บทที่ 4

วิวัฒนาการของงิ้วในประเทศไทย

บทนี้เป็นการนำเสนอเรื่องวิวัฒนาการของงิ้วในประเทศไทย และด้วยเหตุที่งิ้วในประเทศไทยมิได้เกิดขึ้นจากการรังสรรค์ขึ้นของคนไทยเอง หากแต่เป็นการแพร่ขยายเข้ามาของงิ้วจากประเทศจีน ดังนั้นการจะทำความเข้าใจประเด็นดังกล่าวจึงย่อมต้องทำความเข้าใจงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนและชาวแต้จิ๋วไปพร้อมกันด้วย จากนั้นจึงเข้าสู่เนื้อหาด้านประวัติความเป็นมาของงิ้วทั่วไปและงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย สภาพการณ์ของงิ้วในประเทศไทยในปัจจุบัน โดยที่เนื้อหาในบทนี้จะมุ่งเน้นถึงความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับสื่อสารการแสดงงิ้วในประเทศไทยอย่างรอบด้าน

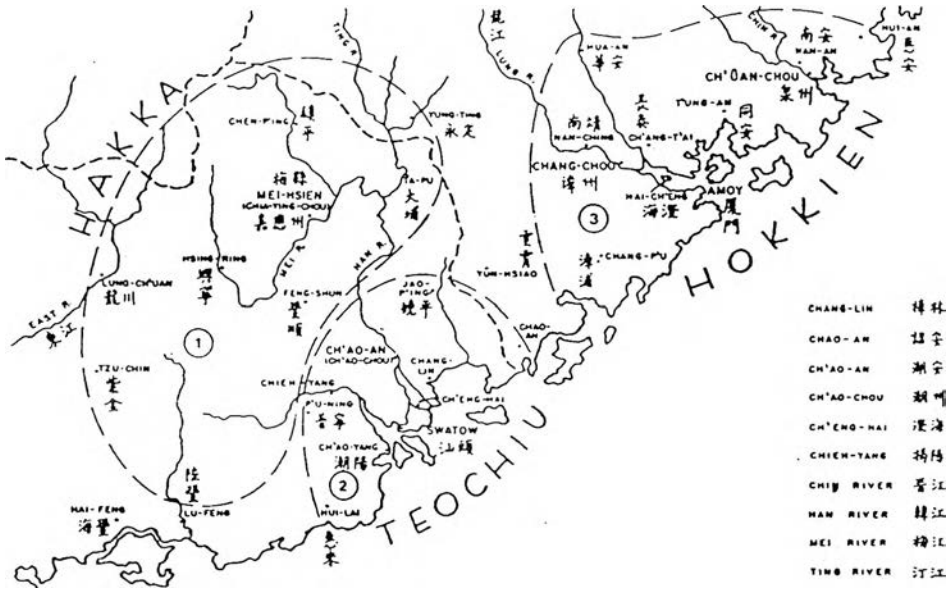
1. งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีน

พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526:12-45) ได้ศึกษาเรื่องความเป็นมาของงิ้วแต้จิ๋วและปัจจัยต่างๆ อันมีส่วนสำคัญต่อการก่อรูปและการวิวัฒน์ของงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีน ซึ่งผู้วิจัยได้เรียบเรียงหัวข้อขึ้นใหม่และสรุปความบางประเด็นได้ดังนี้

1.1 สภาพภูมิประเทศและชาวพื้นเมืองแต้จิ๋ว

เมืองแต้จิ๋วอยู่ทางตะวันออกเป็นส่วนหนึ่งของมณฑลกวางตุ้ง ทิศตะวันออกจรดมณฑลฮกเกี้ยน ทิศเหนือจรดมณฑลเจียงซี (กังไซ) ทิศใต้จรดทะเลจีนใต้ เมืองแต้จิ๋วประกอบด้วยอำเภอทั้งสิ้น 10 อำเภอ ได้แก่ *เฉาอาน* (เตี่ยอัง) *เฉาหยัง* (เตี่ยเอี๊ย) *จิหยัง* (กิ๊กเจี๊ย) *เฉิงไห่* (เท้งไฮ้) *เหยาผิง* (เหยี่ยวเพ้ง) *ผู่หนิง* (โผวเล้ง) *หุยไหล* (อุ่ยไล้) *เฟิงชุ่น* (ฮงสุง) *ต้าปู้* (ไต้โผ่ว) *หนานเจ้า* (หน่ำอ้อ)

เมืองแต้จิ๋วมีชาวพื้นเมืองอยู่มาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จีน ซึ่งประกอบไปด้วยชาวพื้นเมืองที่สำคัญสองกลุ่ม พวกลี่นั้นชอบอาศัยอยู่บนบก ส่วนพวกตั้นนั้นชอบสร้างบ้านเรือนบนพื้นน้ำและอยู่ในเรือ



ภาพที่ 4.1 แผนที่เมืองแต้จิ๋ว (บุญมี นันทกูล, 2530 116)

1.2 การละเล่นพื้นเมืองแต้จิ๋ว

1.2.1 *กวนซีถง* (กวงฮี้ท้ง)

การละเล่นชนิดนี้เป็นการละเล่นที่หาดูได้ง่าย มักแสดงในวันก่อนหรือหลังวันไหว้พระจันทร์ของทุกปี โดยเริ่มต้นด้วยการเก็บก้อนดินจากที่นาหนึ่งก้อนมาบูชาในกระถางและตั้งของเซ่นไหว้ *เถียนหยวนซ้วย* (ฉั่งหง่วงส่วย) หรือเจ้าแห่งที่นา จากนั้นก็เรียกเด็กเข้าร่วมพิธีประมาณ 10 คน โดยคัดเอา 1-2 คนมาเป็นตัวเอก แล้วให้เด็กทั้งหมดถือธูปที่จุดหลับตาแกว่งธูปนั่งล้อมรอบเด็กตัวเอก แล้วท่องบทสวดเพื่อเชิญเจ้าแห่งที่นามาประทับทรงยังเด็กที่นั่งตรงกลาง จนกว่าเด็กคนที่ถูกเลือกให้นั่งตรงกลางนั้นจะกระโดดขึ้นมาพร้อมกับตะโกนว่าครูเฒ่ามาแล้ว คนจัดงานก็จะรีบจัดงานให้เจ้าแสดงทันที เจ้าในร่างทรงก็จะชี้ตัวเด็กคนที่นั่งล้อมวงให้มาแสดงเป็นตัวประกอบจนครบตัวแสดงแล้วจึงเริ่ม ชาวบ้านจะเคาะตีอุปกรณ์ให้จังหวะ ข้อที่น่าพิศวงคือเด็กซึ่งเป็นร่างทรงนั้นไม่เคยฝึกการแสดงมาก่อน แต่กลับแสดงได้ราวกับนักแสดงอาชีพ และเมื่อต้องการให้เด็กคนใดเลิกแสดงก็เรียกชื่อเด็กคนนั้น เด็กนั้นก็จะกลับสู่สภาพปกติทันที อิทธิพลของงิ้วแต้จิ๋วที่ได้รับจากการละเล่นชนิดนี้ที่สำคัญคือการใช้เด็กเป็นตัวแสดง ดังนั้นงิ้วแต้จิ๋วในระยะแรกจึงได้อีกชื่อหนึ่งว่า *ถงจื่อปัน* (ถ่งจือปัง) หรือ "คณะงิ้วเด็ก"

1.2.2 *อี่เกอ ตั้นเกอ*

คำว่า อี่เกอ ตั้นเกอ หมายถึงเพลงของพวก*อี่*พวก*ตั้น* เป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง นิยมร้องกันทั่วไปในเมืองแต้จิ๋ว แต่เดิมเป็นเพลงที่ชาว*อี่*ใช้ร้องเวลาปักดำนา หรือพวก*ตั้น*ใช้ร้องเวลาหาปลา หรือการทำงานใช้แรงอื่นๆ เพื่อให้ลืมความเหน็ดเหนื่อย เนื้อหาเกี่ยวกับเพลงประเภทนี้สรุปได้ 4 ประเด็นใหญ่ๆ คือ เรื่องเกี่ยวกับการแสดงอารมณ์สะเทือนใจ เรื่องเล่าเกี่ยวกับความทุกข์ยากของตน เรื่องสอนหญิง และเรื่องเกี่ยวกับเทพเจ้า งิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันยังมีทำนองเพลงและจังหวะแบบของพวก*อี่*อยู่ ส่วนลักษณะลีลาการเยื้องกรายบางอย่างของตัวละครของเพลง*ตั้นเกอ* ก็ได้ส่งผลถึงงิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันเช่นกัน

1.2.3 *เอียงเกอซี่* (เองกอหี่)

*เอียงเกอซี่*หรือเพลงปักดำนาเป็นการละเล่นชนิดหนึ่งที่ใช้ร้องประกอบการแสดงในเวลาทำงานในท้องนา จะร้องกันเป็นกลุ่ม บางครั้งก็ร้องโต้ตอบกันสองกลุ่ม ชื่อที่ใช้เรียกเพลงชนิดนี้ขึ้นอยู่กับว่านำไปใช้ในโอกาสใด เช่น เมื่อชาวนาร้องขณะทำนาก็เรียกว่า "เพลงชาวนา" เมื่อชาวเขาร้องขณะเก็บใบชาร้องก็เรียกว่า "เพลงภูเขา" แม้จะมีชื่อเรียกต่างกันแต่ก็มีการร้องลักษณะเดียวกัน ต่อมาได้รับอิทธิพลจากเพลงพื้นเมืองต่างถิ่นมากขึ้นก็วิวัฒนาการเป็นการละเล่น คือมีทั้งดนตรีการร้องเพลง และการร่ายรำประกอบ กระทั่งเมื่อเพลงระบำกลองดอกไม้ (*ฮัวกู่อู่*) จากมณฑลหู*หนาน*แพร่เข้ามา เพลงปักดำนาก็ได้เปลี่ยนแปลงเป็นการแต่งตัวละครแบบโบราณพร้อมกับมีร้องรำและดนตรีประกอบ อีกทั้งมีถ้อยคำหยาบโลนตามแบบของเพลงระบำกลองดอกไม้ ทำนองเพลงต่างๆ และบทบาทการแสดงที่ใช้คำหยาบโลน ไม่สุภาพ เป็นสิ่งที่งิ้วแต้จิ๋วได้รับมาจากการละเล่นชนิดนี้

1.3 ประวัติงิ้วแต้จิ๋ว

นอกจากการละเล่นพื้นเมืองแล้ว งิ้วต่างถิ่นต่างๆ ที่เข้าสู่เมืองแต้จิ๋วยังมีอิทธิพลต่อการเกิดงิ้วแต้จิ๋ว ได้แก่

1) *เจิ้งอินซี่* (เจี่ยอิมหี่) หรือ หนานซี่ (หน่ำหี่) คนไทยรู้จักในนาม "งิ้วเจี่ยอิม" เป็นงิ้วทางตอนใต้ เจริญขึ้นแถบมณฑลเจ๋อเจียงทางตะวันออก

2) *ซีฉินซี่* (ไซฉิ่งหี่) คนไทยรู้จักในชื่อว่า "งิ้วไซฉิ้ง" และระบำกลองดอกไม้ เจริญขึ้นที่มณฑล*หูหนาน*

3) *ไว่เจียงซี่* (งั่วกังหี่) คนไทยเรียกว่า "จิ้วงั่วกัง" เจริญขึ้นแถบมณฑลอันฮุย

งิ้วต่างๆ เหล่านี้เข้ามาสู่เมืองแต้จิ๋วตั้งแต่ปลายราชวงศ์หมิง โดยงิ้วเจี่ยอิมเป็นงิ้วชนิดแรกที่แพร่เข้ามา งิ้วชนิดนี้มีทำนองดนตรีประกอบคำร้องไพเราะกว่างิ้วชนิดอื่นๆ จึงได้รับความนิยมจากชาวแต้จิ๋ว แต่เนื่องจากงิ้วเจี่ยอิมใช้ภาษาจีนกลางอันเป็นภาษาราชการในการแสดง ดังนั้นผู้ชมที่เข้าใจการแสดงจึงถูกจำกัดแต่เฉพาะผู้มีการศึกษาและข้าราชการเท่านั้น การละเล่นพื้นเมืองจึงนำเอางิ้วเจี่ยอิมมาดัดแปลงให้เข้ากับรสนิยมของตน โดยเปลี่ยนรูปแบบทรงผมและเสื้อผ้าที่ใช้ในการแสดง และเปลี่ยนภาษาที่ใช้ร้องเป็นภาษาแต้จิ๋ว "ชาวเมืองแต้จิ๋วใช้ภาษาพื้นเมือง ร้องทำนองเพลงสกุลทางเหนือและทางใต้ แล้วเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า *ฉาวโจวซี่*" (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526: 26) เมื่องิ้วเจี่ยอิมเสื่อมลง การละเล่นพื้นเมืองก็พัฒนามาเป็นงิ้วแต้จิ๋วในช่วงนี้เอง

แม้จะได้รับอิทธิพลจากงิ้วอื่นๆ แต่งิ้วแต้จิ๋วก็ถือได้ว่ามีวิวัฒนาการมาจากการละเล่นของชาวพื้นเมือง ภาษาที่ใช้ในการแสดงจึงไม่ไพเราะสละสลวยเช่นงิ้วเจี่ยอิม ซึ่งมีบทร้องที่ไพเราะตามแบบฉบับของวรรณคดี ดังนั้นในระยะเริ่มแรกของงิ้วแต้จิ๋วจึงไม่ได้รับความอุปถัมภ์เหลียวแลจากบรรดาคหบดีและเหล่าบัณฑิตมากนัก การอุปถัมภ์ดังกล่าวนี้นับเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งยวดสำหรับความเจริญของงิ้วชนิดต่างๆ ทำให้งิ้วแต้จิ๋วไม่อาจพัฒนาไปได้อย่างเต็มที่

กระทั่งสมัยรัชกาลจักรพรรดิ*กวงสู* (ค.ศ. 1875-1908) แห่งยุคปลายราชวงศ์ชิง งิ้วแต้จิ๋วจึงเฟื่องฟู โดยการอุปถัมภ์ของข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ตระกูลฟัง (ปึง) ซึ่งเป็นชาว*ผู่หนิง* (โผวเล้ง) อำเภอหนึ่งในเมืองแต้จิ๋ว บุคคลผู้นี้มีความดีความชอบจากการปราบกบฏที่มณฑลกวางตุ้งและกวางสี จึงเป็นที่โปรดปรานของจักรพรรดิ และทรงให้อำนาจขุนนางผู้นี้ในการดูแลความสงบในสองมณฑลดังกล่าว

ด้วยความที่ขุนนางผู้นี้และคนในตระกูลฟังต่างชื่นชอบงิ้วแต้จิ๋วเป็นพิเศษ จึงได้อุปถัมภ์งิ้วแต้จิ๋วเกือบทุกคณะ ทำให้งิ้วแต้จิ๋วเจริญขึ้นอย่างรวดเร็ว มีโรงสอนงิ้วแต้จิ๋วในเมืองแต้จิ๋วถึง 200 โรง นอกจากนั้น ความที่พระนางซูสีไทเฮาทรงโปรดปรานงิ้วมาก ขุนนางเมืองแต้จิ๋วผู้นี้จึงได้นำคณะงิ้วแต้จิ๋วไปถวายให้เป็นงิ้วประจำราชสำนัก เป็นเหตุให้เจ้านายและขุนนางทั้งหลายในเมืองหลวงต่างหันมานิยมงิ้วแต้จิ๋วกันมาก ถึงกับรับคณะงิ้วแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียงมาไว้ในความอุปถัมภ์ ทำให้งิ้วแต้จิ๋วเจริญถึงขีดสุดในสมัยนี้

แต่ครั้นเมื่อ ไ่ฮูหยิน ภรรยาของคนในตระกูลฟังผู้หนึ่ง และเป็นผู้มีคณะงิ้วในครอบครอง ถึง 80 คณะได้เสียชีวิตลง ประกอบกับการสวรรคตต่อเนื่องกันของพระนางซูสีไทเฮาและจักรพรรดิ*กวงสู* ทำให้ทางราชการสั่งงดการบันเทิงทุกชนิดเป็นเวลา 200 วัน บรรดานักแสดงจำนวนมากจึงเปลี่ยนอาชีพ บ้างก็เดินทางไปสู่ต่างประเทศเพื่อแสวงโชค ทำให้งิ้วในประเทศจีนรวมถึงงิ้วแต้จิ๋วถึงคราวเสื่อมลง

ภายหลังการปฏิวัติของด็อกเตอร์ซุนยัตเซน นำประเทศจีนเข้าสู่ยุคสาธารณรัฐและในช่วงเวลาต่อมาที่*หยวนซื่อไข่* (ยวนซีไข) ก้าวขึ้นมาเป็นประธานาธิบดีแทนสภาพการเมืองในประเทศจีนก็อยู่ในยุคอลวนวุ่นวาย นายพลผู้นำทหารในภูมิภาคต่างก็ยึดมั่นในอำนาจเขตปกครองของตน ทั้งตั้งกองทหาร ออกธนบัตร และเก็บภาษีเอง โดยไม่ขึ้นตรงต่อรัฐบาลกลาง ทำให้ประเทศจีนเสมือนกลับเข้าสู่ยุค*จั้นกว๋อ*ในครั้งปลายราชวงศ์โจวเมื่อราวสองพันปีเศษก่อนหน้านี้ ในสภาพการณ์เช่นนี้ทั้งงิ้วแต้จิ๋วและงิ้วภูมิภาคอื่นจึงไม่อาจพัฒนาขึ้นไปได้

ครั้น*เหมาเจ๋อตุง*ได้นำกองทัพแดงเข้าปฏิวัติรัฐบาลประชาธิปไตยในปี ค.ศ. 1949 และเปลี่ยนแปลงการปกครองประเทศเข้าสู่ระบอบคอมมิวนิสต์ ก็มีความพยายามที่จะฟื้นฟูงิ้วขึ้น แต่เมื่อ*เจียงชิง* ภรรยาของประธานาธิบดี*เหมา*และพรรคพวกอันรู้จักกันในนามแก๊งสี่คนได้มีนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรมในช่วง ค.ศ. 1966-1976 โดยต้องการล้มเลิกความคิดเก่าๆ นิสัยเก่าๆ ประเพณีเก่าๆ และวัฒนธรรมเก่าๆ ของจีนซึ่งถือว่าเป็นเครื่องหมายของสังคมศักดินา (ทวีป วรดิลก, 2538) งิ้วจึงเป็นเป้าหมายหนึ่งของการโจมตี งิ้วในประเทศจีนต้องชะงักงันอีกครั้งในช่วงเวลานี้ จวบจน*เหมาเจ๋อตุง* ถึงแก่อสัญกรรมในปี ค.ศ. 1976 แก๊งสี่คนจึงถูกจับ และนโยบายการปฏิวัติวัฒนธรรมได้ถูกยกเลิกในเวลาต่อมา การแสดงงิ้วไม่เพียงแต่ถูกฟื้นฟูขึ้นมาอีกครั้ง แต่รัฐบาลยังให้ความสำคัญกับงิ้วในฐานะที่เป็นศิลปะประจำชาติ มีการจัดตั้งโรงเรียนเพื่อฝึกหัดนักแสดงงิ้วโดยเฉพาะ นักแสดงงิ้วถือเป็นข้าราชการได้รับเงินเดือนจากรัฐบาล ศิลปินงิ้วถือเป็นอาชีพมีเกียรติ นอกจากรัฐบาลจะใช้งิ้วเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่วัฒนธรรมแล้ว ยังใช้ศิลปะแขนงนี้เป็นเครื่องมือถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมืองให้แก่ประชาชน งิ้วแต้จิ๋วแต่เดิมที่มีลักษณะเป็นเรื่องชาวบ้านๆ ภาษาที่ใช้เป็นภาษาสามัญ บางครั้งถึงขั้นหยาบโลน เนื่องจากเป็นศิลปะอันเกิดจากการละเล่นพื้นบ้าน แต่เมื่อมาถึงยุคนี้ก็ได้รับการฟื้นฟูให้เน้นความเป็นศิลปะมากขึ้น ลีลาการร่ายรำมีความงดงามมากขึ้น ลดลักษณะหยาบโลนลง (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543) มีการสร้างนักแสดงงิ้วรุ่นใหม่ขึ้นมาทดแทนนักแสดงรุ่นเก่าอย่างเป็นระบบมีขั้นตอน เมื่อบุคลากรมีมากมายและได้รับการสนับสนุนจากทางการ งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนยุคปัจจุบันนี้จึงเจริญรุ่งเรืองขึ้นอีกครั้ง

2. ชาวจีนและชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทย

2.1 สมัยก่อนกรุงศรีอยุธยา (ก่อน พ.ศ. 1893)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ พบว่าจีน (อันหมายถึงชาวจีนโดยรวม มิได้เจาะจงเฉพาะชาวจีนแต้จิ๋ว) มีความสัมพันธ์กับประเทศไทยมายาวนานไม่ต่างจากความสัมพันธ์กับอินเดีย ขณะที่ประชาชนในประเทศไทยสัมพันธ์กับอินเดียในทางวัฒนธรรมนั้น ก็มีความสัมพันธ์กับจีนในทางสังคมและเศรษฐกิจ ซึ่งคนจีนนั้นเดินทางเข้ามาค้าขายในดินแดนไทยตั้งแต่ยุคต้นคริสตกาล (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2530:15-26)

ตามการจดบันทึกของชาวจีนที่เดินทางมาสู่ภูมิภาคนี้ในช่วงคริสศตวรรษที่ 9 ตรงกับสมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 618-906 ตรงกับ พ.ศ. 1161-1449) ก็เริ่มปรากฏเค้าของพ่อค้าและลูกเรือชาวเมืองแต้จิ๋วในเมืองท่าต่างๆ บริเวณอ่าวไทยแล้ว (หวางเหมียนฉาง, 2531:52-60) จีนพวกแรกที่ไปตั้งหลักแหล่งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่วนมากจะเป็นพวกลูกเรือ จุดประสงค์เพื่อต่อเรือราคาถูกโดยอาศัยไม้จากท้องถิ่น รวมทั้งเพื่อทำการค้า (กมล จันทรสร, 2506)

อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์ในด้านสังคมและเศรษฐกิจดังกล่าวเห็นได้อย่างชัดเจนก็ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง (ค.ศ. 960-1279 ตรงกับ พ.ศ. 1503-1822) ตอนปลาย อันเป็นช่วงระยะเวลาเดียวกับที่อาณาจักรสุโขทัยเป็นศูนย์กลางของภูมิภาคสุวรรณภูมิ ช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่จีนส่งเสริมการแต่งเรือสำเภาออกมายังดินแดนอุษาคเนย์ และได้มีการแต่งงานปะปนกับชาวพื้นเมือง แม้ในตำนานพื้นบ้านหรือพงศาวดารต่างๆ ของไทย ก็ระบุชัดว่ามีชาวจีนเข้ามาตั้งหลักแหล่งในเมืองไทยตั้งแต่ก่อนสร้างพระนครศรีอยุธยาแล้ว ตำนานเหล่านี้ได้แก่เรื่องพระเจ้าสายน้ำผึ้งกับพระนางสร้อยดอกหมาก และเรื่องตาม่องล่าย เป็นต้น (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2530:15-26)

นอกจากนี้การหนีภัยสงครามก็เป็นอีกเหตุผลที่ทำให้ชาวจีนจำนวนหนึ่งเข้ามาตั้งหลักแหล่งในแว่นแคว้นไทย โดยที่ในช่วงปลายราชวงศ์ซ่งนั้น พวกมองโกลซึ่งเป็นคนเถื่อนทางเหนือของจีนได้รวมตัวกันเป็นปึกแผ่นและรุกรานจนครอบครองแผ่นดินจีนทั้งประเทศได้ เป็นเหตุให้บรรดาพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนางของราชสำนักซ่งต้องพากันอพยพหนีออกนอกประเทศ ชาวแต้จิ๋วที่เข้าร่วมสงครามต่อต้านมองโกลส่วนหนึ่งก็พากันอพยพเข้าประเทศไทยทั้งทางน้ำและทางบก โดยที่การอพยพทางน้ำนั้นใช้เส้นทางสู่อ่าวไทย ส่วนการอพยพทางบกนั้นก็ด้วยการข้ามเทือกเขาทางชายแดนมณฑล*กวางสี*ผ่านประเทศเวียดนามเข้าสู่ประเทศไทย นี่จึงเป็นชาวจีนแต้จิ๋วรุ่นแรกที่อพยพมาสู่ประเทศไทย (หวางเหมียนฉาง, 2531:52-60)

จนเมื่อถึงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 18 นั้น ก็น่าเชื่อว่าชาวจีนได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งในประเทศไทยอย่างเป็นปึกแผ่นแล้ว โดยกลุ่มชนที่เป็นเชื้อสายคนจีนคือผู้ที่ทำให้เกิดเมืองอันเป็นศูนย์กลางการคมนาคมและการค้าขายซึ่งมักจะตั้งอยู่บริเวณชายทะเลหรือไม่ก็ใกล้ลำน้ำสายใหญ่ (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2530:15-26)

2.2 สมัยกรุงศรีอยุธยา (พ.ศ. 1893-2310)

เหตุการณ์ที่ทำให้ชาวจีนเดินทางมาตั้งหลักแหล่งในไทยมากขึ้น คือการที่จักรพรรดิจีนแห่งราชวงศ์*หมิง* (พ.ศ. 1911-2187 ตรงกับ ค.ศ. 1368-1644) ได้ส่งนายพล*เจิ้นเหอ* (หรือที่คนไทยรู้จักในนามซำปอกง มีศาลเจ้าและรูปเคารพของท่านผู้นี้อยู่มากมายในประเทศไทย) มายังดินแดนในภูมิภาคอุษาคเนย์เพื่อเจริญสัมพันธไมตรี กองเรือของนายพล*เจิ้นเหอ*นี้ได้แวะเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาในเดือน 9 ปี พ.ศ. 1953 (ล.เสถียรสุต, มปป.) ซึ่งตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระนครินทราชาธิราช หรือ สมเด็จพระอินทราธิราช (พ.ศ. 1952-1967) แห่งราชวงศ์สุพรรณภูมิ ผู้ซึ่งตามบันทึกของจีนกล่าวว่าเคยเดินทางไปประเทศจีน หลังจากที่นายพล*เจิ้นเหอ*และคณะเดินทางมาเยือนก็ปรากฏมีชาวจีนเดินทางเข้ามาเมืองไทยมากกว่าเดิม บางพวกก็ตั้งรกรากหรือรับราชการอยู่ในเมืองไทยจนมีตำแหน่งสำคัญๆ

ในสมัยอยุธยานี้ แม้จะมีชาวต่างชาติหลายเชื้อชาติเข้ามาอาศัย แต่ดูเหมือนว่าสถานภาพของคนจีนในอยุธยาจะแตกต่างจากชาวต่างชาติอื่นๆ ความใกล้ชิดที่คนไทยมีให้คนจีนดูจะมีมากกว่าที่มีให้ชาวต่างชาติอื่นๆ ดังจะสังเกตได้จากพระราชกำหนดในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลางได้ห้ามมิให้สตรีไทยแต่งงานกับคนต่างด้าวที่เป็น "...ฝรั่ง อังกฤษ วิลันดา ชวา มลายู อันต่างศาสนา และเป็นมิจฉาทิฐินอกศาสนา..." โดยพระราชกำหนดฉบับนี้มิได้หมายรวมชาวจีนว่าเป็นชนต่างด้าวต่างศาสนาเช่นกลุ่มชนอื่น

จนถึงช่วงปลายกรุงศรีอยุธยา แม้จะมีชาวแต้จิ๋วจำนวนหนึ่งอยู่ในขอบขัณฑสีมาสยาม แต่คนเหล่านี้ก็ยังไม่มีบทบาทสำคัญเท่ากับชาวฮกเกี้ยนซึ่งเข้ามาตั้งรกรากอยู่ก่อน แต่ครั้นเวลาเนิ่นนานไป ชาวแต้จิ๋วก็อพยพเข้ามามากขึ้นและเริ่มมีความสำคัญเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ (สุภางค์ จันทวานิช, 2534) การที่ชาวแต้จิ๋วอพยพมามากนั้นสาเหตุเนื่องมาจากบริเวณที่ราบแต้จิ๋วมีพื้นที่น้อยเพราะพื้นที่ด้านหน้าติดทะเลด้านหลังติดภูเขา แต่มีประชากรอาศัยอยู่หนาแน่น ทำให้ผลผลิตไม่เพียงพอสำหรับการบริโภค ประกอบกับภัยธรรมชาติที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องไม่ว่าจะอุทกภัย วาตภัย ภัยจากแผ่นดินไหว โรคระบาด และภัยจากแมลง (ต้วนลี่เซิง, 2530 : 27-29) ทำให้ผู้คนต่างพากันอพยพไปทำมาหากินยังประเทศต่างๆ ในภูมิภาคอุษาคเนย์ ผู้ที่อพยพมาในช่วงนี้ไม่

ใช่มีเพียงนักเดินเรือหรือพ่อค้าเท่านั้น หากยังรวมถึงนักเสี่ยงโชค และคนจีนที่ยังนับถือกษัตริย์ราชวงศ์*หมิง*ซึ่งล้มไปแล้ว

กระทั่งล่วงเข้าสู่ปี พ.ศ. 2265 (ค.ศ. 1722) อันเป็นปีที่ 61 ในรัชสมัยจักรพรรดิคังซีแห่งราชวงศ์ชิง (ค.ศ. 1644-1911) เมื่อจักรพรรดิคังซีทรงทราบจากทูตที่มาจากสยามว่าแผ่นดินสยามอุดมสมบูรณ์และข้าวก็ราคาถูก จึงได้ส่งเสริมให้เรือพาณิชย์ไปซื้อข้าวจากสยามเพื่อแก้ปัญหาความขาดแคลนของมณฑลกวางตุ้งและฮกเกี้ยน พ่อค้าชาวแต้จิ๋วจึงได้ทำการค้ากับสยาม ส่งผลให้ท่าเรือจาง*หลิน*ในอำเภอ*เฉิงไห*ซึ่งอยู่ในเมืองแต้จิ๋วได้เจริญขึ้นอย่างรวดเร็ว

ครั้นถึงสมัยอยุธยาตอนปลายก็เป็นที่แน่ชัดว่าได้มีชุมชนจีนอาศัยอยู่ในอาณาจักรไทยโดยเฉพาะอยุธยาอย่างหนาแน่นแล้ว โดยที่นิสัยของชาวจีนนั้นเมื่อรวมตัวกันได้แล้วสิ่งที่เกิดตามมาก็คือการสร้างศาสนสถานสำหรับประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะการสร้างศาลเจ้า ที่สำคัญได้แก่ ศาลเจ้าปุนเถ่ากง และแม้ว่าอยุธยาจะเสียแก่พม่าเป็นครั้งที่สอง แต่ชาวจีนในอยุธยาก็ยังคงตั้งบ้านเรือนอยู่ตลอดฝั่งคลองต่างๆ ในถิ่นของชาวจีน (จี. วิลเลี่ยม สกินเนอร์, 2529 แปลโดย พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะ)

2.3 สมัยกรุงธนบุรีถึงกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2310-ปัจจุบัน)

ในสมัยที่พระเจ้าตากสินมหาราชทำศึกเพื่อขับไล่พม่านั้น ก็ได้มีชาวจีนในประเทศไทยจำนวนไม่น้อยเป็นผู้สนับสนุน ครั้นเมื่อได้สถาปนากรุงธนบุรีเป็นราชธานีแล้ว ก็ทรงเอาใจใส่ดูแลชาวจีนโพ้นทะเลเป็นพิเศษ ทั้งยังได้ประกาศชักชวนคนจีนในประเทศจีนโดยเฉพาะคนแต้จิ๋วให้อพยพมาสยาม (เนื่องจากพระบรมราชชนกของพระองค์เดิมทรงเป็นชาวตำบล*หัวพู่* อำเภอ*เฉิงไห* หรือเท่งไฮ้ ในจังหวัดแต้จิ๋ว) เพื่อเป็นการชดเชยแรงงานจำนวนมากที่ได้สูญเสียไประหว่างสงครามกู้เอกราชและศึกภายใน ชาวจีนแต้จิ๋วจึงมีบทบาทสำคัญในสังคมไทยยุคนี้เป็นต้นมาแม้เมืองแต้จิ๋วจะเป็นเพียงจังหวัดหนึ่งมณฑลกวางตุ้ง แต่สำหรับในประเทศไทยแล้ว ชาวจีนแต้จิ๋วมีสถานะเป็นเหมือน "จีนหลวง" เลยทีเดียว

ครั้นถึงสมัยตั้งกรุงเทพมหานครเป็นราชธานี การอพยพของชาวจีนเข้าสู่ดินแดนไทยก็ยังคงได้รับการสนับสนุน เนื่องจากการสร้างเมืองจำเป็นต้องใช้แรงงานจำนวนมากทั้งภาคการค้า อุตสาหกรรม และกสิกรรม

ในระหว่างที่มีการติดต่อทางการค้าระหว่างพ่อค้าชาวแต้จิ๋วกับสยามนี้ พ่อค้าชาวแต้จิ๋วจำนวนมากได้อพยพไปอยู่ประเทศสยามอย่างเป็นการถาวร จดหมายเหตุรัชกาล*เจี่ยชิ่ง* เล่มที่ 552

ตอน "ว่าด้วยเมืองสยาม" อันเป็นบันทึกในปีที่ 12 ของรัชกาลเจี่ยชิ่ง (พ.ศ. 2351 ซึ่งตรงกับ ค.ศ. 1808) ได้กล่าวว่า

