“งิ้วแต้จิ๋ว” ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน

นางสาวศยามล เจริญรัตน์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามานุษยวิทยามหาบัณฑิต
สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา
คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2544
ISBN 974-03-1332-9
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“TEOCHIU CHINESE OPERA” AS A SOCIAL DRAMA : ETHNIC SYMBOL OF THAI-CHINESE PEOPLE

Miss Sayamol Charoenratana

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Anthropology
Department of Sociology and Anthropology
Faculty of Political Science
Chulalongkorn University
Academic Year 2001

ISBN 974-03-1332-9

หัวข้อวิทยานิพนธ์	“งิ้วแต้จิ๋ว” ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน
โดย	นางสาวศยามล เจริญรัตน์
ภาควิชา	มานุษยวิทยา
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร.ปรีชา คุวินทร์พันธุ์

คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะรัฐศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ไชยวัฒน์ ค้ำชู)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. อมรา พงศาพิชญ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(รองศาสตราจารย์ ดร. ปรีชา คุวินทร์พันธุ์)

.....กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. สุภางค์ จันทวานิช)

.....กรรมการ
(คุณไสว วิศวานันท์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศยามล เจริญรัตน์ : "งิ้วแต้จิ๋ว" ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน ("TEOCHIU CHINESE OPERA" AS A SOCIAL DRAMA : ETHNIC SYMBOL OF THAI-CHINESE PEOPLE) อาจารย์ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ ดร.ปรีชา คุวินทร์พันธุ์, จำนวน 220 หน้า ISBN 974-03-1332-9

การศึกษานี้เป็นการศึกษาถึงประวัติความเป็นมา ความสำคัญและพัฒนาการของงิ้วในฐานะเสมือนหนึ่งเป็นละครทางสังคมที่สามารถสะท้อนภาพของสังคมออกมาในรูปแบบของละคร เนื่องจากงิ้วเป็นการแสดงของชาวจีน จึงเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงขอบเขตทางชาติพันธุ์จีนในสังคมไทย แม้ว่าในปัจจุบันจะมีการปรับตัวของงิ้วเพื่อความอยู่รอดในสังคมไทย ทั้งนี้จากการเก็บข้อมูลในเบื้องต้นพบว่ามีคณะงิ้วขนาดใหญ่ในประเทศไทยจำนวน 27 คณะ ในการศึกษาครั้งนี้ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกสมาชิกคณะงิ้ว 6 คณะ แยกเป็นนักแสดง 10 คน บุคลากรในคณะงิ้ว 6 คน และสัมภาษณ์บุคลากรในศาลเจ้าและผู้จ้าง 4 คน ผู้ชม 6 คนและเหล่าซือ 1 คน โดยอาศัยกระบวนการสังเกตและวิเคราะห์ผ่านการสัมภาษณ์และหลักฐานทางเอกสาร

จากการศึกษาพบว่า งิ้วเป็นการแสดงประเภทหนึ่งของชาวจีนที่ยังคงมีความสำคัญต่อชาวจีนเพราะมีความเกี่ยวเนื่องกับศาลเจ้าจีนที่ยังคงได้รับการเคารพบูชา การแสดงงิ้วมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องในสังคมไทยและถูกปรับเปลี่ยนสถานภาพเรื่อยมา จากฐานะสิ่งบูชาเทพเจ้าและค่อยๆกลายเป็นสิ่งสร้างความบรรเทิงแก่ชาวจีน ไปจนถึงการก่อให้เกิดสำนึกร่วมมนความเป็นจีนเนื่องจากภาษาที่ใช้ก็คือภาษาจีน และสภาพการเป็นเสมือนสิ่งบูชาเทพเจ้า ในทุกวันนี้งิ้วเป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่มีการให้นิยามตัวเองใหม่ ไม่ได้ถูกจำกัดด้วยขอบเขตทางภาษาจีนเช่นในอดีต

สิ่งทีงิ้วนำเสนอในการแสดงได้สะท้อนถึงตัวตนของสังคมจีน ในด้านการสะท้อนภาพความเป็นจีนในวิถีการดำเนินชีวิตโดยการสอดแทรกคำสั่งสอนตามความเชื่อให้กระทำคุณงามความดีแก่สังคม ในแง่ของสัญลักษณ์ในงิ้วนั้นเป็นการให้ความหมายที่สามารถตีความได้ภายในกลุ่มคนจีนและลูกหลาน ส่วนเรื่องร่างกายแล้วพบว่า งิ้วเป็นเหมือนการสร้างพื้นที่ขอบเขตให้แก่นักแสดงและผู้ชม ให้ร่างกายของนักแสดงมีสภาวะที่พิเศษคือ เป็นไปตามอุดมคติที่สังคมต้องการ ในขณะเดียวกันระหว่างการแสดงงิ้วมีการสร้างบรรยากาศให้เกิดพื้นที่ทางอารมณ์เฉพาะให้คนในพื้นที่มีความรู้สึกร่วมกัน และความรู้สึกร่วมนี้ทำให้เกิดความเป็นชุมชนชาวจีนในจินตนาการที่มีขอบเขตทางเนื้อหาและสัญลักษณ์ที่เข้าใจร่วมกัน แม้เมื่อการแสดงจบลงก็ยังคงมีความเป็นชุมชนหลงเหลืออยู่ในรูปของการอบรมสั่งสอนค่านิยมความเป็นจีน

ปัจจุบันพบว่าความเข้มงวดในการแสดงงิ้วลดถอยลงทั้งด้านการแสดง บุคลากร และอุปกรณ์ประกอบฉาก อันเนื่องมาจากความเสื่อมความนิยมในการชมงิ้วในประเทศไทย แต่มีความพยายามปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเพื่อความอยู่รอด อย่างไรก็ตามงิ้วจะไม่สูญสลายไปตราบเท่าที่ชาวจีนยังคงยึดมั่นในศาสนาและความเชื่อในบรรพบุรุษ

ภาควิชา สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ลายมือชื่อนิสิต _____

สาขาวิชา มานุษยวิทยา ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา _____

ปีการศึกษา 2544

428 11821 24 : MAJOR ANTHROPOLOGY

KEY WORD : TEOCHIU CHINESE OPERA / SOCIAL DRAMA / ETHNICITY / SYMBOLIC / CHINESE / BINARY OF BODY / IDENTITY

SAYAMOL CHAROENRATANA : "TEOCHIU CHINESE OPERA" AS A SOCIAL DRAMA : ETHNIC SYMBOL OF THAI-CHINESE PEOPLE. THESIS ADVISOR: ASSOC. PROF. PREECHA KUWINPTANT, Ph.D. 220 pp. ISBN 974-03-1332-9

This thesis reveals the history, significance and evolution of Teochiu Chinese Opera. The opera has been regarded as a social drama that has reflected phenomena empirically existing in societies through its various components. As it is played by Chinese, it is closely related to ethnic Chinese in Thai society. There are 27 large Teochiu Chinese Opera teams in Thailand. This study carried out in-depth interview of 6 teams, including 10 performers and 6 supporting staff. In addition, interviews of 4 opera supporters, 6 audiences and 1 teacher of Teochiu Chinese Opera. Direct observation and documentation are techniques used for data collection.

It is found that the importance of opera to ethnic Chinese in Thailand is that it is relates to Chinese shrines. Change of Chinese opera can be seen in the shift of its role from worship to entertainment and functions help to create sense of belonging among members of the communities. This is because of two main reasons. First, the show uses Chinese language, the language which Chinese people can understand and apprehend the stories. Secondly, It is a form of worship articulating ethnic Chinese with supernatural beings. At present, Chinese identity has been revived with new meaning to include other cultural component, not only language.

The opera reflects Chinese identity in emphasizing Chinese family values based on Confucius and Taoist teachings. Ethnic Chinese can be interpreted through symbols employed in Chinese opera. On the stage, bodies and gestures of actors and actresses represent community ideological patterns of behavior and acts. Thus the opera, substantially confirms the existence of Chinese community, which continues to exist even after the show in the form of shared values which can also be seen as part of the enculturation process in maintaining Chinese identity.

However, Chinese opera has lost its popularity as seen in decreasing number of shows, number of actors and actresses, and in money spent for costumes, which leads to the question its survival potential. The study confirms that the drama will continue to exist as part of the Chinese community as long as the Chinese hold a strong commitment towards their shared values in religious belief and the worship or ancestors.

Department Sociology and Anthropology Student's signature _____

Field of study Anthropology Advisor's signature _____

Academic year 2001

กิตติกรรมประกาศ

ตลอดชีวิตที่ผ่านมามีสิ่งหนึ่งที่มุ่งมาดปรารถนาที่อยากจะทำให้ตนเองและครอบครัว คือสร้างความภูมิใจที่สามารถศึกษาเล่าเรียนได้ดีและสูงสุดเท่าที่จะทำได้ จนวันนี้ความสำเร็จอีกขั้นหนึ่งได้ลุล่วงแล้ว การก้าวเดินสู่บันไดอีกขั้นของชีวิต ตลอดเวลาประสบการณ์มากมายความรู้ต่างๆ ความหวังดีจากเหล่าครูบาอาจารย์ ครอบครัว และมวลมิตร เป็นเสมือนแรงผลักดันให้ก้าวไปข้างหน้าเป็นแรงที่คอยฉุดกระชากให้ก้าวเดินอยู่เสมอ จนทำให้มาถึงจุดนี้ได้ คำขอบคุณคงไม่สามารถบอกกล่าวได้หมดและเท่าที่ใจอยากจะบอก ตัวอักษรเพียงไม่กี่ตัวคงไม่เพียงพอที่จะเขียนถึงได้

ความสำเร็จนี้คงไม่อาจกล่าวถึงแค่วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ แต่คงรวมไปถึงความอิ่มเอมที่ได้รับมามากมายด้วย ขอขอบคุณความหวังดีและคำแนะนำบ้าง ดุว่าบ้าง ทั้งคำตักเตือนจากอาจารย์ที่ปรึกษาอาจารย์ปรีชา คุวินทร์พันธุ์ ที่คอยถามไถ่ห่วงใยมาตลอด อีกทั้งยอมตามความดื้อดึงของศิษย์คนนี้ ท่านประธานสอบ อาจารย์อมรา พงศาพิชญ์ ที่ทั้งกระตุ้น แนะนำ ว่ากล่าว ตักเตือนกันอยู่เสมอ และท่านกรรมการสอบ อาจารย์สุภางค์ จันทวานิช ที่ให้ความกรุณาสั่งสอนแนะนำความรู้และสิ่งที่ดีๆเสมอมา อาจารย์ไสว วิศวานันท์ ที่ได้ให้ความรู้ทางด้านจีนศึกษาและจุดประกายความคิดอีกมากมาย และอาจารย์ปุ๊กที่คอยเป็นที่ปรึกษาเสมอทั้งเรื่องงานและเรื่องอื่นๆ

ขอให้ความซาบซึ้งใจกับเพื่อนๆ พี่ๆ น้องๆ ที่คอยทั้งให้กำลังใจ ดุว่า และแนะนำเมื่อยามท้อแท้และ สิ้นหวัง เป็นที่ปรึกษาให้ตลอดเวลาแห่งความยากลำบากที่ผ่านมา ที่เป็นผู้ให้ความบันเทิงและเสียงหัวเราะเสมอคือ นุช เป็นที่ปลอบและว่ากล่าวกันมาคือ พี่ตอย พี่วี และพี่นิค เป็นที่ร่วมกลุ้มกันมา เอ๋ย สาว และพวกพ้องอื่นๆ พี่ๆ ที่สถาบันวิจัยที่ติดตามถามไถ่ความเป็นไปเสมอ

และกับเพื่อนที่รักยิ่งที่แม้ว่าจะอยู่ไม่ไกลกันแต่ก็ไม่ค่อยเจอะเจอกัน ยังคงส่งความห่วงใยมาถึงเสมอ ความช่วยเหลือและกำลังใจที่ให้มานั้นมากมาย ขอบใจมาก นา เอ๋ และ อร อยากบอกว่า “ขอบใจจ้ะ”

คุณพ่ออรที่ให้ความอนุเคราะห์ในการแปลงานทั้งหลายทั้งปวง และผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่านที่ได้เข้าไป ก่อกวนอยู่เนื่องๆ มิได้ขาดเป็นระยะเวลานาน “ขอบคุณค่ะ” ที่ไม่เคยว่ากล่าวเมื่อไปรบกวน และให้ความช่วยเหลืออย่างดีเสมอมา

สุดท้ายคงจะขาดไม่ได้คือ คุณพ่อและคุณแม่ ที่ไถ่ถามเสมอแม้จะรู้บ้างไม่รู้บ้างว่าลูกสาวทำอะไรอยู่เป็นนานสองนาน ก็ยังคงอดทนให้กำลังใจและความเข้าใจตลอดเวลา น้องสาวคนเล็กที่ช่วยเสมอแม้จะทะเลาะกันบ้างเมื่อแย่งเครื่องคอมพ์ และคนสุดท้ายพี่สาวคนโตที่แม้จะอยู่ไกลก็ยังคงตามมาดุว่าเมื่อเหลวไหลและงอแง

อยากบอกตัวเองที่อดทนและฝ่าฟันมาได้ว่า “เก่งมาก เราก้าวข้ามพ้นอีกขั้นแล้วนะ”

ความลำบากทั้งปวงคงไม่สามารถผ่านพ้นไปได้หากไม่ได้ทุกสิ่งที่ได้รับมา ถึงตรงนี้อยากบอกว่า ขอบคุณค่ะ ขอบคุณมากๆ

ศยามล เจริญรัตน์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ญ

สารบัญภาพ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 4

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 5

1.4 กรอบแนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัยเอกสารที่เกี่ยวข้องและระเบียบวิธีวิจัย.. 5

1.4.1 แนวคิดเรื่องการธำรงชาติพันธุ์..... 5

1.4.2 แนวคิดเรื่องละครสังคม..... 9

1.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 19

1.6 สมมุติฐานในการวิจัย..... 26

1.7 ขอบเขตของการศึกษา..... 27

1.8 นิยามศัพท์สำคัญในการศึกษา..... 27

1.9 วิธีเก็บข้อมูล/วิธีการศึกษา..... 29

บทที่ 2 ประวัติความเป็น การอพยพเข้าสู่ประเทศไทยและพัฒนาการ..... 34

2.1 การอพยพเข้ามาของคนจีนในสมัยต่างๆ..... 34

2.2 ความเป็นมาของงิ้วในประเทศจีน..... 43

2.3 ความเป็นมาของงิ้วแต้จิ๋ว..... 54

2.4 ประเภทของงิ้ว..... 61

2.5 การเข้าสู่ประเทศไทยของงิ้วสมัยต่างๆ..... 63

2.6 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของงิ้ว..... 74

2.7 งิ้ว ศาลเจ้า และชุมชนจีน..... 76
บทที่ 3 งิ้ว : ละครในสังคม..... 80
3.1 องค์ประกอบในการแสดงงิ้ว..... 80

สารบัญ(ต่อ)

หน้า

3.1.1สถานที่แสดงงิ้วและโรงงิ้ว..... 80
3.1.2 ประเภทและบทบาทของตัวละคร..... 83
3.1.3 บทละครงิ้ว..... 92
3.1.4 นักดนตรีและเครื่องดนตรี..... 95
3.1.5 บุคลากรในคณะงิ้ว..... 106
3.1.6 ผู้ชม..... 107
3.2 วัตถุประสงค์และเวลาในการแสดง..... 110
3.2.1 โอกาสในการแสดงงิ้ว..... 110
3.2.2 ลำดับการแสดง..... 110
3.2.3 ค่าจ้างงิ้ว..... 115
บทที่ 4 กระบวนการกลายเป็นนักแสดงงิ้ว การคัดเลือกตัวแสดง และกรณีศึกษา..... 118
4.1 กระบวนการกลายเป็นนักแสดง..... 118
4.1.1 กระบวนการเข้าสู่คณะงิ้ว..... 118
4.2 การคัดเลือกนักแสดง..... 120
4.3 กรณีศึกษา.....124
4.4 สรุป..... 140
บทที่ 5 สัญลักษณ์ นัยยะ และความเชื่อในการแสดงงิ้ว..... 143
5.1 เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และเครื่องประดับงิ้ว..... 143
5.1.1 เครื่องแต่งกาย..... 143
5.1.2 ศิราภรณ์หรือเครื่องประดับศีรษะ..... 155
5.1.3 หนวดและเครา..... 158
5.1.4 รองเท้า..... 160

5.1.5 การแต่งหน้า..... 160
5.1.6 สีและความหมาย..... 163
5.2 ท่าทางหรือนาฏลีลา..... 163
5.3 โรงละครและพิธีกรรมความเชื่อ..... 174
5.3.1 พิธีกรรมเกี่ยวกับโรงงิ้ว..... 174
5.3.2 ความเชื่อในเรื่องผี..... 181
5.4 สรุป.....181

สารบัญ(ต่อ)

หน้า

บทที่ 6 บทวิเคราะห์.....183
6.1 พัฒนาการ: อดีต ปัจจุบัน และอนาคตของงิ้วแต้จิ๋วในไทย..... 183
6.2 การธำรงชาติพันธุ์ผ่านการแสดงงิ้ว..... 185
6.2.1อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์..... 187
6.2.2 การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม..... 188
6.3 ละครสังคม ภาพสะท้อนที่ลื่นไหล..... 189
6.3.1 การเมืองเรื่องร่างกาย..... 195
บทที่ 7 สรุปผลการศึกษา และข้อเสนอแนะ..... 200
7.1 สรุปผลการศึกษา..... 200
7.2 ข้อเสนอแนะ..... 203
รายการอ้างอิง.....205
ภาคผนวก.....211
ภาคผนวก ก 212
ภาคผนวก ข 214
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 220

สารบัญตาราง

ตาราง หน้า
ตารางที่ 1 การเลือกคณะ.....32
ตารางที่ 2 การจำแนกชาวจีนที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทยตามกลุ่มภาษา..... 40

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับงิ้วและสังคม..... 26

ภาพที่ 2 แผนที่ประเทศจีน..... 35

ภาพที่ 3 เรือสำเภาจีน ที่เข้ามาค้าขายกับประเทศไทย..... 37

ภาพที่ 4 การแสดงถิ่นที่อยู่ของชาวจีนที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทย..... 41

ภาพที่ 5 ซากเรือสำเภาที่พบที่จางหลิง..... 43

ภาพที่ 6 ผีผาและตี่จื้อ.....49

ภาพที่ 7 กวงฮั่นชิง.....53

ภาพที่ 8 การแสดงงิ้วในโรงน้ำชา..... 61

ภาพที่ 9 คณะงิ้วไหหลำ..... 63

ภาพที่ 10 ศาลเจ้าจีนแยกตามกลุ่มภาษา.....77

ภาพที่ 11 ศาลเจ้าแต้จิ๋วย่างสำเพ็ง.....78

ภาพที่ 12 โรงงิ้วชั่วคราวด้านข้าง..... 81

ภาพที่ 13 โรงงิ้วถาวรด้านหน้า..... 81

ภาพที่ 14 โรงงิ้วชั่วคราว..... 82

ภาพที่ 15 เหม่ หลานฟัง.....83

ภาพที่ 16 ตัวละครชาย.....84

ภาพที่ 17 บทนักรบหนุ่มชั้นสูง หรือ บูเซียงเซ็ง..... 85

ภาพที่ 18 บทนักรบอาวุโส หรือ บูเหล่าเซ็ง..... 85

ภาพที่ 19 บทขุนนางหนุ่มชั้นสูง หรือ บุ่งเซียงเซ็ง..... 86

ภาพที่ 20 บทขุนนางอาวุโส หรือ บุ่งเหล่าเซ็ง..... 86

ภาพที่ 21 ตัวละครหญิงนักรบ หรือ บู่ตั่ว..... 87

ภาพที่ 22 บทตัวนางเอกทั่วไป หรือ บุ่งตั่ว..... 87

ภาพที่ 23 บทนางเอกอาวุโส หรือ เหล่าตั่ว..... 88

ภาพที่ 24 บทนางเอกกุลสตรี หรือ กุยหมิ่งตั่ว..... 88

ภาพที่ 25 บทนางเอกที่มีชีวิตชีวา หรือ ฮวยตั่ว..... 89

ภาพที่ 26 ตัวละครวาดหน้า.....90
ภาพที่ 27 ตัวละครตลก.....91
ภาพที่ 28 ตัวประกอบ..... 91

สารบัญภาพ(ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 29 เครื่องดนตรีให้จังหวะ..... 96
ภาพที่ 30 เครื่องดนตรีให้ทำนอง..... 96
ภาพที่ 31 พิธีป่วงเซียง.....111
ภาพที่ 32 ป่วงเซียงชุดลิ้วกั่วเฟิงเซี่ยง..... 112
ภาพที่ 33 ชุดเที่ยวเจียกวน.....114
ภาพที่ 34 ชุดพระราชพิธี..... 143
ภาพที่ 35 ลายคลื่นแบบจีน.....144
ภาพที่ 36 ชุดขุนนาง..... 145
ภาพที่ 37 เสื้อนอกหรือชุดกึ่งทางการ..... 145
ภาพที่ 38 เสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ..... 146
ภาพที่ 39 เสื้อเกราะ..... 146
ภาพที่ 40 ชุดกึ่งทางการของตัวละครนักรบ..... 147
ภาพที่ 41 ขนนกประดับศีรษะ..... 148
ภาพที่ 42 กระโปรง 148
ภาพที่ 43 เสื้อสั้นและกางเกง.....149
ภาพที่ 44 ผ้าคลุมไหล่ 149
ภาพที่ 45 ธงรบ 150
ภาพที่ 46 เข็มขัดหยก 150
ภาพที่ 47 ชุดของเจ้าแม่กวนอิม 151
ภาพที่ 48 หมวกสำหรับจักรพรรดิ..... 155
ภาพที่ 49 มงกุฎสำหรับเจ้าชายหรือพระญาติ..... 155
ภาพที่ 50 มงกุฎเจ้าหญิงและพระชนนี 156

ภาพที่ 51 หมวกขุนนางฝ่ายพลเรือน..... 156
ภาพที่ 52 หมวกนักรบหรือหมวกทหาร..... 157
ภาพที่ 53 หมวกไม่มีปีก.....157
ภาพที่ 54 หมวกไดอกไม้ปักประดับผม ไม่มีปีก..... 158
ภาพที่ 55 หนวดสามตอน.....158
ภาพที่ 56 หนวดสามตอน.....159
ภาพที่ 57 หนวดสั้น.....159

สารบัญภาพ(ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 58 หนวดสำหรับตัวตลก 160
ภาพที่ 59 หนวดสีแดง.....160
ภาพที่ 60 การแต่งหน้านักแสดง 161
ภาพที่ 61 ผมตัวนางด้านหลัง..... 162
ภาพที่ 62 การเท้าสะเอว.....164
ภาพที่ 63 การเชื้อเชิญ 165
ภาพที่ 64 การคำนับ 165
ภาพที่ 65 การกำมือ..... ..166
ภาพที่ 66 แบมือ..... 166
ภาพที่ 67 การชี้นิ้ว.....167
ภาพที่ 68 การเหวี่ยงขา ยกขาเหยียด.....168
ภาพที่ 69 การยกขางอ.....168
ภาพที่ 70 การเคลื่อนไหวของเครา 169
ภาพที่ 71 การกวัดแกว่งชายเสื้อ..... 170
ภาพที่ 72 การกวัดแกว่งชายเสื้อเป็นคู่..... 170
ภาพที่ 73 การดัดขนนก.....171
ภาพที่ 74 การดัดขนนก.....172
ภาพที่ 75 เหล่าเอี๊ย ศาลเจ้าประจำโรงงิ้ว..... 175
ภาพที่ 76 ไท้จื้อ..... 177

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาความสำคัญของปัญหา

เมื่อวันพ่อที่ 5 ธันวาคม 2543 ที่ผ่านมา หลายท่านคงได้ชม งิ้วเฉลิมพระเกียรติ เรื่อง ต้าอี้ บุรุษผู้สยบแม่น้ำฮวงโหว นับเป็นงิ้วเรื่องหนึ่งที่แสดงเป็นภาษาไทยและมีข้าราชการหลายต่อหลายท่านร่วมแสดงด้วย วัตถุประสงค์เพื่อแสดงในวาระวันคล้ายวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เป็นเหมือนการย้ำว่าคนจีนในประเทศไทยก็เป็นคนจีนที่รัก เทิดทูนเสด็จท่านแม้จะต่างชาติต่างภาษา ในการแสดงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นภาษาซึ่งเป็นการแสดงโดยใช้ภาษาไทย ตัวผู้แสดงประกอบนอกจากตัวเอก 4-5 ตัว ก็เป็นคนไทยแทบทั้งสิ้น แต่ภาพโดยรวมก็ยังคงความเป็นเอกลักษณ์แห่งความเป็นงิ้ว ความเป็นจีนอยู่ เช่น ลักษณะการร้องและการวางท่าทาง เนื้อเรื่องนั้นเป็นเรื่องราวของนายทหารนายหนึ่งที่ได้รับหน้าที่ให้เป็นผู้ควบคุมดูแลป้องกันมิให้แม่น้ำฮวงโหว ไหลบ่ามาท่วมบ้านเรือนประชาชน ซึ่งหน้าที่นี้ใช้เวลาร่วม 10 ปีต้องทิ้งบ้าน ทิ้งลูกที่ยังไม่เกิดและภรรยาไว้ที่บ้าน และไม่เคยเหยียบย่างเข้าบ้านอีกเลยแม้ว่าจะผ่านบ้านมาสักกี่ครั้ง ด้วยว่าจะทำให้เสียเวลาในการกิจ จนครั้งนี้ที่ลูกและภรรยาต่างมาอ้อนวอนให้เข้าบ้าน ก็มิยอมเข้าบ้านเหมือนเป็นการละทิ้งหน้าที่ ในตอนท้ายของเรื่องเมื่อต้าอี้ทำหน้าที่สำเร็จก็ได้รับการแต่งตั้งเป็นประมุขสูงสุดหรือกษัตริย์ ได้รับการเชิดชูเกียรติ ผู้คนแซ่ซ้องสรรเสริญ

งิ้วเป็นการแสดงอย่างหนึ่งของคนจีนที่สื่อถึงความรื่นเริง เป็นสิ่งบันเทิงที่คนจีนนำติดตัวมาตั้งแต่ครั้งอพยพเข้ามาในเมืองไทย เป็นเครื่องสักการะแก่เทพเจ้าในศาลเจ้าจีน (ด้วน ลี่ เชิง และ บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ, 2543) ในครั้งนั้นคนจีนเองก็ได้พยายามที่จะหาเครื่องมือบางอย่างมาเป็นตัวที่จะแสดงออกซึ่งความเป็นจีน รวมถึงเพื่อเป็นการปลอบประโลมตนให้คิดว่ายังมีบางสิ่งที่เป็นจีนอยู่ได้เห็นได้ดูแม้ว่าจะไม่ได้อยู่เมืองจีนก็ตาม งิ้วก็เป็นอีกรูปแบบหนึ่ง ต่อมาเมื่อคนจีนได้อาศัยอยู่ในเมืองไทยเป็นเวลานานขึ้นก็เกิดการยอมรับและปรับตัวให้เข้ากับสังคมไทย จากรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งจนในที่สุด งิ้วก็ลดความสำคัญลง จากเคยเป็นการแสดงที่คนจีนนิยมอย่างสูง ก็วนกลับกลายเป็นการแสดงที่ใช้เพื่อสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ศาลเจ้า หรือ เทพเจ้าต่างๆอีกครั้งหนึ่ง อาจเนื่องจากความเจริญทางเทคโนโลยี ที่สามารถสร้างสื่อบันเทิงต่างๆขึ้นมาแทนการแสดงสด ไม่ว่าจะเป็นโทรทัศน์ โรงภาพยนต์ หรือความบันเทิงอื่นๆเป็นต้น ซึ่งสื่อเหล่านี้มีความทันสมัยกว่าการแสดงเก่าๆ อย่างงิ้วก็เป็นได้

คำว่า "งิ้ว" ซึ่งมีความหมายว่า "ละครจีน" นั้น คำนี้มีความเป็นมาอย่างไรสำหรับในประเทศไทยไม่ปรากฏชัดเจนนักแต่พบว่ามีการกล่าวถึงการแสดงละครจีนที่เรียกว่า A Chinese Comedy บ้าง Comedie a la Chinoise และ Une tragedie Chinoise บ้าง ซึ่งพบในจดหมายเหตุในสมัยอยุธยาเท่านั้น

การละเล่นแต่ละชนิดนี้พรพรรณ(2537:4) กล่าวว่า เป็นที่คุ้นเคยของชาวไทยมาตั้งแต่สมัยอยุธยาเช่นกัน ดังปรากฏในบันทึกรายวันของบาทหลวงเดอชัวสี คราวติดตามมองซิเออร์ เอ เชอวาเลีย เดอโชมองต์ เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ในบันทึกนั้นเรียกการแสดงของชาวจีนซึ่งจัดขึ้นในทำเนียบของมองซิเออร์กองสตังซ์ว่า Comedie a la Chinoie และ Une tragedie Chinoie ซึ่งแปลรวมความว่า "ละครจีน" นั่นเอง ต่อมา ลาลูแบร์ ทูตฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาในกรุงศรีอยุธยาสมัยพระนารายณ์ ก็ได้มีโอกาสชม "งิ้ว" และลาลูแบร์เรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า A Chinese Comedy ซึ่งก็แปลได้ความว่าละครจีนอีกเช่นกัน อย่างไรก็ตามในจดหมายเหตุทั้งสองชิ้นเป็นเพียงการกล่าวถึงงิ้วเท่านั้นแต่ก็มิได้ให้ความละเอียดลงไปว่าเป็นงิ้วชนิดใดที่ทำการแสดงในสมัยนั้น

ในสมัยอยุธยานั้น ชาวไทยจะเรียกการแสดงของจีนชนิดนี้ว่าอย่างไร ไม่ปรากฏหลักฐาน ตราบจนถึงสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี เนื่องจากพระองค์มีเชื้อสายจีน และชาวจีนได้อพยพเข้ามาอยู่ในเมืองไทยมากขึ้น ทั้งความใกล้ชิดระหว่างชาวไทยและชาวจีนในสมัยนี้ได้เพิ่มขึ้น มีปรากฏหลักฐานว่า คราวที่พระเจ้ากรุงธนบุรีทรงโปรดให้จัดขบวนแห่อย่างใหญ่โต เพื่ออัญเชิญพระแก้วมรกต ซึ่งรัชกาลที่ 1 เมื่อคราวดำรงพระยศเป็นเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก ทรงยกทัพไปตีเวียงจันทน์ และได้ทรงอัญเชิญลงมาด้วยนั้น ในขบวนแห่ดังกล่าวนอกจากจะมี โขน ละคร ดนตรี ปี่พาทย์แล้ว ในหมายรับสั่งยังปรากฏว่ามี "งิ้ว" ไปแสดงในเรือด้วย 2 ลำ ดังข้อความว่า "งิ้วลงสามป้าน พระยาราชาเศรษฐีหนึ่ง หลวงรักษาสมบัติหนึ่ง (รวมงิ้ว) 2 ลำ" ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในพระนิพนธ์เรื่อง อิเหนาของพระองค์ตอนอภิเษกพระราชบุตรและพระราชธิดาสี่พระนครนั้น หลังเสร็จพิธีอภิเษกแล้วได้มีมหรสพฉลองเป็นงานเอิกเกริก และคำว่า "งิ้ว" ซึ่งหมายถึงละครจีนก็ปรากฏขึ้นอีก และคำว่างิ้วน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากคำภาษาจีน (พรพรรณ จันทโรนานนท์ ,2537: 4-6) นอกจากนี้ คำว่า "อิว" ในยุคโบราณหมายถึงการเล่นตลกให้หัวเราะ และ "ไผอิว" หมายถึงนักแสดงตลก ซึ่งไผอิวถือเป็นต้นธารสายสำคัญสายหนึ่งของงิ้ว ต่อมาภายหลังคำว่า "อิว" จึงหมายถึงนักแสดงงิ้ว(ถาวร สิกขโกศล,2537 : 4-5)

งิ้ว เป็นคำที่นำมาเรียกการแสดง มหรสพอย่างหนึ่งของจีน เล่นเป็นเรื่องราว มีการขับร้องและเจรจาประกอบท่าทางการแสดง เป็นละครจีนแบบโบราณ(ราชบัณฑิตสถาน, 2525 : 207) และงิ้วไม่ใช่คำของภาษาจีนหากเป็นคำที่คนไทยเรียกขึ้นมา สันนิษฐานว่า เป็นคำที่ออกเสียงมาจากภาษาจีนโบราณ เพราะไม่ปรากฏในคำไทยเช่นกัน การแสดง "งิ้ว" นั้นในภาษาจีนเองเรียกว่า "ซี่ ฮี่" หรือ "จวี้ เก๊ยะ" แล้วแต่สำเนียงของแต่ละท้องถิ่น ซึ่งเนื่องมาจากการที่ภาษาจีนมีการออกเสียงเพี้ยนต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นนี้เอง คำเรียกการแสดงงิ้วจึงถูกเรียกต่างกัน รวมทั้งไม่มีคำภาษาจีนคำใดเลยที่มีเสียงใกล้เคียงกับคำว่า "งิ้ว" ในภาษาไทย แต่เราพบว่า คำว่า "อิว" ในภาษาจีนที่แปลว่าผู้แสดงงิ้วนั้น พบในแทบจะทุกภาษาท้องถิ่นของจีนรวมทั้งมีการออกเสียงสระเป็นเสียงเดียวกันหมด จึงน่าจะเป็นที่มาของคำว่า "งิ้ว" ของไทยก็เป็นได้ (พรพรรณ, 2537 : 5-6)

งิ้วยังเป็นการแสดงที่แสดงออกถึงความเป็นจีน ที่ยังดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยนั้น อาจเป็นเพราะคนจีนยังธำรง อัตลักษณ์ของตนไว้ เป็นการย้ำถึงตัวตนของตนในสังคมไทยคล้ายกับอัตลักษณ์ที่แสดงออกมาถึงความเป็นจีนในสังคมไทย ซึ่งงิ้วมีความพยายามปรับตัวให้อยู่รอดได้ในขณะเดียวกันก็พยายามคงรักษาความเป็นงิ้ว(จีน) ของตนไว้ แม้ว่าจำนวนคณะงิ้วจะลดลงเหลือไม่มากนัก ซึ่งจากการสอบถามพบว่าในปัจจุบันมีคณะงิ้วแต้จิ๋วและงิ้วไหหลำรวมประมาณ 27 คณะเท่านั้น จึงเป็นเรื่องที่น่าศึกษาว่าด้วยสาเหตุอะไรงิ้วยังคงอยู่ได้ในกระแสแห่งความทันสมัยในปัจจุบัน และการดำรงอยู่นี้แสดงออกถึงบางสิ่งบางอย่าง โดยเฉพาะในรูปของความสัมพันธ์กับการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของจีน และมองการปรับตัวของงิ้วว่าเป็นไปในทิศทางใดต่อไป งิ้วเองในฐานะที่เป็นละครที่แสดงออกมาภายใต้บริบทสังคมไทยก็เป็นสิ่งหนึ่งที่สะท้อนลักษณะของสังคม หรือความสัมพันธ์ระหว่างไทยจีนภายในสังคมไทยได้ประการหนึ่ง

งิ้วแต้จิ๋วที่เข้ามาในไทยเริ่มเสื่อมความนิยมลงราวปี พ.ศ. 2505 (พรพรรณ ,2537 : 4) เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม การเข้ามาของรูปแบบความบันเทิงที่ทันสมัยและสะดวกสบายเป็นเหตุผลหลักอีกประการหนึ่งที่ทำให้งิ้วเสื่อมความนิยมลงในปัจจุบัน ผนวกกับคนจีนรุ่นใหม่ที่เกิดในไทยนั้นลดความเข้มข้นของความเป็นจีนลงไปมาก อย่างเช่นลูกหลานรุ่นต่อๆมาก็มิใคร่จะให้ความสนใจเรียนภาษาจีนอย่างในอดีต การที่ไม่สามารถพูดหรือฟังได้ก็เป็นอุปสรรคประการสำคัญที่ทำให้เลิกชมการแสดงงิ้ว เพราะภาษาที่ใช้แสดงเป็นภาษาจีนโดยเฉพาะภาษาจีนแต้จิ๋ว

ศิลปะที่พบในการแสดงงิ้วก็มีความน่าสนใจในตัวเองอยู่ไม่ใช่น้อย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการดำเนินเรื่องราว สาระ เนื้อหา และการแสดง(เนื้อเรื่อง) ดังศิลปะการแสดงของตัวละครในรูปของสัญลักษณ์ (symbol) แสดงออกโดยนัยยะของท่าทาง ลักษณะของการแต่งตัวที่แตกต่างกัน เป็นต้น แม้แต่ตัวผู้แสดงก็เป็นเรื่องที่น่าสนใจ เพราะว่า ตัวเอกของงิ้วจะเป็นคนจีนที่มักพูดไทยไม่ได้และได้รับการฝึกมาจากเมืองจีน ที่มีการฝึกที่เข้มงวด หากในปัจจุบันการเลือกตัวแสดงจะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างบางประการที่ต่างออกไปจากอดีต ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจ สังคม และอื่นๆ ในบางคณะมีตัวรองที่เป็นคนไทยอีสานก็มี

เนื้อเรื่องของงิ้วในอดีตมักออกมาในรูปของวรรณกรรมจีน โดยมีการสอดแทรกคติ ความรู้ความเชื่อทางศาสนา ลัทธิของทั้งจีนและไทยอยู่ โดยมากเป็นเรื่องของวีรบุรุษหรือบรรพชนที่มีชื่อเสียง ที่มักเป็นตัวละครในวรรณกรรมขึ้นชื่อของจีน หรือเป็นเรื่องที่สื่อออกมาในเชิงสั่งสอน ซึ่งในปัจจุบันอาจมีการเปลี่ยนแปลงไปเพื่อความอยู่รอด แต่ไม่ว่าเนื้อเรื่องจะมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรก็ตาม เนื้อหาที่งิ้วต้องการจะสื่อออกมาในแก่นเรื่องก็ยังคงมีความหมายในแง่มุมทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาที่น่าสนใจ

ในปัจจุบันนี้ อุปรากรปักกิ่ง หรืองิ้วปักกิ่ง นับได้ว่าเป็นตัวแทนของศิลปการแสดงและวัฒนธรรมประจำชาติจีน อันเนื่องมาจากความหลากหลายในศิลปะที่สื่อออกมา อุปรากรจีนเป็นการผสมผสาน

ระหว่างศิลปะอันเก่าแก่งดงามในการขับร้อง การแสดงดนตรี การแสดงระบำและนาฏลีลา การแสดงออกทางอารมณ์และท่าทาง การแสดงศิลปะการสู้รบป้องกันตัวและกายกรรม (มาลินี, 2537: 1) นอกจากนี้ยังมีเครื่องแต่งกายอันงดงามวิจิตร และ บทกวีที่สอดแทรกในเนื้อร้องและท่วงทำนองที่ประทับใจ เหล่านี้ทำให้ลักษณะวัฒนธรรมนี้แยกจากทางตะวันตกเด่นชัด ทำให้ทั่วโลกต่างให้การยอมรับว่าอุปรากรจีน คืออุปรากรปักกิ่ง สำหรับประเทศไทยกลับไม่เป็นเช่นนั้น เราพบว่าอุปรากรจีน หรืองิ้ว ในประเทศไทยกลับเป็นงิ้วแต้จิ๋ว ที่ใช้ภาษาแต้จิ๋วเป็นหลัก แม้ว่าในระยะแรกงิ้วที่เข้าสู่ประเทศไทยจะไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นงิ้วประเภทใด แต่งิ้วแต้จิ๋วก็ได้รับความนิยมมากที่สุด พรพรรณ(2537: 20) กล่าวถึงเหตุผลว่า เป็นเพราะชาวจีนที่อยู่ในกรุงเทพเป็นชาวจีนแต้จิ๋ว ทำให้ภาษาแต้จิ๋วแทบจะกลายเป็นภาษากลางของชาวจีนทุกกลุ่มในเมืองไทย อุปสรรคทางภาษาจึงหมดไปทำให้งิ้วต่างๆเริ่มเปลี่ยนเป็นงิ้วแต้จิ๋วแทนในเวลาต่อมา

จากการที่งิ้วสามารถแบ่งอย่างง่ายๆ เป็น งิ้วหลวง หรืองิ้วปักกิ่ง และงิ้วท้องถิ่นที่มีถิ่นกำเนิดต่างกันออกไปตามภูมิภาคของจีนนั้น งิ้วแต้จิ๋วเองที่เป็นงิ้วท้องถิ่น ซึ่งในการแสดงจะมีลักษณะที่ต่างจากงิ้วหลวง ที่เห็นได้ชัดคือ เรื่องของภาษาที่ใช้ในการแสดง คนจีนถือว่างิ้วที่ถูกต้องและสวยงามที่สุด คืองิ้วหลวงที่แสดงถวายแก่ราชวงศ์ในพระราชฐาน ส่วนงิ้วที่ชาวบ้านทั่วไปได้รับชมมักเป็นงิ้วที่ไม่ใช่งิ้วที่สวยงามเท่า งิ้วหลวง แต่เป็นการแสดงงิ้วในแต่ละท้องถิ่น ดังนั้นการที่งิ้วท้องถิ่นเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับศาลเจ้าและชาวจีน จึงเป็นงิ้วที่ชาวจีนเคยรับชมและคุ้นเคย

ดังกล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น งิ้วในประเทศไทยมีความเป็นงิ้วไทยที่เด่นและแตกต่าง เพราะหากมีการพูดถึงงิ้วโดยทั่วไปในระดับสากลแล้วงิ้วควรจะหมายถึงอุปรากรจีน ที่เป็นงิ้วปักกิ่ง แต่ในประเทศไทยต่างออกไปเป็นงิ้วแต้จิ๋ว อาจเนื่องด้วยผู้คน ภาษา อีกทั้งความห่างของระยะเวลาและพื้นที่ทำให้งิ้วในประเทศไทยมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงที่แตกต่างจากงิ้วแต้จิ๋วในสมัยก่อน ความพยายามที่จะปรับตัวให้สามารถอยู่ได้ในสังคมไทยในปัจจุบันทำให้เนื้อหาสาระ รูปแบบการแสดง ตัวละคร แม้กระทั่งภาษาก็มีการเปลี่ยนไป ในจุดนี้เป็นสิ่งที่จะชี้ให้เห็นว่าตัวตนของงิ้วเป็นอย่างไรในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต งิ้วมีการคงอยู่ด้วยเหตุผลประการใด

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษา ประวัติความเป็นมา ในการอธิบายความหมาย และความสำคัญของการแสดงงิ้วในสังคมไทย
2. เพื่อศึกษาขั้นตอนในการแสดงงิ้วในเมืองไทย
3. เพื่อวิเคราะห์พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของงิ้วในการธำรงอัตลักษณ์ความเป็นจีน (Ethnicity) และการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดได้ในบริบทสังคมไทย
4. เพื่อวิเคราะห์งิ้วในฐานะละครสังคม (Social drama)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.สามารถเข้าใจและเล็งเห็นความสำคัญของการแสดงงิ้วในบริบทสังคมไทย

2.เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องงิ้วต่อไปในอนาคต

กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้สามารถแบ่งแนวคิดที่จะศึกษาออกเป็นแนวทางสำคัญๆ 2 ด้าน คือ

1. **การธำรงชาติพันธุ์(Ethnicity)**
   - **1.1 อัตลักษณ์(Identity)**
   - **1.2 การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(Enculturation)**
2. **ละครสังคม (Social Drama)**
   - **2.1 ระบบสัญลักษณ์(Symbolic)**
   - **2.2 การเมืองเรื่องร่างกาย (Body Politics)**

1. แนวคิดแรกเป็นการศึกษาเรื่อง **การธำรงชาติพันธุ์(ethnicity)** สามารถแบ่งมโนทัศน์นี้เป็น 2 แนวหลักๆ คือ แนวอัตวิสัย (subjective approach) และแนววัตถุวิสัย(objective approach) (ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ, 2533 : 49-50)

Cohenได้ให้คำนิยามของกลุ่มชาติพันธุ์(ethnic group)ไว้ใน Introduction : the Lesson of Ehtnicity (Cohen: 1974, ix-x) ว่า กลุ่มชาติพันธุ์ต้องประกอบไปด้วย (1) การมีส่วนร่วมในแบบแผนพฤติกรรมเดียวกัน หรือที่มีร่วมกัน (patterns of normative behavior) ที่เป็นรูปแบบของสัญลักษณ์ และกิจกรรม ที่พบใน ชุดของเครือญาติและการแต่งงาน ความเป็นเพื่อน พิธีกรรม และรูปแบบอื่นๆของงานรื่นเริง ซึ่งมีนักมานุษยวิทยาบางคนกล่าวว่ารูปแบบดังกล่าวนี้ คือประเพณี หรือวัฒนธรรม อานันท์(2542: 96) กล่าวว่าสิ่งนี้อยู่ในรูปแบบและการกระทำต่างๆทางสัญลักษณ์ (symbolic forms and action) และ (2) กลุ่มคนดังกล่าว จะต้องเป็นส่วนหนึ่งของประชากรส่วนใหญ่ ที่มีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมหรือการกระทำระหว่างกันทางสังคม(social interaction) กับสมาชิกในกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆที่อยู่ในระบบสังคมเดียวกัน การธำรงชาติพันธุ์จะขึ้นอยู่กับความเข้มข้นของสมาชิกในการมีส่วนร่วมในบรรทัดฐานของปฏิสัมพันธ์ทางสังคมดังกล่าว

Cohen ได้คำนึงถึงปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งเป็นการมองในแง่วัตถุวิสัย ในการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์ เพราะเป็นการอ้างอิงกับมาตรฐานที่กำหนดขึ้นโดยนักมานุษยวิทยา โดยมิได้นำความรู้สึกหรือความคิดในการที่จะนำมาใช้จำแนกกลุ่มชาติพันธุ์จากสมาชิกในกลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆเลย มาตรฐานที่นักมานุษยวิทยานำมาใช้คือการจำแนกทางภาษา จากการศึกษาปรากฏการณ์การกลับรวมเป็นเผ่า(re-tribaliznation)

ของเผ่าเฮาซา(Hausa) ในอิบาดัน(Ibadan) อาฟริกา พบว่า ชนเผ่านี้มีการคงอยู่ของเผ่าด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจที่มีการปกป้องผลประโยชน์ร่วมกัน ทำให้มีการรวมกลุ่มทางชาติพันธุ์ที่เข้มแข็งในการประกอบอาชีพปศุสัตว์เร่ร่อน การธำรงชาติพันธุ์ จึงอยู่ในรูปของการปฏิสังสรรค์ระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมที่อยู่ในบริบทสังคมเดียวกัน เขาเห็นว่า ถ้ามองการธำรงชาติพันธุ์ในแง่วัฒนธรรมแล้ว การธำรงชาติพันธุ์ไม่ใช่เรื่องเศรษฐกิจ หรือการเมือง แต่เป็นเครื่องมือหรือวิธีการทางทฤษฎีหรือความรู้ที่พัฒนาขึ้นมาโดยชาวอาฟริกา เพื่อที่พวกเขาจะได้เข้าใจความซับซ้อนยุ่งเหยิงและความหลากหลาย (heterogeneity) ของสังคมเมือง โดยการจัดจำแนกชาวเมืองคนอื่นๆเป็นกลุ่มเผ่า (อธิตา สุนทรโลทก, 2539 : 29)

ในขณะที่ Barth ได้ศึกษาเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์ในหนังสือ Ethnic Groups and Boundaries (1969) พบว่าในเรื่องอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์(ethnic identity) หรือกระบวนการให้ความหมายหรือการแสดงออกถึงตัวตนต่อกลุ่มนั้น ลักษณะทางชาติพันธุ์ดังกล่าวอาจจะเปลี่ยนแปลงได้ในสังคมหนึ่งๆ แต่ก็จะมีอีกลักษณะหนึ่งที่กลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆจะใช้เป็นสัญลักษณ์ในการจำแนกกลุ่มตนจากกลุ่มอื่น เขาเรียกว่าเป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรม(cultural traits) ซึ่งลักษณะดังกล่าวถูกเรียกว่า ขอบเขตชาติพันธุ์(ethnic boundaries) โดยใช้ลักษณะทางวัฒนธรรมบางประการเป็นตัวแทนของความแตกต่างเท่านั้น ตัวแทนดังกล่าวนี้เปรียบเสมือนสัญลักษณ์แทนชาติพันธุ์ที่แสดงออกมาในรูปแบบที่สามารถมองเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านั้นคืออัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ เช่น ภาษา เครื่องแต่งกาย และคุณค่าที่เกิดจากการกระทำแล้วถูกตัดสินว่าดีงาม Barth จึงเห็นว่ากลุ่มชาติพันธุ์ คือกลุ่มชนที่มีอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์(ethnic identity) ร่วมกัน ซึ่งจะมีผลต่อการปฏิสัมพันธ์ เพราะสภาวะการเป็นสมาชิกในกลุ่มจะเป็นการกำหนดบทบาทของสมาชิกด้วย ดังนั้นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ก็ถือเป็นสถานภาพอย่างหนึ่ง แต่จะอยู่เหนือสถานภาพอื่นๆเป็นแนวอัตวิสัย มโนทัศน์นี้จึงมุ่งศึกษาที่บุคคลและการมีปฏิสัมพันธ์ของคนที่ต่างชาติพันธุ์กัน (ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ, 2525 : 203) เป็นลักษณะของขอบเขตชาติพันธุ์(ethnic boundary) ที่จะรักษาสัญลักษณ์ที่เป็นความแตกต่างระหว่างกลุ่ม ซึ่งมีความหมายต่อกลุ่มมากกว่าการพิจารณาเฉพาะลักษณะวัฒนธรรมของกลุ่ม เพราะสมาชิกจะจำแนกตัวว่าอยู่กลุ่มใดโดยเลือกเอาวัฒนธรรมบางอย่างเท่านั้น

ในความคิดของ Barth แล้วการจำแนกชาติพันธุ์ คือ ภาชนะที่มีการจัดจำแนก (organisational vessels) ซึ่งอาจมีจำนวนมากมาย และมีรูปแบบของสิ่งที่บรรจุเข้าไปในระบบสังคมวัฒธรรมที่แตกต่างกัน อาจเป็นรูปแบบพฤติกรรมที่ไม่ใช่รูปแบบทั้งหมดของสิ่งมีชีวิต หรือเป็นแค่ชุดของกิจกรรมที่ถูกกำหนดขึ้น (Cohen,1974 : xii) ดังนั้นการที่เขาแยกเป็นภาชนะ(vessel)และสิ่งที่บรรรจุลงไป (content) เท่ากับเป็นการศึกษาที่ไม่สามารถอธิบายการเคลื่อนที่ของการธำรงชาติพันธุ์ได้ ทั้งที่การธำรงชาติพันธ์อยู่ภายใต้วัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

ฉวีวรรณ (2533 : 50)ได้สรุปว่า ในขณะที่ Barth เน้นที่ความคิดความรู้สึกของคนในกลุ่มชาติพันธุ์ในการจำแนกตัวตน Cohen จะเน้นพฤติกรรมของคนในกลุ่ม และ Barth ใช้สัญลักษณ์ทางวัฒน

ธรรมที่คนในกลุ่มใช้เป็นตัวบอกถึงขอบเขตชาติพันธุ์ แต่ Cohen กลับสนใจในแบบแผนวัฒนธรรมที่ใช้ในการจัดระเบียบกลุ่ม

อย่างไรก็ตาม Keyes (1979)ได้ให้ความหมายว่า การศึกษากลุ่มชาติพันธุ์นั้นนอกจากจะต้องคำนึงถึงสำนึกพื้นฐาน ภูมิหลัง แล้วจะต้องคำนึงถึงวัฒนธรรมที่กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งๆได้รับการติดต่อสื่อสารในการแปลความหมายใหม่ในการติดต่อสัมพันธ์กับกลุ่มอื่นๆ เช่น ตำนาน ศาสนา ความเชื่อ ประวัติศาสตร์พื้นบ้าน พิธีกรรม นิทานพื้นบ้านและศิลปะ สิ่งเหล่านี้ เป็นการก่อรูปทางสัญลักษณ์ใหม่ของการสร้างสำนึกในเอกลักษณ์ของตน และได้ก่อให้เกิดความหลากหลายในสำนึกทางเอกลักษณ์ชาติพันธุ์ขึ้น (มนตรา พงษ์นิล 2541: 17)

อัตลักษณ์ (Identity) เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้น เพื่อแยกความเป็นตัวตนให้ออกจากคนอื่นดังนั้นก็น่าจะให้ความหมายถึงคุณสมบัติเฉพาะของแต่ละสิ่งหรือแต่ละบุคคลในลักษณะที่แน่นอนตายตัว และจากการทบทวนวรรณกรรมที่ผ่านมาจะพบว่า อัตลักษณ์มักไม่เกิดอย่างโดดเดี่ยวแต่จะรวมเอามโนทัศน์และวรรณกรรมในด้านต่างๆควบคู่กันไปด้วย โดยเฉพาะเรื่องอำนาจและการเป็นกลุ่มชน

อภิญญา(2543: 1)ได้กล่าวว่า "อัตลักษณ์" ไม่อาจให้ความหมายถึงคุณสมบัติของบุคคลหรือสิ่งของได้อีกต่อไป เพราะผลกระทบจากความคิดหลังสมัยใหม่ที่ตั้งคำถามกับการเข้าถึงความจริง และแก่นของปัจเจก ด้วยเหตุที่ว่าปัจจุบันนี้คำว่าปัจเจกได้กลายเป็นการให้นิยามใหม่ที่ลื่นไหลแปรเปลี่ยนไปได้ตามบริบท

Tapp(1989) คิดว่าการมองอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์(ethnic identity) ในฐานะที่เป็นจิตสำนึกทางประวัติศาสตร์(historical consciousness) เพราะเรื่องชาติพันธุ์ไม่ได้ถูกกำหนดด้วยการถ่ายทอดทางสายเลือด แต่เป็นการจงใจเลือกของกลุ่มชาติพันธุ์ที่จะเลือกหยิบเอาประวิติศาสตร์ เรื่องราวในอดีต มาตีความเพื่อและให้ความสำคัญจนกลายเป็นประวัติศาสตร์และความเป็นกลุ่มของชาติพันธุ์ในที่สุด เพื่อใช้ในการนิยามตัวตนของกลุ่มให้แตกต่างจากกลุ่มอื่นอย่างไร ความตายตัวของการระบุความเป็นชาติพันธุ์แบบเดิมที่ใช้ภาษา เสื้อผ้า ดินแดน หรือแบบร่วมในพฤติกรรม ไม่สามารถใช้อธิบายลักษณะอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ได้อีกต่อไป กระบวนการนี้เป็นสิ่งที่พยายามนิยามตัวตนผ่านประวัติศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นนิทาน ตำนาน หรือการละเล่นพื้นบ้าน เพื่อทดแทนส่วนที่เสื่อมถอยลงตามกาลเวลา ทำให้การนิยามตัวตนมีการปรับเปลี่ยนตลอดเวลาในลักษณะการผลิตซ้ำที่ไม่เหมือนเดิมขึ้นอยู่กับแต่ละบริบทรอบข้าง

อย่างไรก็ตามกระบวนการที่ไม่เสร็จสิ้นดังกล่าวนี้ได้ถูกนิยามอย่างลื่นไหล เพื่อแสดงพื้นที่ของการเป็นตัวตนให้แตกต่างจากกลุ่มอื่น ในขณะที่การสร้างอัตลักษณ์มักเกิดขึ้นในกระบวนการขัดแย้งในเชิงอำนาจของผู้ที่เหนือกว่าและต่ำกว่า กระบวนการนิยามตัวตนจึงมีการรับเอาบางสิ่งจากภายนอกผสม

เข้ากับบางสิ่งจากตัวตนดั้งเดิม เช่นการศึกษาของ Tapp(1989) ว่าการที่คนแม้วรับเอาวัฒนธรรมบางประการของรัฐไทย ไม่ว่าจะเป็นระบบเพาะปลูกจากการปลูกพืชหมุนเวียนและฝิ่น มาปลูกพืชเศรษฐกิจเพื่ออยู่รอดและสามารถสร้างอัตลักษณ์อันใหม่ขึ้นมาแทนที่อัตลักษณ์เดิม

การธำรงชาติพันธุ์เกิดจากกระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(Enculturation) ในฐานะการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม Haviland (1975: 37) กล่าวว่า การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมหมายถึง กระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นถัดไป ดังนั้นกระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมจึงเป็นการเรียนรู้วัฒนธรรมตั้งแต่เกิดจนตายโดยมีแม่แบบเป็นคนในสังคมนั้นๆ กระบวนการนี้เริ่มตั้งแต่แม่เป็นผู้ถ่ายทอดสู่ลูกและเด็กเป็นผู้เรียนรู้วัฒนธรรมรอบตัวในเวลาต่อมา Crapo(1996: 92) กล่าวอีกนัยหนึ่งว่า การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(enculturation) ก็คือการอบรมสั่งสอน(socialization) เป็นกระบวนการที่เด็กเรียนรู้ประเพณี ความเชื่อ และค่านิยมในวัฒนธรรมของเขา เราอาจกล่าวได้ว่า กระบวนการเรียนรู้นี้อยู่ในรูปของการเรียนรู้แบบไม่เป็นทางการ

เนื่องจากวัฒนธรรมคือการเรียนรู้(culture is learned) เป็นกระบวนการถ่ายทอดสู่รุ่นโดยอาศัยการตระหนักหรือรับรู้ถึงตัวตน(self-awareness) ซึ่งมนุษย์สามารถที่จะแยกแยะความเป็นตัวตนของสิ่งของหรือบุคคลได้ มนุษย์เรียนรู้ที่จะมีการตอบโต้กลับ(react) ต่อผู้อื่นในบทบาทที่ถูกต้องเหมาะสมผ่านการเรียนรู้ทางสังคมนั้นเอง (Haviland,1975: 122-123)

การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมเป็นวิธีการที่ถูกใช้ในการอบรมสั่งสอนสมาชิกใหม่ในสังคมเพื่อให้สามารถเข้าใจประเพณี วัฒนธรรม ค่านิยม ความเชื่อ แนวความคิดนี้เป็นแนวความคิดในกรอบเรื่องบุคลิกภาพที่มีนักมานุษยวิทยารุ่นบุกเบิกคือ Mead และ Benedict ทั้งสองเข้าไปทำการศึกษารูปแบบบุคลิกภาพของชนเผ่าและต่างพบว่าลักษณะบุคลิกภาพของคนแต่ละเผ่าแตกต่างกันขึ้นอยู่กับการเรียนรู้ที่ถ่ายทอดจากแม่สู่ลูกและคนในเผ่าสู่สมาชิกรุ่นใหม่แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ Benedict (1934)มองว่าปัจเจกสามารถหล่อหลอมบุคลิกได้มากมายเมื่อแรกเกิด แต่สังคม(วัฒธรรม)จะให้การสั่งสอนให้ปัจเจกมีบุคลิกภาพที่สังคมต้องการ(อุดมคติ)ผ่านการถ่านทอดทางวัฒนธรรมหรือการปลูกฝังทางวัฒนธรรม ในสังคมซูนี่(Zuni) โดบู(Dobu) และควาคิวท์(Kwakutl) พบว่าทั้งสามเผ่ามีบุคลิกภาพที่แตกต่างกัน ซูนี่เป็นกลุ่มที่เรียกว่า อะพอโลเนี่ยน (Apollonian)รักสงบและอารมณ์ดี ส่วนโดบูเป็นกลุ่มที่หวาดระแวงกลัวคนทำร้าย และ ควาคิวท์ เป็นพวกบ้าและชอบการทำรายล้าง และยึดตัวเองเป็นใหญ่เรียกว่า ไดโอนีเซี่ยน (Dionysian) เขาเชื่อว่ารูปแบบของบุคลิกภาพคือผลผลิตทางประวัติศาสตร์ในแต่ละสังคม ดังนั้นการเรียนรู้และการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมในวัฒนธรรมหนึ่งๆจึงไม่เหมือกับในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง

แนวคิดเรื่องชาติพันธุ์อธิบายถึงความเป็นจีนที่แทรกอยู่ในการแสดงงิ้ว ไม่ว่าจะแสดงออกมาในรูปแบบของสัญลักษณ์ต่างๆ เช่น เครื่องแต่งกาย เนื้อหาที่แสดง และภาษาที่ใช้ ซึ่งอาจกล่าวว่าสิ่งเหล่า

นี้เป็นเสมือนกับขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่ Barth ได้กล่าวข้างต้น ในเนื้อหาที่จิ้วนำเสนอในการแสดงก็เป็นการให้แนวทางความคิด คำสอนแก่ผู้ชม รวมทั้งยังสะท้อนภาพของสังคมออกมาด้วยอีกประการหนึ่ง ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นการแสดงออกถึงความเป็นชาติพันธุ์ของชาวจีนในทางหนึ่งว่าชาวจีนในสังคมไทยมีวิถีชีวิตและรูปแบบการดำรงอยู่ทางชาติพันธุ์อย่างไร การปรับเปลี่ยนของงิ้วก็เป็นการแสดงออกในทางอ้อมถึงการเปลี่ยนแปลงของชุมชนจีนได้อย่างดี ว่า แม้ความกลมกลืน หรือการกลืนกลายทางชาติพันธุ์จะเกิดขึ้นแต่สุดท้ายแล้วความเป็นเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์ก็จะคงแสดงออกมาให้เห็นได้เสมอ

2. แนวคิดต่อมาเป็นแนวคิดว่าด้วยเรื่อง ละครสังคม (Social Drama) เป็นแนวคิดที่สำคัญของนักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษ Victor W. Turner ในการวิเคราะห์และตีความหมายพิธีกรรมทางศาสนาของชนพื้นเมืองเผ่าแคมบู (Ndembu) ในแซมเบีย ในหนังสือ The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual(1967) Turner เชื่อว่า พิธีกรรมควรจะได้รับการพิจารณาในฐานะที่เป็นละครที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ให้กับสมาชิกของสังคม พฤติกรรมต่างๆที่เกิดขึ้นในบริบทของพิธีกรรมที่แท้จริงคือ การแสดงบนเวทีหรือในโรงละครที่ผู้แสดงโลดแล่นตามบทบาทและฉากชีวิตที่ได้รับมอบหมาย "ละครสังคม" สะท้อนทั้งมิติสัญลักษณ์และพลวัตรของความสัมพันธ์ทางสังคมของคนในชุมชน เพราะละครสังคมมิใช่สิ่งไกลตัว แต่หากรวมเอาเหตุการณ์ สถานการณ์และความเป็นจริงของสังคมเข้าไว้ในบทสนทนา การแต่งกาย และการออกภาษาท่าทางในระหว่างการแสดง ขณะเดียวกันในการแสดงละครผู้แสดงได้สื่อความคิดฝัน จินตนาการและความหมายไปยังผู้ชม ละครโดยทั่วไปมักจะประสบผลสำเร็จในการกระตุ้นอารมณ์ร่วม และปฏิสัมพันธ์ทางความคิด หรือจินตนาการจากผู้ชม ทั้งความสนุกสนาน ตลกขบขัน เคร่งขรึมจริงจัง โกรธแค้นชิงชังหรือแม้กระทั่งโศกเศร้าสลดหดหู่ (สุริยา, 2541 : 15-16) พิธีกรรมจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการ "ละครสังคม" ที่จะมีการพัฒนาไปเรื่อยๆตามลักษณะของสังคม

"ละครสังคม" เป็นแนวคิดที่ศึกษาเพื่อให้รู้ ความเป็นเหตุเป็นผล ของการเปลี่ยนรูปและความต่อเนื่องของสังคม ดังนั้น social drama คือ " กระบวนการทางสังคมที่เป็นไปตามธรรมชาติและ ความเป็นจริง ของประสบการณ์ของทุกๆคนในทุกสังคม" (Turner, 1980 :149)

นอกจากจะพิจารณาพิธีกรรมในฐานะที่เป็นการแสดงหรือละครรูปแบบหนึ่งแล้ว Turner ยังเชื่อว่า พิธีกรรมทางศาสนาจะสื่อความหมายผ่านทางสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นหน่วยย่อยที่สุดของพิธีกรรม และได้แบ่งสัญลักษณ์ในพิธีกรรมออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ สัญลักษณ์หลัก(Dominant symbol)ว่า หมายถึง สิ่งที่มองเห็นว่ามีเนื้อหาของความหมายทั่วไปที่เป็นแบบอย่าง(ตัวแทน) หรือสิ่งเตือนความจำโดยธรรมชาติที่ถูกกำหนดจากความคิด หรือมีความสัมพันธ์กับความจริง โดย Turner เสนอว่าพิธีกรรมประกอบด้วยสัญลักษณ์หลักที่มีความหมายอย่างที่ให้ไว้ข้างต้น และสัญลักษณ์รอง หรือสัญลักษณ์ที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อการบรรลุถึงเป้าหมายของการประกอบพิธีกรรม (Instrumental symbol) ในการวิเคราะห์พิธีกรรม

ของชนเผ่าแคมบู นั้นเทอร์เนอร์ได้เน้นความสำคัญของสัญลักษณ์หลักว่ามีบทบาทมากที่สุดในการสื่อความหมายทางสังคมของพิธีกรรม สัญลักษณ์ทำหน้าที่สำคัญ 3 ประการ คือ

1) กลั่นกรองความหมายให้ตกผลึกเข้มข้นและมีพลังในการให้คำอธิบาย (Condensation) ออกมาในรูปหนึ่งที่กระชับ สัญลักษณ์ในพิธีกรรมแต่ละอย่างไม่ว่าจะเป็นวัตถุ การกระทำ หรือคำพูด ถูกนำมาประกอบกันให้กลายเป็นสัญลักษณ์ในพิธีกรรมซึ่งจะมีความหมายที่กระชับในตัวของมันเอง

2) สร้างเอกภาพของความหมายจากที่มีอยู่หลากหลายไร้ระเบียบให้อยู่รวมกันเป็นหนึ่งเดียวหรือมีระเบียบสอดคล้องกันในทางตรรกะ (Unification of Desparate Meaning) เป็นการโยงความหมายของคุณลักษณะของความจริง (fact) และความคิด (Thought) ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันโดยการใช้สัญลักษณ์ และ

3) แบ่งความหมายที่ได้ออกเป็นสองขั้ว(Polarization of Meanings) ได้แก่ ความหมายในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบรรทัดฐานของสังคมกับส่วนที่สะท้อน หรือผลิตซ้ำของอุดมการณ์ของสังคม (1) ขั้วทางระเบียบสังคมหรือขั้วอุดมคติ(ideological pole) เป็นองค์ประกอบทางจริยธรรมและระเบียบสังคม(เชิงนามธรรม) ในระบบความสัมพันธ์ของสังคมเป็นหลักการทั่วๆไปในการจัดระเบียบสังคม และ (2) ขั้วทางอารมณ์ความรู้สึก(sensory pole) จะเน้นอารมณ์ที่แสดงออกภายนอกทั่วๆไป ซึ่งเป็นรูปแบบภายนอกของสัญลักษณ์ (Turner,1967 :28) ในส่วนนี้ Turnerใช้ต้นนม(milk tree) เป็นสัญลักษณ์ในพิธีของเผ่าแคมบู ว่ามีความเข้มข้นซึ่งแสดงออกมาในรูปแบบเดียว แต่ก็มีความหมายที่หลากหลาย รวมทั้งมีขั้วของความหมาย ความผูกพันระหว่างแม่และลูกเป็นขั้วทางความรู้สึก รูปแบบสังคมมาตุพงศ์หรือแม่เป็นใหญ่(matriliny)เป็นขั้วทางสังคมนั้น เสาวภา เชาว์ศิลป์ได้ศึกษาพิธีบุญหลังบ้าน (การศึกษาพิธีบุญหลังบ้าน : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระเดื่อง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา, 2535) ได้พบว่าเนื้อหาในส่วนขั้วอุดมคติหรือระเบียบสังคม นี้แสดงถึง

1. ระบบความคิดความเชื่อของชาวบ้าน ที่แยกบทบาทชาย-หญิงชัดเจนว่าพิธีขั้นใดชายทำ และพิธีขั้นใดที่หญิงทำ

2. ลักษณะการจัดโครงสร้างและการจัดระเบียบสังคม ก็เช่น การถ่ายชีวิตแทนตัว และการปัดรังควาน

เสาวภาได้กล่าวถึงขั้วความรู้สึกนี้ว่าเป็นการเปรียบพิธีบุญหลังบ้าน เป็นการสะเดาะเคราะห์และแยกบทบาท-สถานภาพผู้หญิงที่เกิดจากกฎระเบียบสังคม ในที่นี้หน้าที่จำพวกการเตรียมการต่างเป็นของผู้หญิงทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามขั้วความรู้สึกนี้จะสอดคล้องไปกับขั้วอุดมคติเสมอ

Turner คิดว่า การค้นหาและเข้าใจในสัญลักษณ์หลัก(dominant symbol) เป็นประเด็นหลักในก
ที่จะเข้าใจพิธีกรรม ซึ่งในกระบวนการแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรมหนึ่งๆจะประกอบด้วยสัญลักษณ์หล
ตัว โดยสัญลักษณ์หลักนี้จะทำหน้าที่อธิบายความหมายว่าพิธีกรรมนั้นต้องการสื่อถึงอะไร มีความหม
อย่างไร ในขณะประกอบพิธีกรรมอยู่ เช่น การประยุกต์แนวคิดของเทอร์เนอร์ไปใช้ในการศึกษาพิธี
บั้งไฟของชาวนาอีสานของสุริยา สมุทคุปต์และพัฒนา กิติอาษา (2533 : 16-18) ชี้ให้เห็นว่าตัวบั้งไฟ
แบ้น(ปลัดขิก) ยายแก้ว(ตุ๊กตาชาย-หญิงในท่าร่วมเพศ) ลิงเดาไม้ (ตุ๊กตาสัตว์ในท่าร่วมเพศ) การแต่งก
การละเล่นกับอวัยวะเพศชาย รวมทั้งการละเล่นต่างๆของผู้ชายในขบวนแห่ และในระหว่างการจุดบั้ง
เป็นสัญลักษณ์หลักที่อธิบายความสำคัญของพิธีกรรมในฐานะที่เป็นพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์ข
ชาวนาที่ต้องอาศัยน้ำฝนและความอุดมสมบูรณ์จากธรรมชาติ ขณะเดียวกัน สัญลักษณ์ดังกล่าวก็ชี้ให้เ
ถึง บทบาทและความสำคัญของเพศชายในโครงสร้างทางสังคมในหมู่บ้านอีสานอีกทางหนึ่ง หรือ ใน
กรรมของชาวแคมบู ที่เรียก "ต้นนม" (milk tree) เป็นสัญญาลักษณ์แทน "หน้าอก" ที่เป็นความสัมพั
ระหว่างแม่และลูก (Turner, 1967 : 53) นอกจากนี้ พิธีกรรมยังช่วยลดความตึงเครียดเกี่ยวกับข้อห้ามห
ข้อบังคับทางเพศและความสัมพันธ์ทางสังคมอื่นๆที่อยู่นอกเหนือบริบทของพิธีกรรมได้อีกทางหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ละครในความหมายของละครสังคม มีความหมายกว้างซึ่งครอบคลุมรูปแบบ
แสดงบทบาทและเหตุการณ์ในบริบทของพิธีกรรมหรือละครในวัฒนธรรมต่างๆ(Seymo
Smith,1986:82) Turner เสนอว่า ละครสังคม สะท้อนทั้งมิติสัญลักษณ์และพลวัตรของความสัมพันธ์
สังคมของคนในชุมชน ละครจะรวมเอาเหตุการณ์ความเป็นจริงในสังคมเข้าไว้ในบทสนทนา การแต่ง
การแสดงออก พิธีกรรมทางศาสนา จะสื่อสัญลักษณ์ออกมาเป็นสัญลักษณ์หลัก(dominant symbo
อธิบายความหมายของขั้นตอนของพิธีกรรม และสัญลักษณ์รอง(instrumental symbol) ที่ถูกใช้เป็นเค
มือให้บรรลุเป้าหมายของการประกอบพิธีกรรมทั้งพิธีกรรมทางศาสนาและละครต่างก็ให้ตัวแบบ
ความคิดต่อคนในสังคม

ในขณะเดียวกัน ละครจะกำเนิดขึ้นโดยอาศัยเค้าโครงและกรอบจากสังคม ละครที่แสดงออ
จะเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบและลักษณะของวัฒนธรรม ที่แตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็น อุปร
ของตะวันตก ลิเกหรืออุปรากรจีนก็ตาม ดังนั้นหากมองในโครงสร้างระดับลึกของละครแล้ว ละค
เปรียบเสมือนภาพที่สังคมสะท้อนออกมา หรืออาจแสดงในสิ่งที่สังคมมองข้าม หรือในบางครั้งก็แสด
สิ่งที่ตรงข้ามความจริงโดยสิ้นเชิง เป็นการเสนอภาพสังคมในแนวทางขัดแย้งกับความจริงในสั
ลักษณะล่อเสียด ล้อเลียน สังคม

Turner เสนอว่า รูปแบบทางวัฒนธรรมต่างๆ เช่น ละคร พิธีกรรมทางศาสนา ระบบปรัชญา
ผลงานทางศิลปะ มีคุณสมบัติตรงกันประการหนึ่งคือ ต่างก็มีความสามารถในการสร้างเงื่อนไขที่เรีย
ความก้ำกึ่ง(Liminality) ลักษณะชายขอบ(marginality) และความอ่อนด้อยทางโครงสร้าง (Struct

Inferiority) ให้เกิดขึ้นในระหว่างการแสดงหรือการประกอบพิธีกรรม ลักษณะดังกล่าวนี้เป็น "บรรยากาศ" พิเศษที่เกิดขึ้นเนื่องจากสิ่งเร้า เช่น เสียงดนตรี เสียงร้องเพลงหรือสวดมนต์ กลิ่นควันธูป การจัดไฟแสงสี การจัดฉาก และการแต่งกาย รวมทั้งการแสดงต่างๆ ของผู้ประกอบพิธีกรรมหรือผู้แสดง เงื่อนไขต่างๆเหล่านี้ก่อให้เกิดบรรยากาศที่ความจริงกับความฝันและจินตนาการมาบรรจบกัน ในบรรยากาศนี้เองที่พิธีกรรมหรือศิลปะการแสดงต่างๆได้สร้างความประทับใจ เร้าอารมณ์หรือก่อให้เกิดความเศร้าใจ สะเทือนใจอย่างรุนแรงแก่ผู้เข้าร่วมพิธีหรือผู้ชมด้วย(สุริยา, 2541 :16-17)

เขาเรียกความสัมพันธ์ทางสังคมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบรรยากาศพิเศษนี้ว่า "ชุมชน" (Communitas) แต่เป็นชุมชนในลักษณะที่ก้ำกึ่ง "ชุมชน" ที่เรียกว่าเป็น ภาวะแห่งคุณสมบัติไร้โครงสร้าง (Turner,1970 : 129) ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในชุมชนจะเป็นความสัมพันธ์ในรูปของความฝันชั่วขณะ ทั้งผู้ชมและนักแสดงต่างมีส่วนร่วมในเนื้อเรื่องของละครที่แสดงอยู่ในขณะนั้น รู้สึกเศร้า สุข สนุก และเจ็บปวดไปกับตัวละครที่ชมอยู่ หรือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เช่น ในพิธีทรงเจ้า ผู้เข้าทรงจะมีสภาพเป็นเจ้าต่างๆ และผู้เข้าร่วมพิธีต่างยอมรับว่าคนทรงไม่ใช่ตัวตนของเขาอีกต่อไป แต่เป็นเจ้าแทน ต่อมาเมื่อสิ้นสุดการแสดงละครหรือพิธีกรรมจบลง สภาวะชุมชนจะสลายไป ต่างกลับมาสู่ความเป็นจริง เป็นตัวตนในสังคม สวมบทบาทและฐานะตามที่สังคมกำหนด อยู่ในภาวะแห่งคุณสมบัติที่มีโครงสร้าง(structure) อย่างไรก็ตาม การดำรงอยู่ของทั้งสองภาวะจะไม่สามารถแยกออกจากกันได้

ในกรณีที่จะมองความแตกต่างของสองภาวะนั้น สัญลักษณ์ เป็นสิ่งที่แสดงออกอย่างเด่นชัดว่าในขณะที่สัญลักษณ์หนึ่งๆ แสดงออกมาเป็นการยืนยันสภาวะที่มีโครงสร้าง หรือไม่มีโครงสร้าง เช่น ต้นนมในพิธีของชาวเคมบูเป็นสัญลักษณ์ในพิธีกรรมที่หมายถึง หน้าอก ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูกในภาวะชุมชน (Communitas) เรียกว่าเป็น ภาวะแห่งคุณสมบัติไร้โครงสร้าง แต่เมื่อพิธีกรรมจบลง ต้นนม มิใช่สัญลักษณ์ที่แสดงความหมายถึงหน้าอก อีกต่อไป จะอยู่ในภาวะแห่งคุณสมบัติที่มีโครงสร้าง (structure) Turner เสนอว่า ทั้งพิธีกรรมทางศาสนาและละครก็ดีต่างก็ให้ตัวแบบของความคิดแก่ผู้ชมและผู้เข้าร่วมพิธีกรรม เพราะเมื่อการแสดงหรือการประกอบพิธีกรรรมจบลง ผู้เข้าชมหรือผู้เข้าร่วมพิธีกรรมย่อมได้รับแง่คิดและความเข้าใจเกี่ยวกับชีวิตและสังคมบางอย่าง จากประสบการณ์ที่ได้รับจากการชมละครหรือเข้าร่วมพิธีกรรม ในแง่ของภาวะชุมชนแล้วพิธีกรรมจึงมีรูปแบบและหน้าที่(function) เช่นเดียวกับละคร

อย่างไรก็ตาม ทั้งพิธีกรรมของชนเผ่าแคมบูหรือบุญบั้งไฟของชาวอีสานต่างก็ไม่ใช่ละครในความหมายที่เคร่งครัด แม้ว่าในพิธีกรรมดังกล่าวจะมีรูปลักษณ์ของละครปรากฏอยู่ก็ตาม แต่พิธีกรรมก็คือพิธีกรรม สุริยากล่าวว่ายังมีลักษณะของละครอีกหลายประการที่ไม่อาจพบได้ในพิธีกรรมทางศาสนา (สุริยา สมุทคุปติ์,2541 : 17-18) คือ

1. ความจริงที่ว่า ละครกับพิธีกรรมทางศาสนามีความแตกต่างกันอย่างมากในแง่ของโครงสร้างของการแสดง ในละครและการแสดงบางประเภท เช่น ลิเก ลำตัด หมอลำ หรือแม้แต่งิ้วนั้น เนื้อหาของการแสดงต่างๆ จะไม่ถูกกำหนดไว้ตายตัวล่วงหน้า ทำให้การแสดงออกมาอยู่ในลักษณะที่สามารถคิดถ้อยคำขึ้นมาในขณะนั้นหรือที่เรียกว่า "ด้น" (Improvisation)ไปตามบรรยากาศหรือบริบทในเรื่องบนเวที ทำให้ผู้แสดงสามารถแสดงออกนอกบทได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทักษะ ความสามารถ ไหวพริบ และปฏิภาณของผู้แสดงเองว่าจะสามารถประยุกต์เหตุการณ์ที่เกิดได้มากน้อยอย่างไร หรือต้องแสดงเพื่อดึงดูดผู้ชมอย่างไร ตรงกันข้ามพิธีกรรมส่วนมากจะต้องมีลักษณะของความเคร่งขรึม ถูกต้องในกระบวนการและลำดับขั้นตอนต่างๆในพิธี การระบุข้อห้ามและแนวทางในการปฏิบัติที่ชัดเจนของพิธีกรรมมีเหตุเนื่องมาจากความต้องการให้พิธีกรรมโดยเฉพาะพิธีกรรมทางศาสนามีความน่าเชื่อถือ ศักดิ์สิทธิ์ น่าเลื่อมใส จากผู้เข้าร่วมพิธีกรรม

2. ข้อแตกต่างต่อมาเป็นเรื่องที่ต่อเนื่องมาจากความเคร่งครัดของพิธีกรรม นั้นคือ บรรยากาศของพิธีกรรมจำเป็นอย่างมากที่จะต้องสร้างอารมณ์ให้แสดงออกถึงความศรัทธา และความลี้ลับ เป็นการเพิ่มความศักดิ์สิทธิ์ในรูปลักษณ์ของความสับสน ลี้ลับ และไม่รู้ เช่นพิธีไหว้ครู จะมีการสร้างบรรยากาศที่ดูศักดิ์สิทธิ์ต่อผู้เข้าร่วมพิธีโดยวิธีการใช้ภาษาบาลี-สันสกฤตในคำสวด แทนภาษาไทยที่ใช้ตามปกติ หรือในการเปลี่ยนสภาพจากช่วงอายุหนึ่งสู่ช่วงอายุหนึ่งถือว่าเป็นการเข้าร่วมในพิธีกรรม เช่น การบวชเป็นการเปลี่ยนสภาพในช่วงอายุที่เรียกว่า "วัยเด็ก" ไปสู่ "วัยผู้ใหญ่" ที่สังคมยอมรับว่ามีความรับผิดชอบมากขึ้น มีการให้ความสำคัญต่อกิจกรรมที่กระทำมาก การให้คุณค่าจึงจำเป็นที่จะต้องสร้างความรู้สึกที่มากกว่าปกติธรรมดาให้เกิดขึ้นในระหว่างกระบวนการของพิธีกรรม

นอกจากนี้พิธีกรรมบางอย่างเป็นพิธีกรรมที่เป็นเสมือน การเปลี่ยนผ่าน หรือทางผ่านเพื่อเปลี่ยนจากสถานภาพหนึ่งไปสู่อีกสถานภาพหนึ่งในขั้นตอนของช่วงอายุ พิธีกรรมที่เห็นได้ชัดเจนในสังคมไทย คือ พิธีบวชนาค และพิธีแต่งงาน เป็นพิธีที่คนไทยถือว่าผู้ที่ผ่านกระบวนการนี้เปรียบเป็นผู้ที่ได้เติบโตเป็นผู้ใหญ่เต็มตัว และสถานภาพดังกล่าวนั้นมีลักษณะที่ถาวร ยืนยาว ส่วนละครกลับตรงกันข้าม ผู้ชมสามารถผ่อนคลาย หัวเราะหรือร้องให้ไปตามเนื้อหาของบทละครที่ถือว่าเป็นสื่อบันเทิง บรรยากาศจะถูกสร้างขึ้นตามเนื้อหาที่ละครต้องการเสนอออกมา ซึ่งมีลักษณะที่หลากหลายและผ่อนคลาย สื่อที่สื่อออกมาอยู่ในรูปแบบที่เรียบง่ายต่อความเข้าใจ เปิดเผย และเน้นความสนุกสนาน ทำให้การมีส่วนร่วมจะดำรงอยู่เพียงชั่วขณะที่รับชม ผู้ชมจึงมีอิสระที่จะลุก หรือปฏิเสธการแสดงได้โดยไม่ต้องรู้สึกผิดแต่อย่างไร ซึ่งสรุปว่า พิธีกรรมให้ความสำคัญของผู้เข้าร่วมพิธี แต่ละครเป็นเพียงการสื่อสารบางอย่างจากผู้แสดงไปสู่ผู้ชมเท่านั้น แบบแผนที่ต่างกันโดยสิ้นเชิงระหว่าละครและพิธีกรรมจึงเกิดจากการสร้างบรรยากาศที่แตกต่างกันจากการใช้รูปแบบของการสื่อสารเป็นสำคัญ

ในการพิจารณาการตีความในสัญลักษณ์หลักแบบที่ Turner ใช้ในพิธีกรรม เป็นสิ่งที่ทำได้ยากในละคร เนื่องจากในพิธีกรรมที่กำหนดให้ความเคร่งขรึมทำให้รูปแบบของสัญลักษณ์มีจำนวนไม่มากนัก และมักออกมาในลักษณะที่ซ้ำๆ กันเพื่อย้ำถึงความศักดิ์สิทธิ์ แต่ในละครนั้นสัญลักษณ์ที่ถูกสื่อออกมาสู่ผู้ชมมีปริมาณที่มาก เพราะไม่ถูกจำกัดในด้านความเคร่งครัด การที่ละครสามารถลื่นไหลได้ ทำให้สัญลักษณ์ที่ถูกสื่อออกมามีความหลากหลายและเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็วมากกว่าในพิธีกรรม รวมทั้งความซับซ้อนของสิ่งที่แสดงออกมาไม่ว่าจะเป็น ท่าทาง เครื่องแต่งกาย เสียงร้อง และรูปแบบภาษาที่ใช้ จำเป็นที่ต้องถูกพิจารณา อีกทั้งการที่ไม่สามารถระบุได้ชัดเจนว่า สัญลักษณ์ใดเป็นสัญลักษณ์หลัก หรือสัญลักษณ์รอง ความหมายของสัญลักษณ์ในละครจึงเป็นเรื่องของความซับซ้อน และขึ้นอยู่กับช่วงเวลาที่ถูกสื่อออกมา ซึ่งไม่ตายตัวเช่นในพิธีกรรม

อย่างไรก็ตามทั้งพิธีกรรมและละครต่างเป็นการรวมสัญลักษณ์ต่างๆ ในที่นี้รวมถึงลักษณะพฤติกรรมที่แสดงออกมา จึงมีระบบของความหมายให้สามารถตีความได้และมีความเกี่ยวพันกับรูปแบบสังคมในบริบทสังคมนั้นๆ

ในการศึกษาแนวคิดเรื่องสังคมวิทยาการละคร(สุภางค์,2531) ได้กล่าวว่าละครเป็นงานศิลปะรูปแบบหนึ่ง การที่นำละครมาพิจารณาจึงถือเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมชนิดหนึ่ง ซึ่งจะเกิดขึ้นในแต่ละบริบทสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน รวมทั้งมีหน้าที่บางประการในสังคม นอกจากนี้ยังมีแนวคิดที่พยายามจะเสนอวิธีการพิจารณาศิลปะโดยการโยงความสัมพันธ์ระหว่างละครกับสังคม ที่ว่าสังคมเป็นกรอบกำหนดรูปแบบกิจกรรมทางศิลปะ จึงสะท้อนให้เห็นถึงระดับของอารยธรรมของแต่ละสังคม แนวคิดนี้ได้มีการแตกความคิดต่อไปว่าเมื่อสังคมกำหนดรูปแบบศิลปะแล้ว ศิลปะที่แสดงออกมาก็จะต้องสะท้อนภาพของสังคมทั้งในแบบตรงไปตรงมาและตรงกันข้ามกับสังคมก็ได้ ซึ่งจะแสดงออกมาในลักษณะล้อเลียนเสียดสี เมื่อนำมาศึกษาในเรื่องละครแล้ว ทำให้สามารถศึกษาสังคมโดยอาศัยปรากฏการณ์ที่เรียกว่าละครที่เป็นภาพสะท้อนของสังคมได้เป็นอย่างดี

อาจจะกล่าวได้ว่าละครมีบทบาทในสังคมเพราะมีความสัมพันธ์ระหว่างละครกับสังคมแบบซึ่งกันและกัน กล่าวคือ มนุษย์ใช้ละครในสังคม และมนุษย์ใช้สังคมในละคร โดยเฉพาะพิธีกรรมหรือกิจกรรมในสังคมที่มีความสำคัญเป็นพิเศษ มนุษย์จะนำวิธีการทางละครมาใช้ เช่นพระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา มีการ "แข่งน้ำ" เพื่อเพิ่มความขลังในพิธีที่เป็นการเลียนแบบการเล่นละครในช่วงเวลาประกอบพิธีกรรมแข่งน้ำ เป็นต้น และในทางกลับกัน มนุษย์ได้นำเอาสังคมใส่ในละครเป็นแบบจำลองของสังคมเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงละครที่มีเนื้อหาทันยุคทันสมัย หรือเป็นละครที่แสดงเพื่ออบรมสั่งสอนคนในชุมชน

การศึกษาละครในลักษณะดังกล่าวจึงเป็นการมองละครในฐานะของ "สังคมในละคร"(สุภางค์, 2531 : 3) นักสังคมวิทยาและนักการละครสมัยใหม่ เช่น Artaud จึงคิดว่าละครในสายตาของเขาเป็น "เงาของสังคม" ไร้ซึ่งขอบเขตการถูกจำกัด ผู้แสดงสามารถแสดงออกมาโดยไม่ต้องสนใจในกฎเกณฑ์ต่างๆ หากแต่เป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกที่ผู้แสดงมีอยู่ในการสวมบทบาทที่ตนได้รับ และกลายเป็นตัวละครตัวนั้นแทน (สุภางค์, 2531 : 4)

เราอาจมองละคร เป็นชุมชน และ "ชุมชน" ของ Turner จึงเป็นการแทนสภาวะของละคร ในกรณีที่ว่าระหว่างการแสดงละครนั้น ภายในโรงละคร จะกลายสภาพเป็นชุมชน มีสัญลักษณ์เกิดขึ้นระหว่างการดำรงอยู่ของ "ชุมชน" ในลักษณะที่หลากหลาย และซับซ้อนมากกว่าพิธีกรรม นอกจากนี้สัญลักษณ์ในพิธีกรรมของเขา ค่อนข้างหยุดนิ่ง จึงทำให้ไม่สามารถจับสัญลักษณ์ที่พบอย่างมากมายและไม่หยุดนิ่งในละครได้

งานศึกษาพิธีกรรมกับการแสดงของ Turner จะตั้งอยู่บนรากฐานของการศึกษาในช่วงแรกที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีทางพิธีกรรม (Turner,1967) และแนวคิดเรื่องภาวะการเปลี่ยนผ่าน (state of transition) ซึ่งเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องกันระหว่าง ภาวะคุณสมบัติที่มีโครงสร้าง (structure) และภาวะคุณสมบัติที่ไร้โครงสร้าง (communitas)(Turner,1970 :203) ซึ่งละครทางสังคมนี้ถูกสร้างให้เป็นรูปร่างในพิธีกรรม เขาได้อธิบายพิธีกรรมแรกหนุ่ม(mukandal) และพิธีกรรมแรกสาว(nkang'a) เป็นพิธีผ่านภาวะความเป็นหนุ่มสาวเพื่อก้าวสู่ความเป็นผู้ใหญ่ของชาวเผ่าแคมบู ที่เขาเคยศึกษาในปี 1967 และใน From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play (Turner,1982) ได้กล่าวว่า พิธีดังกล่าวนี้เป็นละครที่แสดงให้เห็นถึงโครงสร้างความขัดแย้งระหว่างอำนาจหน้าที่ของชายและหญิงในสังคมแบบมาตุพงศ์ (matriliny) (พิเชฐ , 2539 :23) จึงน่าจะกล่าวได้ว่าพิธีกรรมเป็นส่วนหนึ่งของ ละครสังคมที่เป็นการสะท้อนภาพของโครงสร้างสังคมระดับมหภาค

Catherine Bell ใน "Performance and Other Analogies" (Catherine Bell, 1992 :37-42) ได้ชี้ให้เห็นว่า ทฤษฎีการแสดงนั้นมีพื้นฐานอยู่ที่ความสัมพันธ์ของคน กับวัฒนธรรมที่ถูกครอบด้วยการแสดง ซึ่งการแสดงนี้จะสามารถแสดงออกมาให้ทั้งคนในและคนนอกเห็นได้ ดังนั้นละครที่มีความจำกัดในด้านเวลาในการแสดงออกถึงวัฒนธรรมประเพณีต่างๆที่จะถูกถ่ายทอดผ่านการแสดงออกมาเป็นการเฉพาะ ในสถานที่ ผู้แสดง โอกาสในการแสดง และคนดู ได้อย่างดี

Cohen (1976) ได้กล่าวถึงระบบสัญลักษณ์กับความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ใน Two-Dimensional Man: An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society (1976) ว่า อำนาจ (Power) และระบบสัญลักษณ์ (Symbolism) มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นในแง่การลื่นไหลไปด้วยกัน ต่างคงความสำคัญซึ่งกันและกันอย่างแยกไม่ออก การที่ชุมชนหรือสังคมก้าวเข้าสู่ความซับซ้อนในรูป

แบบของสังคมสมัยใหม่ ทำให้ความสัมพันธ์และความหมายของทั้งอำนาจและสัญลักษณ์เปลี่ยนไป ถูกปรับให้เข้ากับสังคมเพื่อความอยู่รอดของสังคมหรือกลุ่มที่ซับซ้อนขึ้นจากอดีต เกิดความไม่เท่าเทียมกันในการกุมอำนาจระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ และถูกสอดแทรกไว้ในทุกแง่ของสังคมและไม่มีรูปแบบที่แน่นอน หากจะขึ้นอยู่กับสภาพและสถานการณ์ของความสัมพันธ์ สัญลักษณ์ถูกนำมาใช้ในการต่อรองทางอำนาจของกลุ่มที่ต่างกัน ในความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้ชมและนักแสดงที่คงไว้ซึ่งรูปแบบความสัมพันธ์โดยการให้การสนับสนุนต่างๆ

เมื่อละครสังคมและรูปแบบสัญลักษณ์ไม่สามารถตอบคำถามของละครได้ครบถ้วน เพราะความหลากหลายและซับซ้อนของสัญลักษณ์ในละครนั้นยากต่อการตีความทางสัญลักษณ์เช่นสัญลักษณ์ในพิธีกรรม ดังนั้นสัญลักษณ์ต่างๆที่พบในละคร ไม่ว่าจะเป็นภาษา เครื่องแต่งกาย ท่าทางนั้นเป็นเรื่องยากที่จะสามารถแยกแยะว่าสัญลักษณ์ใดเป็นสัญลักษณ์หลัก หรือรอง จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาในเรื่องร่างกายร่วมด้วยเพื่อตอบข้อสงสัยที่ระบบสัญลักษณ์ไม่สามารถตอบได้ในละคร

แนวคิดสุดท้าย คือ การเมืองเรื่องร่างกาย (Body Politics) เป็นเรื่องที่ว่าด้วยแนวคิดเกี่ยวกับร่างกาย เพื่อใช้เป็นกรอบในการอธิบายร่างกายในฐานะที่เป็น "พาหนะ"(vehicle) ในการสร้างสรรค์ศิลปะ โดยใช้ภาษากายและการแสดงออกทางร่างกายต่างๆ เช่น ร้อง รำ ซึ่งเป็นการฝึกและควบคุมร่างกาย ให้แสดงออกซึ่งงานศิลปะ ตามที่ผู้แสดงต้องการ ภาษาและการแสดงออกทางร่างกายนี้ ก่อความหมายทางสังคมและวัฒนธรรม รวมทั้งให้ความบันเทิงในอีกทางหนึ่งด้วย

มานุษวิทยาว่าด้วยร่างกาย(anthropology of the body) นั้นเริ่มต้นจากความคิดทางปรัชญาตะวันตกที่เน้นการแบ่งแยกออกจากกันระหว่าง "จิต" กับ "กาย" และการพิจารณาว่าร่างกายของมนุษย์นั้นเป็นสิ่งที่เกิด แก่ เจ็บ ตาย ตามธรรมชาติ ร่างกายตามธรรมชาติของมนุษย์ต่างก็ประกอบด้วยองคาพยพที่ทำหน้าที่คล้ายกันทั้งชายและหญิง เช่น สืบพันธุ์ ต้องการอาหารและปัจจัยที่จำเป็นในการดำรงชีวิต ความแตกต่างระหว่างเพศและบทบาทหน้าที่ทางเพศเป็นความหมายทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลังพื้นฐานแนวคิดทางปรัชญาของตะวันตกดังกล่าว มีแหล่งที่มาสำคัญจากอิทธิพลของคริสตจักรโดยเฉพาะคำสอนของ คริสตศาสนานิกายโรมันคาธอลิคที่มีอิทธิพลอย่างมากก่อนยุคสมัยแห่งการปฏิวัติทางภูมิปัญญา (enlightening) (สุริยา, 2541: 19) แนวคิดทวิลักษณ์ เรื่อง กายและจิต ถูกให้ความสำคัญในแง่ที่ว่า กาย และจิตแยกจากกัน แต่กายจะตกอยู่ภายใต้การควบคุมของจิต ร่างกายจะถูกฝึกเพื่อผลประโยชน์ต่างๆ แนวคิดทวิลักษณ์นี้ก็เป็นที่มาของความคิดทวิลักษณ์ทางมานุษยวิทยา เช่น ชาย-หญิง และนำไปสู่การแบ่งแยกพวกเราออกจากพวกเขา ในที่สุด

การพิจารณาร่างกายเชิงทวิลักษณ์ นี้เริ่มตั้งแต่ Charles Darwin ในสายแนวคิดวิวัฒนาการ(นิยม) ที่กลุ่มนี้เสนอว่าร่างกายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ มีการเลือกสรรและปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอด ผู้ที่เข้มแข็งที่สุด เหมาะสมที่สุดจึงจะสามารถอยู่รอดสืบเชื้อสายต่อไป ที่เรียกว่า "survival of the fittest" กลุ่มแนวความคิดในยุคปฏิวัติทางภูมิปัญญานี้ปฏิเสธพระเจ้าในฐานะผู้สร้าง (ในการต่อต้านอำนาจศาสนจักร) แต่เน้นเรื่องร่างกายที่ถูกควบคุมโดยจิต เพราะความต้องการของร่างกายจะนำมาซึ่งความชั่วร้าย และแนวคิดด้านร่างกายก็ได้มีการเสนอแนวคิดอื่นๆออกมาอีกมากมายหลังจากนั้น ในที่นี้ความคิดเรื่องร่างกายเป็นส่วนที่เข้ามาสนับสนุนระบบสัญลักษณ์ในละครที่ซับซ้อนและลื่นไหลกว่าสัญลักษณ์ในพิธีกรรม

แนวคิดเรื่องร่างกายกับภาพสะท้อนของโครงสร้างทางสังคม มีนักคิดที่สำคัญ คือ Mary Douglas และ Victor W.Turner แนวคิดกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีโครงสร้างนิยม(Structuralism) ของ Claude Levi-Strauss ที่ได้เสนอความคิดที่ควบคุมสังคมบนร่างกายมนุษย์ว่าสามารถรวมการวิเคราะห์ทางสังคมจิตวิทยาได้ หมอผีในสังคมชนเผ่าเปรียบเสมือนนักจิตวิทยาในการตอบโต้ทางภาษา (Levi-Strauss,1963) เขากล่าวว่าระบบความคิดในใจของมนุษย์ที่เป็นเหตุเป็นผลสามารถแสดงออกมาโดยผ่านระบบสัญลักษณ์ โครงสร้างความคิดในใจนี้มีการแบ่งความคิดในเชิงเปรียบเทียบเป็นคู่ ในลักษณะของคู่ตรงข้าม (binary oppositions) ที่ส่งเสริมซึ่งกันและกันเพื่ออธิบายถึงลักษณะตรงกันข้าม ความคิดนี้เป็นรูปแบบจำลองของการจัดระเบียบสังคมมนุษย์ ที่ออกมาในการศึกษาภาษา ไวยากรณ์ ในโครงสร้างและบทบาท (structuralism and role) ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ในส่วนแรกพบว่าการแสดงออกต่างๆจะมีลักษณะสอดคล้องของภาษาและสื่อที่ออกมาทางร่างกาย ส่วนนี้จึงเป็นลักษณะรูปแบบที่ถูกต้องเหมาะสม เพราะรูปไวยากรณ์จะถูกต้องสอดคล้องกับแต่ละสถานการณ์ตามแนวคิดเรื่องโครงสร้างความคิด ส่วนที่สองเป็นการควบคุมที่แสดงจากระบบสังคมนั้น จะจำกัดการใช้ร่างกายเป็นสื่อของระบบสังคมในนัยยะที่ร่างกายถูกสังคมควบคุมไว้ให้แสดงบทบาทตามที่โครงสร้างหรือสังคมกำหนด

ทฤษฎีหน้าที่นิยม(Functionism) ของ Emile Durkheimนักสังคมวิทยา เชื่อว่ามนุษย์มีสองร่างในพาหนะ(ร่างกาย) เดียว มาจากพื้นฐานของการแบ่งร่างกายเป็นร่างและจิตวิญญาณ ตามความคิดของศาสนา โดยวิญญาณในที่นี้มิใช่ "ผี" แต่เป็นกลุ่มของพลังงานลักษณะพิเศษที่สามารถแยกออกจากร่างกายได้ คล้ายกับเรื่อง "กายหยาบ"-"กายละเอียด" ในพุทธศาสนา เป็นลักษณะทวิลักษณ์ของกายและจิต

ในบทความ A Ndembu Doctor in Action(1967) Victor W.Turner พิจารณาร่างกายและตีความหมายทางสัญลักษณ์ รวมทั้งมองเห็นว่าความหมายต่างๆที่เกิดในกิจกรรมของร่างกาย ล้วนแต่สะท้อนภาพของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมของคน การพิจารณาภาพเกี่ยวกับร่างกายที่ปรากฏในพิธีกรรมการรักษาพยาบาลของเผ่าแคมบูในแซมเบียไว้ว่า การรักษาโรคทางกาย เป็นรูปแบบของกระบวนการทางจิตวิทยาสังคมที่ชาวเผ่าใช้ให้เกิดความเหนียวแน่นเป็นปึกแผ่นของเผ่าเมื่อเผชิญหน้ากับภาวะวิกฤติ สาเหตุของโรคและการรักษาส่วนใหญ่มักเป็นผลมาจากความขัดแย้งและความเปลี่ยนแปลงที่

เกิดขึ้นในสังคม เป็นการเปรียบร่างกายมนุษย์กับสภาพของเผ่า การรักษาโรคของคนในเผ่าก็คือการรักษาปัญหาที่เกิดในเผ่าผ่านรูปแบบของพิธีกรรม ดังนั้นสัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นในการรักษาร่างกายของคนในเผ่าเป็นไปเสมือนการให้ความหมายแก่สัญลักษณ์ในสังคม ในลักษณะที่ร่างกายเป็นการเปรียบเทียบ (metaphor) ถึงสังคมที่เจ็บป่วยเมื่อรักษาร่างกายหายสังคมก็จะดีดังเดิม

Mary Douglas ในบทความ The Two Body ตีพิมพ์ในหนังสือ Natural Symbols : Explorations in Cosmology (1965) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับ social body และ physical body ว่า กายสังคมหรือสังคมเป็นตัวบังคับส่วนของกายภาพหรือร่างกาย ทั้งสองส่วนมีการแลกเปลี่ยนความหมายระหว่างประสบการณ์ทั้ง 2 ชนิดอยู่ตลอดเวลา และจะเป็นตัวเสริมซึ่งกันและกัน ดังนั้นรูปแบบที่ถูกแสดงออกมา ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหว การพักผ่อน การแต่งตัว การบริโภคทางกายภาพ จะแสดงออกถึงความกดดันทางสังคมจากกายสังคมในหลายๆรูปแบบ เพื่อให้กายภาพเป็นไปตามที่กายสังคมต้องการ นั่นคือมีความเป็นระเบียบเรียบร้อย

Douglas มองว่าขอบเขตของร่างกายเป็นเสมือนสื่อกลางของการแสดงออกมาโดยอำนาจหน้าที่ที่สังคมกำกับให้แสดง Douglas จึงสนับสนุนความคิดของ Mauss ที่กล่าวว่า ร่างกายมนุษย์จะถูกปฏิบัติเฉกเช่นภาพลักษณ์ของสังคม ดังนั้นการที่จะพิจารณาเรื่องเกี่ยวกับร่างกายจึงต้องพิจารณาเกี่ยวเนื่องกับสังคมเสมอ Douglas ได้ขยายความคิดนี้ต่อไปว่า เมื่อการควบคุมร่างกายและการควบคุมสังคมสอดคล้องกัน การควบคุมทางร่างกายจึงเป็นการแสดงออกของการควบคุมทางสังคมในขณะเดียวกัน

นอกจากนั้นหากสังคมมีรูปแบบของการแบ่งแยกที่ซับซ้อนมากขึ้นและมีบทบาทที่ต้องปฏิบัติตามมากขึ้นเท่าใดแล้ว การแลกเปลี่ยนความคิดทางสังคมก็จะยิ่งทำให้มนุษย์เสแสร้งมากยิ่งขึ้นเท่านั้น เพราะลักษณะทางสังคมได้สั่งสอนให้ร่างกายถูกควบคุมพฤติกรรมให้อยู่ภายใต้ความต้องการของสังคมตั้งแต่เยาวัย ดังนั้นหากร่างกาย(กายภาพ)ยิ่งถูกควบคุมให้มีพฤติกรรมที่เป็นที่ต้องการมาก ตัวตนของร่างกายเดิมจะยิ่งสูญหายไป เธอกล่าวถึงกายภาพอยู่ 2 ส่วนเพื่อแสดงออกถึงระดับทางสังคม คือส่วนหน้า-ส่วนหลัง (front-back) ในกายภาพ(ร่างกาย)ส่วนหน้า(front) มีการแสดงออกที่สง่า เป็นระเบียบ และน่าเคารพเกรงขามกว่ากายภาพ(ร่างกาย)ส่วนหลัง(back) ซึ่งมีที่ว่างมากกว่า ทำให้ไม่เป็นระเบียบ ซึ่งกล่าวได้ว่าส่วนหน้าถูกกายสังคมควบคุมมากกว่าส่วนหลัง

กายภาพหรือร่างกายในฐานะมนุษย์จึงเป็นเพียงส่วนเล็กๆ ส่วนหนึ่งของสังคมเมื่อต้องเผชิญหน้ากับศูนย์กลางของอำนาจ เพื่อเพิ่มความสบายใจและลดความกดดันจากสังคม ร่างกายในฐานะสมาชิกทุกคนจึงให้การยอมรับว่าตนเองเป็นเพียงสมาชิกคนหนึ่งของสังคม ทำให้ภาระหน้าที่ตามที่สังคมต้องการเป็นของสมาชิกที่ต้องร่วมกันรับผิดชอบมากกว่าเป็นของคนใดคนหนึ่ง อย่างไรก็ตามกายภาพในบทบาทของความเป็นมนุษย์จะมีความขัดแย้งกับกายสังคมเสมอ ดังนั้นระยะทางระหว่าง กายภาพและกายสังคม

เป็นขอบเขตของความกดดันและการแบ่งแยกในสังคม มนุษย์จึงใช้ระดับของความสุภาพมากกว่าในการแสดงออกถึงชนชั้นในสังคมที่แตกต่างจากสัตว์ พฤติกรรมที่มีความสุภาพเรียบร้อยมากกว่า เช่น การใช้ความรุนแรงของริมฝีปากเวลากินมีน้อยกว่า การเคี้ยวบดอาหารน้อยกว่า ระดับเสียงเวลาเคี้ยวและหายใจเบากว่า เป็นต้น ซึ่งก็คือลักษณะของการเป็นทางการ-ไม่เป็นทางการ ยิ่งมีความเป็นทางการมากขึ้นเท่าใดก็ยิ่งเป็นภาวะที่ถูกกดจากกายสังคมมากเท่านั้น นอกจากนี้ความแตกต่างระหว่างความเรียบกับความยุ่งเหยิงเป็นอีกตัวอย่างของสัญลักษณ์ที่แสดงถึงสภาวะที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ ดังนั้นการที่คนทำ "ผมยุ่ง" จึงเป็นรูปแบบหนึ่งของการต่อต้านความไม่พอใจของการควบคุมสังคม ลักษณะพฤติกรรมที่แสดงออกมาจะมีความแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของวัฒนธรรมในแต่ละสังคม

ร่างกายทั้งสองของ Douglas ก็คือตัวเองและสังคมนั้นบางครั้งก็อยู่ใกล้กันจนแทบจะกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกัน แต่บางครั้งก็แยกออกจากกันโดยสิ้นเชิง มีทั้งเข้ากันได้และขัดแย้งกัน เธอ เสนอว่าร่างกายคือภาพปรากฏของระบบสังคม และร่างทางสังคมเป็นตัวกำหนดการรับรู้เกี่ยวกับร่างกายในทางกายภาพ ดังนั้นการควบคุมร่างกายจึงเป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เห็นถึงการควบคุมทางสังคม กลุ่มบางกลุ่มพยายามที่จะจัดการร่างกายให้สอดคล้องกับตำแหน่งแห่งที่ของตนในสังคม อาจกล่าวได้ว่าการแสดงของงิ้วเป็นกายภาพที่ถูกควบคุมโดยกายสังคม ทำให้รูปแบบพฤติกรรมที่แสดงออกมาอยู่ในกรอบที่สังคมต้องการ นั่นคือ ถูกต้อง สง่างามและเป็นระเบียบเรียบร้อย เท่ากับเป็นการแสดงภาพของสังคมออกมาในพฤติกรรมที่งิ้วแสดงให้ชม แต่ทั้งนี้กายภาพของนักแสดงอาจไม่ต้องการเป็นเช่นบทบาทที่ตนสวมบทบาทอยู่ก็เป็นได้

ในขณะที่งิ้วเป็นการสะท้อนภาพของสังคมในแง่ของละครสังคมและในละครเองก็ประกอบไปด้วยสัญลักษณ์ที่ซับซ้อนและมีความเป็นรูปแบบเฉพาะในละครนั้นๆ ตัวละครก็คงรูปของการเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงออกมาซึ่งถิ่นฐานที่มาของละครแยกจากรูปแบบอื่นๆที่พบรอบข้าง งิ้วได้กลายสภาพเป็นขอบเขตที่แสดงออกซึ่งชาติพันธุ์ ที่แยกจากสังคมไทย ที่อยู่รอบนอก งิ้วจึงกลายสภาพเป็นเครื่องมือในการต่อรองทางวัฒนธรรมว่า พวกตนแตกต่างจากกลุ่มอื่น

