษี ขณะที่หน้าเหลี่ยมขายหุ้นได้เงินมากมายกลับไม่ต้องเสียภาษีสักอีแปะ

จเด็จ *ท่านเปาบุ้นจิ้น...อ๊วถูกข่มขืน อ๊วถูกข่มขืน อ๊วถูกข่มขืน อ๊วถูกข่มขืน*

เปาบุ้นจิ้น *หา เจ้าถูกใครตุ๋ยมา ใครบังอาจมาข่มขืนจเด็จ บอกข้ามา*

จเด็จ *กรมสรรพากรตุ๋ยข้า*

เปาบุ้นจิ้น *ไอ๊หยา! เจ๊กอั้กซี่*

จเด็จ *ใช่แล้วท่านเปา พวกสรรพากรข่มขืนทางจิตใจข้า ข้าไม่ใช่ดารา ข้าเป็นเพียงพ่อค้าชายสี่หมี่เกี๊ยว แต่มีสรรพากรมานั่งนับก๋วยเตี๋ยวเป็นชามๆ รีดภาษีข้าไม่เว้นแต่ละวัน แต่เหตุไฉนไอ้หน้าเหลี่ยมขายหุ้นให้ต่างชาติเจ็ดหมื่นสามพันล้านอีแปะ ไม่เสียภาษีแม้แต่อีแปะเดียว ข้าแค้นใจยิ่งนัก*

เปาบุ้นจิ้น *เจ้าหน้าเหลี่ยมบังอาจยิ่งนัก!*

หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์

งิ้วการเมืองทำหน้าที่ระบายสัญชาตญาณของมนุษย์โดยใช้วาทะแห่งความเกลียดชัง (hate speech) ด้วยการล้อเลียน เสียดสี หรือรุนแรงไปจนถึงขั้นด่าทอบุคคลทางการเมือง ดังเช่นในเรื่องเปาบุ้นจิ้น พิฆาตหญิงสมองกลวง เมื่อวันที่ 13 มกราคม 2557

“ประมุขหน้าเหลี่ยมและตระกูลชินยิ่งใหญ่ในจักรวาล ขอท่านร่ำรวยบัดซบมหาศาลไม่มีใครเทียบ อายุยืนเจ็ดหมื่นสามพันล้านปีอย่าได้ผุดอย่าได้เกิด เป็นสัมภเวสีตลอดไป อย่าได้กลับมา”

“...เหตุไฉนพี่ชายของข้าจึงชั่วช้านัก แถมยังบังคับให้ข้าต้องมาทำหน้าซื่อตาใส ตัวข้านั้นอยากจะไปช็อปปิ้งที่ประเทศซิดนี่ย์กับนครรัฐอิตาลียิ่งนัก...”

“ท่านประมุขหญิงยิ่งนานวันยิ่งอัปลักษณ์ อ่านโพยคล่องแคล่วราวเด็กอนุบาล สาม ขอท่านเดินทางท่องเที่ยวเจ็ดหมื่นสามแสนประเทศอย่าได้กลับมา...”

ภาพที่ 9 เปาบุ้นจิ้น พิฆาตหญิงสมองกลวง

งิ้วการเมืองใช้วิธีด่าทอเพราะไม่พอใจนักการเมืองหรือรัฐบาล ซึ่งตนเองไม่สามารถทำอะไรได้ สิ่งที่ประชาชนสองมือเปล่าทำได้ ก็คือการด่าทอ ขับไล่ ซึ่งเป็นการระบายความไม่พอใจออกมา

หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจรัฐ

งิ้วการเมืองมีบทบาทสำคัญในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม และต่อต้านผู้มีอำนาจรัฐ อย่างน้อยก็ในหน้าประวัติศาสตร์ไทย 4 ช่วง ได้แก่

1) ช่วงเหตุการณ์เดือนตุลาคม ปี 2516 และ 2519
2) ช่วงเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ปี 2535 ที่รัฐสภาและท้องสนามหลวง
3) ช่วงก่อนการรัฐประหาร ปี 2549 ในการชุมนุมของกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย
4) ช่วงก่อนการรัฐประหาร ปี 2557 ในการชุมนุมของกลุ่ม กปปส.

สุขุม เลาหพูนรังสี หรือ “ขุม ตะวันเพลิง” เป็นผู้เขียนบทและผู้กำกับงิ้วการเมืองในช่วง 14 ตุลา และ 6 ตุลา และเป็นผู้สร้างสรรค์งิ้วไทยแนวการเมืองในปัจจุบัน เขาอธิบายว่างิ้วการเมืองนั้นถือกำเนิดในยุคเผด็จการ “โดยจัดทำขึ้นเพื่อจะเสียดสีนโยบายหรือวิธีการปกครองในยุคมืดทางการเมืองเช่นนั้น นักศึกษาที่รักประชาธิปไตยค้นพบทางออกจากการแสดงงิ้วว่า การแสดงงิ้วต้องแต่งหน้าแต่งตา จนยากที่จะจดจำได้ว่าใครเป็นผู้แสดง จึงสร้างความปลอดภัยขั้นหนึ่งสำหรับผู้แสดง นอกจากนี้นิยายและพงศาวดารจีนมีเรื่องราวจำนวนมากที่เป็นที่รับรู้ในหมู่คนไทย จึงสามารถหนิบยกมาปรับให้เสียดสีล้อเลียนการเมืองไทยในขณะนั้นได้อย่างไม่ยากนัก”

หน้าที่นี้เป็นหน้าที่ใหม่สำหรับงิ้วในไทย ในงิ้วกู้ชาติเมื่อปี พ.ศ. 2549 ปรากฏตัวละคร “หน้าเหลี่ยม” “เจ๊นิดหน่อย” ฯลฯ ส่วนเนื้อเรื่องก็เป็นการชี้ให้เห็นถึงความฉ้อฉล แสวงหาผลประโยชน์ ใช้อำนาจในทางที่ผิดของนักการเมือง ซึ่งผิดไปจากงิ้วแบบขนบที่เล่นเรื่องวรรณกรรม ตำนาน นิทานพื้นบ้านของจีน

สาเหตุที่งิ้วการเมืองต้องทำหน้าที่นี้ เนื่องจากในยุคที่ประชาธิปไตยเบ่งบาน การวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลอย่างเสรีสามารถทำได้เป็นปกติ แต่เมื่อใดก็ตามที่ผู้นำประเทศไม่ยอมรับเสียงวิพากษ์วิจารณ์ ข่มขู่ฝ่ายตรงข้ามทางการเมือง มีการคุกคามสื่อที่ทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์ ในช่วงเวลานี้กระตุ้นให้งิ้วการเมืองได้แสดงบทบาทหน้าที่

สุขุม เลาหพูนรังษี กล่าวว่า “ถ้าสื่อมีเสรี ประชาชนอยู่ดีกินดี ไม่ถูกกลั่นแกล้ง การแสดงงิ้วจะไม่มีการเคลื่อนไหว ตราบใดที่ประชาธิปไตยเบ่งบาน วิพากษ์วิจารณ์กันตรงๆ ง่ายกว่าเยอะ ไม่ต้องกระเสือกกระสนเขียนบทงิ้วให้เหนื่อยแรง” (อรการ กาคำ, 2549) ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่างิ้วการเมืองเป็น “ตัวชี้วัด” ความเป็นเผด็จการของผู้นำรัฐบาล

สาเหตุหนึ่งที่ทำให้งิ้วการเมืองสามารถแสดงบทบาทนี้ได้เป็นอย่างดีเพราะการแสดงงิ้วต้องแต่งหน้าแต่งตา จนยากจะจำได้ว่าใครเป็นผู้แสดง ทำให้ผู้แสดงปลอดภัยจากการตรวจสอบของผู้มีอำนาจ นอกจากนี้เรื่องที่แสดงยังมีผลต่อการทำหน้าที่ดังกล่าว โดยเหตุที่วรรณคดีสามก๊กเป็นเรื่องที่นักศึกษาปัญญาชนในยุคเดือนตุลาต่างคุ้นเคยกันดี ขณะที่ตัวละครเปาบุ้นจิ้นก็เป็นที่รู้จักกันดีในยุคการต่อต้านนยกรัฐมนตรีจากตระกูลชินวัตร ประกอบกับตัวละครที่นำมาสร้างเรื่องราวนั้น ผู้เขียนบทอาจใช้วิธีการดัดแปลงให้คล้ายกับชื่อตัวละครในวรรณคดีสามก๊ก แต่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่าเจตนาจะหมายถึงใครในสังคมการเมืองไทย เช่น “อูไถ่ ชาวเมืองชนบู๋ ชาวทะเลบูรพา” หมายถึงนายอุทัย พิมพ์ใจชน อดีตสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรจังหวัดชลบุรี “จิวเส” และ “จิวคึก” ก็หมายถึง หม่อมราชวงศ์เสนีย์ และ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ในขณะที่ “ขุนคลังบ้วนฉู่” ก็หมายถึงนายบุญชู โรจนเสถียร อดีตรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการคลัง

ภาพที่ 10 หนังสืองิ้วการเมือง โดย ชัย ราชวัตร

ขณะที่งิ้วพันธมิตรฯ และงิ้วกปปส. นั้น ใช้วิธีดัดแปลงชื่อตัวละครให้คล้ายแต่ไม่เหมือนชื่อบุคคลจริง เพื่อกันถูกฟ้องร้องหมิ่นประมาท เช่น “เจ๊นิดหน่อย” “ศิเธย ทิวารวย” “ประมุขหญิงยิ่งอัปลักษณ์” ดังนั้นแล้วงิ้วการเมืองจึงเหมาะสมเป็นอย่างยิ่งกับการวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจทางการเมืองในยุคประชาชนและสื่อถูกลิดรอนเสรีภาพ กระทั่งแม้แต่ชัย ราชวัตร ซึ่งเขียนการ์ตูนล้อการเมืองในหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ถูกระงับ ก็ต้องเปลี่ยนมาเขียนการ์ตูนงิ้วการเมืองแทน

ริตสีดวง *อั๊ว ริตสีดวง ฉายา ริดสีดวงแตก เป็นคนบาปแห่งดีเอสไอ เรื่องใหญ่ๆ อั๊วไม่ทำ ถนัดทำแต่เรื่องเล็กๆ สมัยอยู่ฝ่ายรัฐบาลที่แล้ว อั๊วจัดการไอ้พวกเสื้อแดง แต่พอเปลี่ยนรัฐบาลอั๊วก็ย้ายข้างทันที เหมือนจิ้งจกเปลี่ยนสี ตัวอัปรีย์ย้ายรู*

คำรวยวิทย์ *อั๊วคำรวยวิทย์ ฉายา ได้ดีเพราะมีพี่เหี้ยๆ จัดให้ อั๊วเป็นตำรวจใหญ่ แต่มีความสามารถพิเศษในการไม่จับคนผิดมาลงโทษ อั๊วทำตามใบสั่งนายจากดูไบอย่างเดียว ที่ผ่านมาอั๊วใช้หลักเมตตา ด้วยการส่งแกสน้ำตาให้กับประชาชน บางครั้งแอบเอากองกำลังคนชุดดำส่งกระสุนจริงไปด้วย*

จากตัวอย่างข้างต้น ผู้สร้างสรรค์งิ้วต้องการวิพากษ์วิจารณ์บุคคลทางการเมือง โดยใช้วิธีการเสมือนกล่าวชื่นชมยกย่อง ทั้งยกย่องผู้อื่นและยกย่องตนเอง แต่แท้ที่จริงแล้วเนื้อหาเป็นการประชดประชัน

เป็นที่น่าสังเกตว่าการชุมนุมทางการเมืองที่งิ้วเข้าไปแสดงนั้น มักจะลงเอยด้วยการเกิดความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เช่นเหตุการณ์ในปี พ.ศ. 2549 และ พ.ศ. 2557 ต่างก็ตามมาด้วยเหตุการณ์รัฐประหารทั้งสิ้น จริงอยู่ว่าเราคงไม่อาจกล่าวได้ว่างิ้วการเมืองเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดรัฐประหารหรือความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง แต่สิ่งที่ไม่ควรมองข้ามก็คือ งิ้วการเมืองเป็นการสื่อสารชนิดหนึ่งที่ทรงพลังในการ “ย่อย” และ ถ่ายทอดข้อมูลไปยังวงกว้าง และเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างอารมณ์ร่วมของมวลชน นอกเหนือไปจากการปราศรัยบนเวที

วิโรจน์ ตั้งวานิช อดีตผู้นำนักศึกษาร่วมต่อต้านรัฐบาลในสมัยเหตุการณ์เดือนตุลาคม ปีพ.ศ. 2519 และเป็นผู้นำงิ้วธรรมศาสตร์มาแสดงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2549 กล่าวว่า “ถ้าอยู่ในเหตุการณ์ปกติเชื่อเถอะว่างิ้วการเมืองไม่สนุก เพราะว่ามันจะเป็นการต่อสู้ และไม่เหมาะจะมาสรรเสริญใคร มันไม่ใช่ศิลปะอย่างโขนหรือบัลเล่ต์ มันจะต้องมีประเด็นแหลมๆ ที่คนในสังคมรู้สึกร่วมกัน แล้วเราก็จะหยิบเอาตรงนี้มาใช้ในการต่อสู้” (ASTV ผู้จัดการรายวัน, 2549)

หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง

ทหาร *ป๋าเหนาะไล้เหลี่ยว ผู้เฒ่าวังน้ำเย็นมาแล้ว*

ป๋าเหนาะ *ไอ้เก๋าเจ้ง หยุดได้แล้ว ไอ้หน้าเหลี่ยมจอมตลบแตลง*

เจ้าหน้าเหลี่ยมหลอกได้แต่พวกชาวบ้าน วิชามารประชานิยมหว่านเงินชั่ว

แต่พวกสมุนทรราชย์เลวทุกตัว กูไม่กลัวพวกมึงดอกกูรู้ทัน

ข้าป๋าเหนาะ ผู้เฒ่าแห่งวังน้ำเย็น วันนี้อั๊วจะมาขอล้างบาป อั๊วเคยทำคลอดนายกมาแล้ว 3 คนแล้ว ไอ้หน้าเหลี่ยมเป็นรายล่าสุด แต่ก่อนหน้านี้มันยังไม่เหลี่ยมเท่านี้ อยู่ๆ ไปหน้ามันเหลี่ยมจัดขึ้นทุกวัน จนอั๊วตามมันไม่ทัน สุดท้ายอั๊วถูกมันหลอก

เปาบุ้นจิ้น *แล้วมันหลอกเจ้าด้วยเรื่องอันใด*

ป๋าเหนาะ *ตอนแรกไอ้หน้าเหลี่ยมบอกอั๊วว่ามันรวยพอแล้ว แต่อั๊วมารู้ทีหลังว่ารวยแล้วพอไม่มีในโลกหรอก มันใช้นโยบายแดกกันจัง ไม่ว่าเรื่องโกงสินบนซีทีเอ็กซ์ โกงกล้ายาง โกงลำใย โกงภาษี แถมยังออกกฎหมายยกดาวเทียม*

ยกโทรศัพท์มือถือให้ต่างชาติ แล้วที่อั๊วติดใจยิ่งนักก็คือมันใช้วิชาท่อเงินดูดสมุนวังน้ำเย็นของอั๊วจนเหี้ยน

หลังจากนั้นเปาบุ้นจิ้นก็บอกท่านหน้าเหลี่ยมว่าเพื่อเป็นการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง นอกจากจะยุบสภาแล้วจึงควรลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรี พร้อมกับชี้แจงความผิดของประมุขหน้าเหลี่ยม

จากตัวอย่างที่ยกมาจากงิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 2 ที่แสดงเมื่อวันที่ 5 มี.ค. 2549 นี้กล่าวถึงจริยธรรมของนักการเมือง โดย พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร อดีตนายกรัฐมนตรี เคยกล่าววาทะว่า “รวยแล้วไม่โกง” แต่ในบทงิ้วต้องการจะชี้ให้เห็นว่า “รวยแล้วพอไม่มีในโลก”

หน้าที่คลี่คลาย

หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน

ความเป็น “ชุมชน” ของงิ้วการเมืองต่างจากชุมชนของงิ้วชนิดอื่นตรงที่ “ชุมชน” ของงิ้วการเมืองไม่ใช่กลุ่มในเชิงชาติพันธุ์ ไม่ว่าจะเป็นไทยหรือจีน แต่เป็นกลุ่มคนที่มีมุมมองทางการเมืองเหมือนกัน

สำหรับงิ้วการเมืองซึ่งมีพื้นที่การแสดงอยู่ในบริเวณที่ชุมนุมทางการเมือง พื้นที่ดังกล่าวมีความเป็นชุมชนทางกายภาพ เช่น บริเวณสนามหลวง สะพานมัฆวานรังสรรค์ แยกปทุมวัน ฯลฯ แต่ชุมชนเหล่านี้ก็เป็นเพียงชุมชนชั่วคราว เมื่อใดก็ตามที่ยุติการชุมนุม ความเป็นชุมชนดังกล่าวก็เป็นอันยุติ โดยความเป็นชุมชนของงิ้วไม่ได้ยึดโยงกับพื้นที่ทางกายภาพมากไปกว่าที่ยึดโยงกับเป้าหมายทางการเมืองของกลุ่มผู้ชุมนุม

กล่าวสำหรับการชุมนุมทางการเมืองของกลุ่มพันธมิตรฯ ในปี พ.ศ. 2549 นั้นเป้าหมายของกลุ่มผู้ชุมนุมก็คือการกดดันให้ พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร นายกรัฐมนตรีในขณะนั้น ลาออกจากตำแหน่ง จนกล่าวได้ว่าทุกครั้งที่ผู้พากย์งิ้วบนเวทีตะโกนว่า “ทักษิณ” ก็จะมีเสียงมวลชนผู้ชุมนุมตะโกนรับว่า “ออกไป!” อันเป็นคำขวัญที่กลุ่มผู้ชุมนุมใช้ตลอดการชุมนุม ไม่เพียงเฉพาะแค่ช่วงเวลาแสดงงิ้ว

ส่วนการชุมนุมของกลุ่ม กปปส. ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือเป็นชุมชนของผู้ที่ต้องการขับไล่นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร จากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีรักษาการ ในการชุมนุมครั้งนี้งิ้วก็ทำหน้าที่ลักษณะเดียวกับในคราวชุมนุมของกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย

ภาพที่ 11 กลุ่มผู้ชมงิ้วการเมืองในคราวชุมนุมของกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย

ภาพที่ 12 กลุ่มผู้ชมงิ้วการเมืองในคราวชุมนุมของกลุ่ม กปปส.

Chulalongkorn University

หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น

งิ้วการเมืองเป็นงิ้วพิเศษที่มิได้มีโอกาสแสดงบ่อย จะมีก็แต่เมื่อเกิดเหตุการณ์ทางการเมืองเท่านั้น จึงมีผู้นำงิ้วการเมืองมาออกแสดง อย่างไรก็ตาม “การสืบทอด” ดังกล่าวดูจะเป็นการสืบทอดงิ้วในแบบเฉพาะตัวมากกว่างิ้วตามแบบแผนทั่วไป กล่าวคือ เป็นงิ้วที่นักแสดงเพียงแต่แสดงลีลาร่ายรำบนเวที แต่เสียงเจรจานั้นมาจากคนพากย์ในลักษณะเดียวกับการแสดงโขน และไม่มีการขับร้องแต่อย่างใด ส่วนเครื่องดนตรีก็มีเพียงเครื่องให้จังหวะ 2-3 ชิ้น

อนึ่ง นอกจากงิ้วการเมืองจะคลี่คลายตัวเหลือเพียงการถ่ายทอดมรดกทางสังคมในแง่การแสดงออกทางการเมืองแล้ว ในอีกทางหนึ่ง งิ้วการเมืองกลับมีผลออกมากลายเป็นลบ (dysfunction) ในการแสดงบทบาทด้านนี้ ในแง่การถ่ายทอดความประณีตงดงามเชิงศิลปะ ด้วยเหตุที่การให้ความ

บันเทิง การปลุกระดม และการเร้าความรู้สึกต่อฝ่ายตรงข้ามเป็นเรื่องสำคัญกว่าการรักษาความประณีตของงิ้ว

หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์

งิ้วการเมืองหรือที่เรียกว่า “งิ้วม็อบ” นั้นทำหน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ แต่การทำหน้าที่ดังกล่าวมีลักษณะเปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือสถานที่พบปะดังกล่าวไม่ใช่ศาลเจ้า แต่เป็นสถานที่ชุมนุมทางการเมือง

หน้าที่ในการสร้างความบันเทิง

งิ้วการเมืองทำหน้าที่ด้านความบันเทิงไม่ต่างจากงิ้วชนิดอื่น ต่างกันแต่เพียงว่ากลุ่มผู้ใช้ประโยชน์จากงิ้วไม่ใช่คนจีนผู้สูงวัยอย่างงิ้วแบบขนบ หรือคนไทยเชื้อสายจีนที่ต้องการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นจีน และความเป็นไทย-จีน แบบงิ้วไทย แต่เป็นกลุ่มคนที่สนใจการเมือง หรือมีทัศนะทางการเมืองแบบเดียวกัน

งิ้วการเมืองทำหน้าที่ผ่อนคลายความตึงเครียดให้แก่ผู้ชุมนุมทางการเมืองซึ่งมักมีความเครียด รายการงิ้วจึงเป็นรายการที่ผู้ชุมนุมเฝ้ารอ แต่ความบันเทิงดังกล่าวก็เป็นการกระตุ้นเร้าอารมณ์โกรธให้มีต่อนักการเมืองหรือผู้มีอำนาจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่ในการให้การศึกษา

ความที่งิ้วการเมืองเป็นสื่อการแสดงที่มีเป้าหมายเพื่อการสื่อสารทางการเมืองอยู่แล้ว การให้การศึกษาจึงเป็นหน้าที่หลักประการหนึ่งของงิ้วการเมือง แต่ต่างกันตรงที่ “การศึกษา” ที่งิ้ว “ให้” นั้นเป็นเรื่องการเมืองโดยเฉพาะ ด้วยความที่การเมืองเป็นเรื่องซับซ้อน การอธิบายประเด็นดังกล่าวให้ชาวบ้านทั่วไปฟังแล้วเข้าใจจึงต้องมีกระบวนการเลือกสรรและย่อยข้อมูล ใช้ภาษาง่ายๆ ตรงไปตรงมา โดยใช้ตัวละครเปาบุ้นจิ้นในการให้การศึกษา ดังเช่น

เปาบุ้นจิ้น ไอ้หน้าเหลี่ยม เหตุไฉน skype มาแต่วิญญาณ ทำไมเจ้าไม่กล้ากลับมารับโทษตามความผิด

ทักษิณ *ไอ้หน้าดำ พวกเจ้ากลั่นแกล้งข้า กะอีแค่เมียข้าซื้อที่ดิน ใยต้องเอาผิดข้าซึ่งเป็นผู้บริสุทธิ์ ดุจกิ๊กของใบเตย*

เปาบุ้นจิ้น *สามหาว เจ้าอย่ามาไขสือ ความผิดเจ้านั้นประจักษ์ตามหลักฐานศาลตัดสินว่ายังใช้อำนาจรัฐขาย เมียก็มซื้อในราคาถูก จนรัฐเสียประโยชน์ เป็นทุจริตเชิงนโยบาย ตัวเจ้านี่มันเลวมาก กฎหมายให้คุณแก่เจ้า เจ้ายอมรับ กฎหมายให้โทษแก่เจ้า เจ้าปฏิเสธ ดังกับที่อาจารย์แก้วสรรเคยกล่าวไว้ว่าเจ้านี่มันเอี้ยจริงๆ*

ทักษิณ *พ่อค้าอย่างข้าหากินกับคำว่าประชาธิปไตยได้คุ้มค่ามากที่สุด รัฐประหารคราวที่แล้วทำให้ข้ากลายเป็นนักต่อสู้เพื่อประชาธิปไตยเทียบเท่าแนเดลล่า และถึงกระนั้นก็ตาม ประชาชนก็ได้ตัดสินแล้ว เสียงของประชาชนส่วนใหญ่เลือกพวกข้า*

เปาบุ้นจิ้น *ถึงแม้พวกเจ้าจะได้รับเสียงส่วนใหญ่ แต่ก็ใช่ว่าพวกเจ้าจะทำอะไรชั่วๆ ก้ได้ ประชาชนเลือกพวกเจ้าให้มาบริหารบ้านเมือง ไม่ใช่ให้พวกเจ้ามาโกงบ้านกินเมือง ประชาชนเขารู้ทันเจ้าหมดแล้ว มนตร์ประชานิยมของพวกเจ้านับวันก็ยิ่งเสื่อม ยอมรับเสียเถอะ*

(*เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยมฯ*)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่หายไป

หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน

หน้าที่ด้านนี้เคยมีอยู่ในงิ้วแบบขนบ แต่ได้หายไป ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นเป็นงิ้วเฉพาะกิจ ไม่มีองค์กรคณะงิ้ว ดังนั้นจึงไม่มีนักแสดงอาชีพ นักแสดงโดยมากเป็นนักศึกษาและอดีตนักศึกษา และไม่สามมารถเลี้ยงชีพได้ จึงไม่สามารถดำเนินบทบาทนี้ได้

หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก

งิ้วการเมืองไม่ได้ทำหน้าที่นี้ ด้วยความที่งิ้วการเมืองเป็นงิ้วของชาวบ้านที่มีหน้าที่หลักคือการวิพากษ์วิจารณ์การเมือง ขณะที่สถาบันกษัตริย์นั้นอยู่เหนือการเมือง ดังนั้นงิ้วการเมืองจึงเข้ากันไม่ได้กับความเป็น “ของหลวง”

หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย

หน้าที่ในด้านนี้ก็สอดคล้องกับหน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก เมื่อสถาบันกษัตริย์อยู่เหนือการเมือง ดังนั้นจึงไม่ได้อุปถัมภ์งิ้วชนิดนี้ ดังนั้นบทบาทหน้าที่ด้านนี้จึงหายไปจากงิ้วการเมือง

สิ่งที่น่าสังเกตประการหนึ่งก็คือ ทั้งการชุมนุมของกลุ่มพันธมิตรฯ ในปี พ.ศ. 2547-2552 และการชุมนุมของ กปปส. ในปี 2556-2557 นั้น เป็นการชุมนุมที่มีความชัดเจนว่าแกนนำและผู้ร่วมชุมนุมนั้นปรารถนาในการปกครองแบบ “ประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข” และแสดงออกอย่างชัดเจนว่าฝ่ายของตนนั้นจงรักภักดีต่อสถาบันกษัตริย์ ทำหน้าที่ปกป้องราชบัลลังก์ฯลฯ แต่กระนั้นแล้วในงิ้วการเมืองซึ่งจัดแสดงในการชุมนุมทั้ง 2 ช่วงเวลานี้กลับไม่มีเนื้อหาส่วนใดเลยที่แสดงถึงการอ้างอิงยึดโยงกับสถาบันกษัตริย์

หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

บทบาทหน้าที่ด้านนี้สัมพันธ์กับการแสดงบทบาทหน้าที่การเป็นมหรสพในราชสำนัก และหน้าที่การเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย เนื่องจากบทบาทหน้าที่ทั้ง 3 อย่างนี้ล้วนเกี่ยวเนื่องกับสถาบันกษัตริย์ โดยที่สถาบันกษัตริย์นั้นไม่แสดงบทบาททางการเมือง ขณะที่งิ้วการเมืองเป็นเรื่องของเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นทางการเมือง ดังนั้นแล้วบทบาทหน้าที่ของงิ้วการเมืองจึงอยู่นอกปริมณฑลของหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์

ตารางที่ 4 บทบาทหน้าที่งิ้วแต่ละประเภท

ประเภทบทบาทหน้าที่	งิ้วแบบขนบ	งิ้วไทย	งิ้วการเมือง
หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม	หายไป	หายไป	สืบเนื่อง
หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน	สืบเนื่อง	คลี่คลาย	คลี่คลาย
หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น	สืบเนื่อง	คลี่คลาย	คลี่คลาย
หน้าที่ในการประสานความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม คลี่คลายความขัดแย้ง	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม	หายไป	สืบเนื่อง	สืบเนื่อง
หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร	หายไป	หายไป	สืบเนื่อง
หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์	คลี่คลาย	คลี่คลาย	คลี่คลาย
หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน	หายไป	หายไป	หายไป
หน้าที่ในการให้ความบันเทิง	คลี่คลาย	คลี่คลาย	คลี่คลาย
หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์	หายไป	หายไป	สืบเนื่อง
หน้าที่ในการให้การศึกษา	คลี่คลาย	คลี่คลาย	คลี่คลาย
หน้าที่ในการพัฒนาภูมิปัญญา	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ	หายไป	สืบเนื่อง	สืบเนื่อง
หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง	หายไป	สืบเนื่อง	สืบเนื่อง
หน้าที่ในการเป็นสมหรสพในราชสำนัก	หายไป	หายไป	หายไป
หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย	หายไป	สืบเนื่อง	หายไป
หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง	หายไป	หายไป	หายไป
หน้าที่ในการการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า	สืบเนื่อง	คลี่คลาย	หายไป
หน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขาย	ใหม่	ใหม่	ไม่ปรากฏ

ตารางที่ 5 ความเป็นพลวัตของบทบาทหน้าที่งิ้วแต่ละประเภท

ประเภทงิ้ว	หน้าที่สืบเนื่อง	หน้าที่คลี่คลาย	หน้าที่หายไป	หน้าที่ใหม่
งิ้วแบบขนบ	3	3	10	1
งิ้วไทย	4	6	6	1
งิ้วการเมือง	6	5	5	0

หน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า

งิ้วการเมืองมีลักษณะเด่นชัดนับตั้งแต่จุดเริ่มแรกจนถึงปัจจุบัน คือการเป็นส่วนหนึ่งของการรณรงค์ทางการเมือง นอกจากนี้กลุ่มคนทำงิ้วการเมืองก็เป็นคนละกลุ่มกับคณะงิ้วที่เน้นรับงานแสดงตามศาลเจ้า ดังนั้นงิ้วชนิดนี้จึงไม่ได้รับภาระด้านพิธีกรรมทางศาสนา และไม่มีส่วนยึดโยงกับสถาบันศาสนาแต่อย่างใด

จากตารางที่ 4 และ 5 จะเห็นว่างิ้วที่ทำหน้าที่สืบเนื่องหน้าที่ของงิ้วเมื่อครั้งอยู่ในประเทศจีนได้มากที่สุดก็คืองิ้วการเมือง ในขณะที่งิ้วแบบขนบทำหน้าที่สืบเนื่องได้น้อยที่สุด ลักษณะนี้สัมพันธ์กับการที่งิ้วแบบขนบมีหน้าที่ที่หายไปมากที่สุด ขณะที่งิ้วการเมืองมีหน้าที่ที่หายไปน้อยที่สุด สาเหตุสำคัญเป็นเพราะงิ้วแบบขนบนั้นเน้นการจัดแสดงเรื่องงิ้วตามที่ได้แสดงกันมาในประเทศจีน ดังนั้นจึงสูญเสียบทบาทหน้าที่ทางสังคมที่เกี่ยวกับบริบทของความเป็นไทยอย่างเช่นหน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม และหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ เป็นต้น ขณะที่งิ้วการเมืองกลับสามารถสืบทอดบทบาทหน้าที่เหล่านี้ได้

สำหรับหน้าที่คลี่คลาย งิ้วไทยเป็นประเภทงิ้วที่แสดงบทบาทเชิงพลวัตแบบนี้ได้มากที่สุด (6 ด้าน) รองลงมาคือ งิ้วการเมือง (5 ด้าน) และงิ้วแบบขนบ (3 ด้าน) ตามลำดับ สำหรับงิ้วไทย หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น และหน้าที่ในการสร้างความบันเทิง หน้าที่ทั้ง 3 ด้านนี้เป็นหน้าที่คลี่คลายอันเนื่องมาจากการแสดงด้วยภาษาไทย ทำให้กลุ่มผู้ชมเปลี่ยนจากคนที่มีอัตลักษณ์ความเป็นจีนมาสู่ผู้ชมที่มีอัตลักษณ์แบบไทยหรือไม่ก็ไทย-จีน ส่วนหน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ และหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมของ

ศาลเจ้านั้นเป็นหน้าที่คลี่คลาย จากการที่งิ้วไทยนั้นจำแนกได้เป็น 3 ประเภทย่อยตามโอกาสและสถานที่ในการแสดง คืองิ้วไทยแบบที่แสดงตามศาลเจ้า โดยคณะงิ้วที่แสดงงิ้วแบบขนบเป็นหลัก กับงิ้วไทยที่แสดงในโรงละครหรือทางโทรทัศน์ และงิ้วไทยที่แสดงเพื่อบันทึกการแสดงเป็นดีวีดี โดยหน้าที่ทั้ง 2 ด้านนี้พบได้ในงิ้วไทยที่แสดงในศาลเจ้า แต่หายไปจากงิ้วไทยที่แสดงในรูปแบบอื่น ผู้วิจัยจึงจัดให้เป็นหน้าที่คลี่คลาย ขณะที่หน้าที่ในการให้การศึกษานั้นเป็นผลมาจากสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป การศึกษาในระบบโรงเรียนทำให้งิ้วไม่อาจแสดงบทบาทการเป็น “โรงเรียนเคลื่อนที่” อย่างในอดีตได้

สำหรับหน้าที่คลี่คลายของงิ้วการเมือง 5 ด้านนั้นล้วนสัมพันธ์กับการที่งิ้วชนิดนี้มีเป้าหมายเฉพาะคือการแสดงออกทางการเมือง ดังนั้นการแสดงบทบาทหน้าที่ด้านการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ของชุมชน การถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น การเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ และการสร้างความบันเทิง จึงหมายรวมเฉพาะแค่ชุมชนทางการเมืองเท่านั้น ส่วนการให้การศึกษาก็จำกัดเฉพาะแค่ประเด็นทางการเมืองเท่านั้น ขณะที่งิ้วแบบขนบนั้น หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์และหน้าที่ในการสร้างความบันเทิงนั้น เป็นผลมาจากการที่กลุ่มผู้ชมงิ้วชนิดนี้หดตัวลงเหลือเพียงกลุ่มคนที่มีอัตลักษณ์จีน ส่วนหน้าที่ในการให้การศึกษา และหน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขายก็คลี่คลายด้วยเหตุผลเดียวกับงิ้วไทย

เมื่อพิจารณาตามรายประเภทบทบาทหน้าที่จะพบว่าในหน้าที่แต่ละด้านนั้นงิ้วแต่ละชนิดมีความเป็นพลวัตดังนี้

1. หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชนที่เกี่ยวกับเนื้อหาของเรื่องงิ้วที่แสดง การสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อมทำได้โดยผ่านบทละครงิ้ว ด้วยเหตุที่งิ้วแบบขนบแสดงแต่บทละครงิ้วที่มีอยู่ทั่วไป ซึ่งเป็นเรื่องในสังคมจีน ขณะที่บทละครสำหรับแสดงงิ้วไทยโดยมากก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน เนื้อหาของงิ้วทั้งสองชนิดผูกโยงกับบริบทสังคมจีนมากกว่าสังคมไทย แม้ว่าจะมีช่วงเวลาหนึ่งที่งิ้วแบบขนบแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับคนจีนในไทยก็ตาม ด้วยเหตุนี้เนื้อหางิ้วที่แสดงบทบาทหน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อมในสังคมไทยจึงหายไป ยิ่งในสังคมไทยปัจจุบันที่มีสื่อมวลชนเป็นสถาบันหลักคอยทำหน้าที่นี้อยู่แล้ว จึงทำให้งิ้วที่ไม่มีเนื้อหาเชื่อมโยงกับสังคมไทยยิ่งถูกกันออกจากบทบาทการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อมไปโดยปริยาย

ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นมีสภาพที่แตกต่างออกไป งิ้วการเมืองนั้นสามารถสืบทอดบบทบาทหน้าที่ด้านนี้ไว้ได้ การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วการเมืองในด้านบทละครที่เปลี่ยนจากวรรณคดี พงศาวดาร หรือเรื่องพื้นบ้านจีน มาสู่เนื้อหาที่ดัดแปลงจากเหตุการณ์ทางการเมืองไทย โดยใช้เพียงชื่อตัวละคร

แบบจีนเท่านั้น ส่วนเนื้อเรื่อง เหตุการณ์ล้วนแต่งขึ้นใหม่ให้เข้ากับสังคมไทย อุปนิสัยและพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องก็สะท้อนมาจากบุคคลที่มีอยู่จริงในแวดวงการเมืองไทย งิ้วการเมืองจึงทำหน้าที่เสริมแรงสื่อมวลชนที่คอยสอดส่องระแวดระวังความไม่ชอบมาพากลทางการเมือง อาทิเช่น การทุจริตฉ้อราษฎร์บังหลวง นโยบายที่ส่อเค้าว่าผิดพลาดเป็นต้น

ความแตกต่างระหว่างงิ้วการเมืองกับสื่อมวลชนในการทำหน้าที่ด้านนี้ก็คือ สื่อมวลชนทำหน้าที่โดยต้องตระหนักถึงความถูกต้องของข่าวสารที่นำเสนอ รวมถึงต้องระวังความเสี่ยงจากการถูกฟ้องหมิ่นประมาท การหลีกเลี่ยงที่จะกระตุ้นเร้าอารมณ์โกรธของมวลชน นอกจากนี้ในบางช่วงของประวัติศาสตร์เช่นช่วงที่ประเทศถูกปกครองโดยเผด็จการทหาร สื่อมวลชนไทยไม่สามารถทำหน้าที่นี้ได้ ในขณะที่งิ้วการเมืองสามารถรักษาหน้าที่นี้ได้โดยการเลี่ยงที่จะใช้ชื่อจริงของนักการเมืองหรือผู้ถูกพาดพิงถึง

2. หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชน แต่เดิมงิ้วทำให้คนในชุมชนรู้สึกร่วมในอัตลักษณ์เดียวกัน ในปัจจุบันงิ้วทั้ง 3 ชนิดต่างมีบทบาทหน้าที่ด้านนี้ทั้งสิ้น แต่ก็มีความแตกต่างในการทำหน้าที่ดังกล่าว โดย “ชุมชน” ของงิ้วแต่ละชนิดนั้นมีความแตกต่างกัน ผู้ชมงิ้วแบบขนบเป็นชุมชนในเชิงชาติพันธุ์ของคนจีนหรือคนไทยเชื้อสายจีนที่ยังมีอัตลักษณ์ความเป็นจีนที่ยังฟังภาษาจีนได้ ขณะที่ชุมชนของงิ้วไทยคือคนไทยที่มีเชื้อสายชาติพันธุ์ใดๆ ก็ตามที่ “ข้ามพ้นพรมแดน” มาสู่ความสนใจในวัฒนธรรมจีนโดยไม่จำเป็นจะต้องฟังภาษาจีนได้ พวกเขาอาจแสดงอัตลักษณ์แบบคนไทยเชื้อสายจีน หรือแม้แต่นำความเป็นจีนมาผสมให้เข้ากับอัตลักษณ์เดิมของตน แม้ว่าจะไม่ใช่คนเชื้อสายจีนเลยก็ตาม ส่วนชุมชนของงิ้วการเมืองคือผู้ชุมนุมทางการเมือง ซึ่งเป็นชุมชนในเชิงทัศนคติทางการเมือง ด้วยเหตุนี้ “อัตลักษณ์” ที่งิ้วทำหน้าที่ยึดเหนี่ยวจึงมีลักษณะแตกต่างกัน สำหรับงิ้วแบบขนบยังคงทำหน้าที่สืบเนื่องในการสร้างความยึดเหนี่ยวอัตลักษณ์ของชุมชนในเชิงชาติพันธุ์แบบเดิม ขณะที่งิ้วไทยและงิ้วการเมืองทำหน้าที่คลี่คลายมาสู่อัตลักษณ์ในแบบอื่น

สำหรับงิ้วการเมืองนั้นมีข้อควรพิจารณาตรงที่มีบทบาทหน้าที่ในด้านสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน แต่ก็ทำหน้าที่ที่ส่งผลลบ โดยการทำให้เกิดความขัดแย้งกับผู้มีความคิดเห็นทางการเมืองแบบอื่น

ในปัจจุบันแม้จะมีสื่อมวลชนและสื่อบันเทิงอื่นที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของคนจีน ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ สถานีโทรทัศน์ ฯลฯ แต่สื่อเหล่านี้ก็ไม่ใช่สื่อที่กลุ่มผู้ชมมาอยู่รวมกันในที่เดียวกันอย่างงิ้ว สำหรับภาพยนตร์จีนนั้นอาจรวมกลุ่มคนที่มีอัตลักษณ์แบบจีนเข้ามาอยู่ในที่เดียวกัน แต่วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ก็ไม่อนุญาตให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน สำนึกในเรื่องความยึดเหนี่ยว

ของผู้ชมงิ้วไทยในโรงละครก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน โอกาสในการแสดงเช่นนี้จึงต่างไปจากงิ้วไทยที่แสดงในศาลเจ้าอันมีขนบการชมมหรสพแบบดั้งเดิมเหมือนงิ้วแบบขนบที่เปิดโอกาสให้กลุ่มผู้ชมแลกเปลี่ยนข้อมูลกัน สร้างบรรยากาศของความเป็นชุมชน ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นในงิ้วแบบขนบมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

3. หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชน โดยความเป็นพลวัตของหน้าที่ในข้อนี้สัมพันธ์กับหน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน กล่าวคือเมื่ออัตลักษณ์ของชุมชนงิ้วแบบขนบยังคงสืบเนื่องตามแบบเดิม มรดกที่งิ้วทำหน้าที่ถ่ายทอดในภาพรวมก็ยังเป็นแบบเดิมตามไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นดนตรี การขับร้อง ลีลาการร่ายรำ เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า รวมถึงวรรณกรรมการแสดง

สำหรับงิ้วไทย การข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรมเกิดขึ้นทั้งในรูปนำองค์ประกอบงิ้วมาใช้กับการแสดงรูปแบบอื่น เช่น ละครเรื่องราชาธิราช และยังมีการนำองค์ประกอบของการแสดงรูปแบบอื่นมาปรับใช้ในงิ้ว ดังนั้นแล้วมรดกทางสังคมที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นจึงเป็นมรดกที่มีลักษณะข้ามพ้นวัฒนธรรม และยากที่วัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งจะอ้างสิทธิ์ความเป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นได้อย่างเต็มที่

ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นเป็นการดำรงบทบาทแบบคลี่คลาย โดยลดทอนองค์ประกอบงิ้วหลายอย่าง คงเหลือเพียงองค์ประกอบหลักๆ ที่แสดงถึงความเป็นงิ้ว แต่ไม่ใช้แบบแผนเคร่งครัด ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายและการต่างหน้า เครื่องดนตรีให้จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. การประสานความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม คลี่คลายความขัดแย้ง

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชนซึ่งไม่ปรากฏในงิ้วทั้ง 3 ประเภทในไทยตั้งแต่ต้นจนปัจจุบัน งิ้วในประเทศไทยไม่ได้ทำหน้าที่ประสานความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม และคลี่คลายความขัดแย้ง เนื่องจากงิ้วทำหน้าที่ด้านความบันเทิงเป็นด้านหลัก โดยไม่ได้ทำหน้าที่ด้านการแก้ปัญหาความขัดแย้ง

มีข้อพิจารณาที่น่าสนใจประการหนึ่งก็คือ แม้ว่างิ้วการเมืองจะทำหน้าที่สร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน แต่ในขณะเดียวกัน ความที่ “ชุมชน” ของงิ้วการเมืองนั้นมีชุมชนทางการเมืองแบบอื่นเป็นคู่ขัดแย้ง จึงส่งผลให้เกิดความขัดแย้งระหว่างกลุ่มทางการเมือง

สำหรับในประเทศไทย สถาบันสังคมที่ทำหน้าที่นี้ หากเป็นระดับชุมชนอาจเป็นสภาชุมชน ผู้อาวุโส หรืออื่นๆ หากเป็นความขัดแย้งระดับชาติ เช่นในกรณีระหว่างกลุ่มเสื้อแดงกับกลุ่ม กปปส. นั้นได้มีองค์กรหลายฝ่ายพยายามทำหน้าที่นี้ ไม่ว่าจะเป็น กองทัพ องค์กรอิสระ ภาคธุรกิจ เป็นต้น

5. หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับปัจเจกบุคคลและระดับชุมชน ในฐานะสื่อ งิ้วทำหน้าที่สะท้อนภาพสังคมที่เป็นจริงในสังคมจีนมาตั้งแต่ยุคอดีต แม้ในช่วงที่ไทยเป็นศูนย์กลางงิ้วแต้จิ๋วของโลกจะเคยมีวรรณกรรมการแสดงงิ้วที่กล่าวถึงชีวิตคนจีนในประเทศไทย และเรื่องงิ้วเหล่านี้ถูกผลิตซ้ำในช่วงเวลาหลังจากนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าช่วงเวลาหนึ่งงิ้วแบบขนบในไทยเคยทำหน้าที่นี้ แต่เมื่อถึงปัจจุบันก็ไม่มีการสร้างสรรค์บทละครงิ้วแต้จิ๋วร่วมสมัยที่กล่าวถึงชีวิตในสังคมปัจจุบัน ส่วนบทงิ้วเรื่องคนจีนในเมืองไทยที่เคยมีการแสดงก็ไม่เข้ากับยุคสมัยปัจจุบันแล้ว ดังนั้นหน้าที่นี้จึงหายไปจากงิ้วแบบขนบ

สาเหตุหนึ่งที่ปัจจุบันงิ้วแบบขนบไม่สามารถรักษาบทบาทหน้าที่ด้านนี้ไว้ได้ เนื่องจากมีสื่อจินตคดีอื่นๆ ที่ทำหน้าที่ได้กว้างขวางและหลากหลายกว่า ไม่ว่าจะเป็นละครโทรทัศน์ หรือภาพยนตร์ เป็นต้น ผู้ชมที่เป็นคนเชื้อสายจีนที่ยังคงอัตลักษณ์ความเป็นจีนจึงสามารถหาชมจินตคดีที่มีเนื้อหาในการทบทวนชีวิต สะท้อนสังคมได้จากสื่อเหล่านั้นโดยไม่ต้องพึ่งพางิ้ว

งิ้วการเมืองทุกเรื่องและงิ้วไทยที่มีลักษณะผสมผสานกับงิ้วการเมืองนั้นสัมพันธ์กับสภาพสังคมปัจจุบันโดยผ่านทางตัวละครและเนื้อเรื่อง ดังนั้นเมื่อคนดูรับรู้เรื่องราวในงิ้วก็สามารถสะท้อนถึงเหตุการณ์จริงในสังคมได้ หน้าที่ด้านนี้จึงเป็นหน้าที่สืบเนื่อง สำหรับงิ้วทั้งสองชนิดนี้ โดยงิ้วการเมืองเริ่มทำหน้าที่นี้ตั้งแต่จุดเริ่มต้นของการเกิดงิ้วการเมืองในประเทศไทย ขณะที่งิ้วไทยเริ่มทำหน้าที่นี้ตั้งแต่ราวปี พ.ศ. 2543 จากงิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* ทั้งงิ้วไทยและงิ้วการเมืองช่วยเสริมแรงสื่อชนิดอื่นที่ทำหน้าที่ลักษณะเดียวกันนี้ เป็นต้นว่า ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ เป็นต้น

6. หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชน ความที่งิ้วเป็นสื่อการแสดงที่มีบทประพันธ์ควบคุมนักแสดงต้องแสดงไปตามบทประพันธ์ โดยไม่อาจด้นสด หรือดัดแปลงบทบาทตามอำเภอใจได้ อันต่างไปจากสื่อการแสดงอื่นที่มีความยืดหยุ่นของบทประพันธ์มากกว่าอย่างเช่น ลิเก ลำตัด ในอีกทางหนึ่งงิ้วซึ่งเป็นการแสดงที่ต้องใช้เวลาซ้อมค่อนข้างนาน ไม่ว่าจะเป็นการซ้อมดนตรี ท่องบท ขับร้อง ฯลฯ

ดังนั้นงิ้วจึงไม่อาจ “เติม” ข้อมูลข่าวสารเพื่อแจ้งแก่ผู้ชมได้อย่างทันท่วงทีเมื่อเทียบกับสื่อการแสดงอื่นในสังคมไทยอย่างเช่นลิเก ลำตัด ซึ่งบทการแสดงมีความยืดหยุ่นมากกว่า ขณะที่งิ้วแบบขนบส่วนใหญ่ยังใช้วรรณกรรมการแสดงแบบเดียวกับในประเทศจีน แสดงเรื่องเดียวกับที่แสดงในประเทศจีน ดังนั้นจึงไม่เอื้อต่อการ “แจ้งข่าวสาร” ที่เป็นการเฉพาะเจาะจงในบริบทของสังคมไทย หน้าที่ด้านนี้จึงหายไปตั้งแต่ต้น

สำหรับงิ้วไทยนั้น แม้จะมีบทประพันธ์งิ้วไทยบางเรื่องที่เป็นบทประพันธ์ใหม่ แต่บทประพันธ์เหล่านั้นก็มิได้เขียนขึ้นเพื่อแจ้งข่าวสารเป็นสำคัญ งิ้วไทยจึงไม่ปรากฏหน้าที่ด้านนี้เช่นเดียวกับในงิ้วแบบขนบ

ขณะที่งิ้วการเมืองนั้น แม้จะมีบทประพันธ์สำหรับการแสดงเช่นกัน แต่เป็นบทที่เขียนขึ้นสำหรับการแสดงครั้งนั้นๆ เป็นการเฉพาะ ประกอบกับการซักซ้อมเตรียมการแสดงไม่มีความยุ่งยากเมื่อเทียบกับงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย จึงมีความยืดหยุ่นในการนำเสนอข้อมูลข่าวสารได้มากกว่างิ้วอีกสองชนิด ดังนั้นจึงปรากฏหน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ใหม่สำหรับงิ้วการเมือง

สำหรับในประเทศไทยปัจจุบัน สถาบันหลักที่ทำหน้าที่ด้านนี้ก็คือสื่อมวลชนและสื่อใหม่อย่างอินเทอร์เน็ต ความที่ใช้เทคโนโลยีที่ทำให้การแพร่กระจายข้อมูลข่าวสารทำได้อย่างรวดเร็วและเข้าถึงผู้คนจำนวนมาก ทำให้สื่อมวลชนและอินเทอร์เน็ตกลายเป็นเครื่องมือหลักที่ผู้คนใช้เพื่อการแจ้งข้อมูลข่าวสาร

7. หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชน แต่เดิมคนดูงิ้วใช้พื้นที่โรงงิ้วในการพบปะพูดคุยสังสรรค์กับเพื่อนๆที่พูดภาษาจีนท้องถิ่นเดียวกัน หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่คลี่คลายสำหรับงิ้วทุกชนิด โดยในงิ้วแบบขนบนั้นเปลี่ยนแปลงจากการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ของคนในชุมชนพื้นที่ทางกายภาพ มาเป็นการพบปะระหว่างกลุ่มแฟนคลับคณะงิ้วหรือดารางิ้วของงิ้วแบบขนบ และเป็นการพบปะระหว่างกลุ่มคนที่มีทัศนคติทางการเมืองเหมือนกันของงิ้วการเมือง ขณะที่ในงิ้วไทยที่จัดแสดงตามศาลเจ้าโดยคณะงิ้วแต้จิ๋วนั้นสามารถรักษาการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ของคนในชุมชนพื้นที่ทางกายภาพไว้ได้แต่ลดทอนเหลือเพียงกลุ่มชาวบ้านคนไทยที่ดูงิ้วแต้จิ๋วไม่รู้เรื่องเท่านั้น ส่วนงิ้วที่แสดงในโรงละครนั้นมีธรรมเนียมในการรับชมแบบที่ผู้ชมต้องเงียบ ไม่ส่งเสียงรบกวนผู้อื่น นอกจากนี้การแสดงยังเป็นตามโอกาสสำคัญต่างๆ ดังนั้นในขณะรับชมงิ้วไทยจึงไม่เปิดโอกาสให้มีการสื่อสารระหว่างกลุ่มผู้ชมทั้งในช่วงก่อนและระหว่างการแสดงนัก จึงถือได้ว่าหน้าที่ด้านนี้ได้คลี่คลายเปลี่ยนแปลงไป

สำหรับสังคมไทยปัจจุบัน สื่อการแสดงที่มีลักษณะการจัดแสดงในเชิงชุมชนพื้นที่ยังสามารถดำรงหน้าที่นี้ได้ เช่น หนังกลางแปลง คอนเสิร์ตวงดนตรีลูกทุ่ง หรือการแสดงของคณะศิลปการแสดงของแต่ละภูมิภาค อย่างเช่น หมอลำ หนังตะลุง เป็นต้น การแสดงพื้นถิ่นเหล่านี้ยังสามารถทำหน้าที่สำหรับชุมชนได้

8. หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชน/สังคม ในอดีตหน้าที่ด้านนี้เป็นเสมือนการสังคมสงเคราะห์ให้คนยากจนที่เอาเด็กมาขายให้คณะงิ้ว ผู้ปกครองเด็กได้เงินไปใช้สอยหรือใช้หนี้ เด็กได้ที่อาศัยมีข้าวกิน ส่วนคณะงิ้วก็มีแรงงานไว้ใช้ ปัจจุบันบทบาทหน้าที่นี้หายไปจากงิ้วทุกชนิด มีหลายเหตุผลที่ทำให้เป็นเช่นนี้ อาทิเช่น เด็กสมัยใหม่ไม่มีความอดทนที่จะฝึกฝนจนเป็นนักแสดงงิ้วได้ตามทัศนะของฝ่ายคณะงิ้วแบบขนบ ส่วนงิ้วไทยกับงิ้วการเมืองก็ไม่อาจทำหน้าที่ด้านนี้ทดแทนได้ ด้วยเหตุที่งิ้วไทยและงิ้วการเมืองเป็นงิ้วที่ไม่มีกำหนดแสดงเป็นประจำเหมือนอย่างงิ้วแบบขนบ เมื่อมีการแสดงครั้งหนึ่งก็ระดมบุคลากรมาร่วมงานกันคราวหนึ่ง จึงไม่เอื้อต่อการทำหน้าที่อุปการะคนให้มีงานทำ

นอกจากนี้ในปัจจุบันยังมีหน่วยงานอื่นที่ทำหน้าที่ด้านการอุปการะเด็กยากจน ไม่ว่าจะเป็นหน่วยงานด้านประชาสงเคราะห์ของภาครัฐ มูลนิธิ รวมถึงกิจกรรมด้านการแสดงความรับผิดชอบต่อสังคมของภาคเอกชน เป็นต้น องค์กรและหน่วยงานเหล่านี้ได้ทำหน้าที่ทดแทนคณะงิ้วได้อย่างสมบูรณ์และเป็นระบบมากกว่า จนทำให้งิ้วไม่มีความจำเป็นที่จะทำหน้าที่นี้อีกต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

9. หน้าที่ในการให้ความบันเทิง

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ที่มีความเปลี่ยนแปลงในเชิงคลี่คลายทั้งสิ้น โดยทิศทางการคลี่คลายของงิ้วแบบขนบนั้นมีลักษณะลดทอนในเชิงจำนวนและกลุ่มผู้ชมให้เหลือเพียงผู้มีอัตลักษณ์แบบจีนและผู้ชมขาประจำคือกลุ่มผู้สูงอายุ ขณะที่งิ้วไทยนั้นแม้จะมีทิศทางคลี่คลายแบบลดทอนเช่นกัน แต่รายละเอียดทิศทางการลดทอนกลับต่างกัน กล่าวคือขณะที่งิ้วแบบขนบเหลือแต่ผู้ชมคนจีนเป็นหลัก แต่งิ้วไทยหรืองิ้วไทยนั้นกลับเป็นเครื่องบันเทิงภาษาไทยของคนไทยเชื้อสายจีนหรือคนอื่นๆ ที่มีอัตลักษณ์ความเป็นไทยมากกว่าจีน ส่วนงิ้วทางการเมืองนั้นคลี่คลายเป็นสื่อบันเทิงสำหรับผู้ชมที่มาร่วมชุมนุมทางการเมือง งิ้วจึงเป็นเครื่องผ่อนคลายความตึงเครียดและความเหน็ดเหนื่อยจากการร่วมชุมนุม ผู้ชมงิ้วที่มารับชมความบันเทิงไม่ได้ถูกผูกโยงในเชิงเชื้อชาติหรือพื้นที่กายภาพแบบผู้ชมงิ้วอีกสองประเภท แต่ผู้ชมงิ้วการเมืองนั้นถูกผูกโยงกับความคิดเห็นทางการเมือง

ปัจจุบันนี้สถาบันที่ทำหน้าที่ให้ความบันเทิงทดแทนงิ้วนั้นมีหลากหลายไม่ว่าจะเป็นสื่อมวลชนหรือสื่อบันเทิงในโลกสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็น โทรทัศน์ ภาพยนตร์ คอนเสิร์ต ละครเวที รวมถึงการแสดงสดที่มีความเป็นพื้นถิ่น เช่น คอนเสิร์ตนักร้องลูกทุ่ง หมอลำ โนรา เป็นต้น

10. หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับปัจเจกบุคคลซึ่งปรากฏในประเทศจีน เมื่อเกิดความอัดอั้นตันใจต่อความไม่ถูกต้องของสังคมหรือผู้มีอำนาจ จึงได้ระบายความอัดอั้นตันใจผ่านงิ้ว แต่เมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทย ความที่บทละครงิ้วแบบขนบกับงิ้วไทยโดยส่วนใหญ่นั้นมิได้เชื่อมโยงกับบริบทสังคมไทย ดังนั้นบทบาทหน้าที่ด้านนี้จึงหายไปจากงิ้วทั้ง 2 ประเภทนี้

สำหรับงิ้วการเมืองมีความแตกต่างจากงิ้วอีกสองประเภท จัดเป็นหน้าที่ใหม่ที่ปรากฏในงิ้วการเมือง เนื่องจากงิ้วการเมืองแสดงในสถานการณ์ที่ผู้ชมมีเป้าหมายทางการเมืองร่วมกัน พวกเขาอัดอั้นในสถานการณ์ทางการเมืองที่ไม่ได้เป็นอย่างที่ตนเองต้องการ ดังนั้นเมื่อได้ชมการแสดงหรือฟังบทเจรจาที่ตรงกับใจของพวกเขา จึงเท่ากับเป็นการระบายสัญชาตญาณออกมา

11. หน้าที่ในการให้การศึกษา

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่สำคัญในประเทศจีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับชาวบ้านทั่วไป แต่เดิมงิ้วนั้นเป็นเสมือนโรงเรียนเคลื่อนที่ที่สั่งสอนคุณธรรม ขัดเกลาทางสังคม ให้ความรู้เรื่องตำนานประวัติศาสตร์จีนแก่เด็กและเยาวชน ให้ซึมซับและประพฤติตนตามหลักคำสอนของขงจื๊อ ขณะที่ปัจจุบันนั้นงิ้วแบบขนบทำหน้าที่คลี่คลาย โดยสาเหตุสำคัญอยู่ที่ปัจจัย 3 ด้านคือเนื้อหางิ้ว กลุ่มผู้ชม และสถาบันการศึกษา วรรณกรรมการแสดงงิ้วยังเป็นเรื่องจากพงศาวดาร นิยายพื้นบ้านจีน ซึ่งแม้จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับหลักปรัชญาขงจื๊อ แต่ความที่กลุ่มผู้ชมงิ้วแบบขนบหดแคบลงเหลือเป็นเพียงสื่อวัฒนธรรมสำหรับคนสูงอายุเชื้อสายจีนเท่านั้น สิ่งที่พวกเขาได้รับจากการชมงิ้วจึงเป็นความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ พงศาวดาร และวรรณคดีจีน พวกเขาไม่มีความจำเป็นต้อง "รับการศึกษา" หรือ "ขัดเกลาทางสังคม" ใดๆ อีกแล้ว ขณะที่กลุ่มเด็กและเยาวชนก็ไม่ได้ใช้งิ้วทำหน้าที่นี้ เพราะงิ้วได้สูญเสียบทบาทหน้าที่การขัดเกลาเยาวชนให้กับระบบการศึกษาสมัยใหม่ไปแล้ว

สำหรับงิ้วไทยก็เช่นกัน แม้ว่ากลุ่มผู้ชมงิ้วไทยจะหลากหลายกว่างิ้วแบบขนบ แต่ความที่เนื้อหางิ้วไม่ได้ผิดไปจากขนบของงิ้ว ความรู้ที่ผู้ชมได้จากงิ้วไทยจึงมักเป็นความรู้เกี่ยวกับพงศาวดาร ประเพณี วิธีคิดแบบคนจีน แต่งิ้วไม่ได้ขัดเกลาทางสังคมหรือสั่งสอนจริยธรรมคุณธรรมแก่คนดู ยกเว้นงิ้วไทยแนวการเมืองที่ตั้งคำถามเรื่องคนดีจอมปลอม

ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นแตกต่างไปจากงิ้วอีกสองชนิด แม้จะเป็นหน้าที่คลี่คลายเช่นเดียวกัน แต่ลักษณะการคลี่คลายนั้นแตกต่างกัน กล่าวคือ หน้าที่ด้านการศึกษาของงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยนั้นคลี่คลายตัวในเชิงหดแคบลงเหลือเพียงความรู้เกี่ยวกับคติจีน แต่ความรู้ของงิ้วการเมืองนั้นขยายตัวไปสู่คติใหม่ๆ ที่ไม่ปรากฏในงิ้วแบบขนบ เช่น อุดมการณ์ประชาธิปไตย เสรีภาพในการสื่อสาร เป็นต้น

สาเหตุหลักที่ทำให้งิ้วสูญเสียหน้าที่ด้านการให้การศึกษาไป เนื่องจากปัจจุบันนี้มีการศึกษาในระบบโรงเรียนที่แข็งแรง รวมถึงการศึกษาทางไกล การศึกษาทางเลือกอีกมากมาย รวมถึงสื่อมวลชนและอินเทอร์เน็ต

12. หน้าที่ในการพัฒนาภูมิปัญญา

หน้าที่ด้านนี้ไม่ปรากฏในงิ้วไม่ว่าจะเป็นในประเทศจีนหรือไทย เนื่องจากลักษณะรูปแบบการแสดงไม่เอื้อให้ทำหน้าที่ดังกล่าว และในสังคมไทยก็มีการละเล่น การละเล่นพื้นบ้าน สื่อการเรียนการสอน ที่ทำหน้าที่นี้อยู่แล้ว

13. หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับชุมชน/สังคม ในประเทศจีน งิ้วทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมโดยเฉพาะอำนาจรัฐ นอกจากนี้ยังทำหน้าที่ต่อต้านอำนาจรัฐที่ไม่เป็นธรรม รีดนาทาเร้นราษฎร อย่างไรก็ตามเมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทยแล้ว หน้าที่ด้านนี้ก็หายไปจากงิ้วแบบขนบ สาเหตุเนื่องจาก “อำนาจรัฐ” ในเวลานั้นก็คืออำนาจของพระมหากษัตริย์ ในขณะที่คนจีนเองก็สำนึกตนว่าได้เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ดังนั้นจึงไม่มีความคิดในเชิงการสื่อสารทางการเมืองในลักษณะดังกล่าว ประกอบวรรณกรรมการแสดงงิ้วไม่ได้มีเนื้อหาสะท้อนถึงสังคมไทย ดังนั้นงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยที่นำเรื่องราวแบบงิ้วแบบขนบมาแสดงจึงไม่ปรากฏบทบาทหน้าที่ด้านการวิพากษ์วิจารณ์สังคม หรือต่อต้านผู้มีอำนาจมาตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน

ขณะที่งิ้วไทยกับงิ้วการเมืองนั้นมีการสร้างสรรค์วรรณกรรมการแสดงขึ้นมาใหม่ จึงสามารถสืบเนื่องหน้าที่นี้ได้ จริงอยู่ที่วรรณกรรมการแสดงงิ้วไทยส่วนใหญ่ก็นำมาจากที่แสดงงิ้วแบบขนบแล้วแปลเป็นไทย แต่ก็มีบางเรื่องที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ และมีลักษณะเพื่อสื่อสารทางการเมืองเหมือนงิ้วการเมือง ส่วนงิ้วการเมืองนั้นหน้าที่ด้านนี้ถือเป็นหน้าที่หลัก

โดยทั่วไปของสังคมไทย สื่อมวลชนโดยเฉพาะหนังสือพิมพ์เป็นสถาบันหลักที่ทำหน้าที่ด้านนี้ โดยมีงิ้วการเมืองทำหน้าที่เสริมระบบ แต่ในบางช่วงของประวัติศาสตร์ที่สื่อมวลชนถูกลิดรอนเสรีภาพในการนำเสนอข่าวสารและแสดงความคิดเห็น งิ้วการเมืองก็ทำหน้าที่ทดแทนสื่อมวลชน

14. หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ระดับปัจเจกบุคคลและระดับชุมชน/สังคมซึ่งสัมพันธ์กับหน้าที่ด้านการวิพากษ์วิจารณ์สังคม คือ หายไปจากงิ้วแบบขนบ แต่เป็นหน้าที่สืบเนื่องในงิ้วไทยและงิ้วการเมือง โดยหน้าที่ด้านนี้ก็มีลักษณะเหมือนหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ กล่าวคือการทำหน้าที่ด้านนี้สัมพันธ์กับการข้ามพ้นวัฒนธรรมในด้านบทละคร ในขณะที่งิ้วแบบขนบใช้บทละครแบบที่ใช้ในประเทศจีน แต่งิ้วไทยกับงิ้วการเมืองกลับข้ามพ้นวัฒนธรรมมาสู่เรื่องราวในไทย จึงเอื้อต่อการทำหน้าที่ด้านนี้

15. หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก

หน้าที่ด้านนี้แต่เดิมก็ยังสามารถพบเห็นได้ในราชสำนักไทย ปรากฏเด่นชัดในสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสิน โดยผู้ใช้คือกลุ่มเจ้านายเชื้อพระวงศ์ และขุนนางชั้นสูง หน้าที่นี้เคยปรากฏเมื่อตอนช่วงต้นที่งิ้วเข้าสู่ไทยในสมัยที่ยังไม่มีความคิดเรื่อง “เอกลักษณ์ประจำชาติ” จึงทำให้แม้แต่งิ้วก็ยังสามารถนำมาใช้แสดงเป็นมหรสพในราชสำนักได้ แต่งิ้วแบบขนบก็ไม่สามารถรักษาบทบาทหน้าที่นี้ไว้ได้ในยุคปัจจุบัน เนื่องจากงิ้วไม่ใช่ “เอกลักษณ์ไทย” หน้าที่นี้จึงหายไป ขณะที่งิ้วไทยก็ยังไม่เกิดผสมผสานทางวัฒนธรรมจนเป็นไทยมากพอที่จะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีต่างๆ ได้ ส่วนงิ้วการเมืองนอกจากเนื้อหาเรื่องเกี่ยวกับการเมืองจะไม่เข้ากับสถาบันกษัตริย์แล้ว รูปแบบการแสดงก็ไม่สามารถเข้าเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีได้ จึงถือว่าหน้าที่นี้ก็หายไปจากงิ้วทุกชนิด

16. หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย

หน้าที่นี้เป็นหน้าที่ระดับปัจเจกบุคคล โดยผู้ใช้หน้าที่นี้คือชนชั้นกษัตริย์และเจ้านายแต่ในเวลาต่อมา หน้าที่นี้ที่หายไปจากงิ้วแบบขนบและงิ้วการเมือง แต่งิ้วที่สืบเนื่องหน้าที่นี้ได้ก็คืองิ้วไทย สาเหตุของความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้คล้ายกับหน้าที่ด้านอื่นที่เกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์ กล่าวคืองิ้วแบบขนบนั้นไม่ได้อยู่ในสถานะของเอกลักษณ์ชาติที่จะสามารถเชื่อมโยงกับสถาบันกษัตริย์ได้ ส่วนงิ้ว

การเมืองในปัจจุบัน แม้ผู้สร้างจะประกาศตัวว่าเป็นผู้ “จงรักภักดีต่อสถาบันกษัตริย์” แต่เนื้อหาหรือตัวบทงิ้วที่สร้าง ก็ไม่ได้แสดงถึงหน้าที่นี้

สำหรับงิ้วไทยนั้นกลับมีความพยายามที่จะทำให้งิ้วเข้าไปอยู่ในการอุปการะของสถาบันกษัตริย์ โดยการแสดงเรื่องงิ้วที่เชิดชูกษัตริย์ ในลักษณะเดียวกับที่คณะงิ้วในสมัยรัชกาลที่ 5 พยายามเข้าหาเชื้อพระวงศ์เพื่อให้เป็นสิริมงคลแก่งิ้ว

17. หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

หน้าที่ด้านนี้ปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ 2 ครั้ง ในยุคที่สังคมนิยาม “เอกลักษณ์ของชาติ” ไว้แบบหนึ่ง และด้วยเหตุที่งิ้วทุกชนิดไม่ได้มีความหมายตรงกับคำนิยามดังกล่าว ดังนั้นงิ้วจึงหายไปจากการทำหน้าที่ด้านการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ส่วนมหรสพที่ทำหน้าที่นี้ในปัจจุบันก็คือมหรสพที่ตรงกับคำนิยามข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลป์ไทย และภาพยนตร์ไทยที่แสดงถึงประวัติศาสตร์หรือวัฒนธรรมอันน่าภาคภูมิใจที่แสดงถึงความเป็นไทย

18. หน้าที่ในการการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า

หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่หลักของงิ้วมาตั้งแต่ครั้งอยู่ในประเทศจีน เมื่อเข้ามาสู่ไทยงิ้วแบบขนบก็รักษาบทบาทหน้าที่ด้านนี้ได้อย่างสืบเนื่องตลอดมา ขณะที่งิ้วไทยบางเรื่องนั้นจัดแสดงในช่องทางอื่นซึ่งไม่มีส่วนเชื่อมโยงใดๆ กับการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า เช่น ดรงละคร บันทึกลงดีวีดี หรือแสดงในโรงถ่าย ดังนั้นงิ้วไทยจึงจัดเป็นหน้าที่คลี่คลาย ส่วนงิ้วการเมืองนั้นนับว่าหน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ที่หายไป เนื่องจากงิ้วการเมืองได้ข้ามพ้นจากบริบทของศาสนาความเชื่อไปสู่บริบททางการเมือง และในเมื่องิ้วประเภทอื่นยังคงรักษาบทบาทหน้าที่ด้านนี้ไว้ได้ จึงไม่มีความจำเป็นที่งิ้วการเมืองจะต้องไปทำหน้าที่แบบงิ้วแบบขนบ

19. หน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขาย

ในยุคอดีตงิ้วมิได้เชื่อมโยงกับการตลาด แต่ครั้นเมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทย ก็ได้แสดงบทบาทหน้าที่นี้เป็นหน้าที่ใหม่ เมื่องิ้วถูกใช้เป็นเครื่องมือเรียกให้คนเข้าบ่อนในสมัยรัชกาลที่ 5 ถ้างิ้วถูกห้ามไม่ให้จัดแสดง ก็จะส่งผลถึงจำนวนคนเข้าบ่อนอย่างชัดเจน

กระทั่งปัจจุบันห้างร้านต่างๆ มีการจ้างงิ้วแบบขนบกับงิ้วไทยไปแสดงเพื่อดึงดูดให้คนเข้าไปจับจ่ายใช้สอยซื้อสินค้าหรือซื้อผลิตภัณฑ์ต่างๆ ขณะที่หน้าที่นี้หายไปจากงิ้วการเมือง เนื่องจากเป้าหมายของงิ้วการเมืองนั้นไม่ได้อยู่ที่การส่งเสริมธุรกิจแต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม งิ้วก็ไม่อาจทำหน้าที่เป็นเครื่องมือส่งเสริมการขายให้กับสินค้าและบริการทุกประเภท แต่คงจำกัดวงแต่เฉพาะธุรกิจหรือสถานการณ์ที่แสดงถึงความเป็นจีนเท่านั้น เช่น เทศกาลตรุษจีน โดยในปัจจุบันมีบริษัท องค์กร ด้านการโฆษณาประชาสัมพันธ์เป็นองค์กรหลักที่ทำหน้าที่ด้านนี้

หน้าที่นี้จะเป็นหน้าที่ใหม่สำหรับงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย แต่สำหรับงิ้วการเมืองนั้นมีลักษณะจริงจัง เนื้อหาเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ผู้นำ รัฐบาล และรณรงค์ประเด็นทางสังคม หรือประชาธิปไตย ซึ่งไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการขาย ธุรกิจ การประชาสัมพันธ์สินค้าแต่อย่างใด แม้ว่างิ้วการเมืองบางเรื่องจะใช้บทบรรยายตอนต้นเหมือนโฆษณารายการโทรทัศน์ที่แจ้งว่ารายการนี้ได้รับการสนับสนุนจากรายการใด เช่น

> *“คณะงิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติมาแล้ว...ร่วมกับยาบรรเทาริดสีดวงทวารตราธาริต ยาแก้พิษสุนัขบ้าตราหน้าเหลี่ยม ยาแก้โง่ตราปูแดง สุดท้ายห้างขายยาเฮี่ยจริงแฮะ ของแท้ต้องสะกดด้วย ฮ นกฮูก เสนอ อุปรากรกรจีนเสียดสีคุ้ยแคะแกะเกาความชั่วของรัฐบาล เรื่อง “เปาบุ้นจิ้นพิฆาตหญิงสมองกลวง ปราบปรามไอ้หน้าเหลี่ยมถล่มเจ๊ซาละเปา โดดเตะก้านคอธาริต” วันนี้เสนอตอน ให้ตายเถอะทีแรกคิดว่ามันโง่ที่แท้มันชั่วมาก”*
>
> (เปาบุ้นจิ้นพิฆาตหญิงสมองกลวงฯ)

แม้ว่าบทบรรยายข้างต้นจะใช้รูปแบบการกล่าวถึงผู้สนับสนุนรายการในรายการโทรทัศน์ แต่เนื้อหาล้วนเสียดสีด่าทอนักการเมืองที่เป็นเป้าหมายการโจมตีของงิ้วเรื่องนี้ โดยมิได้เกี่ยวข้องกับการส่งเสริมการขายแต่อย่างใด

4.3 แบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรม

หลักฐานทางเอกสารที่เก่าแก่ที่สุดที่กล่าวถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านองค์ประกอบของงิ้ว ให้เข้ากับองค์ประกอบของวัฒนธรรมอื่น คือช่วงราวรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ถือเป็นช่วงเวลาอันงอกงามช่วงแรกของการดัดแปลงผสมผสานงิ้วให้เข้ากับจริตของคนไทย หลังจากนั้นมาการผสมผสานงิ้วเข้ากับวัฒนธรรมอื่นก็เกิดขึ้นเป็นระยะๆ มาจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบของงิ้วมาจำแนกเป็นองค์ประกอบย่อย องค์ประกอบและองค์ประกอบย่อยของงิ้วแต่ละประเภทที่ผู้วิจัยใช้เป็นกรอบในการศึกษาแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมมีดังนี้

1. เวที ฉาก และอุปกรณ์ประกอบการแสดง
   1.1 เวที
   1.2 ฉาก
   1.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง
2. ดนตรีและการขับร้อง
   2.1 เครื่องดนตรี
   2.2 การขับร้อง
3. ประเภทและบทบาทตัวละคร
4. ลีลาการแสดง
5. เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า
   5.1 เครื่องแต่งกาย
   5.2 การแต่งหน้า
6. วรรณกรรมการแสดง
   6.1 เนื้อเรื่อง
   6.2 ภาษา

จากการศึกษาพบว่า ในบรรดางิ้วที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมนั้น มีบางองค์ประกอบที่งิ้วพยายามธำรงรักษาไว้ ขณะที่องค์ประกอบบางอย่างเปิดกว้างต่อการผสมผสาน โดยในการศึกษาครั้งนี้ได้แบ่งลักษณะของการข้ามพ้นวัฒนธรรมไว้ 3 ลักษณะ ดังนี้

สิ่งที่รักษาไว้ (แก่น) เป็นองค์ประกอบที่รายละเอียดของเนื้อหาคงเดิม หากมีการเปลี่ยนแปลงหรือผสมผสานทางวัฒนธรรม ก็เป็นเพียงรายละเอียดปลีกย่อยขององค์ประกอบนั้นๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สิ่งที่มีการปรับเปลี่ยน (กระพี้) เป็นองค์ประกอบที่เนื้อหาหลักมีการเปลี่ยนแปลง แต่การเปลี่ยนแปลงหรือผสมผสานทางวัฒนธรรมทุกอย่างที่เกิดขึ้นนั้นเป็นเพียงเรื่องปรากฏการณ์ชั่วครั้งชั่วคราว

สิ่งที่มักปรับเปลี่ยน (เปลือก) เป็นองค์ประกอบที่เนื้อหาหลักมีการเปลี่ยนแปลง และการเปลี่ยนแปลงหรือผสมผสานทางวัฒนธรรมทุกอย่างนั้นมีความต่อเนื่องสม่ำเสมอจนถึงปัจจุบัน

การแบ่งประเภทการผสมผสานเหล่านี้ ผู้วิจัยพยายามหาคำอธิบายว่าการปรับเปลี่ยน / การไม่ปรับเปลี่ยนดังกล่าวเกิดขึ้นด้วยเหตุใด และเหตุใดองค์ประกอบเหล่านี้จึงมีความยืดหยุ่นต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมดังที่เป็นอยู่

ข้อมูลในส่วนนี้ผู้วิจัยได้มาจากการศึกษาข้อมูลเอกสารของงิ้วตั้งแต่อดีตเป็นต้นมา รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และบันทึกการแสดงในยุคปัจจุบัน โดยองค์ประกอบที่พบว่ามักเปลี่ยนแปลงก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นองค์ประกอบที่มีความยืดหยุ่นต่อการผสมผสานหรือการข้ามพ้นวัฒนธรรม องค์ประกอบใดที่มีการเปลี่ยนแปลงก็กล่าวได้ว่าเคยเกิดปรากฏการณ์การข้ามพ้นวัฒนธรรม เพียงแต่ยังไม่สมบูรณ์ ส่วนองค์ประกอบที่มักรักษาไว้ก็เรียกได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่ขาดความยืดหยุ่นต่อการเปลี่ยนแปลง หรืออีกนัยหนึ่งก็คือเป็นองค์ประกอบที่เกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมได้ยาก

4.3.1 งิ้วแบบขนบ

งิ้วแต้จิ๋วรับข้อดีจากงิ้วประเภทอื่นเช่น งิ้วคุนฉี่ว์ งิ้วอี้หยาง งิ้วไซฉิน งิ้วลั่นถัน งิ้วงั่วกัง แสดงถึงการเปิดใจรับสิ่งใหม่มาผสมผสานกับงิ้วแต้จิ๋วแบบเดิมอย่างกลมกลืน อันเป็นลักษณะของการข้ามพ้นวัฒนธรรม ถาวร สิกขโกศล (2554) กล่าวว่า งิ้วแต้จิ๋ว “มีลักษณะอนุรักษ์แต่ก็กล้าริเริ่มสิ่งใหม่” เป็นงิ้วชนิดแรกที่นำเรื่องร่วมสมัยในเวลานั้นมาทำเป็นงิ้ว นั่นคือเรื่องหลินเจ๋อสวี วีรบุรุษผู้ปราบฝิ่นในสมัยซูสีไทเฮา เป็นต้นแบบให้งิ้วชนิดอื่นเล่นงิ้วสมัยใหม่ตามในเวลาต่อมา

จากการเก็บข้อมูลพบว่า จากองค์ประกอบย่อยของงิ้ว 11 ด้าน งิ้วแบบขนบมีองค์ประกอบที่เป็น “แก่น” หรือมักไม่เปลี่ยนแปลง 7 ด้าน ได้แก่ ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก ประเภทและบทบาทของตัวละคร ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และภาษา

ส่วนองค์ประกอบที่เป็น “กระพี้” หรือมีการเปลี่ยนแปลง มีอยู่ 2 ด้าน ได้แก่ การขับร้อง และเนื้อเรื่อง

องค์ประกอบที่เป็น “เปลือก” หรือมักมีการเปลี่ยนแปลง มีอยู่ 2 ด้าน ได้แก่ เวที และ เครื่องดนตรี

สิ่งที่มักรักษาไว้ (แก่น)

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่แสดงความเป็นงิ้วได้ชัดเจนที่สุดองค์ประกอบหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากบันทึกของเหล่าทูตที่เดินทางมาในสมัยอยุธยาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น เมื่อกล่าวถึงงิ้วก็จะแสดงความคิดเห็นต่อเครื่องแต่งกายเป็นสำคัญ เป็นต้นว่า

“...ชั้นแรกนั้นมีการแสดงหัสนาฏกรรมตามแบบจีน เสื้อแสงนั้นงดงาม”

(ชัวซีย์, 2516:416)

“...การแต่งตัวของพวกละครจีนก็เหมือนที่ผู้เขียนเรื่องราวพรรณนาถึงสภาพการในต่างด้าว...ด้านข้างตัวเสื้อทั้งสองข้างขัดดุมติดกันไว้ 3-4 รังดุม ตั้งแต่ใต้รักแร้ลงมาถึงบั้นเอว มีแผ่นแพรเหลี่ยมๆ ปะไว้ข้างหน้าและข้างหลังแผ่นแพรนั้นปักเป็นรูปมังกร กับวงเข็มขัดกว้างสัก 3 นิ้วฟุต ในสายเข็มขัดนั้นมีรูปสี่เหลี่ยมบ้างกลมบ้างติดรายเรียงเป็นระยะ ทำด้วยเกล็ดกระดองเต่าหรือเขาสัตว์ หรือไม้ชนิดใดชนิดหนึ่งก็ไม่รู้ได้ และโดยที่วงเข็มขัดนี้หลวมมาก จึงต้องมีห่วงยึดไว้กับตัวเสื้อทางด้านข้าง...”