"พ่อค้าอำเภอเท่งไฮ้ที่ได้รับอนุญาตไปซื้อข้าวที่ประเทศสยามเพื่อแก้ปัญหาเสบียงอาหารขาดแคลนของราษฎรในแผ่นดินที่ลึกเข้าไปนั้น แม้จะได้ดำเนินการเป็นเวลากว่าสี่สิบปี ทว่าเรือบรรทุกข้าวเหล่านี้ที่หันหัวเรือกลับนั้นมีเพียงห้าหรือหกในสิบ" (หวางเหมียนฉาง, 2530: 52-60)

ในบรรดาชาวแต้จิ๋วที่เดินทางจากท่าเรือจางหลินมาสู่สยามนั้น นอกจากที่เดินทางเพื่อทำการค้าแล้ว ส่วนหนึ่งยังเป็นชาวนายากไร้ที่ไม่อาจฝากความหวังกับดินแดนมาตุภูมิได้ จึงจำเป็นต้องเดินทางออกนอกประเทศด้วยแรงบีบคั้น โดยการเดินทางดังกล่าวจะเริ่มในราวเดือน 9 หรือเดือน 10 ด้วยเรือสำเภาที่ทาสีแดงบริเวณหัวเรือ เรียกว่า "เรือหัวแดง" ก่อนเดินทางจะต้องกราบไหว้บูชาเจ้าแม่มาจู่ (ซิดเซี้ยม่า) เพื่อขอให้เดินทางโดยสวัสดิภาพ การเดินทางนี้ต้องอาศัยลมตะวันออกเฉียงเหนือ ใช้เวลาประมาณหนึ่งเดือนครึ่งจึงถึงสยาม (ต้วนลี่เซิง, 2530: 27-29)

คนจีนที่อยู่ในประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นผู้มีส่วนในการสร้างกรุงธนบุรีและกรุงเทพฯ คนจีนสร้างตัวจากการค้าขาย เกิดชุมชนเป็นกลุ่มแน่นหนา ที่มีฐานะเป็น "เจ้าสัว" ก็ได้ถวายธิดาเป็นสนมเจ้าจอมในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระราชวงศ์หลายพระองค์

ในช่วงปลายรัชกาลที่ 2 ต่อต้นรัชกาลที่ 3 ชาวจีนเป็นกำลังสำคัญทางเศรษฐกิจไทยอย่างเห็นได้ชัดทั้งธุรกิจการค้าและการเดินเรือ เหตุการณ์สำคัญในอาณาจักรไทยช่วงนี้ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับคนจีนอย่างมากก็คือ มีการตั้งบ่อนเบี้ยและโรงหวยให้นายอากรผูกขาดในประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 และการจัดเก็บภาษีโดยเจ้าภาษีนายอากรในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเจ้าภาษีนายอากรทั้งหลายนี้ก็เป็นคนจีนเกือบทั้งสิ้น ตระกูลที่สืบเชื้อสายมาจากคนจีนที่เป็นเจ้าภาษีนายอากรเหล่านี้ได้แก่ตระกูล "โชติกเสถียร" "โชติกะพุกณะ" "ฮุนตระกูล" และ "พิศาลบุตร" เป็นต้น (ส.สุคนธาภิรมย์, 2531 : 81-89)

เมื่อระบบการจัดเก็บภาษีอากรเกิดจากการ "ประมูล" ดังนั้นจึงเกิดเรื่องทะเลาะวิวาทระหว่างเจ้าภาษีนายอากรกับฝ่ายพ่อค้าอยู่เนืองๆ เนื่องจากฝ่ายเจ้าภาษีก็ต้องการเก็บภาษีให้ได้มาก ขณะที่ฝ่ายพ่อค้าชาวจีนก็ต้องการเสียภาษีแต่เพียงน้อย จึงมีการว่าจ้างพวก "อั้งยี่" เข้าทำร้ายและข่มขู่กัน รวมถึงการทะเลาะเบาะแว้งระหว่างพวก "เหลาตึ๊ง" หรือพวก "จีนเก่า" ที่อยู่ในประเทศไทยมานาน กับพวก "ซิงตึ๊ง" หรือพวก "จีนใหม่" ที่เพิ่งอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ด้วยเหตุนี้ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงปรับปรุงนโยบายการ

ปกครองเสียใหม่โดยให้หัวเมืองใดที่มีคนจีนอาศัยหนาแน่น เช่น เมืองนครไชยศรี ก็โปรดให้เลือกคหบดีจีนซึ่งเป็นคนซื่อสัตย์มีผู้นับถือมาก ตั้งให้มีตำแหน่งเป็นกรรมการ บางเมืองก็มียศเทียบเท่ากับปลัด เพื่อคอยดูแลรักษาความสงบและไกล่เกลี่ยกรณีพิพาทอันเกิดจากคนจีนด้วยกัน (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2493)

สำหรับชาวแต้จิ๋วนั้นต้องประสบกับภาวะประชากรมากแต่ที่ทำกินน้อยมาตั้งแต่คริสตศวรรษที่ 18 นอกจากนี้ยังต้องประสบภัยธรรมชาติอยู่บ่อยครั้ง ในรอบ 100 ปีของศตวรรษที่ 19 เมืองแต้จิ๋วเกิดอุทกภัย 19 ครั้ง วาตภัย 11 ครั้ง ภัยธรรมชาติ 30 ครั้ง แผ่นดินไหว 3 ครั้ง ภัยจากแมลง 1 ครั้ง ภาวะข้าวยากหมากแพง 1 ครั้ง และพายุลูกเห็บ 2 ครั้ง และเมื่อล่วงเข้าสู่คริสตศตวรรษที่ 20 ภัยธรรมชาติที่ใหญ่หลวงที่สุดในเมืองแต้จิ๋วคือ "วาตภัยวันที่ 8 เดือน 2" ในปี ค.ศ. 1922 (พ.ศ. 2465 ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว) ซึ่งพายุและน้ำท่วมประดังกันเข้ามายังอำเภอต่างๆ ของเมืองแต้จิ๋ว จนผู้คนบาดเจ็บล้มตายกว่าแปดหมื่นคน บ้านเรือนพังทลายกว่าหนึ่งแสนสี่หมื่นหลังคาเรือน ซากศพทั้งคนและสัตว์เกลื่อนไปทั่ว เมื่อสิ้นสุดภัยพิบัติครั้งนี้แล้ว ราษฎรที่ไร้ที่อยู่อาศัยจำนวนมากจึงอพยพไปยังดินแดนต่างๆ รวมถึงประเทศไทย (หวางเหมียนฉาง, 2531 : 52-60) แต่นอกเหนือจากปัจจัยภายในประเทศจีนเองแล้ว พระยาอินทรอากรแห่งกรมท่าซ้ายซึ่งเป็นผู้รับผิดชอบหน้าที่ด้านความสัมพันธ์กับประเทศจีนยังมีบทบาทสำคัญในการชักจูงคนจีนให้เข้ามาทำมาหากินในประเทศไทย (ณรงค์ พ่วงพิศ, 2531)

การอพยพเข้าสู่ประเทศไทยของชาวจีนคงดำเนินต่อเนื่องมาเรื่อยๆ รวมถึงการอพยพมาเพื่อหนีภัยสงครามช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยที่การอพยพของชาวจีนนี้เพิ่งจะมาหยุดยั้งเมื่อภายหลังรัฐบาลคอมมิวนิสต์ได้ตั้งมั่นอยู่ในประเทศจีนแล้ว (กมล จันทสร, 2506)

3. วิวัฒนาการของงิ้วในประเทศไทย

แม้จะมีหลักฐานชัดเจนว่าไทยกับจีนมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันมานาน แต่ในประเด็นที่ว่า "งิ้ว" เข้ามาสู่ประเทศไทยหรือสยามเป็นครั้งแรกในสมัยใด กลับไม่ปรากฏหลักฐานกระจ่างชัด

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2522: 88) กล่าวว่า "การที่มีคนจีนมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนไทยนี้เอง ก็ย่อมเป็นเครื่องกำหนดได้ว่าศิลปการแสดงของจีน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมแขนงหนึ่งได้ติดตามมาด้วยอย่างน้อยที่สุดหลังจากมีการตั้งถิ่นฐานมั่นคงแล้ว"

ขณะที่พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526: 32) ได้กล่าวไว้ในความเห็นใกล้เคียงกันว่า "งิ้วนั้นคงเข้ามาหลังจากที่มีชาวจีนอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองไทย และอยู่กันเป็นกลุ่มชนใหญ่พอที่จะรวมกำลังทรัพย์ในการบริจาคเพื่อว่าจ้างงิ้วมาแสดงในงานประจำปีได้ หรือมากพอที่จะไม่ทำให้ผู้ว่าจ้างงิ้วมาแสดงต้องขาดทุน" และ "การเข้ามาสู่เมืองไทยของงิ้วในระยะแรกๆ คงเข้ามาพร้อมกับการตั้งศาลเจ้าขึ้นในเมืองไทย" เนื่องจากชาวจีนเป็นผู้ยึดถือในประเพณีวัฒนธรรมและศาสนาที่ตนนับถืออย่างเคร่งครัด แม้จะอพยพเข้าสู่ประเทศไทยแล้ว ก็ยังสร้างศาลเจ้าขึ้นเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนาตามความเชื่อดั้งเดิมของตน

สำหรับอำพัน เจริญสุข ได้ตั้งข้อสันนิษฐานว่าการแพร่เข้ามาของงิ้วในเมืองไทยน่าจะเริ่มต้นจากระดับทางการที่ว่าจ้างงิ้วเข้ามาแสดง เนื่องจากในสมัยที่คนจีนเข้ามาตั้งหลักแหล่งในประเทศไทยช่วงแรกนั้นยังลำบากยากจนอยู่ ขณะที่การจะว่าจ้างมหรสพเพื่อความบันเทิงอย่างงิ้วเข้ามานั้นผู้ว่าจ้างต้องมีฐานะดีแล้ว จากนั้นเมื่อชาวจีนที่เริ่มสร้างเนื้อสร้างตัวได้จึงค่อยว่าจ้างหรือชักชวนให้คณะงิ้วเข้ามาทำการแสดงมาประกอบพิธีกรรมหลังจากที่มีการสร้างศาลเจ้าในประเทศไทยแล้ว จึงสันนิษฐานว่างิ้วน่าจะเข้ามาสู่ดินแดนไทยในช่วงราวสี่ร้อยปีเศษ (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543)

ขณะที่ สงวน อั้นคง (2516 : 220) สันนิษฐานว่า "บางทีงิ้วอาจจะเริ่มมีมาตั้งแต่แผ่นดินพระเจ้าทรงธรรม (พ.ศ. 2163-2171 – ผู้วิจัย) ก็อาจเป็นได้ เพราะในรัชกาลนี้พวกจีนได้เข้ามารับราชการและประกอบอาชีพอย่างมากมาย จีนบางคนได้รับราชการเป็นขุนนางชั้นพระยาก็มี..."

จากทัศนะต่างๆ ดังนี้ แม้จะไม่มีหลักฐานยืนยันชัดเจนว่างิ้วเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อใด แต่ก็พอจะตั้งเป็นข้อสันนิษฐานเบื้องต้นได้ว่างิ้วเข้ามาสู่ประเทศไทยประมาณช่วงต้นหรือกลางราชอาณาจักรอยุธยา หรือนับได้ไม่เกิน 500 ปีล่วงมา โดยยุคแรกเป็นการว่าจ้างทั้งคณะและนักแสดงมาจากเมืองจีน ต่อเมื่อได้รับความนิยมมากขึ้นเป็นลำดับ จึงเริ่มมีคณะงิ้วที่จัดตั้งขึ้นในประเทศไทยเวลาต่อมา

3.1 ที่มาของคำว่า "งิ้ว"

คำว่า "งิ้ว" ปรากฏเป็นหลักฐานครั้งแรกในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี แม้จะมีหลักฐานว่างิ้วเข้ามาสู่ประเทศไทยก่อนหน้านั้นก็ตาม แต่หลักฐานในยุคก่อนกรุงธนบุรีล้วนแล้วแต่เป็นการบันทึกถึงคำว่า "งิ้ว" เป็นภาษาต่างประเทศ โดยบาทหลวงหรือราชทูตที่เดินทางเข้ามาสู่อาณาจักรไทย

พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526 : 12-45) กล่าวว่า "หากจะสืบหาความเป็นมาของคำว่า "งิ้ว" จากคำไทยแล้ว ไม่ปรากฏคำไทยคำใดที่มีทั้งเสียงและความหมายใกล้เคียงกันพอที่จะสืบค้นประวัติของคำนี้ได้เลย แต่เมื่อพิจารณาว่า "งิ้ว" เป็นการแสดงของชาวจีน คำว่า "งิ้ว" น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากคำจีน" ซึ่งคำที่เกี่ยวข้องกับการแสดง "งิ้ว" นี้ได้แก่คำว่า "ซี่" (xi) "จวี้" (ju) และ "อิว" (you) เมื่อนำคำ 3 คำดังกล่าวมาเปรียบเทียบตามสำเนียงของแต่ละท้องถิ่นที่มีผู้คนเข้ามาอยู่ในประเทศไทยจำนวนมาก จึงสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 4.1 เปรียบเทียบคำที่เกี่ยวข้องกับคำว่า "งิ้ว" ตามสำเนียงต่างๆ (สรุปจาก พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526 : 12-45)

คำ	戲	劇	优
ภาษาจีนกลาง	ซี่	จวี้	อิว
ภาษาแต้จิ๋ว	ฮี่	เก๊ียะ	อิว
ภาษากวางตุ้ง	เฮย	เค้ก	ยาว
ภาษาไหหลำ	ฮี่	กี๊	อิว
ภาษาฮกเกี้ยน	ฮี่	โก๊ยะ	อิว
ภาษาแคะ	ฮี้	เกี่ยก	ยิว

จากการเปรียบเทียบดังกล่าวนี้ พรพรรณ จันทโรนานนท์ จึงสรุปว่าคำว่า "อิว" ซึ่งแปลว่าผู้แสดงงิ้วนั้น น่าจะเป็นต้นเค้าของคำว่า "งิ้ว" มากกว่าคำอื่นๆ ขณะที่ ถาวร สิกขโกศล (2537) ก็เชื่อว่า "งิ้ว" ในภาษาไทยมาจากคำว่า "อิว" แต่จะมาจากภาษาจีนถิ่นใดและยุคใด ยังเป็นเรื่องที่ต้องศึกษาค้นคว้ากันต่อไป

3.2 งิ้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา (พ.ศ. 1893-2310)

หลักฐานเก่าแก่ที่สุดที่กล่าวถึงการละเล่นงิ้วในเมืองไทย ก็คือบันทึกของบาทหลวงเดอชัวซีย์ ซึ่งเป็นผู้ช่วยทูตของมองซิเออร์ เลอ เชอวาเลีย เดอโชมองด์ ในคราวเป็นราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ ที่ 14 แห่งกรุงฝรั่งเศส มาเจริญราชไมตรีกับประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685) ซึ่งตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์ โดยบันทึกในวันที่ 1 พฤศจิกายน ได้กล่าวถึงงานฉลองที่ทำเนียบ มองซิเออร์ก็องสตังซ์ (คอนสแตนซ์ ฟอลคอน หรือ เจ้าพระยาวิชเยนทร์) และมีการแสดงต่างๆ ประกอบ โดยมีการแสดงของจีนเป็นการแสดงชุดแรกและชุดสุดท้าย

"...ชั้นแรกนั้นมีการแสดงหัสนาฏกรรมตามแบบจีน เสื้อแสงนั้นงดงาม ท่าทางการแสดงก็ดีพอใช้ แสดงกันได้คล่องแคล่วมาก ส่วนมโหรีนั้นไม่ได้ความ มีการตีล่อโก๊ผ่างๆ เป็นระยะ...งานฉลองปิดท้ายรายการลงด้วยงิ้วหรือโศกนาฏกรรมจีน มีตัวแสดงจากมณฑลกวางตุ้งคณะหนึ่ง และจากเมืองจินเจาคณะหนึ่ง คณะที่มาจากเมืองจินเจานั้นแสดงได้เยี่ยม และเป็นระเบียบแบบแผนมากกว่า เมื่อมีแขกมาเยี่ยมเยียนถึงบ้านช่อง ฝ่ายเจ้าของบ้านจะคำนับแขกที่ตรงกลางและทั้งที่มุมห้อง ครั้นแล้วเขาก็จะคำนับเก้าอี้ตัวที่เจ้าของบ้านนั่ง แล้วจึงคำนับเก้าอี้ที่แขกผู้มาหานั่ง และหลังจากได้เดินวนเวียนอยู่หลายตลบแล้ว จึงจะลงนั่งและกระทำปัจจุคมนาการอยู่อีกช้านานกว่าจะเข้าเรื่องได้..." (ชัวซีย์, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร, 2516 : 416-417)

ส่วนบาทหลวงตาซารด์ ซึ่งมาในคณะเดียวกันนั้น ก็ได้บันทึกว่า "แรกทีเดียวก็เป็นสุขนาฏกรรมของจีน แบ่งออกเป็นองก์ๆ มีการแสดงท่าองอาจกล้าหาญ และท่าพิลึกพิลั่น แล้วมีการหกคะเมนตีลังกาเป็นการสลับฉาก..." (ตาซารด์, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร, 2519 : 66)

ขณะที่ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสอีกรายหนึ่งที่เดินทางมาสู่อยุธยาในเวลาไล่เลี่ยกัน คือปี พ.ศ. 2230 ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์เช่นกัน ก็ได้บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับโอกาสที่ตนเองได้ชมงิ้วจากการแสดงต้อนรับราชทูต จะเห็นได้ว่า ในสมัยนั้นงิ้วนอกจากจะเป็นศิลปะการแสดงระดับสูงซึ่งมีไว้จัดแสดงต้อนรับทูตานุทูตอย่างสม่ำเสมอแล้วยังเป็นการแสดงที่แพร่หลายมีคนไทยไปดูกันพอสมควร บันทึกของลาลูแบร์กล่าวถึงงิ้วในสมัยนั้นอย่างละเอียด ทำให้เห็นภาพงิ้วในประเทศไทยเมื่อสมัย 300 ปีได้ชัดเจน ถือเป็นเอกสารชิ้นสำคัญที่จะศึกษาวิวัฒนาการของงิ้วในประเทศไทย บันทึกของลาลูแบร์กล่าวไว้ว่า

"...ละครจีนซึ่งคนสยามชอบไปดูกันทั้งๆ ที่ฟังไม่รู้เรื่องนั้นพูดตามบทออกเสียงอยู่ในลำคอ คำพูดนั้นหลุดออกมาเป็นคำๆ และแต่ละคำที่ข้าพเจ้าได้ยินนั้นคั่นด้วยการเบ่งอกเพื่อเปล่งคำออกมาใหม่ทุกครั้งไป ราวกับว่ามีใครเขาคอยจะบั่นคอหอยอยู่ฉะนั้น การแต่งตัวของพวกละครจีนก็เหมือนที่ผู้เขียนเรื่องราวพรรณนาถึงสภาพการในต่างด้าว ได้บรรยายไว้แล้วนั่นแลเกือบเหมือนๆ กับเครื่องแต่งกายของพวกชาร์เตรอส์ (Chartreux) ด้านข้างตัวเสื้อทั้งสองข้างขัดดุมติดกันไว้ 3-4 รังดุม ตั้งแต่ใต้รักแร้ลงมาถึงบั้นเอว มีแผ่นแพรเหลี่ยมๆ ปะไว้ข้างหน้าและข้างหลังแผ่นแพรนั้นปักเป็นรูปมังกร กับวงเข็มขัดกว้างสัก 3 นิ้วฟุต ในสายเข็มขัดนั้นมีรูปสี่เหลี่ยมบ้างกลมบ้างติดรายเรียงเป็นระยะ ทำด้วยเกล็ดกระดองเต่าหรือเขาสัตว์ หรือไม้ชนิดใดชนิดหนึ่งก็ไม่รู้ได้ และโดยที่วงเข็มขัดนี้หลวมมาก จึงต้องมีห่วงยึดไว้กับตัวเสื้อทางด้านข้าง นักแสดงผู้หนึ่งซึ่งเล่นเป็นตัวตระลาการ เดินทำสง่าท่าภาคภูมิ เมื่อก้าวก็ยันด้วยส้นก่อน แล้วจึงค่อยๆ ทอดขาเหยียดลงด้วยฝ่า

เท้า แล้วจึงค่อยจรดนิ้วเท้าลงกับพื้นอีกที พร้อมกับเผยอส้นเท้าขึ้นและเมื่อเขาจรดนิ้วเท้าลงนั้น ฝ่าเท้าก็ไม่ได้จรดพื้นแล้ว ตรงกันข้ามกับนักแสดงอีกผู้หนึ่งเดินกลับไปกลับมาราวกับคนบ้าๆ บอๆ ไกวเท้าแกว่งแขนไปคนละทิศละทางอย่างไม่มีจังหวะจะโคน ท่าทางไว้อำนาจอย่างน่ากลัว แต่ดูจะเกินขนาดกว่าทหารเอกหรือมาตามอร์ (Matamores) ในเรื่องละครของเรา นักแสดงผู้นี้แสดงเป็นตัวแม่ทัพใหญ่ ซึ่งถ้าเรื่องราวที่เขาเขียนขึ้นเกี่ยวกับสภาพการณ์ในต่างด้าวเป็นความจริงแล้ว นักแสดงผู้นี้ย่อมแสดงเลียนแบบตามที่เป็นจริงของเหล่านักรบในประเทศของตนนั่นเอง เวทีแสดงนั้นขึงฉากไว้ทางด้านลึก ด้านข้างไม่มีเครื่องตกแต่งใดๆ เหมือนเวทีการแสดงไม้สูงในประเทศของเราฉะนั้นแล" (ลาลูแบร์, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร, 2510: 210-211)

จากบันทึกทั้งของบาทหลวงเดอชัวซีย์ บาทหลวงตาชารด์ และของ ลาลูแบร์ นั้น มิได้บ่งชี้ว่างิ้วที่ได้ชมเป็นงิ้วชนิดใด แต่ก็อาจสันนิษฐานได้ว่าไม่น่าจะเป็นงิ้วแต้จิ๋ว เนื่องจากในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ อันตรงกับช่วงต้นราชวงศ์ชิงของจีนนั้น งิ้วแต้จิ๋วยังคงอยู่ในช่วงพัฒนาการไม่เต็มที่ (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526) และพอให้เห็นภาพคร่าวๆ ของงิ้วว่าคงเข้ามาสู่ประเทศไทยก่อนหน้านั้นอย่างน้อยก็สักระยะหนึ่ง (อาจเป็นช่วงแผ่นดินพระเจ้าทรงธรรมดังที่สงวน อั้นคง สันนิษฐานไว้ก็เป็นได้ เพราะพระเจ้าทรงธรรมสวรรคตก่อนเหตุการณ์ช่วงนี้ราว 50-60 ปี) และคณะงิ้วที่แสดงคงมิใช่ถูกว่าจ้างมาเพื่อแสดงให้ทูตชมเท่านั้น เพราะการเดินทางสมัยนั้นต้องใช้เรือใช้เวลาหลายเดือน จึงไม่คุ้มต่อการมาแสดงเพียงครั้งเดียว ขณะที่วิธีการแสดงรวมถึงเครื่องแต่งกายดูจะมีลักษณะไม่ต่างจากงิ้วในปัจจุบันนัก

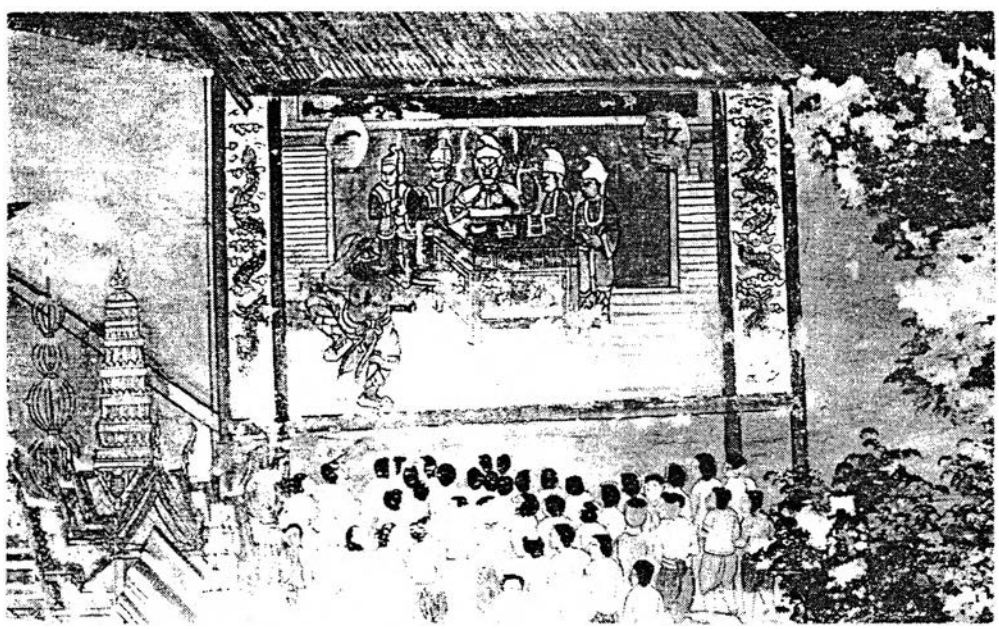
ในช่วงปลายอยุธยา หลังจากรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ งิ้วก็น่าจะยังคงเป็นการแสดงที่สำคัญภายในราชอาณาจักรอยู่ จวบจนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาแตกเป็นครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310 สงวน อั้นคง (2516 : 220) ได้กล่าวว่า "ผู้คนในพระนครศรีอยุธยาได้แตกกระสำระสายไปคนละทิศละทาง พวกงิ้วก็แตกกระจัดกระจายรวมกันไม่ติด" ขณะที่ สุจิตต์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

3.3 งิ้วในสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2310-2325)

สมัยกรุงธนบุรีนี้เป็นครั้งแรกที่ปรากฏคำว่า "งิ้ว" ในเอกสารหลักฐานของไทยเอง ในจุลศักราช 1138 (ตรงกับ พ.ศ. 2319) ในหมายรับสั่งพระราชพิธีการถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต ณ วัดบางยี่เรือนอก (วัดอินทารามวรวิหารในปัจจุบัน) เมื่อสมเด็จพระบรมศพถึงพระมณฑป ณ วันอังคาร แรม 2 ค่ำ เดือน 6 ปีมะแม สัปตศก ก็จัดให้มีเครื่องเล่นต่างๆ 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 3 วัน 1 ชั่ง ช่องระทา โขน 4 โรง รำหญิง 4 โรง หนังกลางวัน 2 โรง หุ่นยวน 1 โรง งิ้ว 2 โรง (รวม) 13 โรงๆ ละ 1 บาท วันละ 3 ตำลึง 1 บาท (รวม) 3 วัน 9 ตำลึง 3 บาท หุ่นลาว 2 โรงๆ ละ 2 บาท วันละ 1 ตำลึง 3 วัน 3 ตำลึง (รวม) 12 ตำลึง 3 บาท (รวม) 19 โรง 4 ชั่ง 6 ตำลึง 3 บาท..." (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523 : 8)

ในปีเดียวกันยังมีการถวายพระเพลิงศพ กรมขุนอินทรพิทักษ์ ตามหมายรับสั่งกล่าวว่ามีงิ้วโรงใหญ่ในการนี้ 1 โรง เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 ตำลึง 2 บาท ขณะที่โขนโรงใหญ่ได้เบี้ยเลี้ยงมากที่สุดคือ วันละ 7 ตำลึงต่อโรงต่อวัน ส่วนมหรสพอื่นคือ โขน รำหญิง หนังกลางวัน หุ่นมอญ หุ่นลาว ได้เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 บาท เทพทอง เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 ตำลึง ญวนหกเบี้ยเลี้ยงวันละ 1 ตำลึง 2 บาท



ภาพที่ 4.2 จิตรกรรมฝาผนังรูปโรงงิ้วและการแสดงงิ้วในสมัยกรุงธนบุรี (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523)

ในการพระศพพระเจ้านราสุริยวงศ์ ผู้ครองเมืองนครศรีธรรมราช นอกจากมหรสพต่างๆ ที่มีในงานถวายพระเพลิงศพกรมขุนอินทรพิทักษ์แล้ว ยังมีรามัญใหม่รำ ได้เบี้ยเลี้ยงวันละ 1 ตำลึง 2 บาท รามัญเก่ารำ ได้เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 ตำลึง 2 บาท ละครเขมร ได้เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 ตำลึง คนต่อเท้า 2 คน ได้เบี้ยเลี้ยงคนละ 2 บาท

การพระราชทานเพลิงพระศพ หม่อมเจ้าเสง และศพพระยาสุโขทัย พระยาพิไชยไอย สวรรย์ ในปี จ.ศ. 1139 (พ.ศ. 2320) ยังคงมีมหรสพเช่นเดิม ข้อน่าสังเกตคือ งิ้ว (โรงใหญ่) เป็นมหรสพที่สำคัญในสมัยรัชกาลนี้ อัตราเบี้ยเลี้ยงเพียงต่ำกว่าโขน (โรงใหญ่) เท่านั้น

เมื่อเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก (ต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก) ทำศึกตีเมืองเวียงจันทน์ได้พระแก้วมรกตและพระบางมานั้น สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีให้อัญเชิญพระแก้วมรกตมาไว้ ณ กรุงธนบุรี และได้เสด็จขึ้นไปรับ โดยในกระบวนแห่ ซึ่งนอกจากจะมีโขน ละครดนตรีปี่พาทย์ตามธรรมเนียมแล้ว ในหมายรับสั่งยังระบุว่า "งิ้วลงสามป้าน พระยาราชาเศรษฐีหนึ่ง หลวงรักษาสมบัติหนึ่ง (รวมงิ้ว) 2 ลำ"

จากหมายรับสั่งต่างๆ เหล่านี้จะพบว่างิ้ว (รวมถึงมหรสพอื่นๆ) จะแสดงในเวลากลางวันเท่านั้น ขณะที่เวลากลางคืนจะมีเพียงการแสดงประเภท "หนัง" ซึ่งใช้ประโยชน์จากแสงเงาในการแสดง ต่อเมื่อถึงยุคที่มีไฟฟ้าใช้แล้ว งิ้วจึงมีแสดงทั้งกลางวันและกลางคืน

ข้อน่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ "งิ้ว" ที่ปรากฏในสมัยนี้ นอกจาก "งิ้วจีน" แล้ว ยังมี "งิ้วญวน" จากหมายรับสั่งเรื่องโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนอินทรพิทักษ์เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกต ในปี จ.ศ. 1141 นี้เอง (เจ้าฟ้ากรมขุนอินทรพิทักษ์ นี้เป็นคนละองค์กับกรมขุนอินทรพิทักษ์ ซึ่งสิ้นพระชนม์ในปี จ.ศ. 1138) ได้จัดให้มีมหรสพเครื่องเล่นยังที่ต่างๆ สำหรับเครื่องเล่นท้องนานั้นมี "งิ้วจีนพระยาราชาเศรษฐีโรง 1...งิ้วญวน ราชาเศรษฐี องเชิงชุน โรง 1..." (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523 : 43)

อย่างไรก็ตาม แม้หลักฐานจะปรากฏชัดว่าในสมัยนี้งิ้วถือเป็นส่วนหนึ่งของการสมโภชหรือมหรสพในพระราชพิธีต่างๆ แต่งิ้วที่แสดงในโอกาสเหล่านี้จะเป็นผู้คนที่รวมตัวกันใหม่ภายหลังกระจัดกระจายไปในช่วงเสียกรุงศรีอยุธยา หรือว่าเป็นงิ้วที่มาใหม่จากประเทศจีน และมีคณะงิ้วอยู่จำนวนเท่าใด ก็ยังเป็นเรื่องที่ต้องหาข้อมูลกันต่อไป

3.4 งิ้วในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

3.4.1 รัชกาลที่ 1 (พ.ศ. 2325-2352)

เมื่อถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเนทร์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ทรงนิพนธ์โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง เนื้อเรื่องเป็นจดหมายเหตุงานถวายพระเพลิงและฉลองอัฐิพระชนกชนนีของรัชกาลที่ 1 ซึ่งมหรสพ

ประกอบพระราชพิธีดังกล่าวมีทั้ง มอญรำ ละคร โขน หุ่น หนัง งิ้ว เทพทอง โมงครุ่ม ไต่ไม้ แพนรำไต่ลวด และกายกรรม ในส่วนที่กล่าวถึงงิ้วนั้นได้ทรงนิพนธ์ไว้ว่า

"◎ งิ้วจีนจรูบแฉ่งซ้อน เสียงขาน
ม้าฟ่อซอสีประสาน แซ่ซ้อม
ดำเนิรเรื่องดำนาน เทียนต๊ก
ปางบุตรนำนุชน้อม ปกิ่งเจ้าไอสวรรย์
◎ ลั่นถันเอียไหล่อ้า อึงอล
จีโบโล่หลิ้วบน หลิ่วบ้อง
เขียนภักตรพิกลยล หลายอย่าง
เกราะประหลาดคาดช้อง เช่นเชื้อพงษ์พระยา"

(พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, 2510: 28)

โคลงดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเนื้อเรื่องที่แสดงงิ้วในสมัยนั้นเป็นเรื่องพงศาวดารจีน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกก็โปรดให้มีการแปลพงศาวดารจีนขึ้นใหม่หลายเล่ม บางครั้งก็ทรงเรียกงิ้วเข้ามาเล่นถวายเพื่อประกอบการแปลพงศาวดารจีน (สงวน อั้นคง, 2516) พงศาวดารจีนที่โปรดให้แปลขึ้นในสมัยนี้ได้แก่เรื่องไซ่ฮั่นและเรื่องสามก๊ก

ในปี พ.ศ. 2344 ได้มีการจัดมหรสพฉลองสมโภชวัดพระเชตุพน ซึ่งประกอบไปด้วยการละเล่นต่างๆ ดังที่จารึกไว้ว่า "แลมีโขนอุโมงโรงใหญ่ หุ่นลครมอนรำ ระบำมงคุ่มกุลาตีไม้ปรบไก่งิ้วจีน ญวนหกคะเมนไต่ลวดลอดบ่วงรำแพนนอนหอกดาบโตฟ่อแก้วแลมวย" (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, มปป. : 175)

3.4.2 **รัชกาลที่** 2 **(พ.ศ.** 2352-2367)

ครั้นล่วงเข้าแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย งิ้วก็ยังคงมีความสำคัญอย่างต่อเนื่อง ในงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ในปี พ.ศ. 2354 ได้ระบุว่า "เครื่องมหรสพสมโภชมีโรงรำหว่างระทา 15 โรง แลตั้งเสาหกสามต่อหน้าระทา ลวด 4 หก 4 แพน 4 มีโรงโขน โรงละคร โรงงิ้วสิ่งละ 2 โรง..." (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2533 : 64)

นอกจากนี้ก็ได้ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับงิ้วในวรรณคดีไทยต่างๆ เช่น พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา ตอนอภิเษกอิเหนาและราชบุตรราชธิดาสี่พระนคร

"◎ สิงโตญวนควรเล่นแต่การใหญ่ หกคะเมนต่อขึ้นไปได้หลายอย่าง
โมงครุ่มกลองตั้งอยู่หว่างกลาง ระเบงวายศรไปไล่นกยูง
ช่องระทาหุ่นจีนงิ้วเจ๊ก ละครแขกเล็กเล็กใส่หัวสูง
ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตะลุง ซัดกันนุงตามถนนแห่กรวดลาว"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514 : 1096)

บทขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนเผาศพนางวันทอง ซึ่งเชื่อว่าเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ครั้งยังดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอฯ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ได้บรรยายไว้ว่า

"◎ พวกงิ้วถือล้วนแต่ทวนง้าว หน้าขาวหน้าแดงแต่งโอ่โถง
บ้างรบรุกคลุกคลีตีตุ้มโมง บ้างเข้าโรงบ้างออกกลอกหน้าตา"

(ขุนช้าง-ขุนแผน เล่ม 3, 2538 : 256)

ความที่บทละครพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 นั้นเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน ไม่มีผู้ใดกล้าเอาอย่าง ดังนั้นเจ้านายต่างๆ เป็นต้นว่า สมเด็จกรมพระราชวังบวรสถานมงคลฯ จึงทรงหัดงิ้วผู้หญิงแทน (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508) อาจนับเป็นครั้งแรกที่เจ้านายไทยทรงหัดและชุบเลี้ยงการแสดงงิ้วจีนโดยตรง

ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ แม้งิ้วจะมีปรากฏเป็นระยะๆ แต่จากหลักฐานก็ไม่อาจทราบได้ว่างิ้วที่มีในเวลานั้นใช้ชื่อยี่ห้อหรือชื่อคณะว่ากระไร สงวน อั้นคง สันนิษฐานว่างิ้วในสมัยก่อนคงยังไม่มียี่ห้อเพราะมีน้อยโรง เมื่อบอกว่ามีงิ้วก็เป็นที่รู้กันว่าเป็นงิ้วของใคร สาเหตุที่งิ้วมีน้อยโรงก็เพราะคนไทยไม่นิยมดูงิ้วเพราะดูไม่รู้เรื่อง (สงวน อั้นคง, 2516) ดังนั้นในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ งิ้วจึงเป็นการแสดงสำหรับคนจีนและพระราชพิธีต่างๆ อันจำกัดวงอยู่แต่ในวังเท่านั้น

ในสมัยรัชกาลที่ 2 นอกจากงิ้วแล้ว นาฏศิลป์แขนงอื่นๆ ล้วนเฟื่องฟู ด้วยทรงพระราชนิพนธ์บทสำหรับเล่นละคร และให้ซ้อมกระบวนร่ำให้เข้ากับบท ละครในสมัยรัชกาลที่ 2 จึงเป็นแบบอย่างของละครรำตราบจนทุกวันนี้ ด้วยความที่ทรงเป็นผู้ทำนุบำรุงศิลปะนานาแขนง มีศิลปินเกิดขึ้นมากมาย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

3.4.3 รัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394)

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้จะไม่โปรดการละเล่น และทรงเลิกละครหลวงเสีย แต่ก็มิได้ทรงหวงห้าม เพราะละครเป็นการละเล่นสำหรับบ้านเมืองมาแต่โบราณ ละครในสมัยนี้จึงมีแต่ละครของเจ้านายและขุนนางชั้นผู้ใหญ่ ซึ่งหัดขึ้นเพื่อเป็นเครื่องประดับเกียรติยศเป็นเบื้องต้น (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508)

พูนพิศ อมาตยกุล (2530: 154) กล่าวถึงประวัติการมหรสพในแผ่นดินไทยสมัยนี้ว่า "สมัยรัชกาลที่ 3 นี้ เราว่างศึกสงคราม การละเล่นของทั้งไทยและจีนก็เกิดขึ้นเพราะบ้านเมืองสงบ งิ้วนั้นเป็นมหรสพอย่างหนึ่งที่คนจีนชอบ มีงิ้วคณะหนึ่งชื่อลั่นถัน ชื่อเสียงดีเด่นมาก และนี้เองเป็นต้นกำเนิดของเพลงชื่อจีนลั่นถัน"

เมื่อบ้านเมืองสงบและเจ้านายต่างพากันชุบเลี้ยงหัดละครตามแบบละครหลวงในอดีต ละครหลวงจึงไม่ได้ยึดติดอยู่กับเพียงพระมหากษัตริย์ดังแต่ก่อน ดังนั้นแล้วช่วงเวลานี้เองที่นาฏศิลป์ในประเทศไทย ได้ขยายตัวจากศูนย์กลางไปสู่วงกว้าง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 129)

3.4.4 รัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2394-2411)

เมื่อถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การพิมพ์ในประเทศไทยได้เจริญขึ้นมาก หมอบรัดเลได้พิมพ์หนังสือชื่อ "อักขราภิธานศรับท์" ซึ่งเป็นพจนานุกรมฉบับแรกของไทยที่แปลคำไทยเป็นภาษาไทย (เคยมีพจนานุกรมก่อนหน้านี้ แต่เป็นการแปลคำไทยเป็นภาษาอื่นเนื่องจากพิมพ์เพื่อผู้อ่านที่เป็นชาวต่างประเทศ) ในหนังสือเล่มนี้ได้อธิบายศัพท์คำว่า "งิ้วเจ็ก" ไว้ว่า "เป็นลคอนเจ็กนั้น มันแต่งตัวใส่เสื้องาม แล้วเล่นเรื่องต่างๆ." (หน้า 133 อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, 2530: 276)

สังฆราชปาลเลกัวซ์ ได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับกรุงสยามไว้ โดยบันทึกที่กล่าวถึงงิ้วในปี พ.ศ. 2397 กล่าวว่า "ในบรรดาการเล่นที่สนุกที่สุดคือนาฏศิลป์ไทยเรียกว่าละคร และงิ้ว ซึ่งเป็นนาฏศิลป์จีน...งิ้วหรือละครจีนแสดงบนยกร้าน คนดูอยู่ข้างล่าง จีนรุ่นหนุ่มๆ แสดงเป็นฮ่องเต้ นักรบเฒ่ามีหนวดเครารุงรังและเป็นพลทหาร เครื่องแต่งตัวของเขางามมาก ตัวแสดงถือกระบี่หอก ง้าว ตะบอง และสาตราวุธอย่างอื่นๆ ร้องเพลงไปพลาง มีดนตรีคลอ มีการทำสงครามไล่ติดตามกัน รบพุ่งกันแล้วก็ฆ่ากัน (แกล้งตาย) ทำให้คนดูสนุกกันมาก" (ปาลเลกัวซ์, 2520 : 221-222)

จากอักขราภิธานศรับท์ และบันทึกของสังฆราชปาลเลกัวซ์ จะพบข้อน่าสังเกตว่าสำหรับผู้ที่ไม่ใช่ชาวจีนแล้ว เมื่อได้เห็นงิ้วก็จะสะดุดตากับการแต่งกายซึ่งถือเป็นของแปลก ในยุคนี้ ทั้งงิ้วและละครประเภทอื่นๆ เฟื่องฟูขึ้นมาก โดยเฉพาะเมื่อปี พ.ศ. 2398 มีประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ใครๆ มีละครผู้หญิงได้โดยไม่ห้ามปรามดังแต่ก่อน จึงเป็นผลให้การละครไทยเกิดความเปลี่ยนแปลงคือผู้หญิงเล่นละครขึ้นมาก ผู้ชมก็นิยมกันมาก เนื่องจากในอดีตจะได้ชมละครที่ผู้หญิงเล่นก็แต่ละครในเท่านั้น เป็นเหตุให้ละครเล่นหาผลประโยชน์ได้มาก จนสามารถตั้งเป็นภาษีละครได้ในเวลาต่อมา และเป็นเหตุให้มีบทละครเพิ่มขึ้นมาก (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508)

พ.ศ. 2402 โปรดให้ตั้งภาษีโขนละครขึ้นเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทย เนื่องจากเห็นเจ้าของละครทั้งปวงได้ผลประโยชน์มาก ประเภทของมหรสพที่ต้องเสียภาษีในอัตราที่สูงที่สุดคือละครโรงใหญ่ที่เล่นเรื่องละครใน คือ 12-20 บาทต่อ 1 คืนหรือ 1 วัน และละครหน้าจอหนังที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ และมีตัวละคร 10 คนขึ้นไป จะต้องเสียภาษี 20 บาทต่อการเล่น 1 คืน ส่วนโขนกับงิ้วมีอัตราภาษีอยู่ที่ 4 บาท ต่อการเล่น 1 วัน นับเป็นการแสดงที่ต้องเสียภาษีแพงเป็นอันดับรองลงมา จึงนับได้ว่ามีชาวจีนที่มีฐานะมากพอที่จะเกื้อหนุนกิจการของคณะงิ้วให้เจ้าของคณะสามารถจ่ายภาษีรัฐบาลในอัตราสูงเช่นนี้ได้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ยังทรงบันทึกต่อไปว่า แม้จะมีการตั้งภาษีโขนละครขึ้น แต่ก็ไม่ทำให้เจ้าของละครหรือผู้แสดงต้องเดือดร้อน เพราะเมื่อต้องเสียภาษี คณะงิ้วก็ไปขึ้นราคาอัตราการว่าจ้างแสดง ซึ่งละครก็ยังหางานเล่นได้ไม่ฝืดเคือง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชา-นุภาพ, 2508)

3.4.5 รัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411-2453)

จนเมื่อถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อันตรงกับรัชสมัยจักรพรรดิ*กวงสู*แห่งประเทศจีน ซึ่งเป็นยุคที่งิ้วแต้จิ๋วเจริญอย่างยิ่งดังที่ได้กล่าวมาแล้ว งิ้วแต้จิ๋วได้เริ่มออกเดินทางมาแสดงยังประเทศไทย โดยงิ้วแต้จิ๋วคณะแรกที่เข้ามาในประเทศไทยคืองิ้วเจี่ยอิมที่กลายมาเป็นงิ้วแต้จิ๋วในภายหลัง ได้แก่คณะเล่าเจี่ยฮั้ว (*เหล่าเจี้ยเหอ*) และเล่าซังฮี้ (*เหล่าซวงสี่*) และคงเดินทางออกนอกประเทศมากขึ้นภายหลังการสวรรคตของพระนางซูสีไทเฮาและจักรพรรดิ*กวงสู* (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526)

นอกจากนี้ ความที่นิยายอิงพงศาวดารจีนได้รับความนิยม เมื่อรัฐบาลสมัยเจ้าพระยาบรมมหาสุริยวงศ์เป็นผู้สำเร็จราชการแผ่นดินในขณะที่รัชกาลที่ 5 ยังทรงพระเยาว์ ได้จัดแปลพงศาวดารจีนหลายเรื่อง ประกอบกับเมื่อหมอบรัดเลได้ตั้งโรงพิมพ์ขึ้นก็ได้นำหนังสือพงศาวดารจีนทั้งที่แปลขึ้นในรัชกาลนี้และที่เคยแปลมาในรัชกาลก่อนๆ มาจัดพิมพ์จำหน่ายเป็นจำนวนมาก ทำให้เจ้านายและขุนนางไทยจำนวนหนึ่งได้ทราบเรื่องราวของพงศาวดารที่งิ้วแสดง จึงเป็นเหตุให้คนไทยเริ่มสนใจงิ้วมากขึ้น (สงวน อั้นคง, 2516) เรื่องที่ประชาชนนิยมที่สุดคือเรื่องไซอิ๋ว รองลงมาคือเรื่องห้องสิน ชิยิ่นกุ้ยเจ็งตัง ชิเตงชันเจ็งไซ (เรื่องห้องสินแปลตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 แต่จัดพิมพ์ครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 ส่วนอีกสามเรื่องที่เหลือได้รับการแปลในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้เอง) ซึ่งเรื่องเหล่านี้ประชาชนนิยมมากกว่าเรื่องสามก๊กเสียอีก

คราวหนึ่งเมื่อรัฐบาลเปิดทำการหอพระสมุดวชิรญาณเป็นหอสมุดสาธารณะสำหรับประชาชนทั่วไป รัชกาลที่ 5 มีพระราชประสงค์จะทราบว่าประชาชนนิยมอ่านหนังสือประเภทใดมากที่สุดจึงมีการสำรวจ ผลปรากฏว่าพงศาวดารจีนคือประเภทหนังสือที่ได้รับความนิยมเป็นอันดับแรก (ชัย เรืองศิลป์, มปป.)

งิ้วที่มีในประเทศไทยช่วงระยะเวลานี้ได้แก่

1. งิ้วไซฉิ้ง หรือไซฉิน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่างิ้วลั่นถัน พระสันทัดอักษรสาร (2515) กล่าวว่าเป็นงิ้วรุ่นแรกที่เข้ามาแสดงในประเทศไทย และต่อมาได้พัฒนากลายเป็นงิ้วง่วกัง ผู้แสดงเป็นชายล้วน

2. งิ้วง่วกัง คล้ายกับงิ้วไซฉิ้งทั้งในด้านการแต่งกายหรือเครื่องเล่นต่างๆ จะต่างกันก็เพียงทำนองเพลงเท่านั้น งิ้วง่วกังนี้เริ่มมีขึ้นในเมืองไทยราวปลายรัชกาลที่ 4 หรือต้นรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคที่คนไทยนิยมงิ้วกันมาก ถึงขนาดว่าคนไทยบางคนเพียงแต่ได้ฟังเสียงกลองตีโดยไม่ต้องไปดูด้วยตาตนเอง ก็อาจทราบได้ว่างิ้วเล่นเรื่องอะไร และเหตุที่เรียกว่างิ้วตึกแช่ก็เนื่องด้วยงิ้วง่วกังตีกลองเล็กเสียงดัง "ตึก!" แล้วม้าฟ้อกับฉาบก็รับพร้อมกันเสียงดัง "แช่!" เด็กๆ ในสมัยนั้นจึงเรียกว่างิ้วตึกแช่ (พระสันทัดอักษรสาร, 2515)

3. งิ้วเล่าเจี๊ยยี่ และงิ้วเล่าแป๊ะยี่ ทั้งสองชนิดนี้เกิดขึ้นในช่วงที่งิ้วง่วกังกำลังเฟื่องฟู คำว่า "เจี๊ยยี่" นี้แปลว่า "คำหลวง" ส่วน "แป๊ะยี่" แปลว่า "คำสามัญ" งิ้วทั้งสองชนิดนี้ต่างจากงิ้วง่วกังตรงที่ใช้มู่ลี่แทนผ้าระบายทำเป็นฉาก และใช้กลองใหญ่แทนกลองเล็ก อีกทั้งบทเพลงก็ไม่เหมือนกัน ขณะที่เครื่องใช้และเครื่องแต่งตัวนั้นกลับไม่ต่างจากงิ้วง่วกัง ความแตกต่างระหว่างงิ้วเล่าเจี๊ยยี่

กับงิ้วเล่าแป๊ะยี่อยู่ที่งิ้วเล่าเจี๊ยยี่ร้องเป็นภาษากลาง ขณะที่งิ้วเล่าแป๊ะยี่ใช้คำร้องที่เป็นคำสามัญ ด้วยเหตุที่กลองของงิ้วทั้งสองแบบนี้ตีดัง "ตุ้ง!" แล้วม้าฟ่อก็รับดัง "แต!" ชาวบ้านจึงนิยมเรียกว่า "งิ้วตุ้งแต"

4. งิ้วจากเมืองไฮฮง ไฮฮงเป็นเมืองหนึ่งของแต้จิ๋ว มีเข้ามาแสดงในเมืองไทยช่วงไล่ๆ กับงิ้วเล่าแป๊ะยี่และงิ้วเล่าเจี๊ยยี่ ผู้แสดงเป็นชายล้วน ทั้งกลองและมู่ลี่หน้าโรงมีลักษณะเหมือนงิ้วตุ้งแต จะต่างกันแต่เป่าปี่ใหญ่ ตัวงิ้วไม่มีบทร้องประสานกับเสียงซอ คงมีเพียงบทพูด พอพูดจบก็ตีกลอง เป่าปี่ เพลงกลองมักจะตีจังหวะ "ตุ้ง!" แล้วซ้องก็รับว่า "โข่ง!" ชาวบ้านจึงเรียกว่า "งิ้วตุ้งโข่ง" หรือ "งิ้วตุ้งคง" ผู้สูงอายุนิยมชมกันมาก เรื่องที่มักเล่นบ่อยก็คือพงศาวดารจีนเรื่อง "ซุยถัง"

5. งิ้วกวางตุ้งและงิ้วไหหลำ งิ้วทั้งสองชนิดนี้เป็นงิ้วท้องถิ่นของชาวกวางตุ้งและชาวไหหลำ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเข้ามาเมืองไทยแต่เมื่อใด ทั้งงิ้วไหหลำและงิ้วกวางตุ้งมีลักษณะคล้ายคลึงกัน การจะแยกว่าเป็นงิ้วชนิดใด ก็ได้แต่เพียงฟังบทร้องหรือบทเจรจาเท่านั้นว่าเป็นภาษาใด จากเสียงกลองและม้าฟ่อ (ซ้อง) ทำให้ชาวบ้านมักเรียกงิ้วสองชนิดนี้รวมกันว่า "งิ้วตั๊กเก๋ง" ซึ่งมีอยู่เพียง 2-3 โรง โรงหนึ่งชื่อ ซุ่นไท้เผ็ง

6. งิ้วแป๊ะยี่ (งิ้วแต้จิ๋ว) หรืองิ้วเด็ก ที่เรียกงิ้วเด็กก็ด้วยเหตุที่นักแสดงทั้งหมดเป็นเด็กชาย โดยงิ้วประเภทนี้มีลักษณะคล้ายงิ้วตุ้งแต เว้นแต่คำพูดหรือบทร้องหรือทำนองท่าทางล้วนเป็นแบบแต้จิ๋วทั้งนั้น และความที่เล่นเป็นภาษาแต้จิ๋วจึงได้รับความนิยมอย่างสูง (พระสันทัดอักษรสาร, 2515)

งิ้วในสมัยนี้ได้รับความนิยมอย่างสูง จากเดิมที่ใช้การว่าจ้างงิ้วมาจากประเทศจีน และนักแสดงก็เป็นชาวจีนในประเทศจีน เมื่อเวลาผ่านไปก็มีงิ้วโรงอื่นๆ ย้ายเข้ามาทำมาหากินในกรุงเทพฯ มากขึ้นทุกที ในช่วงนี้งิ้วแต้จิ๋วมีจำนวนมากมาย เช่น คณะชินไช้ท้องง้วน เล่าป้อท้องง้วน ตงป้อท้องง้วน ชินป้อซุ่นเฮียง ตงป้อซุ่นเฮียง เล่าเจ็กกี่เฮียง ตงเจ็กกี่เฮียง เจี๊ยเทียนเฮียง เล่าเจี่ยเฮง เล่าป้อสุงเสียง เล่าเจี๊ยสุง ตงเจี๊ยสุง ซาเจี๊ยสุง เล่าไช้ป้อฮง ไซย่งเฮง อี่ไล้ เล่าบ่วงนี้ เล่าบ่วยเจี่ยเฮง เป็นต้น เมื่องิ้วแต้จิ๋วเกิดขึ้นมากมายและผู้คนพากันนิยมก็เป็นผลให้งิ้วประเภทอื่นเสื่อมลง จนงิ้วกวางตุ้งบางคณะถึงกับต้องเปลี่ยนมาเล่นเป็นงิ้วแต้จิ๋วแทน (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526)

เมื่องิ้วได้รับความนิยมมากขึ้นเป็นลำดับ จึงเริ่มมีนักแสดงที่เป็นชาวจีนที่เกิดในเมืองไทยและหัดงิ้วอยู่ในเมืองไทย อย่างไรก็ตาม "ชาวจีนก็ยังคงนิยมว่าจ้างงิ้วจากเมืองจีนให้มาแสดงใน

งานประจำปีเสมอ โดยกล่าวกันว่างิ้วในเมืองไทยไม่ได้มาตรฐานเท่างิ้วในเมืองจีน ทั้งในด้านลีลาการร่ายรำ และเสียงร้อง" (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526 : 34)

งิ้วก็เป็นเช่นเดียวกับนาฏศิลป์อื่นๆ ที่ได้รับความนิยมในประเทศไทย คือมีเจ้านายและขุนนางที่เป็นผู้อุปถัมภ์และเป็นเจ้าของโรงงิ้วก็มีอยู่มาก ไม่ต่างจากในประเทศจีนในช่วงเวลาเดียวกันนั้นที่งิ้วแต้จิ๋วได้รับความนิยมจากจักรพรรดิกวงสูและพระนางซูสีไทเฮา พระสันทัดอักษรสาร (2515 : 38-39) ได้กล่าวถึงเจ้านายที่เป็นเจ้าของงิ้วว่ามีดังนี้คือ

ขุนพัฒน์แหยม มีงิ้วถึง 4-5 โรง (คณะ) ได้แก่โรงเง็กเม่งเฮียง ซึ่งนักแสดงเป็นชายที่เกิดในเมืองไทยทั้งโรง ขณะที่มีอีกโรงหนึ่งเป็นหญิงเกิดในเมืองไทยทั้งโรงเหมือนกัน และอีก 2 โรงมีชื่อว่าเง็กซิ่วเฮียง และเง็กกิมเฮียง

พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ มีงิ้วงั่วกังโรงหนึ่งชื่อว่ามุ้ยเส็ง และมีงิ้วเล่าแป๊ะยี่อีกหนึ่งโรงชื่อ ย่งไท้ฮั้ว

พระอนุวัตน์ราชนิยม (ฮง เตชะวณิช) มีงิ้วเป็นเด็กลาวชาวเหนือโรงหนึ่ง และภายหลังเมื่องิ้วงั่วกังหมดความนิยมแล้ว พระอนุวัตน์ฯ ก็มีงิ้วแป๊ะยี่หรืองิ้วแต้จิ๋วอีก 2 โรงชื่อว่า โ๊ะฮั่วซุน โรงเก่ากับโรงใหม่

ขุนพัฒน์ดื้อ มีโรงงิ้วหนึ่งโรงชื่อว่าเฮียบไช้ฮั้ว

นายเม่งฮวด มีงิ้วผู้หญิงชื่อว่าม้วติ้งเฮียง

นายเซ่งตุน บุตรเขยขุนพัฒน์แหยมมีงิ้วงั่วกังโรงหนึ่งชื่อว่าเฮียงกุ่ยเฮียง (ชาวบ้านเรียกกันว่า ซังเท่าเฮียง) งิ้วโรงนี้ต่อมาได้กลายเป็นของพระยาพิพัฒนโกษา โดยเปลี่ยนชื่อคณะเป็น ซินเทียนไช้

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

นอกจากเจ้านายจะเป็นเจ้าของคณะงิ้วแล้ว ในบางกรณีเช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงนครไชยศรีสุรเดช สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมกลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ กรมหมื่นอนุพงศ์จักรพรรดิ ต่างก็มิได้เป็นเจ้าของคณะงิ้ว แม้จะปรากฏพระนามอยู่บนฉากหน้าโรงงิ้ว "แต่ขอพึงให้เข้าใจตามที่ทราบว่าพระองค์ท่านมิได้มีส่วนได้ส่วนเสียด้วยเลย เป็นแต่คณะงิ้วนั้นๆ ขอเป็นข้าพึ่งใบบุญในพระองค์ท่านโดยความเคารพนับถือ เพื่อป้องกันความรำคาญอันจะเกิดจากพวกจีนอั้งยี่เป็นต้น" (พระสันทัดอักษรสาร, 2515: 39)

นอกจากงิ้วจะแสดงในศาลเจ้าหรือแสดงในงานสมโภชแล้ว ยังมีงิ้วที่ปิดวิกแสดง เช่น โรงงิ้วย่านสำเพ็ง และย่านตลาดพลู รวมถึงการแสดงงิ้วในโรงบ่อน ซึ่งในกรุงเทพฯ ขณะนั้น มีบ่อนถึง 403 แห่ง เป็นบ่อนโรงใหญ่ 126 แห่ง เช่นที่ สะพานหัน สำเพ็ง ตลาดน้อย หัวลำโพง บางรัก เป็นต้น เหตุที่โรงบ่อนมีงิ้วให้ดูนั้น พระยาอนุมานราชธน ได้กล่าวไว้ว่า

"ก็เพราะต้องการให้คนไปเที่ยวโรงบ่อนกันมากๆ โรงบ่อนจะได้ติดคึกคัก มีคนไปเล่นเบี้ยมาก ลางคนเมื่อมาเที่ยวดูงิ้วดูละครแล้ว อาจเข้าไปแทงถั่วโปที่ในโรงบ่อนด้วยก็ได้ นายบ่อนรู้นิสัยคนชั้นสามัญว่า การพักผ่อนหย่อนใจของคนเหล่านั้น ถ้ามีโอกาสก็ต้องเล่นการพนันกัน" (เสฐียรโกเศศ, 2510: 168-169)

มหรสพในโรงงิ้วนั้นแบ่งเวลาแสดงได้เป็นสองช่วง คือ ช่วงบ่ายเริ่มประมาณบ่ายโมงถึงบ่ายสี่โมง และรอบดึกราวหนึ่งทุ่มถึงเที่ยงคืน หากโรงบ่อนใดตั้งอยู่ในย่านคนจีนมากก็มีงิ้วให้ดู แต่หากตั้งอยู่ในย่านมีคนไทยมากก็มีละครรำ เพลงปรบไก่ หรือเมื่อเกิดมีลิเกก็มีเล่นลิเกบ้างสำหรับการแสดงงิ้วในโรงบ่อนนั้นมีอยู่ 3 ชนิดคือ งิ้วลั่นถัน งิ้วตุ้งโข่ง (หรือตุ้งคง) และงิ้วแป๊ะยี่ (หรืองิ้วแต้จิ๋ว) งิ้วลั่นถันแสดงเรื่องสามก๊กเป็นพื้น มีเรื่องเลียดก๊ก ตอน "หน้าตำถวายปลา" ส่วนงิ้วตุ้งคงไม่เล่นเป็นชุด แต่เล่นเป็นเรื่องต่อเนื่องกันหลายวัน เล่นเรื่องห้องสินและซ้องกั๋งเป็นพื้น

" งิ้วเมื่อแสดงเวลากลางคืน ถ้าแสดงเป็นชุด ชุดแรกก็เป็นเรื่องรบกัน ทั้งเป็นเวลายังหัวค่ำอยู่ เด็กที่ชอบดูงิ้ว ก็ได้ดูชุดนี้มากกว่าชุดอื่น พอเวลาราวยามหนึ่ง (21 นาฬิกา) งิ้วก็จบแสดงชุดแรกซึ่งเป็นเรื่องรบ เปลี่ยนเป็นแสดงชุดที่สอง คราวนี้เรื่องที่เล่นมีลักษณะเรียบๆ ไม่มีรบกัน คนที่ยืนดูกันแน่นก็ทะยอยกลับ เพราะเรื่องที่แสดง เด็กดูไม่เร้าใจเท่ากับแสดงเรื่องรบกัน ฟังตัวงิ้วพูดก็ไม่เข้าใจ เดาไม่ได้ว่าพูดอะไร" (เสฐียรโกเศศ, 2510: 171)

"เล่ากันว่าหากวันใดโรงบ่อนกำไรมาก และบังเอิญตรงกับงิ้วเล่นเรื่องใด คณะนั้นต้องเล่นเรื่องนั้นไปตลอดจนกว่าโรงบ่อนจะแพ้ (คือมีผู้ถูกหวยมาก) งิ้วจะต้องเปลี่ยนเล่นเรื่องใหม่ทันที

หากโรงบ่อนแพ้ทุกวัน งิ้วก็ต้องเปลี่ยนเรื่องทุกวัน กล่าวกันว่า หัวหน้าคณะงิ้วต้องไปขอญาติดีกับผีประจำโรงบ่อน บนบานศาลกล่าวขอให้โรงบ่อนชนะตลอดไป ทั้งนี้งิ้วจะได้ไม่ต้องเปลี่ยนเรื่องเล่นอยู่เสมอ เพราะงิ้วแต่ละเรื่องนั้นฝึกหัดกันได้ยากนัก" (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526:35-36)

ถ้าเจ้าของบ่อนมีกำไรมากในช่วงเวลาที่คณะงิ้วใดกำลังแสดง เจ้าของบ่อนก็จะถือว่าคณะนั้นเป็น "ตัวเฮง" จ้างมาแสดงบ่อยๆ หรือครั้งละหลายวัน แต่หากบ่อนขาดทุน เจ้าของก็จะถือว่าคณะงิ้วที่กำแสดงอยู่นั้นเป็น "ตัวซวย" ไม่จ้างมาแสดงอีกต่อไป

แม้งิ้วในโรงบ่อนและกิจการโรงบ่อนจะได้รับความนิยม แต่ครั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล็งเห็นว่าการพนันจะทำให้ราษฎรหมกมุ่นอยู่แต่ในบ่อน ไม่เป็นอันทำมาหากิน จึงโปรดให้ทยอยยุบบ่อน จากที่เคยมีอยู่ถึง 403 โรง ก็โปรดให้ยุบเหลือเพียง 67 โรงใน พ.ศ. 2430 เมื่อถึงปี พ.ศ. 2434 ก็ยุบเหลือเพียง 14 โรงในกรุงเทพฯ และ 2 โรงในนนทบุรี (ชัย เรืองศิลป์, มปป.)