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการสำรวจทางเอกสารต่างๆที่เป็นทั้งเรื่องการวิเคราะห์และการค้นคว้าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับ "งิ้ว" ทั้งหมดนั้นมีความหลากหลายและโดยมากไม่เป็นรูปเล่มที่เป็นเรื่องเฉพาะงิ้วเพียงเรื่องเดียว มักเป็นบทความที่เขียนขึ้นโดยคนไทย คนจีน คนไทยเชื้อสายจีน และชาวต่างประเทศ เอกสารบางชิ้นเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับงิ้วโดยตรง หรือบางส่วนในมุมกว้าง อยู่ในรูปหนังสือทั้งภาษาไทยและต่างประเทศ เอกสารทางการวิจัยและวิทยานิพนธ์พบบ้างแต่ก็มิใช่เรื่องที่เกี่ยวข้องโดยตรง อย่างไรก็ตามเอกสารทั้งหมดนี้สามารถจัดรูปหมวดหมู่ได้ดังนี้

1. เอกสารที่เขียนเรื่องราวของ งิ้ว ทั่วๆไปหรือกว้างๆ

อภิโชค แซ่โค้ว (2541) เขียนหนังสื่อชื่อ งิ้ว : การแสดงที่ผูกพันกับความเชื่อทางศาสนาของจีน และกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของงิ้วในเมืองจีนว่าเริ่มมีศิลปะการแสดงที่เรียกว่า งิ้ว เมื่อช่วงรัชสมัยจิว (เลียดก๊ก) เป็นการแสดงที่ผสมผสานการขับร้องกับการเจรจาประกอบลีลาท่าทางให้เป็นเรื่องราว ในระยะแรกๆนั้นการแสดงดังกล่าวนี้ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน จนสมัยพระเจ้าถังเสวียนจง(ราชวงศ์ถัง) งิ้วมีวิวัฒนาการเรื่อยมา และเจริญสูงสุดในสมัยปลายราชวงศ์ชิง จวบจนเมื่อราชวงศ์ลดบทบาทการเป็นผู้อุปถัมภ์ งิ้วจึงเสื่อมถอยลง ยิ่งเมื่อซูสีไทเฮาสวรรคตลงมีการงดการละเล่นบันเทิงยาวนานถึง 200 วัน ในเวลากว่า 9 เดือนนี้เองที่นักแสดงงิ้วในประเทศจีนไม่มีรายได้ หลายคณะจึงจำเป็นต้องปิดตัวลง

อภิโชค กล่าวว่า งิ้วในเมืองไทยเข้ามาพร้อมกับ "ศาลเจ้า" เป็นการแสดงออกซึ่งการสักการะเทพเจ้าตามศาลเจ้าต่างๆ ตามหลักฐานแล้วงิ้วเข้ามาเมืองไทยในสมัยอยุธยา(ปลายราชวงศ์หมิงถึงราชวงศ์ชิง) ปรากฏในบันทึกของ บาทหลวงเดอชัวซี(1658-1686) งิ้วในระยะแรกหาใช่งิ้วแต้จิ๋วแบบในปัจจุบันไม่ แต่เป็นงิ้วที่เรียกว่า งิ้วไซฉิ้ง งิ้วงั่วกัง งิ้วเจี่ยอิม และ งิ้วแป๊ะหยี่ จนช่วงรัชกาลที่ 5 งิ้วแต้จิ๋วจึงเริ่มแพร่หลายเข้ามาและงิ้วกวางตุ้งที่เคยแสดงในระยะแรกก็เริ่มหายไป

- รูปแบบของงิ้วสามารถแบ่งได้คือ

1. งิ้วหลวง ที่ใช้ภาษาจีนกลางและเล่นในเมืองหลวงโดยเฉพาะในราชวัง
2. งิ้วท้องถิ่น ซึ่งแยกแตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่น

- ตัวละครหลักๆของงิ้วนั้นประกอบด้วย

1. ตัวชาย(เชิง) สามารถแบ่งเป็น 3 กลุ่ม
   --พระเอกหนุ่ม จะรูปหล่อ ไม่มีหนวดเครา แต่งกายสุภาพ
   --พระเอกที่เป็นนักรบ ฝ่ายบู๊ จะมีฝีมือเชิงยุทธ โลดโผน
   --พระเอกฝ่ายบุ๋น จะมีความสามารถในเชิงขับร้อง
2. ตัวหญิง(ตั้น) ในอดีตจะให้ชายเล่นบทนี้จนช่วงราชวงศ์ชิง กฎระเบียบเรื่องชาย-หญิงเริ่มลดลง จึงมีการให้ผู้หญิงแสดงได้
   --นางเอกเรียบร้อย จะเป็นนางเอกที่เป็นหญิงที่สมกุลสตรี
   --นางเอกที่สนุกสนาน การแสดงออกต้องผ่าเผยสง่ามีเสน่ห์
   --นางเอกอารมก์ขันน่าชิงชัง คล้ายแบบที่สองแต่นัยน์ตาจะเจ้าเล่ห์มีมารยาและพิษสงรอบด้าน
   --นางเอกที่มีฝีมือ ฝ่ายบู๊ จะมีบทบาทต่อสู้แต่จะต้องมีความงามในตัว
   --นางเอกที่ชรา อายุมาก เป็นบทแม่ที่ใจดี

3. ตัวหน้าลาย(จิ้ง) ตัวนี้จะมีการระบายหน้าด้วยสีสัน ตัวใหญ่เสียงห้าว ดูมีอำนาจ สีที่ใช้จะแสดงออกซึ่งความหมายที่แตกต่างกันไป

--ฝ่ายบุ๋น มีความสามารถในเชิงวิชาการความรู้ ร้องรำเก่ง

--ฝ่ายบู๊ มีความสามารถในการเล่นกายกรรมการต่อสู้

4. ตัวตลก(โฉ่ว)เป็นตัวที่สนุกสนานและเป็นตัวที่ดึงดูดคนดู มีทั้งชายและหญิง

--ฝ่ายบุ๋น มีความสามารถในเชิงวิชาการความรู้ ร้องรำเก่ง

--ฝ่ายบู๊ มีความสามารถในการเล่นกายกรรมการต่อสู้

การแต่งหน้างิ้ว การแต่งหน้าจะแต่งตามตัวละครชายและหญิง โดยสีและลักษณะการวาดจะบอกถึงความหมาย เช่นสีแดง คือผู้กล้า การแต่งหน้าแยกออกง่ายๆ เป็น 1. หน้าขาว คือการแต่งปกติ 2. หน้าตัวตลก และแต่งหน้าลายเฉพาะผู้ชายที่มีลักษณะพิเศษ ส่วนการแต่งผมฝ่ายชายแบบมียศสวมหมวกมีมวยผมหรือเปีย และไม่มียศจะสวมหมวกธรรมดาไม่มีมวยหรือเปีย ส่วนผู้หญิงจะมีแบบ 1.ขมวดไว้ด้านหลังและประดับเพชรพลอย 2. ผมข้างหน้าเป็นลอน รวบปลายผมไว้ข้างหลังมี เพชรประดับที่ลอนผม และ 3. คล้ายแบบสองแต่รวบผมไว้ข้างๆแทน

เครื่องแต่งกาย จะขึ้นกับสมัยของเรื่องที่เล่นแบ่งเป็น 1. ชุดพิธีการต่างๆที่จะมีความหรูหราและค่อนข้างเกินจริง 2. ชุดราชการธรรมดา 3. ชุดธรรมดา 4. ชุดในพระราชฐานของเจ้าหญิง หรือชายสูงศักดิ์ 5. เสื้อคลุมมีลายปักที่มีความหมายต่างๆ 6. กระโปรงจีบสำหรับผู้หญิงชาวบ้าน 7. ชุดเสื้อ-กางเกงชายสามัญชน 8. เสื้อไม่มีแขนของคนรับใช้ ฯลฯ

อุปกรณ์ที่ใช้ร่วมแสดง สื่อออกมาซึ่งความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่นแส้ม้า แสดงว่าผู้แสดงกำลังขี่ม้าอยู่ ส่วนท่าทางการแสดงและสีหน้างิ้วแสดงออกซึ่งความหมายเกี่ยวกับเรื่องที่แสดงอยู่ เช่น ท่านอนของตัวพระเอกและนางเอกจะแตกต่างกัน

เครื่องดนตรี สามารถแยกเป็น 2 ประเภท คือ เหวิน เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยการดีด สี และเป่า ส่วน หวู จะประกอบด้วยเครื่องตีและเครื่องกระทบ

ในเอกสารของ Peking Opera House นั้นงิ้วปักกิ่งเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ของชาวจีนเป็นละครแห่งชาติจีน ด้วยประวัติกว่า 200ปี ของการแสดงที่มีการร้อง การเต้น เพลง ที่สามารถแยกประเภทบทบาทได้ 4 แบบ เซิง (sheng) เตน(dan) จุง(jing) และ โชว(chou) ในแต่ละแบบมีความแตกต่างของบทบาทที่แสดงออกมา

2. เอกสารที่เขียนเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวกับงิ้ว

ในหนังสือ "คนแซ่กิม" ไม่ปรากฏผู้แต่งได้เสนอเรื่อง งิ้ว ว่าต้นกำเนิดของงิ้วนั้นน่าจะมีต้นกำเนิดจากสองทาง คือ จากชนชาติตาด และเกิดจากการแสดงของคนจีน จากการแสดงประเภทฟ้อนรำและการขับร้อง งิ้วก็มีพัฒนาการเรื่อยมามีความรุ่งเรืองเพราะกษัตริย์เป็นองค์อุปถัมภ์มาโดยตลอด จนมีการแพร่หลายรูปแบบออกไปมากมาย เนื้อเรื่องที่แสดงก็เอามาจากพระราชพงศาวดาร เกร็ดประวัติศาสตร์ หรือนิทาน เช่น เรื่องไซ่ฮั่นตั้งฮั่น นางพญางูขาว เป็นต้น ในด้านรูปแบบของงิ้วสามารถแบ่งเป็น 1. จิงจวี้ ที่ใช้ภาษาจีนกลางในการแสดง เรียกงิ้วลักษณะนี้ว่างิ้วปักกิ่ง 2. งิ้วแต้จิ๋ว ที่ใช้ภาษาแต้จิ๋วในการแสดงเพียงภาษาเดียวเท่านั้น 3. งิ้วไหหลำ ก็ใช้ภาษาไหหลำในการแสดง 4. งิ้วกวางตุ้ง หรือที่ชาวบ้านเรียก งิ้วตั๊กเก็ง ใช้ภาษากวางตุ้งแสดงและถือว่าเป็นงิ้วประเภทแรกที่เข้ามาแสดงในประเทศไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยา 5. งิ้วตังคง จะมีผู้แสดงเป็นผู้ใหญ่เท่านั้นและมักไม่มีผู้หญิงร่วมแสดง 6. งิ้วหลั่งทั้ง จะมีผู้แสดงเป็นผู้ใหญ่เท่านั้นและมักมีผู้หญิงร่วมแสดง น้อย

ในด้านการแต่งหน้าและแต่งกายแล้ว การแสดงงิ้วในอดีตใช้หน้ากากหนังสวม แล้วจึงเปลี่ยนมาเป็นการวาดสีแทน ทั้งนี้สีและลักษณะการแต่งหน้าเป็นการบอกถึงสถานภาพและบุคลิคลักษณะของตัวละครด้วย แต่ในปัจจุบันนี้ไม่เคร่งครัดมากนักเพราะใช้เวลามาก ส่วนเครื่องแต่งกายจะแต่งกายตามเนื้อเรื่องที่แสดงตามกาลสมัย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2540) ได้กล่าวในหนังสือ "ดนตรีจีน" ว่าอุปรากรจีนหรืองิ้ว เชื่อว่ากำเนิดมาจากพิธีกรรมทางศาสนา เช่นพิธีบวงสรวงและเซ่นไหว้ตามลัทธิขงจื้อ ที่ประกอบด้วยดนตรีและการฟ้อนรำ ซึ่งมิได้แสดงเป็นเรื่องราว และเมื่อกลางศตวรรษที่ 14 เกิดการแสดงที่เรียกว่า กุนซู ที่เป็นการแสดงละครของท้องถิ่น เป็นการแสดงเพื่อต้อนรับอาคันตุกะ พิธีบวงสรวงเซ่นไหว้เทพยดาฟ้าดิน และบรรพบุรุษ ส่วนงิ้วปักกิ่งหรือชิงชู ถือว่าเป็นงิ้วประจำชาติเพราะได้รับความนิยมมากกว่างิ้วท้องถิ่นอื่นๆ อุปรากรงิ้วเป็นการแสดงที่อาศัยศิลปะหลายแขนงในการสื่อความหมาย ไม่ว่าจะเป็นการร้องรำ ท่าทางและการเจรจา การทาหน้าเป็นศิลปะการสื่อความหมายที่แยบยลอีกลักษณะหนึ่ง เช่น ตัวแสดงที่ทาหน้าดำจะบอกถึงอุปนิสัยซื่อสัตย์ เที่ยงตรงและเป็นธรรม เป็นต้น ส่วนดนตรี ที่ใช้ประกอบการแสดงอาศัยการร้องและเจรจา ซึ่งความสอดคล้องกับดนตรีเป็นหลัก ในอดีตบทจะเป็นไปตามบทประพันธ์ ยกเว้นตัวตลกที่สามารถสอดแทรกบทให้เป็นมุกตลก แตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เครื่องดนตรีจะเป็นเครื่องเล่นสาย เครื่องเคาะ และเครื่องเป่า

หนังสือ ติ่งหนั่งเกี้ย (2540) ในบทความ "งิ้วกับอิ๊งเก๊า" ของ จิตรา ก่อนันทเกียรติ ได้กล่าวว่าคนรู้จักงิ้วในฐานะอุปรากรจีนที่เล่นถวายเจ้า ในเทศกาลไหว้เจ้าต่างๆ รวมถึงเทศกาลวันเกิดของเจ้าด้วย งิ้วนี้จะแสดงเรื่องที่เกี่ยวกับคุณธรรม เป็นภาษาจีนกลาง ในเทศกาล "เสี่ยซิ้ง" ช่วงสิ้นปีที่เป็นการขอบคุณเจ้าที่คุ้มครองพวกเขาให้อยู่เย็นเป็นสุขมาตลอดปี และมีการแสดง "ชิง อิ๊งเก๊า" ที่เป็นรูปวาดลิงบนผ้าผวยสีแดง

หลังการแสดงงิ้วจบในวันสุดท้ายของเทศกาล การแสดงงิ้วนี้ เมื่อถึงเทศกาลทางศาลเจ้าแต่ละที่จะมีโคมไฟระย้าดวงใหญ่หรือมีป้ายผ้าเขียนบอกว่าจะมีการแสดงงิ้ว

ต้วน ลี่ เชิง และ บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ (2543)ได้กล่าวไว้ในหนังสือ "ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย" ว่าในเทศกาลต่างๆ คนจีนจะจัดให้มีการแสดงงิ้วโดยมีวัดจีนและศาลเจ้าจีนเป็นศูนย์กลาง การเล่นงิ้วเป็นเหมือนการตอบแทนเทพเจ้า โดยชาวบ้านเองก็มีความสนุกสนานในเทศกาลนั้นๆ งิ้วที่ใช้แสดงส่วนใหญ่จะเป็นงิ้วแต้จิ๋วแบบโบราณ ภาษาที่ใช้ก็เป็นภาษาแต้จิ๋ว งิ้วของจีนมีการแพร่หลายในประเทศไทยมากที่สุด นอกเหนือจากจีนแผ่นดินใหญ่แล้วแทบจะไม่มีประเทศใดเทียบได้ คนจีนและคนไทยในประเทศไทยที่มีความรู้ทางประวัติศาสตร์จีนและวัฒนธรรมจีน ส่วนหนึ่งเป็นเพราะได้รับความรู้มาจากการดูงิ้วของแต้จิ๋วนี่เอง

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้งิ้วเสื่อมความนิยมมีอยู่ด้วยกันหลายประการ พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2537) ได้อ้างถึงปัจจัยดังกล่าวในบทความชื่อ " ฉาวโจวซี่ งิ้วแต้จิ๋ว" ว่าเกิดจาก

1. ความเจริญของสังคมและรูปแบบใหม่ของการบันเทิง เมื่อเทคโนโลยี และวิทยาการเจริญขึ้น สิ่งสนองความบันเทิงถูกประดิษฐ์มาในรูปแบบต่าง ๆ กัน ในยุคปัจจุบันภาพยนตร์จะให้ความบันเทิงแก่คนทั่วไปได้มากที่สุด สำหรับชาวจีนแล้ว ภาพยนตร์จีนจะมีความหมาย ต่อพวกเขามาก เมื่อประมาณ 40 กว่าปีมานี้ ภาพยนตร์จีนจากเซี้ยงไฮ้ได้เข้ามาฉายในกรุงเทพฯ แม้จะเป็นภาพยนตร์ที่แต่งกายแบบปัจจุบัน ก็ได้รับความนิยมจากชาวจีนมากที่สุด ช่วงนี้ทำให้งิ้วเสื่อมความนิยมลงชั่วขณะ ผู้อยู่ในวงการงิ้วแต้จิ๋วคือคุณ เฉินเถี่ยฮั้น (ตั้งเถี่ยฮั้น) จึงคิดดัดแปลงงิ้ว เพื่อให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนจีนในสมัยนั้น จึงได้เข้าร่วมกิจการกับโรงงิ้วแถวเยาวราชแล้วตั้งสมาคมชื่อ "อู้เอี่ยเส้อ" โดยเปลี่ยนเนื้อหาของงิ้วที่เคยแสดงอยู่เดิม จากนิยายอิงประวัตศาสตร์มาเป็นเลียนแบบเนื้อหาของภาพยนตร์จีนที่มาจากเซี่ยงไฮ้ เช่น เรื่อง กู่จื่อฉิวจู่จี้ แล้วใส่ทำนองของเพลง และลีลาการแสดงร่ายรำแบบเดิมของงิ้วแต้จิ๋ว ปรากฏว่าได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก ผู้ประพันธ์บทในระยะนั้นร่ำรวยกันไปหลายคน ความคิดใหม่นี้เป็นเหตุให้คณะงิ้วอื่นดัดแปลงเนื้อหาจากภาพยนตร์จีนมาแสดงมากขึ้น เช่น เรื่องนางพญางูขาว และหนังกำลังภายในต่างๆ อย่างไรก็ดี งิ้วแต้จิ๋วเริ่มเสื่อมความนิยมลงอย่างมากเมื่อประมาณ 20 กว่าปีมานี้ เนื่องจากมีภาพยนตร์ "งิ้ว" จากฮ่องกงเข้ามาฉายในเมืองไทย ภาพยนตร์ชนิดนี้ได้รับความนิยมจากชาวจีนอย่างล้นหลาม ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์งิ้วมีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วทันใจ

2.จำนวนผู้ชมงิ้วแต้จิ๋วมีจำนวนจำกัด ชาวจีนรุ่นเก่า ผูกพันและชื่นชมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวจีน ความบันเทิงที่ให้ความสุขแก่พวกเขามากที่สุดก็คืองิ้ว แต่จีนรุ่นหลังคือ ลูกจีนนั้นน้อยคนนักจะเข้าใจและซึ้งใจในความไพเราะของภาษา ดนตรีและความงามในลีลาการร่ายรำ อันเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของบรรพบุรุษตน ทั้งนี้เนื่องจากพวกเขาเจริญเติบโตมาในสิ่งแวดล้อมใหม่และสิ่งที่สำคัญ คือ พวกเขามิได้รับการศึกษาตามแบบอย่างชาวจีนอย่างแท้จริง เมื่อความรู้ภาษาจีนมีน้อยหรือไม่รู้เลย ทำให้ไม่

สามารถเข้าใจเนื้อหาของบทละครได้ ดังนั้น งิ้วจึงดูเป็นสิ่งให้ความบันเทิงที่เก่าแก่ ครำครึ อาจกล่าวได้ว่าการขาดการศึกษาแบบจีนเป็นสาเหตุแห่งการเสื่อมลงของงิ้วแต้จิ๋วอีกประการหนึ่ง

3. อัตราค่าว่าจ้าง อัตราค่าว่าจ้างมาแสดงนั้นสูงมากกว่าภาพยนตร์และการละเล่นอื่น ๆ หลายเท่านัก ในปัจจุบันอัตราค่าว่าจ้างงิ้วขั้นสูงไม่เกิน สี่หมื่นบาทและขั้นต่ำไม่เกินสองหมื่นบาทต่อคืน(การเปิดแสดง) อัตราค่าจ้างจะลดหลั่นกันไปตามชื่อเสียงของคณะงิ้ว ในสมัยก่อนการประกวดการแสดงระหว่างงิ้วหลายโรงที่จัดขึ้นตามศาลเจ้านั้นเป็นวิธีที่ทำให้คณะงิ้วสามารถเรียกค่าว่าจ้างได้สูงมากขึ้น ปัจจุบันนี้แม้ว่าจะไม่มีการประกวดงิ้วกันตามศาลเจ้าก็ตาม หัวหน้าคณะจะสามารถเรียกค่าจ้างได้สูงลิ่วเมื่อมีตัวนางเอกและตัวพระเอกดีมีชื่อเสียง

4. ความยุ่งยากในการขอใบอนุญาตเล่นงิ้วประจำปี ระเบียบในการขออนุญาตจากราชการเพื่อจัดงานรื่นเริงประจำปีของชาวจีนนั้น มีมาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ในปัจจุบันการขอใบอนุญาตก็มีความยุ่งยากกว่าเดิมอีก หากชาวจีนผู้ไปติดต่อนั้นไม่รู้จักธรรมเนียมที่ปฏิบัติกันในวงข้าราชการทั่วไป การขอใบอนุญาตจะต้องขอผ่านสถานีตำรวจของเขตนั้น ๆ เมื่อผ่านใบขออนุญาตแล้วทางคณะกรรมการจัดงาน จะต้องเขียนรายชื่อเรื่องที่คณะงิ้วจะแสดงแจ้งไปยังสถานีตำรวจ ทางสถานีตำรวจจะกำหนดเวลาในการแสดงว่าอนุญาตให้แสดงถึงเวลาใด หากคณะงิ้วแสดงเกินเวลากำหนด หรือถ้าไม่แสดงตามเรื่องที่แจ้งไว้จะมีความผิดทางกฎหมายทันที ดังนั้นจึงเห็นว่านอกจากจะต้องเสียค่าขออนุญาตแล้ว ยังต้องมีค่าใช้จ่ายในสิ่งอื่นอีกมากมาย ทั้งต้องคอยระวังให้เป็นไปตามกฎเกณฑ์อีกด้วย จึงเป็นเหตุให้ชาวจีนไม่นิยมว่าจ้างงิ้วมาแสดงในงานประจำปี

สำหรับชาวจีนในเมืองไทยในอดีตแล้ว งิ้วเป็นของคู่กับศาลเจ้าโดยแท้ เมื่อใดที่มีงานฉลองศาลเจ้าก็เป็นโอกาสอันดีสำหรับชาวจีนผู้ชื่นชมงิ้วทั้งหลายจะได้ดูงิ้วอย่างถึงใจ แต่ครั้นสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป ทั้งความเจริญทางเทคโนโลยียิ่งมีมากขึ้น และสภาพเศรษฐกิจที่ย่ำแย่ของสังคมไทยในปัจจุบัน ประกอบกับความยุ่งยากต่าง ๆ ที่จะต้องติดต่อกับวงราชการเพื่อจัดงานประจำปี จึงทำให้ของที่คู่กับศาลเจ้าเปลี่ยนจากงิ้วเป็นภาพยนตร์ไป งิ้วจึงมีโอกาสแสดงน้อยลงเป็นลำดับ แม้ว่าในปัจจุบันจะมีงิ้วเร่ ซึ่งแสดงคู่กับศาลเจ้าโดยเฉพาะถึง 30 คณะก็ตาม ด้วยการว่าจ้างที่น้อยลงไปทุกที คณะงิ้วแต่ละคณะต้องเสียค่าใช้จ่ายมาก ดังนั้นหากคณะใดทนต่อการขาดทุนไม่ได้ก็ต้องสลายตัวลงไปในที่สุด ดังเช่นงิ้วที่แสดงประจำ ที่โรงงิ้วแถวเยาวราชเป็นตัวอย่างให้เห็นอยู่ ในสภาพของสังคมปัจจุบัน และเหตุผลหลายประการดังได้กล่าวมาแล้ว จึงเป็นเรื่องน่าคิดว่างิ้วในเมืองไทย จะมีอายุอยู่ได้อีกสักกี่ปี น่าเสียดายที่เด็กไทยรุ่นหลังจะต้องมาพลิกสารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน เพื่อดูความหมายของคำว่างิ้วที่ ชาวไทยคุ้นเคยมาตั้งแต่สมัยอยุธยา(พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2537 : 25)

งานบันเทิงที่เรียกว่า "การเล่นงิ้ว" หรือโอเปร่าจีน นั้นในสมัยก่อนคนจีนที่มาจากเมืองจีนติดการดูงิ้วมาก หนังสือ "อาสำถึงหยำฉ่า ตำนานคนกวางตุ้งกรุงสยาม" ของ ยุวดี ต้นสกุลรุ่งเรือง (2543) กล่าวถึงเรื่องที่เล่นว่าเป็นเรื่องในพงศาวดารจีนทั้งนั้น ผู้ที่เล่นงิ้วจะต้องมีเสียงดีเหมือนโอเปร่าฝรั่ง ผู้ชมจะไม่สนใจในเนื้อเรื่องมากนักแต่จะสนใจว่าผู้เล่นเล่นได้ดีอย่างไร หากเล่นได้ดีจะมีการตบรางวัลเป็นเงินทองคล้ายแม่ยกในการเล่นลิเก ในอดีตงิ้วจะเล่นที่เยาวราช ส่วนเหตุผลที่งิ้วเป็นที่นิยมก็เพราะผู้แสดงเสียงดี หน้าตาสะสวยและฉากอลังการ แต่ต่อมาก็เสื่อมความนิยมเพราะ การเข้ามาของภาพยนตร์ และโทรทัศน์

นอกจากนี้ พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์ ผู้ศึกษาเรื่อง "งิ้ว..การเสื่อมความนิยมของชาวจีนในเยาวราช" (2538) ได้เสนอว่าการเปลี่ยนแปลงสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมชาวจีนในเยาวราชเป็นการกลืนกลายทางวัฒนธรรม แม้ว่าจะรับเอาวัฒนธรรมหลักเข้ามาแต่ชาวจีนเองก็ยังคงวัฒนธรรมย่อยของสังคมจีนไว้ ไม่ว่าจะเป็นการนับถือเทพเจ้า และแม้ว่าพิธีกรรมต่างๆจะลดความสำคัญและขั้นตอนลงก็ตาม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีผลกระทบต่องิ้วอย่างมาก ในด้านงิ้วก็มีการเปลี่ยนแปลงไปเพื่อแข่งขันกับความบันเทิงรูปแบบอื่นๆทำให้รูปแบบการแสดงเปลี่ยนไปจากเดิม และโอกาสการรับชมก็น้อยลงในปัจจุบัน เพราะคนดูก็ไม่ให้ความนิยมเช่นอดีต บรรดาลูกหลานคนจีนที่เคยให้ความสนใจก็ลดน้อยลงเพราะพูด-ฟังภาษาจีนไม่ได้จึงไม่เข้าใจงิ้วที่เล่นเป็นภาษาจีนเลยไม่ดู รวมถึงค่านิยมที่เปลี่ยนไปสู่รูปแบบความบันเทิงที่ทันสมัยมากกว่า คิดว่างิ้วเป็นสิ่งล้าสมัยจึงไม่ให้ความสำคัญต่อคุณค่าของงิ้วเช่นในอดีต รวมทั้งผู้แสดงที่เคยเป็นชาวจีนทั้งหมดก็เริ่มมีคนไทยเข้ามาร่วมแสดง เหล่านี้เป็นสาเหตุให้งิ้วเสื่อมความนิยมลงในที่สุด

ในการศึกษาของ วีเกียรติ มารคแมน เรื่อง "งิ้วแต้จิ๋ว"กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี : กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนีชวนบึ้ง (2539) พบว่า ดนตรีที่ใช้ในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีบทบาทในหลายๆด้าน เช่น ในด้านพิธีกรรม การสื่อสาร การถ่ายทอดถึงอารมภ์ในเรื่อง รวมถึงการแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมจีน นอกจากนี้ดนตรีจีนได้เข้ามามีอิทธิพลต่อดนตรีไทยแต่ในทางกลับกันพบว่าดนตรีไทยกลับไม่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีนเท่าที่ควรแม้ว่าจะมีการหยิบยืมรูปแบบดนตรีไทยมาใช้บ้างก็ตาม คนตรีจีนได้แสดงออกถึงค่านิยมและทัศนคติจากการผสมผสานของหลายความเชื่อ ซึ่งก็คือ พุทธศาสนานิกายมหายาน ลัทธิขงจื้อ ลัทธิเต๋า ความเชื่อในเทพเจ้าของจีน รวมถึงความเชื่อในอำนาจของสิ่งอันเป็นสิริมงคล และได้ศึกษาในเรื่องความเปลี่ยนแปลงของคณะงิ้วว่ามีบทบาทหน้าที่ที่เปลี่ยนแปลงไป เป็นการแสดงเพื่อพิธีกรรมความเชื่อมากกว่าการแสดงเพื่อความบันเทิง อันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม อย่างต่อเนื่อง

บทความของ เรืองรอง รุ่งรัศมี ชื่อ "ก่อนงิ้วลาโรง สนธยากาลของอีกส่วนเสี้ยววัฒนธรรมจีนในไทย" ใน "มังกรซ่อนลาย" (2542) กล่าวถึงความเสื่อมของงิ้วว่า ในส่วนของการไหว้เจ้าก็ไม่ได้รับความนิยมอย่างครั้งเก่าก่อน ผู้ที่มาไหว้เจ้าเป็นเพียงคนวัยกลางคนที่มาเพียงลำพัง ไม่เหมือนครั้งก่อนที่จะมากันทั้งครอบครัว ญาติมิตร โรงงิ้วที่แสดงในงานไหว้เจ้าก็เงียบเหงา ทั้งๆที่วัฒนธรรมอาหารจีนโดยเฉพาะ

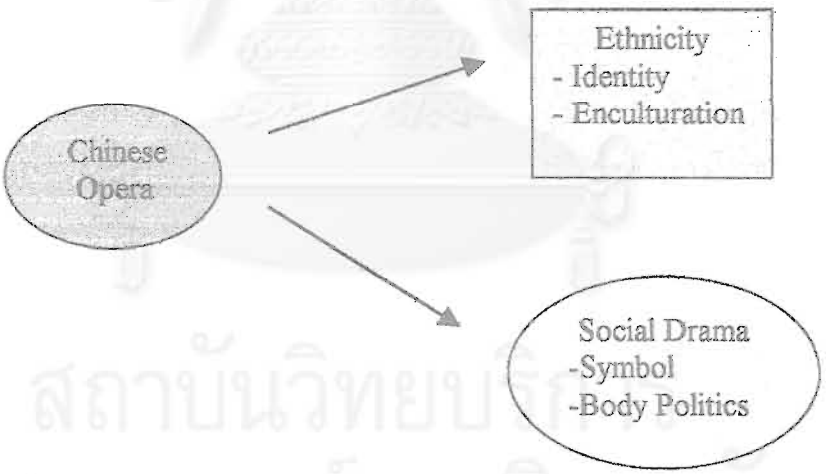
อาหารเจได้รับความนิยมมาก แต่วัฒนธรรมจีนอย่างงิ้วกลับเสื่อมความนิยมลง โดยการเข้าแทนที่ของโทรทัศน์และวีดิทัศน์ มหรสพที่งดงามอย่างงิ้วก็ไร้คนสนใจ งิ้วที่แสดงอยู่ก็มีผู้ชมเพียงน้อยนิดและมักเป็นคนที่อายุ 60 ปีขึ้นไปที่ต่างคนต่างมา แม้นักแสดงตัวหลักจะเป็นนักแสดงที่มีความเข้าใจและทราบซึ้งในความเป็นงิ้ว แต่นักแสดงบางกลุ่มเช่นทหารที่ออกมาสลับฉากกลับเป็นการแสดงที่สักแต่แสดงเพื่อค่าจ้างเท่านั้นหาใช่การแสดงอย่างเข้าใจในตัวแสดงไม่ เหล่านี้แสดงออกถึงความเสื่อมของงิ้วที่นับวันจะมากขึ้นเรื่อยและงิ้วคงจะหมดไปจากสังคมไทย

สมมุติฐานในการวิจัย

1. การจัดแสดงงิ้วถือเป็นการธำรงอัตลักษณ์ประการหนึ่งของกลุ่มชาติพันธุ์จีนในประเทศไทยและการอยู่รอดของงิ้วในสังคมไทย

2. งิ้วในฐานะละครสังคมได้ทำหน้าที่สะท้อนภาพของสังคมจีนและสัญลักษณ์ที่ใช้ในการแสดงงิ้วมีการให้ความหมายที่สำคัญในวัฒนธรรมจีนซึ่งมีความสัมพันธ์กับระบบสังคมไทย

3. การแสดงงิ้วเป็นร่างกายในส่วนกายภาพที่ถูกควบคุมโดยกายสังคม ทำให้รูปแบบพฤติกรรมที่แสดงออกมาอยู่ในกรอบที่สังคมต้องการ มีความถูกต้อง สง่างามและเป็นระเบียบเรียบร้อย



รูปที่ 1 การแสดงความสัมพันธ์ระหว่างงิ้วกับละครสังคม ความคิดแห่งร่างกายและการธำรงชาติพันธุ์ความเป็นจีน

จากรูปเราพบว่าการแสดงงิ้วในฐานะละครสังคม(social drama) เป็นระบบสัญลักษณ์(symbol) และการสื่อสารด้วยร่างกาย(body politics) และในขณะเดียวกันการแสดงงิ้วเองก็เป็นการแสดงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์จีน(Chinese ethnicity)ในฐานะขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่เป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในสังคมไทย และการบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(Enculturation)เป็นวิธีการที่จะคงความเข้าใจความเป็นจีนที่ยังมี

คนจีน ในรูปละครสังคม และสัญลักษณ์ที่แสดงออกทางร่างกายด้วยเช่นกัน ดังนั้น จึงสามารถอธิบายลักษณะการเป็นชาติพันธุ์จีนในสังคมไทย ได้จากการวิเคราะห์ผ่านการแสดงงิ้วในแง่มุมต่างๆ

ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้ มุ่งความสนใจที่การแสดงงิ้วและผู้แสดงงิ้วเชื้อสายจีนกับสภาพสังคมไทย ในด้านของมิติเวลาแล้ว การศึกษาเฉพาะแต่เรื่องราวที่มีอยู่ในปัจจุบันเพียงด้านเดียวนั้นไม่สามารถให้ความครอบคลุมถึงเนื้อหาทั้งหมดได้ เพราะเรื่องราวในอดีตที่เป็นเสมือนพัฒนาการของงิ้ว ลักษณะสังคมและความสัมพันธ์เป็นการลื่นไหลต่อเนื่องเป็นระยะซึ่งส่งผลอย่างมากในปัจจุบันและอนาคต ตามประวัติศาสตร์แล้ว งิ้วเข้ามาสู่ประเทศไทยพร้อมกับชาวจีนเข้าสู่สยาม อีกทั้งรูปแบบของงิ้วก็แปรเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ดังนั้น ในการศึกษาครั้งนี้จึงเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ผ่านทางเอกสารในด้านพัฒนาการต่างๆ และนอกจากจะทำการศึกษางิ้วในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมในแง่ของภาพสะท้อนประการหนึ่งแล้ว ทำให้จำเป็นจะต้องพิจารณาถึงกระบวนการเล่นงิ้ว ตั้งแต่การคัดเลือกผู้แสดง การฝึกซ้อม การเข้าถึงเนื้อเรื่อง การแสดงจริง และภูมิหลังของนักแสดง ประกอบใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานของงิ้ว

ประเด็นการศึกษาสามารถแยกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ ส่วนของการธำรงชาติพันธุ์ และละครสังคมจะศึกษาในมุมกว้าง และในส่วนของสัญลักษณ์และการสื่อสารทางร่างกาย จะศึกษาในระดับลึก ทำให้มีข้อจำกัดในการครอบคลุมให้ได้ทั้งหมด ดังนั้น การศึกษาครั้งนี้จึงแยกศึกษาเป็นส่วนๆ ประกอบด้วย(1) สำรวจและเก็บข้อมูลเบื้องต้นของคณะงิ้วที่มีอยู่ในประเทศไทยทั้งหมดจำนวน 27 คณะ (2)เลือกศึกษาภาพรวมของคณะงิ้ว 12 คณะ โดยเลือกจากคณะงิ้ว 27 คณะข้างต้นเพื่อศึกษาเรื่องการธำรงชาติพันธุ์ และละครสังคม (3) และศึกษาแบบเจาะลึกคณะงิ้วเพียง 6 คณะเป็นการเลือกครั้งสุดท้ายเพื่อศึกษาในเรื่องของสัญลักษณ์

ข้อจำกัดในการศึกษาครั้งนี้ ประการแรก คือเรื่องภาษาที่ใช้ในการแสดง ที่บางครั้งยังเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วทำให้มีข้อติดขัดทางภาษาในการแปลเนื้อหาในบทละคร และประการที่ 2 คณะงิ้วมีการเดินสายแสดง ดังนั้นบางโอกาสคณะงิ้วจึงมีการแสดงพร้อมกันในต่างพื้นที่ จึงจำเป็นที่จะต้องเลือกศึกษาเพียงคณะใดคณะหนึ่งในช่วงเวลาเดียวกัน

นิยามศัพท์สำคัญ

งิ้ว หรือ การแสดงละครจีน หรืออุปรากรจีน ในวิทยานิพนธ์นี้จะกล่าวถึงงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย หมายถึง การแสดงอันประกอบด้วย การแสดงดนตรีจีน การขับร้อง การแสดงระบำหรือนาฏลีลา การแสดงออกทางอารมณ์และท่าทาง ของตัวละคร

งิ้วแต้จิ๋ว หมายถึง การแสดงงิ้วที่มีบทร้องและบทพูดเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว และใช้รูปแบบการแสดงที่เป็นรูปแบบเฉพาะของงิ้วแต้จิ๋ว ที่มีถิ่นกำเนิดที่เมืองแต้จิ๋ว มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน เพราะงิ้วที่แพร่เข้าไปได้รับอิทธิพลจากการแสดงพื้นเมืองของเมืองแต้จิ๋วเอง ทำให้มีลักษณะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษ ทำให้เรียกว่า งิ้วแต้จิ๋ว

งิ้วคณะใหญ่หรืองิ้วโรงใหญ่ หมายถึง คณะงิ้วที่มีขนาดใหญ่มีนักแสดงจำนวนมาก มีบุคลากรในคณะงิ้วหลายหน้าที่แยกจากกัน มีนักแสดงประจำคณะที่เป็นตัวหลัก คณะงิ้วประเภทนี้จะทำการแสดงทุกวันในรอบหนึ่งปี

งิ้วคณะเล็ก หรืองิ้วโรงเล็ก หมายถึง คณะงิ้วที่ไม่ได้จัดตั้งเป็นคณะงิ้วที่ถาวร แต่จะเรียนนักแสดงมาแสดงเมื่อมีผู้ว่าจ้างในแต่ละครั้ง และจะไม่แสดงทุกวัน ในปีหนึ่งจะแสดงเพียงไม่กี่วันเท่านั้น และงิ้วโรงเล็กจะเปิดแสดงเฉพาะต่างจังหวัดเท่านั้น จำนวนนักแสดงจะมีเพียงตัวละครหลักเพียง 3-5 ตัวเท่านั้น

บทละครงิ้ว หรือเนื้อเรื่อง หมายถึง เรื่องราวที่แสดงมีโครงเรื่องมาจากพงศาวดารจีน เรื่องอิงประวัติศาสตร์ หรือนิทานต่างๆของจีน โดยนักแสดงแต่ละคนจะแสดงบทบาทที่ได้รับตามเนื้อเรื่องแล้วแสดงท่าทาง การขับร้อง ร่ายรำ ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกออกมา ในเนื้อเรื่องมักมีการสอดแทรกคำสอนต่างๆไว้ เช่น ความกตัญญู ความกล้าหาญ ความซื่อสัตย์ เป็นต้น

ตัวละคร หมายถึงผู้แสดงที่สวมบทบาทแตกต่างกันในเรื่องเทคนิคการแสดง การแต่งกาย การแต่งหน้า ลีลาการขับร้องและท่ารำ โดยที่นักแสดงจะได้รับการสอนและฝึกเฉพาะเพียงรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเท่านั้น

เชิงหรือเซ็ง หมายถึง ตัวละครชายทั้งที่เป็น ตัวที่เป็นนักรบฝ่ายบู๊จะแสดงบทบาทกายกรรมโลดโผนต่างๆ ตัวที่เป็นบัณฑิตฝ่ายบุ๋นจะเน้นการขับร้องและแสดงอารมณ์ และตัวบู๊-บุ๋น เป็นตัวที่แสดงบทบาทคาบเกี่ยวทั้งบทบู๊และบทบุ๋น

ตั้น หรือตั๋ว หมายถึงตัวละครหญิง ในอดีตจะให้ชายเล่นบทนี้จนช่วงราชวงศ์ชิงกฎระเบียบเรื่องชาย-หญิงเริ่มลดลงจึงมีการให้ผู้หญิงแสดงได้ สามารถแยกได้อีกหลายประเภท เช่น นางเอกที่เรียบร้อย นางเอกที่สนุกสนาน นางเอกที่มีฝีมือฝ่ายบู๊ เป็นต้น

จิ้ง หรือโอวหมิ่ง หมายถึง ตัวหน้าลาย เป็นตัวละครที่ระบายหน้าตาด้วยสี เป็นลวดลายที่แตกต่างกันไปตามชนิดของตัวละคร เพื่อบอกถึงบุคลิก ลักษณะนิสัยของตัวละครนั้นๆ เช่น ตัวจิ้งจะต้องตัวใหญ่

รูปหน้าใหญ่ เสียงห้าว ดูมีอำนาจ สีที่ใช้จะแสดงออกซึ่งความหมายที่แตกต่างกันไปมีทั้งบทคนดี บทคนเลว และบทโลดโผน

โจ่ว หรือทิ้ว หมายถึงตัวตลกจะเป็นตัวที่สนุกสนานและเป็นตัวที่ดึงดูดคนดู มีทั้งชายและหญิงฝ่ายปุ๋น ไม่ต้องมีบทโลดโผน ส่วนฝ่ายบู๊จะมีความสามารถในการเล่นกายกรรมการต่อสู้ ตัวละครนี้จะใช้การพูดเป็นบทเจรจา มีการบ่นกับคนดูได้ บางครั้งก็เป็นบทที่ไม่ตลกก็ได้เช่นกัน และแต่งหน้าเป็นดวงสีขาวในบางส่วนของใบหน้า และเครื่องแต่งกายเป็นแบบธรรมดา

เครื่องแต่งกาย หมายถึง การแต่งกายของตัวแสดงจะเป็นชุดที่ตัดเย็บไว้ตายตัว ตามบทบาทไม่สามารถบอกได้ว่าเป็นของยุคสมัยใด เพราะมีการประยุกต์รูปแบบมาจากหลายสมัย ซึ่งเครื่องแต่งกาย จะขึ้นกับสมัยของเรื่องที่เล่นแบ่งเป็น 1. ชุดพิธีการต่างๆที่จะหรูหราเกินจริง 2. ชุดราชการธรรมดา 3. ชุดธรรมดา 4. ชุดในพระราชฐานของเจ้าหญิง หรือชายสูงศักดิ์ 5. เสื้อคลุมมีลายปักที่มีความหมายต่างๆ 6. กระโปรงจีบสำหรับผู้หญิงชาวบ้าน 7. ชุดเสื้อ-กางเกงชายสามัญชน 8. เสื้อไม่มีแขนของคนรับใช้ ฯลฯ

การแต่งหน้าง้ิว หมายถึง การแต่งหน้าตัวละคร จะแต่งตามตัวละครชายและหญิง โดยสีและลักษณะการวาดจะบอกถึงความหมาย เช่นสีแดง คือผู้กล้า การแต่งหน้าแยกออกง่ายๆ เป็น 1. หน้าขาว คือการแต่งปกติ 2. หน้าตัวตลก และแต่งหน้าลายเป็นการแต่งหน้าเฉพาะผู้แสดงชายที่มีลักษณะพิเศษ จากบทอื่นๆทั่วไป เช่น บทเฮ่งเจียที่เป็นลิง

คณะง้ิว หมายถึง นักแสดงทั้งหมด นักดนตรี ครูสอนเล่นง้ิว คนสร้างเวทีและอุปกรณ์ เจ้าของคณะ

เดินสาย หมายถึง เส้นทางที่คณะง้ิวเดินทางไปเปิดการแสดง ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ในประเทศจะเป็นตามศาลเจ้าจีนต่างๆ เทศกาลกินเจ แก้บน เป็นต้น ส่วนนอกประเทศ คือประเทศมาเลเซีย

เดินง้ิว หมายถึง การซ้อมง้ิวเรื่องใหม่ที่เหล่าซือ หรือครูจะมาสอนนักแสดงให้วางท่าทางและการร้องบทเวที

วิธีการเก็บข้อมูล/วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาทางมานุษยวิทยา ประกอบด้วยการเก็บข้อมูลจากเอกสาร การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมในภาคสนาม มีลำดับขั้นตอนการเก็บข้อมูลดังนี้

1. การเก็บข้อมูลจากเอกสาร(Documentary Research) เป็นการค้นคว้าทางเอกสารทั่วไป ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง "งิ้ว" ทั้งหมด ซึ่งข้อมูลดังกล่าวมีไม่มากนักทั้งในภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พบว่ามีเอกสารที่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับงิ้วโดยตรง และเป็นเนื้อหางิ้วที่แทรกอยู่ในหนังสืออื่นๆที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของจีนบ้างหรือแทรกอยู่ในบทความต่างๆ ดังนั้นเอกสารที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้จึงมีอยู่ 2 จำพวกใหญ่ๆ

1.1 เอกสารที่เขียนขึ้นโดยนักวิชาการ หรือนักเขียนคนไทย และคนไทยเชื้อสายจีน ซึ่งงานเอกสารกลุ่มนี้จะแสดงภาพเกี่ยวกับงิ้วในบริบทสังคมไทย

1.2 เอกสารที่เขียนขึ้นโดยนักวิชาการหรือนักเขียนต่างชาติ ไม่ว่าจะเป็นคนจีนแล้วถูกนำมาแปลเป็นภาษาไทย หรือในภาษาอังกฤษโดยคนชาติต่างๆ เอกสารในกลุ่มนี้จะแสดงออกถึงงิ้วในทัศนะที่ต่างจากกลุ่มแรกและมักเป็นการอ้างถึงการแสดงงิ้วที่ออกจะสากลทั่วไปในที่นี้ คืองิ้วปักกิ่งหรืองิ้วหลวงที่ทางประเทศจีนเองได้มีการส่งเสริมศิลปะชนิดนี้ออกไปทั่วโลก เช่นอเมริกา เป็นต้น หรือไม่ก็เป็นการแสดงงิ้วรูปแบบเฉพาะที่มาพบในประเทศไทย หรืองิ้วแต้จิ๋ว

2. การสัมภาษณ์ผู้มีความรู้ด้านงิ้ว นี้จะให้ความสนใจกับผู้รู้หรือนักวิชาการในเรื่องงิ้วในประเทศไทย กลุ่มนี้จะไม่ใช่คนที่อยู่ในคณะงิ้ว แต่จะมีความรู้ความเข้าใจเรื่องงิ้วเป็นอย่างดี ประกอบด้วย นักวิชาการทางด้านจีนศึกษา และ ผู้ที่เคยเป็นนักแสดงงิ้วมาก่อน

3. การเก็บข้อมูลในภาคสนาม สามารถแบ่งเป็นช่วงๆดังนี้

3.1 ช่วงสำรวจข้อมูลสนามแยกประเภท เป็นการสำรวจว่าจะทำการเก็บข้อมูล และทำการศึกษาในขอบเขตที่กำหนดไว้อย่างคร่าวๆ การเก็บข้อมูลช่วงนี้ได้เริ่มทำหลังจากการค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารไม่นานนัก เป็นการติดตามชมการแสดงงิ้วจากการแสดงจริง ทำให้มีโอกาสในการสัมภาษณ์ผู้ชม และเจ้าของคณะงิ้วเพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้น ที่สามารถปรับแก้ไขคำถามในส่วนหลังของการสัมภาษณ์ต่อไปนอกจากนี้ยังศึกษาจากโทรทัศน์และเทปการแสดงสด เพื่อมองงิ้วในภาพรวมทั่วๆไป ใช้เวลาในการศึกษาในส่วนของการรวบรวมเอกสารตั้งแต่เดือน สิงหาคม 2543

3.2 ช่วงลงพื้นที่สนามระยะหลัง จะเป็นการเจาะจงขอบเขตที่แน่ชัดเริ่มเก็บข้อมูลในส่วนนี้ตั้งแต่เดือน เมษายน 2544 จนถึงเดือน กุมภาพันธ์ 2545 โดยแบ่งประเด็นการศึกษาที่สามารถแยกประเด็นที่ต้องการศึกษาเป็น 2 ประเด็นหลัก ประกอบด้วยส่วนของการธำรงชาติพันธุ์ และละครสังคมที่จะต้องอาศัยการมองในมุมกว้าง และในส่วนของสัญลักษณ์และการอธิบายเรื่องร่าง

กาย ซึ่งเป็นการศึกษาในระดับลึก ทำให้มีข้อจำกัดทางด้านปริมาณ ดังนั้น การศึกษาครั้งนี้จึงแยกศึกษาเป็นส่วนๆดังนี้

ส่วนที่ 1 สำรวจและเก็บข้อมูลเบื้องต้นของงิ้วแต้จิ๋วที่เปิดแสดงในประเทศไทยจำนวน 27 คณะ ประกอบด้วย คณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง คณะเหล่าบ่วงนี้ชุง คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง คณะบ่วงนี้เตี่ยเกี่ยะท้วง คณะซิงบ่วงนี้ชุง คณะเหล่าตงเจี่ยสุง คณะซิงตงเจี่ยสุง คณะเหล่าซาเจี่ยสุง คณะเหล่าไซ้ป๊อฮง คณะซิงเหล่าไซ้ป๊อฮง คณะซิงไซ้ป๊อฮง คณะเหล่าอี่ไล้เฮง คณะซิงอี่ไล้เฮง คณะซิงเหล่าอี่ไล้เฮง คณะเตี่ยเกี่ยะอี่ไล้เฮง คณะอี่ไล้เฮงเตี่ยเกี่ยะท้วง คณะไท้ตงเตี่ยเกี่ยะท้วง คณะไซ้ฮงยงเกี่ยะท้วง คณะเหล่าเง็กเล่าชุง คณะซิงเหล่าเง็กเล่าชุง คณะแซลั่งเง็กเล่าชุง คณะเหล่าบ่วยเจี่ยเฮงปัง คณะเง็กไล้ คณะย่งเจียเฮง คณะอี่ไล้เฮง ไซป๊อฮงเกี่ยะท้วง และคณะไซ้ยงฮง

ส่วนที่ 2 คณะงิ้วที่มีอยู่ทั้งหมดจากจำนวน 27 คณะในส่วนที่ 1 ผู้วิจัยสามารถติดต่อได้เพียง 12 คณะและเลือกศึกษาเจาะลึกเพียง 6 คณะ โดยเลือกจากงิ้วคณะใหญ่เป็นที่รู้จัก มีประวัติความเป็นมาอย่างน้อย 10 ปี เป็นคณะที่จัดการแสดงทั้งภายในประเทศไทยและนอกประเทศไทยและต้องมีนักแสดงหลักอย่างน้อย 5 คน คณะงิ้วที่ศึกษา ประกอบด้วย 1.คณะไซ้ยงฮง 2.คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง 3. คณะเหล่าอี่ไล้เฮง 4. คณะอี่ไล้เฮงเตี่ยเกี่ยะท้วง 5. คณะซิงบ่วงนี้ชุง และ 6. คณะ เหล่าบ่วงนี้ชุงปัง

ส่วนที่ 3 ศึกษาแบบเจาะลึกเฉพาะ (1)นักแสดงงิ้วทั้งหมด 10 คน เป็นนักแสดงที่มีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน (2)ผู้จัดการเจ้าของคณะและบุคลากรในคณะงิ้วทั้งหมด 6 คน การเลือกในส่วนนี้เลือกจากการสังเกตและสัมภาษณ์ในส่วนแรก โดยเลือกนักแสดงหลักที่ให้ความสำคัญต่อการแสดงอย่างเข้มงวดและผู้เกี่ยวข้องกับคณะงิ้วที่เลือกคือผู้ที่มีบทบาทในการจัดการและมีส่วนสำคัญในการดำเนินงานของคณะงิ้วที่สังกัดอยู่

ส่วนที่ 4 ศึกษาแบบเจาะลึก บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงงิ้วในฐานะผู้รับบริการประกอบด้วย เจ้าหน้าที่ศาลเจ้าจีนและผู้ว่าจ้าง 5 คน และผู้ชมการแสดงงิ้ว 6 คน โดยเลือกจากการสอบถามถึงความสำคัญในการจัดแสดงงิ้ว และสัมภาษณ์เจาะลึกเหล่าซือ หรือครูสอนงิ้วอีก 1 คน

ส่วนที่ 5 การศึกษากลุ่มคนดูจะเป็นกลุ่มคนดู และเจ้าหน้าที่ศาลเจ้า เพื่อทราบถึงบริบทงิ้วปัจจุบันว่าในอดีตและปัจจุบันชนกลุ่มใด ชั้นไหนให้ความสนใจการแสดงงิ้ว และเป็นการรวมกลุ่มเพื่อวัตถุประสงค์อื่นด้วยหรือไม่ โดยจะเลือกประชากรโดยใช้ความถี่ของการเข้าชมการแสดงและความเกี่ยวข้องเป็นเกณฑ์หลัก จำนวน 6 คน

อาจสรุปขั้นตอนการเลือกประชากรเพื่อการศึกษาดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงคณะงิ้วและการเลือกประชากรในการศึกษาครั้งนี้

คณะงิ้วทั้งหมดในไทย 27 คณะ	คณะที่พบเบื้องต้น 12 คณะ	คณะที่เลือกในการศึกษา 6 คณะ	นักแสดง 10 คน	บุคลากร 6 คน	ผู้ชม/ผู้เกี่ยวข้อง
คณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง	คณะ เหล่าบ่วงนี้ชุงปัง	คณะ เหล่าบ่วงนี้ชุงปัง	สาลี่	ชงเซ็ง	
คณะเหล่าบ่วงนี้ชุง	คณะเหล่าบ่วงนี้ชุง				
คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง	คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง	คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง	เจ๊ติ่ม สาว เล็ก หยวน เท้ง	ครูณี	แต้ หงส์ ท้อ
คณะบ่วงนี้เตี่ยเกี่ยะท้วง					
คณะชิงบ่วงนี้ชุง	คณะชิงบ่วงนี้ชุง	คณะชิงบ่วงนี้ชุง	ฝน		หงส์ เล็ก ท้อ
คณะเหล่าตงเจี่ยสุง	คณะเหล่าตงเจี่ยสุง				
คณะชิงตงเจี่ยสุง					
คณะเหล่าชาเจี่ยสุง					
คณะเหล่าไช้ป้อฮง	คณะเหล่าไช้ป้อฮง				
คณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกี่ยะท้วง					
คณะชิงไช้ป้อฮง					
คณะเหล่าอี่ไล้เฮง	คณะเหล่าอี่ไล้เฮง	คณะเหล่าอี่ไล้เฮง		เจ๊กี ท้วง	ท้อ จิบ
คณะชิงอี่ไล้เฮง	คณะชิงอี่ไล้เฮง				
คณะชิงเหล่าอี่ไล้เฮง					
คณะเตี่ยเกี่ยะอี่ไล้เฮง					
คณะอี่ไล้เฮงเตี่ยเกี่ยะท้วง	คณะอี่ไล้เฮงเตี่ยเกี่ยะท้วง	คณะอี่ไล้เฮงเตี่ยเกี่ยะท้วง	สมชาย	อาจื้อ	ชาญชัย
คณะไท้ตงเตี่ยเกี่ยะท้วง	คณะไท้ตงเตี่ยเกี่ยะท้วง				
คณะไช้ฮงยงเกี่ยะท้วง					
คณะเหล่าเง็กเล่าชุง	คณะเหล่าเง็กเล่าชุง				
คณะชิงเหล่าเง็กเล่าชุง					
คณะแซ่ลั่งเง็กเล่าชุง					
คณะเหล่าบ่วยเจี่ยเฮงปัง					
คณะเง็กไล้					
คณะย่งเจียเฮง					
คณะอี่ไล้เฮง					ท้ง กิ้ว
คณะไช้ยงฮง	คณะไช้ยงฮง	คณะไช้ยงฮง	บุญชู ปุ๊ก	ตุ่ย	เกียว หวาน
คณะไชป้อฮงเกี่ยะท้วง					

วิธีการศึกษาประกอบด้วยวิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

1.การสังเกตการณ์(Observation) ในการแสดงงิ้วในช่วงเวลาแสดง และนอกเวลาแสดง ซึ่งถือว่าเป็นหลักการสำคัญในการศึกษาครั้งนี้

2.การสัมภาษณ์ เป็นการหาข้อมูลทั่วไปทั้งแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ(formal and informal interview) เนื้อหาในการสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่อง การแสดงงิ้ว ขั้นตอนการแสดง สัญลักษณ์ที่พบในการแสดงงิ้ว ลักษณะบทละครและการสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้นๆ ความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวโน้มในอนาคตของการจัดแสดงงิ้วในสังคมไทย ความสำนึกความเป็นจีนในส่วนของผู้แสดงและผู้ชม

3.การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก(In-depth interview) กับผู้ให้ข้อมูลสำคัญ(key informants) จะสัมภาษณ์ในคำถามเดียวกับการสัมภาษณ์ในการหาข้อมูลทั่วไป และเพิ่มเติมในส่วนของ ประวัติชีวิตและการแสดง การคัดเลือกตัวแสดง การฝึกซ้อม วิถีชีวิตในอนาคตหลังจากเลิกแสดง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

ประวัติความเป็นมา การเข้าสู่ประเทศไทยและพัฒนาการของงิ้ว

1. ประวัติความเป็นมา การเข้าสู่ประเทศไทยและพัฒนาการของงิ้ว

1.1 การอพยพเข้ามาของคนจีนในสมัยต่างๆ

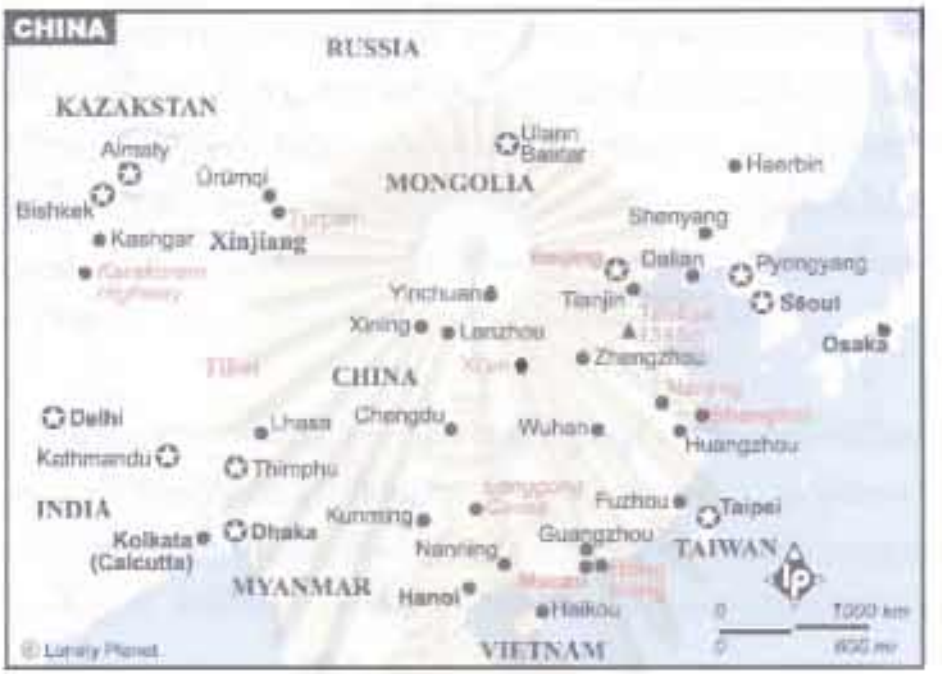
1.1.1ชาวจีนและการอพยพออกนอกประเทศ

"เราไม่สามารถเข้าใจ หรือวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ไทยปัจจุบันได้อย่างถูกต้อง หากแยกสภาพการเปลี่ยนแปลงของชาวจีนโพ้นทะเลออกไป" (Skinner, 2529)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในประเทศจีนพบว่าชาวจีนจำนวนมากเริ่มอพยพออกนอกประเทศในสมัยจิ๋นซีฮ่องเต้ เนื่องจากเหล่านักปราชญ์ทั้งหลายที่มีความรู้ถวายคำทักท้วงแก่จิ๋นซีฮ่องเต้ในกิจการต่างๆ เมื่อทรงไม่โปรดก็เกิดนโยบาย "เผาตำราเรียน-ฝังผู้รู้" ทำให้เหล่าผู้รู้ทั้งหลายหนีตายออกนอกประเทศเป็นจำนวนมาก ในระยะต่อมาของการอพยพครั้งใหญ่คือประมาณหลังศตวรรษที่ 19 หลังสมัยเฉียนหลงฮ่องเต้แห่งราชวงศ์ชิง เพราะในสมัยของเฉียงหลง(คศ. 1848-1888) อาจจะกล่าวได้ว่าประเทศจีนในระยะนี้เป็นยุคทองเพราะประเทศมีความอุดมสมบูรณ์ ไร้สงคราม ทำให้เกิดการเพิ่มขนาดของประชากรอย่างรวดเร็ว แต่ความเจริญมาสิ้นสุดเมื่อปลายรัชสมัยของพระองค์ ขุนนางต่างเริ่มฉ้อราษฎร์-บังหลวง และมีการก่อกบฏหลายครั้ง ความเดือดร้อนแพร่กระจายไปทั่วจนในที่สุดประชากรบางส่วนจำต้องเดินทางอพยพออกนอกประเทศจำนวนมาก ประจวบกับการเดินทางทางเรือเริ่มเจริญรุ่งเรือง ชาวจีนจึงเริ่มอพยพไปยังเมืองท่าต่างๆนอกประเทศกันมากขึ้น (ยุวดี, 2543: 25-27)

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้วไม่พบว่าชาวจีนมีการอพยพเข้าสู่ประเทศไทยในสมัยใดแน่ชัด แต่จากภาพสลักนูนต่ำศิลปะเขมรที่พบในปราสาทบายน ปราสาทกลางเมืองนครธมในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ที่ถูกสร้างขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 13 เป็นภาพเรือสำเภาจีน จึงเป็นที่ทราบแน่ชัดว่า ชาวจีนได้เข้ามาทำการค้าขายในภูมิภาคนี้ตั้งแต่นั้นมา(สกินเนอร์, 2529: 1) ในกลางคริสต์ศตวรรษที่ 13 ราชอาณาจักรสุโขทัยถูกสถาปนาขึ้น แม้ว่าจะไม่พบหลักฐานที่ชัดเจนถึงการอพยพของชาวจีนในสมัยนี้ หากการเจริญสัมพันธ์ไมตรีและการค้าขายเครื่องสังคโลกกับจีนก็มีพัฒนาการเรื่อยมา ไขแสง (2525, 6) กล่าวว่าไทยมีความสัมพันธ์กับชาวจีนมาเป็นเวลานานนับตั้งแต่สมัยสุโขทัย ปรากฏว่าได้มีการเจริญทางพระราชไมตรีกันระหว่างพ่อขุนรามคำแหงมหาราชกับพระเจ้าหงวนสีโจ๊วฮ่องเต้ แห่งราชวงศ์หยวน มีการแต่งตั้งทูตจากทั้งทางไทยและจีนไปมาหากันหลายครั้ง พงศาวดารราชวงศ์หยวนฉบับหลวงได้บันทึกไว้ว่า "ปีที่29 (ตรงกับ พ.ศ. 1835) ในรัชกาลจื้อหยวน เดือนที่ 10 วันเจี่ยเฉิน (ตรงกับวันที่ 26 พฤศจิกายน)

ข้าหลวงใหญ่ฝ่ายรักษาความสงบของกาคกวางตุ้งส่งคนอัญเชิญพระราชสาส์นอักษรทองคำของกษัตริย์แฟจสยามไปยังนครหลวง จนราวปีค.ศ. 1323(พ.ศ. 1866) ก็ไม่ปรากฏการส่งคณะทูตไปยังเมืองจีนอีก หากการค้ายังคงดำเนินต่อไปจนสิ้นรัชสมัย (สกินเนอร์, อ้างแล้ว: 2)



ภาพที่ 2 แผนที่ประเทศจีน

ในสมัยราชวงศ์หมิงเกิดความวุ่นวายภายในประเทศจีนขึ้น ทำให้การค้าระหว่างไทยและจีนชะงักชั่วขณะหนึ่งและค่อยมากษัตริย์สมัยราชวงศ์อยุธยาก็ได้ส่งคณะทูตไปยังเมืองจีนอีกครั้ง อย่างไรก็ตามหลักฐานอีกประการหนึ่งที่ทำให้ทราบว่าชาวจีนได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานมาตั้งแต่ก่อนกรุงศรีอยุธยาก็คือ ตำนานเรื่องพระเจ้าสายน้ำผึ้งในพงศาวดารเหนือนั้น กล่าวถึงครั้งเมื่อพระเจ้ากรุงจีนได้ส่งบุตรบุญธรรมชื่อพระนางสร้อยดอกหมากให้มาแต่งงานกับพระเจ้าสายน้ำผึ้ง กษัตริย์ในช่วงก่อนที่จะสถาปนากรุงศรีอยุธยา ซึ่งตำนานนี้เป็นตำนานที่อยู่คู่กับศาลเจ้าแม่สร้อยดอกหมาก วัดพนัญเชิง หรือวัดพระนางเชิง จังหวัดอยุธยาที่ชาวจีนให้ความเลื่อมใสเป็นอย่างมาก

สัมพันธไมตรีที่ดีต่อกันระหว่างไทยและจีน มักออกมาในรูปของความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการ (Tributary Relation) แต่เป็นระบบบรรณาการกับจีนเพียงแต่ในนาม เนื่องจากระยะทางที่ห่างไกลจากจีนมากนั่นเอง สืบแสง พรหมบุญ (2525) เสนอว่าจุดหมายที่สำคัญของคณะทูตไทยนั้นดูเหมือนจะเป็นด้านเศรษฐกิจและบรรดาของกำนัลที่มอบให้กับจีนนั้นก็ถือว่ามิได้มีความหมายอื่นใดมากไปกว่า

ของกำนัลตามมารยาท การส่งคณะทูตของไทยเกือบตลอดสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีวัตถุประสงค์ทางด้านเศรษฐกิจมากกว่าเรื่องอื่น และเสื่อมถอยลงในช่วงการเข้ามาของมหาอำนาจทางตะวันตกในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19(พุทธศตวรรษที่ 25)

พระเจ้าหงหวู่ จักรพรรดิองค์แรกของราชวงศ์หมิงได้ทรงส่งราชทูตอัญเชิญพระบรมราชโองการมายัง อยุธยา หรือที่จีนเรียกว่า เสียนหลอหู ในปี พ.ศ. 1913 พงศาวดารราชวงศ์หมิงได้บันทึกถึงเหตุการณ์ตอนนี้ไว้ว่า "ปีที่ 3 ตรงกับ พ.ศ. 1913 ในรัชกาลหงหวู่ เดือนที่ 8 มีรับสั่งให้ลู่จงจุ้น กับพวกอัญเชิญพระบรมราชโองการ ไปยังประเทศสยาม" สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 (พ.ศ.1913-1931) ส่งราชทูตไทยอัญเชิญพระราชสาสน์และเครื่องราชบรรณาการร่วมเดินทางไปจีนพร้อมกับลู่จงจุ้นในปี พ.ศ. 1914 ความผูกพันทางการค้าระหว่างอยุธยาและจีนที่มีต่อกันอย่างเหนียวแน่นนี้ นอกจากสังเกตได้จากอัตราความถี่ของการส่งทูตและปริมาณของเครื่องราชบรรณาการ หลายครั้งในสมัยนี้

ต่อมาภายหลังสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแล้ว พระมหากษัตริย์ไทยบางพระองค์ก็ทรงจัดส่งคณะทูตไปจีนอยู่บ้างเพียงเพื่อรักษาสัมพันธภาพกับจีนเท่านั้น ความถี่ของการส่งทูตและเครื่องราชบรรณาการ ลดลงเรื่อยๆหากการค้ากลับเพิ่มมากขึ้น และในสมัยพระเพทราชา (พ.ศ.2231-2246) ไปจนสิ้นราชวงศ์อยุธยา การค้าของรัฐเริ่มตกต่ำลงเนื่องมาจากการจลาจลภายในและนโยบายการค้าของจีนที่เข้มงวดมากขึ้น

ส่วนชาวจีนในเมืองไทยสมัยอยุธยานั้น ตามหลักฐานที่มีอยู่น่าจะเริ่มมีการตั้งบ้านเรือนปรากฏอย่างเด่นชัด ซึ่งสามารถพบเห็นได้โดยทั่วไปทั้งในและนอกกำแพงเมืองกรุงศรีอยุธยา มีการตั้งบ้านเรือนอยู่อย่างหนาแน่นที่บริเวณป้อมเพชรและแถบวัดพนัญเชิง

"พระยาโชฎึกราชเศรษฐีหรือจีนเถียน ต้นสกุล "โชติกเสถียร" เป็นบุตรของจีนจือซึ่งได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองไทย ตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์ และประกอบอาชีพเป็นพ่อค้า นอกจากนั้นสันนิษฐานว่า จีนจือน่าจะเป็นจีนแต้จิ๋ว หรือมิฉะนั้นก็อาจเป็นจีนฮกเกี้ยน จีนจือ ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่อยุธยา ณ บริเวณคลองสวนพลู ซึ่งอยู่ทางตะวันออกของวัดพนัญเชิงคลองสวนพลู ถือเป็นชุมชนชาวจีนที่สำคัญแห่งหนึ่งมาตั้งแต่สมัยอยุธยา" (ศุภรัตน์, 2535)

เนื่องจากการติดต่อค้าขายทางเรือกันมาแต่โบราณกาลทำให้ชาวจีนส่วนหนึ่งตั้งบ้านเรือนอยู่ทางหัวเมืองชายทะเลตะวันออกบริเวณบางปลาสร้อย (จันทบุรี) จังหวัดสงขลาและจังหวัดปัตตานี ในพงศาวดารปัตตานีได้กล่าวถึงเจ้าแม่ลิ้มกอเหนียว หรือลิม กู เหนียง ที่ออกเดินทางจากเมืองจีนเพื่อมาตามพี่ชาย หลิน เต้า เฉียน ที่เป็นโจรสลัดและตั้งถิ่นฐานครอบครัวที่ทางตอนใต้ของไทย หรือจังหวัดปัตตานี จนกลายเป็นที่สักการบูชาของชาวจีนในปัจจุบันอย่างมาก

ประมาณกันว่าในคริสต์ศตวรรษที่ 17 (พุทธศตวรรษที่ 23) มีชาวจีนในประเทศไทยราว 10,000 คน ตั้งหลักแหล่งอยู่ที่กรุงศรีอยุธยาประมาณ 3,000-4,000 คน ชาวจีนเหล่านี้ประกอบอาชีพเป็นพ่อค้า ข้างสี้เข้ารับราชการเป็นขุนนางไทย ส่วนใหญ่ทำงานในกรมท่าซ้ายและมีส่วนช่วยค้าขนกิจการค้าสำเภาให้แก่รัฐบาลไทย บางคนเป็นช่างฝีมือ เป็นแพทย์ หรือนักแสดง และที่ประกอบอาชีพในทางเกษตรก็มี เช่น ทำสวน ปลูกผัก เลี้ยงหมู ฯลฯ ทางด้านรัฐบาลไทยได้ปกครองชาวจีนอพยพเหล่านี้อย่างดีเสมือนหนึ่งว่าเป็นราษฎรไทย และยังให้ควบคุมดูแลกันเองอีกด้วยโดยแต่งตั้งชาวจีนที่มีชื่อเสียงเป็นที่เคารพนับถือของชาวจีนทั่วไปให้ดำรงตำแหน่ง"หลวงไชยกิจราชเศรษฐี" เจ้ากรมท่าซ้าย มีหน้าที่รับผิดชอบดูแลการค้าระหว่างไทยกับจีน และกับบ้านเมืองต่าง ๆที่อยู่ทางตะวันออก หรือฝั่งซ้ายของหุ้งทะเลไทย รวมทั้งควบคุมดูแลชาวจีนในสังคมไทยให้อยู่อย่างสงบเรียบร้อย หลวงไชยกิจราชเศรษฐีหรือผู้ปกครองชาวจีนที่ตั้งขึ้นมานี้ ถือว่าเป็นขุนนางไทยในระบบราชการ มีศักดินา 1,400 ไร่ (ศุภรัตน์, 2534: 115)

ภาพที่ 3 ภาพเรือสำเภาจีนที่เข้ามาค้าขายในประเทศไทย เรียกว่า "เรือหัวแดง" จากหนังสือชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิลำเนาเดิมที่เฉาซัน สมัยที่หนึ่ง ท่าหรือจางหลิน(2310-2393)

ในสมัยธนบุรี ชาวจีนยังคงมีบทบาทสำคัญต่อมาทางด้านเศรษฐกิจ และเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่กันมากที่บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเมื่อพระเจ้าตากสินย้ายเมืองหลวงมาที่กรุงธนบุรีซึ่งอยู่ทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยา สกินเนอร์ (2529: 19)กล่าวถึงความเป็นไปได้ที่ชาวจีนได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งอยู่ที่กรุงเทพตั้งแต่ครึ่งแรกของคริสตศตวรรษที่ 17 (23) อย่างไรก็ตามในสมัยพระเจ้าตากสินการตั้งหลักแหล่งขนาดใหญ่ของตลาดชาวจีนนั้นเป็นการส่งเสริมให้เมืองหลวงด้านฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจริญขึ้น มีศูนย์กลางอยู่ที่ท่าเตียน และเศรษฐกิจสมัยธนบุรีนี้ฟื้นตัวอย่างรวดเร็วเพราะชาวจีนที่เข้ามาในไทยในสมัยนั้นภายหลังเสียกรุง ชาวจีนในกรุงศรีอยุธยาได้ทำการขุดคุ้ยหาสมบัติที่ชาวกรุงเก่าฝังไว้ก่อนหนีตาย รวมไป

ถึงของมีค่าตามวัดวาอารามต่างๆ กล่าวกันว่าเงินทองจำนวนนี้เป็นเงินที่มีส่วนทำให้กรุงธนบุรีฟื้นตัว ส่วนการเจริญสัมพันธ์ไมตรีทางการค้ากับจีนในรูปของเครื่องราชบรรณาการยังคงมีต่อไป

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ทรงปราบดาภิเษกขึ้นครองราชย์ใน พ.ศ.2325 (1782) เป็นการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์แล้ว ได้ทรงย้ายราชธานีจากกรุงธนบุรี มาตั้งที่กรุงเทพฯ ซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้าม ปรากฏว่าบริเวณที่ตั้งเมืองหลวงใหม่เป็นเขตที่มีชาวจีนอยู่กันหนาแน่น และเป็นศูนย์กลางการค้าที่สำคัญ แม้กระทั่งพระบรมมหาราชวังใหม่ก็ตั้งอยู่ในย่านคนจีนเดิม เมื่อครั้งจะสร้างพระบรมมหาราชวัง รัชกาลที่ 1 โปรดเกล้าฯ ให้ชาวจีนเหล่านั้นย้ายไปตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ที่สวน ตั้งแต่คลองวัดสามปลื้มไปจนถึงคลองวัดสามเพ็ง ซึ่งบริเวณนี้ได้กลายเป็นย่านคนจีนที่สำคัญแห่งหนึ่งมาจนปัจจุบัน เรียกว่า "สำเพ็ง"

หลักฐานต่างๆ ที่กล่าวมานี้ทำให้สรุปได้ว่า เมื่อเริ่มสมัยรัตนโกสินทร์มีชาวจีนตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทยมากพอสมควร ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ชาวจีนที่เดินทางมาพร้อมกับศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวรรณคดี และรูปแบบทางสถาปัตยกรรม ราชสำนักไทยให้ความนิยมกับศิลปะจีนอย่างยิ่ง ซึ่งจะเห็นได้จากการประดับตกแต่งพระราชวัง ด้วยงานศิลปะจากจีน หรือแม้แต่สถาปัตยกรรมที่เป็นรูปแบบเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งทำการค้าจนร่ำรวย ที่สุดในบรรดาพระราชวงศ์ มีสมญานามเรียกขานกันว่า "เจ้าสัว"

ในเวลาต่อมาการหลั่งไหลเข้ามาของชาวจีนอพยพ ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 2 เป็นต้นมาจนถึงรัชกาลที่ 5 เป็นช่วงระยะที่มีชาวจีนอพยพเข้ามาในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก และมีการอพยพไปอย่างต่อเนื่อง การที่มีชาวจีนหลั่งไหลเข้ามาเป็นจำนวนมากนั้น เนื่องจากว่าในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดความไม่สงบขึ้นทางภาคใต้ของประเทศจีน เกิดทุพภิกขภัย เกิดสงครามฝิ่น (พ.ศ. 2382-2385) กบฏไท้เผิง พ.ศ. 2393-2407 และการจลาจลอื่น ๆอีกหลายครั้ง ความวุ่นวายเหล่านี้ทำให้ชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่กันมาก เพราะรัฐบาลไทยมีนโยบายสนับสนุนการหลั่งไหลเข้ามาของชาวจีนอพยพ เนื่องจากรัฐได้ผลประโยชน์ ทางเศรษฐกิจจากชาวจีนเหล่านี้ และฐานะของชาวจีนก็ได้ยกระดับขึ้นอีก เมื่อชนชั้นสูงของไทยตั้งแต่พระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์ ขุนนาง มีการ "ถวายตัว" รับราชการเป็นเจ้าจอม หรือเป็นภรรยาผู้มีบรรดาศักดิ์กันมากขึ้น นั่นเพราะความต้องการที่สอดคล้องกัน เมื่อชาวจีนต้องการขยับฐานะทางสังคมด้วยการมีสายสัมพันธ์กับชนชั้นสูง ในขณะที่ชนชั้นสูงก็ต้องการความมั่งคั่งจากชาวจีน เช่นในบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวถึงเจ้าจอมมารดาชาวจีนที่ถวายตัวในรัชกาลที่ 2 ว่า

"สายหยุดพุดจีบจีน เจ้ามีสินพี่มีศักดิ์
เข้าวังเขาชังนัก แต่พี่รักเจ้าคนเดียว"

(พระบาทสมเด็จพระพุธเลิศหล้านภาลัย อ้างใน พิมพ์ประไพ, 2544: 156)

นอกจากนั้น โอกาสที่ชาวจีนจะประกอบอาชีพแสวงหาความร่ำรวยในประเทศไทยก็มีอยู่มาก ชาวจีนอพยพเหล่านี้ได้เข้ามาเกี่ยวพันกับเศรษฐกิจไทยในระดับต่าง ๆ ตั้งแต่การเป็นแรงงานรับจ้างอิสระ ทำงานโยธาแทนพวกไพร่ หรือ "กุลี" ในระบบการควบคุมกำลังคนที่ต้องยืดหยุ่นไปตามความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจแบบตลาด (Market economy) ที่เพิ่งก่อตัว ซึ่งพัฒนามาเป็นเศรษฐกิจเงินตรา (money economy)ในที่สุด (ศุภรัตน์, 2534: 116) อย่างไรก็ตามชาวจีนในสมัยนั้นสามารถแบ่งกลุ่มอาชีพตามความสูงต่ำของสถานภาพทางสังคมเป็นกลุ่มๆ คือ กลุ่มที่ถือว่ามีฐานะสูงสุดคือพ่อค้า นายอากร รองลงมาคือกลุ่มโรงสี โรงเลื่อย ต่ำลงมาอีกคือกลุ่มกรรมกร และต่ำสุดคือพ่อค้าหาบเร่ คนงานทางการเกษตร ช่างตัดผม นักแสดง และคนลากรถ แต่หากจะแบ่งตามภูมิลำเนาที่มาแล้ว กลุ่มที่ร่ำรวย และมีอิทธิพลสูงสุดได้แก่ กลุ่มแต้จิ๋ว ที่จะเป็นพวกเจ้าภาษีนายอากร และมักจะคุมกิจการใหญ่ๆ ทั้งในประเทศ ด้านการส่งออก และนำเข้าสินค้าจากต่างประเทศ รวมไปถึงการผูกขาดโรงรับจำนำ กลุ่มรองลงมาคือ กลุ่มฮกเกี้ยน เป็นกลุ่มพ่อค้าคล้ายกับกลุ่มแต้จิ๋ว แต่ไม่ร่ำรวยเท่า ถัดมาคือ กวางตุ้ง พวกนี้คือกลุ่มเจ้าของโรงสี โรงเลื่อย เป็นวิศวกร คุมร้านเกี่ยวกับเครื่องโลหะ ก่อสร้าง กิจการโรงแรม ท้ายสุดคือกลุ่มจีนแคะและไหหลำเป็นกลุ่มที่ยากจนที่สุด (ปรามินทร์ , 2544)

ภายหลังการทำสนธิสัญญาเบาว์ริ่ง (พ.ศ.2368) แรงงานรับจ้างชาวจีนทำงานดีกว่าแรงงานเกณฑ์ของพวกไพร่ ดังนั้นนอกจากแรงงานชาวจีนที่อพยพมาเป็นจำนวนมากจึงได้เข้าไปมีบทบาทสำคัญในอุตสาหกรรมต่อเรือสำเภา ทำน้ำตาล ทำนาเกลือ ทำเหมืองแร่ดีบุก และถลุงเหล็ก รวมทั้งเป็นแรงงานสำคัญในการปลูกพืชเพื่อส่งออก เช่น อ้อย พริกไทย ยาสูบ กระวาน กานพลู และเครื่องเทศอื่นๆ และเป็นแรงงานช่างฝีมือ เช่น ช่างต่อเรือ ช่างเหล็ก ช่างไม้ ช่างทาสี ช่างปูน ช่างเขียน ช่างทำรองเท้า ในขณะที่ชาวจีนอพยพบางกลุ่มก็เข้าไปมีบทบาทในการทำประมง หรือเป็นพ่อค้าย่อยซื้อขายสินค้าตามหัวเมืองต่าง ๆ และชาวจีนอีกพวกหนึ่งได้เข้าไปเกี่ยวพันกับระบบราชการ เช่น เข้ารับราชการในกรมท่า ดำเนินการค้าสำเภาให้กับพระมหากษัตริย์ ขุนนางผู้ใหญ่ รวมทั้งทำการค้าสำเภาของตนเอง บางคนก็เป็นเจ้าภาษีนายอากร ประมูลเก็บภาษีอากรผูกขาดให้รัฐ เมื่อเศรษฐกิจไทยเปลี่ยนมาเป็นเศรษฐกิจเงินตราหลังสนธิสัญญาเบาว์ริ่ง ชาวจีนที่มีเงินทุนก็ได้ลงทุนประกอบกิจการต่าง ๆ แข่งกับชาวตะวันตกเช่นกิจการโรงสี โรงเลื่อย การทำเหมืองแร่ การเดินเรือ และการซื้อขายสินค้าอุปโภคบริโภค เป็นต้น (ศุภรัตน์, 2534: 116)

ในรัชกาลที่ 2 เนื่องจากชาวจีนมีจำนวนมากผนวกกับค่าแรงที่ต่ำ จึงโปรดให้จ้างขุดคลองตั้งแต่วัดปากน้ำ ถึงบางขุนเทียนและถึงวัดเลา (พ.ศ. 2374) และโปรดให้ขุดคลองตั้งแต่หัวหมากถึงบางขนาก

(พ.ศ.2380) เป็นต้น อีกส่วนหนึ่งงานโยธาและงานช่างตามวัดวาอารามต่าง ๆ เมื่อมีพระราชประสงค์จะปฏิสังขรณ์ และก่อสร้างขึ้นมาใหม่ เป็นดังกลอนเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า ของพระยาไชยวิชิต(เผือก)ที่ว่า "....จีนสำเพ็งพวกแซ่แต้จิ๋ว วิชาช่างจ้างทำกันเป็นทิว แตกติ้วให้ตั้วตั้งครัวเลี้ยง..."

ชาวจีนอพยพจึงหลั่งไหลเข้ามาในกรุงรัตนโกสินทร์อย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับกาลเวลารับกับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมของไทย ชาวจีนเหล่านี้กระจายไปตั้งหลักแหล่งอยู่ตามที่ต่าง ๆบริเวณ กรุงเทพฯ หัวเมืองต่าง ๆ บนลำน้ำสายสำคัญต่างๆ เช่น แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำบางปะกงและตามหัวเมืองชายทะเลเพื่อการติดต่อค้าขาย ส่วนในหัวเมืองทางตอนเหนือเป็นเพราะการเดินทางลำบากจึงมีชาวจีนอพยพไปเพียงเล็กน้อย ต่อมาเมื่อรัฐบาลสร้างเส้นทางรถไฟแล้วการกระจายตัวของชาวจีนจึงได้แพร่ออกไปยังหัวเมืองต่างๆทั่วประเทศไทย นอกจากนี้ยังมีชาวจีนอพยพอีกกลุ่มหนึ่งที่เดินทางเข้ามาทางบกผ่านทางประเทศเวียดนามลงมาสู่ไทยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นการอพยพในรุ่นท้ายๆ และได้ตั้งหลักแหล่งที่บริเวณนั้นจนทุกวันนี้

จากการสำรวจสำมโนครัว ร.ศ. 128 (ค.ศ. 1909) ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้จำแนกชาวจีนที่เข้าสู่ประเทศไทยพบว่าคนจีนกลุ่มแต้จิ๋วเป็นกลุ่มที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทยกลุ่มใหญ่ที่สุด ดังนี้

ตารางที่ 1 การจำแนกชาวจีนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ตามกลุ่มภาษาพูด

กลุ่มภาษาพูด	จำนวน		
	ชาย	หญิง	รวม
แต้จิ๋ว	78,091	8,207	86,298
ฮกเกี้ยน	19,823	2,367	22,190
กวางตุ้ง	25,978	4,151	30,129
ไหหลำ	12,165	903	13,068
แคะ	9,411	1,409	10,820

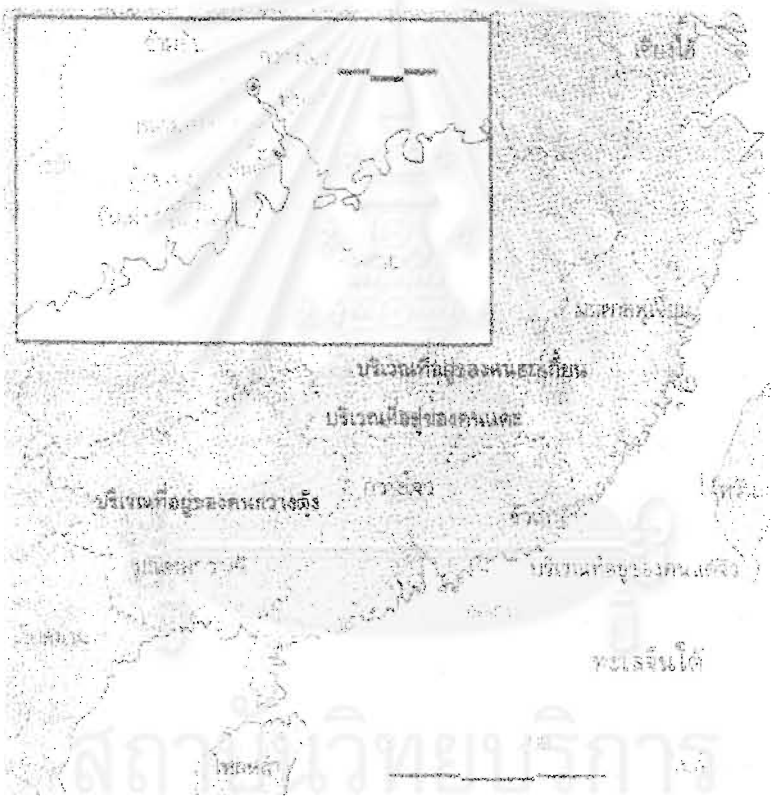
ที่มา : หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ร.5 น. 30/9 ะอดสำมะโนครัว มณฑลกรุงเทพฯ ศก.128 จากหนังสือชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิลำเนาเดิมที่เฉาซัน สมัยที่หนึ่ง ท่าเรือจางหลิน (2310-2393)

1.1.2 ภูมิหลังของการอพยพเข้ามาของชาวจีน

การติดต่อทางการค้าและความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทยและจีนที่มีมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานส่งผลให้ชาวจีนและไทยติดต่อไปมาหาสู่กัน รวมถึงการอพยพโยกย้ายเข้าสู่ประเทศไทยมานาน

ตามหลักฐานที่ปรากฏ พบว่าตั้งแต่สมัยสุโขทัยในรัชสมัย พ่อขุนรามคำแหงมหาราชเป็นต้นมา ชาวจีนที่อพยพเข้ามาในสมัยแรกเป็นชาวจีนทางตอนใต้ บริเวณท่าเรือทางใต้ของจีน สุภางค์(2534: 1) ได้จำแนกชาวจีนอพยพจากกลุ่มภาษาและภูมิลำเนาได้ดังนี้

กลุ่มจีนแต้จิ๋ว มาจากตะวันออกเฉียงเหนือของมณฑลกวางตุ้ง
กลุ่มจีนฮกเกี้ยน มาจากตอนใต้ของมณฑลฝูเจี้ยน
กลุ่มจีนไหหลำ มาจากตะวันออกเฉียงเหนือของเกาะไหหลำ
กลุ่มจีนกวางตุ้ง มาจากตอนกลางของมณฑลกวางตุ้ง
กลุ่มจีนแคะ มาจากตอนเหนือของมณฑลกวางตุ้ง



ภาพที่ 4 ภาพแสดงถิ่นที่อยู่ของชาวจีนที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทย จากหนังสืออาสำถึงหย่ำฉา

ในสมัยอยุธยาพบว่าชาวจีนส่วนใหญ่ที่เข้ามาเป็นชาวจีนฮกเกี้ยน และมักมีอาชีพรับราชการ แต่หลังสมัย อยุธยากลับพบว่าชาวจีนแต้จิ๋วอพยพเข้ามาเป็นจำนวนมากเพราะตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าตากสินในระยะหลังปี 2310 (1767) เนื่องจากทรงมีพระบิดาเป็นชาวจีนแต้จิ๋วและทรงให้การสนับสนุนชาวจีนกลุ่มนี้อย่างมาก จนได้ชื่อว่าเป็น "จีนหลวง" และมีถิ่นพำนักอยู่ในกรุงเทพฯ ฉะเชิงเทรา และชลบุรี ส่วนชาวจีนฮกเกี้ยนจะพบว่ามีการตั้งถิ่นฐานอยู่ทางภาคใต้ในจังหวัดภูเก็ต ปัตตานี สงขลา และระนอง

พวกแต้จิ๋วส่วนใหญ่จะอพยพมาทางเรือ และตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทย ได้แก่เมืองต่าง ๆ ในอ่าวไทยฝั่งตะวันออก ได้แก่ ตราด จันทบุรี บางปลาสร้อย (ชลบุรี) แปดริ้ว และในกรุงเทพฯ

1.2 เมืองแต้จิ๋ว

"แต้จิ๋ว" นอกจากจะเป็นชื่อของกลุ่มชาวจีนที่พูดภาษาถิ่นเดียวกัน หรือ "ภาษาแต้จิ๋ว" แล้วยังเป็นชื่อเมืองเก่าของชาวแต้จิ๋วนั้นคือ "เมืองแต้จิ๋ว" (Teochiu) หรือเมืองเฉาโจว (Chaozhou) ซึ่งอยู่ในเขตการปกครองที่เป็นศูนย์กลางของภาคตะวันออกของมณฑลกวางตุ้ง ในราวราวคริสต์ศตวรรษที่ 5 เมืองแต้จิ๋วตั้งเมืองขึ้นเมื่อปี ค.ศ.413 (ราชวงศ์จิ้นตะวันออก) เป็นศูนย์กลางเศรษฐกิจ การปกครอง และวัฒนธรรมของภูมิภาคมาโดยตลอด

แต้จิ๋วเป็นคำโบราณ "เตีย" (แต้) แปลว่า ทะเล และ "โจว" (จิ๋ว) แปลว่าเมือง ดังนั้นแต้จิ๋วจึงแปลว่า เมืองชายทะเล ตามสภาพภูมิศาสตร์ของเมือง

อำเภอเฉิงห่าย หรือเท่าไห้ในแต้จิ๋วได้สร้างท่าเรือขนาดใหญ่ในคริสต์ศตวรรษที่ 15 (ต้นราชวงศ์หมิง) ชื่อท่าเรือจางหลิน(จึงลิ้ม) เป็นท่าเรือที่ชาวแต้จิ๋วลงเรือสำเภาอพยพเข้าสู่ประเทศไทยในช่วงแรกๆ และต่อมาเมื่อเมืองซัวเถาหรือซานโถว (Shantou) เปิดท่าเรือขึ้นชาวแต้จิ๋วก็ใช้เมืองนี้เป็นศูนย์กลางในการอพยพแทนเฉิงห่ายในเวลาต่อมา

1. เมืองท่าต่างๆที่เป็นท่าเรือในการอพยพชาวจีนสู่ประเทศไทย (สุภางค์, 2534: 4-17)

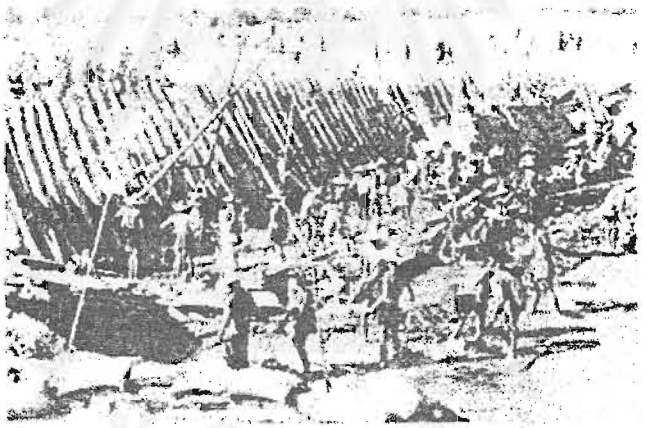
เฉาโจว (Chaozhou) หรือเฉาอัน (Chaoan)

ตั้งอยู่ห่างจากอ่าวซัวเถาลึกเข้าไป 40 กิโลเมตร มีภูเขาล้อมรอบเมืองสามด้านและมีแม่น้ำหานเจียงไหลผ่านเมือง แต้จิ๋วเป็นเมืองรากเหง้าของวัฒนธรรมแต้จิ๋ว รุ่งเรืองจนกลายเป็นชุมชนใหญ่ในสมัยราชวงศ์ถัง เมืองแต้จิ๋วรุ่งเรืองมาจนสมัยราชวงศ์ซ้องใต้เมื่อเมืองท่าจางหลินซึ่งอยู่ติดทะเลมากกว่าเปิดท่าเรือจนกลายเป็นเมืองท่าสำคัญ แต้จิ๋วจึงกลายเป็นเขตวัฒนธรรมเก่ามากกว่าเป็นเขตเศรษฐกิจในศตวรรษที่ 18 และ 19

จางหลิน (Zhanglin)

ในอดีตเป็นเมืองที่อยู่ติดทะเล แต่ปัจจุบันตื้นเขินและงอกออกไปจนอยู่ห่างจากทะเลถึง 8 กิโลเมตร กลายเป็นตำบลหนึ่งอยู่ในอำเภอเฉิงห่าย จางหลินเริ่มเป็นเมืองสำคัญทางใต้ของจีนในศตวรรษ

ที่ 15 (สมัยราชวงศ์หมิงต่อต้นราชวงศ์ชิง) ต่อจากเฉาโจว การค้าสำเภาระหว่างไทยกับจีนในสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้นล้วนเป็นการค้าจากท่าเรือจางหลินทั้งสิ้น ทำให้ชาวจีนที่เข้าสู่ประเทศไทยเป็นชาวจีนที่ออกจากท่าเรือนี้ในระยะที่สองโดยเฉพาะในระหว่างปี ค.ศ. 1767-1781 ซึ่งเป็นรัชสมัยของพระเจ้าตากสิน เรือสำเภาที่แล่นค้าขายระหว่างไทยกับชาวแต้จิ๋วเป็นเรือสำเภาตรงหัวเรือทาสีแดง มีรูปตาเหมือนตาปลาอยู่ด้วย ชาวแต้จิ๋วเรียกเรือนี้ว่าอั้งเถ้าจุ้ง (หงโถวฉวน) ซึ่งแปลได้ว่าเรือสำเภาหัวแดง เรือสำเภาหัวแดง หรือ เรือหัวแดง (เรือสำเภาจีนมีท้องเรือรูปกลมไม่มีกระดูกงูเป็นส่วนใหญ่ มีสายระยางของเรือและใบเรือใช้เสื่อสานด้วยไม้ไผ่ เรือสำเภาจีนที่ใช้เดินสมุทรต้องมีขนาดใหญ่ 3 เสากระโดงขึ้นไป ถ้าเป็นเรือหัวเขียวจะเป็นเรือจากมณฑลฟูเกี้ยน ส่วนเรือหัวแดงมาจากมณฑลกวางตุ้ง ที่ทาสีต่างกันก็เพื่อให้สะดวกในการเรียกเก็บภาษีและการตรวจค้นทางทะเล จากศูนย์วิจัยและพัฒนาการทหารระหว่างไทย-สหรัฐ. กำเนิดและวิวัฒนาการของเรือสำเภาจีน ในประเทศไทย. ไม่บอกปีพิมพ์ สถานที่ที่พิมพ์ และเลขหน้า) จึงเป็นสัญลักษณ์ของการค้าระหว่างไทยกับจีนแต้จิ๋ว จางหลินเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญอยู่จนกระทั่งเมื่อมีการเปิดท่าเรือซ่านโถวในปี 2401 (1858) เป็นท่าเรือเปิด และการนำเรือกลไฟมาใช้แทนเรือสำเภา ท่าเรือจางหลินจึงลดความสำคัญลง ประกอบกับสภาพภูมิศาสตร์ที่เปลี่ยนไปทำให้จางหลินไม่ใช่เมืองติดทะเลดังแต่ก่อน การเดินทางของ ชาวแต้จิ๋วมาสู่ประเทศไทยจากท่าเรือนี้จึงหมดไปในที่สุด



ภาพที่ 5 ซากเรือสำเภาที่ขุดพบที่จางหลิง จากหนังสือชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิลำเนาเดิมที่เฉาซัน สมัยที่หนึ่ง ท่าเรือจางหลิน(2310-2393)

2 ความเป็นมาของงิ้วในประเทศจีน

คนแซ่กิม(ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของงิ้วในประเทศจีนว่าน่าจะมาสายกำเนิดมาจาก 2 แนวทางนั้นคือ

แนวทางแรก มีผู้กล่าวว่า งิ้วมีต้นกำเนิดมาจากชนชาติตาด ที่เรียกว่า "ซูซู" ซึ่งเป็นศิลปะประจำชาติ ที่มีลักษณะการแสดงที่ตลกประเภทจำอวดและมีคำพูดที่เสียดสีสังคม การแสดงนี้มักถูกจัดแสดงใน

งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือชาวจีนที่เข้าไปเพื่อเจริญสันถวไมตรี ต่อชาติตาดหลายครั้ง การแสดงดังกล่าวนัยว่าแสดงขึ้นเพื่อเย้ยหยันชาวจีนว่าอ่อนแอกว่าชาวตาด

ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 289 พระเจ้าเสียงอ๋อง แห่งราชวงศ์จิ๋น ก็ได้ส่งทูตเข้าไปเพื่อเจริญสันถวไมตรีอีกครั้ง ทางชาวตาดก็นำเอา ซูซู มาแสดงเพื่อเป็นการต้อนรับ และลักษณะการแสดงก็ยังคงมีการเสียดสีอยู่เช่นเดิม หัวหน้าคณะทูตที่ชื่อว่า หลูอี๋ ก็ได้นำเอา ซูซู มาประยุกต์ให้กลายเป็นการแสดงรำฟ้อน ร่วมกับดนตรีที่งดงามมากขึ้น แม้ว่าจะมิได้แสดงเป็นเรื่องราวแต่ก็แฝงความรักชาติไว้ และเรียกการแสดงนี้ว่า "หงี่"

ในสมัยราชวงศ์จิ๋นนั้น จิ๋นซีฮ่องเต้(พ.ศ. 322-333) ได้มีนายทหารชื่อลิตง คิดดัดแปลงการแสดงหงี่ให้มีการแทรกบทสนทนา และตลก สลับกับการขับร้องและฟ้อนรำ แต่ก็มิได้มีการแสดงที่เป็นเนื้อหาเรื่องราว จนถึงสมัยของพระเจ้าหยวนตี่ฮ่องเต้(พ.ศ. 495) ที่ชาติตาดได้ยกทัพมารุกราน แต่สนมเจียวกุนได้ยอมถวายตัวไปเพื่อยุติสงคราม เหล่าศิลปินจึงได้นำเอาเรื่องราวของนางมาแสดงโดยได้ทำการดัดแปลงเป็นการแสดงหงี่ให้เป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวของนางในที่สุด และเนื้อหาของหงี่ต่อมาจึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ หรือพงศาวดาร

ส่วนอีกแนวคิดเชื่อว่า งิ้วเป็นการแสดงที่เกิดขึ้นในประเทศจีน เพราะในอดีตพบว่าจีนมีการระบำรำฟ้อน และการขับร้องมาช้านานแล้ว ในสมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)หรือเลียดก๊กพบว่า มีการจัดมหรสพขึ้นเป็นการนำเอาเรื่องราวในพงศาวดารและประวัติศาสตร์มาเติมแต่งและแสดงเป็นเรื่อง โดยมีการขับร้องและเจรจาประกอบลีลาท่าทาง เพียงแต่การแสดงในระยะแรกไม่มีแบบแผนที่เป็นรูปแบบเฉพาะ เป็นการแสดงสั้นๆและแสดงเฉพาะในราชฐานเท่านั้น

หลักฐานการแสดงงิ้วและละครเพลงของจีนในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 12-13 (ลิ้ม ซุ่งเชียง.(แปล) : 2539.) ชี้ให้เห็นว่าด้านการปกครอง ประเทศจีนถูกแบ่งเป็นราชวงศ์เหนือและใต้ ราชวงศ์เหนือเริ่มที่ราชวงศ์ซ่ง และรุ่งเรืองอย่างมากในสมัยราชวงศ์หยวน ส่วนทางใต้นั้นตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 12 ที่เวิงโจวมณฑลเจ๋อเจียง(อยู่ใกล้กับเซียงไฮ้และ หวางโจว) การละครของทางใต้มีการแพร่กระจายไป 2 ทางคือ แพร่ไปตามลำน้ำแยงซีเกียง(ฉางเจียง) และอีกสาวหนึ่งกระจายไปตามชายฝั่งทะเลทางตะวันออกเฉียงใต้ลงสู่เซี่ยงไฮ้ ฮกเกี้ยนและแต้จิ๋ว การแสดงงิ้วสายที่สองนี้เป็นสายที่มีการพัฒนาและแยกความแตกต่างระหว่างงิ้วมากที่สุด เพราะเมื่องิ้วแพร่ไปที่ท้องถิ่นใด ศิลปินของแต่ละพื้นที่ก็จะนำศิลปะเฉพาะของตนสอดใส่ลงในการแสดงงิ้ว จากละครหนานซี่ เมื่อมีการรวมเอาการร้องรำของท้องถิ่นที่ใช้ในพิธีกรรมในพื้นที่มารวมกันจึงเป็นศิลปะการละครรูปแบบใหม่ และเกิดงิ้วรูปเฉพาะขึ้นหลายประเภท งิ้วแต้จิ๋วก็เป็นสายหนึ่งของพัฒนาการนี้

จากหลักฐานที่สุสานที่ชานโถวในสมัยราชวงศ์หมิง พบว่า บทละครงิ้วแต้จิ๋วได้รับการบันทึกลงเป็นลายลักษณ์อักษรหมายความว่า การแสดงงิ้วได้รับความนิยมอย่างมากจนมีการบันทึกบทละครขึ้น และบทละครงิ้วดังกล่าวเป็นบทละครงิ้วแต้จิ๋วที่ได้รับความนิยมเฉพาะท้องถิ่นทางใต้ คือ ซัวเถาและหวางโจว และเป็นหลักฐานที่แน่ชัดว่า งิ้วแต้จิ๋วเกิดขึ้นแล้วในสมัยหมิง

ในสมัยราชวงศ์ชิงนั้นมีการรวมงิ้วทั้งจากทางเหนือและทางใต้มาแสดงประชันกันที่ปักกิ่ง(เมืองหลวง) หลังจากการแยกประเทศยุติลง เหล่าขุนนางต่างให้ความสนใจและสนับสนุนโดยการรับเลี้ยงงิ้วเพื่อความบันเทิงและเพื่อเป็นการแสดงออกถึงความภูมิฐานและสถานะทางสังคมของขุนนาง การได้รับการสนับสนุนเช่นนี้เป็นเหตุให้งิ้วแต้จิ๋วแพร่กระจายไปทั่วประเทศจีน โดยเฉพาะชายฝั่งทะเลตะวันออกเฉียงใต้ ตั้งแต่ เซี่ยงไฮ้ เจ๋อเจียง ไปจนถึงหวางโจว เพราะราชวงศ์ชิงมีความเข้มแข็งทางการทหารสามารถปราบปรามกบฏราชวงศ์หมิงและโจรสลัดตามชายฝั่งได้ ทำให้การค้าขายที่เคยถูกกำหนดเขตทางทะเลหมดไป การค้าเจริญรุ่งเรืองอย่างมากและเมื่อเศรษฐกิจรุ่งเรืองมากขึ้นก็ทำให้การแสดงและศิลปะต่างๆเจริญตามไปด้วย เมืองตามชายฝั่งทางใต้ของจีนที่กลายเป็นศูนย์กลางทางการค้า เป็นปัจจัยดึงดูดผู้คนและขุนนางให้เข้ามาและกลุ่มคนดังกล่าวนี้ก็ได้หยิบยกเอาการแสดงงิ้วเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงชั้นสูง งิ้วจึงเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก ทั้งงิ้วแต้จิ๋วและงิ้วประเภทอื่นๆ เพราะการที่ขุนนางเลี้ยงงิ้วเป็นการเสริมบารมีแก่เจ้าของโรงงิ้ว ผู้มีบทบาทในการส่งเสริมการแสดงงิ้วผู้หนึ่งคือ ท่านหัวหน้าฝ่ายบัญชาการทัพเรือเอี้ยว แซ่ปึง มีหน้าที่นับผิดชอบน่านน้ำทางใต้ เป็นผู้ที่ให้ความสนใจในการแสดงงิ้วอย่างมาก เขาได้ชุบเลี้ยงคณะงิ้วมากมาย และมีการตั้งสมาคมของคนจีนท้องถิ่นอื่นที่เข้ามาทำการค้าทางตอนใต้ขึ้น และสมาคมเหล่านี้ก็ให้การเลี้ยงดูงิ้วเพื่อแสดงใน เทศกาลต่างๆเช่นกัน ปีที่10ในสมัยฟงแห่งราชวงศหมิง มีการก่อตั้งสมาคมงิ้วต่างถิ่นขึ้น และปีที่28ของกวางสุยในช่วงปลายราชวงศ์ซ่ง พบว่ามีงิ้วแต้จิ๋วอยู่ 200 กว่าคณะ การเพิ่มจำนวนขึ้นมากนอกจากจะแสดงให้เห็นการได้รับการสนับสนุนแล้วยังเป็นเพราะความเป็นมงคลของการแสดงงิ้วด้วย ดังนั้นเมื่อมีงานหรือเทศกาลสงคลก็จะให้แสดงงิ้วเพื่อเกิดสิริมงคลในงาน เช่น เลื่อนตำแหน่ง คลอดบุตรชาย เปิดร้าน เป็นต้น

ต่อมาเมื่อการค้าเจริญรุดหน้ามีการค้ากับต่างประเทศเป็นเหตุให้คนจีนอพยพออกจากประเทศจีน และงิ้วก็ได้ถูกคนจีนเหล่านั้นนำไปยังถิ่นที่อยู่ใหม่ เช่นในประเทศไทยด้วย

อย่างไรก็ตามความเป็นมาที่แท้จริงของงิ้วยังคงเป็นข้อถกเถียงกันในปัจจุบัน นักวิชาการชาวจีน ก็ไม่สามารถหาข้อสรุปที่ชี้ชัดลงไปว่า งิ้วกำเนิดขึ้นในรัชสมัยใดหรืองิ้วมีกำเนิดในประเทศจีน งิ้วในสมัยแรกๆที่พบหลักฐานคงจะไม่ใช่งิ้วที่สมบูรณ์แบบนัก คงเป็นการแสดงที่ใกล้เคียงงิ้วในปัจจุบันอันประกอบด้วย การขับร้องฟ้อนรำ ประกอบการเจรจาและตลกเท่านั้น นักวิชาการชาวจีนชื่อเฉิ่นเอ้อร์เป่ยได้กล่าวว่างิ้วนั้นเริ่มเป็นรูปแบบที่เด่นชัดในสมัยราชวงศ์ถัง และยังคงมีพัฒนาการต่อมาอีกหลายช่วงเวลา

จนแตกแขนงเช่นในปัจจุบัน ดังนั้นศิลปะในอดีตของจีนจึงเป็นต้นแบบของงิ้ว ถาวร สิกขโกศก(2537) ได้รวบรวมศิลปะการแสดงเหล่านั้น ไว้ดังนี้