(ลาลูแบร์, 2510: 210)

“เครื่องแต่งตัวของเขางามมาก”

(ปาลเลอกัวซ์, 2549)

นอกจากนี้ในอักขราภิธานศรับท์อันเป็นพจนานุกรมภาษาไทยฉบับแรกของไทยระบุความหมายของ “งิ้วเจ็ก” ว่า *“เป็นลคอนเจ็กนั้น มันแต่งตัวใส่เสื้องาม แล้วเล่นเรื่องต่างๆ”* (แบรดเลย์, 2514)

โคลงภาพคนต่างภาษาที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม หรือวัดโพธิ์ กล่าวถึงชนชาติภาษาต่างๆ 32 ชาติ อาทิ สิงหฬ จาม พม่า เงี้ยว ฯลฯ ในโคลงภาพดังกล่าวมีการกล่าวถึงภาพเกาหลีและภาพญวณ ดังนี้

โคลงภาพเกาหลี

“เนาเขตรประเทศใกล้ เทียนจิ๋น
แต่งร่างรางชางสวม ใส่เสื้อ
กางเกงเหลียนหลินแล ปะปลาบ
หมวกเช่นหมวกงิ้วเคื้อ คู่ควรฯ” โดย ขุนธนสิทธิ์

โคลงภาพญวน

“ภาพญวนเยี่ยงทูตเว้ เวียดนามนี้พ่อ
เครื่องแต่งยรรยงขบวน แบบงิ้ว
องนายนั่งเปลหาม คนแห่ น่านา
ถึงพัดดำด้ำจิ้ว วาดวีฯ” โดย กรมขุนอดิศร

จาก 2 กรณีดังกล่าวนี้งิ้วถูกนำมากล่าวถึงในฐานะตัวเปรียบ และพึงสังเกตว่าสิ่งที่ใช้เปรียบก็คือเรือนร่างทางวัฒนธรรม (cultural body) ของงิ้ว อย่างเครื่องแต่งกาย

สาเหตุที่องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายมักไม่เปลี่ยนเพราะเครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบที่ต้องลงทุนสูง ราคาชุดละหลายหมื่น โดยเฉพาะพวกชุดพระราชพิธี ชุดจักรพรรดิ แต่ละคณะต้องมีชุดงิ้วหลายสิบชุด หากคณะใหญ่อาจมีถึงร้อยชุด ซึ่งชุดเหล่านี้ต้องซื้อจากประเทศจีน ดังนั้นการใช้ชุดงิ้วแต่ละชุดจึงต้องใช้ประโยชน์ได้มากที่สุดเพื่อความคุ้มค่า ดังนั้นจึงมีแบบแผนของการใช้เครื่องแต่งกาย เป็นต้นว่าชุดขุนนางข้าราชการ ชุดพระราชพิธี เสื้อคลุม เสื้อเกราะ เสื้อคลุมเดินทาง หรือว่าแบบแผนการใช้ศิราภรณ์อย่างมงกุฎ หมวกขุนนาง หมวกทหาร เป็นต้น ไม่ว่าจะเล่นเรื่องใดที่บทบาทตัวละครเหล่านี้ก็สามารถใช้เครื่องแต่งกายแบบเดียวกันได้ บทบาทตัวละครที่มีเครื่องแต่งกายเฉพาะนั้นมีเพียงไม่กี่บทบาทเท่านั้น ได้แก่ตัวละครเทพเจ้าและสัตว์ต่างๆ เช่น มังกร เต่า ฯลฯ ซึ่งไม่ค่อยปรากฏในงิ้วเรื่องทั่วไป

เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่ดำเนินไปตามแบบแผนในประเทศจีน เนื่องจากชุดงิ้วนั้นต้องสั่งซื้อจากประเทศจีน อีกทั้งในเมื่อบทละครที่ใช้แสดงเป็นเรื่องจีน จึงยากที่จะสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายให้ออกนอกกรอบขนบงิ้วในประเทศจีน

นอกจากนี้เครื่องแต่งกายยังสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นของงิ้ว เป็นต้นว่า ชายแขนเสื้อ ซึ่งผู้แสดงสามารถใช้ลีลาได้มากมาย เช่นการกระถดแขนเสื้อ การใช้มืออีกข้างจับแขนเสื้อป้องหน้าหลบสายตาฝ่ายตรงข้ามเพื่อแสดงถึงความเอียงอาย หากลักษณะเครื่องแต่งกายเปลี่ยน ลีลาการแสดงก็ต้องเปลี่ยนตาม แต่ในเมื่อสิ่งหนึ่งไม่เปลี่ยน องค์ประกอบอีกสิ่งก็ไม่มีความจำเป็นจะต้องเปลี่ยน

ระหว่างที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลภาคสนามที่คณะไซ้ยงฮงพบการแสดงเรื่อง *ความรักธิดามังกร* (龙女情) งิ้วเรื่องนี้เป็นเรื่องที่ใช้เครื่องแต่งกายอย่างงดงามอลังการ ธิติรัตน์ พงศ์สุเวชกุล นักแสดงบทบาทพระเอกของคณะไซ้ยงฮงกล่าวถึงงิ้วเรื่องดังกล่าวว่า

> *“ไปที่ไหนคนเขาก็จะขอให้เล่นเรื่องนี้ เพราะมันเป็นเรื่องแปลก เรื่องนี้ทุนเยอะด้วยนะ มันต้องใช้ทุนเยอะ ไม่ใช่เสื้อผ้างิ้วปกตินะ เพราะมีตัวละครเต่า มีพวกซีฟู้ด”*
>
> (ธิติรัตน์ พงศ์สุเวชกุล, สัมภาษณ์ 4 ม.ค. 2557)

ภาพที่ 13 ตัวละครสรรพสัตว์ในท้องทะเล จากเรื่องความรักธิดามังกร

ภาพที่ 14 ตัวละครเต่า จากเรื่อง *ความรักธิดามังกร*

จากการสังเกตการณ์คณะงิ้วไช้ยงฮงพบว่า เป็นคณะงิ้วที่โดดเด่นในเรื่องเครื่องแต่งกายที่งดงามตระการตา เมื่อสอบถามผู้ชมในเรื่องจุดเด่นของคณะไช้ยงฮง ทุกคนล้วนตอบเป็นเสียงเดียวกันว่าชุดงิ้วสวยและใหม่กว่าคณะอื่น

การแต่งหน้า

การแต่งหน้าก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วเช่นเดียวกับการแต่งกาย แม้ว่าการยึดตามแบบแผนดั้งเดิมของการแต่ง จะไม่เกี่ยวข้องกับเหตุผลเรื่องการใช้ทรัพยากรที่มีให้คุ้มค่าอย่างการใช้เครื่องแต่งกาย แต่การแต่งหน้าก็เป็นองค์ประกอบที่โดดเด่น แสดงถึงความเป็นงิ้วอย่างชัดเจน ถึงกับในภาษาไทยมีสำนวน “แต่งหน้าเป็นงิ้ว” แม้สำนวนดังกล่าวจะมีความหมายในเชิงลบก็ตาม

จากการสังเกตการณ์พบว่าการแต่งหน้าของงิ้วแบบขนบยังคงยึดถือตามขนบแบบแผนของการแต่งหน้างิ้วแต้จิ๋ว คงมีเพียงตัวละครประกอบบทบาททหาร ซึ่งโดยมากเป็นคนงานในคณะงิ้วที่มีหน้าที่อื่น แต่ถูกเรียกให้ขึ้นมารับบททหารเพื่อให้ดูมีนักแสดงเต็มเวที การแต่งหน้าของนักแสดงในกลุ่มนี้อาจแตกต่างจากนักแสดงหลักอื่นๆ อยู่บ้าง แต่เป็นเหตุผลของประสบการณ์ในการฝึกหัดแต่งหน้ามากกว่าเป็นเพราะต้องการแหวกขนบเดิม

ภาพที่ 15 การแต่งหน้าตัวพระ จากเรื่อง（落神）

ฉาก

ฉากถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ไม่มีความเปลี่ยนแปลงมากนัก ด้วยเหตุที่งิ้วแบบขนบปัจจุบันล้วนเป็นงิ้วเร่ อุปกรณ์ทุกอย่างรวมถึงฉากจึงต้องถูกขนย้ายไปตามที่ต่างๆ ที่คณะงิ้วรับงานแสดง ดังนั้นฉากและอุปกรณ์เหล่านี้จึงต้องสามารถเคลื่อนย้ายได้สะดวก นำไปติดตั้งได้ง่ายด้วยวิธีการไม่ซับซ้อน และเป็นฉากที่ใช้งานได้หลากหลาย ฉากหนึ่งสามารถใช้แสดงได้หลายเรื่อง เช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย

ด้วยเหตุนี้ฉากงิ้วจึงใช้ผ้าขนาดใหญ่วาดและลงสีเป็นรูปสถานที่ต่างๆ ที่ซื้อมาจากประเทศจีน ฉากเหล่านี้สามารถนำไปใช้ได้ไม่ว่างิ้วจะแสดงเรื่องอะไร เช่น ฉากท้องพระโรง ห้องรับแขก ศาลตัดสินคดี สวน บ้านคนจน ค่ายทหาร ป้อมประตูเมือง ป่า/ภูเขา

อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงก็ยังคงตามขนบเดิม ไม่ว่าจะเป็นการใช้โต๊ะ เก้าอี้ ในฉากต่างๆ รวมถึงอุปกรณ์หลักอย่างแส้ม้า เป็นต้น

สาเหตุที่ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากไม่มีความเปลี่ยนแปลงก็ด้วยเหตุผลเดียวกับองค์ประกอบด้านฉากและเครื่องแต่งกายและฉาก คือ เนื่องจากงิ้วต้องเดินทางไปตามสถานที่ต่างๆ

ประกอบกับงิ้วแต่ละคณะมีเรื่องที่แสดงไม่ต่ำกว่า 20-30 เรื่อง ดังนั้นจึงต้องทำให้องค์ประกอบบางอย่างสามารถใช้ซ้ำๆ สำหรับงิ้วทุกเรื่องเหล่านี้ได้

ภาพที่ 16 การใช้โต๊ะและเก้าอี้

ลีลาการแสดง

ลีลาการแสดงเป็นองค์ประกอบที่สัมพันธ์กับเครื่องแต่งกายดังที่ได้กล่าวมาแล้ว เนื่องจากลีลางิ้วเป็นลีลาที่ใช้ประกอบเสื้อผ้า ไม่ว่าจะเป็นแขนเสื้อ หนวดเครา ขนนก ดังนั้นในเมื่อเสื้อผ้ายังยึดขนบธรรมเนียบเดิม ลีลาการแสดงก็ยึดขนบธรรมเนียมเดิมเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเภทและบทบาทตัวละคร

งิ้วแบบขนบอย่างงิ้วแต้จิ๋วยังคงรักษาองค์ประกอบด้านนี้ไว้อย่างเคร่งครัด ประเภทและบทบาทตัวละครนี้สัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นอย่างเช่น เครื่องแต่งกายและวรรณกรรมการแสดง ไม่ว่างิ้วจะแสดงเรื่องใดก็จะอยู่ในกรอบของตัวละคร 4 ประเภทหลัก คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก และตัวหน้าลาย ทั้งสิ้น

ภาษา

ภาษาถือว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของงิ้วแต้จิ๋ว เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้งิ้วแต้จิ๋วยังเรียกว่างิ้วแต้จิ๋วอยู่ได้ ดังนั้นแล้วนี่จึงเป็นสิ่งที่งิ้วแบบขนบถือถือ

สิ่งที่มีการปรับเปลี่ยน (กระพี้)

เนื้อเรื่อง

จากประวัติศาสตร์วรรณกรรมการแสดงของงิ้วแบบขนบในประเทศไทยนั้น พบการข้ามพ้นวัฒนธรรมใน 3 รูปแบบ ดังนี้

1) การนำวรรณกรรมการแสดงของละครต่างวัฒนธรรมมาดัดแปลงเป็นวรรณกรรมการแสดงงิ้ว

การข้ามพ้นวัฒนธรรรมแบบนี้มีลักษณะของการข้ามพ้นวัฒนธรรมในเชิงพื้นที่ โดยในช่วงปี ค.ศ. 1920-1930 ซึ่งเป็นยุคที่ไทยเป็นศูนย์กลางของงิ้วแต้จิ๋วโลกนั้น *เฉินเถี่ยฮั่น* (陈铁汉) เป็นหนึ่งในผู้อพยพเข้าสู่ไทย และผู้ร่วมก่อตั้งสมาคมเจวี๋ยอู้เส้อ (觉悟社) โดยมีสำนักงานอยู่ที่โรงละครชั้นสองของภัตตาคารเทียนกัวเทียน ประมาณปีพ.ศ. 2469 เขานำบทละครเรื่อง *Merchant of Venice* หรือ *เวนิสวาณิช* ของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ มาดัดแปลงเป็นบทงิ้วแต้จิ๋วเรื่อง *เนื้อหนึ่งปอนด์* (一磅肉) เรื่องนี้นอกจากจะดัดแปลงจากบทละครต่างประเทศแล้ว ยังดัดแปลงให้เป็นงิ้วสมัยใหม่อีกด้วย

อย่างไรก็ตาม การทดลองครั้งนี้ของ*เฉินเถี่ยฮั่น*ถือว่าไม่ประสบความสำเร็จนัก ความที่เนื้อเรื่องเต็มไปด้วยบทสนทนา และมีบทเพลงอยู่น้อย ซึ่งผู้ชมไม่คุ้นเคยจนมีเสียงสะท้อนว่าการแสดงเรื่องนี้ไม่ใช่งิ้ว และทำให้แสดงได้อยู่เพียง 3 คืนก็ต้องยุติ (**谢 吟**, 1981)

นอกจากนี้ยังมีการนำภาพยนตร์ยอดนิยมของจีนและละครพูดต่างประเทศมาดัดแปลงเป็นงิ้วสมัยใหม่ เช่น《空谷兰》、《都会的早晨》、《迷途的羔羊》เป็นต้น (张长虹, 2007a)

2) การนำวรรณกรรมการแสดงของสื่ออื่นมาดัดแปลงเป็นวรรณกรรมการแสดงงิ้ว

การดัดแปลงลักษณะนี้จัดเป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมในมิติของสื่อ โดย เฉินเถี่ยฮั่นร่วมกับสองพี่น้องซูสิ่งหวน (苏醒寰) และซูจิ้งหวน (苏竞寰) นำหนังเงียบ เพลงแต้จิ๋ว เรื่องพื้นบ้าน ตำนาน มาดัดแปลงเป็นงิ้วแต้จิ๋ว เช่น 《大义灭亲》、《后母泪》、《孤儿救祖记》、《小情人》、《红粉骷髅》

ปี พ.ศ. 2476 (ค.ศ. 1933) เซี่ยหยิน (谢吟) เขียนบทละครงิ้วเรื่อง 《人道》โดยดัดแปลงจากภาพยนตร์ชื่อเดียวกันผสมกับเรื่อง 《琵琶记》

นอกจากนี้คณะตงเจ๊กยังเคยนำยุทธจักรนิยายเรื่อง *มังกรหยก* ของกิมย้งมาดัดแปลงเป็นงิ้วความยาว 50 ตอน แสดงซ้ำตอนละ 1 สัปดาห์ที่วิกงิ้ว เมื่อครบสัปดาห์จึงเปลี่ยนไปแสดงตอนใหม่ เมื่อครบปีจึงแสดงได้จบเรื่อง

3) การนำบทงิ้วสมัยโบราณมาดัดแปลงเป็นงิ้วที่แต่งตัวแบบสมัยใหม่และเปลี่ยนเรื่องราวจากในประเทศจีนมาเป็นประเทศไทย

การดัดแปลงลักษณะนี้จัดเป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมในมิติของเวลาและพื้นที่ โดยมากเพื่อสะท้อนภาพชีวิตคนจีนในไทย งิ้วที่นำเรื่องโบราณมาดัดแปลงเป็นเรื่องสมัยใหม่นี้เรียกว่า “เหวินหมิงซี่” (文明戏) คณะเหล่าอี่ไล้เฮียงริเริ่มจัดแสดงงิ้วที่หลินหรูเลี่ย (林如烈) ดัดแปลงบทงิ้วเรื่อง 《姐姐的悲剧》มาเป็นงิ้วแต้จิ๋วที่แต่งตัวสมัยใหม่เรื่อง 《姐妹花》 เพื่อสะท้อนภาพชีวิตคนงานจีนโพ้นทะเลในประเทศไทย

สมาคมเจวี๋ยอู้เส้อก็ยังคงพัฒนาตนเองโดยทดลองทำงิ้วที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชีวิตจริงของชาวจีนในไทย เซี่ยหยินเขียนเรื่อง 《五子泪》เฉินเถี่ยฮั่นและเซี่ยหยินยังร่วมกันนำงิ้วแต่งตัวโบราณเรื่อง《游龟山》มาดัดแปลงเป็นเรื่อง 《可怜一渔翁》ประสบความสำเร็จอย่างล้นหลาม

4) การเขียนบทละครขึ้นใหม่เป็นงิ้วสมัยใหม่และมีเรื่องราวในเมืองไทย

ในช่วงราว พ.ศ. 2507 เมื่ออำพัน เจริญสุขลาภ กลับมาประเทศไทย และได้เข้าสู่วงการงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย เมื่อวิกงิ้วเผชิญกับการแข่งขัน รวมถึงนักแสดงถูกคณะอื่นซื้อตัวไป เขาจึงเขียนบทงิ้วที่เล่าเรื่องชีวิตคนจีนในประเทศไทยจำนวนไม่น้อยสำหรับแสดงในวิกงิ้วที่โรงภาพยนตร์เฉลิมราษฎร์ หรือ*ซินหังโจว*

> *“ตอนนั้นผมอยู่ไซ้ยงฮงก็เขียนเรื่องเอี๊ยบโพยหงั่ว... เหมือนกับว่าสารสมัยก่อนคนจีนแต่โบร่ำโบราณเขาจะส่งจดหมายแล้วก็ส่งเงินใต้ดินไปด้วย เอี๊ยบคือเก็บไว้ ทับอยู่ สะสมอยู่ คนที่ส่งโพยก็เหมือนธนาคาร คนเชื่อเขาก็เชื่อเครดิต ทีนี้คนที่เขาจะต้องไปจ่ายเงินก็เกิดไม่ได้ไปจ่าย ก็เลยเป็นเรื่องเรื่องใหญ่ มันเกี่ยวกับเรื่องคุณธรรมด้วย เรื่องนี้ปรากฏว่าดังมาก คนดูเยะมาก*
>
> *ที่ผมเขียนนี่มีชื่อเสียงหลายเรื่อง อย่างที่ไซ้ยงฮงนี่เรื่อง เอี๊ยบโพยหงั่ว แล้วตอนคณะใหม่ซิงโหง่ยนี่ก็เรื่องหูเสี่ยส้อ แล้วก็ยังมีอีกหลายเรื่อง แล้วก็มีอ้วงเงียบแจ คือเวรกรรม เป็นเรื่องของครอบครัว มีลูกสองคนแล้วรักคนเล็ก ไม่รักคนโต... เรื่องเกิดจากครอบครัวทั้งนั้น ก็เหมือนละคร เรื่องนี้ถ้าปรับเป็นละครก็น่าจะมีคนดู”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ29 ส.ค. 2557)

ภาพที่ 17 โรงภาพยนตร์เฉลิมราษฎร์ (ซินหังโจว) วิกงิ้วในอดีต (ที่มา www.ngiew.com)

จากการสัมภาษณ์อำพัน เจริญสุขลาภ ทำให้ทราบว่าการทำงิ้วแต้จิ๋วที่เป็นเรื่องราวสมัยใหม่ของเขานั้นเป็นจุดเริ่มต้นของการทดลองสร้างสรรค์งิ้วไทยในเวลาต่อมา

> *“ช่วงที่ผมเขียนงิ้วสมัยใหม่ตอนนั้น ผมก็ได้มีความคิดจะทำงิ้วไทยตั้งนานแล้ว เพราะฉะนั้นร้องบางตอนก็จะมีใส่ภาษาไทยเข้าไป เพราะว่าเป็นเรื่องสมัยใหม่ของคนจีนในไทยอยู่แล้ว ก็เหมือนพวกเราอย่างนี้ บางทีก็พูดจีนปนไทย เช่นร้องว่า “อาป๊าลื้อต้าอ่วย...ไม่น่าฟัง” ก่อนที่จะเป็นงิ้วไทยเราก็เริ่มทดลองจากตรงนี้ ตรงนี้คือการปูพื้น ตั้งแต่เรื่องหูเสี่ยส้อแล้ว ...เพราะฉะนั้นที่ว่าทำไมเราถึงทำงิ้วไทยได้ เพราะว่าเราทดลองแล้ว มันดี แล้วคนก็เฮ เพราะภาษาจีนแต้จิ๋วกับไทยบางส่วนมันใกล้กัน ทำนองแบบแต้จิ๋วเข้ากับเนื้อร้องไทยได้”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557)

นอกจากงิ้วคณะไท้ตงจะแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับคนไทยแล้ว พบว่าเรื่อ *สาวแขก* (客仔姐) ก็ยังเป็นเรื่องราวของแขกพาหุรัด

ภาพที่ 18 *สาวแขก* (客仔姐) ของคณะไท้ตง (www.ngiew.com)

จากการเก็บข้อมูลของผู้วิจัย พบว่าคณะงิ้วเซงโหง่ยเป็นคณะงิ้วที่มีงิ้วเรื่องเกี่ยวกับเมืองไทยอยู่หลายเรื่อง เช่น เรื่อง ลิ้มกอเหนี่ยว (林姑娘) อันเป็นตำนานเรื่องราวของเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว และเรือหัวแดง (红头船) ซึ่งกล่าวถึงชาวจีนที่โดยสารเรือหัวแดงเดินทางสู่เมืองไทย

5) การทำบทละครให้สั้นลงเพื่อให้เข้ากับโอกาสและสถานที่ในการแสดง

งิ้วแบบขนบมีลักษณะการข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรม โดยเปลี่ยนจากงิ้วที่แต่เดิมมักทำเป็นเรื่องยาวทำนองเดียวกับละครโทรทัศน์ที่ต้องดูติดต่อกันหลายวันจึงจะจบ ขณะที่งิ้วสมัยใหม่มักเป็นแบบจบในวันเดียว เมื่อผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ชมงิ้วขาประจำที่มีประสบการณ์ชมงิ้วมาตั้งแต่เด็ก ก็ได้รับคำตอบว่า

> *“งิ้วตอนนี้เขาเอาเรื่องยาวมาย่อเป็นเรื่องสั้น แต่ก่อนนี้งิ้วเป็น 30 ตอน 50 ตอน สิบกว่าตอน เดี๋ยวนี้มันย่อเหลือวันเดียว ถ้ายาวมากก็แค่ 2 วัน เพราะว่าคนต้องติดตามดู เข้าใจไหม สมัยก่อนอยู่โรงงิ้ว ซื้อบัตรแล้วก็ดู เดี๋ยวเขาก็เปลี่ยนตอนใหม่ แต่เดี๋ยวนี้คณะงิ้วต้องไปนู่นไปนี่ เขาก็ตามดูไม่ได้ บางคนเขาบ้านไกล เขาก็ไปไม่ได้ ก็เลยย่อลงมา”*
>
> (คนดู 5, 1 ม.ค. 2557) (คนดู 5 2557)

แม้ว่างิ้วแต้จิ๋วจะเคยมาการสร้างสรรค์วรรณกรรมการแสดงใหม่ๆ ที่แสดงถึงการข้ามพ้นวัฒนธรรมก็ตาม แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวก็เป็นเพียงเรื่องชั่วครั้งชั่วคราว ไม่ได้มีการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และเรื่องเหล่านี้ก็มิได้นำมาจัดแสดงในปัจจุบัน คงมีเพียงการทำบทละครให้สั้นลงเท่านั้นที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

การขับร้อง

ในด้านของการขับร้องนั้น งิ้วแต้จิ๋วซึ่งแต่เดิมใช้เด็กแสดงนั้นมีคีย์เสียงที่สูง แต่เมื่องิ้วเข้าสู่ไทยและได้เปลี่ยนให้เป็นผู้ใหญ่แสดงในเวลาต่อมาก็ได้ลดคีย์ให้ต่ำลง

> *"งิ้วแต้จิ๋วปกติก็ใช้คีย์เอฟกับจี เพราะแต่ละคณะเสียงสูง มันเป็นงิ้วเด็ก แต่เดี๋ยวนี้ก็ยังมีเปลี่ยนบ้างเป็นคีย์ซีหรือบีแฟล็ตก็มี เพราะเสียงเขาไม่ถึง เมื่อก่อนเด็กๆ เล่น เสียงเขาจะสูง พออายุเยอะขึ้นเสียงแตก คีย์เอฟร้องไม่ได้ก็ต้องปรับลงมา"*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557)

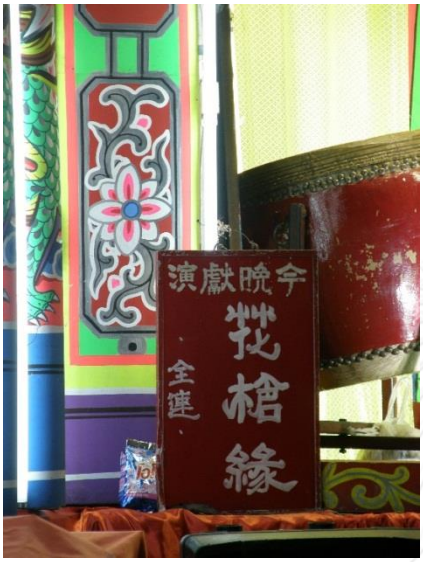
งิ้วแต้จิ๋วมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมมาตั้งแต่ครั้งอยู่ในจีน วิโรจน์ ตั้งวาณิช กล่าวว่า อัตลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋วคือทำนองเพลงที่ออกแบบได้หลายอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ตื่นเต้น โกรธกริ้ว โศกเศร้า และบันเทิง โดยที่ *"อารมณ์เศร้านี่แค่เสียงมา อาม่าก็ถือผ้าเช็ดหน้ารอได้แล้ว"* (วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

นอกจากนี้แล้ว ทำนองดนตรีเพลงงิ้วแต้จิ๋วก็ยังมีลักษณะของการข้ามพ้นวัฒนธรรม โดยภาษาแต้จิ๋วนั้นมี 8 วรรณยุกต์ (ขณะที่ภาษาจีนกลางนั้นนั้นมี 4 วรรณยุกต์) ลักษณะทำนองเพลงของงิ้วแต้จิ๋วจึงมีความกลมกลืนกับเสียงวรรณยุกต์ในภาษาแต้จิ๋ว แต่กระนั้นแล้วงิ้วแต้จิ๋วก็ยังนำเอาทำนองเพลงอันเป็นเอกลักษณ์ของงิ้วสกุลอื่นมาปรับให้เข้ากับเสียงวรรณยุกต์ทั้ง 8 ของแต้จิ๋ว ตัวอย่างที่สำคัญก็คือการนำทำนองเพลงของงิ้วหวงเหมยซี่ หรือทำนองเพลงที่แฟนภาพยนตร์งิ้วของชอว์บราเดอร์คุ้นชินมาใช้ในเพลงงิ้วแต้จิ๋ว

สิ่งที่มักปรับเปลี่ยน (เปลือก)

เวที

เวทีงิ้วแบบขนบเป็นองค์ประกอบที่แสดงถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรม แม้ว่าสิ่งที่นำมาผสมผสานจะไม่ใช่ส่วนหลักของเวทีงิ้วก็ตาม คณะไซ้ยงฮงมีการจัดการเวทีที่เปลี่ยนไปจากขนบของงิ้วในอดีต 3 ลักษณะ คือ



ภาพที่ 19 แสดงป้ายแจ้งชื่องิ้วที่แสดงแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ ซึ่งตั้งอยู่บนคนละฝั่งของเวที

ภาพที่ 20 ป้ายไฟแสดงเนื้อเพลงที่ตัวละครขับร้อง

ภาพที่ 21 แสดงการใช้ยกพื้นบนเวที

ภาพที่ 22 แสดงการใช้ยกพื้นบนเวที

Chulalongkorn University

ภาพที่ 23 การใช้ควันในการแสดง

1) การบรรยายเสียงภาษาไทยทับไปกับการขับร้องและเจรจาภาษาแต้จิ๋ว

วิธีการนี้ใช้เพื่อให้คนดูที่ไม่รู้ภาษาจีนก็สามารถชมเข้าใจได้ แต่เนื่องจากทั้งเสียงแต้จิ๋วและเสียงบรรยายรบกวนกันมาก ทำให้ฟังไม่รู้เรื่องทั้ง 2 อย่าง ยิ่งหากเป็นรายการงิ้วประชัน ก็จะทำให้มีเสียงแต้จิ๋วและเสียงไทยของงิ้วทั้ง 2 คณะดังรบกวนกัน ในที่สุดวิธีการนี้จึงเลิกไป (อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557)

2) เทคโนโลยีสำหรับการแสดงสมัยใหม่ พบวิธีการที่ใช้ดังนี้

-การใช้ป้ายไฟเพื่อบอกชื่อเรื่องงิ้วที่จะแสดงในค่ำคืนนั้น จากเดิมที่ใช้ชอล์คเขียนบนแผ่นไม้ (หรือบางคณะอาจใช้ฟิวเจอร์บอร์ด) คณะไซ้ยงฮงก็นำเทคโนโลยีเข้ามาผสมผสานกับบเวที โดยวางป้ายไฟไว้ด้านหน้าเวทีทางขวาของคนดู ขณะที่ป้ายไม้แบบขนบก็ยังคงวางอยู่ฝั่งซ้ายของเวทีตามเดิม ป้ายไฟดังกล่าวนอกจากใช้บอกชื่อเรื่องในช่วงก่อนการแสดงเริ่ม เมื่อถึงช่วงการแสดงยังขึ้นตัวอักษรเพื่อบอกลำดับฉาก และเนื้อเพลงเป็นภาษาจีนตลอดทั้งเรื่อง เมื่อผู้วิจัยสอบถามถึงการนำวิธีการนี้มาใช้ ก็ได้รับคำตอบจากผู้จัดการคณะไซ้ยงฮงว่าทำตามอย่างในประเทศจีน นอกจากนี้คณะอื่นในเมืองไทยก็มีบางคณะใช้วิธีเดียวกันนี้ (ผู้จัดการคณะไซ้ยงฮง, 4 ม.ค. 2557) ในขณะที่บางคณะมีการใช้ป้ายไฟในการแปลบทสนทนาและเนื้อเพลงให้เป็นภาษาไทย เพื่อให้ผู้ชมที่ไม่เข้าใจภาษาจีนได้ฟังรู้เรื่อง ความเปลี่ยนแปลงนี้จึงเป็นไปเพื่อเพิ่มอรรถรสในการชม

-การใช้เครื่องทำควันในขณะแสดงสำหรับเรื่องเฉพาะบางเรื่อง เช่น เรื่อง*ความรักธิดามังกร* ในฉากดินแดนของพญามังกรใต้ทะเล เพื่อเพิ่มความรู้สึกของดินแดนที่ต่างไปจากโลกปกติ โดยวิธีการนี้ไม่ได้นำมาใช้กับเรื่องทั่วไป การใช้เครื่องทำควันนี้เป็นเทคนิคที่ใช้กันทั่วไปในมหรสพสมัยใหม่ไม่ว่าจะเป็นละครเวทีหรือการแสดงคอนเสิร์ต

-การใช้เทคนิคเปลี่ยนสีไฟ พบได้ในเรื่อง*ความรักธิดามังกร* ซึ่งคณะงิ้วต้องการสร้างความน่าตื่นตาตื่นใจเป็นพิเศษ โดยการใช้ไฟหลากสีสันเปิดสลับไปมา วิธีการนี้มีเป้าหมายเพื่อสร้างความหมายด้านบรรยากาศที่ไม่ปกติ และเพิ่มอรรถรสในการชม

ไม่ว่าจะเป็นป้ายไฟ เครื่องทำควัน หรือการใช้ไฟสลับสี เทคนิควิธีเหล่านี้ไม่พบในงิ้วแบบขนบสมัยโบราณ แต่พบเห็นได้ทั่วไปจากการแสดงสมัยใหม่ ทั้งนี้เพื่อสื่อความหมายบางประการที่ผู้สร้างต้องการ และเพื่อให้ผู้ชมได้รับอรรถรสมากขึ้น

3) ไวยากรณ์ของสื่ออื่น

-การใช้ไวยากรณ์ของโทรทัศน์ โดยโทรทัศน์นั้นสามารถเพิ่มเติมข้อมูลบนจอโทรทัศน์ได้โดยการใช้ตัวอักษร superimpose เช่นในการบอกสถานที่ บรรยายความเป็นมาของเรื่อง หรือการขึ้นชื่อตัวละคร เป็นต้น ขณะที่สื่อการแสดงสดนั้นทำได้เพียงใช้เสียงบรรยายเท่านั้น แต่งิ้วแบบขนบสมัยใหม่ก็ได้ก้าวข้ามขีดจำกัดของธรรมชาติของสื่อได้ โดยการใช้ป้ายไฟอิเลคทรอนิคส์ดังที่ได้กล่าวมาแล้วเพื่อให้ทำงานได้เหมือนสื่อโทรทัศน์

4) ไวยากรณ์ของละครสมัยใหม่

-การใช้ยกพื้นสูงประมาณ 30 เซนติเมตรขนาดยาวเกือบตลอดแนวเวที ยกพื้นนี้วางไว้ตอนหลังของเวทีเพื่อเพิ่มมิติด้านความสูง เมื่อนักแสดงขึ้นไปยืนหรือนั่งเก้าอี้ที่วางบนยกพื้น จะทำให้ไม่ถูกนักแสดงที่ยืนด้านหน้าบัง เป็นการช่วยสร้างมิติของเวทีวิธีการนี้มักใช้ในฉากที่ต้องมีนักแสดงจำนวนมากอยู่บนเวทีพร้อมกัน นอกจากนี้การตั้งเก้าอี้บนยกพื้นยังแสดงความหมายเชิงอำนาจของตัวละครที่นั่งเก้าอี้นั้นด้วย การใช้ยกพื้นดังกล่าวนี้พบในงิ้วแทบทุกเรื่องของคณะไซ้ยงฮง วิธีการนี้เป็นการคำนึงถึงการใช้พื้นที่บนเวทีในมิติแนวดิ่ง (vertical) จากการสร้างความสูงให้กับตัวละคร จากเดิมที่ใช้เพียงโต๊ะและเก้าอี้

ภาพที่ 24 การใช้ยกพื้นบนเวที จากเรื่องความรักธิดามังกร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้เวทีของงิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันมีความเปลี่ยนแปลงไปตามที่กล่าวมาแล้ว น่าจะมีสาเหตุมาจากการที่ในโลกปัจจุบันผู้สร้างสรรค์งิ้วได้เห็นตัวอย่างของสื่อบันเทิงแขนงอื่นๆ รวมถึงงิ้วจากประเทศจีน และงิ้วที่ฉายทางโทรทัศน์ จึงนำสิ่งที่ตนเองได้เห็นมาปรับใช้กับการแสดงในคณะของตน จากนั้นจึงแพร่กระจายไปยังคณะงิ้วอื่นๆ

เครื่องดนตรี

องค์ประกอบด้านดนตรีถือเป็นเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว โดยมีพัฒนาการจากดนตรีภาคกลางผสมกับดนตรีของชนพื้นเมือง ดนตรีภาคกลางของจีนมีลักษณะสุภาพอ่อนหวาน ขณะที่ดนตรีของชนพื้นเมืองชาวเย่ว์นั้นมีจุดเด่นที่กลองมโหระทึกซึ่งพัฒนาไปเป็นกลองใหญ่ (ตั่วโก้ว) ในเวลาต่อมา (ถาวร สิกขโกศล, 2554) อย่างไรก็ตาม เมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทย ก็พบว่ามีการข้ามพ้นวัฒนธรรมทางด้านเครื่องดนตรี ดังนี้

1) การนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาใช้ผสมวง

จากการสังเกตการณ์พบว่าคณะไซ้ยงฮงมีการนำกลองเบสมาใช้ในฝ่ายให้จังหวะ คณะไซ้ป้อฮงมีการใช้เชลโลในฝ่ายให้ทำนอง เป็นต้น เครื่องดนตรีถือว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความยืดหยุ่นสูงสำหรับการผสมผสาน เนื่องจาก “เสียง” มีความเป็นสากลสูงกว่าองค์ประกอบด้าน “ภาพ” หรือ “ภาษา” ดังนั้นเสียงที่สื่อความหมายและอารมณ์ความรู้สึกได้ดี จึงสำคัญกว่าการยึดมั่นอยู่กับขนบการใช้เครื่องดนตรีแบบเดิม เมื่อประกอบกับตำแหน่งที่ตั้งของเครื่องดนตรีนั้นอยู่หลังหลืบข้างเวทีทั้งสองด้าน ทำให้ไม่เป็นที่สนใจของคนดูเท่ากับกลางเวที ผู้ชมทั่วไปอาจไม่ได้ใส่ใจหรือรับรู้ด้วยซ้ำว่างิ้วคณะหนึ่งๆ ใช้เครื่องดนตรีใดบ้าง

จากแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วแบบขนบดังที่ได้กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าสิ่งที่เป็นเสมือน “แก่น” ของงิ้วแบบขนบที่ผู้สร้างสรรค์งิ้วมักยึดถือไว้โดยไม่เปลี่ยนแปลงก็คือองค์ประกอบที่มีค่าใช้จ่ายสูง องค์ประกอบที่เป็นวัตถุและส่งผลถึงการจัดการแสดงในภาพรวมของคณะงิ้ว นั่นก็คือ ฉาก อุปกรณ์การแสดง เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า รวมถึงองค์ประกอบหลักอย่างประเภทและบทบาทตัวละคร และลีลาการแสดง ซึ่งหากเปลี่ยนแปลงจะกระทบถึงโครงสร้างใหญ่ของงิ้ว ขณะที่วรรณกรรมการแสดงและรูปแบบการแสดงซึ่งถือเป็นองค์ประกอบสำคัญก็เคยมีความพยายามปรับเปลี่ยน แต่ความพยายามดังกล่าวไม่ได้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ส่วนอุปกรณ์ที่มีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดสำคัญจวบจนถึงปัจจุบันนั้นเกิดจากการได้รับอิทธิพลจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ สังคมสมัยใหม่ และสื่ออื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.2งิ้วไทย

งิ้วในประเทศไทยพบกับความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อเจ้านายในราชสำนักได้นำองค์ประกอบบางอย่างของงิ้วมาผสมผสานกับมหรสพดั้งเดิมของไทย หรือมหรสพไทยที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกในเวลานั้น จึงเกิดเป็นงิ้วผสมละครภาพนิ่ง (tableau vavant) งิ้วผสมลิเก งิ้วผสมละครร้อง เป็นต้น จนกระทั่งปัจจุบันได้เกิดความพยายามสร้างสรรค์งิ้วแขนงใหม่ที่เรียกว่า “งิ้วไทย” โดยดัดแปลงนำวรรณกรรมการแสดงไทยมาทดลองจัดแสดง ใช้เครื่องดนตรีไทยเข้ามาผสมวง และลีลาท่ารำแบบรำไทยเข้ามาประกอบในฉากที่เหมาะสม รวมทั้งใช้การจัดวางองค์ประกอบบนเวที และแสงสีแบบละครตะวันตกสมัยใหม่ งิ้วไทยนี้ต่างจากงิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ห้าตรงที่ งิ้วไทยในอดีตนั้นเกิดจากเจ้านายและขุนนางในวังซึ่งนำองค์ประกอบบางอย่างของงิ้ว อาทิเช่น วรรณกรรมการแสดง เครื่องแต่งกาย มาใช้กับมหรสพที่มีอยู่แต่เดิมในสยาม ไม่ว่าจะเป็นลิเก ละครใน ละครนอก ละครร้อง กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือผู้สร้างสรรค์ได้นำองค์ประกอบที่มีความน่าตื่นตาตื่นใจของงิ้วมาสร้างความแปลกใหม่ให้กับมหรสพ

เดิมในสยามเท่านั้น ขณะที่งิ้วไทยในปัจจุบันมีจุดเริ่มต้นจากคราวฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปีใน พ.ศ. 2525 โดยอำพัน เจริญสุขลาภ ซึ่งเป็นครูงิ้วได้จัดแสดงเรื่อง*เปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน* และได้จัดแสดงเรื่องอื่นๆ เป็นระยะ ไม่ว่าจะเป็น *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห สามก๊กตอนยอดขุนพลจูล่ง* หรือแม้แต่การทดลองนำวรรณกรรมการแสดงของไทย อาทิเช่น แม่นาคพระโขนง มาจัดแสดงสำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์

งิ้วไทยไม่ว่าจะในอดีตหรือปัจจุบัน ต่างก็มีจุดร่วมกันคือ จัดแสดงด้วยภาษาไทย มีกลุ่มเป้าหมายคือคนไทย หรือคนไทยเชื้อสายจีน อย่างไรก็ตาม จากการสังเกตการณ์และการสัมภาษณ์ทำให้พบว่างิ้วไทยในปัจจุบันมี 4 ลักษณะ คือ

1) งิ้วไทยที่จัดแสดงในศาลเจ้า งิ้วไทยลักษณะนี้แสดงโดยคณะงิ้วแต้จิ๋วทั่วไปที่รับงานแสดงตามศาลเจ้า แต่จะเลือกแสดงงิ้วเป็นภาษาไทยตามต่างจังหวัดมากกว่าในกรุงเทพฯ โดยงิ้วที่แสดงนั้นไม่ได้แสดงทั้งเรื่อง หากแสดงเพียงฉากเดียว และจัดเป็นการแสดงก่อนที่จะแสดงงิ้วแต้จิ๋วเรื่องยาว

2) งิ้วไทยที่จัดแสดงในโรงถ่ายเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์ งิ้วไทยลักษณะนี้มีการจัดสร้างฉาก 3 มิติเช่น สะพาน บ้าน เป็นต้น เช่น เรื่อง *เปาบุ้นจิ้น*

3) งิ้วไทยที่จัดแสดงในโรงละคร งิ้วไทยลักษณะนี้ใช้วิธีการแบบละครสมัยใหม่เข้ามาผสม โดยมีการออกแบบแสง การใช้เสียงพิเศษ การวางบล็อกกิ้ง และการใช้คอมพิวเตอร์กราฟิกในการสร้างสรรค์ฉาก งิ้วไทยแบบนี้จะจัดแสดงในโอกาสเฉพาะและแสดงทั้งเรื่อง เช่น เรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห*

4) งิ้วไทยที่บันทึกการแสดงเป็นดีวีดีเพื่อจำหน่าย โดยเป็นการจัดฉากในโรงถ่าย ใช้ฉากแบบงิ้วในศาลเจ้า โดยอาจมีกระถางต้นไม้ หรืออุปกรณ์ประกอบอย่างอื่น เช่นเรื่อง เปาบุ้นจิ้น ตอนไทเฮาพระเนตรบอด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“ถ้ามันเป็นงิ้วไทยแล้ว มันก็ไม่ใช่งิ้วแต้จิ๋ว ทำไมถึงเรียกแต้จิ๋ว ก็เพราะภาษา เอาแค่ภาษาแต้จิ๋วมาร้องก็เรียกว่างิ้วแต้จิ๋ว ไม่ใช่อยู่ที่ท่าทาง งิ้วปักกิ่งของเขา เอกลักษณ์ก็อยู่ที่ภาษา ถ้าคุณเอาท่าทางของงิ้วปักกิ่งมาแต่แสดงด้วยภาษาแต้จิ๋ว มันก็เรียกว่างิ้วแต้จิ๋ว คำว่างิ้วนี่คือรูปแบบการแสดง อย่างงิ้วกวางตุ้งคุณก็ใช้ภาษากวางตุ้ง งิ้วกวางตุ้งทำไมถึงต้องใช้ภาษาท้องถิ่น ก็เพื่อให้คนท้องถิ่นเขาดูรู้เรื่อง แต่เขามีหน้าที่และเขามีสิทธิ์ที่จะไปศึกษางิ้วชนิดอื่น หรือแม้แต่เรื่องขับร้องก็ดี อย่างหงเซี่ยงหนี่ นักแสดงงิ้วกวางตุ้งที่เสียชีวิตไปแล้ว มีชื่อเสียงมาก การขับร้องงิ้วของเขาก็ไม่ใช่อยู่ในประเพณีการร้องแบบดั้งเดิม เขาก็มีการไปเรียนเพิ่มเติม ไปเรียนโอเปร่าจากต่างประเทศ การใช้เสียงโอเปร่า มันต้องหลากหลายถึงจะมีการพัฒนาอารมณ์ของการร้อง ตัวละครมันก็จะดีขึ้น มันไม่แข็งเหมือน*

สมัยก่อน การแสดงก็เหมือนกัน บอกว่าเอาบัลเล่ต์เข้ามาผสมผสานได้ไหม ได้ งิ้วดั้งเดิมมันต้องผ่านการพัฒนาจากศิลปินแต่ละยุคๆ เป็นหลายร้อยปีมา จนถึงทุกวันนี้จึงสมบูรณ์ขึ้น แต่มันก็ต้องพัฒนาไปอยู่เรื่อย แม้แต่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนตอนนี้เขาพัฒนา ทั้งเสื้อผ้าก็ดี ทั้งรูปแบบการแสดงก็ดี เดี๋ยวนี้การแสดงเขาก็ต้องมีการดีไซน์ เขาก็มีฮว่าจวี้ ละครเวที มันไม่ได้ติดอยู่กับที่ อย่างที่คุณถามว่ารับได้ไหม มันรับได้อยู่แล้ว แล้วก็ต้องทำ ตอนนี้ผมก็ทำอยู่"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า งิ้วไทยมีองค์ประกอบที่มักไม่เปลี่ยนแปลง หรือเป็น "แก่น" 2 ด้าน ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบการแสดง และ ประเภทและบทบาทของตัวละคร

องค์ประกอบที่เป็น "กระพี้" หรือเป็นองค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง มีอยู่ 5 ด้าน ได้แก่ การขับร้อง ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และ เนื้อเรื่อง

องค์ประกอบที่เป็น "เปลือก" หรือเป็นองค์ประกอบที่มักเปลี่ยนแปลง มีอยู่ 4 ด้าน ได้แก่ เวที ฉาก เครื่องดนตรี และ ภาษา

สิ่งที่มักรักษาไว้ (แก่น)

อุปกรณ์ประกอบการแสดง

สำหรับอุปกรณ์ประกอบฉากนั้น งิ้วไทยก็เหมือนกับงิ้วแบบขนบ คือยังคงใช้อุปกรณ์ประกอบฉากตามที่เป็นขนบของอดีตเป็นหลัก ด้วยเหตุผลเดียวกัน

ประเภทและบทบาทตัวละคร

ประเภทและบทบาทตัวละครเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ไม่แยกไปจากขนบเดิม ไม่ว่าจะแสดงงิ้วเรื่องใด ประเภทและบทบาทของตัวละครงิ้วไทย ก็ยังคงอยู่ในขนบ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก และตัวหน้าลาย เหมือนงิ้วแบบขนบ

สิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลง (กระพี้)

การขับร้อง

จากการเก็บข้อมูลทำให้ผู้วิจัยทราบว่าการสร้างสรรค์งิ้วไทยที่ผ่านมาได้เคยมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมในแง่การขับร้องดังนี้

1) การผสมผสานกับทำนองเพลงงิ้วสกุลอื่น

ปี พ.ศ. 2548 สมาคมนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดแสดงงิ้วไทยเรื่อง*เปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง* นำแสดงโดย เสรี วงศ์มณฑา ชูวิทย์ กมลวิศิษฎ์ วิโรจน์ ตั้งวานิช ในฉากแม่นางหลิวร้องเพลงนิทานบรรยายถึงสภาพบ้านเมืองนั้นใช้ทำนองเพลงแบบงิ้วหวงเหมย ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่พบได้ในภาพยนตร์งิ้วชอว์บราเดอร์ อำพัน เจริญสุขลาภ ซึ่งเป็นผู้แต่งเพลงกล่าวถึงเหตุผลของการเลือกใช้ทำนองแบบนี้ว่า “เพราะจะได้ให้คนคุ้นหูขึ้น เพราะขึ้น” (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

ส่วนงิ้วไทยที่ริเริ่มโดย อำพัน เจริญสุขลาภ ในปี พ.ศ.2525 ใช้ทำนองเพลงงิ้วแต้จิ๋วเป็นหลัก แต่ในเวลาต่อมาก็ได้พัฒนาทำนองให้ทันสมัยมากขึ้น

> *“เพราะเราเป็นงิ้วไทย เราต้องหาทางของเรา เราต้องมีความรู้ อย่างที่ผมบอกแล้วว่าคนที่ร้องงิ้วเขาก็ต้องไปศึกษาวิธีร้องของโอเปร่าบ้าง เขาต้องไปศึกษาของงิ้วชนิดอื่นๆ บ้างว่าร้องอย่างไร ทำอารมณ์อย่างไร ทำให้ศิลปะมันดีขึ้น เราก็เหมือนกัน การแต่งเพลงก็เหมือนกัน ทีแรกทำไมเราทำทำนองแบบงิ้วแต้จิ๋ว เพราะว่าผู้แสดงของเราเกิดมาจากงิ้วแต้จิ๋ว คุณไปเอาวิธีอื่นมาเขาอาจจะร้องไม่ได้ นักดนตรีอาจจะเล่นไม่ได้ ทุกอย่างมันมีก้าวแรก ก้าวที่สอง ก้าวที่สาม ก้าวที่สี่ คุณต้องเดินมาอยู่เรื่อย แล้วคุณก็จะขึ้นสูงขึ้นเรื่อยๆ เหมือนขึ้นภูเขา คุณถึงจะมองได้ไกล”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

สำหรับงิ้วไทยในยุคปัจจุบันนั้น อำพัน เจริญสุขลาภเพลงทำนองเพลงงิ้วขึ้นใหม่ โดยใช้ลีลาแบบงิ้วแต้จิ๋วผสมผสานกับงิ้วสกุลอื่น ผสมผสานกับความเป็นสมัยใหม่มากขึ้น เขากล่าวเปรียบเทียบสถาณการณ์ความยากลำบากของการทำงิ้วให้เป็นภาษาต่างประเทศของแต่ละประเทศดังนี้

> *“อเมริกาก็มีนำงิ้วปักกิ่งไปทำเป็นภาษาอังกฤษ แต่เขาไม่สำเร็จ เพราะว่าอย่างของผมใช้ภาษาไทย แล้วผมโชคดีอย่างหนึ่งตรงที่ผมเกิดเมืองไทย เรารู้เรื่องเมืองไทยเยอะ ทำนองของไทย ลูกทุ่งเอย ลูกกรุงเอย ดนตรีสากลเอย ผมจะรู้เรื่องดนตรีเยอะ*

สองคือภาษาของไทยกับแต้จิ๋วมีบางอย่างมันใกล้เคียงกัน เพราะฉะนั้นเมโลดี้ที่ผมแต่งภาษาไทยกับงิ้วแต้จิ๋วมันค่อนข้างจะกลมกลืนกัน ...ที่เราต้องเรียนรู้เยอะ อย่างเพลงฝรั่ง แล้วก็ต้องไปศึกษาว่าแต่ละที่แต่ละแห่ง เพลงของเขาเสน่ห์อยู่ตรงไหน เขาทำยังไงให้คนเขาชอบ ลูกทุ่งทำไมไปใส่ทำนองฝรั่ง กับงิ้วก็เหมือนกัน แต่งิ้วผมแต่งขึ้นมาเอง ของผมนี่ทำนองเพลงมาทีหลัง อย่างเพลงฝรั่งก็มีตั้งเยอะที่เอาไปใส่เนื้อไทย เพลงจีนก็ยังมี อย่างคุณเจินเจิน ที่เอาเพลงเซียวบ๊ะจ่าง และเพลงต้องสู้ไปทำ"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

2) การผสมผสานกับการขับร้องของการแสดงรูปแบบอื่น

งิ้วไทยที่นำมาดัดแปลงผสมผสานกับการแสดงแขนงอื่นอย่างเช่นงิ้วละครภาพนิ่งโดยสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เรื่อง*สามก๊ก* นั้น ร้องด้วยเพลงไทยเดิมสำเนียงจีน ใช้เพลงจีนฮูหยิน จีนเสียผี จีนขิมเล็ก จีนช้วน งิ้วลิเกของหลวงสันทนาการกิจนั้นก็ขับร้องอย่างลิเก ส่วนงิ้วละครร้องของคณะปรีดาลัยนั้นก็ใช้วิธีการร้องแบบละครร้องโดยใช้ทำนองเพลงสำเนียงจีน

3) การเปลี่ยนสเกลเสียง

อำพัน เจริญสุขลาภ กล่าวว่าดนตรีแต้จิ๋วและดนตรีไทยนั้นใช้สเกลเสียง 7 เสียง ขณะที่ดนตรีสากลนั้นใช้ 12 เสียงครึ่ง หากงิ้วไทยจะพัฒนาให้มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านดนตรีกับวัฒนธรรมอื่นได้ง่ายก็ต้องใช้สเกล 12 เสียงครึ่ง แต่การเปลี่ยนดังกล่าวนี้อาจเผชิญปัญหา เนื่องจากทำนองอัวะโหงว ซึ่งเป็นเสน่ห์ของงิ้วแต้จิ๋วนั้นต้องใช้สเกล 7 เสียง

"ถ้าเราไปใช้ 12 เสียงครึ่ง เสน่ห์ของอัวะโหงวมันก็ไม่มี อันนี้คือสิ่งที่ผมเสียดาย แล้วก็ต้องคิด เราเลยต้องลองดูว่าถ้า 12 เสียงครึ่งมันเปลี่ยนคีย์ได้เยอะ เปลี่ยนได้ถึง 12 คีย์ คนมาร้องก็จะมีโอกาสเหมือนละครเพลง ละครเวที หรือว่าอาจจะมีสองสเกลเสียง ก็ต้องดูว่ามันเหมาะไหม แต่ว่านักดนตรีก็ต้องรู้ทั้งสองระบบ มันลำบากเหมือนกัน เพราะว่าหูของเราคนเล่นดนตรีไทยหูเขาก็จะเคยชินตั้งแต่เด็กๆ พอมาฟัง 12 เสียงครึ่งมันก็จะรู้สึกเพี้ยนๆ ส่วนคนที่เล่น 12 เสียงครึ่งพอมาฟังดนตรีไทยมันก็รู้สึกเพี้ยนๆ มันก็รับไม่ได้ อันนี้เป็นปัญหา ไอ้เราอย่างนี้มันเคยชินตั้งแต่เด็กๆ ร้องเพลงมันก็ 12 เสียงครึ่ง พอเสร็จแล้วเราก็มาสัมผัสกับงิ้วระบบ 7 เสียง ทีนี้เรา

ก็ตั้งแต่เด็กมันก็มารู้เรื่องพวกนี้แล้วเราก็เล่นดนตรีพวกนี้อยู่ เราก็แยกได้ รับได้... (ถ้าเป็นคนอื่นเขาแยกไม่ออก) มันอยู่ในสมอง...โดเรมีฟาซอลลาทีโด อันนี้ 12 เสียงครึ่ง อัน 7 เสียงก็จะคล้ายกัน โดเรมีฟา...ฟาก็จะสูงกว่า เกือบ 2 เสียงครึ่ง อันนี้เป็นทฤษฎีไปแล้ว เราก็มีความคิดอยู่ว่าการทำงิ้วไทยยังมีมีพื้นที่กว้างมากที่เราจะรัลหรือศึกษา ไม่เหมือนงิ้วแต้จิ๋ว คือ 7 เสียงถ้าคุณไม่เอาก็พัฒนาเป็น 12 เสียงครึ่ง งิ้วแต้จิ๋วบางคนเขาอยากผลักดันให้เป็น 12 เสียงครึ่งก็ไม่ได้ ประเพณีมันมาแบบนี้ แต่บางคนเขาได้รับอิทธิพลมาจากคนสมัยใหม่ เขาก็ได้รู้เรื่อง 12 เสียงครึ่ง เขาก็อยากจะทำให้ตัวเองเป็นสากลขึ้น เขาก็มีความคิดตรงนี้ แน่อนถ้าคุณไปทางนี้คุณก็ต้องทิ้งของเก่า ของดีๆ ประเพณีก็จะหายไป อันนี้น่าคิด ก็ต้องคิดว่าจะทำยังไง"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557)

เนื้อเรื่อง

ในช่วงต้นของการทดลองผสมผสานงิ้วให้เข้ากับจริตของคนไทยนั้น วรรณกรรมการแสดงยังเป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดถือเนื้อเรื่องของการแสดงงิ้วตามแบบเดิม นั่นคือจัดแสดงเรื่องราวในวรรณคดีและพงศาวดารจีน เช่น เรื่อง ซวยงัก (เรื่องราวเกี่ยวกับงักฮุย แม่ทัพคนสำคัญในสมัยราชวงศ์ซ่ง) สามก๊ก ไซ่ฮั่น (เรื่องราวการสถาปนาราชวงศ์ฮั่น) เปาบุ้นจิ้น บ้วนฮวยเหลา (เรื่องราวเกี่ยวกับขุนพลตระกูลหยาง เปาบุ้นจิ้น และแม่ทัพตี้ชิง ในสมัยราชวงศ์ซ่ง) เป็นต้น

อย่างไรก็ตามการข้ามพ้นวัฒนธรรมของวรรณกรรมการแสดงงิ้วพบเห็นใน 3 ลักษณะ ดังนี้

1) การนำลักษณะคำประพันธ์ไทยมาใช้

-ในแง่ลักษณะคำประพันธ์พบว่าบทขับร้องและบทเจรจาบางช่วง การสร้างสรรค์งิ้วไทยทั้งในอดีตและปัจจุบันนิยมใช้ลักษณะคำประพันธ์แบบไทย ซึ่งมีจังหวะ จำนวนคำ สัมผัสนอก สัมผัสใน มาใช้เพื่อให้เกิดความสละสลวย ไพเราะ ตามแบบรสนิยมคนไทย ดังเช่น

ตัวข้านี้ได้พี่คอยเกื้อหนุน
ขอทดแทนบุญคุณยามแก่เฒ่า
แต่จำใจฆ่าเปาเหมี่ยนผู้หลานเรา
ขอคุกเข่าวิงวอนให้เห็นใจ

(*เปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน*)

-สำนวนบทละคร มักพบในงิ้วไทยในอดีต โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มักนำงิ้วไปผสมผสานกับรูปบบการแสดงแบบอื่น จึงพบสำนวนของบทละครรูปแบบดังกล่าวเข้ามาอยู่ในบทงิ้ว ดังเช่น งิ้วลิเกเรื่อง *ส้วยถัง* ของหลวงสันทนาการกิจ ก็ใช้สำนวนกลอนแบบลิเก

“ฝ่ายว่าเทียกากิม เจ้าเนื้อนิ่มกระท้อนห่อ”

(กาญจนาคพันธ์, 2523)

ส่วนงิ้วละครภาพนิ่งของสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็ใช้สำนวนแบบบทละครไทย ที่ใช้ “เมื่อนั้น” กับตัวละครกษัตริย์ และใช้ “บัดนั้น” กับตัวละครนายทหาร เสนาอำมาตย์

“บัดนั้น จูล่งค้นหาเมียเล่าปี่
พอพบนางพลางโจนจากพาชี เข้าไปน้อยเกศีแล้วโศกา
เมื่อนั้น บีฮูหยินอุ้มอาเต๊าเศร้าศรีหน้า
พอเหลือบเห็นจูล่งตรงเข้ามา นางดีใจจึงว่าไปทันใด...”

(สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506 : 262)

2) การนำเนื้อหาจีนมาสร้างเป็นวรรณกรรมการแสดงงิ้วที่ต้องการสื่อความหมายถึงสังคมไทย

ในปี พ.ศ. 2543 อำพัน เจริญสุขลาภ ได้จัดทำงิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* โดยนำมาจากพงศาวดารการสถาปนาราชวงศ์เซี่ยอันเป็นราชวงศ์แรกในประวัติศาสตร์จีน นับเป็นครั้งแรกในโลกที่มีการนำพงศาวดารช่วงนี้มาสร้างสรรค์เป็นงิ้ว เรื่องต้าอี่ว์นี้ ผู้เขียนบทมีเจตนาต้องการสื่อนัยถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวที่ทรงเสียสละความสุขส่วนตนในการบำบัดทุกข์ประชาราษฎร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัญหาอุทกภัย

ในฉากจบของเรื่องนี้ซึ่งกล่าวถึงเหตุการณ์ประมุขจากชนเผ่าต่างๆ พากันเดินทางมาเข้าเฝ้าอี่ว์ภายหลังได้รับการแต่งตั้งเป็นมหาประมุขได้ 3 ปี ตลอดทั้งฉากนี้เต็มไปด้วยบทร้องและบทสนทนาที่แสดงถึงการสรรเสริญพระมหากษัตริย์ ดังเช่นในตอนที่ต้าอี่ว์ขึ้นนั่งบัลลังก์

หมู่คนทั้งหลาย ขอท่านมหาประมุขมีร่างกายแข็งแรง จงเจริญ จงเจริญ (ทุกคนคารวะ)
ต้าอี่ว์ ไม่ต้องมากพิธี เชิญนั่ง เชิญนั่งเถิด
หมู่คนทั้งหลาย ขอบพระคุณ ท่านมหาประมุข

ต้าอี่ว์ *หลายปีมานี้ พวกเราโชคดี นาไร่ทุกแห่งเก็บเกี่ยวได้ผลดี ชาวจงหยวนกินดีมีสุข ก็เพราะพวกเจ้าทุกคนช่วยกันดูแลปกครองเป็นอย่างดี*

ซันหยาง *ด้วยพระปรีชาของท่านมหาประมุขที่จัดการปกครองอย่างถูกต้อง ทั้งยังมีคุณธรรมสูงยิ่ง ทำให้ประชาชนรวมใจเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ตั้งใจทำมาหากินอย่างขยันขันแข็ง พืชผลจึงอุดมสมบูรณ์เช่นนี้*

ไต้ฮา *ใช่แล้ว ประชาราษฎร์ทั่วแผ่นดินจงหยวนต่างกราบไหว้สรรเสริญท่าน เปรียบท่านมหาประมุขเป็นดวงอาทิตย์ ให้ความอบอุ่นและแสงสว่างแก่พวกเรา*

หลังจากนั้นเมื่อผู้นำของแคว้นต่างๆ มาเข้าเฝ้า บรรดาประมุขจากทุกเผ่าก็ได้กล่าวสรรเสริญต้าอี่ว์อย่างพร้อมเพรียงกันอีกครั้งหนึ่งว่า

ประมุขทุกเผ่า *ท่านมหาประมุขปกครองบ้านเมืองอย่างถูกต้องเป็นธรรม ใช้ความกล้าหาญและความสามารถกอบกู้วิกฤตการณ์น้ำท่วมจนบรรลุความสำเร็จ บุญคุณใหญ่หลวงเหนือดวงจันทร์ เทียบถึงดวงอาทิตย์ พวกเราเลื่อมใสศรัทธาท่านเป็นอย่างมาก ขออยู่ใต้การปกครองของท่านอย่างจงรักภักดีตลอดไป*

3) การนำเนื้อหาไทยเข้าไปผสมผสานในโครงเรื่องจีน

ตั้งแต่ พ.ศ. 2548 เป็นต้นมา การสร้างสรรค์วรรณกรรมการแสดงสำหรับงิ้วไทยเริ่มมีทิศทางผสมผสานกับงิ้วการเมือง โดยนำเอาวรรณกรรมการแสดงงิ้วที่เป็นที่รู้จักกันดีอย่างเปาบุ้นจิ้นซึ่งมีเนื้อหามากมายหลายตอนมาสร้างเรื่องราวใหม่ ใช้เปาบุ้นจิ้นเป็นตัวละครหลัก เนื้อหากล่าวถึงเรื่องราวไม่เป็นธรรมในสังคม ตัวละครที่ไม่ได้รับความเป็นธรรมจึงมาร้องเรียนต่อเปาบุ้นจิ้นเพื่อให้ช่วยเหลือ วิธีการวางโครงเรื่องเช่นนี้เป็นลักษณะของงิ้วการเมือง งิ้วไทยที่ใช้เรื่องเปาบุ้นจิ้นเป็นโครงเรื่องได้แก่ เรื่อง *เปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง* ที่กล่าวถึงการปกครองของเสนาบดีที่เต็มไปด้วยฉ้อราษฎร์บังหลวงและทำให้ชาวบ้านลุ่มหลงมัวเมากับการพนัน ไม่สนใจถ้อยคำวิพากษ์วิจารณ์จากเหล่าบัณฑิต เรื่องราวนี้ต้องการสะท้อนถึงสังคมไทยสมัยรัฐบาล พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ดังเช่นในฉากที่แม่นางหลิวขับร้องเพลงที่แสดงถึงความทุกข์ยากของชาวบ้านต่อหน้าท่านเปา

ภาพที่ 25 *เปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง* (2548)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2556 ก็มีการจัดแสดงงิ้วไทยเรื่อง เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ ซึ่งจัดแสดงเนื่องในวาระครบรอบ 40 ปี 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เนื้อหากล่าวถึง แม่นางหงมาร้องเรียนต่อเปาบุ้นจิ้นเรื่องที่ลูกชายทั้ง 6 ของตนถูกเสนาบดีหม่าเคอะสั่งให้คนลอบสังหารเสียชีวิตที่เมืองหลวง ส่วนตุลาการชั่งเอียงเอียงก็รู้เห็นเป็นใจ ไม่ยอมตัดสินโทษตามความเป็นจริง เนื้อหาในเรื่องนี้สะท้อนถึงเหตุการณ์จลาจลในช่วงเดือนเมษายนถึงพฤษภาคม พ.ศ. 2553 ในสมัยรัฐบาลนายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ชื่อ “หม่าเคอะ” นั้นก็เป็นคำทับศัพท์ของ “มาร์ค” อันเป็นชื่อเล่นของนายอภิสิทธิ์ ส่วนตุลาการ “ชั่งเอียงเอียง” ก็มีนัยถึงศาลไทยในเวลานั้นที่ถูกกล่าวหาว่า 2 มาตรฐาน

เจ้าหน้าที่ 1 *(อ่านบัญชีกรรมของหม่าเคอะ)*

หม่าเคอะสองสัญชาติ แสนขี้ขลาดหนีทหาร ปากคอก็เราะราน ตระบัดสัตย์น้ำลายกลืน ที่ดีเอาใส่ตัว ถึงทีชั่วยัดคนอื่น โลเลไร้หลักยืน แม้หล่อเหลาแต่ลิ้นลวง หล่อใหญ่ใช่หล่อเล็ก หล่อแต่เด็กแต่ใจกลวง ย้อนดูผลงานล่วง ก็ไร้สิ้นเป็นชิ้นอัน ไม่ได้ด้วยลวงเล่ห์ ก็กระเท้ใช้กลพลัน พ่ายแพ้ก็ยังดัน เกาะทหารทะยานไป หัวแตกแจกเงินมั่ว ดูถูกทั่วผู้ยากไร้ ประชาระอาใจ ไม่นิยมระทมทาน เขาจึงพร้อมกันไล่ ก็ใส่ไฟไล่สังหาร ตายดับที่กลางลาน เป็นร้อยร่างที่กลางเมือง หกศพหลบในวัด สวมใจสัตว์สุมแค้นเคือง หกศพหวังจบเรื่อง กลับแจ้งโจษโทษมหันต์ ความดีไม่พอกลบ พอหักลบจึงโทษทัณฑ์ เก้ากัปกับเก้ากัลป์ต้องชดใช้ไร้ลดทอน

เปาบุ้นจิ้น *เก้ากัปกับเก้ากัลป์ ต้องชดใช้ไร้ลดทอน...*

หม่าเคอะ *(กลัวจนลนลาน) ...ไร้ลดทอน...*

เปาบุ้นจิ้น *เอาละ ทีนี้ เจ้าหน้าที่อ่านบัญชีกรรมของชั่งเอียงเอียง*

เจ้าหน้าที่ 2 *เอียงเอียงเบี่ยงตาชั่ว ไร้หลักตั้งช่างเอียงเอียง ตีความอย่างบิดเบี่ยงไปตามธงสั่งลงมา คนถูกทำจนผิด แล้วเบือนบิดลงอาญา ใครท้วงไม่นำพา หลงตัวว่าเหนือมนุษย์ เอาอคติตน คอยฉ้อฉลไม่ยอมหยุดหลักการแตกซ่านทรุด จนต่ำสุดถูกเหยียบจม กฎหมายไม่เปิดกางกลับไปอ้างพจนานุกรม หลักการจึงแหลกล่ม ยิ่งหมมหมักหลักทลายอคติเป็นที่ตั้ง เที่ยวสั่งขังคนจนตาย ไม่เหลือแล้วยางอาย อวดยะโสหยิ่งโอหัง ลืมหลักจนไฟลุก กลียุคจึงประดัง กี่ศพถูกกลบฝัง ฆาตกรในชุดครุย แม้มือไม่ได้ฆ่า แต่อาญาแบบซุ่ยซุ่ย เลือดจึงไหลหลากลุยมหันต์โทษเท่าเทียมทัน*

การผสมผสานระหว่างเรื่องราวจีนกับเหตุการณ์ในไทยเป็นไปเพื่อให้งิ้วสามารถสะท้อนภาพความเป็นจริงในสังคมไทย และสามารถสื่อสารความหมายที่เข้ากับบริบทในสังคมไทยได้ โดยนำเนื้อหาใหม่ๆ เข้ามาใส่ในโครงสร้างเรื่องแบบเดิม

อย่างไรก็ตาม ในเรื่อง*เปาบุ้นจิ้น* ที่มีเนื้อหาไทยทั้ง 2 ตอนนี้ยังพบว่า นอกเหนือจากการใช้เนื้อหาไทยแล้ว ยังพบว่ามีส่วนที่ต่างจากเรื่องเปาบุ้นจิ้นตามขนบทั่วไป เรื่องเปาบุ้นจิ้นทั่วไปในงิ้วแบบขนบนั้นมีตอนจบที่เรื่องราวคลี่คลายอย่างสมบูรณ์ คนทำชั่วถูกเปาบุ้นจิ้นลงโทษด้วยเครื่องประหาร ไม่มีใครรอดเงื้อมือไปได้ ไม่ว่าคนคนนั้นจะเป็นถึงพระญาติวงศ์ของฮ่องเต้ ขุนนางระดับสูง หรือแม้แต่ผู้ที่เคยมีบุญคุณต่อเปาบุ้นจิ้นก็ตาม

ขณะที่เรื่อง *เปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง* นั้น เปาบุ้นจิ้นถึงกับต้องยอมคุกเข่าให้กับเสนาบดีผู้โฉดชั่วแลกกับการขอให้กลับตัวเข้าสู่ครรลองคลองธรรม แต่ท้ายที่สุดเปาบุ้นจิ้นถึงได้ตระหนักว่าตนเองเสียรู้ จนถึงกับต้องแสดงความรู้สึกออกมาว่า

“เสียดายเข่าที่คุกให้คนถ่อย

เสียดายถ้อยที่ร้องขอต่อกังฉิน

เสียดายมือคาระวะโจรทมิฬ

เสียดายแม้น้ำชารินให้กินดี”

ส่วนเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ* นั้นแม้จะมีหลักฐานมัดตัวผู้ร้าย แต่เปาบุ้นจิ้นก็ไม่อาจสั่งประหารเสนาบดีหม่าเคอะและตุลาการชั่งเอียงเอียงได้ เนื่องจากหม่าเคอะมีป้ายหยกศักดิ์สิทธิ์

ที่ได้รับมาจากองค์กรอิสระที่สวรรค์แต่งตั้ง ส่วนชั่งเอียงเอียงก็มีป้ายหยกศักดิ์สิทธิ์ที่เนติบัณฑิตสวรรค์ประทาน ตราบใดที่ทั้งสองยังมีชีวิตอยู่ไม่ว่าใครก็ฟ้องร้องกล่าวโทษไม่ได้ เปาบุ้นจิ้นจึงได้แต่เรียกวิญญาณให้ทั้งสองมาที่ยมโลกในยามหลับ และสั่งลงโทษให้พวกเขา *“ถูกเชือดเนื้อแล้วเกลือหมักเหมือนผักดอง แล้วเกาทัณฑ์ยิงส่องทั้งสองตา ก่อนตัดหัวแยกตัวขาดประกาศโทษ พอรุ่งโรจน์แสงทองกลับส่องหล้า ให้เจ้าตื่นฟื้นมีคืนชีวา แล้วกลับมารับโทษซ้ำทุกค่ำคืน”*

จะเห็นได้ว่าการใช้เรื่องเปาบุ้นจิ้นถือว่ามีความยืดหยุ่นสำหรับการข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรมเป็นบทงิ้วในภาคไทย เนื่องจากสามารถนำเนื้อหาใดๆ ก็ได้มาใส่ไว้ในเรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลานี้ที่คนไทยไม่ว่าจะมีแนวคิดทางการเมืองแบบใดต่างก็โหยหา “ความยุติธรรม” ขณะที่เรื่องตามขนบเดิมๆ อย่างพงศาวดาร ประวัติศาสตร์จีนนั้นนำมาดัดแปลงให้เข้ากับคนไทยหรือเหตุการณ์ปัจจุบันของไทยได้ยากกว่า

4) การนำเนื้อหาไทยทั้งหมดมาสร้างเป็นวรรณกรรมการแสดงแบบงิ้ว

การข้ามพ้นวัฒนธรรมด้านวรรณกรรมการแสดงลักษณะนี้เกิดขึ้นเมื่อ อำพัน เจริญสุขลาภ ทดลองนำละครไทยเรื่อง แม่นาคพระโขนง มาจัดแสดงบางฉากเพื่อออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ในรายการ ศูนย์ 07 ซึ่งแสดงโดยน้ำฝน โกมลฐิติ อุดม แต้พานิช และ สัญญา คุณากร

