บทที่ 5

สุนทรียรูปในสื่อสารการแสดงงิ้ว

ในการศึกษาเรื่อง "สุนทรียรูปในสื่อสารการแสดง "งิ้ว" ของคนไทยในปัจจุบัน" นี้ ใช้กรอบการวิเคราะห์ตามที่มาลินี ดิลกวณิช (2537) ได้แบ่งองค์ประกอบของงิ้วเอาไว้เป็น 5 ประเด็น แต่เนื่องจากเมื่อผู้วิจัยได้สังเกตการณ์โดยการชมงิ้วแล้วพบว่ายังมีองค์ประกอบอีก 2 อย่างที่มีความสำคัญไม่แพ้องค์ประกอบทั้ง 5 นั่นคือ กระบวนการแสดง และวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง ด้วยเหตุนี้ การนำเสนอข้อมูลในบทนี้จึงประกอบไปด้วยหัวข้อดังนี้

1. กระบวนการแสดง
2. เวที ฉาก และอุปกรณ์
3. ดนตรีและการขับร้อง
4. ประเภทและบทบาทของตัวละคร
5. ศิลปะและเทคนิคการแสดง
6. เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า
7. วรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง

จากนั้นจึงเข้าสู่เนื้อหาด้านเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว ผู้ชม การเสื่อมความนิยมของงิ้วในปัจจุบัน และอนาคตของงิ้วในประเทศไทย ตามลำดับ

1. กระบวนการแสดง

กระบวนการแสดงนับว่ามีความสำคัญไม่น้อย ก่อนที่จะแสดงงิ้วเรื่องยาวจะต้องมีงิ้วชุดเบิกโรงต่างๆ อันเป็นพิธีกรรมเพื่อความเป็นสิริมงคล พิธีกรรมนี้เรียกว่า "ป่วงเซียง" ("ป่วง" หมายถึงแต่ง "เซียง" หรือ "เซียน" หมายถึงเทพเจ้า ดังนั้นการป่วงเซียงจึงหมายถึงการแต่งตัวเป็นเทพเจ้าออกมาอวยพร) แม้ในปัจจุบันงิ้วจะไม่ได้รับความสนใจจากผู้ชมเท่ากับในสมัยก่อน แต่งิ้วก็ยัง

เป็นสิ่งจำเป็นเพราะทำพิธีป่วงเชียงได้ พิธีป่วงเชียงมี 2 กรณีใหญ่ๆ คือ สำหรับผู้ที่ต้องการแก้บนกับผู้ที่ต้องการขอโชคลาภ ซึ่งทั้งสองกรณีต้องไปรับเชียนหรือไท้จื้อซึ่งเป็นหุ่นไม้จากโรงงิ้ว

สำหรับกระบวนการแสดงงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยนั้น (ในที่นี้หมายความเฉพาะเพียงการแสดงในตอนหัวค่ำเท่านั้น ไม่นับรวมถึงการแสดงประกอบการไหว้เจ้าในช่วงเช้าหรือบ่าย ซึ่งเรียกว่าแสดงแบบ "พอเป็นพิธี" และไม่ได้แสดงเป็นเรื่องราว) นักดนตรีฝ่ายกลองจะเริ่มตีกลองตีม้องเพื่อโหมโรงตั้งแต่เวลาประมาณ 19.00 น. เพื่อเรียกคนดู จากนั้นเมื่อถึงเวลาประมาณ 19.30 น. ก็จะเริ่มการแสดงชุดเบิกโรง ซึ่งใช้เวลา 15 นาทีถึง 1 ชั่วโมงขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆ เช่น งิ้วชุดเบิกโรงที่จะแสดงเป็นชุดใด และงิ้วเรื่องยาวที่จะแสดงเป็นอันดับต่อไปนั้นเป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลามากหรือไม่ ระหว่างการแสดงชุดเบิกโรง คณะนักแสดงทั้งหมดจะลงไปไหว้เจ้า และเมื่อแสดงงิ้วชุดเบิกโรงจบแล้วจึงค่อยเริ่มการแสดงเป็นเรื่อง งิ้วชุดเบิกโรงนี้จะไม่ใช้ "ดารา" ของคณะมาแสดง เพราะถือว่าเป็นเพียงการแสดงก่อนเวลาเท่านั้น งิ้วเบิกโรงมีรวมทั้งสิ้น 5 ชุด และออกมาแสดงตามลำดับดังนี้

ชุดที่ 1 งิ้วชุดอวยพรให้มีอายุยืน (*เฮ่อโซ่ว*, ฮ่อสิ่ว) งิ้วชุดนี้มี 5 แบบ ขึ้นอยู่กับการกำหนดของคณะกรรมการศาลเจ้าว่าต้องการการแสดงชุดใด ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงลักษณะของงานหรือสถานที่ที่จัดการแสดงด้วย

1) งิ้วชุดแปดเซียนอวยพรให้มีอายยุยืน (*ปาเซียนเฮ่อโซ่ว*, โป้ยเซียงห่อสิ่ว) แปดเซียนนี้เป็นเทพในลัทธิเต๋า ประกอบด้วย *จางกั๋วเหล่า* (เจียงกั๋วเล้า) *ลวี่ตังปิง* (ลื่อท่งปิน) *หันเซียงจื่อ* (ฮั่นเซียงจื๊อ) *เหอเซียนกู* (ฮ่อเซียนโกว) *หลีเถียก่วย* (ทิกวยลี้) *จงหลีเฉวียน* หรือ *หันจงหลี* (ฮั่นเจงลี้) *เฉ่ากั๋วจิ้ว* (เช่าก๊กกู๋) *หนานไช่เหอ* (น่าไซหัว) ผู้แสดงจะแต่งตัวเลียนแบบเซียนทั้งแปดถืออาวุธหรืออุปกรณ์ตรงตามตำนานแล้วออกมาร่ายรำเป็นคู่ แล้วเรียงแถวหน้ากระดานกล่าวคำอวยพร การแสดงชุดนี้ใช้เวลาแสดงราว 3-5 นาที

2) งิ้วชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ (*ลิ่วกั๋วเฟิงเซี่ยง*, หลักก๊กฮวงเสี่ยง) เป็นเรื่องราวในสมัยปลายราชวงศ์โจวที่เรียกว่ายุค "*ชุนชิว*" (ฤดูวสันต์-ฤดูสารท) ก่อนที่จีนจะรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ในสมัยราชวงศ์ฉิน เจ้าเมืองต่างๆ ทั่วแผ่นดินพากันตั้งตัวเป็นอิสระไม่ขึ้นกับราชสำนักโจว เมืองที่จัดเป็นแคว้นใหญ่ๆ มีเจ็ดแคว้น ได้แก่แคว้นฉิน (ฉิน) ฉี (ชี้) ฉู่ (ฉ่อ) *หาน* (ฮั่ง) *เจ้า* (เตีย) *เว่ย* (วุ่ย) *เอี้ยน* (อี่) โดยที่แคว้นฉินเป็นแคว้นที่อยู่ทางตะวันตกของแผ่นดินจีนและมีกำลังมาก ตั้งใจจะผนวกแคว้นทั้งหกที่เหลือเข้าเป็นอาณาจักรเดียวกับแคว้นตน และได้วางแผนยุยงให้แคว้นทั้งหกรบกันเอง ต่อมามีอำมาตย์ผู้ใหญ่ชื่อ*ซูฉิน* (โซวชิ้ง) มาเจรจาให้แคว้นทั้งหกปรองดองกัน

การแสดงชุดนี้เริ่มจากขุนพล (เจี่ยง) ของทั้งหกประเทศออกมาแนะนำตัวพร้อมกับคนเลี้ยงม้า (คังแบ้) ทีละคู่จนครบทั้งหกประเทศ แล้วจึงออกตัวซูฉิน (โซวชิ้ง) ซึ่งได้รับราชโองการแต่งตั้งให้เป็นมหาเสนาบดีของทั้งหกแคว้นเพื่อร่วมต่อต้านแคว้นฉิน

การแสดงชุดนี้หากหากการแสดงที่ "ครบเครื่อง" จริงๆ จะเรียกว่า "ซังฮวงเสี่ยง" โดยมีบทคนเลี้ยงม้าของขุนพลแต่ละคนแต่งตัวคล้ายคนในคณะเชิดสิงโตออกมาแสดงการตีลังกาประกอบการตีลังกาจะพลิกแพลงโลดโผนเพียงใดก็ขึ้นกับคณะงิ้วนั้นๆ มีผู้แสดงมีความสามารถด้านนี้เพียงใด หากคณะงิ้วใดไม่มีคนที่มีความสามารถดังกล่าว ก็อาจให้เพียงนักแสดงออกมาทำท่ากระโดดพอเป็นพิธีเท่านั้น โดยมากบทคนเลี้ยงม้าที่มีหน้าที่ตีลังกาอวดคนดูนี้มักเป็นตัวประกอบในการแสดงงิ้วเรื่อง หรือบางคณะก็เป็นคนทำหน้าที่อื่นๆ ไม่ใช่นักแสดง เช่น จับกัง จากการสังเกตการณ์พบว่าคณะงิ้วที่มีนักแสดงที่ตีลังกาได้ดีได้แก่คณะไท้ตงเกียะท้วง คณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วง และคณะไช้ยงฮงเกียะท้วง อย่างไรก็ตามนี่เป็นเพียงความสามารถส่วนบุคคลของบางคนในคณะงิ้วเหล่านี้เท่านั้น ซึ่งไม่ได้เกิดจากการฝึกหัดของคณะงิ้วแต่อย่างใด

นอกจากนี้แล้ว ยังต้องมีฉากคนเลี้ยงม้าออกมารำกับนักแสดงหญิงที่สมมติเป็นม้า (บางคณะเช่นคณะไท้ตงฯใช้อุปกรณ์ประกอบทำจากกระดาษทาสีเป็นรูปหัวม้าติดด้านหน้าและรูปหางม้าติดด้านหลังตัวนักแสดง) มีการหยอกล้อระหว่างคนเลี้ยงม้าและม้าประกอบการบรรเลงดนตรีโดยไม่มีบทพูด เพลงที่ใช้ในการแสดงนี้มีเพลงไทยด้วย ได้แก่เพลงสยามานุสติ (ใช้ประกอบฉากขุนพลทั้งหก) เพลงม้าย่อง (ใช้ตอนออกตัวม้า) และเพลงลอยกระทง (ใช้ตอนฉากหยอกล้อกันระหว่างคนเลี้ยงม้ากับม้า) และเพลงลูกทุ่งบางเพลง การแสดงชุดนี้หากครบถ้วนทั้งหมดแล้ว จะใช้เวลาราวหนึ่งชั่วโมงเลยทีเดียว

3) งิ้วชุดปลาหลีฮื้อข้ามประตูมังกร (*หลี่อวี่เทียวหลงเหมิน*, หลีฮื้อเทียวเล่งมึ้ง) ตำนานเรื่องนี้มีอยู่ว่าปลาหลีฮื้อมีความสามารถในการแปลงร่าง เมื่อเง็กเซียนฮ่องเต้จะจัดงานฉลองบนสวรรค์ ผู้เข้าร่วมงานจะต้องมีของวิเศษจึงจะเข้าเฝ้าได้ ปลาหลีฮื้อจึงคิดอุบายปลอมตัวเป็นฮั่นเจงลี้ หนึ่งในแปดเซียนผู้ถือพัดวิเศษ แล้วไปหลอกบรรดาลูกศิษย์ฮั่นเจงลี้เพื่อเอาพัดวิเศษไป ภายหลังเมื่อฮั่นเจงลี้ตัวจริงจะไปเอาพัดจากลูกศิษย์ที่ทำหน้าที่รักษาพัดไว้ จึงได้รู้ว่ามีคนปลอมตัวเป็นตนเองมาหลอกเอาพัดวิเศษไป ฮั่นเจงลี้จึงติดตามปลาหลีฮื้อไป และได้เรียกเซียนอีกเจ็ดคนที่เหลือมาช่วย แต่ต่างก็ถูกปลาหลีฮื้อใช้พัดวิเศษจัดการแพ้พ่าย ในที่สุดเจ้าแม่กวนอิมได้นำตัวปลาหลีฮื้อไปเข้าเฝ้าเง็กเซียนฮ่องเต้ เมื่อเง็กเซียนฮ่องเต้ทราบถึงเหตุผลที่ปลาหลีฮื้อขโมยของวิเศษของฮั่นเจ็งลี้ไป จึงได้ถามปลาหลีฮื้อว่ามีความสามารถพิเศษใดบ้าง หลีฮื้อจึงตอบว่าสามารถ "ข้ามประตูมังกร" (เทียวเล่งมึ้ง) ได้ ซึ่งตามความเชื่อเกี่ยวกับปลาหลีฮื้อนั้นกล่าวกันว่าหากได้ข้ามประตูมังกร

บนสรวงสวรรค์ ก็จะทำให้ปลาหลีฮื้อนั้นกลายเป็นมังกรไป จากนั้นเง็กเซียนฮ่องเต้จึงยินยอมให้ปลาหลีฮื้อข้ามประตูมังกรและเข้าร่วมงานได้ (บุญส่ง โตสุวรรณ, สัมภาษณ์, 28 ธ.ค. 2543)

สำหรับการแสดงชุดนี้จะดำเนินตามเรื่องที่กล่าวมานี้ โดยตัวปลาหลี่ฮื้อจะแสดงโดยนักแสดงบทบาทตัวหน้าลาย แม้การศึกษาจากเอกสารหลายชิ้นกล่าวว่าการแสดงชุดนี้นิยมแสดงในจังหวัดที่ติดชายทะเลนัยว่าเพื่อความเป็นสิริมงคล แต่จากการสำรวจของผู้วิจัยซึ่งจำกัดขอบเขตเฉพาะในกรุงเทพฯ ก็ยังพบการแสดงชุดนี้อยู่บ่อยครั้ง การแสดงชุดนี้ใช้เวลาประมาณ 30 นาที

จากการสำรวจวิจัยครั้งนี้พบว่างิ้วอวยพรชุดแรกมีเพียงสามแบบนี้เท่านั้น แต่พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2539: 29-34) กล่าวว่างิ้วชุดอวยพรอายุยืนนี้มีทั้งสิ้นห้าชุด โดยที่อีกสองชุดที่ไม่พบจากการสำรวจมีดังนี้

4) งิ้วชุดแปดเซียนบุกทะเลตะวันออก (*ปาเซียนเน่าตงไห่*, โป้ยเซียงเหน่าตังไฮ้) เซียนทั้งแปดไปฉลองวันเกิดของ*ซีหวังหมู่* (ไซอ่วงบ้อ) หรือเทพมารดรแห่งประจิมทิศ ในงานฉลองนี้เทพลวี่ตังปิงดื่มสุราเมามายและไปหยอกล้อกับนางกำนัลของซีหวังหมู่ พระนางไม่พอพระทัยจึงลงโทษให้ลวี่ตังปิงลงไปรับโทษยังทะเลตะวันออกสามปี จึงกลับสู่สวรรค์ได้ ในช่วงที่ลวี่ตังปิงเดินทางไปทะเลตะวันออกนั้นได้พบอุปสรรคมากมาย ร้อนไปถึงเซียนเจ็ดคนที่เหลือต้องตามมาช่วยเหลือ

5) งิ้วชุดสิบเซียนบุกทะเลตะวันออก (*สือเซียนเน่าตงไห่*, จับเซียงเหน่าตังไฮ้) เนื้อเรื่องคล้ายกับชุดปาเซียนเน่าตงไห่ แต่มีรายละเอียดมากกว่า

ชุดที่ 2 งิ้วชุดเพิ่มยศศักดิ์ (*เที่ยวเจียกวน*, เที่ยวเกียกวน) งิ้วชุดนี้ผู้แสดงจะสวมหน้ากากขาว ออกมาทำท่าทางและชูแผ่นผ้าที่เขียนคำสิริมงคลประกอบเสียงดนตรีบรรเลง โดยไม่ต้องเอ่ยคำพูด ถ้อยคำสิริมงคลในแผ่นผ้าสีแดงนั้นจะแตกต่างกันไปตามลักษณะของงาน หากเป็นการฉลองวันเกิดเทพประจำศาลจะเขียนว่า "*ชิ่งจู่เซียนชิว*" และ "*เหอจิ่งผิงอัน*" หมายความว่าฉลองวันเกิดเทพให้มีอายุยืนนานและขอให้มีความสุขกันถ้วนหน้า หากเป็นการฉลองตอบแทนคุณเทพตอนปลายปีจะเขียนว่า "*ต๋าเซี่ยเซินเอิน*" และ "*เหอจิ่งผิงอัน*" แปลว่าตอบแทนคุณเจ้า ขอให้มีความสุขกันถ้วนหน้า การแสดงชุดนี้ใช้เวลาเพียง 2-3 นาทีเท่านั้น

ชุดที่ 3 งิ้วชุดนางฟ้าส่งบุตร (*เซียนจื้ซ่งจื่อ*, เจียงกีซั้งจื้อ) เป็นเรื่องของชายยากไร้แต่เป็นคนกตัญญูชื่อต๋งย่ง (ตั้งย้ง) ซึ่งยอมขายตัวเป็นทาสเพื่อนำเงินมาฝังศพบิดา นางฟ้าองค์หนึ่งเห็นเข้าก็สงสารยอมมาเป็นภรรยาต๋งย่งเพื่อช่วยให้พ้นจากความลำบาก ต่อมาต๋งย่งสอบได้จอหงวน นางฟ้าก็ได้กลับสู่สวรรค์แล้วนำบุตรมาส่งให้ต๋งย่ง การแสดงชุดนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับโชคและความสมหวัง โดยที่งิ้วจะนำเอาเฉพาะฉากนำบุตรส่งให้ต๋งย่งมาแสดงเท่านั้น (ใช้ตุ๊กตาหุ่นไม้ไท้จื้อหรือ

เทพเจ้าของโรงงิ้วมาแสดงเป็นบุตร) การแสดงกินเวลาไม่กี่นาที แต่ว่าระหว่างการแสดงชุดนี้ นักแสดงทั้งคณะจะลงมาที่ศาลเจ้าซึ่งผู้มาแก้บนหรือผู้ที่มาขอโชคลาภรออยู่ ผู้ที่ถือหุ่นไม้ไท้จื้อจะส่งไท้จื้อให้คนที่มาแก้บนรับไปอธิษฐาน เสร็จแล้วจึงอุ้มไท้จื้อวางไว้บนแท่นบูชาในศาลเจ้า ส่วนคณะงิ้วก็จะกลับไปยังโรงงิ้วเพื่อทำการแสดงชุดต่อไป โดยการไปรับเชียนจากโรงงิ้วนี้ต้องเสียค่าใช้จ่ายต่างกันตามแต่คุณลักษณะของเชียน (วีเกียรติ มารคแมน, 2539 และ สันต์ สุวรรณประทีป, 2531) การแสดงชุดนี้ใช้เวลาประมาณ 5 นาที

ชุดที่ 4 งิ้วชุดพบปะที่เมืองหลวง (จิงเฉิงหุ้ย, เกียเสี่ยหวย) ซึ่งเป็นเรื่องราวของ*ลวี่เหมิงเจิ้น* (ลื้อมงเจ็ง) ซึ่งเป็นบัณฑิตยากจน ได้แม่นาง*หลิว*บุตรสาวคหบดีมาเป็นภรรยา แม่นาง*หลิว*สู้ทนลำบากอยู่เคียงข้าง*ลวี่เหมิงเจิ้น*มาช้านาน จนลวี่เหมิงเจิ้นสอบได้จอหงวนแล้วรับนางเป็นฮูหยินมาอยู่ที่เมืองหลวง งิ้วชุดนี้ตัดทอนมาจากงิ้วเรื่องพั้วเหยาจี้ การแสดงชุดนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับความสุขความสมหวัง โดยการแสดงในฐานะที่เป็นชุดอวยพรนี้จะแสดงเฉพาะฉากที่แม่นางหลิวกำลังจะได้พบกับสามี งิ้วชุดนี้ใช้เวลาแสดงประมาณ 5 นาที

ชุดที่ 5 ชุดถังหมิงหวาง หรือหลี่ซื่อหมิน (หลีซี่มิ้น) กล่าวกันว่าแต่เดิมผู้แสดงงิ้วไม่กล้าออกมาแสดง ต้องให้พระเจ้าหลี่ซื่อหมินซึ่งถือเป็นผู้ให้กำเนิดงิ้วออกมานำก่อน ผู้แสดงจะออกมาร้องเพลงให้งิ้วคงอยู่ชั่วกาลนาน งิ้วชุดนี้ใช้เวลาแสดงประมาณ 2-3 นาที แต่บ่อยครั้งพบว่าคณะงิ้วจะตัดการแสดงชุดนี้ออกไป

การแสดงชุดเบิกโรงทั้งห้าชุดนี้กินเวลารวมราวหนึ่งชั่วโมง หากชุดแรกที่แสดงเป็นชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศแบบ “ซังฮวงเสี่ยง” ซึ่งกินเวลานานมากก็จะแสดงชุดที่เหลืออย่างรวบรัด จนเมื่อแสดงงิ้วชุดเบิกโรงเรียบร้อยแล้วจึงค่อยเริ่มการแสดงจริง โดยเรื่องที่แสดงจะต้องมีเรื่องยาวหนึ่งเรื่อง และอาจมีเรื่องสั้นอีกหนึ่งหรือสองเรื่องเสริมก่อนแสดงเรื่องยาว หากเรื่องยาวนั้นสั้นกว่าปกติ โดยเรื่องสั้นที่นำมาแสดงนี้มักนำมาจากบางตอนของเรื่องยาวเรื่องใดเรื่องหนึ่ง

งิ้วแบ่งออกเป็นสองประเภทแบ่งตามเนื้อหาของเรื่องคือ งิ้วบู๊ กับงิ้วบุ๋นหรืองิ้วเพลง งิ้วบู๊มักเป็นเรื่องราวการทำสงครามระหว่างแคว้นหรือไม่ก็เป็นการชิงบัลลังก์ของอำมาตย์กังฉิน ส่วนงิ้วบุ๋นหรืองิ้วเพลงนั้นมีลักษณะคล้ายละครชีวิต เป็นเรื่องความรัก การพิจารณาคดีความ โดยเรื่องประเภทนี้จะไม่เน้นฉากต่อสู้ มักเดินเรื่องด้วยการร้องเพลงบรรยายความรู้สึกของตัวละคร บางครั้งจึงเรียกว่า “งิ้วเพลง” หรือ “งิ้วชีวิต” เมื่อแสดงแต่ละแห่ง ทางฝ่ายคณะงิ้วจะต้องทำบันทึกด้วยว่าแสดงเรื่องใดไปบ้าง เพื่อว่าปีต่อไปหากมาแสดงที่เดิมจะได้ไม่แสดงซ้ำกับเรื่องที่เคยแสดงแล้ว เว้นเสียแต่คณะกรรมการศาลเจ้าขอร้องให้เล่นเรื่องเดิมอีก

ภาพที่ 5.1 การแสดงชุดแปดเซียนอวยพรให้มีอายุยืน โดยคณะเตียะเกี้ยะอี่ไล้เฮง

ภาพที่ 5.2 ชุดการแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ โดยคณะเหล่าเง็กเล่าซุง

ภาพที่ 5.3 การตีลังกาโลดโผนในชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศแบบ "ซังฮวงเสี่ยง" โดยคณะไท้ตง

ภาพที่ 5.4 คนเลี้ยงม้าและม้าในการแสดงชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศแบบ "ซังฮวงเสี่ยง" โดยคณะไท้ตง

ภาพที่ 5.5 การแสดงชุดปลาหลีฮื้อข้ามประตูมังกร โดยคณะไช้ยงฮงเกียะท้วง

ภาพที่ 5.6 การแสดงชุดเพิ่มยศศักดิ์ โดยคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

ภาพที่ 5.7 การแสดงชุดนางฟ้าส่งบุตร โดยคณะไท้ตง

ภาพที่ 5.8 การแสดงชุดพบปะที่เมืองหลวง โดยคณะไท้ตง

2. เวที ฉาก และอุปกรณ์

2.1 เวที

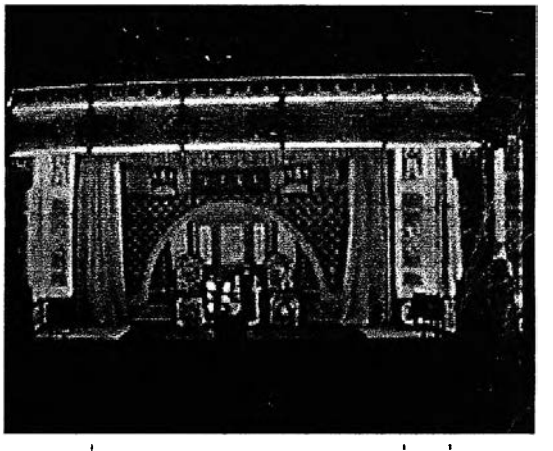
เวทีโรงงิ้วนี้ไม่เพียงแต่จะใช้เป็นที่สำหรับทำการแสดงเท่านั้น หากสมาชิกคณะงิ้วที่ไม่ได้กลับบ้าน หรือมีบ้านอยู่ต่างจังหวัดก็ได้อาศัยเป็นที่พักหลับนอน ทั้งบนและใต้ถุนเวทีงิ้ว ดังนี้แล้ว นอกจากเวทีงิ้วจะมีฉาก "บ้าน" ของตัวละครในเรื่องแล้ว เวทีงิ้วเดียวกันนี้เองก็ยังเป็น "บ้าน" ของนักแสดงงิ้วด้วย

2.1.1 ประเภทของเวที

1) เวทีชั่วคราว เวทีที่ใช้สำหรับการแสดงงิ้วในประเทศไทยปัจจุบันโดยมากจะเป็นเวทีชั่วคราวซึ่งคณะกรรมการศาลเจ้าผู้ว่าจ้างงิ้วมาแสดงจะต้องเป็นฝ่ายเตรียมเวทีทำจากไม้กระดาน ไม้ไผ่ และผ้าใบคลุมหลังคา บางแห่งหลังคาคลุมเลยมาถึงที่นั่งคนดู วัสดุที่ใช้ล้วนเป็นวัสดุที่ประกอบและรื้อถอนได้ง่ายไม่ต่างจากเวทีชั่วคราวในประเทศจีน เวทีสูงประมาณ 1.20 เมตร ใต้ถุนโล่งโดยคณะกรรมการศาลเจ้าจะต้องจัดเตรียมเวทีไว้ให้คณะงิ้ว บางครั้งใช้ถังน้ำมัน 200 ลิตรเป็นเสายกพื้นเวที ส่วนการติดตั้งฉากนั้นเป็นหน้าที่ของฝ่ายจับกังในคณะงิ้ว

เหตุที่เวทีงิ้วจะต้องให้มีพื้นที่ใต้ถุนก็เพราะจะได้ใช้เป็นที่หลับนอนและเก็บสัมภาระของคนในโรงงิ้ว (แม้จะใช้เป็นที่นอนได้ แต่ก็คับแคบและน่าอึดอัดอย่างยิ่ง) ขณะที่ขนาดเวทีนั้นมีขนาดไม่ตายตัว เนื่องจากบางครั้งงิ้วถูกว่าจ้างให้ไปเล่นในชุมชนที่อยู่ในซอยแคบหรือศาลเจ้าที่มีพื้นที่น้อย ไม่เพียงพอกับเวทีงิ้วขนาดมาตรฐาน ก็อาจย่อขนาดเวทีให้เล็กลงได้

ภาพที่ 5.9 เวทีชั่วคราว (ภายในบริเวณสมาคมแซ่ซิ้ม ถนนสาธุประดิษฐ์)



ภาพที่ 5.10 เวทีถาวร (ภายในโรงเจเตี่ยซูหั่ง ย่านราชวงศ์)

2) เวทีถาวร ในประเทศจีนจะพบเวทีงิ้วถาวรได้ตามวัดหรือไม่ก็ร้านน้ำชา ขณะที่ในประเทศไทยนั้น ในอดีตนอกจากจะพบเวทีถาวรได้จากศาลเจ้าขนาดใหญ่แล้วยังมีให้เห็นในวิกงิ้ว ซึ่งเทียบได้กับโรงละครทั่วไปในปัจจุบัน แม้จะไม่ทันสมัยและไม่มีเครื่องอำนวยความสะดวก อาทิ เช่น เครื่องปรับอากาศ ก็ตาม แต่ครั้นเมื่อไม่มีวิกงิ้วเหลืออยู่ในปัจจุบัน จึงเห็นเวทีงิ้วประเภทนี้ได้จากตามศาลเจ้าเท่านั้น โดยศาลเจ้าที่ก่อสร้างเวทีถาวรไว้จะเป็นศาลเจ้าขนาดใหญ่มีพื้นที่กว้างขวาง และมีการว่าจ้างงิ้วมาแสดงอยู่เนืองๆ จึงกันบริเวณส่วนหนึ่งไว้สำหรับเป็นเวทีงิ้วโดยเฉพาะ เวทีงิ้วถาวรนี้จะก่อสร้างด้วยปูน จากที่สำรวจพบเวทีงิ้วถาวรอยู่ที่โรงเจเตี่ยซูหั่ง ย่านท่าน้ำราชวงศ์ ซึ่งพื้นเวทียกสูงราว 1.50 เมตรซึ่งสูงกว่าปกติ ทำให้คนดูแถวหน้าต้องแหงนหน้าจึงจะมองเห็น เหตุที่พื้นเวทียกสูงกว่าปกติเป็นเพราะต้องการให้มีพื้นที่ใต้ถุนสูง คนในคณะงิ้วที่หลับนอนในโรงงิ้วถาวรนี้จะสะดวกสบายกว่าโรงงิ้วชั่วคราวมากนัก เวทีงิ้วที่โรงเจเตี่ยซูหั่งนี้นอกจากพื้นใต้ถุนจะยกสูงแล้วก่อผนังล้อมรอบและมีประตูทางเข้า ทำให้พื้นที่ใต้ถุนเวทีเป็นเสมือนห้องๆ หนึ่ง ซึ่งไม่อับและน่าอึดอัดเท่ากับใต้ถุนเวทีงิ้วชั่วคราว ขณะที่ด้านบนเพดานโรงงิ้วก็มีขื่อไว้สำหรับแขวนฉากต่างๆ ที่ไว้ใช้ในการแสดง และด้านหน้าเวทีจะมีบันไดสำหรับให้นักแสดงก้าวขึ้น-ลงไปทำพิธีบวงเซียงของศาลเจ้า ส่วนที่นั่งคนดูมีหลังคากันฝนและมีพัดลมติด

หากเป็นการแสดงในต่างจังหวัด ทางฝ่ายผู้ว่าจ้างอาจจัดให้งิ้วแสดงในหอประชุมต่างๆ ซึ่งมีเวทีถาวรเช่นกัน

2.1.2 การใช้พื้นที่ของเวทีงิ้ว

เวทีงิ้วหรือโรงงิ้วในประเทศไทยไม่ว่าจะเวทีชั่วคราวหรือเวทีถาวรล้วนจัดเป็นเวทีละครตะวันตกที่เรียกว่าโพรซีเนียม (Proscenium theatre) ซึ่งแบ่งพื้นที่ในการแสดงออกจากพื้นที่ผู้ชมโดยสิ้นเชิง และออกแบบให้ผู้ชมดูได้จากด้านเดียวคือด้านหน้าเวที และแบ่งพื้นที่ของเวทีออกเป็นส่วนที่ใช้สำหรับการแสดง (acting space) และส่วนที่ใช้ประกอบงานด้านอื่นๆ ที่เสริมการแสดง (backstage space) (ชูไรมาน เวศยาภรณ์, 2541)

ด้านหลังเวทีเป็นบริเวณสำหรับเตรียมงานที่เสริมการแสดง มีบันไดสำหรับขึ้น-ลงได้ ซึ่งนักแสดงจะใช้เป็นที่สำหรับแต่งตัวแต่งหน้า (บางครั้งหากที่หลังเวทีแคบ นักแสดงก็จะแต่งหน้าบริเวณข้างล่างด้านหลังโรง) นอกจากนี้ยังใช้เป็นที่เก็บวัสดุอุปกรณ์งิ้ว รวมถึงแท่นบูชาครูและ "เหล่าเอี๊ย" เทพของชาวงิ้ว ลังใส่ของงิ้วมีอยู่จำนวนมาก ขณะที่หลังเวทีด้านซ้ายของผู้ชมเป็นที่สำหรับเตรียมหมวกและศิราภรณ์ทั้งปวงที่ใช้ในการแสดง เมื่อออกจากเวทีแล้วนักแสดงจะต้องเอาหมวกมาคืนให้ผู้ดูแลหมวกแขวนไว้กับที่แขวนตามเดิมทุกครั้ง ส่วนหลังเวทีด้านขวานั้นเป็นที่เก็บเสื้อผ้าซึ่งนักแสดงจะต้องสวมในแต่ละฉาก

ทางเข้าออกของนักแสดงมี 2 ทางคือฝั่งซ้ายและขวาบริเวณด้านลึกของเวที โดยทั่วไปด้านซ้ายของผู้ชมจะเป็นทางเข้า(สู่เวที) และด้านขวาของผู้ชมจะเป็นทางออก(จากเวที) แต่จากการสำรวจพบว่าธรรมเนียมเรื่องการเข้า-ออกเวทีปัจจุบันไม่เข้มงวดนัก บางครั้งนักแสดงอาจเข้าสู่เวทีจากด้านขวาหรือออกจากด้านซ้ายก็ได้ ทั้งนี้เนื่องมาจากสาเหตุหลัก 2 ประการ คือ

1) ยึดความสะดวกเป็นที่ตั้ง ทั้งฝ่ายนักแสดงและผู้ชมต่างก็ไม่เข้มงวดและไม่ใส่ใจกับหลักข้อนี้

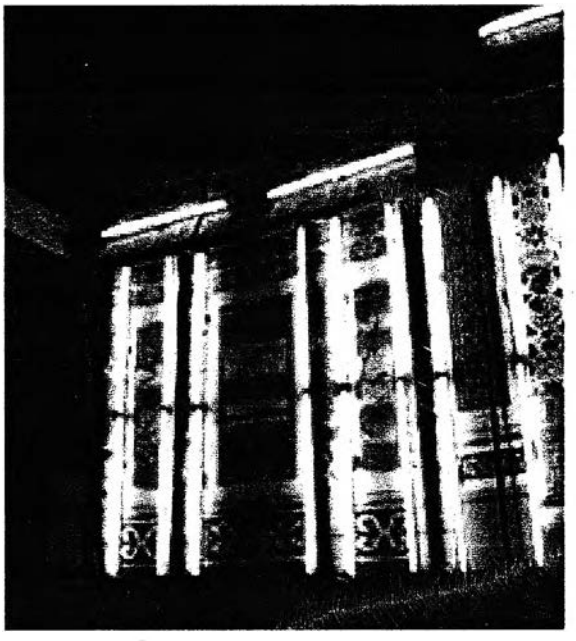
2) เนื่องจากทางเข้าออกมีพื้นที่แคบ บางครั้งนักแสดงต้องเข้าหรือออกฉากพร้อมกันเป็นจำนวนมาก หากยึดตามหลักจะทำให้เสียเวลามาก ดังนั้นนักแสดงจึงเข้าหรือออกเวทีพร้อมกันทั้งสองด้าน

ด้านหน้า (บริเวณปีกทั้งสองฝั่งของเวที) และด้านข้าง จะมีฉากแข็งทำจากโครงไม้และแผ่นสังกะสีวาดลวดลายเพื่อกันไว้เป็นที่ตั้งเครื่องดนตรีและนักดนตรี โดยฝั่งซ้ายเป็นตำแหน่งของนักดนตรีฝ่ายให้จังหวะ (โก่วคา) อันประกอบไปด้วยกลองและฆ้องต่างๆ และฝั่งขวาเป็นตำแหน่งของนักดนตรีฝ่ายให้ทำนอง (ฮื้คา) อันประกอบด้วยขิมและซอ ฉากด้านข้างฝั่งซ้ายมีช่องหน้าต่างขนาดใหญ่หนึ่งช่องสำหรับให้คนตีกลองซึ่งเป็นหัวหน้านักดนตรีฝ่ายให้จังหวะ มองเห็นการแสดงและส่งสัญญาณกับนักแสดงและนักดนตรีฝ่ายให้ทำนองได้ ส่วนฉากด้านข้างฝั่งขวามีช่องหน้าต่างสองช่องสำหรับคนตีขิมและคนสีซอ

ฉากแข็งที่อยู่ด้านหน้าและด้านข้างเวทีมีไว้เพื่อแยกฝ่ายนักดนตรีออกจากพื้นที่การแสดง เป็นที่ติดหลอดไฟฟลูออเรสเซนท์จำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีไว้เพื่อความสวยงาม และเพื่อให้ดูมีบรรยากาศเป็นจีน โดยไม่ได้สื่อความหมายเฉพาะสำหรับการแสดงแต่อย่างใด ฉากเหล่านี้จะไม่มีการเปลี่ยนแปลง ไม่ว่าจะแสดงเรื่องใดและดำเนินไปถึงฉากใดก็ตาม

ฉากแข็งบริเวณปีกหน้าเวทียังเป็นบริเวณที่แขวนป้ายบอกรายการที่งิ้วแสดงในคืนนั้น โดยจะนำมาแขวนเมื่อใกล้ได้เวลาแสดง ผู้ชมที่อ่านหนังสือจีนออกมักจะแวะเวียนมาดูที่ป้ายนี้เป็นประจำ ที่ฉากแข็งหน้าเวทีนี้ยาวข้างละประมาณ 1.50 เมตร แต่หากพื้นที่ไม่อำนวยก็อาจใช้จำนวนแผ่นลดขนาดลง หรือบางครั้งก็ไม่ใช้เลยหากสถานที่คับแคบมาก จากการสำรวจพบว่าเมื่อคณะเหล่าเง็กเล่าซุงแสดงที่ตลาดวรจักรซึ่งเป็นซอยแคบ ไม่อาจตั้งเวทีได้เต็มรูปแบบ จึงไม่ใช้ฉากแข็งหน้าเวที นักดนตรีฝ่ายให้ทำนองต้องแสดงโดยไม่มีฉากแข็งกำบัง ส่วนนักดนตรีฝ่ายให้จังหวะต้องไปนั่งอยู่หลังเวที การไม่มีฉากแข็งไม่ถือว่าส่งผลต่อการแสดงงิ้วนักเพียงแค่เวทีอาจดูไม่สวยงามเท่านั้น นอกจากที่ตลาดวรจักรแล้ว สถานที่ที่มีพื้นที่คับแคบจนไม่อาจติดตั้งฉากได้อย่างสมบูรณ์

ได้แก่ ในศาลเจ้าข้างวัดสุทธิวราราม ถนนเจริญกรุง และในศาลเจ้าพ่อเสือ ย่านเสาชิงเข้า เป็นต้น โดยเฉพาะในศาลเจ้าพ่อเสือ ซึ่งเวทีงิ้วอยู่ภายในตัวอาคารศาลเจ้า มีพื้นที่เวทีเพียงไม่กี่ตารางเมตร และพื้นเวทีสูงประมาณ 40 เซนติเมตร ส่วนพื้นใต้เวทีปิดทึบ ไม่อาจใช้เป็นที่นอนได้



ภาพที่ 5.11 บริเวณฉากแข็งด้านหน้าเวที

ภาพที่ 5.12 ป้ายบอกเรื่องที่แสดงในคืนนั้น

ด้านหน้าเวที หากเป็นเวทีถาวรจะก่อเป็นบันไดสำหรับให้นักแสดงลงมาทำไหว้เจ้าได้ แต่หากเป็นเวทีชั่วคราวจะไม่มีเวทีนี้ คนในโรงงิ้วจึงต้องหาบันไดมาพาดให้นักแสดง

สำหรับบนเวทีนั้นจะมีพรมผืนใหญ่ปูกลางเวที และจากการศึกษาพบว่าอาจแบ่งพื้นที่สำหรับการแสดงบนเวทีได้เป็น 4 ส่วน ได้แก่ด้านซ้ายและด้านขวา ด้านหน้าและด้านหลัง โดยที่ด้านซ้ายและขวามักใช้สำหรับการประจัญหน้ากันของตัวละครสองฝ่าย หากเป็นฉากในวัง ด้านขวา (ของคนดู) มักจะเป็นที่ยืนของเหล่าขุนนางฝ่ายดี (ตงฉิน) ส่วนด้านซ้ายจะเป็นตำแหน่งยืนของขุนนางฝ่ายไม่ดี (กังฉิน) หากเป็นฉากการต่อสู้ในป่าหรือภูเขา ทั้งสองด้านก็จะเป็นตำแหน่งยืนที่ตัวละครสองฝ่ายประจัญหน้ากัน

ขณะที่การแบ่งตำแหน่งเวทีเป็นด้านหน้า-ด้านหลังนั้นจะเป็นการแบ่งตำแหน่งหากมีโต๊ะและเก้าอี้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉาก โดยโต๊ะและเก้าอี้จะวางไว้ด้านหลังหรือไม่ก็วางหลบไว้ด้านข้างเท่านั้น จะไม่ยกมาตั้งไว้ด้านหน้า เมื่อตัวละครต้องเกี่ยวข้องกับอุปกรณ์ประกอบฉากนี้จึงต้องแสดงอยู่บริเวณด้านหลังเวที ส่วนบริเวณด้านหน้านั้นเป็นบริเวณที่ใช้แสดงทั่วไปเพื่อให้เสียงเข้าไมโครโฟนตอนหน้าเวที จากการสังเกตการณ์พบว่าหากเป็นฉากที่มีตัวละครไม่มาก หรือไม่ได้แสดงกับโต๊ะและเก้าอี้ นักแสดงจะมายืนตอนหน้าเวทีเพื่อให้เสียงเข้าไมโครโฟน

เนื่องจากเวทีงิ้วมักตั้งอยู่กลางแจ้ง ซึ่งเสียงของนักแสดงไม่อาจกังวานทั่ว จึงใช้ไมโครโฟนเป็นตัวขยายเสียง โดยทั่วไปคณะงิ้วจะแขวนไมโครโฟนไว้ 2 จุด คือ

1) แขวนห้อยจากด้านบนบริเวณตอนหน้าเวที จำนวน 1-2 ตัว

2) แขวนจากด้านบนบริเวณตอนหลังของเวที จำนวน 1 ตัว เนื่องจากหากเรื่องต้องแสดงในบริเวณนี้ เสียงนักแสดงจะไปไม่ถึงไมโครโฟนที่อยู่ตอนหน้าเวที แต่บางคณะก็ไม่มีไมโครโฟนตำแหน่งนี้ หากต้องแสดงกับโต๊ะและเก้าอี้นักแสดงจึงต้องพยายามตะเบ็งเสียงให้ดัง

งิ้วจะมีม่านหน้าเวที โดยมากเป็นผ้ากำมะหยี่สีแดงสำหรับรูดขึ้น-ลง มีตัวหนังสือจีนปักบอกชื่อคณะและที่อยู่ หมายเลขโทรศัพท์ติดต่อ รวมถึงที่อยู่สำนักงานติดต่อที่มาเลเซีย (ถ้ามี) และอาจมีรูปมังกรหรือลวดลายจีนอื่นๆ ประดับ

จากการศึกษาพบว่าในงานสำคัญหรือการเล่นเรื่องสำคัญ จะใช้เทคนิคพิเศษ เช่นการปล่อยควัน ใช้น้ำแข็งแห้ง และในเรื่อง **ซาฮ่วยติกเต๋า (กำเนิดเจ้าแม่กวนอิม)** พบว่ามีใช้ดวงไฟกระพริบหลอดเล็กๆ ติดบนคานหามและดาบของตัวละคร

2.1.3 การใช้แสงไฟ

เนื่องจากงิ้วในประเทศไทยปัจจุบันแสดงในเวลาหัวค่ำ (ประมาณ 19.30-24.00 น.) แสงไฟจึงเป็นสิ่งสำคัญในการแสดง จากการสำรวจพบว่าคณะงิ้วแต่ละคณะมีลักษณะการใช้ดวงไฟเหมือนๆ กัน แบ่งประเภทหลอดไฟได้ดังนี้

1) หลอดไฟฟลูออเรสเซนท์หลอดยาว ให้แสงสีขาว เป็นไฟที่ใช้จำนวนมากที่สุดบนโรงงิ้ว ราว 50-60 ดวง โดยติดบนฉากแข็งด้านหน้าและด้านข้างเวที รวมถึงพื้นเวทีและบนป้ายชื่อคณะงิ้ว ไฟบางดวงเช่นดวงที่อยู่เหนือศีรษะและพื้นเวทีอาจปิดทับด้วยกระดาษแก้วสีน้ำเงินหรือไม่ก็สีเขียวเพื่อใช้ในฉากเหตุการณ์หรือสถานที่พิเศษเพื่อเน้นบรรยากาศที่สลัว หม่นมัว วังเวง เช่นฉากที่ตัวละครอยู่ในป่าลึกลับเสี่ยงอันตราย หรือขณะอยู่ในความฝัน ก็จะเปิดไฟเหล่านี้และปิดไฟฟลูออเรสเซนท์ดวงอื่น

2) หลอดไฟกลม ให้แสงสีนวล โดยแขวนอยู่ที่หลังคาโรงงิ้วเรียงกันประมาณ 4-5 ดวง ในแนวใกล้ๆ ฉากงิ้ว

3) หลอดไฟฮาโลเจน ให้แสงสีขาวโดยติดอยู่ที่พื้นหน้าเวทีเรียงกันประมาณ 4-5 ดวง ส่องเข้าหานักแสดง ไฟเหล่านี้ให้แสงสว่างแรงมาก จึงพบว่านักแสดงเมื่อต้องอยู่บนเวทีมักเหงื่อออกเนื่องจากแสงจากหลอดไฟประเภทนี้ร้อนมาก

4) หลอดไฟกลมหลากสี บางคณะใช้ไฟลักษณะนี้แทนการใช้ไฟฟลูออเรสเซนท์ติดกระดาษแก้วสีสันต่างๆ

แม้งิ้วที่เล่นกันตามศาลเจ้านี้จะใช้ไฟหลายประเภทแต่อย่างไรก็ตามไฟเหล่านี้ไม่ใช่ไฟที่ใช้สำหรับการแสดงละคร (ตามแบบละครสมัยใหม่ที่แสดงในโรงละคร) ไฟเหล่านี้ไม่สามารถปรับความเข้ม-อ่อนของแสงได้ ไม่มีการใช้ไฟจากหลายทิศทางส่องมาที่จุดๆ เดียวเพื่อลบเงา และไม่มีการใช้ไฟส่องตาม (follow spotlight) เพื่อจับอารมณ์ตัวละคร ขับให้การแสดงดูเด่นขึ้น จะเห็นได้ว่าการใช้แสงไฟในลักษณะที่งิ้วเป็นอยู่ในปัจจุบันนี้ก็เพื่อให้ผู้ชมมองเห็นการแสดงได้เป็นหลักเท่านั้น โดยไม่ได้เน้นถึงการสื่อความหมายพิเศษ การเร้าอารมณ์ หรือแม้แต่การสร้างสุนทรียภาพแก่การแสดงเท่าใดนัก โดยในอดีตงิ้วไม่ได้เน้นการใช้แสง คงอาศัยเพียงตะเกียงจุดไฟเท่านั้น และเมื่อย้อนไปถึงสมัยช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่างิ้วที่แสดงในงานสมโภชต่างๆ มีแต่เฉพาะเวลากลางวันเท่านั้น จึงพอจะสันนิษฐานได้ว่าสุนทรียรูปของงิ้วตามขนบที่ผ่านมาไม่ได้ให้ความสำคัญกับแสงเท่าใดนัก คงไว้แต่เพียงประโยชน์ในการมองเห็นการแสดงเท่านั้น

สำหรับปัจจุบันเมื่อต้องทำการแสดงในเวลาค่ำ แต่เนื่องด้วยงิ้วไม่เคยมีขนบเกี่ยวกับการใช้ประโยชน์และการสร้างความงามจากแสงมาก่อน (และอาจประกอบกับข้อจำกัดด้านทุน) ดังนั้นการนำแสงไฟมาใช้ประกอบการแสดงจึงยังไม่พัฒนาเท่าที่ควร ในประเด็นการใช้แสงไฟของคณะงิ้วนี้ อำพัน เจริญสุข ได้กล่าวว่าคนทำงิ้วปัจจุบันใช้ไฟเพียงแค่ส่องสว่างเท่านั้น "เขาไม่ได้เน้น ดูไฟอย่างนี้ ขาวๆ...ที่จริงไฟพวกนี้มันใช้กับการแสดงไม่ได้เลย มันจะไม่สวยเลย" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543)

2.1.4 บรรยากาศของการแสดง

สำหรับงิ้วในฐานะนาฏกรรมชนิดหนึ่งนั้น นอกเหนือจาก "ภาคการแสดง" บนเวทีแล้วยังควรพิจารณาถึง "ภาคการชม" ของผู้ชมงิ้วด้วย ดังที่ได้กล่าวแล้วว่างิ้วในปัจจุบันต้องเล่นตามวัดหรือไม่ก็ศาลเจ้าไม่ใช่ในวิกหรือโรงละครดังในอดีต ดังนั้นการแสดงในปัจจุบันจึงแสดงในสถานที่เปิด คนเดินผ่านไปผ่านมาได้ตลอด บรรยากาศของการแสดงลักษณะนี้มีสิ่งที่น่าสังเกตหลายประการ เช่น มีเด็กวิ่งเล่น เป็นที่สมาคมของคนดูงิ้ว (ซึ่งบางคนมาเพื่อพูดคุยกับผู้ชมคนอื่นมากกว่าจะมาเพื่อดูงิ้ว) มีรถเข็นอาหารและขนมขาย รวมถึงการประมูลของศาลเจ้า ซึ่งตั้งประจันหน้า

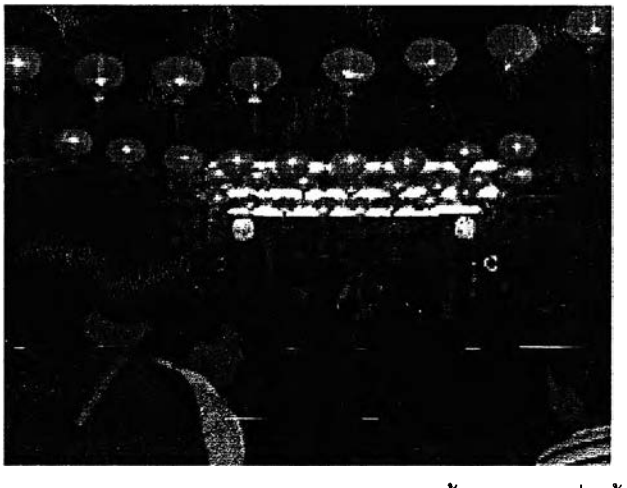
กับโรงงิ้ว ภาพการแสดงงิ้วที่เกิดขึ้นจึงมิใช่การนั่งชมอย่างเป็นระเบียบตามมารยาทของละครตะวันตกที่แสดงในโรงละคร แต่การแสดงงิ้วแบบนี้การได้ทำอะไรตามใจตนเองถือเป็นลักษณะสำคัญ ผู้ชมที่เป็นเด็กอาจตื่นตาตื่นใจกับการแสดงเพียงชั่วครู่ แล้วก็ออกไปวิ่งเล่นกับเพื่อนฝูงหรือไม่ก็ไปดูคนขายน้ำตาลปั้นน้ำตาลหลากสีสันเป็นรูปร่างต่างๆ ปล่อยให้อากงอาม่าที่มาดูงิ้วด้วยนั่งดูตามลำพัง คนแก่ที่ดูงิ้วนั่งคุยกันเสียงดังแข่งกับเสียงนักแสดง บางคนที่นั่งนานๆ ก็อาจเปลี่ยนอิริยาบถด้วยการเดินไปซื้อลูกชิ้นปิ้งมากิน ภาพเหล่านี้เป็นภาพที่ผู้วิจัยเห็นจนชินตาในระหว่างเก็บข้อมูล แม้ว่ากลุ่มผู้ชมงิ้วจะเป็นกลุ่มคนเชื้อสายจีน แต่สภาวะหรือบรรยากาศในการชมมหรสพก็ดูจะไม่แตกต่างจากที่นิธิ เอียวศรีวงศ์กล่าวถึงพฤติกรรมคนไทยว่า "คนดูมีเสรีภาพอย่างสูง ไม่ถูกบีบบังคับจากการแสดง จะดูเมื่อใด เลิกดูเมื่อใด ทำอะไรในระหว่างแสดงก็ได้ทั้งสิ้น ทั้งนี้เพราะคนดูเป็น "เจ้าบ้าน" ที่รับผู้แสดงซึ่งเป็น "แขก" ให้มาแสดงให้เราดูในบ้านของคนดู" โดยเฉพาะความเชื่อที่ว่าผู้ชมเป็น "เจ้าบ้าน" ส่วนนักแสดงเป็น "แขก" นั้นดูจะตรงกับประเพณีของงิ้ว โดยที่จากการพูดคุยกับผู้ชมงิ้วหลายๆ คนจึงทำให้ผู้วิจัยทราบว่าหากเราเป็นคนดูประจำจนสนิทสนมใกล้ชิดกับคณะงิ้ว หากวันใดที่คณะงิ้วที่เราสนิทสนมด้วยนั้นมาทำการแสดงในหมู่บ้านหรือใกล้ๆ บ้านของเรา เราก็จำเป็นต้องให้เงินนักแสดงคณะนั้นต่อหน้าเวทีเพราะถือว่าเราเป็น "เจ้าบ้าน"

การประมูลของศาลเจ้าก็เป็นอีกบรรยากาศหนึ่งที่เกิดขึ้นเสมอ จุดมุ่งหมายของการประมูลก็เพื่อหารายได้ให้กับศาลเจ้า ผู้ที่ประมูลก็คือชาวบ้านในบริเวณนั้น โดยสิ่งของที่ทางคณะกรรมการศาลเจ้านำมาประมูลนั้นก็เป็นของสิริมงคล เช่น ส้ม (ภาษาแต้จิ๋วเรียกส้มว่า "กิก" ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า "กิก" ที่แปลว่าสิริมงคล) หรือผลไม้ห้าอย่าง ซึ่งเรียกว่า "โหงวก้วย" อาจเป็นผลไม้อะไรก็ได้เช่น ส้ม กล้วย แอปเปิ้ล สาลี่ ชมพู่ องุ่น ฯลฯ (แต่ไม่นิยมนำกล้วยมาไหว้เจ้าหรือประมูลของ เนื่องจากภาษาแต้จิ๋วเรียกกล้วยว่า "ส่วย" ซึ่งออกเสียงใกล้กับคำว่า "ซวย" อันเป็นคำอัปมงคล) นอกจากผลไม้แล้วยังอาจนำของใช้ เช่น หมอน ผ้านวม และงานฝีมือที่คนในหมู่บ้านนั้นทำมาบริจาคให้ศาลเจ้านำไปประมูล เช่นเสื้อไหมถัก ดอกไม้ประดิษฐ์ ฯลฯ แต่ของประมูลที่สำคัญที่สุดคือต้นไผ่ลำยาวหลายเมตร ที่บนยอดประดับด้วยโคมไฟแบบจีน ซึ่งจะประมูลได้ราคาสูงมาก

คณะกรรมการศาลเจ้าจะเตรียมของสำหรับประมูลมาตั้งบนโต๊ะไหว้เจ้า เมื่อถึงเวลากลางคืน (เวลางิ้วแสดง) ก็จะประกาศประมูลของทีละชิ้น ผู้ดำเนินการประมูลจะมีเทคนิคในการยื้อไม่ให้ของถูกประมูลได้ในราคาต่ำ และหากเป็นศาลเจ้าที่อยู่ในย่านคนจีนหนาแน่นมากๆ ของที่ประมูลจะได้ราคาสูงมากเพราะมีคนแข่งกัน จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยคราวหนึ่งที่ตรอกสลักหิน ย่านหัวลำโพง ผลไม้ห้าอย่างถาดหนึ่งมีราคาเริ่มต้นที่ 1,000 บาท แต่ที่สุดแล้วผู้ดำเนินการประมูลสามารถทำให้ราคาขึ้นไปสูงถึง 40,000 บาทได้อย่างไม่น่าเชื่อ

การประมูลของศาลเจ้านี้แม้จะเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับการแสดงงิ้ว แต่พบว่าบางครั้งก็เป็นการขัดจังหวะการแสดงงิ้ว ในหลายๆ ครั้งเมื่อการประมูลเป็นไปอย่างดุเดือด ผู้ชมทั้งโรงก็แทบจะหันไปให้ความสนใจกับการประมูลมากกว่าการแสดง นอกจากนี้ศาลเจ้าบางแห่งที่มีพื้นที่คับแคบ การประมูลของศาลเจ้าแทบจะประชันหน้ากับเวทีงิ้วทีเดียว (เวทีงิ้วจะต้องหันหน้าไปทางตัวศาลเสมอ)

นอกจากการประมูลของศาลเจ้าแล้ว ยังมีบรรยากาศการแสดงอีกลักษณะหนึ่งที่น่าสนใจ นั่นคือการแสดงงิ้วประชัน การประชันงิ้วถือเป็นเรื่องใหญ่โตทีเดียวเนื่องจากมี "เกียรติยศ" ของคณะเข้ามาเกี่ยวข้อง แม้คณะงิ้วที่รับงานประชันจะได้รับค่าจ้างสูงกว่าปกติเท่าตัวแต่ก็ทำให้คณะงิ้วนั้นๆ ต้องเคร่งเครียดกับการจัดเตรียมการแสดงและต้อง "เต็มที่" กับการแสดงมากยิ่งขึ้น จากบรรยากาศของการประชันงิ้วที่ย่านบรรทัดทองระหว่างคณะไช้ยงฮงกับคณะเตี่ยเกี๊ยะอี่ไล้เฮง ระหว่างวันที่ 22-30 ธันวาคม พ.ศ. 2543 พบว่าต่างใช้กลยุทธต่างๆ เพื่อเรียกคนดู ไม่ว่าจะการประดับตกแต่งสถานที่โดยโคมไฟจำนวนหลายสิบดวง ป้ายขนาดใหญ่เขียนถ้อยคำสิริมงคล การจัดงิ้วที่น่าตื่นเต้นมาแสดง รวมถึงการว่าจ้างดารางิ้วชื่อดังในอดีตหรือดารารับเชิญมาร่วมแสดง เช่นอาจารย์วิโรจน์ ตั้งวาณิช ก็ได้ร่วมแสดงกับคณะไช้ยงฮง ซึ่งกลยุทธใช้ดารานี้ช่วยให้คนดูไหลมาทางคณะไช้ยงฮงราว 500-600 คน ซึ่งจัดว่าสูงมากสำหรับจำนวนผู้ชมงิ้วในปัจจุบัน



ภาพที่ 5.13 การจัดแต่งโคมไฟจำนวนมากในการประชันงิ้วของคณะเตี่ยเกี๊ยะอี่ไล้เฮง

การตัดสินการประชันงิ้วนี้จะทำโดยการนับจำนวนผู้ชมในแต่ละคืน แล้วทางฝ่ายคณะกรรมการศาลเจ้าก็จะประกาศในคืนสุดท้ายว่าคณะใดเป็นฝ่ายชนะ ทำให้บางครั้งคณะงิ้วใช้วิธีจ้างหน้าม้าให้มานั่งดูงิ้วของตน

2.2 ฉาก

ฉากงิ้วในที่นี้หมายถึงฉากแบบคลี่ม้วน (roll-up curtain) ซึ่งทำจากผ้าดิบขนาดใหญ่อยู่ตอนลึกของเวทีวาดเป็นรูปภาพสถานที่ต่างๆ เพื่อให้รู้ว่าเกิดเหตุการณ์ขึ้นที่ใด ฉากเหล่านี้จะเน้นใช้สีสันสดใส ยกเว้นฉากคุกซึ่งเป็นสีทึมเทา เขียนลวดลายเหมือนจริงในลีลาแบบจีน เนื่องจากฉากเหล่านี้มีอยู่จำนวนมาก และการแสดงงิ้วเรื่องหนึ่งต้องใช้มากกว่าหนึ่งฉาก จึงต้องมีการเปลี่ยนฉากบ่อยครั้ง ดังนั้นเพื่อให้สะดวกต่อการแสดง ไม่ต้องเสียเวลาเปลี่ยนฉากนาน อันจะเป็นเหตุให้ให้การแสดงหยุดชะงัก การติดตั้งและเปลี่ยนฉากจึงใช้วิธีม้วนฉากทั้งหลายนั้นขึ้นไปเรียงซ้อนไว้บริเวณหลังคาโรงงิ้ว ใช้วิธีการชักรอกในการปล่อยและเก็บฉาก