2.1.1 ระบำ รำ และเต้นพื้นเมือง

ระบำ รำ และเต้นพื้นเมือง ในอดีตของจีนมีมากมายหลายประเภท ตามหนังสือซูจิงบรรพ พระเจ้าเหยา(ถาวร: 2537)ได้กล่าวถึงการเต้นรำ ทั้งก่อนและหลังการล่าสัตว์ โดยจะแต่งตัวเป็นสัตว์ชนิดต่างๆ และเต้นรำเพื่อเป็นการขอพรและขอบคุณเทวดา ให้คุ้มครองในการออกล่าสัตว์ และในกิจกรรมอื่นก็พบว่ามีการเต้นรำและโห่ร้องเป็นทำนอง เพื่อความเพลิดเพลินและบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความบันเทิงดังกล่าวนี้พบหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีในรูปของประติมากรรมสำริดเด็กในท่าเต้นรำ และพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ได้ระบุเกี่ยวกับการแสดงว่ามีถึง 100 ชนิดในสมัยก่อนคริสตกาล(เฉลิมศักดิ์ : 2540: หน้า 75 สมัยราชวงศ์ชาง(Shang)นั้น มาลินี(2532: 3) กล่าวว่า มีระบำที่เป็นพิธีกรรม เพื่อเป็นการปัดเป่าความทุกข์เข็ญของมนุษย์จากภัยทางธรรมชาติ เรียกว่า "วู" เป็นการแสดงที่มีลักษณะโลดโผนคล้ายกายกรรมและมายากล

เฉลิมศักดิ์(2540)ได้อ้างถึงเอกสารทางประวัติศาสตร์ในสมัย 700ปีก่อนคริสตกาล ระบุถึงการแสดงกึ่งละครในเทศกาลทางศาสนา จนในสมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)จึงเกิดการแสดงมหรสพที่เล่นเป็นเรื่อง นิยมนำเนื้อเรื่องมาจากพงศาวดารและประวัติศาสตร์ มีการดำเนินเรื่องโดยอาศัยการขับร้อง เจรจา และท่าทาง แต่จะพบในเขตพระราชวังเท่านั้น จะเห็นได้ว่าในสมัยราชวงศ์โจวนี้รูปแบบการแสดงเริ่มมีความเป็นระเบียบมากขึ้น สามารถแบ่งการรำเป็นการรำที่สวยงาม หรือ "รำปุน" และการฟ้อนอาวุธที่เรียกว่า "รำบู้" (ถาวร : 2537) ในสมัยราชวงศ์ต่อๆมา การรำมีลักษณะที่ซับซ้อนและมีขนาดที่ใหญ่ขึ้น

นอกจากนี้ยังมีการแสดงที่อยู่ในลักษณะ "การเต้นไล่ผี" ซึ่งถาวร(2537)กล่าวว่ามีความเกี่ยวข้องกับงิ้วอย่างมาก เขาอ้างถึง เผิงเฟย ที่เชื่อว่า การเต้นชนิดนี้เกิดขึ้นในราชสำนักก่อนมาการแพร่ไปสู่ชาวบ้าน ในสมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)เรียกการเต้นนี้ว่า "หนออู่" เพราะจะมีการตะโกนว่า "หนอ หนอ หนอ....." ขณะเต้น ส่วนคนเต้นจะถืออาวุธและโล่ และคนอื่นจะ สวมหน้ากากรูปสัตว์ร้ายในขณะเต้น สมัยราชวงศ์ฮั่น(Han) มีขบวนเต้นไล่ผีขนาดใหญ่ และมีการเพิ่มให้เด็กถือเครื่องดนตรีเล่นประกอบการโห่ร้อง และในสมัยราชวงศ์ถัง(Tang)จึงมีดุริยางค์ประกอบการเต้นไล่ผีโดยเฉพาะขึ้น ท่าเต้นไล่ผีนี้ได้เข้าไปมีบทบาทในการแสดงงิ้วที่เกี่ยวข้องกับผีอยู่หลายชุดและหน้ากากที่พบในการเต้นไล่ผีนี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับหน้ากากที่ใช้สวมในการเล่นงิ้วอย่างแน่นอน และยังพบว่าในสมัยราชวงศ์ถังนี้มีการแสดงนาฏกรรมสวมหน้ากากที่แสดงเป็นมหรสพอย่างหนึ่งด้วย

2.1.2 อิว : นักแสดงตลกล้อเลียน เสียดสี

จู้เจ้าเหนียน(อ้างในถาวร : 2537) กล่าวว่า "การละเล่นที่เกี่ยวข้องกับงิ้วทั้งหมด อิว น่าสนใจมากที่สุด เพราะบุคคลพวกนี้คือนักแสดงรุ่นเก่าแก่สุด เป็นที่มาของผู้แสดงงิ้วในยุคต่อมา อิวเกิดจากนักฟ้อนผีในยุคบรรพกาล พวกนี้ร้องรำเก่ง มีปฏิภาณไหวพริบ เดิมมีหน้าที่เพียงฟ้อนรำขับกล่อมสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ต่อมาเป็นผู้ให้ความบันเทิงแก่มนุษย์ด้วย"

ในสมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)นั้น อิวมีสิทธิพิเศษสามารถแสดงตลกล้อเลียนเจ้านายเพื่อเตือนสติได้โดยไม่มีความผิด อิวสามารถแบ่งออกเป็น 2ประเภทคือ ฉ้างอิว(นักร้อง)จะเป็นการแสดงร้องและรำเป็นหลัก และไผอิว(นักแสดง) การแสดงของไผอิวจะเป็นการแต่งกายเลียนแบบรวมไปถึงท่าทางของบุคคลนั้นซึ่งมีความแนบเนียนมาก ดังนั้น ไผอิวจึงเป็นลักษณะที่สำคัญของการแสดงงิ้ว

อิวพบได้ทั้งในราชวังและนอกวัง จางเกิง(อ้างในถาวร : 2537) กล่าวถึงไผอิวในยุคราชวงศ์โจวจนถึงราชวงศ์ฮั่น ยังเป็นการเล่นตลกคนเดียวจนถึงราชวงศ์เหนือใต้จึงกลายเป็นการเล่น สองคนเรียกว่า "ชินจุนซี่" และต่อมาปลายสมัยราชวงศ์ถังจึงเริ่มมีผู้เล่นมากขึ้นและเรื่องที่เล่นก็มีความซับซ้อนขึ้น ไผอิวสมัยนี้มีผู้แสดงทั้งชายและหญิง จนในที่สุด "จ๋าจวี้" ที่หมายถึงการแสดงผสมผสานก็เกิดขึ้นในสมัยห้าราชวงศ์ และได้พัฒนากลายเป็นงิ้ว

2.1.3 ไป๋ซี่ ..การละเล่นนานาชนิด

การละเล่นนั้น ในสมัยฮั่น(Hun)ได้แบ่งออกเป็น 2พวก คือ ดนตรีและการละเล่นในราชสำนักหรือ "หย่าห่ว" และการละเล่นของชาวบ้านหรือ "ส่วนเย่ว"ซึ่งมีมากมายหลายชนิด จึงมีการรวมเรียกว่า "ไป๋ซี่" (Baixi) หรือการแสดงร้อยชนิด ไม่ว่าจะเป็นกายกรรม ไต่ลวด กลืนดาบ การรำอาวุธ มวยปล้ำ เล่านิทาน ขับร้องและดนตรี เป็นต้น จู้จ้านเหนียน(อ้างในถาวร : 2537) กล่าวว่า "ฉ้างอิว" และ "ไผอิว" ก็จัดอยู่ในไป๋ซี่ด้วย ไป๋ซี่ในสมัยนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากทั้งในวังและนอกวัง สถานที่แสดงจะเป็นที่ชุมชุมกันทำให้มีการผสมผสานของศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ให้เกิดความซับซ้อนยิ่งขึ้น

นอกจากไป๋ซี่ที่กล่าวข้างต้นแล้วแล้ว ยังพบว่า มหรสพที่มีอิทธิพลต่อการแสดงงิ้วในสมัยต่อมาก็คือ การเชิดหุ่นและการเชิดหนังซึ่งเกิดขึ้นในสมัยฮั่นด้วยและถูกจัดเข้าเป็นไป๋ซี่ประเภทหนึ่ง

ในสมัยจักรพรรดิ์ฮั่นหวู่ตี้ นั้นมีนักวิชาการหลายท่านให้ความเห็นว่า มีการแสดงศิลปะการเชิดหนังแล้ว ในบันทึกประวัติศาสตร์ได้บรรยายถึงพิธีการเรียกดวงวิญญาณให้มาปรากฏเงาในตอนกลางคืนนั้น น่าจะเป็นเพียงการแสดงศิลปะการเชิดหนัง เพื่อความสมจริงเท่านั้น และข้อสันนิฐานที่ว่าการเชิดหนัง

มีส่วนเกี่ยวข้องกับพิธีเรียกวิญญาณในอดีตก็มีความน่าเชื่อถือ หากจะดูจากการเรียกชื่อประตูทางเข้าและออกของเวทีละคร(งิ้ว)ที่ยังคงเรียกประตูเงา หรือประตูวิญญาณ อยู่จนทุกวันนี้(มาลินี : 2543,112)

การเชิดหุ่นในสมัยราชวงศ์ซ่ง(Sung)พบว่ามีการเชิดละครหุ่นอย่างแพร่หลาย และยังมีอิทธิพลกับละครซ่งจำจวี้ หลักฐานทางโบราณคดีที่ได้จากการขุดค้นพบหุ่นไม้ขนาดเท่าคนจริง ภายในสุสานสมัยราชวงศ์ฮั่นสองแห่งในมณฑลชายคงเมื่อค.ศ. 1979 (ถาวร : 2532) หุ่นไม้ดังกล่าวสร้างจากชิ้นไม้หลายชิ้นประกอบกันเข้าเป็นหุ่น สามารถนำมาชักเชิดได้หลายท่าทาง ทำให้ทราบว่าในสมัยราชวงศ์ฮั่นมีการเชิดหุ่นอย่างแน่นอน และเผิงเฟย(อ้างในถาวร : 2532) กล่าวว่า พวกงิ้วยกย่องตุ๊กตาหุ่นไม้ที่มีอยู่ประจำทุกโรงงิ้วเป็น "ต้าซือเฮีย" หรือ "ต้าซือซุง" ซึ่งแปลว่าพี่ชายใหญ่

ท่าทางของตัวตลกงิ้วหรือ "โฉ่ว" นั้น ได้ถูกดัดแปลงมาจากการแสดงเชิดหุ่นและเชิดหนัง หลายท่า แม้ว่าจะยังไม่สามารถหาหลักฐานที่บ่งได้อย่างแน่ชัดว่าการเชิดทั้งสองชนิดเป็นต้นกำเนิดของงิ้วแต่การแสดงทั้งสองก็ยังคงมีอิทธิพลต่อการแสดงงิ้ว

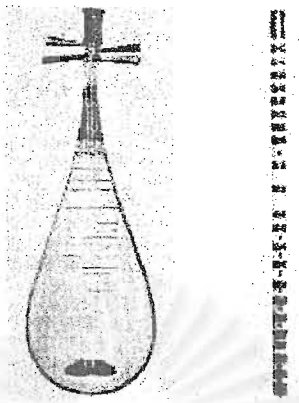
2.1.4 การขับลำนำเล่าเรื่อง

เป็นการผสมกันระหว่าง นิทาน บทกวี เพลงและดนตรีเข้าด้วยกัน การขับลำนำเล่าเรื่องนี้ ถาวร (2532) กล่าวว่า มีที่มาจากเพลงร้อง หรือร้อยกรองเล่าเรื่องสั้นๆแล้วพัฒนาการแยกเป็นสองสาย สายที่หนึ่งพัฒนาควบคู่ไปกับกวีนิพนธ์และดนตรีรวมเข้ากับศิลปการแสดงเกิดเป็นงิ้ว ส่วนอีกสายอาศัยการขับลำนำทำนองและดนตรีอย่างง่ายๆ เน้นการเล่าเรื่องราวเป็นหลักพัฒนารวมกับการเล่านิทาน เกิดเป็นการขับลำนิทานคำกลอนคล้ายกับการขับเสภาของไทยเรียกว่า "ถันฉือ" โดยใช้ร้อยกรองประเภท "ซือ" เป็นหลัก

ซือ เป็นร้อยกรองเพลงประเภทเก่าประเภทหนึ่ง รุ่งเรืองในสมัยราชวงศ์ถัง มีพัฒนาการเรื่อยมาจนเปลี่ยนไปไม่เข้ากับดนตรี จึงเกิดบทร้อยกรองเพลงชนิดใหม่ที่เรียกว่า "ฉือ" ซึ่งมีทำนองแตกแยกออกไปมากมาย ถือว่าเป็นบทเพลงชั้นสูงโดยเฉพาะสมัยราชวงศ์ซ่ง ทำให้เกิดเพลงชนิดใหม่ของชาวบ้านขึ้นมา นั่นคือ "ซ่านฉวี" ซึ่งมีอิสระมากกว่าฉือ และสามารถนำไปใช้เล่นกับเรื่องเล่าได้ทุกประเภท และในที่สุดก็ถูกพัฒนากลายเป็น "ซี่ฉวี" หรือบทละครสำหรับแสดงงิ้วนั่นเอง เพลงทั้งสองชนิดนี้รุ่งเรืองมากในสมัยราชวงศ์หยวน ที่การแสดงงิ้วรุ่งเรืองเช่นกัน

ในสมัยจักรพรรดิ์ฮั่นหวู่ตี้ แห่งราชวงศ์ฮั่น(Han) เนื่องจากทรงตั้งสถาบันดีตศิลป์แห่งราชสำนักขึ้น(มาลินี: 2543,112) มีการสนับสนุนงานด้านการประพันธ์เพลงรวมถึงการดัดแปลงเพลงในแนวทางใหม่ๆ โดยการนำดนตรีของต่างชาติมาผสมผสาน รวมทั้งการรับเอาเครื่องดนตรีต่างชาติเช่น ผีพา(Pipa)

เป็นเครื่องดีดสี่สายลักษณะคล้ายผลแพร์ผ่าซีก และ ตี้จื่อ(Dizi) เครื่องเป่าซึ่งถูกพัฒนาการจนกลายมาเป็นขลุ่ยเป้าด้านข้างในปัจจุบัน



ภาพที่ 6 ภาพเครื่องดนตรีผีผ่า (Pipa) และตี้จื่อ (Dizi) เครื่องดนตรีจีนโบราณ จากหนังสือ Chinese Theatre in Modern Times

เพลงร้องเล่าเรื่องในสมัยราชวงศ์ฮั่นนี้ มีลักษณะเป็นเพลงร้องพื้นๆและสั้นเท่านั้น เพลงในสมัยต่อมาที่เรียกว่า "ต้าฉวี" หรือเพลงใหญ่ในราชวงศ์เหนือ-ใต้นั้น มีลักษณะที่แตกต่างอย่างมากที่การขับร้องจะมีทำนองหลักเพียงทำนองเดียวแต่จะร้องซ้ำไปมาจนจบเรื่อง ในช่วงแรกของการขับร้องจะมีการร้องนำก่อนที่จะร้องเนื้อเรื่อง เรียกว่า "เยี่ยน" และเมื่อร้องเนื้อเรื่องจบจะมีการร้องจบในส่วนท้าย เรียก "ชวี" และ "ส่วน" ซึ่งทั้งสองส่วนนี้จะมีเนื้อร้องแยกจากเนื้อเรื่อง และจะจบการแสดงด้วยการบรรเลงเพลงประกอบการฟ้อนรำ ในสมัยราชวงศ์ถัง(Tang) ต้าฉวี ได้พัฒนาการเป็นเพลงชุดที่มีลักษณะหลายท่อน จังหวะช้า เร็วไม่เท่ากัน(จังหวะช้า จังหวะเร็วและจังหวะเสรี) ต้าฉวีแต่ละชุดมีความยาวของท่อนไม่เท่ากัน การที่มีการบังคับจังหวะและขนาดของท่อนไม่เท่ากันทำให้การขับร้องดนตรีประเภทนี้ทำได้ลำบากมากขึ้น การแสดงในราชวงศ์ซ่ง(Song)จึงตัดและเลือกเฉพาะเพลงบางท่อนไปใช้ในการขับร้องเรื่อง ซึ่งเป็นการแสดงของละคร จ๋าจวี้ (Zaju) เป็นการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ นำการแสดงละครมาผสมผสานการฟ้อนรำและดนตรี มีผู้แสดงหลัก สามคนและมักใช้ในการแสดงในเทศกาลสำคัญต่างๆ (มาลินี : 2543)

อาจกล่าวได้ว่าการละเล่นรูปแบบนี้มีอิทธิพลต่อการแสดงงิ้วในเรื่องของบทที่ใช้ในการขับลำเล่าเรื่อง และมีอิทธิพลต่อทำนองเพลงและดนตรีในการแสดงงิ้วในแต่ละประเภท ในที่นี้การแสดงงิ้วของแต่ละประเภทจะมีท่วงทำนองรวมถึงเนื้อเรื่องที่แตกต่างกันไป(ผู้วิจัย)ซึ่งจะกล่าวถึงในบทต่อไป

การเล่านิทานนั้นพบว่า มีการเล่านิทานชาดก นิทานธรรม อย่างมากมายในสมัยถัง(Tang)ที่พุทธศาสนารุ่งเรืองจนสุดขีด แรกๆเป็นการเล่านิทานจากหนังสือ โดยอ่านเป็นร้อยแก้วสลับกับร้อยกรองที่อ่าน

เป็นทำนอง ตามวัดต่างๆ ในราชวงศ์ซ่ง(Song)มีการเล่านิทานแทรกการขับร้อง ใช้กลองเป็นเครื่องควบคุมจังหวะในการร้อง ทำนองที่ใช้เป็นเพลงทำนองเดียวหรือ มี 2-3 ทำนองเท่านั้น แต่เมื่อถึงช่วงกลางราชวงศ์ซ่งเหนือ การเล่านิทานกลายเป็นการเล่าเรื่องประกอบเพลงชัดเจนมากขึ้น มีท่วงทำนองและและระดับความสูงต่ำของเสียงมากขึ้น การเล่านิทานที่มีเพลงประกอบนี้ได้พัฒนาเรื่อยมา มีการสอดแทรกความเป็นละครมากขึ้นเรื่อยๆจนกล่าวได้ว่าเป็นการบุกเบิกงิ้วแบบราชวงศ์หยวน(ถาวร : 2537)

2.2 การแสดง ละคร และงิ้วในสมัยต่างๆของจีนสามารถแยกตามราชวงศ์(ช่วงเวลา) ดังนี้

จักรพรรดิหวงตี้ ซึ่งเป็นปฐมกษัตริย์ของจีนตามคำเล่าโบราณ ได้จัดให้มีการแสดงดนตรีในราชพิธีต้องรับเหล่าราชทูตจากต่างแดน ดังนั้นดนตรีจึงถือเป็นศิลปะที่เก่าแก่ของจีน ซึ่งได้กลายมาเป็นองค์ประกอบสำคัญและต้นกำเนิดของการแสดงละครจีนหรืองิ้วในกาลต่อมา

ในราชวงศ์ชังหรือชาง(Shang)เมื่อราว 2,000-1,100 ปีก่อนคริสตกาลนั้น มีระบำเพื่อการทรงเจ้าเข้าผีที่เรียกว่า "วูวู" หรือ "อูอู" (Wuwu)(มาลินี,2532: 3) ระบำดังกล่าวนี้เป็นพิธีกรรม เพื่อเป็นการปัดเป่าความทุกข์เข็ญของมนุษย์จากภัยทางธรรมชาติ และรวมถึงปรากฏการณ์ที่ไม่สามารถอธิบายได้ทั้งหลายเป็นการอธิบายในเชิงไสยศาสตร์และความเชื่อทางภูตผีวิญญาณ

ประมาณ 1,111-255 ปีก่อนคริสตกาล สมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)(ก่อนปีค.ศ. 1122-770) ศิลปะการแสดงของจีนมีการพัฒนาให้หลากรูปแบบมากขึ้น มหรสพที่เล่นเป็นเรื่องจากพงศาวดาร และประวัติศาสตร์ การฟ้อน การรำต่าง เช่น การรำปุ๋นและรำบู๊ การขับกล่อมเพลงพื้นบ้าน การแสดงละครตลก ละครใบ้ รวมไปถึงการเล่าตำนานและนิทานประกอบเพลง เป็นต้น ดังจะเห็นได้ว่า ในช่วงเวลานี้ศิลปะการแสดงของจีนได้มีการแตกรูปแบบออกไปมากมาย และยุคนี้เองที่เป็นต้นแบบของงิ้วในปัจจุบัน

สมัยราชวงศ์ฮั่น(Hun)ประมาณ 206-220 ปีก่อนคริสตกาล พระเจ้าอู่ตี้(Wu Di) ให้ความสนใจในศิลปะอย่างมาก จึงได้จัดตั้งสถาบันคีตศิลป์แห่งราชสำนัก(มาลินี: 2543,112) หรือสถาบันทางศิลป์การดนตรีขึ้น เป็นการส่งเสริมดนตรี ให้มีความหลากหลายและแปลกใหม่โดยการนำแนวดนตรีต่างชาติมาผสมผสานเข้ากับดนตรีจีน นอกจากนี้แล้ว ศิลปะการเชิดหนัง หรือเชิดหุ่นเงาก็น่าจะมีการแสดงแล้วในสมัยนี้ตามบันทึกประวัติศาสตร์ ส่วนที่นอกราชฐานพบการแสดง ไป๋ซี่(Baixi) ที่เป็นการแสดงหลากหลายชนิด ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างต่อเนื่องจวบจนรัชสมัยต่อๆมาถึงราชวงศ์สุย(Sui)

สมัยราชวงศ์สุ่ย(Sui)ประมาณปีค.ศ. 581-618 พบว่ามีการสร้างโรงละครที่มีลักษณะถาวรขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงต่างๆ มาลินี(2543,114)ได้บรรยายที่ตั้งโรงละครว่า "โรงละครนี้ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของของประตูเมืองหลวง ลักษณะของโรงละครเป็นเวทียกพื้นสูงคลุมปิดด้วยหลังคาซึ่งทานน้ำหนักด้วยเสาสี่

ต้น ทูตานุทูตและราชอาคันตุกะจากต่างแดนสามารถชมการแสดงได้ โดยนั่งชมที่เกี้ยวประจำตัว ลักษณะการแสดงที่แสดงเป็นละครร้องและละครรำ เป็นการรวมการแสดงหลายชนิดเข้าไว้ด้วยกัน

นอกจากนี้มาลินียังได้สรุปไว้ว่า สมัยราชวงศ์ถัง(Tang) ประมาณปีค.ศ. 618-907 ถือว่าเป็นยุค ทองแห่งศิลปวัฒนธรรมของจีน ราว 300ปี โดยเฉพาะในรัชสมัยของพระเจ้าหมิงหวง (Ming Huang) ทรง สนในและให้การสนับสนุนศิลปะแทบทุกแขนง มาลินี(2543: 116) ได้กล่าวถึงการแสดงในสมัยนี้ว่าในปี ค.ศ. 714 พระเจ้าหมิงหวงได้ทรงก่อตั้งสถาบันการแสดงในราชสำนักขึ้นโดยใช้ชื่อ "สวนแพร์" ให้เป็น ศูนย์สำหรับฝึกอบรมศิลปินแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นคีตกวี หรือนักแสดง แต่มีการแยกนักแสดงชายหญิง ออกจากกัน เนื่องจากกฎของราชสำนักจีนที่ผู้ชายนอกจากจักรพรรดิ์นั้นจะไม่สามารถเข้าสู่ฝ่ายในได้ จึง ทรงจัดตั้งโรงเรียนสอนการแสดงขึ้นอีกโรงเรียกว่า "สวนแห่งฤดูอมตะ" ในบางครั้งพระเจ้าหมิงหวง ทรง ร่วมแสดงในศิลปะการแสดงต่างๆด้วย

ในสมัยต่อมาราว คริสต์ศตวรรษที่ 10 นั้นเกิด การแย่งชิงอำนาจจนเกิดเป็นสงครามระหว่าง ราชวงศ์ (คศ. 907-960) ความวุ่นวายทางการเมืองทำให้พัฒนาการทางศิลปะแขนงต่างๆหยุดชะงักลง จน เข้าสู่การรวมราชวงศ์อีกครั้งในราชวงศ์ซ่ง

สมัยราชวงศ์ซ่งหรือซ้อง(Song)ประมาณปีค.ศ. 960-1279 การรวมอำนาจสู่ราชวงศ์เดียวของ ราชวงศ์นี้กินเวลาร่วม 300ปี โดยมีศูนย์กลางอำนาจอยู่ทางตอนเหนือของจีนนั้น ทำให้พัฒนาการทา ศิลปะฟื้นตัวอีกครั้ง งานพิธีหรืองานรื่นเริงต่างๆในสมัยนี้ถูกจัดขึ้นอย่างใหญ่โต ศิลปะที่มีมาแต่อดีต ไ ว่าจะเป็นการร่ายรำ ไป่ซี่ หรือการแสดงหุ่นเชิดตุ๊กตา หุ่นเชิดนี้มีหลายประเภทเช่น หุ่นไหม หุ่นน้ำ หุ่ ไม้ บางชนิดยังสามารถพบเห็นได้ในปัจจุบัน หรืออย่างหุ่นน้ำนั้นหาชมการแสดงได้ยากแล้วในทุกวันนี้

ต่อมาสมัยจักรพรรดิเฉินจง (Chen Zhong) มีการแสดงที่มีการพัฒนาแบบใหม่โดยการผสมกา ฟ้อนรำเข้ากับดนตรี เรียกการแสดงแบบนี้ว่า "จำจวี้" มีผู้แสดงหลักๆ 3 ตัวคือ นักแสดงชายที่มีลักษณ น่าเกรงขาม นักแสดงตลกชายที่รูปร่างสูงใหญ่ซึ่งมีการแต่งหน้าลักษณะพิเศษ และนักแสดงชายที่ ลักษณะเป็นผู้นำ การแสดงประเภทนี้เป็นที่นิยมมากในช่วงนั้น จนกระทั่งรัชสมัยของจักรพรรดิหุย (Hui Zhong) ราวคริสต์ศตวรรษที่ 12 พบว่าเวทีสำหรับจำจวี้ก่อสร้างจากไม้ เป็นเวทีสี่เหลี่ยมยกระดับสู ประมาณศรีษะผู้ชม ใช้เสื่อปูที่พื้นเวที และมีห้องแต่งตัวนักแสดงแยกอยู่ทางด้านหลังเวที

อย่างไรก็ตามศิลปการแสดงในสมัยนี้เฟื่องฟูมาก นักแสดงส่วนใหญ่ได้รับการสนับสนุนจากรา สำนักให้ฝึกสอนภายในวัง อีกส่วนเป็นนักแสดงเร่อาชีพ ที่จะทำการเร่แสดงไปทั่วให้ประชาชนทั่วไปรั ชม นักแสดงเร่อาชีพนี้มักเกิดจากการรวมกลุ่มของครอบครัวหรือญาติมิตร ตั้งเป็นคณะละครเล็กๆ โด

เปิดแสดงตามตลาด โรงน้ำชา และการแสดงในโอกาสพิเศษต่างๆตามแต่จะจ้าง โดยเฉพาะจากทางราชการ เพราะหากบิดพลิ้วหรือไม่แสดงมักจะถูกลงโทษ

สมัยราชวงศ์หยวน(Yuan)ประมาณปีค.ศ. 1279-1368 เป็นช่วงของการเปลี่ยนราชวงศ์จากชาวจีนมาเป็นชาวมองโกล ทางด้านเหนือ ทำให้ราชวงศ์เก่า หรือราชวงศ์ซ่งได้ถูกรุกรานจนถอยร่นไปตั้งฐานกำลังทางภาคใต้ และมีการกดดันกันเรื่อยมา ทั้งๆที่บรรยากาศทางการเมืองยังไม่น่าไว้วางใจแต่ทางด้านการละครนั้นพบว่า มีการพัฒนาและเจริญรุ่งเรืองในระดับหนึ่ง เพราะชาวมองโกลเป็นชนชาติที่รักศิลปะ จึงทำให้ราชวงศ์ให้การสนับสนุนศิลปการละครอย่างเต็มที่ ไม่มีการแบ่งแยกหรือขีดขั้นการแสดงใดๆ เพื่อที่ชาวมองโกลจะสามารถเข้ากลืนกลายกับชาวจีนได้ในที่สุด จะเปรียบไปเป็นเสมือนนโยบายทางการเมืองรูปแบบหนึ่งที่มองโกลใช้เพื่อเข้าปกครองจีน และเนื่องจากมองโกลได้ทำการยกเลิกระบบสอบจองหงวน นักวิชาการว่างงานต่างหันมารังสรรคผลงานมากขึ้นและเมื่อราชวงศ์ให้เสรีภาพในการเขียน นักวิชาการจึงแสดงออกถึงความไม่พอใจทางการเมืองผ่านทางการเขียนวรรณกรรมและบทประพันธ์ต่างๆมากมาย

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 13-14 นี้เองที่การละครของจีนถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน คือส่วนเหนือและส่วนใต้ การแสดงทางเหนือ หรือจำจวี้ เป็นละครที่ถูกพัฒนามาจากจำจวี้ในสมัยซ่งโดยได้รับอิทธิพลจากการปกครองของมองโกล นั้นคือบทประพันธ์จะมีลักษณะพิเศษ คืออิงอยู่กับรูปแบบการสอนของลัทธิขงจื้อ อันได้แก่ การเน้นถึงการกระทำความดีต่างๆ สอดแทรกอยู่ในบทละครบางตอน หรือบางเรื่องซึ่งคุณธรรมเหล่านี้ชาวมองโกลยอมรับและให้การสนับสนุนเผยแพร่ แต่ในขณะเดียวกันนักประพันธ์ก็จะสอดแทรกความไม่พอใจโดยวิพากวิจารณ์มองโกลอย่างแยบคายเช่นกัน บทละครที่ออกมาจึงมีลักษณะของนัยยะ ชวนให้ติดตาม และใคร่รู้ว่ามีนัยใดที่แฝงไว้ในบทละครแต่ละเรื่อง เป็นเสมือนการท้าทายให้นักปราชญ์จีนและเหล่าศิลปินที่จะใช้พิสูจน์ตนผ่านการละคร ทำให้บทละครกลายเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ได้รับความนิยมสูงสุด โดยบทละครเหล่านี้ได้รับอิทธิพลจาก กวนฮั่นชิง (Guan Hanqing) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งการละครจีน ในคริสต์วรรษที่ 13 อย่างมาก นักประพันธ์บทละครที่โด่งดังในสมัยนี้เป็นแรงผลักดันอย่างมากต่อนักประพันธ์รุ่นต่อๆมา เช่น หวางซีอฺ่ (Wang Shiou) บทละครฝั่งเหนือเป็นบทละครประเภท ความรัก ศาสนาและอภินิหารต่างๆ นิยายอิงประวัติศาสตร์ เรื่องเกี่ยวกับครอบครัวสังคมทั่วไป คดีความและการฆาตกรรม และเรื่องเกี่ยวกับผู้ร้ายที่แกล้งเป็นคนดี

ภาพที่ 7 กวนฮั่งชิง (Guan Hanqing) บิดาแห่งการละครจีน ในคริสต์ศตวรรษที่ 13

การแสดงทางใต้ หรือ หนานซี่ (Nan Xi) มีศูนย์กลางอยู่ที่หังโจว ที่ตั้งของราชวงศ์ซ่งเก่า นั้นให้ความสำคัญต่อความไพเราะ ละเมียดละไมของดนตรีและการขับร้อง เน้นการให้อารมณ์ความรู้สึกตามเนื้อเรื่องอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่เน้นกฎเกณฑ์ที่ตายตัวแบบฝั่งเหนือ จะมีการสอดแทรกคำสอนบ้างแต่ยังคงเน้นหนักในการรับสุนทรียรสทางดนตรี อารมณ์และการขับร้อง ลักษณะของบทละครจะเป็นละครอิงประวัติศาตร์มากกว่าละครประเภทอื่น

สมัยราชวงศ์หมิง(Ming)ประมาณปีค.ศ. 1368-1644 จีนกลับมาเป็นปึกแผ่นอีกครั้งร่วม 300 ปี ภายใต้การนำของราชวงศ์หมิง พัฒนาการของการละครยังคงรุดหน้าต่อไปมีการประพันธ์บทละครและงานวิจารณ์ต่างๆออกมามากมาย บรมครูสมัยหมิง ถังเซียนจู (Tang Xianzu) ได้สั่งสอนศิษย์มากมาย จนได้ตั้งสำนักอวี่หมิง (Yu Ming) สำหรับสอนการประพันธ์บทละครที่มีลักษณะไพเราะ เน้นการเรียบเรียงถ้อยคำให้เหมาะเจาะผสมกลมกลืนไปกับเสียงเพลง นอกจากนี้ เหวยเหลียงฟู่ (Wei Liangfu) นักคีตกวีเป็นผู้ที่นำแนวคนตรีของฝั่งเหนือและฝั่งใต้มาผสมกันจนกลายเป็นบทละครร้องแบบใหม่ขึ้นเรียกว่า คุนชวี (Kunqu) ทำให้นักแสดงคุนชวีต้องมีความสามารถรอบด้าน

เนื่องจากศิลปินทั้งสองท่านต่างมีความสามารถและมีผู้ชื่นชอบในสมัยนั้น ทำให้การละครของจีนมีบรรยากาศคึกคักอย่างมากเมือง ซูโจว ซึ่งเป็นเมืองหลวงของหมิงจึงกลายเป็นศูนย์กลางแห่งการละคร ต่อมาแนวละครทั้งสองนี้ได้เป็นพื้นของการแสดงอุปรากรจีน หรืองิ้ว

สมัยราชวงศ์ชิง(Qing)ประมาณปีค.ศ. 1644-1911 พัฒนาการของละครเพลงได้มีมาอย่างต่อเนื่อง แม้จะมีการผลัดแผ่นดินก็ตาม ในสมัยของจักรพรรดิเฉียนหลง (Qing Long)ที่ทรงปรีชาสามารถมาก ในรัชสมัยของพระองค์นั้นจากที่การแสดงละครเพลงได้แพร่หลายออกไปทั่วราชอณาจักรตั้งแต่สมัยหมิง ความรักในการแสดงส่วนพระองค์ทำให้จักรพรรดิเฉียนหลงออกเดินทางเพื่อแสวงหานักแสดงที่มีความสามารถเข้ามาแสดงภายในราชวัง และจัดตั้งคณะละครหลวงขึ้น ให้การสนับสนุนในการปรับปรุงการ

แสดงและอุปกรณ์เวทีประกอบการแสดงให้สมจริงและอลังการมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะด้วยการแสดงซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับอุปรากรจีนในปัจจุบัน เพราะมีการผสมผสานกันระหว่าง ดนตรีคีตกวี การขับร้องขับบทกวี กลอนสด การระบำนาฏลีลา การแสดงท่าทางที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก และศิลปะการป้องกันตัว การสู้รบรวมถึงกายกรรมต่างๆ

2.3 ความเป็นมาของงิ้วแต้จิ๋ว

ในด้านการละครแล้วคงไม่สามารถชี้ชัดลงไปได้ว่างิ้วแต้จิ๋วเกิดขึ้นได้อย่างไร หากแต่มีศิลปการละเล่นหลายประเภทในเมืองแต้จิ๋วที่น่าจะเป็นต้นกำเนิดให้กับงิ้วได้(วีเกียรติ, 2542: 23-24)

2.3.1 การละเล่นของชาวพื้นเมืองแต้จิ๋ว

1. "กวนซี่ถง" หรือ "กวงฮี้ท้ง" เป็นการละเล่นที่พบอยู่ทั่วไปในสังคมชาวนาของแต้จิ๋วมักแสดงก่อนหรือหลังวันไหว้พระจันทร์ การแสดงเริ่มจากพิธีกรรมเชิญเจ้าแห่งที่นา(ซึ่งมีชื่อว่า ฉั่งหง่วง ส่วย) โดยเก็บก้อนดินจากที่นามาใส่ในกระถางธูปทำการบูชาเซ่นไหว้ จากนั้นจึงเรียกเด็กมาประมาณ 10 คน แล้วคัดเอาเพียง 1-2 คนเพื่อเป็นตัวเอก เพราะว่าตัวเอกต้องร้องเพลงมากกว่าเด็กคนอื่นๆ จากนั้นก็จะให้เด็กที่เหลือนั่งรอบตัวเอกมือถือธูปแกว่งไปมาปากก็ท่องบ่นสวดเชิญเจ้าที่แห่งนาประทับทรง เมื่อเจ้าลงประทับทรง ตัวเอกจะกระโดดขึ้นตะโกนว่า "ครูเฒ่ามาแล้ว" ชาวบ้านก็จะเสนอเรื่องงิ้วให้เล่นทันที เจ้าจะกำหนดตัวแสดงจากเด็กๆจนครบแล้วก็จะเริ่มการแสดงอย่างสนุกสนาน ชาวบ้านก็จะเคาะและตีวัตถุเพื่อสร้างจังหวะร่วมไปด้วย การละเล่นของเด็กนั้นน่าประหลาดตรงที่สามารถเล่นได้ดีราวนักแสดงอาชีพทั้งที่ไม่เคยฝึกฝนมาก่อน และเมื่อเรียกชื่อเด็กคนใด เด็กคนนั้นก็จะกลับคืนสู่ภาวะปกติทันที

2. "อี๋เกอ ตั้นเกอ" เป็นการร้องเพลงโต้ตอบระหว่างชายหญิงของพวกอี๋และพวกตั้น ซึ่งเป็นชาวพื้นเมืองของแต้จิ๋วในสมัยก่อนพบว่า มีการร้องเล่นกันอยู่ทั่วไปตามท่ช้องนา ขณะทำงาน การเล่นนี้เพื่อให้สนุกสนานและลืมความเหนื่อยระหว่างทำงาน จึงมีลักษณะคล้ายกับเพลงเกี่ยวข้าวของไทย (ผู้วิจัย) ในหนังสือเห่งไฮ้กุ่ยจีที่ถูกเขียนขึ้นในสมัยราชวงศ์ช่งนั้น ได้มีการบันทึกถึงเพลงของของพวกอี๋ว่ามีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงอารมณ์สะเทือนใจ ความทุกข์ยาก คุณสมบัติที่พึงมีของสตรี และเรื่องราวอันเกี่ยว กับเทพเจ้า เพราะคำว่า อี๋เกอ ตั้นเกอ หมายถึงเพลงของพวกอี๋และเพลงของพวกตั้น

3. "เอียงเกอซี่" หรือ "เองกอหี่" เป็นการละเล่นที่ใช้เพลงปักดำนาประกอบการละเล่นเดิมเป็นเพลงร้องโต้ตอบขณะทำงาน มีมากมายหลายชื่อเรียกแล้วแต่ว่าไปใช้ร้องเพื่อวัตถุประสงค์ใด เช่น เพลงปักดำนาของชาวนา เพลงเรือของชาวประมง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบไปด้วยเครื่องประกอบจังหวะประเภทต่างๆ เมื่อได้รับอิทธิพลของเพลงพื้นเมืองในเวลาต่อมา เอียงเกอซี่ก็ได้พัฒนาการ

กลายเป็นการแสดงเรื่องสั้น เพื่อความสนุกสนานและต่อมาเมื่อเพลงระบำกลางดอกไม้ (ฮวยโกว์บู้) ของมณฑลหูหนันได้แพร่เข้ามาถึงเมืองแต้จิ๋วก็ได้ส่งอิทธิพลให้เกิดการผสมผสานกัน เครื่องแต่งกายของตัวละครมีลักษณะเป็นแบบละครแบบโบราณประกอบไปด้วยการร้องรำประกอบดนตรี ในเนื้อเพลงที่ร้องโต้ตอบ มีคำหยาบโลนต่างๆ และการละเล่นแบบนี้ยังคงมีอยู่ในกลุ่มชนพื้นเมือง

2.3.2 งิ้วเมืองหลวงและกระบวนการขยายตัวลงสู่ทางใต้

จากประวัติของงิ้วในช่วงเวลาต่างๆ พบว่างิ้วเริ่มเป็นรูปแบบการแสดงที่ชัดเจนในช่วงราชวงศ์ถัง (รัชสมัยของพระเจ้าถั่งเหี่ยงจง ค.ศ. 1280-1368) และในเวลาต่อมามีการรุกรานจากชาวมองโกลและถูกบุกเข้ายึดประเทศเปลี่ยนราชวงศ์การปกครองเป็นราชวงศ์ชิง ซึ่งเป็นชาวต่างชาติ แม้ว่าชาวมองโกลจะเข้าปกครองประเทศแต่ก็เปิดโอกาสให้ชาวจีนสามารถพัฒนาศิลปแขนงต่างๆได้อย่างเสรี ดังนั้นจึงพบว่าวรรณกรรมและศิลปในยุคนั้นเป็นการแสดงออกถึงการต่อต้านราชวงศ์และปฏิเสธผู้ปกครอง ที่ดี นอกจากนี้บทละครต่างๆนอกจากจะสะท้อนความไม่พอใจออกมาแล้ว ยังแฝงไว้ถึงความเศร้าโศกเสียใจ และสิ้นหวัง รวมถึง ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่อย่างไรก็ตามศิลปะการแสดงและดนตรีแขนงต่างๆในระยะเวลานั้น ก็ได้รับอิทธิพลจาก มองโกลเป็นอย่างมาก

งิ้วต่างถิ่นชนิดต่างๆที่มีอิทธิพลต่องิ้วแต้จิ๋ว คือ (วีเกียรติ, 2542: 24-25)

1) งิ้วเจี่ยอิม (เจี่ยอิมที่) หรืออีกชื่อที่รู้จักกันทั่วไปคือ "หน่ำหี่" เป็นงิ้วที่แสดงทางตอนใต้ กำเนิดขึ้นทางตะวันออกแถบมณฑลเจ้อเจียง และได้แพร่กระจาย ลงมาทางตอนใต้ของมณฑลเกียงสี เข้าสู่ทางตอนใต้ของมณฑลฮกเกี้ยน ผ่านอำเภอเจียวอาน และตุงซานเข้าสู่เมืองแต้จิ๋ว

2) งิ้วไซฉิน (ไซหิ่งหี่) งิ้วไซฉินและระบำกลองดอกไม้ เจริญขึ้นที่มณฑลหูหนัน จากนั้นได้แพร่กระจายผ่านทางตอนเหนือของมณฑลกวางตุ้ง ผ่านเมืองฮุยหยาง ไฮฟง เข้าสู่เมืองแต้จิ๋ว

3) งิ้วงั่วกัง (งั่วกังหี่) งิ้วงั่งกังเจริญขึ้นในแถบมณฑลอันฮุย และได้มีการแพร่เข้ามาทางตอนใต้ของเกียงสี ผ่านมณฑลฮกเกี้ยนด้านตะวันตก ผ่านหมู่บ้านเกียเอ้งจิวของชาวจีนแคะ แล้วเข้าสู่เมือง แต้จิ๋ว

ตั้งแต่ช่วงปลายราชวงศ์หมิง งิ้วทั้ง 3 ชนิด ได้แพร่กระจายเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วและเข้ามามีอิทธิพลต่อการละเล่นพื้นบ้านอย่างมากจนได้พัฒนากลายเป็นงิ้วแต้จิ๋วในที่สุด โดยเฉพาะงิ้วเจี่ยอิมซึ่งถือได้ว่าเป็นงิ้วชนิดแรกที่ได้แพร่เข้าสู่เมืองแต้จิ๋วและได้รับความนิยมกว่างิ้วชนิดอื่นๆ ที่แพร่เข้าไปในภายหลัง แต่เนื่องจากงิ้วเจี่ยอิมใช้ภาษากลาง (กัวอ่วย) ซึ่งเป็นภาษาราชการจึงจำกัดผู้ชมเฉพาะผู้ที่มีการศึกษาเท่านั้น ดังนั้นการละเล่นพื้นเมืองซึ่งรุ่งเรืองในขณะนั้นจึงถูกดัดแปลงเพื่อให้ทันกับยุคสมัยกลายเป็น

งิ้วเจี่ยอิมที่ใช้ภาษาแต้จิ๋วในการแสดง นอกจากนี้ยังได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบต่างๆให้ดีขึ้น เช่น เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับพื้นที่และความนิยม และเรียกการแสดงนี้ว่า "ฉาวโจวซี่" (พรพรรณ,2526: 26) และเมื่องิ้วเจี่ยอิมเสื่อมความนิยมลง การละเล่นแบบใหม่นี้ก็ได้จึงรับความนิยมและเจริญขึ้นอย่างเต็มที่ในสมัยต่อมา

"ชาวเมืองแต้จิ๋วใช้ภาษาพื้นเมือง (ภาษาแต้จิ๋ว) ร้องทำนองเพลงสถุลทางเหนือ และทางใต้แล้วเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า เตี่ยจิวที่"(หนังสือหนันเอี้ยปี้จี้,2526:26 อ้างใน วีเกียรติ,2539: 25)

"งานวิจัยของเชียวเอี๋ยวเทียนกล่าวว่า งิ้วแต้จิ๋วมีวิวัฒนาการจากงิ้วกวงฮี้ถงกับเพลงพื้นเมืองของพวกฮี่และตั้น และเมื่อมารวมกับเพลงระบำดอกไม้ก็เริ่มมีการแต่งกายแบบโบราณและร้องเพลงประกอบไปด้วย ลักษณะคล้ายงิ้วปัจจุบัน และเมื่อมีงิ้วเจี่ยอิมเข้ามางิ้วแต้จิ๋ว จึงได้ถือ กำเนิดขึ้น"(วีเกียรติ, 2539: 25)

2.3.3 อิทธิพลของการละเล่นชนิดต่างๆ ที่ยังคงปรากฏในงิ้วแต้จิ๋ว

งานวิจัยของเชียวเอี๋ยวเทียน(อ้างในวีเกียรติ, 2539) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของงิ้วแต้จิ๋วกับการละเล่นต่างๆ ที่มี อิทธิพลดังนี้

1. ความสัมพันธ์ของงิ้วแต้จิ๋วกับงิ้วกวงฮี้ถง

งิ้วกวงฮี้ถงมีลักษณะเฉพาะคือการใช้เด็กแสดง ตัวแสดงที่สำคัญ นอกจากตัวตลก ตัวหน้าลาย ตัวพระเอกมีหนวด ที่เรียกว่า ทิ่ว เง่ง โฮ่ว เซ็ง ตามลำดับแล้ว ตัวแสดงนอกเหนือจากนั้น ใช้เด็กทั้งหมด งิ้วแต้จิ๋วในระยะเริ่มแรก มีลักษณะเฉพาะคือ การใช้เด็กแสดงเช่นเดียวกับงิ้วกวงฮี่ถง ดังนั้นงิ้วแต้จิ๋วจึงมีชื่อเรียกอีกชื่อว่า "ถ่งจือปัง" หรือแปลได้ความว่าคณะงิ้วเด็ก เสถียรโกเศศ ได้กล่าวถึงงิ้วชนิดนี้ในเมืองไทยว่า ผู้แสดงเป็นเด็กผู้ชายล้วน และงิ้วชนิดนี้ เรียกกันในหมู่คนไทยว่า "งิ้วเด็ก"

2. ความสัมพันธ์ของงิ้วแต้จิ๋วกับเพลงของพวกฮี่และพวกตั้น (ฮี่เกอ ตั้นเกอ)

โดยทั่วไปแล้ว ทำนองของพวกฮี่เป็นทำนองโบราณที่ร้องต่อๆกันมา เพลงของพวกตั้นก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน ปัจจุบันทำนองเพลงดังกล่าวยังเป็นที่นิยมร้องกันอยู่ในเมืองแต้จิ๋ว ก่อนหน้าที่งิ้วต่างถิ่นจะแผ่ขยายเข้ามาในเมืองแต้จิ๋วนั้น พวกงิ้วกวนฮี้ท้งต่างก็นิยมร้องเพลงของพวกฮี่และ พวกตั้น ดังนั้นงิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันยังมีเพลงของชาวพื้นเมืองดังกล่าวหลงเหลืออยู่ เช่น งิ้วเรื่องท่อฮวยก้วยโต่ว เพลงร้องโต้ตอบกันระหว่างสาวชื่อ ท่อฮวย และผู้เฒ่ารับจ้างพายเรือข้ามฟากนั้น ทำนองเพลงและจังหวะเป็นแบบฉบับของพวกฮี่อย่างแท้จริง

สำหรับอิทธิพลของเพลงพวกตั้นที่ให้แก่งิ้วแต้จิ๋วนั้น นักวิชาการบางท่านกล่าวว่าที่เด่นชัดว่าน่าจะเป็น ลักษณะของการเยื้องกรายของตัวละคร เช่น การเดินหน้า 3 ก้าว ถอยหลัง 3 ก้าวหรือการหันตัว หมุนตัวในวงที่จำกัดเหล่านี้ เป็นต้น

3. ความสัมพันธ์ของงิ้วแต้จิ๋วกับเพลงปักดำนา

เพลงปักดำนาในยุคหลังนี้ได้รวมเข้ากับเพลงระบำกองดอกไม้ของมณฑลหูหนัน ดังนั้นทำนองเพลงต่างๆ อันได้มาจากเพลงชนิดนี้จึงมีอยู่มากและยังคงปรากฏในงิ้วแต้จิ๋วเช่น ทำ- นองเพลงจับป่วยจิ้วโป่ยจับฮ่วย เป็นต้น หรือนอกจากนั้นคำอุทานที่ไม่ค่อยสุภาพ คำหยาบ โพนต่างๆที่ได้มาจากเพลงระบำกลองดอกไม้ยังปรากฏในเรื่องงิ้วที่ใช้แสดงอยู่ในปัจจุบัน งิ้วที่ได้อิทธิพลจากการละเล่นชนิดนี้มักเป็นเรื่องสั้นๆบางครั้งมีผู้แสดง 2 คน ออกมาร้องเพลงโต้ตอบไปมาเท่านั้น

4. ความสัมพันธ์ของงิ้วแต้จิ๋วกับงิ้วเจี่ยอิม

งิ้วแต้จิ๋วมีความสัมพันธ์กับงิ้วเจี่ยอิมเป็นอย่างมาก จนอาจถือได้ว่า เป็นวิวัฒนาการขั้นสุดท้ายที่ทำให้กำเนิดงิ้วแต้จิ๋วอย่างสมบูรณ์แบบ จนมีคำกล่าวว่างิ้วเจี่ยอิมเป็นแม่ผู้ให้กำเนิดงิ้วแต้จิ๋ว และอิทธิพลของงิ้วเจี่ยอิมนี้ยังมีปรากฏอยู่ในงิ้วแต้จิ๋วหลายด้าน คือ

4.1 งิ้วชุดเบิกโรง จะประกอบได้ด้วย 1. ชุดโป๊ยเซียนถวายพร พระเจ้าถังไท้จงหรือเรียกอีกชื่อว่าพระเจ้าหลีซี่มิ้ง (หลี่ซื่อหมิน)จะออกมาไล่ผี 2. ชุดนางฟ้าส่งบุตร เมื่อจบจะมีชุดความสุข ภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า "ท่วงอี้" ภาษาที่ใช้ร้องในชุดเบิกโรงบางชุดนี้จะเป็นภาษาจีนภาคกลางที่เรียกว่า "กัวอ่วย" ตัวแสดงที่เล่นเป็นตัวหน้าลายไม่ว่าจะแสดงงิ้วชุดใดภาษาที่ใช้ร้องจะต้องเป็น "กัวอ่วย" เสมอ

4.2 การปลูกโรงของงิ้วแต้จิ๋วเลียนแบบตามงิ้วเจี่ยอิม ดังเช่น หน้าโรงมักแขวนม่านไม้ไผ่จำนวน 3 แผง กล่าวกันว่า การปลูกโรงงิ้วเช่นนี้เป็นการเลียนแบบการปลูกโรง งิ้วของสมัยราชวงศ์หยวน (ในที่นี้หมายถึงการปลูกโรงงิ้วในเมืองจีนเพราะสำหรับโรงงิ้วในเมืองไทยจะไม่มีลักษณะดังที่กล่าวมานี้)

4.3 การร้องเพลงของผู้แสดงที่หน้าโรงนั้น เมื่อร้องถึงคำสุดท้ายตัวแสดงในโรงจะต้องช่วยร้องคลอเสียงตามไปด้วยเสมอ และการร้องเพลงในลักษณะดังกล่าวนี้พบว่ามีปรากฏอยู่ในเพลงปักดำนาของชาวพื้นเมืองแต้จิ๋ว เช่นเดียวกัน

4.4 เรื่องที่ใช้ในการแสดงงิ้วนั้น ถ้าเป็นเรื่องที่ใช้แสดงเมื่อ 30-40 ปีก่อน จะพบว่า เนื้อหาของเรื่องมักจะเลียนแบบตามงิ้วเจี่ยอิมทั้งหมด ซึ่งมักเป็นเรื่องที่ใช้แสดงมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์หยวนหรือในสมัยราชวงศ์หมิง

4.5 งิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันยังคงการเรียกตัวแสดงในบทต่างๆไว้เช่นเดียวกับงิ้วเจียอิม เช่น จะเรียกพระเอกว่า เซิง (เซ็ง) เรียกนางเอกว่า ตั้น (ตั๋ว) เรียกตัวตลกว่า โฉ่ว (ทิ่ว) นอกจากนั้นคำที่ใช้ในบทละคร เช่น คำว่า เอวียนอ้วย (อ่วงง่ั่ว) จะใช้เรียกแทนชื่อตัวละครชายที่สูงอายุว่า เล่าฮั่ง หรือ เล่าเซ็ง คำเหล่านี้เป็นคำที่ได้รับอิทธิพลมาจากงิ้วเจี่ยอิมแทนทั้งสิ้น เพราะนั้นไม่ปรากฏคำเหล่านี้ในภาษาพูดของชาวแต้จิ๋ว

4.6 ในด้านการแต่งกาย งิ้วแต้จิ๋วแต่งตามเครื่องแต่งกายของคนในสมัยราชวงศ์หมิง เช่นเดียวกับ งิ้วเจี่ยอิม

2.3.4 งิ้วแต้จิ๋ว

พรพรรณ (2537: 15-16) ได้กล่าวถึงความเจริญของงิ้วแต้จิ๋วว่ามีวิวัฒนาการมาจากการละเล่นของชาวพื้นเมืองแต้จิ๋ว แต่มีการดัดแปลงในด้านต่างๆเพื่อให้ตรงกับรสนิยมของผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นภาษาที่ใช้ในการขับร้อง และบทสนทนาในการแสดง ถึงแม้ว่าในบทสนทนาจะมีสัมผัสบ้างแต่ก็ไม่มีความไพเราะและสละสลวยเท่ากับงิ้วเจี่ยอิม ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่เหล่าพวกผู้ดีมีเงินและ ผู้มีการศึกษาจึงไม่ได้ใส่ใจที่จะอุปถัมภ์ให้งิ้วชนิดนี้เจริญเติบโตขึ้นอย่างเต็มที่ จนกระทั่งถึงช่วงสมัยปลายราชวงศ์ชิงในต้นรัชกาลพระเจ้ากวงสู (ค.ศ. 1875-1908) งิ้วแต้จิ๋วจึงมีโอกาสรุ่งเรืองขึ้นอย่างเต็มที่ในท้องถิ่นของตนโดยการอุปถัมภ์ของข้าราชการชั้นผู้ใหญ่แห่งตระกูลปึง ซึ่งเป็นชาวโผวเล้ง(อำเภอหนึ่งของเมืองแต้จิ๋ว) มียศเป็นนายทหารชั้นผู้ใหญ่ เนื่องจากท่านมีความดีความชอบต่อราชวงศ์ชิงอย่างมากเมื่อครั้งไปปราบกบฏที่มณฑลกวางตุ้งและมณฑลกวางสี อย่างราบคาบ จึงเป็นที่โปรดปรานของกษัตริย์แห่งราชวงศ์ชิง พระองค์ทรงให้อำนาจการปกครองเขตนี้ให้กับท่านปึงอย่างเต็มที

เนื่องจากข้าราชการผู้นี้และคนในตระกูลปึงต่างชื่นชอบงิ้วแต้จิ๋วเป็นพิเศษ จึงได้ให้การอุปถัมภ์งิ้วแต้จิ๋วเกือบทุกคณะ เป็นเหตุให้งิ้วแต้จิ๋วเจริญขึ้นอย่างรวดเร็ว

หนังสือพิมพ์หลิ่งตงยิ่เป้า ได้กล่าวถึงความเจริญของงิ้วแต้จิ๋วว่า ในสมัยนั้นมีโรงสอนงิ้วของเมืองแต้จิ๋วแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ โรงงิ้วที่สอนงิ้วแต้จิ๋วและโรงงิ้วที่สอนงิ้วง่ั่วกัง และพบว่างิ้วง่ั่วกังนั้น มีโรงงิ้วที่เปิดสอนอยู่เพียง 4 คณะใหญ่ๆ เท่านั้น และไม่มีการตั้งโรงงิ้วใดๆขึ้นมาเพิ่มเพื่อสอนงิ้วง่ั่วกังอีกเลย แต่สำหรับงิ้วแต้จิ๋วมีโรงสอน งิ้วถึง 200 โรง

ไป่ฮูหยิน ซึ่งเป็นภรรยาของคนในตระกูลปึงท่านหนึ่งและจะเรียกได้ว่าอูหยินท่านนี้เป็นผู้ที่มีอิทธิพลอยู่เบื้องหลังในการตัดสินคดต่างๆ ดังนั้นหากผู้ใดต้องการจะเอาใจฮูหยินไม่ว่าจะเพื่อกรณีใดๆ ก็ตาม ก็มักจะนิยมมอบคณะงิ้วให้เป็นกรรมสิทธิ์ ดังนั้นจึงปรากฏว่า ไป่ฮูหยินมีคณะงิ้วในครอบครองถึง 80 คณะ และเมื่อรวมกับคณะงิ้วของคนอื่นๆในตระกูล จึงปรากฏว่า ตระกูลปึงมีงิ้วแต้จิ๋วในครอบครองกว่าร้อยคณะ ในขณะที่พระนางซูสีไทเฮาทรงโปรดปรานงิ้วมากเช่นกัน ดังนั้นเจ้านายเมืองแต้จิ๋วจึงได้นำคณะงิ้วแต้จิ๋วไปถวาย ให้เป็นงิ้วประจำราชสำนัก ซึ่งเป็นเหตุให้เจ้านายทั้งหลายในราชวังต่างหันมาชื่นชมงิ้วแต้จิ๋วกันมากขึ้น

งิ้วแต้จิ๋วเจริญถึงขีดสุดในสมัยนี้ เพราะว่าเจ้านายและผู้ดีมีเงินต่างแข่งขันกันรับคณะงิ้วแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียงไว้ในอุปถัมภ์ ต่อมาเมื่อไป่ฮูหยินสิ้นไปเป็นเหตุให้งิ้วในครอบครองเกือบร้อยคณะขาดที่พึ่งกระจัดกระจายกันไป คณะงิ้วจะได้รับการว่าจ้างก็น้อยลงเพราะมีนักแสดงงิ้วอาชีพมากจนเกินไป อีกทั้งการสวรรคตอย่างต่อเนื่องกันของพระนางซูสีไทเฮาและพระเจ้ากวงสู ทางราชการได้สั่งให้งดการบันเทิงทุกชนิดทั้งประเทศเป็นเวลา 200 วัน พวกนักแสดงงิ้วต่างเปลี่ยนอาชีพ บ้างก็เดินทางออกต่างประเทศเพื่อแสวงหาโชคและหาอาชีพอื่นที่ตนถนัด

ในหนังสือศิลปะการชมงิ้วแต้จิ๋ว(ลิ้ม ซุ่งเชียง(แปล): 2539)ได้กล่าวถึงในสมัยหลังการปฏิวัติการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยมนั้นงิ้วได้ถูกรัฐบาลจีนเข้ามาโอบอุ้มและปรับเปลี่ยนระบบการจัดการภายในให้ดีขึ้น ปัญหาที่งิ้วเผชิญอยู่จึงสามารถแก้ไขได้ นโยบายที่รัฐนำมาใช้ในการแก้ปัญหาประกอบด้วยหลัก 3 ด้าน คือ

1. ด้านการปรับปรุงเนื้อหาบทละคร รัฐบาลเข้ามาจัดการตรวจสอบเนื้อหาบทละครและเพลง(ดนตรี)ที่ใช้ในการแสดงว่าไม่มีการต่อต้านต่อรัฐบาลจีน รูปแบบบทละครใดที่เก่าแก่ไม่ทันสมัยก็มีการปรับปรุงให้ดีขึ้นทันสมัยขึ้น และบทละครที่จบอย่างเศร้าหรือเสียเลือดเนื้อหรือไม่สุภาพอนาจารก็ปรับให้จบอย่างมีความสุขหรือตัดทิ้งเสีย เช่นเรื่องตั๋งชางโหวเนี่ยง ที่ชายหญิงเป็นชู้กันเดิมต้องถูกขับถ่วงน้ำตายก็ถูกแก้บทเป็นชายหนุ่มพยามหาทางแก้ไขและพากันหนีตามกันไปในที่สุด เป็นต้น

2. ด้านบุคลากร แต่เดิมนักแสดงถูกขายเป็นทาสประเภทหนึ่งให้กับโรงงิ้ว เจ้าของคณะมีสิทธิ์ขาดในการลงโทษต่างๆได้ รัฐก็เข้ามาล้มล้างระบบนั้นเสีย ให้เป็นนักแสดงมีเงินเดือน สร้างศักดิ์ศรีความมีเกียรติให้แก่นักแสดง และเปลี่ยนระบบการสอนให้เป็นโรงเรียนหรือสถาบัน รูปแบบของนักแสดงเปลี่ยนไปเกิดกลุ่มคนที่รักการแสดงแทนที่ระบบผูกโรงงิ้ว(ซื้อ-ขาย)

3. ด้านระบบการจัดการต่างๆ รัฐบาลเข้าไปรื้อโครงสร้างระบบการตัดการงิ้วใหม่ ให้มีการจัดการแบบบริษัทมากขึ้นเพื่อสามารถดำเนินธุระกิจได้ตามระบบกลไกตลาด ระบบการดำเนินการภายในของคณะก็เปลี่ยนไป มีการแยกผู้เชียวชาญเฉพาะเรื่องออกจากกัน เช่น ครูสอนรำ ครูสอนร้อง ครูแต่งเพลง ครูเขียนบท เป็นต้น ทดแทนระบบเก่าที่มีเพียงเหล่าซือที่มีอำนาจมากเพียงผู้เดียว

ในปีคศ. 1958 รัฐบาลได้จัดตั้งสถาบันงิ้วแต้จิ๋วแห่งมณฑลกวางตุ้งขึ้น เป็นศูนย์กลางงิ้วแต้จิ๋ว มีการจัดการให้การเผยแพร่การแสดงงิ้วออกไป มีการเดินสายแสดงตามที่ต่างๆ มีการปรับปรุงเทคนิคและอุปกรณ์ในการแสดงให้ดีขึ้นเพราะมีการคำนึงถึงผู้ชม(ตลาด)มากขึ้น เพราะระบบการบริหารที่รัฐเข้ามาวางระบบใหม่เพื่อให้คณะงิ้วสามารถอยู่รอดได้ต่อไป

2.3.5 งิ้วแต้จิ๋วกับชีวิตการเป็นอยู่ของชาวจีนในประเทศจีน

ด้านสังคมและความเป็นอยู่ในประเทศจีนนั้น พบว่า งิ้วเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมอย่างสูง เมื่อสิ้นฤดูเก็บเกี่ยวของทุกปี ซึ่งหมายถึงวันสิ้นสุดของปีนั้นๆ ด้วย ชาวนาที่ว่างจากการทำนาหลังเก็บเกี่ยวจะจัดงานเฉลิมฉลองประจำปีครั้งยิ่งใหญ่ขึ้น เพื่อเป็นการให้รางวัลแก่ความเหนื่อยยากตรากตรำทำงานมาทั้งปี ในงานนี้ชาวนาจะว่าจ้างงิ้วเพื่อให้เล่นถวายเจ้าแห่งธรณี เป็นการตอบแทนคุณเจ้าที่อำนวยความอุดมสมบูรณ์ให้แก่ชาวนา ให้สามารถเพาะปลูกข้าวได้ โรงงิ้วจะตั้งขึ้นที่กลางท้องนา และที่เสาทั้ง 2 ต้นด้านหน้าของโรงงิ้วจะมีมัดข้าวที่เก็บจากนามัดติดอยู่ด้วย ถ้างิ้วที่ว่าจ้างมาเล่นถวายเจ้าประจำท้องที่ โรงงิ้วจะปลูกไว้หน้าศาลหรือใจกลางเมือง แล้วตั้งศาลชั่วคราวสำหรับเจ้าไว้ที่หน้าโรงงิ้ว เมื่อถึงวันงานเจ้าจะถูกเชิญออกแห่ไปตามท้องถนนในเมือง เพื่อเป็นเหมือนการตรวจตราดูแลความสงบสุขของชาวบ้าน พิธีนี้เรียกว่า “อิ่วชิ้ง” หรือแปลว่าแห่เจ้า พิธีนี้จะมีปีละครั้งเท่านั้น (มักจัดกันในช่วงเวลาเดือน 10-11 ของจีน) และเชื่อกันว่าการไหว้เจ้าในช่วงเวลานี้จะถือกันว่า ได้กุศลแรงมาก เพื่อให้งานสนุกมากยิ่งขึ้นในเทศกาลนี้ บางแห่งจะจัดการแสดงเป็นชุดๆ และมีการร้องเพลงประกอบไปด้วย เรียกว่า “เองกอ” หมายถึงการจัดชุดงิ้วเป็นชุดๆในขบวนแห่เจ้า และ การเชิดสิงโตเรียกว่า “ปู้ไซ”

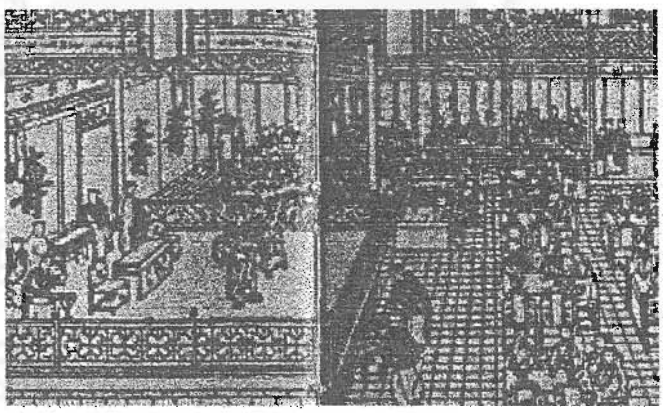
โอกาสในการเล่นงิ้วมีหลายโอกาสและชื่อที่ใช้เรียกก็จะเรียกแตกต่างกันไปด้วย เช่น งิ้วที่เล่นในวันสารททิ้งกระจาด เรียกว่า “สิโกวหี่” เป็นต้น นอกจากนั้น ยังมีงิ้วที่ว่าจ้างมาเล่นในโอกาสพิเศษที่เรียกว่า “ฮ่วกหี่” หรือ งิ้วลงทัณฑ์ เนื่องจากในสังคมชาวนา สมาชิกในชุมชนมักรักใคร่กลมเกลียวกันเหมือนพี่น้องการประนีประนอมเกิดขึ้นได้ง่าย ในด้านการปกครองนั้นมีกฎอยู่ว่าหากผู้มีอายุมากกว่า 50 ปีขึ้นไป กระทำสิ่งใดผิดพลาด และไม่ต้องการให้เรื่องถึงศาลนั้น ในหมู่บ้านจึงได้ตั้งกฎเกณฑ์ในการลงโทษต่างๆ และโทษที่ถือว่าหนักที่สุดคือ ปรับว่าจ้างงิ้วมาเล่นออกภาพความผิดที่ได้กระทำลงไปนั้นในที่

วันที่มีการแสดง ผู้ทำผิดจะถูกบังคับให้ยืนอยู่หน้าโรงพร้อมทั้งใบหน้าที่ปิดไปด้วยกระดาษขาวเขียนชื่อ-แซ่ตัวเองบอกไว้อย่างชัดเจน เพื่อเป็นการลงโทษ สำหรับงิ้วในงานฉลองวันเกิดของเจ้าประจำท้องถิ่นนั้นถือกันว่าเป็นวันสำคัญรองลงมา จากงานฉลองตอบแทนบุญคุณเจ้าประจำปี ชาวบ้านทุกหมู่บ้านจะต้องจัดงานฉลองทุกหมู่บ้าน ทั้งนี้เพราะเชื่อกันว่าถ้าสามารถจัดงานวันเกิดให้เจ้าพอใจแล้วพวกตนจะได้รับความอุดมสมบูรณ์และอายุยืนยาวด้วย (พรพรรณ,2537:16-17)

2.4 ประเภทของงิ้วที่พบในไทย

การแสดงงิ้วนั้นพบว่ามีผู้แบ่งประเภทของการแสดงออกไปมากมายหลายรูปแบบ ทั้งที่เหมือนกันและ ต่างกัน ในปีคริสตศักราช 1981 พบว่า ในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีนมีการแสดงอุปรากรที่มีลักษณะที่แตกต่างกันถึง 300 ลักษณะ (เฉลิมศักดิ์, 2540. 76) ดังนั้นการแบ่งประเภทของการแสดงงิ้วออกเป็นสองประเภทใหญ่ๆ คือ งิ้วหลวง หรืองิ้วปักกิ่ง และงิ้วท้องถิ่น ซึ่งจะสามารถแบ่งแยกย่อยออกไปตามแต่ลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนี้

1. งิ้วปักกิ่ง หรืองิ้วหลวง เรียกว่า ชิงชู(Ching Chu) เป็นอุปรากรจีนที่ได้รับความนิยมสูงสุดในจีน จนแทบจะเรียกว่าเป็นงิ้วประจำชาติ (ตูอิง ซึ่งแปลว่า การละครหลวง หรือ Capital Drama)เนื่องจากแสดงเป็นภาษาจีนกลางและใช้แสดงในราชสำนัก เริ่มแสดงในปลายศตวรรตที่ 18 และมีอิทธิพลอย่างสูงต่ออุปรากรจีนชนิดอื่นๆ เฉลิมศักดิ์(2540) กล่าวว่างิ้วปักกิ่งในอดีตนั้นนิยมแสดงตามโรงน้ำชา ผู้ชมจะเข้ามาชมการแสดงพร้อมกับจิบน้ำชาไปด้วย บรรยากาศจึงเต็มไปด้วยความอึกทึก



ภาพที่ 8 การแสดงงิ้วในโรงน้ำชา จากหนังสือ Chinese Theatre in Modern Times

นักแสดงงิ้วระยะแรกๆ เป็นนักแสดงที่มีถิ่นฐานมาจากมนฑลเกียงสู (Kaongsu) และอันเว่ย (Anhei) ที่มีที่ตั้งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีน เด็กชายเหล่านี้ทำการฝึกหัดงิ้วจนยึดเป็นอาชีพนักแสดงจวบจนกบฏไท้ปิง(คศ. 1850-1860) นักแสดงส่วนมากจะเป็นเด็กที่มาจากปักกิ่งเอง ต่อมาหลังปฏิวัติของ

เหมาเจ๋อตุง หรือยุคปฏิวัติทางวัฒนธรรมของจีน(Cultural Revolution) (คศ. 1966-1976) ที่มีหลักการให้ประชาชนสามารถเข้าถึงซึ่งศิลปะวิทยาการต่างๆแทนที่ชนชั้นขุนนางเช่นในอดีต ทำให้การแสดงงิ้วมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ โดยเฉพาะเรื่องราวที่ให้แสดงจะเน้นการตอบสนองต่อความต้องการของชนชั้นกรรมาชีพมากกว่า และถูกใช้ในแง่ของการให้แนวคิดทางการเมือง ในปัจจุบันนี้พบว่างิ้วปักกิ่งล้าหลังอยู่ราว 25 ปีอันเป็นผลมาจากการปฏิวัติทางวัฒนธรรม หลังจากยุคนั้นงิ้วปักกิ่งได้กลับเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเช่นอดีตกาล(Wendy A. Levine, The Cultural Revolution,มปป.)

2. งิ้วแต้จิ๋ว(Chao Opera) อุปรากรจีนแต้จิ๋วหรือที่เรียกกันว่างิ้วแต้จิ๋ว เป็นงิ้วท้องถิ่นประเภทหนึ่งที่เก่าแก่ของประเทศจีนแพร่หลายอยู่ทางมณฑลกวางตุ้งตะวันออกและมณฑลฮกเกี้ยนภาคใต้ นอกจากนี้ยังได้เข้าไปมีอิทธิพลต่อการแสดงอื่นของชาวจีนแต้จิ๋ว และได้แพร่กระจายออกไปทั่วย่านเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างกว้างขวางมาช้านาน

งิ้วจีนแต้จิ๋ว แต่เดิมเป็นสาขาหนึ่งของงิ้วภาคใต้ในสมัยราชวงศ์หยวนและหมิง มีประวัติมาแต่โบราณกาลตามเอกสารเกี่ยวกับงิ้วแต้จิ๋วซึ่งมีอยู่ในหอสมุดประเทศอังกฤษและญี่ปุ่นบันทึกไว้ว่า ก่อนสมัยราชวงศ์หมิงยุคกลาง งิ้วแต้จิ๋วก็มีท่วงทำนองการร้องเพลงและรูปแบบแห่งการแสดงที่สมบูรณ์ของตนเองแล้ว สำหรับบทแสดงของงิ้วแต้จิ๋วที่สืบทอดกันมาแต่โบราณนั้น สามารถจะแยกได้เป็นสองประเภทใหญ่ๆ ประเภทหนึ่งถือกำเนิดจากงิ้วทางภาคใต้สมัยราชวงศ์ซ้องกับหยวนและละครนิยายเบ็ดเตล็ดสมัยราชวงศ์หมิงและชิง เช่น เรื่อง “ปี่แป้กี่” “เจียแพ่กี่” “เกงโทยกี่” “ไป้ง้วยกี่” “แปะโถ่วกี่” “เตียงจูกี่” “ซิ่งซูกี่” “พั่วเอ๊ียกี่” “ฮื่อเกลัก” “เง็กจำกี่” เป็นต้น บทแสดงเหล่านี้ ส่วนใหญ่เหมือนกับต้นฉบับโบราณที่มีสำนวนไพเราะ ดนตรีเป็นแบบดั้งเดิม และเรียบ ๆ การรำประณีต จนกระทั่งบัดนี้ยังมีบทแสดงที่ต้องอกต้องใจผู้ชมอยู่เป็นอันมาก อีกประเภทหนึ่งใช้เรื่องราวจากคำบอกเล่าของชาวบ้าน หรือเรื่องจริงในท้องถิ่นมาแต่งเป็นบทแสดงขึ้น เช่น เรื่อง “ลี่ยเกี้ยกี่” “โซวลั่กเนี้ย” “กิมฮวยนึ่ง” “เล่งแจ้โต้วเท้า” “ลีอึ่มติ๊กเกี้ยวจุยโกย” “ฮีมึ่งฮ้วง” และ “ฉ่าปั่งหวย” เนื้อเรื่องยอกย้อน เต็มไปด้วยกลิ่นอายของท้องถิ่น สวยงามตามธรรมชาติน่าชมยิ่งนัก และได้แสดงอยู่เสมอมา (คณะอุปรากรจีนแต้จิ๋วเยือนไทย, มปป.)

งิ้วแต้จิ๋วโดยรวมแล้วมีชื่อเสียงถือเลื่องในความประณีตอ่อนช้อย เป็นความประณีตอ่อนช้อยที่ไม่ซ้ำซ้อนรุงรัง เมื่อได้ประกอบเข้ากับดนตรีของงิ้วแต่จิ๋วแล้ว ต่างก็ส่งเสริมซึ่งกันและกันและทำให้โดดเด่นยิ่งขึ้น

งิ้วแต่จิ๋วสมัยก่อนใช้ระบบซื้อเด็กมาฝึกแสดง ตัวพระ ตัวนาง ตัวสาวใช้ แม้กระทั่งตัวพระเอกสูงอายุก็ใช้เด็กแสดงทั้งสิ้น เมื่อผู้แสดงมีอายุมากขึ้น เสียงแหบพร่าไป ก็จะถูกขับไสกีดกันออกไปจากวงการในทันที ซึ่งนับเป็นอุปสรรคแก่การพัฒนางิ้วแต้จิ๋วอย่างใหญ่หลวง

ส่วนจิ๋วที่พบในประเทศไทย นั้นมีอยู่ไม่กี่ประเภทหากแยกตามระยะเวลาที่เข้ามาได้ดังนี้

จิ๋วกวางตุ้ง เป็นจิ๋วที่ถูกนำเข้ามาในเมืองไทยช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยา มีบทเจรจาเป็นภาษากวางตุ้ง ลักษณะการแสดงจะคล้ายกับจิ๋วจั่วกัง แต่คนไทยนิยมเรียกว่า "จิ๋วตั๊กแก๋"

จิ๋วไหหลำ ลักษณะการแสดงจะคล้ายกับจิ๋วจั่วกัง คนไทยนิยมเรียกว่า "จิ๋วตั๊กแก๋" เช่นเดียวกับจิ๋วกวางตุ้ง ในประเทศไทยนั้นวิเกียรติ (2539: 41)กล่าวว่า พบเพียง 5 คณะ ประกอบด้วย คณะผ่านฟ้าศิลป์ คณะหยกฟ้าศิลป์ คณะนำศิลป์ คณะยี่นำ และคณะมังกรทอง ซึ่งจะแสดงในศาลเจ้าไหหลำเท่านั้น

ภาพที่ 9 คณะจิ๋วไหหลำ ชื่อคณะนำศิลป์, กุมภาพันธ์ 2542

จิ๋วจั่วกัง หรือจิงจวี้ หรือผิงจวี้ มีการใช้ภาษาจีนกลางในบทเจรจา เป็นจิ๋วเมืองหลวงของชาวแคะ และปักกิ่งหรือถูกเรียกว่าจิ๋วปักกิ่ง ในอดีตนักแสดงเป็นชายล้วนต่อมาได้มีการนำนักแสดงหญิงเข้าร่วมแสดงได้เช่นปัจจุบันพบว่าจิ๋วชนิดนี้ถูกนำเข้ามาในประเทศไทยราวสมัยรัตนโกสินทร์ และเนื่องจากกลองที่ใช้ตีในการแสดงมีเสียงดัง "ตึก" และน้ำต่อกับฉาบมีเสียง "แช่" จึงถูกเรียกต่อๆกันมาว่า "จิ๋วตั๊กแช่"

จิ๋วแต้จิ๋ว หรือจิ๋วไป๋จื่อซี่ เป็นจิ๋วที่เข้ามาหลังสุดแต่กลับได้รับความนิยมอย่างสูงและคงเป็นจิ๋วเพียงชนิดเดียวที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ทำให้ยังคงแสดงอยู่ในประเทศไทยหลายคณะ มนตรี(2518)เรียกจิ๋วที่เป็นต้นแบบของจิ๋วแต้จิ๋วว่า จิ๋วแป๊ะซี่ ที่ร้องเป็นภาษาแต้จิ๋ว แต่เนื่องจากมีการแสดงที่อิดเอื้อจึงเสื่อมความนิยมลงกลายเป็นจิ๋วแต้จิ๋วเช่นทุกวันนี้

2.5 การอพยพเข้ามาสู่ประเทศไทยของจิ๋ว สมัยต่างๆ

จิ๋วหรือการแสดงของจีนชนิดนี้ ปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ไทยหลายครั้งแต่กลับไม่พบหลักฐานที่สามารถนำมายืนยันว่าแท้จริงแล้วการแสดงจิ๋วเข้าสู่ประเทศไทยได้อย่างไรและในช่วงเวลา

ใด พบว่ามีหลักฐานทั้งในภาษาไทยและในภาษาต่างประเทศที่ระบุการแสดงที่เรียกว่างิ้วหรือการแสดงที่มีลักษณะใกล้เคียงกับงิ้วว่าน่าจะเข้ามาในสมัยอยุธยาเป็นสมัยแรกๆและตามหลักฐานที่ระบุเป็นภาษาไทยนั้นพบว่าเป็นสมัยธนบุรี นักวิชาการหลายท่านมีข้อสันนิษฐานที่ตรงกันว่า งิ้วน่าจะเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับการเข้ามาของชาวจีน "บางทีงิ้วอาจจะเริ่มมีมาตั้งแต่แผ่นดินพระเจ้าทรงธรรมก็อาจเป็นได้ เพราะในรัชกาลนี้พวกจีนได้เข้ามารับราชการและประกอบอาชีพอย่างมากมาย..."(สงวน, 2516 : 220)

1. งิ้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา (พ.ศ. 1967-2310) มีนักแสดงชาวจีนหลายคณะ เพราะงิ้วเป็นที่นิยมกันมากในราชสำนักไทย แม้แต่ฟอลคอนและชาวตะวันตกอื่นๆก็ยังว่าจ้างคณะงิ้วไปแสดง(Choisy,1687: 241; La Loubere, 1693: 47 อ้างในสกินเนอร์, 2529: 13)

บันทึกของบาทหลววงเดอชัวซีย์(ผู้ช่วยทูตของเมอซิเออร์ เลอ เชอวาเลีย เดอโชมองด์ เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งเป็นราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส มาเพื่อเจริญราชไมตรีกับประเทศไทยในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685)สมัยพระนารายณ์) ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณได้บันทึกในวันที่ 1 พฤศจิกายน กล่าวถึงงานฉลองที่ทำเนียบของมองซิเออร์ก็องสตังซ์ (คอนสแตนซ์ ฟอลคอน หรือเจ้าพระยาวิชเยนทร์) ว่า

"...ชั้นแรกนั้นมีการแสดงหัสนาฏกรรมตามแบบจีน เสื้อแสงนั้นงดงาม ท่าทางการแสดงก็ดีพอใช้ แสดงกันได้คล่องแคล่วมาก ส่วนมโหรีนั้นไม่ได้ความ มีการตีล่อโก๊ผ่างๆ เป็นระยะ...งานฉลองปิดท้ายรายการลงด้วยงิ้วหรือโสกนาฏกรรมจีน มีตัวแสดงจากมณฑลกวางตุ้งคณะหนึ่ง และจากเมืองจินเจาคณะหนึ่ง คณะที่มาจากเมืองจินเจานั้นแสดงได้เยี่ยม และเป็นระเบียบแบบแผนมากกว่า เมื่อมีแขกมาเยี่ยมเยียนถึงบ้านช่อง ฝ่ายเจ้าของบ้านจะคำนับแขกที่ตรงกลางและทั้งที่มุมห้องครั้นแล้ว เขาก็จะคำนับเก้าอี้ตัวที่เจ้าของบ้านนั่ง แล้วจึงคำนับเก้าอี้ที่แขกผู้มาหานั่ง และหลังจากได้เดินวนเวียนอยู่หลายตลบแล้ว จึงจะลงนั่งและกระทำปัจจุดมนาการอยู่อีกช้านานกว่า จะเข้าเรื่องได้..." (ชัวซีย์, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร, 2516 : 416-417)

ส่วนบาทหลวงตาชารด ซึ่งมาในคณะเดียวกันนั้น ก็ได้บันทึกว่า "แรกทีเดียวก็เป็นสุขนาฏกรรมของจีน แบ่งออกเป็นองค์ๆ มีการแสดงท่าองอาจกล้าหาญ และท่าพิลึกพิลั่น และมีการหกคะแมนตีลังกาเป็นการสลับฉาก..." (ตาชารด์, แปลโดยสันต์ ท. โกมลบุตร, 2519: 66)

ขณะที่ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสอีกรายหนึ่งที่เดินทางมาสู่อยุธยาในเวลาไล่เลี่ยกัน (พ.ศ. 2523) นั้น บันทึกของลาลูแบร์กล่าวไว้ว่า

"...ละครจีนซึ่งคนสยามชอบไปดูกัน ทั้งๆที่ฟังไม่รู้เรื่องนั้นพูดตามบทออกเสียงอยู่ในลำคอ คำพูดนั้นหลุดออกมาเป็นคำๆ และแต่ละคำที่ข้าพเจ้าได้ยินนั้นคั่นด้วยการเบ่งอกเพื่อเปล่งคำออกมาใหม่ทุกครั้งไป ราวกับว่ามีใครเขาคอยจะบั่นคอหอยอยู่ฉะนั้น การแต่งตัวของพวกละครจีนก็เหมือนกับที่ผู้เขียนเรื่องราวพรรณนาถึงสภาพการในต่างด้าว ได้บรรยายไว้แล้วนั่นแลเกือบเหมือนๆ กับเครื่องแต่งกายของพวกชาร์เตรอส์ (Chartreux)(คณะนักบาชเชน-บรูโน) ด้านข้างตัวเสื้อทั้งสองข้างขัดคุมติดกันไว้ 3-4 รังคุม ตั้งแต่ใต้รักแร้ลงมาถึงบั้นเอวมีแผ่นแพรเหลี่ยมๆปะไว้ข้างหน้าและข้างหลังแผ่นแพรนั้นปักเป็นรูปมังกรกับวงเข็มขัดกว้างสัก 3 นิ้วฟุต ในสายเข็มขัดนั้นมีรูปสี่เหลี่ยมบ้างกลมบ้างติดรายเรียงเป็นระยะทำด้วยเกล็ดกระดองเต่าหรือเขาสัตว์ หรือไม้ชนิดใดชนิดหนึ่งก็ไม่รู้ได้ และโดยที่วงเข็มขัดนี้หลวมมากจึงต้องมีห่วงยึดไว้กับตัวเสื้อทางด้านข้าง นักแสดงผู้หนึ่งซึ่งเล่นเป็นตัวตระลาการเดินทำสง่าท่าภาคภูมิ เมื่อก้าวก็ยันด้วยส้นก่อน แล้วจงค่อยๆทอดขาเหยียดลงด้วยฝ่าเท้าแล้วจึงค่อยจรดนิ้วเท้าลงกับพื้นอีกที พร้อมกับเผยอส้นเท้าขึ้น และเมื่อเขาจรดนิ้วเท้าลงนั้นฝ่าเท้าก็ไม่ได้จรดพื้นแล้วตรงกันข้ามกับนักแสดงอีกผู้หนึ่งเดินกลับไปกลับมาราวกับคนบ้าๆบอๆ ไกวเท้าแกว่งแขนไปคนละทิศละทางอย่างไม่มีจังหวะจะโคน ท่าทางไว้อำนาจอย่างน่ากลัว แต่ดูจะเกินขนาดกว่าทหารเอกเรือมาตามอร์ (Matamores)(ตัวละครเสปน เป็นบทจำอวดที่แสดงถึงชัยชนะที่มีต่อพวกมัวร์ มีความหมายถึงคนกล้าที่จอมปลอม) ในเรื่องละครของเรานักแสดงผู้นี้แสดงเป็นตัวแม่ทัพใหญ่ ซึ่งถ้าเรื่องราวที่เขาเขียนขึ้นเกี่ยวกับสภาพการณ์ในต่างด้าวเป็นความจริงแล้ว นักแสดงผู้นี้ย่อมแสดงเลียนแบบตามที่เป็นจริงของเหล่านักรบ ในประเทศของตนนั่นเอง เวทีแสดงนั้นขึงฉากไว้ทางด้านลึก ด้านข้างไม่มีเครื่องตกแต่งใดๆเหมือนเวที การแสดงไม้สูงในประเทศของเราฉะนั้นแล" (ลาลูแบร์, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร, 2510: 210-211)

ในช่วงปลายอยุธยา หลังจากรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ งิ้วก็น่าจะยังคงเป็นการแสดงที่สำคัญภายในราชอาณาจักรอยู่ จวบจนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาแตกเป็นครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310 สงวน อั้นคง (2516 : 220) ได้กล่าวว่า "ผู้คนในพระนครศรีอยุธยาได้แตกระส่ำระสายไปคนละทิศละทาง พวกงิ้วก็แตกกระจัดกระจายรวมกันไม่ติด" ขณะที่สุจิตต์ วงษ์เทศ (2522 : 90) ก็กล่าวไว้เช่นเดียวกันว่า "จนกระทั่งกรุงแตก โรงงิ้วก็ต้องแตกไปด้วย"

2 **งิ้วในสมัยกรุงธนบุรี** (พ.ศ. 2310-2325) ถือว่าเป็นครั้งแรกที่ปรากฏคำว่า "งิ้ว" ในรูปของเอกสารหลักฐานฝ่ายไทย ว่าในจุลศักราช 1138 (ตรงกับ พ.ศ. 2319) ในหมายรับสั่งพระราชพิธีการถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต ณ. วัดบางยี่เรือนอก (วัดอินทารามวรวิหารในปัจจุบัน) เมื่อพระบรมศพถึงพระมณฑป ณ. วันอังคาร แรม 2 ค่ำ เดือน 6 ปีมะแม สัปตศก ก็จัดให้มี เครื่องเล่นต่างๆ ดังนี้

"กลางวัน โขน หลวงอินทรเทพ 1 โขน ขุนราชเสนี 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 3วัน 1 ชั่ง ช่องระทา โขน 4 โรง หนังกลางวัน 2 โรง หุ่นญวน 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)

และในปีเดียวกันนั้นยังมีการถวายพระเพลิงศพของ กรมขุนอินทรพิทักษ์ ที่ตามหมายรับสั่ง (ยิ้ม, 2523) กล่าวว่า มีงิ้วโรงใหญ่ในการนี้ 1 โรง เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 ตำลึง 2 บาท ขณะที่โขนโรงใหญ่ได้เบี้ยเลี้ยงมากที่สุด คือ วันละ 7 ตำลึงต่อโรงต่อวัน ส่วนมหรสพอื่นคือ โขน รำหญิง หนังกลางวัน หุ่นมอญ หุ่นลาว ได้เบี้ย เลี้ยงวันละ 2 บาท เทพทอง เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 ตำลึง ญวนหกเบี้ยเลี้ยงวันละ 1 ตำลึง 2 บาท

เมื่อเจ้าพระมหากษัตริย์ศึก(ต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก) ทำศึกตีเมืองเวียงจันทน์ได้พระแก้วมรกตและพระบางมานั้น สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงโปรดให้จัดขบวนแห่อย่างใหญ่โต เพื่อไปอัญเชิญ พระแก้วมรกตมา ไว้ ณ กรุงธนบุรี และได้เสด็จขึ้นไปรับ โดยในขบวนแห่ซึ่งนอกจากจะมีโขน ละครดนตรีปี่พาทย์ ตามธรรมเนียมแล้ว ในหมายรับสั่งยังระบุว่า "งิ้วลงสามป้าน พระยาราชาเศรษฐีหนึ่งหลวงรักษา สมบัติหนึ่ง (รวมงิ้ว) 2 ลำ"

แม้ว่าหลักฐานต่างๆจะปรากฏชัดว่าในสมัยนี้ งิ้วถือเป็นส่วนหนึ่งของงานสมโภชหรือมหรสพในพระราชพิธีต่างๆ แต่งิ้วที่แสดงในโอกาสเหล่านี้ไม่ทราบแน่ชัดว่า เป็นกลุ่มที่รวมตัวกันใหม่ ภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยา หรือเป็นงิ้วที่อพยพเข้ามาแสดงเป็นรุ่นใหม่จากประเทศจีนกันแน่ อีกทั้งยังไม่มีหลักฐานใดๆที่สามารถระบุได้ว่ามีคณะงิ้วอยู่จำนวนเท่าใด

3 งิ้วในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

3.1 รัชกาลที่ 1 (พ.ศ. 2325-2352) ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรีนั้น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรี สุเรนทร์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ได้ทรงนิพนธ์โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง เนื้อเรื่องเป็นจดหมายเหตุในงานถวายพระเพลิงและฉลองอัฐิพระชนกชนนีของรัชกาลที่ 1 ซึ่งมหรสพประกอบพระราชพิธีดังกล่าวมีการแสดงมากมาย คือ มอญรำ ละคร โขน หุ่น หนัง งิ้ว เทพทอง โมงครุ่ม ไต่ไม้ แพนรำ ไต่ลวด และกายกรรม และในส่วนที่กล่าวถึงงิ้วนั้นได้ทรงนิพนธ์ไว้ว่า

" งิ้วจีนรูปแฉ่งช้อน เสียงขาน
ม้าพ่อซอสีประสาน แซ่ซ้อม
ดำเนิรเรื่องดำนาน เทียนต๊ก
ปางบุตรนำนุชน้อม ปกิ่งเจ้าไอสวรรย์
ลั่นถันเอียไหล่อ้า อึงอล
จีโบโล่หลิ้วบน หลิ่วบ้อง
เขียนภักตรพิกลยล หลายอย่าง
เกราะประหลาดคาดช้อง เช่นเชื้อพงษ์พระยา"

(พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, 2510 : 28)

ความหมายที่ปรากฏในโครงแสดงถึงเรื่องราวที่งิ้วใช้แสดงในสมัยนั้นว่า เป็นเรื่องพงศาวดารจีน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ก็ทรงโปรดให้มีการแปลพงศาวดารจีนขนใหม่อีกหลายเล่ม บางครั้งก็ทรงเรียกงิ้วเข้ามาเล่นถวายเพื่อประกอบการแปลพงศาวดารจีน (สงวน อั้นคง, 2516) พงศาวดารจีนที่ทรงโปรดปรานให้แปลขึ้นในสมัยนี้ได้แก่เรื่องไซ่ฮั่นและเรื่องสามก๊ก

3.2 รัชกาลที่ 2 (พ.ศ. 2352-2367) พบว่าในงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ในปี พ.ศ. 2354 ได้ระบถึง "เครื่อง มหรสพสมโภชมีโรงรำหว่างระทา 15 โรง แลตั้งเสาหกสามต่อหน้าระทา ลวด 4 หก 4 แพน 4 มี โรงโขน โรงละคร โรงงิ้วสิ่งละ 2 โรง..." (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2533 : 64)

นอกจากนี้ยังพบการแสดงงิ้วในพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ตอนอภิเษกพระราชบุตรและพระราชธิดาสี่พระนคร ได้กล่าวถึงมหรสพที่เป็นการเฉลิมฉลองหลังเสร็จพิธีอภิเษกแล้วดังนี้

" สิงโตญวนควรเล่นแต่การใหญ่หกคะเมนต่อขึ้นไปได้หลายอย่าง
โมงครุ่มกลองตั้งอยู่หว่างกลาง ระเบงวายศรไปไล่นกยูง
ช่องระทาหุ่นจีนงิ้วเจ๊ก ละครแขกเล็กเล็กใส่หัวสูง
ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตะลุง ซัดกันนุงตามถนนแห่กรวดลาว"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514 : 1096)

ในบทขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนเผาศพนางวันทอง ซึ่งเชื่อว่าเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ครั้งยังดำรงพระอิสริยยศเป็น สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ได้บรรยายไว้ว่า

" พวกงิ้วถือล้วนแต่ทวนง้าว หน้าขาวหน้าแดงแต่งโอ่โถง
บ้างรบรุกคลุกคลีตีตุ้มโมง บ้างเข้าโรงบ้างออกกลอกหน้าตา"
(ขุนช้าง-ขุนแผน เล่ม 3, 2538: 256)

ในรัชกาลที่สองแห่งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นที่ขึ้นชื่อว่าศิลปการละครเฟื่องฟูเป็นที่สุด กระทั่งได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครสำหรับเล่นละครใน และเนื่องจากความเป็นละครในที่มีกฎเคร่งครัดเหล่าข้าราษชบริภาร จึงมิกล้าเอาอย่างเจ้านายทั้งหลายจึงหันไปหัดและอุปถัมภ์ศิลปการแสดงแบบอื่นๆแทน เช่น สมเด็จกรมพระราชวังบวรสถานมงคล จึงทรงหัดงิ้วผู้หญิงแทน (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508) อาจนับเป็นครั้งแรกที่เจ้านายไทยทรงหัดและชุบเลี้ยงการแสดงงิ้วจีนโดยตรง

3.3 รัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น เนื่องจากทรงไม่โปรดการละคร แต่ทรงเชี่ยวชาญเชิงการค้าดังนั้น ละครในสมัยนี้จึงเป็นเรื่องของเจ้านายและขุนนางชั้นผู้ใหญ่เท่านั้น

"ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อสมัยค้าสำเภาจีนนี้เอง คนจีนก็เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารมากขึ้น เข้ามาก็มิได้มามือเปล่า มีเครื่องดนตรีเช่น ขิม ขลุ่ย ซอ ติดมือเข้ามาด้วย เมื่ออยู่ในเมืองไทยสบายเข้า ว่างงานก็เล่นดนตรีกัน สมัยรัชกาลที่ 3 นี้เราว่างศึกสงคราม การละเล่นของทั้งไทยและจีนก็เกิดขึ้นเพราะบ้านเมืองสงบ งิ้วนั้นเป็นมหรสพอย่างหนึ่งที่คนจีนชอบ มีคณะงิ้วคณะหนึ่งชื่อ ลั่นถัน ชื่อเสียงดีเด่นมาก และนี่เองที่เป็นต้นกำเนิดของเพลงชื่อจีนลั่นถัน" (พูนพิศ, 2530: 154)

แต่ก็ยังพบหลักฐานในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทร์เทวี เมื่อครั้งงานฉลองวักพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ว่ามีมหรพสอันประกอบด้วยงิ้วดังนี้

"แลโขนอุโมงค์โรงใหญ่ หุ่นละครมอญรำ โมงคลุ่ม กุลาตีไม้ ปรบไก่ งิ้วจีน"(ชนัย, 2530: 170)

3.4 รัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2394-2411) เนื่องจากพัฒนาการของโรงพิมพ์ในประเทศไทยเจริญรุดหน้าไปมาก หมอบรัดเลได้พิมพ์หนังสือชื่อ "อักขราภิธานศรับท์" ซึ่งเป็นพจนานุกรมฉบับแรกของไทยเป็นงานที่แปลคำไทยเป็นภาษาไทย และในหนังสือเล่มนั้นได้อธิบายศัพท์คำว่า "งิ้วเจ็ก" ไว้ว่า "เป็นลคอนเจ็ก นั้น มันแต่งตัวใส่เสื้อ งาม แล้วเล่นเรื่องต่างๆ"

ในสมัยนั้น สังฆราชปาลเลกัวซ์ ได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับกรุงสยามไว้ ในบันทึกได้กล่าวถึงงิ้ว ในปี พ.ศ. 2397 ว่า "ในบรรดาการเล่นที่สนุกที่สุดคือนาฏศิลป์ไทยเรียกว่าละคร และงิ้ว ซึ่งเป็นนาฏศิลป์จีน... งิ้วหรือละครจีนแสดงบนยกร้าน คนดูอยู่ข้างล่าง จีนรุ่นหนุ่มๆ แสดงเป็นฮ่องเต้ นักรบเฒ่ามีหนวดเครารุงรังและเป็นพลทหาร เครื่องแต่งตัวของเขางามมาก ตัวแสดงถือกระบี่ หอก ง้าว ตะบอง และสาตราวุธ อย่างอื่นๆ ร้องเพลงไปพลาง มีดนตรีคลอ มีการทำสงครามไล่ติดตามกัน รบพุ่งกันแล้วก็ฆ่ากัน (แกล้งตาย) ทำให้คนดูสนุกสนานกันมาก" (ปาลเลกัวซ์, 2520 : 221-222)

ในพ.ศ. 2402 ทรงโปรดให้ตั้งภาษีโขนละครขึ้นเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทย งิ้วมีอัตราภาษีอยู่ ที่ 4 บาท ต่อการเล่น 1 วัน นับเป็นการแสดงที่ต้องเสียภาษีแพงเป็นอันดับรองๆลงมาจากการแสดงชนิดอื่น จึงทำให้มีชาวจีนที่มีฐานะพอสมควรก็สามารถที่จะเกื้อหนุนกิจการของคณะงิ้ว เพื่อให้เจ้าของคณะสามารถจ่ายภาษีรัฐบาลในอัตราสูง เช่นนี้ได้การแสดงงิ้วจึงยังเฟื่องฟูต่อมา

3.5 รัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411-2453) ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ในประเทศจีนตรงกับรัชสมัยจักรพรรดิกวงสู เป็นยุคที่งิ้วแต้จิ๋วเจริญอย่างยิ่งทำให้คณะงิ้วเริ่มเดินทางออกนอกประเทศมายังประเทศไทย งิ้วแต้จิ๋วคณะแรกที่เข้ามาในประเทศไทยคืองิ้วเจี่ยอิม ที่ต่อมาได้กลายมาเป็นงิ้วแต้จิ๋ว ในภายหลัง ได้แก่คณะเล่าเจี่ยฮั้ว (เหล่าเจิ้งเหอ) และเล่าซังฮี้ (เหล่าชวงสี่) และคณะงิ้วยังคงเดินทางออกนอกประเทศมากขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะภายหลังการสวรรคตของพระนางซูสีไทเฮาและ จักรพรรดิกวงสู ด้วยเหตุที่รัฐบาลงดงานแสดงมหรสพทุกชนิดเป็นเวลา 200 วัน (พรพรรณ, 2526)

เมื่อครั้งที่ เจ้าพระยาบรมมหาสุริยวงศ์ ดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการแผ่นดินในขณะที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพระเยาว์นั้น ท่านได้จัดแปลพงศาวดารจีนหลายเรื่อง ทำให้เจ้านายและ ขุนนางไทยจำนวนหนึ่งได้ทราบเรื่องราวของพงศาวดารที่งิ้วแสดง จึงเป็นเหตุให้คนไทยเริ่มสนใจงิ้วมากขึ้น (สงวน อั้นคง, 2516)

งิ้วที่มีในประเทศไทยช่วงระยะเวลานี้ ได้แก่ (พระสันทัดอักษรสาร, 2515: 38-41)

1.งิ้วไซฉิ้งหรือไซฉิน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า งิ้วลั่นถัน เป็นงิ้วรุ่นแรกที่เข้ามาแสดงในประเทศไทย และต่อมาได้พัฒนากลายเป็นงิ้วง่วกัง ผู้แสดงเป็นชายล้วน

2.งิ้วง่วกัง มีลักษณะคล้ายกับงิ้วไซฉิ้ง เริ่มมีขึ้นในประเทศไทยราวปลายรัชกาลที่ 4 หรือต้นรัชกาลที่ 5 เหตุที่เรียกว่างิ้วตั๊กแช่ก็เนื่องด้วยงิ้วง่วกังตีกลองเล็กเสียงดัง "ตั๊ก" แล้วม้าพ่อกับฉาบก็รับพร้อมกัน เสียงดัง "แช่" เด็กๆ ในสมัยนั้นจึงเรียกว่างิ้วตั๊กแช่

3.งิ้วเล่าเจี๊ยยี่ และงิ้วเล่าแป๊ะยี่ งิ้วทั้งสองชนิดนี้ต่างจากงิ้วงั่วกังตรงที่ใช้มู่ลี่แทนผ้าระบาย ทำเป็นฉาก และใช้กลองใหญ่แทนกลองเล็ก ขณะที่เครื่องใช้และเครื่องแต่งตัวกลับไม่มีความแตกต่างจากงิ้วงั่วกัง งิ้วเล่าเล่าเจี๊ยยี่ร้องเป็นภาษากลาง ขณะที่งิ้วเล่าแป๊ะยี่ใช้คำร้องเป็นคำสามัญด้วยเหตุที่กลองของงิ้วทั้งสองแบบนี้ตีดัง "ตุ้ง" แล้วม้าพ่อก็รับดัง "แต" ชาวบ้านจึงนิยมเรียกว่า "งิ้วตุ้งแต"

4. งิ้วจากเมืองไฮฮง ผู้แสดงเป็นชายล้วน ทั้งกลองและมู่ลี่หน้าโรงมีลักษณะเหมือนงิ้วตุ้งแต จะต่างกันแต่เป่าปี่ใหญ่ จะมีเฉพาะบทพูด พอพูดจบก็ตีกลองเป่าปี่ เพลงกลองมักจะตีจังหวะ "ตุ้ง" แล้วม้องก็รับว่า "โข่ง" ชาวบ้านจึงเรียกว่า "งิ้วตุ้งโข่ง" หรือ "งิ้วตุ้งคง"

5. งิ้วกวางตุ้งและงิ้วไหหลำ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเข้ามาเมืองไทยแต่เมื่อใด มีลักษณะคล้ายคลึงกัน จะแตกต่างกันเพียงบทร้องหรือบทเจรจาเท่านั้น

6. งิ้วแป๊ะยี่ (งิ้วแต้จิ๋ว) หรืองิ้วเด็ก นักแสดงทั้งหมดเป็นเด็กชาย คำพูดหรือบทร้องหรือทำนองท่าทางล้วนเป็นแบบแต้จิ๋วทั้งนั้น

ผู้อุปถัมภ์และเป็นเจ้าของโรงงิ้วในไทยตามที่พระสันทัดอักษรสาร(2515 : 38-39)เขียนไว้ก็มีหลายต่อหลายท่านที่เป็นขุนนาง เจ้านายไทยและคนจีน คือ

ขุนพัฒน์แหยม มีงิ้วถึง 4-5 โรง (คณะ) ได้แก่ โรงเง็กเม่งเฮียง ซึ่งนักแสดงเป็นชายที่เกิดในเมืองไทยทั้งโรง ขณะที่มีอีกโรงหนึ่งเป็นหญิง ซึ่งกำเนิดขึ้นในเมืองไทยเหมือนกัน ส่วนอีก 2 โรงมีชื่อว่า เง็กชิ่วเฮียง และเง็กกิมเฮียง

พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ มีงิ้วงั่วกังโรงหนึ่งชื่อว่ามุ้ยเส็ง และมีงิ้วเล่าแป๊ะยี่อีกหนึ่งโรงชื่อ ย่งไท้ฮั้ว

พระอนุวัฒน์ราชนิยม(ฮง เตชะวณิช) มีงิ้วเป็นเด็กลาวชาวเหนือโรงหนึ่ง และภายหลังเมื่องิ้วงั่วกังหมดความนิยมแล้ว พระอนุวัฒน์ฯ ก็มีงิ้วแป๊ะยี่หรืองิ้วแต้จิ๋วอีก 2 โรงชื่อว่า โป๊ฮั่วซุนโรงเก่า กับโรงใหม่

ขุนพัฒน์ดื้อ มีโรงงิ้วหนึ่งโรงชื่อว่าเฮียบไช้ฮั้ว

นายเม่งฮวด มีโรงงิ้วผู้หญิงชื่อว่ามั้วตึ้งเฮียง

นายเซ่งตุน บุตรเขยขุนพัฒน์แหยม มีงิ้วงั่วกังโรงหนึ่งชื่อว่าเฮียงกุ่ยเฮียง (ชาวบ้านเรียกกันว่า ซังเท่าเฮียง) งิ้วโรงนี้ต่อมาได้กลายเป็นของพระยาพิพัฒนโกษา โดยเปลี่ยนชื่อคณะเป็น ชินเทียนไช้

แม้ในที่สุด สมเด็จกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ "วังหน้า" ในรัชกาลที่ 5 ก็ทรงรวบรวมลูกจีนและมหาดเล็กเด็กชายในพระองค์หัดงิ้วจนออกโรงเล่นได้เป็นที่รู้จักกันในนาม "งิ้ววังหน้า" นอกเหนือไปจากที่ทรงมี "หุ่นวังหน้า" อยู่ด้วย โดยได้ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องชวยงัก ให้เป็นอย่างละครรำ ซึ่งสันนิษฐานว่าให้เจ้าคุณจอมมารดาเอมใช้แสดง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2512)

งิ้วที่ปิดวิกแสดง เช่น โรงงิ้วย่านสำเพ็ง และย่านตลาดพลู รวมถึงการแสดงงิ้วในโรงบ่อน เหตุที่โรงบ่อนมีงิ้วให้ดูนั้น พระยาอนุมานราชธน ได้กล่าวไว้ว่า

"ก็เพราะต้องการให้คนไปเที่ยวดูงิ้วดูละครแล้ว อาจเข้าไปแทงถั่วโปที่ในโรงบ่อนด้วยก็ได้ นายบ่อนรู้นิสัยคนชั้นสามัญว่า การพักผ่อนหย่อนใจของคนเหล่านั้น ถ้ามีโอกาสก็ต้องเล่นการพนันกัน" และ "งิ้วเมื่อแสดงเวลากลางคืน ถ้าแสดงเป็นชุด ชุดแรกก็เป็นเรื่องรบกัน ทั้งเป็นเวลายังหัวค่ำ อยู่ เด็กที่ชอบดูงิ้ว ก็ได้ดูชุดนี้มากกว่าชุดอื่น พอเวลาราวยามหนึ่ง (21 นาฬิกา) งิ้วก็จบการแสดงชุดแรกที่เป็นเรื่องรบ เปลี่ยนเป็นแสดงชุดที่ 2 คราวนี้เรื่องที่เล่นมีลักษณะเรียบๆ ไม่มีรบกัน คนที่ยืนดูกันแน่นก็ทยอยกลับ เพราะเรื่องที่แสดง เด็กดูไม่เข้าใจเท่ากับแสดงเรื่องรบกัน ฟังตัวงิ้วพูดก็ไม่เข้าใจ เดาไม่ได้ว่าพูดอะไร" (เสฐียรโกเศศ, 2510 : 168-171)

ในปี พ.ศ. 2436 หรือร.ศ. 112พบว่ามีการประกาศในราชกิจจานุเบกษา เมื่อวันที่ 7 เมษายน ว่าด้วยเรื่องพิกัดเงินค่าอาชญาบัตรเล่นมหรสพ นั้นระบุว่า งิ้วเป็นการแสดงมหรสพประเภทหนึ่งที่ต้องเสียภาษี หากเล่นเฉพาะเวลากลางวันหรือเฉพาะเวลากลางคืน จะต้องเสียภาษี 4 บาทต่อวัน หากเล่นทั้งกลางวัน และ กลางคืน จะต้องเสียภาษี 6 บาทต่อวัน