อำพันกล่าวว่าเขามีความคิดจะนำเรื่องนี้กลับมาแสดงใหม่ทางเวที

> *“ถ้าพูดถึงนางนากพระโขนงฉบับงิ้วอย่างนี้ คุณก็ต้องอยากรู้ว่ามันเล่นยังไง แต่ที่จริงมันไม่ยากหรอก เพราะว่าคุณต้องศึกษาเรื่องลีลาท่าทางของงิ้ว เรื่องนางนากมันเป็นเรื่องสมัยใหม่ มันไม่ใช่ชุดโบราณของจีน ไม่มีชายเสื้อ แต่ว่าท่ารำของคุณก็ต้องเอาท่ารำงิ้วมา เวลาเดินอะไรอย่างนี้ ให้มันสวยงามขึ้น โดยเฉพาะฉากวิญญาณนางนากที่ลอยก็ใช้ท่ารำของงิ้ว แล้วผมก็แต่งเพลง “วิญญาณลอยล่องเหว่ว้าพี่มากจ๋าอยู่ที่ใด” ตอนนั้นเล่นที่วิก 07 ยี่สิบกว่าปีมาแล้ว เรื่องนี้ผมคิดว่าจะทำขึ้นมา คนน่าจะสนใจ คนไทยก็ต้องมาดูว่าเล่นได้ยังไง ถ้าเอาคนที่ร้องดีมาฝึกท่างิ้ว แล้วก็ใส่ชุดไทยโจงกระเบน แต่ว่าลีลาเป็นงิ้ว ดนตรีเป็นงิ้ว ฉากของเขาก็ทำเป็นวัด ทำเป็นพระโขนง แล้วก็มีการร้องการพูดเป็นงิ้ว ก็เหมือนกับงิ้วของจีนสมัยนี้เขาก็มีเอาเรื่องการสู้รบกับก๊กมินตั๋ง สู้รบกับญี่ปุ่น เขาก็ร้องแบบงิ้วท่าทางสมัยใหม่ มีปืนอะไรอย่างนี้ มันจะสวยงามมาก มันน่าทำ ผมก็อยากทำ แต่ว่าอันดับแรกเรื่องบุคลากรนี่สำคัญต้องเล่นดี มันก็ต้องมีวิพากษ์วิจารณ์กันบ้าง ส่วนใหญ่อาจจะสงสัยว่าทำไมเอาเรื่องนี้มาเล่น เขาไม่รู้ว่านี่คือการส่งเสริม ทำให้เรื่องนางนากพระโขนงยังอยู่ได้ คนจีนเขาก็ต้องสนใจ แล้วผมนอกจากจะเอามา*

ทำเป็นงิ้วไทยแล้ว ผมจะแปลเป็นภาษาจีนแล้วส่งเข้าไปประเทศจีนอีกที ผมทำแน่ คิดว่าปีนี้

อย่างนางนากพระโขนง เหมือนกับหนัง มันต้องมีความสวยงาม การวิ่งก็ท่ารำแบบงิ้ว ชาวบ้านวิ่งหนี แล้วนางนากก็ไล่ "พี่มาก..." ก็เหมือนตลก น่าจะสวยมากแล้วก็ทำนองเราก็จะเป็นแบบงิ้ว มีหลายท่อน ท่อนนึงก็จะเป็นงิ้วแต้จิ๋ว บางท่อนก็อาจจะเป็นสมัยใหม่ ที่เขาฟังแล้วติดหู สามารถร้องได้"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

เครื่องแต่งกาย

ในส่วนของเครื่องแต่งกายของงิ้วไทย พบการข้ามพ้นวัฒนธรรมในลักษณะดังนี้

1) การใช้เครื่องแต่งกายแบบไทยผสมผสานกับเครื่องแต่งกายแบบจีน

การแสดงงิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เมื่อปี พ.ศ. 2543 นั้น ในตอนท้ายเรื่อง หลังจากที่ อี่ว์ ปฏิบัติภารกิจสำเร็จ สามารถแก้ไขปัญหาน้ำจากแม่น้ำฮวงโหเอ่อท่วมฝั่งได้เป็นผลสำเร็จ และได้รับการคัดเลือกจากชุ่นให้เป็นมหาประมุขสืบต่อจากตน จนก่อตั้งราชวงศ์เซี่ยได้เป็นผลสำเร็จแล้ว ได้มีผู้นำจากแว่นแคว้นต่างๆ มาแสดงความยินดีกับมหาประมุขอี่ว์ มหาประมุขเชิญให้บรรดาแขกรับชมการแสดงฟ้อนรำ 2 ชุด ขณะที่ชุดแรกเป็นการแสดงระบำแบบจีนทั่วไป แต่การแสดงชุดที่สองชื่อชุด "ระบำหงส์ลีลา" นั้น มีความแตกต่างจากระบำแบบจีนทั่วไป กล่าวคือเครื่องแต่งกายนั้นมีเครื่องศิราภรณ์แบบค่อนไปทางจีน ส่วนเสื้อนั้นเป็นผ้าต่วนแบบจีน แต่เป็นทรงเสื้อแขนกุดซึ่งผิดกับลักษณะเครื่องแต่งกายระบำจีนทั่วไปที่นิยมใช้ชายแขนเสื้อยาวแบบที่เรียกว่า "ชายเสื้อน้ำ" (water-sleeves) ตามลักษณะของการร่ายรำที่อ่อนช้อยพลิ้วไหวประดุจระลอกคลื่นน้ำ ในขณะที่เครื่องแต่งกายท่อนล่างมีลักษณะคล้ายโจงกระเบน สวมกำไลข้อเท้า และไม่สวมถุงเท้ารองเท้า ซึ่งเป็นลักษณะอย่างไทย

2) การนำเครื่องแต่งกายแบบไทยมาใช้ในงิ้ว

ดังที่อำพันกล่าวถึงการแสดงเรื่องนางนากพระโขนงในรายการศูนย์ 07 ชี้ให้เห็นว่างิ้วเรื่องดังกล่าว แม้ตัวละครจะพยายามขับร้องและแสดงลีลาแบบงิ้ว แต่ก็สามารถใช้เครื่องแต่งกายแบบไทยที่เหมาะสมตามท้องเรื่องได้ อย่างไรก็ตาม ชุดไทย เช่น โจงกระเบนที่ใช้ในการแสดงเรื่องนี้จำเป็นต้องตัดเย็บใหม่ เพื่อให้สะดวกต่อการแสดง

ผู้วิจัยเห็นว่าการใช้เครื่องแต่งกายแบบไทยมาใช้ในงิ้วเป็นเรื่องท้าทายความคิดตามแบบขนบอย่างมาก จริงอยู่ว่างิ้วทั้งในประเทศจีนและประเทศไทยต่างก็มีการปรับตัวเรื่องเครื่องแต่งกาย โดยใช้เสื้อผ้าแบบร่วมสมัยสำหรับแสดงเรื่องที่มีเนื้อหาสมัยใหม่ แต่การปรับเปลี่ยนไปหาเครื่องแต่งกายที่แสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของวัฒนธรรมอื่นอย่างชัดเจน เช่น โจงกระเบนย กลับนับว่าเป็นเรื่องใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน และน่าสนใจเป็นอย่างยิ่งว่า ผู้ชม นักวิชาการ และนักวิชาชีพด้านงิ้วจะมีทัศนคติอย่างไร

สาเหตุที่มีการข้ามพ้นวัฒนธรรมในองค์ประกอบนี้ เป็นเพราะเรื่องที่แสดงนั้นเอื้อต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรม เนื่องจากในฉากดังกล่าวนั้นกล่าวถึงผู้นำจากแคว้นต่างๆ มาร่วมแสดงความยินดีและมีการแสดงจากแว่นแคว้นเหล่านั้น จึงทำให้มีระบำที่เป็นลักษณะจีนผสมไทยได้

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายดังกล่าวแม้จะถือว่าผลิตโดยขนบเครื่องแต่งกายงิ้ว แต่ก็ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง

ภาพที่ 26 ระบำหงส์ลีลา จากเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห*

ภาพที่ 27 งิ้วเรื่องแม่นาคพระโขนง จากรายการ ศูนย์07

การแต่งหน้า

การแต่งหน้างิ้วไทยพบว่ามีความเปลี่ยนแปลงดังนี้

1) การไม่แต่งหน้าแบบงิ้ว

การแต่งหน้าเป็นองค์ประกอบที่สัมพันธ์กับเครื่องแต่งกายและวรรณกรรมการแสดง เมื่องิ้วบางเรื่องแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับไทย และแต่งกายแบบไทย ก็จะไม่แต่งหน้าแบบงิ้วทั่วไป ดังเช่นในภาพ 4.25 เมื่องิ้วแสดงเรื่อง*แม่นาคพระโขนง* ทางโทรทัศน์ ก็ไม่มีการแต่งหน้าแบบงิ้วแต่อย่างใด

อย่างไรก็ตามความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ไม่ได้เกิดขึ้นกับงิ้วไทยทุกเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลีลาการแสดง

จากการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยพบว่าในการข้ามพ้นวัฒนธรรมด้านลีลาการแสดงของงิ้วไทยหรืองิ้วไทยนั้นมีลักษณะดังนี้

1) การนำลีลาการแสดงแบบไทยเข้าไปผสมผสาน

สำหรับงิ้วไทยที่มาจากการทดลองสร้างสรรค์ในสมัยรัชกาลที่ 5 อย่างเช่นงิ้วผสมลิเก งิ้วผสมละครร้องนั้น แม้จะพบหลักฐานว่าใช้วิธีการร้องแบบลิเกและละครร้อง แต่ไม่พบหลักฐานว่านักแสดงใช้ลีลาการแสดง การออกท่าทางแบบงิ้ว หรือแบบการแสดงที่นำมาผสมผสานกับงิ้ว ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการแสดงบางอย่าง เช่น ลิเกนั้น การร้องกับการรำสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก เมื่อขับร้องเรื่องราวเกี่ยวกับอะไร ร่างกายก็ต้องออกท่าทางไปตามนั้น โดยเฉพาะหากเป็นนักแสดงลิเกอาชีพ

คงเป็นเรื่องยากที่จะให้ร้องแบบลิเก แต่แสดงลีลาแบบงิ้ว ดังนั้นผู้วิจัยจึงเชื่อว่างิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 คงมีลีลาการแสดงแบบที่ผสมผสานกัน

ส่วนงิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เมื่อปี พ.ศ. 2543 นั้น ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าในฉากระบำหงส์ลีลานั้น ผู้แสดงใช้การแต่งกายแบบไทยผสมจีนเป็นหลัก ลีลาการร่ายรำก็สอดคล้องกับเครื่องแต่งกาย กล่าวคือ ไม่มีการใช้เทคนิคการแสดงชายแขนเสื้อแบบอย่างที่ปรากฏเป็นลักษณะเด่นของงิ้ว ส่วนการใช้โจงกระเบนก็สัมพันธ์กับลีลาการเคลื่อนไหวเท้า การย่างก้าว การย่อยืดตามแบบลีลาการแสดงของไทย

อย่างไรก็ตาม ลักษณะการแสดงแบบข้ามพ้นวัฒนธรรมนี้พบเฉพาะในเรื่องต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโหเพียงเรื่องเดียว เช่นเดียวกับองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย โดยใช้ในฉากที่ยืดหยุ่นต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรม นั่นคือ ฉากที่เป็นการแสดงจากแคว้นต่างๆ ซึ่งจะนำการแสดงจากดินแดนใดมาแสดงก็ได้ ดังนั้นจึงไม่อาจเรียกว่ามีแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมในด้านลีลาการแสดงอย่างชัดเจน

สิ่งที่มักเปลี่ยน (เปลือก)

เวที

นอกเหนือจากการแสดงในเวทีที่ศาลเจ้าแล้ว งิ้วไทยส่วนหนึ่งจัดการแสดงในโรงละคร ห้องส่งสถานีโทรทัศน์ หรือไม่ก็โรงถ่ายสำหรับบันทึกการแสดงเพื่อจำหน่ายเป็นดีวีดี การจัดแสดงในเวทีแบบนี้เองที่เอื้อต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรม ซึ่งมีลักษณะดังนี้

1) การใช้เวทีรูปแบบอื่น

สำหรับงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้นที่แสดงในห้องส่งสถานีโทรทัศน์ ไม่ได้ใช้เวทีแบบ proscenium แต่เป็นการจัดพื้นที่แต่ละฉากที่แตกต่างกันไป เช่น ฉากหมู่บ้านก็มีสะพานข้ามคูน้ำ กำแพง ฉากศาลเจ้าก็มีกำแพงศาลเจ้า ประตูทางเข้า การจัดเวทีแบบนี้ส่งผลถึงการแสดง เนื่องจากในงิ้วแบบขนบทั่วไปมีเพียงฉากหลังที่เป็นฉาก 2 มิติ กับอุปกรณ์ประกอบฉากอย่างโต๊ะและเก้าอี้เท่านั้น เมื่อตัวละครจะแสดงบทบาทเดินเข้าบ้าน ก็ต้องแสดงท่าทางให้รู้ว่ากำลังก้าวเท้าข้ามธรณีประตู ก้มศีรษะ หรือใส่กลอนประตู แต่สำหรับงิ้วที่แสดงออกอากาศทางโทรทัศน์ซึ่งจัดเวทีแบบ realism ทำให้ผู้ชมไม่ต้องใช้จินตนาการ ส่วนนักแสดงก็ไม่ต้องทำท่าสมมติ

2) การใช้เทคนิคของเวทีละครสมัยใหม่

สำหรับงิ้วที่แสดงในเวทีโรงละครสมัยใหม่ พบว่ามีการใช้เทคโนโลยีสำหรับละครเวที เช่น การออกแบบและจัดแสงบนเวที รวมถึงมีการฉายภาพบทร้องบนจอฉากหลังเวที วิธีการนี้เป็นลักษณะ

เดียวกับคอนเสิร์ตสมัยใหม่ที่ฉายภาพเนื้อร้องเพลงบนจอแอลอีดี (LED screen) ที่ฉากหลังเวทีเช่นกัน วิธีการนี้ทำให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อร้องที่อาจฟังได้ไม่ชัดเจน

ภาพที่ 28 เวทีงิ้วแบบแสดงในโรงละคร จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ*

ภาพที่ 29 เวทีงิ้วแบบที่แสดงในโรงถ่ายสถานีโทรทัศน์ จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนพบพระนางลี้ไทเฮา*

ภาพที่ 30 .เวทีงิ้วแบบในโรงถ่ายสำหรับบันทึกการแสดงเพื่อจำหน่ายเป็นดีวีดี จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนไทเฮาพระเนตรบอด (พบพระนางลี้ไทเฮา)*

สาเหตุที่เวทีงิ้วสามารถข้ามพ้นวัฒนธรรมจากเวทีงิ้วแบบดั้งเดิมได้นั้น เป็นผลมาจากลักษณะของเวทีและสถานที่สำหรับแสดงนั้นมีธรรมชาติและไวยากรณ์ที่ต่างจากงิ้วแบบขนบ จึงส่งผลถึงการใช้เวทีและการแสดงที่แตกต่างกันด้วย อาทิเช่น งิ้วที่แสดงในห้องส่งสถานีโทรทัศน์นั้นคนดูมิได้ชมสดๆ ขณะแสดง แต่เป็นสื่อที่ผ่านการถ่ายภาพและการตัดต่อ ดังนั้นผู้สร้างจึงสามารถสร้างและเปลี่ยนฉากได้อย่างหลากหลายโดยไม่ต้องห่วงว่าผู้ชมจะต้องรอการเปลี่ยนฉาก (เนื่องจากไม่ใช่การแสดงสด) ขณะที่งิ้วที่จัดแสดงในโรงละครสมัยใหม่ก็เอื้อสำหรับการติดตั้งอุปกรณ์เทคโนโลยีสำหรับการแสดงสมัยใหม่ที่ทันสมัย ไม่ว่าจะเป็นจอแอลอีดี การจัดแสงเพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ เป็นต้น

ฉาก

สืบเนื่องจากการแสดงงิ้วไทยมักแสดงในสถานที่ 2 แบบ คือบนเวทีโรงละครและโรงถ่าย ดังนั้นจึงทำให้การใช้ฉากมีลักษณะแตกต่างจากงิ้วที่เล่นตามศาลเจ้าดังนี้

1) การใช้ฉากในห้องส่งสถานีโทรทัศน์

มีการตกแต่งฉากแบบสัจนิยม เช่น ฉากในหมู่บ้าน ก็มีกำแพงเมืองและเห็นต้นไม้เป็นทิวอยู่เบื้องหลัง

2) การใช้ฉากแบบละครเวทีสมัยใหม่

ความที่เวทีในโรงละครโดยมากมีขนาดใหญ่กว่าเวทีชั่วคราวของงิ้วแบบขนบ ดังนั้นจึงไม่อาจใช้ฉากม้วนแบบงิ้วแบบขนบได้ เนื่องจากการใช้ฉากม้วนนั้นเมื่อคลี่ฉากลงมา ภาพฉากหลังจะใหญ่เต็มเวที แต่หากนำมาใช้กับโรงละครที่มีขนาดใหญ่แล้วฉากก็จะไม่ได้สัดส่วนกับขนาดเวที ดังนั้นการใช้ฉากในเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ ฉากศาลเจ้ากลางป่า จึงเลือกใช้ฉากวาดภาพศาลเจ้า โดยวางฉากที่มีลักษณะเป็นแผ่นตรงกลาง และใช้ฉาก 3 มิติทรงแท่งวางที่สองข้างเพื่อเพิ่มความกว้างของฉาก ส่วนฉากยมโลกก็ใช้ฉากแบบเดิมแต่เป็นรูปยมโลก นอกจากนี้ยังมีการใช้โต๊ะเก้าอี้ตามขนบของงิ้วด้วย การใช้ฉากลักษณะดังกล่าวเป็นเรื่องของความสมดุลย์บนเวทีและเรื่ององค์ประกอบศิลป์มากกว่าจะใช้ฉากแบบสัจนิยม (realism)

ภาพที่ 31 ลักษณะฉาก จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ*

เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบงิ้วที่เอื้อต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรม ดังที่ได้กล่าวแล้วในส่วนของงิ้วแบบขนบ จากการสังเกตการณ์และสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์งิ้วไทยทำให้ทราบว่า งิ้วไทยมีการใช้เครื่องดนตรีที่แสดงถึงการข้ามพ้นวัฒนธรรมดังนี้

1) การใช้เครื่องดนตรีสากล

งิ้วไทยที่แสดงโดยคณะงิ้วแต้จิ๋วนั้นก็มีการใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมวง ไม่ต่างจากการแสดงงิ้วแต้จิ๋วทั่วไป เช่น มีการใช้กลองเบส เป็นต้น

2) การใช้เครื่องดนตรีไทย

ในการแสดงงิ้วไทยเรื่อง ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห มีการใช้เครื่องดนตรีไทยได้แก่ ขลุ่ย ระนาด และซอด้วง อำพัน เจริญสุขลาภได้กล่าวถึงการใช้เครื่องดนตรีไทยว่า

> *“โดยเฉพาะระนาด ที่เราดึงมาก็เพราะว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของไทย เอาระนาดมาเล่นจีนอย่างนี้ มันเข้ากันได้ แต่ต้องไปจูนสเกลเสียงระนาด มันจูนได้”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

ภาษา

ความเปลี่ยนแปลงของงิ้วไทยในด้านภาษาก็คือ เปลี่ยนจากการใช้ภาษาแต้จิ๋วตามขนบมาเป็นภาษาไทย ซึ่งเป็นหนทางที่จะทำให้งิ้วในประเทศไทยสามารถสร้างอัตลักษณ์ใหม่ได้ ดังที่อำพันกล่าวว่า

> *"...ถ้ามันเป็นงิ้วไทยแล้ว มันก็ไม่ใช่งิ้วแต้จิ๋ว ทำไมถึงเรียกแต้จิ๋ว ก็เพราะภาษาเอาแค่ภาษาแต้จิ๋วมาร้องก็เรียกว่างิ้วแต้จิ๋ว ไม่ใช่อยู่ที่ท่าทาง งิ้วปักกิ่งของเขาเอกลักษณ์ก็อยู่ที่ภาษา ถ้าคุณเอาท่าทางของงิ้วปักกิ่งมาแต่แสดงด้วยภาษาแต้จิ๋วมันก็เรียกว่างิ้วแต้จิ๋ว คำว่างิ้วนี่คือรูปแบบการแสดง อย่างงิ้วกวางตุ้งคุณก็ใช้ภาษากวางตุ้ง งิ้วกวางตุ้งทำไมถึงต้องใช้ภาษาท้องถิ่น ก็เพื่อให้คนท้องถิ่นเขาดูรู้เรื่อง แต่เขามีหน้าที่และเขามีสิทธิ์ที่จะไปศึกษางิ้วชนิดอื่น หรือแม้แต่เรื่องขับร้องก็ดี อย่างหงเซี่ยงหนี่ นักแสดงงิ้วกวางตุ้งที่เสียชีวิตไปแล้ว มีชื่อเสียงมาก การขับร้องงิ้วของเขาก็ไม่ใช่อยู่ในประเพณีการร้องแบบดั้งเดิม เขาก็มีการไปเรียนเพิ่มเติม ไปเรียนโอเปร่าจากต่างประเทศ การใช้เสียงโอเปร่า มันต้องหลากหลายถึงจะมีการพัฒนาอารมณ์ของการร้อง ตัวละครมันก็จะดีขึ้น มันไม่แข็งเหมือนสมัยก่อน การแสดงก็เหมือนกัน บอกว่าเอาบัลเล่ต์เข้ามาผสมผสานได้ไหม ได้ งิ้วดั้งเดิมมันต้องผ่านการพัฒนาจากศิลปินแต่ละยุคๆ เป็นหลายร้อยปีมา จนถึงทุกวันนี้จึงสมบูรณ์ขึ้น แต่มันก็ต้องพัฒนาไปอยู่เรื่อย แม้แต่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนตอนนี้เขาพัฒนา ทั้งเสื้อผ้าก็ดี ทั้งรูปแบบการแสดงก็ดี เดี๋ยวนี้การแสดงเขาก็ต้องมีการดีไซน์ เขาก็มีฮว่าจวี้ ละครเวที มันไม่ได้ติดอยู่กับที่ อย่างที่คุณถามว่ารับได้ไหม มันรับได้อยู่แล้ว แล้วก็ต้องทำ ตอนนี้ผมก็ทำอยู่"*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบของงิ้วไทยหรืองิ้วไทยที่รักษาไว้จากงิ้วแบบขนบล้วนเป็นองค์ประกอบที่รับรู้ได้อย่างง่ายดายว่าเป็นงิ้ว ไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบทางภาพอย่างเช่นการแต่งหน้าหรือองค์ประกอบทางเสียงอย่างดนตรีและการขับร้อง ขณะที่องค์ประกอบอย่างประเภทและบทบาทตัวละคร กับวรรณกรรมการแสดง แม้จะไม่ใช่องค์ประกอบภาพและเสียงโดยตรง แต่เป็นองค์ประกอบที่ทำให้เกิดเรื่องราวการแสดง อันรวมถึงชื่อตัวละคร ชื่อสถานที่ ซึ่งบ่งบอกความเป็นจีนไม่น้อยไปกว่าเครื่องแต่งกายและดนตรี

1) ความพยายามที่จะทำงิ้วให้คนไทยดูรู้เรื่องมีตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2490 มีชาวแต้จิ๋วในไทยชื่อ *องเส้ากว๋อ* (翁绍国) เมื่อกลับจากศึกษาที่จีน ก็ได้นำเอางิ้วแต้จิ๋วมาแปลเป็นภาษาไทย เช่น เรื่อง ไซซี (西施) เตียวเสี้ยน (貂婵) สามยิ้มพิมพ์ใจ (三笑) หลังจากนั้นก็มีผู้นำงิ้วฮกเกี้ยนเรื่องกวนกง (关公戏) มาจัดแสดง
2) ราวปี พ.ศ. 2510 (ทศวรรษ 1970) สมาคมทนายความในไทยได้จัดให้มีการแสดงงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้น ใช้ทำนองเพลงงิ้วแต้จิ๋วเพียง 20-30% ส่วนเนื้อเพลงร้องและบทสนทนาค่อนข้างไปทางอินเดีย (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2546)
3) อำพัน เจริญสุขลาภ (Zhuang Meilong) เป็นผู้ก่อตั้งสมาคมศิลปะวัฒนธรรมจีน-ไทย (泰中戏剧艺术学) และตั้งคณะงิ้วแต้จิ๋วไท้ตงเตียะเกียะท้วง หรือสมาคมอุปรากรไทย-จีน (泰中潮剧团) นับเป็นครั้งแรกที่มีการประกาศชื่อองค์กรเกี่ยวกับงิ้วที่มีคำว่า “ไทย”

การดัดแปลงหรือปรับปรุงงิ้วในอดีตเป็นการนำงิ้วมาผสมผสานกับการแสดง*ของคนไทย* (หรือเป็นที่นิยมของคนไทยมาแต่เดิม อันได้แก่ ลิเก ละครนอก ละครร้อง) *โดยคนไทย* (ซึ่งมิได้มีพื้นฐานความรู้ด้านงิ้ว หรือมิได้อยู่ในแวดวงงิ้วมาก่อน) และ*เพื่อคนไทย* (ไม่ใช่เพื่อคนจีน เพราะเป็นการดัดแปลงงิ้วให้เป็นการแสดงแบบไทย ขณะที่คนจีนเองก็ดูงิ้วแบบขนบ) หากพิจารณาในแง่นี้แล้ว การดัดแปลงงิ้วก่อนปี พ.ศ. 2525 ซึ่งเริ่มมีการทดลองสร้างสรรค์ “งิ้วไทย” นั้น จึงเป็นการสร้างสรรค์สื่อบันเทิงที่จำกัดอยู่แต่เพียงคนไทยทั่วไป เพราะคนจีนหรือคนไทยเชื้อสายจีนในเวลานั้นย่อมชมงิ้วที่ถูกผลิตขึ้นมาเพื่อตนเองโดยเฉพาะมากกว่า โดยนัยนี้แล้วสังคมไทยในเวลานั้นแม้จะมีความเป็นพหุวัฒนธรรม (multicultural society) ที่ประกอบไปด้วยผู้คนหลากเชื้อชาติ และแม้ว่าการแสดงอย่างงิ้วจะถูกนำมาผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridity) แต่ที่จริงแล้วก็เป็นเพียงการนำความแปลกประหลาดของวัฒนธรรมอื่น (exotic) มานำเสนอให้คนไทยดู (และจำเป็นต้องดัดแปลง อย่างน้อยก็ในด้านภาษา เพื่อให้คนไทยชมรู้เรื่อง ส่วนการแปลงรูปแบบให้เป็นลิเก ละครนอก ฯลฯ นั้นก็เพื่อให้เข้ากับจริตของคนไทย) เหมือนกับที่ราชสำนักเคยใช้งิ้วเป็นเครื่องแสดงความแปลกประหลาดให้ประจักษ์แก่สายตาแขกบ้านแขกเมืองมาแล้วในยุคกรุงศรีอยุธยา

4.3.3 งิ้วการเมือง

งิ้วการเมืองนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการชุมนุมทางการเมือง โดยเฉพาะในปัจจุบันนั้นจะพบงิ้วการเมืองในการชุมนุมทางการเมืองเพื่อต่อต้าน พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร และเครือญาติ มาตั้งแต่ พ.ศ. 2548 จนถึงปัจจุบัน แต่ไม่พบงิ้วการเมืองในการชุมนุมทางการเมืองของผู้สนับสนุน พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร แต่อย่างใด

จากการเก็บข้อมูลพบว่า งิ้วการเมืองนั้นไม่มีองค์ประกอบที่เป็น “แก่น” ส่วนองค์ประกอบที่เป็น “กระพี้” หรือเป็นองค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง มีอยู่ 4 ด้าน ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประเภทและบทบาทของตัวละคร เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า

สำหรับองค์ประกอบที่เป็น “เปลือก” หรือองค์ประกอบที่มักมีการเปลี่ยนแปลง มีอยู่ 7 ด้าน ได้แก่ เวที ฉาก เครื่องดนตรี การขับร้อง ลีลาการแสดง เนื้อเรื่อง และภาษา

สิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลง (กระพี้)

ประเภทและบทบาทของตัวละคร

งิ้วการเมืองยังคงอยู่ในกรอบของประเภทและบทบาทตัวละคร เพียงแต่องค์ประกอบของบทบาทตัวละครที่งิ้วการเมืองรักษาไว้อย่างไม่เคร่งครัด กล่าวคือสำหรับงิ้วการเมืองนั้นเน้นที่บทบาทตัวละครบางประเภทเท่านั้น

1) ตัวพระวัยหนุ่ม โดยมากมักเป็นตัวพระนักรบ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะงิ้วการเมืองในอดีตนิยมแสดงเรื่องสามก๊ก ตัวละครเป็นแม่ทัพนายกองซึ่งเป็นบทบาทตัวพระนักรบ จนถึงปัจจุบันงิ้วการเมืองนิยมใช้โครงเรื่องเปาบุ้นจิ้น แต่สมมติตัวละครขึ้นมาใหม่เพื่อล้อเลียนนักการเมือง แม้จะใช้ตัวละครสมมติแต่ก็ยังนิยมใช้บทบาทตัวพระนักรบอยู่ดี สาเหตุหนึ่งอาจเป็นเพราะเครื่องแต่งกายชุดนักรบนั้นทะมัดทะแมงกว่า และไม่มีชายแขนเสื้อน้ำ ซึ่งต้องใช้ทักษะการแสดงสูง ในขณะที่นักแสดงงิ้วการเมืองเป็นนักแสดงสมัครเล่น การใช้บทบาทนักรบทำให้ไม่ต้องใช้ลีลาการแสดงมาก

2) ตัวนางวัยสาว ใช้เพื่อแสดงนัยถึงนักการเมืองหญิง จากงิ้วพันธมิตรฯ และ งิ้วกปปส. พบบทบาทของ “เจ๊นิดหน่อย” และ “ประมุขหญิงยิ่งอัปลักษณ์”

3) ตัวหน้าลาย พบเพียงบทบาทเปาบุ้นจิ้นเท่านั้น

จากการเก็บข้อมูลของผู้วิจัย ไม่พบตัวตลกและตัวละครย่อยอื่นๆ เป็นต้นว่าตัวนางอาวุโส ดังนั้นการนำแบบแผนงิ้วมาลดรูปให้เหลือเพียงบทบาทตัวละครบางประเภท ด้วยเหตุนี้จึงจัดให้อยู่ในประเภทสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลง

เครื่องแต่งกาย

สำหรับด้านเครื่องแต่งกาย พบว่ามีลักษณะการข้ามพ้นวัฒนธรรมดังนี้

1) การใช้เครื่องแต่งกายที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางเชื้อชาติอื่นที่มิใช่จีน เช่น เปาบุ้นจิ้นฯ ตอน พิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์ (25 มกราคม พ.ศ. 2557) ตัวละครชาวบ้านสวมปลอกข้อมือรูปธงชาติไทย

2) การใช้เครื่องแต่งกายที่ไม่ตรงกับขนบการใช้เครื่องแต่งกายงิ้ว จากการแสดงเรื่อง เปาบุ้นจิ้นฯ ตอน พิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์ (25 มกราคม พ.ศ. 2557) ครั้งเดียวกันนี้ ตัวละครชาวบ้านลูกชาวนา กลับแต่งชุดทหาร ทั้งที่โดยขนบของงิ้วจะต้องแต่งชุดชาวบ้านแบบซอมซ่อไม่มีลวดลายปักที่เสื้อ หรือบางตอนก็นำหมวกขุนนางมาผสมชุดกับชุดพระราชพิธี เป็นต้น

ผู้วิจัยเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงด้านนี้มีเหตุผลจากเรื่องความสะดวกในการแสดง และด้วยเหตุที่ผู้ชมมิใช่ผู้มีภูมิความรู้เกี่ยวกับงิ้ว ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงไม่เห็นความจำเป็นของการยึดแบบแผนการแต่งกาย

ภาพที่ 32 ชุดงิ้วพร้อมปลอกข้อมือรูปธงชาติไทย จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อุปกรณ์ประกอบฉาก

จากการสังเกตการณ์อุปกรณ์ประกอบฉากของงิ้วการเมืองพบว่ามีลักษณะลดรูปของการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากตามขนบทั่วไป ไม่ใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วอย่างโต๊ะและเก้าอี้ โดยตัวละครมีแต่การยืนและเดินไปเดินมา ไม่มีการนั่งเก้าอี้ แม้ว่าจะเป็นฉากพิจารณาคดีก็ตาม มีเพียงการแสดงเรื่อง*เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนหรือว่ามันเป็นคนบ้า* (13 มี.ค. 2549) เท่านั้นที่มีการใช้แส้ม้าและดาบ ทั้งที่อุปกรณ์ทั้งสองอย่างนี้เป็นอุปกรณ์หลักที่ใช้ในงิ้วโดยเฉพาะในฉากเดินทางและฉากต่อสู้ ซึ่งงิ้วการเมืองทุกตอนมีฉากลักษณะดังกล่าวนี้ แต่ก็ไม่มีการใช้อุปกรณ์ทั้งสองชนิดนี้

สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เป็นลักษณะเดียวกับเรื่องเสื้อผ้า เพราะงิ้วการเมืองเป็นงิ้วเฉพาะกิจ ผู้จัดไม่มีคณะงิ้วเป็นของตัวเอง ประกอบกับงิ้วการเมืองเน้นที่การสื่อสารเรื่องราวทางการเมืองมากกว่า

ดังนั้นรายละเอียดขององค์ประกอบต่างๆ จึงทำแค่พอให้รู้ว่าเป็นงิ้ว อย่างไรก็ตามก็ยังพบการข้ามพ้นวัฒนธรรมในส่วนของอุปกรณ์ประกอบฉากดังนี้

1) การใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่แสดงถึงอัตลักษณ์ด้านเชื้อชาติอื่นที่มิใช่จีน พบได้จากการแสดงงิ้วการเมืองเรื่องเปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์ เมื่อวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2557 ในตอนต้นเรื่องมีฉากเหล่าทหารออกมาโบกธงชาติไทย

2) การใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่อยู่นอกขนบของอุปกรณ์ประกอบฉากงิ้ว พบได้จากการแสดงงิ้วการเมืองเรื่องเปาบุ้นจิ้นฯ เมื่อวันที่ 13 มกราคม พ.ศ. 2557 และ*เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* เมื่อวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2557 โดยการใช้ทหารถือป้าย หญิง โง่ โกง ชาติ ในฉากเปิดตัวประมุขหญิง และหลังจากนั้นคนถือป้ายคำว่า “หญิง” และ “โง่” ก็คอยเดินตามตัวละครประมุขหญิงตลอดเวลาไม่ว่าจะเดินไปทางไหน

ภาพที่ 33 การใช้อุปกรณ์แส้ม้า

ภาพที่ 34 การใช้ธงชาติไทยประกอบบนเวทีงิ้วการเมือง จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์*

ภาพที่ 35 การใช้ธงเขียนตัวอักษรบอกบุคลิกนิสัยตัวละคร จากเรื่อง*เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์*

สาเหตุที่งิ้วการเมืองไม่ใช้อุปกรณ์ประกอบฉากงิ้วตามแบบที่ใช้ในงิ้วแบบขนบ เนื่องจากทางฝ่ายผู้สร้างสรรค์ไม่มีเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ต่างๆ ดังนั้นหากจะนำมาใช้ก็ต้องขอเช่าจากคณะงิ้ว และเนื่องจากงิ้วการเมืองเลือกใช้เพียงองค์ประกอบสำคัญบางอย่างที่แสดงถึงความเป็นงิ้ว ดังนี้แล้ว เพียงเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า กับเครื่องดนตรีบางอย่างก็เพียงพอแล้ว ด้วยเหตุนี้อุปกรณ์ประกอบฉากจึงเป็นเรื่องเกินความจำเป็น เพราะหากมีอุปกรณ์ประกอบ นักแสดงก็ต้องแสดงลีลาท่าทางกับอุปกรณ์ เช่น ลีลาการขี่ม้าประกอบการใช้แส้ม้า เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแต่งหน้า

องค์ประกอบด้านการแต่งหน้าเป็นองค์ประกอบที่งิ้วการเมืองยึดตามขนบดั้งเดิม ไม่ว่าจะเป็นตัวพระหรือตัวนาง สิ่งที่น่าสนใจคือการที่ตัวละครประเภทตัวหน้าลายมีเพียงตัวละครเปาบุ้นจิ้นเท่านั้น ทำให้การแต่งหน้าตัวหน้าลายมีเพียงแบบสำหรับเปาบุ้นจิ้นเท่านั้น

โดยส่วนใหญ่แล้ว การแต่งหน้าของงิ้วการเมืองมักดำเนินตามขนบ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งหน้าตัวพระ ตัวนาง หรือบทบาทเปาบุ้นจิ้นสำหรับตัวหน้าลาย อย่างไรก็ตามพบการวาดหน้าสำหรับตัวละครเฉพาะ ซึ่งต่างจากขนบการแต่งหน้าทั่วไปดังนี้

1) การแต่งหน้าตามบุคลิกทางกายภาพของบุคคลที่งิ้วต้องการอ้างอิงถึง

จากการเก็บข้อมูลพบว่าในงิ้วของกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย เรื่องเปาบุ้นจิ้น พบการแต่งหน้าสำหรับตัวละครประมุขหน้าเหลี่ยม โดยการทาสีดำรอบนอกใบหน้าให้เห็นใบหน้าเป็น

รูปสี่เหลี่ยมเพื่อเชื่อมโยงถึง พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ที่มีโครงหน้ารูปสี่เหลี่ยม และตัวละครเนวิน โดยการทาสีดำใต้ริมฝีปากล่างให้ดูหนาผิดปกติ เพื่อให้ดูเหมือนริมฝีปากล่างห้อย อันเป็นลักษณะที่เห็นได้ชัดของนายเนวิน ชิดชอบ

ภาพที่ 36 การแต่งหน้าของตัวละครประมุขเหลี่ยม จากเรื่อง *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 5*

ภาพที่ 37 การแต่งหน้าของตัวละคร เนวิน จากเรื่อง *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 5*

สิ่งที่มักเปลี่ยน (เปลือก)

เวที

สิ่งที่เวทีงิ้วการเมืองปรับเปลี่ยนเวทีงิ้วในอดีตก็คือ มีเพียงเวทีเปล่าๆ ซึ่งไม่มีสิ่งใดแสดงให้รู้ว่าเป็นเวทีสำหรับแสดงงิ้ว ในขณะที่งิ้วแบบขนบนั้นจะมีการใช้ไม้อัดวาดลวดลายแบบจีนประดับตกแต่ง

บนเวที เพื่อสร้างบรรยากาศแบบจีน ต่อให้ไม่มีการแสดงคนเห็นก็จะรู้ว่านี่คือเวทีงิ้ว แต่เนื่องจากงิ้วการเมืองเป็นงิ้วที่ลดทอนเหลือเพียงรายละเอียดบางอย่างของงิ้ว ดังนั้นส่วนที่ไม่ใช่สาระสำคัญสำหรับการสื่อสารประเด็นทางการเมืองจึงถูกถอดออกไป

ภาพที่ 38 เวทีงิ้วการเมืองที่แยกปทุมวัน

ภาพที่ 39 ฉากงิ้วการเมือง

ภาพที่ 40 ฉากงิ้วการเมืองจากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์*

ฉาก

การข้ามพ้นวัฒนธรรมในส่วนของฉากงิ้วการเมืองมีลักษณะดังนี้

1) การใช้ฉากที่ข้ามพ้นพ้นวัฒนธรรมในเชิงปริมณฑลของงิ้ว

จากการสังเกตการณ์พบว่าฉากงิ้วการเมืองไม่ใช้ภาพวาดแสดงสถานที่อย่างงิ้วแบบขนบ และไม่ใช้จอแอลอีดี หรือฉากลักษณะอื่นที่งิ้วไทยใช้ ฉากที่ปรากฏบนเวทีมักเป็นแผ่นป้ายขนาดใหญ่สำหรับการชุมนุมทางการเมืองครั้งนั้น แต่ไม่ใช่ฉากสำหรับการแสดงงิ้ว เช่นงิ้วการเมืองในช่วงปี พ.ศ. 2549 ที่แสดงที่สะพานมัฆวานรังสรรค์ มีฉากเป็นรูปการ์ตูนการเมืองรูป พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร แวดล้อมไปด้วยรูปการ์ตูนนักการเมืองอื่นๆ พร้อมกับมีข้อความประกอบว่า “เอาประเทศไทยของเราคืนมา” (ภาพที่.....) อย่างไรก็ตามแม้ว่าภาพฉากหลังดังกล่าวจะไม่ใช่ภาพทิวทัศน์ที่บ่งบอกสถานที่เกิดเหตุอย่างฉากงิ้วแบบขนบ แต่ฉากงิ้วลักษณะนี้ก็ถือว่าไม่แปลกแยกจากตัวเนื้อเรื่องงิ้ว เนื่องจากเนื้อหาสารที่ปรากฏจากการแสดงงิ้วและบนฉากหลังของการชุมนุมทางการเมืองล้วนเป็นไปในทิศทางเดียวกันและต่างช่วยเสริมแรงการสื่อสารให้กับการแสดงงิ้ว

แม้ว่าการไม่ใช้ฉากแบบงิ้วทั่วไปจะทำให้ไม่สามารถทราบได้จากฉากว่าเหตุการณ์ในงิ้วนั้นเกิดขึ้นที่ใด แต่งิ้วการเมืองก็สามารถบอกสถานที่ในเนื้อหาตอนนั้นได้โดยใช้เสียงบรรยาย หรือไม่ก็บทเจรจาของตัวละคร

2) การใช้ฉากที่ข้ามพ้นวัฒนธรรมในเชิงพื้นที่ งิ้วนั้นอาจมีต้นกำเนิดจากประเทศจีนข้ามพ้นมาสู่ประเทศไทย แต่สำหรับฉากงิ้วการเมือง เราจะพบเห็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมที่ซับซ้อนกว่านั้น เช่น การแสดงที่บริเวณแยกปทุมวันเมื่อวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2557 ปรากฏฉากหลังเป็นรูปธงชาติไทยและมีข้อความเป็นภาษาอังกฤษว่า “SHUTDOWN BANGKOK RESTART THAILAND ปิดเพื่อเปลี่ยน”

งิ้วการเมืองนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการชุมนุมทางการเมือง ดังนั้นฉากหลังของงิ้วจึงก้าวข้ามไปสู่ฉากของเวทีการชุมนุมทางการเมือง และในเมื่อการออกแบบสารเพื่อแสดงทัศนะทางการเมืองของกลุ่มผู้ชุมนุมมีความเป็นอิสระ ดังนั้นฉากหลังของงิ้วจึงมีความเป็นอิสระตามไปด้วย สามารถก้าวข้ามมิติทางพื้นที่และเวลา ไปสู่พื้นที่และเวลาอื่นที่ไม่ใช่ในการแสดงงิ้วเรื่องนั้นๆ

เครื่องดนตรี

แม้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ในงิ้วการเมืองจะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กันทั่วไปในงิ้วแต้จิ๋วและงิ้วไทย แต่ผู้วิจัยก็จัดให้เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบที่มักเปลี่ยนแปลงสำหรับงิ้วการเมือง เนื่องจากงิ้วการเมืองเลือกใช้เพียงฉาบและกลองใหญ่เท่านั้น แต่ไม่ใช้เครื่องดนตรีงิ้วชนิดอื่น ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีในฝ่ายให้จังหวะอย่างเช่น กรับ ฆ้อง นานาชนิด หรือเครื่องดนตรีในฝ่ายให้ทำนองก็ไม่ปรากฏในงิ้วการเมืองเลยแม้แต่ชิ้นเดียว กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คืองิ้วการเมืองไม่ใช้เครื่องดนตรีในฝ่ายให้ทำนอง เนื่องจากไม่มีเพลงขับร้อง

การขับร้อง

การข้ามพ้นวัฒนธรรมในส่วนของการขับร้องมีลักษณะดังนี้

1) การใช้เพลงจากสื่ออื่นที่แสดงเรื่องราวเดียวกับเรื่องในงิ้ว

ลักษณะนี้เป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมในเชิงรูปแบบของสื่อ จากเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* วันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2557 มีการใช้เพลงเปาบุ้นจิ้นในละครโทรทัศน์ฉบับที่แปลเนื้อร้องเป็นภาษาไทย

“เกียรติคุณสูงลอยเปาบุ้นจิ้น ปราบเสี้ยนหนามแผ่นดินให้เทิดธรรม ผู้เก่งกาจ
ทั่วไปใจนิยมทั่วกัน หวังเฉาและหม่าฮั่นคอยเคียงข้าง”

เพลงข้างต้นนี้เดิมทีเป็นเพลงประกอบละครโทรทัศน์เรื่องเปาบุ้นจิ้นของไต้หวันที่เข้ามาฉายในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2517 นำแสดงโดยอี้หมิง ต่อมาได้มีการแปลเนื้อร้องเป็นฉบับภาษาไทย โดยที่งิ้วไม่เคยใช้เพลงนี้ในการแสดง แต่เนื่องจากงิ้วการเมืองเป็นงิ้วสำหรับผู้ชมชาวไทย และในเมื่อผู้ชมเหล่านี้คุ้นเคยกับเพลงเปาบุ้นจิ้นนี้แล้ว การนำเพลงดังกล่าวมาใช้ประกอบงิ้วการเมืองจึงทำให้เพิ่มบรรยากาศของเรื่องเปาบุ้นจิ้น

2) การใช้เพลงที่ไม่ใช่นำมาจากเรื่องงิ้วและไม่ใช่เพลงงิ้วมาดัดแปลง

การข้ามพ้นวัฒนธรรมลักษณะนี้บางเพลงใช้วิธีดัดแปลงเนื้อร้องให้เข้ากับเรื่อง จากงิ้ว ธรรมศาสตร์กู้ชาติภาค 5 เรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนไม่ออกก็อย่าออก* มีการนำเพลง *อีกนาน* ของ พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง มาร้อง และงิ้ว*เปาบุ้นจิ้น ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* มีการนำเพลง *เพลงสุดท้าย* ของ *สมหญิง ดาวราย* ซึ่งเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องเพลงสุดท้ายมาดัดแปลงดังนี้

> *“แสงตะวันแสงจันทร์แสงดาว เก้าอี้นายกพร่างพราวเป็นประกาย แต่ตัวฉันเป็นเพียงแสงไฟ ใกล้ริบหรี่อยู่ในแสงเทียน เจ็บปวดทั้งกายและใจ เป็นเพราะพี่ชายหน้าเหลี่ยมๆ คนนั้น ทิ้งความชั่วไว้ให้กับฉัน ดั่งใจฉันใกล้ดับพร้อมกับแสงเทียน อยากให้พี่แม้วรู้ว่าปูเจ็บ เจ็บเพียงไหน ตอบปูหน่อยได้ไหมว่าปูผิดผิดอย่างไร”*

การแปลงเพลงข้างต้นนี้นำมาใช้ในฉากที่ประมุขหญิงรำพันถึงโชคชะตาของตัวเองที่ต้องรับผลมาจากการกระทำของพี่ชาย

สำหรับการแสดงเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* ก็มีการแปลงเพลง *คาใจ* ของเจตริน วรรธนะสินมใช้ในฉากที่ชาวนามาร้องเรียนเปาบุ้นจิ้น

> *“ก็มันคาใจข้างในลึกๆ ที่เธอคืนคำไม่ทำตามสัญญา ก็ลากันไป บอกจะให้หมื่นห้า จึงต้องมา มาหาเปา บอกอีปูได้ไหม ว่าให้หันมาจ่าย อ้อนวอนขอให้ปูเห็นใจกูบ้าง ไม่ต้องการใบประทวน กูไม่มีจะแดกแล้ว จ่ายกูมาเงินที่มึงโกงไป”*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ ในการแสดงครั้งเดียวกันยังใช้เพลง *แน่นอก* ของกลุ่มศิลปิน 3.2.1 โดยมีใบเตย อาร์สยาม ร่วมขับร้อง เพลงนี้ถูกนำมาใช้เพื่อแสดงความอึดอัดเป็นทุกข์ของประมุขหญิง

> *“มันแน่นอก ต้องยกออก ให้แบกเอาไว้นานไปหัวใจถลอก มันแน่นอก ต้องยกออก เรื่องใหญ่ยังงี้ บังยังไงก็ยิ่งกระฉอก”*

การข้ามพ้นมาสู่เพลงร่วมสมัยในลักษณะนี้ เป็นลักษณะของการหาบทเพลงที่มีความหมายสอดคล้องกับเนื้อเรื่อง เป็นการสร้างบรรยากาศให้ผู้ชม นอกจากนี้ด้วยความที่คนพากย์งิ้วการเมืองไม่ใช่นักแสดงงิ้วที่ร้องเพลงงิ้วได้ ดังนั้นเมื่อต้องการให้มีฉากขับร้อง พวกเขาจึงต้องหันมาร้องเพลงร่วมสมัยแทนที่จะเป็นเพลงงิ้ว

ลีลาการแสดง

ลักษณะการข้ามพ้นวัฒนธรรมด้านลีลาการแสดงของงิ้วการเมืองมีดังนี้

1) การลดรูปลีลาการแสดงแบบงิ้ว

การลดรูปที่เกิดขึ้นคือการไม่ใช้การเคลื่อนไหวของชายแขนเสื้อ แขน ขา เอว ชนนก ส่วนการใช้มือ เท้า ก็เป็นลักษณะง่ายๆ เช่น การเปิดมือ กำหมัด การชี้ การเท้าสะเอว การเดินโซเซ เป็นต้น นอกจากนี้ยังไม่พบการแสดงลีลาอันเป็นสัญลักษณ์ของงิ้วอย่างการก้าวข้ามธรณีประตู การควบม้า การลั่นกุญแจ

ในการแสดงเรื่องเปาบุ้นจิ้นฯ ตอนพิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์ มีฉากชาวบ้านตกทุกข์ได้ยาก แต่งชุดเผยไม่เห็นมวยผมโดยไม่สวมหมวกหรือเครื่องศิราภรณ์ ออกมาร้องทุกข์ท่านเปา โดยปกติแล้วในงิ้วแบบขนบ หากตัวละครแต่งกายแบบหนีจะหมายถึงการตกทุกข์ได้ยาก หรือถูกศัตรูไล่ตาม ตัวละครจะแสดงลีลาหมุนควงมวยผมเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเดือดร้อน แต่ในงิ้วการเมืองเรื่องนี้ตัวละครไม่ได้แสดงลีลาดังกล่าว

นอกจากนี้ในฉากอื่นทั่วไป นักแสดงก็ไม่เคร่งครัดในแบบแผนการออกท่าทางต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น การเดิน การสะบัดชุด คงใช้เพียงการชี้นิ้วแบบงิ้วเท่านั้น สาเหตุที่งิ้วการเมืองยืดหยุ่นต่อขนบด้านลีลาการแสดง ไม่ใช่เป็นเพราะเหตุผลด้านความต้องการสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ แต่เป็นเพราะผู้แสดงไม่มีความสามารถจะออกลีลาท่าทางตามแบบแผนของงิ้วได้

2) การใช้ลีลาที่ไม่ใช่แบบแผนงิ้ว

ภาพที่ 41 การแสดงลีลาที่ไม่ใช่แบบแผนงิ้ว (1)

ภาพที่ 42 การแสดงลีลาที่ไม่ใช่แบบแผนงิ้ว (2)

พบได้ในงิ้วการเมืองของ กปปส. โดยจะเห็นลีลาการแสดงที่เป็นท่าเต้น การวางท่าต่างๆ ที่ไม่ใช่ลีลาการแสดงแบบงิ้ว ดังจะเห็นในภาพที่ 41 และ 42

เนื้อเรื่อง

งิ้วการเมืองมีการข้ามพ้นวัฒนธรรมในด้านเนื้อเรื่องของวรรณกรรมการแสดงดังนี้

1) การใช้โครงสร้างเรื่องพงศาวดารจีนแต่เนื้อหาแต่งขึ้นใหม่

เรื่องพงศาวดารและนวนิยายที่มักนำมาใช้ได้แก่เรื่อง เปาบุ้นจิ้น สามก๊ก และเรื่องบู๊ลิ้มตามสมัยนิยม ในขณะที่เนื้อเรื่องนั้นเป็นการข้ามพ้นมาสู่เหตุการณ์ทางการเมืองในประเทศไทย ตัวละครงิ้วการเมืองก็คือตัวละครในแวดวงการเมืองไทย

ในช่วงเริ่มแรกของการมีงิ้วการเมือง นิยมแสดงเรื่อง *สามก๊ก* เนื่องจากเป็นเรื่องที่เต็มไปด้วยตัวละครแม่ทัพนายกอง มีการรบราฆ่าฟัน สอดคล้องกับสถานการณ์จริงของไทยในยุคปกครองโดยรัฐบาลทหาร อย่างไรก็ตาม การนำพงศาวดารเรื่องสามก๊กมาแสดงนี้ เป็นแต่เพียงนำชื่อเรื่องและชื่อตัวละครและบุคลิกบางอย่างของตัวละครนั้นมาล้อเลียน เพื่อแสดงนัยถึงนักการเมืองเท่านั้น มิได้นำเอาเหตุการณ์ตามท้องเรื่องเดิมมาแต่อย่างใด

กระทั่งปี พ.ศ. 2549 เมื่อมีการจัดแสดง “งิ้วกู้ชาติ” เพื่อขับไล่อดีตนายกรัฐมนตรี พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร นั้น เรื่องที่ใช้แสดงก็คือ เปาบุ้นจิ้น ด้วยเหตุที่เป็นเรื่องของการผดุงความยุติธรรม กำจัดคนชั่วที่ยังลอยนวลอยู่ได้โดยที่ผู้รักษากฎหมายไม่อาจเอาผิดได้ ด้วยเหตุที่ผู้กระทำผิดมักเป็นขุนนางชั้นสูง หรือไม่ก็ผู้ใกล้ชิดกับผู้มีอำนาจ ดังนั้นเรื่องนี้จึงเหมาะสมกับเป้าหมายทางการเมืองในขณะนั้น และทำให้ผู้ชมพึงพอใจที่ได้เห็นนักการเมืองหรือขุนนางในเรื่องถูกเปาบุ้นจิ้นจับตัวไปลงโทษได้อย่างสาสมกับความผิด

ตารางที่ 6 แบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมขององค์ประกอบต่างๆ ของงิ้วแต่ละประเภท

องค์ประกอบ	องค์ประกอบย่อย	งิ้วแบบขนบ	งิ้วไทย	งิ้วการเมือง
เวที ฉาก และอุปกรณ์	เวที	เปลือก	เปลือก	เปลือก
	ฉาก	แก่น	เปลือก	เปลือก
	อุปกรณ์	แก่น	แก่น	กระพี้
เครื่องดนตรีและการขับร้อง	เครื่องดนตรี	เปลือก	เปลือก	เปลือก
	การขับร้อง	กระพี้	กระพี้	เปลือก
ประเภทและบทบาทของตัวละคร		แก่น	แก่น	กระพี้
ลีลาการแสดง		แก่น	กระพี้	เปลือก
เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า	เครื่องแต่งกาย	แก่น	กระพี้	กระพี้
	การแต่งหน้า	แก่น	กระพี้	กระพี้
วรรณกรรมการแสดง	เนื้อเรื่อง	กระพี้	กระพี้	เปลือก
	ภาษา	แก่น	เปลือก	เปลือก

ตารางที่ 7 จำนวนองค์ประกอบที่มีการปรับเปลี่ยนของงิ้วแต่ลประเภท

	แก่น	กระพี้	เปลือก
งิ้วแบบขนบ	7	2	2
งิ้วไทย	2	5	4
งิ้วการเมือง	0	4	7

สำหรับงิ้วการเมืองเรื่องเปาบุ้นจิ้นนี้ก็ใช้เพียงแต่ตัวละครหลักเท่านั้น ในที่นี้คือตัวละครเปาบุ้นจิ้น ซึ่งเป็นเจ้าเมืองไคฟง ผู้รักความยุติธรรม เปี่ยมด้วยความกล้าหาญ ไม่เกรงกลัวอำนาจอิทธิพลของผู้ใด ส่วนเนื้อหา และตัวละครอื่นเป็นการแต่งขึ้นมาใหม่ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นประมุขหน้าเหลี่ยม ประมุขหญิงยิ่งอัปลักษณ์ เป็นต้น

ภาษา

งิ้วการเมืองก็เป็นเช่นเดียวกับงิ้วไทยตรงที่ใช้ภาษาไทยในการแสดงเพื่อกลุ่มคนดูที่มีอัตลักษณ์ความเป็นไทย และเนื้อเรื่องที่นำมาแสดงนั้นเป็นบทที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ มีหน้าที่สำหรับสังคมภายในประเทศไทย ดังนั้นงิ้วการเมืองจึงต้องใช้ภาษาไทยในการสื่อสาร โดยไม่ต้องคำนึงว่าการเปลี่ยนมาใช้ภาษาไทยจะทำให้อรรถรสของงิ้วการเมืองลดลงแต่อย่างใด เนื่องจากจะว่าไปแล้วงิ้วการเมืองก็ถือว่ามีความยึดโยงกับงิ้วตามแบบขนบระดับต่ำอยู่แล้ว

จากตารางที่ 6 และ 7 งิ้วแบบขนบเป็นงิ้วที่รักษาแบบแผนดั้งเดิมของงิ้ว หรือกล่าวอีกอย่างคือ องค์ประกอบที่เป็น “แก่น” ไว้ได้มากที่สุดคือ 7 ด้าน ขณะที่งิ้วไทยมีองค์ประกอบที่เป็นแก่นเพียง 2 ด้าน ส่วนงิ้วการเมืองไม่มีเลย เมื่อพิจารณาถึงองค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง หรือองค์ประกอบที่เป็น “กระพี้” นั้น พบว่างิ้วแบบขนบมีองค์ประกอบประเภทนี้ 2 ด้าน งิ้วไทยมี 5 ด้าน และงิ้วการเมืองมี 4 ด้าน สำหรับองค์ประกอบที่มักมีการปรับเปลี่ยน หรือเป็น “เปลือก” นั้น พบว่างิ้วแบบขนบมีองค์ประกอบในลักษณะนี้ 2 ด้าน งิ้วไทยมี 4 ด้าน และงิ้วการเมืองมี 7 ด้าน

จะเห็นได้ว่า งิ้วแบบขนบเป็นงิ้วที่รักษาแบบแผนดั้งเดิมไว้มากที่สุด และมีการข้ามพ้นวัฒนธรรมน้อยที่สุด ขณะที่งิ้วการเมืองเป็นงิ้วที่รักษาแบบแผนดั้งเดิมน้อยที่สุด และมีการข้ามพ้นวัฒนธรรมมากที่สุด สิ่งที่เกิดขึ้นกับแบบแผนงิ้วนี้ก็มีทิศทางเดียวกับความเปลี่ยนแปลงของหน้าที่งิ้ว ซึ่งงิ้วแบบขนบสามารถสืบเนื่องหน้าที่ดั้งเดิมของงิ้วไว้ได้มากที่สุด และมีหน้าที่ใหม่น้อยที่สุด ขณะที่งิ้วการเมืองมีหน้าที่สืบเนื่องน้อยที่สุด และมีหน้าที่ใหม่มากที่สุด

เมื่อพิจารณาตามรายองค์ประกอบจะพบว่าไม่มีองค์ประกอบใดเลยที่เป็น “แก่น” ที่ยังรักษาขนบดั้งเดิมของงิ้วทั้ง 3 ประเภท ส่วนองค์ประกอบที่เป็น “แก่น” ของงิ้ว 2 ประเภท ได้แก่ องค์ประกอบด้านอุปกรณ์ประกอบฉาก และประเภทและบทบาทของตัวละคร องค์ประกอบที่เป็น “แก่น” ของงิ้วเพียงประเภทเดียว ได้แก่ องค์ประกอบด้านฉาก ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และภาษา ส่วนองค์ประกอบที่ไม่มีงิ้วประเภทใดยึดถือเป็น “แก่น” ที่ต้องรักษาไว้เลยคือ องค์ประกอบด้านเวที เครื่องดนตรี การขับร้อง และเนื้อเรื่อง

ส่วนองค์ประกอบที่เป็น “เปลือก” ที่มีการข้ามพ้นวัฒนธรรมอย่างสม่ำเสมอครบทั้ง 3 ประเภท ก็คือ เวที และเครื่องดนตรี องค์ประกอบที่เป็น “เปลือก” ของงิ้ว 2 ประเภท ได้แก่ ฉาก ภาษา และรูปแบบการแสดง องค์ประกอบที่เป็น “เปลือก” ของงิ้วประเภทเดียว ได้แก่ การขับร้อง ลีลาการแสดง เนื้อเรื่อง ส่วนองค์ประกอบที่ไม่จัดเป็น “เปลือก” ในงิ้วประเภทใดเลย ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประเภทและบทบาทของตัวละคร เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า

จากตารางที่ 6 และ 7 พบว่าแต่ละองค์ประกอบของงิ้วมีความยืดหยุ่นต่อการปรับเปลี่ยนแตกต่างกันดังนี้

1. เวที ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก

1.1 เวที

องค์ประกอบด้านนี้ถือว่ามีความยืดหยุ่นสูง กล่าวคือมักมีการเปลี่ยนแปลงในงิ้วทั้ง 3 ประเภท หรือเรียกได้ว่าเป็น “เปลือก” แม้ว่าโดยทั่วไปแล้วงิ้วจะแสดงบนเวที แต่ก็ไม่ใช่สิ่งจำเป็นเสมอไป ในเมื่องิ้วบางประเภทก็เป็นการจัดแสดงในโรงถ่าย มีการสร้างฉากเหมือนจริง นอกจากนี้แม้แต่การแสดงงิ้วบนเวที ก็ยังมีการจัดองค์ประกอบของเวทีที่แตกต่างกัน

1.2 ฉาก

องค์ประกอบนี้จัดเป็น “แก่น” สำหรับงิ้วแบบขนบ แต่เป็น “เปลือก” สำหรับงิ้วไทยและงิ้วการเมือง โดยฉากของงิ้วแบบขนบนั้นไม่มีความเปลี่ยนแปลงที่เป็นสาระสำคัญ คงใช้ฉากที่เป็นผ้าใบขนาดใหญ่ วาดภาพสถานที่ต่างๆ ตามท้องเรื่อง แล้วนำมาใช้กับงิ้วทุกเรื่องเพื่อความสะดวกและประหยัด

ขณะที่งิ้วไทยนั้นมีความยืดหยุ่นในแง่การจัดฉาก เนื่องจากงิ้วไทยมีการผลิตและผลิตซ้ำในสื่อหลายชนิด อาทิเช่น โรงละคร โรงถ่าย ศาลเจ้า เป็นต้น สื่อเหล่านี้เหมาะกับการจัดฉากที่แตกต่างกัน เช่น ในโรงละครนั้น ผู้จัดสามารถใช้จอแอลอีดีฉายภาพสถานที่ต่างๆ ตรงฉากหลังได้ ในขณะที่การแสดงในโรงถ่ายสำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์นั้นมีพื้นที่การแสดงมากกว่าพื้นที่บนเวที ดังนั้นจึงสามารถสร้างฉากแนวสมจริง เช่น ฉากบ้าน เป็นต้น

ส่วนงิ้วการเมืองนั้นแสดงในสถานที่แบบเดียว คือ ในบริเวณที่ชุมนุม ดังนั้นฉากงิ้วจึงเป็นฉากเดียวกับฉากบนเวทีการปราศรัย ฉากงิ้วการเมืองจึงข้ามพ้นพรมแดนของศิลปะการแสดงไปสู่การสื่อสารทางการเมือง

1.3 อุปกรณ์ประกอบฉาก

องค์ประกอบนี้จัดเป็น “แก่น” สำหรับงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย แต่เป็น “กระพี้” สำหรับงิ้วการเมือง สาเหตุที่งิ้วแบบขนบและงิ้วไทยยังคงรักษาแบบแผนของการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากเอาไว้

ได้ ก็เป็นเพราะในงิ้วแบบขนบนั้น เมื่อยังเล่นเรื่องเดิมๆ และลีลาการแสดงก็ยังอยู่ในแบบแผนเดิม ทำให้การใช้อุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งสัมพันธ์ใกล้ชิดกับองค์ประกอบทั้ง 2 ด้านนี้จึงไม่มีความเปลี่ยนแปลงในเชิงสาระสำคัญ โดยเหตุที่การใช้อุปกรณ์นั้นสัมพันธ์กับลีลาการแสดง ตัวอย่างเช่น การใช้แส้ม้า เป็นต้น

ในขณะที่งิ้วไทยนั้นก็เป็นลักษณะเดียวกัน เมื่อมีความเปลี่ยนแปลงสาระสำคัญขององค์ประกอบด้านวรรณกรรมการแสดงและลีลาการแสดง แม้จะไม่สม่ำเสมอต่อเนื่องก็ตาม แต่ก็ทำให้แบบแผนของการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากเป็นลักษณะเดียวกัน

ลักษณะความสัมพันธ์กับวรรณกรรมการแสดงและลีลาการแสดงนี้ยังปรากฏในงิ้วการเมือง ในเมื่องิ้วการเมืองมิได้รักษาแบบแผนในแง่เรื่องราวที่แสดงและลีลาการแสดง ดังนั้นจึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องใช้อุปกรณ์ประกอบฉากตามแบบแผน

2. เครื่องดนตรีและการขับร้อง

2.1 เครื่องดนตรี

องค์ประกอบนี้จัดเป็นองค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง หรือจัดเป็น “กระพี้” สำหรับงิ้วทั้ง 3 ประเภท โดยงิ้วแบบขนบนั้นมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกที่หาได้ง่ายมาผสมวง ขณะที่งิ้วไทยก็มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาผสม ส่วนงิ้วการเมืองนั้นไม่ได้ใช้เครื่องดนตรีนอกเหนือขนบ หากแต่ไม่ยึดถือและเคร่งครัดแบบแผนดนตรีของงิ้ว กล่าวคือมีแต่เครื่อดนตรีให้จังหวะ แต่ไม่ใช้เครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง เนื่องจากไม่มีการขับร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 การขับร้อง

องค์ประกอบนี้จัดเป็น “กระพี้” ในงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย แต่เป็น “เปลือก” สำหรับงิ้วการเมือง กล่าวคือในงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยนั้นได้มีการนำเอาทำนองดนตรีงิ้วท้องถิ่นอื่นๆ เข้ามาผสมผสานกับความเป็นงิ้วแต้จิ๋ว ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นไม่มีเครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง และไม่มีการขับร้องคลอไปกับเสียงดนตรี เพลงร้องที่มีในบางฉากนั้นล้วนเป็นเพลงร่วมสมัยที่ไม่ใช่เพลงงิ้วทั้งสิ้น

3. ประเภทและบทบาทของตัวละคร

องค์ประกอบนี้จัดเป็น “แก่น” ในงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย แต่เป็น “กระพี้” สำหรับงิ้วการเมือง โดยเหตุที่งิ้วแบบขนบและงิ้วไทยต่างก่เคร่งครัดในแบบแผนของประเภทตัวละคร ในขณะที่งิ้วการเมืองนั้นตัวละครถูกแบ่งเป็นแค่ฝ่ายธรรมะ (เปาบุ้นจิ้น) กับฝ่ายอธรรม (นักการเมืองกังฉิน) เท่านั้น

4. ลีลาการแสดง

องค์ประกอบด้านนี้นับว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความยืดหยุ่นต่อการปรับเปลี่ยนหรือผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นแตกต่างกัน สำหรับงิ้วแบบขนบนั้น ลีลาการแสดงถือว่าเป็น “แก่น” โดยคณะงิ้วต่างยังคงยึดถือแบบแผนของลีลาการแสดงตั้งแต่ครั้งที่งิ้วอยู่ในประเทศจีน ส่วนที่แตกต่างกันนั้นคงเป็นเพียงความประณีตและความสามารถในการแสดงของแต่ละคณะซึ่งมีไม่เท่ากันเท่านั้น

ในขณะที่งิ้วไทยนั้นมีการปรับเปลี่ยนและนำลีลาการแสดงแบบไทยเข้ามาผสมผสาน หรือแม้แต่งิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็น่าเชื่อว่าได้นำลีลาการแสดงของรูปแบบการแสดงอื่นๆ เข้ามาผสมผสานด้วย ไม่ว่าจะเป็นลิเก ละครร้อง เป็นต้น จึงถือว่าองค์ประกอบนี้เป็น “กระพี้”

สำหรับงิ้วการเมืองซึ่งไม่ยึดถือแบบแผนของลีลาการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายมิหนำซ้ำยังเป็นการออกท่าทางตามที่นักแสดงอยากแสดง ดังนั้นจึงนับว่าองค์ประกอบนี้เป็น “เปลือก”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5. เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

5.1 เครื่องแต่งกาย

องค์ประกอบนี้จัดว่าเป็น “แก่น” สำหรับงิ้วแบบขนบ แต่เป็น “กระพี้” สำหรับงิ้วไทยและงิ้วการเมือง โดยที่งิ้วแบบขนบนั้นใช้เครื่องแต่งกายจากประเทศจีน ดังนั้นจึงยังคงอยู่ในแบบแผนเดิมของงิ้ว ส่วนงิ้วไทยกับงิ้วการเมืองแม้จะจัดองค์ประกอบนี้เป็น “กระพี้” เหมือนกัน แต่ว่ามีลักษณะการปรับเปลี่ยนแบบแผนที่แตกต่างกัน กล่าวคืองิ้วไทยนั้นมีการใช้เครื่องแต่งกายจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสาน ตามแต่วรรณกรรมการแสดงแต่ละเรื่อง ในขณะที่งิ้วการเมืองนั้นแม้จะใช้เครื่องแต่งกายแบบเดียวกับงิ้วแบบขนบ แต่เครื่องแต่งกายที่ใช้นั้นกลับมิได้ยึดถือขนบธรรมเนียมหรือแบบแผนการใช้เครื่องแต่งกายแต่ละประเภทแต่อย่างใด

5.2 การแต่งหน้า

องค์ประกอบนี้ก็เป็นเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย กล่าวคือจัดเป็น “แก่น” สำหรับงิ้วแบบขนบ แต่เป็น “กระพี้” สำหรับงิ้วไทยและงิ้วการเมือง

งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยนั้นมีวิธีการแต่งหน้าเช่นเดียวกับงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีน ในขณะที่งิ้วไทยนั้นเมื่อแสดงเรื่องไทย ก็จะใช้เครื่องแต่งกายแบบไทย และไม่แต่งหน้าแบบงิ้ว แม้ว่าลักษณะดังกล่าวนี้จะไม่ปรากฏในงิ้วทุกเรื่องก็ตาม ดังนั้นจึงนับเป็น “กระพี้” ส่วนงิ้วการเมืองนั้นก็มีลักษณะเดียวกับองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย ความยืดหยุ่นต่อขนบแบบแผนในระดับ “กระพี้” ไม่ใช่เพราะงิ้วการเมืองนำวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสาน แต่เป็นเพราะความไม่ยึดถือต่อแบบแผนการแต่งหน้า กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คืองิ้วการเมืองใช้วิธีแต่งหน้าตามอำเภอใจสำหรับตัวละครฝ่ายอธรรม

6. วรรณกรรมการแสดง

6.1 เนื้อเรื่อง

เนื้อเรื่องงิ้วจัดเป็นองค์ประกอบที่เป็น “กระพี้” สำหรับงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย แต่เป็น “เปลือก” สำหรับงิ้วการเมือง โดยที่ในงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยนั้น แม้จะนำเรื่องงิ้วตามแบบแผนงิ้วแต้จิ๋วมาแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็มีการนำเรื่องราวจากวัฒนธรรมอื่นอันมิได้อยู่ในแบบแผนงิ้วแต้จิ๋วมาแสดง ในขณะที่งิ้วการเมืองนั้นนำแต่ตัวละครจากเรื่องงิ้วมาใช้เท่านั้น โดยที่เนื้อหาของเรื่องนั้นเป็นเนื้อหาที่แต่งขึ้นใหม่สำหรับการแสดงในประเทศไทยเป็นการเฉพาะเจาะจง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.2 ภาษา

ในแง่ภาษาที่ใช้ในการแสดงนั้น งิ้วแบบขนบก็ยังคงยึดถือขนบธรรมเนียม หรือเรียกว่าเป็น “แก่น” โดยยังคงใช้ภาษาแต้จิ๋วในการแสดง ขณะที่งิ้วไทยและงิ้วการเมืองซึ่งใช้ภาษาไทยนั้นจึงนับว่าเป็น “เปลือก”

รูปแบบการผสมผสาน

เนื้อหาในส่วนนี้ใช้แนวคิดเรื่องแบบแผนของการผสมผสานทางวัฒนธรรมของ Paul S. N. Lee ซึ่งประกอบไปด้วย 4 แบบแผน ได้แก่แบบแผนนกแก้ว แบบแผนอมีบา แบบแผนปะการัง และแบบแผนผีเสื้อ จากการศึกษาการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยครั้งนี้ พบแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมดังนี้

1. แบบแผนนกแก้ว (Parrot pattern) คือการนำเอารายการต่างๆ จากต่างประเทศที่ได้รับความนิยมมาออกอากาศ เมื่อเทียบกับงิ้วแล้วก็คือการนำเอาคณะงิ้วจากประเทศจีนมาแสดงในประเทศไทย ซึ่งจะพบว่าจากประวัติศาสตร์งิ้วในประเทศไทย คณะงิ้วในประเทศไทยช่วงแรกย่อมเป็นคณะงิ้วจากประเทศจีนที่ถูกว่าจ้างให้มาแสดงในงานต่างๆ เช่น คณะตงเจี่ยสุง เป็นต้น แต่เมื่ออยู่ไปนานๆ ก็ปักหลักอยู่ในไทย

2. แบบแผนอมีบา (Ameoba pattern) คือการนำรายการจากต่างประเทศมาดัดแปลงให้เข้ากับรสนิยมของท้องถิ่น แต่เนื้อหารายการยังคงเหมือนเดิม เป็นการซื้อรายการจากต่างประเทศมาผลิตใหม่ในบริบทท้องถิ่น จากการเก็บข้อมูลพบว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย ส่วนใหญ่มีลักษณะเช่นนี้ โดยงิ้วแบบขนบนั้นนำเรื่องงิ้วที่แสดงกันทั่วไปในประเทศจีนมาจัดแสดงใหม่ในบริบทไทย โดยปรับเปลี่ยนองค์ประกอบตามรายละเอียดที่กล่าวไปแล้ว ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดของการผสมผสานทางวัฒนธรรมลักษณะนี้ก็คือ งิ้วแบบขนบเรื่อง *ความรักธิดามังกร* ซึ่งนำงิ้วแต้จิ๋วที่เล่นกันทั่วไปในประเทศจีนมาจัดแสดงใหม่ โดยเสริมเทคนิคการแสดงสมัยใหม่ และใช้รูปแบบการแสดงชนิดอื่นเข้ามาผสม รวมถึงการแสดงงิ้วมีมีการแสดงเปลี่ยนหน้ากาก พ่นไฟ และมายากลในช่วงต้นของการแสดง ข้อสังเกตประการหนึ่งก็คือ แม้จะเป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมในประเทศไทย แต่ก็ไม่จำเป็นเสมอไปว่าจะต้องนำ “วัฒนธรรมไทย” เข้ามาผสม

3. แบบแผนปะการัง (Coral pattern) คือการนำรายการต่างประเทศมาเปลี่ยนเนื้อหาภายในขณะที่รูปแบบภายนอกยังเป็นเหมือนเดิม เช่น การนำทำนองเพลงจากต่างประเทศมาเปลี่ยนเนื้อร้องเป็นภาษาท้องถิ่น การผสมผสานลักษณะเช่นนี้พบได้ในงิ้วการเมืองทุกเรื่องที่ใช้รูปแบบภายนอกแบบงิ้ว อย่างเช่นเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า เครื่องดนตรี ขณะที่เนื้อหานั้นเป็นเรื่องที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ รวมถึงงิ้วไทยบางเรื่องที่มีลักษณะผสมผสานกับงิ้วการเมืองอย่างเรื่อง เปาบุ้นจิ้น ตอนปะทะเจ้าสำนักชิง และ เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ ก็อยู่ในข่ายของการผสมผสานแบบนี้ด้วยเช่นกัน

4. แบบแผนผีเสื้อ (Butterfly pattern) คือการผสมผสานทางวัฒนธรรม ซึ่งต้องใช้เวลาพอสมควร จนกระทั่งไม่สามารถระบุได้ว่ารายการดังกล่าวมีที่มาจากรายการใด เนื่องจากลักษณะอาจแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง จากการศึกษาพบว่า การผสมผสานทางวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย ไม่พบว่ามีการผสมผสานลักษณะนี้เกิดขึ้น เนื่องจากจำเป็นต้องใช้เวลา มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง

4.4 “อำนาจ” ในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย

มุมมองเชิงวิพากษ์ของแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมก็เป็นเช่นเดียวกับแนวคิดวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์ (critical cultural study) อื่นๆ ที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาบทบาทของ “อำนาจ” ในการผสมผสานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม โดยประเด็นที่จะนำเสนอในเนื้อหาส่วนนี้ ได้แก่ มโนทัศน์ของ

การข้ามพ้นวัฒนธรรม อำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม รวมไปถึงรูปแบบการผสมผสาน เงื่อนไขของการเกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม และท่าทีของฝ่ายต่างๆ ที่มีต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรม

4.4.1 มโนทัศน์ในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว

ในปัจจุบันที่ “พื้นที่” ของงิ้วหดแคบลง จากเดิมที่เคยมีพื้นที่การแสดงในราชสำนัก และวิกงิ้วตามย่านคนจีนเพิ่มอีก จนอาจกล่าวได้ว่าในปัจจุบันเวทีการแสดงหลักของงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยเหลือเพียงงานจ้างของศาลเจ้า ส่วนงิ้วการเมืองก็เป็นการแสดงสำหรับการชุมนุมทางการเมืองเท่านั้น สถานการณ์งิ้วจึงเหมือนยืนอยู่บนทางสามแพร่ง ต้องเลือกระหว่างการปรับตัวเพื่อให้งิ้วกลับมาเป็นมหรสพของคนเชื้อสายจีนอีกครั้ง หรือจะปรับปรุงงิ้วเพื่อขยายฐานไปสู่ผู้ชมกลุ่มใหม่ๆ เพื่อชดเชยกับการสูญเสียกลุ่มผู้ชมเก่า หรือที่สุดแล้วกลุ่มบุคลากรงิ้วอาจเลือกไม่ปรับตัว ตราบใดที่ยังมีพื้นที่การแสดงเหลืออยู่

เนื้อหาในส่วนนี้ผู้วิจัยพยายามจะทำความเข้าใจว่า ช่วงเวลากว่า 300 ปีที่งิ้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยและมีการข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรมจีนมาสู่วัฒนธรรมในประเทศไทยนั้น เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังของการข้ามพ้นวัฒนธรรมตลอดช่วงระยะเวลาเหล่านี้คืออะไรบ้าง