เมื่อถึงเวลาแสดง ในฉากแรก ก็จะปล่อยฉากที่ใช้ลงมา และเมื่อถึงเวลาต้องเปลี่ยนฉาก หากเป็นฉากที่แขวนอยู่หลังฉากที่ใช้ก่อนหน้า ผู้ดูแลฉากก็จะปล่อยฉากใหม่ลงมารอไว้ล่วงหน้า เมื่อจบฉากเดิมก็ม้วนฉากเก่าขึ้นไป ฉากใหม่ซึ่งอยู่ด้านหลังก็จะปรากฏให้เห็น แต่หากฉากใหม่แขวนอยู่ด้านหน้าฉากเดิม ก็จะรอจนกว่าจบฉากเดิมจึงปล่อยฉากใหม่ลงมาทับฉากเดิม แล้วค่อยม้วนฉากเดิมขึ้นไปทีหลัง บางคณะเมื่อจะเปลี่ยนฉากจะปล่อยม่านแดงหน้าเวทีลงมาปิดก่อนแล้วจึงเปลี่ยนฉาก จัดโต๊ะ เมื่อการแสดงพร้อมจึงเปิดม่านอีกครั้ง

การใช้ฉากงิ้วแบบนี้ อำพัน เจริญสุข (สัมภาษณ์, 2 มี.ค. 2544) สันนิษฐานว่าเพิ่งมีมาไม่เกิน 100 ปี คือหลังจากที่มีไฟฟ้าใช้แล้ว "เพราะฉากขึ้นกับไฟฟ้า ไม่มีไฟก็ไม่มีฉาก พอมีไฟแล้วก้าวหน้าขึ้น คนก็คิดว่าน่าจะมีฉากอะไรมาเสริม เลยมีการวาดฉากขึ้นมาแล้วก็มีไฟมาส่องให้มันเด่นขึ้น" ดังนั้นการแสดงในสมัยก่อนคนดูก็ต้องดูท่าทางการแสดงและการพูดเป็นหลัก ผนวกกับจินตนาการของตนเอง (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543) ภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่ใช้เป็นฉากสำหรับแสดงงิ้วมีดังนี้

1) ฉากห้องรับแขกภายในบ้านขุนนางหรือคหบดี หรือตำหนักของพระญาติวงศ์ จะใช้ฉากเดียวกันคือ ฉากรูปห้อง มีโต๊ะตั้งอยู่ ด้านหลังโต๊ะมีภาพวาดติดผนัง ที่พื้นเป็นรูปพรม มีรูปโคมไฟแขวนเพดาน และด้านบนมีป้ายตัวหนังสือจีนคำว่า "เจ็กตึ๊งหั่วขี่" (*อีถังเหอชี่*, yi tang he qi) หรือไม่ก็คำอื่นที่มีความหมายทำนองว่า หมายถึงห้องโถงที่อบอุ่นเต็มไปด้วยอัธยาศัยไมตรี

เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในฉากนี้จะเป็นเรื่องราวที่เกิดภายในสถานที่ต่างๆ ตัวละครที่เกี่ยวข้องได้แก่เจ้าของบ้านและคนในครอบครัว เช่น สามี ภรรยา ลูกชาย ลูกสาว ลูกสะใภ้ คนรับใช้ ฯลฯ กับแขกผู้มาเยือน บางครั้งแม้เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนอกตัวบ้าน ก็จะใช้ฉากนี้เช่นกัน เพียงแต่นักแสดงจะแสดงตอนหน้าเวที ไม่เข้าไปด้านลึก และไม่ยุ่งเกี่ยวกับโต๊ะเก้าอี้ที่เป็นอุปกรณ์ประกอบ

ฉาก นอกจากนี้ฉากนี้ยังใช้หมายถึงห้องพักหรือห้องนอนได้ด้วย (หากเป็นคณะที่ไม่มีฉากห้องนอนโดยเฉพาะ) งิ้วทุกเรื่องจะต้องมีใช้ฉากนี้ และจะใช้มากเป็นพิเศษคือแทบตลอดทั้งเรื่อง หากเป็นงิ้วแนวชีวิต

อุปกรณ์ประกอบฉากที่จำเป็นที่สุดสำหรับฉากนี้คือโต๊ะ เก้าอี้ ซึ่งต้องมีอยู่เสมอ นอกจากนี้ก็มีชุดน้ำชาหรือสุรา ซึ่งพบได้บ่อยเช่นกัน

2) ฉากภูเขาหรือป่า ลักษณะจะแตกต่างกันไปแล้วแต่คณะ บางคณะจะใช้ฉากเป็นภาพระยะไกลรูปเทือกเขาสลับซับซ้อน บางคณะใช้เป็นภาพระยะใกล้เห็นชะง่อนผา โขดหิน และมีต้นไม้ แต่บางคณะก็ใช้ฉากเป็นรูปป่ารกครึ้มไปด้วยต้นไม้สีเขียว อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าลักษณะรายละเอียดของแต่ละคณะจะต่างกันอย่างไร แต่ก็มีความหมายเดียวกันคือเป็นฉากสำหรับเหตุการณ์ภายนอกตัวเมือง

เนื้อหาที่พบในฉากประเภทนี้คือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการเดินทาง (หรือการเดินทัพ) การต่อสู้ การหนีกระเซอะกระเซิง และการล่าสัตว์ ดังนั้นตัวละครที่มักปรากฏในฉากนี้จึงได้แก่ทหารและขุนพล บัณฑิต โจรป่า นักโทษถูกเนรเทศ ฯลฯ ฉากนี้มีความสำคัญพอๆ กับฉากภายในบ้านหรือพระราชวัง ซึ่งทุกเรื่องจะต้องมีใช้ฉากนี้ เรื่องแนวต่อสู้ (เรื่องบู๊) การแสดงจะอยู่ในฉากนี้เป็นส่วนมาก แต่เรื่องแนวชีวิตก็ต้องมีเหตุการณ์ที่ตัวละครอยู่ในฉากนี้เช่นกัน

โดยทั่วไปฉากนี้จะไม่ใช้โต๊ะ เก้าอี้ เป็นอุปกรณ์ประกอบฉาก หากมีใช้ก็จะเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายอื่น เช่น หากตัวละครขึ้นไปยืนบนเก้าอี้แล้วกระโดดลงมาอาจหมายถึงการกระโดดลงน้ำ นอกจากนี้ในเรื่อง **ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** จะมีฉากที่ตัวนางเอกขึ้นไปยืนบนโต๊ะแล้วร่ายรำในชุดที่แขนเสื้อยาวเป็นพิเศษ แทนความหมายถึงการเหาะกลับขึ้นสวรรค์

3) ฉากท้องพระโรง การใช้งานคล้ายกับฉากภายในบ้านขุนนางหรือคหบดี หากแต่เป็นฉากที่ใช้กับจักรพรรดิและการว่าราชการโดยเฉพาะ รายละเอียดของภาพในฉากนี้คือรูปมังกรขนาดใหญ่ตรงกลางฉากอันเป็นสัญลักษณ์ของจักรพรรดิ และเสาสีแดงขนาดใหญ่กลางท้องพระโรง มีลวดลายมังกรสีทองเลื้อยพันรอบเสา อุปกรณ์หลักที่ใช้ประกอบฉากนี้คือโต๊ะและเก้าอี้เช่นกับฉากภายในบ้านขุนนาง หากแต่เก้าอี้ที่ใช้จะต้องมีตั้งด้านหลังโต๊ะหนึ่งตัว อันเป็นบัลลังก์จักรพรรดิ ด้านบนบัลลังก์มีป้ายเขียนว่า "เจี้ยห่วยกวงเม้ง" (*เจิ้งหั่วกงหมิง*, zheng huo gong ming) แปลว่า แสงสว่างอันบริสุทธิ์

จะเห็นได้ว่าหากเป็นฉากในพระราชวังแล้ว จะมีตัวละครเข้าฉากเป็นจำนวนมาก โดยตัวละครที่เกี่ยวข้องในฉากนี้มี 3 กลุ่มคือ

ก) กลุ่มพระราชวงศ์ อันได้แก่ จักรพรรดิ (ฮ่องเต้) มเหสี (ฮองเฮา) สนม พระชนนี (ไทเฮา) กษัตริย์ หรือพระราชวงศ์ที่ได้รับการแต่งตั้ง (อ๋อง) เจ้าชาย เจ้าหญิง ฯลฯ

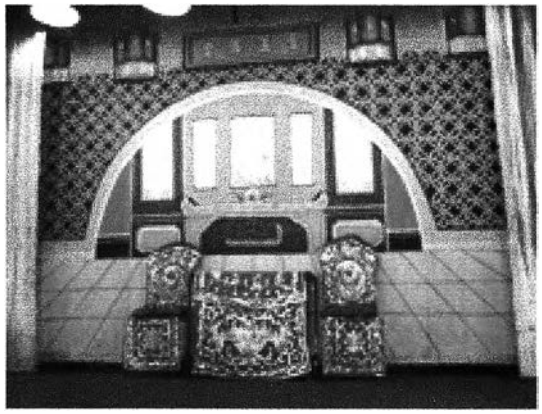
ข) กลุ่มขุนนาง ได้แก่ขุนนางอำมาตย์ (ฝ่ายบุ๋น) แม่ทัพนายพล (ฝ่ายบู๊) ขุนนางฝ่ายดี (ตงฉิน) ขุนนางฝ่ายเลว (กังฉิน)

ค) กลุ่มตัวประกอบอันได้แก่ ทหาร มหาดเล็ก ขันที นางกำนัล

4) ฉากภายในศาลตัดสินคดี เป็นฉากที่มีความสำคัญและใช้มากเช่นเดียวกัน ทุกคณะจำเป็นจะต้องมีฉากนี้ โดยฉากของแต่ละคณะอาจมีรายละเอียดแตกต่างกัน จุดสำคัญที่ทำให้รู้ว่าเป็นฉากภายในศาลก็คือ รูปภาพขนาดใหญ่ตรงกลางฉาก โดยมากมักใช้เป็นรูปพระอาทิตย์ดวงโตอยู่บนยอดคลื่น (คณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วง) หรือไม่ก็รูปพยัคฆ์คำราม (คณะไท้ตง) ซึ่งเป็นรูปสิ่งของที่มีลักษณะยิ่งใหญ่น่าเกรงขามแสดงถึงอำนาจบารมี การจัดวางโต๊ะเก้าอี้ในฉากนี้เป็นลักษณะเดียวกับฉากท้องพระโรง คือต้องมีเก้าอี้หนึ่งตัววางด้านหลังโต๊ะสำหรับผู้ที่มีอำนาจสูงสุดในฉากนี้อันได้แก่ตัวผู้พิพากษานั่นเอง เมื่อนำโต๊ะและเก้าอี้มาวางด้านหน้าฉาก ตำแหน่งที่ตัวละครผู้พิพากษานั่งจะตรงกับรูปภาพขนาดใหญ่ตรงกลางฉากพอดี รูปภาพพระอาทิตย์หรือเสือนี้จึงเป็นภาพฉากหลังเสริมความยิ่งใหญ่ให้แก่ตัวผู้พิพากษา เหนือภาพใหญ่กลางฉากขึ้นไปเป็นป้ายมีตัวหนังสือเขียนว่า “กงเจี่ยคังเม้ง” (*กงเจิ้งคังหมิง*, gong zheng kang ming) แปลได้ความว่าแสงแห่งความยุติธรรม

ตัวละครที่เกี่ยวข้องกับฉากนี้นอกจากตัวผู้พิพากษาแล้วยังมีขุนนางหรือตัวละครฝ่ายดีและฝ่ายไม่ดี รวมถึงทหารประจำศาลซึ่งเป็นตัวประกอบ ฉากนี้ถือเป็นฉากสำคัญฉากหนึ่ง มีใช้เกือบทุกเรื่อง โดยเฉพาะเรื่องเปาบุ้นจิ้นจะต้องพบฉากนี้ เมื่อใดที่ฉากนี้คลี่ลงมา คนดูก็จะรู้ได้ทันทีว่ากำลังถึงเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง หากเป็นช่วงต้นหรือกลางเรื่อง มักเป็นตัวละครฝ่ายดีถูกตัดสินลงโทษ เนื่องจากถูกใส่ร้ายหรือไม่ก็การตัดสินคดีที่ผิดพลาด แต่หากเป็นช่วงท้ายเรื่อง การตัดสินคดีจะทำให้เรื่องจบแบบสุขนาฏกรรม ตัวละครฝ่ายดีได้รับอิสรภาพ ขณะที่ตัวละครฝ่ายเลวเป็นฝ่ายถูกลงทัณฑ์แทน

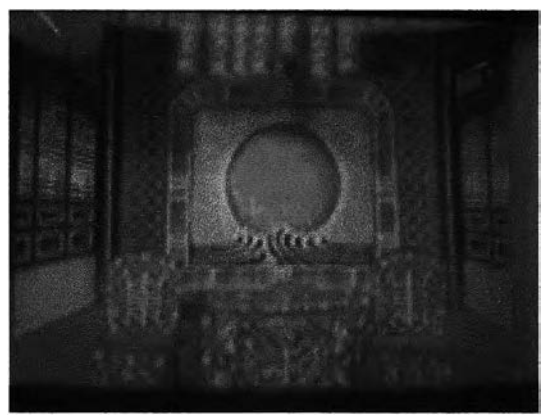
5) ฉากสวน พระราชอุทยาน เป็นภาพเดียวกัน ขึ้นกับว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นในบ้านหรือในวัง รูปภาพสำคัญคือภาพต้นไม้ บึง ดอกไม้บานสะพรั่ง ศาลา กำแพงบ้าน(หรือวัง) เนื้อหาที่เกิดขึ้นในฉากนี้คือ การเกี้ยวพาราสี การฝึกซ้อมเพลงอาวุธ การชมสวน-เก็บดอกไม้ การปรึกษาหารือ เป็นต้น ซึ่งใช้ได้กับตัวละครที่หลากหลาย ฉากนี้มีใช้แทบทุกเรื่องเช่นเดียวกับฉากศาล



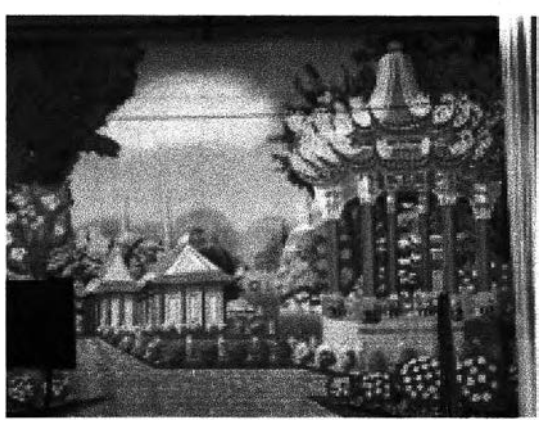
ภาพที่ 5.14 ฉากห้องรับแขก ของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

ภาพที่ 5.15 ฉากภูเขา ของคณะเหล่าเง็กเล่าซุง

ภาพที่ 5.16 ฉากท้องพระโรง ของคณะอี่ไล้เฮงเกียะท้วง



ภาพที่ 5.17 ฉากศาลตัดสินคดี ของคณะไช้ป้อฮง



ภาพที่ 5.18 ฉากสวน ของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

ภาพที่ 5.19 ฉากคุก ของคณะอี่ไล้เฮงเตียะเกียะท้วง

ภาพที่ 5.20 ฉากบ้านคนจน ของคณะเหล่าเง็กเล่าชุง

ภาพที่ 5.21 ฉากป้อมประตูเมือง ของคณะ เหล่าอี่ไล้เฮง

ภาพที่ 5.22 ฉากค่ายทหาร ของคณะเหล่าอี่ไล้เฮง

ภาพที่ 5.23 ฉากห้องนอน ของคณะไช้ยงฮง

ภาพที่ 5.24 ฉากสุสาน ของคณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วง

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6) ฉากคุก เห็นเป็นภาพกำแพงสูงของห้องขัง มีลูกกรง สีที่ใช้ดูทึบทึม ตัวละครที่เกี่ยวข้องคือนักโทษและผู้คุม รวมถึงญาติของนักโทษ ใช้ในฉากที่ตัวละครถูกจับ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในฉากนี้มักเป็นเรื่องที่ตัวละครร้องพรรณนาถึงความรู้สึกของตนเองที่ต้องมารับเคราะห์กรรม บางครั้งมีตัวละครอื่นมาเยี่ยม หรือการแหกคุก ซึ่งตัวละครที่เป็นนักโทษจะไม่ใส่เครื่องสวมหรือเครื่องประดับศีรษะ ปล่อยให้ผมยาวทิ้งลงด้านหลัง และใส่ชุดนักโทษหรือไม่ก็ชุดสามัญเรียบๆ ที่ไม่ใช่ชุดขุนนางหรือชุดที่หรูหรา มีโซ่และกุญแจมือล่ามไว้หลวมๆ

ฉากนี้แม้จะใช้ไม่บ่อยเท่ากับฉากอื่นๆ ที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้แต่ก็ถือเป็นฉากสำคัญที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ หากบทประพันธ์งิ้วระบุว่าเป็นเนื้อหาที่เกิดขึ้นภายในคุก เช่นฉากแหกคุก

7) ฉากบ้านคนยากจน ลักษณะของภาพคล้ายๆ กับฉากบ้านขุนนาง หากแต่สิ่งของเครื่องประดับบ้านจะดูเก่าๆ เรียบๆ ไม่หรูหราเท่าฉากบ้านขุนนาง ไม่มีเสาในห้องโถงที่หรูหรา และภาพเขียนติดฝาผนังแบบบ้านชนชั้นสูง แต่จะมีหิ้งบูชาเทพเจ้า มีตะกร้าแขวนอยู่ที่ผนัง มีกาต้มน้ำกับถ้วยชามวางอยู่บนโต๊ะเก่าๆ การจัดของไม่เป็นระเบียบ ประตูมีตัวหนังสือติดว่า *"ฐฐผิงอัน"* ที่หน้าต่างมองออกไปก็เห็นทิวทัศน์บ้านคน แสดงให้เห็นว่าบ้านนี้มีขนาดไม่กว้าง (หากเป็นคฤหาสน์เมื่อพ้นห้องโถงออกไปยังเป็นห้องอื่นๆ อีก) โดยทั้งสองฉากนี้ใช้ในเหตุการณ์เดียวกัน และใช้โต๊ะเก้าอี้เป็นอุปกรณ์หลักเช่นเดียวกัน หากแต่ฉากนี้จะใช้กับตัวละครยากจนซึ่งตั้งอยู่กลางป่าเขา

8) ฉากป้อมประตูเมือง เป็นรูปกำแพงเมือง มีป้อมและประตูใหญ่ รวมถึงธงทิวโบกสะบัดมากมาย พบเฉพาะในงิ้วบู๊ที่เป็นเรื่องการทำสงครามระหว่างแคว้นหรือประเทศ ซึ่งกองทัพของฝ่ายหนึ่งยกมาประชิดเมืองและใกล้จะยึดได้ ตัวละครที่เกี่ยวข้องคือตัวละครฝ่ายบู๊ทั้งแม่ทัพ ขุนพล ทหาร ฯลฯ

9) ฉากค่ายทหาร เป็นรูปหมู่กระโจมที่พัก การใช้ฉากนี้คล้ายกับฉากป้อมประตูเมือง คือพบในเรื่องแนวบู๊ที่เป็นการทำสงครามระหว่างเมือง และตัวละครที่ปรากฏก็เป็นกลุ่มเดียวกัน อาจใช้โต๊ะและเก้าอี้ประกอบฉากเป็นโต๊ะภายในกระโจมแม่ทัพ และอาจใช้ฉากนี้เป็นฉากการตั้งค่ายกลในสงคราม

10) ฉากห้องนอน จากการสังเกตการณ์ภาคสนามพบว่าคณะงิ้วที่ใช้ฉากนี้มีเพียงคณะไช้ยงฮงเท่านั้น ฉากนี้จะมีความกว้างเพียงครึ่งหนึ่งของฉากปกติ โดยแขวนทางขวาและใช้คลี่ลงมาทับฉากภายในบ้าน เป็นรูปเตียงนอนแบบจีนที่มีผ้ามุ้งคลุม ฉากนี้มีความพิเศษตรงที่มีรอยผ่าตรงกลางเป็นแนวตั้ง ทำให้แหวกฉากเข้าไปด้านหลังได้ เสมือนว่าเดินขึ้นเตียง และอาจวางลังใส่ของงิ้วไว้หลังฉากใช้เป็นเตียงนอนได้ อย่างไรก็ตาม หากไม่มีฉากชนิดนี้ ก็สามารถใช้เพียงฉากภายใน

บ้านแทน โดยให้ตัวละครแสดงอาการทำเป็นนั่งหลับบนเก้าอี้ได้เช่นกัน ฉากนี้มักจะใช้ในเหตุการณ์ที่การนอนหลับส่งผลกระทบต่อเรื่อง หรือเรื่องราวเกิดขึ้นในขณะตัวละครตัวหนึ่งหลับ เช่นเรื่อง **เจ็กปั้งพะซี่กังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** ของคณะไช้ยงฮง เป็นต้น

11) ฉากสุสาน พบว่ามีใช้ในเรื่อง **ซังไท้จื้อ (สองราชบุตร)** ของคณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วง โดยจะใช้ฉากป่าเป็นหลัก แล้วเอาผ้าผืนใหญ่เป็นรูปหลุมฝังศพแบบจีน (ฮวงซุ้ย) มาคลุมโต๊ะ ใช้ในเหตุการณ์ที่ตัวละครมาไหว้ศพที่สุสาน

แม้งิ้วจะมีฉากมากมาย แต่ฉากที่สำคัญที่สุดคือฉากห้องรับแขก และฉากภูเขาหรือป่า ซึ่งจะต้องมีใช้ในทุกเรื่อง คณะงิ้วโรงใหญ่มักจะมีฉากจำนวนมาก เพื่อให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดง ขณะที่งิ้วโรงเล็กอาจมีฉากไม่ครบ คงใช้เพียงแต่ฉากสำคัญๆ เท่านั้น ซึ่งคณะงิ้วจะซื้อฉากเหล่านี้มาจากประเทศจีน

บางครั้งนักแสดงออกมาปรากฏหน้าฉากใดไม่ได้หมายความว่ากำลังอยู่ในสถานที่นั้น หากแต่หมายถึงกำลังจะไปสู่สถานที่นั้น โดยนักแสดงจะบอกให้รู้จากบท ต่อเมื่อทำท่าก้าวข้ามธรณีประตูไปแล้วจึงค่อยหมายความว่าเข้าสู่สถานที่นั้น (บางครั้งนักแสดงอาจทำท่าตั้งแต่การเคาะประตู และมีตัวละครอื่นทำท่าเปิดประตูให้)

การสื่อสารด้วยฉากนอกจากจะบอกให้รู้ถึงสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์แล้ว บางครั้งยังบอกให้รู้ถึงกาลเวลาที่เกิดขึ้น เช่น ใช้ป้ายมีตัวหนังสือจีนเขียนว่า "สิบแปดปีผ่านไป" ติดไว้ที่ฉาก เพื่อบอกให้รู้ว่าเหตุการณ์ผ่านไปจากฉากที่แล้วนานเท่าใด โดยมากมักจะใช้วิธีการนี้ในเรื่องที่เริ่มจากพระเอกหรือนางเอกยังเป็นเด็กทารก แล้วจึงตัดไปสู่เหตุการณ์ในอนาคตเมื่อตัวละครนั้นโตเป็นผู้ใหญ่ แม้ผู้ชมจะอ่านภาษาจีนไม่ออกแต่ก็จะเข้าใจได้จากบทพูดหรือร้องของตัวละคร จากการสำรวจพบว่าคณะงิ้วที่ใช้วิธีการนี้ในการเล่าเรื่องคือคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง แต่นอกจากวิธีนี้แล้ว ผู้ชมยังสามารถรู้ถึงเวลาผ่านไปได้จากบทเจรจาและ/หรือบทขับร้อง

ฉากงิ้วที่ใช้วิธีปล่อยลงมาและทำเป็นแบบสำเร็จรูปนี้ถือเป็นการบอกความหมายอย่างคร่าวๆ คือพอให้รู้ว่าเกิดเหตุการณ์ขึ้นที่ใด แต่ไม่ได้บอกความหมายเฉพาะหรือนัยที่ซ่อนอยู่ในการสื่อความหมายนั้นแต่อย่างใด เช่น การใช้ฉากห้องรับแขกบ้านขุนนาง/คหบดี ไม่ว่างิ้วจะแสดงเรื่องใด เป็นคฤหาสน์หรือตำหนักของตัวละครใด มีนิสัยอย่างไร ไม่ว่าจะฝ่ายดีหรือฝ่ายไม่ดี เป็นขุนนางหรือคหบดีหรือเจ้า (อ๋อง) องค์ใด ล้วนแต่ใช้ฉากเดียวกัน

แม้ฉากจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการแสดงงิ้ว แต่ก็เป็นเพียงองค์ประกอบเสริม หากไม่มีฉากงิ้วการแสดงก็ไม่หยุดชะงัก เมื่อพิจารณาหน้าที่ของฉากว่ามีไว้สำหรับบอกสถานที่เกิดเหตุ

การณ์ องค์ประกอบอื่นของการแสดงก็อาจทำหน้าที่นี้ได้เช่นกัน เช่น จากการจัดอุปกรณ์ประกอบฉาก การใช้ท่าทางการแสดง การเจรจาและการขับร้อง บุคลิกของตัวละครที่ปรากฏและเสื้อผ้าที่ตัวละครสวมใส่ แต่การมีฉากงิ้วก็จะช่วยสร้างความสมจริงมากขึ้น รวมทั้งยังช่วยให้คนดูที่ไม่ค่อยเข้าใจภาษาจีน หรือฟังการเล่าเรื่องจากบทเจรจาและบทพูดไม่รู้เรื่อง ก็จะได้รู้ว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นที่ใดจากฉากที่ปรากฏ

2.3 อุปกรณ์ประกอบฉาก

อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงงิ้วบางอย่างใช้ประกอบฉาก บางอย่างใช้กับตัวละคร อุปกรณ์บางอย่างมีลักษณะเหมือนจริง (realistic) บางอย่างใช้เป็นสิ่งสมมติ ผู้ชมที่มีประสบการณ์ชมงิ้วจึงจะทราบว่าใช้แทนความหมายอะไร วัสดุที่ใช้ทำอุปกรณ์เหล่านี้จะเป็นวัสดุที่ไม่แตกหักเสียหายง่าย อาทิเช่น ไม้ ผ้า พลาสติก จะหลีกเลี่ยงวัสดุที่เป็นแก้ว กระเบื้อง เนื่องจากอาจแตกหักง่ายและไม่สะดวกในการขนย้าย อุปกรณ์ประกอบฉากที่ใช้เป็นประจำได้แก่

1) โต๊ะ เก้าอี้ คลุมด้วยผ้าสีแดงมีลายปักสีทอง เป็นรูปตัวอักษร “อายุยืน” (ซิ่ว, *โซ่ว*) หรือไม่ก็รูปกิเลน โต๊ะและเก้าอี้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่สำคัญที่สุดในการแสดง บางครั้งโต๊ะและเก้าอี้มีความหมายเป็นโต๊ะและเก้าอี้จริงๆ อันได้แก่การแสดงฉากในบ้าน ฉากสวน และฉากศาล แต่หากเป็นฉากป่าหรือภูเขา โต๊ะกับเก้าอี้จะเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายอื่น

โดยปกติ โต๊ะกับเก้าอี้ที่ใช้ในฉากประเภทแรก จะใช้เก้าอี้ 2 ตัววางด้านข้างโต๊ะ หันหน้าเข้าหาผู้ชม เก้าอี้ 2 ตัวนี้จะเป็นที่นั่งของสามี-ภรรยา หรือไม่ก็ เจ้าของบ้าน-แขก แต่หากเป็นฉากภายในท้องพระโรงหรือศาล จะมีเก้าอี้อีกตัวเพิ่มเข้ามาไว้ด้านหลังโต๊ะ โดยเอาลังไม้เล็กๆ หนุนบนที่นั่งเพื่อให้ตัวละครที่นั่งเก้าอี้ตัวนี้สูงกว่าคนอื่น หากเป็นฉากท้องพระโรง ผู้ที่นั่งเก้าอี้ตัวนี้คือผู้สวมบทบาทจักรพรรดิ หากเป็นฉากในศาลผู้นั่งคือผู้พิพากษา แต่เมื่อโต๊ะและเก้าอี้วางอยู่ในตำแหน่งอื่น หรือใช้ประกอบในฉากที่ไม่น่าจะมีโต๊ะเก้าอี้วางอยู่ได้ โต๊ะและเก้าอี้นี้จะมีความหมายพิเศษออกไป ซึ่งคนดูจะเข้าใจได้จากท่าทางการแสดงและบทเจรจาหรือบทร้อง ถ้าตัวละครขึ้นไปยืนบนโต๊ะหรือเก้าอี้จะแสดงให้รู้ว่ากำลังอยู่ในที่สูง เช่นบนท้องฟ้า บนหน้าผา หรือยอดเขา หากเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการทำสงคราม ใช้ฉากป่าและนำเก้าอี้ตัวหนึ่งขึ้นไปวางบนโต๊ะแล้วมีตัวละครแม่ทัพขึ้นไปนั่งเรียกว่า “จ้อเกาไท้” แทนความหมายถึงหอสูงในสมรภูมิรบ แต่ทั่วไปแล้วถ้าเป็นเหตุการณ์ในสมรภูมิรบ โต๊ะและเก้าอี้นี้จะถูกนำไปเก็บไว้ข้างๆ เพื่อไม่ให้เกะกะการต่อสู้ซึ่งต้องใช้พื้นที่มาก

เหตุที่งิ้วใช้โต๊ะและเก้าอี้เป็นอุปกรณ์หลักกับทุกเรื่อง ก็เพื่อความสะดวก เนื่องจากงิ้วต้องตระเวนแสดงทั่วประเทศ อุปกรณ์สัมภาระอื่นๆ มีมาก ทั้งเครื่องดนตรี เสื้อผ้านักแสดง ฉาก ฯลฯ

รวมแล้วเกิน 10 ลัง หากต้องเพิ่มอุปกรณ์ประกอบฉากเข้าไปอีกมากจะเป็นภาระเกินไป (ดรุณี ปัณณศักดิ์, สัมภาษณ์, 27 ส.ค. 2543)

อย่างไรก็ตาม เมื่อเปรียบเทียบกับการใช้ประโยชน์จากโต๊ะเก้าอี้ของการแสดงในประเทศจีนแล้วก็พบว่ารูปแบบการแสดงของงิ้วในไทยมีความหลากหลายน้อยกว่า

2) แส้ม้า เนื่องจากการแสดงงิ้วไม่ใช้ม้าจริงๆ ขึ้นมาบนเวที ดังนั้นจึงต้องมีอุปกรณ์เป็นสัญลักษณ์เพื่อให้รู้ว่ากำลังขี่ม้า โดยใช้แท่งพลาสติกความยาวประมาณ 2 ฟุต มีพู่ห้อยติดตลอดความยาวแท่งพลาสติกประมาณ 5-6 พู่ (ให้ดูเหมือนแผงคอม้า) แส้ม้าอันหนึ่งอาจมีพู่สีเดียวหรือหลายสีก็ได้ แต่ที่พบเห็นมักใช้เป็นสีเดียว และตัวละครมักจะใช้แส้ที่มีสีเดียวกับเสื้อผ้าตัวละครที่แสดง โดยเฉพาะในการแสดงเบิกโรงชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ

แส้ม้านี้เป็นสัญลักษณ์บอกให้รู้ว่าตัวละครกำลังอยู่ในระหว่างเดินทางอยู่ ดังนั้นจึงไม่ใช้แส้ม้ากับในฉากบ้านหรือศาล นอกจากจะใช้อุปกรณ์ประกอบแล้ว นักแสดงจำเป็นต้องแสดงท่าทางประกอบให้รู้ว่ากำลังขี่ม้าอยู่ด้วย ซึ่งการจะสังเกตว่านักแสดงมีฝีมือมากหรือน้อยก็สังเกตได้จากการแสดงท่าขี่ม้านี่เอง การใช้แส้ม้าประกอบการร่ายรำนั้นสามารถทำได้มากมาย เช่น กวัดแกว่ง หมุนควง ฯลฯ หากเป็นนักแสดงมีฝีมือจะออกท่วงท่าให้คนดูซึ่งแม้ไม่เข้าใจสัญลักษณ์ของอุปกรณ์ชิ้นนี้ก็สามารถรู้ได้ว่าหมายถึงการขี่ม้าจากท่าทางการแสดง ขณะที่นักแสดงงิ้วคนอื่นๆ ทั่วไปในปัจจุบันนี้จะเพียงแต่ถือแส้ม้าออกมากวัดแกว่งไปมาพอให้รู้ว่ากำลังใช้อุปกรณ์นี้ประกอบการแสดงอยู่เท่านั้น ซึ่งผู้ชมที่ไม่เข้าใจมาก่อนเห็นเพียงเท่านี้ก็จะไม่ทราบว่าตัวละครกำลังสมมติว่าตนเองขี่ม้าอยู่

3) อาวุธ เช่น ดาบ กระบี่ ธนู ทวน ง้าว ขวาน ฯลฯ เป็นอาวุธทำจากไม้แล้วทาสีให้ดูเหมือนจริง ใช้กับนักแสดงบทบู๊หรือไม่ก็ตัวประกอบ เช่น ทหาร อาวุธที่ใช้โดยทั่วไปคือ ดาบ กระบี่ และทวน หากเป็นเรื่องในพงศาวดารหรือในตำนานเกี่ยวกับเทพเจ้าซึ่งระบุชัดเจนว่าตัวละครใช้อาวุธใดเป็นอาวุธประจำตัวก็ต้องยึดตามนั้น เช่น ในเรื่องสามก๊กระบุชัดเจนว่าอาวุธของกวนอูคือ “ง้าวเล่มหนึ่งยาวสิบเอ็ดศอกหนักแปดสิบสองชั่ง” (เจ้าพระยาพระคลัง (หน), แปล, 2516: 12) ฉะนั้นเมื่องิ้วเล่นเรื่องสามก๊กก็ไม่อาจเปลี่ยนอาวุธกวนอูเป็นอย่างอื่นได้ ด้วยเหตุที่นอกจากจะถือเป็นการไม่พิถีพิถันแล้ว ผู้ชมที่มีประสบการณ์ ทั้งรู้เรื่องสามก๊กและได้เห็นรูปปั้นเทพเจ้ากวนอูถือง้าวตามศาลเจ้าต่างๆ จนชินตา ก็จะไม่พอใจ

ส่วนธนูนั้นไม่นิยมนำมาใช้ในเหตุการณ์สู้รบ การใช้ธนูเป็นอุปกรณ์ประกอบจะสื่อความหมายว่า 1) เป็นอาวุธของพวกโจรป่า ตัวละครที่ถืออาวุธชนิดนี้มักไม่ใช่ทหารของราชสำนัก

2) เป็นอาวุธที่ใช้ในการล่าสัตว์ หรือไม่ก็ 3) เป็นอาวุธที่ใช้ในการลอบทำร้าย เช่น ธนูอาบยาพิษ โดยจะไม่ใช้ในการสู้ตัวต่อตัว

4) ห่อผ้าและร่มไม้ไผ่ (บางคณะอาจใช้เพียงห่อผ้าอย่างเดียว) เป็นสัมภาระซึ่งเป็นสัญลักษณ์ถึง "การเดินทาง" ใช้ในฉากที่ตัวละครชาวบ้านต้องเดินทางไกลด้วยความยากลำบาก (เช่น หนีระหกระเหิน หรือบัณฑิตเดินทางไปสอบจอหงวน) ซึ่งจะเน้นให้เห็นถึงการจากลาที่โศกเศร้าและต้องเดินทางอย่างทุกข์ตรมแสนเข็ญ ปราศจากความสะดวกสบาย ดังนั้นตัวละครที่สะพายห่อผ้าและถือร่มจะเดินทางด้วยเท้าเท่านั้น ไม่ใช้การขี่ม้าเด็ดขาด หากเป็นตัวละครที่มีฐานะพอสมควรจะมีคนใช้ถือหรือหาบสัมภาระเหล่านี้ให้

5) ตุ๊กตา (เด็กทารก) เป็นอุปกรณ์ใช้แทนเด็กทารกหรือเด็กแรกเกิด บางคณะใช้ตุ๊กตาไท้จื้อที่ใช้ประกอบพิธีป่วงเชียงของคณะงิ้ว แต่บางคณะก็ใช้ตุ๊กตามีผ้าห่อซึ่งดูสมจริงมากกว่า สิ่งที่น่าสังเกตคือ การแสดงงิ้วจะไม่แสดงให้เห็นฉากคลอดลูก โดยเมื่อเรื่องราวดำเนินถึงตอนใกล้เวลาคลอดแล้ว ตัวละครหญิงมีครรภ์แต่งตัวด้วยเครื่องแต่งกายปกติก็จะเข้าไปหลังโรงแล้วสักพักก็มีตัวละครอื่นอุ้มเด็กออกมาให้รู้ว่าคลอดลูกออกมาแล้ว

6) ชุดอาหาร ชุดน้ำชา หรือสุรา มักใช้ประกอบกับโต๊ะ เก้าอี้ ในฉากบ้าน วัง สวน เป็นต้น เป็นเหตุการณ์ร่ำสุรา หรือไม่ก็วางยาพิษ เป็นอุปกรณ์ประกอบที่ใช้มากในการแสดง

7) พระราชโองการ พระราชสาส์น จดหมาย ใช้ในเหตุการณ์แจ้งข่าวสารให้รู้ หากเป็นพระราชโองการ หรือพระราชสาส์น จะใช้แผ่นผ้ามีลวดลาย หากเป็นจดหมายจะใช้กระดาษเป็นแผ่นๆ หรือไม่ก็ซองจดหมายแบบจีนมีกระดาษอยู่ข้างในไว้คลี่อ่าน

8) พัดจีนแบบที่คลี่ได้ เป็นอุปกรณ์ประจำตัวจักรพรรดิหรือชนชั้นสูง ทำให้ดูภูมิฐาน มีสง่าราศีกว่าตัวละครอื่นๆ นำมาใช้ประกอบการแสดงได้มาก เช่น การพัด การสะบัด การคลี่ ฯลฯ

9) โซ่ กุญแจมือ ทำเป็นปลอกข้อมือพอใส่ได้หลวมๆ สองข้างและมีโซ่เชื่อมระหว่างปลอกข้อมือทั้งสองข้างนั้น เป็นอุปกรณ์ที่ใช้กับฉากวัง ศาล หรือไม่ก็คุก เป็นหลัก นักแสดงสามารถใช้ลีลาการแสดงประกอบอุปกรณ์ชนิดนี้ได้มากมาย เช่น การกวัดแกว่งหรือหมุนควงโซ่

10) ชุดเครื่องเขียน ได้แก่ พู่กัน จานหมึก ที่วางผู้กัน ใช้กับฉากที่ตัวละครจะต้องเขียนจดหมาย ตอบจดหมาย เขียนบทกวี หรือ ลงนาม ดังนั้นแล้วจึงใช้อุปกรณ์เหล่านี้ในฉากบ้าน วัง หรือศาล โดยจะใช้ควบคู่กับโต๊ะและเก้าอี้

11) สัตว์ เช่น นก ปลา มักใช้ในเหตุการณ์ล่าสัตว์ อุปกรณ์เหล่านี้ทำจากยางหล่อทาสี มีลักษณะเหมือนจริง ซึ่งหาซื้อได้ทั่วไป หากเป็นสัตว์ที่ได้จากการยิงธนูล่าสัตว์ จะมีลูกธนูเสียบติดให้เห็น มักจะใช้กับฉากป่าหรือภูเขา

12) ไม้กระบอง ไม้เท้า เป็นอุปกรณ์ประจำตัวละครบางบทบาท โดยไม้กระบองเป็นอุปกรณ์สำหรับทหารในศาล มีหน้าที่โบยตีผู้กระทำผิด ส่วนไม้เท้าเป็นอุปกรณ์สำหรับตัวละครคนแก่ หากเป็นบท*เสอไท่จวิน* (เซียไท้กุ๋น) แม่เฒ่าในเรื่องขุนศึกตระกูลหยัง จะต้องใช้ไม้เท้าหัวมังกรตามข้อเท็จจริงในพงศาวดาร ซึ่งเป็นไม้เท้าพระราชทานจากจักรพรรดิ และใช้เป็นอาวุธได้ด้วย ไม้เท้าหัวมังกรนี้เป็นอุปกรณ์ประจำตัวของตัวละครบทนี้โดยเฉพาะซึ่งจะเปลี่ยนไปใช้อุปกรณ์อื่นไม่ได้ เช่นเดียวกับง้าวของกวนอู

13) ธงต่างๆ เป็นอุปกรณ์ที่ใช้เป็นสัญลักษณ์เช่นเดียวกับแส้ม้า หากเป็นฉากตัวละครขุนนางระดับสูงเดินทางด้วยรถม้า จะใช้วิธีให้ตัวประกอบถือธงสีแดงสองผืนมีรูปล้อรถสีทองอยู่ด้านข้างซ้าย-ขวาของตัวละครขุนนาง นอกจากนี้ธงยังเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้เขียนตัวหนังสือหรือรูปภาพเพื่อบอกสภาพภูมิอากาศได้ อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาครั้งนี้พบว่าคณะงิ้วต่างๆ ไม่นิยมใช้ธงเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากนัก

2.4 ความเข้าใจของผู้ชม

1. เวที - ผู้ชมจะเข้าใจแบบแผนของตำแหน่งต่างๆ บนเวทีได้จากประสบการณ์

2. ฉาก – เป็นสิ่งที่เห็นก็เข้าใจความหมายทันที เนื่องจากใช้ฉากที่มีรูปวาดแบบเหมือนจริง แต่ก็ต้องอาศัยการแสดงประกอบจึงจะรู้รายละเอียดเฉพาะของฉากนั้นๆ เช่น เป็นวังหรือบ้านของใคร แต่อย่างไรก็ตาม ฉากไม่ใช่องค์ประกอบหลักของสื่อสารการแสดงงิ้ว แม้ไม่มีฉากคนดูที่ดูเป็นประจำก็สามารถเข้าใจการแสดงได้

3. อุปกรณ์ – สำหรับอุปกรณ์ประเภทเหมือนจริง ผู้ชมเห็นแล้วจะเข้าใจได้ทันที เช่น โต๊ะ เก้าอี้ (ในบางกรณี) อาวุธต่างๆ ชุดอาหาร ชุดเครื่องเขียน เป็นต้น ขณะที่อุปกรณ์ที่เป็นสิ่งสมมติ เช่น แส้ม้า ธงรูปต่างๆ ผู้ชมที่มีประสบการณ์จะเข้าใจได้ ส่วนผู้ชมที่เพิ่งหัดดูงิ้วอาจไม่เข้าใจในทีแรก แต่เมื่อได้ดูบ่อยครั้งก็จะพบการใช้สัญลักษณ์ในรูปแบบที่ไม่เปลี่ยนแปลง ทำให้เข้าใจได้

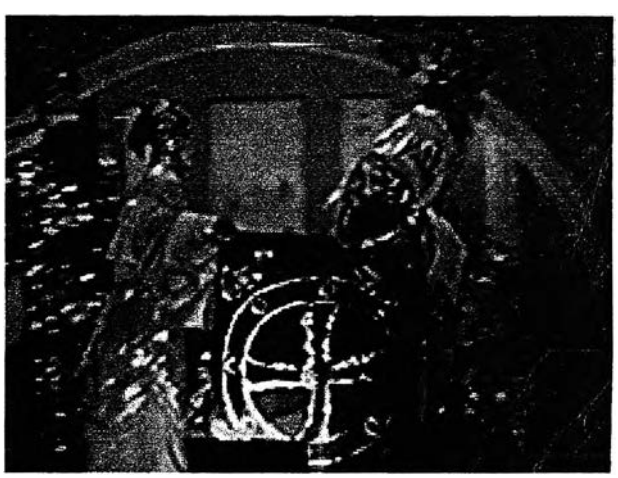
หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 5.25 การจัดวางโต๊ะ-เก้าอี้ในลักษณะ "จ้อเกาไท้" โดยคณะไซ้ยงฮง

ภาพที่ 5.26 การแสดงโดยใช้แส้ม้า โดยคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

ภาพที่ 5.27 ห่อผ้าและร่มไม้ไผ่ ใช้ในฉากเดินทาง โดยคณะเหล่าเง็กเล่าซุง

ภาพที่ 5.28 ตุ๊กตาใช้แทนเด็กทารก โดยคณะเหล่าเง็กเล่าซุง



ภาพที่ 5.29 ธงรูปล้อรถ ใช้แทนรถ โดยคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

3. ดนตรีและการขับร้อง

ในบรรดาองค์ประกอบต่างๆ ของงิ้ว ดนตรีและการขับร้องนับเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สร้างความโดดเด่นให้งิ้วแต้จิ๋วแตกต่างจากงิ้วในภูมิภาคอื่น ทำนองเพลงที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วมีเอกลักษณ์ต่างจากของงิ้วที่อื่น ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วก็มีการปรับปรุงพัฒนา และมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับงิ้วในภูมิภาคอื่นเสมอมา เมื่อคนงิ้วแต้จิ๋วเห็นคณะงิ้วของมณฑลอื่นๆ ใช้เครื่องดนตรีใดที่คิดว่าน่าจะนำมาผสมวงกับดนตรีงิ้วแต้จิ๋วได้อย่างกลมกลืน ช่วยให้การบรรเลงดนตรีมีความไพเราะขึ้น ก็นำมาใช้บ้าง ครั้นเมื่อมีผู้ริเริ่มก็ย่อมมีผู้ทำตาม ทำให้เครื่องดนตรีชนิดนั้นแพร่หลายในคณะต่างๆ เมื่อสืบประวัติไปแล้วจะพบว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วโดยมากจะเป็นไปในลักษณะเช่นนี้

3.1 เครื่องดนตรี

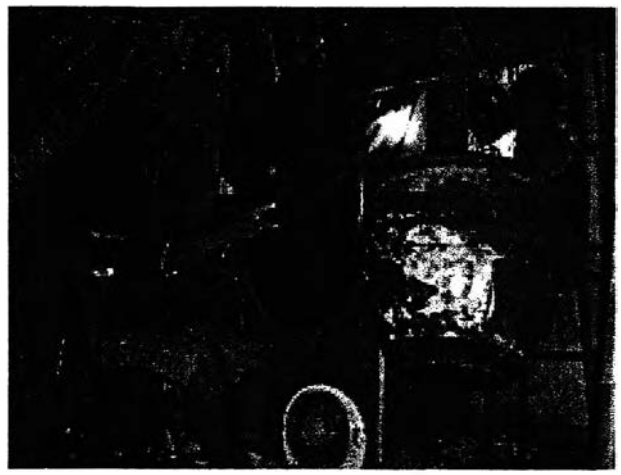
จากการศึกษาของผู้วิจัยประกอบกับการวิจัยเรื่องดนตรีงิ้วแต้จิ๋วของวีเกียรติ มารคแมน (2539: 113-142) พบว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วไม่ว่าในประเทศไทยหรือประเทศจีนแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1. เครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะ (โก่วคา) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เพื่อกำกับจังหวะและบอกสัญญาณนักแสดงและนักดนตรี รวมถึงสร้างบรรยากาศหรือเร้าอารมณ์ในการแสดงของงิ้วบู๊ นักดนตรีกลุ่มนี้จะอยู่ด้านหลังฉากแข็งหน้าเวทีฝั่งซ้ายของผู้ชม หัวหน้านักดนตรีฝั่งนี้คือคนตีกลอง หรือเรียกว่า "พะโก้วชิงแซ"

เครื่องดนตรีประเภทนี้ถือเป็นเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว เพราะงิ้วแต้จิ๋วนิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะ ทั้งกลอง ฆ้อง และฉาบชนิดต่างๆ จึงเกิดเสียงอึกทึกครึกโครมมากจนต้องแยกอยู่คนละฝั่งกับเครื่องดนตรีประเภทให้ทำนอง เนื่องจากหากวางเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทไว้เคียงกัน เสียงของกลองและฆ้องจะไปกลบเสียงขิมและซอ ทำให้นักแสดงไม่ได้ยินทำนองเพลงจนร้องตามไม่ถูก ขณะที่งิ้วประเภทอื่นเช่นงิ้วไหหลำนั้นมีเครื่องดนตรีประเภทกลองไม่มากชิ้น จึงวางไว้รวมกับเครื่องดนตรีประเภทซอได้ ปัจจุบันนักดนตรีฝั่งนี้จะมีประมาณ 3-4 คน เครื่องดนตรีที่ใช้มีใช้ที่เป็นเครื่องตี(หนัง) เครื่องตีหรือเคาะ(ไม้) และเครื่องตี(โลหะ)

2 เครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง (ฮี้คา) เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ให้ทำนอง นักดนตรีกลุ่มนี้จะอยู่ด้านหลังฉากแข็งหน้าเวทีฝั่งขวาของผู้ชม หัวหน้านักดนตรีฝั่งนี้เรียกว่า "เถ่าชิ่วไซแป๊" ในอดีตนักดนตรีฝ่ายนี้เคยมีถึง 7-8 คน เล่นเครื่องดนตรีหลายชนิด แต่ปัจจุบันคงเหลือเพียง 2-3 คน

เล่นขิมกับซอเป็นพื้น โดยมีปี่และขลุ่ยอื่นๆ ประกอบ เครื่องดนตรีที่อยู่ในฝ่ายนี้จึงได้แก่เครื่องดีด เครื่องสี และเครื่องเป่า



ภาพที่ 5.30 นักดนตรีฝ่ายให้จังหวะ (โก่วคา) คณะไช้ยงฮง

ภาพที่ 5.31 นักดนตรีฝ่ายให้ทำนอง (ฮี้คา) คณะเหล่าเง็กเล่าซุง

3.1.1 เครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะ (โก่วคา)

เครื่องตี (หนัง)

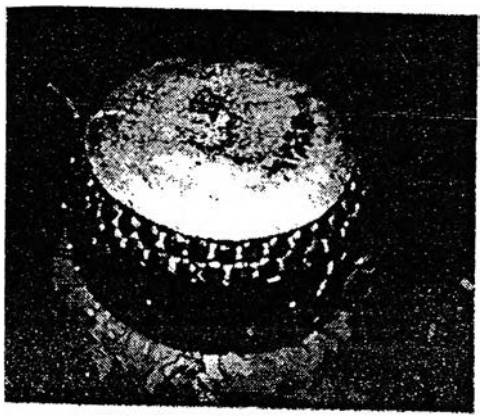
1) กลองใหญ่ (ตั่วโก้ว) เป็นกลองขนาดใหญ่ ขึงด้วยหนังทั้งสองด้าน มีลักษณะคล้ายตุ่ม หน้ากลองด้านบนใหญ่กว่าด้านล่าง และใช้ตีเฉพาะด้านบน เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 22 นิ้ว ตั้งไว้ด้านซ้ายของพะโก้วซิงแซซึ่งเป็นผู้ตีกลองใบนี้ (พะโก้วซิงแซจะนั่งหันหน้าทิศทางเดียวกับคนดู อยู่หลังฉากแข็งหน้าเวที โดยที่ด้านขวาเป็นช่องหน้าต่างขนาดใหญ่ให้มองเห็นการแสดงบนเวทีได้) กลองชนิดนี้ให้เสียงดังและทุ้ม ใช้ในเหตุการณ์ฉากสู้รบ และใช้ประกอบการแสดงของบทบาทตัว

วาดหน้า หรือใช้ในฉากที่ตัวละครตกใจเนื่องจากทราบข่าวร้าย ฯลฯ เนื่องจากกลองชนิดนี้ให้เสียงที่ดุดันเข้มแข็ง สร้างความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจ ความฮึกเหิม เทคนิคการตีกลองใบนี้มีมากมาย เช่น ตีตรงกลาง ตีที่ริม ตีข้างกลอง กดทาบไม้ลงกับหน้ากลอง ตีแล้วใช้มือหยุดเสียงโดยทันที เป็นต้น กลองชนิดนี้ถือเป็นจุดเด่นของงิ้วแต้จิ๋ว และไม่พบกลองนี้ในงิ้วไหหลำและงิ้วปักกิ่ง แต่บางคณะก็นำกลองในวงดุริยางค์ของตะวันตกมาใช้แทน

ภาพที่ 5.32 กลองใหญ่ (ตั่วโก้ว) (วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 119)

2) กลองกลาง (ตงโก้ว) เป็นกลองหนังขนาดกลาง สูงประมาณ 7 นิ้ว เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง 9 นิ้ว มีลักษณะเหมือนตั่วโก้วย่อขนาด กลองชนิดนี้มีที่มาจากจังหวัดโซวจือในประเทศจีน พะโก้วซิงแซจะตีกลองใบนี้โดยเฉพาะการขึ้นต้นเพลง เนื่องจากเจียงโก้วมีเสียงดัง นักแสดงและนักดนตรีฝ่ายซอสามารถได้ยินชัดเจน วิธีการตีกลองใบนี้มีมากมายเช่นเดียวกับตั่วโก้ว

3) กลองเล็ก (เตี๊ยกโก้ว) เป็นกลองสำคัญที่คณะงิ้วแต้จิ๋วจะต้องมีใช้เช่นเดียวกับตั่วโก้วและเจียงโก้ว กลองเล็กนี้มีแยกย่อยหลายขนาด รูปร่างค่อนข้างป้อม โดยทั่วไปมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางและความสูงประมาณ 4.5 นิ้ว ให้เสียงสูงคมทำให้ได้ยินชัดเจน มักใช้ควบคู่กับเจียงโก้วในการกำกับจังหวะ โดยใช้ในเหตุการณ์ทั่วไป เช่น การสนทนา



ภาพที่ 5.33 กลองกลาง (ตงโก้ว) และ ภาพที่ 5.34 กลองเล็ก (เต็ยกโก้ว) (วีเกียรติ มารคแมน, 117-118)

4) กลองที่ใช้ในวงดุริยางค์ของตะวันตก ให้เสียงดังและคมชัดกว่ากลองใหญ่ บางคณะจึงใช้เครื่องดนตรีชนิดนี้แทนตั่วโก้ว (กลองใหญ่) นอกจากนี้ยังเลียนเสียงฟ้าคำรามได้ดี คณะที่พบว่าใช้กลองชนิดนี้คือคณะเหล่าเง็กเล่าซุง

นอกจากเครื่องดนตรี 4 อย่างนี้ซึ่งพบเห็นได้ทั่วไปแล้ว ยังมีเครื่องตี (หนัง) ที่ปัจจุบันงิ้วแต้จิ๋วเลิกใช้ไปแล้วดังนี้

5) กลองรูปลูกพลับแห้ง (ไซเปี๊ยโก้ว) เป็นกลองสองหน้า เนื่องจากมีลักษณะเหมือนลูกพลับแห้งจึงเรียกว่าไซเปี๊ยโก้ว (ไซเปี๊ย หมายถึง ลูกพลับแห้ง โก้ว หมายถึงกลอง) เสียงที่ออกมาจะเป็นเสียงสูงมาก มีที่มาจากงิ้วง่ั่วกัง ใช้บรรเลงในเพลงง้ิวง่ั่วกังซึ่งเป็นง้ิวที่เน้นบทบาทตัวหน้าลาย ปัจจุบันไม่นิยมใช้แล้ว

6) กลองเตียอิมโก้ว เป็นกลองใหญ่ สามารถจูนเสียงได้ โดยตั้งเสียงซอล ลักษณะเสียงมีความหนักแน่น ให้ความรู้สึกตื่นเต้น ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว

เครื่องตีหรือเคาะ (ไม้)

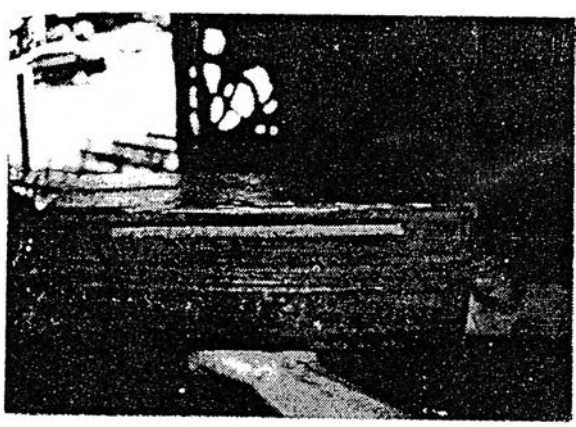
1) กรับ (ปั้ง หรือ บักปั้ง) เป็นเครื่องกระทบสำหรับให้จังหวะและกำกับวงดนตรีโดยรักษาจังหวะต้นห้อง ทำด้วยไม้ 3 ชิ้น สองชิ้นจะมัดประกบติดกัน ส่วนอีกชิ้นร้อยเชือกติดไว้อย่างหลวมๆ พะโก้วซิงแซจะใช้มือซ้ายถือกรับเคาะจังหวะในฉากการพูดกลอน และรักษาจังหวะเพลง ส่วนมือขวาถือไม้ตีเกราะไม้ (เกียงเกี้ย และ ฮู้ปั้ง) คอยตีสอดสลับ

2) เกราะไม้ขนาดใหญ่ (ฮู้ปั้ง หรือ ตั่วค่ก) เป็นเกราะไม้เนื้อตันทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะเป็นช่องแนวยาวทั้งด้านบนและล่าง ใช้ควบคู่กันสองขนาดคือขนาด 13”x4.5”x4” ซึ่งให้เสียงต่ำ

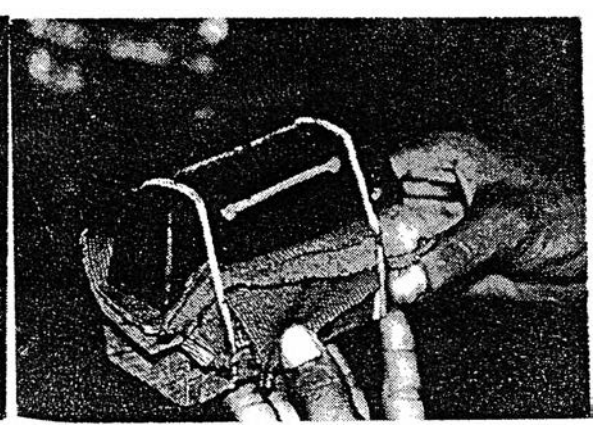
กว่าขนาด 12"x4.5"x4" เสียงที่ออกมาจะมีลักษณะคม สั้น ชัดเจน ใช้แทนกรับได้และให้เสียงดังกว่ากรับ จะใช้เกราะไม้นี้ในการดำเนินจังหวะสอดสลับกับกลอง

3) เกราะไม้ขนาดเล็ก (เกียงเกี้ย) ทำจากไม้เนื้อตันทำได้หลายรูปร่าง เจาะช่องยาวทะลุไปอีกด้านหนึ่ง ขนาดประมาณ 4.5"x1"x1.5" ให้เสียงสูง คม ดังชัดเจน มีหน้าที่ในการให้จังหวะและบอกสัญญาณต่างๆ เมื่อเคาะจะให้เสียงดัง "กิ๊ก"

ภาพที่ 5.35 กรับ (ปั้ง)



ภาพที่ 5.36 เกราะไม้ขนาดใหญ่ (ฮู้ปั้ง)



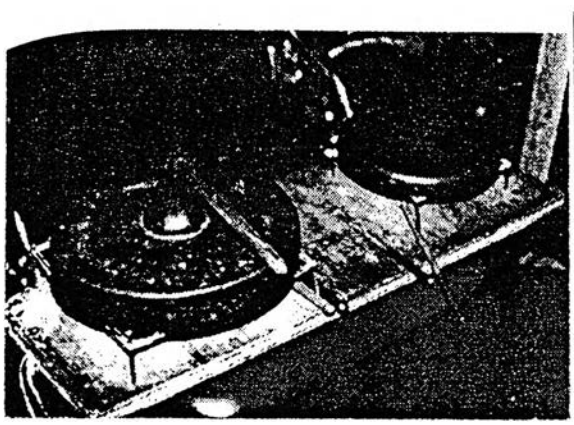
ภาพที่ 5.37 เกราะไม้ขนาดเล็ก (เกียงเกี้ย)

(วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 116-117)

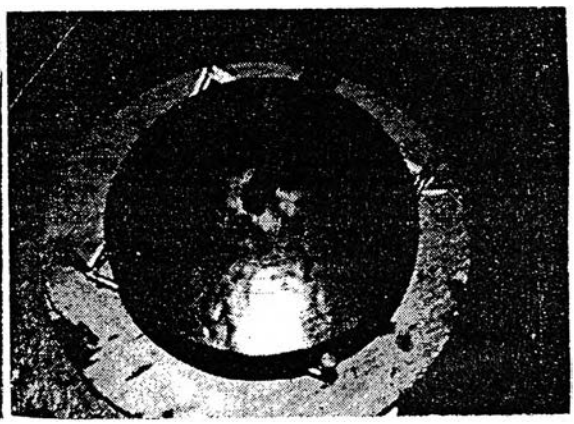
เครื่องตี (โลหะ)

1) คิมเกี้ย หรือ คงเกี้ย เป็นฆ้องมีปุ่มเช่นเดียวกับฆ้องไทย ใช้เทียบเสียงโดให้กับวงดนตรี ฆ้องชนิดนี้จะวางในแนวราบโดยวางบนหนังยางซึ่งขึงกับหมุด 4 ตัว เป็นเส้นรอบสี่เหลี่ยม ทำให้ฆ้องสั่นได้ตามแรงดีดของหนังยาง ตีด้วยไม้ตีมีปุ่มตรงปลาย เสียงที่ได้จะดัง "คงๆ" จึงเป็นที่มาของชื่อ "คงเกี้ย" ขณะที่ "คิมเกี้ย" เป็นชื่อเรียกอย่างเป็นทางการ ฆ้องชนิดนี้จะใช้ในฉากสนุกสนานและตลกขบขัน หรือบทสนทนาทั่วไปที่ไม่เคร่งเครียดหนักหน่วง มักใช้คู่กับล้อเกี้ย นอกจากนี้ว

แต้จิ๋วแล้วยังพบว่างิ้วไหหลำและงิ้วฮกเกี้ยนก็มีฆ้องมีปุ่มลักษณะคล้ายกันนี้ คิมเกี้ยจัดเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของจังหวะคิมเกี๋ยหี่ ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไป



ภาพที่ 5.38 คิมเกี้ย



ภาพที่ 5.39 ล้อเกี้ย

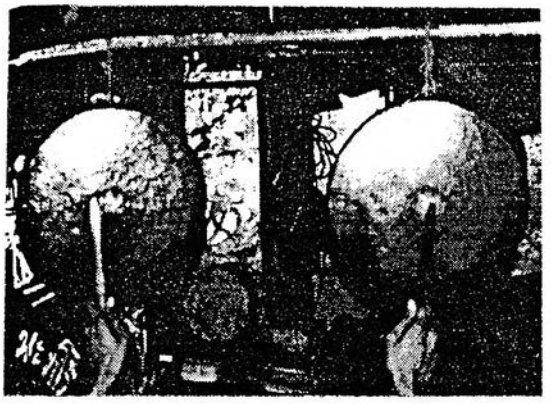
(วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 120)

2) ล้อเกี้ย เป็นฆ้องแบนขอบลาดลง เส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว ขอบสูงประมาณ 0.4 นิ้ว วางบนหนังยางขึงเป็นกรอบสี่เหลี่ยมเช่นเดียวกับคิมเกี้ย และมักวางไว้คู่กัน ตีด้วยไม้ตีทำจากไม้เนื้อแข็งทรงสามเหลี่ยม เสียงที่ให้จะแกว่งเล็กน้อยเพราะวางบนหนังยาง จะใช้ฆ้องชนิดนี้ในการบรรเลงเพลงที่มีบรรยากาศสนุกสนาน หรือในฉากสนามรบซึ่งเร้าอารมณ์ตื่นเต้นได้เป็นอย่างดี

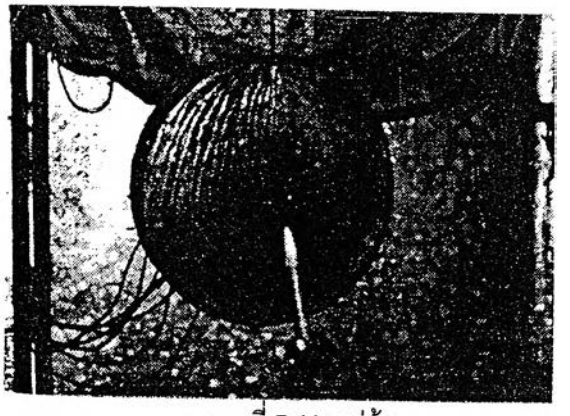
3) เค่กล้อ หรือ เจ๊ียล้อ เป็นฆ้องแบน ต้องใช้คู่กัน 2 ใบ เป็นตัวผู้กับตัวเมีย ใบหนึ่งมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 13.5 นิ้ว ขอบลึก 2 นิ้ว ส่วนอีกใบมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 14 นิ้ว ขอบลึก 2 นิ้ว เค่กล้อตัวเมียใช้เทียบเสียงซอลให้กับวงดนตรี ในอดีตใช้คนตีสองคน แต่ปัจจุบันคนหนึ่งต้องตีทั้งสองใบ ฆ้องทั้งสองใบนี้จะแขวนไว้บนราว วิธีการตีคือตีตรงกลางทั้งสองใบพร้อมกัน เสียงที่ได้จะดัง หนักแน่น ใช้ตีในบทเพลงทั่วไปและเน้นย้ำในจังหวะสำคัญ เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในจังหวะเค่กล้อหี่

4) แท่ล้อ เป็นฆ้องคล้ายเค่กล้อ แต่มีขนาดใหญ่กว่า คือขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 15 นิ้ว ขอบลึก 3 นิ้ว ใช้แขวนไว้เช่นเดียวกับเค่กล้อ เป็นเครื่องตีที่ใช้ไม้ปลายเรียวตีบริเวณใกล้ขอบ เสียงที่ได้จะมีลักษณะก้องกังวาน ใช้ในเพลงที่มีการแสดงออกทางอารมณ์ที่ละเอียดอ่อนเช่น ฉากเศร้า หรือตีพร้อมกับฆ้องประเภทอื่นให้เกิดเสียงดังครึกโครม

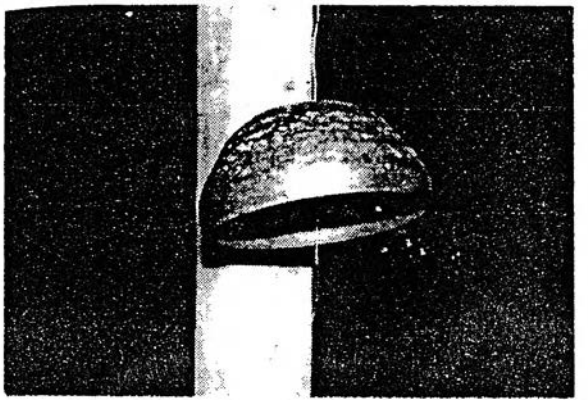
5) กระดิ่งขนาดใหญ่ (ตั่งเจ็ง) เป็นกระดิ่งรูปถ้วยคว่ำ ทำจากทองบุตีขึ้นรูปจนบาง เส้นผ่านศูนย์กลาง 6 นิ้ว มักผูกเชือกแขวนไว้ตรงช่องหน้าต่างของพะโก้วซิงแซ เป็นเครื่องดันตรีที่มีเสียงดังมากคล้ายระฆัง ใช้กับบทร้องเพลงในฉากพระราชวัง บทสวดจำศีล และใช้ตีแทนการบอกยาม



ภาพที่ 5.40 เค่กล้อ



ภาพที่ 5.41 แห่ล้อ



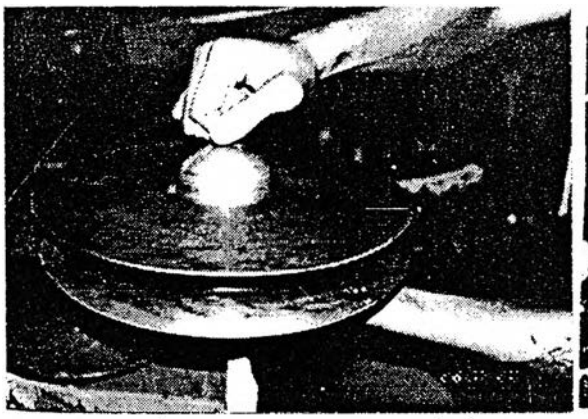
ภาพที่ 5.41 กระดิ่งขนาดเล็ก (เจ็งเกี้ย)

(วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 121-122)

6) กระดิ่งขนาดเล็ก (เจ็งเกี้ย) เป็นกระดิ่งรูปถ้วยคว่ำ ทำจากทองบุตีขึ้นรูปจนบาง มีเส้นผ่านศูนย์กลาง 3 นิ้ว ลักษณะคล้ายตั่งเจ็งแต่มีขนาดเล็กกว่า และเนื้อโลหะก็บางกว่า เสียงของเจ็งเกี้ยนี้จะเป็นเสียงสูงกว่าตั่งเจ็ง และมีความกังวาน จะใช้แทนปั้งในเพลงที่ต้องการบรรยากาศสงบเย็น ให้ความรู้สึกวังเวง เบา ล่องลอย

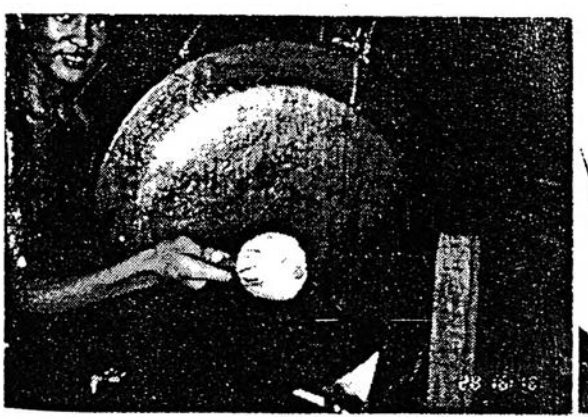
7) ฉาบจีนขนาดใหญ่ (ตั่วบั๊วะ) ทำจากทองเหลือง เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 11 นิ้ว ให้เสียงดัง หนักแน่น ความใหญ่ของฉาบทำให้เสียงแผ่กระจายได้ดี เมื่อตีถี่ๆ เสียงจะแกว่ง เครื่องดนตรีชนิดนี้จะใช้ในฉากสู้รบ และฉากอื่นที่ต้องการอารมณ์ดุเดือด ตื่นเต้น

8) ฉาบจีนขนาดเล็ก (บัวะเกี้ย) ทำจากทองเหลืองเช่นเดียวกับฉาบขนาดใหญ่ เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 8 นิ้ว มีลักษณะเหมือนฉาบขนาดใหญ่แต่เล็กกว่าและเสียงที่ให้มีความใสกว่า ใช้ในฉากที่ต้องการแสดงความสนุกสนาน รื่นเริง เบิกบาน หรือตลกขบขัน เช่นกริยาการเดินอันมีชีวิตชีวาของสาวใช้ และการอวยพรของเที่ยวเจียกวนในการแสดงชุดเบิกโรง

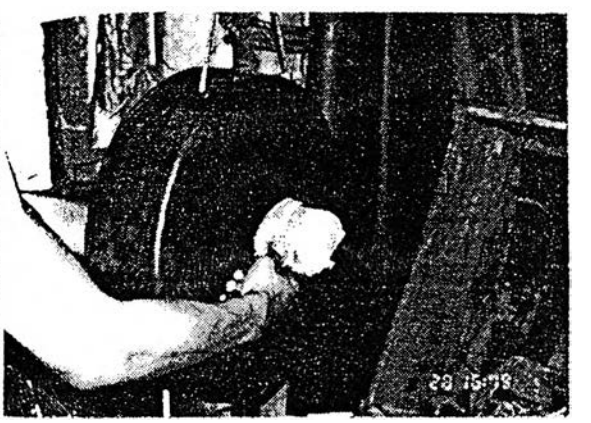


ภาพที่ 5.42 ฉาบจีนขนาดใหญ่ (ตั่วบั๊วะ)

ภาพที่ 5.43 ฉาบจีนขนาดเล็ก (บัวะเกี้ย)



ภาพที่ 5.44 โซวล้อ



ภาพที่ 5.45 ชิมปอ

(วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 123-124)

9) โซวล้อ เป็นฆ้องแบนขนาดใหญ่มาก มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 30 นิ้ว ขอบหนาเพียง 1.25 นิ้ว เป็นเครื่องตีโลหะที่ตีด้วยไม้หุ้มปลายด้วยผ้าเป็นก้อนกลม ใช้ตีบริเวณใกล้จุดศูนย์กลาง ด้วยความที่ทำจากโลหะขนาดใหญ่มาก เสียงจึงแผ่กระจายได้นาน เสียงที่ออกมาจะมีความทุ้ม ดัง และพร่ากระจาย ใช้มากในฉากสู้รบ หรือฉากเร้าอารมณ์ตื่นเต้น และใช้เลียนเสียงฟ้าร้องฟ้าผ่าได้ เสียงของโซวล้อเหมาะกับตัวละครหน้าลายหรือโอวหมิ่ง เนื่องจากมีเสียงใหญ่และแตกพร่า เข้ากันได้ดีกับเสียงของตัวละครประเภทนี้ เครื่องดนตรีชนิดนี้นำมาจากง้ิวงั่วกัง และเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของจังหวะโซวล้อหี่

10) ชิมปอ เป็นฆ้องแบนเนื้อโลหะ ให้เสียงตรงกับเสียงเรต่ำ มีความหนามาก เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 20.5 นิ้ว และขอบลึก 5 นิ้ว เป็นเครื่องตีโลหะ ใช้กับไม้ตีที่ปลายเป็นลูกผ้ารูปค้อน จากการสังเกตการณ์พบว่าบางครั้งผู้ตีจะใช้กำปั้นทุบแทนใช้ไม้ตี การตีชิมปอนี้ต้องใช้มืออีกข้างคอยหยุดเสียงไม่ให้กังวานเกินไป เสียงที่ให้จะมีความหนักแน่นคล้ายระฆัง การตีชิมปอนี้ใช้ได้ในหลายโอกาส รวมถึงจังหวะที่ต้องเน้นความหนักแน่นเป็นพิเศษ

นอกจากนี้แล้วยังพบว่ามีฆ้องอีกชนิดหนึ่งที่เคยใช้ในงิ้วแต้จิ๋วแต่ปัจจุบันเลิกใช้แล้วได้แก่

11) เก๋าเกี้ยล้อ เป็นฆ้องแบนลักษณะคล้ายล้อเกี้ยแต่มีขนาดเล็กกว่า ให้เสียงสูงมาก ฆ้องชนิดนี้ของแต้จิ๋วจะใช้เพียงใบเดียว ขณะที่ในงิ้วปักกิ่งจะใช้ 9 ใบขึงไว้กับกรอบไม้ เรียกว่าจิ่วอินลู่ (ฆ้องเก้าเสียง) ปัจจุบันงิ้วแต้จิ๋วไม่ใช้ฆ้องชนิดนี้แล้ว

ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหลายนี้ล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้อย่างสม่ำเสมอ และคณะงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยมักจะมีครบ (ยกเว้นแต่เครื่องดนตรีที่ไม่มีคณะใดใช้แล้ว) โดยกลองและเครื่องตีหรือเคาะไม้ทุกอย่าง รวมถึงกระดิ่งขนาดใหญ่เป็นหน้าที่ของคนตีกลอง ส่วนเครื่องดนตรีที่เหลือก็จะเป็นหน้าที่ของนักดนตรีอื่นอีก 2-3 คนแล้วแต่คณะ

เมื่อเปรียบเทียบกับอุปรากรปักกิ่งแล้ว เครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะของแต้จิ๋วจัดว่ามีหลากหลายประเภทกว่า อีกทั้งแม้ว่าปัจจุบันงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยจะอยู่ในภาวะเสื่อมความนิยม แต่เครื่องดนตรีเหล่านี้ก็ยังคงมีใช้อยู่ค่อนข้างสมบูรณ์

3.1.2 เครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง (ฮี้คา)

เครื่องสี

1) ซอด้วงจีน (เถ่าฮี้ หรือ หยี่ฮี้) เป็นเครื่องดนตรีประเภทซอซึ่งสียากมาก หน้าซอขึงด้วยหนังงู กะโหลกซอทำจากไม้เนื้อแข็งสีดำมีน้ำหนักมาก เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่ขาดไม่ได้ เสียงของเครื่องดนตรีนี้จะแหลมสูงและดังชัดเจน จึงเป็นเสียงนำให้นักดนตรีอื่นได้ยินแนวทำนองชัดเจน สามารถสร้างอารมณ์ได้หลากหลาย ซอประเภทนี้ไม่พบในงิ้วภูมิภาคอื่นนอกจากงิ้วแต้จิ๋ว

2) ซออู้จีน หรือซอมะพร้าว (พ่าฮี้ หรือ เอียะฮู้) กะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าว จึงเรียกว่า "เอียะฮู้" (ซอมะพร้าว) หน้าซอปิดด้วยไม้ ขณะที่งิ้วไหหลำใช้ปิดด้วยกระดาษสา หมอนรองสายทำจากเปลือกหอยแครง สายทำจากโลหะพันด้วยลวดเส้นเล็กมี 2 สาย เป็นเครื่องดนตรีสำคัญมากของงิ้วแต้จิ๋วชิ้นหนึ่ง เพราะมีมาตั้งแต่ยุคแรกเริ่ม เสียงที่ได้มีลักษณะทุ้มปนแหลม จะใช้เล่นคลอไปกับการบรรเลงและขับร้อง ให้ความรู้สึกนุ่มนวล นอกจากนี้ยังใช้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการฝึกร้องของนักแสดง

3) ซอสองสาย (หยี่อู้ หรือ หน่ำอู้) เป็นซอที่นิยมใช้กันแพร่หลาย เดิมเป็นซอสองสาย ลักษณะคล้ายซอไม้ไผ่ (เต๊กฮี้) แต่ปัจจุบันมีการปรับปรุงให้มี 5 สาย สูง 75 เซนติเมตร กระบอกซอมีทั้งรูปกลมและหกเหลี่ยม ด้านหน้าปิดด้วยหนังส่วนท้องของงูเหลือม เสียงที่ให้จะเป็นเสียงกลางนุ่มนวล ถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี และใช้บรรเลงเดี่ยวได้ดี ปัจจุบันมีการประดิษฐ์ให้มีหลายระดับเสียง

ซอทั้งสามชนิดนี้เป็นซอที่ใช้กันมากในคณะงิ้วแต้จิ๋วปัจจุบัน แต่นอกเหนือไปจากนี้แล้วยังพบว่ามีซอประเภทอื่นๆ อีกแต่มีโอกาสใช้ไม่บ่อยครั้งนัก เช่น อาจเป็นงานสำคัญซึ่งต้องการความหลากหลายของเสียงดนตรี เครื่องดนตรีเหล่านี้ได้แก่

ภาพที่ 5.46 ซอด้วงจีน (เถ่าฮี้)

ภาพที่ 5.47 ซออู้จีน (พ่าฮี้)

ภาพที่ 5.48 ซอสองสาย (หยี่อู้)

(วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 148)

4) ปั๋งฮี้ หรือ คะเก๋ียฮี้ กะโหลกซอเป็นไม้ทรงกระบอก ขนาด 2.5 นิ้ว ปัจจุบันนิยมใช้กะลามะพร้าวขนาดเล็กคัดพิเศษแทน หน้าซอปิดด้วยไม้แผ่นบาง มีสายโลหะ 2 เส้น ไม่มีรัดอกเหมือนซอทั่วไป แต่มีหย่องรองรับสายแทน ซึ่งทำให้พลิกแพลงวิธีการกดสายได้ เหมาะกับการร้องในภาษาแต้จิ๋ว ซอชนิดนี้จะให้เสียงแหลมนุ่มนวล และก้องกังวาน ทั้งยังสร้างเสียงที่เลื่อนไหลได้ มักใช้ในทำนองอัวะโหงวและฮวงสั่ว สามารถสร้างอารมณ์สะเทือนใจ เศร้าอ่อนหวาน แต่ก็สร้างอารมณ์สนุกสนานได้เช่นกัน เป็นเครื่องดนตรีที่มาจากมณฑลซันซี

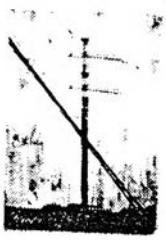
5) ซอไม้ไผ่ (เต็กฮี้) มีลักษณะคล้ายซอด้วง แต่มีขนาดเล็กและบอบบางกว่า มีความสูงประมาณ 65 เซนติเมตร มีสองสาย ส่วนประกอบล้วนทำจากไม้ไผ่เนื้อเหนียวทั้งสิ้น ทั้งกระบอกซอ คันซอ และคันชัก ดังนั้นจึงเรียกว่า "เต็กฮี้" (ซอไม้ไผ่) ขณะที่ภาษาจีนกลางเรียกว่า จิงหู (ซอปักกิ่ง) ส่วนหน้าซอขึงปิดด้วยหนังงู สำหรับในงิ้วแต้จิ๋วซอไม้ไผ่เป็นซอที่ใช้เสริม ซึ่งบางคณะก็ไม่ใช้เลย ขณะที่งิ้วปักกิ่งใช้ซอนี้เป็นเสียงนำ จัดเป็นซอสองสายที่สำคัญที่สุดของงิ้วปักกิ่ง เป็นซอที่มีเสียงแหลมสูง และให้เสียงดัง จะใช้เมื่อออกตัวหน้าลาย ซึ่งร้องเป็นภาษาง่วกัง และใช้กับทำนองพลิกสาย (ฮวงสั่ว) ซอชนิดนี้มีที่มาจากชนเผ่าฮู่ ซึ่งอยู่ทางตะวันตกเฉียงเหนือของจีน

6) ตั่วผ่า หรือ ตั่วฮู้ เป็นซอสองสายขนาดใหญ่ ความสูงประมาณ 120 เซนติเมตร ลักษณะเหมือนซอสองสาย มีเสียงต่ำ ใช้ในการบรรเลงของวงดนตรี ช่วยอุ้มเสียงให้มีความกลมกลืนยิ่งขึ้น เนื่องจากมีขนาดใหญ่และราคาแพง อีกทั้งสามารถใช้เชลโลแทนได้ ปัจจุบันจึงเลิกใช้แล้ว

7) เชลโล เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่ให้เสียงต่ำซึ่งนำมาใช้แทนตั่วผ่าในการบรรเลงเพื่อให้เสียงต่ำกับวงดนตรี ใช้ได้ทั้งการดีดและการสี คณะงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยนำมาใช้ตามอย่างใน

ประเทศจีน จากการสอบถามนักแสดงและนักดนตรีที่อยู่ในวงการมานาน พบว่าหลายคนสามารถเล่นเชลโลได้ แม้จะเป็นเครื่องดนตรีของตะวันตกก็ตาม แต่ปัจจุบันคณะงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยก็ไม่นิยมใช้กันแล้ว ยกเว้นแต่โอกาสสำคัญๆ เท่านั้น

ภาพที่ 5.49 ปั๋งฮี้



ภาพที่ 5.50 ซอไม้ไผ่ (เต๊กฮี้)

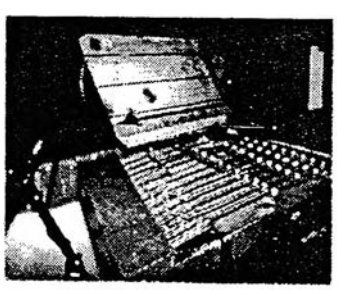
ภาพที่ 5.51 ตั่วผ่า

(วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 148)

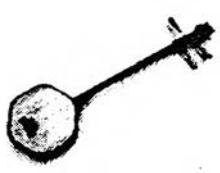
เครื่องดีด

1) ขิม (เอี่ยงคิ้ม) เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญของงิ้วแต้จิ๋วเคียงคู่กับซอ ต้นกำเนิดอยู่ที่ตะวันออกกลาง และแพร่เข้าสู่ประเทศจีนนานมาแล้ว จากอดีตขิมจีนมีหย่องสายเพียง 2 แถว และให้เสียงเบา แต่เมื่อได้ปรับปรุงพัฒนาเรื่อยมาจนปัจจุบันเป็นขิมขนาดใหญ่ มีจำนวนสายมาก ขนาดของสายก็แตกต่างกัน สามารถปรับแต่งเสียงได้ง่าย เสียงที่ได้จะมีความดังก้องกังวาน และมีเทคนิคบรรเลงได้มากมายหลายรูปแบบ จากเดิมขิมจีนไม่มีความสำคัญในวงดนตรีงิ้วแต้จิ๋วนักตำแหน่งของขิมในการผสมวงจึงอยู่ด้านหลัง แต่เมื่อมีการพัฒนาดังที่กล่าวมา ขิมจึงกลายเป็นเครื่องดนตรีที่ขาดไม่ได้ในงิ้วแต้จิ๋ว โดยเฉพาะงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย ซึ่งนักดนตรีผู้บรรเลงขิมจะนั่งถัดจากเถ่าซิ่วไซแป๊หรือคนสีซอเข้าไปด้านใน และมีช่องหน้าต่างไว้ให้สื่อสารกับนักแสดงได้ด้วย

เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดีดของงิ้วแต้จิ๋วปัจจุบันมีใช้เพียงขิมชนิดเดียว แต่จากการพูดคุยกับนักดนตรีและบุคลากรในคณะงิ้วต่างๆ พบว่ายังมีเครื่องดีดอีกหลายชนิดที่งิ้วแต้จิ๋วจะนำมาใช้เฉพาะโอกาสพิเศษเท่านั้น และก็มีบางประเภทที่เคยมีใช้ในอดีตแต่ปัจจุบันเลิกใช้ไปแล้ว ดังนี้



ภาพที่ 5.52 ขิม (เอี่ยงคิ้ม)



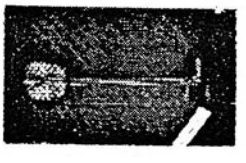
ภาพที่ 5.53 เฉ่งคิ้ม

ภาพที่ 5.54 พิณพระจันทร์ (ง่วยคิ้ม)

2) เฉ่งคิ้ม เป็นเครื่องสายของแต้จิ๋วพบในงิ้วแต้จิ๋วมาตั้งแต่แรกเริ่ม ใช้ดีดด้วยเล็บ มี 2-3 สาย โดยอาจเพิ่มสายที่ 3 โดยตั้งเสียงตรงกับสายที่ 2 เพื่อให้เสียงชัดเจน ไพเราะขึ้น มีนมรองสาย 12 นม ทำจากกระดูกสัตว์ กล่องเสียงเป็นรูปโค้งหกหยัก เครื่องดนตรีชนิดนี้แม้จะให้เสียงที่ไพเราะก็ตาม แต่ก็เสียงเบา ไม่มีความก้องกังวาน และสร้างช่วงเสียงได้ไม่กว้างนัก ปัจจุบันจึงเลิกใช้แล้ว

3) พิณพระจันทร์ (ง่วยคิ้ม) เป็นเครื่องดีดสี่สาย สายทำด้วยไหมแบ่งเป็น 2 สายคู่ตั้งเสียงเหมือนกัน เป็นเครื่องดนตรีที่มีคอสั้น กล่องเสียงเป็นรูปกลมขนาดใหญ่คล้ายพระจันทร์วันเพ็ญ จึงเรียกว่าง่วยคิ้ม (พิณพระจันทร์) เส้นผ่านศูนย์กลางกล่องเสียงขนาด 18 นิ้ว เสียงที่ให้จะมีความทุ้มแหบ ในงิ้วปักกิ่งจะใช้บรรเลงประกอบซอปักกิ่ง พิณพระจันทร์นี้เคยเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญของงิ้วแต้จิ๋ว แต่เนื่องจากหาผู้เล่นได้ยากและเสียงเบาจึงเลิกใช้ หันไปใช้ขิมแทน

4) แบนโจสามสาย (ซาฮี้) งิ้วปักกิ่งเรียก*เสียนจื่อ* เป็นเครื่องดีดสามสาย ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วมาแต่ยุคแรกเริ่ม ใช้ดีดด้วยไม้หรือเล็บ ลักษณะคอยาว ไม่มี fret กล่องเสียงทำจากไม้ประกอบเป็นรูปไข่ ปิดด้านหน้าด้วยหนังงู โดยทั่วไปมี 3 ขนาด ซาฮี้ขนาดใหญ่จะให้เสียงต่ำ ขณะที่ขนาดเล็กจะให้เสียงสูง ให้เสียงเลื่อนไหลได้ดี มีเสียงเป็นเอกลักษณ์ และมีเทคนิคบรรเลงมากมาย แต่เสียงที่ได้ค่อนข้างเบา ประกอบกับบรรเลงได้ยากปัจจุบันจึงไม่นิยมใช้ เชื่อกันว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้มีที่มาจากประเทศอียิปต์ในสมัยโบราณ และเข้าสู่ประเทศจีนโดยผ่านทางเปอร์เซีย นอกจากนี้ยังแพร่ไปสู่ประเทศใกล้เคียงเช่น เกาหลี เวียดนาม ญี่ปุ่น โดยในญี่ปุ่นเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า "ซามิเซ็น"



ภาพที่ 5.55 แบนโจสามสาย (ซาฮี้)

ภาพที่ 5.56 กีตาร์ทรงผลแพร์ (ปี่แป๊)

(วีเกียรติ มารคแมน, 2539 : 148)

5) กีตาร์ทรงผลแพร์ (ปี่แป๊) ในงิ้วปักกิ่งเรียกว่าผีพา เป็นเครื่องดีดสี่สาย รูปร่างคล้ายผลแพร์ผ่าครึ่ง ในอดีตใช้ไหมทำเป็นสาย ส่วนปัจจุบันใช้ไนลอนหรือโลหะพันด้วยลวดเงิน จัดเป็นเครื่องดีดที่มีช่วงของเสียงกว้างและมีเทคนิคการบรรเลงมากมาย เสียงที่ให้จะไพเราะอ่อนหวานและทุ้มนุ่มนวล สร้างอารมณ์ได้หลากหลาย เนื่องจากให้เสียงเบาและหาคนเล่นได้ยากจึงไม่นิยม

ใช้นอกจากงานสำคัญจริงๆ เป็นเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่มีที่มาจากเอเชียกลางโดยช่างก่อสร้างที่เข้ามาก่อสร้างกำแพงเมืองจีน และได้แพร่หลายไปทั่วในเวลาต่อมา ในญี่ปุ่นเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า "บิวะ"

6) ตั่วง่วง เป็นเครื่องดีด 3 สาย มีความสูงราว 150 เซนติเมตร ลักษณะคล้ายแบนโจขนาดใหญ่ กล่องเสียงเป็นรูปกลมขึงด้วยหนัง เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 40 เซนติเมตร ให้เสียงทุ้มต่ำไพเราะ และกังวานนุ่มนวล ใช้ดีดเป็นแนวเสียงต่ำไปตลอดการบรรเลง ปัจจุบันใช้เชลโลแทนเครื่องดนตรีชนิดนี้

เครื่องเป่า

1) ปี่จีน (ตีต๊า) ลิ้นปี่ทำจากปล้องต้นข้าวสาลีที่ขึ้นริมทะเล ซึ่งให้ความเหนียวกว่าต้นข้าวทั่วไป แล้วมัดด้วยลวดเส้นเล็ก ตัวปี่ทำจากไม้เนื้อแข็งเจาะรูเสียงด้านหน้า 7 รู ด้านหลัง 1 รู ลำโพงเสียงทำจากโลหะ ตีต๊าที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วมี 2 ขนาด ขนาดใหญ่เรียกว่าตีต๊า (ตั่วชวย) ขนาดเล็กเรียกว่าตีต่าเกี้ย (ชวยเกี้ย) เป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงดัง โปร่ง และมีความหวาน ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวหรือประกอบการขับร้องก็ได้ โอกาสที่ใช้คือฉากขบวนแห่และงานเฉลิมฉลอง สร้างอารมณ์เพลิดเพลินเบิกบาน ปี่ชนิดนี้เป่าได้ยาก ผู้มีหน้าที่เป่าคือคนสีซอ (เถ่าชิ่วไซแป๋) เป็นเครื่องดนตรีที่มีที่มาจากตะวันออกกลาง

ภาพที่ 5.57 ปี่จีน (ตีต๊า)

ภาพที่ 5.58 ขลุ่ยผิว (ห่วยเต๊ก)

2) ขลุ่ยผิว (ห่วยเต๊ก) มีรูด้านบน 6 รู ด้านล่าง 1 รู มีรูปิดเยื่อไผ่เพื่อแต่งเสียง มีหลายขนาดให้เลือกใช้ โดยขนาดใหญ่ให้เสียงทุ้ม สร้างความรู้สึกโศกเศร้า ส่วนขนาดเล็กให้เสียงแหลมและสร้างความรู้สึกร่าเริงกว่า

3) แตรจีน (ห่อเท้า) เป็นแตรจีนที่มีลักษณะตอนปลายท่องอทบเข้าแล้วจึงบานออกเป็นลำโพง มีไว้เป่าไล่ผี ใช้เฉพาะเวลาออกตัวโป๊ยเซียน ฉากเป่าแตรประกาศ หรือใช้ในพิธีไล่ผี ซึ่งจะไม่ใช้เครื่องดนตรีนี้ในการบรรเลงรวมวง โดยมีข้อห้ามอยู่ว่าจะไม่นำเอาเครื่องดนตรีชนิดนี้มาเป่าในช่วงเดือน 7 ตามปฏิทินตามจันทรคติจีน เนื่องจากมีความเชื่อว่าช่วงเดือนนี้เป็นเดือนเปิดประตูนรกให้ผีออกมาเที่ยวโลกมนุษย์ และเนื่องจากแตรชนิดนี้มีไว้เพื่อไล่ผี ดังนั้นจึงเชื่อกันว่าหากเป่าแตรนี้ในเดือน 7 จะทำให้ผีโกรธ ปัจจุบันหาคนเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ยาก

3.2 สาเหตุความเปลี่ยนแปลงของการผสมวงเครื่องดนตรี

การผสมวงเครื่องดนตรีต่างๆ มีการเปลี่ยนแปลงเรื่อยมา บางชิ้นก็เลิกใช้ บางชิ้นก็ใช้เฉพาะในโอกาสสำคัญ ทำให้คณะงิ้วแต่ละคณะมีการผสมวงที่แตกต่างกัน วีเกียรติ มารคแมน (2539 : 143-144) ได้สรุปสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวไว้ โดยที่ผู้วิจัยได้อาศัยข้อมูลที่ได้รับจากการพูดคุยกับบุคคลต่างๆ ที่อยู่ในวงการงิ้วมาประกอบ ดังนี้

3.2.1 การรับเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นมาใช้

ในระยะแรกเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงในงิ้วแต้จิ๋วยังเป็นเครื่องดนตรีท้องถิ่นแต้จิ๋ว แต่เมื่อเวลาผ่านไป คณะงิ้วแต้จิ๋วได้เห็นการแสดงของคณะงิ้วในภูมิภาคอื่น ก็นำเครื่องดนตรีบางชิ้นที่เข้ากับงิ้วแต้จิ๋วได้มาใช้ ซึ่งเครื่องดนตรีที่นำมาจากงิ้วหรือละครในท้องถิ่นอื่นจนนานวันเข้าก็กลายเป็นของแต้จิ๋วไป เช่น โซวล้อและซิมปอ อันเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญในงิ้วแต้จิ๋วก็ไม่ใช่เครื่องดนตรีของแต้จิ๋วแท้ๆ (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543, 15 ก.พ. 2544) แม้แต่เชลโลซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก งิ้วแต้จิ๋วก็ยังนำมาใช้ในการแสดง

3.2.2 พัฒนาการของเครื่องดนตรี

เมื่อเครื่องดนตรีพัฒนาเทคนิคการบรรเลงต่างๆ ย่อมเกิดขึ้นมากมาย เช่น ซิมถึงแม้ว่าแต่เดิมจะเป็นเครื่องดนตรีของตะวันออกกลาง แต่เมื่อประเทศจีนรับเข้ามาใช้ก็เกิดการพัฒนาปรับปรุง จากเดิมที่ซิมโบราณให้เสียงเบาและทำเสียงได้น้อย เมื่อนำมาผสมวงระยะแรกต้องนั่งอยู่ด้านหลัง ต่อมาเมื่อพัฒนาจึงเป็นซิมขนาดใหญ่ เสียงดังชัดเจนและให้ช่วงเสียงกว้าง จึงกลายเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่งิ้วแต้จิ๋วทุกคณะในประเทศไทยปัจจุบันจะขาดไม่ได้ ขณะที่เครื่องสายอื่นๆ ที่มีเสียงเบาก็ค่อยๆ หายไปจากงิ้วแต้จิ๋วจนเลิกใช้ไปในที่สุด หรือแม้แต่กีตาร์ทรงผลแพร์ (ปี่แป๊) ปี่จีน (ตี๋ต๊า) ซึ่งแต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีของทางตะวันออกกลาง รวมถึงซาฮี้ที่มาจากอียิปต์ แต่จีนก็สามารถนำเครื่องดนตรีเหล่านี้มาพัฒนาจนกลายเป็นของตนเองได้ และงิ้วในประเทศไทยก็รับมาใช้อีกทอดหนึ่ง

3.2.3 สภาพทางเศรษฐกิจ

ในอดีตช่วงที่งิ้วแต้จิ๋วเฟื่องฟูในประเทศไทย คณะงิ้วแต่ละคณะมีการแข่งขันกันด้านคุณภาพ วงดนตรีจึงมีขนาดใหญ่ ใช้เครื่องดนตรีและนักดนตรีจำนวนมาก ดังที่ทราบว่าแต่ละคณะเคยมีนักดนตรีในฝ่ายโก่วคาและฝ่ายฮี้คาฝ่ายละ 5-6 คน แต่เมื่องิ้วไม่ได้รับความนิยมอย่างแต่ก่อน การแสดงคงมีแต่เพียงรับจ้างแสดงในศาลเจ้าเท่านั้น ไม่มีการแสดงในวิกเพื่อเก็บเงินจากผู้ชมโดยตรง ดังนั้นจำนวนนักดนตรีจึงถูกลดลงเพื่อประหยัดค่าใช้จ่าย เหลือเพียงเครื่องดนตรีเท่า

ที่จำเป็น จากการศึกษาพบว่าปัจจุบันคณะงิ้วแต่ละคณะจะใช้จำนวนนักดนตรีในฝ่ายให้ทำนองเพียง 2 คนเท่านั้น คือคนหนึ่งสีซอและเป่าปี่ ส่วนอีกคนตีขิม ขณะที่นักดนตรีฝ่ายให้จังหวะก็เหลือเพียง 3-4 คน แต่ละคนต้องทำหน้าที่เล่นเครื่องดนตรีหลายชนิด

3.2.4 ขาดคนบรรเลง

เมื่องิ้วไม่ได้รับความนิยมดังในอดีต นักดนตรีส่วนหนึ่งจึงหันไปประกอบอาชีพอื่น โดยมากเปลี่ยนไปเล่นดนตรีในงานกงเต็กแทน ซึ่งได้รายได้มากกว่าหรือพอๆ กันกับอยู่ในโรงงิ้ว แต่ที่สำคัญคือไม่ลำบากเท่ากับเล่นดนตรีในคณะงิ้ว เนื่องจากเมื่อคณะงิ้วตระเวนเล่นตามต่างจังหวัดหรือต่างประเทศนักดนตรีก็ต้องติดตามไปด้วย ซึ่งชีวิตความเป็นอยู่ในการแสดงต่างจังหวัดมักไม่สะดวกสบาย เมื่อเปรียบเทียบกับการปักหลักเล่นดนตรีประกอบพิธีกงเต็กในกรุงเทพฯ ก็มีงานตลอดเวลาโดยไม่ต้องเดินทางไปต่างจังหวัด ทำให้นักดนตรีส่วนหนึ่งเปลี่ยนไปเล่นดนตรีพิธีกงเต็กแทน

นอกจากนี้การขาดคนบรรเลงยังมีสาเหตุมาจากค่านิยมของวิชาชีพงิ้วซึ่งเป็นแง่ลบในสายตาคนทั่วไป ทำให้นักดนตรีไม่อยากเข้ามาเล่น และการฝึกฝนจนชำนาญนั้นก็ต้องใช้เวลามาก รวมถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกทำให้ดนตรีจีนไม่ได้รับการสนใจฝึกหัดจากคนรุ่นหลัง

3.3 หน้าที่ของเครื่องดนตรี

จากการศึกษาพบว่าเครื่องดนตรีในฝ่ายให้จังหวะและฝ่ายให้ทำนองมีหน้าที่ในโอกาสต่างๆ ดังนี้

3.3.1 หน้าที่ของเครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะ (โก่วคา)

1) บอกสัญญาณนักแสดงหรือนักดนตรีฝั่งซอ โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทกลองและกรับ

2) บรรเลงเป็นฉากหลังของการแสดงโดยเฉพาะในฉากต่อสู้หรือฉากที่ต้องการความตื่นเต้น โดยใช้เครื่องดนตรีประเภท โซวล้อ ซิมปอ เป็นต้น

3) กำกับจังหวะของวงดนตรี โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทกลอง กรับ และเกราะไม้

4) บรรเลงระหว่างเปลี่ยนฉาก

5) บรรเลงเป็นลูกคู่ขณะตัวละครกล่าวบทเจรจา

6) บรรเลงขณะตัวละครขับลำนำหรือพูดถ้อยคำคล้องจอง โดยใช้กรับเคาะจังหวะ

7) ใช้สร้างเสียงพิเศษ (sound effect) เช่นเสียงฟ้าร้อง ฟ้าผ่า เสียงบอกยาม เป็นต้น

3.3.2 หน้าที่ของเครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนอง (ฮี้คา)

1) บรรเลงพร้อมกับการขับร้องของตัวละคร

2) บรรเลงโดยไม่มีการขับร้อง

3) บรรเลงโดยเป็นฉากหลังให้กับการแสดง

3.4 จังหวะดนตรีงิ้ว

เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะประเภทฆ้องและกลองมีจำนวนมากและจัดเป็นจุดเด่นของงิ้วแต้จิ๋ว ดังนั้นจังหวะต่างๆ ที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วจึงมีความสำคัญ โดยแบ่งประเภทจังหวะได้ดังนี้ (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 15 ก.พ. 2543)

1) เค่กล้อหี่ เป็นจังหวะที่ใช้เค่กล้อเป็นเครื่องดนตรีหลัก ส่วนเครื่องดนตรีอื่นที่ต้องใช้ได้แก่ ซิมปอ ฉาบใหญ่ (ตั่วบั๊วะ) เสียงที่ได้จะมีความหนักแน่น จะใช้จังหวะเค่กล้อกับฉากร้องเพลง การลงจังหวะเค่กล้อจัดว่ายากที่สุด เพราะบรรเลงลีลาได้มาก และสื่อความหมายได้หลายอย่าง ทั้งบทเศร้า บทร่าเริง แต่โดยมากจะเน้นที่บทเศร้าเป็นหลัก

2) โซวล้อหี่ เป็นจังหวะที่ใช้โซวล้อเป็นเครื่องดนตรีหลัก ส่วนเครื่องดนตรีอื่นที่ใช้คือ ล้อเกี๋ย ฉาบใหญ่ (ตั่วบั๊วะ) เสียงที่ได้จะมีความขึงขัง สง่างาม น่าเกรงขาม ทั้งยังอึกทึกครึกโครมและสร้างความตื่นเต้นได้มาก จึงใช้กับฉากสู้รบในงิ้วบู๊ นอกจากนี้ยังใช้ในการออกตัวพระอาวุโสหรือตัวพ่อ และตัวหน้าลาย รวมถึงใช้ในฉากว่าความในศาลหรือจักรพรรดิว่าราชการในท้องพระโรงก็ได้ จังหวะประเภทนี้ได้รับอิทธิพลมาจากงิ้วง่วกังซึ่งเน้นตัวหน้าลาย

3) คิมเกี๋ยหี่ หรือ คงเกี๋ยหี่ เป็นจังหวะที่ใช้คิมเกี๋ยเป็นเครื่องดนตรีหลัก ส่วนเครื่องให้จังหวะอื่นๆ ที่ต้องใช้คือ ฉาบเล็ก (บัวะเกี๋ย) ล้อเกี๋ย ซิมปอ เสียงที่ได้จะมีความสดใส ร่าเริง ใช้ได้กับอารมณ์ต่างๆ ได้มากมายโดยเฉพาะอารมณ์สนุกสนาน ร่าเริง ดังนั้นจึงใช้จังหวะคิมเกี๋ยหี่กับฉากสนุกสนาน ตลกขบขัน

แม้จะมีการแบ่งประเภทของจังหวะและหน้าที่การใช้จังหวะในฉากเหตุการณ์ต่างๆ แต่จังหวะเหล่านี้ก็ไม่ได้ใช้กับฉากต่างๆ ที่ระบุไว้อย่างตายตัว เป็นแต่เพียงประเพณีที่นิยมใช้กันมาในอดีตและยึดถือจนปัจจุบัน ดังที่ อำพัน เจริญสุข (สัมภาษณ์, 15 ก.พ. 2544) กล่าวไว้ว่า "ประเพณี

ของเขานิยมกันแบบนี้ แต่เพราะว่าศิลปะมันมีการคิดใหม่ เมื่อก่อนตายตัว ตรงนี้ต้องอย่างนี้ แต่เดี๋ยวนี้ไม่ ศิลปะก็อยู่ที่คนเป็นผู้สร้าง อยู่ที่คนคิด มันไม่ได้ผิดกติกาอะไรที่จะปรับเปลี่ยนความคิด"

3.5 อัตราจังหวะของการบรรเลง

อัตราจังหวะคือการจัดรวมกลุ่มของจังหวะ ซึ่งจะประกอบไปด้วยจังหวะหนักและจังหวะเบา จังหวะหนักจะเป็นต้นห้องของทุกเพลง ในงิ้วแต้จิ๋วมีอัตราจังหวะดังนี้

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

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

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

อย่างไรก็ตาม การกำหนดอัตราจังหวะนี้ยังอาจแบ่งละเอียดได้อีกเช่น หยี่ปั้งแม้ หมายถึงอัตราจังหวะหยี่ปั้งที่ต้องบรรเลงเร็ว หรือหยี่ปั้งหมั่ง หมายถึงอัตราจังหวะหยี่ปั้งที่ต้องบรรเลงช้า ซึ่งพะโก้วซิงแซสามารถควบคุมให้บรรเลงช้าเร็วได้ตามสถานการณ์ ดังเช่นที่ นริศ ลีลายืนยง พะโก้วซิงแซคณะเหล่าบ่วงนี้เฮงได้กล่าวว่า

"เราต้องเล่นตามบทประพันธ์ แต่ถ้าในกรณีพิเศษ เช่นว่าบางทีคืนนี้งิ้วยาวไม่พอนะ ดึงช้าหน่อย เราก็ช้า แต่ถ้าเขาบอกเลิกได้แล้ว เราก็ปั่นให้มันเร็วขึ้นไง ทำได้ คือเราไม่อยากไปตัดทอนบทประพันธ์เขา เราก็ใช้ทำนองนี้" (นริศ ลีลายืนยง, สัมภาษณ์, 13 ม.ค. 2544)

คนตีกลองหรือพะโก้วซิงแซเป็นตำแหน่งที่ต้องเล่นเครื่องดนตรีหลายชนิด ผู้จะเป็นพะโก้วซิงแซได้ต้องมีประสบการณ์การเล่นดนตรีในฝ่ายให้จังหวะทุกประเภทมาอย่างยาวนาน เป็นตำแหน่งที่มีอิสระในการบรรเลงมาก ดังนั้นจึงต้องเข้าใจบทบาทการแสดงว่าเหตุการณ์ต่างๆ ตามท้องเรื่องจะต้องใช้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดอย่างไร ระหว่างกลองขนาดต่างๆ หรือเกราะไม้แต่ละประเภท รวมถึงใช้วิธีการตีแบบใดระหว่างการตีปกติ ตีด้านข้าง ทำเสียงบอด ตีโดยเอามืออีกข้างกดหน้ากลองไว้ ฯลฯ ซึ่งต้องเลือกให้เหมาะสม สิ่งเหล่านี้ล้วนต้องอาศัยความชำนาญนอกเหนือไปจากการบรรเลงตามโน้ตเพลง โน้ตของเครื่องกำกับจังหวะจะระบุเฉพาะเครื่องที่ต้องลงจังหวะสำคัญเท่านั้น ส่วนโน้ตที่บรรเลงโดยพะโก้วซิงแซจะเว้นไว้ให้เป็นอิสระของผู้บรรเลง ยกเว้นแต่ช่วงที่ผู้ประพันธ์ต้องการเน้นย้ำความรู้สึกเป็นพิเศษจึงระบุไว้

พะโก้วซิงแซที่มีความสามารถสูงจะเลือกเล่นเครื่องดนตรีอันมากมายสลับไปมาได้อย่างคล่องแคล่ว ทั้งยังต้องกำกับวงดนตรีทั้งวง นักแสดงและนักดนตรีคนอื่นๆ หากยังไม่ได้ยินสัญญาณจากพะโก้วซิงแซก็ยังไม่อาจร้องหรือบรรเลงดนตรีได้ (นอกเสียจากพะโก้วซิงแซยังเป็น "มือใหม่" หากนักดนตรีฝ่ายให้ทำนองมีความเชี่ยวชาญมากกว่าก็อาจขึ้นเพลงให้ก่อน) ฉะนี้แล้วตำแหน่งพะโก้วซิงแซจึงเป็นตำแหน่งสำคัญที่มีความรับผิดชอบสูงและมีสถานภาพสูงในคณะงิ้ว

นอกจากเครื่องดนตรีฝ่ายให้จังหวะจะมีจำนวนมากแล้ว ยังมีวิธีการตีได้อีกมากมาย จึงทำให้ผลิตเสียงได้หลากหลายด้วยการ 1) ตีออกเสียง 2) ตีโดยไม่ออกเสียง 3) ตีโดยลงไม้คู่ 4) ลงไม้คู่ให้สัญญาณโดยไม่มีเสียง 5) ทำเสียงบอด 6) ตีด้านข้าง 7) ตีขอบ 8) ไม้ตีข้างซ้ายทาบลงบนหน้ากลองส่วนมือขวาตี 9) มือซ้ายใช้ 3 นิ้วกดลงบนหน้ากลองส่วนมือขวาตี เกิดเสียงบอด 10) ตีเสียงดังต๊ก 11) ตีรัว

3.6 ทำนอง

เพลงงิ้วแต้จิ๋วจะมีทำนองเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ต่างจากงิ้วอื่นๆ ในขณะที่งิ้วปักกิ่งมีทำนอง *เอ้อร์หวง ซีผี* เป็นต้น งิ้วแต้จิ๋วก็จะมีทำนองเพลงของตนเองซึ่งท่วงทำนองจะไม่เหมือนกับของงิ้วปักกิ่ง และทำนองแต่ละแบบก็จะใช้ในเหตุการณ์และอารมณ์ของเรื่องที่แตกต่างกัน ทำนองเพลงเหล่านี้ได้แก่ (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543, 15 ก.พ. 2544)

3.6.1 ทำนองหนัก (ตั่งลัก)

"ตั่ง" แปลว่าหนัก "ลัก" หมายถึงโน้ตเสียงมีในดนตรีสากล เป็น key major ทำนองประเภทนี้มีความหนักหน่วง ใช้กับทั้งกับฉากเศร้าและฉากสนุกสนาน ฉากคับแค้นใจ หรือการทะเลาะกัน มีเทคนิคการเล่นที่สำคัญคือการกดสายเครื่องดนตรีให้หนักกว่าปกติ ซึ่งจะทำให้สายตึงขึ้นและได้เสียงสูงขึ้น จากโน้ตดนตรีจีนโบราณที่มีเพียงเสียง โด เร มี ซอล ลา เมื่อกดสายเสียงมีให้หนักกว่าปกติจะทำให้ได้เสียงฟา และเมื่อกดเสียงลาให้หนักกว่าปกติ จะทำให้ได้เสียงที จึงครบทั้ง 7 เสียงตามโน้ตดนตรีสากล

ตัวอย่างเพลงทำนองตั่งลักได้แก่งิ้วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน ในฉากที่เปาบุ้นจิ้นจะสั่งประหารเปาเหมี่ยนผู้เป็นหลานชายแท้ๆ ของตนเองด้วยข้อหาทุจริตในราชการ เมื่อเปาบุ้นจิ้นกำลังจะสั่งประหาร พี่สะใภ้ของเปาบุ้นจิ้นซึ่งเป็นแม่ของเปาเหมี่ยนและเป็นผู้เลี้ยงดูเปาบุ้นจิ้นมาตั้งแต่ยังเล็กก็ปรากฏตัวมาในศาลเพื่อขอให้ไว้ชีวิตเปาเหมี่ยนพร้อมทั้งต่อว่าเปาบุ้นจิ้นว่าลืมบุญคุณของตนที่เคยเลี้ยงดูมา เปาบุ้นจิ้นจึงเกิดความขมขื่นใจที่แม้จะให้ความเคารพพี่สะใภ้ แต่ตนเองก็ต้องหนักแน่นในกฎหมายบ้านเมืองที่ยึดถือ จึงไม่อาจสนองความประสงค์ของพี่

สะใภ้ได้ เพลงในเหตุการณ์ช่วงนี้เป็นเพลงทำนองตั่งลัก โดยเป็นบทร้องของตัวเปาบุ้นจิ้นมีเนื้อความว่า

"ชีวิตข้าได้พี่คอยเกื้อหนุน
ขอทดแทนบุญคุณยามแก่เฒ่า
แต่จำใจฆ่าเปาเหมี่ยนผู้หลานเรา
ขอคุกเข่าวิงวอนให้เห็นใจ"

ภาพที่ 5.59 การแสดงเรื่องเปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน โดยคณะไช้ยงฮง

3.6.2 ทำนองเบา (คิงลัก)

"คิง" แปลว่าเบา "ลัก" หมายถึงโน้ตเสียงมีตามแบบแผนดนตรีสากล เป็น key minor เป็นทำนองที่เน้นอารมณ์เบาสบาย ไม่หนักหน่วงตึงเครียดเหมือนทำนองตั่งลัก จึงมักใช้ในฉากสนุกสนานร่าเริง หรืออารมณ์ที่เป็นปกติ เครื่องดนตรีที่แสดงความรู้สึกของทำนองนี้ได้ดีคือปี่จีน (ตีต๊า)

3.6.3 ทำนองลื่นไหล (อัวะโหงว)

"อัวะ" แปลว่าลื่น ไม่อยู่กับที่ "โหงว" หมายถึงโน้ตตัวเรตามแบบแผนดนตรีสากล เป็นทำนองที่มีความลื่นไหล เน้นใช้เสียงเรและเสียงฟา ลักษณะของการบรรเลงทำนองแบบนี้คือการกดสายเสียงเรให้เป็นเสียงเรชาร์ป ซึ่งมีระดับเสียงสูงกว่าเรธรรมดาครึ่งเสียง สันนิษฐานว่าวิธีการนี้น่าจะมาจากทางราชสำนัก แต่ปัจจุบันทำนองเพลงแบบนี้จัดว่าเป็นเอกลักษณ์ของเพลงแต้จิ๋ว ทำนองอัวะโหงวโดยมากจะใช้ในบทเศร้าโศก แต่ก็สามารถใช้กับเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดความยินดีอย่างที่สุดก็ได้ เช่นในงิ้วเบิกโรงชุดพบปะที่เมืองหลวง ซึ่งเป็นเรื่องของบัณฑิตยากจนชื่อลื้อมงเจ็งไปได้เล่ากิมเน้ย (แม่นาง*หลิว*) ลูกสาวคหบดีมาเป็นภรรยา ทั้งสองต่างร่วมทุกข์กันมาอาศัยอยู่ในกระท่อม มีชีวิตความเป็นอยู่อย่างแร้นแค้น จวบจนลื้อมงเจ็งไปที่เมืองหลวงและสอบได้เป็นจอหงวนจึงให้ไปรับภรรยามาอยู่ด้วยกัน ตามหลักแล้วเหตุการณ์นี้ควรใช้ทำนองคิงลักมาแต่งเนื่องจากเป็นเหตุการณ์ที่ตัวละครได้พบความสุขความสมหวัง แต่ผู้ประพันธ์กลับเลือกใช้ทำนองอัวะโหงว เพราะแทนความหมายว่าตัวละครได้คำนึงถึงความลำบากแต่หนหลัง ครั้นเมื่อได้พบหน้ากันอีกครั้งก็ยังไม่ลืมความลำบากนั้น คล้ายกับคนเศร้าเมื่อดีใจขึ้นมากะทันหันก็ร้องไห้ เป็นความปิติที่คละเคล้าความเศร้าโศก ความดีใจทำให้เกิดน้ำตาได้ฉันใด เหตุการณ์ที่บันดาลความสุขก็

สามารถนำทำนองอัวะโหงวมาแต่งได้ก็ฉันนั้น เครื่องดนตรีที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของทำนองแบบนี้ได้ดีคือซอด้วงจีน (หยี่ฮี้)

ตัวอย่างบทร้องเพลงทำนองอัวะโหงวในงิ้วไทยได้แก่เรื่องบูเช็กเทียนในตอนที่บูเช็กเทียนซึ่งเป็นสนมของจักรพรรดิ*ถังเกา*จงตัดสินใจจะฆ่าบุตรีในไส้ของตนเอง เพื่อป้ายสีความผิดให้มเหสีของจักรพรรดิถังเกาจง และตนเองจะได้ขึ้นเป็นมเหสีแทน บทร้องดังกล่าวมีเนื้อความว่า

"แม่จะเชิญพระมากรวดนำวิญญาณ

ล่องสู่สระธาร...ล่องสู่สระธารสวรรค์ชั้นฟ้า"

3.6.4 ทำนองพลิกสาย (ฮวงสั่ว)

"ฮวงสั่ว" หมายถึงการพลิกสาย หรือที่ในดนตรีตะวันตกเรียกว่าการเปลี่ยนคีย์หรือการเปลี่ยนบันไดเสียงนั่นเอง เสียงที่เน้นใช้มากในทำนองแบบนี้คือเสียงฟา และเสียงลา มักใช้ทำนองพลิกสายในงิ้วช่วงที่มีเนื้อหาร่าเริง แสดงอารมณ์สนุกสนานเบิกบาน เช่นการเกี้ยวพาราสี การดื่มสุรา การแสดงของคนซรา หรือท่าทางที่ดูชวนหัวของตัวตลก

3.7 ลักษณะพื้นผิวในดนตรีงิ้วแต้จิ๋ว

ลักษณะพื้นผิวในดนตรีหรือที่เรียกว่าชั้นของเสียง หมายถึงลักษณะของดนตรีซึ่งการบรรเลงดนตรีเป็นการสร้างพื้นผิวให้เกิดขึ้น หากเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียวที่เล่นเพียงแนวทำนอง พื้นผิวของดนตรีจะเรียบ แต่หากสร้างแนวทำนองอื่นเข้ามา หรือใช้เครื่องดนตรีหลายชนิด ก็จะทำให้เกิดพื้นผิวที่มีความซับซ้อนมากขึ้น จากการศึกษาของ วีเกียรติ มารคแมน (2539 : 200-208) พบว่าดนตรีงิ้วแต้จิ๋วมีลักษณะพื้นผิวดังนี้

3.7.1 การบรรเลงเหมือนกันทุกเครื่องมือ (Monophonic texture)