3.6 รัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453-2468) เนื่องจากงิ้วไม่เฟื่องฟูเหมือนยุคก่อนนี้ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะว่าโรงบ่อนที่เหลืออยู่ถูกยุบจนหมดสิ้น ผู้ชมเริ่มหันไปชมมหรสพและสื่อบันเทิงอื่นๆ ช่วงเวลานี้ทำให้งิ้วกวางตุ้งถึงกับสูญไปจากประเทศไทย แต่งิ้วแต้จิ๋ว ยังคงได้รับความนิยมจากคนจีนในประเทศไทย ที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าภาษาที่ใช้ในการแสดงงิ้วและจำนวนผู้ชมงิ้วเป็นชาวแต้จิ๋วมีมากกว่าคนจีนที่มาจากภูมิภาคอื่นของจีน ทำให้ภาษาแต้จิ๋วในเมืองไทยเปรียบเหมือภาษากลางที่สามารถเข้าใจได้ในหมู่คนจีนส่วนมาก และปริมาณนี้เองที่มีผลให้งิ้วแต้จิ๋วยังสามารถคงอยู่ในไทยจนทุกวันนี้

ในปีพ.ศ. 2454 พบว่าเกิดปัญหาภายในประเทศจีนด้านการเมืองการปกครอง เมื่อด็อกเตอร์ซุงยัดเซนได้ปฏิวัติล้มล้างราชวงศ์ชิง ราชวงศ์สุดท้ายของจีน เปลี่ยนรูปแบบการปกครองจากการสืบสันตติวงศ์กษัตริย์เข้าสู่ระบบประชาธิปไตย ภาวะไม่สงบในขณะนั้นเป็นปัจจัยผลักดันให้คณะงิ้วและคนจีนอพยพเข้าสู่ประเทศไทยอีกระรอกหนึ่ง

แม้ว่าจะมีการอพยพเข้าสู่ประเทศไทยของคณะงิ้วในสมัยนี้แต่ปัจจัยภายในประเทศไทย ก็ยังมีผลกระทบในแง่ลบกับการแสดงงิ้วนั้นคือ การที่ทรงโปรดให้เลิกหวยและบ่อนเบี้ยอย่างเด็ดขาด ในปี พ.ศ. 2460 มหรสพหลายประเภทจึงได้รับความกระทบกระเทือนอย่างรุนแรง แม้ขุนวิจิตรมาตราจะกล่าวไว้ว่า "การละเล่นที่ยังคงเป็นที่นิยมมากในหมู่คนกรุง คือ สวดคฤหัสถ์ ลำตัด จำอวด และ งิ้ว" (กาญจนาคพันธุ์, 2523) แต่ก็น่าเป็นที่เชื่อได้ว่างิ้วคงไม่เฟื่องฟูเท่ากับในรัชกาลก่อนๆ หรือหากยังได้รับความนิยมอยู่ก็น่าจะกระจายตัวอยู่ในเฉพาะหมู่คนจีนเท่านั้น

โรงภาพยนต์หรือการฉายหนัง เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในราวปลายสมัยรัชกาลที่ 6 เพราะเป็นนวัตกรรมใหม่ที่เข้าสู่ประเทศไทย รวมทั้งกระแสความเป็นตะวันตกที่แพร่เข้ามา จึงมีคนไทยและจีนส่วนหนึ่งเริ่มที่จะหันไปรับชมภาพยนต์มากกว่ามหรสพอื่นๆที่มีมาแต่เดิม

3.7 สมัยรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2468-2478) ช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากภายนอกประเทศอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นกระแสความเป็นตะวันตกและเหตุการณ์ทางแนวคิดนาซี รวมทั้งการไม่ให้การสนับสนุนการละครในรัชสมัยนี้ และในประเทศไทยก็มีการเรียกร้องและนำไปสูการเปลี่ยนระบบการปกครองเป็นระบบประชาธิปไตยตามตะวันตก เหตการณ์ทางการเมืองที่ตึงเครียสนี้เป็นเหตผลอีกประการหนึ่งให้งิ้วเสื่อมความนิยมลง

3.8 สมัยรัชกาลที่ 8 (พ.ศ. 2478-2489) เป็นช่วงเวลาที่ความตึงเครียสทางการเมืองการปกครองของทั้งไทยและโลกต่อเนื่องมาจากรัชสมัยก่อน ช่วงระยะเวลา 10 ปีนี้เกิดสงครามโลก ซึ่งส่งผลกระทบต่อทุกประเทศทั่วโลก การเฉลิมฉลองและมหรสพถูกละเลยแทบจะสิ้นเชิง คณะงิ้วที่อพยพเข้าในในปลายสมัยรัชกาลที่ 6 หลายคณะเผชิญปัญหาเศรษฐกิจ ทำให้ปิดคณะลงหลายคณะในปลายรัชสมัยที่ตองกับช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2482- 2488)

3.9 สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่2 (พ.ศ. 2488) และสมัยรัชกาลที่ 9 (พ.ศ. 2489-ปัจจุบัน) ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จบลง งิ้วแต้จิ๋วกลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง ประจงบกับเกิดปัญหาสงครามภายในประเทศจีนระหว่างกองทัพแดงของฝ่ายคอมมิวนิสต์จีนที่นำโดยเหมาเจ๋อตุง กับรัฐบาลจีนฝ่ายประชาธิปไตย ของประธารณาธิบดีเจียง ไคเช็ก ทำให้คนจีนและคณะงิ้วอพยพเข้าสู่ประเทศไทยอีกครั้ง ระยะนี้เกิดโรงวิกงิ้วใหญ่ๆหลายวิก ช่วงนี้นับเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุด ของวิกงิ้ว ในประเทศไทย ซึ่งในสมัยนั้นมีโรงงิ้วอยู่ 5 วิกที่ได้รับความนิยมอย่างสูงคือคณะ ตงเจ๊ก อี่ไล้ เหล่าป๋อ บ๊วยเจี่ย ตงเสี่ยสุง

พ.ศ. 2495- 2502 เกิดโรงงิ้วขึ้นมากมายตามถนนเยาวราชและถนนเจริญกรุง กว่า 80 คณะเช่น คาเธ่ย์ ศรีเยาวราช ศรีราชวงศ์ เฉลิมบุรี เฉลิมราษฎ์ เป็นต้น (รัฐกร, มปป.: 73) นอกจากนี้ยังมีการนำงิ้วไป

เขียนเป็นบทละครเพื่อแสดงในโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ระยะนี้เป็นช่วงเวลาที่งิ้วแต้จิ๋วก็ได้รับความนิยมอย่างสูง จนกระทั่งปีพ.ศ 2505 ก็เสื่อมความนิยมลง และในปีพ.ศ. 2509 วิกงิ้วต่างๆ ทั่วเยาวราชก็เลิกกิจการลงกลายสภาพเป็นโรงภาพยนตร์หมด แต่คนแต้จิ๋วในฮ่องกงกลับรวบรวมคนมาฝึกงิ้วจนสามารถตั้งเป็นคณะขึ้นมาได้ เมื่อออกแสดงนานวันเข้าจนมีการถ่ายทำเป็นภาพยนตร์งิ้ว และส่งมาขายในประเทศไทยเช่นที่ผ่านมา ภาพยนตร์งิ้วจากฮ่องกงที่เข้ามาฉายในประเทศไทยนี้ ได้รับความนิยมจากชาวจีนในไทยอย่างมาก เนื่องจากผู้ชมสามารถชมได้จบเรื่องในระยะเวลาสามชั่วโมงครึ่งไม่ต้องติดตามรอดูที่โรงงิ้วทุกคืนเป็นเวลาหลายคืนกว่าจะจบ

การแสดงงิ้วกลับมาได้รับความนิยมจากการสร้างภาพยนต์งิ้วของคนฮ่องกง คนจีนในประเทศไทยเริ่มหันกลับมาชมการแสดงงิ้วมากขึ้น วิกงิ้วกลับมาได้รับความนิยมจนเปิดวิกที่โรงงิ้วสินฟ้า ในระยะนั้นมีคณะงิ้วที่โด่งดังอยู่สามคณะ เปิดการแสดงวันละสองรอบ เวลา 12.30-16.00 น. และ 19.00-22.30 น. เรื่องที่ใช้แสดงจะเปลี่ยนทุกวันพุธ ราคาค่อนข้างแพง ประมาณ 40 บาท แต่ก็มีผู้ชมมากจนแน่นโรง แต่ความรุ่งเรืองก็คงอยู่เพียงระยะสั้นๆ เพราะเทคโนโลยีของวีดีโอที่ทำให้ผู้ชมสามารถซื้อหรือเช่าไปรับชมการแสดงที่บ้านได้ เริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น โรงงิ้วจึงต้องปิดการแสดงลงในที่สุด (สัมภาษณ์อำพัน: 29 กันยายน 2544 และหงษ์: 30 สิงหาคม 2544)

โรงงิ้วที่เปิดแสดงที่ถนนเยาวราชนั้นมีโรงงิ้วอยู่ 5โรงคือ

1.โรงงิ้วอี้ไล้เฮียง เคยตั้งอยู่ที่โรงแรมไวท์ออคิดในปัจจุบันนี้

2.โรงงิ้วบ๊วยเจี่ย บริเวณหน้าโรงหนังเทียนก๊วเทียน(ทีก๊วที) ใกล้กับซอยเท็กซัส หรทอถนนผดุงด้าว เมื่อโรงงิ้วปิดกิจการลงได้เปลี่ยนเป็นโรงโชว์สาวจีน ของนายหรั่ง เรืองนาม หรือที่เรียกกันว่า "ฟูจิโชว์"

3.โรงงิ้วซิงฮั้ว ตั้งอยู่ใกล้กับโรงหนังเฉลิมราษฎร์ แต่เดินมีชื่อว่า โรงงิ้วตงเจี้ยสุง และได้เปลี่ยนชื่อในเวลาต่อมา จนปิดการแสดงมีสภาพเป็นโรงงิ้วร้าง ทางด้านหน้าเปิดขายอาหารแผงลอย

4.โรงงิ้วไซฮ้อ ตั้งอยู่เยื้องกับโรงหนังเฉลิมราษฎร์ ชื่อไซฮ้อเป็นชื่อเดินต่อมาได้เปลี่ยนเป็น โรงงิ้วศรีเมือง ปัจจุบันนี้กลายเป็นโรงภาพยนต์ชั้นสองชื่อ นิวแหลมทอง ฉายภาพยนต์ทุกประเภททุกวัน ในลักษณะฉายวนไปเรื่อยๆ แต่เนื้อหาจะออกไปในแนวโป๊ และเปลือย

5.โรงงิ้วซิงฮั่งจิว ได้ถูกเปลี่ยนชื่อกลายเป็นเฉลิมราษฎร์ เป็นโรงงิ้วที่ปิดตัวเป็นโรงสุดท้าย ปัจจุบันจะฉายภาพยนต์งิ้ว ทั้งที่มาจากจีนแผ่นดินใหญ่และที่อื่น

และจากการสังเกตพบว่าทุกวันนี้ไม่มีโรงงิ้วที่เปิดแสดงอย่างเป็นการถาวรแต่อย่างไร และโรงงิ้วที่เคยเปิดแสดงก็ได้ถูกปรับเปลี่ยนเป็นการค้าประเภทอื่น หรือเป็นโรงงิ้วที่ฉายหนังงิ้วแทนการแสดงงิ้วเช่นในอดีต

ประมาณ พ.ศ. 2520 งิ้วในประเทศไทยเกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ นั่นคือ การที่คณะงิ้วหันไปหานักแสดงคนไทยจากต่างจังหวัดมาแทนที่นักแสดงเชื้อสายจีนซึ่งหาได้ยากขึ้น

ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ครบ 200 ปี (พ.ศ. 2525) สมาคมอุปรากรศิลปไทย-จีน หรือคณะงิ้วไท้ตงเกียะท้วง ได้จัดการแสดงงิ้วที่ร้องและเจรจาเป็นภาษาไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน ขึ้น ณ โรงละครแห่งชาติ ในวันที่ 23 มีนาคม เป็นส่วนหนึ่งของงาน "นาฏศิลปในร่มโพธิ์ทอง" จึงเป็นการถือกำเนิดขึ้นของ "งิ้วไทย" อย่างสมบูรณ์แบบขึ้นในประเทศไทย

พ.ศ. 2539 กรมศิลปากรได้จัดงานสมโภชเนื่องจากเป็น ปีกาญจนาภิเษก โดยจัดให้มีหารแสดงมหรสพแบบครั้งโบราณ อันประกอบด้วยมหรสพดังที่ปรากฏในจดหมายเหตุต่างๆ คือ ละครใน ระเบงโมงครุ่ม กุลาตีไม้ ฟ้อน ชัด เชิง มอญรำ หัวล้านชนกัน และงิ้ว เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2539

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2542 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเจริญพระชนมพรรษา ครบหกรอบนักษัตร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดนโครงการจีนศึกษา สถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ได้จัดการแสดง อุปรากรจีน-ไทยเทอดพระเกียรติ เรื่อง "ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห" ระหว่างวันที่ 30 มิถุนายน ถึง 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2543 ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย การแสดงครั้งนี้เป็นการผสมผสานศิลปการแสดงงิ้วตามแบบจารีตเข้ากับศิลปการแสดงร่วมสมัย โดยมีบทร้องและบทเจรจาเป็นภาษาไทย ใช้ลีลาการแสดงแบบงิ้วแต้จิ๋ว และใช้เครื่องดนตรีหลากหลายทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีจีน อีกทั้งมีการออกแบบแสงและใช้เทคนิคพิเศษประกอบการแสดงต่างไปจากการแสดงงิ้วในประเทศไทยครั้งก่อนหน้านี้ทั้งหมด

2.6 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของงิ้วในเชิงความสัมพันธ์กับงิ้วในจีน ความรุ่งเรืองและการเสื่อมความนิยม

2.6.1. พัฒนาการของงิ้วในสังคมไทย

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้วพบว่าความเป็นจีนที่ถูกแสดงออกผ่านงิ้วนั้นลดลงอย่างมากผ่านกาลเวลา ไม่ว่าจะอยู่ในรูปของนักแสดงที่ในอดีตแล้วเป็นนักแสดงที่เป็นคนจีนจากแผ่นดินใหญ่เมื่อเข้ามาแสดงในไทยก็มีการกลืนกลายของคนจีนที่ผ่านกระบวนการแต่งงานกับคนไทยในสมัยต่างๆทำให้

คนจีนมีโอกาสมากขึ้นในการประกอบอาชีพ ต่างเปลี่ยนอาชีพจากนักแสดงเป็นการค้าทำให้บุคลากรในคณะงิ้วลดลงจึงจำต้องเปิดโอกาสให้นักแสดงชาติอื่นเข้ามาแสดงแทนคนจีนเช่นในอดีต

งิ้วหรือละครจีนเป็นที่รู้จักในหมู่ชาวจีนทั้งในประเทศจีนและในประเทศไทย ก่อนที่จะอพยพเข้ามาโดยเฉพาะชาวแต้จิ๋วมีการแสดงที่เรียกว่า "กวงฮี้ท้ง" เป็นการละเล่นของชาวนาแต้จิ๋วมาตั้งแต่สมัยโบราณ เมื่อเข้ามาสู่ประเทศไทยชาวจีนที่ยังคงใช้ภาษาจีนในการติดต่อกันไม่มีสิ่งอันเป็นเครื่องบันเทิงเริงรมณ์ใดๆ งิ้วจึงเริ่มเข้ามามีบทบาทมากกว่าการเป็นเพียงเครื่องบูชาเจ้าประจำศาลจีนเหมือนในระยะแรก การที่งิ้วสามารถทำการแสดงและอยู่รอดได้นั้นจะต้องมีผู้อุปถัมภ์ค้ำจุน ในสมัยรัตนโกสินทร์มีขุนนางไทยหลายต่อหลายท่านได้เข้ามาอุปถัมภ์คณะงิ้วและ เจ้าสัวชาวจีนเองก็ร่วมด้วย อาจเป็นเพราะอัตราภาษีการแสดงที่ไม่แพงมากนักจึงทำให้ชาวจีนสามารถให้การสนับสนุนคณะงิ้วให้คงอยู่เรื่อยมาจนทุกวันนี้

นอกจากนี้ในอดีตกับการอุปถัมภ์เลี้ยงดูโดยขุนนางและเจ้าสัว มีให้พบเห็นทั่วไป แต่ทุกวันนี้คณะงิ้วกลับกลายเป็นงิ้วเร่ร่อนที่รับงานแสดงเป็นเอกเทศ เป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้ชมและนักแสดงงิ้ว แม้ว่าในสมัยก่อนมีขุนนางและเจ้าสัวทั้งชาวไทยและชาวจีนให้การอุปถัมภ์ค้ำชูคณะงิ้วในแง่ของโรงงิ้วในสังกัด หรืองิ้วเลี้ยง การแสดงจะขึ้นอยู่กับผู้อุปถัมภ์ คล้ายๆกับการให้ความอุปถัมภ์การแสดงศิลปะแขนงอื่นๆในประเทศไทย เช่น "งิ้วพระยาราชาเศรษฐี โรง 1" ในงานสั่งพระราชพิธีการถวายพระเพลิง พระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวง พิทักษ์เทพามาต (ยิ้ม, 2523: 8) อยู่ในอุปถัมภ์ของพระยาราชาเศรษฐี แต่การอุปถัมภ์เริ่มหายไปจนไม่มีเลยในทุกวันนี้ สาเหตุหลักคือ ค่าใช้จ่ายที่เพิ่มสูงขึ้นมากกับการต้องเลี้ยงดูงิ้วทั้งคณะที่มีร่วมร้อยชีวิต ยิ่งเมื่อกระบวนการเลิกทาส มาเป็นการจ้างงาน โดยเฉพาะคนจีนที่เรียกว่า "กุลี" ในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้ระบบเศรษฐกิจเปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิง กลายเป็นระบบเศรษฐกิจเงินตรา (money economy)ในที่สุด ส่งผลกระทบทางการเงินโดยตรง จึงไม่เห็นความสำคัญของการเลี้ยงงิ้วให้สิ้นเปลืองอีกต่อไป

ประกอบกับ ในพ.ศ. 2402 รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดให้ตั้งภาษีโขนละครขึ้นเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทยโดยงิ้วมีอัตราภาษีอยู่ที่4บาทต่อการเล่น1วัน นับเป็นการแสดงที่ต้องเสียภาษีแพงประเภทหนึ่งแต่ก็ไม่แพงมากเกินไปนัก จึงทำให้มีชาวจีนที่มีฐานะพอสมควรสามารถที่จะเกื้อหนุนกิจการของคณะงิ้ว เพื่อให้เจ้าของคณะงิ้วสามารถ จ่ายภาษีให้กับรัฐในอัตราที่ค่อนข้างสูงเช่นนี้ได้ในระยะแรก หากต่อมาเมื่อรัชกาลที่ 6 ทรงโปรดให้เลิกหวยและ บ่อนเบี้ยอย่างเด็ดขาด ในปี พ.ศ. 2460 มีผลให้คณะงิ้วเริ่มหายไปจากโรงบ่อน งิ้วเริ่มเสื่อมลงตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

เมื่อระบบอุปถัมภ์ที่เคยมีหายไปกลายเป็นระบบอุปถัมภ์ที่พึ่งพิงกันในรูปแบบอื่น คณะงิ้วที่ ต่างก็เร่ร่อนออกไปแสดงตามที่ต่างๆ ทั้งในประเทศไทยและนอกประเทศตามศาลเจ้าต่างๆ เป็นการเอื้อผล

ประโยชน์ กันระหว่างงิ้ว ผู้ว่าจ้างและสายงิ้ว ผู้ว่าจ้างซึ่งส่วนใหญ่เป็นเถ้านั้งและกรรมการศาลเจ้าจะอาศัยงิ้วในการเรียกคนดูเพื่อให้มาในการประมูลของไหว้เจ้าในคืนสุดท้ายของการแสดงเพื่อให้ได้ราคาดีๆ สายงิ้วจะเป็นผู้เดินทางไปตามที่ต่างๆเพื่อหาที่ให้งิ้วแสดง โดยจะได้รับค่าตอบแทนร้อยละ 10 ของค่าแสดง จึงเห็นได้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่าง 3 ฝ่ายเป็นความสัมพันธ์ที่เกื้อกูลกันในที

"สายงิ้วบางคนร่ำรวยได้ดีไปก็มากแล้ว คิดเอาง่ายๆนะ อย่างว่าถ้ารับมาคืนละ สามหมื่น สายก็ได้ไปสามพัน แล้วปีๆนึงเขาหาที่เล่นตั้งเท่าไหร่ล่ะ...แต่ก่อนรายได้ดีกว่าทุกวันนี้ แต่ก็พอใช้ ...จริงๆแล้วไม่แพงหรอกนะเพราะพี่ต้องไปเสียค่าตั๋ง ค่าอะไรอีกเยอะกว่าจะตกลงกับเขาได้ เถ้านั้งบางคนก็เข้าถึงยาก บางคนก็กาก็นั้งเลยช่วยๆกันไปก็สบายหน่อย" (สัมภาษณ์เฮียจิบ, 5 พฤศจิกายน 2544)

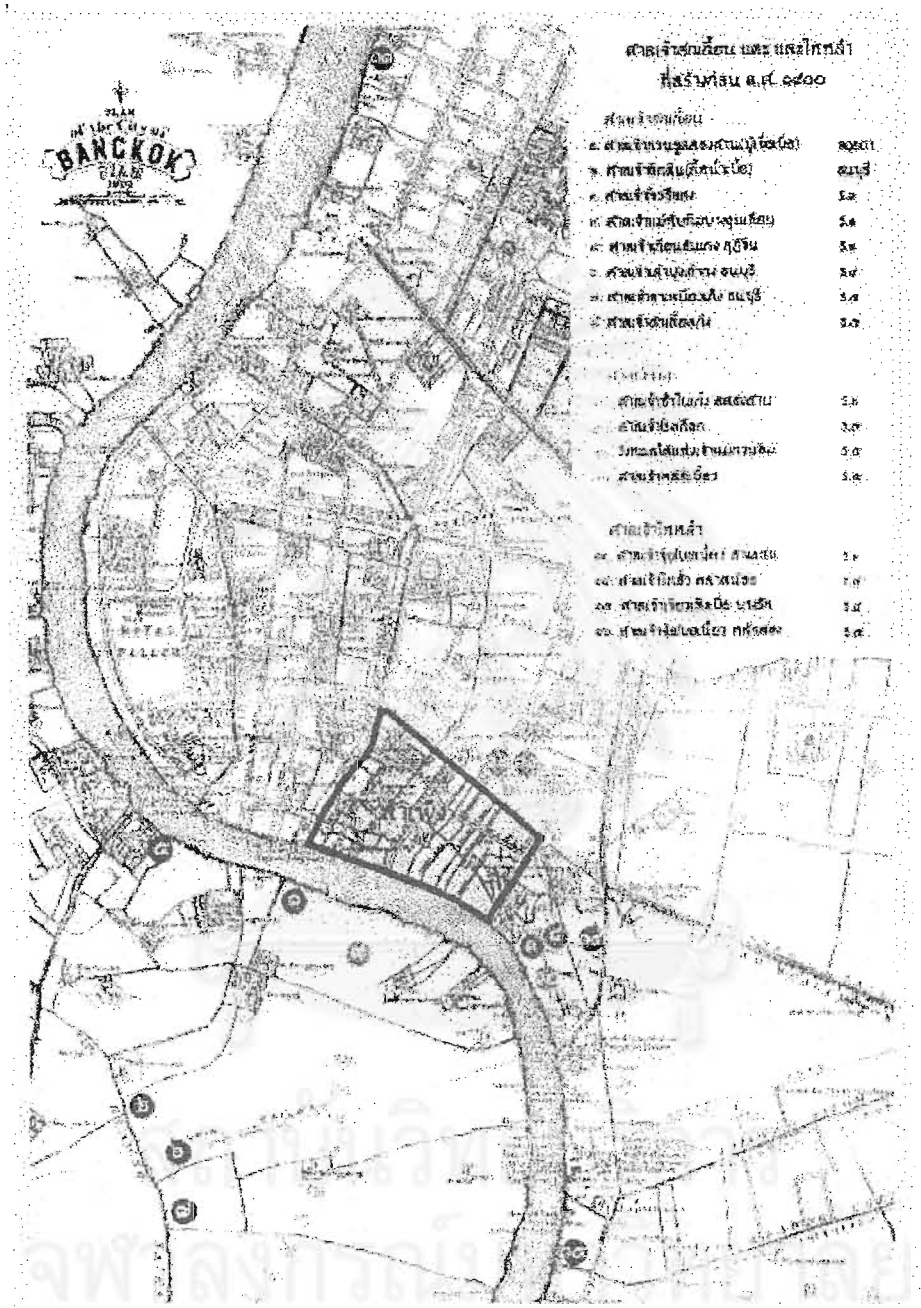
"เราเอางิ้วมาแสดงให้เจ้าดูก็เป็นเหตุหนึ่งแต่ถ้าเอางิ้วมาเล่น แล้วคนมาดูงิ้วยิ่งมากเท่าไหร่เราก็มีโอกาสที่จะประมูลของได้ราคามากเท่านั้น ยิ่งถ้าได้งิ้วดีๆมาเล่น อาซิ้มอาเจ๊กก็จะมาดูกันมาก แล้วถ้าเขาชอบใจก็จะมาดูจนวันสุดท้ายเราก็มีโอกาสประมูลได้มาก" (สัมภาษณ์เฮียท้ง, 3 มกราคม 2544)

งิ้วมีพัฒนาการขึ้นและลงอยู่ตลอกเวลา มีทั้งช่วงเวลาที่รุ่งเรืองจนถึงขีดสุดในสมัยต้นรัตนโกสินทร์0และเสื่อมลงจนแทบหายไปจากสังคมในช่วงรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา แต่ก็กลับมาได้รัยความนิยมอีกครั้งเมื่อหลังสงครามโลกครั้งที่สอง แต่สถานภาพของงิ้วเปลี่ยนแปลงไปจากงิ้วเลี้ยงที่ได้รับอุปถัมภ์ สู่งิ้วเร่รอนที่ต้องเดินทางแสดงไปเรื่อยเพื่อยังชีพ และทุกวันนี้งิ้วก็ได้เสื่อมถอยลงอีกครั้งและคงจะต้องรอดูต่อไปว่างิ้วจะกลับมารุ่งเรืองได้อีกครั้งหรือไม่

2.6.2. งิ้ว ศาลเจ้าและชุมชนจีน

จากหลักฐานต่างๆพบว่างิ้วเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับคนจีนที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทย ในระยะแรกคนจีนได้สร้างศาลเจ้าขึ้น เพื่อเป็นที่สักการะบูชาของคนในกลุ่มตนที่แตกต่างกันไปตามกลุ่มภาษา ศาลเจ้า เปรียบเหมือนสัญลักษณ์ที่แสดงถึงการตั้งถิ่นฐานและความเป็นชุมชนของคนจีนในพื้นที่ต่างๆทั่วประเทศไทย เพราะการสร้างศาลเจ้าเป็นเรื่องใหญ่ที่จะต้องใช้ทั้งกำลังทรัพย์และกำลังคนที่ศรัทธาเป็นจำนวนมาก ศาลเจ้ารวมถึงวัดจีนต่างๆที่พบในประเทศไทยนั้นมักถูกต่อตั้ง(สร้าง)โดยสมาคมจีนในชุมชนใกล้เคียงศาลและวัด เพราะให้การแสดงออกถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น เช่น การให้การสักการะต่อเทพที่แตกต่างกัน ที่มีความเชื่อต่างกัน ชาวแต้จิ๋วจะให้ความเคารพในเทพปุนเถ่ากงและมักตั้งเป็นเทพหลัก แต่ในขณะเดียวกันก็จะมีการบูชาเทพอื่นๆไรศาลเดียวกันได้ หรือศาลแม่ทับทิม หรือศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เป็นต้น จากการสัมภาษณ์พบว่าศาลเจ้าที่แบ่งสร้างตามกลุ่มภาษานั้นแม้ว่าจะนับถือเทพองค์เดียวกันแต่จะถูกเรียกชื่อตามภาษาถิ่น เช่น เจ้าแม่ทับทิม จะถูกเรียกว่าศาลเจ้าม่าโจ้ว ในภาษาแต้จิ๋ว จึง

สามารถเป็นตัวแทนลักษณะหนึ่งที่ทำให้ทราบว่าชุมชนจีนบริเวนใกล้ศาลเจ้านั้นเป็นคนจีนกลุ่มภาษาหรืออพยพมาจากมณฑลใด



ภาพที่ 10 ภาพศาลเจ้าจีนแยกตามภาษา จากหนังสือสำเภาสยาม ตำนานเจ๊กบางกอก

ศาลเจ้าแต้จิ๋วพบกระจายตัวอยู่ทั่วเขตกรุงเทพมหานคร มีความหนาแน่นที่บริเวณสำเพ็งและพบมากกว่าศาลเจ้าอื่นๆ เพราะมีจำนวนประชากรมากกว่าคนจีนกลุ่มภาษาอื่นแม้ว่าศาลเจ้าที่สร้างก่อนสมัยรัชกาลที่สองจะเป็นศาลเจ้าฮกเกี้ยนที่กระจายตัวขนานอยู่ตามแม่น้ำเจ้าพระยาก็ตาม ในสมัยรัชกาลที่หนึ่งที่ทรงย้ายเมืองหลวงจากกรุงธนบุรีมาที่กรุงเทพมหานคร จึงโปรดเกล้าให้ชาวจีนที่ตั้งถิ่นฐานที่บริเวณ

พระนครย้ายออกไปอยู่ที่สำเพ็ง บริเวณเยาวราชและถนนเจริญกรุงในปัจจุบัน และได้กลายเป็นย่านคนจีนที่ใหญ่ที่สุดในกรุงเทพ นอกจากนี้ย่านนี้ยังกลายเป็นย่านเศรษฐกิจการค้าของจีนด้วย

ภาพที่ 11 ภาพศาลเจ้าจีนแต้จิ๋วบริเวณสำเพ็ง จากหนังสือสำเภาสยาม ตำนานเจ๊กบางกอก

เมื่อความเจริญได้กระจายตัวออกไปบริเวณข้างเคียง เช่น ยานาวา โบ๊เบ๊ เขตชุมชนแต่ละแห่งได้สร้างศาลเจ้าจีนขึ้นที่แต่ละชุมชน เพื่อแสดงถึงความเคารพและความเป็นท้องถิ่นของแต่ละชุมชนที่มีความคิดและความเชื่อแตกแขนงกันไป

ศาลเจ้าจีนในต่างจังหวัดกลายเป็นตัวแทนของชุมชน ให้เกิดการยึดมั่นและเป็นพวกพ้องที่เด่นชัด คือศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวที่จังหวัดสงขลา เพราะเป็นชุมชนชาวจีนที่ตั้งอยู่ท่ามกลางคนใต้ที่นับถือศาสนาอิสลาม ศาลเจ้าจึงเป็นศูนย์รวมจิตใจและความเป็นจีนที่สำคัญของคนจีน เป็นต้น

งิ้วเข้ามาในประเทศไทยครั้งแรกเพื่อเป็นเครื่องสักการะต่อเทพเจ้าจีน และได้กลายเป็นสิ่งบันเทิงแก่คนจีนในเวลาต่อมา ดังนั้นงิ้วที่แสดงเพื่อเจ้าจึงมีความผูกพันธ์กับศาลเจ้าอย่างเหนียวแน่น คนจีนเชื่อว่าเจ้าจะชอบการชมงิ้วเพราะถือเป็นศิลปะชั้นสูง มีเครื่องแต่งกายงดงามและแสดงออกถึงความเป็นจีน (สัมภาษณ์วัชระ, 5 พฤศจิกายน 2544) ตามประวัติศาสตร์ หลังจากงิ้วเข้ามาสู่สังคมไทยในฐานะเครื่องบูชาเทพเจ้าจีน และกลายเป็นมหรสพอย่างหนึ่งในสังคมไทยได้รับการเลี้ยงจากขุนนางจนกลายเป็นงิ้วเร่ร่อนเช่นปัจจุบัน งิ้วก็หาได้ถูกตัดขาดจากศาลเจ้าจีนไม่ งานประจำศาลเจ้าจีนยังคงนำการแสดงงิ้วมาเป็นสิ่งบันเทิงและถวายเจ้าเสมอมา โดยเฉพาะในปัจจุบันงิ้วเป็นสิ่งดึงดูดคนจีนให้เข้ามาชมและสามารถประมูลของ(ไหว้)ของแต่ละศาลเจ้าได้เป็นอย่างดี ท้งเล่าว่า "ถ้าเอางิ้วมาเล่นจะเรียกคนได้มากกว่าฉายหนังถึงจะราคาแพงกว่า ยุ่งยากกว่า แต่ถ้าสามารถประมูลของได้สูงก็คุ้มและเป็นการให้ความเคารพกับเจ้าในตัวด้วย เพราะเชื่อกันต่อๆมาว่าการแสดงที่จะใช้เฉพาะถวายเจ้านั้นต้องเป็นงิ้วเท่านั้น....ที่เห็นบางที่ฉายหนังนั้นเพราะเขาไม่มีเงิน แต่มันผิดธรรมเนียมศาลเจ้า ทางเราเองเคยคิดจะฉายบ้างเพราะราคาถูกแต่กรรมการหลายคนไม่เห็นด้วยเลยเป็นอันเลิกลาไป" (สัมภาษณ์ 3 มกราคม 2544)

ความผูกพันระหว่างศาลเจ้าและชุมชนนั้นอยู่ในรูปแบบที่เป็นเสมือนตัวแทนซึ่งกันและกัน มาเป็นระยะเวลายาวนานเท่ากับการตั้งชุมชน คนในชุมชนต่างให้ความเคารพในเทพเจ้าแม้ว่าในรุ่นต่อๆมาจะลดความศรัทธาลง แต่ศาลเจ้าจีนยังคงความเป็นสิ่งศักดิ์สิทธ์ในชุมชน ในขณะที่งิ้วเข้ามาเกี่ยวข้องกับชุมชนได้ในฐานะเครื่องสักการะเทพเจ้าประจำศาลเจ้า และเครื่องบันเทิงแก่คนจีน ในฐานะเครื่องสักการะเทพเจ้านั้น งิ้วถูกเชื่อมเข้ากับชุมชนผ่านศาลเจ้า เรื่องราวที่งิ้วแสดงเพื่อถวายเจ้านั้นเป็นเรื่องที่อิงอยู่กับคำสั่งสอนที่ดีมีคุณธรรม เพื่อเป็นมงคลแก่ทั้งผู้แสดงและผู้ชม และงิ้วในฐานะวิ่งบันเทิงนั้นก็ดึงดูดผู้ชมให้เข้าศาลเจ้าเพื่อให้ศาลเจ้าสามารถประมูลของได้ในราคาที่สูง แม้ว่าของที่นำมาประมูลนั้นในแง่ของความเชื่อแล้ว คือสิ่งที่เป็นมงคลแก่ผู้ประมูลไปแต่งิ้วก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยชักจูงคนให้เข้ามาประมูลด้วยประการหนึ่ง

บทที่ 3
งิ้ว ...ละครสังคม

งิ้วหรืออุปรากรจีนเป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดและพัฒนาการเรื่อยมาจากจีนโบราณจวบจนทุกวันนี้ นับร่วมหลายร้อยปีบางสิ่งบางอย่างคงเดิมหากบางสิ่งมีการเปลี่ยนแปลงไป ให้เข้ากับยุคสมัยและบริบทรอบข้าง เพื่อความคงอยู่ ในบทนี้จะกล่าวถึงข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับการแสดงงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย เพื่อเป็นการปูพื้นความเข้าใจในเรื่องงิ้วแต้จิ๋วประการแรกก่อนที่จะนำเข้าสู่ผลการศึกษาและบทวิเคราะห์ในบทต่อไป

3.1 องค์ประกอบในการแสดงต่างๆ

- สถานที่แสดง โรงงิ้ว
- ประเภทและบทบาทของตัวละคร
- บทละครงิ้วแต้จิ๋ว
- นักดนตรีและเครื่องดนตรี
- บุคลากรในคณะงิ้วอื่นๆ
- ผู้ชม

3.1.1 สถานที่แสดงและโรงงิ้ว

ในอดีตงิ้วจะเล่นใน “โรงชา” หรือ “สวนน้ำชา” ซึ่งเป็นสิ่งปลูกสร้างที่ถาวร ส่วนงิ้วเร่ร่อนก็จะมีการสร้างโรงงิ้วอย่างง่ายๆขึ้นตามสถาณที่ที่จะเล่น โครงสร้างที่ใช้จะเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายและสามารถรื้อถอนได้สะดวกรวดเร็ว

ในปัจจุบันนี้ งิ้วโดยเฉพาะในประเทศไทยมิได้ถูกว่าจ้างให้แสดงภายในโรงน้ำชาอีกต่อไป แต่กลับเป็นการแสดงในศาลเจ้าเป็นส่วนใหญ่และมีการจ้างเพื่อแสดงนอกศาลเจ้าบ้างแต่ไม่มากนัก คณะงิ้วจะมีอยู่สองประเภทใหญ่ คือคณะที่มีขนาดใหญ่และคณะที่มีขนาดเล็ก การแสดงจึงมีความแตกต่างกัน ซึ่งรวมไปถึงสถานที่แสดงและโรงงิ้วด้วย

โรงงิ้วมีอยู่สองประเภท คือ โรงงิ้วที่คณะงิ้วสร้างเองและโรงงิ้วที่มีการสร้างอย่างถาวร

โรงงิ้วที่มีการสร้างอย่างถาวรนั้นจะมีการจัดสรรพื้นที่อย่างเป็นระบบอยู่แล้ว ซึ่งโรงงิ้วประเภทนี้มักพบอยู่ตามศาลเจ้าต่างๆ เช่น ที่โรงเจท่าน้ำราชวงศ์ ย่านเยาวราช หรือที่โรงเจวงเวียน 22 ย่านเยาวราช

โรงเจที่จังหวัดสงขลา หรือจังหวัดชุมพร เป็นต้น ส่วนโรงงิ้วที่ทางคณะสร้างขึ้นเองจะเป็นโรงแสดงงิ้วชั่วคราวที่สามารถสร้างและรื้อถอนได้อย่างรวดเร็วไม่เกินชั่วคืน

"เราจะต้องสร้างโรงงิ้วให้เสร็จทันการแสดงในคืนวันรุ่งขึ้น แผนกสร้างโรงงิ้วจะมีการแบ่งหน้าที่กันรับผิดชอบ เมื่อไปถึงที่แล้ว ฝ่ายสร้างโรงงิ้วจะเริ่มทำงานทันที และจะสร้างจนเสร็จแล้วจึงจะไปพักผ่อน หรือหากใครสร้างส่วนที่ตนรับผิดชอบเสร็จแล้วจึงจะสามารถเข้านอนเลยก็ได้" (สัมภาษณ์เจ้กี, 16 ตุลาคม 2544)

ภาพที่ 12 ภาพด้านข้างโรงงิ้วชั่วคราว ที่ฉะเชิงเทรา, ตุลาคม 2544

ภาพที่ 13 โรงงิ้วถาวร ที่ศาลเจ้าท่าน้ำราชวงศ์, เยาวราช ตุลาคม 2544

โรงงิ้วจะเป็นอาคารที่สร้างจากเสาไม้ สี่ต้นเป็นเสาหลัก ไม้ที่ใช้มักเป็นไม้ไผ่ ซึ่งทางเจ้าภาพจะต้องเป็นฝ่ายจัดหามาให้(สัมภาษณ์เจ้กี, 16 ตุลาคม 2544) เสาหลักนี้ใช้เพื่อสร้างหลังคาครอบเวทีงิ้วด้วยผ้าใบและหลังเวทีแสดงงิ้ว โดยผู้มีหน้าที่ลงเสาและโครงสร้างหลักหนึ่งคน เสร็จแล้วจึงมีผู้รับผิดชอบการคลุมหลังคาผ้าใบอีกหนึ่งคน

ด้านหน้าของเวทีจะเปิดโล่ง มีฉากกั้น เป็นทิวทัศน์ต่างๆตามแต่เรื่องที่แสดง บางคณะก็จะเป็นเพียงม่านกำมะหยี่สีแดง หรือน้ำเงิน หรืออาจมีลายปักบนม่านด้วยดิ้นเงินหรือทองหรือกากเพชรสะท้อนแสงไฟ ลายที่ปรากฏโดยมากจะเป็นชื่อคณะพร้อมเบอร์โทรศัพท์ ม่านดังกล่าวนี้จะใช้ปิดเวทีเมื่อเวลาเปลี่ยนฉาก หรือก่อนการแสดง ด้านหน้าเวทีมีบันไดไม้พาดไว้สำหรับขึ้น-ลง หากเป็นโรงงิ้วถาวรจะเป็นบันไดที่สร้างขึ้นติดกับเวที

ภาพที่ 14 ภาพโรงงิ้วชั่วคราวที่ฉะเชิงเทรา, ตุลาคม 2544

เวทีงิ้ว คือ เวทีที่คณะงิ้วสร้างขึ้งเองและเวทีที่เป็นอาคารสร้างเพื่อเล่นงิ้วถาวร มักจะเป็นฐานรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขนาดนั้นขึ้นอยู่กับว่ามีพื้นที่และงบประมาณเท่าใด เวทีมักสร้างด้วยแผ่นไม้กระดาน บางพื้นทีจะมีการปูพรมไว้ซึ่งแทบไม่พบในการเก็บข้อมูล “มันขึ้นอยู่กับว่าแสดงที่ไหน ถ้าเป็นที่เขาจัดไว้ให้บางครั้งก็มีแต่ส่วนมากเป็นพื้นกระดานเปล่าๆมากกว่า” (สัมภาษณ์อาท้วง, 16 ตุลาคม 2544) นอกเหนือจากนี้จะเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากอื่นๆ เช่น โต๊ะ เก้าอี้ ด้านข้างจะมีที่วางอาวุธในการแสดง เช่น ทวน หอก เป็นต้น

ทางด้านหลังเวทีจะเป็นที่แต่งตัวของนักแสดงและที่เก็บอุปกรณ์ต่างๆ ซึ่งจะมีการแบ่งสัดส่วนกัน ฝั่งหนึ่งจะเป็นที่เก็บเสื้อผ้า อีกฝั่งหนึ่งจะเป็นที่เก็บหมวก บางครั้งหากเป็นโรงงิ้วที่สร้างขึ้นง่ายๆหรือมีพื้นที่ไม่พอ ส่วนหลังเวทีก็จะขยายมาที่บริเวณข้างเวทีด้านใดด้านหนึ่งและจะมีการกั้นฉากให้เป็นสัดส่วน

ทางด้านข้างของเวทีจะเป็นส่วนที่ทึบภายในเป็นที่วางของเครื่องดนตรี ทั้งสองฝั่ง ทางฝั่งซ้ายจะเป็นที่ว่าเครื่องดนตรีประเภทกลอง และเครื่องเล่นที่มีเสียงดังและใช้เพื่อควบคุมจังหวะ ในการแสดงบทต่อสู้ หรือบทบู้ ส่วนทางฝั่งขวาจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทสายแทบทั้งหมด เช่น ขิมจีน ซอและปี่ เป็นต้น เครื่องดนตรีฝั่งนี้จะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบการร้องงิ้ว

3.1.2 ประเภทและบทบาทของตัวละคร

ในอดีตจนถึงทุกวันนี้การแสดงละครนั้น นักแสดงและบทบาทเป็นสิ่งจำเป็นที่จะมองข้ามไปมิได้ สำหรับการแสดงงิ้วช่วงแรกของการแสดงนักแสดงสามารถสวมบทบาทที่ได้รับโดยไม่มีการแยกเพศ เพราะในคณะหนึ่งๆมีผู้แสดงทั้งชายและหญิงการแสดงที่ออกมาสู่ผู้ชมจึงสมจริง หากต่อมาประมาณกลางคริสต์ศตวรรษที่ 18 ได้มีการออกกฎห้ามมิให้นักแสดงชายแสดงร่วมกับนักแสดงหญิง จึงเกิดคณะงิ้วที่เป็นคณะหญิงล้วน หรือคณะชายล้วนเกิดขึ้น คล้ายกับการแสดงละครชาตรีและละครในของไทย ข้อห้ามดังกล่าวนี้เองทำให้เกิดนักแสดงผู้มากด้วยความสามารถหลายท่าน เช่น เหม่ หลานฟัง (Mei Lan-fang 1894-1961) บทบาทผู้หญิงที่หลานฟังแสดงนั้น เป็นที่ชื่นชมของผู้มีโอกาสชมการแสดงจนได้เป็นปรมาจารย์ผู้แสดงบทผู้หญิงในการแสดงงิ้วเลยที่เดียว

ภาพที่ 15 เหม่หลานฟัง(Mei Lan-fang 1894-1961)จากหนังสือ Secrets of the Chinese Drama

ในการแสดงงิ้วนักแสดงสามารถแบ่งอย่างง่ายเป็น 4 ประเภทหลักๆ และตัวละครย่อยดังนี้

1.ตัวละครชาย หรือ เซิง(Sheng)/เซ็ง

2.ตัวละครหญิง หรือ ตั้น(Dan)/ตั่ว

3.ตัวละครวาดหน้า หรือตัวหน้าลาย หรือ จิ้ง(Jing)/โอวหมิ่ง

4.ตัวละครตลก หรือโฉว่(Chou)/ทิ่ว

ทั้งนี้จะมีตัวคนแก่และตัวประกอบ ที่ร่วมแสดงในแต่ละครั้งด้วยตามแต่เนื้อเรื่องที่ทำการแสดง ที่แบ่งตัวละคร ออกได้ชัดเจนนี้เป็นเพราะ การฝึกซ้อมที่แตกต่างกันออกไปค่อนข้างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการแต่งหน้า แต่งผม เครื่องแต่งกาย ท่าทาง การร้องเพลง และเทคนิคทางการแสดงอื่นๆ ดังนั้นในนักแสดงคนหนึ่งจึงจะถูกฝึกเพื่อสามารถแสดงได้ในบทบาทเดียวหรือในบทบาทที่ใกล้เคียงได้เท่านั้น แต่ก็มีบ้างที่นักแสดงสามารถแสดงได้หลายบทบาท หรือข้ามบทบาทตัวละครได้ หลานฟัง ก็เป็นตัวอย่างหนึ่งของผู้ที่สามารถแสดงได้หลายบทบาท ตัวละครนอกจากตัวหลักทั้งสี่แล้วยังสามารถแบ่งเป็นตัวละครย่อยที่ลักษณะแตกต่างกันไปซึ่งจาการสังเกตและการค้นคว้าพบว่าการแบ่งตัวละครมีการแบ่งที่ไม่เหมือนกัน

แต่มีบางส่วนที่คล้ายกัน ดังนั้นการแบ่งตัวละครจะยึดหลักการแบ่งของวีเกยรติ(2539) มาลินี(2543) และอภิโชค(2541) เป็นหลักร่วมกับการสังเกตและสัมภาษณ์ในการศึกษาครั้งนี้

ตัวละครชาย หรือ เซิง/เซ็ง (Sheng) ตังเซิงแบ่งออกง่ายๆเป็น 2 กลุ่ม คือ บูเซ็ง/หวู่เซิง กลุ่มนักแสดงบู้ ซึ่งเป็นตัวพระเอกที่เป็นนักรบ และ บุ่งเซ็ง/เหวินเซิง กลุ่มนักแสดงบุ๋น เป็นตัวพระเอกที่เป็นพลเรือนหรือนักศึกษามีความรู้

ภาพที่ 16 ตัวละครชาย หรือ เซิง/เซ็ง (Sheng) ตุลาคม 2544

ตัวพระเอกในอดีตมักเป็นผู้ชายที่มีรูปร่างสูง สง่าแต่เมื่อมีข้อห้ามนักแสดงชายหญิงแสดงร่วมกัน ทำให้นักแสดงในบทบาทนี้เปลี่ยนไป และโดยเฉพาะในประเทศไทยงิ้วในปัจจุบันมีปัญหาด้านบุคลากรค่อนข้างสูง และด้วยข้อจำกัดทางการร้องทำให้มีนักแสดงหญิงหลายคนถูกฝึกให้มารับบทพระเอกมากขึ้น เช่นคณะ เหล่าบ่วงนี้เฮ่ง เป็นต้น

1. บูเซ็ง/หวู่เซิง ตัวพระเอกที่เป็นนักรบ ตังละครตัวนี้ จะเน้นที่ท่าทางการแสดงที่โลดโผนประกอบการรบและศึกสงครามเป็นหลัก ชำนาญการรำอาวุธและต่อสู้ กลุ่มตังพระเอกบู้นี้ยังสามารถแบ่งย่อยได้อีก คือ

1.1 บทนักรบหนุ่มชั้นสูง หรือ บูเซียงเซ็ง/หวู่เสี่ยวเซิง เป็นนักรบที่เก่งกล้าเชียวชาญท่าทางการออกรบใบหน้าไม่มีหนวดเครา เครื่องแต่งกายมีลายปักเต็มตัวสีสันสดใส คล้ายสวมเกราะบางครั้งจะมีธงประดับที่ข้างหลังเพื่อเป็นการบอกถึงตำแหน่ง เช่นขุนพลหรือแม่ทัพ

ภาพที่ 17 บทนักรบหนุ่มชั้นสูง หรือ บูเซียงเซ็ง/หวู่เสี่ยวเซิง พฤศจิกายน 2544

1.2 บทนักรบอาวุโส หรือ บูเหล่าเซ็ง/หวู่เหล่าเซิง เป็นนักรบที่ใบหน้ามีหนวดเครายาว แลดูหน้าเกรงขาม สูงอายุ เครื่องแต่งกายคล้ายกับนักรบชั้นสูง

ภาพที่ 18 บทนักรบอาวุโส หรือ บูเหล่าเซ็ง/หวู่เหล่าเซิง ตุลาคม 2544

2. บุ่งเซ็ง/เหวินเซิง กลุ่มนักแสดงบุ๋นเป็นขุนนางหรือนักศึกษาซึ่งเป็นพลเรือน ต้องเป็นนักแสดงที่มีความสามรถในการขับร้องสูง ตัวละครตัวนี้ไม่เน้นความสามารถในเชิงการต่อสู้ แต่ต้องมีเทคนิคการแสดงออกทางท่าทางประกอบการขับร้องให้เข้าถึงอารมภ์ได้อย่างสูง เนื้อเรื่องมักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิต

2.1 บทขุนนางหนุ่มชั้นสูง หรือ บุ่งเซียงเซ็ง/เหวินเสี่ยวเซิง เป็นขุนนางที่เก่งกาจใบหน้าไม่มีหนวดเครา เครื่องแต่งกาย เป็นชุดคลุมยาวทั้งตัว มีหมวกขุนนางประดับและเข็มขัด เพื่อเป็นการบอกถึง

ตำแหน่งขุนนาง รองเท้ามักเสริมขึ้นสูงเพื่อให้ดูสง่างาม หากไม่ใช่ขุนนางจะเป็นเจ้าชายจะมีขนนกยาวประดับที่หมวกประดับศรีษะ หากเป็นนักศึกษาก็มักจะถือพัดประกอบการแสดงมีหมวกบัณฑิต หาก แต่ถ้าเป็นนักศึกษายากจนจะไม่มีเครื่องประดับ แต่จะมีเสื้อผ้าเป็นชุดคลุมยาวสีอ่อน ตัวละครมีเสียงร้องที่สูงกังวานและมีท่าทางอ่อนช้อยไม่ดุดัน ดังนั้นตัวละครตัวนี้จึงมักใช้ผู้หญิงในการแสดงมากกว่าผู้ชาย

ภาพที่ 19 บทขุนนางหนุ่มชั้นสูง หรือ บุ่งเซียงเซ็ง/เหวินเสี่ยวเซิง ตุลาคม 2544

2.2 บทขุนนางอาวุโส หรือ บุ่งเหล่าเซ็ง/เหวินเหล่าเซิง เป็นขุนนางที่ใบหน้ามีหนวดเครายาว แลดูหน้าเกรงขาม ภูมิฐาน เคร่งขรึม สูงอายุ เครื่องแต่งกายจะแต่งตามฐานะและยศศักดิ์ในแต่ละเรื่อง

ภาพที่ 20 บทขุนนางอาวุโส หรือ บุ่งเหล่าเซ็ง/เหวินเหล่าเซิง พฤศจิกายน 2544

ยังมีบทตัวพระเอกอีกลักษณะหนึ่งที่มีผู้กล่าวไว้ แต่ไม่พบบทนี้ที่แยกได้ชัดเจนเช่นบทพระเอกอื่นๆ คือ ตัวฮวยเซ็ง/ฉวาเซิง เป็นตัวพระเอกที่มีบุคลิกร่าเริงติดเจ้าชู้ เกี้ยวพาเก่ง บทบาทออกไปทางตัวตลก ไม่เคร่งขรึม

ตัวละครหญิง หรือ ตั้น/ตั่ว(Dan) เป็นตัวละครนางเอก ที่มักมีเอวบางร่างน้อย สามารถจัดแบ่งได้ 6บทบาท คือ

1. บทตัวนางเอกนักรบ หรือ บู๋ตั่ว/หวู่ตั้น เป็นนางเอกฝ่ายบู้ที่มีความสามารถเชิงรบ และการต่อสู้ใช้อาวุธ เป็นหญิงงามที่เก่งกล้า มีที่ประดับศรีษะประกอบด้วยขนนกยาว ซึ่งแสดงถึงความเป็นนักรบ เสื้อผ้ามีลายปัดและมีสีสันสดใส บทนี้มักเป็นเจ้าหญิงที่เก่งเชิงยุทธ หรือขุนนางหญิงที่เก่งกล้า เช่น มู่กุ้ยอิง ในตระกูลหยาง

ภาพที่ 21 บทตัวนางเอกนักรบ หรือ บู๋ตั่ว/หวู่ตั้น ตุลาคม 2544
และ พฤศจิกายน 2544,อุบลราชธานี

2. บทตัวนางเอกทั่วไป หรือ บุ่งตั่ว/เหวินตั้น เป็นนางเอกฝ่ายบุ๋น มีความสามารถในเชิงการขับร้องและฟ้อนรำ

ภาพที่ 22 บทตัวนางเอกทั่วไป หรือ บุ่งตั่ว/เหวินตั้น ตุลาคม 2544

3. บทนางเอกอาวุโส หรือ เหล่าตั่ว/เหล่าตั้น เป็นนางเอกสูงอายุ เช่นแม่ใจดี หรือบทภรรยาขุนนางอาวุโส บางครั้งเป็นหญิงชราสูงศักดิ์ ซึ่งอาจรวมเอานางเอกอาวุโสที่มีความสามารถเชิงยุทธด้วย

ภาพที่ 23 บทนางเอกอาวุโส หรือ เหล่าตั่ว/เหล่าตั้น ตุลาคม 2544

4. บทนางเอกบทโศก หรือ โอวซา/อูซัน บทนี้เป็นบทที่มีความโดดเด่มมากเป็นพิเศษ เพราะตัวนี้จะเป็นบทเศร้า เครื่องแต่งกายเป็นสีดำหรือเขียวตลอดเรื่อง ทำให้นักแสดงต้องมีความสามารถในการแสดงออกทางท่าทางและสีหน้าให้มีอานมภ์เศร้าสร้อยตลอดเรื่อง บทตัวละครบทนี้เป็นบทที่ผู้ชมนิยมชมชอบเพราะสื่อถึงอารมภ์มาก และหาผู้แสดงที่เก่งกาจได้ไม่มากนัก บทนี้มักเป็นบทของแม่หรือภรรยาผู้สูญเสีย

5. บทนางเอกกุลสตรี หรือ กุยหมิ่งตั่ว เป็นนางเอกที่มีความเป็นกุลสตรีสูง

ภาพที่ 24 บทนางเอกกุลสตรี หรือ กุยหมิ่งตั่ว พฤศจิกายน 2544

เป็นสตรีที่พร้อมด้วยคุณสมบัติและรูปสมบัติ อันประกอบด้วยความกตัญญู ซื่อสัตย์ เรียบร้อย สง่างาม มักเป็นบทคุณหนูในตระกูลใหญ่ หรือภรรยาขุนนาง ตัวละครตัวนี้มักมีเครื่องประดับศรีษะที่สวยงามเป็นพิเศษ หากเป็นหญิงสาวที่ตระกูลสูงยิ่งมีเครื่องประดับที่มากและดูสูงค่ายิ่งขึ้นไป

6. บทนางเอกที่มีชีวิตชีวา หรือ ฮวยตั่ว/ฮวาตั้น เป็นนางเอกที่บุคลิกสดใสร่าเริง เฉลียวฉลาด มักเป็นบทสาวใช้ของคุณหนูตระกูลสูงที่ฉลาดเจ้าความคิด มักมีปลอยผมยาวที่ข้างหน้า 2ปลอย

ภาพที่ 25 บทนางเอกที่มีชีวิตชีวา หรือ ฮวยตั่ว/ฮวาตั้น พฤศจิกายน 2544

ตัวละครวาดหน้า หรือตัวหน้าลาย หรือ จิ้ง/โอวหมิ่ง(Jing) เป็นคำเรียกตัวละครที่มีลวดลายที่ใบหน้าหน้า ซึ่งเป็นคำเรียกในงิ้วปักกิ่งมากกว่า ในงิ้วแต้จิ๋วพบว่าจะเรียกตัวละครตัวที่มีการใช้สีระบายที่ใบหน้าว่า “โอวหมิ่ง” หรือ “อูเมี่ยน”(Wu Mian) มากกว่า (สัมภาษณ์คุณอัมพัน) ลวดลายและสีสรรที่ใช้ในการระบายใบหน้านั้น จะเป็นการอธิบายบุคลิกลักษณะของตัวละครตัวนั้น ลักษณะเด่นของบทบาทนี้คือจะต้องมีรูปร่างสูงใหญ่ หน้าผากกว้างมีโหงวเฮ้งดี เพื่อให้เกิดความรู้สึกมีพลังน่าเกรงขาม ในอดีตรูปแบบของการวาดหน้ามีรูปแบบที่ตายตัวเพราะมีการพัฒนามาจากการใช้หน้ากาก จึงทำให้งิ้วทุกประเภทมีการวาดหน้าแบบเดียวกัน แต่ในปัจจุบันนี้พบว่าการวาดหน้ายังคงมีแบบแปนแต่มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างไม่แน่นอนตายตัวเช่นเดิม ยกเว้นตัวละครที่มีความเป็นพิเศษและมีความศักดิ์สิทธิ์ที่นักแสดงต่างให้ความเคารพที่จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการวาด เช่น บทกวนอู ซึ่งมีลักษณะที่บ่งชัดอยู่แล้วไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ เป็นต้น ในงิ้วแต้จิ๋วสามารถแบ่งตัวละครตัวนี้ง่ายๆเป็น 2 ประเภท คือ ฝ่ายบู๊ และฝ่ายบุ๋น

ตัวละครหน้าลายที่เป็นนักรบ หรือ บู๋โอวหมิ่ง /หวู่จิ้ง (Wu Jing) ตัวหน้าลายฝ่ายบู๊ ลักษณะเหมือนตัวละครฝ่ายบู๊ทั่วไป คือต้องสามารถเล่นบทการต่อสู้ได้เก่ง ชำนาญเชิงอาวุธ มักเป็นบทแม่ทัพหรือกษัตริย์ที่มีความโดดเด่นหรือเป็นแม่ทัพฝ่ายชั่วร้าย

ภาพที่ 26ตัวละครหน้าลายที่เป็นนักรบ หรือ บู๋โอวหมิ่ง /หวู่จิ้ง (Wu Jing)พฤศจิกายน 2544

ตัวละครหน้าลายที่เป็นขุนนางหรือราชวงศ์ชั้นสูงซึ่งเป็นฝ่ายพลเรือน หรือ บุ่งโอวหมิ่ง/เหวิงจิ้ง (Wen Jing)เป็นตัวหน้าลายฝ่ายบุ๋นที่มีความสามารถในการขับร้อง มักเป็นบทราชครูที่จะโค่นบัลลังค์

อย่างไรก็ตามบทบาทตัวละครหน้าลายนี้เป็นบทที่มีความโดดเด่น และฝึกซ้อมได้ยากเพราะมีข้อจำกัดหลายข้อ ไม่ว่าจะต้องเป็นผู้ชายที่มีรูปร่างสูงใหญ่และถ้าเป็นตัวบุ๋นจะต้องมีพลังในการร้องเพลงสูงซึ่งหาได้ยาก และหากเป็นตัวบู๋ก็จะต้องมีความสามารถในการกระโดดหรือกายกรรมค่อนข้างสูง ตัวละครตัวนี้จึงหาบุคคลที่เหมาะสมมาแสดงได้ยากที่สุด นอกจากนี้การฝึกซ้อมจะต้องได้รับการสอนจากครูที่เป็นตัวหน้าลายโดยเฉพาะ ซึ่งมีน้อยมาก ในปัจจุบันนี้การแสดงจึงไม่มีความเข้มข้นอย่างในอดีต และเป็นบทบาทที่หาคนแสดงได้ยากที่สุดบทหนึ่ง

ตัวละครตลก หรือโฉว่/ทิ้ว (Chou) บทบาทตัวตลกในการแสดงงิ้วนั้นมีความสำคัญซึ่งจะขาดเสียมิได้เลยในการแสดงงิ้วเรื่องหนึ่งๆ ผู้ที่จะสวมบทบาทนี้จะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบสูง ในการแสดงและสามารถปรับเรื่องหรือบทที่แสดงอยู่ให้มีความตลกขบขัน เป็นตัวที่สร้างความสนุกสนานในเวที บทบาทนี้เป็นบทบาทที่ค่อนข้างอิสระหากเทียบกับบทบาทอื่น สามารถแสดงออกนอกบทที่ฝึกซ้อมได้ ลักษณะการแสดงมักหยอกล้อผู้คนหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันได้

ภาพที่ 27 ตัวละครตลก หรือโฉว่/ทิ้ว (Chou) ตุลาคม 2544

ตัวตลกมีทั้งที่เป็นชายและหญิงแล้วแต่เนื้อเรื่องที่แสดงลักษณะตัวแสดงไม่มีการระบุชัดเจนเช่น บทตัวหน้าลาย แต่สามารถแบ่งรูปแบบตัวละครง่ายๆเป็น 2 ประเภทแบบตัวหน้าลายคือ บทตัวตลกบู๊ เรียกว่า หวูโฉ่ว/บู่ทิ้ว (Wu Chou) ที่มักอยู่ในกองทัพ และบทตัวตลกบุ๋น เรียกว่า เหวินโฉ่ว/บุ่งทิ่ว (Wen Chou) มักเป็นบทชาวบ้านร้านตลาดทั่วไป

ภาพที่ 28 ตัวประกอบต่างๆ(จั๊บ) ตุลาคม 2544

อย่างไรก็ตาม บทบาทของตัวละครที่แบ่งข้างต้นเป็นเพียงการแบ่งตัวละครหลักๆเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีตัวละครย่อยอื่นๆที่ไม่สามารถนำไปเข้าพวกกับตัวละครหลักได้เช่นคนแก่(บ่วย) และตัวประกอบต่างๆ(จั๊บ) ที่พบชัดเจนคือทหารที่ออกมายืนข้างเวที ข้างละ1-2 คู่ ซึ่งขึ้นอยู่กับว่าคณะนั้นๆมีนักแสดงมากน้อยเพียงใด ซึ่งบทนี้เป็นบทง่ายๆที่มักให้นักแสดงหน้าใหม่ที่ยังแสดงบทไม่ได้รับบทบาทไปเป็นต้น ดังนั้นบทบาทของงิ้วโดยเฉพาะงิ้วแต้จิ๋วจึงมีบทแยกย่อยมากกว่าที่แจกแจงข้างต้นและการแจกแจงแบ่งแยกมักขึ้นอยู่กับความรู้ความเชื่อของแต่ละคนเป็นเกณฑ์หลัก

มีการแบ่งบทบาทตัวละครตามเนื้อเรื่องที่แสดง ซึ่งสามารถแยกออกตามสถานะภาพทางสังคม

1.จักรพรรดิ กษัตริย์และราชวงศ์ต่างๆ

2.ขุนนาง ข้าราชการ นักรบและคหบดีมีฐานะ

3.ชาวบ้านสามัญชนทั่วๆไป

และ 4. สถานะภาพที่ไม่ใช่มนุษย์มักมีอิทธิฤทธิ์ต่างๆนั่นคือ ปีศาจและเทพ

จากบทละครที่ใช้แสดงพบว่า ทุกกลุ่มสามารถนำมาแสดงรวมกันได้ และสามารถแยกออกจากกันได้เช่นกัน แต่กลุ่มที่พบมากที่สุดมักเป็นกลุ่มแรกและกลุ่มที่สอง เพราะผู้ชมนิยมเรื่องที่เกี่ยวข้องกับราชวงศ์ชั้นสูงเช่นเรื่องของเจ้าเมืองต่างๆ เจ้าหญิงเจ้าชาย (สัมภาษณ์เจ๊กี, 20 ตุลาคม 2544)

3.1.3 บทละครหรือวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง

ในด้านของบทละครในการแสดงงิ้วนั้นเป็นการหยิบยกเอาวรรณกรรมต่างๆมาดัดแปลงเป็นเพลงร้องใส่ทำนองดนตรีเพื่อใช้ในการแสดง ในอดีตจนถึงปัจจุบันนี้มีพัฒนาการของวรรณกรรมตามช่วงเวลาและการเลือกหยิบเอาวรรณกรรมแต่ละประเภทนั้นก็ขึ้นอยู่กับยุคสมัยเช่นกัน มีทั้งเรื่องอิงประวัติศาสตร์ ตามพงศาวดารหรือเรื่องจากนิทานพื้นบ้าน เป็นต้น แต่ส่วนมากงิ้วจะแสดงเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ที่นิยมเล่นมากคือเรื่องสามก๊ก(ล.เสถียรสุต, 2544: 160) ดังนั้นหากจะแบ่งประเภทของเนื้อเรื่องที่นำมาใช้ในการแสดงงิ้วก็จะสามารถแบ่งออกได้เป็นแนวทางเช่น ที่วีเกียรติ(2539) ได้แบ่งไว้ดังนี้

1. เรื่องจากประวัติศาสตร์และพงศาวดาร

เนื่องจากจีนมีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานหลายพันปีจึงพบว่ามีเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่สืบเนื่องกันมามากมายหลายเรื่อง ในรูปของวรรณกรรมต่างๆ งิ้วได้นำเรื่องราวเหล่านี้มาประพันธ์บทแสดง เพื่อบอกเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์หลายเรื่อง แต่เนื่องจากวรรณกรรมอิงประวัติสาสตร์นี้เป็นเรื่องราวที่สามารถรับรู้กันได้ทั่วไป จึงมีการนำเอาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์มาประพันธ์เป็นบทละครในหลากหลายการแสดงไม่จำกัดเฉพาะงิ้วแต้จิ๋วเท่านั้น แต่กลับพบว่างิ้วประเภทอื่นที่แสดงในภาษาที่ต่างกัน ก็มักหยิบยกเรื่องประวัติศาสตร์เรื่อเดียวกันไปแต่งและแสดงให้มีลีลาแตกต่างเป็นของตนเอง บทละครงิ้วอิงประวัติศาสตร์ที่เป็นที่รู้จักกันดีและเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย เช่น เปาบุ้นจิ้น สามก๊ก บูเช็กเทียน ซียิ่นกุ้ย เป็นต้น

2. เรื่องจากนิยายที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

ในวงการวรรณกรรมของจีนก็มีการแต่งนวนิยายที่ได้รัยความนิยมออกมาหลายเรื่อง และได้รับความสนใจจากผู้ประพันธ์บทละครงิ้วที่หยิบยกเอาเรื่องราว(วรรณกรรม)มาแต่งเป็นเนื้อร้องใช้ประกอบการแสดงงิ้ว ซึ่งมีเนื้อเรื่องจากที่ได้รับมาจากงิ้วภาคใต้(หน่ำหี่)ในสมัยราชวงศ์ซ้องและราชวงศ์หยวน นอกจากนี้ยังมีนวนิยายเบ็ดเตล็ดที่เกิดขึ้นในสมัยราชวงศ์หมิงและราชวงศ์ชิง และบทละครที่ได้แต่งขึ้นส่วนใหญ่ยังคงสำนวนโบราณไว้ มีความเรียบร้อยสวยงามประณีต ซึ่งยังมีการแสดงสืบต่อกันมานอกจก

นี้ยังมีบทละครอีกหลายเรื่องทียังเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชม เช่น เซ้าเทงฮวย โล่วลิมหวย แจเปียงหวย เหน่าโทยเนี้ยกี๋ ฉิ่งฮ้วงมึ้ง เป็นต้น

3. เรื่องจากนิทานพื้นเมืองแต้จิ๋ว

เมืองแต้จิ๋วถือว่าเป็นเมืองเก่าแก่เมืองหนึ่ง ดังนั้นย่อมที่จะมีเรื่องราวและคำบอกเล่าขับขานตำนานต่างๆมากมาย ที่เล่าจากปากต่อปาก บ้างก็เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในท้องถิ่น บ้างก็ถูกนำมาแต่งเสริมเพิ่มเติมจนกลายเป็นเรื่องอิทธิฤทธิ์ปราฏิหารไป งิ้วแต้จิ๋วได้นำเรื่องราวเหล่านี้มาแต่งเป็นบทละคร ทำให้เนื้อหามักมีลักษณะที่ยอกย้อนชวนติดตาม และเนื่องจากเป็นเรื่องที่เกิดจากชาวบ้านบรรยกาศจึงเต็มไปด้วยกลิ่นอายความเป็นแต้จิ๋วที่เป็นธรรมชาติ เนื้อเรื่องที่ถูกหยิบยกมาแสดงมักเอกลักษณ์ของความเป็นท้องถิ่นสูงจึงมีความสัมพันธ์กับความเป็นแต้จิ๋วอย่างมาก ทำให้เนื้อเรื่องเป็นที่นิยมและมีแสดงอยู่เสมอ เช่น ลี้เกี่ยกี่ โซวลักเนี้ย กิมฮวยนึ่ง เล่งแจ้โต้วเท้า ลีอึ่มติ๊กเกี้ยวจุนโกย เม็งฮ้วง ฉ่าปังหวย เป็นต้น

4. เรื่องเกี่ยวกับเมืองไทย

เนื่องจากชาวจีนแต้จิ๋วได้ย้ายถิ่นฐานมาอยู่เมืองไทยเป็นระยะเวลานานและมีชาวจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมากกระจายไปทั่วประเทศไทย เรื่องราวของการอพยพ รูปแบบวิธีการ การเข้ามาตั้งบ้านเรือนการทำมาหากินในสมัยแรกๆที่เป็นเสมือนตำนานของชาวจีนที่เรียกว่า “เสื่อผืนหมอนใบ” เดินทางเร่รอนเข้ามาเผชิญโชค บ้างก็ร่ำรวยบ้างก็ยากจนเป็นเรื่องราวที่น่าสนใจติดตามเป็นอย่างมาก จึงถูกนำมาแต่งเป็นบทละครในรูปของภาพสะท้อนชีวิตจริงของชาวจีนโพ้นทะเล ให้งิ้วแต้จิ๋วได้แสดง เป็นการแต่งเนื้อเนื่องแบบเฉพาะที่จะหาชมได้ในประเทศไทยเท่านั้น เช่นเรื่อง ซังเตาะชี แหมเสี่ยเหลาะหลั่ง โคว่ถังอั่ว

5. เรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์หรือโทรทัศน์

เนื่องจากภาพยนตร์ได้รับความนิยมมากขึ้นในปัจจุบัน ขณะที่คนดูงิ้วลดน้อยลงเรื่อยๆ ดังนั้นงิ้วแต้จิ๋วจึงพยายามให้ความสนใจในเรื่องราวที่ได้จากภาพยนตร์ เรื่องที่ได้รับความนิยมต่างๆเพื่อนำบทละครมาสร้างเป็นบทงิ้วสากล เป็นการดึงความสนใจจากผู้ชม และเหตุที่เรียกงิ้วชนิดนี้ว่า สากล ก็เพราะว่าเครื่องแต่งกายที่สวมใส่จะเป็นชุดสูทสากลและแต่งกายตามสมัยนิยมไม่ได้สวมเครื่องแต่งกายแบบงิ้วโบราณ ส่วนภาษาที่ใช้ในการแสดงเป็นภาษาแต้จิ๋วที่ใช้พูดกันทั่วไปไม่ใช้ภาษาจีนกลาง(โบราณ)ทำให้ฟังและเข้าใจได้ง่าย เครื่องดนตรีที่ใช้จะเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นเพื่อประกอบจังหวะเป็นหลัก หรือบทบู้เท่านั้น จากกรสัมภาษณ์พบว่า งิ้วแต้จิ๋วถือได้ว่าเป็นงิ้วพวกแรกๆที่ใช้เนื้อเรื่องและการแต่งกายในลักษณะนี้และงิ้วชนิดอื่นๆ อย่าง งิ้วไหหลำที่แสดงในไทยก็จะไม่พบแต่ในระยะหลังจะพบว่ามีการแสดงงิ้วสากลกันมากขึ้น (สัมภาษณ์อาป๋าเลิ้ง,ชัยภูมิ) งิ้วชนิดนี้แม้ว่าสามารถดึงดูดผู้ชมได้มากแต่ปัญหาที่ตามมาคือรายจ่ายเรื่องเสื้อผ้า และอุปกรณ์ประกอบฉากที่ต้องสร้างขึ้นใหม่และในแต่ละเรื่องจะใช้ชุดและอุปกรณ์ต่างกันทำให้สิ้นเปลืองมากจึงเป็นที่นิยมของคณะงิ้วในช่วงเวลาหนึ่ง สาเหตุอีกประการหนึ่งที่พบก็คือความ

ไม่พบใจของเถ้านั้งและเหล่ากรรมการศาลเจ้า ทำให้คณะงิ้วไม่สามารถเล่นได้หากกรรมการศาลเจ้าไม่อนุญาต “บางครั้งเจ้ามาลงเลยว่านี่ไม่ใช่งิ้วและไม่ดู ก็เลยต้องเปลี่ยนเรื่องกันแทบไม่ทัน” (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

นอกจากนี้หากจะแบ่งเนื้อหาของเรื่องโดยใช้พื้นทางสังคมก็จะสามารถแบ่งออกได้คือ

1. เรื่องรักใคร่ชอบพอ ชิงรักหักสวาทและครอบครัว เรื่องแนวนี้ถือว่าเป็นบทละครที่แทบจะสอดแทรกอยู่ในทุกเรื่อง เพราะงิ้วมักมีตัวละครหลักที่เป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เป็นเรื่องที่มักไม่แสดงเป็นบทบู้ ในเนื้อเรื่องประเภทนี้บทละครมักสอดแทรกชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนเข้าไปรวมทั้งคำสอนต่างๆที่ดีงาม เช่น การเคารพเชื่อฟังบิดามารดา การให้เกียรติสามี หรือความยุติธรรมยึดมั่นในความถูกต้อง เช่น เรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน ที่เป็นหลานเมื่อทำผิดก็ต้องตัดใจประหารแม้จะม่บุญคุณกับพี่สะใภ้มาก่อนก็ตามที เป็นต้น นอกจากนี้เรื่องที่แสดงนอกจากจะเป็นเรื่องชาวบ้าน แล้วยังมีเรื่องทำนองนี้ในระดับของขุนนางและราชวงศ์ด้วย

2. เรื่องคดีความ เป็นเรื่องราวการตัดสินคดีต่างๆมักมีฉากศาลด้วย เรื่องที่แสดงมัดเป็นเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนต่างๆ หรือเป็นคดีฟ้องร้อง ทั้งนี้เรื่องคดีอาจเป็นเรื่องครอบครัวหรือความรัก ด้วยก็เป็นได้

3. เรื่องการสู้รบและสงคราม แนวเรื่องประเภทนี้จะเป็นเรื่องราวระหว่างแคว้น เป็นเรื่องการรบทัพจับศึกของขุนนางและกษัตริย์ ทั้งในด้านการต่อต้านผู้รุกราน เช่น มู่กุ้ยอิง หรือเป็นการปราบกบฏ

4. เรื่องเทพเจ้า อิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ต่างๆ เรื่องทำนองนี้จะเป็นเนื้อเรื่องที่ไม่สมจริงมากที่สุด เพราะนักแสดงจะมีอำนาจศักดิ์สิทธิ์ มักเป็นเรื่องเกี่ยวกับการกำเนิดเทพต่างๆ เช่นกำเนิดเทพสามตา เป็นการถ่ายทอดความลำบากของมนุษย์ที่ประกอบคุณงามความดีจนได้กลายเป็นเทพ แต่ต้องประสบกับอุปสรรคมากมายก่อน เป็นต้น

5. การเรียนและการปลอมตัว เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับบัณฑิตตกยากเดินทางไปสอบจองหงวน กับเรื่องหญิงสาวปลอมตัวเป็นชายเพื่อออกเดินทางและพยายามแหวกกฎเกณฑ์จีนที่กรอบผู้หญิงไว้

นอกจากนี้ลักษณะพิเศษของบทละครงิ้วแต้จิ๋วนั้นคือจะมีเนื้อหาหลักๆอยู่ในขอบเขต 3 ประการคือ

1. เนื้อเรื่องที่จบด้วยความสุข(happy ending) เสมอ บทละครงิ้วที่พบในประเทศไทยจากการสังเกตในการศึกษาครั้งนี้พบว่าทุกเรื่องที่เป็นบทงิ้วดั้งเดิมจะจบในลักษณะที่พระเอกและนางเอกสมหวังในรัก ได้ในลาภทรัพย์สินหรือยศศักดิ์

2. เนื้อหาในบทละครจะต้องสอดแทรกเรื่องการสั่งสอนจริยธรรมและคุณธรรม ในลักษณะการอบรมสั่งสอนแต่ผู้ชมและนักแสดงให้ตั้งมั่นอยู่ในคุณงามความดีตามจริยธรรมของจีนโบราณ แม้ว่าทุกวันนี้งิ้วได้เข้ามาสู่ประเทศไทยและได้รับเอารูปแบบบางประการจากสังคมไทยแต่ลักษณะเรื่องการสั่งสอนในคุณธรรมที่เข้ากันได้กับคำสอนในพระพุทธศานาของไทย เป็นผลให้ลักษณะบทละครในส่วนนี้ยิ่งได้รับการสนับสนุนมากยิ่งขึ้น

3. เนื้อหาจะต้องเป็นเรื่องราวอันเกี่ยวกับการสืบทอดตระกูล เพราะความเชื่อในบรรพบุรุษของคนจีนเป็นเหตุสำคัญว่าครอบครัวนั้นจะต้องมีบุตรชายเพื่อสืบตระกูลต่อไป พิธีกรรมอันเนื่องมาจากการตาย เช่น เช็งเม้ง เป็นสิ่งที่บังคับให้คนจีนจำต้องมีบุตรเพื่อสืบสกุลตนเอง ดังนั้นบทละครงิ้วจึงได้ให้ความสำคัญกับการสืบตระกูลอย่างมาก

ลักษณะเด่นทั้ง 3 ประการ พบได้ในงิ้วแทบทุกเรื่อง โดยเฉพาะบทงิ้วที่เป็นบทงิ้วดั้งเดิม เช่น เรื่องต้าอี่ว์ หรือม้ยกุ้ยเอ็ง ความดีที่ตัวเอกได้กระทำเป็นเรื่องที่คนทั่วไปพึงกระทำตาม จึงเห็นได้ว่าตัวเอกต่างๆจะต้องมีคุณธรรมหรือประกอบคุณงามความดีเสมอ และในที่สุดความดีก็จะส่งผลให้ได้รับกรรมดีในตอนจบเรื่องแม้ว่าจะมีอุปสรรคมากมายก็ตาม และพบว่าหากเป็นเรื่องราวภายในครอบครัวแล้ว คู่สามีภรรยามักมีบุตรชายหรือแต่งเขยเข้าบ้าน เช่น เรื่อง 3 ลูกสาวอำมาตย์ เป็นต้น ลักษณะเฉพาะของงิ้วแต้จิ๋วดังกล่าวเป็นเรื่องที่ปรากฏอยู่ในครอบครัวคนจีนตั้งแต่อดีตและปัจจุบัน ดังนั้นบทละครจึงเป็นสื่อที่ทั้งผู้ชมและนักแสดงสามารถเข้าใจร่วมกันได้

3.1.4 นักดนตรีและเครื่องดนตรี

เนื่องจากงิ้วเป็นละครเพลงหรือละครร้องประเภทหนึ่ง ดังนั้นเครื่องดนตรีจึงถือเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในการแสดงงิ้ว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงงิ้วโดยทั่วไปแบ่งออกได้เป็น 2 พวกใหญ่ๆ(วีเกียรติ, 2539) คือ เครื่องดนตรีที่ให้จังหวะ และเครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง

1.เครื่องดนตรีที่ให้จังหวะ เรียกว่า “โก๋วคา” หรือเรียกง่ายๆว่าเครื่องดนตรีฝ่ายบู๊ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นเพื่อใช้กำกับท่าทางการแสดงคิวบู๊ ลีลาต่างๆรวมถึงการเข้าออกโรง เสียงดนตรีหลักคือกลองโดยจะเล่นประจำอยู่ที่ด้านข้างของเวที ทางฝั่งซ้ายของคนดู ด้านหลังฉากวาดลาดลาย เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ถือเป็นหลักในดนตรีของงิ้ว ในอดีตนักดนตรีกลองจะมีฐานะสูงเท่ากับผู้จัดการคณะเพราะว่าเป็นผู้ที่คอยควบคุมการแสดงบนเวทีทั้งหมด (สัมภาษณ์หยวน,15 กันยายน 2544) เรียกว่า “พะโก้วซิงแซ”

ภาพที่ 29 เครื่องดนตรีให้จังหวะ เรียกว่า “โก๋วคา” ตุลาคม 2544

2.เครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง เรียกว่า “ฮี้คา” หรือเรียกง่ายๆว่าเครื่องดนตรีฝ่ายปุ่น ใช้เล่นเพื่อเป็นทำนองให้กับเสียงร้องของตัวละคร เครื่องดนตรีจะประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภท ดีด สีและเป่าเสียงดนตรีหลักคือขิมและซอ จะเล่นประจำอยู่ที่ด้านข้างของเวที ทางฝั่งขวาของคนดู ด้านหลังฉากวาดลาดลาย ผู้ที่เป็นหัวหน้าจะเรียกว่า “เถ่าชิ่วไซแป๋” เครื่องคนตรีฝั่งนี้มีบางชิ้นที่ถูกพัฒนาขึ้นเพื่อการเล่นดนตรีเฉพาะงิ้วแต้จิ๋วเท่านั้น เช่น ขิมจีนและเฉ่งคิ้ม (สัมภาษณ์เจ้กี, 20 ตุลาคม 2544)

ภาพที่ 30 เครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง เรียกว่า “ฮี้คา” ตุลาคม 2544

3.1.4.1 “โก๋วคา” หรือเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะนั้น วีเกียรติ(2539)ได้แบ่งประเภทออกเป็น 3 ประเภทหลักพร้อมคำอธิบายลักษณะเครื่องดนตรี ดังนี้

1.เครื่องตี ที่เป็นหนัง หรือ กลอง

1.1 กลองใหญ่ (ตั่วโก้ว) เป็นกลองขนาดใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลางราว 22 นิ้ว ขึงด้วยหนังทั้งสองด้านตรึงด้วยหมุด ทั้งสองด้านมีขนาดต่างกัน ด้านบนจะใหญ่กว่าและใช้ตี ในฉากสู้รบเพราะให้เสียงทุ้ม

หรือเพื่อแสดงอาการตกใจ หรือการออกโรงรบพุ่ง และวีเกียรติกล่าวว่าไม่พบในการแสดงงิ้วชนิดอื่นๆ (2539:119) วิธีการบรรเลงจะแตกต่างกันไปเพื่อเสียงที่แตกต่างกันเช่นตีที่กลางกลองจะเสียงดังกังวาน และบางคณะจะใช้กลองสมัยใหม่เข้ามาแทน กลองใบนี้พะโก้วซิงแซจะมีหน้าที่ วางอยู่ด้านข้างติดผนังข้างโรง

1.2 กลองกลาง (ตงโก้ว)กลองขนาดกลางมีอีกชื่อว่าโซวโก้ว เพราะเป็นกลองของมณฑลไซวจือที่งิ้ว แต้จิ๋วนำมาใช้ หน้ากลองเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 9 นิ้ว สูง 7 นิ้ว เป็นกลองที่มีลักษณะเหมือนตั่วโก้วเพียงแต่ขนาดเล็กกว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการให้จังหวะหลัก โดยเฉพาะในการขึ้นต้นเพลงเพราะมีเสียงดังทำให้สามารถได้ยินชัดเจน มีเทคนิคการบรรเลงพลิกแพลงได้อย่างมากมายเช่นเดียวกับตั่วโก้ว เช่น การตีโดยใช้ไม้ตีกดลงไปบนหน้ากลอง มักถูกใช้ในการให้สัญญาณจังหวะขึ้นและจังหวะลงจบเพลง พบว่านักดนตรีไทยนำเอากลองชนิดนี้ไปใช้ในเพลงสำเนียงจีน เรียกกลองชนิดนี้ว่า “ตุ๊ก” ตามเสียงที่ได้จากการตีกลอง

1.3 กลองเล็ก (เต๊ียกโก้ว) เป็นกลองที่มีขนาดเล็กที่สุด มีเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลองเพียง 4.5นิ้ว สูง 4.5นิ้ว มีลักษณะเหมือนตงโก้วแต่ขนาดเล็กกว่า ให้เสียงสูงคมดังกว่ากรับ(จีน) จึงเป็นเครื่องให้จังหวะในขณะที่เครื่องดนตรีทุกชิ้นกำลังบรรเลงด้วยเสียงอันดัง ในการบรรเลงถูกใช้ควบคู่กับตงโก้ว จึงมีหน้าที่ในการกำกับจังหวะเพลง

1.4 กลองรูปพลับแห้ง (ไซเปี๋ยยโก้ว) เป็นกลอง 2 หน้า ตรึงด้วยหมุด มีลักษณะแบนเหมือนลูกพลับแห้ง (ไซเปี้ย) ให้เสียงบรรเลงที่สูงมาก เป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลมาจากงิ้วง่ั่วกัง กลองชนิดนี้ถูกใช้บรรเลงในเพลงที่ร้องแบบง่ั่วกังของตัวโอวหมิ่ง ซึ่งในปัจจุบันไม่พบในการแสดงจึงหาดูได้ยากในปัจจุบัน

1.5 กลองเตียอิมโก้ว เป็นกลองขนาดใหญ่ที่สามารถจูน เสียงได้ โดยตั้งเสียงซอล จะทำให้จังหวะเพลงหนักแน่นขึ้น แต่ในปัจจุบันไม่พบว่ายังใช้อยู่ในประเทศไทย

2. เครื่องตีหรือเครื่องเคาะที่ทำจากไม้

2.1 กรับ (ปั้ง หรือบักปั้ง) หรือ กรับจีน ทำด้วยไม้เนื้อแข็งสามชิ้น โดยสองชิ้นแรกจะมัดประกบกันแน่น ไม้อีกชิ้นหนึ่งร้อยด้วยเชือกติดกับไม้สองชิ้นนี้อย่างหลวมๆ สามารถไกวได้อย่างอิสระ ผู้บรรเลงจะใช้มือซ้ายถือปั้งไกวไปมาให้ไม้กรับกระทบเป็นจังหวะ ปั้งมักใช้ในบทเพลงขับร้องที่ไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ การขับลำ การพูดกลอน ดังนั้น ปั้งซึ่งถือด้วยมือซ้ายมีหน้าที่ควบคุมจังหวะตกต้นห้อง

(ที่เรียกว่า “ปั้ง”) ให้คงที่ ส่วนมือขวาถือไม้ตี “ค่ก” และ “เกียงเกัย” ตีสอดสลับ ปั้งถือว่าเป็นเครื่องให้จังหวะที่สำคัญมา

2.2 เกราะไม้ขนาดเล็ก (เกี้ยงเกี้ย) เป็นเกราะไม้ขนาดเล็กที่สุดมีลักษณะเป็นท่อนไม้ทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าตอนบนสอบเข้า เจาะช่องยาวทะลุไปอีกด้านหนึ่ง มีขนาดประมาณ 4.5นิ้วx11/8นิ้วx1.5นิ้ว เกี้ยงเกี้ยบางชนิดทำรูปร่างเป็นลักษณะอื่น เช่น เป็นแผ่นไม้เนื้อแข็ง ยึดด้วยเหล็ก เครื่องตีนี้ให้เสียงสูง คม และชัดเจน มีหน้าที่ให้จังหวะเช่นเดียวกับตั่วค่ก สามารถใช้เน้นในการบอกจังหวะ บอกสัญญาณต่างๆ เกียงเกี้ยบางทีเรียกตามเสียงที่ได้ยินว่า “กิ๊ก”

2.3 เกราะไม้ขนาดใหญ่ (ตั่วค่กหรือสู้ปั้ง) เป็นเกราะไม้ที่มีลักษณะเป็นท่อนไม้ต้นทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะช่องเป็นแนวยาวทั้งด้านบนและด้านล่าง จะใช้ควบคู่กัน 2 ขนาด ประกอบด้วย ขนาดใหญ่ให้เสียงต่ำ มีขนาด 13นิ้วx4.5นิ้วx4นิ้ว ส่วนอีกชิ้นมีขนาดเล็กกว่าและให้เสียงสูงกว่ามีขนาด 12นิ้วx4.5นิ้วx4นิ้ว ตั่วค่ก มีหน้าที่ดำเนินจังหวะสอดสลับไปกับกลอง ให้เสียงคม สั้น ห้วน ในบางโอกาสสามารถใช้แทนปั้งได้ แต่จะให้เสียงดังกว่าปั้ง

3. เครื่องตีที่ทำจากโลหะ

3.1 ฆ้องจีน คงเกี้ยหรือคิมเกี้ย มีปุ่มที่มีลักษณะเหมือนฆ้องไทย มักใช้ในการให้จังหวะในบทเพลงที่มีบรรยากาศสนุกสนานและตลกขบขัน คงเกี้ยจะถูกวางบนหนังยางซึ่งขึงเป็นกรอบสี่เหลี่ยม ทำให้ฆ้องสั่นได้อย่างอิสระ ตีด้วยด้ามไม้ที่มีปุ่มบริเวณส่วนปลาย มักใช้ควบคู่กับล้อเกี้ย คงเกี้ย จะ๔กนำมาใช้ในการเทียบเสียงให้กับวงดนตรี โดยต้องเทียบเสียง โด (เซียง) ให้ตรงกับฆ้องนี้ เหตุที่เรียกว่าคงเกี้ยเพราะตีแล้วมีเสียงดัง “คงๆ” (คำนี้จึงไม่มีตัวเขียน) ชื่อที่เป็นทางการคือ “คิมเกี้ย” ซึ่งถือว่าเป็นหลักของจังหวะประเภท “คิมเกี๋ยหี่” ฆ้องชนิดนี้ต้องซื้อจากเมืองจีน และลักษณะฆ้องมีปุ่มแบบนี้ยังมีปรากฏในการแสดงงิ้วไหหลำและงิ้วฮกเกี้ยนอีกด้วย

3.2 ฆ้องแบนล้อเกี้ย (อ่านว่า หล่อ-เกี้ย) เป็นฆ้องแบนที่มีขอบลาดลงทำด้วยทองบุ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว ขอบสูง 3.8 นิ้ว วางลงบนหนังยางซึ่งขึงเป็นกรอบสี่เหลี่ยม (มักวางคู่กับคิมเกี้ย) ทำให้เมื่อตีจะสั่นไหวได้อิสระและให้เสียงแกว่งๆ เล็กน้อย ไม้ตีทำจากไม้เนื้อแข็งทรงสามเหลี่ยม ใช้ได้ทั้งในเพลงที่ให้บรรยากาศสนุกสนานหรือตื่นเต้นในฉากรบ

3.3 ฆ้องแบน เค่กล้อหรือเหลาะล้อ บางทีก็เรียกว่าเต๋าล้อเป็นฆ้องแบน ใช้คู่กัน 2 ใบเสมอ คือตัวผู้และตัวเมีย (กัง-บ้อ) เค่กล้อบางทีก็เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เจี๊ยล้อ” หมายถึงเค่กล้อใบแรกที่ตีเป็นหลัก ซึ่งต้องให้คนที่ตีเก่งเป็นคนตี ส่วนอีกใบหนึ่งเป็นรองที่ต้องตีตาม แต่ในปัจจุบันคนหนึ่งต้องตีทั้ง 2 ใบ เค่กล้อมี

ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 13.5 นิ้ว และ 14 นิ้ว ขอบลึก 2 นิ้ว โดยจะแขวนบนราว และจะตีข้างละมือพร้อมกัน (การลงมือพร้อมกันเป็นที่มาของชื่อว่าเหลาะล้อ เลาะ = ลง ล้อ = ฆ้อง) ไม้ตีเป็นไม้ชนิดเดียวกับที่ใช้ตีเค่กล้อ แต่ต้องตีตรงกลางเท่านั้น ให้เสียงดังหนักแน่น ใช้ตีเป็นจังหวะยืนของบทเพลงทั่วไปและเน้นย้ำในจังหวะที่สำคัญ เค่กล้อจึงใช้มากที่สุด เค่กล้อตัวเมีย (บ้อ) ใช้เทียบเสียงซอลให้กับวงดนตรี

3.4 แท่ล้อ หรือตั่วเต๋ล้อ มีลักษณะคล้ายกล้อง แต่มีขนาดใหญ่กว่าเล็กน้อย และไม่จูนเสียง เป็นฆ้องแบนทำด้วยโลหะผสมเนื้อพิเศษ เส้นผ่านศูนย์กลาง 15 นิ้ว ขอบลึก 3 นิ้ว ไม้ตีเป็นไม้ที่มีปลายเหลาเรียวคล้ายดินสอ การตีแท่ล้อที่ถูกต้องจะไม่ตีตรงกลางอย่างฆ้องทั่วไป แต่จะต้องตีบริเวณใกล้ขอบ จึงจะให้เสียงที่ดีที่สุด แท่ล้อให้เสียงก้องกังวานใสกว่าล้อ (ฆ้อง) อื่นๆ ใช้ในเพลงที่มีการแสดงออกทางอารมณ์ที่ค่อนข้างละเอียดอ่อนหนักหน่วง เช่น ในอารมณ์เศร้า หรืออาจจะตีพร้อมกับล้ออื่นๆ ให้เกิดความดังครึกโครมได้เช่นกัน

3.5 ฆ้องแบน เก๋าเกี๋ยล้อ เป็นฆ้องแบนที่มีลักษณะคล้ายกับล้อเกี้ย แต่มีขนาดเล็กกว่า ให้เสียงสูง ในงิ้วปักกิ่งใช้ทั้งหมด 6 ใบ เรียงไล่เป็นระดับเสียง แต่สำหรับงิ้วแต้จิ๋วนั้นใช้เพียงใบเดียวตีให้เสียงดัง “แต๋ว” และพบว่า งิ้วแต้จิ๋วในเมืองไทย ปัจจุบันไม่ได้ใช้ฆ้องชนิดนี้อีกต่อไป

3.6 ฆ้องแบนชิมปอ เป็นฆ้องแบนที่มีเนื้อโลหะหนามากกว่าฆ้องอื่นๆ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 20.5นิ้ว ขอบลึกถึง 5 นิ้ว เนื่องจากมีเนื้อโลหะที่หนาและขอบหนา จึงให้เสียงค่ำที่หนักแน่นคล้ายระฆัง ไม้ตีที่ใช้ต่างจากไม้ตีโซวล้อ โดยใช้ไม้ตีที่เป็นลูกผ้ารูปฆ้อง ผู้เล่นต้องใช้มืออีกข้างหนึ่งคอยหยุดเสียงไม่ให้ก้องกังวานจนเกินควร ชิมปอใช้ได้ในเพลงที่มีอารมณ์หลายลักษณะทั้งสนุกสนาน หนักหน่วง ฯลฯ หน้าที่สำคัญของชอมปอคือการลงจังหวะที่ต้องการเน้นหนักเป็นพิเศษและทำให้เพลงมีความหนักแน่น เสียงชิมปอจะตรงกับเสียงเรต่ำ

3.7 ฆ้องแบนโซวล้อ เป็นฆ้องแบนขนาดใหญ่มาก เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 30นิ้ว ขอบหนา 1 $^{1}/_{4}$ นิ้ว ตีด้วยไม้ตีหุ้มด้วยลูกผ้ากลมๆ โดยต้องตีบริเวณใกล้จุด ศูนย์กลางของฆ้อง ให้เสียงที่ดังพร่ากระจาย โซวล้อเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากงิ้วง่ั่วกัง จึงใช้ในบรรยากาศที่มีการสู้รบ ความยิ่งใหญ่ จนกระทั่งเลียนเสียงฟ้าร้องฟ้าผ่าได้ดี ซึ่งโซวล้อมาจากเสียงของฆ้อง คือ โซว=เสียงแตกพร่า ล้อ=ฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญของจังหวะประเภท “โซล้อหี่”

3.8 เจ็งเกี้ย เป็นกระดิ่งรูปถ้วยคว่ำ ทำจากทองบุตีขึ้นรูปจนบาง เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 3 นิ้ว ให้เสียงสูง กังวาน เบา ลอย จึงมักใช้แทนปิ้งหรือกรับ เมื่อเพลงต้องการบรรยากาศที่สงบเย็น วังเวง

3.9 ตั่งเจ็ง เป็นระฆังรูปถ้วยคว่ำ ทำจากทองบุตีขึ้นรูปจนบาง เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 6 นิ้ว คล้ายเจ็งเกี้ยแต่มีขนาดใหญ่กว่าและเนื้อโลหะหนากว่า ให้เสียงคล้ายระฆัง มีเสียงดังมาก ใช้ในบทเพลงที่เป็นบทร้องในพระราชวัง บทสวดจำศีลหรือใช้ตีแทนการบอกยาม มักแขวนไว้ตรงช่องหน้าต่างของพะโก้วซิงแซ

3.10 ฉาบจีนขนาดเล็ก (บั่วะเกี้ย) มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ $7\,^{6}/_{8}$ นิ้ว ลักษณะเหมือนตั่วบั๊วะเพียงแต่มีขนาดเล็กกว่า ให้เสียงที่มีความสดใสร่าเริงกว่าตั่วบั๊วะ จึงใช้ในบรรยากาศที่ต้องการแสดงความสนุกสนานรื่นเริงเบิกบาน ตลกขบขัน เช่น ในกริยาการเดินอันน่ารักของสาวใช้ บรรยากาศที่เป็นมงคลในการนำอวยพรของเต็กหยิ่งเกี๊ยก เป็นต้น

3.9 ฉาบจีนขนาดใหญ่ (ตั่วบั๊วะ) มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 11นิ้ว ให้เสียงค่อนข้างหนักแน่น คุณภาพเสียงต่างจากฉาบทั่วไปคือเมื่อตีถี่ๆ จะมีลักษณะของเสียงแกว่งผสมอยู่ด้วย อันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีจีน ตั่วบั๊วะให้เสียงดังหนักแน่น จึงใช้บรรยากาศที่มีการสู้รบได้ดี หรือในอารมณ์ที่ดุเดือด หนักหน่วง ก็สามารถใช้ได้

3.1.4.2 “ฮี้คา” หรือเรียกง่ายๆว่าเครื่องดนตรีฝ่ายปุ๋น เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง ใช้เล่นเพื่อเป็นทำนองให้กับเสียงร้องของตัวละครนั้นประกอบด้วยเครื่องสายหลากประเภท ซึ่งวีเกียรติ(2539) ได้แบ่งประเภทเครื่องดนตรีฝ่ายนี้พร้อมคำอธิบายลักษณะเครื่องดนตรีไว้ 3 ประเภทหลัก ดังนี้

1 เครื่องสี

1.1 ซอเถ่าฮี้หรือหยี่ฮี้ เป็นซอของแต้จิ๋ว จึงไม่ปรากฏซอชนิดนี้ในงิ้วประเภทอื่น ลักษณะรูปร่างคล้ายซอด้วงของไทย บ้างเรียกว่าซอด้วงจีน หน้าซอขึงด้วยหนังงู กะโหลกซอเป็นไม้เนื้อแข็งสีดำที่หนาและหนักมาก ให้เสียงแหลมจัดดังชัดเจน ไม่เหมาะที่จะบรรเลงเดี่ยวเพราะเสียงแหลมมากจนผู้ไม่คุ้นชินอาจทนฟังไม่ได้ มีหน้าที่เป็นเสียงนำให้เครื่องดนตรีอื่นๆ และผู้แสดงได้ยินแนวทำนองชัดเจนท เถ่าฮี้จึงมีความสำคัญมาก โดยเฉพาะในอดีตไม่มีโน๊ต ผู้เล่นต้องสีได้ชัดเจนและจำเพลงได้มาก เถ่าฮี้สามารถใช้บรรเลงได้หลายหลากอารมณ์จึงเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่จะขาดไม่ได้ เถ่าฮี้เป็นซอที่สียากมาก คนที่สีไม่เป็นก็จะไม่สามารถสีออกมาเป็นเสียง

1.2 ซอปั๋งฮี้ มีชื่อเรียกอีกชื่อว่า คะเกี๋ยฮี้ เป็นซอของมณฑลซันที่มีลักษณะเด่นหลายประการ กระบอกซอเป็นไม้ทรงกระบอกสั้นราว $2\,^{1}/_{2}$นิ้ว (ปัจจุบันนิยมใช้กะลามะพร้าวขนาดเล็กที่คัดพิเศษ) ปิดหน้าด้วยไม้แผ่นบาง สายโลหะ 2 เส้น ไม่มีรัดอกอย่างซอทั่วไป แต่มีหย่องรองรับสายแทน การวางตำแหน่งของหย่องนี้สำคัญมากต้องวางให้ได้ระยะ $^{1}/_{4}$ ของตันซอจึงจำทำให้เสียงไพเราะ การที่มีหย่องรับ

สายทำให้สามารถทำเสียงที่เลื่อนไหลได้ดี หรือการกดสายทำให้เสียงสูงขึ้นกว่าปกติ ปี่ฮี้มีเสียงแหลมนุ่มนวลก้องกังวานและมีความเศร้าอ่อนหวานอยู่ในตัว จึงเป็นซอที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจได้ดีเยี่ยม และสามารถทำเสียงกลมกลืนกับการร้องในภาษาแต้จิ๋วได้ดี ปี่ฮี้จึงมักใช้ในทำนองเศร้าและมีเสียงที่เลื่อนไหล

1.3 ซอเต๊กฮี้ ในที่นี้เต๊กฮี้คือซอปักกิ่ง (จิงหู-ภาษากลาง) ใช้เป็นเสียงนำในงิ้วปักกิ่ง เป็นซอที่มีโอกาสในการใช้น้อยในงิ้วแต้จิ๋ว เพราะถูกนำมาใช้เสริมในบางโอกาสเท่านั้น บางคณะก็ไม่ใช้ซอ ซอเต๊กฮี้ เป็นซอที่ทำจากไม่ไผ่ บางทีจึงเรียกว่าซอไม้ไผ่ ไม่ว่าจะเป็นกระบอกซอ (คันซอ) และคันชัก ล้วนทำจากไม้ไผ่ และไม้ไผ่ที่ใช้เป็นไผ่พันธุ์พิเศษที่มีเนื้อเหนียวไม่แตกง่าย ส่วนหน้า หนังด้วยงู ลักษณะคล้ายซอด้วง แต่มีขนาดเล็ก สูงประมาณ 65 เซนติเมตร และดูบอบบางกว่ามาก ด้วยเหตที่เต๊กฮี้ ให้เสียงที่ดังและแหลม โอกาสที่ใช้ประกอบการแสดงจึงพบน้อยมาก เช่น เมื่อออกตัวโอวหมิ่ง ร้องเป็นภาษาง่ำกัง (หรือ ภาษาจีนกลางโบราณ) หรือเวลาออกของตัวหน้าลาย หรือใช้ในทำนองดนตรีแบบพลิกสาย (ฮวงสั่ว) เดิมซอนี้มีกำเนิดจากซอของชนเผ่าฮู่ซึ่งอยู่ทางภาคตะวันตกของจีนตอนเหนือ บางครั้งยังคงถูกเรียกว่า “ฮู่ชิน”(ซอของชาวฮู่)

1.4 ซอพ่าฮี้เป็นซอที่มีลักษณะคล้ายซออู้ ถูกนำมาใช้ในงิ้วแต้จิ๋วมาแต่แรกเริ่ม เป็นซอที่ให้เสียงที่ทุ้ม ปนแหลม นุ่มนวล มีหน้าที่เล่นคลอการบรรเลงและขับร้อง และเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการฝึกร้องของนักแสดง เพราะกะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าวบางครั้งจึงเรียกว่า เอียะฮู้ (เอียะ = กะลา) ด้านหน้าซอปิดด้วยไม้ แต่ของไหหลำปิดด้วยกระดาษสา หมอนรองสายใช้เปลือกหอยแครง มีสองสายทำด้วยโลหะพันด้วยลวดเส้นเล็ก เนื่องจากใช้กะลามะพร้าวจึงสันนิษฐานว่าอาจเป็นซอของไหหลำ เพราะจีนสามารถปลูกมะพร้าวได้เฉพาะที่เกาะไหหลำเท่านั้น หรืออาจเป็นแต้จิ๋วซึ่งสามารถสั่งมะพร้าวมาจากไหหลำก็เป็นได้

1.5 ซอหน่ำฮู้ หรือหยี่ฮู้ เป็นซอสองสายที่นำเข้ามาใช้ได้ไม่นาน แต่ก็เป็นที่นิยมใช้แพร่หลาย ทั้งนี้เพราะเดิมเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีงิ้วแต้จิ๋วมักมีแต่เครื่องดนตรีที่ให้เสียงแหลม แต่หน่ำฮู้ให้เสียงกลางๆ ออกนุ่มนวลและสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี จึงใช้ในการบรรเลงเดี่ยวได้อย่างไพเราะ มีขนาดสูงประมาณ 75 เซนติเมตร มี 2 สาย กระบอกซอมีทั้งที่ทำเป็นรูปกลมและรูป 6 เหลี่ยม ปิดด้านหน้าด้วยหนังงูเหลือมด้านหลังปิดด้วยงานไม้ฉลุซึ่งมีลวดลายเป็นสิริมงคง ต้นกำเนิดของซอนี้ไม่ทราบแน่ชัด แต่เป็นซอที่ได้รับความนิยมแพร่หลายมากและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอดโดยมีการสร้างให้มีขนาดต่างๆ กันเพื่อให้ระดับเสียงทั้งเสียงสูง เสียงกลาง เสียงต่ำ จนในปัจจุบันมีผู้คิดประดิษฐ์ให้มีสายถึง 5 สาย

1.6 ซอตั่วผ่า หรือซอ ตั่วฮู้ เป็นซอสองสายขนาดใหญ่ สูงประมาณ 120 เซนติเมตร ขยายส่วนมาจากหน่ำฮู้ ทำหน้าที่บรรเลงแนวเสียงต่ำให้กับวงดนตรี ช่วยอุ้มเสียงวงให้มีน้ำหนัก มีความกลมกลืนยิ่งขึ้น เคยนิยมใช้มาก แต่เนื่องจากมีขนาดใหญ่จึงทำให้มีราคาแพง โดยเฉพาะหนังที่ใช้ต้องใช้ผืนหนังขนาดใหญ่ดังนั้น เมื่อหนังขาดจึงไม่มีการเปลี่ยนใหม่ พบว่ายังคงมีใช้บางคณะเท่านั้น และในบางคณะเลือกใช้เชลโลแทน

1.7 เชลโล เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่นำมาใช้ในผสมวงดนตรีงิ้วแต้จิ๋วเมื่อไม่นาน โดยคุณลักษณะของเสียงที่มีความไพเราะ สามารถปรับเสียงการบรรเลงให้เข้ากับระบบเสียงของดนตรีแต้จิ๋วได้ง่ายโดยไม่ต้องดัดแปลงใดๆ อีกทั้งมีความทนทาน ขนย้ายสะดวก สามารถบรรเลงได้โดยใช้ทั้งคันชักสีและดีดสายจึงทำให้เชลโลเข้ามามีบทบาทแทนที่ ตั่วผ่าและตั่วง่วง เชลโลทำหน้าที่บรรเลงแนวเสียงต่ำให้กับวง เริ่มปรากฏใช้ในประเทศจีนก่อนแล้วจึงเริ่มใช้ในไทย แต่สำหรับงิ้วแต้จิ๋วในเมืองไทยนั้นปัจจุบันแม้จะมีผู้เล่นได้หลายคนแต่ก็ไม่เป็นที่นิยมนอกจากใช้ในโอกาสพิเศษเท่านั้น เช่น ที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมจีนก็จะเป็นการจ้างมาเล่นเฉพาะวันศุกร์เท่านั้น

1.8 ดับเบิลเบส เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่เริ่มนำมาใช้ในงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีน ในเมืองไทยยังไม่มีคนนำมาใช้ผสมวง ดับเบิลเบสมาแทนซอ “ป่วยเก่” ของจีนซึ่งเป็นซอเบสขนาดใหญ่มาก แต่เนื่องจากป่วยเก่มีราคาแพงมาก อีกทั้งเสียงไม่ดีนัก จึงไม่ค่อยเป็นที่นิยมเท่าทีควร ดับเบิลเบสจึงเข้ามามีบทบาทแทน

2. เครื่องตีและเครื่องดีด

2.1 ขิม (เอี่ยงคิ้ม)วงดนตรีของงิ้วแต้จิ๋วทุกคณะต้องมีเอี่ยงคิ้ม หากบางคณะที่มีนักดนตรีเพียงคนเดียว จะใช้ขิมดำเนินทำนองเกือบทั้งเรื่อง ในอดีตขิมจีนมีลักษณะเหมือนขิมไทย มีขนาดเล็ก มีหย่องสายเพียง 2 แถว ปัจจุบันยังคงมีใช้อยู่บ้างตามศาลเจ้าบางแห่งในการสวดมนต์และในพิธีกงเต็ก แต่ขิมได้มีพัฒนาการต่อเนื่องเรื่อยมา จนมีขนากใหญ่และจำนวนสายมากขึ้น จะให้เสียงดังชัดเจนกว่าเครื่องดีดอื่นๆ ที่เคยใช้ มีความก้องกังวานกว่า ทำให้สามารถอุ้มเสียงวงได้ดี