ผู้วิจัยพบว่าผู้สร้างสรรค์งิ้วมีมโนทัศน์ในการข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรม 3 อย่างคือ 1) การข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ 2) การข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อความอยู่รอด 3) การข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อแสดงเสรีภาพในการสื่อสาร โดยมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.1.1 การข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่

มโนทัศน์แบบนี้เกิดขึ้นในกับงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยในช่วงที่งิ้วมีบทบาทในราชสำนัก สาเหตุที่งิ้วในยุคดังกล่าวมีมโนทัศน์เช่นนี้สัมพันธ์กับความหมายของ “จีน” ในช่วงเวลานั้น กล่าวคือ เมื่อความเป็นจีนมีสถานภาพสูง งิ้วซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นจีนก็ถูกนำเข้าราชสำนัก สถานการณ์เช่นนี้เห็นได้ตั้งแต่สมัยอยุธยา และมาเห็นเด่นชัดในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งเป็นยุคที่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่างิ้วถูกนำมาใช้ประกอบพระราชพิธีต่างๆ มากมาย จนกลายเป็นขนบธรรมเนียมที่จะขาดงิ้วไม่ได้ เป็นผลให้ความหมายของงิ้วถูกนำมาผูกโยงกับราชสำนัก

เมื่องิ้วเฟื่องฟูอยู่ในราชสำนัก บรรดาสมาชิกในราชสำนักก็เกิดความพยายามที่จะนำงิ้วมาดัดแปลงให้เข้ากับจริตของตน บางเรื่องนั้นคงจัดแสดงกันเองเป็นการภายใน เช่น งิ้วละครภาพนิ่ง (ตาโบลวิวังต์) ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นั้นแสดงโดยเจ้านายพระองค์เล็กๆ ส่วน

งิ้วละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ แสดงที่โรงละครไซมีสเธียเตอร์ งิ้วผสมละครร้องของสมเด็จฯกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ก็แสดงในโรงละคร งิ้วเหล่านี้เป็นรูปแบบการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยมิได้เกิดจากการนำงิ้วแบบขนบมาปรับปรุง ผู้ผลิตและนักแสดงต่างมิใช่บุคลากรจากงิ้วแบบขนบ จะเห็นได้ว่าในช่วงเวลานี้ อิสระในการทดลองสร้างสรรค์งิ้วรูปแบบใหม่ๆ

การสร้างสรรค์งิ้วด้วยมโนทัศน์แบบนี้เกิดขึ้นอีกครั้งในยุคงิ้วโทรทัศน์ที่ ขุนวิจิตรมาตรา เป็นผู้สร้างสรรค์ ในยุคหลังปี พ.ศ. 2500 โดยนำงิ้วมาแสดงในโรงถ่าย มีการสร้างฉาก และถ่ายทำเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์ ใช้นักแสดงละครไทยที่มีชื่อเสียง

ผู้วิจัยเห็นว่ามโนทัศน์การข้ามพ้นวัฒนธรรมแบบนี้สัมพันธ์กับ “ความเป็นชนชั้นสูง” และ “ความไม่ข้องเกี่ยวกับงิ้วแบบขนบ” ดังนี้

1) ความเป็นชนชั้นสูง ทำให้ผู้สร้างสรรค์มี “อำนาจ” ในการนำงิ้วไปดัดแปลง ปรับปรุง แม้ว่า “เจ้านาย” เหล่านี้จะมิใช่ “เจ้าของ” หรือ “ผู้ให้กำเนิด” วัฒนธรรมมาแต่เดิมก็ตาม แต่คนจีนในไทยไม่ว่าจะเป็นผู้ชมหรือผู้สร้างสรรค์งิ้วแบบขนบ ต่างก็สยบยอมต่ออำนาจการทดลองสร้างสรรค์ดังกล่าว พวกเขาต่างสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ ตระหนักว่าตนเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร จึงถ่อมตน และไม่แสดงการต่อต้านสิ่งที่เจ้านายทำ หรืออีกนัยหนึ่งพวกเขายอมรับอำนาจเหล่านี้โดยไม่ต้องหยุดคิด (take for grant) หรือขัดขืน
2) ความไม่ข้องเกี่ยวกับงิ้วแบบขนบ ทำให้ผู้สร้างสรรค์ไม่มีกรอบในการนำงิ้วไปปรับปรุงดัดแปลง นอกจากนี้ก็ไม่ถูกต่อต้านจากกลุ่มคนเชื้อสายจีนซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมมาแต่เดิม เนื่องจากพวกเขาไม่คิดว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมดังกล่าวนี้จะส่งผลกระทบต่องิ้วในโลกของพวกเขา แม้จะมีงิ้วรูปแบบใหม่ๆ แต่งิ้วเหล่านี้ก็แตกต่างจากงิ้วแบบขนบของพวกเขา และพวกเขาก็ยังคงหาชมงิ้วแบบขนบได้ตามปกติ

4.4.1.2 การข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อความอยู่รอด

มโนทัศน์แบบนี้เกิดขึ้นกับงิ้วแบบขนบ ซึ่งเป็นงิ้วกระแสหลักในประเทศไทย และงิ้วไทย การที่งิ้วจำต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอดก็เป็นเพราะสถานการณ์แวดล้อมงิ้วนั้นมีความเปลี่ยนแปลง ทำให้งิ้วมีความหมายตกต่ำลง และสถานการณ์แวดล้อมนั้นส่งผลกระทบต่อการทำหน้าที่สำคัญหลายประการของงิ้ว งิ้วที่มีมโนทัศน์แบบนี้มี 3 ลักษณะคือ

1) การปรับตัวตามกฎหมายบ้านเมือง

การปรับตัวลักษณะนี้เกิดขึ้นจากกฎหมายบังคับใช้ คณะงิ้วได้รับผลกระทบจากกฎหมายจึงจำเป็นต้องปรับตัว เช่น การที่รัฐบาลสั่งห้ามไม่ให้คณะงิ้วใช้เด็กมาแสดง คณะงิ้วแต้จิ๋วจึงประสบปัญหาเรื่องนักแสดงที่รับบทพระเอก ด้วยความที่ก่อนหน้านั้นใช้นักแสดงเด็กผู้ชายรับบทพระเอกมาตลอด การขาดแคลนนักแสดงบทพระเอกทำให้คณะงิ้วไม่สามารถแสดงบทบาทหน้าที่ที่สำคัญได้ ไม่ว่าจะเป็นการให้ความบันเทิง การประกอบพิธีในศาลเจ้า เป็นต้น ดังนั้นคณะงิ้วจึงจำเป็นต้องหานักแสดงกลุ่มอื่นที่มีคุณลักษณะเดียวกับนักแสดงเด็กชาย ทางเลือกของคณะงิ้วก็คือการเปลี่ยนไปใช้นักแสดงหญิงซึ่งมีคีย์เสียงเดียวกับเด็กชายแทน

2) การปรับเพื่อให้คนจีนกลับมาดู

มโนทัศน์แบบนี้มักเกิดขึ้นกับคณะงิ้วแบบขนบที่แสดงงิ้วแต้จิ๋วเป็นหลัก เกิดจากสมมติฐานที่ว่าคนจีนที่เป็นแฟนงิ้วนั้นเลิกมาดูงิ้วที่ศาลเจ้า เพราะมีทางเลือกในสื่อบันเทิงแบบอื่น ดังนั้นคณะงิ้วจึงหาทางทำให้ผู้ชมกลุ่มนี้กลับมาดูงิ้ว ด้วยการเสริมเทคนิคการแสดงที่น่าตื่นตาตื่นใจเข้าไปในงิ้ว ดังเช่นที่คณะงิ้วต่างๆ ริเริ่มให้มีการแสดงเปลี่ยนชุด เปลี่ยนหน้า มายากล และพ่นไฟ ก่อนเข้าเรื่องงิ้ว

3) การปรับเพื่อขยายฐานไปยังคนดูกลุ่มอื่น

มโนทัศน์แบบนี้เกิดขึ้นกับคณะงิ้วแบบขนบและผู้สร้างสรรค์งิ้วไทย โดยมีสมมติฐานที่ว่าคนดูที่รู้ภาษาจีนมีจำนวนน้อยลง หากต้องการให้งิ้วอยู่รอดได้ในสังคมไทย ก็จำเป็นต้องขยายฐานคนดูไปสู่คนที่ไม่รู้ภาษาจีน นั่นคือการแสดงด้วยงิ้วไทย ไม่ว่าจะเป็นงิ้วไทยที่แสดงโดยคณะงิ้วแต้จิ๋วที่แสดงตามศาลเจ้า หรืองิ้วไทยที่จัดแสดงในโอกาสต่างๆ ตามโรงละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.4.1.3 การข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อแสดงเสรีภาพในการสื่อสาร

มโนทัศน์แบบนี้เกิดขึ้นกับงิ้วการเมืองเป็นการเฉพาะ นอกจากนั้นยังมีงิ้วไทยเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง* และ*เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ* ซึ่งเป็นงิ้วที่มีส่วนผสมระหว่างงิ้วไทยกับงิ้วการเมือง งิ้วเหล่านี้อาศัยรูปแบบบางอย่างของงิ้ว โดยเปลี่ยนแปลงเนื้อเรื่องจากพงศาวดารจีนมาเป็นการแต่งเนื้อหาแบบไทยเข้าไปผสมผสานกับโครงสร้างเรื่องแบบเปาบุ้นจิ้น

งิ้วที่มีมโนทัศน์ดังกล่าวนี้เกิดขึ้นในยุคที่บ้านเมืองอยู่ในภาวะการปกครองโดยเผด็จการทหาร ช่วงหลังปี พ.ศ. 2500 การปกครองด้วยเผด็จการทหารอย่างต่อเนื่องทำให้ผู้คนขาดเสรีภาพในการสื่อสาร แต่ในขณะเดียวกันระบบการศึกษาของไทยก็ขยายตัวไปสู่ระดับอุดมศึกษา มีการสถาปนามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง เป็นตลาดวิชาสำหรับคนทั่วไป เมื่อบ้านเมืองเป็นเผด็จการขณะที่ผู้คนเข้าใจเรื่องประชาธิปไตยขึ้นมาก พวกเขาจึงเรียกร้องเสรีภาพและประชาธิปไตย เครื่องมือหนึ่งที่พวกเขาเลือกใช้เป็นสื่อก็คืองิ้ว แต่งิ้วที่ใช้นี้มีลักษณะเฉพาะตนที่ต่างจากงิ้วแบบขนบทั่วไป และ

แม้จะใช้ภาษาไทยในการสื่อสาร แต่ก็ไม่อาจเรียกว่างิ้วไทย เนื่องจากเป้าหมาย ลักษณะรูปแบบการแสดง กลุ่มผู้ชม มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง งิ้วการเมืองนั้นมีมโนทัศน์เรื่องการแสดงถึงเสรีภาพในการสื่อสาร เพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย หรือวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจทางการเมือง

4.4.2 อำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่อง “อำนาจ” ในการกำหนดสถานะและความหมายของงิ้วว่า ใครหรือสถาบันใดคือผู้ใช้อำนาจดังกล่าว การใช้อำนาจนั้นมีเป้าหมายเพื่อเหตุใด โดยใช้วิธีการและกลไกใด รวมถึงปฏิกิริยาของฝ่ายต่างๆ ที่มีต่อการใช้อำนาจนั้น

4.4.2.1 อำนาจของฝ่ายปกครอง

ความที่ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ สถาบันกษัตริย์เป็นผู้ควบคุมสถาบันทางสังคมหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นสถาบันการเมืองการปกครอง การต่างประเทศ ศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น ราชสำนักและชนชั้นสูงจึงแทบจะกลายเป็นผู้กำหนดความหมายให้แก่สิ่งต่างๆ ในสังคม ดังนั้นในเมื่ออาณาจักรจีนเป็นมหาอำนาจที่ทรงอิทธิพลของภูมิภาค สิ่งที่แนบเนื่องกับความเป็นจีนจึงถูกให้ความหมายในเชิงยกย่อง ซึ่งก็รวมถึงงิ้ว ดังจะเห็นได้จากการต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองในสมัยอยุธยาล้วนปรากฏหลักฐานว่ามีงิ้วเป็นการแสดงประกอบ แม้ว่าเจ้าบ้านจะเป็นขุนนางชาวต่างชาติอย่างคอนสแตนติน ฟอลคอน ขุนนางชาวกรีกก็ตาม

งิ้วมีความหมายระดับสูงสุดในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ดังปรากฏจากหลักฐานพระราชพิธีน้อยใหญ่ ทั้งงานมงคลและอวมงคลล้วนมีการแสดงงิ้วเป็นส่วนประกอบ แม้เมื่อเกิดการทดลองสร้างสรรค์งิ้วขึ้นมากมายในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ยังคงจำเพาะอยู่ในแวดวงชนชั้นสูงอยู่ดี กระทั่งเมื่อจีนเสื่อมอำนาจลงอันเนื่องมาจากการขยายอิทธิพลของชาติตะวันตก ความหมายของจีนในทัศนะของราชสำนักก็เสื่อมลงไปด้วย ผลกระทบที่ตามมาก็คือความหมายและสถานะของงิ้วก็เสื่อมลงตามไปเช่นกัน

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าในการสร้างความหมายเชิงยกย่องให้แก่งิ้วนี้ สถาบันกษัตริย์ไม่ได้ใช้งิ้วเพื่อการสร้างอำนาจในเชิงการเมืองการปกครองแต่อย่างใด แต่สร้างความหมายให้งิ้วเพื่อยกระดับสถานภาพของตนให้เชื่อมโยงถึงความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรจีน แสดงให้เห็นว่าแม้ในราชสำนักไทยกระบวนพระราชพิธีของไทยก็ยังมีงิ้วซึ่งเป็นตัวแทนของอารยธรรมจีนเป็นส่วนประกอบ

การที่งิ้วสูญเสียพื้นที่ในราชสำนักส่งผลกระทบต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมอย่างใหญ่หลวง เนื่องจากการเป็นมหรสพในงานสมโภชและงานพระเมรุต่างๆ นั้น เป็นโอกาสที่งิ้วได้ปะทะสังสรรค์กับสื่อการแสดงชนิดอื่นๆ ที่มีในราชอาณาจักร เป็นต้นว่า โขน ละคร โมงครุ่ม หุ่น ฯลฯ ซึ่งมีผู้ชมเป็นกลุ่ม

ชาวบ้านอันหลากหลายที่ไม่ใช่แค่ชาวจีน ในลักษณะเดียวกับที่ซูสีไทเฮาใช้อำนาจในการเรียกให้งิ้วจากทัประเทศมาแสดงที่ปักกิ่ง ก่อนจะ “คัดแก่นทิ้งกาก” ผสมผสานกันจนเกิดเป็นงิ้วปักกิ่ง

ครั้นเมื่องิ้วพ้นไปจากราชสำนักแล้ว ประกอบกับโรงบ่อนก็ถูกยุบเลิกจนหมดสิ้น งิ้วจึงเหลือพื้นที่เพียงในศาลเจ้าและวิกงิ้วเท่านั้น ซึ่งสถานที่ทั้ง 2 ปริมณฑลนี้ล้วนเป็นพื้นที่ของชาวจีนที่มีโอกาสแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับคนไทยและ/หรือชนชาติอื่นค่อนข้างน้อย เนื่องจากเป็นปริมณฑลที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อความศรัทธาและภาษาเฉพาะของชาวจีน

ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำริอย่างชัดเจนในการลดบทบาทของคนจีนและความเป็นจีนในชาติ ทรงรณรงค์เรื่องการพัฒนาชาติตามอย่างชาติตะวันตกอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตย การศึกษา และศิลปวัฒนธรรม งิ้วในช่วงเวลานี้จึงถูกกดทับเอาไว้ให้เหลือเพียงการเป็นสื่อบันเทิงสำหรับคนจีน

เมื่อประเทศไทยเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นประชาธิปไตย “อำนาจ” ในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วจึงเปลี่ยนไปตามผู้กุมอำนาจทางการปกครองของประเทศ ผู้นำอย่างจอมพล ป. พิบูลสงคราม ก็ได้ดำเนินนโยบายชาตินิยมทางวัฒนธรรม เหตุการณ์ในช่วงระยะเวลาเหล่านี้ล้วนมีเป้าหมายเพื่อทำให้คนจีนมีสภาพเป็นอื่น (other) ด้วยการกลืนกลายให้เป็นไทย อย่างไรก็ตามสภาวการณ์ “ความเป็นอื่น” นี้มิได้กระทบมาถึงงิ้วโดยตรง สิ่งที่อำนาจปกครองกระทำต่องิ้วเป็นเพียงระดับ “ไม่ใยดี” แต่การไม่ได้รับความสนใจใยดีนี้ส่งผลต่องิ้ว 2 ทาง นั่นคือ ผลกระทบระยะสั้นนั้นเป็นผลกระทบในเชิงบวก ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เมื่อประกอบกับสถานการณ์ความวุ่นวายในประเทศจีน ทำให้มีการอพยพบุคลากรงิ้วมาสู่ไทยจำนวนมาก จึงเป็นช่วงเวลาของการสร้างสรรค์ แลกเปลี่ยน ผสมผสาน ทำให้เกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม ส่วนผลกระทบระยะยาวนั้นเป็นผลกระทบในเชิงลบ กล่าวคือ เมื่องิ้วถูกจำกัดวงให้เหลือความหมายแค่ในหมู่คนจีนแล้ว หลังจากนั้นงิ้วก็มีสภาพ “เป็นอื่น” ในสายตาคนไทย และทำให้เกิดความหมายเชิงลบต่องิ้ว ดังเช่นที่เกิดสำนวน “ออกงิ้ว” “แต่งหน้าเป็นงิ้ว” เป็นต้น

ผู้นำทางการปกครองของไทยใช้กลไกดังนี้ในการสร้างความหมายของงิ้ว

<u>กลวิธีการสร้างความหมายเชิงบวก</u>

1) การนำงิ้วมาเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธี
2) การอนุเคราะห์งิ้วของชนชั้นเจ้านาย
3) การออกกฎหมายและนโยบาย การกำหนดอัตราภาษีที่เริ่มมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 อัตราภาษีของงิ้วสูงเท่ากับภาษีโขน คือ วันละ 4 บาท และเป็นอัตราที่สูงรองจากละครโรงใหญ่ที่เล่นเรื่องละครใน และละครหน้าจอหนังที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์และมีตัวละคร 10 คนขึ้นไป รวมถึงการออกกฎหมายไม่ให้ใช้เด็กมาแสดงงิ้ว
4) การทดลองสร้างสรรค์งิ้วไทย

<u>กลวิธีการสร้างความหมายเชิงลบ</u>

1) การออกนโยบายและกฎหมาย เช่น พระราชบัญญัติการศึกษาที่จำกัดการศึกษาภาษาจีน นโยบายชาตินิยม รัฐนิยมฉบับที่ 3 ให้ใช้คำว่า “ไทย” กับคนไทยทั้งหมดโดยไม่แบ่งแยก และไม่ต้องตามด้วยเชื้อชาติ เป็นต้น

2) การรณรงค์ด้วยศิลปวัฒนธรรม เช่น พระราชนิพนธ์ *ยิวแห่งบูรพาทิศ* ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วน จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้สร้างวัฒนธรรมประจำชาติอย่างเช่น “การรำวงมาตรฐาน” ขึ้นมาในปี พ.ศ. 2487 รวมทั้งออกพระราชกฤษฎีกาให้อำนาจรัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทย รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงสาธารณสุข มีอำนาจระบุมหรสพและเครื่องดนตรีที่ใช้ อุปกรณ์การเล่น วิธีเล่น รวมถึงให้ยกเลิกมหรสพหลายชนิดที่ “มิใช่ของไทยมาแต่เดิม” เช่น กลองยาว ซอด้วง ซออู้ และให้เลิกลิเก หุ่นกระบอก ละครชาตรี เพราะการแสดงเหล่านี้เป็นการเสื่อมเสียเกียรติของชาติ และไม่ใช่ของไทยมาแต่เดิม แม้งิ้วจะไม่ใช่มหรสพที่ถูกขึ้นบัญชียกเลิก แต่ก็แสดงให้เห็นว่ามีการเมืองเรื่องชาตินิยมลุกลามเข้ามาถึงมิติศิลปวัฒนธรรม

4.4.2.2 อำนาจของทุน

เศรษฐกิจหรือทุนที่มีอำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมแบ่งได้เป็น 2 ฝ่าย

1) อำนาจของทุนภายในประเทศ

สำหรับในประเทศไทย แม้ว่างิ้วจะไม่ได้มีไว้รับใช้ทุนเป็นด้านหลัก แต่จากประวัติศาสตร์งิ้วก็พบว่าอำนาจทุนมีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์งิ้วแบบข้ามพ้นวัฒนธรรม

ภาพที่ 43 ผงซักฟอกเปาบุ้นจิ้น (http://www.thaiscooter.com/forums/showthread.)

กลไกทางอำนาจที่ใช้ในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมได้แก่

ก) การกำหนดเรื่องให้สร้างสรรค์

กลไกทางอำนาจในลักษณะนี้เห็นได้จากการที่บริษัทสหพัฒนพิบูลย์ ผู้ผลิตสินค้าผงซักฟอกตราเปาบุ้นจิ้นได้เป็นผู้สนับสนุนให้ อำพัน เจริญสุขลาภ ผลิตงิ้วไทยเพื่อออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท.

นอกจากนี้ในละครเวทีเรื่อง *เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ ตอน ข้าคือคนจีน* ก็เกิดจากห้างซีคอนสแควร์ซึ่งว่าจ้างให้อำพัน สร้างสรรค์ละครเรื่องดังกล่าว

ข) การกำหนดเรื่องให้จัดแสดง

อำนาจในลักษณะนี้พบได้จากการที่คณะกรรมการศาลเจ้าผู้ว่าจ้างคณะงิ้วแบบขนบให้มาแสดง มีอำนาจในการเรียกร้องคณะงิ้วให้แสดงเรื่องที่ต้องการ เพื่อให้มีคนดูมาก แม้ว่าการแสดงบางชุดทางคณะงิ้วจะไม่อยากนำมาแสดงนัก เรื่องจากมีค่าใช้จ่ายสูง เช่นการแสดงชุดเปลี่ยนหน้ากากนั้น เจ้าของคณะไซ้ยงฮงกล่าวว่า “เรื่องเปลี่ยนหน้ากากนี่ต้องแล้วแต่เจ้าภาพเรียก ถ้าเจ้าภาพไม่เรียกก็ไม่ได้เล่น เพราะอุปกรณ์เยอะมันต้องเตรียม แล้วของเสียหาย” (เจ้าของคณะไซ้ยงฮง, 31 ธ.ค. 2556)

2) อำนาจของทุนจีน

นอกจากเศรษฐกิจในประเทศแล้ว อำนาจทางเศรษฐกิจของจีนยังส่งผลถึงการข้ามพ้นวัฒนธรรมในประเทศไทย ในยุคที่จีนกลายเป็นมหาอำนาจใหม่ทางเศรษฐกิจ ในเมื่อผู้คนต่างต้องการสร้างความโยงใยกับคนจีนและความเป็นจีน ดังนั้นเศรษฐกิจของจีนจึงเป็นผู้ทรงอำนาจในการสร้างความหมายให้กับสิ่งต่างๆ ที่สามารถนำมา “ขาย” ได้ และต้นทุนที่สำคัญของจีนก็คือ “วัฒนธรรม”

เป้าหมายของการใช้อำนาจก็คือเพื่อทำให้งิ้วเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม เมื่อความเป็นจีนและวัฒนธรรมจีนถูกสร้างความหมายใหม่ให้เป็นสิ่งที่ดีงาม ประณีต วิจตรบรรจง และชวนให้ผู้คนเข้ามาสัมผัส วัฒนธรรมเหล่านั้นก็จะขายได้

กลไกทางอำนาจที่ใช้ในการสร้างความหมายของงิ้ว

1) เผยแพร่สื่อบันเทิงประชานิยมที่มีส่วนผสมขององค์ประกอบงิ้ว

สื่อเหล่านี้มีหลายช่องทางไม่ว่าจะเป็นเพลง รวมไปถึงวิดีโอการนำเสนอสำหรับการประชาสัมพันธ์มหกรรมกีฬาโอลิมปิคปี 2008 และการแสดงในโอลิมปิคครั้งดังกล่าว

4.4.2.3 อำนาจของสื่อมวลชน

เมื่อสื่อมวลชนที่สำคัญอย่างโทรทัศน์ถือกำเนิดขึ้นในไทยในปี พ.ศ. 2498 โทรทัศน์ได้ใช้อำนาจของตนทำให้งิ้วพ้นไปจากความเป็นจีน ด้วยเหตุที่การถ่ายทอดรายการไปให้ “มวลชน” ที่เป็นคนไทย จึงจำเป็นต้องใช้ภาษาไทย หลังจากคนจีนสูญสิ้นพลังต่อรองทางวัฒนธรรมของตนเองไปแล้ว งิ้วจึงถูกแปรรูปเพื่อให้คนไทยทั้งหมดที่ไม่ใช่คนอัตลักษณ์จีน ได้รับชมผ่านทางโทรทัศน์

กลไกที่ใช้ในการสร้างความหมายของงิ้วได้แก่

1) การถ่ายทอดผ่านสื่อมวลชน

ไม่ว่าจะเป็นการนำงิ้วมาทำเป็นภาษาไทยแล้วถ่ายทอดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 สมัยราวๆ ปี พ.ศ. 2498 โดยขุนวิจิตรมาตรา รวมถึงการทำงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นเพื่อฉายทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท. ในปี พ.ศ. 2525 งิ้วเหล่านี้นอกจากแสดงเป็นภาษาไทยแล้ว ยังใช้ไวยากรณ์ของโทรทัศน์ เป็นต้นว่าสร้างฉากในโรงถ่ายแทนฉากม้วน ใช้การตัดต่อแทนการเปิดปิดม่าน

2) การใช้งิ้วเป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์

ดังจะเห็นได้จากการออกอากาศรายการงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้น ในปี พ.ศ. 2525 เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ให้กับผงซักผ้ายี่ห้อเปาบุ้นจิ้น

4.4.2.4 อำนาจของผู้ชม

ในยามที่งิ้วเผชิญภาวะผู้ชมลดลง ในสภาวการณ์เช่นนี้ถือว่าผู้ชมมีอำนาจในการทำให้ผู้สร้างสรรค์กำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อรักษาฐานคนดู โดยในช่วงเวลาดังกล่าวนี้คณะงิ้วรับมโนทัศน์เรื่องการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดมาใช้ในการดำเนินการ

ผู้ชมงิ้วมีอำนาจในลักษณะดังนี้

1. คนดูไม่รู้ภาษาจีน

ปัญหานี้นับเป็นปัญหาที่สืบเนื่องมาจากกระบวนการชาตินิยม และการกลืนกลายคนเชื้อสายจีนให้เป็นไทยตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว และเป็นสาเหตุสำคัญที่สุดที่ทำให้งิ้วในไทย “หลุดพ้น” ออกจากความเป็นงิ้วแต้จิ๋วมาสู่แนวทางใหม่ๆ โดยใช้วิธีการดังนี้

1) การทำให้เป็นงิ้วไทย โดยมีวิธีคิดคือ เมื่อคนไทยส่วนใหญ่ไม่รู้ภาษาจีน ดังนั้นจึงต้องเปลี่ยนภาษาที่ใช้ในการแสดงให้เป็นภาษาไทย ดังเช่นในครั้งที่จำนง รังสิกุล ริเริ่มทำงิ้วโทรทัศน์ใน

ปี พ.ศ. 2499 ก็ด้วยเห็นว่าคนไทยสนใจเรื่องจีนกันมาก ประกอบกับเคยได้ชมงิ้วผสมละครร้องของคณะปรีดาลัย จึงเห็นควรนำงิ้วที่เป็นภาษาไทยมาเผยแพร่ทางโทรทัศน์

2) การใช้เทคโนโลยีการแสดง วิธีการนี้ต่างกับวิธีการทำงิ้วให้เป็นภาษาไทยในแง่วิธีการมองปัญหาและจุดยืนที่ผู้สร้างสรรค์มีต่องิ้ว ถึงแม้ผู้สร้างสรรค์งิ้วจะเห็นปัญหาเหมือนกันว่าคนดูไม่รู้ภาษาจีน ขณะที่ผู้สร้างสรรค์กลุ่มหนึ่งเห็นว่าต้องแก้ปัญหาโดยการเปลี่ยนเป็นภาษาไทย แต่ผู้สร้างสรรค์อีกกลุ่มเห็นว่าภาษาแต้จิ๋ว และองค์ประกอบต่างๆ เป็นสิ่งที่ปรับเปลี่ยนไม่ได้เพราะแสดงถึงเอกลักษณ์ความเป็นงิ้วแต้จิ๋ว ดังนั้นจึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนที่องค์ประกอบอื่นแทน เช่น ใช้องค์ประกอบด้านเวที เพื่อช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้

2. คนดูเห็นว่างิ้วเป็นการแสดงที่คร่ำครึ

เนื่องจากงิ้วแบบขนบซึ่งเป็นงิ้วกระแสหลักนั้นแสดงบนเวทีชั่วคราวตามศาลเจ้า ที่นั่งคนดูก็เป็นเพียงเก้าอี้พลาสติกของศาลเจ้าที่เจ้าหน้าที่จัดเรียงก่อนงิ้วเริ่ม ดังนั้นผู้สร้างสรรค์งิ้วจึงเปลี่ยนไวยากรณ์ของงิ้วเพื่อให้ดูทันสมัยขึ้น

1) การเปลี่ยนสถานที่จัดแสดง จากเวทีกลางแจ้งเป็นแสดงในโรงละครหรือหอประชุมที่ดัดแปลงเวทีให้เป็นเวทีละคร
2) การเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดงให้ดูทันสมัย น่าตื่นตาตื่นใจมากขึ้น เช่น การจัดองค์ประกอบศิลป์ แสงสี การใช้ฉากสมัยใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.2.5 อำนาจของศาสนา

ความเชื่อที่ผู้คนมีต่อเทพเจ้าประจำศาลเจ้าส่งผลถึงอำนาจของศาสนาในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม กล่าวคือ ผู้คนที่มาไหว้เจ้าที่ศาลเจ้านั้นโดยมากมักมาเพื่ออธิษฐานขอพรเทพเจ้า เช่น ขอให้ร่ำรวย ขอให้หายป่วยไข้ ขอให้ได้ทายาทสืบสกุล ฯลฯ

จากการสังเกตการณ์และสัมภาษณ์ ทำให้ผู้วิจัยพบว่าไม่เพียงแต่คนเชื้อสายจีนหรือคนในพื้นที่ศาลเจ้าเท่านั้นที่มาไหว้เจ้า สำหรับศาลเจ้าที่มีชื่อเสียงอย่างโจวซือกง ย่านตลาดน้อย ก็มีนักท่องเที่ยวและผู้ที่มิได้มีเชื้อสายจีนจำนวนมากเดินทางมาไหว้เจ้าขอพรในช่วงเทศกาลกินเจ

เมื่อมีผู้ศรัทธาต่อศาลเจ้าและเทพประจำศาลเจ้ามาไหว้จำนวนมาก ย่อมส่งผลถึงจำนวนผู้บริจาคจำนวนมากตามมา ยิ่งผู้มาอธิษฐานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์บรรลุผลที่อธิษฐานไว้อย่างไร ก็ยิ่งเพิ่มความศรัทธาที่ผู้คนมีต่อเทพเจ้า

เมื่อถึงช่วงงานศาลเจ้าซึ่งเป็นงานประจำปี ก็จะมีผู้รับเป็นเจ้าภาพงิ้ว โดยมีคณะกรรมการศาลเจ้าหรือ “เถ่านั้ง” เป็นผู้ว่าจ้างงิ้ว

4.4.2.6 อำนาจของผู้ผลิต

อำนาจของผู้ผลิตในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นสัมพันธ์กับอำนาจอื่นๆ เมื่อคนดูไม่รู้ภาษาจีน ผู้สร้างสรรค์ก็ทำให้งิ้วแสดงเป็นภาษาไทย เมื่อคนดูเห็นงิ้วเป็นการแสดงที่คร่ำครึ ผู้สร้างสรรค์ก็นำองค์ประกอบการแสดงสมัยใหม่ที่ดูทันสมัยเข้ามาผสมผสาน

4.4.3 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์แบบข้ามพ้นวัฒนธรรม

การวิเคราะห์เงื่อนไขของการสร้างสรรค์การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยนั้น ผู้วิจัยเลือกเหตุการณ์หรือลักษณะของงิ้วที่เป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์มาวิเคราะห์ ได้แก่

1) งิ้วแบบขนบที่เปลี่ยนนักแสดงเด็กชายมาเป็นนักแสดงหญิง
2) งิ้วไทยที่สร้างสรรค์โดยบรรดาเจ้านายในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 5
3) งิ้วโทรทัศน์ที่สร้างสรรค์โดยขุนวิจิตรมาตราในช่วงราวปี พ.ศ. 2490
4) งิ้วไทยที่สร้างสรรค์โดยอำพัน เจริญสุขลาภ
5) งิ้วการเมืองหรืองิ้วม็อบในปัจจุบัน
6) งิ้วแบบขนบที่นำรูปแบบการแสดงแขนงอื่นมาผสมผสานของคณะไซ้ยงฮง
7) งิ้วไทยแนวการเมืองเรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยสุขุม เลาหพูนรังษี

เหตุการณ์ทั้ง 7 นี้มิได้หมายถึงการแสดงชิ้นใดชิ้นหนึ่ง แต่หมายรวมถึงช่วงเวลาของการเกิดปรากฏการณ์นั้นๆ ซึ่งบางช่วงเหตุการณ์อาจกินเวลาหลายปีและรวมถึงการแสดงหลายชิ้น จากการศึกษาการข้ามพ้นวัฒนธรรมในงิ้วทั้ง 7 เหตุการณ์นี้ ผู้วิจัยพบว่ามีความพ้องกันบางอย่างในแง่เงื่อนไขของกระบวนการสร้างสรรค์งิ้วเหล่านี้ ดังนี้

4.4.3.1 สภาพแวดล้อมมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม

เงื่อนไขนี้ถือเป็นเงื่อนไขเบื้องต้นของการข้ามพ้นวัฒนธรรม สอดคล้องกับที่ Wolfgang Welsch กล่าวว่าวิถีชีวิตและวัฒนธรรมไม่ได้ถูกจำกัดโดยเส้นแบ่งเขตวัฒนธรรมในชาติ แต่ว่ามีวัฒนธรรมที่

เกี่ยวโยงพัวพันกันไปมา ดังนั้นแล้วจึงเห็นได้ว่าหากสังคมใดปราศจากความหลากหลายทางวัฒนธรรม สังคมนั้นก็ยากจะมีการแลกเปลี่ยนแบ่งปันกันระหว่างวัฒนธรรม

กล่าวสำหรับในสังคมเสรีนิยมที่มิได้มีการปิดกั้นทางวัฒนธรรมนั้น สภาพความหลากหลายทางวัฒนธรรมย่อมเป็นสิ่งที่พบเห็นได้ทั่วไปในสังคม ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมในเชิงชาติพันธุ์ เพศ วัย ฯลฯ

จากเหตุการณ์ทั้ง 7 ที่ยกมานั้นแสดงถึงสภาพแวดล้อมที่มีความหลากหลาย อันที่จริงแล้วการที่งิ้วเข้ามาสู่เมืองไทยก็แสดงถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างไทยกับจีนอยู่แล้ว เช่นงิ้วไทยของอำพัน ส่วนการเปลี่ยนนักแสดงจากเด็กชายมาเป็นหญิงสาวก็แสดงถึงอิทธิพลของบริบทสังคมไทย อันเป็นวัฒนธรรมของดินดนปลายทางการผสมผสานที่แทรกแซงเข้าไปในงิ้วซึ่งพัฒนามาจนมีแบบแผนในเรื่องดนตรีและนักแสดงแล้ว แต่ที่พิเศษไปกว่านั้นก็คือ บางปรากฏการณ์ยังมีวัฒนธรรมแบบอื่นเข้ามาเกี่ยวข้องอีกด้วย เช่น ในช่วงที่เกิดงิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 นอกจากวัฒนธรรมจีนแล้ว ผู้สร้างสรรค์งิ้วซึ่งเป็นชนชั้นสูงยังถูกแวดล้อมด้วยวัฒนธรรมของชนชั้นสูงในราชสำนัก และหากจะพิเคราะห์กันลึกลงไป “วัฒนธรรมของชนชั้นสูงในราชสำนัก” ในที่นี้ก็เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมกับวัฒนธรรมต่างๆ มากมาย เช่น การที่บรรดาเจ้านายได้มีโอกาสไปศึกษาหรือเป็นทูตในต่างประเทศโดยเฉพาะประเทศตะวันตก ก็ได้ซึมซับเอาวัฒนธรรมของดินแดนเหล่านั้นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของตน ยังไม่นับรวมถึงว่าในช่วงเวลาดังกล่าวยังเกิดศิลปะการแสดงรูปแบบใหม่ๆ ขึ้นในสังคมไทย เป็นต้นว่าลิเก ละครพันทาง ละครร้อง ละครพูด ละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น ซึ่งศิลปะการแสดงเหล่านี้ก็เกิดจากการรับเอาอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับการแสดงของไทย เช่น ลิเกได้รับอิทธิพลจากแขกมลายู เป็นต้น

ขณะที่เหตุการณ์งิ้วโทรทัศน์นั้นก็เป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยเพิ่งจัดตั้งสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรมขึ้นเป็นสถานีแรกในประเทศ ดังนั้นวัฒนธรรมสื่อมวลชนจึงแวดล้อมอยู่ในปรากฏการณ์ข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วครั้งนั้น ส่วนงิ้วไทยในยุคปัจจุบันนั้น เป็นช่วงเวลาที่ในประเทศไทยมีคณะละครเวทีสมัยใหม่ และมีการแสดงละครเวทีสมัยใหม่เกิดขึ้นมากมาย ดังนั้นวัฒนธรรมของการแสดงละครสมัยใหม่ที่มีเรื่องขององค์ประกอบศิลป์บนเวที การใช้แสงสี การจัดพื้นที่บนเวทีเข้ามาเกี่ยวข้องส่วนงิ้วการเมืองและงิ้วไทยแนวการเมืองเรื่องเปาบุ้นจิ้นก็ข้ามพ้นจากมิติศิลปะไปสู่มิติวัฒนธรรมการเมืองไทย

ส่วนการนำรูปแบบการแสดงอื่นมาผสมผสานในงิ้วแบบขนบซึ่งริเริ่มโดยคณะไช้ยงฮง ก็แสดงให้เห็นว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นไม่ได้หมายความว่า เมื่องิ้วข้ามพ้นออกจากวัฒนธรรมแผ่นดินแม่อย่างจีนแล้ว จะเป็นการก้าวหลุดออกมาแบบตัดขาดกันโดยสิ้นเชิง หากแต่งิ้วยังคงมีการหวนกลับไปปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมจีนหรือแม้แต่งิ้วในประเทศจีน เหตุการณ์นี้ยังแสดงให้เห็นว่าสภาพแวดล้อมในโลกสมัยใหม่ยิ่งเอื้อต่อการผสมผสาน ดังที่ Welsch กล่าวว่าโลกแห่งยุคข้อมูลข่าวสารทำให้การเข้าถึงข้อมูลทำได้จากทั่วโลก

การข้ามพ้นบริบททางวัฒนธรรมเหล่านี้จะเกิดขึ้นไม่ได้ หากสภาพแวดล้อมในประเทศไทยไม่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เปิดโอกาสให้ผู้สร้างสรรค์สามารถหยิบฉวยเอาสิ่งต่างๆ จากวัฒนธรรมอื่นๆ เข้ามาผสมผสานกับงิ้ว ความหลากหลายทางวัฒนธรรมในบริบทสังคมหนึ่งๆ จึงเป็นเงื่อนไขพื้นฐานของการข้ามพ้นทางวัฒนธรรม ตลอดช่วงเวลาที่งิ้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยนั้น สังคมไทยเป็นสังคมพหุวัฒนธรรม และมีการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นปกติอยู่แล้ว ดังนั้นสภาพแวดล้อมในประเทศไทยตลอดช่วงระยะเวลาราว 3 ศตวรรษมานี้จึงถือว่ามีเงื่อนไขเบื้องต้นที่เอื้อต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างงิ้วกับวัฒนธรรมอื่นในไทย

4.4.3.2 ผู้สร้างสรรค์ตระหนักว่าความหมายแบบเดิมมีปัญหา

ดังที่กล่าวแล้วว่าความหลากหลายทางวัฒนธรรมเป็นเงื่อนไขพื้นฐานของการข้ามพ้นวัฒนธรรม อย่างไรก็ตาม หากสังคมนั้นมีความหลากหลายแต่ผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมใดๆ เชื่อมั่นในเรื่องวัฒนธรรมบริสุทธิ์ที่ปฏิเสธการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นๆ การข้ามพ้นวัฒนธรรมก็เกิดขึ้นได้ยาก

ในขั้นตอนนี้เมื่อผู้สร้างสรรค์สื่อหรือวัฒนธรรมได้เห็นวัฒนธรรมทั้งหลายอยู่ร่วมกัน บ้างก็ปะทะสังสรรค์กัน ย่อมเห็นว่าความหมายแบบเดิมของสื่อ หรือสภาวการณ์ที่เป็นอยู่ในปัจจุบันของวัฒนธรรมนั้นมีปัญหา หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ การตระหนักในความไม่สมบูรณ์แบบของตน

จากบรรดาเหตุการณ์ทั้ง 7 นั้นอาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งคือกลุ่มที่ผู้สร้างสรรค์การข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นเป็นบุคลากรงิ้ว ได้แก่เหตุการณ์ที่ 1 4 และ 6 ส่วนอีกกลุ่มคือกลุ่มที่ผู้สร้างสรรค์มิได้เป็นบุคลากรงิ้วอาชีพ ได้แก่เหตุการณ์ที่ 2 3 5 และ 7 กล่าวสำหรับกลุ่มที่ผู้สร้างสรรค์ไม่ใช่ผู้สร้างสรรค์งิ้วอาชีพนั้นหากต้องการสร้างสรรค์งิ้วสักชุด พวกเขาย่อมตระหนักได้โดยง่ายว่างิ้วแบบขนบในเวลานั้นๆ ไม่เหมาะสมที่ตนเองจะนำมาใช้ สำหรับเหตุการณ์ที่ 2 (งิ้วไทยสมัยรัชกาลที่ 5) บรรดาชนชั้นสูงในราชสำนักคงมีความต้องการจะทำงิ้วในแบบของตน หรืออีกนัยหนึ่งหากจะให้ทำงิ้วตามแบบขนบทั่วไปก็คงไม่มีความจำเป็นที่ตนเองจะมาทำ เหตุการณ์ที่ 3 (งิ้วโทรทัศน์ โดยขุนวิจิตรมาตรา) ผู้สร้างสรรค์ย่อมรู้ว่าการสร้างงิ้วเพื่อถ่ายทอดทางโทรทัศน์คงไม่ใช่การจัดแสดงงิ้วบนเวทีแล้วเอากล้องโทรทัศน์มาตั้งถ่ายเฉยๆ ไหนจะยังต้องทราบอีกว่าภาษาจีนที่งิ้วแบบขนบใช้นั้นไม่สามารถสื่อสารกับผู้ชมที่เป็นมวลชนได้ นอกจากนี้ยังต้องหาวิธีดึงดูดผู้ชมโดยการใช้นักแสดงอาชีพที่คนไทยรู้จักกันดีซึ่งย่อมมิใช่ดารางิ้วแบบขนบ ส่วนเหตุการณ์ที่ 5 (งิ้วม็อบ) ผู้สร้างสรรค์งิ้วม็อบได้ค้นหาวิธีการเพื่อสื่อสารทางการเมือง ซึ่งพวกเขาได้ทดลองใช้หลายวิธีการ การวิพากษ์วิจารณ์โดยตรงเป็นเรื่องสุ่มเสี่ยงต่อการถูกจับกุม ดังนั้นพวกเขาจึงเลือกสื่อสารผ่านการแสดงซึ่งนอกจากหลีกเลี่ยงที่จะพูดตรงๆ แล้วยังมีพลังทางศิลปะ กล่าวสำหรับงิ้วนั้นมีข้อดีตรงที่มีการอำพรางใบหน้าผ่านการแต่งหน้า จึงไม่รู้ว่าผู้แสดงคือใคร แต่ผู้สร้างสรรค์งิ้วการเมืองก็ตระหนักดีว่างิ้วแบบขนบนั้นไม่สามารถสื่อสารกับฝูงชนที่

มาร่วมชุมนุมทางการเมืองได้ ด้วยจังหวะของงิ้วทั่วไปนั้นเนิบนาบเดินเรื่องช้า อีกทั้งผู้มาร่วมชุมนุมมีความหลากหลาย หากไม่ใช่ผู้ชมงิ้วแบบขนบย่อมไม่รู้จักเนื้อเรื่องงิ้วที่แสดงกันทั่วไป

ส่วนเหตุการณ์ที่ 7 (งิ้วไทยแนวการเมือง) หรืออีกนัยหนึ่งคืองิ้วการเมืองที่มีองค์ประกอบทางศิลปะใกล้เคียงกับงิ้วไทย ในงิ้วชุดนี้ สุขุม เลาหพูนรังษี ผู้สร้างสรรค์ก็ตระหนักว่างิ้วการเมืองที่แสดงในม็อบนั้นไร้สุนทรียะ และไม่มีส่วนพัฒนาศิลปะงิ้วให้งอกงาม จึงเห็นว่างิ้วที่นำเสนอเนื้อหาการเมืองแบบเดิมๆ ที่แสดงในการชุมนุมทางการเมืองนั้นไม่ได้ผล

ที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่าบรรดาผู้สร้างสรรค์งิ้วกลุ่มนี้ล้วนตระหนักว่าไม่สามารถนำงิ้วแบบขนบในเวลานั้นๆ มาจัดแสดงโดยไม่เปลี่ยนแปลงได้ เหตุผลอีกประการหนึ่งก็คือ ความที่ไม่ใช่ “คนงิ้ว” พวกเขาจึงมีความยึดโยงกับงิ้วแบบขนบน้อยกว่าคนงิ้วอาชีพ ดังนั้นจึงหยิบฉวยเอาวัฒนธรรมอื่นที่อยู่แวดล้อมพวกเขาในเวลานั้นเข้ามาผสมผสานกับงิ้วที่ตนเองสร้างสรรค์ (เช่น วัฒนธรรมชนชั้นสูงในราชสำนัก วัฒนธรรมสื่อมวลชน วัฒนธรรมการเมือง เป็นต้น) โดยไม่ยึดติดอยู่กับข้อกังวลว่าจะเป็นการทำลายงิ้ว

อนึ่ง หากจะอธิบายว่าผู้สร้างสรรค์งิ้วข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นมีความยืดหยุ่น และไม่ใส่ใจเรื่องที่อาจถูกกล่าวหาว่าจะเป็นการทำลายงิ้วแล้ว คำอธิบายนี้ก็ไม่น่าจะใช้ได้กับงิ้วในกลุ่มที่ผู้สร้างสรรค์ล้วนเป็นบุคลากรงิ้วอาชีพอยู่แล้ว พวกเขาย่อมมีความยึดโยงกับงิ้วในเชิงอนุรักษ์มากกว่า

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าสำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมในกลุ่มนี้จำเป็นต้องใช้คำอธิบายอีกชุดหนึ่ง จริงอยู่ว่าพวกเขาอาจมีความยืดหยุ่นต่อการเปลี่ยนแปลงต่ำกว่าผู้สร้างสรรค์งิ้วอีกกลุ่มหนึ่ง แต่ก็มิได้หมายความว่าพวกเขาเชื่อมั่นว่างิ้วแบบเดิมๆ ไม่ต้องเปลี่ยนแปลง ตรงกันข้ามพวกเขามักจะตระหนักถึงอุปสรรคอันเกิดจากภายนอกเป็นอย่างดี และก็รู้ดีว่าหากไม่ปรับเปลี่ยนงิ้ว พวกเขาก็คงไม่อาจธำรงค์รักษางิ้วให้คงอยู่ต่อไปได้ การปรับเปลี่ยนงิ้วในกลุ่มนี้จึงสอดคล้องกับมโนทัศน์การอยู่รอดของงิ้ว ดังเช่นในเหตุการณ์แรก การเปลี่ยนจากนักแสดงเด็กชายมาเป็นนักแสดงหญิงสาวนั้นเกิดจากกฎหมายที่ห้ามคณะงิ้วนำเด็กมาแสดง ซึ่งพวกเขาไม่อาจขัดขืนกฎหมายได้ ส่วนเหตุการณ์ที่ 4 (งิ้วไทยโดย อำพัน เจริญสุขลาภ) และเหตุการณ์ที่ 6 (งิ้วของคณะไซ้ยงฮง) ผู้สร้างสรรค์งิ้วต่างตระหนักว่างิ้วแบบขนบแบบเดิมนั้นนับวันจะมีคนดูน้อยลงทุกที พวกเขาจึงจำเป็นต้องหาทางปรับปรุงเพื่อเรียกผู้ชม เพียงแต่ผู้สร้างสรรค์งิ้วของ 2 เหตุการณ์นี้ใช้วิธีการต่างกัน อำพัน เจริญสุขลาภ เลือกใช้วิธีเปลี่ยนภาษาในการแสดง และนำองค์ประกอบศิลปะของหลากหลายวัฒนธรรมเข้ามาผสมผสานในการคิดสร้างสรรค์ ขณะที่คณะงิ้วไซ้ยงฮงเลือกใช้วิธีคงภาษาจีนไว้เพื่อรักษาฐานผู้ชมหลักของตนซึ่งเป็นคนดูงิ้วแบบขนบ แต่ได้นำรูปแบบการแสดงของจีนแขนงอื่นๆ เข้ามาผสมเพื่อสร้างความหวือหวาให้กับการแสดงของตน

4.4.3.3 ผู้สร้างสรรค์พยายามจะครอบงำ/ต่อต้านการครอบงำความหมาย

เมื่อสังคมมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม แต่วัฒนธรรมเหล่านั้นมิได้อยู่อย่างแยกขาดจากกัน ในทางตรงกันข้ามวัฒนธรรมเหล่านั้นมีความพยายามที่จะแลกเปลี่ยน แทรกซึม ลอกเลียน ขัดขืน จากวัฒนธรรมอื่นๆ เช่นเดียวกับที่ Wolfgang Welsch กล่าวว่า “รูปแบบวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของแต่ละคนแทรกซึมไปสู่คนอื่น”

เมื่อเกิดความขัดแย้งด้านการให้ความหมายต่อวัฒนธรรม ฝ่ายผู้สร้างสรรค์จำเป็นจะต้องเลือกว่าจะมีท่าทีต่อความขัดแย้งดังกล่าวอย่างไร ระหว่างการไม่แทรกแซงกับการหาทางเปลี่ยนแปลง หากเลือกที่จะเปลี่ยนแปลง คำถามต่อมาก็คือจะเปลี่ยนแปลงอย่างไร

จากเหตุการณ์ที่เปลี่ยนให้งิ้วแต้จิ๋วนำนักแสดงหญิงมาแสดงแทนนักแสดงเด็กชายนั้น รัฐบาลแสดงอำนาจโดยการแทรกแซงสภาพที่เป็นอยู่ของงิ้วแต้จิ๋วในเวลานั้นที่เกิดปัญหานักแสดงเด็กฆ่าตัวตาย จึงได้ออกกฎหมายห้ามคณะงิ้วนำมาแสดงงิ้ว ในกรณีนี้คณะงิ้วทุกคณะจำเป็นต้องเลือกการเปลี่ยนแปลง โดยหันไปใช้นักแสดงหญิงสาวแทน

สำหรับเหตุการณ์การสร้างสรรค์งิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดจากชนชั้นสูงมีคณะละครของตนเอง ดังเช่น วังหน้า เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เป็นต้น หรือบ้างก็สามารถจัดหาผู้คนให้มาแสดงงิ้วตามโอกาสได้ ดังเช่นสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จัดแสดงงิ้วละครภาพนิ่ง ความเป็นชนชั้นสูงของพวกเขา ทำให้พวกเขามีอำนาจที่จะนำงิ้วมาทดลองสร้างสรรค์ในแบบที่ตนเองต้องการ นับเป็นความพยายามสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้ว และความที่งิ้วกลุ่มนี้เป็นงิ้วไทยที่จัดแสดงเป็นภาษาไทย ซึ่งบางเรื่องจัดแสดงในราชสำนัก บางเรื่องเปิดวิกให้ผู้คนทั่วไปชมได้ โดยผู้ชมเหล่านี้เป็นคนละกลุ่มกับผู้ชงิ้วแบบขนบ ดังนั้นงิ้วในกลุ่มนี้จึงไม่ปรากฏหลักฐานว่าต้องเผชิญภาวะการถูกต่อต้านแต่อย่างใด

สำหรับเหตุการณ์งิ้วโทรทัศน์โดยขุนวิจิตรมาตรานั้น เป็นการท้าทายความหมายของงิ้วแบบดั้งเดิมในลักษณะเดียวกับสมัยรัชกาลที่ 5 แต่เหตุการณ์นี้แตกต่างจากการสร้างงิ้วของบรรดาชนชั้นสูงในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยงิ้วครั้งนั้นแม้จะมีการสร้างงิ้วหลายครั้ง แต่ล้วนอยู่ในแวดวงที่จำกัด ขณะที่เหตุการณ์นี้เป็นการแสดงไปยังผู้ชมที่เป็นมวลชน โดยผ่านสถานีโทรทัศน์ และเป็นการใช้อำนาจให้เห็นว่างิ้วนั้นเป็นของมวลชนชาวไทย นอกเหนือจากงิ้วแบบเดิมซึ่งเป็นของชาวจีน อนึ่งจากการค้นคว้าผู้วิจัยไม่พบหลักฐานว่าฝ่ายผู้สร้างงิ้วแบบขนบมีท่าทีที่ต่อต้านต่อการใช้อำนาจเข้าแทรกแซงครั้งนี้หรือไม่

ในเหตุการณ์งิ้วไทยโดยอำพัน เจริญสุขลาภ นั้น เกิดจากความพยายามที่จะต่อต้านการให้ความหมายที่สังคมมีต่องิ้วแบบขนบว่าเป็นการแสดงที่เชย ครำ่ครึ เหมาะสำหรับคนแก่ และคนจีนเท่านั้น อำพัน เจริญสุขลาภ จึงพยายามเปลี่ยนความเชื่อโดยการสร้างสรรค์งิ้วแบบใหม่ที่ใช้เทคนิคและองค์ประกอบทางศิลปะแบบอื่นเข้ามาผสมผสาน โดยเฉพาะศิลปะการแสดงสมัยใหม่ที่ดูทันสมัย และสามารถนำมาผสมผสานกับงิ้วได้ การข้ามพ้นวัฒนธรรมครั้งนี้ก็คล้ายกับปรากฏการณ์งิ้วไทยก่อนหน้า

นี้ ไม่ว่าจะเป็นสมัยรัชกาลที่ 5 หรืองิ้วโทรทัศน์โดยขุนวิจิตรมาตรา ต่างกันแต่ตรงที่ว่า ผู้ที่ต้องการต้องการต่อต้านการครอบงำความหมายงิ้วแบบขนบนั้นก็เป็นผู้ที่อยู่ในแวดวงงิ้วแบบขนบนั้นเอง

สำหรับเหตุการณ์งิ้วม็อบนั้นเป็นการต่อสู้ทางอำนาจ 2 มิติ อย่างแรกเป็นการต่อสู้กันระหว่างผู้ผลิตกับรัฐบาลเผด็จการที่ต้องการจะควบคุมผู้ต่อต้านหรือวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาล ส่วนการต่อสู้อย่างที่ 2 นั้นเป็นการต่อสู้กันระหว่างผู้ผลิตกับความหมายงิ้วแบบดั้งเดิม

ส่วนเหตุการณ์งิ้วของคณะไช้ยงฮง งิ้วแบบขนบถูกให้ความหมายว่าเป็นการแสดงที่คร่ำครึ เชยน่าเบื่อ คณะไช้ยงฮงซึ่งมีฐานผู้ชมหลักคือคนจีนเองก็พยายามที่จะต่อต้านการครอบงำความหมายดังกล่าวเช่นกัน เพียงแต่พวกเขาเลือกที่จะนำศิลปะการแสดงรูปแบบอื่นเข้ามาผสม

เหตุการณ์สุดท้าย งิ้วไทยแนวการเมืองเกิดจากเมื่อการสร้างงิ้วการเมืองมีการผลิตซ้ำความหมายอย่างต่อเนื่อง จนเป็นการสร้างความหมายให้กับงิ้วการเมืองว่าจะต้องมีลักษณะเหมือน “ปาหี่” ฝ่ายผู้สร้างสรรค์ก็เกิดความพยายามที่จะต่อต้านการครอบงำความหมายดังกล่าวของงิ้วการเมือง

4.4.3.4 การปรับเปลี่ยนมีขอบเขต

การปรับเปลี่ยนงิ้วในเชิงข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นมีขอบเขต เนื่องจากแต่ละองค์ประกอบมีความสามารถหรือเงื่อนไขที่จะปรับเปลี่ยนได้แตกต่างกัน (ดังรายละเอียดในส่วนแบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรม) นอกจากนี้องค์ประกอบบางอย่างต้องใช้เวลานานกว่าจะเห็นผลในการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นรูปธรรม เช่น องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย

สำหรับงิ้วที่เปลี่ยนตัวนักแสดงจากเด็กชายมาเป็นหญิงสาวนั้น ขอบเขตของการปรับเปลี่ยนคงมีเพียงนักแสดงเท่านั้น เนื่องจากในเวลานั้นปัญหาของงิ้วคงมีเพียงเรื่องดังกล่าว โดยงิ้วยังไม่ได้เผชิญกับปัญหาไม่มีคนดูจนทำให้ต้องปรับเปลี่ยนองค์ประกอบอื่นเพื่อรักษาจำนวนคนดู ในขณะที่งิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็มิได้เผชิญกับปัญหาไม่มีคนดู เนื่องจากการแสดงบางเรื่องมิได้มีเจตนาจัดแสดงในวงกว้างอยู่แล้ว และความที่ผู้สร้างสรรค์ไม่มีหน้าที่ต้องอนุรักษ์แบบเดิมเอาไว้ ดังนั้นพวกเขาจึงมีความยืดหยุ่นในการสร้างสรรค์งิ้วรูปแบบใหม่ๆ ซึ่งเปลี่ยนแปลงทั้งภาษาที่ใช้ รูปแบบการแสดง ทำนองเพลง เป็นต้น คงรักษาไว้เพียงเรื่องที่นำมาแสดง เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า และลีลาการแสดงเท่านั้น ส่วนงิ้วโทรทัศน์ก็มีลักษณะคล้ายงิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเปลี่ยนจากผู้สร้างสรรค์ที่เป็นชนชั้นสูงมาเป็นผู้บริหารสถานีโทรทัศน์ ดังนั้นจึงนำไวยากรณ์ของโทรทัศน์เข้ามามีส่วนในการปรับเปลี่ยนงิ้ว

ขณะที่งิ้วไทยโดย อำพัน เจริญสุขลาภ แม้จะเป็นบุคลากรผู้อยู่ในแวดวงงิ้วมาอย่างยาวนาน แต่เนื่องจากอำพัน มีมุมมองความเชื่อในการสร้างสรรค์งิ้วแบบข้ามพ้นวัฒนธรรม และด้วยความที่เขา

เป็นผู้เชี่ยวชาญทั้งวัฒนธรรมไทยและจีน รวมถึงเปิดใจยอมรับและศึกษาวัฒนธรรมที่หลากหลายโดยไม่เกี่ยงว่าต้องจำกัดตนเองอยู่แต่ในวัฒนธรรมจีนเท่านั้น ดังนั้นงานสร้างสรรค์ของเขาแม้จะมีพื้นฐานจากงิ้วแต้จิ๋ว แต่ก็ได้ “ข้ามพ้น” ไปสู่ศิลปะและการแสดงนานาแขนง ที่นำมาดัดแปลงเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี ทำนองเพลง นักแสดง เป็นต้น

ส่วนงิ้วม็อบนั้นจัดว่าเป็นงิ้วที่รักษาขนบเดิมของงิ้วน้อยที่สุด จนกระทั่งผู้อยู่ในแวดวงงิ้วเองไม่ยอมรับว่าเป็นงิ้ว (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557) การปรับเปลี่ยนนั้นขยายไปจนเกือบทุกองค์ประกอบ ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรมการแสดง เครื่องดนตรี การขับร้อง ลีลาการแสดง เป็นต้น

ส่วนงิ้วไทยแนวการเมืองมีขอบเขตการปรับเปลี่บยนคล้ายคลึงกับงิ้วไทย แต่ว่าองค์ประกอบด้านวรรณกรรมการแสดง ก็เป็นองค์ประกอบที่มีการแสดงที่มีการผสผสานทางวัฒนธรรม

นอกจากนี้การรับเอาองค์ประกอบของวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับองค์ประกอบของงิ้วก็ยังมีขอบเขตจำกัดเช่นกัน เนื่องจากไม่ใช่ว่าทุกวัฒนธรรมจะเหมาะสมในการนำมาผสมผสานกับงิ้ว หากเป็นวัฒนธรรมที่ห่างไกลกันมากก็ยากจะได้รับการยอมรับผู้ชมหรือแม้แต่ผู้อยู่ในแวดวงงิ้ว

4.4.3.5 มีการผลิตซ้ำ

เงื่อนไขนี้เป็นเงื่อนไขสำคัญที่จะตัดสินว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นสำเร็จหรือไม่ จากเหตุการณ์ทั้งหมดนั้นจะเห็นได้ว่าเหตุการณ์ที่ 1 ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เก่าแก่ที่สุด แต่การข้ามพ้นวัฒนธรรมในครั้งนั้นยังคงส่งผลถึงทุกวันนี้ ด้วยเหตุที่งิ้วแบบขนบในปัจจุบันต่างใช้นักแสดงหญิงรับบทบาทพระเอก การผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่องทำให้กลายเป็นขนบใหม่ซึ่งขยายวงไปถึงงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนและประเทศอื่นๆ ทั่วโลก ส่วนเหตุการณ์ที่ 4 5 และ 7 นั้นมีการผลิตซ้ำเป็นระยะๆ ตามแต่โอกาสเหมาะสม โดยไม่ได้ผลิตเรื่องซ้ำเดิม ในขณะที่เหตุการณ์ที่ 6 นั้นเป็นเหตุการณ์ใหม่ล่าสุดซึ่งเพิ่งเกิดขึ้นราว 10 ปี และคณะไซ้ยงฮงมีการผลิตซ้ำอย่างสม่ำเสมอ และแพร่กระจายไปยังคณะงิ้วอื่นๆ ในประเทศไทย ส่วนงิ้วไทยแนวการเมืองในเหตุการณ์ที่ 7 นั้นดังนั้นจึงพอกล่าวได้ว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วทั้ง 4 เหตุการณ์นี้มีการผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง จึงทำให้วัฒนธรรมดังกล่าวนี้ยังคงดำรงอยู่ได้ในสังคมไทย

ขณะที่การข้ามพ้นวัฒนธรรมอีก 2 เหตุการณ์นั้นแตกต่างออกไป สำหรับเหตุการณ์ที่ 2 นั้นเกิดขึ้นเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อชนชั้นสูงมีจำนวนลดน้อยลง และเมื่อกษัตริย์ไม่ทรงโปรดวัฒนธรรมจีน จึงทำให้ยุติการผลิตซ้ำในรัชสมัยต่อมา ขณะที่งิ้วโทรทัศน์โดยขุนวิจิตรมาตรานั้นเนื่องจากในช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่มีการแข่งขันกันของสถานีโทรทัศน์ (ในเวลานั้นยังมีเพียงช่อง 4 บางขุนพรหมสถานีเดียว) ดังนั้นในระหว่างที่มีการผลิตงิ้วโทรทัศน์ ก็ไม่มีโอกาสที่งิ้วโทรทัศน์จะถูกนำไปผลิตซ้ำโดยสถานีช่องอื่น การมีคู่แข่งนี้ถือเป็นปัจจัยสำคัญของการผลิตซ้ำ หากมีผู้ชมต้องการบริโภคงิ้วมาก ก็ย่อมมีโอกาสให้ผู้ผลิตสร้างสรรค์หรือทำตามอย่าง (ทำนองเดียวกับในปัจจุบัน เมื่อรายการโทรทัศน์ลักษณะใดได้รับความนิยม สถานีโทรทัศน์ช่องอื่นก็ย่อมจัดหารายการลักษณะเดียวกันมา

ออกอากาศบ้าง) แต่เมื่อมีสถานีโทรทัศน์เพียงแห่งเดียว จึงเป็นการตัดโอกาสที่รายการงิ้วโทรทัศน์จะแพร่กระจายไปสู่สถานีโทรทัศน์ช่องอื่น ครั้นเมื่อจำนง รังสิกุล และขุนวิจิตรมาตราเลิกผลิตรายการงิ้วโทรทัศน์แล้ว อาจด้วยเป็นเพราะผู้ชมเลิกนิยมแล้ว หรืออาจเกิดจากปัญหาภายในของฝ่ายผู้สร้างสรรค์เองก็ตาม แต่ก็ทำให้รายการงิ้วโทรทัศน์ที่มีอยู่เพียงสถานีเดียวก็หายไปจากผังรายการโทรทัศน์ไทย แม้ว่าในช่วงปี พ.ศ. 2525 เมื่ออำพัน เจริญสุขลาภ ได้นำงิ้วไทยมาจัดแสดงทางโทรทัศน์ (โดยมิได้มีส่วนเชื่อมโยงกับงิ้วโทรทัศน์ในยุคขุนวิจิตรมาตราแต่อย่างใด) แต่ในเวลานั้นงิ้วก็ไม่ใช่วัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมสูงอีกแล้ว ประกอบกับปัญหาด้านบุคลากรที่ไม่มีผู้อื่นมีความรู้ความสามารถ หรือเห็นพ้องกับแนวทางการทำงิ้วเป็นภาษาไทย ดังนั้นแม้งิ้วไทยที่ฉายทางโทรทัศน์จะดำรงอยู่ได้ถึง 3 ปี แต่ก็ต้องหายไปจากหน้าจอโทรทัศน์ในที่สุด

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้งิ้วในประเทศไทยได้รับการผลิตซ้ำก็คือความพร้อมของผู้สร้างสรรค์ และความต้องการของผู้ชม เมื่องิ้วที่ผสมรูปแบบการแสดง “เปลี่ยนหน้า-มายากล-พ่นไฟ” ของคณะไช้ยงฮงได้รับความนิยมจากผู้ชม คณะงิ้วอื่นๆ จึงต้องส่งคนไปเรียนการแสดงดังกล่าวจึงสามารถจัดแสดงตามอย่างได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 8 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์แบบข้ามพ้นวัฒนธรรม

เหตุการณ์	ความหลากหลายทางวัฒนธรรม	ความตระหนักว่าความหมายแบบเดิมมีปัญหา	อำนาจในการครอบงำ/ต่อต้านความหมาย	ขอบเขตของการปรับเปลี่ยน	การผลิตซ้ำ
งิ้วแบบขนบเปลี่ยนนักแสดง	จีน ไทย	รัฐบาลออกกฎหมายห้ามเด็กแสดงงิ้ว	คณะงิ้วเปลี่ยนไปใช้นักแสดงหญิงสาว	นักแสดง	กลายเป็นขนบใหม่จนถึงปัจจุบัน
งิ้วไทยสมัย ร.5	จีน ไทย ตะวันตก รสนิยมของราชสำนัก	งิ้วแบบเดิมไม่ตอบสนองกลุ่มชนชั้นสูง	ชนชั้นสูงต้องการสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้ว	ภาษาที่ใช้ รูปแบบการแสดงแบบอื่นที่นำมาผสมผสาน วิธีการร้อง	บางอย่างมีการผลิตซ้ำช่วงระยะเวลาหนึ่ง บางอย่างก็ไม่มี
งิ้วโทรทัศน์โดยขุนวิจิตรมาตรา	จีน ไทย ไวยากรณ์ของโทรทัศน์	งิ้วแบบเดิมไม่สามารถสื่อสารกับคนไทยได้ และไม่เหมาะกับธรรมชาติของโทรทัศน์	สื่อมวลชนเข้ามาแทรกแซงงิ้วแบบดั้งเดิมเข้าถึงกลุ่มผู้ชมจำนวนมหาศาล	ภาษาที่ใช้ มีการสร้างฉากในโรงถ่าย	มีการสร้างอยู่ช่วงระยะเวลาหนึ่งก่อนจะหายไป
งิ้วไทยโดยอำพัน เจริญสุขลาภ	จีน ไทย เทคนิคละครสมัยใหม่	งิ้วแบบเดิมไม่เหมาะกับยุคสมัยและคนไทย	การต่อต้านการครอบงำความหมายว่างิ้วเป็นมหรสพสำหรับคนจีนเท่านั้น	ภาษาที่ใช้ เครื่องดนตรี ลีลา เครื่องแต่งกาย เทคนิคของละครสมัยใหม่	มีการผลิตซ้ำเป็นระยะๆ ในโอกาสและสถานที่ที่แตกต่างกัน
งิ้วม็อบ	จีน ไทย บริบทการเมืองไทย	จังหวะของงิ้วแบบเดิมไม่รวดเร็วพอ	การต่อต้านรัฐที่ต้องการควบคุมผู้วิพากษ์วิจารณ์รัฐ และการต่อต้านความหมายของงิ้วแบบขนบที่มีจังหวะเนิบช้า	ลดทอนองค์ประกอบลงเกือบทุกอย่าง เหลือเพียงเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และเครื่องดนตรีบางอย่าง	มีการผลิตซ้ำเป็นระยะๆ ในช่วงเกิดวิกฤตการณ์ทางการเมือง
งิ้วแบบขนบที่ผสมรูปแบบการแสดงอื่น	จีน (ทั้งวัฒนธรรมจีนในไทยและจีนในประเทศจีน) ไทย	งิ้วแบบเดิมไม่ดึงดูดคนดู	ต่อต้านความหมายที่ว่างิ้วเป็นของเชย น่าเบื่อ	นำรูปแบบการแสดงอื่นๆ ในจีนเข้ามาผสมผสาน	มีการผลิตซ้ำ และแพร่กระจายไปทุกคณะงิ้ว
งิ้วไทยแนวการเมือง	จีน ไทย และบริบทการเมืองไทย	งิ้วการเมืองแบบเดิมไม่พัฒนาศิลปะงิ้ว	ต่อต้านความหมายที่ว่างิ้วการเมืองเป็นเพียงปาหี่	นำรูปแบบศิลปะของงิ้วไทยเข้ามาผสมผสานกับเรื่องแบบงิ้วการเมือง	มีการผลิตซ้ำตามโอกาสแต่ยังไม่มาก

4.4.4 ทัศนะต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบัน

เนื้อหาในส่วนนี้ผู้วิจัยได้มาจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงิ้วหลากหลายกลุ่ม ไม่ว่าจะเป็นฝ่ายผู้สร้างสรรค์งิ้ว (เจ้าของ ครูงิ้ว ผู้กำกับ นักแสดง) ผู้ชม และนักวิชาการ ที่เกี่ยวข้องกับการข้ามพ้นวัฒนธรรมในปัจจุบัน ทั้งนี้เนื่องจากงิ้วทั้ง 3 ประเภทอันได้แก่ งิ้วแบบขนบ งิ้วไทย และงิ้วการเมือง นั้น

มีธรรมชาติและลักษณะบางอย่างที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ดังนั้นการนำเสนอทัศนะของผู้เกี่ยวข้องจึงจำแนกตามประเภทของงิ้วดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.4.4.1 ทัศนะต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วแบบขนบ

ผู้วิจัยนำการผสมผสานที่คณะไซ้ยงฮงนำการแสดง "เปลี่ยนหน้า-มายากล-พ่นไฟ" มาเป็นกรณีศึกษาเพื่อสอบถามความคิดเห็นจากผู้ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งพบว่ามีทัศนะต่างๆ ดังนี้

1) การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วแบบขนบเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อเพิ่มจำนวนผู้ชม

ทัศนะแบบนี้พบในกลุ่มบุคลากรในคณะงิ้วไซ้ยงฮงซึ่งถือว่าเป็นผู้ริเริ่มนำรูปแบบการแสดงเปลี่ยนหน้า มายากล และพ่นไฟ มาประกอบกการแสดงงิ้วแบบขนบในประเทศไทยปัจจุบัน

> *"เพราะว่าสมัยนี้คนไทยดูงิ้วน้อย แล้วคนจีนจะดูงิ้วก็น้อย เราก็ต้องมีตัวนี้เพื่อให้คนมาสนใจ ว่า อ๋อ มีเปลี่ยนหน้า งิ้วธรรมดาก็แสดงงิ้วอย่างนี้แต่มีเปลี่ยนหน้าด้วย คนก็เข้ามาดูว่างิ้วเปลี่ยนหน้าได้ด้วยนะ"*
>
> (ผู้จัดการคณะไซ้ยงฮง, 31 ธ.ค. 2556)

เมื่อผู้วิจัยได้พูดคุยกับสมาชิกคณะไซ้ยงฮง สอบถามว่าวิธีการดังกล่าวถือเป็นการทำลายงิ้วหรือไม่ ธิติรัตน์ พงศ์สุเวชกุล นักแสดงบทพระเอกคณะงิ้วไซ้ยงฮง ก็กล่าวว่า *"ไม่ทำลายค่ะ ถ้าเรามีอะไรแปลกๆ แบบนี้ คนดูก็พอใจนะ ในฐานะที่เป็นนักแสดงก็รับได้"* (ธิติรัตน์ พงศ์สุเวชกุล, สัมภาษณ์, 4 ม.ค. 2557)

2) การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วแบบขนบเป็นสิ่งควรทำ แต่ต้องคำนึงถึงการพัฒนาและความยั่งยืน

แนวคิดเช่นนี้พบได้ในทัศนะของอำพัน เจริญสุขลาภ ซึ่งมีความเชื่อเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมอยู่แล้ว แต่เขาเห็นว่าการนำวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานนั้น ผู้สร้างสรรค์ต้องมีความรู้ มิฉะนั้นแล้วการผสมผสานทางวัฒนธรรมจะไม่ยั่งยืน

“งิ้วเปลี่ยนหน้าเป็นเอกลักษณ์ของงิ้วเสฉวนอยู่แล้ว เขาเรียกชวนจวี้ ชวนจวี้นี่เขาจัดการแสดงให้อยู่ในเรื่องงิ้วเลย เป็นเอกลักษณ์ของเขา ก็เหมือนงิ้วปักกิ่งเรื่องการบู๊ การรบกัน ตีลังกานี่เป็นเอกลักษณ์ของเขา งิ้วแต้จิ๋วเรายังไม่ถึงศิลปะขั้นนั้นของเขา แต่คนไทยเรามีกัน ก็เพราะว่ามีการไปศึกษาจากคนที่เขาเล่นมายากลแล้วก็ไปเรียนเปลี่ยนหน้า ไช้ยงฮงเป็นคณะแรกที่ทำ เขาคิดว่าน่าจะทำตรงนี้มาดึงดูด เพราะว่าไม่มีคนดูแล้วนี่ ที่ทำตรงนี้ก็เพื่อไปดึงคนมาดู แต่นี่ผมเชื่อว่ามันจะไม่ยืนยาว ถ้าแค่นี้ก็คล้ายๆ กับว่าดูกายกรรมกับมายากลเท่านั้นเอง แล้วตรงงิ้วเล่นก็ไม่มีคนดู อันนี้ไม่ได้ส่งเสริมให้งิ้วมันดีขึ้น คนไปดูก็คิดว่าไปดูเปลี่ยนหน้าไม่ใช่ไปดูงิ้วแต้จิ๋ว เพราะฉะนั้นผมถือว่าไม่มีประโยชน์ นอกจากว่าคุณเอาตรงนี้ไปเข้าในเนื้อเรื่องของงิ้ว...งิ้วแต้จิ๋วก็เอาศิลปะของการแสดงชนิดอื่นเข้ามาสมทบอยู่ในงิ้วอยู่แล้ว ทำได้อยู่แล้วไม่เสียหาย อะไรที่เรียกว่าพัฒนา ผมเห็นว่ามันไม่เสียหาย เป็นการเพิ่มสีสันศิลปะให้สวยงามขึ้น มันทำได้อยู่แล้ว เหมือนกับดนตรีก็ต้องมีการพัฒนา เมื่อก่อนเครื่องดนตรีก็แค่ไม่กี่ชิ้น เดี๋ยวนี้ตั้งมากมาย แต่ว่างิ้วแต้จิ๋วเดี๋ยวนี้กลับไม่ค่อยมีเครื่องดนตรี แค่ซิ้นสองซิ้น ฝีมือก็ไม่ค่อยดี อันนี้เป็นปัญหา ถ้าถามว่างิ้วถดถอยไหม ต้องดูภาพรวมทั้งหมด ไม่ใช่ดูแค่คนดู ถึงมีคนดูแต่ขึ้นอยู่กับว่าจะทำยังไงถึงจะพัฒนาให้มีคนเข้ามาดู คุณก็ไม่ถอย ทุกอย่างอยู่ที่เรานำทั้งนั้น”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนวิโรจน์ ตั้งวานิช ก็มีทัศนคติต่องิ้วที่มีการโชว์มายากล เปลี่ยนหน้ากาก ว่าสามารถทำได้ แต่ส่วนที่เป็นสาระสำคัญของงิ้วอย่างเช่นการร้องและการร่ายรำนั้นยังต้องคงอยู่

“ก็บอกแล้วว่าไม่ว่ากัน เอาลวดสลิงมาได้เลย แล้วก็เหินฟ้าได้เลย แต่ว่าพอลงมาแล้ว นางงูขาวก็ต้องร้องแบบเดิม ถ้าเผื่อไม่อย่างนี้แล้วน้ำตามันไม่มา เดี๋ยวนี้เห็นคนดูงิ้วไม่มีใครร้องไห้เลย”

(วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

วิโรจน์ เห็นว่าการจะทำให้งิ้วอยู่รอดได้ในสังคมต้องหาทางอนุรักษ์เผยแพร่งิ้ว

“ตอนนี้ฉันกำลังหาทุน เรามีบทอยู่เยอะมากที่เล่นกันในประเทศไทย ช่วงก่อน 14 ตุลานิดๆ ...บทงิ้วพวกนี้อยู่ที่ไหน คนที่เล่นตอนนั้นมันอ่านหนังสือไม่ออก แต่มันท่อง ตอนนี้ฉันจะหาเงินก้อนหนึ่ง แล้วไปให้คนพวกนี้ร้องออกมาแล้วก็จด ส่วนดนตรีก็เล่นแล้วก็จดโน้ต ยุคนั้นมีบทแต่สูญหายเยอะมาก ซึ่งพวกนี้แหละร้องครบแปดวรรณยุกต์”

(วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

ขณะที่อำพัน เห็นว่าการพัฒนางิ้วแบบขนบให้ยั่งยืนนั้นมีแนวทางดังนี้

“ถ้าเราไปศาลเจ้า เวทีกลางแจ้ง เราคงไม่ใช่เวทีเล็กๆ คงเป็นเวทีใหญ่ แล้วก็แสงสีเสียงทันสมัย ถ้าไม่มีแล้วจะเรียกว่าพัฒนาได้ยังไง ถ้าคุณเชิญเราไปต้องการค่าใช้จ่ายตรงนี้ ต้องมีสถานที่ให้ผมพอสร้างเวทีแบบนี้ แล้วก็มีกันฝนด้วย ถ้ามีฝนคนจะได้ดูได้ มีหลายสิ่งหลายอย่างที่เราต้องทำให้คนมา แม้จะไม่ได้อยู่ที่วิก แต่ก็ต้องให้คล้ายกับอยู่ที่วิก ผมเชื่อว่าคนมีตังค์มากขึ้นแล้ว คนรวยมากขึ้นกว่าสมัยก่อน ผมว่าน่าจะมีคนจริงใจศรัทธาด้านนี้ เต็มใจที่จะส่งเสริมมากขึ้น คุณคิดดูว่าถ้ามีคนดูมากขึ้น คนจะไหว้เจ้ามากขึ้น เติมน้ำมันตะเกียงมากขึ้น รายได้ก็จะมากขึ้น มันก็จะดีกว่าทุกวันนี้

แสงเป็นของเราเอาไปอยู่แล้วนี่ เพียงแต่ว่าค่าใช้จ่ายของผมแต่ละคืนเท่านี้ สมมติว่าค่าใช้จ่ายของคุณตอนนี้อยู่ที่สามหมื่นสี่หมื่น ของผมแสนห้าคุณได้ไหม คุณไม่ต้องเล่นห้าคืน คุณเล่นสองคืนก็ได้นี่ ปกติคุณเชิญของเขาคืนละสามหมื่นห้าคืนก็แสนห้า คุณอาจจะให้ผมไปคืนเดียวก็ได้ เอาไหมล่ะ หรือสองคืนก็ได้”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

3) ทัศนะที่ชื่นชอบของผู้ชม

นอกจากทัศนะของผู้รู้งิ้วแล้ว ผู้ชมก็มีทัศนะต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วแบบขนบดังนี้

“เมื่อคืนมาไม่ทันตอนเปลี่ยนหน้าพ่นไฟ แต่เคยดูมาก่อน ชอบ เก่งมากเลย”

(คนดู 6, 4 ม.ค. 2557)

“เปลี่ยนหน้ากากก็โอเค คั่นเวลา เด็กที่ตามผู้ใหญ่มาจะได้ไม่เบื่อ ส่วนผู้ใหญ่บางคนก็ชอบ บางคนก็เฉยๆ ไม่น่าจะมีที่ไม่ชอบ...งิ้วสมัยใหม่เขาก็ปรับปรุงนะอย่างเสื้อผ้ามันก็อลังการขึ้น เพราะถ้าจะเล่นและเสื้อผ้าแบบสมัยก่อนก็ไม่มีคนดูแล้ว เขาก็ต้องปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย...พวกแสงเสียงก็ปรับปรุง ฉาก เสื้อผ้าการนำเสนอ เปลี่ยนเยอะ สมัยก่อนจะร้องเยอะ เดี๋ยวนี้ตัดบทร้องไปตั้งเยอะส่วนมากจะแสดง ท่าทางมากขึ้น”

(คนดู 7, 4 ม.ค. 2557)

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยไม่พบใครที่ตอบว่าไม่ชอบการแสดงลักษณะดังกล่าวของคณะไช้ยงฮง แต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบแนวโน้มของทัศนคติของผู้ชมคือ หากเป็นผู้ชมขาประจำที่ดูงิ้วเป็นประจำทุกวัน พวกเขามีแนวโน้มจะสนใจตัวงิ้วมากกว่าจะตื่นเต้นกับรูปแบบการแสดงแปลกใหม่ที่นำเข้ามาผสมผสาน เพราะต่อให้ไม่มีรูปแบบการแสดงดังกล่าว พวกเขาก็มาชมงิ้วทุกวันอยู่ดี ขณะที่ผู้ชมขาจรซึ่งบางคนดูงิ้วแล้วไม่เข้าใจ หรือมาดูเพียงชั่วครู่หนึ่ง พวกเขาจะตื่นเต้นกับรูปแบบการแสดงที่นำมาผสมกับการแสดงงิ้ว เพราะเหมือนได้ดูการแสดงพิเศษ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.4.2 ทัศนะต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วไทย

สำหรับการผสมผสานแบบงิ้วไทย ผู้วิจัยนำเอาแนวทางของอำพัน เจริญสุขลาภ และ งิ้วไทยแนวการเมือง ซึ่งเป็นงิ้วไทย 2 ชนิดที่พบได้ในปัจจุบันมาเป็นกรณีศึกษาเพื่อสอบถามความคิดเห็น

1) ทัศนะที่เชื่อว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในแนวทางงิ้วไทยถือเป็นทางออกของงิ้วในประเทศไทย

แนวคิดนี้เป็นแนวคิดของ อำพัน เจริญสุขลาภ ซึ่งเป็นฝ่ายผู้สร้างสรรค์เอง เขาเชื่อว่างิ้วนั้นก็มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมมาแต่แรกอยู่แล้ว และงิ้วแต่ละสกุลก็เกิดขึ้นได้จากการแลกเปลี่ยนเรียนรู้นำงิ้วสกุลอื่นๆ มาผสมผสานกับการแสดงพื้นถิ่นของตนจนเกิดเป็นงิ้วที่มีลักษณะเฉพาะตัว นอกจากนี้งิ้วท้องถิ่นเป็นงิ้วที่สื่อสารในท้องถิ่นนั้นๆ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องใช้ภาษาของท้องถิ่นนั้น ด้วยเหตุนี้เมื่องิ้ว

เข้าสู่สังคมไทย หากจะพัฒนาให้งิ้วเป็นของคนไทย ก็ต้องใช้ภาษาไทย และงิ้วไทยก็มีสิทธิในการปรับเปลี่ยนผสมผสานรายละเอียดต่างๆ ทั้งกับศิลปะของไทยและนานาชาติ อย่างไรก็ตามแนวคิดแบบนี้มิได้ปฏิเสธการอนุรักษ์งิ้วแบบขนบแบบเดิม เพียงแต่เห็นว่าจำเป็นต้องพัฒนางิ้วแขนงใหม่ให้เป็นทางเลือกของสังคมไทย ซึ่งแนวทางนี้จะเป็นการพัฒนาที่ยั่งยืน ในขณะที่สังคมไทยก็ยังคงมีงิ้วแต้จิ๋วอยู่

“อย่างหงเซี่ยงหนี่ นักแสดงงิ้วกวางตุ้งที่เสียชีวิตไปแล้ว มีชื่อเสียงมาก การขับร้องงิ้วของเขาก็ไม่ใช่อยู่ในประเพณีการร้องแบบดั้งเดิม เขาก็มีการไปเรียนเพิ่มเติม ไปเรียนโอเปร่าจากต่างประเทศ การใช้เสียงโอเปร่า มันต้องหลากหลายถึงจะมีการพัฒนาอารมณ์ของการร้อง ตัวละครมันก็จะดีขึ้น มันไม่แข็งเหมือนสมัยก่อน การแสดงก็เหมือนกัน บอกว่าเอาบัลเล่ต์เข้ามาผสมผสานได้ไหม ได้ งิ้วดั้งเดิมมันต้องผ่านการพัฒนาจากศิลปินแต่ละยุคๆ เป็นหลายร้อยปีมา จนถึงทุกวันนี้จึงสมบูรณ์ขึ้น แต่มันก็ต้องพัฒนาไปอยู่เรื่อย แม้แต่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนตอนนี้เขาพัฒนา ทั้งเสื้อผ้าก็ดี ทั้งรูปแบบการแสดงก็ดี เดี๋ยวนี้การแสดงเขาก็ต้องมีการดีไซน์ เขาก็มีฮว่าจวี้ ละครเวที มันไม่ได้ติดอยู่กับที่ อย่างที่คุณถามว่ารับได้ไหม มันรับได้อยู่แล้ว แล้วก็ต้องทำ ตอนนี้ผมก็ทำอยู่

“งิ้วปัจจุบันวิกฤตอีกอย่างคือศิลปะตะวันตกเข้ามาเยอะมาก วัยรุ่นเขารับแต่ตะวันตก แม้แต่อาหารการกินก็ยังเป็นแบบตะวันตกเลย อาหารไทยก็เกือบหายไปหมดแล้ว คุณลองเข้าไปในห้างต่างๆ ดูสิ เคนตั๊กกี้ โดนัท แล้วก็อาหารญี่ปุ่นใช่ไหม การกินก็เป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง นี่ก็เปลี่ยนไปเลย แกงก็ลดน้อยลง พวกนี้ก็ต้องแข่งกับอาหารอย่างอื่น วัฒนธรรมก็เหมือนกัน คุณก็ต้องแข่งกับเขา การแสดงก็เหมือนกัน เพราะว่าที่นี่เป็นประเทศไทย ไม่ใช่ซัวเถา แต้จิ๋ว เมื่อก่อนมีงิ้วแต้จิ๋วก็เพราะแสดงให้คนแต้จิ๋ว คนจีนในเมืองไทยดู เมื่อก่อนเยาวราชทั้งหมดเป็นคนแต้จิ๋วทั้งหมด เถ้าแก่ทำการค้าอยู่ต่างจังหวัดก็คนจีนทั้งนั้น แล้วก็ส่วนใหญ่เป็นแต้จิ๋ว คนไหหลำเขาก็ไปเชิญงิ้วไหหลำมาแสดง เขาก็ไม่ได้เชิญงิ้วแต้จิ๋วไปแสดงที่ศาลเจ้าไหหลำแสดง คนไหหลำก็ไม่ได้มาดูงิ้วแต้จิ๋ว ถ้าพูดถึงอนาคตของงิ้วแต้จิ๋วว่าอนาคตจะเป็นยังไง จะอยู่จะไป ก็ต้องดูประชากรของคนแต้จิ๋วที่อยู่ประเทศไทย

“คนงิ้วเขาชื่นชมการแสดง อย่างที่ซัวเถา ก็มีการสัมภาษณ์แล้วก็คุยกัน เขาชื่นชมที่เราทำมาก เพราะเขารู้งิ้วเขาถึงรู้ คนไม่รู้งิ้วถึงมาพูดแบบนี้ คือรูปแบบการแสดงของเขา มีแต่งชุดงิ้ว มีการพูด มีการแสดงแบบนี้ถึงเรียกว่างิ้ว

เหมือนกับบัลเลต์ก็มีรูปแบบของเขา หรือละครเวที อะไรที่เรียกละครเวที ละครเวทีมาจากไหน มาจากตะวันตกใช่ไหม ถ้าคนไทยไปแสดงภาษาอังกฤษแล้วจะมีคนไทยดูไหม ทำไมเขาถึงต้องทำเป็นภาษาไทย แล้วอย่างนี้คุณเรียกละครเวทีไหม คุณก็ต้องเรียกละครเวทีไทย แต่รูปแบบการแสดงมันไม่ได้เกิดจากประเทศไทย เหมือนกับสมัยก่อนละครเวที ฮว่าจวี้ เข้าประเทศจีน จีนก็ไม่มี เอาเข้ามาจากต่างประเทศ เขาก็ต้องใช้ภาษาจีน แล้วเดี๋ยวนี้เรียกละครเวทีไหม เขาก็เรียกละครเวที ไม่งั้นทำไมไม่แสดงเป็นภาษาอังกฤษ แล้วคนตะวันตกเขากล้ามาบอกว่าไม่ใช่ละครเวทีหรือ ก็เหมือนกัน อย่างภาพยนตร์ วิธีการถ่ายทำก็มาจากตะวันตก ทั้งนั้น รูปแบบ ภาพ การตัดต่อ ก็มาจากตะวันตก ของเขาหมด คุณเอาของเขามา แต่ทำไมคุณใช้ภาษาท้องถิ่น ทำไมใช้ภาษาชาติของคุณ ทำไมไม่ใช้ภาษาของตะวันตกล่ะ ภาษานี่เป็นหลัก หนังนี่ก็เหมือนกัน คุณใช้ภาษาไทยก็เรียกหนังไทย จีนก็เรียกหนังจีน เขาก็ยังเรียกหนัง ไม่ใช่ว่าพอใช้ภาษาอื่นแล้วไม่เรียกหนัง อันนั้นมันคนไม่รู้ศิลปะ

“มันก็มีการพัฒนาขึ้น เราต้องพยายามอนุรักษ์รูปแบบการแสดงของงิ้ว แต่ต้องให้ผู้ชมเข้าใจมากขึ้น ดึงดูดให้เขามาดูมากขึ้น ทำนองงิ้วเมื่อก่อนเราทำให้เป็นทำนองงิ้วแต้จิ๋วเป็นหลัก ทั้งตีกลอง ทั้งดนตรี อินโทร ตอนหลังเราก็มีการพัฒนา เมโลดี้ ทำนองทันสมัยขึ้น

“เพราะเราเป็นงิ้วไทย เราต้องหาทางของเรา เราต้องมีความรู้ อย่างที่ผมบอกแล้วว่าคนที่ร้องงิ้วเขาก็ต้องไปศึกษาวิธีร้องของโอเปร่าบ้าง เขาต้องไปศึกษาของงิ้วชนิดอื่นๆ บ้างว่าร้องอย่างไร ทำอารมณ์อย่างไร ทำให้ศิลปะมันดีขึ้น เราก็เหมือนกัน การแต่งเพลงก็เหมือนกัน ทีแรกทำไมเราทำทำนองแบบงิ้วแต้จิ๋ว เพราะว่าผู้แสดงของเราเกิดมาจากงิ้วแต้จิ๋ว คุณไปเอาวิธีอื่นมาเขาอาจจะร้องไม่ได้ นักดนตรีอาจจะเล่นไม่ได้ ทุกอย่างมันมีก้าวแรก ก้าวที่สอง ก้าวที่สาม ก้าวที่สี่ คุณต้องเดินมาอยู่เรื่อย แล้วคุณก็จะขึ้นสูงขึ้นเรื่อยๆ เหมือนขึ้นภูเขา คุณถึงจะมองได้ไกล

“อเมริกาก็มีนำงิ้วปักกิ่งไปทำเป็นภาษาอังกฤษ แต่เขาไม่สำเร็จ เพราะว่าอย่างของผมใช้ภาษาไทย แล้วผมโชคดีอย่างหนึ่งตรงที่ผมเกิดเมืองไทย เรารู้เรื่องเมืองไทยเยอะ ทำนองของไทย ลูกทุ่งเอย ลูกกรุงเอย ดนตรีสากลเอย ผมจะรู้เรื่องดนตรีเยอะ สองคือภาษาของไทยกับแต้จิ๋วมีบางอย่างมันใกล้เคียงกัน เพราะฉะนั้นเมโลดี้ที่ผมแต่งภาษาไทยกับงิ้วแต้จิ๋วมันค่อนข้างจะกลมกลืนกัน ...ที่เราต้องเรียนรู้เยอะ อย่างเพลงฝรั่ง แล้วก็ต้องไปศึกษาว่าแต่ละที่แต่ละแห่ง เพลง

ของเขาเสน่ห์อยู่ตรงไหน เขาทำยังไงให้คนเขาชอบ ลูกทุ่งทำไมไปใส่ทำนองฝรั่งกับงิ้วก็เหมือนกัน แต่งิ้วผมแต่งขึ้นมาเอง ของผมนี่ทำนองเพลงมาทีหลัง อย่างเพลงฝรั่งก็มีตั้งเยอะที่เอาไปใส่เนื้อไทย เพลงจีนก็ยังมี อย่างคุณเจินเจิน ที่เอาเพลงเซียวบ๊ะจ่าง และเพลงต้องสู้ไปทำ

"วิชาความรู้ของคุณต้องมีก่อนถึงคิดไปทำตรงนั้นได้ คนที่อยู่ในวงการงิ้วตอนนี้ ตั้งแต่เถ้าแก่ไปจนถึงผู้แสดง คุณลองไปถามเขาดูว่าเขาคิดอะไร ความรู้เขาถึงตรงไหน ทฤษฎีนิดเดียวก็ไม่รู้ เขาไม่ได้เรียนมาตรงนี้นี่ แล้วยิ่งรุ่นใหม่ยิ่งไม่รู้กันใหญ่ แล้วคุณไปถามคนจีน ภาษาไทยยังพูดไม่เป็น แล้วพูดถึงเรื่องงิ้วไทยเขาจะรู้หรือ เขายังไม่รู้ภาษาไทยเลย เขายังไม่รู้เลยว่าเสน่ห์ของภาษาไทยมันอยู่ตรงไหน

"เรื่องดนตรีไทยนี่สักวันต้องทำ โดยเฉพาะระนาด ที่เราดึงมาก็เพราะว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของไทย เอาระนาดมาเล่นจีนอย่างนี้ มันเข้ากันได้ แต่ต้องไปจูนสเกลเสียงระนาด มันจูนได้

"เพราะฉะนั้นก็ขึ้นอยู่กับผู้ที่ทำ การที่ไปทำงิ้วไทยไม่ใช่แค่คิดแค่พูดเฉยๆ หรือว่ารู้พื้นๆ แล้วจะไปทำ มันต้องรู้ ต้องรู้ถึงสังคมด้วย รู้เรื่องวัฒนธรรมของทั้งไทยทั้งจีน รู้เรื่องศิลปะ รู้เรื่องงิ้ว รู้เรื่องดนตรีหลากหลาย คุณต้องรู้หมด คุณถึงทำได้ เราต้องตอบโจทย์ตรงนี้ให้ได้ เรามองออกมาแล้วกี่สิบปีว่าต้องเป็นอย่างนี้ เมื่อก่อนใครกล้าบอกว่าเราทำงิ้วไทยได้ดี ตอนนี้คนเรียกร้องดูงิ้วไทยกันเยอะมาก เมื่อก่อนศาลเจ้าบอกว่าไม่เอานะ งิ้วไทยอย่าเล่น เดี๋ยวนี้ไปดูสิ มีแต่ศาลเจ้าบอกให้เล่นงิ้วไทย ทำไมล่ะ ตั้งแต่หลายสิบปีก่อนเราก็มองออกแล้วว่ามันต้องมา แต่ตอนนี้มันยังมาไม่สมบูรณ์ ก็เหมือนกับเปลี่ยนหน้าอย่างนี้ ทำไมเขาต้องดู ก้เพราะว่ามันสนุกไง เขาก็อยากดูความบันเทิง มันสนุก เขาก็มาแรงมาก"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

เมื่อผู้วิจัยได้ชมละครเรื่องเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ ตอนข้าคือคนจีน ละครเวทีสมัยใหม่ ซึ่งอำพันเป็นเขียนบทและผู้กำกับ แม้ละครเรื่องนี้จะไม่ใช่งิ้วโดยตรง แต่ความที่ผู้เขียนบทผู้กำกับเป็นคนงิ้ว ดังนั้นบุคลิกของการแสดงที่ออกมาจึงหนีไม่พ้นมีความเป็นงิ้วอย่างชัดเจน ผู้วิจัยได้พูดคุยกับเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ข้าราชการเกษียณกรมศิลปากร ครูโขนซึ่งเคยร่วมงานกับอำพัน เจริญสุขลาภ มาอย่างยาวนาน และได้มาเป็นนักแสดงในละครเรื่องนี้ เขาเชื่อว่าการที่นักแสดงของศิลปะการแสดงรูปแบบหนึ่ง "ข้ามพ้นวัฒนธรรม" ไปสู่ศิลปะการแสดงอีกรูปแบบหนึ่งนั้นถือเป็นเรื่องปกติ

“การแสดงปัจจุบันนี่ โขนก็ลงมาเล่นลิเก อย่างพระเอกปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นี่ก็มาเล่นลิเก เมื่อก่อนนี้บอกตรงๆ เลยว่าโขนไม่ค่อยยุ่งกับลิเก เขาจะบอกว่าฉันโขนนะ ไม่ใช่ลิเกนะ ไปเรียกลิเกได้ยังไง เดี๋ยวนี้ไม่ใช่แล้ว เดี๋ยวนี้เขากลมกลืนกันไปแล้ว เป็นนาฏศิลป์สัมพันธ์ที่หลากหลายแล้วก็ร่วมกัน ถ้าเรื่องราวมันไปด้วยกันได้ก็โอเค”

(เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, 2 ก.พ. 2557)

สำหรับละครเรื่องนี้ซึ่งมีศิลปินการแสดงนานาแขนงมาร่วมแสดงบนเวทีเดียวกันผู้รับบทเจ้าพ่อเป็นครูโขน ผู้รับบทเป็นภรรยาเจ้าพ่อเป็นนักแสดงงิ้วมืออาชีพ ตัวร้ายเป็นตลกคาเฟ่ ลูกน้องของเจ้าพ่อเป็นพระเอกลิเก พระเอกเป็นพิธีกรรายการโทรทัศน์ นางเอกเป็นนักร้องผ่านการประกวดรายการร้องเพลงทางโทรทัศน์ ส่วนพี่ชายนางเอกเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ เขาเห็นว่าการแสดงนั้นมีความกลมกลืนกัน แม้ว่านักแสดงจะไม่เคยร่วมงานกันมาก่อน แต่ก็สามารถร่วมแสดงบนเวทีเดียวกันได้ *“เขาเรียกว่าประสบการณ์ของการแสดง แล้วก็ความชำนาญ พอเราปรึกษากัน นัดกันนิดหน่อย พอขึ้นเวทีมันก็ไปโดยธรรมชาติ”* (เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, 2 ก.พ. 2557)

ส่วน น้อย สันติภาพ พระเอกและหัวหน้าคณะลิเก ซึ่งมารับบทลูกน้องของเจ้าพ่อก็กล่าวถึงความรู้สึกของคนลิเกที่ต้องมาเล่นเรื่องแบบจีนๆ ที่มีกลิ่นอายงิ้วว่า

“มันก็ต้องหาประสบการณ์หลายๆ ทางน่ะครับ หนังบ้าง ลิเกบ้าง เพราะเรามาทางสายนักแสดงอยู่แล้ว” ซ้ำ

(น้อย สันติภาพ, 2 ก.พ. 2557)

ในขณะที่เอกมนตรี เรือนทอง เจ้าของคณะลิเก บิดาของน้อย สันติภาพ ก็ให้ความเห็นว่า

“ศิลปะไม่ว่าจะเป็นศิลปะแขนงใดถ้าหากว่ามีภาษาไทยเป็นสื่อ เพราะว่าเราอยู่ในเมืองไทยใช่ไหม มันมีคนหลากหลายชาติที่มาชม ถ้าใช้ภาษาไทยคนก็เข้าใจการตอบรับดีมากเลย

งิ้วนำมาผสมผสานกับความเป็นไทยหรือการแสดงแขนงอื่นก็ได้ แต่ต้องมีการฝึกฝนหรือฝึกซ้อมกันหน่อยเพื่อให้มันลงตัว แม้กระทั่งดนตรีก็ยังเอามาผสมกันได้ ดนตรีไทยดนตรีจีนเอามาผสมกันเป็นประยุกต์ เพราะเดี๋ยวนี้ทุกชาติเขาเหมือนพี่เหมือนน้องกัน แล้วยิ่งเดี๋ยวนี้เราเข้าสู่อาเซียนแล้ว ก็ยิ่งทำตรงนี้ให้มันมีจุดเริ่มต้น นี่เขาเรียกว่าจุดเริ่มต้นของอาเซียน"

(เอกมนตรี เรือนทอง, 2 พ.ค. 2557)

ผู้วิจัยได้พูดคุยกับ ณิชากร ตั้งศิววงศ์ อดีตนักแสดงงิ้วอาชีพซึ่งปัจจุบันยังรับงานแสดงทั้งงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยอย่างประปราย ผู้รับบทภรรยาเจ้าพ่อในละครเรื่องเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ตอนข้าคือคนจีน และผู้รับบทแม่นางหงในงิ้วไทยวาระ 40 ปี 6 ตุลา 2519 เรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ ผู้วิจัยถามว่าการสร้างสรรค์งิ้วไทยนั้น นอกจากจะใช้ภาษาไทยในการแสดงแล้ว ยังสามารถใช้ความเป็นไทยมิติอื่นมาผสมผสานได้หรือไม่ เป็นต้นว่าวรรณกรรมการแสดง

"น่าจะได้นะ ถ้าอาจารย์เม้งจะทำ (หัวเราะ) ถ้าอาจารย์อำพันจะทำ อะไรก็ได้เป็นศิลปะทั้งนั้น อย่างต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห นั่นดีมาก ไม่ถือเป็นการทำลาย วันนี้งิ้วของซัวเถา ตัวตลกชื่อดังที่สุดเขายังเอาไปผสมกับฝรั่งเลย เขาว่ากันว่าสวยมาก ฉันได้ยินเขาพูดมา เดี๋ยวว่างจะเข้าไปดู เอาเรื่องไทยมาทำก็น่าจะได้ ต้องรอให้อาจารย์เม้งแกทำ (หัวเราะ) หมดแกไปก็หาไม่มีแล้ว ในเมืองไทยมีแกคนเดียว แกทำแล้วกระชับ สวยงาม อลังการ"

(ณิชากร ตั้งศิววงศ์, 2 ก.พ. 2557)

ส่วนเ ผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ก็แสดงความคิดเห็นเรื่องการนำองค์ประกอบหรือรายละเอียดของวัฒนธรรมไทยเข้าไปผสมผสานกับวัฒนธรรมจีนในละครเรื่องนี้ดังนี้

"มีความคิดว่าดี เพราะมีการผสมผสาน เขาเรียกว่าเป็นการแสดงแบบร่วมสมัย มีหลายๆ อย่างมาร่วมกันแสดง เพื่อแสดงความสามารถว่าลิเกก็มาเล่นงิ้วได้ โขนก็มาเล่นงิ้วได้ โฆษกละคร พระเอกหนังก็มาเล่นได้ โดยความควบคุมของอาจารย์เม้ง แล้วอาจารย์เม้งก็จะชี้แนะแนวทางให้ว่าเล่นยังไง แล้วอีกอย่างมัน

เป็นภาษาไทย มันก็เป็นที่รู้จักแล้วก็ฟังง่าย รู้เรื่อง ถ้าเป็นภาษาจีนอย่างเดียวคนไทยนี่ฟังไม่รู้เรื่อง”

(เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, 2 ก.พ. 2557)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้พบกับ สมบูรณ์ ลิขิตเสถียรชัย ทายาทของ ทิศา เบญจเทพ อดีตนักแสดงงิ้วไทยคนแรกที่รับบทเปาบุ้นจิ้นในสมัยแสดงให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ทอดพระเนตรในคราวฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี และรับบทเปาบุ้นจิ้นในเรื่องเปาบุ้นจิ้นที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท. ราวปี พ.ศ. 2526-2528 สมบูรณ์ ลิขิตเสถียรชัย สืบสานเจตนารมณ์ของบิดา โดยการรับบทบาทเปาบุ้นจิ้นในงิ้วไทยให้กับอำพัน เจริญสุขลาภ ตามรอยบิดาผู้ล่วงลับ เขาแสดงทัศนะต่องิ้วไทยว่า

“รู้สึกว่าดี เพราะว่างิ้วทุกคนรู้อยู่แล้วว่าพูดจีนร้องจีน พอพูดไทยร้องไทยคนสนใจเยอะ เด็กเล็กๆ เขาก็ดู แล้วยิ่งพอเป็นเปาบุ้นจิ้นเขาก็ชอบ แล้วคนไทยนี่ส่วนมากจะชอบดูงิ้วไทย”

“ไม่อยากให้มันหายไป เรารัก อยากให้มันมีต่อไปเรื่อยๆ ลูกหลานจะได้รู้จักว่างิ้วคืออะไร แต่ขอให้พูดไทยร้องไทยก็แล้วกัน เพราะถ้าพูดจีนเด็กมันหายแน่ ไปเล่นคอมพ์เล่นเกมส์กันหมด...เอาง่ายๆ นะ ตอนไปแสดงที่บุรีรัมย์หรือสุรินทร์นี่แหละ มันจะมีงานหมอลำซิ่ง มีเวทีหมอลำกับงิ้วอยู่ใกล้ๆ กัน แต่คนมาดูงิ้วกันหมด เราก็ถามว่า อ้าว ทำไมคุณไม่ดูหมอลำ คนก็บอกว่าคนแถวนี้เขาดูหมอลำกันจนเบื่อแล้ว พอเขามาเจองิ้วพูดไทยร้องไทย เขาไม่เคยเห็น ก็ตื่นตาตื่นใจ คนเต็มศาลเจ้าเลย มีทั้งงิ้วและหมอลำ แต่คนมาดูงิ้วกันเยอะไม่เคยเห็น แปลก”

(สมบูรณ์ ลิขิตเสถียรชัย, สัมภาษณ์, 2 ก.พ. 2557)

เมื่อผู้วิจัยสอบถามความคิดเห็นถึงความเป็นไปได้ในเรื่องการนำงิ้วมาผสมผสานกับการแสดงแขนงอื่น ก็ได้รับคำตอบว่า

“ได้ อาจจะผสมกับโขน ซึ่งเราเคยร่วมงานกับโขนมาแล้ว งิ้วก็มีเห้งเจีย ส่วนโขนก็มีหนุมาน พระรามพระลักษมณ์ ร่วมอยู่บนเวทีเดียวกัน ของโรงเรียนจิตรลดา ทำเป็นเรื่องเลย พูดไทย ฝั่งหนึ่งก็เป็นหนุมานพระรามพระลักษมณ์ อีกฝั่งก็เป็นหงอคง แล้วก็มีนักรบจีน แต่งตัวงิ้ว แล้วก็ไปสู้กัน เรื่องนั้นรู้สึกจะแสดงให้สมเด็จพระเทพฯ ทอดพระเนตรด้วย ท่านตบมือเกรียวเลย ท่านชอบมาก แล้วยิ่งตอนสุดท้ายมาคารวะแล้วก็อวยพรพระเทพฯ เป็นภาษาจีนกลาง ท่านก็ขำเลย เห็นไหมว่ามันยังผสมผสานกันได้เลย”

(สมบูรณ์ ลิขิตเสถียรชัย, 2 ก.พ. 2557)

2) แนวคิดในการสร้างสรรค์งิ้วไทย

อำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้บุกเบิกริเริ่มสร้างสรรค์งิ้วไทยแนวทางที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 หลังจากที่เขาได้มีผลงานเรื่องเปาบุ้นจิ้นในงานสมโภช 200 ปีแห่งการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ และงิ้วเปาบุ้นจิ้นทางโทรทัศน์แล้ว ผลงานงิ้วไทยของเขาที่สู่สายตาผู้ชมนั้นมีจำนวนไม่มากนัก ได้แก่ งิ้วเรื่อง *แม่นาคพระโขนง* ฉายในรายการศูนย์ 07 และเรื่อง *บูเช็กเทียน* ฉายในรายการจันทร์กระพริบ ทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* (พ.ศ. 2543) *ยอดขุนพลจูล่ง* (2544) เท่านั้น

เมื่อผู้วิจัยได้สัมภาษณ์อำพัน จึงพบว่าเขามีความคิดอีกมากมายที่จะสร้างสรรค์งิ้วไทยให้อยู่คู่สังคมไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“...อย่างสุริโยทัย พระนเรศวร นางทาส นางนาคพระโขนง แม้แต่อย่างสมัยใหม่ พ่อปลาไหล นี่ก็ทำได้ นางทาสนี่เป็นเรื่องโบราณ สมัยนี้หาดูยาก และประเพณีก็ต่างจากสมัยนี้ อย่างเสื้อผ้า มันคนละยุคคนละสมัย ขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของไทยมันจะหายไปหมด เราก็ต้องเอาตรงนั้นมาสื่อให้คนสมัยใหม่เขารู้ว่าประเพณีอันดีงามของไทยเขาอยู่ตรงไหน ก็ต้องอาศัยเนื้อเรื่องอาศัยตัวละคร มันต้องทำอยู่แล้ว มันจะใกล้ชิดขึ้น ใกล้กับตัวผู้ชม ใกล้กับคนไทย ถ้าพูดถึงนางนากพระโขนงฉบับงิ้วอย่างนี้ คุณก็ต้องอยากรู้ว่ามันเล่นยังไง แต่ที่จริงมันไม่ยากหรอก เพราะว่าคุณต้องศึกษาเรื่องลีลาท่าทางของงิ้ว เรื่องนางนากมันเป็นเรื่องสมัยใหม่ มันไม่ใช่ชุดโบราณของจีน ไม่มีชายเสื้อ แต่ว่าท่ารำของคุณก็ต้องเอาท่ารำตรงนี้ (ท่ารำงิ้ว) มา เวลาเดินอะไรอย่างนี้ ให้มันสวยงามขึ้น

โดยเฉพาะฉากวิญญาณนางนากที่ลอยก็ใช้ท่ารำของงิ้ว แล้วผมก็แต่งเพลง "วิญญาณลอยล่อง เหว่ว้าพี่มากจ๋าอยู่ที่ใด" ตอนนั้นเล่นที่วิก 07 ยี่สิบกว่าปีมาแล้ว เรื่องนี้ผมคิดว่าจะทำขึ้นมา คนน่าจะสนใจ คนไทยก็ต้องมาดูว่าเล่นได้ยังไง ถ้าเอาคนที่ร้องดีมาฝึกท่างิ้ว แล้วก็ใส่ชุดไทยโจงกระเบน

ก็ต้องเป็นชุดของเขาทั้งหมดนั่นแหละ แต่ว่าลีลาเป็นงิ้ว ดนตรีเป็นงิ้ว ฉากของเขาก็ทำเป็นวัด ทำเป็นพระโขนง แล้วก็มีการร้องการพูดเป็นงิ้ว ก็เหมือนกับงิ้วของจีนสมัยนี้เขาก็มีเอาเรื่องการสู้รบกับก๊กมินตั๋ง สู้รบกับญี่ปุ่น เขาก็ร้องแบบงิ้วท่าทางสมัยใหม่ มีปืนอะไรอย่างนี้ มันจะสวยงามมาก มันน่าทำ ผมก็อยากทำ แต่ว่าอันดับแรกเรื่องบุคลากรนี่สำคัญต้องเล่นดี มันก็ต้องมีวิพากษ์วิจารณ์กันบ้าง ส่วนใหญ่อาจจะสงสัยว่าทำไมเอาเรื่องนี้มาเล่น เขาไม่รู้ว่านี่คือการส่งเสริม (ศิลปะ) ทำให้เรื่องนางนากพระโขนงยังอยู่ได้ คนจีนเขาก็ต้องสนใจ แล้วผมนอกจากจะเอามาทำเป็นงิ้วไทยแล้ว ผมจะแปลเป็นภาษาจีนแล้วส่งเข้าไปประเทศจีนอีกที ผมทำแน่

ที่ผมทำอยู่นี่ใช้เงินค่อนข้างจะน้อย แสดงความคิดความสามารถของเราได้ไม่เต็มที่ อย่างไปซีคอนฯที่เขาเชิญไปเราก็ไม่เต็มที่ ถ้าเผื่อว่าเริ่มต้นอยากจะทำเราทำได้ตั้งแต่ หนึ่งล้าน สองล้าน สามล้าน สี่ล้านขึ้นไป เหมือนกับละครเวทีที่เขาทำอยู่ มีแสงสีเสียงปั๊บ คุณระเบิดเลย อย่างนางนากเป็นต้น คุณต้องมีอย่างอื่นมาประกอบด้วย ดนตรีคุณต้องไม่ใช่สองสามชิ้น ควรจะสิบกว่ายี่สิบชิ้นไปเลย เพราะอารมณ์ของดนตรีมันควรจะยิ่งใหญ่...แสงสีเสียง ฉาก ฉากโบราณ มันอยู่ที่เราทำค่าเช่า ค่าสื่อโฆษณาอีกล่ะ...ถ้าล้านนึงก็ทำได้ อย่างที่บอกว่า (ค่าใช้จ่าย) ตรงนี้มันมีค่าสื่อด้วยไง เราถึงบอกว่าถ้าล้านนึงพอทำได้ ค่าเช่าเวที แสงสีเสียง เครื่องดนตรี ฉากพอทำได้ สี่ห้าแสน เอามาฝึกนักแสดง มันไม่ใช่ทำวันสองวัน อย่างต้าอี๋ใช้เวลาตั้งสี่เดือน ทั้งเขียนบท ทั้งแต่งเพลง ทั้งซ้อม สี่เดือน ตอนนั้นใช้ไปล้านนึง แต่ส่วนของผมนี่ห้าแสนเท่านั้น น้อยมาก ตอนนี้ถ้าเรามีสักสองล้านยิ่งแจ๋ว เพราะฉะนั้นต้องหาทุน เราต้องมีเรื่องหนึ่งก่อนที่ทำให้คนสนใจ... ธรรมศาสตร์สมัยก่อนที่ทำเขาก็ไปขอทุนจากนักธุรกิจคนจีนมาอุปถัมภ์ เราอาจจะหาหลายๆ เจ้า มาอุปถัมภ์ มันก็น่าจะทำได้ หรือว่าเอานักศึกษาบางส่วนมาแสดง อย่างนางนากพระโขนง เหมือนกับหนัง มันต้องมีความสวยงาม การวิ่งก็ท่ารำแบบงิ้ว ชาวบ้านวิ่งหนี แล้วนางนากก็ไล่ "พี่มาก..." ก็เหมือนตลก น่าจะสวยมาก แล้วก็ทำนองเราก็จะเป็นแบบงิ้ว มีหลายท่อน ท่อนนึงก็จะเป็นงิ้วแต้จิ๋วบางท่อนก็อาจจะเป็นสมัยใหม่ ที่เขาฟังแล้วติดหู สามารถร้องได้ อย่างเที่ยวนี้ผม

ทำ ตอนนี้ผมไปร่วมถ่ายละครเรื่องหงส์อยู่กับคุณพงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง แล้วก็มีนางเอกงิ้ว นางรองอีกคนหนึ่ง เขาก็มาหัดงิ้วแต้จิ๋ว ในเรื่องเขามีงิ้วแต้จิ๋ว ทีแรกจะเอางิ้วไทย แต่เขาบอกเอางิ้วแต้จิ๋ว ผมก็แล้วแต่ ก็ดีเหมือนกัน พวกดาราก็ยังร้องงิ้วแต้จิ๋วได้ ก็เป็นการส่งเสริมให้งิ้วแต้จิ๋วว่าคนสนใจ แล้วผมก็แต่งทำนองให้สมัยใหม่ขึ้น....(ร้องเพลง)...ฟังแล้วเป็นไง มันก็สมัยใหม่ขึ้น มันก็ฟังได้ คนก็ร้องได้ นี่ก็งิ้วเหมือนกัน แต่ทำนองใหม่ขึ้น มันก็ดูสนุกดีแต่ก็ยังเป็นงิ้ว ก็เหมือนกันกับประเทศจีนมีงิ้วหลายร้อยชนิด มันก็มีเพลงที่ทำนองเป็นสมัยใหม่

ถ้างิ้วไทยมีฉากใหญ่ๆ สวยๆ การเล่นดี แสดงเป็นไทย เหมือนนางนาก เขาก็ดูรู้เรื่อง คนไทยจะดูไหมผมว่าเต็มเวที ใช้เวทีใหญ่มาก มีแสงสีเสียง เอาเวทีใหญ่เหมือนลิเก หรือใหญ่กว่าลิเก ผมเชื่อหมื่นเปอร์เซนต์ไม่ใช่ร้อยเปอร์เซนต์ว่าคนไทยต้องแน่นเวที เป็นหมื่นๆ คนไม่ใช่หลายพันคน ผมเชื่อ เพราะเรารู้ เราไม่ได้อยู่แค่ประเทศไทยนี่นา เราอยู่ตั้งหลายปรกะเทศ เราก็มองออกสิ แล้วเราก็เล่นคอนเสิร์ตมา เราเล่นหนังมา เล่นละครเวทีมา อยู่เวทีฮ่องกงมา อยู่หนังฮ่องกงมา พวกนี้เรารู้หมด ถ้าเราไม่ตั้งใจทำอันนี้เพื่อศิลปะแขนงนี้ให้มันอยู่ในประเทศไทยได้ เราก็ไม่ทำงิ้วไทยแล้ว ถ้าเห็นแก่ส่วนตัวนะ ไปเหนื่อยทำไม (แต่ถ้าทำอย่างนั้น) งิ้วไทยมันก็ไม่เกิด

เราเอาศิลปะนี่แหละสอนคน สอนคนให้ทำดี สอนคนให้จงรักภักดีต่อในหลวง สอนให้คนต้องจงรักภักดีต่อสถาบันกษัตริย์ ต้องรู้คุณ

เขาต้องมาดู ว่าเป็นยังไง เขาเล่นยังไง ทำไมเอามาเล่นเป็นงิ้วได้ เขาดูแล้วก็จะประทับใจ เราอธิบายให้เขาฟังได้ว่าทำไมเอาเรื่องนี้มาทำ ทำไมต้องเล่นอย่างนี้ ทำไมต้องใช้อย่างนี้ การเอางิ้วสมัยใหม่มาเล่น ไม่ใช่ผมเป็นผู้ริเริ่ม มันมีมาตั้งแต่โบร่ำโบราณแล้ว เป็นร้อยปีแล้ว ก๊กมินตั๋งเขาก็มี สมัยก่อนคอมมิวนิสต์เขาก็เอามาเล่น นี่ก็เป็นการเมืองที่ชักชวนให้คนสู้กับญี่ปุ่น สู้กับก๊กมินตั๋ง เอาเรื่องของหนังมาเล่น (เป็นงิ้ว) มีมาตั้งนาน แต่งิ้วแล้วเอาเรื่องสมัยใหม่ของไทยมาเล่นนี่ผมคนแรก...นางนากพระโขนง คือไม่มีคนกล้าไปแตะ ไม่มีคนคิดถึงเรื่องนี้ เขาไม่รู้ว่าทำยังไงถึงจะเรียกว่างิ้ว เขาทำเหมือนกับเอาละครเวทีไปบวกกับร้องแค่นั้นเอง แต่เรามีคิดดีไซน์ท่า ที่ผมบอกว่าเรื่องนางนาก “วิญญาณลอยล่อง...พี่มากจ๋าอยู่ อยู่ที่ใด...พี่มาก...พี่มาก....” ผมเคยไปแสดงครั้งหนึ่งที่ศรีราชา ขนาดผมไม่ได้เตรียมแล้วคนบอกว่าอยากดูผมก็เล่น แล้วก็ฉากขายกาแฟ อันนั้นก็ตลก “โกปี๊ โกปี๊โอย ...กาแฟมาขาย...หาบกาแฟขาย ตั่วเท้าจากเมืองจีนมาเมืองไทย” สนุก คนขำ นี่ก็

เก็บไว้ตั้งนาน สิบกว่ายี่สิบปีแล้ว นี่ยังไม่สมบูรณ์ ถ้าเราทำให้สมบูรณ์ ความยาวชั่วโมงสิบห้านาที เสร็จแล้วมาออก คนจะสนใจ งิ้วนางนากพระโขนง...นางนากพระโขนงฉบับงิ้วดีไหม คนต้องสนใจหมดน่ะ ผมเชื่อ เขาก็ต้องดู ถ่ายเป็นหนังก็ยังได้เลยจริงๆ ผมยังเคยคิดว่าไปเสนอทำเป็นหนังดีไหม แล้วก็ลงทุนไม่ต้องเยอะด้วย คุณไม่ต้องเอาเทคนิคอะไรเยอะ ของเรามันเป็นรูปแบบงิ้ว มันสนุกอยู่แล้ว ตั่วเท้าขายกาแฟ ถ้าเล่นเวทีเราก็ทำฉากวัด ทำแอลอีดีได้ สนุก เพลงนี้ผมแต่งขึ้นมา แฟนผมยังบอกอยากเล่น แต่ผมบอกต้องมีตัวละคร บุคลากรต้องพร้อมก่อน เรามั่นใจว่ามันต้องออกมาดี คุณออกมาทีนึงถ้าไม่ดี เดี๋ยวก็หายไปแล้ว เหมือนกับอเมริกามีระเบิดปรมาณู เขาเก็บเอาไว้ พอเกิดเรื่องญี่ปุ่น เอามาทิ้งถึงได้ดัง ถ้าไม่เกิดเรื่องเอามาทิ้งซี้ซั้วลงทะเลแล้วมีอะไรดี...เรามีพื้นฐานอยู่แล้ว แต่ก็ยังไม่ถึงขั้น ยังมีอะไรที่ดีไซน์ให้สนุกได้อีก บางฉากที่ผมจะใช้ ผมจะทำแบบว่าตกใจแล้วขึ้นต้นไม้ จากต้นไม้ตีลังกาลงมาเหมือนงิ้วปักกิ่ง"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

อำพันยังได้กล่าวถึงสิ่งที่ตนเองสามารถทำได้ในปัจจุบัน ในฐานะที่ตนเองเป็นผู้อำนวยการศิลปวัฒนธรรมของสถานีโทรทัศน์ TCCTV หรือสถานีโทรทัศน์ CCTV (Central Chinese Television) ประจำประเทศไทย ซึ่งสามารถใช้ทรัพยากรของทางสถานีมาใช้ในการสร้างสรรค์งิ้วไทยได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนนี้หลักๆ ผมก็ได้คุยกับประธานหลี่หมิ่น ว่าเราจะทำ เพราะเรามีเวทีของสถานี เราจะทำงิ้ว แต่ว่าถ้าจะไปทำนางนากก็ต้องมีเวทีใหญ่ เสร็จแล้วก็ไปถ่ายทำแล้วก็เอามาออก ส่วนหนึ่งก็คือการผลักดัน การส่งเสริมเหมือนกัน แล้วต่อไปตรงนี้ถ้าผมมีโอกาสแล้ว มีทุนมากขึ้นแล้ว เราก็จะทำเหมือนละครเป็นตอนๆ เป็นแบบงิ้ว แต่ละครมันง่ายกว่างิ้ว ละครมันไม่ต้องร้อง เขียนเสร็จวันนี้ พรุ่งนี้ก็แสดงได้เลย งิ้วมันไม่ได้ คุณต้องไปหัดร้องก่อน มีดนตรี มีท่ารำต่างๆ ผมก็จะทำตรงนี้ให้มีช่องนี้ช่องเดียวที่มีงิ้วเป็นภาษาไทย แต่มันค่อนข้างจะต้องใช้ทั้งทุนทั้งแรงเยอะมาก นักแสดงหรือบุคลากรเราก็คงไปหาพวกที่รักหรือว่าอยากศึกษา อย่างมหาวิทยาลัยจุฬาฯ ธรรมศาสตร์ เราก็มาคัดเอา จากตัวประกอบแล้วก็ค่อยๆ ก้าวขึ้นๆ หัดร้องหัดอะไร มันก็จะโตขึ้นได้ มันจะสมบูรณ์ขึ้นเรื่อยไป

3) ทัศนะที่เชื่อว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วไทยสามารถทำได้ แต่ไม่อาจถือเป็นศิลปะ

แนวคิดนี้เป็นแนวคิดของ วิโรจน์ ตั้งวานิช ผู้เชี่ยวชาญงิ้วแบบขนบ และเป็นทายาทเจ้าของโรงงิ้วย่านเยาวราชในอดีตกลับมีทัศนะด้านลบเกี่ยวกับการนำงิ้วมาแปลงเป็นภาษาไทย

"พอมันแปลงไปแล้วแปดวรรณยุกต์มันหาย เพราะฉะนั้นฉันถึงขัดกับเม้ง ป. ปลา อยู่เรื่องหนึ่ง โอเค การแสดงงิ้วแต้จิ๋วแล้วเอาภาษาไทยมาแสดงฉันไม่ว่า ถ้าเผื่อเป็นการแสดงเพื่อให้ความรู้ แต่ไม่สามารถถือเอาเป็นศิลปะได้ ฉันเคยไปดูงิ้วปักกิ่ง พระเอกเป็นญี่ปุ่น นางเอกเป็นไชนีสฮาวายหรืออะไรสักอย่าง แต่ใช้ภาษาอังกฤษ ถ้าเธอหลับตาฟังนะ ทุกโน้ตเป๊ะหมดเลย แต่เป็นภาษาอังกฤษ ถ้าเป็น case study ฉันโอเค ฉันกรี๊ด ปรบมือให้ แต่มันไม่ได้รส เหมือนเราจะไปดูโอเปร่า กาล่าไนท์อิตาเลียโน่ เป็นภาษาอิตาเลียน ซึ่งคนอิตาเลียนร้องโอเปร่าเพราะที่สุดฉันก็กรี๊ดด้วยความชื่นฉ่ำ เพราะฉะนั้นใครก็ตามที่เอางิ้วแต้จิ๋วไปปู้ยี่ปู้ยำ อย่างนั้นไม่ได้...ฉันเคยถามอาจารย์ถาวร สิกขโกศล ว่าอาจารย์ ถ้าใครเอาเรื่องขับเสภามาร้องแบบโอเปร่าแล้วยอมไหม ไม่ยอม แล้วทำไมเอางิ้วแต้จิ๋วไปร้องแบบโอเปร่าทำไมยอม เพราะฉะนั้นสำคัญมาก อัตลักษณ์ไหนก็ของอันนั้น มันเป็นการสั่งสมของกาลเวลา เป็นการสั่งสมของอารมณ์ ของสำเนียง ซึ่งสำเนียงมันบอกอะไรเยอะ แล้วเราไปเปลี่ยนมัน มันไม่ได้"

(วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

เขาเห็นว่างิ้วไทยสามารถทำได้หากเป็นไปเพื่อการศึกษาด้านงิ้ว แต่ไม่ควรนำมายกย่องในเชิงให้คุณค่า เนื่องจากสูญเสียกลิ่นอายความเป็นงิ้วแต้จิ๋ว

"สุดท้ายฉันก็นั่งกับเม้งป. ปลา ว่าถ้าจะปรับให้เข้ากับยุคสมัยก็ปรับไปเลยฉันไม่ว่า จะใส่ลวดสลิงเหินก็ทำไปเลย แต่พอนางเบญจกายลงมาแล้วต้องรำท่านี้ นี่ต้องรักษาเอาไว้"

(วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

4) ทัศนะของผู้ชมที่ยอมรับได้ เห็นด้วย

ทัศนะเช่นนี้มักพบได้ในคนดูงิ้วไทย รวมถึงคนดูงิ้วแบบขนบที่มีอัตลักษณ์แบบผสมผสานไทย-จีน ที่ค่อนไปในทางไทย ผู้ชมกลุ่มนี้จำนวนหนึ่งแม้จะชื่นชอบงิ้วแบบขนบมากกว่า แต่พวกเขาก็ไม่ปฏิเสธงิ้วที่ขับร้องและเจรจาเป็นภาษาไทย

"รู้สึกดีนะ แล้วก็ชอบ เพราะว่างิ้วนี่ถ้าเป็นภาษาจีนอย่างเดียว คนส่วนรวมจะไม่รู้เรื่อง แต่พออาจารย์มาแปลงิ้วเป็นภาษาไทยนี่ดูได้หมดทุกภาคเลย แม้กระทั่งเด็กแล้วก็คนต่างจังหวัด คนไทย คนอีสาน แล้วก็คนที่ไม่ใช่เชื้อชาติจีนก็ดูได้ นี่แหละที่มีอรรถรส จำได้เลยว่าอาจารย์เคยไปแสดงที่อีสาน หมอลำจากที่กำลังเล่นๆ อยู่ พอองิ้วปิดฉากเท่านั้นแหละ คนจากที่ดูหมอลำก็ย้ายไปหมดเลย เพราะมันแปลก ไม่เชื่อก็ต้องเชื่อ"

(วีระ สมานเขตกิจ, 2 ก.พ. 2557)

"เคยดูงิ้วที่เป็นภาษาไทย มันก็แหวกแนว เพราะเด็กสมัยใหม่ไม่รู้ภาษาจีน พอมาทำเป็นภาษาไทยก็ทำให้รู้เรื่อง"

(น้อย สันติภาพ, 2 ก.พ. 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) ทัศนะของผู้ชมที่ไม่ยอมรับ

ทัศนะแบบนี้มักมาจากคนดูขาประจำของงิ้วแบบขนบสูงอายุที่สังเกตอัตลักษณ์จากภายนอกแล้วดูค่อนข้างไปทางจีนมากกว่าไทย ผู้ชมในกลุ่มนี้มักมีทัศนะสอดคล้องกันว่า *"ไม่ชอบ เวลาฟังมันไม่ได้อารมณ์"*

4.4.4.3 ทัศนะต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วการเมือง

1) ทัศนะที่เห็นว่างิ้วการเมืองไม่ใช่งิ้วและเป็นการทำลายงิ้ว

ผู้มีทัศนะแบบนี้อยู่ในแวดวงงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย ดังเช่น อำพัน เจริญสุขลาภ

“เล่นซี้ซั้ว...อันนั้นมันไม่ใช่งิ้ว อันนั้นเป็นการใส่ชุดใส่เสื้อเป็นชุดงิ้ว แต่เล่นไม่มีท่า ไม่รู้เป็นงิ้วอะไร เผลอๆ ไม่ใช่งิ้วด้วยซ้ำ เรียกว่างิ้วการเมือง เขาตั้งขึ้นมาเอง ก็คือการเมือง แต่ว่าใส่ชุดงิ้ว คนดูก็ไม่รู้ ก็เฮๆ แต่มันไม่ใช่งิ้ว”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

เขาเห็นว่างิ้วมีสิทธิ์ที่จะพูดเรื่องการเมือง ดังเช่นที่ปรากฏในงิ้วไทยเรื่อง เปาบุ้นจิ้น ตอนปะทะเจ้าสำนักชิง ที่สร้างสรรค์โดย สุขุม เลาหพูนรังษี

“มันไม่แรง เพราะว่าการเล่นการเมืองมันมีอยู่แล้ว คำว่าการเมืองคือเล่นการเมือง นักการเมืองกับการเมืองมันเล่นกันได้ ล้อเลียนกัน วันนี้อยู่คนละพรรคกัน อีกสองวันก็ไปร่วม(รัฐบาลกัน) คุณเห็นไหม ตอนที่เนวินเคยด่าสุเทพเรื่อง สปก. 4-01 พอเสร็จแล้วก็ไปร่วมรัฐบาลด้วยกัน จูบกันกับพรรคประชาธิปัตย์ บรรหารก็เคยโดนเขาว่าใช่ไหม เสร็จแล้วก็มาร่วมรัฐบาลกัน

งิ้วเดิมของเขามันก็เป็นการเมืองอยู่แล้ว อย่างเรื่องเปาบุ้นจิ้นมันก็เป็นการเมือง คือคุณสอนเขา ในนั้นก็แฝงการเมืองอยู่ในนั้น แต่ว่ารูปแบบของเขามันแสดงเป็นงิ้วสมบูรณ์ เป็นงิ้วจริงๆ โดยตรง”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อผู้วิจัยได้พูดคุยกับนักแสดงงิ้วตามชนบและงิ้วไทยอย่าง ณิชากร ตั้งศิววงศ์ ผู้รับบทเป็นแม่นางหงในเปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ ก็ได้รับความคิดเห็นว่า

“พี่ขอพูดนะ พี่มีความทุกข์ใจมาก เหมือนกับที่ทำงิ้วประท้วงนั่น เล่นงิ้วอย่างนั้นมันเหมือนทำลายคนจีน ทำแอ่นหน้าแอ่นหลังอย่างนั้น พี่เห็นแล้วพี่ขอร้องอย่าเรียกว่างิ้ว ถ้าอย่างนั้นก็เอาของไทยไปทำ ถ้าจะเล่นก็เล่นให้ดีหน่อย มีดนตรีร้องเพราะๆ รำสวยๆ นี่ไปแอ่นหน้าแอ่นหลัง พูดอีเหี้ย อะไรอย่างนี้ มันทำให้รู้สึกบอกไม่ถูก พี่เห็นแล้วน้ำตาไหล รับไม่ได้ มันย่ำยีหัวใจ ฉันรักศิลปะ...ถ้าจะเล่นน่ะเล่นได้ แต่อย่าไปทำแบบไร้คุณภาพ งิ้วไม่มีอีเหี้ย แล้วก็ขอดนตรีไพเราะหน่อย

ให้ดูเป็นงิ้ว คนที่ซัวเถาเขารักวัฒนธรรมงิ้วมากเลยนะ ถ้าเขารู้เขาก็รับไม่ได้ เขารักวัฒนธรรมเขามาก เหมือนกับเหยียดหยามเขา ฉันโพสต์ขึ้นอินเทอร์เน็ตไปเลยนะ ว่าฉันขนลุก"

(ณิชากร ตั้งศิววงศ์, 2 ก.พ. 2557)

2) ทัศนะที่เห็นว่างิ้วการเมืองไม่ใช่ศิลปะ แต่ไม่ใช่เรื่องเสียหาย

ทัศนะในกลุ่มนี้มักเกิดขึ้นกับผู้รู้งิ้วแบบขนบ แต่ก็เป็นกลุ่มผู้สร้างสรรค์งิ้วการเมือง ดังเช่น วิโรจน์ ตั้งวานิช เขายอมรับว่างิ้วการเมืองนั้นไม่สามารถเอาคุณค่าทางศิลปะได้ เพราะงิ้วการเมืองมิได้มีพันธกิจในเชิงศิลปะ แต่งิ้วการเมืองมีหน้าที่ในการรณรงค์ทางการเมือง (วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

3) ทัศนะที่เห็นว่างิ้วการเมืองไม่ใช่ศิลปะ จึงควรพัฒนาให้ดียิ่งขึ้น

ทัศนะประเภทนี้พบได้ในกลุ่มผู้มีประสบการณ์การผลิตงิ้วการเมือง แต่ไม่มีความพอใจในงิ้วลักษณะดังกล่าว และมีความหวังจะเห็นงิ้วการเมืองยกระดับมาตรฐานทางศิลปะ

"งิ้วธรรมศาสตร์ในยุค "กู้ชาติ" จึงยิ่งพาตัวเองห่างไกลออกจากศิลปะการแสดงแขนงที่เรียกว่า "งิ้ว" ไปไกลยิ่งขึ้นทุกที แม้ยังแต่งตัวเป็นงิ้ว ตั้งชื่อตัวละครเป็นงิ้วเหมือนในยุคแรก แต่กลับพาตัวเองเข้าใกล้การแสดงประเภท "จำอวด" หรือ "ปาหี่" อย่างน่าตกใจ...สถานการณ์ทางการเมืองในยุคก่อนรัฐประหารในเดือนกันยายน 2549 แม้จะมีความพยายามของฝ่ายกุมอำนาจรัฐในการปิดกั้นข่าวสารที่ไม่เป็นคุณแก่ฝ่ายตนอยู่บ้าง แต่ก็ยังห่างไกลกับการปิดหูปิดตา ปิดปากประชาชนอย่างเบ็ดเสร็จเด็ดขาดของยุคเผด็จการเต็มรูปแบบ งิ้วการเมืองยุคกู้ชาติ จึงแทบไม่มีบทบาทในเชิงการให้ข้อมูลข่าวสารที่ฝ่ายกุมอำนาจต้องการปิดบัง เพราะสามารถทำได้ด้วยสื่อชนิดอื่นๆ ได้อย่างหลากหลายและสะดวกสบายยิ่งกว่า จึงเหลือช่องว่างให้การแสดงชนิดนี้ยืนอยู่ได้เพียงวงเล็กๆ วงเดียว นั่นคือการสร้างความตลกโปกฮา ความสะใจ เพื่อตรึงผู้ร่วมชุมนุมให้อยู่ชุมนุมยาวนานขึ้น

เมื่อเป้าประสงค์หลักของการแสดงแปรเปลี่ยนไปเช่นนี้ การแสดงจึงต้องปรับเปลี่ยนตัวเองทั้งในด้านเนื้อเรื่อง การดำเนินเรื่อง การแสดง ผลก็คือการแสดงในช่วงท้ายๆ ของงิ้วยุคกู้ชาติ จึงถึงกับมีการใช้ถ้อยคำด่าทอตรงๆ ที่หยาบคาย เน้นเพียงความสะใจ จนแทบไม่หลงเหลือความเป็นศิลปะอยู่เลย”

(สูจิบัตรงิ้วธรรมศาสตร์ ’19 เรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ)

ทัศนะดังกล่าวนี้จึงเป็นที่มาของเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอน ปะทะเจ้าสำนักชิง และเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นงิ้วที่เป็นการผสมผสานไวยากรณ์ของงิ้วไทยและงิ้วการเมืองเข้าไว้ด้วยกัน ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าแม้แต่ประเภทงิ้วในประเทศไทยด้วยกันเองก็ยังมีการแทรกแซงและรับเอาอิทธิพลกันมาจนเกิดเป็นงิ้วแขนงใหม่ขึ้นมา

4.5 กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว

4.5.1 งิ้วแบบขนบ

ขั้นการผลิต

สำหรับงิ้วแต่ละเรื่องที่คณะงิ้วจัดแสดงนั้น คณะงิ้วมีความพร้อมในแง่บุคลากรด้านนักแสดง นักดนตรี ฝ่ายดูแลเสื้อผ้า และทีมงานจัดสร้างเวทีและขนย้าย ขณะที่คณะงิ้วไม่มีคนเขียนบทและผู้กำกับการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนวัสดุอุปกรณ์ อาทิเช่น เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบฉาก และฉากนั้น ไซ้ยงฮงซื้อมาจากประเทศจีน โดยทั่วไปแล้ววัสดุอุปกรณ์เหล่านี้สามารถนำมาใช้ได้กับงิ้วทุกเรื่อง

เนื่องจากคณะงิ้วไม่ว่าจะเป็นไซ้ยงฮง ไซ้ป้อฮง หรือคณะอื่นๆ ต่างก็เป็นคณะงิ้วอาชีพซึ่งรับงานแสดงเป็นประจำทุกวันอยู่แล้ว ดังนั้นพวกเขาจึงใช้บุคลากรภายในสำหรับการแสดงเรื่องทั่วไป ยกเว้นแต่งานเทศกาลใหญ่ๆ หรืองิ้วประชันบางแห่ง ไซ้ยงฮงจึงจะเชิญนักแสดงรับเชิญที่เป็นนักแสดงมีชื่อเสียงที่เกษียณอายุไปแล้วมาร่วมแสดงเพื่อเรียกคนดู ขณะที่บุญชู แซ่ฉั่ว ผู้เป็นเจ้าของคณะไซ้ป้อฮงก็เคยเชิญอดีตเจ้าของคณะไซ้ยงฮง ซึ่งเป็นนายเก่าของตนเองมาแสดงเช่นกัน

ส่วนการเลือกเรื่อง *ความรักธิดามังกร* ซึ่งมีการแสดงเปลี่ยนหน้าและพ่นไฟประกอบอยู่ในเนื้อหางิ้วนั้น อันที่จริงแล้งิ้วเรื่องนี้เป็นเรื่องเก่าแก่ที่มีแสดงทั่วไปในประเทศจีนอยู่แล้ว แต่คณะไซ้ยงฮง

นำเรื่องนี้มาทำเป็นงิ้วโดยที่ตนเองมีความรู้เรื่องเทคนิคการพ่นไฟและเปลี่ยนหน้า จึงเห็นว่าเรื่อง*ความรักธิดามังกร*นี้มีตัวละครและเนื้อเรื่องที่เหมาะสมกับการนำเทคนิคดังกล่าวมาใช้ได้

ในแง่ของนักแสดงและบุคลากรงิ้วนั้นพบว่ามีการข้ามพ้นวัฒนธรรมดังนี้

1) การเปลี่ยนนักแสดงบทพระเอกจากเด็กผู้ชายมาเป็นหญิงสาว

งิ้วแต้จิ๋วทั้งในประเทศจีนและไทยแต่เดิมนั้นใช้เด็กแสดง โดยคณะงิ้วแต้จิ๋วในไทยนั้นนำนักแสดงเด็กจากประเทศจีนมาหัดอย่างเข้มงวด จนกระทั่งพอโตเสียงเด็กชายเปลี่ยน ไม่สามารถร้องเพลงในคีย์เสียงเดิมของตนได้ จึงต้องไปแสดงบทตัวตลก ตัวพระอาวุโส หรือไม่ก็ทำงานหลังฉากแทน แต่ส่วนใหญ่จะถูกคณะงิ้วไล่ออกไปเร่ร่อนอยู่ตามท้องถนน จนถึงปี พ.ศ. 2480 (ค.ศ. 1937) มีนักแสดงเด็กคนหนึ่งฆ่าตัวตาย รัฐบาลจึงไม่อนุญาตให้นำเด็กอายุต่ำกว่า 16 ปีมาแสดงงิ้ว เมื่อนักแสดงชายไม่สามารถร้องเพลงในคีย์เสียงงิ้วแต้จิ๋วได้ คณะงิ้วจึงต้องนำเด็กสาวอายุเกิน 16 ปีมารับบทพระเอก (张长虹, 2007a)

จากเดิมที่นักแสดงชายรับบทนางเอก ก็กลายเป็นนักแสดงหญิงรับบทพระเอก ปรากฏการณ์นี้นับเป็นเรื่องใหม่ของวงการงิ้วแต้จิ๋ว แม้เหตุการณ์จะเกิดขึ้นในประเทศไทย แต่ก็ได้ส่งผลถึงการสร้างขนบใหม่ให้แก่วงการงิ้วแต้จิ๋วในมาเลเซีย และสิงคโปร์ และจีนในเวลาต่อมาตราบจนปัจจุบัน

สาเหตุที่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยในเวลานั้นสามารถส่งอิทธิพลถึงงิ้วแต้จิ๋วภายนอกประเทศรวมถึงต้นกำเนิดงิ้วอย่างประเทศจีนนั้นเป็นเพราะช่วงเวลาดังกล่าวประเทศไทยเป็นศูนย์กลางงิ้วแต้จิ๋วของโลกดังที่ได้กล่าวมาแล้ว และมีบุคลากรงิ้วจากประเทศจีนอพยพเข้ามาสร้างสรรค์ผลงานในประเทศไทยจำนวนมาก เมื่อบุคลากรเหล่านี้กลับประเทศจีนก็ได้นำขนบใหม่เหล่านี้กลับไปด้วย

2) การนำคนไทยมาแสดงงิ้ว

เมื่อเวลาผ่านไป คณะงิ้วเริ่มนำนักแสดงคนจีนในไทยมาหัดงิ้วเพิ่มมากขึ้น กระทั่งประมาณช่วงทศวรรษ พ.ศ. 2520 คณะงิ้วในประเทศไทยเริ่มขาดแคลนนักแสดงเชื้อสายจีนซึ่งหาได้ยากขึ้น จึงต้องหันไปหานักแสดงชาวไทยในต่างจังหวัดซึ่งไม่เคยรู้จักงิ้วมาก่อน โดยเฉพาะ “เหลาเกี้ย” ซึ่งเป็นนามที่คนจีนเรียกขานคนไทยอีสาน นักแสดงกลุ่มนี้เข้ามาอยู่ในคณะงิ้วราวครึ่งหนึ่งของจำนวนนักแสดงทั้งหมดในคณะ โดยนักแสดงเหล่านี้ไม่รู้จักภาษาจีนและพูดแต้จิ๋วไม่ได้

“เมื่อก่อนคนที่เอาเหลาเกี้ยมาแสดงเพราะว่าขาดบุคลากร เพราะจีนกับไทยการคมนาคมก็ไม่ค่อยสะดวก เมื่อก่อนคนจีนจะเข้ามาทำอาชีพก็ไม่ได้ หลังจากที่ไทยกับจีนมีสัมพันธไมตรีอันดีงาม สมัยก่อนพวกลาว คนอีสาน มีพักหนึ่งที่พวก

เขารู้สึกว่าไม่มีอาชีพจะทำ คณะงิ้วก็เห็นว่าไหนๆ ก็ไม่มีลูกหลานจีนเข้ามาสู่วงการนี้ พวกที่เข้ามาคือมาเรียนก่อน คนที่ไม่เป็นเลยก็มาเรียนแล้วก็เล่น ของไทยกับของจีนต่างกัน ของจีนจะเล่นงิ้วตอ้งมีการเรียน เข้าโรงเรียน มีการเรียนพื้นฐาน แต่ของไทยสมัยนี้ไม่มี สมัยก่อนก็ยังมี มีครูมาสอน เขาก็ต้องคัด เมื่อก่อนนี้คนเข้ามาเล่นงิ้วก็เป็นคนจีนคนยากคนจน สมัยหลังก็ไม่มีเพราะฐานะดีขึ้น ก็ไม่มาเล่น หาผู้สืบทอดไม่ได้ ก็ต้องไปหาคนอีสาน คณะงิ้วก็ไปหาคนกลุ่มนี้เข้ามาเรียน ใช้วิธีครูพักลักจำ ทีแรกก็เล่นเป็นทหาร นานเข้าก็ซึมซับ จากไม่รู้ภาษาแต้จิ๋ว ก็รู้ภาษาแต้จิ๋ว จากไม่รู้ท่าก็เรียนรู้ท่า จากไม่เคยร้องเพลงก็ได้เรียนรู้เพลง เขาก็ค่อยๆ เติบโตขึ้นมา"

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

ทัศนะของผู้ชมที่มีต่อการนำคนไทยมาแสดงงิ้วนี้มีหลายแบบ โดยส่วนใหญ่จะเห็นว่า "เหลาเกี้ย" แสดงไม่ดี ร้องไม่ชัด สู้คนจีนไม่ได้ แต่ก็มีคนดูจำนวนไม่น้อยที่มีทัศนะตรงกันข้าม

"บางคนเขาก็เก่งนะ เก่งกว่าคนจีนอีก มันอยู่ที่สมอง แล้วก็ไหวพริบ บางคนเล่นตั้งสิบปียี่สิบปีก็ไม่ก้าวหน้า มีเพื่อนตอนเด็กๆ แม่เขาขายเยนตาโฟเขาก็ดูงิ้ว ดูไปดูมาเขาก็ขึ้นไปเล่นงิ้ว เล่นแค่ปีสองปียังเก่งกว่า คนที่เล่นสิบปี มันอยู่ที่สมอง แล้วก็ได้กินเงินเดือนเลย"

(คนดู 4, 1 ม.ค. 2557)

"สมัยนี้เหลาเกี้ยเล่นงิ้ว พูดภาษาจีนเก่งกว่าคนจีนพูดอีก ถ้าเขาเล่นดีก็ดู ถ้าเล่นเก่งเขาก็เอามาเป็นตัวรอง ถ้าเล่นไม่เก่งก็เป็นทหาร ได้แต่ร้อง เฮ้ๆ อย่างเดียว"

(คนดู 6, 4 ม.ค. 2557)

อย่างไรก็ตาม ตั้งแต่ช่วงประมาณ พ.ศ. 2550 เป็นต้นมา แนวโน้มเรื่องนักแสดงงิ้วแบบขนบก็เริ่มเปลี่ยนไปอีกครั้ง โดยคณะงิ้วเกือบทุกคณะต่างใช้นักแสดงจาก "จีนแดง" ซึ่งโดยมากมาจาก

มณฑล*ฝูเจี้ยน* (ฮกเกี้ยน) (มณฑลฝูเจี้ยนอยู่ติดกับมณฑลกวางตุ้งด้านเมืองแต้จิ๋ว ดังนั้นภาษาฮกเกี้ยนจึงใกล้เคียงกับภาษาแต้จิ๋ว) สาเหตุเป็นเพราะขาดแคลนบุคลากร เนื่องจากการเป็นนักแสดงงิ้วต้องฝึกหัดเข้มงวดและมีแบบแผนมากกว่าศิลปการแสดงแขนงอื่นอย่างเช่นลิเก ดังนั้นนักแสดงที่เพิ่งเริ่มหัดจำนวนไม่น้อยมักทนการฝึกไม่ได้ เปลี่ยนไปอยู่คณะลิเกแทน ส่วนนักแสดงบางคนที่ “มีแวว” น่าจะพัฒนาไปได้ ก็เผชิญปัญหายาเสพย์ติด การพัฒนาบุคลากรจึงหยุดชะงัก จำต้องหันไปใช้บริการนักแสดงจากเมืองจีนซึ่งมีพื้นฐานความสามารถด้านการแสดงและด้านภาษาอยู่แล้ว นักแสดงเหล่านี้เกือบทั้งหมดเข้าเมืองถูกกฎหมายแต่ถือวีซ่านักท่องเที่ยว ดังนั้นคนในวงการงิ้วจึงไม่ค่อยพูดถึงประเด็นนี้กับคนภายนอกเนื่องจากเกรงกลัวความผิดเรื่องการใช้แรงงานต่างด้าว (บุญชู แซ่ฉั่ว, 4 ม.ค. 2557) กระแสความนิยมใช้นักแสดงชาวอีสานดังที่เป็นอยู่ในช่วง 10-30 ปีที่ผ่านมาเริ่มลดลง

> *“จนกระทั่งปัจจุบันนี้คนอีสานก็หาไม่ค่อยได้ เพราะว่าเขาก็ฐานะพัฒนาแล้ว อีสานสมัยนี้ไม่ใช่สมัยก่อนที่แห้งแล้ง แถวโคราช ขอนแก่น เมื่อก่อนคนงิ้วที่ขอนแก่น อุดรเยอะ สมัยนี้พัฒนาขึ้น คนก็จะไปหาตังค์เยอะกว่าอยู่โรงงิ้ว มันไปหาความสบายกว่าโรงงิ้ว ส่วนใหญ่คนก็ไม่รู้สึกว่างิ้วเป็นของเขา ไม่เหมือนลิเกอะไรอย่างนี้ เขาก็เลือกไปทำงานต่างประเทศ ไปทำงานอย่างอื่น แล้วบังเอิญจีนกับไทยก็มีสัมพันธไมตรีดีขึ้นกว่าแต่ก่อน ก็มีคณะงิ้วที่อยู่ในประเทศจีน บุคลากรของเขาเยอะมาก ก็มีคนไปติดต่อมา คนจีนที่เขาเชิญมาเหล่านี้เล่นเป็นอยู่แล้ว นักแสดงเก่งกว่าคนไทยอีก แล้วพวกนี้เขาก็เห็นว่าการตอบแทนก็ดีไม่แพ้ประเทศจีน เขาก็เลยเข้ามาประมาณสิบกว่ายี่สิบปีได้แล้ว แล้วก็จากน้อยไปมาก ทุกวันนี้แต่ละคณะก็ขัดสนนักแสดง ทั้งตัวเอกตัวประกอบ หรือนักดนตรีขิม ซอ เดี๋ยวนี้คนไทยเกือบจะไม่มีแล้ว ไปเอาจากจีน กลุ่มที่เล่นดนตรีจีนในเมืองไทยส่วนใหญ่ก็หันไปเล่นกงเต็ก เพราะว่ามันสบายกว่า ไม่ต้องไปนั่งรถ ไม่ต้องสามวันสี่วันแล้วก็อพยพย้ายที่เล่น มันก็มีความเปลี่ยนแปลง”*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

อย่างไรก็ตาม อำพัน เจริญสุขลาภ เห็นว่าการนำนักแสดงจากจีนแผ่นดินใหญ่อาจช่วยแก้ปัญหาขาดแคลนบุคลากรในระยะสั้นได้ แต่ต่อไปก็อาจประสบปัญหาได้ เนื่องจากเงินเดือนของนักแสดงจีนนับวันก็ยิ่งสูงขึ้น ทำให้การจ้างนักแสดงจีนก็จะน้อยลง นอกจากนี้นักแสดงจีนจะขอเงินก้อนล่วงหน้า จึงเป็นภาระให้กับเถ้าแก่งิ้ว นี่เป็นสาเหตุที่ อำพัน เจริญสุขลาภ สรุปว่า *“นี่เป็นอุปสรรค*

อย่างหนึ่งที่ทำให้บุคลากรงิ้วในเมืองไทยต่อไปจะขัดสนมากขึ้น สภาพย่ำแย่ลง นักแสดงจากจีนคงจะมาน้อยลง” (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

3) บุคลากรงิ้วจากจีนมาสร้างสรรค์วรรณกรรมการแสดงในไทย ก่อนที่จะนำผลงานนั้นกลับไปเผยแพร่ในประเทศจีน

เมื่อบุคลากรงิ้วชาวจีนที่อพยพเข้ามาในประเทศไทยได้กลับคืนมาตุภูมิในช่วงราว พ.ศ. 2490 (ทศวรรษ 1930-1940) พวกเขาไม่ใช่กลับไปแต่ตัว แต่ยังได้นำวิธีการใหม่ๆ ที่ทดลองสร้างสรรค์ในไทยกลับไปยังแผ่นดินแม่ของงิ้วด้วย

จะเห็นได้ว่าในขั้นการผลิตนี้ นักแสดงงิ้วเป็นองค์ประกอบที่ยืดหยุ่นต่อความเปลี่ยนแปลงในเชิงข้ามพ้นวัฒนธรรม แม้ว่างิ้วจะเป็นการแสดงที่มาจากประเทศจีน แต่นักแสดงไม่ว่าจะมาจากเพศ เชื้อชาติ และวัยใด ต่างไม่สำคัญเท่ากับความเหมาะสมกับบทบาทที่ต้องแสดง เพราะอย่างไรเสียนักแสดงงิ้วก็ต้องอำพรางใบหน้าเดิมของตนด้วยการแต่งหน้าอยู่แล้ว หากลีลาการแสดงและเสียงการขับร้องได้มาตรฐานแล้ว ประเด็นที่ว่านักแสดงจะเป็นใครจึงไม่สำคัญ

สำหรับรูปแบบการแสดงนั้น แม้ว่าองค์ประกอบทางด้านการแสดงเกือบทั้งหมดของงิ้วแบบขนบจะไม่มีความเปลี่ยนแปลงนัก เมื่อเทียบกับสมัยที่งิ้วเข้ามายังดินแดนไทยใหม่ๆ แต่ก็พบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในแง่ของรูปแบบดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 44 การแสดงเปลี่ยนหน้า มายากล พ่นไฟ ก่อนเข้าเรื่องงิ้ว ของคณะไช้ยงฮง