การบรรเลงลักษณะนี้เป็นการบรรเลงดนตรีที่มีทำนองเพียงอย่างเดียว ไม่มีเสียงประสานใดๆ พบมากในเพลงที่มีการร้อง เพื่อให้นักแสดงร้องได้ตรงเสียง สามารถจับทำนองได้ถูกต้อง การบรรเลงต้องบรรเลงตามโน้ตอย่างเคร่งครัด ความงดงามไพเราะของเสียงเพลงแบบนี้เกิดจากคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีหลายชนิดที่ทำให้เกิดสีสันของเสียงที่มีการผสมผสานกันของเดรื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมจัด เครื่องดนตรีที่มีเสียงดังก้องกังวาน เครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ฯลฯ โดยการเล่นแนวทำนองเดียวกัน แต่ไม่ใช่การเล่นตามกันไปทั้งหมด สำหรับปัจจุบันคณะงิ้วซึ่งมีนักดนตรีฝ่ายซอเพียงสองคน ทำให้ไม่อาจบรรเลงแบบนี้ได้

3.7.2 **การบรรเลงโดยการแปรทำนอง** (Heterophonic texture)

การบรรเลงลักษณะนี้เป็นแนวการประสานเสียงที่ไม่ทิ้งทำนองหลัก พบมากในขณะที่ไม่มีการร้อง ทำให้นักดนตรีไม่ต้องช่วยเล่นเพื่อให้นักแสดงจับทำนองได้ จึงมีอิสระในการบรรเลง

3.7.3 **การบรรเลงที่มีแนวทำนองหลายแนว** (Polyphonic texture)

การบรรเลงลักษณะนี้พบในแนวทำนองร้องของนักแสดงกับแนวทำนองของวงดนตรีซึ่งมีความแตกต่างและเป็นอิสระแก่กัน แนวการร้องมักทอดเสียงยาว ส่วนแนวของดนตรีมักใช้ลักษณะการซ้ำวลีเพลง ในงิ้วจะปรากฏพื้นผิวลักษณะนี้เมื่อต้องการเน้นย้ำอารมณ์ความรู้สึกสะเทือนใจ

3.7.4 **การบรรเลงที่มีลักษณะกึ่งประสานเสียง** (Quasi-Homophonic texture)

เป็นการประสานเสียงโดยใช้คู่เสียงเช่น คู่สาม คู่สี่ คู่ห้า ทำให้เกิดเสียงต่างกันพร้อมกัน เป็นเทคนิคการบรรเลงที่สำคัญอย่างหนึ่ง

3.8 **การขับร้อง**

1) การขับร้อง เป็นการร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี ไม่พบการขับร้องเป็นบทเพลงที่ปราศจากการบรรเลงดนตรีประกอบเลย การขับร้องนี้จะเป็นทำนองใดก็ขึ้นกับเหตุการณ์ในเรื่องว่าเป็นอารมณ์ใด

2) การพูดโคลง เป็นการพูดประกอบการเคาะจังหวะของกรับ ใช้กับเหตุการณ์สนุกสนานร่าเริง ตลก การด่าทอหรือกระเซ้าล้อเลียนกัน ดังนั้นจึงไม่ใช้การเคาะจังหวะกับตัวละครที่มีบุคลิกเคร่งขรึม แต่จะใช้กับตัวละครประเภทตัวตลก หรือสาวใช้ที่มีความสดใสร่าเริง ตัวละครเหล่านี้จะออกมาบรรยายเรื่อง หรือไม่ก็เล่าความคิดในใจหรือแผนการที่ตนหรือตัวละครอื่นจะกระทำ

3.9 **ความเปลี่ยนแปลงจากอดีต**

ในด้านเครื่องดนตรีงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย นับได้ว่าเป็นการใช้ตามอย่างงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนมาโดยตลอด โดยที่ในอดีตมักเน้นเครื่องดนตรีเสียงสูงเป็นส่วนใหญ่ จนเวลาต่อมาจึงได้เพิ่มเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำและเสียงกลางเข้ามาเพื่อช่วยเสริมอารมณ์และทำให้การผสมวงกลมกลืนยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามเมื่องิ้วในประเทศไทยตกอยู่ในสภาวะเสื่อมความนิยมเช่นในปัจจุบัน เครื่องดนตรีที่มีใช้ก็ไม่อาจเทียบได้กับในประเทศจีน เครื่องดนตรีฝ่ายให้ทำนองที่คณะงิ้วแต่ละคณะใช้เป็นหลักอยู่ในปัจจุบันคงมีเพียงขิม ซอด้วงจีน และซออู้จีน เท่านั้น ซึ่งถือว่าไม่เพียงพอต่อการสื่ออารมณ์ให้ไพเราะงดงาม โดยที่หากจะให้เพียงพอต่อการแสดงควรประกอบไปด้วย ซอด้วง

จีน ซออู้จีนหรือซอมะพร้าว ขิม ขลุ่ย เชลโล พิณ และจะเข้ (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543) ขณะที่เครื่องดนตรีฝ่ายกำกับจังหวะปัจจุบันยังคงรักษาเอกลักษณ์ของโบราณไว้ได้ค่อนข้างครบถ้วน จะขาดก็แต่เพียงศิลปินผู้บรรเลงเท่านั้น

ในการแสดงอุปรากรจีน-ไทยเทอดพระเกียรติ เรื่อง **ต้าอี่ว์ : ผู้สยบฮวงโห** ได้สร้างปรากฏการณ์ใหม่ในด้านดนตรีงิ้วคือได้นำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลมาผสมวงบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตามขนบของงิ้ว ซึ่งสร้างความผสมผสานกลมกลืนได้เป็นอย่างดี

ส่วนทำนองเพลงของงิ้วแต้จิ๋วในอดีตจะไม่หลากหลาย กล่าวคือทำนองเพลงแต่ละประเภทจะมีจำนวนเพลงไม่มาก โดยไม่ว่าเรื่องใดก็มักใช้ทำนองเพลงเหมือนๆ กัน คงเปลี่ยนแต่เนื้อร้องเท่านั้น แต่ในสมัยหลัง ทำนองเพลงที่ใช้ในแต่ละเรื่องมักจะเป็นการแต่งใหม่ ไม่นำเอาทำนองเก่าๆ มาใช้

3.10 นักแสดงไทยกับการขับร้อง

จากการสังเกตการณ์ประกอบการสอบถามจากนักแสดงและผู้ชมพบว่านักแสดงไทยสามารถฝึกฝน "เสียง" ในการร้องเพลงได้ไม่แตกต่างจากนักแสดงเชื้อสายจีน และไม่พบว่านักแสดงงิ้วคนไทยคนใดที่เข้าสู่วงการเพราะมั่นใจในน้ำเสียงของตนเองจึงอยากเข้ามาร้องเพลงงิ้ว แต่ปัญหาของนักแสดงคนไทยกลับอยู่ที่ "สำเนียง" ซึ่งบางคนก็เหน่อจนคนดูฟังไม่รู้เรื่อง หรือคนดูอาจฟังรู้เรื่องแต่ไม่ชื่นชอบ อย่างไรก็ตาม จากการสำรวจพบว่าผู้ชมงิ้วที่มีประสบการณ์การชมงิ้วมายาวนานส่วนมากต่างยอมรับได้กับการออกเสียงที่ไม่ชัดของนักแสดงชาวไทย มีบ้างที่อึดอัดในช่วงแรกๆ ที่มีนักแสดงไทยเข้ามาเล่นงิ้ว แต่เมื่อนานๆ เข้า ประกอบกับทุกคณะล้วนมีนักแสดงชาวไทยทั้งสิ้น ผู้ชมเหล่านี้จึงชินและทำใจได้ สำหรับประเด็นเรื่องนักแสดงไทยออกเสียง "ชัด" หรือ "ไม่ชัด" นี้อาจมองได้ 2 แง่มุม คือ

1) นักแสดงงิ้วชาวไทยมีทั้งที่พูดหรือขับร้องสำเนียงแต้จิ๋วได้ชัดและไม่ชัด โดยบางคนแม้จะอยู่ในวงการมานานกว่าสิบปี และสามารถใช้ภาษาแต้จิ๋วในการสื่อสารได้ แต่ก็ยังรู้ว่าตัวเองพูดภาษาแต้จิ๋วได้ไม่ชัด ลักษณะนี้ก็เป็นเช่นเดียวกับคนไทยที่พูดภาษาอังกฤษโดยสำเนียงไม่เหมือนเจ้าของภาษา แม้จะใช้ภาษาอังกฤษได้คล่องแคล่วก็ตาม

2) ความยอมรับของผู้ชมมีแตกต่างกัน จากการที่ผู้วิจัยถามถึงผู้ชมสองคนว่านักแสดงคนที่กำลังร้องเพลงอยู่บนเวทีออกเสียงได้ชัดหรือไม่ ผลปรากฏว่าผู้ชมคนหนึ่งตอบว่านักแสดงไทยคนนั้นออกสำเนียงแต้จิ๋วใช้ได้ แต่ผู้ชมอีกคนกลับกล่าวว่านักแสดงคนนั้นพูดไม่ชัด

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าบางครั้งผู้ชมเกิดอคติต่อตัวนักแสดงงิ้ว เข้าใจผิดไปว่านักแสดงคนหนึ่งเป็น "เหลาเกี้ย" หมายถึงคนลาว อันเป็นคำที่คนจีนใช้เรียกหมายถึงคนไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ทั้งที่ผู้วิจัยทราบดีว่านักแสดงคนนั้นอยู่ในครอบครัวเชื้อสายจีน ผู้ชมคนดังกล่าวก็จะเชื่อว่านักแสดงงิ้วที่เป็น "เหลาเกี้ย" ทุกคนรวมถึงนักแสดงผู้นั้นล้วนพูดแต้จิ๋วไม่ชัด ซึ่งในกรณีเช่นนี้หากมิใช่เป็นเพราะอคติของตัวผู้ชมเอง ก็ย่อมหมายความว่านักแสดงที่มีเชื้อสายจีนเองก็ใช่จะพูดสำเนียงแต้จิ๋วได้ชัดเจนทุกคน

3.11 ความเข้าใจของผู้ชม

1) ผู้ชมโดยมากไม่ได้ใส่ใจกับเครื่องดนตรี เพราะถือว่าสิ่งสำคัญคือการแสดงและการขับร้อง รวมถึงผู้ชมเองก็ไม่ได้รู้ละเอียดนักว่าเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเรียกว่าอะไร และใช้ในเหตุการณ์ใด คงรู้เพียงคร่าวๆ ว่าฆ้องและกลองใช้มากในฉากต่อสู้ เครื่องดนตรีจำพวกขิมกับซอใช้ในฉากร้องเพลง แต่คนดูบางคนก็ฟังเพียงความไพเราะของทำนองการขับร้องโดยที่ไม่รู้ความหมายของบทเพลง เนื่องจากภาษาที่ใช้ในเพลงงิ้วเป็นภาษาบทกวี

2) เมื่อมีเนื้อร้องและลีลาการแสดงมาสอดประสานกับการบรรเลงดนตรี จึงช่วยให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์และเนื้อหาของบทเพลงได้มากขึ้น

3) ผู้ชมที่ดูงิ้วเป็นประจำและมีประสบการณ์การชมมายาวนานจะร้องเพลงงิ้วเรื่องสำคัญๆ ได้ บางคนรู้ไปถึงจังหวะการตีกลองและฆ้อง รู้ว่าฉากใดตอนใดคนตีกลองจะตีกลองให้เกิดเสียงอย่างไร เป็นต้น

4. ประเภทและบทบาทของตัวละคร

4.1 ประเภทของตัวละคร

งิ้วแต้จิ๋วแบ่งประเภทตัวละครไว้ไม่แตกต่างจากงิ้วปักกิ่งหรือแม้แต่งิ้วในภูมิภาคต่างๆ โดยตัวละครหลักมี 4 ประเภท ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก และตัวหน้าลาย รวมถึงตัวละครรองอีก 2 ประเภทคือ คนแก่ และ ตัวประกอบทั่วไป ความแตกต่างของงิ้วแต่ละแห่งอยู่ที่ชื่อเรียกและการแบ่งประเภทย่อยลงไปเท่านั้น จากการสัมภาษณ์บุคลากรในคณะงิ้วและจากการสังเกตการณ์ พบว่างิ้วแต้จิ๋วมีชื่อเรียกและรายละเอียดของประเภทและบทบาทตัวละครดังนี้

4.1.1 **ตัวพระ (เซ็ง หรือ *เซิง*, sheng)**

ตัวพระหรือตัวละครชายมักมีรูปร่างสูง แต่ปัจจุบันไม่เคร่งครัดนัก เนื่องจากนักแสดงใหม่ๆ ส่วนหนึ่งเป็นผู้หญิงซึ่งต้องแสดงทั้งบทพระและนางตามแต่จะได้รับมอบหมาย นอกจากนี้บุคลากรในคณะงิ้วยังมีน้อย จึงไม่อาจคัดเลือกนักแสดงให้มีรูปร่างเหมาะสมได้ ตัวละครพระแบ่งเป็นประเภทย่อยๆ ได้ดังนี้

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

ก) ตัวพระที่เป็นนักรบอาวุโส (บูเหล่าเซ็ง หรือ *หวู่เหล่าเซิง*, wu lao sheng) มีหนวดเครายาว ท่าทางสง่าผ่าเผย น่าเกรงขาม ได้แก่ตัวละครบทบาทแม่ทัพ เช่นบทบาทของแม่ทัพเอี้ยในเรื่อง **มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)** หรือแม่ทัพเหม่ง ในเรื่อง **เล่งหงเที้ยเซี้ยง (หกคู่ชู่ชี่น)**

ข) ตัวพระที่เป็นนักรบวัยหนุ่ม (บูเซียวเซ็ง หรือ *หวู่เสี่ยวเซิง*, wu xiao sheng) เป็นตัวละครฝ่ายบู๊ ใบหน้าเกลี้ยงเกลา ไร้หนวดเครา ได้แก่ตัวละครบทบาททหารหรือขุนพลที่ยังอายุน้อย เช่น เอี้ยจงเป้า (หยังจงเป่า) บุตรชายแม่ทัพเอี้ย ในเรื่อง **มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)**

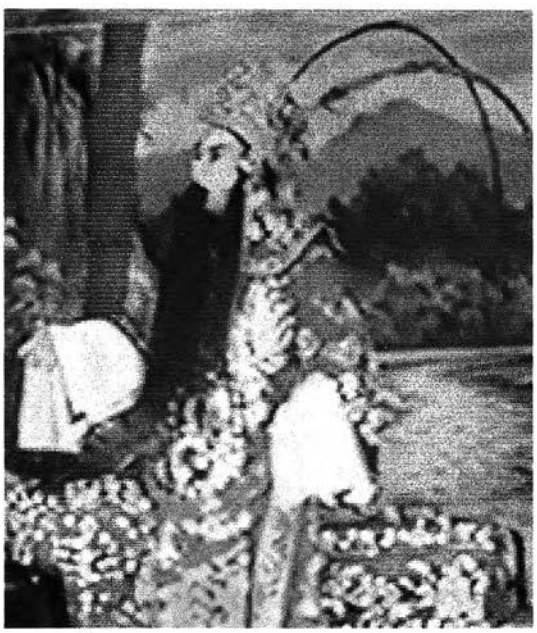
2) ตัวพระฝ่ายพลเรือน (บุ่งเซ็ง หรือ *เหวินเซิง*, wen sheng) ไม่เน้นความสามารถด้านการต่อสู้ แต่นักแสดงจะต้องมีความสามารถในการขับร้อง เนื่องจากงิ้วที่ตัวละครเอกเป็นฝ่ายพลเรือนหรือฝ่ายบุ๋นนี้มักเป็นเรื่องละครชีวิต ซึ่งประกอบด้วยฉากร้องเพลงมากมาย ตัวละครชนิดนี้ยังแบ่งประเภทย่อยได้ตามวัยของตัวละครเช่นเดียวกับตัวพระนักรบคือ

ก) ตัวพระฝ่ายพลเรือนอาวุโส (บุ่งเหล่าเซ็ง หรือ *เหวินเหล่าเซิง*, wen lao sheng) มีหนวดเครายาว ท่าทางภูมิฐาน ดูคงแก่เรียน อาจเป็นตัวละครบทบาทเสนาบดี ขุนนางอำมาตย์ หรือพระญาติวงศ์ของจักรพรรดิ เช่น อ๋องแปดในเรื่อง **มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)** หรือ เปาบุ้นจิ้น เป็นต้น

ข) ตัวพระฝ่ายพลเรือนวัยหนุ่ม (บุ่งเซียวเซ็ง หรือ *เหวินเสี่ยวเซิง*, wen xiao sheng) เป็นตัวละครหนุ่มในฝ่ายบุ๋น ใบหน้าเกลี้ยงเกลาเช่นเดียวกับบูเซียวเซ็ง ได้แก่ตัวละครชื่อไก้เหลี่ยง

ไช้ ในเรื่อง **ก๊อชิงฮู (คดีฟ้องสามี)** หรือผู้ตรวจการเซียวกวงม้งในเรื่อง **เจ็กปั้งพะซี่กังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** เป็นต้น

3) ตัวพระที่มีชีวิตชีวา (ฮวยเซ็ง หรือ *ฮวาเซิง*, hua sheng) มีลักษณะใกล้เคียงกับตัวตลก บทบาทจะเป็นพวกเจ้าชู้ กระโดกกระเดก ไม่เรียบร้อย เป็นตัวละครที่สามารถแสดงลีลาท่าทางได้มาก (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 มี.ค. 2544) แต่จากการสังเกตการณ์ไม่พบว่าตัวละครหลักๆ ใดเข้าข่ายประเภทนี้อย่างเด่นชัด



ภาพที่ 5.60 ตัวพระที่เป็นนักรบอาวุโส (บูเหล่าเซ็ง)

ภาพที่ 5.61 ตัวพระที่เป็นนักรบวัยหนุ่ม (บูเซียวเซ็ง)

ภาพที่ 5.62 ตัวพระฝ่ายพลเรือนอาวุโส (บุ่งเหล่าเซ็ง)

ภาพที่ 5.63 ตัวพระฝ่ายพลเรือนวัยหนุ่ม (บุ่งเซียวเซ็ง)

จะเห็นได้ว่าการจำแนกประเภทย่อยของตัวพระมีลักษณะคล้ายกับในงิ้วปักกิ่ง เว้นแต่ให้ความสำคัญกับบทตัวพระที่มีชีวิตชีวาเพิ่มขึ้นมา ขณะที่บทบาทที่มีชีวิตชีวา (ฮวย) นี้ในงิ้วปักกิ่งมีแต่ตัวนาง

4.1.2 ตัวนาง (ตั๋ว หรือ ตั้น, dan)

ตัวนางหรือตัวละครฝ่ายหญิง มักมีรูปร่างเล็ก อ้อนแอ้น แบ่งประเภทย่อยได้ดังนี้

1) ตัวนางบทโศก (โอวซา หรือ *อูซัน*, wu san) เป็นตัวนางที่สวมเสื้อผ้าสีดำ (โอว) หรือไม่ก็เขียวตลอดทั้งเรื่อง จะเป็นตัวละครที่มีแต่บทเศร้าโศก ซึ่งผู้แสดงต้องถนัดในการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าและการร้องไห้เป็นอย่างยิ่ง งิ้วแต้จิ๋วให้ความสำคัญกับตัวละครประเภทนี้เช่นเดียวกับในงิ้วปักกิ่ง นักแสดงที่มีชื่อเสียงในบทบาทนี้ชื่อ "เหมียวลั้ง" แห่งคณะไซ้ยงฮง แต่ปัจจุบันไม่ได้แสดงเป็นประจำ คงรับเชิญมาแสดงแต่ในงานเทศกาลสำคัญๆ เท่านั้น บทบาทตัวละครประเภทนี้ได้แก่ ตัวละครบทแม่ในเรื่อง **เจ็กมิ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)**

2) ตัวนางกุลสตรี (กุยหมิ่งตั๋ว) มีความงามพร้อมทุกด้าน ถึงพร้อมด้วยรูปสมบัติ ทรัพย์สมบัติ และคุณสมบัติความเป็นกุลสตรีแบบจีน

3) ตัวนางที่มีชีวิตชีวา (ฮวยตั๋ว หรือ *ฮวาตั้น*,hua dan) สดใสร่าเริง มีความฉลาดเฉลียว ตัวละครประเภทนี้มักเป็นบทบาทสาวใช้ของนางเอกซึ่งเป็นพวกเจ้าความคิด

4) ตัวนางนักรบ (บู๋ตั๋ว หรือ *หวู่ตั้น*, wu dan) หรือตัวนางฝ่ายบู๊ เป็นตัวละครที่มีความสามารถในการต่อสู้ การใช้อาวุธ นอกจากจะเก่งกาจแล้วยังงดงามด้วย อาจเป็นบทบาทแม่ทัพหญิง หรือไม่ก็เจ้าหญิงที่มีฝีมือเชิงยุทธ เช่น ตัวละครมกกุ้ยเอ็ง ในเรื่อง **มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)** ซึ่งมีฝีมือทางการรบไม่แพ้เหล่าขุนศึกตระกูลเอี้ย (*หยัง*) เลย

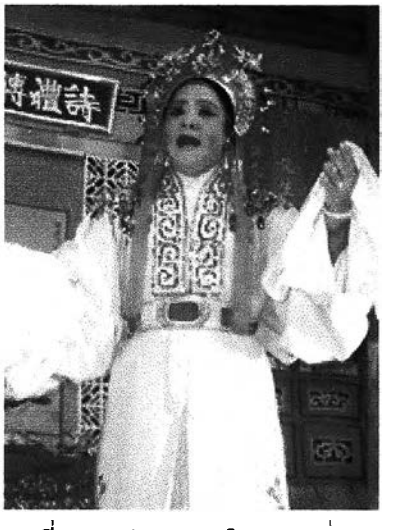
5) ตัวนางฝ่ายพลเรือน (บุ่งตั๋ว หรือ *เหวินตั้น*, wen dan) มีความสามารถในการขับร้องและฟ้อนรำ

6) ตัวนางอาวุโส (เหล่าตั๋ว หรือ *เหล่าตั้น*, lao dan) เป็นบทบาทของแม่ผู้ใจดี มีความเมตตากรุณา แต่บางครั้งตัวนางอาวุโสก็เป็นฝ่ายบู๊หรือเป็นตัวละครที่มีฝีมือในการต่อสู้ได้เหมือนกัน ตัวอย่างตัวละครประเภทนี้ได้แก่ บทบาทเซียไท่กุ๋น (*เสอไท่จวิน*) แห่งเรื่อง**ขุนศึกตระกูลหยัง**

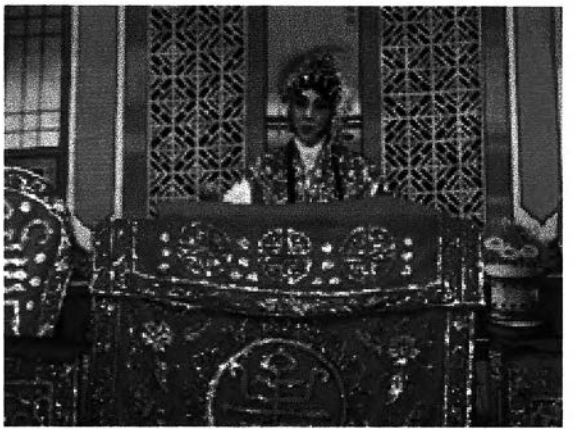
ภาพที่ 5.64 ตัวนางบทโศก (โอวซา)

ภาพที่ 5.65 ตัวนางจำพวกคุณหนูลูกผู้ดี (กุยหมิ่งตั่ว)

ภาพที่ 5.66 ตัวนางที่มีชีวิตชีวา (ฮวยตั่ว)



ภาพที่ 5.67 ตัวนางอาวุโส (เหล่าตั่ว)



ภาพที่ 5.68 ตัวนางฝ่ายพลเรือน (บุ่งตั่ว) กำลังดีดพิณ

ภาพที่ 5.69 ตัวนางนักรบ (บู๋ตั่ว)

4.1.3 **ตัวตลก (ทิ้ว หรือ โฉ่ว**, chou)

ตัวตลกเป็นตัวละครที่มีความสำคัญมากในงิ้วแต้จิ๋ว ผู้ที่จะแสดงบทบาทนี้ได้ดีจะต้องมีพรสวรรค์ มีความสามารถสูง สามารถสร้างให้เรื่องสนุกสนานได้โดยผ่านทางไหวพริบ มีปฏิภาณฉับไว ใช้ลีลาท่าทางการแสดงได้มากมาย ตัวตลกนี้จัดว่าเป็นตัวละครที่มีความอิสระและยืดหยุ่นกว่าตัวละครประเภทอื่น กล่าวคือเป็นตัวละครประเภทเดียวที่อนุญาตให้แสดงนอกบทประพันธ์ได้บ้างเพื่อเป็นสีสันของการแสดง ตัวตลกนี้จะเป็นบทบาทที่ใกล้ชิดกับผู้ชมมากกว่าตัวละครประเภทอื่น สามารถหยอกล้อพูดคุยกับผู้ชมได้ อาจเป็นตัวตลกชายหรือหญิงก็ได้ (หากเป็นตัวตลกหญิงจะเรียกว่า บูตั่ว) จากการศึกษาพบว่าโดยมากหากเป็นตลกหญิงมักมีรูปร่างอ้วนใหญ่ ตัวละครตลกสามารถรับบทบาทได้หลากหลาย ในเรื่อง **ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** ตัวตลกเป็นเจ้าที่ (โอวตี่) ในเรื่อง **เจ็กปั้งพะซี่กังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** ตัวตลกชื่อว่าหย่งเซ็งพยายามหาทางทุกวิถีทางเพื่อแก้แค้นให้พี่สาวพี่เขย ส่วนเรื่อง **ซังไท่จี๊อ (สองราชบุตร)** กับเรื่องอื่นๆ ที่มีโครงเรื่องคล้ายกันคือจักรพรรดิมีสนมเอกสองคน และมักถูกเป่าหูจากสนมคนที่ไม่ดีให้ลงโทษสนมคนที่ดี ในเรื่องแนวนี้จักรพรรดิจะแต่งหน้าเป็นแบบตัวตลก การแบ่งประเภทตัวตลกสามารถแบ่งคร่าวๆ ได้ดังนี้

1) ตัวตลกนักรบ (บู่ทิ้ว หรือ *หวูโฉ่ว*, wen chou)

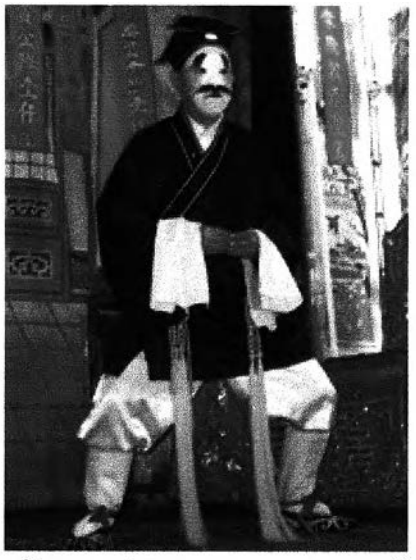
2) ตัวตลกพลเรือน (บุ่งทิ้ว หรือ *เหวินโฉ่ว*, ตลกฝ่ายบุ๋น)

นักแสดงบทบาทตัวตลกที่มีชื่อเสียงของไทยได้แก่คุณชาญชัย เจ้าของคณะไช้ยงฮง ซึ่งในอดีตเคยเป็นนักแสดงงิ้วมาก่อน และได้รับการยกย่องว่าเป็นตัวตลกอันดับหนึ่งของประเทศไทย แต่ปัจจุบันคุณชาญชัยไม่ได้แสดงประจำแล้ว คงแสดงแต่เพียงบางงานที่ทางเจ้าภาพขอร้องเท่านั้น

4.1.4 **ตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง หรือ *อูเมี่ยน***, wu mian)

ในงิ้วปักกิ่งนิยมเรียกตัวละครประเภทนี้ว่า จิ้ง (jing) มากกว่า หมายถึงตัวละครหน้าลาย หรือ "หน้าดำ" (โอวหมิ่งแปลว่าหน้าดำ) เป็นตัวละครที่แต่งหน้าด้วยสีสันต่างๆ เหมือนใส่หน้ากาก โดยลวดลายและสีสันบนใบหน้าจะบ่งบอกถึงอุปนิสัยของตัวละครเหล่านั้น (รายละเอียดเรื่องการแต่งหน้าของตัวละครประเภทนี้จะกล่าวถึงในส่วนของเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า) งิ้วแต้จิ๋วได้รับอิทธิพลของตัวละครประเภทนี้จากงิ้วง่วกัง นักแสดงที่เป็นตัวละครประเภทนี้สมควรมีรูปร่างใหญ่ หน้าผากกว้าง เมื่อปรากฏบนเวทีแล้วจะรู้สึกได้ถึงความยิ่งใหญ่ น่าเกรงขาม บางครั้งอาจถึงขั้นน่าหวาดกลัว งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยปัจจุบันบทบาทโอวหมิ่งมักเป็นตัวละครฝ่ายเลว บางครั้งจึงเรียกบทบาทโอวหมิ่งว่าเป็นตัว "กังฉิน" ตัวละครชนิดนี้แบ่งเป็น 2 ประเภทย่อยได้ดังนี้

ภาพที่ 5.70 ตัวตลกนักรบ (บู่ทิ้ว)

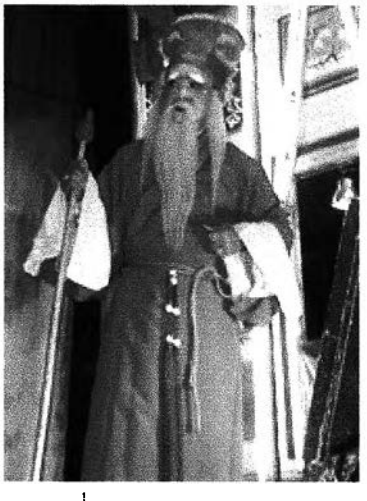


ภาพที่ 5.71 ตัวตลกพลเรือน (บุ่งทิ้ว)

ภาพที่ 5.71 ตัวตลกหญิง (บูตั่ว)

ภาพที่ 5.72 ตัวหน้าลายฝ่ายพลเรือน (บุ่งโอวหมิ่ง)

ภาพที่ 5.73 ตัวหน้าลายนักรบ (บู่โอวหมิ่ง)



ภาพที่ 5.74 ตัวละครคนแก่ (บ่วย)

ภาพที่ 5.75 ตัวละครเด็ก

1) ตัวหน้าลายนักรบ (บู๋โอวหมิ่ง หรือ *หวู่จิ้ง*, wu jing) หรือตัวโอวหมิ่งฝ่ายบู๊ จะต้องมีความสามารถในการต่อสู้และการใช้อาวุธ เช่นเดียวกับตัวละครฝ่ายบู๊ประเภทอื่นๆ บทบาทที่ได้รับมักเป็นกษัตริย์หรือแม่ทัพพวกฮวน (ชนเผ่านอกกำแพงเมืองจีนซึ่งทางฝ่ายจีนถือว่าเป็นพวกคนเถื่อน ไร้อารยธรรม) หรือไม่ก็แม่ทัพที่คิดกบฏ เช่นตัวละครฉ้อปาอ๋อง ในเรื่อง **ป้าอ๊วงเปียกกี (ฉ้อป้าอ๋องจากนางสนม)**

2) ตัวหน้าลายฝ่ายพลเรือน (บุ่งโอวหมิ่ง หรือ *เหวินจิ้ง*, wen jing) หรือตัวโอวหมิ่งฝ่ายบุ๋น เน้นการร้องเพลงที่มีพลัง ได้แก่บทบาทอุปราชราชครูที่หวังโค่นล้มราชบัลลังก์ หรือไม่ก็พระราชวงศ์ชั้นสูงที่กดขี่ขมเหงประชาราษฎร์ ได้แก่ตัวละครกังไชอ๋องในเรื่อง **เจ็กปั้งพะซี่กังไชอ๊วง (เจ้านครกังไชถูกตีทีเดียวตาย)** ซึ่งเป็นเจ้า (อ๋อง) ที่มักมากในกาม สั่งให้ผู้หญิงทุกคนที่จะแต่งงานต้องเข้ามาอยู่ในตำหนักของตนเองก่อนจึงจะยอมให้ไปแต่งงานได้

นักแสดงบทบาทตัวหน้าลายที่มีฝีมือในประเทศไทยปัจจุบันมีอยู่ไม่มาก เหตุเพราะบทบาทนี้เป็นบทบาทที่ต้องใช้ความอุตสาหะในการฝึกฝนเป็นอย่างสูง และอาจต้องเสี่ยงกับความเจ็บป่วย อาการช้ำใน ซึ่งเกิดจากการใช้เสียงมาก กล่าวกันว่านักแสดงที่เล่นบทบาทนี้เมื่ออายุเกิน 50 ปีพลังเสียงก็จะตก นักแสดงที่ได้รับการฝึกฝนตามแบบแผนดั้งเดิมจึงมีเหลือไม่มาก (ปัจจุบันครูหรือผู้กำกับที่สอนงิ้วไม่มีใครที่เชี่ยวชาญบทบาทตัวหน้าลายหรือโอวหมิ่งนี้เป็นพิเศษ เนื่องจากครูงิ้วบทโอวหมิ่งคนสุดท้ายในประเทศไทยได้เสียชีวิตไปแล้ว) ในบรรดานักแสดงที่เหลืออยู่ไม่มากนี้ คนที่ได้รับการยกย่องและยอมรับกันทั่วไปว่าเป็นอันดับหนึ่งของประเทศไทยก็คือ "โอวหมิ่งง้วง" แห่งคณะไช้ยงฮง ดังนั้นในบรรดางิ้วที่คณะนี้จัดแสดงในแต่ละวัน จึงมีหลายเรื่องที่บทบาทตัวหน้าลายเป็นตัวละครเด่นของเรื่อง (มีทั้งที่เป็นงิ้วสั้นและงิ้วเรื่องยาว) เช่นเรื่อง**ป้าอ๊วงเปียกกี (ฉ้อป้าอ๋องจากนางสนม)** โอวหมิ่งง้วงจะแสดงเป็นฉ้อป้าอ๋อง เรื่อง**ซาห้วยติกเต๋า (กำเนิดเจ้าแม่กวนอิม)** ก็แสดงเป็นปรมาจารย์ตั๊กม้อ และรับบทเป็นตัวเปาบุ้นจิ้นในการแสดงเรื่อง**เปาบุ้นจิ้น**เป็นงิ้วภาษาไทย

การแบ่งประเภทของตัวละครหลักๆ ที่กล่าวมานี้ ไม่ว่างิ้วภูมิภาคใดก็จำแนกเป็นสี่ประเภทเช่นเดียวกัน หากแต่ในการแบ่งประเภทย่อยลงไปนั้นต่างมีความเห็นหลากหลาย ไม่เพียงแต่งิ้วต่างภูมิภาคกันเท่านั้นที่เห็นไม่ตรงกัน หากแม้แต่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยเอง ผู้รู้และผู้ที่อยู่ในแวดวงงิ้วมายาวนานเองก็ยังแบ่งประเภทไว้แตกต่างกัน ดังนี้ผู้วิจัยจึงรวบรวมลักษณะการแบ่งประเภทย่อยทั้งหมดที่รวบรวมได้จากเอกสารและความคิดเห็นของผู้รู้แต่ละคน ซึ่งไม่อาจชี้ขาดได้ชัดเจนว่าการแบ่งประเภทย่อยของงิ้วแต้จิ๋วนี้เป็นอย่างไร

นอกจากตัวละครหลักๆ ดังได้กล่าวมาแล้ว การแสดงงิ้วยังประกอบไปด้วยตัวละครรองๆ เช่น ตัวละครคนแก่ (บ่วย) และตัวประกอบ (จั๊บ) เช่นคนใช้ ทหาร บทบาทประเภทนี้เองที่นักแสดงไทยที่เข้าสู่วงการงิ้วใหม่ๆ สามารถเล่นได้ตั้งแต่วันแรกที่สมัครเข้าคณะงิ้วโดยเล่นเป็นทหาร ต่อเมื่อมีความเชี่ยวชาญ พัฒนาความสามารถขึ้นไปได้ก็จะมีโอกาสได้รับบทตัวละครหลักๆ 4 ประเภทแรกได้

ตัวละครแต่ละประเภทเหล่านี้เป็นได้ทั้งตัวละครฝ่ายดีและไม่ดี สำหรับตัวละครฝ่ายไม่ดีนั้น หากเป็นบทตัวพระและตัวหน้าลายอาจเป็นขุนนางกังฉิน นายพลที่หวังโค่นราชบัลลังก์ หรือเป็นกษัตริย์ต่างชาติ บทบาทตัวนางที่เป็นฝ่ายไม่ดีนั้นมักจะเป็นสนมที่เป่าหูฮ่องเต้และคอยใส่ร้ายมเหสี หรือไม่ก็ลูกสะใภ้ที่มีนิสัยดุร้าย ส่วนบทบาทตัวตลกฝ่ายไม่ดีได้แก่ อำมาตย์จอมเจ้าเล่ห์ หรือคนใกล้ชิดขุนนางกังฉิน เป็นต้น

บทบาทตัวละครแต่ละตัวจะเป็นประเภทใดนั้น ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์บทเป็นผู้กำหนด บทบาทขุนนางกังฉินจะเขียนแสดงแบบตัวพระอาวุโส (แหล่าซ็ง) ตัวตลกอาวุโส (เหล่าทิ้ว) หรือ ตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) ก็ย่อมได้ โดยตัวละครแต่ละประเภทก็จะมีวิธีการแสดงและบทเพลงที่แตกต่างกัน ซึ่งจะให้อารมณ์ความรู้สึกไม่เหมือนกัน

แม้งิ้วแต้จิ๋วแต่ดั้งเดิมจะให้ความสำคัญกับการแบ่งประเภทตัวละครเป็นบุ๋น-บู๊ เนื่องจากส่งผลต่อการแสดง เช่น การใช้ชายเสื้อที่แขน ซึ่งเครื่องแต่งกายของตัวละครฝ่ายนักรบ (บู๊) จะไม่มีแขนเสื้อยาว นักแสดงที่แสดงฝ่ายพลเรือน (บุ๋น) ก็จะแสดงแต่เรื่องที่มีบทบาทชีวิตและการร้องเพลง จะไม่แสดงเรื่องการต่อสู้ นักแสดงบทตลกก็จะไม่แสดงเป็นตัวพระ นักแสดงคนหนึ่งจะแสดงเพียงบทบาทเดียว ไม่แสดงข้ามบทเป็นอันขาด แต่เนื่องจากปัจจุบันนักแสดงงิ้วมีจำนวนน้อยประกอบกับคณะงิ้วต้องการประหยัด ดังนั้นนักแสดงคนหนึ่งจึงต้องแสดงได้ทั้งบทบาทบุ๋นและบู๊ แม้ว่าจะเชี่ยวชาญเพียงบทบาทใดบทบาทหนึ่งก็ตาม ขณะที่นักแสดงบทบาทหนุ่มสาวหรือบทคนแก่มักจะยังคงเล่นแต่เฉพาะบทบาทนั้นเพียงอย่างเดียว ไม่ข้ามไปแสดงเป็นตัวละครอีกวัยหนึ่ง ดังนั้นเมื่อผู้วิจัยสอบถามนักแสดงแต่ละคน (โดยเฉพาะนักแสดงที่เข้าวงการหลังจากยุครุ่งเรืองของงิ้วเมื่อยี่สิบปีก่อน) ถึงประเภทตัวละครที่นักแสดงผู้นั้นได้รับ จึงมักได้รับคำตอบว่าเป็นตัวพระ (เซ็ง) หรือไม่ก็ตัวพระอาวุโสหรือตัวพ่อ (เหล่าเซ็ง) มากกว่าคำตอบว่าเป็นตัวพระนักรบ (บูเซ็ง) หรือตัวพระฝ่ายพลเรือน (บุ่งเซ็ง) อันเนื่องด้วยปัจจุบันนักแสดงต้องเล่นทั้งบทบุ๋นและบู๊ เช่นเดียวกับนักแสดงบทตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) ในประเทศไทยปัจจุบันก็ไม่มีใครที่เล่นเฉพาะบทบุ๋นหรือบู๊เพียงอย่างเดียว เพราะเหตุที่นักแสดงบทบาทนี้มีอยู่น้อยมากในประเทศไทย จึงไม่อาจเลือกแสดง

เฉพาะบทบาทอย่างหนึ่งบทบาทใดได้ นอกจากนี้ในบางคณะนักแสดงบทตัวหน้าลายยังอาจต้องไปรับบทตัวพระอาวุโสเสียด้วยซ้ำ

4.2 บทบาทตัวละคร

นอกจากจะแบ่งประเภทตัวละครได้เป็นกลุ่มต่างๆ ข้างต้นแล้ว จากการศึกษาเรื่องราวในงิ้วแล้วยังพบว่าบรรดาตัวละครในงิ้วเรื่องต่างๆ สามารถนำมาจำแนกบทบาทการแสดงตามสถานภาพทางสังคมของตัวละครได้เป็น 4 กลุ่มดังนี้

1) จักรพรรดิและพระราชวงศ์ ได้แก่บทบาทจักรพรรดิ (ฮ่องเต้) มเหสี (ฮองเฮา) พระชนนี (ไทเฮา) นางสนม เจ้าจอม พระญาติวงศ์หรือกษัตริย์ต่างแคว้น (อ๋อง) เจ้าชาย เจ้าหญิง

2) ขุนนางอำมาตย์และคหบดี ซึ่งจัดเป็นกลุ่มชนชั้นสูง ได้แก่บทบาทมหาเสนาบดี (โดยมากมักเป็นบทบาทตัวหน้าลาย) อำมาตย์ ขุนนาง ผู้ตรวจการ ขันที เจ้าเมืองและนายอำเภอ แม่ทัพ ขุนพล คหบดีและครอบครัว

3) สามัญชน ได้แก่บทบาทบัณฑิต นักศึกษา ทหารชั้นผู้น้อย นางกำนัล สาวใช้ พ่อบ้าน

4) เทพและปีศาจ ได้แก่บทบาทเง็กเซียนฮ่องเต้ เจ้าแม่กวนอิม แปดเซียน เทพสามตา

จากกลุ่มทั้งสี่นี้พบว่าบทบาทตัวละครงิ้วที่พบมักจะเป็นบทบาทในกลุ่มที่หนึ่งและสอง สาเหตุเนื่องจากงิ้วนิยมแสดงเรื่องประวัติศาสตร์ พงศาวดาร หรือเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ซึ่งตัวละครจะอยู่ในสองกลุ่มนี้เสียมาก เช่นเรื่อง**ซุยเล่งจู** เรื่อง**เหม็งเก็งฮวงฮุ้ง (แผนโค่นราชบัลลังก์)** เรื่อง**เปาบุ้นจิ้น** เรื่อง**เล่งหงเที้ยเซี้ยง (หกคู่ชู้ชื่น)** ส่วนตัวละครในกลุ่มที่สามมักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนิยายพื้นบ้าน เช่น**เรื่องก๊อชิงฮู (คดีฟ้องสามี)** ขณะที่ตัวละครในกลุ่มที่สี่พบไม่บ่อยครั้งนัก โดยมากมักเป็นเรื่องเกี่ยวกับตำนานเทพบนสวรรค์ต่างๆ เช่นเรื่อง**ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** ที่มีตัวละครเทพมากมาย อาทิเช่น เทพเอ้อร์หลาง (เทพสามตา) เง็กเซียนฮ่องเต้ (ประมุขสวรรค์) เจ้าแม่กวนอิม เทพนาจา เทพถือเจดีย์

4.3 ความเปลี่ยนแปลงจากอดีต

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในบทที่ 4 ว่า งิ้วแต้จิ๋วอันเป็นนาฏกรรมพื้นเมืองของชาวแต้จิ๋วในมณฑลกวางตุ้ง เกิดขึ้นโดยการรับอิทธิพลงิ้วต่างถิ่น อันได้แก่ งิ้วเจิ้งอินซี่ (งิ้วเจี่ยอิม) ซีฉินซี่ (งิ้วไซฉิ้ง) ไว่เจียงซี่ (งิ้วงั่วกัง) และการพัฒนาการละเล่นพื้นเมืองแต้จิ๋วเอง อันได้แก่ กวนซี่ถง (กวงฮี้ท้ง) อี๋เกอ ตั้นเกอ และเอียงเกอซี่ (เองกอซี่) นาฏกรรมต่างๆ เหล่านี้แม้จะหลอมรวมกันแล้วส่งผลต่อ

การเกิดและพัฒนาของงิ้วแต้จิ๋ว แต่ก็ยังพอปรากฏเค้าให้เห็นที่มาของลักษณะงิ้วแต้จิ๋วในด้านต่างๆ ว่ารับอิทธิพลมาจากนาฏกรรมใด

สำหรับกวนซี่ถงนั้น สิ่งสำคัญที่ตกทอดมาถึงงิ้วแต้จิ๋วในยุคแรกเริ่มก็คือการใช้เด็กเป็นผู้แสดง ในอัตชีวประวัติเรื่อง "ฟื้นความหลัง" ของ "เสฐียรโกเศศ" ได้กล่าวถึงช่วงชีวิตวัยเด็กของตนที่ได้ชมงิ้วในโรงบ่อนว่ามี 3 ชนิด คืองิ้วลั่นถัน งิ้วตุ้งคง และงิ้วประเภทที่สาม เป็นงิ้วที่ "เรียกกันในหมู่คนไทยว่างิ้วเด็ก ผู้แสดงเป็นเด็กผู้ชายล้วน" (เสฐียรโกเศศ, 2510: 169) งิ้วประเภทสุดท้ายนี้เองที่เป็นงิ้วแต้จิ๋วในยุคแรก

งิ้วแต้จิ๋วในอดีตใช้นักแสดงเป็นเด็กชายทั้งหมด แต่ครั้นเวลาผ่านไป นักแสดงเด็กล้วนเจริญวัยขึ้น จากเด็กชายกลายเป็นหนุ่ม ความเติบโตนี้ย่อมทำให้ "เสียง" ของนักแสดงผู้นั้นเปลี่ยนไปตามกาลแม้จะโดยมิได้ตั้งใจ ขณะที่เสียงของเด็กหญิงเมื่อกลายเป็นสาวก็ยังคงคล้ายเดิมไม่เปลี่ยนไปมากนัก อีกทั้งหน้าตายังดูอ่อนหวานกว่าผู้ชาย ดังนั้นในเวลาต่อมาบทบาทของตัวละครชายคนสำคัญ (พระเอก) และบทบาทพระตัวอื่นๆ บางตัว จึงถูกแทนที่ด้วยนักแสดงหญิงโดยสิ้นเชิงจวบจนปัจจุบัน และเป็นเช่นนี้กับทุกคณะ (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 มี.ค. 2544)

จากการศึกษาพบว่าการแสดงงิ้วในประเทศไทยที่บทบาทพระเอกแสดงโดยนักแสดงชายนั้นคงมีเพียง การแสดงอุปรากรจีน-ไทยเทอดพระเกียรติ เรื่อง**ต้าอี่ว์ : ผู้สยบฮวงโห** ที่จัดโดยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เท่านั้น แม้การแสดงอุปรากรครั้งนั้นจะเป็นนาฏกรรมที่นำเอาศิลปะไทยทั้งเครื่องดนตรี นาฏลีลา การแต่งกาย รวมถึงภาษาไทยเข้ามาผสมผสาน แต่ก็ปฏิเสธมิได้ว่าการจัดแสดงอุปรากรเรื่องนี้มีพื้นฐานมาจาก "งิ้วแต้จิ๋ว" อย่างไรก็ตาม เมื่อคณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วงนำเอาบทประพันธ์เรื่องนี้ไปแสดงตามงานของศาลเจ้าในโอกาสต่อมา ก็กลับคงไว้ซึ่งขนบเดิมของงิ้วแต้จิ๋ว นั่นคือใช้นักแสดงหญิงแสดงเป็นบท "ต้าอี่ว์" อันเป็นบทนักแสดงนำชาย

นอกจากงิ้วแต้จิ๋วแล้ว งิ้วภูมิภาคอื่นหลายๆ แห่ง อาทิเช่น งิ้วปักกิ่ง ใช้นักแสดงชายเล่นเป็นบทพระเอก บางแห่งนักแสดงชายแสดงบทบาทผู้หญิง ดังเหตุผลที่ Hsu Tao-Ching (1985) กล่าวว่านักแสดงชายจะมีความสามารถในการแสดงทั้งบทบาทตัวละครเพศชายและหญิงได้ดีกว่านักแสดงหญิง

สำหรับงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยปัจจุบัน เพศของนักแสดงไม่ได้มีส่วนสัมพันธ์กับเพศของบทบาทตัวละครที่ได้รับ นักแสดงเพศหญิงสามารถรับบทเป็นทั้งตัวละครชายและหญิง เช่นเดียวกับนักแสดงเพศชายอาจรับบทได้ทั้งตัวละครผู้ชายและผู้หญิงได้เช่นกัน (ยกเว้นบทบาทตัวหน้าลายที่มีแต่นักแสดงชายเท่านั้น) แม้ว่าโดยทั่วไปงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยปัจจุบันนักแสดงผู้ชายจะ

รับบทตัวละครชายเท่านั้น สำหรับกรณีนักแสดงชายเล่นเป็นบทบาทผู้หญิงนั้นพบเห็นไม่บ่อยนัก นอกจากเป็นนักแสดงที่มีฝีมือจริงๆ (จากการสำรวจผู้วิจัยเคยพบว่าเจ้าของคณะงิ้วไช้ยงฮง นักแสดงฝีมือสูง บางครั้งก็มาเล่นเป็นบทตัวนาง) หรือไม่ก็เป็นการเปิดโอกาสให้นักแสดงเพศที่สามได้เล่นบทบาทผู้หญิง อาจเป็นเพียงบทบาทตัวนางที่มีชีวิตชีวาหรือบทสาวใช้แก่นแก้ว (ฮวยตั่ว) ซึ่งผู้ชมก็ค่อนข้างชื่นชอบเนื่องจากเป็นสีสันของการแสดง ขณะที่บทนางเอกนั้น ไม่พบว่าใช้ผู้ชายแสดง ดรุณี ปัณณศักดิ์ เจ้าของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง (สัมภาษณ์, 27 ส.ค. 2543) ได้กล่าวว่า

"พวกนี้เก่ง คือเขาชอบ เขาชอบการแสดง ชอบแต่ง แต่ว่าผู้ชายยังไงมันก็เป็นผู้ชาย แล้วเป็นผู้ชายมาแต่งเป็นผู้หญิงมันไม่เหมือน พวกสาวประเภทสองนี่เขาชอบประดิดประดอย แต่ว่าสำเนียงเขาเท่านั้นแหละที่ทำให้รู้ว่าเป็นผู้ชาย แต่เขาร้องเพลงได้ เขาตั้งใจจริงๆ แต่บางงานนี่คนเขาไม่ยอม เพราะว่าผู้ชายก็ยังต้องเป็นผู้ชาย มีบางที่ที่เขาถือ บางทีเขาก็บอกว่ามันขัดกัน คือจริงๆ แล้วงิ้วเขาจะชอบพระเอกที่เป็นผู้หญิง เขาจะไม่เน้นผู้ชายเป็นพระเอก ทีนี้ถ้าสาวประเภทสองไปเล่นเป็นตัวผู้หญิง แล้วผู้หญิงเองแท้ๆ มาเล่นเป็นตัวพระเอกผู้ชาย เขาก็เลยบอกว่าทีผู้ชายไปเล่นเป็นผู้หญิง ทีผู้หญิงมาเล่นเป็นผู้ชาย มันขัดกัน นอกจากว่าบางเรื่อง โอเค เป็นตัวประกอบ เล่นไปไม่เป็นไร เพราะว่าท่าทางเขาก็เหมือนผู้หญิงอยู่แล้ว แต่คนดูเขาก็ดูออกว่าเป็นผู้ชาย"

สำหรับกรณีนักแสดงหญิงเล่นเป็นตัวละครบทผู้ชายนั้น นอกเหนือจากบทพระเอก ซึ่งกลายมาเป็นขนบของงิ้วแต้จิ๋วในปัจจุบันแล้ว และนักแสดงที่ขึ้นไปถึงขั้นรับบทเป็นนักแสดงหลักๆ ของคณะคือเป็นพระเอกหรือพระรองแล้วจะไม่แสดงบทตัวนางอีก แต่นอกจากนั้น นักแสดงหญิงที่ยังคงเป็นระดับรองๆ ลงมาจนถึงตัวประกอบยังต้องแสดงเป็นบทตัวละครหญิงและชายสลับกันไปมา นักแสดงในกลุ่มนี้วันนี้อาจแสดงบทนางกำนัลของจักรพรรดิ แต่วันรุ่งขึ้นก็มารับบททหาร และวันถัดไปก็ไปแสดงเป็นตัวพ่อก็ได้ เหตุที่เป็นเช่นนี้ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะในคณะงิ้วมีนักแสดงหญิงมากกว่านักแสดงชายนั่นเอง

แม้งิ้วในประเทศไทยและงิ้วในประเทศจีนจะมีความคล้ายคลึงกันในแง่ที่ว่าเพศของตัวละครในเรื่องไม่ได้สัมพันธ์ตายตัวกับเพศของนักแสดงที่สวมบทบาทตัวละครนั้นๆ แต่ก็มีความแตกต่างในด้านเหตุผล โดยที่นักแสดงงิ้วในประเทศจีนที่สามารถแสดงได้ทั้งบทบาทชายและหญิงนั้นเป็นเพราะนักแสดงได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี ขณะที่งิ้วในประเทศไทย เหตุที่นักแสดงหญิงรับบทได้ทั้งชายและหญิงนั้นเป็นเพราะทรัพยากรในคณะงิ้วที่มีจำกัด

4.4 "นาฏยรส" ที่เกิดจากประเภทและบทบาทของตัวละคร

แบบแผนความงามในงิ้วอันเกิดจากประเภทและบทบาทของตัวละครที่สำคัญคือ ตัวละครมักจะมีลักษณะแบน (flat character) ไม่มีความซับซ้อนทางจิตใจ ตัวละครฝ่ายดีจะมี "ชุด" ของคุณสมบัติด้านดีอย่างเพียบพร้อม อาทิเช่น มีคุณธรรม กล้าหาญ เสียสละ ซื่อสัตย์ จงรักภักดี สง่าผ่าเผย ตัวละครฝ่ายเลวก็จะมี "ชุด" ของคุณสมบัติด้านเลวเช่นกัน อันได้แก่ คิดคด ร้ายกาจ อำมหิต ไร้คุณธรรม แม้จะพบว่ามีบ้างที่ตัวละครเปลี่ยนบทบาทจากฝ่ายไม่ดีในตอนต้นมาเป็นฝ่ายดีในตอนท้าย เช่นเรื่อง**เจ็กมึ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)** งิ้วชื่อดังเรื่องหนึ่งซึ่งตัวละครที่เป็นลูกสะใภ้ดุด่า ข่มขู่ผู้เป็นแม่สามี แต่ก็เป็นด้วยความไม่รู้ว่านี่คือแม่สามีตนเอง และตอนท้ายเมื่อรู้ความจริงทั้งหมดก็สำนึกผิดและขอขมาแม่สามี แต่ไม่พบงิ้วเรื่องใดที่เปลี่ยนบทบาทจากฝ่ายดีในตอนต้นเรื่องไปเป็นฝ่ายเลวในตอนหลัง (หรือเผยให้เห็นว่าที่แท้จริงแล้วเป็นคนเลว) และโดยทั่วไปงิ้วจะไม่นำเสนอภาพตัวละครที่มีทั้งด้านดีและด้านร้ายในตัวละครตัวเดียว จริงอยู่ที่ว่ามีตัวละครฝ่ายดีที่ฆ่าคนตาย แต่บทประพันธ์ก็จะสร้างความชอบธรรมและเหตุผลรองรับให้ผู้ชมรู้สึกว่าการฆ่าคนตายครั้งนั้นไม่ใช่เรื่องเสียหาย ตัวละครเทพสามตาในวัยเด็กจากเรื่อง**ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** ที่พลั้งมือฆ่าเด็กเกเรลูกของผู้มีอิทธิพลก็เพราะตนเองถูกกลั่นแกล้งก่อน แต่หากเป็นตัวละครฝ่ายเลวที่ฆ่าคนตายก็ด้วยเหตุผลเพราะความทะเยอทะยาน ความอิจฉาริษยา ความอำมหิตโหดร้าย

ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ (ภรตมุนี, 2511 แปลโดย แสง มนวิทูร) ได้กล่าวว่าการแสดงก่อให้เกิดรสต่างๆ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับงิ้วแล้วพบว่า แบบแผน (formality) ของตัวละครประเภทต่างๆ ทำให้เกิดรสของการแสดงดังนี้

ตัวพระ (เซ็ง) และตัวนาง (ตั่ว) ทำให้เกิดรสแห่งความรัก (โดยเฉพาะกับตัวละครพระเอกนางเอกและตัวละครฝ่ายพลเรือน) เพราะเนื้อหามักเกี่ยวข้องกับชีวิตครอบครัว ความรัก และรสแห่งความกล้าหาญ (โดยเฉพาะกับตัวละครฝ่ายนักรบ) เพราะเนื้อหาเป็นเรื่องการทำสงคราม ป้องกันประเทศชาติ ปกปักรักษาราชบัลลังก์ ขณะที่ตัวละครบทบาทผู้พิพากษาหรือเจ้าเมืองผู้ทรงคุณธรรม เช่นตัวละครเซียวกวงม้งในเรื่อง**เจ็กปั้งพะซีกังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** แม้จะเป็นตัวละครฝ่ายพลเรือนแต่ก็แสดงถึงความกล้าหาญจากการตัดสินลงโทษกังไซอ๋องผู้มีอิทธิพลอย่างตรงไปตรงมา

ตัวนางที่เล่นบทโศก (โอวซา) ทำให้เกิดรสแห่งความกรุณา เนื่องจากเป็นตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้ผู้คนสงสารเป็นหลัก ทั้งเรื่องจึงต้องผจญกับเคราะห์กรรมตั้งแต่ต้นเรื่องยังท้ายเรื่อง

ตัวตลก (ทิ้ว) ทำให้เกิดรสแห่งความขบขันอย่างชัดเจน

ตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) ทำให้เกิดรสแห่งความดุร้าย หากเป็นตัวหน้าลายฝ่ายพลเรือน มักจะเป็นบทบาทมหาเสนาบดี (เทียบได้กับนายกรัฐมนตรี) ซึ่งความดุร้ายจะแสดงออกด้วยการวางแผนชิงบัลลังก์จักรพรรดิ หากเป็นตัวหน้าลายฝ่ายนักรบ มักจะเป็นบทบาทกษัตริย์ต่างแคว้นซึ่งแสดงความดุร้ายด้วยการยกทัพมารุกรานแผ่นดินจีน

อย่างไรก็ตาม ไม่จำเป็นเสมอไปที่งิ้วทุกเรื่องจะต้องมีตัวละครครบทุกบทบาท หรือหากมีครบ ก็ไม่จำเป็นที่ตัวละครแต่ละตัวจะมีบทบาทเด่นเท่าเทียมกัน ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์บทงิ้วหรือครูผู้จัดหางิ้วมาให้คณะงิ้ว ปัจจัยที่ครูงิ้วจะพิจารณาในการเลือกงิ้วที่มีบทบาทต่างๆ มาให้คณะงิ้วแสดงคือ

1) แนวเรื่องที่ต้องการเน้น หากเป็นงิ้วแนวเศร้าโศก บทประพันธ์นั้นก็มักไม่มีบทบาทตัวตลก หรือหากเป็นงิ้วเรื่องสั้นก็จะมีตัวละครน้อย

2) บุคลากรที่มีอยู่ในคณะงิ้ว ครูหรือผู้กำกับงิ้วจะต้องหางิ้วเรื่องที่เหมาะสมกับบุคลากรที่มีอยู่ในคณะงิ้ว หากไม่มีนักแสดงตลกก็จัดหาเรื่องที่มีบทของตัวตลกไม่ได้ หรือหากนักแสดงบทตลกไม่เก่งพอ ครูก็จะเลือกเรื่องที่มีบทตลกไม่มากนักมาให้คณะงิ้ว หรือไม่ก็ลดบทบาทของตัวตลกจากบทประพันธ์

4.5 นักแสดงไทยกับประเภทและบทบาทของตัวละคร

ในอดีต คณะงิ้วในประเทศไทยจะใช้เพียงนักแสดงชาวจีนและลูกจีนในประเทศไทยเท่านั้น แต่หลังจาก 20 ปีที่ผ่านมา เริ่มมีคนไทยเข้ามาสู่วงการงิ้วอย่างต่อเนื่อง จนปัจจุบันเรียกได้ว่าไม่มีคณะงิ้วคณะใดที่ไม่มีนักแสดงคนไทย ยิ่งไปกว่านั้นคือ คณะงิ้วจำนวนมากที่มีนักแสดงคนไทยมากกว่านักแสดงที่มีเชื้อสายจีน ซึ่งนักแสดงคนไทยมีสิทธิที่จะเป็นตัวละครทุกประเภทหากมีความสามารถและได้รับการฝึกฝนอย่างเพียงพอ

บทบาทการแสดงที่มีนักแสดงคนไทยมากที่สุดคือบทตัวประกอบจำพวกทหาร ซึ่งไม่ต้องอาศัยพื้นฐานหรือความสามารถใดๆ มีหน้าที่เพียงออกไปเดินตามคนอื่นให้การแสดงบนเวทีดูคับคั่งมีตัวละครมากมาย นับเป็นบทบาทแรกที่นักแสดงงิ้วหน้าใหม่ได้รับ นักแสดงไทยจำนวนนี้มีมากมายที่เข้ามาแบบฉาบฉวย อาจอยู่ไม่ถึงปีก็ลาออกไป เนื่องจากไม่ได้เป็น "ลูกงิ้ว" (ฮี้เกี้ย) จึงไม่มีสัญญาผูกมัดว่าต้องอยู่นานเท่าใด และมีนักแสดงหน้าใหม่หมุนเวียนเข้ามาอยู่เสมอ ส่วนนักแสดงไทยที่ยังคงอยู่ในวงการงิ้ว เมื่อมีความชำนาญมากขึ้นก็จะได้รับบทบาทที่ดีขึ้นเป็นลำดับ

ไป จนได้เป็นตัวพระ ตัวนาง พระเอก นางเอก รวมถึงบทบาทตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) ก็ยังมีที่เป็นนักแสดงคนไทย จากการสังเกตการณ์ประกอบกับการสอบถามคนในคณะงิ้วและผู้รู้ต่างๆ คงมีเพียงบทบาทตัวตลก (ทิ้ว) เท่านั้นที่ไม่พบนักแสดงคนไทย หากมีก็เพียงแค่นักแสดงที่แต่งหน้าแบบตัวตลกแต่เล่นเป็นทหารตัวประกอบทั่วไป (อาจเนื่องด้วยเป็นบทบาทที่ต้องอาศัยปฏิภาณไหวพริบในการพูดบทสดๆ เป็นภาษาแต้จิ๋ว จึงไม่ค่อยพบตัวละครประเภทนี้ที่เป็นคนไทย)

โดยทั่วไปแล้ว คณะงิ้วจะไม่มีการสงวนบทบาทหนึ่งบทบาทใดไว้ไม่ให้นักแสดงไทยเล่น ยกเว้นแต่คณะไซ้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วงเท่านั้นที่คุณสาธิต เลาหชัยบุญ เจ้าของคณะกล่าวว่าตนเองนิยมให้นักแสดงตัวหลักๆ ของคณะเป็นนักแสดงจีนหรือคนไทยเชื้อสายจีนเท่านั้น เพราะแสดงได้งดงามกว่า แม้ว่าตนเองจะเป็นผู้ริเริ่มนำนักแสดงไทยมาแสดงงิ้วก็ตาม (สาธิต เลาหชัยบุญ, สัมภาษณ์, 4 ธ.ค. 2543)

4.6 ความเข้าใจของผู้ชม

ประเภทและบทบาทของตัวละครเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของงิ้ว นอกจากการได้ชมงิ้วเรื่องหนึ่งซ้ำๆ กันหลายรอบแล้ว ผู้ชมจะรู้ว่านักแสดงแต่ละคนเป็นตัวละครประเภทใดและเล่นเป็นบทบาทใด ก็โดยสังเกตจากองค์ประกอบอื่นๆ ของงิ้ว โดยเฉพาะเสื้อผ้าและการแต่งหน้า ซึ่งมีแบบแผนกำหนดไว้ชัดเจน เมื่อเห็นนักแสดงปรากฏตัวในเสื้อผ้าและการแต่งหน้าที่ถูกต้องตามแบบแผนแล้วก็สามารถบอกได้ทันทีว่านักแสดงคนนี้แสดงเป็นตัวละครประเภทใด เป็นตัวพระหรือตัวตลก เป็นตัวละครฝ่ายบุ๋นหรือบู๊ หรือเป็นตัวหน้าลาย ฯลฯ

นอกจากเสื้อผ้าและการแต่งหน้าแล้ว องค์ประกอบอื่นก็ยังถ่ายทอดความหมายให้ผู้ชมได้เข้าใจประเภทและบทบาทตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบด้านฉากและอุปกรณ์ ดนตรีและการขับร้อง ลีลาการแสดง รวมไปถึงเนื้อเรื่องหรือบทประพันธ์ องค์ประกอบเหล่านี้จะช่วยเสริมให้ผู้ชมเข้าใจบุคลิกลักษณะตัวละครได้ชัดเจนขึ้นไปกว่าการรับรู้จากเสื้อผ้าและการแต่งหน้า

นอกจากนี้ ด้วยเหตุที่ตัวละครงิ้วมักมีลักษณะเป็นตัวละครแบน (flat character) จึงทำให้ผู้ชมเข้าใจตัวละครได้ง่ายขึ้น สามารถรู้ได้ไม่ยากว่าตัวละครใดเป็นฝ่ายดี ตัวละครใดเป็นฝ่ายไม่ดี ผู้ชมจะรู้ด้วยตัวเองว่าสมควรจะสงสารตัวละครตัวใด และสมควรจะเกลียดชังตัวละครตัวใด ผู้ชมจะไม่มีความรู้สึกทั้งด้านบวกและด้านลบต่อตัวละครตัวเดียวกัน

5. ศิลปะและเทคนิคการแสดง

การแสดงงิ้วเป็นศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย และการใช้เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบผสมผสานเข้ากับการร่ายรำด้วยจังหวะและลีลาอันงดงามตามแบบแผนที่สืบทอดมา ลีลาเหล่านี้ไม่ว่าจะเป็นงิ้วท้องถิ่นใดก็ล้วนมีลักษณะแบบแผนไม่ต่างกัน ท่าทางของตัวละครแต่ละประเภทอาจเหมือนหรือต่างกัน ท่าทางบางอย่างเน้นใช้กับตัวละครประเภทหนึ่งแต่ไม่ใช้กับตัวละครประเภทอื่น การเคลื่อนไหวให้เกิดท่วงท่าในงิ้ว 8 ลักษณะได้แก่การเคลื่อนไหวของมือ นิ้ว เท้า ขา การเดิน หนวดเครา แขนเสื้อ และขนนกประดับศีรษะ ซึ่งลักษณะการเคลื่อนไหวมีมากมาย สำหรับในประเทศไทยแม้แบบแผนจะไม่ได้เปลี่ยนไปจากประเทศจีน แต่จากการสอบถามนักแสดงและผู้รู้ต่างๆ ประกอบกับการที่ผู้วิจัยมีโอกาสได้ชมวิดีโอบันทึกการแสดงงิ้วคุนชวี่กับงิ้วปักกิ่ง จึงได้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างงิ้วในประเทศจีนกับไทย การแสดงในประเทศไทยอาจทำได้ไม่เหมือนหรือไม่งดงามเท่ากับท่วงท่าของจีน อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้รวบรวมลักษณะการเคลื่อนไหวของการแสดงงิ้วในประเทศไทยตามที่ได้พบเห็นมา ซึ่งรายละเอียดที่นำเสนอนี้ไม่ใช่ท่าทางการแสดงทั้งหมดที่มีอยู่ในประเทศไทย เป็นแต่เพียงการอธิบายให้เห็นภาพคร่าวๆ เท่านั้น

5.1 การเคลื่อนไหวของมือ

ในการแสดงงิ้ว นักแสดงจำเป็นต้องใช้มือในการออกลีลาท่าทางอย่างมาก โดยเฉพาะเมื่อถึงบทร้องเพลง มือจะถูกใช้แสดงประกอบเพื่อบอกความรู้สึกในใจหรือเพื่อเล่าเรื่อง ลีลาที่นิยมใช้ประกอบการร้องเพลงเช่นการกำมือซ้ายและเท้าสะเอว ส่วนมือขวาทำท่าทาง สักพักก็อาจสลับเป็นมือขวากำและเท้าสะเอว ส่วนมือซ้ายทำท่าทาง หรือใช้ทั้ง 2 มือทำท่าทาง ข้อสำคัญคือตลอดการร้องเพลงนักแสดงจะไม่ปล่อยมือไว้เฉยๆ ท่วงท่าหลักๆ ที่ใช้การเคลื่อนไหวของมือเป็นส่วนสำคัญมีดังนี้

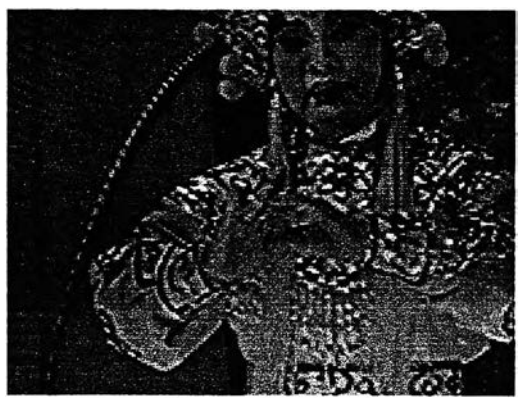
1) การกล่าวถึงตนเอง นักแสดงจะยกแขนขึ้นหรือวาดแขนเป็นวงกลมแล้วสัมผัสที่หน้าอกตนเอง หากเป็นตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) อาจตบเข้าที่ท้องแทนการสัมผัสหน้าอก ตัวละครแต่ละประเภทอาจใช้ท่าทางต่างกันเล็กน้อย อย่างไรก็ตามตัวละครมักจะทำท่านี้เมื่อกล่าวถึงตนเอง

2) เท้าสะเอว เน้นใช้กับตัวละครฝ่ายนักรบทั้งตัวพระและตัวนาง โดยนักแสดงจะกำมือเท้าสะเอว หากเป็นตัวสาวใช้ (ฮวยตั่ว) มักจะเท้าสะเอวข้างหนึ่ง ส่วนมืออีกข้างถือผ้าเช็ดหน้าโบกสะบัด ท่าทางนี้เป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นในตัวเอง แลดูยืดอก เปิดเผย

3) การเชื้อเชิญ โดยการแบมือผายไปยังทิศทางที่ต้องการ

4) ท่าโกรธจัด นักแสดงจะแบมือทั้ง 2 ข้างแล้วทำมือสั่น ประกอบการแสดงออกทางสีหน้า

5) ท่าคำนับ โดยการห่อมือซ้ายกับขวาประสานกัน หรือไม่ก็กำมือขวาส่วนมือซ้ายแบ ทั้งสองมือประสานกัน



ภาพที่ 5.76 ท่าคำนับของตัวนาง คณะไท้ตง

ภาพที่ 5.77 การเคลื่อนไหวมือข้างหนึ่งกำ ส่วนอีกข้างทำท่าทาง (คณะเหล่าเง็กเล่าซุง)

5.2 การเคลื่อนไหวของนิ้ว

จากการศึกษาพบว่าลักษณะการใช้นิ้วมือของตัวละครมีดังนี้

1) การกำมือ จะใช้มากกับตัวละครฝ่ายนักรบ ซึ่งแสดงถึงความห้าวหาญ กร้าวแกร่ง

2) การแบมือ ในลีลาแบบงิ้วแม้จะแบมือแต่ก็ไม่ใช่การเหยียดนิ้วออกไปตรงๆ ในทิศทางเดียวกัน แต่จะใช้ท่าทางต่างๆ เช่น หงายฝ่ามือขึ้นแล้วยกนิ้วโป้งขึ้นตั้งฉากกับนิ้วอื่นๆ หรือไม่ก็งอนิ้วโป้งเข้ามาขณะที่อีกสี่นิ้วที่เหลือเหยียดตรง ส่วนตัวนางอาจเหยียดนิ้วแล้วเอาปลายนิ้วชี้แตะปลายนิ้วนางโดยนิ้วกลางเหยียดดันเข้ามาทางฝ่ามือเล็กน้อย

3) การเหยียดบางนิ้วส่วนนิ้วที่เหลืองอเข้าหรือจรดเป็นวง หากเป็นตัวละครผู้ชาย (ทั้งตัวพระ ตัวตลก ตัวหน้าลาย) จะใช้เพียงการชี้นิ้ว (ซึ่งเป็นท่าที่ตัวละครชายนิยมใช้มาก) โดยการชูนิ้วชี้และนิ้วกลางส่วนนิ้วที่เหลืองอเข้า วิธีการชี้นิ้วจะใช้การสะบัดข้อมือ ขณะที่ตัวนางมีวิธีการใช้นิ้วลักษณะนี้ที่หลากหลายมากแต่จะไม่ชี้นิ้วแบบตัวละครชาย ท่วงท่าการใช้นิ้วมือของตัวนางใน

ลักษณะนี้เช่น ชูนิ้วชี้ นิ้วนาง และนิ้วก้อย (หรือเฉพาะนิ้วชี้กับนิ้วก้อย) ส่วนนิ้วที่เหลือจรดเป็นวงกลม (อาจใช้มืออีกข้างจับชายแขนเสื้อมือข้างที่ชี้) ลักษณะการชี้นิ้วนี้หากเป็นตัวละครชายหรือตัวนางที่เป็นนักรบจะไม่ค้างมือไว้ เพื่อแสดงถึงความคล่องแคล่ว เข้มแข็ง กระฉับกระเฉง ขณะที่ตัวนางโดยทั่วไปจะท่วงท่าเชื่องช้ากว่าและค้างนิ้วไว้แสดงถึงความอ่อนช้อยเนิบนาบ

ภาพที่ 5.78 การเคลื่อนไหวนิ้วมือของตัวนาง ท่าร้องไห้เสียใจ (คณะเหล่าอี่ไล้เฮง)

5.3 การเคลื่อนไหวของเท้า

1) ตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) เอามือสองข้างจับผ้าชิ้นหน้าของชุดยกขึ้นแล้วหมุนตัวเคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว ผ้าที่ถูกจับก็จะหมุนตามตัวคน

5.4 การเคลื่อนไหวของขา

1) การยกขาเหยียด ตัวละครบทนักรบจะเน้นการเตะขาขึ้นสูงทั้งด้านหน้าและด้านข้าง เพื่อเน้นให้เห็นลักษณะบทบาทชัดเจนว่าเป็นตัวละครที่มีความสามารถด้านการต่อสู้

2) การยกขางอ โดยตัวละครบทนักรบจะยกขาข้างหนึ่ง หงายข้างเท้าด้านในขึ้นขนานกับพื้น สามารถใช้ประกอบการเดิน กระโดดขึ้นสูง หรือกระโดดถอยหลังได้ นอกจากนี้การกางขายกเท้าขึ้นข้างหนึ่งแล้วงอยังเป็นท่วงท่าที่ใช้กับตัวหน้าลาย

3) การเหวี่ยงขาขึ้น ขณะตัวละครฝ่ายนักรบหรือฝ่ายบู๊ล้มลงไปนอนกับพื้น เมื่อจะลุกขึ้นมาก็จะใช้วิธีเหยียดขาขึ้นแล้วเหวี่ยงไปรอบๆ อาศัยเป็นแรงดีดตัวขึ้นมา ดังเช่นที่พบในเรื่อง**เจ็กปั้งพะซี่กังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** ในฉากที่ตัวกังไซอ๋องกำลังจะขาดใจตาย

5.5 การเดิน

1) การเดินเป็นวงกลม หมายถึงการเดินทางระยะไกล หากเป็นเหตุการณ์ต่อสู้ในป่า เมื่อตัวละครทั้ง 2 ฝ่ายเดินเป็นวงกลมวงเดียวกันย่อมหมายถึงการหนีและการไล่ตาม

2) การเดินเข้า-ออกประตู เนื่องจากการแสดงงิ้วจะไม่มีการจำลองประตูบ้านให้เห็นจริง ผู้แสดงจึงอาศัยวิธีการทำท่าเปิดประตูและยกเท้าก้าวข้ามธรณีประตูให้ผู้ชมดูออกว่าหมายถึงก้าวข้ามผ่านประตูเข้าไปแล้ว

3) การเดินออกจากเวทีเข้าหลังโรงของตัวละครฝ่ายบู๊จะเดินจากด้านข้างมาตรงกลางด้านหน้าเวที ยกเท้าหงายข้างเท้าขึ้นหันไปทางคนดู ยกมือขึ้นและหันหน้าไปทางคนดูเช่นกัน ก่อนจะเอาเท้าลงแล้วเดินเข้าโรงไป

4) การเดินของตัวนางจะก้าวสั้นๆ ย่อเล็กน้อย ท่วงท่าอ่อนช้อย

5) การเดินของโอวหมิ่งจะก้าวย่อแล้วหยุดเป็นจังหวะตามเสียงกลองและฆ้อง จะกางแขนกางศอกออก ท่าทางดูกร่างยิ่งนัก นอกจากนี้วิธีการเดินของตัวโอวหมิ่งซึ่งแสดงเป็นบทบาทขุนนางผู้ใหญ่ในยามโมโหอาจใช้การเตะเท้าเหยียดไปข้างหน้าแล้วจึงค่อยเดิน

6) การเดินของตัวพระอาวุโสหรือตัวหน้าลายในบทบาทขุนนาง เมื่อเดินเข้าหรือออกจากโรงอาจจะเอามือจับเข็มขัดหยกแล้วเดิน

5.6 การเคลื่อนไหวของหนวดเครา

หนวดและเคราซึ่งเป็นส่วนประกอบของการแสดงเพื่อบอกวัย เชื้อชาติ และลักษณะนิสัยของตัวละคร (ซึ่งจะกล่าวถึงในส่วนของเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า) นั้นสามารถนำมาใช้ประกอบการแสดงได้เสมือนเป็นอวัยวะส่วนหนึ่งของร่างกายนักแสดง ท่วงท่าต่างๆ ที่ใช้กับหนวดเรามีดังนี้

1) ประสานมือเข้าด้วยกันแล้วลูบเครา

2) งอนิ้วชี้แล้วเกี่ยวหรือใช้ทั้งมือกำ แล้วรูดเคราปอยที่อยู่ตรงข้างหูลงมาจนสุดปลาย

3) ใช้ท่อนแขนสอดเข้าใต้เครายาวแล้วเลื่อนมือออก

4) ใช้ท่อนแขนข้างหนึ่งสอดใต้เครายาวแล้วเหวี่ยงมาอีกทาง ใช้ท่อนแขนอีกข้างรับ

5) สำหรับหนวดของตัวตลกซึ่งติดอยู่ที่จมูกนั้น นักแสดงสามารถใช้วิธีบังคับกล้ามเนื้อที่ปากให้ขยับไปมา ทำให้หนวดกระดิกได้

ภาพที่ 5.79 การรูดเคราปอยที่อยู่ตรงข้างหู (คณะไท้ตง)

ภาพที่ 5.80 การใช้ท่อนแขนสอดใต้เคราแล้วเหวี่ยงมาอีกข้าง (คณะไช้ยงฮง)

5.7 การเคลื่อนไหวของแขนเสื้อ

ท่วงท่าลีลาโดยใช้แขนเสื้อนับเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของการแสดงงิ้ว ชายเสื้อนี้จะต่อยาวออกมาจากแขนเสื้อทั้งสองข้างโดยด้านล่างจะไม่เย็บติดกัน ทั่วไปจะยาวประมาณ 1-2 ฟุต แต่สำหรับบางชุดซึ่งไว้สำหรับแสดงบางบทบาทอาจต่อให้ยาวเป็นพิเศษเพื่อจะได้แสดงอารมณ์ได้มาก ชุดที่มีชายเสื้อจะมีไว้สำหรับตัวละครฝ่ายบุ๋นและชุดพระราชพิธีเท่านั้น นักแสดงสามารถแสดงลีลาได้ต่างๆ มากมายดังเช่นท่าทางดังต่อไปนี้

1) การกระถดแขนเสื้อขึ้น ในการชมงิ้วจะพบว่าตัวละครจะทำท่านี้อยู่ตลอดเวลา ในฉากร้องเพลงเมื่อใกล้จะจบบทขับร้องของตัวละครหนึ่ง ตัวละครที่มีบทขับร้องเป็นคนต่อไปจะกระถดแขนเสื้อขึ้นมาแล้วขยับตัวก้าวออกมาข้างหน้า ในการเขย่าข้อมือเพื่อกระถดแขนเสื้อขึ้นนี้จะทำ 4-5 จังหวะ แล้วจึงค่อยออกลีลาทำท่าทางอื่นๆ สำหรับตัวละครชายจะกระถดแขนเสื้อให้ขึ้นมาอยู่ระดับข้อมือ ส่วนตัวนางจะกระถดให้ขึ้นมาเพียงกรอมปลายนิ้ว เมื่อออกลีลาท่าทางจะไม่เปิดเผยให้เห็นนิ้วมากนัก เป็นนัยถึงความเป็นกุลสตรี รักนวลสงวนตัว

2) การกระตุกแขนเสื้อขึ้นมาจับปลายผ้าส่วนต่อนั้นแล้วหมุนควงไปมา พร้อมกับการย่างก้าว ใช้กับตัวนางที่เกิดความรู้สึกตื่นเต้นรุนแรง อาทิเช่น ในเรื่อง**ต้าอี่ว์** เมื่อภรรยาของต้าอี่ว์รู้ข่าวว่าสามีของตนที่จากบ้านไปนานสิบปีเพื่อแก้ไขปัญหาอุทกภัยกำลังจะผ่านมาทางหน้าบ้าน ก็ดีใจจนเก็บความรู้สึกไว้ไม่อยู่และแสดงท่านี้ออกมา

3) การกวัดแกว่ง อาจจะกวัดแกว่งแขนเสื้อทั้งสองข้างหรือข้างเดียวก็ได้ ในบางบทบาทที่ต้องการจะแสดงอารมณ์มากตัวนาง (ตั๋ว) จะสวมชุดที่มีชายแขนเสื้อยาวเป็นพิเศษ (ประมาณหนึ่งเมตร) เพื่อแสดงอารมณ์ที่คุกรุ่นอยู่ในใจ เช่นในเรื่อง**ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** ตัวละครที่เป็นเทพธิดาซึ่งเป็นนางเอกของเรื่อง เมื่อจำเป็นต้องจากสามีและลูกเพื่อกลับขึ้นไปรับโทษบนสวรรค์ นักแสดงก็จะก้าวขึ้นไปบนโต๊ะ (แทนความหมายว่าเหาะอยู่กลางอากาศ) และกวัดแกว่งแขนเสื้อที่ยาวมากนี้ไปมาพร้อมๆ กับดนตรีฝ่ายให้จังหวะที่บรรเลงกลอง ม้อง และฉาบ อย่างเร่งเร้า แสดงให้เห็นว่าตัวละครกำลังต่อสู้กับจิตใจตนเองอยู่ ด้วยว่าใจหนึ่งก็ไม่มีทางเลี่ยงที่จะไม่กลับขึ้นสวรรค์ แต่อีกใจก็นึกเป็นห่วงอาลัยสามีและลูกอีกสองคน เพราะรู้ว่าการกลับขึ้นสวรรค์ครั้งนี้ยากที่ตนเองจะได้พบหน้าครอบครัวอีกครั้ง

4) ท่าเอียงอาย เป็นท่าสำคัญสำหรับตัวนาง โดยจะใช้มือจับแขนเสื้ออีกข้างขึ้นปิดหน้าหางตาปรายไปทางตัวละครอีกฝ่ายหนึ่ง

5) การหมุนควง อาจจะหมุนเข้าหาตัวหรือหมุนออกจากตัวก็ได้

6) การเหวี่ยงแขนออกจากตัว ให้แขนเสื้อสะบัดออกไป หรือกระถดแขนเสื้อเข้ามาจับไว้แล้วสะบัดออกไป แสดงถึงความไม่พอใจ

7) ใช้มือจับแขนเสื้ออีกข้างหนึ่งไว้ แล้วใช้มือข้างที่แขนเสื้อถูกจับนั้นทำท่าทางต่างๆ เช่น ชี้นิ้ว ฯลฯ

8) ยกแขนเสื้อขึ้นป้องปากแล้วพูด เป็นการพูดกับคนดู ซึ่งเป็นที่รู้กันว่าเมื่อนักแสดงทำท่าเช่นนี้หมายถึงตัวละครคนอื่นบนเวทีไม่ได้ยิน

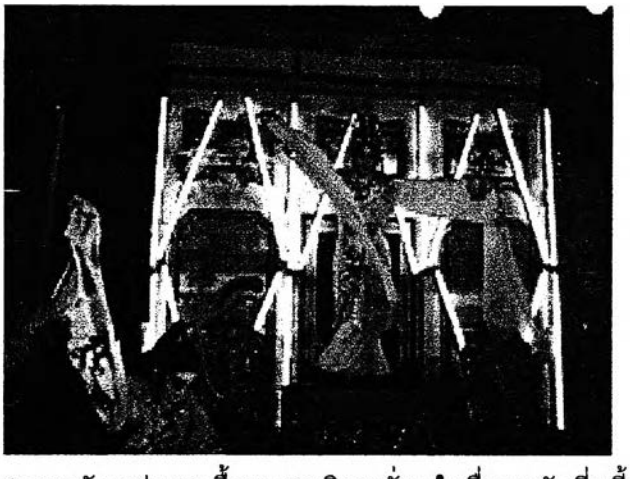
9) ตัวนาง โดยเฉพาะตัวนางที่มีชีวิตชีวา (ฮวยตั๋ว) จะกระถดชายแขนเสื้อขึ้นแล้วเอามือจับ ผสมกับการทำท่าทางอื่นประกอบ เช่นการเท้าสะเอว หรือการเดิน เป็นการแสดงถึงความทะมัดทะแมง มีชีวิตชีวา

10) เมื่อถึงอารมณ์เศร้าของตัวนาง จะร่ายรำประกอบการขับร้องโดยเน้นการปล่อยแขนเสื้อให้ทิ้งยาวลงพื้น และอาจใช้การสะบัดแขนเสื้อเพื่อเป็นการแสดงอารมณ์ออกมา โดยไม่กระถดแขนเสื้อเข้ามา

11) การแสดงความโกรธ สำหรับตัวนางทำได้โดยจับแขนเสื้อพันรอบมือตนเองอย่างรวดเร็วประกอบการแสดงออกทางสีหน้า ท่าทางคล้ายจะฉีกขยี้เสื้อผ้าให้ขาดเป็นชิ้นๆ

12) การแสดงความโกรธ ไม่พอใจ โดยหมุนให้แขนเสื้อพันรอบมือแล้วรวบจับไว้

ภาพที่ 5.81 การกวัดแกว่งแขนเสื้อเพื่อแสดงความดีใจในเรื่องต้าอี่ว์ (คณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วง)



ภาพที่ 5.82 การกวัดแกว่งแขนเสื้อของเทพธิดาหวั่งคงในเรื่องซามักเอี่ยเจี้ยงขณะกลับขึ้นสวรรค์ (คณะเหล่าเง็กเล่าซุง)

5.8 การเคลื่อนไหวของขนนกประดับศีรษะ

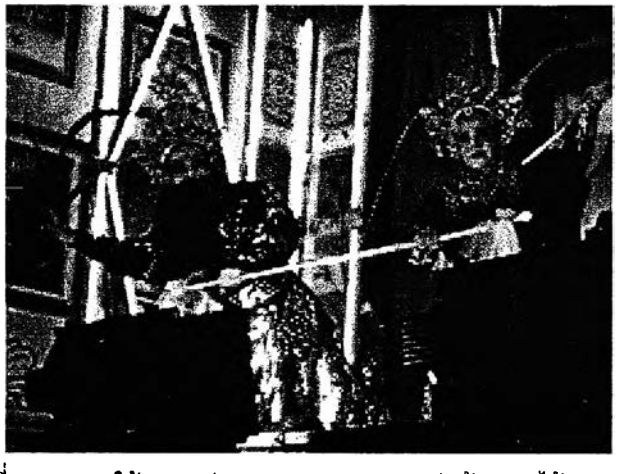
ขนนกยูงสองเส้นที่ประดับศีรษะเป็นเครื่องหมายของตัวละครฝ่ายนักรบซึ่งมีสถานภาพทางสังคมสูง อาจเป็นนายทหาร แม่ทัพ หรือตัวละครอื่นๆ เช่นเจ้าหญิง เจ้าชายซึ่งมีความสามารถทางการต่อสู้ จากการศึกษาพบว่านักแสดงมักใช้ขนนกประกอบการร่ายรำในขณะเดินเข้าสู่เวทีหรือขณะขับร้องบทเพลงเพื่อเพิ่มความงดงามของการแสดงและเพื่อให้ผู้ชมรู้ว่าเป็นตัวละครที่มีความสามารถด้านการต่อสู้ รวมถึงใช้ขณะต่อสู้ โดยใช้ท่าทางดังนี้เป็นต้น

1) จับขนนกหนึ่งหรือสองข้างดัดให้โค้งเป็นวง แล้วบิดปลายให้ชี้มาข้างหน้า

2) จับขนนกสองข้างแล้วบิดเป็นรูปเหมือนเขาแกะ

3) ดัดขนนกให้งอโค้งแล้วใช้ปากคาบปลายขนนกข้างหนึ่ง

4) จับขนนกทั้งสองข้างกางออก



ภาพที่ 5.83 การใช้ขนนกประกอบการแสดงฉากต่อสู้ (คณะไช้ยงฮง)

ภาพที่ 5.84 การดัดขนนกให้เป็นวง (คณะไช้ยงฮง)

ภาพที่ 5.85 การจับขนนกกางออก (คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง)

นอกจากการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายดังที่กล่าวมานี้แล้ว ยังมีท่าทางหลักๆ ที่พบได้บ่อยในการแสดงงิ้ว ได้แก่

ท่าทางการใช้อาวุธ ด้วยเหตุที่อาวุธที่ใช้ในงิ้วมีมากมายไม่ว่าจะอาวุธสั้นหรืออาวุธยาว ทั้ง ดาบ กระบี่ กระบอง ง้าว ทวน ไม้เท้า ขวาน ฯลฯ ดังนั้นจึงมีลักษณะการใช้อาวุธที่แตกต่างกันไป เช่นนักแสดงอาจใช้สองมือหมุนควงอาวุธยาวเช่นไม้เท้า ง้าว ทวน ได้ แต่ไม่อาจทำเช่นเดียวกันนี้กับดาบหรือขวานได้ นอกจากนี้อาวุธยาวอย่างง้าว ยังสามารถใช้ด้ามง้าวในการตี กระทุ้ง คู่ต่อสู้เหมือนเป็นกระบองได้

การถืออาวุธมีหลายลักษณะ เช่น ถือให้ด้าม(อาวุธยาว)ปักลงกับพื้น ถือโดยให้ปลายอาวุธชี้ไปข้างหน้า ถือให้ปลายอาวุธชี้ลงพื้นเบื้องหน้า ถืออาวุธให้แนบกับลำตัวด้านหลัง จับ(อาวุธยาว)ด้วยมือทั้งสองข้างแบบจับกระบอง ฯลฯ

ในส่วนของอาวุธด้ามยาว ผู้ใช้สามารถพลิกแพลงได้มาก เช่น ในจังหวะแรกนักแสดงจะยันปลายทวนข้างหนึ่งลงกับพื้น แล้วใช้เท้าข้างหนึ่งเตะปลายทวนเหวี่ยงให้หมุนขึ้นออกจากตัวทำมุม 270 องศา (เกือบครบรอบวงกลม) จนทวนอยู่ในแนวขนานกับพื้น ปลายทวนข้างหนึ่งอยู่ในมือของนักแสดง ส่วนปลายอีกด้านหนึ่งอยู่ด้านไกลจากตัว แล้วนักแสดงก็โยนทวนขึ้นมาจับกลางทวน

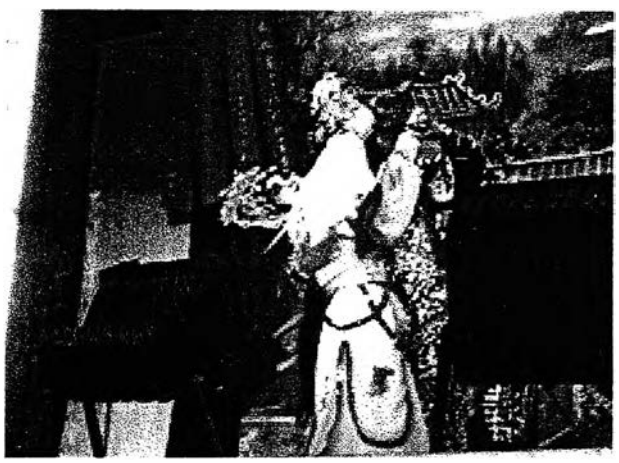
ในฉากต่อสู้เมื่อประอาวุธกัน นักแสดงมักใช้ท่วงท่าชนอาวุธกันแล้วดันค้างไว้ จากนั้นตัวละครทั้ง 2 ฝ่ายก็จะหันมามองหน้ากันพร้อมๆ กับเสียงกลองลงจังหวะ

ท่าขี่ม้า โดยการใช้แส้มีพู่เป็นอุปกรณ์สมมติแทนม้า สามารถออกลีลาได้มาก เช่นการกวัดแกว่ง หมุนควงในแนวต่างๆ และใช้ประกอบการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายให้ออกมาลีท่าร่ายรำที่สวยงาม โดยต้องให้เข้ากับบุคลิกตัวละครที่สวมบทบาทอยู่ด้วย

สำหรับนักแสดงรุ่นเก่าหรือนักแสดงมีฝีมือทั้งในประเทศไทยและประเทศจีน การแสดงท่าทางขี่ม้ามีความสำคัญมาก แม้ตัวละครทหารธรรมดาก็จะออกลีลาการแสดง เช่น กระโดดสลับเท้าไขว้ไปมาให้ตัวโคลงเคลงดูลักษณะเหมือนอยู่บนหลังม้า ส่วนการแสดงของโอวหมิ่งง้วง นักแสดงบทบาทโอวหมิ่งของคณะไช้ยงฮงจะแสดงท่าขี่ม้าให้ดูห้าวหาญองอาจและใช้ลีลามากมายเช่นกัน ในการแสดงบทบาทฉ้อปาอ๋องในเรื่อง**ป้าอ๊วงเปียกกี (ฉ้อป้าอ๋องจากนางสนม)** จะหมุนควงแส้ม้า กระโดดสูงแยกขาทั้งสองข้างออกจากกันพร้อมทั้งหวดแส้ม้าลอดผ่านขาตัวเองไปด้านหลัง ลียนแบบท่าควบม้า แสดงถึงความองอาจห้าวหาญ ตามบุคลิกลักษณะตัวละครที่สวมบทบาทอยู่

ภาพที่ 5.86 ลีลาการแสดงท่าขี่ม้าโดยโอวหมิ่งง้วง (คณะไช้ยงฮง)

ท่าตาย ตัวละครที่เสียชีวิตเพราะถูกวางยาพิษจะนั่งก้มหน้าอยู่บนเก้าอี้ ส่วนฉากที่ทหารถูกฆ่าขณะรบ จะทำเป็นล้มลงพอเป็นพิธีแล้วลุกหนีเข้าโรงไป ยกเว้นเสียแต่การตายนั้นส่งผลต่อเรื่อง คือมีเหตุการณ์ต่อเนื่องที่ตัวละครตัวอื่นต้องมาพบศพ ตัวละครที่ตายนั้นจึงต้องนอนอยู่ต่อ นอกจากนี้ยังมีการฆ่าตัวตาย ซึ่งนักแสดงมีฝีมือสามารถแสดงลีลาได้มาก



ภาพที่ 5.87 ฉากนางสนมง่อกีในเรื่องป้าอ๊วงเปียกกีฆ่าตัวตาย (คณะไช้ยงฮง)

ท่านอน วางแขนข้างหนึ่งไว้บนโต๊ะ ศีรษะหนุนบนแขนนั้น หรือไม่หากเป็นคณะที่มีฉากห้องนอนโดยเฉพาะอย่างเช่นคณะไช้ยงฮง นักแสดงจะเดินผ่านฉากเข้าไปนอนบนลังที่เตรียมไว้หลังฉากเตียงนอน

ท่าหัวเราะ ตัวละครชายทำท่าหัวเราะลักษณะเปิดเผย ส่วนตัวละครหญิงใช้แขนเสื้อปิดปากระหว่างหัวเราะ ไม่ต่างจากท่าทางการแสดงของงิ้วปักกิ่ง

ท่าร้องไห้ ทั้งตัวละครชายและหญิงจะทำท่าเช็ดน้ำตาด้วยแขนเสื้อ หากเป็นตัวละครเด็กจะผสมการกระทืบเท้าหรือทรุดตัวลงนั่ง

ท่ากังวล ทำหน้านิ่วคิ้วขมวด ปัดมือไปมา ไม่ต่างจากของงิ้วปักกิ่ง

ท่านั่งรถม้า จะใช้ตัวประกอบถือธงสีแดงรูปล้อรถคนละผืน โดยให้เสาธงขนานกับพื้น ส่วนคนที่แสดงบทบาทว่าเป็นผู้โดยสารจะยืนอยู่ตำแหน่งระหว่างธงสองผืนนั้น จากการสังเกตการณ์พบการสื่อความหมายด้วยวิธีนี้แต่เพียงในงิ้วเบิกโรงชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ ในฉากขุนนางที่นำราชโองการมาแต่งตั้งโซวฉิ้งให้เป็นมหาเสนาบดีของแคว้นทั้งหกแล้วจึงเดินทางกลับด้วยรถม้า

5.9 ประเภทของตัวละครกับศิลปะและเทคนิคการแสดง

5.9.1 ตัวพระ (เซ็ง)

เอกลักษณ์ของตัวพระคือท่าทางสง่าผ่าเผย ทะมัดทะแมง การเดินการเจรจาดูสง่า การย่างก้าวแสดงถึงความกระฉับกระเฉง หากเป็นบทนายทหารหรือนักสู้ (บูเซ็ง) ท่าทางที่ใช้ก็จะแสดงความห้าวหาญ หากเป็นบทบัณฑิตหรือขุนนาง (บุ่งเซ็ง) ก็จะดูทรงภูมิ เยือกเย็น เสียงที่ร้องหรือเจรจาออกมาก็เป็นเสียงปกติของนักแสดง

5.9.2 ตัวนาง (ตั๋ว)

ตัวนางจะมีลีลาการแสดงที่ดูอ่อนช้อย สำรวม ลีลาเนิบนาบ ไม่คล่องแคล่วโผงผางอย่างตัวละครชาย ยกเว้นบทตัวนางที่มีชีวิตชีวา (ฮวยตั๋ว) ที่จะดูสดใสร่างเริงและก๋ากั่น กับตัวนางนักรบ (บูตั๋ว) ซึ่งดูคล่องแคล่วอย่างผู้ชาย การใช้เสียงของนักแสดงตัวนางจะแหลมกว่านักแสดงตัวพระ

5.9.3 ตัวตลก (ทิ้ว)

บทบาทตัวตลกนับเป็นสีสันของการแสดงงิ้วอย่างมาก เป้าหมายของตัวตลกก็คือการทำให้ผู้ชมรู้สึกขบขันอย่างมีศิลปะ ด้วยวิธีการต่างๆ ท่าทางการแสดงของตัวตลกอาจเป็นท่าทางที่ผิดเพี้ยนไปจากท่าทางของตัวละครประเภทอื่น

5.9.4 ตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง)

บทบาทการแสดงของตัวหน้าลายจะใช้เสียงที่แตกพร่าอันเกิดจากการฝึกฝนมาดีแล้ว การออกตัวละครประเภทนี้มักใช้โซวล้อเป็นเครื่องดนตรีประกอบ ส่วนท่าทางการแสดงนั้นแสดงออกถึงความเข้มแข็งยิ่งใหญ่ ผ่าเผย น่าเกรงขาม น่าหวาดหวั่น โดยสอดคล้องกับรูปร่างของนักแสดงและการแต่งหน้า จังหวะการก้าวเดินการเคลื่อนไหวจะยืดอกและกางแขนกางศอกเพื่อวางอำนาจ

5.10 นาฏยรสกับศิลปะและเทคนิคการแสดง

5.10.1 รสแห่งความรัก

รสแห่งความรักคือรสที่เกิดจากความยินดีหรือความชอบใจ พบเห็นได้จากตัวพระและตัวนางเป็นหลัก โดยเฉพาะบทบาทพระเอก นางเอก พระรอง นางรอง ซึ่งมีบทบาทเด่น มีท่าทางการแสดงที่หยอกเย้า และเกี้ยวพาราสีกัน

5.10.2 รสแห่งความขบขัน

รสแห่งการหัวเราะขบขันเป็นรสที่ได้จากการแสดงของตัวตลก เนื่องจากตัวตลกเป็นนักแสดงบทบาทเดียวที่มีอิสระในการแต่งแต้มสีสันให้กับเรื่องราว ดังนั้นจึงมีความน่าสนใจที่จะค้นหาวิธีการสร้างความขบขันของนักแสดงตลก ซึ่งจากการสังเกตการณ์คณะงิ้วที่เป็นกลุ่มตัวอย่างทั้งหกคณะพบว่า นักแสดงบทตัวตลกมีวิธีการสร้างความขบขันดังนี้

1) การสร้างความขบขันจากรูปร่าง

รูปร่างที่ผิดแปลกไปจากคนทั่วไปสามารถสร้างความขบขันจากผู้ชมได้ เช่น อ้วนมาก หรือผอมมาก จากที่สังเกตพบว่านักแสดงบทบาทตลกหญิงของคณะงิ้วนั้นมักจะมีรูปร่างที่อ้วนใหญ่ เช่นนักแสดงบทตัวตลกหญิงของคณะเหล่าเง็กเล่าซุงและคณะไท้ตง รูปร่างที่ผิดปกติมากนี้เมื่อประกอบกับท่าทางการแสดงก็จะช่วยสร้างความขบขันได้มาก โดยการเดินบิดสายเอวให้มาก ส่วนนักแสดงตลกชายคณะเตี่ยเกี้ยะอี่ไล้เฮงที่มีรูปร่างผอมมากก็จะแสดงฉากถอดเสื้อให้เห็นซี่โครงเป็นต้น .

2) การสร้างความขบขันจากการแต่งหน้า

การแต่งหน้าของตัวตลกจะเป็นเอกลักษณ์ต่างจากตัวละครบทบาทอื่น โดยการแต่งให้ดูแปลก วิธีที่นิยมใช้คือทารอบจมูกและดวงตาเป็นสีขาว เพื่อให้คนดูเห็นก็รู้ได้ทันทีว่านี่คือตัวตลกและเกิดความขบขันในใบหน้านั้นๆ

3) การสร้างความขบขันจากเสียง

เสียงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สามารถสร้างความสนุกสนานหรือตลกขบขันได้จากผู้ชม การใช้เสียงของตัวตลกงิ้วจะมีลักษณะบี้ๆ อยู่ในลำคอ ไม่เหมือนบทบาทอื่นๆ นอกจากนี้นักแสดงตลกบางคน เช่นบุญชู แซ่ฉั่ว แห่งคณะไช้ยงฮง ยังใช้เทคนิคการเปล่งเสียงที่ไม่เป็นภาษาคนออกมาหรือไม่ก็พูดติดอ่าง เพื่อเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม

4) การสร้างความขบขันจากการแสดง

ก) การสร้างความขบขันจากการพูดนอกบท

ในสื่อสารการแสดงงิ้วนั้น บทบาทตลกเป็นบทบาทเดียวที่อนุญาตให้ผู้แสดงเล่นนอกบทได้เล็กน้อย ทั้งนี้ต้องอยู่ในกรอบของเรื่องและไม่ทำให้เสียเรื่อง โอกาสที่นักแสดงตลกจะนอกบทได้คือเวลาที่อยู่หน้าเวทีคนเดียว หรือไม่ก็เป็นฉากสนทนากับตัวละครอีกตัวเช่นตัวตลกด้วยกันเท่านั้น ไม่พบว่าตัวตลกพูดนอกบทขณะมีตัวละครอยู่เต็มเวที เนื่องจากจะทำให้นักแสดงคนอื่นสับสน และทำให้คนที่ต้องพูดบทเป็นคนต่อไปต่อบทไม่ถูก การพูดนอกบทเพื่อให้ขบขันนั้นมีวิธีดังนี้

- การใช้คำภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ เช่น “ตอแหล” “OK” เป็นต้น
- การพูดแซวคนดู เมื่อคนดูตะโกนแซวขึ้นมาก็แซวกลับ แต่ไม่ใช่การด่าทอ
- การหยิบยกเหตุการณ์หรือเรื่องราวทันสมัยมาพูดหรือล้อเลียน อาจใช้ภาษาจีนหรือไม่ก็ภาษาไทย ในการแสดงเรื่อง**เจ็กปั้งพะซี่กังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** ของคณะไช้ยงฮงคราวหนึ่ง เมื่อถึงฉากตัวตลก (แสดงโดยคุณบุญชู แซ่ฉั่ว) พยายามมอมสุราผสมยาสลบแก่ตัวละครอื่น ก็ร้องเพลงประกอบโฆษณาเบียร์ยี่ห้อหนึ่งซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้นว่า “กินแล้วภาคภูมิใจ เบียร์คนไทยทำเอง”

ข) การสร้างความขบขันจากลีลาการแสดง

การสร้างอารมณ์ขันด้วยการใช้ลีลาท่าทางการแสดงนั้นสามารถทำได้หลายวิธี จากการสังเกตการณ์พบว่าวิธีที่นิยมใช้มีดังนี้

- การแสดงท่าทางเกินจริง เช่น เมื่อตัวตลกถูกตัวละครอื่นจับกุมแล้วแสดงอาการต่อต้าน พยายามหนีให้พ้นการจับกุม หากเป็นตัวละครบทอื่นอาจเพียงสะบัด ดิ้นรน แต่ตัวตลกจะกระโดดตัวลอยยกขาชี้ขึ้นมาข้างหน้า พร้อมกับสะบัดแขนที่ถูกจับกุมไว้อยู่

❑ การแสดงบทโลดโผน เช่น ในงิ้วสั้นเรื่องหนึ่งซึ่งเป็นเรื่องสำหรับตัวตลกโดยเฉพาะ เป็นเรื่องราวของชายผู้หนึ่ง (แสดงโดยคุณบุญชู แซ่ฉั่ว) เดินทางมาถึงบ้านร้างจึงเข้าไปพักผ่อน แต่แล้วกลับได้พบผีสาวนางหนึ่งซึ่งเคยฆ่าตัวตายในบ้านหลังนี้ เมื่อถึงฉากตัวตลกประจัญหน้ากับผีสาว คุณบุญชูจะปีนขึ้นไปบนบันไดลิงที่พาดไว้กับฉากแข็งด้านข้างบนเวที เมื่อปีนขึ้นไปแล้วก็ปล่อยมือโรยตัวให้รูดลงมาข้างล่าง ทำซ้ำๆ อยู่หลายครั้ง เสมือนหนึ่งว่าตกบันไดหรือกลัวจนก้าวขาไม่ออก ปีนหนีไม่พ้นเสียที นอกจากนี้ยังมีการยืนอยู่หลังเก้าอี้ เอามือสองข้างจับพนักเก้าอี้ไว้แล้วกระโดดขึ้นเอาเท้าข้ามผ่านพนักเก้าอี้มาทางด้านหน้าโดยที่มือทั้งสองข้างยังจับพนักไว้อยู่ แล้วจึงลงนั่งประหนึ่งท่าของนักยิมนาสติก

การแสดงบทโลดโผนต้องใช้ความสามารถสูง ปัจจุบันนักแสดงตลกที่เล่นบทบาทนี้ได้มีเพียงไม่กี่คน คุณบุญชู แซ่ฉั่วเป็นหนึ่งในนั้น โดยเจ้าตัวได้เล่าถึงนักแสดงตลกคนอื่นที่เล่นบทบาทโลดโผนว่า "บางครั้งเขาก็อาจจะไม่เต็มร้อย ก็คือเล่นผ่านๆ ถ้าจำเป็นต้องเล่นบทนี้เขาอาจจะทำไม่ได้ 100% อาจจะได้สัก 50-60% ก็พอทำได้" (บุญชู แซ่ฉั่ว, สัมภาษณ์, 29 ม.ค. 2544)

❑ การเล่นกับร่างกายและเสื้อผ้าของตนเอง เช่น การขยับปาก แก้ม ของตนเอง เพื่อให้เรียวหนวดปลอมที่ติดไว้นั้นกระดิกไปมาได้ ส่วนการเล่นกับเสื้อผ้าตนเองนั้นเช่นเรื่อง**เจ็กปั้งพะซีกังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** ซึ่งตัวตลก (คือตัวละครหย่งเซ็ง) เข้าฉากกับตัวหน้าลาย (คือกังไซอ๋อง) เมื่อตัวกังไซอ๋องสะบัดชายแขนเสื้อพร้อมแสดงลีลาร่ายรำอันงดงามดูห้าวหาญ หย่งเซ็งซึ่งใส่ชุดบู๊ที่ไม่มีชายแขนเสื้อก็แกะกระดุมข้อมือแล้วหดแขนตนเองเข้าไปข้างใน ปล่อยให้แขนเสื้อโผล่ออกนอกแขนเล็กน้อย ทำทีให้เหมือนชายแขนเสื้อ แล้วร่ายรำเลียนแบบจังหวะและลีลาของตัวกังไซอ๋องเป็นการล้อเลียน

5.10.3 *รสแห่งความกรุณา*

นาฏยรสประเภทนี้สามารถพบเห็นได้ชัดเจนจากตัวนางบทโศก ซึ่งเป็นตัวละครที่มีแต่บทต้องร้องไห้ ตกทุกข์ได้ยาก พลัดพรากจากคนรัก ถูกกลั่นแกล้งจากคนรอบข้าง รวมถึงตัวละครฝ่ายดี (ทั้งชายและหญิง) ที่ถูกใส่ร้ายป้ายสี ถูกลงโทษกักขัง ท่าทางการแสดงหลักๆ ของตัวละครประเภทนี้ก็ตรงกับที่ระบุในนาฏยศาสตร์ที่ว่า ผู้แสดงพึงแสดงด้วยท่าทาง "มีน้ำตาตก คร่ำครวญรำพัน หน้าแห้งถอดสี ร่างกายสะดุ้งกลัว ถอนใจใหญ่" และ "การแสดงกรุณารส พึงแสดงโดยการร้องไห้ออกมาดังๆ ทำสลบไม่รู้สึกตัว การคร่ำครวญรำพัน บ่นเพ้อ ทุ่มทอดตัวลง ตีอกชกหัว" (ภรตมุนี, 2511: 305) ตัวอย่างของกรุณารสที่ชัดเจนที่สุดที่ผู้วิจัยพบจากการสังเกตการณ์ชมงิ้วคือบทแม่ในเรื่อง**เจ็กมึ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)** ซึ่งทั้งเรื่องนักแสดงผู้รับบทนี้จะต้องร้องไห้และประสบแต่เคราะห์ซ้ำกรรมซัด ต้องห่างไกลจากสามีเนื่องจากสามีไปสอบจอหงวนที่เมืองหลวง

ยังไม่ทันไรลูกชายทั้งสองคนก็ถูกเศรษฐีในเมืองเอาตัวไป เมื่อเวลาผ่านไปตนเองเข้าไปทำงานเป็นแม่ครัวในบ้านลูกชายก็ถูกลูกสะใภ้กลั่นแกล้งด่าทอ นอกจากนี้ยังมีบทพี่สะใภ้ของเปาบุ้นจิ้นในงิ้วภาษาไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน ซึ่งนักแสดงจะต้องร้องไห้ทรมานกับการที่ตนเองจะต้องสูญเสียลูกชายคนเดียวไปด้วยน้ำมือของเปาบุ้นจิ้น หลานชายที่ตนเองเลี้ยงดูมาแต่เล็กเสมือนลูกในไส้

5.10.4 **รสแห่งความดุร้าย**

รสแห่งความดุร้ายเป็นรสที่เกิดขึ้นจากตัวละครฝ่ายเลวหรือกังฉิน อันเป็นบทบาทของตัวหน้าลายที่แสดงออกทางเสียงอันแหบพร่าแต่ดังกังวาน และลีลาท่าทางที่ทะนงองอาจแฝงความเย่อหยิ่งและอำมหิตโหดร้าย เหตุการณ์ที่ทำให้เกิดรสชนิดนี้อันเนื่องจากตัวหน้าลายที่เป็นพลเรือน (บุ่งโอวหมิ่ง) เช่นตัวละครอุปราชในเรื่อง**ซังไท้จี๊อ (สองราชบุตร)** คือความโกรธ การพูดใส่ความพูดให้เจ็บใจ ดูหมิ่น กล่าวเท็จ อาฆาตจองเวร สนมเอกฝ่ายขวา ด้วยการเพ็ดทูลจักรพรรดิ เพื่อให้สนมเอกฝ่ายซ้ายซึ่งเป็นบุตรสาวของตนได้เป็นมเหสี ส่วนความดุร้ายจากโอวหมิ่งนักรบ (บู๋โอวหมิ่ง) เกิดจากการ ฆ่า ทำลาย การทำสงคราม หรือไม่ก็ประพฤติกดขี่ข่มเหงประชาชน ฯลฯ เช่นบทบาทอ๋องแห่งซีเซี่ยในเรื่อง**มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)** ซึ่งยกทัพมาประชิดแผ่นดินซ้อง ท่าทางที่ใช้จะเน้นท่าทางที่หนักหน่วงรุนแรง ก้าวร้าว และแสดงท่าทางให้ดูน่าเกลียดน่ากลัว เช่นการขมวดคิ้ว ขบฟัน การตวาด การเดินกร่าง การจ้องมองราวจะกินเลือดกินเนื้อ ฯลฯ

5.10.5 **รสแห่งความกล้า**

รสแห่งความกล้าเป็นรสที่เกิดจากตัวละครโดยเฉพาะตัวละครฝ่ายนักรบทั้งพระและนาง (บูเซ็ง และ บูตั่ว) การแสดงความองอาจเพื่อผดุงความยุติธรรม การร่ายรำอาวุธเข้าต่อสู้กับฝ่ายศัตรูไม่ว่าจะกองทัพต่างเมืองหรือแม่ทัพที่เป็นกบฏ นอกจากนี้ยังรวมถึงตัวละครฝ่ายบุ๋นที่มีความกล้าหาญยืนหยัดต่อสู้เพื่อผดุงความยุติธรรม

รสทั้งห้านี้นับว่าเป็นรสหลักๆ ของงิ้วซึ่งถือว่าเป็น "รส" ประจำตัวละครบทบาทต่างๆ ดังนั้นจึงส่งผลมาถึงลีลาท่าทางในการแสดงให้สอดคล้องกับตัวละครแต่ละบทบาท แต่นอกจากนี้แล้วก็ยังพบรสอื่นๆ จากการแสดงทั่วไปดังนี้

5.10.6 **รสแห่งความกลัว**

นาฏยรสชนิดนี้พบได้จากตัวละครทุกประเภท ในการแสดงงิ้ว เมื่อเกิดความกลัว ตัวละครจะถอยห่างออกจากสิ่งที่กลัว ทำท่าสะดุ้งตกใจ หรือทำเป็นตัวสั่น

5.10.7 **รสแห่งความชัง**

นาฏยรสชนิดนี้คือรสแห่งความชังความเบื่อหรือไม่พอใจ แม้ในงิ้วจะมีการแสดงท่าทางชิงชัง ไม่ชอบใจ แสดงอาการถ่มน้ำลาย หรือกระทืบเท้า จากการได้ยินได้เห็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนาก็ตาม แต่รสแห่งความเบื่อก็ดูจะไม่ใช่รสที่มีความสำคัญเด่นชัดจากลีลาการแสดงงิ้ว ..

5.10.8 **รสแห่งความอัศจรรย์ใจ**

เมื่อเปรียบกับการแสดงงิ้ว อาจเทียบได้กับการพบความจริงว่าภรรยาของตนที่อยู่กินกันมานานนั้นแท้ที่จริงแล้วเป็นนางฟ้า จากเรื่อง**ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** หรือแม้แต่การแสดงสีหน้าของตัวละครเมื่อได้รับปูนบำเหน็จจากองค์จักรพรรดิอย่างไม่คาดฝัน หรือการเห็นผี ฯลฯ

5.10. 9 **รสแห่งความสงบ**

เกิดขึ้นจากการกระทำของตัวละครฝ่ายดี และเป็นรสที่เกิดขึ้นเมื่อถึงตอนจบเรื่องทุกเรื่อง คือเหตุการณ์กลับเข้าสู่ภาวะปกติ ตัวละครฝ่ายดีได้รับรางวัล ส่วนตัวละครฝ่ายเลวถูกลงทัณฑ์

5.11 **สุนทรียรูปในศิลปะและเทคนิคการแสดง**

สุนทรียรูปในศิลปะการแสดงงิ้วคือการที่งิ้วเต็มไปด้วยการสมมติ อุปกรณ์ประกอบฉากจำนวนมากเป็นแต่เพียงสิ่งสมมติซึ่งแทนความหมายถึงสิ่งอื่น เช่น แส้ม้าหรือธงรูปรถ นอกจากนี้สิ่งที่บอกให้รู้ว่าสถานที่ที่ตัวละครกำลังดำเนินเรื่องอยู่คือสถานที่ใดนั้น คงมีเพียงฉากหลังซึ่งเป็นผืนผ้าสองมิติเท่านั้น และไม่ได้มีอุปกรณ์ประกอบฉากมากไปกว่าโต๊ะกับเก้าอี้ ทำให้นักแสดงต้องใช้ลีลาการแสดงประกอบ เช่นในเหตุการณ์นางฟ้าโบยบินขึ้นสู่ท้องฟ้า ในเรื่อง**ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** ก็ใช้วิธีให้นักแสดงที่สวมบทบาทนางฟ้าขึ้นไปยืนบนโต๊ะ แล้วออกลีลากวัดแกว่งชายแขนเสื้อซึ่งยาวเป็นพิเศษให้พลิ้วสะบัดเหมือนลอยอยู่บนฟ้า เป็นการสร้างจินตภาพแก่ผู้ชม

ความงามอีกประการหนึ่งอยู่ที่ลีลาการแสดงของตัวละครแต่ละประเภท ซึ่งจะมีลีลาท่าทางแตกต่างกันไป ตัวนางจะออกลีลาแช่มช้อย ขณะที่ตัวโอวหมิ่งจะดูฮึกเหิม แกร่งกร้าว น่าสะพรึงกลัว ในกริยาท่าทางเดียวกัน เช่นการเดิน หรือการขี่ม้า นักแสดงแต่ละประเภทบทบาทจะออกลีลาท่าทางต่างกัน และสร้างความรู้สึกอันแตกต่างให้แก่ผู้ชม

5.12 **ความเปลี่ยนแปลงจากอดีต**

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่า แต่เดิมนั้นการฝึกฝนเพื่อจะเป็นนักแสดงงิ้วนั้นต้องใช้เวลานาน และต้องมีครูสอนท่าพื้นฐานในระยะเริ่มฝึก จึงทำให้นักแสดงเมื่อถึงเวลาขึ้นเวทีแสดงจริงสามารถออก

ลีลาได้เหมาะสม การแสดงเต็มไปด้วยศิลปะ ขณะที่ปัจจุบันนักแสดงไม่ได้รับการฝึกฝนขั้นพื้นฐาน นักแสดงจำนวนมากได้ขึ้นแสดงบนเวทีงิ้วโดยยังไม่รู้จักว่างิ้วคืออะไร แม้จะอาศัยการครูพักลักจำหรือการฝึกฝนจากวิดีโอ แต่หากขาดผู้ชี้แนะที่ถูกวิธี ก็จะทำให้ผู้แสดงไม่อาจออกท่าทางได้เหมาะสมอย่างที่ควรจะเป็น

การมีครูหรือผู้กำกับการแสดงในขณะฝึกซ้อมงิ้วเรื่องใหม่นั้นก็ไม่เพียงพอต่อการชี้แนะหรือฝึกสอนให้นักแสดงมีคุณภาพเท่ากับสมัยอดีตที่มีครูฝึกฝนประจำโรงงิ้ว ในการฝึกซ้อมงิ้วเรื่องใหม่นั้น หากครูสอนท่าทางให้นักแสดงแล้วนักแสดงทำไม่ได้ หรือทำได้ไม่เหมือน ครูก็จะไม่เข้มงวดนักปล่อยให้นักแสดงทำเท่าที่ทำได้ รวมถึงตัวครูก็ไม่อาจรู้ได้ว่าลับหลังที่ตนสอนไปแล้วนักแสดงแต่ละคนจะนำไปปฏิบัติตามมากน้อยเพียงไร เพราะตัวครูเองไม่ได้อยู่ประจำโรงงิ้วเช่นในอดีต

"บางทีครูสอนสิบอย่าง เขาก็เล่นสิบอย่าง แต่บางคนเขาขี้เกียจ ครูสอนสิบอย่างแล้วเดี๋ยวพอครูไม่อยู่เขาก็เหลือสองสามท่า แล้วแต่บางคน แต่เราไม่หรอก ครูเขาสอนสิบ เราก็จะจำไว้เลยสิบ มันขึ้นอยู่กับความพยายามของเราด้วย แต่บางทีถ้าเราตกหล่นมันก็มีบ้าง บางทีไม่ใช่ว่าเราตั้งใจจะไม่ทำ แต่บางทีเราตกหล่น มันก็มี" (กัณณา วทัญญุตากวิน, สัมภาษณ์, 22 ธ.ค. 2543)

ดังนั้นหากเทียบกับงิ้วในประเทศไทยในอดีต หรืองิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนปัจจุบันแล้วก็จัดว่าลีลาท่าทางในการแสดงนั้นแม้จะไม่ได้แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง แต่ท่าทางที่แสดงนั้นก็ลดความซับซ้อนประณีตลง เป็นเพียงท่าทางง่ายๆ ที่พอให้รู้ว่าเป็นท่าอะไรเท่านั้น หรือไม่ก็ตัวนักแสดงในปัจจุบันมีความสามารถไม่อาจแสดงได้อย่างนักแสดงในอดีต ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดคือท่าขี่ม้าดังที่ได้อธิบายไว้แล้ว

นอกจากนี้ในฉากต่อสู้ นักแสดงที่มีความสามารถจะแสดงได้เหมือนกำลังต่อสู้กันจริงๆ มีความแคล่วคล่อง เข้าจังหวะกัน และเต็มไปด้วยลีลาอันงดงาม แต่จากการสังเกตการณ์พบว่าการแสดงฉากต่อสู้ในปัจจุบันเกือบทั้งหมดเป็นไปในลักษณะของความเฉื่อยชา นักแสดงไม่รู้จังหวะกันและไม่เข้าถึงอารมณ์ของการแสดง ไม่ทำให้ผู้ชมเกิดความตื่นเต้นไปกับการแสดง

5.13 นักแสดงไทยกับศิลปะและเทคนิคการแสดง

นักแสดงงิ้วคนไทยซึ่งมีอยู่จำนวนมากในวงการงิ้วปัจจุบัน ก็อยู่ในสภาพเดียวกับนักแสดงงิ้วคนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ ซึ่งลีลาการแสดงไม่ประณีตงดงามเหมือนในอดีต แต่ข้อที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ เมื่อกล่าวเฉพาะถึงนักแสดงคนไทยที่รับบทตัวประกอบ เช่น ทหาร ซึ่งเป็นพวกที่เพิ่งเข้าวงการมาไม่นานนัก ประกอบกับมีจำนวนไม่น้อยที่มีหน้าที่แท้จริงเป็นอย่างอื่น เช่น จับกัง คนดูแลเสื้อผ้า นักดนตรี คนคอยเปลี่ยนฉาก ฯลฯ แต่ก็ต้องขึ้นมาแสดงด้วย หากนักแสดงไม่พอ

หรือเป็นงานใหญ่ๆ เช่น งานเทศกาล หรืองิ้วประชัน ซึ่งโรงงิ้วจะได้รับค่าจ้างจากคณะกรรมการศาลเจ้าในอัตราที่สูงกว่าปกติ และมีผู้ชมจำนวนมาก เถ้าแก่คณะงิ้วจึงมักเกณฑ์คนในคณะงิ้วซึ่งมีหน้าที่อื่นๆ ขึ้นมาแสดงเป็นตัวประกอบให้ดูมีนักแสดงมาก แต่การมีนักแสดงบนเวทีมากๆ นี้ไม่ได้หมายความว่าคุณภาพของงิ้วที่แสดงจะมีมากกว่าการแสดงที่มีจำนวนนักแสดงน้อย หากนักแสดงจำนวนมากที่อยู่บนเวทีไม่ได้มีจิตวิญญาณของนักแสดง สักแต่เพียงขึ้นไปให้เต็มเวทีเท่านั้น และนี่ก็เป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้ชมต่อว่านักแสดงคนไทยว่าไม่มีฝีมือการแสดง

5.14 **ความเข้าใจของผู้ชม**

ผู้ชมที่ชมงิ้วมาเป็นระยะเวลานานหรือคนที่ฟังภาษาจีนแต้จิ๋วออก จะเข้าใจสัญลักษณ์ของลีลาการแสดง แม้ว่าลีลาท่าทางการแสดงในปัจจุบันจะ "ลดรูป" จากอดีต ไม่ประณีตอย่างที่เคยเป็นก็ตาม แต่ก็ยังดูออกว่าเป็นท่าทางอะไร จากการสัมภาษณ์ผู้ชมงิ้วหลายคนมีความเห็นตรงกันว่าการแสดงงิ้วในปัจจุบันไม่งดงามเท่ากับในอดีต แต่ตนเองก็ยังยินดีที่จะชม สำหรับการแสดงของนักแสดงคนไทยนั้น ผู้ชมจำนวนมากกล่าวว่านักแสดงคนไทยเล่นไม่เก่ง ตีบทไม่แตก และพูดไม่ชัด แต่ก็มีผู้ชมจำนวนหนึ่งที่ยอมรับในฝีมือนักแสดงคนไทย สาเหตุที่ผู้ชมมีความคิดเห็นแตกต่างกันในเรื่องนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยสองประการดังต่อไปนี้

1) ขอบเขตการยอมรับหรือเกณฑ์ที่ใช้วัดของผู้ชมแต่ละคนแตกต่างกัน บางคนใช้เกณฑ์วัดว่าต้องออกเสียงให้ชัดเจนเหมือนคนแต้จิ๋วจึงจะเรียกว่าพูดชัด ในขณะที่บางคนใช้เกณฑ์เพียงว่าขอให้พูดแล้วฟังรู้เรื่องก็ถือว่าพูดชัด

2) ทัศนคติของผู้ชมแต่ละคนขึ้นอยู่กับประสบการณ์ที่แตกต่างกัน บางคนอาจเคยชมนักแสดงงิ้วคนไทยที่แสดงได้ดี ขณะที่บางคนไม่เคยมีประสบการณ์เช่นนี้ จึงทำให้เกิดทัศนคติต่างกัน

6. **เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า**

เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้านับเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงงิ้ว ซึ่งมีแบบแผนไว้ยึดถือเป็นมาตรฐานชัดเจน หน้าที่ของเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้างิ้วคือการบอกบุคลิกลักษณะของตัวละครทั้งทางด้านกายภาพ ทางจิตวิทยา และสถานภาพทางสังคม ..

เครื่องแต่งกายงิ้วของไทยยึดถือตามแบบแผนมาจากประเทศจีนจึงใช้เสื้อผ้าหลากหลายยุคสมัยเช่นเดียวกับที่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนใช้ โดยงิ้วในประเทศไทยนิยมใช้เครื่องแต่งกายของ

สมัยราชวงศ์ซ่งและราชวงศ์หมิงเป็นหลัก (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 3 มี.ค. 2544 และ บุญชู แซ่ฉั่ว, สัมภาษณ์, 29 พ.ย. 2543)

เนื้อเรื่องงิ้วที่เป็นเหตุการณ์สมัยราชวงศ์ชิงไม่เป็นที่นิยมของการแสดงงิ้วในประเทศไทย เนื่องจากการแต่งกายและทรงผมของผู้คนในสมัยนี้แตกต่างจากสมัยอื่นอย่างเห็นได้ชัด มีการไว้ผมหางเปีย อีกทั้งการแต่งกายของชาวบ้าน ชุดขุนนาง หรือแม้แต่ชุดจักรพรรดิ ก็แตกต่างจากสมัยอื่นๆ ดังนั้นหากจะแสดงเรื่องในสมัยนี้แล้วแต่งตัวแบบงิ้วทั่วไปจะทำให้ดูขัดหูขัดตามาก และผู้ชมก็ยอมรับไม่ได้ ดังนั้นจึงต้องใช้เครื่องแต่งกายตามยุคสมัย ซึ่งถือเป็นเรื่องสิ้นเปลืองเกินความจำเป็นของคณะงิ้ว จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยพบการแสดงงิ้วเหตุกาณณ์สมัยราชวงศ์ชิงเพียงครั้งเดียว นั่นคือการแสดงของคณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วง เรื่อง **หงี่ชิ้งแฉะ (บันทึกขุนนางผู้ทรงธรรม)**

เครื่องแต่งกายงิ้วในประเทศไทยมีลักษณะและแบบแผนไม่ต่างจากในประเทศจีน คงต่างกันเพียงชื่อเรียกและการออกแบบบลวดลายในยุคหลังๆ เท่านั้น เครื่องแต่งกายที่ประกอบไปด้วยเสื้อผ้า ศิราภรณ์ หนวดเครา และรองเท้า อันได้แก่

6.1 เสื้อผ้า

เสื้อผ้างิ้วที่ใช้ในประเทศไทยโดยมากทำจากผ้าต่วน อาจมีผ้าไหมบ้างแต่เป็นส่วนน้อย แต่ปัจจุบันก็มีการประยุกต์ปรับปรุง นำผ้าชนิดอื่นๆ มาใช้มากมาย เช่น ผ้าซีฟอง เสื้อผ้างิ้วที่สำคัญๆ ที่พบเห็นได้ในงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยมีชนิดของเสื้อผ้าดังนี้

1) ชุดพระราชพิธี (มั่ง หรือ *หมั่ง*, mang) เป็นชุดในสมัยราชวงศ์หมิง ลักษณะเหมือนกับชุดพระราชพิธีของงิ้วปักกิ่ง ใช้สำหรับจักรพรรดิ เสนาบดี ขุนนางผู้ใหญ่ ทั้งชายและหญิงไว้ใส่ในราชสำนัก หรืองานพระราชพิธีต่างๆ หากเป็นตัวละครฝ่ายนักรบ เมื่ออยู่ในฉากพระราชวังก็ต้องสวมชุดพระราชพิธี โดยยังคงมมีขนนกประดับศีรษะให้รู้ว่าเป็นตัวละครฝ่ายนักรบ

ลักษณะของชุดเป็นกระโปรงหลวมเปิดด้านหน้า เกยทบไปด้านขวา ติดกระดุมแนวคอเฉียงไปใต้แขนแล้วเลยต่อลงไปด้านข้างลำตัว คอกลมแคบมีลายปักรอบคอ แขนเสื้อยาวและต่อปลายด้วยผ้าสีขาวยาวประมาณ 2 ฟุต ใช้สีแตกต่างกันไป แต่ที่สำคัญคือจักรพรรดิจะใช้สีเหลือง ขณะที่ชุดของมเหสีหรือสนมเอกจะใช้สีเหลืองหรือไม่ก็แดง ส่วนชุดตัวโอวหมิ่งหรือขุนนางฝ่ายไม่ดีจะใส่สีดำ ชุดพระราชพิธีจะมีลวดลายประดับประดาด้วยเลื่อมมากมาย ที่ตอนล่างของชุดทั้งด้านหน้าและด้านหลัง จะเป็นเส้นลวดลายเหมือนสายน้ำ

ภาพที่ 5.88 ชุดพระราชพิธี (คณะไช้ยงฮง)

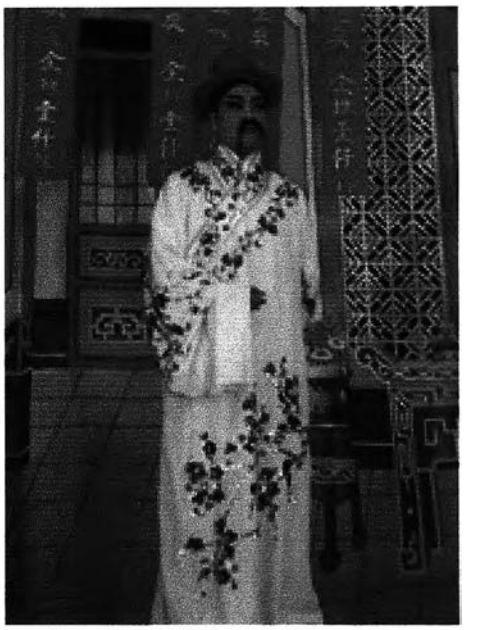
ภาพที่ 5.89 ชุดขุนนาง (คณะไช้ยงฮง)

2) ชุดขุนนาง (กัวเพ้า หรือ *กวนเผา*, guan pao) ลักษณะเดียวกับชุดขุนนางของงิ้วปักกิ่ง แต่งิ้วปักกิ่งเรียกว่า*กวนอี* เป็นชุดสำหรับขุนนางระดับรองลงมา เช่น ผู้ว่าราชการ นายอำเภอ เป็นต้น มีลักษณะคล้ายกับชุดพระราชพิธี แต่ต่างกันตรงลายปัก โดยลายปักจะอยู่เพียงในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าบริเวณหน้าอกและแผ่นหลัง ส่วนบริเวณอื่นไม่มีลวดลายเป็นเพียงผ้าสีพื้น ชุดประเภทนี้พบว่ามีหลายสี ไม่ว่าจะสีแดง ฟ้า ดำ เป็นต้น

ภาพที่ 5.90 ชุดกิ่งทางการ (คณะเหล่าเง็กเล่าซุง)

ภาพที่ 5.91 ชุดเสื้อเกราะติดธงรบ (คณะไท้ตง)

ภาพที่ 5.92 ชุดไม่เป็นทางการแบบไม่มีลายปัก



ภาพที่ 5.93 ชุดไม่เป็นทางการแบบมีลวดลาย

3) เสื้อนอกหรือชุดกึ่งทางการ (พี หรือ *เพ่ย*, pei) สำหรับงิ้วปักกิ่งใช้ในโอกาสที่ตัวละครไปงานเลี้ยงหรือใส่ในฉากขึ้นศาล แต่จากการสังเกตการณ์พบว่าตัวละครเช่นขุนนางหรือคหบดีมักสวมชุดแบบนี้อยู่กับบ้าน ลักษณะต่างจากสองแบบแรกตรงที่คอเสื้อและกระดุม คือคอเสื้อจะกว้างและผ่าหน้าตลอดแนว กระดุมจึงอยู่ด้านหน้า แขนเสื้อตัวนอกสั้นเหนือข้อศอก แต่มีซับในสีขาวยาวออกมา นอกจากนี้ลวดลายที่ใช้ยังแตกต่างจากชุดสองแบบแรก โดยที่อาจปักลวดลายหรือไม่มีก็ได้ แต่หากมีมักเป็นลวดลายรูปตัว "ซิ่ว" (อายุยืน) ทำเป็นวงกลมกระจายอยู่ตามตัว

4) เสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ (จิจื้อ หรือ *เจ๋อจื่อ*, zhe zi) ใช้ใส่อยู่กับบ้าน ใช้ได้กับทั้งชายและหญิง ชุดของผู้หญิงจะสั้นกว่าของผู้ชาย เป็นเครื่องแต่งกายปกติของตัวละครทั่วไป ใช้ได้กับทั้งตัวละครฝ่ายบุ๋นและบู๊ อาจมีลายปักหรือไม่มีก็ได้ หากเป็นชุดคนใช้หรือชาวบ้านยากจนจะไม่มีลายปัก แต่หากมีลวดลายปักพบว่ามักเป็นลวดลายขนาดเล็กๆ กระจายเต็มตัว เช่น ลายดอกไม้ต่างๆ

5) เสื้อเกราะ (กะ หรือ *เจี่ย*, jia) มีลักษณะเหมือนกับงิ้วปักกิ่ง ต่างกันเพียงชื่อเรียก โดยในงิ้วปักกิ่งเรียกว่า*ไข่เค่า* ใช้กับตัวละครฝ่ายบู๊ทั้งชายและหญิงที่เป็นนายทหารระดับขุนพล แต่จากการสังเกตการณ์ก็พบว่าตัวละครบทบาทเจ้าหญิงหรือเจ้าชายที่มีฝีมือทางการต่อสู้ก็จะใส่ชุดแบบนี้อยู่ในวัง ชุดนี้มีลวดลายทั้งด้านหน้าและด้านหลัง แขนเสื้อแคบ ไม่มีชายผ้ายื่นต่อออกมาจากแขนเสื้อเพื่อให้ทะมัดทะแมงเหมาะกับการต่อสู้ ด้านข้างเย็บผ้าติดไว้เป็นแถบให้ดูคล้ายมีเกราะกำบัง บริเวณหน้าอกติดแผ่นกระจก มีลวดลายปักรูปหัวเสือที่เอวและใกล้บ่าเพื่อความน่าเกรงขาม

6) ชุดกึ่งทางการของตัวละครนักรบ (กุยเชี่ยง หรือ *ไคฉั่ง*, kai chang) คล้ายกับชุดเสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ (จิจื้อ) แต่จะมีลักษณะบ่งบอกให้รู้ถึงความแตกต่างคือลวดลายที่ใช้เน้นรูปสัตว์เช่นสิงโต และที่บ่าทำเป็นชั้นๆ เหมือนเป็นเกราะ

7) ขนนกประดับศีรษะ ทำจากขนนกยูงเป็นเส้นยาวเกินกว่าหนึ่งเมตร ขนนกเป็นเครื่องบอกความเป็นนักรบของตัวละครที่สวมใส่ โดยจะติดขนนกสองเส้นไว้ที่หมวกหรือมงกุฎของตัวละครซึ่งใช้ได้กับทั้งตัวละครชายและหญิง

8) กระโปรง เป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะของตัวนาง มีลักษณะเป็นกระโปรงจีบมีทั้งแบบมีและไม่มีปักลวดลาย

9) เสื้อสั้นและกางเกง ใช้กับตัวละครหญิงบทตัวนางที่มีชีวิตชีวา (ฮวยตั่ว) ตัวเสื้อเป็นคอแคบมีกระดุมด้านข้าง แขนยาวแต่ไม่มีแขนเสื้อสีขาวส่วนต่อ มีผ้าคาดเอวเพื่อให้ดูทะมัดทะแมง ลักษณะของเสื้อผ้าคล้ายกับของงิ้วปักกิ่ง ส่วนสีที่ใช้พบว่ามีหลากหลายสี เช่น น้ำเงิน เหลือง เขียว

10) ผ้าคลุมไหล่ ใช้กับชุดพระราชพิธีของตัวนางที่เป็นหญิงสูงศักดิ์ อาทิเช่น มเหสี สนมเอก โดยมีลักษณะเป็นทรงกลมมีพู่ห้อยที่ชายและมีปักดิ้นเป็นลวดลาย ลักษณะไม่ต่างจากของงิ้วปักกิ่ง

11. ธงรบ เป็นส่วนประกอบของชุดเกราะ ประกอบไปด้วยธง 4 คันประดับอยู่กลางหลังตัวละครผู้เป็นจอมทัพเพิ่มความสง่างาม ผืนธงเป็นรูปสามเหลี่ยม สำหรับผู้ชายใช้ธงเป็นรูปมังกร ส่วนผู้หญิงใช้ธงรูปหงส์ สีธงเป็นสีเดียวกับชุด สำหรับในประเทศไทยพบว่านักแสดงจะใช้ธงรบประกอบชุดแม่ทัพเฉพาะในการแสดงเบิกโรงชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศเท่านั้น ในการแสดงเรื่องทั่วไปจะไม่ใช้ โดยอำพัน เจริญสุข (สัมภาษณ์, 3 มี.ค. 2544) ได้กล่าวว่าการใช้ธงประดับชุดนักรบของไทยไม่ค่อยพิถีพิถัน อันที่จริงแล้วธงเป็นอุปกรณ์สำหรับการแสดงฉากสู้รบได้ด้วย

12) เข็มขัดหยก (เง็กตั่ว หรือ *อวี้ไต้*, yu dai) เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของชุดพระราชพิธีและชุดขุนนาง กว้างประมาณ 3 นิ้ว ลักษณะไม่ต่างจากของงิ้วปักกิ่ง

นอกจากชุดที่ใช้ทั่วไปดังที่กล่าวมานี้แล้ว จากการสังเกตการณ์ยังพบว่ามีชุดงิ้วบางชุดที่ใช้กับตัวละครบางบทบาท ดังเช่นชุดของเจ้าแม่กวนอิมซึ่งเป็นชุดขาวผ้าโปร่ง มีผ้าผูกไว้บนศีรษะและถือแส้ ส่วนชุดของปรมาจารย์ตั๊กม้อจะใส่เสื้อที่เปิดช่วงท้องและหน้าอก มีลูกประคำเส้นโตห้อยเฉวียงบ่า และถือไม้เท้ารูปสุริยันจันทรา เป็นต้น

ภาพที่ 5.94 การแต่งกายสำหรับบทบาทเจ้าแม่กวนอิม คณะเหล่าเง็กเล่าชุง

ภาพที่ 5.95 การแต่งกายปรมาจารย์ตั๊กม้อ คณะไช้ยงฮง

เสื้อผ้าง้ิวเหล่านี้จะแตกต่างกันไปตามวัย เพศ และสถานภาพทางสังคมของตัวละคร แต่จะไม่แตกต่างกันตามภูมิภาค ฤดูกาล และยุคสมัย นั่นคือ ไม่ว่าเป็นบทบาทชาวพื้นเมืองใดในประเทศจีน ไม่ว่าจะฤดูใด และสมัยราชวงศ์ใดล้วนใส่เสื้อผ้าแบบเดียวกัน

ในการแสดง นักแสดงจำเป็นต้องสวมเสื้อผ้าฝ้าย (หรือผ้าแพร) ไว้ภายใน เพื่อป้องกันเสื้อชุดนอกจากเหงื่อ ทำให้มีอายุการใช้งานนานขึ้น ส่วนชุดนักรบจะใช้เสื้อนวมเป็นซับในเพื่อให้ร่างกายดูใหญ่โต ชุดง้ิวชั้นนอกนี้จะซื้อหรือไม่ก็สั่งตัดจากในประเทศไทยหรือไม่ก็ประเทศจีน แต่บางคณะหากเจ้าของคณะมีฝีมือการออกแบบและตัดเย็บก็อาจทำได้เอง อันเป็นการประหยัดค่าใช้จ่าย ชุดง้ิวทั่วไปที่ตัดในประเทศไทยมีราคาประมาณ 9,000 บาท ส่วนชุดจากเมืองจีนราคาถูกกว่าคือประมาณ 5,000-5,500 บาท แต่ชุดที่ตัดในประเทศไทยมีความประณีตกว่าจึงมีอายุการใช้งานนานกว่า คณะง้ิวจะนำเอาชุดใหม่มาใช้แสดงในงานกลางคืน หรืองานแสดงพิเศษอื่นๆ เมื่อชุดเก่าแล้วจึง "โละ" ไปใช้ในงานไหว้เจ้าช่วงกลางวัน ก่อนจะทิ้งเป็นโอกาสต่อไป โดยที่ชุดง้ิวเหล่านี้ไม่อาจนำไปซักได้ ดังนั้นชุดง้ิวที่เห็นต้องแสงไฟอยู่บนเวทีเป็นประกายสว่างและมีความงดงามนั้น เมื่อลองเข้าไปพินิจดูใกล้ๆ จะพบว่าเต็มไปด้วยคราบดำสกปรก เลื่อมที่ปักไว้บางจุดก็หลุดออกจากชุด บางตัวก็มีรอยเปื้อนด่างดำหรือไม่ก็ขาด ทั่วไปแล้วชุดง้ิวเหล่านี้เป็นสมบัติของเถ้าแก่ เว้นแต่พระเอกนางเอกง้ิวบางคนจะมีชุดง้ิวเป็นของตัวเองจากการสั่งตัดเอง เนื่องจากคืนหนึ่งๆ ตัวละครที่เป็นพระเอกนางเอกต้องเปลี่ยนชุดจำนวนมาก จึงต้องการให้ผู้ชมได้เห็นชุดสวยๆ แต่บางครั้งก็ได้รับจากผู้ชมที่ชื่นชอบการแสดงของตน

6.2 **ศิราภรณ์**

จากการสังเกตการณ์พบว่าบรรดาศิราภรณ์หรือเครื่องสวมศีรษะตัวงิ้วที่ใช้ในประเทศไทยไม่ได้ต่างจากในงิ้วปักกิ่งนัก สิ่งที่ต่างคงเป็นความประณีตในการเลือกใช้หมวกแต่ละแบบมากกว่า เครื่องศิราภรณ์ที่งิ้วแต้จิ๋วนิยมใช้มีดังต่อไปนี้

1) มงกุฎ ใช้กับจักรพรรดิ โดยมีพู่ยาวๆ สีเหลือง 2 อันที่ด้านข้างห้อยมาด้านหน้าบ่า ตรงกลางเป็นตัวหนังสือคำว่า "ซิ่ว" ที่แปลว่าอายุยืน

2) มงกุฎสำหรับเจ้าชายหรือพระญาติวงศ์ คล้ายกับมงกุฎจักรพรรดิ โดยมากมักเป็นสีขาว

3) มงกุฎเจ้าหญิงและพระชนนี มีพู่ห้อยยาวลงมา 2 ข้างเหมือนกับมงกุฎจักรพรรดิ

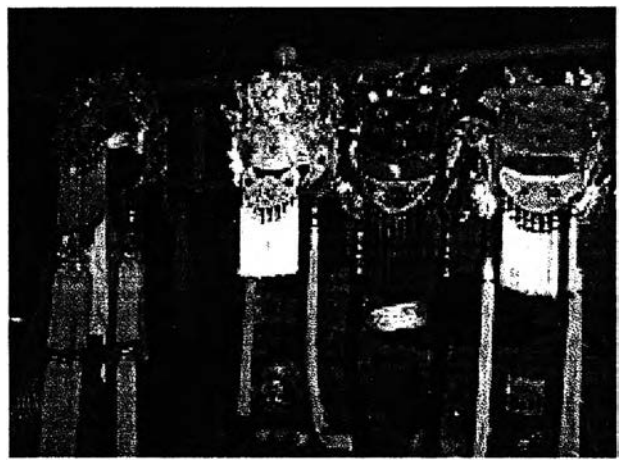
4) หมวกหรือมงกุฎสำหรับกษัตริย์หรือขุนนางพวก "ฮวน" หรือคนเถื่อน หมวกชนิดนี้มีจุดเด่นคือทำจากขนสัตว์ บางชนิดมีหางสองเส้นห้อยลงมาด้านข้าง

5) หมวกขุนนางฝ่ายพลเรือน (บุ๋น) ใช้กับตัวละครเจ้าเมือง นายอำเภอ หรือผู้ตรวจการ ยอดหมวกด้านหน้าต่ำกว่าด้านหลัง มีปีกหมวก 2 ข้าง รูปร่างของปีกแตกต่างกันไปตามตำแหน่ง ซึ่งมีแบ่งแยกย่อยมากมาย ปีกหมวกบางอย่างจะติดสปริง หมวกชนิดนี้จะใช้กับชุดขุนนาง ไม่ใช้กับชุดไม่เป็นทางการหรือชุดที่ใส่อยู่กับบ้าน มีหลายแบบแยกย่อยตามตำแหน่งขุนนาง

6) หมวกนักรบหรือหมวกทหาร ตัวหมวกประดับอัญมณี มีพู่กลมๆ บนยอด แต่ไม่มีปีกหมวก พู่ห้อยกลมๆ จะติดบนสปริง ดังนั้นจึงสั่นได้ในขณะที่ตัวละครเดิน

7) หมวกไม่มีปีก หมวกชนิดนี้จะไม่มีปีกหมวกแต่มีหางที่ด้านหลัง รูปร่างแตกต่างกันไปตามอายุและสถานภาพทางสังคม หมวกของชายหนุ่มจะประดับด้วยพู่ที่ด้านข้างหรือพู่กลมๆ ที่ด้านบน หมวกชาวบ้านหรือหมวกสำหรับคนรับใช้ ซึ่งจะไม่มีลวดลายมาก นอกจากนี้ยังมีหมวกอื่นๆ อีกมากมาย

การใช้ศิราภรณ์เป็นส่วนหนึ่งของการแต่งกายนับว่าเป็นความสำคัญ ศิราภรณ์เหล่านี้บอกให้ทราบถึงสถานภาพทางสังคมของตัวละครได้อย่างนี้ และหากเมื่อตัวละครชนชั้นสูงถูกจับ ถูกลงโทษ หรือถูกถอดยศ รวมถึงการที่ถูกไล่ล่าจนต้องหนีกระเซอะกระเซิง ตัวละครนั้นจะไม่ใส่ศิราภรณ์ใดๆ แต่จะเผยให้เห็นผ้าดำที่คาดศีรษะและปล่อยผมยาวรวบทิ้งไว้ข้างหลัง



ภาพที่ 5.96 ศิราภรณ์สำหรับบทบาทต่างๆ 1 สำหรับมเหสีหรือพระขนนี 2 สำหรับเจ้าชาย 3 และ 4 สำหรับนายทหาร (คณะไช้ยงฮง)

ภาพที่ 5.97 ศิราภรณ์สำหรับกษัตริย์ต่างแคว้น (คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง)

ภาพที่ 5.98 หมวกไม่มีปีกสำหรับชาวบ้านหรือคนรับใช้ (คณะซิงเหล่าเง็กเล่าซุง)

6.3 หนวดและเครา

สำหรับบทบาทการแสดงประเภทตัวพระอาวุโส (เหล่าเซ็ง) ตัวตลกอาวุโส (เหล่าทิ้ว) และตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) นั้น จะมีหนวดเคราปกคลุมหน้าให้เหมาะสมกับวัยของตัวละคร หนวดเคราที่ใช้นี้จะติดกับโครงเหล็กใช้โดยการเกี่ยวไว้ที่หู โครงเหล็กนี้ก็จะครอบปากและเห็นเป็นหนวดปกคลุม แม้จะมีการจำแนกชนิดของหนวดเคราไว้มากมายเกือบสิบประเภทในประเทศจีน แต่หนวดเคราที่ใช้กับงิ้วในประเทศไทย เท่าที่พบเห็นได้มากมีเพียงไม่กี่ประเภท ดังนี้

1) หนวดตอนเดียว เป็นหนวดที่ยาวเกิน 1 ฟุต หนาและปกคลุมทั่วปาก คือยาวไล่ลงมาตั้งแต่ข้างแก้มใต้ใบหูข้างหนึ่งลงมาถึงปากและขึ้นไปถึงข้างแก้มอีกข้าง ใช้กับตัวพระอาวุโส (เหล่าเซ็ง) และตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) ที่มีสถานภาพทางสังคมสูง และมีความสง่างาม

2) หนวดสามตอน เป็นหนวดยาวคล้ายกับหนวดตอนเดียว หากแต่บางกว่าจนมองเห็นเป็น 3 ส่วนได้ชัดเจน ส่วนที่หนึ่งคือหนวดบริเวณปาก ส่วนอีก 2 ส่วนคือบริเวณจอนหูข้างแก้มทั้ง 2 ข้าง

3) หนวดสั้น เป็นหนวดที่ขึ้นปกคลุมรอบใบหน้าแต่มีความยาวไม่กี่นิ้ว หนวดประเภทนี้พบว่าใช้กับตัวหน้าลายเท่านั้น

4) หนวดสำหรับตัวตลกหรือไม่ก็ตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมต่ำ เช่นชาวบ้าน คนรับใช้ เป็นหนวดเรียวแหลมติดอยู่ใต้จมูก ชี้ออกไปด้านข้าง เมื่อบังคับกล้ามเนื้อที่ปากไปมาจะทำให้หนวดกระดิกได้

หนวดเคราทั้งสี่แบบนี้เป็นหนวดเคราที่พบเห็นได้มากที่สุด บางคณะอาจใช้แบบอื่นนอกเหนือจากนี้ แต่ไม่พบคณะงิ้วใดที่ใช้หนวดเคราหลากหลายประเภทตามขนบของงิ้วปักกิ่ง ขณะที่สีของหนวดเคราที่ใช้พบว่างิ้วในประเทศไทยเน้นใช้แต่หนวดเคราสีดำและขาว ส่วนหนวดสีเทาและสีแดงนั้นจากการสังเกตการณ์มาผู้วิจัยแทบไม่พบเห็น แม้ว่าตามแบบแผนจะระบุว่าตัวละครที่เป็นกษัตริย์ต่างชาติที่จีนถือเป็นคนเถื่อนจะต้องใช้หนวดเคราสีแดงแต่ก็พบว่าหลายเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม ตัวละครที่เป็นกษัตริย์ต่างชาติก็คงใส่หนวดเคราสีดำเท่านั้น

6.4 รองเท้า

สำหรับตัวละครหญิง และชาวบ้านยากจนจะสวมรองเท้าผ้าพื้นเรียบไม่มีพื้นหนา แต่ตัวละครหญิงจะใส่รองเท้ามีปักลวดลายหรือไหมทำเป็นพู่ประดับ ขณะที่ตัวละครผู้ชายจะสวมรองเท้าหุ้มข้อทำด้วยผ้ามีพื้นรองเท้าหนาประมาณ 3 นิ้ว เพื่อเสริมให้ร่างกายดูใหญ่โต มีความผ่าเผย น่าเกรงขาม

6.5 ลวดลายบนชุดงิ้ว : สัญลักษณ์แห่งสิริมงคล

จากการศึกษาชุดงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยพบว่าลวดลายรูปสัตว์มักพบในชุดพระราชพิธี ชุดขุนนาง และชุดเกราะ ส่วนลวดลายดอกไม้มักพบในชุดของผู้หญิง (แต่ชุดของผู้ชายก็มี) ซึ่งเป็นชุดใส่อยู่กับบ้าน หรือไม่ก็ชุดกึ่งทางการ ส่วน บางครั้งพบลวดลายรูปสัตว์ผสมกับดอกไม้ เช่น รูปนกเกาะอยู่ที่กิ่งไม้ มีดอกเหมยบานสะพรั่ง หรือรูปหงส์บินเข้าใกล้ดอกโบตั๋น ส่วน

ชุดเสื้อนอกที่ตัวละครขุนนางหรือคหบดีอาวุโสใส่อยู่กับบ้านมักเป็นตัวอักษรสิริมงคลคำว่า "ชิ่ว" ขณะที่ชุดขุนนางมักมีลวดลายเป็นรูปพระอาทิตย์

อย่างไรก็ตาม จากการสำรวจพบว่าในปัจจุบันมีชุดงิ้วจำนวนไม่น้อยที่ใช้เลื่อมสีเดียวกันปักทั่วทั้งตัว จึงไม่มีลายปักเป็นรูปสัญลักษณ์ การปักเลื่อมลักษณะนี้เมื่อต้องแสงไฟก็จะสะท้อนเป็นประกาย สร้างความหรูหรางดงามไปอีกแบบหนึ่ง แต่ไม่ได้ทำหน้าที่สื่อความหมายแฝงดังที่ลวดลายบนชุดงิ้วเป็น

ภาพที่ 5.99 ลายหงส์และดอกไม้บนชุดของตัวนาง (คณะซิงเหล่าเง็กเล่าซุง)

ภาพที่ 5.100 ลวดลายดอกเหมยบนชุดคนรับใช้ (คณะซิงเหล่าเง็กเล่าซุง)

ภาพที่ 5.101 การปักเลื่อมทั้งตัวแทนการใช้ลวดลายสิริมงคล (คณะเหล่าเง็กเล่าซุง)

6.6 สีสัน

จากการศึกษาพบว่าสีสันของชุดงิ้วแต้จิ๋ว พบว่าใช้สีไม่ต่างจากงิ้วในประเทศจีนนัก คือใช้สี ขาว ดำ เหลือง แดง เขียว เป็นสีหลัก โดยที่สีขาวเป็นสีชุดของตัวพระเอกและขุนนางฝ่ายดี สีดำ เป็นสีประจำตัวหน้าลายและทหารฝ่ายกังฉินคนอื่นๆ สีเหลืองมีความหมายแทนสีทองใช้กับจักรพรรดิเสมอ ส่วนสีแดงก็เป็นสีที่ใช้กับชุดขุนนางและชุดแบบกึ่งทางการมาก และยังเน้นใช้กับชุดของมเหสี และสีเขียวใช้กับชุดขุนนางฝ่ายดีอีกด้วย ขณะที่สีรองอื่นๆ ที่ใช้ในงิ้วแต้จิ๋วทุกวันนี้ไม่ได้มีแบบแผนตายตัว สีสันของชุดงิ้ว (โดยเฉพาะสีรอง) ไม่ได้สื่อความหมายเป็นสัญลักษณ์ดังแบบแผนของงิ้วในประเทศจีน

การยึดตามแบบแผนเรื่องสีของงิ้วในประเทศไทยที่เน้นเป็นพิเศษคงเป็นการยึดตามข้อเท็จจริงในประวัติศาสตร์ พงศาวดาร เช่นเรื่องสามก๊กระบุชัดเจนว่าเครื่องแต่งกายของจูล่ง ขุนศึกคนสำคัญของเล่าปี่คือเกราะเงิน ดังนั้นเมื่อนำมาทำเป็นงิ้วจึงให้ตัวละครจูล่งสวมชุดสีขาว (สีขาวแทนสีเงิน สีเหลืองแทนสีทอง) แต่ชุดสำหรับจูล่งนี้ไม่ใช่ว่าใช้ได้กับเพียงบทบาทจูล่งเพียงอย่างเดียว แม้บทบาทตัวละครอื่นก็นำมาใช้ได้

6.7 การแต่งหน้า

6.7.1 ขั้นตอนการแต่งหน้า

1) ทาแป้งรองพื้น เป็นแป้งสีขาวที่มีความมันทั่วใบหน้า

2) ทาแป้งรองพื้น เป็นแป้งสีแดงที่มีความมันที่บริเวณเปลือกตา จมูก แก้ม และคิ้ว เว้นไว้แต่ส่วนหน้าผากและคาง

3) ตบแป้งพัฟ เป็นแป้งฝุ่นสีขาวทับอีกชั้นหนึ่ง

4) ตบแป้งฝุ่นสีส้มหรือแดงที่บริเวณคิ้วและรอบดวงตาทับอีกชั้นหนึ่ง

5) ใช้พู่กันเขียนคิ้ว ซึ่งเป็นเส้นกั้นระหว่างสีแดงบริเวณรอบตากับสีขาวของหน้าผาก

6) ใช้พู่กันตัดเส้นที่ดั้งจมูกด้วยสีแดง (นักแสดงบางคนอาจไม่วาดขั้นตอนนี้ รวมถึงนักแสดงตลกจะไม่วาดเส้นดั้งจมูก)

ภาพที่ 5.102 ลำดับขั้นตอนการแต่งหน้า

หากเป็นตัวนางจะเพิ่มการเขียนขอบตาสีดำ และใช้สีเขียวหรือสีน้ำเงินเขียนที่ขอบตาถัดจากเส้นสีดำ ขณะที่ตัวโอวหมิ่งจะมีวิธีการแต่งที่ผิดไปจากนี้ค่อนข้างมากขึ้นอยู่กับว่าได้รับบทบาทอะไร

6.7.2 การแต่งหน้าตัวพระ

การแต่งหน้าตัวพระหรือเซ็งจะมีจุดเด่นอยู่ที่ใบหน้าคมสัน สง่าผ่าเผย โดดเด่นที่คิ้วซึ่งเป็นเส้นหนา ส่วนจอนผมจะใช้ดินสอเขียน ทำให้แตกต่างจากตัวนาง

นอกจากการแต่งหน้าแล้ว การตกแต่งผมยังเป็นเรื่องสำคัญ หากตัวละครชายที่เป็นพวกขุนนางที่ต้องใส่หมวกยศเมื่อแต่งหน้าเสร็จจะพันผ้าดำรอบหน้าผากแล้วใส่จั้ง (มวยผม) จากนั้นจึงค่อยใส่หมวก แต่หากเป็นฉากที่ตัวละครตกระกำลำบาก เช่น ถูกถอดจากตำแหน่ง หรือแตกทัพหนีกระเซอะกระเซิง ก็จะไม่ใส่หมวก คงมีแต่ผ้าดำกับมวยผมเท่านั้น ขณะที่ตัวละครชาวบ้านทั่วไปไม่ต้องใส่มวยผม แต่หากเป็นบทบาทเด็กชายก็จะทำผมเกล้าจุก 2 ข้าง

ภาพที่ 5.103 การแต่งหน้าตัวพระแบบเขียนดั้งจมูก

ภาพที่ 5.104 ตัวละครไม่สวมศิราภรณ์

6.7.3 ตัวนาง

การแต่งหน้าของตัวนางหรือตั่วจะเน้นที่ความสวยงาม อ่อนหวาน คิ้วจะเรียวโก่งดังคันศร เป็นเส้นไม่หนาเท่าคิ้วตัวละครชาย จะเขียนเส้นบางๆ สีน้ำเงินหรือไม่ก็เขียวรอบดวงตาเพื่อเพิ่มความหวาน หากเป็นตัวนางบทโศก (โอวซา) จะแต่งหน้าโดยใช้แป้งชนิดมันให้ใบหน้าดูมันเยิ้ม

การแต่งผมของตัวนางนับว่าเป็นเรื่องซับซ้อนยุ่งยากกว่าตัวละครชายมากนัก เนื่องจากเมื่อแต่งหน้าเสร็จแล้วจะต้องติดปอยผมรูปก้นหอย (ซึ่งนักแสดงจะต้องทำเก็บไว้ล่วงหน้า โดยใช้สมุนไพรที่มีความเหนียวคล้ายกาวมาติดขณะจัดทรงปอยผม) ปอยผมรูปก้นหอยนี้จะนำมาติดที่หน้าผาก และติดจอนผมที่ข้างแก้ม (ไม่ใช้ดินสอเขียนอย่างตัวละครบทผู้ชาย) แล้วจึงพันผ้าสีดำรอบหน้าผาก จากนั้นก็ใส่ผมปลอมที่เป็นวิกผมเกล้าเรียบร้อย แล้วจึงติดเครื่องประดับบนศีรษะแล้วก็เสียบดอกไม้ประดับ ทรงผมของตัวละครหญิงมี 3 ลักษณะดังนี้

1) แบบผมยาว มีเพชรพลอยประดับเต็มศีรษะ ขมวดผมไว้ด้านหลังเป็นเกล้าผมมวย ใช้กับตัวละครหญิงที่แต่งงานแล้ว

2) แบบผมของหญิงสาว ผมยาวรวบไว้ด้านหลัง มีเพชรพลอยประดับมากเช่นกัน

3) แบบผมของตัวนางที่มีชีวิตชีวาหรือพวกสาวใช้ (ฮวยตั่ว) จะมัดผมสองข้าง สำหรับทรงผมแบบนี้เพชรพลอยประดับศีรษะจะมีไม่มาก

ภาพที่ 5.105 การแต่งหน้าตัวนาง

ภาพที่ 5.106 แบบผมเกล้ามวยของตัวนาง

ภาพที่ 5.107 แบบผมยาวของตัวนาง

ภาพที่ 5.108 แบบผมของสาวใช้

6.7.4 ตัวตลก

การแต่งหน้าตัวตลกมีเป้าหมายเพื่อให้คนดูเห็นแล้วขำและรู้ว่านี่คือตัวตลก ลักษณะการแต่งหน้าไม่ตายตัว แต่ก็มีแบบแผนที่นิยมใช้คือ

1) ทาสีขาวรอบจมูกหรือเบ้าตาเป็นรูปทรงต่างๆ

2) เขียนคิ้วให้มีลักษณะแปลกๆ เช่น คิ้วหนาแต่สั้น คิ้วเป็นรูปสามเหลี่ยม หรือหางคิ้วตก

3) ทาสีแดงที่แก้มหรือจมูกให้เห็นเด่นชัด

4) ใช้หนวดเคราลักษณะแปลกๆ

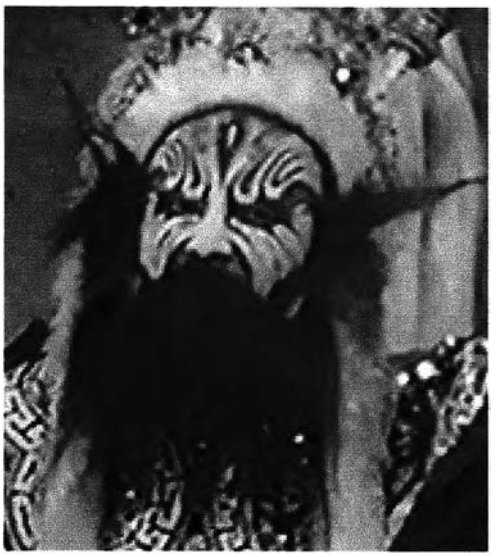
5) วาดรูปหรือเขียนตัวอักษรแปลกๆ บนใบหน้า

ภาพที่ 5.109 การแต่งหน้าตัวตลก

ภาพที่ 5.110 การแต่งหน้าตัวตลกแบบมีหนวด

6.7.5 ตัวหน้าลาย

เนื่องจากบทบาทตัวหน้าลายเป็นบทบาทที่ต้องฝึกฝนอย่างหนัก และมีความแตกต่างจากตัวละครอื่นๆ อย่างเห็นได้ชัด ทั้งลีลาการแสดง การใช้เสียง รวมถึงการแต่งหน้า ซึ่งครูที่สอนบทบาทตัวหน้าลายจะต้องถ่ายทอดความรู้ทั้งหมดนี้ให้แก่ลูกศิษย์ แต่เมื่อปัจจุบันไม่มีครูจิ๋วที่สอนบทนี้โดยเฉพาะอีกแล้ว ดังนั้นความรู้ดังกล่าวจึงสูญหายเหลือผู้รู้อยู่แต่เพียงนักแสดงรุ่นเก่าซึ่งนับวันจะโรยราลงไปเท่านั้น ขณะที่นักแสดงโอวหมิ่งรุ่นใหม่ก็ไม่ได้รับการถ่ายทอดความรู้อย่างถูกต้อง คงใช้เพียงการสังเกตเอาจากนักแสดงโอวหมิ่งคนอื่น (โดยที่ไม่แน่ว่าคนที่ตนเองไปสังเกตมานั้นก็ไม่ได้มีความรู้ที่ถูกต้องเช่นกัน) แล้วจึงวาดหน้าโดยใช้จินตนาการตามใจชอบ ทั้งที่การวาดหน้าตัวโอวหมิ่งนี้ก็มีแบบแผนอยู่



ภาพที่ 5.111 การแต่งหน้าตัวหน้าลาย 1
(คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง)

ภาพที่ 5.112 การแต่งหน้าตัวหน้าลาย 2
(คณะเหล่าอี่ไล้เฮง)

ภาพที่ 5.113 การแต่งหน้าตัวหน้าลาย 3
(คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง)

ภาพที่ 5.114 การแต่งหน้าตัวหน้าลาย 4
(คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง)

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวาดหน้าตัวโอวหมิ่งเท่าที่พบโดยมากเป็นใบหน้าแบบเต็มหน้า กล่าวคือใช้สีหลักบนใบหน้าเป็นสีขาวหรือไม่ก็แดง เน้นการวาดคิ้วให้หนาและยาวกว่าตัวละครบทอื่น รวมถึงการใช้หนวดเคราประกอบ ขณะที่การแต่งหน้าแบบอื่นแทบไม่ปรากฏ (โดยมากแล้วมักเป็นการวาดหน้าแบบไม่มีแบบแผน) การวาดหน้าตัวโอวหมิ่งหรือตัวหน้าลายในประเทศไทยปัจจุบันส่วนหนึ่งเป็นการวาดตามแบบแผนของตัวละครซึ่งปรากฏในประวัติศาสตร์หรือพงศาวดาร เช่น ปรมาจารย์ตั๊กม้อ เปาบุ้นจิ้น ฌ้อปาอ๋อง ซึ่งงิ้วที่มีตัวละครเหล่านี้ (ยกเว้นเปาบุ้นจิ้น) มักเป็นงิ้วที่เล่นแบบงั่วกัง กล่าวคือเป็นงิ้วที่มีตัวโอวหมิ่งเป็นบทบาทสำคัญ และนักแสดงที่จะเล่นเรื่องเหล่านี้ได้จะต้อง

เป็นนักแสดงที่มีฝีมือสูง ซึ่งนักแสดงที่มีฝีมือสูงนี้ก็ย่อมได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูโอวหมิ่งโดยตรง จึงนอกจากจะมีฝีมือการแสดงแล้วยังสามารถวาดหน้าตัวละครให้ถูกต้องตามแบบแผนอีกด้วย แต่อย่างไรก็ตามการวาดหน้าตัวละครดังกล่าวนี้ก็อาจแตกต่างไปจากในประเทศจีน ดังเช่น ตัวละครฌ้อปาอ๋อง (ดังภาพ 5.115 และ 5.116)

ภาพที่ 5.115 การแต่งหน้าบทฌ้อป้าอ๋องของงิ้วปักกิ่ง (Zhao Menglin and Yan Jiqing, 1994 : 7)

ภาพที่ 5.116 การแต่งหน้าบทฌ้อป้าอ๋องของโอวหมิ่งง้วง คณะไช้ยงฮง

สาเหตุหนึ่งที่การวาดหน้าตัวละครกลุ่มนี้ไม่เป็นไปตามแบบแผนเดิมเป็นเพราะนักแสดงหรือครูงิ้วที่มีความสามารถอาจมีแนวความคิดแบบใหม่ ตีความตัวละครใหม่ทำให้การถ่ายทอดบุคลิกตัวละครออกมาเป็นลวดลายและสีสันบนใบหน้าแตกต่างไปจากรูปแบบเดิม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้ย่อมขึ้นกับผู้ชมว่าจะรับได้หรือไม่ หากผู้ชมรับได้และชื่นชอบ ก็อาจทำให้เกิดแบบแผนใหม่ขึ้น ตัวอย่างเช่น บทบาทโจโฉ ก็มีแบบแผนการแต่งหน้ามากกว่าหนึ่งแบบ แต่หากเป็นตัวละครที่มีระบุลักษณะอย่างชัดเจนในวรรณคดีหรือรูปเคารพตามวัด นักแสดงก็ไม่อาจเปลี่ยนแปลงได้ เช่น บทบาทกวนอูจะอย่างไรก็ต้องเป็นใบหน้าสีแดง เช่นเดียวกับบทบาทเปาบุ้นจิ้นซึ่งนักแสดงไม่อาจลบใบหน้าสีดำและรูปพระจันทร์ครึ่งเสี้ยวที่กลางหน้าผากไปเป็นรูปและสีสันอื่นได้

นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์เข้ามาเกี่ยวข้อง "ถ้าเป็นตัวที่มีชื่อ ไปซื้อชั้วแต่งก็ปากเจ่อได้ ถ้าไม่ได้เล่นเป็นตัวนี้ก็ไปแต่งหน้าแบบตัวนี้ไม่ได้ แล้วหน้าเปาบุ้นจิ้นเวลาเลิกเล่นต้องใช้กระดาษเงินกระดาษทองเช็ดแล้วก็เผา ต้องใช้กระดาษเงินกระดาษทองเช็ดก่อนแล้วจึงค่อยใช้ผ้าเช็ด" (พลสิงห์ ทิพย์อาสน์, สัมภาษณ์, 26 ม.ค. 2544) ความเชื่อต่างๆ เหล่านี้เป็นสิ่งที่คนงิ้วเชื่อ

กันว่า "ของพวกนี้เป็นของศักดิ์สิทธิ์ มองไม่เห็น เราไม่เชื่อก็อย่าลบหลู่ดีกว่า" (โอวหมิ่งหลอ, สัมภาษณ์, 28 ธ.ค. 2543)

ที่กล่าวมานี้เป็นการวาดหน้าตัวละครในวรรณคดีหรือประวัติศาสตร์ แต่หากเป็นบทบาทโอวหมิ่งที่เป็นนวนิยายหรือบทประพันธ์แต่งใหม่ นักแสดงจึงมีโอกาสออกแบบสร้างสรรค์ด้วยจินตนาการตนเองอย่างเต็มที่ แต่อย่างไรก็ต้องให้สอดคล้องกับบุคลิกของตัวละครที่ตนสวมบทบาท สำหรับนักแสดงโอวหมิ่งรุ่นใหม่ๆ นั้นพบว่าไม่เคยเรียนรู้วิธีการแต่งหน้าที่ถูกแบบแผน เพียงแต่ใช้วิธีครูพักลักจำ หรือแต่งตามใจตนเองเท่านั้น และโดยมากมักเป็นการแต่งให้สะดวกตัวเอง คือให้ง่ายเข้าว่า วิธีที่ง่ายที่สุดคือการแต่งหน้าโดยใช้เพียงสีแดง ขาว ดำ เช่นเดียวกับตัวละครบทบาทอื่น โดยเน้นให้เห็นคิ้วหนาๆ แต่งหน้าให้ออกเป็นสีดำๆ เท่านั้น โดยใช้ประกอบกับเคราสั้นรอบใบหน้า ซึ่งเป็นหนวดเคราที่ใช้กับตัวหน้าลายเท่านั้น จึงทำให้ดูออกว่าเป็นตัวละครหน้าลาย โดยที่การแต่งหน้าไม่ได้มีแบบแผนเช่นในประเทศจีน

นอกจากตัวละครหลักๆ ทั้ง 4 ประเภทแล้ว การแสดงงิ้วยังมีตัวประกอบอีกมาก การแต่งหน้าตัวประกอบพบว่าไม่มีแบบแผนนัก เมื่อเริ่มเข้ามาโรงงิ้ว นักแสดงใหม่อาจให้คนอื่นช่วยแต่งให้ 2-3 ครั้งก็ต้องแต่งเอง เมื่อหัดแต่งจนคล่องพอสมควรแล้ว นักแสดงพวกนี้อาจดัดแปลงการแต่งหน้าของตนให้เป็นแบบตัวตลกบ้าง แบบโอวหมิ่งบ้าง ตามแนวทางที่ตนอยากพัฒนาฝีมือการแสดง

6.8 สุนทรียรูปในเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

สุนทรียรูปในเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้างิ้วคือสีสันและลวดลายต่างๆ ที่เต็มไปด้วยความหมาย ทั้งการบอกลักษณะนิสัยและสถานภาพตัวละคร รวมไปถึงความเชื่อเรื่องสิริมงคลของชาวจีนที่ปรากฏอยู่บนชุดงิ้ว

ในด้านการแต่งหน้านั้น แม้ผู้ชมที่ไม่มีความรู้เรื่องงิ้วก็สามารถรับ "รส" บางอย่างได้ เช่น การแต่งหน้าของตัวพระเต็มไปด้วยความสง่างาม ใบหน้าและเครื่องประดับศีรษะตัวนางก็ล้วนมีความงดงาม ขณะที่การแต่งหน้าตัวตลกก็ทำให้ผู้ชมขบขันได้ทันทีแม้จะยังไม่แสดงลีลาอะไร เช่นเดียวกับการแต่งหน้าตัวหน้าลายซึ่งแม้โดยมากจะแต่งโดยไม่มีความรู้เรื่องแบบแผน แต่นักแสดงบทบาทนี้ก็มักแต่งหน้าให้ดูน่ากลัว ดุ และโหดร้าย

6.9 ความเปลี่ยนแปลงจากอดีต

เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้างิ้วในประเทศไทยปัจจุบันต่างจากอดีตอย่างชัดเจนในด้านความประณีตพิถีพิถัน ในอดีตที่งิ้วเคยเฟื่องฟู ในประเทศไทยมีบุคลากรงิ้วที่มีความรู้ความเข้าใจในการแสดงงิ้วอยู่จำนวนมาก การใช้เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าจึงไม่ต่างจากในประเทศจีน (เนื่องจากงิ้วในประเทศไทยก็รับสืบทอดแบบแผนงิ้วในประเทศจีน)

แต่ปัจจุบัน เมื่องิ้วซบเซา ประกอบกับบุคลากรขาดแคลน ผู้มีความรู้เรื่องเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้างิ้วจึงมีไม่มาก ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าสีสัน และลวดลาย ล้วนเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง เมื่อคนในคณะงิ้วไม่มีความรู้ที่ถูกต้อง ก็ไม่อาจจัดแสดงให้ถูกแบบแผน อีกทั้งไม่อาจถ่ายทอดความรู้ไปยังรุ่นต่อไปได้

คนจัดเสื้อผ้าหรือคนจัดหมวกในคณะงิ้วจะรู้เพียงว่าตัวละครตัวนี้จะต้องใส่ชุดหรือหมวกใด แต่ไม่รู้ถึงแบบแผนอันละเอียดอ่อน และสัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่ในเครื่องแต่งกายนั้นๆ ขณะที่นักแสดงรุ่นใหม่ที่รับบทตัวหน้าลาย ก็แต่งหน้าไปโดยขาดความเข้าใจด้านแบบแผนของตัวละคร เนื่องจากปัจจุบันในประเทศไทยไม่มีครูสอนงิ้วที่ชำนาญด้านบทบาทโอวหมิ่งโดยเฉพาะอีกแล้ว นักแสดงรุ่นใหม่ๆ ที่ไม่เคยผ่านการฝึกฝนกับครูในระบบเก่าจึงแต่งหน้าไปตามความพอใจของตนโดยไม่รักษาแบบแผนดั้งเดิม จริงอยู่ที่ว่าศิลปินงิ้วในอดีตต่างก็มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแต่งหน้ามิใช่น้อย แต่ศิลปินที่จะทำเช่นนั้นได้ต้องเป็นผู้เข้าใจแบบแผนเก่า แล้วจึงคลี่คลายดัดแปลงมาเป็นรูปแบบใหม่ที่เหมาะสม หาใช่การเปลี่ยนแปลงโดยเกิดจากความไม่เข้าใจเช่นในปัจจุบันไม่

6.10 ความเข้าใจของผู้ชม

ผู้ชมงิ้วที่มีประสบการณ์มายาวนาน สามารถเข้าใจถึงแบบแผนการใช้เครื่องแต่งกายบางอย่างของตัวละครได้ จากการชมซ้ำๆ เช่นรู้ว่าหมวกแบบใดเป็นของขุนนางระดับสูง กลาง หรือว่าต่ำ รู้ว่าตัวละครฝ่ายดีสวมชุดสีอะไร ตัวละครฝ่ายไม่ดีสวมชุดสีอะไร แต่อย่างไรก็ตาม ผู้ชมก็ไม่ได้เข้าใจ “สาร” ที่อยู่ในเสื้อผ้าและการแต่งหน้าทั้งหมด ผู้ชมงิ้วไม่อาจบอกได้ว่าสีแต่ละสีแทนความหมายถึงอะไร และสำหรับลวดลายบนชุดงิ้วนั้นจากการสอบถามผู้ชมบางคนทำให้เข้าใจได้ว่าผู้ชมบางคนไม่รู้ว่าบนชุดงิ้วมีลวดลายอะไรบ้างและแทนความหมายถึงอะไรเนื่องจากตนเองมักจะนั่งชมอยู่แถวหลังๆ จึงไม่อาจมองเห็นรายละเอียดบนชุดงิ้วได้ แม้จะเป็นผู้ชมขาประจำก็ตาม และเมื่อประกอบกับแบบแผนเรื่องเครื่องแต่งกายและการแต่งน้าลดความพิถีพิถันลง ทั้งฝ่ายนักแสดงเองก็ไม่ได้มีความรู้มากอย่างในอดีต ดังนั้น จึงนำให้ความเข้าใจบางอย่างของผู้ชมผิดเพี้ยนไป แต่ก็ไม่กระทบต่อความเข้าใจในการชมงิ้วโดยรวม

7. วรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง

นอกเหนือจากองค์ประกอบของการแสดงงิ้วดังที่กล่าวมาแล้ว เนื้อเรื่องหรือวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงก็นับเป็นส่วนประกอบสำคัญที่จะทำให้เกิดการแสดงขึ้นมาได้ ภาษาที่ใช้ในบทประพันธ์งิ้วเป็นลีลาภาษาแบบพื้นเมืองซึ่งใช้กันทั่วไป แต่ก็มีส่วนผสมของลีลาภาษาแบบวรรณคดีซึ่งเป็นภาษาระดับสูง ในส่วนบทโคลงหรือบทขับร้องต่างๆ

Hsu Tao-Ching (1985) ได้คัดค้านความพยายามของนักวิชาการละครที่พยายามแบ่งประเภทงิ้วเป็นละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) และละครตลก (Comedy) ด้วยเหตุที่งิ้วเกิดขึ้นและพัฒนาภายใต้สภาพการณ์ที่แตกต่างจากละครกรีกเป็นอันมาก อีกทั้งงิ้วในสมัยโบราณก็ไม่ได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีละครยุโรป หากใช้มาตรฐานแบบตะวันตก ละครจีนบางเรื่องจะถูกจัดเป็นละครแนวโศกนาฏกรรม ขณะที่เรื่องที่เหลือเกือบทั้งหมดเป็นเมโลดรามา (Melodrama) ความสนใจหลักในบทละครจีนไม่ใช่การนำเสนอเหตุการณ์มากมายผ่านโครงเรื่องสลับซับซ้อน หากแต่เป็นความเข้าใจจับใจอย่างลึกซึ้งต่อสถานการณ์ละครโดยผ่านทางลักษณะจิตใจของตัวละครที่ถูกลดความซับซ้อนและทำให้ดูเกินจริง

เหตุที่ชาวต่างชาติโดยเฉพาะชาวตะวันตกไม่เข้าใจจุดมุ่งหมายของอุปรากรจีน และความจับใจในเนื้อเรื่อง เป็นเพราะไม่เข้าใจวัฒนธรรมและคติความเชื่อของจีน ทั้งเรื่องการสอบจอหงวนซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้ชาวบ้านผู้มีความรู้หรือบัณฑิตได้เลื่อน "วรรณะ" ทางสังคมอย่างฉับพลันโดยไม่เกิดข้อรังเกียจจากชนชั้นสูง อีกทั้งเรื่องอุดมคติในการปฏิบัติตนตามแนวลัทธิขงจื๊อ คำสอนบางประการของลัทธิเต๋าและศาสนาพุทธ ความเชื่อเรื่องภูตผีปีศาจและสิ่งลี้ลับ รวมถึงความสัมพันธ์ในครอบครัว

7.1 ประเภทของวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง

วรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วมีหลากหลายประเภทและหลายเรื่อง วีเกียรติ มารคแมน (2539: 105-107) ได้แบ่งประเภทของวรรณกรรมงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยตามที่มาของบทประพันธ์ไว้ดังนี้

7.1.1 เรื่องจากประวัติศาสตร์และพงศาวดาร

เนื่องด้วยประวัติศาสตร์จีนสืบทอดมายาวนานนับห้าพันปี เรื่องราวเหตุการณ์ในอดีตที่ได้บันทึกไว้ทั้งในรูปของประวัติศาสตร์และพงศาวดารจึงมีมากมาย เรื่องราวเหล่านี้ถูกนำมาสร้างเป็นงิ้วมากมายตามไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นงิ้วภูมิภาคใดก็ตาม เรื่องราวที่นำมาสร้างเป็นงิ้วมีเนื้อหา

เหมือนกัน ต่างกันแต่ลีลาอันเป็นแบบอย่างเฉพาะของท้องถิ่นนั้นๆ งิ้วที่นำมาจากประวัติศาสตร์พงศาวดารที่คนไทยรู้จักกันดีได้แก่เรื่อง สามก๊ก เปาบุ้นจิ้น

เรื่องที่นำมาจากประวัติศาสตร์และพงศาวดารเป็นกลุ่มเรื่องที่พบเห็นได้มากที่สุด จากการศึกษาพบเรื่อง**เปาบุ้นจิ้น มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง) ต้าอี่ว์** และตำนานเทพสามตาเรื่อง**ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** เป็นต้น โดยเฉพาะเรื่อง**มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)** (และเรื่องตอนอื่นเกี่ยวข้องกับเรื่องตระกูลหยัง) เป็นเรื่องที่พบหลายครั้งจากหลายคณะ แทบจะเรียกได้ว่าทุกคณะจำเป็นต้องมี โดยเฉพาะหากเป็นคณะที่มีนักแสดงตัวนางเอกโดดเด่นเรื่องการแสดงบทบู๊ ส่วนเรื่อง**เปาบุ้นจิ้น**ที่พบเป็นภาคภาษาไทย เช่นตอนประหารเปาเหมี่ยน เป็นต้น

7.1.2 เรื่องจากนิยายแพร่หลาย

นิยายจีนที่นำมาทำเป็นงิ้วมีทั้งที่ได้จากงิ้วภาคใต้ในสมัยราชวงศ์*ซ่ง*และราชวงศ์*หยวน* (ในช่วงสมัยดังกล่าวนี้ดินแดนภาคเหนือถูกพวกมองโกลยึดครองและสถาปนาเป็นราชวงศ์*หยวน* ก่อนจะยึดครองทั้งประเทศได้ในเวลาต่อมา) มีทั้งนวนิยายเบ็ดเตล็ดในสมัยราชวงศ์*หมิง*และราชวงศ์*ชิง* โดยมากจะคงสำนวนโบราณเอาไว้ และมีความประณีตไพเราะ

เนื้อเรื่องในกลุ่มนี้ส่วนหนึ่งเป็นเนื้อหาแนวจักรๆ วงศ์ๆ ซึ่งเป็นประเภทที่พบเห็นได้เช่นกัน สาเหตุเป็นเพราะในอดีตสังคมจีนแบ่งเป็นชนชั้น มีการปกครองด้วยระบอบจักรพรรดิ ชาวบ้านจึงอยากรู้เรื่องราวและความเป็นไปของสังคมวัง (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 10 ม.ค. 2544) เรื่องในกลุ่มนี้ที่ผู้วิจัยพบเห็นและได้ชมหลายรอบได้แก่เรื่อง **ซังไท้จื่อ (สองราชบุตร)** และ**เจ็กปั้งพะซีกังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** เป็นต้น

7.1.3 เรื่องจากนิยายพื้นเมืองแต้จิ๋ว

วรรณกรรมงิ้วประเภทนี้เป็นเรื่องที่นำมาจากการบอกเล่ากล่าวขานกันในพื้นเมืองแต้จิ๋ว เรื่องราวเต็มไปด้วยกลิ่นอายบรรยากาศและความงดงามทางธรรมชาติของเมืองแต้จิ๋ว เนื้อเรื่องประเภทนี้จึงเป็นเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋วอันแตกต่างจากภูมิภาคอื่น จากการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยพบเรื่อง**เจ็กมึ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)** และเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ของงิ้วแต้จิ๋วคือเรื่อง**ก๊อชิงฮู (คดีฟ้องสามี)**

7.1.4 เรื่องซึ่งเกี่ยวข้องกับเมืองไทย

หากจะนับว่าเรื่องจากนิทานพื้นเมืองแต้จิ๋วเป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้งิ้วแต้จิ๋วมีเนื้อเรื่องไม่ซ้ำกับที่งิ้วภูมิภาคอื่นแสดงกัน เนื้อเรื่องงิ้วในประเภทนี้ก็เป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยมีเนื้อเรื่องต่างไปจากที่แสดงกันในประเทศจีน บุญชู แซ่ฉั่ว (สัมภาษณ์, 29 ม.ค. 2544) เล่าว่า งิ้วแต้จิ๋วที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับเมืองไทย เป็นเรื่องที่เกิดจากชาวแต้จิ๋วอพยพมาตั้งรกรากในเมืองไทย แล้วนำเอาเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้น เช่น เหตุการณ์ในสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง หรือการก่อคดีของชาวจีนในประเทศไทย มาสร้างเป็นบทละคร อย่างไรก็ตามในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยไม่เคยชมเรื่องที่มีเนื้อเรื่องประเภทนี้ แต่ทราบว่ายังมีการแสดงอยู่

7.1.5 เรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากสื่อกระแสหลัก

เมื่อผู้ชมงิ้วหันไปสนใจภาพยนตร์หรือละครเพิ่มมากขึ้น งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยก็มีการหยิบยกเรื่องราวต่างๆ มาสร้างบทเป็นงิ้วสากล คือแต่งกายด้วยชุดสมัยใหม่ ไม่ใช่ชุดแบบโบราณที่งิ้วใช้กันตามปกติ ภาษาที่ใช้ในการแสดงเป็นภาษาพูดทั่วไปที่คนเข้าใจ ไม่ใช่ภาษาวรรณคดีหรือภาษาจีนกลางโบราณ จึงฟังเข้าใจง่าย เนื้อเรื่องงิ้วที่ได้รับอิทธิพลจากละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ เช่นเรื่องอินทรีทอง เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยไม่พบงิ้วที่เป็นเรื่องแนวนี้ แต่รู้ว่าบางคณะเช่นคณะไช้ป้อฮงเตี่ยเกียะท้วงมีการแสดงงิ้วภาษาไทยแนวสนุกสนานเรื่อง**แม่นากพระโขนง** เป็นเหตุการณ์สมมติว่าคนจีนมาอยู่เมืองไทยแล้วมาพบผีแม่นาก

7.2 แนวเรื่องของงิ้ว

แม้จะแบ่งประเภทของงิ้วตามที่มาของบทละครดังข้างต้นแล้ว จากการสนทนากับบรรดานักแสดงในคณะงิ้วต่างๆ พบว่า คนโรงงิ้วมักแบ่งประเภทของงิ้วอย่างคร่าวๆ เพียงว่าเป็น "งิ้วบู๊" หรือ "งิ้วเพลง" (งิ้วบุ๋น หรือ งิ้วชีวิต) เท่านั้น โดยเหตุที่งิ้วประเภทแรกมีเนื้อหาหลักอยู่ที่การต่อสู้การทำสงคราม ขณะที่งิ้วประเภทหลังเป็นเรื่องชีวิตของตัวละคร ซึ่งงิ้วทั้งสองประเภทจะมีแนวของลีลาการแสดงแตกต่างกัน หากเป็นงิ้วบู๊ก็เน้นฉากต่อสู้ แต่หากเป็นงิ้วเพลงก็มีบทร้องเพลงพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกมากมาย โดยงิ้วได้เสนอเรื่องราวที่เป็นอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ของมนุษย์ไว้ครบถ้วนไม่ว่าจะเป็นความรัก ความเกลียด ความสนุกสนานรื่นเริง ความหวัง ความเศร้าโศก และความกลัว จากการพิจารณาเนื้อเรื่องงิ้วต่างๆ ผู้วิจัยมีความเห็นว่างิ้วเป็นการแสดงที่มีเนื้อหาหรือแนวเรื่องหลักๆ ดังนี้

7.2.1 แนวเนื้อหาเกี่ยวกับครอบครัว

เป็นแนวเนื้อหาที่พบได้มากจากการศึกษาครั้งนี้ โดยเฉพาะในงิ้วเพลงหรืองิ้วชีวิต มีลักษณะคล้ายคลึงกับละครชีวิตที่พบเห็นทั่วไป และโดยเหตุที่คำสอนของขงจื๊อเรื่องระบบความสัมพันธ์ทั้งห้าของมนุษย์ให้ความสำคัญกับสถาบันครอบครัวเป็นพิเศษ ได้แก่ความสัมพันธ์ระหว่างสามีกับภรรยา ระหว่างพี่กับน้อง และระหว่างพ่อแม่กับลูก (ความสัมพันธ์อีก 2 รูปแบบนอกเหนือจากนี้คือ ความสัมพันธ์ระหว่างสหายกับสหาย และระหว่างผู้ปกครองกับผู้ใต้ปกครอง) บุคคลในระบบความสัมพันธ์นี้ต้องรับผิดชอบต่อบทบาทของตนเอง ดังนี้แล้ว เนื้อหาที่พบในงิ้วจึงมีมากที่เกี่ยวข้องกับประเด็นทางครอบครัว เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในครอบครัวใหญ่ ได้แก่เรื่อง **เจ็กมิ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)** เนื้อเรื่องในกลุ่มนี้บางเรื่องแม้จะอาศัยฉากเป็นพระราชวัง ตัวละครในท้องเรื่องเป็นจักรพรรดิ สนม ขุนนางอำมาตย์ แต่เนื้อหาก็เกี่ยวข้องกับความเป็นครอบครัว เช่นเรื่อง**ซังไท้จี๋อ (สองราชบุตร)**

7.2.2 แนวเนื้อหาเกี่ยวกับประเทศชาติและการทำสงคราม

งิ้วที่มีเนื้อหาในแนวนี้มักเป็นงิ้วบู๊ จะมีรายละเอียดเกี่ยวข้องกับความจงรักภักดีต่อองค์จักรพรรดิ การต่อสู้เพื่อป้องกันอาณาจักร ความสามารถในเชิงการต่อสู้ การทำสงครามระหว่างแคว้น หรือแม้แต่ความคิดคดทรยศต่อบ้านเมือง ได้แก่เรื่อง**มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)** และเรื่อง**เหม่งเก็งฮวงฮุ้ง (แผนโค่นราชบัลลังก์)** เป็นต้น

7.2.3 แนวเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก

จากการศึกษาพบว่างิ้วเกือบทุกเรื่องแม้จะมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรัก มีตัวละครที่เป็นพระเอก-นางเอก ซึ่งได้อยู่คู่เคียงกัน แต่ก็มีงิ้วเพียงไม่กี่เรื่องที่เน้นประเด็นความรักเป็นประเด็นหลักหรือแสดงให้เห็นถึงอานุภาพแห่งความรัก ขณะที่การสังเกตการณ์ของผู้วิจัยพบว่าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความรักมักเป็นเพียงส่วนย่อยของการนำเสนอเนื้อหาอื่นที่ยิ่งใหญ่กว่า เช่นเรื่อง **มกกุ้ยเอ็ง (มู่กุ้ยอิง ยอดหญิงตระกูลหยัง)** ที่เป็นเรื่องการทำสงคราม หรือเรื่อง**เล่งหงเที้ยเชี่ยง (หกคู่ชู้ชื่น)** แม้จะนำเสนอถึงความรักแต่ละรูปแบบ แต่ประเด็นหลักของเรื่องกลับอยู่ที่ความขัดแย้งกันระหว่าง "บทบาท" ต่างๆ ในครอบครัว เมื่อเจ้าหญิงผู้เป็นนางเอกมาแต่งงานกับพระเอกซึ่งเป็นนายทหาร ข้างฝ่ายตัวเจ้าหญิงก็ถือยศว่าตนเป็นเจ้าหญิง จึงมุ่งหวังให้พระเอกทำความเคารพตน ขณะที่ฝ่ายพระเอกกับแม่ก็ถือว่าแม้นางเอกจะเป็นเจ้าหญิงแต่เมื่อแต่งงานแล้วก็ต้องถือเป็นคนของเจ้าบ่าว การจะให้สามีคำนับภรรยานั้นเป็นเรื่องที่ผิดประเพณี (ดูเนื้อเรื่องย่อได้ที่ภาคผนวก ก)

ซึ่งดูจะสอดคล้องกับที่ Hsu Tao-Ching (1985: 72) กล่าวไว้ว่า "ประเด็นเรื่องความรักที่พบได้มากในละครและนวนิยายสมัยใหม่ของยุโรปนั้น มีให้พบเห็นเพียงเล็กน้อยในละครจีน เรื่องที่อาจเรียกว่าเป็นความรักดื่มด่ำเกือบทุกเรื่องถูกดูดกลืนเข้าไปอยู่ในประเด็นเรื่องครอบครัว ทำให้อารมณ์ความรักฉันท์หนุ่มสาวลดความตื่นเต้นลง"

อย่างไรก็ตาม ใช่ว่างิ้วจะไม่มีเรื่องที่เป็นประเด็นความรักเป็นใหญ่ ในเรื่อง**ป้าอ๊วงเปียกกี (ฌ้อป้าอ๋องจากนางสนม)** ซึ่งนำเนื้อเรื่องมาจากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์จีนเมื่อประมาณสองพันปีที่ผ่านมา ในเรื่องนี้แม้จะเป็นเรื่องสงครามระหว่างสองฝ่ายเพื่อชิงความเป็นใหญ่ แต่น้ำหนักของงิ้วกลับมุ่งนำเสนอประเด็นความรักระหว่างฌ้อป้าอ๋องกับง่อกีผู้เป็นนางสนมคนโปรดในห้วงที่กองทัพฌ้อกำลังจะเสียทีแก่ข้าศึก

7.2.4 แนวเนื้อหาเกี่ยวกับการตัดสินคดี

แนวเนื้อหาประเภทนี้เป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับการผดุงความยุติธรรม โดยที่งิ้วบางเรื่องใช้การตัดสินคดีเป็นโครงเรื่องหลัก ได้แก่เรื่อง**เปาบุ้นจิ้น** แต่บางเรื่องก็ใช้การตัดสินคดีเป็นเพียงการคลี่คลายเรื่องด้วยการให้ตัวละครเอกหรือตัวละครฝ่ายดีซึ่งถูกกลั่นแกล้งจากฝ่ายตรงข้ามไปร้องขอความเป็นธรรมจากขุนนางผู้ใหญ่หรือเชื้อพระวงศ์บางพระองค์ซึ่งรักความเป็นธรรม และทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยเหลือ (แม้ว่าตอนต้นเรื่องจะไม่มีการกล่าวถึงตัวละครตัวนี้มาก่อนเลยก็ตาม) จากการศึกษาพบว่าแนวเนื้อเรื่องที่เป็นลักษณะดังกล่าวนี้ได้แก่เรื่อง**บุ่งบู้ซังเอ็ง (สองผู้กล้าบุ๋นบู๊)** และเรื่อง**ซังไท้จื้อ (สองราชบุตร)** อย่างไรก็ตามงิ้วทุกเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการตัดสินคดีจะต้องจบเรื่องตามคติ "ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว" เสมอ

7.2.5 แนวเนื้อหาเกี่ยวกับการปลอมตัวสลับเพศ

ลักษณะเด่นประการหนึ่งที่พบได้มากในเนื้อเรื่องงิ้วนั่นคือการปลอมตัวสลับเพศ โดยมากมักเป็นตัวละครผู้หญิงปลอมตัวเป็นชาย แนวเนื้อหาเช่นนี้ก็เป็นเช่นเดียวกับเนื้อหาการตัดสินคดีกล่าวคือ บางเรื่องใช้การปลอมตัวเป็นองค์ประกอบหนึ่งของโครงเรื่อง ในขณะที่บางเรื่องการปลอมตัวสลับเพศนี้ถือเป็นโครงเรื่องหลัก เช่นเรื่อง**ก๊อชิงฮู (คดีฟ้องสามี)** ซึ่งเป็นเรื่องของหญิงสาวที่ปลอมตัวเป็นผู้ชายเพื่อสืบข่าวสามีที่จากบ้านไปนานหลายเดือนไม่ส่งข่าวกลับมา ในที่สุดจึงได้รู้ว่าสามีตนเองไปมีภรรยาใหม่ ส่วนเรื่อง**ชุยเล้งจู** นั้นเป็นเรื่องในลักษณะ "ผิดฝาผิดตัว" เมื่อหญิงสาวผู้เป็นนางเอกปลอมตัวเป็นชายออกท่องเที่ยว แต่ด้วยความที่ตนเองมีใบหน้าเหมือนชายหนุ่มซื่อหั่งเท้งมุ้ย จึงทำให้ผู้คนพากันเข้าใจผิด และเกิดเรื่องราวซับซ้อนพัลวัน เหตุการณ์วุ่นวายในเรื่องทั้ง

หมดล้วนเกิดขึ้นเพราะการปลอมตัวเป็นชายของหญิงสาวนามชุยเล้งจู ซึ่งก่อให้เกิดความเข้าใจผิดกับบุคคลแวดล้อมทั้งหลาย

เหตุที่งิ้วมักเกี่ยวข้องกับการปลอมตัวสลับเพศ อาจเนื่องด้วยในอดีตเพศหญิงถูกจำกัดบทบาทให้เป็นแต่เพียง "กุลสตรี" ที่งามพร้อมในบ้าน การออกเดินทางไปสู่โลกภายนอกถือเป็นเรื่องผิดธรรมเนียม และเมื่อจำเป็นต้องออกเดินทางไกลจึงต้องปลอมตัวเป็นชายเพื่อความปลอดภัย

7.2.6 แนวเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเหนือธรรมชาติ

งิ้วที่มีเรื่องราวลักษณะนี้จะเกี่ยวข้องกับเทพ ปีศาจ ภูตผี วิญญาณ และสิ่งลี้ลับทั้งปวง เกี่ยวข้องกับนรกหรือสรวงสวรรค์ จากการวิจัยครั้งนี้พบเรื่อง**ซามักเอี่ยเจี้ยง (เทพสามตา)** ซึ่งเป็นตำนานความเป็นมาของเทพเอ้อร์หลางหรือเทพสามตา

7.3 การลำดับเรื่อง

งิ้วไม่ว่าจะเรื่องใดๆ ล้วนมีวิธีการลำดับเรื่องและเล่าเรื่องคล้ายคลึงกัน ในฉากแรกผู้ชมจะรู้ได้ทันทีว่าปัญหาที่เกิดขึ้นหรือความขัดแย้งคืออะไร ตัวละครสำคัญที่ปรากฏตัวขึ้นครั้งแรกไม่ว่าจะช่วงใดของเรื่องจะร้องเพลงเพื่อแนะนำตัวเอง บอกภูมิหลังของตนว่าเป็นใครมาจากไหน และมีเป้าหมายจะทำอะไรต่อไป หรือว่าขณะนี้กำลังเผชิญปัญหาที่แก้ไม่ตกอย่างไร เมื่อบทประพันธ์สร้างเรื่องให้มีความขัดแย้งระหว่างตัวละคร จากนั้นปัญหาที่เกิดขึ้นหรือความขัดแย้งนั้นก็จะรุมเร้าขึ้น ในช่วงต้นถึงกลางเรื่องตัวละครฝ่ายดีต้องเผชิญกับเคราะห์กรรมต่างๆ นานา เช่นถูกถอดยศ ถูกสั่งประหาร หรือถูกกักขังหน่วงเหนี่ยว หากไม่ประสบเคราะห์กับตัวเองก็ต้องเป็นการพบกับความเศร้าโศกที่ต้องสูญเสียบุคคลใกล้ชิดเช่นพ่อแม่พี่น้อง สามีหรือภรรยา จนที่สุดก็หาทางคลี่คลายได้ด้วยของวิเศษบางอย่างหรือผู้ช่วยเหลือบางคน จนเมื่อถึงบทสรุปของเรื่อง ตัวละครฝ่ายดีก็จะได้รับผลตอบแทนที่คุ้มค่า ตัวละครที่ถูกปรักปรำจะได้รับความเป็นธรรม ขณะที่ตัวโกงจะพ่ายแพ้หรือเสียชีวิต ตัวละครที่ต้องสูญเสียคนใกล้ชิดจะได้แก้แค้น

หากเป็นเรื่องที่เหตุการณ์ในเรื่องมีสองช่วงเวลา (เช่นเหตุการณ์ขณะที่พระเอกเพิ่งเกิดกับเหตุการณ์ตอนพระเอกโต) งิ้วจะไม่ใช้วิธีการเล่าเรื่องแบบย้อนต้น (flash back) แต่จะลำดับเรื่องตามช่วงปฏิทินเวลาจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนไปยังเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทีหลัง

7.4 สุนทรียรูปในวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง

เนื้อเรื่องงิ้วโดยมากจะมีหลายรสในเรื่องเดียว เพื่อความกลมกล่อม แต่ขึ้นอยู่กับน้ำหนักที่เน้นว่าเรื่องนั้นรสใดเด่น "บางเรื่องอาจจะหนักไปทางตัวตลกทั้งเรื่องเลยก็มี บางครั้งตัวตลกอาจจะ

ฉากสองฉากมาผสมผเสให้เกิดการครื้นเครงเฮฮาบ้าง ถ้าเป็นงิ้วเศร้านี่ตัวตลกจะไม่มีเลย น้อยมาก" (บุญชู แซ่ฉั่ว, สัมภาษณ์, 29 ม.ค. 2544) ทั้งนี้อันเนื่องมาจากบุคลิกลักษณะของตัวละครแต่ละประเภท ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วในส่วนประเภทและบทบาทของตัวละครว่า ตัวละครแต่ละประเภทจะเป็นตัวแทนของรสต่างๆ เช่นตัวนางบทโศก (โอวซา) เป็นตัวแทนของรสแห่งความกรุณา ตัวหน้าลาย (โอวหมิ่ง) เป็นตัวแทนของรสแห่งความดุร้าย เป็นต้น เมื่อตัวละครเหล่านี้ปรากฏอยู่ในเรื่องต่างๆ ก็ทำให้งิ้วเรื่องนั้นมีรสตามตัวละคร อย่างไรก็ตาม "น้ำหนัก" ของรสในงิ้วแต่ละเรื่องมีไม่เท่ากัน เรื่อง**เจ็กปั้งพะซี่กังไซอ๊วง (เจ้านครกังไซถูกตีทีเดียวตาย)** อาจเน้นที่รสแห่งความขบขัน กับรสแห่งความดุร้าย สืบเนื่องจากบทบาทเด่นของเรื่องอยู่ที่ตัวละครชื่อหย่งเซ็ง (บทบาทของตัวตลก) กับกังไซอ๋อง (บทบาทตัวหน้าลาย) ขณะที่เรื่อง**เจ็กมึ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)** เน้นที่รสแห่งความกรุณา เพราะเป็นเรื่องของตัวละครบทบาทแม่ (บทบาทตัวนางบทโศก) ซึ่งในเรื่องนี้แทบไม่ปรากฏความขบขันเลย

7.5 ความเปลี่ยนแปลงจากอดีต

คณะงิ้วแต่ละคณะที่ทำการแสดงอยู่ในปัจจุบันจะมีเรื่องที่แสดงสลับกันแต่ละวันอยู่ประมาณ 10-20 เรื่อง เมื่อเรื่องใดเล่นนานๆ เข้าและใช้แสดงครบทุกแห่งแล้วก็จะเลิก เปลี่ยนเป็นงิ้วเรื่องใหม่มาแสดงแทน แต่เรื่องที่เลิกไปนั้นใช่ว่าจะไม่นำมาแสดงอีกเลย เมื่อเลิกเล่นไปหลายปี เจ้าของคณะงิ้วอาจจะให้นำกลับมาเล่นใหม่อีกครั้ง เมื่อประกอบกับเหตุผลที่ว่าเรื่องราวที่นำมาแสดงงิ้วโดยมากเป็นเรื่องในประวัติศาสตร์ พงศาวดาร และเป็นนวนิยายหรือนิทานพื้นเมือง ดังนั้นทำให้วรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงงิ้วไม่เปลี่ยนแปลงมากนักเมื่อเทียบกับอดีต จากการสอบถามผู้ชมงิ้วที่มีประสบการณ์การชมงิ้วมาเป็นระยะเวลายาวนานหลายสิบปีพบว่างิ้วมักจะเล่นเรื่องซ้ำๆ กัน เรื่องที่ดูอยู่ทุกวันนี้ก็มักเป็นเรื่องที่เคยดูมาตั้งแต่หลายสิบปีที่แล้วทั้งนั้น หรือหากจะไม่ใช่เรื่องเดิมแต่ก็มีโครงเรื่องคล้ายๆ เดิม จากการสังเกตการณ์ โครงเรื่องในแนวที่เกี่ยวกับจักรพรรดิกับมเหสีและสนมเอก โดยที่ตัวสนมเอกหาทางใส่ร้ายตัวมเหสีจนมเหสีถูกจักรพรรดิลงโทษขังคุกหรือไม่ก็ถอดออกจากตำแหน่ง แต่ในที่สุดมีขุนนางฝ่ายดงฉินหรือพระญาติวงศ์มาช่วยผดุงความยุติธรรม ช่วยคลี่คลายปัญหาและทำให้จักรพรรดิรู้ความจริง โครงเรื่องเช่นนี้ได้ผ่านสายตาผู้วิจัยอยู่หลายครั้ง ไม่ว่าจะเรื่อง**ซังไท่จื่อ (สองราชบุตร)** หรือเรื่อง**บุ่งบู้ซังเอ็ง (สองผู้กล้าบุ๋นบู๊)** ก็ล้วนมีโครงเรื่องเช่นนี้

ดังนี้แล้วจะเห็นได้ว่าแม้คณะงิ้วจะเปลี่ยนเรื่องแสดงอยู่ทุกปีๆ แต่เนื้อหาของเรื่องที่แสดงก็ยังคงเป็นไปในแบบแผนเดิม การดำเนินเรื่องและลักษณะตัวละครก็คล้ายเดิม สิ่งที่ต่างไปจากเดิมอย่างชัดเจนคงเป็นเพียงฝีมือการแสดงของนักแสดงมากกว่า

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ต้องคำนึงถึงด้วยเมื่อพิจารณาถึงเนื้อเรื่องที่แสดงงิ้วในปัจจุบัน นั่นก็คือประเด็นเรื่องบุคลากร ทั้งด้านนักแสดง คณะงิ้วและผู้เขียนบท ในฝ่ายนักแสดงนั้น หากคณะงิ้วไม่มีนักแสดงบางประเภทเช่นตัวตลก ก็ไม่อาจหางิ้วที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับตัวตลกมาแสดงได้ การเลือกเรื่องแสดงจึงมีข้อจำกัด ขณะที่ผู้เขียนบทงิ้วในประเทศไทยทุกวันนี้มีจำนวนน้อย และการซื้อบทงิ้วเรื่องใหม่มาแสดงย่อมหมายถึงค่าใช้จ่ายที่ต้องเสียของคณะงิ้ว

7.6 **ความเข้าใจของผู้ชม**

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าเนื้อหางิ้วที่แสดงในปัจจุบันไม่ได้มีเรื่องราวที่พ้นไปจากที่เคยแสดงในอดีตเท่าใดนัก ประกอบกับผู้ชมที่มาชมงิ้วจำนวนมากต้องการ "รู้รส" มากกว่า "รู้เรื่อง" บรรดาผู้ชมเหล่านี้ล้วนรู้จักเรื่องที่แสดงมาก่อนแล้วทั้งสิ้น โดยเฉพาะหากเป็นเรื่องที่นำมาจากประวัติศาสตร์ พงศาวดาร หรืองิ้วที่เป็นนวนิยายเรื่องเด่น บางคนถึงขนาดจดจำบทได้ ท่องบทและขับร้องเพลงงิ้วได้ เช่นในการแสดงเรื่อง**เจ็กมึ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)** ของคณะไซ้ยงฮง ซึ่งงิ้วเรื่องนี้เป็นงิ้วชื่อดังมีเทปงิ้วจากประเทศจีนวางขายอยู่ทั่วไป ผู้วิจัยมีโอกาสได้ชมการแสดงเรื่องนี้ครั้งหนึ่งที่วัดพลับพลาชัยในช่วงเทศกาลตรุษจีนปี พ.ศ. 2544 นี้ พบว่ามีคนดูหลายร้อยคนเข้ามานั่งชม และในจำนวนนี้ก็เต็มไปด้วยผู้ชมขาประจำซึ่งผู้วิจัยคุ้นหน้าหรือไม่ก็รู้จักจากการสังเกตการณ์ก่อนหน้านี้ ผู้ชมเหล่านี้หลายสิบคนถึงกับร้องเพลงงิ้วในเรื่องคลอตาม บางคนก็น้ำตาคลอด้วยความสงสารตัวละครบทแม่ในเรื่อง ดังนั้นผู้ชมที่ชมงิ้วมายาวนานจึงไม่มีปัญหาเรื่องความเข้าใจในการชม ขณะที่ผู้ชมที่เพิ่งหัดชมงิ้วใหม่ๆ อาจมีปัญหากับเรื่องภาษา ลีลาท่าทางการแสดง แต่เมื่อได้ชมไปสักระยะจนเข้าใจแบบแผนต่างๆ ของการแสดงงิ้วก็จะทำความเข้าใจเรื่องราวในงิ้วได้ไม่ยาก

นอกจากนี้แล้ว แม้งิ้วเรื่องหนึ่งจะมีตัวละครหลักมากถึงประมาณสิบตัว และบทขับร้องจะใช้ภาษากวีซึ่งชาวบ้านทั่วไปฟังไม่รู้เรื่องโดยตลอด (แม้จะเป็นคนจีนเองก็ตาม) แต่ความที่งิ้วมีเนื้อเรื่องไม่ซับซ้อน มีโครงเรื่องจำกัดอยู่ในขอบเขตของความทุกข์ สุข จากพราก สมปรารถนา ตัวละครมีลักษณะแบน (flat character) และมีบทบาทซ้ำแบบ (motif) คือตัวละครพระเอกในเรื่องหนึ่งมีบุคลิกไม่ต่างจากพระเอกในเรื่องอื่น เช่นเดียวกับตัวโกงในเรื่องหนึ่งก็จะมีลักษณะไม่ต่างจากตัวโกงเรื่องอื่น สิ่งที่ต่างกันคงมีเพียงว่าบุคลิกลักษณะนั้นเป็นลักษณะของตัวละครฝ่ายบุ๋น (พลเรือน) หรือฝ่ายบู๊ (นักรบ) เท่านั้น ขณะที่แก่นของงิ้วทุกเรื่องก็เน้นให้เห็นถึงความจงรักภักดีต่อจักรพรรดิ ความมีคุณธรรม ความเมตตากรุณา ความซื่อสัตย์ ความกล้าหาญ ความยึดมั่นในเรื่องบุญคุณความแค้น นอกจากนี้การดำเนินเรื่องเป็นไปตามลำดับเวลา และตัวละครจะบอกความคิดและ

ความรู้สึกของตนเองให้ผู้ชมทราบอยู่ตลอดเวลา ไม่ปล่อยให้มีการตีความหลากหลาย ทำให้ผู้ชมติดตามเรื่องและเข้าใจได้

8. เอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว

จากการศึกษาวิวัฒนาการของและสุนทรียรูปในองค์ประกอบต่างๆ ของงิ้วแต้จิ๋วจึงพบว่า งิ้วแต้จิ๋วแม้จะได้รับอิทธิพลจากงิ้วต่างถิ่นจำนวนไม่น้อย แต่ก็ใช่ว่างิ้วแต้จิ๋วจะเป็นเพียงการแสดงที่ลอกเลียนการแสดงอื่นมาจนหาความเป็นตัวเองไม่ได้ ตรงกันข้าม งิ้วแต้จิ๋วมีเอกลักษณ์อันโดดเด่นอยู่ไม่น้อยที่แตกต่างจากงิ้วในท้องถิ่นอื่น ดังนี้

1) ภาษา เนื่องจากงิ้วแต้จิ๋วเป็นงิ้วท้องถิ่นชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นในจังหวัดแต้จิ๋ว มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน และมีภาษาท้องถิ่นเป็นของตนเอง ดังนั้นภาษาที่ใช้ในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วจึงแตกต่างจากงิ้วในท้องถิ่นอื่น เช่น งิ้วไหหลำ งิ้วฮกเกี้ยน หรือแม้แต่งิ้วปักกิ่ง

2) เครื่องดนตรี ซึ่งเป็นจุดเด่นประการหนึ่งของงิ้วแต้จิ๋ว ได้แก่เครื่องดนตรีในฝ่ายกำกับจังหวะซึ่งมีอยู่มากชิ้น แม้ว่าในบรรดาเครื่องดนตรีเหล่านี้หลายชิ้นจะได้รับมาจากงิ้วท้องถิ่นอื่นก็ตาม แต่เมื่อมาผสมวงกันเป็นงิ้วแต้จิ๋วแล้ว ก็ทำให้เครื่องดนตรีที่ให้จังหวะของงิ้วแต้จิ๋วสร้างความโดดเด่นต่างจากงิ้วประเภทอื่น จำนวนเครื่องดนตรีฝ่ายกลองที่มีมากนี้เมื่อบรรเลงแล้วจะให้เสียงกึกก้อง ดังกระหึ่มไปทั่วอาณาบริเวณ ดังนั้นจึงต้องแยกที่นั่งนักดนตรีให้อยู่ห่างจากที่นั่งนักดนตรีฝ่ายซอ เพื่อป้องกันไม่ให้เสียงกลองกลบเสียงซอและขิม ขณะที่งิ้วไหหลำซึ่งมีกลองอยู่ไม่มากชิ้นและการบรรเลงไม่ดังเท่างิ้วแต้จิ๋ว ดังนั้นที่นั่งนักดนตรีของงิ้วไหหลำจึงสามารถจัดรวมอยู่กับนักดนตรีที่เล่นเครื่องสายได้ นอกจากนี้ พ่าฮี้ หรือซอมะพร้าว ก็ยังเป็นเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่นิยมใช้ในงิ้วแต้จิ๋วมากกว่างิ้วท้องถิ่นอื่น (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543)

3) ทำนองเพลงและการขับร้อง เป็นเอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋ว ดังที่ อำพัน เจริญสุข (สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543) กล่าวว่า สิ่งที่งิ้วแต้จิ๋วชำนาญที่สุดคือการขับร้องบทเพลง โดยเฉพาะเพลงที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับความรักที่เรียกว่า บุ่งหี่เหล็งเซีย ขณะที่งิ้วปักกิ่งจะมีจุดเด่นที่ บู่ต่ำเซีย ทำนองเพลงของงิ้วแต้จิ๋วแบ่งได้เป็น 4 ประเภทคือ ทำนองหนัก (ตั่งลัก) ทำนองเบา (คิงลัก) ทำนองลื่นไหล (อ๊วะโหงว) และทำนองพลิกสาย (ฮวงสั่ว) ขณะที่งิ้วปักกิ่งมีทำนองเช่น *ซีผี เอ้อร์หวง เต๋าป๋าน หยวนป๋าน* เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม เอกลักษณ์ของงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยนี้เป็นสิ่งที่ได้รับสืบทอดมาแต่งิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีน ซึ่งในปัจจุบันยังไม่มีเอกลักษณ์ของงิ้วในประเทศไทยที่ชัดเจนนัก

9. ผู้ชม

ผู้ชมเป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญในการแสดงงิ้ว งิ้วในประเทศไทยปัจจุบันแม้จะไม่ได้รับความนิยมสูงเท่ากับในอดีต และแม้จะถูกมองว่าคุณภาพลดลง แต่งิ้วก็ยังคงเป็นมหรสพที่มีกลุ่มคนดูมากน้อยแตกต่างกันไปตามแต่โอกาสและสถานที่ในการแสดง

หากงิ้วแสดงในย่านที่มีคนจีนอาศัยหนาแน่น เช่น เยาวราช ตลาดน้อย สามย่าน ตลาดพลู ก็ยังคงมีคนดูซึ่งเป็นคนไทยเชื้อสายจีนที่ดูงิ้วเป็นและเป็นผู้ชมขาประจำอยู่จำนวนไม่น้อย แต่หากงิ้วไปแสดงย่านชานเมืองหรือต่างจังหวัดที่ไม่ใช่ย่านคนจีน จำนวนผู้ชมก็จะลดลง

9.1 ประเภทของผู้ชม

จากการสำรวจกลุ่มผู้ชม พบว่าผู้ชมงิ้วในประเทศไทยที่พบตามโรงงิ้วมีทุกเพศทุกวัย ตั้งแต่เด็กเล็กไปจนผู้สูงอายุ ทั้งเพศชายและเพศหญิง กลุ่มคนดูเหล่านี้มีพฤติกรรมการชมที่ต่างกัน ซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มผู้ชมตามพฤติการมการชมได้เป็นกลุ่มผู้ชมประจำ และกลุ่มผู้ชมจร

9.1.1 กลุ่มผู้ชมประจำ

คือกลุ่มผู้ชมที่มาดูงิ้วเป็นประจำตลอดทั้งปี รวมแล้วปีหนึ่งได้ออกมาชมงิ้วนับจำนวนได้หลายสิบครั้ง จึงเป็นกลุ่มผู้ชมที่เห็นหน้าค่าตาตามโรงงิ้วได้บ่อยครั้ง หากเป็นผู้ชมที่ "ติด" คณะงิ้วก็จะตามคณะงิ้วที่ชื่นชอบนั้นไปดูเป็นประจำ เช่น ฮงหลี คุณลุงวัยประมาณเจ็ดสิบปี เป็นชาวแม่กลอง และเป็นนักดูงิ้วตัวยง คณะไช้ยงฮงเป็นคณะงิ้วที่ชื่นชอบเป็นพิเศษ ด้วยเหตุผลว่าเป็นคณะที่นักแสดงโดยรวมแสดงได้ดี และจะตามมาดูที่กรุงเทพฯ โดยเฉพาะเมื่องิ้วคณะนี้เล่นในเทศกาลสำคัญๆ ซึ่งแสดงคราวละหลายวัน เช่น ช่วงเทศกาลกินเจ แสดงที่โรงเจไต้ฮงกง ตรงข้ามมูลนิธิป่อเต็กตึ๊ง ย่านสวนมะลิ ระหว่างวันที่ 28 กันยายน ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2543 เทศกาลขอบคุณเทพเจ้า (เสี่ยซิ้ง) แสดงที่ศาลเจ้าแม่ทับทิมใกล้สถานีตำรวจดับเพลิง สะพานเหลือง ระหว่างวันที่ 22-30 ธันวาคม พ.ศ. 2543 เทศกาลตรุษจีนแสดงที่วัดพลับพลาชัย ระหว่างวันที่ 23-30 มกราคม พ.ศ. 2544 และที่สวนกวางตุ้ง วงเวียน 22 กรกฎาคมฯ ระหว่างวันที่ 31 มกราคม ถึง 2 กุมภาพันธ์ ช่วงเวลาเหล่านี้ลุงฮงหลีจะมาดูทุกวันมิได้ขาด และอาศัยหลับนอนที่โรงงิ้วร่วมกับชาวคณะไช้ยงฮง แม้งิ้วจะเล่นเรื่องที่ตนเคยดูแล้วก็สามารถดูซ้ำอีกกี่รอบก็ได้ ขณะที่ผู้ชมสองสามี

ภรรยาคู่หนึ่ง มักติดตามชมคณะงิ้วไช้ยงฮง อี่ไล้เฮงเกียะท้วง และเหล่าตงเจี่ยสุง ก็จะสลับสับเปลี่ยนไปดูงิ้วของสามคณะนี้มิได้ขาด แม้จะพำนักอาศัยอยู่แถบเยาวราช แต่หากงิ้วไปแสดงย่านอื่น เช่น รังสิต หรือจังหวัดจันทบุรี ก็สามารถตามไปดูได้

กลุ่มผู้ชมขาประจำอีกประเภทคือผู้ชมที่ชอบดูงิ้ว แต่ไม่เจาะจงเป็นพิเศษว่าต้องเป็นคณะใด ผู้ชมกลุ่มนี้มักเลือกชมโอกาสที่มีงิ้วมาแสดงใกล้บ้าน เช่นย่านประตูน้ำ เยาวราช ฯลฯ ก็จะตามไปดูทุกครั้ง อาจมีหรือไม่มีคณะงิ้วที่ชื่นชอบเป็นพิเศษ บางคนออกมาดูงิ้วเพราะที่บ้านไม่มีคนอยู่ การมาชมงิ้วเท่ากับได้มาสมาคมกับคนอื่นๆ

กลุ่มผู้ชมที่เป็นขาประจำงิ้ว ไม่ว่าจะด้วยเหตุผลใดเป็นสำคัญมักมีลักษณะร่วมดังนี้คือ

1) เป็นคนเชื้อสายจีน ระหว่างอยู่โรงงิ้วจะใช้ภาษาจีนแต้จิ๋วในการสื่อสารมากกว่าภาษาไทย มีประสบการณ์การชมงิ้วมายาวยานและมีความเข้าใจในงิ้วที่แสดงเป็นอย่างดี มักเป็นคนสูงอายุ (ประมาณ 50-70 ปี) มีบ้างที่เป็นคนหนุ่มสาวแต่ไม่มาก

2) ชื่นชอบงิ้วมากกว่าสื่อสารการแสดง หรือสื่อเพื่อความบันเทิงประเภทอื่นๆ อาทิเช่น ละคร รายการเกมโชว์ทางโทรทัศน์ หรือแม้แต่ภาพยนตร์ หากจะนับเฉพาะนาฏกรรมที่เป็นการแสดงสด ผู้ชมกลุ่มนี้ก็จะชื่นชอบงิ้วมากกว่านาฏกรรมอื่นๆ งิ้วคือตัวเลือกอันดับแรกหากมีการแสดงหรือรายการที่ตนเองชื่นชอบทำการแสดงในเวลาเดียวกับงิ้ว (โดยมากจะให้ความเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่าไม่ชอบนาฏกรรมประเภทอื่นของไทย ทั้งลิเก ลำตัด ฯลฯ ด้วยเหตุผลแตกต่างกันไป เช่น เห็นว่าลิเกหรือลำตัดลามก ดูไม่เป็น ฯลฯ มีเพียงส่วนน้อยที่กล่าวว่าการแสดงประเภทอื่นก็ชอบดูบ้าง เพียงแต่ไม่มีโอกาสได้ดูบ่อยเท่างิ้ว อย่างไรก็ตามข้อสรุปนี้อาจไม่สามารถกล่าวรวมถึงลักษณะของผู้ชมในต่างจังหวัดได้)

3) รู้กำหนดการแสดงของคณะงิ้วแต่ละคณะเป็นอย่างดี เนื่องจากผู้ชมขาประจำจะได้เพื่อนที่โรงงิ้ว จึงมีการพูดคุยสอบถาม และแลกเปลี่ยนข้อมูลเกี่ยวกับกำหนดการแสดงงิ้วของแต่ละคณะตลอดเวลา บางคนอาจมาชมงิ้วตามลำพัง ไม่ได้ไปร่วมสังสรรค์กับคนอื่น แต่ก็ย่อมได้ยินเสียงการสนทนาของคนอื่นๆ จึงพลอยได้รับข้อมูลเหล่านี้ไปด้วย กลุ่มผู้ชมเหล่านี้จะรู้หมดว่าคณะงิ้วแต่ละคณะกำลังแสดงอยู่ที่ใด แล้วจะไปแสดงที่ใดเป็นลำดับต่อไป นอกจากนี้ยังรู้ด้วยว่าในช่วงเทศกาลสำคัญๆ ประจำปี คณะใดแสดงที่ใดเป็นประจำทุกปีบ้าง กลุ่มผู้ชมประเภทนี้บางคนยังรู้กำหนดการแสดงล่วงหน้าของคณะงิ้วดีกว่าสมาชิกโรงงิ้วเสียอีก

4) รู้จักนักแสดงและคนในคณะงิ้ว เนื่องจากเมื่อผู้ชมมาชมการแสดงเป็นประจำ คนในคณะงิ้วก็ย่อมคุ้นหน้า ทำให้เกิดการสร้างความสัมพันธ์ขึ้นได้ ตั้งแต่การพูดคุยทักทายกัน หากถูก

อัธยาศัยก็คบหากันเป็นเพื่อน หรือถึงขั้น "ติด" นักแสดงก็มี แต่บางคนก็อาจได้ทำความรู้จักเจ้าของคณะงิ้วจนเจ้าของคณะเชิญมานั่งร่วมโต๊ะพูดคุยดื่มน้ำชาที่โรงงิ้ว

5) รู้จักคนดูขาประจำคนอื่นๆ นอกเหนือไปจากรู้จักนักแสดง เนื่องจากเมื่อต่างฝ่ายต่างก็มาชมงิ้วกันเป็นประจำ จึงได้เห็นหน้าค่าตากันบ่อย และนำไปสู่การทำความรู้จักกัน จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยในโรงงิ้วช่วงที่ผ่านมาพบว่ากลุ่มคนดูขาประจำงิ้วคณะที่เด่นๆ แสดงมักเป็นกลุ่มคนหน้าเดิม และหลายๆ คนที่เห็นผู้วิจัยบ่อยครั้งจนจำได้และเข้ามาทักทายพูดคุยด้วย

6) รู้จักเรื่องที่คณะงิ้วแสดงได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะคนดูที่เลือกชมเฉพาะคณะงิ้วที่ชื่นชอบ จะรู้ว่าคณะนั้นๆ มีการแสดงเรื่องอะไรบ้าง และคนดูบางคนยังสามารถทำนายได้ล่วงหน้าว่าแต่ละวันงิ้วจะแสดงเรื่องอะไร เช่น ลุงฮงหลี ซึ่งเป็นแฟนประจำของคณะงิ้วไช้ยงฮง ได้พิสูจน์ให้ผู้วิจัยตระหนักโดยบางครั้งลุงจะมั่นใจจนกล้า "ฟันธง" ว่าคืนนี้งิ้วจะแสดงเรื่องอะไร แม้บางครั้งลุงฮงหลีก็ไม่แน่ใจระหว่างสองเรื่องว่าจะเป็นเรื่องใดกันแน่ ซึ่งการคาดเดาของลุงฮงหลีไม่เคยผิดพลาด ทุกคืนเมื่อเจ้าของคณะไช้ยงฮงมาบอกว่าคืนนี้จะ "เปิดงิ้ว" เรื่องอะไร ล้วนตรงกับที่ลุงฮงหลีทำนายไว้ก่อนหน้านี้ทั้งสิ้น ทั้งที่ผู้ที่จะตัดสินใจว่าเย็นนี้จะให้งิ้วแสดงเรื่องอะไรคือเจ้าของคณะงิ้วเท่านั้น และเจ้าของคณะจะมาบอกบรรดาลูกน้องในคณะในเวลาประมาณ 18.00 น. จากนั้นจึงค่อยให้แขวนป้ายบอกเรื่องที่จะทำการแสดงไว้หน้าโรง การบอกเรื่องที่จะแสดงแก่คนในคณะนี้ทำกันวันต่อวัน ไม่มีการบอกล่วงหน้าสำหรับวันต่อๆ ไปแต่อย่างใด เมื่อผู้วิจัยสอบถามลุงฮงหลีว่าทราบได้อย่างไรว่างิ้วจะเล่นเรื่องอะไร ก็ได้รับคำตอบว่า "เรารู้หมดว่าโรงนี้มีงิ้วเรื่องอะไรบ้าง งิ้วทุกเรื่องอยู่ในกำมือเราหมดแล้ว" (ฮงหลี, สัมภาษณ์, 26 ม.ค. 2544) ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคณะงิ้วอาจมีรูปแบบการจัดลำดับเรื่องที่จะทำการแสดงในแต่ละวันของงานแต่ละประเภท ประกอบกับการที่คณะงิ้วจะไม่เปิดงิ้วเรื่องซ้ำกับปีก่อนหน้านี้ในสถานที่เดียวกัน ยกเว้นแต่ทางเจ้าภาพจะเรียกร้อง จึงทำให้ผู้ชมที่ติดตามคณะงิ้วนั้นมานานสามารถคาดเดาได้ว่าจะเล่นงิ้วเรื่องอะไร

ความสามารถในการคาดเดาเรื่องที่จะแสดงได้ล่วงหน้าของลุงฮงหลีนี้ทำให้บางครั้งภรรยาเจ้าของคณะไช้ยงฮงต้องออกมาขอร้องไม่ให้ไปบอกคนดูคนอื่นล่วงหน้า เนื่องจากเกรงว่าหากผู้ชมอื่นๆ รู้ว่าพรุ่งนี้หรือเย็นนี้งิ้วจะแสดงเรื่องอะไร ก็จะไม่มาชมหากเป็นเรื่องที่ตนเองไม่ชอบ

สำหรับผู้ชมที่เป็นขาประจำมักมีพฤติกรรมเด่นๆ ดังนี้

1) มักมาจองที่นั่งแต่หัววัน โดยเฉพาะหากงิ้วแสดงในสถานที่ที่ไม่กว้างใหญ่นัก จากการสังเกตการณ์พบว่าบ่อยครั้งที่มีผู้ชมมานั่งรองิ้วตั้งแต่เวลาประมาณ 16.00 น. ทั้งที่งิ้วจะเริ่มโหมโรงและแสดงจริงในราว 19.15 ถึง 19.30 น. เมื่อสอบถามเหตุผลก็ได้ความว่ากลัวจะไม่มีที่นั่งจึงต้อง

รีบมาจองที่ หรือบางคนหากเป็นผู้ชมที่บ้านอยู่ใกล้สถานที่แสดงงิ้ว ก็จะมาแต่หัววันเพื่อเอาเชือกมาผูกที่เก้าอี้ไว้เป็นการจอง บางครั้งก็จะจองที่โดยการเอากระดาษแข็งมาวางบนเก้าอี้ แล้วจึงกลับบ้านไปค่อยมาใหม่ตอนค่ำเมื่อได้เวลางิ้วแสดง (โดยมากมักจะจองทีละหลายๆ ตัวเผื่อให้คนอื่น) เมื่อถึงเวลางิ้วแสดงหากผู้มาชมงิ้วเห็นเก้าอี้ที่มีเชือกผูกก็เป็นอันรู้กันว่ามีคนมาจองไว้แล้ว จะไม่มีการแกะเชือกออกหรือไปนั่งที่ที่มีคนจองไว้แล้วเด็ดขาด

2) คนดูขาประจำที่มีเพื่อนฝูงในกลุ่มผู้ชมมาก มักใช้เวลาไปกับการพูดคุยพอๆ กับการชมงิ้ว เพราะหลายคนที่มาชมงิ้วเป็นประจำนั้นไม่ได้มีเจตนามาชมงิ้วแต่อย่างใด หากต้องการมาสมาคมกับเพื่อฝูง ได้พบปะผู้คน โดยอาศัยโรงงิ้วเป็นสถานที่พูดคุยกันเท่านั้น

3) กลุ่มคนดูขาประจำซึ่งมีประสบการณ์การชมงิ้วมาอย่างช่ำชอง มักจะร้องเพลงงิ้วเพลงสำคัญๆ ได้ เช่นงิ้วเรื่อง **เจ็กมึ้งซาจิ้งสือ (หนึ่งบ้านสามบัณฑิต)** ซึ่งเป็นงิ้วที่โด่งดัง มีจุดเด่นคือเพลงเพราะและมีอัดเสียงเป็นเทปวางขายทั่วไปในร้านขายเทปงิ้วหรือเพลงจีน เมื่อแสดงงิ้วเรื่องนี้คนดูขาประจำทั้งชายและหญิงล้วนร้องเพลงคลอตามเสียงนักแสดงได้ทั้งสิ้น

4) อาจดูจนจบหรือไม่จบเรื่องก็ได้ บางคนมาดูงิ้วเกือบทุกวันแต่ดูไม่จบเรื่องเนื่องด้วยเหตุผลต่างๆ กันเช่น บ้านอยู่ไกล หากชมจนงิ้วเลิก (ประมาณเที่ยงคืน) จะไม่มีรถกลับบ้าน หรือไม่ก็เป็นเรื่องที่เคยดูมาแล้วจึงไม่ดูจนจบ

5) ชอบดูงิ้วที่แสดงสดตามโรงมากกว่าดูงิ้วจากวิดีโอ แม้ว่างิ้วแต้จิ๋วของประเทศจีนแผ่นดินใหญ่หรือฮ่องกงที่ทำเป็นวิดีโอจะพิถีพิถันกว่างิ้วที่ชมตามศาลเจ้าก็ตาม แต่ก็มีผู้ชมให้ความเห็นว่า "งิ้วจีนแดง งิ้วฮ่องกง...มันไม่สนุกเหมือนกับมาดูจริงๆ"

นอกจากนี้ยังมีพฤติกรรมอีกอย่างที่สำคัญ แต่ไม่ได้เกิดขึ้นกับคนดูประจำทุกคน นั่นคือการให้เงินนักแสดง ซึ่งจากการสอบถามผู้ชมและผู้ใกล้ชิดคนในคณะงิ้วประกอบกับการสังเกตของผู้วิจัยเอง พบว่าการให้เงินนักแสดงมีลักษณะบางประการดังนี้

-ต้องให้ทุกคนที่ออกหน้าโรง ยกเว้นแต่นักแสดงคนที่ได้ให้ไปแล้วในฉากก่อนหน้านี้ จะให้เงินแต่ละคนไม่เท่ากันก็ได้แต่ที่สำคัญคือต้องให้ทุกคน หากต้องการให้นักแสดงที่ตนชอบเพียงคนเดียว ก็ต้องเลือกเวลาที่นักแสดงคนนั้นออกมาหน้าโรงคนเดียว

-การให้เงินนักแสดงของการแสดงประเภทงิ้ว ไม่ได้เกิดขึ้นเป็นประจำเหมือนอย่างลิเกนานๆ ครั้งจึงจะมีคนดูที่ให้เงินนักแสดง แต่หากเป็นช่วงเทศกาลตรุษจีนจะพบได้บ่อยครั้งกว่าช่วงอื่น คราวใดที่มีการให้เงินนักแสดง ก็จะเป็นที่จดจำและโจษจันในกลุ่มคนดูและคณะงิ้วเป็นเวลา

นาน และแม้จะมีการให้เงิน แต่ลักษณะการให้เงินของงิ้วก็ต่างจากลิเก แม่ยกงิ้วเรียกกันว่า "ฮี้ซัว" โดยบัวศรี นักแสดงงิ้วคณะเหล่าเง็กเล่าซุงเล่าให้ฟังว่า

"คือว่างิ้วกับลิเกไม่เหมือนกัน ลิเกนี่พ่อยกแม่ยกต้องให้ตังค์ใช่ไหม แต่นี่พ่อยกแม่ยกนี่เขาจะรู้จักน้ำใจกัน ถ้าเขาชอบจริงๆ เล่นดีจริงๆ ไม่ต้องแม่ยกพ่อยกหรอก คนที่เขามาดู เขาเห็นคนนี้เล่นดีเขาก็จะให้ เขาชอบการแสดง เล่นดี สมจริง เขาก็จะให้ ส่วนมากพ่อยกแม่ยกก็คือว่า เขารู้จักเขาชอบคนนี้ก็จะติดตามตลอด ไปเล่นที่ไหนในกรุงเทพฯเขาก็จะตามไปดู...พวกลิเกนี่บางทีเลี้ยงดูด้วยใช่ไหม งิ้วนี่เขาไม่ใช่อย่างนี้ เขาคบกันที่จิตใจ อยากรู้จัก ส่วนมากคนที่ติดคือผู้หญิง ผู้หญิงเขาชอบคนนี้นิสัยดี แต่ผู้ชายส่วนมากไม่เคยมาติด บอกตามตรงว่าไม่มีพ่อยก มีแต่แม่ยก แล้วอีกอย่างงิ้วพระเอกนางเอกก็มีแต่ผู้หญิงทั้งนั้น ไม่มีผู้ชาย ผู้ชายส่วนมากก็โอวหมิ่ง ตัวโกง มีแต่ตัวโกงเท่านั้นที่เป็นผู้ชาย นอกนั้นผู้หญิงล้วน แล้วก็มีผู้หญิงมาติดเยอะ พวกพระเอกนางเอก...อยากเป็นเพื่อนกัน ไม่เหมือนอย่างลิเก ลิเกเขาโดยมากผู้หญิงมาติดผู้ชาย แต่นี่ผู้หญิงทั้งนั้น เขาชอบ ชอบการแสดงก็ตามไปดู รู้จักกันเฉพาะเวลาเล่นงิ้ว ถ้าเราเจอกันข้างนอกก็ทักกัน อาจจะบอกว่าเดี๋ยวคืนนี้จะไปดู...ถ้าเขาชอบเขาก็ตามไปดู ไม่ว่าไกลที่ไหนเขาก็นั่งรถตามไปดู" (บัวศรี, สัมภาษณ์, 2 ธ.ค. 2543)

-การให้เงินนักแสดงของคนดูงิ้ว มักเป็นการให้ที่เกิดจากความชื่นชอบในฝีมือการแสดง หรือไม่ก็ความเอ็นดู จึงให้กันขณะทำการแสดงหน้าโรง แม้จะมีบ้างที่เป็นการให้เพื่อหวังผลอย่างอื่นซึ่งมักจะให้กันลับหลังคนดู แต่โดยทั่วไปแล้วการให้เงินนักแสดงมักเกิดจากความชื่นชอบฝีมือการแสดง และความเมตตาเอ็นดูอย่างบริสุทธิ์ใจ การให้เงินเป็นการให้แต่พอประมาณไม่ได้มากมายเหมือนอย่างแม่ยกลิเก จากการสังเกตการณ์พบว่าผู้ชมจะให้เงินนักแสดงระหว่าง 20 ถึง 500 บาท ขึ้นอยู่กับว่าเป็นตัวประกอบหรือระดับพระเอกนางเอก และผู้ชมที่ให้เงินนักแสดงงิ้วเหล่านี้จะไม่พอใจหากตัวเองถูกเรียกว่าเป็น "แม่ยก" และนำไปเปรียบเทียบกับแม่ยกลิเก

9.1.2 **กลุ่มผู้ชมจร**

คือกลุ่มผู้ชมที่ไม่ได้มาดูงิ้วเป็นประจำ แบ่งได้เป็น 3 กลุ่มย่อยคือ

1) กลุ่มคนไทยหรือนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ ซึ่งไม่ได้ตั้งใจมาชมงิ้ว เป็นแต่เดินผ่านมาหรือตั้งใจมาเที่ยวงานวัดซึ่งอยู่ในบริเวณเดียวกันแล้วหยุดแวะดู โดยมากมักไม่เข้าใจภาษาจีนและดูงิ้วไม่เป็น แต่หยุดดูเพราะเห็นเป็นของแปลก ไม่มีโอกาสได้ดูบ่อยนัก พฤติกรรมการชมที่สำคัญของคนดูกลุ่มนี้คือ มักยืนดูอยู่รอบนอก ไม่เข้ามานั่งดูในที่ที่จัดไว้ มักดูไม่จบเรื่อง อาจดูเพียงห้า

นาที สิบนาที หรือไม่เกินครึ่งชั่วโมงก็จากไป หากเป็นนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติซึ่งมีกล้องถ่ายรูปสะพายติดตัว ก็มักอดไม่ได้ที่จะบันทึกภาพการแสดงงิ้วเก็บไว้เป็นที่ระลึก

2) กลุ่มคนไทยหรือคนไทยเชื้อสายจีนที่อยู่ในวัยหนุ่มสาว (ประมาณ 30-40 ปี) มาดูกันเป็นครอบครัว โดยอาจมีลูกเล็กๆ มาด้วย ผู้ชมกลุ่มนี้มักเป็นกลุ่มที่มาดูงิ้วซึ่งมาเล่นในหมู่บ้านหรือซอยที่ตนเองอาศัย ซึ่งไม่ได้มีงิ้วมาแสดงประจำ คนไทยเชื้อสายจีนบางคนที่เคยมีประสบการณ์การชมงิ้วมาในวัยเด็กก็จะมีความรู้เกี่ยวกับงิ้วและเรื่องที่แสดงแตกต่างกันไป บางขณะก็ดูไปพลางพูดคุยรำลึกความหลังถึงงิ้วที่ตนเองเคยดูมา ผู้ชมกลุ่มนี้มักเข้ามานั่งในที่ที่จัดเตรียมไว้ ส่วนเด็กๆ ที่มาดูโดยมากจะสนใจดูเฉพาะช่วงแรก เมื่อดูไปได้สักระยะก็จะเปลี่ยนไปวิ่งเล่นกับเด็กคนอื่นๆ แทน ผู้ชมกลุ่มนี้มักดูไม่จบเรื่องเช่นกัน คืออาจจะดูจนเริ่มเบื่อ หรือไม่ก็ลูกที่มาด้วยเริ่มง่วงแล้ว ก็จะกลับบ้านซึ่งอยู่ไม่ห่างจากเวทีงิ้ว

3) กลุ่มคนเชื้อสายจีน มักเป็นคนที่ดูงิ้วเป็นและชื่นชอบงิ้ว แต่ไม่มีโอกาสได้ดูงิ้วบ่อยนัก เนื่องจากในชุมชนที่อยู่อาศัยของตนเองนั้นไม่มีงิ้วมาแสดงบ่อยครั้งนัก จึงได้ดูเฉพาะโอกาสที่งิ้วมาแสดงใกล้บ้าน หรือไม่ก็เลือกเทศกาลสำคัญๆ ออกมาดูงิ้วย่านเยาวราช เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่าบางคนเป็นคนชรา บางคนต้องนั่งรถเข็นมา ซึ่งช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ ต้องมีลูกหลานมาคอยดูแล ดังนั้นจึงไม่สะดวกที่จะมาชมบ่อยๆ

ลักษณะสำคัญของคนดูขาจรไม่ว่าจะประเภทใด มักมีลักษณะตรงข้ามกับคนดูขาประจำ คือ ไม่ได้ติดตามข้อมูลหรือกำหนดการแสดงของคณะงิ้วแต่ละคณะ บางคนไม่รู้จักด้วยซ้ำว่างิ้วที่ชมอยู่นี้ชื่อคณะอะไร ไม่รู้จักนักแสดงเป็นการส่วนตัว ไม่รู้จักคนดูงิ้วคนอื่นๆ ฯลฯ

9.2 ความพึงพอใจในงิ้ว

จากการพูดคุยสอบถามผู้ชมไม่ว่าจะผู้ชมประจำหรือผู้ชมจร ทำให้ผู้วิจัยสรุปความได้ว่าความพึงพอใจที่ผู้ชมมีต่องิ้วนั้นแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะคือ

1) ความพึงพอใจในลีลาการแสดงของนักแสดงที่ตนชื่นชอบบางคน และติดตามการแสดงของนักแสดงคนนั้นๆ อยู่เสมอ คนดูที่ชอบงิ้วในลักษณะนี้มากจะไม่ยึดติดที่ตัวคณะ แต่ชื่นชอบที่ตัวบุคคล หากนักแสดงคนดังกล่าวย้ายไปอยู่คณะอื่น คนดูเหล่านี้ก็จะเปลี่ยนไปชมการแสดงของคณะงิ้วที่นักแสดงคนนั้นย้ายไปอยู่ บทบาทที่มีผู้ชมชื่นชอบมากเป็นพิเศษได้แก่นักแสดงที่แสดงบทพระเอก นางเอก แต่ก็มีบ้างที่คนดูมีรสนิยมชื่นชอบนักแสดงที่เล่นเป็นพระรอง นางรอง ตัวพ่อ ตัวโกง หรือไม่ก็ตัวตลก เป็นต้น ผู้ที่ชื่นชอบงิ้วเพราะลีลาการแสดงมักจะดูงิ้วได้ซ้ำๆ แม้จะเป็นเรื่องที่ตนเคยดูมาแล้วก็ตาม แม้งิ้วคณะนี้จะเล่นเรื่องซ้ำกับที่ตนเคยดูแล้วก็ยังดูได้อีกไม่เบื่อเพราะ

ต้องการ "รู้รส" ของการแสดง มากกว่าจะเพื่อความ "รู้เรื่อง" หรือแม้หากเป็นเรื่องที่เคยดูจากคณะอื่นมาแล้วก็ยังดูซ้ำได้อีก ด้วยเหตุผลที่ว่าแต่ละคณะแม้จะเล่นเรื่องเดียวกัน แต่ลีลาการแสดงออกมาทำได้ไม่เหมือนกัน

นอกจากจะชื่นชอบลีลาการแสดงแล้ว ยังมีผู้ชมที่ชื่อนชอบ "ดารา" ที่มาแสดงงิ้วไม่บ่อยครั้งนัก เช่น อาจารย์วิโรจน์ ตั้งวาณิช จากการสำรวจพบว่าในการแสดงงิ้วประชันระหว่างคณะไช้ยงฮงกับคณะเตียะเกี้ยะอี่ไล้เฮง ที่บรรทัดทอง วันที่อาจารย์วิโรจน์ร่วมแสดงกับคณะไช้ยงฮงนั้นสามารถตรึงคนดูได้ถึง 500-600 คน นับว่าสูงมากเมื่อเทียบกับการแสดงทั่วไป ซึ่งผู้วิจัยพบว่าหากมีผู้ชมถึง 200 คนก็นับว่าสูงมากแล้ว

2) ความพึงพอใจในเรื่องที่แสดง คือความสนใจใคร่รู้ว่างิ้วเรื่องที่ชมนั้นจะดำเนินไปอย่างไร พระเอกนางเอกต้องทนทุกข์ทรมานเช่นไร และมีบทลงเอยอย่างไร สนใจว่างิ้วเป็นเรื่องตลกหรือเรื่องโศก บางคนชอบงิ้วเรื่องที่นำมาจากประวัติศาสตร์พงศาวดารจีน บางคนชอบดูเรื่องบู๊ซึ่งเน้นฉากต่อสู้ บางคนชอบดูเรื่องชีวิตซึ่งมีฉากร้องเพลงมาก โดยมากคนดูที่เพิ่งหัดดูงิ้ว หรือไม่ค่อยเข้าใจภาษาจีนมักจะชอบเรื่องแนวบู๊เนื่องจากทำความเข้าใจง่ายกว่า

คนที่ดูงิ้วเพราะชอบเรื่องราวเนื้อหาบางคนจะไม่ดูซ้ำหากเป็นเรื่องที่ตนเคยดูมาแล้วไม่ว่าคณะใดแสดงก็ตาม หรือหากดูซ้ำก็เพียงดูพอให้มา "ไม่เสียเที่ยว" เท่านั้น ผู้ชมกลุ่มนี้จะให้ความสำคัญกับการดำเนินเรื่องว่า "สนุก" หรือ "น่าเบื่อ" "กระชับ" หรือ "อืดอาดยืดยาด" ขณะที่ผู้ชมที่ชอบงิ้วเพราะฝีมือการแสดงมักไม่ใส่ใจประเด็นนี้ ผู้ชมที่เข้าข่ายชมงิ้วเพราะต้องการ "รู้เรื่อง" รายหนึ่งเล่าถึงพฤติการณ์การชมงิ้วของตนเองว่า

"นอกจากว่ายืด แบบว่าร้องเอื่อย ฉากนึงเล่นตั้งนาน ไม่ยอมเข้าโรงสักที ยืดยาดรำคาญ ก็จะเดินหนีไป เดี๋ยวก็ค่อยมาดูใหม่ ดูเป็นตอนๆ ไป...ถ้ารู้ว่าช่วงนี้เขาจะต้องสาธยายอะไรแล้วมันยืดยาว เราก็จะไม่ดู...แต่ไม่ใช่กลับบ้านเลย พอเปลี่ยนฉากมันก็จะเข้มข้นขึ้น เหมือนกับฉากเมียหลวงโดนเมียน้อยกลั่นแกล้งจนลำบาก จนไปอยู่กระต๊อบอย่างนี้ แล้วพอหน้าดำ...เปาบุ้นจิ้นจะมาช่วยก็ต้องเล่าสาธยายเสียยืดยาว เราเคยดูแล้วจะมาดูอีกนี่เราก็ไม่เอา เพราะเรารู้แล้ว เราก็เดินหนี แต่ดูซ้ำได้ นอกจากว่าบางตอนมันยืดยาด ถ้าเรารู้ว่ามันจะต้องจบอย่างนี้ๆ ก็ไม่ดู"

3) ความพึงพอใจในองค์ประกอบเสริมของการแสดงงิ้ว เช่น ดนตรี เสื้อผ้า การแต่งหน้า กลุ่มผู้ชมประเภทนี้ล้วนเป็นผู้ชมขาจร และดูไม่ตลอดทั้งเรื่อง เช่น ผู้ชมรายหนึ่งเล่าว่าตนเองชอบฟังเสียงกลองเสียงฉาบ เพราะฟังแล้วเร้าใจ จึงมักมานั่งรอชมงิ้วเพื่อฟังเสียงกลอง ฆ้อง ฉาบ โหม่งก่อนการแสดง หรือกลุ่มเด็กๆ ที่มักจะชอบงิ้วเพราะใส่เสื้อผ้าแปลก แต่งหน้าทำผมสวย ส่วน

ผู้ชมบางรายเมื่อไปชมนักแสดงงิ้วที่ตัวเองชอบก็จะให้ความสำคัญกับเครื่องแต่งกายด้วย ถึงขั้นจำได้ว่าแต่ละวันที่มาชม พระเอกนางเอกงิ้วที่ตนชอบเปลี่ยนชุดไปทั้งหมดกี่ชุด

10. การเสื่อมความนิยมของงิ้วในปัจจุบัน

อาจารย์อำพัน เจริญสุข ได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังถึงสภาพของงิ้วในประเทศไทยปัจจุบันว่า

"สมัยนี้ไม่ไหวแล้ว มันสลายแล้ว ไม่มีลงโทษ เพราะว่าบุคลากรที่เข้ามาในนี้มันน้อยลง คิดดูซิ ยังอุตส่าห์ต้องไปหาคนอีสานมาเล่นงิ้วแต้จิ๋ว ก็แสดงว่าคนแต้จิ๋วมันไม่ได้อยู่ในตรงนี้ เพราะทุกคนก็อยากจะหันไปทำอย่างอื่น และ สอง ก็ไม่ได้รับความสนใจจากสังคมมาก กลายเป็นพิธีไปแล้ว สาม ครูที่สอนก็น้อยลง เวลาระบบเขาเปลี่ยนไปคนก็ไม่ค่อยอยากจะไปยุ่ง อย่างเราไปตีเขาก็ไม่ได้ เดี๋ยวนี้มันอิสระเสรี ดีไม่ดีเขาไปต่อยครู เดี๋ยวนี้เขาบอกพอขาดคน...คณะนี้เขาไม่ใช้ก็ไปแสดงคณะอื่นได้ เขามีสิทธิที่จะออก เพราะฉะนั้นตอนนี้คิดว่าค่อนข้างจะลำบาก ดูแล้วมันไม่เป็นงิ้ว ไม่ว่าจะระบบ ไม่ว่าจะความตั้งใจของแต่ละคน บางคนเข้ามาเรียน มาแสดงงิ้วไม่ใช่เพื่ออะไร แค่อยากจะให้ได้เงินอย่างเดียว แล้วก็ให้มันจบเร็วๆ เวลาขึ้นเวที...ไม่มีจิตวิญญาณ" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 พ.ย. 2543)

เมื่อผู้วิจัยได้ฟังแล้วก็ได้ศึกษาเพิ่มเติมทั้งจากข้อมูลเอกสาร การสังเกตการณ์ภาคสนาม และการพูดคุยกับคนในวงการงิ้วอื่นๆ ทำให้พบว่าสาเหตุที่งิ้วในประเทศไทยเสื่อมความนิยมลงในปัจจุบันพบว่าสัมพันธ์กับปัจจัย 3 ด้านดังนี้

10.1 ปัจจัยจากฝ่ายคณะงิ้ว

1) ตั้งแต่ราวปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา เริ่มมีนักแสดงคนไทยที่เข้ามาสู่วงการงิ้วมาก จนเรียกได้ว่าปัจจุบันนี้นักแสดงงิ้วในประเทศไทยเกินกว่าครึ่งเป็นคนไทย โดยเฉพาะคนไทยจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นักแสดงไทยเหล่านี้แม้โดยมากจะเข้ามาอยู่ในโรงงิ้วตั้งแต่ยังเล็ก และส่วนหนึ่งก็ก้าวหน้าขึ้นไปถึงเป็นพระเอกนางเอก หรือตัวหลักๆ ที่มีบทเด่น จัดเป็นนักแสดงมีฝีมือ แต่คนที่เพิ่งเข้ามาอยู่เมื่อเป็นผู้ใหญ่แล้วก็มีจำนวนไม่น้อย นักแสดงเหล่านี้ไม่มีความรู้และพื้นฐานทางงิ้วและวัฒนธรรมจีนมาก่อน บางคนเข้ามาแสดงงิ้วเพราะต้องการหางานทำ หวังเพียงให้ได้เงินเท่านั้นโดยไม่ได้รักในศิลปะ ยามเมื่อขึ้นเวทีจึงไม่มีจิตวิญญาณของนักแสดง เมื่อมีนักแสดงที่ขาดจิตวิญญาณนี้เข้ามาสู่วงการงิ้วมากๆ เข้าก็ทำให้ผู้ชมจำนวนหนึ่งไม่ยอมรับนักแสดงที่เป็นคนไทย แม้บางคนจะยอมรับการแสดงของคนไทยต่างจังหวัด แต่ก็อดมีอคติแบ่งแยกความเป็นคนจีน-คนไทย

(อีสาน) ไม่ได้ ดังที่มีผู้ชมรายหนึ่งเล่าว่า "บางคณะออกมายืน เหลาเกี้ยเยอะกว่าตึ่งนั้งอีก...เวลานี้เหลาเกี้ยครองเมือง" "ตึ่งนั้ง" ในที่นี้หมายถึงคนจีน ส่วน "เหลาเกี้ย" หมายถึงคนลาว ซึ่งเป็นคำที่คนจีนใช้เรียกคนไทยภาคอีสาน

เหตุที่งิ้วเสื่อมความนิยมในลักษณะนี้จึงคล้ายกับการเสื่อมความนิยมของโขนในยุคสมัยหนึ่งซึ่งเกิดจากเจ้าของโรงไปนำเอาลูกทาสมาหัดโขน แม้บางคนจะเติบโตได้เป็นศิลปินฝีมือดี "แต่คนทั่วไปก็ย่อมมองศิลปินไปในทางต่ำเกียรติ" (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539 : 70)

2) เมื่องิ้วกลายเป็นส่วนประกอบของพิธีกรรมอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ดังนั้นนักแสดงบางคนจึงไม่ให้ความสำคัญกับผู้ชม เพราะถือว่าไม่ได้เป็นผู้ว่าจ้างหรือจ่ายเงินเข้ามาชมงิ้ว เมื่ออยู่หน้าเวทีก็ขาดจิตวิญญาณในการแสดง ไม่มีอารมณ์ร่วมกับการแสดง ใจคิดเพียงแต่จะเล่นให้จบคืนเท่านั้น ดังที่อาจารย์อำพัน เจริญสุขได้กล่าวไว้

3) คณะงิ้วขาดบุคลากรที่มีความสามารถ ไม่ว่าจะนักดนตรี นักแสดง หรือครูผู้ฝึกสอนงิ้ว สำหรับนักดนตรีนั้นเนื่องจากการแสดงงิ้วในปัจจุบันไม่ได้แสดงประจำอยู่ที่วิก หากเป็นการแสดงตามศาลเจ้าทำให้ต้องเดินทางไปทั่วประเทศ (หรือแม้แต่ต่างประเทศ) จนมีผู้เรียกว่างิ้วในเมืองไทยปัจจุบันเป็น "งิ้วเร่ร่อน" นักดนตรีที่มีความสามารถจึงเลือกที่จะไปเล่นดนตรีในงาน "กงเต็ก" หรือพิธีศพแบบจีนแทน ซึ่งได้รายได้ไม่ต่างจากอยู่ในคณะงิ้ว แต่ทำงานสบายกว่า ไม่ต้องเหน็ดเหนื่อยกับการเดินทาง ขณะที่ครูผู้ฝึกสอนงิ้วก็ลดลง และคณะงิ้วไม่อาจจ้างครูเหล่านี้มาอยู่ประจำคณะได้ ทั้งที่ครูงิ้วเหล่านี้แทบจะเป็นผู้กำหนดความสำเร็จของนักแสดงงิ้วแต่ละคนเลยทีเดียว

4) คณะงิ้วต้องการลดค่าใช้จ่าย จากในอดีตคณะงิ้วเต็มคณะ (รวมสมาชิกทุกฝ่าย) รวมแล้วประมาณ 100 คน หรืออย่างน้อยก็ 70 คน และนักดนตรี (เฉพาะฝั่งซอและขิม) ประมาณ 6-7 คน แต่มาในปัจจุบัน คณะงิ้วคณะใหญ่เหลือสมาชิกไม่เกิน 40 คน ส่วนนักดนตรีฝั่งซอและขิม มีเพียง 2 คนเท่านั้น ความประณีตในการแสดงจึงลดลงตามไปด้วย

5) บางครั้งคณะงิ้วก็ให้ความสำคัญกับเงินค่าจ้างที่ได้รับจากคณะกรรมการศาลเจ้าผู้ว่าจ้างมาเป็นตัวกำหนดเรื่องที่จะนำมาแสดง หากเป็นการแสดงตามต่างจังหวัดที่ได้ค่าจ้างน้อย คณะงิ้วอาจนำเรื่องไม่เด่น เช่นเรื่องที่ไม่มีบทของดาราคนสำคัญของคณะบางคนมาแสดง เสื้อผ้าก็ใช้ชุดที่ค่อนข้างเก่าซึ่งใกล้ถึงเวลาปลดระวาง

10.2 ปัจจัยจากฝ่ายผู้ชม

1) จำนวนผู้ชมอยู่ในวงจำกัด เมื่อผู้ชมงิ้วรุ่นเก่าเสียชีวิตไป แต่ไม่มีผู้ชมรุ่นใหม่มาทดแทน

2) คนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ขาดความรู้พื้นฐานด้านภาษาและวัฒนธรรมจีน การไม่เข้าใจภาษาแต้จิ๋วและปรัชญาวัฒนธรรมจีนจึงทำให้ไม่อาจเข้าใจเนื้อหาและความงดงามของการแสดงได้ ผู้ชมงิ้วรุ่นใหม่ๆ จึงมีเพียงเด็กเล็กๆ และพ่อแม่ของเด็กซึ่งมาชมความสวยงามของเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้างิ้วเท่านั้น อย่างไรก็ตามกลุ่มผู้ชมเหล่านี้ก็เป็นเพียงผู้ชมขาจรที่มาดูคราวละไม่นาน และไม่ได้มาดูเป็นประจำ

3) นอกจากงิ้วจะมีปัญหาเรื่องนักแสดงไม่มีคุณภาพแล้ว บางคราวตัวผู้ชมเองก็ขาดคุณภาพในการชมงิ้ว คืออาศัยโรงงิ้วเป็นสถานที่พบปะพูดคุยกับเพื่อนฝูง และไม่ได้ใส่ใจกับการแสดงเท่าที่ควร เมื่อนักแสดงเห็นคนดูไม่ได้ใส่ใจก็เล่นไม่เต็มฝีมือ รวมถึงเมื่อคนดูขาดความรู้ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งต่องิ้ว จึงขาดการติชมหรือวิพากษ์วิจารณ์ ทำให้ฝ่ายนักแสดงเพียงแสดงให้ผ่านพ้นไปแต่ละคืน เมื่อเปรียบเทียบกับสภาพงิ้วในประเทศจีนแล้ว "ความลึกของฝั่งโน้น (ประเทศจีน) ยังมีอยู่เยอะ ของไทยเราค่อนข้างจะหย่อน ไม่ได้ไปควบคุมกันจริงๆ จังๆ ฝั่งโน้นไม่ได้ การแสดงการฝึกซ้อมการกำกับหนัก และคนดูรู้เรื่อง ยังมีคนดูเยอะ ถ้าแสดงไม่ดีคนดูก็จะติ แล้วถ้ามีคนรู้มาก เราก็ยังต้องให้ความสำคัญแล้วก็จะต้องพิถีพิถัน" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543)

10.3 ปัจจัยทางสังคม

1) สภาพเมืองที่ขยายตัวในช่วง 40 ปีที่ผ่านมา จากเดิมที่ตัวเมืองกรุงเทพฯ คงมีเพียงย่านเยาวราช สำเพ็ง ตลาดน้อย สามย่าน ตลาดพลู ท่าเตียน ปากคลองตลาด พลับพลาชัย สะพานเหลือง ซึ่งเป็นย่านที่อยู่อาศัยของคนจีน แหล่งความบันเทิงคือวิกงิ้วก็อยู่ในย่านนี้ จึงมีผู้ชมมาชมงิ้วในวิกอย่างเนืองแน่น ต่อเมื่อเมืองขยายตัว คนจีนกระจายไปอยู่ตามย่านอื่นๆ ของกรุงเทพฯ และชานเมือง การแสดงในวิกงิ้วจึงต้องเลิกไป

2) กฎหมายจำกัดชั่วโมงเรียนภาษาจีนในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ประกอบกับการติดต่อกับหน่วยราชการและการค้า จากเดิมที่สามารถใช้ภาษาจีนได้ ก็ต้องเปลี่ยนมาใช้ภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ทำให้ชาวจีนใช้ภาษาจีนน้อยลง (กรรชิง โชติกเสถียร, 2516 ; ดุสิต น้ำฝน, 2531) เมื่อมาถึงชั้นลูกหลานจีนซึ่งไม่ได้รับการศึกษาแบบจีนในโรงเรียนจีน จึงขาดความเข้าใจในภาษาและวัฒนธรรมของบรรพบุรุษตนเอง

3) ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เมื่อมีเครื่องเล่นวิดีโอเข้ามาในเมืองไทย และมีวิดีโอง้ิวจากจีนแดงและฮ่องกงจำหน่าย ลูกหลานจีนจึงใช้วิธีหาวิดีโอง้ิวมาให้ผู้สูงอายุในบ้านมาดูแทน เพื่อจะได้ไม่ต้องออกจากบ้านตอนค่ำคืน (บุญส่ง โตสุวรรณ, สัมภาษณ์, 28 ธ.ค. 2543)

4) การที่คณะกรรมการศาลเจ้า (เถ่านั้ง) บางแห่ง จัดฉายภาพยนตร์แทนการแสดงง้ิวในงานเทศกาลสำคัญหรือวันเกิดเทพเจ้า เพราะความสะดวกกว่าและประหยัดค่าใช้จ่ายมากกว่า ง้ิวจึงมีโอกาสแสดงน้อยลง

5) สภาพสังคมสมัยใหม่ที่เป็นประชาธิปไตย สถานภาพและความสัมพันธ์ของของฝ่ายต่างๆ ในคณะง้ิวต่างไปจากในอดีต เด็กในคณะง้ิวเมื่อไม่ใส่ใจที่จะฝึกง้ิว ครูก็ไม่อาจลงโทษได้รุนแรงเหมือนเก่า เนื่องจากถือเป็นการผิดกฎหมายและทำให้เด็กยิ่งไม่เชื่อฟังจนอาจถึงขั้นหนีออกจากโรงง้ิว ความเข้มงวดในการฝึกจึงลดลง นี่เป็นสาเหตุสำคัญที่สุดประการหนึ่ง ดังที่ผู้ใหญ่ในวงการง้ิวหลายคนให้ความเห็นดังนี้

"คือมันก้าวหน้าขึ้น ไม่มีใครมาห้าม ไม่มีกฎเกณฑ์ อิสระกว่าเยอะ แต่ก่อนเขาห้ามก็อยากให้มันดี ห้ามกินของเผ็ด จะทำให้เสียงไม่ดี...เดี๋ยวนี้กลายเป็นไม่มีระเบียบแล้ว อิสระทุกอย่าง เสรีภาพ...สำหรับตัวนักแสดงเขาว่าดีขึ้น แต่ว่ากฎเกณฑ์ของในคณะต่ำลง" (สาธิต เลาหชัยบุญ, สัมภาษณ์, 4 ธ.ค. 2543)

"สมัยนี้ไม่ไหวแล้ว มันสลายแล้ว ไม่มีลงโทษ เพราะว่าบุคลากรที่เข้ามาในนี้มันน้อยลง... ครูที่สอนก็น้อยลง เวลาระบบเขาเปลี่ยนไป คนก็ไม่ค่อยอยากจะไปยุ่ง อย่างเราไปตีเขาก็ไม่ได้ เดี๋ยวนี้มันอิสระเสรี ดีไม่ดีเขาไปต่อยครู" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 พ.ย. 2543)

6) ง้ิวในประเทศไทยปัจจุบันมีส่วนเชื่อมโยงกับ "พิธีกรรม" มากกว่า "ศิลปะ" สิ่งที่ยังคงทำให้ง้ิวดำรงอยู่ได้ในประเทศไทยไม่ใช่คนดูหากแต่เป็น "เจ้า" ในศาลเจ้า เพราะง้ิวเท่านั้นที่จะทำพิธีป่วงเซียงให้แก่ศาลเจ้าได้ จึงทำให้ศาลเจ้ายังคงขาดง้ิวไม่ได้ การแสดงบางครั้งจึงเป็นลักษณะ "แสดงพอเป็นพิธี" ขาดความประณีต จริงจัง และขาดการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น นอกจากนี้ยังทำให้บางครั้งการแสดงง้ิวไม่ให้ความสำคัญจากผู้ชมเท่าที่ควร หากเป็นการแสดงในต่างจังหวัดหรือการแสดงที่ได้ค่าจ้างน้อย คณะง้ิวมักจะเลือกเรื่องที่ไม่ใช่เรื่องเด่นมาแสดง หรือเมื่อเห็นไม่มีคนดูก็รีบเล่นให้จบไวๆ

7) สภาพโลกาภิวัตน์และกระแสความนิยมในสิ่งที่เป็นตะวันตก ทำให้ค่านิยมทางสื่อบันเทิงจากวัฒนธรรมตะวันตกเป็นที่นิยมและได้รับคุณค่าว่าเป็นสิ่งทันสมัย ขณะที่ง้ิวกลายเป็นศิลปะการแสดงที่กลุ่มคนรุ่นใหม่เห็นว่าเชยและไม่เป็นสากล

แม้จะแบ่งสาเหตุของการที่งิ้วเสื่อมความนิยมได้เป็นด้านต่างๆ แต่อย่างไรก็ตาม ปัจจัยต่างๆ นี้ก็มีความสัมพันธ์อย่างเป็นเหตุเป็นผลซึ่งกันและกัน ทั้งดำเนินไปพร้อมๆ กัน ดังนั้นการที่งิ้วในประเทศไทยเสื่อมความนิยมอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบันจึงเกิดจากปัจจัยหลายด้านดังที่กล่าวมา และต่างก็มีส่วนร่วมในการทำให้งิ้วในประเทศไทยมีสภาพดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

11. อนาคตของงิ้วในประเทศไทย

ปัจจุบันสื่อสารการแสดงงิ้วในประเทศไทยมีสถานภาพเป็นเพียงการแสดงประกอบพิธีกรรมเพื่อเทพเจ้า โดยมีจำนวนผู้ชมเพียงน้อยนิดเมื่อเทียบกับในอดีต และผู้ชมเหล่านี้ไม่ใช่ผู้สงเคราะห์กิจการงิ้วให้อยู่รอดโดยตรง ขณะที่ผู้กุมชะตากรรมการแสดงงิ้วบนแผ่นดินไทยกลับเป็น “เทพเจ้า” และพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งมีแต่คณะงิ้วที่จะเป็นผู้ทำพิธีดังกล่าวได้ หากพิจารณาในแง่มุมความเป็นสื่อบันเทิงหรือสื่อวัฒนธรรมแขนงหนึ่ง ภาพที่ติดมากับงิ้วก็เป็นเพียงมหรสพของคนเชื้อสายจีนแก่ๆ ที่มีโลกบันเทิงส่วนตัว มีรสนิยมทางมหรสพที่ไม่เปลี่ยนแปลง ซึ่งนับวันคนเหล่านี้ก็ยิ่งมีแต่จะล้มหายตายจากไป

“มันก็คงจะน้อยลง แต่ก็คงไม่หมดหรอก คิดว่าคงไม่หมดหรอก เพราะยังไงก็ต้องมีคนจีนดูมันก็มี แต่คุณภาพมันก็คงจะแย่ลงเรื่อยๆ”

“คงจะยังอยู่นะ แต่ว่าเรื่องการแสดงอาจจะไม่ดีเท่าที่ควร เพราะบุคลากรก็ไม่มี เกรดมันจะต่ำลงๆ”

“ต้องมี เพราะต้องเล่นให้เจ้าให้สวรรค์...สมัยก่อนไปดูที่โรงงิ้ว พี่น้องเขาพาไปดูก็ดูรู้เรื่อง สมัยก่อนฉันพี่สาวเขาพาไปดู ฉันก็เลยดูรู้เรื่อง เดี๋ยวนี้พี่ๆ เขาไม่ดูแล้ว ต่อไปก็จะไม่มีใครดู ถ้าหากว่าต่อไปพวกแก่ๆ เขาเดินไม่ได้ ก็ไม่มีใครมาดู หนุ่มๆ สาวๆ เหมือนอย่างคุณอย่างนี้คุณมาดูหรือเปล่า คุณก็ไม่ได้มาดู ลูกฉันเขาก็ไม่มาดู ชวนเขาก็ไม่มาดู ดูสิมีแต่แก่ๆ มาดู สาวๆ มีที่ไหนดู”

เหล่านี้คือตัวอย่างทัศนคติของกลุ่มผู้ชมที่มีต่ออนาคตของงิ้วในประเทศไทย จึงน่ากังวลว่าวันหนึ่งข้างหน้าแม้งิ้วจะไม่สูญหายไปจากประเทศไทย เพราะอย่างไรเสียงิ้วก็คงเป็นการแสดงคู่กับศาลเจ้า แต่จะให้มีผู้ชมที่เป็น “คน” นั่งชมงิ้วก็เห็นจะเป็นเรื่องยาก น่ากลัวจะมีแต่เพียง “เทพเจ้า” เท่านั้นที่จะได้เสพย์สุนทรียรสดังกล่าวนี้

สาเหตุที่ทำให้งิ้วไม่ได้รับความนิยมจากผู้คนโดยทั่วไปมีมากมาย ดังที่ได้กล่าวแล้วในส่วนปัจจัยที่ทำให้งิ้วในประเทศไทยเสื่อมความนิยม แต่หากพิจารณาให้แคบลงมาว่าเหตุใดงิ้วจึงไม่

อาจสร้างกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ขึ้นมาชดเชยผู้ชมรุ่นเก่าซึ่งนับวันจะร่วงโรยไป จากทัศนะของผู้วิจัยพบว่าเกี่ยวเนื่องด้วยเหตุผลดังนี้

1) งิ้วแสดงเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว จึงจำกัดโอกาสความสนใจใคร่ชม แม้บางคนอาจจะสนใจแต่ในเมื่อดูไม่รู้เรื่อง จึงทำให้งิ้วเป็นเพียงการแสดงที่แวะเวียนมาชมพอให้เห็นการแต่งตัวแต่งหน้าแปลกๆ แล้วก็เดินจากไปโดยไม่รู้ว่าเนื้อหาเป็นอย่างไร

2) งิ้วเป็นการแสดงที่เป็นจารีตนิยม จึงมีภาพของความ "ล้าสมัย คร่ำครึ" ทั้งในด้านการแสดงและการจัดการ เป็นทัศนะที่ตั้งข้อรังเกียจงิ้ว เนื่องจากงิ้วเทียบไม่ได้เลยกับสื่อบันเทิงสมัยใหม่ ไม่ว่าจะการชมภาพยนตร์ การแสดงคอนเสิร์ต หรือแม้แต่ละครโทรทัศน์ที่เข้าถึงตัวผู้บริโภคสมัยใหม่ง่ายกว่างิ้ว นอกจากนี้การมีวิถีชีวิตลู่ไปตามแบบสังคมตะวันตก ทำให้แม้แต่ลูกหลานจีนจำนวนไม่น้อยหลงลืมรากเหง้าของตน

11.1 งิ้วไทย : ทิศทางหนึ่งของการพัฒนา

ในหลายโอกาสที่ผู้วิจัยได้สนทนากับอาจารย์อำพัน เจริญสุข ผู้ริเริ่มจัดการแสดงงิ้วไทยมาตั้งแต่งาน "นาฏศิลป์ในร่มโพธิ์ทอง" ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี เมื่อปี พ.ศ. 2525 และพัฒนางิ้วไทยที่เป็นงิ้วจริงๆ มิใช่เพียงการแสดงละครรูปแบบอื่นที่นำเอากลิ่นอายของงิ้วเข้ามาผสมเช่นในอดีตก่อนหน้า ทำให้ผู้วิจัยเชื่อว่างิ้วไทยอาจเป็นทิศทางหนึ่งที่ช่วยตอบปัญหา 2 ข้อข้างต้นได้ และจะช่วยให้งิ้วสามารถธำรงอยู่ได้ในประเทศไทย

เมื่อผู้ชมงิ้วลดจำนวนลงเนื่องจากคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ไม่เข้าใจภาษาแต้จิ๋ว ดังนั้นการจะทำให้ผู้ชมหันมาสนใจจึงต้องสร้างสรรค์งิ้วที่เป็นภาษาไทย ส่วนการเปลี่ยนความเชื่อที่ว่างิ้วเป็นการแสดงที่คร่ำครึ เชย นั้นอาจแก้ไขได้ด้วยการสร้างความพิถีพิถัน การประยุกต์พัฒนาองค์ประกอบของการแสดงไม่ให้หยุดนิ่งและเพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้งิ้วไทยเป็นการแสดงอีกแขนงหนึ่งในประเทศไทยซึ่งอาจแตกต่างจากงิ้วแต้จิ๋วที่เล่นกันทั่วไปในปัจจุบัน

"...งิ้วเขาเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง เขาเป็นการให้บันเทิงด้วย คุณก็ต้องทำให้มีความหมายในสังคม ไม่ใช่ทำเป็นเครื่องมือพิธีกรรม แต่ไม่เห็นมีใครทำ ตอนนี้ผมก็จะทำตรงนี้ ก็เพราะว่าเราต้องทำ ก็ต้องไปพัฒนา วิเคราะห์ ฝึกซ้อม ผลักดันให้อุปรากรขึ้นมา สังคมถึงจะยอมรับคุณ แล้วก็ต้องเล่นภาษาไทยด้วย อันนี้เป็นหลักเลย...แต่ละปีๆ ใครจะพูดแต้จิ๋ว อย่างผมตอนนี้ทุกวันต้องตามสังคมไปพูดไทยมากกว่าพูดจีน เมื่อก่อนผมอยู่โรงงิ้ว พูดแต่ภาษาแต้จิ๋ว ใช่ไหม เดี๋ยวนี้มีใครพูดแต้จิ๋ว ไม่มีใครพูด คุยกับลูกผมก็ต้องพูดไทย..." (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 10 ม.ค. 2544)

"...ตามหลักของสถานการณ์ เรามองแล้วคิดว่างิ้วน่าจะหายไป เพราะว่าอย่างภาษานี่สำคัญมาก...แล้วคนดูฟังภาษาแต้จิ๋วไม่เป็น เขาดูแล้วเขาก็ไม่เข้าใจ ไม่เข้าใจก็ไม่มีคนดู...งิ้วนี่ตอนนี้มันอยู่ได้ก็เพราะมันมีคนจ้าง จ้างไปทำพิธี พอจ้างไปจ้างมาแล้วก็ไม่มีคนดู ถ้าพิธีมีอย่างอื่นมาทดแทนงิ้วได้มันก็ต้องหายไป...ถ้าวัดคนดูแล้วงิ้วอยู่ไม่ได้ ผมถึงได้บอกว่าต้องทำเป็นงิ้วไทย ทำเป็นภาษาไทย...ถ้าจะให้งิ้วแต้จิ๋วไม่ตาย คือต้องอาศัยภาษาไทยเข้ามา...อย่างคุณไปแสดงสักสี่คืนหรือคืนหนึ่ง แสดงสักสามชั่วโมงสี่ชั่วโมง เราก็แสดงสักชั่วโมงหนึ่งก็ได้ เพราะอย่างคนดูงิ้วไทยดูรู้เรื่องแล้ว เขาดูงิ้วแต้จิ๋วเขาก็จะรู้เรื่อง ใช่ไหม...

"...ทำงิ้วไทยเราก็ต้องตั้งคณะของเราขึ้นมา แล้วเราก็ไปแสดงไม่ว่าที่ไหน ศาลเจ้าก็ได้ คนเชิญเราไป โอเค คุณจะให้เราทำพิธี การรำอวยพรเราก็มี แต่พอเสร็จแล้วเราก็เล่นเป็นเรื่องให้มันดีๆ เพื่อที่จะดึงดูดให้คนมาสนใจเข้าใจ แล้วคณะอื่นเขาก็ต้องตามเรา มันเป็นกฎของการค้าพาณิชย์อยู่แล้ว...ตอนนี้งิ้วไทยคนเขาสนใจมากอยู่แล้ว พวกคณะงิ้วไปที่ไหน คนเขาก็เรียกร้องให้แสดงงิ้วไทย แต่ว่าคณะเขาไม่มีเพราะว่าเขาด้อยบุคลากร แล้วก็แสดงแต่ของสมัยก่อนที่ผมทำ ของใหม่เขาไม่ได้ทำ...คณะอื่นมีเล่นงิ้วไทยบ้างแต่ว่าเป็นบทเก่าของผม เปาบุ้นจิ้น...งิ้วที่เราจะทำเป็นงิ้วไทยเพื่อที่จะไม่ให้งิ้วมันสูญหายไป ศิลปวัฒนธรรมอันดีงามนี้ เพื่อที่จะเผยแพร่ให้ชาวไทยทุกคนมีโอกาสรับรู้ อันนี้เป็นตัวสำคัญ..." (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 พ.ย. 2543)

การพัฒนางิ้วไทยนี้ไม่จำเป็นว่าจะต้องเดินตามรอยงิ้วในอดีตทุกประการ หากบุคลากรมีความสามารถก็สามารถสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ที่ยังคงเอกลักษณ์ความเป็นงิ้วขึ้นมาได้

"...เดิมงิ้วปักกิ่งนี่มีประมาณร้อยกว่าสองร้อยปี มันก็ไม่ใช่ของเขา เขาก็มาจากงิ้ว*อั่นฉวี้ คุนชวี่ ฉินเซียน ฮุยซี่* มันมีหลายประเภท งิ้วมารวมกันแล้วก็ก่อเป็นงิ้วปักกิ่ง...งิ้วแต้จิ๋วยังเก่ากว่างิ้วแต้จิ๋วมีตั้งสี่ร้อยกว่าห้าร้อยปี งิ้วแต้จิ๋วมันก็มาจากมณฑลอื่นเหมือนกัน แต่ละมณฑลแต่ละภาษามันก็จะต่างกัน ใช้ภาษาของเขา การแสดงก็มีเอกลักษณ์ แต่แน่นอน ส่วนใหญ่มันก็มีแบบแผน เขาเรียกว่า "เฉินเซ่อ"...พระเอกจะต้องทำท่าอะไร นางเอกจะต้องใช้มืออย่างไร มันจะคล้ายคลึงกัน มันก็ตามยุคตามสมัย ตามความต้องการ แล้วศิลปินแต่ละรุ่นๆ ก็มีความคิด พอรู้ศิลปะพื้นฐานนี้แล้วมันก็พัฒนาออกไป...

"...คำว่างิ้วไทยก็เหมือนกัน คำว่างิ้วไทยก็เป็นคำใหม่ เมื่อก่อนไม่มีเรียกว่างิ้วไทย งิ้วก็คือจีนเท่านั้นเอง งิ้วไทยนี่คือเราตั้งขึ้นมาบอกว่าเป็นภาษาไทย แล้วจะเป็นงิ้วอีกแขนงหนึ่ง หมายความว่าเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งของคนไทยที่เพิ่งเกิดใหม่ อย่าง*ฮว่าจวี้* หรือละครเวทีของจีน มันก็มาจากต่างประเทศ เมื่อก่อนรูปแบบการแสดงนี้จีนไม่มี *ฮว่าจวี้*ก็มาจากต่างประเทศ ก็เหมือนกันนั่นแหละ...ก็มาจากยุโรป...อย่างบัลเล่ต์นี่ก็ของเขา ไทยก็ไม่มี ละครพูดสมัยก่อนก็ไม่มี ก็เหมือนกัน

ที่นี้งิ้วไทยก็เอามาจากจีน แต่ที่นี้เข้ามาก็เกิดเป็นศิลปะแขนงใหม่เป็นของไทย แล้วเราก็จะเอามาพัฒนาอีกทีหนึ่ง" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543) "ไม่ได้เอาเฉพาะงิ้วของแต้จิ๋ว เราอาจจะเอาของปักกิ่งมาด้วย มันได้เปรียบข้อหนึ่งคือว่าเราจะรับส่วนดีๆ ของคนอื่นเข้ามา...งิ้วไทยเกิดมาในแต้จิ๋ว แต่เมื่อโตมาจะบริโภคอะไร จะรับอะไร เราจะพัฒนาขึ้นมาเป็นแบบของเราเอง" (อำพัน เจริญสุข กับฝันที่ต้องไปให้ถึง, 15 พ.ย. 2540)

"...ตอนที่ทำงิ้วไทยคนยังสงสัยเลย คนจะมาแอนตี้เลย เขามาบอกว่า เอ๊ะ จะไปร้องไทยได้หรือ สภาพมันจะออกมาเป็นยังไง แล้วก็ไม่รู้ว่าคนมันจะชอบหรือไม่ชอบ แล้วคนที่ไม่เคยหัดพูดไทย มันก็ดูแล้วแปลกๆ แต่ที่นี้เราเป็นผู้ที่จะทำก็ทดสอบอยู่เรื่อย ลองดูว่ามันจะทำได้ไหม ตรงไหนเป็นยังไง เพราะว่าเรามีการลองอยู่เรื่อย คนอื่นเขาไม่สนใจ...เพราะว่าเขาจะไม่มีความคิดในด้านการพัฒนา...เขาจะไม่รู้ว่าอะไรคืออะไร เขาจะไม่รู้ว่าจริงๆ แล้วงิ้วอย่างทุกวันนี้อีกไม่นานงิ้วจะต้องสูญหายไปจากสังคมไทย มันเป็นไปได้ แล้วทีนี้จะใช้วิธีอะไรไปอนุรักษ์งิ้วนี้เอาไว้ ถ้าคนขึนบอกว่าจะใช้ภาษาแต้จิ๋วอย่างเดียว แล้วถ้าไม่มีคนดูเลย แล้วพวกที่ดำรงอาชีพนี้จะไปอยู่ยังไง...อย่างคนจีน พ่อค้าจีนก็เหมือนกัน คนมีหน้ามีตา เขาก็ยิ่งไม่ให้ความสำคัญ ถ้าสิ่งที่เราทำให้สังคมเขาให้ความสำคัญ พวกคนที่ต่อต้านเขาก็จะให้ความสำคัญ เขาจึงจะหันมาสนใจคุณ ผมจึงว่างิ้วไทยนี่ต้องทำ แต่จะสำเร็จหรือไม่สำเร็จ แน่นอนต้องอยู่ที่การทดสอบ หรือว่ามันได้ไม่ได้ ต้องเอาออกมาให้ผู้ชมเป็นตัวตัดสิน" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 10 ม.ค. 2544)

"..เราทำให้มันตื่นเต้น แล้วคนเขาจะมาดูมากขึ้นใช่ไหม เหมือนกัน เรื่องที่เราทำ เพราะว่าสมัยมันจะก้าวไปอยู่เรื่อยๆ ฉะนั้นเราจะต้องตามสมัยให้ได้ เมื่อก่อนมันไม่มีไฟฟ้า เดี๋ยวนี้มันมีไฟฟ้า เมื่อก่อนไม่มีเครื่องดนตรีไฟฟ้า เดี๋ยวนี้มันมีเครื่องดนตรีไฟฟ้า คนมันความคิดความอ่านความรู้สึก มันจะต่างจากสมัยก่อน เพราะฉะนั้นเราต้องตามให้ทัน...

"...คิดดูสิว่างิ้วมันเป็นศิลปะอันสวยงาม เสื้อผ้าสวย แต่งขึ้นมาแล้วสวยมาก เรื่องร้องเจรจา ลีลารำ ดนตรี หลายสิ่งหลายอย่างเป็นสิ่งที่ดีงาม ทีนี้เราจะต้องปรับ เราจะไปรักษาของเก่าคงเป็นไปไม่ได้ เวลาร้องยาวๆ ยืดๆ เวลารำออกมาเหมือนลิเกรำก็...ไม่ควรแล้ว ต้องกระชับ เพราะจังหวะเดี๋ยวนี้มันเร็ว เราก็ต้องปรับให้เข้า แต่ก็ต้องรักษาศิลปะอันสวยงาม การรำก็ต้องรำให้มันสวยงาม การร้องการเจรจาก็ต้องยังอยู่ เวลาร้องเมโลดี้ ทำนองก็ต้องแต่งใหม่..." (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 พ.ย. 2543)

"...ดนตรีไม่ใช่แค่สี่ห้าชิ้น สิบกว่าชิ้นเข้ามาเลย เอาดนตรีสากลเข้ามา แต่หลักของเราคือดนตรีจีน ขิม จะเข้ พิณ ขลุ่ย แคนก็เข้ามาได้ บางฉากที่เขาต้องการบรรยายถึงบรรยากาศนี้ๆ เสียงดนตรีก็จะจับใจผู้ชมอยู่แล้ว" (อำพัน เจริญสุข กับฝันที่ต้องไปให้ถึง, 15 พ.ย. 2540)

"...แต่เดิมมันก็เป็นดนตรีจีนใช่ไหม ทีนี้ที่ธรรมศาสตร์ผมก็มีเอาดนตรีไทยเข้ามา เอาระนาดเข้ามา ทำไมต้องการเอาดนตรีไทยเข้ามา เพราะเราเป็นภาษาไทย ภาษาไทยมันต้องมีดนตรีเอกลักษณ์ของเขามาผสมด้วย คนฟังแล้วจะได้รู้ว่า อ๋อ ดนตรีไทยไง ในดนตรีไทยมีอะไรที่เป็นเอกลักษณ์ของเขา ก็มีระนาด แล้วก็ซอด้วง อะไรพวกนี้...

"...สมมติว่าเราทำก็จะอีกแบบหนึ่ง สมมติว่าเรามีเวทีกว้าง เราจะเน้นตรงนี้ แล้วก็จะใช้สไลด์ส่องแสงเปล่งวาบเป็นฉาก ไอ้ข้อนี้จะต้องเน้นมากเลย นี่คือความงาม ศิลปะจิตรกรรม การวาด" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543)

"สำหรับเวทีแสดง ส่วนมากจะเป็นงานประจำปี หรือตามเทศกาลศาลเจ้าที่เขาเชิญเราไป เริ่มแรกค่าตอบแทนอาจจะต่ำหน่อย พอจะอยู่ได้เราก็โอเค...งานประจำปีต่างจังหวัดก็เป็นเป้าของเรา เมื่อคณะของเรามีชื่อเสียง เด็กผู้ใหญ่ยอมรับ เราก็มาคำนวณได้แล้วว่า เรามีสิทธิ์ไหมที่จะเข้าวิกแสดงเพื่อขายบัตร แต่เรื่องการออกทีวีแน่นอน เราแสดงแล้วเราก็ถ่ายทำออกทีวีเป็นทางช่วย" (อำพัน เจริญสุข กับฝันที่ต้องไปให้ถึง, 15 พ.ย. 2540)

สำหรับเนื้อเรื่องที่จะใช้แสดงนั้น นอกจากเรื่องจีนที่งิ้วแสดงตามปกติแล้ว ยังสามารถนำประวัติศาสตร์ พงศาวดาร หรือนิยายยอดนิยมของไทยมาทำได้ด้วย ดังที่อาจารย์อำพันได้มองแนวทางไว้ดังนี้

"เรามีหลายเรื่องที่คิดไว้ ถ้าถึงเวลานั้นเราต้องดูสถานการณ์เป็นยังไง แล้วเราไปแสดงที่ไหน ผู้ชมเป็นใคร แต่ถ้าให้คนดูทุกระดับชั้นก็ต้องไซอิ๋ว มีตีลังกา หรืออาจจะเล่นเปาบุ้นจิ้นอีกก็ได้ ทุกคนดูได้เหมือนกัน อาจจะเล่นบู๊เช็กเทียน มีเช็กซี่หน่อย" (อำพัน เจริญสุข กับฝันที่ต้องไปให้ถึง, 15 พ.ย. 2540)

"...เนื้อเรื่องนอกจากจีนแล้วก็อาจจะเอาเรื่องของไทยมาแสดง มีเรื่องของที่เน้นถึงเรื่องชีวิต ประวัติศาสตร์ของไทยบ้าง ตลกก็โอเค เอาเรื่องตลกมาเล่นบ้าง...มันก็น่าขำ เรื่องอินเดียก็มีเรื่องที่ซึ้งๆ เพราะว่าวรรณกรรมของอินเดียนี่ค่อนข้างจะดีอยู่แล้ว ก็เอามาเล่นได้เหมือนกัน

"...ผมก็เคยเล่นนางนาคพระโขนงแบบงิ้ว เล่นที่ช่อง 7 สมัยก่อนเป็นวิก 07 ที่คุณพิไลวรรณ บุญล้น เป็นคนทำ ดู๋ สัญญา คุณากร เป็นคนแสดง อันนั้นเป็นแนวตลก อย่างนางทาสเราก็จับมาทำแบบงิ้วได้เลย...เพราะมันมีความสวยงามของเขา...แล้วแน่นอนว่าถ้าเป็นงิ้วแล้วเราก็ต้องเอาเรื่องของไทยมาแสดงด้วย แต่ว่าเราก็จะเอาเรื่องของจีนมาแสดงด้วย เพราะว่าคนไทยอยากจะรู้วัฒนธรรมของจีนมาก ก็จะแนะนำพวกนี้ แล้วเราก็จะเอาของไทยมาเล่นเป็นงิ้ว อย่างเรื่องอยุธยาสมัยก่อนที่รบกับพม่า ที่กำลังถ่ายหนัง...สุริโยทัย อันนี้ก็ทำเป็นงิ้วได้...อันนี้มันจะเป็นของใหม่

แล้วคนก็รู้เรื่องด้วย แต่ว่าเราใช้รูปแบบแสดงแบบงิ้วมาแสดงให้ดูเป็นอีกแบบหนึ่งแล้วสนุก เป็นศิลปะอีกแบบหนึ่ง เป็นบันเทิงอีกแบบหนึ่ง (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543)

"...เรื่องนางนาคพระโขนงที่เคยทำก็น่าจะทำได้ จริงๆ แล้วมีน่าทำหลายเรื่อง อย่างนายขนมต้มอะไรพวกนี้ก็ทำได้ มีบทบู๊ เราก็เอาไทยมาผสมกับจีน ก็น่าจะทำได้..." (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 2 มี.ค. 2544)

เมื่อนำเรื่องไทยเข้ามาเล่น ก็อาจนำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาผสมวงได้

"...ถ้าเราทำแบบของละครไทย อย่างนางนาคพระโขนง อย่างนี้ได้ มันใกล้สมัยแล้วนี่ ไอ้บทเพลงเพลงไทยที่แต่งขึ้นมามันมีสมัยของเขา เข้าใจไหม ทำนองของเรา เราต้องสร้างบรรยากาศตรงนั้นขึ้นมา ถ้าอย่างตอนนี้มีคนทำแล้วเขาเอาเพลงรำวงเข้ามา ผมว่าคุณทำได้แต่ไม่ดี มันอยู่ที่ความเหมาะสม อย่าลืมว่างิ้วมีเอกลักษณ์ของเขาโดยตรง เราจะต้องอนุรักษ์ อย่างเกียเสี่ยหวยหรือรำโป๊ยเซียน รำอะไรพวกนี้ เราจะต้องอนุรักษ์ของเก่านี้เอาไว้ ไม่ใช่ล้างไปหมดเลย คือสร้างใหม่ได้ แต่ถ้าของที่มันมีอยู่ก็ต้องอนุรักษ์...แล้วเพลงเวลาคุณเล่นงิ้ว คุณแต่งชุดโบราณของจีนใช่ไหม เพลงของเขาก็มีทำนองเอกลักษณ์ของเขาอยู่แล้ว ทีนี้เราเอารีวิวเอาเพลงไทยเข้ามา มันก็ไปอีกอย่าง คุณมองว่ามันก็มีสมัยใหม่ อันนี้คือความรู้สึกของผม ไม่ใช่ว่าเพลงสร้างใหม่ไม่ได้ แต่มันไม่เหมาะ...เมื่อก่อนงิ้วกวางตุ้งก็มีเพื่อที่จะเอาใจผู้ชม ก็เอาเพลงสมัยใหม่เข้ามา คนดูก็ไม่รู้ ก็ดูไปอย่างนั้นแหละ แต่ถ้านักวิชาการเขาก็มีมุมมองของเขา เรานี่น่าจะเป็นคนที่รู้สิ่งที่ควรไม่ควร ต้องรู้ของเก่าของใหม่ อย่างเราทำใหม่เราก็ทำได้หมดน่ะ แต่เราควรหรือไม่ควรเท่านั้นเอง เราทำไปเพื่ออะไร เราสร้างขึ้นมาใหม่ ได้ ต้องดูความเหมาะสมของเขาเท่านั้นเอง ที่ว่าเพลงใหม่นี่ไม่ใช่หมายถึงเพลงที่แต่งขึ้นมาใหม่นะ อย่างเขามีอยู่แล้ว อย่างค่ำน้ำนมแม่นี้บุญคุณอันใหญ่หลวง...แล้วคุณว่าใส่เข้าไปในงิ้ว ผมว่ามันไม่ควร" แต่หากทำเป็นเรื่องไทยๆ แล้วสามารถนำเอาเครื่องดนตรีไทยมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีไทยได้ เพราะ "อันนี้มันของเราเอง เพลงไทยๆ ผมเอาดนตรีจีนมาเล่นด้วย คุณมีเพลงแต่คุณต้องรำแบบจีนๆ นะ เพราะว่าคุณใช้แบบงิ้ว...ไอ้ทำนองนี้ จริงๆ แล้วก็เป็นเอกลักษณ์ของมันเหมือนกัน อย่างงิ้วแต้จิ๋วมันมีทำนองของเขา แล้วอยู่ดีๆ ไปเอาของคนอื่น มันก็กลายเป็นของคนอื่นไป มันก็มีเอกลักษณ์ของเขา ทีนี้ที่เราเอาของมาใหม่ก็คือเหมือนกับไปหล่อหลอมให้มันกลมกลืนกัน...อันนี้ก็ขึ้นอยู่กับผู้แต่ง คุณต้องรู้จริง" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 6 พ.ย. 2543)

"...เราคงจะต้องทำ เพราะมันเป็นแนวคิดศิลปะใหม่ ทีนี้แนวทางที่เราจะเดินก็ต้องคำนึงถึงสองอย่าง คือต้องมีคนดูด้วยแล้วก็ต้องมีศิลปะ" (อำพัน เจริญสุข, สัมภาษณ์, 3 มี.ค. 2544) "ถ้าศิลปะสูงคุณก็อยู่ไม่ได้ ถ้าเน้นบันเทิงแล้วไม่มีศิลปะก็ไม่ตรงกับความคิดของเรา มันไม่ใช่งิ้ว เรา

อยากจะคงเอกลักษณ์ของงิ้วเอาไว้ เพียงแต่ภาษาเปลี่ยนไปเท่านั้นเอง เป็นของไทยเราเอง ให้มันเกิดขึ้นมา โตขึ้นมา ให้มันอยู่ได้ และให้มันคลอดลูกไปเรื่อย..." (อำพัน เจริญสุข กับฝันที่ต้องไปให้ถึง, 15 พ.ย. 2540)

กล่าวโดยสรุปแล้ว แนวทางการพัฒนางิ้วในประเทศไทยเพื่อสร้างความนิยมจากกลุ่มผู้ชมและเพื่อให้งิ้วอยู่รอดได้ในสังคมไทยอาจทำได้โดยวิธีการดังนี้

1) สร้างสรรค์งิ้วเป็นภาษาไทย เพื่อเข้าถึงกลุ่มคนจำนวนมากที่ไม่รู้ภาษาแต้จิ๋ว

2) พัฒนาหรือทดลองสร้างสรรค์องค์ประกอบต่างๆ ของงิ้วไม่ให้หยุดนิ่ง และเพื่อพัฒนาให้เกิดเอกลักษณ์ใหม่เป็นสื่อสารการแสดงหรือศิลปะแขนงใหม่ของไทย เช่น การขยายขนาดเวที ใช้ไฟและเทคนิคพิเศษของการแสดงละครสมัยใหม่เข้าช่วย การผสมวงดนตรีที่หลากหลายมากกว่าเดิม นำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วม พัฒนาลีลาการแสดง และสร้างสรรค์วรรณกรรมการละครใหม่ๆ ทั้งเรื่องจีนเรื่องไทยรวมไปถึงเรื่องดินเดีย เป็นต้น

3) สร้างนักแสดงรุ่นใหม่ โดยมีการฝึกหัดพื้นฐานเบื้องต้นเป็นระยะเวลาหนึ่งก่อนมีโอกาสแสดงจริงหน้าเวที

4) สร้างฐานความรู้ความเข้าใจและความดื่มด่ำในการเสพสุนทรียรสของงิ้วโดยผ่านระบบการศึกษาและวิชาชีพ