ขิมมีต้นกำเนิดในแถบตะวันออกกลาง ถูกนำเข้าสู่ประเทศจีนในสมัยราชวงศ์หมิง (ค.ศ.1368-1644) และถูกใช้อย่างแพร่หลายในมณฑลกวางตุ้งด้านตะวันออกเฉียงใต้ จึงสันนิษฐานว่ามาทางเรือเดินทะเลมากกว่าทางบก และนำมาใช้ในการแสดงงิ้วราว 70-80 ปีที่ผ่านมา และได้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่จะขาดเสียไม่ได้เมื่อราว 50 ปีที่ผ่านมา เมื่อเริ่มแรกที่ถูกนำมาใช้นั้นมีตำแหน่งอยู่ด้านหลังและต้องเล่นเพียงเบา ๆ ต่อมาได้เปลี่ยนตำแหน่งมาอยู่หน้าวงคู่กับเถ่าซิ่ว(หัวหน้าวงฝ่ายซอ)

2.2 เฉ่งคิ้ม เป็นเครื่องดีดของแต้จิ๋ว จึงใช้เล่นในวงดนตรีของงิ้วแต้จิ๋วมาแต่แรกเริ่ม มี 2 –3 สาย สายที่สามอาจเพิ่มเติมเข้ามาเป็นสายคู่กับสายที่สองโดยตั้งเสียงตรงกันเพื่อให้เสียงที่ชัดเจนไพเราะ หลังคิ้มมี นมรองสาย 12 นมทำจากกระดูกสัตว์ กล่องเสียงโค้งเป็นหยัก 6 หยักคล้ายรูปดอกไม้ ดีดด้วยเล็บ แม้จะมีเสียงที่ไพเราะแต่เฉ่งคิ้มให้เสียงที่มีความก้องกังวานสั้นและให้เสียงเบาอีกทั้งช่วงเสียงไม่มากนัก จึงเลิกใช้ไป แต่ก็ยังเป็นเครื่องดนตรีที่เรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของแต้จิ๋วทั้งนี้เพราะเป็นที่นิยมเล่นกันแพร่หลายในหมู่ชาวจีนแต้จิ๋วอย่างมาก เฉ่งคิ้มเป็นเครื่องดีดที่มีต้นกำเนิดเดียวกับง่วยคิ้ม

2.3 พินพระจันทร์ (ง่วยคิ้ม) เป็นเครื่องดีด 4 สาย สายทำด้วยไหม โดยแบ่งเป็น 2 สายคู่ตั้งเสียงเหมือนกัน มีคอสั้นถึง มีกล่องเสียงรูปกลมเหมือนพระจันทร์ จึงเรียกง่วยคิ้ม (ง้วย = พระจันทร์) ให้เสียงค่อนข้างทุ้มแหบ ง่วยคิ้มเคยเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของงิ้วแต้จิ๋ว แต่หาผู้เล่นยากและเสียงเบาจึงเลิกใช้ไปในที่สุด โดยขิมเข้ามามีบทบาทแทนที่

2.4 แบนโจสามสาย (ซาฮี้) เป็นเครื่องดีด 3 สาย คอยาว กล่องเสียงทำด้วยไม้ประกอบเป็นรูปไข่ขึงปิด ส่วนหน้าด้วยหนังงู ดีดด้วยไม้ดีดหรือเล็บมือ ต้นแบบของเครื่องดีดชนิดนี้มาแต่สมัยอียิปต์โบราณ ซึ่งเชื่อว่าได้แพร่มาจากทางเปอร์เซียเข้าสู่ประเทศจีนและมาถึงญี่ปุ่นในที่สุด(ซามิเซ็น) เดิมจีนถือว่าเป็นเครื่องดนตรีของอนารยชนเช่นเดียวกับปี่แป๊ เพราะเป็นเครื่องดีดที่ใช้ในวงดนตรีงิ้วแต้จิ๋วมาแต่แรกเริ่ม ราวราชวงศ์หยวน ซาฮี้มีเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีเสียงไพเราะสามารถทำเสียงที่เลื่อนไหลได้ดี ผู้เล่นจึงสามารถเล่นให้เสียงเข้ากับการร้องของนักแสดงได้ดีมีเทคนิคการบรรเลงมากมายจึงเล่นยากและหาคนเล่นยาก ประกอบกับมีเสียงค่อนข้างเบา ไม่อาจสู้กับเสียงเครื่องตีที่มีจำนวนมากได้ ซาฮี้จึงค่อย ๆ หายไปในที่สุด มีบางคณะเท่านั้นที่ยังคงใช้อยู่

2.5 กีตาร์ทรงแพร์(ปี่แป๊) เป็นเครื่องดีด 4 สาย ในอดีตใช้สายไหมปัจจุบันใช้สายไนลอนหรือสายโลหะด้วยยอดเงิน มีรูปทรงคล้ายผลแพร์ผ่าซีก ให้เสียงที่ไพเราะอ่อนหวานและสามารถบรรเลงเพื่อให้สีสันได้หลากหลายอารมณ์ แต่เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยากมาก จึงหาคนเล่นได้ยากอีกทั้งเสียงเบาในที่สุดก็หายไปจากวงดนตรี ปี่แป๊ มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 2,000 ปี ต้นกำเนิดของปี่แป๊อยู่แถบเอเชียกลางเข้าสู่ประเทศจีนโดยช่างก่อสร้างที่เข้ามาก่อสร้างกำแพงเมืองจีน มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องและกลายเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของจีน และแพร่หลายไปยังญี่ปุ่น, เวียดนาม ที่มาของคำว่าปี่แป๊ (แต้จิ๋ว) ผีผา (จีนกลาง) บิวะ (ญี่ปุ่น) ตีบ่า (เวียดนาม) วีณา พิณ มีรากศัพท์เดียวกัน

2.6 ตั่วง่วง เป็นเครื่องดีดขนาดใหญ่สูงราว 150 เซนติเมตร มี 3 สาย ลักษณะคล้ายแบนโจขนาดใหญ่ กล่องเสียงรูปกลมขึงด้วยหนังเหมือนกลองเส้นผ่านศูนย์กลางราว 40 เซนติเมตร เวลาเล่น

ต้องวางบนขาตั้งตั่วง่วงมีเสียงทุ้มต่ำที่ไพเราะกังวานนุ่มนวลมาก ใช้ดีดเป็นแนวเสียงต่ำไปตลอดการบรรเลงตำแหน่งที่นั่งบรรเลงอยู่หน้าเวทีใกล้กับช่องหน้าต่างของพะโกว้ ตัวง่วงถูกนำเข้ามาใช้ระยะหนึ่งแต่แล้วก็หายไป เนื่องจากมีขนาดใหญ่ขนย้ายลำบาก และมีเชลโลเข้ามาแทนที่

“ง่วง” เป็นเครื่องดนตรีตระกูลใหญ่ที่มีถึง 11 ขนาน ประดิษฐ์โดย “ลี่เจียว” ในสมัยราชวงศ์ซ่ง แต่ที่นำมาใช้ในงิ้วแต้จิ๋วเป็นง่วงขนาดใหญ่

3.เครื่องเป่า

3.1ปี่จีน (ตีต๊า) เป็นปี่ประเภทเดียวกับ แน ไฉน สรไน โซน่า ซูหนา มีถิ่นกำเนิดเดิมอยู่ในตะวันออกกลาง ชาวจีนแต้จิ๋วเรียกชื่อปี่นี้ตามเสียงที่ได้ยินว่า “ตีต๊า” บางครั้งก็เรียกว่า “ชวย” (แปลว่าเป่า) มีลำโพงมักทำด้วยทองเหลือง ช่วยขยายเสียง ช่วงต่อระหว่างตัวปี่กับลำโพง มีนาดพอดีกันเมื่อยกตัวปี่ขึ้นลำโพงจะไม่ลื่นหลุด

ปี่ตีต๊า เป็นปี่ที่เป่าได้ยาก เพราะลิ้นปี่มีขนาดเล็กมากต้องอาศัยการควบคุมอย่างดี จะให้เสียงดังและโปร่งหวาน ตามลักษณะเครื่องเป่าที่มีท่อรูปกรวย สามารถใช้บรรเลงได้หลายลักษณะทั้งการบรรเลงเดี่ยวหรือประกอบการขับร้อง เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่เป็นเสียงนำจึงถือเป็นหน้าที่ของเถ่าชิ่วต้องเป่าปี่นี้ ตีต๊าเหมาะกับเพลงที่มีอารมณ์เพลิดเพลินเบิกบาน เฉลิมฉลองและเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในขบวนแห่อีกด้วย ปี่ชนิดนี้ที่ใช้เล่นในวงดนตรีของงิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันมักจะพบเพียงขนาดเดียว คือ ตีต๊าขนาดใหญ่ (ตั่วชว) ส่วนตีต๊าขนาดเล็ก (ชวยเกี้ย) มีเสียงสูงกว่า มักใช้ในทำนองเพลงที่สนุกสนานของทำนองประเภทฮวงสั่ว (ทำนองพลิกสาย) ปัจจุบันมีใช้น้อยมาก เพราะหาคนเล่นได้ดียาก อีกทั้งสามารถใช้เครื่องดนตรีอื่นทดแทนได้ ตีต๊าขนาดเล็กจึงแทบจะหายไปจากวง

3.2 ขลุ่ยผิว (ห่วยเต๊ก) เป็นขลุ่ยเป่าด้านข้าง มีรูนิ้วปิดเปิดด้านบน 6 รู ด้านล่าง รู มีรูปิดเยื่อไผ่เพื่อแต่เสียงให้มีความโปร่งไพเราะสดใส ห่วยเต๊กมีมากมายหลายขนาดให้ผู้เล่นได้เอกใช้ตามความเหมาะสมนาดใหญ่ให้เสียงทุ้ม ให้ความรู้สึกโศกเศร้า ขนาดเล็กให้เสียงแหลมสดใสร่าเริงกว่า ผู้เล่นจึงมักมีติดตัวไว้ใช้หลาย ๆ ขนาด สามารถบรรเลงได้รวดเร็วคล่องแคล่ว บางโอกาสใช้เลียนเสียงนกได้เหมือนจริงมากในวงดนตรีงิ้วแต้จิ๋วถ้าใช้หวยเต๊กจะทำให้ดนตรีมีสีสันของเสียงมากึ้น และมีความไพเราะน่าฟังขึ้นมาก

3.3 แตรจีน (ห่อเท้า) เป็นแตรอย่างหนึ่งของจีน ไม่ได้นำมาใช้รวมวงแต่นำมาใช้ในบางโอกาสเท่านั้น เช่น ตอนออกโป๊ยเซียน ตอนเปิดฉากสำคัญ ๆ โดยเป่า เป็นแตรประกาศ เพื่อเร้าความสนใจผู้ชมหรือในพิธีเจ่งแป๊ (ไล่ผี ปัดรังควาน)

ห่อเท้า มีลักษณะเป็นแตรทรัมเปตธรรมชาติ มีตอนปลายท่องทบเข้าแล้วจึงบานออกเป็นลำโพง กำพวดมีลักษณะเป็นช่องเล็ก ท่อสามารถหดซ้อนสั้นให้สั้นเข้าเมื่อไม่ใช้งาน โดยปกติเป็นหน้าที่ของเจ๋าแป๊ (คนวิ่งหน้าโรง) เป่าแตรนี้ จึงมักเก็บไว้หลังฉากกั้นบ้าง ข้างเสาบ้าง คนที่เป่าเก่ง ๆ ชอบที่จะยื่นแตรออกมายาว ๆ บางคนถึงกับออกมายืนเป่าหน้าโรงลูโก้มาก ห่อเท้าเป็นแตรแห่งความเชื่อไว้เป่าไล่ผี ห้าเป่าในเดือน 7 (ตามจันทร์คติจีน) เพราะผีจะโกรธเส้นมากที่เป่าไล่ไม่ให้เขาดูงิ้ว เพราะเดือน 7 เดือนเดือนเปิดประตูนรกให้ผีออกมาท่องเที่ยวยังโลกมนุษย์ต้องเก็บแตรนี้อย่างมิดชิดไม่ให้ใครเผลอเอาออกมาเป่าในช่วงนี้ ห่อเท้าปัจจุบันหาคนเล่นยาก ในปัจจบันจึงน้อยคนนักที่จะรู้จักและเคยได้ยินเสียงของมัน

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบันนี้พบว่า แม้จะยึดหลักการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีหลักเป็นสองฝั่ง คือ ฮี้คา และโก๋วคา ก็ตามที่ แต่ในความเป็นจริงแล้ว คณะงิ้วแต่ละคณะไม่ได้นำเอาเครื่องดนตรีทั้งหมดที่ได้กล่าวมาข้างต้นทุกชิ้นมาใช้เล่นประกอบการแสดงงิ้ว หากเลือกหยิบเอาเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญๆที่ให้เสียงเด่นและจำเป็นต่อการแสดงเท่านั้น เพราะปัญหาทางด้านบุคลากร(นักดนตรี) และปัญหาทางเศรษฐกิจที่ทำให้คณะงิ้วไม่สามารถซื้อเครื่องดนตรีบางชนิดใหม่ได้หากเครื่องดนตรีชิ้นนั้นเสียหาย หรือไม่สามารถหาอุปกรณ์บางชนิดมาเปลี่ยนได้ เช่น ซอตั่วผ่า ที่จะใช้หนังขนาดใหญ่ขึงกะโหลกซอ เมื่อหนังขาดจึงไม่สามารถหาหนังผืนใหม่มาขึงแทนได้จึงต้องเลิกใช้ในที่สุด (สัมภาษณ์กุ้ย, 19 ตุลาคม 2544) หรือหากมีเงินบางที่ก็จะใช้เชลโลแทนซอตั่วผา เพราะหาคนเล่นและเครื่องดนตรีได้ง่ายกว่าเนื่องจากเป็นเครื่อดนตรีสากล เช่น ที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมไทยจีนย่านเยาวราช (สัมภาษณ์หยวน, 21 กันยายน 2544)

เครื่องดนตรีฮี้คา หรือเครื่องดนตรีฝ่ายบุ๋นนั้นเท่าที่พบในการศึกษาครั้งนี้ มีเครื่องดนตรีที่เป็นหลักอยู่สามชิ้น คือ ขิมหรือเอี่ยงคิ้ม ซอเถ่าฮี้ และปีตี๋ต๊า

เครื่องดนตรีโก๋วคา เท่าที่พบในการศึกษาครั้งนี้ มีเครื่องดนตรีหลักมากกว่าฝ่ายฮี้คา เพราะเครื่องดนตรีส่วนมากเป็นโลหะมีความคงทนมากกว่า สามารถหาผู้เล่นได้ง่ายกว่าเครื่องสาย (สัมภาษณ์กุ้ย, 19 ตุลาคม 2544) คือ กลองใหญ่(ตั่วโก้ว) คงเกี้ย(ฆ้องจีน) ล้อเกี้ย(ฆ้องแบน) แท่ล้อ(ฆ้องแบนขนาดใหญ่) เค่กล้อ(ฆ้องแบนคู่) โซวล้อ(ฆ้องแบนขนาดใหญ่) ปั้ง(กรับ) เจ็งเกี้ย(กระดิ่งคว่ำ) บั่วะเกี้ย(ฉาบเล็ก) ตั่วบัวะ(ฉาบใหญ่) ชิมปอ(ฆ้องแบนเนื้อหนา) จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ทุกวันนี้จะเน้นที่เครื่องตีมากกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น การวางเครื่องดนตรีของแต่ละคณะแตกต่างกันไป บางคณะนำเอาฆ้องชนิดต่างๆมาร้อยเป็นชิ้นๆแขวนตามราวไม้ไผ่ หรือบางคณะจะทำอุปกรณ์เพื่อแขวนฆ้องโดยเฉพาะ

3.1.5 บุคลากรในคณะงิ้วอื่นๆนอกจากนักแสดง

1 เจ้าของคณะ หรือ ฮี่เตี่ย บางครั้งจะเรียกเถ้าแก่ มีหน้าที่หลักในการบริหารคือควบคุมคณะทั้งหมด สิทธิขาดจะตกอยู่ที่เถ้าแก่ โดยมากจะเป็นการรับงานแสดง ติดต่อกรรมการศาลเจ้าในการว่าจ้างงิ้ว และธุระเรื่องเงินทองทั้งหมด ในอดีตเถ้าแก่แทบทั้งหมดมักสืบทอดกันตามสายเลือด จากพ่อสู่ลูก หรือญาติ แต่ในปัจจุบันนี้พบว่ามีการขายโรงงิ้วให้กับคนในวงการงิ้วหลายคณะเช่น คณะเหล่าอี้ไล้เฮงถูกขายให้กับเจ๊กีที่เป็นอดีตผู้จัดการคณะมาเป็นเวลาสามปีแล้ว เป็นต้น

2 ผู้จัดการคณะ หรือ ตั่วผอ/โต้โผ เป็นผู้ดูและคณะงิ้วในทุกเรื่องเช่นเดียวกับเถ้าแก่ บางครั้งก็ต้องทำหน้าที่แทนเถ้าแก่ แต่ผู้จัดการคณะนี้จะต้องอยู่กับโรงงิ้วตลอดเวลา หมายถึงจะต้องร่วมเดินทางไปกับคณะงิ้วนั่นเอง บางคณะเถ้าแก่จะเป็นผู้จัดการเองหรือบางคณะก็จะให้ญาติพี่น้อง เป็นผู้จัดการ

3 นักดนตรี ในคณะงิ้วมีสองพวกแยกที่นั่งแสดง 2 ฝั่ง คือนักดนตรีฝ่ายให้จังหวะ หรือ โกว๋คา และนักดนตรีฝ่ายให้ทำนอง หรือ ฮี้คา ซึ่งมีจำนวนนักดนตรีไม่เท่ากันในแต่ละคณะ แต่จะต้องมีนักดนตรีหลักฝ่ายโกว๋คา อย่างน้อย 3 คนและฝ่ายฮี้คาอย่างน้อย 2 คน

4 ช่างแผนกต่างๆแยกเป็น ช่างสร้างโรง ช่างไฟฟ้า คนดูแลจัดการเสื้อผ้า (ตั่วอี่) คนดูแลหมวกและอุปกรณ์อาวุธ(เถ่ากวย) คนรับผิดชอบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากบนเวที(เจ๋าแป๊) แม่ครัว และเด็กทั่วไปบางคณะเรียกจับกัง บางคณะจะมีตำแหน่งที่เรียกว่า เฮียกง มีหน้าที่พิเศษคือ ไหว้เจ้าประจำโรงงิ้วจะเป็นผู้ชายเท่านั้น และถ้ายังเป็นโสดก็จะเป็นการดีมาก

ในอดีตจะมีครูสอน กำกับการแสดงที่เรียกว่า “เหล่าซือ” ประจำแต่ละคณะ และ คนเขียนบทและแต่งเพลง “ตอนนี้ไม่มีแล้วเพราะคนที่จะเป็นเหล่าซือได้ต้องเก่งมากๆ อย่างเจ๊เองก็สอนได้แต่ก็ไม่ใช่เหล่าซือ... ถ้าจะให้นับทุกวันนี้ก็คงเหลือซัก 3-4 คนได้ในเมืองไทย” (สัมภาษณ์เจ๊กี, 16 ตุลาคม 2544)

ส่วนคณะงิ้วอื่นบางคณะเจ้าของหรือครอบครัวจะเป็นผู้สอนและเขียนบทโดยเอาเรื่องเล่าหรือนิทานของจีนมาแต่งบทพูดและบทร้องเป็นเรื่องราวของคณะเช่นคณะอี่ไล้เฮงเกี๊ยะท้วง มีลูกสาวเจ้าของคณะเป็นผู้เขียนบทงิ้วให้แต่ยังคงจ้างเหล่าซือมาสอนในการเดินงิ้วแต่ละเรื่อง “ที่เขียนเองก็เพราะมันลดค่าใช้จ่ายในโรงงิ้วได้ แต่เรื่องซ้อมก็ต้องอาศัยเหล่าซือ เพราะคนในคณะเองก็ไม่ได้เก่งกาจอะไร แค่พอสอนกันได้เท่านั้น” (สัมภาษณ์อาจื้อ, 23 พฤศจิกายน 2544)

น่าจะกล่าวได้ว่าในคณะงิ้วคณะหนึ่งจะมีการวางลำดับขั้นของความสัมพันธ์เชิงอำนาจอยู่บ้างแม้จะไม่เป็นที่ชัดเจน แต่จะเป็นที่รู้กันเองภายในคณะว่าใครมีตำแหน่งแห่งที่ใดในคณะ โดยมีเถ่าแก่หรือฮี่

เตี่ยเป็นผู้มีอำนาจเด็จขาดสูงสุด รองลงมาคือเถ่าแก่เนี้ย หรือภรรยาเจ้าของคณะ แม้ว่าเถ่าแก่เนี้ยจะมีอำนาจรองลงมาแต่ก็มักไม่มีอำนาจจริงในการออกคำสั่งบุคคลากรในคณะแต่อย่างไร ลำดับต่อมาเป็นเหล่าซือ หรืออาจารย์สอนงิ้วที่ปัจจุบันนี้ไม่มีแล้วเพราะการให้ความเคารพว่าเป็นครูจึงมีฐานะสูงเป็นรองแค่เจ้าของคณะเท่านั้น ในอดีตตำแหน่งที่แทบจะเทียบเท่าเหล่าซือก็คือคนตีกลอง หรืออาจารย์ตีกลองที่เรียกว่าพะโก้วซิงแซ ด้วยเหตุผลที่ว่ากลองคือสิ่งที่งิ้วใช้ในการควบคุมจังหวะการแสดงงิ้วบนเวที ตำแหน่งนี้จึงมีความสำคัญมาก สมัยก่อนการที่คณะงิ้วจะเลือกแสดงเรื่องใดนั้นจำเป็นที่จะต้องปรึกษาพะโก้วซิงแซ ก่อนเลือกเรื่องแสดงเสมอ (สัมภาษณ์เจ๊กี, 16 ตุลาคา 2544)

3.1.6 ผู้ชม

ในการชมการแสดงงิ้วนั้น พบว่าในกลุ่มของผู้ชมงิ้วในแต่ละครั้งมักมีรูปแบบของการชมการแสดงแตกต่างกันไปซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มของพฤติกรรมการชมการแสดงเป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มผู้ที่ชมการแสดงเป็นประจำและกลุ่มที่ชมการแสดงชั่วครั้งชั่วคราว

กลุ่มผู้ที่ชมการแสดงเป็นประจำ เป็นคนที่จะเข้ามาชมการแสดงงิ้วอยู่อย่างสม่ำเสมอ อย่างน้อยจะต้องดูงิ้วที่มาแสดงที่ศาลเจ้าใกล้บ้านของตนทุกปี เป็นกลุ่มคนที่มักคุ้นหน้ากันเมื่อมีงิ้วแสดงในแต่ละครั้ง บางคนจะใช้รูปแบบการชมการแสดงที่คณะงิ้วที่ตนเองชื่นชอบเป็นพิเศษ และบางคนจะไม่คำนึงถึงคณะแต่จะสามารถชมได้ทุกคณะที่มาแสดง กลุ่มคนที่มาชมการแสดงเป็นประจำนั้นจะมีพฤติกรรมที่สามารถทำนายได้รวมๆกันดังนี้

1. จะมีการมาจองที่นั่งก่อนการแสดง เป็นกลุ่มๆตั้งแต่ 2ที่นั่งไปจนถึงประมาณ 8 ที่นั่ง โดยมีรูปแบบการจองที่นั่งแตกต่างกันไป บางครั้งจะจ้างเด็กมานั่งเฝ้าไว้ได้ค่าจ้างครั้งละ 10-20บาท บางครั้งพบว่ามีการขึงเชือกฟางที่เก้าอี้ไว้ หรือบางครั้งจะพบว่ามีการเอาวัตถุบางอย่าง เช่นกระดาษแข็ง หรือถุงกระดาษมาวางจองไว้ และบางครั้งก็ให้ลูกหลายมานั่งจองเองก็มี บางกลุ่มจะชักชวนกันมานั่งคุยกันก่อนการแสดงงิ้ว ก็มี

2. มักมีการนั่งเป็นกลุ่มๆ ในที่นี้มักเป็นกลุ่มคนที่รู้จักกันทั้งเป็นเพื่อนกันมาก่อน และเป็นเพื่อนมาจากการชมงิ้วและพูดคุยกันจนเป็นที่สนิทสนม และจะนัดกันมาชมการแสดงงิ้วทุกครั้งที่มีงิ้วแสดง และมักจะมีการพูดคุยกันเองในกลุ่มทั้งในการวิจารณ์งิ้วและเรื่องสัปเพเหระทั่วไป

3. ผู้ชมประจำมีทั้งที่ดูจนงิ้วเลิก และดูได้ประมาณครึ่งเรื่อง สำหรับผู้ที่ชมจนเลิกก็จะมีบุตรหลานมารับกลับบ้าน หรือบางคนอยู่ใกล้ก็จะสามารถเดินทางกลับบ้านเองได้เป็นกลุ่มๆ บางคนที่กลับก่อนก็เพราะว่ามีเหตุผลส่วนตัว เช่นบ้านไกล หรือติดธุระ

4. ผู้ชมกลุ่มนี้จะสามารถอธิบายและแนะนำถึงตัวแสดงและเนื้อเรื่องของงิ้วได้อย่างดี บางครั้งสามารถร้องเพลงบางท่อนบางตอนได้ และมักจะให้ความเห็นเป็นเสียงเดียวกันว่าการชมการแสดงงิ้วนั้นการชมการแสดงสดจะได้อรรถรสมากกว่าการชมจากเทป หรือวีซีดี นอกจากนี้ยังสามารถบอกถึงกำหนดการคราวๆของการแสดงงิ้วในแต่ละเรื่องได้ทุกคน และสามารถตอบได้ถึงกำหนดการแสดงของงิ้วที่จะแสดงในบริเวณใกล้เคียงได้ในปีนั้นๆ

หากเจอเซียนชมงิ้วจริงๆแล้วจะสามารถเล่าเรื่องงิ้วที่แสดงได้เป็นฉากๆ และสามารถร้องเพลงงิ้วได้เป็นตอนๆที่เดียว “บางคนเขาดูมากและติดคณะนั้นมากๆ ดูบ่อยๆ จะสามารถเดาเรื่องที่จะแสดงในคืนนั้นได้เลย เพราะงิ้วคณะหนึ่งจะสามารถเล่นเรื่องได้ประมาณ 10-12เรื่อง ดังนั้นในการแสดงแต่ละครั้ง เถ้าแก่เขาจะกำหนดเรื่องที่จะแสดงเป็นช่วงๆแต่ไม่บอกใครก่อนการแสดงเด็จขาด เพราะเขาจะมีเรื่องเด็ดๆอยู่ประมาณ 5 เรื่องแสดงทุก2-3 วันการแสดง คือ วันแรก วันที่ 3 วันที่ 7 วันที่ 10 แต่ก็ไม่แน่ว่าทุกโรงจะเล่นแบบนี้ เลยทำให้เดาได้ว่าคืนนั้นจะเล่นเรื่องอะไร” (สัมภาษณ์คุณเกียว, 19 ตุลาคม 2544)

และนอกจากนี้จากการสังเกตจะพบว่า ผู้ชมประจำนั้นจะมีลักษณะร่วมอีกหลายประการ คือ

1.เป็นคนไทยเชื้อสายจีน ที่สามารถพูดและฟังภาษาจีนแต้จิ๋วได้ และมักมีอายุอยู่ในช่วงรุ่น40 ปีขึ้นไป และจะพบผู้ชมที่มีอายุระหว่าง 50-65 ปีมากที่สุด

2.มักจะรู้จักนักแสดงบางคนในคณะงิ้วที่แสดงอยู่ ซึ่งจะเป็นนักแสดงเก่าของคณะนั้นๆ ผู้ชมบางคนสามารถเดินเข้าไปที่หลังเวทีแสดงก่อนการแสดง หรือระหว่างการแสดงได้และมีการพูดคุยทักทายกันถึงสาระทุกข์สุกดิบกันเสมอๆจนบางคนกลายเป็นอาเป็นป้าของลูกหลานงิ้วก็มี

3.ผู้ชมจะรู้จักกันเองสังเกตจากการชมการแสดงแต่ละครั้งจะมีผู้ชมที่เดินเข้ามาและแวะทักทายกันก่อนไปนั่งที่ที่จองไว้ บางครั้งก็จะย้ายที่นั่งมานั่งรวมกันหากมีที่นั่งพอ

กลุ่มที่ชมการแสดงชั่วคราว กลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่แยกย่อยออกได้อีกหลายกลุ่ม เพราะไม่ได้รับชมเป็นจริงจังแต่อย่างไร ส่วนมากจะมาชมเป็นระยะเวลาสั้นๆเท่านั้น

1. นักท่องเที่ยว กลุ่มนี้จะพบมากในกรุงเทพ นักท่องเที่ยวที่เข้ามาสู่ประเทศไทยที่เป็นชาวต่างประเทศ หากสบโอกาสหรือเผอิญผ่านมาแล้วพบการแสดงงิ้วก็จะหยุดชมการแสดง ประมาณ 5-20 นาที ผู้

ชมกลุ่มนี้จะสังเกตได้ง่ายที่สุดเพราะจะเป็นชาวต่างประเทศและมักมีการถ่ายรูปหรือถ่ายวีดีโอการแสดงงิ้วเสมอ และมักจะยืนดูอยู่รอบนอกบริเวณที่จัดเก้าอี้ไว้

2. คนผ่านมา มีทั้งคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีน คนที่เดินผ่านไปมาจะเป็นลักษณะเดียวกับนักท่องเที่ยว เพราะจะเป็นการยืนชมรอบนอกบ้างก็นั่งรถมอเตอร์ไซด์ของตนเองดูราว 10-20 นาทีก็จะเดินออกไป หรือหากที่แสดงงิ้วตั้งอยู่ที่บริเวณตลาด เช่นประทุมวันก็จะมีผู้คนที่มาซื้อของหยุดชมการแสดงเป็นระยะๆ

3. ลูกหลานคนไทยเชื้อสายจีน กลุ่มนี้จะเป็นลูกหลานที่มักมาเป็นเพื่อนพ่อ-แม่ หรือปู่-ย่า-ตา-ยาย หรือเป็นลูกหลามที่มาส่งและนั่งดูเป็นเพื่อนสักระยะจนกว่าพ่อ-แม่ หรือปู่-ย่า-ตา-ยาย จะมีเพื่อนชมการแสดงก็จะผละไปและกลับมารับอีกครั้งเมื่อเลิกการแสดง จะมีกลุ่มเด็กๆที่ติดตามผู้ใหญ่มาวิ่งเล่นกับเพื่อนๆก็มี

4. คนไทยเชื้อสายจีนที่อาศัยอยู่บริเวณนั้น เป็นกลุ่มผู้ชมที่ไม่ค่อยจะมีโอกาสชมการแสดงมากนัก เนื่องจากสาเหตุต่างๆที่สำคัญคือ ต้องทำงานทุกวันจะไม่สามารถเดินทางไปชมการแสดงที่ไกลๆได้และไม่สามารถนอนดึกได้ก้จะทำให้รับชมการแสดงได้ราวไม่เกิน 22.00-23.00 น. เท่านั้น หรือแม่ค้าที่มาขายของที่หน้าโรงงิ้วก็จะรับชมการแสดงได้เฉพาะเรื่องหรือคณะงิ้วที่มาเล่นที่บริเวณนั้นเท่านั้น

ยังมีการให้เงินนักแสดงงิ้วที่เป็นพฤติกรรมที่ไม่พบทุกครั้งที่แสดง แต่จะพบนานๆครั้งเท่านั้นจากการสังเกตในครั้งนี้พบเพียงครั้งเดียวเท่านั้น จากการสอบถามและสังเกตพบว่า ลักษณะการให้เงินนักแสดงมีธรรมนียมอยู่ว่าจะเป็นการให้นักแสดงทุกคนที่แสดงอยู่หน้าโรงในขณะนั้น หากต้องการให้ใครเป็นพิเศษต้องเลือกเอาช่วงที่นักแสดงออกมาแสดงคนเดียว มักเป็นการให้ด้วยความชื่นชมในฝีมือการแสดงมากกว่าเป็นลักษณะการให้ความเอ็นดูและให้กำลังใจนักแสดง “คนที่ให้เงิน งิ้วเรียกว่าฮี้ซัว จะให้เงินเพราะฝีไม้รายมือในการแสดงงิ้วของนักแสดง ส่วนมากเป็นอาซ้อหรืออาซิ่มที่มาดูบ่อยแทบจะจำหน้ากันได้ หรือบางทีก็มีอาแปะ แต่น้อย ที่ว่าให้เพราะชอบฝีมือก็เพราะว่านักแสดงงิ้วส่วนมากเป็นผู้หญิง เพราะข้อจำกัดหลายๆอย่างพวกเสียงกับหน้าตาตัวเอกก็จะเป็นผู้หญิง อย่างพี่เองก็เล่นเป็นนางเอกตลอด บางทีก็ได้เงินบ้างแต่นานๆทียิ่งพักหลังๆนี้ไม่ค่อยมีเลยสู้ในสมัยก่อนไม่ได้ และนักแสดงส่วนใหญ่ที่ได้ก็จะเป็นนางเอก หรือพระเอก มีนางร้ายบ้างเท่านั้น ซึ่งตัวพวกนี้ส่วนมากก็เป็นผู้หญิงหมด ถึงไม่น่าจะให้เพราะชู้สาวหรอก”(สัมภาษณ์เจ๊ติ๋ม, 18 ตุลาคม 2544)

3.2 โอกาสในการแสดงและขั้นตอนในการแสดงแต่ละครั้ง

3.2.1 โอกาสที่จะแสดงงิ้วนั้นมีหลายประการตามศาลเจ้าและงานนอกศาลเจ้า

งานฉลองของศาลเจ้าในกรุงเทพที่พรพรรณ(2539: 39)ได้รวบรวมไว้นั้นประกอบด้วย

-วันสารททิ้งกระจาด เดือน 7 เรียกว่า ซื่อกูซี่ ซึ่งในแต่ละศาลจะมีการกำหนดวันที่แตกต่างกันไป แต่จะต้องจัดขึ้นภายในเดือน 7 เท่านั้น

-วันเทศกาลหยวนเซียว เดือน 1 วัน 15 ค่ำ เรียกว่า หยวนเซียวซี่ งานจะเริ่มขึ้นหลังจากตรุษจีนราว 15 วัน

-วันฉลองตอบแทนคุณเจ้าปลายปี เรียก เซี่ยเสินซี่

-วันฉลองวันเกิดเทพเจ้าประจำศาล เรียกว่า โซ่วตั้นซี่

-วันเกิดเทพชั้นรองในศาล

-วันเทศกาลกินเจ ดือน9 เรียกว่า สือไจซี่ มีงานประมาณครั้งละ 10วัน และการแสดงงิ้วในเทศกาลนี้จะเป็นการแสดงงิ้วติดต่อกันที่ยาวนานจนจบเทศกาล

-วันฉลองวันสร้างศาลเจ้า

-วันระลึกวันตายของเทพเจ้าประจำศาล

แต่ที่พบในปัจจุบันมีเพียงการว่าจ้างงิ้วในงานหลังเทศกาลกินเจ และฉลองวันเกิดเทพเจ้าหรือวันเกิดศาลเจ้ามากที่สุดและพบในวันฉลองอื่นๆน้อยมาก คุณท้งกรรมการศาลเจ้าได้เล่าถึงงิ้วที่เล่นที่ศาลเจ้าว่า “งิ้วจะถูกจ้างมาเล่นที่ศาลเจ้าปีละ 2 ครั้งคือต้นปีกับปลายปี ในช่วงงานฉลอง(เจ้า)ปลายปีจะฉลองกันทุกที่ เราก็ต้องจองงิ้วล่วงหน้าก่อน...ไม่งั้นจะไม่มีงิ้วเล่น” (สัมภาษณ์ 3 มกราคม 2545) นอกจากนี้ยังมีการว่าจ้างงิ้วไปแสดงในงานอื่นๆอีกเช่น งานแซยิดหรืองานคล้ายวันเกิด งานเปิดเทศกาลต่างๆ ซึ่งพบไม่บ่อยมากนัก

3.2.2 ลำดับในการแสดงงิ้ว

ในการแสดงครั้งหนึ่งจะมีลำดับการแสดงในแต่ละครั้งที่เหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นคณะใดก็ตาม การแสดงจุสามารถแบ่งเป็นสองช่วง คือ การแสดงในช่วงเช้าและการแสดงในช่วงกลางคืน ซึ่งจะใช้เวลาและลักษณะรูปแบบการแสดงที่ต่างกัน

<u>การแสดงในช่วงเช้า</u> จะเป็นการแสดงเพื่อไหว้เจ้าเรียกว่า “ป่วงเซียง” ซึ่งจะเหมือนกับพิธีในช่วงเย็น จะผิดกันที่เวลาแสดงและระยะในการแสดงเท่านั้น ป่าวเซียงตอนเช้าเป็นพิธีทำขึ้นเพื่อบูชาเจ้าประจำศาลนั้น หรือเพื่อแก้บนแก่ศาลเจ้า จำนวนครั้งของการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับว่าทาง “เถ้านั้ง” ของศาลจะตกลงให้แสดงนานเท่าใด บางศาลเถ้านั้งจะให้แสดงงิ้วเรื่องหลังจากป่วงเซียงด้วย “ในสมัยก่อนนั้นจะต้องเล่น

งิ้วกันตั้งแต่ หลัง 5โมงเช้า หลังจากป่วงเซียงเสร็จไปจนเกือบ 3โมงเย็น ถึงจะได้พักผ่อน เตรียมตัวเล่นอีกตอน หนึ่งทุ่ม" เจ๊ติ๋ม นักแสดงได้บอกต่อถึงครั้งในสมัยก่อนที่งิ้วเฟื้องฟูกว่านี้ว่า "แต่ตอนนี้มีแค่ป่วงเซียงเล็กเป็นส่วนมากก็จบแล้วซัก 15-20 นาทีก็เสร็จ" (สัมภาษณ์17 ตุลาคม 2544)

<u>การแสดงในช่วงกลางคืน</u> จะมีพิธีป่วงเซียงเช่นกัน ในราว 19.30 น. โดยจะใช้เวลาในการแสดงป่วงเซียงประมาณ 10-15 นาที เป็นอย่างน้อยจนถึงชั่วโมงก็ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ หากเป็นการแสดงในวันแรกจะทำป่วงเซียง หกประเทศ ก็จะใช้เวลานาน เพราะยาวและเป็นมงคลสูง "ที่เลือกชุดหกประเทศเพราะวันนี้แสดงวันแรกคนจะแยะ จึงต้องเล่นให้เด่นๆ ดีๆ แล้วเพื่อความเป็นมงคลแก่กรรมการศาลเจ้าด้วย เหมือนเป็นการอวยพรให้กับผู้มาดูงิ้วด้วย" (สัมภาษณ์อาท้วง, 16 ตุลาคม 2544) จากนั้นนักแสดงจะเดินลงจากเวทีเพื่อไปไหว้เจ้าในศาล โดยถือเซียน หรือไท้จื้อ ซึ่งเป็นหุ่นไม้ของโรงงิ้วไปด้วย ส่วนมากคนถือจะเป็นฮูหยิน หากเป็นการแสดงฮูหยินกับบัณฑิตออกมาอวยพร หลังจากนั้นจะเดินกลับมาแสดงเรื่องที่จะเล่นประจำวันนั้นๆต่อไปจนเวลาประมาณ 24.00 น.ก็จะเลิกแสดง

ภาพที่ 31 พิธีป่วงเซิง ตุลาคม 2544

พิธีป่วงเซิงเป็นพิธีกรรมของงิ้วอย่างหนึ่ง บางครั้งเรียกว่า แสดงเบิกโรงงิ้ว นั้นมีอยู่ประมาณ 5 ชุดหลัก (พรพรรณ, 2539. 29-34)

--ชุดเฮ่อเฮ่อโซ่ว หรือ ฮ่อสิ่ว ชื่อชุดถวายพรให้มีอายุยืนเป็นชุดที่แสดงเกี่ยวข้องกับความเป็นศิริมงคล ใน 5 ชุดของ การถวายพรนั้นขึ้นอยู่กับว่าแต่ละคณะจะเลือกว่าในวันหรือคืนนั้นๆจะแสดงชุดใดโดยมักเลือกตามสถานการณ์และปัจจัยต่างๆขึ้นอยู่กับเจ้าของคณะหรือผู้จัดการคณะจะเลือกมาบอกนักแสดง ชุดนี้ประกอบด้วย

1.ชุดปาเซียนเฮ่อโซ่ว หรือ โป้ยเซียงห่อสิ่ว ชื่อชุดโป้ยเซียนถวายพรให้มีอายุยืน การแสดงชุดนี้มีความสำคัญเพราะ เซียนทั้งแปดเป็นเทพในลัทธิเต๋าและเป็นที่เคารพนับถือว่านำมาซึ่งโชคลาภ ความสุข เซียนทั้งแปดคือ จางก๋วเหล่า ลวี่ต้งปิง หานเซี่ยงจื่อ เหอเซียงกู หลีเถี่ยก่วย จงหลีเฉวียงหรือหันจงหลี เฉ่าก๋วจิ้ว และหนานใช้เหอ เซียนทั้งแปดจะมีอิทธิฤทธิ์แตกต่างกันไป การแสดงชุดนี้นักแสดงจะแต่งกายและถืออาวุธต่างๆเลียนแบบเซียนทั้งแปดแล้วออกมาร่ายรำพร้องอาวุธคู่กายของเซียนแต่ละคน ที่ละคนจนครบแปดคน แล้วจึงออกมายืนเรียงหน้าเวทีและกล่าวคำอวยพร ให้มีอายุมั่นขวัญยืนแก่ศาลเจ้าและผู้ที่มาชมการแสดง(สัมภาษณ์เจ๊ติ่ม, 17 ตุลาคม 2544)

2. ชุดลิ้วก่วเฟิงเซี่ยง หรือ หลักก็กฮงเสี่ยง ชื่อชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ หรือ หกประเทศร่วมใจ เป็นพงศาวดารในสมัยปลายราชวงศ์โจว หรือยุคชุนชิว ประเทศจีนแตกเป็นก๊กเป็นพวก เหล่าเจ้าเมืองต่างตั้งตัวเป็นอิสระปกครองตนเอง ได้แก่แคว้นฉี(ชี้) ฉิน(ฉิน) ฉู่(ช้อ) หาน(ฮั่ง) เจ้า(เตีย) เว่ย(วุ่ย) และเอี้ยน(อี่) ทั้งนี้แคว้นฉินเป็นแคว้นที่แข็งแกร่งที่สุดทางตะวันตก ก็หวังที่จะรวมดินแดนเข้าด้วยกัน จึงได้หาทางยุยงให้แคว้นที่เหลืออีก 6 แคว้นต่อสู้กันเองเพื่อตนจะได้เข้ารุกรานในที่สุด แต่ต่อมา อมาตย์ผู้ใหญ่ชื่อซูฉิน(โซวชิ้ง) ได้เข้ามาเจรจาไกล่เกลี่ยให้ทั้ง 6แคว้นปรองดองกัน และแต่งตังเจ้าเมืองทั้งหกเป็นขุนพลแห่งราชวงศ์

ภาพที่ 32 ป่วงเซียงชุดลิ้วก่วเฟิงเซี่ยง หรือ หลักก็กฮงเสี่ยง ชื่อชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ หรือหกประเทศร่วมใจ ตุลาคม 2544

การแสดงจะเริ่มที่เจ้าเมืองแต่ละแคว้นจะออกมาแสดงการร่ายรำพร้อมกับคนเลี้ยงม้า 2 คน ซึ่งจะมีการแสดงกายกรรมตีลังกาไปมาขึ้นอยู่กับว่านักแสดงคู่นั้นมีความสามารถมากน้อยเท่าใด เพราะบางคู่ก็จะออกมาเดินไปมาและใช้อาวุธซึ่งมักเป็นธงหรือแส้ต่อสู้โดยการฟาดฟันกันไปมาที่ละคู่จนครบทั้ง 6 คู่ 6 เมือง และอำมาตย์ซูฉินจะออกมาประกาศราชโองการแต่งตั้งเป็นขุนพล (สัมภาษณ์อาท้วง,20 ุตุลาคม 2544)

3. ชุดเที่ยวหลงเหมิน หรือ เที่ยวเล่งมึ๊ง ชื่อชุด(ปลาหลีฮื้อ)ข้ามประตูมังกร มีความเชื่อของคนจีนที่ว่า ปลาหลีฮื้อ นั้นหากข้ามประตูมังกรก็จะกลายร่างเป็นมังกร ซึ่งชาวจีนยังมีความเชื่อถือว่ามังกรเป็นสัตว์มงคล ดังนั้นการแสดงชุดนี้จึงเป็นมงคลยิ่ง

ในการแสดงชุดนี้เนื่องจากตัวเอกเป็นสัตว์ ดังนั้นนักแสดงจึงเป็นตัวทิ่วหรือจิ้งหรือตัวหน้าลายออกมาแสดงเรื่องราวของปลาหลี่ฮื้ออยากจะเข้าไปร่วมงานเลี้ยงของสวรรค์ จึงแปลงร่างเป็นเซียนฮั่นเจงลี (หันจงหลี) หนึ่งในแปดเซียน ไปขโมยพัดวิเศษมาเพื่อนำไปแสดงเวลาเข้างานเลี้ยง ต่อมาเมื่อฮั่นเจงลี้ไปรับพัดเพื่อไปงานเช่นกัน กลับพบว่ามีคนขโมยพัดไป จึงเกิดการติดตามเพื่อนำพัดคืนมาโดยเซียนทั้งแปดแต่ก็ไม่สามารถนำกลับมาได้ เดือดร้อนถึงเจ้าแม่กวนอิม จึงลงมาจับปลาหลีฮื้อไปเข้าเฝ้าเง็กเซียงฮ่องเต้ไตร่สวนคดีความ และเมื่อเง็กเซียนฮ่องเต้ทราบว่าปลาหลีฮื้อต้องการมาร่วมงานเลี้ยงจึงไปขโมยพัด จึงถามปลาหลีฮื้อว่ามีอะไรเป็นสิ่งวิเศษบ้าง ปลาหลีฮื้อกล่าวว่าตนสามารถข้ามประตูมังกรได้และจะกลายร่างเป็นมังกร ทำให้สามารถเข้าร่วมงานเลี้ยงได้ในที่สุด การแสดงชุดนี้ไม่พบในการสังเกตครั้งนี้เจ๊ติ๋มเล่าว่าการแสดงชุดนี้เล่นยากเพราะต้องใช้ตัวโอวหมิ่งถ้าคณะใดแสดงไม่ดีหรือตัวโอวหมิ่งไม่เก่งก็จะหลีกเลี่ยงไม่แสดง (สัมภาษณ์ 4 กันยายน 2544)

4. ชุดปาเซียนเน่าตงไห่ หรือ โป้ยเซียงเหน่าตังไฮ่ ชื่อชุดโป้ยเซียนบุกทะเลตะวันออก เป็นเรื่องของเซียนทั้งแปดที่เดินทางไปอวยพรวันเกิดซีหวังหมู่ หรือไซอ่วงบ้อ เทพมารดาแห่งทิศตะวันตก แต่ในงานเลี้ยงนั้นเซียนหลี่ตังปิง หนึ่งในแปดเซียนเกิดดื่มสุราจนเมามาย หยอกล้อนางกำนัลของพระนางซีหวังหมู่ จนพระนางไม่พอใจลงโทษให้เซียนหลี่ตังปิงถูกเนรเทษไปรับโทษที่พะเลทางตะวันออกเป็นเวลา 3 ปี ระหว่างนั้นต้องผจญกับอุปสรรคมากมายจนทำให้เซียนอีกเจ็ดองค์ต้องตามไปช่วยเหลือ จนได้กลับสู่สวรรค์ในที่สุด

5. ชุดสือเซียนเน่าตงไห่ หรือ จับเซียงเหน่าตังไฮ่ ชื่อชุด เซียนทั้งสิบบุกทะเลตะวันออก การแสดงชุดนี้เป็นส่วนขยายของชุดปาเซียนเน่าตงไห่ เพราะเป็นเรื่องราวช่วงที่ทั้งแปดเซียนออกผจญอุปสรรคต่างๆที่ทะเลตะวันออกก่อนคืนสู่สวรรค์ ชุดนี้จึงมีรายละเอียดมากกว่าและพรพรรณกล่าวว่าใช้เวลาในการแสดงกว่า 3 ชั่วโมงจึงจะจบ(2539,34) และไม่พบในการศึกษาครั้งนี้ เนื่องจากใช้เวลาในการแสดงนานจึงไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ในพิธีบ่วงเซียง

--ชุด จิงเฉิงหุ้ย หรือ เกียเซี่ยหวย ชื่อชุดพบปะที่เมืองหลวง เป็นเรื่องของบัณฑิตยากจน นามลวี่เหมิงเจิ้น หรือลื้อมาเจ็ง ได้แม่นางหลิวซึ่งมาจากตระกูลคหบดี ร่ำรวยเป็นภรรยา ทั้งสองสู้ความลำบากมานานจนกระทั่ง ลวี่เหมิงเจิ้น สอบได้เป็นจองหงวนและกลับมารับนางหลิวเป็นฮูหยิน เพื่อเสวยสุขร่วมกัน เนื้อเรื่องนี้ถูกตัดทอนมาจากงิ้วเรื่องลวี่เหมิงเจิ้นเปิงเสวี่ยพั้วหยาวจี้ (พรพรรณ,2539.34) แต่เนื่องจากการ

แสดงชุดนี้เป็นการแสดงออกซึ่งความสุขความสมหวัง จึงตัดแสดงเฉพาะตอนที่จองหงวนหลี่เหมิงเจิ้นกลับมารับแม่นางหลิวเป็นระยะเวลาสั้นๆเท่านั้น เป็นฉากที่เริ่มตรงที่บ้านของแม่นางหลิว มีจองหยวนเดินทางเข้าบ้านมาเพื่อรับไปอยู่ด้วยกันเท่านั้น เล็กเล่าให้ฟังว่า ฉากนี้แสดงสั้นๆ จึงถูกนำไปรวมกับป่วงเซียงชุดอื่นๆ ชุดนี้มีความหมายถึงความเป็นสิริมงคลเพิ่มยศเพิ่มศักดิ์ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2544)

--ชุด เซียนจี้ส้งจื่อ หรือ เซียงกีซั้งจื้อ ชื่อชุดนางฟ้าส่งบุตร เป็นเรื่องตำนานของชายยากจนชื่อ ต๋งย่ง หรือตั้งย้ง แม้ว่าจะยากจนแต่ด้วยความกตัญญูรู้คุณยอมขายตัวเองเป็นทาสเพื่อนำเงินมาทำศพบิดา นางฟ้าองค์ที่ 7 เห็นถึงความกตัญญูนี้จึงลงจากสวรรค์ยอมเป็นภรรยาของต๋งย่งให้เขาไม่ลำบากต่อไป ต่อมาเมื่อต๋งย่งได้สอบเป็นจองหงวน นางจึงกลับสวรรค์ และได้ส่งบุตรให้แก่ต๋งย่ง ในชุดเบิกโรงงิ้วจะนำเอาเฉพาะตอนที่เป็นมงคลนั้นคือตอนที่นางฟ้านำบุตรมาส่งให้ต๋งย่ง โดยจะใช้เซียนที่ทำจากไม้ หรือไท้จื้อ ที่เป็นเทพประจำโรงงิ้วมาแสดงเป็นบุตร การแสดงชุดนี้ใช้เวลาเพียงเล็กน้อยและจะมีนักแสดงหลายคนทั้งธงทิวและสาวใช้ให้ดูอลังการ เพราะระหว่างที่ส่งไท้จื้อนักแสดงจะลงจากเวทีเพื่อนำไท้จื้อมาให้แก่ผู้ที่ต้องการขอต่อเจ้าหรือมาแก้บน หรือนำไท้จื้อไปไว้ที่แท่นบูชาศาลเจ้า และนักแสดงทั้งหมดก็จะเดินกลับไปสู่เวทเพื่อแสดงเนื้อเรื่องต่อไป ระหว่างทางที่อัญเชิญไท้จื้อองค์ที่สามนี้หากผู้ใดต้องการขอบุตรก็ให้ขออุ้มไท้จื้อและเชื่อกันว่าจะได้บุตรสมใจ(สัมภาษณ์เจ๊กี, 20 ตุลาคม 2544)

--ชุดเที่ยวเจียกวน หรือเที่ยวเกียควง ชื่อชุดเพิ่มยศศักดิ์ การแสดงชุดนี้จะมีนักแสดงสวมหน้ากากสีขาวทำจากไม้ ออกมาแสดงท่าทางพร้อมชูแผ่นคำอวยพร หรือคำที่เป็นสิริมงคลขึ้นอยู่กับว่างานที่งิ้วแสดงอยู่นั้นเป็นงานอะไร เช่นหากเป็นงานฉลองศาลเจ้าก็จะเขียนว่า “ฉิ้งจู๋เชียนชิว” และ “เหอจิ่งผิงอัน” หมายถึง ฉลองวันเกิดเทพขอให้มีอายุยืนยาว และขอให้มีความสุขกันทั่วหน้า หรือหากเป็นงานฉลองตอบแทนคุณเทพช่วงปลายปีก็จะเขียนว่า “ต๋าเสี้ยเชิงเอิ่น เหอจิ่งผิงอัน” หมายถึง ตอบแทนคุณเจ้า ขอให้มีความสุขกันทั่วหน้า (พรพรรณ, 2539: 34) การแสดงชุดนี้ใช้เวลาน้อยมากเพราะนักแสดงขึ้นเวทีและทำท่าทางชูป้ายอวยพรเท่านั้นจึงพบว่าในบางครั้งถูกนำไปรวมไว้กับการแสดงเบิกโรงงิ้วชุดอื่นๆเสมอ

ภาพที่ 33 ชุดเที่ยวเจียกวน หรือเที่ยวเกียควง ชื่อชุดเพิ่มยศศักดิ์ ตุลาคม 2544

--ชุดพระเจ้าถังหมิงหวาง หรือพระเจ้าลี่ซื่อหมิน การแสดงชุดนี้พรพรรณ(2539,34)กล่าวว่าแต่เดิมนั้นผู้แสดงงิ้วไม่กล้าออกมาแสดง ต้องให้พระเจ้าลี่ซื่อหมิน ซึ่งถือเป็นผู้ให้กำเนิดงิ้วออกมาแสดงนำก่อน เพลงที่ผู้แสดงชุดนี้ร้องนั้นเป็นการอวยพรให้งิ้วคงอยู่ชั่วกัลปาวสาน การแสดงชุดนี้ไม่ค่อยพบในการแสดงเบิกโรงงิ้วในปัจจุบันนี้

การแสดงป่วงเซียงหรือเบิกโรงงิ้วนี้ จำนวนชุดหรือลำดับการแสดงในปัจจุบันนี้ไม่สามารถระบุได้อย่างแน่ชัด ทำให้ระยะเวลาในการแสดงไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับว่าคณะนั้นจะทำการแสดงกี่ชุดและเลือกแสดงชุดใด เพราะระยะเวลาในการแสดงแต่ละชุดก็ไม่เท่ากัน เช่นหากเลือกแสดงชุดหกประเทศที่ใช้เวลานานก็จะแสดงชุดอื่นๆอย่างรวบรัดหรือตัดบางชุดออก แต่โดยรวมแล้วพบว่าการแสดงเบิกโรงงิ้วจะใช้เวลาตั้งแต่30นาทีจนถึงราวหนึ่งชั่วโมง จึงจะแสดงเรื่องยาวต่อไป ในการจัดการแสดงของงิ้วในคืนหนึ่งๆนั้นสามารถยืดหยุ่นได้เสมอและคนที่จะมีหน้าที่กำหนดคือเจ้าของคณะและผู้จัดการคณะ ดังนั้นผู้ที่จะมีหน้าที่กำหนดเรื่องจะต้องมีความสามารถสูง เข้าใจว่าแต่ละเรื่องที่แสดงรวมทั้งการเบิกโรงงิ้วจะใช้เวลาเท่าใดและจัดให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละครั้งได้อย่างดี

3.2.3ค่าจ้างงิ้ว

ราคาค่าจ้างงิ้วในการแสดง

ในการแสดงงิ้วแต่ละครั้งนั้นค่าจ้างไม่ตายตัวในแต่ละครั้งที่รับจ้างแสดง เนื่องจากงิ้วต้องเดินทางเร่แสดงตลอดปี สถานที่แสดงก็จะเปลี่ยนตลอดเวลา บางครั้งมีสัญญาผูกมัดในการแสดงที่ศาลเจ้าหนึ่งๆหลายปีแต่ไม่เกิน 6 ปี เพราะเรื่องที่ใช้แสดงมีจำกัดจึงไม่สามารถแสดงซ้ำในที่หนึ่งๆได้ทุกปี ราคางิ้วขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย ประกอบด้วย ระยะเวลา สถานที่และวันว่างของงิ้ว ในช่วงเวลาตั้งแต่เดือน 10 ของจีนไปจนเดือน 4 ของจีนเป็นช่วงเวลาที่งิ้วจะมีงานแสดงมากที่สุดในปีนั้นๆ เจ๊กีเล่าว่าในช่วงประมาณ4-5 เดือนนี้จะเป็นช่วงเวลาที่งิ้วได้รับค่าแสดงดีที่สุดเพราะแต่ละศาลเจ้าต่างต้องการงิ้วไปแสดง บางที่หากไม่สามารถสู้ราคาได้ก็จะเปลี่ยนไปแสดงอย่างอื่น เช่นฉายภาพยนตร์ ที่ราคาค่าจ้างถูกกว่าการจ้างงิ้วมาแสดงก็มี

ค่าจ้างนักแสดงในคณะ

1 นักแสดงหลัก “ค่าตัว” ของนักแสดงหลักจะอยู่ในอัตราที่สูงกว่านักแสดงทั่วไปอยู่ค่อนข้างมากและมีรูปแบบการจ้างที่ซับซ้อนไม่เหมือนการจ้างนักแสดงประเภทอื่นๆ กล่าวคือ นักแสดงหลักของแต่ละคณะจะมีค่าจ้างอยู่ระหว่าง 10,000 - 40,000 บาทต่อเดือน หรือคิดตามระบบการจ้างของงิ้วที่จ่ายเป็นวีคหรืออาทิตย์แล้วจะตกอยู่ที่ประมาณวีคละ 3,000 - 10,000บาท การจ่ายนั้นจะจ่ายโดยนับตามวันคือทุก 5 หรือ 7 วัน ขึ้นอยู่กับแต่ละคณะว่าจะใช้วีคละกี่วัน เช่นคณะเหล่าอี้ไล้เฮงจะจ่ายเป็นวีคโดยนับเอา 5 วันเท่า

กับ 1 วีค “จ่ายแบบวีคนี้บางเดือนที่มี 31 วันก็ทำงานกันเหนื่อยเพิ่มมาอีกวันเป็น 6 วัน แต่อย่างเดือนกุมภาพันธ์มี 28 วันก็สบายไป 2 วันได้รับเงินฟรีๆ”(สัมภาษณ์อาท้วง,16 ตุลาคม 2544)

เจ้าของคณะหรือผู้จัดการจะทำการจ่ายเงินในช่าวงเย็นและจะต้องจ่ายเป็นเงินสด เป็นเหมือนธรรมเนียมกันมานานว่าการจ่ายเงินสด เป็นการสะดวกและจริงใจมากกว่า “ถึงวันจ่ายประจำวีคจะต้องหอบเงินมาเป็นแสนๆ แรกๆก็กลัวหายเหมือนกันแต่หลังๆก็ชินแล้ว”(สัมภาษณ์เจ๊กี, 16 ตุลาคม 2544)

การซื้อตัวนักแสดงนั้น เกิดขึ้นบ่อยมากในวงการงิ้ว เพราะนักแสดงเก่งที่มีความสามารถต่างเป็นที่ต้องการ และทั้งนี้นักแสดงมีอิสระที่จะเลือกคณะเองได้เมื่อต้องการเปลี่ยนคณะ ระบบการจ้างนักแสดงหลักมีกฎอยู่ว่า นักแสดงจะมีเงินค่าตัวที่เจ้าของคณะจ่ายให้เบื้องต้นเมื่อตอนเข้าคณะเป็นเหมือนเงินกู้ ซึ่งเป็นเหมือนสัญญาข้อผูกมัดที่ไม่เป็นทางการว่านักแสดงคนนั้นจะต้องแสดงที่คณะต่อไปเพื่อจ่ายหนี้โดยจะหักหนี้จากเงินค่าจ้างที่ได้รับในแต่ละวีค นักแสดงบางคนมีเงินค่าตัวนี้อยู่เป็นแสนก็มี ดังนั้นหากนักแสดงหรือเจ้าของคณะอื่นต้องการตัวนักแสดงก้สามารถแจ้งความจำนงค์ได้โดยการไถ่ถอนเงินค่าตัวให้แก่นักแสดงและมักต้องเพิ่มเงินค่าตัวให้นักแสดงเมื่อแรกจ้างเข้าคณะอีกจำนวนหนึ่ง ทำให้หนี้สินที่นักแสดงผูกพันกับคณะงิ้วไม่ได้ลดลงเท่าใดนัก บางครั้งพบว่านักแสดงบางคนเมื่อเดือดร้อนก็จะเปลี่ยนคณะเพื่อเรียกค่าตัวในตอนเข้าคณะใหม่ได้ จำนวนเงินที่ได้รับนั้นไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับนักแสดงและเจ้าของคณะจะตกลงกัน

2 นักแสดงทั่วไป นักแสดงกลุ่มนี้มีจำนวนมากในคณะและส่วนมากเป็น “ตัวประกอบหน้าโรง” ที่ไม่มีบทเด่นเช่นตัวประกอบหลัก ดังนั้นค่าจ้างจึงไม่สูงเช่นนักแสดงหลัก จากการสัมภาษณ์พบว่าอัตราค่าจ้างอยู่ที่ประมาณ 6,000 – 12,000 บาทต่อเดือน หรือวีคละ 1,200 - 2,500 บาท ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ความเป็นคนเก่าของคณะและ ความสามารถของนักแสดง

กลุ่มนี้รวมเอานักแสดงที่เข้าและออกคณะเป็นประจำไว้ด้วย หากนักแสดงอยู่แสดงไม่ถึงวีคก็จะไม่ได้รับเงินค่าจ้าง และในกรณีกลับกันหากนักแสดงรับค่าจ้างประจำวีคแล้วก็สามารถหายตัวไปไม่มาแสดงก็ได้เช่นกัน

3 นักดนตรี ค่าจ้างนักดนตรีในคณะงิ้วนั้นมีอัตราที่แตกต่างกันค่อนข้างมาก เพราะจะเทียบเช่นเดียวกับนักแสดง กล่าวคือ หากเป็นคนคุมวง เช่นพะโก้วซินแสก็จะมีค่าจ้างอยู่ในอัตราที่สูง แต่หากเป็นเด็กหัดใหม่ก็จะได้ค่าจ้างในอัตราที่ต่ำ แต่นักดนตรีก็จะรับเงินค่าจ้างเป็นวีคเช่นกัน

4 บุคลากรทั่วไปในคณะงิ้วค่าจ้างขึ้นอยู่กับอายุงานและความสามารถ รวมทั้งตำแหน่งที่ได้รับผิดชอบอยู่ ดังนั้นค่าจ้างจะไม่เท่ากันมีตั้งแต่ 4,000 - 10,000 บาท หรืออาจเกินหมื่นบาทต่อเดือนก็มี

สรุปโดยรวมแล้วในอดีตนั้นการจ่ายค่าจ้างบุคลากรในคณะงิ้วเป็นการจ่ายเป็นวีค แต่จากการสัมภาษณ์พบว่ามีบ้างที่บางคณะจะจ่ายค่าจ้างเป็นเดือนแต่ไม่พบมากนัก และค่าตัวนักแสดงเมื่อเทียบกับในอดีตแล้วนักแสดงหลายคนบอกว่าน้อยกว่ามาก ดีที่กินอยู่กับโรงงิ้วมิฉะนั้นบางเดือนแทบจะไม่พบใช้ก็มี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4
กระบวนการกลายเป็นนักแสดงงิ้ว การคัดเลือกตัวแสดง และกรณีศึกษา

4.1 กระบวนการเข้าสู่คณะงิ้ว

ในคณะงิ้วคณะหนึ่งๆ การเข้ามาเป็นสมาชิกในคณะงิ้วมีหลายรูปแบบ ทั้งในอดีตจนทุกวันนี้ รูปแบบบางชนิดได้หายไปและพัฒนากลายเป็นรูปแบบใหม่ขึ้นมาทดแทน

รูปแบบที่ 1 ในอดีตพบมากที่สุดคือ การ “ผูกโรงงิ้ว” หรือ “ผูกงิ้ว” เป็นรูปแบบที่เก่าแก่มากโดยพ่อและแม่ของเด็กจะนำเด็กมาฝากให้กับคณะงิ้วให้เลี้ยงดู และพ่อแม่ได้ค่าตอบแทนในการผูกงิ้ว จำนวนเงินขึ้นอยู่กับข้อตกลงในแต่ละครั้ง เด็กที่นำมาผูกงิ้วจะมีอายุไม่มากนัก ราวๆ 10ขวบ เพราะสามารถหัดงิ้วได้แล้ว เด็กที่ทำสัญญาผูกมัดไว้จะอยู่ภายใต้การปกครองของคณะงิ้วเป็นช่วงระยะเวลาหนึ่ง ซึ่งส่วนมากประมาณ 6-10 ปีขึ้นอยู่กับการผูกสัญญาในตอนแรก ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนั้นสิทธิ์ขาดจะอยู่ที่คณะงิ้ว หากเด็กทำผิด ก็จะสามารถลงโทษได้ การเลี้ยงดูจะให้การสั่งสอนเหมือนเป็นลูกหลานในโรงงิ้ว เรียกว่า “ฮี้เกี้ย” โดยทางคณะจะเป็นผู้จัดการทุกอย่างให้ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า ค่ารักษาพยาบาล อาหารการกิน หรือเงินเดือนตามที่ตกลงให้ และเมื่อพ้นระยะเวลาผูกมัดแล้วเด็กจะเป็นอิสระสามารถกลับบ้านหรือออกไปอยู่กับคณะอื่นๆ หรือจะอยู่ที่คณะเดิมโดยทำสัญญาใหม่เป็นการจ้างงาน มีเงินเดือนให้ตามแต่เถ้าแก่จะพิจารณาความสามารถ

จากการสัมภาษณ์พบว่าการผูกงิ้วนี้ยังมีที่มาของการผูกงิ้วอีกหลายรูปแบบ คือ การที่พ่อและแม่เคยอยู่ในคณะงิ้วก็จะผูกลูกตนกับโรงงิ้วเมื่อต้องการเงิน หรืออยากให้ลูกได้ฝึกอาชีพ เด็กกลุ่มนี้จะผูกพันธ์กับการแสดงงิ้วมานานและมีพื้นฐานในการแสดงบ้าง เพราะแทบจะเรียกได้ว่าเติบโตมาในโรงงิ้ว และกลุ่มที่สองคือกลุ่มที่พ่อแม่นำมาฝากกับคณะงิ้วโดยเด็กมิได้มีความรู้เกี่ยวกับงิ้วเลย เด็กกลุ่มนี้ในช่วงหลังมักเป็นเด็กที่มาจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรืออีสาน เพราะพ่อแม่มีฐานะยากจน ต้องการเงิน

ทั้งนี้การผูกงิ้วไม่ได้มีการบังคับว่าจะต้องเป็นนักแสดงงิ้วเท่านั้น ขึ้นอยู่กับว่าตัวเด็กชอบและถนัดในหน้าที่อะไรในโรงงิ้วมากกว่า มีเด็กผูกโรงงิ้วที่เริ่มต้นด้วยการเป็นนักแสดง และนักดนตรี และในปัจจุบันนี้ก็เป็นผู้จัดการโรงงิ้วก็มี บางคนเป็นเด็กผูกโรงงิ้วและได้ไต่เต้าจนกลายเป็นนักแสดงงิ้วที่มีชื่อเสียง สามารถออกจากโรงงิ้วไปตั้งเนื้อตั้งตัวได้ จนทุกวันนี้ไปเปิดกิจการส่วนตัวไม่แสดงงิ้วอีกก็มี

ปัจจุบันการผูกงิ้วนั้นไม่สามารถทำได้อีกเพราะกฎหมายแรงงานเด็กและการทารุณเด็กรวมทั้งมีปัญหาเรื่องการแจ้งความว่าเด็กถูกคณะงิ้วลักพาตัว ซึ่งสร้างความลำบากแก่คณะงิ้วและเจ้าของคณะมากทุกวันนี้จึงไม่พบรูปแบบนี้ หากมีก็จะเป็นเด็กผูกงิ้วที่ถูกทำสัญญาเก่าและยังไม่หมดสัญญาเท่านั้น

รูปแบบที่ 2 การเข้ามาทำงานในคณะงิ้วด้วยความสมัครใจ

จากการสัมภาษณ์พบว่ามีเหตุผลของนักแสดงที่เข้ามาเป็นนักแสดงงิ้วหลายประการดังนี้

--ความชอบแสดงงิ้ว มักเกิดจากความชอบส่วนบุคคลที่อยากจะเป็นนักแสดง จากการสัมภาษณ์เล็กนักแสดงงิ้วท่านหนึ่ง “เคยขายขนมกุ้ยช่ายอยู่หน้าโรงงิ้วเห็นเขาแสดงก็ชอบเลยเข้ามาขอเป็นนักแสดง ตอนที่ขายขนมอยู่ก็ได้เงินเดือนประมาณหมื่นกว่าบาท แต่ตอนนี้มาอยู่คณะงิ้วได้เงินเดือนประมาณ สี่พันบาท ก็น้อยกว่าแต่ก่อนมาก แต่เราไม่ต้องจ่ายค่าอะไรที่โรงงิ้ว เขามีให้กินอยู่เสร็จ เงินก็พอใช้ แต่ด้วยความชอบเห็นแล้วสวยอยากแต่งสวยๆอย่างเขาบ้างจึงตัดสินใจมาเป็นนักแสดงงิ้ว” (เล็ก, 18 พฤศจิกายน 2544)

--ความอยากเที่ยวอยากเดินทาง นักแสดงงิ้วส่วนมากจำเป็นที่จะต้องเดินทางตลอดเวลา เพราะคณะงิ้วจะทำการแสดงในที่ต่างๆตลอดปี ไม่สามารถอยู่ที่ใดที่หนึ่งได้เป็นเวลานานๆ ดังนั้น มีนักแสดงหลายคนที่ต้องการเข้าสู่คณะงิ้วเพราะความต้องการที่จะเดินทางไปยังที่ต่างๆ ซึ่งจะสามารถเดินทางได้ทั่วและไม่เสียเงิน จะเป็นงิ้วได้ต้องรักที่จะเดินทาง เพราะงิ้วอยู่ไม่ติดที่ ปีๆหนึ่งต้องเร่ร่อนไปทั่วทั้งเหนือใต้ออกตก หรือมาเลเซีย “สมัยก่อนผมชอบเที่ยว เห็นงิ้วมาแสดงแล้วถามเขาเห็นเขาว่าได้ไปแสดงทั่วประเทศเลยก็เลยไปขอเขาเข้าคณะด้วย เพราะอยากเที่ยว แรกๆคงเพราะวัยรุ่นด้วยแต่ต่อมาอยู่ๆไปก็รักการเป็นนักแสดง” (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22พฤศจิกายน 2544)

ถึงแม้ว่าอาชีพในคณะงิ้วจะทำให้สามารถเดินทางไปทั่ว แต่ก็มีสิ่งที่ไม่ดีก็คือ ไม่มีหลักแหล่ง จะกลายเป็นคนที่ต้องเดินทางตลอดเวลา “ผมเคยชอบที่ได้เดินทางไปเรื่อยๆ ในตอนที่ขอเข้าโรงงิ้วก็ไม่ได้คิดมาก คิดแค่อยากเที่ยวเท่านั้น แต่ทุกวันนี้กลับกลายเป็นว่า ผมต้องเดินทางอยู่ตลอดเวลา ไม่มีหลักแหล่งที่แน่นอน จนบางครั้งก็รู้สึกอยากจะหางานอื่นทำที่อยู่กับที่ แต่ก็คงไม่ได้เพราะเราเลือกที่จะเดินมาตรงนี้แล้ว รักการเป็นงิ้ว” (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

สมชายนักแสดงชาวอีสานได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า บางครั้งถูกต่อต้านจากคนรอบข้างเพราะการเป็นนักแสดงงิ้วนั้นเป็นการ “เต้นกินรำกิน” ที่คนไทยโบราณถือว่าเป็นอาชีพที่ไม่มีเกียรติ พ่อแม่ที่เห็นลูกหรือหลาน มาเข้าคณะงิ้วจะไม่ชอบซึ่งเด็กที่คณะงิ้วก็บอกว่า “ตอนแรกไปดูงิ้ว เห็นครั้งนั้นก็ชอบเลยขอมาอยู่ที่โรงงิ้ว แต่พ่อกับแม่ไม่อยากให้มา บอกว่าเป็นอาชีพที่ไม่ยั่งยืน อยากให้ทำงานอยู่ที่บ้าน

มากกว่า แต่ด้วยความชอบจึงดื้อและออกเดินทางมากับคณะงิ้ววันที่งิ้วย้ายที่" (สัมภาษณ์สมชาย, 22 ตุลาคม 2544)

--อยากมีงานทำ หรือว่างงานอยู่ นักแสดงประเภทนี้จะเป็นนักแสดงที่พบมากในกลุ่มตัวประกอบที่มีความถี่มากในการเข้าออกคณะงิ้ว เพราะเมื่อคนกลุ่มนี้ไม่มีงาน หรือตกงานก็จะมาขอเจ้าของคณะงิ้วแสดงไปก่อน แต่ถ้าหากเมื่อใดที่ได้งานทำก็จะลาออกไป บางคนหายไปเฉยๆก็มี "พวกนี้เป็นพวกตัวประกอบที่ให้เล่นเป็นทหาร ยืนเฉยๆ พวกนี้ชอบก่อปัญหาเพราะถ้าได้งานทำหรือเบื่อขึ้นมาจะลาออก บางคนก็หายหน้าไปเฉยๆ จึงมีการเปลี่ยนหน้ากันบ่อยมาก บางครั้งหายไปก่อนเวลาแสดงทำให้คนในฉากไม่ครบคู่ก็มีนักแสดงคนอื่นก็ต้องวิ่งรอกเป็นระวิง" (สัมภาษณ์คุณดรุณี, 27 กันยายน 2544)

"เคยเข้าๆ ออกๆ โรงงิ้วมาหลายโรงแล้ว เวลามีงานรับจ้างก็จะไปทำหากได้เงินดีกว่า เวลาว่างงานก็จะไปขอตามคณะงิ้วเล่น ส่วนมาเล่นเป็นแค่ตัวประกอบเท่านั้น เพราะไม่เคยอยู่นานจนฝึกบทได้ แต่ก็พอใจกับตรงนั้น เจ้าของหรือผู้จัดการโรงงิ้วบางคนเขารู้ว่าเราเข้ามาเพราะว่างงานเขาก็รับ ที่นี่เขาจะเลี้ยงดูกันแบบลูกหลาน บางทีเวลาไม่มีเงินก็มาขอเล่นกับคณะเดิม เขาก็ให้เข้ามาเล่น แต่พวกอย่างนี้บางคนก็ไม่รับผิดชอบ อยู่ๆก็ไปเลยก็มี แต่ผมเวลาจะไปจะบอกเขาก่อน เขาก็เข้าใจว่ามันเป็นความพอใจมากกว่าว่าจะอยู่หรือไป"(สัมภาษณ์เท้ง, 17 ตุลาคม 2544)

4.2 การคัดเลือก กระบวนการการกลายเป็นนักแสดงงิ้ว และกระบวนการฝึกซ้อมบทบาท

งิ้วเป็นศิลปการแสดงที่สืบทอดมาเป็นระยะเวลานานหัวใจของการแสดงนั้นก็คงจะประกอบด้วยความตั้งใจ ใจรัก และพรสวรรค์ แต่ไม่ใช่ว่าหากขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วจะเป็นนักแสดงที่ดีไม่ได้ อาท้วงเคยกล่าวไว้ว่า "งิ้วนั้นความตั้งใจ หมั่นเพียรเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด แต่ถ้ารวมกับพรสวรรค์แล้วจะยิ่งส่งเสริมกันมากยิ่งขึ้น แต่ถ้ามีแค่พรสวรรค์แต่ไม่หมั่นฝึกซ้อมแล้วก็เปล่าประโยชน์ เพราะจะไม่สามารถเป็นนักแสดงงิ้วที่ดีได้เลย ดังนั้นความหมั่นเพียรจึงสำคัญกว่าพรสวรรค์" (อาท้วง, 20 ตุลาคม 2544)

อย่างไรก็ตาม การที่จะกลายมาเป็นนักแสดงงิ้วที่มีความสามารถและมีชื่อเสียงนั้นไม่ใช่จะสามารถเป็นกันได้ทุกคน กระบานการต่างๆมีลำดับขั้นตอนและยังใช่เวลานาน

<u>การเลือกตัวละครและการฝึกพื้นฐาน</u>นั้น ในอดีตครูฝึกหรือ เหล่าซือ จะเป็นผู้เลือกบทบาทให้แก่นักแสดงแต่ละตัว โดยเหล่าซือจะเลือกจากบุคลิกลักษณะของนักแสดงแต่ละคนว่า เหมาะกับการสวมบทบาทใดในการแสดงงิ้ว ตั้งแต่แรกเริ่มหัดงิ้ว แต่ในทุกวันนี้พบว่านักแสดงสามารถเปลี่ยนบทบาทของตนเองได้แต่ก็ยังอยู่ในขอบเขตที่ใกล้เคียงกัน นักแสดงจะถูกผู้จักการคณะหรือหัวหน้าคณะที่เคยเป็นนัก

แสดงหรือคนในวงการงิ้วที่คร่ำหวอดมานานดูและจัดให้ถูกฝึกซ้อมตามลักษณะที่เหมาะสมกับตัวนักแสดงเอง

ในขั้นแรกนั้นเด็กใหม่จะไม่สามารถระบุได้ว่าจะแสดงเป็นตัวอะไร หากแต่จะเข้าเป็นเด็กหัดงิ้ว "ต้องเล่นเป็นตัวประกอบก่อนสักปีหรือสองปีเป็นอย่างเร็วถึงจะเลื่อนขั้นไปฝึกเป็นตัวหลักอื่นๆ แต่ถ้าเอาไปเทียบกับในสมัยก่อนแล้วสมัยนี้ถือว่าสบายกว่ากันมาก เพราะในอดีตเป็นลักษณะเด็กผูกโรงงิ้วมากกว่า ทำให้เหล่าซือมีสิทธิในการสั่งสอนเด็กบางครั้งหากสอนไม่เชื่อฟังจะโดนตีหน้าแข้งด้วยไม้กรับยาว บางทีก็เป็นดาบไม้ ส่วนการฝึกสอนนั้นก็ลำบากมากเพราะจะต้องเล่นให้ได้และเล่นให้ดี คือไม่ใช่สักแต่จำบทได้ยังต้องเล่นให้เข้าบทและสวยงาม การวางท่าต้องสง่า วาดมือต้องสวย แรกๆจะต้องเข้ามาฝึกพื้นฐานการเดิน การร้องการออกเสียงก่อน และต้องฝึกร้องหลายๆเรื่อง พอครูเห็นว่าใช้ได้ก็จะต้องไปเล่นเรื่องที่จะใช้แสดงจริง แต่ทั้งนี้ยังไม่ได้ขึ้นโรงนะ แค่ฝึก พอถึงตรงนี้ถ้าใครเล่นดีครูก็จะให้ไปเล่นบนเวทีจริงแต่เป็นตัวประกอบเท่านั้นเอง ไม่เหมือนสมัยนี้หรอกที่เข้ามาก็เล่นตัวประกอบได้เลย" (สัมภาษณ์อาท้วง, 20 ตุลาคม 2544)

"การฝึกงิ้วสมัยก่อนจะเข้มงวดมาก และจะตีเด็กเวลาสอนจนบางครั้งเด็กทนไม่ไหวหนีกลับบ้านก็หลายเคย ทางโรงงิ้วต้องไปตามเอากลับคืนมา" (สัมภาษณ์คุณดรุณี, 27 กันยายน 2544)

คุณหยวน อดีตนักแสดงงิ้วเก่าเล่าให้ฟังว่า "ตอนเด็กๆต้องเรียนงิ้วเพราะพ่อแม่เป็นเจ้าของโรงงิ้วเอง ตอนเรียนนี่จะเรียกว่าโหดร้ายก็คงได้เพราะบางครั้งครูฝึกให้ทำท่าวาดมือวันละเป็นร้อยๆครั้งให้ชำนาญและเคยชิน หากทำไม่ได้ก็จะเอาไม่ตีที่มือ หรือหากไม่ตั้งใจก็จะโดนหวดทันที ยิ่งตอนเรียนแรกๆจะเป็นการสอนการวางท่าพื้นฐานพวกวาดมือ วาดขานี้จะยากที่สุดเพราะบางวันโดนให้ยืนวาดขาท่าเดียวอยู่จนกว่าครูจะพอใจก็มี หรือถ้าวันไหนซ้อมร้อง ครูจะให้ร้องจนกว่าจะร้องไม่เพี้ยน บางวันร้องจนไม่มีเสียงพูดเลยก็เคย" (สัมภาษณ์ 21 กันยายน 2544)

ปัจจุบันพบว่าไม่มีครูที่มาสอน การสอนเรียนแบบท่าพื้นฐาน หากกลายเป็นการสอนจากนักแสดงรุ่นอาวุโส และเป็นการจดจำเอาเองเท่านั้น การฝึกสอนจึงลดความเข้มงวดลงมากกว่าในอดีต เมื่อเทียบกันแล้วจะพบว่า ทุกวันนี้หากสมัครเข้าคณะงิ้วจะสามารถออกไปเล่นหน้าเวทีได้เลย โดยการแสดงเป็นตัวประกอบทหารยืนเท้าสะเอว ไม่มีบทพูดอยู่ด้านข้าง จึงทำให้นักแสดงที่ไม่มีความรู้ภาษาจีนก็สามารถขึ้นเวทีได้ แต่ถ้าเป็นสมัยก่อนแล้วนักแสดงจะต้องทำการฝึกซ้อมมาเป็นระยะเวลายาวนานกว่าจะสามารถขึ้นแสดงบนเวทีจริงๆได้ และต้องสามารถพูดภาษาจีนโดยเฉพาะต้องสามารถการร้องเพลงตามเนื้อเรื่องที่แสดงอยู่ในขณะนั้นได้อย่างถูกต้อง "สมัยนี้คนแสดงงิ้วหายาก ถ้ามีเด็กเข้ามาสมัครก็จะเอาออก

แสดงเลยเพราะเวทีงิ้วนั้น หากคนยิ่งเยอะยิ่งดูดี ถ้าเด็กพูดจีนไม่ได้ก็ให้เป็นทหารยืนเฉยๆก่อน" (สัมภาษณ์คุณดรุณี, 27 กันยายน 2544)

<u>การไต่เต้า</u> การที่นักแสดงคนหนึ่งจะสามารถเขยิบฐานะของตนเองให้สูงขึ้นนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย ปัจจัยหลักคือ ตัวนักแสดง และคนเขียนบท/กำกับบท หรือครู นักแสดงจะต้องมีการฝึกฝนการแสดงอยู่ตลอดเวลา และจะมีแรงผลักอีกฝั่งที่สำคัญบิ่งเพราะครูหรือผู้กำกับในปัจจุบันนี้เป็นคนเลือกตัวแสดงให้รับบทบทาใดๆในเรื่องที่ซ้อมใหม่ ซึ่งหมายถึงหากนักแสดงคนใดแสดงได้ดีก็จะมีสิทธิถูกเลือกจากครูให้รับบทเด่น และนั้นหมายความว่านักแสดงคนนั้นได้เขยิบฐานะของตนขึ้นไปอีกระดับหนึ่ง แต่ในทางตรงกันข้ามหากนักแสดงคนใดไม่ใส่ใจฝึกซ้อม การแสดงถดถอยก็อาจจะถูกครูถอดออกจากนักแสดงนำกลายเป็นนักแสดงรองไปก็เป็นได้เช่นกัน

"พี่เคยเป็นตัวรอง แต่พอเขาซ้อมเรื่องใหม่ครูมาเลือกให้เล่นเป็นตัวเอกก็ดีใจและก็เล่นตัวเอกมาเรื่อยจนทุกวันนี้"(สัมภาษณ์คุณปุ๊ก, 18 ตุลาคม 2544)

นอกจากนี้ยังมีลักษณะการวางตัวนักแสดงแบบอดีตคือเป็นการวางตัวเอกตั้งแต่เริ่มฝึกและก็แดงบทเด่นนั้นเรื่อยมา จนทุกวันนี้ เจ๊ติ๋มเล่าว่า "เล่นบทนางเอกมาตลอดตั้งแต่เมื่อสิบปีที่แล้ว ตอนนี้ก็ยังเล่นบทนี้อยู่ แต่บางทีก็เล่นเป็นฮูหยินที่เป็นบทเด่น ไม่แน่เสมอไปว่าจะเล่นบทมีอายุเท่าไหร่ แต่มักจะได้เล่นเป็นบทนางเอกเสมอ" (สัมภาษณ์ เจ๊ติ๋ม, 17 ตุลาคม 2544)

<u>การฝึกท่าทาง</u> ในอดีตนั้นนักแสดงจะได้รับการฝึกท่าทางจากครูสอนฝึกท่าพื้นฐานตั้งแต่เริ่งฝึกงิ้วจึงไม่ใช่เรื่องยากและไม่ต้องสอนกันอีกเมื่อซ้อมงิ้วเรื่องใหม่ แต่ในปัจจุบันนี้เมื่อไม่มีการสอนฝึกท่าพื้นฐาน นักแสดงจึงต้องหาวิธีการฝึกแบบอื่นเข้ามาแทน ซึ่งมีหลายแบบตามแต่ละคนและคณะจะจับหารูปแบบการสอนให้

-ครูในคณะหรือนักแสดงอาวุโสสอนให้ กรณีนี้เป็นการสอนให้กับเด็กในคณะงิ้วให้สามารถนำไปแสดงได้บนเวทีแต่การสอนนั้นขึ้นอยู่กับเวลาและความเพียรของเด็กเอง เพราะช่วงเวลามีอย่างจำกัดแค่กลางวันเท่านั้น หากเด็กคนใดไม่ใส่ใจมาฝึกซ้อมก็จะไม่ได้รับการฝึกสอน

-จดจำเอาเอง เป็นลักษณะ "ครูพักลักจำ" ตัวเด็กเองอยากเรียนรู้ หมั่นใส่ใจดูเวลานักแสดงออกแสดงและจดจำเอามาฝึกฝนเอง ติดขัดก็จะไปถามนักแสดงในคณะให้ช่วยชี้แนะให้

-ดูจากวีดีโอ เป็นวิธีที่ง่ายกว่าวิธีที่สองเพราะเป็นการดูจากภาพที่บันทึกไว้สามารถเล่นย้อยกลับไปมาได้ หากไม่เข้าใจตอนใดก็สามารถย้อนกลับไปดูได้ จึงเป็นวิธีที่สะดวกกว่า

<u>การฝึกเสียง</u> ในด้านการฝึกซ้อมเสียงนั้นแต่ละบทบาทจะมีการฝึกซ้อมแตกต่างกันไป และแต่ละบทก็จะแตกต่างกันด้วย เช่นบทพระเอกและนางเอกที่เป็นปุ๋นนั้นจะต้องร้องเก่งและเสียงดี ในการแสดงงิ้วส่วนมากผู้หญิงจะได้รับบทบาทพระเอกปุ๋น เพราะต้องร้องมากและต่อเนื่องเสียงยังต้องเข้ากับนางเอกได้ ดังนั้นการฝึกเสียงของพระเอกจึงคล้ายนางเอกแต่จะมีเสียงที่ทุ้มกว่าเล็กน้อย

บทบาทที่ยากในการฝึกเสียงคือตัวทิ่ว/จิ้ง หรือตัวหน้าลาย เพราะว่าตัวละครตัวนี้จะมีวิธีเปล่งเสียงที่ต่างออกไป จะเป็นการเปล่งเสียงจากลำคอ และบางทีก็จะใช้พลังเสียงในการตะโกนจะต้องมาจากช่องท้อง จะได้มีพลังมาก นอกจากนี้น้ำเสียงต้องใหญ่ แหบแต่ต้องกังวาน ซึ่งเป็นการทำได้ยาก ตัวหน้าลายจะต้องมีครูคอยชี้แนะตลอดเวลาในการออกเสียง “ตัวนี้ร้องยากที่สุด ครูต้องคอบประกบตอนซ้อมเสียง เวลาตะโกนจะต้องตะโกนให้เสียงออกมาจากท้องไม่ใช่ตะเบ็งออกมาจากคอ แล้วไม่ใช่ตะโกนแต่อย่างเดียวต้องทำเสียงให้ดูหนักแน่นด้วย ไม่งั้นจะไม่สมกับบาบาทเช่นบทกวนอูจะต้องภูมิฐานสง่างามด้วย...ส่วนวิธีการฝึกนั้นก็จะเรียกว่าแปลกก็คงได้ ขึ้นอยู่กับครูจะสอนแบบไหนหรือตัวคนเล่นจะไปสรรหาวิธีมาฝึกเท่าทีเห็นก็จะกินเปลวหมูจิ้มน้ำตาลเขาเชื่อกันว่าจะทำให้เสียงออกมาแบบเสียงหมูถูกเชือด บางคนก็ตะเบ็งเสียงรวมกับกินเหล้า เชื่อว่ามันจะทำให้เสียงแหบ ก็ฝึกกันไปใครเชื่อแบบไหนครูสอนมาแบบไหนพวกนี้จะต้องฝึกจนเสียงอยู่ตัว ไม่เปลี่ยนเวลาแสดงบนเวทีถึงจะถือว่าแน่จริง” (สัมภาษณ์อาท้วง, 20 ตุลาคม 2544)

ในประเทศไทยพบว่านักแสดงบทหน้าลายทุกวันนี้ไม่พบครูที่สอนบทนี้อีกต่อไปเพราะเป็นบทที่ฝึกให้เก่งขั้นครูได้ยาก และนักแสดงที่สามารถแสดงบทนี้ได้ดีก็น้อยลงทุกวันเช่นกัน

<u>การซ้อมเรื่อง</u> วิธีการซ้อมเรื่องเริ่มแรกทางเจ้าของคณะจะต้องติดต่อเหล่าซือ หรือเจ้าของเรื่องงิ้วเพื่อซื้อบท เมื่อได้บทเรียบร้อยแล้วเหล่าซือจะต้องอ่านและตีบทในเรื่องนั้นให้แตกรวมทั้งอัดเสียงร้องลงเทปคัทเส็ท เพื่อให้นักแสดงนำมาฝึกซ้อม และตัวละครแต่ละตัวนั้นเหล่าซือและเจ้าของคณะจะเป็นผู้เลือกนักแสดง ระหว่างนี้ เหล่าซือจะให้เวลานักแสดงซ้อมบทในระยะเวลาประมาณ 1-2 อาทิตย์ เมื่อนักแสดงสามารถจดจำบทและเนื้อเพลงได้แล้ว เหล่าซือจะมาสอน “เดินงิ้ว” หรือสอนการแสดงรวมทั้งเรื่องการออกท่าทาง การใช้น้ำเสียง และอื่นๆ การเดินงิ้วจะใช้เวลาราว 3 ครั้งและครั้งที่ 4 เหล่าซือจะให้นักแสดงออกแสดงจริงโดยจะอยู่ดูกำกับที่หลังเวที เป็นครั้งสุดท้าย แต่อย่างไรก็ตามจำนวนครั้งของการซ้อมเดินงิ้วขึ้นอยู่กับข้อตกลงระหว่างเหล่าซือกับเจ้าของคณะ แต่จากการสัมภาษณ์ไม่พบว่ามีการเดินงิ้วมากกว่า 4 ครั้ง

“การสอนเดินงิ้วนั้นเหล่าซือจะมาสอนก็ต่อเมื่อรู้ว่าคนเล่นทุกคนร้องได้แบบไม่ติดขัด ถ้ามีใครยังร้องไม่ได้ก็จะเลื่อนวันเดินงิ้วออกไป บางครั้งเดินงิ้วแค่ครั้งเดียวแล้วก็ออกเดินงิ้วหน้าโรงเลยก็มี” (สัมภาษณ์อาจื้อ, 23 พฤศจิกายน 2544)

4.3 กรณีศึกษา

ในการศึกษางิ้วแต้จิ๋ว ได้มีการศึกษาวิธีสัมภาษณ์แบบเจาะลึก นักแสดงจำนวน 10 คนเพื่อให้เห็นภาพรวมของอาชีพนักแสดงงิ้วในประเทศไทย โดยมีการกำหนดขอบเขตเรื่องราวประกอบด้วย

1. ความเป็นมาของนักแสดง ว่าเข้าสู่การเป็นนักแสดงงิ้วได้อย่างไร
2. การให้ความหมายถึงอาชีพนักแสดงงิ้วในฐานะนักแสดง
3. ความคาดหวังในอนาคตของงิ้วแต้จิ๋ว

กรณีที่1 : เจ๊ติ๋ม

นักแสดงหญิงของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

เจ๊ติ๋มเป็นคนจีนที่มีปู่ย่าอพยพเข้ามาในประเทศไทยไม่นานนัก ครอบครัวมีอาชีพรับจ้างมีฐานะยากจน มีพี่น้องหลายคน เมื่ออายุได้ 8 ปีพ่อแม่จึงเอามาฝากโรงงิ้ว(ขาย) เอาเงินไปจุนเจือครอบครัว และหวังให้ลูกมีอาชีพในอนาคต เจ๊ติ๋มเล่าให้ฟังว่า “เล่นบทนางเอกมาตลอดตั้งแต่เมื่อสิบปีที่แล้ว ตอนนี้ก็ยังเล่นบทนี้อยู่ แต่บางทีก็เล่นเป็นฮูหยินที่เป็นบทเด่น ไม่แน่เสมอไปว่าจะเล่นบทมีอายุเท่าไหร่ แต่มักจะได้เล่นเป็นบทนางเอกเสมอ” (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2544)

เมื่อเข้ามาอยู่ที่โรงงิ้วนั้นต้องเริ่มฝึกการแสดงตั้งแต่เด็ก โดยเหล่าซือหรือซินแซประจำคณะงิ้วจะเป็นครูสอนให้ ในระยะแรกของการฝึกสอนนั้นมีความยากลำบากมาก และซินแสก็เข้มงวดกับเด็ก หากซ้อมไม่ได้ก็จะถูกลงโทษอย่างรุนแรง เจ๊ติ๋มเล่าว่า

“ตอนที่เข้ามายังเด็กมาก เขาให้รำก็ต้องรำ แรกๆร้องไห้อยากกลับบ้าน แต่กลับไม่ได้ ซ้อมก็หนัก บางทีก็ถูกตีจนมือเขียวหน้าแข้งเขียวก็มี ถึงครูจะดุแต่ก็จะตั้งใจสอนอยากให้ศิษย์ได้ดี นอกจากสอนเรื่องรำงิ้วร้องงิ้วแล้วจะสอนเรื่องศิลธรรมด้วย ไม่ได้สอนกันตรงๆหรอกแต่จะสอนแบบถ้าใครทำผิดก็ลงโทษให้หลาบจำ ไม่กล้าทำอีก”

การเป็นอยู่ในคณะจะเป็นการนับถือตามวัยวุฒิและสถานภาพของแต่ละบุคคลไป แต่จะรักใคร่กันแบบครอบครัวใหญ่ ว่ากล่าวตักเตือนเด็กได้อย่างลูกหลาน

อาชีพนักแสดงนี้จะต้องเร่ร่อนตามคณะงิ้วเรื่อยไปไม่มีหยุดนิ่ง การสอนการแสดงก็จะสอนไปเรื่อยๆ เวลาเขาแสดงก็ให้ช่วยงานจิปาถะภายในคณะ และจะได้เรียนงิ้วตอนสายและบ่าย การเลือกบทที่จะแสดงที่มีความแตกต่างนั้นขึ้นอยู่กับการเลือกของเหล่าซือเมื่อเด็กเข้าคณะในตอนแรกว่าให้รับบทผู้ชายหรือผู้หญิง(กรณีเด็กผู้หญิง) “บทบาทที่เริ่มคืออาจารย์จะเลือกให้จะต้องเล่นประจำไม่เปลี่ยนบท มีบางเรื่องที่ท่าทางเข้าก็จะเล่นบทนั้น” ตัวละครที่แสดงจะไม่มีความหลายหลายมากนักเพราะตัวละครแต่ละตัวมีความเป็นจุดเด่นที่แตกต่างกัน หากทำการฝึกซ้อมเพื่อเป็นตัวใดแล้วมักไม่เปลี่ยนแนวการแสดง

เมื่อสามารถจำบทและแสดงได้เป็นที่พอใจของซินแซ ก็จะสามารถขึ้นเวทีแสดงได้ โดยเริ่มจากการเป็นตัวประกอบหน้าโรงก่อน และเลื่อนลำดับความสำคัญขึ้นเรื่อยๆตามความสามารถ เมื่อเจ๊ติ๋มอายุได้15-16 ปีก็สามารถแสดงบนเวทีได้อย่างดี จึงได้รับเลือกให้เล่นบทนางเอกและก็ฝึกฝนการแสดงตลอดกว่า 30 ปีที่ผ่านมา

ในปัจจุบันนี้สัญญาเด็กผูกโรงงิ้วหมดไปหลายสิบปีแล้วแต่ยังแสดงอยู่ที่คณะนี้เพราะความผูกพันธ์และความสบายใจ แม้ว่าจะมีคณะอื่นเคยมายื่นข้อเนอให้เปลี่ยนคณะก็ตามที

ในเรื่องการฝึกซ้อมบทละครนั้นในปัจจุบันนี้แตกต่างจากสมัยก่อนมาก เพราะไม่มีเหล่าซือประจำคณะต้องจ้างมาสอนจากข้างนอกเป็นเรื่องๆไป เจ๊ติ๋มเล่าถึงเรื่องนี้ให้ฟังว่า

“ครูจะให้เทปร้องงิ้วมาม้วนนึง กับบทจีน เราก็จะเขียนคำไทยลงไป แล้ว 2 อาทิตย์ต่อมา ครูก็จะมาสอนออกงิ้ว ฝึกมือฝึกรำในอาทิตย์ต่อมา แล้วก็จะเล่นจริงมีอาจารย์ข้างนอกมาสอน ในอดีตเราจะผูกมัดเป็นคณะๆไป แต่ทุกวันนี้จะเอาบทงิ้วไปสอนคณะไหนก็ได้ โดยเถ้าแก่จะเป็นคนเชิญมาสอน อย่างน้อยปีละ 3-5เรื่อง เพราะเรื่องที่จะแสดงนั้นห้ามซ้ำใน 10 คืน เพราะคนดูจะไม่ยอม.....ใน คณะมีตัวหลักๆอยู่ 6 คน พระเอก นางเอก โอวซา(แม่) พ่อ ตัวตลก ตัวโกง”

ในฐานะนักแสดงงิ้วเจ๊ติ๋มรักในอาชีพนี้และกล่าวว่า คงจะยึดอาชีพนี้ต่อไปจนแสดงไม่ไหวก็คงจะเลิกแสดงและอาจจะออกไปทำหน้าที่อื่นในคณะอาจจะเป็นคนสองงิ้วเด็กๆในคณะก็ได้ แต่ไม่รู้ว่าอนาคตจะเป็นอย่างไรเด็กก็ไม่มีเข้ามามากเท่าแต่ก่อน หรือบางทีอาจจะหาธุรกิจส่วนตัวในบั้นปลายชีวิตก็เป็นได้ สำหรับอนาคตของงิ้วแล้วเจ๊ติ๋มให้ความเห็นว่าไม่แน่นอนเท่าเมื่อก่อน ราคางิ้วถูกลง ที่เล่นก็ไม่มากเหมือนเดิม บางที่เคยแสดงเป็น 10คืนก็เหลือแค่ 5 คืน 7 คืน คนดูก็น้อยลงมาก หากวันไหนได้เล่นตามต่างจังหวัดแล้วคนดูแทบจะไม่มีเรียกกันสนุกๆไปว่า “เล่นให้หมาดู” ถ้าได้เล่นในกรุงเทพแล้วจะมีคนชมการแสดงมากกว่าหลายเท่า แต่หากเป็นการแสดงงิ้วภาษาไทยแล้วจะกลายเป็นตรงกันข้ามทันทีเพราะที่ต่างจังหวัดงิ้วไทยได้รับความนิยมมากว่า และถ้าเล่นงิ้วไทยในกรุงเทพก็มีสิทธิ์ที่จะถูกต่อว่าจาก

เถ้านั้ง และคนดูได้ง่ายๆ “งิ้วเป็นอาชีพที่จะเรียกว่ามั่นคงก็คงไม่ได้เพราะเราแสดงขึ้นอยู่กับผู้ชม หากไม่มีคนดูเราก็ไม่รู้จะแสดงให้ใครดู”

กรณีที่2 : หยวน ปัณณศักดิ์

อดีตนักแสดงชายของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

หยวนเป็นลูกชายเจ้าของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮงคนก่อน เนื่องจากเป็นเด็กที่โตในโรงงิ้วจึงถูกพ่อจับให้หัดงิ้วตั้งแต่เด็ก เมื่อเริ่มจำความได้ก็หัดงิ้วแล้ว คุณหยวนเล่าว่า “หัดมาตั้งแต่เด็ก เรียกว่าพอจำความได้ก็รู้ว่าเริ่มหัดงิ้วแล้ว”

ครอบครัวของหยวนเป็นงิ้วมาหลายชั่วอายุ เท่าที่จำได้ตั้งแต่สมัยปู่ และก็หัดงิ้วให้กับลูกหลานมาโดยตลอด โดยจะมีลูกหลายแสดงเป็นตัวหลักในคณะ เป็นการสร้างความมั่งคงให้กับคณะรูปแบบหนึ่ง เพราะเนื่องจากความเป็นญาติทำให้ไม่ต้องกังวลเรื่องไม่มีนักแสดง(การซื้อตัว) “อย่างตอนนี้พี่สาวคนโตเป็นหัวหน้าคณะแทนแม่ แล้วน้องสาวอีกสองคนก็เล่นเป็นตัวพระกับตัวนาง ส่วนพี่เองเมื่อก่อนก็เล่นเป็นตัวร้าย แต่ตอนนี้ไม่ได้เล่นให้คณะแล้ว”

ในอดีตนั้นหยวนได้รับการฝึกงิ้วจากเหล่าซือประจำคณะที่เรียกว่าครู เป็นการฝึกที่เข้มงวดอย่างมาก โดยเฉพาะหยวนที่ได้รับบทโอวหมิ่น ซึ่งจะต้องมีการหัดบทบู้ มีการกระโดดและรำอาวุธ เป็นบทที่แสดงยากและฝึกยากมาก เมื่อยามฝึกนั้นหากรำหรือร้องไม่ได้ดีตามที่ครูต้องการจะถูกทำโทษโดยการเคาะหน้าแข้ง หรือฟาดด้วยดาบไม้จนเนื้อตัวเขียวช้ำ ในบางครั้งก็ต้องร้องหรือวางท่าซ้ำๆจนกว่าครูจะพอใจ ซึ่งอาจกินเวลาหลายชั่วโมงก็มี ในด้านการฝึกซ้อมในสมัยก่อนนั้นหยวนเล่าว่า

“ซ้อมกันทีละหลายคนแต่ก็ซ้อมบทใครบทมัน ครูจะเดินดูแต่ละคนว่าฝึกเป็นอย่างไร ถ้าช่วงไหนที่ครูเดินมาเจอเราทำท่าไม่ดีก็จะโดนฟาดทันที ที่ฟาดเพื่อให้หลาบจำว่าจะไม่ทำแบบนี้อีก แต่พี่ว่ามันได้ผลนะ เพราะเด็กจะดีขึ้นทุกคนไม่มีใครกล้าทำผิดอีก”

ส่วนวิธีการสอนนั้นได้เล่าให้ฟังว่า “ตอนเด็กๆต้องเรียนงิ้วเพราะพ่อแม่เป็นเจ้าของโรงงิ้วเอง ตอนเรียนนี่จะเรียกว่าโหดร้ายก็คงได้เพราะบางครั้งครูฝึกให้ทำท่าวาดมือวันละเป็นร้อยๆครั้งให้ชำนาญและเคยชิน หากทำไม่ได้ก็จะเอาไม้ตีที่มือ หรือหากไม่ตั้งใจก็จะโดนหวดทันที ยิ่งตอนเรียนแรกๆจะเป็นการสอนการวางท่าพื้นฐานพวกวาดมือ วาดขานี้จะยากที่สุดเพราะบางวันโดนให้ยืนวาดขาท่าเดียวอยู่จนกว่าครูจะพอใจก็มี หรือถ้าวันไหนซ้อมร้อง ครูจะให้ร้องจนกว่าจะร้องไม่เพี้ยน บางวันร้องจนไม่มีเสียงพูดเลยก็เคย” (สัมภาษณ์ 21 กันยายน 2544)

การซ้อมงิ้วต่างจากสมัยปัจจุบันเพรากฎหมายแรงงานและสิทธิมนุษยชนที่เข้ามาควบคุม ทำให้ครูสอนไม่สามารถตีเด็กแบบในอดีตได้ และเนื่องจากเด็กผูกโรงงิ้วไม่มีอีกแล้ว การฝึกจึงไม่เข้มงวดอีกต่อไป "สมัยนี้สบายกว่าแต่ก่อนมาก ตีมากไม่ได้บางทีถ้าตีจนเป็นแผลเด็กก็เองไปฟ้องตำรวจก็เป็นเรื่องอีก การสอนจึงเป็นแบบเรื่อยเฉื่อย ถ้าเด็กสนในดีรับได้ก็จะเล่นเก่งแต่ถ้าเด็กไม่เอาแล้วก็หมดหวัง เพราะเราไปเคี่ยวเข็ญแบบสมัยพี่ไม่ได้แล้ว ก็ดูเอาว่าคุณภาพมันเลยต่างกันอย่างที่เห็น"

หยวนเข้ามาสู่การเป็นนัดแสดงเพราะทางบ้านเป็นคณะงิ้วและเป็นความพอใจส่วนตัวที่เมื่อหัดงิ้วแล้วก็ยอมรับว่าเป็นอาชีพที่ตนรัก และคงจะอยู่ในวงการงิ้วต่อไปแม้ว่าปัจจุบันนี้จะไม่ได้แสดงงิ้วกับคณะอีกต่อไปแต่การเป็นผู้ช่วยคุณอำพัน ครูงิ้วนั้นทำให้ต้องเล่นและหัดงิ้วอยู่เสมอ ก็เรียกได้ว่าไม่ได้ออกจากวงการงิ้วแต่อย่างไร สาเหตที่หยวนออกจากคณะงิ้วของทางบ้านก็เพราะเห็นพี่สาวเป็นเจ้าของคณะแล้วน้องอีกสองคนก็เล่นงิ้วเป็นผู้ช่วยอยู่แล้ว ตนเองเป็นผู้ชายควรที่จะออกมาเผชิญชีวิตเพื่อหาทางของตัวเองมากกว่า(อาจจะมีเรื่องทะเลาะกัน) "ก็ยังไปช่วยเหลือกันอยู่เวลาคนไม่พอก็ไปช่วยกันบ้างแต่ไม่เล่นประจำแบบสมัยก่อน เพราะงานกับอาจารย์เม้งก็มากอยู่แล้ว เราเองก็ไม่มีเวลาจะกลับไปช่วยเขาเท่าไหร่"

งิ้วในฐานะอาชีพแล้ว หยวนคิดว่าเป็นอาชีพที่ลำบาก เพราะความยากในการเรียนรู้และการแสดงในวงการนี้จะต้องเก่งจริง มิฉะนั้นจะไม่สามารถยืนหยัดอยู่ได้ งิ้วเป็นศิลปะชั้นสูง ที่หยวนว่า "งิ้วเป็นศิลปะชั้นสูง เทียบกับลิเกแล้วงิ้วเล่นยากกว่ามาก เราต้องเล่นตามบท ไม่เหมือนลิเกที่แต่งตัวเสร็จก็เล่นได้ แต่เราต้องฝึกกันมาเป็นปี เรื่องแต่ละเรื่องซ้อมกันเป็นอาทิตย์ๆ" ส่วนอนาคตของงิ้วนั้นหยวนมองว่าเป็นสิ่งที่ยังมองไม่ออก เพราะความนิยมในการชมงิ้วลดลงเรื่อยๆ แต่งิ้วที่มีการปรับปรุงให้เข้ากับยุคสมัยอย่างงิ้วร้องไทยนั้นคงจะเป็นทางรอดของงิ้วในทุกวันนี้ได้เพราะเมื่อผู้ชมฟังภาษาจีนไม่ออกก็ต้องเปลี่ยนงิ้วให้ร้องไทยแต่จะต้องคงความเป็นงิ้วในด้านอื่นๆไว้ "ไม่ใช่เราจะให้งิ้วเปลี่ยนเป็นไทย แค่ร้องไทยไม่ได้หมายความว่าความเป็นงิ้วหายไป แต่เราจะต้องทำให้งิ้วอยู่รอดต่อไปมากกว่า มัวไปยึดว่าต้องร้องจีนแต่ไม่มีคนดู เราก็อยู่ไม่ได้อยู่ดี"

กรณีที่3 : สาว(นามสมมุติ)

นักแสดงหญิงของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

สาวเป็นน้องสาวของหยวน เนื่องจากอยู่ในครอบครัวงิ้วมาตั้งแต่เกิด พ่อและแม่จึงจับให้หัดงิ้วตั้งแต่จำความได้เช่นเดียวกับลูกคนอื่นๆ ด้วยความใส่ใจประกอบกับถูกหัดงิ้วมาตั้งแต่เด็กทำให้มีความสามารถอย่างมาก ในปัจจุบันนี้รับบทพระเอกฝ่ายบุ๋น(บุ๋นเซ็ง) ประจำคณะ ทุกวันนี้แต่งงานแล้วมีบุตรชาย 1 คน