1) การนำรูปแบบการแสดงอื่นมาแสดงก่อนเข้าเรื่องงิ้ว

ในขั้นการผลิตนั้นมีการเลือกรับศิลปะแขนงอื่นนอกเหนือจากงิ้วเข้ามาผสมผสาน เช่น มายากล การแสดงเปลี่ยนชุด การแสดงเปลี่ยนหน้ากาก และการแสดงพ่นไฟ โดยผู้จัดการของคณะไซ้ยงฮงเป็นผู้ริเริ่มนำการแสดงเหล่านี้มาใช้ในคณะงิ้ว

"ผมก็ต้องสาบานกับเถ้าแก่ว่าห้ามทรยศ ห้ามไปหากินที่อื่น ต้องช่วยเหลือแก ถ้าทรยศหักหลังแกต้องมีอันเป็นไป แต่ว่าสอนลูกสอนหลานได้"

(ผู้จัดการคณะไซ้ยงฮง, 31 ธ.ค. 2556)

เมื่อจัดการแสดงนี้ไปได้สักพัก ก็เริ่มมีคณะอื่นทำตามอย่าง คณะไซ้ยงฮงจึงต้องหาทางทำให้แปลกตายิ่งขึ้นไป เพื่อจะได้แตกต่างจากงิ้วคณะอื่น เมื่อครูผู้สอนเปลี่ยนหน้าแนะนำให้ศึกษาวิชาพ่นไฟเพิ่มเติม เฮียต๋องจึงปรึกษากับเจ้าของคณะฯ เพื่อศึกษาเพิ่มเติม หลังจากเรียนพ่นไฟแล้ว จึงค่อยหันมาสู่การเรียนมายากล โดยการแสดงเหล่านี้มิได้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงงิ้วแต่อย่างใด เมื่อแสดงจบจึงเข้าเรื่องงิ้วตามปกติ

ผู้จัดการคณะไซ้ยงฮง ผู้เป็นต้นคิดให้นำการเปลี่ยนหน้ากาก เปลี่ยนเสื้อ พ่นไฟ และมายากลมาเป็นการแสดงก่อนการแสดงงิ้วกล่าวถึงเหตุผลของการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ว่า

"ก็ต้องคิดว่าจะทำยังไงให้มันดูแล้วแปลกกว่าเขาอีก ก็มีมายากล คือที่อื่นเปลี่ยนหน้าก็เปลี่ยนหน้า แล้วทำไมเล่นมายากลด้วย ก็เลยเอามารวมกัน คนเปลี่ยนหน้านี่ก็แสดงมายากลด้วย...มันก็เป็นศิลปะชาวจีนเหมือนกัน เพราะว่าสมัยนี้คนไทยดูงิ้วน้อย แล้วคนจีนจะดูงิ้วก็น้อย เราก็ต้องมีตัวนี้เพื่อให้คนมาสนใจว่า อ๋อ มีเปลี่ยนหน้า คนก็เข้ามาดูว่างิ้วเปลี่ยนหน้าได้ด้วยนะ...เถ้าแก่ให้ผมไปเรียน คือพวกนี้เราคิดขึ้นมาเอง พ่นไฟ เปลี่ยนหน้า...คือในเมืองจีนนี่เขาทำไม่ได้ เปลี่ยนหน้าก็คือเปลี่ยนหน้า มายากลก็มายากล แต่ของผมนี่อยู่ในคนเดียวทั้งหมดเลย ผมนี่เปลี่ยนชุดด้วย เปลี่ยนหน้าด้วย มายากลด้วย คนเดียวทำได้หมด"

(ผู้จัดการคณะไซ้ยงฮง, 31 ธ.ค. 2556)

การแสดงชุดดังกล่าวนี้ต้องเป็นโอกาสพิเศษจริงๆ เช่นทางคณะกรรมการศาลเจ้าหรือ “เถ่านั้ง” เป็นผู้ร้องขอมา หากไม่มีการร้องขอ คณะงิ้วก็ไม่ประสงค์จะแสดง เนื่องจากต้องเตรียมอุปกรณ์จำนวนมากสำหรับการแสดงเพียง 15 นาที และยังต้องระวังเรื่องความเสี่ยงที่จะเกิดอันตรายจากการพ่นไฟ

> *“พ่นไฟนี่เขาไม่ค่อยอยากจะเล่นเพราะกลัวว่าจะถูกเสื้อผ้า เสื้อผ้าชุดนึงหลายตังค์ เราก็เคยพลาด เพราะพวกเด็กๆ ชอบมุงดู แล้วก็มีประกายไฟ โดนเด็ก ต้องรีบส่งไปโรงพยาบาล...มันก็ไม่ยาก แต่เด็กมันชอบเข้าไปใกล้ ถ้าไม่มีลมก็ไม่เป็นไร แต่ที่สะพานขาวมันเป็นที่กลางแจ้ง มันมีลม แล้วเวลาเล่นนี่มันไม่ใช่ของปลอม มันไฟจริง ตอนนั้นที่โดนเด็ก เราไม่ได้อยู่ เถ่านั้งต้องพาไปโรงพยาบาล”*
>
> (เจ้าของคณะไซ้ยงฮง, 31 ธ.ค. 2556)

จากการสังเกตการณ์ ผู้วิจัยพบว่าการแสดงมายากล พ่นไฟ เปลี่ยนชุดและเปลี่ยนหน้ากากเหล่านี้ ผู้ชมไม่ว่าจะเป็นขาจรหรือขาประจำ ไม่ว่าจะเป็นเด็กหรือผู้ใหญ่ต่างล้วนชอบ จนกระทั่งคณะงิ้วอื่นๆ ต่างทำตามอย่าง อย่างไรก็ตามจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ชมขาประจำนั้นพบว่าแม้การแสดงเหล่านี้จะมีสีสันน่าตื่นตาตื่นใจ แต่พวกเขาก็ชอบดูงิ้วมากกว่าการแสดงเหล่านี้อยู่ดี อนึ่งผู้วิจัยได้พบว่าวันใดที่คณะงิ้วจัดการแสดงพิเศษนี้ ในช่วงต้นจะมีผู้ชมขาจรมุงดูหนาแน่นมากกว่าปกติ แต่ครั้นเมื่อการแสดงชุดพิเศษจบลง เข้าสู่ช่วงการแสดงงิ้วตามปกติ กลุ่มผู้ชมขาจรเหล่านี้ก็พากันแยกย้ายไป จึงอาจกล่าวได้ว่าการแสดงที่คณะงิ้วต้องการใช้เป็นตัวเรียกคนดู ในความเป็นจริงก็เรียกคนดูได้แค่เพียงช่วงที่มีการแสดงพิเศษเท่านั้น แต่มิได้ทำให้ผู้ชมงิ้วมีจำนวนมากขึ้นแต่อย่างใด

2) การนำรูปแบบการแสดงอื่นเข้ามาผสมผสานในงิ้ว

การผสมผสานในลักษณะนี้เป็นแบบที่ อำพัน เจริญสุขลาภ กล่าวว่าเป็นทิศทางที่ควรจะเป็น หากต้องการนำเอารูปแบบการแสดงของศิลปะแขนงอื่นหรืองิ้วสกุลอื่นเข้ามาแสดงในเรื่องงิ้วไม่ใช่แยกเป็นส่วนการแสดงพิเศษ แล้วจึงค่อยเข้าสู่ช่วงเรื่องงิ้วตามปกติ

ในการศึกษาครั้งนี้พบว่า ในเรื่อง *ความรักธิดามังกร* ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับธิดาราชามังกรซึ่งอาศัยอยู่ในเมืองบาดาล ไปพบรักกับมนุษย์จนถูกบิดาลงโทษ ในระหว่างการแสดงเรื่องนี้ มีฉากการเปลี่ยนหน้าในช่วงที่ราชามังกรปรากฏตัว ซึ่งใช้วิธีการแสดงเปลี่ยนหน้ากากของงิ้วเสฉวน และการพ่นไฟในฉากราชามังกรแสดงอิทธิฤทธิ์ลงโทษนางกำนัลของลูกสาว จากการสอบถามพบว่าการนำ

สิ่งเหล่านี้มาประกอบอยู่ในงิ้ว เป็นการริเริ่มสร้างสรรค์ของคณะไช้ยงฮง การแสดงเรื่อง *ความรักธิดามังกร* นี้ไม่ว่าในประเทศไทยหรือจีน ไม่ว่าในอดีตหรือปัจจุบัน ก็เป็นการแสดงงิ้วแบบปกติที่ไม่มีเทคนิคพ่นไฟและเปลี่ยนหน้ากาก เมื่อผู้วิจัยสอบถามเหตุผลถึงการออกแบบการแสดงให้เป็นเช่นนี้ก็ได้ความว่าเรื่องราวแบบในเรื่องความรักธิดามังกรนั้นเอื้อต่อการใช้เทคนิคพ่นไฟ เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์แทนอิทธิฤทธิ์ของเทพเจ้า สำหรับการใช้เทคนิคนี้ เจ้าของคณะไช้ยงฮงบอกว่า *“ถ้าไม่พ่นไฟก็ต้องใช้มีดดาบสู้กัน แต่มันไม่แปลก”* (เจ้าของคณะไช้ยงฮง, 31 ธ.ค. 2556)

ภาพที่ 45 ฉากพ่นไฟในเรื่อง *ความรักธิดามังกร* คณะไช้ยงฮง

ขั้นการเผยแพร่

งิ้วแบบขนบมีการเผยแพร่ในลักษณะดังนี้

1) ศาลเจ้า

ศาลเจ้านั้นเป็นสถานที่หลักในการแสดงงิ้วตั้งแต่อดีตตราบจนปัจจุบัน ความที่ไม่มีวิกงิ้วแสดงประจำต่อเนื่อง คณะงิ้วจึงไม่อาจจัดการแสดงเรื่องแบบหลายตอนต่อกันได้ การแสดงในงานของศาลเจ้าแต่ละแห่งมีเพียงไม่กี่วัน ยกเว้นแต่เป็นงานใหญ่ๆ จากนั้นคณะงิ้วก็จะย้ายไปแสดงที่ศาลเจ้าแห่งอื่น ส่วนการแสดงในห้างสรรพสินค้าก็ไม่เอื้ออำนวยให้แสดงจบทั้งเรื่องได้

2) โรงละครหรือวิกงิ้ว

ในสมัยที่คณะงิ้วมีวิกงิ้วของตนเองเป็นสถานที่เผยแพร่การแสดง โรงละครหรือวิกงิ้วนี้เป็นสถานที่หลักในการแสดงนอกเหนือจากศาลเจ้า ในยุคที่วิกงิ้วเฟื่องฟูนั้น *“ปกติงิ้วเขาเล่นแค่อาทิตย์นึงแล้วก็เปลี่ยนเรื่อง แล้วยิ่งคณะงิ้วเขาแข่งกัน บางทีไม่ถึงอาทิตย์นึง แค่ห้าวันไม่มีคนดูก็ต้องเปลี่ยนเรื่อง”* (อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557)

3) โรงบ่อน

งิ้วแบบขนบเคยเผยแพร่ผ่านช่องทางการแสดงในโรงบ่อน ในราวสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 การแสดงในโรงบ่อนสร้างรายได้ให้คณะงิ้วในเวลานั้นอย่างมากมาย ถึงกับทางการสามารถตั้งภาษีโขนละครได้

ชั้นการบริโภค

ในแง่ของการบริโภค งิ้วแบบขนบมีกลุ่มผู้ชมดังนี้

1) กลุ่มคนดูขาประจำเชื้อสายจีน

คนดูกลุ่มนี้จะทยอยมาถึงเวทีตั้งแต่ราว 16 นาฬิกา ก่อนเวลาเริ่มแสดงราว 3 ชั่วโมง ผู้ชมกลุ่มนี้เป็นแฟนคณะงิ้วหรือไม่ก็แฟนคลับของนักแสดงงิ้ว พวกเขาจะมาติดตามชมทุกค่ำคืนหากตนเองไม่ติดธุระใด และหากคณะงิ้วไม่ไปแสดงไกลเกินกว่าตนเองจะติดตามไปได้

2) กลุ่มคนดูขาจร

คนกลุ่มนี้มาชมงิ้วเพียงชั่วครู่ บางคนมาเป็นครอบครัว ดูสักพักแล้วก็กลับไป

3) กลุ่มช่างภาพ

คนกลุ่มนี้มิได้มาเพื่อเน้นการชมงิ้ว แต่เน้นที่การถ่ายภาพงิ้ว จากการเก็บข้อมูลพบว่าแทบทุกคืนจะต้องมีผู้ชมกลุ่มนี้มาถ่ายภาพการแสดงงิ้ว ตั้งแต่ช่วงนักแสดงแต่งหน้าก่อนการแสดง ภาพหลังเวที ภาพระหว่างการแสดง ฯลฯ หากเป็นงานใหญ่ๆ ของศาลเจ้า ก็สามารถพบผู้ชมกลุ่มนี้มากเป็นพิเศษ เช่น ในช่วงเทศกาลกินเจ ที่ศาลเจ้าโจวซือกง ย่านตลาดน้อย พบว่ามีกลุ่มช่างภาพทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติที่พกพาอุปกรณ์การถ่ายภาพแบบมืออาชีพไม่ต่ำกว่า 20 คน ผู้ชมกลุ่มนี้บางส่วนอยู่ถ่ายภาพจนกระทั่งงิ้วเริ่มแสดงไปได้พักหนึ่ง แต่ก็มีจำนวนไม่น้อยที่อยู่ถ่ายภาพจนเลิกการแสดง

4) กลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติ

ความที่คณะงิ้วแต้จิ๋วแสดงที่ต่างประเทศด้วย ทำให้มีกลุ่มผู้ชมหลากหลายเชื้อชาติ ไม่เฉพาะคนไทยหรือคนจีนในไทย จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยพบว่าการแสดงของไช้ยงฮงที่ศาลเจ้าแม่ทับทิมสะพานเหลือง ในช่วงสิ้นปี 2556 พบว่ามีผู้ชมชาวสิงคโปร์ที่เป็น “แฟนคลับ” ของไช้ยงฮง ชมงิ้วจนสนิทสนมเป็นเพื่อนกับนักแสดงในคณะหลายคนตามมาชม พฤติกรรมจึงไม่ต่างจากแฟนคลับศิลปินนักร้องในปัจจุบัน ที่ตามไปชมคอนเสิร์ตหรือร่วมกิจกรรมกับศิลปินที่ตนเองชื่นชอบ แม้ว่าจะต้อง

เดินทางไปต่างประเทศก็ตาม นอกจากนี้ก็ยังมีกลุ่มผู้ชมนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่เป็นผู้ชมขาจรมาดูงิ้วช่วงเวลาสั้นๆ ก่อนจะออกจากบริเวณศาลเจ้าไป

ขั้นการผลิตซ้ำ

จากการเก็บข้อมูลพบว่างิ้วแบบขนบมีการผลิตซ้ำในรูปแบบดังนี้

1) การผลิตซ้ำงิ้วเรื่องเดิมโดยคณะงิ้วเดิมในสถานที่อื่น

การแสดงเปลี่ยนหน้า เปลี่ยนเสื้อผ้า พ่นไฟ และมายากล ที่นำมาแสดงก่อนเริ่มการแสดงงิ้วนั้นได้รับความสนใจจากบรรดากรรมการศาลเจ้าที่ต่างๆ ที่เรียกร้องขอให้จัดการแสดงชุดนี้

ส่วนเรื่อง *ความรักธิดามังกร* นั้น เริ่มจัดแสดงครั้งแรกที่ประเทศมาเลเซียในปี พ.ศ. 2556 ระหว่างที่คณะงิ้วไซ้ยงฮงเดินสายแสดง ก่อนจะกลับมาแสดงที่ประเทศไทยเป็นครั้งแรกในเทศกาลกินเจที่ศาลเจ้าโจวซือกงย่านตลาดน้อย เดือนตุลาคม 2556 จากนั้นก็แสดงซ้ำในงานขอบคุณเทพเจ้าที่โบ๊เบ๊ทาวเวอร์ งานประชันงิ้วศาลเจ้าแม่ทับทิม ย่านสะพานเหลือง ในเดือน ธันวาคม 2556 งานงิ้วประชันที่ศาลเจ้าพ่อหลักเมือง มหาชัย สมุทรสาคร เดือนมิถุนายน 2557 งานเทศกาลกินเจที่ศาลเจ้าโจวซือกงย่านตลาดน้อย ช่วงเดือนตุลาคม 2557 เป็นต้น

2) การผลิตซ้ำงิ้วเรื่องเดิมโดยคณะงิ้วอื่น

การแสดงเปลี่ยนหน้า-มายากล-พ่นไฟ ที่คณะไซ้ยงฮงเป็นผู้ริเริ่มนั้นได้รับความนิยมจนคณะงิ้วอื่นถึงกับส่งบุคลากรในคณะงิ้วของตนไปศึกษาตามอย่าง คณะงิ้วเหล่านี้นำการแสดงดังกล่าวไปผลิตซ้ำจนกลายเป็นขนบการแสดงใหม่ จากการหาข้อมูลพบว่านอกจากคณะไซ้ยงฮงแล้ว ยังมีคณะอื่นๆ จัดการแสดงลักษณะนี้ตามไซ้ยงฮง ไม่ว่าจะเป็นคณะไซ้ป้อฮง แซลั่งเง็กเล่าชุง เหล่าซาเจี่ยสุง เป็นต้น

3) การผลิตซ้ำในบริบทอื่น

การผลิตซ้ำในลักษณะนี้เช่น นำงิ้วมาแสดงซ้ำในห้างสรรพสินค้า เป็นต้น

4) การผลิตซ้ำของการแสดงงิ้วแบบขนบ

การที่คณะงิ้วแต้จิ๋วต่างๆ จัดแสดงงิ้วในศาลเจ้าและสถานที่ต่างๆ เท่ากับเป็นการผลิตซ้ำรูปแบบการแสดงชนิดนี้ ทำให้งิ้วยังคงมีที่ยืนอยู่ได้ในสังคมไทย

4.5.2 งิ้วไทย

ขั้นการผลิต

งิ้วไทยต่างจากงิ้วแบบขนบตรงที่ต้องอาศัยความสามารถของผู้สร้างสรรค์อย่างมาก ไม่ว่าจะเป็น อำพัน เจริญสุขลาภ หรือ สุขุม เลาหพูนรังษี ที่เป็นผู้สร้างสรรค์งิ้วแนวนี้ที่สำคัญในปัจจุบัน

สำหรับงิ้วของสุขุมนั้น แม้ว่าเขาจะให้อำพันช่วยแต่งเพลงงิ้ว แต่เขาก็เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดงด้วยตนเอง ทัศนวิพากษ์ที่มีต่อการเมืองไทยของเขานั้นเป็นสิ่งขับเคลื่อนสำคัญสำหรับการผลิตงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนปะทะเจ้าสำนักชิง และตอนสะสางคดี 6 ศพ

สำหรับอำพันนั้น เขาสร้างสรรค์ใหม่ด้วยตัวเองเกือบทุกองค์ประกอบ ไม่ว่าจะเป็นบทละคร บทเพลง เครื่องแต่งกาย การออกแบบแสง ฉาก ฯลฯ

ความพร้อมดังกล่าวนี้ไม่ใช่แค่ความพร้อมในแง่ทักษะหรือศักยภาพในการสร้างสรรค์งิ้วเท่านั้น หากยังต้องเชี่ยวชาญในศิลปวัฒนธรรมของไทยและวัฒนธรรมอื่นที่หลากหลาย จากการสัมภาษณ์ทำให้ผู้วิจัยพบว่า นอกจากอำพัน เจริญสุขลาภ จะเชี่ยวชาญเรื่องงิ้วแล้ว เขายังเชี่ยวชาญและสนใจศิลปวัฒนธรรมไทยไม่น้อย ผู้วิจัยพบว่าอำพันให้ความสนใจในภาพยนตร์ ละคร เพลงลูกทุ่ง ยิ่งไปกว่านั้นเขายังเข้าใจบริบททางสังคมไทย รวมถึงติดตามข่าวคราวทางการเมืองไทย

> *“เพราะฉะนั้นก็ขึ้นอยู่กับผู้ที่ทำ การที่ไปทำงิ้วไทยไม่ใช่แค่คิดแค่พูดเฉยๆ หรือว่ารู้พื้นๆ แล้วจะไปทำ มันต้องรู้ ต้องรู้ถึงสังคมด้วย รู้เรื่องวัฒนธรรมของทั้งไทยทั้งจีน รู้เรื่องศิลปะ รู้เรื่องงิ้ว รู้เรื่องดนตรีหลากหลาย คุณต้องรู้หมด คุณถึงทำได้ เราต้องตอบโจทย์ตรงนี้ให้ได้ เรามองออกมาแล้วกี่สิบปีว่าต้องเป็นอย่างนี้*
>
> *ผมเชื่อ เพราะเรารู้ เราไม่ได้อยู่แค่ประเทศไทยนี่นา เราอยู่ตั้งหลายประเทศ เราก็มองออกสิ แล้วเราก็เล่นคอนเสิร์ตมา เราเล่นหนังมา เล่นละครเวทีมา อยู่เวทีฮ่องกงมา อยู่หนังฮ่องกงมา พวกนี้เรารู้หมด ถ้าเราไม่ตั้งใจทำอันนี้เพื่อศิลปะแขนงนี้ให้มันอยู่ในประเทศไทยได้ เราก็ไม่ทำงิ้วไทยแล้ว ถ้าเห็นแก่ส่วนตัวนะ ไปเหนื่อยทำไม แต่ถ้าทำอย่างนั้นงิ้วไทยมันก็ไม่เกิด*
>
> *งานศิลปะต้องใช้เวลา ไม่ใช่พูดแล้วก็สำเร็จเลย วันสองวัน เดือนสองเดือน หรือปีสองปีก็ไม่ใช่ อย่างงิ้วไทยนี่ผมเป็นผู้เริ่มต้น ในสามสิบปีทำได้ถึงขั้นนี้ก็ถือว่าเร็วมากแล้ว ตามประวัติศาสตร์ของจีน งิ้วแต่ละมณฑลต้องใช้เวลาเป็นร้อยปีผ่านศิลปินหลายยุค ของเรานี่ไม่มี กลุ่มงิ้วไทยทั้งหมดเลยนี่ไม่มีคนทำ มีคนเขาตาม แต่ก็คือเอาบทของเราไปทำ เขาก็ทำฉาบฉวย เขาไปแสดงแล้วก็มีคนบอกให้เล่นงิ้วไทยเขาก็เอามาเล่น เขาไม่เหมือนผม เรารู้ว่าจะทำยังไงให้มันดูแล้วสมบูรณ์ เราต้องก้าวไปอยู่เรื่อย ก็เหมือนกับแกะสลัก พอแกะสลักเสร็จแล้วจะ*

เติมสียังไง เราต้องแกะแล้วดูว่าสวยงามตรงไหน บางคนเขาก็ไม่ได้แกะสลัก เขาเห็นผมทำเขาก็ยกไป”

จากการเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตการณ์การแสดงเรื่อง *เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ ตอนข้าคือคนจีน* ที่เขียนบทและกำกับการแสดงโดย อำพัน เจริญสุขลาภ แม้ว่าละครเรื่องนี้จะไม่ใช่งิ้ว แต่ด้วยความที่บุคลากรผู้สร้างสรรค์คร่ำหวอดอยู่ในวงการงิ้วมานาน ดังนั้นแม้เขาจะมีเจตนาสร้างสรรค์ละครสมัยใหม่ แต่ลักษณะของบทละครและประเภทตัวละครก็มีกลิ่นอายแบบงิ้ว

ในแง่บุคลากร ละครเรื่องนี้เลือกใช้ศิลปินนักแสดงจากหลากหลายรูปแบบการแสดง ไม่ว่าจะเป็น งิ้ว โขน ลิเก ตลก ละครโทรทัศน์ โดยอาศัยความสัมพันธ์ส่วนตัวของอำพัน

“ตั้งใจอยากจะลอง เพราะเป็นละครเวที ถ้าคนมีประสบการณ์ด้านเวที มันก็เหมือนหนังละคร คนที่ไม่เคยแสดงก็มาฝึกได้ เราก็อยากจะรวมศิลปะของเราก็ต้องเข้ากับคนไทย ถ้ามีคนไทยมาแสดง เขาก็จะรับรู้เรื่องราวของจีนๆ พวกเขาก็จะหยิบยกเรื่องนี้ไปพูด ไปถ่ายทอดอีกที แล้วก็เป็นการรวมศิลปิน รวมกลุ่มทั้งไทยจีนมาอยู่ด้วยกัน เพื่อทำให้การแสดงนี้มีพาวเวอร์ขึ้น”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำหรับการเลือกเรื่องที่จะมาทำงิ้วไทยนั้น พบว่ามีวิธีการดังนี้

1) เลือกเรื่องที่ผู้ชมรู้จักกันดีอยู่แล้ว

งิ้วไทยที่ขุนวิจิตรมาตราจัดทำเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์นั้นได้จัดทำเรื่อง *นางเนื้อหอม ซิเตงซันเจงไซ* ฯลฯ ซึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นพงศาวดารจีนที่มีการแปลเป็นภาษาไทย และผู้ชมชาวไทยรู้จักกันดีอยู่แล้ว

ครั้งที่อำพันทำเรื่องเปาบุ้นจิ้น เนื่องจากสมัยนั้นมีละครโทรทัศน์เรื่องเปาบุ้นจิ้นจากไต้หวันเข้ามาฉายในเมืองไทย คนไทยจึงรู้จักเรื่องเปาบุ้นเป็นอย่างดี เรื่องเปาบุ้นจิ้นที่อำพันได้สร้างสรรค์ทั้งในรูปแบบการแสดงสดที่โรงละครแห่งชาติเมื่อปี พ.ศ. 2525 และการแสดงในโรงถ่ายเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์ในเวลาต่อมานั้น ปัจจุบันคณะงิ้วแบบขนบแทบทุกคณะยังซื้อบทละครเปาบุ้นจิ้นฉบับภาษาไทยจากอำพันไปจัดแสดงตามศาลเจ้าอีกด้วย

นอกจากนี้เรื่องนางนากพระโขนงที่อำพันเคยทำออกรายการศูนย์ 07 และมีแผนการจะนำเรื่องนี้มาปรับปรุงเพื่อจัดแสดงใหม่ในเวลาอันใกล้นี้ก็เป็นเรื่องที่ผู้ชมชาวไทยรู้จักดีอยู่แล้ว

2) เลือกเรื่องตามเป้าหมายที่ต้องการสื่อสาร

การเลือกเรื่องเปาบุ้นนอกจากด้วยเหตุผลว่าเป็นเรื่องที่ผู้คนรู้จักกันดีแล้ว อีกเหตุผลหนึ่งที่อำพันเลือกเรื่องนี้ก็เป็นเพราะ

> *"ผมถือว่าเรื่องเปาบุ้นจิ้นเป็นสิ่งที่ดี ก็น่าจะให้คนไทยได้ดู ก็เลยเอาเรื่องนี้มาแสดง ถือว่าจะต้องส่งเสริมข้าราชการที่มีคุณธรรม เป็นตัวอย่างที่ดี ผมก็เลยคิดว่าน่าจะหยิบยกเรื่องนี้มาทำ ตัวเปาบุ้นจิ้นนี่รู้จักกันหมดทั้งคนไทยคนจีน"*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

นอกจากนี้เรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* ก็ยังถูกเลือกมาด้วยเหตุผลเดียวกันนี้ อำพันกล่าวว่า

> *"ก็เพื่อเทิดพระเกียรติในหลวงเราไง ในหลวงก็เหมือนต้าอี่ว์ ทำก็เพื่อประชาชน ทำเพื่อราษฎร โดยเฉพาะในหลวงทำเกี่ยวกับเรื่องชลประทาน พระองค์ก็ห่วงใยประชาชน ห่วงใยน้ำท่วม ไม่กลัวเรื่องเหน็ดเหนื่อย ท่านก็เสด็จไปถิ่นทุรกันดารแต่ละที่ ตั้งใจจะทำเรื่องนี้โดยเฉพาะเลย แสดงเพื่อถวายในหลวงโดยตรงเลย เราเลือกเรื่องนี้ก็เพื่อสะท้อนว่าคนเห็นต้าอี่ว์ก็จะรู้ว่านี่คือในหลวง ต้าอี่ว์เป็นบุคคลที่ชาวจีนสมัยก่อนจนถึงปัจจุบันเคารพนับถือมากๆ บูชามากๆ ผมเลยเปรียบเทียบในหลวงเหมือนกับต้าอี่ว์"*
>
> (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2557)

บทละครงิ้วไทยของ อำพัน เจริญสุขลาภ ใช้วิธีขียนเป็นภาษาจีนก่อนแล้วค่อยแปลเป็นไทย เหตุที่ต้องทำเช่นนี้ก็เพราะภาษาจีนนั้นเต็มไปด้วยสำนวนภาษิตที่เรียกว่า "เฉิงอี่ว์" สำนวนเหล่านี้นอกจากใช้ภาษาโบราณที่งดงามแล้ว ยังกินความลึกซึ้ง บางสำนวนใช้วิธีการเปรียบเทียบอุปมา

“สำนวนของจีนมันเพราะ ประวัติศาสตร์มีมาหลายพันปีแล้ว ภาษาโบราณมันงามมาก สำนวนบางคำภาษาไทยไม่มี แต่พอเอามาแปลไทยก็กลายเป็นของไทยไปแล้ว สำนวน (เฉิงอี่ว์) กลายเป็นของไทยไปแล้ว ถ้าเราไม่เขียนเป็นจีน มันก็ไม่มีคำพวกนี้ออกมา ก็เป็นการสร้างภาษาสร้างศัพท์ใหม่ให้กับไทย ก็เหมือนกับภาษาอังกฤษ ไทยก็เอาของอังกฤษมา อย่าง blocking ก็เหมือนกัน เพราะฉะนั้นผมถึงว่าเราจึงควรเขียนจีนก่อน มันถึงจะลึกซึ้ง”

(อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

เมื่อเขียนเป็นภาษาจีนเสร็จแล้ว อำพันจึงค่อยแปลเป็นภาษาไทยด้วยตัวเอง หลังจากนั้นจึงหาคนขัดเกลาภาษาอีกชั้นหนึ่ง เนื่องจากเขาเห็นว่าความรู้ทางภาษาไทยของตนยังด้อยกว่าครูอาจารย์หลายคน ท่านเหล่านั้นสามารถใช้ภาษากลอนกวีเป็นภาษาไทยที่สวยงาม เมื่อได้ช่วยขัดเกลาภาษาก็จะทำให้บทงิ้วดูละมุนละไม มีพลังมากกว่าเดิม

นอกจากแต่งบทละครแล้ว อำพันยังเป็นผู้แต่งทำนองเพลงที่ใช้ตลอดเรื่องอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นงิ้วไทยที่เขาเป็นผู้กำกับการแสดง หรืองิ้วของสุขุม เลาหพูนรังษี ก็ตาม เขาจะแต่งเพลงภายหลังเขาได้บทภาษาไทยแล้ว เพราะจะได้เลือกทำนองและเสียงที่เข้ากับเสียงวรรณยุกต์ในบทร้อง

เมื่อบทเสร็จแล้ว การฝึกซ้อมก็จะเหมือนกับการฝึกซ้อมงิ้วแต้จิ๋ว คืออัดเทปให้นักแสดงซ้อมร้องเพลงและท่องบท ก่อนจะมารวมตัวกันเพื่อซ้อมทั้งหมด นอกจากนี้อำพันยังต้องทำงานส่วนที่งิ้วตามศาลเจ้าไม่มี นั่นก็คือการออกแบบงานกำกับศิลป์ เป็นต้นว่าการออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษ

“เราเป็นคนเสนอไปว่าอยากได้อย่างนี้ ผมเป็นคนบอก แล้วก็มีฝ่ายแสง ฝ่ายศิลป์ประชุมกันว่าต้องการตรงนี้ บอกว่าตัวละครเข้ามาตรงนี้ แสงน่าจะใช้ตรงนี้ แล้วเราก็ต้องหาคนที่พอรู้เรื่องศิลปะ คนที่ทำแสงจริงๆ เขาก็น่าจะพอรู้ พออ่านบทเสร็จแล้วก็จะมีการคุยกัน เขาถึงได้ช่วยทำตรงนี้ให้มันสวยขึ้น ให้เหมาะสมกับฉากละครได้”

ปัญหาและอุปสรรคของการสร้างสรรค์การข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรมของงิ้วไทย ที่สำคัญคือเรื่องทุนทรัพย์ เนื่องจากอำพันเน้นการสร้างสรรค์งิ้วไทยที่จัดแสดงในโรงละคร ไม่ใช่ศาลเจ้า จึงต้องใช้ทุนทรัพย์สูง

"...ติดอยู่เรื่องทุนทรัพย์ เรื่องนี้เรื่องเดียว ที่เรากังวลก็คืออายุมันมากขึ้น อีกหน่อยสมองมันก็จะถอยลง มือไม้ก็จะแข็งขึ้น ก็เสียดาย ไม่ได้เสียดายตัวผมเอง ไม่ได้คิดถึงเรื่องชีวิตส่วนตัวว่าเราจะต้องมีเงินเข้าเยอะหรืออะไร ไม่ได้คิดตรงนี้ คิดว่าทำยังไงถึงจะผลักดันตรงนี้ให้สมบูรณ์ขึ้น แล้วอีกหน่อยมีโรงเรียนมาให้เขาศึกษา แล้วงิ้วไทยมันจะเดินได้ จากมีคณะหนึ่งกลายเป็นสองคณะ มีคณะที่สอง คณะที่สาม งิ้วจะเป็นเหมือนลิเกคือมีไปทั่ว ของคุณก็ไปแสดงศาลเจ้าต่อไปได้นี่ แต่ว่าไม่ใช่แค่เล่นงิ้วไทย คุณก็เล่นงิ้วแต้จิ๋วไปด้วยได้ อย่างคืนหนึ่งคุณเล่นงิ้วไทยสักชั่วโมงหนึ่ง เอางิ้วแต้จิ๋วสักครึ่งชั่วโมงก็ได้ หรืองิ้วไทยชั่วโมงครึ่ง งิ้วแต้จิ๋วชั่วโมงหนึ่งก็ได้

ผมอยากจะเดินไปหาแหล่งทุน ทีนี้เราก็ต้องคำนึงถึงอีกฝ่าย เดิมผมตั้งศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมไทยจีนฯ ทีนี้อีกฝ่ายหนึ่งถ้าเขาไม่เอา ภาพของเราม้นจะเสียไปผมที่กลัวมากๆ เลยคือภาพจะเสียแล้วคนจะเข้าใจผิด เรากลัวตรงนี้ เราต้องหาคนที่รู้แล้วต้องการส่งเสริมจริงๆ ต้องหานักธุรกิจพวกที่ใหญ่ๆ หรือ แล้วก็เป็นผู้ศรัทธาศิลปะแขนงนี้ ศรัทธาเราถึงทำได้ หรือไม่ก็เอามหาวิทยาลัยต่างๆ ที่มีงบหรือรัฐบาล แต่เราก็เข้าไม่ถึง กระทรวงวัฒนธรรมอย่างนี้ เขาก็ไม่ได้สนใจ คุณทำดีเสร็จแล้วมีชื่อมีเสียง คนดูมากขึ้น แฟนคลับมากขึ้น มันก็กลายเป็นอิทธิพลอย่างหนึ่งแล้ว ตอนนั้นมันก็จะง่ายขึ้น แต่ช่วงนี้มันก็ยังยากอยู่ ตัวผมเองเราก็ถนอมชื่อเสียงของเรา เราไม่อยากให้ภาพของเราเสีย เพราะเรามีกำลังทำมาหากินเลี้ยงตัวเราเองอยู่แล้ว แต่นี่ก็คิดอยู่ทุกวันว่าจะทำยังไง เขาไม่เอาผมก็พูดไม่ออก ความคิดเราไม่ได้หาย ยังสู้ต่อ ลุยต่อ"

"ถึงทุกวันนี้ หลายสิบปีมานี้ ความคิดเรามีอยู่แล้ว การตลาดเราวางไว้อยู่แล้วว่าต้องเดินไปยังไง ขาดอย่างเดียวไม่มีใครมาลงทุนตรงนี้ เขาสร้างถนนไม่รู้ไปกี่ร้อยสาย รถไฟฟ้าอีก แล้วงิ้วไทยเราทำมาก่อนเขาอีก เขาทำกี่หมื่นล้านกี่แสนล้าน มีคนไปลงทุน เพราะมันมีรายได้กลับ ของเรายังไม่ถึงสิบล้านเลย เราหาไม่ได้ เราทำไม่ได้ ทั้งๆ ที่ของเราก็ยิ่งใหญ่ได้ คือเรื่องวัฒนธรรมเป็นเรื่องใหญ่ ศิลปะเป็นเรื่องใหญ่ เป็นเรื่องมีคุณค่ามากๆ มันไม่ใช่เป็นแค่วัตถุ แต่เป็นเรื่องของความคิด จิตวิญญาณ น่าสมเพช เรามองเห็นทั้งหมดแล้ว ไม่ต้องไปหาทางอะไร ทางมันเห็นทั้งหมดแล้ว เพราะว่าสามสิบกว่าปีที่ผ่านมา มันเกิดจากผม...เราทำ

ได้ดีกว่านี้ไม่รู้กี่ร้อยเท่า ถ้ามีทุนนะ มันมีอนาคต มันเห็นแล้วชัดๆ เพียงแต่ว่าเราไม่ได้ไปทำ”

งิ้วไทยเป็นงิ้วที่มีการข้ามพ้นวัฒนธรรมด้านรูปแบบการแสดงมาตั้งแต่ช่วงต้นของการทดลองผสมผสานทางวัฒนธรรม ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว บรรดาเจ้านายและขุนนางต่างทดลองนำงิ้วมาผสมผสานกับการแสดงรูปแบบอื่นในเวลานั้น จนกระทั่งก่อรูปเป็นงิ้วไทยในปัจจุบัน โดยนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านงิ้วในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ถึงกับกล่าวว่า “งิ้วไทยคือมาตรฐานใหม่ที่มีลักษณะโดดเด่นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้” (张长虹, 2007c) โดยลักษณะการผสมผสานด้านรูปแบบของงิ้วไทยตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันมีดังนี้

1) การผสมผสานกับรูปแบบการแสดงของไทย

การข้ามพ้นวัฒนธรรมลักษณะนี้เป็นการนำงิ้วมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงที่มีอยู่ในไทย ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบการแสดงดั้งเดิมของไทย หรือรูปแบบการแสดงที่ถูกผสมผสานให้เข้ากับจริตของคนไทยอยู่ก่อนแล้ว เมื่อ อำพัน เจริญสุขลาภ ได้สร้างสรรค์งิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* โดยนำองค์ประกอบของศิลปะหลากรูปแบบเข้าไปผสมผสาน จนกระทั่งจางฉางหง นักวิชาการด้านงิ้วได้กล่าวว่า *“ไม่ว่างิ้วไทยจะนับว่าเป็นศิลปะแต้จิ๋วจริงๆ หรือไม่ แต่ก็ไม่ต้องสงสัยเลยว่างิ้วเรื่องนี้มีกลิ่นอายศิลปะแบบใหม่”* (张长虹, 2007b)

2) การผสมผสานกับรูปแบบการแสดงที่ยังไม่ถูกผสานให้เข้ากับจริตของคนไทย

การผสมผสานทางวัฒนธรรมลักษณะนี้เช่น การนำงิ้วมาผสมกับละครภาพนิ่ง แม้รูปแบบการแสดงดังกล่าวยังไม่ถูกผสมผสานจนเป็นเนื้อเดียวกับวัฒนธรรมไทย แต่สมเด็จเจ้าฟ้าฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ก็ทรงเลือกสร้างสรรค์งิ้วให้เข้ากับตาโบลวิวังต์ สันนิษฐานได้ว่าละครภาพนิ่งหรือตาโบลวิวังต์น่าจะยังเป็นการแสดงในหมู่เจ้านายในราชสำนักเท่านั้น โดยเจ้านายที่ไปทรงศึกษายังต่างประเทศคงเป็นผู้นำเข้ามาเผยแพร่ในราชสำนัก การแสดงงิ้วภาพนิ่งนี้นอกจากจะเป็นการผสมผสานระหว่างงิ้วกับตาโบลวิวังต์แล้ว ยังมีส่วนผสมของเพลงไทยเดิมอีกด้วย โดยสมเด็จเจ้าฟ้าฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ยังทรงนิพนธ์เพลงตับจูล่งเพื่อใช้ประกอบการแสดง

การผสมผสานในลักษณะนี้ตอกย้ำแนวความคิดเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมว่าไม่ใช่การผสมผสานกับวัฒนธรรม “ของ” พื้นถิ่น แต่เป็นการผสมผสานกับวัฒนธรรมที่อยู่ “ใน” พื้นถิ่นนั้น

สำหรับด้านบุคลากรงิ้วนั้นพบว่า จากประวัติศาสตร์ของการสร้างสรรค์งิ้วไทย นักแสดงงิ้วไทยแบ่งเป็น 2 กลุ่มดังนี้

1) นักแสดงงิ้วอาชีพชาวไทยหรือคนไทยเชื้อสายจีน

นักแสดงกลุ่มนี้มีพื้นฐานมาจากการเป็นนักแสดงงิ้วแบบขนบ ทั้งที่เป็นนักแสดงประจำและนักแสดงปลดเกษียณแล้ว แต่เมื่อมีการจัดแสดงงิ้วไทย นักแสดงกลุ่มนี้ก็จะถูกตามตัวมาเพื่อแสดง นักแสดงงิ้วไทยที่มีชื่อเสียงในอดีตคือ ทิศา เบญจเทพ ผู้รับบทเปาบุ้นจิ้น ในเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน* เมื่อครั้งสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พ.ศ. 2525 และการแสดงเรื่องเปาบุ้นจิ้นที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 อสมท. สำหรับนักแสดงประเภทนี้ในปัจจุบันได้แก่ สมบูรณ์ ลิขิตเสถียรชัย ผู้รับบทเปาบุ้นจิ้น ในเรื่อง เปาบุ้นจิ้น ตอนปะทะเจ้าสำนักชิง และเปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ รวมถึงงิ้วไทยฉบับดีวีดีอีกหลายตอน และ ณิชากร ตั้งศิววงศ์ ผู้รับบทแม่นางหงในเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ เป็นต้น

2) นักแสดงสมัครเล่น

นักแสดงในประเภทนี้มักเป็นคนที่ส่วนหนึ่งของฝ่ายผู้จัดการแสดงงิ้วเรื่องดังกล่าว หรืออีกนัยหนึ่งก็คือมาจากองค์กรของผู้ว่าจ้างให้ผลิตงิ้วเรื่องนั้น งิ้วเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* มีคณาจารย์และนักศึกษาของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมแสดง ส่วนงิ้วเรื่อง *สามก๊ก ตอนยอดขุนพลจูล่ง* ที่มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติเป็นผู้จัดเมื่อปี พ.ศ. 2544 ก็มีคณาจารย์และนักศึกษาของมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติร่วมแสดง การแสดงเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง เมื่อปี พ.ศ. 2548 ก็มีเสรี วงษ์มณฑา อดีตนักวิชาการและคณบดีคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน และ ชูวิทย์ กมลวิศิษฐ์ อดีตนักศึกษาคณะพาณิชย์ศาสตร์และการบัญชี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ร่วมแสดง เป็นต้น

นอกจากนี้งิ้วไทยบางเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับโอกาสหรือวันสำคัญของสังคม ก็พบเห็นนักแสดงสมัครเล่นที่มีส่วนเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ดังกล่าว เช่นเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ* ซึ่งต้องการกล่าวโจมตีรัฐบาลที่มีนายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ เป็นนายกรัฐมนตรี ก็มีการนำนักวิชาการที่ให้ความเห็นในเชิงวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลนายอภิสิทธิ์มาโดยตลอดอย่างเช่น ดร.สุทธาชัย ยิ้มประเสริฐ ดร.สุดา รังกุพันธุ์ มาร่วมเป็นนักแสดงรับเชิญ

3) นักแสดงอาชีพ แต่ไม่ใช่นักแสดงงิ้ว

ในส่วนของงิ้วที่แสดงทางโทรทัศน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคปัจจุบัน จำนวนผู้ชมหรือ “เรตติ้ง” ถือเป็นเรื่องสำคัญ สมัยที่ขุนวิจิตรมาตราทำงิ้วโทรทัศน์ออกอากาศ ก็ได้นักแสดงอย่าง อารีย์ นักดนตรี สักกะ จารุจินดา และ ฉลอง สิมะเสถียร ร่วมแสดง

สำหรับอำพัน เจริญสุขลาภ ที่ได้ทำงิ้วไทยเผยแพร่ทางโทรทัศน์ในช่วงราวปี พ.ศ. 2526-2529 จะไม่ได้ใช้นักแสดงมีชื่อเสียงจากละครหรือภาพยนตร์ แต่ครั้นเมื่อเขาได้นำงิ้วไทยเรื่อง *แม่นาคพระโขนง* ไปออกรายการโทรทัศน์อย่างรายการ *ศูนย์ 07* ก็ได้นักแสดงอย่าง อุดม แต้พานิช สัญญา คุณากร และ น้ำฝน โกมลฐิติ มาร่วมแสดง และมื่อนำเรื่อง *บูเช็กเทียน* ไปแสดงประกอบรายการ *จันทร์กระพริบ* ก็ได้ อภิรดี ภวภูตานนท์ มณีนุช เสมรสุต และ ตระการ พันธุมเลิศรุจี ร่วมแสดง

ขั้นการเผยแพร่

ผลงานงิ้วไทยของอำพัน เจริญสุขลาภ แม้จะมีจำนวนไม่มาก แต่ว่างานสร้างสรรค์แต่ละเรื่องนั้นสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้เป็นจำนวนมากกว่างิ้วของคณะงิ้วแต้จิ๋วเรื่องหนึ่งๆ เนื่องจากงิ้วที่จัดแสดงในขณะที่การแสดงตามศาลเจ้านั้นมีผู้ชมอย่างมากไม่เกิน 200 คน ยกเว้นแต่เป็นงานสำคัญเช่น งิ้วประชัน เป็นต้น แต่งิ้วไทยนั้นจัดแสดงในโรงละครซึ่งมีความจุมากกว่านั้น งิ้วเหล่านี้มีการประชาสัมพันธ์แก่ผู้ชมในวงกว้าง ขณะที่งิ้วที่ออกอากาศทางโทรทัศน์นั้นย่อมเข้าถึงมวลชนจำนวนมหาศาล

งิ้วไทยมีการเผยแพร่ครั้งแรก 2 ลักษณะ ได้แก่

1) การแสดงในโรงละคร ได้แก่งิ้วของอำพันเรื่อง เปาบุ้นจิ้นตอนประหารหลานชาย (พ.ศ. 2525) ต้าอี่ว์ผู้สยบฮวงโห (พ.ศ. 2543) และยอดขุนพลจูล่ง (พ.ศ. 2544) รวมถึงงิ้วของสุขุมเรื่อง เปาบุ้นจิ้นตอนปะทะเจ้าสำนักชิง (พ.ศ. 2548) และเปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ (พ.ศ. 2556)
2) การแสดงครั้งแรกในโรงถ่ายเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์ ได้แก่งิ้วโทรทัศน์โดยขุนวิจิตรมาตรา และงิ้วของอำพัน เจริญสุขลาภ เรื่อง แม่นาคพระโขนง และเปาบุ้นจิ้นอีกไม่ต่ำกว่า 25 ตอน เช่น ตอนพบไทเฮาพระเนตรบอด เป็นต้น

ในขณะที่งิ้วแบบขนบแสดงในโอกาสสำคัญของสถาบันศาสนาความเชื่อ (ศาลเจ้าทั่วประเทศ) แต่งิ้วไทยกลับแสดงในโอกาสสำคัญของสถาบันสังคมอื่นๆ เช่นเรื่องต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห จัดแสดงเนื่องในวโรกาสครบ 72 พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ จัดแสดงในวาระครบรอบ 40 ปี 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516

จะเห็นได้ว่างิ้วไทยมีการเปลี่ยนแปลงในเชิงโอกาสและสถานที่ในการแสดงก็เพื่อขยายปริมณฑลของงิ้วให้ไปไกลกว่ามิติทางศาสนาความเชื่อเพียงอย่างเดียว

ขั้นการบริโภค

ความที่งิ้วไทยจัดแสดงด้วยภาษาไทย ดังนั้นผู้ชมหลักของงิ้วชนิดนี้ก็คือคนไทยหรือผู้ที่มีอัตลักษณ์ไทย ซึ่งแทบจะเป็นคนละกลุ่มกับผู้ชมงิ้วแบบขนบ

ขั้นการผลิตซ้ำ

งิ้วไทยมีการผลิตซ้ำ 3 ลักษณะ คือ

1) การผลิตซ้ำโดยคณะงิ้วแต้จิ๋วที่จัดแสดงตามโรงงิ้ว

การผลิตซ้ำในลักษณะนี้ เช่น คณะไซ้ยงฮงมีจัดแสดงเรื่อง เปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน ตอนประหารเฉินซื่อเหม่ย และตอนคดีอ่างดินเผา เป็นต้น โดยเรื่องเหล่านี้มักจัดแสดงในต่างจังหวัดหรือนอกเมือง ใช้เวลาแสดงราว 1 ชั่วโมง เฉพาะฉากสำคัญ 1-2 ฉาก (ธิติรัตน์ พงศ์สุเวชกุล, 4 ม.ค. 2557)

คณะงิ้วที่นำบทงิ้วของ อำพัน เจริญสุขลาภ มาผลิตซ้ำในการแสดงที่ศาลเจ้านั้น เป็นการผลิตซ้ำที่รักษาเนื้อหาและความหมายดั้งเดิมเอาไว้ ขณะที่ด้านรูปแบบนั้นเป็นการลดทอนรายละเอียดลงจากการแสดงครั้งแรก เช่นเครื่องดนตรีมีจำนวนน้อยลง เป็นต้น

2) การนำงิ้วที่แสดงในโรงละครหรือออกอากาศทางโทรทัศน์มาผลิตซ้ำโดยการแสดงในโรงถ่ายเพื่อบันทึกเป็นดีวีดีสำหรับจำหน่าย การผลิตซ้ำลักษณะนี้พบได้ในงานของอำพัน ที่นำเอางานของเขาเองมาผลิตซ้ำ ความยาวของการแสดงนั้นพอๆ กับการแสดงในศาลเจ้า

3) การนำงิ้วไทยมาผลิตซ้ำในบริบทอื่น เช่น ในห้างสรรพสินค้า ดังเช่นที่อำพันเคยนำงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ไปแสดงที่ห้างซีคอนสแควร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 46 งิ้วไทยที่แสดงเพื่อบันทึกเป็นดีวีดีสำหรับจำหน่าย

4.5.3 งิ้วการเมือง

ขั้นการผลิต

นักแสดงงิ้วการเมืองในเวทีชุมนุมนั้นเป็นนักแสดงสมัครเล่นที่มีอดีตเป็นนักแสดงประจำชุมนุมศิลปการแสดง

> *“สมัยที่ทำหลังหกตุลานั่นไม่มีสตางค์ แต่พอมาทำตอนนี้นี่ขี่เบนซ์สปอร์ตมากินบุฟเฟต์หลังเวที บุฟเฟต์ขาหมูโรงเบียร์เยอรมันตะวันแดงนะ สมัยก่อนแม้แต่เงินขึ้นรถเมล์ก็ไม่มี แต่เดี๋ยวนี้ทุกคนขับรถเบนซ์มา ฉันถึงเรียกว่างิ้วหมื่นล้าน”*
>
> (วิโรจน์ ตั้งวานิช, สัมภาษณ์, 30 พ.ค. 2557)

งิ้วการเมืองประเภทงิ้วม็อบในยุคปัจจุบันนั้นเลือกแสดงเปาบุ้นจิ้นเพราะว่าเข้ากับการโจมตีนักการเมืองเรื่องคอรัปชั่น เนื่องจากตามเนื้อเรื่องเปาบุ้นจิ้นในฉบับของจริงนั้น ส่วนหนึ่งมักแสดงคดีความเกี่ยวกับการทุจริตฉ้อราษฎร์บังหลวง รีดนาทาเร้นประชาชน จนต้องอาศัยเปาบุ้นจิ้นเข้ามาคลี่คลาย

“ประเด็นมันคือการคอรัปชั่น แล้วก็ต้องขึ้นโรงขึ้นศาล...เพราะฉะนั้นต่อไปก็เลยสงสัยว่าเปาบุ้นจิ้นกำลังจะหมดไปหรือยัง คนรุ่นอาซ้ออาซิ้มกำลังจะตายไป ส่วนคนรุ่นใหม่ก็ดูเปาบุ้นจิ้นไม่รู้เรื่องแล้ว ไม่รู้เป็นใคร มาถึงสมัยนี้ลองไปถามดูสิว่ารู้จักเปาบุ้นจิ้นไหม เพราะฉะนั้นต่อไปก็ต้องนึกแล้วว่าจะเอาเรื่องอะไรมาแสดง จะเป็นเกาหลีไหมหรือเรื่องอื่น แต่ต้องเป็นสิ่งที่มวลชนรู้เรื่องด้วย มวลชนต้องมีพื้น มีอารมณ์ร่วม”

(วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

ส่วนขั้นตอนการจัดทำบทนั้น ผู้เขียนบทได้นำวัตถุดิบมาจากข่าวในสื่อหลายประเภท ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ แล้วนำเรื่องมาร้อยเรียง ซึ่งบทเหล่านี้ต้องเขียนกันวันต่อวัน เมื่อทำบทเสร็จก็ซ้อมกันทันที ด้วยความที่งิ้วการเมืองเป็นงิ้วที่เล่นกับกระแสการเมือง หากเหตุการณ์ทางการเมืองเปลี่ยน เนื้อเรื่องงิ้วก็ต้องเปลี่ยนตาม ดังนั้นความประณีตในการซ้อมการแสดงจึงถือว่าต่ำ ผู้เขียนบทงิ้วการเมืองในคราวงิ้วพันธมิตรฯ เมื่อปี พ.ศ. 2549 ได้กล่าวว่า

"งิ้วคืองานวัฒนธรรม แต่หัวใจของงานวัฒนธรรมก็คือการสื่อความหมาย หรือการให้การศึกษาแก่คนดูอย่างง่ายๆ และให้ความบันเทิง หน้าที่ของเราก็คือ ต้องเขียนบทให้มันง่ายๆ เพราะเรื่องการเมืองมันมีความซับซ้อน นอกจากบทจะต้องง่ายแล้ว ยังต้องกระชับ ต้องเลือกใช้ภาษาที่ให้ความหมายโดยตรง และภาษานั้นต้องตลกขบขันด้วย เพราะฉะนั้น คนเขียนก็ต้องรู้เบื้องหน้าเบื้องหลังของเหตุการณ์ทางการเมืองพอสมควร จากนั้นจึงนำมาย่อยให้มันง่าย โดยใช้ภาษาง่ายๆ ที่สำคัญก็คือ มุก ใช้มุกที่ร่วมสมัย เป็นมุกที่ฟังแล้วอึ้ง

การเขียนบทครั้งนี้เราต้องคำนึงถึงสถานการณ์ให้มันค่อนข้างจะอัปเดต เพราะงิ้วการเมืองมันเล่นกับอารมณ์ความรู้สึกของคน ณ ปัจจุบัน ก็ต้องเช็กข่าวให้ดีๆ และต้องมาย่อยให้มันง่ายอันนี้คือสิ่งที่ยาก ต้องใช้ภาษาง่ายๆ ตรงๆ โดยเฉพาะอารมณ์ขันนี้คือหัวใจ มันต้องตลกและสะใจ คืองานวัฒนธรรมมันมีตัวละคร แล้วตัวละครก็เหมือนกับตัวแทนพูดที่พูดถึงความรู้สึกของคนทั้งสองฝ่าย คำพูดสองสามประโยคก็ทำให้เข้าใจว่าหมายความว่ายังไง มันเร้าใจเนื่องจากภาษา ลีลา และเสียงกลอง เวลาที่พูดก็เลยทำให้คนตั้งใจฟัง ที่สำคัญคือมันกระชับ ไม่เยิ่นเย้อ ถ้ามันยืดมากก็อาจจะน่าเบื่อ"

(รัชตวดี จิตดี, 2549)

หลักการเขียนบทงิ้วการเมืองนั้นมีดังนี้

1) เข้าใจง่าย เนื่องจากการเมืองเป็นเรื่องซับซ้อน บางเรื่องชาวบ้านธรรมดาไม่เข้าใจ ดังนั้นงิ้วจึงมีหน้าที่ต้องทำให้เรื่องซับซ้อนกลายเป็นเรื่องเข้าใจง่าย รวมถึงการใช้ภาษาง่ายๆๆ
2) มีความร่วมสมัย ทันเหตุการณ์
3) แฝงอารมณ์ขัน ในแง่ของการเสียดสี เยาะเย้ย ต่อว่าด่าทอฝ่ายตรงข้ามซึ่งเป็นเป้าหมายการโจมตี
4) จังหวะกระชับ มีความเร้าใจ

วิโรจน์ ตั้งวานิช ได้กล่าวถึงบทละครงิ้วการเมืองว่า

"งิ้วภาคสนามนั้นต้องอารมณ์เดียว สู้สุดฤทธิ์ ลุยอย่างเดียว ต้องเขมรไล่ควายเท่านั้น จะมาค้างคาวกินกล้วยไม่ได้ เธอจะมาสาวไหม สะล้อซอซึงไม่ได้ เซิ้งยังไม่ทันเลย ต้องเขมรไล่ควายอย่างเดียว แล้วก็ต้องมีประเด็นร้อนๆ แล้วก็ต้องรวดเร็ว ชิงหักชิงโค่น มันถึงได้สนุก"

(วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

การซ้อมนั้นประกอบไปด้วยการซ้อมลีลาท่าทางและการวางบล็อกกิ้ง (blocking) ส่วนคนพากย์ก็ซ้อมพากย์ โดยไม่ต้องมีครูงิ้วมาสอนหรือกำกับ เนื่องจากลีลาการแสดงไม่มีความเคร่งครัด และไม่มีการขับร้องเพลง ดังนั้นการซ้อมสำหรับขึ้นแสดงบนเวทีจึงสามารถกระทำได้อย่างรวดเร็ว

การผสมผสานรูปแบบการแสดงของงิ้วการเมืองถือว่ามีความเด่นชัดมาก จากการวิจัยพบการข้ามพ้นวัฒนธรรมในลักษณะดังนี้

1) การผสมผสานกับการแสดงที่ใช้คนพากย์

งิ้วการเมืองไม่มีการขับร้อง คงมีแต่เพียงการเจรจา แต่การเจรจาดังกล่าวก็เป็นหน้าที่ของคนพากย์ ไม่ใช่นักแสดง นักแสดงทำหน้าที่เพียงออกลีลาท่าทางและขยับปากตาม ส่วนผู้พากย์เสียงอยู่ด้านข้างหรือหลังเวที เพราะงิ้วม็อบเป็นงิ้วที่นักแสดงไม่ใช่มืออาชีพ ลำพังเสียงของนักแสดงไม่อาจดังฝ่ามวลชนจำนวนมหาศาลได้ นอกจากนี้บางครั้งนักแสดงยังทำอารมณ์ไม่ได้ (วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557) ประกอบกับนำเรื่องราวปัจจุบันทันด่วนมาเขียนเป็นบทงิ้ว ดังนั้นนักแสดงอาจไม่มีเวลาซ้อมบทกันอย่างที่ควรจะเป็น แต่นักแสดงต้องเป็นผู้เจรจาเองอาจท่องจำบทไม่ได้ จึงใช้วิธีให้คนอื่นพากย์เสียงแทน การแสดงด้วยวิธีดังกล่าวนี้เป็นลักษณะเฉพาะที่ไม่ปรากฏในงิ้วที่อื่น

ภาพที่ 47 การพากย์งิ้วการเมือง

การข้ามพ้นวัฒนธรรมด้านนักแสดงของงิ้วการเมืองมีลักษณะดังนี้

1) นักแสดงสมัครเล่น

การแสดงงิ้วการเมืองนั้นเกิดขึ้นจากนักแสดงสมัครเล่น จนกระทั่งปัจจุบันก็ยังใช้นักแสดงสมัครเล่น การใช้นักแสดงสมัครเล่นนี้สัมพันธ์กับการข้ามพ้นวัฒนธรรมขององค์ประกอบอื่น กล่าวคือ เมื่อนักแสดงไม่ใช่นักแสดงงิ้วอาชีพ ความสามารถที่จะออกลีลาท่าทางหรือขับร้องก็เป็นไปได้ยาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขั้นการเผยแพร่

งิ้วการเมืองเผยแพร่โดยผ่านทางเวทีการชุมนุมทางการเมือง เป็นต้นว่า การชุมนุมของพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย ในช่วงปี พ.ศ. 2548-2549 และการชุมนุมของคณะกรรมการประชาชนเพื่อเปลี่ยนแปลงประเทศไทยให้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์อันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข (กปปส.) โดยในการชุมนุมของพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตยนั้นมีการแสดงงิ้ว (ซึ่งฝ่ายผู้จัดเรียกว่า “งิ้วธรรมศาสตร์” หรือ “งิ้วกู้ชาติ” แต่เนื่องจากการเรียกว่างิ้วธรรมศาสตร์อาจทำให้เข้าใจไขว้เขวว่าเป็นงิ้วที่เป็นกิจกรรมนักศึกษาคณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทั้งที่การแสดงนี้เป็นการรวมตัวกันของอดีตนักศึกษาที่เคยทำงิ้วธรรมศาสตร์ โดยมิได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับสถาบันหรือนักศึกษาในปัจจุบัน ดังนั้นจึงขอเรียกว่า “งิ้วกู้ชาติ” หรือ “งิ้วพันธมิตรฯ” แทน) รวมทั้งสิ้น 5 ครั้ง โดยใช้ชื่อเรื่องว่า “เปาบุ้นจิ้น” เหมือนกัน แต่ส่วนต่อขยายของชื่อเรื่องและชื่อตอนในการแสดงแต่ละครั้งนั้นแตกต่างกัน ดังนี้

1) *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ เปาบุ้นจิ้นผจญหน้าเหลี่ยม ตอนศึกชุกหุ้นภาคพิสดาร พิชิตแดจังกึม ถล่มวังจันทร์ส่องหล้า* (26 ก.พ. 2549) แสดงที่สนามหลวง
2) *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 2 เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม ตามล่าหาจะเด็ด ถล่มไทยเจี๊ยะไทย พิชิตวังจันทร์ส่องหล้า ตอนปริศนาทำไมถึงไม่ออก* (5 มี.ค. 2549) แสดงที่สนามหลวง
3) *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 3 เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม พิชิเอฟทีเอ ถล่มสภาโจ๊ก ตอน หรือว่ามันเป็นคนบ้า* (13 มี.ค. 2549)
4) *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 4 ศึกสองนางพญาปะทะหนูหิ่น ผจญพันธุ์หมาบ้าหนีหัวซุกหัวซุน พอเขาเผลอค่อยแอบหนีเข้าทำเนียบ ตอน นายกฯ ไฮเทค ปลุกเสกของเขมร ดีเดย์ก่อนวันเลือกตั้ง* (25 มี.ค. 2549) แสดงที่สะพานมัฆวานรังสรรค์
5) *งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 5 เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม บุกสยามพารากอน พิชิตมนตร์เขมร ถล่มวังจันทร์ส่องหล้า ตอนไม่ออกก็อย่าออก* (29 มี.ค. 2549) แสดงที่ลานหน้าห้างสรรพสินค้าสยามพารากอน

ส่วนการชุมนุมเวที กปปส. ในปี พ.ศ. 2556-2557 มีการแสดงงิ้วการเมือง 2 ครั้ง โดยใช้ชื่อเรื่องว่า “เปาบุ้นจิ้น” โดยมีส่วนต่อขยายของชื่อเรื่องเหมือนสมัยครั้งงิ้วพันธมิตรฯ ดังนี้

1) *เปาบุ้นจิ้นพิฆาตหญิงสมองกลวง ปราบปรามไอ้หน้าเหลี่ยม ถล่มเจ๊ซาละเปา กระโดดเตะก้านคอธาริต ตอนให้ตายเถอะทีแรกคิดว่ามันโง่ ที่แท้มันชั่วมาก* (13 ม.ค. 2557) แสดงที่แยกปทุมวัน
2) *เปาบุ้นจิ้น ถล่มจำนำข้าว พิฆาตไอ้หน้าเหลี่ยม ฟาดฟันน้องสาวสมองกลวง โดดถีบยอดหน้าเจ๊แดง ถุยน้ำลายใส่จับกังเฉลิม ตอน พิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์* (25 ม.ค. 2557)

ภาพที่ 48 สถานที่ในการแสดงงิ้วการเมือง

โอกาสและสถานที่ในการแสดงของงิ้วการเมืองเป็นองค์ประกอบที่มีลักษณะข้ามพ้นวัฒนธรรมดังนี้

1) การแสดงในที่ชุมนุมทางการเมือง

แม้ว่าในอดีตก็เคยมีงิ้วที่เปิดให้สาธารณชนทั่วไปได้ชมในสถานที่เปิดโล่ง ดังเช่นงิ้วที่แสดงในพระราชพิธีสมโภช หรือพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระศพ แต่ในอดีตนั้นงิ้วไม่เคยถูกใช้เป็นเครื่องมือการรณรงค์หรือสื่อสารทางการเมือง ทำให้งิ้วการเมืองนั้นก็ได้ข้ามพ้นพรมแดนทางวัฒนธรรมมาสู่การแสดงในที่สาธารณะเพื่อผู้ชมที่มีทัศนะทางการเมืองแบบเดียวกัน

ชั้นการบริโภค

ผู้ชมงิ้วการเมืองหรืองิ้วม็อบนี้ก็คือผู้ชุมนุมทางการเมือง ซึ่งแบ่งผู้ชมได้เป็น 2 กลุ่มคือ

1) กลุ่มผู้ชมที่ไปร่วมชุมนุมทางการเมือง

แม้จะไม่มีตัวเลขชัดเจนว่ากลุ่มผู้ชมงิ้วประเภทนี้หรือผู้ร่วมชุมนุมทางการเมืองนั้นมีเท่าไร แต่สิ่งที่สังเกตได้ประการหนึ่งก็คือ งิ้วการเมืองจะไม่จัดแสดงในช่วงเริ่มต้นของการชุมนุม แต่จะปรากฏขึ้นในช่วงที่การชุมนุมทางการเมืองสุกงอมแล้ว โดยการชุมนุมของ กปปส. นั้นสืบเนื่องมาจากการที่สภาผู้แทนราษฎรเห็นชอบร่างพระราชบัญญัตินิรโทษกรรม เมื่อวันที่ 1 พฤศจิกายน 2556 ทำให้เกิดการชุมนุมคัดค้านโดยมีนายสุเทพ เทือกสุบรรณ เป็นผู้นำ ก่อนที่ผู้ชุมนุมดังกล่าวจะเปลี่ยนไปเป็นการจัดตั้ง กปปส. เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2556 สถานการณ์การชุมนุมรุนแรงขึ้นตามลำดับ ตั้งแต่การปะทะกันกับตำรวจเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม กระทั่งวันที่ 8 ธันวาคม สมาชิกสภาผู้แทนราษฎรสังกัดพรรคประชาธิปัตย์ลาออกทั้งหมด จนวันรุ่งขึ้น นายกรัฐมนตรีต้องประกาศยุบสภาเพื่อจัดให้มีการเลือกตั้งใหม่

เมื่อถึงวันที่ 13 มกราคม 2557 สุเทพ เทือกสุบรรณ นัดชุมนุมปิดถนนสายหลักในกรุงเทพมหานครเพื่อกดดันรัฐบาล งิ้วการเมืองในฉบับ กปปส. ก็เริ่มขึ้นเวทีครั้งแรกในวันนี้

จะเห็นได้ว่างิ้วการเมืองจะรอจนมีผู้เข้าร่วมชุมนุมจำนวนมาก ปฏิกิริยาของผู้ร่วมชุมนุมที่มีต่อนักการเมืองที่เป็นเป้าหมายของการโจมตีนั้นรุนแรง จึงค่อยจัดให้มีงิ้วการแสดงขึ้นเวที

2) กลุ่มผู้ชมที่รับชมผ่านการถ่ายทอดสดทางโทรทัศน์

ผู้ชมงิ้วในกลุ่มนี้คือผู้ที่มิได้เข้าร่วมชุมนุมทางการเมือง แต่มีทัศนคติทางการเมืองและอารมณ์ร่วมเช่นเดียวกับผู้ร่วมชุมนุม ดังนั้นจึงรับชมการถ่ายทอดสดการชุมนุมทางการเมือง รวมถึงการแสดงงิ้ว ผ่านทางโทรทัศน์ สำหรับการชุมนุม กปปส. นี้สามารถรับชมการแสดงงิ้วได้ทางการถ่ายทอดสดของสถานีเอเอสทีวี (ASTV) และช่องบลูสกาย (Blue Sky Channel)

งิ้วชนิดนี้เป็นงิ้วชนิดเดียวที่เรียกร้องการมีส่วนร่วมของผู้ชมในขณะแสดง เช่น ในเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นพิฆาตหญิงสมองกลวงฯ* กล่าวถึงตัละครด็อกเตอร์เสรีที่บุกไปถึงถิ่นประมุขหญิงกับพรคพวก แล้วบอกว่าตัวเองไม่ได้มาคนเดียว แต่ยังมีมวลมหาประชาชนอีกนับล้าน จากนั้นก็บอกคนดูให้เป่านกหวีดใส่ตัวละครประมุขหญิงกับพรรคพวก ซึ่งได้รับการตอบสนองจากคนดูเป็นอย่างดี

ชั้นการผลิตซ้ำ

งิ้วการเมืองมีลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งก็คือ บทที่เขียนขึ้นมานั้นมีไว้สำหรับการแสดงเพียงครั้งเดียว โดยการแสดงแต่ละครั้งล้วนไม่ซ้ำกัน อย่างไรก็ตามการแสดงงิ้วการเมืองก็มีลักษณะการผลิตซ้ำดังนี้

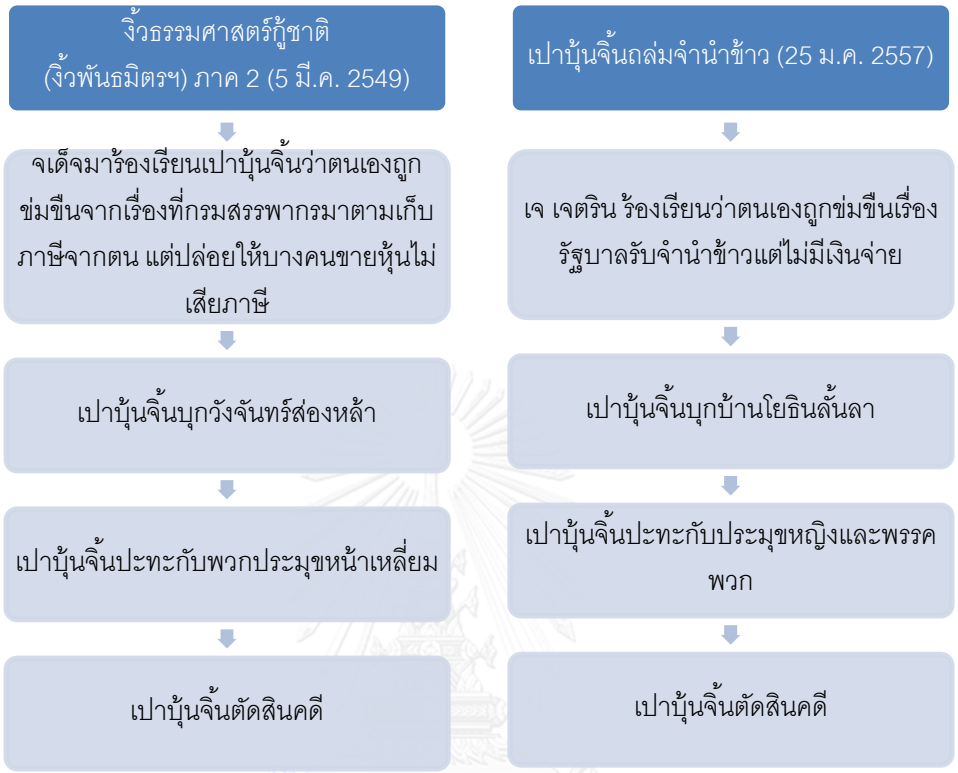
1) การนำตัวละครเดิมมาผลิตซ้ำ

พบได้ในงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยการนำเรื่องเปาบุ้นจิ้นมาจัดแสดงก็ถือเป็นการผลิตซ้ำที่รักษาเพียงความหมายของการเป็นผู้ผดุงความยุติธรรมของเปาบุ้นจิ้น แต่ได้ดัดแปลงรูปแบบโดยการลดทอนรายละเอียดขององค์ประกอบต่างๆ ให้เหลือเพียงรายละเอียดที่สำคัญ หรือรายละเอียดที่แสดงถึงความเป็นงิ้วเท่านั้น ส่วนเนื้อหาก็ได้ดัดแปลงโดยนำเอาเหตุการณ์ทางการเมืองไทยมาเป็นคดีความที่เปาบุ้นจิ้นต้องคลี่คลาย จึงนับได้ว่าเป็นการผลิตซ้ำแบบข้ามพ้นวัฒนธรรม

2) การนำโครงเรื่องหรือเนื้อเรื่องบางส่วนมาผลิตซ้ำ

จากการเก็บข้อมูลด้วยการวิเคราะห์บันทึกการแสดงงิ้วการเมืองพบว่า แม้ว่าการแสดงงิ้วการเมืองแต่ละครั้งจะไม่เหมือนกัน แต่ก็มีบางส่วนที่ซ้ำกับการแสดงครั้งก่อนๆ หน้านั้น เช่น ในเรื่อง *เปาบุ้นจิ้นถล่มจำนำข้าวฯ* ซึ่งแสดงเมื่อ 25 มกราคม 2557 เปิดเรื่องด้วยเปาบุ้นจิ้น พร้อมกับเจเจตรินมาร้องเรียนว่าตนเองถูกข่มขืนจากการที่รัฐบาลรับจำนำข้าวแต่ไม่มีเงินจ่าย ดังนั้นเปาบุ้นจิ้นจึงตัดสินใจบุกบ้านโยธินลั้นลา หลังจากนั้นเหตุการณ์ก็ตัดไปที่ข้างฝ่ายประมุขหญิงยิ่งอัปลักษณ์กับพรรคพวก เมื่อเปาบุ้นจิ้นบุกมาถึงที่ มีการปะทะคารมกัน ในที่สุดเปาบุ้นจิ้นจึงตัดสินคดีและลงโทษ

เรื่องดังกล่าวนี้ใช้โครงสร้างเดียวกับ งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 2 โดยเปิดเรื่องที่จเด็จมาร้องเรียนต่อเปาบุ้นจิ้นว่าตนเองถูกข่มขืนจากการที่กรมสรรพากรตามเก็บเงินภาษีจากตน แต่ปล่อยให้บางคนขายหุ้นโดยไม่ต้องเสียภาษี ดังนั้นเปาบุ้นจิ้นจึงตัดสินใจบุกวังจันทร์ส่องหล้า หลังจากนั้นก็ตัดไปที่ฝ่ายประมุขหน้าเหลี่ยมกับพรรคพวก เมื่อเปาบุ้นจิ้นไปถึงที่ก็มีการปะทะกัน หลังจากนั้นเปาบุ้นจิ้นจึงตัดสินคดี



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าเนื้อเรื่องทั้ง 2 เรื่องนี้ ต่างกันที่ตัวละครอันสะท้อนถึงนักการเมืองในแต่ละช่วงเวลา เหตุการณ์แรกเป็นเรื่องราวจากเหตุการณ์สมัย พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร เป็นนายกรัฐมนตรี ขณะที่เหตุการณ์หลังเป็นเรื่องราวสมัยนายกรัฐมนตรี ยิ่งลักษณ์ ชินวัตร

3) การผลิตซ้ำรูปแบบงิ้วการเมืองโดยเปลี่ยนเนื้อเรื่องและบริบททางการเมือง

งิ้วการเมืองโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องเปาบุ้นจิ้นนั้นถูกผลิตซ้ำมาอย่างต่อเนื่อง เมื่อผู้วิจัยถาม วิโรจน์ ตั้งวานิช ว่างิ้วการเมืองจะยังคงมีอยู่ในสังคมไทยต่อไปไหม ก็ได้รับคำตอบว่า *“มี การต่อสู้ไม่มีวันสิ้นสุด เมื่อความขัดแย้งยังคงอยู่ ทุกรูปแบบของการต่อสู้ก็มีสิทธิ์ถูกหยิบยกขึ้นมาได้”* ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้ว่าในอนาคตข้างหน้า งิ้วการเมืองอาจได้แสดงเรื่องอื่น ขึ้นอยู่กับว่าสังคมในเวลานั้นให้ความหมายกับสิ่งใด และมีตัวละครใดเป็นที่นิยมในเวลานั้นบ้าง

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย” เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วกับการประกอบสร้างความหมายและบทบาทหน้าที่ของงิ้ว รวมถึงศึกษาแบบแผนและกระบวนการของการข้ามพ้นวัฒนธรรม เช่นเดียวกับความพยายามหาคำตอบถึงอำนาจที่อยู่เบื้องหลังการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีวจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การสังเกตการณ์ การวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์และการวิเคราะห์ตัวบท ดังปรากฏผลการวิจัยที่นำเสนอเป็นลำดับก่อนหน้านี้

เนื้อหาในบทนี้ ผู้วิจัยจะสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้ การอภิปรายผล การอภิปรายถึงข้อจำกัดของการวิจัย รวมถึงข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในครั้งต่อๆ ไป

5.1 สรุปผลการวิจัย

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงความหมายของงิ้วในประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความหมายของงิ้วนั้นมีหลากหลายมิติโดยสัมพันธ์กับการข้ามพ้นวัฒนธรรมในประเทศเทศไทย ดังนี้

1. งิ้วกับความเชื่อทางศาสนา

จุดเริ่มต้นของการเข้ามาแสดงงิ้วในดินแดนไทยนั้น เชื่อกันว่าเข้ามาแสดงที่ศาลเจ้า โดยงิ้วมีหน้าที่ทำพิธีที่เรียกว่า “ป่วงเซียง” หลังจากนั้นจึงเป็นการแสดงงิ้วให้เทพเจ้าชม จวบจนปัจจุบันศาลเจ้ากลายเป็นพื้นที่หลักในการแสดงงิ้ว จนงิ้วแบบขนบที่แสดงในศาลเจ้านั้นมีอีกชื่อหนึ่งว่า “งิ้วไหว้เจ้า”

อย่างไรก็ตามพบว่าในปัจจุบันศาลเจ้าหลายแห่งใช้วิธีเชิญงิ้วมาทำพิธีป่วงเซียงแต่ไม่ให้แสดงงิ้ว โดยอาจว่าจ้างการแสดงอื่นให้มาแสดงแทน หรือว่าจ้างภาพยนตร์มาฉาย เนื่องจากการว่าจ้างงิ้วมีราคาแพง รวมถึงในบางพื้นที่ผู้คนส่วนใหญ่กลายเป็นคนไทยจึงชมดูงิ้วไม่รู้เรื่อง ความหมายของงิ้วในแง่ของการเป็นเครื่องประกอบพิธีกรรมทางศาสนาตามความเชื่อของคนจีนจึงกำลังถูกท้าทาย

2. งิ้วกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนัก

มีหลักฐานว่าในสมัยอยุธยางิ้วได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ก่อนที่งิ้วจะมีความหมายระดับสูงในยุคกรุงธนบุรี ไม่ว่าจะเป็นในฐานะงิ้วประกอบพิธีถวายพระเพลิงพระศพของเจ้านายต่างๆ รวมถึงในฐานะงิ้วประกอบพระราชพิธีสมโภช

ครั้นเวลาต่อมา ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 งิ้วยังคงถูกนำมาใช้ประกอบพิธีถวายพระเพลิงพระศพและพระราชพิธีสมโภชอย่างต่อเนื่อง แม้จะไม่บ่อยมากเท่ากับสมัยกรุงธนบุรี ก่อนจะเลิกอย่างเด็ดขาดในสมัยรัชกาลที่ 6 เนื่องจาก “จีน” มิได้มีความหมายในแง่บวกอย่างช่วงเวลาก่อนหน้านั้น ประกอบกับไทยรับคติเรื่องงานศพมาจากตะวันตก จึงทำให้งิ้วสูญเสียความหมายของการเป็นมหรสพประจำงานพระเมรุตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

นอกจากนี้ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีเชื้อพระวงศ์และขุนนางชั้นสูงได้เข้ามามีส่วนร่วมกับการจัดแสดงงิ้ว บ้างก็มีคณะงิ้วเป็นของตัวเอง เช่น กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ วังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 5 พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ พระอนุวัตน์ราชนิยม เป็นต้น บ้างก็ทดลองนำงิ้วมาผสมผสานเข้ากับรูปแบบการแสดงอื่นในเวลานั้นโดยขับร้องและเจรจาเป็นภาษาไทย หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็น “งิ้วไทย” อาทิเช่น งิ้วผสมละครนอกของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง งิ้วผสมละครภาพนิ่ง (tableau Vavant) ของสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ งิ้วผสมลิเกของหลวงสันทนาการกิจ งิ้วผสมละครร้องของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยจัดแสดงเรื่องราวในพงศาวดารจีน เป็นต้นว่าเรื่อง *สามก๊ก บ้วนฮวยเหลา ซุยถัง ไต้ฮั่น*

งิ้วได้ออกจากบริบทของราชสำนักไปนานราว 80 ปี กระทั่งปี พ.ศ. 2525 ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี ราชสำนักก็เข้ามามีบทบาทสำคัญกับการสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้วอีกครั้ง เมื่อสมาคมอุปรากรไทย-จีน ได้จัดแสดง “งิ้วไทย” เรื่อง *เปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน* ที่โรงละครแห่งชาติ งิ้วเรื่องนี้มี อำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้เขียนบทและกำกับ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ได้เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2543 เมื่อมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดแสดงงิ้วไทยเรื่อง *ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห* เรื่องนี้มี อำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้เขียนบทและกำกับเช่นเดิม และสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ได้เสด็จมาทอดพระเนตรอีกครั้ง

การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วทั้ง 2 ทำให้เห็นว่าบุคลากรงิ้วไทยพยายามสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้วโดยการกลับเข้าไปพึ่งสถาบันกษัตริย์อีกครั้งหลังจากที่ความหมายนี้ถูกรื้อสร้างไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา โดยผ่านทางสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ผู้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์กิจกรรมทางวัฒนธรรมนานาแขนง และยังทรงสนพระทัยในวัฒนธรรมจีนอย่างสูง

3. งิ้วกับความเชื่อมโยงกับประเทศจีน

จากหลักฐานของฝ่ายจีนชี้ให้เห็นว่าไทยมีการส่งคณะทูตไปยังจีนตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหงในปี พ.ศ. 1835 อันตรงกับสมัยราชวงศ์หยวน ไทยได้ไปจิ้มก้องจีนอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งยุติไปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยเหตุผลเรื่องความคุ้มทุนในการเดินทาง และราชสำนักไทยเริ่มเล็งเห็นแล้วว่าอาณาจักรจีนไม่ใช่มหาอำนาจในภูมิภาคที่จำเป็นจะต้องสร้างความสัมพันธ์ด้วยอีกแล้ว

การเปลี่ยนแปลงประเทศเป็น “สาธารณรัฐจีน” ในปี พ.ศ. 2454 ส่งผลต่อความหมายงิ้ว โดยบุคลากรงิ้วจำนวนมากอพยพมายังประเทศไทย ทำให้งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยเกิดความงอกงามจนกระทั่งประเทศไทยกลายเป็น “ศูนย์กลางงิ้วแต้จิ๋วของโลก” ในช่วง พ.ศ. 2460-2470 (ค.ศ. 1920-1930) ทำให้งิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วกระแสหลักของไทย ก่อนที่บุคลากรงิ้วจำนวนหนึ่งจะอพยพกลับไปเมื่อสถานการณ์ในประเทศจีนคลี่คลายลง โดยได้นำวิธีการใหม่ๆ ที่ทดลองสร้างสรรค์ในไทยกลับไปยังแผ่นดินแม่ของงิ้วด้วย

กระทั่งประเทศจีนมีความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองอีกครั้ง เมื่อกองทัพของฝ่ายคอมมิวนิสต์สามารถสถาปนารัฐบาลที่เป็นสังคมนิยมได้สำเร็จในปี พ.ศ. 2492 ทำให้บุคลากรงิ้วและคณะงิ้วอพยพเข้าสู่ประเทศไทย ส่งผลให้งิ้วในประเทศไทยเฟื่องฟูขึ้นอีกครั้ง อย่างไรก็ตามความเฟื่องฟูครั้งนี้เป็นเพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ เนื่องจากรัฐบาลไทยยุติความสัมพันธ์กับรัฐบาลคอมมิวนิสต์จีน รวมทั้งนโยบายควบคุมโรงเรียนจีนที่ดำเนินมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จึงทำให้คนเชื้อสายจีนสร้างอัตลักษณ์ของตนเองว่าเป็น “คนไทยเชื้อสายจีน” ที่ลดการยึดโยงตัวเองกับประเทศจีนและภาษาจีน ทำให้จำนวนผู้ชมงิ้วลดลงในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม ใน พ.ศ. 2544 เมื่อจีนเข้าเป็นสมาชิกองค์การการค้าโลกเป็นผลสำเร็จ จีนได้แสดงศักยภาพของการเป็นมหาอำนาจทางเศรษฐกิจ จึงกลับมาสร้างความหมายใหม่ให้กับการเป็นประเทศมหาอำนาจของตนได้อีกครั้ง เมื่อประกอบกับความหมายที่เชื่อมโยงกับสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศ จึงส่งผลต่อความหมายงิ้วในทางอ้อม กล่าวคือทำให้ผู้คนหันมาสนใจวัฒนธรรมจีน อันรวมถึงงิ้วด้วย

4. งิ้วกับการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ

ในสมัยรัชกาลที่ 2 เมื่อไทยทำสนธิสัญญาทางการค้ากับชาติตะวันตก ทำให้ไทยสูญเสียรายได้จากภาษี ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงตั้งภาษีใหม่ๆ ขึ้น จนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ตั้งอากรบ่อนเบี้ย เมื่อบ่อนได้รับความนิยมก็มีการตั้งภาษีโขนละครในสมัยรัชกาลที่ 4 เนื่องจากบ่อนเป็นสถานที่จัดแสดงละครและงิ้วที่สำคัญแห่งหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล็งเห็นว่าการพนันจะทำให้ราษฎรหมกมุ่นอยู่แต่ในบ่อน จึงโปรดให้ทยอยยุบบ่อน ทั้งในกรุงเทพฯ และหัวเมืองต่างๆ ดังนั้นเมื่อ

บ่อนถูกยุบหมดสิ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อากรมหรสพก็เลิกนับแต่นั้นเป็นต้นไป งิ้วก็สูญเสียพื้นที่ในโรงบ่อนไปอีกแห่งหนึ่ง

กระทั่งปัจจุบัน เมื่อพื้นที่ของงิ้วหดแคบลง เหลือเพียงพื้นที่ในศาลเจ้าเป็นหลัก คณะงิ้วหลายคณะจึงต้องขยายช่องทางธุรกิจ เช่น ให้บริการเช่าอุปกรณ์และชุดงิ้ว รับแต่งหน้า ออกงานอีเวนต์ รวมถึงมีการแสดงเปลี่ยนหน้ากากแบบงิ้วเสฉวน เชิดสิงโต เอ็งกอ มังกรทอง เป็นต้น

5. งิ้วกับการเมืองการปกครอง

เมื่อประเทศไทยถูกปกครองโดยรัฐบาลเผด็จการทหารอย่างต่อเนื่อง การวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองถูกสั่งห้าม นักศึกษาคณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จึงได้จัดแสดงงิ้วการเมืองขึ้น หลังจากนั้นงิ้วการเมืองก็ออกนอกรั้วมหาวิทยาลัย ทั้งในเหตุการณ์เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2535 จนถึงเหตุการณ์ก่อนการรัฐประหารในปี พ.ศ. 2549 และงิ้ว กปปส. ในปี พ.ศ. 2556

งิ้วการเมืองนั้นเป็นงิ้วสมัครเล่น เป้าหมายของการแสดงคือการสื่อสารทางการเมือง มากกว่าจะเป็นเป้าหมายทางสุนทรียะ จนกระทั่งถูกบุคลากรในแวดวงงิ้วว่างิ้วการเมืองไม่ใช่งิ้ว

อย่างไรก็ตามตั้งแต่ปี พ.ศ. 2548 เป็นต้นมาก็เกิดความพยายามปรับปรุงงิ้วการเมืองให้มีความประณีตทางศิลปะตามแนวทางของงิ้วไทย ทำให้งิ้วพยายามก้าวข้ามความหมายของการเป็นเพียงเครื่องมือทางการเมืองที่มีไว้ด่าทอนักการเมืองหรือผู้มีความเห็นทางการเมืองฝ่ายตรงข้าม มาสู่การขบคิดประเด็นทางการเมืองมากขึ้น

6. งิ้วกับการศึกษา

การที่รัฐบาลจีนในสมัยราชวงศ์ชิงออกกฎหมายสัญชาติระบุว่าลูกหลานของคนที่เกิดจากพ่อจีนจะมีสัญชาติจีน และยกเลิกข้อห้ามไม่ให้คนจีนอพยพออกนอกประเทศ รัฐบาลไทยจึงออกกฎหมายว่าด้วยสัญชาติ พ.ศ. 2456 ระบุว่าเยาวชนของชาติไม่ว่าจะเกิดจากบิดามารดาสัญชาติใด แต่เมื่อเกิดในประเทศไทยก็ถือว่าเป็นคนไทยโดยสัญชาติ กฎหมายฉบับนี้พยายามทำให้ชาวต่างด้าวรวมทั้งชาวจีนถูกผสมกลมกลืนกลายเป็นไทยและจงรักภักดีต่อชาติไทย และโดยเหตุที่โรงเรียนจีนเป็นช่องทางสำคัญของการคงความเป็นจีนของลูกหลานจีน ดังนั้นราชการไทยจึงต้องเข้าควบคุมโรงเรียนจีน ดังจะเห็นได้จากพระราชบัญญัติโรงเรียนราษฎร์ พ.ศ. 2461 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื้อหาแสดงถึงความตระหนักในการป้องกันมิให้โรงเรียนจีนเป็นที่บ่มเพาะให้ลูกหลานจีนเป็นจีน

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลเริ่มเข้มงวดให้ใช้ภาษาไทย โดยในรัฐนิยมฉบับที่ 9 มีสาระสำคัญให้คนสัญชาติไทยทุกคนใช้ภาษาไทย เป็นสัญญาณให้โรงเรียนจีนทั่วประเทศปิดตัวเอง กระทั่งสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุด เมื่อสัมพันธมิตรเป็นฝ่ายชนะ จึงยิ่งเกิดบรรยากาศนิยมชมชอบ

ตะวันตก ชาวจีนที่มีเงินพากันส่งลูกเรียนโรงเรียนคริสต์ ทำให้ลูกหลานจีนคลายความผูกพันกับการศึกษาแบบจีน สิ่งที่ตามมาคือคนจีนในไทยไม่รู้ภาษาแห่งชาติพันธุ์ของตนทำให้พวกเขาสร้างความหมายใหม่ให้แก่ตนเองในเวลาต่อมาว่าเป็น “คนไทยเชื้อสายจีน”

การจำกัดวงการรู้ภาษาจีนในหมู่คนเชื้อสายจีน ส่งผลให้ชมงิ้วไม่เข้าใจ งิ้วจึงจำเป็นต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับคนดู “จีน” ที่เปลี่ยนไป โดยการทำให้เป็นภาษาไทย ซึ่งยังทำให้ได้ผู้ชมกลุ่มใหม่คือกลุ่มคนเชื้อสายจีนและคนไทยที่ไม่รู้ภาษาจีน จนเกิดเป็นงิ้วแขนงใหม่ที่เรียกว่า “งิ้วไทย”

จนกระทั่งปี พ.ศ. 2535 คณะรัฐมนตรีจึงมีมติอนุญาตให้โรงเรียนต่างๆ เปิดสอนภาษาต่างประเทศได้ หลังจากนั้นมา กระทรวงศึกษาธิการก็พยายามพัฒนาหลักสูตรภาษาจีน โดยถือเป็นกลุ่มประสบการณ์พิเศษที่ควรได้รับการส่งเสริม จะเห็นได้ว่ารัฐบาลไทยมีวิสัยทัศน์เกี่ยวกับการเรียนภาษาจีนที่เปลี่ยนไป การควบคุมที่ดำเนินการอย่างเข้มงวดตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ผ่อนคลายลง และไม่เห็น “ภาษาจีน” เป็นปัญหาความมั่นคงดังเช่นในอดีต

อย่างไรก็ตาม แม้นโยบายการศึกษาภาษาจีนจะผ่อนปรนมากขึ้นในยุคนี้ แต่ความที่กระบวนการขัดเกลาทางสังคมเป็นกระบวนการที่ต้องใช้เวลา ไม่อาจเปลี่ยนแปลงคนจีนให้กลายเป็นคนไทยได้ในชั่วข้ามคืน ซึ่งต่างจากการบังคับใช้กฎหมาย ดังนั้นแล้วการควบคุมและจำกัดการเรียนภาษาจีนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จึงเพิ่งส่งผลถึงอัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ แม้รัฐบาลจะผ่อนปรนเรื่องการเรียนภาษาจีน แต่คนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ก็หันมายึดโยงกับความเป็นไทยเรียบร้อยแล้ว การเปิดโอกาสด้านการศึกษาภาษาจีนนั้นจะส่งผลต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรม โดยขยายไปสู่คนไทยที่ไม่ได้มีเชื้อสายจีนแต่สนใจวัฒนธรรมและภาษาจีนอีกด้วย ดังนั้นจึงทำให้เกิดแนวคิดการสร้างสรรค์งิ้วสำหรับคนที่ไม่ใช่เฉพาะคนเชื้อสายจีน

แม้ว่าการที่เยาวชนคนรุ่นใหม่รู้ภาษาจีนกลาง ขณะที่ภาษาจีนกลางไม่ใช่ภาษาสำหรับแสดงงิ้วในไทยก็ตาม แต่การรู้ภาษาจีนกลางก็เป็นส่วนสนับสนุนให้ผู้เรียนส่วนหนึ่งได้ขยายความสนใจต่อวัฒนธรรมจีนไปยังงิ้ว นอกจากนี้การที่ผู้เรียนภาษาจีนได้ศึกษาวรรณคดี พงศาวดาร ก็มีส่วนทำให้รับชมงิ้วได้เข้าใจมากขึ้น

นอกจากนี้การที่งิ้วการเมืองกำเนิดขึ้นในสถาบันการศึกษา ประกอบกับสถาบันการศึกษาหลายแห่งจัดการแสดงงิ้วไทยขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 เป็นต้นมา สถาบันการศึกษาจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของการจรรโลงและสร้างความหมายงิ้ว โดยงิ้วที่มีที่มาจากสถาบันการศึกษาในยุคหลัง พ.ศ. 2500 ถึง 2519 นั้นเป็นงิ้วที่ต้องการสื่อสารประเด็นการเมือง ก็เปลี่ยนความหมายมาเป็นงิ้วที่เน้นความประณีตสร้างสรรค์ จนกระทั่งถึงยุคปัจจุบัน งิ้วที่สร้างและจัดแสดงในรั้วมหาวิทยาลัยก็กลายเป็นงิ้วที่ต้องการสื่อประเด็นการเมือง แต่ขณะเดียวกันก็มีความประณีตงดงามตามแบบแผนทางศิลปะ

7. งิ้วกับสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศ

สื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศที่สัมพันธ์กับความหมายงิ้วได้แก่หนังสือพิมพ์ โทรทัศน์ ละคร ภาพยนตร์ และเพลงร่วมสมัย รวมถึงอินเทอร์เน็ต โดยหนังสือพิมพ์จีนนั้นมีการตีพิมพ์ยุทธจักรนิยาย เช่น เรื่อง มังกรหยก ซึ่งได้รับความนิยมถึงขนาดมีการนำไปดัดแปลงเป็นบทละครงิ้วแต้จิ๋วและงิ้วการเมือง

ส่วนโทรทัศน์นั้นก็มีการแพร่ภาพรายการงิ้วที่นำพงศาวดารจีนมาทำบทภาษาไทย ใช้นักแสดงละครที่มีชื่อเสียงของไทย และแสดงแบบละครร้อง

จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2525 ก็มีการนำงิ้วไทยมาจัดแสดงเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์อีกครั้ง เมื่อบริษัทสหพัฒนพิบูลย์ ผู้ผลิตสินค้าผงซักฟอกยี่ห้อเปาบุ้นจิ้นได้สนับสนุนให้ อำพัน เจริญสุขลาภ สร้างสรรค์งิ้วไทยเรื่อง *เปาบุ้นจิ้น* ออกอากาศทางโทรทัศน์ การเผยแพร่ผ่าน “สื่อมวลชน” ทำให้งิ้วไทยเข้าถึงผู้ชมจำนวนมากและหลากหลายเชื้อชาติ อีกทั้งยังถ่ายทอดเป็นภาษาไทย จึงทำให้ความหมายของงิ้วข้ามพ้นมาสู่ “มวลชน” ผู้ใช้ภาษาไทยอีกด้วย

นอกจากนี้โทรทัศน์ยังมีส่วนสำคัญในการสร้างความหมายเชิงบวกให้แก่งิ้วโดยผ่านละครและรายการต่างๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับงิ้ว เช่น ละครเรื่องเสน่ห์นางงิ้ว

ส่วนละคร ภาพยนตร์ และเพลงร่วมสมัยนั้น เป็นเพราะวัฒนธรรมประชานิยมของภูมิภาคเอเชียตะวันออกได้รับความนิยมในนามวัฒนธรรมซีเจเค ในจำนวนผลงานเหล่านี้ ศิลปินจีนได้นำรายละเอียดบางอย่างของงิ้วเข้ามาผสมผสานกับละคร ภาพยนตร์ และบทเพลงร่วมสมัย จนทำให้งิ้วจีนถูกสร้างความหมายใหม่ กลายเป็นสื่อที่ลบภาพความเชย คร่ำครึ ออกไป

ขณะที่ฝ่ายคณะงิ้วและผู้ชมงิ้วยังใช้เทคโนโลยีสารสนเทศเป็นช่องทางในการหาข้อมูลการแสดงงิ้วในประเทศจีนเพื่อปรับปรุงการแสดงของตน นอกจากนี้ยังใช้เพื่อติดต่อธุรกิจ รับงานแสดง นอกจากนี้คณะงิ้วหลายคณะยังใช้แฟนเพจในเฟซบุคเพื่อเป็นการสื่อสาร 2 ทางกับกลุ่ม “แฟนคลับ” ของตนเอง

วัตถุประสงค์ข้อ 2 ความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมและบทบาทหน้าที่งิ้ว

ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาบทบาทหน้าที่ของงิ้วทั้ง 3 ประเภท อันได้แก่ งิ้วแบบขนบ งิ้วไทย และงิ้วการเมือง โดยเปรียบเทียบกับบทบาทหน้าที่ของงิ้วเมื่อครั้งอยู่ในประเทศจีน จากการศึกษาพบว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วทั้ง 3 ประเภทนี้ส่งผลต่อบทบาทหน้าที่งิ้วแต่ละด้านแตกต่างกัน

งิ้วที่สามารถสืบเนื่องบทบาทหน้าที่ของงิ้วในยุคต้นได้มากที่สุดก็คืองิ้วการเมือง สาเหตุที่งิ้วการเมืองมีความเปลี่ยนแปลงน้อยในแง่การข้ามพ้นวัฒนธรรม ก็เพราะงิ้วการเมืองสามารถเชื่อมต่อกับสภาพสังคมที่เป็นจริงได้ดีกว่างิ้วชนิดอื่น ดังนั้นจึงสามารถทำหน้าที่เชิงสังคม เช่น หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม และหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ เป็นต้น

สำหรับหน้าที่คลี่คลาย งิ้วไทยมีบทบาทหน้าที่ในเชิงพลวัตมากที่สุด รองลงมาก็คืองิ้วการเมืองและงิ้วแบบขนบตามลำดับ สาเหตุเป็นเพราะงิ้วไทยและงิ้วการเมืองจัดแสดงด้วยภาษาไทย อีกทั้งมีเป้าหมายเพื่อสร้างสรรค์งิ้วสำหรับคนที่ไม่รู้ภาษาจีนเป็นหลัก ดังนั้นจึงทำให้การแสดงบทบาทหน้าที่แต่ละด้านจึงมีโอกาสสูงที่จะคลี่คลายจากหน้าที่แบบเดิม เช่น หน้าที่ด้านการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่นนั้น “มรดก” ที่งิ้วไทยและงิ้วการเมืองถ่ายทอดไปสู่คนรุ่นหลังนั้นก็มิใช่งิ้วตามแบบขนบ แต่เป็นงิ้วที่มีความเปลี่ยนแปลงด้านรายละเอียด เช่น ภาษา เรื่องราวที่แสดง เป็นต้น

ในด้านหน้าที่ที่หายไป พบว่างิ้วประเภทที่สูญเสียบทบาทหน้าที่จากเมื่อครั้งอยู่ในประเทศจีนมากที่สุดก็คืองิ้วแบบขนบ รองลงมาก็คืองิ้วไทย และงิ้วการเมืองตามลำดับ ด้วยเหตุที่งิ้วแบบขนบนั้นเน้นการจัดแสดงเรื่องงิ้วตามที่ได้แสดงกันมาในประเทศจีน ดังนั้นจึงสูญเสียบทบาทหน้าที่ทางสังคมที่เกี่ยวกับบริบทของความเป็นไทยอันเป็นหน้าที่ที่งิ้วการเมืองสามารถรักษาไว้ได้

สำหรับหน้าที่ใหม่ พบว่างิ้วที่มีหน้าที่ใหม่เพิ่มขึ้นจากเดิมก็คืองิ้วแบบขนบและงิ้วไทย หน้าที่ดังกล่าวนี้คือหน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขาย

หน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์นั้น แต่เดิมงิ้วมีบทบาทในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์ เป็นมหรสพในราชสำนัก ไม่ว่าจะเป็นการแสดงในงานสมโภช การแสดงประกอบงานพระเมรุหรือแม้แต่ใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองต่างๆ แม้ในด้านศิลปวัฒนธรรม งิ้วก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือสนับสนุน โดยพระมหากษัตริย์ผู้โปรดให้แปลพงศาวดารจีนเป็นภาษาไทย ก็โปรดให้งิ้วเข้ามาแสดงเรื่องราวในพงศาวดารจีนนั้นๆ ถวาย เพื่อประกอบการแปล

กระทั่งปัจจุบันสังคมไทยอยู่ในภาวะโหยหาความภาคภูมิใจใน “เอกลักษณ์ไทย” จึงทำให้งิ้วแบบขนบสูญเสียบทบาทด้านนี้อย่างสิ้นเชิง เนื่องจากงิ้วแบบขนบนั้นเข้ากันไม่ได้กับความเป็นไทย ขณะที่ราชสำนักก็หันไปสนับสนุนสิ่งอื่นที่แสดงถึงความเป็นไทยมากกว่านี้ อย่างเช่น โขน ตอนนางลอย และ ตอนโมกขศักดิ์ ทำให้สถาบันกษัตริย์สูญเสียสถานะขององค์อุปถัมภกงิ้วแบบขนบ ความสัมพันธ์ระหว่างงิ้วกับสถาบันกษัตริย์ได้เลือนหายไป คณะงิ้วในปัจจุบันเชื่อมต่อได้กับศาลเจ้าและเทพเจ้า แต่ไม่อาจเชื่อมโยงถึงสถาบันกษัตริย์ได้อีก ในทางกลับกัน สถาบันกษัตริย์เองก็แยกตัวออกจากงิ้ว จนกระทั่งงิ้วสูญเสียสถานะของการเป็นมหรสพชั้นสูง เครื่องบันเทิงในวังที่ใช้ประกอบพระราชพิธีสำคัญ หรือใช้ในการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

อย่างไรก็ตาม แม้ว่างิ้วแบบขนบจะไม่อาจแสดงบทบาทในส่วนที่เกี่ยวข้องกับราชสำนักได้ แต่กลับกลายเป็นว่า งิ้วไทยได้เข้ามาแสดงบทบาทด้านนี้แทน ด้วยเหตุที่งิ้วไทยมีความยืดหยุ่นในการปรับตัวมากกว่างิ้วแบบขนบ ดังนั้นจึงสามารถนำมาผสมผสานกับความเป็นไทยได้มากกว่า อีกทั้งผู้จัดแสดงงิ้วไทยยังมีกุศโลบายที่จะนำงิ้วไทยกลับไปอยู่ภายใต้พระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทย

ส่วนหน้าที่ด้านเนื้อหาที่สูญหายไปนั้น สืบเนื่องจากความที่บริบททางสังคมเปลี่ยนแปลง ประเทศไทยมีสถาบันทางสังคมอื่นที่ทำหน้าที่ด้านให้การศึกษาหรือขัดเกลาทางสังคมได้ดีกว่างิ้ว นั่นก็คือสถาบันการศึกษา และสถาบันสื่อมวลชน ซึ่งให้ความรู้และการศึกษาที่หลากหลาย ทันยุคทันสมัย รวมถึงยังสามารถสอดแทรกอุดมการณ์ใหม่ๆ ได้ดี ในขณะที่วรรณกรรมการแสดงของงิ้วแบบขนบส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเหตุการณ์ในอดีต ราชสำนัก ความสัมพันธ์ในครอบครัว คุณธรรมน้ำมิตร ฯลฯ ซึ่งเป็นโครงเรื่องไม่ซับซ้อน ปรากฏความขัดแย้งระหว่างตัวละครชัดเจน และตัวละครก็เป็นตัวแทนของความดี/ความชั่วอย่างชัดเจน

ส่วนงิ้วไทยนั้น ดังที่ได้กล่าวแล้วว่างิ้วไทยได้ทำหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์แทนที่งิ้วแบบขนบ นอกจากนี้แล้วงิ้วไทยยังมีหน้าที่ใหม่ และหน้าที่คลี่คาย คอยตอบสนองความต้องการของกลุ่มผู้ชมซึ่งต่างไปจากเดิม

ในขณะที่งิ้วการเมืองนั้นทำหน้าที่สำคัญในด้านเนื้อหา เพื่อตอบสนองต่อสังคมปัจจุบันที่งิ้วประเภทอื่นไม่สามารถตอบสนองได้ งิ้วชนิดนี้เป็นงิ้วที่มีความยืดหยุ่นที่สุด เนื่องจากรักษาองค์ประกอบของงิ้วแต่เพียงด้านเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าอย่างไม่เคร่งครัด ส่วนเครื่องดนตรีและการขับร้อง รวมถึงการเคลื่อนไหว ก็เลือกมาเฉพาะลีลาที่เป็นจุดเด่นของงิ้ว ส่วนวรรณกรรมการแสดงนั้นถือว่าเป็นเอกลักษณ์สำคัญของงิ้วการเมือง ในการบรรลุเป้าหมายของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านอำนาจรัฐ สะท้อนภาพสังคม

บทบาทหน้าที่แต่ละด้านของงิ้วมีความเป็นพลวัตแตกต่างกัน ดังนี้

1. หน้าที่ในการสอดส่องระแวดระวังสภาพแวดล้อม หน้าที่นี้หายไปในงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย แต่เป็นหน้าที่สืบเนื่องของงิ้วการเมือง ด้วยเหตุที่บทละครงิ้วของงิ้วแบบขนบและงิ้วไทยโดยมากใช้บทละครงิ้วเรื่องที่แสดงในประเทศจีน ดังนั้นจึงไม่เชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมในไทย แม้ว่าจะมีงิ้วตามจนบบางเรื่องเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับคนจีนในไทย แต่ก็เป็นบทละครเก่าเมื่อ 30-40 ปีมาแล้ว เนื้อหาจึงไม่เชื่อมต่อกับยุคสมัยปัจจุบัน ขณะที่บทละครงิ้วการเมืองนั้นใช้เหตุการณ์ที่ดัดแปลงจากเหตุการณ์ทางการเมืองไทย จึงทำหน้าที่เสริมแรงสื่อมวลชนได้

2. หน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน หน้าที่นี้เป็นหน้าที่สืบเนื่องสำหรับงิ้วแบบขนบ แต่เป็นหน้าที่คลี่คลายของงิ้วไทยและงิ้วการเมือง โดยที่ “ชุมชน” ของงิ้วไทยกับงิ้วการเมืองนั้นเป็นชุมชนที่ต่างจากชุมชนแบบเดิม ดังนั้นการทำหน้าที่นี้จึงคลี่คลายไปตามชุมชนที่เปลี่ยนความหมายไป ขณะที่งิ้วแบบขนบยังคงรักษาบทบาทหน้าที่นี้ไว้ได้ตามชุมชนในความหมายแบบเดิม

3. หน้าที่ในการถ่ายทอดมรดกทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น หน้าที่ด้านนี้สัมพันธ์กับหน้าที่ในการสร้างความยึดเหนี่ยวและอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน เมื่ออัตลักษณ์ของชุมชนงิ้วแบบขนบยังคงเป็นแบบเดิม มรดกที่งิ้วถ่ายทอดในภาพรวมก็ยังเป็นแบบเดิม ในขณะที่งิ้วไทยกับงิ้วการเมืองนั้นมีอัตลักษณ์ของชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นมรดกที่ถ่ายทอดก็ย่อมคลี่คลายตามไปด้วย

4. การประสานความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม คลี่คลายความขัดแย้ง หน้าที่นี้ไม่ปรากฏในงิ้วในประเทศจีน และไม่ปรากฏในงิ้วในประเทศไทยทุกประเภทตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน สถาบันสังคมที่ทำหน้าที่นี้ อาจเป็นสภาชุมชน ผู้อาวุโสในชุมชน หรือ กองทัพ องค์กรอิสระ ภาคธุรกิจ เป็นต้น

5. หน้าที่ในการทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม ในอดีตงิ้วแบบขนบเคยมีบทละครงิ้วที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนจีนในเมืองไทย ซึ่งทำหน้าที่ทบทวนชีวิต สะท้อนสภาพสังคม แต่งิ้วแนวนี้ที่สะท้อนสภาพสังคมปัจจุบันก็หายไปในเวลาต่อมา ขณะที่งิ้วไทยและงิ้วการเมืองนั้นยังมีบทละครที่สะท้อนถึงสังคมไทยปัจจุบัน จึงถือว่าสามารถสืบเนื่องหน้าที่นี้ไว้ได้

6. หน้าที่ในการแจ้งข่าวสาร งิ้วแบบขนบและงิ้วไทยนั้นแสดงเรื่องราวแบบเดียวกับที่แสดงในประเทศจีน ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพงศาวดาร ตำนาน นิยายพื้นบ้าน จึงไม่สัมพันธ์กับการแจ้งข่าวสารของชีวิตปัจจุบัน ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ที่หายไป ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นเป็นบทที่เขียนขึ้นเพื่อการแสดงครั้งนั้นๆ เป็นการเฉพาะ ประกอบกับการซักซ้อมไม่ยุ่งยากสำหรับการนำเสนอข้อมูลข่าวสาร ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่สืบเนื่องสำหรับงิ้วการเมือง ปัจจุบันนี้สถาบันหลักที่ทำหน้าที่นี้ก็คือสื่อมวลชนและอินเทอร์เน็ต

7. หน้าที่ในการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่คลี่คลายสำหรับงิ้วทุกชนิด โดยงิ้วแบบขนบนั้นคลี่คลายจากการเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์ของคนในชุมชนพื้นที่ทางกายภาพ มาเป็นที่ชุมนุมของแฟนคลับคณะงิ้วหรือดารางิ้ว ขณะที่งิ้วไทยบางส่วนรักษาการเป็นสถานที่พบปะของคนในพื้นที่ แต่ลดทอนเหลือแต่เฉพาะกลุ่มคนที่ดูงิ้วแต้จิ๋วไม่รู้เรื่อง ขณะที่งิ้วไทยที่แสดงตามโรงละครนั้นไม่ได้ทำหน้าที่นี้ ส่วนงิ้วการเมืองเหลือเป็นที่พบปะของผู้มีความคิดเห็นทางการเมืองเหมือนกัน

8. หน้าที่ในการอุปการะเด็กยากจน หน้าที่ด้านนี้หายไปจากงิ้วทุกชนิด ด้วยเหตุที่สมัยใหม่มีเรื่องสิทธิเด็ก สิทธิมนุษยชน ทำให้คณะงิ้วไม่สามารถอบรมสั่งสอน รวมถึงลงโทษเด็กในคณะงิ้วได้

อย่างเข้มงวดเหมือนในอดีต ประกอบกับปัจจุบันนี้มีหน่วยงานอื่นที่ทำหน้าที่นี้ได้สมบูรณ์และเป็นระบบมากกว่า ไม่ว่าจะเป็นหน่วยงานด้านประชาสงเคราะห์ของภาครัฐ เอกชน มูลนิธิต่างๆ รวมถึงกิจกรรมด้านการแสดงความรับผิดชอบต่อสังคมขององค์กรต่างๆ

9. หน้าที่ในการให้ความบันเทิง หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่คลี่คลายของงิ้วทุกประเภท โดยงิ้วแบบขนบนั้นลดทอนลงเหลือเพียงสร้างความบันเทิงให้กับผู้มีอัตลักษณ์จีนและโดยมากเป้นผู้ชมสูงอายุ ส่วนงิ้วไทยนั้นลดทอนลงเหลือเพียงอัตลักษณ์ของคนที่มีอัตลักษณ์ไทยมากกว่าอัตลักษณ์จีน ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นเป็นเครื่องบันเทิงสำหรับผู้มาชุมนุมทางการเมือง ซึ่งไม่ได้สัมพันธ์กับเชื้อชาติหรือพื้นที่ของผู้ชม อย่างไรก็ตามปัจจุบันนี้สถาบันที่ทำหน้าที่นี้ทดแทนงิ้วมีหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นโทรทัศน์ ภาพยนตร์ คอนเสิร์ต ละครเวที รวมถึงการแสดงของแต่ละพื้นถิ่น เช่น คอนเสิร์ตลูกทุ่ง หมอลำ โนรา เป็นต้น

10. หน้าที่ในการระบายสัญชาตญาณของมนุษย์ หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ที่หายไปจากงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย ขณะที่จัดเป็นหน้าที่สืบเนื่องของงิ้วการเมือง เนื่องจากผู้ชมงิ้วการเมืองอัดอั้นกับสถานการณ์ทางการเมืองที่ไม่เป็นไปตามที่ตนเองต้องการ ดังนั้นงิ้วการเมืองจึงทำหน้าที่นี้ด้วยการให้ตัวละครกล่าวคำด่าทอตัวละครที่แสดงนัยถึงผู้มีอำนาจทางการเมือง

11. หน้าที่ในการให้การศึกษา หน้าที่ด้านนี้จัดเป็นหน้าที่คลี่คลายของงิ้วทุกประเภท สืบเนื่องจากปัจจุบันสถาบันหลักที่ทำหน้าที่นี้ก็คือสถาบันการศึกษาในระบบโรงเรียน ดังนั้นการศึกษาที่งิ้วแบบขนบและงิ้วไทยให้แก่ผู้ชมจึงเป็นการศึกษาเรื่องตำนาน ประวัติศาสตร์ ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมจีนเท่านั้น ขณะที่งิ้วการเมืองนั้นคลี่คลายเหลือเพียงประเด็นเรื่องเสรีภาพ อุดมการณ์ประชาธิปไตย จริยธรรมของนักการเมือง เป็นต้น

12. หน้าที่ในการพัฒนาภูมิปัญญา หน้าที่นี้ไม่ปรากฏในงิ้วของประเทศจีน และในประเทศไทยเนื่องจากรูปแบบการแสดงไม่เอื้อต่อการทำหน้าที่ดังกล่าว โดยสถาบันการศึกษา สื่อการเรียนการสอน และการละเล่นพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นทำหน้าที่นี้

13. หน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อต้านผู้มีอำนาจ หน้าที่นี้หายไปจากงิ้วแบบขนบเนื่องจากงิ้วและคนจีนสำนึกตัวว่าได้เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ดังนั้นจึงไม่มีความคิดในเชิงการสื่อสารทางการเมือง แม้แต่งิ้วแบบขนบสมัยใหม่ก็พยายามหลีกเลี่ยงที่จะแสดงทัศนะที่มีต่อการเมืองไทยในงิ้ว ขณะที่เป็นหน้าที่สืบเนื่องสำหรับงิ้วไทยและงิ้วการเมือง เนื่องจากงิ้วทั้ง 2 ชนิดนี้มีการสร้างสรรค์วรรณกรรมการแสดงขึ้นใหม่ที่ไม่ใช่เรื่องที่แสดงกันในประเทศจีน และงิ้วก็ถูนำมาใช้สื่อสารทางการเมือง แม้ว่าสถาบันหลักของสังคมไทยที่ทำหน้าที่นี้คือสื่อมวลชน แต่งิ้วก็ถือว่าทำหน้าที่เสริมแรงสื่อมวลชนได้

14.หน้าที่ในการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง หน้าที่ด้านนี้สัมพันธ์กับหน้าที่ด้านการวิพากษ์วิจารณ์สังคม คือเป็นหน้าที่หายไปของในงิ้วแบบขนบ แต่จัดเป็นหน้าที่สืบเนื่องของงิ้วไทยและงิ้วการเมือง โดยพบการข้ามพ้นวัฒนธรรมได้ในส่วนของบทละคร เมื่องิ้วไทยและงิ้วการเมืองใช้วรรณกรรมการแสดงที่ข้ามพ้นมาสู่เรื่องราวในไทย จึงสามารถทำหน้าที่นี้ได้

15.หน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก ในยุคที่สังคมยังไม่มีคติเรื่อง “เอกลักษณ์ประจำชาติ” งิ้วซึ่งมาจากนอกประเทศก็ยังสามารถทำหน้าที่การเป็นมหรสพในราชสำนักได้ แต่หน้าที่ด้านนี้จัดเป็นหน้าที่ที่หายไปในงิ้วทุกชนิด เนื่องจากงิ้วแบบขนบมีระดับการข้ามพ้นวัฒนธรรมต่ำ ขณะที่งิ้วไทยก็ยังไม่อาจผสมผสานทางวัฒนธรรมมากพอที่จะแสดงความเป็นเอกลักษณ์ไทยได้ ส่วนงิ้วการเมืองก็มีเนื้อหาทางการเมืองขณะที่สถาบันกษัตริย์และพระราชพิธีต่างๆ นั้นอยู่เหนือการเมือง สิ่งที่ทำหน้าที่นี้ได้ในปัจจุบันก็คือศิลปะหรือสื่อบันเทิงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ไทย เช่น โขน หรือภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแสดงถึงประวัติศาสตร์ที่น่าภาคภูมิใจของไทย

16.หน้าที่ในการเป็นเครื่องแสดงบารมีของกษัตริย์และชนชั้นเจ้านาย ด้วยความที่งิ้วในปัจจุบันไม่ได้อยู่ในสถานะของเอกลักษณ์ของชาติ ดังนั้นหน้าที่นี้จึงหายไปจากงิ้วแบบขนบและงิ้วการเมือง แต่เป็นหน้าที่สืบเนื่องซึ่งรื้อฟื้นขึ้นมาในงิ้วไทย เนื่องจากผู้สร้างสรรค์มีความพยายามจะนำงิ้วให้เข้าไปอยู่ในความอุปการะของเจ้านายตามที่เคยเป็นในอดีต

17.หน้าที่ในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หน้าที่ด้านนี้จัดเป็นหน้าที่ที่หายไปในงิ้วทุกชนิด เช่นเดียวกับหน้าที่ในการเป็นมหรสพในราชสำนัก เนื่องจากการแสดงที่ราชสำนักจะใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองจะต้องเป็นการแสดงที่เป็น “เอกลักษณ์ของชาติ” โดยมหรสพที่ทำหน้าที่นี้ในปัจจุบันคือ โขน และภาพยนตร์ไทยที่แสดงถึงประวัติศาสตร์ไทย

18.หน้าที่ในการการประกอบพิธีกรรมของศาลเจ้า หน้าที่นี้ดำรงอยู่ในงิ้วแบบขนบ ซึ่งถือเป็นหน้าที่หลักของงิ้วชนิดนี้ ขณะที่งิ้วไทยบางส่วนนั้นทำหน้าที่เหมือนงิ้วแบบขนบ แต่บางส่วนก็ไม่ได้ทำหน้าที่นี้ ดังนั้นจึงจัดเป็นหน้าที่คลี่คลาย ส่วนงิ้วการเมืองนั้นข้ามพ้นจากบริบททางพิธีกรรมไปสู่บริบทการเมือง ด้วยเหตุที่งิ้วแบบขนบยังรักษาบทบาทนี้ได้ ดังนั้นงิ้วประเภทอื่นจึงไม่มีความจำเป็นจะทำหน้าที่นี้ต่อไป

19.หน้าที่ในการเป็นเครื่องมือส่งเสริมการขาย หน้าที่ด้านนี้เป็นหน้าที่ใหม่ของงิ้วในประเทศไทย โดยพบได้ในงิ้วแบบขนบกับงิ้วไทย ขณะที่หน้าที่นี้ไม่ปรากฏในงิ้วการเมือง เนื่องจากไม่ใช่ภารกิจของงิ้วการเมือง

วัตถุประสงค์ข้อ 3 แบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย

จากองค์ประกอบย่อยของงิ้วจำนวน 6 องค์ประกอบหลัก 11 องค์ประกอบย่อย ได้แก่ 1) เวที 2) ฉาก 3) อุปกรณ์ประกอบการแสดง 4) เครื่องดนตรี 5) การขับร้อง 6) ประเภทและบทบาทตัวละคร 7) ลีลาการแสด 8) เครื่องแต่งกาย 9) การแต่งหน้า 10) เนื้อเรื่อง และ 11) ภาษา ผู้วิจัยได้ลักษณะการข้ามพ้นวัฒนธรรมขององค์ประกอบเหล่านี้เป็น 3 แบบ ตามแนวทางของกาญจนา แก้วเทพ ดังนี้ 1) องค์ประกอบที่มักรักษาไว้ เปรียบได้กับ “แก่น” ของต้นไม้ 2) องค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง เปรียบได้กับ “กระพี้” ของต้นไม้ และ 3) องค์ประกอบที่มักเปลี่ยนแปลง เปรียบได้กับ “เปลือก” ของต้นไม้ โดยองค์ประกอบใดที่มักเปลี่ยนแปลงก็อาจกล่าวได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความยืดหยุ่นต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมระดับสูง องค์ประกอบใดที่มีการเปลี่ยนแปลงก็กล่าวได้ว่าเคยเกิดปรากฏการณ์การข้ามพ้นวัฒนธรรม เพียงแต่ยังไม่สมบูรณ์ ส่วนองค์ประกอบที่มักรักษาไว้ก็เรียกได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่ขาดความยืดหยุ่นต่อการเปลี่ยนแปลง หรืออีกนัยหนึ่งก็คือเป็นองค์ประกอบที่เกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมได้ยาก

จากการศึกษาพบว่าหากแยกตามประเภทของงิ้ว งิ้วแบบขนบมีองค์ประกอบที่มักรักษาไว้ 7 ด้าน ได้แก่ ฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประเภทและบทบาทของตัวละคร ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และภาษา มีองค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง 2 ด้าน ได้แก่ การขับร้อง และเนื้อเรื่อง ส่วนองค์ประกอบที่มักเปลี่ยนแปลงมี 2 ด้าน ได้แก่ เวที และเครื่องดนตรี

งิ้วไทยมีองค์ประกอบที่มักรักษาไว้ 2 ด้าน ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบการแสดง และประเภทและบทบาทของตัวละคร องค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง 5 ด้าน ได้แก่ การขับร้อง ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และเนื้อเรื่อง องค์ประกอบที่มักมีการเปลี่ยนแปลง 4 ด้าน ได้แก่ เวที ฉาก เครื่องดนตรี และ ภาษา

งิ้วการเมืองไม่มีองค์ประกอบที่มักรักษาไว้ ส่วนองค์ประกอบที่มีการเปลี่ยนแปลง 4 ด้าน ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประเภทและบทบาทของตัวละคร เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า องค์ประกอบที่มักมีการเปลี่ยนแปลง 7 ด้าน ได้แก่ เวที ฉาก เครื่องดนตรี การขับร้อง ลีลาการแสดง เนื้อเรื่อง และ ภาษา

จะเห็นได้ว่า งิ้วแบบขนบเป็นงิ้วที่รักษาแบบแผนดั้งเดิมไว้มากที่สุด และมีการข้ามพ้นวัฒนธรรมน้อยที่สุด ขณะที่งิ้วการเมืองเป็นงิ้วที่รักษาแบบแผนดั้งเดิมน้อยที่สุด และมีการข้ามพ้นวัฒนธรรมมากที่สุด อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าเราคงไม่อาจสรุปได้โดยง่ายว่างิ้วการเมืองเป็นทิศทางการข้ามพ้นวัฒนธรรมในสังคมไทยที่ควรยึดถือเป็นแบบอย่าง ด้วยความที่งิ้วการเมืองยังถูกตั้งคำถามว่างิ้วการเมืองเป็นงิ้วหรือไม่ นักวิชาการและบุคลากรงิ้วจำนวนหนึ่งไม่นับว่างิ้วการเมืองเป็นงิ้ว

ด้วยเหตุที่งิ้วการเมืองอาศัยแต่เพียงชื่อว่างิ้ว และใช้องค์ประกอบบางอย่างของงิ้วอย่างไม่เคร่งครัดเท่านั้น

แม้ว่างิ้วจะมีแบบแผนขององค์ประกอบต่างๆ อย่างชัดเจน แต่เมื่องิ้วข้ามพ้นพรมแดนประเทศจากจีนมาสู่ไทยแล้วก็จะพบว่า แบบแผนต่างๆ ไม่เป็นอุปสรรคต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรม ดังจะเห็นได้จากการพิจารณาจากมุมของการรักษาแบบแผนดั้งเดิมนั้นพบว่ามีองค์ประกอบ 4 องค์ประกอบที่ไม่มีงิ้วประเภทใดพยายามเปลี่ยนแปลง (องค์ประกอบที่ไม่นับว่าเป็น “เปลือก” ในงิ้วทุกประเภท) ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประเภทและบทบาทของตัวละคร เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า โดยไม่มีองค์ประกอบใดเลยที่งิ้วทั้ง 3 ประเภทพยายามรักษาแบบแผนดั้งเดิมเอาไว้ (องค์ประกอบที่งิ้วทุกประเภทนับว่าเป็น “แก่น)

ในทางตรงกันข้าม เมื่อพิจารณาจากมุมของการเปลี่ยนแปลงพบว่ามีองค์ประกอบ 4 ด้านที่ไม่มีงิ้วชนิดใดเลยพยายามรักษาไว้ให้เหมือนเดิม (องค์ประกอบที่ไม่นับว่าเป็น “แก่น” ในงิ้วทุกประเภท) ได้แก่ เวที เครื่องดนตรี การขับร้อง และ เนื้อเรื่อง ในบรรดาองค์ประกอบเหล่านี้พบว่ามีถึง 2 องค์ประกอบที่งิ้วทุกประเภทพยายามเปลี่ยนแปลง (องค์ประกอบที่งิ้วทุกประเภทนับว่าเป็น “เปลือก”) ได้แก่ เวที และ เครื่องดนตรี

เมื่อมองการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยในภาพรวมของงิ้วแต่ละประเภท โดยไม่จำแนกลงไปถึงรายองค์ประกอบ ก็พบแบบแผนการผสมผสานทางวัฒนธรรมตามแนวคิดของ Paul S. N. Lee ดังนี้

1. แบบแผนนกแก้ว เป็นแบบแผนที่พบได้เมื่อมีการว่างจ้างคณะงิ้วจากประเทศจีนมาแสดงในไทย
2. แบบแผนอมีบา เป็นแบบแผนที่พบได้ทั่วไปของงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย โดยการนำเรื่องงิ้วจากประเทศจีนมาดัดแปลงให้เข้ากับรสนิยมท้องถิ่น
3. แบบแผนปะการัง เป็นแบบแผนที่พบได้ในงิ้วการเมืองและงิ้วไทยแนวการเมือง ซึ่งมีการสร้างสรรค์วรรณกรรมการแสดงขึ้นมาใหม่ โดยยังคงรูปแบบการแสดงงิ้วไว้ตามเดิม
4. แบบแผนผีเสื้อ ในการวิจัยครั้งนี้ยังไม่พบการผสมผสานทางวัฒนธรรมลักษณะนี้ เนื่องจากต้องใช้เวลาในการสร้างพัฒนาการให้งิ้วหลุดพ้นไปจาก “ความเป็นจีน” และต้องมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง

วัตถุประสงค์ข้อ 4 อำนาจในการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย

ผู้วิจัยพบว่าการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีมโนทัศน์ 3 ประการ ได้แก่

1) มโนทัศน์ในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ พบได้ในงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย
2) มโนทัศน์ในการปรับตัวเพื่อความอยู่รอด พบได้ในงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย
3) มโนทัศน์ในการแสดงเสรีภาพในการสื่อสาร พบได้ในงิ้วการเมือง

เมื่อพิจารณาถึงอำนาจที่อยู่เบื้องหลังของการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว พบว่ามีอำนาจจากหลายฝ่ายที่เป็นตัวกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมขของงิ้วในประเทศไทยดังนี้

1. อำนาจของฝ่ายปกครอง

ในช่วงแรกที่งิ้วเข้าสู่ไทยนั้น สถาบันหลักที่มีอำนาจในการกำหนดความหมายของงิ้วก็คือสถาบันกษัตริย์ โดยที่สถาบันกษัตริย์เป็นผู้ควบคุมสถาบันทางสังคมภายในประเทศหลายสถาบัน ไม่ว่าจะเป็นสถาบันการเมืองการปกครอง ศิลปวัฒนธรรม เศรษฐกิจ เป็นต้น สถาบันกษัตริย์นี้ใช้อำนาจในการสร้างความหมายเชิงบวกให้แก่งิ้ว โดยเป้าหมายในการใช้อำนาจนั้นไม่ใช่ในเชิงการเมืองการปกครอง แต่เป็นเพื่อยกระดับสถานภาพของตนให้เชื่อมโยงและเทียบเคียงกับความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรจีน กลไกที่สถาบันกษัตริย์นำมาใช้ในการสร้างความหมายดังกล่าวได้แก่ การนำงิ้วมาเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธี การที่ชนชั้นเจ้านายอนุเคราะห์งิ้ว และการออกกฎหมาย เช่น อัตราภาษีโขนละคร

เมื่อประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย ดังนั้นในช่วงต้นของยุคนี้ผู้มีอำนาจในการกำหนดความหมายของงิ้วจึงเป็นสถาบันกษัตริย์ ขณะที่ช่วงหลังจึงเป็นผู้นำรัฐบาล เป้าหมายของการใช้อำนาจในยุคนี้ก็คือ การทำให้คนจีนและงิ้วอยู่ในสภาพ “เป็นอื่น” ไม่ว่าจะทางตรงหรือทางอ้อม เพื่อตอบสนองอุดมการณ์ชาตินิยม โดยกลไกที่ผู้มีอำนาจใช้ก็คือ กลไกด้านกฎหมายและนโยบาย และกลไกด้านศิลปวัฒนธรรม

2. อำนาจของทุน

“ทุน” ในที่นี้หมายถึงทุนในประเทศและทุนจีน สำหรับในประเทศนั้นทุนมีอำนาจทางเศรษฐกิจที่จะหยิบยื่นการสนับสนุนงิ้วให้แก่ผู้สร้างสรรค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากงิ้วหรือผู้สร้างสรรค์งิ้วอยู่ในสภาวะที่จำเป็นต้องสร้างรายได้จากทางอื่น นอกเหนือจากการว่าจ้างของศาลเจ้า วิธีการที่ใช้ก็คือการกำหนดเรื่องให้สร้างสรรค์ และกำหนดเรื่องให้จัดแสดง

สำหรับทุนจีนนั้น อำนาจทางเศรษฐกิจของประเทศจีนที่เป็นตัวสร้างความหมายใหม่ให้แก่ความเป็นจีน ซึ่งส่งผลต่อการสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้วเช่นกัน กลไกหลักที่ใช้ก็คือการเผยแพร่สื่อบันเทิงที่มีส่วนผสมของงิ้วผ่านช่องทางต่างๆ

3. อำนาจของสื่อมวลชน

สื่อมวลชนมีอำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว โดยเป้าหมายของการใช้อำนาจก็คือ เพื่อทำให้งิ้วหลุดพ้นออกมาจากความเป็นจีน เนื่องจากช่วงเวลานี้เป็นครั้งแรกที่งิ้วถูกนำมาถ่ายทอดผ่านสื่อมวลชนอย่างโทรทัศน์ และความที่เป็นโทรทัศน์ในประเทศไทย ดังนี้นจึงต้องมีการเปลี่ยนแปลงอย่างน้อยก็ในด้านภาษา เพื่อให้ผู้ชมที่ไม่รู้ภาษาจีนสามารถรับชมได้อย่างเข้าใจ กลไกหลักที่สื่อมวลชนใช้ก็คือการถ่ายทอดรายการงิ้วผ่านโทรทัศน์ และการใช้งิ้วเป็นเครื่องมือในการโฆษณาประชาสัมพันธ์สินค้า

4. อำนาจของผู้ชม

ในสภาวการณ์ที่ผู้ชมงิ้วมีจำนวนลดลง ผู้ชมจึงมีอำนาจต่อรองระดับหนึ่งในการสร้างสรรค์งิ้ว ผู้ชมเหล่านี้บางคนไม่รู้ภาษาจีน บางคนเห็นว่างิ้วเป็นการแสดงที่ครำ่าครึ คณะงิ้วจึงจำเป็นต้องสร้างสรรค์การแสดงใหม่ๆ น่าสนใจเพื่อเรียกคนดู ด้วยการทำเป็นงิ้วไทย ใช้เทคโนโลยีการแสดงสมัยใหม่ ออกแบบสร้างสรรค์องค์ประกอบงิ้วให้ดูทันสมัยขึ้น ฯลฯ

5. อำนาจของศาสนา

ความเชื่อที่ผู้คนมีต่อเทพเจ้าประจำศาลเจ้าส่งผลถึงอำนาจของศาสนาในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม กล่าวคือ เมื่อมีผู้ศรัทธาต่อศาลเจ้าและเทพประจำศาลเจ้ามาไหว้จำนวนมาก ย่อมส่งผลถึงจำนวนผู้บริจาคจำนวนมากตามมา ยิ่งผู้มาอธิษฐานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์บรรลุผลที่อธิษฐานไว้อย่างไร ก็ยิ่งเพิ่มความศรัทธาที่ผู้คนมีต่อเทพเจ้า เมื่อผู้คนมีความยึดโยงกับศาลเจ้า คณะกรรมการศาลเจ้าก็สามารถว่าจ้างงิ้วให้มาทำพิธี

6. อำนาจของผู้ผลิต

ผู้ผลิตมีอำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม โดยสัมพันธ์กับอำนาจอื่นๆ โดยเฉพาะอำนาจของผู้ชม โดยเป็นฝ่ายตัดสินใจว่าจะกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรมไปในรูปแบบใด

งิ้วที่ข้ามพ้นวัฒนธรรมในประเทศไทยนั้น ผู้วิจัยพบว่ามีเงื่อนไขสำคัญที่ทำให้เกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม ได้แก่

1) สภาพแวดล้อมมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม
2) ผู้สร้างสรรค์ตระหนักว่าความหมายเดิมของงิ้วมีปัญหา

3) ผู้สร้างสรรค์พยายามครอบงำ/ต่อต้านการครอบงำความหมายแบบเดิม

4) การปรับเปลี่ยนมีขอบเขต

5) มีการผลิตซ้ำ

วัตถุประสงค์ข้อ 5 กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบัน

กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยมีดังนี้

1. ขั้นการผลิต

งิ้วแต่ละประเภทนั้นมีต้นทุนหรือความพร้อมที่แตกต่างกัน งิ้วแบบขนบนั้นเป็นงิ้วอาชีพที่มีงานแสดงเป็นประจำทุกวันอยู่แล้ว ดังนั้นจึงมีความพร้อมทั้งในแง่ทรัพยากรบุคคลและวัสดุอุปกรณ์ ขณะที่บทงิ้วนั้นใช้วิธีซื้อจากผู้เขียนบทซึ่งจะมาช่วยดูแลการซ้อมให้ด้วย ส่วนงิ้วไทยที่ไม่ได้แสดงตามศาลเจ้านั้นเป็นงิ้วตามโอกาส คือเมื่อมีผู้ว่าจ้างก็จัดการแสดงครั้งหนึ่ง ความพร้อมของงิ้วชนิดนี้คือศักยภาพของผู้เขียนบทและผู้กำกับเป็นหลัก ขณะที่งิ้วการเมืองซึ่งเป็นงิ้วตามโอกาสเช่นกัน แต่ความต่างจากงิ้วไทยอยู่ตรงที่งิ้วการเมืองนั้นเป็นงิ้วสมัครเล่น ดังนั้นจึงไม่มีความพร้อมด้านศักยภาพของบุคลากร คงมีเพียงบทละครและกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นเท่านั้น ส่วนวัสดุอุปกรณ์นั้นต้องใช้วิธีเช่าเอาจากคณะงิ้ว

จะเห็นได้ว่างิ้วแต่ละประเภทต่างก็มีความพร้อมของการผลิตแตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นบุคลากร วัสดุอุปกรณ์ บทละคร เป็นต้น ความพร้อมหรือไม่พร้อมเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรม ความพร้อมอาจทำให้ผู้สร้างสรรค์ประสงค์จะพัฒนาให้งิ้วดียิ่งขึ้นไปจนเกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม เช่น อำพัน เจริญสุขลาภ ที่คิดสร้างสรรค์นำวัฒนธรรมต่างๆ เข้ามาผสมผสานกับงิ้ว แต่ความไม่พร้อมก็อาจทำให้ไม่สามารถสร้างสรรค์งิ้วแบบขนบได้ จึงต้องปรับปรุงรายละเอียดของแต่ละองค์ประกอบของงิ้วเพื่อให้เหมาะสมกับระดับของศักยภาพของตน ดังเช่น งิ้วการเมือง ซึ่งบุคลากรไม่มีศักยภาพที่จะขับร้องแบบงิ้ว ดังนั้นจึงต้องเขียนบทให้แตกต่างจากการขับร้องงิ้วแบบขนบ

2. ขั้นการเผยแพร่

การเผยแพร่งิ้วนั้นมีลักษณะดังนี้

1) การเผยแพร่งิ้วในสถานที่สาธารณะ เช่น ศาลเจ้าสำหรับงิ้วแบบขนบและงิ้วไทย และที่ชุมนุมสำหรับงิ้วการเมือง

2) การเผยแพร่งิ้วในโรงละคร สำหรับงิ้วไทย และงิ้วไทยแนวการเมือง

3) การเผยแพร่งิ้วในโรงถ่าย สำหรับการออกอากาศทางโทรทัศน์และบันทึกเป็นดีวีดีเพื่อการจำหน่ายของงิ้วไทย

3. ขั้นการบริโภค

ในยุคข้ามพ้นวัฒนธรรม ผู้บริโภคงิ้วในประเทศไทยใช่ว่าจะมีแต่ผู้ชมในประเทศไทย ในบางกรณีเช่นงิ้วแบบขนบ ก็มีผู้ชมต่างประเทศเดินทางมาชมถึงประเทศไทย ในทางตรงกันข้าม คณะงิ้วก็สามารถเดินทางไปแสดงงิ้วในต่างประเทศได้เช่นกัน

4. ขั้นการผลิตซ้ำ

การผลิตซ้ำเป็นเงื่อนไขสำคัญของการข้ามพ้นวัฒนธรรม จากผลการวิจัยในวัตถุประสงค์ข้อ 3 เรื่องแบบแผนการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยนั้น จะเห็นได้ว่าจากประวัติศาสตร์งิ้วในประเทศไทย อาจมีรายละเอียดหรือแนวทางของการข้ามพ้นวัฒนธรรมเกิดขึ้นมากมาย แต่แนวทางเหล่านั้นจำนวนไม่น้อยที่สูญหายไป เนื่องจากไม่มีการผลิตซ้ำ เช่น การนำวรรณกรรมการแสดงของมหรสพประเภทอื่นมาดัดแปลงให้เป็นวรรณกรรมการแสดงงิ้ว หรือแม้แต่แนวทางของงิ้วไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่นำงิ้วมาผสมผสานกับสื่อบันเทิงที่ได้รับความนิยมจากราชสำนักในเวลานั้น อย่างไรก็ตาม สำหรับงิ้วที่มีการผลิตซ้ำ ผู้วิจัยพบลักษณะการผลิตซ้ำดังนี้

1) การผลิตซ้ำเรื่องเดิมในโอกาสและสถานที่อื่น โดยยังคงรักษารายละเอียดขององค์ประกอบตามเดิม การผลิตซ้ำลักษณะนี้พบได้ในงิ้วแบบขนบซึ่งนำงิ้วเรื่องที่แสดงเป็นประจำไปแสดงยังศาลเจ้าต่างๆ

2) การผลิตซ้ำเรื่องเดิมในช่องทางที่ต่างไปจากเดิม เช่น งิ้วไทยที่สร้างสรรค์โดยอำพัน เจริญสุขลาภ นั้น แต่แรกเป็นการสร้างสรรค์ให้ชมทางโรงละครและโทรทัศน์ แต่เมื่อผลิตซ้ำนั้นกลับพบได้ในเวทีที่ศาลเจ้าและการแสดงเพื่อจำหน่ายในรูปแบบดีวีดี

3) การผลิตซ้ำเรื่องเดิมโดยรักษาโครงเรื่องเดิมไว้ ปรับเปลี่ยนแต่เพียงรายละเอียดของเหตุการณ์หรือตัวละคร การผลิตซ้ำในลักษณะนี้พบได้ในงิ้วการเมือง ซึ่งโดยปกติแล้วจะไม่นำบทละครเดิมมาใช้จัดแสดงใหม่ เนื่องจากบทละครงิ้วการเมืองนั้นใช้สำหรับแสดงในสถานการณ์เฉพาะนั้นๆ แต่พบร่องรอยของการนำโครงเรื่องเดิมมาผลิตซ้ำ โดยเปลี่ยนรายละเอียดของเหตุการณ์ให้ร่วมสมัย เปลี่ยนตัวละครให้เข้ากับสถานการณ์ เป็นต้น

4) การผลิตซ้ำเรื่องของตัวละครเดิม โดยเปลี่ยนเรื่องราวแต่ละตอนไม่ซ้ำกัน การผลิตซ้ำลักษณะนี้พบได้ในงิ้วไทยและงิ้วการเมือง ซึ่งนิยมแสดงเรื่องเปาบุ้นจิ้น แต่ว่าการแสดงแต่ละครั้งใช้เนื้อเรื่องไม่ซ้ำกัน

5) การผลิตซ้ำรูปแบบการแสดงงิ้ว โดยเปลี่ยนเรื่องที่แสดง การผลิตซ้ำลักษณะนี้พบได้ในงิ้วทุกชนิด โดยเหตุที่การผลิตซ้ำเป็นหนทางทำให้ความหมายของงิ้วชนิดนั้นๆ ยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทย ดังเช่นการผลิตซ้ำความหมายของ “งิ้วไทย” และ “งิ้วการเมือง”

5.2 อภิปรายผล

5.2.1 งิ้วกับแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

งิ้วในประเทศจีนว่าต้องใช้เวลาหลายร้อยปีกว่าจะพัฒนาจนเกิดเป็นงิ้วที่มีรูปแบบที่ชัดเจนได้ ดังนั้นการพัฒนางิ้วในไทยให้มีรูปแบบเฉพาะตัวจึงไม่อาจสำเร็จได้ในเวลาอันรวดเร็ว แม้ว่างิ้วจะเข้าสู่ไทยราว 400 ปีมาแล้ว แต่หากจะเริ่มนับความพายามที่จะข้ามพ้นวัฒนธรรมในแง่ของแบบแผนหรือองค์ประกอบของการแสดงให้งิ้วมีรูปแบบเฉพาะตัวซึ่งเริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น ก็ถือว่ากระบวนการนี้เพิ่งเริ่มมาได้ร้อยกว่าปีเท่านั้น

ผู้วิจัยเห็นสอดคล้องกับแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมที่เชื่อว่าไม่มีวัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ แม้แต่งิ้วซึ่งเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมจีนก็มิได้เป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ แต่มีการผสมผสานแลกเปลี่ยนทั้งกับวัฒนธรรมย่อยภายในประเทศ กับวัฒนธรรมอื่นจากต่างถิ่น และเมื่องิ้วเข้าสู่ประเทศไทยแล้ว ก็เกิดการผสมผสานขึ้นอีกชั้นหนึ่ง โดยที่การผสมผสานนี้มิได้มีส่วนผสมเพียงแค่งิ้วกับวัฒนธรรมไทยเท่านั้น หากยังมีวัฒนธรรมอื่นที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยด้วยเช่นกัน ดังเช่นงิ้วละครภาพนิ่งที่สมเด็จเจ้าฟ้าฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นำละครภาพนิ่ง (tableau vivant) ของตะวันตกมาผสมผสานกับงิ้ว โดยใช้บทร้องที่เป็นกลอนสุภาพแบบไทยและใช้เพลงไทยเดิมสำเนียงจีนบรรเลง ปรากฏการณ์นี้จึงยิ่งเป็นการยืนยันแนวคิดของ Arjun Appadurai ที่กล่าวว่าเราควรมองความรู้ท้องถิ่นในฐานะที่เป็นความรู้เพื่อท้องถิ่นเอง ไม่ใช่เพียงแค่ความรู้ที่เกิดจากองค์ความรู้ของท้องถิ่นนั้นๆ และการรับวัฒนธรรมอื่นไม่ใช่เรื่องเสียหาย ตราบเท่าที่มันเข้ากันได้และเป็นประโยชน์กับเรา

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าหากเราให้ความสำคัญเฉพาะกับวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายในชาติตามแนวคิด “ความรู้ที่เกิดขึ้นในท้องถิ่น” (knowledge in local itself) ของ Clifford Geertz ก็ไม่ต่างอะไรไปจากการย้อนเวลาไปสมัยชาตินิยมที่มี จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นผู้นำ และออกคำสั่งให้ยกเลิกลิเกหุ่นกระบอก ละครชาตรี กลองยาว ซอด้วง ซออู้ ด้วยเหตุที่สิ่งเหล่านี้มิได้มีต้นกำเนิดในประเทศไทย ไม่เพียงเท่านี้เราอาจต้องยกเลิกสื่อการแสดงหรือวัฒนธรรมอื่นๆ เช่น ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ และอื่นๆ ด้วยเหตุผลเดียวกันนี้

ผลการวิจัยครั้งนี้สนับสนุนแนวคิดของ Mikhail Epstien ต่อข้อที่ว่า “การใช้ความรู้สึกว่าตนเองไม่ได้สมบูรณ์แบบ” เพราะเมื่อใดก็ตามที่เราคิดว่าตนเองสมบูรณ์แบบ เราก็จะไม่เห็นความจำเป็นที่จะเปลี่ยนแปลง ยิ่งไปกว่านั้นเราจะยิ่งเห็นความเปลี่ยนแปลงว่าเป็นการเสื่อมถอยเสียด้วยซ้ำ สำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย ไม่ว่างิ้วประเภทใดก็ตาม การตระหนักว่างิ้วแบบที่เป็นอยู่นั้นไม่สมบูรณ์แบบ เป็นบ่อเกิดแห่งการปรับปรุงและสร้างสรรค์ข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรม เช่น ความพยายามที่จะทำให้คนจีนกลับมาดูงิ้ว และความพยายามทำให้คนที่ไม่รู้ภาษาจีนสามารถดูงิ้วรู้เรื่อง

เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการนำเทคโนโลยีการแสดงสมัยใหม่ และการนำรายละเอียดองค์ประกอบของศิลปะการแสดงแขนงอื่นเข้ามาผสมผสาน การตระหนักว่างิ้วการเมืองหรืองิ้วม็อบที่เป็นอยู่ไม่ดีพอ จึงเกิดความพยายามปรับปรุงในแง่ศิลปะ ฯลฯ

ในทางตรงกันข้าม สำหรับฝ่ายขนบนิยมที่เชื่อว่าจำเป็นต้องอนุรักษ์งิ้วตามแบบแผนในอดีต ก็ยอมรับความเปลี่ยนแปลงได้เช่นกัน เพียงแต่ขอบเขตการยอมรับอาจไม่เท่ากับอีกฝ่าย โดยนักสร้างสรรค์นักวิชาการฝ่านี้ยอมรับได้ในการปรับเปลี่ยนรายละเอียด หรือการสร้างความน่าสนใจให้กับงิ้วตราบเท่าที่ไม่ไปแตะต้ององค์ประกอบที่เป็นหัวใจหลักของการแสดงอย่างเช่น การขับร้องและลีลาการแสดง

สำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว ผู้วิจัยก็เห็นสอดคล้องกับแนวคิดของ Wolkgang Welsch ในเรื่องเหตุผล 3 ประการของการเกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมในโลกสมัยใหม่ ดังนี้

1. วัฒนธรรมสมัยใหม่มีความซับซ้อน รูปแบบวิถีชีวิตของมนุษย์มีความแตกต่างหลากหลาย คนไทยจึงมีความประสงค์ที่จะเสพย์งิ้วที่แตกต่างกัน บ้างก็พึงพอใจที่จะรับชมงิ้วตามแบบขนบที่พยายามรักษารายละเอียดงิ้วตามแบบในอดีต แต่บ้างก็พึงพอใจจะเห็นงิ้วพัฒนาไปในรูปแบบและวิถีทางที่เข้ากับโลกสมัยใหม่

2. วิถีชีวิตมนุษย์มิได้ถูกจำกัดอยู่แต่ในวัฒนธรรมในชาติของตน แต่ว่าต่างมีวัฒนธรรมที่เกี่ยวโยงพัวพันกันไปมา ถึงแม้ว่างิ้วจะก้าวมาสู่ประเทศไทยนานหลายร้อยปีแล้ว แต่ก็ยังกลับไปเชื่อมโยงกับงิ้วในประเทศจีนเป็นระยะๆ นอกจากนี้คณะงิ้วของไทยก็ยังเคยจัดแสดงในต่างประเทศ อาทิเช่น งิ้วแต้จิ๋วมีการแสดงที่ประเทศจีนและมาเลเซียเป็นประจำ ส่วนงิ้วไทยก็เคยได้รับเชิญให้ไปแสดงที่ประเทศจีน

3. โลกแห่งยุคข้อมูลข่าวสาร ทำให้การรับสารและการแลกเปลี่ยนข้อมูลทำได้ง่าย อินเทอร์เน็ตเป็นช่องทางสำคัญในการติดต่อสื่อสารกันระหว่างผู้สร้างสรรค์กับผู้ชม นอกจากนี้ฝ่ายผู้สร้างสรรค์ยังใช้อินเทอร์เน็ตเป็นแหล่งหาความรู้เกี่ยวกับงิ้วจากนานาชาติ เพื่อนำมาปรับปรุงการแสดงของตน

จากการสังเกตการณ์และการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยเห็นว่าแนวความคิดและผลงานสร้างสรรค์ของอำพัน เจริญสุขลาภ ใกล้เคียงกับแนวคิด “การข้ามพ้นวัฒนธรรม” ที่สุด เมื่อเทียบกับงิ้วทุกประเภทที่ปรากฏในประเทศไทยปัจจุบัน เขาเห็นว่าการเรียนรู้จากวัฒนธรรมอื่น ไม่เว้นแม้แต่โอเปร่าของตะวันตกหรืออื่นๆ จะช่วยให้งิ้วพัฒนายิ่งขึ้นไป และควรเป็นสิทธิ์ที่คนจากวัฒนธรรมอื่นๆ จะได้ทำความรู้จักงิ้ว

ในบรรดางิ้วทั้ง 3 ประเภทตามการแบ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ พบว่างิ้วทั้ง 3 ชนิดนี้ก็มิได้แยกกันอยู่แต่ต่างก็มีการปะทะ ผสมผสานกันเอง ดังที่งิ้วไทยนั้นนอกจากจะจัดแสดงในโรงละครแล้ว ยังมีที่เป็นส่วนหนึ่งของคณะงิ้วแต้จิ๋วซึ่งจัดแสดงงิ้วแบบตามขนบในศาลเจ้า นอกจากนี้งิ้วไทยกับงิ้วการเมืองก็มี

การผสมผสานกันเพื่อดึงงิ้วการเมืองให้หลุดพ้นจากข้อกล่าวหาว่าเป็น “งิ้วปาหี่” ด้วยการใส่ศิลปะแบบงิ้วไทยเข้าไปผสม ซึ่งแม้ผู้สร้างสรรค์งิ้วชนิดนี้ยังคงพอใจที่จะเรียกผลงานลักษณะนี้ว่างิ้วการเมือง แต่ผู้วิจัยเห็นว่างิ้วการเมืองนั้นมีลักษณะเด่นชัดคือการยึดโยงกับการชุมนุมทางการเมือง ขณะที่โอกาสและสถานที่ในการแสดง รวมถึงลักษณะของการสร้างสรรค์นั้นค่อนไปในทางงิ้วไทยมากกว่า ผู้วิจัยจึงนับงิ้วประเภทนี้ว่าเป็นงิ้วไทย หรือไม่ก็แยกย่อยให้เห็นว่าเป็น “งิ้วไทยแนวการเมือง”

งิ้วไทยแนวการเมืองนี้ต่างจากงิ้วการเมืองตรงที่ไม่ได้เล่นกับประเด็นร้อนวันต่อวันแบบงิ้วการเมือง แต่เป็นประเด็นใหญ่ๆ ซึ่งยังไม่ได้รับการคลี่คลายและยังอยู่ในความสนใจของผู้คน เช่น พฤติกรรมของรัฐบาลสมัยปลายยุค พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร และคดีสังหารผู้ชุมนุมที่วัดปทุมวนาราม ดังนั้นจึงมีเวลาให้ผลิตงิ้วที่ประณีต ใส่ใจในรายละเอียดแบบศิลปะ เขียนบทที่มีพลัง แทนที่จะทำงานแบบแสดงวันต่อวัน

สิ่งที่น่าสังเกตประการหนึ่งคือการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นเป็นกระบวนการที่เป็นพลวัต การปะทะสังสรรค์กันระหว่างวัฒนธรรมนั้นไม่ได้ยุติลงทันทีที่งิ้วเข้ามาสู่ประเทศไทย หากแต่ยังมีการติดต่อกันระหว่างงิ้วในประเทศไทยและประเทศจีนอย่างสม่ำเสมอ ไม่ว่าจะเป็นในรูปของการเดินทางไปแสดงตามโอกาส รวมถึงการรับรู้แลกเปลี่ยนข้อมูลระหว่างกันผ่านสื่อออนไลน์ การที่บุคลากรงิ้วไปศึกษาเรียนรู้งิ้วและศิลปะอื่นที่เกี่ยวข้องจากประเทศจีนเพิ่มเติม จะเห็นได้ว่ากระบวนการแลกเปลี่ยนผสมผสาน และข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ดินแดนที่เป็นผู้รับวัฒนธรรมไม่ใช่เป็นเพียงฝ่ายรับอย่างเดียว หากแต่ยังสามารถส่งวัฒนธรรมที่พัฒนาในดินแดนของตนกลับไปยังดินแดนต้นกำเนิดวัฒนธรรมนั้นได้ ดังเช่นการสร้างขนบแบบแผนเรื่องการใช้นักแสดงหญิงรับบทพระเอก เป็นต้น

5.2.2 ความหมายของงิ้ว

ในยุคต้นของงิ้วในประเทศไทย ปรากฏหลักฐานเรื่องมหรสพประกอบงานสมโภชว่า นอกเหนือจาก โขน ละคร หุ่น เทพทอง ซึ่งเป็นตัวแทนของการแสดงไทยที่ยิ่งใหญ่งดงามแล้ว ยังประกอบไปด้วยการแสดงของชนชาติต่างๆ เป็นต้นว่า รำรามัญ หุ่นลาว หุ่นญวน ละครเขมร ละครเหล่านี้แสดงถึงพระราชอำนาจของกษัตริย์ที่แผ่ปกคลุมดไปถึงดินแดนเหล่านี้ แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ “งิ้วจีน” อยู่ในสถานะใด ในเมื่อจากประวัติศาสตร์ไทยไม่เคยแม้แต่พยายามจะแสดงบทบาทความยิ่งใหญ่หรือแผ่พระราชอำนาจไปยังดินแดนจีนเลย มิหนำซ้ำ กลับยังจิ้มก้องเพื่อให้ได้อภิสิทธิ์ในการค้าขาย นั่นหมายความว่าต่ออาณาจักรจีนแล้ว ไทยมิได้อยู่ในฐานะของการแสดงพระราชอำนาจ ดังนั้นแล้ว

ผู้วิจัยจึงเห็นว่าจะตีความเป็นอื่นไปมิได้ นอกจากว่างิ้วนั้นถูกนำมาเทียบเคียงกับมหรสพที่เป็น “วัฒนธรรมชั้นสูง” ของไทยมาแต่เดิม

ในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งเป็นช่วงที่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับงิ้วอย่างมากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักฐานที่ระบุโอกาสและบริบทของการแสดงงิ้วในราชสำนัก ผู้วิจัยเห็นว่าสาเหตุที่สมเด็จพระเจ้าตากสินทรงทำเช่นนั้นเพราะพระเจ้าตากสินไม่ได้ต้องการแสดงการกลืนกลายเป็นไทยอย่างสมบูรณ์ แต่พระองค์ต้องการสร้างสังคมข้ามพ้นวัฒนธรรม (transcultural society) ที่จีนเข้ามามีบทบาทในอาณาจักรของพระองค์ ดังจะเห็นได้ตั้งแต่การปรากฏตัวครั้งแรกของพระองค์ในพงศาวดารอยุธยาที่ระบุถึง “พลทหารจีนไทย” “เสนาทหารนายทัพนายกองไทยจีน” “ข้าราชการจีนไทย” เป็นต้น

ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ความหมายและสถานภาพงิ้วสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออกจากความหมายและสถานภาพความเป็นจีน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าไม่ว่าอย่างไรงิ้วก็ยังถูกมองว่าเป็นจีน การข้ามพ้นวัฒนธรรมยังไม่สมบูรณ์ ต่างจากกรณีลิเก (หรือวัฒนธรรมอื่นๆ ซึ่ง “ข้ามพ้น” จากวัฒนธรรมต้นกำเนิด คนชอบดูลิเกไม่ได้หมายความว่ายกย่องให้คุณค่ากับ “แขก” อันเป็นวัฒนธรรมต้นกำเนิดของลิเก เป็นต้น)

ปัจจุบันงิ้วถูกสร้างความหมายใหม่ว่าเป็นงิ้วที่ต่างไปจากงิ้วของจีน เช่นเดียวกับที่ไต้หวันพยายามสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้วไต้หวันว่าเป็นอีกชนิดหนึ่งอันต่างจากงิ้วปักกิ่ง แต่ความต่างอยู่ตรงที่กระบวนการสร้างความหมายใหม่ให้กับงิ้วไต้หวันนั้นเกิดขึ้นตั้งแต่ระดับนโยบายของรัฐบาล และใช้งิ้วเป็นเครื่องมือสื่อสารต่อนานาชาติ

สำหรับในประเทศนั้นงิ้วที่ไม่ใช่งิ้วแต้จิ๋วแบบขนบล้วนเผชิญหน้ากับการถูกตั้งป้ายว่า “ไม่ใช่งิ้ว” ไม่ว่าจะเป็นงิ้วไทยหรืองิ้วการเมืองก็ตาม ผู้วิจัยเห็นด้วยกับจางฉางหงที่กล่าวว่า *“การเปลี่ยนภาษานั้นท้ายที่สุดแล้วจะทำให้งิ้วที่พูดภาษาไทยแยกห่างออกจากงิ้วแต้จิ๋ว”* (张长虹, 2007b) แต่ประเด็นที่สำคัญต่อมาคือ ถ้าหากงิ้วในประเทศไทยแยกห่างออกจากงิ้วแต้จิ๋วแล้วจะเป็นอย่างไร

นอกจากการข้ามพ้นวัฒนธรรมจะเป็นกระบวนการที่เป็นพลวัตแล้ว การประกอบสร้างความหมายก็ยังเป็นพลวัตด้วยเช่นกัน การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในแต่ละช่วงเวลาต่างส่งผลถึงการประกอบสร้าง สร้างใหม่ และรื้อสร้างความหมายของงิ้ว ดังเช่นงิ้วในฐานะที่เป็นสื่อที่เชื่อมโยงกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนักนั้นถูกถอดรื้อออกไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 แต่ก็มีความพยายามที่จะสร้างความหมายนี้ขึ้นมาใหม่ในช่วงราว 30 ปีที่ผ่านมา

ผู้สร้างสรรค์งิ้วข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นมีทั้งผู้อยู่นอกและในวัฒนธรรมต้นกำเนิดงิ้วอย่างเช่นคนไทยที่มิใช่บุคลากรงิ้วอย่างเช่นเจ้านายในสมัยรัชกาลที่ 5 คนไทยที่เป็นบุคลากรงิ้วอย่างอำพัน เจริญสุขลาภ รวมถึงคนจีนที่อพยพเข้ามาสู่ไทยอย่างเช่นหลินหรูเลี่ย บุคลากรเหล่านี้มีส่วนในการกำหนดไวยากรณ์ของการข้ามพ้นวัฒนธรรม อย่างไรก็ตามจากผลการศึกษาก็ยากจะกล่าวชี้ชัดว่า

บุคลากรผู้อยู่ในวัฒนธรรมงิ้วจะสามารถสร้างสรรค์งิ้วในแนวข้ามพ้นวัฒนธรรมได้ดีกว่าคนนอกวัฒนธรรม เนื่องจากผลงานที่ “ท้าทายความหมาย” งิ้วแบบเดิมมากๆ ย่อมเผชิญกับแรงต่อต้านของคนในแวดวงงิ้วด้วยกัน การสร้างสรรค์ของชนชั้นสูงเสียด้วยซ้ำที่จะรอดพ้นแรงต่อต้านดังกล่าว แต่สิ่งหนึ่งที่พบได้จากประวัติศาสตร์การสร้างสรรค์ข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยก็คือ การสร้างสรรค์โดยบุคลากรในแวดวงงิ้วเองนั้นมีความต่อเนื่องมากกว่าการสร้างสรรค์โดยบุคคลภายนอก รวมถึงโอกาสที่ผลงานจะถูกผลิตซ้ำก็มีมากกว่า โดยที่การผลิตซ้ำนี้เป็นปัจจัยสำคัญของการข้ามพ้นวัฒนธรรมจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ใหม่

จากการวิจัย ผู้วิจัยเห็นว่าความหมายของงิ้วนั้นมีการรื้อสร้างและสร้างใหม่กลับไปกลับมา เมื่อผู้สร้างสรรค์เห็นว่าความหมายเดิมมีปัญหาและได้สร้างสรรค์ข้ามพ้นวัฒนธรรม จนทำให้ความหมายงิ้วเปลี่ยน แต่เมื่อเวลาผ่านไปช่วงเวลาหนึ่ง เมื่อผู้สร้างสรรค์ฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดเห็นปัญหาของความหมายที่มีการรื้อสร้างไป ก็อาจสร้างสรรค์ข้ามพ้นวัฒนธรรมเพื่อรื้อฟื้นความหมายแบบดั้งเดิมขึ้นมาอีกครั้งได้ เช่น การรื้อสร้างและการสร้างใหม่ความหมายงิ้วในแง่ความจงรักภักดีต่อสถาบันกษัตริย์

5.2.3 งิ้วกับอำนาจในการกำหนดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

แม้ในส่วนผลการวิจัยจะชี้ให้เห็นถึงการใช้อำนาจในเชิงมหภาค อย่างไรก็ตาม มีเรื่องควรพิจารณาประการหนึ่งก็คือใครเป็นผู้กำหนดว่างิ้วควรมีลักษณะอย่างไร สำหรับในช่วงต้นของประวัติศาสตร์งิ้วในประเทศไทย แม้จะไม่มีหลักฐานว่าฝ่ายคณะงิ้วแบบขนบจะมีทัศนะอย่างไรต่อการทดลองสร้างสรรค์งิ้วของชนชั้นเจ้านาย แต่พอจะสันนิษฐานได้ว่าการทดลองสร้างสรรค์ดังกล่าวคงยังอยู่ในวงจำกัด ซึ่งไม่กระทบต่องิ้วแบบขนบ หรือต่อให้มีผลกระทบ ฝ่ายคณะงิ้วแบบขนบก็คงไม่อาจทำอะไรได้ เนื่องจากในอดีตคนจีนโดยทั่วไปรวมถึงงิ้วนั้นต่างสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณของสถาบันกษัตริย์ ขณะที่การสร้างสรรค์งิ้วที่แสดงถึงการข้ามพ้นวัฒนธรรมในปัจจุบันอย่างงิ้วไทยนั้น ต้องเผชิญกับท่าทีของฝ่ายงิ้วแบบขนบที่เห็นว่างิ้วควรมีบทบาทในเชิงอนุรักษ์มากกว่าจะไปทำอะไรที่ผิดแผกไปจากขนบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคนทำงิ้วไทยและงิ้วการเมือง (ซึ่งเป็นงิ้วที่มีลักษณะข้ามพ้นวัฒนธรรมสูง) ในปัจจุบันต่างมิได้อยู่ในชนชั้นเจ้านาย ดังนั้นจึงสามารถวิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างตรงไปตรงมา

เมื่อแรกเริ่มที่เกิดงิ้วการเมืองขึ้นในไทย งิ้วการเมืองก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารที่ฝ่ายนักศึกษาและปัญญาชนฝ่ายประชาธิปไตยใช้ต่อสู้กับรัฐบาลเผด็จการ แต่ครั้นถึงปัจจุบัน การสื่อสารดังกล่าวไม่อาจเรียกว่าเป็นการต่อสู้กับรัฐบาลเสียทีเดียว (แม้ว่าทุกครั้งที่เกิดงิ้วการเมืองนั้น จะเกิดขึ้นเพื่อต่อต้านรัฐบาลก็ตามที) แต่ควรเรียกว่าเป็นการต่อสู้กันระหว่างความคิดทางการเมืองแบบหนึ่งกับผู้มีความคิดทางการเมืองอีกแบบเท่านั้น เนื่องจากรัฐบาลที่ฝ่ายสร้างสรรค์งิ้วการเมืองกำลังต่อสู้ด้วย ทั้งในคราวต่อต้าน พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร และ นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ฝ่ายรัฐบาลต่างก็มีฐานมวลชน

จำนวนไม่น้อยคอยสนับสนุนอยู่ งิ้วการเมืองในยุคปัจจุบันจึงไม่เพียงมีลักษณะต่อต้านและวิพากษ์วิจารณ์รัฐเท่านั้น แต่ยังเป็นการสื่อสารในสมรภูมิที่มวลชนถูกแบ่งแยกเป็น 2 ฝ่าย เช่นเดียวกับเมื่อครั้งที่งิ้วยังอยู่ในประเทศจีนนั้น งิ้วถูกใช้ในการต่อสู้ทางการเมืองของฝ่ายคอมมิวนิสต์ ใช้ต่อต้านอำนาจรัฐ โดยรณรงค์เรื่องพลังของชนชั้นกรรมาชีพ การเอาเปรียบของชนชั้นนายทุน สิทธิสตรี เป็นต้น

สำหรับท่าทีที่ผู้คนอันได้แก่ผู้สร้างสรรค์ ผู้ชม และนักวิชาการ มีต่อการสร้างสรรค์งิ้วแบบข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้น มีความหลากหลาย ไม่ว่าจะยอมรับ ไม่ยอมรับ หรือว่ายอมรับแบบมีเงื่อนไข ผู้วิจัยเห็นว่าปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อทัศนคติต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมได้แก่

1) ระดับการยอมรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมของแต่ละปัจเจกบุคคล
2) เป้าหมายของการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นๆ โดยผู้เกี่ยวข้องมักยอมรับได้หากเพื่อเป็นกรณีศึกษา แต่ไม่ยอมรับหากการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นไปเพื่อการพัฒนา
3) ประเด็นหรือองค์ประกอบที่เปลี่ยนแปลง ซึ่งสัมพันธ์กับความยืดหยุ่นขององค์ประกอบงิ้วแต่ละด้าน
4) ผู้สร้างสรรค์และผู้เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ หากผู้สร้างสรรค์เป็นชนชั้นเจ้านายก็มักได้รับการยอมรับมากกว่าผู้สร้างสรรค์เป็นคนสามัญ

5.2.4 แบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรม

จากแบบแผนการผสมผสานทางวัฒนธรรมของ Paul S. N. Lee นั้น เมื่อนำมาใช้เป็นกรอบการศึกษาแบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยนั้นพบว่า งิ้วในประเทศไทยมีแบบแผนนกแก้ว แบบแผนอมีบา และแบบแผนปะการัง แต่ไม่มีแบบแผนผีเสื้อ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าคำอธิบายเรื่องแบบแผนนกแก้วของ Lee นั้นเป็นคำอธิบายของการนำรายการของสื่อมวลชนจากวัฒนธรรมหนึ่งมาออกในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ซึ่งตัวงานสร้างสรรค์นั้นได้ผลิตเสร็จเรียบร้อยแล้ว ขณะที่งิ้วซึ่งเป็นการแสดงสดนั้นมีความซับซ้อนกว่านั้น เมื่อคณะงิ้วจากประเทศจีนถูกว่าจ้างให้เข้ามาแสดงในประเทศไทยแล้วก็อยู่ปักหลักหากินในไทย จึงยากจะตัดสินว่าคณะงิ้วดังกล่าวเป็นคณะงิ้วของจีนหรือไทย โดยผู้วิจัยเห็นว่าคณะงิ้วก็เหมือนกับคน ในแง่ที่การข้ามพ้นมาสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง เมื่อเวลาผ่านไปสู่รุ่นลูกรุ่นหลาน ก็จะถูกกลืนกลายไปกับวัฒนธรรมปลายทาง ดังนั้นแล้วการข้ามพ้นวัฒนธรรมแบบแผนนกแก้วก็จะเปลี่ยนไปเป็นแบบแผนอมีบา

สำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมแบบแผนผีเสื้อซึ่งไม่พบในงิ้วนั้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าประเด็นนี้สัมพันธ์กับความยืดหยุ่นต่อการเปลี่ยนแปลงของแต่ละองค์ประกอบงิ้ว จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบ 4

อย่างที่ไม่ได้เป็น “เปลือก” ของงิ้วทั้ง 3 ประเภทอันได้แก่ ประเภทและบทบาทของตัวละคร เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และอุปกรณ์ประกอบการแสดง นั้น องค์ประกอบ 3 อย่างหลังล้วนเป็นองค์ประกอบด้านภาพซึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความเป็นงิ้ว (เหตุผลสนับสนุนประการหนึ่งก็คือ จากบันทึกของชาวต่างชาติที่กล่าวถึงการแสดงงิ้ว และการให้ความหมายในพจนานุกรมยุคแรกนั้น ล้วนกล่าวถึงงิ้วด้วยแง่มุมเหล่านี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือเครื่องแต่งกาย) เมื่องิ้วแสดงเอกลักษณ์ของตนผ่านองค์ประกอบด้านภาพเป็นหลัก องค์ประกอบเหล่านี้จึงมีความยืดหยุ่นต่อการเปลี่ยนแปลงในระดับต่ำ เมื่องิ้วยังคงพยายามรักษาองค์ประกอบเหล่านี้อยู่ การจะก้าวไปให้ถึงอุดมคติของแบบแผนผีเสื้อที่ผสมผสานกลมกลืนจนไม่อาจระบุได้ว่ามีที่มาจากวัฒนธรรมใดนั้นจึงเป็นเรื่องบรรลุยาก อย่างไรก็ตาม ใช่ว่าจะเป็นไปไม่ได้ เพราะจากผลการศึกษาพบว่าในบรรดาองค์ประกอบทั้ง 4 ด้านที่ไม่จัดว่าเป็น “เปลือก” หรือสิ่งที่มักมีการปรับเปลี่ยนนั้น ไม่มีองค์ประกอบใดเลยที่งิ้วทุกชนิดต่างเห็นว่าเป็น “แก่น” หรือพยายามรักษา นั่นหมายความว่าองค์ประกอบทุกด้านต่างล้วนเคยมีการปรับเปลี่ยนมาแล้ว อาทิเช่น งิ้วไทยเคยพยายามปรับเปลียนองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายให้พ้นไปจากขนบของงิ้ว ส่วนงิ้วการเมืองก็เคยปรับเปลี่ยนองค์ประกอบด้านการแต่งหน้า เพียงแต่ว่าการปรับเปลี่ยนเหล่านี้ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นการปรับเปลี่ยนจนกระทั่งถึงภาวะ “ไม่อาจระบุที่มาได้” จึงไม่ใช่เรื่องเป็นไปไม่ได้ เพียงแต่ต้องอาศัยเวลา

ในเรื่องแบบแผนของการข้ามพ้นวัฒนธรรมนี้ ผู้วิจัยพบว่าสิ่งที่ถูกใช้นำมาผสมผสานกับองค์ประกอบของงิ้วนั้นมีลักษณะดังนี้

1) วัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของดินแดนปลายทาง ดังเช่น มีความพยายามจะนำเรื่องนางนากพระโขนง มาทำเป็นงิ้ว การนำซอ ระนาด และขลุ่ยของไทยเข้ามาผสมวงในฝ่ายให้ทำนอง เป็นต้น

2) วัฒนธรรมที่พบได้ในดินแดนปลายทาง โดยไม่จำกัดว่าเป็นวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยดินแดนนั้นหรือไม่ เช่น การนำละครภาพนิ่ง (tableau vivant) มาผสมผสานกับงิ้ว

3) วัฒนธรรมจากดินแดนต้นทาง โดยจะเห็นว่าเมื่องิ้วเข้ามาสู่แผ่นดินไทยแล้ว ก็ยังคงมีการหวนกลับไปปะทะสังสรรค์ แลกเปลี่ยนแทรกแซง กับงิ้วในประเทศจีนอยู่นั่นเอง ดังจะเห็นได้จากการที่คณะไซ้ยงฮงนำการแสดงเปลี่ยนหน้า มายากล พ่นไฟ ของจีนเข้ามาผสมกับการแสดงงิ้ว

4) เทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น การใช้ประโยชน์จากการฉายภาพขึ้นจอขนาดใหญ่เพื่อใช้แทนฉากการใช้ป้ายไฟแสดงเนื้อเพลงงิ้ว เป็นต้น

จากประวัติศาสตร์การข้ามพ้นวัฒนธรรของงิ้วในประเทศไทยที่ผ่านมา มีความพยายามจะนำงิ้วมาผสมผสานกับองค์ประกอบทางการแสดงของวัฒนธรรมอื่นบางอย่าง จนเกิดเป็นการแสดงใหม่ที่ได้รับเสียงสะท้อนว่า “ไม่ใช่งิ้ว” ไม่ว่าจะเป็นการทดลองของเฉินเถี่ยฮั่นที่นำเรื่อง *Merchant of Venice* ของเชคสเปียร์มาทดลองทำเป็นงิ้วเรื่อง *เนื้อหนึ่งปอนด์* หรือแม้แต่งิ้วการเมืองในปัจจุบัน จะ

เห็นได้ว่าบุคลากรในแวดวงงิ้วมีกรอบความคิดเกี่ยวกับงิ้ว เมื่อเกิดปรากฏการณ์ที่การทดลองสร้างสรรค์มีอะไรบางอย่างอยู่นอกกรอบคำนิยาม “งิ้ว” ของจนเอง ก็จะยืนยันว่าสิ่งนั้นไม่ใช่งิ้ว

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าในช่วงที่งิ้วหรือแม้แต่วัฒนธรรมใดๆ ยังไม่มี “แบบแผน” ที่ชัดเจน กระบวนการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ง่าย แต่ความยากลำบากอยู่ที่การ “ปรุง” วัฒนธรรมขึ้นมาจนเป็นแบบแผนที่เหมาะสมกับท้องถิ่นนั้นๆ ดังจะเห็นได้จากงิ้วต้องใช้พัฒนาการหลายร้อยปีกว่าจะได้แบบแผนดังที่เป็น แต่สำหรับที่มีแบบแผนชัดเจนแล้ว ตัวแบบแผนเองนั้นจะกลายเป็นอุปสรรคสำคัญของการข้ามพ้นวัฒนธรรม เนื่องจากผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นจำนวนหนึ่งเห็นว่าแบบแผนดังกล่าวเป็นสิ่งที่ดีงามเหมาะสมอยู่แล้ว

5.2.5 หน้าที่ของงิ้ว

ในแง่หน้าที่ของงิ้ว จะเห็นได้ว่างิ้วในประเทศไทยโดยมากเป็นหน้าที่คลี่คลายและหน้าที่หายไป โดยเหตุที่เป็นความแตกต่างด้านพื้นที่ กล่าวคือสังคมไทยกับจีนย่อมมีความแตกต่างกัน นอกจากนี้ยังมีความแตกต่างในแง่กาลเวลาอีกด้วย กล่าวคือการทำหน้าที่ของงิ้วในปัจจุบันย่อมต่างจากการทำหน้าที่ในอดีต ยิ่งในปัจจุบันสังคมมีความซับซ้อนมากขึ้น มีสถาบันทางสังคมใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาบันสื่อมวลชน ดังนั้นจึงดูเหมือนว่างิ้วลดความสำคัญในการทำหน้าที่ลงไป อย่างไรก็ตามผู้วิจัยเห็นว่างิ้วยังคงมีบทบาทในเชิงหน้าที่อยู่ เพียงแต่อาจเปลี่ยนบทบาทไปเป็น “ตัวเสริมแรง” ให้กับสถาบันอื่นๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.6 กระบวนการผลิตงิ้ว

ขั้นการผลิตซ้ำเป็นขั้นตอนสำคัญของการข้ามพ้นวัฒนธรรม เนื่องจากเป็นตัวกำหนดว่าวัฒนธรรมนั้นๆ ควรมีสืบต่อไปหรือไม่ การผลิตซ้ำที่เกิดขึ้นได้หลายลักษณะนั้นสัมพันธ์ต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไป การผลิตซ้ำแบบที่รักษารายละเอียดเรื่องเดิมเอาไว้โดยเปลี่ยนเพียงโอกาสและสถานที่ในการแสดง ถือว่ามีความยืดหยุ่นต่ำกว่าการรักษาเฉพาะรูปแบบหลักๆ หรือองค์ประกอบบางอย่างของงิ้ว ซึ่งการผลิตซ้ำที่มีความยืดหยุ่นสูงก็จะเอื้อต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมมากกว่าการผลิตซ้ำที่มีความยืดหยุ่นต่ำ อย่างไรก็ตามหากการรผลิตซ้ำเฉพาะรูปแบบหลักๆ นั้นเกิดขึ้นจำนวนมากจนกลายเป็นแบบแผนใหม่หรือแบบแผนของงิ้วอีกประเภทไปเสียแล้ว การผลิตซ้ำในลักษณะเดิมๆ นี้ก็จะทำให้สูญเสียความยืดหยุ่นไปสำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรม เช่น หากงิ้วการเมืองซึ่งถือว่าเป็นการผลิตซ้ำแบบที่เลือกเฉพาะองค์ประกอบบางอย่างของงิ้วมาใช้เท่านั้น การผลิตซ้ำลักษณะนี้ถือว่ามีความยืดหยุ่นต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมสูง เนื่องจากไม่ยึดติดกับความ “สมบูรณ์แบบ” ของงิ้วแบบขนบ แต่หากงิ้วการเมืองลักษณะดังกล่าวถูกผลิตซ้ำขึ้นบ่อยครั้ง งิ้วการเมืองลักษณะนี้ก็จะกลายเป็นแบบแผนใหม่ให้กับงิ้วชนิดนี้ ซึ่งจะทำให้สูญเสียความยืดหยุ่นสำหรับการข้ามพ้นวัฒนธรรมตามมา

5.3 ข้อจำกัดของการวิจัย

1. การวิจัยครั้งนี้ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์เอกสารมากกว่าเครื่องมือชนิดอื่น เนื่องจากต้องการหาคำตอบในเรื่องความเปลี่ยนแปลงของงิ้ว ทั้งในแง่ความหมาย บทบาทหน้าที่ และแบบแผน ซึ่งล้วนต้องใช้ข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์ของงิ้ว โดยเอกสารหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับงิ้วในอดีตนั้นมีไม่มาก ผู้วิจัยจำเป็นต้องใช้วิธีการสร้างความเชื่อมโยงบรรดาหลักฐานเอกสารที่เกี่ยวข้อง และใช้วิธีการวิเคราะห์เชิงเหตุผลจากหลักฐานที่ได้เพื่อสร้างเป็นข้อสรุปในประเด็นต่างๆ

2. ช่วงเวลาที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นช่วงเวลาที่มีสถานการณ์ความรุนแรง อันเนื่องมาจากความขัดแย้งด้านทัศนะทางการเมืองของผู้คนในสังคม ทำให้ผู้วิจัยไม่ได้สังเกตการณ์การแสดงงิ้วการเมือง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการชุมนุมทางการเมือง เนื่องจากวิตกเรื่องความปลอดภัย แม้ผู้วิจัยจะเก็บข้อมูลจากการบันทึกการแสดงสดซึ่งสามารถหาชมได้ทางสถานีโทรทัศน์ดาวเทียม และทางอินเทอร์เน็ต เป็นการทดแทน แต่ผู้วิจัยก็ตระหนักดีว่ายังมีข้อมูลในส่วนที่เป็นบรรยากาศแวดล้อมของการชุมนุมทางการเมือง ความคิดเห็นของผู้ชมงิ้วการเมืองในขณะอยู่ในที่ชุมนุม ฯลฯ ที่ผู้วิจัยไม่สามารถเก็บข้อมูลจากช่องทางอื่นทดแทนได้

{พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2530 #5}

5.4 ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในโอกาสต่อไป ดังนี้

1. ในส่วนของงิ้วการเมืองและงิ้วไทยแนวการเมืองในปัจจุบัน นิยมใช้ตัวละครจากเรื่องเปาบุ้นจิ้น โดยนำเนื้อเรื่องและตัวละครอื่นๆ มาจากบริบททางสังคมและการเมืองไทย จึงควรมีการศึกษาเรื่องการสร้างความหมายของตัวละคร “เปาบุ้นจิ้น” ในงิ้วเหล่านี้

2. แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นแนวคิดใหม่ที่สอดรับกับสังคมยุคปัจจุบัน แต่ก็ยังไม่มีการนำแนวคิดนี้เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยเรื่องการสื่อสารในประเทศไทย ดังนั้นหากมีการนำแนวคิดนี้ไปใช้ในการวิจัย ก็จะถือเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ด้านการสื่อสารและวัฒนธรรมศึกษาในประเทศไทย

3. กระบวนการสร้างสรรค์งิ้วไทย เช่น งิ้วไทยตามแนวทางของอำพัน เจริญสุขลาภ ที่ต้องการนำเรื่องไทยมาจัดแสดงแบบงิ้ว เพื่อให้ได้แนวทางการสร้างสรรค์แบบข้ามพ้นวัฒนธรรม รวมไปถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์งิ้วโทรทัศน์ในช่วงต้นของกำเนิดโทรทัศน์ ซึ่งริเริ่มโดย จำนง รังสิกุล ขุนวิจิตรมาตรา เนื่องจากเป็นเหตุการณ์ข้ามพ้นวัฒนธรรมครั้งสำคัญของงิ้วในประเทศไทย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมเจรจาการค้าระหว่างประเทศ สำนักเอเชียและแปซิฟิค (2555). "จีนและการเข้าเป็นสมาชิก WTO ครบรอบ 10 ปี." Retrieved Jun 11, 2556, from http://www.dtn.go.th/filesupload/china_10_years.pdf

กรมวิสามัญศึกษา (2550). "โรงเรียนราษฎร์เพื่อสอนภาษาจีน" เอกสารการศึกษากรมวิสามัญศึกษา ฉบับที่ 7. กรุงเทพฯ: ช่างพิมพ์เพ็ชรรัตน์

กรมศิลปากร (2548). รวมบันทึกประวัติศาสตร์อยุธยาฟานฟลีต (วันวลิต). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมหลวงนรินทรเทวี (2552). จดหมายเหตุความทรงจำ ของ กรมหลวงนรินทรเทวี (พ.ศ.2310-2381) และพระราชวิจารณ์ ใน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

กรรชิง โชติกเสถียร (มปป.). ชาวจีนในประเทศไทยหรือชนสองสัญชาติ. มปท.

กระทรวงศึกษาธิการ (2535). เอกสารแนบท้าย คำสั่งกระทรวงศึกษาธิการ ที่ กก 964/2535 ลงวันที่ 17 กันยายน 2535.

กาญจนา แก้วเทพ (2542). การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค. กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรส.

กาญจนา แก้วเทพ (2549). ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา. กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรส.

กาญจนา แก้วเทพ (2552). สื่อสารมวลชน : ทฤษฎีและแนวทางการศึกษา. กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ (2554). สื่อพื้นบ้านศึกษาในสายตานิเทศศาสตร์. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

กาญจนาคพันธุ์ (2514). คอคิดขอเขียน ชุดที่ 4. พระนคร: บำรุงสาส์น.

กาญจนาคพันธุ์ (2523). 80 ปีในชีวิตข้าพเจ้า. หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์).

กาญจนาคพันธุ์ (2523). คอคิด ขอเขียน ชุดที่ 4. พระนคร: บำรุงสาส์น.

ขนิษฐา นิลผึ้ง (2549). การวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน : ศึกษากรณีงานปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เขียน ธีระวิทย์ (2551). การเรียนการสอนภาษาจีนในประเทศไทย : ระดับประถม-มัธยมศึกษา : รายงานวิจัย (ฉบับที่ 1). กรุงเทพฯ: ศูนย์จีนศึกษา สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คนดู 1 (2556). สัมภาษณ์. 30 ธ.ค. 2556.

คนดู 2 (2556). สัมภาษณ์. 30 ธ.ค. 2556.

คนดู 3 (2556). สัมภาษณ์. 30 ธ.ค. 2556.

คนดู 4 (2557). สัมภาษณ์. 1 ม.ค. 2557.

คนดู 5 (2557). สัมภาษณ์. 1 ม.ค. 2557.

คนดู 6 (2557). สัมภาษณ์. 4 ม.ค. 2557.

คนดู 7 (2557). สัมภาษณ์. 4 ม.ค. 2557.

คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และ พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์.. (2515). นครหลวง : คลังวิทยา.

งิ้วเซ็นเตอร์ (2556). Retrieved 15 ส.ค., 2556, from http://www.ngiewcenter.com/about.php.

จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 เล่ม 2. (2530). กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ

เจริญ ตันมหาพราน (2547). ศาลเจ้าจีนศักดิ์สิทธิ์ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : วันชนะ.

เจ้าของคณะไซ้ยงฮง (2556). สัมภาษณ์. 31 ธ.ค. 2556.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชนัย วรรณะลี (2526). นาฏกรรมจีนในผืนแผ่นดินไทย. คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร. กรุงเทพฯ : เส้นทางเศรษฐกิจ: 164-175.

ชวพร ธรรมนิตยกุล (2550). การผลิตซ้ำรายการบิ๊กบราเธอร์ในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชัวซีย์ (2516). จดหมายเหตุรายวันการเดินทางไปสู่ประเทศสยามในปี ค.ศ. 1685 และ 1686. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (2531). ส่วยและสำเภาในรัชกาลที่ 2. คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2. กรุงเทพฯ: เส้นทางเศรษฐกิจ: 35-39.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2549). วาทกรรมการพัฒนา : อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์ และความเป็นอื่น. กรุงเทพฯ : วิภาษา.

ณฐมน บัวพรมมี (2550). การใช้สื่อพิธีกรรมแซงซะนามเพื่อเสริมสร้างอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีชาวไทโส้ บ้านโพนจาน อำเภอโพนสวรรค์ จังหวัดนครพนม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณิชากร ตั้งศิววงศ์ (2557). สัมภาษณ์. 2 ก.พ. 2557.

ต้วนลี่เซิง and บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ (2545). ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย. กรุงเทพฯ **:** คณะกรรมการสาสนาเพื่อการพัฒนา.

ตาชาร์ด, ก. (2541). จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยาม. กรุงเทพฯ **:** บรรณกิจ.

ถาวร สิกขโกศล (2537). ความเป็นมาของงิ้ว. เอกสารประกอบการสัมมนา สาธิต และแสดงอุปรากรจีน "งิ้ว" กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ถาวร สิกขโกศล (2554). แต้จิ๋ว : ชนกลุ่มน้อยที่ยิ่งใหญ่. กรุงเทพฯ: มติชน.

ถาวร สิกขโกศล (2555). สัมภาษณ์. 8 ก.ย. 2555.

ทิพากรวงศ์, เ. (มปป.). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับโรงเรียนสวนกุหลาบ. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ธนัช ถิ่นวัฒนากูล (2548). กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาสื่อสารการแสดง บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์ and วิไลรักษ์ ยังรอด (2546). คู่มือเรียนรู้ กรุงศรีอยุธยา. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ธิดารัตน์ พงศ์สุเวชกุล (2557). สัมภาษณ์. 4 ม.ค. 2557.

เธียรชัย อิศรเดช และคณะ (2547). "สื่อพื้นบ้านกับการพัฒนาท้องถิ่น : กรณีโนราของภาคใต้." วารสารนิเทศศาสตร์ 22,3: 30-44.

น้อย สันติภาพ (2557). สัมภาษณ์. 2 ก.พ. 2557.

นุชนารถ กิจงาม (2550). ปกิณกคดีประวัติศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

บุญชู แซ่ฉั่ว (2556). สัมภาษณ์. 30 ธ.ค. 2556.

เบลซีย์, แ. (2549). หลังโครงสร้างนิยมฉบับย่อ. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

แบรดเลย์, แ. (2514). อักขราภิธานศรับท์. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

ปรวรรณ ทรงบัณฑิตย (2549). นิตยสารต้าเจียห่าวกับการนำเสนออัตลักษณ์จีน-สยาม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาวารสารสนเทศ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปรารถนา โกเมน (2533). . สมาคมชาวจีนในกรุงเทพฯ พ.ศ. 2440-2488. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรีดา อัครจันทโชติ (2543). สุนทรียรูปในสื่อสารการแสดงงิ้วของคนไทยในปัจจุบัน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรีดา อัครจันทโชติ (2554). "การข้ามพ้นวัฒนธรรม : พรมแดนใหม่แห่งแนวคิดว่าด้วยการสื่อสารกับวัฒนธรรม." วารสารนิเทศศาสตร์ 29, 4: 150-170.

ปาลเลกัวซ์, ฌ. บ. (2520). เล่าเรื่องกรุงสยาม. กรุงเทพฯ: ก้าวหน้า.

เปลื้อง ณ นคร (2523). พจนะ-สารานุกรมฉบับทันสมัย. มปท.

ผู้จัดการคณะไซ้ยงฮง (2556). สัมภาษณ์. 31 ธ.ค. 2556.

ผู้จัดการคณะไซ้ยงฮง (2557). สัมภาษณ์. 4 ม.ค. 2557.

ผู้จัดการรายวัน (2549). "งิ้วธรรมศาสตร์ ขับขานลำนำประชาธิปไตย." Retrieved 5 ก.พ., 2557, from http://www.manager.co.th/Daily/ViewNews.aspx?newsID=9490000029154.

เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ (2557). สัมภาษณ์. 2 ก.พ. 2557.

พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526). "ฉาวโจวซี่ : งิ้วแต้จิ๋ว." วารสารศิลปากร 27, 1: 12-45.

พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2528). "ปู้ไต้ซี่ งิ้วหุ่นกระบอกของชาวจีนฮกเกี้ยนที่สิงคโปร์." ศิลปวัฒนธรรม 6, 8: 74-82.

พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2546). วิถีจีน. กรุงเทพฯ : ประพันธสาส์น.

พรพรรณ เตียรักษ์กิจสกุล (2536). วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรพรรรณ จันทโรนานนท์ (2555). "งิ้วแต้จิ๋ว" เรื่องราวและความสัมพันธ์กับศาลเจ้า. งิ้วในบริบทสังคมและศิลปวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์: 54-73.

พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์ (2538). งิ้ว : การเสื่อมความนิยมของชาวจีนในเยาวราช. วิทยานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ (2510). โคลงถวายพระเพลิงอัฐิพระเจ้าหลวงและตำหนักแพ. พระนคร: กรมศิลปากร.

พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ (2536). เจ้าชีวิต. กรุงเทพฯ : ริเวอร์บุ๊คส์.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2507ก). ประชุมพระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า ภาค 1. กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2507ข). ประชุมพระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า ภาค 2. กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2512). จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงประเสริฐไมตรี (วงศ์ โชติกเสถียร).

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (2509). บทละครสังคีตเรื่องมิกาโด กับ เรื่อง วั่งตี่. พระนคร ฯ: มูลนิธิมหามกุฎราชวิทยาลัย.

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1. (2555). นนทบุรี : ศรีปัญญา.

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 2. (2555). นนทบุรี: ศรีปัญญา.

พิชัย รัตนพล (2512). วิวัฒนาการการควบคุมโรงเรียนจีน วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พ. (2514). บทละครเรื่องอิเหนา. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พ. (2530). บทละครนอก : พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ภัททิรา วิริยะสกุลธรณ์ (2551). บทบาทสื่อพิธีกรรมในการอนุรักษ์แม่น้ำป่าสักของชาวไทย-ยวน อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มโณรส จันทร์พิทักษ์ (2550). การสื่อสารเพื่อการรื้อฟื้นและสืบทอดการสวดสรภัญญะที่บ้านใหม่สมบูรณ์ อำเภอหนองบุญมาก จังหวัดนครราชสีมา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มานพ ถนอมศรี (2531). ศิลปกรรมแบบอย่างจีนในเมืองไทย. คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร เล่ม 2. กรุงเทพฯ : เส้นทางเศรษฐกิจ.

มาลินี ดิลกวณิช (2543). ระบำและละครในเอเชีย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยิ้ม ปัณฑยางกูร (2523). ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 1 สมัยกรุงธนบุรี. กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี.

รัชตวดี จิตดี (2549). "งิ้วธรรมศาสตร์ ขับขานลำนำประชาธิปไตย." Retrieved 14 มี.ค., 2553, from http://www.manager.co.th/Daily/ViewNews.aspx?newsID=9490000029154.

รัฐกร อัสดรธีรยุทธ์ (มปป.). "บนเส้นทางหลายแสนลี้ของงิ้ว." วารสารพาที.

ราชบัณฑิตยสถาน (2550). กฎหมายตราสามดวง เล่ม 2 กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ลาลูแบร์ (2548). จดหมายเหตุลาลูแบร์ : ราชอาณาจักรสยาม. นนทบุรี : ศรีปัญญา.

วิภา อุตมฉันท์, et al. (2528). บทบาทและสถานภาพของหนังสือพิมพ์จีนในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิโรจน์ ตั้งวานิช (2557). สัมภาษณ์. 30 พ.ค. 2557.

วีเกียรติ มารคแมน (2539). "จิ๋วแต้จิ๋ว" กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วีระ สมานเขตกิจ (2557). สัมภาษณ์. 2 ก.พ. 2557.

ศยามล เจริญรัตน์ (2544). "งิ้วแต้จิ๋ว" ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรัณยา สินสมรส (2546). บทบาทที่เปลี่ยนไปของสื่อพื้นบ้านลิเกฮูลูที่มีต่อชุมชนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรีศักร วัลลิโภดม (2526). จีนในไทย. คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร. กรุงเทพฯ : เส้นทางเศรษฐกิจ: 15-26.

ศรีศักร วัลลิโภดม (2541). กรุงศรีอยุธยาของเรา. กรุงเทพฯ: มติชน.

ศุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุล (2524). สมาคมลับอั้งยี่ในประเทศไทย พ.ศ. 2367-2453. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สกินนเอร์, ว. จ. (2548). สังคมจีนในไทย. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้า.

สงวน อั้นคง (2516). สิ่งแรกในเมืองไทย เล่ม 3. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

สถาบันพระปกเกล้า (มปป.). "ประวัติศาสตร์การเมืองการปกครองของไทย." Retrieved 10 ส.ค., 2013, from www.senate.go.th/km/data/political.doc.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2500). ตำนานเลิกอากรบ่อนเบี้ยและหวย. พระนคร : กรมศิลปากร.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508). ตำนานละครอิเหนา. พระนคร : คลังวิทยา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2506). ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต. พระนคร: กรมศิลปากร.

สมบูรณ์ ลิขิตเสถียรชัย (2557). สัมภาษณ์. 2 ก.พ. 2557.

สันทัดอักษรสาร, พ. (2467). "ตำนานงิ้วในเมืองไทย." ศัพท์ใหม่ 3, 9.

สายชล สัตยานุรักษ์ (2545). ความเปลี่ยนแปลงในการสร้างชาติไทยและความเป็นไทยโดยหลวงวิจิตรวาทการ. กรุงเทพฯ : มติชน.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาเอกชน กระทรวงศึกษาธิการ (2535). เอกสารประกอบการประชุมคณะรัฐมนตรีเรื่องการกำหนดนโยบายการสอนภาษาต่างประเทศและโรงเรียนสอนภาษาจีนเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพปัจจุบัน.

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2522). "งิ้ว การแสดงระดับชาติสมัยกรุงศรีอยุธยา." เดินทางท่องเที่ยว 1, 2: 87-98.

สุชาดา ตันตสุรฤกษ์ (2532). โพยก๊วน. กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภา จิตติวสุรัตน์ (2545). การสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภางค์ จันทวานิช (2554). ทฤษฎีสังคมวิทยา. กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสฐียรโกเศศ (2547). ฟื้นความหลัง เล่ม 1. กรุงเทพฯ : ศยาม.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2535). ไปดูงิ้ว(ตู้)ที่กำแพงนครเวียงจัน. ศิลปวัฒนธรรม. 13, 4: 130-132.

หนุมาน กรรมฐาน [บ.ก.] (2551). พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) : จดหมายรายวันทัพ, อภินิหารบรรพบุรุษและเอกสารอื่น. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

อมรา พงศาพิชญ์ (2538). วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา พงศาพิชญ์ (2545). ความหลากหลายทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรการ กาคำ (2549). มหรสพสยบมาร. กรุงเทพธุรกิจ. 3 มี.ค. 2549.

อัศวพาหุ (2528). พวกยิวแห่งบูรพทิศ และ เมืองไทยจงตื่นเถิด. กรุงเทพฯ : มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.

อาร์วายทีไนน์ (2547). "กระทรวงการต่างประเทศและกระทรวงวัฒนธรรมร่วมจัดฉายรอบพิเศษภาพยนตร์ไทยเรื่อง โหมโรง แก่คณะทูต." Retrieved 20 มิ.ย., 2557, from http://www.ryt9.com/s/ryt9/130387.

อำพัน เจริญสุขลาภ (2557). สัมภาษณ์. 3 ต.ค. 2557.

เอกพล เธียรถาวร (2552). การประกอบสร้างความจริงในข่าวเกี่ยวกับเทพยดาและผีของหนังสือพิมพ์ไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวารสารสนเทศ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอกมนตรี เรือนทอง (2557). สัมภาษณ์. 2 พ.ค. 2557.

เอนก นาวิกมูล (2526). หุ่นจีนในไทย. คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร. กรุงเทพฯ: เส้นทางเศรษฐกิจ: 161-163.

ภาษาอังกฤษ

Appadurai, A. (1996). Modernity at large cultural dimensions of globalization. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Baran, S. and D. Davis (2009). Mass communication theory : foundations, ferment, and future. Singapore: Cengage Learning.

BBC (2010). "Merkel says Germany multicultural society has failed." Retrieved Aug 20, 2011, from http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-11559682.

Benhabib, S. (2002). The claims of gulture: equality and diversity in the global era. NJ: Princeton university press.

Berger, P. L. and T. Luckman (1966). The Social Construction of Reality : A Treatise in the Sociology of Knowledge, Garden City. New York: Anchor book.

Bhabha, H. (1994). The location of culture. London : Routledge

Books LLC (2010). Culture terms: sociocultural evolution, cultural competence, cultural reproduction, cultural appropriation,c Cross-cultural Transculturation, Books LLC.

Butler, J. (1990). Gender trouble : Feminism and the subversion of identity. New York : Routledge

Chan, K. B. (2002). Both sides now: culture contact, hybridization, and cosmopolitanism. Conceiving cosmopolitanism. Oxford: Oxford University Press**:** 191-208.

Chang, P. H. (1975). A factor analysis of Peking opera **Department of communication arts college of fine and applied arts university of Wisconsin-superior**

Cheng, H.-L. (2005). "Constructing “Taiwaneseness” – Taiwanese Opera at Interfaces." Retrieved Jun 10, 2012, from http://www.uni-bielefeld.de/soz/igss/pdf/proposals/proposal_cheng_hl.pdf.

Collins, P. H. (1991). Black feminist thought. New York : Routledge.

Cuccioletta, D. (2002). "Multiculturalism or Transculturalism : towards a cosmopolitan citizenship." London Journal of Canadian Studies 17: 1-11.

Derrida, J. (1997). Deconstruction in a nutshell: a conversation. New York : Fordham University.

Economist, t. (2011). "Weaving the World Together." Retrieved Jan 15, 2012, from http://www.economist.com/node/21538700.

Epstein, M. (2007). "Transculture." Retrieved Aug 21, 2011, from http://glossary.isud.org/2007/11/transculture.html

Epstein, M. (2009). "Transculture." The American Journal of Economics and Sociology 68,1: 327-351.

Foucault, M. (1975). Discipline and Punish : The Birth of the Prison. New York: Random House.

Gans, E. (2000). "Chronicles of love and resentment." Retrieved Aug 23, 2011, from http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm.

Geertz, C. (1983). Local knowledge. New York : Basic Books.

Hannerz, U. (1997). "Flows, Boundaries and Hybrids." Mana: 7-39.

Hsu, T.-c. (1985). The Chinese conception of the theatre. London : University of Washington Press.

Jayaweera, N. (1991). Folk media and development communication. Manila : Asian Social Institute.

Kraidy, M. M. (2005). Hybridity, or the cultural logic of globalization. Philadelphia : Temple university press.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Lee, P. S. N. (1991). "The absorption and indigenization of foreign media cultures a study on a cultural meeting point of the East and West " Asian Journal of Communication 1,2: 52-72.

Lee, T.-H. (1999). Response to questions submitted by Deutsche Welle. Taipei : Office of the President.

Lee, T. S. (2008). Performing Chinese Street Opera and Constructing National Culture in Singapore.

Lip, E. (1993). Out of China : Cultures and Traditions. Singapore : Longman.

Lull, J. (1995). Media, Communication, Culture. UK, Polity.

Pella, J. A. and Y. Zuo (2008). "Reconstructing identity to fit international society : englisgh school theory." Retrieved Jun 20, 2012, from http://www.bristol.ac.uk/spais/research/workingpapers/wpspaisfiles/pellazuo0509.pdf.

Perris, A. (1978). "Chinese Wayang: the survival of Chinese opera in the streets of Singapore." Ethnomusicology 22,2: 297-306.

Rutherford, J. (1990). Identity, communication, culture, cifference. London : Lawrence and Wishart.

Sandkuhler, H. J. (2004). Pluralism, culture of knowledge, transculturality, and fundamental rights. Transculturality Epistemology, Ethics, and Politics, Peter Lang: 79-100.

Shih, C.-W. (1976). The golden age of Chinese drama : Yuan Tsa-Chu Princeton : Princeton Univ. Press.

Turner, J. (2013). Contemporary socioloical theory. London : Sage.

Wang, X.-M. (1996). "Beijing Opera Modern Plays." Retrieved Jan 20, 2012, from http://www.chinapage.com/xwang/modern.html

Welsch, W. (1999). Transculturality : the puzzling form of cultures today. Spaces of Culture. London : Sage.

Williams, R. (1965). The long revolution. Harmondsworth : Penguin books.

Williams, R. (1983). Towards 2000. Middlesex : Pelican Books.

Wright, C. (1964). Mass communication : a sociological perspective New York : Random House.

Wu, Z., et al. (1984). Peking Opera and Mei Lanfang. Beijing : New world press.

ภาษาจีน

张长虹 (2007a). 泰国：1920 年代至 1930 年代世界潮剧的中心. 《东南亚华语戏剧史》 厦门 : 厦门大学出版社.

张长虹 (2007c). 泰语潮剧：1970 年代以来潮剧在泰国的本土化. 《东南亚华语戏剧史》. 厦门 : 厦门大学出版社.

百 科 (2011). "样 板 戏 ." Retrieved Feb 14, 2012, from http://baike.baidu.com/view/15222.htm.

谢 吟 (1981). "潮 剧 编 剧 人 小 记 ." Retrieved 7 Feb, 2013, from http://www.chaoju.com/ssy/3/mulu.html.

รายการอ้างอิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

เนื้อเรื่องงิ้ว

เตียสีโกวยี้ (赵氏孤儿)

เรื่องราวในสมัยยุคชุนชิว อ๋องแห่งแคว้นจิ้นหลงเชื่อคำพูดของขุนนางกังฉิน “ถู่ไหง่กู้” ที่ปรักปรำตระกูลเตี๋ยในข้อหาคิดเป็นกบฏ จึงให้ประหารตระกูลเตี๋ย คงเหลือเพียงองค์หญิงจึงกี สะใภ้ของสกุลเตี๋ยซึ่งกำลังตั้งครรภ์อยู่ องค์หญิงจึงกีหลบซ่อนตัวอยู่ในวังพร้อมสาวใช้ โดยมีถู่ไหง่กู้คอยเฝ้าระวังอยู่ ครั้นเมื่อองค์หญิงคลอดลูกเป็นชายก็ได้ขอความช่วยเหลือจากหมอเถี่ยเอ็ง หมอได้นำทารกน้อยซุกซ่อนไว้ในกล่องยา แม้จะถูกนายทหารของถู่ไหง่กู้ตรวจค้นได้ แต่เมื่อทราบว่าทารกน้อยนี้คือทายาทที่เหลืออยู่เพียงคนเดียวของสกุลเตี๋ย จึงยอมให้หมอเถี่ยเอ็งพาทารกน้อยผ่านไปได้

หมอเถี่ยเอ็งนำทารกน้อยไปเลี้ยงได้ไม่นานก็ทราบข่าวว่าถู่ไหง่กู้ออกคำสั่งให้หาตัวทายาทสกุลเตี๋ยให้พบ มิฉะนั้นจะสังหารทารกน้อยทั้งแผ่นดิน หมอเถี่ยเอ็งจึงต้องสละชีวิตบุตรชายเพื่อปกป้องทารกน้อยสกุลเตี๋ยและเด็กทารกผู้บริสุทธิ์คนอื่น ในระหว่างนั้นอดีตขุนนางกงซุนได้มาเยี่ยมหมอเถี่ยเอ็ง และอาสาเข้าช่วยเหลือ จนในที่สุดถู่ไหง่กู้ก็สังหารทายาทของเถี่ยเอ็งโดยเข้าใจผิดว่าเป็นทายาทสกุลเตี๋ย และได้รับเอาทายาทสกุลเตี๋ยไปเลี้ยงดูเป็นบุตรบุญธรรม

ถู่ไหง่เที้ยเติบใหญ่ในฐานะบุตรบุญธรรมของสกุลถู่ โดยมีเถี่ยเอ็งที่เขาคิดว่าเป็นบิดาแท้ๆ คอยสอนให้รู้จักผิดชอบชั่วดี อยู่มาวันหนึ่งขณะที่ยิงห่านป่าได้ เขาก็ได้พบหญิงวัยกลางคนคนหนึ่งซึ่งแท้จริงแล้วคือองค์หญิงจึงกีมารดาแท้ๆ ของตน

ฝ่ายเถี่ยเอ็งเมื่อรู้ข่าวว่าถู่ไหง่กูเตรียมกำจัดแม่ทัพอุ่ยกัง เขาจึงไปเข้าพบแม่ทัพอุ่ยกังเพื่อแจ้งข่าว แต่ก็ถูกอุ่ยกังถากถางว่าเป็นคนทรยศ เถี่ยเอ็งจึงต้องเล่าความจริงทุกอย่างให้อุ่ยกังฟัง ทั้งสองจึงวางแผนกำจัดขุนนางกังฉิน

เถี่ยเอ็งพาถู่ไหง่เที้ยไปที่สุสานสกุลเตี๋ยแล้วเล่าความจริงทั้งหมดให้ฟัง บังเอิญที่องค์หญิงจึงกีได้ยินเรื่องราวทั้งหมดจึงรู้ว่าลูกของนางยังมีชีวิตอยู่ สองแม่ลูกได้พบหน้ากันอีกครั้ง กระทั่งถู่ไหง่กู้ตามมาพบบุตรบุญธรรม และเมื่อทราบว่าเด็กหนุ่มที่อยู่ข้างกายตนเองมา 16 ปีที่แท้ก็คือลูกของศัตรูที่ตนเองคิดว่ากำจัดได้แล้ว ทันใดนั้นเองบรรดาทหารของแม่ทัพอุ่ยกังก็ออกมาล้อมไว้ ขุนนางกังฉินร้องขอชีวิต แต่ทายาทสกุลเตี๋ยก็สังหารเขาเพื่อเป็นการแก้แค้นแก่บิดาบังเกิดเกล้าและแก้แค้นให้แก่เถี่ยเอ็งที่ต้องสูญเสียครอบครัวไป

หลกซิ้ง (洛神)

เรื่องราวในสมัยสามก๊ก เมื่อโจโฉผู้กุมอำนาจสูงสุดมีบุตรชาย 2 คนคือโจผีและโจสิด โจผีนั้นอยู่ในฐานะผู้สืบทอดตำแหน่งของโจโฉ ขณะที่โจสิดนั้นเป็นลูกชายคนโปรด ดังนั้นลูกชายทั้ง 2 จึงมีเหตุกระทบกระทั่งกันอยู่เสมอๆ ความสัมพันธ์ระหว่างโจผีกับโจสิดยิ่งย่ำแย่ลงเมื่อทั้งคู่เกิดมีจิตปฏิพัทธ์ต่อหญิงคนเดียวกัน นั่นคือเทพธิดาแห่งลำน้ำลั่ว

เมื่อโจโฉเสียชีวิต โจผีได้สืบทอดตำแหน่งของบิดา สิ่งแรกที่โจโฉกระทำก็คือเรียกตัวโจสิดมาเพื่อประกาศความผิด พร้อมกับเตรียมสั่งประหาร แต่ก็ได้รับการขอร้องจากมารดา เขาจึงบอกว่าหากโจสิดสามารถแต่งบทกวีได้ภายในการเดิน 7 ก้าวก็จะยกโทษให้ โจสิดจึงแต่งบทกวีที่แสดงถึงพี่น้องกันแต่ต้องมาประหัตประหารกันเอง จนทำให้โจผีสะเทือนใจ ยอมยกโทษให้ เมื่อแก้ปัญหาความขัดแย้งระหว่างพี่น้องได้แล้วเทพธิดาแห่งลำน้ำลั่วก็อำลากลับไปยังลำน้ำลั่วตามเดิม

ความรักธิดามังกร **（龙女情）**

อวิ๋นฮวาเป็นธิดาจ้าวมังกร วันหนึ่งเธอกับเจินเจินผู้เป็นพี่เลี้ยงได้ขึ้นไปเที่ยวบนโลก ได้รู้จักกับบัณฑิตหนุ่มนามเจียงเหวินเหวิน กับคนรับใช้คือฉินฉิน อวิ๋นฮวากับเจียงเหวินเหวินเกิดชอบพอรักใคร่กัน แต่เรื่องกลับรู้ถึงหูของจ้าวมังกรจึงสั่งลงโทษ

ภายหลังเจียงเหวินเหวินสอบได้เป็นจอหงวน ขุนนางชั้นสูงในวังจึงยกลูกสาวให้แต่งงานด้วย ทั้งที่เจียงเหวินเหวินยังไม่อาจลืมอวิ๋นฮวาไปได้ ในคืนแต่งงานเขาต่อว่าเจ้าสาว พร้อมกับรำพึงรำพันถึงอดีตคนรัก แต่เจ้าสาวกลับไม่โกรธ เนื่องจากที่แท้แล้วเธอก็คืออวิ๋นฮวา ภายหลังเจียงเหวินเหวินรู้ความจริง เขาและอวิ๋นฮวาต้องฟันฝ่าอุปสรรคเรื่องความรัก จนกระทั่งได้รับการอภัยโทษจากราชามังกรในที่สุด

เปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน

พวกชาวบ้านมาร้องเรียนต่อเปาบุ้นจิ้นว่าเปาเหมี่ยน นายอำเภอเมืองซิ่นหยางข่มเหงรังแกประชาชน อีกทั้งรับสินบน ทำให้เกิดทุกข์เข็ญแก่ชาวเมือง เปาเหมี่ยนกล่าวแก้ว่าถือเป็นเรื่องปกติ เปาบุ้นจิ้นโกรธจึงถอดเปาเหมี่ยนออกจากตำแหน่งขุนนาง เปาเหมี่ยนจึงอ้างความสัมพันธ์ อา-หลานกับเปาบุ้นจิ้น แต่ในที่สุดก็ยอมลงนามรับสารภาพความผิด

เปาบุ้นจิ้นตัดสินโทษประหารเปาเหมี่ยน แต่แล้วเปาหวังซื่อ มารดาของเปาเหมี่ยน ผู้เป็นพี่สะใภ้ของเปาบุ้นจิ้นก็ปรากฏตัวขึ้น เปาเหมี่ยนดีใจที่ตนเองจะรอดตาย แต่พวกชาวบ้านที่มาร้องทุกข์

ก็เร่งให้เปาบุ้นจิ้นรีบตัดสินคดี ข้างฝ่ายมารดาของเปาเหมี่ยนเมื่อรู้ว่าเปาบุ้นจิ้นจะประหารลูกชายของตนก็แทบสิ้นสติ แล้วก็แสดงความโกรธ เปาบุ้นจิ้นขอโทษพี่สะใภ้ พร้อมทั้งชี้แจงว่าเปาเหมี่ยนมีโทษหนักนัก เปาหวังซื่อจะตัดขาดความสัมพันธ์ระหว่างตนกับเปาบุ้นจิ้น ทั้งกล่าวอ้างบุญคุณที่เคยลี้ยงดูเปาบุ้นจิ้นมาเหมือนเป็นลูกแท้ๆ ของตน ทำให้เปาบุ้นจิ้นต้องนำหลักฐานการร้องเรียนของชาวบ้านมาให้ดู เปาหวังซื่อและภรรยาของเปาเหมี่ยนเมื่อได้เห็นหลักฐานก็ตระหนกถึงความผิดที่เปาเหมี่ยนได้ก่อไว้ ในที่สุดเปาบุ้นจิ้นก็คุกเข่าวิงวอนขอให้นางเปาหวังซื่อเห็นใจ จากนั้นจึงสั่งประหารเปาเหมี่ยน

ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห

ลำน้ำฮวงโหเกิดวาตภัยน้ำท่วมตลิ่ง มหาประมุขซุ่นสั่งการให้อี่ว์แก้ไขปัญหาน้ำท่วม เขาทุ่มเทแรงกายแรงใจเพื่อการณ์นี้ ใช้เวลานานสิบกว่าปีกว่าจะสำเร็จ แม้ว่าจะเดินผ่านบ้าน 3 ครั้งก็ไม่ยอมเข้าบ้าน ทั้งที่ฉีผู้เป็นลูกชายและภรรยาจะวิงวอนสักเท่าใดก็ตาม

ภายหลังแก้ปัญหาน้ำท่วมได้สำเร็จ อี่ว์ได้รับเลือกให้เป็นมหาประมุของค์ต่อไป มีเจ้าผู้ครองแคว้นต่างๆ พากันมาร่วมยินดีกับเขา

สามก๊ก ตอนยอดขุนพลจูล่ง

กองทัพเล่าปี่เสียทีแก่กองทัพโจโฉ บิฮูหยินและอาเต๊าผู้เป็นภรรยาและลูกชายของเล่าปี่ตกอยู่ในวงล้อมของข้าศึก จูล่งตัดสินใจออกตามหาและช่วยเหลือสองแม่ลูก เมื่อตามหาจนพบจูล่งจะพาทั้งคู่กลับไป แต่บิฮูหยินเกรงตนจะเป็นภาระแก่จูงล่ง จึงขอเพียงให้ช่วยดูแลเลือดเนื้อเชื้อไขของเล่าปี่ ส่วนตัวเองชิงกระโดดบ่อน้ำฆ่าตัวตายโดยที่จูล่งช่วยไว้ไม่ทัน

จากนั้นจูล่งจึงนำอาเต๊ามาซุกไว้ในเสื้อของตนก่อนจะขึ้นหลังม้าทะลวงฝ่าข้าศึกออกไป ฝ่ายโจโฉเมื่อเห็นแม่ทัพฝ่ายศัตรูท่วงท่าองอาจจึงถามว่าเป็นใคร เมื่อทราบว่าเป็นจูล่งจึงสั่งการให้จับเป็น แต่ก็ไม่มีผู้ใดจับจูล่งไว้ได้ จูล่งจึงฝ่ากองทัพโจโฉนำอาเต๊ากลับไปส่งคืนให้เล่าปี่ได้สำเร็จ

เปาบุ้นจิ้น ตอนปะทะเจ้าสำนักชิง

วิญญาณนางกิมหลี่อี้มาร้องขอความเป็นธรรมจากเปาบุ้นจิ้น เนื่องจากตนเองถูกรถม้าเฉี่ยวชนจนเสียชีวิต ทำให้กลายเป็นวิญญาณเร่ร่อน จึงขอให้ท่านเปาช่วยจับคนขี่รถม้ามาลงโทษ

เปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ

แม่นางหงสูญเสียลูก 6 คนจากการถูกลอบยิงโดยขุนนางหม่าเคอะ และตุลาการชั่งเอียงเอียง นางเดินทางเพื่อเรียกร้องความยุติธรรมให้ลูกๆ ของตนจนได้พบกับเปาบุ้นจิ้น ทีแรกเปาบุ้นจิ้นไม่เชื่อ เนื่องจากหม่าเคอะและชั่งเอียงเอียงเป็นขุนนางที่มีชื่อเสียงว่าเป็นคนดี จึงยื่นเงินส่งให้เพื่อเป็นค่าใช้จ่ายในการเดินทาง แต่แม่นางหงปฏิเสธที่จะรับ มิหนำซ้ำยังต่อว่าเปาบุ้นจิ้นแล้วจากไป ส่วนเปาบุ้นจิ้นก็คิดได้และยืนยันว่าจะต้องคลี่คลายคดีนี้ให้ได้

ที่ยมโลก เอี๋ยนอ๋องผู้เป็นพญายมโลก ได้พบวิญญาณทั้ง 6 ลูกๆ ของแม่นางหง และสอบถามสาเหตุที่พวกเขาเสียชีวิต และในที่สุดก็ขอให้ทหารไปเชิญเปาบุ้นจิ้นมารับผิดชอบคดี เมื่อเปาบุ้นจิ้นลงมายังยมโลกก็ได้ให้ไปตามวิญญาณของหม่าเคอะและชั่งเอียงเอียงลงมา เจ้าหน้าที่อ่านความผิดของทั้งสองให้เจ้าตัวฟัง แล้วจึงตัดสินให้ตกนรกขุมที่ 9 แต่ทั้งสองปฏิเสธโดยอ้างว่าตนเองมีหยกศักดิ์สิทธิ์ที่ได้รับมาจากสวรรค์ ทำให้เปาบุ้นจิ้นจำต้องส่งทั้งสองกลับไปยังโลกมนุษย์ เขาขอโทษวิญญาณผู้ตายทั้ง 6 ที่ไม่อาจช่วยเหลือได้ แต่เมื่อได้เห็นความเศร้าโศกของวิญญาณพร้อมกับเจ้าหน้าที่แจ้งเปาบุ้นจิ้นว่าได้เวลากลับไปยังโลกมนุษย์แล้ว แต่เปาบุ้นจิ้นกลับยืนยันจะอยู่เพื่อตัดสินคดีต่อ เอี๋ยนอ๋องบอกเปาบุ้นจิ้นว่าเป็นเพราะหม่าเคอะและชั่งเอียงเอียง ยังไม่หมดอายุขัย และยังว่าตราบใดที่วิญญาณยังไม่ออกจากร่าง ยมโลกก็ไม่อาจทำอะไรได้ เปาบุ้นจิ้นนึกแผนการได้จึงให้คนไปตามวิญญาณทั้งคู่กลับมา หม่าเคอะและชั่งเอียงเอียงแสดงหยกศักดิ์สิทธิ์ แต่หยกกลับหมดอานุภาพ เปาบุ้นจิ้นเฉลยว่าหยกศักดิ์สิทธิ์จะใช้ได้ต่อเมื่อยังมีชีวิต แต่ขณะนี้ทั้งคู่หลับใหล และเมื่อคนเราหลับใหลวิญญาณจะออกจากร่าง เปาบุ้นจิ้นจึงตัดสินคดีหลังจากทั้งสองยอมลงชื่อยอมรับผิด กล่าวว่าทุกค่ำคืนในยามนอนหลับวิญญาณจะออกจากร่าง เมื่อนั้นทั้งสองจะถูกธนูยิงดวงตา ทรมานแยกร่าง

***งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ เปาบุ้นจิ้นผจญหน้าเหลี่ยม ตอนศึกซุกหุ้นภาคพิสดาร พิชิตแดจังกึม ถล่มวังจันทร์ส่องหล้า* (26 ก.พ. 2549)**

ประมุขหน้าเหลี่ยมและบรรดาลูกน้อง อันประกอบไปด้วย ยุทธ ตู้เย็น เจ๊หน่อย ในขณะที่ด้านนอกมีพันธมิตรกู้ชาติชุมนุมต่อต้านอยู่ แต่ประมุขเหลี่ยมบอกว่าไม่ต้องกลัวเพราะยังมีกองกำลังผีดิบอยู่คอยช่วยค้ำบัลลังก์ สักพักมีคนมาแจ้งว่าศาลมีหมายเรียกให้ประมุขเหลี่ยมไปรายงานตัว ท่านประมุขโกรธและสงสัยว่าศาลใดจะกล้ากระทำเช่นนี้ เนื่องจากตนเองได้ซื้อศาลไว้หมดแล้ว สักพักหวังเฉาหม่าฮั่นก็มาบอกว่าศาลที่เรียกตัวก็คือศาลไคฟง พร้อมกับเปิดศาล เปาบุ้นจิ้นมาบอกว่าได้รับการร้องเรียนว่าประมุขหน้าเหลี่ยมซุกหุ้น แต่ประมุขกลับบอกขอซื้อศาลไคฟง ทำให้เปาบุ้นจิ้นโกรธ

ประมุขแจ้งว่าตนเองอยากเสียภาษีใจจะขาด แต่สรรพากรไม่ให้เสีย ภายหลังเปาบุ้นจิ้นตัดสินคดีให้ท่านประมุขลาออก ประมุขหน้าเหลี่ยมยืนยันไม่ลาออก เปาบุ้นจิ้นจึงให้เตรียมเครื่องประหารประมุขหน้าเหลี่ยมและพรรคพวกจึงรีบหนีไป

***งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 2 เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม ตามล่าหาจเด็จ ถล่มไทยเจี๊ยะไทย พิชิตวังจันทร์ส่องหล้า ตอนปริศนาทำไมถึงไม่ออก* (5 มี.ค. 2549)**

จเด็จมาร้องทุกข์ต่อเปาบุ้นจิ้นว่าถูกกรมสรรพากรถูกข่มขืนจิตใจ เนื่องจากตนเองเป็นเพียงพ่อค้าขายก๋วยเตี๋ยวแต่ถูกกรมสรรพากรนับชามก๋วยเตี๋ยวเพื่อรีดภาษี ขณะที่หน้าเหลี่ยมขายหุ้นได้เงินมากมายกลับไม่ต้องเสียภาษีสักอีแปะ เปาบุ้นจิ้นจึงบุกวังจันทร์ส่องหล้าพร้อมกับหวังแหม่าฮั่น

ที่วังจันทร์ส่องหล้า นอกจากประมุขหน้าเหลี่ยมแล้วยังมีเจ๊นิดหน่อย ยี้ห้อยร้อยยี่สิบ ขันทีหมอมิ้ง ประชุมปรึกษากัน สักพักเปาบุ้นจิ้นก็มาถึง แล้วกล่าวหาประมุขหน้าเหลี่ยมเรื่องการซุกหุ้นและโกงภาษี เปาบุ้นจิ้นขอให้ประมุขลาออกแต่เขายืนยันไม่ลาออก เปาบุ้นจิ้นจึงสั่งหวังเฉาหม่าฮั่นให้ยึดทรัพย์ ยึดวังจันทร์ส่องหล้า และแปรรูปเป็นรัฐวิสาหกิจ

***งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 3 เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม พิชิเอฟทีเอ ถล่มสภาโจ๊ก ตอนหรือว่ามันเป็นคนบ้า* (13 มี.ค. 2549)**

ทักษิณและพวกพ้อง อาทิเช่น เจ๊นิดหน่อย ทนวยลำไย ชุมนุมกันอยู่ หลังจากนั้นสุริย้วยก็มีคนรายงานว่าพรรคไทยเจี๊ยะไทยของประมุขหน้าเหลี่ยมสามารถครองที่นั่งในสภาครบทั้ง 500 ที่นั่ง ทุกคนต่างแสดงความยินดี และเสนอว่าตนเองอยากไปนั่งตำแหน่งใด พร้อมทั้งมีนโยบายเพื่อสร้างผลประโยชน์ส่วนตัวอย่างไร ทนวยลำไยเตือนว่าโครงการต่างๆ จะทำให้เงินรัฐไม่พอใช้ แต่ประมุขหน้าเหลี่ยมก็อ้างว่าให้ไปออกพันธบัตรรัฐบาล ทันใดนั้นเองเปาบุ้นจิ้นก็ปรากฏตัวขึ้น เปาบุ้นจิ้นบอกว่าได้ใช้เทคโนโลยี 3 จีดักฟังการวางแผนชั่วร้ายไว้หมดแล้ว เห็นได้ว่าการเลือกตั้งวันที่ 2 เมษายนที่ผ่านมาไม่ยุติธรรม ประมุขหน้าเหลี่ยมสงสัยว่าตนเองทำผิดตรงไหน เปาบุ้นจิ้นก็ตอบว่าความผิดของประมุขก็คือไม่เคยตอบคำถามอย่างตรงไปตรงมา แสดงถึงความไม่มีจริยธรรมในการปกครองเสียมก๊ก แล้วเปาบุ้นจิ้นก็บอกว่าแม้จะได้ที่นั่งส.ส. ทั้ง 500 ที่นั่ง แต่คะแนนของผู้ไม่เลือกใครมีมากกว่าคะแนนเลือก ส.ส.เสียอีก การเลือกตั้งจึงถือเป็นโมฆะ ในที่สุดประมุขหน้าเหลี่ยมจึงเสียสติไป เปาบุ้นจิ้นจึงสั่งให้ยึดทรัพย์ ยึดวังจันทร์ส่องหล้า และนำตัวประมุขหน้าเหลี่ยมส่งโรงพยาบาลบ้าโดยด่วน

***งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 4 ศึกสองนางพญาปะทะหนูหิ่น ผจญพันธุ์หมาบ้าหนีหัวซุกหัวซุน พอเขาเผลอค่อยแอบหนีเข้าทำเนียบ ตอน นายกฯ ไฮเทค ปลุกเสกของเขมร ดีเดย์ก่อนวันเลือกตั้ง* (25 มี.ค. 2549)**

ณ วังจันทร์ส่องหล้า ทักษิณประมุขแห่งพรรคไทยเจ๊ียะไทย และพจมาร นายหญิงแห่งพรรคฯ ทักษิณบอกว่าตนเองอาจต้องลาออก แต่พจมารไม่ยอมให้ลาออก กลับแนะนำให้ทำพิธีสะเดาะเคราะห์ พร้อมกับเรียกเจ๊นิดหน่อยเข้าพบ เนวิล ยุทธตู้เย็น สักพักคนมาแจ้งว่าศาลปกครองแจ้งเพิกถอนการแปรรูป กฟผ. ทำให้ประมุขหน้าเหลี่ยมไม่พอใจ พจมารเสนอให้เนวิลหมอผีเขมรคอยอารักขาประมุขหน้าเหลี่ยมทำพิธีปล่อยของใส่ท้องพวกพันธมิตรฯ ผู้ชุมนุมต่อต้าน สักพักหนูหิ่น สาวใช้ในวังจันทร์ส่องหล้าก็ปรากฏตัวขึ้นมาเรียกร้องให้นายหญิงและประมุขลาออกแต่ก็ถูกปฏิเสธ ด็อกเตอร์ชิวาโกตัวแทนหมออาวุโสเข้ามาตามตัวคนไข้ที่หนีออกมาจากโรงพยาบาลบ้าซึ่งมีอาการเสพย์ติดอำนาจ แต่ประมุขหน้าเหลี่ยมก็ยังไม่ยอมไป

***งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ ภาค 5 เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม บุกสยามพาราก้อน พิชิตมนตร์เขมร ถล่มวังจันทร์ส่องหล้า ตอนไม่ออกก็อย่าออก* (29 มี.ค. 2549)**

ณ วังจันทร์ส่องหล้าก่อนวันเลือกตั้ง เนวินได้ทำพิธีสวดกงเต็กประมุขหน้าเหลี่ยมเพื่อแก้เคล็ดเชื่อว่าจะได้เป็นนายกต่อไป ท่านประมุขปรึกษาบรรดาลูกน้องถึงวันเลือกตั้งในอีก 3 วันข้างหน้าสักพักเปาบุ้นจิ้นก็ปรากฏตัวขึ้น เพื่อขอให้ประมุขหน้าเหลี่ยมลาออก เนื่องจากสร้างความแตกแยกให้เสียมก๊ก แต่ประมุขไม่ยอมลาออก เปาบุ้นจิ้นจึงเบิกตัวเจ๊ไก่ แม่ค้าแห่งซอยละลายเหลี่ยม เจ๊ไก่จัดการลูกน้องของประมุขหน้าเหลี่ยมจนหมอบราบ แล้วเปาบุ้นจิ้นก็เห็นว่า กกต. เชื่อถือไม่ได้ จึงสั่งให้นำ กกต. ไปตอน และประกาศยกเลิกการเลือกตั้งที่กำลังจะมาถึง เนื่องจากประมุขหน้าเหลี่ยมไร้จริยธรรมแต่กลับยุบสภา แทนที่จะลาออก เปาบุ้นจิ้นให้ลาออกแต่ประมุขหน้าเหลี่ยมยังยืนยันไม่ลาออก เปาบุ้นจิ้นจึงบอกว่าถ้าไม่ออกก็ไม่ต้องออก พร้อมทั้งสั่งหวังเฉาหม่าฮั่นให้สร้างกำแพงสูง 50 เมตรล้อมบ้านจันทร์ส่องหล้า

เปาบุ้นจิ้นพิฆาตหญิงสมองกลวง ปราบปรามไอ้หน้าเหลี่ยม ถล่มเจ๊ซาละเปา กระโดดเตะก้านคอธาริต

ประมุขหญิงยิ่งอัปลักษณ์และเหล่าลิ่วล้อ ปี๊งเถิก เป็ดเหลิม คำรณวิทย์ มารายงานสถานการณ์ผู้มาชุมนุมว่าไม่มีอะไรต้องเป็นห่วง พร้อมทั้งป้อยอนายหญิง แต่ละคนเสนอแผนจัดการกองทัพนกหวีดสักพักกองทัพนกหวีดก็เข้ามาล้อมตึก

เปาบุ้นจิ้น ถล่มจำนำข้าว พิฆาตไอ้หน้าเหลี่ยม ฟาดฟันน้องสาวสมองกลวง โดดถีบยอดหน้าเจ๊แดง ถุยน้ำลายใส่จับกังเฉลิม ตอน พิพากษาคดีหญิงอุบาทว์ไบโพลาร์

ชาวบ้านคนหนึ่งมาร้องเรียนเปาบุ้นจิ้นว่าตนเองเป็นลูกชาวนา ถูกชักดาบเรื่องการจำนำข้าว ขณะที่ตนเองมีหนี้สินต้องจ่ายมากมาย เปาบุ้นจิ้นจึงสั่งหวังเฉา หม่าฮั่น บุกบ้านโยธินลั้นลา

ปิ้งเถิกเสนาบดีต่างประเทศและจับกังเหลิม ลูกน้องของประมุขหญิงรายงานว่ามีกองทัพนกหวีดเข้าเมืองหลวง แม้จะถูกพวกตนสร้างสถานการณ์ขัดขวางก็ยังไม่เป็นผล สักพักมีกองทัพนกหวีดและชาวนามาล้อม นำโดย ด็อกเตอร์เสรี ทั้งสองฝ่ายมีปากเสียงกัน ประมุขหญิงสั่งให้ลูกน้องจับตัวพวกกองทัพนกหวีด แต่เปาบุ้นจิ้นก็ปรากฏตัวขึ้น กล่าวโทษประมุขหญิง และบอกว่าเสียงส่วนใหญ่ต้องยอมรับการตรวจสอบ และการบริหารงานต้องโปร่งใส จับกังเหลิมเกิดความเครียดจนเสียชีวิต ท่านเปาสั่งให้จับตัวปิ้งเถิก และสั่งให้หวังเฉาหม่าฮั่นเอาไปตอน ส่วนประมุขหญิงก็เกิดอาการทางประสาทพร่ำแต่ร้องว่าข้ามาจากการเลือกตั้งจนเสียสติไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายปรีดา อัครจันทโชติ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีและปริญญาโทสาขาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2538 และปีการศึกษา 2543 ตามลำดับ หลังจากนั้นได้เข้าศึกษาระดับปริญญาเอกสาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี 2553 สำเร็จการศึกษาเมื่อปีการศึกษา 2557 ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University