ในปี พ.ศ. 2436 หรือ ร.ศ. 112 มีประกาศในราชกิจจานุเบกษา เมื่อวันที่ 7 เมษายน เรื่อง พิกัดเงินค่าอาชญาบัตรเล่นมหรสพ ระบุว่า งิ้วเป็นการแสดงมหรสพประเภทหนึ่งที่ต้องเสียภาษี หากเล่นเฉพาะเวลากลางวันหรือเฉพาะเวลากลางคืน จะต้องเสียภาษี 4 บาท ต่อวัน หากเล่นทั้งกลางวันและกลางคืนจะต้องเสียภาษี 6 บาทต่อวัน จะเห็นได้ว่ากฎหมายเรื่องพิกัดภาษีมหรสพฉบับก่อนหน้านี้ (ในสมัยรัชกาลที่ 4) ยังไม่มีการเก็บภาษีงิ้วที่เล่นเวลากลางคืน จึงสันนิษฐานได้ว่าการแสดงงิ้วในเวลากลางคืนคงเพิ่งเริ่มมีในช่วงที่เริ่มมีไฟฟ้าใช้นี้เอง

ประมาณช่วงระยะเวลานี้เอง ที่สังคมไทยเริ่มนำเอาบางสิ่งบางอย่างของงิ้วมาใช้กับมหรสพอื่นของไทย ดังนี้

1. ในปี พ.ศ. 2437 สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ได้ทรงจัดแสดงละครภาพนิ่งที่เรียกว่า "ตาโบลวิวังต์" (tableau vivant) โดยจัดฉากแสดงเรื่องราวต่างๆ แล้วให้พระราชวงศ์องค์เล็กๆ แต่งพระองค์เหมือนตัวละครสมกับเรื่องราว ในการแสดงชุดหนึ่งชื่อ "เชียงปันโป" เป็นเรื่องสามก๊กตอนจูล่งค้นหาเมียเล่าปี่และพาอาเต๊าหนี ทรงนิพนธ์บทร้องเป็นกลอนสุภาพจำนวน 22 คำกลอน (11 บท) แล้วร้องด้วยเพลงสำเนียงจีน ได้แก่เพลง จีนฮูหยิน จีนขิมเล็ก จีนข้วน บทร้องดังกล่าวนี้ขึ้นต้นว่า

"บัดนั้น จูล่งค้นหาเมียเล่าปี่
พอพบนางพลางโจนจากพาชี เข้าไปน้อมเกศีแล้วโศกา"

(สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, มปป. : 381)

2. ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ในปี พ.ศ. 2400 เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ได้เป็นอุปทูตไปเจริญพระราชไมตรีต่อสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรีย ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ได้ไปเห็นโรงละคร Prince Theatre จึงได้กลับมาสร้างโรงละครของตนเองชื่อ "ไซมีส เธียเตอร์" (Siamese Theatre) ในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยสร้างเพียงมีรั้วกั้น และต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้สร้างใหม่ชื่อว่า "ปรินส์เธียเตอร์" (Prince Theatre) ที่ท่าเตียน ตามอย่างโรงละครในกรุงลอนดอน มีกำหนดเล่นเวลาเดือนหงาย (ข้างขึ้น) แต่เดิมเล่นเดือนละ 1 สัปดาห์ เรียกตามภาษาอังกฤษว่า "วิก" (week) ต่อมาเล่นเดือนละ 2 สัปดาห์ คือตั้งแต่ขึ้น 8 ค่ำไปจนแรม 7 ค่ำ ผู้คนล้วนติดปากเรียกว่า "วิก" เจ้าพระยามหินทรฯ ละครของเจ้าพระยามหินทรฯ นับเป็นคณะละครคณะแรกที่มีการเปิดการแสดงประจำโรงและเก็บเงินค่าดู และได้ปรับปรุงละครนอกให้เป็น "ละครผสมสามัคคี" แสดงเรื่องราวของชาติต่างๆ เช่น มอญ พม่า และจีน ในส่วนของเรื่องจีนได้มีการนำเอาพงศาวดารมาแต่งเป็นบทละครเล่นอย่างละครนอก ได้แก่เรื่อง ห้องสิน สามก๊ก ไต้ฮั่น หงอโต้ ซุยถัง บ้วนฮวยเหลา โดยมีหลวงพัฒนพงศภักดี (ทิม สุขยางค์) เป็นผู้แต่งบทละคร (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2515) จ้างครูงิ้วมาสอน เครื่องดนตรีประกอบการแสดงใช้วงปี่พาทย์ ส่วนการแต่งกายตัวละครนั้น "เครื่องงิ้วหาง่าย ท่านจึงใช้เครื่องงิ้ว" (สมภพ จันทรประภา, 2528: 146) การละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงนี้ สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2464 : 111-121 อ้างถึงในสมพิศ สุขวิพัฒน์, : 14) ได้ทรงพระนิพนธ์ไว้ว่า "มีการเล่นแบบละครในกับละครนอกและงิ้วปนกัน จนมีลักษณะเป็นละครแบบใหม่ มีผู้ชอบกันมาก"

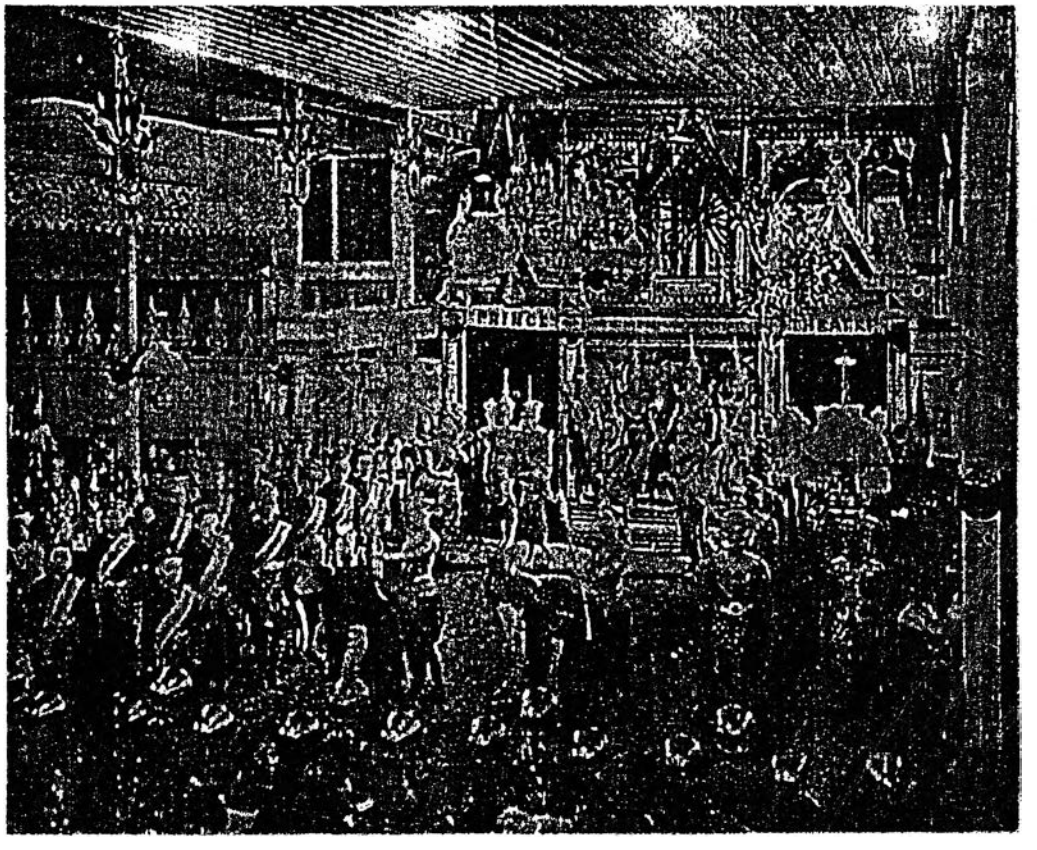
3. ลิเกหลวงสันทนาการกิจ เวทีมีประตูเข้าออก มีเตียงตั้งแต่ไม่มีฉาก เล่นงิ้วที่มีตัวละคร "เทียกากิม" ของเรื่อง "ส้วยถัง" (กาญจนาคพันธุ์, 2523: 76-77) การแสดงของหลวงสันทนาการกิจนี้สันนิษฐานว่าคงจะเป็นการแต่งตัวอย่างงิ้วแต่ร้องอย่างลิเก เพราะมีเนื้อร้องท่อนหนึ่งว่า "ฝ่ายว่าเทียกากิม เจ้าเนื้อนิ่มกระท้อนห่อ" ซึ่งเป็นสำนวนกลอนอย่างลิเก

4. ครั้นเมื่อคณะละครปรีดาลัย ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เกิดขึ้นในปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ได้นำงิ้วมาเล่นแบบละครร้อง ใช้ผู้หญิงแสดง ทั้งแต่งตัวเป็นงิ้ว ออกท่าเป็นงิ้ว และร้องเพลงสำเนียงจีน มีฉากและเครื่องแต่งฉากที่เป็นลักษณะของจีนจริงๆ กาญจนาคพันธุ์ (2523 : 77) กล่าวว่า

"ตามที่ข้าพเจ้าได้ดูเมื่อเป็นเด็ก รู้สึกว่าทุกอย่างเล่นใกล้เข้าไปข้างจีนมาก คือมีฉากและเครื่องแต่งฉากเป็นลักษณะของจีนจริงๆ คงจะผิดจากละครเจ้าพระยามหินทร์ หรือยี่เกหลวงสันท์ ซึ่งเป็นแบบของละครไทย...ละครปรีดาลัยแต่งตัวเป็นงิ้ว ออกท่าเป็นงิ้ว และร้องเพลงของจีน เช่น เพลงฮ้อเทีย เพลงกวยกังเหล็ง ฯลฯ เล่นเรื่องสามก๊กตอนตั๋งโต๊ะหลงกลนางเตียวเสี้ยนในกระบวนการเล่นก็แปลกน่าดู คือเปิดม่านเป็นฉากท้องฟ้า มีตัวละครแต่งเป็นเซียนขี่มังกรเหาะลอยอยู่กลางเวที...

"มหุดิฤกษ์เบิกโรงหงบูเทียน อัญเชิญเซียนเดชะสีหลีซีหมิน
เลอมังกรร่อนพะโยมโอมวาทิน ขอให้ภิญโญยิ่งงิ้วหญิงไทย"

เมื่อร้องเพลงนี้จบแล้ว เซียนก็โปรยกระดาษเงินกระดาษทองและดอกไม้เพื่อเป็นการให้พร แล้วจึงเปิดฉากใหม่เริ่มเรื่องสามก๊กเป็นฉากห้องในบ้านของอ้องอุ้น เล่นไปถึงตอนลิโป้ฆ่าตั๋งโต๊ะ ครั้นเมื่อหมดยุคของละครปรีดาลัยแล้วเกิดละครร้องแบบปรีดาลัยคณะต่างๆ ก็มีผู้เอางิ้วแบบปรีดาลัยนี้ไปเล่น



ภาพที่ 4.3 โรงละครปรินส์เธียเตอร์ ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ (เอนก นาวิกมูล, 2540 : 107)

5. นอกจากนี้ยังมีละครของพระยาพิศาลผลพาณิช (จีนสือ) เป็นละครผู้หญิง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงพระนิพนธ์ว่า "โรงนี้เล่นกระบวนรบ เอาง้ิวเป็นครูผิดกับโรงอื่น"

ความพยายามที่จะดัดแปลงให้ง้ิวเข้ามาผสมผสานกับนาฏศิลป์อื่นของไทยในยุคนี้เป็นไปอย่างสอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของนาฏศิลป์ไทยแขนงอื่นๆ ดังจะเห็นได้จากมีนาฏศิลป์หลายชนิดเกิดขึ้นในสมัยนี้ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะสังคมเปิดมากขึ้น ไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกไม่เว้นแม้แต่ด้านการละคร จึงเกิดความพยายามที่จะนำรูปแบบของละครตะวันตกมา "ปรุง" ให้เข้ากับรสนิยมคนไทย ความพยายามนี้จึงรวมถึงการดัดแปลงง้ิวด้วย

สมัยรัชกาลที่ 5 นี้ เป็นช่วงที่ละครและนาฏศิลป์ในประเทศไทยมีพัฒนาการมาก เกิดละครประเภทใหม่ๆ เช่น ละครพูด ละครพันทาง (ของเจ้าพระยามหินทร์ฯ) ลิเก ละครร้อง ละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

3.4.6 รัชกาลที่ 6 ถึงสมัยสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2453-2489)

ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา ง้ิวไม่เฟื่องฟูเหมือนยุคก่อนหน้า ส่วนหนึ่งเป็นเพราะโรงบ่อนที่เหลืออยู่จำนวนน้อยในรัชกาลก่อนถูกยุบจนหมดสิ้น ส่วนผู้ชมก็หันไปหามหรสพและสื่อบันเทิงอื่นๆ ซึ่งเกิดขึ้นมากมายตั้งแต่ในรัชกาลก่อน ง้ิวกวางตุ้งถึงกับสูญไปจากประเทศไทย อย่างไรก็ตาม ง้ิวแต้จิ๋วยังคงได้รับความนิยมจากชาวจีนในประเทศไทย เนื่องจากความที่ภาษาแต้จิ๋วเป็นเสมือน "ภาษากลาง" ของชาวจีนในประเทศไทย ดังนั้นชาวฮกเกี้ยน แคะ กวางตุ้ง ไหหลำ จึงเข้าใจภาษาแต้จิ๋ว และสามารถ "รับ" ง้ิวแต้จิ๋วได้แทนที่ง้ิวท้องถิ่นของตนที่เสื่อมสูญไป

ในช่วงเวลานี้ พระอนุวัติราชนิยม (ฮง เตชะวณิช) ได้สร้างโรงละครขึ้นที่ตรอกเล่งบ๊วยเอี๊ยะ และได้รับพระราชทานชื่อโรงละครจากรัชกาลที่ 6 ว่า "บุษปนาฏยศาลา" ซึ่งครั้งหนึ่งเคยนำง้ิวจากเซี่ยงไฮ้มาเล่น มีเล่นหลายเรื่อง เป็นเรื่องตามพงศาวดารจีนตลอดจนถึงยุคใหม่ เล่นเป็นเรื่องยวนซีไข ตอนด็อกเตอร์ซุนยัดเซนล้มราชวงศ์ชิงแล้วยวนซีไขตั้งตัวเป็นฮ่องเต้ ง้ิวเซี่ยงไฮ้นี้ "เล่นอยู่หลายเดือนจึงกลับไปเซี่ยงไฮ้ ตลอดเวลาที่เล่นมีคนจีนดูแน่นโรงเสมอ" (กาญจนาคพันธุ์, 2523 : 79)

ในสมัยนี้มหรสพหลายประเภทได้รับความกระทบกระเทือน เนื่องจากโปรดให้เลิกหวยและบ่อนเบี้ยอย่างเด็ดขาด ในปี พ.ศ. 2460 อันเป็นนโยบายต่อเนื่องมาจากสมัยรัชกาลก่อนที่ยุบบ่อนเป็นอันมาก แม้ขุนวิจิตรมาตราจะกล่าวไว้ว่า "การละเล่นที่ยังคงเป็นที่นิยมมากในหมู่คนกรุงคือ

สวดคฤหัสถ์ ลำตัด จำอวด และงิ้ว" (กาญจนาคพันธุ์, 2523) ก็ตาม แต่ก็น่าเชื่อได้ว่างิ้วคงไม่เฟื่องฟูเท่ากับในรัชกาลก่อน หรือหากยังนิยมอยู่ก็อาจเฉพาะในหมู่คนจีนเท่านั้น ตั้งแต่ราว พ.ศ. 2460 เป็นต้นมา ประชาชนก็เพลาความนิยมดูละครไปติดภาพยนตร์ซึ่งทันอกทันใจกว่า และแสดงความพิศดารได้มากกว่าแสดงบนเวที (หลวงบุณยมานพพาณิชย์, 2526 : 17-22) โดยเฉพาะเมื่อถึงปลายรัชกาลที่ 6 ภาพยนตร์เข้ามามีบทบาทอย่างสูง โดย "นางสาวสุวรรณ" (พ.ศ. 2466) เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่มีคนไทยแสดง

เมื่อประเทศจีนเกิดการปฏิวัติในปี ค.ศ. 1911 (พ.ศ. 2454) ด็อกเตอร์ซุนยัดเซนสามารถโค่นล้มราชวงศ์ชิงลงได้ และเปลี่ยนแปลงประเทศเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตยในวันขึ้นปีใหม่ ค.ศ. 1912 เป็นการยุติการปกครองระบอบกษัตริย์และสังคมศักดินาจีนที่มีมายาวนานนับพันปีลง ในช่วงนี้มีการปฏิรูปวัฒนธรรมและเกิดสงครามญี่ปุ่น ประเทศจีนได้รับผลกระทบของสงคราม ศูนย์กลางของงิ้วแต้จิ๋วจึงเคลื่อนมาสู่กรุงเทพฯ นับว่าเป็นยุคทองของงิ้วแต้จิ๋วโพ้นทะเลโดยแท้ (เหี่ยหยู่ปิง และคณะ, 1995 อ้างถึงใน วีเกียรติ มารคแมน, 2539: 39)

3.4.7 สมัยสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึงปีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี (พ.ศ. 2489 ถึงปี พ.ศ. 2525)

สถานการณ์ของงิ้วในประเทศจีนยังคงระส่ำระสายอย่างต่อเนื่อง แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยพัฒนาขึ้น ภายหลังสงครามโลกครั้งที่สองสิ้นสุดลงในปี พ.ศ. 2489 และกองทัพแดงของฝ่ายคอมมิวนิสต์จีน อันนำโดยเหมาเจ๋อตง ได้ทำสงครามกับรัฐบาลจีนฝ่ายประชาธิปไตยของประธานาธิบดีเจียงไคเช็ก (และสามารถเอาชนะได้ในปี ค.ศ. 1949 หรือ พ.ศ. 2492) ชาวจีนต่างเดือดร้อนไปทั่วทุกหัวระแหง ทำให้ชาวจีนแต้จิ๋วรวมถึงนักแสดงงิ้วและเจ้าของคณะงิ้วจำนวนมากได้อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทย จึงมีงิ้วแต้จิ๋วเพิ่มขึ้นอีกมากในประเทศไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2495-2505 สองฟากถนนเยาวราชและถนนเจริญกรุงล้วนเต็มไปด้วยโรงงิ้ว เช่น คาเธ่ย์ ศรีเยาวราช ศรีราชวงศ์ เทียนกัวเทียน นิวโอเดียน เฉลิมบุรี เฉลิมราษฎร์ เฉลิมสิน ในช่วงนี้มีงิ้วคณะต่างๆ มากถึง 80 คณะ (รัฐกร อัสดรธีรยุทธ์ (มปป. : 73, อ้างถึงใน วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 39-40) รวมถึงบางโอกาสก็มีงิ้วจากประเทศจีนเดินทางมาแสดงให้ได้ชมเป็นครั้งคราวด้วย ช่วงนี้นับเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุดของวิกงิ้วในประเทศไทย ซึ่งในสมัยนั้นมีโรงงิ้วอยู่ 5 วิกที่ได้รับความนิยมอย่างสูงคือคณะตงเจ๊ก อี่ไล้ เหล่าป้อ บ๊วยเจี่ย ตงเจี่ยสุง (อุไร นันทศิลปชัย, สัมภาษณ์, 9 พ.ย. 2543 ; อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 10 ม.ค. 2544)

ครั้นเมื่อสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้รับการจัดตั้งขึ้น จำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายรายการสถานี ต้องการให้มีการแสดงแบบงิ้วบ้าง จึงให้กาญจนาคพันธุ์ หรือขุนวิจิตรมาตรา แต่งบทงิ้วเพื่อใช้แสดงออกโทรทัศน์ หรือที่เรียกว่า "งิ้วโทรทัศน์" หลายเรื่อง เช่น "อ้วงเจียวกุน" (พ.ศ. 2501) มีชาติ (สักกะ) จารุจินดา และ อารีย์ นักดนตรี แสดงนำ "นางเนื้อหอม" (พ.ศ. 2502) ทรงศรี เทวคุปต์ และ ชาติ จารุจินดา แสดงนำ และเรื่อง "นางไซซี" มีอารีย์ นักดนตรี และ ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา นำแสดง เรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องในพงศาวดารจีน ฉาก เครื่องแต่งตัว และดนตรีเป็นแบบจีน แต่การแสดงเป็นอย่างละครร้อง (มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา, มปป. : 23-24 และ กาญจนาคพันธุ์, 2523 : 557-560)

ต่อมา จำนง รังสิกุล ได้ขอให้ขุนวิจิตรมาตราจัดแสดงงิ้วออกทางโทรทัศน์อีกครั้ง จึงได้ทำเรื่อง "ซิเตงซันกับฮวนลิฮวย" โดยนำมาจากพงศาวดารเรื่อง "ซิเตงซันเจงไซ" วิธีการแสดงในเรื่องนี้มีความเป็นงิ้วมากกว่าครั้งก่อนหน้านี้ นำแสดงโดย ประกอบ ไชยพิพัฒน์ เป็นซิเตงซัน และ อารีย์ นักดนตรี เป็นนางฮวนลิฮวย มีนักแสดงงิ้วอาชีพมาคอยสอนท่าทางงิ้วให้ ฉากแต่ละฉากก็มีลักษณะวิจิตรพิศดาร เช่น ฉากสวนดอกไม้มีลำธารวกวน มีน้ำไหลจริงๆ มีสะพานให้นักแสดงเดินข้ามได้ การแสดงชุดนี้แสดงตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องติดต่อกันนานเกือบสองปี ได้รับความนิยมทั้งจากคนไทยและคนจีน (กาญจนาคพันธ์, 2523)

ครั้นหลังจากปี พ.ศ. 2505 เป็นต้นมา งิ้วก็เสื่อมความนิยมลง จนกระทั่งประมาณปี พ.ศ. 2509 วิกงิ้วต่างๆ ทั่วเยาวราชก็เลิกกิจการลงกลายสภาพเป็นโรงภาพยนตร์หมด แต่ในเวลาต่อมาโรงภาพยนตร์ต่างๆ เหล่านี้ก็ต้องเลิกกิจการเช่นเดียวกัน เนื่องจากความทันสมัยสู้โรงภาพยนตร์ในย่านอื่นไม่ได้ ในขณะที่บางโรงอาทิเช่นโรงงิ้วเฉลิมราษฎร์ได้ปรับตัวท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของสังคมโดยการจัดฉายภาพยนตร์งิ้วจากฮ่องกงมาฉาย (พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์, 2539) ภาพยนตร์งิ้วที่นำเข้ามาฉายช่วงแรกนี้เป็นงิ้วกวางตุ้ง เมื่อนำเข้ามาประเทศไทย โรงภาพยนตร์ (หรือโรงงิ้วเดิม) ก็ต้องไปจ้างชาวคณะงิ้วที่เลิกเล่นไปแล้วมาอัดเสียงพากย์ทับเป็นภาษาแต้จิ๋ว เหตุที่ไม่นำภาพยนตร์งิ้วแต้จิ๋วจากประเทศจีนมาก็เพราะสมัยนั้นรัฐบาลไทยยังไม่มีความสัมพันธ์ทางการทูตกับรัฐบาลคอมมิวนิสต์ของจีน การติดต่อธุรกิจใดๆ กับประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีนถือเป็นเรื่องผิดกฎหมาย

ต่อมาคนกวางตุ้งในฮ่องกงเลิกนิยมภาพยนตร์งิ้ว แต่คนแต้จิ๋วในฮ่องกงกลับรวบรวมคนมาฝึกงิ้วจนตั้งเป็นคณะขึ้นมาได้ เมื่อออกแสดงนานวันเข้าก็มีการถ่ายทำเป็นภาพยนตร์งิ้วและส่งมาขายในประเทศไทยเช่นที่ผ่านมา เพียงแต่ในคราวนี้เป็นภาพยนตร์งิ้วแต้จิ๋วจึงไม่ต้องยุ่งยากพากย์

และร้องทับเป็นภาษาแต้จิ๋ว เมื่อภาพยนตร์งิ้วแต้จิ๋วได้รับความนิยมอย่างสูงในประเทศไทยจึงมีพ่อค้าจีนในไทยว่าจ้างงิ้วแต้จิ๋วจากฮ่องกงทั้งคณะมาเปิดการแสดงเก็บเงินจากผู้ชม แม้จะไม่ใช่คณะงิ้วของประเทศไทย แต่ก็ทำให้บรรยากาศวิกงิ้วกลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้ง คณะงิ้วแต้จิ๋วจากฮ่องกงนี้ "ขนกันมาเล่นงิ้วก่อนตรุษจีน เล่นเลยเดือนห้าเทศกาลบ๊ะจ่าง พอเข้าเดือนหกก็เตรียมตัวพับโรงกลับฮ่องกงไปเล่นงิ้วศาลเจ้าสารทจีนเดือนเจ็ด คณะงิ้วเที่ยวไปเที่ยวมา อยู่เมืองไทยหกเดือน อยู่ฮ่องกงอีกหกเดือน" (เกาะขอบโรงงิ้ว, 2542 : 294-297)

ควรบันทึกไว้ด้วยว่าการนำคณะงิ้วมาแสดงในคราวนั้นมีนักแสดงตัวประกอบวัยรุ่นผู้หนึ่งซึ่งมีสีลาการแสดงแคล่วคล่อง ต่อมาได้กลายเป็นนักแสดงภาพยนตร์มีชื่อเสียงระดับโลก เป็นที่รู้จักกันในนาม "เฉินหลง"

3.4.8 พ.ศ. 2525 ถึงปัจจุบัน

ภาพยนตร์งิ้วจากฮ่องกงที่เข้ามาฉายในประเทศไทยนี้ได้รับความนิยมจากชาวจีนในไทยอย่างล้นหลาม เนื่องจากผู้ชมสามารถชมได้จบเรื่องในระยะเวลาสามชั่วโมงครึ่ง ไม่ต้องติดตามรอดูที่โรงงิ้วทุกคืนเป็นเวลาหลายคืนกว่าจะจบ พระเอกนางเอกในภาพยนตร์งิ้วได้รับความนิยมอย่างมาก จนถึงกับเชิญดารามาปรากฏตัวที่โรงงิ้วแถวเยาวราช ไม่ว่าจะ ตั้งซอหุย (*เฉินอู่หุ้ย*) จิ้งเซาะเกียง (*จวงเซี่ยเจียง*) ปิงคาเง็ก (*ฟังเฉี่ยวอวี้*) จังชังหง (*เจิงชันเฟิง*) เป็นต้น (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2526) นักแสดงงิ้วเหล่านี้ยังเป็นที่จดจำได้ของกลุ่มผู้ชมงิ้วรุ่นเก่าในประเทศไทยจนทุกวันนี้

อำพัน เจริญสุข (สัมภาษณ์, 10 ม.ค. 2544) กล่าวว่าการที่ดางิ้วจากฮ่องกงมาปรากฏตัวกลับเป็นการปลุกกระแสให้คนสนใจงิ้วขึ้นมาอีกครั้ง หลังจากที่วิกงิ้วได้สูญไปจากประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2509 คณะไช้ป้อฮงเตียะเกียะท้วง ซึ่งเป็นคณะที่แยกออกมาจากคณะเหล่าไช้ป้อฮงคณะเก่าแก่จากประเทศจีนและเข้ามาสู่ประเทศไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ก็ได้จัดตั้งขึ้นเพื่อเปิดการแสดงในวิก เป็นการปลุกกระแสความนิยมขึ้นมาได้อีกครั้ง ดังจะเห็นได้ว่ามีคณะงิ้วอื่นๆ เริ่มเปิดการแสดงในวิกบ้าง อันได้แก่คณะตั่วกังเกียะท้วง เล่นอยู่โรงสินฟ้า (เจ้าของเดียวกับคณะเหล่าเง็กเล่าซุง และคณะชิงเหล่าเง็กเล่าซุง ในปัจจุบัน) และคณะชิงเกาะ เมื่อรวมกับคณะไช้ป้อฮงเตียะเกียะท้วง ซึ่งเปิดการแสดงในวิกขึ้นมาก่อนแล้ว จึงเป็นยุคที่คณะงิ้วสามคณะนี้โด่งดังมาก ไม่แพ้ในยุคปี พ.ศ. 2495-2505 ก่อนหน้านี้ที่มีงิ้วห้าโรงซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูง

คณะงิ้วในเวลานั้นจะมีครูสอนงิ้วและผู้ประพันธ์บทประจำแต่ละคณะ เนื่องจากต้องเปลี่ยนเรื่องแสดงทุกสัปดาห์ มีการแสดงทุกวัน วันละ 2 รอบ คือรอบ 12.30-16.00 นาฬิกา และรอบ 19.00-22.30 นาฬิกา ยกเว้นวันพุธจะมีการแสดงเพียงรอบเดียว เนื่องจากนักแสดงจะต้องซ้อมงิ้วเรื่องใหม่ตั้งแต่คืนวันอังคารก่อนจะมาแสดงหน้าเวทีในค่ำวันพุธ (Benjathep, 1983)

โรงงิ้วนี้มีที่นั่งสำหรับ 600 ที่ ค่าชมงิ้วประมาณ 20-40 บาท แต่บางครั้งก็ต้องเสริมที่นั่งหรือต้องยืนดูเมื่อที่นั่งเต็มแต่ผู้ชมก็เต็มใจ แม้การแสดงงิ้วในวิกที่เกิดขึ้นใหม่ในคราวนี้จะได้รับความนิยมแต่ก็เป็นเพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 10 ม.ค. 2544) สาเหตุหนึ่งที่เป็นผลให้งิ้ววิกเสื่อมความนิยมไปก็เป็นเพราะความแพร่หลายของนวัตกรรมใหม่ในสมัยนั้นนั่นก็คือวิดีโอ ทำให้ลูกหลานจีนใช้วิธีการเช่าหรือซื้อวิดีโองิ้วมาให้ญาติผู้ใหญ่ในบ้านซึ่งเป็นกลุ่มคนดูงิ้วแทน จำนวนคนดูจึงลดลง

ประมาณช่วงทศวรรษ พ.ศ. 2520 งิ้วในประเทศไทยเกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ นั่นคือการที่คณะงิ้วหันไปหานักแสดงคนไทยจากต่างจังหวัดมาแทนที่นักแสดงเชื้อสายจีนซึ่งหาได้ยากขึ้น โดยมูลเหตุของการนำคนไทยมาเป็นนักแสดงอีกประการหนึ่งนั้น ตามคำบอกเล่าของสาธิต เลาหชัยบุญ (สัมภาษณ์, 4 ธ.ค. 2543) ผู้ก่อตั้งคณะไช้ป้อฮงเกียะท้วง ได้เล่าว่าตนเองเป็นบุคคลแรกที่นำเอาคนไทยอีสานมาเล่นงิ้ว เพื่อสนองนโยบายของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ขณะดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารสูงสุด ซึ่งต้องการให้พี่น้องชาวภาคตะวันออกเฉียงเหนือได้มีงานทำทดแทนผืนดินแตกระแหงยากต่อการทำเกษตรกรรม จึงริเริ่มนำเด็กชาวอีสานมาหัดงิ้วตั้งแต่เล็กๆ จากนั้นมาคณะงิ้วทุกคณะจึงเริ่มมีนักแสดงคนไทยบ้าง กระทั่งทุกวันนี้อาจกล่าวได้ว่านักแสดงงิ้วเกินกว่าครึ่งหนึ่งเป็นคนไทยที่ไม่มีเชื้อสายจีน

ปี พ.ศ. 2525 งิ้วในประเทศไทยได้รับความสนใจจากผู้ชมทั่วประเทศ ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ครบ 200 ปี สมาคมอุปรากรศิลปไทย-จีน หรือคณะงิ้วไท้ตงเกียะท้วง ได้จัดการแสดงงิ้วที่ร้องและเจรจาเป็นภาษาไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน ขึ้น ณ โรงละครแห่งชาติ ในวันที่ 23 มีนาคม เป็นส่วนหนึ่งของงาน "นาฏศิลปในร่มโพธิ์ทอง" (นาฏศิลปในร่มโพธิ์ทอง, 2525) โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เสด็จมาทอดพระเนตร รวมถึงมีการนำไปแพร่ภาพออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท. ด้วย เหตุการณ์ในคราวนี้จึงเป็นการถือกำเนิดขึ้นของ "งิ้วไทย" อย่างสมบูรณ์แบบขึ้นในประเทศไทย

หลังจากการแสดงที่โรงละครแห่งชาติไม่นาน บริษัทสหพัฒนพิบูลย์ ก็ได้เข้ามาสนับสนุนให้คณะไท้ตงจัดแสดงงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นขึ้นอีก โดยออกอากาศทางช่อง 9 อสมท. เพื่อเป็นการ

ประชาสัมพันธ์ผงชักฟอกยี่ห้อ "เปาบุ้นจิ้น" ในยุคนั้น งิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้น ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท. ทุกวันอังคารตั้งแต่เดือนมีนาคม พ.ศ. 2526 ถึงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2529 ทำให้นักแสดงนอกจากต้องแสดงงิ้วแต้จิ๋วที่วิกตามปกติแล้ว ยังต้องมาหัดและซ้อมงิ้วไทยอีก โดยแต่ละตอนความยาว 4 ชั่วโมงเท่ากับงิ้วแต้จิ๋วทั่วไป แต่ได้แบ่งฉายออกอากาศราว 4-5 สัปดาห์จึงจะจบตอนหนึ่ง ช่วงแรกที่มีการนำงิ้วไทยมาแสดงออกโทรทัศน์ให้ผู้ชมทั่วประเทศได้ชมและสัมผัสกับอุปรากรจีนโดยไม่มีภาษาเป็นอุปสรรคขวางกั้นนั้นเป็นที่นิยมมาก แต่นานเข้าก็เริ่มซาลงไป สาเหตุเนื่องจากเรื่องราวจำเจอยู่แต่เรื่องเปาบุ้นจิ้น อันเป็นเรื่องที่ได้รับการสนับสนุนเพื่อส่งเสริมการขายสินค้า (อำพัน เจริญสุข, 10 ม.ค. 2544 สัมภาษณ์)

ในการจัดทำงิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นในคราวแสดงที่โรงละครแห่งชาตินั้นมีอาจารย์อำพัน เจริญสุข เป็นผู้เขียนบทเป็นภาษาจีน รศ. พรพรรณ จันทโรนานนท์ แห่งคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง เป็นผู้แปลบทเป็นภาษาไทยขั้นพื้นฐาน จากนั้น รศ.สมพันธุ์ เลขะพันธุ์ แห่งสถาบันเดียวกัน ก็เป็นผู้แปลงเป็นภาษาไทยแบบสละสลวยรวมถึงการแต่งบทกลอน แล้วจึงส่งบทกลับมายังคุณหญิงมาลี สนิทวงศ์ ณ อยุธยา เป็นผู้ขัดเกลาภาษาขั้นสุดท้าย แล้วอาจารย์อำพันจึงนำเอาบทประพันธ์ที่ได้มาแต่งทำนอง เป็นอันเสร็จกระบวนการเขียนบท

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีผู้ดัดแปลงให้งิ้วสามารถชมและเข้าใจได้ในวงกว้าง แต่งิ้วในประเทศไทยก็เริ่มเสื่อมความนิยมตามลำดับ แม้ในช่วงที่งิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นจะได้รับความนิยมจากผู้ชมโทรทัศน์ทั่วไป แต่สถานการณ์งิ้วที่แสดงในวิกกลับย่ำแย่ คนดูเริ่มบางตาลง รายได้ไม่คุ้มกับค่าใช้จ่าย จนเมื่อถึงปี พ.ศ. 2526 งิ้วคณะไท้ตง แห่งโรงงิ้วเฉลิมราษฎร์ ซึ่งเป็นคณะเดียวที่ยังคงเปิดการแสดงแบบวิกในเวลานั้นก็ต้องเลิกการแสดงในวิกไป อันทำให้งิ้วในประเทศไทยเข้าสู่ยุคของ "งิ้วศาลเจ้า" หรือ "งิ้วเร่ร่อน" อย่างสมบูรณ์จวบจนถึงปัจจุบัน

ปี พ.ศ. 2531 บริษัทในเครือเจริญโภคภัณฑ์ ได้นำงิ้วเซี่ยงไฮ้คณะหงโหลวมาจัดการแสดงในประเทศไทย (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ, 2532) และได้รับความสนใจจากผู้ชมตามสมควร

ในปี พ.ศ. 2539 อันเป็นปีกาญจนาภิเษก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช กรมศิลปากรได้กำหนดการแสดงมหรสพสมโภชเนื่องในงานพระราชพิธีกาญจนาภิเษก ตามแบบอย่างที่เคยเป็นมาครั้งโบราณ ในวันที่ 9 มิถุนายน งิ้วก็เป็นหนึ่งในการแสดงร่วมกับละครและการแสดงแบบโบราณต่างๆ อันได้แก่ ละคร (ละครใน) ระเบง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ฟ้อน (ศิลปะภาคเหนือ) ซัด (ศิลปะภาคใต้) เซิ้ง (ศิลปะภาคอีสาน) มอญรำ และ หัวล้านชนกัน

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2542 ในมหามงคลสมัยที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบหกรอบนักษัตร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยโครงการจีนศึกษาสถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา คณะศิลปศาสตร์ และ โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ ได้จัดการแสดง อุปรากรจีน-ไทยเทอดพระเกียรติ เรื่อง "ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห" ระหว่างวันที่ 30 มิถุนายน ถึง 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2543 ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย

อุปรากรจีน-ไทย เทอดพระเกียรติเรื่องนี้ กำกับการแสดงโดย อาจารย์อำพัน เจริญสุข จัดเป็น "นวนาฏกรรม" ซึ่งผสมผสานศิลปการแสดงงิ้วตามแบบจารีตเข้ากับศิลปการแสดงร่วมสมัย โดยมีบทร้องและบทเจรจาเป็นภาษาไทย ใช้ลีลาการแสดงแบบงิ้วแต้จิ๋ว และใช้เครื่องดนตรีที่หลากหลายทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีจีน อีกทั้งมีการออกแบบแสงและใช้เทคนิคพิเศษประกอบการแสดง ต่างไปจากการแสดงงิ้วในประเทศไทยครั้งก่อนหน้านี้ทั้งหมด

ปัจจุบัน ประเทศไทยคงมีคณะงิ้วแต้จิ๋วหลงเหลืออยู่ราว 30 คณะ ซึ่งไม่เพียงแต่จำนวนคณะเท่านั้นที่ลดลง แม้จำนวนสมาชิกของคณะงิ้วแต่ละคณะก็ยังลดลงเช่นกัน จากเดิมที่แต่ละคณะเคยมีสมาชิก 80-100 คนในช่วงสองทศวรรษก่อน ก็กลับเหลือเพียงคณะละไม่เกิน 40 คนในปัจจุบัน จากนักแสดงที่เป็นคนจีนหรือคนไทยเชื้อสายจีนก็กลายเป็นนักแสดงคนไทยจากจังหวัดต่างๆ ทั่วประเทศไทยผสมกับนักแสดงไทยเชื้อสายจีน

4. สถานการณ์ของงิ้วในประเทศไทยปัจจุบัน

4.1 คณะงิ้ว

4.1.1 ประเภทของคณะงิ้ว

ปัจจุบันคณะงิ้วที่ใช้คนแสดงในประเทศไทยเหลือเพียงงิ้วแต้จิ๋วและงิ้วไหหลำเท่านั้น ส่วนงิ้วประเภทอื่นเช่นงิ้วกวางตุ้ง หรืองิ้วฮกเกี้ยนนั้นไม่มีอีกแล้ว คณะงิ้วไหหลำที่ยังคงรับงานแสดงอยู่มีประมาณ 3 คณะ (เท่าที่ทราบ) และงิ้วแต้จิ๋วประมาณ 30 คณะ เฉพาะสำหรับคณะงิ้วแต้จิ๋วนั้นอาจจำแนกประเภทคณะงิ้วได้ตามจำนวนสมาชิกและองค์ประกอบของความเป็นคณะงิ้วได้ 2 ประเภทคือ งิ้วโรงใหญ่ (คณะใหญ่) กับงิ้วโรงเล็ก (คณะเล็ก)

1) งิ้วโรงใหญ่

คณะงิ้วที่จัดว่าเป็นคณะเก่าแก่มีอายุเกือบร้อยปี ได้แก่คณะเหล่าเง็กเล่าชุง เหล่าตงเจี่ยสุง และเหล่าไช้ป้อฮง เป็นต้น คณะเหล่านี้บางคณะมีถิ่นกำเนิดมาจากประเทศจีนแล้วย้ายเข้ามาทำมาหากินในประเทศไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคที่การแสดงงิ้วเฟื่องฟูมาก โดยบางคณะยังสืบทอดกิจการมาถึงทายาท ขณะที่บางคณะเมื่อไม่มีผู้สืบทอดก็ขายกิจการให้ผู้อื่นไป

จำนวนสมาชิกในคณะงิ้วโรงใหญ่ปัจจุบันอยู่ที่ประมาณ 35-40 คน มีทั้งนักแสดงคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีนปะปนกัน (นอกจากนี้บางคณะอาจมีนักแสดงที่เป็นชาวจีนแผ่นดินใหญ่ ชาวเขมร หรือแม้แต่คนอิสลาม) บางคณะนักแสดงไทยมีโอกาสเล่นเป็นเพียงตัวประกอบคือทหารหรือไม่ก็สาวใช้ แต่บางคณะนักแสดงคนไทยก็สามารถไต่เต้าไปจนถึงบทบาทสำคัญที่มีบทเจรจาและร้อง เช่น พระเอก นางเอก พระรอง นางรอง ตัวโกง (ตัวหน้าลายหรือโอวหมิ่ง) หรือตัวพ่อ (เหล่าเซ็ง) เป็นต้น

จากการพูดคุยผู้รู้ ผู้ชม และคนในโรงงิ้วหลายท่านพบว่า แม้คณะงิ้วที่จัดว่าเป็นโรงใหญ่นี้จะมีอยู่จำนวนมาก แต่ก็ไม่อาจตัดสินชี้ชัดได้ว่าคณะใดคือคณะที่ดีที่สุด สำหรับฝ่ายผู้ชมนั้นมีความเห็นแตกต่างกันไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรสนิยมของตนเอง คนดูหลายคนไม่ได้ชอบที่คณะงิ้ว แต่ชอบที่ตัวนักแสดง เมื่อนักแสดงคนที่ตนเองชอบย้ายไปอยู่คณะอื่นก็เลิกดูคณะนั้น หันไปดูคณะที่นักแสดงคนโปรดย้ายไปอยู่แทน และคนดูแต่ละคนก็มีรสนิยมในตัวละครต่างกัน บางคนชมชอบตัวนางก็จะเลือกชมคณะที่มีตัวนางแสดงดีๆ บางคนชอบการแสดงของตัวหน้าลาย (โอวหมิ่งหรือจิ้ง) ก็จะเลือกชมคณะที่ตัวหน้าลายมีฝีมือ

ขณะที่ทางฝ่ายคณะงิ้วเองนั้นก็ไม่มีใครยอมออกความเห็นว่าคณะใดจัดว่าเป็นคณะที่ดีที่สุด หรือมีผู้ชมนิยมมากที่สุด หากไม่กล่าวว่าคณะตนเองเป็นคณะที่ดีที่สุด ก็จะให้ความเห็นว่าแต่ละคณะต่างก็มีจุดเด่นที่แตกต่างกัน ไม่มีคณะใดที่สมบูรณ์พร้อมทุกด้าน อาทิเช่น คณะไช้ยงฮงมีจุดเด่นที่ตัวตลกและตัวหน้าลายซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในวงการทั่วไปว่าเป็นตัวตลกและตัวหน้าลายอันดับหนึ่งของงิ้วในเมืองไทยปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีดาราง้วที่โด่งดังในอดีตมาร่วมแสดงเป็นบางครั้งบางคราวด้วย ส่วนคณะเหล่าเง็กเล่าชุงมีจุดเด่นที่เสื้อผ้าสวยและพระเอกนางเอกอายุยังน้อยมีคนดูคอยติดตามมาก รวมถึงคนตีกลองจัดเป็นคนตีกลองอันดับหนึ่งในวงการงิ้วปัจจุบัน คณะเตี่ยเกี้ยะอี่ไล้เฮงมีจุดเด่นที่มีตัวแสดงเป็นพระเอกนางเอกอย่างละสองคนสลับกัน เป็นต้น

ในแง่นี้จะพบว่าคุณภาพของคณะงิ้วส่วนหนึ่งไม่ได้ขึ้นอยู่กับความเป็น "คณะ" หากขึ้นอยู่กับนักแสดงหรือนักดนตรีซึ่งเป็นระดับ "บุคคล" เมื่อคณะใดสูญเสียทรัพยากรบุคคลเหล่านี้ไปโดยที่คนใหม่ที่เข้ามาแทนนั้นไม่อาจเทียบคนเก่าได้ก็จะทำให้คุณภาพของคณะงิ้วลดลงทันที (แต่ก็ไม่ใช่เหตุผลทั้งหมดเนื่องจากคุณภาพของคณะงิ้วยังขึ้นอยู่กับชื่อเสียงเก่าแก่ของคณะ คุณภาพของนักแสดงโดยรวม การฝึกฝนที่เข้มงวดจากครูหรือเถ้าแก่ประจำคณะ)

ประเด็นที่ว่าปัจจุบันไม่มีคณะงิ้วใดที่โดดเด่นกว่าคณะอื่นอย่างแท้จริง ยังได้รับการยืนยันจากอาจารย์อำพัน เจริญสุข ผู้คลุกคลีอยู่ในวงการงิ้วมายาวนานได้กล่าวว่า

"ตอนนี้ผมคิดว่าไม่มีแล้ว เมื่อก่อนที่มีชื่อเสียงก็เพราะว่าเมื่อก่อนผู้แสดงงิ้วแต่ละคณะเขาอยู่ที่วิก มีผู้แสดงเยอะ แล้วก็คัดเลือกแต่ตัวแสดงที่มีชื่อเสียง แต่เดี๋ยวนี้ตัวแสดงที่มีชื่อเสียงก็แก่ตัวลง สูญหายไป ผู้ที่ขึ้นมาใหม่ บุคลากรมันก็ไม่พอ มันกระจายออกไปแต่ละคณะ แล้วก็ไม่ได้อยู่ที่วิก จริงๆ แล้วงิ้วจะดี นอกจากจะมีตัวหลักๆ แล้ว ตัวเสริมนี่ก็สำคัญ แต่เดี๋ยวนี้กลายเป็นว่าแต่ละคณะมีไม่กี่คน ตัวหลักก็ไม่กี่คน แล้วก็เนื้อเรื่องก็ไม่ค่อยดี เดี๋ยวนี้ก็เลยกลายเป็นถดถอย เลยกลายเป็นว่าไม่มีคณะไหนเด่น เดี๋ยวนี้กลายเป็นว่าแสดงในพิธี" (อำพัน เจริญสุข, 2 พ.ย. 43, สัมภาษณ์)

อย่างไรก็ตาม แม้จะไม่อาจวัด "คุณภาพ" ของคณะงิ้วได้แต่ยังพอมีเกณฑ์อย่างหนึ่งที่จะวัด "ความนิยม" ได้โดยการพิจารณาจากสถานที่เล่น คณะงิ้วที่เป็นที่ยอมรับ มีผู้สนใจติดตามมาก มักเป็นคณะที่แสดงอยู่ในกรุงเทพฯ มากกว่าต่างจังหวัด (เนื่องจากผู้ชมในกรุงเทพฯ เป็นผู้ชมกลุ่มใหญ่ที่สุด)

"พวกที่เล่นต่างจังหวัดมากๆ คือพวกที่เข้ากรุงเทพฯ ไม่ค่อยได้ คือเข้ากรุงเทพฯ มาแบบไม่มีคนรู้จัก คนรู้จักจะน้อย...คณะที่เล่นในกรุงเทพฯ คือคณะดังๆ ตัวละครเด่นๆ พวกที่คนดูเขารู้จักหมด" (บุญชู แซ่ฉั่ว, สัมภาษณ์, 29 พ.ย. 2543)

ส่วนเกณฑ์อีกประการหนึ่งสำหรับการพิจารณา "ความนิยม" ของผู้ชมที่มีต่อคณะงิ้วนั้นอาจสังเกตได้จากกลุ่มผู้ชมที่มีประสบการณ์การชมงิ้วมายาวนานและมีรสนิยมที่ดีในการแสดงงิ้วว่านิยมไปชมการแสดงงิ้วคณะใดบ้าง เมื่อผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ชมและไปสังเกตการณ์การแสดงงิ้วของคณะงิ้วต่างๆ ในย่านต่างๆ โดยเฉพาะย่านคนจีนที่อยู่ใจกลางเมืองซึ่งสะดวกต่อการเดินทาง เช่น เยาวราช ตลาดน้อย สามย่าน ประตูน้ำ พลับพลาชัย สวนมะลิ ราชวงศ์ ฯลฯ จะพบกลุ่มผู้ชมหน้าเดิมๆ ประมาณ 20-30 คนมาชมคณะงิ้วหลายคณะอยู่เสมอ จึงพออนุมานได้ว่าบรรดาคณะงิ้วที่ผู้ชมเหล่านี้มาดูบ่อยๆ เป็นคณะที่ได้รับความนิยมมาก

จากจำนวนคณะงิ้วราว 30 คณะ คณะที่จัดว่าได้รับความนิยมสูงนี้มีอยู่ไม่เกิน 10 คณะ ได้แก่ ไช้ยงฮงเกียะท้วง เหล่าเง็กเล่าซุง เหล่าไช้ป้อฮง เตียะเกี้ยะอี่ไล้เฮง อี่ไล้เฮงเกียะท้วง เหล่าอี่ไล้เฮง เหล่าตงเจี่ยสุง เป็นต้น ซึ่งจัดว่าเป็นคณะที่ "ติดอันดับในกรุงเทพฯ" ขณะที่ วิโรจน์ วทัญญุตากวิน (สัมภาษณ์, 31 ม.ค. 2544) กล่าวว่าคณะที่แสดงในกรุงเทพฯ บ่อยที่สุดคือคณะไช้ยงฮงฯ, เตียะเกี้ยะอี่ไล้เฮง, และเหล่าเง็กเล่าซุง ตามลำดับ

ค่าจ้างนักแสดงและสมาชิกคนอื่นๆ ในคณะจะแบ่งจ่ายกันเป็นงวด เรียกว่า "ป้าย" โดยปกติ "ป้าย" หนึ่งมีระยะเวลาเท่ากับ 5 วัน เช่น จ่ายเงินทุกวันที่ 5 10 15 20 25 30 ตามวันที่ในปฏิทินจีนหรือปฏิทินไทยก็แล้วแต่ระเบียบของคณะ แต่การจ่ายตามวันที่ในปฏิทินจีนจะทำให้คนในโรงงิ้วได้เงินมากกว่าจ่ายตามวันที่แบบไทย เพราะเดือนจีนมีจำนวนวันประมาณเดือนละ 29 วัน ป้ายสุดท้ายจะมีเพียง 4 วันเท่านั้น ขณะที่หากจ่ายเงินตามวันที่ในปฏิทินไทย ป้ายสุดท้ายจะมีระยะ 5-6 วัน ขึ้นอยู่กับว่าเดือนนั้นมี 30 หรือ 31 วัน (ศรันย์ แก้วไทย, ต่อพงศ์ พุกกะเจียม, และธีรยุทธ แดงนุ้ย, สัมภาษณ์, 21 ธ.ค. 2543) แต่บางคณะก็ใช้วิธีการจ่ายเงินทุกๆ 5 วันโดยไม่ได้ยึดตามวันที่ในปฏิทินใดๆ

นักแสดงงิ้วในคณะงิ้วประเภทนี้มักมีการย้ายคณะอยู่บ่อยครั้ง โดยเฉพาะหากเป็นนักแสดงตัวประกอบ ทุกคณะจะมีคนใหม่หมุนเวียนเข้ามาอยู่เรื่อย อาจทำอยู่ไม่ถึงปีหรือไม่กี่ปีก็ย้ายไปอยู่คณะอื่นหรือเลิกอาชีพนี้ แต่กับนักแสดงที่ไต่เต้าขึ้นไปถึงระดับตัวหลักของคณะมักไม่ค่อยย้ายคณะ เนื่องจากการอยู่คณะหนึ่งคณะใดนั้นต้องแสดงงิ้วมากกว่าสิบเรื่องหมุนเวียนกันทุกวัน เมื่อเล่นอยู่นานเข้าก็จะจำบททุกเรื่องนั้นเข้าสมอง แต่หากย้ายคณะเมื่อใดก็ต้องเปลี่ยนไปท่องบทเรื่องที่คณะใหม่มีแสดงแทน เท่ากับต้องท่องบทใหม่อีกสิบกว่าเรื่อง ยกเว้นแต่มีเรื่องใดซึ่งเคยแสดงมาตั้งแต่ครั้งอยู่คณะเก่า การท่องบทใหม่ถึงสิบกว่าเรื่องต้องใช้เวลานานพอสมควรกว่าจะจำบทครบทุกเรื่องได้ ดังนั้นนักแสดงที่เป็นตัวหลักของคณะจึงมักไม่ย้ายคณะ หากมีการย้ายคณะก็ด้วยสาเหตุสองประการคือ มีปัญหากับคณะเก่า หรือไม่ก็ต้องการเงินก้อนและเงินเดือนที่สูงขึ้นจากคณะใหม่ (นักแสดงที่เป็นระดับดาราซูโรงของคณะจะมีเงินเดือนประมาณ 15,000-20,000 บาท) โดยประเพณีของคณะงิ้วในเรื่องนี้มีอยู่ว่า เมื่อเจ้าของคณะงิ้วต้องการนักแสดงคนใดให้มาอยู่กับตนก็จะ "ดึงตัว" โดยนอกจากจะเสนอเงินเดือนที่สูงกว่าเดิมแล้วก็จะเสนอเงินก้อนให้จำนวนหนึ่ง เช่น หนึ่งแสนหรือสองแสนบาท เพื่อให้นักแสดงคนนั้นย้ายมาอยู่กับตน แต่เงินก้อนนี้ไม่ใช่เงินให้เปล่า หากเป็นเงินก้อนที่เจ้าของคณะจะทยอยหักจากเงินเดือนแต่ละป้ายของนักแสดงคนนั้นตามแต่จะตกลงกันว่าจะให้หักป้ายละเท่าใด วิธีการนี้เป็นที่พอใจด้วยกันทั้งสองฝ่าย เนื่องจากตัวนักแสดงก็จะได้เงินก้อนมาหมุนใช้ก่อน อาจจะนำไปซื้อสินค้าราคาแพง จ่ายหนี้สิน หรือส่งเงินไปให้

ญาติพี่น้องที่ต่างจังหวัด ส่วนฝ่ายเจ้าของคณะแม้จะต้องจ่ายเงินก้อนใหญ่ แต่ก็เป็นหลักประกันได้ว่านักแสดงคนนั้นจะต้องอยู่กับตนไปตลอดอายุสัญญาจนกว่าจะหักเงินครบจำนวน ในระหว่างที่ยังหักเงินไม่หมดนี้ หากนักแสดงต้องการย้ายคณะ หรือมีเจ้าของคณะงิ้วอื่นต้องการให้นักแสดงคนนั้นไปอยู่ด้วย ก็จะใช้วิธีการตกลงกันเช่นเดิม โดยจ่ายเงินจำนวนที่นักแสดงยังค้างอยู่กับคณะเก่าให้หมด และอาจจะมีเงินก้อนอีกจำนวนหนึ่งให้นักแสดงคนนั้นไว้ใช้จ่าย แล้วจึงค่อยทยอยหักเงินออกจากเงินเดือนจนกว่าจะครบกำหนดสัญญา เป็นเช่นนี้เรื่อยไป ดังนั้นจึงพบว่านักแสดงงิ้วจำนวนมากมีหนี้สินอยู่ตลอดเวลา

2) งิ้วโรงเล็ก

คือคณะงิ้วที่มีองค์ประกอบของการเป็นงิ้วไม่ครบถ้วน คณะงิ้วประเภทนี้ไม่มีนักแสดงประจำของตนเอง หรือหากมีก็เพียงไม่กี่คน จึงใช้วิธีการตามตัวนักแสดงอิสระ หรือนักแสดงสมัครเล่นที่เลิกเล่นงิ้วเป็นอาชีพไปแล้วมาเล่น คณะงิ้วเหล่านี้จะไม่ได้มีงานตลอดทั้งปี ซึ่งต่างจากงิ้วโรงใหญ่ โดยมาจะเล่นงานแก้บน และจะมีงานชุกในช่วงเทศกาลใหญ่ๆ เช่นเทศกาลกินเจและเทศกาลขอบคุณเทพเจ้า ซึ่งมีความต้องการว่าจ้างงิ้วมากจนคณะงิ้วใหญ่ๆ ไม่เพียงพอต่อความต้องการของศาลเจ้าที่มีอยู่มากมาย แม้คุณภาพการแสดงจะแตกต่างกันแต่ค่าจ้างที่งิ้วโรงเล็กได้รับไม่แตกต่างจากงิ้วโรงใหญ่เลย ส่วนการว่าจ้างนักแสดงอิสระจะใช้วิธีตกลงราคากันเป็นรายวัน เช่นเดียวกับงิ้วไหหลำ

ลักษณะสำคัญของคณะงิ้วประเภทนี้คือไม่มีการซ้อมล่วงหน้า การแสดงมีลักษณะคล้ายลิเก คือ ก่อนเริ่มแสดงจะมีการแจกแจงบทให้นักแสดงแต่ละคนว่าใครเล่นเป็นตัวละครใด และเนื้อเรื่องเป็นอย่างไร หรือบอกว่าออกไปฉากนี้ให้พูดหรือร้องเนื้อความอะไรบ้าง เมื่อถึงเวลาแสดงนักแสดงก็จะด้นสด ส่วนการร้องเพลงก็จะร้องโดยใช้ทำนองเพลงที่ตนเองคุ้นเคยอยู่แล้ว และเป็นเพลงทั่วไปที่นักดนตรีรู้จัก เมื่อนักแสดงขึ้นเพลงนักดนตรีก็จะรู้ว่าเป็นเพลงอะไรแล้วเล่นตามได้อย่างไม่ยากเย็น

3) ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมไทย-จีน

นอกเหนือไปจากคณะงิ้วทั้งสองประเภทดังกล่าวแล้ว ปัจจุบันยังมีการก่อตั้งศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมไทย-จีนขึ้นที่อาคารเยาวราชเพลส บริเวณวงเวียนโอเดียน ตรงข้ามวัดไตรมิตร เมื่อต้นปี พ.ศ. 2544 ศูนย์แห่งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อเผยแพร่ศิลปะวัฒนธรรมไทย-จีน ด้วยการเปิดสอนภาษาจีน สอนดนตรี เปิดโอกาสให้ผู้สนใจมาร้องเพลงงิ้ว รวมไปถึงการจัดแสดงงิ้วที่ร้องและเจรจาเป็นภาษาไทยโดยมีการฝึกนักแสดงตั้งแต่ระดับพื้นฐาน (แม้ว่าปัจจุบันกิจกรรมของศูนย์แห่งนี้คงมี

เพียงการร้องเพลงงิ้วของผู้ที่สนใจงิ้วเท่านั้นก็ตาม) อาจารย์อำพัน เจริญสุข ซึ่งเป็นบุคลากรสำคัญของศูนย์ฯแห่งนี้เชื่อว่าการสร้างกลุ่มผู้ชมงิ้วรุ่นใหม่ๆ เป็นสิ่งที่จำเป็นต้องทำและต้องทำโดยการเปิดโอกาสให้คนทั่วไปได้เข้ามาสัมผัสกับวัฒนธรรมจีนอย่างใกล้ชิด

แม้ในด้านที่เกี่ยวกับงิ้วของศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมไทย-จีนแห่งนี้จะไม่ต่างจากการก่อตั้งคณะงิ้วคณะหนึ่ง แต่การจัดตั้งศูนย์ฯแห่งนี้ก็นับได้ว่าเป็นกระบวนการทางสังคมอย่างหนึ่ง เพื่อยกระดับสถานภาพทางสังคมของคนที่มีอาชีพงิ้วขึ้นในลักษณะเดียวกับการจัดตั้งสมาคมอุปรากรศิลปไทย-จีน ในอดีต และเพื่อขยายฐานกิจการของคณะงิ้วโดยไม่จำกัดอยู่แต่เพียงการจัดแสดงงิ้วเท่านั้น

4.1.2 ฝ่ายต่าง ๆ ในคณะงิ้ว

ในที่นี้จะกล่าวถึงงิ้วโรงใหญ่ซึ่งมีฝ่ายต่างๆ แบ่งแยกกันทำหน้าที่อย่างชัดเจน บุคลากรในคณะงิ้วนี้ได้แก่

1) เจ้าของคณะ เป็นฝ่ายติดต่อกับคณะกรรมการศาลเจ้าและนายหน้าจัดหางิ้วในการทำธุรกิจจัดแสดงงิ้ว โดยมากคนที่เป็นเจ้าของคณะหากไม่ใช่ทายาทซึ่งสืบทอดกิจการมาจากบรรพบุรุษ ก็มักเป็นคนที่อยู่ในแวดวงงิ้วมาแต่เดิม เช่น เป็นนักแสดง เป็นนายหน้าจัดหางิ้ว ฯลฯ แล้วจึงออกมาตั้งคณะงิ้วเป็นของตัวเอง

2) โต้โผ หรือตั่วโผ เป็นเสมือนผู้จัดการที่เจ้าของคณะไว้วางใจให้ดูแลคนในคณะแทนตน เช่นดูแลเรื่องการเงิน หรือกิจการภายในบางอย่างตามแต่เจ้าของคณะจะมอบหมาย ในบางคณะเจ้าของคณะจะทำหน้าที่เป็นโต้โผเอง หรือไม่ก็ให้บุคคลในครอบครัวเป็น

3) นักดนตรี ทำหน้าที่เล่นดนตรี แบ่งเป็นนักดนตรีฝ่ายให้จังหวะ (โก่วคา) และนักดนตรีฝ่ายให้ทำนอง (ฮี้คา) ตำแหน่งคนตีกลอง (พะโก้วซิงแซ) จัดว่าเป็นตำแหน่งที่มีสถานภาพสูงมากในคณะงิ้ว เนื่องจากเป็นผู้ควบคุมจังหวะและให้สัญญาณการแสดงทั้งหมด

4) นักแสดง มีอยู่ราวสิบกว่าถึงยี่สิบคน เป็นนักแสดงตัวหลักประมาณสิบคน ที่เหลือเป็นตัวประกอบ นักแสดงที่จัดเป็นดารา หรือ "แม่เหล็ก" ดึงดูดคนดูได้มาก จะมีสิทธิมีเสียงในการเสนอความเห็นบางอย่างซึ่งเจ้าของคณะก็ยังต้องเกรงใจ

5) คนดูแลเรื่องไฟฟ้า มีหน้าที่ดูแลและควบคุมเรื่องแสง-เสียง เครื่องปั่นไฟ และอุปกรณ์ไฟฟ้าต่างๆ ในโรงงิ้ว ในหลายๆ ครั้งจะพบว่าเมื่อการแสดงดำเนินไปอยู่ หากมีไฟดวงใดไม่ทำงาน คนดูแลไฟก็จะออกมาแก้ไข แม้ไฟดวงนั้นจะอยู่หน้าเวทีที่นักแสดงกำลังแสดงอยู่ก็ตาม

6) คนจัดเสื้อผ้า (ตั่วอี) มีหน้าที่จัดเสื้อผ้าเป็นชุดๆ สำหรับการแสดง ผู้ทำหน้าที่นี้จะต้องศึกษาบทประพันธ์งิ้วเรื่องที่จะนำมาแสดงว่ามีตัวละครบทบาทใดบ้าง อาทิเช่น กษัตริย์ ขุนนาง แม่ทัพ สาวใช้ ทหาร ฯลฯ หากเป็นขุนนาง ยังต้องพิจารณาด้วยว่าเป็นขุนนางระดับสูงหรือต่ำ เป็นฝ่ายดีหรือไม่ดี และตัวละครเหล่านั้นต้องปรากฏอยู่ในฉากใดบ้าง เพื่อจะได้ตระเตรียมชุดให้เหมาะสม เมื่อรู้ว่าคืนนี้จะมีการแสดงเรื่องหรือชุดใดบ้าง ก็จะจัดเสื้อผ้าที่ต้องใช้ออกมาจากลังแล้วแขวนไว้ให้นักแสดง และเมื่อใช้เสร็จก็เก็บเป็นชุดๆ ใส่ถุงพลาสติกและเก็บลงลังอีกทีหนึ่ง แม้เสื้อผ้าที่ใช้ในคณะงิ้วจะมีจำนวนมาก แต่สำหรับคนจัดเสื้อผ้าที่ชำนาญงานแล้วจะจำได้หมดว่าชุดใดเก็บไว้ที่ใดๆ และสามารถหยิบฉวยออกมาใช้ได้อย่างรวดเร็ว (บุญส่ง โตสุวรรณ, สัมภาษณ์, 28 ธ.ค. 2543) บรรดาเสื้อผ้าที่จะใช้ในการแสดงแต่ละคืนนั้น คนจัดเสื้อผ้าจะแขวนไว้บริเวณหลังเวทีด้านขวาของคนดู (ถัดจากที่นั่งนักดนตรีฝ่ายซอเข้าไปข้างใน)

7) คนจัดเครื่องศิราภรณ์ (เถ่ากวย) ผู้ที่ทำหน้าที่นี้มีบทบาทคล้ายคลึงกับคนจัดเสื้อผ้า จะต้องจัดหมวกและเครื่องสวมศีรษะทั้งปวง ไม่ว่าจะหมวกชาวบ้าน ทหาร เจ้าเมือง เสนาอำมาตย์ แม่ทัพนายพล มงกุฎสำหรับกษัตริย์ มเหสี สนมเอก เจ้าชาย เจ้าหญิง พระขนนี รวมถึงหมวกหรือมงกุฎของกษัตริย์ต่างแคว้น ซึ่งผู้ดูแลหมวกจะต้องศึกษาบทประพันธ์เช่นเดียวกับผู้ดูแลเสื้อผ้าว่าเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับอะไร มีตัวละครใดต้องเข้าฉากบ้าง นอกจากนี้ยังต้องใช้หมวกให้สอดคล้องกับเสื้อผ้าที่นักแสดงต้องสวมใส่ด้วย หมวกเหล่านี้จะบรรจุอยู่ในลังขนาดใหญ่ประมาณ 2-4 ใบ เมื่อถึงตอนเย็นก่อนเวลาแสดงงิ้ว คนดูแลหมวกก็จะหยิบหมวกออกมาแขวนไว้กับที่แขวนหมวกซึ่งอยู่หลังเวทีด้านซ้ายคนดู (ถัดจากนักดนตรีฝ่ายกลอง)

8) คนเปลี่ยนฉากและจัดโต๊ะเก้าอี้ประกอบฉาก มีหน้าที่รับผิดชอบในการเปลี่ยนฉากชักรอก ซึ่งมีอยู่มากมายประมาณ 10 ฉาก เช่น ฉากท้องพระโรง สวน ศาล ป่า ฯลฯ ตามแต่เหตุการณ์ รวมถึงยังต้องคอยจัดโต๊ะเก้าอี้ซึ่งเป็นอุปกรณ์หลักสำหรับการแสดงงิ้วให้เหมาะสมกับฉากแต่ละฉาก

9) คนครัว มีหน้าที่เตรียมอาหารไว้ให้คนในโรงงิ้ววันละ 3 เวลา คือมื้อเที่ยง มื้อบ่าย (ประมาณ 4 โมง) และมื้อดึก (ประมาณสามทุ่มหรือไม่ก็เที่ยงคืนหลังงิ้วเลิก) โดยจะได้ค่ากับข้าวจากเจ้าของคณะวันละประมาณ 300 บาท ไม่รวมข้าวสารและค่าแกส บางครั้งหากงิ้วไปแสดงต่าง

จังหวัด เมื่อมีการทำพิธีหรือไหว้เจ้า ทางศาลเจ้าก็มักนำของไหว้หรือน้ำมันที่คนนำมาบูชาให้คนครัวนำไปใช้ประโยชน์ต่อไป

10) จับกัง มีหน้าที่ติดตั้งและรื้อถอนฉากเวที โดยทั่วไปคณะหนึ่งๆ จะมีจับกังประมาณ 6 คน เมื่อคณะงิ้วเดินทางมาถึงสถานที่แสดงงิ้วแห่งใหม่ จะขนของลงจากรถและติดตั้งฉาก ซึ่งต้องใช้เวลาประมาณ 5-6 ชั่วโมง แต่หากว่าการเดินทางใช้เวลานาน ต้องเร่งติดตั้ง ก็สามารถทำเสร็จได้ในเวลาประมาณ 3 ชั่วโมงเศษ เมื่อติดตั้งฉากเสร็จก็เป็นอันหมดหน้าที่ รอทำงานอีกครั้งในวันที่งิ้วแสดงเป็นวันสุดท้ายเพื่อรื้อถอนฉากไปยังสถานที่แสดงงิ้วแห่งใหม่ การรื้อถอนนี้จะใช้เวลาเพียงชั่วโมงเศษซึ่งเร็วกว่าการติดตั้งมาก หากหมดการแสดงที่หนึ่งแล้วการแสดงเว้นว่างไว้ 2-3 วัน กว่าจะมีงานใหม่ เจ้าของคณะงิ้วอาจตกลงกับผู้จัดงานที่งิ้วต้องไปเล่นเป็นงานถัดไปว่าขอเอาของไปลงไว้ก่อน เพื่อจะไม่ต้องหาที่พักของ ซึ่งนอกจากหาที่เก็บของอันมีอยู่มากได้ยากแล้ว ยังต้องเสียค่าจ้างรถบรรทุกขนของสองเที่ยวด้วย ซึ่งเป็นการสิ้นเปลือง

จับกังบางคนอาจรับทำงานเสริมให้แก่คนในคณะงิ้ว เช่น รับจ้างแบกกระเป๋า หรือกางเต็นท์ จัดหาที่นอนให้คนในคณะงิ้ว ในคราวที่งิ้วไปแสดงต่างจังหวัด หรือรับจ้างซื้อของ แล้วแต่จะมีคนจ้าง ซึ่งถือเป็นรายได้เสริมของจับกัง นอกจากนี้แล้วจับกังมักถูกเรียกให้ขึ้นแสดงเป็นตัวประกอบบนเวทีในงานสำคัญที่เจ้าของคณะต้องการแสดงให้เห็นว่ามีนักแสดงมาก

คณะงิ้วจะต้องมีฝ่ายต่างๆ ดังที่กล่าวมาแล้ว แม้ว่าปัจจุบันบางฝ่ายจะมีจำนวนคนน้อยกว่าในอดีตก็ตาม บางคนอาจทำงานหลายหน้าที่ เช่นอาจจะเป็นทั้งโต้โผ นักแสดง และนักดนตรี สมาชิกคนใดที่ทำงานหลายหน้าที่ก็จะได้เงินค่าจ้างเพิ่มมากกว่าทำงานเพียงหน้าที่เดียว ส่วนสมาชิกคนใดที่อยู่จนแก่ ทำงานหนักไม่ไหวก็จะเปลี่ยนไปทำงานอื่นที่เบาลง เช่น จากนักแสดงไปเป็นคนดูแลเสื้อผ้า จากจับกังไปเป็นคนปักธูปเวลาไหว้เจ้า เป็นต้น

4.1.3 ชื่อคณะ

จากการสำรวจชื่อคณะงิ้วต่างๆ ซึ่งเป็นชื่อที่ขึ้นป้ายหน้าโรงงิ้ว พบว่ามักจะนำกลุ่มคำที่มีความหมายสองประเภทมาตั้งเป็นชื่อคณะงิ้ว ได้แก่

1) คำที่มีความหมายเป็นมงคล เช่น "บ่วงนี้" – หมื่นปี "เฮง" – เฮง โชคดี "เจี่ย" – ของแท้ บริสุทธิ์ "สุง" – สมความปรารถนา "อี่" หรือ "อี่ไล้" – เป็นสุข "ยง" – เกียรติยศ เจริญรุ่งเรือง "ฮง" ยิ่งใหญ่ สง่างาม ฯลฯ "ไช้ยงฮง" ก็แปลว่า "ชนะตลอดกาล" เป็นต้น

2) คำที่มีความหมายในเชิงนาฏศิลป์ หรือนาฏศิลป์ของแต้จิ๋ว ได้แก่คำว่า "เกียะท้วง" หมายถึงคณะละคร หรือ "เตี่ยเกียะท้วง" ก็หมายถึงคณะละครแต้จิ๋ว

จากการสำรวจชื่อคณะงิ้ว ไม่พบว่ามีการนำเอาชื่อเจ้าของหรือผู้ก่อตั้งมาเป็นชื่อคณะ เนื่องจากไม่เป็นความนิยมตามวัฒนธรรมจีน หากมีก็เป็นเพียง "ฉายา" หรือชื่อที่คนในวงการเรียกกันติดปาก โดยบางครั้งคนในวงการงิ้วทั้งคณะงิ้วและตัวผู้ชมจะไม่เรียกชื่อคณะงิ้วที่เป็นชื่อทางการแต่จะไปเรียกชื่ออื่นแทนเช่น "คณะแซลั่ง" หมายถึงคณะเหล่าเง็กเล่าซุงและซิงเหล่าเง็กเล่าซุง โดยเรียกว่า "เหล่าแซลั่ง" หรือ "ซิงแซลั่ง" ตามลำดับ สาเหตุที่เรียกเช่นนี้เพราะ "แซลั่ง" แปลว่า "ลังสีเขียว" ซึ่งการใช้ลังใส่ของสีเขียวถือเป็นเอกลักษณ์ของคณะนี้ ขณะที่คณะอื่นทั่วไปจะใช้ลังสีแดง หรือคณะ "ปั๊กน่ำ" หมายถึงคณะเตียะเกี้ยะอี่ไล้เฮง เนื่องจาก "ปั๊กน่ำ" เป็นสำเนียงจีนแต้จิ๋วของคำว่า "ปากน้ำ" อันเป็นถิ่นฐานเดิมของเจ้าของงิ้วคณะนี้

นอกจากนี้แล้ว สำหรับคณะงิ้วที่มีชื่อคล้ายกัน เช่น "บ่วงนี้" มีทั้ง "เหล่าบ่วงนี้ซุงปัง" "เหล่าบ่วงนี้ซุง" "เหล่าบ่วงนี้เฮง" "บ่วงนี้เตี่ยเกียะท้วง" และ "ซิงบ่วงนี้ซุง" คณะที่ใช้ชื่อ "อี่ไล้" มีทั้ง "เหล่าอี่ไล้เฮง" "ซิงอี่ไล้เฮง" "ซิงเหล่าอี่ไล้เฮง" "เตี่ยเกี่ยะอี่ไล้เฮง" และ "อี่ไล้เฮงเตี่ยเกี่ยะท้วง" บางกรณีเป็นเพราะเจ้าของคณะแยกคณะออกไปเพื่อให้รับงานได้เพียงพอกับผู้ว่าจ้าง ส่วนหนึ่งเกิดจากการที่เจ้าของคณะดั้งเดิมอนุญาตให้ลูกน้องไปตั้งคณะใหม่ เพื่อให้รู้ว่ามีที่มาจากคณะใด เมื่อไปรับงาน หากคณะดั้งเดิมไม่ว่าง เจ้าของคณะก็จะฝากฝังผู้ว่าจ้างให้จ้างคณะใหม่ไปแสดงแทน แต่ก็มีที่คณะใหม่ตั้งชื่อเลียนแบบคณะเก่าที่มีชื่อเสียงอยู่แล้ว

4.2 การว่าจ้างคณะงิ้ว

การว่าจ้างคณะงิ้วจะดำเนินโดยผ่านนายหน้าจัดหางิ้ว ซึ่งจะมีประจำอยู่แต่ละย่านแต่ละเขต นายหน้าเหล่านี้จะเป็นตัวกลางระหว่างกรรมการศาลเจ้า (เถ่านั้ง) กับคณะงิ้วในการจัดหางิ้วมาแสดง หากคณะงิ้วที่ฝ่ายศาลเจ้าต้องการนั้นรับงานอื่นในช่วงเวลาดังกล่าวไว้แล้ว นายหน้าหรือหรือตัวแทนก็จะเสนอคณะงิ้วอื่นที่ยังว่างงานอยู่ให้แทน นายหน้าเหล่านี้จะมีรายได้ก็จากการหักเปอร์เซนต์จากคณะงิ้ว

ราคาค่าจ้างงิ้วในปัจจุบันตกอยู่ที่หนึ่งหมื่นบาทเศษต่อคืนแล้วแต่คณะและข้อตกลงอื่นๆ หากเป็นช่วงเทศกาล เช่น เทศกาลกินเจ หรืองานฉลองขอบคุณเจ้าในช่วงปลายปี หรืองิ้วประชันค่าจ้างจะเพิ่มสูงขึ้นเป็นเท่าตัว แต่เมื่อพ้นช่วงตรุษจีนไปแล้ว จะเป็นช่วงว่างจากเทศกาล คณะงิ้วจึงมักไปตระเวนเล่นตามต่างจังหวัดหรือต่างประเทศ ผู้ใดหรือศาลเจ้าใดในประเทศไทยที่ว่าจ้างงิ้ว

ไปเล่นช่วงนี้อาจเสียเงินไม่ถึงหนึ่งหมื่นบาทต่อคืน (ขณะที่ราคาว่าจ้างงิ้วไหหลำจะแพงกว่างิ้วแต้จิ๋วเท่าตัว เนื่องจากปัจจุบันเหลือคณะงิ้วไหหลำเพียงไม่กี่คณะ ในช่วงเทศกาลราคางิ้วไหหลำอาจอยู่ที่ราคาราวๆ 40,000 บาทต่อคืน แต่งิ้วไหหลำก็ไม่มีงานแสดงเป็นประจำทุกคืนอย่างงิ้วแต้จิ๋ว)

การว่าจ้างนี้จำเป็นต้องทำสัญญาเพื่อความสบายใจของทั้งสองฝ่าย คือฝ่ายกรรมการศาลเจ้าและฝ่ายคณะงิ้วว่าอีกฝ่ายหนึ่งจะไม่ยกเลิกข้อตกลงกลางคันก่อนถึงวันงาน อันจะทำให้ฝ่ายตนเองเสียหาย (ดรุณี ปัณณศักดิ์, สัมภาษณ์, 27 ส.ค. 2543) การทำสัญญาจ้างนี้บางครั้งก็ทำกันปีต่อปี คือเมื่อคณะงิ้วมาแสดงในปีนี้และเป็นที่พอใจของคณะกรรมการศาลเจ้า จึงตกลงว่าจ้างล่วงหน้าสำหรับงานในปีหน้า แต่บางครั้งก็ทำสัญญาครั้งหนึ่งให้มาเล่นสามปี เมื่อพ้นสามปีไปแล้วจึงค่อยทำสัญญากันใหม่หากคณะกรรมการศาลเจ้ายังยินดีจะว่าจ้างงิ้วคณะเดิม

บางครั้งช่วงงานชุก คณะงิ้วชื่อดังอาจรับงานซ้อนสองงานเหลื่อมกัน คือมีบางวันต้องแสดงสองแห่งพร้อมกัน คณะงิ้วจะแก้ปัญหาโดยใช้วิธีแบ่งนักแสดงเป็นสองกลุ่ม โดยนักแสดงที่เป็นตัวดาราของคณะจะไปเล่นงานที่ใหญ่กว่า และใช้วิธีจ้างนักแสดงอิสระมาสมทบ

เรื่องที่แสดงขึ้นอยู่กับคณะงิ้วเป็นฝ่ายเลือก เว้นแต่คณะกรรมการศาลเจ้าเรียกร้องให้เล่นเรื่องใดที่คณะงิ้วมีอยู่แล้ว คณะงิ้วก็จะจัดเรื่องที่ฝ่ายศาลเจ้าร้องขอมาแสดง

4.3 สถานที่ในการแสดงงิ้ว

ในปัจจุบันเมื่อไม่มีวิกงิ้วแล้ว คณะงิ้วจึงดำรงอยู่ได้จากเพียงการรับจ้างแสดงตามศาลเจ้าเนื่องในเทศกาลต่างๆ ทั้งในกรุงเทพฯและต่างจังหวัดที่เป็นย่านที่อยู่อาศัยของคนจีน

กล่าวเฉพาะในกรุงเทพฯนั้น ศาลเจ้าสำคัญๆ ที่มีงิ้วมายาวนานมักอยู่ในย่านเยาวราช ราชวงศ์ พลับพลาชัย สวนมะลิ ตลาดน้อย สะพานเหลือง ตลาดพลู จากการศึกษาพบว่าศาลเจ้าที่มีการแสดงงิ้วเป็นประจำได้แก่

1) ศาลเจ้าโจวซือกง ตลาดน้อย เขตสัมพันธวงศ์

2) ศาลเจ้าไต้ฮงกง ถนนเจ้าคำรพ พลับพลาชัย

3) ศาลเจ้าเล่งบ๊วยเอี๊ย ซอยอิศรานุภาพ (ตลาดเก่า) เยาวราช ถนนเจริญกรุง

4) ศาลเจ้าพ่อกวนอู ศูนย์การค้าวรรัตน์ ถนนจันทน์ เขตยานนาวา

5) โรงเจบุญสมาคม (เตี่ยฮู่หั่ง) ราชวงศ์ เขตสัมพันธวงศ์

6) วัดชัยชนะสงคราม (วัดตึก) คลองถม เยาวราช

7) ศาลเจ้าแม่ทับทิม ใกล้สถานีตำรวจดับเพลิงสะพานเหลือง

8) ศาลเจ้าแม่ทับทิม ใกล้วัดมหาพฤฒาราม ริมคลองผดุงกรุงเกษม

9) วัดพลับพลาชัย

10) วัดไตรมิตร ย่านวงเวียนโอเดียน

11) วัดอุภัยราชบำรุง (วัดญวน) ตลาดน้อย

4.4 โอกาสในการแสดงงิ้ว

จากการสำรวจของพรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526, 12-45) พบว่างิ้วในประเทศไทยนั้นมีการว่าจ้างให้มาแสดงในโอกาสต่างๆ ดังนี้

1) ฉลองวันเกิดของเจ้าประจำศาล เรียกว่า *โซ่วตั้นซี่* (ซิ่วตั่งหี่)

2) ฉลองวันสร้างศาลเจ้า

3) ฉลองวันสารทเดือน 7 เรียกว่า *ชือกูซี่* (สิโกวหี่) วันงานของแต่ละศาลเจ้าไม่ได้ตรงกันสุดแท้แต่ทางศาลเจ้าจะเลือกเอาวันใดในเดือน 7

4) ฉลองวันเทศกาลกินเจ เดือน 9 (วันงานจะเริ่มตั้งแต่ปลายเดือน 8 ถึงต้นเดือน 9 รวม 10 วัน) เรียกว่า *สือไจซี่* (เจียะแจหี่)

5) ฉลองวันตอบแทนคุณของเจ้า เรียกว่า *เซี่ยเสินซี่* (เสี่ยซิ้งหี่) มักจัดขึ้นในช่วงสิ้นปีระหว่างเดือน 10 ถึงเดือน 11

6) ฉลองวันเทศกาลหยวนเซียว เรียกว่า *หยวนเซียวซี่* (ง่วงเชียวหี่) ในช่วงวัน 15 ค่ำเดือน 1 (หลังตรุษจีน 15 วัน) บางครั้งเรียกว่า ผิงอันซี่ หรือ จู๋ฟู่ซี่ (เผ่งอันหี่ หรือ จกฮกหี่) หมายถึงงิ้วที่นำมาซึ่งความสงบสุข

7) ฉลองแก้บน เรียกว่า *หวนเสินซี่* (โฮ่ยสิ่งหี่) จัดขึ้นเมื่อผู้มาบนบานศาลกล่าวสมความปรารถนาแล้วก็มาแก้บนทำพิธี วันที่จะแก้บนนั้นมักเป็นวันหลังวันเกิดของเจ้าประจำศาลเจ้านั้นๆ

ในทุกวันนี้ คณะงิ้วจะมีการแสดงงิ้วเป็นประจำทุกวันตามศาลเจ้าหรือวัดต่างๆ ทั้งในกรุงเทพฯ ต่างจังหวัด และต่างประเทศ ไม่ได้หยุดพัก เหตุที่งิ้วยังคงอยู่ได้เพราะมีหน้าที่ในการทำพิธีกรรม ไหว้เจ้า ประกอบพิธีแก้บน คงมีบางแห่งที่ต้องการประหยัดงบประมาณจึงไปว่าจ้างภาพยนตร์มาฉายแทน

"บางทีก็เป็นธรรมเนียมว่าต้องเป็นงิ้วตลอด ห้ามเปลี่ยนเป็นหนัง อาถรรพ์เหล่านี้เราเคยเจอ เมื่อประมาณสิบปีที่แล้ว จังหวัดนครพนม เป็นตลาดขายเครื่องเงินใหญ่มาก งิ้วไปเล่นแล้วเขาไม่ต่อสัญญา ก็คือเขามีปัญหากับเจ้าอาวาสวัด งิ้วจะเล่นอยู่ในวัด ก็เลยบอกว่าไม่จ้างงิ้ว เจ้าอาวาสก็ไม่ให้พัก ไม่ให้แสดง หนวกหู พระจะต้องนอนแล้วตื่นมาทำวัตรเช้า จะไม่ทัน ก็เลยรุ่งอีกปีหนึ่งไม่มีงิ้ว พอปีที่ไม่มีงิ้ว หนังฉายไปได้คืนที่สองก็ไฟไหม้ตลาด จากนั้นมาก็เปลี่ยนกลับมาเป็นงิ้วตลอดจนปัจจุบัน เหมือนกับอาเพศ เคยแสดงทุกปีแล้วทำไมไม่มี" (อิศเรศ มงคลอมรศรี, สัมภาษณ์, 2 ธ.ค. 2543)

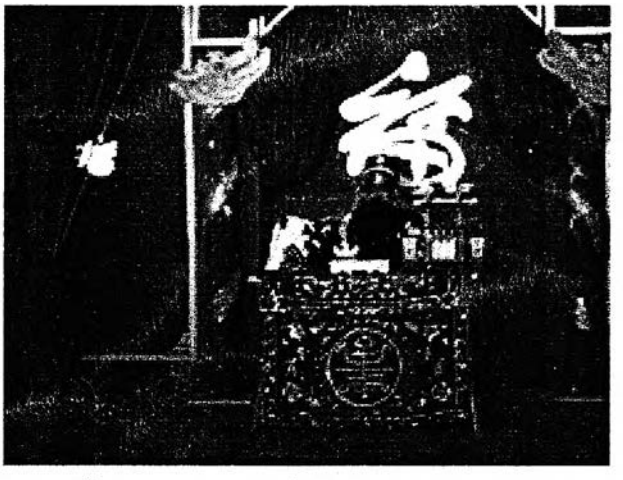
นอกจากนี้แล้ว จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในช่วง 5 ปีที่ผ่านมาพบว่ามีการแสดงงิ้วในโอกาสพิเศษอื่นๆ ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนาของชาวจีนคือ

1) งานฉลองสมโภช หรือเป็นเครื่องแสดงประกอบพระราชพิธี แต่ไม่ข้องเกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนาของชาวจีน แม้ว่าปัจจุบันงิ้วจะไม่ใช่มหรสพสำหรับต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองดังที่เคยเป็นมาในอดีต แต่ก็ยังมีการแสดงงิ้วในงานอันเนื่องด้วยสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะงานสมโภชที่ถือธรรมเนียมตามโบราณราชประเพณี เช่น ในพระราชพิธีกาญจนาภิเษก เมื่อปี พ.ศ. 2539 ซึ่งมีการจัดแสดงงิ้วที่ท้องสนามหลวงร่วมกับการแสดงอื่นๆ ที่เคยมีในการสมโภชต่างๆ แต่ครั้งอดีต และเป็นการแสดงที่เปิดให้ผู้ชมทั่วไปได้ชมโดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย

2) งานเทศกาลต่างๆ ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม การแสดงในลักษณะนี้มักเป็นการว่าจ้างของหน่วยงาน ห้างร้านต่างๆ เพื่อให้คณะงิ้วไปแสดงเนื่องในเทศกาลสำคัญของจีน (โดยมากมักเป็นเทศกาลตรุษจีน) เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์หน่วยงานห้างร้านเพื่อส่งเสริมการขาย หรือเพื่อสร้างบรรยากาศให้แก่เทศกาล โดยผู้ชมไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายใดๆ เช่นการแสดงงิ้วของคณะไช้ยงฮงในช่วงวันตรุษจีน ปี พ.ศ. 2544 ที่ซีคอนสแควร์ และเซนทรัลชิดลม เรื่องที่แสดงคือเรื่องที่คณะงิ้วจัดแสดงตามปกติ แต่ตัดทอนมาเฉพาะบางฉาก การแสดงในโอกาสนี้คณะงิ้วมักจะจัดเสื้อผ้าชุดใหม่มาใช้เพื่อเน้นความสวยงาม

3) การจัดแสดงงิ้วในโรงละคร และมีการเก็บเงินค่าเข้าชม เช่นการจัดแสดงอุปรากรจีน-ไทยเทอดพระเกียรติที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2543 เรื่อง "ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห" ในมหามงคลสมัยที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบหกรอบนักษัตร เป็นงิ้วที่มีบทร้องบทเจรจาเป็นภาษาไทยตลอดทั้งเรื่อง

นอกจากนี้คณะงิ้วในประเทศไทยจำนวน 11-12 คณะ ยังเดินทางไปตระเวนแสดงงิ้วที่ปีนัง กัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย ช่วงประมาณเดือนมิถุนายน เมื่อถึงเดือนกันยายนกลับมาแสดงงานเทศกาลกินเจที่ประเทศไทย สาเหตุที่ทางมาเลเซียต้องจ้างคณะงิ้วจากประเทศไทยเพราะทางมาเลเซียเองไม่มีบุคลากร งิ้วจึงค่อยๆ หายไป ในปัจจุบันมาเลเซียมีคณะงิ้วฮกเกี้ยนและงิ้วแต้จิ๋วอยู่ประมาณชนิดละ 2-3 คณะเท่านั้น (บุญชู แซ่ฉั่ว, สัมภาษณ์, 28 ก.ย. 2543)



ภาพที่ 4.4 การแสดงงิ้วของคณะไช้ยงฮง ที่ห้างเซนทรัลชิดลม ในช่วงเทศกาลตรุษจีน

4.5 เวลาในการแสดงงิ้ว

โดยทั่วไปการแสดงงิ้วจะมีสองช่วงคือช่วงบ่ายและช่วงเย็น งิ้วที่แสดงในช่วงเย็นจะเริ่มเวลาประมาณทุ่มเศษ บางคณะเริ่มเวลาทุ่มครึ่ง ส่วนงิ้วในช่วงบ่ายเป็นงิ้วประกอบการไหว้เจ้า อาจจะมีหรือไม่มีก็ได้ แล้วแต่ความต้องการของคณะกรรมการศาลเจ้า หากมีก็จะเล่นเป็นงิ้วบู๊ โดยมากมักเล่นเรื่องเต็กเซ็ง (*ตี้ชิง*) ผู้แสดงคือบรรดานักแสดงตัวประกอบ ส่วนนักดนตรีก็จะมีเพียงฝ่ายกลองเท่านั้น ขณะที่ฝ่ายเครื่องสายจะมีเพียงคนเป่าปี่ เพราะการแสดงไม่มีบทร้อง มีแต่บทเจรจากับต่อสู้กัน เวลาที่แสดงจะแตกต่างกันไปตามแต่ละศาลเจ้า งิ้วที่แสดงช่วงนี้ถือเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการไหว้เจ้าเท่านั้น ประกอบกับเมื่อไม่มีนักแสดงหลักๆ ซึ่งเป็นดาราชูโรงของคณะมาเล่น จึงไม่มีผู้ชมให้ความสำคัญ

อย่างไรก็ตาม แม้การแสดงงิ้วในช่วงเวลานี้จะไม่มีผู้ชมมากเมื่อเทียบกับการแสดงช่วงเย็น แต่ก็นับว่ามีประโยชน์ต่อนักแสดงและนักดนตรีใหม่ๆ ในคณะใช้เป็นเวทีฝึกปรือฝีมือหรือเพื่อทำความคุ้นเคยกับเวที ส่วนคนที่ต้องการหัดเล่นดนตรีแต่ยังไม่มีโอกาสได้เล่นในช่วงเย็น ก็จะได้ใช้ช่วงเวลานี้หัด

4.6 ความแตกต่างระหว่างงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยและประเทศจีนปัจจุบัน

1) งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนมีองค์ประกอบครบถ้วนกว่างิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย เช่นเครื่องดนตรีฝ่ายเครื่องสาย (เครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง) ของจีนยังมีอยู่ 7-8 ชิ้น ขณะที่ของไทยที่ใช้กันอยู่ประจำเหลือเพียง 2-3 ชิ้น และจำนวนนักแสดงในคณะก็มีมากกว่าของไทย

2) นักแสดงงิ้วในประเทศจีนต้องผ่านการเรียนอย่างเป็นระบบ มีโรงเรียนฝึกหัดงิ้ว ซึ่งจะต้องใช้เวลาประมาณ 4-6 ปี ดังนั้นนักแสดงงิ้วในประเทศจีนจึงมีพื้นฐานการแสดงดีกว่านักแสดงในประเทศไทยซึ่งยังไม่ต้องหัดงิ้วก็สามารถขึ้นเวทีแสดงได้

3) การแสดงงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนมีความประณีตมากกว่า เนื่องจากมีบุคลากรพอเพียงและมีการเรียนการสอนที่เข้มงวดเป็นระบบ ขณะที่นักแสดงไทยในระยะหลังมักเป็นคนไทยจากต่างจังหวัดซึ่งผู้ชมงิ้วจำนวนไม่น้อยลงความเห็นว่าพูดภาษาแต้จิ๋วไม่ชัด

4) ผู้ชมงิ้วในประเทศจีนมีคุณภาพและเข้าใจงิ้วลึกซึ้งกว่า ผู้ชมเหล่านี้รู้จักติชมงิ้ว รู้ว่าการแสดงใดดีการแสดงใดไม่ดี และที่สำคัญคือผู้ชมงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนมีมากกว่าในประเทศไทย

5. การเข้าสู่อาชีพสื่อสารการแสดงงิ้ว

จากการสอบถามผู้ที่อยู่ในคณะงิ้วทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่สรุปได้ว่าการเข้าสู่อาชีพงิ้วมีสองลักษณะคือ การเข้ามาโดยพ่อแม่พามาทำสัญญาผูกมัดกับไว้โรงงิ้ว และการเข้ามาโดยสมัครใจ

5.1 การเข้ามาโดยมีผู้ใหญ่พามาทำสัญญาผูกมัดไว้กับโรงงิ้ว

สาเหตุของการเข้าสู่วงการงิ้วในลักษณะนี้มักมีสาเหตุมาจากความยากจนเป็นหลัก พบมากในนักแสดงรุ่นเก่าซึ่งเข้าวงการมาหลายสิบปี การทำสัญญามักจะเลือกเด็กที่อายุประมาณ 10 ปี คือให้โตพอที่จะพูดกันรู้เรื่องแต่ไม่โตเกินกว่าจะเริ่มหัดงิ้ว ทั้งสองฝ่ายจะตกลงจำนวนเงินที่คณะงิ้วต้องมอบให้พ่อแม่เด็กแลกกับสิทธิในการนำเด็กมาอยู่ในการอุปการะ เช่น สมัยก่อนอาจจะทำ

สัญญาผูกมัดกัน 6 ปี ในวงเงิน 6,000 บาท และในระหว่าง 6 ปีนี้ เด็กก็เป็นเสมือนลูกหลานในโรงงิ้ว เรียกว่า "ฮี้เกี้ย" มีหน้าที่หัดงานทุกอย่างในโรงงิ้วตามแต่ผู้ใหญ่จะสั่งแลกกับการกินการอยู่ ทั้งค่าอาหาร เสื้อผ้า หยูกยา เป็นของโรงงิ้วจัดหาให้ทั้งสิ้น ถ้าหากเด็กไม่เชื่อฟังก็จะถูกผู้ใหญ่ลงโทษ บางกรณีเถ้าแก่อาจจะให้ค่าขนมเด็กเป็นการพิเศษ แต่เด็กจะเลิกหรือออกจากโรงงิ้วกลางคันไม่ได้ จนกว่าจะครบกำหนดสัญญาเด็กคนนั้นจึงจะเป็นอิสระ หากเด็กมีใจรักต้องการทำงานในโรงงิ้วต่อไป เถ้าแก่ก็จะจ้างไว้ให้ทำงานตามความสามารถโดยมีเงินเดือนให้ และชีวิตความเป็นอยู่ก็จะไม่ถูกเข้มงวดเท่ากับเมื่อสมัยเป็นฮี้เกี้ย ซึ่งการทำสัญญาให้เด็กมาเป็นฮี้เกี้ยนี้เองบ่อยครั้งที่ถูกเข้าใจผิดว่าเป็นการเอาลูกมาขาย อย่างไรก็ตาม การทำสัญญาผูกมัดกับโรงงิ้วยังพบว่ามีความแตกต่างในรายละเอียดคือ บางคนเข้ามาโดยพ่อแม่หรือญาติพี่น้องอยู่ในโรงงิ้วอยู่แล้ว และบางคนไม่เคยมีพื้นฐานด้านงิ้วมาก่อน

1) การเข้ามาโดยที่พ่อแม่อยู่ในโรงงิ้วอยู่แล้ว โดยเฉพาะในอดีตที่นักแสดงงิ้วเป็นคนจีน เมื่อมีลูกหลานก็ได้คลุกคลีอยู่ในโรงงิ้วตลอด เด็กหลายคนเติบโตขึ้นมาในโรงงิ้ว ได้ติดตามพ่อแม่ไปแสดงงิ้วตามที่ต่างๆ จึงได้เห็นได้รับรู้ประสบการณ์เกี่ยวกับงิ้วเป็นอันมาก เมื่อพ่อแม่ต้องการใช้เงินก็อาจจะให้ลูกมาเป็นฮี้เกี้ย แลกกับเงินจำนวนหนึ่ง

2) การเข้ามาโดยที่ไม่เคยมีพื้นฐานด้านงิ้วมาก่อน โดยเฉพาะในยุคที่มีคนไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (และภูมิภาคอื่นๆ) เข้ามาเล่นงิ้วกันมาก เหตุผลของพ่อแม่ที่เอาลูกมาผูกกับโรงงิ้วก็ไม่ต่างกับสมัยก่อนคือต้องการใช้เงิน แต่ที่ต่างกันก็คือเด็กที่เข้ามาสู่โรงงิ้วในกลุ่มนี้มักเป็นคนไทยแท้ที่ไม่มีพื้นฐานทางงิ้วมาก่อน ไม่รู้จักภาษาจีน และบางคนถึงขั้นไม่รู้ว่างิ้วคืออะไร แต่นักแสดงกลุ่มนี้หากมีพรสวรรค์ มีใจรัก และมีความตั้งใจจริงในการฝึกฝน ก็อาจเติบโตเป็นนักแสดงที่ดีมีชื่อเสียงได้ต่อไปในภายภาคหน้า

ปัจจุบันพบว่าการนำลูกมาผูกกับโรงงิ้วยังคงมีอยู่ แม้จะน้อยลงกว่าในอดีตมากก็ตาม เหตุผลเพราะผู้เป็นพ่อแม่ไม่อยากให้ลูกต้องมาลำบากในโรงงิ้ว ผู้ที่เป็นคนงิ้วมาก่อนก็ไม่อยากให้ลูกต้องมาตกระกำลำบากอย่างที่ตนเคยประสบมาในอดีต ส่วนคนไทยที่ไม่เคยข้องแวะกับวงการงิ้วก็ไม่รู้ว่าลูกจะต้องพบอะไรในโรงงิ้วบ้าง โดยมากจึงต้องการให้ลูกได้เรียนหนังสือและทำงานอื่นที่สบายกว่า และจำนวนไม่น้อยที่ไม่อยากได้ชื่อว่า "ขายลูกให้กับโรงงิ้ว" แต่ก็มีบางคนที่มีความเห็นต่างออกไป เช่นนักแสดงคณะไท้ตงฯผู้หนึ่งกล่าวว่า

"เราน่ะสนับสนุนให้ลูกเราเล่นงิ้วนะ แต่ต้องสิบขวบขึ้นไปแล้วก็ผูกมัดกับเจ้าของงิ้ว เด็กมันจะเป็นก็ช่วงนี้ จะเป็นหรือไม่เป็นก็ช่วงนี้ คือว่าเราเอาสิบขวบมามัดสักสี่ปี อาจจะปีละหมื่นนึง สี่ปี

สี่หมื่น มัดมันได้เงินเดือนน้อย ทีนี้พอเรามาเป็นฮี้เกี้ยเขาเหมือนมาเป็นลูกหลานเขา เขาจะปล่อยงาน จะให้ทำทุกสิ่งทุกอย่าง ให้ความลำบาก แล้วจะเป็นอย่างไรก็แล้วแต่เรา ใจเรารักเราก็เป็นสูงหน่อย ใจไม่รักก็เล่นไม่เป็นเลย" (จึง [นามแฝง], สัมภาษณ์, 28 ธ.ค. 2543)

ข้อดีของการเข้ามาสู่คณะงิ้วโดยการผูกมัดไว้จะดีกว่าการเข้ามาโดยไม่มีการผูกมัดในทัศนะของคนโรงงิ้ว นอกเหนือจากได้เงินก้อนมาหมุนใช้แล้ว ยังมีข้อดีตรงที่หากไม่มีการผูกมัดเถ้าแก่อาจจะไม่ใส่ใจที่จะสอนงานหรือถ่ายทอดความรู้ให้ ในขณะที่ "ถ้าเกิดเราผูก เขาคุ้มกว่า ปีนึง แค่หมื่นนึง เขาใช้เราได้ตั้งปีนึง เขาคุ้ม แล้วเขาปล่อยงานเราเยอะ เขาคิดว่าเป็นคนของเขา เขาต้องให้เล่น เขาไม่ต้องไปจ้างคนอื่นมาเล่นนี่ เขาจ้างคนของเขา ก็เอาคนเงินเดือนน้อยนี่ออกไปเล่น กล้าให้เล่น ดันออกไป ...ความลำบากอยู่ตรงนี้แหละ ถ้ามีโอกาสเราไม่ไขว่คว้า เราก็อยู่แค่ตรงนั้น แต่ถ้าเราไขว่คว้าก็ได้สูงหน่อย" (จึง [นามแฝง], สัมภาษณ์, 28 ธ.ค. 2543)

การทำสัญญาผูกมัดเข้ามาเป็นฮี้เกี้ยนั้นไม่ได้หมายความว่าจะต้องเข้ามาฝึกหัดเพื่อเป็นนักแสดงงิ้วเสมอไป หนทางข้างหน้าของเด็กผู้นั้นย่อมขึ้นอยู่กับใจของตัวเด็กเองว่ารักไปทางใด หากไม่ได้รักทางการแสดง แต่สนใจทางดนตรี เช่นการตีกลอง ก็จะมีโอกาสหัดและได่เต้าขึ้นไปเรื่อยๆ เริ่มแรกอาจเป็นคนตีโขวล้อ ชิมปอ ในงิ้วที่แสดงตอนกลางวันซึ่งตีได้ง่าย เมื่อพัฒนาความสามารถก็อาจได่เต้าเป็นนักดนตรีเล่นงิ้วเรื่องตอนกลางคืนไปจนถึงได้เป็นพะโก้วซิงแซหรือตำแหน่งคนตีกลอง ซึ่งถือเป็นตำแหน่งที่มีสถานภาพสูงมากในคณะงิ้ว

ความแตกต่างประการหนึ่งระหว่างฮี้เกี้ยในปัจจุบันกับในอดีตก็คือ ในอดีตฮี้เกี้ยมีฐานะเป็นคนของโรงงิ้ว ผู้ใหญ่ในคณะจะคอยสั่งสอนและฝึกฝนงานให้ต่างๆ นานา หากฮี้เกี้ยไม่เชื่อฟังหรือทำตามที่สอนไม่ได้ก็จะถูกลงโทษอย่างหนัก ขณะที่ในปัจจุบันสภาพสังคมเปลี่ยนไป หากฮี้เกี้ยถูกลงโทษก็จะไม่พอใจ ขั้นเบาอาจเพียงแค่เถียงผู้ใหญ่ หากเป็นขั้นรุนแรงก็อาจถึงกับหนีออกจากคณะหรือไปแจ้งตำรวจ คนในคณะงิ้วจึงไม่อาจเข้มงวดกับฮี้เกี้ยมากเท่าที่เคยทำในอดีต อย่างไรก็ตาม แม้การเข้มงวดและการลงโทษอย่างรุนแรงนี้ถือเป็นเรื่องไม่ถูกต้องตามกฎหมายและหลักสิทธิมนุษยชนในปัจจุบัน แต่หากพิจารณาตามมุมมองทางศิลปะแล้ว ผู้หลักผู้ใหญ่ในวงการงิ้วล้วนมีความเห็นตรงกันว่า การฝึกฝนที่ไม่เข้มงวดเหมือนในสมัยก่อนเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้นักแสดงงิ้วรุ่นใหม่ไม่สามารถพัฒนาฝีมือขึ้นมาได้อย่างที่ควรจะเป็น ไม่อาจสืบทอดลีลาการแสดงของนักแสดงรุ่นครูอาจารย์ไว้ได้ และนักแสดงรุ่นผู้ใหญ่ที่มีชื่อเสียงทุกวันนี้ต่างก็ยอมรับว่าที่ตนเองได้ดิบได้ดีจนทุกวันนี้ก็เพราะการฝึกที่เข้มงวดจากครูอาจารย์ในอดีต

"...สมัยนี้กับสมัยก่อนฝึกไม่เหมือนกัน สมัยพวกผมมันโดนตีกันเป็นประจำ สมัยก่อนก็ด่าว่าพวกนี้มันใจดำ แล้วพอลองมาคิดย้อนดูอีกที เขามีบุญคุณกับเรามาก ถ้าเขาไม่เข้มงวดเราก็ไม่เป็น" (โอวหมิ่งง้วง [นามแฝง], สัมภาษณ์, 30 ม.ค. 2544)

5.2 การเข้ามาโดยสมัครใจ

นักแสดงที่เข้าสู่วงการงิ้วในลักษณะนี้พบว่ามีจำนวนไม่น้อยไปกว่าการเข้ามาด้วยวิธีทำสัญญาผูกมัด ผู้ที่สมัครใจเข้ามาทำงานโรงงิ้วยังแบ่งเหตุผลของความสมัครใจนี้ได้เป็นประเภทย่อยๆ อีกดังนี้

1) การเข้ามาเนื่องจากความชอบ ผู้ที่สมัครใจมาอยู่โรงงิ้วเพราะความชอบนั้น โดยมากจะชอบที่นักแสดงงิ้วได้แต่งตัวและแต่งหน้าสวยๆ หรือไม่ก็ชื่นชอบความไพเราะของดนตรีงิ้ว เช่น บุญชู แซ่ฉั่ว นักแสดงบทตลกแห่งคณะไช้ยงฮง เล่าให้ฟังว่า

"ชอบสนุก ตั้งแต่เด็กนี่ชอบมากดนตรีงิ้ว ดนตรีจีนนี่ชอบมาก...อย่างสมัยก่อน ผมก็ไม่ถึงกับยากจนนะ บ้านผมก็อยู่ได้ แบบว่าทำวันกินวันน่ะ แต่ว่าเราอยากมา ชอบ..." (บุญชู แซ่ฉั่ว, สัมภาษณ์, 28 ก.ย. 2543)

มีนักแสดงบางคนที่เข้าสู่วงการงิ้วด้วยการเป็นฮี้เกี๋ยและมีความชอบประกอบด้วยจึงได้ประสบความสำเร็จทางการแสดงในที่สุด เช่น กัณณา วทัญญุตากวิน นักแสดงคณะเหล่าเง็กเล่าชุง ได้เล่าว่า

"ก็พี่น้องหลายคนนะ แล้วน้องก็เล็กๆ อยู่ ก็เลยมากรุงเทพฯ เขาบอกให้มาลองเล่นดู ก็เลยชักชวนกันไป เพื่อนของพ่อก็เลยชวนมาเล่น แรกๆ นี่เล่นแบบไม่มีเงินนะ เล่นแบบเหมือนเป็นนักเรียนของเขา เข้ามาเล่นเจ็ดปีนี่วันนึงได้บาทนึง ต้องอยู่ในกฎเกณฑ์ของผู้ใหญ่เจ็ดปีเต็ม ก็หัดงานไปด้วย คือไปไหนไม่ได้ ต้องอยู่ที่นี่ ก็หัดไป เถ้าแก่เขาต้องไปจ้างครูมาสอน ก็แล้วแต่พรสวรรค์ของเด็กคนไหนว่าเก่ง เราก็ชอบ...ชอบเป็นนางเอกตั้งแต่เด็กๆ แล้ว เห็นคนที่เป็นนางเอกก็ชอบ เห็นนางเอกแต่งตัวก็ชอบมอง คือชอบตั้งแต่เด็กๆ ชอบเป็นนางเอก แล้วโตขึ้นมาก็ได้เป็นนางเอกจริงๆ" (กัณณา วทัญญุตากวิน, สัมภาษณ์, 22 ธ.ค. 2543)

2) การเข้ามาเนื่องจากความอยากเที่ยว มักเป็นเหตุผลสำหรับคนที่เข้าสู่วงการงิ้วในช่วงวัยรุ่น ต้องการเปิดหูเปิดตา ได้เที่ยวไปยังที่ต่างๆ ที่ตนเองไม่เคยไป ตัวอย่างเช่น นริศ ลีลายืนยง

พะโก้วชิงแซแห่งคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง ก็เป็นผู้หนึ่งในจำนวนหลายคนที่เข้าสู่วงการงิ้วเพราะความอยากเที่ยว

"คือแต่ดั้งเดิม พ่อผมแม่ผมก็เป็นงิ้วมาหมด เขาส่งเราเรียนหนังสือ ที่นี้เราเก ไม่เรียน พอดีงิ้วมันไปมาเลย์ ผมไม่เคยไป ผมก็อยากไป..." (นริศ ลีลายืนยง, สัมภาษณ์, 13 ม.ค. 2544)

หรือบางคนมีเพื่อนอยู่โรงงิ้วมาก่อน เมื่อเพื่อนชวนก็ตามเพื่อนมา

"ตอนนั้นคิดว่าสนุกๆ มากับเพื่อน มาเที่ยวกับเพื่อน แล้วก็มาเล่น...เพื่อนมาเล่นงิ้วเราก็ตามมาเที่ยวตามต่างจังหวัด แล้วเพื่อนก็ชวนว่ามาเล่นไหม ก็เออ...สนุกๆ คือตอนนั้นคิดสนุกอย่างเดียว แล้วก็มาเล่นกับเพื่อน คือตอนนั้นพูดอะไรไม่เป็น เพื่อนแต่งหน้าให้แล้วก็ออกไปยืนเฉยๆ" (นัท [นามแฝง], สัมภาษณ์, 27 ต.ค. 2543)

"เพื่อนชวนมา เราก็อยากเที่ยวด้วย เราก็คิดว่ามันสนุกน่ะ แต่แรกๆ เราก็ฟังไม่ออก...พอดีเขาบอกมีไปภาคใต้นะ เราก็อยากไป เพราะตอนนั้นเราไม่เคยไป ก็ตามเขาไป" (ชาติ [นามแฝง], สัมภาษณ์, 13 ม.ค. 2544)

จากการพูดคุยกับคนงิ้วพบว่าคนที่เลือกทำอาชีพนี้เพราะความรักสนุกและได้ไปเที่ยวมักจะเป็นคนที่เข้ามาในช่วงวัยรุ่น และพบว่าเหตุผลลึกๆ ที่แฝงอยู่ในความอยากสนุกคือ "ชีวิตที่เป็นอิสระ" จากผู้ใหญ่ในครอบครัว ไม่ต้องมีใครมาวุ่นวายและยังหาเงินใช้ได้เอง

การเห็นชีวิตในโรงงิ้วว่าเป็นเรื่องสนุกและเข้ามาเป็นนักแสดงงิ้ว มักจะถูกต่อต้านจากญาติผู้ใหญ่ เนื่องจากในอดีตที่ผ่านมาคนทั่วไปจะไม่นิยมส่งลูกหลานให้มาอยู่ในโรงงิ้ว นอกเหนือจากเหตุผลว่ากลัวลูกต้องรับความลำบากแล้ว ยังกลัวว่าจะถูกคนอื่นเข้าใจผิดว่าเอาลูกมาขายให้กับโรงงิ้ว และกังวลเรื่องสภาพแวดล้อมของโรงงิ้ว เช่น ปัญหายาเสพย์ติด

"พ่อแม่แอนตี้มากเลยตอนนั้น เพราะที่บ้านไม่มีใครเล่นงิ้วเลย...คือเขาไม่ได้มองว่างิ้วไม่ดีหรอก แบบว่าสมัยก่อนนะเขาจะเอาลูกมาขายอะไรอย่างนั้น จริงๆ แล้วไม่ใช่อย่างนั้น เป็นความเข้าใจผิดของคนข้างนอก แต่เรามาอยู่วงการนี้เราจะรู้ อ๋อ คือพ่อแม่ที่เอาเด็กมาเขาทำสัญญากัน ทีนี้คนข้างนอกเขาไม่เข้าใจ คิดว่าเอาลูกมาขาย ไม่ใช่...แล้วบางคนเขาเข้าใจว่ายากจน เอาลูกมาขายอะไรอย่างนี้ ไม่ใช่ แต่ฐานะทางบ้านเราคือเป็นคนจีน คือพ่อแม่ไม่อยากให้ชาวบ้านมาตราหน้าว่าเอาลูกมาขาย ทั้งที่เขาก็ไม่ได้รับเงินส่วนนี้เลย เขาก็เลยห้าม...พ่อแม่ไม่อยากให้เรามาอยู่เพราะเห็นคนเสพย์ยาเสพย์ติด เขาก็กลัวว่าเราจะเป็นแบบพวกนี้...ไม่หรอก มันแล้วแต่ตัวบุคคล

คนที่เล่นก็เล่นไปสิ คนที่ไม่เล่นก็ไม่เล่น พวกที่เล่นของ เสพย์ยาอะไรแบบนี้ เถ้าแก่เห็นเขาจะตีนะ จะห้าม แล้วแต่ละคนมันก็อย่างว่านะ ร้อยพ่อพันแม่ ก็แอบเล่นแอบอะไร เสร็จแล้วเราก็คิดว่าตัวเราเองคงไม่เป็นแบบนั้น ใช่ไหม เราคิดว่าเราควบคุมตัวเองได้ คือพยายามทำตัวให้พ่อแม่รู้ คือเล่นงิ้วเสร็จ เราก็นั่งรถกลับบ้าน ให้พ่อแม่รู้ว่าเราไม่มีอาการเหมือนคนเสพย์ยา พอหลายปีเข้าก็เลยเข้าใจ คือเราคุมตัวเองได้ เราไม่ซี้ซั้ว เขาก็เลยวางใจ" (นัท [นามแฝง], สัมภาษณ์, 27 ต.ค. 2543)

3) การเข้ามาเนื่องจากไม่มีงานทำ เป็นอีกลักษณะหนึ่งที่พบได้บ่อยเช่นกัน โดยเฉพาะในช่วงหลังมานี้ที่มีคนไทยจากต่างจังหวัดนิยมมาสมัครงานในโรงงิ้วกันมากโดยเข้ามาเมื่อโตเป็นผู้ใหญ่แล้ว บางครั้งอาจเกิดจากการชักชวนและบอกต่อกันมาในหมู่ญาติมิตร บางคนเข้ามาสมัครงานโดยเริ่มต้นจากงานจับกัง เมื่ออยู่ไปนานๆ จึงค่อยขยับขยายมาเป็นนักแสดง เช่น บัวศรี นักแสดงคณะเหล่าเง็กแล่าซุง พื้นเพเป็นคนจังหวัดอุบลราชธานี มีอาชีพทำนา แต่เมื่อผืนดินแห้งแล้ง การทำนาไม่ได้ผลดี จึงต้องเดินทางเข้ากรุงเทพฯ มาหางานทำเมื่ออายุ 19 ปี ชีวิตไม่เคยรู้จักงิ้วมาก่อน โอกาสที่ได้ดูงิ้วเป็นครั้งแรกก็คือวันที่มาสมัครงานกับโรงงิ้วนั่นเอง นับว่าเป็นการเริ่มต้นหัดงิ้วที่ค่อนข้างช้า (บัวศรี [นามแฝง], สัมภาษณ์, 2 ธ.ค. 2543)

อย่างไรก็ตาม บางคนก็เข้ามาสู่คณะงิ้วด้วยหลายเหตุผลผสมกัน อาจเข้ามาด้วยเหตุผลแรกคือมาหางานทำ หรือคิดถึงแต่จะได้เที่ยวเล่นอย่างเดียว นักแสดงไทยหลายคนมีทัศนคติเริ่มแรกที่ไม่ดีต่องิ้ว

"เราก็คิดว่ามันสนุกน่ะ แต่แรกๆ เราก็ฟังไม่ออก แล้วเวลาเขาจะไหว้เจ้า เขาออกโรงมา เขายกตีนไป เราไม่เข้าใจว่าจุดนี้คืออะไร เราก็ไม่ชอบ ยังไม่ทันทำอะไรก็ยกตีนขึ้นหน้า...ความคิดของคนไทย เราก็ไม่ชอบ" (ชาติ [นามแฝง], สัมภาษณ์, 13 ม.ค. 2544)

แต่เมื่อได้อยู่ในวงการนานเข้าก็ปรับทัศนคติตนเองให้รู้สึกชื่นชอบงิ้วหรืออาจเป็นเพราะความผูกพัน ซึ่งทำให้นักแสดงผู้นั้นสามารถพัฒนาฝีมือและได้รับบทบาทการแสดงสำคัญๆ

"มันก็เหมือนกับมีความผูกพัน เราเคยตอนเด็กๆ งิ้วขึ้นมาเลเซีย แล้วเราไม่ได้ขึ้น เราอยู่บ้านก็คิดถึง พอทุ่มนึงก็เอาแล้ว ป่านนี้เราควรจะได้แต่งหน้าแล้วนะ ใกล้จะออกโรงแล้ว แล้วเวลาพอเที่ยงคืนแล้วก็งิ้วเลิก เราจะคิดว่าเออ ตอนนี้เขาจะทำอะไรอยู่" (ชาติ [นามแฝง], สัมภาษณ์, 13 ม.ค. 2544)

คนที่เข้ามาอยู่โรงงิ้วในปัจจุบันแม้จะมาจากสถานที่แตกต่างกันทั่วประเทศ และด้วยเหตุผลที่ไม่เหมือนกัน แต่ในโรงงิ้วก็มีความเชื่อกันว่า การเข้ามาสู่โรงงิ้วของคนงิ้วทั้งหลายนั้นเป็นเรื่องของพรหมลิขิต

"งิ้วนี่คนที่จะมาแสดงงิ้วนี่จะไม่ใช่เฉพาะว่าคนเชียงใหม่หรือคนกรุงเทพฯ หรือคนอีสาน คนใต้ก็มี มีหมด มันจะเป็นทั้งสี่ภาคของประเทศไทยจะมีหมด ภาคกลาง ภาคเหนือ อีสาน ใต้ มีหมด เพราะว่างิ้วนี่จะเดินสายทั่วประเทศ แล้วแต่เด็กของจังหวัดนั้น...เราพูดไปมันก็เหมือนอาถรรพ์ พูดภาษาจีนก็คือจือตี๋ จือตี่ก็หมายความว่าอาจจะเป็นบุตรหลานแต่ปางก่อนของเจ้าที่อยู่บนโรงงิ้ว เขาได้กำหนดเวลาจะต้องกลับมาชดใช้อะไรให้กับบรรพบุรุษ ไม่ว่าคุณจะเป็นเชื้อสายไหนก็ช่าง อิสลามก็มี อิสลามกับเจ้านี่จะไม่ถูกกันอยู่แล้ว ผมเองนี่ผมเป็นจีนฮ่อ พ่อผมก็นับถือศาสนาอิสลามก็ยังมา ศาสนาจะไม่มีอะไรมาขวางกั้นอาถรรพ์พวกนี้ได้" (อิศเรศ มงคลอมรศรี, สัมภาษณ์, 2 ธ.ค. 2543)

6. คุณสมบัติพื้นฐานและการฝึกฝนเป็นนักแสดงงิ้ว

6.1 คุณสมบัติพื้นฐาน

งิ้วก็เป็นเช่นเดียวกับศิลปะการแสดงแขนงอื่นๆ ที่ความสำเร็จย่อมขึ้นกับปัจจัย 3 ประการ คือพรสวรรค์ ใจรัก และการฝึกฝนที่ดี คนที่เข้ามาสู่โรงงิ้วไม่ว่าจะด้วยเหตุใดก็ตาม ใช่ว่าจะประสบความสำเร็จกันได้ทุกคน บางคนอยู่โรงงิ้วมาค่อนชีวิต แต่ก็ยังคงแสดงเป็นตัวประกอบ ไม่อาจไต่เต้าขึ้นไปสู่บทบาทอื่นที่ดีขึ้นได้

ในอดีต สมัยที่งิ้วยังคงรุ่งเรือง นักแสดงที่เข้ามาใหม่จะต้องใช้เวลาหัดการแสดงขั้นพื้นฐานอยู่หลายปีกว่าจะมีโอกาสขึ้นเวทีแสดงจริง โดยคณะงิ้วจะมีครูสองคน คนหนึ่งสอนท่าพื้นฐาน พวกที่เขามาใหม่ ยังแสดงไม่เป็นเรียกว่า "เอี่ยมถั่ง" ครูที่สอนท่าพื้นฐานก็จะจับสอนเป็นคู่ๆ พระคนนางคน สอนให้เดินให้ร้อง แล้วเอาบทประพันธ์หลายๆ แบบมาให้ฝึกแสดงฝึกร้อง เมื่อเวลาผ่านไปได้สักระยะก็จะได้ขึ้นไปเล่นเป็นเรื่องสำหรับแสดงจริง โดยครูอีกคนซึ่งมีหน้าที่ควบคุมการสอนและซ้อมสำหรับแสดงเป็นเรื่อง เมื่อเห็นคนใดพอมีแววก็จะเลือกให้ขึ้นมาเล่นเป็นตัวประกอบ ซึ่งก็เป็นโอกาสที่จะก้าวหน้าต่อไป (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 พ.ย. 2543)

การฝึกหัดงิ้วสมัยก่อนมีความเข้มงวดมาก หากเป็นปัจจุบันอาจต้องใช้คำว่า "โหดร้ายทารุณ" โดยอำพัน เจริญสุข (สัมภาษณ์, 2 มี.ค. 2544) กล่าวว่า

"สมัยก่อนเข้มงวด ถ้าร้องไม่ดีก็ตีเลย ร้องดีเล่นดีเกินไปก็ตีเพื่อให้จำ ทีนี้การตีผมคิดว่าแกล้งกันก็มี ถ้าอาจารย์เขาเกลียดคนไหนก็หาเรื่องมาตีก็มีอยู่เยอะ ผมคิดว่าไม่ค่อยยุติธรรม แล้วก็ไม่ได้ให้ความสำคัญกับสิทธิของเด็ก" เรียกได้ว่านักแสดงจะมีโอกาสได้แสดงจริงหน้าเวทีก็ต้องมีความสามารถพื้นฐานและความอดทนอย่างสูง

แต่ในปัจจุบันนี้ คณะงิ้วไม่มีครูสอนท่าพื้นฐานเช่นในอดีตอีกแล้ว คงมีแต่ครูที่คอยควบคุมการซ้อมการแสดงชุดใหม่ๆ สถานภาพของครูงิ้วจึงเปลี่ยนไปเป็นผู้กำกับแทน เมื่อไม่มีการฝึกฝนการแสดงขั้นพื้นฐานและการฝึกหัดไม่เข้มงวดดังแต่ก่อน นักแสดงงิ้วจึงไม่จำเป็นต้องมีความสามารถใดๆ ก็สามารถออกแสดงหน้าเวทีได้ ตรุณี ปัณณศักดิ์ (สัมภาษณ์, 27 ส.ค. 2543) เจ้าของคณะงิ้วเหล่าบ่วงนี้เฮง กล่าวว่า "สมมติวันนี้พูดได้คำสองคำ หรือพูดไม่ได้เลย ก็ออกเวทีได้" หากการพูดภาษาจีนแต้จิ๋วไม่ได้ไม่เป็นปัญหาของการเล่นงิ้ว ดังนั้นการที่ไม่เคยฝึกฝนท่าทางการแสดงงิ้วมาก่อนจึงยิ่งมิใช่ปัญหาสำคัญ

บทบาทแรกสุดที่นักแสดงงิ้วใหม่ๆ ทั้งชายและหญิงสามารถเล่นได้โดยไม่จำเป็นต้องรู้จักภาษาจีน และไม่จำเป็นต้องรู้แม้แต่เนื้อเรื่องที่ตัวเองแสดงก็คือบททหาร กัณณา วทัญญุตากวิน (สัมภาษณ์, 22 ธ.ค. 2543) นางเอกคณะเหล่าเง็กเล่าชุง เล่าถึงเมื่อครั้งที่ตนเข้ามาสู่คณะงิ้วว่า

"พอไปถึงเขาก็ให้ใส่เสื้อผ้า แล้วก็แต่งหน้ามั่วๆ แล้วเขาก็บอกเรา สอนเราว่าเดินอย่างนี้นะ เดินตามเขานะ เป็นทหารก็ต้องมีคนนำหน้า แล้วเราก็ตามเขา ตามเขาเรื่อยๆ พอนานเข้า 2-3 เดือน หรือ 4-5 เดือน ถ้าเกิดมีเด็กคนไหนออกไป เราก็เดินหน้า ตานี้ตาเราเดินหน้าแล้ว"

การฝึกหัดงิ้วเป็นเรื่องที่ต้องอดทนเพราะใช้เวลานานกว่าจะได้เล่นบทบาทสำคัญๆ จากบทบาททหารคนเดินตามหลังมาสู่ทหารคนหน้า ถ้านักแสดงคนนั้นมีความตั้งใจฝึกฝน สามารถปรับตัวให้เข้ากับโรงงิ้วได้ พูดภาษาจีนได้ หรือมีพรสวรรค์ในการแสดง และไม่ออกจากโรงงิ้วไปเสียก่อนก็จะได้รับบทบาทที่สำคัญยิ่งๆ ขึ้น จากบทบาททหารอาจนำไปสู่บทนายทหารรอง สาวใช้ หรือเด็กซึ่งมีบทพูดบ้าง และหากนักแสดงพัฒนาความสามารถยิ่งขึ้นไปอีกก็จะได้รับบทบาทเป็นตัวรองๆ ที่มีบทพูดบทร้อง แต่สิ่งที่สำคัญคือความตั้งใจแน่วแน่ที่จะหัดงิ้ว ดังที่นักแสดงบางคนเล่าให้ฟังถึงประสบการณ์ของตนเองว่า

"ก็นานเหมือนกันนะกว่าจะได้ พอเริ่มเอาจริงเอาจังแล้วเขาหัดให้ก็กลัว แต่ไม่ได้อยู่คณะนี้นะ ตอนนั้นอยู่คณะอื่น คือกลัวแล้วก็หนี หนีไปเลย เราไม่ได้อยากเอาจริงเอาจังขนาดนั้น แล้วตอนหลังมาคิดได้ว่าผู้ใหญ่เขาสอน เขาบอกว่าในเมื่อมึงคิดว่าจะเหยียบเข้ามาในวงการงิ้วก็ต้องกล้าๆ

เขาก็ให้กำลังใจนะ เราก็โอเค รู้สึกว่าพอมีผู้ใหญ่ให้กำลังใจเราอย่างนี้ เราก็เลยมีความกล้าขึ้นมาบ้าง ก็หัด บางทีออกไปอย่างนี้ ผิดบ้างถูกบ้างเขาก็ช่วย..." (นัท [นามแฝง], สัมภาษณ์, 27 ต.ค. 2543)

"คือจากไม่มีอะไรเลย ก็ค่อยๆ ไต่เต้าขึ้นมาเรื่อยๆ จะก้าวหน้าไม่ก้าวหน้าก็ขึ้นอยู่กับตัวเราเอง เรามีใจหัดไหม เรามีใจเล่นหรือเปล่า แต่เขาตั้งใจจะสอน คือใครก็ได้ ถ้าเราไม่รู้ถามเขาได้หมด เขาอาจจะมีดุว่านิดหน่อย นั่นคือเราไม่จำ แต่มันก็จะไม่รุนแรงมาก เราก็จะขอบคุณเขา ความจริงแล้วมันอยู่ที่ตัวเราเองว่ารับได้ไหม แล้วที่เขาสอนมาเราจะจำหรือเปล่า เราจะเอาใจใส่ไหม" (เกษสุดา เหมือนจันทร์เพ็ญ, สัมภาษณ์, 3 พ.ย. 2543)

เมื่อนักแสดงมีโอกาสได้แสดงเป็นตัวละครที่มีบทพูดบทร้องบ้างแล้ว ครูหรือผู้กำกับการแสดงมักจะแจกบทบาทให้นักแสดงได้เล่นหลากหลายบทบาทเพื่อดูว่านักแสดงผู้นั้นเหมาะสมจะเล่นบทบาทใด ควรเอาดีทางด้านใด ในระหว่างนี้นักแสดงหญิงจะได้ลองเล่นทั้งบทผู้หญิง บทผู้ชาย ตัวร้าย ตัวดี รวมถึงงิ้วบุ๋นและงิ้วบู๊ ส่วนนักแสดงชายก็เช่นกัน จะได้เล่นทั้งตัวร้าย ตัวดี บทชีวิตและบทบู๊ โดยนักแสดงไม่มีสิทธิเลือกว่าตนจะเล่นบทใด หรือปฏิเสธไม่เล่นบทใด จนกว่าจะมีโอกาสได้เป็นถึงระดับพระเอกนางเอกหรือเป็นดาราคนสำคัญของคณะนั่นแล้วจึงจะพอมีสิทธิมีเสียงในการเลือกบทได้บ้าง

"อย่างบทโอวหมิ่ง เราก็ไม่ได้เลือกจะเล่น แต่พอครูบอกให้เล่น เราก็คิดว่าเป็นงานอย่างหนึ่ง เป็นวิชาๆ หนึ่งที่เราจะต้องทำ ก็คิดว่าจะต้องทำให้ได้ ก็ต้องทำ" (อิศเรศ มงคลอมรศรี, สัมภาษณ์, 2 ธ.ค. 2543)

ปัจจัยสำคัญของการไต่เต้าขึ้นไปรับบทบาทที่เด่นกว่าเดิมนั้น อยู่ที่ครูหรือผู้กำกับ โดยอำพัน เจริญสุข (สัมภาษณ์, 2 พ.ย. 2543) ได้กล่าวว่า "ขึ้นอยู่กับผู้กำกับผู้เขียนบทเขียนบทให้ ถ้าเห็นว่าไอ้นี่มันพอจะมีแวว หรือว่าเสียงนี่สำคัญมาก ร้องได้ไหม ลีลาออกมาได้ไหม สองอย่างนี่ถ้าผ่าน คนเขาก็จะออกบทให้ พอมีเรื่องหนึ่งให้แสดง แล้วแสดงได้ดี ก็จะเป็นตัวเอกขึ้นมาได้"

ปัจจัยสำคัญนอกเหนือจากความสามารถในการแสดงแล้ว ครูจะพิจารณาจากสรีระบุคลิก และอาจรวมถึงเสียงของนักแสดงประกอบกัน เช่น นักแสดงตัวหน้าลายควรจะมีรูปร่างสูงใหญ่ ออกท้วมเล็กน้อย หน้าผากใหญ่ เพื่อให้แต่งกายแล้วดูสง่า มีพื้นที่บนใบหน้าในการเขียนลวดลายต่างๆ ได้มาก อย่างไรก็ตาม นักแสดงตัวหน้าลายหลายคนก็ไม่ได้มีรูปร่างตามเกณฑ์นี้ เนื่องจากเป็นบทที่หาคนแสดงได้ยาก ยิ่งรูปร่างเหมาะสมด้วยแล้วยิ่งยากขึ้นไปอีก ต่างจากในประเทศ

จีนซึ่งการฝึกหัดงิ้วทำกันอย่างเป็นระบบ การเป็นนักแสดงงิ้วต้องผ่านการฝึกฝนจากโรงเรียนฝึกหัดงิ้ว โดยในขั้นแรก ครูจะคัดเลือกนักเรียนที่มีบุคลิกรูปร่างเหมาะสมต่อบทบาทหนึ่งบทบาทใดมาจำนวนหนึ่ง แล้วนำมาฝึกให้เล่นเป็นตัวนั้น จนได้คนที่มีความสามารถถึงขั้นไปแสดงจริงได้อยู่เพียง 1-2 คน

บางครั้งบุคลิกก็เป็นสิ่งสำคัญไม่แพ้รูปร่างสรีระ ซึ่งบุคลิกนี้น่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับความชอบของนักแสดงที่อยากเล่นเป็นบทหนึ่งบทใดเป็นพิเศษ เมื่อชื่นชอบในบทบาทใดๆ ก็จะมีความขวนขวายฝึกหัดในบทบาทนั้นและทำให้แสดงออกมาได้ดี หรือในอีกทางหนึ่ง นี่อาจเป็นสิ่งที่นักแสดงงิ้วเชื่อว่าเป็น "พรสวรรค์"

"อย่างพี่ บางคนเขาก็บอกหุ่นก็ดี น่าจะไปเล่นพระเอก...เราไม่ค่อยชอบเล่นพระเอกตั้งแต่เด็กแล้ว พอเล่นพระเอกแล้วรู้สึกว่าทำให้ปวดหัว บางคนเขาก็บอกว่าเล่นนางเอกแล้วอึดอัด ต้องมาแต่งตัวสวยๆ ต้องมาเสียบนี่เสียบนั่นสวยๆ บางคนเขาบอกว่าเล่นนางเอกไม่ดี แต่เราชอบ... แรกๆ เราเป็นเด็ก เขาจะให้เราดูว่าเราเล่นเป็นเด็กผู้ชายเก่งหรือเด็กผู้หญิง หรือคนใช้เก่ง เขาจะดูว่าเด็กคนนี้มีพรสวรรค์ในการเล่นเป็นเด็กผู้หญิงนะ น่าจะมาทางนี้ คือเราชอบอะไรมันจะแสดงได้ดี คือถ้าเราเล่นเป็นบทผู้ชายมันจะเหมือนกับหมวยๆ ที่ๆ อย่างพี่สาวนี่ สมัยก่อนก็เคยเล่นเป็นผู้หญิง แต่เขาเล่นแล้วเหมือนกับทอม มันที่อๆ แข็งๆ ทั้งที่ตัวเขาเล็กนะ จริงๆ แล้ว หุ่นนี่เราหุ่นพระเอกนะ เราสูงกว่าตั้งเยอะ แต่เขาหุ่นผู้หญิง ตัวเขาเล็กก็จริงนะ แต่เขาเท่ (กัณณา วทัญญุตากวิน, สัมภาษณ์, 22 ธ.ค. 2543)

บุคลิกของนักแสดงเป็นเรื่องที่ต้องคำนึงถึงมาก แม้ว่าในภายหลังที่นักแสดงได้รับบทบาทเป็นพระเอกหรือนางเอกแล้วก็ตาม เพราะเรื่องงิ้วมีทั้งที่เป็นแนวบู๊ที่เน้นการต่อสู้ และยังมีเรื่องชีวิตที่เน้นการร้องเพลงและแสดงอารมณ์ ซึ่งใช่ว่านักแสดงทุกคนจะชำนาญทั้งสองแนว เช่น กัณณา วทัญญุตากวิน ที่กล่าวว่า

"สมมติอย่างพี่นะ พี่ชอบเล่นอย่างบู๊ สมควรเล่นแบบบู๊ สมควรเล่นแบบดุ ถ้าให้พี่ไปเล่นแบบเศร้าๆ พี่จะเล่นไม่ค่อยขึ้น หน้าพี่จะไม่เศร้า แต่นางเอกบางคนก็สมควรเล่นบทเศร้า เขาถนัดเล่นบทเศร้า แล้วเล่นแบบสู้บางทีก็สู้ไม่เป็น คือหมุนหอกหมุนมีดอะไรอย่างนี้ บางคนเขาไม่ถนัดมือ นางเอกก็มีหลายแบบ ไม่ใช่ว่านางเอกต้องเก่งทุกอย่าง แต่สำหรับพี่ พี่ชอบเล่นแบบบู๊ ชอบควงหอก ชอบเล่นสู้กัน แล้วชอบเล่นแบบตัวร้ายๆ หรือไม่ก็เล่นแบบยศใหญ่ เป็นน้องสาวฮ่องเต้ อะไรอย่างนี้พี่เล่นได้ แต่ถ้าให้เล่นแบบเศร้าๆ ไปอุ้มลูก ไปร้องไห้ เย็บเสื้อผ้า อะไรอย่างนี้ พูดตรงๆ เราเล่นไม่ขึ้น เหมือนกับบุคลิกไม่ให้ ถ้าแต่งตัวแบบนั้นแล้วมันยังไงไม่รู้ ไม่ชอบ...แล้วครูก็ต้องรู้ เขา

เป็นครูเขาต้องมองออก สายตาเขาต้องบอกว่านางเอกคนนี้ต้องเล่นแบบนี้ เขาก็หางิ้วที่สมกับตัวเรามาเล่น แบบว่าคณะนี้เขามีนางเอกเศร้า เขาสู้ไม่เป็น เขาก็เอาบทนางเอกสู้มาไม่ได้ เดี๋ยวนางเอกเขาก็ร้องไห้ว่าแสดงไม่ได้ เขาก็ต้องไปหาบทที่สมกับนางเอก เป็นหนังชีวิต เป็นงิ้วชีวิต มีแต่ร้องไห้ มีแต่โดนเขาแกล้ง มีแต่โดนเมียน้อยรังแก อะไรอย่างนี้"

ขณะที่บางคนอาจมุ่งมั่นฝึกฝนเป็นตัวละครประเภทหนึ่งแต่มีอุปสรรค ไม่อาจพัฒนาฝีมือต่อไปได้ ก็จำต้องเบนเป้าหมายของตนเองให้เหมาะสม เช่น โอวหมิ่งง้วง ซึ่งก่อนหน้าที่จะมาเป็นตัวหน้าลายอันดับหนึ่งของเมืองไทยก็เคยหัดทางอื่นมาก่อน

"ตามหลักจริงๆ ผมก็ไม่ได้ชอบทางโอวหมิ่ง ชอบทางเหล่าเซ็งมากกว่า แต่เสียงมันตก เลยฝึกไปทางโอวหมิ่ง มันก็ชอบ" (โอวหมิ่งง้วง [นามแฝง], สัมภาษณ์, 30 ม.ค. 2544)

เมื่อนักแสดงงิ้วมีประสบการณ์มากขึ้นจนรู้แนวทางหรือบทบาทที่เหมาะสมกับตนเองว่าจะเป็นพระ นาง ตัวตลก หรือตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) แล้ว ก็ต้องฝึกเสียงและท่าทางตามแนวทางของตัวละครนั้นๆ อย่างไรก็ตาม เมื่อนักแสดงที่มาถึงขั้นนี้แล้วก็ไม่ได้หมายความว่านักแสดงตลกจะเล่นแต่บทตลกอย่างเดียว หรือตัวหน้าลายจะเล่นแต่บทบาทตัวหน้าลายเพียงอย่างเดียว เพราะบทประพันธ์บางเรื่องอาจไม่มีบทบาทสำหรับตัวตลกหรือตัวหน้าลาย ดังนั้นในปัจจุบันนักแสดงสองประเภทนี้ก็อาจต้องไปรับบทตัวพระแทน ซึ่งก็สามารถเล่นได้ เพราะในช่วงที่หัดงิ้วมายาวนานนั้นได้ลองเล่นมาทุกบทบาทแล้ว ทั้งที่ความเป็นจริงแล้ววิธีนี้ถือเป็นเรื่องที่ไม่ควรกระทำ เนื่องจากตัวละครแต่ละประเภทบทบาทมีวิธีการใช้เสียงแตกต่างกัน นักแสดงต่างเชื่อกันว่าการเล่นหลายประเภทบทบาทสลับไปมาจะเป็นการทำลายเสียงของตนเอง โดยเฉพาะบทตัวหน้าลายจะมีวิธีการใช้เสียงที่ต่างจากตัวละครอื่น หากนักแสดงบทนี้ต้องไปเล่นบทอื่นแม้จะเล่นได้แต่เสียงที่เปล่งออกมาก็จะขัดกัน ขณะที่ในประเทศจีน นักแสดงที่ได้ฝึกฝนอย่างดีแล้วจะไม่ข้ามไปเล่นบทบาทอื่นเป็นอันขาด (โอวหมิ่งง้วง [นามแฝง], สัมภาษณ์, 30 ม.ค. 2544)

6.2 การฝึกเสียง

6.2.1 การฝึกเสียงของตัวพระตัวนาง

เสียงของตัวพระจะเป็นเสียงธรรมชาติของตัวนักแสดง แม้ว่านักแสดงคนนั้นจะเป็นผู้หญิงก็ตาม ขณะที่เสียงที่ใช้ในการร้องเพลงของตัวนางจะแหลมกว่าเสียงของตัวพระเล็กน้อย วิธีการฝึกฝนเสียงของนักแสดงทั้งสองบทบาทนี้คือการหัดร้องตามเทปที่ครูให้ไว้ในการฝึกซ้อมแต่ละเรื่อง

6.2.2 การฝึกเสียงของตัวตลก

เสียงของตัวตลกจะมีเอกลักษณ์ที่คนดูได้ยินแล้วก็จะรู้สึกขำ นั่นคือการเปล่งเสียงที่ดังอยู่ในลำคอ ซึ่งแตกต่างจากวิธีการออกเสียงของตัวพระตัวนาง

6.2.3 การฝึกเสียงของตัวหน้าลาย

การฝึกเสียงเป็นสิ่งจำเป็นมากสำหรับผู้รับบทตัวหน้าลาย ซึ่งจะต้องมีเสียงใหญ่ แหบพร่า แต่ดังกังวาน และสามารถขึ้นเสียงสูงตอนปลายเสียงได้ นับเป็นการออกเสียงที่ทำได้ยาก และวิธีการฝึกฝนเพื่อให้ได้เสียงแบบนี้มีขั้นตอนที่ซับซ้อนกว่าบทบาทอื่นๆ

จากการสัมภาษณ์ อิศเรศ มงคลอมลศรี นักแสดงบทตัวหน้าลายของคณะเหล่าเง็กเล่าชุง (สัมภาษณ์, 2 ธ.ค. 2543) โอวหมิ่งหลอ [นามแฝง] นักแสดงบทตัวหน้าลายคณะไท้ตงเตี่ยเกียะท้วง (สัมภาษณ์, 27 ธ.ค. 2543) และโอวหมิ่งง้วง [นามแฝง] ซึ่งเป็นนักแสดงบทตัวหน้าลายคณะไซ้ยงฮง (สัมภาษณ์, 30 ม.ค. 2544) สรุปได้ความว่า แต่เดิมการฝึกเสียงตัวหน้าลายนั้นต้องฝึกตั้งแต่ช่วงเป็นวัยรุ่น โดยขั้นแรกต้องให้อาจารย์ชี้แนะวิธีการตะโกนให้ลำเสียงขึ้นมาจากช่วงท้อง ซึ่งถือเป็นการตะโกนที่ถูกหลัก เพื่อให้เสียงที่เปล่งออกมาเป็นเสียงเดียวกัน เป็นเสียงตรงคมชัดเป็นเส้นเดียว ขณะที่นักแสดงรุ่นใหม่ไม่ได้รับการฝึกอย่างถูกวิธี แม้จะฝึกตะโกนแต่ก็เป็นเสียงที่ออกมาจากลำคอ ซึ่งไม่ถูกหลัก

"สมัยก่อนเขาว่าเสียงตะโกนอย่างเดียวนั้นไม่ไพเราะ คนดูเขาจะฟังไม่รู้เรื่อง อาจารย์เขาก็เน้นบอกว่าพูดให้หนักกับคม แบบคมในฝัก ถ้าเราพูดเสียงดังๆ อย่างเดียวมันจะไม่คม ฟันลงไปเข้าแค่นิดเดียว แต่ถ้าการพูดให้เสียงหนัก คม ฟันทีเดียวก็จะคอขาดเลย คือฟังแล้วมันจะไพเราะมันจะกระแทกหูดี น้ำเสียงจะเป็นอย่างนั้น สมัยก่อนเขาจะสอนแบบนี้เหมือนกัน แต่คนที่ฝึกปัจจุบันไปไม่ถึงจุดนั้นเขาก็ทะนงตัวแล้ว" (โอวหมิ่งง้วง [นามแฝง], 30 ม.ค. 2544, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ นักแสดงยังต้องไปที่โรงฆ่าหมู ขอซื้อเปลวหมูที่เพิ่งผ่าออกมาแล้วจิ้มน้ำตาลกลืนลงคอทันที จากนั้นให้ดื่มน้ำชาแก่ๆ ล้างคอ ว่ากันว่าที่ต้องทำเช่นนี้ก็เพื่อให้คอเป็นฝ้า ออกเสียงเหมือนหมูขณะถูกเชือด

จากนั้นจึงค่อยหัดตะโกนจากกระปุกตั้งฉ่ายเจาะรูที่ก้นขนาดพอให้นิ้วก้อยผ่านได้ แล้วฝึกตะโกนให้เสียงออกมาทางรูที่เจาะไว้ เพื่อให้เสียงใหญ่ขึ้น หลังจากหัดตะเบ็งเสร็จครั้งหนึ่งก็ดื่ม

เหล้าจีนที่ดองใบชาไว้หนึ่งอึก เพื่อกัดเสียงให้อยู่ตัว การฝึกตะเบ็งเสียงแล้วดื่มเหล้าล้างคอนี้จะฝึกวันละกี่ครั้งก็ขึ้นกับแต่ละบุคคล แต่จะต้องทำทุกวันจนกว่าเสียงจะอยู่ตัว คำว่า "เสียงอยู่ตัว" หมายถึงเมื่อออกไปแสดงหน้าเวที เมื่อตะเบ็งเสียงตั้งแต่เริ่มแนสดงจนจบเรื่องแล้วเสียงไม่ตกก็ถือว่าใช้ได้ โดยตัวนักแสดงจะรู้ตัวเองว่าเสียงอยู่ตัวหรือยัง หากเสียงอยู่ตัวแล้วก็ไม่จำเป็นต้องฝึกอีก บางคนเสียงอยู่ตัวแล้วแต่อาจจะยังไม่พอใจ ก็จะฝึกต่อไปให้เสียงดีขึ้นจนกว่าจะพอใจจึงเลิกฝึก จากนั้นทุกครั้งที่ออกมาแสดง เสียงก็จะคงที่ไม่เปลี่ยน แม้แต่เวลาพูดปกติไม่ได้อยู่บนเวที เสียงก็จะแหบและแตกพร่าเป็นธรรมชาติโดยไม่ต้องดัด

แต่ในประเทศไทยปัจจุบัน นักแสดงชั้นครูที่เป็นผู้สอนงิ้วในบทบาทตัวหน้าลายโดยเฉพาะไม่มีเหลือแล้ว เนื่องจากเป็นประเภทตัวละครที่ฝึกลำบาก และอายุการใช้งานจะสั้น เมื่ออายุถึง 50 เศษ ฝีมือจะถดถอยโดยอัตโนมัติ เนื่องจากกำลังท้องลดลง บุคลากรด้านนี้จึงมีน้อย ดังนั้นนักแสดงรุ่นใหม่ที่หัดบทตัวหน้าลายจึงหัดด้วยการสอบถามวิธีเอาจากผู้ใหญ่คนอื่นๆ หรือไม่ก็ฝึกเอาเอง ซึ่งมักไม่ใช่วิธีการฝึกที่ถูกต้อง

6.3 การฝึกท่าทาง

ตัวละครแต่ละประเภทบทบาท จะมีท่าทางการแสดงที่แตกต่างกัน ในสมัยที่ยังมีครูประจำโรงงิ้ว นักแสดงหัดใหม่จะได้อาศัยครูสอนท่าพื้นฐาน แต่ในปัจจุบันเมื่อไม่มีครูฝึกท่าพื้นฐานแล้ว นักแสดงจึงต้องอาศัยวิธีการดังต่อไปนี้

6.3.1 การเรียนรู้จากครูในช่วงที่มาซ้อมงิ้วเรื่องใหม่ให้

แม้การฝึกหัดจากครูที่มาสอนในช่วงเวลานี้จะไม่ต่อเนื่องเหมือนกับหัดจากครูสอนท่าพื้นฐานในอดีต แต่ก็ยังนับว่าดีที่มีผู้คอยชี้แนะให้

6.3.2 การสังเกตและสอบถามผู้ใหญ่ในคณะ

เนื่องจากปัจจุบันแต่ละคณะงิ้วไม่มีครูอยู่ประจำคณะ ดังนั้นในเวลาปกตินักแสดงหัดใหม่จึงต้องอาศัยวิธีครูพักลักจำหรือไม่ก็สอบถามเอาจากนักแสดงชั้นผู้ใหญ่ในคณะ โอวหมิ่งหลอ นักแสดงคณะไท้ตงเล่าถึงประสบการณ์ของตนเองว่า "อยู่ที่ใจเรารักเอง แบบว่าเขาออกไปเล่นงิ้ว เราก็แอบมอง เราอยากเล่นตัวไหน เห็นเขาออกไปเล่นเราก็แอบมอง ตัวตลกหรือโอวหมิ่ง หรือตัวพ่อ อยู่ที่เราศึกษา เราก็แอบมอง พอแอบมองเรารู้คนนี้เล่นงิ้วดี เราก็ของธรรมดา เราก็เอาใจเขาหน่อย เฮีย เอาอะไรเหรอ ผมหยิบให้ (ให้เขาช่วยสอน) เฮียออกไปทำอย่างนี้ เมื่อกี้ออกไปพูดอะไร เราก็ต้องศึกษาเป็นของธรรมดา" (โอวหมิ่งหลอ [นามแฝง], สัมภาษณ์, 28 ธ.ค. 2543)

6.2.3 การศึกษาจากวีดิโอง้ิว

การฝึกลักษณะนี้เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยที่มีวิดีโอใช้ในประเทศไทยในราวยี่สิบปีที่ผ่านมา นักแสดงจะศึกษาจากเทปวิดีโอง้ิวจากประเทศจีนหรือฮ่องกงซึ่งมีวางขายทั่วไปในเยาวราช แล้วนำมาฝึกฝนด้วยตัวเอง

สำหรับการศึกษาจากนักแสดงคณะอื่นเป็นอีกวิธีหนึ่งที่จะช่วยให้นักแสดงได้ดูฝีมือการแสดงของคนอื่นที่เหนือกว่าตนเป็นตัวอย่าง แต่ก็เป็นไปได้ยาก เนื่องจากง้ิวจะเล่นเวลาเดียวกันและมีงานแสดงทุกคืน โอกาสที่นักแสดงจะได้ไปชมง้ิวคณะอื่นคงมีเพียงโอกาสที่ง้ิวเล่นในละแวกใกล้กัน และคณะที่ตนแสดงเลิกเร็วกว่าหรือบทบาทของตนหมดเร็ว จึงจะปลีกเวลาไปชมได้

โดยทั่วไปแล้ว นักแสดงง้ิวจะต้องใช้เวลาไม่ต่ำกว่า 20 ปีกว่าจะขึ้นถึงจุดสูงสุดของชีวิตการแสดง ได้เป็นพระเอกนางเอก เนื่องจากการทำความเข้าใจบทบาทและอารมณ์ของตัวละครนั้นเป็นเรื่องยาก แม้สิบปีก็ยังถือว่าเร็วไปสำหรับการขึ้นมาเป็นพระเอกนางเอกง้ิว

จากการสำรวจพบว่า การเป็นคนไทยที่ไม่มีพื้นฐานเรื่องง้ิวมาก่อน หรือการเป็นคนไทยเชื้อสายจีนที่เคยคลุกคลีเคยชมง้ิวมาก่อน ล้วนไม่ได้เป็นอุปสรรคสำคัญในการที่นักแสดงง้ิวจะประสบความสำเร็จเลย หากนักแสดงคนไทยนั้นเข้ามาสู่โรงง้ิวตั้งแต่ยังเล็ก เช่น มีพ่อแม่ทำสัญญาให้มาเป็นฮี้เกี้ย นักแสดงคนนั้นก็จะได้สัมผัสชีวิตโรงง้ิว ได้ซึมซับเอาวัฒนธรรมและความเป็นอยู่แบบง้ิวเหมือนๆ กับคนจีน หรือนักแสดงที่มีพ่อแม่เล่นง้ิวมาก่อน แม้ว่าบางคนจะติดสำเนียงท้องถิ่นเดิมของตน ไม่อาจออกเสียงคำในภาษาจีนบางคำให้ชัดได้ก็ตาม แต่บางคนก็พูดได้ชัดและได้ใช้ภาษาจีนบ่อยกว่าภาษาไทยเสียอีก แต่ที่สำคัญก็คือ นักแสดงที่เข้ามาสู่วงการง้ิวตั้งแต่ยังเล็กจะมีโอกาสประสบความสำเร็จในการแสดงง้ิวมากกว่าผู้ที่เข้ามาเมื่ออายุมากแล้ว ไม่ว่านักแสดงคนนั้นจะเป็นคนไทยหรือคนเชื้อสายจีนก็ตาม

นอกจากการฝึกท่าทางและเสียงร้องแล้ว การฝึกภาษาแต้จิ๋วก็เป็นสิ่งจำเป็น โดยเฉพาะในอดีตที่การฝึกหัดง้ิวยังเข้มงวด นักแสดงง้ิวผู้หนึ่งที่มีประสบการณ์การแสดงง้ิวมาเกือบยี่สิบปีเล่าว่า

"มีผู้ใหญ่ที่เขาพูดภาษาจีนกับเรา แล้วส่วนใหญ่ตอนสมัยนั้นน่ะ เขาจะไม่ให้พูดไทยกันเลยนะ ผู้ใหญ่เขาจะว่าเวลาพูดไทยเขาจะว่า พูดภาษาไทยอย่างนี้เขาจะว่านะ เขาจะให้พูดจีนเพราะพูดจีนเวลาเราออกหน้าโรงคำมันจะได้หนักแน่นไง เพราะถ้าเราพูดไทยอยู่เรื่อยๆ พอออกโรงมันจะมีปนภาษาไทย ส่วนมากเขาจะไม่ให้พูด เขาจะห้าม...สมัยนี้เขาไม่ว่าอะไรแล้ว มึงอยากจะ

พูดอะไรมึงก็พูดไปเถอะ พูดภาษาอังกฤษกูก็ไม่ว่ามึงแล้ว เพราะมันไม่เข้มงวดเหมือนเมื่อก่อน" (นัท, สัมภาษณ์, 27 ต.ค. 2543)

6.4 การฝึกซ้อม

ในการฝึกซ้อมงิ้วแต่ละเรื่อง ครูหรือผู้กำกับการแสดง จะเป็นผู้จัดหางิ้วที่เหมาะสมมาให้คณะงิ้ว (ครูบางคนเป็นผู้ประพันธ์บทงิ้วเองด้วย) โดยครูจะต้องรู้ศักยภาพของคณะงิ้วแต่ละคณะว่ามีนักแสดงคนใดเป็นจุดเด่น หากเป็นคณะที่นักแสดงบทแม่เป็นนักแสดงมีฝีมือ ครูก็อาจจัดหาหรือประพันธ์เรื่องที่ตัวละครแม่เป็นบทเด่นของเรื่องมาให้แสดง หากนางเอกในคณะถนัดบทชีวิตมากกว่าบทบู๊ ก็จะจัดหางิ้วที่เป็นเรื่องชีวิตมา นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงตัวแสดงประกอบด้วย เช่น หากเป็นคณะที่ไม่มีตัวหน้าลายหรือฝีมือยังไม่ถึงขั้น ก็จำต้องหลีกเลี่ยงไม่นำเรื่องที่มีบทบาทตัวหน้าลายหรือไม่นำเรื่องที่ตัวหน้าลายเป็นตัวเด่นมามาเล่น หรือในกรณีที่เป็นเรื่องที่มีบทพระ-นางเป็นตัวเด่น 3 คู่ แต่บุคลากรในคณะไม่สอดคล้อง คือหากเป็นคณะงิ้วที่มีนักแสดงที่เล่นบทพระ-นางเป็นตัวเด่นเพียง 2 คู่ ก็อาจต้องตัดบท หรือหากเป็นคณะที่มีนักแสดงบทพระ-นาง เป็นตัวเด่นถึง 4 คู่ ก็อาจจำเป็นต้องเพิ่มบท เพื่อให้ทุกคนมีบทบาท

เมื่อได้เรื่องมาแล้ว ครูจะอัดเสียงบทร้องและบทพูดของตัวละครแต่ละตัว (แยกตามบท) ลงเทป โดยจะพูดคำว่า "แกะ" ซึ่งแปลว่า "เว้น" เพื่อให้รู้ว่าคำพูดจบที่ประโยคนี้ ส่วนประโยคต่อไปนั้นเป็นคำพูดที่ต้องรอให้ตัวละครตัวอื่นพูดจบเสียก่อน

นอกจากอัดเสียงลงเทปแล้ว ครูก็จะต้องคัดลอกบทตามบทที่อัดลงเทปเป็นตัวหนังสือภาษาจีนอีกหนึ่งเล่ม แล้วแจกจ่ายให้นักแสดงแต่ละคน นักแสดงก็จะแยกกันฝึกซ้อมบทของตัวเอง โดยเปิดเทปฟังและหัดร้องตามที่ครูร้อง หากเป็นนักแสดงที่ฟัง-พูดภาษาจีนได้ และอ่านตัวหนังสือจีนออก ก็จะหัดได้ไม่ลำบาก แต่กับนักแสดงคนไทยที่ไม่รู้จักตัวหนังสือจีนก็จะใช้วิธีฟังเอาจากเทปแล้วจดเป็นคำออกเสียงภาษาไทยกำกับไว้ข้างๆ ตัวหนังสือจีน หากเป็นนักแสดงที่ใฝ่รู้ก็สามารถเรียนรู้ตัวหนังสือจีนได้จากการดูตัวหนังสือจีนจนคุ้นเคย

เมื่อนักแสดงแต่ละคนได้รับบทให้ไปซ้อมได้ระยะหนึ่งแล้ว เจ้าของคณะก็จะนัดซ้อมรวมกัน โดยมากมักจะเลือกช่วงที่งิ้วออกแสดงต่างจังหวัดหรือต่างประเทศ เนื่องจากนักแสดงจะอยู่กันพร้อมเพรียง (หากเป็นช่วงที่งิ้วแสดงในกรุงเทพฯ นักแสดงที่มีบ้านก็จะกลับบ้านหลังจากแสดงงิ้วเสร็จแต่ละคืน การรวมตัวกันจึงยากกว่า) แล้วจึงซ้อมเดิน (ซ้อมคิวการแสดง และการเข้า-ออกเวที) จนจบเรื่อง คือให้รู้ว่านักแสดงคนใดจะต้องออกมาช่วงเวลาใด จะต้องเดินอย่างไร หยุดยืนที่

บริเวณใดของเวที และจะต้องพูดบทต่อจากใคร นักแสดงที่ท่องแต่บทของตนเอง โดยไม่รู้บทของคนอื่น ก็จะต้องจำให้ได้ว่าคนที่พูดบทก่อนหน้าตนเองนั้นพูดลงท้ายด้วยคำว่าอะไรจึงจะต่อบทได้ถูก การซ้อมนี้จะต้องมีครูหรือไม่ก็เจ้าของคณะที่เป็นนักแสดงเก่ามาคอยควบคุม หากนักแสดงคนไทยพูดหรือร้องเพี้ยนอันเนื่องมาจากฟังเทปไม่ชัดก็จะได้รับการแก้ไข

ท่าทางที่ใช้ในการแสดงนั้นนักแสดงแต่ละคนจะต้องคิดเอาเองว่าจะออกท่าทางอย่างไร ครูผู้สอนไม่ต้องคอยบอกว่านักแสดงต้องทำท่าอะไร ยกเว้นแต่นักแสดงออกท่าที่ไม่เหมาะสม เช่น ทำท่าไม่สวย เป็นท่าที่ไม่ใช่ลักษณะของงิ้ว หรือไม่สอดคล้องกับเหตุการณ์ที่แสดง ครูก็จะแนะนำและแก้ไขให้ในการซ้อมรวมกันนี่เอง แต่หากเป็นฉากร้องเพลงซึ่งนักแสดงจะออกมาปรากฏหน้าเวทีเพียงคนเดียว ครูอาจจะแนะนำหรือสอนท่าให้เป็นการพิเศษ เนื่องจากฉากร้องเพลงจะเป็นฉากที่ตัวละครตัวนั้นโดดเด่น และสามารถออกลีลาการแสดงได้มาก ขณะที่หากเป็นงิ้วบู๊ ครูก็จะกำหนดและฝึกสอนฉากต่อสู้ให้นักแสดง

การฝึกซ้อมงิ้วเรื่องใหม่นี้ หากเป็นการเร่งด่วนเพื่อจะรีบนำมาแสดง ก็อาจซ้อมทั้งกลางวันและกลางคืน นอกเหนือจากช่วงที่ต้องแสดงเป็นปกติประจำวัน จะซ้อมตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องประมาณสามรอบจึงนำออกแสดงได้ อย่างไรก็ตาม การแสดงจริงช่วง 2-3 ครั้งแรกอาจขลุกขลักเนื่องจากนักแสดงยังจำบทไม่แม่น จึงต้องให้ครูคอยบอกบทอยู่หลังเวที แต่เมื่อผ่านการแสดงไปได้ 3 ครั้งแล้ว นักแสดงทุกคนก็จำเป็นต้องจำบทให้ได้ทั้งหมด

บางคณะนักแสดงทุกคนต้องเล่นทุกเรื่องที่คณะนั้นมีแสดง ขณะที่บางคณะจะเว้นบางเรื่องไว้ให้นักแสดงคนสำคัญไม่ต้องแสดง เผื่อเกิดเหตุฉุกเฉินดาราคนสำคัญป่วย จะได้เปิดงิ้วเรื่องที่ไม่มีบทดาราเอกแทน

"เดี๋ยวนี้เถ้าแก่เขาจะให้เราพักสักเรื่องหนึ่ง เหมือนกับ 13 เรื่องใช่ไหม เราจะเล่นแค่ 12 เรื่อง เราจะพักเรื่องนึง แต่เรื่องนั้นส่วนใหญ่ถ้าไม่จำเป็นจริงๆ เขาจะไม่เปิด เพราะว่าพระเอกนางเอกไม่ได้เล่น คนดูจะไม่พอใจ...มันก็มีบ้าง ถ้าเราไม่สบายเราก็บอกเขา แต่ถ้างานใหญ่ๆ เราก็ต้องเกรงใจเขา งานใหญ่เราก็ต้องมาเล่น นอกจากว่าไปต่างจังหวัดไม่มีคน เราก็ขอเถ้าแก่ว่าวันนี้ขอให้เราพักนะ เสียงเราไม่ค่อยมี หรือคอเราเจ็บอะไรอย่างนี้ ขอเขา เขาก็โอเค...เพราะสมัยนี้มันไม่เหมือนกับสมัยก่อนเราเป็นเด็ก พระเอกนางเอกไม่มาเด็กคนไหนก็แทนได้ คือเดี๋ยวนี้มันไม่มีเด็กเหมือนสมัยก่อน สมัยก่อนตอนที่เราเป็นเด็ก เราต้องเรียนรู้ทุกอย่าง ตัวไหน คนไหนไม่มาเราต้องไปแทนได้ ตอนสมัยนี้มันไม่มีเด็กแล้ว ไม่เหมือนสมัยก่อน" (กัณณา วทัญญุตากวิน, สัมภาษณ์, 22 ธ.ค. 2543)

6.5 ความเข้าใจในบทบาทที่แสดง

สำหรับประเด็นความเข้าใจในบทบาทที่แสดงนี้ จากการสอบถามนักแสดงคนไทยพบว่า เมื่อแรกที่เข้ามาเล่นงิ้วเป็นตัวประกอบ (เช่น บททหาร) จะฟังภาษาจีนไม่ออก ไม่เข้าใจว่างิ้วเล่นอะไรกัน แต่เมื่อต้องแสดงทุกวันสลับสับเปลี่ยนเรื่องกันไป จึงทำให้เข้าใจงิ้วเรื่องที่แสดงรวมถึงเข้าใจภาษาจีนมากขึ้น

สำหรับนักแสดงคนไทยที่ได้รับบทบาทเป็นตัวหลักๆ ในคณะ (เช่นบทพระ นาง พ่อ แม่ ตัวหน้าลาย เป็นต้น) ที่มีบทพูดและร้อง ก็จำเป็นจะต้องเข้าใจบทบาทที่ตัวเองพูด และรวมไปถึงบทที่นักแสดงคนอื่นพูดด้วย เพราะการได้แสดงเป็นบทบาทสำคัญๆ ย่อมหมายความว่านักแสดงผู้นั้นต้องผ่านการไต่เต้าและใช้เวลาแสดงงิ้วมาเป็นเวลายาวนานพอที่จะทำให้เข้าใจภาษาจีน แม้ว่าแต่เดิมจะไม่เคยมีพื้นฐานมาก่อนก็ตาม หากมีคำพูดหรือบทร้องใดๆ ที่ผู้แสดงไม่เข้าใจ (โดยมากมักเป็นบทร้อง เนื่องจากเป็นภาษากวี ซึ่งไม่ใช่ภาษาพูดในชีวิตประจำวันทั่วไป นักแสดงจึงอาจไม่เข้าใจ) ก็จะต้องสอบถามจากครูหรือผู้ใหญ่ในคณะ

สำหรับในมุมมองของนักแสดงรุ่นเก่าอย่างโอวหมิ่งง้วงได้กล่าวว่า

"เราไม่เข้าใจเราต้องรีบถาม ไม่ใช่ว่าอาจารย์จะมาชี้แนะเราก่อน มันเป็นไปไม่ได้ อยู่ที่เราเราไม่เข้าใจต้องรีบถาม ถามแล้วอาจารย์ชี้แนะอีกทีหนึ่ง...ยุคนี้ไม่มีแล้ว ออกมาก็ถือว่าตัวเองเล่นได้แล้ว พอแล้ว คือว่ายังไม่ได้ไปถึงตรงไหนเลย น้ำยังไม่ได้ครึ่งขามเลย ไอ้เราตอนนี้นะ เราหัดมาจากที่อาจารย์สั่งสอน...ตัวเราเองเวลานี้ยังต้องหัดอยู่เลย...ผมถึงปัจจุบันผมก็ไม่ว่าผมเก่ง ใครมาว่าผมเก่ง ผมก็ว่า...เราต้องไปเรื่อยๆ สุภาษิตคนจีนในงิ้วเขาบอกว่า "เจียะเก้าเหล่า ถักเก้าเหล่า" หมายความว่ากินถึงแก่ก็ต้องเรียนถึงแก่ วิชางิ้วถึงจะไม่หมด"

และเมื่อผู้วิจัยถามถึงการถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงบทบาทตัวหน้าลายให้นักแสดงรุ่นหลังซึ่งมักไม่ได้รับการฝึกฝนอย่างถูกวิธี ก็ได้รับคำตอบว่า

"คนไหนอยากจะให้ชี้แนะก็ได้ แต่ต้องเน้นสามข้อ คืออาจารย์เราสอนสามข้อ เราก็สามข้อ 1) คนจีนเขาเรียกว่าอย่าทะนง แล้วก็ 2) ออกหน้าโรงห้ามทำเป็นเล่น 3) ถ้าจะฝึกงานโดยตรงต้องมีใจ...3 ข้อ แต่ข้อหนักที่สุดก็คือทะนงตัว คือว่าถ้าทะนงตัวไปนี่ข้างนอกเราจะไม่มีเลย ผู้หลักผู้ใหญ่ ใครจะมาว่าเราได้ ใช่หรือเปล่า ก็กลายเป็นว่าเราไม่มีผู้หลักผู้ใหญ่ไปเลย ทะนงตัวลงไปใครว่าเรานิดหน่อยก็ไม่ได้ ผู้หลักผู้ใหญ่เราไม่เกรงใจ ไม่สนใจใครทั้งนั้น ก็หมดเลย งานเราก็ตก ใครจะกล้ามาว่าเรา ใครกล้ามาติเรา พอไม่มีคนติก็เสียหมด ข้อนี้หนักที่สุด ผมน่ะเสียดาย ไม่ใช่ไม่

เสียดายนะ เราหัดมาเราก็อยากให้มีคนสืบต่อ แต่ถ้าไม่อยู่ในสามข้อนี้ ฝึกไปมันก็ไม่ได้งานดี...ไม่รู้คนอื่นเป็นหรือเปล่า แต่ผมฝึกจากอาจารย์ คืออาจารย์นี่เราเกรงใจ ลับหลังผมยังเกรงใจในคำพูดเขาอยู่ ถึงปัจจุบันอาจารย์เสียไปแล้ว ยังอยู่ในสมองผมอยู่ ข้อนี้แหละถึงจะเจริญขึ้นมาเรื่อยๆ เคารพในครูบาอาจารย์ที่สั่งสอนเรา นั่นแหละอาชีพเราถึงจะดีขึ้นมาเรื่อยๆ ข้อนี้แหละผมยึดถืออยู่"