สาวเล่าว่าในวัยเด็กการฝึกงิ้วเป็นเรื่องยากลำบากเพราะเหล่าซือ(ครู)มีความเข้มงวดอย่างมาก ตนเองถูกสอนมาพร้อมๆกับพี่ชาย(หยวน)และพี่น้องคนอื่นๆ วิธีการสอนก็เหมือนกันไม่ค่อยมีการแยกว่าผู้หญิงหรือผู้ชายเพราะจะฝึกหนักเท่ากัน “เหล่าซือสอนมาด้วยกันกับพี่หยวน แต่พี่หยวนจะโดนตีมากกว่าเพราะเป็นเด็กดื้อด้วยมั้ง แต่ใช่ว่าเป็นผู้หญิงแล้วจะไม่โดนตีนะ พี่เองก็โดนประจำถ้าร้องไม่ดี รำไม่สวย เรื่องโดนหวดนี่เป็นเรื่องปกติ บางทีรำไม่สวยก็โดนให้รำท่าเดียวทั้งวันก็ยังมีเลย ทรมานจะตายไป .... สมัยนี้น่ะสบายกว่าเยอะเพราะตีไม่ได้ ลองตีสิตำรวจได้มาจับกันพอดี แล้วอาวุธที่เหล่าซือใช้ตีนี่จะเรียกว่าใกล้มือก็คงจะใช่เพราะเอาเป็นว่าฉวยอะไรได้ก็ไอ้นั้นแหละหวดเลย อย่างพี่หยวนเคยโดนไม้ไผ่ที่เขาเอาขึ้นโรงด้วย แล้วพี่ก็เคยโดนดาบไม้หลายที”

บทพระเอกที่ได้รับสาวอธิบายว่าเหล่าซือเป็นผู้เลือกให้ ในช่วงแรกของการหัดเหล่าซือจะสอนให้รำหรือลองร้องดูก่อนและวจะประกาศลงไปเลยว่าเด็กที่ตนสอนคนนั้นจะรับบทใดเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก หรือตัวหน้าลาย กรณีสาวเหล่าซือว่าให้เล่นเป็นตัวพระเพราะตอนนั้นมีพี่หยวนและน้องสาวอีกคนที่สอนอยู่แล้วสาวเหมาะที่จะเป็นตัวบุ๋นเซ็งที่สุด เพราะหน้าสวย แต่ไม่หวานเท่าน้องสาวคนเล็กที่รับบทนางเอก(ตั่ว) “ตอนนั้นอาจเพราะเหล่าซือเห็นว่าพี่น้องเป็นเจ้าของคณะด้วยมั้งเลยสอนพี่น้องคนละบทสงสัยจะให้เล่นกันเองได้มั้ง ... ตอนนั้นพอรู้ว่าได้บทผู้ชายก็ไม่ชอบเพราะมันไม่สวยนี่นะ แต่จะไปโต้แย้งอะไรก็ไม่กล้า เหล่าซือน่ากลัว สมัยก่อนนั้นเหล่าซือว่าอะไรก็ต้องยอมรับ เขาเป็นใหญ่ที่สุดล่ะ เด็กๆยิ่งกลัวกันใหญ่ เลยหัดบทผู้ชายมาเรื่อยจนทุกวันนี้ เพิ่มมารู้ว่าเราเป็นผู้ชายแล้วรุ่งนะ สมัยก่อนเคยได้เงินหน้าโรงด้วยนะ ฮี้ซัวจะให้เงินหน้าโรงเหมือนแม่ยกลิเกนั้นล่ะ”

หากจะกล่าวถึงความชอบหรือไม่ชอบนั้นสาวกล่าวว่าตนเองไม่ได้รักงิ้วมากแต่ก็ไม่ได้เกลียด คงถือว่างิ้วเป็นอาชีพที่ตนถนัดและถือว่าเป็นอาชีพที่ทำรายได้ให้กับตัวเองมากพอใช้ได้จึงยังคงยึดอาชีพนี้ต่อมาจนทุกวันนี้ แต่ก็มิได้สนับสนุนให้ลูกชายเล่นงิ้วแต่อย่างใด สาวว่าคงจะให้ลูกเลือกอนาคตเองถ้าอยากเล่นงิ้วก็จะตามใจแต่ถ้าถามจริงๆไม่อยากให้เล่นเพราะความลำบากในการหัดและการแสดงที่ไม่อยู่ติดที่ และอนาคตของนักแสดงงิ้วก็ไม่ได้มั่นคงอย่างในอดีตแล้ว

งิ้วในฐานะอาชีพแล้วสาวกล่าวว่าในอดีตกับทุกวันนี้แตกต่างกันมาก อย่างค้าจ้างก็ต่างกันและความนิยมงิ้วที่ลดลงอย่างมากทำให้คณะงิ้วและฐานะนักแสดงไม่มั่นคงอย่างเดิมอีกต่อไป แต่ถ้าถามว่างิ้วจะหมดไปไหมนั้น สาวตอบได้ว่าไม่หมดหรอกเพราะยังมีศาลเจ้า(จีน)อยู่ให้งิ้วแสดงให้เจ้าดู เพราะทุกวันนี้งิ้วเล่นถวายเจ้าเป็นวัตถุประสงค์หลักอยู่แล้ว และเป็นผลพลอยได้ที่เรียกคนมาดูงิ้วเพื่อประมูลของมากกว่า แต่ถ้าถามว่าความรุ่งโรจน์หรือความเสื่อมความนิยมแล้ว สาวว่าไม่สามารถตอบได้ เพราะเป็นเรื่อง

อนาคต งิ้วทุกวันนี้ไม่มีผู้ชม แต่ถ้างิ้วสามารถทำให้คนหันกลับมาดูอย่างเช่นในอดีตได้ งิ้วก็คงเฟื่องฟูขึ้นมาอีกครั้งอย่างแน่นอน

กรณีที่ 4 : เล็ก

นักแสดงหญิงของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

เล็กเป็นคนไทยเชื้อสายจีนที่อาศัยอยู่ที่เยาวราช เล็กเล่าให้ฟังว่า ที่บ้านขายขนมกุ้ยช่ายทอดมาตั้งแต่รุ่นแม่ และต่อมาเมื่อโตขึ้นก็มาช่วยแม่ขายอยู่นานจนก่อนหน้าเข้าคณะงิ้วก็ขายอยู่ที่หน้าโรงงิ้ว “เคยขายขนมกุ้ยช่าย อยู่หน้าโรงงิ้วเห็นเขาแสดงก็ชอบเลยเข้ามาขอเป็นนักแสดง ตอนที่ขายขนมอยู่ก็ได้เงินเดือนประมาณหมื่นกว่าบาท แต่ตอนนี้มาอยู่คณะงิ้วได้เงินเดือนประมาณ สี่พันบาท ก็น้อยกว่าแต่ก่อนมาก แต่เราไม่ต้องจ่ายค่าอะไรที่โรงงิ้ว เขามีให้กินอยู่เสร็จ เงินก็พอใช้ แต่ด้วยความชอบเห็นแล้วสวยอยากแต่งสวยๆอย่างเขาบ้างจึงตัดสินใจมาเป็นนักแสดงงิ้ว” ตรอบครัวเล็กไม่ได้ยากจน แต่ฐานะพอใช้ไปเดือนชนเดือน คือถ้าไม่ขายขนมก็ไม่มีรายได้ แต่เนื่องจากรายได้ค่อนข้างดีจึงไม่มีปัญหาทางการเงิน การเข้าคณะงิ้วเป็นความต้องการส่วนตัวเป็นหลักสำคัญ

เล็กเล่าถึงครอบครัวว่าไม่ต้องการให้มาเป็นนักแสดงงิ้วเพราะตนเองเป็นลูกสาว พ่อและแม่อยากให้อยู่กับครอบครัว อีกทั้งตนยังอายุน้อยทางบ้านก็กลัวว่าจะไม่รุ่งเรืองเพราะอาชีพนักแสดงงิ้วนี้ไม่รุ่งหรือทำเงินเช่นในอดีต แม่ของเล็กว่าไม่อยากให้มาอยู่คณะงิ้วเพราะไม่สามารถอบรมเล็กได้เอง แต่เล็กถือว่าตนเองอยากเป็นจึงดื้อและออกจากบ้านมาเป็นนักแสดง “ก็อยากเป็นนี่นา ทางบ้านเขาไม่ยอมจะให้ทำยังงัย ก็ต้องออกจากบ้านแล้วที่มาอยู่ในคณะมันก็ต้องออกจากบ้านอยู่ดี ตอนนี้คงดีขึ้นแล้วมั้ง เพราะบางทีก็ส่งเงินกลับไปให้ทางบ้านใช้บ้างแต่ก็ไม่ได้เยอะอะไร เพราะเล็กเงินเดือนยังน้อยอยู่”

เล็กมาอยู่ที่คณะนี้ได้ราวหนึ่งปี ปัจจุบันอายุ 18 ปี เป็นเด็กรุ่นท้ายๆของคณะมีศักดิ์เป็นน้องแต่ไม่ใช่น้องสุดท้อง ได้รับความเอ็นดูจากพี่ๆป้าๆในคณะอย่างมากเพราะความช่างพูด ช่างถาม และความรักในการแสดงงิ้วอย่างแท้จริง “เจ๊ๆเขาก็เอ็นดูเล็กนะเพราะถามอะไรเขาก็จะสอนให้ทุกที บางครั้งเจ๊เขาก็เรียกให้ไปใช้เครื่องสำอางเขา เพราะเล็กยังเด็กเพิ่งเข้าเงินไม่มีมากพอจะซื้อเครื่องสำอางทีละมากๆได้ โดยเฉาะพวกสีบางสียังขอพวกเจ๊ใช้อยู่ แต่พวกเครื่องรองหน้านี่ต้องมีเอง แล้วเล็กก็ไม่มีกล่องใส่เครื่องสำอางแบบเจ๊ๆเขาเพราะต้องจ้างเขาต่อกล่องมันแพง ยังไมมีเงินพอ เล็กก็ใช้กระจกอันละ สิบบาทไปก่อน หรือว่าถ้าวันไหนที่เจ๊ๆเขายังไม่ใช้(ยังไม่ได้แต่งตัว) เล็กก็ไปขอใช้ก่อนเพราะอย่างเจ๊ติ๋มหรือเจ๊สาว(นามสมมุติ)จะให้อนุญาติเล็กก่อนแล้ว ใช้ได้เลย”

บทบาทที่เล็กได้เล่นในคณะไม่ระบุชัดเจนแต่โดยมากเป็นบทตัวพระ เพราะบุคลิกที่ออกแก่นแก้วและไม่เรียบร้อยจึงถูกผู้จัดการจับให้เล่นบทตัวพระ แต่ในบางครั้งเล็กก็ได้เล่นบทตัวนางด้วย เล็กเล่าว่าชอบบทตัวนางมากกว่า “ที่ชอบมากเพราะบทผู้หญิงจะแต่งตัวสวยกว่าบทผู้ชาย อย่างหน้าที่วาดก็จะต้องดูหวานๆไม่หน้าแข็งๆแบบนี้ ส่วนชุดของผู้หญิงจะเป็นกระโปรงยาวกร่อมเท้ามีลายปักพราวไปทั้งตัว... ของผู้ชายก็มีนะแต่มันไม่สวยเท่าของผู้หญิงและรองเท้าผู้ชายมันต้องเสริมส้นใช่มะ มันเดินลำบาก...ให้ความรู้สึกเหมือนใส่ส้นตึกมั้ง” บทที่เล็กได้รับนั้นไม่สามารถระบุแน่ชัดในแต่ละครั้งของการแสดงได้ว่าจะได้รับบทใด เล็กก็คาดหวังว่าจะสามารถได้รับบทที่ดีกว่าทุกวันนี้ จึงพยายามฝึกฝนตัวเองอยู่เสมอ “อยากเล่นให้ได้อย่างเจ๊ติ๋ม เจ๊เก่งมากเล่นได้สวย เคยเห็นเจ๊ได้เงินจากคนดูด้วย อย่างว่าละ ถ้าเล็กเล่นเก่งๆ จะมีคนให้เงินบ้างรึเปล่าไม่รู้นะ”

ในด้านการฝึกซ้อมบทนั้น เล็กเป็นเด็กที่เพิ่งเข้ามาจึงได้รับบทที่ยังไม่ซับซ้อนมากนักและมักไม่เป็นบทที่ต้องมีบทพูดที่เป็นลักษณะตอบโต้กัน หรือบทพูดที่ยาวมากๆ เล็กเล่าว่า “ตอนนี้ก็เล่นบทในป่วงเซียงชุด จิงเฉิงหุย(พบกันที่เมืองหลวง) เป็นตัวบัณฑิตที่ออกมาอวยพร ชุดที่แต่งเป็นสีแดงทั้งตัวเลยเหมือนชุดแต่งงานของจีน และก็เล่นเป็นบทตัวประกอบ(จั่บ)ทั่วไปแต่ไม่ถึงกับเป็นทหารยืนหน้าโรงหรอกนะ จะดีกว่าเพราะเล่นในเนื้อเรื่องมากกว่า อย่างวันนี้เล่นเป็นทหารสนิทเลยต้องแต่งเป็นผู้ชาย...ดูที่คิ้วจะชัดมากเลยเพราะจะเข้มและใหญ่เป็นปึด”

ในด้านการหัดงิ้วนั้น เนื่องจากเป็นเด็กที่เพิ่งเข้าคะไม่นานการฝึกงิ้วจึงเป็นหน้าที่ของเหล่านักแสดงในคณะและผู้จัดการ เวลาฝึกจะเป็นเวลาบ่ายๆหรือหลังป่วงเซียงตอนเช้า ให้มาหัดรำและร้อง หากรำสวยจะได้เล่นป่วงเซียงตอนเช้าก่อนเป็นลำดับแรก บางครั้งเป็นการหัดร้องกับนักแสดงเวลานักแสดงหัดงิ้วเรื่องใหม่ก่อนเดินบท และใช้วิธีจดจำเอาจากสิ่งที่เห็น บางครั้งถ้าได้รับเลือกให้เล่นบทบาทบางตัวในเรื่องใหม่ก็จะได้รับการหัดจากเหล่าซือ(ครู) ที่มาเดินงิ้วให้ ถ้าเหล่าซือเห็นแววก็จะสามารถเลื่อนบทให้เด่นขึ้นได้ทางหนึ่งนอกจากจะได้รับการยอมรับจากนักแสดงหลัก ผู้จัดการ หรือเจ้าของคณะ เล็กเล่าเรื่องการเปลี่ยนฐานะว่า “ตอนแรกเลยเขาให้เล่นป่วงเซียงตอนเช้าก่อนเพราะเถ้าแก่ว่าไม่ค่อยมีคนดู เล่นผิดพลาดก็จะไม่กระเทือนถึงคณะเท่าไหร่ ถ้าไม่นับรวมเล่นเป็นตัวทหารข้างโรงนะ ไอ้บทนั้นใครก็เล่นได้มายืนเท้าสะเอวเฉยๆ วันเล่นวันแรกก็สั่นไปหมดกลัวพลาดแต่ก็ผ่านมาได้ด้วยดี เขาก็ให้เล่นมาเรื่อยจนทุกวันนี้ก็ได้มาเล่นป่วยเซียงตอนกลางคืนแล้ว ดีใจนะเหมือนเขาเริ่มยอมรับว่าเล็กก็มีความสามารถ บททหารข้างโรงก็ยังเล่นอยู่นะถ้าคนขาด แต่ส่วนมาเล่นเป็นบททหารหรือสาวใช้ที่มีบทมากกว่าทหารเฝ้าข้างโรงน่ะ”

ในด้านความหมายของงิ้วและการคาดหวังงิ้วในฐานะนักแสดงแล้วเล็กได้ให้ความหมายว่างิ้วเป็นศิลปะที่งดงาม และตนเองก็เข้าสู่วงการงิ้วเพราะหลงใหลในความงามนั้น คุณค่าของงิ้วเป็นศิลปะขั้นสูงที่

ต้องมีการหัดเป็นเวลานาน อย่างตัวเล็กเองเพิ่งเข้าคณะมาได้เกือบปียังไม่สามารถแสดงบทที่มีบทเจรจาตอบโต้ได้เลยเพราะยังไม่มีความสามารถเพียงพอ เล็กเล่าว่า คงจะต้องฝึกฝนต่อไปอีกมากหากต้องการที่เป็นนักแสดงงิ้วตัวหลักประจำคณะได้อย่างนักแสดงคนอื่นๆ ความคาดหวังในอนาคตนั้นเล็กให้ความตั้งใจจะเป็นนักแสดงที่เก่งกว่าทุกวันนี้ และจะต้องสามารถเล่นบทหลักได้อย่างตัวพระเอกหรือนางเอก ในด้านความคิดถึงอนาคตของงิ้ว เล็กให้ความเห็นว่าคงจะยังอยู่ไม่หมดไปจากสังคมอย่างแน่นอนเพราะตัวเองเชื่อมั่นว่าจะต้องมีอะไรสักอย่างมาทำให้งิ้วดีขึ้นเพราะงิ้วเองเป็นการแสดงที่มีมานานทั้งในจีนและในไทย ความภาคภูมิใจของคนที่เล่นงิ้วคงจะไม่สุดที่ตรงจุดนี้อย่างแน่นอน และเล็กยอมรับหากงิ้วจะมีการปรับเปลี่ยนบางอย่างเพื่อความอยู่รอด “งิ้วเป็นศิลปะขั้นสูงที่สืบทอดกันมานาน อย่างคณะนี้ก็อยู่มากว่าร้อยปี เป็นความภาคภูมิใจในความเป็นจีน งิ้วคงจะไม่หายไปง่ายๆหรอก....แต่ถ้าจะมีการเปลี่ยนรูปแบบการแสดง งิ้วก็คงจะได้แต่คงจะไม่ใช่เปลี่ยนแบบไม่เหลือแบบเดิมหรอก มันก็ต้องมีอะไรบางอย่างที่บอกให้คนดูเห็นว่านี่ล่ะงิ้วอยู่บ้างล่ะนะ”

กรณีที่5 : เท้ง

นักแสดงชายของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

เท้งอายุราว 30 กว่าปี เป็นชายไทยเชื้อสายจีนที่รูปร่างหน้าตาเหมือนคนไทยมากกว่าจีนมีผิวสีคล้ำมาก เท้งเล่าว่าครอบครัวมีฐานะไม่ยากจนนัก แต่ตัวเองเป็นคนที่ไม่ชอบอยู่ติดบ้าน ชอบเร่ร่อนไปทั่ว ทำงานในคณะงิ้วมาหลายที่แล้ว แต่ก็ไม่ได้ตั้งใจจะเข้ามาสู่วงการงิ้วอย่างเต็มตัวในตอนแรกๆ

“เคยเข้าๆ ออกๆ โรงงิ้วมาหลายโรงแล้ว เวลามีงานรับจ้างก็จะไปทำหากได้เงินดีกว่า เวลาว่างงานก็จะไปขอตามคณะงิ้วเล่น ส่วนมาเล่นเป็นแค่ตัวประกอบเท่านั้น เพราะไม่เคยอยู่นานจนฝึกบทได้ แต่ก็พอใจกับตรงนั้น เจ้าของหรือผู้จัดการโรงงิ้วบางคนเขารู้ว่าเราเข้ามาเพราะว่างงานเขาก็รับ...บางทีเวลาไม่มีเงินก็มาขอเล่นกับคณะเดิม เขาก็ให้เข้ามาเล่น แต่พวกอย่างนี้บางคนก็ไม่รับผิดชอบ อยู่ๆก็ไปเลยก็มี แต่ผมเวลาจะไปจะบอกเขาก่อน เขาก็เข้าใจว่ามันเป็นความพอใจมากกว่าว่าจะอยู่หรือไป”

เท้งเล่าว่าที่ทำเช่นนี้เพราะพอใจแม้จะชอบวิถีชีวิตในคณะงิ้วแต่ก็ไม่ชอบในส่วนที่จะต้องเดินทางบ่อยมากเกินไป และงานก็ค่อนข้างหนัก ถึงจะเป็นแค่ตัวประกอบแก้ขัด ก็ต้องรับผิดชอบในส่วนของตน การยืนนิ่งๆที่หน้าโรงเป็นสิ่งที่เมื่อยมาก และเวลาเดินเข้า-ออกฉากก็ใช่สักแต่เดิน จำเป็นต้องดูจังหวะนักแสดงคนอื่นๆด้วย เท้งกล่าวถึงเรื่องการหัดงิ้วว่า “ไม่ใช่เรื่องง่ายเลย ที่แรกที่เข้ามานึกว่าจะจะสบาย แค่ยืนข้างเวทีกับเดินไปเดินมาแค่นั้นเอง แต่พอเอาเข้าจริงวันแรกที่ได้ขึ้นเวทีนั้นพอดีคนเขาขาดเจ๊เลยให้ขึ้นไปยืนเป็นตัวประกอบหน้าโรง เจ๊สอนแค่ว่า ยืนยืดอกแล้วเท้าสะเอวนิ่งๆนะ แล้วทำตามคนที่ยืนอยู่ข้างๆ เขาเดินกลับก็เดินตามเขา ไอ้ผมก็ยืนนิ่งๆฉากนึงกว่า 20 นาที เมื่อยแทบตาย พอไม่ยืดอก คนข้างๆก็สะกิด

ตอนเดินออกไปยืนไม่เท่าไหร่ แต่ตอนเดินกลับนี่มันจะมีสิทธิ์พลาดกันเยอะเพราะตัวเอกต้องเดินไปก่อนแล้วเราค่อยเดินตาม ใช่มะ แต่ทีนี้คนมันไม่เคยก็เลยเดินนำเขาซะข้างล่างหัวเราะกันเกรียวเลย อายมากฉากต่อมมาแทบไม่อยากออกเลย แต่เจ๊ๆเฮียๆเขาก็เข้ามาปลอบว่า ไม่เป็นไร เล่นดีแล้ว ก็เลยทำใจกล้าๆเดินออกไปอีกรอบ”

การฝึกซ้อมของเท้งไม่เป็นระบบอย่างนักแสดงใหม่คนอื่นๆเพราะการที่เท้งเข้าและออกโรงงิ้วบ่อยจึงได้รับการสอนมาหลายครั้ง แต่ก็ไม่มีการพัฒนามากเท่าที่ควรเพราะการสอนไม่เป็นเรื่องราว คือเมื่อหัดงิ้วอยู่ประมาณเดือนเท้งก็จะออกไปหางานอื่นทำ ที่หัดไว้ก็ครึ่งๆกลางๆ พอเข้ามาอยู่ในโรงงิ้วใหม่เท้งก็หัดใหม่ในบทเดิม นั้นคือบททหารตัวประกอบ เท้งเล่าว่า เข้า-ออกโรงงิ้วมากว่า 2 ปีแล้วแต่ก็ยังเป็นได้แค่ตัวประกอบปลายแถว คงเพราะความไม่ต่อเนื่องของการหัดงิ้วนั้นเอง

วิถีชีวิตในคณะงิ้วเป็นสิ่งหนึ่งที่เท้งชอบเพราะมีความอบอุ่นมากเท้งเล่าว่า “ที่นี่เขาจะเลี้ยงดูกันแบบลูกหลาน” ใครเข้ามาใหม่ให้ถือเป็นน้องเล็กที่จะได้รับความเอื้ออาทรจากผู้ใหญ่ในคณะ การอบรมตักเตือนก็เป็นไปด้วยความรักและหวังดี เท้งเล่าว่า “ตัวเองเป็นคนหลักลอย ไม่ชอบอยู่ติดที่ เงินทองก็ไม่เก็บ เถ้าแก่ก็มาเตือนหลายทีแล้วว่าให้ทำงานทำการให้จริงจังจะได้ตั้งตัวได้ซะที แล้วก็ชวนว่าถ้ายังไม่มีที่ไปก็อยู่ที่คณะไปก่อนก็ได้ .... รู้สึกดีมากเลย แต่ก็อย่างว่านะบางคนเขาอาจจะหาว่ามายุ่งเรื่องของเขา แต่ผมว่า ที่เถ้าแก่เขามาเตือนก็ด้วยความหวังดีมากกว่า”

งิ้วในฐานะของนักแสดงแล้วเท้งถือว่าตนเองก็ไม่ไม่แน่ใจนักว่าจะเรียกตัวว่านักแสดงได้หรือไม่เพราะอาชีพอื่นที่เท้งทำก็มี แต่ในฐานะที่แสดงงิ้วอยู่ด้วย เท้งถือว่างิ้วเป็นอาชีพที่สนุกสนาน แต่ก็เป็นอาชีพที่เหนื่อยและลำบาก ความคาดหวังกับการเป็นนักแสดงงิ้วนั้นปัจจุบันนี้เริ่มคิดว่า การทีอาชีพเป็นนักแสดงอาจจะมั่งคงกว่าการเปลี่ยนงานไปเรื่อย แม้ว่าจะได้เงินน้อยแต่เนื่องจากมีอาหารและที่พักให้ทำให้ไม่มีรายจ่ายอะไรที่สำคัญมากนักก็ถือว่าเป็นรายได้ที่ดีทีเดียว เท้งเล่าว่าเริ่มมีความคิดที่จะปักหลักอยู่กับคณะงิ้วตามที่เถ้าแก่ชักชวน และเมื่อถามว่างิ้วเป็นอย่างไรในทุกวันนี้ เท้งตอบทันทีว่า คนดูน้อย “วันไหนเล่นต่างจังหวัดแทบจะเล่นให้หมาดู เพราะไม่มีคน แต่ถ้าวันไหนเล่นเป็นภาษาไทยคนจะมีมาดูบ้าง(ที่ต่างจังหวัด)” และอนาคตแล้วคงไม่น่าห่วงเพราะเท่าที่เท้งทราบมา คณะงิ้วคณะนี้เป็นคณะงิ้วที่มีฝีมือผู้ชม“ติด” มีคนมาดูเสมอๆยิ่งถ้าเปิดการแสดงในกรุงเทพแล้ว คนจะมาดูเยอะ และจากการอยู่ที่คณะนี้มาได้สักพักใหญ่เห็นว่าคณะนี้มีงานเข้ามาตลอดเวลา และคาดว่างิ้วคงจะไม่หายไปจากวงการในเร็ววันนี้อย่างแน่นอน

กรณีที่6 : บุญชู

นักแสดงชายของคณะไซ้ยงฮง

บุญชูในบางครั้งจึงมีหน้าที่ผู้จัดการคณะกลายๆ เล่าว่าอยู่คณะนี้มาตั้งแต่เด็ก หัดงิ้วมานาน ทุกวันนี้ก็แสดงอยู่ทุกวัน บุญชูเป็นคนจีนที่เข้ามาอยู่ในคณะงิ้วพร้อมกับพี่ชายที่เป็นนักแสดง เพราะการเข้ามาในคณะงิ้วนั้นสามารถเลือกได้ว่าจะเป็นนักดนตรีหรือนักแสดง พี่ชายของบุญชูเลือกที่จะเป็นนักดนตรี ส่วนบุญชูเลือกที่จะเป็นนักแสดง ปัจจุบันเขาเป็นนักแสดงหลักของคณะ แต่ก็ไม่ได้เล่นบทที่เป็นตัวเอกมากนัก เพราะมีนักแสดงในคณะหลายคนที่สามารถเล่นบทหลักได้ทั้งบทตัวพระและตัวนาง

บุญชูเป็นนักแสดงงิ้วรุ่นที่ยังใช้รูปแบบการหัดงิ้วจากเหล่าซือ แม้ว่าจะไม่ได้รับการสอนจนจบกระบวนความแบบในอดีต แต่ความที่ได้รับการสอนพื้นฐานมาเป็นอย่างดีจึงทำให้บุญชูสามารถพลิกแพลงการซ้อมงิ้วได้เองไม่ยากนักเมื่อได้รับบทแสดงเรื่องใหม่ การหัดงิ้วในอดีตเป็นการหัดที่เข้มงวดในสายตาของบุญชูเพราะจะต้องได้รับการฝึกซ้อมวันละหลายชั่วโมงเมื่อมาเทียบกับทุกวันนี้แล้วแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ความเข้มของการสอนจางหายไปมาก ระยะเวลาน้อยลง ซึ่งส่งผลให้คุณภาพของนักแสดงต่ำลงด้วย

บุญชูเล่าให้ฟังว่า สมัยตนเป็นเด็กที่เริ่มหัดงิ้วกับเด็กสมัยนี้นั้นต่างกันมาก บุญชูต้องหัววันละหลายชั่วโมง กว่าที่จะสามารถขึ้นเวทีได้ก็หัดอยู่นานหลายเดือน เมื่อเทียบกับเด็กสมัยนี้แล้ว บางคนถ้าคนขาดก็ขึ้นเล่นได้เลย หรือหัดให้พอรำท่าได้ก็จับไปแสดงบนเวทีแล้ว ดังนั้นคุณภาพจึงด้อยกว่าแต่ก่อน เขาเล่าว่านักแสดงเก่าๆหลายคนก็บ่นกันในลักษณะคล้ายๆกันนี้ และนอกจากความเร่งรีบด้านขาดบุคลากรแล้ว ความเอาใจใส่ของนักแสดงงิ้วรุ่นใหม่ก็มีน้อย เด็กบางคนไม่ขนขวางจะศึกษาหาความรู้เอาเองรอแต่จะป้อนให้ ซึ่งต่างจากเมื่อก่อนที่เหล่าซือเขี้ยวเข็ญแต่ตอนนี้ถ้าไม่รักดีก็ยากที่จะก้าวหน้าในวงการงิ้ว

ในฐานนะนักแสดงงิ้วแล้วบุญชูให้ความยกย่องนักแสดงทุกคนว่ามีความสามารถในการที่จะแสดงบนเวที แต่ความสามารถนี้แตกต่างกันระหว่างนักแสดงรุ่นเก่าและนักแสดงรุ่นใหม่ นักแสดงรุ่นเก่านั้นเป็นความสามารถที่ได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี การที่จะก้าวไปสู่นักแสดงนั้นเป็นเครื่องหมายการันตรีคุณภาพได้เป็นอย่างดี แต่สำหรับนักแสดงรุ่นใหม่หรือนักแสดงที่เป็นคนไทยและลาวที่มีความสามรถก็มีหลายคน แต่พวกที่ไม่เอาใจใส่ก็มาก ดังนั้นเขามองว่าอาชีพนี้เป็นอาชีพที่ขึ้นอยู่กับตัวบุคคล ถ้ารักดีก็จะรุ่งโรจน์ แต่ถ้าไม่เอาถ่านก็ดัดดานไม่ก้าวไปไหน บุญชูรักและพอใจกับการเป็นนักแสดงงิ้วและคาดว่าคงจะอยู่ในวงการงิ้วต่อไปจนกว่าจะไม่ไหวก็คงหาอย่างอื่นทำต่อไป (ความจริงพี่ชายของบุญชูมีกิจการบริษัททัวร์ส่วนตัวอยู่แล้วและคิดว่าในบางครั้งบุญชูน่าจะไปช่วยงานพี่ชายอยู่แล้ว)

ส่วนเรื่องอนาคตของงิ้วนั้นเขาเห็นว่าเป็นเรื่องที่คาดเดาได้ลำบากเพราะทุกวันนี้งิ้วก็แสดงแบบเรียกว่าวันต่อวัน หากวันใดหยุดแสดงนั้นหมายถึงเจ้าของคณะไม่มีเงินเข้ามาหมุนภายในคณะ และอาจจะ

ส่งผลถึงการจ่ายค่าจ้างประจำวีคต่อไปด้วย ดังนั้นอนาคตของงิ้วถ้าไม่มีอะไรสักอย่างเข้ามาทำให้เฟื่องฟูก็คงจะเป็นไปตามที่คนอื่นๆทำนายกันคือ คุณภาพที่ด้อยลง คณะที่น้อยลง เรื่องที่วนไม่ค่อยมีเรื่องใหม่เนื่องจากรายจ่ายในการซื้อเรื่อง จ้างครูสอน เครื่องแต่ง อุปกรณ์และฉากการที่ต้องซ่อมแซมและซื้อใหม่มีราคาค่อนข้างสูง งิ้วคงมีฐานะที่ไม่ดีนัก แต่ถ้าเกิดมีอะไรสักอย่างมาทำให้งิ้วกลับมาได้รับความนิยมอย่างที่อาเม้งพูดว่าจะทำให้ได้ก็คงได้ผลลัพย์ที่ต่างออกไป ส่วนเรื่องการจะปรับเปลี่ยนการแสดงให้ร้องไทยหรือเปลี่ยนเนื้อเรื่องแล้วโดนส่วนตัว บุญชูไม่ถือว่าเป็นการทำลายงิ้ว เพราะยังมีความเป็นงิ้วอีกหลายอย่างที่เรายังคงไว้อยู่ ไม่ว่าจะเครื่องแต่งกาย รูปแบบการแต่งหน้า เราคงไม่หันไปแต่งหน้าแบบละครปกติได้ และที่สำคุญอย่างทุกวันนี้แม้ว่างิ้วจะใช้เนื้อร้องในบทละครงิ้วเป็นภาษาไทยในบางเรื่อง แต่ลักษณะการร้องก็ยังคงความเป้งงิ้วที่ยังร้องเสียงสูงมีการเอื้อนทอดยาวออกไปอยู่ เป็นต้น

กรณีที่ 7 : ปุ๊ก

นักแสดงหญิงของคณะไช้ยงฮง

ปุ๊กเป็นเด็กสาวชาวอีสานที่เข้าคณะงิ้วตั้งแต่อายุย่างเข้าวัยรุ่น และอยู่ที่โรงงิ้วมาตลอดร่วม 20 ปี ทุกวันนี้ปุ๊กได้รับบทนางเอกประจำคณะร่วมกับนักแสดงคนอื่นอีก 1 คน เนื่องจากปุ๊กเป็นคนไทยอีสานจึงพูดทั้งภาษาไทยภาคกลางและภาษาจีนไม่ได้ เมื่อแรกเข้าคณะจึงเป็นปัญหาใหญ่สำหรับเธออย่างมาก การหัดพูดภาษาจีนยากกว่าการหัดภาษากลาง และเธอสามารถพูดภาษากลางชัดในปีต่อมาหลังจากเข้าคณะ และปัจจุบันนี้สามารถตอบโต้ภาษาจีนได้พอสมควร แต่ไม่สามารถอ่านและเขียนตัวจีนได้

ปุ๊กเล่าว่าที่เข้ามาในคณะงิ้วในตอนแรกเพราะงิ้วผ่านไปแสดงที่ต่างจังหวัด ตนเองกำลังหางานทำจึงเข้าไปลองของงานกับคนในคณะ และก็ได้มีโอกาสคุยกับผู้จัดการคณะ เขาจึงรับไว้เป็นเด็กเก็บของก่อนในตอนแรก และต่อมาเมื่อนักแสดงขาด ปุ๊กจึงได้ขึ้นเวทีเป็นตัวประกอบไม่มีบทพูด(สาวใช้) เนื่องจากท่าทางและการขึ้นแสดงเมื่อคนไม่มีบ่อยครั้งเข้า เถ้าแก่จึงสั่งว่าให้หัดงิ้วให้กับปุ๊ก เพราะเงินที่ได้รับหากเป็นนักแสดงจะได้มากกว่าคนเก็บของทั่วไป

การหัดงิ้วของปุ๊กก็เหมือนนักแสดงรุ่นใหม่ทั่วไปที่ไม่มีเหล่าซือประจำต้องหัดเอาจากนักแสดงคนเก่าๆที่อยู่ในคณะ แต่เนื่องจากไม่สามารถพูดจีนได้ในช่วงแรกๆ จึงต้องอาศัยการท่องจำเป็นหลัก แต่เนื่องจากการแสดงงิ้วจะต้องแสดงให้เข้ากับเนื้อความของเรื่องที่แสดง ปุ๊กจึงต้องอาศัยการถามจากผู้ที่เข้าใจภาษาจีนให้ช่วยเล่าเรื่องหรือแปลภาษาจีนให้ฟัง แม้กระทั้งเมื่อเธอสามารถพูดได้บ้างแล้วปุ๊กก็ยังใช้วิธีถามให้คนอื่นช่วยแปลให้ฟังเสมอ เธอพูดถึงการซ้อมในส่วนนี้ว่า “บางทีพี่ไม่เข้าใจว่าตรงนี้ต้องทำท่าทางหรือความรู้สึกแบบไหนก็จะไปถามคนที่เก่งๆพูดจีนได้ อย่างเถ้าแก่ หรือเฮีย หรือไม่ก็พี่บุญชูให้แปลให้ฟัง หรือบางคำก็พอรู้บ้างแต่ก็เดาเอา ถ้าไม่แน่ใจก็จะถามเอามากกว่า”

เมื่อปุ๊กสามารถร้องตอบโต้บทได้แล้วก็ได้รับโอกาสให้เล่นบทที่ดีกว่า และในวันหนึ่งที่กำลังซ้อมเรื่องใหม่นั้นเหล่าซือที่มาแจกบทก็เลือกนักแสดงให้เข้ากับเรื่องก็เลือกปุ๊กให้แสดงบทนางเอกแม้จะไม่ใช่นางเอกตัวหลักแต่ก็มีความสำคัญในเรื่องนั้น เธอเล่าว่า “พี่เคยเป็นตัวรอง แต่พอเขาซ้อมเรื่องใหม่ครูมาเลือกให้เล่นเป็นตัวเอกก็ดีใจและก็เล่นตัวเอกมาเรื่อยจนทุกวันนี้”

ในด้านความรู้สึกในฐานะนักแสดงงิ้วแล้วปุ๊กถือว่าเป็นอาชีพที่ตนไม่เคยคาดหวังว่าจะได้เข้ามาอยู่ในวงการนี้และยิ่งไม่คาดหวังเลยว่าเด็กอีสานที่พูดจีนไม่ได้อย่างเธอจะกลายมาเป็นนางเอกคณะงิ้วที่มีชื่อคณะหนึ่งในเมืองไทย จึงเป็นความภูมิใจอย่างหนึ่งที่สามารถเล่าให้คนอื่นฟังได้อย่างไม่อายเลยแม้ทางญาติจะเคยมาว่าว่าเป้นอาชีพที่ไร้ศักดิ์ศรี เร่ร่อนไม่เป็นหลักแหล่งก็ตามที ปัจจุบันปุ๊กมีลูกชายหนึ่งคนอายุ 6 ขวบ ลูกชายคนนี้อยู่กับปุ๊กมาตลอดและตอนนี้กำลังจะต้องเข้าโรงเรียนปุ๊กไม่หวังให้ลูกชายเดินตามรอยเป็นคนในคณะงิ้วอยากให้เขาเลือกทางชีวิตเอง แต่ความผูกพันธ์จะดึงให้ลูกชายเข้ามาในวงการนี้หรือไม่เป็นเรื่องอนาคตที่ปุ๊กว่าไม่ทราบ แต่ปีหน้าจะให้เข้าชั้นประถมในกรุงเทพ เพราะปัจจุบันนี้เรียนชั้นอนุบาลอยู่ที่โรงเรียนแห่งหนึ่งในกรุงเทพ สำหรับตัวเธอเองถือว่าอาชีพนี้เป็นอาชีพที่มีเกียรติ ต้องผ่าฟันความยากลำบากมามากกว่าจะมาถึงจุดนี้ได้

ในด้านอนาคตของงิ้วนั้นปุ๊กให้ความเห็นว่า คงจะริบหรี่เต็มทน เพราะการแสดงแต่ละครั้งไม่มีผู้ชม โดยเฉพาะในต่างจังหวัด “แต่เมื่อเขาจ้างมาเราก็ต้องแสดง” เป็นคำตอบที่ปุ๊กตอบเมื่อกล่าวถึงรู้สึกอย่างไรเวลาไม่มีคนมาดูเราแสดง อนาคตงิ้วเป็นอนาคตที่มืดมนลงทุกที ปุ๊กว่าเพราะความเป็นภาษาจีนที่ทำให้คนดูไม่เข้าใจแม้เรื่องจะสนุกแต่ถ้าไม่เข้าใจก็ดูได้ไม่นาน “เวลาเล่นงิ้ว(ภาษา) ไทยก็มีคนดูแรกๆทางเจ้าภาพ(ศาลเจ้า)เขาก็ไม่ยอมหรอก เขาว่ามาเล่นในศาลจีนดันมาร้องเป็นไทย ใช่ได้ที่ไหน แต่ทางเราก็ลองเสนอไป เพราะเรื่องงิ้วมันไม่พอบ้างในบางครั้ง พอบางที่เขาหยวนๆเราก็เล่น แล้วกลับเป็นผลดีเพราะคนมาดูเยอะ หลังๆนี้บางศาลเขาก็ว่าเองว่าถ้าจะเล่ยงิ้วไทยก็เล่นได้เลยนะ” ปุ๊กให้ความเห็นว่าหากเปลี่ยนมาร้องไทยในบางครั้งก็น่าจะเรียกคนดูได้มากขึ้นโดยเฉพาะที่ต่างจังหวัด ในด้านความเป็นจีนนั้นปุ๊กให้ความเห็นว่า งิ้วร้องไทยนั้นไม่ได้แตกต่างจากงิ้วร้องจีนแต่อย่างไร เพราะทำนองและวิธีการเอื้อนยังคงรูปแบบเดินไว้ มำหนำซ้ำการร้องงิ้วแบบเดิมแต่เป็นภาษไทยกลับร้องยากกว่าปกติเสียอีก การเอาคำไทยมาขึ้นเสียงสูง เป็นเรื่องยากที่จะร้องไม่ให้เพี้ยน หากฟังเผินๆอาจจะเข้าใจว่าร้องเป็นภาษาจีนก็เป็นได้

ปุ๊กเชื่อว่าหากเราไปขวางกระแสที่เข้ามาเราก็จะถูกพัดกลืนหายไปแบบเรือที่ขวางแม่น้ำ แต่ถ้าเรายอมผ่อนตามกระแสความนิยมของผู้คนเราก็จะอยู่รอดได้ต่อไป ในเรื่องนี้ปุ๊กเล่าให้ฟังว่ามีทั้งคนที่อยากให้ร้องไทยและไม่อยากให้ร้องไทยในคณะ เป็นความคิดใครความคิดมัน แต่หากเถ้าแก่สั่งก็คงต้องทำตามในที่สุด

กรณีที่ 8 : สมชาย

นักแสดงชายของคณะอี่ไล้เฮงเกี่ยะท้วง

สมชายเป็นเด็กชายชาวอีสาน ที่เข้าร่วมคณะงิ้วเมื่องิ้วคณะนี้เดินทางเข้าไปแสดงที่บ้านเกิด เมื่อสองปีก่อน เมื่อเห็นว่างิ้วเดินทางไปแสดงทั่วจึงสนใจและอยากออกจากบ้านมาสู่โลกกว้าง จึงเข้าไปพบกับผู้จัดการคณะ(อาจื้อ) และขอสมัครเป็นนักแสดงงิ้ว โดยการหนีออกจากบ้านตอนอายุ 16 ปี

“ตอนแรกไปดูงิ้ว เห็นครั้งนั้นก็ชอบเลยขอมาอยู่ที่โรงงิ้ว แต่พ่อกับแม่ไม่อยากให้มา บอกว่าเป็นอาชีพที่ไม่ยั่งยืน อยากให้ทำงานอยู่ที่บ้านมากกว่า แต่ด้วยความชอบจึงดื้อและออกเดินทางมากับคณะงิ้ววันที่งิ้วย้ายที่(แสดง)”

เมื่อสมัยเด็กสมชายก็อยู่ที่บ้านเกิดกับครอบครัวในฐานะที่ค่อนข้างยากจน ต้องทำงานไปพร้อมๆกับเรียน จนจบชั้มป.6 พ่อจึงให้ออกมาช่วยทำนาที่บ้าน จนเมื่อสองปีก่อนได้มีโอกาสเข้าเมืองมาเที่ยวงานกับเพื่อน และเมื่อได้ชมการแสดงงิ้วก็เกิดชอบใจและบวกกับความอยากเที่ยวจึง ตัดสินใจเข้าคณะตั้งแต่นั้นมา ในช่วงแรกๆก็มีหน้าที่เก็บอุปกรณ์ต่างๆ กลางวันก็หัดงิ้วไปโดยอาศัยใครว่างจะมาสอนให้ มีครูหลักคือเจ้าของคณะ(เจ๊กี) และผู้จัดการคณะ(อาจื้อ)ที่เป็นอดีตนักแสดงมาก่อน

เมื่อแรกเข้าคณะมีหน้าที่หลักคือเก็บของพวกอุปกรณ์ต่างๆให้เข้าที่เข้าทาง เช่นอาวุธต่างๆ จะมีที่เก็บเฉพาะแยกประเภทเพื่อสะดวกในการหยิบใช้แต่เมื่อแสดงงิ้วอยู่หลังจากนักแสดงใช้แสดงบนเวทีแล้วจะเอามาวางพิงไว้ที่ทางเข้า-ออกฉากเท่านั้น แม้ว่าในคณะจะมีคนที่ทำหน้าที่ดูแลด้านอาวุธแต่เพราะว่าคนน้อยและต้องทำหลายหน้าที่ อาจื้อจึงให้สมชายไปช่วยดูแลด้านอาวุธ เพราะเป็นการฝึกตัวเองไปในตัวด้วยว่าการจับอาวุธต้องทำอย่างไรให้ชินมือ สมชายเล่าว่า “เวลาก่อนเก็บอาจื้อก็จะให้หัดเอามาแกว่งหรือควงก่อนสักรอยสองรอบก่อนเอาไปเก็บ ตอนนี้ผมได้บททหารเดินตามไม่มีบทพูดแต่ต้องวางท่า ให้สง่าไว้เพราะเป็นพื้นฐานของการหัดงิ้วทุกตัว ตอนนี้จึงได้แต่หัดการวางท่า การเดิน การควงดาบ ควงหอกเพราะในบางบททหารต้องสู้รบกันด้วย ผมก็ต้องเอาดาบไปฟันกับฝ่ายตรงข้าม การควงดาบก็ช่วยได้มากเลย”

ในด้านการร้องงิ้วนั้นสมชายเล่าว่ายังร้องเป็นเรื่องราวไม่ได้ แต่สามารถร้องเป็นบทสนทนาสั้นๆได้ แต่ปัญหาเรื่องภาษาทำให้ยากที่จะเข้าใจความหมาย จึงอาศัยการท่องจำอย่างเดียว และที่สมชายไม่สามารถร้องบทยาวๆได้นั้น เขากล่าวว่า “ที่ร้องไม่ได้เพราะไม่มีบท ถ้าอยากร้องก็จะต้องไปขอยืมบทนักแสดงเขามาหัดร้อง บทใหม่ๆขอไม่ได้เพราะพี่ๆเขาก็ต้องซ้อม แต่ถ้าเอาบทเก่ามาร้องก็ยังร้องไม่ได้เพราะไม่มีภาษาไทยกำกับ อันที่พวกพี่เขาเขียนไว้ก็หายหมด” (จริงๆแล้วบทงิ้วที่เถ้าแก่แจกจะมีประมาณ 5 ชุด

ประกอบด้วยตัวหลักสำคัญเท่านั้นและ ในคณะนี้นักแสดงหลักสามารถพูดและฟังภาษาจีนออก จึงไม่พบว่ามีการจดเนื้อร้องเป็นภาษาไทยแบบคณะอื่นๆ)

ในฐานะนักแสดงแล้วสมชายรักการแสดงงิ้วอย่างมากและจะรับเอาเป็นอาชีพไปจนตลอดชีวิต และหวังว่าจะสามารถเป็นนักแสดงเอกได้ในสักวันหนึ่ง ในด้านสถานการณ์ของงิ้วนั้นสมชายกลับเห็นว่าไม่ได้ย่ำแย่อย่างที่หลายคนคิด สมชายกล่าวว่า “งิ้วเขาเล่นกันมานานเป็นร้อยๆปีแล้ว ไม่มีทางที่จะหายไปได้หรอก แล้วทุกวันนี้งานชุมจะตายไป เล่นกันทุกวันเลย อย่างเนี่ย มะรืนก็ต้องย้ายไปสมุทรปราการแล้ว แล้วก็ไปกรุงเทพ ตารางงานแน่นมาก แล้วจะมาหาว่างิ้วจะหายไปได้ยังงัย แต่ที่ว่าคนดูน้อยลงนั้นไม่รู้สินะ อาจจะจริงเพราะไม่ค่อยมีคนดูเท่าไหร่ แต่ถ้าไปที่ชุมชนอย่างศาลเจ้าดังๆคนจะมาดูกันเยอะนะ อย่างที่นี่(อุบลราชธานี)ก็คนมาดูเยอะ นับๆไปก็หลายสิบ ขนาดว่าลมหนาวพัดวืดๆคนยังนั่งดูกันอยู่เลย.... ร้องไยหรือจีนก็คงไม่ต่างกันเพราะการร้องก็ยังร้องเหมือนภาษาจีนอยู่ดี ร้องภาษาไทยแบบนั้นยากกว่าร้องเป็นภาษาจีนซะอีก”

กรณีที่ 9 : สาลี่

นักแสดงหญิงของคณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง

สาลี่เป็นนักแสดงตัวหลักของคณะ ที่อยู่ที่คณะงิ้วนี้มานาน สาลี่เล่าว่าเป็นเด็กผูกโรงงิ้วมาตั้งแต่เด็ก แม่พามาขายที่นี้ตั้งแต่ 8 ขวบ “ตอนนั้นยังจำได้ว่าม้าพามาที่โรงงิ้วว่าให้มาอยู่ที่นี่ เขาจะดูแลให้คอยเชื่อฟังเขาเหมือนว่าเขาเป็นพ่อเป็นแม่” ที่บ้านของสาลีเป็นคนจีนที่พูดภาษาจีนแต้ติ๋ว ในช่วงแรกๆสาลี่เล่าว่า ตนพูดภาษาไทยไม่ได้เลย “มาเริ่มหัดพูดไทยได้ที่โรงงิ้วนี่ แต่ก็ยังพูดไม่ชัดจนทุกวันนี้ เจ๊เป็นลูกสาวคนจีนแบบแท้ๆเลย ที่บ้านยังพูดจีนกันอยู่ เวลาอยู่ที่โรงงิ้วถ้าพูดกับอาเจ่งเซ็งก็ยังพูดภาษาจีน จะมีแต่เด็กรุ่นๆที่เข้ามาใหม่ที่เจ๊จะพูดไทยด้วย”

เข้ามาในคณะตอนแรกก็หัดงิ้วแบบทั่วไปคือเล่าซือหรือครูประจำคณะจะสอนให้ลองร้องและรำแบบพื้นฐาน เพื่อเป็นเกณฑ์ตัดสินบทให้กับสาลี่ ลาลี่เล่าว่า เหล่าซือเลือกบทผู้หญิงให้กับเธอเพราะเป็นคนตัวเล็กเสียงแหลม และหัดบทผู้หญิงมาโดยตลอด “ผู้หญิงกับผู้ชายหัดไม่เหมือนกันแต่ว่าเรียนรวมกัน ... ที่ว่าหัดไม่เหมือนเพราะการวางท่าที่เหมือนกันผู้หญิงกับผู้ชายมันก็อ่อนช้อยต่างกัน อย่างชี้ตัวนี่ผู้หญิงเขาก้ต้องกรีดนิ้วให้งอด้วยแต่ผู้ชายจะชี้นิ้วตรงๆ .... ฉะนั้นบทสมัยก่อนถ้าหัดแล้วจะหัดเลยไม่เหมือนทุกวันนี้หรอก”

ลาลี่พูดถึงการซ้อมบทกับเหล่าซือว่ามีความยากลำบากมาก เพราะเหล่าซือจะเข้มงวด เนื่องจากเหล่าซือคนนี้เป็นครูที่มาจากแผ่นดินใหญ่พูดไทยไม่ได้ และมีความเข้มงวดกับการหัดงิ้วมาก แต่ละท่าที่

หัดจะต้องซ้อมให้เห็นว่าอ่อนช้อยงดงาม และได้อย่างที่เหล่าซือตั้งมาตรฐานไว้ หากยังทำไม่ได้ก็จะถูกทำโทษต่างๆ ตั้งแต่เบาไปจนถึงโทษหนัก โทษขนานเบาคือการซ้อมท่านั้นๆไปจนกว่าจะทำได้ แต่ถ้าโทษหนักก็จะมีถึงลงไม้ลงมือด้วยอย่างแรงๆ บางครั้งถึงกับเลือดออกก็มี

ลาลี่ให้ความเห็นถึงการฝึกซ้อมว่า เด็กในปัจจุบันนี้ไม่ได้มีการฝึกที่เป็นกิจจะลักษณะเช่นในอดีต ตารางหัดงิ้วไม่แน่นอนเพราะไม่มีครูเฉพาะที่ทำหน้าที่สอนเป็นเรื่องราว ที่คณะจะอยู่ที่ว่าใครว่างก็จะสอนให้โดยมีครูหลักคือผู้จัดการคณะ ดังนั้นความสามารถและคุณภาพของงิ้วในทุกวันนี้จึงขึ้นอยู่กับความสนใจใฝ่รู้ของตัวเด็กเองและ เวลาของผู้สอน ลาลี่พูดถึงการหัดงิ้วในทุกวันนี้ว่า “เดี่ยวนี่สบาย เห็นเด็กมันหัดงิ้วแล้วก็อิจฉา เทียบกับเราตอนนั้นไม่ได้ซักนิด จะว่าไปแล้วจะไปตีแบบสมัยเจ๊เด็กมันจะได้เอาตำรวจมาจับปะไร ... เรื่องคุณภาพแล้วมันสู้กันไม่ได้หรอก สมัยเจ๊นะ โอ๊ย มือไม้งี้แป๊ะๆๆ จับเล่นเรื่องไหนเรื่องนั้นได้อย่างกะสั่ง ร้องเสียงไม่มีตก มือไม่มีห้อย แบบเด็กพวกนี้หรอก”

ในด้านการให้ความหมายของงิ้วในฐานะนักแสดงนั้นลาลี่ให้ความเห็นว่า งิ้วในฐานะที่เป็นอาชีพหลักแล้วเป็นงานที่มั่นคงอย่างมากสำหรับตัวลาลี่เอง เพราะความที่ลาลี่อยู่ในคณะมานาน จนปัจจุบันเป็นตัวเอกประจำคณะ เงินเดือนก็สูงและสามารถใช้จับจ่ายใช้สอยได้อย่างสบาย จึงถือว่าอาชีพนี้เป็นอาชีพที่ดี วิถีชีวิตในคณะงิ้วก็อบอุ่นและเป็นความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดสนิทสนมกันอย่างกับครอบครัว มีลำดับการเรียกและการให้ความเคารพกันอย่างสูง อาชีพนี้เป็นอาชีพที่จะเรียกว่าอิสระก็ได้ไม่อิสระก็ได้เช่นกัน ลาลี่ให้ความเห็นตรงส่วนนี้ว่า “ที่ว่าอิสระก็ตรงที่เจ๊จะออกจากคณะไปทำที่คณะอื่นเมื่อไหรก็ได้ไม่มีการว่ากัน ถ้าเขาให้เงินดีกว่าแล้วเราอยากไปก็ไปได้เลย มันเป็นเรื่องปกติที่ทำกันเยอะ แต่เจ๊ไม่ไปหรอกรักที่นี่แล้ว อยู่แล้วสบายใจดีกว่านะ แล้วที่ว่าไม่อิสระก็เพราะมันต้องแสดงตลอดเวลาไม่มีวันหยุด ไม่ใช่วันไหนขี้เกียจไม่อยากเล่นก็ไม่เล่นไม่ได้ งิ้วถูกผูกติดอยู่กับตารางเวลา เก้าโมงบ่วงเซียง ทุ่งป่วงเซียง ทุ่มครึ่งเล่นเรื่องยาว เที่ยวคืนเลิก เก็บของนอนตอนตีสอง พอแปดโมงแต่งตัวเตรียมเล่นป่วงเซียงเช้าอีก มันซ้ำๆอย่างนี้ไปทุกวัน ถ้าคืนไหนย้ายโรงก็นอนกันในรถ”

สำหรับงิ้วในปัจจุบันและอนาคต ในความคิดของลาลี่แล้ว งิ้วทุกวันนี้ตกต่ำลงอย่างมาก โดยวัดจากคนดูและราคาค่าจ้างงิ้วในแต่ละที่ บางครั้งค่าจ้างไม่ถึงหมื่นบาทต่อคืนก็มี แต่ทางคณะก็ต้องแสดงเพราะดีกว่าที่จะไม่มีรายได้เข้ามาเลย ทุกวันนี้งิ้วเล่นในงานอันเกี่ยวกับศาลเจ้า 90 กว่าเปอร์เซ็น จึงเป็นที่คาดการณ์ได้ว่างิ้วคงจะไม่สูญหายไปจากสังคมหากยังมีศาลเจ้าและพิธีไหว้เจ้า ลาลี่เชื่อว่า งิ้วยังคงได้แสดงกันอยู่ต่อไป หากงิ้วอาจจะกลายเป็นเหมือนสิ่งบวงสรวงเทพเจ้าจีนแทนการเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงให้กับผู้คนเช่นในสมัยก่อนที่ลาลี่ยังเป็นวัยรุ่น ในด้านการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงงิ้วนั้นสาลี่เห็นว่าถ้ามีความจำเป็นแล้วการเปลี่ยนรูปแบบการแสดงก็คงจะต้องปล่อยให้เป็นไปตามกระแสของภายนอก หากถามถึงความรู้สึกแล้วลาลีไม่เห็นด้วยที่จะให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงงิ้ว เพราะงิ้วเป็น

ศิลปะที่ตกทอดกันมาเป็นเวลานาน การนำไปร้องภาษาไทยอย่างบางเรื่อง ก็ทำให้งิ้วเหมือนไม่ใช่งิ้วประการหนึ่ง หากยังต้องมีการเปลี่ยนในด้านต่างๆแล้วงิ้วก็คงจะไม่ใช่ศิลปะของคนจีนอีกต่อไป แต่เนื่องจากว่าลาลี่เป็นนักแสดงที่ไม่อาจขัดความต้องการที่จะอยู่รอดของคณะได้ การร้องภาษาไทยก็เป็นเรื่องที่สาลี่ยอมรับได้ แต่หากจะให้มีมากกว่านั้น เธอกล่าวว่าคงจะต้องพูดคุยกับเถ้าแก่ก่อน

กรณีที่ 10 : ฝน

นักแสดงหญิงของคณะซิงบ่วงนี้ชุง

ฝนเป็นนักแสดงหญิงตัวหลักของคณะมาหลายปีแล้ว ฝนเล่าว่าตัวเองเป็นคนไทยเชื้อสายจีนที่แทบจะไม่ใช่จีน เพราะหน้าตาที่ออกไทยมาก อ่านภาษาจีนไม่ออก แต่ยังสามารถพูดภาษาจีนได้บ้าง เธอเป็นนักแสดงรุ่นท้ายที่ได้รับการสอนจากเหล่าซือ แต่ก็ไม่นานนักก่อนที่ระบบการสอนจากเหล่าซือจะหายไป ฝนได้รับเลือกให้แสดงบทผู้หญิงขากบุคลิกที่ดูอ่อนหวานจึงได้รับการสอนให้หัดงิ้วบทบุ่งตั่วหรือนางเอกทั่วๆไป ที่อ่อนหวานและมักเป็นคุณหนู

การหัดงิ้วของฝนเป็นแบบครึ่งๆกลางๆเพราะเมื่อระบบเหล่าซือหายไปฝนก็ได้รับการสอนจากนักแสดงรุ่นเก่าในคณะร่วมกับความพยายามที่จะจดจำท่าทางและการร้องเองจากเหล่านักแสดงอาวุโสประจำคณะที่ทุกวันนี้ออกจากคณะไปอยู่กับลูกหลายกันแล้วหลายคน เธอเล่าว่าการแสดงในแต่ละบทนั้นเธอจะต้องเข้าให้ถึงบทบาทที่แสดง การทำความเข้าใจนั้นไม่ยากเพราะเรื่องราวที่แสดงเป็นเรื่องที่พบเห็นได้ทั่วไปในชีวิตจริง ฝนเล่าว่าการแสดงเป็นเหมือนการสอนรูปแบบการดำเนินชีวิตในสังคม “เวลาแสดงบทคุณหนูก็มักต้องนอบน้อมเชื่อฟังพ่อแม่ .... ให้แต่งงานก็ต้องยอมแต่ง ..... มันเหมือนกับการสอนลูกสาวนั่นล่ะ ว่าถ้าแต่งงานแล้วต้องทำแบบไหน”

งิ้วในฐานะอาชีพแล้วฝนถือว่าเป็นอาชีพที่เข้ามาแล้วจะว่าไม่ชอบก็ไม่ใช่จะว่ารักก็ไม่เชิงเพราะนั้นคืองานที่ต้องทำที่เมื่อทำแล้วก็ได้เงินเลี้ยงตัวเองได้ ก็เหมือนงานทั่วไป บางครั้งที่ไม่สามารถเลือกได้เมื่อมาอยู่ตรงจุดนี้แล้วก็ต้องมีความรับผิดชอบในงานส่วนของตน ทางด้านรายได้ฝนกล่าวว่าก็พอใช้แต่ไม่ได้มากมายอะไร แต่เพราะการที่ไม่ต้องเสียค่าที่พักและค่าอาหาร (นอกจากจะไปหากินเองข้างนอกซึ่งส่วนใหญ่แล้วนักแสดงหลักมักจะไม่กินกับทางคณะ เพราะสถานที่แสดงงิ้วมักมีร้างแผงลอยขายอาหารเสมอหรือมีทำเลอยู่ในตลาดโดยเฉพาะศาลเจ้ามักอยู่กลางชุมชน) จึงมีเงินเหลือเก็บ

ส่วนการเปลี่ยนแปลงกับอนาคตของงิ้วแล้วฝนให้ความเห็นว่างิ้วตกต่ำลงเรื่อยมาตั้งแต่เธอเข้ามาในคณะแล้วดูได้จากการที่เหล่าซือหายไป เพราะไม่มีเงินจ้างและประการสำคัญคือไม่มีคนที่มีความสามารถพอที่จะได้รับการยกย่องให้เป็นเหล่าซือ ราคาจ้างงิ้วไปเล่นที่ถูกลงและจำนวนวันที่เคยเล่นในแต่

ละที่ลดลง บางศาลเจ้าหันไปฉายภาพยนต์แทนการเล่นงิ้วเพราะราคาที่ถูกกว่า ทำให้พอจะคาดการณ์ได้ว่างิ้วน่าจะถึงจุดที่เรียกได้ว่าตกต่ำอย่างต่อเนื่อง มีอยู่ช่วงหนึ่งที่คนมาดูงิ้วมากขึ้น คือช่วงที่มีละคร เรื่องเสน่ห์นางงิ้วเล่นทางโทรทัศน์ ฉะนั้นหากเราทำให้คนหันกลับมาดูงิ้วได้สถานการณ์งิ้วก็คงจะกระเตื้องขึ้น ในเรื่องการเปลี่ยนรูปแบบการแสดงงิ้วแล้ว ฝนให้ความเห็นว่างิ้วก็ยังคงความเป็นงิ้วอยู่ไม่ว่าจะเปลี่ยนรูปแบบการแสดงไปมากน้อยอย่างไร ก็คงไม่สามารถเปลี่ยนความเป็นจีนในการแสดงได้หมดไปอย่างสิ้นเชิงได้ และการเปลี่ยนแปลงก็คงจะไม่ได้เกิดขึ้นในชั่วข้ามคืนดังนั้นแม้ลักษณะหนึ่งจะเปลี่ยนไป ฝนเชื่อว่าก็จะมีลักษณะใหม่ที่คนเข้าใจว่านั้นคือความเป็นงิ้ว และความเป็นจีนเข้ามาทดแทนสิ่งที่หายไปในตอนแรก และหากงิ้วไม่ปรับตัวงิ้วก็คงจะอยู่ไม่รอดในสังคมอย่างแน่นอน

4.4 สรุป

จากการสัมภาษณ์นักแสดงและผู้ที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนั้นพบว่า ความเป็นจีนที่ปรากฏออกมาอยู่ในรูปที่ไม่ตายตัว สามารถปรับเปลี่ยนไปได้ตามสถานการณ์ที่แวดล้อม จากการเข้ามาเป็นนักแสดงงิ้ว จากอดีตสู่ปัจจุบันนั้นแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดว่ากระบวนการที่เปลี่ยนไปทำให้ความเป็นจีนที่เคยมีอยู่ในรูปของกายภาพสูญหายไปอย่างมาก เนื่องจากคนจีนไม่ได้ยึดอาชีพนักแสดงงิ้ว และอาชีพนี้ก็มิได้ถูกจำกัดเฉพาะคนจีนอีกต่อไป เมื่อราวสิบปีที่ผ่านมาคนอีสานและคนไทยเข้าสู่คณะงิ้วมากขึ้นเรื่อยๆและได้กลายเป็นนักแสดงหลักในคณะแทนที่นักแสดงคนจีนเช่นในอดีต แม้ว่าความเป็นจีนทางกายภาพได้ลดน้อยถอยลง เพราะนักแสดงไม่ได้มีความรู้สึกถึงความเป็นจีนในตัวตนที่ไม่ใช่คนจีน แต่เมื่อนักแสดงเหล่านั้นไปยืนอยู่บนเวทีกลับแสดงความเป็นจีนออกมาได้เป็นอย่างดี ดังนั้นเราอาจวิเคราะห์ในส่วนนี้ว่า นักแสดงรุ่นใหม่ที่ไม่ใช่คนจีนไม่ได้ให้ความสำคัญต่องิ้วในฐานะตัวแทนความเป็นจีนเมื่อเป็นตัวตนที่แท้จริงนอกเวที แต่เมื่อนักแสดงสรวมบทบาทโลดแล่นอยู่บนเวที เขาเหล่านั้นก็ให้ความหมายของความเป็นจีนได้อย่างดี อาจให้คำนิยามสถานการณ์เช่นนี้ว่าเป็นการสร้างความเป็นตัวตนที่หลากหลายซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์รอบข้างแบบพหุลักษณ์ของนักแสดงงิ้ว สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คือ เมื่ออยู่ในกลุ่มคนอีสานก็สามารถพูดภาษาถิ่นได้อย่างคล่องแคล่ว สามารถร้องบทงิ้วเป็นภาษาจีนได้เมื่ออยู่บนเวที หรือพูดคุยตอบโต้กับคนในคณะงิ้วเป็นภาษาจีน และสามารถพูดภาษากลางได้เมื่อติดต่อกับคนนอกเช่นผู้ศึกษาที่เข้าไปสัมภาษณ์ ในส่วนของนักแสดงรุ่นเก่าที่ส่วนมากเป็นคนจีนนั้น พบว่าพหุลักษณ์เกิดขึ้นในลักษณะที่คล้ายๆกัน คือ นักแสดงคนจีนแม้จะมีความเป็นจีนทั้งบนเวทีและนอกเวทีแต่เมื่อนักแสดงออกสู่สังคมไทยก็แสดงตัวเป็นคนไทย

งิ้วในฐานะอาชีพและความเป็นจีนนั้นพบว่า นักแสดงได้รับเอางิ้วเป็นอาชีพหนึ่งที่สามารถเลี้ยงตัวเองได้และบางส่วนถือเอางิ้วเป็นศิลปะที่ต้องสืบทอด แต่ทั้งสองกลุ่มมองว่างิ้วเป็นความภาคภูมิใจที่ตนเป็นนักแสดงงิ้ว ค่าจ้างที่ถูกลง งานที่มากขึ้นเป็นสาเหตุหนึ่งที่หลายคนไม่ต้องการเข้ามาอยู่ในอาชีพนี้ แต่ก็ยังมีอีกหลายคนที่เข้ามาในอาชีพนี้เพราะความต้องการส่วนตัว แต่สิ่งที่แน่ชัดคืองิ้วเป็นการแสดงที่

เข้มงวดและมีแบบแผน ผู้ที่สามารถผ่าฟันอุปสรรคให้สามารถเป็นนักแสดงที่เป็นที่ยอมรับไม่ใช่เรื่องง่าย ความภาคภูมิใจของนักแสดงจึงเป็นเรื่องที่พบเห็นได้อย่างชัดเจน

การยอมรับการเปลี่ยนแปลงในการแสดงงิ้วนั้นมีความเห็นแตกเป็นสองส่วนคือกลุ่มที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย กลุ่มที่เห็นด้วยนั้นยอมรับว่าการแสดงจะต้องมีการปรับตามสภาพรอบข้างเพื่อความอยู่รอด การปรับเปลี่ยนในความหมายของกลุ่มนี้ไม่ใช่การเปลี่ยนอย่างสิ้นเชิง แต่จะต้องคงความเป็นงิ้วบางประการไว้ ในขณะที่อีกกลุ่มมองว่าการปรับเปลี่ยนของงิ้วจะเป็นการสูญเสียอัตลักษณ์ของงิ้วไป จึงไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงใดๆก็ตามที่จะเกิดขึ้น แต่ในแง่ของความคงอยู่แล้วต่างให้ความเห็นที่เหมือนกันว่างิ้วคงอยู่อย่างแน่นอนเพราะศาลเจ้าจีนยังคงเป็นที่เคารพของคนจีน การที่ศาลเจ้ามีการฉลองศาลปีละสองครั้งในช่วงต้นปีและปลายปีเป็นข้อพิสูจน์ว่า งิ้วเป็นเครื่องบันเทิงของคนจีนในไทยแม้ว่าจะถูกจำกัดอยู่ที่รุ่นของผู้ชมเนื่องจากภาษาและค่านิยมที่ลดลง การแสดงแต่ละครั้งจะมีผู้ชมมารับชมงิ้วทุกครั้งแต่จะจำกัดอยู่เฉพาะในเมือง เมื่อไปแสดงต่างจังหวัดหรือในที่ชุมชนที่ไม่มีคนจีนหนาแน่นแล้วแทบจะไม่มีผู้ชมการแสดงทีเดียว เป็นเพราะในเมืองโดยเฉพาะในกรุงเทพยังคงความเป็นชุมชนชาวจีนที่หนาแน่น ที่ย่านคนจีนยังคงเป็นเขตที่คนจีนอาศัยอยู่ แต่ในพื้นที่ด้านนอกพบว่าคนจีนมีการย้ายถิ่นฐานการอยู่อาศัยออกไปไม่ได้มีการรวมตัวกันอย่างหนาแน่นอย่างอดีต เป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมในต่างจังหวัดไม่หนาแน่นเท่าในกรุงเทพ

การที่นักแสดงเปลี่ยนสัญชาติจากคนเชื้อสายจีนเป็นคนเชื้อสายอื่นเป็นการสร้างความเป็นจีนในงิ้วที่กำลังจะกลายเป็นอัตลักษณ์ใหม่ที่ปรากฏอยู่ในสังคม ในอัตลักษณ์ใหม่ที่ถูกนิยามขึ้นนี้ความเป็นจีนไม่ได้ถดถอยลงแต่เปลี่ยนรูปไป รูปแบบการสั่งสอนผ่านกระบวนการแสดงยังคงอยู่ สัญลักษณ์ที่ปรากฏยังมีความหมายอยู่ในขอบเขตของความเป็นจีน รูปลักษณ์บนเวทียังคงให้ความหมายและความเข้าใจเช่นเดิมเหมือนเมื่อแรกที่งิ้วเข้าสู่ประเทศไทย แม้ว่าภาษาที่กำลังจะเปลี่ยนไปในการแสดง บทร้องและเจรจาเปลี่ยนจากภาษาจีนมาเป็นภาษาไทย คำให้ความหมายที่เหมือนเดิมแต่ให้ความเป็นจีนที่แตกต่างออกไป อัตลักษณ์ดังกล่าวนี้กำลังเป็นที่โต้แย้งถึงความเป็นจีนในหมู่งิ้ว ถึงการยอมรับและปฏิเสธ อย่างไรก็ตามอัตลักษณ์ความเป็นงิ้วรูปแบบนี้คงจะได้พบเห็นกันมากขึ้นในเวลาอีกไม่นานนี้

สรุปได้ว่าทั้งในอดีตและปัจจุบันนั้น ลักษณะการเลือกตัวแสดงรวมถึงการหัดงิ้วมีความแตกต่างกันอย่างมาก เช่น การเลือกตัวแสดงที่ไม่เหมือนในอดีตอย่างสิ้นเชิงเพราะในอดีตเหล่าซือจะมีสิทธิ์ในการเลือกให้เด็กรับบทต่างๆที่ถือว่าเหมาะกับบุคลิกเด็กทำให้บทถูกจำกัดและการฝึกซ้อม(หัดงิ้ว)ที่จำเพาะ นักแสดงสามารถถูกจำกัดให้หัดในบทที่ตนได้รับเท่านั้น แต่ในปัจจุบันนี้พบว่า เนื่องจากเหล่าซือประจำคณะงิ้วนั้นไม่มีอีกต่อไปทำให้เด็กรุ่นใหม่ที่เข้าโรงงิ้วไม่มีผู้ชี้ขาด แต่ก็จะมีผู้จัดการหรือเจ้าของคณะที่จะระบุแบบกว้างๆว่าให้เด็กคนนี้เล่นบทใด หรือหากเด็กมีบุคลิกโน้มเอียงที่บทใดก็จะได้รับบทนั้น โดยจะให้ลง

เล่นดูก่อนว่าเล่นบทใดดี เช่นกรณีเล็ก ที่ยังสามารถเล่นทั้งบทผู้ชายและผู้หญิงได้ หากเทียบกับเจ๊ติ๋มที่ไม่สามารถกระโดดไปแสดงเป็นผู้ชายได้เลย แม้ทุกวันนี้จะไม่มีเหล่าซือแล้วแต่เจ๊ติ๋มมักถูกหัดให้เล่นเฉพาะบทผู้หญิงมาตลอด เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5
สัญลักษณ์ นัยยะ และความเชื่อในการแสดงงิ้ว

ในการที่จะเข้าใจถึงความหมายที่แฝงไว้ในการแสดงงิ้วนั้น จำเป็นที่จะต้องเข้าใจเป็นประการแรกว่า สิ่งที่ศิลปะการแสดงงิ้วแต้จิ๋วสื่อออกมาในลักษณะของการแต่งกายผ่านเสื้อผ้าอาภรณ์ เครื่องประดับ การแต่งหน้า หรือสิ่งที่นักแสดงสื่อถึงผู้ชมในรูปแบบของภาษาทางร่างกาย หรือที่เรียกว่านาฏลีลา บทบาทที่นักแสดงสวมใส่อยู่บนเวที รวมถึงรูปแบบความเชื่อและพิธีกรรมของนักแสดงต่างๆ สิ่งเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ที่งิ้วแต้จิ๋วต้องการสื่อออกมาในรูปแบบของนัยยะทั้งสิ้น การตีความ หรือให้ความหมายที่ถูกต้องจึงจำเป็นอย่างมากที่จะต้องทำความเข้าใจในแบบแผนของศิลปะงิ้วที่สืบทอดกันมาจากอดีตกาล มองถึงความเปลี่ยนแปลงจนกลายเป็นงิ้วแต้จิ๋วเช่นปัจจุบันนี้

5.1 เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และเครื่องประดับงิ้ว

5.1.1 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของงิ้วที่แสดงในประเทศไทยนั้น ในอดีตพบว่าโดยมากทำจากผ้าต่วน มีลักษณะเงาและมัน บางครั้งอาจใช้ผ้าไหมในการตัดชุดบ้างแต่มีเป็นส่วนน้อย ส่วนในปัจจุบันจากการสังเกตพบว่ามีการนำวัสดุอื่นๆมาปรับใช้ในการประยุกต์เพื่อตัดเย็บเสื้อผ้า เช่นการนำเอาผ้าลักษณะอื่นมาประกอบในชุดเดียวกัน บางชุดที่ต้องการความนุ่มพริ้วจะใช้ผ้าชีฟองในการตัดเย็บ ในการแสดงงิ้วนั้นชุดเสื้อผ้าเป็นเครื่องแต่งกายที่สำคัญชนิดหนึ่ง ชุดงิ้วแต่ละชุดจะออกแบบให้เข้ากับลักษณะนิสัยและบทบาทของตัวละครแต่ละตัว งิ้วแต่จิ๋วในประเทศไทยพบว่ามีลักษณะของชุดที่แตกต่างกันออกไป ชุดที่พบในประเทศไทยบางชุดสามารถเรียกตามแบบชุดงิ้วปักกิ่งที่มาลินี(2543) ได้รวบรวมไว้ดังนี้

1. ชุดพระราชพิธี (มั่ง หรือ *หมั่ง*, Mang) เป็นชุดที่ใช้ในสมัยราชวงศ์หมิง

ภาพที่ 34 ชุดพระราชพิธี (มั่ง หรือ *หมั่ง*, Mang) พฤศจิกายน 2544

จากการสังเกตชุดมั่งมีลักษณะเหมือนกับชุดพระราชพิธีของงิ้วปักกิ่ง ใช้สำหรับจักรพรรดิเสนาบดี ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ ใช้ได้ทั้งชายและหญิงแต่ของผู้หญิงจะมีชายเสื้อสั้นกว่าเล็กน้อย จะสวมเฉพาะฉากในราชสำนักหรือในราชพิธีต่างๆ หากเป็นตัวละครฝ่ายนักรบ เมื่ออยู่ในฉากพระราชวังก็ต้องสวมชุดพระราชพิธี แต่จะต้องมีขนนกประดับศีรษะให้รู้ว่าเป็นตัวละครฝ่ายนักรบ

ชุดนี้มีลักษณะเป็นกระโปรงหลวมเปิดด้านหน้า ชายผ้าจะเกยทบไปด้านขวา ติดกระดุมตลอดแนวคอเฉียงไปทางใต้แขนแล้วเลยต่อลงไปด้านข้างลำตัว คอกลมแคบมีลายปักรอบคอ แขนเสื้อยาวและต่อปลายด้วยผ้าสีขาวยาวประมาณ 2 ฟุต เพื่อใช้ในประกอบท่าทางการแสดง สีของชุดนี้จะใช้สีแตกต่างกันไปไม่มีการเจาะจงเฉพาะ ยกเว้นแต่สีเหลืองจะถูกใช้เฉพาะจักรพรรดิเท่านั้น และมักมีลายมังกรปักที่ตัวชุดเสมอ ส่วนชุดของมเหสีหรือสนมเอกมักใช้สีเหลืองหรือแดงที่ถือว่าเป็นมงคล ชุดของขุนนางอาวุธโสมักใช้สีขาว ชุดตัวโอวซา(นางเศร้า)หรือขุนนางฝ่ายไม่ดีจะใช้สีดำ ชุดพระราชพิธีนี้มักจะทำการปักมือมีลวดลายประดับประดาด้วยเลื่อมมากมาย ให้ทำประกายกับแสงไฟเวลาแสดง และที่สำคัญบริเวณส่วนชายของชุดทั้งด้านหน้าและด้านหลัง จะเป็นลายคลื่นแบบจีน มีลักษณะเป็นเส้นลวดลายเหมือนสายน้ำปักด้วยดิ้นเงินหรือทอง

ภาพที่ 35 ลายคลื่นแบบจีน ตุลาคม 2544

2. ชุดขุนนาง (กัวเพ้า หรือ *กวนเผา*, Guan Pao) จะใช้สวมคล้ายกับชุดขุนนางของงิ้วปักกิ่ง แต่งิ้วปักกิ่งเรียกว่า*กวนอี* ใช้เป็นชุดสำหรับขุนนางระดับรองลงมา เช่น ผู้ว่าราชการ หรือ นายอำเภอ

จากการสังเกตมีลักษณะคล้ายกับชุดพระราชพิธี แต่ต่างกันตรงลายปัก ที่จะพบเพียงในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าบริเวณหน้าอกและแผ่นหลังเท่านั้น ผ้าที่ใช้ตัดจะเป็นผ้าสีพื้น ชุดขุนนางพบว่ามีสีที่หลากหลาย ไม่มีการเฉพาะเจาะจงแต่อย่างไร

ภาพที่ 36 ชุดขุนนาง (กัวเพ้า หรือ *กวนเผา,* Guan Pao) พฤศจิกายน 2544

3. เสื้อนอกหรือชุดกึ่งทางการ (พี หรือ *เพ่ย*, Pei) สำหรับงิ้วปักกิ่งจะใช้ในโอกาสที่ตัวละครไปงานเลี้ยงหรือใส่ในฉากขึ้นศาล (มาลินี, 2543: 145) จากการสังเกตชุดจะมีลักษณะคอเสื้อจะกว้างและผ่าหน้าตลอดแนวใช้ติดกระดุมทางด้านหน้า แขนเสื้อตัวนอกสั้นเหนือข้อศอก แต่มีซับในสีขาวยาวเลยแขนเสื้อออกมาเกือบถึงเข่า นอกจากนี้ลวดลายที่ใช้ยังแตกต่างจากชุดสองแบบแรก ชุดประเภทนี้จะปักลายหรือไม่ปักลายก็ได้ แต่มักจะปักเป็นตัวอักษรที่เป็นสิริมงคลในวงกลม กระจายรอบๆชุด เช่นตัวซิ่ว ที่หมายถึงอายุยืน หรือบางชุดอาจเป็นเพียงผ้าสีพื้นก็ได้เช่นกัน บางครั้งพบว่ามีการใช้ใส่สำหรับตัวละครระดับขุนนางหรือคหบดีทั่วไปด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 37 เสื้อนอกหรือชุดกึ่งทางการ (พี หรือ *เพ่ย*, Pei) ตุลาคม 2544

4. เสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ (จิจื้อ หรือ *เจ๋อจื่อ,* Zhe Zi) ใช้ใส่อยู่กับบ้านถือเป็นเครื่องแต่งกายปกติของตัวละครทั่วไป จากการสังเกตชุดจะใช้ได้กับทั้งตัวละครฝ่ายบุ๋นและบู๊ และใช้ได้ทั้งตัวละครชายและตัวละครหญิง ผิดกันตรงที่ว่าชุดของตัวละครผู้หญิงจะสั้นกว่าของตัวละครผู้ชาย

ภาพที่ 38 เสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ (จิจื้อ หรือ *เจ๋อจื่อ*, Zhe Zi) ตุลาคม 2544

ชุดนี้สามารถปัดลวดลายหรือไม่ก็ได้ โดยลายที่ใช้ปักจะบอกถึงฐานะของตัวละครได้ เช่น หากเป็นชุดคนใช้หรือชาวบ้านยากจนจะไม่มีลายปัก แต่หากมีลวดลายปักจะเป็นชุดของสาวใช้ในบ้านคหบดีหรือขุนนาง ลายปักที่พบมักเป็นลวดลายขนาดเล็ก ปักให้แผ่ กระจายเต็มตัว เช่น ลายดอกไม้

5. เสื้อเกราะ (กะ หรือ *เจี่ย*, Jia) มีลักษณะเหมือนกับงิ้วปักกิ่ง ต่างกันเพียงชื่อเรียก โดยในงิ้วปักกิ่งเรียกว่า*ไข่เค่า* ใช้กับตัวละครฝ่ายบู๊ทั้งชายและหญิงที่เป็นนายทหารระดับขุนพลขึ้นไป

ภาพที่ 39 เสื้อเกราะ (กะ หรือ *เจี่ย*, Jia) พฤศจิกายน 2544

จากการสังเกตชุดนี้มีลวดลายทั้งด้านหน้าและด้านหลัง แขนเสื้อแคบ และรัดที่ข้อมือ ทำให้ไม่มีชายผ้ายื่นต่อออกมาจากแขนเสื้อเพื่อให้ทะมัดทะแมงเหมาะกับการต่อสู้ ด้านข้างเย็บผ้าติดไว้เป็นแถบให้

ดูคล้ายมีเกาะกำบัง บริเวณหน้าอกติดแผ่นกระจก มีลวดลายปักรูปหัวเสือที่เอวและใกล้บ่าเพื่อความน่าเกรงขาม แต่พบว่าตัวละครที่มีบทเป็นเจ้าหญิงหรือเจ้าชายที่มีวิชาการต่อสู้ก็จะใส่ชุดแบบนี้อยู่ในวังเช่นกัน

6. ชุดกึ่งทางการของตัวละครนักรบ (กุยเชื่อง หรือ ไค่ฉั่ง, Kai Chang) มีคล้ายกับชุดเสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ (จิจื้อ) แต่จะมีลักษณะแตกต่างที่ลวดลายที่ใช้จะปักเป็นรูปสัตว์ที่ห้าวหาญต่างๆ เช่น สิงโต และที่บ่าทำผ้าซ้อนกันเป็นชั้น ๆ ให้ดูเหมือนเป็นเกราะ

ภาพที่ 40 ชุดกึ่งทางการของตัวละครนักรบ(กุยเชื่องหรือไค่ฉั่ง, Kai Chang)พฤศจิกายน 2544

7. ขนนกประดับศีรษะ จากการสังเกตพบว่าทำจากขนนกยูงเป็นเส้นยาวเกินกว่าหนึ่งเมตรขึ้นไป ขนนกจะใช้เป็นเครื่องบอกฐานะความเป็นนักรบของตัวละครที่สวมใส่ โดยจะติดขนนกสองเส้นไว้ที่หมวกหรือมงกุฎของตัวละครซึ่งใช้ได้กับทั้งตัวละครชายและหญิง สามารถถอกออกได้เพื่อนำไปใช้ติดกับหมวกหรือมงกุฎ

ภาพที่ 41 ขนนกประดับศีรษะ พฤศจิกายน 2544

8. กระโปรง เป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะตัวละครหญิง จากการสังเกตชุดจะมีลักษณะเป็นกระโปรงจีบย้วยหรืออัดพลีตรอบตัว มีทั้งแบบมีและไม่มีปักลวดลาย

ภาพที่ 42 กระโปรง พฤศจิกายน 2544

9. เสื้อสั้นและกางเกง จากการสังเกตพบว่าชุดนี้จะใช้กับตัวละครหญิงบทตัวนางที่มีชีวิตชีวา (ฮวยตั่ว) เท่านั้น เป็นเสื้อคอแคบมีกระดุมด้านข้าง แขนยาวแต่ไม่มีแขนเสื้อสีขาวส่วนต่อ คล้ายกับชุดเสื้อเกราะ และจะมีผ้าคาดเอวแทบเข็มขัดเพื่อให้ดูทะมัดทะแมงลักษณะของเสื้อผ้าคล้ายกับของงิ้วปักกิ่ง และไม่มีการจำกัดสี ทำให้พบว่ามีสีที่หลากหลาย และมักใส่ร่วมกับกระโปรง

ภาพที่ 43เสื้อสั้นและกางเกง ตุลาคม 2544

10. ผ้าคลุมไหล่ จากการสังเกตพบว่าผ้าชนิดนี้จะใช้กับชุดพระราชพิธีของตัวละครหญิงที่เป็นหญิงสูงศักดิ์ เช่น มเหสี สนมเอก

ภาพที่ 44 ผ้าคลุมไหล่ พฤศจิกายน 2544

ผ้าคลุมไหล่จะมีลักษณะเป็นทรงกลมมีพู่ห้อยที่ชายผ้าทั้งด้านหน้าและด้านหลัง และมีปักดิ้นเป็นลวดลาย ทั้งผืน ในปัจจุบันยังพบว่ามีการนำลูกปัดมาร้อยเพื่อใช้แทนผ้าคลุมไหล่บ้างในบางครั้ง

11. ธงรบ จากการสังเกตพบว่าธงนี้เป็นส่วนประกอบของชุดเกราะ ประกอบไปด้วยธง 4 คัน ประดับปักอยู่บริเวณกลางหลังตัวละครที่เป็นจอมทัพ เพื่อเพิ่มความสง่างาม ผืนธงเป็นรูปสามเหลี่ยมสีที่ใช้ขึ้นอยู่กับสีของชุดที่สวมใส่ หากชุดเกราะเป็นสีแดง ธงก็จะเป็นสีแดง สำหรับผู้ชายจะใช้ธงเป็นรูปมังกร ส่วนผู้หญิงใช้ธงรูปหงส์ ในประเทศไทยนั้นพบว่านักแสดงจะใช้ธงรบประกอบชุดแม่ทัพเฉพาะใน

การแสดงเบิกโรงชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศเท่านั้น ไม่พบในการแสดงเรื่องอื่นแต่อย่างใด ในบางครั้งพบว่าธงสามารถนำออกจากชุดและถูกนำไปใช้ประกอบการแสดงฉากต่อสู้ได้เช่นกัน

ภาพที่ 45 ธงรบ ตุลาคม 2544

12. เข็มขัดหยก (เง็กตั่ว หรือ *อวี้ไต้*, yu dai) เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของชุดพระราชพิธี และชุดขุนนาง จากการสังเกตมีขนาดกว้างประมาณ 3 นิ้ว ทำเป็นวงกว้างรอบตัว ลักษณะไม่ต่างจากของงิ้วปักกิ่ง

ภาพี่ 46 เข็มขัดหยก พฤศจิกายน 2544

นอกจากนี้ยังพบว่าตัวละครบางตัวที่มีลักษณะเฉพาะจะมีชุดเครื่องแต่งกายที่เป็นแบบแผนเฉพาะด้วยเช่นกัน เช่นชุดของเจ้าแม่กวนอิมที่จะต้องเป็นชุดสีขาวยาวคลุมเท้า ตัดเย็บจากผ้าโปร่ง เครื่องประดับศรีษะมีเพียงผ้าโปร่งสีขาวชนิดเดียวกับชุดผูดเป็นชั้นทิ้งชายลากยาว มือข้างหนึ่งถือแส้ หรือ ชุดของปรมาจารย์ตั๊กม้อจะเป็นเสื้อที่เปิดช่วงท้องและหน้าอก มีลูกประคำเส้นโตห้อยเฉวียงบ่า และถือไม้เท้ารูปสุริยันจันทรา เป็นต้น

ภาพที่ 47 ชุดของเจ้าแม่กวนอิม พฤศจิกายน 2544

เสื้อผ้างิ้วเหล่านี้จะแตกต่างกันไปตามวัย เพศ และสถานภาพทางสังคมของตัวละคร แต่จะไม่แตกต่างกันตามภูมิภาค ฤดูกาล และยุคสมัย นั่นคือ ไม่ว่าเป็นบทบาทชาวพื้นเมืองใดในประเทศจีน ไม่ว่าจะฤดูใด และสมัยราชวงศ์ใดล้วนใส่เสื้อผ้าแบบเดียวกัน

ในการแสดง นักแสดงจำเป็นต้องสวมเสื้อและกางเกงแพรสีพื้นไว้ภายใน เพื่อป้องกันเหงื่อที่ไหลเวลาแสดง เนื่องจากชุดงิ้วมีการปักลวดลายมากทำให้ยากต่อการซัก ซึ่งการซักบ่อยครั้งทำให้ชุดหมอง ซีด และลายปักอาจชำรุดเสียหายได้ จึงซักชุดงิ้วนานๆครั้ง เพื่อทำให้มีอายุการใช้งานนานขึ้น ส่วนชุดนักรบนักแสดงมักจะสวมเสื้อนวมเป็นซับในเพื่อให้ร่างกายดูใหญ่โต น่าเกรงขาม ชุดงิ้วชั้นนอกนี้คณะงิ้วสามารถจะซื้อหรือสั่งตัดจากทั้งในประเทศไทยและจากประเทศจีน แต่บางคณะหากเจ้าของคณะมีฝีมือการออกแบบและตัดเย็บก็มักจะทำใช้เอง เพราะสามารถประหยัดรายจ่ายเป็นจำนวนมาก ราคาในการตัดชุดงิ้วนั้นไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับรูปแบบและลายที่ต้องการปัก ราคามีตั้งแต่ 5,000 บาทไปจนถึงหนึ่งหมื่นกว่าบาท ในประเทศไทยราคาตัดจะอยู่ที่ประมาณ 9,000 บาท แต่ถ้าคณะสามารถสั่งมาจากเมืองจีนได้จะมีราคาที่ถูกลงอยู่ที่ประมาณ 5,000 บาท แต่ราคาที่แตกต่างกันก็ขึ้นอยู่กับเนื้อผ้า การปัดลวดลายและฝีมือการตัดเย็บ ชุดที่จ้างคนไทยตัดจะมีความปราณีตและทนทานกว่าชุดที่สั่งจากเมืองจีน (สัมภาษณ์เจ๊กี, 20 ตุลาคม 2544)

คณะงิ้วจะนำเอาชุดใหม่มาใช้แสดงในงานกลางคืน หรืองานแสดงพิเศษอื่น ๆ เมื่อชุดเก่าแล้วจึง “โละ” ไปใช้ในงานไหว้เจ้าช่วงกลางวัน ก่อนจะทิ้งในโอกาสต่อไป โดยที่ชุดงิ้วเหล่านี้ไม่อาจนำไปซักได้ ดังนั้นชุดงิ้วที่เห็นต้องแสงไฟอยู่บนเวทีเป็นประกายสว่างและมีความงดงามนั้นเมื่อลองเข้าไปพินิจดูใกล้ๆ จะพบว่าเต็มไปด้วยครบดำสกปรก เลื่อมที่ปักไว้บางจุดก็หลุดออกจากชุด บางตัวมีรอยเปื้อนดำด่างหรือไม่ก็ขาด ทั่วไปแล้วชุดงิ้วเหล่านี้เป็นสมบัติของเถ้าแก่ เว้นแต่พระเอกนางเอกงิ้วบางคนจะมีชุดงิ้ว

เป็นของตัวเองจากการสั่งตัดเอง เนื่องจากคืนหนึ่ง ๆ ตัวละครที่เป็นพระเอกนางเอกต้องเปลี่ยนชุดจำนวนมาก จึงต้องการให้ผู้ชมได้เห็นชุดสวย ๆ แต่บางครั้งก็ได้รับจากผู้ชมที่ชื่นชอบการแสดงของตน

ความหมายของสีเครื่องแต่งกาย(ชุด) นั้นมีความหมายที่สามารถเข้าใจร่วมกันได้ ดังนี้

สีเหลืองจะหมายถึงกษัตริย์ และราชนิกูล

สีแดง และขาว จะหมายถึงขุนนางผู้มีตำแหน่งสูงส่ง เป็นฝ่ายดี

สีขาว หมายถึงการไว้ทุกข์ได้เช่นกัน

สีแดงเลือดหมูหมายถึงความป่าเถื่อน คิดคดและฉ้อโกง

สีม่วงหมายถึงขุนนางข้าราชการทั่วไป หรือใช้กับตัวละครหน้าลาย

สีน้ำเงินหมายถึงนายทหาร

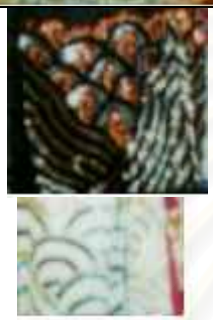
สีดำและน้ำตาล หมายถึง ชนชั้นสามัญชน หรือคนรับใช้ และมักเป็นผ้าสีพื้น

สีดำ หมายถึงผู้มีใจโหดเหี้ยม หากสตรีสวมใส่จะหมายถึงความโศกเศร้า โกรธแค้น

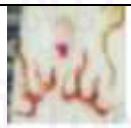
สีเขียวหมายถึงเป็นผู้มีคุณธรรมสูง

ส่วนลายปักที่พบในอาภรณ์นั้นเป็นสิ่งที่มีความหมายถึงความเป็นมงคลและความถูกต้องดีงาม เช่นนกกระสา หมายถึงการมีอายุมั่นขวัญยืน มังกรหมายถึงกษัตริย์ และหงส์หมายถึงสตรีสูงศักดิ์ราชวงศ์ เสือหมายถึงความกล้าหาญเข้มแข็ง เป็นต้น ลายที่พบโดยทั่วไปมีดังนี้

ภาพลายปักหลักที่พบ	ชื่อลายปัก	ความหมายของลายปัก	แหล่งที่พบลายปัก
	มังกร	กษัตริย์ ผู้มีอำนาจหรือบุญญาบารมี	กลางลำตัวเสื้อ ทั้งด้านหน้าและหลัง แขนเสื้อ ใช้กับกษัตริย์หรือขุนนางชั้นสูงหรือเทพ

	หน้ามังกร และส่วนประกอบอื่นของมังกร	ความสูงศักดิ์ ความมีอำนาจและเก่งกาจ(ในเชิงยุทธ์)	กลางลำตัว ปลายแขนเสื้อและคอเสื้อ
	คลื่น	ความรุ่งโรจน์	ชายเสื้อขุนนาง มักใช้กับตัวพระ
	ดอกกุหลาบ	ร่มเย็นเป็นสุขตลอดปี เพราะดอกกุหลาบให้ความหายถึงการเบ่งบานตลอกปี	พบทั่วไปในอดีต มักใช้เฉพาะตัวนางเท่านั้น (ดอกไม้) แต่ปัจจุบันใช้ได้ทั้งตัวพระและตัวนาง
	ดอกโบตั๋น	ร่ำรวยมีศักดิ์(ดอกไม้มงคล)	พบได้ทั้งตัวพระและตัวนาง มัดเป็นดอกและต้นปักบนชุดที่ไม่ใช่ขุนนาง อาจเป็นบัณฑิต หรือคุณหนู
	ดอกเหมย	ความสุข สดชื่น ในบางครั้งหมายถึงการขึ้นปีใหม่พบเจอแต่สิ่งดีๆ	พบปักกระจายตามตัวเสื้อหรือปักอยู่ในวงกลมกับสัญลักษณ์อื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

	ดอกเบญจมาศหรือดอกเก๊กฮวย	ความมีอายุยืนยาว (เป็นยาเพื่ออายุวัฒนะ) และความยั่งยืนเมื่อใช้คู่กับสัญลักษณ์อื่นๆ	พบปักกระจายตามตัวเสื้อหรือปักอยู่ในวงกลมกับสัญลักษณ์อื่น
	ใบไผ่	ให้ความหมายถึงความอยู่เย็นเป็นสุข	เป็นลายที่ปักเป็นวงกลมหรือบายเดี่ยว พบทั่วไปตามลำตัว
 	ตัวจีน ซิ่วหรือสิ่ว	อายุยืน	กลางลำตัวเฉพาะชุดขุนนาง เป็นตัวซิ่วในวงกลม
 	ลายเถาดอกและใบไม้	ใบไม้และดอกไม้หมายถึงร่ำรวยเป็นหมื่นปี เถาหมายถึงความไม่สิ้นสุด	ชายกระโปรงหรือชายเสื้อ
 	ไฟ	ความรุ่งโรจน์	พบทั่วไปตามชุดของตัวพระ
 	เมฆ	ความเป็นสิริมงคล	พบทั่วไปตามชุดของตัวพระ

5.1.2 ศิราภรณ์ และเครื่องสวมประดับศีรษะ

เครื่องแต่งกายอีกประเภทหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้ในการแสดงงิ้วนั้นคือ ศิราภรณ์หรือเครื่องสวมประดับศีรษะ จะประกอบด้วยหมวกประเภทต่าง มงกุฎ และเครื่องประดับตกแต่งชิ้นเล็กอื่นๆ สำหรับงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยนั้น จากการสังเกตพบว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับที่ใช้ในงิ้วปักกิ่ง หากจะมีความแตกต่างคงเป็นรูปแบบของการเลือกใช้ศิราภรณ์แต่ละชนิด ซึ่งจะแตกต่างกันออกไปดังนี้

มงกุฎ ใช้เฉพาะกับจักรพรรดิ ลักษณะมีพู่ยาว สีเหลือง ทั้งสองด้านข้างศรีษะห้อยย้อยลงมาจนถึงด้านหน้าบ่า มงกุฎด้านหน้าเป็นรูปมังกรสีทองสองตัวหันหน้าเข้าหากันและตรงกลางเป็นตัวหนังสือคำว่า “ซิ่ว” ที่แปลว่าอายุยืน แต่จากการสังเกตพบว่าในปัจจุบันนี้ มงกุฎสำหรับจักรพรรดินั้นมักใช้มุกและอัญมณีอื่นๆประดับแทนมังกรและตัวอักษร มากขึ้น

ภาพที่ 48 มงกุฎ ใช้เฉพาะกับจักรพรรดิ ตุลาคม 2544

มงกุฎสำหรับเจ้าชายหรือพระญาติวงศ์ มีลักษณะคล้ายกับมงกุฎจักรพรรดิ แต่ไม่ใช้สีเหลือง และสีอื่นๆ ให้เข้ากับชุดที่สวมแต่มักใช้สีขาว ใช้มุกและอัญมณีประดับ หากเป็นนักรบมียุทธ์ก็จะประดับด้วยขนนกยูง

ภาพที่ 49 มงกุฎสำหรับเจ้าชายหรือพระญาติวงศ์ พฤศจิกายน 2544

มงกุฎเจ้าหญิงและพระชนนี มีพู่ห้อยยาวลงมาทั้ง 2 ด้านข้างศรีษะ ลักษณะเหมือนกับมงกุฎจักรพรรดิ มีสีหลายสี แต่มักใช้สีขาวเช่นกัน

ภาพที่ 50 มงกุฎเจ้าหญิงและพระชนนี พฤศจิกายน 2544

หมวกหรือมงกุฎสำหรับกษัตริย์หรือขุนนางพวก “ฮวน” หรือคนเถื่อนที่ไม่ใช่คนจีน หมวกชนิดนี้มีจุดเด่นคือทำจากขนสัตว์ บางชนิดมีหางสองเส้นห้อยลงมาด้านข้าง (สัมภาษณ์จื้อ, 23 พฤศจิกายน 2544)

หมวกขุนนางฝ่ายพลเรือน (บุ๋น) ใช้กับตัวละครเจ้าเมือง นายอำเภอ หรือผู้ตรวจการยอดหมวกด้านหน้าต่ำกว่าด้านหลังมีปีกหมวก 2 ข้าง ลักษณะรูปร่างของปีกแตกต่างกันไปตามตำแหน่งซึ่งมีแบ่งแยกย่อยมากมาย เช่น หมวกสีดำยาวเล็ก ปีกสีขาวกว้างและประดับอัญมณี เป็นต้น ปีกหมวกบางอย่างจะติดสปริง หมวกชนิดนี้จะใช้กับชุดขุนนาง ไม่ใช้กับชุดไม่เป็นทางการหรือชุดที่ใส่อยู่กับบ้าน แต่อย่างไรก็จะมีหลายแบบแยกย่อยตามตำแหน่งของตัวละคร(สัมภาษณ์จื้อ, 23 พฤศจิกายน 2544)

ภาพที่ 51 หมวกขุนนางฝ่ายพลเรือน (บุ๋น) พฤศจิกายน 2544

หมวกนักรบหรือหมวกทหาร มีลักษณะเป็นหมวกประดับอัญมณีต่างๆไม่มีปีกหมวก จากการสังเกต บนส่วนยอดมีพู่กลมๆ ประดับ พู่นี้จะติดอยู่บนสปริง และจะเคลื่อนไหวไปมาเวลาที่ตัวละครเดินหรือออกท่าทาง

ภาพที่ 52 หมวกนักรบหรือหมวกทหาร พฤศจิกายน 2544, อุบลราชธานี และ ตุลาคม 2544

หมวกไม่มีปีก หมวกชนิดนี้จากการสังเกตจะมีลักษณะเป็นหมวกแบบจีนไม่มีปีกหมวก แต่จะมีหางเบี่ยง 30 องศายาวห้อยลากที่ด้านหลัง และมีผ้ายาวทิ้งตัวอยู่ด้านหลังของหมวก 2 เส้น บางชนิดจะมีกระบังที่ด้านบนแต่จะไม่มีหางทางด้านหลังแต่จะเป็นตุ้งติ้งอัญมณี รูปร่างและอัญมณีจะแตกต่างกันไปตามอายุและสถานภาพทางสังคมของตัวละคร เช่น ชายหนุ่มหมวกจะประดับด้วยพู่ที่ด้านข้างหรือพู่กลม ๆ ที่ด้านบนคล้ายหมวกนักรบ ชาวบ้านหรือคนรับใช้ เป็นหมวกทำจากผ้าพื้นสีไม่มีลวดลายมากนัก นอกจากนี้ยังมีหมวกอื่น ๆ อีกหลายชนิด

ภาพที่ 53 หมวกไม่มีปีก พฤศจิกายน 2544

นอกจากนี้ยังมีเครื่องประดับอื่นๆที่ใช้บนศรีษะ โดยเฉพาะกับตัวนาง คือ ดอกไม้ปักประดับผมปิ่นลักษณะต่างๆและผมปลอม(จอนผมและปอยผม) เครื่องประดับเหล่านี้จะเป็นอุปกรณ์เฉพาะที่นักแสดงแต่ละคนจะต้องมีเป็นของตัวเอง

ภาพที่ 54 ดอกไม้ปักประดับผม ปิ่นลักษณะต่างๆและผมปลอม ตุลาคม 2544 และพฤศจิกายน 2544

การใช้ศิราภรณ์และเครื่องประดับศรีษะเป็นส่วนหนึ่งของการแต่งกายงิ้วที่จะขาดเสียมิได้เพราะศิราภรณ์เป็นเสมือนสัญลักษณ์ที่จะบอกถึงสถานภาพทางสังคมของตัวละครได้อย่างชัดเจน การสวมหรือ(ถูก)ถอดออกจะเป็นการบอกถึงสถาณภาพของผู้สวมใส่ว่าอาจถูกเพิ่มยศเพิ่มฐานะ หรือถูกถอดยศ ลดฐานะ หากเมื่อตัวละครไม่สวมศิราภรณ์ จะกดผมเป็นหางม้าสูง ปล่อยทิ้งชายผมยาวมาด้านหลัง คาดศรีษะด้วยผ้าแถบสีดำ เมื่อเกิดอาการโศกเศร้าก็จะใช้หางผมยาวเป็นตัวช่างแสดงท่าทางได้อีกดังจะกล่าวในบทท่าทางและนาฏลีลาต่อไป

5.1.3 หนวดและเครา

ในบรรดาเครื่องประดับของงิ้วแล้วหนวดและเคราเป็นเครื่องประดับอีกประเภทหนึ่งที่ใช้เพื่อบ่งบอกสภาพของตัวละคร แต่ใช้เฉพาะกับตัวละครชายที่สูงอายุ(เหล่าเซ็ง) ตัวตลกสูงอายุ (เหล่าทิ่ว)และตัวหน้าลาย(โอวหมิ่ง) เท่านั้น เพื่อให้เหมาะสมกับวัยของตัวละคร หนวดและเคานี้จะผูกติดกับโครงเหล็กใช้โดยการเกี่ยวไว้ที่หู โครงเหล็กจะใช้ครอบปากทำให้เห็นเป็นหนวดปกคลุม ทั้งบริเวณที่โครงเหล็กครอบไว้ หนวดเคราที่ใช้ในการแสดงงิ้วได้ถูกจำแนกชนิดไว้มากมาย หากสำหรับงิ้วในประเทศไทยนั้นจากการสังเกตแล้วพบเพียง 4 ชนิดหลักๆ ดังนี้

1. หนวดตอนเดียว เป็นหนวดที่ขนาดยาวเกิน 1 ฟุต มีลักษณะหนาและปกคลุมทั่วปาก ตั้งแต่ข้างแก้ม ใต้ใบหูข้างหนึ่งไล่ระดับลงมาถึงปากและไล่ขึ้นไปถึงข้างแก้มอีกข้าง

ภาพที่ 55 หนวดตอนเดียว ตุลาคม 2544

ใช้สำหรับตัวละครชายอาวุโส (เหล่าเซ็ง) และตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) ที่มีสถานภาพทางสังคมสูงและมีความสง่างาม เช่นขุนนางชั้นผู้ใหญ่

2. หนวดสามตอน เป็นหนวดยาวมีลักษณะคล้ายกับหนวดตอนเดียว แต่มีความบางมากกว่า สามารถมองและแบ่งออกเป็น 3 ส่วนได้อย่างชัดเจน หนวดส่วนที่หนึ่งคือหนวดบริเวณปาก และอีก 2 ส่วนคือหนวดบริเวณจอนหูข้างแกมทั้ง 2 ข้าง

ภาพที่ 56 หนวดสามตอน พฤศจิกายน 2544

3. หนวดสั้น เป็นหนวดที่ขึ้นปกคลุมรอบใบหน้าแต่มีความยาวไม่กี่นิ้ว หนวดประเภทนี้พบว่าใช้เฉพาะกับตัวหน้าลายเท่านั้น

ภาพที่ 57 หนวดสั้น พฤศจิกายน 2544

4. หนวดสำหรับตัวตลกหรือตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมต่ำ มีลักษณะเป็นหนวดเรียวแหลมติดอยู่ที่บริเวณใต้จมูก ปลายของหนวดจะชี้อกไปด้านข้าง เมื่อบังคับกล้ามเนื้อที่ปากไปมาโดยการพูดหนือทำท่าทางด้วยปากหนวดที่ติดอยู่ก็จะสามารถกระดิกได้

ภาพที่ 58 หนวดสำหรับตัวตลก ตุลคม 2544

หนวดเคราทั้งสี่ประเภทนี้สามารถพบเห็นได้ทั่วไปและบ่อยครั้ง ตามหลักการเล่นงิ้วแล้วสามารถใช้ได้หลากหลายกว่านี้ แต่จากการสังเกตพบว่ามีการใช้หนวดชนิดเพียงสี่ชนิดในการแสดง ส่วนสีของหนวดเครานั้นพบว่างิ้วในประเทศไทยเน้นใช้เพียงหนวดเคราสีดำและขาวเท่านั้น แต่ตามหลักแล้วหนวดเคราจะมีอีกจำนวนสองสีคือ สีแดงและสีเทา เพราะตามแบบแผนแล้วตัวละครที่เป็นชาวต่างชาติเช่นพวกมองโกลจะต้องใส่หนวดสีแดงเพื่อบ่งบอกว่าไม่ใช่ชาวจีนแต่เป็นคนเถื่อน โดยเฉพาะตัวกษัตริย์ แต่จากการสังเกตพบว่าตัวหน้าลายบางตัวจะใช้หนวดเคราสีแดงบ้างแต่พบไม่มากนัก

ภาพที่ 59 หนวดเคราสีแดง พฤศจิกายน 2544

5.1.4 รองเท้า

จากการสังเกตพบว่ารองเท้าสำหรับตัวละครหญิง และชาวบ้านยากจะสวมรองเท้าผ้าพื้นเรียบไม่มีพื้นหนา แต่ตัวละครหญิงจะใส่รองเท้ามีปักลวดลายหรือไหมทำเป็นพู่ประดับ ขณะที่ตัวละครผู้ชายจะสวมรองเท้าหุ้มข้อทำด้วยผ้ามีพื้นรองเท้าหนาประมาณ 3 นิ้ว เพื่อเสริมให้ร่างกายดูใหญ่โต มีความผ่าเผยน่าเกรงขาม

5.1.5 การแต่งหน้า

กระบวนการแต่งหน้าของศิลปะงิ้วมีความโดดเด่นกว่าศิลปะชนิดอื่นๆเพราะ หากจะให้กล่าวถึงการแสดงงิ้วแล้ว ลักษณะเด่นที่มักได้รับเป็นนิยามคือ “เสียงร้องที่แหลมสูง ชุดราชพิธีจีน และหน้าขาว” จากการสอบถามผู้ชมทั่วไปมักให้คำนิยายหรือลักษณะงิ้วที่ออกมาคล้ายๆกัน

“เสียงแหลมๆโปะหน้าขาววอกๆใส่ชุดสวยๆแว๊บๆมาเล่นในศาลเจ้า”(สัมภาษณ์มีนาวดี,10 สิงหาคม 2544)

“จะเล่นในศาลเจ้า ร้องเสียงสูง ดนตรีเสียงดัง ใส่ชุดประดับมีแว๊บๆและก็ทาหน้าเสียวอกแต่ก็จะเนียนสวยมาก” (สัมภาษณ์เจ๊เล็ง, 22 ตุลาคม 2544)

การแต่งหน้าของงิ้วเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สำคัญนักแสดงแต่ละคนต้องเรียนรู้การแต่งหน้าด้วยตนเองและมีอุปกรณ์แต่งหน้ารวมทั้งเครื่องสำอางค์เป็นของตัว ซึ่งจากการสัมภาษณ์เครื่องสำอางบางชนิดต้องสั่งซื้อจากเมืองจีนเท่านั้น เช่น รองพื้นและสีเขียนสีต่างๆ กรรมวิธีการแต่งหน้าก็คล้ายกับการแต่งหน้าทั่วไป แต่มีส่วนปลีกย่อยในการแต่งเติมสีสรรที่มากกว่าเท่านั้น โดยจะเริ่มจาก

1.การทำความสะอาดใบหน้าด้วยโลชั่น และเช็ดให้เรียบร้อย

2.การลงรองพื้นด้วยรองพื้นสีขาวที่สั่งซื้อจากเมืองจีนให้เนียนทั่วใบหน้า

3.การทาสีรองพื้นสีแดงและเกลี่ยสี เริ่มทาที่บริเวณเปลือกตาใต้ตาไปจรดด้านข้างใบหน้าเว้นบริเวณสันจมูกและเกลี่ยนสีแดงให้ระเรื่อไปจนสุดแก้มด้านล่าง และใช้พู่กันทาสีแดงตัดเส้นที่ข้างสันจมูกให้ชัด

4.การตบแป้ง เป็นแป้งฝุ่นทั่วไปให้ทั่วใบหน้า เพื่อลดความมัน

5.การลงสีที่ใบหน้า เป็นการลงสีดำเพิ่มความเข้มของคิ้วและขอบตา ตัวละครบางตัวจะมีการลงสีอื่นที่เปลือกตาบ้างตามอย่างลักษณะของตัวละคร

6.ตบแป้งอีกครั้งและ

7.การวาดปากและกรีดเส้นตัดให้สีคมต่างๆ

ภาพที่ 60 การแต่งหน้านักแสดง ตุลาคม 2544

อย่างไรก็ตามตัวละครแต่ละตัวก็มีรูปแบบการแต่งหน้าที่แตกต่างกันออกไป แต่มีหลักพื้นๆที่แยกแยะได้ดังนี้

1. ตัวพระเป็นตัวละครที่ต้องมีใบหน้าคมเข้ม การลงสีดำบริเวณคิ้วมีสีเข้มกว่าตัวนางและมีขนาดใหญ่กว่าและวาดเฉียงชี้ออกด้านข้าง นอกจากนี้ตัวพระจะมีการใช้สีดำในการวาดจอนผมในใบหน้าด้วย รูปแบบและขนาดขึ้นอยู่กับตัวละครและการวาดของนักแสดงแต่คน

2. ตัวนางจะต้องแต่งหน้าให้ออกมาในลักษณะอ่อนช้อย งดงาม คิ้วจะต้องโก่ง หรือพาดตรงไม่ชี้มากเท่าตัวพระ โดยจะเขียนเป็นเส้นที่บางกว่ามาก

ผมของตัวนางมีความซับซ้อนและยุ่งยากกว่าของตัวพระมากเพราะไม่สามารถใช้การวาดช่วยได้ แต่จะต้องติดผมปลอมลงในใบหน้าจริงๆเป็นปอยผมในลักษณะก้นหอยยาวรีหรือจุ้บปิ่ง และจอนผมที่ข้างแก้ม และจึงพันผ้าดำเป็นการเพิ่มความหนาแน่นให้กับผมปลอมด้วยประการหนึ่ง แล้วจึงใส่วิกผมและเครื่องประดับ เครื่องประดับและรูปแบบของวิกผมปลอมนี้จะสามารถบอกถึงฐานะและสถานภาพของตัวละครได้อีกประการหนึ่ง จุ้ยปิ่งจะใช้กาวที่ทำจากใบเหล่าต้าแห้งของจีนมาแช่น้ำ น้ำที่ออกมาจะมีลักษณะเหนียวคล้ายกาวมาทาผมปลอมเพื่อจัดทรงปอยผมบนใบหน้าให้เป็นรูปทรงก้นหอย

“ถ้าเป็นคุณหนูจะต้องติดเครื่องประดับเยอะมากกว่าชาวบ้าน ต้องมีปิ่นห้อย แต่ถ้าเป็นฮูหยินแต่งงานแล้วก็จะต้องเก็บผมหมดไม่มีจอนผมที่ด้านหน้าสองปอยเพราะแต่งงานแล้ว แต่ผมข้างหลังจะมัดปล่อยยาวได้เหมือนกัน” (สัมภาษณ์เจ๊ติ๋ม, 17 ตุลาคม 2544)

ภาพที่ 61 ผมด้านหลังของตัวนาง พฤศจิกายน 2544

3. ตัวตลก จะมีหลักง่ายๆว่าต้องแต่งให้มองแล้วตลก ลักษณะการแต่งหน้าจึงจะไม่แต่งและวาดสีตามแบบตัวพระหรือตัวนาง ไม่ว่าจะการทาสีขาวเป็นวงรอบจมูก หรือรอบตา การเขียนคิ้วสั้นอ้วนหรือ

เขียนคิ้วลักษณะแปลกๆ มีหนวดหลิมที่ใต้จมูกหรือหนวดลักษณะแปลกๆ เป็นต้น จึงสรุปได้ว่าการวาดหน้าตัวตลกจะเน้นที่ความแปลกและตลกเป็นหลัก

4. ตัวหน้าลาย ตามหลักการของการวาดหน้าตัวหน้าลายแล้วตัวละครหน้าลายแต่ละตัวมีรูปแบบของการวาดหน้าที่เป็นแบบแผนเฉพาะตัวตายตัว หากจะเทียบให้งิ้วปักกิ่งเป็นตัวแบบจะพบว่าตัวหน้าลายที่พบในประเทศไทยมีความไม่เป็นแบบแผน สีบนใบหน้าจะบอกถึงบุคลิกของตัวละครดังนั้นตัวหน้าลายจะเป็นการวาดโดยใช้สีเข้ม หนาและสีแต่ละสีบอกถึงลักษณะนิสัยของตัวละคร เช่นหน้าของเปาบุ้นจิ้นจะต้องใช้ใบหน้าสีดำ หรือตัวกวนอูจะต้องมีใบหน้าสีแดง ที่เป็นเช่นนี้เพราะตัวละครทั้งสองตัวมีบทระบุชัดเจนว่าจะต้องมีใบหน้าสีอะไรและมีลักษณะอย่างไร แต่นอกจากนั้นเช่น ตัวฌ้อป้าอ๋อง จะมีการดัดแปลงรูปแบบออกไป หากเป็นตัวละครที่นอกเหนือจากตัวละครในวรรณคดีที่ได้รับการเคารพแล้วนักแสดงสามารถวาดหน้าตามแต่ที่จะจินตราการหรือตีบทออกมาได้ “บทที่เขากำหนดก็ต้องแต่งไปตามนั้นจะไปทำซี้ซั้วไม่ได้ อย่างการลบหน้าบางทียังต้องมีวิธีเลย อย่างหน้าท่านเปา(เปาบุ้นจิ้น)นี่จะต้องเอากระดาษเงินกระดาษทองมาเช็ดหน้าก่อนลบเพราะเชื่อว่าไม่ฉะนั้นจะไม่ดีกับตัวคนเล่น กระดาษที่ใช้เช็ดเสร็จแล้วต้องเผาไฟทิ้ง กันไม่ให้ความไม่ดีไปเกิดกับคนอื่นอีก” (สัมภาษณ์อาท้วง, 20 ตุลาคม 2544)

5.1.6 สีและความหมายบนใบหน้านักแสดง

สีดำ หมายถึงความลึกลับ ความสับสนไม่รู้ ความสับสน ความตายและปีศาจ ให้สัญลักษณ์ถึงความซื่อตรงและกล้าหาญ ใช้กับตัว เตียวหุยและ เปาบุ้นจิ้น

สีแดง หมายถึง เลือด ความรู้สึกที่รุนแรง การเกิด บาดแผล การตาย แม่ ให้สัญลักษณ์ ถึงความกล้าหาญ จงรักภักดี และ ซื่อตรง ใช้กับตัวกวนอู

สีเขียว หมายถึง ความหวัง การเติบโต ธรรมชาติ ให้สัญลักษณ์ถึง โจรป่าที่อาศัยตามป่าเขา

สีขาวซีดหรือมันวาว หมายถึง ความบริสุทธิ์ เทพเจ้า วิญญาณ และความสงบ ให้สัญลักษณ์ของผู้มีเล่ห์เหลี่ยม แกมโกง

สีเหลือง หมายถึง ไฟ ให้สัญลักษณ์ถึงผู้กล้าหาญที่พร้อมไปด้วยอุบาย

สีฟ้าหรือน้ำเงิน หมายถึง ให้สัญลักษณ์ถึงผู้กล้าหาญชำนานศึก หยิ่งในศักดิ์ศรีไม่ยอมลงให้แก่ใคร

สีม่วง หมายถึง ให้สัญลักษณ์ถึง ผู้มีความรู้สงบ เงียบขรึม เช่นกุนซือต่างๆ

สีออกแกมเทา ให้สัญลักษณ์ถึง ภูติผีและปีศาจ

สีทอง และเงิน ให้สัญลักษณ์ถึงเทพ เทวดาต่างๆ หรือผู้มีเวทมนต์คาถา

5.2.ท่าทางที่แสดงออกมาในการแสดง หรือนาฏลีลาของตัวละคร

ในการแสดงออกทางการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของร่างกายนั้น ในทางทฤษฎีที่ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาแต่โบราณกาล ซึ่งจะแสดงออกถึงลีลาท่าทางที่ถูกต้อง สง่างาม และอ่อนช้อยนั้น มาลินี (2543) ได้แบ่งออกเป็น 8 ลักษณะประกอบด้วย

1. การเคลื่อนไหวของมือและแขน นักแสดงส่วนมากจะใช้มือทั้งสองข้างในการแสดงอาการต่างๆตลอดเวลา หรือหากไม่มีบทก็จะมีท่าพื้นฐานคือการกำมือ และเท้าสะเอว จากกการสังเกตและสัมภาษณ์พบว่า การเคลื่อนไหวของมือและแขนจะมีท่าทางที่เป็นหลักพื้นฐานคือ

-การเท้าสะเอว เป็นท่าพื้นฐานที่สุดในการแสดงงิ้ว เพราะหากนักแสดงไม่มีบทบาทก็จะเท้าสะเอวยืนอยู่บนเวที หรือนำการเท้าสะเอวไปประกอบกับท่าทางอื่น เช่นการกำมือและเท้าสะเอว เป็นการย้ำถึงสิ่งที่ร้องหรือกล่าว หรือท่าทางที่ใช้มือเพียงข้างเดียว มือข้างที่เหลือมักจะเท้าสะเอวไว้เสมอ เพื่อความสวยงาม จึงทำให้ในบางท่าทางการเท้าสะเอวไม่มีความหมาย ท่าทางนี้สามารถใช้ได้กับทุกตัวละคร

ภาพที่ 62 การเท้าสะเอว พฤศจิกายน 2544

-การเอ่ยอ้างถึงตนเอง เป็นท่าทางที่จะใช้แทนตัวเองในขณะที่เนื้อเรื่องได้กล่าวถึงตน ลักษณะการวาดแขนและใช้มือคล้ายกับการแสดงในนาฏศิลปไทย คือ ใช้นิ้วหรือมือชี้ หรือสัมผัสที่หน้าอกตัว แต่ในกรณีตัวหน้าลายโอวหมิ่ง มักใช้ท่าทางตบที่ท้องเพื่อแสดงออกถึงความแข็งแรงมากกว่าวาดมือมาแตะที่หน้าอกแบบตัวพระเอก(เชิง)

-การเชื้อเชิญ จะผายมือออกไปจากตัวตามทิศที่ต้องการให้คู่สนทนาเดินไป พร้อมกับก้มตัวหากคู่สนทนามีฐานะภาพที่สูงกว่า เช่น ฐานะ ยศ หรือวัยวุฒิ

ภาพที่ 63 การเชื้อเชิญ ตุลาคม 2544

-การคำนับ จะนำมือทั้งสองข้างมาประสานกันในลักษณะห่อมือซ้ายทับมือขวา หรือมือซ้ายแบประสานมือขวาที่กำไว้ก็ได้

ภาพที่ 64 การคำนับ พฤศจิกายน 2544

-การโกรธ หรือโมโห จะหงายแบมือทั้งสองข้าง และทำท่าสั่นไปทั้งตัว อาการโกรธนี้จะแสดงออกทั้งสีหน้าและท่าทางไปพร้อมกัน

-การทิ้งแขนตกลง เป็นท่าที่แสดงถึงความทอดอาลัย ท่านี้จะมองไม่เห็นมือเพราะชายเสื้อที่ต่อมักหลุดลงมาปิด

2. การเคลื่อนไหวของนิ้วท่าทางการเคลื่อนไหวของงิ้วจะสัมพันธ์กับมือและแขน จากการสังเกตพบว่าจะประกอบไปด้วย

-การกำมือ ซึ่งถือเป็นท่าพื้นฐานของการแสดง

ภาพที่ 65 การกำมือ พฤศจิกายน 2544

-การแบมือ ทั้งในลักษณะคว่ำและหงายมือ ท่าทางของนิ้วในการแสดงออกถึงอาการที่ต่างกันจะมีลักษณะนิ้วที่ต่างกัน ท่าปกติของการแบมือของตัวละครหญิงคือ การเหยียดนิ้วทั้ง 5 ในระดับที่สูงต่ำต่างกัน โดยนิ้วชี้และนิ้วก้อยจะยกขึ้นสูงกว่านิ้วอื่นๆ(ดูรูปประกอบ) ส่วนตัวละครชายนิ้วจะไม่กรีดกรายเช่นตัวละครหญิง นิ้วทั้ง 4 จะติดกันและไม่มีการแยกระดับสูงต่ำของนิ้ว

ภาพที่ 66 การแบมือ พฤศจิกายน 2544

-การชี้นิ้ว เป็นท่าพื้นฐานอีกท่าหนึ่งที่มักใช้เป็นประจำเพราะมีความหมายถึงการระบุชี้ถึงสิ่งที่กล่าวถึงในขณะนั้น เช่นการกล่าวถึงคู่สนทนาก็จะชี้นิ้วไปยังผู้นั้น แต่ระหว่างร้องงิ้วนัดแสดงจะหันหน้าเข้าหาผู้ชมเสมอดังนั้นการชี้นิ้วในช่วงเวลานั้นจึงเป็นการชี้เพื่อเอ่ยอ้างถึง ลักษณะจะเหยียดนิ้วชี้ตรง

ส่วนนิ้วอื่นจะวาดนิ้วไปบรรจบกับนิ้วหัวแม่มือ ให้เป็นรูปวงกลม ตัวละครหญิงจะมีการกรีดกรายมากกว่าตัวละครชาย

การชี้นิ้วอีกประเภทที่ตัวละครชายมักใช้เป็นการชี้สองนิ้ว คือนิ้วชี้และนิ้วกลางเหยียดตรงชิดกัน นิ้วที่เหลือวาดไปบรรจบกับนิ้วหัวแม่มือ การใช้จะเป็นการชี้หรือสะบัดข้อมือประกอบ ในบทตัวละครหญิงที่เป็นนักรบก็จะถูกนำมาใช้เสมอ และเมื่อชี้นิ้วแล้วมักเปลี่ยนท่าทางไปมาไม่หยุดค้างนิ่ง

การชี้นิ้วของตัวนางที่พบเสมอคือการจีบนิ้วระหว่างนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลาง หรือจีบกับนิ้วนาง บางครั้งใช้ทั้งสองนิ้วร่วมกัน และกรีดนิ้วที่เหลือให้สะบัดอ่อน และมักจะค้างท่านี้เพื่อแสดงถึงความอ่อนช้อยเชื่องช้า

ภาพที่ 67 การชี้นิ้วของตัวนาง พฤศจิกายน 2544

การใช้นิ้วนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์แต่ละอย่างที่นักแสดงจะใช้เมื่ออยู่บนเวที เช่นการแตะนิ้วที่ร่างกายก็เป็นการบอกนัยยะบางอย่าง หากแตะที่ศรีษะหมายถึงคิด หรือปวดหัว เป็นต้น

3. การเคลื่อนไหวของเท้า เป็นการเคลื่อนไหวที่ออกมาในลักษณะการเดินและวิ่ง รวมทั้งการหยุดและการเริ่มเคลื่อนไหวเป็นสำคัญการเดินของตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะที่แตกต่างกัน เช่นวิญญาณจะเดินเหิรเบา ลากเท้าเล็กน้อย ตัวหน้าลาย หรือโอวหมิ่ง จะเดินลงสั้นเท้าให้ดูหนักแน่น การหมุนตัวจะจับชายผ้ายกขึ้นให้ผ้าหมุนตามทำให้ดูขึงขัง เป็นต้น

4. การเคลื่อนไหวของขา จากการสังเกตในการศึกษาครั้งนี้พบว่า มีท่าทางเคลื่อนไหวของขาดังนี้

-การเหวี่ยงขา เพื่อลุกขึ้นยืนเมื่อตัวละครล้มลงนอนหงายหลัง ก็จะเหวี่ยงขาขึ้นเป็นวงให้เกิดแรงเหวี่ยงแล้วยันตัวขึ้นมานั่งหรือยืน

-การยกขาเหยียด เป็นท่าทางการเตะขาเหยียดตรงขึ้นสู่ศรีษะ เป็นการแสดงการต่อสู้

ภาพที่ 68 การเหวี่ยงขา ยกขาเหยียด ตุลาคม 2544

-การยกขางอ นักแสดงจะยกขาข้างหนึ่งขึ้นแล้วงอขาบิดเข้าให้อยู่ในลักษณะหงายข้างเท้าด้านในขึ้นให้ขนานกับพื้น เป็นท่าหยุดหรือเริ่มการออกท่าทางอื่นๆต่อไป

ภาพที่ 69 การยกขางอ ตุลาคม 2544

5. การเดิน การเคลื่อนไหวในลักษณะเดินจะแตกต่างกันในการแสดงกริยาประกอบอุปกรณ์อื่นหรือการแสร้งทำกริยานั้นๆ และการเดินของตัวละครชายและตัวละครหญิงจะแตกต่างกัน ในลักษณะของช่วงก้าวเดินและการลงน้ำหนักเท้า ที่ฝ่ายชายจะก้าวกว้างกว่าและเดินหนักแน่นมั่นคงเต็มฝ่าเท้า ในขณะที่ตัวละครหญิงขะเดินก้าวสั้นๆและถี่บางครั้งหากเดินเร็วฝ่าเท้าจะสัมผัสไม่เต็มเท้า ให้แลดูอ่อนช้อย ตัวหน้าลายจะเดินกางแขนและขาให้เข้าจังหวะกลอง หากเป็นตัวร้ายก็จะดูกร่างและนักเลง ส่วนขุนนางที่มีเข็มขัดหยกประดับจะเดินจับเข็มขัดหยกเวลาเข้าออกโรง พบว่ามีซึ่งท่าเดินจะแตกต่างกันออกไป ดังนี้

-การก้าวย่าง นักแสดงจะเริ่มก้าวโดยยกชายผ้าขึ้นแล้วสะบัดขาขึ้นและก้าวออกไป

6. การเคลื่อนไหวของหนวดและเครา จะถูกใช้เมื่อตัวละครต้องใช้ความคิดหรือเพื่อแสดงกริยาประกอบการใช้หนวดเท่านั้น การเคลื่นไหวโดยใช้หนวดประกอบจาการสังเกตในการศึกษาครั้งนี้จะแบ่งลักษณะออกเป็น

-ใช้มือและแขนทั้งสองสอดเข้าใต้เครายาวแล้วสะบัดออกไปข้างหน้า

-ใช้มือและแขนสอดเข้าใต้เครายาวแล้วเหวี่ยงไปอีกด้านหนึ่งใช้แขนอีกข้างรับ

-ใช้นิ้วชี้เกี่ยว หรือใช้มือกำเคราปอยที่อยู่ข้างศรีษะแล้วรูดจนสุดความยาวของเครา

-ใช้มือทั้งสองประสานกันหรือใช้มือเพียงข้างเดียวแล้วลูบเครา

ภาพที่ 70 การเคลื่อนไหวของเครา ตุลาคม 2544

7. การเคลื่อนไหวของชายเสื้อ เป็นการเคลื่อนไหวที่เห็นได้ชัดในการแสดงงิ้ว เป็นเทคนิกการเคลื่อนไหวที่พบมากและหลากหลายในการแสดงงิ้ว แต่จะพบว่ามีรูปแบบท่าทางที่เป็นพื้นฐานสามารถพบได้ทั่วไปในการสังเกตครั้งนี้คือ

-การสะบัดชายเสื้อออกไป เพื่อแสดงอาการก่อนเคลื่อนไหวเช่นเดิน หรือหลังจากจบบทร้อง โดยนักแสดงจะสะบัดชายเสื้อออกจากตัวให้ชายผ้าทิ้งตัวออกไป

-การกระถดชายเสื้อกลับ เป็นการกระดุกข้อมือในลักษณะดันให้แขนเสื้อทบกันบนมือให้สั้นลงเรื่อยๆจนสามารถมองเห็นนิ้วมือ เพื่อเตรียมแสดงหรือร้องต่อจากคนที่กำลังจะจบบทร้อง ตัวละคนชายจะกระถดชายเสื้อขึนสูงกว่าตัวละครหญิงที่กระถดแค่เห็นปลายนิ้วเท่านั้น

-การกวัดแกว่งชายเสื้อ สามารถทำได้ทั้งสองข้างหรือเพียงข้างเดียว เป็นท่าทางที่แสดงอารมณ์อย่างมากมักใช้กับตัวละครหญิงเท่านั้น เพื่อแสดงอาการสับสนหรือครุ่นคิด

ภาพที่ 71 การเคลื่อนไหวของชายเสื้อแบบการกวัดแกว่งชายเสื้อ พฤศจิกายน 2544

ภาพที่ 72 การเคลื่อนไหวของชายเสื้อแบบการกวัดแกว่งชายเสื้อคู่ พฤศจิกายน 2544

-การเอียงอาย นักแสดงหญิงจะใช้ชายเสื้อยกขึ้นเพื่อบังใบหน้า

-การเหวี่ยงแขนออกจากตัวเพื่อแสดงอาการไม่พอใจ โดยชายผ้าจะทิ้งตัวตามแรงเหวี่ยง

-การแสดงอาการโกรธทีทั้งแบบที่จะใช้ชายเสื้อมาบิดพันมือคล้ายจะขย้ำฉีกผ้า หรือการหมุนชายเสื้อเป็นวงรอบมือทั้งสองแล้วจับดึงไว้

8. การเคลื่อนไหวของขนนกประดับศรีษะทำจากหางนกยูงนั้นนอกจากจะเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความเป็นนักรบแล้วยังสามารถนำมาประกอบท่าทางการเคลื่อนไหวขณะร่ายรำเพื่อความสวยงามได้อย่างดี จากการสังเกตพบว่าการใช้ขนนกมักจะใช้ในลักษณะดัดให้โค้งงอโดยเริ่มจับไล่ตั้งแต่โคนของขนนกเพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้ขนหัก เพื่อให้ขนนกปิดงอในลักษณะต่างๆกัน ดังนี้

-การจับที่ปลายทั้งสองข้างแล้วกางออก

-การดัดขนนกให้โค้งแล้วใช้ปากคาบขนนกไว้

-การดัดให้โค้งแล้วบิดปลายข้างหนึ่ง หรือทั้งสองข้างมาข้างหน้า ขึ้นอยู่กับว่ามืออีกข้างถืออาวุธอยู่หรือไม่

ภาพที่ 73 การเคลื่อนไหวของขนนกประดับศรีษะโดยการดัดให้โค้งแล้วบิดปลายข้างหนึ่ง
พฤศจิกายน 2544

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 74 การเคลื่อนไหวของขนนกประดับศรีษะโดยการดัดให้โค้งแล้วบิดปลายทั้งสองข้าง ตุลาคม 2544

ท่าทางของตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะที่เอื้อต่อบทของตัวละครนั้นๆ เพื่อเป็นการแสดงออกถึงบุคลิกที่ตัวละครสวมบทบาทอยู่ แต่โดยทั่วไปแล้วมีท่าทางที่ถือเป็นแบบแผนทั่วไปสำหรับนักแสดงงิ้วที่ต้องเรียนรู้เป็นพื้นฐาน ทั้งนี้การที่งิ้วมีการแสดงออกถึงท่าทางที่แตกต่างและมากมายเพราะอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงมีจำกัด ไม่ว่าจะด้วยเหตุทางขนาดของเวทีหรือ อื่นๆ เพราะอุปกรณ์บนเวทีจะใช้เพียงโต๊ะและเก้าอี้เท่านั้น การออกท่าทางจึงช่วยในการให้ผู้ชมเข้าถึงความหมายและอรรถรสของเนื้อเรื่องได้ดีขึ้นเช่น

1.การเดินเข้าและออกประตู นักแสดงจะต้องทำท่าเปิดประตู หรือผลัก ยกชายเสื้อขึ้น แล้วสะบักเท้าขึ้นและยกค้างไว้ชั่วขณะเพื่อก้าว หรือยกตัวขึ้นให้มีลักษณะคล้ายเดินข้ามประตูแล้วจึงวางชายเสื้อลง

2.การเดินและวิ่ง ตัวละครชายและหญิงจะมีลักษณะต่างกัน ฝ่ายตัวละครชายจะก้าวเท้ายาวและก้าวเปิดเท้าออกไปด้านข้าง ส่วนตัวละครหญิงจะก้าวสั้นและถี่ทำให้ดูเหมือนการซอยเท้าเมื่อนักแสดงเดินเร็วๆหรือวิ่งสวนไปมาบนเวที การที่ตัวละครหญิงจะต้องก้าวสั้นๆและถี่เพื่อแสดงออกถึงความนุ่มนวลบอบบางของกุลสตรี

3.การนั่ง นั้นจะขึ้นอยู่กับสถานการณ์ การนั่งปกติบนเก้าอี้และการนั่งรถหรือเรือจะแตกต่างกัน การนั่งเก้าอี่ตัวละครชายจะนั่งอ้าขาวางแขนฟาดบนโต๊ะให้ดูสง่างาม ส่วนตัวละครหญิงจะนั่งเข่าชิดหลังตรง สำหรับการนั่งรถหรือเกี้ยว นั้นจะใช้ธงหรือผืนผ้ามาถือขนาบนักแสดง ดูเหมือนนั่งอยู่ในเกี้ยว ส่วนการนั่งเรือจะมีไม้พายมาทำท่าประกอบการพายเรือ โดยนักแสดงอาจโยกตัวไปมาเหมือนอยู่บนเรือด้วยก็ได้

4.การนอน นักแสดงจะต้องวางแขนข้างหนึ่งไว้บนโต๊ะแล้วเอนศรีษะหนุนบนแขนข้างนั้น

5.การร้องไห้ นักแสดงจะใช้ชายเสื้อที่ต่อสะบัดออกมาซับที่บริเวณตา

6.การแสดงอาการกลัวจะเบี่ยงตัวออกทางด้านข้างให้ไกลจากสิ่งที่กลัวนั้น

7.การเอียงอาย นักแสดงจะใช้ชายเสื้อหรือแขนเสื้อยกขึ้นเพื่อปิดบังใบหน้า อาจจะใช้เพียงข้างเดียวหรือทั้งสองข้างก็ได้ หากใช้ข้างเดียวมืออีกข้างจะจับที่ชายแขนเสื้อข้างที่ยกขึ้นสูง

นอกจากนี้ยังมีการแสดงออกถึงท่าทางแบบอื่นอีกโดยบางอาการจะต้องใช้อุปกรณ์อื่นเข้าเสริม เช่น การขี่ม้า จะต้องถือแส้ขี่ม้าและสะบัดวนเป็นวงกลมเพื่อให้ทราบว่ากำลังขี่ม้าอยู่ เป็นต้น การเคลื่อนไหวของร่างกายในศิลปะการแสดงงิ้วมีอยู่อย่างมากมายไม่ว่าจะเป็นการสอนที่เป็นแบบแผนและการนำมาใช้ในการแสดงแต่ละเรื่อง ความหมายของท่าทางที่แสดงออกมาเป็นไปในลักษณะสากลที่สามารถเข้าใจได้ทันทีว่าตัวละครแสดงท่าทางใดและต้องการสื่อความหมายใดแก่ผู้ชม ดังนั้นการแสดงท่าทางของร่างกายจึงเป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งในการแสดงงิ้ว การเคลื่อนไหวกับอุปกรณ์ต่างๆจึงต้องมีรูปแบบและวิธีการที่ต่างกันซึ่งจะเสนอ รูปแบบการใช้อาวุธที่พบคือ เมื่อต่อสู้จะชี้ปลายอาวุธลงไปด้านหน้า และเมื่อไม่ใช้จะถือให้ด้ามอาวุธปักลงพื้นเช่นในระหว่างบทเจรจา เป็นต้น การจะใช้อาวุธในการเริ่มบทต่อสู้หากเป็นอาวุธยาวนักแสดงจะใช้เท้าเตะที่ปลายอาวุธเพื่อเหวี่ยงขึ้นหมุนไปวางอยู่บนมืออีกข้าง แต่เทคนิคต่างๆนี้ก็ยังขึ้นอยู่กับนักแสดงแต่ละคนและการฝึกฝน หรือในขณะต่อสู้จะมีช่วงที่อาวุธสัมผัสกันนั้นที่นักแสดงทั้งสองจะหยุดนิ่งในท่านั้นก่อนจะสะบัดหน้ามาจ้องตากันพร้อมจังหวะกลองที่ลงพอดี เป็นต้น

ในปัจจุบันพบว่าท่าทางของร่างกายนั้นไม่ได้มีรูปแบบตายตัวเช่นในอดีต การวางท่าก็ไม่มีความเคร่งครัดและสวยงามเท่า “คนแสดงใหม่ๆไม่ได้มีการฝึกแบบคนเก่าที่เขาฝึกกันมานาน บางคนก็เข้ามาเล่นได้ไม่กี่วันก็ออกเป็นทหารข้างโรง ยืนเท้าเอวเฉยๆ ไม่อดทนแขนตกบ้าง ยุกยิกบ้าง คนที่เขาดูเป็นเขาก็จะว่าเอาว่าไม่สวยเลย แต่ทุกวันนี้เขาก็เข้าใจกันว่ามันไม่มีคน ก็พอถูไถไปได้ ยังดีที่ว่าคนที่เล่นเป็นตัวเอกยังเล่นได้สวยวางขาวางมือเป็น ก็เลยรอดตัวมาได้” (สัมภาษณ์พี่ฝน, 23 ตุลาคม 2544, พลับพลาชัย) ด้วยเหตุผลหลายๆอย่างจึงพบว่าในทุกวันนี้หากไปสอบถามนักแสดงงิ้วบางท่านก็ไม่สามรถเข้าใจหรือแยกความแตกต่างระหว่างท่าทางของร่างกายให้ฟังอย่างชัดเจนได้ หากจะเข้าใจอยู่ในกรอบของท่าทางง่ายๆเท่านั้น

5.3.โรงละครและพิธีกรรมความเชื่อ

พิธีกรรมและความเชื่อต่างๆที่เกี่ยวข้องกับโรงงิ้วนั้นเป็นสิ่งที่มีมาแต่ครั้งโบราณกาลเริ่มตั้งแต่มีกานแสดงงิ้วและได้พัฒนาการเปลี่ยนแปลงและคงความเชื่อพิธีกรรมบางอย่างไว้จนทุกวันนี้

5.3.1 พิธีกรรมเกี่ยวกับโรงงิ้ว

“เหล่าเอี๊ย” หรือ “หง่วงส่วย” หมายถึงเจ้าประจำโรงงิ้ว ที่จะพบทุกโรงงิ้ว จะประดิษฐานอยู่ในศาลเจ้าจีนเล็กๆ ศาลเจ้านี้มีลักษณะคล้ายศาลเจ้าเล็กๆ จะตั้งอยู่ที่หลังหลังโรงงิ้วทุกโรง เจ้าที่นับถือของงิ้วแต้จิ๋วมีนามว่า “ฉั่งหง่วงส่วย” ซึ่งมีประวัติย่อๆ เล่าต่อๆ กันมาว่า(วีเกียรติ,2539)

“ฉั่งหง่วงส่วย” เป็นบุคคลที่ประกอบคุณความดี ถือศิลกินเจ มีคุณต่อประเทศชาติอย่างยิ่ง แต่เดิมท่านแซ่ลุ้ยแต่ต่อมาภายหลังเปลี่ยนแซ่เป็นแซ่ชั้ง สาเหตุที่ต้องเปลี่ยนแซ่เป็นเพราะว่า ท่านได้พลาดพลั้งทำผิดกฎมณเทียรบาลข้อหนึ่ง เป็นเหตุให้ต้องโทษถึงประหาร แต่เนื่องด้วยว่าเคยเป็นผู้สร้างคุณความดีต่อประเทศชาติไว้เป็นอันมาก บรรดาเหล่าขุนนางจึงจ่างกราบทูลฮ่องเต้ให้ทรงโปรดประทานอภัยโทษ ฮ่องเต้จึงตัดสินให้ประหารสกุล (ในที่นี้คือ แซ่) ของท่านแทน โดยตัดส่วนหัวของแซ่ท่านออกจากคำว่า “ลุ้ย” เมื่อตัดชื่อส่วนบนออกเหลือชื่อส่วนล่างเป็นคำว่า “ชั้ง” ซึ่งถึงแม้ว่าท่านจะไม่ถูกประหารชีวิต แต่การถูกประหารสกุลก็นับว่าเป็นโทษที่รุนแรงอย่างมากเช่นกันเพราะสกุลนั้นสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ การถูกประหารสกุลเช่นนี้จึงเท่ากับว่าไม่สามารถรักษาสกุลไว้ได้ด้วยเหตุนี้ ท่านจึงต้องเปลี่ยนแซ่ จากแซ่ลุ้ยที่ถูกประหารมาเป็นแซ่ชั้ง ตั้งแต่นั้นมา ส่วนคำว่า “ชั้ง” ซึ่งเป็นแซ่ใหม่ของท่านนี้ยังมีความหมายว่า ที่นา เพาะปลูก ขุนนางเกี่ยวกับนา ดังนั้นเมื่อท่านสิ้นชีวิตท่านจึงได้รับการยกย่องเป็นเจ้าแห่งที่นา

“ฉั่ง หง่วงส่วย” จึงกลายเป็นเจ้าแห่งที่นาของชาวจีนแต้จิ๋ว และการละเล่น “กวงฮี้ท้ง” ของชาวนาแต้จิ๋วซึ่งเป็นการเข้าทรงของเจ้าแห่งที่นา หรือฉั่งหง่วงส่วยโดยให้เด็กๆที่เป็นร่างทรง เล่นงิ้วในบทบาทต่างๆ ถือเป็นต้นกำเนิดของงิ้วแต้จิ๋ว ดังนั้นผู้ที่เล่นงิ้วแต้จิ๋วทุกคนจึง ถือว่า “ฉั่งหง่วงส่วย” เป็นบรมครูของงิ้วแต้จิ๋ว จึงมีการตั้งศาลเจ้า “ฉั่งหง่วงส่วย” ไว้บูชากันทุกโรง เป็นเจ้าประจำโรงงิ้ว ชาวคณะเรียกท่านด้วยความเคารพว่า “เหล่าเอี๊ย” ซึ่งหมายความ ว่า “เจ้าปู่”

จากการสังเกตพบว่า ที่บูชามีลักษณะคล้ายกับศาลเจ้าที่ของชาวจีนโดยทั่วไปที่เรามักเห็นวางบนพื้นบ้าน (หรือ ตี่จู่เอี๊ย) มีลักษณะเป็นกล่องสีแดง มีผ้าม่านปิด เมื่อมีการแสดงจึงเปิดม่านออก ภายในมีกระถางธูปสำหรับบูชา 3 กระถาง กระถางธูปนี้ต้องเชิญมาจากเมืองจีน

ภาพที่ 75 “เหล่าเอ๊ย” หรือ “หง่วงส่วย” เจ้าประจำโรงงิ้ว พฤศจิกายน 2544

การไหว้โดยทั่วไปก็บูชาด้วยธูป 3 ดอก ปักธูปกระถางละ 1 ดอก ผู้ที่ทำหน้าที่ไหว้จะเป็นผู้ชายเท่านั้นเรียกว่า “เฮียกง” ผู้หญิงไม่สามารถไหว้ “ฉั่งหง่วงส่วย” ได้ รวมถึงการแตะต้องตัวศาลก็ไม่สามารถทำได้ การไหว้จะไหว้ก่อนออกแสดงทุกครั้ง เพื่อให้เกิดความมั่นใจในการแสดง ให้มีความเฉลียวฉลาดมีไหวพริบในการเล่น เพื่อเป็นการระวังข้อผิดพลาดที่จะเกิดระหว่างการแสดง ดังนั้นจึงต้องระวังไม่ให้ธูปดับ จะต้องคอยต่อธูปเสมอ และเมื่อจะต้องโยกย้ายเดินทางก็ต้องไหว้ให้เกิดความปลอดภัยในการเดินทาง แคล้วคลาดจากอุบัติเหตุทั้งปวง การบูชาเซ่นไหว้ไม่ได้มีกฎเกณฑ์มากมายนักนักเป็นเหมือนกับการไหว้เจ้าทั่วไป ของที่นำมาบูชาอาจจะมีส้ม 4 ผล น้ำชา 5 ถ้วย ตามปกติ แต่มีข้อห้ามอันเด็จขาดคือ ห้ามดึงก้านธูปออกจากกระถาง การจะดึงก้านธูปออกได้ต้องประกอบพิธีกรรมด้วยทุกครั้ง (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

วันสำคัญในเทศกาลต่างๆ พิธีการและของไหว้จะมากเป็นพิเศษเช่น ในวันชิวอิก, จับโหงว (หนึ่งค่ำและสิบห้าค่ำข้างจีน)จะจัดของไหว้เป็นพิเศษ โดยเฉพาะ ในวันตรุษจีนจะมีของไหว้มากเป็นพิเศษ และมีพิธีกรรมมากมาย ที่ถือได้ว่าเป็นพิธีกรรมเฉพาะของโรงงิ้ว เช่น แต๊ะลั่ง (คือการเอาอั่งเปา (ซองแดงบรรจุเงิน)วางบนหีบทุกใบ มีไก่เป็นๆที่นำมาบูชาแล้วเชือดหงอนไก่เอาเลือดไก่ไปป้ายตามเสาบนโรงงิ้วเพื่อเป็นสิริมงคล เมื่อเสร็จพิธีก็ปล่อยไก่ตัวนั้นไป ชาวบ้านชอบมาจับไปเลี้ยงเพราะถือว่าเป็นไก่เจ้า ถ้านำไปเลี้ยงแล้วเชื่อว่าทำให้เกิดความอุดมสมบูรณ์) จะพบได้ในเทศกาลหง่วงเซียว (เจียวง่วยจับโหงว) จะมีการประมูลของไหว้จากเจ้าโรงงิ้วเพื่อเป็นสิริมงคล เช่น ตั่วหล่าเปี้ย (ขนมเปี๊ยะกลมใหญ่) ทึ้งไซ (สิงโตน้ำตาล)เป็นต้น นอกจากนี้ในเดือน 11 (เดือนจีน) มีการไหว้เจ้าลัง (ลัง หรือ ลั่ง เป็นคำจีนแปลว่ากล่องใหญ่ซึ่งหมายถึง หีบต่างๆ โดยมีการบูชาเจ้าด้วยขนมอี๊ (ขนมบัวลอยอย่างจีน) โดยวางบนหีบทุกใบ เมื่อไหว้เสร็จก็นำอี๊ (เม็ดบัวลอย) นั้นไปป้ายยังที่ต่างๆเพื่อ

ให้เจ้าคุ้มครอง) ซึ่งเป็นเจ้าที่สถิตอยู่ยังหีบทุกๆ ใบของโรงงิ้ว และยังมีการไหว้ในโอกาสอื่นๆ อีกมาก เช่น ไหว้อาวุธต่างๆ

ที่บูชาถือว่าเป็นที่สถิตย์ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงต้องมีหลอดไฟให้แสงสว่างอยู่ตลอดเวลาเพราะเชื่อว่า แสงสว่างเปรียบเสมือน พลังชีวิต ถ้ามืดไปก็แสดงว่าหมดพลังชีวิตหาความเจริญรุ่งเรืองไม่ได้ มีการจุด ตะเกียงน้ำมันตลอดเวลาที่มีการแสดง ซึ่งต้องคอยเติมน้ำมันที่พร่องไป ตะเกียงเป็นสัญลักษณ์ของ ความสว่างก็คือ สติปัญญาไหวพริบในการแสดง คณะงิ้วในความเคารพต่อเจ้ามากเมื่อจะย้ายไปแสดง ที่อื่น ก็ต้องเชิญไว้ที่สูงที่สุดของรถ เพื่อให้นำพาการเดินทางไปแสดงยังที่ต่างๆให้ถึงจุดหมายโดยปลอดภัย ทุกครั้งไป

นอกจากนี้ยังมี “ไท้จื้อ” (ลักษณะที่ทำเป็นหุ่นไม้ ทำให้นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่า งิ้วน่าจะมี ความสัมพันธ์กับการแสดงหุ่น) ราชโอรส 3 องค์ เป็นเจ้าซึ่งมีความสำคัญต่อคณะงิ้วเช่นเดียวกัน ชาวคณะงิ้วให้ความเคารพบูชาอย่างมาก ลักษณะของไท้จื้อจากการสังเกต คือเป็นหุ่นตุ๊กตาไม้ซึ่งสั่งทำมาจากเมืองจีน หุ่นไม้นี้เป็นหุ่นไม้ที่ใช้สีไม้ธรรมชาติไม่มีการทาสีตกแต่งให้สวยงามอย่างหุ่น ทั่วไป เพื่อทำให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์มากกว่าจะดูน่ารักน่าเอ็นดู หุ่นจะสวมชุดเสื้อกางเกงสีแดงแบบชุดเด็กจีนนั่งวางเรียง อยู่ในกล่องไม้สีแดง โดยนั่งเรียงตามลำดับอาวุโส เรียกชื่อตามลำดับว่า “ตั่ว หยี่ ซา” หรือองค์ที่ 1 ที่ 2 ที่ 3 ตามลำดับ ส่วนองค์ที่ 3 มีลักษณะพิเศษคือ จะไม่สวมรองเท้า และกล่องไม้สำหรับวางเจ้าทั้งสามนี้ ยึดอยู่กับฝาหีบใบที่ 2 ซึ่งเป็นหีบของเจ้าโดยเฉพาะ

อาจื้อเล่าถึงประวัติราชโอรสทั้งสามว่ามีความเป็นมาโดยย่อว่า ทั้งสามพระองค์เป็นราชโอรสของพระเจ้าถังไท่จง (หลีซื่มิ้ง)แห่งราชวงศ์ถัง ราชโอรสทั้งสามของพระองค์โปรดปรานการดูงิ้วมาก วันหนึ่งองค์เล็ก ได้พลัดตกลงมาขณะดูงิ้วถึงแก่ความตาย(ในอดีตโรงงิ้วจะเป็นการแสดงอยู่ข้างล่าง และจัดให้ผู้ชมนั่งดูอยู่ด้านบน)เป็นเหตุทำให้อีกสองพระองค์ที่เหลือเศร้าโศก เสียใจ จนตรอมใจตายตามไปในเวลาต่อมา ตั้งแต่นั้นมาคณะงิ้วจึงรับเอาราชโอรสทั้งสามเป็นเจ้าประจำโรงงิ้ว ให้ราชโอรสทั้งสามได้อยู่คู่กับงิ้ว ไม่ว่าจะเดินทางไปแห่งใดก็ต้องอุ้มไปด้วย เมื่อเดินทางถ้าไม่เก็บไว้ในหีบเฉพาะก็จะใส่ตะกร้าหิ้วระหว่างเดินทาง เนื่องจากเจ้าเป็นเด็กของที่นำมาถวายบูชาเจ้าจึงควรเป็นของที่เด็กชอบ เช่น ขนมหวานต่างๆ โดยเฉพาะ “หนึง ทึ้ง” หรือ “เหม่งทึ้ง” (ขนมหวานอย่างหนึ่งของจีนมีลักษณะเป็นแป้งเหนียวก้อนสี่เหลี่ยมผืนผ้าคลุกด้วยงา รสหวาน เป็นขนมที่เจ้าชอบมากเป็นพิเศษ) (สัมภาษณ์ 22 พฤศจิกายน 2544)

ภาพที่ 76 “ไท้จื้อ” องค์ที่1 และ 2ที่อยู่บนโรงงิ้ว

ทั้ง “ฉั่งหง่วงส่วย” หรือ “เหล่าเอี๊ย” และ “ราชโอรสทั้งสาม” หรือ “ไท่จื๊อเอี๊ย” เป็นเจ้าที่งิ้วแต้จิ๋ว ให้ความเคารพบูชาทุกโรง(คณะ) และต้องจัดที่บูชาทุกครั้งที่ตั้งโรงแสดงและก่อนขึ้นแสดง ทั้งนี้เจ้า มีความสำคัญต่อความเชื่อของคนบนโรงงิ้วและสังคมภายนอกบางอย่าง เช่น การเข้าสู่คณะงิ้วนั้น การไหว้ “เหล่าเอี๊ย” หรือ “หง่วงส่วย” ถือว่าเป็นการไหว้ครู เพราะเหล่าเอี๊ย เป็นเจ้าประจำโรงงิ้ว ไม่ว่าคนที่เข้ามาจะเข้ามาในฐานะใดก็ตาม เช่น ทำหน้าที่ตีล้อหรือไม่ว่าจะเป็นทหารหน้าโรง(ตัวประกอบ) เพื่อเป็นการเปลี่ยนสถานภาพ จาก “คนนอก” เป็น “คนใน” และจะถือว่าอยู่ในความดูแลรักษาของเจ้าประจำโรงงิ้ว (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

อาท้วง (สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2544) กล่าวว่า นักแสดงและนักดนตรีที่จะเข้าสู่คณะงิ้วจะต้องมาไหว้เหล่าซือต่อหน้าที่บูชาเจ้าประจำโรงงิ้ว โดยมีของมาไหว้ คือ

ผ้าแดง สัญลักษณ์ของความเป็นมงคล

ส้ม ภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า ไต่กิก แปลว่า โชคดี

อั่งเปา (ซองสีแดง)ใส่เงินเพื่อบูชาครูซึ่งส่วนมากจะคืนให้ไม่รับไว้ เป็นธรรมเนียม

ไม้ตีกลอง สัญลักษณ์ของดนตรีที่ควบคุมการแสดงงิ้วทั้งหมดและเป็นใหญ่ที่สุดของเครื่องดนตรีทั้งหมด ไม้ตีนี้หากเป็นนักแสดงก็ไม่ต้องนำมาใช้ในพิธี

พิธีไหว้จะต้องมาคุกเข่าไหวต่อหน้าศาลเหล่าเอี๊ย (ฉั่งหง่วงส่วย) เป็นการกราบคารวะเหล่าซือ (ครู) เพื่อฝากตัว เป็นศิษย์จะอยู่ในโอวาทเชื่อฟัง ยอมให้เหล่าซืออบรมสั่งสอนได้โดยไม่ถือโกรธ จากนั้นเหล่าซือจะประกาศรับเป็นศิษย์ และให้ศิษย์คุกเข่ากราบคารวะครู เป็นอันจบพิธี แต่ในทุกวันนี้ไม่มีธรรมเนียมเคร่งครัดเช่นในอดีต แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงปฏิบัติสืบต่อกันมาคือ คนใหม่จะต้องมาไหว้เจ้าที่หน้าศาลเหล่าเอี๊ย เพื่อเปลี่ยน สถานภาพจาก “คนนอก” เป็น “คนใน” แต่ในปัจจุบันนี้พิธีกรรมถูกลด

ลง ของไหว้นั้นบางครั้งอาจไม่ครบหรือไม่ต้องใช้ก็ได้ เหลือเพียงการไหว้ฉั่งหง่าวส่วยเท่านั้น ผู้จัดการคณะกล่าวว่า “ขึ้นอยู่กับความตั้งใจของนักแสดงมากกว่าพิธีกรรม” (สัมภาษณ์ท้วง, 20 ตุลาคม 2544)

นอกจากนี้บนโรงงิ้วยังถือกันว่ามีเจ้าอยู่ทุกที่บนโรงงิ้ว โดยเฉพาะเสาหลัก 4 ต้นที่เป็นเสาหลักของโรงงิ้วจะมีเจ้าสถิตอยู่ โดยเฉพาะเสาที่อยู่ต้นแรกทางขวามือซึ่งเป็นถังสำหรับใส่อาวุธต่าง ๆ (ตอแป๋ทั่ง) จะต้องมีการบูชาก่อนการแสดงทุกครั้งไป มีการเผากระดาษให้แก่เจ้าบริเวนถุงอาวุธ เจ้าที่ที่สถิตย์อยู่ตรงนี้คือ “เทพกวนอู” และกวนอูนอกจากเป็นเทพเจ้าแห่งความซื่อสัตย์แล้วยังเป็นเจ้าฝ่ายบู๊ที่มีความสามารถยอดเยี่ยมในเชิงยุทธด้วยจึงถูกอัญเชิญมาทำหน้าที่ดูแลอาวุธทั้งปวงที่ใช้ในการแสดง เพื่อไม่ให้เกิดอันตรายขณะแสดง แม้ว่าจะมีการต่อสู้ใช้อาวุธด้วยลีลาโลดโผนเสี่ยงอันตรายอย่างไรก้จะปลอดภัยทุกครั้ง การไหว้เทพกวนอูจึงต้องทำทุกครั้งก่อนทำการแสดง

ส่วนเสาต้นอื่นก็มีเจ้าสถิตอยู่ ในอดีตจะมียันต์(ฮู้) ปิดไว้ทุกต้น นอกจากนี้หีบทุกใบก็มีเจ้าด้านนอกทุกใบยังมีการทาสีเป็นรูปสัญลักษณ์ของศาสนาเต๋า(โป๊ยก่วย) เพื่อเป็นการป้องกันภูติผีปีศาจที่จะมารบกวน และป้องกันเสนียดจัญไร อุปกรณ์ทุกชนิดเชื่อว่ามีเจ้า เช่น แป้งแต่งหน้าก็ถือว่ามีเจ้าใครจะมาทำเล่นไม่ได้ บ้างก็กล่าวว่าแป้งนี้ เมื่อใช้แต่งหน้าแล้วออกไปแสดงจะไม่มีอาการอายคนดูเลย

ในสมัยก่อนบางคณะยังไหว้เจ้าประจำเครื่องปั่นไฟซึ่งสิ่งนี้นับว่ามีความสัมพันธ์ กับความเชื่อของชาวจีนทั่วไป คือ เทพเจ้าอัคคี (หวยสิ่งเอี๊ย) การไหว้ทำอย่างง่ายๆ โดยการบอกกล่าวบูชาด้วยเหล้า 1 จอก เป็นอันเสร็จพิธี การไหว้นี้ก็เพื่อไม่ให้ไฟดับระหว่าง การแสดง (สัมภาษณ์ซ่งเซ็ง, 30พฤศจิกายน 2544)

เนื่องจากเจ้า “ฉั่งหง่วงส่วย” เป็นที่เคารพบูชาอย่างยิ่ง สิ่งที่เจ้าไม่ชอบจึงเป็นสิ่งที่คณะงิ้วต้องละเว้นไปด้วย ดังนั้นโรงงิ้วจึงมีข้อห้ามอันเนื่องมาจากความเชื่อ (วีเกียรติ,2539) คือ

1. ห้ามนำเนื้อวัวขึ้นมาบนโรงงิ้ว

นอกจากห้ามนำเนื้อขึ้นมาบนโรงงิ้วแล้วยังห้ามไม่ให้ผู้ใดรับประทานเนื้ออย่าง เด็ดขาด เพราะเหตุที่ว่า เจ้าโรงงิ้วหรือ “ฉั่งหง่วงส่วย” นั้นตาม ประวัติกล่าวว่า เป็นผู้ถือศีลกินเจนับถือเจ้าแม่กวนอิมซึ่งผู้นับถือจะไม่กินเนื้อวัว ผู้ที่ฝ่าฝืนนำเนื้อวัวขึ้นไปหรือแอบรับประทานมักจะมีอันเป็นไปต่างๆ นานา อย่างเบาถ้าไปกินข้างนอกก็มักจะท้องเสีย เจ็บป่วย อย่างหนักก็ถึงแก่ชีวิต

2. ห้ามนำหอยขมขึ้นมาบนโรงงิ้ว

หอยขมในภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า “ฉั่งล้อ” ซึ่งอักษรตัวหน้าของคำว่า “ฉั่งล้อ” นี้เป็นอักษรตัวเดียวกับแซ่ของเจ้า “ฉั่งหง่วงส่วย” จึงถือว่าเป็นการไม่เคารพ คล้ายๆกับเป็นการล้อเลียนเจ้า จึงห้ามนำหอยชนิดนี้ขึ้นมาบนโรงงิ้ว

3. ห้ามจับเต่า ปลา และงู ทั้งนี้รวมถึงห้ามฆ่า ห้ามทรมาน ห้ามนำขึ้นโรงงิ้ว

สัตว์ 3 ประเภทนี้คือ เต่า ปลา และงู มีประวัติความเป็นมาอันเกี่ยวเนื่องกับเจ้าโรงงิ้ว เพราะเนื่องจาก“ฉั่งหง่วงส่วย”เป็นผู้ที่ถือศีลกินเจ วันหนึ่งได้เดินไปเห็นคนฆ่าหมู เกิดนึกอยากกินเนื้อหมูขึ้นมา จิตเป็นอกุศล เจ้าแม่กวนอิมจึงได้เสด็จมาตักเตือนทำให้ท่านเกิดความสำนึกเสียใจ จึงผ่าท้องตัวเองควักตับไตไส้พุง ทิ้งลงน้ำ เพื่อล้างบาป แต่แล้วก็ได้เกิดเหตุอัศจรรย์เมื่อทิ้งตับไตไส้พุงลงน้ำไปแล้วตับไตไส้พุงเหล่านั้นกลับกลาย เป็นเต่า ปลา และงู ไปเสียสิ้น คนงิ้วจึงถือกันว่าห้ามฆ่า ห้ามจับสัตว์พวกนี้ ถ้าเจอก็ต้องนำไปปล่อย

ความเชื่อนี้ยังรวมไปถึงสัตว์ที่มีเปลือกห่อหุ้มทุกชนิดเช่น ปูทะเล หอย นอกจากเพราะเจ้าแล้วยังมีสาเหตุอื่นคือสัตว์เหล่านี้มีเปลือกแข็งเป็นอันตรายถ้าเหยียบโดนและเปลือกเหล่านี้จะทำให้โรงงิ้วสกปรก (สัมภาษณ์ อำพัน เจริญสุข, ศูนย์วัฒนธรรมจีน)

4. หีบของเจ้าห้ามนอนเล่น ห้ามนั่งแกว่งเท้าเคาะหีบเล่น

เพราะหีบทุกใบมีเจ้าสถิตอยู่โดยเฉพาะหีบซึ่งเป็นของเจ้าโดยเฉพาะห้ามนอนเล่น ถือว่าเกะกะเจ้าเจ้าจะไปไหนเท่ากับเรามานอนขวางทางไว้ มีความเชื่อกันว่าหากนอนแล้วจะถูกไท้จื้อถีบตกลงมา ได้การแกว่งเท้าเคาะหีบเล่นก็ถือว่าเป็นการไม่สุภาพ นอกจากนี้คนจีนยังถือว่าคนที่นั่งสั่นเท้า แกว่งเท้าจะตกอับไม่มีเงินเก็บ ไม่มีกิน

5. การไหว้เจ้าสงวนสิทธิ์เฉพาะผู้ชายเท่านั้น

แม้ว่าชาวคณะงิ้วทุกคนต้องไหว้เจ้า แต่ว่าผู้ที่จะปักธูปได้นั้นต้องเป็นผู้ชายเท่านั้น หาก ผู้หญิงต้องการจะไหว้เจ้าก็ต้องวานให้ผู้ชายช่วยปักธูปให้ และถ้าผู้หญิงมีประจำเดือน ก็ไม่สามารถไหว้ได้เพราะถือว่า ไม่สะอาด ในคณะงิ้วจะมีคนๆ หนึ่งซึ่งทำหน้าที่นี้โดยเฉพาะเรียกกันว่า “เฮียกง” ทำหน้าที่จุดธูปบูชา ถวายน้ำชา เผากระดาษ คนที่ฮี่เตีย(เถ้าแก่) เลือกให้ทำหน้าที่เป็นเฮียกงนี้จะต้องเป็นผู้ชายยิ่งเป็นคนโสดด้วยจะดีมากเพราะถือว่าสะอาดบริสุทธิ์ เมื่อเขาจะไหว้ก็ต้องให้ร่างกายสะอาดที่สุดจิตใจสะอาดห้ามคนอื่นเข้าไปชวนพูดคุยขณะที่กำลังไหว้อยู่ ส่วนคนที่จะทำหน้าที่เปลี่ยนผ้าม่านศาลเจ้านั้น ผู้ที่ทำได้คือฮี่เตียเท่านั้น

6) การตั้งที่บูชาเจ้าของโรงงิ้วต้องตั้งตรงข้ามกับศาลเจ้าที่งิ้วไปตั้งโรงแสดงเสมอ

ทุกครั้งที่งิ้วไปเล่นยังศาลเจ้าใดก็ตามโรงงิ้วจะต้องตั้งโรงงิ้วตรงข้ามศาลเจ้านั้นๆทุกครั้ง เพราะนอกจากเล่นให้เจ้าดูแล้ว ยังแสดงถึงความสำคัญของเจ้าบนโรงงิ้ว ที่ต้องตั้งหันหน้าเข้าหาเจ้าที่ศาลเจ้าก็เพื่อแสดงถึงความสำคัญที่ไม่ยิ่งหย่อนกว่านั้น

เมื่อมีเหตุการณ์ร้ายแรงเกิดขึ้นเจ้ามักจะมาเตือนโดยการเข้าทรง ทั้งนี้คนทรงนั้นจะเป็นคนทรงของทางศาลเจ้าที่คณะงิ้วเดินทางไปแสดง คนทรงจะไม่รู้จักชื่อหรือหน้าตาของคนในคณะงิ้วแต่อย่างไร แต่ถ้ามีการเข้าทรงแล้ว เจ้าจะสามารถเรียกและชี้ตัวคนในคณะงิ้วได้อย่างถูกต้องทุกคน และจะสามารถเรียกตัวมาอบรมตักเตือนได้ถูกต้องทั้งหมดหมด รู้ว่าใครเป็นอย่างไร เจ้าองค์ที่ประทับมักเป็นหนึ่งในราชโอรสทั้งสาม เมื่อมาประทับทรงร่างทรง ก็มีกริยาอาการกลายเป็นเด็ก ไปในทันที ถ้าเป็นองค์เล็ก(ไท้จื้อองค์ที่ 3) จะต้องดูดขวดนมด้วย จากคำบอกเล่าเจ้าจะไม่ประทับทรงมาให้เห็นบ่อยนัก นอกจากมีเหตุจำเป็นจริงๆ เท่านั้น (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

ความเชื่อนี้แม้จะเป็นความเชื่อที่เป็นลักษณะเฉพาะของงิ้วแต้จิ๋ว แต่ว่าสังคมชาวจีนภายนอกก็ให้ความเคารพและเชื่อถือในความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าโรงงิ้ว จึงมักมีปู่มาขอขึ้นมาบูชาเพื่อขอลาภ ขอพรเสมอ โดยเฉพาะการขอลูกจะมีคนมาขอกันมากเพราะการอุ้มไท้จือ เป็นเหมือนการได้อุ้มลูก นอกจากนี้ยังพิธีกรรมอีกหลายอย่างที่มีแต่โรงงิ้วเท่านั้นที่ทำพิธีเหล่านี้ได้ อย่างไรก็ตามงิ้วยังคงมีความ จำเป็นที่จะต้องคงอยู่ต่อไปเพราะงิ้วยังคงมีบทบาทหน้าที่สำคัญที่มหรสพอื่นไม่อาจทำหน้าที่แทนได้ ถึงแม้ว่ามหรสพอื่นๆ จะสามารถดึงดูดผู้ชมได้มากกว่าก็ตามที

การที่งิ้วคณะหนึ่งๆ ประกอบด้วยบุคคลจำนวนมากซึ่งมาจากที่ต่างๆ โดยที่แต่ละคนก็มี พื้นฐานทางครอบครัวแตกต่างกัน แต่ต้องมาอยู่ร่วมกันใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันมากกว่าโอกาสที่จะอยู่กับคนในครอบครัวตนเอง ต้องเดินทางไกลบ่อยๆ ไม่เพียงแต่ต่างจังหวัดเท่านั้น ยังต้องออกเดินทางไปไกลถึงต่างประเทศ (เช่น มาเลเซีย สิงคโปร์ ฮ่องกง) ต้องมีชีวิตเสี่ยงอันตรายทั้งจาก การเดินทาง จากการเจ็บป่วยจากนักเลงต่างถิ่นหรือเหตุอื่นๆ ความเชื่อจึงมีส่วนสำคัญที่จะให้คนในหมู่คณะมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความเชื่อร่วมกัน ยึดถือกฎเกณฑ์เดียวกันและเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจให้เกิดความมั่นใจยิ่งขึ้น ทำให้ทุกคนรู้สึกว่าตนเอง เป็นส่วนหนึ่งของคณะ ผู้ที่เข้ามาเล่นงิ้วต้องผ่านการไหว้เจ้าโรงงิ้วก่อนทุกคน เมื่อไหว้แล้วถือว่าเป็นลูกศิษย์ ซึ่งจะอยู่ในความดูแลของเจ้าตลอดไป กลายเป็นคนของงิ้วไม่ใช่คนนอกอีกต่อไป ความเชื่อซึ่งมีลักษณะนี้จึงนับว่ามีบทบาทหน้าที่อันสำคัญต่อคน ที่อยู่ในอาชีพนี้อย่างยิ่ง

5.3.2 ความเชื่อในเรื่องผี

ความเชื่อในเรื่องภูติผีวิญญาณของคณะงิ้วจะผูกพันอยู่กับการเดินสาย เพราะอาชีพที่ต้องเดินทางเปลี่ยนที่พักตลอดเวลา ทำให้ต้องไปกิน นอนในที่แปลกถิ่นเสมอ การที่จะไปสร้างความเดือดเนื้อร้อนใจแก่วิญญาณที่คณะงิ้วไปพักแสดงจึงอาจเกิดขึ้นได้ตลอดเวลา เป็นหลักที่ชาวงิ้วจะให้ความเคารพ ยำเกรงวิญญาณเจ้าถิ่นหรือเจ้าที่ต่างๆ ดังนั้นเมื่อจะแสดงที่ใดๆก็ตามจะมีการจุดธูปบอกกล่าวก่อนเสมอ หากในระหว่างแสดงมีเหตุการณ์ใดๆที่เป็นอุปสรรค หรืออุบัติเหตุ จะมีนักแสดงหรือผู้จัดการจุดธูปขอขมาหรือบอกกล่าวกับเจ้าที่เจ้าทาง

5.4 สรุป

สัญลักษณ์ ที่ปรากฏในเครื่องแต่งกายงิ้วทั้งหมดเป็นสัญลักษณ์ที่ตายตัว ความหมายที่สื่อออกมาสามารถเข้าใจได้ร่วมกันผ่านความเป็นจีนจากรุ่นสู่รุ่นและอยู่ในรูปของความเชื่อ สัญลักษณ์ที่อยู่บนเครื่องแต่งกายจะสื่อถึงความเป็นสิริมงคลต่างๆ เช่น อายุมั่นขวัญยืน ความมีลาภมียศ เป็นต้น เพื่อเป็นการอวยพรแก่ผู้มาชมการแสดงให้ได้รับความเป็นมงคลจากการชมการแสดงในแต่ละครั้ง สีของเสื้อผ้าให้ความหมายถึงความดีและไม่ดีรวมทั้งระบุถึงบุคลิกภาพและสถานภาพของผู้สรวมบทบาท(ตัวละคร) สัญลักษณ์มากมายที่ถูกนำมาใช้บนเวทีงิ้วเป็นสัญลักษณ์ย่อยที่มีความหมายในตัวเอง และเมื่อนักแสดงเป็นศูนย์รวมของสัญลักษณ์ต่างๆที่อยู่บนเวที ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของเสื้อผ้า สี ลายปัก ศิราภรณ์ การแต่งหน้า ดังนั้นนักแสดงจึงให้ความหมายรวมของสัญลักษณ์ทั้งหมดในรูปแบบเดียวที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ร่วมกัน

ลักษณะการเคลื่อนไหวต่างๆของนักแสดงบนเวที ให้นัยยะสื่อถึงอากัปกริยาบางอย่างที่สื่อต่อผู้ชม สัญลักษณ์ที่เกิดจากการเคลื่อนไหวนี้ เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปเพราะรูปแบบเป็นการเลียนแบบพฤติกรรมตามธรรมชาติของมนุษย์ ยกเว้นพฤติกรรมบางประเภทที่สามารถเข้าใจได้ในกลุ่มคนจีนที่มีรูปแบบทางพฤติกรรมหรือวัฒนธรรมเดียวกัน เช่นการคารวะหรือไหว้ ที่ใช้มือทั้งสองข้างประสานกันในลักษณะมือซ้ายทับมือขวา ซึ่งถือว่าเป็นประเพณีการไหว้ของจีนที่ต่างจากการไหว้ของไทย หรือการใช้แขนเสื้อเพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกสับสนหรือเศร้าใจ เนื่องจากลักษณะของชุดที่สวมใส่มีชายผ้าต่อยาวออกไปจากแขนที่เป็นรูปแบบเครื่องแต่งกายในสมัยโบราณของจีน เป็นต้น

ความเชื่อในโรงงิ้วเป็นรูปแบบความเชื่อที่ถ่ายทอดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ และยังมีการให้ความเคารพและปฏิบัติต่อๆกันมาแม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบบ้างบางส่วน แต่ความหมายและแกนหลัก

ของความเชื่อยังคงอยู่ ข้อห้ามบางประการเกิดขึ้นมาเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อโรงงิ้ว และนักแสดง และข้อห้ามบางประการเป็นความเชื่อตามลัทธิศาสนาของจีน โดยเฉพาะเรื่องเทพเจ้าต่างๆที่ยังคงได้รับความเคารพยำเกรงอย่างสูงในโรงงิ้วจนปัจจุบันนี้

สัญลักษณ์ที่พบในการแสดงมีมากมายและเป็นสัญลักษณ์ที่มีความสำคัญต่อการแสดงงิ้ว เพราะบนเวทีนักแสดงสวมบทบาทตัวละครโดยใช้สัญลักษณ์เหล่านั้นในการสื่อความหมายให้ผู้ชมที่อยู่ด้านล่างเข้าใจในนัยยะของความคิด ความเชื่อ ในวัฒนธรรมเดียวกัน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมของคนจีน ความเชื่อของทั้งนักแสดงและผู้ชมสามารถปรับเข้าหากันโดยมีความเชื่อกลางในเรื่องเทพเจ้าและการร้องของต่อเทพเจ้าของคนจีนเป็นรูปแบบพฤติกรรมร่วมที่เหมือนกัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6
บทวิเคราะห์....ชาวจีนกับการแสดงงิ้ว ในฐานะการธำรงชาติพันธุ์และละครสังคม

การแสดงงิ้วในสังคมไทยมีนัยยะและความหมายแฝงอยู่ในฐานะที่เป็นการแสดงออกถึงความเป็นจีน การปรับเปลี่ยนของสภาพความเป็นจีนในประเทศไทยอย่างต่อเนื่อง การศึกษาในครั้งนี้จะยึดหลักการวิเคราะห์ผ่านแนวคิดเกี่ยวกับ พัฒนาการการแสดงของงิ้ว การธำรงชาติพันธุ์ในแง่ของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม ละครสังคมในรูปแบบของสัญลักษณ์ในการแสดง นัยยะของบทละคร และ การเมืองเรื่องร่างกาย

6.1 พัฒนาการของงิ้ว

ในสมัยแรกที่งิ้วเข้าสู่ประเทศไทยนั้น ตามหลักฐานประวัติศาสตร์ทั้งจากเอกสารไทยและต่างประเทศ พบว่างิ้วแรกเข้ามาพร้อมกับคนจีนที่เข้ามาค้าขายในประเทศไทย ในสมัยอยุธยางิ้วได้รับความนิยมอย่างสูงตามหลักฐานของชาวต่างชาติ(บันทึก) ที่ราชสำนักจัดเอางิ้วเป็นมหรสพที่ใช้แสดงเพื่อต้อนรับชาวต่างชาตินั้นเป็นหลักฐานที่สามารถวิเคราะห์ได้ว่า งิ้วเป็นที่นิยมในหมู่ข้าราชสำนักสยามอย่างยิ่ง ในสมัยกรุงธนบุรีที่พบหลักฐานไทยสามารถวิเคราะห์ได้ถึงความนิยมการแสดงงิ้วในราชสำนักไทย ตามเอกสารจดหมายเหตุ และประชุมหมายรับสั่งต่างๆ ว่าในงานมหรสพและงานถวายพระเพลิงศพเจ้านายต่างๆจะมีการแสดงงิ้วในงานอยู่เสมอ แม้ราคาค่าใช้จ่ายในการแสดงงิ้วแต่ละครั้งจัดว่าแพงมาก เมื่อเทียบกับราคาการแสดงบันเทิงประเภทอื่นๆ ยิ้ม (2523: 8) ได้กล่าวถึงราคาเครื่องเล่นว่า “งิ้วพระยาราชาเศรษฐีโรง 1 วันละ 4 ตำลึง” เมื่อเทียบกับหุ่นลาวราคาเพียงโรงละ 1 บาทเท่านั้น จึงเป็นที่เข้าใจได้ว่างิ้วมีสถานภาพที่ดีในสมัยนั้น และจากการที่ราคางิ้วอ้างถึงเจ้าของโรงงิ้วที่ว่า “งิ้วพระยาราชาเศรษฐี” ก็ให้ความเข้าใจอีกประการหนึ่งว่า งิ้วในสมัยกรุงธนบุรีนี้มีข้าราชสำนักไทยที่เป็นชาวจีน อุปถัมภ์คณะงิ้วแล้ว แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานเพียงพอว่างิ้วที่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเหล่าขุนนางไทยชาวจีน และเจ้าสัวชาวจีนในประเทศไทยนั้นมีจำนวนเท่าใดกันแน่

เป็นที่ยอมรับว่างิ้วในสมัยกรุงธนบุรีได้รับการยอมรับต่อเนื่องมาจากสมัยสุโขทัยผ่านชนชั้นสูง เช่นพระมหากษัตริย์ รัชกาลที่ 1 ก่อนทรงปราบดาภิเษก เมื่อคราวอัญเชิญพระแก้วมรกตมาที่กรุงธนบุรี ก็ยังได้รวมเอางิ้วเป็นหนึ่งในมหรสพที่ใช้ในขบวนแห่พระแก้วมายังสยามด้วย สาเหตุประการหลักคงเป็นเพราะว่าพระมหากษัตริย์ในขณะนั้นคือ พระเจ้าตากสินที่ทรงเป็นชาวแต้จิ๋วจึงทรงให้การสนับสนุนศิลปะของชาวแต้จิ๋วด้วยนอกจากการให้การสนับสนุนชาวแต้จิ๋วอย่างมากจนได้สมญานามว่า “จีนหลวง” ความรุ่งเรืองของงิ้วยังคงมีอย่างต่อเนื่องในสมัยราชวงศ์จักรี มีการแปลพงศาวดารจีนหลายเรื่องให้เป็นภาษาไทย ทำให้ขุนนางไทยสามารถเข้าใจในเนื้อหาที่งิ้วแสดงในงานมหรสพต่างๆได้ดียิ่งขึ้น และพบว่า

ตามบันทึกและจดหมายเหตุต่างๆในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นี้ งิ้วถูกระบุไว้ในงานถวายพระเพลิงของราชวงศ์หลายท่าน ในสมัยรัชกาลที่ 2 ที่เป็นยุคทองของศิลปวรรณกรรมของไทย งิ้วก็ได้เข้าไปสอดแทรกอยู่ในวรรณกรรมชิ้นเอกหลายชิ้นของไทย เช่น ขุนช้างขุนแผน หรือบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา และเนื่องจากความสนใจของรัชกาลที่ 2 ด้านการละคร ทำให้ทรงหันมาเลี้ยงละครในพระบรมราชูปถัมภ์ รวมทั้งพระราชนิพนธ์บทละครในด้วย ทำให้เจ้านายไทยหลายคนที่เคยเลี้ยงดูละครในสำหรับแสดงในงานต่างๆก็เกิดความเกรงกลัวในการเลี้ยงละครในแข่งกับกษัตริย์ จึงได้หันไปเลี้ยงดูการละเล่นอย่างอื่นแทน และงิ้วก็เป็นทางเลือกหนึ่งให้กับเจ้านายไทย จึงพบว่าสมัยนี้มีทั้งเจ้านายไทยและคนจีน เข้ามาอุปถัมภ์งิ้ว จึงประมวลได้ว่าสถานภาพของงิ้วจึงน่าจะดีกว่าสมัยก่อนหน้านั้น

ในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้นความไม่ใส่ใจของพระมหากษัตริย์ในการละครทำให้งิ้วได้กลายเป็นเรื่องของขุนนางเท่านั้น แต่งิ้วก็ยังคงอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเจ้านาย และเมื่อรัชกาลที่ 4 ทรงประกาศเก็บภาษีโขนละครขึ้น ด้วยอัตราภาษีที่ค่อนข้างแพง คือ 4 บาทต่อวันนั้น ทำให้สามารถวิเคราะห์สภาพงิ้วได้สองประการคือ หนึ่ง การแสดงงิ้วยังคงได้รับความนิยม และได้รับค่าตอบแทนในการแสดงอยู่ในเกณฑ์ที่สูงจึงสามารถจ่ายค่าภาษีได้ และสอง งิ้วบางคณะยังได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านาย ขุนนางและเหล่าเจ้าสัว และมีจำนวนมากเนื่องจากภาษีที่จัดเก็บราคาสูงแสดงว่ามีการแสดงงิ้วเป็นมหรสพหลายครั้งและเจ้านายต่างๆ ต้องนำละครในอุปถัมภ์เข้าแสดงในงานมหรสพนั้นๆ

ในรัชกาลต่อมามีงิ้วแต้จิ๋วในเมืองจีนอพยพเข้าสู่ประเทศไทยอีกหลายคณะ เพราะปัจจัยผลักดันจากทางเมืองจีน เปิดโอกาสให้เจ้านายไทย ขุนนางไทยและจีน เจ้าสัว มีโอกาสอุปถัมภ์งิ้วได้มากขึ้น บางท่านรับงิ้วมาอุปการะหลายคณะเช่น ขุนพัฒน์แหยม (พระสันทัดอักษรสาร, 2515) และได้มีการเปิดวิกแสดงงิ้วอย่างถาวรในย่านที่มีชาวจีนอาศัยอยู่มากขึ้น โดยเฉพาะในโรงบ่อน จำนวนคณะงิ้วที่เพิ่มมากขึ้นทำให้เกิดงิ้วที่ไม่ได้อยู่ภายใต้สังกัดมากขึ้น ความรุ่งเรืองของงิ้วในสมัยนี้ได้รับการตอบสนองอีกครั้งในรูปของการขึ้นภาษีงิ้ว ในประกาศราชกิจจานุเบกษาเรื่องพิกัดเงินค่าอาชญาบัตรเล่นมหรสพ ให้เพิ่มจากวันละ 4 บาทเป็น กลางวันวันละ 4 บาท และหากเล่นทั้งกลางวันและกลางคืนจะต้องเสียเพิ่มเป็น 6 บาท ต่อวัน โรงบ่อนที่เกิดขึ้นมากมายเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้งิ้วได้รับความนิยมมากขึ้น และก็เป็นสาเหตุหลักอีกประการที่ทำให้งิ้วในสมัยต่อมาลดความนิยมลง เพราะรัชกาลที่ 6 ทรงประกาศให้ปิดโรงบ่อนทำให้งิ้วที่เล่นตามโรงบ่อนต้องปิดตัวลงด้วย คณะงิ้วจึงเริ่มปรับตัวและกลายเป็นงิ้วเร่ร่อน และประจวบกับนโยบายผสมกลมกลืนที่พยายามทำให้ความเป็นคนจีนหายไป งิ้วในฐานะละครจีนจึงถูกผลกระทบอย่างรุนแรง ความเสื่อมของงิ้วเริ่มเกิดขึ้นและเป็นกระแสต่อเนื่องมาโดยตลอด ประจวบกับสถานการณ์ทางการเมืองของโลกและไทยในสมัยรัชกาลที่7 และ 8 ซึ่งอยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่งผลให้งิ้วแทบจะหายไปจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์สังคมไทย

เมื่อสงครามโลกยุติลง ความตกต่ำของงิ้วเริ่มกระเตื้องขึ้น เพราะการอพยพเข้ามาของคณะงิ้วจากเมืองจีนที่ประสบปัญหาภัยสงครามเข้าสู่ประเทศไทยอีกครั้งหนึ่ง งิ้วในประเทศไทยกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งแต่เป็นความนิยมเพียงชั่วขณะก็ตกต่ำลงอีกราวในปี 2505 แต่เมื่อความเสื่อมที่มาถึงอย่างเร็วก็ทำให้เกิดกระแสความนิยมงิ้วขึ้นอีกครั้งในหมู่คนจีนกับภาพยนต์งิ้วจากต่างประเทศ(ฮ่องกง) ที่สามารถรับชมได้ง่ายกว่าด้วยระยะเวลาที่สั้นกว่า ความนิยมในระยะนี้ส่งผลให้วิกงิ้วหลายวิกย่านเยาวราชและสำเพ็งกลับมาได้รับความนิยมด้วย แต่วิกงิ้วก็ถูกวีดีโองิ้วทำให้ต้องปิดตัวในที่สุด

คนไทยเชื้อสายจีนหลายคนพยายามฟื้นฟูงิ้วขึ้นมาอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 9 ได้มีการเอางิ้วเข้ามาใส่อยู่ในการเฉลิมฉลองระดับชาติหลายครั้ง เป็นความพยายามที่จะให้งิ้วเป็นศิลปะของคนไทยเชื้อสายจีนเช่นเดียวกับโขนหรือลิเก

จากหลักฐานประวัติศาสตร์พบว่างิ้วในสังคมไทยเริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทยอย่างสมเกียรติในระยะแรกๆและพัฒนารุ่งเรืองเรื่อยมาอย่างต่อเนื่องจนสมัยต้นรัตนโกสินทร์ และงิ้วก็ขึ้นๆลงๆอยู่ในระยะต่อมาจนกลายมาเป็นศิลปะที่พยายามจะธำรงไว้ในสังคมของคนไทยเชื้อสายจีน

เนื่องจากงิ้วอยู่ในชุมชนจีนกับศาลเจ้าจีน งิ้วจึงมีฐานะเป็นสิ่งเชื่อมโยงชุมชนกับเทพเจ้า งิ้วสะท้อนภาพของชุมชนในแง่การให้การสักการะบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนด้วยเช่นกัน ความสัมพันธ์ระหว่าง งิ้วศาลเจ้าและชุมชน จึงเป็นความสัมพันธ์ที่ตัดกันไม่ขาด ศาลเจ้าและเจ้าประจำศาลเป็นเหมือนที่ยึดเหนี่ยวให้กับคนจีนที่อยู่ในประเทศไทยเป็นความเชื่อเฉพาะที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งอดีต และยังคงมีการสืบทอดกันต่อมา แม้ว่าจะลดความเข้มข้นลงบ้างในกลุ่มคนจีนรุ่นใหม่ และจากการที่งิ้วถูกใช้เป็นเครื่องบวงสรวงเทพเจ้าจีน ดังนั้นงิ้วและชุมชนถูกเชื่อมเข้าหากัน งิ้วได้เลียนแบบคำสั่งสอนการดำรงชีวิตตามความเชื่อทางคำสอนดั้งเดิมของจีน คือ ขงจื้อ เต๋าและพุทธและรับเอาศาสนาพุทธแบบเถรวาทของไทยรวมไว้ด้วย คำสอนที่สื่อออกมาอยู่ในรูปของการให้กระทำดีโดยการยกตัวอย่างเป็นเรื่องราวเล่าให้ชุมชนฟังผ่านการแสดงงิ้ว เพื่อให้สามารถสื่อกันเข้าใจระหว่างผู้แสดง(งิ้ว)กับผู้ชม(ชุมชน) กระบวนการสั่งสอนดังกล่าวได้กระทำมาอย่างต่อเนื่อง เพราะเรื่องที่งิ้วแสดงแต่ละเรื่องนั้นจะต้องมีแก่นความดีหรือหลักคุณธรรม อย่างน้อยหนึ่งอย่างให้ผู้ชมได้รับรู้ งิ้วจึงเป็นรูปแบบการสั่งสอนอบรมการเป็นคนดีในรูปแบบความเป็นจีนที่ศาลเจ้านำมาใช้เพื่ออบรมคนประการหนึ่ง

6.2 การธำรงชาติพันธุ์ผ่านการแสดงงิ้ว: อัตลักษณ์ความเป็นจีน

ในส่วนของการธำรงชาติพันธ์นี้จะกล่าวถึงลักษณะการแยกความเป็นจีนที่แสดงออกมาในสังคมไทย ในรูปของการแสดงงิ้ว ทั้งนี้จากที่ Cohen ได้กล่าวถึงกลุ่มชาติพันธุ์ไว้ว่า ต้องประกอบไปด้วย การมีส่วนร่วมในแบบแผนพฤติกรรมเดียวกัน หรือที่มีร่วมกันบางอย่าง (patterns of normative behavior) ที่เป็น

รูปแบบของสัญลักษณ์ และกิจกรรมบางอย่าง ในรูปแบบและการกระทำต่างๆทางสัญลักษณ์ (symbolic forms and action) ในที่นี้จะใช้การแสดงงิ้วเป็นรูปแบบของพฤติกรรมร่วมของการชมการแสดงงิ้ว และที่ Barth เสนอว่าลักษณะทางชาติพันธุ์สามารถเปลี่ยนแปลงได้ในแต่ละสังคมซึ่งมีความแตกต่างกัน แต่ก็จะมีลักษณะบางประการที่กลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆใช้เป็นสัญลักษณ์ในการจำแนกกลุ่มตนจากกลุ่มอื่น ที่เขาเรียกว่า ขอบเขตชาติพันธุ์(ethnic boundaries) ในรูปของวัฒนธรรมที่แตกต่างจากวัฒนธรรมรอบข้างซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์ งิ้วจึงเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมที่แตกต่างประเภทหนึ่งที่คนจีนแสดงออกมาถึงความเป็นจีนในลักษณะของการละครที่แตกต่างออกจากรูปแบบการละครหรือการแสดงอื่นๆของไทย ทั้งนี้งิ้วอาจมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปแต่ยังคงความเป็นจีนอยู่

ภาษา ถือเป็นวัฒนธรรมที่เด่นชัดในการธำรงชาติพันธ์จีนในสังคมไทยอย่างที่ Cohen ได้กล่าวไว้ในประวัติศาสตร์หลายต่อหลายครั้งที่คนจีนได้พยายามที่จะแสดงออกถึงความเป็นชาติพันธุ์ผ่านกระบวนการต่างๆเพื่อสร้างความเป็นจีนออกมา และหลายครั้งการกระทำดังกล่าวได้ก่อให้เกิดความแปลกแยกในสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการอั้งยี่ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ หรือขบวนการชาตินิยมจีน จนในที่สุดรัฐบาลไทยจำต้องแสวงหาวิธีการขจัดความแตกแยกในสังคม เช่น นโยบายผสมกลมกลืนของรัชกาลที่6 ไม่ว่าจะเป็นการปิดโรงเรียนจีน ทำให้การสอนภาษาจีนลดลง การให้เปลี่ยนแซ่เป็นนามสกุล เพื่อให้ประชาชนคนจีนกลายเป็นคนไทย เป็นต้น แต่ในปัจจุบันสำนึกชาติพันธุ์หาใช่เป็นเพียงการแสดงออกทางภาษาที่เด่นชัดเช่นแต่ก่อน และมิใช่การแสดงออกถึงความแตกแยกแบ่งเป็นพวกเขาและพวกเรา อีกต่อไป

การแสดงงิ้วแสดงออกถึงขอบเขตของความเป็นจีนที่เด่นชัดประกอบด้วยภาษาที่ใช้ในการแสดง เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ต่างๆในการแสดง พิธีกรรมและความเชื่อ บทละครที่ใช้แสดง ในขณะเดียวกันกลุ่มคนที่ชมการแสดงและนักแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกทางชาติพันธุ์จีน หากจะมองงิ้วในฐานะของพฤติกรรมร่วมกันในการรับชมการแสดงและการรับฟังภาษาจีนร่วมกันของผู้ชม ในฝั่งของคนจีนแล้วพบว่าความเป็นรุ่น(Generation) มีผลต่อรูปแบบพฤติกรรมดังกล่าวอย่างมาก ผู้ชมในรุ่นก่อนมีความสนใจและติดตามรับชมการแสดงงิ้วอย่างเหนียวแน่นแต่คนจีนในรุ่นต่อๆมา กลับละเลยไม่ได้สนใจในการแสดงงิ้วเช่นในอดีต

พฤติกรรมที่เปลี่ยนไปทำให้การสร้างขอบเขตความเป็นจีนผ่านกระบวนการแสดงงิ้วลดลงในปัจจุบัน หากยังไม่มีการเปลี่ยนรูปแบบพฤติกรรมการรับชมของคนจีนรุ่นใหม่ พื้นที่ที่แสดงความเป็นจีนในด้านนี้คงจะต้องปรับเปลี่ยนหรือกลายเป็นอัตลักษณ์ความเป็นจีนที่ใช่ไม่ได้ ในอดีตความเป็นจีนพบมากในรูปลักษณ์ของ “ชาวจีนโพ้นทะเล” ที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทย ภาษาที่ใช้ในการติดต่อสื่อสารเป็นภาษาท้องถิ่นจีนที่แยกจำแนกตามถิ่นที่อยู่อาศัยเดิม การรับชมการแสดงงิ้วก็ถูกจำแนกตามภาษาถิ่นเช่นกัน เมื่อพบว่ามีงิ้วในประเทศไทยหลายประเภทด้วยกันไม่ว่าจะงิ้วแต้จิ๋ว งิ้วไหหลำ งิ้วกวางตุ้ง ภาษาที่งิ้ว

ใช้ในการแสดงเป็นการปรับตัวที่ลื่นไหลไปกับสังคมหรือกลุ่มผู้ชม ยังคงพบได้ในปัจจุบันแม้ว่าจะมีความพยายามที่จะปรับการใช้ภาษาไทยให้ผู้ชมรุ่นใหม่สามารถเข้าใจได้ แต่ก็ยังคงลักษณะการร้องและรูปแบบการใช้คำที่เหมือนเดิม

อัตลักษณ์ความเป็นจีน

ในขณะที่สัญลักษณ์ที่ถูกนำมาใช้เป็นอัตลักษณ์ความเป็นจีน อันได้แก่ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ในการแสดงงิ้วนั้นแสดงถึงการแยกตัวตนออกจากความเป็นไทยชัดเจน ชุดต่างๆที่ปรากฏบนเวทีงิ้วเป็นวัฒนธรรมการแต่งตัวสมัยโบราณของจีนที่งิ้วรับเอาเป็นแบบแผนการแสดงที่ค่อนข้างตายตัว ความหมาย นัยยะที่แสดงผ่านสัญลักษณ์ในเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์เป็นที่เข้าใจได้ในหมู่คนจีน มีการอ้างอิงสื่อความโดยนำเอาความเชื่อทางศาสนาและภาษาในการตีความ

อัตลักษณ์ความเป็นจีนในมุมมองนี้จึงไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่งและตายตัวอีกต่อไปแต่เป็นกระบวนการต่อรอง การสร้างใหม่อยู่ตลอดเวลาภายใต้เงื่อนไข บริบททางสังคม ซึ่งจะไม่ยินยอมให้ตัวตนถูกนิยามโดยพื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น แต่จะพยายามสร้างพื้นที่ให้กับตัวตนทดแทนนิยามที่เคยถูกสร้างขึ้นในอดีต ดังนั้นการสร้างอัตลักษณ์ของความเป็นจีน จึงเกิดขึ้นภายใต้ความสัมพันธ์ของการสร้างความแตกต่าง และสามารถพิจารณาได้ในฐานะเป็นการผลิต (production) ซึ่งเป็นกระบวนการ (process) ที่ไม่เคยเสร็จสิ้น แต่มีการเคลื่อนย้าย มีความหลากหลาย มีการเปลี่ยนแปลงและสร้างใหม่อยู่เสมอจากการมีปฏิสัมพันธ์กับคนและสังคมอื่นรอบข้าง ภาษาที่เปลี่ยนไปได้กลายเป็นการลดขอบเขตทางชาติพันธุ์ประการหนึ่ง แต่ในขณะเดียวกันได้สร้างอัตลักษณ์ความเป็นจีนอีกประเภทหนึ่งขึ้นมาในรูปแบบการแสดงงิ้วที่ภาษาร้องเป็นไทยแต่นัยยะและวิธีการเปล่งเสียงยังคงความเป็นงิ้วดั้งเดิม กลุ่มผู้ชมเดิมเริ่มให้การยอมรับเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ความเป็นจีนและกลุ่มผู้ชมใหม่ อันได้แก่คนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่เริ่มให้ความสนใจเพราะสามารถรับชมและเข้าใจในเนื้อหาและสื่อบางประการที่งิ้วต้องการสื่อถึงผู้ชมได้ด้วยภาษาไทย

อย่างไรก็ตามอัตลักษณ์ความเป็นจีนได้ใช้งิ้วเป็นพื้นที่ในการแยกตัวตนจากความเป็นไทยแต่ในขณะเดียวกันก็มิได้พยายามที่จะแยกตัวออกจากสังคมไทยแต่อย่างไร เป็นเพียงพื้นที่ที่คนจีนได้สร้างขึ้นเพื่อแสดงออกและตอกย้ำถึงความเป็นจีนในตัวตนมิให้ถูกกลืนหายไปกับกระแสโลกและบริบทรอบข้างเท่านั้น อัตลักษณ์ความเป็นจีนถูกใช้มาตลอดระยะเวลาที่คนจีนอพยพเข้ามาผ่านยุคสมัยและความหมายที่แตกต่างกัน ตามประวัติศาสตร์ผู้นำไทยได้พยายามสร้างความเป็นชาตินิยม(ไทย)ที่สำคัญอยู่สองครั้ง คือในสมัยรัชกาลที่ 6 และจอมพลป. เพราะความหวั่นเกรงความเป็นจีนในสังคมไทยนั้นเอง

ค่านิยมร่วมกัน (Shared value) ของคนจีนได้กลายเป็นสิ่งเชื่อมและผูกร้อยความเป็นจีนให้เกิดชุมชนในจินตนาการขึ้น ดังนั้นขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่ Barth กล่าวว่ากลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งๆจะใช้ขอบเขต

ดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ในการจำแนกกลุ่มตนจากกลุ่มอื่นนั้นยังพบว่า มีปรากฏอยู่ในรูปของค่านิยมร่วมกันผ่านคุณธรรมบางประการในการอบรมสั่งสอนลูกของคนจีนจากรุ่นสู่รุ่น เริ่มจากในบ้านออกสู่ชุมชนในรูปแบบของการติอต่อระหว่างคนจีนจนกลายเป็นการปฏิบัติต่อกันที่เหมือนกัน เกิดขอบเขตความเป็นจีนทางค่านิยมร่วมกันในธรรมเนียมปฏิบัติ

ค่านิยมที่กล่าวมาเป็นค่านิยมที่มาจากหลักคำสอนของขงจื้อ ในที่นี้คำสอนของขงจื้อในประเทศไทยทุกวันนี้ไม่ใช่คำสอนแบบขงจื้อโบราณ แต่เป็นการสอนแบบขงจื้อแบบพุทธ คือการนำเอาคำสอนบางประการของศาสนาพุทธเข้าไปผสมผสานด้วย เช่นคุณธรรมตามหลักของขงจื้อที่พบในการอบรมเลี้ยงดูลูกหลานของคนจีนก็คือ ความกตัญญูกตเวที ความเคารพญาติพี่น้อง ความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ความมีสัจจะ ความซื่อตรง ความมีมารยาท ความบริสุทธิ์ และความละอายและเกรงกลัวต่อบาป ซึ่งในการแสดงงิ้วมักมีฉากที่บ่งถึงการแสดงพฤติกรรมที่ดีงามควรแก่การปฏิบัติตาม เป็นลักษณะการสั่งสอนโดยการยกตัวอย่างรูปแบบชีวิตประจำวันเป็นแบบอย่างให้ผู้ชมกระทำตาม ผู้ชมมีความเข้าใจในสิ่งที่การแสดงสอดแทรกในเนื้อหา ว่าเป็นวิถีชีวิตที่พึงปฏิบัติตาม และอบรมสั่งสอนบุตรหลานในเวลาต่อมา เป็นลักษณะการมีค่านิยมร่วมกันในการ อบรมสั่งสอน ในกรณีนี้แม้ว่าการแสดงจะสิ้นสุดลง ค่านิยมนี้ยังคงอยู่ไม่ได้สิ้นสุดไปตามการแสดงเช่นการเกิดชุมชนในแง่พื้นที่ของผู้ชมอีกต่อไป หากกลายเป็นชุมชน (communitas) ในแง่ของความเป็นจีนที่คงอยู่ในชาวจีนที่ได้รับการอบรมสั่งสอนต่อๆกันมา

อัตลักษณ์ความเป็นงิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันมิได้สูญสลายไปแต่เป็นการเปลี่ยนรูปลักษณ์บางประการตามกระแสของภายนอกที่มากระทบ แต่ความเป็นตัวตนและพื้นที่ยังคงอยู่ พื้นที่ดังกล่าวกลายเป็นพื้นที่แสดงออกถึงความเป็นจีน เกิดตัวตนความเป็นจีนขึ้น แต่ความเป็นตัวตนนี้หาได้ไปขัดแย้งหรือแย่งชิงพื้นที่กับความเป็นไทยแต่อย่างไร ผู้เชี่ยวชาญทางจีนหลายท่าน ไม่ว่าจะเป็นจิตรา เกษียร หรืออำพัน ต่างพยายามหาพื้นที่ความเป็นจีนในสังคมแสดงออกถึงความเป็นตัวตนผ่านงานที่ตนสนใจ และยอมรับในอัตลักษณ์ใหม่ที่เคลื่อนไหว แต่ท่านเหล่านั้นไม่ต้องการที่จะขัดขวางหรือสร้างกระแสความเป็นชาตินิยมเช่นในอดีตที่ต้องการแบ่งแยกความเป็นเขาเป็นเรา หากต้องการที่จะคงความเป็นวัฒนธรรมที่ดั้งเดิมของตัวตนไว้ ในแง่ของมรดกทางวัฒนธรรม(Cultural heritage) เท่านั้น

การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(Enculturation) เนื่องจากคนจีนที่อพยพเข้ามาในประเทศไทยในระยะแรกๆนั้นเป็นชาวประมงและประชาชนที่มีความรู้น้อยหรือไม่มีความรู้ที่จะสามารถอ่านและเขียนภาษาจีนได้ ดังนั้นคนจีนรุ่นแรกในประเทศไทยจึงไม่มีความรู้ในเรื่องวรรณกรรมที่จำกัดในกลุ่มเฉพาะขุนนาง ชนชั้นสูง บัณฑิตและครอบครัวผู้มีฐานะเท่านั้น วรรณกรรมต่างๆเป็นผลผลิตจากระบบลัทธิความเชื่อของจีนโบราณตามคำสอนของ ขงจื้อ เหล่าจื้อและเม่งจื้อ ตำราเรียนที่ถูกใช้เป็นตำราหลักมีเนื้อหาเป็นหลักคำสอนของลัทธิศาสนาเหล่านั้นทั้งสิ้น เมื่อประชาชนส่วนมากไม่มีความรู้หนังสือจึงยากที่จะ

เข้าถึงวรรณกรรมต่างๆ ความรู้คำสั่งสอนเหล่านั้นได้ถูกถ่ายทอดออกมาในรูปของตำนาน นิทานพื้นบ้าน เพลงเล่าเรื่องและบทละคร กระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมถูกสอดใส่เข้ามาในขั้นตอน เนื้อเรื่องของงิ้ว เมื่อคนจีนเดินทางเข้าสู่ประเทศไทยและได้นำเอาการแสดงงิ้วเข้ามาด้วยจึงเป็นเสมือนการนำเอาขุมความรู้ทางวัฒนธรรมอันเป็นรากเหง้าแห่งตนติดตัวมาด้วย

คนจีนที่เข้ามาในเมืองไทยซึ่งไม่มีการศึกษาสามารถเข้าใจวัฒนธรรมจีนผ่านการแสดงงิ้วเนื่องจากบทละครของงิ้วเป็นเรื่องราวที่เน้นการสั่งสอนคุณธรรม และจริยธรรม เมื่อกระทำในคุณความดีแล้วย่อมได้ผลแห่งกรรมดีตอบแทน คือเรื่องจะจบลงอย่างปิติสุข ดังนั้นการรับชมงิ้วจึงเท่ากับเป็นการได้รับการ อบรมสั่งสอนขัดเกลาผ่านกระบวนการแสดง

ในขณะเดียวกันการแสดงงิ้วมีการผสมกลมกลืน(Acculturation) ของวัฒนธรรมไทยกับจีน เนื่องจากรูปแบบคำสั่งสอนทางศาสนาระหว่างคนไทยและคนจีนเป็นสิ่งที่เอื้อต่อกันและสามารถผสมกลมกลืนกันได้อย่างดี คนไทยที่อยู่ในบริบทข้างเคียงจึงสามารถรับเอาคุณธรรมคำสั่งสอนของงิ้วมาประยุกต์ใช้ในชีวิตได้อย่างดี จึงเป็นกระบวนการทำให้ผสมเข้ากับความเป็นไทยจีนในสังคม

6.3 ละครสังคม ในแง่ของการสะท้อนภาพสังคมออกมานั้นจะสะท้อนทั้งมิติสัญลักษณ์และพลวัตรของความสัมพันธ์ทางสังคมของคนในชุมชน ซึ่ง สามารถมองผ่านการแสดงงิ้วออกมาเป็น 2 แง่มุม คือ

6.3.1.ละครสังคมในแง่ของระบบสัญลักษณ์นั้น เป็นการแยกความหมายของสัญลักษณ์ในการแสดงงิ้วตามแนวคิดของ Turner ที่ว่าสัญลักษณ์จะถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อการบรรลุถึงเป้าหมายของการประกอบพิธีกรรม (Instrumental symbol)ซึ่งจะมีความหมายที่กระชับในตัวเอง สามารถโยงความหมายของคุณลักษณะของความจริง (Fact) และความคิด (Thought) ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวได้ด้วยการใช้สัญลักษณ์ และสามารถแบ่งแยกสภาพของสัญลักษณ์นั้นเป็น2 ขั้วคือความเป็นบรรทัดฐานของสังคมและความเป็นจริงทั่วไปได้ แต่เนื่องจากพิธีกรรมและละครมีความแตกต่างกัน พิธีกรรมต่างๆให้ความเคร่งครัดระหว่างประกอบพิธีและสัญลักษณ์ที่มีจำนวนจำกัดที่ให้ความหมายแคบและตายตัวซึ่งสิ่งที่พบในการแสดงงิ้วไม่ได้เป็นเช่นนั้น ความผ่อนคลายและความหลากหลายของสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนเวทีงิ้วกลับพบมากและมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ในบางกรณีสัญลักษณ์บางลักษณะไม่สามารถตีความได้อย่างชัดเจนหากปราศจากสัญลักษณ์รอบข้าง อย่างไรก็ตามสัญลักษณ์ในงิ้วจึงสามารถตีความได้ในลักษณะของเครื่องแต่งกาย ท่าทาง และอุปกรณ์ในการแสดงดังนี้

1. เครื่องแต่งกายของนักแสดงในรูปร่างความหมายโดยตัวเองและโดยสีและลายปักต่างๆบนเสื้อผ้า

เสื้อในแต่ละประเภทของนักแสดงสามารถสื่อออกมาได้ถึงความหมายที่นักแสดงและผู้ชมสามารถเข้าใจร่วมกันในฐานะสัญลักษณ์แทนตัวตนและบทบาทที่นักแสดงสวมบทบาทอยู่ ชุดมั่ง หรือชุดราชพิธีนั้นเป็นที่เข้าใจว่าเป็นเครื่องแต่งกายของขุนนางข้าราชการเป็นชุดคลุมยาวประดับประดางดงามเมื่ออยู่บนเวทีแสดงแล้วจะหมายถึงผู้สวมใส่มีฐานะและบรรดาศักดิ์เป็นขุนนาง แต่ถ้าหากนักแสดงหรือผู้สวมใส่นำออกมาสวมใส่ข้างนอกก็จะไม่ได้มีความหมายว่าเป็นขุนนางอีกต่อไป ในขณะเดียวกันแล้วหมวกที่นักแสดงสวมก็เป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่งิ้วใช้เพื่อบอกถึงฐานะของตัวละคร หากตัวละครเป็นสามัญชนจะไม่สามารถสวมใส่หมวกมีปีกของขุนนางได้ และเมื่อขุนนางมิได้สวมหมวกขุนนางผู้ชมจะสามารถเข้าใจร่วมกันได้ว่าตัวละครนั้นไม่ใช่ขุนนางอีกต่อไป ดังนั้นสัญลักษณ์ของเครื่องแต่งกายต่างๆให้ความหมายถึงสถานภาพตัวละครแต่ไม่สามารถจำแนกความดี-ชั่ว หรือความหมายที่ชัดเจนได้ จะต้องเอาสีของเสื้อผ้าและลายที่ปักอยู่มาเป็นสัญลักษณ์ประกอบในการตีความ

ในเรื่องของสีของเครื่องแต่งกายของนักแสดงแล้วสีแต่ละสีมีความหมายในตัวเอง ที่ผู้ชมและนักแสดงสามารถเข้าใจร่วมกัน เช่น สีเหลืองจะให้ความหมายถึงกษัตริย์เท่านั้น แต่ทั้งนี้จะต้องประกอบกับอีกหลายๆสัญลักษณ์ เช่น ลายมังกร และชุดมั่ง หรือสีขาวที่ให้ความหมายถึงความบริสุทธ์และสูงศักดิ์ ที่จะใช้กับนักแสดงในบทที่เป็นคนดีและสูงส่ง หรือสีดำจะเป็นสัญลักษณ์ถึงความชั่วร้ายและคดโกงหรือปีศาจ การตีความสัญลักษณ์จากสีจึงเป็นเรื่องที่ยุ่งยาก หากจะใช้สีเพียงอย่างเดียวในการตีความ

ลายปักที่อยู่บนชุดเป็นสัญลักษณ์อีกรูปแบบหนึ่งที่ใช้ในการแสดงงิ้วเพื่อบอกถึงฐานะของตัวละครและการให้ความหมายถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร เช่นลายมังกรจะให้ความหมายถึงกษัตริย์ ดังนั้นนักแสดงที่แสดงบทกษัตริย์เท่านั้นจึงจะสามารถสวมใส่ลายนี้ได้ ซึ่งลักษณะประเภทนี้เป็นสัญลักษณ์ที่เข้าใจกันในหมู่คนจีนและงิ้ว

ดังนั้นเครื่องแต่งกายเครื่องประดับศรีษะและเครื่องประดับอื่นๆที่พบบนตัวงิ้วเป็นสัญลักษณ์ทั้งหมด ที่ถูกใช้ให้แทนความดีงามกล้าหาญ สิริมงคลเมื่อตีความในส่วนย่อย แต่หากนำสัญลักษณ์ย่อยมารวมกันแล้วจะสามารถให้ความหมายใหม่ที่ชัดเจน บ่งบอกถึงสิ่งที่ตัวละครจะกระทำหรือไม่กระทำ เช่น สวมชุดขุนนางสีขาวปักลายเสือที่อกเสื้อ สวมหมวกขุนนาง สวมเข็มขัดหยก และใส่หนวดขาว สัญลักษณ์ย่อยให้ความหมายถึง ผู้มีความรู้ความสามารถเมื่อสวมชุดขุนนาง สีขาวให้นัยยะถึงเป็นคนดี ลายเสือที่ชุดหมายถึงความกล้าหาญชาญชัย หมวกขุนนางคือฐานันดรศักดิ์ที่สูงส่ง หนวกขาวหมายถึงความสูงอายุ ในขณะที่ความหมายรวมคือ ขุนนางตรงฉินอาวุโสผู้กล้าหาญ นอกจากนี้ยังสามารถตีความต่อไปได้ว่า จะต้องเป็นผู้กระทำคุณงามความดี ด้านใดด้านหนึ่ง เช่นปราบคนชั่วในเรื่อง

2.ท่าทางของนักแสดงเป็นสัญลักษณ์ที่เข้าใจร่วมกันว่ามีความหมายบนเวทีไม่ว่าจะเป็นการใช้มือหรือแขนเสื้อทำท่าต่างๆก็จะมีความหมายเฉพาะในการแสดงเท่านั้น เช่นการฟุบหน้าลงกับโต๊ะจะเป็นสัญลักษณ์หมายถึงการนอนหลับของนักแสดง หรือการยกมือแตะที่ศีรษะจะให้ความหมายถึงอาการปวดหัว หรือ การยกแขนเสื้อขึ้นปิดหน้าหรือซับที่ตาให้ความหมายถึงความเศร้าเสียใจ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ในการแสดงที่ไม่สามารถแยกจำแนกออกมาได้หมดเพราะมีอยู่ในการแสดงเป็นปริมาณมาก และมีลักษณะย่อยที่แตกต่างกันออกไปบ้างเล็กน้อย แต่ทั้งผู้ชมและนักแสดงสามารถเข้าใจร่วมกันได้ว่าอาการต่างๆที่เห็นนั้นหมายถึงสิ่งใด

3. อุปกรณ์ในฉากงิ้ว ดังที่กล่าวในบทก่อนนี้แล้วว่าอุปกรณ์ต่างๆที่งิ้วใช้เพื่อชดเชยสิ่งของบางอย่างหรือสถานที่บางที่ที่ไม่สามารถนำมาให้เห็นได้บนเวทีจึงเป็นที่เข้าใจร่วมกันว่าสิ่งที่นักแสดงใช้บนเวทีจึงมีความหมายบางอย่างที่แตกต่างออกไปจากลักษณะที่เห็นแท้จริง เช่น แส้ตีม้า ให้สัญลักษณ์ถึงม้า เมื่อนักแสดงกวัดแกว่งก็จะให้ความหมายถึงการขี่ม้า หรือเกี้ยวจำลอง ที่ใช้ผ้าสองผืนกางด้านข้างนักแสดงเท่านั้น หรือหากนักแสดงถือไม้พายก็จะหมายถึงเรือและพายเรือ เป็นต้น

อุปกรณ์บนเวทีงิ้วมักมีความหมายที่ตายตัวมากที่สุดเพราะเป็นสิ่งที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน การตีความจึงไม่ยุ่งยากเท่ากับสัญลักษณ์อื่นๆในการแสดง แต่สัญลักษณ์บางชนิดให้ความหมายร่วมกับการจัดวาง เช่นเก้าอี้และโต๊ะ การจัดวางให้ลดหลั่นจะให้นัยยะถึงความสูงต่ำของฐานะด้วยประการหนึ่ง เป็นต้น

แต่เนื่องจากสัญลักษณ์ที่ปรากฏในละครหรืองิ้วมีมากในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นสัญลักษณ์ในรูปของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ท่าทางหรืออุปกรณ์ในการแสดง การตีความหมายของสัญลักษณ์มักออกมาในรูปของสามัญสำนึกและความหมายในลักษณะความเป็นจีน เช่นมังกรนั้นคนจีนถือเป็นสัตว์ศักดิ์ ที่คู่กับผู้มีบุญญาสูงสุดเท่านั้น การนำสัญลักษณ์นี้มาใช้จึงกลายเป็นการนำมาให้ความหมายถึงผู้ที่มีศักดิ์สูงสุดในแผ่นดินเท่านั้น หรือการนำเอากระเรียนมาปักเป็นลายผ้าบนเสื้อให้ความหมายถึงความมีอายุยืนนั้นในแง่หนึ่งหมายถึงการให้ผู้สวมใส่มีอายุยั่งยืนตามความหมายของนกกระเรียน เป็นต้น สัญลักษณ์ที่ปรากฏออกมาทั้งหมดในการแสดงงิ้วจะอยู่ในรูปของสัญลักษณ์ย่อยที่ต้องอาศัยการตีความร่วมกันเสมอ เพื่อสื่อถึงความหมายโดยรวม แต่สัญลักษณ์ย่อยแต่ละชิ้นก็สามารถให้ความหมายในการตีความได้ในตัวเอง แต่เป็นความหมายในระดับความเข้าใจร่วมกันของความเป็นจีนที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในพิธีกรรมหรือในวิถีชีวิตปกติของคนจีน และเนื่องจากสัญลักษณ์ย่อยในการแสดงงิ้วมีมากมายไม่สามารถจำกัดได้ว่าสิ่งใดเป็นสัญลักษณ์ที่เด่นกว่า เป็นสัญลักษณ์หลักและรอง จึงทำได้เพียงให้ความหมายสัญลักษณ์ย่อยแต่ละชิ้นและประมวลความหมายของสัญลักษณ์รวมในชั่วระยะเวลาหนึ่งๆเท่านั้น

6.3.2. ละครสังคมในแง่ของบทละคร ที่สร้างความก้ำกึ่ง(Liminality) ลักษณะชายขอบ (Marginality) และความอ่อนด้อยทางโครงสร้าง (Structural Inferiority) ให้เกิดขึ้นในระหว่างการแสดง หรือการประกอบพิธีกรรม ลักษณะดังกล่าวนี้เป็น “บรรยากาศ” พิเศษที่เกิดขึ้นเนื่องจากสิ่งเร้า และเรียกความสัมพันธ์ทางสังคมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบรรยากาศพิเศษนี้ว่า “ชุมชน” (Communitas) แต่เป็นชุมชนในลักษณะที่ก้ำกึ่ง “ชุมชน” ที่เรียกว่าเป็น ภาวะแห่งคุณสมบัติไร้โครงสร้าง (Turner,1970 : 129)ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในชุมชนจะเป็นความสัมพันธ์ในรูปของความฝันชั่วขณะ

กฎ กติกาของงิ้ว เป็นการสร้างพื้นที่ของการแสดงงิ้วเพื่อให้คนที่เข้ามาในพื้นที่ เข้าใจและยอมรับร่วมกันว่า เป็นการแสดงงิ้ว กฎที่ว่าก็คือการที่จะเข้าใจร่วมกันว่าสิ่งที่แสดงอยู่(สัญลักษณ์ต่างๆบนเวที)มีความหมายถึงสิ่งใดร่วมกันนั้นคือสิ่งที่ทำให้เกิดความก่ำกึ่ง(Liminality) เช่น เวทีเป็นพื้นที่ที่จะบอกว่าบนนั้นเป็นบ้าน เป็นวัง เป็นป่า หรือเป็นสนามรบ ผู้ชมและนักแสดงจะเข้าใจร่วมกันว่าเป็นไปตามนั้น หรือการใช้อุปกรณ์ต่างๆในการแสดงเช่น การใช้แส้ขยับไปมาขณะนักแสดงเดินไปมา คือการขี่ม้า เป็นต้น แต่การที่ผู้ชมและนักแสดงจะสามารถเข้าใจในสัญลักษณ์ที่ถูกสื่อออกมาร่วมกันได้ทั้งสองฝ่ายจะต้องมีฐานความเข้าใจที่มาจากฐานเดียวกัน ในที่นี้คือ อยู่ในพื้นวัฒนธรรมของความเป็นจีน หรือรู้ในเนื้อหาความเป็นจีนผ่านวรรณกรรมที่แสดงอยู่ สิ่งที่อยู่บนเวทีก็จะเอามาจากชีวิตจริงหรือความเป็นจริงในสังคมรอบข้าง ในการแสดงออกคือ งิ้วกับครอบครัวในฐานะความเป็นจีนและการอบรมสั่งสอน เช่น

1. สามคล้อยตาม สี่คุณสมบัติ เป็นคำสอนของขงจื้อให้สตรีชาวจีนยึดถือ คือ

สามคล้อยตาม หมายถึง เมื่ออยู่บ้านคล้อยตามบิดามารดา เมื่อแต่งงานคล้อยตามสามี และเมื่อสามีตายคล้อยตามบุตร

สี่คุณสมบัติ หมายถึง มีความประพฤติดีงาม มีกิริยามารยาทอ่อนหวาน การแต่งตัวสุภาพเรียบร้อย และ ยินดีทำงานบ้าน

บทบาทสตรีที่ปรากฏในตัวละครงิ้วจะต้องเป็นไปตามสามคล้อยตาม สี่คุณสมบัติ จึงจะเหมาะสมในการเป็นนางเอก ในเรื่องต้าอี่ว์ นั้นภรรยาของต้าอี่ว์เฝ้าทนรอสามีให้กลับบ้านเป็นเวลาร่วม 10 ปี สามีก็ยังไม่ยอมเข้าบ้าน นางก็หาได้โกรธเคืองไม่เพียงแต่ตัดพ้อและอ้อนวอนให้สามีเข้าบ้านเท่านั้น เป็นการคล้อยตามสามีเมื่อสามีไปทำงานก็มิได้ทัดทาน แม้งานนั้นจะใช้เวลาถึง 10 ปีก็ตาม เรื่องต้าอี่ว์นี้เป็นการสะท้อนภาพสตรีจีนที่ต้องเป็นช้างเท้าหลัง เชื่อฟังสามีเสมอ และเป็นแบบอย่างให้สตรีที่มีครอบครัวควรปฏิบัติตามด้วย

“เวลาแสดงบทคุณหนูก็มักต้องนอบน้อมเชื่อฟังพ่อแม่ บางเรื่องมีบทที่นางเอกต้องแต่งงานเพราะพ่ออยากให้แต่งงานก็ต้องยอมแต่ง พอแต่งไปแล้วก็ต้องไปเคารพสามีกับพ่อแม่สามี มันเหมือนกับการสอนลูกสาวนั่นล่ะ ว่าถ้าแต่งงานแล้วต้องทำแบบไหน” (สัมภาษณ์ฝน, 19 ตุลาคม 2544)

ในเรื่องชาซูเชี่ยงกกเน่ง หรือสามลูกสาวอำมาตย์ ลูกสาวคนแรกแต่งงานกับมหาบัณฑิต ลูกสาวก็แต่งงานไปมีชีวิตคู่ที่มีความสุข จนนางไปออกรบเสียชีวิตเพราะแผนอำมาตย์โฉดที่หวังให้บุตรสาวตนแต่งกับมหาบัณฑิตแทน ทั้งที่เป็นการพบกันเพียงครั้งเดียว บุตรสาวก็ยอมแต่งงานกับมหาบัณฑิตเพราะคำสั่งบิดา แสดงให้เห็นว่าบุตรความเชื่อฟังคำบุบพการี ท่านให้ออกเรือนเพราะมองการไกลและหวังดีต่อบุตร เป็นเหมือนการสั่งสอนนัยๆว่าการเชื่อฟังบิดาเป็นคุณสมบัติที่สตรีพึงกระทำและผลของการเชื่อฟังก็คือมีความสุขในชีวิตคู่ เป็นต้น

เมื่อสัมภาษณ์ผู้ชมถึงคุณธรรมที่ได้รับจากการชมงิ้วพบว่ามีหลายท่านที่ยอมรับว่างิ้วให้การหล่อหลอมคุณธรรมบางประการ เช่น “ก็มีนะอย่างเวลาแม่สั่งสอนลูกสาวก่อนแต่งงานก็เหมือนที่ซิ้มต้องสอนอาหมวยแหละ ทุกวันนี้ก็ยังสอนอยู่ให้เคารพแม่ผัวพ่อผัว ไปอยู่บ้านเขาต้องอ่อนน้อมต่อเขา” (สัมภาษณ์อาซิ้มท้อ, 28 กันยายน 2544)

สามคล้อยตามและสี่คุณสมบัติเป็นสิ่งที่สตรีพึงปฏิบัติเพราะเป็นกุลสตรีที่ขงจื้อถือว่าเป็นยอดกุลสตรีบทละครมีเนื้อหาที่บ่งถึงคุณสมบัติดังกล่าวสอดแทรกอยู่เนืองๆแทบจะทุกเรื่อง บางเรื่องมีคำสอนเพียงข้อเดียว บางเรื่องมีหลายข้อ แต่จะมีคำสอนในเรื่องอื่นๆอีกเช่น ความกตัญญู หรือ ความยุติธรรม

2. ความยุติธรรมความถูกต้องและกตัญญู เป็นคุณธรรมที่คนจีนได้รับการปลูกฝังกันมายาวนาน โดยเฉพาะความกตัญญู ในวรรณกรรมจีนมีความกตัญญูที่มีต่อบิดามารดา อาจารย์ และผู้มีคุณ ห้ามลำเลิกบุญคุณ และความยุติธรรม ยิ่งปรากฏในบทละครที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในเรื่องเปาบุ้นจิ้น และคดีความฟ้องร้องต่างๆในบทงิ้ว

เปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน เป็นงิ้วที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ตัวละครเกิดความขัดแย้งในตัวเองระหว่างความกตัญญูและความยุติธรรม ความกตัญญูส่วนตัวกับความยุติธรรมกับคนหมู่มาก ทำให้เปาบุ้นจิ้นเลือกที่จะอกตัญญูต่อพี่สะใภ้ ตัดสินโทษประหารเปาเหมี่ยนผู้เป็นหลาน เพราะเปาเหมี่ยนผิดจริงไม่ว่าพี่สะใภ้จะอ้อนวอนเท่าใดก็ไม่เปลี่ยนใจ งิ้วเรื่องนี้สอนให้ผู้ชมเลือกที่จะยุติธรรมต่อผลประโยชน์ส่วนรวม แทนที่จะผิดความเป็นธรรมเพื่อเรื่องส่วนตัว

“เปาปุ้นจิ้นตอนนี้ ถ้าเอามาเล่นทีไรคนก็น้ำตาซึม ยิ่งถ้าคนเล่นเป็นพี่สะใภ้เล่นเก่งๆจะคร่ำครวญเสียทำให้เราสงสารไปด้วย แต่ต้องเข้าใจท่านเปาที่ต้องเห็นแก่ความถูกต้อง แม้จะลำบากใจที่พี่สะใภ้ก้มหัวขอร้อง” (สัมภาษณ์เจ๊กแต้, 18 ตุลาคม 2544)

“ตอนประหารเปาเหมี่ยนนี้ ได้หยิบเอามาแต่งเป็นภาษาไทยเรื่องแรก เพราะบทละครเป็นที่ชื่นชอบและให้ข้อคิดดี เป็นบทที่ท้าทายความสามารถนักแสดงด้วยเพราะบทที่ท่านเปาและพี่สะใภ้ตอบโต้กันนั้นไม่มากมายแต่ต้องแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกอย่างมาก...ยิ่งช่วงจบที่ท่านเปาร้องว่า “ขอคุกเข่าวิงวอน.....ให้เห็นใจ.....” เป็นช่วงที่ขอให้พี่สะใภ้เข้าใจว่ายังงัยก็ต้องประหาร ชีวิตหลายชาย เป็นบทร้องซ้ำๆเท่านั้นแต่ต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกร่วมให้ได้ว่าจำเป็นต้องทำและขอให้เข้าใจว่านี่คือสิ่งที่ถูกต้อง” (สัมภาษณ์อำพัน, 17 กันยายน 2544)

ชุมชน(communitas) ของTurner ที่เป็นผลมาจากความก้ำกึ่ง (Liminality) นั้น พบว่า มีปรากฏในเวทีการแสดงงิ้ว ในพื้นที่ส่วนนั้นได้กลายสภาพเป็นชุมชนที่มีการรวมตัวกันอย่างหลวมๆ เป็นเพียงโครงสร้างชั่วคราวที่จะสลายเมื่อการแสดงงิ้วสิ้นสุดลง แต่จะยังทิ้งความเป็นชุมชนอยู่ในจิตสำนึกของแต่ละคน เพราะผู้ชมพร้อมที่จะกลับมาชมการแสดงในคืนต่อมา หรือในปีต่อมา แต่ในแง่ของการรวมตัวในแง่ของค่านิยมร่วมกันในการชมการแสดงงิ้วนั้นทำให้เกิดชุมชนในจินตนาการ ที่ไม่สามารถกำหนดขอบเขตที่เป็นพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ได้ เพราะหากผู้ชมงิ้วไปชมงิ้วที่ใหม่ก็จะเกิดความเป็นขอบเขตของชุมชนในอีกพื้นที่หนึ่ง เป็นการร่วมเป็นชุมชนผู้ชมชมการแสดงงิ้ว คนในชุมชนมีค่านิยมจากการชมงิ้ว ไม่ว่าจะเป็นการชอบชมการแสดง การให้ความเชื่อในคุณธรรมในการสั่งสอนจากเนื้อหา เช่นความกตัญญู อย่างในเรื่อง กำเนิดเทพสามตา ที่ตอนท้ายเทพสามตาได้ตามไปช่วยมารดาบนสวรรค์ ในส่วนเนื้อหาบทละครนั้นผู้ชมมีความรู้และเข้าใจว่าสิ่งใดเป็นสิ่งที่ดีควรปฏิบัติและสิ่งใดมิควรปฏิบัติจากการแสดงและผลที่นักแสดงได้รับเมื่อจบเรื่อง

เราพบว่า ความเป็นชุมชน(communitas) ในบทละครจะเป็นการเกิดขึ้นในลักษณะของความคล้อยตามเนื้อหาที่แสดงอยู่บนเวทีที่เป็นสภาวะที่แวดล้อมผู้ชมและนักแสดงอยู่ ไม่ว่าจะเป็นแสง สี เสียง เครื่องแต่งกายของนักแสดง ที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกร่วมกันในลักษณะไร้โครงสร้าง คือพร้อมที่สลายชุมชนเมื่อเสร็จสิ้นการแสดง หรือเมื่อลุกออกไปจากที่นั่ง แต่ถ้าหากผู้ชมเดินกลับมาชมการแสดงอีกครั้งก็จะเกิดความเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนได้อีกเช่นเดิม และเนื่องจากชุมชนของละครมีโครงสร้างที่หลวมกว่าพิธีกรรม เราจะพบว่า ในการแสดงงิ้วนั้น ชุมชน(communitas) จึงแทบจะไร้โครงสร้างหากไม่รวมเอาการแสดงออกถึงความเป็นจีนมารวมไว้ด้วย เพราะอัตราการหยุดอยู่ร่วมเป็นผู้ชมของบุคคลทั่วไปนั้นพบว่ามีน้อยมากหากเทียบกับชาวจีนที่เข้ามาชมการแสดงงิ้วอย่างจริงจัง จนอาจจะไม่สามารถกล่าวได้ว่าหากมองในแง่ของกายภาพแล้วชุมชนในจินตนาการนี้ มีอยู่จริงในสังคมเพราะปริมาณของผู้รับชม แต่ความผูกพัน

นอกเหนือจากการรวมกลุ่มทางด้านกายภาพนั้นปรากฏชัดเจนในกลุ่มผู้ชมและเนื้อหาความเข้าใจ ผู้ชมมีความเป็นผู้แสดงและเข้าไปกับการแสดงอย่างมากในแง่ของคุณภาพ เหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้สภาพชุมชนไร้โครงสร้าง คือเวทีแสดงที่เปิดกว้างให้อิสระแก่ผู้ชมและบรรยากาศที่เน้นสร้างความผ่อนคลาย ทำให้ผู้ชมไม่เกิดความกดดันว่าจำเป็นที่จะต้องนั่งติดกับที่หรือเพ่งความสนใจอยู่ที่ละครบนเวทีตลอดเวลา ดังนั้นความเป็นชุมชนที่ Turner กล่าวจึงจะต้องถูกตีความหมายใหม่ในการแสดงงิ้ว ว่าปริมาณผู้ชม ระยะเวลาในการรับชม และการเพ่งความสนใจตลอดเวลาไม่สามารถนำมาวัดความเป็นชุมชนได้ แต่จะต้องใช้ความสนใจและเข้าใจในเนื้อหาและสิ่งที่งิ้วสื่อออกมาสู่ผู้ชมว่าผู้ชมมีความเข้าใจมากน้อยอย่างไร จากการสังเกตและสัมภาษณ์พบว่าผู้ชมที่รับชมการแสดงงิ้วสามารถให้คำอธิบายและสื่อความหมายที่งิ้วแต่ละเรื่องแสดงได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะความเข้าใจหลักก็คือคุณธรรมที่สอดแทรกอยู่ในบทละครและความสนุกสนานที่งิ้วสื่อให้ผู้ชมพึงพอใจในความบันเทิงที่คาดหวัง แม้ว่าจะพบว่ามีความเข้าใจบางประการที่ผู้ชมให้ความเข้าใจคาดเคลื่อน เช่น ความเป็นมาของเนื้อเรื่อง ว่าเป็นเรื่องจริงหรือเป็นเพียงตำนาน เป็นต้น

ผู้ชมให้ความสำคัญต่อการรับชมไม่ใช่เฉพาะในแง่ของการได้รับชมการแสดงแต่กลับใช้งิ้วเป็นสถานที่พบปะเพื่อน ญาติ และคนรู้จัก ดังนั้นพื้นที่ในการแสดงและรับชมงิ้วจึงไม่ได้เกิดเป็นชุมชนแค่การมีส่วนร่วมในการแสดงเท่านั้น เป็นการรวมกลุ่มของคนจีน ในรูปแบบต่างกันออกไป เช่นกลุ่มของเพื่อน กลุ่มญาติ หรือกลุ่มเพื่อนใหม่ เป็นต้น แต่กลุ่มเหล่านี้มีความเป็นจีนเป็นฐานเดียวกัน คืออย่างน้อยต้องสามารถรับชมงิ้วได้เข้าใจ “ก็ตามไปดู(สถานที่แสดง)ใกล้ๆ ถ้างิ้วแสดงไม่ไกลกันนักก็จะไปดู ถ้าวันไหนมาเล่นใกล้บ้านก็จะไปดูทุกที่แหละ ชอบเพราะจะได้คุยกะคนอื่นๆเรื่องงิ้วด้วย ยิ่งถ้าวันไหนเจอคนรู้จักจะยิ่งสนุก เพราะคุยกันถูกคอ...” (สัมภาษณ์อาซิ้มท้อ, 28 กันยายน 2544) ชุมชนในที่นี้จึงสามารถมองได้ในลักษณะที่มีความเป็นจีนเป็นฐานรองรับวัตุประสงค์อื่นๆ

6.3.3 การเมืองเรื่องร่างกาย นั้นพบว่ามีแนวคิดที่แบ่งร่างกายออกเป็น 2 ส่วนที่ มีความหมายต่างๆที่เกิดในกิจกรรมของร่างกายซึ่ง ล้วนแต่สะท้อนภาพของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมของคน นั้นคือ Turner มองว่าสภาพร่างกายจะอธิบายลักษณะของสังคม โดยมนุษย์ใช้ลักษณะที่ออกมาทางร่างกายเป็นตัวแทนของสังคม ดังนั้นร่างกายจึงไม่ใช่ร่างกายที่อยู่เพียงโดดเดี่ยว แต่กลับเป็นร่างกายในเชิงกายภาพและร่างกายในเชิงสังคม ในขณะที่ Douglas กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า ร่างกายมนุษย์จะถูกปฏิบัติเฉกเช่นภาพลักษณ์ของสังคมดังนั้นการที่จะพิจารณาเรื่องเกี่ยวกับร่างกายจึงต้องพิจารณาโดยเกี่ยวเนื่องกับสังคมเสมอ ดังนั้นเมื่อการควบคุมร่างกายและการควบคุมสังคมสอดคล้องกัน การควบคุมทางร่างกายจึงเป็นการ

แสดงออกของการควบคุมทางสังคม ในขณะเดียวกันเราพบว่าการแสดงออกทางร่างกายอาจจะสอดคล้องถูกต้องหรือขัดแย้งถากถางกับสังคมก็ได้ การแสดงงิ้วจึงเป็นการแสดง

ดังนั้นร่างกายของนักแสดงงิ้วบนเวทีจึงได้กลายสภาพไปจากปกติ และนักแสดงจะมี บทบาท 2 แบบ คือเมื่อยู่บนเวทีและ เมื่ออยู่นอกเวที

<u>วาทกรรมบนร่างกายของงิ้ว</u>

"แต่งงดงามวางท่าเกินจริงเพื่อความสูงส่ง" ในวิถีการแสดงงิ้วการแปลงร่างกายให้ดูงดงามโดยการแต่งหน้าและแต่งตัวเพื่อสวมใส่บทบาทที่ต้องเป็นบนเวทีแสดง ถือเป็นวิธีการอย่างหนึ่งที่จะสามารถสื่อถึงผู้ชมและทำให้ตัวตนดูน่าเชื่อถือ เกิดความกล้าที่จะสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้นๆ นักแสดงท่านหนึ่งเล่าให้ฟังว่า "ถ้าวันไหนแต่งหน้าไม่ดีก็จะเล่นแบบไม่มั่นใจ หรือถ้าใครทักว่าวันนี้แต่งหน้าแปลกก็จะทำให้เล่นได้ไม่ดี" (สัมภาษณ์เจ๊ติ๋ม, 4 กันยายน 2544) เมื่อนักแสดงตกแต่งร่างกายให้สวมบทบาทตัวละครแล้วนักแสดงจะเป็นคนอีกคนหนึ่ง ช่าวเวลาก็มีอิทธิพลต่อนักแสดงเช่นกัน ที่ทำให้เกิดความแตกต่างผู้ชมที่มารับชมให้ความเห็นไว้ว่า "งิ้วกลางวันกับงิ้วกลางคืนไม่เหมือนกันหรอก กลางคืนสวยกว่าเยอะ แล้วเวลาดูตอนกลางคืนจะดูดีกว่ากลางวันมากเลยล่ะ" (สัมภาษณ์เจ๊หงส์, 30 สิงหาคม 2544) จึงเห็นได้ว่าร่างกายนักแสดง เป็นพื้นที่ว่างที่ถูกเสริมใส่ความหมายลงไปเมื่ออยู่บนเวทีแสดง

การแสดงที่เห็นบนเวทีกลายเป็นพื้นที่ที่นักแสดงงิ้วกลายเป็นอีกคนหนึ่งที่หลุดออกจากตัวตนที่แท้จริง ซ่อนความเป็นตัวตนไว้ภายใต้เสื้อผ้า อาภรณ์และเครื่องสำอาง พยายามให้ผู้ชมเห็นแต่สิ่งที่ดี ที่สวยเท่านั้น ร่างที่ออกมาจากการปรุงแต่งจึงเป็นคล้ายกับมาตรฐานที่ดีงามไม่มีสิ่งที่เป็นความอัปลักษณ์ที่ไม่น่าดูใดๆทั้งสิ้นตามที่ผู้ชมหรือสังคมต้องการ โดยเฉพาะตัวเอกจะต้องเป็นสิ่งดีตามแบบแผนที่ได้รับการคาดหวังหรือเป็นมาตรฐานให้กับสังคม ทั้งความดีในแง่พฤติกรรมแล้ว ยังต้องมีความดีในแง่ร่างกายด้วยในที่นี้ความดีก็คือต้องสง่า สวยงาม ทั้งนี้มีความคาดหวังที่ผู้ชมมีให้กับตัวละคร โดยเฉพาะตัวเอกทั้งหลาย คือ

ตัวพระเอกหรือเซ็ง จะต้องเป็นชายที่ดีงาม เก่งกาจไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง หากไม่เก่งบู๊ก็ต้องเก่งบุ๋นหรือเก่งทั้งสองด้าน หน้าตาต้องหล่อเหลา หากเป็นพระเอกอายุน้อยก็ต้องมีความเยาว์วัยหน้าอ่อนหวาน หากเป็นพระเอกสูงวัยก็ต้องมีความเข้มแข็ง แกล่วกล้า และสุขุมเยือกเย็น เป็นที่หลงใหลใฝ่ฝันแก่ผู้หญิงทั่วไป บางตัวเป็นเสมือนชายในอุดมคติที่ผู้หญิงต้องการได้ไว้เป็นคู่ชีวิต

ตัวนางเอกหรือตั๋ว จะต้องเป็นแบบอย่างที่สมเป็นกุลสตรี สุภาพเรียบร้อย อ่อนน้อมถ่อมตน เชื่อฟังบิดามารดาและสามี เป็นแม่ศรีเรือน หรือเป็นหญิงเก่งที่กล้าหาญชาญชัย สามารถรบทัพจับศึกได้ หรือ

ไม่ก็เป็นแบบอย่างที่ผู้หญิงอยากได้และอยากเป็นในขณะที่ตัวเองเป็นแบบนั้นไม่ได้ นั้นคือร่างในอุดมคติทางฝ่ายหญิงที่ถูกคาดหวังให้ตัวละครเป็นไปเป็นร่างกายที่ผู้ชายคาดหวังอยากได้เป็นภรรยาหรือที่ผู้หญิงคาดหวังให้ตนเองเป็นอย่างนั้น

ดังนั้นหลักประการใหญ่ๆของคุณสมบัติหลักที่ตัวเอกจะต้องมี ประกอบด้วย

1. จะต้องเป็นที่ถูกต้องตามมาตรฐานของสังคมหรือตามที่ผู้ชมคาดให้เป็นตามแต่ว่าในช่วงนั้นๆ มาตรฐานของสังคมเป็นเช่นไรเนื้อหาบทละครก็จะถูกเลือกให้มีบทตัวเอกเป็นไปตามที่สังคมคาดหวัง
2. สิ่งที่สื่อออกมาในบทบาทของตัวเอกก็คือจะต้องเป็นผู้ผดุงคุณธรรม และอยู่ในความดี หรือได้สิ่งที่ดีตอบแทนในที่สุด นั้นคือ เป็นฝ่ายธรรม หรือเป็นผู้ร้ายก็มักจะต้องกลับใจได้และกลายมาเป็นผู้ผดุงคุณธรรมในที่สุด
3. ชีวิตของตัวเอกจะต้องมีความสุขในตอนจบ แม้ว่าจะต้องตกทุกข์ระกำลำบากในตอนต้นก็ตาม จึงมักถูกกระทำหรือตกอยู่ภายใต้ความยากลำบากเสมอและมักมีกระบวนการฝ่าฟันอุปสรรคที่ยากลำบากอย่างหน้าชมเชยและนำไปเป็นแบบอย่าง
4. ชีวิตมักอยู่ในความสมบูรณ์ เช่น มีฐานะร่ำรวย มียศศักดิ์ หรือเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเงินทองหรือราชวังต่างๆ และมักได้ทั้งเงินทองและยศในตอนท้ายเสมอ

ทั้งนี้คุณสมบัติต่างๆที่กล่าวมาสามารถพบได้ในการแสดงงิ้วก็เพราะว่าเป็นรูปแบบชีวิตที่ถูกคาดหวังว่าอยากจะได้อยากจะมีและอยากจะเป็นของผู้ชม นั้นเอง

ในขณะที่ตัวร้ายก็จะต้องเป็นความโลภโมโทสันต์ของกิเลสต่างๆนานาที่ชั่วร้ายไม่เป็นที่ต้องการของสังคมเป็นสิ่งที่ไม่ดีงาม เป็นที่รวมความน่าชังต่างๆ ซึ่งในที่สุดก็จะพ่ายแพ้ต่อความดีงามที่สังคมต้องการคุณสมบัติของตัวร้ายที่พบเห็นได้ทั่วไป ประกอบด้วย

1. ชีวิตสมบูรณ์ด้วยยศและฐานะในตอนต้น
2. ชีวิตจะสุขสบายในตอนต้นแต่จะลำบากไปจนถึงเสียชีวิตในตอนจบ
3. อยู่ในวิถีความชั่วร้ายทั้งปวง ไม่ว่าจะมักใหญ่ใฝ่สูง หรือฉลาดแบบคดโกง ชีวิตของตัวร้ายจะได้รับผลตอบแทนคือการได้รับการลงโทษอย่างสาสมในที่สุด

นักแสดงผู้หนึ่งเล่าว่า “ที่เล่นบทนางเอกเวลาเล่นก็ต้องคิดเสมอว่าเราอ่อนหวาน น่าทนุถนอม เป็นผู้หญิงเรียบร้อย พอเข้าบทได้ก็จะทำให้เวลาเล่นบนเวทีกลายเป็นคนแบบนั้นไปเลย จะพูดจะจาอะไรก็จะกลายเป็นคนเรียบร้อย แต่ถ้าวันไหนเล่นบทอื่นก็จะต้องคิดแบบเดิมว่าเราเป็นแบบนั้นแล้วก็จะแสดงได้ดี” (สัมภาษณ์ฝน, 23ตุลมคม 2544) จะเห็นได้ว่าเมื่อนักแสดงยืนอยู่บนเวทีแล้วบทบาทที่เป็นอยู่จะเปลี่ยนไปไม่ใช่ตัวตนเดิมของนักแสดง

กายที่ได้รับการยอมรับในฐานะมาตรฐานของตัวเอกเป็นลักษณะที่ได้รับการยอมรับและคาดหวังให้คนในสังคมรับรู้และปฏิบัติตาม เพราะเป็นร่างกายที่เป็นแบบอย่างที่ดี และในขณะเดียวกันร่างกายบนเวทีก็ยังให้บทสรุปแก่ผู้ชมด้วยว่า หากปฏิบัติหรือยึดถือพฤติกรรมเช่นนี้จะนำผู้ประพฤติปฏิบัติไปสู่สิ่งที่ดีที่งามและสำเร็จ อย่างเช่นที่ละครนำเสนอออกมาว่า ตอนจบของเรื่องพระเอกและนางเอกจะต้องได้รับเกียรติยศ เงินทอง หรือสามารถแก้ต่างในคดีความได้สำเร็จ

แต่กายภาพหรือร่างกายตามธรรมชาติก็เป็นอีกสิ่งที่แยกจากกายสังคมบนเวทีแสดงให้เห็นว่า นักแสดงจะกลับไปสู่อีกร่างหนึ่งเมื่อลงจากเวที ในบางครั้งกายบนเวทีและกายภาพของนักแสดงมีการรับสอดประสานไปในทางเดียวกัน คือยอมรับและเสนอให้กระทำตามกายสังคม แต่ในทางกลับกันก็น่าจะพบว่ากายภาพอาจตอบโต้กฎระเบียบของสังคม(กายสังคม)ออกมาในรูปของร่างกายบนเวทีเช่นกัน ความต่อต้านไม่เห็นด้วยจะออกมาในรูปของการเสียดสีสังคมในบทละคร แต่ในการศึกษาครั้งนี้ยังไม่พบแต่อย่างใด เรากลับพบว่า ตัวละครเสมือนชีวิตผู้คนที่สามารถถูกหลอกล่อให้กระทำผิดไปตามกิเลสและตัณหา ให้หลงใหลในลาภยศสรรเสริญได้โดยง่ายในรูปของตัวร้ายในงิ้ว ความไม่อยู่ในมาตรฐานสังคมนั้นพบว่าตัวตลกหรือโจ่วกลับเป็นตัวละครที่แสดงความสนุกสนานเพียงตัวเดียวในการแสดงงิ้ว เป็นตัวละครที่สามารถแหวกความถูกต้องทั้งมวลบนเวทีที่เคร่งครัดตามบทละคร ตัวละครตลกนี้สามารถพูดล้อเสียดสีเหตุการณ์ปัจจุบัน หรือหยิบยกเอาเรื่องที่กำลังได้รับความสนใจมาล้อเลียนได้อย่างสนุกสนาน โดยไม่ขัดกับเนื้อหาในเรื่องแต่อย่างไร แนวทางของโจ่วคือ รูปลักษณ์ที่ทำให้ตลก ไม่ว่าจะแสดงออกในการแต่งกาย ท่าทางหรือพฤติกรรม รวมทั้งคำพูด เป็นตัวละครเพียงตัวเดียวที่ไม่ได้สวมใส่ความเป็นอุดมคติตามมาตรฐานที่สังคมต้องการ ดูเหมือนตัวโจ่วนี้เป็นตัวเดียวที่แสดงภาพความเป็นปุถุชนได้มากที่สุดเข้าใกล้กายธรรมชาติมากที่สุดเมื่อเทียบกับร่างกายในอุดมคติอย่างตัวเอก(เซ็งและตั่ว)

ทั้งนี้ความเป็นเทพเจ้าที่เหนือปุถุชนเกิดขึ้นบนเวทีการแสดงงิ้วในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับความเป็นจริงหลังเวที การแสดงงิ้วไม่ปรากฏความดิบเถื่อนใดๆที่เป็นสิ่งอุจาดทั้งปวง แต่เมื่อนักแสดงลงจากเวทีความเป็นมนุษย์ที่เป็นสัญชาตญาณปกติจะเกิดขึ้น เป็นเหมือนฉากหน้าและฉากหลังที่อยู่คู่กัน ส่วนหลังที่เป็นมีความเป็นมนุษย์อาจจะขัดแย้งหรือคล้อยตามส่วนหน้าที่เป็นมาตรฐานแห่งอุดมคติก็ได้ ดังนั้นระยะห่างของทั้งฉากหน้าและหลังจึงไม่มีความแน่นอนขึ้นอยู่กับสถานการณ์และตัวบุคคล แต่ไม่อาจแยกจากกันได้ ตัวตั่ว(นางเอก)มีฉากหน้าเป็นกุลสตรีที่เพียบพร้อม และฉากหลังคือผู้หญิงที่อาจจะไม่แต่งงานหรือมีลูกแต่ไม่มีเวลาดูแลลูกทั้งที่ฉากหน้าให้ความหมายถึงการเป็นเมียและแม่ที่ทุ่มแท การเข้าไปในบทบาทของนักแสดง ทำให้การเป็นฉากหน้ามากขึ้นและฉากหลังถูกกลืนให้เข้าใกล้ความดีงามที่ถูกสภาพในขณะนั้นสร้างขึ้นเป็นส่วนที่เป็นไปตามบทละครเกิดชั่วขณะแล้วจบลง และเมื่อออกจาสภาพนั้นความห่างของฉากหน้าและหลังจะกลับคืนมาสู่ภาวะปกติ และบางครั้งการเข้าใกล้ฉากหน้าทำให้เกิดการต่อต้านของตัวตนในรูปของการประชดประชัน ล้อเลียน เช่น การแสดงเป็นนางเอกเสมอๆให้ความหมายและการ

คาดหวังถึงความดีงามเป็นเรื่องของความเคยชิน แต่เมื่อความคาดหวังที่ได้รับมากเกินไปก็จะเห็นว่าสภาพที่ตรงกันข้ามมีความสุขและน่าสนใจมากกว่านั้นคือสิ่งที่ไม่ควารกระทำต่างๆ

การให้ความสำคัญของตัวละครพบว่าเป็นเรื่องน่าแปลกที่ตัวร้ายหรือโอวหมิ่ง(หน้าลาย)(ส่วนมาก)กลับเป็นผู้ที่ได้รับความนิยมและถูกให้ความสำคัญอย่างยิ่งในการแสดง กระบวนการแต่งหน้าและร่างกายมากกว่าตัวละครอื่น รูปแบบการฝึกซ้อมที่ยุ่งยากและซับซ้อนกว่าตัวละครอื่น ทั้งที่เป็นความชั่วร้ายที่ปรากฏบนเวที แต่ที่ได้รับความนิยมเนื่องมาจากความสามารถ บทบาทที่แสดงออกมามีความเด่นมากกว่าตัวเอก ที่ให้ความหมายถึงอุดมคติและความดีงามตามบรรทัดฐานสังคม

เรื่องราวที่ใช้ในการแสดงนั้น เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ช่วยในการวาดวาทกรรมของนักแสดง เพราะเนื้อเรื่องจะเป็นตัวกำหนดบุคลิกลักษณะของตัวละคร เรื่องที่ได้รับความนิยมจะขึ้นอยู่กับการตอบรับของผู้ชม อาซ้อหวานผู้ชมที่พลับพลาชัยเล่าว่า “ชอบเรื่องที่เป็นเจ้าๆเพราะดูสวยงามดี ชุดก็จะสวยเป็นพิเศษกว่าชุดชาวบ้าน มีเจ้าหญิงกับเจ้าชาย” (สัมภาษณ์ 19 ตุลาคม 2544) และจากการสังเกตพบว่าเนื้อเรื่องที่แสดงส่วนมากเป็นเรื่องเจ้านายในรั้วในวังหรือเกี่ยวกับขุนนางกว่า 80 เปอร์เซ็นต์ ทั้งนี้อำพันให้สาเหตุว่า “เรื่องที่เป็นที่นิยมนอกจากเรื่องพวกชิงรักหักสวาทแล้ว ก็น่าจะเป็นเรื่องในรั้วในวังเพราะชาวบ้านไม่เคยรู้เรื่องประเภทนี้ มันเป็นเหมือนสิ่งต้องห้ามที่เขาไม่เคยรับรู้ จึงเป็นที่ได้รับความนิยมมากเป็นพิเศษ” (สัมภาษณ์ 21 กันยายน 2544)

ภาพที่แสดงออกบนเวทีงิ้วเป็นตัวแทนของสังคมที่ถูกจำลองขึ้นมีทั้งความดีงามและอุดมคติที่กายสังคมควบคุมและแสดงออกมาในรูปของตัวเอกทั้งชายและหญิง แต่บนนั้นก็ปรากฏความเลวร้ายที่ออกมาในรูปของตัวร้ายที่เราสามารถพบเห็นได้ในสังคมจริง ที่ไม่ใช่สังคมอุดมคติที่ดีงาม แต่เนื่องจากงิ้วเป็นเวทีสังคมจำลองความเป็นอุดมคติยังคงเป็นที่ต้องการของผู้ชมและสังคม แม้ว่าความเป็นจริงและชั่วร้ายจะปรากฏได้แต่ต้องพ่ายแพ้และหายไปในที่สุด ความเป็นกายธรรมชาติถูกแสดงออกมาในรูปของตัวตลกที่ล้อเลียนและคงความเป็นมนุษย์ทั่วไปที่เท่าเทียมกับผู้ชม เป็นตัวเชื่อมระหว่างละครบนเวทีและละครนอกเวที(สังคม) นอกจากนี้ตัวตนบนเวทีเป็นสภาพที่ถูกคาดหวัง แต่เมื่อนักแสดงลงจากโรงแล้วก็จะกลับกลายเป็นปุถุชนธรรมดา ร่างกายกลับคืนสู่กายภาพปกติหรือร่างกายธรรมชาติที่ไม่ใช่ร่างกายอุดมคติ สามารถทำสิ่งไม่ดี เช่นเดียวกับโจ่วได้ ดังนั้นเรือนร่างของงิ้วบนเวทีจึงเป็นการวาดวาทกรรมลงไปเพื่อให้ถูกต้องและถูกใจผู้ชม

บทที่ 7
สรุปและข้อเสนอแนะ

งิ้ว : อัตลักษณ์ความเป็นจีน และความเป็นไทย

ในฐานะที่งิ้วถูกนำเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับชาวจีนและศาลเจ้า ซึ่งนักวิชาการหลายท่านได้ตั้งข้อสันนิษฐานว่า งิ้วธำรงอยู่คู่ศาลเจ้าจีนแม้ว่ามหรสพงิ้วจะลดบทบาทการแสดงเพื่อวัตถุประสงค์อื่นๆลงก็ตามทีแต่อย่างน้อยงิ้วจะคงอยู่คู่สังคมตราบเท่าที่ยังคงมีศาลเจ้าจีนอยู่

งิ้วในฐานะที่แสดงเป็นภาษาจีนเป็นเสมือนการแสดงออกถึงความเป็นจีนในสังคมไทย ชาวจีนให้ความรู้สึกเป็นพวกพ้องเมื่อได้อยู่ในบทสนทนาที่เป็นภาษาของตน มีบรรยากาศที่เป็นจีน ทั้งเครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย และ สถานที่ การอยู่ในกลุ่มผู้คนที่ให้ภาษาเดียวกันเป็นเหมือนการสร้างขอบเขตความเป็นชาติพันธุ์จีนขึ้น มีการจับกลุ่มพูดคุย ในฐานะคนจีนที่สามารถใช้บทสนทนาเป็นภาษาจีน แต่งกายด้วยชุดจีนเพื่อมาชมการแสดง นอกจากนี้ โรงงิ้วยังเป็นเหมือนที่รวมกลุ่มเพื่อนพ้องที่ไม่ได้พบหน้ากัน กลายเป็นจุดนัดเจอของคนจีนในปัจจุบันนี้ แต่การแสดงงิ้วเป็นภาษาไทยเป็นรูปแบบหนึ่งที่จะเป็นทางอยู่รอดของงิ้ว ทุกวันนี้งิ้วมีการร้องทั้งไทยและจีน แม้ว่าขอบเขตทางชาติพันธุ์จะอ่อนลงแต่ในแง่ของกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของความเป็นจีนกลับเกิดขึ้น การแสดงอัตลักษณ์ความเป็นจีนผ่านการแสดงงิ้วถูกให้ความหมายใหม่ พื้นที่และตัวตนของงิ้วได้ปรับเปลี่ยนไปเพื่อเข้าครอบครองพื้นที่ให้มากขึ้น รูปแบบของนักแสดงที่กลายเป็นคนไทยหรือลาวก็เป็นกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ด้วยเช่นกัน

ดังจะเห็นได้ว่าความเป็นไทยได้สอดแทรกเข้าสู่รูปแบบความเป็นงิ้วผ่านกระบวนการปรับเปลี่ยนเนื้อหาบทละครเพื่อความอยู่รอด และผ่านกระบวนการสร้างนักแสดง นอกจากนั้นยังมีการปรับเปลี่ยนบทละครให้กลายเป็น “งิ้วสากล” ที่แสดงโดยใช้เครื่องแต่งกายแบบสากลไม่ใช้ชุดแบบจีนเช่นที่เคยแสดงมา ส่วนเรื่องกระบวนการกลายเป็นนักแสดงนั้นเกิดขึ้นเนื่องจากว่าโรงงิ้วไม่สามารถสรรหานักแสดงชาวจีนได้ จึงเริ่มที่จะเปิดรับนักแสดงชาวไทยโดยเฉพาะชายไทยอีสาน(ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ในช่วงเวลานั้นตรงกับนโยบายของรัฐบาลพลเอกเปรม ที่ให้รับแรงงานจากภาคอีสานเข้าทำงาน โรงงิ้วจึงกระทำเช่นสนองนโยบายรัฐบาลด้วยประการหนึ่ง

อย่างไรก็ตามพบว่าชาวจีนไม่ว่าจะอยู่ในลักษณะใดก็จะสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองต่อเหตุการณ์เฉพาะหน้าได้ จนแทบจะกลายเป็นคนหลายอัตลักษณ์ เพราะคนจีนจะกลายเป็นคนไทย พูดภาษาไทยเมื่อเข้าติดต่อในพื้นที่ภายนอก หรือกลืนอยู่ในสังคมไทยได้ แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถใช้พื้นที่ภายในในการติดต่อการค้าเชิงความสัมพันธ์ระดับญาติได้ในสังคมจีน อาจเป็นเพราะรูปแบบการอบรมสั่งสอน และศาสนาของจีนที่ให้เคารพในญาติพี่น้องตามศักดิ์และฐานะก็เป็นได้

ดังนั้นความเป็นจีนในสังคมไทยหรือความเป็นไทยในหมู่คนจีนนั้น ไม่สามารถแยกออกมาได้อย่างเด็ดขาด แต่มีสิ่งหนึ่งที่สามารถมองเห็นอย่างชัดเจนก็คือระยะเวลาและช่วงอายุ ในสมัยแรกๆนั้นความเป็นจีนในสังคมไทยสามารถมองเห็นได้เด่นชัด แต่เมื่อเวลาเปลี่ยนไป เด็กรุ่นใหม่ได้เข้ามาแทนที่คนจีนรุ่นเก่าๆจนกลายเป็นความเป็นไทยในหมู่คนจีนมากขึ้นทุกที ซึ่งแสดงถึงความไหลลื่นของอัตลักษณ์ใหม่ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมปัจจุบัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด คือการที่เด็กเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ไม่สามารถพูดภาษาจีนได้ แม้จะมีการสอนภาษาจีนอย่างแพร่หลาย แต่เป็นภาษาจีนกลาง หาใช่จีนแต้จิ๋ว ไหหลำ หรือกวางตุ้งแต่อย่างไร ความเป็นไทยที่เข้ามานี้เริ่มที่จะกระจายวงออกไป งิ้วก็เป็นวงหนึ่งที่ถูกความเป็นไทยกระทบและเริ่มที่จะกลืนเข้าไว้ในความเป็นไทย เพราะงิ้วภาษาไทยเริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมรุ่นใหม่ที่ไม่เข้าใจภาษาจีน อัตลักษณ์ความเป็นจีนที่ถูกสื่อออกมาในทุกวันนี้เปลี่ยนไปเมื่อหันกลับไม่มองอัตลักษณ์ที่เคยมีมาในอดีต กระบวนการที่ไม่สมบูรณ์นี้เป็นสิ่งที่จะต้องให้การตีกรอบความเป็นจีนในแต่ละช่วงเวลาว่าอัตลักษณนั้นๆเป็นเช่นไรผ่านสัญลักษณ์ใด เช่นในอดีตภาษาจีนแต้จิ๋วถูกนำมาใช้ในการจำกัดความเป็นจีนผ่านการเรียนการสอนในโรงเรียนจีน เมื่อโรงเรียนจีนถูกปิด ภาษาจีนแต้จิ๋วไม่ได้รับการสอนอย่างแพร่หลายอีกต่อไป การจำกัดความเป็นจีนถูกปรับเปลี่ยนไป ภาษาไม่สามารถนำมาเป็นสัญลักษณ์ได้ในช่วงเวลาต่อมา แม้ว่าภาษาจีนกลางที่กลับเข้ามาได้รับความนิยมในปัจจุบันก็มิใช่เพราะต้องการแสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นจีนเช่นในอดีตกลับกลายเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นจีนในอีกรูปแบบหนึ่งที่แตกต่างออกไป การแสดงงิ้วในอดีตนั้นเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกใช้ถึงนักแสดงชาวจีน แต่ในปัจจุบันนักแสดงชาวจีนในแต่ละคณะลดลงและถูกแทนที่ด้วยคนไทยและคนลาว จึงเห็นได้ว่างิ้วมีการปรับเปลี่ยนตัวเอง งิ้วจึงเป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่เป็นอัตลักษณ์ความเป็นจีนที่ไหลไปกับสังคม

ละครสังคม ภาพสะท้อนที่ลื่นไหล

พบว่านักแสดงงิ้วเมื่อเป็นตัวของตัวเองจะไม่ได้แสดงออกถึงความเป็นจีนมากนัก หากคงดำเนินชีวิตในวิถีตนเอง โดยไม่ขัดต่อข้อห้ามหรือกฎต่างๆในโรงงิ้วเท่านั้น แต่เมื่อนักแสดงอยู่บนเวทีกลับพบว่านักแสดงกลายสภาพเป็นจีนได้อย่างดี ใช้ภาษาจีนแม้ว่าจะไม่สามารถเข้าใจได้ในทุกคำแต่ก็จะเข้าใจในส่วนที่เป็นภาพรวมหรือเรื่องราวที่ต้องการสื่อออกมาได้อย่างครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นการร้อง เครื่องแต่งกาย หรือพิธีกรรมในการป่วงเซียง ในขณะที่ผู้ชมก็มีความเป็นจีนมากขึ้นเมื่อเข้ามาชมการแสดง อยู่ในขอบข่ายของการแสดง เกิดการรวมกลุ่มมีความรู้สึกร่วมกัน เกิดสำนึกความเป็นจีนในลักษณะ ชุมชน (communitas) ในช่วงเวลาการรับชม สามารถหันไปพูดคุยเรื่องราวต่างๆกับคนรอบข้างได้ โดยเฉพาะในเทศกาลกินเจ ที่คนจีนจะนุ่งขาวห่มขาว ยิ่งเป็นเหมือนการตอกย้ำความเป็นพวกมากขึ้นอีก

ชุมชนในจินตนาการ หรือขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่ Barth ว่าถึงกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งๆจะใช้เป็นสัญลักษณ์ในการจำแนกกลุ่มตนจากกลุ่มอื่นนั้นปรากฏในเวทีการแสดงงิ้ว ในส่วนพื้นที่ตรงนั้นเปรียบ

เป็นชุมชนที่มีการรวมตัวกันอย่างหลวมๆ เป็นเพียงโครงสร้างชั่วคราวที่จะสลายเมื่อการแสดงงิ้วสิ้นสุดลง แต่จะยังทิ้งความเป็นชุมชนอยู่ในจิตสำนึกของแต่ละคน เพราะผู้ชมพร้อมที่จะกลับมาชมการแสดงในคืนต่อมา หรือในปีต่อมา แต่ในแง่ของการรวมตัวในแง่ของค่านิยมร่วมกันในการชมการแสดงงิ้วนั้นทำให้เกิดชุมชนในจินตนาการ ที่ไม่สามารถกำหนดขอบเขตที่เป็นพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ได้ เพราะหากผู้ชมงิ้วไปชมงิ้วในสถานที่ใหม่ก็จะเกิดความเป็นขอบเขตของชุมชนในอีกพื้นที่หนึ่ง เป็นการร่วมเป็นชุมชนผู้ชมการแสดงงิ้ว คนในชุมชนมีค่านิยมจากการชมงิ้ว ไม่ว่าจะเป็นการชอบชมการแสดง การให้ความเชื่อในคุณธรรมในการสั่งสอนจากเนื้อหา เช่นความกตัญญู อย่างในเรื่อง กำเนิดเทพสามตา ที่ตอนท้ายเทพสามตาได้ตามไปช่วยมารดาบนสวรรค์

ร่างกายกับนิยามที่ถูกสร้างขึ้น

ความถูกต้องเหมาะสมที่แสดงออกมาในรูปของตัวอย่างบนเวที เพื่อให้ปฏิบัติตามนั้น เป็นที่คาดหวังจากสังคมและผู้ชมให้นักแสดงบนเวทีแสดง งิ้วในฐานะความถูกต้องที่ต้องแสดงให้คนดูจึงเป็นการสร้างพื้นที่ให้กับตัวแบบคุณธรรม เรื่องราวบนเวทีงิ้วเป็นสิ่งที่คาดเดาได้ว่าจะต้องจบในรูปแบบที่ความถูกต้องชนะความไม่ถูกต้องทั้งมวล และพระเอก-นางเอกจะกลายเป็นผู้ที่สังคมให้การยอมรับและรับรองในสิ่งที่บทบาทเหล่านั้นปฏิบัติ แต่ในขณะเดียวกันร่างกายภายนอกเวทีของนักแสดงเป็นความจริงที่ไม่ได้ถูกต้องตามมาตรฐานสังคมหรือความคาดหวัง ดังนั้นร่างบนเวทีเป็นสิ่งที่นักแสดงใช้ในการตอบสังคมว่าความดีงามถูกต้องนั้นควรเป็นเช่นไร แต่ในทางกลับกันร่างนอกเวที(กายธรรมชาติ) ที่ไม่สามารถกระทำตามได้ก็เป็นส่วนกลับที่ขัดแย้งในฐานะมนุษย์ที่ไม่สามารถดีงามอย่างในอุดมคติที่เห็นบนเวทีงิ้วได้ ร่างกายของงิ้วจึงถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน ส่วนหน้าที่อยู่บนเวทีนั้นเป็นฉากที่ถูกสร้างขึ้นด้วยความคาดหวังและส่วนหลังที่เป็นความจริงที่แสดงออกถึงตัวตนของมนุษย์ที่มีความเหลวไหลดิบเถื่อนผสมไปกับความดีงามต่างๆ ระยะห่างของฉากหน้ากับฉากหลังมีมากน้อยต่างกันไปขึ้นอยู่กับตัวตนและบทบาทที่สวมใส่เป็นฉากหน้า แต่อย่างไรก็ตามก็ไม่สามารถที่จะแยกทั้งสองส่วนออกจากกันได้แม้ว่าจะมีความต่างกันอย่างมากก็ตามที

อดีตปัจจุบันและอนาคตของงิ้วแต้จิ๋วในไทย

งิ้วกับประวัติศาสตร์ ในแง่พัฒนาการและการปรับเปลี่ยน ในกระแสของกาลเวลานั้น จากวัฒนธรรมหลวง(high culture) สู่วัฒนธรรมประชา(popular culture) ในประเทศจีน จุดเริ่มต้นของงิ้วไม่มีหลักฐานที่ระบุชัดเจนว่าเริ่มต้นที่ใด พบเพียงรูปแบบการแสดงที่ใกล้เคียงหรือคล้ายคลึงตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์เท่านั้น แต่จุดกำเนิดงิ้วที่ชัดเจนคืองิ้วในสมัยถังที่งิ้วเป็นศิลปะที่แสดงจำเพาะกับชนชั้นสูงรับชมในรั้วในวัง เพื่อเป็นการต้อนรับอาคันตุกะจากแดนไกล และได้กลายเป็นการแสดงสำหรับคนทั่วไปในเวลาต่อมาในรูปของงิ้วท้องถิ่นต่างๆ เมื่อสมัยราชวงศ์ชิงที่มีการเปิดโอกาสให้แต่งวรรณกรรมและบทละครมากมาย นักประพันธ์ต่างสอดใส่ความไม่พอใจต่อราชวงศ์ลงในบทละคร และอ้างการเป็นตัวตน

ของคนจีนผ่านศิลปการแสดงในรูปแบบวัฒนธรรมของเหล่าประชาชน ส่วนในประเทศไทยนั้น จากหลักฐานต่างๆพบว่างิ้วเข้ามาพร้อมกับการอพยพของคนจีน ในสมัยแรกงิ้วอยู่ภายใต้ระบบอุปถัมภ์ค้ำชูจากเจ้าขุนมูลนาย เป็นการแสดงที่จำเพาะแต่งานมหรสพชั้นเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ ที่ปรากฏตามหลักฐานชั้นเอกสารต่างๆที่ได้กล่าวมาแล้ว เมื่อคนจีนที่ทำการค้าเจริญรุ่งเรืองขยับฐานะสูงขึ้นเป็นขุนนางไทยก็เริ่มเข้ามาอุปถัมภ์คณะงิ้วเช่นกัน การแสดงงิ้วกลายเป็นสิ่งบันเทิงแก่คนไทยและคนจีนในสมัยนั้นในที่สุด ถูกหลอมตัวตนกลายเป็นการแสดงของชนชั้นสูง เช่นเดียวกับละครใน

จากงิ้วอุปถัมภ์สู่งิ้วเร่ร่อน เมื่อกาลเวลาผ่านไปภาษีการแสดงงิ้วและรูปแบบเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไปส่งผลให้เหล่าผู้เลี้ยงคณะงิ้วค่อยๆปลดปล่อยงิ้วจากการอุปถัมภ์เรื่อยๆจนหมดสิ้น งิ้วที่เคยเล่นติดที่ตามโรงบ่อน หรือโรงงิ้ว ค่อยๆเลิกแสดง โดยมีสาเหตุจากกฎหมายปิดโรงบ่อนและความเสื่อมความนิยมในการชมงิ้ว ในอดีตการเลี้ยงงิ้วเป็นการแสดงออกถึงความร่ำรวยและเป็นที่นับหน้าถือตา แต่ต่อมาเมื่อรูปแบบการอุปถัมภ์หายไป เป็นรูปแบบความสัมพันธ์แบบอื่นในแง่เศรษฐกิจ ระหว่างงิ้ว ศาลเจ้า และสายงิ้ว อำนาจที่เคยถูกใช้ผ่านงิ้วไม่ได้หายไป ผู้ที่สามารถนำงิ้วมาแสดงก็ยังคงเป็นที่รับรู้กันว่ามีฐานะและอำนาจ เพราะ ค่าใช้จ่ายในการแสดงแต่ละครั้งไม่ใช่น้อยและการที่จะดึงเอางิ้วคณะเก่งๆมาเล่นที่ศาลเจ้าได้นั้นจะต้องแย่งกับอีกหลายๆศาลเจ้า โดยเฉพาะในช่วงเทศกาลกินเจ และตรุษจีน

ในส่วนที่เกี่ยวกับสังคมไทยนั้น งิ้วกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยเพราะความเป็นจีนได้กลืนเข้าสู่สังคมไทยในระดับหนึ่ง จากการสังเกตพบว่า แทบทุกชุมชนจะมีศาลเจ้าจีนตั้งอยู่ หากไม่มีก็จะสามารถพบได้ในบริเวณใกล้เคียง คนไทยบางคนสามารถเดินเข้าไปไหว้เจ้าได้ หรือบางครั้งก็จะเข้าไปบนบานศาลกล่าวต่อเจ้าก็มี งิ้วจึงไม่ถือเป็นเรื่องแปลกหรือตลกในสายตาของสังคม ศาลเจ้าที่เกิดขึ้นพร้อมกับการแสดงงิ้วถวายเจ้าเป็นประเพณีที่ทำกันมานานในหมู่คนจีนแม้ว่าทุกวันนี้รูปแบบและกระแสภายนอกได้เข้ามามีอิทธิพลต่อการแสดงงิ้ว แต่คณะงิ้วต่างก็ได้เปลี่ยนตัวตนเพื่อให้ไหลไปกับกระแสภายนอกในขณะที่พยายามจะยึดเอาความเป็นจีนให้คงไว้ได้ และงิ้วมีพัฒนาการอยู่ในสังคมไทยเป็นระยะเวลาอันยาวนานดังนั้นหากจะพูดถึงการแสดงงิ้วคงไม่มีใครที่ไม่รู้จัก เพียงแต่จะรู้จักมากน้อยอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับระดับความสนใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

1. ในการศึกษาครั้งนี้พบว่า การแบ่งคณะงิ้วเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือคณะงิ้วขนาดใหญ่และคณะงิ้วขนาดเล็ก วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาเฉพาะคณะงิ้วขนาดใหญ่เท่านั้น หากมีผู้สามารถทำการศึกษาคณะงิ้วขนาดเล็กได้ก็จะเป็นการดี แม้ว่าภาพโดยรวม คณะงิ้วทั้งสองประเภทจะไม่แตกต่างกันมากนัก แต่ก็มีประเด็นที่น่าสนใจ คือการจ้างนักแสดงและการซ้อมบท ที่เป็นการจ้างเพียงชั่ว

คราวเท่านั้น นักแสดงจะต้องสามารถเล่นบทนั้นๆได้ทันที นอกจากนี้ลักษณะการรับว่าจ้าง เนื่องจากเป็นงิ้วโรงเล็ก จึงไม่มีการว่าจ้างตลอดปีเช่นเดียวกับงิ้วโรงใหญ่ ที่มีสายเดินทางไปทั่วเพื่อหางาน จึงควรศึกษาการดำเนินการของงิ้วโรงเล็กทำการว่าจ้างกันอย่างไร เป็นต้น

2. ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างงิ้วแต่ละคณะนั้นจะมีรูปแบบการตกลงกันเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการว่าจ้างนักแสดงภายในระหว่างคณะ และความสัมพันธ์นั้นเป็นไปได้ทั้งในเชิงบวกและลบ และน่าจะส่งผลต่อความสัมพันธ์และการจัดระเบียบภายในคณะงิ้วแต่ละคณะ ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้ยังมิได้ทำการเจาะลึกในด้านนี้แต่อย่างใด

3. การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษางิ้วในฐานะละครสังคมที่แสดงออกถึงความเป็นจีนในสังคมไทย แต่มิได้วิเคราะห์งิ้วในฐานะการแสดงศิลปะ หากมีการศึกษาในแง่มุมของศิลปะแล้วงิ้วอาจถูกให้ความหมายที่แตกต่างออกไปได้เช่นกัน โดยเฉพาะความสัมพันธ์ รวมถึงอิทธิพลที่งิ้วมีต่อการแสดงและศิลปะแขนงอื่นๆในประเทศไทย เพราะงิ้วได้เข้าสู่ไทยเป็นระยะเวลายาวนานร่วม 400 ปี จึงน่าจะมีความสัมพันธ์บางประการกับศิลปะอื่นๆในประเทศไทย

4. ควรมีการศึกษางิ้วในฐานะศิลปะไทย-จีน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

คนแซ่กิม. มปป.. “งิ้ว” . **เสื่อผืนหมอนใบ**. กรุงเทพมหานคร: สารสารโปรดักชั่นจำกัด.

จิตรา ก่อนันทเกียรติ. 2540. **ตึ่งหนั่งเกี้ย**. พิมพ์ครั้งที่ 11 .กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์.

เจียง ไป่ ฉาว.2534. “สังคมจีนในสังคมไทย มีจริงๆหรือ”. **ศิลปวัฒนธรรม**. ปีที่12 ฉบับที่ 4, กุมภาพันธ์ 2534 :50-62.

ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ.2525. “กลุ่มชาติพันธุ์”. **เอกสารการสอนชุดวิชาสังคมศึกษา 4**. สาขาวิชาศึกษาศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ. 2533. “แนวคิดในการศึกษาสังคมและวัฒนธรรม” . **เอกสารการสอนชุดวิชาสังคมและวัมนธรรมไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, รศ.ดร.. 2540. **ดนตรีจีน**. คณะศิลปกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ชนัย วรรณะสี. 2530. “นาฏกรรมจีน”. **คนจีน 200ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร** .กรุงเทพ : เส้นทางเศรษฐกิจ,หน้า 164-175

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. 2508. **ตำนานละครอิเหนา**. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา.

ต้วน ลี่ เซิง และ บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ . 2543. **ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย**. กรุงเทพมหานคร: ส่องศยาม.

ตะเกียบคู่. 2534. **สายหยุดพุดจีบจีน**. กรุงเทพมหานคร: เยลโล่การพิมพ์.

ปรามินทร์ เครือทอง. 2544. “ตึ่งนั้งรุ่นสร้างสยาม : ถึงเสี่ยเล็ก เมืองโบราณ อาณาจักรสยามแบบเล็กๆ”. **ศิลปวัฒนธรรม**. ปีที่22 ฉบับที่ 4 กุมภาพันธ์ 2544 : 26-33. 2544.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. 2541. “ร่างในละครชาวบ้าน”. **เผยร่าง-พรางกาย : ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา**, หน้า 125-160 . ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปาลเลกัวซ์. 2520**. เล่าเรื่องกรุงสยาม**. สันต์ ท. โกมลบุตร, แปล. กรุงเทพ :สำนักพิมพ์ก้าวหน้า.

พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร. 2544. **สำเภาสยาม: ตำนานเจ๊กบางกอก**. พิมพ์ครั้งที่ 2.กรุงเทพมหานคร: แปลงพริ้นท์ติ้ง.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. 2537. “ฉาวโจวซี่ งิ้วแต้จิ๋ว” **เอกสารประกอบการสัมมนา สาธิต และการแสดงอุปรากรจีน “งิ้ว”**. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. 2528. “ปู้ไต่ซี่ งิ้วหุ่นกระบอกของชาวจีนฮกเกี้ยนที่สิงค์โปร์”. **ศิลปวัฒนธรรม** , ปีที่6 ฉบับที่ 8, มิถุนายน 2528 : 74-82.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. 2539. “งิ้วชุดเบิกโรง : เรื่องสิริมงคลของชาวจีน”. **เมืองโบราณ**. ปีที่22 ฉบับที่ 1, มกราคม-มีนาคม 2539 : 29-34.

พระพุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จ. 2514. **อิเหนา**. กรุงเทพ : กรมศิลปากร.

พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์ . 2538. **งิ้ว..การเสื่อมความนิยมของชาวจีนในเยาวราช** .ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต มานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พลกูล อังกินันทน์. 2515. **บทบาทชาวจีนในประเทศไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า เจ้าอยู่หัว.** นครหลวงฯ : ประจักษ์การพิมพ์.

พิเชฐ สายพันธ์. 2539. “**นาคาคติ” อีสานลุ่มน้ำโขง : ชีวิตทางวัฒนธรรมจากพิธีกรรมร่วมสมัย**.สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2530. “จีนกับไทยในเรื่องเพลง”. **คนจีน 200ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค2** .กรุงเทพ : เส้นทางเศรษฐกิจ,หน้า 153-158.

ภัทรวรรณ ยงค์ชัย. 2540. **แม่ยก : การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงลิเกกับคนดูเปรียบเทียบกรุงเทพ กับพิษณุโลก**. วิทยานิพนธ์(ไทยคดีศึกษา) มหาวิทยาลัยนเรศวร .

มนตรี ตราโมท. 2518. **การละเล่นของไทย**. อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายนพ บุณยเกียรติ. สมุทรปราการ: ขนิษฐ์การพิมพ์.

มนตรา พงษ์นิล. 2541. **พหุลักษณ์ของสำนึกชาติพันธุ์ม้งภูสวยกับการจัดระเบียบทางเศรษฐกิจและการเมือง**. สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มาลินี ดิลกวณิช. 2543. **ระบำและละครในเอเชีย**. กรุงเทพมหานคร :สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยิ้ม ปัณฑยางกูร [รวบรวม]. 2523. **ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 1 สมัยกรุงธนบุรี**. กรุงเทพมหานคร: สำนักนายกรัฐมนตรี.

ยุวดี ต้นสกุลรุ่งเรือง.2543. **จากอาสำถึงหยำฉ่า ตำนานคนกวางตุ้งกรุงสยาม**. กรุงเทพมหานคร: ร้านนายอินทร์.

เรืองรอง รุ่งรัศมี. 2542. **มังกรซ่อนลาย**. พิมพ์ครั้งที่ 2 . กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์.

ล.เสถียรสุต. 2544. **ประวัติวัฒนธรรมจีน**. กรุงเทพมหานคร: ชมรมเด็กจัดพิมพ์.

ลาลูแบร์. 2505. **จดหมายเหตุลาลูแบร์**. นราธิปพันธ์พงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ.(แปล) กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คุรุสภา.

ลิ้ม ซุ่งเชียง.(แปล) 2539.**ศิลปการชมงิ้วแต้จิ๋ว**.มปพ.

วีเกียรติ มารคแมน. 2539. **“งิ้วแต้จิ๋ว” กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี : กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนีชวนบิ้ง**. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศรีสุเรนทร์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. 2510. “โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง”. **หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพรองอำมาตย์ตรีศิริ จรูญเวสน์**. มปพ..

ศุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุล. 2534. “การควบคุมชาวจีนในสมัยรัตนโกสินทร์ ก่อนการปฏิรูปการปกครอง พ.ศ.2325-2435” **ชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิลำเนาเดิมที่เฉาซัน สมัยที่ 1 ท่าเรือจางหลิน (2310-2393)**, กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุล.2535. “ขุนนางไทยเชื้อสายจีนบางตระกูลในสมัยรัตนโกสินทร์”. **เอเชียปริทัศน์** ปี 13 ฉบับที่ 1, มกราคม-เมษายน 2535 : 66-91.

สงวน อั้นคง. 2516. **สิ่งแรกในเมืองไทย เล่ม 3**. กรุงเทพมหานคร: แพร่วิทยา.

สันทัดอักษรสาร, พระ. 2515. “ตำนานจิ้วในเมืองไทย”. **เก็บบนหิ้ง อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนายเจริญ กุวานนท์**. (มปพ.)

สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ. 2541. “สำรวจทฤษฎีร่างกาย” . ใน **เผยร่าง-พรางกาย : ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา**, หน้า 125-160. ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันต์กูล, บรรณาธิการ. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุภางค์ จันทวานิช. 2531. “สังคมวิทยาละครชาวบ้าน : ลิเก” . **รวมบทความการวิเคราะห์ข้อมูลทางคติชนวิทยา.** กรุงเทพมหานคร: สมาคมวิจัยเชิงคุณภาพแห่งประเทศไทย สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. 2543. **ทรงเจ้าเข้าผี : วาทกรรมของลัทธิพิธีและวิกฤติการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทย**. กรุงเทพ : ศูนย์มานุษยวิทยาศิรินธร.

สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. 2541. รายงานการวิจัย **แต่องค์ทรงเครื่อง: “ลิเก” ในวัฒนธรรมประชาไทย**. สาขาวิชาทั่วไป สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สุริยา สมุทคุปติ์และพัฒนา กิติอาษา. 2533. **สัญลักษณ์สำคัญในบุญบั้งไฟอีสาน : การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา**. เอกสารประกอบนิทรรศการ. ห้องปฏิบัติการทางมานุษยวิทยาของอีสาน, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สืบแสง พรหมบุญ. 2525. **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853: Sino-Siamese Tributary Relation 1282-1853.** กาญจนี ละอองศรี, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช.

เสาวภา เชาว์ศิลป์. 2535. **การศึกษาพิธีบุญหลังบ้าน : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระเดื่อง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.** สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หลิย ปัน. 2540. **อึ่งตี่เกี้ย: เรื่องราวของชาวจีนโพ้นทะเลทั่วโลก**. เกษียร เตชะพีระ, แปล. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คบไฟ.

อธิตา สุนทรโรทก. 2539. **มูเซอดำ มูเซอเหลือง : การรักษาเอกลักษณ์และพรมแดนชาติพันธุ์ในบริบทของการพัฒนา ที่บ้านบาเหลา อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย**. สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อภิโชค แซ่โค้ว. 2541. **งิ้ว : การแสดงที่ผูกพันกับความเชื่อทางศาสนาของจีน**. กรุงเทพมหานคร: บริษัทคอมแพคท์พริ้นท์.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2543. **อัตลักษณ์ : การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด**, รายงานวิจัย. สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ภาษาอังกฤษ

Anderson, Benedict. 1992. **Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationallism**. Revised edition. London : Verso.

Bell, Catherine. 1992. “Performance and Other Analogies” In **Ritual Theory, Ritual Practice**. New York : Oxford University.

Benedict, Ruth. 1934. **Patterns of Culture**, New York : The New American Libery.

Crapo, Richley H. 1996. **Cultural Anthropology : Understanding Ourselves and Others**. Utah : Diskhin / McGraw-Hill.

Cohen, Abner .1974. “Introduction : The Lesson of Ehtnicity” In **Urban Ethnicity.** London : Tavistock Publications.

Cohen, Abner. 1976. “Power Relations and Symbolic action” In **Two-Dimensional Man: An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society**. California : University of California Press.

Douglas, Mary. 1965. “The Two Body” . In **Natural Symbols : Explorations in Cosmology**, pp.65-81. New York : The Free Press.

Groning, Karl. 1997. **Decorated Skin : A World Survey of Body Art**. London : Thames and Hudson.

Haviland, Willam A.. 1975. **Cultural Anthropology**. Florida: Harcourt Brace College Publishers.

James R., Brandon, edt.. 1993. **The Cambridge Guide of Asia Theaters**. London : Cambridge University Press.

Levine, Wendy A. .**The Cultural Revolution**, n.p..n.d.

Mackerras, Colin. 1975. **The Chinese Theatre in Modern Times.** London: Thames and Hudson.

Mead, Margaret. 1928. **Coming of Age in Samoa**, New York : The New American Libery.

Peking Opera House. n.p..n.d.

Seymour-Smith, Charlotte. 1986. **Macmillan Dictionary of Anthropology**. London : Macmillan Press.

Tapp, Nicholas. 1989. **Sovereignty and Rebellion : the White Hmong of Northern Thailand**. Singapore : Oxford University Press.

Turner, Victor W. 1967. **Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual**. Ithaca, New York : Cornell University Press.

Turner, Victor W. 1982. **From Ritual to Theater : The Human Seriousness of Play**. New York : A Division of Performing Arts Journal, Inc.

Turner, Victor W. 1980. "Social Dramas and Stories about Them" . **Critical Inquiry 7**.

Turner, Victor W. 1970. **The Ritual Process : Structure and Anti-Structure**. University of Chicago : Aldine Publishing Company.

Whittaker, Clio, (ed). 1989. **An Interdiction to Oriental Mythology**. London: New Burlington Books.

รายการสัมภาษณ์

นักแสดง

ติ๋ม, นักแสดงคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง, 4 กันยา 2544, 17-19 ตุลาคม 2544.สัมภาษณ์.

เท้ง, นักแสดงคณะนักแสดงเหล่าบ่วงนี้เฮง, 17-19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

บุญชู, นักแสดงคณะไซ้ยงฮงเกียะท้วง, 18-19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

ปุ๊ก, นักแสดงคณะไซ้ยงฮง, 18-20 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

ฝน, นักแสดงคณะซิงบ่วงนี้ชุง, 19,23 ตุลาคม 2544.สัมภาษณ์.

เล็ก, นักแสดงคณะนักแสดงเหล่าบ่วงนี้เฮง, 17-19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

หยวน ปัณณศักดิ์, อดีตนักแสดงคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง,15,21,28 กันยายน 2544.สัมภาษณ์.

สมชาย,นักแสดงคณะอี่ไล้เฮงเกียะท้วง, 20 เมษายน2544, 22-23 พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.

สาลี่,นักแสดงคณะเหล่าบ่วงนี่ชุงปัง, 1 ธันวาคม 2544. สัมภาษณ์.

สาว(นามสมมุติ),นักแสดงคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง, 4 กันยา 2544, 17-19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

บุคลากรในคณะงิ้ว

กี, เจ้าของคณะเหล่าอี้ไล้เฮง, 16ตุลาคม 2544, 20 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

กุ่ย, นักดนตรีคณะไซ้ยงฮง, 18-19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.
ดรุณี ปัณณศักดิ์, เจ้าของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง, 27 กันยายน 2544, 30ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.
จื้อ, ผู้จัดการคณะอี่ไล้เฮงเกียะท้วง, 20 เมษายน2544, 22-23 พฤศจิกายน 2544, 27 ธันวาคม 2544 .สัมภาษณ์.
ซ่งเซ็ง แซ่แบ้,เจ้าของคณะเหล่าบ่วงนี่ชุงปัง, 30 พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.
ท้วง, ผู้จัดการและนักดนตรีคณะเหล่าอี้ไล้เฮง 16 ตุลาคม 2544, 20 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

บุคลากรในศาลเจ้าและผู้จ้างวาน

คุณกิ้ว,อดีตเจ้าของคณะที่เลิกกิจการไปแล้ว, 10กุมภาพันธ์2544. สัมภาษณ์.
คุณชาญชัย, กรรมการศาลเจ้าพุทธก๋งอุบลราชธานี, 23 พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.
คุณท้ง, กรรมการศาลเจ้าในกรุงเทพ, 3 มกราคม 2545.สัมภาษณ์.
วัชระ (จิบ),อดีตเจ้าของคณะเหล่าอี้ไล้เฮง ปัจจุบันเป็นสายหานงานให้คณะงิ้ว, 10 ตุลาคม 2544, 5 พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.

ครูสอนงิ้ว

อำพัน เจริญสุข, ครูสอนงิ้ว, 17,21,29 กันยายน 2544. สัมภาษณ์.

ผู้ชม

คุณเกียว, ผู้ชมที่วงเวียน 22, 19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.
คุณแต้,ผู้ชมที่ท่าน้ำราชวงศ์, 18ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.
คุณท้อ,ผู้ชมงิ้วที่ศูนย์วัฒนธรรมไทย-จีน, 28 กันยายน 2544. สัมภาษณ์.
เล็ก,ผู้ชมที่เยาวราช(ขายผลไม้), 4 มกราคม 2544, 22ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.
คุณหงส์ ,ผู้ชมที่เยาวราช, 30 สิงหาคม 2544. สัมภาษณ์.
คุณหวาน,ผู้ชมที่พลับพลาชัย, 19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผนวก ก.

ประวัติคณะงิ้ว

คณะไช้ยงฮง

ก่อตั้งมาได้ประมาณยี่สิบปีโดคุณชาญชัยเจ้าของคนปัจจุบัน ซึ่งแต่เดิมเป็นนักแสดงบทตัวตลกมาก่อนได้รับการยกย่องในหมู่ผู้ชมและคนในวงการงิ้วว่า เป็นนักแสดงบทตลกอันดับหนึ่งของประเทศไทย ภายหลังจึงออกมาตั้งคณะงิ้วของตนเอง ปัจจุบันคุณชาญชัยยังคงแสดงงิ้วบ้างในบางโอกาส

คณะเหล่าเง็กเล่าซุง (เหล่าแซลั่ง)

ก่อตั้งขึ้นในประเทศจีน และภายหลังได้ย้ายมาสู่ประเทศไทยเมื่อประมาณแปดสิบปีก่อน ภายหลังก่อตั้งอีกคณะหนึ่งชื่อซิงเหล่าเง็กเง่าซุง (ซิงแซลั้ง) ดำเนินกิจการมา 3 ชั่วอายุคนแล้ว ประวัติการก่อตั้งไม่ทราบแน่ชัดเนื่องจากเป็นคณะเก่าแก่ ปัจจุบันเจ้าของคือ “อาบั๊ก” สามีของคุณอุไร นันทศิลปชัย เหตุที่เรียกชื่อคระนี้ว่าเหล่าแซ่ลั้ง เพราะ “แซลั้ง” แปลว่า “ลังสีเขียว” อันเนื่องมาจากลังใส่ของในโรงงิ้วคณะนี้เป็นสีเขียวขณะที่ของคณะอื่นเป็นสีแดง และเมื่อก่อตั้งคณะซิงเหล่าเง็กเล่าซุงขึ้นอีกคณะ จึงใช้คำว่า “เหล่า” กับ “ซิง” (“เก่า” กับ “ใหม่”) ประกอบหน้าคำว่าแซลั้ง

คณะไช้ป้อฮงเตียะเกียะท้วง (ซิงไช้ป้อ)

ก่อตั้งมาประมาณยี่สิบถึงสามสิบปี โดยคุณสาธิต เลาหชัยบุญ เจ้าของคนปัจจุบัน คณะนี้แยกมาจากคณะเหล่าไช้ป้อฮง ซึ่งเป็นคณะที่มีมาแต่รุ่นพ่อตั้งแต่สมัยอยู่ประเทศจีนมีอายุราวหนึ่งร้อยปี ปัจจุบันน้องชายของคุณสาธิตเป็นผู้ดูแลคณะเหล่าไช้ป้องฮง

คณะไท้ตงเตี่ยเกียะท้วง

ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2525 ในคราวแสดงงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยนในงานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จึงใช้ชื่อคณะว่า “ไท้ตงเกี่ยะท้วง” อันมีความหมายว่าคณะนาฏศิลป์ไทย-จีน (สมัยนั้นใช้ชื่อภาษาไทยว่าสมาคมอุปรากรศิลปไทย-จีน) การแสดงงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน นับเป็นงิ้วไทยครั้งแรกของประเทศไทย โดยเจ้าของเดิมซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งได้ทำอยู่ประมาณ 12 ปี ก่อนจะขายกิการต่อให้คุณวีระศักดิ์ เจ้าของคนปัจจุบันตั้งแต่เมื่อ 6-7 ปีที่แล้ว

คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

เจ้าของคนปัจจุบันคือคุณดรุณี ปัณณศักดิ์ คณะนี้ก่อตั้งขึ้นมาประมาณยี่สิบกว่าปี โดยบิดามารดาของคุณดรุณีซึ่งเป็นผู้ก่อตั้ง แม้ไม่ได้แสดงงิ้วอยู่แต่ก็อยู่ในแวดวงนี้มานาน ปัจจุบันคุณดรุณีกับน้องสาวอีกสองคนเป็นผู้ดูแลคณะ โดยที่น้องสาวเป็นนักแสดงด้วย

คณะเตี่ยเกียะอี่ไล้เฮง (ปั๊กน่ำ)

เจ้าของคนปัจจุบันคือคุณเตียง แซ่แต้ กับสามี (เถ้าแก่ปั๊กน่ำ) คณะนี้ก่อตั้งมาประมาณสามสิบกว่าปีโดยที่สามีของคุณเตียงแต่เดิมก็อยู่ในวงการงิ้วมาก่อน แต่ไม่ได้เป็นนักแสดง โดยมากคนในแวดวงงิ้วจะเรียกคณะนี้ว่าคณะปั๊กน่ำ โดยเหตุที่ “ป๊ำน่ำ” เป็นสำเนียงภาษาแต้จิ๋วของคำว่า “ปากน้ำ” อันเป็นบ้านเดิมของสามีคุณเตียง

คณะเหล่าอี่ไล้เฮง

เจ้าของคนปัจจุบันคือ คุณกี เป็นคณะที่แยกออกมาราว 20 ปี เมื่อก่อนรวมอยู่กับคณะซิงอี้ไล้เฮง และพ่อคุณวัชระก็ได้แยกตัวออกมาตั้งคณะใหม่ และได้โอนคณะงิ้วให้คุณวัชระในเวลาต่อมา แต่เน่องจากคุณวัชระมีกิจการส่วนตัวและไม่สามารถแสดงงิ้วได้(เล่นงิ้วไม่เป็น) จึงได้ขายต่อให้คุณกีอดีตผู้จัดการและนักแสดงในคณะไปเมื่อปี 2542

คณะซิงอี้ไล้เฮง

เป็นคณะที่มีประวัติมายาวนานตั้งแต่สมัยอยู่เมืองจีนเป็นร้อยปี เป็นคณะที่ใหญ่มากและสืบทอดกันในครอบครัว เมื่อ 20 ปีที่แล้ว ก็ได้แบ่งเป็นสองคณะคือ คณะซิงอี้ไล้เฮงเดิมและ คณะเหล่าอี่ไล้เฮง (ของพ่อคุณวัชระ) ปัจจุบันนี้เนื่องจากการขายคณะงิ้วและการเปลี่ยนเจ้าของจึงทำให้ทั้งสองคณะไม่ได้มีความสัมพันธ์กันแต่อย่างใด

คณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง

คณะนี้เป็นคณะงิ้วที่ไม่มีประวัติความเป็นมายาวนานเช่นคณะอื่นเพราะเริ่ก่อตั้งมาไม่นาน เจ้าของคนปัจจุบันคือคุณซ่งเซ็ง แซ่แบ้ เล่าว่าคณะนี้ก่อตั้งมาสองชั่วคนแล้ว ตั้งแต่รุ่นพ่อของคุณซ่งเซ็ง ประมาณ 60 ปี คุณซ่งเซ็งว่าจะยกกิจให้แก่ลูกชายในอนาคตไม่นานนี้

ผนวก ข

บทละคร

วีเกียรติแบ่งลักษณะบทละครเป็น 5 ประเภท คือ เรื่องจากประวัติศาสตร์ เรื่องจากนิทานพื้นบ้าน เรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ เรื่องเกี่ยวกับเมืองไทยและเรื่องที่ได้อิทธิพลจากโทรทัศน์ แต่ในการศึกษาครั้งนี้พบว่ามีบทละครงิ้วเพียง 3 ประเภทคือ

1.เรื่องจากประวัติศาสตร์และพงศาวดาร

เปากงป้วยเช้ง--เปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน (เปาบุ้นจิ้นที่เป็นบทงิ้วมีหลายตอนด้วยกัน โดยมีเรื่องหลักเป็นเปาบุ้นจิ้นตัดสินคดีความเรื่องต่างๆ)

เปาบุ้นจิ้นได้รับราชโองการให้นำเสบียงไปแจกจ่ายให้แก่เมืองทิ่งจิว ซึ่งที่นั้นเฮ่งฮ่งเอ็งผู้เป็นพี่สะใภ้ของท่านเปาให้เปาเหมี่ยนบุตรชายจัดงานเลี้ยงแก่ผู้เป็นน้า แต่ในขณะนั้นเองมีชาวเมืองเข้ามาร้องเรียนต่อเปาบุ้นจิ้นว่า เปาเหมี่ยนทุจริตฉ้อราษฎร์บังหลวง เมื่อสืบทราบความจริงแล้วท่านเปาบุ้นจิ้นจึงต้องจำใจประหารหลานชาย แต่ในขณะที่จะตัดสินประหารนั้น พี่สะใภ้ได้เข้ามาขอร้องและต่อว่าเปาบุ้นจิ้นว่าอกตัญญูต่อตนที่ให้นมในการเลี้ยงดูเปาบุ้นจิ้นมา เฮ่งฮ่งเอ็ง และลูกสะใภ้ร้องไห้คร่ำครวญกับเปาบุ้นจิ้นมากมายทั้งต่อว่าและอ้อนวอนไม่ให้ฆ่าบุตรตน แต่ท่านเปาบุ้นจิ้นไม่ได้แก่ตัวอะไรเพียงน้อมรับความโกรธและเพียรร้องขออภัยต่อพี่สะใภ้เท่านั้น

เปาบุ้นจิ้น ตอนคดีอ่างดินเผา

เถ้าแก่หลิวเดินทางกลับบ้านหลังจากค้าขายต่างเมือง ระหว่างเดินทางกลับนั้นเผอิญแวะเจอชายผู้หนึ่งชื่อเตี่ยจัวเป็นช่างปั้นอ่างและภรรยาพูดจากันถูกคอจึงชวนดื่มเหล้าเมื่อพูดคุยกันไปเถ้าแก่หลิวก็เผลอหลุดปากเรื่องทองคำในห่อผ้า สองสามีภรรยาเกิดความโลภอยากได้ทองคำจึงวางแผนมอมเหล้าและฆ่าเสีย หลังจากนั้นก็เอาเนื้อเถ้าแก่หลิวไปผสมกับดินเอามาปั้นอ่างดินเผาตั้งไว้ในบ้าน ต่อมาชายปั้นอ่างก็ร่ำรวยมีฐานะมาก จนวันหนึ่งเจียงหัว เดินทางมาทวงหนี้ช่างปั้นอ่าง 3 อีแปะ เมื่อเจอบ้านก็ตกใจหลังจากได้เงินคืนมาแล้วก็เอ่ยปากว่าอ่างดินเผาที่ตั้งอยู่ไม่เข้ากับบ้านที่โอ่อ่าเลย ช่างปั้นอ่างจึงออกปากยกให้เจียงหัว เมื่อเจียงหัวเดินทางถึงบ้านก็เอาอ่างตั้งไว้ในบ้าน และคืนนั้นเขาก็ได้ยินเสียงร้องให้ช่วย หลายครั้ง จนทราบความจริงเมื่อวิญญาณเถ้าแก่หลิวออกมาเล่าให้ฟังว่าถูกฆ่า แต่ทำอะไรไม่ได้จึงให้เจียงหัวเดินทางไปฟ้องเปาบุ้นจิ้นที่ไคฟง เมื่อเจียงหัวไปฟ้องศาลครั้งแรกไม่ได้เอาอ่างไปจึงถูกหาว่าฟ้องร้องไม่มีมูลถูกลงโทษและโยนออกมา แต่วิญญาณก็ขอร้องให้ไปร้องทุกข์อีก ครั้งที่สองนี้เจียงหัวไม่สามารถเรียกวิญญาณเถ้าแก่หัวออกมาได้เพราะไม่มี

เสื้อผ้าใส่ จึงถูกลงโทษและโยนออกไปอีก ในครั้งที่สามก็ไม่สามารถเรียกวิญญาณเถ้าแก่หัวออกมาได้เพราะประตูศาลไคฟงมีเทพสถิตอยู่ จนในที่สุดเมื่อสามารถเรียกวิญญาณออกมาได้ก็ฟ้องร้องต่อเตี่ยจัวช่างปั้นอ่างและถูกนำมาลงโทษในที่สุด

เหนื่อน้ำตงรุ้ง—สตรีผู้เสียสละ

ในช่วงที่แมนจูเรืองอำนาจและเนื่องจากว่ามีคนขายชาติในสมัยชิง ทำให้ชิงพ่ายแพ้ เจ้าเมืองต่อสู้จนเสียชีวิต ในสนามรบ มเหสีที่แพ้กับโอรสจึงตัดสินใจที่จะยอมแพ้ดีกว่าเสียชีวิต และยอมยกตัวเองให้แมนจูไปเป็นเครื่องราชบรรณาการแก่แมนจู และตนเองก็ได้พยายามกอบกู้ราชบัลลังค์คืนให้กับโอรสจนสำเร็จ

ต้าอี่ว์ บุรุษผู้สยบแม่น้ำฮวงโห

เมื่อสี่พันปีก่อน ประเทศจีนประสบอุทกภัยแม่น้ำฮวงโหไหลบ่าเข้าท่วมบ้านเรือง เสียหายทั้งทรัพย์สินและชีวิตผู้คน มหาประมุขซุ่นตี้จึงเรียกหัวหน้ามาประชุมกันเพื่อแก้ไขปัญหา และได้ตกลงว่าจะให้ตาอี่ว์หัวหน้าผู้หนึ่งรับหน้าที่ไปแก้ไข ในครั้งที่เขาเข้ารับหน้าที่ก็ได้ปฏิญานว่า หากภาระกิจนี้ไม่สำเร็จลุล่วงก็จะไม่เหยียบย่างเข้าบ้านโดยเด็จขาด เมื่อต้าอี่ว์ออกเดินทางจากบ้านโดยอธิบายให้ภรรยาฟังถึงความจำเป็นของภาระกิจนี้ที่ต้องออกจากบ้านนานนับปี ซึ่งภรรยาก็ได้แต่ร่ำไห้ส่งสามีออกจากบ้าน ในครั้งนั้นนางได้ตั้งครรภ์อ่อนอยู่ จนเวลาผ่านไปร่วม 10ปี อาฉีน้อยได้ถามมารดาถึงบิดาที่ไม่เคยเห็นหน้า เมื่อบัดนี้ตนอายุ 9 ปีแล้ว ขณะนั้นเองที่มีข่าวว่าต้าอี่ว์เดินทางกลับมาและกำลังจะผ่านหน้าบ้าน สองแม่ลูกต่างก็ยินดีที่ต้าอี่ว์จะเข้าบ้านจึงเตรียมการต้อนรับ แต่เมื่อต้าอี่ว์เดินทางกลับมาถึงกลับไม่ยอมเข้าบ้านเนื่องจากภาระกิจยังไม่เสร็จสิ้น ไม่ว่านางและอาฉีจะเฝ้าอ้อนวอนอย่างไรก็ไม่ยอมเข้าบ้าน ทั้งที่นี่ไม่ใช่ครั้งที่แรกที่เขาไม่ยอมเข้าบ้าน ต้าอี่ว์เดินทางกลับไปแก้ไขที่ฮวงโหอีกครั้งและในที่สุดเมื่อเขาสามารถแก้ปัญหาไม่ให้แม่น้ำฮวงโหไหลท่วมบ้านเรือนอีกต่อไป มหาประมุขซุ่นตี้จึงแต่งตั้งให้ต้าอี่ว์เป็นมหาประมุขแห่งจองหยวนสืบต่อไป เหล่าประมุขคนอื่นและราษฎร์ต่างก็มาเข้าเฝ้ามหาประมุขคนใหม่กันอย่างสุขเกษมกันทั่วหน้า

มงกุ้ยเอ็ง – มู่กุ้ยอิงยอดหญิงแห่งตระกูลหยาง (บทละครเรื่องมู่กุ้ยอิงนั้นพบว่าได้รับการแต่งไว้หลายตอนเช่นกัน)

แม่ทัพเอี้ยและเอี้ยจงเป๋า สองพ่อลูกทำศึกกับซีเซี่ยและกำลังถูกล้อมอยู่ด้วยค่ายมนต์ จะต้องใช้ของวิเศษคือ กั้งเล้งบั๊กที่อยู่กับโจรป่ามาแก้เท่านั้น ในขณะเดียวกันนั้นเองที่กุ้ยอิงโจรป่าสาวออกล่าสัตว์ในป่า กับสาวใช้ เผอิญไปพบทหารซ้อง ของแม่ทัพเอี้ยเข้าก็สู้รบกันเนื่องจากแย่งนกที่ล่าได้ด้วยความเก่งของกุ้ยอิงจึงทำให้ทหารพ่ายแพ้ไม่เป็นรูปกลับไป ทหารจึงนำเรื่องมาฟ้องต่อจงเป๋าและได้ยกทัพออกไปต่อสู้กับโจรป่า และร้องท้าทายให้กุ้ยอิงออกมาสู้ด้วย แต่แทนที่จะพบกุ้ยอิง

กลับเป็นทหารของซีเซี่ย ทั้งสองฝ่ายสู้รบกันและจงเป่าชนะ จนได้พบกุ้ยอิงในที่สุด ทั้งสองต่างหลงรักกันตั้งแต่แรกพบ กุ้ยอิงจึงแกล้งแพ้และถอยร่นให้จงเป่าติดตามไปและหลอกล่อจับตัวจงเป่าได้ ลูกน้องของกุ้นอิงเมื่อทราบว่านางสาวหลงรักขุนนางหนุ่มก็พยายามไกล่เกลี่ยให้พูดคุยกัน ด้วยความรักกุ้นอิงจึงบังคับให้จงเป่าแต่งงานด้วยเพราะจงเป่ากล่าวว่าตนยังสมรสในเวลามีศึกสงครามไม่ได้แม้จะรักนางก็ตามที กุ้ยอิงจึงจับตัวจงเป่าไปหาพี่ชายที่รังโจร แต่พี่ชายไม่พอใจนักที่นางไปรักกับขุนนาง ที่อาจจะมากลวดล้างรังโจรภายหลังได้ แต่ก็ต้องยอมตามใจน้องสาว

ส่วนทหารของจงเป่าที่หนีรอดไปได้ก็กลับไปที่ทัพเล่าเรื่องให้แม่ทัพเอี้ยฟัง เมื่อแม่ทัพรู้เข้าก็โกรธว่าโจรก๊กนี้อาจหาญมาจับกุมข้าราชสำนักโดยเฉพาะบุตรชายตนจึงยกทัพไปโจมตีค่ายโจร แต่เมื่อไปถึงกลับพบว่าจงเป่าบุตรชายหลงรักอยู่กับนางโจรสาวก็โกรธมากขึ้น เพราะแรกแล้วภาระกิจของจงเป่าคือมาเอากั้งเล้งบั๊กกลับไปช่วยกองทัพหลวง แต่ทั้งที่ปฏิบัติภาระกิจไม่ลุล่วง ทัพใหญ่ก็ยังต้านซีเซียอยู่แต่ตนยังมีหน้ามาครองรักกับนางโจรอีก ซึ่งถือว่าผิดกฎการศึก จึงจับตัวบุตรชายตนไปรับโทษ เรื่องจึงร้อนถึงอ๋องแปด ผู้เป็นเจ้าอาของฮ่องเต้องค์ปัจจุบัน มาออกโรงอภัยโทษให้ แต่เนื่องจากโทษของจงเป่านั้นร้ายแรงในตอนแรกแม่ทัพเอี้ยก็ไม่ยอมเพราะโทษฑันต์นั้นถึงประหาร อ๋องแปดจึงต้องเชิญราชโองการอภัยโทษจากฮ่องเต้มา และหลังจากที่ดูแล้วอ๋องแปดก็ให้แต่งตั้งกุ้ยอิงเป็นรองแม่ทัพเพื่อสู้ศึกซีเซี้ย เพราะนางเชี่ยวชาญเชิงค่ายกล และในที่สุดก็สามารถทำลายค่ายมนต์ของซีเซี่ยและตีจนทัพศัตรูแตกพ่ายไป

2. เรื่องจากนิทานพื้นเมืองแต้จิ๋ว

กิมฮวยนึ่ง—แม่นางกิมฮวย

แม่นางกิมฮวยแห่งตระกูลกิม ได้หลงรักและแต่งงานกับบัณฑิตยากจน เล่าย่ง ในการแต่งงานครั้งผู้เป็นพี่ชายกิมฮวยนั้นสนับสนุนที่ทั้งสองรักกันในขณะที่พี่สะใภ้กลับรังเกียจบัณฑิตยากจนจึงคัดค้านการแต่งงานครั้งนี้อย่างมาก จนเมื่อทางการเปิดสอบจองหงวน ทำให้เล่าย่งต้องการจะไปสอบแต่ด้วยตนนั้นยากจน และต้องเขียนหนังสือเพื่อยังชีพจึงเป็นภาระที่ไม่สามารถไปสอบได้ แต่กิมฮวยผู้เป็นภรรยาเล่าย่ง จึงเดินทางกลับบ้านไปพบพี่ชายเพื่อขอความช่วยเหลือ แต่กลับถูกพี่สะใภ้เยาะเย้ยถากถาง แต่พี่ชายก็ได้มอบเงินให้กิมฮวยกลับมา ทั้งสองจึงตัดสินใจเดินทางไปสอบด้วยกัน แต่ระหว่างทางเกิดถูกโจรป่าปล้น กิมฮวยหนีไปและได้รับตวามช่วยเหลือให้กลับไปยังบ้านพี่ชาย แต่เล่าย่งหายสาบสูญไป พี่สะใภ้จึงบังคับให้กิมฮวยแต่งงานใหม่แต่นางไม่ยอมจนต้องไปทำงานเป็นสาวเลี้ยงแกะที่บนเขา พบกับความยากลำบากมาก ส่วนเล่าย่งนั้นหลังจากหนีรอดจากโจรป่าได้ก็เดินทางต่อเพื่อไปสอบและสามารถสอบได้รับการแต่งตั้งเป็นขุนนางตรวจการ และต้องเดินทางผ่านภูเขาที่กิมฮวยเลี้ยงแกะอยู่พอดี ทำให้สองสามีภรรยาได้พบกันและเล่าย่งก็รับกิมฮวยมาอยู่ด้วยกันอย่างผาสุข ส่วนพี่สะใภ้ก็ได้รับโทษที่บังคับให้กิมฮวยไปทำงานและให้แต่งงานใหม่

ท้อฮวยก้วยโต่ว—แม่นางท้อฮวยข้ามฟาก (เรื่อนี้มีเป็นตอนๆชื่อหลัวว่าโซวลั่วเนี้ย)

โซวลั่วเนี้ยและก้วยกี้ชุน ต่างรักกัน แต่เนื่องจากฐานะและความไม่เหมาะสมทั้งสองจึงถูกผู้ใหญ่ขัดขวางไม่ให้มีความรักต่อกัน แต่ทั้งสองก็พยายามที่จะแอบลักลอบพบกันเสมอด้วยความช่วยเหลือของท้อฮวย สาวใช้คนสนิท อยู่มาวันหนึ่งโซวลั่วเนี้ยให้ท้อฮวยนำจดหมายไปให้ก้วยกี้ชุน คนรักที่พักอยู่ทางตะวันตก ซึ่งการที่จะถึงบ้านพักของก้วยกี้ชุน นี้จะต้องข้ามเรือข้ามแม่น้ำไป ระหว่างการข้ามฟากนั้นผู้เฒ่าแจวเรือกับท้อฮ่วยก็ได้ร้องเพลงต่อปากล้อคำกันในเรื่องต่างๆเป็นที่สนุกสนาน ทำให้การเดินทางข้ามฟากเป็นความบันเทิงจากไหวพริบและความเฉลียวฉลาดของท้อฮวย จนสามารถข้ามฟากไปยังบ้านของก้วยกี้ชุน ได้อย่างปลอดภัย

3. เรื่องที่แต่งขึ้นมาใหม่

ก๊อชิงฮู – คดีฟ้องสามี

ไก้เหลี่ยงไช้ เดินทางมาเที่ยวยังต่างเมืองและพบรักกับ เฮียชิวย้ง ทั้งสองจึงตัดสินใจอยู่กินกันฉันท์สามีภรรยา จนวันหนึ่งบิดาของไก้เหลี่ยงไช้ก็ได้เรียกตัวเขากลับเพื่อไปแต่งงานกับบุ้นซกเอ็งสตรีที่บิดาเลือกให้ ไก้เหลี่ยงไช้จึงเดินทางกลับบ้างโดยหลอกภรรยาซึ่งกำลังตั้งครรภ์ว่าจะกลับไปเยี่ยมบิดาที่บ้าน เมื่อเวลาผ่านไ เหลี่ยงไช้ไม่ยอมกลับบ้าน เฮียชิวย้งจึงได้ปลอมตัวไปยังบ้านเดิมสามีเพื่อสืบความ และพบว่าสามีตนเองแต่งงานใหม่ไปกับบุ้นซกเอ็ง ก็เจ็บแค้นจึงพยายามให้ภรรยาใหม่รู้ว่าตนเป็นภรรยาแรกและกำลังมีลูก เมื่อบุ้นซกเอ็งรู้เรื่องเข้า เหลี่ยงไช้ก็แก้ตัวและวางแผนฆ่าชิ้วย้งและลูกในท้องเสีย แต่เผอิญว่าบุ้นซกเอ็งรู้เรื่องเขาก็พาชิวย้งและสาวใช้หนีออกจากบ้านไป เหลี่ยงไช้จึงออกติดตามเมื่อพบบุ้นซกเอ็งภรรยาใหม่ก็ทราบว่ารู้เรื่องแผนฆาตกรรมก็เกิดความกลัวว่านางจะไปเปิดโปงจึงผลักนางตกน้ำไปแต่โชคดีที่ชาวประมงได้ช่วยชีวิตนางไว้ได้ จนต่อมาบุ้นซกเอ็งได้พบกับสาวใช้ที่หนีไปพร้อมชิวย้ง และทราบว่าชิวย้งตรอมใจและกำลังใกล้ตาย เมื่อรู้ข่าวเข้าบุ้นซกเอ็งจึงโกรธแค้นความใจร้ายของสามีอย่างยิ่งจึงเขียนจดหมายเลือดเป็นฎีกาฟ้องเหลี่งไช้ผู้เป็นสามีกับนายอำเภอโชวจิวผู้เป็นพ่อของเหลี่ยงไช้ จนสุดท้ายเหลี่ยงไช้ถูกลงโทษที่จะฆ่าภรรยาทั้งสองคน

ปักปิ้วฮวยหยิ่นแจ้ –กุ๊กกู๋กำมะลอ

ชายคนหนึ่งที่บังเอิญได้มาเป็นน้องชายของฮองเฮา ชายผู้นี้กำลังเดินทางเพื่อไปสอบจองหงวนที่เมืองหลวงแต่ระหว่างทางได้พบกุ๊กกู๋ตัวจริงที่กำลังจะเสียชีวิต กุ๊กกู๋ตัวจริงจึงได้ไหว้วานให้ช่วยเข้าวังหลวงและส่งข่าวถึงน้องสาวที่เป็งฮองเฮาว่าตนเองเสียชีวิตแล้วแต่เนื่องจากการที่จะเข้าไปส่งข่าวได้นั้นเป็นเรื่องยาวเพราะการที่จะเข้าเฝ้าฮองเฮาของฮ่องเต้ในวังเป็นเรื่องที่สามัญชนไม่มารถทำได้ เขาจึงปลอมตัวสวมรอยเป็นกุ๊กกู๋ตัวจริงเดินทางเข้าวังหลวง และได้พบกับฮองเฮา เล่าเรื่อง

ราวว่าตนเองได้พบน้องชายของฮองเฮาเสียชีวิตที่ระหว่างทางจึงเดินทางเข้ามาเพื่อแจ้งข่าวแต่ด้วยกฎระเบียบของวังหลวงทำให้เขาจำต้องปลอมตัวเป็นน้องชายของท่านเพื่อเข้าเฝ้า ฝ่ายฮองเฮาเล็งเห็นความมีน้ำใจของชายผู้นี้จึงยอมรับและประกาศแต่งตั้งให้เขาเป็นกุ๊กกู๋ตัวจริงเสวยสุขอยู่ในวังหลวงได้รับราชการในฐานะของกุ๊กกู๋จนสิ้นชีวิต

ชาซูเชี่ยงกกเน่ง --3ลูกสาวอำมาตย์

อำมาตย์ใหญ่มีบุตรี 3 นาง ล้วนงดงามและสมเป็นกุลสตรี ซึ่งอยู่ในวัยที่สมควรสมรส มหาอำมาตย์จึงคิดจะยกบุตรีคนโตให้แก่มหาบัณฑิต แต่เนื่องจากนางมีฝีมือเชิงยุทธจึงขอให้มหาบัณฑิตประลองยุทธ์ด้วยเมื่อมหาบัณฑิตชนะการประลองจึงจัดงานมงคลขึ้น ในขณะเดียวกันมีอำมาตย์ใหญ่อีกท่านที่เป็นขุนนางที่กังฉินมีบุตรีหนึ่งนางซึ่งหลงรักมหาบัณฑิตอยู่ เมื่อทราบข่าวที่มหาบัณฑิตจะมีงานมงคลจึงหลอกให้มหาบัณฑิตไปพบและอ้อนวอนว่าตนหลงรักและให้แต่งงานกับตน แต่มหาบัณฑิตไม่พึงใจจึงปฏิเสธและเข้าพิธีสมรสกับลูกสาวคนโตของมหาอำมาตย์ นางจึงผูกใจเจ็บออกอุบายกับบิดาให้สั่งสูหยินไปสู้รบและลอบฆ่าสูหยินเสีย สร้างความเสียใจแก่สามี มหาอำมาตย์และน้องสาวทั้งสองอย่างยิ่งเพราะแท้จริงแล้วอำมาตย์โฉดนี้เป็นไส้ศึกให้กับศัตรูทำให้ทัพหลวงพ่ายแพ้หลายต่อหลายครั้ง แต่ต่อมาแทนที่มหาบัณฑิตจะแต่งงานกับลูกสาวอำมาตย์กังฉิน ก็แต่งงานกับลูกสาวคนที่สองของมหาอำมาตย์แทน สร้างความแค้นใจแก้นางมากนางและบิดาก็วางแผนฆ่าสูหยินที่สองอีกครั้ง จนเมื่อมหาบัณฑิตแต่งงานกับลูกสาวคนที่สามอยู่ร่วมกันจนมีบุตรชายและก็สามารถเปิดโปงความชั่วของอำมาตย์โฉดว่าขายชาติได้ในที่สุด ทั้งอำมาตย์โฉดและลูกสาวจึงถูกทำโทษ

เฮ่งฮีหง

พระสนมเกี้ยงง่วนชุนเดินทางกลับบ้านเพื่อไปเยี่ยมบิดามารดาที่บ้านตระกูลเกี้ย เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความภาคภูมิใจบ้านเกี้ยจึงตัดสินใจที่จะสร้างบ้านพักหลังใหม่ขึ้นเพื่อต้อนรับนางจึงประกาศงานออกไป มีเกี้ยเตียงและเฮ่งฮีหง มาแย่งกันเสนอตัวรับจ้าง ด้วยความที่เฮ่งฮีหงเป็นสตรีที่คบ่องแคร่วเป็นที่ถูกใจแต่เกี้ยฮูหยิน จึงตกลงให้ลูกสะใภ้รับงานก่อสร้างนี้ไป แต่เกี้ยเตียงก็ไม่ยอมแพ้ ทั้งยังเจ็บแค้นที่แพ้สตรีจึงไปยุยงให้เกี้ยเลี้ยงสามีนางเฮ่งฮีหงหาภรรยาใหม่เพราะนางไม่สามารถมีบุตรให้แก่เกี้ยเลี้ยงได้ เกี้ยเลี้ยงเชื่อในคำของเกี้ยเตียงจึงรับอิ่วยี่เจ้มาเป็นภรรยาลับที่ตรอกนอกบ้าน เมื่อเฮ่งฮีหงทราบเรื่องก็ไม่ได้เจ็บแค้นหรือถูกลดอำนาจตามที่เกี้ยเตียงคาดไว้ นางกลับรับเอาอิ่วยี่เจ้มาอยู่ในบ้านและยุยงให้คู่หมั้นของอิ่วยี่เจ้ไปฟ้องร้องเอาคู่หมั้นคืน และเฮ่งฮีหงก็ได้ให้สาวใช้ของนางเป็นภรรยาน้อยแทนอิ่วยี่เจ้ เมื่อทราบว่านางมีครรภ์และวางแผนให้กินยาพิษเพื่อฆ่าเด็กโดยป้ายสีให้สาวใช้ว่าวางยาเพราะหึงหวงในตัวเกี้ยเลี้ยง เมื่อกำจัดสาวใช้ได้แล้วนางก็นำเอาตัวอิ่วยี่เจ้มาอยู่ตรงกลางระหว่างการแก่งแย่งการเอาหน้าในการสร้างจวนให้พระสนมระหว่านางกับ

เกี้ยเตียง จนในที่สุดอิ่วยี่เจ้ก็เสียชีวิตในเวลาที่พระสนมเดินทางมาที่จวนใหม่พอดีทำให้เรื่องราวที่เฮ่งฮีหงกระทำชั่วไว้ถูกเปิดโปงต่าพระสนมและถูกทำโทษในที่สุด

บ่วยเต่งเสาะ -- หิมะที่ศาลาดอกเหมย

โซวซานางคนิกามีความรักอยู่กับบัณฑิตหนุ่มเฮ่งกิมเล้ง ต่างให้คำมั่นสัญญาว่าจะรักกันจนวันตายและจะไม่มีคู่ชีวิตอื่นนอกจากกันและกัน แต่มีเหตุให้ทั้งสองต้องพลัดพรากกันและเปิดโอกาสให้เฮ่งกิงเล้งได้สอบจองหงวนที่เมืองหลวง จนได้เป็นขุนนาง ต่อมาได้เดินทางกลับมาตรวจราชการที่เมืองเดิม และมีคดีหนึ่งงที่ตนต้องเข้าฟังโดยบังเอิญ คือคดีที่โซวซาถูกใส่ร้ายและจำตัดสินประหารชีวิต แม้ว่าผู้ตรวจการเฮ่งกิงเล้งจะจำนางได้แต่ก็มิกล้าที่จะแสดงตัวและช่วยเหลือนางอย่างเต็มที่ได้ แต่ความมีพิรุธระหว่างทั้งสองก็เป็นที่สังเกตของตุลาการเล่าเป็งหงี จึงออกอุบายให้นำตัวโซวซาไปตากหิมะที่ศาลาดอกเหมยให้สารภาพ เมื่อเฮ่งกิมเล้งทราบความก็ปลอมตัวและลักลอบเข้าไปพบนางที่ศาลาดอกเหมย นางจึงเล่าเรื่องราวต่างๆที่ถูกใส่ความให้เขาฟัง หลังจากที่เฮ่งกิงเล้งรู้เนื้อความทั้งหมดก็พยายามหาทางช่วยจนโซวซาพ้นคดี และรับนางเป็นภรรยาอยู่ร่วมกันอย่างผาสุข

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวศยามล เจริญรัตน์ เกิดวันที่ 21 มีนาคม พ.ศ. 2520 ที่จังหวัดนครราชสีมา สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต สาขาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา จากคณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เมื่อปีการศึกษา 2540 และเข้าทำการศึกษาต่อ ในหลักสูตรมานุษยวิทยามหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2542

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย