

“จิวแต่จิว” ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน

นางสาวศยามล เจริญรัตน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามนุษยวิทยามหาบัณฑิต

สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา พ.ศ. 2544

ISBN 974-03-1332-9

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

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

Miss Sayamol Charoenratana

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts in Anthropology

Department of Sociology and Anthropology

Faculty of Political Science

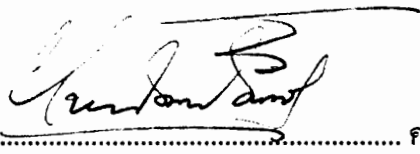
Chulalongkorn University

Academic Year 2001

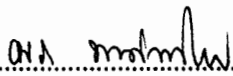
ISBN 974-03-1332-9

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

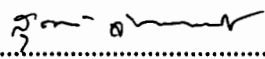
คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้หัวข้อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง ของการ
ศึกษาตามหลักสูตรปริญญาโทมหาบัณฑิต

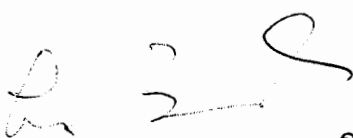

..... กณบดีคณะรัฐศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ไชยวัฒน์ คำชู)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์


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


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


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


..... กรรมการ
(คุณไสว วิศวานันท์)

สยามล เจริญรัตน์ : “จิวแท้จิว” ในฐานะละครสังคม : สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน (“TEOCHIU CHINESE OPERA” AS A SOCIAL DRAMA : ETHNIC SYMBOL OF THAI-CHINESE PEOPLE) อาจารย์ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ ดร.ปรีชา ฤวิทร์พันธุ์, จำนวน 220 หน้า ISBN 974-03-1332-9

การศึกษานี้เป็นการศึกษาถึงประวัติความเป็นมา ความสำคัญและพัฒนาการของจิวในฐานะเสมือนหนึ่งเป็นละครทางสังคมที่สามารถสะท้อนภาพของสังคมออกมาในรูปแบบของละคร เนื่องจากจิวเป็นการแสดงของชาวจีน จึงเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงขอบเขตทางชาติพันธุ์จีนในสังคมไทย แม้ว่าในปัจจุบันจะมีการปรับตัวของจิวเพื่อความอยู่รอดในสังคมไทย ทั้งนี้จากการเก็บข้อมูลในเบื้องต้นพบว่ามิกณะจิวขนาดใหญ่ในประเทศไทยจำนวน 27 คณะ ในการศึกษาครั้งนี้ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกสมาชิกคณะจิว 6 คณะ แยกเป็นนักแสดง 10 คน นุคลากรในคณะจิว 6 คน และสัมภาษณ์นุคลากรในศาลเจ้าและผู้จ้าง 4 คน ผู้ชม 6 คนและเหล่าซือ 1 คน โดยอาศัยกระบวนการสังเกตและวิเคราะห์รวมถึงการสัมภาษณ์และหลักฐานทางเอกสาร

จากการศึกษาพบว่า จิวเป็นการแสดงประเภทหนึ่งของชาวจีนที่ยังคงมีความสำคัญต่อชาวจีนเพราะมีความเกี่ยวข้องกับศาลเจ้าจีนที่ยังคงได้รับการเคารพบูชา การแสดงจิวมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องในสังคมไทยและถูกปรับเปลี่ยนสถานภาพเรื่อยมา จากฐานะสิ่งบูชาเทพเจ้าและค่อยๆกลายเป็นสิ่งสร้างความบันเทิงแก่ชาวจีน ไปจนถึงการก่อให้เกิดสำนึกร่วมในความเป็นจีนเนื่องจากภาษาที่ใช้ก็คือภาษาจีน และสภาพการเป็นเสมือนสิ่งบูชาเทพเจ้า ในทุกวันนี้จิวเป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่มีการให้นิยามตัวเองใหม่ ไม่ได้ถูกจำกัดด้วยขอบเขตทางภาษาจีนเช่นในอดีต

สิ่งที่จิวนำเสนอในการแสดงได้สะท้อนถึงตัวตนของสังคมจีน ในด้านการสะท้อนภาพความเป็นจีนในวิถีการดำเนินชีวิตโดยการสอดแทรกคำสั่งสอนตามความเชื่อให้กระทำคุณงามความดีแก่สังคม ในแง่ของสัญลักษณ์ในจิวนั้นเป็นการให้ความหมายที่สามารถตีความได้ภายในกลุ่มคนจีนและลูกหลาน ส่วนเรื่องร่างกายแล้วพบว่า จิวเป็นเหมือนการสร้างพื้นที่ขอบเขตให้แก่นักแสดงและผู้ชม ให้ร่างกายของนักแสดงมีสภาวะที่พิเศษ คือ เป็นไปตามอุดมคติที่สังคมต้องการ ในขณะที่เดียวกันระหว่างการแสดงจิวมีการสร้างบรรยากาศให้เกิดพื้นที่ทางอารมณ์เฉพาะให้คนในพื้นที่ที่มีความรู้สึกร่วมกัน และความรู้สึกร่วมนี้ทำให้เกิดความเป็นชุมชนชาวจีนในจินตนาการที่มีขอบเขตทางเนื้อหาและสัญลักษณ์ที่เข้าใจร่วมกัน แม้เมื่อการแสดงจบลงก็ยังคงมีความเป็นชุมชนหลงเหลืออยู่ในรูปของกรอบรมสั่งสอนค่านิยมความเป็นจีน

ปัจจุบันพบว่าความเข้มงวดในการแสดงจิวลดถอยลงทั้งด้านการแสดง นุคลากรและอุปกรณ์ประกอบฉาก อันเนื่องมาจากความเสื่อมความนิยมในการชมจิวในประเทศไทย แต่จิวก็ยังพยายามปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเพื่อความอยู่รอด อย่างไรก็ตามจิวจะไม่สูญสลายไปตราบเท่าที่ชาวจีนยังคงยึดมั่นในศาสนาและความเชื่อในบรรพบุรุษ

ภาควิชา สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

สาขาวิชา มานุษยวิทยา

ปีการศึกษา 2544

ลายมือชื่อนิสิต At Amz

ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา ดร. ปรีชา ฤวิทร์พันธุ์

428 11821 24 : MAJOR ANTHROPOLOGY

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

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

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

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

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

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

Department Sociology and Anthropology

Field of study Anthropology

Academic year 2001

Student's signature Sayamol Charatan

Advisor's signature Preecha Kuwinpant

กิตติกรรมประกาศ

ตลอดชีวิตที่ผ่านมาผมมีสิ่งหนึ่งที่มุ่งมาดปรารถนาที่อยากจะทำให้ตนเองและครอบครัว คือสร้างความรู้ความภูมิใจที่สามารถศึกษาเล่าเรียนได้ดีและสูงสุดเท่าที่จะทำได้ จนวันนี้ความสำเร็จอีกขั้นหนึ่งได้ถูกล่วงแล้ว การก้าวเดินสู่บันไดอีกขั้นของชีวิต ตลอดเวลาประสบการณ์มากมายความรู้ต่างๆ ความหวังดีจากเหล่าครูบาอาจารย์ ครอบครัว และมวลมิตร เป็นเสมือนแรงผลักดันให้ก้าวไปข้างหน้าเป็นแรงที่คอยจุดประกายให้ก้าวเดินอยู่เสมอ จนทำให้มาถึงจุดนี้ได้ คำขอบคุณคงไม่สามารถบอกกล่าวได้หมดและเท่าที่ใจอยากจะทำบอก ตัวอักษรเพียงไม่กี่ตัวคงไม่เพียงพอที่จะเขียนถึงได้

ความสำเร็จนี้คงไม่อาจกล่าวถึงแค่วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ แต่คงรวมไปถึงความอึดอ้อมที่ได้รับมามากมาย ด้วย ขอขอบคุณความหวังดีและคำแนะนำบ้าง คำว่าบ้าง ทั้งคำตักเตือนจากอาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ปรีชา คุณินทร์ พันธุ์ ที่คอยถามไถ่ห่วงใยมาตลอด อีกทั้งยอมรับความผิดคืบของศิษย์คนนี้ ท่านประธานสอบ อาจารย์อมรภาพงศาพิชญ์ ที่ทั้งกระตุ้น แนะนำ ว่ากล่าว ตักเตือนกันอยู่เสมอ และท่านกรรมการสอบ อาจารย์สุภางค์ จันทวานิช ที่ให้ความกรุณาสั่งสอนแนะนำความรู้และสิ่งที่ศึกษาเสมอมา อาจารย์ไสว วิศวานันท์ ที่ได้ให้ความรู้ทางด้านจีนศึกษาและจุดประกายความคิดอีกมากมาย และอาจารย์ปึกที่คอยเป็นที่ปรึกษาเสมอทั้งเรื่องงานและเรื่องอื่นๆ

ขอให้ความซาบซึ้งใจกับเพื่อนๆ พี่ๆ น้องๆ ที่คอยทั้งให้กำลังใจ คำว่า และแนะนำเมื่อยามท้อแท้และสิ้นหวัง เป็นที่ปรึกษาให้ตลอดเวลาแห่งความยากลำบากที่ผ่านมา ที่เป็นผู้ให้ความบันเทิงและเสียงหัวเราะเสมอคือคุณนุช เป็นที่ปลอบและว่ากล่าวกันมาคือ พี่ตอย พี่วี และพี่นิค เป็นที่ร่วมก่อกำเนิดมา เอ๊ย สาว และพวกพ้องอื่นๆ พี่ๆ ที่สถาบันวิจัยที่ติดตามถามไถ่ความเป็นไปเสมอ

และกับเพื่อนที่รักยิ่งที่แม้ว่าจะอยู่ไม่ไกลกันแต่ก็ไม่ค่อยเจอเจอกัน ยังคงส่งความห่วงใยมาจนถึงเสมอ ความช่วยเหลือและกำลังใจที่ให้นานี้มากมาย ขอขอบคุณมาก นา เอ้ และ อร อยากบอกว่า “ขอบใจจ้ะ”

คุณพ่อหรือที่ให้ความอนุเคราะห์ในการแปลงานทั้งหลายทั้งปวง และผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่านที่ได้เข้าไปก่อกวนอยู่เรื่อยๆ มิได้ขาดเป็นระยะเวลาาน “ขอบคุณค่ะ” ที่ไม่เคยว่ากล่าวเมื่อไปรบกวน และให้ความช่วยเหลืออย่างดีเสมอมา นอกจากนี้ยังได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

สุดท้ายคงจะขาดไม่ได้คือ คุณพ่อและคุณแม่ ที่ได้ถามเสมอแม้จะรู้บ้างไม่รู้บ้างว่าลูกสาวทำอะไรอยู่เป็นนานสองนาน ก็ยังคงอดทนให้กำลังใจและความเข้าใจตลอดเวลา น้องสาวคนเล็กที่ช่วยเสมอแม้จะทะเลาะกันบ้างเมื่อแย่งเครื่องคอมพิวเตอร์ และคนสุดท้ายที่สาวคนโตที่แม้จะอยู่ไกลก็ยังคงตามมาดูว่าเมื่อเหลวไหลและงอแง

อยากบอกตัวเองที่อดทนและฝ่าฟันมาได้ว่า “เก่งมาก เราก้าวข้ามพ้นอีกขั้นแล้วนะ”

ความลำบากทั้งปวงคงไม่สามารถผ่านพ้นไปได้หากไม่ได้ทุกสิ่งที่ได้รับมา ถึงตรงนี้ก็อยากบอกว่า
ขอบคุณค่ะ ขอบคุณมากๆ

ศยามล เจริญรัตน์

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ.....	ช
สารบัญตาราง.....	ญ
สารบัญภาพ.....	ฎ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	4
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	5
1.4 กรอบแนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัยเอกสารที่เกี่ยวข้องและระเบียบวิธีวิจัย..	5
1.4.1 แนวคิดเรื่องการชำระชาติพันธุ์.....	5
1.4.2 แนวคิดเรื่องละครสังคม.....	9
1.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	19
1.6 สมมุติฐานในการวิจัย.....	26
1.7 ขอบเขตของการศึกษา.....	27
1.8 นิยามศัพท์สำคัญในการศึกษา.....	27
1.9 วิธีเก็บข้อมูล/วิธีการศึกษา.....	29
บทที่ 2 ประวัติความเป็น การอพยพเข้าสู่ประเทศไทยและพัฒนาการ.....	34
2.1 การอพยพเข้ามาของคนจีนในสมัยต่างๆ.....	34
2.2 ความเป็นมาของจิวในประเทศจีน.....	43
2.3 ความเป็นมาของจิวแต่จิว.....	54
2.4 ประเภทของจิว.....	61
2.5 การเข้าสู่ประเทศไทยของจิวสมัยต่างๆ.....	63
2.6 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของจิว.....	74
2.7 จิว ศาลเจ้า และชุมชนจีน.....	76
บทที่ 3 จิว : ละครในสังคม.....	80
3.1 องค์ประกอบในการแสดงจิว.....	80

สารบัญ(ต่อ)

	หน้า
3.1.1 สถานที่แสดงงิ้วและโรงงิ้ว.....	80
3.1.2 ประเภทและบทบาทของตัวละคร.....	83
3.1.3 บทละครงิ้ว.....	92
3.1.4 นักดนตรีและเครื่องดนตรี.....	95
3.1.5 บุคลากรในคณะงิ้ว.....	106
3.1.6 ผู้ชม.....	107
3.2 วัตถุประสงค์และเวลาในการแสดง.....	110
3.2.1 โอกาสในการแสดงงิ้ว.....	110
3.2.2 ลำดับการแสดง.....	110
3.2.3 ค่าจ้างงิ้ว.....	115
บทที่ 4 กระบวนการกลายเป็นนักแสดงงิ้ว การคัดเลือกตัวแสดง และกรณีศึกษา.....	118
4.1 กระบวนการกลายเป็นนักแสดง.....	118
4.1.1 กระบวนการเข้าสู่คณะงิ้ว.....	118
4.2 การคัดเลือกนักแสดง.....	120
4.3 กรณีศึกษา.....	124
4.4 สรุป.....	140
บทที่ 5 สัญลักษณ์ นัยยะ และความเชื่อในการแสดงงิ้ว.....	143
5.1 เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และเครื่องประดับงิ้ว.....	143
5.1.1 เครื่องแต่งกาย.....	143
5.1.2 ศิราภรณ์หรือเครื่องประดับศีรษะ.....	155
5.1.3 นวคและเครา.....	158
5.1.4 รองเท้า.....	160
5.1.5 การแต่งหน้า.....	160
5.1.6 สีและความหมาย.....	163
5.2 ท่าทางหรือนาฏลีลา.....	164
5.3 โรงละครและพิธีกรรมความเชื่อ.....	174
5.3.1 พิธีกรรมเกี่ยวกับโรงงิ้ว.....	174
5.3.2 ความเชื่อในเรื่องผี.....	181
5.4 สรุป.....	181

สารบัญ(ต่อ)

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

สารบัญตาราง

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

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาความสำคัญของปัญหา

เมื่อวันพืชมงคล 5 ธันวาคม 2543 ที่ผ่านมา หลายท่านคงได้ชม จิวเฉลิมพระเกียรติ เรื่อง คำอี บุรุษผู้สขยแม่น้ำฮวงโห นับเป็นจิวเรื่องหนึ่ง que แสดงเป็นภาษาไทยและมีข้าราชการหลายต่อหลายท่านร่วมแสดงด้วย วัตถุประสงค์เพื่อแสดงในวาระวันคล้ายวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เป็นเหมือนการขำว่าคนจีนในประเทศไทยก็เป็นคนจีนที่รัก เทิดทูนเสด็จท่านแม้จะต่างชาติต่างภาษา ในการแสดงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นภาษาซึ่งเป็นการแสดงโดยใช้ภาษาไทย ตัวผู้แสดงประกอบนอกจากตัวเอก 4-5 ตัว ก็เป็นคนไทยแทบทั้งสิ้น แต่ภาพโดยรวมก็ยังคงความเป็นเอกลักษณ์แห่งความเป็นจิว ความเป็นจีนอยู่ เช่น ลักษณะการร้องและการวางท่าทาง เนื้อเรื่องนั้นเป็นเรื่องราวของนายทหารนายหนึ่งที่ได้รับหน้าที่ให้เป็นผู้ควบคุมดูแลป้องกันมิให้แม่น้ำฮวงโห ไหลบ่ามาท่วมบ้านเรือนประชาชน ซึ่งหน้าที่นี้ใช้เวลาร่วม 10 ปีต้องทิ้งบ้าน ทิ้งลูกที่ยังไม่เกิดและภรรยาไว้ที่บ้าน และไม่เคยเหยียบย่างเข้าบ้านอีกเลยแม้ว่าจะผ่านบ้านมาสักกี่ครั้ง ด้วยว่าจะทำให้เสียเวลาในการกิจ จนครั้งนี้ที่ลูกและภรรยาต่างมาอ้อนวอนให้เข้าบ้าน ก็มียอมเข้าบ้านเหมือนเป็นการละทิ้งหน้าที่ ในตอนท้ายของเรื่องเมื่อคำอีทำหน้าที่สำเร็จก็ได้รับการแต่งตั้งเป็นประมุขสูงสุดหรือกษัตริย์ ได้รับการเชิดชูเกียรติ ผู้คนแซ่ซ้องสรรเสริญ

จิวเป็นการแสดงอย่างหนึ่งของคนจีนที่สื่อถึงความรื่นเริง เป็นสิ่งบันเทิงที่คนจีนนำคิดตัวมาตั้งแต่ครั้งอพยพเข้ามาในเมืองไทย เป็นเครื่องสัการะแก่เทพเจ้าในศาลเจ้าจีน (ฉ้วน ลี้ เจิง และ บุญยัง ไร่สุขศิริ, 2543) ในครั้งนั้นคนจีนเองก็ได้พยายามที่จะหาเครื่องมือบางอย่างมาเป็นตัวที่จะแสดงออกซึ่งความเป็นจีน รวมถึงเพื่อเป็นการปลอบประโลมคนให้คิดว่ายังมีบางสิ่งที่เป็นจีนอยู่ให้เห็นได้ดูแลแม้ว่าจะไม่ได้อยู่เมืองจีนก็ตาม จิวก็เป็นอีกรูปแบบหนึ่ง ต่อมาเมื่อคนจีนได้อาศัยอยู่ในเมืองไทยเป็นเวลานานขึ้นก็เกิดการยอมรับและปรับตัวให้เข้ากับสังคมไทย จากรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งจนในที่สุด จิวก็ลดความสำคัญลง จากเคยเป็นการแสดงที่คนจีนนิยมอย่างสูง ก็วนกลับกลายเป็นการแสดงที่ใช้เพื่อสัการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ศาลเจ้า หรือ เทพเจ้าต่างๆอีกครั้งหนึ่ง อาจเนื่องจากความเจริญทางเทคโนโลยี ที่สามารถสร้างสื่อบันเทิงต่างๆขึ้นมาแทนการแสดงสด ไม่ว่าจะเป็นโทรทัศน์ โรงภาพยนตร์ หรือความบันเทิงอื่นๆเป็นต้น ซึ่งสื่อเหล่านี้มีความทันสมัยกว่าการแสดงเก่าๆ อย่างจิวก็เป็นได้

คำว่า “จิว” ซึ่งมีความหมายว่า “ละครจีน” นั้น คำนี้มีความเป็นมาอย่างไรสำหรับในประเทศไทย ไม่ปรากฏชัดเจนนักแต่พบว่ามีกรกล่าวถึงการแสดงละครจีนที่เรียกว่า A Chinese Comedy บ้าง Comedie a la Chinoise และ Une tragedie Chinoise บ้าง ซึ่งพบในจดหมายเหตุในสมัยอยุธยาเท่านั้น

การละเล่นแต่ละชนิดนี้พรพรรณ(2537:4) กล่าวว่า เป็นที่คุ้นเคยของชาวไทยมาตั้งแต่สมัยอยุธยาเช่นกัน ดังปรากฏในบันทึกราชวันของบาทหลวงเคอซัวลี คราวคิดตามมองซิเออร์ เอ เซอวาเลีย เคอโซมองค์ เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ในบันทึกนั้นเรียกการแสดงของชาวจีนซึ่งจัดขึ้นในทำเนียบของมองซิเออร์กองสดังชื่อว่า Comedie a la Chinoise และ Une tragedie Chinoise ซึ่งแปลรวมความว่า “ละครจีน” นั่นเอง ต่อมา ลาตูแบร์ บุคฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาในกรุงศรีอยุธยาสมัยพระนารายณ์ ก็ได้มีโอกาสดม “จิว” และลาตูแบร์เรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า A Chinese Comedy ซึ่งก็แปลได้ความว่า ละครจีนอีกเช่นกัน อย่างไรก็ตามในจดหมายเหตุทั้งสองชิ้นเป็นเพียงการกล่าวถึงจิวเท่านั้นแต่ก็มิได้ให้ความละเอียดลงไปว่าเป็นจิวชนิดใดที่ทำการแสดงในสมัยนั้น

ในสมัยอยุธยานั้น ชาวไทยจะเรียกการแสดงของจีนชนิดนี้ว่าอย่างไร ไม่ปรากฏหลักฐาน คราบจนถึงสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี เนื่องจากพระองค์มีเชื้อสายจีน และชาวจีนได้อพยพเข้ามาอยู่ในเมืองไทยมากขึ้น ทั้งความใกล้ชิดระหว่างชาวไทยและชาวจีนในสมัยนี้ได้เพิ่มขึ้น มีปรากฏหลักฐานว่า คราวที่พระเจ้ากรุงธนบุรีทรงโปรดให้จัดขบวนแห่อย่างใหญ่โต เพื่ออัญเชิญพระแก้วมรกต ซึ่งรัชกาลที่ 1 เมื่อคราวดำรงพระยศเป็นเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก ทรงยกทัพไปตีเวียงจันทน์ และได้ทรงอัญเชิญลงมาด้วยนั้น ในขบวนแห่ดังกล่าวนอกจากจะมี โขน ละคร คนตรี เป่าพาทย์แล้ว ในหมายรับสั่งยังปรากฏว่ามี “จิว” ไปแสดงในเรื่องด้วย 2 ถ้ำ ดังข้อความว่า “จิวลงสามป้าน พระยาราชเศรษฐีหนึ่ง หลวงรักษาสมบัติหนึ่ง (รวมจิว) 2 ถ้ำ” ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในพระนิพนธ์เรื่อง อิทนาของพระองค์ ตอนอภิเษกพระราชบุตรและพระราชธิดาที่พระนครนั้น หลังเสร็จพิธีอภิเษกแล้วได้มีมหรสพฉลองเป็นงานเอ็กเกริก และคำว่า “จิว” ซึ่งหมายถึงละครจีนก็ปรากฏขึ้นอีก และคำว่าจิวน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากคำภาษาจีน (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2537: 4-6) นอกจากนี้ คำว่า “อิว” ในยุคโบราณหมายถึงการเล่นตลกให้หัวเราะ และ “ไผอิว” หมายถึงนักแสดงตลก ซึ่งไผอิวถือเป็นต้นธารสายสำคัญสายหนึ่งของจิว ต่อมาภายหลังคำว่า “อิว” จึงหมายถึงนักแสดงจิว(ถาวร สิกขโกศล, 2537 : 4-5)

จิว เป็นคำที่นำมาเรียกการแสดง มหรสพอย่างหนึ่งของจีน เล่นเป็นเรื่องราว มีการขับร้องและเจรจาประกอบท่าทางการแสดง เป็นละครจีนแบบโบราณ(ราชบัณฑิตสถาน, 2525 : 207) และจิวไม่ใช่คำของภาษาจีนหากเป็นคำที่คนไทยเรียกขึ้นมา สันนิษฐานว่าเป็นคำที่ออกเสียงมาจากภาษาจีนโบราณ เพราะไม่ปรากฏในคำไทยเช่นกัน การแสดง “จิว” นั้นในภาษาจีนเองเรียกว่า “ซี อี้” หรือ “จิว เกียะ” แล้วแต่สำเนียงของแต่ละท้องถิ่น ซึ่งเนื่องมาจากการที่ภาษาจีนมีการออกเสียงเพี้ยนต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นนี้เอง คำเรียกการแสดงจิวจึงถูกเรียกต่างกัน รวมทั้งไม่มีคำภาษาจีนคำใดเลยที่มีเสียงใกล้เคียงกับคำว่า “จิว” ในภาษาไทย แต่เราพบว่า คำว่า “อิว” ในภาษาจีนที่แปลว่าผู้แสดงจิว นั้น พบในแทบจะทุกภาษาท้องถิ่นของจีนรวมทั้งมีการออกเสียงสระเป็นเสียงเดียวกันหมด จึงน่าจะเป็นที่มาของคำว่า “จิว” ของไทยก็เป็นได้ (พรพรรณ, 2537 : 5-6)

จิวยังเป็น การแสดงที่แสดงออกถึงความเป็นจีน ที่ยังดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยนั้น อาจเป็นเพราะ คนจีนยังดำรง อัตลักษณ์ของคนไว้ เป็นการเข้าถึงตัวตนของคนในสังคมไทยคล้ายกับอัตลักษณ์ที่แสดง ออกมาถึงความเป็นจีนในสังคมไทย ซึ่งจิวมีความพยายามปรับตัวให้อยู่รอดได้ในขณะเดียวกันก็พยายาม คงรักษาความเป็นจิว(จีน) ของคนไว้ แม้ว่าจำนวนคณะจิวจะลดลงเหลือไม่มากนัก ซึ่งจากการสอบถาม พบว่าในปัจจุบันมีคณะจิวแต่จิวและจิวไหหลำรวมประมาณ 27 คณะเท่านั้น จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจว่า ด้วยสาเหตุอะไรจิวยังคงอยู่ได้ในกระแสแห่งความทันสมัยในปัจจุบัน และการดำรงอยู่นี้แสดงออกถึงบาง ถึงบางอย่าง โดยเฉพาะในรูปของความสัมพันธ์กับการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของจีน และมองการปรับ ตัวของจิวว่าเป็นไปในทิศทางใดต่อไป จิวเองในฐานะที่เป็นละครที่แสดงออกมากายใต้บริบทสังคมไทย ก็เป็นสิ่งที่สะท้อนลักษณะของสังคม หรือความสัมพันธ์ระหว่างไทยจีนภายในสังคมไทยได้ประการ หนึ่ง

จิวแต่จิวที่เข้ามาในไทยเริ่มเสื่อมความนิยมลงราวปี พ.ศ. 2505 (พรพรรณ ,2537 : 4) เนื่องจากการ เปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม การเข้ามาของรูปแบบความบันเทิงที่ทันสมัยและ สะดวกสบายเป็นเหตุผลหลักอีกประการหนึ่งที่ทำให้จิวเสื่อมความนิยมลงในปัจจุบัน ผนวกกับคนจีนรุ่น ใหม่ที่เกิดในไทยนั้นลดความเข้มข้นของความเป็นจีนลงไปมาก อย่างเช่นถูกหลานรุ่นต่อๆมาก็มีใครจะ ให้ความสนใจเรียนภาษาจีนอย่างในอดีต การที่ไม่สามารถพูดหรือฟังได้ก็เป็นอุปสรรคประการสำคัญที่ ทำให้เลิกชมการแสดงจิว เพราะภาษาที่ใช้แสดงเป็นภาษาจีน โดยเฉพาะภาษาจีนแต่จิว

ศิลปะที่พบในการแสดงจิวก็มีความน่าสนใจในตัวเองอยู่ไม่ใช่น้อย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการค้าขาย เรื่องราว สาระ เนื้อหา และการแสดง(เนื้อเรื่อง) ดังศิลปะการแสดงของตัวละครในรูปของสัญลักษณ์ (symbol) แสดงออกโดยนัยยะของท่าทาง ลักษณะของการแต่งตัวที่แตกต่างกัน เป็นต้น แม้แต่ตัวผู้แสดง ก็เป็นเรื่องที่น่าสนใจ เพราะว่า ตัวเอกของจิวจะเป็นคนจีนที่มักพูดไทยไม่ได้และได้รับการฝึกมาจากเมือง จีน ที่มีการฝึกที่เข้มงวด หากในปัจจุบันการเลือกตัวแสดงจะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างบางประการที่ต่าง ออกไปจากอดีต ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจ สังคม และอื่นๆ ในบางคณะมีตัวรองที่เป็นคนไทยอีสานก็มี

เนื้อเรื่องของจิวในอดีตมักออกมาในรูปของวรรณกรรมจีน โดยมีการสอดแทรกคติ ความรู้ความ เชี่ยวชาญศาสตร์ ลัทธิของทั้งจีนและไทยอยู่ โดยมากเป็นเรื่องของวีรบุรุษหรือบรรพชนที่มีชื่อเสียง ที่มัก เป็นตัวละครในวรรณกรรมขึ้นชื่อของจีน หรือเป็นเรื่องที่สื่อออกมาในเชิงสั่งสอน ซึ่งในปัจจุบันอาจมี การเปลี่ยนแปลงไปเพื่อความอยู่รอด แต่ไม่ว่าเนื้อเรื่องจะมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรก็ตาม เนื้อหาที่จิว ต้องการจะสื่อออกมาในแก่นเรื่องก็ยังคงมีความหมายในแง่มุ่งทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาที่น่าสนใจ

ในปัจจุบันนี้ อุปรากรปักกิ่ง หรือจิวปักกิ่ง นับได้ว่าเป็นตัวแทนของศิลปะการแสดงและวัฒนธรรม ประจำชาติจีน อันเนื่องมาจากความหลากหลายในศิลปะที่สื่อออกมา อุปรากรจีนเป็นการผสมผสาน

ระหว่างศิลปะอันเก่าแก่คงามในการขับร้อง การแสดงดนตรี การแสดงระบำและนาฏลีลา การแสดงออกทางอารมณ์และท่าทาง การแสดงศิลปะการสู้รบป้องกันตัวและกายกรรม (มาลินี, 2537: 1) นอกจากนี้ยังมีเครื่องแต่งกายอันงดงามวิจิตร และ บทกวีที่สอดแทรกในเนื้อร้องและท่วงทำนองที่ประทับใจ เหล่านี้ทำให้ลักษณะวัฒนธรรมนี้แยกจากทางตะวันตกเด่นชัด ทำให้ทั่วโลกต่างให้การยอมรับว่าอุปรากรจีน คืออุปรากรปักกิ่ง สำหรับประเทศไทยกลับไม่เป็นเช่นนั้น เราพบว่าอุปรากรจีน หรือจิว ในประเทศไทยกลับเป็นจิวแต้จิว ที่ใช้ภาษาแต้จิวเป็นหลัก แม้ว่าในระยะแรกจิวที่เข้าสู่ประเทศไทยจะไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นจิวประเภทใด แต่จิวแต้จิวก็ได้รับความนิยมมากที่สุด พรพรรณ(2537: 20) กล่าวถึงเหตุผลว่าเป็นเพราะชาวจีนที่อยู่ในกรุงเทพเป็นชาวจีนแต้จิว ทำให้ภาษาแต้จิวแทบจะกลายเป็นภาษากลางของชาวจีนทุกกลุ่มในเมืองไทย อุปสรรคทางภาษาจึงหมดไปทำให้จิวต่างๆเริ่มเปลี่ยนเป็นจิวแต้จิวแทนในเวลาต่อมา

จากการที่จิวสามารถแบ่งอย่างง่ายๆ เป็น จิวหลวง หรือจิวปักกิ่ง และจิวท้องถิ่นที่มีถิ่นกำเนิดต่างกันออกไปตามภูมิภาคของจีนนั้น จิวแต้จิวเองที่เป็นจิวท้องถิ่น ซึ่งในการแสดงจะมีลักษณะที่ต่างจากจิวหลวง ที่เห็นได้ชัดคือ เรื่องของภาษาที่ใช้ในการแสดง คนจีนถือว่าจิวที่ถูกดัดและสวยงามที่สุด คือจิวหลวงที่แสดงถวายแก่ราชวงศ์ในพระราชฐาน ส่วนจิวที่ชาวบ้านทั่วไปได้รับชมมักเป็นจิวที่ไม่ใช่จิวที่สวยงามเท่า จิวหลวง แต่เป็นการแสดงจิวในแต่ละท้องถิ่น ดังนั้นการที่จิวท้องถิ่นเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับศาลเจ้าและชาวจีน จึงเป็นจิวที่ชาวจีนเคยรับชมและคุ้นเคย

ดังกล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น จิวในประเทศไทยมีความเป็นจิวไทยที่เด่นและแตกต่าง เพราะหากมีการพูดถึงจิวโดยทั่วไปในระดับสากลแล้วจิวควรจะหมายถึงอุปรากรจีน ที่เป็นจิวปักกิ่ง แต่ในประเทศไทยต่างออกไปเป็นจิวแต้จิว อาจเนื่องด้วยผู้คน ภาษา อีกทั้งความห่างของระยะเวลาและพื้นที่ทำให้จิวในประเทศไทยมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงที่แตกต่างจากจิวแต้จิวในสมัยก่อน ความพยายามที่จะปรับตัวให้สามารถอยู่ได้ในสังคมไทยในปัจจุบันทำให้เนื้อหาสาระ รูปแบบการแสดง ตัวละคร แม้กระทั่งภาษาก็มีการเปลี่ยนไป ในจุดนี้เป็นสิ่งที่จะชี้ให้เห็นว่าตัวตนของจิวเป็นอย่างไรในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต จิวมีการคงอยู่ด้วยเหตุผลประการใด

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษา ประวัติความเป็นมา ในการอธิบายความหมาย และความสำคัญของการแสดงจิวในสังคมไทย
2. เพื่อศึกษาขั้นตอนในการแสดงจิวในเมืองไทย
3. เพื่อวิเคราะห์พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของจิวในการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นจีน (Ethnicity) และการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดได้ในบริบทสังคมไทย
4. เพื่อวิเคราะห์จิวในฐานะละครสังคม (Social drama)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.สามารถเข้าใจและเห็นความสำคัญของการแสดงใจในบริบทสังคมไทย
- 2.เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องใจต่อไปในอนาคต

กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้สามารถแบ่งแนวคิดที่จะศึกษาออกเป็นแนวทางสำคัญๆ 2 ด้าน คือ

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

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

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

Cohen ได้คำนึงถึงปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งเป็นการมองในแง่วัตถุวิสัย ในการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์ เพราะเป็นการอ้างอิงกับมาตรฐานที่กำหนดขึ้นโดยนักมานุษยวิทยา โดยมีได้นำความรู้สึกหรือความคิดในการที่จะนำมาใช้จำแนกกลุ่มชาติพันธุ์จากสมาชิกในกลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆเลย มาตรฐานที่นักมานุษยวิทยานำมาใช้คือการจำแนกทางภาษา จากการศึกษาปรากฏการณ์การกลับรวมเป็นเผ่า(re-tribalization)

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

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

ในความคิดของ Barth แล้วการจำแนกชาติพันธุ์ คือ ภาชนะที่มีการจัดจำแนก (organisational vessels) ซึ่งอาจมีจำนวนมากมาย และมีรูปแบบของสิ่งที่บรรจุเข้าไปในระบบสังคมวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน อาจเป็นรูปแบบพฤติกรรมที่ไม่ใช่รูปแบบทั้งหมดของสิ่งมีชีวิต หรือเป็นแค่ชุดของกิจกรรมที่ถูกกำหนดขึ้น (Cohen, 1974 : xii) ดังนั้นการที่เขาแยกเป็นภาชนะ(vessel)และสิ่งที่บรรจุลงไป (content) เท่ากับเป็นการศึกษาที่ไม่สามารถอธิบายการเคลื่อนที่ของการธำรงชาติพันธุ์ได้ ทั้งที่การธำรงชาติพันธุ์อยู่ภายใต้วัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

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

ธรรมที่คนในกลุ่มใช้เป็นตัวบอกถึงขอบเขตชาติพันธุ์ แต่ Cohen กลับสนใจในแบบแผนวัฒนธรรมที่ใช้ในการจัดระเบียบกลุ่ม

อย่างไรก็ตาม Keyes (1979) ได้ให้ความหมายว่า การศึกษากลุ่มชาติพันธุ์นั้นนอกจากจะต้องคำนึงถึงสำนักพื้นฐาน ภูมิหลัง แล้วจะต้องคำนึงถึงวัฒนธรรมที่กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งๆ ได้รับการติดต่อสื่อสารในการแปลความหมายใหม่ในการติดต่อสัมพันธ์กับกลุ่มอื่นๆ เช่น ค่านาน ศาสนา ความเชื่อ ประวัติศาสตร์พื้นบ้าน พิธีกรรม นิทานพื้นบ้านและศิลปะ สิ่งเหล่านี้ เป็นการก่อรูปทางสัญลักษณ์ใหม่ของการสร้างสำนักในเอกลักษณ์ของตน และได้ก่อให้เกิดความหลากหลายในสำนักทางเอกลักษณ์ชาติพันธุ์ขึ้น (มนตรา พงษ์นิติ 2541: 17)

อัตลักษณ์ (Identity) เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้น เพื่อแยกความเป็นตัวคนให้ออกจากคนอื่นดังนั้นก็น่าจะให้ความหมายถึงคุณสมบัติเฉพาะของแต่ละสิ่งหรือแต่ละบุคคลในลักษณะที่แน่นอนตายตัว และจากการทบทวนวรรณกรรมที่ผ่านมาจะพบว่า อัตลักษณ์มักไม่เกิดอย่างโดดเดี่ยวแต่จะรวมเอาโมทัศน์และวรรณกรรมในด้านต่างๆควบคู่กันไปด้วย โดยเฉพาะเรื่องอำนาจและการเป็นกลุ่มชน

อภิญญา(2543: 1) ได้กล่าวว่า “อัตลักษณ์” ไม่อาจให้ความหมายถึงคุณสมบัติของบุคคลหรือสิ่งของได้อีกต่อไป เพราะผลกระทบจากความคิดหลังสมัยใหม่ที่ตั้งคำถามกับการเข้าถึงความจริง และแก่นของปัจเจก ด้วยเหตุที่ว่าปัจเจกนี้คำว่าปัจเจกได้กลายเป็นการให้นิยามใหม่ที่สิ้นไหลแปรเปลี่ยนไปตามบริบท

Tapp(1989) คิดว่าการมองอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์(ethnic identity) ในฐานะที่เป็นจิตสำนักทางประวัติศาสตร์(historical consciousness) เพราะเรื่องชาติพันธุ์ไม่ได้ถูกกำหนดด้วยการถ่ายทอดทางสายเลือด แต่เป็นการจงใจเลือกของกลุ่มชาติพันธุ์ที่จะเลือกหยิบเอาประวัติศาสตร์ เรื่องราวในอดีต มาตีความเพื่อและให้ความสำคัญกลายเป็นประวัติศาสตร์และความเป็นกลุ่มของชาติพันธุ์ในที่สุด เพื่อใช้ในการนิยามตัวตนของกลุ่มให้แตกต่างจากกลุ่มอื่นอย่างไร ความตายตัวของการระบุความเป็นชาติพันธุ์แบบเดิมที่ใช้ภาษา เสื้อผ้า ดินแดน หรือแบบร่วมในพฤติกรรม ไม่สามารถใช้อธิบายลักษณะอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ได้อีกต่อไป กระบวนการนี้เป็นสิ่งที่พยายามนิยามตัวตนผ่านประวัติศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นนิทาน ค่านาน หรือการละเล่นพื้นบ้าน เพื่อทดแทนส่วนที่เสื่อมถอยลงตามกาลเวลา ทำให้การนิยามตัวตนมีการปรับเปลี่ยนตลอดเวลาในลักษณะการผลิตซ้ำที่ไม่เหมือนเดิมขึ้นอยู่กับแต่ละบริบทรอบข้าง

อย่างไรก็ตามกระบวนการที่ไม่เสร็จสิ้นดังกล่าวนี้ได้ถูกนิยามอย่างสิ้นไหล เพื่อแสดงพื้นที่ของการเป็นตัวคนให้แตกต่างจากกลุ่มอื่น ในขณะที่การสร้างอัตลักษณ์มักเกิดขึ้นในกระบวนการขัดแย้งในเชิงอำนาจของผู้ที่เหนือกว่าและต่ำกว่า กระบวนการนิยามตัวตนจึงมีการรับเอางานสิ่งจากภายนอกผสม

เข้ากับบางสิ่งจากตัวตนดั้งเดิม เช่นการศึกษาของ Tapp(1989) ว่าการที่คนแม้รับเอาวัฒนธรรมบางประการของรัฐไทย ไม่ว่าจะเป็นระบบเพาะปลูกจากการปลูกพืชหมุนเวียนและฝิ่น มาปลูกพืชเศรษฐกิจ เพื่อขู่อุดและสามารถสร้างอัตลักษณ์อันใหม่ขึ้นมาแทนที่อัตลักษณ์เดิม

การธำรงชาติพันธุ์เกิดจากระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(Enculturation) ในฐานะการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม Haviland (1975: 37) กล่าวว่า การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมหมายถึง กระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นถัดไป ดังนั้นกระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมจึงเป็นการเรียนรู้วัฒนธรรมตั้งแต่เกิดจนตายโดยมีแม่แบบเป็นคนในสังคมนั้นๆ กระบวนการนี้เริ่มตั้งแต่แม่เป็นผู้ถ่ายทอดสู่ลูก และเด็กเป็นผู้เรียนรู้วัฒนธรรมรอบตัวในเวลาต่อมา Crapo(1996: 92) กล่าวอีกนัยหนึ่งว่า การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(enculturation) ก็คือการอบรมสั่งสอน(socialization) เป็นกระบวนการที่เด็กเรียนรู้ประเพณี ความเชื่อ และค่านิยมในวัฒนธรรมของเขา เราอาจกล่าวได้ว่า กระบวนการเรียนรู้ที่อยู่ในรูปของการเรียนรู้แบบไม่เป็นทางการ

เนื่องจากวัฒนธรรมคือการเรียนรู้(culture is learned) เป็นกระบวนการถ่ายทอดสู่รุ่นโดยอาศัย การตระหนักหรือรับรู้ถึงตัวตน(self-awareness) ซึ่งมนุษย์สามารถที่จะแยกแยะความเป็นตัวตนของสิ่งของหรือบุคคลได้ มนุษย์เรียนรู้ที่จะมีการตอบโต้กลับ(react) ต่อผู้อื่นในบทบาทที่ถูกต้องเหมาะสมผ่านการเรียนรู้ทางสังคมนั่นเอง (Haviland,1975: 122-123)

การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมเป็นวิธีการที่ใช้ในการอบรมสั่งสอนสมาชิกใหม่ในสังคมเพื่อให้สามารถเข้าใจประเพณี วัฒนธรรม ค่านิยม ความเชื่อ แนวความคิดนี้เป็นแนวความคิดในกรอบเรื่องบุคลิกภาพที่มีนักมานุษยวิทยารุ่นบุกเบิกคือ Mead และ Benedict ทั้งสองเข้าไปทำการศึกษารูปแบบบุคลิกภาพของชนเผ่าและต่างพบว่าลักษณะบุคลิกภาพของคนแต่ละเผ่าแตกต่างกันขึ้นอยู่กับการเรียนรู้ที่ถ่ายทอดจากแม่สู่ลูกและคนในเผ่าสู่สมาชิกรุ่นใหม่แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ Benedict (1934)มองว่าปัจเจกสามารถหล่อหลอมบุคลิกได้มากมายเมื่อแรกเกิด แต่สังคม(วัฒนธรรม)จะให้การสั่งสอนให้ปัจเจกมีบุคลิกภาพที่สังคมต้องการ(อุดมคติ)ผ่านการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมหรือการปลูกฝังทางวัฒนธรรม ในสังคมซุนี(Zuni) โดบู(Dobu) และควาคิวท์(Kwakwutl) พบว่าทั้งสามเผ่ามีบุคลิกภาพที่แตกต่างกัน ซุนีเป็นกลุ่มที่เรียกว่า อะพอลโลเนียน (Apollonian)รักสงบและอารมณดี ส่วนโดบูเป็นกลุ่มที่หวาดระแวงกลัวคนทำร้าย และ ควาคิวท์ เป็นพวกบ้าและชอบการทำร้ายล้าง และยึดตัวเองเป็นใหญ่เรียกว่า ไดโอนีเซียน (Dionysian) เขาเชื่อว่ารูปแบบของบุคลิกภาพคือผลผลิตทางประวัติศาสตร์ในแต่ละสังคม ดังนั้นการเรียนรู้และการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมในวัฒนธรรมหนึ่งๆจึงไม่เหมือนกับในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง

แนวคิดเรื่องชาติพันธุ์อธิบายถึงความเป็นจีนที่แทรกอยู่ในการแสดงงิ้ว ไม่ว่าจะเป็นแสดงออกมาในรูปแบบของสัญลักษณ์ต่างๆ เช่น เครื่องแต่งกาย เนื้อหาที่แสดง และภาษาที่ใช้ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าสิ่งเหล่านี้

นี่เป็นเสมือนกับขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่ Barth ได้กล่าวข้างต้น ในเนื้อหาที่จั่วหน้าเสนอในการแสดงก็เป็นการให้แนวทางความคิด คำสอนแก่ผู้ชม รวมทั้งยังสะท้อนภาพของสังคมออกมาด้วยอีกประการหนึ่ง ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นการแสดงออกถึงความเป็นชาติพันธุ์ของชาวจีนในทางหนึ่งว่าชาวจีนในสังคมไทยมีวิถีชีวิตและรูปแบบการดำรงอยู่ทางชาติพันธุ์อย่างไร การปรับเปลี่ยนของวิถีก็เป็นการแสดงออกในทางอ้อมถึงการเปลี่ยนแปลงของชุมชนจีนได้อย่างดี ว่า แม้ความกลมกลืน หรือการกลืนกลายทางชาติพันธุ์จะเกิดขึ้น แต่สุดท้ายแล้วความเป็นเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์ก็จะคงแสดงออกมาให้เห็นได้เสมอ

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

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

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

ของชนเผ่าแคมบู นั้นเทอร์เนอร์ได้เน้นความสำคัญของสัญลักษณ์หลักว่ามีบทบาทมากที่สุดในการสื่อความหมายทางสังคมของพิธีกรรม สัญลักษณ์ทำหน้าที่สำคัญ 3 ประการ คือ

1) กลั่นกรองความหมายให้ตลกขบขันและมีพลังในการให้คำอธิบาย (Condensation) ออกมาในรูปหนึ่งที่กระชับ สัญลักษณ์ในพิธีกรรมแต่ละอย่างไม่ว่าจะเป็นวัตถุ การกระทำ หรือคำพูด ถูกนำมาประกอบกันให้กลายเป็นสัญลักษณ์ในพิธีกรรมซึ่งจะมีความหมายที่กระชับในตัวของมันเอง

2) สร้างเอกภาพของความหมายจากที่มีอยู่หลากหลายไว้ระเบียบให้อยู่รวมกันเป็นหนึ่งเดียว หรือมีระเบียบสอดคล้องกันในทางตรรกะ (Unification of Desparate Meaning) เป็นการ โยงความหมายของคุณลักษณะของความจริง (fact) และความคิด (Thought) ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยการใช้อนุสัญญลักษณ์ และ

3) แบ่งความหมายที่ได้ออกเป็นสองขั้ว(Polarization of Meanings) ได้แก่ ความหมายในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบรรทัดฐานของสังคมกับส่วนที่สะท้อน หรือผลิตซ้ำของอุดมการณ์ของสังคม (1) ขั้วทางระเบียบสังคมหรือขั้วอุดมคติ(ideological pole) เป็นองค์ประกอบทางจริยธรรมและระเบียบสังคม(เชิงนามธรรม) ในระบบความสัมพันธ์ของสังคมเป็นหลักการทั่วไปในการจัดระเบียบสังคม และ (2) ขั้วทางอารมณ์ความรู้สึก(sensory pole) จะเน้นอารมณ์ที่แสดงออกภายนอกทั่วไป ซึ่งเป็นรูปแบบภายนอกของสัญลักษณ์ (Turner,1967 :28) ในส่วนนี้ Turner ใช้ต้นนม(milk tree) เป็นสัญลักษณ์ในพิธีของเผ่าแคมบู ว่ามีความเข้มข้นซึ่งแสดงออกมาในรูปแบบเดียว แต่ก็มีหลายที่หลายอย่าง รวมทั้งมีขั้วของความหมาย ความผูกพันระหว่างแม่และลูกเป็นขั้วทางความรู้สึก รูปแบบสังคมมาตุพจน์หรือแม่เป็นใหญ่(matriliny)เป็นขั้วทางสังคมนั้น เสวภา เชาวต์ศิลป์ได้ศึกษาพิธีบุญหลังบ้าน (การศึกษาพิธีบุญหลังบ้าน :กรณีศึกษาหมู่บ้านกระเดื่อง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา, 2535) ได้พบว่าเนื้อหาในส่วนขั้วอุดมคติหรือระเบียบสังคม นี้แสดงถึง

1. ระบบความคิดความเชื่อของชาวบ้าน ที่แยกบทบาทชาย-หญิงชัดเจนว่าพิธีขึ้นโคชายทำ และพิธีขึ้นโคที่หญิงทำ

2. ลักษณะการจัดโครงสร้างและการจัดระเบียบสังคม ก็เช่น การถ่ายชีวิตแทนตัว และการปีศาจความ

เสวภาได้กล่าวถึงขั้วความรู้สึกนี้ว่าเป็นการเปรียบพิธีบุญหลังบ้าน เป็นการสะเดาะเคราะห์และแยกบทบาท-สถานภาพผู้หญิงที่เกิดจากกฎระเบียบสังคม ในที่นี้หน้าที่จำพวกการเตรียมการต่างเป็นของผู้หญิงทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามขั้วความรู้สึกนี้จะสอดคล้องไปกับขั้วอุดมคติเสมอ

Turner คิดว่า การค้นหาและเข้าใจในสัญลักษณ์หลัก(dominant symbol) เป็นประเด็นหลักในการที่จะเข้าใจพิธีกรรม ซึ่งในกระบวนการแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรมหนึ่งๆจะประกอบด้วยสัญลักษณ์หลายตัว โดยสัญลักษณ์หลักนี้จะทำหน้าที่อธิบายความหมายว่าพิธีกรรมนั้นต้องการสื่อถึงอะไร มีความหมายอย่างไร ในขณะที่ประกอบพิธีกรรมอยู่ เช่น การประชุกต์แนวคิของเทอร์เนอร์ไปใช้ในการศึกษาพิธีบุญบั้งไฟของชาวนาอีสานของสุริยา สมุทคุปดีและพัฒนา กิติอาษา (2533 : 16-18) ซึ่งให้เห็นว่าตัวบั้งไฟ บั้งไฟแบ็น(ปลัดขิก) ขายแก้ว(ตุ๊กตาชาย-หญิงในท่าร่วมเพศ) ติงเคาไม้ (ตุ๊กตาสัตว์ในท่าร่วมเพศ) การแต่งกาย การละเล่นกับอวัยวะเพศชาย รวมทั้งการละเล่นต่างๆของผู้ชายในขบวนแห่ และในระหว่างการจุดบั้งไฟ เป็นสัญลักษณ์หลักที่อธิบายความสำคัญของพิธีกรรมในฐานะที่เป็นพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์ของชาวนาที่ต้องอาศัยน้ำฝนและความอุดมสมบูรณ์จากธรรมชาติ ขณะเดียวกัน สัญลักษณ์ดังกล่าวก็ชี้ให้เห็นถึง บทบาทและความสำคัญของเพศชายในโครงสร้างทางสังคมในหมู่บ้านอีสานอีกทางหนึ่ง หรือ ในพิธีกรรมของชาวแควมบู ที่เรียก “คีนนม” (milk tree) เป็นสัญลักษณ์แทน “หน้าอก” ที่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างแม่และลูก (Turner, 1967 : 53) นอกจากนี้ พิธีกรรมยังช่วยลดความตึงเครียดเกี่ยวกับข้อห้ามหรือข้อบังคับทางเพศและความสัมพันธ์ทางสังคมอื่นๆที่อยู่นอกเหนือบริบทของพิธีกรรมได้อีกทางหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ละครในความหมายของละครสังคม มีความหมายกว้างซึ่งครอบคลุมรูปแบบการแสดงบทบาทและเหตุการณ์ในบริบทของพิธีกรรมหรือละครในวัฒนธรรมต่างๆ (Seymour-Smith, 1986:82) Turner เสนอว่า ละครสังคม สะท้อนทั้งมิติสัญลักษณ์และพลวัตรของความสัมพันธ์ทางสังคมของคนในชุมชน ละครจะรวมเอาเหตุการณ์ความเป็นจริงในสังคมเข้าไปในบทสนทนา การแต่งกาย การแสดงออก พิธีกรรมทางศาสนา จะสื่อสัญลักษณ์ออกมาเป็นสัญลักษณ์หลัก(dominant symbol) ที่อธิบายความหมายของขั้นตอนของพิธีกรรม และสัญลักษณ์รอง(instrumental symbol) ที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือให้บรรลุเป้าหมายของการประกอบพิธีกรรมทั้งพิธีกรรมทางศาสนาและละครต่างก็ให้ตัวแบบของความคิดต่อคนในสังคม

ในขณะที่เดียวกัน ละครจะกำเนิดขึ้น โดยอาศัยเค้าโครงและกรอบจากสังคม ละครที่แสดงออกมาจะเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบและลักษณะของวัฒนธรรม ที่แตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็น อุปรากรของตะวันตก ลิเกหรืออุปรากรจีนก็ตาม ดังนั้นหากมองในโครงสร้างระดับลึกของละครแล้ว ละครจึงเปรียบเสมือนภาพที่สังคมสะท้อนออกมา หรืออาจแสดงในสิ่งที่สังคมมองข้าม หรือในบางครั้งก็แสดงในสิ่งที่ตรงข้ามความจริงโดยสิ้นเชิง เป็นการเสนอภาพสังคมในแนวทางขัดแย้งกับความจริงในสังคม ลักษณะต่อเสียด ถ้อยเยียน สังคม

Turner เสนอว่า รูปแบบทางวัฒนธรรมต่างๆ เช่น ละคร พิธีกรรมทางศาสนา ระบบปรัชญา และผลงานทางศิลปะ มีคุณสมบัติตรงกันประการหนึ่งคือ ต่างก็มีความสามารถในการสร้างเงื่อนไขที่เรียกว่า ความกำกวม(Liminality) ลักษณะชายขอบ(marginality) และความอ่อนด้อยทางโครงสร้าง (Structural

Inferiority) ให้เกิดขึ้นในระหว่างการแสดงหรือการประกอบพิธีกรรม ลักษณะดังกล่าวนี้เป็น “บรรยากาศ” พิเศษที่เกิดขึ้นเนื่องจากสิ่งเร้า เช่น เสียงดนตรี เสียงร้องเพลงหรือสวมนด์ กลิ่นควันรูป การจัดไฟแสงสี การจัดฉาก และการแต่งกาย รวมทั้งการแสดงต่างๆ ของผู้ประกอบพิธีกรรมหรือผู้แสดง เงื่อนไขต่างๆเหล่านี้ก่อให้เกิดบรรยากาศที่ความจริงกับความฝันและจินตนาการมาบรรจบกัน ในบรรยากาศนี้เองที่พิธีกรรมหรือศิลปะการแสดงต่างๆ ได้สร้างความประทับใจ เร้าอารมณ์หรือก่อให้เกิดความเศร้าใจ สะเทือนใจอย่างรุนแรงแก่ผู้เข้าร่วมพิธีหรือผู้ชมด้วย(สุริยา, 2541 :16-17)

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

ในกรณีที่จะมองความแตกต่างของสองภาวะนั้น สัญลักษณ์ เป็นสิ่งที่แสดงออกอย่างเด่นชัดว่าในขณะที่สัญลักษณ์หนึ่งๆ แสดงออกมาเป็นการขึ้นขึ้นสภาวะที่มีโครงสร้าง หรือไม่มีโครงสร้าง เช่น ดนตรีในพิธีของชาวเขมพูเป็นสัญลักษณ์ในพิธีกรรมที่หมายถึง หน้าอก ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูกในภาวะชุมชน (Communitas) เรียกว่าเป็น ภาวะแห่งคุณสมบัติไร้โครงสร้าง แต่เมื่อพิธีกรรมจบลง ดนตรี มิใช่สัญลักษณ์ที่แสดงความหมายถึงหน้าอก อีกต่อไป จะอยู่ในภาวะแห่งคุณสมบัติที่มีโครงสร้าง (structure) Turner เสนอว่า ทั้งพิธีกรรมทางศาสนาและละครก็แตกต่างกันให้ตัวแบบของความคิดแก่ผู้ชมและผู้เข้าร่วมพิธีกรรม เพราะเมื่อการแสดงหรือการประกอบพิธีกรรมจบลง ผู้เข้าชมหรือผู้เข้าร่วมพิธีกรรมย่อมได้รับแง่คิดและความเข้าใจเกี่ยวกับชีวิตและสังคมบางอย่าง จากประสบการณ์ที่ได้รับจากการชมละครหรือเข้าร่วมพิธีกรรม ในแง่ของภาวะชุมชนแล้วพิธีกรรมจึงมีรูปแบบและหน้าที่(function) เช่นเดียวกับละคร

อย่างไรก็ตาม ทั้งพิธีกรรมของชนเผ่าแควนหรือญูบั้งไฟของชาวอีสานต่างก็ไม่ใช่ละครในความหมายที่เคร่งครัด แม้ว่าในพิธีกรรมดังกล่าวจะมีรูปลักษณะของละครปรากฏอยู่ก็ตาม แต่พิธีกรรมก็คือพิธีกรรม สุริยา กล่าวว่ายังมีลักษณะของละครอีกหลายประการที่ไม่อาจพบได้ในพิธีกรรมทางศาสนา (สุริยา สมุทคุปต์, 2541 : 17-18) คือ

1. ความจริงที่ว่า ละครกับพิธีกรรมทางศาสนามีความแตกต่างกันอย่างมากในแง่ของโครงสร้างของการแสดง ในละครและการแสดงบางประเภท เช่น ลิเก ลำตัด หมอลำ หรือแม่แตงวันนั้น เนื้อหาของการแสดงต่างๆ จะไม่ถูกกำหนดไว้ตายตัวล่วงหน้า ทำให้การแสดงออกมาอยู่ในลักษณะที่สามารถคิดถ้อยคำขึ้นมาในขณะที่เรียกว่า “คั้น” (Improvisation) ไปตามบรรยากาศหรือบริบทในเรื่องบนเวที ทำให้ผู้แสดงสามารถแสดงออกนอกบทได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทักษะ ความสามารถ ไหวพริบ และปฏิภาณของผู้แสดงเองว่าจะสามารถประยุกต์เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นได้มากน้อยอย่างไร หรือต้องแสดงเพื่อดึงดูดผู้ชมอย่างไร ตรงกันข้ามพิธีกรรมส่วนมากจะต้องมีลักษณะของความเคร่งขรึม ถูกค้องในกระบวนการและลำดับขั้นตอนต่างๆ ในพิธี การระบุข้อห้ามและแนวทางในการปฏิบัติที่ชัดเจนของพิธีกรรมมีเหตุเนื่องมาจากความต้องการให้พิธีกรรมโดยเฉพาะพิธีกรรมทางศาสนามีความน่าเชื่อถือ ศักดิ์สิทธิ์ น่าเลื่อมใส จากผู้เข้าร่วมพิธีกรรม

2. ข้อแตกต่างต่อมาเป็นเรื่องที่ต่อเนื่องมาจากความเคร่งครัดของพิธีกรรม นั่นคือบรรยากาศของพิธีกรรมจำเป็นอย่างมากที่จะต้องสร้างอารมณ์ให้แสดงออกถึงความศรัทธา และความลึกลับ เป็นการเพิ่มความศักดิ์สิทธิ์ในรูปลักษณะของความสับสน ลึกลับ และไม่รู้ เช่นพิธีไหว้ครู จะมีการสร้างบรรยากาศที่ดูศักดิ์สิทธิ์ต่อผู้เข้าร่วมพิธีโดยวิธีการใช้ภาษาบาลี-สันสกฤตในคำสวด แทนภาษาไทยที่ใช้ตามปกติ หรือในการเปลี่ยนสภาพจากช่วงอายุหนึ่งสู่ช่วงอายุหนึ่งถือว่าการเข้าร่วมในพิธีกรรม เช่น การบวชเป็นการเปลี่ยนสภาพในช่วงอายุที่เรียกว่า “วัยเด็ก” ไปสู่ “วัยผู้ใหญ่” ที่สังคมยอมรับว่ามีความรับผิดชอบมากขึ้น มีการให้ความสำคัญต่อกิจกรรมที่กระทำมาก การให้คุณค่าจึงจำเป็นที่จะต้องสร้างความรู้สึกรู้สึกที่มากกว่าปกติธรรมดาให้เกิดขึ้นในระหว่างกระบวนการของพิธีกรรม

นอกจากนี้พิธีกรรมบางอย่างเป็นพิธีกรรมที่เป็นเสมือน การเปลี่ยนผ่าน หรือทางผ่านเพื่อเปลี่ยนจากสถานภาพหนึ่งไปสู่อีกสถานภาพหนึ่งในขั้นตอนของช่วงอายุ พิธีกรรมที่เห็นได้ชัดเจนในสังคมไทยคือ พิธีบวชนาค และพิธีแต่งงาน เป็นพิธีที่คนไทยถือว่าผู้ที่ผ่านกระบวนการนี้เปรียบเป็นผู้ที่ได้เติบโตเป็นผู้ใหญ่เต็มตัว และสถานภาพดังกล่าวนี้มีลักษณะที่ถาวร ยืนยาว ส่วนละครกลับตรงกันข้าม ผู้ชมสามารถผ่อนคลาย หัวเราะหรือร้องไห้ไปตามเนื้อหาของบทละครที่ถือว่าเป็นสิ่งบันเทิง บรรยากาศจะถูกสร้างขึ้นตามเนื้อหาที่ละครต้องการเสนอออกมา ซึ่งมีลักษณะที่หลากหลายและผ่อนคลาย สื่อที่สื่อออกมาอยู่ในรูปแบบที่เรียบง่ายต่อความเข้าใจ เปิดเผย และเน้นความสนุกสนาน ทำให้การมีส่วนร่วมจะดำรงอยู่เพียงชั่วขณะที่รับชม ผู้ชมจึงมีอิสระที่จะถูก หรือปฏิเสธการแสดงได้โดยไม่ต้องรู้สึกผิดแต่อย่างใด ซึ่งสรุปว่า พิธีกรรมให้ความสำคัญของผู้เข้าร่วมพิธี แต่ละครเป็นเพียงการสื่อสารบางอย่างจากผู้แสดงไปสู่ผู้ชมเท่านั้น แบบแผนที่ต่างกันโดยสิ้นเชิงระหว่างละครและพิธีกรรมจึงเกิดจากการสร้างบรรยากาศที่แตกต่างกันจากการใช้รูปแบบของการสื่อสารเป็นสำคัญ

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

อย่างไรก็ตามทั้งพิธีกรรมและละครต่างเป็นการรวมสัญลักษณ์ต่างๆ ในที่นี้รวมถึงลักษณะพฤติกรรมที่แสดงออกมา จึงมีระบบของความหมายให้สามารถตีความได้และมีความเกี่ยวข้องกับรูปแบบสังคมในบริบทสังคมนั้นๆ

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

อาจจะกล่าวได้ว่าละครมีบทบาทในสังคมเพราะมีความสัมพันธ์ระหว่างละครกับสังคมแบบซึ่งกันและกัน กล่าวคือ มนุษย์ใช้ละครในสังคม และมนุษย์ใช้สังคมในละคร โดยเฉพาะพิธีกรรมหรือกิจกรรมในสังคมที่มีความสำคัญเป็นพิเศษ มนุษย์จะนำวิธีการทางละครมาใช้ เช่นพระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา มีการ “แห่งน้ำ” เพื่อเพิ่มความขลังในพิธีที่เป็นการเลียนแบบการเล่นละครในช่วงเวลาประกอบพิธีกรรมแห่งน้ำ เป็นต้น และในทางกลับกัน มนุษย์ได้นำเอาสังคมใส่ในละครเป็นแบบจำลองของสังคมเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงละครที่มีเนื้อหาทันสมัยหรือเป็นละครที่แสดงเพื่ออบรมสั่งสอนคนในชุมชน

การศึกษาละครในลักษณะดังกล่าวจึงเป็นการมองละครในฐานะของ “สังคมในละคร”(สุภางค์, 2531 : 3) นักสังคมวิทยาและนักการละครสมัยใหม่ เช่น Artaud จึงคิดว่าละครในสายตาของเขาเป็น “เงาของสังคม” ไร้อำนาจขบเขตรการถูกจำกัด ผู้แสดงสามารถแสดงออกมาโดยไม่ต้องสนใจในกฎเกณฑ์ต่างๆ หากแต่เป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกที่ผู้แสดงมีอยู่ในการสวมบทบาทที่ตนได้รับ และกลายเป็นตัวละครตัวนั้นแทน (สุภางค์, 2531 : 4)

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

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

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

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

แบบของสังคมสมัยใหม่ ทำให้ความสัมพันธ์และความหมายของทั้งอำนาจและสัญลักษณ์เปลี่ยนไป ถูกปรับให้เข้ากับสังคมเพื่อความอยู่รอดของสังคมหรือกลุ่มที่ซับซ้อนขึ้นจากอดีต เกิดความไม่เท่าเทียมกันในการกุมอำนาจระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ และถูกสอดแทรกไว้ในทุกแง่ของสังคมและไม่มีรูปแบบที่แน่นอน หากจะขึ้นอยู่กับสภาพและสถานการณ์ของความสัมพันธ์ สัญลักษณ์ถูกนำมาใช้ในการต่อรองทางอำนาจของกลุ่มที่ต่างกัน ในความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้ชมและนักแสดงที่คงไว้ซึ่งรูปแบบความสัมพันธ์โดยการให้การสนับสนุนต่างๆ

เมื่อละครสังคมและรูปแบบสัญลักษณ์ไม่สามารถตอบคำถามของละครได้ครบถ้วน เพราะความหลากหลายและซับซ้อนของสัญลักษณ์ในละครนั้นยากต่อการตีความทางสัญลักษณ์เช่นสัญลักษณ์ในพิธีกรรม ดังนั้นสัญลักษณ์ต่างๆที่พบในละคร ไม่ว่าจะเป็นภาษา เครื่องแต่งกาย ท่าทางนั้นเป็นเรื่องยากที่จะสามารถแยกแยะว่าสัญลักษณ์ใดเป็นสัญลักษณ์หลัก หรือรอง จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาในเรื่องร่างกายร่วมด้วยเพื่อตอบข้อสงสัยที่ระบบสัญลักษณ์ไม่สามารถตอบได้ในละคร

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

มานุษยวิทยาว่าด้วยร่างกาย (anthropology of the body) นั้นเริ่มต้นจากความคิดทางปรัชญาตะวันตกที่เน้นการแบ่งแยกออกจากกันระหว่าง “จิต” กับ “กาย” และการพิจารณาว่าร่างกายของมนุษย์นั้นเป็นสิ่งที่เกิด แก่ เจ็บ ตาย ตามธรรมชาติ ร่างกายตามธรรมชาติของมนุษย์ต่างก็ประกอบด้วยองค์ประกอบที่ทำหน้าที่คล้ายกันทั้งชายและหญิง เช่น สืบพันธุ์ ต้องการอาหารและปัจจัยที่จำเป็นในการดำรงชีวิต ความแตกต่างระหว่างเพศและบทบาทหน้าที่ทางเพศเป็นความหมายทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลังพื้นฐานแนวคิดทางปรัชญาของตะวันตกดังกล่าว มีแหล่งที่มาสำคัญจากอิทธิพลของคริสตจักร โดยเฉพาะคำสอนของ คริสตศาสนานิกายโรมันคาทอลิกที่มีอิทธิพลอย่างมากก่อนยุคสมัยแห่งการปฏิวัติทางภูมิปัญญา (enlightening) (สุริยา, 2541: 19) แนวคิดทวิลักษณ์ เรื่อง กายและจิต ถูกให้ความสำคัญในแง่ที่ว่า กาย และจิตแยกจากกัน แต่กายจะคดอยู่ภายใต้การควบคุมของจิต ร่างกายจะถูกฝึกเพื่อผลประโยชน์ต่างๆ แนวคิดทวิลักษณ์นี้ก็เป็นที่มาของความคิดทวิลักษณ์ทางมานุษยวิทยา เช่น ชาย-หญิง และนำไปสู่การแบ่งแยกพวกเราออกจากพวกเขา ในที่สุด

การพิจารณาร่างกายเชิงวิวัฒนาการ นี้เริ่มตั้งแต่ Charles Darwin ในสายแนวคิดวิวัฒนาการ(นิยม) ที่กลุ่มนี้เสนอว่าร่างกายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ มีการเลือกสรรและปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอด ผู้ที่เข้มแข็งที่สุด เหมาะสมที่สุดจึงจะสามารถอยู่รอดสืบเชื้อสายต่อไป ที่เรียกว่า “survival of the fittest” กลุ่มแนวความคิดในยุคคลิปิวิททางภูมิปัญญาที่ปฏิเสธพระเจ้าในฐานะผู้สร้าง (ในการต่อต้านอำนาจศาสนจักร) แต่นั่นเรื่องร่างกายที่ถูกควบคุมโดยจิต เพราะความต้องการของร่างกายจะนำมาซึ่งความชั่วร้าย และแนวคิดด้านร่างกายก็ได้มีการเสนอแนวคิดอื่นๆออกมาอีกมากมายหลังจากนั้น ในที่นี้ความคิดเรื่องร่างกายเป็นส่วนที่เข้ามาสนับสนุนระบบสัญลักษณ์ในละครที่ซับซ้อนและถี่ถ้วนกว่าสัญลักษณ์ในพิธีกรรม

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

ทฤษฎีหน้าที่นิยม(Functionism) ของ Emile Durkheim นักสังคมวิทยา เชื่อว่ามนุษย์มีสองร่าง ในพาหนะ(ร่างกาย) เดียว มาจากพื้นฐานของการแบ่งร่างกายเป็นร่างและจิตวิญญาณ ตามความคิดของศาสนา โดยวิญญาณในที่นี้มิใช่ “ผี” แต่เป็นกลุ่มของพลังงานลักษณะพิเศษที่สามารถแยกออกจากร่างกายได้ คล้ายกับเรื่อง “กายหยาบ”-“กายละเอียด” ในพุทธศาสนา เป็นลักษณะวิวัฒนาการของกายและจิต

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

เกิดขึ้นในสังคม เป็นการเปรียบร่างกายมนุษย์กับสภาพของเผ่า การรักษาโรคของคนในเผ่าก็คือการรักษา ปัญหาที่เกิดขึ้นผ่านรูปแบบของพิธีกรรม ดังนั้นสัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นในการรักษาร่างกายของคนในเผ่า เป็นไปเสมือนการให้ความหมายแก่สัญลักษณ์ในสังคม ในลักษณะที่ร่างกายเป็นการเปรียบเทียบ (metaphor) ถึงสังคมที่เจ็บป่วยเมื่อรักษาร่างกายหายสังคมก็จะดีดั่งเดิม

Mary Douglas ในบทความ The Two Body ตีพิมพ์ในหนังสือ Natural Symbols : Explorations in Cosmology (1965) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับ social body และ physical body ว่า กายสังคมหรือสังคม เป็นตัวบังคับส่วนของกายภาพหรือร่างกาย ทั้งสองส่วนมีการแลกเปลี่ยนความหมายระหว่างประสพ การณ์ทั้ง 2 ชนิดอยู่ตลอดเวลา และจะเป็นตัวเสริมซึ่งกันและกัน ดังนั้นรูปแบบที่ถูกแสดงออกมา ไม่ว่าจะเป็น การเคลื่อนไหว การพักผ่อน การแต่งตัว การบริโภคทางกายภาพ จะแสดงออกถึงความกดดันทาง สังคมจากกายสังคมในหลายรูปแบบ เพื่อให้กายภาพเป็นไปตามที่กายสังคมต้องการ นั่นคือมีความเป็น ระเบียบเรียบร้อย

Douglas มองว่าขอบเขตของร่างกายเป็นเสมือนสื่อกลางของการแสดงออกมาโดยอำนาจหน้าที่ที่ สังคมกำกับให้แสดง Douglas จึงสนับสนุนความคิดของ Mauss ที่กล่าวว่า ร่างกายมนุษย์จะถูกปฏิบัติ เภกเช่นภาพลักษณ์ของสังคม ดังนั้นการที่จะพิจารณาเรื่องเกี่ยวกับร่างกายจึงต้องพิจารณาเกี่ยวเนื่องกับ สังคมเสมอ Douglas ได้ขยายความคิดนี้ต่อไปว่า เมื่อการควบคุมร่างกายและการควบคุมสังคมสอดคล้อง กัน การควบคุมทางร่างกายจึงเป็นการแสดงออกของการควบคุมทางสังคมในขณะเดียวกัน

นอกจากนั้นหากสังคมมีรูปแบบของการแบ่งแยกที่ซับซ้อนมากขึ้นและมีบทบาทที่ต้องปฏิบัติ ตามมากขึ้นเท่าใดแล้ว การแลกเปลี่ยนความคิดทางสังคมก็จะยิ่งทำให้มนุษย์เสแสร้งมากยิ่งขึ้นเท่านั้น เพราะลักษณะทางสังคมได้สั่งสอนให้ร่างกายถูกควบคุมพฤติกรรมให้อยู่ภายใต้ความต้องการของสังคม ตั้งแต่เขาวัย ดังนั้นหากร่างกาย(กายภาพ)ยังถูกควบคุมให้มีพฤติกรรมที่เป็นที่ต้องการมาก ตัวตนของร่าง กายเดิมจะยิ่งสูญหายไป เธอกล่าวถึงกายภาพอยู่ 2 ส่วนเพื่อแสดงออกถึงระดับทางสังคม คือส่วนหน้า- ส่วนหลัง (front-back) ในกายภาพ(ร่างกาย)ส่วนหน้า(front) มีการแสดงออกที่สง่า เป็นระเบียบ และนำ เคารพเกรงขามกว่ากายภาพ(ร่างกาย)ส่วนหลัง(back) ซึ่งมีที่ว่างมากกว่า ทำให้ไม่เป็นระเบียบ ซึ่งกล่าวได้ ว่าส่วนหน้าถูกกายสังคมควบคุมมากกว่าส่วนหลัง

กายภาพหรือร่างกายในฐานะมนุษย์จึงเป็นเพียงส่วนเล็กๆ ส่วนหนึ่งของสังคมเมื่อต้องเผชิญหน้า กับศูนย์กลางของอำนาจ เพื่อเพิ่มความสบายใจและลดความกดดันจากสังคม ร่างกายในฐานะสมาชิกทุก คนจึงให้การยอมรับว่าตนเองเป็นเพียงสมาชิกคนหนึ่งของสังคม ทำให้ภาระหน้าที่ตามที่สังคมต้องการ เป็นของสมาชิกที่ต้องร่วมกันรับผิดชอบมากกว่าเป็นของคนใดคนหนึ่ง อย่างไรก็ตามกายภาพในบทบาท ของความเป็นมนุษย์จะมีความขัดแย้งกับกายสังคมเสมอ ดังนั้นระยะทางระหว่าง กายภาพและกายสังคม

เป็นขอบเขตของความกดดันและการแบ่งแยกในสังคม มนุษย์จึงใช้ระดับของความสุภาพมากกว่าในการแสดงออกถึงชนชั้นในสังคมที่แตกต่างจากสัตว์ พฤติกรรมที่มีความสุภาพเรียบร้อยมากกว่า เช่น การใช้ความรุนแรงของริมฝีปากเวลากินมีน้อยกว่า การเคี้ยวบดอาหารน้อยกว่า ระดับเสียงเวลาเคี้ยวและหายใจเบากว่า เป็นต้น ซึ่งก็คือลักษณะของการเป็นทางการ-ไม่เป็นทางการ ยังมีความเป็นทางการมากขึ้นเท่าใด ก็ยังเป็นภาวะที่ถูกกดจากกายสังคมมากเท่านั้น นอกจากนี้ความแตกต่างระหว่างความเรียบร้อยกับความยุ่งเหยิงเป็นอีกตัวอย่างของสัญลักษณ์ที่แสดงถึงสภาวะที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ ดังนั้นการที่คนทำ “หมยู่่ง” จึงเป็นรูปแบบหนึ่งของการต่อต้านความไม่พอใจของการควบคุมสังคม ลักษณะพฤติกรรมที่แสดงออกมาจะมีความแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของวัฒนธรรมในแต่ละสังคม

ร่างกายทั้งสองของ Douglas ก็คือตัวเองและสังคมนั้นบางครั้งก็อยู่ใกล้กันจนแทบจะกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกัน แต่บางครั้งก็แยกออกจากกันโดยสิ้นเชิง มีทั้งเข้ากันได้และขัดแย้งกัน เธอ เสนอว่าร่างกายคือภาพปรากฏของระบบสังคม และร่างกายสังคมเป็นตัวกำหนดการรับรู้เกี่ยวกับร่างกายในทางกายภาพ ดังนั้นการควบคุมร่างกายจึงเป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เห็นถึงการควบคุมทางสังคม กลุ่มบางกลุ่มพยายามที่จะจัดการร่างกายให้สอดคล้องกับตำแหน่งแห่งที่ของคนในสังคม อาจกล่าวได้ว่าการแสดงของจิวเป็นกายภาพที่ถูกควบคุมโดยกายสังคม ทำให้รูปแบบพฤติกรรมที่แสดงออกมาอยู่ในกรอบที่สังคมต้องการ นั่นคือ ถูกต้อง สง่างามและเป็นระเบียบเรียบร้อย เท่ากับเป็นการแสดงภาพของสังคมออกมาในพฤติกรรมที่จิวแสดงให้ชม แต่ทั้งนี้กายภาพของนักแสดงอาจไม่ต้องการเป็นเช่นบทบาทที่คนสวมบทบาทอยู่ก็เป็นได้

ในขณะที่จิวเป็นการสะท้อนภาพของสังคมในแง่ของละครสังคมและในละครเองก็ประกอบไปด้วยสัญลักษณ์ที่ซับซ้อนและมีความเป็นรูปแบบเฉพาะในละครนั้นๆ ตัวละครก็คงรูปของการเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงออกมาซึ่งถิ่นฐานที่มาของละครแยกจากรูปแบบอื่นๆที่พบรอบข้าง จิวได้กลายสภาพเป็นขอบเขตที่แสดงออกซึ่งชาติพันธุ์ ที่แยกจากสังคมไทย ที่อยู่รอบนอก จิวจึงกลายสภาพเป็นเครื่องมือในการต่อรองทางวัฒนธรรมว่า พวกคนแตกต่างจากกลุ่มอื่น

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการสำรวจทางเอกสารต่างๆที่เป็นทั้งเรื่องการวิเคราะห์และการค้นคว้าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับ “จิว” ทั้งหมดนั้นมีความหลากหลายและโดยมากไม่เป็นรูปเล่มที่เป็นเรื่องเฉพาะจิวเพียงเรื่องเดียว มักเป็นบทความที่เขียนขึ้นโดยคนไทย คนจีน คนไทยเชื้อสายจีน และชาวต่างประเทศ เอกสารบางชิ้นเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับจิวโดยตรง หรือบางส่วนในมุมมองกว้าง อยู่ในรูปหนังสือทั้งภาษาไทยและต่างประเทศ เอกสารทางการวิจัยและวิทยานิพนธ์พบบ้างแต่ก็มีเรื่องที่เกี่ยวข้องโดยตรง อย่างไรก็ตามเอกสารทั้งหมดนี้สามารถจัดสรุปหมวดหมู่ได้ดังนี้

1. เอกสารที่เขียนเรื่องราวของ จิ้ว ทั่วๆ ไปหรือกว้างๆ

อภิโชค แซ่โศ้ว (2541) เขียนหนังสือชื่อ จิ้ว : การแสดงที่ผูกพันกับความเชื่อทางศาสนาของจีน และกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของจิ้วในเมืองจีนว่าเริ่มมีศิลปะการแสดงที่เรียกว่า จิ้ว เมื่อช่วงรัชสมัยจิ่ว (เลียดก๊ก) เป็นการแสดงที่ผสมผสานการขับร้องกับการเจรจาประกอบลีลาท่าทางให้เป็นเรื่องราว ในระยะแรกๆ นั้นการแสดงดังกล่าวนี้ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน จนสมัยพระเจ้าถังเสวียนจง(ราชวงศ์ถัง) จิ้วมีวิวัฒนาการเรื่อยมา และเจริญสูงสุดในสมัยปลายราชวงศ์ซิง จวบจนเมื่อราชวงศ์ลอบทบาทการเป็นผู้อุปถัมภ์ จิ้วจึงเสื่อมถอยลง ชึ่งเมื่อซุสีไทเฮาสวรรคตลงมีการงดการละเล่นบันเทิงยาวนานถึง 200 วัน ในเวลากว่า 9 เดือนนี้เองที่นักแสดงจิ้วในประเทศจีนไม่มีรายได้ หลายคณะจึงจำเป็นต้องปิดตัวลง

อภิโชค กล่าวว่า จิ้วในเมืองไทยเข้ามาพร้อมกับ “ศาลเจ้า” เป็นการแสดงออกซึ่งการสักการะเทพเจ้าตามศาลเจ้าต่างๆ ตามหลักฐานแล้วจิ้วเข้ามาเมืองไทยในสมัยอยุธยา(ปลายราชวงศ์หมิงถึงราชวงศ์ซิง) ปรากฏในบันทึกของ บาทหลวงเคอซัวซี(1658-1686) จิ้วในระยะแรกหาใช่จิ้วแท้จิวแบบในปัจจุบันไม่ แต่เป็นจิ้วที่เรียกว่า จิ้วไซฉิ่ง จิ้วจ้วกั๋ง จิ้วเจียมิม และ จิ้วเป๊ะหือ จนช่วงรัชกาลที่ 5 จิ้วแท้จิวจึงเริ่มแพร่หลายเข้ามาและจิ้วกวางตุ้งที่เคยแสดงในระยะแรกก็เริ่มหายไป

● รูปแบบของจิ้วสามารถแบ่งได้คือ

1. จิ้วหลวง ที่ใช้ภาษาจีนกลางและเล่นในเมืองหลวงโดยเฉพาะในราชวัง
2. จิ้วท้องถิ่น ซึ่งแยกแตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่น

● ตัวละครหลักๆของจิ้วนั้นประกอบด้วย

1. ตัวชาย(เจิง) สามารถแบ่งเป็น 3 กลุ่ม
 - พระเอกหนุ่ม จะรูปหล่อ ไม่มีหนวดเครา แต่งกายสุภาพ
 - พระเอกที่เป็นนักรบ ฝ่ายบู๊ จะมีฝีมือเชิงยุทธ โดด โผน
 - พระเอกฝ่ายบุ๋น จะมีความสามารถในเชิงขับร้อง
2. ตัวหญิง(ตัน) ในอดีตจะให้ชายเล่นบทนี้จนช่วงราชวงศ์ซิง กฎระเบียบเรื่องชาย-หญิงเริ่มลดลง จึงมีการให้ผู้หญิงแสดงได้
 - นางเอกเรียบร้อย จะเป็นนางเอกที่เป็นหญิงที่สมกุลสตรี
 - นางเอกที่สนุกสนาน การแสดงออกต้องผ่าเผยสง่ามีเสน่ห์
 - นางเอกอารมณ์ขันน่าขิงขัง คล้ายแบบที่สองแต่นั่นตาจะเข้าเล่นที่มีมารยาและพิศมรอบค่าน
 - นางเอกที่มีฝีมือ ฝ่ายบู๊ จะมีบทบาทต่อสู้แต่จะต้องมีความงามในตัว
 - นางเอกที่ชรา อายุมาก เป็นบทแม่ที่ใจดี

3. ตัวหน้าลาย(จิ้ง) ตัวนี้จะมีการระบายหน้าด้วยสีส้น ตัวใหญ่เสียงหัว คูมีอำนาจ สีที่ใช้จะแสดงออกซึ่งความหมายที่แตกต่างกันไป
 - ฝ่ายบุ๋น มีความสามารถในการเชิงวิชาการความรู้ ร้องรำถ่ง
 - ฝ่ายบู๊ มีความสามารถในการเล่นกายกรรมการต่อสู้
4. ตัวตลก(โจ้ว)เป็นตัวที่สนุกสนานและเป็นตัวที่ดึงดูดคนดู มีทั้งชายและหญิง
 - ฝ่ายบุ๋น มีความสามารถในการเชิงวิชาการความรู้ ร้องรำถ่ง
 - ฝ่ายบู๊ มีความสามารถในการเล่นกายกรรมการต่อสู้

การแต่งหน้าจิ้ง การแต่งหน้าจะแต่งตามตัวละครชายและหญิง โดยสีและลักษณะการวาดจะบอกถึงความหมาย เช่นสีแดง คือผู้กล้า การแต่งหน้าแยกออกง่ายๆ เป็น 1. หน้าขาว คือการแต่งปกติ 2. หน้าตัวตลก และแต่งหน้าลายเฉพาะผู้ชายที่มีลักษณะพิเศษ ส่วนการแต่งผมฝ่ายชายแบบมียศสวมหมวก มีมวยผมหรือเปีย และไม่มียศจะสวมหมวกธรรมดาไม่มีมวยหรือเปีย ส่วนผู้หญิงจะมีแบบ 1.มวยควไว้ด้านหลังและประดับเพชรพลอย 2. ผมข้างหน้าเป็นลอน รวบปลายผมไว้ข้างหลังมี เพชรประดับที่ลอนผม และ 3. คล้ายแบบสองแต่รวบผมไว้ข้างๆแทน

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

อุปกรณ์ที่ใช้ร่วมแสดง สื่อออกมาซึ่งความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่นแส้มา แสดงว่าผู้แสดงกำลังขี่ม้าอยู่ ส่วนท่าทางการแสดงและสีหน้าจิ้งแสดงออกซึ่งความหมายเกี่ยวกับเรื่องที่แสดงอยู่ เช่น ท่านอนของตัวพระเอกและนางเอกจะแตกต่างกัน

เครื่องดนตรี สามารถแยกเป็น 2 ประเภท คือ เทวิน เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยการตีคี่ และเป่า ส่วน หู จะประกอบด้วยเครื่องตีและเครื่องกระทบ

ในเอกสารของ Peking Opera House นั้นจิ้งปักกิ่งเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ของชาวจีนเป็นละครแห่งชาติจีน ด้วยประวัติกว่า 200ปี ของการแสดงที่มีการร้อง การเต้น เพลง ที่สามารถแยกประเภทบทบาทได้ 4 แบบ เิง (sheng) เดน(dan) จุง(jing) และ โจว(chou) ในแต่ละแบบมีความแตกต่างของบทบาทที่แสดงออกมา

2. เอกสารที่เขียนเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับจิว

ในหนังสือ “คนแซ่กิม” ไม่ปรากฏผู้แต่งได้เสนอเรื่อง จิว ว่าต้นกำเนิดของจิวนั้นน่าจะมีต้นกำเนิดจากสองทาง คือ จากชนชาติคาด และเกิดจากการแสดงของคนจีน จากการแสดงประเภทฟ็อนร่าและการขับร้อง จิวก็มีพัฒนาการเรื่อยมาด้วยความรุ่งเรืองเพราะกษัตริย์เป็นองค์อุปถัมภ์มาโดยตลอด จนมีการแพร่หลายรูปแบบออกไปมากมาย เนื้อเรื่องที่แสดงก็เอามาจากพระราชพงศาวดาร เกร็ดประวัติศาสตร์ หรือนิทาน เช่น เรื่องไซ่ฮั่นตั้งฮั่น นางพญางูขาว เป็นต้น ในด้านรูปแบบของจิวสามารถแบ่งเป็น 1. จิงจิวที่ใช้ภาษาจีนกลางในการแสดง เรียกจิวลักษณะนี้ว่าจิวปักกิ่ง 2. จิวแต้จิวที่ใช้ภาษาแต้จิวในการแสดงเพียงภาษาเดียวเท่านั้น 3. จิวไหหลำที่ใช้ภาษาไหหลำในการแสดง 4. จิวกวางตุ้ง หรือที่ชาวบ้านเรียกจิวตักเก็ง ใช้ภาษากวางตุ้งแสดงและถือว่าเป็นจิวประเภทแรกที่เข้ามาแสดงในประเทศไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยา 5. จิวตุงคอง จะมีผู้แสดงเป็นผู้ใหญ่เท่านั้นและมักไม่มีผู้หญิงร่วมแสดง 6. จิวหลังตั้ง จะมีผู้แสดงเป็นผู้ใหญ่เท่านั้นและมักมีผู้หญิงร่วมแสดง น้อย

ในด้านการแต่งหน้าและแต่งกายแล้ว การแสดงจิวในอดีตใช้น้ำากากหน้าสวม แล้วจึงเปลี่ยขึ้นมาเป็นการวาดสีแทน ทั้งนี้สีและลักษณะการแต่งหน้าเป็นการบอกถึงสถานภาพและบุคลิกลักษณะของตัวละครด้วย แต่ในปัจจุบันนี้ไม่เคร่งครัดมากนักเพราะใช้เวลามาก ส่วนเครื่องแต่งกายจะแต่งกายตามเนื้อเรื่องที่แสดงตามกาลสมัย

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2540) ได้กล่าวในหนังสือ “ดนตรีจีน” ว่าอุปรากรจีนหรือจิว เชื่อว่ากำเนิดมาจากพิธีกรรมทางศาสนา เช่นพิธีบวงสรวงและเซ่นไหว้ตามลัทธิขงจื้อ ที่ประกอบด้วยดนตรีและการฟ็อนร่า ซึ่งมีได้แสดงเป็นเรื่องราว และเมื่อกลางศตวรรษที่ 14 เกิดการแสดงที่เรียกว่า กุณชู ที่เป็นการแสดงละครของห้องถื่น เป็นการแสดงเพื่อต้อนรับอาคันตุกะ พิธีบวงสรวงเซ่นไหว้เทพคาฟ้าดิน และบรรพบุรุษ ส่วนจิวปักกิ่งหรือชิงชู ถือว่าเป็นจิวประจำชาติเพราะได้รับความนิยมมากกว่าจิวท้องถิ่นอื่นๆ อุปรากรจิวเป็นการแสดงที่อาศัยศิลปะหลายแขนงในการสื่อความหมาย ไม่ว่าจะเป็นการร้องร่า ทำท่างและการเจรจา การทาทหน้าเป็นศิลปะการสื่อความหมายที่แยกอีกลักษณะหนึ่ง เช่น ตัวแสดงที่ทาทหน้าคำจะบอกถึงอุปนิสัยข้อดีข้อเสีย เทียงตรงและเป็นธรรม เป็นต้น ส่วนดนตรี ที่ใช้ประกอบการแสดงอาศัยการร้องและเจรจา ซึ่งความสอดคล้องกับดนตรีเป็นหลัก ในอดีตบทจะเป็นไปตามบทประพันธ์ ยกเว้นตัวละครที่สามารถสอดแทรกบทให้เป็นมุขตลก แยกต่างกันไปตามท้องถิ่น เครื่องดนตรีจะเป็นเครื่องเล่นสายเครื่องเคาะ และเครื่องเป่า

หนังสือ ดั่งหนึ่งเกี้ย (2540) ในบทความ “จิวกับอิงเก้า” ของ จิตรา กอนันทเกียรติ ได้กล่าวว่าคุณรู้จักจิวในฐานะอุปรากรจีนที่เล่นถวายเจ้า ในเทศกาลไหว้เจ้าต่างๆ รวมถึงเทศกาลวันเกิดของเจ้าด้วย จิวนี้ จะแสดงเรื่องเกี่ยวกับคุณธรรม เป็นภาษาจีนกลาง ในเทศกาล “เสี่ยซิ่ง” ช่วงสิ้นปีที่เป็นการขอบคุณเจ้าที่คุ้มครองพวกเขาให้อยู่เย็นเป็นสุขมาตลอดปี และมีการแสดง “ชิง อึงเก้า” ที่เป็นรูปวาดลึงบนผ้าผวยสีแดง

หลังการแสดงจิวบในวันสุดท้ายของเทศกาล การแสดงจิวนี้ เมื่อถึงเทศกาลทางศาลเจ้าแต่ละที่จะมีโคมไฟพระข้าดวงใหญ่หรือมีป้ายผ้าเขียนบอกว่าจะมีการแสดงจิว

ค้วน ลี เจิง และ บุญยัง ไร่สุขศิริ (2543) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ “ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย” ว่าในเทศกาลต่างๆ คนจีนจะจัดให้มีการแสดงจิว โดยมีวัดจีนและศาลเจ้าจีนเป็นศูนย์กลาง การเล่นจิวเป็นเหมือนการตอบแทนเทพเจ้า โดยชาวบ้านเองก็มีความสนุกสนานในเทศกาลนั้นๆ จิวที่ใช้แสดงส่วนใหญ่จะเป็นจิวแต่จิวแบบโบราณ ภาษาที่ใช้ก็เป็นภาษาแต้จิ๋ว จิวของจีนมีการแพร่หลายในประเทศไทยมากที่สุด นอกเหนือจากจีนแผ่นดินใหญ่แล้วแทบจะไม่มีประเทศใดเทียบได้ คนจีนและคนไทยในประเทศไทยที่มีความรู้ทางประวัติศาสตร์จีนและวัฒนธรรมจีน ส่วนหนึ่งเป็นเพราะได้รับความรู้มาจากการดูจิวของตัวเอง

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้จิวเสื่อมความนิยมมีอยู่ด้วยกันหลายประการ พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2537) ได้อ้างถึงปัจจัยดังกล่าวในบทความชื่อ “ฉาวโจวจิว จิวแต่จิว” ว่าเกิดจาก

1. ความเจริญของสังคมและรูปแบบใหม่ของการบันเทิง เมื่อเทคโนโลยี และวิทยาการเจริญขึ้น สิ่งสนองความบันเทิงถูกประดิษฐ์มาในรูปแบบต่าง ๆ กัน ในยุคปัจจุบันภาพยนตร์จะให้ความบันเทิงแก่คนทั่วไปได้มากที่สุด สำหรับชาวจีนแล้ว ภาพยนตร์จีนจะมีความหมาย ต่อพวกเขามาก เมื่อประมาณ 40 กว่าปีมานี้ ภาพยนตร์จีนจากเซี่ยงไฮ้ได้เข้ามาฉายในกรุงเทพฯ แม้จะเป็นภาพยนตร์ที่แต่งกายแบบปัจจุบัน ก็ได้รับความนิยมจากชาวจีนมากที่สุด ช่วงนี้ทำให้จิวเสื่อมความนิยมลงชั่วคราว ผู้อยู่ในวงการจิวแต่จิวคือคุณ เฉินเถี่ยฮั่น (ตั้งเถี่ยฮั่น) จึงคิดคัดแปลงจิว เพื่อให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนจีนในสมัยนั้น จึงได้เข้าร่วมกิจการกับโรงจิวแถวเขาวราชแล้วตั้งสมาคมชื่อ “ฮู้เจี่ยเสื่อ” โดยเปลี่ยนเนื้อหาของจิวที่เคยแสดงอยู่เดิม จากนิยายอิงประวัติศาสตร์มาเป็นเลียนแบบเนื้อหาของภาพยนตร์จีนที่มาจากเซี่ยงไฮ้ เช่น เรื่อง กู้ชื่อฉิวจู้ แล้วใส่ทำนองของเพลง และลีลาการแสดงร่ายรำแบบเดิมของจิวแต่จิว ปรากฏว่าได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก ผู้ประพันธ์บทในระยษนั้นร่ำรวยกันไปหลายคน ความคิดใหม่นี้เป็นเหตุให้คณะจิวอื่นคัดแปลงเนื้อหาจากภาพยนตร์จีนมาแสดงมากขึ้น เช่น เรื่องนางพญางูขาว และหนังกำลังภายในต่างๆ อย่างไรก็ตาม จิวแต่จิวเริ่มเสื่อมความนิยมลงอย่างมากเมื่อประมาณ 20 กว่าปีมานี้ เนื่องจากมีภาพยนตร์ “จิว” จากฮ่องกงเข้ามาฉายในเมืองไทย ภาพยนตร์ชนิดนี้ได้รับความนิยมจากชาวจีนอย่างล้นหลาม ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์จิวมีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วทันใจ

2. จำนวนผู้ชมจิวแต่จิวมีจำนวนจำกัด ชาวจีนรุ่นเก่า ผูกพันและชื่นชมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวจีน ความบันเทิงที่ให้ความสุขแก่พวกเขามากที่สุดก็คือจิว แต่จีนรุ่นหลังคือ ลูกจีนนั้นน้อยคนนักจะเข้าใจและซึ้งใจในความไพเราะของภาษา คนตรีและความงามในลีลาการร่ายรำ อันเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของบรรพบุรุษคน ทั้งนี้เนื่องจากพวกเขาเจริญเติบโตมาในสิ่งแวดล้อมใหม่และสิ่งที่สำคัญ คือ พวกเขาได้รับการศึกษาตามแบบอย่างชาวจีนอย่างแท้จริง เมื่อความรู้ภาษาจีนมีน้อยหรือไม่รู้เลย ทำให้ไม่

สามารถเข้าใจเนื้อหาของบทละครได้ ดังนั้น จิวจึงดูเป็นสิ่งให้ความบันเทิงที่เก่าแก่ คร่าครี อาจกล่าวได้ว่า การขาดการศึกษาแบบจีนเป็นสาเหตุแห่งการเสื่อมลงของจิวแต่จิวอีกประการหนึ่ง

3. อัตราค่าจ้าง อัตราค่าจ้างมาแสดงนั้นสูงมากกว่าภาพยนตร์และการละเล่นอื่น ๆ หลายเท่า นัก ในปัจจุบันอัตราค่าจ้างจิวขึ้นสูงไม่กิน สี่หมื่นบาทและขั้นต่ำไม่กินสองหมื่นบาทต่อคืน(การเปิดแสดง) อัตราค่าจ้างจะลดหลั่นกันไปตามชื่อเสียงของคณะจิว ในสมัยก่อนการประกวดการแสดงระหว่างจิวหลายโรงที่จัดขึ้นตามศาลเข้านั้นเป็นวิธีที่ทำให้คณะจิวสามารถเรียกค่าจ้างได้สูงมากขึ้น ปัจจุบันนี้แม้ว่าจะไม่มีการประกวดจิวกันตามศาลเข้าก็ตาม หัวหน้าคณะจะสามารถเรียกค่าจ้างได้สูงถึงเมื่อมีตัวนางเอกและตัวพระเอกฝีมือเยี่ยม

4. ความยุ่งยากในการขอใบอนุญาตเล่นจิวประจำปี ระเบียบในการขออนุญาตจากราชการเพื่อจัดงานรื่นเริงประจำปีของชาวจีนนั้น มีมาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ในปัจจุบันการขออนุญาตก็มีความยุ่งยากกว่าเดิมอีก หากชาวจีนผู้ไปคิดค่อนั้นไม่รู้จักรธรรมเนียมที่ปฏิบัติกันในวงข้าราชการทั่วไป การขออนุญาตจะต้องขอผ่านสถานีตำรวจของเขตนั้น ๆ เมื่อผ่านใบขออนุญาตแล้วทางคณะกรรมการจัดงาน จะต้องเขียนรายชื่อเรื่องที่คณะจิวจะแสดงแจ้งไปยังสถานีตำรวจ ทางสถานีตำรวจจะกำหนดเวลาในการแสดงว่าอนุญาตให้แสดงถึงเวลาใด หากคณะจิวแสดงเกินเวลากำหนด หรือถ้าไม่แสดงตามเรื่องที่แจ้งไว้จะมีความผิดทางกฎหมายทันที ดังนั้นจึงเห็นว่ นอกจากจะต้องเสียค่าขออนุญาตแล้ว ยังต้องมีค่าใช้จ่ายในสิ่งอื่นอีกมากมาย ทั้งต้องคอยระวังให้เป็นไปตามกฎเกณฑ์อีกด้วย จึงเป็นเหตุให้ชาวจีนไม่นิยมว่าจ้างจิวมาแสดงในงานประจำปี

สำหรับชาวจีนในเมืองไทยในอดีตแล้ว จิวเป็นของคู่กับศาลเจ้าโดยแท้ เมื่อใดที่มีงานฉลองศาลเจ้าก็เป็นโอกาสอันดีสำหรับชาวจีนผู้ชื่นชมจิวทั้งหลายจะได้ดูจิวอย่างถึงใจ แต่ครั้งสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป ทั้งความเจริญทางเทคโนโลยียิ่งมีมากขึ้น และสภาพเศรษฐกิจที่ย่ำแย่ของสังคมไทยในปัจจุบัน ประกอบกับความยุ่งยากต่าง ๆ ที่จะต้องติดต่อกับวงราชการเพื่อจัดงานประจำปี จึงทำให้ของที่คู่กับศาลเจ้าเปลี่ยนจากจิวเป็นภาพยนตร์ไป จิวจึงมีโอกาสดูน้อยลงเป็นลำดับ แม้ว่าในปัจจุบันจะมีจิวเร่ ซึ่งแสดงคู่กับศาลเจ้าโดยเฉพาะถึง 30 คณะก็ตาม ด้วยการว่าจ้างที่น้อยลงไปทุกที คณะจิวแต่ละคณะต้องเสียค่าใช้จ่ายมาก ดังนั้นหากคณะใดทนต่อการขาดทุนไม่ได้ก็ต้องสลายตัวลงไปเป็นที่สุด ดังเช่นจิวที่แสดงประจำที่โรงจิวแถวเยาวราชเป็นตัวอย่างให้เห็นอยู่ในสภาพของสังคมปัจจุบัน และเหตุผลหลายประการดังกล่าวมาแล้ว จึงเป็นเรื่องน่าคิดว่าจิวในเมืองไทย จะมีอายุอยู่ได้อีกสักกี่ปี น่าเสียดายที่เด็กไทยรุ่นหลังจะต้องมาพลิกสารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน เพื่อดูความหมายของคำว่าจิวที่ ชาวไทยคุ้นเคยมาตั้งแต่สมัยอยุธยา(พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2537 : 25)

งานบันเทิงที่เรียกว่า “การเล่นจิว” หรือโอเปร่าจีน นั้นในสมัยก่อนคนจีนที่มาจากเมืองจินตติการดูจิวมาก หนังสือ “อาถ้ำถึงหย่ามา่ ตำนานคนกวางตุ้งกรุงสยาม” ของ ชูวตี ต้นสกุลรุ่งเรือง (2543) กล่าวถึงเรื่องที่เล่นว่าเป็นเรื่องในพงศาวดารจีนทั้งนั้น ผู้ที่เล่นจิวจะต้องมีเสียงดีเหมือน โอเปร่าฝรั่ง ผู้ชมจะไม่สนใจในเรื่องเรื่องมากนักแต่จะสนใจว่าผู้เล่นเล่นได้ด้อย่างไร หากเล่นได้ดีจะมีการครบรางวัลเป็นเงินทองคล้ายแม่ยกในการเล่นลิเก ในอดีตจิวจะเล่นที่เขาวราช ส่วนเหตุผลที่จิวเป็นที่นิยมก็เพราะผู้แสดงเสียงดีหน้าตาสะสวยและฉากอลังการ แต่ต่อมาก็เสื่อมความนิยมเพราะ การเข้ามาของภาพยนตร์ และโทรทัศน์

นอกจากนี้ พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์ ผู้ศึกษาเรื่อง “จิว..การเสื่อมความนิยมของชาวจีนในเขาวราช” (2538) ได้เสนอว่าการเปลี่ยนแปลงสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมชาวจีนในเขาวราชเป็นการกลืนกลายทางวัฒนธรรม แม้ว่าจะรับเอาวัฒนธรรมหลักเข้ามาแต่ชาวจีนเองก็ยังคงวัฒนธรรมย่อยของสังคมจีนไว้ไม่ว่าจะเป็นการนับถือเทพเจ้า และแม้ว่าพิธีกรรมต่างๆจะลดความสำคัญและชั้นตอนลงก็ตาม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีผลกระทบต่อจิวอย่างมาก ในด้านจิวก็มีการเปลี่ยนแปลงไปเพื่อแข่งขันกับความบันเทิงรูปแบบอื่นๆทำให้รูปแบบการแสดงเปลี่ยนไปจากเดิม และโอกาสการรับชมก็น้อยลงในปัจจุบัน เพราะคนดูก็ไม่ให้ความนิยมเช่นอดีต บรรดาอุกหลานคนจีนที่เคยให้ความสนใจก็ลดน้อยลงเพราะพูด-ฟังภาษาจีนไม่ได้จึงไม่เข้าใจจิวที่เล่นเป็นภาษาจีนเลยไม่ดู รวมถึงค่านิยมที่เปลี่ยนไปสู่รูปแบบความบันเทิงที่ทันสมัยมากกว่า คิดว่าจิวเป็นสิ่งล้าสมัยจึงไม่ให้ความสำคัญต่อคุณค่าของจิวเช่นในอดีต รวมทั้งผู้แสดงที่เคยเป็นชาวจีนทั้งหมดก็เริ่มมีคนไทยเข้ามาร่วมแสดง เหล่านี้เป็นสาเหตุให้จิวเสื่อมความนิยมลงในที่สุด

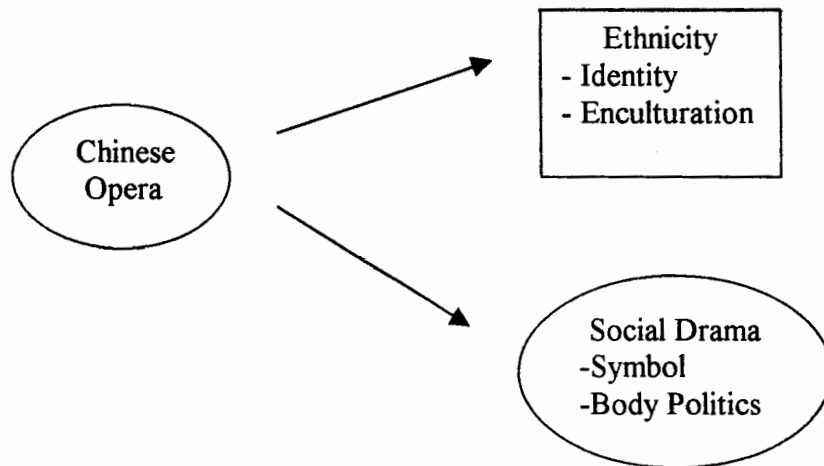
ในการศึกษาของ วิเกียรติ มารคแมน เรื่อง “จิวแต่จิว” กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี : กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนิชวณบั้ง (2539) พบว่า คนตรีที่ใช้ในการแสดงจิวแต่จิวจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีบทบาทในหลายๆด้าน เช่น ในด้านพิธีกรรม การสื่อสาร การถ่ายทอดถึงอารมณ์ในเรื่อง รวมถึงการแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมจีน นอกจากนี้คนตรีจีนได้เข้ามามีอิทธิพลต่อคนตรีไทยแต่ในทางกลับกันพบว่าคนตรีไทยกลับไม่มีอิทธิพลต่อคนตรีจีนเท่าที่ควรแม้ว่าจะมีการหยบยืมรูปแบบคนตรีไทยมาใช้บ้างก็ตาม คนตรีจีนได้แสดงออกถึงค่านิยมและทัศนคติจากการผสมผสานของหลายความเชื่อ ซึ่งก็คือ พุทธศาสนานิกายมหายาน ลัทธิขงจื้อ ลัทธิเต๋า ความเชื่อในเทพเจ้าของจีน รวมถึงความเชื่อในอำนาจของสิ่งอันเป็นสิริมงคล และได้ศึกษาในเรื่องความเปลี่ยนแปลงของคณะจิวว่ามีบทบาทหน้าที่ที่เปลี่ยนแปลงไป เป็นการแสดงเพื่อพิธีกรรมความเชื่อมากกว่าการแสดงเพื่อความบันเทิง อันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม อย่างต่อเนื่อง

บทความของ เรืองรอง รุ่งรัศมี ชื่อ “ก่อนจิวลาโรง สันธยากาลของอีกส่วนเล็กวัฒนธรรมจีนในไทย” ใน “มังกรช่อนลาย” (2542) กล่าวถึงความเสื่อมของจิวว่า ในส่วนของการไหว้เจ้าก็ไม่ได้รับความนิยมอย่างครั้งเก่าก่อน ผู้ที่มาไหว้เจ้าเป็นเพียงคนวัยกลางคนที่มาเพียงดำฟัง ไม่เหมือนครั้งก่อนที่จะมากันทั้งครอบครัว ญาติมิตร โรงจิวที่แสดงในงานไหว้เจ้าก็เงียบเหงา ทั้งๆที่วัฒนธรรมอาหารจีนโดยเฉพาะ

อาหารใจได้รับความนิยมมาก แต่วัฒนธรรมจีนอย่างจิวกลับเสื่อมความนิยมลง โดยการเข้าแทนที่ของโหรทัศน์และวิทัศน์ มหรสพที่งดงามอย่างจิวก็ไร้คนสนใจ จิวที่แสดงอยู่ก็มีผู้ชมเพียงน้อยนิดและมักเป็นคนที่อายุ 60 ปีขึ้นไปต่างคนต่างมา แม้นักแสดงตัวหลักจะเป็นนักแสดงที่มีความเข้าใจและทราบซึ่งในความเป็นจิว แต่นักแสดงบางกลุ่มเช่นทหารที่ออกมาสลับฉากกลับเป็นการแสดงที่สักแต่แสดงเพื่อค่าจ้างเท่านั้นหาใช่การแสดงอย่างเข้าใจในตัวแสดงไม่ เหล่านี้แสดงออกถึงความเสื่อมของจิวที่นับวันจะมากขึ้นเรื่อยและจิวคงจะหมดไปจากสังคมไทย

สมมุติฐานในการวิจัย

1. การจัดแสดงจิวถือเป็นการร่ำองอัตลักษณ์ประการหนึ่งของกลุ่มชาติพันธุ์จีนในประเทศไทยและการอยู่รอดของจิวในสังคมไทย
2. จิวในฐานะละครสังคมได้ทำหน้าที่สะท้อนภาพของสังคมจีนและสัญลักษณ์ที่ใช้ในการแสดงจิวมีการให้ความหมายที่สำคัญในวัฒนธรรมจีนซึ่งมีความสัมพันธ์กับระบบสังคมไทย
3. การแสดงจิวเป็นร่างกายในส่วนกายภาพที่ถูกควบคุมโดยกายสังคม ทำให้รูปแบบพฤติกรรมที่แสดงออกมามีกรอบที่สังคมต้องการ มีความถูกต้อง สง่างามและเป็นระเบียบเรียบร้อย



รูปที่ 1 การแสดงความสัมพันธ์ระหว่างจิวกับละครสังคม ความคิดแง่ร่างกายและการร่ำองชาติพันธุ์ความเป็นจีน

จากรูปเราพบว่าการแสดงจิวในฐานะละครสังคม (social drama) เป็นระบบสัญลักษณ์ (symbol) และการสื่อสารด้วยร่างกาย (body politics) และในขณะเดียวกันการแสดงจิวเองก็เป็นการแสดงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์จีน (Chinese ethnicity) ในฐานะขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่เป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในสังคมไทย และการบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม (Enculturation) เป็นวิธีการที่จะคงความเข้าใจความเป็นจีนที่ยังมี

คนจีน ในรูปละครสังคัม และสัญลักษณ์ที่แสดงออกทางร่างกายด้วยเช่นกัน ดังนั้น จึงสามารถอธิบาย ลักษณะการเป็นชาติพันธุ์จีนในสังคัมไทย ได้จากการวิเคราะห์ผ่านการแสดงงิ้วในแง่มุมต่างๆ

ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้ มุ่งความสนใจที่การแสดงงิ้วและผู้แสดงงิ้วเชื้อสายจีนกับสภาพสังคัมไทย ใน ด้านของมิติเวลาแล้ว การศึกษาเฉพาะแต่เรื่องราวที่มีอยู่ในปัจจุบันเพียงด้านเดียวนั้น ไม่สามารถให้ความ ครอบคลุมถึงเนื้อหาทั้งหมดได้ เพราะเรื่องราวในอดีตที่เป็นเสมือนพัฒนาการของงิ้ว ลักษณะสังคัมและ ความสัมพันธ์เป็นการถิ่น ไหลต่อเนื่องเป็นระยะซึ่งส่งผลอย่างมากในปัจจุบันและอนาคต ตามประวัติ ศาสตร์แล้ว งิ้วเข้ามาสู่ประเทศไทยพร้อมกับชาวจีนเข้าสู่สยาม อีกทั้งรูปแบบของงิ้วก็แปรเปลี่ยนไปตาม กาลเวลา ดังนั้น ในการศึกษาครั้งนี้จึงเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ผ่านทางเอกสารในด้านพัฒนาการ ต่างๆ และนอกจากจะทำการศึกษางิ้วในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคัมในแง่ของภาพสะท้อน ประการหนึ่งแล้ว ทำให้จำเป็นจะต้องพิจารณาถึงกระบวนการเล่นงิ้ว ตั้งแต่การคัดเลือกผู้แสดง การฝึก ซ้อม การเข้าถึงเนื้อเรื่อง การแสดงจริง และภูมิหลังของนักแสดง ประกอบใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานของงิ้ว

ประเด็นการศึกษาสามารถแยกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ ส่วนของการชำระชาติพันธุ์ และละครสังคัม จะศึกษาในมุมกว้าง และในส่วนของสัญลักษณ์และการสื่อสารทางร่างกาย จะศึกษาในระดับลึก ทำให้มี ข้อจำกัดในการครอบคลุมให้ได้ทั้งหมด ดังนั้น การศึกษาครั้งนี้จึงแยกศึกษาเป็นส่วนๆ ประกอบด้วย(1) สืบค้นและเก็บข้อมูลเบื้องต้นของคณะงิ้วที่มีอยู่ในประเทศไทยทั้งหมดจำนวน 27 คณะ (2)เลือกศึกษา ภาพรวมของคณะงิ้ว 12 คณะ โดยเลือกจากคณะงิ้ว 27 คณะข้างต้นเพื่อศึกษาเรื่องการชำระชาติพันธุ์ และ ละครสังคัม (3) และศึกษาแบบเจาะลึกคณะงิ้วเพียง 6 คณะเป็นการเลือกครั้งสุดท้ายเพื่อศึกษาในเรื่อง ของสัญลักษณ์

ข้อจำกัดในการศึกษาครั้งนี้ ประการแรก คือเรื่องภาษาที่ใช้ในการแสดง ที่บางครั้งยังเป็นภาษาจีน แต่งิ้วทำให้มีข้อติดขัดทางภาษาในการแปลเนื้อหาในบทละคร และประการที่ 2 คณะงิ้วมีการเดินสาย แสดง ดังนั้นบางโอกาสคณะงิ้วจึงมีการแสดงพร้อมกันในพื้นที่ จึงจำเป็นที่จะต้องเลือกศึกษาเพียง คณะใดคณะหนึ่งในช่วงเวลาเดียวกัน

นิยามศัพท์สำคัญ

งิ้ว หรือ การแสดงละครจีน หรืออุปรากรจีน ในวิทยานิพนธ์นี้จะกล่าวถึงงิ้วแต่งิ้วในประเทศไทย หมายถึง การแสดงอันประกอบด้วย การแสดงดนตรีจีน การขับร้อง การแสดงระบำหรือนาฏลีลา การ แสดงออกทางอารมณ์และท่าทาง ของตัวละคร

จิวแต่จิว หมายถึง การแสดงจิวที่มีบทร้องและบทพูดเป็นภาษาจีนแต่จิว และใช้รูปแบบการแสดงที่เป็นรูปแบบเฉพาะของจิวแต่จิว ที่มีถิ่นกำเนิดที่เมืองแต่จิว มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน เพราะจิวที่แพร่เข้าไปได้รับอิทธิพลจากการแสดงพื้นเมืองของเมืองแต่จิวเอง ทำให้มีลักษณะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษทำให้เรียกว่า จิวแต่จิว

จิวคณะใหญ่หรือจิวโรงใหญ่ หมายถึง คณะจิวที่มีขนาดใหญ่มีนักแสดงจำนวนมาก มีบุคลากรในคณะจิวหลายหน้าที่แยกจากกัน มีนักแสดงประจำคณะที่เป็นตัวหลัก คณะจิวประเภทนี้จะทำการแสดงทุกวันในรอบหนึ่งปี

จิวคณะเล็ก หรือจิวโรงเล็ก หมายถึง คณะจิวที่ไม่ได้จัดตั้งเป็นคณะจิวที่ถาวร แต่จะเรียมนักแสดงมาแสดงเมื่อมีผู้ว่าจ้างในแต่ละครั้ง และจะไม่แสดงทุกวัน ในปีหนึ่งจะแสดงเพียงไม่กี่วันเท่านั้น และจิวโรงเล็กจะเปิดแสดงเฉพาะต่างจังหวัดเท่านั้น จำนวนนักแสดงจะมีเพียงตัวละครหลักเพียง 3-5 ตัวเท่านั้น

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

ตัวละคร หมายถึงผู้แสดงที่สวมบทบาทแตกต่างกันในเรื่องเทคนิคการแสดง การแต่งกาย การแต่งหน้า ลีลาการขับร้องและท่ารำ โดยที่นักแสดงจะได้รับการสอนและฝึกเฉพาะเพียงรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเท่านั้น

เซ็งหรือเซ้ง หมายถึง ตัวละครชายทั้งที่เป็น ตัวที่เป็นนักรบฝ่ายบู๊จะแสดงบทบาททากายกรรม โหดโหดต่างๆ ตัวที่เป็นบัณฑิตฝ่ายบุ๋นจะเน้นการขับร้องและแสดงอารมณ์ และตัวบู๊-บุ๋น เป็นตัวที่แสดงบทบาทคาบเกี่ยวทั้งบู๊และบุ๋น

ตัน หรือตั่ว หมายถึงตัวละครหญิง ในอดีตจะให้ชายเล่นบทบาทนี้จนช่วงราชวงศ์ชิงกฎระเบียบเรื่องชาย-หญิงเริ่มลดลงจึงมีการให้ผู้หญิงแสดงได้ สามารถแยกได้อีกหลายประเภท เช่น นางเอกที่เรียวร้อย นางเอกที่สนุกสนาน นางเอกที่มีฝีมือฝ่ายบู๊ เป็นต้น

จิ้ง หรือโอวหมิง หมายถึง ตัวหน้าตา เป็นตัวละครที่ระบายหน้าตาด้วยสี เป็นลวดลายที่แตกต่างกันไปตามชนิดของตัวละคร เพื่อบอกถึงบุคลิก ลักษณะนิสัยของตัวละครนั้นๆ เช่น ตัวจิ้งจะต้องตัวใหญ่

รูปหน้าใหญ่ เสียงหัว คู่มืออำนาจ สีที่ใช้จะแสดงออกซึ่งความหมายที่แตกต่างกันไปมีทั้งบทคนตี บทคน
แถว และบทโลดโผน

โผน หรือทิว หมายถึงตัวตกจะเป็นตัวที่สนุกสนานและเป็นตัวที่ดึงดูดคนดู มีทั้งชายและหญิงฝ่าย
บุ๋น ไม่ต้องมีบทโลดโผน ส่วนฝ่ายบู๊จะมีความสามารถในการเล่นกายกรรมการต่อสู้ ตัวละครนี้จะใช้การ
พูดเป็นบทเจรจา มีการบ่นกับคนดูได้ บางครั้งก็เป็นบทที่ไม่ตลกก็ได้เช่นกัน และแต่งหน้าเป็นดวงสีขาว
ในบางส่วนของใบหน้า และเครื่องแต่งกายเป็นแบบธรรมดา

เครื่องแต่งกาย หมายถึง การแต่งกายของตัวแสดงจะเป็นชุดที่ตัดเย็บไว้ตายตัว ตามบทบาทไม่
สามารถบอกได้ว่าเป็นของยุคสมัยใด เพราะมีการประยุกต์รูปแบบมาจากหลายสมัย ซึ่งเครื่องแต่งกาย จะ
ขึ้นกับสมัยของเรื่องที่เล่นแบ่งเป็น 1. ชุดพิธีการต่างๆที่จะหรูหราเกินจริง 2. ชุดราชการธรรมดา 3.
ชุดธรรมดา 4. ชุดในพระราชฐานของเจ้าหญิง หรือชายสูงศักดิ์ 5. เสื้อคลุมมีลายปักที่มีความหมาย
ต่างๆ 6. กระโปรงจีบสำหรับผู้หญิงชาวบ้าน 7. ชุดเสื้อ-กางเกงชายสามัญชน 8. เสื้อไม่มีแขนของคน
รับใช้ ฯลฯ

การแต่งหน้าจิว หมายถึง การแต่งหน้าตัวละคร จะแต่งตามตัวละครชายและหญิง โดยสีและลักษณะ
การวาดจะบอกถึงความหมาย เช่นสีแดง คือผู้กล้า การแต่งหน้าแยกออกง่ายๆ เป็น 1. หน้าขาว คือการ
แต่งปกติ 2. หน้าตัวตก และแต่งหน้าลายเป็นการแต่งหน้าเฉพาะผู้แสดงชายที่มีลักษณะพิเศษ จากบท
อื่นๆทั่วไป เช่น บทเฮ้งเจียที่เป็นลิง

คณะจิว หมายถึง นักแสดงทั้งหมด นักดนตรี ครูสอนเล่นจิว คนสร้างเวทีและอุปกรณ์ เข้าของคณะ

เดินสาย หมายถึง เส้นทางที่คณะจิวเดินทางไปเปิดการแสดง ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ใน
ประเทศจะเป็นตามศาลเจ้าจีนต่างๆ เทศกาลกินเจ แก๊บน เป็นต้น ส่วนนอกประเทศ คือประเทศมาเลเซีย

เดินจิว หมายถึง การซ้อมจิวเรื่องใหม่ที่เหล่าซือ หรือครูจะมาสอนนักแสดงให้วางท่าทางและการ
ร้องบทเวที

วิธีการเก็บข้อมูล/วิธีการศึกษา

การศึกษารุ่นนี้เป็นการศึกษาทางมานุษยวิทยา ประกอบด้วยการเก็บข้อมูลจากเอกสาร การสังเกต
การณ้อย่างมีส่วนร่วมในภาคสนาม มีลำดับขั้นตอนการเก็บข้อมูลดังนี้

1. การเก็บข้อมูลจากเอกสาร(Documentary Research) เป็นการค้นคว้าทางเอกสารทั่วไป ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง “จิว” ทั้งหมด ซึ่งข้อมูลดังกล่าวมีไม่มากนักทั้งในภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พบว่ามีเอกสารที่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับจิวโดยตรง และเป็นเนื้อหาจิวที่แทรกอยู่ในหนังสืออื่นๆที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของจีนบ้างหรือแทรกอยู่ในบทความต่างๆ ดังนั้นเอกสารที่ใช้ในการศึกษาคั้งนี้จึงมีอยู่ 2 จำพวกใหญ่ๆ

1.1 เอกสารที่เขียนขึ้นโดยนักวิชาการ หรือนักเขียนคนไทย และคนไทยเชื้อสายจีน ซึ่งงานเอกสารกลุ่มนี้จะแสดงภาพเกี่ยวกับจิวในบริบทสังคมไทย

1.2 เอกสารที่เขียนขึ้นโดยนักวิชาการหรือนักเขียนต่างชาติ ไม่ว่าจะเป็นคนจีนแล้วถูกนำมาแปลเป็นภาษาไทย หรือในภาษาอังกฤษโดยคนชาติต่างๆ เอกสารในกลุ่มนี้จะแสดงออกถึงจิวในทัศนะที่ต่างจากกลุ่มแรกและมักเป็นการอ้างถึงการแสดงจิวที่ออกจะสากลทั่วไปในที่นี้ คือจิวปักกิ่งหรือจิวหลวงที่ทางประเทศจีนเองได้มีการส่งเสริมศิลปะชนิดนี้ออกไปทั่วโลก เช่นอเมริกา เป็นต้น หรือไม่ก็เป็นการแสดงจิวรูปแบบเฉพาะที่มาพบในประเทศไทย หรือจิวแท้จิว

2. การสัมภาษณ์ผู้มีความรู้ด้านจิว นี้จะให้ความสนใจกับผู้รู้หรือนักวิชาการในเรื่องจิวในประเทศไทย กลุ่มนี้จะไม่ใช่คนที่อยู่ในคณะจิว แต่จะมีความรู้ความเข้าใจเรื่องจิวเป็นอย่างดี ประกอบด้วย นักวิชาการทางด้านจีนศึกษา และ ผู้ที่เคยเป็นนักแสดงจิวมาก่อน

3. การเก็บข้อมูลในภาคสนาม สามารถแบ่งเป็นช่วงๆดังนี้

3.1 ช่วงสำรวจข้อมูลสนามแยกประเภท เป็นการสำรวจว่าจะทำการเก็บข้อมูล และทำการศึกษาในขอบเขตที่กำหนดไว้อย่างคร่าวๆ การเก็บข้อมูลช่วงนี้ได้เริ่มทำหลังจากการค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารไม่นานนัก เป็นการติดตามชมการแสดงจิวจากการแสดงจริง ทำให้มีโอกาสในการสัมภาษณ์ผู้ชม และเจ้าของคณะจิวเพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้น ที่สามารถปรับแก้ไขคำถามในส่วนหลังของการสัมภาษณ์ต่อไปนอกจากนี้ยังศึกษาจากโทรทัศน์และเทปการแสดงสด เพื่อมองจิวในภาพรวมต่างๆไป ใช้เวลาในการศึกษาในส่วนของการรวบรวมเอกสารตั้งแต่เดือน สิงหาคม 2543

3.2 ช่วงลงพื้นที่สนามระยะหลัง จะเป็นการเจาะจงขอบเขตที่แน่ชัดเริ่มเก็บข้อมูลในส่วนนี้ตั้งแต่เดือน เมษายน 2544 จนถึงเดือน กุมภาพันธ์ 2545 โดยแบ่งประเด็นการศึกษาที่สามารถแยกประเด็นที่ต้องการศึกษาเป็น 2 ประเด็นหลัก ประกอบด้วยส่วนของการชำระชาติพันธุ์ และละครสังคมที่จะต้องอาศัยการมองในมุมกว้าง และในส่วนของสัญลักษณ์และการอธิบายเรื่องราว

กาย ซึ่งเป็นการศึกษาในระดับลึก ทำให้มีข้อจำกัดทางด้านปริมาณ ดังนั้น การศึกษาครั้งนี้จึงแยกศึกษาเป็นส่วนตัวดังนี้

ส่วนที่ 1 สํารวจและเก็บข้อมูลเบื้องต้นของจิวต์จิวต์ที่เปิดแสดงในประเทศไทยจำนวน 27 คณะ ประกอบด้วย คณะเหล่าบ่วงนี้ซุงปิง คณะเหล่าบ่วงนี้ซุง คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง คณะบ่วงนี้เตี้ยเก็ช่ท้วง คณะซิงบ่วงนี้ซุง คณะเหล่าตงเจี่ยตุง คณะซิงตงเจี่ยตุง คณะเหล่าซาเจี่ยตุง คณะเหล่าไ้ป้อฮอง คณะซิงเหล่าไ้ป้อฮอง คณะซิงไ้ป้อฮอง คณะเหล่าอีไ้เฮง คณะซิงอีไ้เฮง คณะซิงเหล่าอีไ้เฮง คณะเตี้ยเก็ช่อีไ้เฮง คณะอีไ้เฮงเตี้ยเก็ช่ท้วง คณะไ้ตงเตี้ยเก็ช่ท้วง คณะไ้ซฮงชงเก็ช่ท้วง คณะเหล่าเง็กเหล่าซุง คณะซิงเหล่าเง็กเหล่าซุง คณะแซล้งเง็กเหล่าซุง คณะเหล่าบ่วงเจี่ยเฮงปิง คณะเง็กไ้ คณะช่งเจี่ยเฮง คณะอีไ้เฮง ไ้ซป้อฮองเก็ช่ท้วง และคณะไ้ซฮงชง

ส่วนที่ 2 คณะจิวต์ที่มีอยู่ทั้งหมดจากจำนวน 27 คณะในส่วนที่ 1 ผู้วิจัยสามารถติดต่อได้เพียง 12 คณะและเลือกศึกษาเจาะลึกเพียง 6 คณะ โดยเลือกจากจิวต์คณะใหญ่เป็นที่รู้จัก มีประวัติความเป็นมาอย่างน้อย 10 ปี เป็นคณะที่จัดการแสดงทั้งภายในประเทศไทยและนอกประเทศไทยและต้องมีนักแสดงหลักอย่างน้อย 5 คน คณะจิวต์ที่ศึกษา ประกอบด้วย 1.คณะไ้ซฮงชง 2.คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง 3. คณะเหล่าอีไ้เฮง 4. คณะอีไ้เฮงเตี้ยเก็ช่ท้วง 5. คณะซิงบ่วงนี้ซุง และ 6. คณะเหล่าบ่วงนี้ซุงปิง

ส่วนที่ 3 ศึกษาแบบเจาะลึกเฉพาะ (1)นักแสดงจิวต์ทั้งหมด 10 คน เป็นนักแสดงที่มีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน (2)ผู้จัดการเจ้าของคณะและบุคลากรในคณะจิวต์ทั้งหมด 6 คน การเลือกในส่วนนี้เลือกจากการสังเกตและสัมภาษณ์ในส่วนแรก โดยเลือกนักแสดงหลักที่ให้ความสำคัญต่อการแสดงอย่างเข้มงวดและผู้เกี่ยวข้องกับคณะจิวต์ที่เลือกคือผู้ที่มีบทบาทในการจัดการและมีส่วนสำคัญในการดำเนินงานของคณะจิวต์ที่สังกัดอยู่

ส่วนที่ 4 ศึกษาแบบเจาะลึก บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจิวต์ในฐานะผู้รับบริการประกอบด้วย เจ้าหน้าที่ศาลเจ้าจีนและผู้ว่าจ้าง 5 คน และผู้ชมการแสดงจิวต์ 6 คน โดยเลือกจากการสอบถามถึงความสำคัญในการจัดแสดงจิวต์ และสัมภาษณ์เจาะลึกเหล่าซือ หรือครูสอนจิวต์อีก 1 คน

ส่วนที่ 5 การศึกษากลุ่มคนดูจะเป็นกลุ่มคนดู และเจ้าหน้าที่ศาลเจ้า เพื่อทราบถึงบริบทจิวต์ปัจจุบันว่าในอดีตและปัจจุบันชนกลุ่มใด ชันไหนให้ความสนใจการแสดงจิวต์ และเป็นการรวมกลุ่มเพื่อวัตถุประสงค์อื่นด้วยหรือไม่ โดยจะเลือกประชากรโดยใช้ความถี่ของการเข้าชมการแสดงและความเกี่ยวข้องเป็นเกณฑ์หลัก จำนวน 6 คน

อาจสรุปขั้นตอนการเลือกประชากรเพื่อการศึกษาดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงคณะจิวและการเลือกประชากร ในการศึกษาครั้งนี้

คณะจิวทั้งหมดในไทย 27 คณะ	คณะที่พบเบื้องต้น 12 คณะ	คณะที่เลือกในการศึกษา 6 คณะ	นักแสดง 10 คน	บุคลากร 6 คน	ผู้ชม/ผู้เกี่ยวข้อง
คณะเหล่าบ่วงนี้ซุงปึง	คณะ เหล่าบ่วงนี้ซุงปึง	คณะ เหล่าบ่วงนี้ซุงปึง	สาลี	ซงเจ็ง	
คณะเหล่าบ่วงนี้ซุง	คณะเหล่าบ่วงนี้ซุง				
คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง	คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง	คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง	เจ็ดมี สาว เด็ก ทชวน เต็ง	ครุณี	แต่ หงค์ ท้อ
คณะบ่วงนี้เตี้ยเกี่ยะท้วง					
คณะซิงบ่วงนี้ซุง	คณะซิงบ่วงนี้ซุง	คณะซิงบ่วงนี้ซุง	ฝน		หงค์ เล็ก ท้อ
คณะเหล่าตงเจียสูง	คณะเหล่าตงเจียสูง				
คณะซิงตงเจียสูง					
คณะเหล่าซาเจียสูง					
คณะเหล่าไช้ป้อสง	คณะเหล่าไช้ป้อสง				
คณะไช้ป้อสงเตี้ยเกี่ยะท้วง					
คณะซิงไช้ป้อสง					
คณะเหล่าอีไต้เฮง	คณะเหล่าอีไต้เฮง	คณะเหล่าอีไต้เฮง		เจ็กี ท้วง	ท้อ จีบ
คณะซิงอีไต้เฮง	คณะซิงอีไต้เฮง				
คณะซิงเหล่าอีไต้เฮง					
คณะเตี้ยเกี่ยะอีไต้เฮง					
คณะอีไต้เฮงเตี้ยเกี่ยะท้วง	คณะอีไต้เฮงเตี้ยเกี่ยะท้วง	คณะอีไต้เฮงเตี้ยเกี่ยะท้วง	สมชาย	อาจื้อ	ชาญชัย
คณะไท้ตงเตี้ยเกี่ยะท้วง	คณะไท้ตงเตี้ยเกี่ยะท้วง				
คณะไช้ซงยงเกี่ยะท้วง					
คณะเหล่าเง็กเล่าซุง	คณะเหล่าเง็กเล่าซุง				
คณะซิงเหล่าเง็กเล่าซุง					
คณะเซล้งเง็กเล่าซุง					
คณะเหล่าบ่วยเจียเฮงปึง					
คณะเง็กไต้					
คณะย่งเจียเฮง					
คณะอีไต้เฮง					หัง กิว
คณะไช้ยงซง	คณะไช้ยงซง	คณะไช้ยงซง	บุญชู ปุก	ก๊วย	เกียว หวาน
คณะไช้ป้อสงเกี่ยะท้วง					

วิธีการศึกษาประกอบด้วยวิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

1.การสังเกตการณ์(Observation) ในการแสดงงิ้วในช่วงเวลาแสดง และนอกเวลาแสดง ซึ่งถือว่าเป็นหลักการสำคัญในการศึกษาครั้งนี้

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

3.การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก(In-depth interview) กับผู้ให้ข้อมูลสำคัญ(key informants) จะสัมภาษณ์ในคำถามเกี่ยวกับการสัมภาษณ์ในการหาข้อมูลทั่วไป และเพิ่มเติมในส่วนของ ประวัติชีวิต และการแสดง การคัดเลือกตัวแสดง การฝึกซ้อม วิถีชีวิตในอนาคตหลังจากเลิกแสดง

บทที่ 2

ประวัติความเป็นมา การเข้าสู่ประเทศไทยและพัฒนาการของจีน

1. ประวัติความเป็นมา การเข้าสู่ประเทศไทยและพัฒนาการของจีน

1.1 การอพยพเข้ามาของคนจีนในสมัยต่างๆ

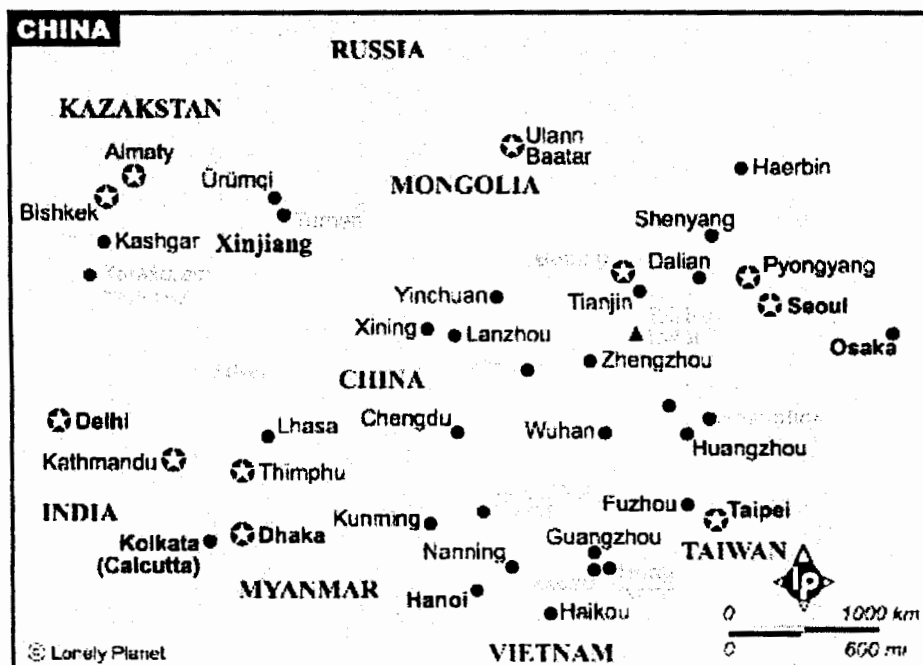
1.1.1 ชาวจีนและการอพยพออกนอกประเทศ

“เราไม่สามารถเข้าใจ หรือวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ไทยปัจจุบันได้อย่างถูกต้อง หากแยกสภาพการเปลี่ยนแปลงของชาวจีนโพ้นทะเลออกไป” (Skinner, 2529)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในประเทศจีนพบว่าชาวจีนจำนวนมากเริ่มอพยพออกนอกประเทศในสมัยจีนซ่งเต๋ เนื่องจากเหล่านักปราชญ์ทั้งหลายที่มีความรู้ถวาคำทักท้วงแก่จีนซ่งเต๋ในกิจการต่างๆ เมื่อทรงไม่โปรดก็เกิดนโยบาย “เผาตำราเรียน-ฝังผู้รู้” ทำให้เหล่าผู้รู้ทั้งหลายหนีตายออกนอกประเทศเป็นจำนวนมาก ในระยะต่อมาของการอพยพครั้งใหญ่คือประมาณหลังศตวรรษที่ 19 หลังสมัยเฉียนหลงฮ่องเต้แห่งราชวงศ์ชิง เพราะในสมัยของเฉียนหลง(ค.ศ. 1848-1888) อาจจะกล่าวได้ว่าประเทศจีนในระยะนี้เป็นยุคทองเพราะประเทศมีความอุดมสมบูรณ์ ไร้สงคราม ทำให้เกิดการเพิ่มขนาดของประชากรอย่างรวดเร็ว แต่ความเจริญมาถึงที่สุดเมื่อปลายรัชสมัยของพระองค์ ขุนนางต่างเริ่มฉ้อราษฎร์-บังหลวง และมีการก่อกบฏหลายครั้ง ความเคียดแค้นแพร่กระจายไปทั่วจนในที่สุดประชากรบางส่วนจำต้องเดินทางอพยพออกนอกประเทศจำนวนมาก ประจวบกับการเดินทางทางเรือเริ่มเจริญรุ่งเรือง ชาวจีนจึงเริ่มอพยพไปยังเมืองท่าต่างๆนอกประเทศกันมากขึ้น (ยูวดี, 2543: 25-27)

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้วไม่พบว่าชาวจีนมีการอพยพเข้าสู่ประเทศไทยในสมัยใดแน่ชัด แต่จากภาพสลักนูนต่ำศิลปะเขมรที่พบในปราสาทขาม ปราสาทกลางเมืองนครธมในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ที่ถูกสร้างขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 13 เป็นภาพเรือสำเภาจีน จึงเป็นที่ทราบแน่ชัดว่า ชาวจีนได้เข้ามาทำการค้าขายในภูมิภาคนี้ตั้งแต่นั้นมา(สกินเนอร์, 2529: 1) ในกลางคริสต์ศตวรรษที่ 13 ราชอาณาจักรสุโขทัยถูกสถาปนาขึ้น แม้ว่าจะไม่พบหลักฐานที่ชัดเจนถึงการอพยพของชาวจีนในสมัยนี้ หากการเจริญสัมพันธไมตรีและการค้าขายเครื่องสังคโลกกับจีนก็มีพัฒนาการเรื่อยมา ไชยแสง (2525, 6) กล่าวว่าไทยมีความสัมพันธ์กับชาวจีนมาเป็นเวลานานนับตั้งแต่สมัยสุโขทัย ปรากฏว่าได้มีการเจริญทางพระราชไมตรีกันระหว่างพ่อขุนรามคำแหงมหาราชกับพระเจ้าหงวนสีโจ้วฮ่องเต้ แห่งราชวงศ์ซ่งตอน มีการแต่งตั้งทูตจากทั้งทางไทยและจีนไปมาหากันหลายครั้ง พงสาวดารราชวงศ์ซ่งตอนฉบับหลวงได้บันทึกไว้ว่า “ปีที่ 29 (ตรงกับ พ.ศ. 1835) ในรัชกาลเจ้าอหวน เดือนที่ 10 วันเจี๋ยเฉิน (ตรงกับวันที่ 26 พฤศจิกายน)

ข้าหลวงใหญ่ฝ่ายรักษาความสงบของภาคกลางตั้งส่งคนอัญเชิญพระราชสาส์นอักษรทองคำของกษัตริย์แห่งสยามไปยังนครหลวง จนราวปีค.ศ. 1323(พ.ศ. 1866) ก็ไม่ปรากฏการส่งคณะทูตไปยังเมืองจีนอีก หากการค้ายังคงดำเนินต่อไปจนถึงรัชสมัย (สกินเนอร์, อ้างแล้ว: 2)



ภาพที่ 2 แผนที่ประเทศจีน

ในสมัยราชวงศ์หมิงเกิดความวุ่นวายภายในประเทศจีนขึ้น ทำให้การค้าระหว่างไทยและจีนชะงักช่วงหนึ่งและต่อมากษัตริย์สมัยราชวงศ์ซ่งยฺรยาาก็ได้ส่งคณะทูตไปยังเมืองจีนอีกครั้ง อย่างไรก็ตามหลักฐานอีกประการหนึ่งที่ทำให้ทราบว่าชาวจีนได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานมาตั้งแต่ก่อนกรุงศรีอยุธยาก็คือตำนานเรื่องพระเจ้าสาขาน้ำผึ้งในพงศาวดารเหนือ นั้น กล่าวถึงครั้งเมื่อพระเจ้ากรุงจีนได้ส่งบุตรบุญธรรมชื่อพระนางสร้อยดอกหมากให้มาแต่งงานกับพระเจ้าสาขาน้ำผึ้ง กษัตริย์ในช่วงก่อนที่จะสถาปนากรุงศรีอยุธยา ซึ่งตำนานนี้เป็นตำนานที่อยู่คู่กับศาลเจ้าแม่สร้อยดอกหมาก วัดพนัญเชิง หรือวัดพระนางเชิง จังหวัดอยุธยาที่ชาวจีนให้ความเลื่อมใสเป็นอย่างมาก

สัมพันธไมตรีที่ดีต่อกันระหว่างไทยและจีน มักออกมาในรูปของความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการ (Tributary Relation) แต่เป็นระบบบรรณาการกับจีนเพียงแต่ในนาม เนื่องจากระยะทางที่ห่างไกลจากจีนมากนั่นเอง สิบแสง พรหมบุญ (2525) เสนอว่าจุดหมายที่สำคัญของคณะทูตไทยนั้นดูเหมือนจะเป็นด้านเศรษฐกิจและบรรดาของกำนัลที่มอบให้กับจีนนั้นก็ถือว่ามีได้มีความหมายอื่นใดมากไปกว่า

ของกำนัดตามมารยาท การส่งคณะทูตของไทยเกือบตลอดสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีวัตถุประสงค์ทางด้านเศรษฐกิจมากกว่าเรื่องอื่น และเสื่อมถอยลงในช่วงการเข้ามาของมหาอำนาจทางตะวันตกในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 (พุทธศตวรรษที่ 25)

พระเจ้าหงหวู่ จักรพรรดิองค์แรกของราชวงศ์หมิงได้ทรงส่งราชทูตอัญเชิญพระบรมราชโองการมายัง อยุธยา หรือที่จีนเรียกว่า เสียนหลอซู ในปี พ.ศ. 1913 พงศาวดารราชวงศ์หมิงได้บันทึกถึงเหตุการณ์ตอนนี้ไว้ว่า “ปีที่ 3 ตรงกับ พ.ศ. 1913 ในรัชกาลหงหวู่ เดือนที่ 8 มีรับสั่งให้ถ่งจุ่น กับพวกอัญเชิญพระบรมราชโองการ ไปยังประเทศสยาม” สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 (พ.ศ.1913-1931) ส่งราชทูตไทยอัญเชิญพระราชสาสน์และเครื่องราชบรรณาการร่วมเดินทางไปจีนพร้อมกับถ่งจุ่นในปี พ.ศ. 1914 ความผูกพันทางการค้าระหว่างอยุธยาและจีนที่มีต่อกันอย่างเหนียวแน่นนี้ นอกจากสังเกตได้จากอัตราความถี่ของการส่งทูตและปริมาณของเครื่องราชบรรณาการ หลายครั้งในสมัยนี้

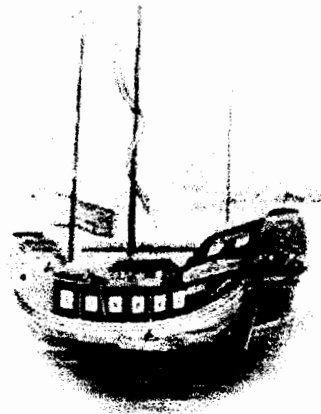
ต่อมาภายหลังสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแล้ว พระมหากษัตริย์ไทยบางพระองค์ก็ทรงจัดส่งคณะทูตไปจีนอยู่บ้างเพียงเพื่อรักษาสัมพันธภาพกับจีนเท่านั้น ความถี่ของการส่งทูตและเครื่องราชบรรณาการ ลดลงเรื่อยๆหากการค้ากลับเพิ่มมากขึ้น และในสมัยพระเพทราชา (พ.ศ.2231-2246) ไปจนถึงราชวงศ์อยุธยา การค้าของรัฐเริ่มตกต่ำลงเนื่องมาจากการจลาจลภายในและนโยบายการค้าของจีนที่เข้มงวดมากขึ้น

ส่วนชาวจีนในเมืองไทยสมัยอยุธยานั้น ตามหลักฐานที่มีอยู่น่าจะเริ่มมีการตั้งบ้านเรือนปรากฏอย่างเด่นชัด ซึ่งสามารถพบเห็นได้โดยทั่วไปทั้งในและนอกกำแพงเมืองกรุงศรีอยุธยา มีการตั้งบ้านเรือนอยู่อย่างหนาแน่นที่บริเวณป้อมเพชรและแถบวัดพนัญเชิง

“พระยาโชฎึกราชเศรษฐีหรือจีนเถียน ต้นสกุล “โชติกเสถียร” เป็นบุตรของจีนจื้อซึ่งได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองไทย ตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์ และประกอบอาชีพเป็นพ่อค้า นอกจากนั้นสันนิษฐานว่า จีนจื้อน่าจะเป็นจีนแต้จิ๋ว หรือมีฉะนั้นก็อาจเป็นจีนฮกเกี้ยน จีนจื้อ ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่อยุธยา ณ บริเวณคลองสวนพลู ซึ่งอยู่ทางตะวันออกของวัดพนัญเชิงคลองสวนพลู ถือเป็นชุมชนชาวจีนที่สำคัญแห่งหนึ่งมาตั้งแต่สมัยอยุธยา” (สุกรีรัตน์, 2535)

เนื่องจากการติดต่อค้าขายทางเรือกันมาแต่โบราณกาลทำให้ชาวจีนส่วนหนึ่งตั้งบ้านเรือนอยู่ทางหัวเมืองชายทะเลตะวันออกบริเวณบางปลาสร้อย (ฉันทบุรี) จังหวัดสงขลาและจังหวัดปัตตานี ในพงศาวดารปัตตานีได้กล่าวถึงเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว หรือลิ้ม กู เหนียง ที่ออกเดินทางจากเมืองจีนเพื่อมาตามพี่ชาย หลิน เต้า เหยียน ที่เป็นโจรสลัดและตั้งถิ่นฐานครอบครัวที่ทางตอนใต้ของไทย หรือจังหวัดปัตตานี จนกลายเป็นที่สักการบูชาของชาวจีนในปัจจุบันอย่างมาก

ประมาณกันว่าในคริสต์ศตวรรษที่ 17 (พุทธศตวรรษที่ 23) มีชาวจีนในประเทศไทยราว 10,000 คน ตั้งหลักแหล่งอยู่ที่กรุงศรีอยุธยาประมาณ 3,000-4,000 คน ชาวจีนเหล่านี้ประกอบอาชีพเป็นพ่อค้า บ้างก็เข้ารับราชการเป็นขุนนางไทย ส่วนใหญ่ทำงานในกรมท่าซ้ายและมีส่วนช่วยดำเนินกิจการค้าสำเภา ให้แก่รัฐบาลไทย บางคนเป็นช่างฝีมือ เป็นแพทย์ หรือนักแสดง และที่ประกอบอาชีพในทางเกษตรก็มี เช่น ทำสวน ปลูกผัก เลี้ยงหมู ฯลฯ ทางด้านรัฐบาลไทยได้ปกครองชาวจีนอพยพเหล่านี้เป็นอย่างดีเสมือนหนึ่งว่าเป็นราษฎรไทย และยังให้ควบคุมดูแลกันเองอีกด้วยโดยแต่งตั้งชาวจีนที่มีชื่อเสียงเป็นที่เคารพนับถือของชาวจีนทั่วไปให้ดำรงตำแหน่ง“หลวงโชฎิกราชเศรษฐี” เจ้ากรมท่าซ้าย มีหน้าที่รับผิดชอบดูแลการค้าระหว่างไทยกับจีน และกับบ้านเมืองต่าง ๆ ที่อยู่ทางตะวันออก หรือฝั่งซ้ายของฝั่งทะเลไทย รวมทั้งควบคุมดูแลชาวจีนในสังคมไทยให้อยู่อย่างสงบเรียบร้อย หลวงโชฎิกราชเศรษฐีหรือผู้ปกครองชาวจีนที่ตั้งขึ้นมา นี้ ถือว่าเป็นขุนนางไทยในระบบราชการ มีศักดินา 1,400 ไร่ (สุกรีธน์, 2534: 115)



ภาพที่ 3 ภาพเรือสำเภาจีนที่เข้ามาค้าขายในประเทศไทย เรียกว่า “เรือหัวแดง” จากหนังสือชาวจีนแต่ดั้งเดิมในประเทศไทยและในภูมิภาคอินเดียที่เจาซัน สมัยที่หนึ่ง ท่าเรือจางหลิน(2310-2393)

ในสมัยธนบุรี ชาวจีนยังคงมีบทบาทสำคัญต่อมาทางด้านเศรษฐกิจ และเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่กันมากที่บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเมื่อพระเจ้าตากสินย้ายเมืองหลวงมาที่กรุงธนบุรีซึ่งอยู่ทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยา สกินเนอร์ (2529: 19)กล่าวถึงความเป็นไปได้ที่ชาวจีนได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งอยู่ที่กรุงเทพตั้งแต่ครั้งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 17 (23) อย่างไรก็ตามในสมัยพระเจ้าตากสินการตั้งหลักแหล่งขนาดใหญ่ของตลาดชาวจีนนั้นเป็นการส่งเสริมให้เมืองหลวงด้านฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจริญขึ้น มีศูนย์กลางอยู่ที่ท่าเตียน และเศรษฐกิจสมัยธนบุรีนี้ฟื้นตัวอย่างรวดเร็วเพราะชาวจีนที่เข้ามาในไทยในสมัยนั้นภายหลังเสียกรุง ชาวจีนในกรุงศรีอยุธยาได้ทำการชุกชุมหาสมบัติที่ชาวกรุงเก่าฝังไว้ก่อนหนีตาย รวมไปถึง

ถึงของมีค่าตามวัดวาอารามต่างๆ กล่าวกันว่าเงินทองจำนวนนี้เป็นเงินที่มีส่วนทำให้กรุงธนบุรีฟื้นตัว ส่วนการเจริญสัมพันธไมตรีทางการค้ากับจีนในรูปของเครื่องราชบรรณาการยังคงมีต่อไป

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

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

ในเวลาต่อมาการหลั่งไหลเข้ามาของชาวจีนอพยพ ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 2 เป็นต้นมาจนถึงรัชกาลที่ 5 เป็นช่วงระยะที่มีชาวจีนอพยพเข้ามาในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก และมีการอพยพไปอย่างคั่งเนื่อง การที่มีชาวจีนหลั่งไหลเข้ามาเป็นจำนวนมากนั้น เนื่องจากว่าในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดความไม่สงบขึ้นทางภาคใต้ของประเทศไทย เกิดเหตุพิภพภัย เกิดสงครามฝิ่น (พ.ศ. 2382-2385) กบฏไต้หวัน พ.ศ. 2393-2407 และการจลาจลอื่น ๆ อีกหลายครั้ง ความวุ่นวายเหล่านี้ทำให้ชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่กันมาก เพราะรัฐบาลไทยมีนโยบายสนับสนุนการหลั่งไหลเข้ามาของชาวจีนอพยพ เนื่องจากรัฐได้ผลประโยชน์ ทางเศรษฐกิจจากชาวจีนเหล่านี้ และฐานะของชาวจีนก็ได้ยกระดับขึ้นอีก เมื่อชนชั้นสูงของไทยตั้งแต่พระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์ ขุนนาง มีการ "ถวายเป็นเจ้าจอม" หรือเป็นภรรยาผู้มีบรรดาศักดิ์กันมากขึ้น นั้นเพราะความต้องการที่สอดคล้องกัน เมื่อชาวจีนต้องการขยับฐานะทางสังคมด้วยการมีสายสัมพันธ์กับชนชั้นสูง ในขณะที่ชนชั้นสูงก็ต้องการความมั่งคั่งจากชาวจีน เช่นในบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวถึงเจ้าจอมมารดาชาวจีนที่ถวายเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 2 ว่า

“สายหยุดหุดจิบจีน เขามีสินที่มีศักดิ์
เข้าวังเขาซังนัก แต่ที่รักเจ้าคนเคียว”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อ่างใน พิมพ์ประไพ, 2544: 156)

นอกจากนั้น โอกาสที่ชาวจีนจะประกอบอาชีพแสวงหาความร่ำรวยในประเทศไทยก็มีอยู่มาก ชาวจีนอพยพเหล่านี้ได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจไทยในระดับต่าง ๆ ตั้งแต่การเป็นแรงงานรับจ้างอิสระ ทำงานโยธาแทนพวกไพร่ หรือ “กุลี” ในระบบการควบคุมกำลังคนที่ต้องยึดหยุ่นไปตามความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจแบบตลาด (Market economy) ที่เพิ่งก่อตัว ซึ่งพัฒนามาเป็นเศรษฐกิจเงินตรา (money economy) ในที่สุด (สุภรัตน์, 2534: 116) อย่างไรก็ตามชาวจีนในสมัยนั้นสามารถแบ่งกลุ่มอาชีพตามความสูงต่ำของสถานภาพทางสังคมเป็นกลุ่มๆ คือ กลุ่มที่ถือว่ามีฐานะสูงสุดคือพ่อค้า นายอากร รองลงมาคือ กลุ่มโรงสี โรงเลื่อย ต่ำลงมาอีกคือกลุ่มกรรมกร และต่ำสุดคือพ่อค้าหาบเร่ คนงานทางการเกษตร ช่างตัดผม นักแสดง และคนลากรถ แต่หากจะแบ่งตามภูมิถิ่นที่มาแล้ว กลุ่มที่ร่ำรวย และมีอิทธิพลสูงสุดได้แก่ กลุ่มแต้จิ๋ว ที่จะไปเป็นพวกเจ้าภาษีนายอากร และมักจะคุมกิจการใหญ่ๆ ทั้งในประเทศ ด้านการส่งออก และนำเข้าสินค้าจากต่างประเทศ รวมไปถึงการผูกขาดโรงรับจำนำ กลุ่มรองลงมาคือ กลุ่มฮกเกี้ยน เป็นกลุ่มพ่อค้าคล้ายกับกลุ่มแต้จิ๋ว แต่ไม่ร่ำรวยเท่า ถัดมาคือ กวางตุ้ง พวกนี้คือกลุ่มเจ้าของโรงสี โรงเลื่อย เป็นวิศวกร คุมร้านเกี่ยวกับเครื่องโลหะ ก่อสร้าง กิจการโรงแรม ท้ายสุดคือกลุ่มจีนแคะและไหหลำเป็นกลุ่มที่ยากจนที่สุด (ปรามินทร์, 2544)

ภายหลังการทำสนธิสัญญาเบาว์ริง (พ.ศ.2368) แรงงานรับจ้างชาวจีนทำงานดีกว่าแรงงานเกณฑ์ของพวกไพร่ ดังนั้นนอกจากแรงงานชาวจีนที่อพยพมาเป็นจำนวนมากจึงได้เข้าไปมีบทบาทสำคัญในอุตสาหกรรมต่อเรือสำเภา ทำน้ำตาล ทำนาเกลือ ทำเหมืองแร่ดีบุก และถลุงเหล็ก รวมทั้งเป็นแรงงานสำคัญในการปลูกพืชเพื่อส่งออก เช่น อ้อย พริกไทย ยาสูบ กระจวาน กานพลู และเครื่องเทศอื่นๆ และเป็นแรงงานช่างฝีมือ เช่น ช่างต่อเรือ ช่างเหล็ก ช่างไม้ ช่างทาสี ช่างปูน ช่างเขียน ช่างทำรองเท้า ในขณะที่ชาวจีนอพยพบางกลุ่มก็เข้าไปมีบทบาทในการทำประมง หรือเป็นพ่อค้าข่อยซื้อขายสินค้าตามหัวเมืองต่าง ๆ และชาวจีนอีกพวกหนึ่งได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับระบบราชการ เช่น เข้ารับราชการในกรมท่า ดำเนินการค้าสำเภาให้กับพระมหากษัตริย์ ขุนนางผู้ใหญ่ รวมทั้งทำการค้าสำเภาของตนเอง บางคนก็เป็นเจ้าภาษีนายอากร ประมูลเก็บภาษีอากรผูกขาดให้รัฐ เมื่อเศรษฐกิจไทยเปลี่ยนมาเป็นเศรษฐกิจเงินตราหลังสนธิสัญญาเบาว์ริง ชาวจีนที่มีเงินทุนก็ได้ลงทุนประกอบกิจการต่าง ๆ แข่งกับชาวตะวันตกเช่นกิจการโรงสี โรงเลื่อย การทำเหมืองแร่ การเดินเรือ และการซื้อขายสินค้าอุปโภคบริโภค เป็นต้น (สุภรัตน์, 2534: 116)

ในรัชกาลที่ 2 เนื่องจากชาวจีนมีจำนวนมากชนวนกับค่าแรงที่ต่ำ จึงโปรดให้จ้างชุดคลองตั้งแต่วัดปากน้ำ ถึงบางขุนเทียนและถึงวัดเตา (พ.ศ. 2374) และโปรดให้ชุดคลองตั้งแต่วัดท่าช้างถึงบางขุน

(พ.ศ.2380) เป็นต้น อีกส่วนหนึ่งงานโยธาและงานช่างตามวัดวาอารามต่าง ๆ เมื่อมีพระราชประสงค์จะปฏิสังขรณ์ และก่อสร้างขึ้นมาใหม่ เป็นดั่งกลอนเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้า ของพระยาไชยวิชิต(เผือก)ที่ว่า “...จีนสำเพ็งพวกแซ่แต้จิว วิชาช่างจ้างทำกันเป็นทิว แดกดีให้ตัวตั้งครวเลียง...”

ชาวจีนอพยพจึงหลั่งไหลเข้ามาในกรุงรัตนโกสินทร์อย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับกาลเวลา รับกับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมของไทย ชาวจีนเหล่านี้กระจายไปตั้งหลักแหล่งอยู่ตาม ที่ต่าง ๆ บริเวณ กรุงเทพฯ หัวเมืองต่าง ๆ บนลำน้ำสายสำคัญต่างๆ เช่น แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำบางปะกง และตามหัวเมืองชายทะเลเพื่อการติดต่อค้าขาย ส่วนในหัวเมืองทางตอนเหนือเป็นเพราะการเดินทางลำบากจึงมีชาวจีนอพยพไปเพียงเล็กน้อย ต่อมาเมื่อรัฐบาลสร้างเส้นทางรถไฟแล้วการกระจายตัวของชาวจีนจึงได้แพร่ออกไปยังหัวเมืองต่างๆทั่วประเทศไทย นอกจากนี้ยังมีชาวจีนอพยพอีกกลุ่มหนึ่งที่เดินทางเข้ามาทางบกผ่านทางประเทศเวียดนามลงมาสู่ไทยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นการอพยพในรุ่นท้ายๆ และได้ตั้งหลักแหล่งที่บริเวณนั้นจนทุกวันนี้

จากการสำรวจสำมะโนครัว ร.ศ. 128 (ค.ศ. 1909) ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้จำแนกชาวจีนที่เข้าสู่ประเทศไทยพบว่าคนจีนกลุ่มแต้จิวเป็นกลุ่มที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทยกลุ่มใหญ่ที่สุด ดังนี้

ตารางที่ 1 การจำแนกชาวจีนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ตามกลุ่มภาษาพูด

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

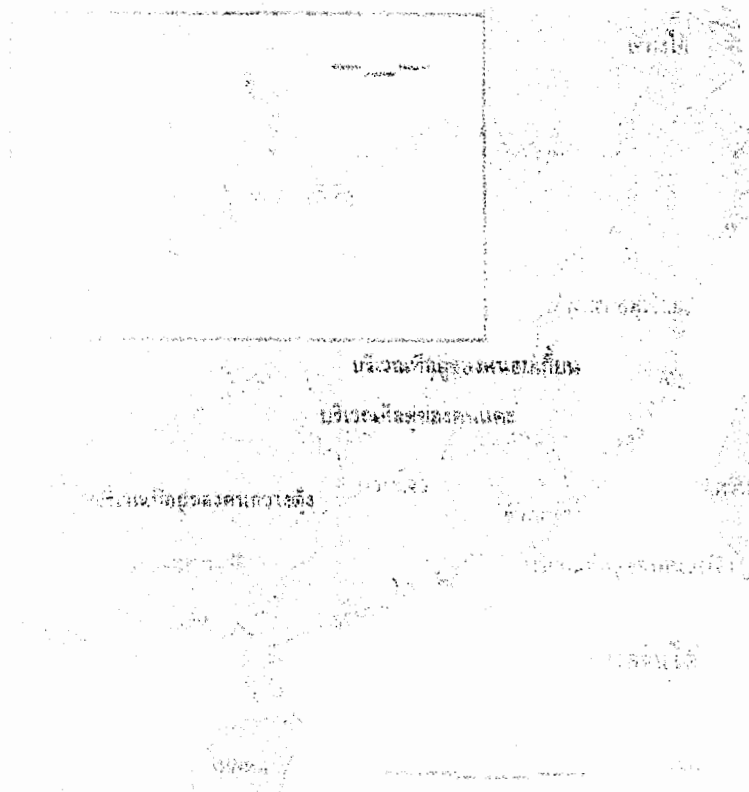
ที่มา : หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ร.5 น. 30/9 ยอดสำมะโนครัว มณฑลกรุงเทพฯ ศก.128 จากหนังสือชาวจีนแต้จิวในประเทศไทยและในภูมิภาคอื่นที่เฉาซัน สมัยที่หนึ่ง ทำเรื่องางหลิน (2310-2393)

1.1.2 ภูมิหลังของการอพยพเข้ามาของชาวจีน

การติดต่อทางการค้าและความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทยและจีนที่มีมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานส่งผลให้ชาวจีนและไทยติดต่อไปมาหาสู่กัน รวมถึงการอพยพโยกย้ายเข้าสู่ประเทศไทยมานาน

ตามหลักฐานที่ปรากฏ พบว่าตั้งแต่สมัยสุโขทัยในรัชสมัย พ่อขุนรามคำแหงมหาราชเป็นต้นมา ชาวจีนที่อพยพเข้ามาในสมัยแรกเป็นชาวจีนทางตอนใต้ บริเวณท่าเรือทางใต้ของจีน สุกวงศ์(2534: 1) ได้จำแนกชาวจีนอพยพจากกลุ่มภาษาและภูมิภาคมาได้ดังนี้

กลุ่มจีนแต้จิ๋ว มาจากตะวันออกเฉียงเหนือของมณฑลกวางตุ้ง
 กลุ่มจีนฮกเกี้ยน มาจากตอนใต้ของมณฑลฝูเจี้ยน
 กลุ่มจีนไหหลำ มาจากตะวันออกเฉียงเหนือของเกาะไหหลำ
 กลุ่มจีนกวางตุ้ง มาจากตอนกลางของมณฑลกวางตุ้ง
 กลุ่มจีนแคะ มาจากตอนเหนือของมณฑลกวางตุ้ง



ภาพที่ 4 ภาพแสดงถิ่นที่อยู่ของชาวจีนที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทย จากหนังสืออานำถึงหย่าฉา

ในสมัยอยุธยาพบว่าชาวจีนส่วนใหญ่ที่เข้ามาเป็นชาวจีนฮกเกี้ยน และมักมีอาชีพรับราชการ แต่หลังสมัย อยุธยา กลับพบว่าชาวจีนแต้จิ๋วอพยพเข้ามาเป็นจำนวนมากเพราะตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าตากสินในระหะหลังปี 2310 (1767) เนื่องจากทรงมีพระบิดาเป็นชาวจีนแต้จิ๋วและทรงให้การสนับสนุนชาวจีนกลุ่มนี้อย่างมาก จนได้ชื่อว่าเป็น “จีนหลวง” และมีถิ่นพำนักอยู่ในกรุงเทพฯ ฉะเชิงเทรา และชลบุรี ส่วนชาวจีนฮกเกี้ยนจะพบว่ามีที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ทางภาคใต้ในจังหวัดภูเก็ต ปัตตานี สงขลา และระนอง

พวกแต้จิ๋วส่วนใหญ่จะอพยพมาทางเรือ และตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทย ได้แก่เมืองต่าง ๆ ในอ่าวไทยฝั่งตะวันออก ได้แก่ ตราก จันทบุรี บางปลาสร้อย (ชลบุรี) แปรริ้ว และในกรุงเทพฯ

1.2 เมืองแต้จิ๋ว

“แต้จิ๋ว” นอกจากจะเป็นชื่อของกลุ่มชาวจีนที่พูดภาษาถิ่นเดียวกัน หรือ “ภาษาแต้จิ๋ว” แล้วยังเป็นชื่อเมืองเก่าของชาวแต้จิ๋ว นั่นคือ “เมืองแต้จิ๋ว” (Teochiu) หรือเมืองเฉาโจว (Chaozhou) ซึ่งอยู่ในเขตการปกครองที่เป็นศูนย์กลางของภาคตะวันออกของมณฑลกว่างตุง ในราวราวคริสต์ศตวรรษที่ 5 เมืองแต้จิ๋วตั้งเมืองขึ้นเมื่อปี ค.ศ.413 (ราชวงศ์จิ้นตะวันออก) เป็นศูนย์กลางเศรษฐกิจ การปกครอง และวัฒนธรรมของภูมิภาคมาโดยตลอด

แต้จิ๋วเป็นคำโบราณ “เคีย” (แต้) แปลว่า ทะเล และ “โจว” (จิ๋ว) แปลว่าเมือง ดังนั้นแต้จิ๋วจึงแปลว่า เมืองชายทะเล ตามสภาพภูมิศาสตร์ของเมือง

อำเภอเจียงหย่า หรือทำให้ในแต้จิ๋วได้สร้างท่าเรือขนาดใหญ่ในคริสต์ศตวรรษที่ 15 (ต้นราชวงศ์หมิง) ชื่อท่าเรือจางหลิน(จึงลิ้ม) เป็นท่าเรือที่ชาวแต้จิ๋วลงเรือสำเภาอพยพเข้าสู่ประเทศไทยในช่วงแรกๆ และต่อมาเมื่อเมืองซัวเถาหรือซานโถว (Shantou) เปิดท่าเรือขึ้นชาวแต้จิ๋วก็ใช้เมืองนี้เป็นศูนย์กลางในการอพยพแทนเจียงหย่าในเวลาต่อมา

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

เฉาโจว (Chaozhou) หรือเฉาอัน (Chaoan)

ตั้งอยู่ห่างจากอ่าวซัวเถาลึกเข้าไป 40 กิโลเมตร มีภูเขาล้อมรอบเมืองสามด้านและมีแม่น้ำหวนเจียงไหลผ่านเมือง แต้จิ๋วเป็นเมืองรากเหง้าของวัฒนธรรมแต้จิ๋ว รุ่งเรืองจนกลายเป็นชุมชนใหญ่ในสมัยราชวงศ์ถัง เมืองแต้จิ๋วรุ่งเรืองมาจนสมัยราชวงศ์ซ่งได้เมื่อเมืองท่าจางหลินซึ่งอยู่ติดทะเลมากกว่าเปิดท่าเรือจนกลายเป็นเมืองท่าสำคัญ แต้จิ๋วจึงกลายเป็นเขตวัฒนธรรมเก่ามากกว่าเป็นเขตเศรษฐกิจในศตวรรษที่ 18 และ 19

จางหลิน (Zhanglin)

ในอดีตเป็นเมืองที่อยู่ติดทะเล แต่ปัจจุบันคืนเงินและงอกออกไปจนอยู่ห่างจากทะเลถึง 8 กิโลเมตร กลายเป็นตำบลหนึ่งในอำเภอเจียงหย่า จางหลินเริ่มเป็นเมืองสำคัญทางใต้ของจีนในศตวรรษ

ที่ 15 (สมัยราชวงศ์หมิงต่อต้านราชวงศ์ชิง) ต่อจากเฉาโจว การค้าสำเภาระหว่างไทยกับจีนในสมัยธนบุรี และรัตนโกสินทร์ตอนต้นล้วนเป็นการค้าจากท่าเรือจางหลินทั้งสิ้น ทำให้ชาวจีนที่เข้าสู่ประเทศไทยเป็นชาวจีนที่ออกจากท่าเรือนี้ในระยะที่สองโดยเฉพาะในระหว่างปี ค.ศ. 1767-1781 ซึ่งเป็นรัชสมัยของพระเจ้าตากสิน เรือสำเภาที่แล่นค้าขายระหว่างไทยกับชาวแต้จิ๋วเป็นเรือสำเภาตรงหัวเรือทาสีแดง มีรูปดาเหมือนดาปลาอยู่คู่ขั้ว ชาวแต้จิ๋วเรียกเรือนี้ว่าอั้งเจ้าจู้ (หงโถวฉวน) ซึ่งแปลได้ว่าเรือสำเภาหัวแดง เรือสำเภาหัวแดง หรือ เรือหัวแดง (เรือสำเภาจีนมีห้องเรือรูปกลมไม่มีกระดูกงูเป็นส่วนใหญ่ มีสายระยางของเรือและใบเรือใช้เสื่อสานคู่ขั้วไม้ไผ่ เรือสำเภาจีนที่ใช้เดินสมุทรต้องมีขนาดใหญ่ 3 เสากระโคงขึ้นไป ถ้าเป็นเรือหัวเขียวจะเป็นเรือจากมณฑลฝูเจี้ยน ส่วนเรือหัวแดงมาจากมณฑลกวางตุ้ง ที่ทาสีต่างกันก็เพื่อให้สะดวกในการเรียกเก็บภาษีและการตรวจค้นทางทะเล จากศูนย์วิจัยและพัฒนาการทหารระหว่างไทย-สหรัฐ. กำเนิดและวิวัฒนาการของเรือสำเภาจีน ในประเทศไทย. ไม่บอกปีพิมพ์ สถานที่ที่พิมพ์ และเลขหน้า) จึงเป็นสัญลักษณ์ของการค้าระหว่างไทยกับจีนแต้จิ๋ว จางหลินเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญอยู่จนกระทั่งเมื่อมีการเปิดท่าเรือชานโจวในปี 2401 (1858) เป็นท่าเรือเปิด และการนำเรือกลไฟมาใช้แทนเรือสำเภา ท่าเรือจางหลินจึงลดความสำคัญลง ประกอบกับสภาพภูมิศาสตร์ที่เปลี่ยนไปทำให้จางหลินไม่ใช่เมืองติดทะเลดังแต่ก่อน การเดินทางของชาวแต้จิ๋วมาสู่ประเทศไทยจากท่าเรือนี้จึงหมดไปในที่สุด



ภาพที่ 5 ซากเรือสำเภาที่ขุดพบที่จางหลิน จากหนังสือชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิภาค
ล้านนาเดิมที่เฉาซัน สมัยที่หนึ่ง ท่าเรือจางหลิน(2310-2393)

2. ความเป็นมาของจิวในประเทศจีน

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

แนวทางแรก มีผู้กล่าวว่า จิวมีต้นกำเนิดมาจากชนชาติคาด ที่เรียกว่า “ซู่ซู่” ซึ่งเป็นศิลปะประจำชาติ ที่มีลักษณะการแสดงที่ตลกประเภทจำอวดและมีคำพูดที่เสียดสีสังคม การแสดงนี้มักถูกจัดแสดงใน

งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือชาวจีนที่เข้าไปเพื่อเจริญสัมพันธไมตรี ต่อชาติตาดหลายครั้ง การแสดงดังกล่าวนี้ว่าแสดงขึ้นเพื่อเชยชยชาวจีนว่าอ่อนแอกว่าชาวตาด

ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 289 พระเจ้าเสียงฮ้อง แห่งราชวงศ์จิ้น ก็ได้ส่งทูตเข้าไปเพื่อเจริญสัมพันธไมตรีอีกครั้ง ทางชาวตาดก็นำเอา ชูช มาแสดงเพื่อเป็นการต้อนรับ และลักษณะการแสดงก็ยังคงมีการเสียดสีอยู่เช่นเดิม หัวหน้าคณะทูตที่ชื่อว่า หลูอี้ ก็ได้นำเอา ชูช มาประยุกต์ให้กลายเป็นการแสดงรำฟ้อน ร่วมกับดนตรีที่งดงามมากขึ้น แม้ว่าจะมิได้แสดงเป็นเรื่องราวแต่ก็แฝงความรักชาติไว้ และเรียกการแสดงนี้ว่า “หงี่”

ในสมัยราชวงศ์จิ้นนั้น จินซีฮ่องเต้(พ.ศ. 322-333) ได้มีนายทหารชื่อถิง คิดคิดแปลงการแสดงหงี่ให้มีการแทรกบทสนทนา และตลก สลับกับการขับร้องและฟ้อนรำ แต่ก็มีได้มีการแสดงที่เป็นเนื้อหาเรื่องราว จนถึงสมัยของพระเจ้าหวนตี้ฮ่องเต้(พ.ศ. 495) ที่ชาติตาดได้ยกทัพมารุกราน แต่สนมเจียวกุนได้ยอมถวายตัวไปเพื่อยุติสงคราม เหล่าศิลปินจึงได้นำเอาเรื่องราวของนางมาแสดงโดยได้ทำการดัดแปลงเป็นการแสดงหงี่ให้เป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวของนางในที่สุด และเนื้อหาของหงี่ต่อมาจึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ หรือพงศาวดาร

ส่วนอีกแนวคิดเชื่อว่า จิวเป็นการแสดงที่เกิดขึ้นในประเทศจีน เพราะในอดีตพบว่าจีนมีการระบำรำฟ้อน และการขับร้องมาช้านานแล้ว ในสมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)หรือเรียกอีกพบว่า มีการจัดมหรสพขึ้นเป็นการนำเอาเรื่องราวในพงศาวดารและประวัติศาสตร์มาเติมแต่งและแสดงเป็นเรื่อง โดยมี การขับร้องและเจรจาประกอบลีลาท่าทาง เพียงแต่การแสดงในระยะแรกไม่มีแบบแผนที่เป็นรูปแบบเฉพาะ เป็นการแสดงสั้นๆและแสดงเฉพาะในราชฐานเท่านั้น

หลักฐานการแสดงจิวและละครเพลงของจีนในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 12-13 (ถิม ชุงเซียง.(แปล) : 2539.) ชี้ให้เห็นว่าด้านการปกครอง ประเทศจีนถูกแบ่งเป็นราชวงศ์เหนือและใต้ ราชวงศ์เหนือเริ่มที่ราชวงศ์ซ่ง และรุ่งเรืองอย่างมากในสมัยราชวงศ์หยวน ส่วนทางใต้นั้นตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 12 ที่เวิงโจวมณฑลเจ้อเจียง(อยู่ใกล้กับเซียงไฮ้และ หวางโจว) การละครของทางใต้มีการแพร่กระจายไป 2 ทางคือ แพร่ไปตามลำน้ำแยงซีเกียง(ฉางเจียง) และอีกสาวหนึ่งกระจายไปตามชายฝั่งทะเลทางตะวันออกเฉียงใต้ลงสู่เซียงไฮ้ สกเกี้ยนและแต้จิ๋ว การแสดงจิวสายที่สองนี้เป็นสายที่มีการพัฒนาและแยกความแตกต่างระหว่างจิวมากที่สุด เพราะเมื่อจิวแพร่ไปที่ท้องถิ่นใด ศิลปินของแต่ละพื้นที่ก็จะนำศิลปะเฉพาะของตนสอดใส่ลงในการแสดงจิว จากละครหนานซี เมื่อมีการรวมเอาการร้องรำของท้องถิ่นที่ใช้ในพิธีกรรมในพื้นที่มารวมกันจึงเป็นศิลปะการละครรูปแบบใหม่ และเกิดจิวรูปเฉพาะขึ้นหลายประเภท จิวแต้จิ๋วก็เป็นสายหนึ่งของพัฒนาการนี้

จากหลักฐานที่สถานที่ซานโถวในสมัยราชวงศ์หมิง พบว่า บทละครจิวแฉ่จิวได้รับการบันทึกลงเป็นลายลักษณ์อักษรหมายความว่า การแสดงจิวได้รับความนิยมน้อยมากจนมีการบันทึกบทละครขึ้นและบทละครจิวดังกล่าวเป็นบทละครจิวแฉ่จิวที่ได้รับความนิยมเฉพาะท้องถิ่นทางใต้ คือ ชัวเถาและหวางโจว และเป็นหลักฐานที่แน่ชัดว่า จิวแฉ่จิวเกิดขึ้นแล้วในสมัยหมิง

ในสมัยราชวงศ์ชิงนั้นมีการรวมจิวทั้งจากทางเหนือและทางใต้มาแสดงประชันกันที่ปักกิ่ง(เมืองหลวง) หลังจากการแยกประเทศซูดิง เหล่าขุนนางต่างให้ความสนใจและสนับสนุนโดยการรับเลี้ยงจิวเพื่อความบันเทิงและเพื่อเป็นการแสดงออกถึงความภูมิฐานและสถานะทางสังคมของขุนนาง การได้รับการสนับสนุนเช่นนี้เป็นเหตุให้จิวแฉ่จิวแพร่กระจายไปทั่วประเทศจีน โดยเฉพาะชายฝั่งทะเลตะวันออกเฉียงใต้ ตั้งแต่ เซี่ยงไฮ้ เจ้อเจียง ไปจนถึงหวางโจว เพราะราชวงศ์ชิงมีความเข้มแข็งทางการทหารสามารถปราบปรามกบฏราชวงศ์หมิงและโจรสลัดตามชายฝั่งได้ ทำให้การค้าขายที่เคยถูกกำหนดเขตทางทะเลหมดไป การค้าเจริญรุ่งเรืองอย่างมากและเมื่อเศรษฐกิจรุ่งเรืองมากขึ้นก็ทำให้การแสดงและศิลปะต่างๆเจริญตามไปด้วย เมืองตามชายฝั่งทางใต้ของจีนที่กลายเป็นศูนย์กลางทางการค้า เป็นปัจจัยดึงดูดผู้คนและขุนนางให้เข้ามาและกลุ่มคนดังกล่าวนี้ก็ได้หอบขยกเอาการแสดงจิวเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงชั้นสูง จิวจึงเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก ทั้งจิวแฉ่จิวและจิวประเภทอื่นๆ เพราะการที่ขุนนางเลี้ยงจิวเป็นการเสริมบารมีแก่เจ้าของโรงจิว ผู้มีบทบาทในการส่งเสริมการแสดงจิวผู้หนึ่งคือ ท่านหัวหน้าฝ่ายบัญชาการทัพเรือเอี้ยว แซ่ปิง มีหน้าที่รับผิดชอบนำน้ำทางใต้ เป็นผู้ที่ให้ความสนใจในการแสดงจิวอย่างมาก เขาได้ชุบเลี้ยงคณะจิวมากมาย และมีการตั้งสมาคมของคนจีนท้องถิ่นอื่นที่เข้ามาทำการค้าทางตอนใต้ขึ้น และสมาคมเหล่านี้ก็ให้การเลี้ยงดูจิวเพื่อแสดงใน เทศกาลต่างๆเช่นกัน ปีที่10ในสมัยฟงแห่งราชวงศ์หมิงมีการก่อตั้งสมาคมจิวต่างถิ่นขึ้น และปีที่28ของกวางซุยในช่วงปลายราชวงศ์ซ่ง พบว่ามีจิวแฉ่จิวอยู่ 200 กว่าคณะ การเพิ่มจำนวนขึ้นมากนอกจากจะแสดงให้เห็นการได้รับการสนับสนุนแล้วยังเป็นเพราะความเป็นมงคลของการแสดงจิวด้วย ดังนั้นเมื่อมีงานหรือเทศกาลสงครก็ให้แสดงจิวเพื่อเกิดสิริมงคลในงาน เช่น เลื่อนตำแหน่ง คลอดบุตรชาย เปิดร้าน เป็นต้น

ต่อมาเมื่อการค้าเจริญรุ่งเรืองมีการค้ากับต่างประเทศเป็นเหตุให้คนจีนอพยพออกจากประเทศจีน และจิวก็ได้ถูกคนจีนเหล่านั้นนำไปยังถิ่นที่อยู่ใหม่ เช่นในประเทศไทยด้วย

อย่างไรก็ตามความเป็นมาที่แท้จริงของจิวยังคงเป็นข้อถกเถียงกันในปัจจุบัน นักวิชาการชาวจีนก็ไม่สามารถหาข้อสรุปที่ชี้ชัดลงไปว่า จิวกำเนิดขึ้นในรัชสมัยใดหรือจิวมีกำเนิดในประเทศจีน จิวในสมัยแรกๆที่พบหลักฐานคงจะไม่ใช่ว่าที่สมบูรณ์แบบนัก คงเป็นการแสดงที่ใกล้เคียงจิวในปัจจุบันอันประกอบด้วย การขับร้องพ็อนรำ ประกอบการเจรจาและตลกเท่านั้น นักวิชาการชาวจีนชื่อเฉียนเอ๋อร์เปย์ ได้กล่าวไว้ว่าจิวนั้นเริ่มเป็นรูปแบบที่เด่นชัดในสมัยราชวงศ์ถัง และยังคงมีพัฒนาการต่อมาอีกหลายช่วงเวลา

จนแตกแขนงเช่นในปัจจุบัน ดังนั้นศิลปะในอดีตของจีนจึงเป็นต้นแบบของจิ๋ว ถาวร ลิกข โทศก(2537) ได้รวบรวมศิลปะการแสดงเหล่านั้น ไว้ดังนี้

2.1.1 ระเบ่า ร่า และเต้นพื้นเมือง

ระเบ่า ร่า และเต้นพื้นเมือง ในอดีตของจีนมีมากมายหลายประเภท ตามหนังสือจูจิงบรรพ พระเจ้าเหยา(ถาวร: 2537)ได้กล่าวถึงการเต้นร่า ทั้งก่อนและหลังการล่าสัตว์ โดยจะแต่งตัวเป็นสัตว์ชนิดต่างๆ และเต้นร่าเพื่อเป็นการขอพรและขอบคุณเทวดา ให้คุ้มครองในการออกล่าสัตว์ และในกิจกรรมอื่นก็พบว่ามีการเต้นร่าและโห่ร้องเป็นทำนอง เพื่อความเพลิดเพลินและบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความบันเทิงดังกล่าวนี้พบหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีในรูปของประติมากรรมสำริดเด็กในท่าเต้นร่า และพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ได้ระบุเกี่ยวกับการแสดงว่ามีถึง 100 ชนิดในสมัยก่อนคริสตกาล(เฉลิมศักดิ์ : 2540: หน้า 75 สมัยราชวงศ์ชาง(Shang)นั้น มาลินี(2532: 3) กล่าวว่า มีระเบ่าที่เป็นพิธีกรรม เพื่อเป็นการปิดเป้าความทุกข์เชิงุญของมนุษย์จากภัยทางธรรมชาติ เรียกว่า “วูวู” เป็นการแสดงที่มีลักษณะโศกโศนคล้ายกายกรรมและมายากล

เฉลิมศักดิ์(2540)ได้อ้างถึงเอกสารทางประวัติศาสตร์ในสมัย 700ปีก่อนคริสตกาล ระบุถึงการแสดงกึ่งละครในเทศกาลทางศาสนา จนในสมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)จึงเกิดการแสดงมหรสพที่เด่นเป็นเรื่อง นิยมนำเนื้อเรื่องมาจากพงศาวดารและประวัติศาสตร์ มีการดำเนินเรื่องโดยอาศัยการขับร้อง เจริญ และทำท่าง แต่จะพบในเขตพระราชวังเท่านั้น จะเห็นได้ว่าในสมัยราชวงศ์โจวนี้รูปแบบการแสดงเริ่มมีความเป็นระเบียบมากขึ้น สามารถแบ่งการร่าเป็นการร่าที่สวยงาม หรือ “ร่ามู๋น” และการฟ้อนอาวุธที่เรียกว่า “ร่ามู๋” (ถาวร : 2537) ในสมัยราชวงศ์ต่อมา การร่ามีลักษณะที่ซับซ้อนและมีขนาดใหญ่ขึ้น

นอกจากนี้ยังมีการแสดงที่อยู่ในลักษณะ “การเดินไล่ผี” ซึ่งถาวร(2537)กล่าวว่ามีข้องเกี่ยวกับจิวอย่างมาก เขาอ้างถึง เฝิงเฟย ที่เชื่อว่า การเดินชนิดนี้เกิดขึ้นในราชสำนักก่อนมาการแพร่ไปสู่ชาวบ้าน ในสมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)เรียกการเดินนี้ว่า “หนอฮู” เพราะจะมีการตะโกนว่า “หนอ หนอ หนอ.....” ขณะเดิน ส่วนคนเดินจะถืออาวุธและโล่ และคนอื่นจะ สวมหน้ากากรูปสัตว์ร้ายในขณะที่เดิน สมัยราชวงศ์ฮั่น(Han) มีขบวนเดินไล่ผีขนาดใหญ่ และมีการเพิ่มให้เด็กถือเครื่องดนตรีเล่นประกอบการโห่ร้อง และในสมัยราชวงศ์ถัง(Tang)จึงมีดุริยางค์ประกอบการเดินไล่ผีโดยเฉพาะขึ้น ทำเดินไล่ผีนี้ได้เข้าไปมีบทบาทในการแสดงจิวที่เกี่ยวข้องกับผิอยู่หลายชุดและหน้ากากที่พบในการเดินไล่ผีนี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับหน้ากากที่ใช้สวมในการเล่นจิวอย่างแน่นอน และยังพบว่าในสมัยราชวงศ์ถังนี้มีการแสดงนาฏกรรมสวมหน้ากากที่แสดงเป็นมหรสพอย่างหนึ่งด้วย

2.1.2 อิว : นักแสดงตลกล้อเลียน เสียดสี

ผู้เขียน(อ้างในถาวร : 2537) กล่าวว่า “การละเล่นที่เกี่ยวข้องกับจิวทั้งหมด อิว น่าสนใจมากที่สุด เพราะบุคคลพวกนี้คือนักแสดงรุ่นเก่าแก่สุด เป็นที่มาของผู้แสดงจิวในยุคต่อมา อิวเกิดจากนักฟ้อนผึ่ในยุคบรรพกาล พวกนี้ร่าเริง มีปฏิภาณไหวพริบ เดิมมีหน้าที่เพียงฟ้อนรำขับกล่อมสังคีตสิทธิ์ แต่ต่อมาเป็นผู้ให้ความบันเทิงแก่มนุษย์ด้วย”

ในสมัยราชวงศ์โจว(Chow/Zhou)นั้น อิวมีสิทธิพิเศษสามารถแสดงตลกล้อเลียนเจ้านายเพื่อเตือนสติได้โดยไม่มีความผิด อิวสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ฉ่างอิว(นักร้อง)จะเป็นการแสดงร้องและรำเป็นหลัก และฝออิว(นักแสดง) การแสดงของฝออิวจะเป็นการแสดงกายเลีขนแบบรวมไปถึงท่าทางของบุคคลนั้นซึ่งมีความแบบเนียนมาก ดังนั้น ฝออิวจึงเป็นลักษณะที่สำคัญของการแสดงจิว

อิวพบได้ทั้งในราชวังและนอกวัง จางเกิง(อ้างในถาวร : 2537) กล่าวถึงฝออิวในยุคราชวงศ์โจวจนถึงราชวงศ์ซัน ยังเป็นการเล่นตลกคนเดียวจนถึงราชวงศ์เหนือได้จึงกลายเป็นการเล่น สองคนเรียกว่า “จินจุนจี” และต่อมาปลายสมัยราชวงศ์ถังจึงเริ่มมีผู้เล่นมากขึ้นและเรื่องที่เล่นก็มีความซับซ้อนขึ้น ฝออิวสมัยนี้มีผู้แสดงทั้งชายและหญิง จนในที่สุด “จ่าจิว” ที่หมายถึงการแสดงผสมผสานก็เกิดขึ้นในสมัยห้าราชวงศ์ และได้พัฒนากลายเป็นจิว

2.1.3 ไป่จี ..การละเล่นนาาชนิด

การละเล่นนั้น ในสมัยฮั่น(Han)ได้แบ่งออกเป็น 2พวก คือ คนตรีและการละเล่นในราชสำนักหรือ “หย่าเห่ว” และการละเล่นของชาวบ้านหรือ “ท่วนเข่ว”ซึ่งมีมากมายหลายชนิด จึงมีการรวมเรียกว่า “ไป่จี” (Baixi) หรือการแสดงร้อยชนิด ไม่ว่าจะเป็นกายกรรม ไล่ลวด กลืนดาบ การร่าอาวูร มวยปล้ำ เล่านิทาน ขับร้องและคนตรี เป็นต้น ผู้เขียน(อ้างในถาวร : 2537) กล่าวว่า “ฉ่างอิว” และ “ฝออิว” ก็จัดอยู่ในไป่จีด้วย ไป่จีในสมัยนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากทั้งในวังและนอกวัง สถานที่แสดงจะเป็นที่ชุมนุมกันทำให้มีการผสมผสานของศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ให้เกิดความซับซ้อนยิ่งขึ้น

นอกจากไป่จีที่กล่าวข้างต้นแล้วแล้ว ยังพบว่า มหรสพที่มีอิทธิพลต่อการแสดงจิวในสมัยต่อมาคือ การเชิดหุ่นและการเชิดหนังซึ่งเกิดขึ้นในสมัยฮั่นด้วยและถูกจัดเข้าเป็น ไป่จีประเภทหนึ่ง

ในสมัยจักรพรรดิฮั่นหวู่ตี้ นั้นมีนักวิชาการหลายท่านให้ความเห็นว่า มีการแสดงศิลปะการเชิดหนังแล้ว ในบันทึกประวัติศาสตร์ได้บรรยายถึงพิธีการเรียกดวงวิญญาณให้มาปรากฏเงาในตอนกลางคืนนั้น น่าจะเป็นเพียงการแสดงศิลปะการเชิดหนัง เพื่อความสมจริงเท่านั้น และข้อสันนิฐานที่ว่า การเชิดหนัง

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

การเซ็ดหุ่นในสมัยราชวงศ์ซ่ง(Sung)พบว่ามี การเซ็ดละครหุ่นอย่างแพร่หลาย และยังมีอิทธิพลกับละครซ่งจ้าวี่ หลักฐานทางโบราณคดีที่ได้จากการขุดค้นพบหุ่นไม้ขนาดเท่าคนจริง ภายในสุสานสมัยราชวงศ์ซ่งอันสองแห่งในมณฑลชานตงเมื่อค.ศ. 1979 (ถาวร : 2532) หุ่นไม้ดังกล่าวสร้างจากชิ้นไม้หลายชิ้นประกอบกันเข้าเป็นหุ่น สามารถนำมาชักเซ็ดได้หลายท่าทาง ทำให้ทราบว่าในสมัยราชวงศ์ซ่งมีการเซ็ดหุ่นอย่างแน่นอน และเผิงเฟย(อ้างในถาวร : 2532) กล่าวว่า พวกงิ้วชกของคู้กคาหุ่นไม้ที่มีอยู่ประจำทุกโรงงิ้วเป็น “ค้ำซือเฮีย” หรือ “ค้ำซือซุง” ซึ่งแปลว่าพี่ชายใหญ่

ท่าทางของตัวตลกงิ้วหรือ “โถ้ว” นั้น ได้ถูกดัดแปลงมาจากการแสดงเซ็ดหุ่นและเซ็ดหนัง หลายท่า แม้ว่าจะยังไม่สามารถหาหลักฐานที่บ่งได้อย่างแน่ชัดว่าการเซ็ดทั้งสองชนิดเป็นต้นกำเนิดของงิ้วแต่การแสดงทั้งสองก็ยังคงมีอิทธิพลต่อการแสดงงิ้ว

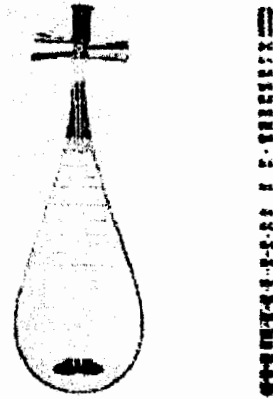
2.1.4 การขับลำนำเล่าเรื่อง

เป็นการผสมกันระหว่าง นิทาน บทกวี เพลงและดนตรีเข้าด้วยกัน การขับลำนำเล่าเรื่องนี้ ถาวร (2532) กล่าวว่า มีที่มาจากเพลงร้อง หรือร้อยกรองเล่าเรื่องสั้นๆแล้วพัฒนาการแยกเป็นสองสาย สายที่หนึ่งพัฒนาควบคู่ไปกับกวีนิพนธ์และดนตรีรวมเข้ากับศิลปะการแสดงเกิดเป็นงิ้ว ส่วนอีกสายอาศัยการขับลำนำทำนองและดนตรีอย่างง่ายๆ เน้นการเล่าเรื่องราวเป็นหลักพัฒนารวมกับการเล่านิทาน เกิดเป็นการขับลำนิทานคำกลอนคล้ายกับการขับเสภาของไทยเรียกว่า “ฉันทือ” โดยใช้ร้อยกรองประเภท “ซือ” เป็นหลัก

ซือ เป็นร้อยกรองเพลงประเภทเก่าประเภทหนึ่ง รุ่งเรืองในสมัยราชวงศ์ถัง มีพัฒนาการเรื่อยมาจนเปลี่ยนไปไม่เข้ากับดนตรี จึงเกิดบทร้อยกรองเพลงชนิดใหม่ที่เรียกว่า “ฉือ” ซึ่งมีทำนองแตกแยกออกไปมากมาย ถือว่าเป็นบทเพลงชั้นสูงโดยเฉพาะสมัยราชวงศ์ซ่ง ทำให้เกิดเพลงชนิดใหม่ของชาวบ้านขึ้นมา นั่นคือ “ซ่านฉวี” ซึ่งมีอิสระมากกว่าฉือ และสามารถนำไปใช้เล่นกับเรื่องเล่าได้ทุกประเภท และในที่สุดก็ถูกพัฒนากลายเป็น “ฉือฉวี” หรือบทละครสำหรับแสดงงิ้วนั่นเอง เพลงทั้งสองชนิดนี้รุ่งเรืองมากในสมัยราชวงศ์หยวน ที่การแสดงงิ้วรุ่งเรืองเช่นกัน

ในสมัยจักรพรรดิฮั่นหวู่ตี้ แห่งราชวงศ์ฮั่น(Han) เนื่องจากทรงตั้งสถาบันคีตศิลป์แห่งราชสำนักขึ้น(มาลินี: 2543,112) มีการสนับสนุนงานด้านการประพันธ์เพลงรวมถึงการดัดแปลงเพลงในแนวทางใหม่ๆ โดยการนำดนตรีของต่างชาติมาผสมผสาน รวมทั้งการรับเอาเครื่องดนตรีต่างชาติเช่น ผีพา(Pipa)

เป็นเครื่องคิดสี่สายลักษณะคล้ายผลแพร์ผ่าซีก และ คีจ้อ(Dizi) เครื่องเป่าซึ่งถูกพัฒนาการจนกลายเป็น ขลุ่ยเป่าด้านข้างในปัจจุบัน



ภาพที่ 6 ภาพเครื่องดนตรีพิพ่า (Pipa) และคีจ้อ (Dizi) เครื่องดนตรีจีนโบราณ จากหนังสือ Chinese Theatre in Modern Times

เพลงร้องเล่าเรื่องในสมัยราชวงศ์ฉันนี้ มีลักษณะเป็นเพลงร้องสั้นๆและสั้นเท่านั้น เพลงในสมัยต่อมาที่เรียกว่า “ด้าฉวี” หรือเพลงใหญ่ในราชวงศ์เหนือ-ใต้ นั้น มีลักษณะที่แตกต่างอย่างมากที่การขับร้อง จะมีทำนองหลักเพียงทำนองเดียวแต่จะร้องซ้ำไปมาจนจบเรื่อง ในช่วงแรกของการขับร้องจะมีการร้องนำก่อนที่จะร้องเนื้อเรื่อง เรียกว่า “เซี่ยน” และเมื่อร้องเนื้อเรื่องจบจะมีการร้องจบในส่วนท้าย เรียก “ชวี” และ “ล่วน” ซึ่งทั้งสองส่วนนี้จะมีเนื้อร้องแยกจากเนื้อเรื่อง และจะจบการแสดงด้วยการบรรเลงเพลงประกอบการฟ้อนรำ ในสมัยราชวงศ์ถัง(Tang) ด้าฉวี ได้พัฒนาการเป็นเพลงชุดที่มีลักษณะหลายท่อน จังหวะช้า เร็วไม่เท่ากัน(จังหวะช้า จังหวะเร็วและจังหวะเสรี) ด้าฉวีแต่ละชุดมีความยาวของท่อนไม่เท่ากัน การที่มีการบังคับจังหวะและขนาดของท่อนไม่เท่ากันทำให้การขับร้องดนตรีประเภทนี้ทำได้ลำบากมากขึ้น การแสดงในราชวงศ์ซ่ง(Song)จึงคัดและเลือกเฉพาะเพลงบางท่อนไปใช้ในการขับร้องเรื่อง ซึ่งเป็นการแสดงของละคร จัจวี (Zaju) เป็นการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ นำการแสดงละครมาผสมผสานการฟ้อนรำและดนตรี มีผู้แสดงหลัก สามคนและมักใช้ในการแสดงในเทศกาลสำคัญต่างๆ (มาลินี : 2543)

อาจกล่าวได้ว่าการละเล่นรูปแบบนี้มีอิทธิพลต่อการแสดงงิ้วในเรื่องของบทที่ใช้ในการขับลำเล้าเรื่อง และมีอิทธิพลต่อทำนองเพลงและดนตรีในการแสดงงิ้วในแต่ละประเภท ในที่นี้การแสดงงิ้วของแต่ละประเภทจะมีท่วงทำนองรวมถึงเนื้อเรื่องที่แตกต่างกันไป(ผู้วิจัย)ซึ่งจะกล่าวถึงในบทต่อไป

การเล่านิทานนั้นพบว่า มีการเล่านิทานชาดก นิทานธรรม อย่างมากมายในสมัยถัง(Tang)ที่พุทธศาสนารุ่งเรืองจนสุดขีด แรกๆเป็นการเล่านิทานจากหนังสือ โดยอ่านเป็นร้อยแก้วสลับกับร้อยกรองที่อ่าน

เป็นทำนอง ตามวัดต่างๆ ในราชวงศ์ซ่ง(Song)มีการเล่นนิทานแทรกการขับร้อง ใช้กลองเป็นเครื่องควบคุมจังหวะในการร้อง ทำนองที่ใช้เป็นเพลงทำนองเคียวหรือ มี 2-3 ทำนองเท่านั้น แต่เมื่อถึงช่วงกลางราชวงศ์ซ่งเหนือ การเล่นนิทานกลายเป็นการเล่าเรื่องประกอบเพลงชัดเจนมากขึ้น มีท่วงทำนองและระดับความสูงต่ำของเสียงมากขึ้น การเล่นนิทานที่มีเพลงประกอบนี้ได้พัฒนาเรื่อยมา มีการสอดแทรกความเป็นละครมากขึ้นเรื่อยๆจนกล่าวได้ว่าเป็นการบุกเบิกจิวแบบราชวงศ์หยวน(ถาวร : 2537)

2.2 การแสดง ละคร และจิวในสมัยต่างๆของจีนสามารถแยกตามราชวงศ์(ช่วงเวลา) ดังนี้

จักรพรรดิหวงตี้ ซึ่งเป็นปฐมกษัตริย์ของจีนตามคำเล่าโบราณ ได้จัดให้มีการแสดงคนตรีในราชพิธีต้องรับเหล่าราชทูตจากต่างแดน ดังนั้นคนตรีจึงถือเป็นศิลปะที่เก่าแก่ของจีน ซึ่งได้กลายมาเป็นองค์ประกอบสำคัญและต้นกำเนิดของการแสดงละครจีนหรือจิวในกาลต่อมา

ในราชวงศ์ซังหรือซาง(Shang)เมื่อราว 2,000-1,100 ปีก่อนคริสตกาลนั้น มีระบำเพื่อการทรงเจ้าเข้าผีที่เรียกว่า “วูวู” หรือ “อูอู” (Wuwu)(มาลินี,2532: 3) ระบำนี้น่าจะเป็นพิธีกรรม เพื่อเป็นการปิดเป่าความทุกข์เข็ญของมนุษย์จากภัยทางธรรมชาติ และรวมถึงปรากฏการณ์ที่ไม่สามารถอธิบายได้ทั้งหลาย เป็นการอธิบายในเชิงไสยศาสตร์และความเชื่อทางภูตผีวิญญาณ

ประมาณ 1,111-255 ปีก่อนคริสตกาล สมัยราชวงศ์โจว(Chou/Zhou)(ก่อนปีค.ศ. 1122-770) ศิลปะการแสดงของจีนมีการพัฒนาให้หลากหลายรูปแบบมากขึ้น มหรสพที่เล่นเป็นเรื่องจากพงศาวดาร และประวัติศาสตร์ การฟ้อน การรำต่าง เช่น การรำนุ่นและรำบู๊ การขับกล่อมเพลงพื้นบ้าน การแสดงละครตลก ละครใบ้ รวมไปถึงการเล่าตำนานและนิทานประกอบเพลง เป็นต้น ดังจะเห็นได้ว่า ในช่วงเวลานี้ ศิลปะการแสดงของจีนได้มีการแตกรูปแบบออกไปมากมาย และยุคนี้เองที่เป็นต้นแบบของจิวในปัจจุบัน

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

สมัยราชวงศ์สุย(Sui)ประมาณปีค.ศ. 581-618 พบว่ามีการสร้างโรงละครที่มีลักษณะถาวรขึ้น เพื่อใช้ในการแสดงต่างๆ มาลินี(2543,114)ได้บรรยายที่ตั้งโรงละครว่า “โรงละครนี้ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของประตูเมืองหลวง ลักษณะของโรงละครเป็นเวทียกพื้นสูงคลุมปิดด้วยหลังคาซึ่งทาน้ำหนักด้วยเสาสี่

ค้น ขุดานุขุดและราชอาณาจักรต่างแดนสามารถชมการแสดงได้ โดยนั่งชมที่เกี้ยวประจำตัว” ลักษณะการแสดงที่แสดงเป็นละครร้องและละครรำ เป็นการรวมการแสดงหลายชนิดเข้าไว้ด้วยกัน

นอกจากนี้มาลินียังได้สรุปไว้ว่า สมัยราชวงศ์ถัง(Tang) ประมาณปีค.ศ. 618-907 ถือว่าเป็นยุคทองแห่งศิลปวัฒนธรรมของจีน ราว 300ปี โดยเฉพาะในรัชสมัยของพระเจ้าหมิงหวง (Ming Huang) ทรงสนในและให้การสนับสนุนศิลปะแทบทุกแขนง มาลินี(2543: 116) ได้กล่าวถึงการแสดงในสมัยนี้ว่าในปี ค.ศ. 714 พระเจ้าหมิงหวงได้ทรงก่อตั้งสถาบันการแสดงในราชสำนักขึ้นโดยใช้ชื่อ “สวนแพร์” ให้เป็นศูนย์สำหรับฝึกอบรมศิลปินแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นคีตกวี หรือนักแสดง แต่มีการแยกนักแสดงชายหญิงออกจากกัน เนื่องจากกฎของราชสำนักจีนที่ผู้ชายนอกจากจักรพรรดินั้นจะไม่สามารถเข้าสู่ฝ่ายในได้ จึงทรงจัดตั้งโรงเรียนสอนการแสดงขึ้นอีกโรงเรียนเรียกว่า “สวนแห่งฤดูอมตะ” ในบางครั้งพระเจ้าหมิงหวง ทรงร่วมแสดงในศิลปะการแสดงต่างๆด้วย

ในสมัยต่อมาราว คริสต์ศตวรรษที่ 10 นั้นเกิด การแย่งชิงอำนาจจนเกิดเป็นสงครามระหว่าง 5 ราชวงศ์ (ค.ศ. 907-960) ความวุ่นวายทางการเมืองทำให้พัฒนาการทางศิลปะแขนงต่างๆหยุดชะงักลง จนเข้าสู่การรวมราชวงศ์อีกครั้งในราชวงศ์ซ่ง

สมัยราชวงศ์ซ่งหรือซ้อง(Song)ประมาณปีค.ศ. 960-1279 การรวมอำนาจสู่ราชวงศ์เดียวของราชวงศ์นี้กินเวลาร่วม 300ปี โดยมีศูนย์กลางอำนาจอยู่ทางตอนเหนือของจีนนั้น ทำให้พัฒนาการทางศิลปะฟื้นตัวอีกครั้ง งานพิธีหรืองานรื่นเริงต่างๆในสมัยนี้ถูกจัดขึ้นอย่างใหญ่โต ศิลปะที่มีมาแต่อดีต ไม่ว่าจะเป็นการรำร่า ไป่จี้ หรือการแสดงหุ่นเชิดตุ๊กตา หุ่นเชิดนี้มีหลายประเภทเช่น หุ่นไหม หุ่นน้ำ หุ่นไม้ บางชนิดยังสามารถพบเห็นได้ในปัจจุบัน หรืออย่างหุ่นน้ำนั้นหาชมการแสดงได้ยากแล้วในทุกวันนี้

ต่อมาสมัยจักรพรรดิเฉินจง (Chen Zhong) มีการแสดงที่มีการพัฒนาแบบใหม่โดยการผสมการฟ้อนรำเข้ากับดนตรี เรียกการแสดงแบบนี้ว่า “จ่าจวี” มีผู้แสดงหลักๆ 3 ตัวคือ นักแสดงชายที่มีลักษณะน่าเกรงขาม นักแสดงตลกชายที่รูปร่างสูงใหญ่ซึ่งมีการแต่งหน้าลักษณะพิเศษ และนักแสดงชายที่มีลักษณะเป็นผู้นำ การแสดงประเภทนี้เป็นที่นิยมมากในช่วงนั้น จนกระทั่งรัชสมัยของจักรพรรดิฮุยจง (Hui Zhong) ราวคริสต์ศตวรรษที่ 12 พบว่าเวทีสำหรับจ่าจวีก่อสร้างจากไม้ เป็นเวทีที่เหลี่ยมยกกระดานสูงประมาณศีรษะผู้ชม ใช้เสื่อปูที่พื้นเวที และมีห้องแต่งตัวนักแสดงแยกอยู่ทางด้านหลังเวที

อย่างไรก็ตามศิลปการแสดงในสมัยนี้เฟื่องฟูมาก นักแสดงส่วนใหญ่ได้รับการสนับสนุนจากราชสำนักให้ฝึกสอนภายในวัง อีกส่วนเป็นนักแสดงเร่อาชีฟ ที่จะทำการเร่แสดงไปทั่วให้ประชาชนทั่วไปรับชม นักแสดงเร่อาชีฟนี้มักเกิดจากการรวมกลุ่มของครอบครัวหรือญาติมิตร ตั้งเป็นคณะละครเล็กๆ โดย

เปิดแสดงตามตลาด โรงน้ำชา และการแสดงในโอกาสพิเศษต่างๆตามแต่จะข้าง โดยเฉพาะจากทางราชการ เพราะหากบิดพลิ้วหรือไม่แสดงมักจะถูกลงโทษ

สมัยราชวงศ์หยวน(Yuan)ประมาณปีค.ศ. 1279-1368 เป็นช่วงของการเปลี่ยนราชวงศ์จากชาวจีนมาเป็นชาวมองโกล ทางด้านเหนือ ทำให้ราชวงศ์เก๋อ หรือราชวงศ์ซ่งได้ถูกรุกรานจนถอยร่นไปตั้งฐานกำลังทางภาคใต้ และมีการกดขี่กันเรื่อยมา ทั้งๆที่บรรยากาศทางการเมืองยังไม่น่าไว้วางใจแต่ทางการละครนั้นพบว่า มีการพัฒนาและเจริญรุ่งเรืองในระดับหนึ่ง เพราะชาวมองโกลเป็นชนชาติที่รักศิลปะ จึงทำให้ราชวงศ์ให้การสนับสนุนศิลปการละครอย่างเต็มที่ ไม่มีการแบ่งแยกหรือขีดชั้นการแสดงใดๆ เพื่อที่ชาวมองโกลจะสามารถเข้าถึงกลายกับชาวจีนได้ในที่สุด จะเปรียบไปเป็นเสมือนนโยบายทางการเมืองรูปแบบหนึ่งที่มองโกลใช้เพื่อเข้าปกครองจีน และเนื่องจากมองโกลได้ทำการยกเลิกระบบสอบจ้องหวงวน นักวิชาการว่างงานต่างหันมารังสรรค์ผลงานมากขึ้นและเมื่อราชวงศ์ให้เสรีภาพในการเขียน นักวิชาการจึงแสดงออกถึงความไม่พอใจทางการเมืองผ่านทาง การเขียนวรรณกรรมและบทประพันธ์ต่างๆ มากมาย

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 13-14 นี้เองที่การละครของจีนถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน คือส่วนเหนือและส่วนใต้ การแสดงทางเหนือ หรือจางวี เป็นละครที่ถูกพัฒนามาจากจางวีในสมัยซ่งโดยได้รับอิทธิพลจากการปกครองของมองโกล นั่นคือบทประพันธ์จะมีลักษณะพิเศษ คืออิงอยู่กับรูปแบบการสอนของลัทธิขงจื้อ อันได้แก่ การเน้นถึงการกระทำความดีต่างๆ สอดแทรกอยู่ในบทละครบางตอน หรือบางเรื่อง ซึ่งคุณธรรมเหล่านี้ชาวมองโกลยอมรับและให้การสนับสนุนเผยแพร่ แต่ในขณะที่เดียวกันนักประพันธ์ก็จะสอดแทรกความไม่พอใจโดยวิพากวิจารณ์มองโกลอย่างแยบคายเช่นกัน บทละครที่ออกมาจึงมีลักษณะของนัยยะ ชวนให้ติดตาม และใคร่รู้ว่ามีนัยใดที่แฝงไว้ในบทละครแต่ละเรื่อง เป็นเสมือนการทำทนายให้นักปราชญ์จีนและเหล่าศิลปินที่จะใช้พิสูจน์ตนผ่านการละคร ทำให้บทละครกลายเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ได้รับความนิยมสูงสุด โดยบทละครเหล่านี้ได้รับอิทธิพลจาก กวนฮั่นซิง (Guan Hanqing) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งการละครจีน ในคริสต์ศตวรรษที่ 13 อย่างมาก นักประพันธ์บทละครที่โด่งดังในสมัยนี้เป็นแรงผลักดันอย่างมากต่อนักประพันธ์รุ่นต่อมา เช่น หวางซือผู้ (Wang Shiou) บทละครฝั่งเหนือเป็นบทละครประเภท ความรัก ศาสนาและอภินิหารต่างๆ นิยายอิงประวัติศาสตร์ เรื่องเกี่ยวกับครอบครัววงศ์มั่วไป คดีความและการฆาตกรรม และเรื่องเกี่ยวกับผู้ร้ายที่แก่งเป็นคดี



ภาพที่ 7 กวนฮั่งชิง (Guan Hanqing) บิดาแห่งการละครจีน ในคริสต์ศตวรรษที่ 13

การแสดงทางใต้ หรือ นานซี (Nan Xi) มีศูนย์กลางอยู่ที่หังโจว ที่ตั้งของราชวงศ์ซ่งเก่า นั้นให้ความสำคัญต่อความไพเราะ ละเมียดละไมของคนตรีและการขับร้อง เน้นการให้อารมณ์ความรู้สึกตามเนื้อเรื่องอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่นับกฎเกณฑ์ที่ตายตัวแบบฝั่งเหนือ จะมีการสอดแทรกคำสอนบ้างแต่ยังคงเน้นหนักในการรับสุนทรียรสทางคนตรี อารมณ์และการขับร้อง ลักษณะของบทละครจะเป็นละครอิงประวัติศาสตร์มากกว่าละครประเภทอื่น

สมัยราชวงศ์หมิง(Ming)ประมาณปีค.ศ. 1368-1644 จีนกลับมาเป็นปึกแผ่นอีกครั้งร่วม 300 ปี ภายใต้อำนาจของราชวงศ์หมิง พัฒนาการของการละครยังคงรุดหน้าต่อไปมีการประพันธ์บทละครและงานวิจารณ์ต่างๆออกมามากมาย บรมครูสมัยหมิง ถึงเซียนจู (Tang Xianzu) ได้ตั้งสอนศิษย์มากมาย จนได้ตั้งสำนักอวิ๋หมิง (Yu Ming) สำหรับสอนการประพันธ์บทละครที่มีลักษณะไพเราะ เน้นการเรียบเรียงถ้อยคำให้เหมาะเจาะผสมกลมกลืนไปกับเสียงเพลง นอกจากนี้ เหวยเหลียงฟู (Wei Liangfu) นักคิดกวี เป็นผู้นำแนวคนตรีของฝั่งเหนือและฝั่งใต้มาผสมกันจนกลายเป็นบทละครรูปแบบใหม่ขึ้นเรียกว่า คุณชวี (Kunqu) ทำให้นักแสดงคุณชวีต้องมีความสามารถรอบด้าน

เนื่องจากศิลปินทั้งสองท่านต่างมีความสามารถและมีผู้ชื่นชอบในสมัยนั้น ทำให้การละครของจีนมีบรรยากาศคึกคักอย่างมากเมือง ซูโจว ซึ่งเป็นเมืองหลวงของหมิงจึงกลายเป็นศูนย์กลางแห่งการละคร ต่อมาแนวละครทั้งสองนี้ได้เป็นพื้นฐานของการแสดงอุปรากรจีน หรือจิว

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

แสดงและอุปกรณ์เวทีประกอบการแสดงให้สมจริงและอลังการมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะด้วยการแสดงซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับอุปรากรจีนในปัจจุบัน เพราะมีการผสมผสานกันระหว่าง ดนตรีคีตกวี การขับร้อง ขับบทกวี กลอนสด การระบำนาฏลีลา การแสดงท่าทางที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก และศิลปะการป้องกันตัว การสูัรบรวมถึงกายกรรมต่างๆ

2.3 ความเป็นมาของจ๊วแต้จ๊ว

ในด้านการละครแล้วคงไม่สามารถชี้ชัดลงไปได้ว่าจ๊วแต้จ๊วเกิดขึ้นได้อย่างไร หากแต่มีศิลปการละเล่นหลายประเภทในเมืองแต้จ๊วที่น่าจะเป็นต้นกำเนิดให้กับจ๊วได้(วีเกียรติ, 2542: 23-24)

2.3.1 การละเล่นของชาวพื้นเมืองแต้จ๊ว

1. “กวนซึ้งง” หรือ “กวงฮี้ทัง” เป็นการละเล่นที่พบอยู่ทั่วไปในสังคมชาวนาของแต้จ๊วมักแสดงก่อนหรือหลังวันไหว้พระจันทร์ การแสดงเริ่มจากพิธีกรรมเชิญเจ้าแห่งที่นา(ซึ่งมีชื่อว่า ฉั่งหวงง ตัวง) โดยเก็บก้อนดินจากที่นามาใส่ในกระถางรูปทำการบูชาเช่นไหว้ จากนั้นจึงเรียกเด็กมาประมาณ 10 คน แล้วคัดเลือกเพียง 1-2 คนเพื่อเป็นตัวเอก เพราะว่าตัวเอกต้องร้องเพลงมากกว่าเด็กคนอื่น ๆ จากนั้นก็จะให้เด็กที่เหลือนั่งรอบตัวเอกมือถือรูปแกลงไปมาปากที่ท้องบ่นสวดเชิญเจ้าที่แห่งนาประทับทรง เมื่อเจ้าลงประทับทรง ตัวเอกจะกระโดดขึ้นตะโกนว่า “ครูเฒ่ามาแล้ว” ชาวบ้านก็จะเสนอเรื่องจ๊วให้เล่นทันที เจ้าจะกำหนดตัวแสดงจากเด็ก ๆ จนครบแล้วก็จะเริ่มการแสดงอย่างสนุกสนาน ชาวบ้านก็จะเคาะและตีวัตถุเพื่อสร้างจังหวะร่วมไปด้วย การละเล่นของเด็กนั้นน่าประหลาดตรงที่สามารถเล่นได้สี่รายนักแสดงอาชีพทั้งที่ไม่เคยฝึกฝนมาก่อน และเมื่อเรียกชื่อเด็กคนใด เด็กคนนั้นก็กลับคืนสู่ภาวะปกติทันที

2. “อี่เกอ คั้นเกอ” เป็นการร้องเพลงโต้ตอบระหว่างชายหญิงของพวกอี่และพวกคั้น ซึ่งเป็นชาวพื้นเมืองของแต้จ๊วในสมัยก่อนพบว่า มีการร้องเล่นกันอยู่ทั่วไปตามที่ซ้องนา ขณะทำงาน การเล่นนี้เพื่อให้สนุกสนานและลืมความเหน็ดเหนื่อยระหว่างทำงาน จึงมีลักษณะคล้ายกับเพลงเกี่ยวข้าวของไทย (ผู้วิจัย) ในหนังสือท่องเที่ยวกุ้ยจีที่ถูกเขียนขึ้นในสมัยราชวงศ์ซ่งนั้น ได้มีการบันทึกถึงเพลงของของพวกอี่ว่ามีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงอารมณ์สะเทือนใจ ความทุกข์ยาก คุณสมบัติที่พึงมีของสตรี และเรื่องราวอันเกี่ยวข้องกับเทพเจ้า เพราะคำว่า อี่เกอ คั้นเกอ หมายถึงเพลงของพวกอี่และเพลงของพวกคั้น

3. “เอียงเกอซี้” หรือ “เอองกอหี้” เป็นการละเล่นที่ใช้เพลงปี่ค่านาประกอบการละเล่นเดิมเป็นเพลงร้องโต้ตอบขณะทำงาน มีมากมายหลายชื่อเรียกแล้วแต่ว่าไปใช้ร้องเพื่อวัตถุประสงค์ใด เช่น เพลงปี่ค่านาของชาวนา เพลงเรือของชาวประมง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบไปด้วยเครื่องประกอบจังหวะประเภทต่างๆ เมื่อได้รับอิทธิพลของเพลงพื้นเมืองในเวลาต่อมา เอียงเกอซี้ก็ได้พัฒนาการ

กลายเป็นการแสดงเรื่องสั้น เพื่อความสนุกสนานและต่อมาเมื่อเพลงระบำกลางคอกไม้ (ฮวยโกวบู) ของมณฑลหูหนานได้แพร่เข้ามาถึงเมืองไค้จิวก็ได้ส่งอิทธิพลให้เกิดการผสมผสานกัน เครื่องแต่งกายของตัวละครมีลักษณะเป็นแบบละครแบบโบราณประกอบไปด้วยการรื้อร่าประกอบดนตรี ในเนื้อเพลงที่ร้องได้ตอบ มีคำทายาบทอนต่างๆ และการละเล่นแบบนี้ยังคงมีอยู่ในกลุ่มชนพื้นเมือง

2.3.2 จิวเมืองหลวงและกระบวนการขยายตัวลงสู่ทางใต้

จากประวัติของจิวในช่วงเวลาต่างๆ พบว่าจิวเริ่มเป็นรูปแบบการแสดงที่ชัดเจนในช่วงราชวงศ์ถัง (รัชสมัยของพระเจ้าถังไท่จง ค.ศ. 1280-1368) และในเวลาต่อมามีการรุกรานจากชาวมองโกลและถูกบุกเข้ายึดประเทศเปลี่ยนราชวงศ์การปกครองเป็นราชวงศ์ชิง ซึ่งเป็นชาวต่างชาติ แม้ว่าชาวมองโกลจะเข้าปกครองประเทศแต่ก็เปิดโอกาสให้ชาวจีนสามารถพัฒนาศิลปะแขนงต่างๆ ได้อย่างเสรี ดังนั้นจึงพบว่าวรรณกรรมและศิลปะในยุคนั้นเป็นการแสดงออกถึงการต่อต้านราชวงศ์และปฏิเสธผู้ปกครอง ที่ดี นอกจากนี้บทละครต่างๆ นอกจากจะสะท้อนความไม่พอใจออกมาแล้ว ยังแฝงไว้ถึงความเศร้าโศกเสียใจ และสิ้นหวัง รวมถึง ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่อย่างไรก็ตามศิลปะการแสดงและดนตรีแขนงต่างๆ ในระยะเวลานั้น ก็ได้รับอิทธิพลจาก มองโกลเป็นอย่างมาก

จิวต่างกันชนิดต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อจิวไค้จิว คือ (วีเกียรติ, 2542: 24-25)

- 1) จิวเจียอิม (เจียอิมที่) หรืออีกชื่อที่รู้จักกันทั่วไปคือ “หน้าหมี” เป็นจิวที่แสดงทางตอนใต้ กำเนิดขึ้นทางตะวันออกแถบมณฑลเจ้อเจียง และได้แพร่กระจาย ลงมาทางตอนใต้ของมณฑลเกียงสี เข้าสู่ทางตอนใต้ของมณฑลฮกเกี้ยน ผ่านอำเภอเจียวอาน และตุงชานเข้าสู่เมืองไค้จิว
- 2) จิวไชฉิน (ไชหิงที่) จิวไชฉินและระบำกลางคอกไม้ เจริญขึ้นที่มณฑลหูหนาน จากนั้นได้แพร่กระจายผ่านทางตอนเหนือของมณฑลกว๋างตุ้ง ผ่านเมืองฮุยหยาง ไสฟง เข้าสู่เมืองไค้จิว
- 3) จิวจ้วกั้ง (จ้วกั้งที่) จิวจ้วกั้งเจริญขึ้นในแถบมณฑลอันฮุย และได้มีการแพร่เข้ามาทางตอนใต้ของเกียงสี ผ่านมณฑลฮกเกี้ยนด้านตะวันตก ผ่านหมู่บ้านเกียงเจิวของชาวจีนแคะ แล้วเข้าสู่เมือง ไค้จิว

ตั้งแต่ช่วงปลายราชวงศ์หมิง จิวทั้ง 3 ชนิด ได้แพร่กระจายเข้าสู่เมืองไค้จิวและเข้ามาามีอิทธิพลต่อการละเล่นพื้นบ้านอย่างมากจนได้พัฒนากลายเป็นจิวไค้จิวในที่สุด โดยเฉพาะจิวเจียอิมซึ่งถือได้ว่าเป็นจิวชนิดแรกที่ได้แพร่เข้าสู่เมืองไค้จิวและได้รับความนิยมกว่าจิวชนิดอื่นๆ ที่แพร่เข้าไปในภายหลัง แต่เนื่องจากจิวเจียอิมใช้ภาษากลาง (กั๋วอ๋วย) ซึ่งเป็นภาษาราชการจึงจำกัดผู้ชมเฉพาะผู้ที่มีการศึกษาเท่านั้น ดังนั้นการละเล่นพื้นเมืองซึ่งรุ่งเรืองในขณะนั้นจึงถูกดัดแปลงเพื่อให้ทันกับยุคสมัยกลายเป็น

จิวเจ็ยอิมที่ใช้ภาษาแต้จิ๋วในการแสดง นอกจากนี้ยังได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบต่างๆให้ดีขึ้น เช่น เลื้อผ้าเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับพื้นที่และความนิยม และเรียกการแสดงนี้ว่า “ฉาวโจวซี” (พรพรรณ,2526: 26) และเมื่อจิวเจ็ยอิมเสื่อมความนิยมลง การละเล่นแบบใหม่นี้ก็ได้จึงได้รับความนิยมและเจริญขึ้นอย่างเต็มที่ในสมัยต่อมา

“ชาวเมืองแต้จิ๋วใช้ภาษาพื้นเมือง (ภาษาแต้จิ๋ว) ร้องทำนองเพลงสกุลทางเหนือ และทางใต้ แล้วเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า เต็ยจิวหี”(หนังสือหนันเอี้ยปี้จี้,2526:26 ช่างใน วิเกียรติ,2539: 25)

“งานวิจัยของเซียวเอี้ยวเทียนกล่าวว่า จิวแต้จิ๋วมีวิวัฒนาการจากจิวกวงฮี้ถึงกับเพลงพื้นเมืองของพวกอี่และตัน และเมื่อมารวมกับเพลงระบำดอกไม้กี้เร็นมีการแต่งกายแบบโบราณและร้องเพลงประกอบไปด้วย ลักษณะคล้ายจิวปัจจุบัน และเมื่อมีจิวเจ็ยอิมเข้ามาจิวแต้จิ๋ว จึงได้ถือ กำเนิดขึ้น”(วิเกียรติ, 2539: 25)

2.3.3 อิทธิพลของการละเล่นชนิดต่างๆ ที่ยังคงปรากฏในจิวแต้จิ๋ว

งานวิจัยของเซียวเอี้ยวเทียน(ช่างในวิเกียรติ, 2539) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของจิวแต้จิ๋วกับการละเล่นต่างๆ ที่มี อิทธิพลดังนี้

1. ความสัมพันธ์ของจิวแต้จิ๋วกับจิวกวงฮี้

จิวกวงฮี้มีลักษณะเฉพาะคือการใช้เด็กแสดง ตัวแสดงที่สำคัญ นอกจากตัวตลก ตัวหน้าลายตัวพระเอกมีหมวด ที่เรียกว่า ทิว เจ้ง โฮ้ว เซ็ง ตามลำดับแล้ว ตัวแสดงนอกเหนือจากนั้น ใช้เด็กทั้งหมด จิวแต้จิ๋วในระยะเริ่มแรก มีลักษณะเฉพาะคือ การใช้เด็กแสดงเช่นเดียวกับจิวกวงฮี้ ดังนั้นจิวแต้จิ๋วจึงมีชื่อเรียกอีกชื่อว่า “ถ่งจือป้ง” หรือแปลได้ความว่าคณะจิวเด็ก เสถียรโกเศศ ได้กล่าวถึงจิวชนิดนี้ในเมืองไทยว่า ผู้แสดงเป็นเด็กผู้ชายล้วน และจิวชนิดนี้ เรียกกันในหมู่คนไทยว่า “จิวเด็ก”

2. ความสัมพันธ์ของจิวแต้จิ๋วกับเพลงของพวกอี่และพวกตัน (อี่เกอ ตันเกอ)

โดยทั่วไปแล้ว ทำนองของพวกอี่เป็นทำนองโบราณที่ร้องต่อๆกันมา เพลงของพวกตันก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน ปัจจุบันทำนองเพลงดังกล่าวยังเป็นที่ยอมรับร้องกันอยู่ในเมืองแต้จิ๋ว ก่อนหน้าที่จิวต่างถิ่นจะแผ่ขยายเข้ามาในเมืองแต้จิ๋ว นั้น พวกจิวกวงฮี้ทั้งต่างถิ่นนิยมร้องเพลงของพวกอี่และ พวกตัน ดังนั้นจิวแต้จิ๋วในปัจจุบันยังมีเพลงของชาวพื้นเมืองดังกล่าวหลงเหลืออยู่ เช่น จิวเรื่องท้อฮวยก้วยไต๋ เพลงร้องโต้ตอบกันระหว่างสาวชื่อ ท้อฮวย และผู้เฒ่ารับจ้างพายเรือข้ามฟากนั้น ทำนองเพลงและจังหวะเป็นแบบฉบับของพวกอี่อย่างแท้จริง

สำหรับอิทธิพลของเพลงพวกคันทรีให้แก่จิวแต่จิวนั้น นักวิชาการบางท่านกล่าวว่าที่เด่นชัดว่า น่าจะเป็น ลักษณะของการเชื่อมโยงกรายของตัวละคร เช่น การเดินหน้า 3 ก้าว ถอยหลัง 3 ก้าวหรือ การหันตัว หมุนตัวในวงที่จำกัดเหล่านี้ เป็นต้น

3. ความสัมพันธ์ของจิวแต่จิวกับเพลงปิกคานา

เพลงปิกคานาในยุคหลังนี้ได้รวมเข้ากับเพลงระบำกลองคอกไม้ของมณฑลหูหนัน ดังนั้นทำนองเพลงต่างๆ อันได้มาจากเพลงชนิดนี้จึงมีอยู่มากและยังคงปรากฏในจิวแต่จิวเช่น ทำ-นองเพลงจับปวยจิว โป่ยจับฮ่วย เป็นต้น หรือนอกจากนั้นคำอุทานที่ไม่ค่อยสุภาพ คำหยาบ โทณต่างๆที่ได้มาจากเพลงระบำกลองคอกไม้ยังปรากฏในเรื่องจิวที่ใช้แสดงอยู่ในปัจจุบัน จิวที่ได้อิทธิพลจากการละเล่นชนิดนี้มักเป็นเรื่องสั้นๆบางครั้งมีผู้แสดง 2 คน ออกมาร้องเพลงได้ตอบไปมาเท่านั้น

4. ความสัมพันธ์ของจิวแต่จิวกับจิวเจียม

จิวแต่จิวมีความสัมพันธ์กับจิวเจียมเป็นอย่างมาก จนอาจถือได้ว่า เป็นวิวัฒนาการขั้นสุดท้ายที่ทำให้กำเนิดจิวแต่จิวอย่างสมบูรณ์แบบ จนมีคำกล่าวว่าจิวเจียมเป็นแม่ผู้ให้กำเนิดจิวแต่จิว และอิทธิพลของจิวเจียมนี้ยังมีปรากฏอยู่ในจิวแต่จิวหลายด้าน คือ

4.1 จิวซุกเบิกโรง จะประกอบไปด้วย 1. ซุกโปยเขียนถวายพร พระเจ้าถึงให้จงหรือเรียกอีกชื่อว่าพระเจ้าหลี่ซี้มิ่ง (หลี่ซื่อหมิน)จะออกมาไล่ผี 2. ซุกนางฟ้าส่งบุตร เมื่อจบจะมีซุกความสุข ภาษาแต่จิวเรียกว่า “ท่วงอี” ภาษาที่ใช้ร้องในซุกเบิกโรงบางซุกนี้จะเป็นภาษาจีนภาคกลางที่เรียกว่า “กั๋วอ่วย” ตัวแสดงที่เล่นเป็นตัวหน้าลาขไม่ว่าจะแสดงจิวซุกใดภาษาที่ใช้ร้องจะต้องเป็น “กั๋วอ่วย” เสมอ

4.2 การปลุกโรงของจิวแต่จิวเลียนแบบตามจิวเจียม ดังเช่น หน้าโรงมักแขวนม่านไม้ไผ่จำนวน 3 แฉก กล่าวกันว่า การปลุกโรงจิวเช่นนี้เป็นการเลียนแบบการปลุกโรงจิวของสมัยราชวงศ์ชวอน (ในที่นี้หมายถึงการปลุกโรงจิวในเมืองจีนเพราะสำหรับโรงจิวในเมืองไทยจะไม่มีลักษณะดังที่กล่าวมานี้)

4.3 การร้องเพลงของผู้แสดงที่หน้าโรงนั้น เมื่อร้องถึงคำสุดท้ายตัวแสดงในโรงจะต้องช่วยร้องคลอเสียงตามไปด้วยเสมอ และการร้องเพลงในลักษณะดังกล่าวนี้พบว่ามีปรากฏอยู่ในเพลงปิกคานาของชาวพื้นเมืองแต่จิว เช่นเคียวกัน

4.4 เรื่องที่ใช้ในการแสดงจิว้นั้น ถ้าเป็นเรื่องที่ใช้แสดงเมื่อ 30-40 ปีก่อน จะพบว่า เนื้อหาของเรื่องมักจะเขียนแบบตามจิว้เจียมทั้งหมด ซึ่งมักเป็นเรื่องที่ใช้แสดงมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ชวหรือในสมัยราชวงศ์หมิง

4.5 จิว้แต่จิว้ในปัจจุบันยังคงการเรียกตัวแสดงในบทบาทต่างๆ ไว้เช่นเดียวกับจิว้เจียม เช่น จะเรียกพระเอกว่า เซิง (เซ็ง) เรียกนางเอกว่า คั้น (ค้ว) เรียกตัวตลกว่า โฉ่ว (ทิว) นอกจากนั้นคำที่ใช้ในบทละคร เช่น คำว่า เอวียนฮวย (อ่วงจิว้) จะใช้เรียกแทนชื่อตัวละครชายที่สูงอายุว่า เล่าฮั่ง หรือเล่าเซ็ง คำเหล่านี้เป็นคำที่ได้รับอิทธิพลมาจากจิว้เจียมแทนทั้งสิ้น เพราะนั้นไม่ปรากฏคำเหล่านี้ในภาษาพูดของชาวแต่จิว้

4.6 ในด้านการแต่งกาย จิว้แต่จิว้แต่งตามเครื่องแต่งกายของคนในสมัยราชวงศ์หมิง เช่นเดียวกับ จิว้เจียม

2.3.4 จิว้แต่จิว้

พรพธรรม (2537: 15-16) ได้กล่าวถึงความเจริญของจิว้แต่จิว้ว่ามีวิวัฒนาการมาจากการละเล่นของชาวพื้นเมืองแต่จิว้ แต่มีการดัดแปลงในด้านต่างๆ เพื่อให้ตรงกับรสนิยมของผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นภาษาที่ใช้ในการขับร้อง และบทสนทนาในการแสดง ถึงแม้ว่าในบทสนทนาจะมีสัมผัสบ้างแต่ก็ไม่มี ความไพเราะและสละสลวยเท่ากับจิว้เจียม ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่เหล่าพหุผู้คิมีเงินและ ผู้มีการศึกษา จึงไม่ได้ใส่ใจที่จะอุปถัมภ์ให้จิว้ชนิดนี้เจริญเติบโตขึ้นอย่างเต็มที่ จนกระทั่งถึงช่วงสมัยปลายราชวงศ์ชิง ในต้นรัชกาลพระเจ้ากวงสู (ค.ศ. 1875-1908) จิว้แต่จิว้จึงมีโอกาสรุ่งเรืองขึ้นอย่างเต็มที่ในท้องถิ่นของคน โดยการอุปถัมภ์ของข้าราชการชั้นผู้ใหญ่แห่งตระกูลปิง ซึ่งเป็นชาวโผวเล็ง(อำเภอหนึ่งของเมืองแต่จิว้) มียศเป็นนายทหารชั้นผู้ใหญ่ เนื่องจากท่านมีความคิดความชอบต่อราชวงศ์ชิงอย่างมากเมื่อครั้งไปปราบกบฏที่มณฑลกวางตุ้งและมณฑลกวางสี อย่างราบคาบ จึงเป็นที่โปรดปรานของกษัตริย์แห่งราชวงศ์ชิง พระองค์ทรงให้อำนาจการปกครองเขตนี้ให้กับทางปิงอย่างเต็มที่

เนื่องจากข้าราชการผู้นี้และคนในตระกูลปิงต่างชื่นชอบจิว้แต่จิว้เป็นพิเศษ จึงได้ให้การอุปถัมภ์จิว้แต่จิว้เกือบทุกคณะ เป็นเหตุให้จิว้แต่จิว้เจริญขึ้นอย่างรวดเร็ว

หนังสือพิมพ์หลิงตงฮีเป่า ได้กล่าวถึงความเจริญของจิว้แต่จิว้ว่า ในสมัยนั้นมีโรงสอนจิว้ของเมืองแต่จิว้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ โรงจิว้ที่สอนจิว้แต่จิว้และโรงจิว้ที่สอนจิว้จ้วกั้ง และพบว่าจิว้จ้วกั้งนั้น มีโรงจิว้ที่เปิดสอนอยู่เพียง 4 คณะใหญ่ๆ เท่านั้น และไม่มีการตั้งโรงจิว้ใดๆขึ้นมาเพิ่มเพื่อสอนจิว้จ้วกั้งอีกเลย แต่สำหรับจิว้แต่จิว้มีโรงสอน จิว้ถึง 200 โรง

ไปสูหอิน ซึ่งเป็นกรรยาของคนในตระกูลปิงทำนหนึ่งและจะเรียกได้ว่าอุหอินทำนนี้เป็นผู้ที่มีอิทธิพลอยู่เบื้องหลังในการตัดสินใจต่าง ๆ ดังนั้นหากผู้ใดต้องการจะเอาใจสูหอินไม่ว่าจะเพื่อกรณีใดๆก็ตาม ก็มักจะนิยมมอบคณะจิวให้เป็นกรรมสิทธิ์ ดังนั้นจึงปรากฏว่า ไปสูหอินมีคณะจิวในครอบครองถึง 80 คณะ และเมื่อรวมกับคณะจิวของคนอื่นๆในตระกูล จึงปรากฏว่า ตระกูลปิงมีจิวแต่จิวในครอบครองกว่าร้อยคณะ ในขณะที่พระนางซุสีไทเฮาทรงโปรดปรานจิวมากเช่นกัน ดังนั้นเจ้านายเมืองแต่จิวจึงได้นำคณะจิวแต่จิวไปถวาย ให้เป็นจิวประจำราชสำนัก ซึ่งเป็นเหตุให้เจ้านายทั้งหลายในราชวงศ์ต่างหันมาชื่นชมจิวแต่จิวกันมากขึ้น

จิวแต่จิวเจริญถึงขีดสุดในสมัยนี้ เพราะว่าเจ้านายและผู้ที่มีเงินค่าแข่งขันกันรับคณะจิวแต่จิวที่มีชื่อเสียงไว้ในอุปถัมภ์ ต่อมาเมื่อ ไปสูหอินสิ้นไปเป็นเหตุให้จิวในครอบครองเกือบร้อยคณะขาดที่พึ่งกระจัดกระจายกันไป คณะจิวจะได้รับการว่าจ้างก็น้อยลงเพราะมีนักแสดงจิวอาชีพมากจนเกินไป อีกทั้งการสวรรคตอย่างค่อเนื่องกันของพระนางซุสีไทเฮาและพระเจ้ากวงสุ ทางราชการได้สั่งให้งดการบันเทิงทุกชนิดทั้งประเทศเป็นเวลา 200 วัน พวกนักแสดงจิวต่างเปลี่ยนอาชีพ บ้างก็เดินทางออกต่างประเทศเพื่อแสวงหาโชคและหาอาชีพอื่นที่ตนถนัด

ในหนังสือศิลปะการชมจิวแต่จิว(เดิม ช่งเซียง(แปล): 2539)ได้กล่าวถึงในสมัยหลังการปฏิวัติการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยมนั้นจิวได้ถูกรัฐบาลจีนเข้ามาโอบอุ้มและปรับเปลี่ยนระบบการจัดการภายในให้ดีขึ้น ปัญหาที่จิวเผชิญอยู่จึงสามารถแก้ไขได้ นโยบายที่รัฐนำมาใช้ในการแก้ปัญหาประกอบด้วยหลัก 3 ด้าน คือ

1. ด้านการปรับปรุงเนื้อหาบทละคร รัฐบาลเข้ามาจัดการตรวจสอบเนื้อหาบทละครและเพลง(ดนตรี)ที่ใช้ในการแสดงว่าไม่มีการต่อต้านต่อรัฐบาลจีน รูปแบบบทละครใดที่เก่าแก่ไม่ทันสมัยก็มีการปรับปรุงให้ดีขึ้นทันสมัยขึ้น และบทละครที่จบอย่างเศร้าหรือเสียเลือดเนื้อหรือไม่สุภาพอนาจารก็ปรับให้จบอย่างมีความสุขหรือตัดทิ้งเสีย เช่นเรื่องดังซางโหวเนียง ที่ชายหญิงเป็นคู่กันเดิมต้องถูกจับถ่วงน้ำตายก็ถูกแก้บทเป็นชายหนุ่มพยามหาทางแก้ไขและพากันหนีตามกันไปในที่สุด เป็นต้น

2. ด้านบุคลากร แต่เดิมนักแสดงถูกขายเป็นทาสประเภทหนึ่งให้กับโรงจิว เจ้าของคณะมีสิทธิ์ขาดในการลงโทษต่างๆได้ รัฐก็เข้ามาล้มล้างระบบนั้นเสีย ให้เป็นนักแสดงมีเงินเดือน สร้างศักดิ์ศรีความมีเกียรติให้แก่นักแสดง และเปลี่ยนระบบการสอนให้เป็นโรงเรียนหรือสถาบัน รูปแบบของนักแสดงเปลี่ยนไปเกิดกลุ่มคนที่รักการแสดงแทนที่ระบบผูกโรงจิว(ซื้อ-ขาย)

3. ด้านระบบการจัดการต่างๆ รัฐบาลเข้าไปปรับโครงสร้างระบบการตัดการจิวใหม่ ให้มีการจัดการแบบบริษัทมากขึ้นเพื่อสามารถดำเนินธุรกิจได้ตามระบบกลไกตลาด ระบบการดำเนินการภายในของคณะก็เปลี่ยนไป มีการแยกผู้เชี่ยวชาญเฉพาะเรื่องออกจากกัน เช่น ครูสอนรำ ครูสอนร้อง ครูแต่งเพลง ครูเขียนบท เป็นต้น ทดแทนระบบเก่าที่มีเพียงเหล่าซือที่มีอำนาจมากเพียงผู้เดียว

ในปีค.ศ. 1958 รัฐบาลได้จัดตั้งสถาบันจิวแท้จิวแห่งมณฑลกวางตุ้งขึ้น เป็นศูนย์กลางจิวแท้จิว มีการจัดการให้การเผยแพร่การแสดงจิวออกไป มีการเดินสายแสดงตามที่ต่างๆ มีการปรับปรุงเทคนิคและอุปกรณ์ในการแสดงให้ดีขึ้นเพราะมีการคำนึงถึงผู้ชม(ตลาด)มากขึ้น เพราะระบบการบริหารที่รัฐเข้ามาวางระบบใหม่เพื่อให้คณะจิวสามารถอยู่รอดได้ต่อไป

2.3.5 จิวแท้จิวกับชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจีนในประเทศจีน

ด้านสังคมและความเป็นอยู่ในประเทศจีนนั้น พบว่า จิวเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมอย่างสูงเมื่อสิ้นฤดูเก็บเกี่ยวของทุกปี ซึ่งหมายถึงวันสิ้นสุดของปีนั้นๆ ด้วย ชาวนาที่ว่างจากการทำนาหลังเก็บเกี่ยวจะจัดงานเฉลิมฉลองประจำปีครั้งยิ่งใหญ่ขึ้น เพื่อเป็นการให้รางวัลแก่ความเหน็ดเหนื่อยยากตรากตรำทำงานมาทั้งปี ในงานนี้ชาวนาจะจ้างจิวเพื่อให้เล่นถวายเจ้าแห่งธรณี เป็นการตอบแทนคุณเจ้าที่อำนวยความสะดวกสมบูรณ์ให้แก่ชาวนา ให้สามารถเพาะปลูกข้าวได้ โรงจิวจะตั้งขึ้นที่กลางท้องนา และที่เสาทั้ง 2 ต้นด้านหน้าของโรงจิวจะมีมัดข้าวที่เก็บจากนามัดติดอยู่ด้วย ถ้าจิวที่ว่าจ้างมาเล่นถวายเข้าประจำท้องที่ โรงจิวจะปลูกไผ่หน้าศาลหรือใจกลางเมือง แล้วตั้งศาลชั่วคราวสำหรับเข้าไว้ที่หน้าโรงจิว เมื่อถึงวันงานเข้าจะถูกเชิญออกแห่ไปตามท้องถนนในเมือง เพื่อเป็นเหมือนการตรวจตราดูแลความสงบสุขของชาวบ้าน พิธีนี้เรียกว่า “อ้อซัง” หรือแปลว่าแห่เจ้า พิธีนี้จะมีปีละครั้งเท่านั้น (มักจัดกันในช่วงเวลาเดือน 10-11 ของจีน) และเชื่อกันว่าการไหว้เจ้าในช่วงเวลานี้จะถือกันว่า ได้กุศลแรงมาก เพื่อให้งานสนุกมากยิ่งขึ้นในเทศกาลนี้ บางแห่งจะจัดการแสดงเป็นชุดๆ และมีการร้องเพลงประกอบไปด้วย เรียกว่า “เองกอ” หมายถึงการจิวจิวเป็นชุดๆในขบวนแห่เจ้า และ การเซดสิงโต เรียกว่า “บู๊ไช”

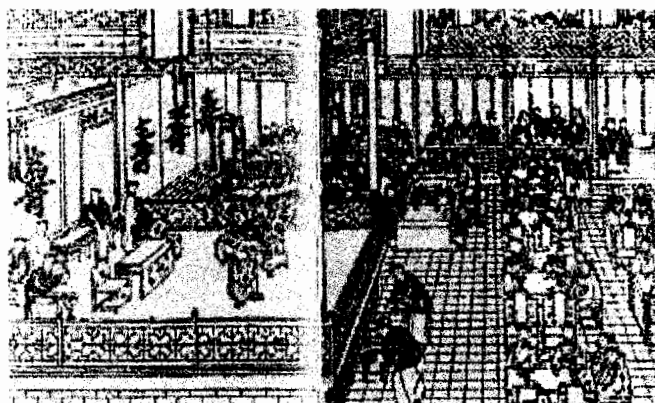
โอกาสในการเล่นจิวมีหลายโอกาสและชื่อที่ใช้เรียกก็จะเรียกแตกต่างกันไปด้วย เช่น จิวที่เล่นในวันสารทจีนกระเจาด เรียกว่า “สิโกวหี” เป็นต้น นอกจากนั้น ยังมีจิวที่ว่าจ้างมาเล่นในโอกาสพิเศษที่เรียกว่า “ฮัวกหี” หรือ จิวลงทัณฑ์ เนื่องจากในสังคมชาวนา สมาชิกในชุมชนมักรักใคร่กลมเกลียวกันเหมือนพี่น้องการประนีประนอมเกิดขึ้นได้ง่าย ในด้านการปกครองนั้นมักถือว่าหากผู้มีอายุมากกว่า 50 ปีขึ้นไป กระทำสิ่งใดผิดพลาด และไม่ต้องการให้เรื่องถึงศาลนั้น ในหมู่บ้านจึงได้ตั้งกฎเกณฑ์ในการลงโทษต่างๆ และโทษที่ถือว่าหนักที่สุดคือ ปรับว่าจ้างจิวมาเล่น นอกอีก ฮินความผิ ที ๗ ได้ ๓๗ ไปนี้ ใน

วันที่มีการแสดง ผู้ทำผิดจะถูกบังคับให้ยืนอยู่หน้าโรงพร้อมทั้งใบหน้าที่ปิดไปด้วยกระดาษขาวเขียนชื่อ-แซ่ตัวเองบอกไว้อย่างชัดเจน เพื่อเป็นการลงโทษ สำหรับจีวในงานฉลองวันเกิดของเจ้าประจำท้องถิ่นนั้น ถือกันว่าเป็นวันสำคัญรองลงมา จากงานฉลองตอบแทนบุญคุณเจ้าประจำปี ชาวบ้านทุกหมู่บ้านจะต้องจัดงานฉลองทุกหมู่บ้าน ทั้งนี้เพราะเชื่อกันว่าถ้าสามารถจัดงานวันเกิดให้เจ้าพอใจแล้วพวกคนจะได้รับความสุขสมบูรณ์และอายุยืนยาวด้วย (พรพรรณ,2537:16-17)

2.4 ประเภทของจีวที่พบในไทย

การแสดงจีวนั้นพบว่าผู้แบ่งประเภทของการแสดงออกไปมากมายหลายรูปแบบ ทั้งที่เหมือนกันและต่างกัน ในปีคริสต์ศักราช 1981 พบว่า ในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีนมีการแสดงอุปรากรที่มีลักษณะที่แตกต่างกันถึง 300 ลักษณะ (เฉลิมศักดิ์, 2540. 76) ดังนั้นการแบ่งประเภทของการแสดงจีวออกเป็นสองประเภทใหญ่ๆ คือ จีวหลวง หรือจีวปักกิ่ง และจีวท้องถิ่น ซึ่งจะสามารถแบ่งแยกย่อยออกไปตามแต่ลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนี้

1. จีวปักกิ่ง หรือจีวหลวง เรียกว่า ชิงชู(Ching Chu) เป็นอุปรากรจีนที่ได้รับความนิยมสูงสุดในจีน จนแทบจะเรียกว่าเป็นจีวประจำชาติ (คิวอิง ซึ่งแปลว่า การละครหลวง หรือ Capital Drama) เนื่องจากแสดงเป็นภาษาจีนกลางและใช้แสดงในราชสำนัก เริ่มแสดงในปลายศตวรรษที่ 18 และมีอิทธิพลอย่างสูงต่ออุปรากรจีนชนิดอื่นๆ เฉลิมศักดิ์(2540) กล่าวว่าจีวปักกิ่งในอดีตนั้นนิยมแสดงตามโรงน้ำชาผู้ชมจะเข้ามาชมการแสดงพร้อมกับจิบน้ำชาไปด้วย บรรยากาศจึงเต็มไปด้วยความอึกทึก



ภาพที่ 8 การแสดงจีวในโรงน้ำชา จากหนังสือ Chinese Theatre in Modern Times

นักแสดงจีวระยะแรกๆ เป็นนักแสดงที่มีถิ่นฐานมาจากมณฑลเกียงซู (Kaongsu) และอันเหว่ย (Anhui) ที่มีที่ตั้งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีน เด็กชายเหล่านี้ทำการฝึกหัดจีวจนขึ้นชื่อเป็นอาชีพนักแสดง จวบจนกบฏไท่ปิง(ค.ศ. 1850-1860) นักแสดงส่วนมากจะเป็นเด็กที่มาจากปักกิ่งเอง ต่อมาหลังปฏิวัติของ

เหมาเจ๋อตุง หรือยุคปฏิวัติทางวัฒนธรรมของจีน(Cultural Revolution) (ค.ศ. 1966-1976) ที่มีหลักการให้ประชาชนสามารถเข้าถึงซึ่งศิลปะวิชาการต่างๆแทนที่ชนชั้นขุนนางเช่นในอดีต ทำให้การแสดงจึงมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ โดยเฉพาะเรื่องราวที่ให้แสดงจะเน้นการตอบสนองต่อความต้องการของชนชั้นกรรมาชีพมากกว่า และถูกใช้ในแง่ของการให้แนวคิดทางการเมือง ในปัจจุบันนี้พบว่าจิวปักกิ่งล้าหลังอยู่ราว 25 ปีอันเป็นผลมาจากการปฏิวัติทางวัฒนธรรม หลังจากยุคนั้นจิวปักกิ่งได้กลับเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเช่นอดีตกาล(Wendy A. Levine, The Cultural Revolution, มปป.)

2. จิวแด่จิว(Chao Opera) อุปรากรจีนแด่จิวหรือที่เรียกกันว่าจิวแด่จิว เป็นจิวท้องถิ่นประเภทหนึ่ง ที่เก่าแก่ของประเทศจีนแพร่หลายอยู่ทางมณฑลกวางตุ้งตะวันออกและมณฑลฮกเกี้ยนภาคใต้ นอกจากนี้ยังได้เข้าไปมีอิทธิพลต่อการแสดงอื่นของชาวจีนแด่จิว และได้แพร่กระจายออกไปทั่วย่านเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างกว้างขวางมาช้านาน

จิวจีนแด่จิว แต่เดิมเป็นสาขาหนึ่งของจิวภาคใต้ในสมัยราชวงศ์หยวนและหมิง มีประวัติมาแต่โบราณกาลตามเอกสารเกี่ยวกับจิวแด่จิวซึ่งมีอยู่ในหอสมุดประเทศอังกฤษและญี่ปุ่นบันทึกไว้ว่า ก่อนสมัยราชวงศ์หมิงยุคกลาง จิวแด่จิวก็มีท่วงทำนองการร้องเพลงและรูปแบบแห่งการแสดงที่สมบูรณ์ของตนเองแล้ว สำหรับบทแสดงของจิวแด่จิวที่สืบทอดกันมาแต่โบราณนั้น สามารถจะแยกได้เป็นสองประเภทใหญ่ๆ ประเภทหนึ่งถือกำเนิดจากจิวทางภาคใต้สมัยราชวงศ์ซ่งกับหยวนและละครนิยายเบ็ดเตล็ดสมัยราชวงศ์หมิงและชิง เช่น เรื่อง “เป่เป่กี้” “เจียแพ่กี้” “เกงโทยกี้” “ไป่จิวยี้” “เปะไถ่วี้” “เตียจุกี้” “ซิงจุกี้” “พั่วเอี้ยกี้” “ฮือเกิ้ลัก” “เจ็กจังกี้” เป็นต้น บทแสดงเหล่านี้ ส่วนใหญ่เหมือนกับฉันทน์ฉบับโบราณที่มีตำนานไพเราะ คนตรีเป็นแบบดั้งเดิม และเรียบ ๆ การรำประณีต จนกระทั่งบัดนี้ยังมีบทแสดงที่ดึงดูดใจผู้ชมอยู่เป็นอันมาก อีกประเภทหนึ่งใช้เรื่องราวจากคำบอกเล่าของชาวบ้าน หรือเรื่องจริงในท้องถิ่นมาแต่งเป็นบทแสดงขึ้น เช่น เรื่อง “ลี้เกี้ยกี้” “โหวล็กเนี่ย” “กิมฮวยนึ่ง” “เต่งแจ้ไต้วเท้า” “ลืออ้มตักเกี้ยวชุยโกย” “ฮิมมั่งฮ้วง” และ “ฉ่าปั้งหวย” เนื้อเรื่องขบขันเพิ่มเติมไปด้วยกลิ่นอายของท้องถิ่น สวยงามตามธรรมชาติน่าชมยิ่งนัก และได้แสดงอยู่เสมอมา (คณะอุปรากรจีนแด่จิวเยือนไทย, มปป.)

จิวแด่จิวโดยรวมแล้วมีชื่อเสียงถือเรื่องในความประณีตอ่อนช้อย เป็นความประณีตอ่อนช้อยที่ไม่ซ้ำซ้อนรุนแรง เมื่อได้ประกอบเข้ากับดนตรีของจิวแด่จิวแล้ว ต่างก็ส่งเสริมซึ่งกันและกันและทำให้โดดเด่นยิ่งขึ้น

จิวแด่จิวสมัยก่อนใช้ระบบซื้อเด็กมาฝึกแสดง ตัวพระ ตัวนาง ตัวสาวใช้ แม้กระทั่งตัวพระเอกสูงอายุก็ใช้เด็กแสดงทั้งสิ้น เมื่อผู้แสดงมีอายุมากขึ้น เสียงแหบพร่าไป ก็จะถูกขับไล่ก็ตกออกไปจากการในทันที ซึ่งนับเป็นอุปสรรคแก่การพัฒนาจิวแด่จิวอย่างใหญ่หลวง

ส่วนจิวที่พบในประเทศไทย นั้นมีอยู่ไม่กี่ประเภทหากแยกตามระยะเวลาที่เข้ามาได้ดังนี้
 จิวกวางตั้ง เป็นจิวที่ถูกนำเข้ามาในเมืองไทยช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยา มีบทเจรจาเป็นภาษากวางตั้ง
 ลักษณะการแสดงจะคล้ายกับจิวจ้วงก้ง แต่คนไทยนิยมเรียกว่า “จิวคักเก็ง”

จิวไหหลำ ลักษณะการแสดงจะคล้ายกับจิวจ้วงก้ง คนไทยนิยมเรียกว่า “จิวคักเก็ง” เช่นเดียวกับจิว
 กวางตั้ง ในประเทศไทยนั้นวิเกียรติ (2539: 41)กล่าวว่ พบเพียง 5 คณะ ประกอบด้วย คณะผ่านฟ้าศิลป์
 คณะหยกฟ้าศิลป์ คณะนำศิลป์ คณะชี่นำ และคณะมังกรทอง ซึ่งจะแสดงในศาลเจ้าไหหลำเท่านั้น



ภาพที่ 9 คณะจิวไหหลำ ชื่อคณะนำศิลป์, กุมภาพันธ์ 2542

จิวจ้วงก้ง หรือจิงจิว หรือผิงจิว มีการใช้ภาษาจีนกลางในบทเจรจา เป็นจิวเมืองหลวงของชาวแคะ
 และปักกิ่งหรือถูกเรียกว่าจิวปักกิ่ง ในอดีตนักแสดงเป็นชายล้วนต่อมาได้มีการนำนักแสดงหญิงเข้าร่วม
 แสดงได้เช่นปัจจุบันพบว่าจิวชนิดนี้ถูกนำเข้ามาในประเทศไทยราวสมัยรัตนโกสินทร์ และเนื่องจากกลอง
 ที่ใช้ตีในการแสดงมีเสียงดัง “คัก” และไม้พ้อกับฉาบมีเสียง “แจ” จึงถูกเรียกต่อกันมาว่า “จิวคักแจ”

จิวแต้จิว หรือจิวไปจ้อชี่ เป็นจิวที่เข้ามาหลังสุดแต่กลับได้รับความนิยมอย่างสูงและคงเป็นจิว
 เพียงชนิดเดียวที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ทำให้ยังคงแสดงอยู่ในประเทศไทยหลายคณะ มนตรี(2518)เรียก
 จิวที่เป็นต้นแบบของจิวแต้จิวว่า จิวแป๊ะยี่ ที่ร้องเป็นภาษาแต้จิว แต่เนื่องจากมีการแสดงที่ชึกเขือจึงเสื่อม
 ภาวนิยมลงกลายเป็นจิวแต้จิวเช่นทุกวันนี้

2.5 การอพยพเข้ามาสู่ประเทศไทยของจิว สมัยต่างๆ

จิวหรือการแสดงของจีนชนิดนี้ ปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ไทยหลายครั้งแต่กลับไม่
 พบหลักฐานที่สามารถนำมายืนยันว่าแท้จริงแล้วการแสดงจิวเข้าสู่ประเทศไทยได้อย่างไรและในช่วงเวลา

โค พบว่ามีหลักฐานทั้งในภาษาไทยและในภาษาต่างประเทศที่ระบุการแสดงที่เรียกว่าจิวหรือการแสดงที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจิวว่าน่าจะเข้ามาในสมัยอยุธยาเป็นสมัยแรกๆและตามหลักฐานที่ระบุเป็นภาษาไทยนั้นพบว่าเป็นสมัยธนบุรี นักวิชาการหลายท่านมีข้อสันนิษฐานที่ตรงกันว่า จิวน่าจะเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับการเข้ามาของชาวจีน “บางที่จิวอาจจะเริ่มมีมาตั้งแต่แผ่นดินพระเจ้าทรงธรรมก็อาจเป็นไปได้ เพราะในรัชกาลนี้พวกจีนได้เข้ามารับราชการและประกอบอาชีพอย่างมากมาย...”(สงวน, 2516 : 220)

1. จิวในสมัยกรุงศรีอยุธยา (พ.ศ. 1967-2310) มีนักแสดงชาวจีนหลายคน เพราะจิวเป็นที่นิยมกันมากในราชสำนักไทย แม้แต่ฟอลคอนและชาวตะวันตกอื่นๆก็อ้างว่าจ้างคณะจิวไปแสดง(Choisy, 1687: 241; La Loubere, 1693: 47 อ้างในสกินเนอร์, 2529: 13)

บันทึกของบาทหลวงเวอซัวซี(ผู้ช่วยทูตของเมอซิเออร์ เลอ เซอวาเลีย เดอโซมงด์ เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งเป็นราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส มาเพื่อเจริญราชไมตรีกับประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685)สมัยพระนารายณ์) ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์ได้บันทึกในวันที่ 1 พฤศจิกายน กล่าวถึงงานฉลองที่ทำเนียบของเมอซิเออร์ก็องสแตงซ์ (คอนสแตนซ์ ฟอลคอน หรือ เจ้าพระยาวิไชยเณร) ว่า

“...ขั้นแรกนั้นมีการแสดงหัสนาฏกรรมตามแบบจีน เลื่อนแสงนั่งดงาม ทำทางการแสดงก็ดีพิพอใช้ แสดงกันได้ดีอลังการมาก ส่วนมโหรีนั้นไม่ได้ความ มีการตีตอกีฬาต่างๆ เป็นระยะ...งานฉลองปิดท้ายราชการลงด้วยจิวหรือโศกนาฏกรรมจีน มีตัวแสดงจากมณฑลกว๋างตุ้งคณะหนึ่ง และจากเมืองจินเจาคณะหนึ่ง คณะที่มาจากเมืองจินเจานั้นแสดงได้เยี่ยม และเป็นระเบียบแบบแผนมากกว่า เมื่อมีแขกมาเยี่ยมเขียนถึงบ้านช่อง ฝ่ายเจ้าของบ้านจะคำนุบแขกที่ตรงกลางและทั้งที่มุมห้องครั้นแล้ว เขาก็จะค้ำบแก้วที่เจ้าของบ้านนั่ง แล้วจึงค้ำบแก้วที่แขกผู้มาหานั่ง และหลังจากได้เดินวนเวียนอยู่หลายตลบแล้ว ก็จะลงนั่งและกระทำปัจจุคนาการอยู่อีกช้านานกว่า จะเข้าเรื่องได้...” (ซัวซี, แพลโคย สันต์ ท. โกมลบุตร, 2516 : 416-417)

ส่วนบาทหลวงดาซารด์ ซึ่งมาในขณะเดียวกันนั้น ก็ได้บันทึกว่า “แรกทีเดียวก็เป็นสุขนาฏกรรมของจีน แบ่งออกเป็นองค์ๆ มีการแสดงท่าองอาจกล้าหาญ และทำพิลึกพิลั่น และมีการหกดะแมนตีลังกาเป็นการสลัฉาก...” (ดาซารด์, แพลโคยสันต์ ท. โกมลบุตร, 2519: 66)

ขณะที่ลาตูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสอีกรายหนึ่งซึ่งเดินทางมาสู่อยุธยาในเวลาไล่เลี่ยกัน (พ.ศ. 2523) นั้น บันทึกของลาตูแบร์กล่าวไว้ว่า

“...ละครจีนซึ่งคนสยามชอบไปดูกัน ทั้งๆที่ฟังไม่รู้เรื่องนั้นพูดตามบทออกเสียงอยู่ในลำคอ คำพูดนั้นหลุดออกมาเป็นคำๆ และแต่ละคำที่ข้าพเจ้าได้ยินนั้นค้นด้วยการเบ่งอกเพื่อเปล่งคำออกมาใหม่ทุกครั้งไป รวากับว่ามีใครเขาคอยจะบันคอบหอยอยู่ณ่นั้น การแต่งตัวของพวกละครจีนก็เหมือนกับที่ผู้เขียนเรื่องราวพรรณนาถึงสภาพการในต่างดาว ได้บรรยายไว้แล้วนั้นแลเกือบเหมือนๆ กับเครื่องแต่งกายของพวกชาร์เทรอสต์ (Chartreux)(คณะนักบวชเซน-บรูโน) ด้านข้างตัวเสื้อทั้งสองข้างขัดคุมติดกันไว้ 3-4 รังคุม ตั้งแต่ได้รักแร้งมาถึงบนเอวมีแผ่นแพรเหลี่ยมๆปะไว้ข้างหน้าและข้างหลังแผ่นแพรนั้นปักเป็นรูปมังกรกับวงเข็มขัดกว้างสัก 3 นิ้วฟุต ในสายเข็มขัดนั้นมีรูปสี่เหลี่ยมบ้างกลมบ้างติดรายเรียงเป็นระยะทำด้วยเหล็กกระดองเต่าหรือเขาสัตว์ หรือไม้ชนิดใดชนิดหนึ่งก็ไม่รู้ได้ และโดยที่วงเข็มขัดนี้หลวมมากจึงต้องมีห่วงยึดไว้กับตัวเสื้อทางด้านข้าง นักแสดงผู้หนึ่งซึ่งเล่นเป็นตัวระลาการเดินทำสง่าท่าภาคภูมิ เมื่อก้าวก็ชันด้วยสันก่อน แล้วจึงค่อยๆทอดขาเหยียดลงด้วยฝ่าเท้าแล้วจึงค่อยจรดนิ้วเท้าลงกับพื้นอีกที พร้อมกับเหยียดสันเท้าขึ้น และเมื่อเขาจรดนิ้วเท้าลงนั้นฝ่าเท้าก็ไม่ได้จรดพื้นแล้ว ตรงกันข้ามกับนักแสดงอีกผู้หนึ่งเดินกลับไปกลับมาราวกับคนบ้าๆบอๆ ไกวเท้าแกว่งแขนไปคนละทิศละทางอย่างไม่มีจังหวะจะโคน ทำท่าทางไว้อ่านาจนอย่างน่ากลัว แต่ดูจะเกินขนาดกว่าทหารเอกเรือมาตามอร์ (Matamores)(ตัวละครสเปน เป็นบทจำลองที่แสดงถึงชัยชนะที่มีต่อพวกมัวร์ มีความหมายถึงคนกล้าที่จอมปลอม) ในเรื่องละครของเรานักแสดงผู้นี้แสดงเป็นตัวแม่ทัพใหญ่ ซึ่งถ้าเรื่องราวที่เขาเขียนขึ้นเกี่ยวกับสภาพการณ์ในต่างดาวเป็นความจริงแล้ว นักแสดงผู้นี้ย่อมแสดงเลียนแบบตามที่เป็นจริงของเหล่าันกรบ ในประเทศของตนนั่นเอง เวทีแสดงนั้นจึงฉากไว้ทางด้านลึก ด้านข้างไม่มีเครื่องตกแต่งใดๆ เหมือนเวที การแสดงไม้สูงในประเทศของเราณ่นั้นแล” (ลาตูแบร์, แพลโคช สันด์ ท. โกมลบุตร, 2510: 210-211)

ในช่วงปลายอยุธยา หลังจากรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ จี๊วก็น่าจะยังคงเป็นการแสดงที่สำคัญภายในราชอาณาจักรอยู่ จวบจนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาแตกเป็นครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310 สงวน อึ้งคง (2516 : 220) ได้กล่าวไว้ว่า “ผู้คนในพระนครศรีอยุธยาได้แตกกระส่าระสายไปคนละทิศละทาง พวกจี๊วก็แตกกระจัดกระจายรวมกันไม่คิด” ขณะที่สุจิตต์ วงษ์เทศ (2522 : 90) ก็กล่าวไว้เช่นเดียวกันว่า “จนกระทั่งกรุงแตก โรงจี๊วก็ต้องแตกไปด้วย”

2 จี๊วในสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2310-2325) ถือว่าเป็นครั้งแรกที่ปรากฏคำว่า “จี๊ว” ในรูปของเอกสารหลักฐานฝ่ายไทย ว่าในจุลศักราช 1138 (ตรงกับ พ.ศ. 2319) ในหมายรับสั่งพระราชพิธีการถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต ณ. วัดบางอีเรือนอก (วัดอินทารามวรวิหารในปัจจุบัน) เมื่อพระบรมศพถึงพระมณฑป ณ. วันอังคาร แรม 2 ค่ำ เดือน 6 ปีมะแม สัปตศก ก็จัดให้มี เครื่องเล่นต่างๆ ดังนี้

“กลางวัน โขน หลวงอินทรเทพ 1 โขน ขุนราชเสนี 1 (รวม) 2 โรงๆ ละ 7 คำถึง วันละ 14 คำถึง 3 วัน 2 ชั่ง 2 คำถึง จี๊พระยาราชาศรัยฐี โรง 1 วันละ 4 คำถึง 3 วัน 12 คำถึง เทพทอง โรง 1 3 วัน 1 ชั่ง ช่องระทา โขน 4 โรง หนักกลางวัน 2 โรง หุ่นญวน 1 โรง จี๊ 2 โรง (รวม) 13 โรงๆ ละ 1 บาท วันละ 3 คำถึง 1 บาท (รวม) 3 วัน 9 คำถึง 3 บาท หุ่นลาว 2 โรงๆ ละ 2 บาท วันละ 1 คำถึง 3 วัน 3 คำถึง (รวม) 12 คำถึง 3 บาท (รวม) 19 โรง 4 ชั่ง 6 คำถึง 3 บาท...” (ขัม ปีฉดขางกูร, 2523: 8)

และในปีเดียวกันนั้นยังมีการถวายพระเพลิงศพของ กรมขุนอินทรพิทักษ์ ที่ตามหมายรับสั่ง (ขัม, 2523) กล่าวว่า มีจิวโรงใหญ่ในการนี้ 1 โรง เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 คำถึง 2 บาท ขณะที่โขนโรงใหญ่ได้ เบี้ยเลี้ยงมากที่สุด คือ วันละ 7 คำถึงต่อโรงต่อวัน ส่วนมหรสพอื่นคือ โขน รำหญิง หนักกลางวัน หุ่นมอญ หุ่นลาว ได้เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 บาท เทพทอง เบี้ยเลี้ยงวันละ 2 คำถึง ญวนหกเบี้ยเลี้ยงวันละ 1 คำถึง 2 บาท

เมื่อเจ้าพระมหากษัตริย์ศึก (ต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก) ทำศึกตีเมืองเวียงจันทน์ได้พระแก้วมรกตและพระบางมานั้น สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงโปรดให้จัดขบวนแห่อย่างใหญ่โต เพื่อไปอัญเชิญ พระแก้วมรกตมา ไว้ ณ กรุงธนบุรี และได้เสด็จขึ้นไปรับ โดยในขบวนแห่ซึ่งนอกจากจะมีโขน ละครคนตรีเป่าพาทย์ ตามธรรมเนียมแล้ว ในหมายรับสั่งยังระบุไว้ว่า “จิวลงสามปีาน พระยาราชาศรัยฐีหนึ่งหลวงรักษา สมบัติหนึ่ง (รวมจิว) 2 ถ้ำ”

แม้ว่าหลักฐานต่างๆจะปรากฏชัดว่าในสมัยนี้ จิวถือเป็นส่วนหนึ่งของงานสมโภชหรือมหรสพในพระราชพิธีต่างๆ แต่จิวที่แสดงในโอกาสเหล่านี้ไม่ทราบแน่ชัดว่า เป็นกลุ่มที่รวมตัวกันใหม่ ภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยา หรือเป็นจิวที่อพยพเข้ามาแสดงเป็นรุ่นใหม่ของประเทศจีนกันแน่ อีกทั้งยังไม่มีหลักฐานใดๆที่สามารถระบุได้ว่ามีคณะจิวอยู่จำนวนเท่าใด

3 จิวในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

3.1 รัชกาลที่ 1 (พ.ศ. 2325-2352) ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรีนั้น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรี สุเรนทร์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ได้ทรงนิพนธ์โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง เนื้อเรื่องเป็นจดหมายเหตุในงานถวายพระเพลิงและฉลองอัฐิพระชนกชนนีของรัชกาลที่ 1 ซึ่งมหรสพประกอบพระราชพิธีดังกล่าวมีการแสดงมากมาย คือ มอญรำ ละคร โขน หุ่น หนัก จี๊ เทพทอง โมงครุ่ม ใต้ไม้ แพนรำ ใต้ลวด และกายกรรม และในส่วนที่กล่าวถึงจิวนั้นได้ทรงนิพนธ์ไว้ว่า

“ จิวจิ้นรูปแฉ่งซ็อน	เสียงขาน
ม้าพ่อซอสีประสาน	แซ่ซ็อม
คำนิรเรื่องคำนาน	เทียนคัก
ปางบุตรนำนุชน้อม	ปังกัเจ้าไอสวรรค์
ถันถันเอี้ยไหล้อ้า	อิงอล
จีโบโล่หลัวบน	หลัวบ้อง
เขียนกักรพิกลยล	หลายอย่าง
เพราะประหลาดคาดซ็อง	เช่นเชื่อพงษ์พระยา”

(พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, 2510 : 28)

ความหมายที่ปรากฏในโครงแสดงถึงเรื่องราวที่จิวใช้แสดงในสมัยนั้นว่า เป็นเรื่องพงสาวดารจีน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ก็ทรงโปรดให้มีการแปลพงสาวดารจีนขึ้นมาใหม่อีกหลายเล่ม บางครั้งก็ทรงเรียกจิวเข้ามาเล่นถวายเพื่อประกอบการแปลพงสาวดารจีน (สงวน อึ้งคง, 2516) พงสาวดารจีนที่ทรงโปรดปรานให้แปลขึ้นในสมัยนี้ได้แก่เรื่องไซฮันและเรื่องสามก๊ก

3.2 รัชกาลที่ 2 (พ.ศ. 2352-2367) พบว่าในงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ในปี พ.ศ. 2354 ได้ระบุถึง “เครื่อง มหรสพสมโภชมีโรงรำหว่านระथा 15 โรง แดตั้งเสาหกสาม ต่อหน้าระथा ลวด 4 หก 4 แพน 4 มี โรงโขน โรงละคร โรงจิวตั้งละ 2 โรง...” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2533 : 64)

นอกจากนี้ยังพบการแสดงจิวในพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ตอนอภิเษกพระราชบุตรและพระราชธิดาสีพระนคร ได้กล่าวถึงมหรสพที่เป็นการเฉลิมฉลองหลังเสร็จพิธีอภิเษกแล้วดังนี้

“ สิงโตญวนควรเล่นแต่การใหญ่หกคะเมนต่อขึ้นไปได้หลายอย่าง	
โมงครุ่มกลองตั้งอยู่หว่างกลาง	ระเบงวายศรไปไถ่นกยูง
ช่องระथाหุ่นจิวจิวเจ๊ก	ละครแขกเล็กเล็กใส่หัวสูง
ชาติรีมีแต่ถ้วนชาวตะลุง	ซัดกันนุงตามถนนแห่กรวดลาว”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514 : 1096)

ในบทขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนเศษพานางวันทอง ซึ่งเชื่อว่าเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ครั้งยังดำรงพระอิสริยยศเป็น สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ได้บรรยายไว้ว่า

ในสมัยนั้น สัมพรราชपालเลกั้วซ์ ได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับกรุงสยามไว้ ในบันทึกได้กล่าวถึงจิว ในปี พ.ศ. 2397 ว่า “ในบรรดาการเล่นที่สนุกที่สุดคือนาฏศิลป์ไทยเรียกว่าละคร และจิว ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ จีน... จิวหรือละครจีนแสดงบนขกั้วรำน คนคูดอยู่ข้างล่าง จีนร่นหนุ่มๆ แสดงเป็นฮองเต้ นักรบเผ่ามีหนวด เครารู้งรังและเป็นพลทหาร เครื่องแต่งตัวของเขางามมาก ตัวแสดงถือกระบี่ หอก ง้าว ตะบอง และ สาดราวูร อย่างอื่นๆ ร้องเพลงไปพลาง มีคนตรีคลอก มีการทำสงครามได้ติดตามกัน รบพุ่งกันแล้วก็ฆ่า กัน (แกล้งคาย) ทำให้คนคูดสนุกสนานกันมาก” (पालเลกั้วซ์, 2520 : 221-222)

ในพ.ศ. 2402 ทรงโปรดให้ตั้งภาษีโขนละครขึ้นเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทย จิว มีอัตราภาษีอยู่ที่ 4 บาท ต่อการเล่น 1 วัน นับเป็นการแสดงที่คูดเสี่ยภาษีแพ่งเป็นอันดับรองๆลงมาจาก การแสดงชนิดอื่น จึงทำให้มีชาวจีนที่มีฐานะพอสมควรก็สามารถที่จะเกื้อหนุนกิจการของคณะจิว เพื่อให้ เจ้าของคณะสามารถจ่ายภาษีรัฐบาลในอัตราสูง เช่นนี้ได้การแสดงจิวจึงยังเฟื่องฟูต่อมา

3.5 รัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411-2453) ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ใน ประเทศจีนตรงกับรัชสมัยจักรพรรดิคหวงสู เป็นยุคที่จิวแต่จิวเจริญอย่างยิ่งทำให้คณะจิวเริ่มเดินทางออก นอกประเทศมายังประเทศไทย จิวแต่จิวคณะแรกที่เข้ามาในประเทศไทยคือจิวเจ็ชอิม ที่ต่อมาได้ กลายมาเป็นจิวแต่จิว ในภายหลัง ได้แก่คณะเล่าเจ็ชฮัว (เหล่าเจ็ชเหอ) และเล่าซังฮี้ (เหล่าซวงตี้) และคณะ จิวยังคองเดินทางออกนอกประเทศมากขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะภายหลังการสวรรคตของพระนางซุสีไทเฮา และ จักรพรรดิคหวงสู ด้วยเหตุที่รัฐบาลคองงานแสดงมหรสพทุกชนิดเป็นเวลา 200 วัน (พรพรรณ, 2526)

เมื่อครั้งที่ เจ้าพระยาบรมมหาสุริยวงส์ ดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการแผ่นดินในขณะที่พระบาท สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพระเชาวนั้น ท่านได้จัดแปลพงศาวดารจีนหลายเรื่อง ทำให้ เจ้านายและ ขุนนางไทยจำนวนหนึ่งได้ทราบเรื่องราวของพงศาวดารที่จิวแสดง จึงเป็นเหตุให้คนไทย เริ่มสนใจจิวมากขึ้น (สงวน อ้นคอง, 2516)

จิวที่มีในประเทศไทยช่วงระะยะเวลานี้ ได้แก่ (พระสันทักอักษรสาร, 2515: 38-41)

1.จิวไซฉิ่งหรือไซฉิน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า จิวลันถัน เป็นจิวรุ่นแรกที่เข้ามาแสดงใน ประเทศไทย และต่อมาได้พัฒนากลายเป็นจิวจ้วกั้วง ผู้แสดงเป็นชายล้วน

2.จิวจ้วกั้วง มีลักษณะคล้ายกับจิวไซฉิ่ง เริ่มมีขึ้นในประเทศไทยราวปลายรัชกาลที่ 4 หรือ ต้นรัชกาลที่ 5 เหตุที่เรียกว่าจิวคักแซก็เนื่องด้วยจิวจ้วกั้วงคูดกลองเล็กเสี่ยคัง “คัก” แล้วมี ่าพ่อกับฉาบก็รับพร้อมกัน เสี่ยคัง “แซ” เค็กๆ ในสมัยนั้นจึงเรียกว่าจิวคักแซ

3. จิวเล่าเจียชี่ และจิวเล่าแป๊ะชี่ จิวทั้งสองชนิดนี้ต่างจากจิวจ้วงตรงที่ใช้มูตีแทนผ้าระบาย ทำเป็นฉาก และใช้กลองใหญ่แทนกลองเล็ก ขณะที่เครื่องใช้และเครื่องแต่งตัวกลับไม่มีความแตกต่าง จากจิวจ้วง จิวเล่าเจียชี่ร้องเป็นภาษากลาง ขณะที่จิวเล่าแป๊ะชี่ใช้คำร้องเป็นคำสามัญด้วยเหตุที่กลอง ของจิวทั้งสองแบบนี้ตีคัง “คั้ง” แล้วม้าพ้อก็รับคัง “แค” ชาวบ้านจึงนิยมเรียกว่า “จิวคั้งแค”

4. จิวจากเมืองโฮง ผู้แสดงเป็นชายล้วน ทั้งกลองและมูตีหน้าโรงมีลักษณะเหมือนจิวคั้งแค จะต่างกันแต่เป่าปี่ใหญ่ จะมีเฉพาะบทพูด พอพูดจบก็ตีกลองเป่าปี่ เพลงกลองมักจะตีจังหวะ “คั้ง” แล้วม้องก็รับว่า “โข่ง” ชาวบ้านจึงเรียกว่า “จิวคั้งโข่ง” หรือ “จิวคั้งคอง”

5. จิววางคั้งและจิวไหหลำ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเข้ามาเมืองไทยแต่เมื่อใด มีลักษณะ คล้ายคลึงกัน จะแตกต่างกันเพียงบทร้องหรือบทเจรจาเท่านั้น

6. จิวแป๊ะชี่ (จิวแต่จิว) หรือจิวเด็ก นักแสดงทั้งหมดเป็นเด็กชาย คำพูดหรือบทร้องหรือ ทำนองทำทางล้วนเป็นแบบแต่จิวทั้งนั้น

ผู้อุปถัมภ์และเป็นเจ้าของโรงจิวในไทยตามที่พระสันตศักดิ์อักษรสาร(2515 : 38-39)เขียนไว้ก็มี หลายต่อหลายท่านที่เป็นขุนนาง เจ้านายไทยและคนจีน คือ

ขุนพัฒนาแหยม มีจิวถึง 4-5 โรง (คณะ) ได้แก่ โรงเจ็กเม้งเฮียง ซึ่งนักแสดงเป็นชายที่เกิดในเมือง ไทยทั้งโรง ขณะที่ม้ออีกโรงหนึ่งเป็นหญิง ซึ่งกำเนิดขึ้นในเมืองไทยเหมือนกัน ส่วนอีก 2 โรงมีชื่อว่า เจ็ก จิวเฮียง และเจ็กกิมเฮียง

พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ มีจิวจ้วงโรงหนึ่งชื่อว่าม้วยเฮียง และมีจิวเล่าแป๊ะชี่อีก หนึ่งโรงชื่อ ย่งไต้ฮั่ว

พระอนุชากรมราชนิคม(อง เศรษฐนิคม) มีจิวเป็นเด็กลาวชาวเหนือโรงหนึ่ง และภายหลังเมื่อจิว จ้วงหมดความนิยมแล้ว พระอนุชาฯ ก็มีจิวแป๊ะชี่หรือจิวแต่จิวอีก 2 โรงชื่อว่า โป้ฮั่วซุนโรงเก่า กับ โรงใหม่

ขุนพัฒนาคือ มีโรงจิวหนึ่งโรงชื่อว่าเฮียบไต้ฮั่ว

นายเม้งฮวด มีโรงจิวผู้หญิงชื่อว่าม้วยคั้งเฮียง

นายเซ่งตุน บุตรเขยขุนพัฒนาแหยม มีจิวจ้วงโรงหนึ่งชื่อว่าเฮียงก้วยเฮียง (ชาวบ้านเรียกกันว่า ซัง เท้าเฮียง) จิวโรงนี้ต่อมาได้กลายเป็นของพระยาพิพัฒน์โกษา โดยเปลี่ยนชื่อคณะเป็น จีนเทียนไ้

แม้ในที่สุด สมเด็จพระราชวังบวรวิชัยชาญ “วังหน้า” ในรัชกาลที่ 5 ก็ทรงรวบรวมลูกจีนและมหาเด็กเด็กชายในพระองค์หัดจิวจนออกโรงเล่นได้เป็นที่รู้จักกันในนาม “จิววังหน้า” นอกเหนือไปจากที่ทรงมี “หุ่นวังหน้า” อยู่ด้วย โดยได้ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องชวยจ๊ก ให้เป็นอย่างละครว่า ซึ่งสันนิษฐานว่าให้เจ้าคุณจอมมารดาेमใช้แสดง (สมเด็จพระยาตำราจิวภาพ, 2512)

จิวที่ปิดวิกแสดง เช่น โรงจิวย่านสำเพ็ง และย่านตลาดพลู รวมถึงการแสดงจิวในโรงบ่อนเหตุที่โรงบ่อนมีจิวให้ดูนั้น พระยาอนุমানราชชน ได้กล่าวไว้ว่า

“ก็เพราะต้องการให้คนไปเที่ยวดูจิวดูละครแล้ว อาจเข้าไปแทงถั่วไปที่ในโรงบ่อนด้วยก็ได้ นายบ่อนรู้นิสัยคนชั้นสามัญว่า การพักผ่อนหย่อนใจของคนเหล่านั้น ถ้ามีโอกาสก็ต้องเล่นการพนันกัน” และ “จิวเมื่อแสดงเวลากลางคืน ถ้าแสดงเป็นชุด ชุดแรกก็เป็นเรื่องรบกัน ทั้งเป็นเวลาชั่งหัวค่ำ อยู่เด็กที่ชอบดูจิว ก็ได้ดูชุดนี้มากกว่าชุดอื่น พอเวลาราวยามหนึ่ง (21 นาฬิกา) จิวก็จบการแสดงชุดแรกที่เป็นเรื่องรบ เปลี่ยนเป็นแสดงชุดที่ 2 คราวนี้เรื่องที่เล่นมีลักษณะเรียบๆ ไม่มีรบกัน คนที่ฮินดูกันแน่นก็ทยอยกลับ เพราะเรื่องที่แสดง เด็กดูไม่เข้าใจเท่ากับแสดงเรื่องรบกัน ฟังตัวจิวพูดก็ไม่เข้าใจ เขาไม่ได้ว่าพูดอะไร” (เสฐียรโกเศศ, 2510 : 168-171)

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

3.6 รัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453-2468) เนื่องจากจิวไม่เพียงฟูเหมือนยุคก่อนนี้ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะว่าโรงบ่อนที่เหลืออยู่ถูกยุบจนหมดสิ้น ผู้ชมเริ่มหันไปชมมหรสพและสื่อบันเทิงอื่นๆ ช่วงเวลานี้ทำให้จิววางตั้งถึงกับสูญไปจากประเทศไทย แต่จิวแต่จิว ยังคงได้รับความนิยมจากคนจีนในประเทศไทย ที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าภาษาที่ใช้ในการแสดงจิวและจำนวนผู้ชมจิวเป็นชาวแต่จิวมีมากกว่าคนจีนที่มาจากภูมิภาคอื่นของจีน ทำให้ภาษาแต่จิวในเมืองไทยเปรียบเหมือนภาษากลางที่สามารถเข้าใจได้ันหมู่คนจีนส่วนมาก และปริมาณนี้เองที่มีผลให้จิวแต่จิวยังสามารถคงอยู่ในไทยจนทุกวันนี้

ในปีพ.ศ. 2454 พบว่าเกิดปัญหาภายในประเทศจีนด้านการเมืองการปกครอง เมื่อคือกั๊กเตอร์ซุงซัดเซินได้ปฏิวัติล้มล้างราชวงศ์ชิง ราชวงศ์สุดท้ายของจีน เปลี่ยนรูปแบบการปกครองจากการสืบสันตติวงศ์กษัตริย์เข้าสู่ระบบประชาธิปไตย ภาวะไม่สงบในขณะนั้นเป็นปัจจัยผลักดันให้คณะจิวและคนจีนอพยพเข้าสู่ประเทศไทยอีกระลอกหนึ่ง

แม้ว่าจะมีการอพยพเข้าสู่ประเทศไทยของคณะจิ๋วในสมัยนี้แต่ปัจจัยภายในประเทศไทย ก็ยังมีผลกระทบในแง่ลบกับการแสดงจิ๋ว นั่นคือ การที่ทรงโปรดให้เลิกหอยและบ่อนเบี้ยอย่างเด็ดขาด ในปี พ.ศ. 2460 มหรสพหลายประเภทจึงได้รับความกระทบกระเทือนอย่างรุนแรง แม้ขุนวิจิตรมาตราจะกล่าวไว้ว่า “การละเล่นที่ยังคงเป็นที่นิยมมากในหมู่คนกรุง คือ สวดคฤหัสถ์ ลำตัด จำอวด และ จิ้ว” (กาญจนาคพันธุ์, 2523) แต่ก็น่าเป็นที่เชื่อได้ว่าจิ๋วคงไม่เฟื่องฟูเท่ากับในรัชกาลก่อนๆ หรือหากยังได้รับความนิยมน้อยก็น่าจะกระจายตัวอยู่ในเฉพาะหมู่คนจีนเท่านั้น

โรงภาพยนตร์หรือการฉายหนัง เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในราวปลายสมัยรัชกาลที่ 6 เพราะเป็นนวัตกรรมใหม่ที่เข้าสู่ประเทศไทย รวมทั้งกระแสความเป็นตะวันตกที่แพร่เข้ามา จึงมีคนไทยและจีนส่วนหนึ่งเริ่มที่จะหันไปรับชมภาพยนตร์มากกว่ามหรสพอื่นๆ ที่มีมาแต่เดิม

3.7 สมัยรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2468-2478) ช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากภายนอกประเทศอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นกระแสความเป็นตะวันตกและเหตุการณ์ทางแนวคิดนาซี รวมทั้งการไม่ให้การสนับสนุนการละครในรัชสมัยนี้ และในประเทศไทยก็มีการเรียกร้องและนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบบประชาธิปไตยตามตะวันตก เหตุการณ์ทางการเมืองที่ดึงเครียดนี้เป็นเหตุผลอีกประการหนึ่งให้จิ๋วเสื่อมความนิยมลง

3.8 สมัยรัชกาลที่ 8 (พ.ศ. 2478-2489) เป็นช่วงเวลาที่ความตึงเครียดทางการเมืองการปกครองของทั้งไทยและโลกต่อเนื่องมาจากรัชสมัยก่อน ช่วงระยะเวลา 10 ปีนี้เกิดสงครามโลก ซึ่งส่งผลกระทบต่อทุกประเทศทั่วโลก การเฉลิมฉลองและมหรสพถูกละเลยแทบจะสิ้นเชิง คณะจิ๋วที่อพยพเข้ามาในปลายสมัยรัชกาลที่ 6 หลายคณะเผชิญปัญหาเศรษฐกิจ ทำให้ปิดคณะลงหลายคณะในปลายรัชสมัยที่ตรงกับช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2482- 2488)

3.9 สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2488) และสมัยรัชกาลที่ 9 (พ.ศ. 2489-ปัจจุบัน) ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จบลง จิ้วแต่จี้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง ประจวบกับเกิดปัญหาสงครามภายในประเทศจีนระหว่างกองทัพแดงของฝ่ายคอมมิวนิสต์จีนที่นำโดยเหมาเจ๋อตุง กับรัฐบาลจีนฝ่ายประชาธิปไตย ของประธานาธิบดีเจียง ไคเช็ก ทำให้คนจีนและคณะจิ๋วอพยพเข้าสู่ประเทศไทยอีกครั้ง ระยะนี้เกิดโรงวิกจิ๋วใหญ่ๆ หลายวิก ช่วงนี้นับเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุด ของวิกจิ๋ว ในประเทศไทย ซึ่งในสมัยนั้นมีโรงจิ๋วอยู่ 5 วิกที่ได้รับความนิยมอย่างสูงคือคณะ ดงเจ๊ก อี้ไต้ เหล่าป้อ บ๊วยเจ๊ก ดงเสี่ยสูง

พ.ศ. 2495- 2502 เกิดโรงจิ๋วขึ้นมากมายตามถนนเขาวราชและถนนเจริญกรุง กว่า 80 คณะเช่น คาเธ่ย์ ศรีเขาวราช ศรีราชวงศ์ เฉลิมบุรี เฉลิมราษฎร์ เป็นต้น (รัฐกร, มปป.: 73) นอกจากนี้ยังมีการนำจิ๋วไป

เขียนเป็นบทละครเพื่อแสดงในโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ระยะเวลาที่จิวแค้ก็ได้รับความนิยมอย่างสูง จนกระทั่งปีพ.ศ. 2505 ก็เสื่อมความนิยมลง และในปีพ.ศ. 2509 วิถีจิวต่างๆ ทั้งเขาวราชก็เลิกกิจการลงกลายเป็นโรงภาพยนตร์หมด แต่คนแค้จิวในฮ่องกงกลับรวบรวมคนมาฝึกจิวจนสามารถตั้งเป็นคณะขึ้นมาได้ เมื่อออกแสดงนานวันเข้าจนมีการถ่ายทำเป็นภาพยนตร์จิว และส่งมาขายในประเทศไทยเช่นที่ผ่านมา ภาพยนตร์จิวจากฮ่องกงที่เข้ามาฉายในประเทศไทยนี้ ได้รับความนิยมจากชาวจีนในไทยอย่างมาก เนื่องจากผู้ชมสามารถชมได้จบเรื่องในระยะเวลาสามชั่วโมงครึ่งไม่ต้องติดตามรอดูที่โรงจิวทุกคืนเป็นเวลาหลายคืนกว่าจะจบ

การแสดงจิวกลับมาได้รับความนิยมจากการสร้างภาพยนตร์จิวของคนฮ่องกง คนจีนในประเทศไทยเริ่มหันกลับมาชมการแสดงจิวมากขึ้น วิถีจิวกลับมาได้รับความนิยมจนเปิดวิกที่โรงจิวสินฟ้า ในระชะนั้นมีคณะจิวที่โด่งดังอยู่สามคณะ เปิดการแสดงวันละสองรอบ เวลา 12.30-16.00 น. และ 19.00-22.30 น. เรื่องที่ใช้แสดงจะเปลี่ยนทุกวันพุธ ราคาค่อนข้างแพง ประมาณ 40 บาท แต่ก็มีผู้ชมมากจนแน่นโรง แต่ความรุ่งเรืองก็คงอยู่เพียงระยะสั้นๆ เพราะเทคโนโลยีของวิดีโอที่ทำให้ผู้ชมสามารถซื้อหรือเข้าไปรับชมการแสดงที่บ้านได้ เริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น โรงจิวจึงต้องปิดการแสดงลงในที่สุด (สัมภาษณ์อำพัน: 29 กันยายน 2544 และหงษ์: 30 สิงหาคม 2544)

โรงจิวที่เปิดแสดงที่ถนนเขาวราชนั้นมีโรงจิวอยู่ 5 โรงคือ

1. โรงจิวอีไต้เฮียง เคยตั้งอยู่ที่โรงแรมไวท์ออกคิดในปัจจุบันนี้
2. โรงจิวบัวเจี๋ย บริเวณหน้าโรงหนังเทียนกั๋วเทียน(ทีกั๋วที) ใกล้กับซอยเท็กซัส หรทถนนผดุงดาว เมื่อโรงจิวปิดกิจการลงได้เปลี่ยนเป็นโรงโชว์สาวจีน ของนายหวัง เรืองนาม หรือที่เรียกกันว่า “ฟูจิโชว์”
3. โรงจิวชิงฮั่ว ตั้งอยู่ใกล้กับโรงหนังเฉลิมราษฎร์ แต่เดิมมีชื่อว่า โรงจิวตงเจี๋ยตุง และได้เปลี่ยนชื่อในเวลาต่อมา จนปิดการแสดงมีสภาพเป็นโรงจิวร้าง ทางด้านหน้าเปิดขายอาหารแผลงลอย
4. โรงจิวไซฮ้อ ตั้งอยู่เชื่องกับโรงหนังเฉลิมราษฎร์ ชื่อ ไซฮ้อเป็นชื่อเดิมต่อมาได้เปลี่ยนเป็น โรงจิวศรีเมือง ปัจจุบันนี้กลายเป็นโรงภาพยนตร์ชั้นสองชื่อ นิวแหลมทอง ฉายภาพยนตร์ทุกประเภททุกวัน ในลักษณะฉายวนไปเรื่อยๆ แต่เนื้อหาจะออกไปในแนวโป๊ และเปลือย
5. โรงจิวชิงฮั่งจิว ได้ถูกเปลี่ยนชื่อกลายเป็นเฉลิมราษฎร์ เป็นโรงจิวที่ปิดตัวเป็นโรงสุคท้าย ปัจจุบันจะฉายภาพยนตร์จิว ทั้งที่มาจากจีนแผ่นดินใหญ่และที่อื่น

และจากการสังเกตพบว่าทุกวันนี้ไม่มีโรงงิ้วที่เปิดแสดงอย่างเป็นทางการแต่อย่างไร และโรงงิ้วที่เคยเปิดแสดงก็ได้ถูกปรับเปลี่ยนเป็นการค้าประเภทอื่น หรือเป็นโรงงิ้วที่ฉายหนังงิ้วแทนการแสดงงิ้วเช่นในอดีต

ประมาณ พ.ศ. 2520 งิ้วในประเทศไทยเกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ นั่นคือ การที่คณะงิ้วหันไปหานักแสดงคนไทยจากต่างจังหวัดมาแทนที่นักแสดงเชื้อสายจีนซึ่งหาได้ยากขึ้น

ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ครบ 200 ปี (พ.ศ. 2525) สมาคมอุปรากรศิลป์ไทย-จีน หรือ คณะงิ้วไท้ตงเกียะท้วง ได้จัดการแสดงงิ้วที่ร้องและเจรจาเป็นภาษาไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน ชื่น ณ โรงละครแห่งชาติ ในวันที่ 23 มีนาคม เป็นส่วนหนึ่งของงาน “นาฏศิลป์ในร่มโพธิ์ทอง” จึงเป็นการถือกำเนิดขึ้นของ “งิ้วไทย” อย่างสมบูรณ์แบบขึ้นในประเทศไทย

พ.ศ. 2539 กรมศิลปากรได้จัดงานสมโภชเนื่องจากเป็น ปีกาญจนาภิเษก โดยจัดให้มีการแสดงมหรสพแบบครั้งโบราณ อันประกอบด้วยมหรสพดั้งที่ปรากฏในจดหมายเหตุต่างๆ คือ ละครใน ระเบง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ฟ้อน ชัด เจ็ง มอญรำ หัวล้านชนกัน และงิ้ว เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2539

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2542 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเจริญพระชนมพรรษา ครบหกรอบนักษัตร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โคนโครงการจีนศึกษา สถาบันเอเชียตะวันออกเฉียงศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ได้จัดการแสดง อุปรากรจีน-ไทยเทอดพระเกียรติ เรื่อง “คำอื้อว์ ผู้สยบฮวงโห” ระหว่างวันที่ 30 มิถุนายน ถึง 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2543 ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย การแสดงครั้งนี้เป็นการผสมผสานศิลปการแสดงงิ้วตามแบบจารีตเข้ากับศิลปการแสดงร่วมสมัย โดยมีบทร้องและบทเจรจาเป็นภาษาไทย ใช้ลีลาการแสดงแบบงิ้วแต่จี๊ว และใช้เครื่องดนตรีหลากหลาย ทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีจีน อีกทั้งมีการออกแบบแสงและใช้เทคนิคพิเศษประกอบการแสดง ต่างไปจากการแสดงงิ้วในประเทศไทยครั้งก่อนหน้าทั้งหมด

2.6 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของงิ้วในเชิงความสัมพันธ์กับงิ้วในจีน ความรุ่งเรืองและการเสื่อมความนิยม

2.6.1. พัฒนาการของงิ้วในสังคมไทย

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้วพบว่าความเป็นจีนที่ถูกแสดงออกผ่านงิวนั้นลดลงอย่างมาก ผ่านกาลเวลา ไม่ว่าจะอยู่ในรูปของนักแสดงที่ในอดีตแล้วเป็นนักแสดงที่เป็นคนจีนจากแผ่นดินใหญ่เมื่อเข้ามาแสดงในไทยก็มีการกลืนกลายของคนจีนที่ผ่านกระบวนการแต่งงานกับคนไทยในสมัยต่างๆทำให้

คนจีนมีโอกาสมากขึ้นในการประกอบอาชีพ ต่างเปลี่ยนอาชีพจากนักแสดงเป็นการค้าทำให้บุคลากรในคณะจิ๋วลดลงจึงจำเป็นต้องเปิดโอกาสให้นักแสดงชาติอื่นเข้ามาแสดงแทนคนจีนเช่นในอดีต

จิ๋วหรือละครจีนเป็นที่รู้จักในหมู่ชาวจีนทั้งในประเทศจีนและในประเทศไทย ก่อนที่จะอพยพเข้ามาโดยเฉพาะชาวแต้จิ๋วมีการแสดงที่เรียกว่า “กวงฮี้ทัง” เป็นการละเล่นของชาวนาแต้จิ๋วมาตั้งแต่สมัยโบราณ เมื่อเข้ามาสู่ประเทศไทยชาวจีนที่ยังคงใช้ภาษาจีนในการติดต่อกันไม่มีสิ่งอันเป็นเครื่องบันเทิงรื่นรมย์ใดๆ จิ๋วจึงเริ่มเข้ามามีบทบาทมากกว่าการเป็นเพียงเครื่องบูชาเจ้าประจำศาลจีนเหมือนในในระยะแรก การที่จิ๋วสามารถทำการแสดงและอยู่รอดได้นั้นจะต้องมีผู้อุปถัมภ์ค้ำจุน ในสมัยรัตนโกสินทร์มีขุนนางไทยหลายต่อหลายท่านได้เข้ามาอุปถัมภ์คณะจิ๋วและ เจ้าตัวชาวจีนเองก็ร่วมด้วย อาจเป็นเพราะอัคราภินิหารการแสดงที่ไม่แพงมากนักจึงทำให้ชาวจีนสามารถให้การสนับสนุนคณะจิ๋วให้คงอยู่เรื่อยมาจนทุกวันนี้

นอกจากนี้ในอดีตกับการอุปถัมภ์เลี้ยงดูโดยขุนนางและเจ้าตัว มีให้พบเห็นทั่วไป แต่ทุกวันนี้คณะจิ๋วกลับกลายเป็นจิ๋วเร่ร่อนที่รับงานแสดงเป็นเอกเทศ เป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้ชมและนักแสดงจิ๋ว แม้ว่าในสมัยก่อนมีขุนนางและเจ้าตัวทั้งชาวไทยและชาวจีนให้การอุปถัมภ์ค้ำชูคณะจิ๋วในแง่ของโรงจิ๋วในสังกัด หรือจิ๋วเลี้ยง การแสดงจะขึ้นอยู่กับผู้อุปถัมภ์ คล้ายๆกับการให้ความอุปถัมภ์การแสดงศิลปะแขนงอื่นๆในประเทศไทย เช่น “จิ๋วพระยาราชาเศรษฐี โรง 1” ในงานสังฆราชพิธีการถวายพระเพลิง พระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต (ยิ้ม, 2523: 8) อยู่ในอุปถัมภ์ของพระยาราชาเศรษฐี แต่การอุปถัมภ์เริ่มหายไปจนไม่มีเลยในทุกวันนี้ สาเหตุหลักคือ ค่าใช้จ่ายที่เพิ่มสูงขึ้นมากกับการต้องเลี้ยงดูจิ๋วทั้งคณะที่มีพร้อมร้อยชีวิต ยิ่งเมื่อกระบวนการเลิกทาส มาเป็นการจ้างงาน โดยเฉพาะคนจีนที่เรียกว่า “กุลิ” ในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้ระบบเศรษฐกิจเปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิง กลายเป็นระบบเศรษฐกิจเงินตรา (money economy) ในที่สุด ส่งผลกระทบทางการเงินโดยตรง จึงไม่เห็นความสำคัญของการเลี้ยงจิ๋วให้สิ้นเปลืองอีกต่อไป

ประกอบกับ ในพ.ศ. 2402 รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดให้ตั้งภาษีโขนละครขึ้นเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทยโดยจิ๋วมีอัคราภินิหารอยู่ที่ 4 บาทต่อการเล่น 1 วัน นับเป็นการแสดงที่ต้องเสียภาษีแพงประเภทหนึ่งแต่ก็ไม่แพงมากเกินไปนัก จึงทำให้มีชาวจีนที่มีฐานะพอสมควรสามารถที่จะเกื้อหนุนกิจการของคณะจิ๋ว เพื่อให้เจ้าของคณะจิ๋วสามารถ จ่ายภาษีให้กับรัฐในอัตราที่ค่อนข้างสูงเช่นนี้ได้ในระยะแรก หากต่อมาเมื่อรัชกาลที่ 6 ทรงโปรดให้เลิกหยวนและ บ่อนเบี้ยอย่างเด็ดขาด ในปี พ.ศ. 2460 มีผลให้คณะจิ๋วเริ่มหายไปจากโรงบ่อน จิ๋วเริ่มเสื่อมลงตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

เมื่อระบบอุปถัมภ์ที่เคยมีหายไปกลายเป็นระบบอุปถัมภ์ที่พึ่งพิงกันในรูปแบบอื่น คณะจิ๋วที่ ต่างก็เร่ร่อนออกไปแสดงตามที่ต่างๆ ทั้งในประเทศไทยและนอกประเทศตามศาลเจ้าต่างๆ เป็นการเอื้อผล

ประโยชน์ กันระหว่างจิว ผู้ว่าจ้างและสายจิว ผู้ว่าจ้างซึ่งส่วนใหญ่เป็นถ้านั่งและกรรมการศาลเจ้าจะอาศัยจิวในการเรียกคนดูเพื่อให้มาในการประมูลของไหว้วางใจในคืนสุดท้ายของการแสดงเพื่อให้ได้ราคาดี ๆ สายจิวจะเป็นผู้เดินทางไปตามที่ต่างๆเพื่อหาที่ให้จิวแสดง โดยจะได้รับค่าตอบแทนร้อยละ 10 ของค่าแสดง จึงเห็นได้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่าง 3 ฝ่ายเป็นความสัมพันธ์ที่เกือบลูกกันในที่

“สายจิวบางคนร่ำรวยได้ดีไปก็มากแล้ว คิดเอาง่ายๆนะ อย่างว่าถ้ารับมาคืนละ สามหมื่น สายก็ได้ไปสามพัน แล้วปีๆหนึ่งเขาหาที่เล่นตั้งเท่าไรล่ะ...แต่ก่อนรายได้ดีกว่าทุกวันนี้ แต่ก็พอใช้ ...จริงๆแล้วไม่แพงหรอกนะเพราะพี่ต้องไปเสียค่าตั้ง ค่าอะไรอีกเยอะกว่าจะตกลงกับเขาได้ ถ้านั่งบางคนก็เข้าถึงยาก บางคนก็ถนัดนั่งเลขช่วยๆกัน ไปก็สบายหน่อย” (สัมภาษณ์เฮียจิบ, 5 พฤศจิกายน 2544)

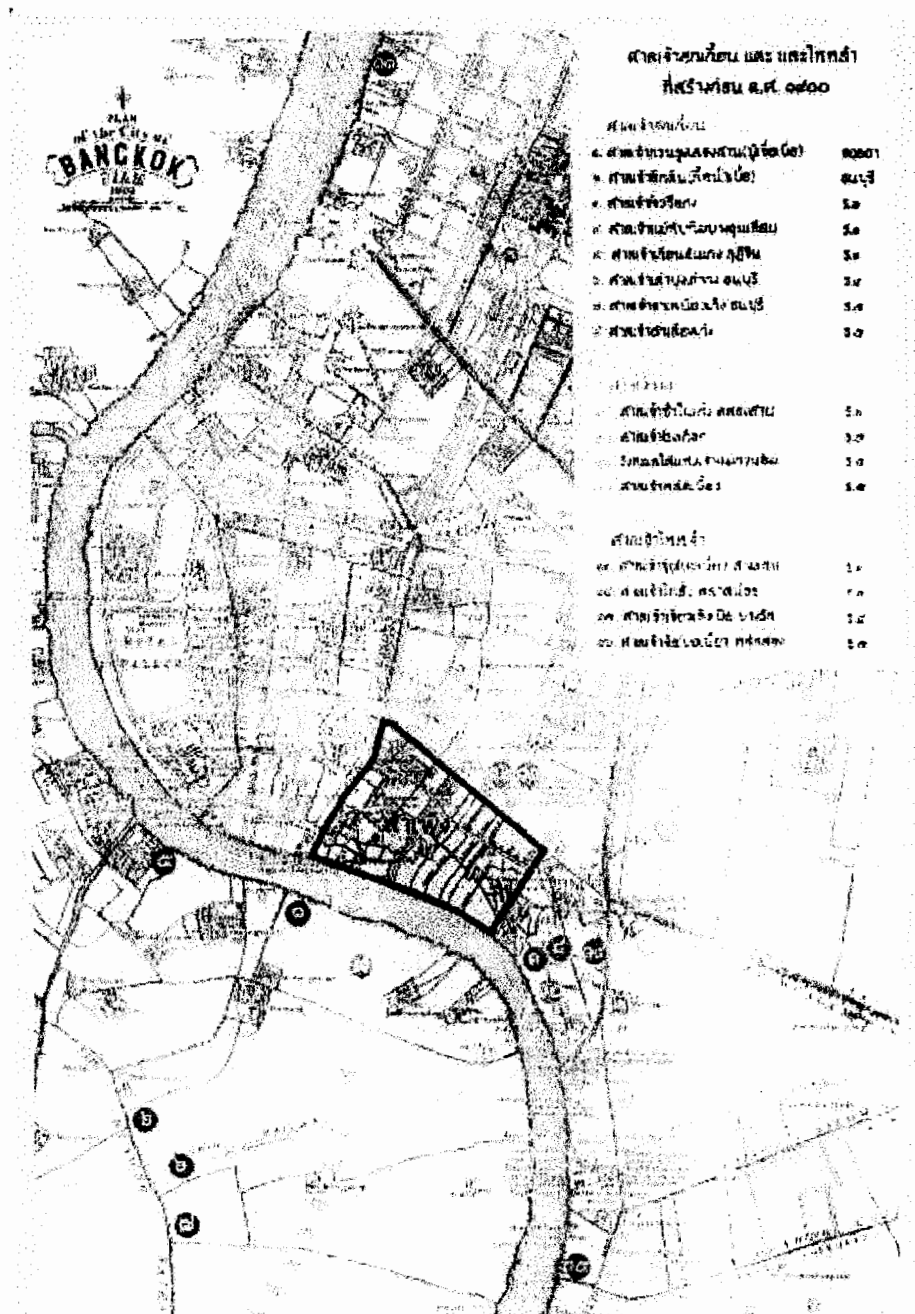
“เราเอาจิวมาแสดงให้เข้าดูก็เป็นเหตุหนึ่งแต่ถ้าเอาจิวมาเล่น แล้วคนมาดูจิวยิ่งมากเท่าไรเราก็มีโอกาสที่จะประมูลของได้ราคามากเท่านั้น ยิ่งถ้าได้จิวดีๆมาเล่น อาซิมอาแจ็กก็จะมาดูกันมาก แล้วถ้าเขาชอบใจก็จะมาดูจนวันสุดท้ายเราก็มีโอกาสประมูลได้มาก” (สัมภาษณ์เฮียทั้ง, 3 มกราคม 2544)

จิวมีพัฒนาการขึ้นและลงอยู่ตลอดเวลา มีทั้งช่วงเวลาที่รุ่งเรืองจนถึงขีดสุดในสมัยต้นรัตนโกสินทร์และเสื่อมลงจนแทบหายไปจากสังคมในช่วงรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา แต่ก็กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งเมื่อหลังสงครามโลกครั้งที่สอง แต่สถานภาพของจิวเปลี่ยนแปลงไปจากจิวเถียงที่ได้รับอุปถัมภ์ ผู้จิวเร่รอนที่ต้องเดินทางแสดงไปเรื่อยเพื่อยังชีพ และทุกวันนี้จิวก็ได้เสื่อมถอยลงอีกครั้งและคงจะต้องรอดูต่อไปว่าจิวจะกลับมารุ่งเรืองได้อีกครั้งหรือไม่

2.6.2. จิว ศาลเจ้าและชุมชนจีน

จากหลักฐานต่างๆพบว่าจิวเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับคนจีนที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทย ในระยะแรกคนจีนได้สร้างศาลเจ้าขึ้น เพื่อเป็นที่สักการะบูชาของคนในกลุ่มคนที่แตกต่างกันไปตามกลุ่มภาษาศาลเจ้า เปรียบเหมือนสัญลักษณ์ที่แสดงถึงการตั้งถิ่นฐานและความเป็นชุมชนของคนจีนในพื้นที่ต่างๆทั่วประเทศไทย เพราะการสร้างศาลเจ้าเป็นเรื่องใหญ่ที่จะต้องใช้งบทั้งกำลังทรัพย์และกำลังคนที่ศรัทธาเป็นจำนวนมาก ศาลเจ้ารวมถึงวัดจีนต่างๆที่พบในประเทศไทยนั้นมักถูกก่อตั้ง(สร้าง)โดยสมาคมจีนในชุมชนใกล้เคียงศาลและวัด เพราะให้การแสดงออกถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น เช่น การให้การสักการะต่อเทพที่แตกต่างกัน ที่มีความเชื่อต่างกัน ชาวแต้จิ๋วจะให้ความเคารพในเทพปูนเก้ากงและมักตั้งเป็นเทพหลัก แต่ในขณะที่เดียวกันก็จะมีการบูชาเทพอื่นๆโรศาลเดียวกันได้ หรือศาลแม่ทับทิม หรือศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เป็นต้น จากการสัมภาษณ์พบว่าศาลเจ้าที่แบ่งสร้างตามกลุ่มภาษานั้นแม้ว่าจะนับถือเทพองค์เดียวกันแต่จะถูกเรียกชื่อตามภาษาถิ่น เช่น เจ้าแม่ทับทิม จะถูกเรียกว่าศาลเจ้าม่าโจ้ว ในภาษาแต้จิ๋ว จึง

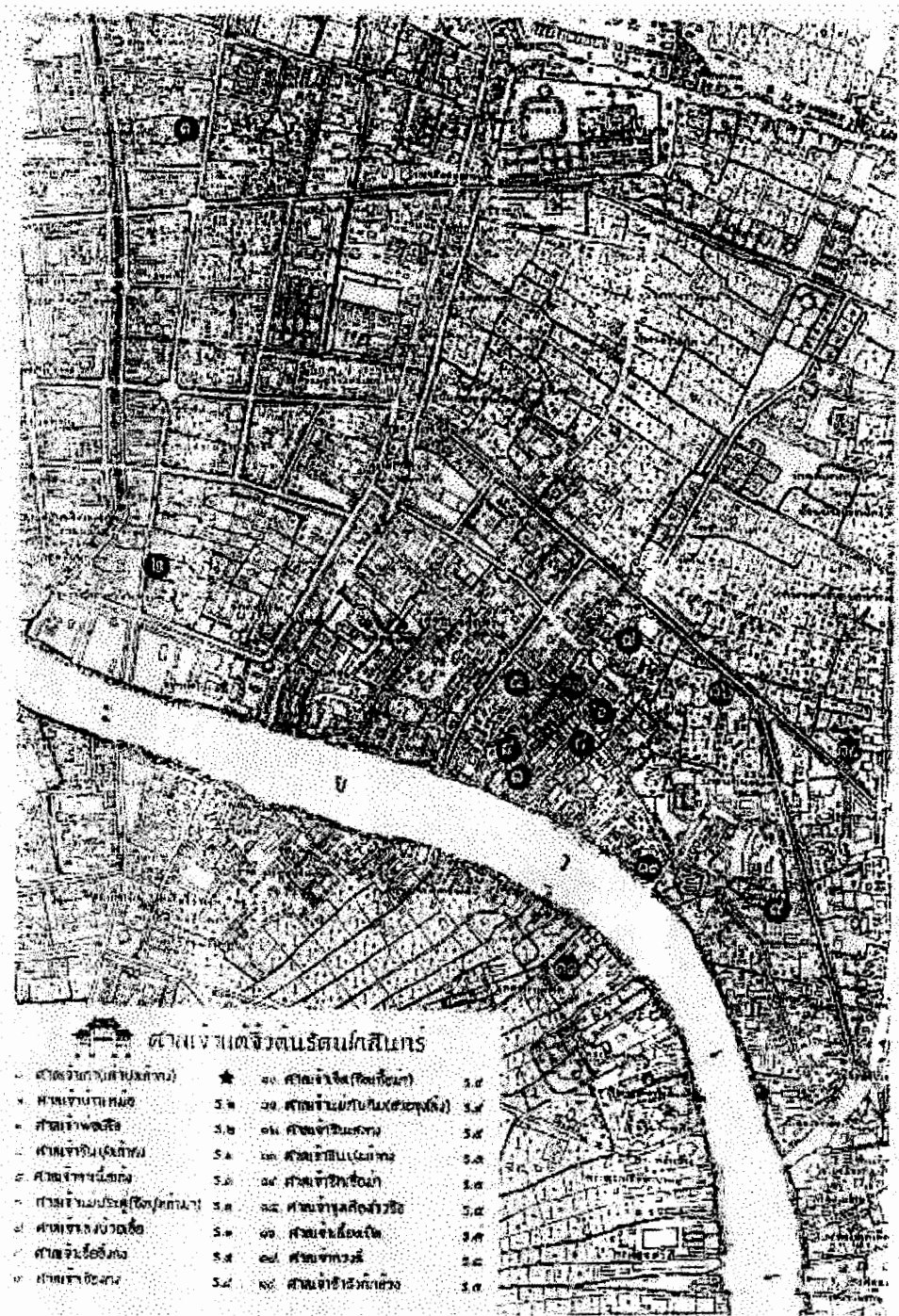
สามารถเป็นตัวแทนลักษณะหนึ่งที่ทำให้ทราบว่าชุมชนจีนบริเวณใกล้ศาลเจ้านั้นเป็นคนจีนกลุ่มภาษาหรืออพยพมาจากมณฑลใด



ภาพที่ 10 ภาพศาลเจ้าจีนแยกตามภาษา จากหนังสือสำเภาสยาม คำนานเจ๊กบางกอก

ศาลเจ้าแต่จิวพบกระจายตัวอยู่ทั่วเขตกรุงเทพมหานคร มีความหนาแน่นที่บริเวณสำเพ็งและพบมากกว่าศาลเจ้าอื่นๆ เพราะมีจำนวนประชากรมากกว่าคนจีนกลุ่มภาษาอื่นแม้ว่าศาลเจ้าที่สร้างก่อนสมัยรัชกาลที่สองจะเป็นศาลเจ้าฮกเกี้ยนที่กระจายตัวขนานอยู่ตามแม่น้ำเจ้าพระยาก็ตาม ในสมัยรัชกาลที่หนึ่งที่ทรงย้ายเมืองหลวงจากกรุงธนบุรีมาที่กรุงเทพมหานคร จึงโปรดเกล้าให้ชาวจีนที่ตั้งถิ่นฐานที่บริเวณ

พระนครย้ายออกไปอยู่ที่ลำเพ็ญ บริเวณเขาวราชและถนนเจริญกรุงในปัจจุบัน และได้กลายเป็นย่านคนจีนที่ใหญ่ที่สุดในกรุงเทพ นอกจากนี้ย่านนี้ยังกลายเป็นย่านเศรษฐกิจการค้าของจีนด้วย



ภาพที่ 11 ภาพศาลเจ้าจีนแต่จีวบริเวณลำเพ็ญ จากหนังสือสำเภาสยาม ดำเนินงานเจ๊กบางกอก เมื่อความเจริญได้กระจายตัวออกไปบริเวณข้างเคียง เช่น ย่านวา ไม้เบ๊ เขตชุมชนแต่ละแห่งได้สร้างศาลเจ้าจีนขึ้นที่แต่ละชุมชน เพื่อแสดงถึงความเคารพและความเป็นท้องถิ่นของแต่ละชุมชนที่มีความคิดและความเชื่อแตกต่างกันไป

ศาลเจ้าเงินในต่างจังหวัดกลายเป็นตัวแทนของชุมชน ให้เกิดการยึดมั่นและเป็นพวกพ้องที่เด่นชัด คือศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวที่จังหวัดสงขลา เพราะเป็นชุมชนชาวจีนที่ตั้งอยู่ท่ามกลางคนใต้ที่นับถือศาสนาอิสลาม ศาลเจ้าจึงเป็นศูนย์รวมจิตใจและความปรารถนาดีของคนจีน เป็นต้น

งิ้วเข้ามาในประเทศไทยครั้งแรกเพื่อเป็นเครื่องสักการะต่อเทพเจ้าเงิน และได้กลายเป็นสิ่งบันเทิงแก่คนจีนในเวลาต่อมา ดังนั้นงิ้วที่แสดงเพื่อเจ้าเงินมีความผูกพันกับศาลเจ้าอย่างเหนียวแน่น คนจีนเชื่อว่าเจ้าจะชอบการชมงิ้วเพราะถือเป็นศิลปะชั้นสูง มีเครื่องแต่งกายงดงามและแสดงออกถึงความเป็นจีน (สัมภรณ์วัชร, 5 พฤศจิกายน 2544) ตามประวัติศาสตร์ หลังจากงิ้วเข้ามาสู่สังคมไทยในฐานะเครื่องบูชาเทพเจ้าเงิน และกลายเป็นมหรสพอย่างหนึ่งในสังคมไทยได้รับการเล็งจากขุนนางจนกลายเป็นงิ้วเร่ร่อนเช่นปัจจุบัน งิ้วก็หาได้ถูกตัดขาดจากศาลเจ้าเงินไม่ งานประจำศาลเจ้าเงินยังคงนำการแสดงงิ้วมาเป็นสิ่งบันเทิงและถวายเจ้าเสมอมา โดยเฉพาะในปัจจุบันงิ้วเป็นสิ่งดึงดูดคนจีนให้เข้ามาชมและสามารถประมูลของ(ไหว้)ของแต่ละศาลเจ้าได้เป็นอย่างดี ทั้งคำว่า “ถ้าเอางิ้วมาเล่นจะเรียกคนได้มากกว่าฉายหนังถึงจะราคาแพงกว่า ช่างยากกว่า แต่ถ้าสามารถประมูลของได้สูงก็คุ้มและเป็นการให้ความเคารพกับเจ้าในตัวด้วย เพราะเชื่อกันต่อๆมาว่าการแสดงที่จะใช้เฉพาะถวายเป็นงิ้วเท่านั้น...ที่เห็นบางที่ฉายหนังนั้นเพราะเขาไม่มีเงิน แต่มันผิดธรรมเนียมศาลเจ้า ทางเราเองเคยคิดจะฉายบ้างเพราะราคาถูกแต่กรรมการหลายคนไม่เห็นด้วยเลยเป็นอันเลิกกันไป” (สัมภรณ์ 3 มกราคม 2544)

ความผูกพันระหว่างศาลเจ้าและชุมชนนั้นอยู่ในรูปแบบที่เป็นเสมือนตัวแทนซึ่งกันและกัน มาเป็นระยะเวลายาวนานเท่ากับการตั้งชุมชน คนในชุมชนต่างให้ความเคารพในเทพเจ้าแม้ว่าในวันต่อๆมาจะลดความศรัทธาลง แต่ศาลเจ้าเงินยังคงความเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในชุมชน ในขณะที่งิ้วเข้ามาเกี่ยวข้องกับชุมชนได้ในฐานะเครื่องสักการะเทพเจ้าประจำศาลเจ้า และเครื่องบันเทิงแก่คนจีน ในฐานะเครื่องสักการะเทพเจ้านั้น งิ้วถูกเชื่อมเข้ากับชุมชนผ่านศาลเจ้า เรื่องราวที่งิ้วแสดงเพื่อถวายเจ้านั้นเป็นเรื่องที่อิงอยู่กับคำสั่งสอนที่ดีมีคุณธรรม เพื่อเป็นมงคลแก่ทั้งผู้แสดงและผู้ชม และงิ้วในฐานะวงบันเทิงนั้นก็ดึงดูดผู้ชมให้เข้าศาลเจ้าเพื่อให้ศาลเจ้าสามารถประมูลของได้ในราคาที่สูง แม้ว่าของที่นำมาประมูลนั้นในแง่ของความเชื่อแล้ว คือสิ่งที่เป็นมงคลแก่ผู้ประมูลไปแล้วงิ้วก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยชักจูงคนให้เข้ามาประมูลด้วยประการหนึ่ง

บทที่ 3 จิว ...ละครสังคม

จิวหรืออุปรากรจีนเป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดและพัฒนาการเรื่อยมาจากจีนโบราณจวบจนทุกวันนี้ นับว่ามีหลายร้อยปีบางสิ่งบางอย่างคงเดิมหากบางสิ่งมีการเปลี่ยนแปลงไป ให้เข้ากับยุคสมัยและบริบทรอบข้าง เพื่อความคงอยู่ ในบทนี้จะกล่าวถึงข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับการแสดงจิวแต่จิวในประเทศไทย เพื่อเป็นการปูพื้นความเข้าใจในเรื่องจิวแต่จิวประการแรกก่อนที่จะนำเข้าสู่ผลการศึกษาและบทวิเคราะห์ในบทต่อไป

3.1 องค์ประกอบในการแสดงต่างๆ

- สถานที่แสดง โรงจิว
- ประเภทและบทบาทของตัวละคร
- บทละครจิวแต่จิว
- นักดนตรีและเครื่องดนตรี
- บุคลากรในคณะจิวอื่นๆ
- ผู้ชม

3.1.1 สถานที่แสดงและโรงจิว

ในอดีตจิวจะเล่นใน “โรงชา” หรือ “สวนน้ำชา” ซึ่งเป็นสิ่งปลูกสร้างที่ถาวร ส่วนจิวเร่ร่อนก็จะมี การสร้างโรงจิวอย่างง่ายๆ ขึ้นตามสถานที่ที่จะเล่น โครงสร้างที่ใช้จะเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายและสามารถรื้อ ถอนได้สะดวกรวดเร็ว

ในปัจจุบันนี้ จิวโดยเฉพาะในประเทศไทยมิได้ถูกว่าจ้างให้แสดงภายในโรงน้ำชาอีกต่อไป แต่ กลับเป็นการแสดงในศาลเจ้าเป็นส่วนใหญ่และมีการจ้างเพื่อแสดงนอกศาลเจ้าบ้างแต่ไม่มากนัก คณะจิว จะมีอยู่สองประเภทใหญ่ คือคณะที่มีขนาดใหญ่และคณะที่มีขนาดเล็ก การแสดงจึงมีความแตกต่างกัน ซึ่ง รวมไปถึงสถานที่แสดงและโรงจิวด้วย

โรงจิวมีอยู่สองประเภท คือ โรงจิวที่คณะจิวสร้างเองและโรงจิวที่มีการสร้างอย่างถาวร

โรงจิวที่มีการสร้างอย่างถาวรนั้นจะมีการจัดสรรพื้นที่อย่างเป็นระบบอยู่แล้ว ซึ่งโรงจิวประเภทนี้ มักพบอยู่ตามศาลเจ้าต่างๆ เช่น ที่โรงเจท่าน้ำราชวงศ์ ย่านเขาวราช หรือที่โรงเจวงเวียน 22 ย่านเขาวราช

โรงเจที่จังหวัดสงขลา หรือจังหวัดชุมพร เป็นต้น ส่วนโรงจิวที่ทางคณะสร้างขึ้นเองจะเป็นโรงแสดงจิวชั่วคราวที่สามารถสร้างและรื้อถอนได้อย่างรวดเร็วไม่กินเวลานาน

“เราจะต้องสร้างโรงจิวให้เสร็จทันการแสดงในคืนวันรุ่งขึ้น แผนก่อสร้างโรงจิวจะมีการแบ่งหน้าที่กันรับผิดชอบ เมื่อไปถึงที่แล้ว ฝ่ายสร้างโรงจิวจะเริ่มทำงานทันที และจะสร้างจนเสร็จแล้วจึงจะไปพักผ่อน หรือหากใครสร้างส่วนที่ตนรับผิดชอบเสร็จแล้วจึงจะสามารถเข้านอนเลขก็ได้” (สัมภาษณ์เจ๊ก, 16 ตุลาคม 2544)



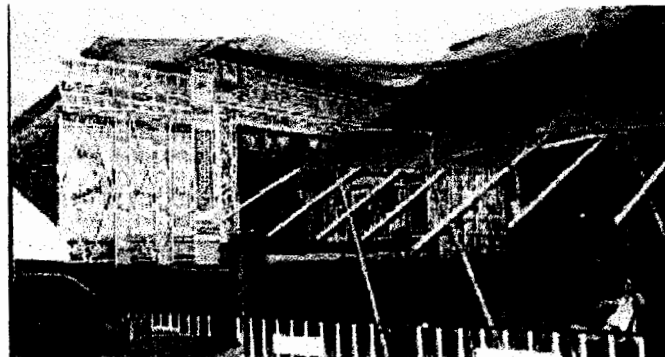
ภาพที่ 12 ภาพด้านข้างโรงจิวชั่วคราว ที่ฉะเชิงเทรา, ตุลาคม 2544



ภาพที่ 13 โรงจิวถาวร ที่ศาลเจ้าทำนน้ำราชวงศ์, เขาวราช ตุลาคม 2544

โรงจิวจะเป็นอาคารที่สร้างจากเสาไม้ สี่ต้นเป็นเสาหลัก ไม้ที่ใช้มักเป็นไม้ไผ่ ซึ่งทางเจ้าภาพจะต้องเป็นฝ่ายจัดหามาให้ (สัมภาษณ์เจ๊ก, 16 ตุลาคม 2544) เสาหลักนี้ใช้เพื่อสร้างหลังคาครอบเวทีจิวด้วยผ้าใบและหลังเวทีแสดงจิว โดยผู้มีหน้าที่ลงเสาและโครงสร้างหลักหนึ่งคน เสร็จแล้วจึงมีผู้รับผิดชอบการคลุมหลังคาผ้าใบอีกหนึ่งคน

ด้านหน้าของเวทีจะเปิดโล่ง มีฉากกั้น เป็นทิวทัศน์ต่างๆตามแต่เรื่องที่แสดง บางคณะก็จะเป็นเพียงม่านกำมะหยี่สีแดง หรือน้ำเงิน หรืออาจมีลายปักบนม่านด้วยคั้นเงินหรือทองหรือกากเพชรสะท้อนแสงไฟ ฉายที่ปรากฏโดยมากจะเป็นชื่อคณะพร้อมเบอร์โทรศัพท์ ม่านดังกล่าวนี้จะใช้ปิดเวทีเมื่อเวลาเปลี่ยนฉาก หรือก่อนการแสดง ด้านหน้าเวทีมีบันไดไม้พาดไว้สำหรับขึ้น-ลง หากเป็นโรงงิ้วถาวรจะเป็นบันไดที่สร้างขึ้นติดกับเวที



ภาพที่ 14 ภาพโรงงิ้วชั่วคราวที่ละเซิงเทรา, ตุลาคม 2544

เวทีงิ้ว คือ เวทีที่คณะงิ้วสร้างขึงเองและเวทีที่เป็นอาคารสร้างเพื่อเล่นงิ้วถาวร มักจะเป็นฐานรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขนาดนั้นขึ้นอยู่กับว่ามีพื้นที่และงบประมาณเท่าใด เวทีมักสร้างด้วยแผ่นไม้กระดาน บางพื้นที่จะมีการปูพรมไว้ซึ่งแทบไม่พบในการเก็บข้อมูล “มันขึ้นอยู่กับว่าแสดงที่ไหน ถ้าเป็นที่เขาจัดไว้ให้ บางครั้งก็มีแต่ส่วนมากเป็นพื้นกระดานเปล่าๆมากกว่า” (สัมภาษณ์อาท้วง, 16 ตุลาคม 2544) นอกเหนือจากนี้จะเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากอื่นๆ เช่น โต้ะ แก้วี่ ด้านข้างจะมีที่วางอาวุธในการแสดง เช่น ทวน หอก เป็นต้น

ทางด้านหลังเวทีจะเป็นที่แต่งตัวของนักแสดงและที่เก็บอุปกรณ์ต่างๆ ซึ่งจะมีการแบ่งสัดส่วนกัน ฝั่งหนึ่งจะเป็นที่เก็บเสื้อผ้า อีกฝั่งหนึ่งจะเป็นที่เก็บหมวก บางครั้งหากเป็นโรงงิ้วที่สร้างขึ้นง่ายๆหรือมีพื้นที่ไม่พอ ส่วนหลังเวทีก็จะขยายมาที่บริเวณข้างเวทีด้านใดด้านหนึ่งและจะมีการกั้นฉากให้เป็นสัดส่วน

ทางด้านข้างของเวทีจะเป็นส่วนที่ทับภายในเป็นที่วางของเครื่องดนตรี ทั้งสองฝั่ง ทางฝั่งซ้ายจะเป็นที่วางเครื่องดนตรีประเภทกลอง และเครื่องเล่นที่มีเสียงดังและใช้เพื่อควบคุมจังหวะ ในการแสดงบทต่อสู้ หรือบทบู๊ ส่วนทางฝั่งขวาจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทสายแทบทั้งหมด เช่น จิมจิม ซอและปี่ เป็นต้น เครื่องดนตรีฝั่งนี้จะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบการร้องงิ้ว

3.1.2 ประเภทและบทบาทของตัวละคร

ในอดีตจนถึงทุกวันนี้การแสดงละครนั้น นักแสดงและบทบาทเป็นสิ่งจำเป็นที่จะมองข้ามไปมิได้ สำหรับการแสดงในช่วงแรกของการแสดงนักแสดงสามารถสวมบทบาทที่ได้รับ โดยไม่มีการแยกเพศ เพราะในขณะหนึ่งๆมีผู้แสดงทั้งชายและหญิงการแสดงที่ออกมาสู่ผู้ชมจึงสมจริง หากต่อมาประมาณกลางคริสต์ศตวรรษที่ 18 ได้มีการออกกฎหมายห้ามนักแสดงชายแสดงร่วมกับนักแสดงหญิง จึงเกิดคณะงิ้วที่เป็นคณะหญิงล้วน หรือคณะชายล้วนเกิดขึ้น คล้ายกับการแสดงละครชาตรีและละครในของไทย ข้อห้ามดังกล่าวนี้เองทำให้เกิดนักแสดงผู้มากด้วยความสามารถหลายท่าน เช่น เหม่ หลานฟิง (Mei Lan-fang 1894-1961) บทบาทผู้หญิงที่หลานฟิงแสดงนั้น เป็นที่ชื่นชมของผู้มีโอกาชมการแสดงจนได้เป็นปรมาจารย์ผู้แสดงบทผู้หญิงในการแสดงงิ้วเลขที่เดียว



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

ในการแสดงงิ้วนักแสดงสามารถแบ่งอย่างง่ายเป็น 4 ประเภทหลักๆ และตัวละครย่อยดังนี้

- 1.ตัวละครชาย หรือ เชิง(Sheng)/เจิ้ง
- 2.ตัวละครหญิง หรือ คั่น(Dan)/คิ้ว
- 3.ตัวละครวาดหน้า หรือตัวหน้าลาย หรือ จิง(Jing)/โอวหมิง
- 4.ตัวละครตลก หรือ โฉ่ว(Chou)/ทิว

ทั้งนี้จะมีตัวคนแก่และตัวประกอบ ที่ร่วมแสดงในแต่ละครั้งด้วยตามแต่เนื้อเรื่องที่ทำการแสดงที่แบ่งตัวละคร ออกได้ชัดเจนนี้เป็นเพราะ การฝึกซ้อมที่แตกต่างกันออกไปค่อนข้างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการแต่งหน้า แต่งผม เครื่องแต่งกาย ท่าทาง การร้องเพลง และเทคนิคทางการแสดงอื่นๆ ดังนั้นในนักแสดงคนหนึ่งจึงจะถูกฝึกเพื่อสามารถแสดงได้ในบทบาทเดียวหรือในบทบาทที่ใกล้เคียงได้เท่านั้น แต่ก็มีบ้างที่นักแสดงสามารถแสดงได้หลายบทบาท หรือข้ามบทบาทตัวละครได้ หลานฟิง ก็เป็นตัวอย่างหนึ่งของผู้ที่สามารถแสดงได้หลายบทบาท ตัวละครนอกจากตัวหลักทั้งสี่แล้วยังสามารถแบ่งเป็นตัวละครย่อยที่ลักษณะแตกต่างกันไปซึ่งจากการสังเกตและการค้นคว้าพบว่าการแบ่งตัวละครมีการแบ่งที่ไม่เหมือนกัน

แต่มีบางส่วนที่คล้ายกัน ดังนั้นการแบ่งตัวละครจะยึดหลักการแบ่งของวิเชียรติ(2539) มาลินี(2543) และ อภิโชค(2541) เป็นหลักร่วมกับการสังเกตและสัมภาษณ์ในการศึกษาครั้งนี้

ตัวละครชาย หรือ เจิง/เจ็ง (Sheng) ดังเจิงแบ่งออกต่างๆเป็น 2 กลุ่ม คือ บูเจิง/หวู่เจิง กลุ่มนักแสดงบู๊ ซึ่งเป็นตัวละครเอกที่เป็นนักรบ และ บุ่งเจิง/เหวินเจิง กลุ่มนักแสดงบู๊น เป็นตัวละครเอกที่เป็นพลเรือนหรือนักศึกษามีความรู้



ภาพที่ 16 ตัวละครชาย หรือ เจิง/เจ็ง (Sheng) ตุลาคม 2544

ตัวละครเอกในอดีตมักเป็นผู้ชายที่มีรูปร่างสูง สง่าแต่เมื่อมีข้อห้ามนักแสดงชายหญิงแสดงร่วมกันทำให้นักแสดงในบทบาทนี้เปลี่ยนไป และโดยเฉพาะในประเทศไทยจวบปัจจุบันมีปัญหาด้านบุคลากรค่อนข้างสูง และด้วยข้อจำกัดทางการร้องทำให้นักแสดงหญิงหลายคนถูกฝึกให้มารับบทพระเอกมากขึ้น เช่นคณะ เหล่าบ่วงนี้เฮ้ง เป็นต้น

1. บูเจิง/หวู่เจิง ตัวละครเอกที่เป็นนักรบ ดังละครตัวนี้ จะเน้นที่ท่าทางการแสดงที่โลดโผน ประกอบการรบและศึกสงครามเป็นหลัก ชำนาญการร้าวอาวุธและต่อสู้ กลุ่มดังพระเอกบู๊นี้ยังสามารถแบ่งย่อยได้อีก คือ

1.1 บทนักรบหนุ่มชั้นสูง หรือ บูเจิงเจ็ง/หวู่เสี่ยวเจิง เป็นนักรบที่เก่งกล้าเชี่ยวชาญท่าทางการออกรบใบหน้าไม่มีหนวดเครา เครื่องแต่งกายมีลายปักเต็มตัวสีสันสดใส คล้ายสวมเกราะบางครั้งจะมีธงประดับที่ข้างหลังเพื่อเป็นการบอกถึงตำแหน่ง เช่นขุนพลหรือแม่ทัพ



ภาพที่ 17 บทนักรบหนุ่มชั้นสูง หรือ บุษเชียงเชิง/หวู่เสี้ยวเชิง พฤศจิกายน 2544

1.2 บทนักรบอาวุโส หรือ บุษเหล่าเชิง/หวู่เหล่าเชิง เป็นนักรบที่ใบหน้ามีหนองคราขาว แลดูหน้าเกรงขาม สูงอายุ เครื่องแต่งกายคล้ายกับนักรบชั้นสูง



ภาพที่ 18 บทนักรบอาวุโส หรือ บุษเหล่าเชิง/หวู่เหล่าเชิง ตุลาคม 2544

2. บุ่งเชิง/เหวินเชิง กลุ่มนักแสดงบุนเป็นขุนนางหรือนักศึกษาซึ่งเป็นพลเรือน ต้องเป็นนักแสดงที่มีความสามารถในการขับร้องสูง ตัวละครตัวนี้ไม่เน้นความสามารถในเชิงการต่อสู้ แต่ต้องมีเทคนิคการแสดงออกทางท่าทางประกอบการขับร้องให้เข้าถึงอารมณ์ได้อย่างสูง เนื้อเรื่องมักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิต

2.1 บทขุนนางหนุ่มชั้นสูง หรือ บุ่งเชียงเชิง/เหวินเสี้ยวเชิง เป็นขุนนางที่เก่งกาจใบหน้าไม่มีหนองครา เครื่องแต่งกาย เป็นชุดคลุมขาวทั้งตัว มีหมวกขุนนางประดับและเข็มขัด เพื่อเป็นการบอกถึง

ตำแหน่งขุนนาง รองท้าวมักเสริมชั้นสูงเพื่อให้ดูสง่างาม หากไม่ใช่ขุนนางจะเป็นเจ้าชายจะมีขนนกขาว
 ประดับที่หมวกประดับศรียะ หากเป็นนักศึกษาที่มักจะทำประดับประกอบการแสดงมีหมวกบัณเฑาะฏ หาก แต่
 ถ้าเป็นนักศึกษากองจะไม่มีเครื่องประดับ แต่จะมีเสื้อผ้าเป็นชุดคลุมขาวสีอ่อน ตัวละครมีเสียงร้องที่สูง
 กังวานและมีท่าทางอ่อนช้อยไม่คูดั้น ดังนั้นตัวละครตัวนี้จึงมักใช้ผู้หญิงในการแสดงมากกว่าผู้ชาย



ภาพที่ 19 บทขุนนางหนุ่มชั้นสูง หรือ บุ่งเชียงเซ็ง/เหวินเลี้ยวเซ็ง ตุลาคม 2544

2.2 บทขุนนางอาวุโส หรือ บุ่งเหล่าเซ็ง/เหวินเหล่าเซ็ง เป็นขุนนางที่ใบหน้ามีหนวดเคราขาว แลดู
 หน้าเครงขาม ภูมิฐาน เคร่งขรึม สูงอายุ เครื่องแต่งกายจะแต่งตามฐานะและยศศักดิ์ในแต่ละเรื่อง

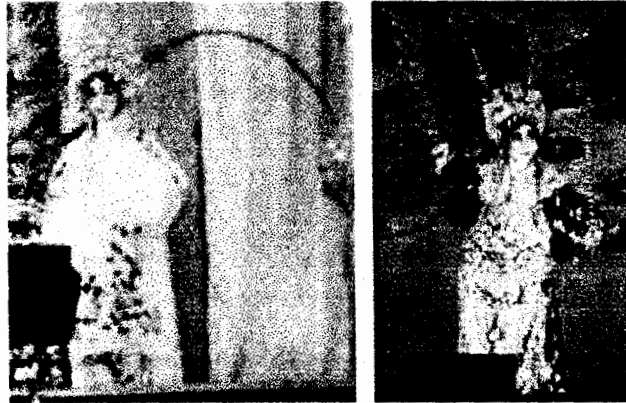


ภาพที่ 20 บทขุนนางอาวุโส หรือ บุ่งเหล่าเซ็ง/เหวินเหล่าเซ็ง พฤศจิกายน 2544

ยังมีบทตัวละครเอกอีกลักษณะหนึ่งที่มีผู้กล่าวไว้ แต่ไม่พบบทนี้ที่แยกได้ชัดเจนเช่นบทพระเอก
 อื่นๆ คือ ตัวฮวยเซ็ง/ฉวางเซ็ง เป็นตัวละครเอกที่มีบุคลิกว่าเริ่งคิดเข้าขู่ เกี่ยวพาแก่ง บทบาทออกไปทางตัว
 ตก ไม่เคร่งขรึม

ตัวละครหญิง หรือ ตัน/ตัว(Dan) เป็นตัวละครนางเอก ที่มักมีเอวบางร่างกายสามารถจัดแบ่งได้ 6บทบาท คือ

1. บทตัวนางเอกนักรบ หรือ บู้ตัว/หวู้ตัน เป็นนางเอกฝ่ายบู๊ที่มีความสามารถเชิงรบ และการต่อสู้ใช้อาวุธ เป็นหญิงงามที่เก่งกล้า มีที่ประดับศรีษะประกอบด้วยขนนกขาว ซึ่งแสดงถึงความเป็นนักรบ เสื้อผ้ามีลายปักและมีสีสันตติส บทนี้มักเป็นเจ้าหญิงที่เก่งเชิงยุทธ หรือขุนนางหญิงที่เก่งกล้า เช่น มู่กู่ยอชิง ใน ตระกูลหยาง



ภาพที่ 21 บทตัวนางเอกนักรบ หรือ บู้ตัว/หวู้ตัน ตุลาคม 2544

และ พฤศจิกายน 2544,อุบลราชธานี

2. บทตัวนางเอกทั่วไป หรือ บุ่งตัว/เหวินตัน เป็นนางเอกฝ่ายบุ๋น มีความสามารถในการขับร้องและฟ้อนรำ



ภาพที่ 22 บทตัวนางเอกทั่วไป หรือ บุ่งตัว/เหวินตัน ตุลาคม 2544

3. บทนางเอกอาวุโส หรือ เหล่าตัว/เหล่าตัน เป็นนางเอกสูงอายุ เช่นแม่ใจดี หรือบทภรรยาขุนนางอาวุโส บางครั้งเป็นหญิงชราสูงศักดิ์ ซึ่งอาจรวมเอานางเอกอาวุโสที่มีความสามารถเชิงยุทธด้วย



ภาพที่ 23 บทนางเอกอาวโศ หรือ เหล่าตัว/เหล่าตัน ตุลาคม 2544

4. บทนางเอกบทโศก หรือ โอวชา/อุษัน บทนี้เป็นบทที่มีความโดดเด่นมากเป็นพิเศษ เพราะตัวนี้จะเป็นบทเศร้า เครื่องแต่งกายเป็นสีดำหรือเขียวตลอดเรื่อง ทำให้นักแสดงต้องมีความสามารถในการแสดงออกทางท่าทางและสีหน้าให้มีอารมณ์เศร้าสร้อยตลอดเรื่อง บทตัวละครบทนี้เป็นบทที่ผู้ชมนิยมชมชอบเพราะสื่อถึงอารมณ์มาก และหาผู้แสดงที่เก่งกาจได้ไม่มากนัก บทนี้มักเป็นบทของแม่หรือภรรยาผู้สูญเสีย

5. บทนางเอกกุลสตรี หรือ กุยมิ่งตัว เป็นนางเอกที่มีความเป็นกุลสตรีสูง



ภาพที่ 24 บทนางเอกกุลสตรี หรือ กุยมิ่งตัว พฤศจิกายน 2544

เป็นสตรีที่พร้อมด้วยคุณสมบัติและรูปสมบัติ อันประกอบด้วยความกตัญญู ซื่อสัตย์ เรียบร้อย สง่างาม มักเป็นบทคุณหนูในตระกูลใหญ่ หรือภรรยาขุนนาง ตัวละครตัวนี้มักมีเครื่องประดับศรีษะที่สวยงามเป็นพิเศษ หากเป็นหญิงสาวที่ตระกูลสูงยังมีเครื่องประดับที่มากและดูสูงค่ายิ่งขึ้นไป

6. บทนางเอกที่มีชีวิตชีวา หรือ สวยตัว/สวาตัน เป็นนางเอกที่บุคลิกสดใสร่าเริง เฉลียวฉลาด มักเป็นบทสาวใช้ของคุณหนูตระกูลสูงที่ฉลาดเจ้าความคิด มักมีพลอยผสมยาวที่ข้างหน้า 2พลอย



ภาพที่ 25 บทนางเอกที่มีชีวิตชีวา หรือ สวยตัว/สวาตัน พุทธศักราช 2544

ตัวละครวาดหน้า หรือตัวหน้าลาย หรือ จิ้ง/โอวหมิง(Jing) เป็นคำเรียกตัวละครที่มีลวดลายที่ใบหน้า ซึ่งเป็นการเรียกในจังหวัดมากกว่า ในจังหวัดอื่นจะเรียกตัวละครตัวที่มีการใช้สีระบายที่ใบหน้าว่า “โอวหมิง” หรือ “อูเมียน”(Wu Mian) มากกว่า (สัมภาษณ์คุณอัมพัน) ลวดลายและสีสรรที่ใช้ในการระบายใบหน้านั้น จะเป็นการอธิบายบุคลิกลักษณะของตัวละครตัวนั้น ลักษณะเด่นของบทบาทนี้คือจะต้องมีรูปร่างสูงใหญ่ หน้าผากกว้างมีโหนงแข็งดี เพื่อให้เกิดความรู้สึกมีพลังน่าเกรงขาม ในอดีตรูปแบบของการวาดหน้ามีรูปแบบที่ตายตัวเพราะมีการพัฒนามาจากการใช้หน้ากาก จึงทำให้จังหวัดทุกประเภทมีการวาดหน้าแบบเดียวกัน แต่ในปัจจุบันนี้พบว่าการวาดหน้ายังคงมีแบบแปลนแต่มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างไม่แน่นอนตายตัวเช่นเดิม ยกเว้นตัวละครที่มีความเป็นพิเศษและมีความศักดิ์สิทธิ์ที่นักแสดงต่างให้ความสำคัญที่จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการวาด เช่น บทกวนอู ซึ่งมีลักษณะที่บ่งชัดอยู่แล้วไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ เป็นต้น ในจังหวัดอื่นสามารถแบ่งตัวละครตัวนี้ง่ายๆเป็น 2 ประเภท คือ ฝ่ายบู๊ และฝ่ายบุ๋น

ตัวละครหน้าลายที่เป็นนักรบ หรือ บูโอวหมิง /หวู่จิ้ง (Wu Jing) ตัวหน้าลายฝ่ายบู๊ ลักษณะเหมือนตัวละครฝ่ายบู๊ทั่วไป คือต้องสามารถเล่นบทบาทต่อสู้ได้เก่ง ชำนาญเชิงอาวุธ มักเป็นบทแม่ทัพหรือกษัตริย์ที่มีความโดดเด่นหรือเป็นแม่ทัพฝ่ายชั่วร้าย



ภาพที่ 26 ตัวละครหน้าตาที่เป็นนักรบ หรือ บู๋โหวหมิง /หวู่จิ่ง (Wu Jing) พุทธศักราช 2544

ตัวละครหน้าตาที่เป็นขุนนางหรือราชวงศ์ชั้นสูงซึ่งเป็นฝ่ายพลเรือน หรือ บู๋โหวหมิง/หวู่จิ่ง (Wen Jing) เป็นตัวหน้าตาฝ่ายบู๊ที่มีความสามารถในการขับร้อง มักเป็นบทราชครูที่จะโค่นบัลลังก์

อย่างไรก็ตามบทบาทตัวละครหน้าตานี้เป็นบทที่มีความโดดเด่น และฝึกซ้อมได้ยากเพราะมีข้อจำกัดหลายข้อ ไม่ว่าจะเป็นต้องเป็นผู้ชายที่มีรูปร่างสูงใหญ่และถ้าเป็นตัวบู๊จะต้องมีพลังในการร้องเพลงสูง ซึ่งหาได้ยาก และหากเป็นตัวบู๊ก็ต้องมีความสามารถในการกระโดดหรือกาชกรรมค่อนข้างสูง ตัวละครตัวนี้จึงหาบุคคลที่เหมาะสมมาแสดงได้ยากที่สุด นอกจากนี้การฝึกซ้อมจะต้องได้รับการสอนจากครูที่เป็นตัวหน้าตาโดยเฉพาะ ซึ่งมีน้อยมาก ในปัจจุบันนี้การแสดงจึงไม่มีความเข้มข้นอย่างในอดีต และเป็นบทบาทที่หาคนแสดงได้ยากที่สุดบทหนึ่ง

ตัวละครตลก หรือ โฉ่วทิว (Chou) บทบาทตัวตลกในการแสดงจึงมีความสำคัญซึ่งจะขาดเสียมิได้เลยในการแสดงเรื่องราวหนึ่งๆ ผู้ที่จะสวมบทบาทนี้จะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบสูง ในการแสดง และสามารถปรับเรื่องหรือบทที่แสดงอยู่ให้มีความตลกขบขัน เป็นตัวที่สร้างความสนุกสนานในเวที บทบาทนี้เป็นบทบาทที่ค่อนข้างอิสระหากเทียบกับบทบาทอื่น สามารถแสดงออกนอกบทที่ฝึกซ้อมได้ ลักษณะการแสดงมักหยอกล้อผู้คนหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันได้



ภาพที่ 27 ตัวละครตลก หรือ โฉ่ว/ทิว (Chou) ตุลาคม 2544

ตัวตลกมีทั้งที่เป็นชายและหญิงแล้วแต่เนื้อเรื่องที่แสดงลักษณะตัวแสดงไม่มีการระบุชัดเจนเช่น บทตัวหน้าตาย แต่สามารถแบ่งรูปแบบตัวละครง่าย ๆ เป็น 2 ประเภทแบบตัวหน้าตายคือ บทตัวตลกบู๊ เรียกว่า หวูโฉ่ว/บุ๋ทิว (Wu Chou) ที่มักอยู่ในกองทัพ และบทตัวตลกบู๊น เรียกว่า เหวินโฉ่ว/บุ่งทิว (Wen Chou) มักเป็นบทชาวบ้านร้านตลาดทั่วไป



ภาพที่ 28 ตัวประกอบต่างๆ(จ๊ีบ) ตุลาคม 2544

อย่างไรก็ตาม บทบาทของตัวละครที่แบ่งข้างคั้นเป็นเพียงการแบ่งตัวละครหลักๆเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีตัวละครย่อยอื่นๆที่ไม่สามารถนำไปเข้าพวกกับตัวละครหลักได้เช่นคนแก่(บว๋ย) และตัวประกอบต่างๆ(จ๊ีบ) ที่พบชัดเจนคือทหารที่ออกมาขึ้นข้างเวที ข้างละ 1-2 คู่ ซึ่งขึ้นอยู่กับว่าขณะนั้นๆมีนักแสดงมากน้อยเพียงใด ซึ่งบทนี้เป็นบทง่าย ๆ ที่มักให้นักแสดงหน้าใหม่ที่ยังแสดงบทไม่ได้รับบทบาทไปเป็นคั้น คั้งนั้นบทบาทของจิวโดยเฉพาะจิวเค้จิวจึงมีบทแยกย่อยมากกว่าที่แจกแจกข้างคั้นและการแจกแจกแบ่งแยกมักขึ้นอยู่กับการรู้ความเชื่อของแต่ละคนเป็นเกณฑ์หลัก

มีการแบ่งบทบาทตัวละครตามเนื้อเรื่องที่แสดง ซึ่งสามารถแยกออกตามสถานะภาพทางสังคม

- 1.จักรพรรดิ กษัตริย์และราชวงศ์ต่างๆ
- 2.ขุนนาง ข้าราชการ นักรบและคหบดีมีฐานะ

3.ชาวบ้านสามัญชนทั่วไป

และ 4. สถานะภาพที่ไม่ใช่ชนชั้นมักมีอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ นั้นคือ ปีสางและเทพ

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

3.1.3 บทละครหรือวรรณกรรมที่ใช้ในการแสดง

ในด้านของบทละครในการแสดงจึงเป็นการหยิบยกเอาวรรณกรรมต่างๆมาดัดแปลงเป็นเพลงร้องใส่ทำนองดนตรีเพื่อใช้ในการแสดง ในอดีตจนถึงปัจจุบันนี้มีพัฒนาการของวรรณกรรมตามช่วงเวลาและการเลือกหยิบเอาวรรณกรรมแต่ละประเภทนั้นก็ขึ้นอยู่กับยุคสมัยเช่นกัน มีทั้งเรื่องอิงประวัติศาสตร์ตามพงศาวดารหรือเรื่องจากนิทานพื้นบ้าน เป็นต้น แต่ส่วนมากจะแสดงเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ที่นิยมเล่นมากคือเรื่องสามก๊ก(ล.เสถียรสุด, 2544: 160) ดังนั้นหากจะแบ่งประเภทของเนื้อเรื่องที่นำมาใช้ในการแสดงจึงจะสามารถแบ่งออกได้เป็นแนวทางเช่น ที่วีเกียรติ(2539) ได้แบ่งไว้ดังนี้

1. เรื่องจากประวัติศาสตร์และพงศาวดาร

เนื่องจากจีนมีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานหลายพันปีจึงพบว่ามมีเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่สืบเนื่องกันมากมายหลายเรื่อง ในรูปของวรรณกรรมต่างๆ จึงได้นำเรื่องราวเหล่านี้มาประพันธ์บทแสดง เพื่อบอกเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์หลายเรื่อง แต่เนื่องจากวรรณกรรมอิงประวัติศาสตร์นี้เป็นเรื่องราวที่สามารถรับรู้กันได้ทั่วไป จึงมีการนำเอาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์มาประพันธ์เป็นบทละครในหลากหลายการแสดงไม่จำกัดเฉพาะจึงแต่จึงเท่านั้น แต่กลับพบว่าจึงประเภทอื่นที่แสดงในภาษาที่ต่างกัน ก็มักหยิบยกเรื่องประวัติศาสตร์เรื่องเดียวกันไปแต่งและแสดงให้มีลีลาแตกต่างเป็นของตนเอง บทละครจึงอิงประวัติศาสตร์ที่เป็นที่รู้จักกันดีและเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย เช่น เป่าบุ๋นจิ้น สามก๊ก บูเช็กเทียน ซิ่อินก๊วย เป็นต้น

2. เรื่องจากนิยายที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

ในวงการวรรณกรรมของจีนก็มีการแต่งนวนิยายที่ได้รับความนิยมออกมาหลายเรื่อง และได้รับความสนใจจากผู้ประพันธ์บทละครจึงที่หยิบยกเอาเรื่องราว(วรรณกรรม)มาแต่งเป็นเนื้อร้องใช้ประกอบการแสดงจึง ซึ่งมีเนื้อเรื่องจากที่ได้รับมาจากจึงภาคใต้(หน้าที่)ในสมัยราชวงศ์ซ้องและราชวงศ์หยวน นอกจากนี้ยังมีนวนิยายเบ็ดเตล็ดที่เกิดขึ้นในสมัยราชวงศ์หมิงและราชวงศ์ชิง และบทละครที่ได้แต่งขึ้นส่วนใหญ่ยังคงสำนวนโบราณไว้ มีความเรียบร้อยสวยงามประณีต ซึ่งยังมีการแสดงสืบต่อกันมาออกจก

นี้ยังมีบทละครอีกหลายเรื่องที่ยังเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชม เช่น เจ้าเทงฮวย โถ้วลิมฮวย แจเปียงฮวย เหน่าโทยเนี่ยก็ ฉิ่งฮ้วงมิ่ง เป็นต้น

3. เรื่องจากนิทานพื้นเมืองแฉ่จิว

เมืองแฉ่จิวถือว่าเป็นเมืองเก่าแก่เมืองหนึ่ง ดังนั้นย่อมที่จะมีเรื่องราวและคำบอกเล่าขบขันตำนานต่าง ๆ มากมาย ที่เล่าจากปากต่อปาก บ้างก็เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในท้องถิ่น บ้างก็ถูกนำมาแต่งเสริมเพิ่มเติมจนกลายเป็นเรื่องอิทธิฤทธิ์ปราฏิหาริย์ไป จิวแฉ่จิวได้นำเรื่องราวเหล่านี้มาแต่งเป็นบทละคร ทำให้เนื้อหา มักมีลักษณะที่ขบขันชวนติดตาม และเนื่องจากเป็นเรื่องที่เกิดจากชาวบ้านบรรยากาศจึงเต็มไปด้วยกลิ่นอายความเป็นแฉ่จิวที่เป็นธรรมชาติ เนื้อเรื่องที่ถูกหยิบยกมาแสดงมักเอกลักษณ์ของความเป็นท้องถิ่นสูงจึงมีความสัมพันธ์กับความเป็นแฉ่จิวอย่างมาก ทำให้เนื้อเรื่องเป็นที่นิยมและมีแสดงอยู่เสมอ เช่น ลี้เกียก ก็ โขวถักเนี่ย กิมฮวยนึ่ง เล่งแจ้ไฉ้วเท้า ลีอิมคิกเกี้ยวจุนโกย เม็งฮ้วง ฉ่าปังฮวย เป็นต้น

4. เรื่องเกี่ยวกับเมืองไทย

เนื่องจากชาวจีนแฉ่จิวได้ย้ายถิ่นฐานมาอยู่เมืองไทยเป็นระยะเวลานานและมีชาวจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมากกระจายไปทั่วประเทศไทย เรื่องราวของการอพยพ รูปแบบวิธีการ การเข้ามาตั้งบ้านเรือนการทำมาหากินในสมัยแรกๆที่เป็นเสมือนตำนานของชาวจีนที่เรียกว่า “เสื่อผืนหมอนใบ” เดินทางเร่รอนเข้ามาเผชิญโชค บ้างก็ร่ำรวยบ้างก็ยากจนเป็นเรื่องราวที่น่าสนใจติดตามเป็นอย่างมาก จึงถูกนำมาแต่งเป็นบทละครในรูปของภาพสะท้อนชีวิตจริงของชาวจีนโพ้นทะเล ให้จิวแฉ่จิวได้แสดง เป็นการแต่งเนื้อเรื่องแบบเฉพาะที่จะหาชมได้ในประเทศไทยเท่านั้น เช่นเรื่อง ชังเตาะซี แหมเถี่ยเหลาะหลั่ง โคว่ถั่งอ้ว

5. เรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์หรือโทรทัศน์

เนื่องจากภาพยนตร์ได้รับความนิยมมากขึ้นในปัจจุบัน ขณะที่คนดูจิวลคนน้อยลงเรื่อยๆ ดังนั้นจิวแฉ่จิวจึงพยายามให้ความสนใจในเรื่องราวที่ได้จากภาพยนตร์ เรื่องที่ได้รับความนิยมต่างๆเพื่อนำบทละครมาสร้างเป็นบทจิวสากล เป็นการดึงความสนใจจากผู้ชม และเหตุที่เรียกจิวชนคินี้ว่า สากล ก็เพราะว่าเครื่องแต่งกายที่สวมใส่จะเป็นชุดสูทสากลและแต่งกายตามสมัยนิยมไม่ได้สวมเครื่องแต่งกายแบบจิวโบราณ ส่วนภาษาที่ใช้ในการแสดงเป็นภาษาแฉ่จิวที่ใช้พูดกันทั่วไปไม่ใช่ภาษาจีนกลาง(โบราณ)ทำให้ฟังและเข้าใจได้ง่าย เครื่องดนตรีที่ใช้จะเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นเพื่อประกอบจังหวะเป็นหลัก หรือบทญู่เท่านั้น จากกรสัมผัสภาษาพบว่า จิวแฉ่จิวถือได้ว่าเป็นจิวพวกแรกๆที่ใช้เนื้อเรื่องและการแต่งกายในลักษณะนี้ และจิวชนคินี้อื่นๆ อย่าง จิวไหหลำที่แสดงในไทยก็จะไม่พบแต่ในระยะหลังจะพบว่ามีการแสดงจิวสากลกันมากขึ้น (สัมผัสภาษาอาปี๋เล็ง, ซัยญุม) จิวชนคินี้แม้ว่าสามารถดึงดูดผู้ชมได้มากแต่ปัญหาที่ตามมาคือรายจ่ายเรื่องเสื้อผ้า และอุปกรณ์ประกอบฉากที่ต้องสร้างขึ้นใหม่และในแต่ละเรื่องจะใช้ชุดและอุปกรณ์ต่างกันทำให้สิ้นเปลืองมากจึงเป็นที่นิยมของคณะจิวในช่วงเวลาหนึ่ง สาเหตุอีกประการหนึ่งที่พบก็คือความ

ไม่พอใจของเด้านิ่งและเหล่ากรรมการศาลเจ้า ทำให้คณะจิวไม่สามารถเล่นได้หากกรรมการศาลเจ้าไม่อนุญาต “บางครั้งเข้ามาลงเลขว่านี่ไม่ใช่จิวและไม่คู่ ก็เลขต้องเปลี่ยนเรื่องกันแทบไม่ทัน” (สัมภาษณ์อาจารย์, 22 พฤศจิกายน 2544)

นอกจากนี้หากจะแบ่งเนื้อหาของเรื่องโคชิใช้พื้นที่ทางสังคมก็จะสามารถแบ่งออกได้คือ

1. เรื่องรักใคร่ชอบพอ ซึ่งรักหักสวาทและครอบครัว เรื่องแนวนี้ถือว่าเป็นบทละครที่แทบจะสอดแทรกอยู่ในทุกเรื่อง เพราะจิวมักมีตัวละครหลักที่เป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เป็นเรื่องที่มีมักไม่แสดงเป็นบทนี้ ในเนื้อเรื่องประเภทนี้บทละครมักสอดแทรกชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนเข้าไปรวมทั้งคำสอนต่างๆที่ดีงาม เช่น การเคารพเชื่อฟังบิดามารดา การให้เกียรติสามี หรือความซื่อสัตย์มั่นคงในความถูกต้อง เช่น เรื่องเป่าปุ่นจินตอนประหารเป่าเหมี่ยน ที่เป็นหลานเมื่อทำผิดก็ต้องตัดใจประหารแม้จะมีบุญคุณกับที่สะใภ้มาก่อนก็ตามที เป็นต้น นอกจากนี้เรื่องที่แสดงนอกจากจะเป็นเรื่องชาวบ้าน แล้วยังมีเรื่องทำนองนี้ในระดับของขุนนางและราชวงศ์ด้วย

2. เรื่องคดีความ เป็นเรื่องราวการตัดสินคดีต่างๆมักมีฉากศาลด้วย เรื่องที่แสดงมักเป็นเรื่องเป่าปุ่นจินตอนต่างๆ หรือเป็นคดีฟ้องร้อง ทั้งนี้เรื่องคดีอาจเป็นเรื่องครอบครัวหรือความรัก ด้วยก็เป็นได้

3. เรื่องการสู้รบและสงคราม แนวเรื่องประเภทนี้จะเป็นเรื่องราวระหว่างแคว้น เป็นเรื่องการรบทัพจับศึกของขุนนางและกษัตริย์ ทั้งในด้านการต่อต้านผู้รุกราน เช่น มู่กู่ยอิง หรือเป็นการปราบกบฏ

4. เรื่องเทพเจ้า อิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ต่างๆ เรื่องทำนองนี้จะเป็นเนื้อเรื่องที่ไม่สมจริงมากที่สุด เพราะนักแสดงจะมีอำนาจศักดิ์สิทธิ์ มักเป็นเรื่องเกี่ยวกับการกำเนิดเทพต่างๆ เช่นกำเนิดเทพสามตา เป็นการถ่ายทอดความกล้าบึกของมนุษย์ที่ประกอบคุณงามความดีจนได้กลายเป็นเทพ แต่ต้องประสบกับอุปสรรคมากมายก่อน เป็นต้น

5. การเรียนและการปลอมตัว เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับบัณฑิตตกยากเดินทางไปสอบจอหงวน กับเรื่องหญิงสาวปลอมตัวเป็นชายเพื่อออกเดินทางและพยายามแหวกกฎเกณฑ์เงินที่ครอบครัวหญิงไว้

นอกจากนี้ลักษณะพิเศษของบทละครจิวแต่จิวนั้นคือจะมีเนื้อหาหลักๆอยู่ในขอบเขต 3 ประการคือ

1. เนื้อเรื่องที่จบด้วยความสุข(happy ending) เสมอ บทละครจิวที่พบในประเทศไทยจากการสังเกตในการศึกษาครั้งนี้พบว่าทุกเรื่องที่เป็นบทจิวดั้งเดิมจะจบในลักษณะที่พระเอกและนางเอกสมหวังในรัก ได้ในลาภทรัพย์สินหรือยศศักดิ์

2. เนื้อหาในบทละครจะต้องสอดคล้องเรื่องการตั้งสอนจริยธรรมและคุณธรรม ในลักษณะการอบรมสั่งสอนแต่ผู้ชมและนักแสดงให้ตั้งมั่นอยู่ในคุณงามความดีตามจริยธรรมของจีนโบราณ แม้ว่าทุกวันนี้จะเข้ามามีประเทศไทยและได้รับเอารูปแบบบางประการจากสังคมไทยแต่ลักษณะเรื่องการตั้งสอนในคุณธรรมที่เข้ากันได้กับคำสอนในพระพุทธศาสนาของไทย เป็นผลให้ลักษณะบทละครในส่วนนี้ยังได้รับการสนับสนุนมากยิ่งขึ้น

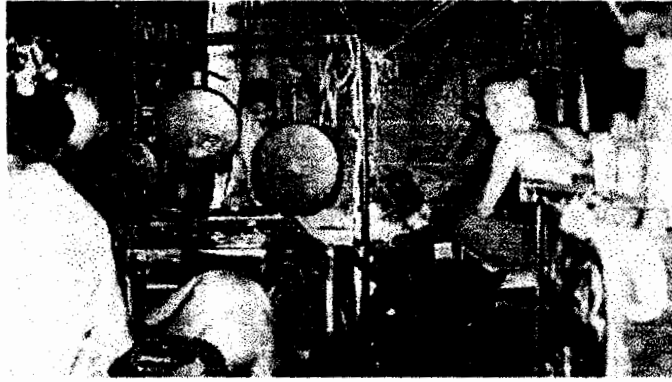
3. เนื้อหาจะต้องเป็นเรื่องราวอันเกี่ยวกับการสืบทอดตระกูล เพราะความเชื่อในบรรพบุรุษของคนจีนเป็นเหตุสำคัญว่าครอบครัวนั้นจะต้องมีบุตรชายเพื่อสืบตระกูลต่อไป พิธีกรรมอันเนื่องมาจากการตาย เช่น เซ็งเม้ง เป็นสิ่งที่บังคับให้คนจีนจำเป็นต้องมีบุตรเพื่อสืบสกุลตนเอง ดังนั้นบทละครจึงได้ให้ความสำคัญกับการสืบตระกูลอย่างมาก

ลักษณะเด่นทั้ง 3 ประการ พบได้ในจิ๋วแทบทุกเรื่อง โดยเฉพาะบทจิ๋วที่เป็นบทจิ๋วดั้งเดิม เช่น เรื่อง ต้าอ้อว์ หรือมู่กู่เอ็ง ความดีที่ตัวเองได้กระทำเป็นคนทั่วไปพึงกระทำตาม จึงเห็นได้ว่าตัวเองต่างๆ จะต้องมีคุณธรรมหรือประกอบคุณงามความดีเสมอ และในที่สุดความดีก็จะส่งผลให้ได้รับกรรมดีในตอนจบเรื่องแม้ว่าจะมีอุปสรรคมากมายก็ตาม และพบว่าหากเป็นเรื่องราวภายในครอบครัวแล้ว คู่สามีภรรยาต้องมีบุตรชายหรือแต่งเขยเข้าบ้าน เช่น เรื่อง 3 ลูกสาวอำมาตย์ เป็นต้น ลักษณะเฉพาะของจิ๋วแต่จิ๋ว ดังกล่าวเป็นเรื่องที่ปรากฏอยู่ในครอบครัวคนจีนตั้งแต่อดีตและปัจจุบัน ดังนั้นบทละครจึงเป็นสื่อที่ทั้งผู้ชมและนักแสดงสามารถเข้าใจร่วมกันได้

3.1.4 นักดนตรีและเครื่องดนตรี

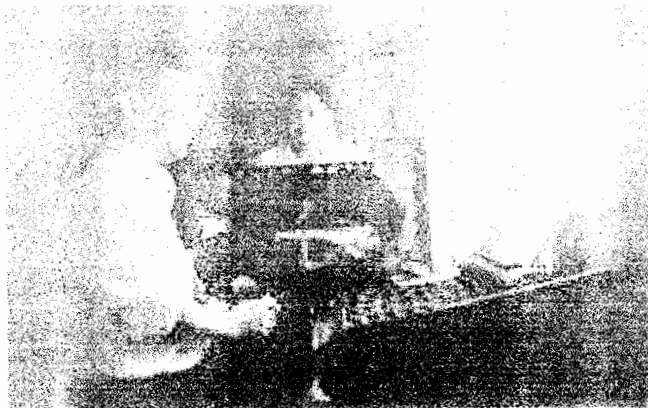
เนื่องจากจิ๋วเป็นละครเพลงหรือละครร้องประเภทหนึ่ง ดังนั้นเครื่องดนตรีจึงถือเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในการแสดงจิ๋ว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงจิ๋วโดยทั่วไปแบ่งออกได้เป็น 2 พวกใหญ่ๆ (วิเกียรติ, 2539) คือ เครื่องดนตรีที่ให้จังหวะ และเครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง

1. เครื่องดนตรีที่ให้จังหวะ เรียกว่า “โก้วคา” หรือเรียกง่าย ๆ ว่าเครื่องดนตรีฟ้ายู เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นเพื่อใช้กำกับท่าทางการแสดงคิ้ว ลีลาต่างๆ รวมถึงการเข้าออกโรง เสียงดนตรีหลักคือกลอง โดยจะเล่นประจำอยู่ที่ด้านข้างของเวที ทางฝั่งซ้ายของคนดู ด้านหลังฉากวาดลวดลาย เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ถือเป็นหลักในดนตรีของจิ๋ว ในอดีตนักดนตรีกลองจะมีฐานะสูงเท่ากับผู้จัดการคณะเพราะว่าเป็นผู้ที่คอยควบคุมการแสดงบนเวทีทั้งหมด (สัมภาษณ์หยวน, 15 กันยายน 2544) เรียกว่า “พะโก้วซิงแซ”



ภาพที่ 29 เครื่องดนตรีให้จังหวะ เรียกว่า “โก้วลา” ตุลาคม 2544

2. เครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง เรียกว่า “ฮี้คา” หรือเรียกง่าย ๆ ว่า เครื่องดนตรีฟ้ายุ่น ใช้เล่นเพื่อเป็นทำนองให้กับเสียงร้องของตัวละคร เครื่องดนตรีจะประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภท คีค ลี และ เป่าเสียง คนตรีหลักคือ ขิม และ ซอ จะเล่นประจำอยู่ที่ด้านข้างของเวที ทางฝั่งขวาของคนดู ด้านหลังฉากวาดกลาตลาย ผู้ที่เป็นหัวหน้าจะเรียกว่า “เถ่าซิวไซแป้” เครื่องดนตรีฝั่งนี้มีบางชิ้นที่ถูกพัฒนาขึ้นเพื่อการเล่นดนตรีเฉพาะจิวแต่จิวเท่านั้น เช่น ขิมจิ้นและเงงคิม (สัมภาษณ์เจ๊กี้, 20 ตุลาคม 2544)



ภาพที่ 30 เครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง เรียกว่า “ฮี้คา” ตุลาคม 2544

3.1.4.1 “โก้วลา” หรือเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะนั้น วิเกียรติ(2539)ได้แบ่งประเภทออกเป็น 3 ประเภทหลักพร้อมคำอธิบายลักษณะเครื่องดนตรี ดังนี้

1. เครื่องตี ที่เป็นหนัง หรือ กลอง

1.1 กลองใหญ่ (ตัวโก้ว) เป็นกลองขนาดใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลางราว 22 นิ้ว ซึ่งด้วยหนังทั้งสองด้านตรงด้วยหมุด ทั้งสองด้านมีขนาดต่างกัน ด้านบนจะใหญ่กว่าและใช้ตี ในฉากสู้รบเพราะให้เสียงหุ้ม

หรือเพื่อแสดงอาการตกใจ หรือการออกโรงรุมพุ่ง และวิเกียรติกถ่าว่าไม่พบในการแสดงงิ้วชนิดอื่นๆ (2539:119) วิธีการบรรเลงจะแตกต่างกันไปเพื่อเสียงที่แตกต่างกันเช่นตีที่กลางกลองจะเสียงดังกังวาน และบางครั้งจะใช้กลองสมัยใหม่เข้ามาแทน กลองใบนี้พะโก้วจึงแซจะมีหน้าที่ วางอยู่ด้านข้างติดผนังข้างโรง

1.2 กลองกลาง (ตงโก้ว) กลองขนาดกลางมีอีกชื่อว่าโฆวโก้ว เพราะเป็นกลองของมณฑลโฆวจื่อที่จิว แต่จิวนำมาใช้ หน้ากลองเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 9 นิ้ว สูง 7 นิ้ว เป็นกลองที่มีลักษณะเหมือนตัวโแก้วเพียงแต่ขนาดเล็กกว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการให้จังหวะหลัก โดยเฉพาะในการขึ้นต้นเพลงเพราะมีเสียงดังทำให้สามารถได้ยินชัดเจน มีเทคนิคการบรรเลงพลิกแพลงได้อย่างมากมายเช่นเดียวกับตัวโแก้ว เช่น การตีโดยใช้ไม้ตีกลองไปบนหน้ากลอง มักถูกใช้ในการให้สัญญาณจังหวะขึ้นและจังหวะลงจบเพลง พบว่านักดนตรีไทยนำเอากลองชนิดนี้ไปใช้ในเพลงสำเนียงจีน เรียกกลองชนิดนี้ว่า “ตุ๊ก” ตามเสียงที่ได้จากการตีกลอง

1.3 กลองเล็ก (เตี้ยกโก้ว) เป็นกลองที่มีขนาดเล็กที่สุด มีเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลองเพียง 4.5 นิ้ว สูง 4.5 นิ้ว มีลักษณะเหมือนตงโก้วแต่ขนาดเล็กกว่า ให้เสียงสูงคมดังกว่ากรับ(จีน) จึงเป็นเครื่องให้จังหวะ ในขณะที่เครื่องดนตรีทุกชิ้นกำลังบรรเลงด้วยเสียงอันดัง ในการบรรเลงถูกใช้ควบคู่กับตงโก้ว จึงมีหน้าที่ในการกำกับจังหวะเพลง

1.4 กลองรูปลับแห่ง (ไซเปี่ยโก้ว) เป็นกลอง 2 หน้า ครึ่งด้วยหมด มีลักษณะแบนเหมือนลูกลับแห่ง (ไซเปี่ย) ให้เสียงบรรเลงที่สูงมาก เป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลมาจากจิ้งจิ้งกิ้ง กลองชนิดนี้ถูกใช้บรรเลงในเพลงที่ร้องแบบจ้วงก้งของตัวโหวหมิง ซึ่งในปัจจุบันไม่พบในการแสดงจึงหาได้ยากในปัจจุบัน

1.5 กลองเดียมโก้ว เป็นกลองขนาดใหญ่ที่สามารถดู เสียงได้ โดยตั้งเสียงซอล จะทำให้จังหวะเพลงหนักแน่นขึ้น แต่ในปัจจุบันไม่พบว่ายังใช้อยู่ในประเทศไทย

2. เครื่องตีหรือเครื่องเคาะที่ทำจากไม้

2.1 กรับ (ปั้ง หรือมักปั้ง) หรือ กรับจีน ทำด้วยไม้เนื้อแข็งสามชิ้น โดยสองชิ้นแรกจะมัดประกบกันแน่น ไม้ชิ้นหนึ่งร้อยด้วยเชือกติดกับไม้สองชิ้นนี้อย่างหลวมๆ สามารถไกวได้อย่างอิสระ ผู้บรรเลงจะใช้มือซ้ายถือปั้งไกวไปมาให้ไม้กรับกระทบเป็นจังหวะ ปั้งมักใช้ในบทเพลงขับร้องที่ไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ การขับลำ การพูดกลอน ดังนั้น ปั้งจึงถือด้วยมือซ้ายมีหน้าที่ควบคุมจังหวะตกต้นห้อง

(ที่เรียกว่า “ปั้ง”) ให้คงที่ ส่วนมือขวาถือไม้ตี “คัก” และ “เกียงเกีย” ตีสอดสลับ ปั้งถือว่าเป็นเครื่องให้จังหวะที่สำคัญมา

2.2 เกราะไม้ขนาดเล็ก (เกียงเกีย) เป็นเกราะไม้ขนาดเล็กที่สุดมีลักษณะเป็นท่อนไม้ทรงสี่เหลี่ยม ผืนผ้าตอนบนสอบเข้า เจาะช่องยาวทะลุไปอีกด้านหนึ่ง มีขนาดประมาณ 4.5นิ้วx11/8นิ้วx1.5นิ้ว เกียงเกีย บางชนิดทำรูปร่างเป็นลักษณะอื่น เช่น เป็นแผ่นไม้เนื้อแข็ง ยึดด้วยเหล็ก เครื่องตีนี้ให้เสียงสูง คม และชัดเจน มีหน้าที่ให้จังหวะเช่นเดียวกับตัวคัก สามารถใช้เน้นในการบอกจังหวะ บอกสัญญาณต่างๆ เกียงเกีย บางทีเรียกตามเสียงที่ได้ยินว่า “ก๊ก”

2.3 เกราะไม้ขนาดใหญ่ (ตัวคักหรือผู้ปั้ง) เป็นเกราะไม้ที่มีลักษณะเป็นท่อนไม้คั่นทรงสี่เหลี่ยม ผืนผ้า เจาะช่องเป็นแนวยาวทั้งด้านบนและด้านล่าง จะใช้ควบคู่กัน 2 ขนาด ประกอบด้วย ขนาดใหญ่ให้เสียงต่ำ มีขนาด 13นิ้วx4.5นิ้วx4นิ้ว ส่วนอีกชิ้นมีขนาดเล็กกว่าและให้เสียงสูงกว่ามีขนาด 12นิ้วx4.5นิ้วx4 นิ้ว ตัวคัก มีหน้าที่ดำเนินจังหวะสอดสลับไปกักบกลง ให้เสียงคม สั้น ห้วน ในบางโอกาสสามารถใช้แทนปั้งได้ แต่จะให้เสียงดังกว่าปั้ง

3. เครื่องตีที่ทำจากโลหะ

3.1 ฆ้องจีน คองเกียหรือคิมเกีย มีปุ่มที่มีลักษณะเหมือนฆ้องไทย มักใช้ในการให้จังหวะในบทเพลงที่มีบรรยากาศสนุกสนานและดลกขบขัน คองเกียจะถูกวางบนหนังยางซึ่งขึงเป็นกรอบสี่เหลี่ยม ทำให้ฆ้องสั่นได้อย่างอิสระ ตีด้วยค้ำไม้ที่มีปุ่มบริเวณส่วนปลาย มักใช้ควบคู่กับล้อเกีย คองเกีย จะนำมาใช้ในการเทียบเสียงให้กับวงดนตรี โดยต้องเทียบเสียง โด (เซียง) ให้ตรงกับฆ้องนี้ เหตุที่เรียกว่าคองเกียเพราะตีแล้วมีเสียงดัง “คองๆ” (คำนี้จึงไม่มีตัวเขียน) ชื่อที่เป็นทางการคือ “คิมเกีย” ซึ่งถือว่าเป็นหลักของจังหวะประเภท “คิมเกียที่” ฆ้องชนิดนี้ต้องซื้อจากเมืองจีน และลักษณะฆ้องมีปุ่มแบบนี้ยังมีปรากฏในการแสดงจิวไหหล่าและจิวฮกเกี้ยนอีกด้วย

3.2 ฆ้องแบนล้อเกีย (อ่านว่า หล่อ-เกีย) เป็นฆ้องแบนที่มีขอบลาดลงทำด้วยทองบุ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว ขอบสูง 3.8 นิ้ว วางลงบนหนังยางซึ่งขึงเป็นกรอบสี่เหลี่ยม (มักวางคู่กับคิมเกีย) ทำให้เมื่อตีจะสั่นไหวได้อย่างอิสระและให้เสียงแกว่งๆ เล็กน้อย ไม้ตีทำจากไม้เนื้อแข็งทรงสามเหลี่ยม ใช้ได้ทั้งในเพลงที่ให้บรรยากาศสนุกสนานหรือคันทันในฉากรบ

3.3 ฆ้องแบน เค้กล้อหรือเหลาะล้อ บางทีก็เรียกว่าเค้าล้อเป็นฆ้องแบน ใช้คู่กัน 2 ใบเสมอ คือตัวผู้และตัวเมีย (ก้ง-บ้อ) เค้กล้อบางทีก็เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เจียล้อ” หมายถึงเค้กล้อใบแรกที่ตีเป็นหลัก ซึ่งต้องให้คนที่ตีเก่งเป็นคนตี ส่วนอีกใบหนึ่งเป็นรองที่ต้องตีตาม แต่ในปัจจุบันคนหนึ่งต้องตีทั้ง 2 ใบ เค้กล้อมี

ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 13.5 นิ้ว และ 14 นิ้ว ขอบลึก 2 นิ้ว โดยจะแขวนบนราว และจะตีข้างละมือพร้อมกัน (การลงมือพร้อมกันเป็นที่มาของชื่อว่่าเหลาะลือ ละาะ = ลง ลือ = ฆ้อง) ไม้ตีเป็น ไม้ชนิดเดียวกับที่ใช้ตีเค้กลือ แต่ต้องตีตรงกลางเท่านั้น ให้เสียงคังหนักแน่น ใช้ตีเป็นจังหวะขึ้นของบทเพลงทั่วไปและเน้นย้ำในจังหวะที่สำคัญ เค้กลือจึงใช้มากที่สุด เค้กลือคัวเมีย (บือ) ใช้เทียบเสียงซอลให้กับวงดนตรี

3.4 แท้ลือ หรือคัวค้ำลือ มีลักษณะคล้ายกลือ แต่มีขนาดใหญ่กว่าเล็กน้อย และไม่จูนเสียง เป็นฆ้องแบนทำด้วยโลหะผสมเนื้อพิเศษ เส้นผ่านศูนย์กลาง 15 นิ้ว ขอบลึก 3 นิ้ว ไม้ตีเป็นไม้ที่มีปลายเหลาเรียวกคล้ายคินสอ การตีแท้ลือที่ถูกต้องจะไม่ตีตรงกลางอย่างฆ้องทั่วไป แต่จะตีสอบริเวณใกล้ขอบ จึงจะให้เสียงที่ดีที่สุด แท้ลือให้เสียงก้องกังวานใสกว่าลือ (ฆ้อง) อื่นๆ ใช้ในเพลงที่มีการแสดงออกทางอารมณ์ที่ค่อนข้างละเอียดอ่อนหนักหน่วง เช่น ในอารมณั้เศร้า หรืออาจจะตีพร้อมกับลืออื่นๆ ให้เกิดความคังครึกโครมได้เช่นกัน

3.5 ฆ้องแบน เก้าเกี้ยลือ เป็นฆ้องแบนที่มีลักษณะคล้ายกับลือเกี้ย แต่มีขนาดเล็กกว่า ให้เสียงสูงในจิวปักกิงใช้ทั้งหมด 6 ใบ เรียงไล่เป็นระดับเสียง แต่สำหรับจิวค้ำจิวนี้ใช้เพียงใบเดียวตีให้เสียงคัง “ค้ำ” และพบว่า จิวค้ำจิวในเมืองไทย ปัจจุบันไม่ได้ใช้ฆ้องชนิดนี้อีกต่อไป

3.6 ฆ้องแบนจิมปือ เป็นฆ้องแบนที่มีเนื้อโลหะหนามากกว่าฆ้องอื่นๆ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 20.5 นิ้ว ขอบลึกถึง 5 นิ้ว เนื่องจากมีเนื้อโลหะที่หนาและขอบหนา จึงให้เสียงค้ำที่หนักแน่นคล้ายระฆัง ไม้ตีที่ใช้ต่างจากไม้ตีจิวลือ โดยใช้ไม้ตีที่เป็นลูกศำรูปฆ้อง ผู้เล่นต้องใช่มืออีกข้างหนึ่งคอยหยุดเสียงไม่ให้ก้องกังวานจนเกินควร จิมปือใช้ได้ในเพลงที่มีอารมณ์หลายลักษณะทั้งสนุกสนาน หนักหน่วง ฯลฯ หน้าที่สำคัญของฆ้องปือคือการลงจังหวะที่ต้องการเน้นหนักเป็นพิเศษและทำให้เพลงมีความหนักแน่น เสียงจิมปือจะตรงกับเสียงเรค้ำ

3.7 ฆ้องแบนจิวลือ เป็นฆ้องแบนขนาดใหญ่มาก เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 30 นิ้ว ขอบหนา 1 ¼ นิ้ว ตีด้วยไม้ตีหุ้มด้วยลูกศำกลมๆ โดยต้องตีสอบริเวณใกล้จุดศูนย์กลางของฆ้อง ให้เสียงที่คังพรำกระจาย จิวลือเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากจิวจิวคัง จึงใช้ในบรรยากาศที่มีการสู้รบ ความยิ่งใหญ่ จนกระทั่งเลียนเสียงฟ้าร้องฟ้าผ่าได้คัง ซึ่งจิวลือมาจากเสียงของฆ้อง คือ จิว=เสียงแตกพรำ ลือ=ฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญของจังหวะประเภท “จิวลือค้ำ”

3.8 เจ็งเกี้ย เป็นกระคังรูปถ้วยคว่ำ ทำจากทองบุค้ำขึ้นรูปจนบาง เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 3 นิ้ว ให้เสียงสูง กังวาน เบา ลอย จึงมักใช้แทนปั้งหรือกรับ เมื่อเพลงต้องการบรรยากาศที่สงบเย็น ว่างเวง

3.9 ตังเจิ้ง เป็นระฆังรูปถ้วยคว่ำ ทำจากทองบุตีขึ้นรูปจนบาง เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 6 นิ้ว คล้ายเจิ้งเกี้ยแต่มีขนาดใหญ่กว่าและเนื้อโลหะหนากว่า ให้เสียงคล้ายระฆัง มีเสียงดังมาก ใช้ในบทเพลงที่เป็นบทร้องในพระราชวัง บทสวดจำสวดหรือใช้ตีแทนการบอกยาม มักแขวนไว้ตรงช่องหน้าต่างของพะโก้วชิงแจ

3.10 ฉาบเงินขนาดเล็ก (บั่วเกี้ย) มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ $7 \frac{6}{8}$ นิ้ว ลักษณะเหมือนคั่วบั่วเพียงแต่มีขนาดเล็กกว่า ให้เสียงที่มีความสทิวเริงกว่าคั่วบั่ว จึงใช้ในบรรยากาศที่ต้องการแสดงความสนุกสนานรื่นเริงเบิกบาน ตลกขบขัน เช่น ในกริยาการเดินอันนารักของสาวใช้ บรรยากาศที่เป็นมงคลในการนำอวยพรของเด็กหยิ่งเกี้ยก เป็นต้น

3.9 ฉาบเงินขนาดใหญ่ (คั่วบั่ว) มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 11 นิ้ว ให้เสียงค่อนข้างหนักแน่น คุณภาพเสียงต่างจากฉาบทั่วไปคือเมื่อตีถี่ๆ จะมีลักษณะของเสียงแกว่งผสมอยู่ด้วย อันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีจีน คั่วบั่วให้เสียงดังหนักแน่น จึงใช้บรรยากาศที่มีการสู้รบได้ดี หรือในอารมณ์ที่ดุเดือด หนักหน่วง ก็สามารถใช้ได้

3.1.4.2 “อีคา” หรือเรียกง่าย ๆ ว่าเครื่องดนตรีฟ้ายุ่น เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง ใช้เล่นเพื่อเป็นทำนองให้กับเสียงร้องของตัวละครนั้นประกอบด้วยเครื่องสายหลากหลายประเภท ซึ่งวิเกียรติ(2539) ได้แบ่งประเภทเครื่องดนตรีฟ้ายุ่นพร้อมคำอธิบายลักษณะเครื่องดนตรีไว้ 3 ประเภทหลัก ดังนี้

1 เครื่องตี

1.1 ซอเถ่าอีหรือหยี่อี เป็นซอของแต่จิว จึงไม่ปรากฏชื่อชนิดนี้ในจิวประเภทอื่น ลักษณะรูปร่างคล้ายซอด้วงของไทย บ้างเรียกว่าซอด้วงจีน หน้าซอจึงด้วยหนังงู กะโหลกซอเป็นไม้เนื้อแข็งสีดำที่หนาและหนักมาก ให้เสียงแหลมจัดดังชัดเจน ไม่เหมาะที่จะบรรเลงเดี่ยวเพราะเสียงแหลมมากจนผู้ไม่คุ้นชินอาจทนฟังไม่ได้ มีหน้าที่เป็นเสียงนำให้เครื่องดนตรีอื่นๆ และผู้แสดงได้ยินแนวทำนองชัดเจนท เถ่าอีจึงมีความสำคัญมาก โดยเฉพาะในอดีตไม่มีโน้ต ผู้เล่นต้องสีได้ชัดเจนและจำเพลงได้มาก เถ่าอีสามารถใช้บรรเลงได้หลายหลากอารมณ์จึงเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่จะขาดไม่ได้ เถ่าอีเป็นซอที่สียากมาก คนที่สีไม่เป็นก็จะไม่สามารถสืออกมาเป็นเสียง

1.2 ซอปั้งอี มีชื่อเรียกอีกชื่อว่า คะเกี้ยอี เป็นซอของมณฑลซันที่มีลักษณะเด่นหลายประการ กระบอกซอเป็นไม้ทรงกระบอกสั้นราว $2 \frac{1}{2}$ นิ้ว (ปัจจุบันนิยมใช้กะลามะพร้าวขนาดเล็กที่ตัดพิเศษ) ปิดหน้าด้วยไม้แผ่นบาง สายโลหะ 2 เส้น ไม่มีรัคคอกอย่างซอทั่วไป แต่มีหย่องรองรับสายแทน การวางตำแหน่งของหย่องนี้สำคัญมากต้องวางให้ได้ระยะ $\frac{1}{4}$ ของต้นซอจึงจำทำให้เสียงไพเราะ การที่มีหย่องรับ

สายทำให้สามารถทำเสียงที่เลื่อนไหลได้ดี หรือการกดสายทำให้เสียงสูงขึ้นกว่าปกติ บังอ้อมีเสียงแหลมนุ่ม นวลก้องกังวานและมีความเสียวอ่อนหวานอยู่ในตัว จึงเป็นซอที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจได้ดี เชื่อม และสามารถทำเสียงกลมกลืนกับการร้องในภาษาแต้จิ๋วได้ดี บังอ้อมักใช้ในทำนองเสราและมีเสียงที่เลื่อนไหล

1.3 ซอเด็กฮี้ ในที่นี้เด็กฮี้คือซอปักกิ่ง (จิงหู-ภาษากลาง) ใช้เป็นเสียงนำในจิวปักกิ่ง เป็นซอที่มีโอกาสในการใช้น้อยในจิวแต้จิ๋ว เพราะถูกนำมาใช้เสริมในบางโอกาสเท่านั้น บางคณะก็ไม่ใช้ซอ ซอเด็กฮี้ เป็นซอที่ทำจากไม้ไผ่ บางทีจึงเรียกว่าซอไม้ไผ่ ไม่ว่าจะเป็กระบอกซอ (คันซอ) และคันชัก ถ้วนทำจากไม้ไผ่ และไม้ไผ่ที่ใช้เป็นไม้พันธุ์พิเศษที่มีเนื้อเหนียวไม่แตกง่าย ส่วนหน้า หน้าคิ้ว ลูกขลุ่ย ลักษณะคล้ายซอด้วง แต่มีขนาดเล็ก สูงประมาณ 65 เซนติเมตร และดูอบบางกว่ามาก ด้วยเหตุที่เด็กฮี้ ให้เสียงที่ดังและแหลม โอกาสที่ใช้ประกอบการแสดงจึงพบน้อยมาก เช่น เมื่อออกตัวโอวหมิ่ง ร้องเป็นภาษาจ้วงก้ง (หรือ ภาษาจีนกลางโบราณ) หรือเวลาออกของคว้นน้ำตาย หรือใช้ในทำนองดนตรีแบบพลิกสาย (ฮวงถั่ว) เดิมซอนี้มีกำเนิดจากซอของชนเผ่าชู่ซึ่งอยู่ทางภาคตะวันตกของจีนตอนเหนือ บางครั้งยังคงถูกเรียกว่า “ฮู่จิน”(ซอของชาวฮู่)

1.4 ซอฟ้าฮี้เป็นซอที่มีลักษณะคล้ายซอฮู่ ถูกนำมาใช้ในจิวแต้จิ๋วมาแต่แรกเริ่ม เป็นซอที่ให้เสียงที่ทุ้ม ปนแหลม นุ่มนวล มีหน้าที่เล่นคลอการบรรเลงและขับร้อง และเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการฝึกซ้อมของนักแสดง เพราะกะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าวบางครั้งจึงเรียกว่า เอียฮู่ (เอีย = กะลา) ด้านหน้าซอปิดด้วยไม้ แต่ของไหหลำปิดด้วยกระดาษ หมอนรองสายใช้เปลือกหอยแครง มีสองสายทำด้วยโลหะพันด้วยลวดเส้นเล็ก เนื่องจากใช้กะลามะพร้าวจึงสันนิษฐานว่าอาจเป็นซอของไหหลำ เพราะจีนสามารถปลูกมะพร้าวได้เฉพาะที่เกาะไหหลำเท่านั้น หรืออาจเป็นแต้จิ๋วซึ่งสามารถตั้งมะพร้าวมาจากไหหลำก็เป็นได้

1.5 ซอหน้าฮู่ หรือฮือฮู่ เป็นซอสองสายที่นำเข้ามาใช้ได้ไม่นาน แต่ก็เป็นที่นิยมใช้แพร่หลาย ทั้งนี้เพราะเดิมเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีจิวแต้จิ๋วมีแต่เครื่องดนตรีที่ให้เสียงแหลม แต่หน้าฮู่ให้เสียงกลางๆ ออกนุ่มนวลและสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี จึงใช้ในการบรรเลงเดี่ยวได้อย่างไพเราะ มีขนาดสูงประมาณ 75 เซนติเมตร มี 2 สาย กระบอกซอมีทั้งที่ทำเป็นรูปกลมและรูป 6 เหลี่ยม ปิดด้านหน้าด้วยหนังงูเหลือมด้านหลังปิดด้วยงานไม้ฉลุซึ่งมีลวดลายเป็นสิริมงคล ต้นกำเนิดของซอนี้ไม่ทราบแน่ชัด แต่เป็นซอที่ได้รับความนิยมแพร่หลายมากและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอดโดยมีการสร้างให้มีขนาดต่างๆ กันเพื่อให้ระดับเสียงทั้งเสียงสูง เสียงกลาง เสียงต่ำ จนในปัจจุบันมีผู้คิดประดิษฐ์ให้มีสายถึง 5 สาย

2.2 เฉ่งคิม เป็นเครื่องคิดของแต้จิ๋ว จึงใช้เล่นในวงดนตรีของจิวแต้จิ๋วมาแต่แรกเริ่ม มี 2-3 สาย สายที่สามอาจเพิ่มเติมเข้ามาเป็นสายคู่กับสายที่สองโดยตั้งเสียงตรงกันเพื่อให้เสียงที่ชัดเจนไพเราะ หลังคิมมี นมรองสาย 12 นมทำจากกระดูกสัตว์ กลองเสียงโค้งเป็นหยัก 6 หยักคล้ายรูปดอกไม้ คีคด้วยเล็บ แม้จะมีเสียงที่ไพเราะแต่ฉ่งคิมให้เสียงที่มีความก้องกังวานสั้นและให้เสียงเบาอีกทั้งช่วงเสียงไม่มากนัก จึงเลิกใช้ไป แต่ก็ยังเป็นเครื่องดนตรีที่เรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของแต้จิ๋วทั้งนี้เพราะเป็นที่นิยมเล่นกันแพร่หลายในหมู่ชาวจีนแต้จิ๋วอย่างมาก ฉ่งคิมเป็นเครื่องคิดที่มีต้นกำเนิดเดียวกับวงยี่คิม

2.3 ฟินพระจันทร์ (ง่วยคิม) เป็นเครื่องคิด 4 สาย สายทำด้วยไหม โดยแบ่งเป็น 2 สายคู่ตั้งเสียงเหมือนกัน มีคอสั้นถึง มีกลองเสียงรูปกลมเหมือนพระจันทร์ จึงเรียกง่วยคิม (ง่วย = พระจันทร์) ให้เสียงค่อนข้างทุ้มแหบ ง่วยคิมเคยเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของจิวแต้จิ๋ว แต่หาผู้เล่นยากและเสียงเบาจึงเลิกใช้ไปในที่สุด โดยนิยมเข้ามามีบทบาทแทนที่

2.4 แบนโจสามสาย (ซาฮี้) เป็นเครื่องคิด 3 สาย คอยาว กลองเสียงทำด้วยไม้ประกอบเป็นรูปไข่ ขึงปิด ส่วนหน้าด้วยหนัง คีคด้วยไม้คีคหรือเล็บมือ ต้นแบบของเครื่องคิดชนิดนี้มาแต่สมัยอียิปต์โบราณ ซึ่งเชื่อว่าได้แพร่มาจากทางเปอร์เซียเข้าสู่ประเทศจีนและมาถึงญี่ปุ่นในที่สุด(ซามิเซ็น) เดิมจีนถือว่าเป็นเครื่องดนตรีของอนารยชนเช่นเดียวกับปี่เป่ เพราะเป็นเครื่องคิดที่ใช้ในวงดนตรีจิวแต้จิ๋วมาแต่แรกเริ่ม รวราชวงศ์หยวน ซาฮี้มีเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีเสียงไพเราะสามารถทำเสียงที่เลื่อนไหลได้ดี ผู้เล่นจึงสามารถเล่นให้เสียงเข้ากับการร้องของนักแสดงได้คีมีเทคนิคการบรรเลงมากมายจึงเล่นยากและหาคนเล่นยาก ประกอบกับมีเสียงค่อนข้างเบา ไม่อาจสู้กับเสียงเครื่องตีที่มีจำนวนมากได้ ซาฮี้จึงค่อย ๆ หายไปในที่สุด มีบางคณะเท่านั้นที่ยังคงใช้อยู่

2.5 กีตาร์ทรงแพร์(ปี่เป่) เป็นเครื่องคิด 4 สาย ในอดีตใช้สายไหมปัจจุบันใช้สายไนลอนหรือสายโลหะด้วยขดเงิน มีรูปทรงคล้ายผลแพร์ผ่าซีก ให้เสียงที่ไพเราะอ่อนหวานและสามารถบรรเลงเพื่อให้สีต้นได้หลากหลายอารมณ์ แต่เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยากมาก จึงหาคนเล่นได้ยากอีกทั้งเสียงเบา ในที่สุดก็หายไปจากวงดนตรี ปี่เป่ มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 2,000 ปี ต้นกำเนิดของปี่เป่อยู่แถบเอเชียกลางเข้าสู่ประเทศจีนโดยช่างก่อสร้างที่เข้ามาก่อสร้างกำแพงเมืองจีน มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องและกลายเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของจีน และแพร่หลายไปยังญี่ปุ่น, เวียดนาม ที่มาของคำว่าปี่เป่ (แต้จิ๋ว) ผีผา (จีนกลาง) บิวะ (ญี่ปุ่น) ตีปา (เวียดนาม) วิณา พิณ มีรากศัพท์เดียวกัน

2.6 ตั่ววงง เป็นเครื่องคิดขนาดใหญ่สูงราว 150 เซนติเมตร มี 3 สาย ลักษณะคล้ายแบนโจขนาดใหญ่ กลองเสียงรูปกลมขึงด้วยหนังเหมือนกลองเส้นผ่านศูนย์กลางราว 40 เซนติเมตร เวลาเล่น

ต้องวางบนขาตั้งด้วงมีเสียงทุ้มต่ำที่ไพเราะกังวานนุ่มนวลมาก ใช้คิดเป็นแนวเสียงต่ำไปตลอดการบรรเลงตำแหน่งที่นั่งบรรเลงอยู่หน้าเวทีใกล้กับช่องหน้าต่างของพะโก้ว ด้วงวงถูกนำเข้ามาใช้ระยะหนึ่งแต่แล้วก็หายไป เนื่องจากมีขนาดใหญ่ขนย้ายลำบาก และมีเชลโลเข้ามาแทนที่

“ง่วง” เป็นเครื่องดนตรีตระกูลใหญ่ที่มีถึง 11 ขนาน ประดิษฐ์โดย “เถี่ยเจียว” ในสมัยราชวงศ์ซ่ง แต่ที่นำมาใช้ในจิวแค้จิวเป็นวงขนาดใหญ่

3. เครื่องเป่า

3.1 ปี่จิ้น (ตีต้า) เป็นปี่ประเภทเดียวกับ แนน โจน สรไน โจน่า ซูหนา มีถิ่นกำเนิดเดิมอยู่ในตะวันออกเฉียงใต้ ชาวจีนแค้จิวเรียกชื่อปี่นี้ตามเสียงที่ได้ยินว่า “ตีต้า” บางครั้งก็เรียกว่า “ซวย” (แปลว่า เป่า) มีลำโพงมักทำด้วยทองเหลือง ช่วยขยายเสียง ช่วงคอระหว่างตัวปี่กับลำโพง มีขนาดพอดีกันเมื่อยกตัวปี่ขึ้นลำโพงจะไม่ถล่มหลุด

ปี่ตีต้า เป็นปี่ที่เป่าได้ยาก เพราะถิ่นปี่มีขนาดเล็กมากต้องอาศัยการควบคุมอย่างดี จะให้เสียงดังและโปร่งหวาน ตามลักษณะเครื่องเป่าที่มีท่อรูปกรวย สามารถใช้บรรเลงได้หลายลักษณะทั้งการบรรเลงเดี่ยวหรือประกอบการขับร้อง เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่เป็นเสียงนำจึงถือเป็นหน้าที่ของเถ่าจิวต้องเป่าปี่นี้ ตีต้าเหมาะกับเพลงที่มีอารมณ์เพิกเฉยเปิดบาน เฉลิมฉลองและเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในขบวนแห่อีกด้วย ปี่ชนิดนี้ที่ใช้เล่นในวงดนตรีของจิวแค้จิวในปัจจุบันมักจะพบเพียงขนาดเล็กคือ ตีต้าขนาดใหญ่ (ตัวซว) ส่วนตีต้าขนาดเล็ก (ซวยเกี่ย) มีเสียงสูงกว่า มักใช้ในทำนองเพลงที่สนุกสนานของทำนองประเภทฮวงสั่ว (ทำนองพลิกสาย) ปัจจุบันมีใช้น้อยมาก เพราะหาคนเล่นได้ยาก อีกทั้งสามารถใช้เครื่องดนตรีอื่นทดแทนได้ ตีต้าขนาดเล็กจึงแทบจะหายไปจากวง

3.2 ขลุ่ยผิว (ห่วยเต็ก) เป็นขลุ่ยเป่าด้านข้าง มีรูนิ้วปิดเปิดด้านบน 6 รู ด้านล่าง รู มีรูปิดเชื้อไฟเพื่อแต่เสียงให้มีความโปร่งไพเราะสดใส ห่วยเต็กมีมากมายหลายขนาดให้ผู้เล่นได้เลือกใช้ตามความเหมาะสมขนาดใหญ่ให้เสียงทุ้ม ให้ความรู้สึกโศกเศร้า ขนาดเล็กให้เสียงแหลมสดใสสว่างใญ่กว่า ผู้เล่นจึงมักมีติดตัวไว้ใช้หลาย ๆ ขนาด สามารถบรรเลงได้รวดเร็วคล่องแคล่ว บางโอกาสใช้เลียนเสียงนกได้เหมือนจริงมากในวงดนตรีจิวแค้จิวถ้าใช้ห่วยเต็กจะทำให้ดนตรีมีสีสันของเสียงมากขึ้น และมีความไพเราะน่าฟังขึ้นมาก

3.3 แตรจิ้น (ห่อเท้า) เป็นแตรอย่างหนึ่งของจีน ไม่ได้นำมาใช้รวมวงแต่นำมาใช้ในบางโอกาสเท่านั้น เช่น ตอนออกไปยี่เซียน ตอนเปิดฉากสำคัญ ๆ โดยเป่า เป็นแตรประกาศ เพื่อเร้าความสนใจผู้ชมหรือในพิธีเจ่งแป้ (ไล่ผี ปีศาจควาน)

ห่อเท้า มีลักษณะเป็นแตรทรัมเปตธรรมชาติ มีตอนปลายท่อนทบเข้าแล้วจึงบานออกเป็นลำโพง กำพวดมีลักษณะเป็นช่องเล็ก ท่อสามารถหดสั้นให้สั้นเข้าเมื่อไม่ใช้งาน โดยปกติเป็นหน้าที่ของเจ้าเป๊ (คนวิ่งหน้าโรง) เป๊แตรนี้ จึงมักเก็บไว้หลังฉากกันบ้าง ซ่างเสาบ้าง คนที่เป่าเก่ง ๆ ชอบที่จะขึ้นแตรออกมายาว ๆ บางคนถึงกับออกมาขึ้นเป่าหน้าโรงดูโก้มาก ห่อเท้าเป็นแตรแห่งความเชื่อไว้เป่าไล่ผี ห้าเป่าในเดือน 7 (ตามจันทร์คติจีน) เพราะผีจะโกรธเสี้ยนมากที่เป่าไล่ไม่ให้เขาจู้จี้ เพราะเดือน 7 เดือนเดือนเปิดประตูรูกให้ผีออกมาท่องเที่ยวขงโลกมนุษย์ต้องเก็บแตรนี้อย่างมิดชิดไม่ให้ใครผลอเอาออกมาเป่า ในช่วงนี้ ห่อเท้าปัจจุบันหาคนเล่นยาก ในปัจจุบันจึงน้อยคนนักที่จะรู้จักและเคยได้ยินเสียงของมัน

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงจ๊วในประเทศไทยในปัจจุบันนี้พบว่า แม้จะยึดหลักการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีหลักเป็นสองฝั่ง คือ ฮีคา และโก้วคา ก็ตามที่ แดในความเป็นจริงแล้ว คณะจ๊วแต่ละคณะไม่ได้นำเอาเครื่องดนตรีทั้งหมดที่ได้กล่าวมาข้างต้นทุกชิ้นมาใช้เล่นประกอบการแสดงจ๊ว หากเลือกหยิบเอาเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญๆ ที่ให้เสียงเด่นและจำเป็นต่อการแสดงเท่านั้น เพราะปัญหาทางด้านบุคลากร(นักดนตรี) และปัญหาทางเศรษฐกิจที่ทำให้คณะจ๊วไม่สามารถซื้อเครื่องดนตรีบางชนิดใหม่ได้หากเครื่องดนตรีชิ้นนั้นเสียหาย หรือไม่สามารถหาอุปกรณ์บางชนิดมาเปลี่ยนได้ เช่น ซอด้วงว่า ที่จะใช้หนังขนาดใหญ่วิ่งกะโหลกซอ เมื่อหนังขาดจึงไม่สามารถหาหนังคืนใหม่มาขึงแทนได้จึงต้องเลิกใช้ในที่สุด (สัมภาษณ์ กุ้ย, 19 ตุลาคม 2544) หรือหากมีเงินบางทีก็จะใช้เชลโลแทนซอด้วง เพราะหาคนเล่นและเครื่องดนตรีได้ง่ายกว่าเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีสากล เช่น ที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมไทยจีนย่านเขาวราช (สัมภาษณ์ หยวน, 21 กันยายน 2544)

เครื่องดนตรีฮีคา หรือเครื่องดนตรีฝ่ายบุ๋นนันท์เท่าที่พบในการศึกษาครั้งนี้ มีเครื่องดนตรีที่เป็นหลักอยู่สามชิ้น คือ ขิมหรือเอียงคิม ซอเถ่าฮี และปี่ตีต้า

เครื่องดนตรีโก้วคา เท่าที่พบในการศึกษาครั้งนี้ มีเครื่องดนตรีหลักมากกว่าฝ่ายฮีคา เพราะเครื่องดนตรีส่วนมากเป็นโลหะมีความคงทนมากกว่า สามารถหาผู้เล่นได้ง่ายกว่าเครื่องสาย (สัมภาษณ์ กุ้ย, 19 ตุลาคม 2544) คือ กลองใหญ่(ตัวโก้ว) คงเกี่ย(ฆ้องจีน) ถ้อเกี่ย(ฆ้องแบน) แท้ถ้อ(ฆ้องแบนขนาดใหญ่) เค้กถ้อ(ฆ้องแบนคู่) โขวถ้อ(ฆ้องแบนขนาดใหญ่) บั้ง(กรับ) เจ็งเกี่ย(กระดิ่งคว่ำ) บัวะเกี่ย(ฉาบเล็ก) ตัวบัวะ(ฉาบใหญ่) ขิมปอ(ฆ้องแบนเนื้อหนา) จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ทุกวันนี้จะเน้นที่เครื่องตีมากกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น การวางเครื่องดนตรีของแต่ละคณะแตกต่างกันไป บางคณะนำเอาฆ้องชนิดต่างๆ มาร้อยเป็นชั้นๆ แขนตามราวไม้ไผ่ หรือบางคณะจะทำอุปกรณ์เพื่อแขวนฆ้องโดยเฉพาะ

3.1.5 บุคลากรในคณะจิวอื่นๆนอกจากนักแสดง

1 เจ้าของคณะ หรือ ฮีเดย์ บางครั้งจะเรียกเจ้าแก่ มีหน้าที่หลักในการบริหารคือควบคุมคณะทั้งหมด ลักษณะจะตกอยู่ที่เจ้าแก่ โดยมากจะเป็นการรับงานแสดง ดัดต่อกรรมการศาลเข้าในการว่าจ้างจิว และธุระเรื่องเงินทองทั้งหมด ในอดีตเจ้าแก่แทบทั้งหมดมักสืบทอดกันตามสายเลือด จากพ่อสู่ลูก หรือญาติ แต่ในปัจจุบันนี้พบว่ามีการขายโรงจิวให้กับคนในวงการจิวหลายคณะเช่น คณะเหล่าอ้อได้เฮงถูกขายให้กับเจ๊กที่เป็นอดีตผู้จัดการคณะมาเป็นเวลาสามปีแล้ว เป็นต้น

2 ผู้จัดการคณะ หรือ ตัวผอ/โต้โผ เป็นผู้ดูแลคณะจิวในทุกเรื่องเช่นเดียวกับเจ้าแก่ บางครั้งก็ต้องทำหน้าที่แทนเจ้าแก่ แต่ผู้จัดการคณะนี้จะต้องอยู่กับโรงจิวตลอดเวลา หมายถึงจะต้องร่วมเดินทางไปกับคณะจิวนั่นเอง บางคณะเจ้าแก่จะเป็นผู้จัดการเองหรือบางคณะก็จะให้ญาติพี่น้องเป็นผู้จัดการ

3 นักดนตรี ในคณะจิวมีสองพวกแยกที่นั้งแสดง 2 ฟัง คือนักดนตรีฝ่ายให้จังหวะ หรือ โกว์คา และนักดนตรีฝ่ายให้ทำนอง หรือ ฮีคา ซึ่งมีจำนวนนักดนตรีไม่เท่ากันในแต่ละคณะ แต่จะต้องมีนักดนตรีหลักฝ่ายโกว์คาอย่างน้อย 3 คนและฝ่ายฮีคาอย่างน้อย 2 คน

4 ช่างแผนกต่างๆแยกเป็น ช่างสร้างโรง ช่างไฟฟ้า คนดูแลจัดการเสื้อผ้า (ตัวอ้อ) คนดูแลหมวก และอุปกรณ์อาวุธ(ถ้ากวย) คนรับผิดชอบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากบนเวที(เจ้าแป้) แม่ครัว และเด็กทั่วไปบางคณะเรียกจับกัง บางคณะจะมีตำแหน่งที่เรียกว่า เฮียงก มีหน้าที่พิเศษคือ ให้อาหารประจำโรงจิวจะเป็นผู้ชายเท่านั้น และถ้ายังเป็นโสดก็จะเป็นการดีมาก

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

ส่วนคณะจิวอื่นบางคณะเจ้าของหรือครอบครัวจะเป็นผู้สอนและเขียนบทโดยเอาเรื่องเล่าหรือนิทานของจีนมาแต่งบทพูดและบทร้องเป็นเรื่องราวของคณะเช่นคณะอ้อได้เฮงเก็เซ่ท้วง มีลูกสาวเจ้าของคณะเป็นผู้เขียนบทจิวให้แต่ยังคงจ้างเหล่าซือมาสอนในการเดินจิวแต่ละเรื่อง “ที่เขียนเองก็เพราะมันลดค่าใช้จ่ายในโรงจิวได้ แต่เรื่องซ้อมก็ต้องอาศัยเหล่าซือ เพราะคนในคณะเองก็ไม่ได้เก่งกาจอะไร แค่อสอนกันได้เท่านั้น” (สัมภาษณ์อ้อจ้อ, 23 พฤศจิกายน 2544)

น่าจะกล่าวได้ว่าในคณะจิวคณะหนึ่งจะมีการวางลำดับขั้นของความสัมพันธ์เชิงอำนาจอยู่บ้างแม้จะไม่เป็นที่ชัดเจน แต่จะเป็นที่รู้กันเองภายในคณะว่าใครมีตำแหน่งแห่งที่ใดในคณะ โดยมีเจ้าแก่หรือฮี

เดี่ยวเป็นผู้มีอำนาจเคียดขาดสูงสุด รองลงมาคือเต่าแก่เนื้อ หรือภรรยาเจ้าของคณะ แม้ว่าเต่าแก่เนื้อจะมีอำนาจรองลงมาแต่ก็มักไม่มีอำนาจจริงในการออกคำสั่งบุคคลากรในคณะแต่อย่างไร ถ้าดับต่อมาเป็นเหล่าซือ หรืออาจารย์สอนจิวที่ปัจจุบันนี้ไม่มีแล้วเพราะการให้ความเคารพว่าเป็นครูจึงมีฐานะสูงเป็นรองแค่เจ้าของคณะเท่านั้น ในอดีตตำแหน่งที่แทบจะเทียบเท่าเหล่าซือก็คือคนตีกลอง หรืออาจารย์ตีกลองที่เรียกว่าพะโก้วซิงแซ ด้วยเหตุผลที่ว่ากลองคือสิ่งที่จิวใช้ในการควบคุมจังหวะการแสดงจิวบนเวที ตำแหน่งนี้จึงมีความสำคัญมาก สมัยก่อนการที่คณะจิวจะเลือกแสดงเรื่องใดนั้นจำเป็นต้องปรึกษาพะโก้วซิงแซ ก่อนเลือกเรื่องแสดงเสมอ (สัมภาษณ์เจ๊ก, 16 ตุลาคม 2544)

3.1.6 ผู้ชม

ในการชมการแสดงจิว นั้น พบว่าในกลุ่มของผู้ชมจิวในแต่ละครั้งมักมีรูปแบบของการชมการแสดงแตกต่างกันไปซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มของพฤติกรรมชมการแสดงเป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มผู้ที่ชมการแสดงเป็นประจำและกลุ่มที่ชมการแสดงชั่วคราว

กลุ่มผู้ที่ชมการแสดงเป็นประจำ เป็นคนที่จะเข้ามาชมการแสดงจิวอย่างสม่ำเสมอ อย่างน้อยจะต้องจิวที่มาสวดที่ศาลเจ้าไถ่บ้านของตนทุกปี เป็นกลุ่มคนที่มักคุ้นหน้ากันเมื่อมีจิวแสดงในแต่ละครั้ง บางคนจะใช้รูปแบบการชมการแสดงที่คณะจิวที่ตนเองชื่นชอบเป็นพิเศษ และบางคนจะไม่คำนึงถึงคณะแต่จะสามารถชมได้ทุกคณะที่มาสวด กลุ่มคนที่มาชมการแสดงเป็นประจำนั้นจะมีพฤติกรรมที่สามารถทำนายได้รวมๆกันดังนี้

1. จะมีการมาจองที่นั่งก่อนการแสดง เป็นกลุ่มๆตั้งแต่ 2 ที่นั่งไปจนถึงประมาณ 8 ที่นั่ง โดยมีรูปแบบการจองที่นั่งแตกต่างกันไป บางครั้งจะจ้างเด็กมานั่งเฝ้าไว้ได้ค่าจ้างครั้งละ 10-20บาท บางครั้งพบว่ามีกริ่งเชือกฟางที่เก้าอี้ไว้ หรือบางครั้งจะพบว่ามีกรวยดอกบางอย่าง เช่นกระดาดแห้ง หรือถุงกระดาดมาวางจองไว้ และบางครั้งก็ให้ลูกหลานมานั่งจองเองก็มี บางกลุ่มจะชักชวนกันมานั่งคุยกันก่อนการแสดงจิว ก็มี

2. มักมีการนั่งเป็นกลุ่มๆ ในที่นี้มักเป็นกลุ่มคนที่รู้จักกันทั้งเป็นเพื่อนกันมาก่อน และเป็นเพื่อนมาจากการชมจิวและพูดคุยกันจนเป็นที่สนิทสนม และจะนัดกันมาชมการแสดงจิวทุกครั้งที่มีจิวแสดง และมักจะมีการพูดคุยกันเองในกลุ่มทั้งในการวิจารณ์จิวและเรื่องสัพเพเหระทั่วไป

3. ผู้ชมประจำมีทั้งที่จิวเด็ก และดูได้ประมาณครึ่งเรื่อง สำหรับผู้ที่ชมจนเลิกก็จะมิบุตรหลานมารับกลับบ้าน หรือบางคนอยู่ใกล้ก็จะสามารถเดินทางกลับบ้านเองได้เป็นกลุ่มๆ บางคนก็กลับก่อนก็เพราะว่ามีเหตุผลส่วนตัว เช่นบ้านไกล หรือคิดธุระ

4. ผู้ชมกลุ่มนี้จะสามารถอธิบายและแนะนำถึงตัวแสดงและเนื้อเรื่องของจิวได้อย่างดี บางครั้งสามารถร้องเพลงบางท่อนบางตอนได้ และมักจะให้ความเห็นเป็นเสียงเดียวกันว่าการชมการแสดงจิวนั้น การชมการแสดงสดจะได้บรรยากาศมากกว่าการชมจากเทป หรือวีซีดี นอกจากนี้ยังสามารถบอกถึงกำหนดการคร่าวๆของการแสดงจิวในแต่ละเรื่องได้ทุกคน และสามารถตอบได้ถึงกำหนดการแสดงของจิวที่จะแสดงในบริเวณใกล้เคียงได้ในปีนั้นๆ

หากเจอเขียนชมจิวจริงๆแล้วจะสามารถเล่าเรื่องจิวที่แสดงได้เป็นฉากๆ และสามารถร้องเพลงจิวได้เป็นตอนๆที่เคียว “บางคนเขาดูมากและติดคณะนั้นมากๆ คูบ่อๆ จะสามารถเล่าเรื่องที่จะแสดงในคืนนั้นได้เลย เพราะจิวคณะหนึ่งจะสามารถเล่นเรื่องได้ประมาณ 10-12 เรื่อง ดังนั้นในการแสดงแต่ละครั้ง ถ้าเค้าจะกำหนดเรื่องที่จะแสดงเป็นช่วงๆแต่ไม่บอกใครก่อนการแสดงเคียวขาด เพราะเขาจะมีเรื่องเคียวอยู่ประมาณ 5 เรื่องแสดงทุก 2-3 วันการแสดง คือ วันแรก วันที่ 3 วันที่ 7 วันที่ 10 แต่ก็ไม่ว่าทุกโรงจะเล่นแบบนี้ เลยทำให้เค้าได้ว่าคืนนั้นจะเล่นเรื่องอะไร” (สัมภาษณ์คุณเคียว, 19 ตุลาคม 2544)

และนอกจากนี้จากการสังเกตจะพบว่า ผู้ชมประจําานั้นจะมีลักษณะร่วมอีกหลายประการ คือ

1. เป็นคนไทยเชื้อสายจีน ที่สามารถพูดและฟังภาษาจีนแต่จิวได้ และมักมีอายุอยู่ในช่วงรุ่น 40 ปีขึ้นไป และจะพบผู้ชมที่มีอายุระหว่าง 50-65 ปีมากที่สุด

2. มักจะรู้จักนักแสดงบางคนในคณะจิวที่แสดงอยู่ ซึ่งจะเป็นนักแสดงเก่าของคณะนั้นๆ ผู้ชมบางคนสามารถเดินเข้าไปที่หลังเวทีแสดงก่อนการแสดง หรือระหว่างการแสดงได้และมีการพูดคุยทักทายกันถึงสาระทุกข์สุขดิบกันเสมอๆจนบางคนกลายเป็นอาเป็นป้าของลูกหลานจิวก็มี

3. ผู้ชมจะรู้จักกันเองสังเกตจากการชมการแสดงแต่ละครั้งจะมีผู้ชมที่เดินเข้ามาและแวะทักทายกันก่อนไปนั่งที่ที่จองไว้ บางครั้งก็จะย้ายที่นั่งมานั่งรวมกันหากมีที่นั่งพอ

กลุ่มที่ชมการแสดงชั่วคราว กลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่แยกย่อยออกได้อีกหลายกลุ่ม เพราะไม่ได้รับชมเป็นจริงจังแต่อย่างไร ส่วนมากจะมาชมเป็นระยะเวลาสั้นๆเท่านั้น

1. นักท่องเที่ยว กลุ่มนี้จะพบมากในกรุงเทพฯ นักท่องเที่ยวที่เข้ามาสู่ประเทศไทยที่เป็นชาวต่างประเทศ หากสบโอกาสหรือเผชิญผ่านมาแล้วพบการแสดงจิวก็จะหยุดชมการแสดง ประมาณ 5-20 นาที ผู้

ชมกลุ่มนี้จะสังเกตได้ง่ายที่สุดเพราะจะเป็นชาวต่างประเทศและมักมีการถ่ายรูปหรือถ่ายวีดิโอการแสดง
จิวเวลรี่ และมักจะยืนดูอยู่รอบนอกบริเวณที่จัดเก้าอี้ไว้

2. คนผ่านมา มีทั้งคนไทยและคนไทยเชื้อสายจีน คนที่เดินผ่านไปมาจะเป็นลักษณะเดียวกับนักท่องเที่ยว เพราะจะเป็นการยืนชมรอบนอกบ้างก็นั่งรถมอเตอร์ไซด์ของตนเองดูราว 10-20 นาทีก็จะเดินออกไป หรือหากที่แสดงจิวเวลรี่อยู่ที่บริเวณตลาด เช่นประทุมวันก็จะมีผู้คนที่มาซื้อของวันหยุดชมการแสดงเป็นระยะๆ

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

4. คนไทยเชื้อสายจีนที่อาศัยอยู่บริเวณนั้น เป็นกลุ่มผู้ชมที่ไม่ค่อยจะมีโอกาสชมการแสดงมากนัก เนื่องจากสาเหตุต่างๆที่สำคัญคือ ต้องทำงานทุกวันจะไม่สามารถเดินทางไปชมการแสดงที่ไกลๆได้และไม่สามารถนอนดึกได้ก็จะทำให้รับชมการแสดงได้ราวไม่เกิน 22.00-23.00 น. เท่านั้น หรือแม่ค้าที่มาขายของที่หน้าโรงจิวก็จะมีชมการแสดงได้เฉพาะเรื่องหรือคณะจิวที่มาเล่นที่บริเวณนั้นเท่านั้น

ยังมีการให้เงินนักแสดงจิวที่เป็นพฤติกรรมที่ไม่พบทุกครั้งที่แสดง แต่จะพบบานาครั้งเท่านั้นจากการสังเกตในครั้งนี้พบเพียงครั้งเดียวเท่านั้น จากการสอบถามและสังเกตพบว่า ลักษณะการให้เงินนักแสดงมีธรรมเนียมอยู่ว่าจะเป็นการให้นักแสดงทุกคนที่แสดงอยู่หน้าโรงในขณะนั้น หากต้องการให้ใครเป็นพิเศษต้องเลือกเอาช่วงที่นักแสดงออกมาแสดงคนเดียว มักเป็นการให้ด้วยความชื่นชมในฝีมือการแสดงมากกว่าเป็นลักษณะการให้ความเอ็นดูและให้กำลังใจนักแสดง “คนที่ให้เงิน จิวเรียกว่าอึ้งจิว จะให้เงินเพราะฝีมือในการแสดงจิวของนักแสดง ส่วนมากเป็นอาชีพหรืออาชีพที่มาดูบ่อยแทบจะจำหน้ากันได้ หรือบางทีก็มีอาแปะ แต่น้อย ที่ว่าให้เพราะชอบฝีมือก็เพราะว่านักแสดงจิวส่วนมากเป็นผู้หญิง เพราะข้อจำกัดหลายอย่างพวกเดียวกับหน้าตาตัวเองก็จะเป็นผู้หญิง อย่างที่เองก็เล่นเป็นนางเอกตลอด บางทีก็ได้เงินบ้างแต่นานๆที่ยังพักหลังๆนี้ไม่ค่อยมีเลขสูงในสมัยก่อนไม่ได้ และนักแสดงส่วนใหญ่ที่ได้ก็จะเป็นนางเอก หรือพระเอก มีนางร้ายบ้างเท่านั้น ซึ่งตัวพวกนี้ส่วนมากก็เป็นผู้หญิงหมด ถึงไม่น่าจะให้เพราะผู้สาวหรือ”(สัมภาษณ์เจ็ดดีม, 18 ตุลาคม 2544)

3.2 โอกาสในการแสดงและขั้นตอนในการแสดงแต่ละครั้ง

3.2.1 โอกาสที่จะแสดงจิ๋วนั้นมีหลายประการตามศาลเจ้าและงานนอกศาลเจ้า

งานฉลองของศาลเจ้าในกรุงเทพฯที่พรพรม(2539: 39)ได้รวบรวมไว้ประกอบด้วย

-วันสารททึงกระจาด เดือน 7 เรียกว่า ซ็องกูซึ่ ซึ่งในแต่ละศาลจะมีการกำหนดวันที่แตกต่างกันไป แต่จะต้องจัดขึ้นภายในเดือน 7 เท่านั้น

-วันเทศกาลหยวนเซียว เดือน 1 วัน 15 คำ เรียกว่า หยวนเซียวซึ่ งานจะเริ่มขึ้นหลังจากครุฑจิ้นราว 15 วัน

-วันฉลองตอบแทนคุณเจ้าปลาปี เรียก เซียเฮินซึ่

-วันฉลองวันเกิดเทพเจ้าประจำศาล เรียกว่า ไช้วคั้นซึ่

-วันเกิดเทพชั้นรองในศาล

-วันเทศกาลกินเจ เดือน 9 เรียกว่า ลือโงซึ่ มีงานประมาณครั้งละ 10 วัน และการแสดงจิ๋วในเทศกาลนี้จะเป็นการแสดงจิ๋วติดต่อกันที่ยาวนานจนจบเทศกาล

-วันฉลองวันสร้างศาลเจ้า

-วันระลึกวันตายของเทพเจ้าประจำศาล

แต่ที่พบในปัจจุบันมีเพียงการว่าจ้างจิ๋วในงานหลังเทศกาลกินเจ และฉลองวันเกิดเทพเจ้าหรือวันเกิดศาลเจ้ามากที่สุดและพบในวันฉลองอื่นๆน้อยมาก คุณทั้งกรรมการศาลเจ้าได้เล่าถึงจิ๋วที่เล่นที่ศาลเจ้าว่า “จิ๋วจะถูกจ้างมาเล่นที่ศาลเจ้าปีละ 2 ครั้งคือคืนปีกับปลาปี ในช่วงงานฉลอง(เจ้า)ปลาปีจะฉลองกันทุกที่ เราก็ต้องจองจิ๋วล่วงหน้าก่อน...ไม่จั้นจะไม่มีการเล่น” (สัมภาษณ์ 3 มกราคม 2545) นอกจากนี้ยังมีการว่าจ้างจิ๋วไปแสดงในงานอื่นๆอีกเช่น งานแซยิดหรืองานคล้ายวันเกิด งานเปิดเทศกาลต่างๆ ซึ่งพบไม่บ่อยมากนัก

3.2.2 ลำดับในการแสดงจิ๋ว

ในการแสดงครั้งหนึ่งจะมีลำดับการแสดงในแต่ละครั้งที่เหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็คนละใครก็ตาม การแสดงจะสามารถแบ่งเป็นสองช่วง คือ การแสดงในช่วงเช้าและการแสดงในช่วงกลางคืน ซึ่งจะใช้เวลาและลักษณะรูปแบบการแสดงที่ต่างกัน

การแสดงในช่วงเช้า จะเป็นการแสดงเพื่อไหว้เจ้าเรียกว่า “ปวงเซียง” ซึ่งจะเหมือนกับพิธีในช่วงเย็น จะคิดกันที่เวลาแสดงและระยะในการแสดงเท่านั้น ป่าวเซียงตอนเช้าเป็นพิธีทำขึ้นเพื่อบูชาเจ้าประจำศาลนั้น หรือเพื่อแก้บนแก่ศาลเจ้า จำนวนครั้งของการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับว่าทาง “ถ้านั่ง” ของศาลจะตกลงให้แสดงนานเท่าใด บางศาลถ้านั่งจะให้แสดงจิ๋วเรื่องหลังจากปวงเซียงด้วย “ในสมัยก่อนนั้นจะต้องเล่น

จ้วกันตั้งแต่ หลัง 5 โมงเช้า หลังจากป่วงเซียงเสร็จไปจนเกือบ 3 โมงเย็น ถึงจะได้พักก่อน เตรียมตัวเล่นอีก ตอน หนึ่งทุ่ม” เจ็ดมี นักแสดงได้บอกต่อถึงครั้งในสมัยก่อนที่จ้วเพื่อ่งฟูกว่านี้ว่า “แต่ตอนนี้มีแค่ป่วงเซียงเล็กเป็นส่วนมากก็จบแล้วซัก 15-20 นาทีก็เสร็จ” (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2544)

การแสดงในช่วงกลางคืน จะมีพิธีป่วงเซียงเช่นกัน ในราว 19.30 น. โดยจะใช้เวลาในการแสดง ป่วงเซียงประมาณ 10-15 นาที เป็นอย่างน้อยจนถึงชั่วโมงก็ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ หากเป็นการแสดงในวันแรกจะทำป่วงเซียง หกประเทศ ก็จะใช้เวลาาน เพราะยาวและเป็นมงคลสูง “ที่เลือกชุดหกประเทศ เพราะวันนี้แสดงวันแรกคนจะเะะ จึงต้องเล่นให้เด่นๆ ดีๆ แล้วเพื่อความเป็นมงคลแก่กรรมการศาลเจ้าด้วย เหมือนเป็นการอวยพรให้กับผู้มาคู่จ้วด้วย” (สัมภาษณ์อาท้วง, 16 ตุลาคม 2544) จากนั้นนักแสดงจะเดินลงจากเวทีเพื่อไปไหว้เจ้าในศาล โดยถือเซียง หรือให้จื่อ ซึ่งเป็นหุ่นไม้ของโรงจ้วไปด้วย ส่วนมากคนถือจะเป็นสุหยิน หากเป็นการแสดงสุหยินกับบัณฑิตออกมาอวยพร หลังจากนั้นจะเดินกลับมาแสดงเรื่องที่จะเล่นประจำวันนั้นๆต่อไปจนเวลาประมาณ 24.00 น. ก็จะเลิกแสดง



ภาพที่ 31 พิธีป่วงเซียง ตุลาคม 2544

พิธีป่วงเซียงเป็นพิธีกรรมของจ้วอย่างหนึ่ง บางครั้งเรียกว่า แสดงเบิกโรงจ้ว นั้นมีอยู่ประมาณ 5 ชุดหลัก (พรพรรณ, 2539. 29-34)

--ชุดเฮ้อเฮ้อโซ้ว หรือ ฮ้อสิ้ว ชื่อชุดถวายพรให้มีอายุยืนเป็นชุดที่แสดงเกี่ยวข้องกับความเป็นสิริมงคล ใน 5 ชุดของการถวายพรนั้นขึ้นอยู่กับว่าแต่ละคณะจะเลือกว่าในวันหรือคืนนั้นๆจะแสดงชุดใด โดยมักเลือกตามสถานการณ์และปัจจัยต่างๆขึ้นอยู่กับเจ้าของคณะหรือผู้จัดการคณะจะเลือกมาบอกนักแสดง ชุดนี้ประกอบด้วย

1. ชุดปาเขียนเฮ่อโจ้ว หรือ ป้ายเขียนห่อลิว ชื่อชุดป้ายเขียนถวายพรให้มีอายุยืน การแสดงชุดนี้มีความสำคัญเพราะ เขียนทั้งแปดเป็นเทพในลัทธิเต๋าและเป็นทีละครพนับถือว่านำมาซึ่งโชคลาภ ความสุข เขียนทั้งแปดคือ จางกั้วเหล่า ลิวตั้งปิง หานเจียงจื่อ เหวเซียงกุ หลีเถี่ยกั้วย จงหลีเฉวียงหรือหันจงหลี ฉ่ากั้วจิว และหนานไช้เหอ เขียนทั้งแปดจะมีอิทธิฤทธิ์แตกต่างกันไป การแสดงชุดนี้นักแสดงจะแต่งกายและถืออาวุธต่างๆเลียนแบบเขียนทั้งแปดแล้วออกมารำรำพร้อมอาวุธคู่กายของเขียนแต่ละคน ทีละคนจนครบแปดคน แล้วจึงออกมาขึ้นเรียงหน้าเวทีและกล่าวถวายพร ให้มีอายุยืนขวัญขึ้นแก่ศาลเจ้าและผู้ที่มาชมการแสดง(สัมภาษณ์เจ็ดมิม, 17 ตุลาคม 2544)

2. ชุดลิ้วกั้วเฟิงเซียง หรือ หลักก๊กฮงเสียง ชื่อชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ หรือ หกประเทศร่วมใจ เป็นพงสาวดารในสมัยปลายราชวงศ์โจว หรือยุคลุ่ชุนชิว ประเทศจีนแตกเป็นก๊กเป็นพวก เหล่าเจ้าเมืองต่างตั้งตัวเป็นอิสระปกครองตนเอง ได้แก่ แคว้นฉี(ชี่) ฉิน(ฉิน) ฉู่(ช้อ) หาน(ฮัง) เจ้า(เจีย) เว่ย(เว่ย) และเอี้ยน(อี) ทั้งนี้แคว้นฉินเป็นแคว้นที่แข็งแกร่งที่สุดทางตะวันตก กั้วหวังที่จะรวมดินแดนเข้าด้วยกัน จึงได้หาทางยุยงให้แคว้นที่เหลืออีก 6 แคว้นต่อสู้กันเองเพื่อตนจะได้เข้ารุกรานในที่สุด แต่ต่อมา อมาตย์ผู้ใหญ่ชื่อชุนฉิน(โจวซัง) ได้เข้ามาเจรจาไกล่เกลี่ยให้ทั้ง 6 แคว้นปรองคองกัน และแต่งตั้งเจ้าเมืองทั้งหกเป็นขุนพลแห่งราชวงศ์



ภาพที่ 32 ป่วงเซียงชุดลิ้วกั้วเฟิงเซียง หรือ หลักก๊กฮงเสียง ชื่อชุดแต่งตั้งขุนพลหกประเทศ หรือ หกประเทศร่วมใจ ตุลาคม 2544

การแสดงจะเริ่มที่เจ้าเมืองแต่ละแคว้นจะออกมาแสดงการรำรำพร้อมกับคนเลี้ยงม้า 2 คน ซึ่งจะมีการแสดงกายกรรมดีลังกาไปมาขึ้นอยู่กับการแสดงค่านั้นมีความสามารถมากน้อยเท่าใด เพราะบางคู่ก็จะออกมาเดินไปมาและใช้อาวุธซึ่งมักเป็นธงหรือแฉ่ต่อสู้โดยการฟาดฟันกันไปมาทีละคู่จนครบทั้ง 6 คู่ 6 เมือง และอมาตย์ชุนฉินจะออกมาประกาศราชโองการแต่งตั้งเป็นขุนพล (สัมภาษณ์อาท้วง, 20 ตุลาคม 2544)

3. ชุดเที่ยวหลงเหมิน หรือ เที่ยวเล่งมิ่ง ชื่อชุด(ปลาหลีฮื้อ)ข้ามประตุมังกร มีความเชื่อของคนจีนที่ว่า ปลาหลีฮื้อ นั้นหากข้ามประตุมังกรก็จะกลายร่างเป็นมังกร ซึ่งชาวจีนยังมีความเชื่อถือว่ามังกรเป็นสัตว์มงคล ดังนั้นการแสดงชุดนี้จึงเป็นมงคลยิ่ง

ในการแสดงชุดนี้เนื่องจากตัวเอกเป็นสัตว์ ดังนั้นนักแสดงจึงเป็นตัวทิวหรือจิ้งหรือตัวหน้าลาย ออกมาแสดงเรื่องราวของปลาหลีฮื้ออยากจะทำไปร่วมงานเลี้ยงของสวรรค์ จึงแปลงร่างเป็นเซียนฮั่นเจงตี้ (หันจงหลี่) หนึ่งในแปดเซียน ไปขโมยพิศวงวิเศษมาเพื่อนำไปแสดงเวลาช่างานเลี้ยง ต่อมาเมื่อฮั่นเจงตี้ไปรับพิศวงเพื่อไปงานเช่นกัน กลับพบว่ามีคนขโมยพิศวงไป จึงเกิดการติดตามเพื่อนำพิศวงคืนมาโดยเขียนทั้งแปด แต่ก็ไม่สามารถนำกลับมาได้ เคียดรอนถึงเจ้าแม่กวนอิม จึงลงมาจับปลาหลีฮื้อไปเข้าเฝ้าเจ็กเซียนฮ่องเต้ ไตร่สวนคดีความ และเมื่อเจ็กเซียนฮ่องเต้ทราบว่าเป็นปลาหลีฮื้อต้องการมาร่วมงานเลี้ยงจึงไปขโมยพิศวง จึงถามปลาหลีฮื้อว่ามีอะไรเป็นสิ่งที่วิเศษบ้าง ปลาหลีฮื้อกล่าวว่าตนสามารถข้ามประตุมังกรได้และจะกลายร่างเป็นมังกร ทำให้สามารถเข้าร่วมงานเลี้ยงได้ในที่สุด การแสดงชุดนี้ไม่พบในการสังเอดครั้งนี้จึงตีมูลค่าว่าการแสดงชุดนี้เล่นยากเพราะต้องใช้ตัวโอวหมิ่งถ้าคณะใดแสดงไม่ดีหรือตัวโอวหมิ่งไม่เก่งก็จะหลีกเลี่ยงไม่แสดง (สัมภาษณ์ 4 กันยายน 2544)

4. ชุดปาเซียนเน่าตงไห่ หรือ ป็ยเซียงหน้าตงไฮ่ ชื่อชุดป็ยเซียนบุททะเลตะวันออก เป็นเรื่องของเซียนทั้งแปดที่เดินทางไปอวยพรวันเกิดซีหวังหมู่ หรือไซอ่วงบ้อ เทพมารดาแห่งทิศตะวันตก แต่ในงานเลี้ยงนั้นเซียนหลี่ตงปิง หนึ่งในแปดเซียนเกิดคิดมั่วสุมราจนาหมาย หอกถือนางกำนัลของพระนางซีหวังหมู่ จนพระนางไม่พอใจลงโทษให้เซียนหลี่ตงปิงถูกเนรเทศไปรับโทษที่ทะเลตะวันออกเป็นเวลา 3 ปี ระหว่างนั้นต้องผจญกับอุปสรรคมากมายจนทำให้เซียนอีกเจ็ดองค์ต้องตามไปช่วยเหลือ จนได้กลับสู่สวรรค์ในที่สุด

5. ชุดสี่เซียนเน่าตงไห่ หรือ จับเซียงหน้าตงไฮ่ ชื่อชุด เซียนทั้งสี่บุททะเลตะวันออก การแสดงชุดนี้เป็นส่วนขยายของชุดปาเซียนเน่าตงไห่ เพราะเป็นเรื่องราวช่วงที่ทั้งแปดเซียนออกผจญอุปสรรคต่างๆที่ทะเลตะวันออกก่อนคืนสู่สวรรค์ ชุดนี้จึงมีรายละเอียดมากกว่าและพรพรรณกล่าวว่ใช้เวลาในการแสดงกว่า 3 ชั่วโมงจึงจะจบ(2539,34) และไม่พบในการศึกษาครั้งนี้ เนื่องจากใช้เวลาในการแสดงนานจึงไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ในพิธีบวงเซียง

--ชุด จิงเฉิงหุ้ย หรือ เกียเซียงหวย ชื่อชุดพบปะที่เมืองหลวง เป็นเรื่องของบัณฑิตชาวกอน นามลวีเหมิงเจิ้น หรือลือมาเจ็ง ได้แม่ นางหลิวซึ่งมาจากตระกูลคหบดี ร่ำรวยเป็นภรรยา ทั้งสองผู้ความลำบากมานานจนกระทั่ง ลวีเหมิงเจิ้น สอบได้เป็นจางหวงวนและกลับมารับนางหลิวเป็นสุหยิน เพื่อเสวยสุขร่วมกัน เนื้อเรื่องนี้ถูกตัดทอนมาจากเรื่องราวของลวีเหมิงเจิ้นเปิงเสวี่ยพั่วหยาวจี้ (พรพรรณ,2539.34) แต่เนื่องจากการ

แสดงชุดนี้เป็นการแสดงออกซึ่งความสุขความสมหวัง จึงตัดแสดงเฉพาะตอนที่จองหงวนหนีเหมิงเจินกลับมารับแม่นางหลิวเป็นระยะเวลาสั้นๆเท่านั้น เป็นฉากที่เริ่มตรงที่บ้านของแม่นางหลิว มีจองหงวนเดินทางเข้าบ้านมาเพื่อรับไปอยู่ด้วยกันเท่านั้น เล็กเล้าให้ฟังว่า ฉากนี้แสดงสั้นๆ จึงถูกนำไปรวมกับปวงเซียงชุดอื่นๆ ชุดนี้มีความหมายถึงความเป็นสิริมงคลเพิ่มศกเพิ่มศักดิ์ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2544)

--ชุด เซียนจีซังจื่อ หรือ เซียงกีซังจื่อ ชื่อชุดนางฟ้าส่งบุตร เป็นเรื่องตำนานของชายชาวกองซื่อ ดั่งช่ง หรือดั่งซัง แม้ว่าจะชาวกองแต่ด้วยความกตัญญูรู้คุณขอมชายตัวเองเป็นทาสเพื่อนำเงินมาทำศพบิดา นางฟ้าองค์ที่ 7 เห็นถึงความกตัญญูนี้จึงลงจากสวรรค์ขอมเป็นภรรยาของดั่งช่งให้เขาไม่ลำบากต่อไป ต่อมาเมื่อดั่งช่งได้สอบเป็นจองหงวน นางจึงกลับสวรรค์ และได้ส่งบุตรให้แก่ดั่งช่ง ในชุดเบิกโรงจึงจะนำเอาเฉพาะตอนที่เป็นมงคลนั้นคือตอนที่นางฟ้านำบุตรมาส่งให้ดั่งช่ง โดยจะใช้เซียนที่ทำจากไม้ หรือไม้จื่อ ที่เป็นเทพประจำโรงจึงมาแสดงเป็นบุตร การแสดงชุดนี้ใช้เวลาเพียงเล็กน้อยและมีนักแสดงหลายคนทั้ง รงทิวและสาวใช้ให้คู่ดั่งการ เพราะระหว่างที่ส่งไม้จื่อนักแสดงจะลงจากเวทีเพื่อนำไม้จื่อมาให้แก่ผู้ที่ต้องการขอต่อเจ้าหรือมาเก็บน หรือนำไม้จื่อไปไว้ที่แท่นบูชาศาลเจ้า และนักแสดงทั้งหมดก็จะเดินกลับไปสู่เวทีเพื่อแสดงเนื้อเรื่องต่อไป ระหว่างทางที่อัญเชิญไม้จื่อองค์ที่สามนี้หากผู้ใดต้องการขอมบุตรก็ให้ขอมไม้จื่อและเซที่อกันว่าจะได้บุตรสมใจ(สัมภาษณ์เจ็ก, 20 ตุลาคม 2544)

--ชุดเที๋ยวเจียกวน หรือเที๋ยวเกียควง ชื่อชุดเพิ่มศกศักดิ์ การแสดงชุดนี้จะมีนักแสดงสวมหน้ากากสีขาวทำจากไม้ ออกมาแสดงท่าทางพร้อมชูแผ่นคำอวยพร หรือคำที่เป็นสิริมงคลขึ้นอยู่กับว่างานที่จัดแสดงอยู่นั้นเป็นงานอะไร เช่นหากเป็นงานฉลองศาลเจ้าก็จะเขียนว่า “ฉิ่งจูเซียนชีว” และ “เหอจิ่งผิงอัน” หมายถึง ฉลองวันเกิดเทพขอให้มีความสุขยืนยาว และขอให้มีความสุขกันทั่วหน้า หรือหากเป็นงานฉลองตอบแทนคุณเทพช่วงปลายปีก็จะเขียนว่า “คำเสี่ยเซ็งเอิ้น เหอจิ่งผิงอัน” หมายถึง ตอบแทนคุณเจ้า ขอให้มีความสุขกันทั่วหน้า (พรพรรณ, 2539: 34) การแสดงชุดนี้ใช้เวลาน้อยมากเพราะนักแสดงขึ้นเวทีและทำท่าทางชูป้ายอวยพรเท่านั้นจึงพบว่าในบางครั้งถูกนำไปรวมไว้กับการแสดงเบิกโรงจึงชุดอื่นๆเสมอ



ภาพที่ 33 ชุดเที๋ยวเจียกวน หรือเที๋ยวเกียควง ชื่อชุดเพิ่มศกศักดิ์ ตุลาคม 2544

--ชุดพระเจ้าถังหมิงหวาง หรือพระเจ้าตี้ซื่อหมิน การแสดงชุดนี้พรพรรณ(2539,34)กล่าวว่าแต่เดิมนั้นผู้แสดงจิวไม่กล้าออกมาแสดง ต้องให้พระเจ้าตี้ซื่อหมิน ซึ่งถือเป็นผู้นำกำเนิดจิวออกมาแสดงนำก่อน เพลงที่ผู้แสดงชุดนี้ร้องนั้นเป็นการอวยพรให้จิวคงอยู่ชั่วกัลปาวสาน การแสดงชุดนี้ไม่ค่อยพบในการแสดงเบิกโรงจิวในปัจจุบันนี้

การแสดงปวงเซียงหรือเบิกโรงจิวนี้ จำนวนชุดหรือลำดับการแสดงในปัจจุบันนี้ไม่สามารถระบุได้อย่างแน่ชัด ทำให้ระยะเวลาในการแสดงไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับว่าคณะนั้นจะทำการแสดงกี่ชุดและเลือกแสดงชุดใด เพราะระยะเวลาในการแสดงแต่ละชุดก็ไม่เท่ากัน เช่นหากเลือกแสดงชุดหกประเทศที่ใช้เวลานานก็จะแสดงชุดอื่นๆอย่างรวบรัดหรือตัดบางชุดออก แต่โดยรวมแล้วพบว่าการแสดงเบิกโรงจิวจะใช้เวลาดังแต่30นาทีจนถึงราวหนึ่งชั่วโมง จึงจะแสดงเรื่องยาวต่อไป ในการจัดการแสดงของจิวในคืนหนึ่งๆ นั้นสามารถยืดหยุ่นได้เสมอและคนที่จะมีหน้าที่กำหนดคือเจ้าของคณะและผู้จัดการคณะ ดังนั้นผู้ที่จะมีหน้าที่กำหนดเรื่องจะต้องมีความสามารถสูง เข้าใจว่าแต่ละเรื่องที่แสดงรวมทั้งการเบิกโรงจิวจะใช้เวลาเท่าใดและจัดให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละครั้งได้อย่างดี

3.2.3ค่าจ้างจิว

ราคาค่าจ้างจิวในการแสดง

ในการแสดงจิวแต่ละครั้งนั้นค่าจ้างไม่ตายตัวในแต่ละครั้งที่รับจ้างแสดง เนื่องจากจิวต้องเดินทางเร่แสดงตลอดปี สถานที่แสดงก็จะเปลี่ยนตลอดเวลา บางครั้งมีสัญญาผูกมัดในการแสดงที่ศาลเจ้าหนึ่งๆ หลายปีแต่ไม่เกิน 6 ปี เพราะเรื่องที่ใช้แสดงมีจำกัดจึงไม่สามารถแสดงซ้ำในที่หนึ่งๆ ได้ทุกปี ราคางิ้วขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย ประกอบด้วย ระยะเวลา สถานที่และวันว่างของจิว ในช่วงเวลาดังแต่เดือน 10 ของจีนไปจนเดือน 4 ของจีนเป็นช่วงเวลาที่จิวจะมีงานแสดงมากที่สุดในปีนั้นๆ เจ็ดทีเล่าว่าในช่วงประมาณ4-5 เดือนนี้จะเป็นช่วงเวลาที่จิวได้รับค่าแสดงดีที่สุดเพราะแต่ละศาลเจ้าต่างต้องการจิวไปแสดง บางที่หากไม่สามารถสู้ราคาได้ก็จะเปลี่ยนไปแสดงอย่างอื่น เช่นฉายภาพยนตร์ ที่ราคาค่าจ้างถูกกว่าการจ้างจิวมาแสดงก็มี

ค่าจ้างนักแสดงในคณะ

1 นักแสดงหลัก “คำตัว” ของนักแสดงหลักจะอยู่ในอัตราที่สูงกว่านักแสดงทั่วไปอยู่ค่อนข้างมาก และมีรูปแบบการจ้างที่ซับซ้อนไม่เหมือนการจ้างนักแสดงประเภทอื่นๆ กล่าวคือ นักแสดงหลักของแต่ละคณะจะมีค่าจ้างอยู่ระหว่าง 10,000 - 40,000 บาทต่อเดือน หรือคิดตามระบบการจ้างของจิวที่จ่ายเป็นวีคหรืออาทิตย์แล้วจะตกอยู่ที่ประมาณวีคละ 3,000 - 10,000บาท การจ่ายนั้นจะจ่ายโดยนับตามวันคือทุก 5 หรือ 7 วัน ขึ้นอยู่กับแต่ละคณะว่าจะใช้วีคละกี่วัน เช่นคณะเหล่าอู่ไต้เฮงจะจ่ายเป็นวีคโดยนับเอา 5 วันเท่า

กับ 1 วิก “จ่ายแบบวิกนี้บางเดือนที่มี 31 วันก็ทำงานกันเหนื่อยเพิ่มมาอีกวันเป็น 6 วัน แต่อย่างเดือน กุมภาพันธ์มี 28 วันก็สบายไป 2 วันได้รับเงินฟรีๆ”(สัมภาษณ์อาท้วง, 16 ตุลาคม 2544)

เจ้าของคณะหรือผู้จัดการจะทำการจ่ายเงินในช่วงเย็นและจะต้องจ่ายเป็นเงินสด เป็นเหมือนธรรมเนียมกันมานานว่าการจ่ายเงินสด เป็นการสะดวกและจริงใจมากกว่า “ถึงวันจ่ายประจำวิกจะต้องหอบเงินมาเป็นแสนๆ แรกๆก็กลัวหาขเหมือนกันแต่หลังๆก็ชินแล้ว”(สัมภาษณ์เจ๊กี้, 16 ตุลาคม 2544)

การซื้อตัวนักแสดงนั้น เกิดขึ้นบ่อยมากในวงการจิว เพราะนักแสดงเก่งที่มีความสามารถต่างเป็นที่ต้องการ และทั้งนี้นักแสดงมีอิสระที่จะเลือกคณะเองได้เมื่อต้องการเปลี่ยนคณะ ระบบการจ้างนักแสดงหลักมีกฎอยู่ว่า นักแสดงจะมีเงินค่าตัวที่เจ้าของคณะจ่ายให้เบื้องต้นเมื่อตอนเข้าคณะเป็นเหมือนเงินกู้ ซึ่งเหมือนสัญญาข้อผูกมัดที่ไม่เป็นทางการว่านักแสดงคนนั้นจะต้องแสดงที่คณะต่อไปเพื่อจ่ายหนี้โดยจะหักหนี้จากเงินค่าจ้างที่ได้รับในแต่ละวิก นักแสดงบางคนมีเงินค่าตัวนี้อยู่เป็นแสนก็มี ดังนั้นหากนักแสดงหรือเจ้าของคณะอื่นต้องการตัวนักแสดงก็สามารถแจ้งความจำนงค์ได้โดยการไถ่ถอนเงินค่าตัวให้แก่นักแสดงและมักต้องเพิ่มเงินค่าตัวให้นักแสดงเมื่อแรกจ้างเข้าคณะอีกจำนวนหนึ่ง ทำให้หนี้สินที่นักแสดงผูกพันกับคณะจิวไม่ได้ลดลงเท่าใดนัก บางครั้งพบว่านักแสดงบางคนเมื่อเดือนอื่นก็จะเปลี่ยนคณะเพื่อเรียกค่าตัวในตอนเข้าคณะใหม่ได้ จำนวนเงินที่ได้รับนั้นไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับนักแสดงและเจ้าของคณะจะตกลงกัน

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

กลุ่มนี้รวมเอานักแสดงที่เข้าและออกคณะเป็นประจำไว้ด้วย หากนักแสดงอยู่แสดงไม่ถึงวิกก็จะไม่ได้รับเงินค่าจ้าง และในกรณีกลับกันหากนักแสดงรับค่าจ้างประจำวิกแล้วก็สามารถหาตัวไปไม่มาแสดงก็ได้เช่นกัน

3 นักดนตรี ค่าจ้างนักดนตรีในคณะจิ๋วที่มีอัตราที่แตกต่างกันค่อนข้างมาก เพราะจะเทียบเช่นเดียวกับนักแสดง กล่าวคือ หากเป็นคนคุมวง เช่นพะโก้วชินแสก็จะมีค่าจ้างอยู่ในอัตราที่สูง แต่หากเป็นเด็กหัดใหม่ก็จะได้ค่าจ้างในอัตราที่ต่ำ แต่นักดนตรีก็จะรับเงินค่าจ้างเป็นวีกเช่นกัน

4 บุคลากรทั่วไปในคณะจิ๋วค่าจ้างขึ้นอยู่กับอายุงานและความสามารถ รวมทั้งตำแหน่งที่ได้รับพิจารณาอยู่ ดังนั้นค่าจ้างจะไม่เท่ากันมีตั้งแต่ 4,000 - 10,000 บาท หรืออาจเกินหมื่นบาทต่อเดือนก็มี

สรุปโดยรวมแล้วในอดีตนั้นการจ่ายค่าจ้างบุคลากรในคณะจิ๋วเป็นการจ่ายเป็นวีก แต่จากการสัมภาษณ์พบว่า มีบ้างที่บางคณะจะจ่ายค่าจ้างเป็นเดือนแต่ไม่พบมากนัก และค่าตัวนักแสดงเมื่อเทียบกับในอดีตแล้วนักแสดงหลายคนบอกว่าน้อยกว่ามาก ดิที่กินอยู่กับโรงจิ๋วมีจะนั้นบางเดือนแทบจะไม่พบใช้ก็มี

บทที่ 4

กระบวนการกลายเป็นนักแสดงจิว การคัดเลือกตัวแสดง และกรณีศึกษา

4.1 กระบวนการเข้าสู่คณะจิว

ในคณะจิวคณะหนึ่งๆ การเข้ามาเป็นสมาชิกในคณะจิวมีหลายรูปแบบ ทั้งในอดีตจนทุกวันนี้ รูปแบบบางชนิดได้หายไปและพัฒนาหลายเป็นรูปแบบใหม่ขึ้นมาทดแทน

รูปแบบที่ 1 ในอดีตพบมากที่สุดคือ การ “ผูกโรงจิว” หรือ “ผูกจิว” เป็นรูปแบบที่เก่าแก่มากโดย พ่อและแม่ของเด็กจะนำเด็กมาฝากให้กับคณะจิวให้เลี้ยงดู และพ่อแม่ได้ค่าตอบแทนในการผูกจิว จำนวนเงินขึ้นอยู่กับข้อตกลงในแต่ละครั้ง เด็กที่นำมาผูกจิวจะมีอายุไม่มากนัก ราวๆ 10ขวบ เพราะสามารถหัดจิวได้แล้ว เด็กที่ทำสัญญาผูกมัดไว้จะอยู่ภายใต้การปกครองของคณะจิวเป็นช่วงระยะเวลาหนึ่ง ซึ่งส่วนมากประมาณ 6-10 ปีขึ้นอยู่กับสัญญาผูกมัดในตอนแรก ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนั้นสิทธิ์ขาดจะอยู่ที่คณะจิว หากเด็กทำผิด ก็จะสามารถลงโทษได้ การเลี้ยงดูจะให้การส่งสอนเหมือนเป็นลูกหลานในโรงจิว เรียกว่า “ฮี้เกีย” โดยทางคณะจะเป็นผู้จัดการทุกอย่างให้ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า ค่ารักษาพยาบาล อาหารการกิน หรือเงินเดือนตามที่ตกลงให้ และเมื่อพ้นระยะเวลาผูกมัดแล้วเด็กจะเป็นอิสระสามารถกลับบ้านหรือออกไปอยู่กับคณะอื่นๆ หรือจะอยู่ที่คณะเดิมโดยทำสัญญาใหม่เป็นการจ้างงาน มีเงินเดือนให้ตามแต่เจ้าแกจะพิจารณาความสามารถ

จากการสัมภาษณ์พบว่าการผูกจิวนี้ยังมีที่มาของการผูกจิวอีกหลายรูปแบบ คือ การที่พ่อและแม่เคยอยู่ในคณะจิวก็จะผูกติดกับโรงจิวเมื่อต้องการเงิน หรืออยากให้ลูกได้ฝึกอาชีพ เด็กกลุ่มนี้จะผูกพันกับการแสดงจิวมานานและมีพื้นฐานในการแสดงบ้าง เพราะแทบจะเรียกได้ว่าเติบโตมาในโรงจิว และกลุ่มที่สองคือกลุ่มที่พ่อแม่นำมาฝากกับคณะจิวโดยเด็กมิได้มีความรู้เกี่ยวกับจิวเลย เด็กกลุ่มนี้ในช่วงหลังมักเป็นเด็กที่มาจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรืออีสาน เพราะพ่อแม่มีฐานะยากจน ต้องการเงิน

ทั้งนี้การผูกจิวไม่ได้มีการบังคับว่าจะต้องเป็นนักแสดงจิวเท่านั้น ขึ้นอยู่กับว่าตัวเด็กชอบและถนัด ในหน้าที่อะไรในโรงจิวมากกว่า มีเด็กผูกโรงจิวที่เริ่มต้นด้วยการเป็นนักแสดง และนักดนตรี และในปัจจุบันนี้ก็เป็นผู้จัดการโรงจิวก็มี บางคนเป็นเด็กผูกโรงจิวและได้ไต่เต้าจนกลายเป็นนักแสดงจิวที่มีชื่อเสียง สามารถออกจากโรงจิวไปตั้งเนื้อตั้งตัวได้ จนทุกวันนี้ไปเปิดกิจการส่วนตัวไม่แสดงจิวอีกก็มี

ปัจจุบันการผูกจิ้งนั้นไม่สามารถทำได้อีกเพราะกฎหมายแรงงานเด็กและการทารุณเด็กรวมทั้งมี ปัญหาเรื่องการแจ้งความว่าเด็กถูกละเมิดจิ้งลักพาตัว ซึ่งสร้างความลำบากแก่คณะจิ้งและเจ้าของคณะมาก ทุกวันนี้จึงไม่พบรูปแบบนี้ หากมีก็จะเป็นเด็กผูกจิ้งที่ถูกทำสัญญาเก่าและยังไม่หมดสัญญาเท่านั้น

รูปแบบที่ 2 การเข้ามาทำงานในคณะจิ้งด้วยความสมัครใจ

จากการสัมภาษณ์พบว่ามีเหตุผลของนักแสดงที่เข้ามาเป็นนักแสดงจิ้งหลายประการดังนี้

-ความชอบแสดงจิ้ง มักเกิดจากความชอบส่วนบุคคลที่อยากจะเป็นนักแสดง จากการสัมภาษณ์ เล็กนักแสดงจิ้งท่านหนึ่ง “เคยขายขนมก๊วยซ่าอยู่หน้าโรงจิ้งเห็นเขาแสดงก็ชอบเลยเข้ามาขอเป็นนักแสดง ตอนที่ขายขนมอยู่ก็ได้เงินเดือนประมาณหมื่นกว่าบาท แต่ตอนนี้มาอยู่คณะจิ้งได้เงินเดือนประมาณ สี่พัน บาท ก็น้อยกว่าแต่ก่อนมาก แต่เราไม่ต้องจ่ายค่าอะไรที่โรงจิ้ง เขามีให้กินอยู่เสร็จ เงินก็พอใช้ แต่ด้วยความชอบเห็นแล้วสวยอยากแต่งสวยๆอย่างเขาบ้างจึงตัดสินใจมาเป็นนักแสดงจิ้ง” (เล็ก, 18 พฤศจิกายน 2544)

--ความอยากเที่ยวอยากเดินทาง นักแสดงจิ้งส่วนมากจำเป็นที่จะต้องเดินทางตลอดเวลา เพราะ คณะจิ้งจะทำการแสดงในที่ต่างๆตลอดปี ไม่สามารถอยู่ที่ใดที่หนึ่งได้เป็นเวลานานๆ ดังนั้น มีนักแสดง หลายคนที่ต้องการเข้าสู่คณะจิ้งเพราะความต้องการที่จะเดินทางไปยังที่ต่างๆ ซึ่งจะสามารถเดินทางได้ทั่ว และไม่ต้องเสียเงิน จะเป็นจิ้งได้ต้องรักที่จะเดินทาง เพราะจิ้งอยู่ไม่คิดที่ ปีๆหนึ่งต้องเร่ร่อนไปทั่วทั้งเหนือได้ ออกตก หรือมาเลเซีย “สมัยก่อนผมชอบเที่ยว เห็นจิ้งมาแสดงแล้วถามเขาเห็นเขาว่าได้ไปแสดงทั่วประเทศเลยก็เลยไปขอเขาเข้าคณะด้วย เพราะอยากเที่ยว แรกๆคงเพราะวัยรุ่นด้วยแต่ต่อมาอยู่ๆไปก็รัก การเป็นนักแสดง” (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

ถึงแม้ว่าอาชีพในคณะจิ้งจะทำให้สามารถเดินทางไปทั่ว แต่ก็ยังมีสิ่งที่ไม่ดีก็คือ ไม่มีหลักแหล่ง จะ กลายเป็นคนที่ต้องเดินทางตลอดเวลา “ผมเคยชอบที่ได้เดินทางไปเรื่อยๆ ในตอนที่ขอเข้าโรงจิ้งก็ไม่ได้ คิดมาก คิดแค่อยากเที่ยวเท่านั้น แต่ทุกวันนี้กลับกลายเป็นว่า ผมต้องเดินทางอยู่ตลอดเวลา ไม่มีหลักแหล่ง ที่แน่นอน จนบางครั้งก็รู้สึกอยากจะทำงานอื่นทำที่อยู่กับที่ แต่ก็คงไม่ได้เพราะเราเลือกที่จะเดินมาครั้งนี้ แล้ว รักการเป็นจิ้ง” (สัมภาษณ์อาจื้อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

สมชายนักแสดงชาวอีสานได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า บางครั้งถูกต่อต้านจากคนรอบข้าง เพราะการเป็นนักแสดงจิ้งนั้นเป็นการ “เดินกินรำกิน” ที่คนไทยโบราณถือว่าเป็นอาชีพที่ไม่มีเกียรติ พ่อ แม่ที่เห็นลูกหรือหลาน มาเข้าคณะจิ้งจะไม่ชอบซึ่งเด็กที่คณะจิ้งก็บอกว่า “ตอนแรกไปจิ้ง เห็นครั้งนั้นก็ ชอบเลยขอมาอยู่ที่โรงจิ้ง แต่พ่อกับแม่ไม่ยอมให้มา บอกว่าเป็นอาชีพที่ไม่ยั่งยืน อยากให้ทำงานอยู่ที่บ้าน

มากกว่า แต่ด้วยความขบขึงคือและออกเดินทางมากับคณะจิววันที่จิวย้ายที่” (สัมภาษณ์สมชาย, 22 ตุลาคม 2544)

--อยากมีงานทำ หรือว่างงานอยู่ นักแสดงประเภทนี้จะเป็นนักแสดงที่พบมากในกลุ่มตัวประกอบที่มีความถี่มากในการเข้าออกคณะจิว เพราะเมื่อคนกลุ่มนี้ไม่มีงาน หรือตกงานก็จะมาขอเจ้าของคณะจิวแสดงไปก่อน แต่ถ้าหากเมื่อใดที่ได้งานทำก็จะลาออกไป บางคนหายไปเฉยๆก็มี “พวกนี้เป็นพวกตัวประกอบที่ให้เล่นเป็นทหาร ยืนเฉยๆ พวกนี้ชอบก่อปัญหาเพราะถ้าได้งานทำหรือเมื่อขึ้นมาก็จะลาออก บางคนก็หายหน้าไปเฉยๆ จึงมีการเปลี่ยนหน้ากันบ่อยมาก บางครั้งหายไปก่อนเวลาแสดงทำให้คนในฉากไม่ครบคู่ก็มีนักแสดงคนอื่นก็ต้องวิ่งรอกเป็นระวิง” (สัมภาษณ์คุณครุณี, 27 กันยายน 2544)

“เคยเข้าๆ ออกๆ โรงจิวมาหลายโรงแล้ว เวลาว่างงานรับจ้างก็จะไปทำหากได้เงินคิดว่าเวลาว่างงานก็จะไปขอตามคณะจิวเล่น ส่วนมาเล่นเป็นแค่ตัวประกอบเท่านั้น เพราะไม่เคยอยู่นานจนฝึกบทได้ แต่ก็พอใจกับตรงนั้น เจ้าของหรือผู้จัดการโรงจิวบางคนเขารู้ว่าเราเข้ามาเพราะว่างงานเขาก็รับ ที่นี้เขาจะเลี้ยงดูกันแบบลูกหลาน บางทีเวลาไม่มีเงินก็มาขอเล่นกับคณะเดิม เขาก็ให้เข้ามาเล่น แต่พวกอย่างนี้บางคนก็ไม่รับฝึชชอบ อยู่ๆก็ไปเฉยๆก็มี แต่ผมเวลาจะไปจะบอกเขาก่อน เขาก็เข้าใจว่ามันเป็นความพอใจมากกว่าว่าจะอยู่หรือไป”(สัมภาษณ์ทั้ง, 17 ตุลาคม 2544)

4.2 การคัดเลือก กระบวนการการกลายมาเป็นนักแสดงจิว และกระบวนการฝึกซ้อมบทบาท

จิวเป็นศิลปการแสดงที่สืบทอดมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานหัวใจของการแสดงนั้นก็จะต้องประกอบด้วย ความตั้งใจ ใจรัก และพรสวรรค์ แต่ไม่ใช่ว่าหากขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วจะเป็นนักแสดงที่ดีไม่ได้ อาทิวงเคยกล่าวไว้ว่า “จิวนั้นความตั้งใจ หมั่นเพียรเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด แต่ถ้ารวมกับพรสวรรค์แล้วจะยิ่งส่งเสริมกันมากยิ่งขึ้น แต่ถ้ามีแค่พรสวรรค์แต่ไม่หมั่นฝึกซ้อมแล้วก็เปล่าประโยชน์ เพราะจะไม่สามารถเป็นนักแสดงจิวที่ดีได้เลย ดังนั้นความหมั่นเพียรจึงสำคัญกว่าพรสวรรค์” (อาทิวง, 20 ตุลาคม 2544)

อย่างไรก็ตาม การที่จะกลายมาเป็นนักแสดงจิวที่มีความสามารถและมีชื่อเสียงนั้นไม่ใช่จะสามารถเป็นกันได้ทุกคน กระบวนการต่างๆมีลำดับขั้นตอนและยังใช้เวลานาน

การเลือกตัวละครและการฝึกพื้นฐานนั้น ในอดีตครูฝึกหรือ เหล่าซือ จะเป็นผู้เลือกบทบาทให้แก่นักแสดงแต่ละตัว โดยเหล่าซือจะเลือกจากบุคลิกลักษณะของนักแสดงแต่ละคนว่า เหมาะกับการสวมบทบาทใดในการแสดงจิว ตั้งแต่แรกเริ่มหัดจิว แต่ในทุกวันนี้พบว่านักแสดงสามารถเปลี่ยนบทบาทของตนเองได้แต่ก็ยังอยู่ในขอบเขตที่ใกล้เคียงกัน นักแสดงจะถูกผู้จัดการคณะหรือหัวหน้าคณะที่เคยเป็นนัก

แสดงหรือคนในวงการจิวที่คร่ำหวอดมานานดูและจัดให้ถูกฝึกซ้อมตามลักษณะที่เหมาะสมกับตัวนักแสดงเอง

ในขั้นแรกนั้นเด็กใหม่จะไม่สามารถระบุได้ว่าจะแสดงเป็นตัวอะไร หากแต่จะเข้าเป็นเด็กหัดจิว “ต้องเล่นเป็นตัวประกอบก่อนสักปีหรือสองปีเป็นอย่างเร็วถึงจะเลื่อนชั้น ไปฝึกเป็นตัวหลักอื่นๆ แต่ถ้าเอาไปเทียบกับในสมัยก่อนแล้วสมัยนี้ถือว่าสบายกว่ากันมาก เพราะในอดีตเป็นลักษณะเด็กผูกโรงจิวมากกว่า ทำให้เหล่าซือมีสิทธิในการสั่งสอนเด็กบางครั้งหากสอนไม่เชื่อฟังจะโดนตีหน้าแข้งด้วยไม้กระบวย บางทีก็เป็นดาบไม้ ส่วนการฝึกสอนนั้นก็ลำบากมากเพราะจะต้องเล่นให้ได้และเล่นให้ดี คือไม่ใช่สักแต่จับบทได้ยังต้องเล่นให้เข้าบทและสวยงาม การวางท่าต้องสง่า วาดมือต้องสวย แรกๆจะต้องเข้ามาฝึกพื้นฐาน การเดิน การร้องการออกเสียงก่อน และต้องฝึกร้องหลายๆเรื่อง พอครูเห็นว่าใช้ได้ก็จะต้องไปเล่นเรื่องที่ จะใช้แสดงจริง แต่ทั้งนี้ยังไม่ได้ขึ้นโรงนะ แคฝึก พอถึงตรงนี้ถ้าใครเล่นดีครูก็จะให้ไปเล่นบนเวทีจริงแต่เป็นตัวประกอบเท่านั้นเอง ไม่เหมือนสมัยนี้หรือที่เข้ามาก็เล่นตัวประกอบได้เลย” (สัมภาษณ์อาทิตย์, 20 ตุลาคม 2544)

“การฝึกจิวสมัยก่อนจะเข้มงวดมาก และจะตีเด็กเวลาสอนจนบางครั้งเด็กทนไม่ไหวหนีกลับบ้าน ก็หลายเคส ทางโรงจิวต้องไปตามเอากลับคืนมา” (สัมภาษณ์คุณครูณี, 27 กันยายน 2544)

คุณหยวน อดีตนักแสดงจิวเก่าเล่าให้ฟังว่า “ตอนเด็กๆต้องเรียนจิวเพราะพ่อแม่เป็นเจ้าของโรงจิวเอง ตอนเรียนนี้จะเรียกว่าโหดร้ายก็ว่าได้เพราะบางครั้งครูฝึกให้ทำท่าวาดมือวันละเป็นร้อยๆครั้งให้ชำนาญและเคยชิน หากทำไม่ได้ก็จะเอาไม้ตีที่มือ หรือหากไม่ตั้งใจก็จะโดนหวดทันที ยิ่งตอนเรียนแรกๆจะเป็นการสอนการวางท่าพื้นฐานพวกวาดมือ วาดขานี้จะยากที่สุดเพราะบางวันโดนให้อินวาดขาทำเดียว อยู่จนกว่าครูจะพอใจก็มี หรือถ้าวันไหนซ้อมร้อง ครูจะให้ร้องจนกว่าจะร้องไม่เพี้ยน บางวันร้องจนไม่มีเสียงพูดเลยก็เคย” (สัมภาษณ์ 21 กันยายน 2544)

ปัจจุบันพบว่าไม่มีครูที่มาสอน การสอนเรียนแบบทำพื้นฐาน หากกลายเป็นการสอนจากนักแสดงรุ่นอาวุโส และเป็นการจดจำเอาเองเท่านั้น การฝึกสอนจึงลดความเข้มงวดลงมากกว่าในอดีต เมื่อเทียบกันแล้วจะพบว่า ทุกวันนี้หากสมัครเข้าคณะจิวจะสามารถออกไปเล่นหน้าเวทีได้เลย โดยการแสดงเป็นตัวประกอบทหารยื่นเท้าสะเอว ไม่มีบทพูดอยู่ด้านข้าง จึงทำให้นักแสดงที่ไม่มีความรู้ภาษาจีนก็สามารถขึ้นเวทีได้ แต่ถ้าเป็นสมัยก่อนแล้วนักแสดงจะต้องทำการฝึกซ้อมมาเป็นระยะเวลายาวนานกว่าจะสามารถขึ้นแสดงบนเวทีจริงๆได้ และต้องสามารถพูดภาษาจีนโดยเฉพาะต้องสามารถการร้องเพลงตามเนื้อเรื่องที่แสดงอยู่ในขณะนั้นได้อย่างถูกต้อง “สมัยนี้คนแสดงจิวหายาก ถ้ามีเด็กเข้ามาสมัครก็จะเอาออก

แสดงเลขเพราะเวทีจิว้นั้น หากคนชิงเขอะชิงคูดี ถ้าเด็กพุดจีนไม่ได้ก็ให้เป็นทหารขึ้นเฉยๆก่อน”
(สัมภาษณ์คุณครุณี, 27 กันยายน 2544)

การไต่เต้า การที่นักแสดงคนหนึ่งจะสามารถเชิขฐานะของตนเองให้สูงขึ้นนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย ปัจจัยหลักคือ ตัวนักแสดง และคนเขียนบท/กำกับบท หรือครู นักแสดงจะต้องมีการฝึกฝนการแสดงอยู่ตลอดเวลา และจะมีแรงผลักดันอีกฝั่งที่สำคัญยิ่งเพราะครูหรือผู้กำกับในปัจจุบันนี้เป็นคนเลือกตัวแสดงให้รับบทบาใดๆในเรื่องที่ซ้อใหม่ ซึ่งหมายถึงหากนักแสดงคนใดแสดงได้ดีก็จะมีสิทธิถูกเลือกจากครูให้รับบทเด่น และนั่นหมายความว่านักแสดงคนนั้นได้เชิขฐานะของตนเองขึ้นไปอีกระดับหนึ่ง แต่ในทางตรงกันข้ามหากนักแสดงคนใดไม่ใส่ใจฝึกซ้อม การแสดงถดถอยก็อาจจะถูกครูถอดออกจากนักแสดงนำกลายเป็นนักแสดงรองไปก็เป็นได้เช่นกัน

“พี่เคยเป็นตัวรอง แต่พอเขาซ้อเรื่องใหม่ครูมาเลือกให้เล่นเป็นตัวเอกก็ดีใจและก็เล่นตัวเอกมาเรื่อยๆทุกวันนี้”(สัมภาษณ์คุณปึก, 18 ตุลาคม 2544)

นอกจากนี้ยังมีลักษณะการวางตัวนักแสดงแบบอดีตคือเป็นการวางตัวเอกตั้งแต่เริ่มฝึกและก็แดงบทเด่นนั้นเรื่อยมา จนทุกวันนี้ เจ็คิมเล่าว่า “เล่นบทนางเอกมาตลอดตั้งแต่เมื่อสิบปีที่แล้ว ตอนนั้นก็ยังเล่นบทนี้อยู่ แต่บางทีก็เล่นเป็นสูหชินที่เป็นบทเด่น ไม่แน่เสมอไปว่าจะเล่นบทมีอายุเท่าไร แต่มักจะได้เล่นเป็นบทนางเอกเสมอ” (สัมภาษณ์ เจ็คิม, 17 ตุลาคม 2544)

การฝึกท่าทาง ในอดีตนั้นนักแสดงจะได้รับการฝึกท่าทางจากครูสอนฝึกท่าพื้นฐานตั้งแต่เริ่มฝึกจึงไม่ใช่เรื่องยากและไม่ต้องสอนกันอีกเมื่อซ้อจิวเรื่องใหม่ แต่ในปัจจุบันนี้เมื่อไม่มีการสอนฝึกท่าพื้นฐาน นักแสดงจึงต้องหาวิธีการฝึกแบบอื่นเข้ามาแทน ซึ่งมีหลายแบบตามแต่ละคนและคณะจะจับหารูปแบบการสอนให้

-ครูในคณะหรือนักแสดงอาวุโสสอนให้ กรณีนี้เป็นการสอนให้กับเด็กในคณะจิวให้สามารถนำไปแสดงได้บนเวทีแต่การสอนนั้นขึ้นอยู่กับเวลาและความเพียรของเด็กเอง เพราะช่วงเวลามีอย่างจำกัดแค่กลางวันเท่านั้น หากเด็กคนใดไม่ใส่ใจมาฝึกซ้อมก็จะไม่ได้รับการฝึกสอน

-จดจำเอาเอง เป็นลักษณะ “ครูหักลักจำ” ตัวเด็กเองอยากเรียนรู้ หมั่นใส่ใจดูเวลานักแสดงออกแสดงและจดจำเอามาฝึกฝนเอง ดิคซัคก็จะไปถามนักแสดงในคณะให้ช่วยชี้แนะให้

-ดูจากวิดีโอ เป็นวิธีที่ง่ายกว่าวิธีที่สองเพราะเป็นการดูจากภาพที่บันทึกไว้สามารถเล่นย้อนกลับ
ไปมาได้ หากไม่เข้าใจตอนใดก็สามารถย้อนกลับไปได้ จึงเป็นวิธีที่สะดวกกว่า

การฝึกเสียง ในด้านการฝึกซ้อมเสียงนั้นแต่ละบทบาทจะมีการฝึกซ้อมแตกต่างกันไป และแต่ละ
บทก็จะแตกต่างกันด้วย เช่นบทพระเอกและนางเอกที่เป็นบุ๋นนั้นจะต้องร้องเก่งและเสียงดี ในการแสดง
จึงส่วนมากผู้หญิงจะได้รับบทบาทพระเอกบุ๋น เพราะต้องร้องมากและต่อเนื่องเสียงยังต้องเข้ากับนางเอก
ได้ ดังนั้นการฝึกเสียงของพระเอกจึงคล้ายนางเอกแต่จะมีเสียงที่ทุ้มกว่าเล็กน้อย

บทบาทที่ยากในการฝึกเสียงคือตัวท้าว/จิ้ง หรือตัวหน้าลาย เพราะว่าตัวละครตัวนี้จะมีวิธีเปล่งเสียง
ที่ต่างออกไป จะเป็นการเปล่งเสียงจากลำคอ และบางทีก็จะใช้พลังเสียงในการตะโกนจะต้องมาจากช่อง
ท้อง จะได้มีพลังมาก นอกจากนี้เสียงต้องใหญ่ แหบแต่ต้องกังวาน ซึ่งเป็นการทำได้ยาก ตัวหน้าลายจะ
ต้องมีครุคอยซี้นะตลอดเวลาในการออกเสียง “ตัวนี้ร้องยากที่สุด ครูต้องคอยประกบคอนซ้อมเสียง เวลา
ตะโกนจะต้องตะโกนให้เสียงออกมาจากท้องไม่ใช่ตะเบ็งออกมาจากคอ แล้วไม่ใช่ตะโกนแต่อย่างเดียว
ต้องทำเสียงให้ดูหนักแน่นด้วย ไม่งั้นจะไม่สมกับบทบาทเช่นบทกวนอูจะต้องภูมิฐานสง่างามด้วย...ส่วน
วิธีการฝึกนั้นก็เรียกว่าแปลกก็คงได้ ขึ้นอยู่กับครูจะสอนแบบไหนหรือตัวคนเล่นจะไปสรรหาวิธีมาฝึก
เท่าที่เห็นก็จะกินเปลวหมูจิ้มน้ำคาลเขาเชื่อกันว่าจะทำให้เสียงออกมาแบบเสียงหมูถูกเขียด บางคนก็
ตะเบ็งเสียงรวมกับกินเหล้า เชื่อว่ามันจะทำให้เสียงแหบ ก็ฝึกกันไปใครเชื่อแบบไหนครูสอนมาแบบไหน
พวกนี้จะต้องฝึกจนเสียงอยู่ตัว ไม่เปลี่ยนเวลาแสดงบนเวทีถึงจะถือว่าแท้จริง” (สัมภาษณ์อ้าวัง, 20
ตุลาคม 2544)

ในประเทศไทยพบว่านักแสดงบทหน้าลายทุกวันนี้ไม่พบครูที่สอนบทนี้อีกต่อไปเพราะเป็นบทที่
ฝึกให้เก่งขั้นครูได้ยาก และนักแสดงที่สามารถแสดงบทนี้ได้ก็ก็น้อยลงทุกวันเช่นกัน

การซ้อมเรื่อง วิธีการซ้อมเรื่องเริ่มแรกทางเจ้าของคณะจะต้องติดต่อเหล่าซือ หรือเจ้าของเรื่องจิ้ง
เพื่อซื้อบท เมื่อได้บทเรียบร้อยแล้วเหล่าซือจะต้องอ่านและตีบทในเรื่องนั้นให้แตกรวมทั้งอัคเสียงร้องลง
เทปคัทเสีท เพื่อให้นักแสดงนำมาฝึกซ้อม และตัวละครแต่ละตัวนั้นเหล่าซือและเจ้าของคณะจะเป็นผู้
เลือกนักแสดง ระหว่างนี้เหล่าซือจะให้เวลานักแสดงซ้อมบทในระยะเวลาประมาณ 1-2 อาทิตย์ เมื่อนัก
แสดงสามารถจดจำบทและเนื้อเพลงได้แล้วเหล่าซือจะมาสอน “เดินจิ้ง” หรือสอนการแสดงรวมทั้งเรื่อง
การออกท่าทาง การใช้น้ำเสียง และอื่นๆ การเดินจิ้งจะใช้เวลาราว 3 ครั้งและครั้งที่ 4 เหล่าซือจะให้นักแสดง
ออกแสดงจริงโดยจะอยู่คู่กำกับที่หลังเวที เป็นครั้งสุดท้าย แต่อย่างไรก็ตามจำนวนครั้งของการซ้อม
เดินจิ้งขึ้นอยู่กับข้อตกลงระหว่างเหล่าซือกับเจ้าของคณะ แต่จากการสัมภาษณ์ไม่พบว่ามีการเดินจิ้งมาก
กว่า 4 ครั้ง

“การสอนเดินจิ้งจกนั้นเหล่าซือจะมาสอนก็ต่อเมื่อรู้ว่าคนเล่นทุกคนร้องได้แบบไม่ติดขัด ถ้ามีใครยังร้องไม่ได้ก็จะเลื่อนวันเดินจิ้งจกออกไป บางครั้งเดินจิ้งจกแค่ครั้งเดียวแล้วก็ออกเดินจิ้งจกหน้าโรงเลขก็มี” (สัมภาษณ์อาจารย์, 23 พฤศจิกายน 2544)

4.3 กรณีศึกษา

ในการศึกษาจิ้งจกได้มีการศึกษาวิธีสัมภาษณ์แบบเจาะลึก นักแสดงจำนวน 10 คนเพื่อให้เห็นภาพรวมของอาชีพนักแสดงจิ้งจกในประเทศไทย โดยมีการกำหนดขอบเขตเรื่องราวประกอบด้วย

1. ความเป็นมาของนักแสดง ว่าเข้าสู่การเป็นนักแสดงจิ้งจกได้อย่างไร
2. การให้ความหมายถึงอาชีพนักแสดงจิ้งจกในฐานะนักแสดง
3. ความคาดหวังในอนาคตของจิ้งจกได้จิ้ง

กรณีที่ 1 : เจ็ดม

นักแสดงหญิงของคณะเหล่าบ่วงนี้เอง

เจ็ดมเป็นคนจีนที่มีปู่ย่าอพยพเข้ามาในประเทศไทยไม่นานนัก ครอบครัวมีอาชีพรับจ้างมีฐานะยากจน มีพี่น้องหลายคน เมื่ออายุได้ 8 ปีพ่อแม่จึงเอามาฝากโรงจิ้งจก(ชาย) เอาเงินไปจุนเจือครอบครัว และหวังให้ถูกมีอาชีพในอนาคต เจ็ดมเล่าให้ฟังว่า “เล่นบทรานเอกมาตลอดตั้งแต่เมื่อสิบปีที่แล้ว ตอนนั้นก็ยังเล่นบทรานอยู่ แต่บางทีก็เล่นเป็นสุหรินที่เป็นบทเด่น ไม่แน่เสมอไปว่าจะเล่นบทรานอายุเท่าไร แต่มักจะได้เล่นเป็นบทรานเอกเสมอ” (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2544)

เมื่อเข้ามาอยู่ที่โรงจิ้งจกนั้นต้องเริ่มฝึกการแสดงตั้งแต่เด็ก โดยเหล่าซือหรือซินแซประจำคณะจิ้งจกจะเป็นครูสอนให้ ในระยะแรกของการฝึกสอนนั้นมีความขากลำบากมาก และซินแซก็เข้มงวดกับเด็ก หากซ้อมไม่ได้ก็จะถูกลงโทษอย่างรุนแรง เจ็ดมเล่าว่า

“ตอนที่เข้ามาขังเด็กมาก เขาให้รำก็ต้องรำ แรกๆร้องให้ออกกลับบ้าน แต่กลับไม่ได้ ซ้อมก็หนัก บางทีก็ถูกตีจนมือเขียวหน้าแข้งเขียวก็มี ถึงครูจะดุแต่ก็จะตั้งใจสอนอยากให้ศิษย์ได้ดี นอกจากสอนเรื่องรำจิ้งจกแล้วจะสอนเรื่องศีลธรรมด้วย ไม่ได้สอนกันตรงๆหรอกแต่จะสอนแบบถ้าใครทำผิดถึงโทษให้หลายจำ ไม่กล้าทำอีก”

การเป็นอยู่ในคณะจะเป็นการนับถือตามวัยวุฒิและสถานภาพของแต่ละบุคคลไป แต่จะรักใคร่กันแบบครอบครัวใหญ่ ว่ากล่าวตักเตือนเด็กได้อย่างลูกหลาน

อาชีพนักแสดงนี้จะต้องเร่ร่อนตามคณะจิวเรื่อยไปไม่มีหยุดนิ่ง การสอนการแสดงก็จะสอนไปเรื่อยๆ เวลาเขาแสดงก็ให้ช่วยงานจิปาตะภายในคณะ และจะได้เรียนจิวตอนสายและบ่าย การเลือกบทที่จะแสดงที่มีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับทางเลือกของเหล่าซือเมื่อเด็กเข้าคณะในตอนแรกมาให้รับบทผู้ชาย หรือผู้หญิง(กรณีเด็กผู้หญิง) “บทบาทที่เริ่มคืออาจารย์จะเลือกให้จะต้องเล่นประจำไม่เปลี่ยนบท มีบางเรื่องที่ทำทางเข้าก็จะเล่นบทนั้น” ตัวละครที่แสดงจะไม่มีหลากหลายมากนักเพราะตัวละครแต่ละตัวมีความเป็นจุดเด่นที่แตกต่างกัน หากทำการฝึกซ้อมเพื่อเป็นตัวใดแล้วมักไม่เปลี่ยนแนวการแสดง

เมื่อสามารถจับบทและแสดงได้เป็นที่พอใจของซินแซ ก็จะสามารถขึ้นเวทีแสดงได้ โดยเริ่มจากการเป็นตัวประกอบหน้าโรงก่อน และเลื่อนลำดับความสำคัญขึ้นเรื่อยๆตามความสามารถ เมื่อเจ็ดมีอายุได้ 15-16 ปีก็สามารถแสดงบนเวทีได้อย่างดี จึงได้รับเลือกให้เล่นบทนางเอกและก็ฝึกฝนการแสดงตลอดกว่า 30 ปีที่ผ่านมา

ในปัจจุบันนี้สัญญาเด็กผูกโรงจิวหมดไปหลายสิบปีแล้วแต่ยังแสดงอยู่ที่คณะนี้เพราะความผูกพันและความสบายใจ แม้ว่าจะมีคณะอื่นเคยมาชวนขอเนอให้เปลี่ยนคณะก็ตามที่

ในเรื่องการฝึกซ้อมบทละครนั้นในปัจจุบันนี้แตกต่างจากสมัยก่อนมาก เพราะไม่มีเหล่าซือประจำคณะต้องจ้างมาสอนจากข้างนอกเป็นเรื่องๆ ไป เจ็ดมีเล่าถึงเรื่องนี้ให้ฟังว่า

“ครูจะให้เทพร้องจิวมาวันหนึ่ง กับบทจีน เราก็จะเขียนคำไทยลงไป แล้ว 2 อาทิตย์ต่อมา ครูก็จะมาสอนออกจิว ฝึกมือฝึกรำในอาทิตย์ต่อมา แล้วก็เล่นจริงมีอาจารย์ข้างนอกมาสอน ในอดีตเราจะผูกมัดเป็นคณะๆ ไป แต่ทุกวันนี้จะเอาบทจิวไปสอนคณะไหนก็ได้ โดยเค้าแก่จะเป็นคนเชิญมาสอน อย่างน้อยปีละ 3-5 เรื่อง เพราะเรื่องที่จะแสดงนั้นห้ามซ้ำใน 10 คืน เพราะคนดูจะไม่ยอม.....ใน คณะมีตัวหลักๆอยู่ 6 คน พระเอก นางเอก โอวชา(แม่) พ่อ ตัวตลก ตัวโกง”

ในฐานะนักแสดงจิวเจ็ดมีรักในอาชีพนี้และกล่าวว่า คงจะยึดอาชีพนี้ต่อไปจนแสดงไม่ไหวก็คงจะเลิกแสดงและอาจจะออกไปทำหน้าที่อื่นในคณะอาจจะเป็นคนสองจิวเล็กๆในคณะก็ได้ แต่ไม่รู้ว่าอนาคตจะเป็นอย่างไรเด็กก็ไม่มีเข้ามาเท่าแต่ก่อน หรือบางทีอาจจะหารุรกิจส่วนตัวในบั้นปลายชีวิตก็เป็นได้ สำหรับอนาคตของจิวแล้วเจ็ดมีให้ความเห็นว่าไม่แน่นอนเท่าเมื่อก่อน ราคาจิวถูกลง ที่เล่นก็ไม่มากเหมือนเดิม บางทีเคยแสดงเป็น 10คืนก็เหลือแค่ 5 คืน 7 คืน คนดูก็น้อยลงมาก หากวันไหนได้เล่นตามต่างจังหวัดแล้วคนดูแทบจะไม่มีเรียกกันสนุกๆไปว่า “เล่นให้หมาดู” ถ้าได้เล่นในกรุงเทพแล้วจะมีคนชมการแสดงมากกว่าหลายเท่า แต่หากเป็นการแสดงจิวภาษาไทยแล้วจะกลายเป็นตรงกันข้ามทันทีเพราะที่ต่างจังหวัดจิวไทยได้รับความนิยมมากกว่า และถ้าเล่นจิวไทยในกรุงเทพก็มีสิทธิ์ที่จะถูกต่อว่าจาก

เด้าหนัง และคนดูได้ง่ายๆ “จิวเป็นอาชีพที่จะเรียกว่ามันคงก็คงไม่ได้เพราะเราแสดงขึ้นอยู่กับผู้ชม หากไม่มีคนดูเราก็ไม่รู้จะแสดงให้ใครดู”

กรณีที่ 2 : หยวน ปับฉฉักคี

อดีตนักแสดงชายของคณะเหล่าบ่วงนี้เอง

หยวนเป็นลูกชายเจ้าของคณะเหล่าบ่วงนี้เองคนก่อน เนื่องจากเป็นเด็กที่โตในโรงจิวจึงถูกพ่อจับให้หัดจิวตั้งแต่เด็ก เมื่อเริ่มจำความได้ก็หัดจิวแล้ว คุณหยวนเล่าว่า “หัดมาตั้งแต่เด็ก เรียกว่าพอจำความได้ก็รู้ว่าเริ่มหัดจิวแล้ว”

ครอบครัวของหยวนเป็นจิวมาหลายชั่วอายุ เท่าที่จำได้ตั้งแต่สมัยปู่ และก็หัดจิวให้กับลูกหลานมาโดยตลอด โดยจะมีลูกหลายแสดงเป็นตัวหลักในคณะ เป็นการสร้างความมั่นคงให้กับคณะรูปแบบหนึ่ง เพราะเนื่องจากความเป็นญาติทำให้ไม่ต้องกังวลเรื่องไม่มีนักแสดง(การซื้อตัว) “อย่างตอนที่พี่สาวคนโตเป็นหัวหน้าคณะแทนแม่ แล้วน้องสาวอีกสองคนก็เล่นเป็นตัวพระกับตัวนาง ส่วนพี่เองเมื่อก่อนก็เล่นเป็นตัวร้าย แต่ตอนนี้ไม่ได้เล่นให้คณะแล้ว”

ในอดีตนั้นหยวนได้รับการฝึกจิวจากเหล่าซือประจำคณะที่เรียกว่าครู เป็นการฝึกที่เข้มงวดอย่างมาก โดยเฉพาะหยวนที่ได้รับบทโอรสหมื่น ซึ่งจะต้องมีการหัดคบหู้ มีการกระโดดและรำอาวุธ เป็นบทที่แสดงยากและฝึกยากมาก เมื่อยามฝึกนั้นหากรำหรือร้องไม่ได้คิดตามที่ครูต้องการจะถูกทำโทษโดยการเคาะหน้าแข้ง หรือฟาดด้วยดาบไม้เงินเนื้อตัวเขียวช้ำ ในบางครั้งก็ต้องร้องหรือวางท่าช้าๆจนกว่าครูจะพอใจ ซึ่งอาจกินเวลาหลายชั่วโมงก็มี ในด้านการฝึกซ้อมในสมัยก่อนนั้นหยวนเล่าว่า

“ซ้อมกันทีละหลายคนแต่ก็ซ้อมบทโครบหมื่น ครูจะเดินดูแต่ละคนว่าฝึกเป็นอย่างไร ถ้าช่วงไหนที่ครูเดินมาเจอเราทำท่าไม่ดีก็จะโดนฟาดทันที ที่ฟาดเพื่อให้หลายจำว่าจะไม่ทำแบบนี้อีก แต่พี่ว่ามันได้ผลนะ เพราะเด็กจะดีขึ้นทุกคนไม่มีใครกล้าทำผิดอีก”

ส่วนวิธีการสอนนั้นได้เล่าให้ฟังว่า “ตอนเด็กๆต้องเรียนจิวเพราะพ่อแม่เป็นเจ้าของโรงจิวเอง ตอนเรียนนี้จะเรียกว่าโหดร้ายก็คงได้เพราะบางครั้งครูฝึกให้ทำท่าวาดมือวันละเป็นร้อยๆครั้งให้ชำนาญ และเคยชิน หากทำไม่ได้ก็จะเอาไม้ตีที่มีมือ หรือหากไม่ตั้งใจก็จะโดนหวดทันที ยิ่งตอนเรียนแรกๆจะเป็นการสอนการวางท่าพื้นฐานพวกวาดมือ วาดขานี่จะยากที่สุดเพราะบางวันโดนให้ยืนวาดขาทำเฉียวอยู่จนกว่าครูจะพอใจก็มี หรือถ้าวันไหนซ้อมร้อง ครูจะให้ร้องจนกว่าจะร้องไม่เพี้ยน บางวันร้องจนไม่มีเสียงพูดเลยก็เคย” (สัมภาษณ์ 21 กันยายน 2544)

สาวเล่าว่าในวัยเด็กการฝึกจิวเป็นเรื่องยากลำบากเพราะเหล่าซือ(ครู)มีความเข้มงวดอย่างมาก คนเองถูกสอนมาพร้อมๆกับพี่ชาย(หยวน)และพี่น้องคนอื่นๆ วิธีการสอนก็เหมือนกันไม่ค่อยมีการแยกว่าผู้หญิงหรือผู้ชายเพราะจะฝึกหนักเท่ากัน “เหล่าซือสอนมาด้วยกันกับพี่หยวน แต่พี่หยวนจะโคนตีมากกว่าเพราะเป็นเด็กคือด้วยมั้ง แต่โซ่วเป็นผู้หญิงแล้วจะไม่โคนตีนะ พี่เองก็โคนประจำถ้าร้องไม่ดี รำไม่สวย เรื่องโคนหวคนนี้เป็นเรื่องปกติ บางทีรำไม่สวยก็โคนให้รำทำเคียวทั้งวันก็ยังมีเลข ทรมานจะตายไป สมัยนี้นะสบายกว่าเยอะเพราะตีไม่ได้ ลองคิดสิตำรวจได้มาจับกันพอดี แล้วอาวุธที่เหล่าซือใช้ตีนี้จะเรียกว่า โกล้อมือก็คงจะใช่เพราะเอาเป็นว่าฉวยอะไรก็ได้ก็ใช้นั้นแหละหวคนเลข อย่างพี่หยวนเคยโคนไม้ไผ่ที่เขาเอาขึ้นโรงด้วย แล้วพี่ก็เคยโคนคาบไม้หลายที”

บทพระเอกที่ได้รับสาวอธิบายว่าเหล่าซือเป็นผู้เลือกให้ ในช่วงแรกของการหัดเหล่าซือจะสอนให้รำหรือลองร้องคู่ก่อนและจะประกาศลงไปเลยว่าเด็กที่คนสอนคนนั้นจะรับบทใดเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก หรือตัวหน้าตาย กรณีสาวเหล่าซือว่าให้เล่นเป็นตัวพระเพราะตอนนั้นมีพี่หยวนและน้องสาวอีกคนที่สอนอยู่แล้วสาวเหมาะที่จะเป็นตัวบุ๋นแข็งที่สุด เพราะหน้าสวย แต่ไม่หวานเท่าน้องสาวคนเล็กที่รับบทนางเอก(ตัว) “ตอนนั้นเองเพราะเหล่าซือเห็นว่าพี่น้องเป็นเจ้าของคณะด้วยมั้งเลขสอนพี่น้องคนละบท สงสัยจะให้เล่นกันเองได้มั้ง ... ตอนนั้นพอรู้ว่าได้บทผู้ชายก็ไม่ชอบเพราะมันไม่สวยนี่นะ แต่จะไปโต้แย้งอะไรก็ไม่กล้า เหล่าซือน่ารักแล้ว สมัยก่อนนั้นเหล่าซือว่าอะไรก็ต้องยอมรับ เขาเป็นใหญ่ที่สุดละ เด็กๆยังกลัวกันใหญ่ เลขหัดบทผู้ชายมาเรียนทุกวันนี้ เพิ่มารู้ว่าเราเป็นผู้ชายแล้วรุ่งนะ สมัยก่อนเคยได้เงินหน้าโรงด้วยนะ ฮี้อ้วจะให้เงินหน้าโรงเหมือนแม่ยกลิเกนั่นละ”

หากจะกล่าวถึงความชอบหรือไม่ชอบนั้นสาวกล่าวว่าตนเองไม่ได้รักจิวมากแต่ก็ไม่ได้เกลียด คงถือว่าจิวเป็นอาชีพที่ตนถนัดและถือว่าเป็นอาชีพที่ทำรายได้ให้กับตัวเองมากพอใช้ได้จึงยังคงยึดอาชีพนี้ต่อมาจนทุกวันนี้ แต่ก็มีได้สนับสนุนให้ลูกชายเล่นจิวแต่อย่างไร สาวว่าคงจะให้ถูกเลือกอนาคตของถ้าอยากเล่นจิวก็จะตามใจแต่ถ้าตามจริงๆไม่อยากให้เล่นเพราะความลำบากในการหัดและการแสดงที่ไม่อยู่ติดที่ และอนาคตของนักแสดงจิวก็ไม่ได้มั่นคงอย่างในอดีตแล้ว

จิวในฐานะอาชีพแล้วสาวกล่าวว่าในอดีตกับทุกวันนี้แตกต่างกันมาก อย่างค่าจ้างก็ต่างกันและความนิยมจิวที่ลดลงอย่างมากทำให้คณะจิวและฐานะนักแสดงไม่มั่นคงอย่างเดิมอีกต่อไป แต่ถ้าถามว่าจิวจะหมดไปไหมนั้น สาวตอบได้ว่าไม่หมดหรอกเพราะยังมีศาลเจ้า(เงิน)อยู่ที่จิวแสดงให้เจ้าดู เพราะทุกวันนี้จิวเล่นถวายเจ้าเป็นวัตถุประสงค์หลักอยู่แล้ว และเป็นผลพลอยได้ที่เรียกคนมาดูจิวเพื่อประมุขของมากกว่า แต่ถ้าถามว่าความรุ่งโรจน์หรือความเสื่อมความนิยมแล้ว สาวว่าไม่สามารถตอบได้ เพราะเป็นเรื่อง

การซ้อมจิวต่างจากสมัยปัจจุบันเพราะกฎหมายแรงงานและสิทธิมนุษยชนที่เข้ามาควบคุม ทำให้ครูสอนไม่สามารถตีเด็กแบบในอดีตได้ และเนื่องจากเด็กยุคโรงจิวไม่มีอีกแล้ว การฝึกจึงไม่เข้มงวดอีกต่อไป “สมัยนี้สบายกว่าแต่ก่อนมาก ตีมากไม่ได้บางทีถ้าคิดจนเป็นแผลเด็กก็เองไปฟ้องตำรวจก็เป็นเรื่องอีก การสอนจึงเป็นแบบเรื่อยเฉื่อย ถ้าเด็กสนใจใคร่รู้ได้ก็จะเล่นเก่งแต่ถ้าเด็กไม่เอาแล้วก็หมดหวัง เพราะเราไปเคี่ยวเข็ญแบบสมัยที่ไม่ได้แล้ว ก็ดูเอาว่าคุณภาพมันแตกต่างกันอย่างที่เราเห็น”

หยวนเข้ามาสู่การเป็นนักแสดงเพราะทางบ้านเป็นคนะจิวและเป็นความพอใจส่วนตัวที่เมื่อหัดจิวแล้วก็ยอมรับว่าเป็นอาชีพที่ตนรัก และคงจะอยู่ในวงการจิวต่อไปแม้ว่าปัจจุบันนี้จะไม่ได้แสดงจิวกับคณะอีกต่อไปแต่การเป็นผู้ช่วยคุณอำพัน ครูจิวนั้นทำให้ต้องเล่นและหัดจิวอยู่เสมอ ก็เรียกได้ว่าไม่ได้ออกจากวงการจิวแต่อย่างใด สาเหตุที่หยวนออกจากคณะจิวของทางบ้านก็เพราะเห็นพี่สาวเป็นเจ้าของคณะแล้วน้องอีกสองคนก็เล่นจิวเป็นผู้ช่วยอยู่แล้ว ตนเองเป็นผู้ชายควรที่จะออกมาเผชิญชีวิตเพื่อหาทางของตัวเองมากกว่า(อาจจะมีการทะเลาะกัน) “ก็ยังไม่ช่วยเหลือกันอยู่เวลาคนไม่พอก็ไปช่วยกันบ้างแต่ไม่เล่นประจำแบบสมัยก่อน เพราะงานกับอาจารย์เม้งก็มากอยู่แล้ว เรายังไม่มีเวลาจะกลับไปช่วยเขาเท่าไร”

จิวในฐานะอาชีพแล้ว หยวนคิดว่าเป็นอาชีพที่ลำบาก เพราะความยากในการเรียนรู้และการแสดงในวงการนี้จะต้องเก่งจริง มิฉะนั้นจะไม่สามารถยืนหยัดอยู่ได้ จิวเป็นศิลปะชั้นสูง ที่หยวนว่า “จิวเป็นศิลปะชั้นสูง เทียบกับลูกแล้วจิวเล่นยากกว่ามาก เราต้องเล่นตามบท ไม่เหมือนลูกที่แต่งตัวเสร็จก็เล่นได้ แต่เราต้องฝึกกันมาเป็นปี เรื่องแต่ละเรื่องซ้อมกันเป็นอาทิตย์ๆ” ส่วนอนาคตของจิวนั้นหยวนมองว่าเป็นสิ่งที่มองไม่ออก เพราะความนิยมในการชมจิวลดลงเรื่อยๆ แต่จิวที่มีการปรับปรุงให้เข้ากับยุคสมัยอย่างจิวร้องไถยนั้นคงจะเป็นทางรอดของจิวในทุกวันนี้ได้เพราะเมื่อผู้ชมฟังภาษาจีนไม่ออกก็ต้องเปลี่ยนจิวให้ร้องไถยแต่จะต้องคงความเป็นจิวในด้านอื่นๆไว้ “ไม่ใช่เราจะให้จิวเปลี่ยนเป็นไทย แต่ร้องไทยไม่ได้หมายความว่าความเป็นจิวหายไป แต่เราจะต้องทำให้จิวอยู่รอดต่อไปมากกว่า มันไม่ใช่คิดว่าต้องร้องจีนแต่ไม่มีคนดู เราก็คือไม่ได้ดูดี”

กรณีที่ 3 : สาว(นามสมมุติ)

นักแสดงหญิงของคณะเหล่าบ่วงนี้เอง

สาวเป็นน้องสาวของหยวน เนื่องจากอยู่ในครอบครัวจิวมาตั้งแต่เกิด พ่อและแม่จึงจับให้หัดจิวตั้งแต่อายุได้เช่นเดียวกับลูกคนอื่นๆ ด้วยความใส่ใจประกอบกับถูกหัดจิวมาตั้งแต่เด็กทำให้มีความสามารถอย่างมาก ในปัจจุบันนี้รับบทพระเอกฝ่ายบุ๋น(บุ๋นเซ็ง) ประจำคณะ ทุกวันนี้แต่งงานแล้วมีบุตรชาย 1 คน

อนาคต จี๊วทุกวันนี้ไม่มีผู้ชม แต่ถ้าจี๊วสามารถทำให้คนหันกลับมาดูอย่างเช่นในอดีตได้ จี๊วก็คงเฟื่องฟูขึ้นมาอีกครั้งอย่างแน่นอน

กรณีที่ 4 : เล็ก

นักแสดงหญิงของคณะเหล่านี้เอง

เล็กเป็นคนไทยเชื้อสายจีนที่อาศัยอยู่ที่เขาวราช เล็กเล่าให้ฟังว่า ที่บ้านขายขนมกุยช่ายทอดมาตั้งแต่รุ่นแม่ และต่อมาเมื่อโตขึ้นก็มาช่วยแม่ขายอยู่จนก่อนหน้าเข้าคณะจี๊วก็ขายอยู่ที่หน้าโรงจี๊ว “เคยขายขนมกุยช่าย อยู่หน้าโรงจี๊วเห็นเขาแสดงก็ชอบเลยเข้ามาขอเป็นนักแสดง ตอนที่ขายขนมอยู่ก็ได้เงินเดือนประมาณหมื่นกว่าบาท แต่ตอนนี้มาอยู่คณะจี๊วได้เงินเดือนประมาณ สี่พันบาท ก็น้อยกว่าแต่ก่อนมาก แต่เราไม่ต้องจ่ายค่าอะไรที่โรงจี๊ว เขามีให้กินอยู่เสร็จ เงินก็พอใช้ แต่ด้วยความชอบเห็นแล้วสวยอยากแต่งสวยๆอย่างเขาบ้างจึงตัดสินใจมาเป็นนักแสดงจี๊ว” ครอบครัวเล็กไม่ได้ยากจน แต่ฐานะพอใช้ไปเดือนชนเดือน คือถ้าไม่ขายขนมก็ไม่มีรายได้ แต่เนื่องจากรายได้ค่อนข้างดีจึงไม่มีปัญหาทางการเงิน การเข้าคณะจี๊วเป็นความต้องการส่วนตัวเป็นหลักสำคัญ

เล็กเล่าถึงครอบครัวว่าไม่ต้องการให้มาเป็นนักแสดงจี๊วเพราะตนเองเป็นลูกสาว พ่อและแม่อยากให้อยู่กับครอบครัว อีกทั้งตนยังอายุน้อยทางบ้านก็กลัวว่าจะไม่รุ่งเรื่องเพราะอาชีพนักแสดงจี๊วนี้ไม่รุ่งหรือทำเงินเช่นในอดีต แม่ของเล็กว่าไม่อยากให้มาอยู่คณะจี๊วเพราะไม่สามารถอบรมเล็กได้เอง แต่เล็กถือว่าตนเองอยากเป็นจึงคือและออกจากบ้านมาเป็นนักแสดง “ก็อยากเป็นนี่นา ทางบ้านเขาไม่ยอมจะให้ทำยังงัย ก็ต้องออกจากบ้านแล้วที่มาอยู่ในคณะมันก็ต้องออกจากบ้านอยู่ดี ตอนนี้คงดีขึ้นแล้วมั้ง เพราะบางทีก็ส่งเงินกลับไปให้ทางบ้านใช้บ้างแต่ก็ไม่ได้เยอะอะไร เพราะเล็กเงินเดือนยังน้อยอยู่”

เล็กมาอยู่ที่คณะนี้ได้ราวหนึ่งปี ปัจจุบันอายุ 18 ปี เป็นเด็กรุ่นห้าๆของคณะมีศักดิ์เป็นน้องแต่ไม่ใช่น้องสุดท้อง ได้รับความเอ็นดูจากพี่ๆในคณะอย่างมากเพราะความช่างพูด ช่างถาม และความรักในการแสดงจี๊วอย่างแท้จริง “เจ๊ๆเขาก็เอ็นดูเล็กนะเพราะถามอะไรเขาก็จะสอนให้ทุกที บางครั้งเจ๊เขาก็เรียกให้ไปใช้เครื่องสำอางเขา เพราะเล็กยังเด็กเพิ่งเข้าเงินไม่มีมากพอจะซื้อเครื่องสำอางทีละหลายๆได้ โดยเฉพาะพวกสีบางสียังขอพวกเจ๊ๆอยู่ แต่พวกเครื่องรองหน้านี่ต้องมีเอง แล้วเล็กก็ไม่มียกกล่องใส่เครื่องสำอางแบบเจ๊ๆเขาเพราะต้องข้างเขาต่อกล่องมันแพง ยังไม่มีเงินพอ เล็กก็ใช้กระจกอันละ สิบบาทไปก่อนหรือว่าถ้าวันไหนที่เจ๊ๆเขายังไม่ใช้(ยังไม่ได้แต่งตัว) เล็กก็ไปขอใช้ก่อนเพราะอย่างเจ็ดมหรือเจ็ดสาว(นามสมมุติ)จะให้อนุญาตเล็กก่อนแล้ว ใช้ได้เลย”

บทบาทที่เล็กได้เล่นในคณะไม่ระบุนักเจนแแต่โดยมากเป็นบทตัวพระ เพราะบุคลิกที่ออกแก่นแก้ว และไม่เรียบร้อยจึงถูกผู้จัดการจับให้เล่นบทตัวพระ แต่ในบางครั้งเล็กก็ได้เล่นบทตัวนางด้วย เล็กเล่าว่าชอบบทตัวนางมากกว่า “ที่ชอบมากเพราะบทผู้หญิงจะแต่งตัวสวยกว่าบทผู้ชาย อย่างหน้าที่วาดก็จะต้องดูหวานๆ ไม่น่าแข็งๆแบบนี้ ส่วนชุดของผู้หญิงจะเป็นกระโปรงยาวกรอมเท้ามีลายปักพราวไปทั้งตัว... ของผู้ชายก็มีนะแต่มันไม่สวยเท่าของผู้หญิงและรองเท้าผู้ชายมันต้องเสริมส้นไซ้มะ มันเดินลำบาก... ให้ความรู้สึกเหมือนใส่ส้นคึกมั้ง” บทที่เล็กได้รับนั้นไม่สามารถระบุนักเจนแแต่แต่ละครั้งของการแสดงได้ว่า จะได้รับบทใด เล็กก็คาดหวังว่าจะสามารถได้รับบทที่ดีกว่าทุกวันนี้ จึงพยายามฝึกฝนตัวเองอยู่เสมอ “อยากเล่นให้ได้อย่างเจ็ดมี เจ็ดแ่งมากเล่นได้สวย เคยเห็นเจ็ดได้เงินจากคนดูด้วย อย่างว่าละ ถ้าเล็กเล่นเก่งๆ จะมีคนให้เงินบ้างรีเปล่าไม่รู้ละ”

ในด้านการฝึกซ้อมบทนั้น เล็กเป็นเด็กที่เพิ่งเข้ามาจึงได้รับบทที่ยังไม่จับช้อนมากนักและมักไม่ เป็นบทที่ต้องมีบทพูดที่เป็นลักษณะตอบโต้กัน หรือบทพูดที่ชาวมากๆ เล็กเล่าว่า “ตอนนี้ก็เล่นบทในป่วง เชียงซุด จึงเจิงหุข(พบกันที่เมืองหลวง) เป็นตัวบัณฑิตที่ออกมาอวยพร ชุดที่แต่งเป็นสีแดงทั้งตัวเลย เหมือนชุดแต่งงานของจีน และก็เล่นเป็นบทตัวประกอบ(จับ)ทั่วไปแต่ไม่ถึงกับเป็นทหารขึ้นหน้าโรง หรอกนะ จะดีกว่าเพราะเล่นในเรื่องมากกว่า อย่างวันนี้เล่นเป็นทหารสนิทเลยต้องแต่งเป็นผู้ชาย...คู่นี้ คิวจะซัดมากเลยเพราะจะเข้มและใหญ่เป็นปีค”

ในด้านการหัดจิวนั้น เนื่องจากเป็นเด็กที่เพิ่งเข้าคณะไม่นานการฝึกจิวจึงเป็นหน้าที่ของเหล่านัก แสดงในคณะและผู้จัดการ เวลาฝึกจะเป็นเวลาบ่ายๆหรือหลังป่วงเชียงตอนเช้า ให้มาหัดรำและร้อง หากรำสวยจะได้เล่นป่วงเชียงตอนเช้าก่อนเป็นลำดับแรก บางครั้งเป็นการหัดร้องกับนักแสดงเวลานักแสดง หัดจิวเรื่องใหม่ก่อนเดินบท และใช้วิธีจดจำเอาจากสิ่งที่เห็น บางครั้งถ้าได้รับเลือกให้เล่นบทบาทบางตัว ในเรื่องใหม่ก็จะได้รับการหัดจากเหล่าซือ(ครู) ที่มาเดินจิวให้ ถ้าเหล่าซือเห็นแววก็จะสามารถเลื่อนบทให้ เด่นขึ้นได้ทางหนึ่งนอกจากจะได้รับการยอมรับจากนักแสดงหลัก ผู้จัดการ หรือเจ้าของคณะ เล็กเล่าเรื่อง การเปลี่ยนฐานะว่า “ตอนแรกเลยเขาให้เล่นป่วงเชียงตอนเช้าก่อนเพราะถ้าแก่ว่าไม่ค่อยมีคนดู เล่นผิดพลาดก็จะไม่กระเทือนถึงคณะเท่าไร ถ้าไม่มันับรวมเล่นเป็นตัวทหารข้างโรงนะ ใฮบทนนั้นใครก็เล่นได้มา ขึ้นเท้าสะเอวเฉยๆ วันเล่นวันแรกก็สั้นไปหมคกกลัวพลาดแต่ก็ผ่านมาได้ด้วยดี เขาก็ให้เล่นมาเรื่อยๆจนทุกวันนี้ก็ได้มาเล่นป่วงเชียงตอนกลางคืนแล้ว ดีใจนะเหมือนเขาเริ่มยอมรับว่าเล็กก็มีความสามารถ บททหาร ข้างโรงก็ยังเล่นอยู่นะถ้าคนขาด แต่ส่วนมาเล่นเป็นบททหารหรือสาวใช้ที่มีบทมากกว่าทหารเฝ้าข้างโรง นะ”

ในด้านความหมายของจิวและการคาดหวังจิวในฐานะนักแสดงแล้วเล็กได้ให้ความหมายว่าจิวเป็น ศิลปะที่งดงาม และตนเองก็เข้าสู่วงการจิวเพราะหลงใหลในความงามนั้น คุณค่าของจิวเป็นศิลปะชั้นสูงที่

ต้องมีการหัดเป็นเวลานาน อย่างตัวเล็กเองเพิ่งเข้าคณะมาได้เกือบปียังไม่สามารถแสดงบทที่มีบทเจรจาตอบโต้ได้เลยเพราะยังไม่มีความสามารถเพียงพอ เล็กเล่าว่า คงจะต้องฝึกฝนต่อไปอีกมากหากต้องการที่เป็นนักแสดงจิวตัวหลักประจำคณะได้อย่างนักแสดงคนอื่นๆ ความหวังในอนาคตนั้นก็เล็กให้ความตั้งใจจะเป็นนักแสดงที่เก่งกว่าทุกวันนี้ และจะต้องสามารถเล่นบทหลักได้อย่างตัวพระเอกหรือนางเอก ในด้านความคิดถึงอนาคตของจิว เล็กให้ความเห็นว่าคงจะยังไม่หมดไปจากสังคมอย่างแน่นอนเพราะตัวเองเชื่อมั่นว่าจะต้องมีอะไรสักอย่างมาทำให้จิวดีขึ้นเพราะจิวเองเป็นการแสดงที่มีมานานทั้งในจีนและในไทย ความภาคภูมิใจของคนที่เล่นจิวคงจะไม่สุดที่ตรงจุดนี้แน่นอน และเล็กยอมรับหากจิวจะมีการปรับเปลี่ยนบางอย่างเพื่อความอยู่รอด “จิวเป็นศิลปะขั้นสูงที่สืบทอดกันมานาน อย่างคณะนี้ก็อยู่มาว่าร้อยปีเป็นความภาคภูมิใจในความเป็นจีน จิวคงจะไม่หายไปง่ายๆหรอก...แต่ถ้าจะมีการเปลี่ยนรูปแบบการแสดง จิวก็คงจะได้แต่คงจะไม่ใช่เปลี่ยนแบบไม่เหลือแบบเดิมหรอก มันก็ต้องมีอะไรบางอย่างที่บอกให้คนดูเห็นว่านี่ละจิวอยู่บ้างละนะ”

กรณีที่ 5 : เติ้ง

นักแสดงชายของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

เติ้งอายุราว 30 กว่าปี เป็นชายไทยเชื้อสายจีนที่รูปร่างหน้าตาเหมือนคนไทยมากกว่าจีนมีผิวสีคล้ำมาก เติ้งเล่าว่าครอบครัวมีฐานะไม่ยากจนนัก แต่ตัวเองเป็นคนที่ไม่ชอบอยู่ติดบ้าน ชอบเร่ร่อนไปทำงานในคณะจิวมาหลายที่แล้ว แต่ก็ไม่ได้ตั้งใจจะเข้ามาสู่วงการจิวอย่างเต็มตัวในตอนแรกๆ

“เคยเข้าๆ ออกๆ โรงจิวมาหลายโรงแล้ว เวลามึงานรับจ้างก็จะไปทำหากได้เงินคิดว่าเวลาว่างงานก็จะไปขอตามคณะจิวเล่น ส่วนมาเล่นเป็นแค่ตัวประกอบเท่านั้น เพราะไม่เคยอยู่นานจนฝึกบทได้ แต่ก็พอใจกับตรงนั้น เจ้าของหรือผู้จัดการโรงจิวบางคนเขารู้ว่าเราเข้ามาเพราะว่างงานเขาก็รับ...บางทีเวลาไม่มีเงินก็มาขอเล่นกับคณะเดิม เขาก็ให้เข้ามาเล่น แต่พวกอย่างนี้บางคนก็ไม่รับฝึกชอบ อยู่ๆก็ไปเลยก็มี แต่ผมเวลาจะไปจะบอกเขาก่อน เขาก็เข้าใจว่ามันเป็นความพอใจมากกว่าว่าจะอยู่หรือไป”

เติ้งเล่าว่าที่ทำเช่นนี้เพราะพอใจแม้จะชอบวิถีชีวิตในคณะจิวแต่ก็ไม่ชอบในส่วนที่จะต้องเดินทางบ่อยมากเกินไป และงานก็ค่อนข้างหนัก ถึงจะเป็นแค่ตัวประกอบแก้ขัด ก็ต้องรับผิดชอบในส่วนของการขึ้นนั่งๆ ที่หน้าโรงเป็นสิ่งที่เมื่อยมาก และเวลาเดินเข้า-ออกมาก็ใช้สัปดาห์เดิน จำเป็นต้องดูแลสุขภาพนักแสดงคนอื่นๆ ด้วย เติ้งกล่าวถึงเรื่องการหัดจิวว่า “ไม่ใช่เรื่องง่ายเลย ที่แรกที่เข้ามานั้นก็ว่าจะสบาย แค่ขึ้นข้างเวทีกับเดินไปเดินมาแค่นั้นเอง แต่พอเอาเข้าจริงวันแรกที่ได้ขึ้นเวทีนั้นพอดีคนเขาขาดเจ็ลยให้ขึ้นไปขึ้นเป็นตัวประกอบหน้าโรง เจ็ลยสอนแล้วว่า ขึ้นยึดคอกแล้วทำสะเอวนี้ๆนะ แล้วทำตามคนที่ขึ้นอยู่ข้างๆ เขาเดินกลับก็เดินตามเขา ใจผมก็ขึ้นนั่งๆจากนั่งกว่า 20 นาที เมื่อยแทบตาย พอไม่ยึดคอก คนข้างๆก็สะกิด

ตอนเดินออกไปขึ้นไม้เท้าไทร์ แต่ตอนเดินกลับนี่มันจะมีสิทธิ์พลาดกันเยอะเพราะตัวเอกต้องเดินไปก่อน แล้วเราค่อยเดินตาม ไซ้มะ แต่ที่นี้คนมันไม่เคยก็เลยเดินนำเขาชะข้างล่างหัวเราะกันเกรียวเลย อายมาก จากคอมมาแทบไม่ขากออกเลย แต่เจ๊ๆเฮียๆเขาก็เข้ามาปอบว่า ไม่เป็นไร เล่นดีแล้ว ก็เลยทำใจกล้าๆ เดินออกไปอีกรอบ”

การฝึกซ้อมของหังไม้เป็นระบบอย่างนักแสดงใหม่คนอื่นๆเพราะการที่หังเข้าและออกโรงจิวบ่อยจึงได้รับการสอนมาหลายครั้ง แต่ก็ไม่มีการพัฒนาเท่าที่ควรเพราะการสอนไม่เป็นเรื่องราว คือเมื่อหังจิวอยู่ประมาณเดือนหังก็จะออกไปทำงานอื่นทำ ที่หังไว้ก็ครึ่งๆกลางๆ พอเข้ามาอยู่ในโรงจิวใหม่ หังก็หัดใหม่ในบทเดิม นั่นคือบททหารตัวประกอบ หังเล่าว่า เข้า-ออกโรงจิวมากกว่า 2 ปีแล้วแต่ก็ยังเป็นได้แค่ตัวประกอบปลายแถว คงเพราะความไม่ต่อเนื่องของการหังจิวนั่นเอง

วิถีชีวิตในคณะจิวเป็นสิ่งหนึ่งที่หังชอบเพราะมีความอบอุ่นมากหังเล่าว่า “ที่นี่เขาจะเลี้ยงดูกันแบบลูกหลาน” ใครเข้ามาใหม่ให้ถือเป็นน้องเล็กที่จะได้รับความเอื้ออาทรจากผู้ใหญ่ในคณะ การอบรมดัดเตือนก็เป็นไปด้วยความรักและหวังดี หังเล่าว่า “ตัวเองเป็นคนหลักลอย ไม่ชอบอยู่ติดที่ เงินทองก็ไม่เก็บ ถ้าแก่ก็มาเดือนหลายทีแล้วทำให้ทำงานทำการให้จริงจึงจะได้คั้งตัวได้ชะที แล้วก็ชวนว่าถ้ายังไม่มีการไปก็อยู่ที่คณะไปก่อนก็ได้ ... รู้สึกดีมากเลย แต่ก็อย่างว่านะบางคนเขาอาจจะหาว่ามายุ่งเรื่องของเขา แต่ผมว่า ที่ถ้าแก่เขามาเดือนก็ด้วยความหวังดีมากกว่า”

จิวในฐานะของนักแสดงแล้วหังถือว่าตนเองก็ไม่ไม่แน่ใจนักว่าจะเรียกตัวว่านักแสดงได้หรือไม่ เพราะอาชีพอื่นที่หังทำก็มี แต่ในฐานะที่แสดงจิวอยู่ด้วย หังถือว่าจิวเป็นอาชีพที่สนุกสนาน แต่ก็ยังเป็นอาชีพที่เหนื่อยและลำบาก ความคาดหวังกับการเป็นนักแสดงจิวที่ปัจจุบันนี้เริ่มคิดว่า การที่อาชีพเป็นนักแสดงอาจจะมั่นคงกว่าการเปลี่ยนงานไปเรื่อย แม้ว่าจะได้เงินน้อยแต่เนื่องจากมีอาหารและที่พักให้ทำให้ไม่มีรายจ่ายอะไรที่สำคัญมากนักก็ถือว่าเป็นรายได้ที่ดีทีเดียว หังเล่าว่าเริ่มมีความคิดที่จะปักหลักอยู่กับคณะจิวตามที่ถ้าแก่ชักชวน และเมื่อถามว่าจิวเป็นอย่างไรในทุกวันนี้ หังตอบทันทีว่า คนดูน้อย “วันไหนเล่นต่างจังหวัดแทบจะเล่นให้หมาดู เพราะไม่มีคน แต่ถ้าวันไหนเล่นเป็นภาษาไทยคนจะมีมาดูบ้าง(ที่ต่างจังหวัด)” และอนาคตแล้วคงไม่น่าหวังเพราะเท่าที่หังทราบมา คณะจิวคณะนี้เป็นคณะจิวที่มีฝีมือผู้ชม “ติด” มีคนมาดูเสมอๆถึงถ้าเปิดการแสดงในกรุงเทพแล้ว คนจะมาดูเยอะ และจากการอยู่ที่คณะนี้มาได้สักพักใหญ่เห็นว่าคณะนี้มีงานเข้ามาตลอดเวลา และคาดว่าจิวคงจะไม่หายไปจากวงการในเร็ววันนี้อย่างแน่นอน

กรณีที่ 6 : บุญชู

นักแสดงชายของคณะไช้ซงฮง

บุญชูในบางครั้งจึงมีหน้าที่ผู้จัดการคณะกตลาฯ ถ้าว่าอยู่คณะนี้มาตั้งแต่เด็ก หัดจิวมานาน ทุกวันนี้ก็แสดงอยู่ทุกวัน บุญชูเป็นคนจีนที่เข้ามาอยู่ในคณะจิวพร้อมกับพี่ชายที่เป็นนักแสดง เพราะการเข้ามาในคณะจิวนั้นสามารถเลือกได้ว่าจะจะเป็นนักดนตรีหรือนักแสดง พี่ชายของบุญชูเลือกที่จะเป็นนักดนตรี ส่วนบุญชูเลือกที่จะเป็นนักแสดง ปัจจุบันเขาเป็นนักแสดงหลักของคณะ แต่ก็ไม่ได้เล่นบทที่เป็นตัวเอกมากนัก เพราะมีนักแสดงในคณะหลายคนที่สามารถเล่นบทหลักได้ทั้งบทตัวพระและตัวนาง

บุญชูเป็นนักแสดงจิวรุ่นที่ยังใช้รูปแบบการหัดจิวจากเหล่าซือ แม้ว่าจะไม่ได้รับการสอนจนจบกระบวนการแบบในอดีต แต่ความที่ได้รับการสอนพื้นฐานมาเป็นอย่างดีจึงทำให้บุญชูสามารถพลิกแพลงการซ้อมจิวได้เอง ไม่ยากนักเมื่อได้รับบทแสดงเรื่องใหม่ การหัดจิวในอดีตเป็นการหัดที่เข้มงวดในสายตาของบุญชูเพราะจะต้องได้รับการฝึกซ้อมวันละหลายชั่วโมงเมื่อมาเทียบกับทุกวันนี้แล้วแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ความเข้มของการสอนจางหายไปมาก ระยะเวลาที่น้อยลง ซึ่งส่งผลให้คุณภาพของนักแสดงต่ำลงด้วย

บุญชูเล่าให้ฟังว่า สมัยตนเป็นเด็กที่เริ่มหัดจิวกับเด็กสมัยนี้นั้นต่างกันมาก บุญชูต้องหัดวันละหลายชั่วโมง กว่าที่จะสามารถขึ้นเวทีได้ก็หัดอยู่นานหลายเดือน เมื่อเทียบกับเด็กสมัยนี้แล้ว บางคนถ้าคนขาดก็ขึ้นเล่นได้เลย หรือหัดให้พอร่ำทำาก็จับไปแสดงบนเวทีแล้ว ดังนั้นคุณภาพจึงด้อยกว่าแต่ก่อน เขาเล่าว่านักแสดงเก่าๆหลายคนก็บ่นกันในลักษณะคล้ายๆกันนี้ และนอกจากความเร่งรีบด้านขาดบุคลากรแล้ว ความเอาใจใส่ของนักแสดงจิวรุ่นใหม่ก็มีน้อย เด็กบางคนไม่สนใจจะศึกษาหาความรู้เอาเองรอดแต่จะป้อนให้ ซึ่งต่างจากเมื่อก่อนที่เหล่าซือเขียวเขียวแต่ตอนนี้ถ้าไม่รักก็ยากที่จะก้าวหน้าในวงการจิว

ในฐานะนักแสดงจิวแล้วบุญชูให้ความยกย่องนักแสดงทุกคนว่ามีความสามารถในการที่จะแสดงบนเวที แต่ความสามารถนี้แตกต่างกันระหว่างนักแสดงรุ่นเก่าและนักแสดงรุ่นใหม่ นักแสดงรุ่นเก่านั้นเป็นความสามารถที่ได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี การที่จะก้าวไปสู่นักแสดงนั้นเป็นเรื่องหมายการยศศรีคุณภาพได้เป็นอย่างดี แต่สำหรับนักแสดงรุ่นใหม่หรือนักแสดงที่เป็นคนไทยและลาวที่มีความสามารถก็มีหลายคน แต่พวกที่ไม่เอาใจใส่ก็มาก ดังนั้นเขามองว่าอาชีพนี้ เป็นอาชีพที่ขึ้นอยู่กับตัวบุคคล ถ้ารักก็จะมีรุ่งโรจน์ แต่ถ้าไม่เอาถ่านก็คัดค้านไม่ก้าวไปไหน บุญชูรักและพอใจกับการเป็นนักแสดงจิวและคาดว่าการจะอยู่ในวงการจิวต่อไปจนกว่าจะไม่ไหวก็คงหาอย่างอื่นทำต่อไป (ความจริงพี่ชายของบุญชูมีกิจการบริษัททัวร์ส่วนตัวอยู่แล้วและคิดว่าในบางครั้งบุญชูน่าจะไปช่วยงานที่ชายอยู่แล้ว)

ส่วนเรื่องอนาคตของจิวนั้นเขาเห็นว่าเป็นเรื่องที่คาดเดาได้ลำบากเพราะทุกวันนี้จิวก็แสดงแบบเรียกว่าวันต่อวัน หากวันใดหยุดแสดงนั้นหมายถึงเจ้าของคณะไม่มีเงินเข้ามาหมุนภายในคณะ และอาจจะ

ส่งผลถึงการจ่ายค่าจ้างประจำวีคต่อไปด้วย ดังนั้นอนาคตของจิวถ้าไม่มีอะไรสักอย่างเข้ามาทำให้เฟื่องฟูก็ คงจะเป็นไปตามที่คนอื่นๆทำนายกันคือ คุณภาพที่ด้อยลง คณะที่น้อยลง เรื่องที่วนไม่ค้อมีเรื่องใหม่เนื่องจากรายจ่ายในการซื้อเรื่อง ช่างครุสอน เครื่องแต่ง อุปกรณ์และฉากการที่ต้องซ่อมแซมและซื้อใหม่มีราคาค่อนข้างสูง จิวคงมีฐานะที่ไม่ดีนัก แต่ถ้าเกิดมีอะไรสักอย่างมาทำให้จิวกลับมาได้รับความนิชมอย่างที่ว่า แม้พูดว่าจะทำให้ได้ก็คงได้ผลลัพธ์ที่ต่างออกไป ส่วนเรื่องการจะปรับเปลี่ยนการแสดงให้ร้องไทยหรือเปลี่ยนเนื้อเรื่องแล้วใครส่วนตัว บุญชูไม่ถือว่าเป็นการทำลายจิว เพราะยังมีความเป็นจิวอีกหลายอย่างที่เรายังคงไว้อยู่ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย รูปแบบการแต่งหน้า เราคงไม่หันไปแต่งหน้าแบบละครปกติได้ และที่สำคัญอย่างทุกวันนี้แม้ว่าจิวจะใช้เนื้อร้องในบทละครจิวเป็นภาษาไทยในบางเรื่อง แต่ลักษณะการร้องก็ยังคงความเป้งจิวที่ยังร้องเสียงสูงมีการเอื้อนทอดยาวออกไปอยู่ เป็นต้น

กรณีที่ 7 : ปู้ก

นักแสดงหญิงของคณะไช้ซง

ปู้กเป็นเด็กสาวชาวอีสานที่เข้าคณะจิวตั้งแต่อายุย่างเข้าวัยรุ่น และอยู่ที่โรงจิวมาตลอดรวม 20 ปี ทุกวันนี้ปู้กได้รับบทนางเอกประจำคณะร่วมกับนักแสดงคนอื่นอีก 1 คน เนื่องจากปู้กเป็นคนไทยอีสาน จึงพูดทั้งภาษาไทยภาคกลางและภาษาจีนไม่ได้ เมื่อแรกเข้าคณะจึงเป็นปัญหาใหญ่สำหรับเธออย่างมาก การหัดพูดภาษาจีนยากกว่าการหัดภาษากลาง และเธอสามารถพูดภาษากลางชัดในปีต่อมาหลังจากเข้าคณะ และปัจจุบันนี้สามารถตอบได้ภาษาจีนได้พอสมควร แต่ไม่สามารถอ่านและเขียนตัวจีนได้

ปู้กเล่าว่าที่เข้ามาในคณะจิวในตอนแรกเพราะจิวผ่านไปแสดงที่ต่างจังหวัด ตนเองกำลังหางานทำ จึงเข้าไปลองของงานกับคนในคณะ และก็ได้มีโอกาสดูกับผู้จัดการคณะ เขาจึงรับไว้เป็นเด็กเก็บของก่อนในตอนแรก และต่อมาเมื่อนักแสดงขาด ปู้กจึงได้ขึ้นเวทีเป็นตัวประกอบไม่มีบทพูด(สาวใช้) เนื่องจากทำทางและการขึ้นแสดงเมื่อคนไม่มีบ่อยครั้งเข้า ถ้าแก่จึงสั่งว่าให้หัดจิวให้กับปู้ก เพราะเงินที่ได้รับหากเป็นนักแสดงจะได้มากกว่าคนเก็บของทั่วไป

การหัดจิวของปู้กก็เหมือนนักแสดงรุ่นใหม่ทั่วไปที่ไม่มีเหล่าซือประจำต้องหัดเองจากนักแสดงคนเก่าๆที่อยู่ในคณะ แต่เนื่องจากไม่สามารถพูดจีนได้ในช่วงแรกๆ จึงต้องอาศัยการท่องจำเป็นหลัก แต่เนื่องจากการแสดงจิวจะต้องแสดงให้เข้ากับเนื้อความของเรื่องที่แสดง ปู้กจึงต้องอาศัยการถามจากผู้เข้าใจภาษาจีนให้ช่วยเล่าเรื่องหรือแปลภาษาจีนให้ฟัง แม้กระทั่งเมื่อเธอสามารถพูดได้บ้างแล้วปู้กก็ยังใช้วิธีถามให้คนอื่นช่วยแปลให้ฟังเสมอ เธอพูดถึงการซ้อมในส่วนนี้ว่า “บางทีที่ไม่เข้าใจว่าตรงนี้ต้องทำท่าทางหรือความรู้สึกแบบไหนก็จะไปถามคนที่เก่งๆพูดจีนได้ อย่างถ้าแก่ หรือเฮีย หรือไม่กี่ที่บุญชูให้แปลให้ฟัง หรือบางคำก็พอรู้บ้างแต่ก็เคอะ ถ้าไม่แน่ใจก็จะถามเอามากกว่า”

เมื่อปูกสามารถร้องตอบโต้บทได้แล้วก็ได้รับโอกาสให้เล่นบทที่คิดว่า และในวันหนึ่งที่กำลังซ้อมเรื่องใหม่นั้นเหล่าซือที่มาแจกบทก็เลือกนักแสดงให้เข้ากับเรื่องก็เลือกปูกให้แสดงบทบาทนางเอกแม้จะไม่ใช่นางเอกตัวหลักแต่ก็มีความสำคัญในเรื่องนั้น เธอเล่าว่า “ที่เคยเป็นตัวรอง แต่พอเขาซ้อมเรื่องใหม่ครุมาเลือกให้เล่นเป็นตัวเอกก็ดีใจและก็เล่นตัวเอกมาเรื่อยๆจนทุกวันนี้”

ในด้านความรู้สึกรู้สึกในฐานะนักแสดงจริงแล้วปูกถือว่าเป็นอาชีพที่คนไม่เคยคาดหวังว่าจะได้เข้ามาอยู่ในวงการนี้และยังไม่คาดหวังเลยว่าเด็กอีสานที่พูดจีนไม่ได้จะกลายเป็นนางเอกคณะจีวี่ที่มีชื่อคณะหนึ่งในเมืองไทย จึงเป็นความภูมิใจอย่างหนึ่งที่สามารถเล่าให้คนอื่นฟังได้อย่างไม่อายเลยแม้ทางญาติจะเคยมาว่าว่าเป็นอาชีพที่ไร้อัตตา ศรัทธา ร่ำรวยไม่เป็นหลักแหล่งก็ตามที่ ปัจจุบันปูกมีลูกชายหนึ่งคนอายุ 6 ขวบ ลูกชายคนนี้อยู่กับปูกมาตลอดและตอนนี้กำลังจะต้องเข้าโรงเรียนปูกไม่หวังให้ลูกชายเดินตามรอยเป็นคนในคณะจีวี่อยากให้เราเลือกทางชีวิตเอง แต่ความผูกพันนี้จะดึงให้ลูกชายเข้ามาในวงการนี้หรือไม่เป็นเรื่องอนาคตที่ปูกไม่ทราบ แต่ปีหน้าจะให้เข้าชั้นประถมในกรุงเทพ เพราะปัจจุบันนี้เรียนชั้นอนุบาลอยู่ที่โรงเรียนแห่งหนึ่งในกรุงเทพ สำหรับตัวเธอเองถือว่าอาชีพนี้เป็นอาชีพที่มีเกียรติ ต้องฝ่าฟันความยากลำบากมามากกว่าจะมาถึงจุดนี้ได้

ในด้านอนาคตของจีวี่นั้นปูกให้ความเห็นว่า คงจะริบหรี่เต็มทน เพราะการแสดงแต่ละครั้งไม่มีผู้ชม โดยเฉพาะในต่างจังหวัด “แต่เมื่อเขาจ้างมาเราก็ต้องแสดง” เป็นคำตอบที่ปูกตอบเมื่อกล่าวถึงรู้สึกอย่างไรเวลาไม่มีคนมาดูเราแสดง อนาคตจีวี่เป็นอนาคตที่มีคนมองทุกที ปูกว่าเพราะความเป็นภาษาจีนที่ทำให้คนดูไม่เข้าใจแม้เรื่องจะสนุกแต่ถ้าไม่เข้าใจก็ดูได้ไม่นาน “เวลาเล่นจีวี่(ภาษา) ไทยก็มีคนดูเรื่อยๆทางเจ้าภาพ(ศาลเจ้า)เขาก็ไม่ยอมหрок เขาว่ามาเล่นในศาลจีนคืนมาร้องเป็นไทย ไซ้ได้ที่ไหน แต่ทางเราก็ลองเสนอไป เพราะเรื่องจีวี่มันไม่พอบ้างในบางครั้ง พอบางที่เขาชวนๆเราก็เล่น แล้วกลับเป็นผลดีเพราะคนมาดูเยอะ หลังจากนั้นบางศาลเขาก็ว่าเองว่าถ้าจะเล่นจีวี่ไทยก็เล่นได้เลยนะ” ปูกให้ความเห็นว่าหากเปลี่ยนมาร้องไทยในบางครั้งก็น่าจะเรียกคนดูได้มากขึ้น โดยเฉพาะที่ต่างจังหวัด ในด้านความเป็นจีนนั้นปูกให้ความเห็นว่า จีวี่ร้องไทยนั้นไม่ได้แตกต่างจากจีวี่ร้องจีนแต่อย่างไร เพราะทำนองและวิธีการเอื้อนยังคงรูปแบบเดินไว้ นำหน้าซ้ำการร้องจีวี่แบบเดิมแต่เป็นภาษาไทยกลับร้องยากกว่าปกติเสียอีก การเอาคำไทยมาขึ้นเสียงสูง เป็นเรื่องยากที่จะร้องไม่ให้เพี้ยน หากฟังเดินๆอาจจะเข้าใจว่าร้องเป็นภาษาจีนก็เป็นได้

ปูกเชื่อว่าหากเราไปขวางกระแสที่เข้ามาเราก็จะถูกพัดกลืนหายไปแบบเรือที่ขวางแม่น้ำ แต่ถ้าเราขอมผ่อนตามกระแสความนิยมของผู้คนเราก็จะอยู่รอดได้ต่อไป ในเรื่องนี้ปูกเล่าให้ฟังว่ามีทั้งคนที่อยากให้ร้องไทยและไม่อยากให้ร้องไทยในคณะ เป็นความคิดใครความคิดมัน แต่หากถ้าแก่งก็จะต้องทำตามในที่สุด

กรณีที่ 8 : สมชาย

นักแสดงชายของคณะอีโต้เฮงเกียะท้วง

สมชายเป็นเด็กชายชาวอิสาน ที่เข้าร่วมคณะจิวเมื่องจิวคณะนี้เดินทางเข้าไปแสดงที่บ้านเกิด เมื่อสองปีก่อน เมื่อเห็นว่าจิวเดินทางไปแสดงทั่วจึงสนใจและอยากออกจากบ้านมาสู่โลกกว้าง จึงเข้าไปพบกับผู้จัดการคณะ(อาจื่อ) และขอสมัครเป็นนักแสดงจิว โดยการหนีออกจากบ้านตอนอายุ 16 ปี

“ตอนแรกไปจิว เห็นครั้งนั้นก็ชอบเลขขอมายู่ที่โรงจิว แต่พ่อกับแม่ไม่ยอมให้มา บอกว่าเป็นอาชีพที่ไม่ยั่งยืน อยากให้ทำงานอยู่ที่บ้านมากกว่า แต่ด้วยความชอบจึงคือและออกเดินทางมาที่คณะจิววันที่จิวย้ายที่(แสดง)”

เมื่อสมัยเด็กสมชายก็อยู่ที่บ้านเกิดกับครอบครัวในฐานะที่ค่อนข้างยากจน ต้องทำงานไปพร้อมกับเรียน จนจบชั้นป.6 พ่อจึงให้ออกมาช่วยทำนาที่บ้าน จนเมื่อสองปีก่อน ได้มีโอกาสเข้ามาเมืองมาเที่ยวงานกับเพื่อน และเมื่อได้ชมการแสดงจิวก็เกิดชอบใจและบวกกับความอยากเที่ยวจึงตัดสินใจเข้าคณะตั้งแต่นั้นมา ในช่วงแรกๆก็มีหน้าที่เก็บอุปกรณ์ต่างๆ กลางวันก็หัดจิวไปโดยอาศัยใครว่างจะมาสอนให้ มีครูหลักคือเจ้าของคณะ(เจ๊ก) และผู้จัดการคณะ(อาจื่อ)ที่เป็นอดีตนักแสดงมาก่อน

เมื่อแรกเข้าคณะมีหน้าที่หลักคือเก็บของพวกอุปกรณ์ต่างๆให้เข้าที่เข้าทาง เช่นอาวุธต่างๆ จะมีที่เก็บเฉพาะแยกประเภทเพื่อสะดวกในการหยิบใช้แต่เมื่อแสดงจิวอยู่หลังจากนักแสดงใช้แสดงบนเวทีแล้วจะเอามาวางพิงไว้ที่ทางเข้า-ออกฉากเท่านั้น แม้ว่าในคณะจะมีคนที่ทำหน้าที่ดูแลด้านอาวุธแต่เพราะว่าคนน้อยและต้องทำหลายหน้าที่ อาจื่อจึงให้สมชายไปช่วยดูแลด้านอาวุธ เพราะเป็นการฝึกตัวเองไปในตัว ด้วยการจับอาวุธต้องทำอะไรให้ชินมือ สมชายเล่าว่า “เวลาก่อนเก็บอาจื่อก็จะให้หัดเอามาแกว่งหรือควงก่อนสักรอบสองรอบก่อนเอาไปเก็บ ตอนนั้นไม่ได้บททหารเดินตามไม่มีบทพูดแต่ต้องวางท่า ให้สง่าไว้เพราะเป็นพื้นฐานของการหัดจิวทุกตัว ตอนนี่จึงได้แต่หัดการวางท่า การเดิน การควงดาบ ควงหอก เพราะในบางบททหารต้องสู้รบกันด้วย ผมก็ต้องเอาดาบไปฟันกับฝ่ายตรงข้าม การควงดาบก็ช่วยได้มากเลย”

ในด้านการร้องจิวนั้นสมชายเล่าว่ายังร้องเป็นเรื่องราวไม่ได้ แต่สามารถร้องเป็นบทสนทนาสั้นๆได้ แต่ปัญหาเรื่องภาษาทำให้ยากที่จะเข้าใจความหมาย จึงอาศัยการท่องจำอย่างเดียว และที่สมชายไม่สามารถร้องบทยาวๆได้นั้น เขากล่าวว่า “ที่ร้องไม่ได้เพราะไม่มีบท ถ้าอยากร้องก็จะต้องไปขอยืมบทนักแสดงเขามาหัดร้อง บทใหม่ๆขอไม่ได้เพราะพี่ๆเขาก็ต้องซ้อม แต่ถ้าเอาบทเก่ามาร้องก็ยังร้องไม่ได้เพราะไม่มีภาษาไทยกำกับ อันที่พวกพี่เขาเขียนไว้ก็หายหมด” (จริงๆแล้วบทจิวที่เก่าแก่แจกจะมีประมาณ 5 ชุด

ประกอบด้วยตัวหลักสำคัญเท่านั้นและ ในขณะนี้นักแสดงหลักสามารถพูดและฟังภาษาจีนออก จึงไม่พบว่ามีการจดเนื้อร้องเป็นภาษาไทยแบบคณะอื่นๆ)

ในฐานะนักแสดงแล้วสมชายรักการแสดงจึงอย่างมากและจะรับเอาเป็นอาชีพไปจนตลอดชีวิต และหวังว่าจะสามารถเป็นนักแสดงเอกได้ในสักวันหนึ่ง ในด้านสถานการณ์ของจิวนั้นสมชายกลับเห็นว่าไม่ได้เข้าเเย่อย่างที่หลายคนคิด สมชายกล่าวว่า “จิวเขาเล่นกันมานานเป็นร้อยๆปีแล้ว ไม่มีทางที่จะหายไปไหนหรอก แล้วทุกวันนี้งานชุมจะตายไป เล่นกันทุกวันเลย อย่างเนี่ย มะรินก็ต้องย้ายไปสมุทรปราการแล้ว แล้วก็ไปกรุงเทพ ตารางงานแน่นมาก แล้วจะมาหาว่าจิวจะหายไปได้อย่างไร แต่ที่ว่าคนคุณน้อยลงนั้นไม่รู้สินะ อาจจะจริงเพราะไม่ค่อยมีคนดูเท่าไรหรอก แต่ถ้าไปที่ชุมนอนอย่างศาลเจ้าคังๆคนจะมาดูกันเยอะนะ อย่างที่นี้(อุบลราชธานี)ก็คนมาดูเยอะ นับๆไปก็หลายสิบ ขนาดว่าลมหนาวหัดวิคๆคนยังนั่งดูกันอยู่เลย.... ร้องไห้หรือจิวก็คงไม่ต่างกันเพราะการร้องก็ยังมีร้องเหมือนภาษาจีนอยู่ดี ร้องภาษาไทยแบบนี้ยากกว่าร้องเป็นภาษาจีนซะอีก”

กรณีที่ 9 : สาลี

นักแสดงหญิงของคณะเหล่าบ่วงนี้ซุงปิง

สาลีเป็นนักแสดงตัวหลักของคณะ ที่อยู่ที่คณะจิวนี้มานาน สาลีเล่าว่าเป็นเด็กผูกโรงจิวมาตั้งแต่เด็ก แม่พามาขายที่นี่ตั้งแต่ 8 ขวบ “ตอนนั้นยังจำได้ว่ามาพามาที่โรงจิวว่าให้มาอยู่ที่นี่ เขาจะดูแลให้คอยเชื้อฟังเขาเหมือนว่าเขาเป็นพ่อเป็นแม่” ที่บ้านของสาลีเป็นคนจีนที่พูดภาษาจีนแต่ตัว ในช่วงแรกๆสาลีเล่าว่า คนพูดภาษาไทยไม่ได้เลย “มาเริ่มหัดพูดไทยได้ที่โรงจิวนี้ แต่ก็ยังพูดไม่ชัดจนทุกวันนี้ เจ้เป็นลูกสาวคนจีนแบบแท้ๆเลย ที่บ้านยังพูดจีนกันอยู่ เวลาอยู่ที่โรงจิวถ้าพูดกับอาเจ้งเจ้งก็ยังไม่พูดภาษาจีน จะมีแต่เด็กรุ่นๆที่เข้ามาใหม่ที่เจ้จะพูดไทยด้วย”

เข้ามาในคณะตอนแรกก็หัดจิวแบบทั่วไปคือเล่าชื่อหรือครุประจำคณะจะสอนให้ท่องร้องและรำแบบพื้นฐาน เพื่อเป็นเกณฑ์ตัดสินบทบาทให้กับสาลี สาลีเล่าว่า เหล่าชื่อเลือกบทผู้หญิงให้กับเธอเพราะเป็นคนตัวเล็กเสียงแหลม และหัดบทผู้หญิงมาโดยตลอด “ผู้หญิงกับผู้ชายหัดไม่เหมือนกันแต่ว่าเรียนรวมกัน ... ที่ว่าหัดไม่เหมือนเพราะการวางท่าที่เหมือนกันผู้หญิงกับผู้ชายมันก็อ่อนช้อยต่างกัน อย่างซี้ตัวนี้ผู้หญิงเขาก็ต้องกรีดนิ้วให้หงอด้วยแต่ผู้ชายจะซี้นิ้วตรงๆ ฉะนั้นบทสมัยก่อนถ้าหัดแล้วจะหัดเลยไม่เหมือนทุกวันนี้หรอก”

สาลีพูดถึงการซ้อมบทกับเหล่าชื่อว่ามีความยากลำบากมาก เพราะเหล่าชื่อจะเข้มงวด เนื่องจากเหล่าชื่อคนนี้เป็นครูที่มาจากแผ่นดินใหญ่พูดไทยไม่ได้ และมีความเข้มงวดกับการหัดจิวมาก แต่จะทำที่

หัดจะต้องซ้อมให้เห็นว่าอ่อนช้อยงดงาม และได้อย่างที่เหล่าซือตั้งมาตรฐานไว้ หากยังทำไม่ได้ก็จะถูกทำโทษต่างๆ ตั้งแต่เบาไปจนถึงโทษหนัก โทษขนานเบาคือการซ้อมทำนั้นๆ ไปจนกว่าจะทำได้ แต่ถ้าโทษหนักก็จะมีถึงลงไม้ลงมือด้วยอย่างแรงๆ บางครั้งถึงกับเถิดออกก็มี

ลาลี่ให้ความเห็นถึงการฝึกซ้อมว่า เด็กในปัจจุบันนี้ไม่ได้มีการฝึกที่เป็นกิจจะลักษณะเช่นในอดีต ตารางหัดจิวไม่แน่นอนเพราะไม่มีครูเฉพาะที่ทำหน้าที่สอนเป็นเรื่องราว ที่คณะจะอยู่ที่ว่าใครว่างก็จะสอนให้โดยมีครูหลักคือผู้จัดการคณะ ดังนั้นความสามารถและคุณภาพของจิวในทุกวันนี้จึงขึ้นอยู่กับความสนใจใฝ่รู้ของตัวเองและ เวลาของผู้สอน ลาลี่พูดถึงการหัดจิวในทุกวันนี้ว่า “เดี๋ยวนี้สบาย เห็นเด็กมันหัดจิวแล้วก็อิงฉา เทียบกับเราตอนนั้นไม่ได้ซักนิด จะว่าไปแล้วจะไปตีแบบสมัยเจ้เด็กมันจะได้เอาตัวรอมมาจับปะไร ... เรื่องคุณภาพแล้วมันสู้กันไม่ได้หรอก สมัยเจ้เนะ โหย้ มือไม่มีเจ้เป๊ะๆ จับเล่นเรื่องไหนเรื่องนั้นได้อย่างกะตั้ง ร้องเสียงไม่มีค มือไม่มีห้อย แบบเด็กพวกนี้หรอก”

ในด้านการให้ความหมายของจิวในฐานะนักแสดงนั้นลาลี่ให้ความเห็นว่า จิวในฐานะที่เป็นอาชีพหลักแล้วเป็นงานที่มั่นคงอย่างมากสำหรับตัวลาลี่เอง เพราะความที่ลาลี่อยู่ในคณะมานาน จนปัจจุบันเป็นตัวเองประจำคณะ เงินเดือนก็สูงและสามารถใช้จ่ายจ่ายใช้สอยได้อย่างสบาย จึงถือว่าอาชีพนี้เป็นอาชีพที่ดี วิถีชีวิตในคณะจิวก็อบอุ่นและเป็นความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดสนิทสนมกันอย่างกับครอบครัว มีลำดับการเรียกและการให้ความเคารพกันอย่างสูง อาชีพนี้เป็นอาชีพที่จะเรียกว่าอิสระก็ได้ไม่อิสระก็ได้เช่นกัน ลาลี่ให้ความเห็นตรงส่วนนี้ว่า “ที่ว่าอิสระก็ตรงที่เจ้จะออกจากคณะไปทำที่คณะอื่นเมื่อไหร่ก็ได้ไม่มีการว่ากัน ถ้าเขาให้เงินดีกว่าแล้วเราอยากไปก็ไปได้เลย มันเป็นเรื่องปกติที่ทำกันเยอะ แต่เจ้ไม่ไปหรอกรักที่นี่แล้ว อยู่แล้วสบายใจดีกว่านะ แล้วที่ว่าไม่อิสระก็เพราะมันต้องแสดงตลอดเวลาไม่มีวันหยุด ไม่ใช่วันไหนก็เก็ยงไม่อยากจะเล่นก็ไม่เล่นไม่ได้ จิวถูกผูกติดอยู่กับตารางเวลา เก้าโมงบ่วงเซียง หุงป่วงเซียง ห่มครึ่ง เล่นเรื่องยาว เทีซิวคีนเล็ก เก็บของนอนตอนตีสอง พอแปดโมงแต่งตัวเตรียมเล่นป่วงเซียงเช้าอีก มันซ้ำๆ อย่างนี้ไปทุกวัน ถ้าคีนไหนย้ายโรงกินนอนกันในรอบ”

สำหรับจิวในปัจจุบันและอนาคต ในความคิดของลาลี่แล้ว จิวทุกวันนี้ตกต่ำลงอย่างมาก โดยวัดจากคนดูและราคาค่าจ้างจิวในแต่ละที่ บางครั้งค่าจ้างไม่ถึงหมื่นบาทต่อคืนก็มี แต่ทางคณะก็ต้องแสดงเพราะคิดว่าที่จะไม่มีรายได้เข้ามาเลย ทุกวันนี้จิวเล่นในงานอันเกี่ยวกับศาลเจ้า 90 กว่าเปอร์เซ็นต์ จึงเป็นที่คาดการณ์ได้ว่าจิวคงจะไม่สูญหายไปจากสังคมหากยังมีศาลเจ้าและพิธีไหว้เจ้า ลาลี่เชื่อว่า จิวยังคงได้แสดงกันอยู่ต่อไป หากจิวอาจจะกลายเป็นเหมือนสิ่งบงบงสรรพเทพเจ้าเงินแทนการเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงให้กับผู้คนเช่นในสมัยก่อนที่ลาลี่ยังเป็นวัยรุ่น ในด้านการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงจิวนั้นลาลี่เห็นว่าถ้ามีความจำเป็นแล้วการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงก็คงจะต้องปล่อยให้ไปไปตามกระแสของภายนอก หากถามถึงความรู้สึกแล้วลาลี่ไม่เห็นด้วยที่จะให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงจิว เพราะจิวเป็น

ศิลปะที่ตกทอดกันมาเป็นเวลานาน การนำไปร้องภาษาไทยอย่างบางเรื่อง ก็ทำให้จิวเหมือนไม่ใช่จิว ประการหนึ่ง หากยังต้องมีการเปลี่ยนในด้านต่างๆแล้วจิวก็คงจะไม่ใช้ศิลปะของคนจีนอีกต่อไป แต่เนื่องจากว่าลาลีเป็นนักแสดงที่ไม่อาจขัดความต้องการที่จะอยู่รอดของคณะได้ การร้องภาษาไทยก็เป็นเรื่องที่สาถิ์ยอมรับได้ แต่หากจะให้มียากกว่านั้น เธอกล่าวว่าจะต้องพูดคุยกับเค้าแก่มาก่อน

กรณีที่ 10 : ฝ่น

นักแสดงหญิงของคณะชิงบ่วงนี้ซุง

ฝ่นเป็นนักแสดงหญิงตัวหลักของคณะมาหลายปีแล้ว ฝ่นเล่าว่าตัวเองเป็นคนไทยเชื้อสายจีนที่แทบจะไม่ใช้จีน เพราะหน้าตาที่ออกไทยมาก อ่านภาษาจีนไม่ออก แต่ยังสามารถพูดภาษาจีนได้บ้าง เธอเป็นนักแสดงรุ่นท้ายที่ได้รับการสอนจากเหล่าซือ แต่ก็ไม่นานนักก่อนที่ระบบการสอนจากเหล่าซือจะหายไป ฝ่นได้รับเลือกให้แสดงบทผู้หญิงจากบุคลิกที่ดูอ่อนหวานจึงได้รับการสอนให้หัดจิวบทหญิงตัวหรือนางเอกต่างๆไป ที่อ่อนหวานและมักเป็นคุณหนู

การหัดจิวของฝ่นเป็นแบบครึ่งๆกลางๆเพราะเมื่อระบบเหล่าซือหายไปฝ่นก็ได้รับการสอนจากนักแสดงรุ่นเก่าในคณะร่วมกับความพยายามที่จะจดจำท่าทางและการร้องเองจากเหล่านักแสดงอาวุโส ประจำคณะที่ทุกวันนี้ออกจากคณะไปอยู่กับลูกหลานกันแล้วหลายคน เธอเล่าว่าการแสดงในแต่ละบทนั้น เธอจะต้องเข้าไปหัดจับทบทที่แสดง การทำความเข้าใจนั้นไม่ยากเพราะเรื่องราวที่แสดงเป็นเรื่องที่พบเห็นได้ทั่วไปในชีวิตจริง ฝ่นเล่าว่าการแสดงเป็นเหมือนการสอนรูปแบบการดำเนินชีวิตในสังคม “เวลาแสดงบทคุณหนูก็มักต้องนอนน้อยเชื่อฟังพ่อแม่ ให้แต่งงานก็ต้องยอมแต่ง มันเหมือนกับการสอนลูกสาวนั่นล่ะ ว่าถ้าแต่งงานแล้วต้องทำแบบไหน”

จิวในฐานะอาชีพแล้วฝ่นถือว่าเป็นอาชีพที่เข้ามาแล้วจะว่าไม่ชอบก็ไม่ใช่จะว่ารักก็ไม่เชิงเพราะนั่นคืองานที่ต้องทำที่เมื่อทำแล้วก็ได้เงินเลี้ยงตัวเองได้ ก็เหมือนงานทั่วไป บางครั้งที่ไม่สามารถเลือกได้ เมื่อมาอยู่ตรงจุดนี้แล้วก็ต้องมีความรับผิดชอบในงานส่วนของตน ทางด้านรายได้ฝ่นกล่าวว่าก็พอใช้แต่ไม่ได้มากมายอะไร แต่เพราะการที่ไม่ต้องเสียค่าที่พักและค่าอาหาร (นอกจากจะไปหากินเองข้างนอกซึ่งส่วนใหญ่แล้วนักแสดงหลักมักจะไม่นกินกับทางคณะ เพราะสถานที่แสดงจิวมักมีร้านแผงลอยขายอาหารเสมอหรือมีทำเลอยู่ในตลาดโดยเฉพาะศาลเจ้ามักอยู่กลางชุมชน) จึงมีเงินเหลือเก็บ

ส่วนการเปลี่ยนแปลงกับอนาคตของจิวแล้วฝ่นให้ความเห็นว่าจิวตกต่ำลงเรื่อยมาตั้งแต่เธอเข้ามาในคณะแล้วดูได้จากการที่เหล่าซือหายไป เพราะไม่มีเงินจ้างและประการสำคัญคือไม่มีคนที่มีความสามารถพอที่จะได้รับการยกย่องให้เป็นเหล่าซือ ราคาจ้างจิวไปเล่นที่ถูกลงและจำนวนวันที่เคยเล่นในแต่

ละที่ลดลง บางศาลเข้าหันไปฉายภาพยนตร์แทนการเล่นจิวเพราะราคาที่ถูกกว่า ทำให้พอจะคาดการณ์ได้ว่าจิวน่าจะถึงจุดที่เรียกได้ว่าตกต่ำอย่างต่อเนื่อง มีอยู่ช่วงหนึ่งที่คนมาดูจิวมากขึ้น คือช่วงที่มีละคร เรื่องเสน่ห์นางจิวเล่นทางโทรทัศน์ ฉะนั้นหากเราทำให้คนหันกลับมาดูจิวได้สถานการณ์จิวก็คงจะกระเตื้องขึ้นในเรื่องการเปลี่ยนรูปแบบการแสดงจิวแล้ว ฝนให้ความเห็นว่าจิวก็ยังคงความเป็นจิวอยู่ไม่ว่าจะเปลี่ยนรูปแบบการแสดงไปมากน้อยอย่างไร ก็คงไม่สามารถเปลี่ยนความเป็นจิวในการแสดงได้หมดไปอย่างสิ้นเชิงได้ และการเปลี่ยนแปลงก็คงจะไม่ได้เกิดขึ้นในช่วงข้ามคืนดังนั้นแม้ลักษณะหนึ่งจะเปลี่ยนไป ฝนเชื่อว่าก็จะมีลักษณะใหม่ที่คนเข้าใจว่านั่นคือความเป็นจิว และความเป็นจิวเข้ามาทดแทนสิ่งที่หายไปในตอนแรก และหากจิวไม่ปรับตัวจิวก็คงจะอยู่ไม่รอดในสังคมอย่างแน่นอน

4.4 สรุป

จากการสัมภาษณ์นักแสดงและผู้ที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนั้นพบว่า ความเป็นจิวที่ปรากฏออกมาอยู่ในรูปที่ไม่ตายตัว สามารถปรับเปลี่ยนไปได้ตามสถานการณ์ที่แวดล้อม จากการเข้ามาเป็นนักแสดงจิว จากอดีตสู่ปัจจุบันนั้นแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดว่ากระบวนการที่เปลี่ยนไปทำให้ความเป็นจิวที่เคยมีอยู่ในรูปของกายภาพสูญหายไปอย่างมาก เนื่องจากคนจีนไม่ได้ซื้ออาชีพนักแสดงจิว และอาชีพนี้ก็มีได้ถูกจำกัดเฉพาะคนจีนอีกต่อไป เมื่อราวสิบปีที่ผ่านมามีคนอีสานและคนไทยเข้าสู่คณะจิวมากขึ้นเรื่อยๆ และได้กลายเป็นนักแสดงหลักในคณะแทนที่นักแสดงคนจีนเช่นในอดีต แม้ว่าความเป็นจิวทางกายภาพได้ลดน้อยถอยลง เพราะนักแสดงไม่ได้มีความรู้ลึกถึงความเป็นจิวในตัวคนที่ไม่ใช่คนจีน แต่เมื่อนักแสดงเหล่านั้นไปยืนอยู่บนเวทีก็แสดงความเป็นจิวออกมาได้เป็นอย่างดี ดังนั้นเราอาจวิเคราะห์ในตอนนี้ว่า นักแสดงรุ่นใหม่ที่ไม่ใช่คนจีน ไม่ได้ให้ความสำคัญต่อจิวในฐานะตัวแทนความเป็นจิวเมื่อเป็นตัวคนที่แท้จริงนอกเวที แต่เมื่อนักแสดงสวมบทบาทโลกอยู่บนเวที เขาเหล่านั้นก็ให้ความหมายของความเป็นจิวได้อย่างดี อาจให้คำนิยามสถานการณ์เช่นนี้ว่าเป็นการสร้างความเป็นตัวคนที่หลากหลายซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์รอบข้างแบบพหุลักษณะของนักแสดงจิว สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คือ เมื่ออยู่ในกลุ่มคนอีสานก็สามารถพูดภาษาถิ่นได้อย่างคล่องแคล่ว สามารถร้องบทจิวเป็นภาษาจีนได้เมื่ออยู่บนเวที หรือพูดคุยตอบโต้กับคนในคณะจิวเป็นภาษาจีน และสามารถพูดภาษากลางได้เมื่อติดต่อกับคนนอกเช่นผู้ศึกษาที่เข้าไปสัมภาษณ์ ในส่วนของนักแสดงรุ่นเก่าที่ส่วนมากเป็นคนจีนนั้น พบว่าพหุลักษณะเกิดขึ้นในลักษณะที่คล้ายๆกัน คือ นักแสดงคนจีนแม้จะมีความเป็นจิวทั้งบนเวทีและนอกเวทีแต่เมื่อนักแสดงออกสู่สังคมไทยก็แสดงตัวเป็นคนไทย

จิวในฐานะอาชีพและความเป็นจิวนั้นพบว่า นักแสดงได้รับเอาจิวเป็นอาชีพหนึ่งที่สามารถเลี้ยงตัวเองได้และบางตัวถือเอาจิวเป็นศิลปะที่ต้องสืบทอด แต่ทั้งสองกลุ่มมองว่าจิวเป็นความภาคภูมิใจที่ตนเป็นนักแสดงจิว คำอ้างที่ถูกกล้ง งานที่มากขึ้นเป็นสาเหตุหนึ่งที่หลายคนไม่ต้องการเข้ามาอยู่ในอาชีพนี้ แต่ก็ยังมีอีกหลายคนที่ยังเข้ามาในอาชีพนี้เพราะความต้องการส่วนตัว แต่สิ่งที่แน่ชัดคือจิวเป็นการแสดงที่

เข้มงวดและมีแบบแผน ผู้ที่สามารถค่าพินอุปสรรคให้สามารถเป็นนักแสดงที่เป็นที่ยอมรับไม่ใช่เรื่องง่าย ความภาคภูมิใจของนักแสดงจึงเป็นเรื่องที่พบเห็นได้อย่างชัดเจน

การยอมรับการเปลี่ยนแปลงในการแสดงจึงมีความเห็นแตกเป็นสองส่วนคือกลุ่มที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย กลุ่มที่เห็นด้วยนั้นยอมรับว่าการแสดงจะต้องมีการปรับตามสภาพรอบข้างเพื่อความอยู่รอด การปรับเปลี่ยนในความหมายของกลุ่มนี้ไม่ใช่การเปลี่ยนอย่างสิ้นเชิง แต่จะต้องคงความเป็นจิวบางประการไว้ ในขณะที่อีกกลุ่มมองว่าการปรับเปลี่ยนของจิวจะเป็นการสูญเสียอัตลักษณ์ของจิวไป จึงไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงใดๆก็ตามที่จะเกิดขึ้น แต่ในแง่ของความคงอยู่แล้วต่างให้ความเห็นที่เหมือนกันว่าจิวคงอยู่อย่างแน่นอนเพราะศาลเจ้าจิ้นยังคงเป็นที่เคารพของคนจีน การที่ศาลเจ้ามีการฉลองศาลปีละสองครั้งในช่วงต้นปีและปลายปีเป็นข้อพิสูจน์ว่า จิวเป็นเครื่องบันเทิงของคนจีนในไทยแม้ว่าจะถูกจำกัดอยู่ที่รุ่นของผู้ชมเนื่องจากภาษาและค่านิยมที่ลดลง การแสดงแต่ละครั้งจะมีผู้ชมมารับชมจิวทุกครั้งแต่จะจำกัดอยู่เฉพาะในเมือง เมื่อไปแสดงต่างจังหวัดหรือในที่ชุมชนที่ไม่มีคนจีนหนาแน่นแล้วแทบจะไม่มีผู้ชมการแสดงที่เดียว เป็นเพราะในเมืองโดยเฉพาะในกรุงเทพฯคงความเป็นชุมชนชาวจีนที่หนาแน่น ที่ย่านคนจีนยังคงเป็นเขตที่คนจีนอาศัยอยู่ แต่ในพื้นที่ด้านนอกพบว่าคนจีนมีการย้ายถิ่นฐานการอยู่อาศัยออกไปไม่ได้มีการรวมตัวกันอย่างหนาแน่นอย่างอดีต เป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมในต่างจังหวัดไม่หนาแน่นเท่าในกรุงเทพฯ

การที่นักแสดงเปลี่ยนสัญชาติจากคนเชื้อสายจีนเป็นคนเชื้อสายอื่นเป็นการสร้างความเป็นจีนในจิวที่กำลังจะกลายเป็นอัตลักษณ์ใหม่ที่ปรากฏอยู่ในสังคม ในอัตลักษณ์ใหม่ที่ถูกนิยามขึ้นนี้ความเป็นจีนไม่ได้ถดถอยลงแต่เปลี่ยนรูปไป รูปแบบการส่งสอนผ่านกระบวนการแสดงยังคงอยู่ สัญลักษณ์ที่ปรากฏยังมีความหมายอยู่ในขอบเขตของความเป็นจีน รูปลักษณ์บนเวทียังคงให้ความหมายและความเข้าใจเช่นเดิมเหมือนเมื่อแรกที่จิวเข้าสู่ประเทศไทย แม้ว่าภาษาที่กำลังจะเปลี่ยนไปในการแสดง บทร้องและเจรจาเปลี่ยนจากภาษาจีนมาเป็นภาษาไทย ทำให้ความหมายที่เหมือนเดิมแต่ให้ความเป็นจีนที่แตกต่างออกไป อัตลักษณ์ดังกล่าวนี้กำลังเป็นที่โต้แย้งถึงความเป็นจีนในหมู่วิว ถึงการยอมรับและปฏิเสธ อย่างไรก็ตาม อัตลักษณ์ความเป็นจิวรูปแบบนี้คงจะได้พบเห็นกันมากขึ้นในเวลาอีกไม่นานนี้

สรุปได้ว่าทั้งในอดีตและปัจจุบันนั้น ลักษณะการเลือกตัวแสดงรวมถึงการหัดจิวมีความแตกต่างกันอย่างมาก เช่น การเลือกตัวแสดงที่ไม่เหมือนในอดีตอย่างสิ้นเชิงเพราะในอดีตเหล่าซือจะมีสิทธิ์ในการเลือกให้เด็กรับบทต่างๆที่ถือว่าเหมาะกับบุคลิกเด็กทำให้บทถูกจำกัดและการฝึกซ้อม(หัดจิว)ที่จำเพาะ นักแสดงสามารถถูกจำกัดให้หัดในบทที่ตนได้รับเท่านั้น แต่ในปัจจุบันนี้พบว่า เนื่องจากเหล่าซือประจำคณะจิวนั้นไม่มีอีกต่อไปทำให้เด็กรุ่นใหม่ที่จะเข้าโรงจิวไม่มีผู้ชี้ขาด แต่ก็จะมีผู้จัดการหรือเจ้าของคณะที่จะระบุแบบกว้างๆว่าให้เด็กคนไหนเล่นบทใด หรือหากเด็กมีบุคลิก โนม์เอียงที่บทใดก็จะได้รับบทนั้น โดยจะให้ลง

เล่นคู่ก่อนว่าเล่นบทใดดี เช่นกรณีเล็ก ที่ยังสามารถเล่นทั้งบทผู้ชายและผู้หญิงได้ หากเทียบกับเจ็ดมที่ไม่มีสามารถกระโดดไปแสดงเป็นผู้ชายได้เลย แม้ทุกวันนี้จะไม่มีเหล่าซือแล้วแต่เจ็ดมมักถูกหัดให้เล่นเฉพาะบทผู้หญิงมาตลอด เป็นต้น

บทที่ 5

สัญลักษณ์ นัยยะ และความเชื่อในการแสดงงิ้ว

ในการที่จะเข้าใจถึงความหมายที่แฝงไว้ในการแสดงงิ้วนั้น จำเป็นที่จะต้องเข้าใจเป็นประการแรกว่า สิ่งที่ศิลปะการแสดงงิ้วแต่งิ้วสื่อออกมาในลักษณะของการแต่งกายผ่านเสื้อผ้าอาภรณ์ เครื่องประดับ การแต่งหน้า หรือสิ่งที่นักแสดงสื่อถึงผู้ชมในรูปแบบของภาษาทางร่างกาย หรือที่เรียกว่านาฏลีลา บทบาทที่นักแสดงสวมใສ່อยู่บนเวที รวมถึงรูปแบบความเชื่อและพิธีกรรมของนักแสดงต่างๆ สิ่งเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ที่งิ้วแต่งิ้วต้องการสื่อออกมาในรูปแบบของนัยยะทั้งสิ้น การตีความ หรือให้ความหมายที่ถูกต้องจึงจำเป็นต้องอย่างมากที่จะต้องทำความเข้าใจในแบบแผนของศิลปะงิ้วที่สืบทอดกันมาจากอดีตกาล มองถึงความเปลี่ยนแปลงจนกลายเป็นงิ้วแต่งิ้วเช่นปัจจุบันนี้

5.1 เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และเครื่องประดับงิ้ว

5.1.1 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของงิ้วที่แสดงในประเทศไทยนั้น ในอดีตพบว่าโดยมากทำจากผ้าด่วน มีลักษณะเงาและมัน บางครั้งอาจใช้ผ้าไหมในการตัดชุดบ้างแต่มีเป็นส่วนน้อย ส่วนในปัจจุบันจากการสังเกตพบว่ามีกานำวัสดุอื่นๆมาปรับใช้ในการประยุกต์เพื่อตัดเย็บเสื้อผ้า เช่นการนำเอาผ้าลักษณะอื่นมาประกอบในชุดเดียวกัน บางชุดที่ต้องการความนุ่มพริ้วจะใช้ผ้าชีฟองในการตัดเย็บ ในการแสดงงิ้วนั้นชุดเสื้อผ้าเป็นเครื่องแต่งกายที่สำคัญชนิดหนึ่ง ชุดงิ้วแต่ละชุดจะออกแบบให้เข้ากับลักษณะนิสัยและบทบาทของตัวละครแต่ละตัว งิ้วแต่งิ้วในประเทศไทยพบว่ามีลักษณะของชุดที่แตกต่างกันออกไป ชุดที่พบในประเทศไทยบางชุดสามารถเรียกตามแบบชุดงิ้วปักกิ่งที่มาลินี(2543) ได้รวบรวมไว้ดังนี้

1. ชุดพระราชพิธี (มั่ง หรือ หมั่ง, Mang) เป็นชุดที่ใช้ในสมัยราชวงศ์หมิง



ภาพที่ 34 ชุดพระราชพิธี (มั่ง หรือ หมั่ง, Mang) พุทธศักราช 2544

จากการสังเกตชุดมั่งมีลักษณะเหมือนกับชุดพระราชพิธีของจิวปักกิ่ง ใช้สำหรับจักรพรรดิเสนาบดี ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ ใช้ได้ทั้งชายและหญิงแต่ของผู้หญิงจะมีชายเสื้อสั้นกว่าเล็กน้อย จะสวมเฉพาะฉากในราชสำนักหรือในราชพิธีต่างๆ หากเป็นตัวละครฝ่ายนักรบ เมื่ออยู่ในฉากพระราชวังก็ต้องสวมชุดพระราชพิธี แต่จะต้องมีขนนกประดับศีรษะให้รู้ว่าเป็นตัวละครฝ่ายนักรบ

ชุดนี้มีลักษณะเป็นกระโปรงหลวมเปิดด้านหน้า ชายผ้าจะเกยทาบไปด้านขวา ติดกระดุมตลอดแนวคอเฉียงไปทางใต้แขนแล้วเลี้ยวต่อไปด้านข้างลำตัว คอกลมแคบมีลายปักรอบคอ แขนเสื้อยาวและต่อปลายด้วยผ้าสีขาวยาวประมาณ 2 ฟุต เพื่อใช้ในประกอบท่าทางการแสดง สีของชุดนี้จะใช้สีที่แตกต่างกันไปไม่มีการเจาะจงเฉพาะ ยกเว้นแต่สีเหลืองจะถูกใช้เฉพาะจักรพรรดิเท่านั้น และมักมีลายมังกรปักที่ตัวชุดเสมอ ส่วนชุดของมเหสีหรือสนมเอกมักใช้สีเหลืองหรือแดงที่ถือว่าเป็นมงคล ชุดของขุนนางอาวรุโสมักใช้สีขาว ชุดตัวโอวซา(นางเสวี่)หรือขุนนางฝ่ายไม้คี่จะใช้สีดำ ชุดพระราชพิธีนี้มักจะทำการปักมือมีลวดลายประดับประดาด้วยเลื่อมมากมาย ให้ทำประกายกับแสงไฟเวลาแสดง และที่สำคัญบริเวณส่วนชายของชุดทั้งด้านหน้าและด้านหลัง จะเป็นลายคลื่นแบบจีน มีลักษณะเป็นเส้นลวดลายเหมือนสายน้ำปักด้วยคิ่นเงินหรือทอง



ภาพที่ 35 ลายคลื่นแบบจีน ตุลาคม 2544

2. ชุดขุนนาง (กัวเพ้า หรือ กวนเปา, Guan Pao) จะใช้สวมคล้ายกับชุดขุนนางของจิวปักกิ่ง แต่จิวปักกิ่งเรียกว่ากวนอี ใช้เป็นชุดสำหรับขุนนางระดับรองลงมา เช่น ผู้ว่าราชการ หรือ นายอำเภอ

จากการสังเกตมีลักษณะคล้ายกับชุดพระราชพิธี แต่ต่างกันตรงลวดปัก ที่จะพบเพียงในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าบริเวณหน้าอกและแผ่นหลังเท่านั้น ผ้าที่ใช้ตัดจะเป็นผ้าสีพื้น ชุดขุนนางพบว่ามีสีที่หลากหลาย ไม่มีการเจาะจงเจาะจงแต่อย่างไร



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

3. เสื้อนอกหรือชุดกึ่งทางการ (พี หรือ เป้ย, Pei) สำหรับจิวปักกิ่งจะใช้ในโอกาสที่ตัวละครไปงานเลี้ยงหรือใส่ในฉากขึ้นศาล (มาลินี, 2543: 145) จากการสังเกตชุดจะมีลักษณะคอเสื้อจะกว้างและผ่าหน้าตลอดแนวใช้ติดกระดุมทางด้านหน้า แขนเสื้อตัวนอกสั้นเหนือข้อศอก แต่มีจับในสี่เหลี่ยมขนเสื้อออกมาเกือบถึงเข่า นอกจากนี้ลวดลายที่ใช้ยังแตกต่างจากชุดสองแบบแรก ชุดประเภทนี้จะปักลายหรือไม่ปักลายก็ได้ แต่มักจะปักเป็นตัวอักษรที่เป็นสิริมงคลในวงกลม กระจายรอบๆชุด เช่นตัวชีวิต ที่หมายถึงอายุยืน หรือบางชุดอาจเป็นเพียงผ้าสีพื้นก็ได้เช่นกัน บางครั้งพบว่ามีการใช้ใส่สำหรับตัวละครระดับขุนนางหรือคหบดีทั่วไปด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 37 เสื้อนอกหรือชุดกึ่งทางการ (พี หรือ เป้ย, Pei) ตุลาคม 2544

4. เสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ (จีจื่อ หรือ เจ้อจื่อ, Zhe Zi) ใช้ใส่อยู่กับบ้านถือเป็นเครื่องแต่งกายปกติของตัวละครทั่วไป จากการสังเกตชุดจะใช้ได้กับทั้งตัวละครฝ่ายบุ๋นและบู๊ และใช้ได้ทั้งตัวละครชายและตัวละครหญิง ผิดกันตรงที่ว่าชุดของตัวละครผู้หญิงจะสั้นกว่าของตัวละครผู้ชาย



ภาพที่ 38 เสื้อคลุมหรือชุดไม้เป็นทางการ (จี้อ์ หรือ เจ้อจื่อ, Zhe Zi) ตุลาคม 2544

ชุดนี้สามารถปิดลวดลายหรือไม่ก็ได้ โดยลายที่ใช้ปักจะบอกถึงฐานะของตัวละครได้ เช่น หากเป็นชุดคนใช้หรือชาวบ้านยากจนจะไม่มีลายปัก แต่หากมีลวดลายปักจะเป็นชุดของสาวใช้ในบ้านคหบดีหรือขุนนาง ลายปักที่พบบ่อยมักเป็นลวดลายขนาดเล็ก ปักให้แผ่ กระจายเต็มตัว เช่น ลายดอกไม้

5. เสื้อเกราะ (กะ หรือ เจีย, Jia) มีลักษณะเหมือนกับจิวปักกิ่ง ต่างกันเพียงชื่อเรียก โดยในจิวปักกิ่งเรียกว่า *ไจ่คั่ว* ใช้กับตัวละครฝ่ายบู๊ทั้งชายและหญิงที่เป็นนายทหารระดับขุนพลขึ้นไป



ภาพที่ 39 เสื้อเกราะ (กะ หรือ เจีย, Jia) พฤศจิกายน 2544

จากการสังเกตชุดนี้มีลวดลายทั้งด้านหน้าและด้านหลัง แขนเสื้อแคบ และรัดที่ข้อมือ ทำให้ไม่มีชายผ้ายื่นต่อออกมาจากแขนเสื้อเพื่อให้ทะมัดทะแมงเหมาะกับการต่อสู้ ด้านข้างเย็บผ้าติดไว้เป็นแถบให้

ดูคล้ายมีเกาะกำบัง บริเวณหน้าอกคิดแผ่นกระงก มีลวดลายปีกรูปหัวเสือที่เอวและใกล้บ่าเพื่อความน่าเกรงขาม แต่พบว่าตัวละครที่มีบทเป็นเจ้าหญิงหรือเจ้าชายที่มีวิชาการต่อสู้ก็จะใส่ชุดแบบนี้อยู่ในวังเช่นกัน

6. ชุดกึ่งทางการของตัวละครนักรบ (กุยเซียง หรือ ไคฉั่ง, Kai Chang) มีคล้ายกับชุดเสื้อคลุมหรือชุดไม่เป็นทางการ (จีจื่อ) แต่จะมีลักษณะแตกต่างที่ลวดลายที่ใช้จะปักเป็นรูปสัตว์ที่หัวหาญต่างๆ เช่น สิงโต และที่บ่าทำผ้าซ้อนกันเป็นชั้น ๆ ให้ดูเหมือนเป็นเกราะ



ภาพที่ 40 ชุดกึ่งทางการของตัวละครนักรบ(กุยเซียงหรือ ไคฉั่ง, Kai Chang)พฤศจิกายน 2544

7. ขนนกประดับศีรษะ จากการสังเกตพบว่าทำจากขนนกยูงเป็นเส้นยาวเกินกว่าหนึ่งเมตรขึ้นไป ขนนกจะใช้เป็นเครื่องบอกฐานะความเป็นนักรบของตัวละครที่สวมใส่ โดยจะติดขนนกสองเส้นไว้ที่หมวกหรือมงกุฎของตัวละครซึ่งใช้ได้กับทั้งตัวละครชายและหญิง สามารถถอดออกได้เพื่อนำไปใช้ติดกับหมวกหรือมงกุฎ



ภาพที่ 41 ขนนกระดับศีรษะ พุทธศักราช 2544

8. กระโปรง เป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะตัวละครหญิง จากการสังเกตชุดจะมีลักษณะเป็นกระโปรงจีบซ้ายหรืออศพลีตรอบตัว มีทั้งแบบมีและไม่มีปกคลุมชาย



ภาพที่ 42 กระโปรง พุทธศักราช 2544

9. เสื้อสั้นและกางเกง จากการสังเกตพบว่าชุดนี้จะใช้กับตัวละครหญิงบทตัวนางที่มีชีวิตชีวา (สวยตัว) เท่านั้น เป็นเสื้อคอแคบมีกระดุมด้านข้าง แขนยาวแต่ไม่มีแขนเสื้อยาวส่วนต่อ คล้ายกับชุดเสื้อเกราะ และจะมีผ้าคาดเอวแทบเข็มขัดเพื่อให้ดูทะมัดทะแมงลักษณะของเสื้อผ้าคล้ายกับของจิวปักกิ่ง และไม่มีการจำกัดสี ทำให้พบว่ามีสีที่หลากหลาย และมักไปร่วมกับกระโปรง



ภาพที่ 43 เสื้อสั้นและกางเกง ตุลาคม 2544

10. ผ้าคลุมไหล่ จากการสังเกตพบว่าผ้าชนิดนี้จะใช้กับชุดพระราชพิธีของตัวละครหญิงที่เป็นหญิงสูงศักดิ์ เช่น มเหสี สนมเอก

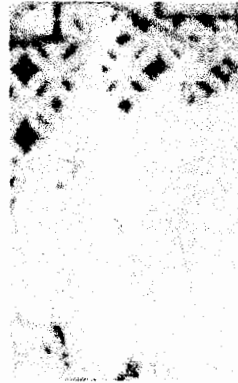


ภาพที่ 44 ผ้าคลุมไหล่ พฤศจิกายน 2544

ผ้าคลุมไหล่จะมีลักษณะเป็นทรงกลมมีพู่ห้อยที่ชายผ้าทั้งด้านหน้าและด้านหลัง และมีปีกคั่นเป็นลวดลาย ทั้งผืน ในปัจจุบันยังพบว่ามีคนนำลูกบิดมาร้อยเพื่อใช้แทนผ้าคลุมไหล่บ้างในบางครั้ง

11. ขงรบ จากการสังเกตพบว่าขงนี้เป็นส่วนประกอบของชุดเกราะ ประกอบไปด้วยขง 4 คัน ประดับปีกอยู่บริเวณกลางหลังตัวละครที่เป็นจอมทัพ เพื่อเพิ่มความสง่างาม ผืนขงเป็นรูปสามเหลี่ยมสี่เหลี่ยมที่ใช้ขึ้นอยู่กับสีของชุดที่สวมใส่ หากชุดเกราะเป็นสีแดง ขงก็จะเป็นสีแดง สำหรับผู้ชายจะใช้ขงเป็นรูปมังกร ส่วนผู้หญิงใช้ขงรูปหงส์ ในประเทศไทยนั้นพบว่านักแสดงจะใช้ขงรบประกอบชุดแม่ทัพเฉพาะใน

การแสดงเบ็กรงชุดแต่งดั้งขุนพลหกประเทศเท่านั้น ไม่พบในการแสดงเรื่องอื่นแต่อย่างใด ในบางครั้งพบว่ารงสามารถนำออกจากชุดและถูกนำไปใช้ประกอบการแสดงฉากต่อสู้ได้เช่นกัน



ภาพที่ 45 ธงรบ ตุลาคม 2544

12. เข็มขัดหยก (เง็กตัว หรือ ฮวีใต้, yu dai) เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของชุดพระราชพิธี และชุดขุนนาง จากการสังเกตมีขนาดกว้างประมาณ 3 นิ้ว ทำเป็นวงกว้างรอบตัว ลักษณะไม่ต่างจากของจิวปักกิ่ง



ภาพที่ 46 เข็มขัดหยก พฤศจิกายน 2544

นอกจากนี้ยังพบว่าตัวละครบางตัวที่มีลักษณะเฉพาะจะมีชุดเครื่องแต่งกายที่เป็นแบบแผนเฉพาะด้วยเช่นกัน เช่นชุดของเจ้าแม่กวนอิมที่จะต้องเป็นชุดสีขาวขาวคลุมเท้า ตัดเย็บจากผ้าโปร่ง เครื่องประดับศรียะมีเพียงผ้าโปร่งสีขาวชนิดเดียวกับชุดผู้เป็นชั้นทั้งชายตากขาว มือข้างหนึ่งถือแส้ หรือ ชุดของปรมาจารย์ตั๊กม้อจะเป็นเสื้อที่เปิดช่วงท้องและหน้าอก มีลูกประคำเส้นโตห้อยเฉียงบ่า และถือไม้เท้ารูปสุรียันจันทรธา เป็นต้น



ภาพที่ 47 ชุดของเจ้าแม่กวนอิม พุทธศักราช 2544

เสื้อผ้าจิวเหล่านี้จะแตกต่างกันไปตามวัย เพศ และสถานภาพทางสังคมของตัวละคร แต่จะไม่แตกต่างกันตามภูมิภาค ฤดูกาล และยุคสมัย นั่นคือ ไม่ว่าจะเป็นบทบาทชาวพื้นเมืองใดในประเทศจีน ไม่ว่าจะฤดูใด และสมัยราชวงศ์ใดล้วนใส่เสื้อผ้าแบบเดียวกัน

ในการแสดง นักแสดงจำเป็นต้องสวมเสื้อและกางเกงแพรสีพื้นไว้ภายใน เพื่อป้องกันเหงื่อที่ไหลเวลาแสดง เนื่องจากชุดจิวมีการปิดลวดลายมากทำให้ยากต่อการซัก ซึ่งการซักบ่อยครั้งทำให้ชุดหมอง ซีด และลายปักอาจชำรุดเสียหายได้ จึงซักชุดจิวนานๆครั้ง เพื่อทำให้มีอายุการใช้งานนานขึ้น ส่วนชุดนักรบนักแสดงมักจะสวมเสื้อนวมเป็นชั้นในเพื่อให้ร่างกายอบอุ่น น้ำเกรงขาม ชุดจิวชั้นนอกนี้คณะจิวสามารถจะซื้อหรือสั่งตัดจากทั้งในประเทศไทยและจากประเทศจีน แต่บางคณะหากเจ้าของคณะมีฝีมือการออกแบบและตัดเย็บก็มักจะทำใช้เอง เพราะสามารถประหยัดรายจ่ายเป็นจำนวนมาก ราคาในการตัดชุดจิวนั้นไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับรูปแบบและลายที่ต้องการปัก ราคามีตั้งแต่ 5,000 บาท ไปจนถึงหนึ่งหมื่นกว่าบาท ในประเทศไทยราคาตัดจะอยู่ที่ประมาณ 9,000 บาท แต่ถ้าคณะสามารถสั่งมาจากเมืองจีนได้จะมีราคาที่ถูกลงอยู่ที่ประมาณ 5,000 บาท แต่ราคาที่แตกต่างกันก็ขึ้นอยู่กับเนื้อผ้า การปิดลวดลายและฝีมือการตัดเย็บ ชุดที่ช่างคนไทยตัดจะมีความปราณีตและทนทานกว่าชุดที่สั่งจากเมืองจีน (สัมภาษณ์เจ๊กี้, 20 ตุลาคม 2544)


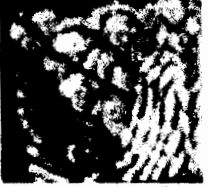
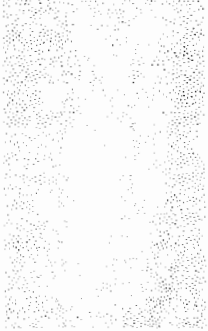
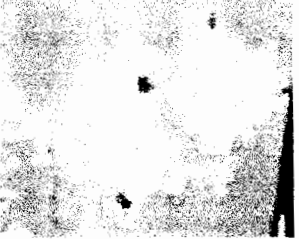

คณะจิวจะนำเอาชุดใหม่มาใช้แสดงในงานกลางคืน หรืองานแสดงพิเศษอื่น ๆ เมื่อชุดเก่าแล้วจึง “โละ” ไปใช้ในงานไหว้เจ้าช่วงกลางวัน ก่อนจะทิ้งในโอกาสต่อไป โดยที่ชุดจิวเหล่านี้ไม่อาจนำไปซักได้ ดังนั้นชุดจิวที่เห็นต้องแสงไฟอยู่บนเวทีเป็นประกายสว่างและมีความมั่งคั่งนั้นเมื่อลองเข้าไปพินิจดูใกล้ๆ จะพบว่าเต็มไปด้วยคราบคัสปรุก เลื่อมที่ปักไว้บางจุดก็หลุดออกจากชุด บางตัวมีรอยเปื้อนดำค้างหรือไม่กี่ขาด ทิ้งไปแล้วชุดจิวเหล่านี้เป็นสมบัติของเจ้าแม่ เว้นแต่พระเอกนางเอกจิวบางคนจะมีชุดจิว

เป็นของตัวเองจากการตั้งตัวเอง เนื่องจากคืนหนึ่ง ๆ ตัวละครที่เป็นพระเอกนางเอกต้องเปลี่ยนชุดจำนวนมาก จึงต้องการให้ผู้ชมได้เห็นชุดสวย ๆ แต่บางครั้งก็ได้รับจากผู้ชมที่ชื่นชอบการแสดงของตน

ความหมายของสีเครื่องแต่งกาย(ชุด) นั้นมีความหมายที่สามารถเข้าใจร่วมกันได้ ดังนี้
 สีเหลืองจะหมายถึงกษัตริย์ และราชินี
 สีแดง และขาว จะหมายถึงขุนนางผู้มีตำแหน่งสูงส่ง เป็นฝ่ายดี
 สีขาว หมายถึงการไว้ทุกข์ได้เช่นกัน
 สีแดงเกือบหมูหมายถึงความป่าเถื่อน คิดคดและน้อ โกง
 สีม่วงหมายถึงขุนนางข้าราชการทั่วไป หรือใช้กับตัวละครหน้าตาย
 สีน้ำเงินหมายถึงนายทหาร
 สีดำและน้ำตาล หมายถึง ชนชั้นสามัญชน หรือคนรับใช้ และมักเป็นฝ่ายสีพื้น
 สีดำ หมายถึงผู้มีใจโหดเหี้ยม หากสตรีสวมใส่จะหมายถึงความโสกเศร้า โกรธแค้น
 สีเขียวหมายถึงเป็นผู้มีคุณธรรมสูง

ส่วนลายปักที่พบในอาภรณ์นั้นเป็นสิ่งที่มีความหมายถึงความเป็นมงคลและความถูกต้องดีงาม เช่นนกกระสา หมายถึงการมีอายุยืนขวัญขึ้น มังกรหมายถึงกษัตริย์ และหงส์หมายถึงสตรีสูงศักดิ์ ราชวงศ์ เสือหมายถึงความกล้าหาญเข้มแข็ง เป็นต้น ลายที่พบโดยทั่วไปมีดังนี้

ภาพลายปักหลักที่พบ	ชื่อลายปัก	ความหมายของลายปัก	แหล่งที่พบลายปัก
	มังกร	กษัตริย์ ผู้มีอำนาจ หรือบุญญาบารมี	กลางลำตัวเสื้อ ทั้งด้านหน้าและหลัง แขนเสื้อ ใช้กับกษัตริย์หรือขุนนางชั้นสูงหรือเทพ

	<p>หน้ามังกกร และ ส่วนประกอบอื่น ของมังกกร</p>	<p>ความสูงศักดิ์ ความมีอำนาจและ เก่งกาจ(ในเชิง ยุทธ)</p>	<p>กลางลำตัว ปลาย แขนเสื้อและคอ เสื้อ</p>
	<p>คลื่น</p>	<p>ความรุ่งโรจน์</p>	<p>ชายเสื้อขุนนาง มักใช้กับตัวพระ</p>
	<p>ดอกกุหลาบ</p>	<p>ร่วมเย็นเป็นสุข ตลอดปี เพราะดอก กุหลาบให้ความ หายถึงการเบ่งบาน ตลอดปี</p>	<p>พบทั่วไปในอดีต มักใช้เฉพาะตัว นางเท่านั้น (ดอก ไม้) แต่ปัจจุบันใช้ ได้ทั้งตัวพระและ ตัวนาง</p>
	<p>ดอกโบตั๋น</p>	<p>ร่ำรวยมีศักดิ์(ดอก ไม้มงคล)</p>	<p>พบได้ทั้งตัวพระ และตัวนาง มัก เป็นดอกและต้น ปักบนชุดที่ไม่ใช่ ขุนนาง อาจเป็น บัณฑิต หรือคุณ หนู</p>
	<p>ดอกเหมย</p>	<p>ความสุข สดชื่น ใน บางครั้งหมายถึง การขึ้นปีใหม่พบ เจอแต่สิ่งดีๆ</p>	<p>พบปักกระจาย ตามตัวเสื้อหรือ ปักอยู่ในวงกลม กับสัญลักษณ์อื่น</p>

	<p>ดอกเบญจมาศ หรือดอกเก๊กฮวย</p>	<p>ความมีอายุยืนยาว (เป็นชาเพื่ออายุ วัฒนะ) และความ ขงขึ้นเมื่อใช้คู่กับ สัญลักษณ์อื่นๆ</p>	<p>พบปึกกระจาย ตามตัวเสื้อหรือ ปักอยู่ในวงกลม กับสัญลักษณ์อื่น</p>
	<p>ใบไม้</p>	<p>ให้ความหมายถึง ความอยู่เย็นเป็นสุข</p>	<p>เป็นลายที่ปักเป็น วงกลมหรือบาย เฉียง พบทั่วไป ตามลำตัว</p>
	<p>ตัวเงิน ชั่วหรือสี่ว</p>	<p>อายุยืน</p>	<p>กลางลำตัวเฉพาะ ชุดขุนนาง เป็นตัว ชั่วในวงกลม</p>
	<p>ลายเถาคอกและ ใบไม้</p>	<p>ใบไม้และดอกไม้ หมายถึงร่ำรวยเป็น หมื่นปี เถาหมายถึง ความไม่สิ้นสุด</p>	<p>ชายกระโปรงหรือ ชายเสื้อ</p>
	<p>ไฟ</p>	<p>ความรุ่งโรจน์</p>	<p>พบทั่วไปตามชุด ของตัวพระ</p>
	<p>เมฆ</p>	<p>ความเป็นสิริมงคล</p>	<p>พบทั่วไปตามชุด ของตัวพระ</p>

5.1.2 ศิราภรณ์ และเครื่องสวมประดับศีรษะ

เครื่องแต่งกายอีกประเภทหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้ในการแสดงจึงวนั้นคือ ศิราภรณ์หรือเครื่องสวมประดับศีรษะ จะประกอบด้วยหมวกประเภทต่าง มงกุฏ และเครื่องประดับตกแต่งชิ้นเล็กอื่นๆ สำหรับเจ้าแก้วในประเศไทยนั้น จากการสังเกตพบว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับที่ใช้ในเจ้าแก้วปักกิ่ง หากจะมีความแตกต่างคงเป็นรูปแบบของการเลือกใช้ศิราภรณ์แต่ละชนิด ซึ่งจะแตกต่างกันออกไปดังนี้

มงกุฏ ใช้เฉพาะกับจักรพรรดิ ลักษณะมีพู่ยาว สีเหลือง ทั้งสองด้านข้างศีรษะห้อยย้อยลงมาจนถึงด้านหน้าบ่า มงกุฏด้านหน้าเป็นรูปมังกรสีทองสองตัวหันหน้าเข้าหากันและตรงกลางเป็นคิ้วหนังสือคำว่า “จิว” ที่แปลว่าอายุยืน แต่จากการสังเกตพบว่าเป็นปัจจุบันนี้ มงกุฏสำหรับจักรพรรดินั้นมักใช้มุกและอัญมณีอื่นๆประดับแทนมังกรและตัวอักษร มากขึ้น



ภาพที่ 48 มงกุฏ ใช้เฉพาะกับจักรพรรดิ ตุลาคม 2544

มงกุฏสำหรับเจ้าชายหรือพระญาติวงศ์ มีลักษณะคล้ายกับมงกุฏจักรพรรดิ แต่ไม่ใช่สีเหลือง และสีอื่นๆ ให้เข้ากับชุดที่สวมแต่มาใช้สีขาว ใช้มุกและอัญมณีประดับ หากเป็นนักรบมีฤทธิ์ก็จะประดับด้วยขนนกยูง



ภาพที่ 49 มงกุฏสำหรับเจ้าชายหรือพระญาติวงศ์ พฤศจิกายน 2544

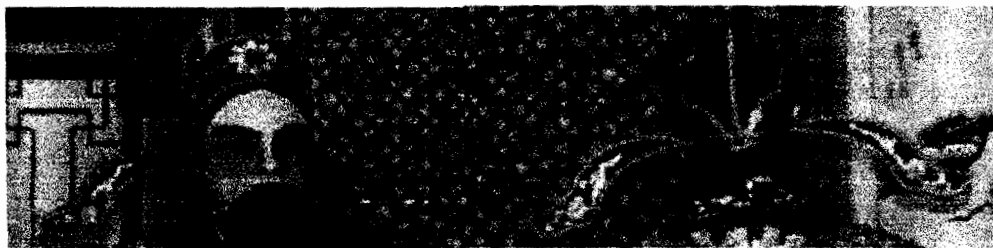
มงกุฎเจ้าหญิงและพระชนนี มีพู่ห้อยยาวลงมาทั้ง 2 ด้านข้างศีรษะ ลักษณะเหมือนกับมงกุฎจักรพรรดิ มีสีหลายสี แต่มักใช้สีขาวเช่นกัน



ภาพที่ 50 มงกุฎเจ้าหญิงและพระชนนี พุทธศักราช 2544

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

หมวกขุนนางฝ่ายพลเรือน (บุ๋น) ใช้กับตัวละครเจ้าเมือง นายอำเภอ หรือผู้ตรวจการขอคหมวก ด้านหน้าต่ำกว่าด้านหลังมีปีกหมวก 2 ข้าง ลักษณะรูปร่างของปีกแตกต่างกันไปตามตำแหน่งซึ่งมีแบ่งแยกย่อยมากมาย เช่น หมวกเสียดำยาวเล็ก ปีกสีขาวกว้างและประดับอัญมณี เป็นต้น ปีกหมวกบางอย่างจะติดสปริง หมวกชนิดนี้จะใช้กับชุดขุนนาง ไม่ใช้กับชุดไม่เป็นทางการหรือชุดที่ใส่อยู่กับบ้าน แต่อย่างไรก็ตามจะมีหลายแบบแยกย่อยตามตำแหน่งของตัวละคร(สัมภาษณ์จื้อ, 23 พุทธศักราช 2544)



ภาพที่ 51 หมวกขุนนางฝ่ายพลเรือน (บุ๋น) พุทธศักราช 2544

หมวกนักรบหรือหมวกทหาร มีลักษณะเป็นหมวกประดับอัญมณีต่างๆ ไม่มีปีกหมวก จากการสังเกต บนส่วนยอดมีพู่กลมๆ ประดับ พู่นี้จะติดอยู่บนสปริง และจะเคลื่อนไหวไปมาเวลาที่ตัวละครเดินหรือออกท่าทาง



ภาพที่ 52 หมวกนักรบหรือหมวกทหาร พลุศจิกายน 2544, อุบลราชธานี และ ตุลาคม 2544

หมวกไม่มีปีก หมวกชนิดนี้จากการสังเกตจะมีลักษณะเป็นหมวกแบบจีนไม่มีปีกหมวก แต่จะมีหางเบี่ยง 30 องศาหรือห้อยลากที่ด้านหลัง และมีผ้าขาวทิ้งตัวอยู่ด้านหลังของหมวก 2 เส้น บางชนิดจะมีกระบังที่ด้านบนแต่จะไม่มีหางทางด้านหลังแต่จะเป็นคั้งคั้งอัญมณี รูปร่างและอัญมณีจะแตกต่างกันไปตามอายุและสถานภาพทางสังคมของตัวละคร เช่น ชายหนุ่มหมวกจะประดับด้วยพู่ที่ด้านข้างหรือพู่กลมๆ ที่ด้านบนคล้ายหมวกนักรบ ชาวบ้านหรือคนรับใช้ เป็นหมวกทำจากผ้าพื้นสีไม่มีลวดลายมากนัก นอกจากนี้ยังมีหมวกอื่น ๆ อีกหลายชนิด



ภาพที่ 53 หมวกไม่มีปีก พลุศจิกายน 2544

นอกจากนี้ยังมีเครื่องประดับอื่นๆที่ใช้บนศีรษะ โดยเฉพาะกับตัวนาง คือ ดอกไม้ประดับผม ปิ่นลักษณะต่างๆและผมปลอม(จอนผมและปอยผม) เครื่องประดับเหล่านี้จะเป็นอุปกรณ์เฉพาะที่นักแสดงแต่ละคนจะต้องมีเป็นของตัวเอง



ภาพที่ 54 ดอกไม้ปักประดับผม ปิ่นลักษณะต่างๆและผมปลอม ตุลาคม 2544
และพฤศจิกายน 2544

การใช้สิริภรณ์และเครื่องประดับศีรษะเป็นส่วนหนึ่งของการแต่งกายงิ้วที่จะขาดเสียมิได้เพราะสิริภรณ์เป็นเสมือนสัญลักษณ์ที่จะบอกถึงสถานภาพทางสังคมของตัวละครได้อย่างชัดเจน การสวมหรือ (ถูก) ถอดออกจะเป็นการบอกถึงสถานภาพของผู้สวมไว้ว่าอาจถูกเพิ่มยศเพิ่มฐานะ หรือถูกถอดยศ ถลดฐานะ หากเมื่อตัวละครไม่สวมสิริภรณ์ จะกคผมเป็นหางม้าสูง ปล่อยิ่งชายผมยาวมาด้านหลัง คาดศีรษะด้วยผ้าแถบสีดำ เมื่อเกิดอาการโศกเศร้าก็จะใช้หางผมยาวเป็นตัวช่วงแสดงท่าทางได้อีกดังจะกล่าวในบททำทางและนาฏลีลาต่อไป

5.1.3 หนดและเครา

ในบรรดาเครื่องประดับของงิ้วแล้วหนดและเคราเป็นเครื่องประดับอีกประเภทหนึ่งที่ใช้เพื่อบ่งบอกสภาพของตัวละคร แต่ใช้เฉพาะกับตัวละครชายที่สูงอายุ (เหล่าเซ็ง) ตัวตลกสูงอายุ (เหล่าทิว) และตัวหน้าตาย (โอวหมิง) เท่านั้น เพื่อให้เหมาะสมกับวัยของตัวละคร หนดและเครานี้จะผูกติดกับโครงเหล็กใช้โดยการเกี่ยวไว้ที่หู โครงเหล็กจะใช้ครอบปากทำให้เห็นเป็นหนดปกคลุม ทั้งบริเวณที่โครงเหล็กครอบไว้ หนดเคราที่ใช้ในการแสดงงิ้วได้ถูกจำแนกชนิดไว้มากมาย หากสำหรับงิ้วในประเทศไทยนั้นจากการสังเกตแล้วพบเพียง 4 ชนิดหลักๆ ดังนี้

1. หนดตอนเดียว เป็นหนดที่ขนาดยาวเกิน 1 ฟุต มีลักษณะหนาและปกคลุมทั่วปาก ตั้งแต่ข้างแก้ม ใต้หูข้างหนึ่งไล่ระดับลงมาถึงปากและไล่ขึ้นไปถึงข้างแก้มอีกข้าง



ภาพที่ 55 หนดตอนเดียว ตุลาคม 2544

ใช้สำหรับตัวละครชาวอวูโส (เหล่าเซ็ง) และตัวหน้าลาย (โอวมิ่ง) ที่มีสถานภาพทางสังคมสูงและมีความสง่างาม เช่นขุนนางชั้นผู้ใหญ่

2. หมวดสามตอน เป็นหมวดขาวมีลักษณะคล้ายกับหมวดตอนเดียว แต่มีความบางมากกว่า สามารถมองและแบ่งออกเป็น 3 ส่วนได้อย่างชัดเจน หมวดส่วนที่หนึ่งคือหมวดบริเวณปาก และอีก 2 ส่วนคือหมวดบริเวณจอหูข้างแก้มทั้ง 2 ข้าง



ภาพที่ 56 หมวดสามตอน พฤศจิกายน 2544

3. หมวดสั้น เป็นหมวดที่ขึ้นปกคลุมรอบใบหน้าแต่มีความยาวไม่กี่นิ้ว หมวดประเภทนี้พบว่าใช้เฉพาะกับตัวหน้าลายเท่านั้น



ภาพที่ 57 หมวดสั้น พฤศจิกายน 2544

4. หมวดสำหรับตัวตลกหรือตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมต่ำ มีลักษณะเป็นหมวดริ้วแหลมติดอยู่ที่บริเวณใต้จมูก ปากของหมวดจะชี้ออกไปด้านข้าง เมื่อบังคับกล้ามเนื้อที่ปากไปมาโดยการพูดหรือทำท่าทางด้วยปากหมวดที่ติดอยู่ก็จะสามารถกระดิกได้



ภาพที่ 58 หนวดสำหรับตัวตลก ตุลาคม 2544

หนวดเคราทั้งสี่ประเภทนี้สามารถพบเห็นได้ทั่วไปและบ่อยครั้ง ตามหลักการเล่นจ๊วแล้วสามารถใช้ได้หลากหลายกว่านี้ แต่จากการสังเกตพบว่ามีการใช้หนวดชนิดเพียงสี่ชนิดในการแสดง ส่วนสี่ของหนวดเครานั้นพบว่าจ๊วในประเทศไทยเน้นใช้เพียงหนวดเคราสีดำและขาวเท่านั้น แต่ตามหลักแล้วหนวดเคราจะมีอีกจำนวนสองสีคือ สีแดงและสีเทา เพราะตามแบบแผนแล้วตัวละครที่เป็นชาวต่างชาติเช่นพวกมองโกลจะต้องใส่หนวดสีแดงเพื่อบ่งบอกว่าไม่ใช่ชาวจีนแต่เป็นคนเถื่อน โดยเฉพาะตัวกษัตริย์ แต่จากการสังเกตพบว่าตัวหน้าตาขบถบางตัวจะใช้หนวดเคราสีแดงบ้างแต่พบไม่มากนัก



ภาพที่ 59 หนวดเคราสีแดง พฤศจิกายน 2544

5.1.4 รองเท้า

จากการสังเกตพบว่ารองเท้าสำหรับตัวละครหญิง และชาวบ้านยากจะสวมรองเท้าผ้าพื้นเรียบไม่มีพื้นหนา แต่ตัวละครหญิงจะใส่รองเท้ามีปีกกลดลวยหรือไหมทำเป็นพู่ประดับ ขณะที่ตัวละครผู้ชายจะสวมรองเท้าหุ้มข้อทำด้วยผ้ามีพื้นรองเท้าหนาประมาณ 3 นิ้ว เพื่อเสริมให้ร่างกายดูใหญ่โต มีความผ่าเผย นำเกรงขาม

5.1.5 การแต่งหน้า

กระบวนการแต่งหน้าของศิลปะจ๊วมีความโดดเด่นกว่าศิลปะชนิดอื่นๆ เพราะ หากจะให้กล่าวถึงการแสดงจ๊วแล้ว ลักษณะเด่นที่มักได้รับเป็นนิยามคือ “เสียงร้องที่แหลมสูง ชูคราษพิริจิ้น และหน้าขาว” จากการสอบถามผู้ชมทั่วไปมักให้คำนิยามหรือลักษณะจ๊วที่ออกมามากๆด้วยกัน

“เสียงแหลมๆ โปะหน้าขาวออกๆ ไล่ชุดสวยๆ แว๊วๆ มาเล่นในศาลเจ้า” (สัมภาษณ์มีนาเวดี, 10 สิงหาคม 2544)

“จะเล่นในศาลเจ้า ร้องเสียงสูง คนตรีเสียงดัง ไล่ชุดประดับมีแว๊วๆ และเกี้ยวหน้าเสียวอกแต่ก็จะเนียนสวยมาก” (สัมภาษณ์เจ้เลี้ยง, 22 ตุลาคม 2544)

การแต่งหน้าของจิวเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สำคัญนักแสดงแต่ละคนต้องเรียนรู้การแต่งหน้าด้วยตนเองและมีอุปกรณ์แต่งหน้ารวมทั้งเครื่องสำอางค์เป็นของตัวเอง ซึ่งจากการสัมภาษณ์เครื่องสำอางบางชนิดต้องสั่งซื้อจากเมืองจินเท่านั้น เช่น รองพื้นและสีเขียนสีต่างๆ กรรมวิธีการแต่งหน้าก็คล้ายกับการแต่งหน้าทั่วไป แต่มีส่วนปลีกย่อยในการแต่งเคมีสตรที่มากกว่าเท่านั้น โดยจะเริ่มจาก

1. การทำความสะอาดใบหน้าด้วยโลชั่น และเช็ดให้เรียบร้อย
2. การลงรองพื้นด้วยรองพื้นสีขาวที่สั่งซื้อจากเมืองจินให้เนียนทั่วใบหน้า
3. การทาสีรองพื้นสีแดงและเกลี่ยสี เริ่มทาที่บริเวณเปลือกตาได้ตาไปจรดด้านข้างใบหน้าวัน บริเวณสันจมูกและเกลี่ยสีแดงให้ระเรื่อ ไปจนสุดแก้มด้านล่าง และใช้พู่กันทาสีแดงคัดเส้นที่ข้างสันจมูกให้ชัด
4. การคบแป้ง เป็นแป้งฝุ่นทั่วไปให้ทั่วใบหน้า เพื่อลดความมัน
5. การลงสีที่ใบหน้า เป็นการลงสีดำเพิ่มความเข้มของคิ้วและขอบตา ตัวละครบางตัวจะมีการลงสีอื่นที่เปลือกตบบ้างตามอย่างลักษณะของตัวละคร
6. คบแป้งอีกครั้งและ
7. การวาดปากและกรีดเส้นคิ้วให้สีคมต่างๆ



ภาพที่ 60 การแต่งหน้านักแสดง ตุลาคม 2544

อย่างไรก็ตามตัวละครแต่ละตัวก็มีรูปแบบการแต่งหน้าที่แตกต่างกันออกไป แต่มีหลักพื้นฐานที่แยกแยะได้ดังนี้

1. ตัวพระเป็นตัวละครที่ต้องมีใบหน้าคมเข้ม การลงสีค่าบริเวณคิ้วมีสีเข้มกว่าดวงนางและมีขนาดใหญ่กว่าและวาดเฉียงขึ้นออกด้านข้าง นอกจากนี้ตัวพระจะมีการใช้สีค่าในการวาดจอมนมในใบหน้าด้วยรูปแบบและขนาดขึ้นอยู่กับตัวละครและการวาดของนักแสดงแต่ละคน

2. ดวงนางจะต้องแต่งหน้าให้ออกมาในลักษณะอ่อนช้อย งดงาม คิ้วจะต้องโก่ง หรือพาดตรงไม่ชี้มากเท่าตัวพระ โดยจะเขียนเป็นเส้นที่บางกว่ามาก

ผมของดวงนางมีความซับซ้อนและยุ่งยากกว่าของตัวพระมากเพราะไม่สามารถใช้การวาดช่วยได้ แต่จะต้องติดผมปลอมลงในใบหน้าจริงๆเป็นปอยผมในลักษณะกันหอยชวารีหรือจู้ปิ้ง และจอมนมที่ข้างแก้ม และจิ้งพินผ้าค่าเป็นการเพิ่มความหนาแน่นให้กับผมปลอมด้วยประการหนึ่ง แล้วจึงใส่วิกผมและเครื่องประดับ เครื่องประดับและรูปแบบของวิกผมปลอมนี้จะสามารถบอกถึงฐานะและสถานภาพของตัวละครได้อีกประการหนึ่ง จู้ปิ้งจะใช้กาวที่ทำจากใบเหล้าคั่วแห้งของจีนมาเช่น้ำ น้ำที่ออกมาจะมีลักษณะเหนียวคล้ายกาวมาทาผมปลอมเพื่อจัดทรงปอยผมบนใบหน้าให้เป็นรูปทรงกันหอย

“ถ้าเป็นคุณหนูจะต้องติดเครื่องประดับเยอะมากกว่าชาวบ้าน ต้องมีปิ่นห้อย แต่ถ้าเป็นสุทหยินแต่งงานแล้วก็จะต้องเก็บผมหมด ไม่มีจอมนมที่ค้ำหน้าสองปอยเพราะแต่งงานแล้ว แต่ผมข้างหลังจะมัดปล้อยยาวได้เหมือนกัน” (สัมภาษณ์เจ็ดม, 17 ตุลาคม 2544)



ภาพที่ 61 ผมด้านหลังของดวงนาง พุศจิกายน 2544

3. ตัวตลก จะมีหลักง่ายๆว่าต้องแต่งให้มองแล้วตลก ลักษณะการแต่งหน้าจึงจะไม่แต่งและวาดสีตามแบบตัวพระหรือดวงนาง ไม่ว่าจะการทาสีขาวเป็นวงรอบจมูก หรือรอบตา การเขียนคิ้วสั้นฮ้วนหรือ

เขียนตัวลักษณะแปลกๆ มีหมวดหลักที่ได้จุมหรือหมวดลักษณะแปลกๆ เป็นต้น จึงสรุปได้ว่าการวาดหน้าตัวละครจะเน้นที่ความแปลกและตลกเป็นหลัก

4. ตัวหน้าลาย ตามหลักการของการวาดหน้าตัวหน้าลายแล้วตัวละครหน้าลายแต่ละตัวมีรูปแบบของการวาดหน้าที่เป็นแบบแผนเฉพาะตัวตายตัว หากจะเทียบให้จับกึ่งเป็นตัวแทนจะพบว่าตัวหน้าลายที่พบในประเทศไทยมีความไม่เป็นแบบแผน สิบในใบหน้าจะบอกถึงบุคลิกของตัวละครดังนั้นตัวหน้าลายจะเป็นการวาดโดยใช้สีเข้ม หนาและสีแต่ละสีบอกถึงลักษณะนิสัยของตัวละคร เช่น หน้าของเป่าปู้นจิ้นจะต้องใช้ใบหน้าสีดำ หรือตัวกวนอูจะต้องมีใบหน้าสีแดง ที่เป็นเช่นนี้เพราะตัวละครทั้งสองตัวมีพระบุชชเจนว่าจะต้องมีใบหน้าสีอะไรและมีลักษณะอย่างไร แต่นอกจากนั้นเช่น ตัวผ้อป้าอึ้ง จะมีการคิดแปลงรูปแบบออกไป หากเป็นตัวละครที่นอกเหนือจากตัวละครในวรรณคดีที่ได้รับการเคารพแล้วนักแสดงสามารถวาดหน้าตามแต่ที่จะจินตนาการหรือตีบทออกมาได้ “บทที่เขากำหนดก็ต้องแต่งไปตามนั้นจะไปทำซ้ำไม่ได้ อย่างการลบหน้าบางที่ยังต้องมีวิธีเลข อย่างหน้าท่านเป่า(เป่าปู้นจิ้น)นี้จะต้องเอากระดาษเงินกระดาษทองมาเช็ดหน้าก่อนลบเพราะเชื่อว่าไม่งั้นจะไม่ดีกับตัวคนเล่น กระดาษที่ใช้เช็ดเสร็จแล้วต้องเผาไฟทิ้ง กันไม่ให้ความไม่ดีไปเกิดกับคนอื่นอีก” (สัมภาษณ์อาจารย์, 20 ตุลาคม 2544)

5.1.6 สีและความหมายบนใบหน้านักแสดง

สีดำ หมายถึง ความลึกลับ ความสับสนไม่รู้ ความสับสน ความตายและปีศาจ ให้สัญลักษณ์ถึงความซื่อตรงและกล้าหาญ ใช้กับตัว เดียวฮุยและ เป่าปู้นจิ้น

สีแดง หมายถึง เลือด ความรู้สึกรุนแรง การเกิด บาดแผล การตาย แม้ ให้สัญลักษณ์ ถึงความกล้าหาญ จงรักภักดี และ ซื่อตรง ใช้กับตัวกวนอู

สีเขียว หมายถึง ความหวัง การเติบโต ธรรมชาติ ให้สัญลักษณ์ถึง โจรป่าที่อาศัยตามป่าเขา

สีขาวหรือมันวาว หมายถึง ความบริสุทธิ์ เทพเจ้า วิญญาณ และความสงบ ให้สัญลักษณ์ของผู้มีเล่ห์เหลี่ยม แกมโกง

สีเหลือง หมายถึง ไฟ ให้สัญลักษณ์ถึงผู้กล้าหาญที่พร้อมไปด้วยอุบาย

สีฟ้าหรือน้ำเงิน หมายถึง ให้สัญลักษณ์ถึงผู้กล้าหาญชานานศึก หยิ่งในศักดิ์ศรีไม่ยอมลงให้แก่ใคร

สีม่วง หมายถึง ให้สัญลักษณ์ถึง ผู้มีความรู้สงบ เงียบขรึม เช่นกุนซื่อต่างๆ

สีออกแถมเทา ให้สัญลักษณ์ถึง ภูติผีและปีศาจ

สีทอง และเงิน ให้สัญลักษณ์ถึงเทพ เทวดาต่างๆ หรือผู้มีเวทมนต์คาถา

5.2.ท่าทางที่แสดงออกมาในการแสดง หรือนาฏลีลาของตัวละคร

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

1. การเคลื่อนไหวของมือและแขน นักแสดงส่วนมากจะใช้มือทั้งสองข้างในการแสดงอาการต่างๆตลอดเวลา หรือหากไม่มีบทก็จะมีท่าพื้นฐานคือการกำมือ และเท้าสะเอว จากการศึกษาและสัมภาษณ์พบว่า การเคลื่อนไหวของมือและแขนจะมีท่าทางที่เป็นหลักพื้นฐานคือ

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



ภาพที่ 62 การเท้าสะเอว พุทธศักราช 2544

-การเอ่ยอ้างถึงตนเอง เป็นท่าทางที่จะใช้แทนตัวเองในขณะที่เนื้อเรื่องได้กล่าวถึงตน ลักษณะการวาดแขนและใช้มือคล้ายกับการแสดงในนาฏศิลป์ไทย คือ ใช้นิ้วหรือมือชี้ หรือสัมผัสที่หน้าอกตัว แต่ในกรณีตัวหน้าตาโอหัง มักใช้ท่าทางคบที่ท้องเพื่อแสดงออกถึงความแข็งแรงมากกว่าวาดมือมาแตะที่หน้าอกแบบตัวพระเอก(เชิง)

-การเชื้อเชิญ จะผายมือออกไปจากตัวตามทิศที่ต้องการให้คู่สนทนาเดินไป พร้อมกับก้มตัวหากคู่สนทนามีฐานะภาพที่สูงกว่า เช่น ฐานะ ขศ หรือวิบูลย์



ภาพที่ 63 การเชื่อเชิญ ตุลาคม 2544

-การค้ำับ จะนำมือทั้งสองข้างมาประสานกันในลักษณะห่อมือซ้ายทับมือขวา หรือมือซ้ายแบประสานมือขวาที่กำไว้ก็ได้



ภาพที่ 64 การค้ำับ พฤศจิกายน 2544

-การโกรธ หรือโมโห จะหงายแบมือทั้งสองข้าง และทำท่าสั่นไปทั้งตัว อาการโกรธนี้จะแสดงออกทั้งสีหน้าและท่าทางไปพร้อมกัน

-การทึ่งแขนคกลง เป็นท่าที่แสดงถึงความท้อถอย ท่านี้จะมองไม่เห็นมือเพราะชายเสื้อที่ต่อมกหลุดลงมาปิด

2. การเคลื่อนไหวของนิ้วท่าทางการเคลื่อนไหวของนิ้วจะสัมพันธ์กับมือและแขน จากการสังเกตพบว่าจะประกอบไปด้วย

-การกำมือ ซึ่งถือเป็นท่าพื้นฐานของการแสดง



ภาพที่ 65 การกำมือ พฤศจิกายน 2544

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



ภาพที่ 66 การแบมือ พฤศจิกายน 2544

-การชี้นิ้ว เป็นท่าพื้นฐานอีกท่าหนึ่งที่มีใช้เป็นประจำเพราะมีความหมายถึงการระบุชี้ถึงสิ่งที่กล่าวถึงในขณะนั้น เช่นการกล่าวถึงคู่สนทนาก็จะชี้นิ้วไปยังผู้นั้น แต่ระหว่างร้องจ้วนนัดแสดงจะหันหน้าเข้าหาผู้ชมเสมอ ดังนั้นการชี้นิ้วในช่วงเวลานั้นจึงเป็นการชี้เพื่อเอ่ยอ้างถึง ลักษณะจะเหยียดนิ้วชี้ตรง

ส่วนนิ้วอื่นจะวาดนิ้วไปบรรจบกับนิ้วหัวแม่มือ ให้เป็นรูปร่างกลม ตัวละครหญิงจะมีการกรีดกรายมากกว่าตัวละครชาย

การชี่นิ้วอีกประเภทที่ตัวละครชายมักใช้เป็นการชี่สองนิ้ว คือนิ้วชี้และนิ้วกลางเหยียดตรงชิดกัน นิ้วที่เหลือวาดไปบรรจบกับนิ้วหัวแม่มือ การใช้จะเป็นการชี่หรือสะบัดข้อมือประกอบ ในบทตัวละครหญิงที่เป็นนักรบก็จะถูกนำมาใช้เสมอ และเมื่อชี่นิ้วแล้วมักเปลี่ยนท่าทางไปมาไม่หยุดค้างนิ่ง

การชี่นิ้วของตัวนางที่พบเสมอคือการจับนิ้วระหว่างนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลาง หรือจับกับนิ้วนาง บางครั้งใช้ทั้งสองนิ้วร่วมกัน และกรีดนิ้วที่เหลือให้สะบัดอ่อน และมักจะค้างทำนี้เพื่อแสดงถึงความอ่อนช้อยเชิงซ้า



ภาพที่ 67 การชี่นิ้วของตัวนาง พุทธศักราช 2544

การใช้นิ้วนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์แต่ละอย่างที่นักแสดงจะใช้เมื่ออยู่บนเวที เช่นการแตะนิ้วที่ร่างกายก็เป็นการบอกนัยยะบางอย่าง หากแตะที่ศีรษะหมายถึงคิด หรือปวดหัว เป็นต้น

3. การเคลื่อนไหวของเท้า เป็นการเคลื่อนไหวที่ออกมาในลักษณะการเดินและวิ่ง รวมทั้งการหยุด และการเริ่มเคลื่อนไหวเป็นสำคัญการเดินของตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะที่แตกต่างกัน เช่นวิญญานจะเดินเหิรเบา ลากเท้าเล็กน้อย ตัวหน้าลาย หรือโอวหมิ่ง จะเดินลงสั้นทำให้ดูหนักแน่น การหมุนตัวจะจับชายผ้ายกขึ้นให้ผ้าหมุนตามทำให้ดูขึงขัง เป็นต้น

4. การเคลื่อนไหวของขา จากการสังเกตในการศึกษาครั้งนี้พบว่า มีท่าทางเคลื่อนไหวของขา ดังนี้
-การเหวี่ยงขา เพื่อลุกขึ้นยืนเมื่อตัวละครล้มลงนอนหงายหลัง ก็จะเหวี่ยงขาขึ้นเป็นวงให้เกิดแรงเหวี่ยงแล้วยันตัวขึ้นมานั่งหรือยืน

-การยกขาเหยียด เป็นท่าทางการเตะขาเหยียดตรงขึ้นสู่ศีรษะ เป็นการแสดงการต่อสู้



ภาพที่ 68 การเหวี่ยงขา ชกขาเหยียด ตุลาคม 2544

-การยกขาอง นักแสดงจะยกขาข้างหนึ่งขึ้นแล้วงอขาบิดเข้าให้อยู่ในลักษณะหงายข้างเท้าด้านใน ขึ้นให้ขนานกับพื้น เป็นท่าหยุดหรือเริ่มการออกท่าทางอื่นๆต่อไป



ภาพที่ 69 การยกขาอง ตุลาคม 2544

5. การเดิน การเคลื่อนไหวกในลักษณะเดินจะแตกต่างกันในการแสดงกริยาประกอบอุปกรณ์อื่น หรือการสร้างทำกริยานั้นๆ และการเดินของตัวละครชายและตัวละครหญิงจะแตกต่างกัน ในลักษณะของ ช่วงก้าวเดินและการลงน้ำหนักเท้า ที่ฝ่ายชายจะก้าวกว้างกว่าและเดินหนักแน่นมั่นคงเต็มฝ่าเท้า ในขณะที่ตัวละครหญิงจะเดินก้าวสั้นๆและถี่บางครั้งหากเดินเร็วฝ่าเท้าจะสัมผัสไม่เต็มเท้า ให้แก่อ่อนช้อย ตัวหน้าตาจะเดินกางแขนและขาให้เข้าจังหวะกลอง หากเป็นตัวร้ายก็จะดูกว้างและหนักแน่น ส่วนขุนนางที่มี เข็มขัดหยกประดับจะเดินจับเข็มขัดหยกเวลาเข้าออกโรง พบว่ามีซึ่งท่าเดินจะแตกต่างกันออกไป ดังนี้

-การก้าวข้าง นักแสดงจะเริ่มก้าวโดยยกขาขึ้นแล้วสะบัดขาขึ้นและก้าวออกไป

6. การเคลื่อนไหวของหมวดและครา จะถูกใช้เมื่อตัวละครต้องใช้ความคิดหรือเพื่อแสดงกริยาประกอบการใช้หมวดเท่านั้น การเคลื่อนไหวโดยใช้หมวดประกอบจากการสังเกตในการศึกษาครั้งนี้จะแบ่งลักษณะออกเป็น

-ใช้มือและแขนทั้งสองสอดเข้าใต้คราขาแล้วสะบัดออกไปข้างหน้า

-ใช้มือและแขนสอดเข้าใต้คราขาแล้วเหวี่ยงไปอีกด้านหนึ่งใช้แขนอีกข้างรับ

-ใช้นิ้วชี้เกี่ยว หรือใช้มือกำคราปอยที่อยู่ข้างศีรษะแล้วรูดจนสุดความยาวของครา

-ใช้มือทั้งสองประสานกันหรือใช้มือเพียงข้างเดียวแล้วลูบครา



ภาพที่ 70 การเคลื่อนไหวของครา ตุลาคม 2544

7. การเคลื่อนไหวของชายเสื้อ เป็นการเคลื่อนไหวที่เห็นได้ชัดในการแสดงงิ้ว เป็นเทคนิคการเคลื่อนไหวที่พบมากและหลากหลายในการแสดงงิ้ว แต่จะพบว่ามีรูปแบบท่าทางที่เป็นพื้นฐานสามารถพบได้ทั่วไปในการสังเกตครั้งนี้คือ

-การสะบัดชายเสื้อออกไป เพื่อแสดงอาการก่อนเคลื่อนไหวเช่นเดิน หรือหลังจากจบบทร้อง โดยนักแสดงจะสะบัดชายเสื้อออกจากตัวให้ชายผ้าทิ้งตัวออกไป

-การกระดชชายเสื้อกลับ เป็นการกระดกข้อมือในลักษณะคั่นให้แขนเสื้อทบกันบนมือให้สั้นลงเรื่อยๆจนสามารถมองเห็นนิ้วมือ เพื่อเตรียมแสดงหรือร้องต่อจากคนที่กำลังจะจบบทร้อง ตัวละครชายจะกระดชชายเสื้อขึ้นสูงกว่าตัวละครหญิงที่กระดแค่เห็นปลายนิ้วเท่านั้น

-การกวัดแกว่งชายเสื้อ สามารถทำได้ทั้งสองข้างหรือเพียงข้างเดียว เป็นท่าทางที่แสดงอารมณ์อย่างมากมายใช้กับตัวละครหญิงเท่านั้น เพื่อแสดงอาการสับสนหรือครุ่นคิด



ภาพที่ 71 การเคลื่อนไหวของชายเสื้อแบบการกวัดแกว่งชายเสื้อ พุทธศักราช 2544



ภาพที่ 72 การเคลื่อนไหวของชายเสื้อแบบการกวัดแกว่งชายเสื้อคู่ พุทธศักราช 2544

-การเอียงอาย นักแสดงหญิงจะใช้ชายเสื้อยกขึ้นเพื่อบังใบหน้า

-การเหวี่ยงแขนออกจากตัวเพื่อแสดงอาการไม่พอใจ โดยชายผ้าจะทิ้งตัวตามแรงเหวี่ยง

-การแสดงอาการ โกรธที่ทั้งแบบที่จะใช้ชายเลื้อยมาบิดพันมือคล้ายจะขยำถักผ้า หรือการหมุนชาย เลื้อยเป็นวงรอบมือทั้งสองแล้วจับดึงไว้

8. การเคลื่อนไหวของขนนกประดับศีรษะทำจากหางนกยูงนั้นนอกจากจะเป็นสัญลักษณ์แสดง ถึงความเป็นนักรบแล้วยังสามารถนำมาประกอบท่าทางการเคลื่อนไหวขณะรำรำเพื่อความสวยงามได้ อย่างดี จากการสังเกตพบว่าการใช้ขนนกก้มักจะใช้ในลักษณะค้ำให้โค้งงอ โดยเริ่มจับได้ตั้งแต่โคนของขน นกเพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้ขนหัก เพื่อให้ขนนกปิดงอในลักษณะต่างๆกัน ดังนี้

-การจับที่ปลายทั้งสองข้างแล้วกางออก

-การค้ำขนนกให้โค้งแล้วใช้ปากคาบขนนกไว้

-การค้ำให้โค้งแล้วบิดปลายข้างหนึ่ง หรือทั้งสองข้างมาข้างหน้า ขึ้นอยู่กับว่ามีอีกข้างถืออาวุธ อยู่หรือไม่



ภาพที่ 73 การเคลื่อนไหวของขนนกประดับศีรษะโดยการค้ำให้โค้งแล้วบิดปลายข้างหนึ่ง

พฤศจิกายน 2544



ภาพที่ 74 การเคลื่อนไหวของชนนกระดับศรีษะโดยการค้ำให้โค้งแล้วบิดปลายทั้งสองข้าง
ตุลาคม 2544

ท่าทางของตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะที่เอื้อต่อบทของตัวละครนั้นๆ เพื่อเป็นการแสดงออกถึงบุคลิกที่ตัวละครสวมบทบาทอยู่ แต่โดยทั่วไปแล้วมีท่าทางที่ถือเป็นแบบแผนทั่วไปสำหรับนักแสดงจึงที่ต้องเรียนรู้เป็นพื้นฐาน ทั้งนี้การที่จ๊วมีการแสดงออกถึงท่าทางที่แตกต่างและมากมายเพราะอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงมีจำกัด ไม่ว่าจะด้วยเหตุทางขนาดของเวทีหรืออื่นๆ เพราะอุปกรณ์บนเวทีจะใช้เพียงโต๊ะและเก้าอี้เท่านั้น การออกท่าทางจึงช่วยในการให้ผู้ชมเข้าถึงความหมายและอารมณ์ของเนื้อเรื่องได้ดีขึ้นเช่น

1. การเดินเข้าและออกประตู นักแสดงจะต้องทำท่าเปิดประตู หรือผลัก ขกชายเสื้อขึ้น แล้วสะบัดเท้าขึ้นและยกค้างไว้ชั่วขณะเพื่อก้าว หรือยกตัวขึ้นให้มีลักษณะคล้ายเดินข้ามประตูแล้วจึงวางขาตั้งลง

2. การเดินและวิ่ง ตัวละครชายและหญิงจะมีลักษณะต่างกัน ฝ่ายตัวละครชายจะก้าวเท้ายาวและก้าวเปิดเท้าออกไปด้านข้าง ส่วนตัวละครหญิงจะก้าวสั้นและถี่ทำให้ดูเหมือนการชอยเท้าเมื่อนักแสดงเดินเร็วๆหรือวิ่งสวนไปมาบนเวที การที่ตัวละครหญิงจะต้องก้าวสั้นๆและถี่เพื่อแสดงออกถึงความนุ่มนวลบอบบางของกุลสตรี

3. การนั่ง นั้นจะขึ้นอยู่กับสถานการณ์ การนั่งปกติบนเก้าอี้และการนั่งรถหรือเรือจะแตกต่างกัน การนั่งเก้าอี้ตัวละครชายจะนั่งอย่างวางแขนพาดบนโต๊ะให้ดูสง่างาม ส่วนตัวละครหญิงจะนั่งเข้าชิดหลังตรง สำหรับการนั่งรถหรือเกี้ยว นั้นจะใช้ธงหรือผืนผ้ามาถือขนาบนักแสดง ดูเหมือนนั่งอยู่ในเกี้ยว ส่วนการนั่งเรือจะมีไม้พายมาทำท่าประกอบการพายเรือ โดยนักแสดงอาจโยกตัวไปมาเหมือนอยู่บนเรือด้วยก็ได้

4. การนอน นักแสดงจะต้องวางแขนข้างหนึ่งไว้บนโต๊ะแล้วเอนศีรษะหนุนบนแขนข้างนั้น

5. การร้องไห้ นักแสดงจะใช้ชายเสื้อที่คอสะบัดออกมาจับที่บริเวณคอ

6. การแสดงอาการกลัวจะเบี่ยงตัวออกทางด้านข้างให้ไกลจากสิ่งที่กลัวนั้น

7. การเอียงอวย นักแสดงจะใช้ชายเสื้อหรือแขนเสื้อยกขึ้นเพื่อปิดบังใบหน้า อาจจะใช้เพียงข้างเดียวหรือทั้งสองข้างก็ได้ หากใช้ข้างเดียวมืออีกข้างจะจับที่ชายแขนเสื้อข้างที่ยกขึ้นสูง

นอกจากนี้ยังมีการแสดงออกถึงท่าทางแบบอื่นอีกโดยบางอาการจะต้องใช้อุปกรณ์อื่นเข้าเสริม เช่น การขี่ม้า จะต้องถือแฮนด์ม้าและสะบัดควนเป็นวงกลมเพื่อให้ทราบที่กำลังขี่ม้าอยู่ เป็นต้น การเคลื่อนไหวของร่างกายในศิลปะการแสดงจึงมีอยู่อย่างมากมายไม่ว่าจะเป็นการสอนที่เป็นแบบแผนและการนำมาใช้ในการแสดงแต่ละเรื่อง ความหมายของท่าทางที่แสดงออกมาเป็นไปในลักษณะสากลที่สามารถเข้าใจได้ทันทีว่าตัวละครแสดงท่าทางใดและต้องการสื่อความหมายใดแก่ผู้ชม ดังนั้นการแสดงท่าทางของร่างกายจึงเป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งในการแสดงจึง การเคลื่อนไหวกับอุปกรณ์ต่างๆจึงต้องมีรูปแบบและวิธีการที่ต่างกันซึ่งจะเสนอ รูปแบบการใช้อาวุธที่พบคือ เมื่อต่อสู้จะชี้ปลายอาวุธลงปาด้านหน้า และเมื่อไม่ใช้จะถือให้ด้ามอาวุธปักลงพื้นเช่นในระหว่างบทเจรจา เป็นต้น การจะใช้อาวุธในการเริ่มบทต่อสู้ หากเป็นอาวุธขวานักแสดงจะใช้เท้าเตะที่ปลายอาวุธเพื่อเหวี่ยงขึ้นหมุนไปวางอยู่บนมืออีกข้าง แต่เทคนิคต่างๆนี้ก็ยังขึ้นอยู่กับนักแสดงแต่ละคนและการฝึกฝน หรือในขณะที่ต่อสู้จะมีช่วงที่อาวุธสัมผัสกันนั้นที่นักแสดงทั้งสองจะหยุดนิ่งในทำนองนั้นก่อนจะสะบัดหน้ามาจ้องตากันพร้อมจิ้งหระกลองที่ลงพอดี เป็นต้น

ในปัจจุบันพบว่าท่าทางของร่างกายนั้นไม่ได้มีรูปแบบตายตัวเช่นในอดีต การวางท่าก็ไม่มีเครื่องครุฑและสวยงามเท่า “คนแสดงใหม่ๆไม่ได้มีการฝึกแบบคนเก่าที่เขาฝึกกันมานาน บางคนก็เข้ามาเล่นได้ไม่กี่วันก็ออกเป็นทหารข้างโรง ยืนเท้าเอวเฉยๆ ไม่อดทนแขนตกบ้าง ชุกยิกบ้าง คนที่เขาดูเป็นเขาก็จะว่าเอาว่าไม่สวยเลย แต่ทุกวันนี้เขาก็เข้าใจกันว่ามันไม่มีคน ก็พอถูไถไปได้ ยังคิดที่ว่าคนที่เล่นเป็นตัวเอกยังเล่นได้สวยวางขาว่างมือเป็น ก็เลยรอดตัวมาได้” (สัมภาษณ์ที่ฝน, 23 ตุลาคม 2544, พลัฒพลราชัย) ด้วยเหตุผลหลายอย่างจึงพบว่าในทุกวันนี้หากไปสอบถามนักแสดงจึงบางท่านก็ไม่สามรถเข้าใจหรือแยกความแตกต่างระหว่างท่าทางของร่างกายให้ฟังอย่างชัดเจนได้ หากจะเข้าใจอยู่ในกรอบของท่าทางง่ายๆเท่านั้น

5.3. โรงละครและพิธีกรรมความเชื่อ

พิธีกรรมและความเชื่อต่างๆที่เกี่ยวข้องกับโรงงิ้วนั้นเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมาแต่ครั้งโบราณกาลเริ่มตั้งแต่มีการแสดงงิ้วและได้พัฒนาการเปลี่ยนแปลงและคงความเชื่อพิธีกรรมบางอย่างไว้จนทุกวันนี้

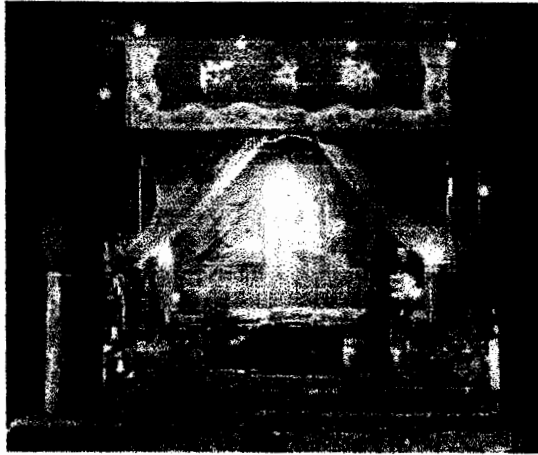
5.3.1 พิธีกรรมเกี่ยวกับโรงงิ้ว

“เหล่าเอี้ย” หรือ “ห้วงสว่าง” หมายถึงเจ้าประจำโรงงิ้ว ที่จะพบทุกโรงงิ้ว จะประดิษฐานอยู่ในศาลเจ้าจีนเล็กๆ ศาลเจ้านี้มีลักษณะคล้ายศาลเจ้าเล็กๆ จะตั้งอยู่ที่หลังหลังโรงงิ้วทุกโรง เจ้าที่นับถือของงิ้วแต่จี๋วมีนามว่า “ฉิ่งห้วงสว่าง” ซึ่งมีประวัติย่อๆ เล่าต่อๆ กันมาว่า(วิเชียรติ,2539)

“ฉิ่งห้วงสว่าง” เป็นบุคคลที่ประกอบคุณความดี ถือศีลกินเจ มีคุณต่อประเทศชาติอย่างยิ่ง แต่เดิมท่านแซ่ฉู่แต่ต่อมาภายหลังเปลี่ยนแซ่เป็นแซ่ซิ่ง สาเหตุที่ต้องเปลี่ยนแซ่เป็นเพราะว่า ท่านได้พลาดพลั้งทำผิดกฎหมายเทียรบาลข้อหนึ่ง เป็นเหตุให้ต้องโทษถึงประหาร แต่เนื่องด้วยว่าเคยเป็นผู้สร้างคุณความดีต่อประเทศชาติไว้เป็นอันมาก บรรดาเหล่าขุนนางจึงจ้างกราบทูลฮ่องเต้ให้ทรงโปรดประทานอภัยโทษ ฮ่องเต้จึงตัดสินให้ประหารสกุล (ในที่นี้คือ แซ่) ของท่านแทน โดยตัดส่วนหัวของแซ่ท่านออกจากคำว่า “ฉู่” เมื่อตัดชื่อส่วนบนออกเหลือชื่อส่วนล่างเป็นคำว่า “ซิ่ง” ซึ่งถึงแม้ว่าท่านจะไม่ถูกประหารชีวิต แต่การถูกประหารสกุลก็นับว่าเป็นโทษที่รุนแรงอย่างมากเช่นกันเพราะสกุลนั้นสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ การถูกประหารสกุลเช่นนี้จึงเท่ากับว่าไม่สามารถรักษาสกุลไว้ได้ด้วยเหตุนี้ ท่านจึงต้องเปลี่ยนแซ่ จากแซ่ฉู่ที่ถูกประหารมาเป็นแซ่ซิ่ง ตั้งแต่นั้นมา ส่วนคำว่า “ซิ่ง” ซึ่งเป็นแซ่ใหม่ของท่านนี้ยังมีความหมายว่า ที่นา เพาะปลูก ขุนนางเกี่ยวกับนา ดังนั้นเมื่อท่านสิ้นชีวิตท่านจึงได้รับการยกย่องเป็นเจ้าแห่งที่นา

“ฉิ่ง ห้วงสว่าง” จึงกลายเป็นเจ้าแห่งที่นาของชาวจีนแต่จี๋ว และการละเล่น “กวงฮี้ซัง” ของชาวนาแต่จี๋วซึ่งเป็นการเข้าทรงของเจ้าแห่งที่นา หรือฉิ่งห้วงสว่างโดยให้เด็กๆที่เป็นร่างทรง เล่นงิ้วในบทบาทต่างๆ ถือเป็นต้นกำเนิดของงิ้วแต่จี๋ว ดังนั้นผู้ที่เล่นงิ้วแต่จี๋วทุกคนจึง ถือว่า “ฉิ่งห้วงสว่าง” เป็นบรมครูของงิ้วแต่จี๋ว จึงมีการตั้งศาลเจ้า “ฉิ่งห้วงสว่าง” ไว้บูชากันทุกโรง เป็นเจ้าประจำโรงงิ้ว ชาวคณะเรียกท่านด้วยความเคารพว่า “เหล่าเอี้ย” ซึ่งหมายความว่า “เจ้าปู่”

จากการสังเกตพบว่า ที่บูชามีลักษณะคล้ายกับศาลเจ้าที่ของชาวจีนโดยทั่วไปที่เรามักเห็นวางบนพื้นบ้าน (หรือ ตี๋จู่เอี้ย) มีลักษณะเป็นก่องสี่แฉก มีฝ้าม่านปิด เมื่อมีการแสดงจึงเปิดม่านออก ภายในมีกระดางรูปสำหรับบูชา 3 กระดาง กระดางรูปนี้ต้องเชิญมาจากเมืองจีน



ภาพที่ 75 “เหล่าเอี้ย” หรือ “ห้วงสวย” เจ้าประจำโรงงิ้ว พุทธศักราช 2544

การไหว้โดยทั่วไปก็บูชาด้วยรูป 3 ดอก ปีกรูปกระดางละ 1 ดอก ผู้ที่ทำหน้าที่ไหว้จะเป็นผู้ชายเท่านั้นเรียกว่า “เอี้ยกง” ผู้หญิงไม่สามารถไหว้ “นั่งห้วงสวย” ได้ รวมถึงการแตะต้องตัวศาลก็ไม่สามารถทำได้ การไหว้จะไหว้ก่อนออกแสดงทุกครั้ง เพื่อให้เกิดความมั่นใจในการแสดง ให้มีความเฉลียวฉลาด มีไหวพริบในการเล่น เพื่อเป็นการระวังข้อผิดพลาดที่จะเกิดระหว่างการแสดง ดังนั้นจึงต้องระวังไม่ให้รูปดับ จะต้องคอยต่อรูปเสมอ และเมื่อจะต้องโยกย้ายเดินทางก็ต้องไหว้ให้เกิดความปลอดภัยในการเดินทาง แคล้วคลาดจากอุบัติเหตุทั้งปวง การบูชาเช่นไหว้ไม่ได้มีกฎเกณฑ์มากมายนักนักเป็นเหมือนกับการไหว้เจ้าทั่วไป ของที่นำมาบูชาอาจจะมีส้ม 4 ผล น้ำชา 5 ถ้วย ตามปกติ แต่มีข้อห้ามอันเด็ดขาดคือ ห้ามตั้งกำธูปออกจากกระดาง การจะตั้งกำธูปออกได้ต้องประกอบพิธีกรรมด้วยทุกครั้ง (สัมภาษณ์อาจารย์, 22 พุทธศักราช 2544)

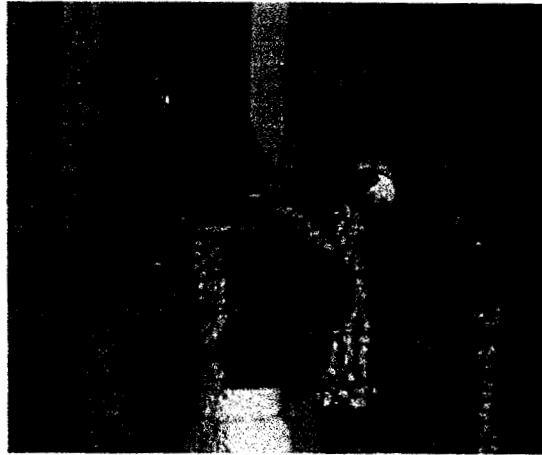
วันสำคัญในเทศกาลต่างๆ พิธีการและของไหว้จะมากเป็นพิเศษเช่น ในวันชีวอก, จับโหวง (หนึ่งคำและสิบห้าคำข้างจีน)จะจัดของไหว้เป็นพิเศษ โดยเฉพาะ ในวันตรุษจีนจะมีของไหว้มากเป็นพิเศษ และมีพิธีกรรมมากมาย ที่ถือได้ว่าเป็นพิธีกรรมเฉพาะของโรงงิ้ว เช่น แตะลั้ง (คือการเอาอั้งเปา (ของแคงบรรจุเงิน)วางบนหีบทุกใบ มีไก่เป็นๆที่นำมาบูชาแล้วเชือดหงอนไก่เอาเลือดไก่ไปป้ายตามเสาบนโรงงิ้วเพื่อเป็นสิริมงคล เมื่อเสร็จพิธีก็ปล่อยไก่อ้วนนั้นไป ชาวบ้านชอบมาจับไปเลี้ยงเพราะถือว่าเป็นไก่เจ้า ถ้านำไปเลี้ยงแล้วเชื่อว่าจะทำให้เกิดความอุดมสมบูรณ์) จะพบได้ในเทศกาลห้วงเซียว (เจียวว่วยจับโหวง) จะมีการประมูลของไหว้จากเจ้าโรงงิ้วเพื่อเป็นสิริมงคล เช่น ตัวเหล่าเปี้ย (ขนมเปี้ยะกลมใหญ่) ทังไซ (สิงโตน้ำตาล)เป็นต้น นอกจากนี้ในเดือน 11 (เดือนจีน) มีการไหว้เจ้าลั้ง (ลั้ง หรือ ลั้ง เป็นคำจีนแปลว่ากล่องใหญ่ซึ่งหมายถึง หีบต่างๆ โดยมีการบูชาเจ้าด้วยขนมอี๊ (ขนมบัวลอยอย่างจีน) โดยวางบนหีบทุกใบ เมื่อไหว้เสร็จก็นำอี๊ (เม็ดบัวลอย) นั้นไปป้ายยังที่ต่างๆเพื่อ

ให้เจ้าคุ้มครอง) ซึ่งเป็นเจ้าที่สถิตอยู่ยังหีบต่างๆ ใบของโรงจิว และยังมีกรไหวในโอกาสอื่นๆ อีกมาก เช่น ไหว้อาหารต่างๆ

ที่บูชาถือว่าเป็นที่สถิตของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงต้องมีหลอดไฟให้แสงสว่างอยู่ตลอดเวลาเพราะเชื่อว่า แสงสว่างเปรียบเสมือน พลังชีวิต ถ้ามีดไฟก็แสดงว่าหมดพลังชีวิตหาความเจริญรุ่งเรืองไม่ได้ มีการจุด ตะเกียงน้ำมันตลอดเวลาที่มีการแสดง ซึ่งต้องคอยเติมน้ำมันที่พร่องไป ตะเกียงเป็นสัญลักษณ์ของ ความสว่างก็คือ สติปัญญาให้พรในการแสดง คณะจิวในความเคารพต่อเจ้ามากเมื่อจะย้ายไปแสดง ที่อื่น ก็ต้องเชิญไว้ที่สูงที่สุดของรถ เพื่อให้นำพาการเดินทางไปแสดงยังที่ต่างๆ ให้ถึงจุดหมายโดยปลอดภัย ทุกครั้งไป

นอกจากนี้ยังมี “ไฟจื่อ” (ลักษณะที่ทำเป็นหุ่นไม้ ทำให้นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่า จิวน่าจะมีความสัมพันธ์กับการแสดงหุ่น) ราชโอรส 3 องค์ เป็นเจ้าซึ่งมีความสำคัญต่อคณะจิวเช่นเดียวกัน ชาวคณะจิวให้ความเคารพบูชาอย่างมาก ลักษณะของไฟจื่อจากการสังเกต คือเป็นหุ่นตุ๊กตาไม้ซึ่งสั่งทำมาจากเมืองจีน หุ่นไม้นี้เป็นหุ่นไม้ที่ใช้ไม้ธรรมชาติไม่มีการทาสีตกแต่งให้สวยงามอย่างหุ่น ทั่วไป เพื่อให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์มากกว่าจะดูน่ารักน่าเอ็นดู หุ่นจะสวมชุดเสื้อกางเกงสีแดงแบบชุดเด็กจีนนั่งวางเรียง อยู่ในกล่องไม้สีแดง โดยนั่งเรียงตามลำดับอาวุโส เรียกชื่อตามลำดับว่า “ตัว หี่ ซา” หรือองค์ที่ 1 ที่ 2 ที่ 3 ตามลำดับ ส่วนองค์ที่ 3 มีลักษณะพิเศษคือ จะไม่สวมรองเท้า และกล่อง ไม้สำหรับวางเจ้าทั้งสามนี้ ยึดอยู่กับฝาหีบใบที่ 2 ซึ่งเป็นหีบของเจ้าโดยเฉพาะ

อาจื่อเล่าถึงประวัติราชโอรสทั้งสามว่ามีความเป็นมาโดยย่อว่า ทั้งสามพระองค์เป็นราชโอรสของพระเจ้าถังไท่จง (หลี่ซีมิ่ง) แห่งราชวงศ์ถัง ราชโอรสทั้งสามของพระองค์โปรดปรานการดูจิวมาก วันหนึ่งองค์เล็ก ได้พลัดตกลงมาขณะดูจิวถึงแก่ความตาย(ในอดีตโรงจิวจะเป็นการแสดงอยู่ข้างล่าง และจัดให้ผู้ชมนั่งดูอยู่ด้านบน)เป็นเหตุทำให้อีกสองพระองค์ที่เหลือเศร้าโศก เสียใจ จนตรอมใจตายตามไปในเวลาต่อมา ตั้งแต่นั้นมาคณะจิวจึงรับเอาราชโอรสทั้งสามเป็นเจ้าประจำโรงจิว ให้ราชโอรสทั้งสามได้อยู่คู่กับจิว ไม่ว่าจะเดินทางไปแห่งใดก็ต้องอุ้มไปด้วย เมื่อเดินทางถ้าไม่เก็บไว้ในหีบเฉพาะก็จะใส่ตะกร้าหิ้วระหว่างเดินทาง เนื่องจากเจ้าเป็นเด็กของที่นำมาถวายบูชาเจ้าจึงควรเป็นที่เด็กชอบ เช่น ขนมหวานต่างๆ โดยเฉพาะ “หนึ่ง ทิ้ง” หรือ “หม่งทิ้ง” (ขนมหวานอย่างหนึ่งของจีนมีลักษณะเป็นแป้งเหนียวก้อนสี่เหลี่ยมผืนผ้าคลุกด้วยงา รสหวาน เป็นขนมที่เจ้าชอบมากเป็นพิเศษ) (สัมภาษณ์ 22 พฤศจิกายน 2544)



ภาพที่ 76 “ไท้จ้อ” องค์กรที่ 1 และ 2 ที่อยู่บนโรงงิ้ว

ทั้ง “ฉิ่งห้วงสวย” หรือ “เหล่าเอี้ย” และ “ราชโอรสทั้งสาม” หรือ “ไท้จ้อเอี้ย” เป็นเจ้าที่งิ้วแต่จิว ให้ความเคารพบูชาทุกโรง(คณะ) และต้องจัดที่บูชาทุกครั้งที่ตั้งโรงแสดงและก่อนขึ้นแสดง ทั้งนี้ เจ้า มีความสำคัญต่อความเชื่อของคนบนโรงงิ้วและสังคมภายนอกบางอย่าง เช่น การเข้าสู่คณะงิ้วนั้น การไหว้ “เหล่าเอี้ย” หรือ “ห้วงสวย” ถือว่าเป็นการไหว้ครู เพราะเหล่าเอี้ย เป็นเจ้าประจำโรงงิ้ว ไม่ว่าจะคนที่เข้ามาจะเข้ามาในฐานะใดก็ตาม เช่น ทำหน้าที่ดีลหรือไม่ว่าจะเป็นทหารหน้าโรง(ตัวประกอบ) เพื่อเป็นการเปลี่ยนสถานภาพ จาก “คนนอก” เป็น “คนใน” และจะถือว่าอยู่ในความดูแลรักษาของเจ้าประจำโรงงิ้ว (สัมภาษณ์อาจารย์, 22 พฤศจิกายน 2544)

อาท้วง (สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2544) กล่าวว่า นักแสดงและนักดนตรีที่จะเข้าสู่คณะงิ้วจะต้องมาไหว้เหล่าซือต่อหน้าที่บูชาเจ้าประจำโรงงิ้ว โดยมีของมาไหว้ คือ

ผ้าแดง สัญลักษณ์ของความเป็นมงคล

ส้ม ภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า ไต่กิก แปลว่า โชคดี

อั่งเปา (ของสีแดง) ใส่เงินเพื่อบูชาครูซึ่งส่วนมากจะคืนให้ไม่รับไว้ เป็นธรรมเนียม

ไม้ตีกลอง สัญลักษณ์ของดนตรีที่ควบคุมการแสดงงิ้วทั้งหมดและเป็นใหญ่ที่สุดของเครื่องดนตรีทั้งหมด ไม้ตีนี้หากเป็นนักแสดงก็ไม่ต้องนำมาใช้ในพิธี

พิธีไหว้จะต้องมาคุกเข่าไหว้ต่อหน้าศาลเหล่าเอี้ย (ฉิ่งห้วงสวย) เป็นการกราบคารวะเหล่าซือ (ครู) เพื่อฝากตัว เป็นศิษย์จะอยู่ในโอวาทเชื่อฟัง ขอมให้เหล่าซืออบรมสั่งสอนได้โดยไม่ถือโทษ จากนั้นเหล่าซือจะประกาศรับเป็นศิษย์ และให้ศิษย์คุกเข่ากราบคารวะครู เป็นอันจบพิธี แต่ในทุกวันนี้ไม่มีธรรมเนียมเคร่งครัดเช่นในอดีต แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงปฏิบัติสืบต่อกันมาคือ คนใหม่จะต้องมาไหว้เจ้าที่หน้าศาลเหล่าเอี้ย เพื่อเปลี่ยน สถานภาพจาก “คนนอก” เป็น “คนใน” แต่ในปัจจุบันพิธีกรรมถูกลด

ลง ของไต้หวันบางครั้งอาจไม่ครบหรือไม่ต้องใช้ก็ได้ เหลือเพียงการไหว้ฉั่งหวงช่วยเท่านั้น ผู้จัดการคณะกล่าวว่า “ขึ้นอยู่กับความตั้งใจของนักแสดงมากกว่าพิธีกรรม” (สัมภาษณ์ทั่ว, 20 ตุลาคม 2544)

นอกจากนี้บนโรงงิ้วยังถือกันว่ามีเจ้าอยู่ทุกที่บนโรงงิ้ว โดยเฉพาะเสาหลัก 4 ต้นที่เป็นเสาหลักของโรงงิ้วจะมีเจ้าสถิตอยู่ โดยเฉพาะเสาที่อยู่ต้นแรกทางขวามือซึ่งเป็นถึงสำหรับใส่อาวูรต่าง ๆ (คอแบ๊ทัง) จะต้องมีการบูชาก่อนการแสดงทุกครั้งไป มีการเผากระดาษให้แก่เจ้าบริเวณอุวูร เจ้าที่ที่สถิตย์อยู่ตรงนี้คือ “เทพกวนอู” และกวนอูนอกจากเป็นเทพเจ้าแห่งความซื่อสัตย์แล้วยังเป็นเจ้าฝ่ายบู๊ที่มีความสามารถยอดเยี่ยมในเชิงยุทธด้วยจึงถูกอัญเชิญมาทำหน้าที่ดูแลอาวูรทั้งปวงที่ใช้ในการแสดงเพื่อไม่ให้เกิดอันตรายขณะแสดง แม้ว่าจะมีการต่อสู้ใช้อาวูรด้วยลีลาโลดโผนเสี่ยงอันตรายอย่างไรก็จะปลอดภัยทุกครั้ง การไหว้เทพกวนอูจึงต้องทำทุกครั้งก่อนทำการแสดง

ส่วนเสาต้นอื่นก็มีเจ้าสถิตอยู่ ในอดีตจะมีขันต์(ตู้) ปิดไว้ทุกต้น นอกจากนี้หีบทุกใบก็มีเจ้า ด้านนอกทุกใบยังมีการทำตีเป็นรูปสัญลักษณ์ของศาสนาเต๋า(โป๊ยก้วย) เพื่อเป็นการป้องกันภูติผีปีศาจที่จะมารบกวน และป้องกันเสนียดจัญไร อุปกรณ์ทุกชนิดเชื่อว่ามีเจ้า เช่น แป้งแต่งหน้าก็ถือว่ามีเจ้า ใครจะมาทำเล่นไม่ได้ บ้างก็กล่าวว่าแป้งนี้ เมื่อใช้แต่งหน้าแล้วออกไปแสดงจะไม่มีอาการอายุคนดูเลย

ในสมัยก่อนบางคณะยังไหว้เจ้าประจำเครื่องปั้นไฟซึ่งสิ่งนี้นับว่ามีความสัมพันธ์ กับความเชื่อของชาวจีนทั่วไป คือ เทพเจ้าอัคคี(หวยสิงเอี้ย) การไหว้ทำอย่างง่าย ๆ โดยการบอกกล่าวบูชาด้วยเหล้า 1 จอก เป็นอันเสร็จพิธี การไหว้นี้ก็เพื่อไม่ให้ไฟดับระหว่าง การแสดง (สัมภาษณ์ซ่งเซ็ง, 30 พฤศจิกายน 2544)

เนื่องจากเจ้า “ฉั่งหวงช่วย” เป็นที่เคารพบูชาอย่างยิ่ง สิ่งที่เจ้าไม่ชอบจึงเป็นสิ่งที่คณะงิ้วต้องละเว้นไปด้วย ดังนั้นโรงงิ้วจึงมีข้อห้ามอันเนื่องมาจากความเชื่อ (วิเกียรติ, 2539) คือ

1. ห้ามนำเนื้อวัวขึ้นมาบนโรงงิ้ว

นอกจากห้ามนำเนื้อขึ้นมาบนโรงงิ้วแล้วยังห้ามไม่ให้ผู้ใดรับประทานเนื้ออย่าง เด็ดขาด เพราะเหตุที่ว่า เจ้าโรงงิ้วหรือ “ฉั่งหวงช่วย” นั้นตาม ประวัตติกล่าวว่าเป็นผู้ถือศีลกินเจนับถือเจ้าแม่กวนอิมซึ่งผู้นับถือจะไม่กินเนื้อวัว ผู้ที่ฝ่าฝืนนำเนื้อวัวขึ้นไปหรือแอบรับประทานมักจะมียันเป็นไปต่าง ๆ นานา อย่างเบาถ้าไปกินข้างนอกก็มักจะท้องเสีย เจ็บป่วย อย่างหนักก็ถึงแก่ชีวิต

2. ห้ามนำหอยขมขึ้นมาบนโรงจิว

หอยขมในภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า “ฉั่งถ้อ” ซึ่งอักษรตัวหน้าของคำว่า “ฉั่งถ้อ” นี้เป็นอักษรตัวเดียวกับแซ่ของเจ้า “ฉั่งห้วงสว่าง” จึงถือว่าเป็นการไม่เคารพ คล้ายๆกับเป็นการล้อเลียนเจ้า จึงห้ามนำหอยชนิดนี้ขึ้นมาบนโรงจิว

3. ห้ามจับเต่า ปลา และงู ทั้งนี้รวมถึงห้ามฆ่า ห้ามทรมาน ห้ามนำขึ้นโรงจิว

สัตว์ 3 ประเภทนี้คือ เต่า ปลา และงู มีประวัติความเป็นมาอันเกี่ยวข้องกับเจ้าโรงจิว เพราะเนื่องจาก “ฉั่งห้วงสว่าง” เป็นผู้ที่ถือศีลกินเจ วันหนึ่งได้เดินไปเห็นคนฆ่าหมู เกิดนึกอยากกินเนื้อหมูขึ้นมา จึงคิดเป็นอกุศล เจ้าแม่กวนอิมจึงได้เสด็จมาดักเตือนทำให้ท่านเกิดความสำนึกเสียใจ จึงฆ่าตัวเองควักตับไตไส้พุง ทิ้งลงน้ำ เพื่อล้างบาป แต่แล้วก็ได้เกิดเหตุอัศจรรย์เมื่อทิ้งตับไตไส้พุงลงน้ำไปแล้วตับไตไส้พุงเหล่านั้นกลับกลายเป็นเต่า ปลา และงู ไปเสียสิ้น คนจิวจึงถือกันว่าห้ามฆ่า ห้ามจับสัตว์พวกนี้ ถ้าเจอก็ต้องนำไปปล่อย

ความเชื่อนี้ยังรวมไปถึงสัตว์ที่มีเปลือก ห่อหุ้มทุกชนิดเช่น ปูทะเล หอย นอกจากเพราะเจ้าแล้วยังมีสาเหตุอื่นคือสัตว์เหล่านี้มีเปลือกแข็งเป็นอันตรายถ้าเหยียบโดนและเปลือกเหล่านี้จะทำให้โรงจิวสกปรก (สัมภรณ์ อัมพัน เจริญสุข, ศูนย์วัฒนธรรมจีน)

4. หีบของเจ้าห้ามนอนเล่น ห้ามนั่งแกว่งเท้าคาเซหีบเล่น

เพราะหีบทุกใบมีเจ้าสถิตอยู่โดยเฉพาะหีบซึ่งเป็นของเจ้าโดยเฉพาะห้ามนอนเล่น ถือว่าเกะกะเจ้า เจ้าจะไปไหนเท่ากับเรมานอนขวางทางไว้ มีความเชื่อกันว่าหากนอนแล้วจะถูกไฟจี้จี้ตบตกลงมา ได้การแกว่งเท้าคาเซหีบเล่นก็ถือว่าเป็นการไม่สุภาพ นอกจากนี้คนจีนยังถือว่าคนที่นั่งสั่นเท้า แกว่งเท้าจะตกอับ ไม่มีเงินเก็บ ไม่มีกิน

5. การไหว้เจ้าสงวนสิทธิ์เฉพาะผู้ชายเท่านั้น

แม้ว่าชาวคณะจิวทุกคนต้องไหว้เจ้า แต่ว่าผู้ที่จักบิกรูปไคนั้นต้องเป็นผู้ชายเท่านั้น หาก ผู้หญิงต้องการจะไหว้เจ้าก็ต้องวานให้ผู้ชายช่วยบิกรูปให้ และถ้าผู้หญิงมีประจำเดือน ก็ไม่สามารถไหว้ได้ เพราะถือว่า ไม่สะอาด ในคณะจิวจะมีคนๆ หนึ่งซึ่งทำหน้าที่นี้โดยเฉพาะเรียกกันว่า “เฮียกง” ทำหน้าที่จุกฐปบูชา ถวายน้ำชา เผากระดาษ คนที่ฮี้เตีย(เจ้าแก่) เลือกลงให้ทำหน้าที่เป็นเฮียกงนี้จะต้องเป็นผู้ชายยังเป็นคนโสดด้วยจะดีมากเพราะถือว่าสะอาดบริสุทธิ์ เมื่อเขาจะไหว้ก็ต้องให้ร่างกายสะอาดที่สุดจิตใจสะอาดห้ามคนอื่นเข้าไปชวนพูดคุยขณะที่กำลังไหว้อยู่ ส่วนคนที่ทำหน้าที่เปลี่ยนผ้า幔ศาลเจ้านั้น ผู้ที่ทำได้คือฮี้เตียเท่านั้น

6) การตั้งที่บูชาเจ้าของโรงจิวต้องตั้งตรงข้ามกับศาลเจ้าที่จิว ไปตั้งโรงแสงเสมอ
 ทุกครั้งที่จิวไปเล่นยังศาลเจ้าใดก็ตามโรงจิวจะต้องตั้งโรงจิวตรงข้ามศาลเจ้านั้นๆทุกครั้ง เพราะ
 นอกจากเล่นให้เจ้าคุณแล้ว ยังแสดงถึงความสำคัญของเจ้าบนโรงจิว ที่ต้องตั้งหันหน้าเข้าหาเจ้าที่ศาล
 เจ้าก็เพื่อแสดงถึงความสำคัญที่ไม่ยิ่งหย่อนกว่านั้น

เมื่อมีเหตุการณ์ร้ายแรงเกิดขึ้นเข้ามักจะมาเตือนโดยการเข้าทรง ทั้งนี้คนทรงนั้นจะเป็นคนทรง
 ของทางศาลเจ้าที่คณะจิวเดินทางไปแสดง คนทรงจะไม่รู้จักชื่อหรือหน้าตาของคนในคณะจิวแต่อย่างไร
 แต่ถ้ามีการเข้าทรงแล้ว เจ้าจะสามารถเรียกและชี้ตัวคนในคณะจิวได้อย่างถูกต้องทุกคน และจะสามารถ
 เรียกตัวมาอบรมตักเตือนได้ถูกต้องทั้งหมดหมด รู้ว่าใครเป็นอย่างไร เจ้าองค์ที่ประทับมักเป็นหนึ่ง
 ในราชโอรสทั้งสาม เมื่อมาประทับทรงร่างทรง ก็มีกริยาอาการกลายเป็นเด็ก ไปในทันที
 ถ้าเป็นองค์เล็ก(ไท้จื่อองค์ที่ 3) จะต้องอุ้มนิ้วคนมาด้วย จากคำบอกเล่าเจ้าจะไม่ประทับทรง
 มาให้เห็นบ่อยนัก นอกจากมีเหตุจำเป็นจริงๆ เท่านั้น (สัมภาษณ์อาจื่อ, 22 พฤศจิกายน 2544)

ความเชื่อนี้แม้จะเป็นความเชื่อที่เป็นลักษณะเฉพาะของจิวแต่จิว แต่ว่าสังคมชาวจีนภายนอกก็ให้
 ความเคารพและเชื่อถือในความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าโรงจิว จึงมักมีปูมาขอขึ้นมาบูชาเพื่อขอลาก ขอพรเสมอ
 โดยเฉพาะการขอลูกจะมีคนมาขอกันมากเพราะการอุ้มไท้จื่อ เป็นเหมือนการได้อุ้มลูก นอกจากนี้ยัง
 พิธีกรรมอีกหลายอย่างที่แม้แต่โรงจิวเท่านั้นที่หาพิธีเหล่านี้ได้ อยากรู้ก็ตามจิวยังคงมีความ จำเป็นที่จะต้อง
 คงอยู่ต่อไปเพราะจิวยังคงมีบทบาทหน้าที่สำคัญที่มรดกอื่นไม่อาจทำหน้าที่แทนได้ ถึงแม้ว่ามรดก
 อื่นๆ จะสามารถดึงดูดผู้ชมได้มากกว่าก็ตามที

การที่จิวคณะหนึ่งๆ ประกอบด้วยบุคคลจำนวนมากซึ่งมาจากที่ต่างๆ โดยที่แต่ละคนก็มี พื้นฐาน
 ทางครอบครัวแตกต่างกัน แต่ต้องมาอยู่ร่วมกันใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันมากกว่าโอกาสที่จะอยู่กับคนในครอบ
 ครัวตนเอง ต้องเดินทางไกลบ่อยๆ ไม่เพียงแต่ต่างจังหวัดเท่านั้น ยังต้องออกเดินทางไปไกล
 ถึงต่างประเทศ (เช่น มาเลเซีย สิงคโปร์ ฮองกง) ต้องมีชีวิตเสี่ยงอันตรายทั้งจาก การเดินทาง
 จากการเจ็บป่วยจากนักเลงต่างถิ่นหรือเหตุอื่นๆ ความเชื่อจึงมีส่วนสำคัญที่จะให้คนในหมู่คณะมีความ
 เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความเชื่อร่วมกัน ชีตถือกฎเกณฑ์เดียวกันและเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจให้เกิด
 ความมั่นใจยิ่งขึ้น ทำให้ทุกคนรู้สึกว่าคุณเอง เป็นส่วนหนึ่งของคณะ ผู้ที่เข้ามาเล่นจิวต้องผ่านการไหว้เจ้า
 โรงจิวก่อนทุกคน เมื่อไหว้แล้วถือว่าเป็นลูกศิษย์ ซึ่งจะอยู่ในความดูแลของเจ้าตลอดไป กลายเป็นคน
 ของจิวไม่ใช่คนนอกอีกต่อไป ความเชื่อซึ่งมีลักษณะนี้จึงนับว่ามีบทบาทหน้าที่อันสำคัญต่อคน ที่อยู่ใน
 อาชีพนี้อย่างยิ่ง

5.3.2 ความเชื่อในเรื่องผี

ความเชื่อในเรื่องภูติผีวิญญาณของคณะจิ๋วจะผูกพันอยู่กับการเดินสาย เพราะอาชีพที่ต้องเดินทาง เปลี่ยนที่พักตลอดเวลา ทำให้ต้องไปกิน นอนในที่แปลกถิ่นเสมอ การที่จะไปสร้างความเดือดเนื้อร้อนใจ แก่วิญญาณที่คณะจิ๋วไปพักแรมจึงอาจเกิดขึ้นได้ตลอดเวลา เป็นหลักที่ชาวจิ๋วจะให้ความเคารพ ยำเกรง วิญญาณเจ้าถิ่นหรือเจ้าที่ต่างๆ ดังนั้นเมื่อจะแสดงที่ใดก็ตามจะมีการจุดธูปบอกกล่าวก่อนเสมอ หากในระหว่างแสดงมีเหตุการณ์ใดๆที่เป็นอุปสรรค หรืออุบัติเหตุ จะมีนักแสดงหรือผู้จัดการจุดธูปขอมาหรือ บอกกล่าวกับเจ้าที่เจ้าทาง

5.4 สรุป

สัญลักษณ์ ที่ปรากฏในเครื่องแต่งกายจิ๋วทั้งหมดเป็นสัญลักษณ์ที่ตายตัว ความหมายที่สื่อออกมา สามารถเข้าใจได้ร่วมกันผ่านความเป็นจีนจากรุ่นสู่รุ่นและอยู่ในรูปของความเชื่อ สัญลักษณ์ที่อยู่บน เครื่องแต่งกายจะสื่อถึงความเป็นสิริมงคลต่างๆ เช่น อาวุธมันขวิดขลุ่ย ความมีลาภมียศ เป็นต้น เพื่อเป็นการ อวยพรแก่ผู้มาชมการแสดงให้ได้รับความเป็นมงคลจากการชมการแสดงในแต่ละครั้ง สีของเสื้อผ้าให้ ความหมายถึงความดีและไม่ดีรวมทั้งระบุถึงบุคลิกภาพและสถานภาพของผู้สวมบทบาท(ตัวละคร) สัญลักษณ์มากมายที่ถูกนำมาใช้บนเวทีจิ๋วเป็นสัญลักษณ์ย่อยที่มีความหมายในตัวเอง และเมื่อนักแสดง เป็นศูนย์รวมของสัญลักษณ์ต่างๆที่อยู่บนเวที ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของเสื้อผ้า สี ลายปัก ศิราภรณ์ การแต่ง หน้า ดังนั้นนักแสดงจึงให้ความหมายรวมของสัญลักษณ์ทั้งหมดในรูปแบบเดียวที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ ร่วมกัน

ลักษณะการเคลื่อนไหวต่างๆของนักแสดงบนเวที ให้นัยยะสื่อถึงอากัปกริยาบางอย่างที่สื่อต่อผู้ ชม สัญลักษณ์ที่เกิดจากการเคลื่อนไหวนี้ เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปเพราะรูปแบบเป็นการเลียนแบบพฤติกรรม ตามธรรมชาติของมนุษย์ ยกเว้นพฤติกรรมบางประเภทที่สามารถเข้าใจได้ในกลุ่มคนจีนที่มีรูปแบบ ทางพฤติกรรมหรือวัฒนธรรมเดียวกัน เช่นการคารวะหรือไหว้ ที่ใช้มือทั้งสองข้างประสานกันในลักษณะ มือซ้ายทับมือขวา ซึ่งถือว่าเป็นประเพณีการไหว้ของจีนที่ต่างจากการไหว้ของไทย หรือการใช้แขนเสื้อ เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกสับสนหรือเศร้าใจ เนื่องจากลักษณะของชุดที่สวมใส่มีชายผ้าต่อยาวออกไป จากแขนที่เป็นรูปแบบเครื่องแต่งกายในสมัยโบราณของจีน เป็นต้น

ความเชื่อในโรงจิ๋วเป็นรูปแบบความเชื่อที่ถ่ายทอดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ และยังมีการให้ความเคารพและปฏิบัติต่อกันมาแม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบบ้างบางส่วน แต่ความหมายและแก่นหลัก

ของความเชื่อยังคงอยู่ ข้อห้ามบางประการเกิดขึ้นมาเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อโรงงิ้ว และนักแสดง และข้อห้ามบางประการเป็นความเชื่อตามลัทธิศาสนาของจีน โดยเฉพาะเรื่องเทพเจ้าต่างๆที่ยังคงได้รับความเคารพอย่างสูงในโรงงิ้วจนปัจจุบันนี้

สัญลักษณ์ที่พบในการแสดงมีมากมายและเป็นสัญลักษณ์ที่มีความสำคัญต่อการแสดงงิ้ว เพราะบนเวทีนักแสดงสวมบทบาทตัวละครโดยใช้สัญลักษณ์เหล่านั้นในการสื่อความหมายให้ผู้ชมที่อยู่ด้านล่างเข้าใจในนัยยะของความคิด ความเชื่อ ในวัฒนธรรมเดียวกัน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมของคนจีน ความเชื่อของทั้งนักแสดงและผู้ชมสามารถปรับเข้าหากันโดยมีความเชื่อกลางในเรื่องเทพเจ้าและการร้องขอต่อเทพเจ้าของคนจีนเป็นรูปแบบพฤติกรรมร่วมที่เหมือนกัน

บทที่ 6

บทวิเคราะห์...ชาวจีนกับการแสดงงิ้ว ในฐานะการรณรงค์ชาติพันธุ์และละครสังคม

การแสดงงิ้วในสังคมไทยมีนัยยะและความหมายแฝงอยู่ในฐานะที่เป็นการแสดงออกถึงความเป็นจีน การปรับเปลี่ยนของสภาพความเป็นจีนในประเทศไทยอย่างต่อเนื่อง การศึกษาในครั้งนี้จะยึดหลักการวิเคราะห์ผ่านแนวคิดเกี่ยวกับ พัฒนาการการแสดงของงิ้ว การรณรงค์ชาติพันธุ์ในแง่ของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม ละครสังคมในรูปแบบของสัญลักษณ์ในการแสดง นัยยะของบทละคร และ การเมืองเรื่องร่างกาย

6.1 พัฒนาการของงิ้ว

ในสมัยแรกที่งิ้วเข้าสู่ประเทศไทยนั้น ตามหลักฐานประวัติศาสตร์ทั้งจากเอกสารไทยและต่างประเทศ พบว่างิ้วแรกเข้ามาพร้อมกับคนจีนที่เข้ามาค้าขายในประเทศไทย ในสมัยอยุธยาจึงได้รับความนิยมอย่างสูงตามหลักฐานของชาวต่างชาติ(บันทึก) ที่ราชสำนักจัดเอางิ้วเป็นมหรสพที่ใช้แสดงเพื่อต้อนรับชาวต่างชาตินั้นเป็นหลักฐานที่สามารถวิเคราะห์ได้ว่า งิ้วเป็นที่นิยมในหมู่ข้าราชการสำนักสยามอย่างยิ่ง ในสมัยกรุงธนบุรีที่พบหลักฐานไทยสามารถวิเคราะห์ได้ถึงความนิยมการแสดงงิ้วในราชสำนักไทย ตามเอกสารจดหมายเหตุ และประชุมหมายรับสั่งต่างๆ ว่าในงานมหรสพและงานถวายพระเพลิงศพเจ้านายต่างๆจะมีการแสดงงิ้วในงานอยู่เสมอ แม้ราคาค่าใช้จ่ายในการแสดงงิ้วแต่ละครั้งจะแพงมาก เมื่อเทียบกับราคาการแสดงบันเทิงประเภทอื่นๆ ชิม (2523: 8) ได้กล่าวถึงราคาเครื่องเล่นว่า “งิ้วพระยาราชาเศรษฐีโรง 1 วันละ 4 คำลึง” เมื่อเทียบกับหุ่นลาวราคาเพียงโรงละ 1 บาทเท่านั้น จึงเป็นที่เข้าใจได้ว่างิ้วมีสถานภาพที่ดีในสมัยนั้น และจากการที่ราคางิ้วอ้างอิงถึงเจ้าของโรงงิ้วที่ว่า “งิ้วพระยาราชาเศรษฐี” ก็ให้ความเข้าใจอีกประการหนึ่งว่า งิ้วในสมัยกรุงธนบุรีนี้มีข้าราชการไทยที่เป็นชาวจีน อุปถัมภ์คณะงิ้วแล้ว แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานเพียงพอว่างิ้วที่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเหล่าขุนนางไทยชาวจีน และเจ้าสัวชาวจีนในประเทศไทยนั้นมีจำนวนเท่าใดกันแน่

เป็นที่ยอมรับว่างิ้วในสมัยกรุงธนบุรีได้รับการยอมรับต่อเนื่องมาจากสมัยสุโขทัยผ่านชนชั้นสูง เช่นพระมหากษัตริย์ รัชกาลที่ 1 ก่อนทรงปราบดาภิเษก เมื่อคราวอัญเชิญพระแก้วมรกตมาที่กรุงธนบุรี ก็ยังได้รวมเอางิ้วเป็นหนึ่งในมหรสพที่ใช้ในขบวนแห่พระแก้วมาซึ่งสยามด้วย สาเหตุประการหลักคงเป็นเพราะว่าพระมหากษัตริย์ในขณะนั้นคือ พระเจ้าตากสินที่ทรงเป็นชาวแต่จิวจึงทรงให้การสนับสนุนศิลปะของชาวแต่จิวด้วยนอกจากการให้การสนับสนุนชาวแต่จิวอย่างมากจนได้สมญานามว่า “จีนหลวง” ความรุ่งเรืองของงิ้วยังคงมีอย่างต่อเนื่องในสมัยราชวงศ์จักรี มีการแปลพงศาวดารจีนหลายเรื่องให้เป็นภาษาไทย ทำให้ขุนนางไทยสามารถเข้าใจในเนื้อหาที่งิ้วแสดงในงานมหรสพต่างๆ ได้ดียิ่งขึ้น และพบว่า

ตามบันทึกและจดหมายเหตุต่างๆในสมัยรัตนโกสินทร์นี้ จิวถูกระบุไว้ในงานถวายพระเพลิงของราชวงศ์หลายท่าน ในสมัยรัชกาลที่ 2 ที่เป็นยุคทองของศิลปวรรณกรรมของไทย จิวก็ได้เข้าไปสอดแทรกอยู่ในวรรณกรรมจีนเอกหลายชิ้นของไทย เช่น ขุนช้างขุนแผน หรือบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา และเนื่องจากความสนใจของรัชกาลที่ 2 ด้านการละคร ทำให้ทรงหันมาเลี้ยงละครในพระบรมราชูปถัมภ์ รวมทั้งพระราชนิพนธ์บทละครในด้วย ทำให้เจ้านายไทยหลายคนที่เคยเลี้ยงดูละครในสำหรับแสดงในงานต่างๆก็เกิดความเกรงกลัวในการเลี้ยงละครในแข่งกับกษัตริย์ จึงได้หันไปเลี้ยงดูการละเล่นอย่างอื่นแทน และจิวก็เป็นทางเลือกหนึ่งให้กับเจ้านายไทย จึงพบว่าสมัยนี้มีทั้งเจ้านายไทยและคนจีน เข้ามาอุปถัมภ์จิว จึงประมวลได้ว่าสถานภาพของจิวจึงน่าจะดีกว่าสมัยก่อนหน้านั้น

ในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้นความไม่ใส่ใจของพระมหากษัตริย์ในการละครทำให้จิวได้กลายเป็นเรื่องของขุนนางเท่านั้น แต่จิวก็ยังคงอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเจ้านาย และเมื่อรัชกาลที่ 4 ทรงประกาศเก็บภาษีโขนละครขึ้น ด้วยอัตราภาษีที่ค่อนข้างแพง คือ 4 บาทต่อวันนั้น ทำให้สามารถวิเคราะห์สภาพจิวได้สองประการคือ หนึ่ง การแสดงจิวยังคงได้รับความนิยม และได้รับค่าตอบแทนในการแสดงอยู่ในเกณฑ์ที่สูง จึงสามารถจ่ายค่าภาษีได้ และสอง จิวบางคณะยังได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านาย ขุนนางและเหล่าเจ้าสัว และมีจำนวนมากเนื่องจากภาษีที่จัดเก็บราคาสูงแสดงว่ามีการแสดงจิวเป็นมหรสพหลายครั้งและเจ้านายต่างๆ ต้องนำละครในอุปถัมภ์เข้าแสดงในงานมหรสพนั้นๆ

ในรัชกาลต่อมามีจิวแต่จิวในเมืองจีนอพยพเข้าสู่ประเทศไทยอีกหลายคณะ เพราะปัจจัยผลักดันจากทางเมืองจีน เปิดโอกาสให้เจ้านายไทย ขุนนางไทยและจีน เจ้าสัว มีโอกาสอุปถัมภ์จิวได้มากขึ้น บางท่านรับจิวมาอุปการะหลายคณะเช่น ขุนพัฒน์แพยม (พระสันตคัคคัษรสาร, 2515) และได้มีการเปิดวิกแสดงจิวอย่างถาวรในย่านที่มีชาวจีนอาศัยอยู่มากขึ้น โดยเฉพาะในโรงบ่อน จำนวนคณะจิวที่เพิ่มมากขึ้นทำให้เกิดจิวที่ไม่ได้อยู่ภายใต้สังกัดมากขึ้น ความรุ่งเรืองของจิวในสมัยนี้ได้รับการตอบสนองอีกครั้งในรูปแบบของการขึ้นภาษีจิว ในประกาศราชกิจจานุเบกษาเรื่องพิกัดเงินค่าอาชญาบัตรเล่นมหรสพ ให้เพิ่มจากวันละ 4 บาทเป็น กลางวันวันละ 4 บาท และหากเล่นทั้งกลางวันและกลางคืนจะต้องเสียเพิ่มเป็น 6 บาท ต่อวัน โรงบ่อนที่เกิดขึ้นมากมายเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้จิวได้รับความนิยมมากขึ้น และก็เป็นสาเหตุหลักอีกประการที่ทำให้จิวในสมัยต่อมาลดความนิยมลง เพราะรัชกาลที่ 6 ทรงประกาศให้ปิดโรงบ่อนทำให้จิวที่เล่นตามโรงบ่อนต้องปิดตัวลงด้วย คณะจิวจึงเริ่มปรับตัวและกลายเป็นจิวเร่ร่อน และประจวบกับนโยบายผสมกลมกลืนที่พยายามทำให้ความเป็นคนจีนหายไป จิวในฐานะละครจีนจึงถูกผลกระทบอย่างรุนแรง ความเสื่อมของจิวเริ่มเกิดขึ้นและเป็นกระแสต่อเนื่องมาโดยตลอด ประจวบกับสถานการณ์ทางการเมืองของโลกและไทยในสมัยรัชกาลที่ 7 และ 8 ซึ่งอยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่งผลให้จิวแทบจะหายไปจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์สังคมไทย

เมื่อสงครามโลกยุติลง ความตกต่ำของจีวเริ่มกระเดื่องขึ้น เพราะการอพยพเข้ามาของคณะจีวจากเมืองจีนที่ประสบปัญหาภัยสงครามเข้าสู่ประเทศไทยอีกครั้งหนึ่ง จิวในประเทศไทยกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งแต่เป็นความนิยมเพียงชั่วขณะก็ตกต่ำลงอีกครั้งในปี 2505 แต่เมื่อความเสื่อมที่มาถึงอย่างรวดเร็วก็ทำให้เกิดกระแสความนิยมจีวขึ้นอีกครั้งในหมู่คนจีนกับภาพยนตร์จีวจากต่างประเทศ(ฮ่องกง) ที่สามารถรับชมได้ง่ายกว่าด้วยระยะเวลาที่สั้นกว่า ความนิยมในระยะนี้ส่งผลให้วิกจีวหลายวิกย่านเขาวราชและลำเพ็งกลับมาได้รับความนิยมด้วย แต่วิกจีวก็ถูกวิดิโอจีวทำให้ต้องปิดตัวในที่สุด

คนไทยเชื้อสายจีนหลายคนพยายามฟื้นฟูจีวขึ้นมาอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 9 ได้มีการเอาจีวเข้ามาใส่อยู่ในการเฉลิมฉลองระดับชาติหลายครั้ง เป็นความพยายามที่จะให้จีวเป็นศิลปะของคนไทยเชื้อสายจีน เช่นเดียวกับโขนหรือลิเก

จากหลักฐานประวัติศาสตร์พบว่าจีวในสังคมไทยเริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทยอย่างสมเกียรติในระยะแรกๆและพัฒนารุ่งเรืองเรื่อยมาอย่างต่อเนื่องจนสมัยต้นรัตนโกสินทร์ และจีวก็ขึ้นๆลงๆอยู่ในระยะต่อมาจนกลายมาเป็นศิลปะที่พยายามจะธำรงไว้ในสังคมของคนไทยเชื้อสายจีน

เนื่องจากจีวอยู่ในชุมชนจีนกับศาลเจ้าจีน จิวจึงมีฐานะเป็นสิ่งเชื่อมโยงชุมชนกับเทพเจ้า จิวสะท้อนภาพของชุมชนในแง่การให้การสักการะบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำชุมชนด้วยเช่นกัน ความสัมพันธ์ระหว่าง จิวศาลเจ้าและชุมชน จึงเป็นความสัมพันธ์ที่ตัดกันไม่ขาด ศาลเจ้าและเจ้าประจำศาลเป็นเหมือนที่ยึดเหนี่ยวให้กับคนจีนที่อยู่ในประเทศไทยเป็นความเชื่อเฉพาะที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งอดีต และยังคงมีการสืบทอดกันต่อมา แม้ว่าจะลดความเข้มข้นลงบ้างในกลุ่มคนจีนรุ่นใหม่ และจากการที่จีวถูกใช้เป็นเครื่องบวงสรวงเทพเจ้าจีน ดังนั้นจีวและชุมชนถูกเชื่อมเข้าหากัน จิวได้เขียนแบบคำสั่งสอนการดำรงชีวิตตามความเชื่อทางคำสอนดั้งเดิมของจีน คือ ขงจื้อ เต๋าและพุทธและรับเอาศาสนาพุทธแบบเถรวาทของไทยรวมไว้ด้วย คำสอนที่สื่อออกมาอยู่ในรูปของการให้กระทำดีโดยการยกตัวอย่างเป็นเรื่องราวเล่าให้ชุมชนฟังผ่านการแสดงจีว เพื่อให้สามารถสื่อกันเข้าใจระหว่างผู้แสดง(จีว)กับผู้ชม(ชุมชน) กระบวนการสั่งสอนดังกล่าวได้กระทำมาอย่างต่อเนื่อง เพราะเรื่องที่จีวแสดงแต่ละเรื่องนั้นจะต้องมีแก่นความดีหรือหลักคุณธรรม อย่างน้อยหนึ่งอย่างให้ผู้ชมได้รับรู้ จิวจึงเป็นรูปแบบการสั่งสอนอบรมการเป็นคนดีในรูปแบบความเป็นจีนที่ศาลเจ้านำมาใช้เพื่ออบรมคนประการหนึ่ง

6.2 การธำรงชาติพันธุ์ผ่านการแสดงจีว: อัตลักษณ์ความเป็นจีน

ในส่วนของธำรงชาติพันธุ์นี้จะกล่าวถึงลักษณะการแยกความเป็นจีนที่แสดงออกมาในสังคมไทย ในรูปของการแสดงจีว ทั้งนี้จากที่ Cohen ได้กล่าวถึงกลุ่มชาติพันธุ์ไว้ว่า ต้องประกอบไปด้วย การมีส่วนร่วมในแบบแผนพฤติกรรมเดียวกัน หรือที่มีร่วมกันบางอย่าง (patterns of normative behavior) ที่เป็น

รูปแบบของสัญลักษณ์ และกิจกรรมบางอย่าง ในรูปแบบและการกระทำต่างๆทางสัญลักษณ์ (symbolic forms and action) ในที่นี้จะใช้การแสดงจิวเป็นรูปแบบของพฤติกรรมร่วมของการชมการแสดงจิว และที่ Barth เสนอว่าลักษณะทางชาติพันธุ์สามารถเปลี่ยนแปลงได้ในแต่ละสังคมซึ่งมีความแตกต่างกัน แต่ก็จะมีลักษณะบางประการที่กลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆใช้เป็นสัญลักษณ์ในการจำแนกกลุ่มคนจากกลุ่มอื่น ที่เขาเรียกว่า ขอบเขตชาติพันธุ์(ethnic boundaries) ในรูปของวัฒนธรรมที่แตกต่างจากวัฒนธรรมรอบข้างซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์ จิวจึงเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมที่แตกต่างประเภทหนึ่งที่คนจีนแสดงออกมาถึงความเป็นจีนในลักษณะของการละครที่แตกต่างออกจากรูปแบบการละครหรือการแสดงอื่นๆของไทย ทั้งนี้จิวอาจมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปแต่ยังคงความเป็นจีนอยู่

ภาษา ถือเป็นวัฒนธรรมที่เด่นชัดในการสร้างชาติพันธุ์จีนในสังคมไทยอย่างที่ Cohen ได้กล่าวไว้ในประวัติศาสตร์หลายต่อหลายครั้งที่คนจีนได้พยายามที่จะแสดงออกถึงความเป็นชาติพันธุ์ผ่านกระบวนการต่างๆเพื่อสร้างความเป็นจีนออกมา และหลายครั้งการกระทำดังกล่าวได้ก่อให้เกิดความแปลกแยกในสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการอั้งยี่ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ หรือขบวนการชาตินิยมจีน จนในที่สุดรัฐบาลไทยจำเป็นต้องแสวงหาวิธีการขจัดความแปลกแยกในสังคม เช่น นโยบายผสมกลมกลืนของรัชกาลที่6 ไม่ว่าจะเป็นการปิดโรงเรียนจีน ทำให้การสอนภาษาจีนลดลง การให้เปลี่ยนแซ่เป็นนามสกุล เพื่อให้ประชาชนคนจีนกลายเป็นคนไทย เป็นต้น แต่ในปัจจุบันสำนักชาติพันธุ์หาใช่เป็นเพียงการแสดงออกทางภาษาที่เด่นชัดเช่นแต่ก่อน และมีใช้การแสดงออกถึงความแตกต่างแบ่งเป็นพวกเขาและพวกเรา อีกต่อไป

การแสดงจิวแสดงออกถึงขอบเขตของความเป็นจีนที่เด่นชัดประกอบด้วยภาษาที่ใช้ในการแสดง เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ต่างๆในการแสดง พิธีกรรมและความเชื่อ บทละครที่ใช้แสดง ในขณะเดียวกันกลุ่มคนที่ชมการแสดงและนักแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกทางชาติพันธุ์จีน หากจะมองจิวในฐานะของพฤติกรรมร่วมกันในการรับชมการแสดงและการรับฟังภาษาจีนร่วมกันของผู้ชม ในฝั่งของคนจีนแล้วพบว่าความเป็นรุ่น(Generation) มีผลต่อรูปแบบพฤติกรรมดังกล่าวอย่างมาก ผู้ชมในรุ่นก่อนมีความสนใจและติดตามรับชมการแสดงจิวอย่างเหนียวแน่นแต่คนจีนในรุ่นต่อๆมา กลับละเลยไม่ได้สนใจในการแสดงจิวเช่นในอดีต

พฤติกรรมที่เปลี่ยนไปทำให้การสร้างขอบเขตความเป็นจีนผ่านกระบวนการแสดงจิวลดลงในปัจจุบัน หากยังไม่มีมีการเปลี่ยนรูปแบบพฤติกรรมการรับชมของคนจีนรุ่นใหม่ พื้นที่ที่แสดงความเป็นจีนในด้านนี้คงจะต้องปรับเปลี่ยนหรือกลายเป็นอัตลักษณ์ความเป็นจีนที่หาไม่ได้ ในอดีตความเป็นจีนพบมากในรูปลักษณะของ “ชาวจีนโพ้นทะเล” ที่อพยพเข้าสู่ประเทศไทย ภาษาที่ใช้ในการติดต่อสื่อสารเป็นภาษาท้องถิ่นจีนที่แยกจำแนกตามถิ่นที่อยู่อาศัยเดิม การรับชมการแสดงจิวก็ถูกจำแนกตามภาษาถิ่นเช่นกัน เมื่อพบว่ามิจิวในประเทศไทยหลายประเภทด้วยกันไม่ว่าจะจิวแท้จิว จิวไหหลำ จิวกวางตุ้ง ภาษาที่จิว

ใช้ในการแสดงเป็นการปรับตัวที่เดินไกลไปกับสังคมหรือกลุ่มผู้ชม ยังคงพบได้ในปัจจุบันแม้ว่าจะมีความพยายามที่จะปรับการใช้ภาษาไทยให้ผู้ชมรุ่นใหม่สามารถเข้าใจได้ แต่ก็ยังคงลักษณะการร้องและรูปแบบการใช้คำที่เหมือนเดิม

อัตลักษณ์ความเป็นจีน

ในขณะที่สัญลักษณ์ที่ถูกนำมาใช้เป็นอัตลักษณ์ความเป็นจีน อันได้แก่ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ในการแสดงจิ้งฉวนนั้นแสดงถึงการแยกตัวคนออกจากความเป็นไทยชัดเจน ชุดต่างๆที่ปรากฏบนเวทีจึงเป็นวัฒนธรรมการแต่งตัวสมัยโบราณของจีนที่จิ้งฉวนเอาเป็นแบบแผนการแสดงที่ค่อนข้างตายตัว ความหมาย นัยยะที่แสดงผ่านสัญลักษณ์ในเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์เป็นที่เข้าใจได้ในหมู่มุขจีน มีการอ้างอิงสื่อความโดยนำเอาความเชื่อทางศาสนาและภาษาในการตีความ

อัตลักษณ์ความเป็นจีนในมุมมองนี้จึงไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่งและตายตัวอีกต่อไปแต่เป็นกระบวนการต่อรอง การสร้างใหม่อยู่ตลอดเวลาภายใต้เงื่อนไข บริบททางสังคม ซึ่งจะไม่นิยมยอมให้ตัวตนถูกนิยามโดยพื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น แต่จะพยายามสร้างพื้นที่ให้กับตัวตนทดแทนนิยามที่เคยถูกสร้างขึ้นในอดีต ดังนั้นการสร้างอัตลักษณ์ของความเป็นจีน จึงเกิดขึ้นภายใต้ความสัมพันธ์ของการสร้างความแตกต่าง และสามารถพิจารณาได้ในฐานะเป็นการผลิต (production) ซึ่งเป็นกระบวนการ (process) ที่ไม่เคยเสร็จสิ้น แต่มีการเคลื่อนย้าย มีความหลากหลาย มีการเปลี่ยนแปลงและสร้างใหม่อยู่เสมอจากการมีปฏิสัมพันธ์กับคนและสังคมอื่นรอบข้าง ภาษาที่เปลี่ยนไปได้กลายเป็นการลดขอบเขตทางชาติพันธุ์ประการหนึ่ง แต่ในขณะเดียวกันได้สร้างอัตลักษณ์ความเป็นจีนอีกประเภทหนึ่งขึ้นมาในรูปแบบการแสดงจิ้งฉวนที่ภาษาร้องเป็นไทยแต่นัยยะและวิธีการเปล่งเสียงยังคงความเป็นจิ้งฉวนดั้งเดิม กลุ่มผู้ชมเดิมเริ่มให้การยอมรับเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ความเป็นจีนและกลุ่มผู้ชมใหม่ อันได้แก่คนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่เริ่มให้ความสนใจเพราะสามารถรับชมและเข้าใจในเนื้อหาและสื่อบางประการที่จิ้งฉวนต้องการสื่อถึงผู้ชมได้ด้วยภาษาไทย

อย่างไรก็ตามอัตลักษณ์ความเป็นจีนได้ใช้จิ้งฉวนเป็นพื้นที่ในการแยกตัวคนจากความเป็นไทยแต่ในขณะเดียวกันก็มิได้พยายามที่จะแยกตัวออกจากสังคมไทยแต่อย่างใด เป็นเพียงพื้นที่ที่คนจีนได้สร้างขึ้นเพื่อแสดงออกและตอกย้ำถึงความเป็นจีนในตัวคนมิให้ถูกกลืนหายไปกับกระแสโลกและบริบทรอบข้างเท่านั้น อัตลักษณ์ความเป็นจีนถูกใช้มาตลอดระยะเวลาที่คนจีนอพยพเข้ามาผ่านยุคสมัยและความหมายที่แตกต่างกัน ตามประวัติศาสตร์ผู้นำไทยได้พยายามสร้างความเป็นชาตินิยม(ไทย)ที่สำคัญอยู่สองครั้ง คือ ในสมัยรัชกาลที่ 6 และจอมพลป. เพราะความหวั่นเกรงความเป็นจีนในสังคมไทยนั่นเอง

ค่านิยมร่วมกัน (Shared value) ของคนจีนได้กลายเป็นสิ่งเชื่อมและผูกร้อยความเป็นจีนให้เกิดชุมชนในจินตนาการขึ้น ดังนั้นขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่ Barth กล่าวว่ากลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งๆจะใช้ขอบเขต

ดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ในการจำแนกกลุ่มตนจากกลุ่มอื่นนั้นยังพบว่า มีปรากฏอยู่ในรูปของคำนิชมร่วมกันผ่านคุณธรรมบางประการในการอบรมสั่งสอนถูกของคนจีนจากรุ่นสู่รุ่น เริ่มจากในบ้านออกสู่ชุมชน ในรูปแบบของการติดต่อระหว่างคนจีนจนกลายเป็นการปฏิบัติต่อกันที่เหมือนกัน เกิดขอบเขตความเป็นจีนทางคำนิชมร่วมกันในธรรมเนียมปฏิบัติ

คำนิชมที่กล่าวมาเป็นคำนิชมที่มาจากหลักคำสอนของขงจื้อ ในที่นี้คำสอนของขงจื้อในประเทศไทยทุกวันนี้ไม่ใช่คำสอนแบบขงจื้อโบราณ แต่เป็นการสอนแบบขงจื้อแบบพุทธ คือการนำเอาคำสอนบางประการของศาสนาพุทธเข้าไปผสมผสานด้วย เช่นคุณธรรมตามหลักของขงจื้อที่พบในการอบรมเลี้ยงดูลูกหลานของคนจีนก็คือ ความกตัญญูกตเวที ความเคารพญาติพี่น้อง ความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ความมีสติจะ ความซื่อตรง ความมีมารยาท ความบริสุทธิ์ และความละเอียดและเกรงกลัวต่อบาป ซึ่งในการแสดงจึงมักมีฉากที่บ่งถึงการแสดงพฤติกรรมที่ติงามควรแก่การปฏิบัติตาม เป็นลักษณะการสั่งสอนโดยการยกตัวอย่างรูปแบบชีวิตประจำวันเป็นแบบอย่างให้ผู้ชมกระทำตาม ผู้ชมมีความเข้าใจในสิ่งที่การแสดงสอดแทรกในเนื้อหา ว่าเป็นวิถีชีวิตที่พึงปฏิบัติตาม และอบรมสั่งสอนบุตรหลานในเวลาต่อมา เป็นลักษณะการมีคำนิชมร่วมกันในการ อบรมสั่งสอน ในกรณีนี้แม้ว่าการแสดงจะสิ้นสุดลง คำนิชมนี้ยังคงอยู่ไม่ได้สิ้นสุดไปตามการแสดงเช่นการเกิดชุมชนในแง่พื้นที่ของผู้ชมอีกต่อไป หากกลายเป็นชุมชน (communitas) ในแง่ของความเป็นจีนที่คงอยู่ในชาวจีนที่ได้รับการอบรมสั่งสอนต่อๆกันมา

อัตลักษณ์ความเป็นจีนแต่จิวในปัจจุบันมิได้สูญสลายไปแต่เป็นการเปลี่ยนรูปลักษณะบางประการตามกระแสของภายนอกที่มากกระทบ แต่ความเป็นตัวตนและพื้นที่ที่ยังคงอยู่ พื้นที่ดังกล่าวกลายเป็นพื้นที่แสดงออกถึงความเป็นจีน เกิดตัวตนความเป็นจีนขึ้น แต่ความเป็นตัวตนนี้หาได้ไปขัดแย้งหรือแย้งซึ่งพื้นที่กับความเป็นไทยแต่อย่างไร ผู้เชี่ยวชาญทางจีนหลายท่าน ไม่ว่าจะเป็นจิครา เกษียร หรืออำพัน ต่างพยายามหาพื้นที่ความเป็นจีนในสังคมแสดงออกถึงความเป็นตัวตนผ่านงานที่ตนสนใจ และยอมรับในอัตลักษณ์ใหม่ที่เคลื่อนไหว แต่ท่านเหล่านั้นไม่ต้องการที่จะขัดขวางหรือสร้างกระแสความเป็นชาตินิยม เช่นในอดีตที่ต้องการแบ่งแยกความเป็นเขาเป็นเรา หากต้องการที่จะคงความเป็นวัฒนธรรมที่ดั้งเดิมของตัวตนไว้ ในแง่ของมรดกทางวัฒนธรรม(Cultural heritage) เท่านั้น

การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม(Enculturation) เนื่องจากคนจีนที่อพยพเข้ามาในประเทศไทยในระยะแรกๆนั้นเป็นชาวประมงและประชาชนที่มีความรู้น้อยหรือ ไม่มีความรู้ที่จะสามารถอ่านและเขียนภาษาจีนได้ ดังนั้นคนจีนรุ่นแรกในประเทศไทยจึงไม่มีความรู้ในเรื่องวรรณกรรมที่จำกัดในกลุ่มเฉพาะขุนนาง ชนชั้นสูง บัณฑิตและครอบครัวผู้มีฐานะเท่านั้น วรรณกรรมต่างๆเป็นผลผลิตจากระบบลัทธิความเชื่อของจีนโบราณตามคำสอนของ ขงจื้อ เหล่าจื้อและเมิ่งจื้อ คำราเรียนที่ถูกใช้เป็นคำราหลักมีเนื้อหาเป็นหลักคำสอนของลัทธิศาสนาเหล่านั้นทั้งสิ้น เมื่อประชาชนส่วนมากไม่มีความรู้หนังสือจึงยากที่จะ

เข้าถึงวรรณกรรมต่างๆ ความรู้คำสั่งสอนเหล่านั้นได้ถูกถ่ายทอดออกมาในรูปของคำานาน นิทานพื้นบ้าน เพลงเล่าเรื่องและบทละคร กระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมถูกสอดใส่เข้ามาในขั้นตอน เนื้อเรื่องของ ژیว เมื่อคนจีนเดินทางเข้าสู่ประเทศไทยและได้นำเอาการแสดงژیวเข้ามาด้วยจึงเป็นเสมือนการนำเอาขุม ความรู้ทางวัฒนธรรมอันเป็นรากเหง้าแห่งคนติดตัวมาด้วย

คนจีนที่เข้ามาในเมืองไทยซึ่งไม่มีการศึกษาสามารถเข้าใจวัฒนธรรมจีนผ่านการแสดงژیวเนื่อง จากบทละครของژیวเป็นเรื่องราวที่เน้นการสั่งสอนคุณธรรม และจริยธรรม เมื่อกระทำในคุณความดีแล้ว ย่อมได้ผลแห่งกรรมดีตอบแทน คือเรื่องจะจบลงอย่างปิติสุข ดังนั้นการรับชมژیวจึงเท่ากับเป็นการได้รับการ อบรมสั่งสอนขัดเกลาผ่านกระบวนการแสดง

ในขณะที่เดียวกันการแสดงژیวมีการผสมกลมกลืน(Acculturation) ของวัฒนธรรมไทยกับจีน เนื่อง จากรูปแบบคำสั่งสอนทางศาสนาระหว่างคนไทยและคนจีนเป็นสิ่งที่เอื้อต่อกันและสามารถผสมกลม กลืนกันได้เป็นอย่างดี คนไทยที่อยู่ในบริบทข้างเคียงจึงสามารถรับเอาคุณธรรมคำสั่งสอนของژیวมาประยุกต์ ใช้ในชีวิตได้อย่างดี จึงเป็นกระบวนการทำให้ผสมเข้ากับความเป็นไทยจีนในสังคม

6.3 ละครสังคม ในแง่ของการสะท้อนภาพสังคมออกมานั้นจะสะท้อนทั้งมิติสัญลักษณ์และพล วัตรของความสัมพันธ์ทางสังคมของคนในชุมชน ซึ่ง สามารถมองผ่านการแสดงژیวออกมาเป็น 2 แง่มุม คือ

6.3.1. ละครสังคมในแง่ของระบบสัญลักษณ์นั้น เป็นการแยกความหมายของสัญลักษณ์ในการ แสดงژیวตามแนวคิดของ Turner ที่ว่าสัญลักษณ์จะถูกใช้ป็นเครื่องมือเพื่อการบรรลุถึงเป้าหมายของการ ประกอบพิธีกรรม (Instrumental symbol) ซึ่งจะมีความหมายที่กระชับในตัวเอง สามารถโยงความหมาย ของคุณลักษณะของความจริง (Fact) และความคิด (Thought) ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวได้ด้วยการใช้ สัญลักษณ์ และสามารถแบ่งแยกสภาพของสัญลักษณ์นั้นเป็น 2 ขั้วคือความเป็นบรรทัดฐานของสังคม และความเป็นจริงทั่วไปได้ แต่เนื่องจากพิธีกรรมและละครมีความแตกต่างกัน พิธีกรรมต่างๆให้ความ เกร็งครัดระหว่างประกอบพิธีและสัญลักษณ์ที่มีจำนวนจำกัดที่ให้ความหมายแคบและตายตัวซึ่งสิ่งที่พบ ในการแสดงژیวไม่ได้เป็นเช่นนั้น ความอ่อนคลายและความหลากหลายของสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนเวทีژیว กลับพบมากและมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ในบางกรณีสัญลักษณ์บางลักษณะไม่สามารถตีความ ได้อย่างชัดเจนหากปราศจากสัญลักษณ์รอบข้าง อย่างไรก็ตามสัญลักษณ์ในژیวจึงสามารถตีความได้ใน ลักษณะของเครื่องแต่งกาย ท่าทาง และอุปกรณ์ในการแสดงดังนี้

1. เครื่องแต่งกายของนักแสดงในรูปร่างความหมายโดยตัวเองและโดยสีและลายปักต่างๆบน เสื้อผ้า

เสื้อในแต่ละประเภทของนักแสดงสามารถสื่อออกมาได้ถึงความหมายที่นักแสดงและผู้ชมสามารถเข้าใจร่วมกันในฐานะสัญลักษณ์แทนตัวตนและบทบาทที่นักแสดงสวมบทบาทอยู่ ชุดมั่ง หรือชุดราชพิธี นั้นเป็นที่เข้าใจว่าเป็นเครื่องแต่งกายของขุนนางข้าราชการเป็นชุดคลุมยาวประดับประดางดงามเมื่ออยู่บนเวทีแสดงแล้วจะหมายถึงผู้สวมใส่มีฐานะและบรรดาศักดิ์เป็นขุนนาง แต่ถ้าหากนักแสดงหรือผู้สวมใส่ นำออกมาสวมใส่ข้างนอกก็จะไม่ได้มีความหมายว่าเป็นขุนนางอีกต่อไป ในขณะที่เดียวกันแล้วหมวกที่นักแสดงสวมก็เป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่ใช้เพื่อบอกถึงฐานะของตัวละคร หากตัวละครเป็นสามัญชนจะไม่สามารถสวมใส่หมวกมีปีกของขุนนางได้ และเมื่อขุนนางมิได้สวมหมวกขุนนางผู้ชมจะสามารถเข้าใจร่วมกันได้ว่าตัวละครนั้นไม่ใช่ขุนนางอีกต่อไป ดังนั้นสัญลักษณ์ของเครื่องแต่งกายต่างๆ ให้ความหมายถึงสถานภาพตัวละครแต่ไม่สามารถจำแนกความดี-ชั่ว หรือความหมายที่ชัดเจนได้ จะต้องเอาสีของเสื้อผ้า และลายที่ปักอยู่มาเป็นสัญลักษณ์ประกอบในการตีความ

ในเรื่องของสีของเครื่องแต่งกายของนักแสดงแล้วสีแต่ละสีมีความหมายในตัวเอง ที่ผู้ชมและนักแสดงสามารถเข้าใจร่วมกัน เช่น สีเหลืองจะให้ความหมายถึงกษัตริย์เท่านั้น แต่ทั้งนี้จะต้องประกอบกับอีกหลายๆสัญลักษณ์ เช่น ลายมังกร และชุดมั่ง หรือสีขาวที่ให้ความหมายถึงความบริสุทธิ์และสูงศักดิ์ จะใช้กับนักแสดงในบทที่เป็นคนดีและสูงส่ง หรือสีดำจะเป็นสัญลักษณ์ถึงความชั่วร้ายและคดโกงหรือปีศาจ การตีความสัญลักษณ์จากสีจึงเป็นเรื่องที่ยุ่งยาก หากจะใช้สีเพียงอย่างเดียวในการตีความ

ลายปักที่อยู่บนชุดเป็นสัญลักษณ์อีกรูปแบบหนึ่งที่ใช้ในการแสดงใจเพื่อบอกถึงฐานะของตัวละคร และการให้ความหมายถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร เช่นลายมังกรจะให้ความหมายถึงกษัตริย์ ดังนั้นนักแสดงที่แสดงบทกษัตริย์เท่านั้นจึงจะสามารถสวมใส่ลายนี้ได้ ซึ่งลักษณะประเภทนี้เป็นสัญลักษณ์ที่เข้าใจกันในหมู่คนจีนและจิว

ดังนั้นเครื่องแต่งกายเครื่องประดับศีรษะและเครื่องประดับอื่นๆที่พบบนตัวจิวเป็นสัญลักษณ์ทั้งหมด ที่ถูกใช้ให้แทนความดีงามกล้าหาญ สิริมงคลเมื่อตีความในส่วนช้อย แต่หากนำสัญลักษณ์ช้อยมารวมกันแล้วจะสามารถให้ความหมายใหม่ที่ชัดเจน บ่งบอกถึงสิ่งที่ตัวละครจะกระทำหรือไม่กระทำ เช่น สวมชุดขุนนางสีขาวปักลายเสือที่อกเสื้อ สวมหมวกขุนนาง สวมเข็มขัดหยก และใส่หนวดขาว สัญลักษณ์ช้อยให้ความหมายถึง ผู้มีความรู้ความสามารถเมื่อสวมชุดขุนนาง สีขาวให้ช้อยะถึงเป็นคนดี ลายเสือที่ชุดหมายถึงความกล้าหาญชาญชัย หมวกขุนนางคือฐานันดรศักดิ์ที่สูงส่ง หนวดขาวหมายถึงความสูงอายุ ในขณะที่ความหมายรวมคือ ขุนนางตรงจินอาวุธผู้กล้าหาญ นอกจากนี้ยังสามารถตีความต่อไปได้ว่า จะต้องเป็นผู้กระทำคุณงามความดี ด้านใดด้านหนึ่ง เช่นปราบคนชั่วในเรื่อง

2. ท่าทางของนักแสดงเป็นสัญลักษณ์ที่เข้าใจร่วมกันว่ามีความหมายบนเวทีไม่ว่าจะเป็นการใช้มือหรือแขนเพื่อทำท่าต่างๆก็มีความหมายเฉพาะในการแสดงเท่านั้น เช่นการพับหน้าลงกับโต๊ะจะเป็นสัญลักษณ์หมายถึงการนอนหลับของนักแสดง หรือการยกมือและที่ศีรษะจะให้ความหมายถึงอาการปวดหัว หรือ การยกแขนเสื้อขึ้นปิดหน้าหรือจับที่ตาให้ความหมายถึงความเศร้าเสียใจ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ในการแสดงที่ไม่สามารถแยกจำแนกออกมาได้หมดเพราะมือใช้ในการแสดงเป็นปริมาณมาก และมีลักษณะย่อยที่แตกต่างกันออกไปบ้างเล็กน้อย แต่ทั้งผู้ชมและนักแสดงสามารถเข้าใจร่วมกันได้ว่าอาการต่างๆที่เห็นนั้นหมายถึงสิ่งใด

3. อุปกรณ์ในฉากजू ดังที่กล่าวในบทก่อนนี้แล้วว่าอุปกรณ์ต่างๆที่जूใช้เพื่อชดเชยสิ่งของบางอย่างหรือสถานที่บางอย่างที่ไม่สามารถนำมาให้เห็นได้บนเวทีจึงเป็นที่เข้าใจร่วมกันว่าสิ่งที่นักแสดงใช้บนเวทีจึงมีความหมายบางอย่างที่แตกต่างออกไปจากลักษณะที่เห็นแท้จริง เช่น แส้ตีม้า ให้สัญลักษณ์ถึงม้า เมื่อนักแสดงกวัดแกว่งก็จะให้ความหมายถึงการขี่ม้า หรือเกี่ยวจ่าลอง ที่ใช้ผ้าสองผืนกางด้านข้างนักแสดงเท่านั้น หรือหากนักแสดงถือไม้พายก็จะหมายถึงเรือและพายเรือ เป็นต้น

อุปกรณ์บนเวทีजूมักมีความหมายที่ตายตัวมากที่สุดเพราะเป็นสิ่งที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน การตีความจึงไม่ยุ่งยากเท่ากับสัญลักษณ์อื่นๆในการแสดง แต่สัญลักษณ์บางชนิดให้ความหมายร่วมกับการจัดวาง เช่นเก้าอี้และโต๊ะ การจัดวางให้ลดหลั่นจะให้นัยยะถึงความสูงต่ำของฐานะด้วยประการหนึ่ง เป็นต้น

แต่เนื่องจากสัญลักษณ์ที่ปรากฏในละครหรือजूมีมากในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นสัญลักษณ์ในรูปของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ท่าทางหรืออุปกรณ์ในการแสดง การตีความหมายของสัญลักษณ์มักออกมาในรูปของสามัญสำนึกและความหมายในลักษณะความเป็นจีน เช่น มังกรนั้นคนจีนถือเป็นสัตว์ศักดิ์ที่คู่กับผู้มีบุญญาสูงสุดเท่านั้น การนำสัญลักษณ์นี้มาใช้จึงกลายเป็นการนำมาให้ความหมายถึงผู้ที่มีศักดิ์สูงสุดในแผ่นดินเท่านั้น หรือการนำเอากระเรียนมาปักเป็นลายผ้าบนเสื้อให้ความหมายถึงความมีอายุยืนนั้นในแง่หนึ่งหมายถึงการให้ผู้สวมใส่มีอายุยืนขึ้นตามความหมายของนกกระเรียน เป็นต้น สัญลักษณ์ที่ปรากฏออกมาทั้งหมดในการแสดงजूจะอยู่ในรูปของสัญลักษณ์ย่อยที่ต้องอาศัยการตีความร่วมกันเสมอ เพื่อสื่อถึงความหมายโดยรวม แต่สัญลักษณ์ย่อยแต่ละชิ้นก็สามารถให้ความหมายในการตีความได้ในตัวเอง แต่เป็นความหมายในระดับความเข้าใจร่วมกันของความเป็นจีนที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในพิธีกรรมหรือในวิถีชีวิตปกติของคนจีน และเนื่องจากสัญลักษณ์ย่อยในการแสดงजूมีมากมายไม่สามารถจำกัดได้ว่าสิ่งใดเป็นสัญลักษณ์ที่เด่นกว่า เป็นสัญลักษณ์หลักและรอง จึงทำได้เพียงให้ความหมายสัญลักษณ์ย่อยแต่ละชิ้นและประมวลความหมายของสัญลักษณ์รวมในช่วงระยะเวลาหนึ่งๆเท่านั้น

6.3.2. ละครสังคมในแง่ของบทละคร ที่สร้างความกำกวม(Liminality) ลักษณะชายขอบ (Marginality) และความอ่อนด้อยทางโครงสร้าง (Structural Inferiority) ให้เกิดขึ้นในระหว่างการแสดง หรือการประกอบพิธีกรรม ลักษณะดังกล่าวนี้เป็น “บรรยากาศ” พิเศษที่เกิดขึ้นเนื่องจากสิ่งเร้า และเรียก ความสัมพันธ์ทางสังคมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบรรยากาศพิเศษนี้ว่า “ชุมชน” (Communitas) แต่เป็นชุมชนใน ลักษณะที่กำกวม “ชุมชน” ที่เรียกว่าเป็น ภาวะแห่งคุณสมบัติไร้โครงสร้าง (Turner,1970 : 129)ความ สัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในชุมชนจะเป็นความสัมพันธ์ในรูปของความผันชั่วคราว

กฎ กติกาของจิว เป็นการสร้างพื้นที่ของการแสดงจิวเพื่อให้คนที่เข้ามาในพื้นที่ เข้าใจและยอมรับ ร่วมกันว่า เป็นการแสดงจิว กฎที่ว่าก็คือการที่จะเข้าใจร่วมกันว่าสิ่งที่แสดงอยู่(สัญลักษณ์ต่างๆบนเวที)มี ความหมายถึงสิ่งใดร่วมกันนั่นคือสิ่งที่ทำให้เกิดความกำกวม(Liminality) เช่น เวทีเป็นพื้นที่ที่จะบอกว่าเป็น นั้นเป็นบ้าน เป็นวัง เป็นป่า หรือเป็นสนามรบ ผู้ชมและนักแสดงจะเข้าใจร่วมกันว่าเป็นไปตามนั้น หรือ การใช้อุปกรณ์ต่างๆในการแสดงเช่น การใช้เส้ขยับไปมาขณะนักแสดงเดินไปมา คือการขี้มำ เป็นต้น แต่ การที่ผู้ชมและนักแสดงจะสามารถเข้าใจในสัญลักษณ์ที่ถูกสื่อออกมาด้วยกันได้ทั้งสองฝ่ายจะต้องมีฐาน ความเข้าใจที่มาจากฐานเดียวกัน ในที่นี้คือ อยู่ในพื้นวัฒนธรรมของความเป็นจีน หรือรู้ในเนื้อหาความ เป็นจีนผ่านวรรณกรรมที่แสดงอยู่ สิ่งที่อยู่บนเวทีก็จะเอามาจากชีวิตจริงหรือความเป็นจริงในสังคมรอบ ข้าง ในการแสดงออกคือ จิวกับครอบครัวในฐานะความเป็นจีนและการอบรมสั่งสอน เช่น

1. สามค้อยตาม สี่คุณสมบัติ เป็นคำสอนของขงจื้อให้สตรีชาวจีนยึดถือ คือ

สามค้อยตาม หมายถึง เมื่ออยู่บ้านค้อยตามบิดามารดา เมื่อแต่งงานค้อยตามสามี และเมื่อสามีตายค้อยตามบุตร

สี่คุณสมบัติ หมายถึง มีความประพฤติดีงาม มีกิริยามารยาทอ่อนหวาน การแต่งตัวสุภาพ เรียบร้อย และ ซินดีทำงานบ้าน

บทบาทสตรีที่ปรากฏในตัวละครจิวจะต้องเป็นไปตามสามค้อยตาม สี่คุณสมบัติ จึงจะเหมาะสม ในการเป็นนางเอก ในเรื่องด้าอิว นั้นภรรยาของด้าอิวเฝ้าทรอสามีให้กลับบ้านเป็นเวลาร่วม 10 ปี สามีก็ ยังไม่ยอมเข้าบ้าน นางก็หาได้โกรธเคืองไม่เพียงแต่ตัดพ้อและอ่อนวอนให้สามีเข้าบ้านเท่านั้น เป็นการ ค้อยตามสามีเมื่อสามีไปทำงานก็ได้ตัดทาน แม้งานนั้นจะใช้เวลาถึง 10 ปีก็ตาม เรื่องด้าอิวนี้เป็นการ สะท้อนภาพสตรีจีนที่ต้องเป็นช้างเท้าหลัง เชื้อฟิงสามีเสมอ และเป็นแบบอย่างให้สตรีที่มีครอบครัวควร ปฏิบัติตามด้วย

“เวลาแสดงบทคุณหนูก็มักต้องนอนน้อยเชื่อฟังพ่อแม่ บางเรื่องมีบทที่นางเอกต้องแต่งงานเพราะ พ่ออยากให้แต่งงานก็ต้องยอมแต่ง พอแต่งไปแล้วก็ต้องไปเคารพสามีกับพ่อแม่สามี มันเหมือนกับการ สอนลูกสาวนั่นล่ะ ว่าถ้าแต่งงานแล้วต้องทำแบบไหน” (สัมภาษณ์ฝน, 19 ตุลาคม 2544)

ในเรื่องชาซูเซียงกกนัง หรือสามลูกสาวอำมาตย์ ลูกสาวคนแรกแต่งงานกับมหาบัณฑิต ลูกสาวก็ แต่งงานไปมีชีวิตคู่ที่มีความสุข จนนางไปออกรบเสียชีวิตเพราะแผนอำมาตย์โหดที่หวังให้บุตรสาวคน แดงกับมหาบัณฑิตแทน ทั้งที่เป็นการพบกันเพียงครั้งเดียว บุตรสาวก็ยอมแต่งงานกับมหาบัณฑิตเพราะ คำสั่งบิดา แสดงให้เห็นว่าบุตรความเชื่อฟังคำบุพการี ทำนุให้ออกเรือนเพราะมองการไกลและหวังดีต่อ บุตร เป็นเหมือนการสั่งสอนนัยๆว่าการเชื่อฟังบิดาเป็นคุณสมบัติที่สตรีพึงกระทำและผลของการเชื่อฟังก็ คือมีความสุขในชีวิตคู่ เป็นต้น

เมื่อสัมภาษณ์ผู้ชมถึงคุณธรรมที่ได้รับจากการชมจึงพบว่า มีหลายท่านที่ยอมรับว่าจึงให้การหล่อ หลอมคุณธรรมบางประการ เช่น “ก็มันจะอย่างเวลาแม่สั่งสอนลูกสาวก่อนแต่งงานก็เหมือนที่ซิมต้องสอน อาหมวยแหละ ทุกวันนี้ก็ยังสอนอยู่ให้เคารพแม่ผัวพ่อผัว ไปอยู่บ้านเขาต้องอ่อนน้อมต่อเขา” (สัมภาษณ์ อาซิมท้อ, 28 กันยายน 2544)

ตามคถ้อยคำและที่คุณสมบัติเป็นสิ่งที่สตรีพึงปฏิบัติเพราะเป็นกุลสตรีที่ขงจื้อถือว่าเป็นยอดกุล สตรีบทละครมีเนื้อหาที่บ่งถึงคุณสมบัติดังกล่าวสอดแทรกอยู่เนืองๆแทบจะทุกเรื่อง บางเรื่องมีคำสอน เพียงข้อเดียว บางเรื่องมีหลายข้อ แต่จะมีคำสอนในเรื่องอื่นๆอีกเช่น ความกตัญญู หรือ ความยุติธรรม

2. ความยุติธรรมความถูกต้องและกตัญญู เป็นคุณธรรมที่คนจีนได้รับการปลูกฝังกันมาช้านาน โดยเฉพาะความกตัญญู ในวรรณกรรมจีนมีความกตัญญูที่มีต่อบิดามารดา อาจารย์ และผู้มีคุณ ห้ามตำลึง บัญคุณ และความยุติธรรม ยิ่งปรากฏในบทละครที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในเรื่องเป่าปุ่นจิ้น และคดียุติธรรม ฟ้องร้องต่างๆในบทจิว

เป่าปุ่นจิ้น ตอนประหารเป่าเหมี่ยน เป็นจิวที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ตัวละครเกิดความขัดแย้งใน ตัวเองระหว่างความกตัญญูและความยุติธรรม ความกตัญญูส่วนตัวกับความยุติธรรมกับคนหมู่มาก ทำให้ เป่าปุ่นจิ้นเลือกที่จะออกตัวยุติต่อที่สะใภ้ ดัดสินโทษประหารเป่าเหมี่ยนผู้เป็นหลาน เพราะเป่าเหมี่ยนผิด จริงไม่ว่าที่สะใภ้จะอ่อนวอนเท่าใดก็ไม่เปลี่ยนใจ จิวเรื่องนี้สอนให้ผู้ชมเลือกที่จะยุติธรรมต่อผล ประโยชน์ส่วนรวม แทนที่จะคิดความเป็นธรรมเพื่อเรื่องส่วนตัว

“เปาบุ้นจิ้นตอนนี้ ถ้าเอามาเล่นที่ใครคนก็น้ำตาซึม ยิ่งถ้าคนเล่นเป็นที่สะใภ้เล่นเก่งๆจะคร่ำครวญ เสียทำให้เราสงสารไปด้วย แต่ต้องเข้าใจท่านเปาที่ต้องเห็นแก่ความถูกต้อง แม้จะลำบากใจที่ที่สะใภ้ก้ม หัวขอร้อง” (สัมภาษณ์แจ็กแด่, 18 ตุลาคม 2544)

“ตอนประหารเปาเหมียนนี้ ได้หยิบเอามาแต่งเป็นภาษาไทยเรื่องแรก เพราะบทละครเป็นที่ชื่นชอบและให้ข้อคิดดี เป็นบทที่ทำทายความสามารถนักแสดงด้วยเพราะบทที่ท่านเปาและที่สะใภ้ตอบได้ ก็นั้นไม่มากมายแต่ต้องแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกอย่างมาก...ถึงช่วงจบที่ท่านเปาร้องว่า “ขอบคุณเจ้า วิงวอน.....ให้เห็นใจ.....” เป็นช่วงที่ขอให้ที่สะใภ้เข้าใจว่ายังงัยก็ต้องประหาร ชีวิตหลายชาย เป็นบท ร้องซ้ำๆเท่านั้นแต่ต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกร่วมให้ได้ว่าจำเป็นต้องทำและขอให้เข้าใจว่านี่คือสิ่งที่ถูกต้อง” (สัมภาษณ์อำพัน, 17 กันยายน 2544)

ชุมชน(communitas) ของTurner ที่เป็นผลมาจากความกำกวม (Liminality) นั้น พบว่า มีปรากฏใน เวทีการแสดงงิ้ว ในพื้นที่ส่วนนั้นได้กลายสภาพเป็นชุมชนที่มีการรวมตัวกันอย่างหลวมๆ เป็นเพียงโครงสร้างชั่วคราวที่จะสลายเมื่อการแสดงงิ้วสิ้นสุดลง แต่จะยังทิ้งความเป็นชุมชนอยู่ในจิตสำนึกของแต่ละคน เพราะผู้ชมพร้อมที่จะกลับมาชมการแสดงในคืนต่อมา หรือในปีต่อมา แต่ในแง่ของการรวมตัวในแง่ของ ค่านิยมร่วมกันในการชมการแสดงงิ้วนั้นทำให้เกิดชุมชนในจินตนาการ ที่ไม่สามารถกำหนดขอบเขตที่เป็นพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ได้ เพราะหากผู้ชมงิ้วไปชมงิ้วที่ใหม่ก็จะเกิดความเป็นขอบเขตของชุมชนในอีกพื้นที่หนึ่ง เป็นการร่วมเป็นชุมชนผู้ชมชมการแสดงงิ้ว คนในชุมชนมีค่านิยมจากการชมงิ้ว ไม่ว่าจะเป็น การชอบชมการแสดง การให้ความเชื่อในคุณธรรมในการสั่งสอนจากเนื้อหา เช่นความกตัญญู อย่างในเรื่อง กำเนิดเทพสามดา ที่ตอนท้ายเทพสามดาได้ตามไปช่วยมารดาบนสวรรค์ ในส่วนเนื้อหาของบทละคร นั้นผู้ชมมีความรู้และเข้าใจว่าสิ่งใดเป็นสิ่งที่สมควรปฏิบัติและสิ่งใดมิควรปฏิบัติจากการแสดงและผลที่นักแสดงได้รับเมื่อจบเรื่อง

เราพบว่า ความเป็นชุมชน(communitas) ในบทละครจะเป็นการเกิดขึ้นในลักษณะของความ คล้อยตามเนื้อหาที่แสดงอยู่บนเวทีที่เป็นสภาวะที่แวดล้อมผู้ชมและนักแสดงอยู่ ไม่ว่าจะเป็นแสง สี เสียง เครื่องแต่งกายของนักแสดง ที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกร่วมกันในลักษณะไร้โครงสร้าง คือพร้อมที่สลายชุมชนเมื่อเสร็จสิ้นการแสดง หรือเมื่อถูกออกไปจากที่นั่ง แต่ถ้าหากผู้ชมเดินกลับมาชมการแสดงอีกครั้งก็จะเกิด ความเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนได้อีกเช่นเดิม และเนื่องจากชุมชนของละครมีโครงสร้างที่หลวมกว่าพิธีกรรม เราจะพบว่า ในการแสดงงิ้วนั้น ชุมชน(communitas) จึงแทบจะไร้โครงสร้างหากไม่รวมเอาการแสดงออกถึงความเป็นเงินมารวมไว้ด้วย เพราะอัตราการหยุดอยู่ร่วมเป็นผู้ชมของบุคคลทั่วไปนั้นพบว่ามี น้อยมากหากเทียบกับชาวจีนที่เข้ามาชมการแสดงงิ้วอย่างจริงจัง จนอาจจะไม่สามารถกล่าวได้ว่าหากมอง ในแง่ของกายภาพแล้วชุมชนในจินตนาการนี้ มีอยู่จริงในสังคมเพราะปริมาณของผู้รับชม แต่ความผูกพัน

นอกเหนือจากการรวมกลุ่มทางด้านกายภาพนั้นปรากฏชัดเจนในกลุ่มผู้ชมและเนื้อหาความเข้าใจ ผู้ชมมีความเป็นผู้แสดงและเข้าไปกับการแสดงอย่างมากในแง่ของคุณภาพ เหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้สภาพชุมชนไร้โครงสร้าง คือเวทีแสดงที่เปิดกว้างให้อิสระแก่ผู้ชมและบรรยากาศที่เน้นสร้างความผ่อนคลาย ทำให้ผู้ชมไม่เกิดความกดดันว่าจำเป็นที่จะต้องนั่งติดกับที่หรือเพ่งความสนใจอยู่ที่ละครบนเวทีตลอดเวลา ดังนั้นความเป็นชุมชนที่ Turner กล่าวถึงจะต้องถูกตีความหมายใหม่ในการแสดงจริง ว่าปริมาณผู้ชมระยะเวลาในการรับชม และการเพ่งความสนใจตลอดเวลาไม่สามารถนำมาวัดความเป็นชุมชนได้ แต่จะต้องใช้ความสนใจและเข้าใจในเนื้อหาและสิ่งที่จิวสื่อออกมาสู่ผู้ชมว่าผู้ชมมีความเข้าใจมากน้อยอย่างไร จากการสังเกตและสัมภาษณ์พบว่าผู้ชมที่รับชมการแสดงจริงสามารถให้คำอธิบายและสื่อความหมายที่จิวแต่ละเรื่องแสดงได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะความเข้าใจหลักก็คือคุณธรรมที่สอดแทรกอยู่ในบทละครและความสนุกสนานที่จิวสื่อให้ผู้ชมพึงพอใจในความบันเทิงที่คาดหวัง แม้ว่าจะพบว่ามีความเข้าใจบางประการที่ผู้ชมให้ความเข้าใจคาดเคลื่อน เช่น ความเป็นมาของเนื้อเรื่อง ว่าเป็นเรื่องจริงหรือเป็นเพียงตำนาน เป็นต้น

ผู้ชมให้ความสำคัญต่อการรับชมไม่ใช่เฉพาะในแง่ของการได้รับชมการแสดงแต่กลับใช้จิวเป็นสถานที่พบปะเพื่อน ญาติ และคนรู้จัก ดังนั้นพื้นที่ในการแสดงและรับชมจิวจึงไม่ได้เกิดเป็นชุมชนแต่การมีส่วนร่วมในการแสดงเท่านั้น เป็นการรวมกลุ่มของคนจีน ในรูปแบบต่างกันออกไป เช่นกลุ่มของเพื่อน กลุ่มญาติ หรือกลุ่มเพื่อนใหม่ เป็นต้น แต่กลุ่มเหล่านี้มีความเป็นจีนเป็นฐานเดียวกัน คืออย่างน้อยต้องสามารถรับชมจิวได้เข้าใจ “ก็ตามไปดู(สถานที่แสดง)ใกล้ๆ ถ้าจิวแสดงไม่ใกล้กันนักก็จะไปดู ถ้าวันไหนมาเล่นใกล้บ้านก็จะไปดูทุกที่แหละ ชอบเพราะจะได้คุยกะคนอื่นๆ เรื่องจิวด้วย ยิ่งถ้าวันไหนเจอคนรู้จักจะยิ่งสนุก เพราะคุยกันถูกคอ...” (สัมภาษณ์อาจิมท้อ, 28 กันยายน 2544) ชุมชนในที่นี้จึงสามารถมองได้ในลักษณะที่มีความเป็นจีนเป็นฐานรองรับวัตถุประสงค์อื่นๆ

6.3.3 การเมืองเรื่องร่างกาย นั้นพบว่ามีแนวคิดที่แบ่งร่างกายออกเป็น 2 ส่วนที่มีความหมายต่างๆ ที่เกิดในกิจกรรมของร่างกายซึ่ง ล้วนแต่สะท้อนภาพของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมของคน นั้นคือ Turner มองว่าสภาพร่างกายจะอธิบายลักษณะของสังคม โดยมนุษย์ใช้ลักษณะที่ออกมาทางร่างกายเป็นตัวแทนของสังคม ดังนั้นร่างกายจึงไม่ใช่ร่างกายที่อยู่เพียงโคเคเด็ชว แต่กลับเป็นร่างกายในเชิงกายภาพและร่างกายในเชิงสังคม ในขณะที่ Douglas กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า ร่างกายมนุษย์จะถูกปฏิบัติเฉกเช่นภาพลักษณ์ของสังคมดังนั้นการที่จะพิจารณาเรื่องเกี่ยวกับร่างกายจึงต้องพิจารณาโดยเกี่ยวเนื่องกับสังคมเสมอ ดังนั้นเมื่อการควบคุมร่างกายและการควบคุมสังคมสอดคล้องกัน การควบคุมทางร่างกายจึงเป็นการ

แสดงออกของการควบคุมทางสังคม ในขณะที่เดวิดกันเราพบว่า การแสดงออกทางร่างกายอาจจะสอดคล้องถูกค้องหรือขัดแย้งถากถางกับสังคมก็ได้ การแสดงจึงจึงเป็นการแสดง

ดังนั้นร่างกายของนักแสดงจึงบนเวทีจึงได้กลายสภาพไปจากปกติ และนักแสดงจะมี บทบาท 2 แบบ คือเมื่ออยู่บนเวทีและ เมื่ออยู่นอกเวที

วาทกรรมบนร่างกายของจิว

“แต่งความวางท่าเกินจริงเพื่อความสูงส่ง” ในวิธีการแสดงจิวการแปลงร่างกายให้ดูงดงามโดยการแต่งหน้าและแต่งตัวเพื่อสวมใส่บทบาทที่ต้องเป็นบนเวทีแสดง ถือเป็นวิธีการอย่างหนึ่งที่จะสามารถสื่อถึงผู้ชมและทำให้ตัวคุณดูน่าเชื่อถือ เกิดความกล้าที่จะสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้นๆ นักแสดงท่านหนึ่งเล่าให้ฟังว่า “ถ้าวันไหนแต่งหน้าไม่ดีก็จะเล่นแบบไม่มั่นใจ หรือถ้าใครทักว่าวันนี้แต่งหน้าแปลกก็จะทำให้เล่นได้ไม่ดี” (สัมภาษณ์เจ็ดดี, 4 กันยายน 2544) เมื่อนักแสดงตกแต่งร่างกายให้สวมบทบาทตัวละครแล้วนักแสดงจะเป็นคนอีกคนหนึ่ง ช่วงเวลาที่มีอิทธิพลต่อนักแสดงเช่นกัน ที่ทำให้เกิดความแตกต่างผู้ชมที่มารับชมให้ความเห็นไว้ว่า “จิวกลางวันกับจิวกลางคืนไม่เหมือนกันหรอก กลางคืนสวยกว่าเยอะ แล้วเวลาคูตอนกลางคืนจะดูดีกว่ากลางวันมากเลยล่ะ” (สัมภาษณ์เจ็ดดี, 30 สิงหาคม 2544) จึงเห็นได้ว่าร่างกายนักแสดง เป็นพื้นที่ว่างที่ถูกเสริมใส่ความหมายลงไปเมื่ออยู่บนเวทีแสดง

การแสดงที่เห็นบนเวทีกลายเป็นพื้นที่ที่นักแสดงจิวกลายเป็นอีกคนหนึ่งที่ถูกถอดออกจากตัวตนที่แท้จริง ซ่อนความเป็นตัวตนไว้ภายใต้เสื้อผ้า อาหารและเครื่องสำอาง พยายามให้ผู้ชมเห็นแต่สิ่งที่ดี ที่สวยเท่านั้น ร่างที่ออกมาจากการปรุงแต่งจึงเป็นคล้ายกับมาตรฐานที่สังคมไม่มีสิ่งที่เป็นความอัปมงคลที่ไม่น่าดูใดๆทั้งสิ้นตามที่ผู้ชมหรือสังคมต้องการ โดยเฉพาะตัวเองจะต้องเป็นสิ่งที่ดีตามแบบแผนที่ได้รับการคาดหวังหรือเป็นมาตรฐานให้กับสังคม ทั้งความดีในแง่พฤติกรรมแล้ว ยังต้องมีความดีในแง่ร่างกายด้วยในที่นี้ความดีก็คือต้องสง่า สวยงาม ทั้งนี้มีความคาดหวังที่ผู้ชมมีให้กับตัวละคร โดยเฉพาะตัวเองทั้งหลาย คือ

ตัวพระเอกหรือเซ็ง จะต้องเป็นชายที่ดีงาม เก่งกาจไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง หากไม่เก่งบู๊ก็ต้องเก่งบู้ หรือเก่งทั้งสองด้าน หน้าตาต้องหล่อเหลา หากเป็นพระเอกอายุน้อยก็ต้องมีความเยาว์วัยหน้าอ่อนหวาน หากเป็นพระเอกสูงวัยก็ต้องมีความเข้มแข็ง แกล้วกล้า และสุขุมเยือกเย็น เป็นที่หลงใหลใฝ่ฝันแก่ผู้หญิงทั่วไป บางตัวเป็นเสมือนชายในอุดมคติที่ผู้หญิงต้องการได้ไว้เป็นคู่ชีวิต

ตัวนางเอกหรือตัว จะต้องเป็นแบบอย่างที่ดีเป็นกุลสตรี สุภาพเรียบร้อย อ่อนน้อมถ่อมตน เชื่อฟังบิดามารดาและสามี เป็นแม่ศรีเรือน หรือเป็นหญิงเก่งที่กล้าหาญชาญชัย สามารถรบทัพจับศึกได้ หรือ

ไม่ก็เป็นแบบอย่างที่ผู้หญิงอยากได้และอยากเป็นในขณะที่ตัวเองเป็นแบบนั้นไม่ได้ นั่นคือร่างในอุดมคติทางฝ่ายหญิงที่ถูกคาดหวังให้ตัวละครเป็นไปเป็นร่างกายที่ผู้ชายคาดหวังอยากได้เป็นภรรยาหรือที่ผู้หญิงคาดหวังให้ตนเองเป็นอย่างนั้น

ดังนั้นหลักประการใหญ่ๆของคุณสมบัติหลักที่ตัวเองจะต้องมี ประกอบด้วย

1. จะต้องเป็นที่ถูกต้องตามมาตรฐานของสังคมหรือตามที่ผู้ชมคาดหวังให้เป็นตามแต่ว่าในช่วงนั้นๆ มาตรฐานของสังคมเป็นเช่นไรเนื้อหาบทละครก็จะต้องถูกเลือกให้มีบทตัวเองเป็นไปตามที่สังคมคาดหวัง
 2. สิ่งที่ดีออกมาในบทบาทของตัวเองก็จะต้องเป็นผู้ศรัทธาคุณธรรม และอยู่ในความดี หรือได้สิ่งที่ดีตอบแทนในที่สุด นั่นคือ เป็นฝ่ายธรรม หรือเป็นผู้ร้ายก็มักจะต้องกลับใจได้และกลายมาเป็นผู้ศรัทธาคุณธรรมในที่สุด
 3. ชีวิตของตัวเองจะต้องมีความสุขในตอนจบ แม้ว่าจะต้องตกทุกข์ได้ลำบากในตอนต้นก็ตาม จึงมักถูกกระทำหรือตกอยู่ภายใต้ความยากลำบากเสมอและมักมีกระบวนการฝ่าฟันอุปสรรคที่ยากลำบากอย่างหน้าซมเซและนำไปเป็นแบบอย่าง
 4. ชีวิตมักอยู่ในความสมบูรณ์ เช่น มีฐานะร่ำรวย มียศศักดิ์ หรือเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเงินทองหรือราชวงศ์ต่างๆ และมักได้ทั้งเงินทองและยศในตอนที่ตายเสมอ
- ทั้งนี้คุณสมบัติต่างๆที่กล่าวมาสามารถพบได้ในการแสดงจริงก็เพราะว่าเป็นรูปแบบชีวิตที่ถูกคาดหวังว่าอยากจะได้อยากจะมีและอยากจะเป็นของผู้ชม นั่นเอง

ในขณะที่ตัวร้ายก็จะต้องเป็นความโลภโมโทสันต์ของกิเลสต่าง ๆ นานาที่ชั่วร้ายไม่เป็นที่ต้องการของสังคมเป็นสิ่งที่ไม่ดีงาม เป็นที่รวมความน่ารังเกียจต่างๆ ซึ่งในที่สุดก็จะพ่ายแพ้ต่อความดีงามที่สังคมต้องการคุณสมบัติของตัวร้ายที่พบเห็นได้ทั่วไป ประกอบด้วย

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

นักแสดงผู้หนึ่งเล่าว่า “ที่เล่นบทบาทนอกเวลาเล่นก็ต้องคิดเสมอว่าเราอ่อนหวาน น่าทูลนอม เป็นผู้หญิงเรียบร้อย พอเข้าบทได้ก็จะทำให้เวลาเล่นบนเวทีกลายเป็นคนแบบนั้นไปเลย จะพูดจะจาอะไรก็จะกลายเป็นคนเรียบร้อย แต่ถ้าวันไหนเล่นบทอื่นก็ต้องคิดแบบเดิมว่าเราเป็นแบบนั้นแล้วก็จะแสดงได้ดี” (สัมภาษณ์ฝน, 23ตุลาคม 2544) จะเห็นได้ว่าเมื่อนักแสดงขึ้นอยู่บนเวทีแล้วบทบาทที่เป็นอยู่จะเปลี่ยนไปไม่ไร้ตัวตนเดิมของนักแสดง

ภายใต้การยอมรับในฐานะมาตรฐานของตัวเองเป็นลักษณะที่ได้รับการยอมรับและคาดหวังให้คนในสังคมรับรู้และปฏิบัติตาม เพราะเป็นร่างกายที่เป็นแบบอย่างที่ดี และในขณะเดียวกันร่างกายบนเวทีก็ยังให้บทสรุปแก่ผู้ชมด้วยว่า หากปฏิบัติหรือยึดถือพฤติกรรมเช่นนี้จะนำผู้ประพฤติปฏิบัติไปสู่สิ่งที่ดีที่งามและสำเร็จ อย่างเช่นที่ละครนำเสนอออกมาว่า ตอนจบของเรื่องพระเอกและนางเอกจะต้องได้รับเกียรติยศ เงินทอง หรือสามารถแก้ต่างในคดีความได้สำเร็จ

แต่กายภาพหรือร่างกายตามธรรมชาติก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่แยกจากร่างกายสังคมบนเวทีแสดงให้เห็นว่า นักแสดงจะกลับไปสู่อีกร่างหนึ่งเมื่อลงจากเวที ในบางครั้งกายบนเวทีและกายภาพของนักแสดงมีการรับสอดคล้องกันไปมาในทางเดียวกัน คือยอมรับและเสนอให้กระทำตามกายสังคม แต่ในทางกลับกันก็มักจะพบว่ากายภาพอาจตอบโต้กฎระเบียบของสังคม(กายสังคม)ออกมาในรูปแบบของร่างกายบนเวทีเช่นกัน ความต่อต้านไม่เห็นด้วยจะออกมาในรูปแบบของการเสียดสีสังคมในบทละคร แต่ในการศึกษาคั้งนี้ยังไม่พบแต่อย่างใด เรากลับพบว่า ตัวละครเสมือนชีวิตผู้คนที่สามารถถูกหลอกล่อให้กระทำผิดไปตามกิเลสและตัณหา ให้หลงใหลในลาภยศสรรเสริญได้โดยง่ายในรูปแบบของตัวร้ายในजू ความไม่อยู่ในมาตรฐานสังคมนั้นพบว่าตัวตลกหรือโจวกลับเป็นตัวละครที่แสดงความสนุกสนานเพียงตัวเดียวในการแสดงजू เป็นตัวละครที่สามารถแหวกความถูกต้องทั้งมวลบนเวทีที่เคร่งครัดตามบทละคร ตัวละครตลกนี้สามารถพูดล้อเสียดสีเหตุการณ์ปัจจุบัน หรือหยิบยกเอาเรื่องที่กำลังได้รับความสนใจมาล้อเลียนได้อย่างสนุกสนาน โดยไม่ขัดกับเนื้อหาในเรื่องแต่อย่างใด แนวทางของโจวคือ รูปลักษณะที่ทำให้ตลก ไม่ว่าจะแสดงออกในการแต่งกาย ท่าทางหรือพฤติกรรม รวมทั้งคำพูด เป็นตัวละครเพียงตัวเดียวที่ไม่ได้สวมใส่ความเป็นอุดมคติตามมาตรฐานที่สังคมต้องการ ดูเหมือนตัวโจวนี้เป็นตัวเดียวที่แสดงภาพความเป็นปุถุชนได้มากที่สุดเข้าใกล้กายธรรมชาติมากที่สุดเมื่อเทียบกับร่างกายในอุดมคติอย่างตัวเอก(เซ็งและตัว)

ทั้งนี้ความเป็นเทพเจ้าที่เหนือปุถุชนเกิดขึ้นบนเวทีการแสดงजूในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับความ เป็นจริงหลังเวที การแสดงजूไม่ปรากฏความคิดเบื้องใดๆที่เป็นสิ่งอุจาดทั้งปวง แต่เมื่อนักแสดงลงจากเวทีความเป็นมนุษย์ที่เป็นสัญชาตญาณปกคิจะเกิดขึ้น เป็นเหมือนฉากหน้าและฉากหลังที่อยู่คู่กัน ส่วนหลังที่เป็นมีความเป็นมนุษย์อาจจะขัดแย้งหรือคล้อยตามส่วนหน้าที่เป็นมาตรฐานแห่งอุดมคติก็ได้ ดังนั้นระยะห่างของทั้งฉากหน้าและหลังจึงไม่มีความแน่นอนขึ้นอยู่กับสถานการณ์และตัวบุคคล แต่ไม่อาจแยกจากกันได้ ตัวตัว(นางเอก)มีฉากหน้าเป็นกุลสตรีที่เพียบพร้อม และฉากหลังคือผู้หญิงที่อาจจะไม่แต่งงานหรือมีลูกแต่ไม่มีเวลาดูแลลูกทั้งที่ฉากหน้าให้ความหมายถึงการเป็นเมียและแม่ที่ทุ่มเท การเข้าไปในบทบาทของนักแสดง ทำให้การเป็นฉากหน้ามากขึ้นและฉากหลังถูกกลืนให้เข้าใกล้ความดีงามที่ถูกสภาพในขณะนั้นสร้างขึ้นเป็นส่วนที่เป็นไปตามบทละครเกิดชั่วขณะแล้วจบลง และเมื่อออกจากสภาพนั้นความห่างของฉากหน้าและหลังจะกลับคืนมาสู่ภาวะปกติ และบางครั้งการเข้าใกล้ฉากหน้าทำให้เกิดการต่อต้านของตัวตนในรูปแบบของการประชดประชัน ล้อเลียน เช่น การแสดงเป็นนางเอกเสมอๆให้ความหมายและการ

คาดหวังถึงความดีงามเป็นเรื่องของความเคซชิน แต่เมื่อความคาดหวังที่ได้รับมากเกินไปก็จะเห็นว่าสภาพที่ตรงกันข้ามมีความสุขและน่าสนใจมากกว่านั้นคือสิ่งที่ไม่ควรกระทำต่างๆ

การให้ความสำคัญของตัวละครพบว่าเป็นเรื่องน่าแปลกที่ตัวร้ายหรือโอวหมิง(หน้าตาข)(ส่วนมาก)กลับเป็นผู้ที่ได้รับความนิยมและถูกให้ความสำคัญอย่างยิ่งในการแสดง กระบวนการแต่งหน้าและร่างกายมากกว่าตัวละครอื่น รูปแบบการฝึกซ้อมที่ยุ่งยากและซับซ้อนกว่าตัวละครอื่น ทั้งที่เป็นความชั่วร้ายที่ปรากฏบนเวที แต่ที่ได้รับความนิยมเนื่องมาจากความสามารถ บทบาทที่แสดงออกมามีความเด่นมากกว่าตัวเอก ที่ให้ความหมายถึงอุดมคติและความดีงามตามบรรทัดฐานสังคม

เรื่องราวที่ใช้ในการแสดงนั้น เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ช่วยในการวาดวาทกรรมของนักแสดง เพราะเนื้อเรื่องจะเป็นตัวกำหนดบุคลิกลักษณะของตัวละคร เรื่องที่ได้รับความนิยมจะขึ้นอยู่กับการตอบรับของผู้ชม อาซฮวานผู้ชมที่ทักทายกล่าวว่า “ชอบเรื่องที่เป็นเจ้าๆเพราะดูสวยงามดี ชุดก็จะสวยเป็นพิเศษกว่าชุดชาวบ้าน มีเจ้าหญิงกับเจ้าชาย” (สัมภาษณ์ 19 ตุลาคม 2544) และจากการสังเกตพบว่าเนื้อเรื่องที่แสดงส่วนมากเป็นเรื่องเจ้าชายในรั้วในวังหรือเกี่ยวข้องกับขุนนางกว่า 80 เปอร์เซ็นต์ ทั้งนี้อาพันให้สาเหตุว่า “เรื่องที่เป็นที่นิยมนอกจากเรื่องพวกชิงรักหักสวาทแล้ว ก็น่าจะเป็นเรื่องในรั้วในวังเพราะชาวบ้านไม่เคยรู้เรื่องประเภทนี้ มันเป็นเรื่องต้องห้ามที่เขาไม่เคยรับรู้ จึงเป็นที่ได้รับความนิยมมากเป็นพิเศษ” (สัมภาษณ์ 21 กันยายน 2544)

ภาพที่แสดงออกบนเวทีจึงเป็นตัวแทนของสังคมที่ถูกจำลองขึ้นมีทั้งความดีงามและอุดมคติที่กายสังคมควบคุมและแสดงออกมาในรูปของตัวเอกทั้งชายและหญิง แต่บนนั้นก็ปรากฏความเลวร้ายที่ออกมาในรูปของตัวร้ายที่เราสามารถพบเห็นได้ในสังคมจริง ที่ไม่ใช่สังคมอุดมคติที่ดีงาม แต่เนื่องจากจึงเป็นเวทีสังคมจำลองความเป็นอุดมคติยังคงเป็นที่ต้องการของผู้ชมและสังคม แม้ว่าความเป็นจริงและชั่วร้ายจะปรากฏได้แต่ต้องพ่ายแพ้และหายไปที่สุดในที่สุด ความเป็นกายธรรมชาติถูกแสดงออกมาในรูปของตัวละครที่ล้อเลียนและคงความเป็นมนุษย์ทั่วไปที่เท่าเทียมกับผู้ชม เป็นตัวเชื่อมระหว่างละครบนเวทีและละครนอกเวที(สังคม) นอกจากนี้ตัวคนบนเวทีเป็นสภาพที่ถูกคาดหวัง แต่เมื่อนักแสดงลงจากโรงแล้วก็จะกลับกลายเป็นปุถุชนธรรมดา ร่างกายกลับคืนสู่สภาพปกติหรือร่างกายธรรมชาติที่ไม่ใช่ร่างกายอุดมคติ สามารถทำสิ่งไม่ดี เช่นเดียวกับโจว์ได้ ดังนั้นเรือนร่างของจิวบนเวทีจึงเป็นการวาดวาทกรรมลงไปเพื่อให้ถูกต้องและถูกใจผู้ชม

บทที่ 7 สรุปและข้อเสนอแนะ

จีว : อุดมลักษณ์ความเป็นจีน และความเป็นไทย

ในฐานะที่จีวถูกนำเข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับชาวจีนและศาลเจ้า ซึ่งนักวิชาการหลายท่านได้ตั้งข้อสันนิษฐานว่า จีวธำรงอยู่คู่ศาลเจ้าจีนแม้ว่ามหรสพจีวจะลดบทบาทการแสดงเพื่อวัตถุประสงค์อื่นๆลงก็ตามที่แต่อย่างน้อยจีวจะคงอยู่คู่สังคมตราบเท่าที่ซึ่งยังมีศาลเจ้าจีนอยู่

จีวในฐานะที่แสดงเป็นภาษาจีนเป็นเสมือนการแสดงออกถึงความเป็นจีนในสังคมไทย ชาวจีนให้ความรู้สึกเป็นพวกพ้องเมื่อได้อยู่ในบทสนทนาที่เป็นภาษาของตน มีบรรยากาศที่เป็นจีน ทั้งเครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย และ สถานที่ การอยู่ในกลุ่มผู้คนที่ให้ภาษาเดียวกันเป็นเสมือนการสร้างขอบเขตความเป็นชาติพันธุ์ขึ้นขึ้น มีการจับกลุ่มพูดคุย ในฐานะคนจีนที่สามารถใช้บทสนทนาเป็นภาษาจีน แต่งกายด้วยชุดจีนเพื่อมาชมการแสดง นอกจากนี้ โรงจีวยังเป็นเหมือนที่รวมกลุ่มเพื่อนพ้องที่ไม่ได้พบหน้ากัน กลายเป็นจุดนัดเจอของคนจีนในปัจจุบันนี้ แต่การแสดงจีวเป็นภาษาไทยเป็นรูปแบบหนึ่งที่จะเป็นทางออกรอดของจีว ทุกวันนี้จีวมีการร้องทั้งไทยและจีน แม้ว่าขอบเขตทางชาติพันธุ์จะอ่อนลงแต่ในแง่ของกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของความเป็นจีนกลับเกิดขึ้น การแสดงอัตลักษณ์ความเป็นจีนผ่านการแสดงจีวให้ความหมายใหม่ พื้นที่และตัวตนของจีวได้ปรับเปลี่ยนไปเพื่อเข้าครอบครองพื้นที่ให้มากขึ้น รูปแบบของนักแสดงที่กลายเป็นคนไทยหรือลาวก็เป็นกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ด้วยเช่นกัน

คงจะเห็นได้ว่าความเป็นไทยได้สอดแทรกเข้าสู่รูปแบบความเป็นจีวผ่านกระบวนการปรับเปลี่ยนเนื้อหาบทละครเพื่อความอยู่รอด และผ่านกระบวนการสร้างนักแสดง นอกจากนั้นยังมีการปรับเปลี่ยนบทละครให้กลายเป็น “จีวสากล” ที่แสดงโดยใช้เครื่องแต่งกายแบบสากลไม่ใช่ชุดแบบจีนเช่นที่เคยแสดงมา ส่วนเรื่องกระบวนการกลายเป็นนักแสดงนั้นเกิดขึ้นเนื่องจากว่าโรงจีวไม่สามารถสรรหานักแสดงชาวจีนได้ จึงเริ่มที่จะเปิดรับนักแสดงชาวไทยโดยเฉพาะชายไทยอีสาน(ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ในช่วงเวลานั้นตรงกับนโยบายของรัฐบาลพลเอกเปรม ที่ให้รับแรงงานจากภาคอีสานเข้าทำงาน โรงจีวจึงกระทำเช่นสนองนโยบายรัฐบาลด้วยประการหนึ่ง

อย่างไรก็ตามพบว่าชาวจีนไม่ว่าจะอยู่ในลักษณะใดก็จะสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองต่อเหตุการณ์เฉพาะหน้าได้ จนแทบจะกลายเป็นคนหลายอัตลักษณ์ เพราะคนจีนจะกลายเป็นคนไทย พูดภาษาไทยเมื่อเข้าติดอยู่ในพื้นที่ภายนอก หรือกลืนอยู่ในสังคมไทยได้ แต่ในขณะที่เดียวกันก็สามารถใช้พื้นที่ภายในในการติดต่อการค้าเชิงความสัมพันธ์ระดับญาติได้ในสังคมจีน อาจเป็นเพราะรูปแบบการอบรมสั่งสอน และศาสนาของจีนที่ให้เคารพในญาติพี่น้องตามศักดิ์และฐานะก็เป็นได้

ดังนั้นความเป็นจีนในสังคมไทยหรือความเป็นไทยในหมู่คนจีนนั้น ไม่สามารถแยกออกมาได้อย่างเด็ดขาด แต่มีสิ่งหนึ่งที่สามารถมองเห็นอย่างชัดเจนก็คือระยะเวลาและช่วงอายุ ในสมัยแรกๆนั้น ความเป็นจีนในสังคมไทยสามารถมองเห็นได้เด่นชัด แต่เมื่อเวลาเปลี่ยนไป เด็กรุ่นใหม่ได้เข้ามาแทนที่คนจีนรุ่นเก่าๆจนกลายเป็นความเป็นไทยในหมู่คนจีนมากขึ้นทุกที ซึ่งแสดงถึงความไหลถิ่นของอัตลักษณ์ใหม่ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมปัจจุบัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด คือการที่เด็กเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ไม่สามารถพูดภาษาจีนได้ แม้จะมีการสอนภาษาจีนอย่างแพร่หลาย แต่เป็นภาษาจีนกลาง หาใช่จีนแต้จิ๋ว ไหหล้า หรือ กวางตุ้งแต่อย่างใด ความเป็นไทยที่เข้ามาเริ่มที่จะกระจายวงออกไป จี๊วก็เป็นวงหนึ่งที่ถูกความเป็นไทยกระทบและเริ่มที่จะกลืนเข้าไว้ในความเป็นไทย เพราะจี๊วภาษาไทยเริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมรุ่นใหม่ที่ไม่เข้าใจภาษาจีน อัตลักษณ์ความเป็นจีนที่ถูกสื่อออกมาในทุกวันนี้เปลี่ยนไปเมื่อหันกลับไม่มองอัตลักษณ์ที่เคยมีมาในอดีต กระบวนการที่ไม่สมบูรณ์นี้เป็นสิ่งที่จะต้องให้การตีกรอบความเป็นจีนในแต่ละช่วงเวลาว่าอัตลักษณ์นั้นๆเป็นเช่นไรผ่านสัญลักษณ์ใด เช่นในอดีตภาษาจีนแต้จิ๋วถูกนำมาใช้ในการจำกัดความเป็นจีนผ่านการเรียนการสอนในโรงเรียนจีน เมื่อโรงเรียนจีนถูกปิด ภาษาจีนแต้จิ๋วไม่ได้รับการสอนอย่างแพร่หลายอีกต่อไป การจำกัดความเป็นจีนถูกปรับเปลี่ยนไป ภาษาไม่สามารถนำมาเป็นสัญลักษณ์ได้ในช่วงเวลาต่อมา แม้ว่าภาษาจีนกลางที่กลับเข้ามาได้รับความนิยมในปัจจุบันก็มีใช้เพราะต้องการแสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นจีนเช่นในอดีตกลับกลายเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นจีนในอีกรูปแบบหนึ่งที่แตกต่างออกไป การแสดงจี๊วในอดีตนั้นเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกใช้ถึงนักแสดงชาวจีน แต่ในปัจจุบันนักแสดงชาวจีนในแต่ละคณะลดลงและถูกแทนที่ด้วยคนไทยและคนลาว จึงเห็นได้ว่าจี๊วมีการปรับเปลี่ยนตัวเอง จี๊วจึงเป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่เป็นอัตลักษณ์ความเป็นจีนที่ไหลไปกับสังคม

ละครสังคม ภาพสะท้อนที่ลึ้นไหล

พบว่านักแสดงจี๊วเมื่อเป็นตัวของตัวเองจะไม่ได้แสดงออกถึงความเป็นจีนมากนัก หากคงดำเนินชีวิตในวิถีตนเอง โดยไม่ขัดต่อข้อห้ามหรือกฎต่างๆในโรงจี๊วเท่านั้น แต่เมื่อนักแสดงอยู่บนเวทีกลับพบว่านักแสดงกลายสภาพเป็นจีนได้อย่างดี ใช้ภาษาจีนแม้ว่าจะไม่สามารถเข้าใจได้ในทุกคำแต่ก็จะเข้าใจในส่วนที่เป็นภาพรวมหรือเรื่องราวที่ต้องการสื่อออกมาได้อย่างครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นการร้อง เครื่องแต่งกาย หรือพิธีกรรมในการปวงเซียง ในขณะที่ผู้ชมก็มีความเป็นจีนมากขึ้นเมื่อเข้ามาชมการแสดง อยู่ในขอบข่ายของการแสดง เกิดการรวมกลุ่มมีความรู้สึกร่วมกัน เกิดสำนึกความเป็นจีนในลักษณะ ชุมชน (communitas) ในช่วงเวลาการรับชม สามารถหันไปพูดคุยเรื่องราวต่างๆกับคนรอบข้างได้ โดยเฉพาะในเทศกาลกินเจ ที่คนจีนจะนุ่งขาวห่มขาว ซึ่งเป็นเหมือนการดอกย้ำความเป็นพวกมากขึ้นอีก

ชุมชนในจินตนาการ หรือขอบเขตทางชาติพันธุ์ที่ Barth ว่าถึงกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งๆจะใช้เป็นสัญลักษณ์ในการจำแนกกลุ่มตนจากกลุ่มอื่นนั้นปรากฏในเวทีการแสดงจี๊ว ในส่วนพื้นที่ตรงนั้นเปรียบ

เป็นชุมชนที่มีการรวมตัวกันอย่างหลวมๆ เป็นเพียงโครงสร้างชั่วคราวที่จะสลายเมื่อการแสดงงิ้วสิ้นสุดลง แต่จะยังทิ้งความเป็นชุมชนอยู่ในจิตสำนึกของแต่ละคน เพราะผู้ชมพร้อมที่จะกลับมาชมการแสดงในคืนต่อมา หรือในปีต่อมา แต่ในแง่ของการรวมตัวในแง่ของค่านิยมร่วมกันในการชมการแสดงงิ้วนั้นทำให้เกิดชุมชนในจินตนาการ ที่ไม่สามารถกำหนดขอบเขตที่เป็นพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ได้ เพราะหากผู้ชมงิ้วไปชมงิ้วในสถานที่ใหม่ก็จะเกิดความเป็นขอบเขตของชุมชนในอีกพื้นที่หนึ่ง เป็นการร่วมเป็นชุมชนผู้ชมการแสดงงิ้ว คนในชุมชนมีค่านิยมจากการชมงิ้ว ไม่ว่าจะเป็นการชอบชมการแสดง การให้ความเชื่อในคุณธรรมในการสั่งสอนจากเนื้อหา เช่นความกตัญญู อย่างในเรื่อง กำเนิดเทพสามดา ที่คอนท้ายเทพสามดาได้ตามไปช่วยมารดาบนสวรรค์

ร่างกายกับนิยามที่ถูกสร้างขึ้น

ความถูกต้องเหมาะสมที่แสดงออกมาในรูปของตัวอย่างบนเวที เพื่อให้ปฏิบัติตามนั้น เป็นที่คาดหวังจากสังคมและผู้ชมให้นักแสดงบนเวทีแสดง งิ้วในฐานะความถูกต้องที่ต้องแสดงให้คนดูจึงเป็นการสร้างพื้นที่ให้กับตัวแบบคุณธรรม เรื่องราวบนเวทีงิ้วเป็นสิ่งที่คาดเดาได้ว่าจะต้องจบในรูปแบบที่ความถูกต้องชนะความไม่ถูกต้องทั้งหมด และพระเอก-นางเอกจะกลายเป็นผู้ที่สังคมให้การยอมรับและรับรองในสิ่งที่บทบาทเหล่านั้นปฏิบัติ แต่ในขณะที่เดียวกันร่างกายภายนอกเวทีของนักแสดงเป็นความจริงที่ไม่ได้ถูกต้องตามมาตรฐานสังคมหรือความคาดหวัง ดังนั้นร่างกายที่เป็นสิ่งที่นักแสดงใช้ในการตอบสังคมว่าความดีงามถูกต้องนั้นควรเป็นเช่นไร แต่ในทางกลับกันร่างกายเวที(กายกรรมชาติ) ที่ไม่สามารถกระทำตามได้ก็เป็นส่วนกลับที่ขัดแย้งในฐานะมนุษย์ที่ไม่สามารถดีงามอย่างในอุดมคติที่เห็นบนเวทีงิ้วได้ ร่างกายของงิ้วจึงถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน ส่วนหน้าที่อยู่บนเวทีนั้นเป็นฉากที่ถูกสร้างขึ้นด้วยความคาดหวังและส่วนหลังที่เป็นความจริงที่แสดงออกถึงตัวตนของมนุษย์ที่มีความเหลวไหลลึกลับเดือนผสมไปกับความดีงามต่างๆ ระยะห่างของฉากหน้ากับฉากหลังมีมากขึ้นต่างกัน ไปขึ้นอยู่กับตัวตนและบทบาทที่สวมใส่เป็นฉากหน้า แต่อย่างไรก็ตามก็ไม่สามารถที่จะแยกทั้งสองส่วนออกจากกันได้แม้ว่าจะมีความต่างกันอย่างมากก็ตามที่

อดีตปัจจุบันและอนาคตของงิ้วแต่จิวในไทย

งิ้วกับประวัติศาสตร์ ในแง่พัฒนาการและการปรับเปลี่ยน ในกระแสของกาลเวลานั้น จากวัฒนธรรมหลวง(high culture) สู่วัฒนธรรมประชา(popular culture) ในประเทศจีน จุดเริ่มต้นของงิ้วไม่มีหลักฐานที่ระบุชัดเจนว่าเริ่มต้นที่ใด พบเพียงรูปแบบการแสดงที่ใกล้เคียงหรือคล้ายคลึงตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์เท่านั้น แต่จุดกำเนิดงิ้วที่ชัดเจนคืองิ้วในสมัยถึงที่งิ้วเป็นศิลปะที่แสดงจำเพาะกับชนชั้นสูงรับชมในรั้วในวัง เพื่อเป็นการต้อนรับอาคันตุกะจากแดนไกล และได้กลายเป็นการแสดงสำหรับคนทั่วไปในเวลาต่อมาในรูปแบบของงิ้วท้องถิ่นต่างๆ เมื่อสมัยราชวงศ์ชิงที่มีการเปิดโอกาสให้แต่งวรรณกรรมและบทละครมากมาย นักประพันธ์ต่างสอเล่ห์ความไม่พอใจต่อราชวงศ์ลงในบทละคร และอ้างการเป็นตัวตน

ของคนจีนผ่านศิลปการแสดงในรูปแบบวัฒนธรรมของเหล่าประชาชน ส่วนในประเทศไทยนั้น จากหลักฐานต่างๆพบว่าจิวเข้ามาพร้อมกับการอพยพของคนจีน ในสมัยแรกจิวอยู่ภายใต้ระบบอุปถัมภ์ค้ำชูจากเจ้าขุนมูลนาย เป็นการแสดงที่จำเพาะแคว้นมณฑลหรือจังหวัดที่ปรากฏตามหลักฐานชั้นเอกสารต่างๆที่ได้กล่าวมาแล้ว เมื่อคนจีนที่ทำการค้าเจริญรุ่งเรืองขยับฐานะสูงขึ้นเป็นขุนนางไทยก็เริ่มเข้ามาอุปถัมภ์คณะจิวเช่นกัน การแสดงจิวกลายเป็นสิ่งบันเทิงแก่คนไทยและคนจีนในสมัยนั้นในที่สุด ถูกหลอมตัวคนกลายเป็นการแสดงของชนชั้นสูง เช่นเดียวกับละครใน

จากจิวอุปถัมภ์สู่จิวเร่ร่อน เมื่อกาลเวลาผ่านไปภายใต้การเปลี่ยนแปลงจิวและรูปแบบเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไป ส่งผลให้เหล่าผู้เลี้ยงคณะจิวค่อยๆปลดปล่อยจิวจากการอุปถัมภ์เรื่อยๆจนหมดสิ้น จิวที่เคยเล่นติดที่ตามโรงบ่อน หรือโรงจิว ค่อยๆเลิกแสดง โดยมีสาเหตุจากกฎหมายปิดโรงบ่อนและความเสื่อมความนิยมในการชมจิว ในอดีตการเลี้ยงจิวเป็นการแสดงออกถึงความร่ำรวยและเป็นที่ยอมรับในสังคม แต่ต่อมาเมื่อรูปแบบการอุปถัมภ์หายไป เป็นรูปแบบความสัมพันธ์แบบอื่นในแง่เศรษฐกิจ ระหว่างจิว ศาลเจ้า และสายจิว อำนาจที่เคยถูกใช้ผ่านจิวไม่ได้หายไป ผู้ที่สามารถนำจิวมาแสดงก็ยังคงเป็นที่รับรู้กันว่ามีฐานะและอำนาจ เพราะ ค่าใช้จ่ายในการแสดงแต่ละครั้งไม่ใช่น้อยและการที่จะดึงเอาจิวคณะเก่งๆมาเล่นที่ศาลเจ้าได้นั้นจะต้องแข่งกับอีกหลายศาลเจ้า โดยเฉพาะในช่วงเทศกาลกินเจ และตรุษจีน

ในส่วนที่เกี่ยวกับสังคมไทยนั้น จิวกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยเพราะความเป็นจีนได้กลืนเข้าสู่สังคมไทยในระดับหนึ่ง จากการสังเกตพบว่า แทบทุกชุมชนจะมีศาลเจ้าจีนตั้งอยู่ หากไม่มีก็จะสามารถพบได้ในบริเวณใกล้เคียง คนไทยบางคนสามารถเดินเข้าไปไหว้เจ้าได้ หรือบางครั้งก็จะเข้าไปบนบานศาลกล่าวต่อเจ้าก็มี จิวจึงไม่ถือเป็นเรื่องแปลกหรือตลกในสายตาของสังคม ศาลเจ้าที่เกิดขึ้นพร้อมกับการแสดงจิวถวายเจ้าเป็นประเพณีที่ทำกันมานานในหมู่คนจีนแม้ว่าทุกวันนี้รูปแบบและกระแสนอกได้เข้ามามีอิทธิพลต่อการแสดงจิว แต่คณะจิวต่างก็ได้เปลี่ยนตัวตนเพื่อให้ไหลไปกับกระแสภายนอกในขณะที่พยายามจะยึดเอาความเป็นจีนให้คงไว้ได้ และจิวมีพัฒนาการอยู่ในสังคมไทยเป็นระยะเวลาอันยาวนานดังนั้นหากจะพูดถึงการแสดงจิวคงไม่มีใครที่ไม่รู้จัก เพียงแต่จะรู้จักมากน้อยอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับระดับความสนใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

1. ในการศึกษาครั้งนี้พบว่า การแบ่งคณะจิวเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือคณะจิวขนาดใหญ่และคณะจิวขนาดเล็ก วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาเฉพาะคณะจิวขนาดใหญ่เท่านั้น หากมีผู้สามารถทำการศึกษาคณะจิวขนาดเล็กได้ก็จะเป็นการดี แม้ว่าภาพโดยรวม คณะจิวทั้งสองประเภทจะไม่แตกต่างกันมากนัก แต่ก็มีประเด็นที่น่าสนใจ คือการจ้างนักแสดงและการซ้อมบพ ที่เป็นการจ้างเพียงชั่วคราว

คราวเท่านั้น นักแสดงจะต้องสามารถเล่นบทนั้นๆ ได้ทันที นอกจากนี้ลักษณะการรับว่าจ้าง เนื่องจากเป็นจิ๋วโรงเล็ก จึงไม่มีการว่าจ้างตลอดปีเช่นเดียวกับจิ๋วโรงใหญ่ ที่มีสายเดินทางไปทั่วเพื่อหางาน จึงควรศึกษาการดำเนินการของจิ๋วโรงเล็กทำการว่าจ้างกันอย่างไร เป็นต้น

2. ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างจิ๋วแต่ละคณะนั้นจะมีรูปแบบการคดงักกันเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการว่าจ้างนักแสดงภายในระหว่างคณะ และความสัมพันธ์นั้นเป็นไปได้ทั้งในเชิงบวกและลบ และน่าจะส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์และการจัดระเบียบภายในคณะจิ๋วแต่ละคณะ ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้ ยังมีได้ทำการเจาะลึกในด้านนี้แต่อย่างใด

3. การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาจิ๋วในฐานะละครสังคมที่แสดงออกถึงความเป็นจีนในสังคมไทย แต่มีได้วิเคราะห์จิ๋วในฐานะการแสดงศิลปะ หากมีการศึกษาในแง่มุมของศิลปะแล้วจิ๋วอาจถูกให้ความหมายที่แตกต่างออกไปได้เช่นกัน โดยเฉพาะความสัมพันธ์ รวมถึงอิทธิพลที่จิ๋วมีต่อการแสดงและศิลปะแขนงอื่นๆ ในประเทศไทย เพราะจิ๋วได้เข้าสู่ไทยเป็นระยะเวลายาวนานร่วม 400 ปี จึงน่าจะมีความสัมพันธ์บางประการกับศิลปะอื่นๆ ในประเทศไทย

4. ควรมีการศึกษาจิ๋วในฐานะศิลปะไทย-จีน

รายการอ้างอิง

- คนแซ่กิม. มปป.. “จิว” . เลื้อยผืนหมอนใบ. กรุงเทพมหานคร: สารสาร โปรดักชั่นจำกัด.
- จิตรรา ก่อมนันทเกียรติ. 2540. ตีงหนั่งเกีย. พิมพ์ครั้งที่ 11 .กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์.
- เจียง ไป ฉาว.2534. “สังคมจีนในสังคมไทย มีจริงๆหรือ”. ศิลปวัฒนธรรม. ปีที่12 ฉบับที่ 4, กุมภาพันธ์ 2534 :50-62.
- ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ.2525. “กลุ่มชาติพันธุ์”. เอกสารการสอนชุดวิชาสังคมศึกษา 4. สาขาวิชาศึกษาศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ. 2533. “แนวคิดในการศึกษาสังคมและวัฒนธรรม” .เอกสารการสอนชุดวิชาสังคมและวัฒนธรรมไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- เฉลิมศักดิ์ พิภพศรี, รศ.ดร.. 2540. คนตรจีน. คณะศิลปกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ชนัย วรรณะสี. 2530. “นาฏกรรมจีน”. คนจีน 200ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร .กรุงเทพ :เส้นทางเศรษฐกิจ,หน้า 164-175
- คำรณราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. 2508. ตำนานละครอิเหนา. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา.
- ด้วน ที เชิง และ บุญยิ่ง ไร่สุขศิริ . 2543. ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: ส่องสยาม.
- ตะเกียบคู่. 2534. สายหยุดทุดจับจีน. กรุงเทพมหานคร: เฮลโล่การพิมพ์.
- ปราชินทร์ เครือทอง. 2544. “ตั้งนั่งร่นสร้างสยาม : ถึงเสี้ยเสี้ย เมืองโบราณ อาณาจักรสยามแบบเล็กๆ”. ศิลปวัฒนธรรม. ปีที่22 ฉบับที่ 4 กุมภาพันธ์ 2544 : 26-33. 2544.
- ปริตตาเฉลิมแผ่ กอนันตกุล. 2541. “ร่างโนละครชาวบ้าน”. เผยร่าง-พรางกาย : ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา, หน้า 125-160 . ปริตตาเฉลิมแผ่ กอนันตกุล, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- पालเลกัวซ์. 2520. เล่าเรื่องกรุงสยาม. สันต์ ท. โกมลบุตร, แปล. กรุงเทพ :สำนักพิมพ์ก้าวหน้า.
- พิมพ์ประไพ พิศาตบุตร. 2544. ส้าเถาสยาม: ตำนานเจ๊กบางกอก. พิมพ์ครั้งที่ 2.กรุงเทพมหานคร: แปลงพันธ์์ดี.
- พรพรรณ อินทโรนานนท์. 2537. “ฉาวโจวซี่ จิวแด่จิว” เอกสารประกอบการสัมมนา สาธิต และการแสดงอุปรากรจีน “จิว”. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- พรพรรณ อินทโรนานนท์. 2528. “ปู่ไต้ซี่ จิวหุ่นกระบอกของชาวจีนฮกเกี้ยนที่สิงคโปร์”. ศิลปวัฒนธรรม , ปีที่6 ฉบับที่ 8, มิถุนายน 2528 : 74-82.

- ศุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุล. 2534. “การควบคุมชาวจีนในสมัยรัตนโกสินทร์ ก่อนการปฏิรูปการปกครอง พ.ศ.2325-2435” ชาวจีนแต่จิวในประเทศไทยและในภูมิภาคอาเซียนที่เฉาฉัน สมัยที่ 1 ท่าเรือจางหลิน (2310-2393), กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุล. 2535. “ขุนนางไทยเชื้อสายจีนบางตระกูลในสมัยรัตนโกสินทร์”. เอเชียปริทัศน์ ปี 13 ฉบับที่ 1, มกราคม-เมษายน 2535 : 66-91.
- สงวน อึ้งคง. 2516. สิ่งแรกในเมืองไทย เล่ม 3. กรุงเทพมหานคร: แพรววิทยา.
- สันต์อักษรสาร, พระ. 2515. “ตำนานจิวในเมืองไทย”. เก็บบนหนังสือ อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนายเจริญ กุวานนท์. (มปพ.)
- สายพิณ สุพุทธมงคล และคณะ. 2541. “สำรวจทฤษฎีร่างกาย”. ใน เศษร่าง-ทรางกาย : ทดลองมองร่างภายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา, หน้า 125-160. ปริตดา เกลิมเผ่า ก่ออนันต์กุล, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สุภาวศ์ จันทวานิช. 2531. “สังคมวิทยาละครชาวบ้าน : ลีเก”. รวมบทความการวิเคราะห์ข้อมูลทางคติชนวิทยา. กรุงเทพมหานคร: สมาคมวิจัยเชิงคุณภาพแห่งประเทศไทย สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุริยา สมุทรคุปต์ และคณะ. 2543. ทรงเข้าเข้าผี : วาทกรรมของลัทธิพิธีและวิฤติการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.
- สุริยา สมุทรคุปต์ และคณะ. 2541. รายงานการวิจัย แต่งองค์ทรงเครื่อง: “ลีเก” ในวัฒนธรรมประเทศไทย. สาขาวิชาทั่วไป สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.
- สุริยา สมุทรคุปต์และพัฒนา กิติอาษา. 2533. สัญลักษณ์สำคัญในบุญบั้งไฟอีสาน : การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา. เอกสารประกอบนิทรรศการ. ห้องปฏิบัติการทางมานุษยวิทยาของอีสาน, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- สิบบแสง พรหมบุญ. 2525. ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853: Sino-Siamese Tributary Relation 1282-1853. กาญจนี ละอองศรี, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช.
- เสาวภา เชาวศิลป์. 2535. การศึกษาพิธีบุญหลังบ้าน : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระเดื่อง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. สังคมวิทยาและมานุษยวิทยาฉบับจิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- หทัย ปิ่น. 2540. อึ่งตี่เกี้ยว: เรื่องราวของชาวจีนโพ้นทะเลทั่วโลก. เกษียร เตชะพีระ, แปล. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คบไฟ.

- อริดา สุนทรโรทก. 2539. มูเซอคำ มูเซอเหลืออง : การรักษาเอกลักษณ์และพรมแดนชาติพันธุ์ในบริบทของการพัฒนาที่บ้านบาเหลา อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย. สังกุมวิทชาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยมหาวชิราวุฒิศาสตร์.
- อภิโชค แซ่ไค้ว. 2541. จิว : การแสดงที่ผูกพันกับความเชื่อทางศาสนาของจีน. กรุงเทพมหานคร: บริษัทคอมแพคท์พริ้นท์.
- อภิญา เพ็ญฟูสกุล. 2543. อัตลักษณ์ : การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด, รายงานวิจัย. สังกุมวิทชาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ภาษาอังกฤษ

- Anderson, Benedict. 1992. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationallism*. Revised edition. London : Verso.
- Bell, Catherine. 1992. "Performance and Other Analogies" In *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York : Oxford University.
- Benedict, Ruth. 1934. *Patterns of Culture*, New York : The New American Libery.
- Crapo, Richley H. 1996. *Cultural Anthropology : Understanding Ourselves and Others*. Utah : Diskhin / McGraw-Hill.
- Cohen, Abner .1974. "Introduction : The Lesson of Ehtnicity" In *Urban Ethnicity*. London : Tavistock Publications.
- Cohen, Abner. 1976. "Power Relations and Symbolic action" In *Two-Dimensional Man: An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society*. California : University of California Press.
- Douglas, Mary. 1965. "The Two Body" . In *Natural Symbols : Explorations in Cosmology*, pp.65-81. New York : The Free Press.
- Groning, Karl. 1997. *Decorated Skin : A World Survey of Body Art*. London : Thames and Hudson.
- Haviland, Willam A.. 1975. *Cultural Anthropology*. Florida: Harcourt Brace College Publishers.
- James R., Brandon, edt.. 1993. *The Cambridge Guide of Asia Theaters*. London : Cambridge University Press.
- Levine, Wendy A. .*The Cultural Revolution*, n.p..n.d.
- Mackerras, Colin. 1975. *The Chinese Theatre in Modern Times*. London: Thames and Hudson.
- Mead, Margaret. 1928. *Coming of Age in Samoa*, New York : The New American Libery.

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

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

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

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

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

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

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

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

รายการสัมภาษณ์

นักแสดง

คิม, นักแสดงคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง, 4 กันยายน 2544, 17-19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

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

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

ปึก, นักแสดงคณะไช้ซง, 18-20 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

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

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

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

สมชาย, นักแสดงคณะอี่ไต้เฮงเกียะท้วง, 20 เมษายน 2544, 22-23 พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.

สาตี, นักแสดงคณะเหล่าบ่วงนี้ซุงปึง, 1 ธันวาคม 2544. สัมภาษณ์.

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

บุคลากรในคณะจิว

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

กฤษ, นักดนตรีคณะไฉ่ซง, 18-19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

ครุณี ปิณฑศักดิ์, เจ้าของคณะเหล่าบ่วงนี้เฮง, 27 กันยายน 2544, 30 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

จื้อ, ผู้จัดการคณะอี่ไฉ่เฮงเกียะท้วง, 20 เมษายน 2544, 22-23 พฤศจิกายน 2544, 27 ธันวาคม 2544.
สัมภาษณ์.

ซ่งเจ็ง แซ่แบ้, เจ้าของคณะเหล่าบ่วงนี้ซ่งปึง, 30 พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.

ท้วง, ผู้จัดการและนักดนตรีคณะเหล่าอี่ไฉ่เฮง 16 ตุลาคม 2544, 20 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

บุคลากรในศาลเจ้าและผู้จ้างวาน

คุณก๊ว, อดีตเจ้าของคณะที่เลิกกิจการไปแล้ว, 10 กุมภาพันธ์ 2544. สัมภาษณ์.

คุณชาญชัย, กรรมการศาลเจ้าพุทธกั๋งอุบลราชธานี, 23 พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.

คุณทัง, กรรมการศาลเจ้าในกรุงเทพฯ, 3 มกราคม 2545. สัมภาษณ์.

วัชรระ (จิบ), อดีตเจ้าของคณะเหล่าอี่ไฉ่เฮง ปัจจุบันเป็นสายหางงานให้คณะจิว, 10 ตุลาคม 2544, 5
พฤศจิกายน 2544. สัมภาษณ์.

ครูสอนจิว

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

ผู้ชม

คุณเกี้ยว, ผู้ชมที่วงเวียน 22, 19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

คุณแดง, ผู้ชมที่ทำน้าราชวงศ์, 18 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

คุณท้อ, ผู้ชมจิวที่ศูนย์วัฒนธรรมไทย-จีน, 28 กันยายน 2544. สัมภาษณ์.

เล็ก, ผู้ชมที่เขาวราช(ชายผลไม้), 4 มกราคม 2544, 22 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

คุณหงส์, ผู้ชมที่เขาวราช, 30 สิงหาคม 2544. สัมภาษณ์.

คุณหวาน, ผู้ชมที่พลับพลารัช, 19 ตุลาคม 2544. สัมภาษณ์.

ภาคผนวก

ผนวก ก.
ประวัติคณะจิ๋ว

คณะไฉ่ยงฮง

ก่อตั้งมาได้ประมาณยี่สิบปีโดยคุณชาวยุชัชเจ้าของคนปัจจุบัน ซึ่งแต่เดิมเป็นนักแสดงบทตัวตลกมาก่อนได้รับการยกย่องในหมู่ผู้ชมและคนในวงการจิ๋วว่า เป็นนักแสดงตลกอันดับหนึ่งของประเทศไทย ภายหลังจากจึงออกมาตั้งคณะจิ๋วของตนเอง ปัจจุบันคุณชาวยุชัชยังคงแสดงจิ๋วบ้างในบางโอกาส

คณะเหล่าเง็กเหล่าซุง (เหล่าแซ่ตั้ง)

ก่อตั้งขึ้นในประเทศจีน และภายหลังได้ย้ายมาสู่ประเทศไทยเมื่อประมาณแปดสิบปีก่อน ภายหลังจากก่อตั้งอีกคณะหนึ่งชื่อชิงเหล่าเง็กเหล่าซุง (ชิงแซ่ตั้ง) ดำเนินกิจการมา 3 ชั่วโมงคนแล้ว ประวัติการก่อตั้งไม่ทราบแน่ชัดเนื่องจากเป็นคณะเก่าแก่ ปัจจุบันเจ้าของคือ “อาบ๊ัก” สามีของคุณอุไร นันทศิลป์ชัย เหตุที่เรียกชื่อคณะนี้ว่าเหล่าแซ่ตั้ง เพราะ “แซ่ตั้ง” แปลว่า “ตั้งสีเขียว” อันเนื่องมาจากถังไม้ของในโรงจิ๋วคณะนี้เป็นสีเขียวขณะที่ของคณะอื่นเป็นสีแดง และเมื่อก่อตั้งคณะชิงเหล่าเง็กเหล่าซุงขึ้นอีกคณะ จึงใช้คำว่า “เหล่า” กับ “ชิง” (“เก่า” กับ “ใหม่”) ประกอบหน้าคำว่าแซ่ตั้ง

คณะไฉ่ป้อฮงเคียะเกียะท้วง (ชิงไฉ่ป้อ)

ก่อตั้งมาประมาณยี่สิบถึงสามสิบปี โดยคุณสาริต เลาหัชชัญญ เจ้าของคนปัจจุบัน คณะนี้แยกมาจากคณะเหล่าไฉ่ป้อฮง ซึ่งเป็นคณะที่มีมาแต่รุ่นพ่อตั้งแต่สมัยอยู่ประเทศจีนมีอายุราวหนึ่งร้อยปี ปัจจุบันน้องชายของคุณสาริตเป็นผู้ดูแลคณะเหล่าไฉ่ป้อฮง

คณะไต้ตงเคียะเกียะท้วง

ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2525 ในคราวแสดงจิ๋วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน ในงานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จึงใช้ชื่อคณะว่า “ไต้ตงเคียะท้วง” อันมีความหมายว่าคณะนาฏศิลป์ไทย-จีน (สมัยนั้นใช้ชื่อภาษาไทยว่าสมาคมอุปรากรศิลป์ไทย-จีน) การแสดงจิ๋วไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนประหารเปาเหมี่ยน นับเป็นจิ๋วไทยครั้งแรกของประเทศไทย โดยเจ้าของเดิมซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งได้ทำอยู่ประมาณ 12 ปี ก่อนจะขายกิจการต่อให้คุณวีระศักดิ์ เจ้าของคนปัจจุบันตั้งแต่เมื่อ 6-7 ปีที่แล้ว

คณะเหล่าบ่วงนี้เฮง

เจ้าของคนปัจจุบันคือคุณครุณี ปิณฑศักดิ์ คณะนี้ก่อตั้งขึ้นมาประมาณยี่สิบกว่าปี โดยบิดามารดาของคุณครุณีซึ่งเป็นผู้ก่อตั้ง แม้ไม่ได้แสดงจิ๋วอยู่แต่ก็อยู่ในแวดวงนี้มานาน ปัจจุบันคุณครุณีกับน้องสาวอีกสองคนเป็นผู้ดูแลคณะ โดยที่น้องสาวเป็นนักแสดงด้วย

คณะศิษย์เกียะอีไต้เฮง (ปักน้ำ)

เจ้าของคนปัจจุบันคือคุณเต็ง แซ่เต้ กับสามี (ถ้าแก่ปักน้ำ) คณะนี้ก่อตั้งมาประมาณสามสิบกว่าปีโดยที่สามีของคุณเต็งแต่เดิมก็อยู่ในวงการจิวมาก่อน แต่ไม่ได้เป็นนักแสดง โดยมากคนในแวดวงจิวจะเรียกคณะนี้ว่าคณะปักน้ำ โดยเหตุที่ “ปักน้ำ” เป็นสำเนียงภาษาแต้จิ๋วของคำว่า “ปากน้ำ” อันเป็นบ้านเดิมของสามีคุณเต็ง

คณะเหล่าอีไต้เฮง

เจ้าของคนปัจจุบันคือ คุณกิ เป็นคณะที่แยกออกมาราว 20 ปี เมื่อก่อนรวมอยู่กับคณะชิงอีไต้เฮง และพ่อคุณวัชระก็ได้แยกตัวออกมาตั้งคณะใหม่ และได้โอนคณะจิวให้คุณวัชระในเวลาต่อมา แต่เนื่องจากคุณวัชระมีกิจการส่วนตัวและไม่สามารถแสดงจิวได้(เล่นจิวไม่เป็น) จึงได้ขายต่อให้คุณก๊อคิดผู้จัดการและนักแสดงในคณะไปเมื่อปี 2542

คณะชิงอีไต้เฮง

เป็นคณะที่มีประวัติมายาวนานตั้งแต่สมัยอยู่เมืองจีนเป็นร้อยปี เป็นคณะที่ใหญ่มากและสืบทอดกันในครอบครัว เมื่อ 20 ปีที่แล้ว ก็ได้แบ่งเป็นสองคณะคือ คณะชิงอีไต้เฮงเดิมและ คณะเหล่าอีไต้เฮง (ของพ่อคุณวัชระ) ปัจจุบันนี้เนื่องจากการขายคณะจิวและการเปลี่ยนเจ้าของจึงทำให้ทั้งสองคณะไม่ได้มีความสัมพันธ์กันแต่อย่างใด

คณะเหล่าบ่วงนี้ซุงปิง

คณะนี้เป็นคณะจิวที่ไม่มีประวัติความเป็นมายาวนานเช่นคณะอื่นเพราะเรื่อก่อตั้งมาไม่นาน เจ้าของคนปัจจุบันคือคุณซ่งเซ็ง แซ่แบ้ เล่าว่าคณะนี้ก่อตั้งมาสองชั่วคนแล้ว ตั้งแต่รุ่นพ่อของคุณซ่งเซ็ง ประมาณ 60 ปี คุณซ่งเซ็งว่าจะยกกิจการให้แก่ลูกชายในอนาคตไม่นานนี้

ผนวก ข

บทละคร

วិเกียรติแบ่งลักษณะบทละครเป็น 5 ประเภท คือ เรื่องจากประวัติศาสตร์ เรื่องจากนิทานพื้นบ้าน เรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ เรื่องเกี่ยวกับเมืองไทยและเรื่องที่ได้อิทธิพลจากโทรทัศน์ แต่ในการศึกษาครั้งนี้พบว่า มีบทละครจั่วเพียง 3 ประเภทคือ

1. เรื่องจากประวัติศาสตร์และพงศาวดาร

เป่ากงช่วยเซ่ง-เป่านุ่นจิ้น ตอนประหารเป่าเหมี่ยน (เป่านุ่นจิ้นที่เป็นบทจั่วมีหลายตอนด้วยกัน โดยมีเรื่องหลักเป็นเป่านุ่นจิ้นตัดสินคดีความเรื่องต่างๆ)

เป่านุ่นจิ้นได้รับราชโองการให้นำเสบียงไปแจกจ่ายให้แก่เมืองท่งจิว ซึ่งที่นั่นเฮ่งฮ่งเอ็งผู้เป็นที่สะใภ้ของท่านเป่าให้เป่าเหมี่ยนบุตรชายจัดงานเลี้ยงแก่ผู้เป็นน้ำ แต่ในขณะนั้นเองมีชาวเมืองเข้ามาร้องเรียนต่อเป่านุ่นจิ้นว่า เป่าเหมี่ยนทุจริตฉ้อราษฎร์บังหลวง เมื่อสืบทราบความจริงแล้วท่านเป่านุ่นจิ้นจึงต้องจำใจประหารหลานชาย แต่ในขณะที่จะตัดสินประหารนั้น ที่สะใภ้ได้เข้ามาขอร้องและต่อว่าเป่านุ่นจิ้นว่าอคติฉ้อคนที่ไม่เห็นในการเลี้ยงดูเป่านุ่นจิ้นมา เฮ่งฮ่งเอ็ง และถูกสะใภ้ร้องไห้คร่ำครวญกับเป่านุ่นจิ้นมากมายทั้งต่อว่าและฮ้อนวอนไม่ให้ฆ่าบุตรคน แต่ท่านเป่านุ่นจิ้นไม่ได้แก้ตัวอะไรเพียงน้อมรับความโกรธและเพียรร้องขออภัยต่อที่สะใภ้เท่านั้น

เป่านุ่นจิ้น ตอนคดีอ่างดินเผา

เจ้าแก้วหลิวเดินทางกลับบ้านหลังจากค้าขายต่างเมือง ระหว่างเดินทางกลับนั้นเผชิญแหวะเจออชายผู้หนึ่งชื่อเตี้ยจั่วเป็นช่างปั้นอ่างและภรรยาพูดจากันถูกคอจึงชวนดื่มเหล้าเมื่อพูดคุยกันไปเจ้าแก้วหลิวก็พลอยหลุดปากเรื่องทองคำในห่อผ้า สองสามีภรรยาเกิดความโลภอยากได้ทองคำจึงวางแผนมอมเหล้าและฆ่าเสีย หลังจากนั้นก็เอาเนื้อเจ้าแก้วหลิวไปผสมกับดินเอามาปั้นอ่างดินเผาตั้งไว้ในบ้าน ต่อมาช่างปั้นอ่างก็ร่ำรวยมีฐานะมาก จนวันหนึ่งเจียงหัว เดินทางมาทวงหนี้ช่างปั้นอ่าง 3 อีแปะ เมื่อเจอบ้านก็ตกใจหลังจากได้เงินคืนมาแล้วก็เอ่ยปากว่าอ่างดินเผาที่ตั้งอยู่ไม่เข้ากับบ้านที่โอ้อาเลข ช่างปั้นอ่างจึงออกปากยกให้เจียงหัว เมื่อเจียงหัวเดินทางถึงบ้านก็เอาอ่างตั้งไว้ในบ้าน และคืนนั้นเขาก็ได้ซินเสียงร้องให้ช่วย หลายครั้ง จนทราบความจริงเมื่อวิญญาณเจ้าแก้วหลิวออกมาเล่าให้ฟังว่าถูกฆ่า แต่ทำอะไรไม่ได้จึงให้เจียงหัวเดินทางไปฟ้องเป่านุ่นจิ้นที่ไคฟง เมื่อเจียงหัวไปฟ้องศาลครั้งแรกไม่ได้เอาอ่างไปจึงถูกหาว่าฟ้องร้องไม่มีมูลถูกลงโทษและโยนออกมา แต่วิญญาณก็ขอร้องให้ไปร้องทุกขอีก ครั้งที่สองนี้เจียงหัวไม่สามารถเรียกวิญญาณเจ้าแก้วออกมาได้เพราะไม่มีเสื้อผ้าใส่ จึงถูกลงโทษและโยนออกไปอีก ในครั้งที่สามก็ไม่สามารถเรียกวิญญาณเจ้าแก้วออกมาได้เพราะประตูศาลไคฟงมีเทพสถิตอยู่ จนในที่สุดเมื่อสามารถเรียกวิญญาณออกมาได้ก็ฟ้องร้องต่อเตี้ยจั่วช่างปั้นอ่างและถูกนำมาลงโทษในที่สุด

เหนือน้ำตงรุ้ง—สตรีผู้เสียสละ

ในช่วงที่แมนจูเรืองอำนาจและเนื่องจากว่ามีคนขายชาติในสมัยชิง ทำให้ชิงพ่ายแพ้ เข้าเมืองคังสู๋ จนเสียดชีวิต ในสนามรบ มเหสีที่แพ้กับโอรสจึงตัดสินใจที่จะยอมแพ้ดีกว่าเสียดชีวิต และยอมยกตัวเองให้แมนจูไปเป็นเครื่องราชบรรณาการแก่แมนจู และตนเองก็ได้พยายามกอบกูราชบัลลังค์คืนให้กับโอรสจนสำเร็จ

คำอื้อว์ บุรุษผู้สยบแม่น้ำฮวงโห

เมื่อสี่พันปีก่อน ประเทศจีนประสบอุทกภัยแม่น้ำฮวงโหไหลบ่าเข้าท่วมบ้านเรือน เสียหายทั้งทรัพย์สินและชีวิตผู้คน มหาประมุขซุนตี้จึงเรียกหัวหน้ามาประชุมกันเพื่อแก้ไขปัญหา และได้ตกลงว่าจะให้คำอื้อว์หัวหน้าผู้หนึ่งรับหน้าที่ไปแก้ไข ในครั้งที่เขาเข้ารับหน้าที่ก็ได้ปฏิญาณว่า หากภารกิจนี้ไม่สำเร็จ ล่วงก็จะไม่เหยียบย่างเข้าบ้านโดยเด็ดขาด เมื่อคำอื้อว์ออกเดินทางจากบ้านโดยขอริบยาให้ภรรยาฟังถึงความจำเป็นของภารกิจนี้ที่ต้องออกจากบ้านนานนับปี ซึ่งภรรยาก็ได้แต่ร่ำไห้ส่งสามีออกจากบ้าน ในครั้งนั้นนางได้ตั้งครกธำมรงค์อยู่ จนเวลาผ่านไปร่วม 10 ปี อาณีน้อยได้ถามมารดาถึงบิดาที่ไม่เคยเห็นหน้า เมื่อบัดนี้ตนอายุ 9 ปีแล้ว ขณะนั้นเองที่มีข่าวว่าคำอื้อว์เดินทางกลับมาและกำลังจะผ่านหน้าบ้าน สองแม่ลูกต่างก็ยินดีที่คำอื้อว์จะเข้าบ้านจึงเตรียมการต้อนรับ แต่เมื่อคำอื้อว์เดินทางกลับมาถึงกลับไม่ยอมเข้าบ้านเนื่องจากภารกิจยังไม่เสร็จสิ้น ไม่ว่านางและอาณีน้อยจะฝืนอ้อนวอนอย่างไรก็ไม่ยอมเข้าบ้าน ทั้งนี้ไม่ใช่ครั้งแรกที่เขาไม่ยอมเข้าบ้าน คำอื้อว์เดินทางกลับ ไปแก้ไขที่ฮวงโหอีกครั้งและในที่สุดเมื่อเขาสามารถแก้ปัญหาไม่ให้แม่น้ำฮวงโหไหลท่วมบ้านเรือนอีกต่อไป มหาประมุขซุนตี้จึงแต่งตั้งให้คำอื้อว์เป็นมหาประมุขแห่งจองหยวนสืบต่อไป เหล่าประมุขคนอื่นและราษฎรต่างก็มาเข้าเฝ้ามหาประมุขคนใหม่กันอย่างสุขเกษมกันทั่วหน้า

มงกุ้ยเอ็ง - มุกุ้ยอิงยอดหญิงแห่งตระกูลหยาง (บทละครเรื่องมุกุ้ยอิงนั้นพบว่าได้รับการแต่งไว้หลายตอนเช่นกัน)

แม่ทัพเอี้ยและเอี้ยจงเป่า สองพ่อลูกทำศึกกับซีเซี่ยและกำลังถูกล้อมอยู่ด้วยค่ายมนต์ จะต้องใช้ของวิเศษคือ กังแสงบั้งที่อยู่กับโจรป่ามาแก้เท่านั้น ในขณะที่เดียวกันนั้นเองที่กุ้ยอิงโจรป่าสาวออกดำลัดหัวในป่า กับสาวใช้ เผอิญไปพบทหารซ้อง ของแม่ทัพเอี้ยเข้าก็สู้รบกันเนื่องจากแย่งนกที่ล่าได้ ด้วยความเก่งของกุ้ยอิงจึงทำให้ทหารพ่ายแพ้ไม่เป็นรูปกลับไป ทหารจึงนำเรื่องมาฟ้องต่อจงเป่าและได้ยกทัพออกไปต่อสู้กับโจรป่า และร้องท้าทายให้กุ้ยอิงออกมาสู้ด้วย แต่แทนที่จะพบกุ้ยอิงกลับเป็นทหารของซีเซี่ย ทั้งสองฝ่ายสู้รบกันและจงเป่าชนะ จนได้พบกุ้ยอิงในที่สุด ทั้งสองต่างหลงรักกันตั้งแต่แรกพบ กุ้ยอิงจึงแกล้งแพ้และถอยร่นให้จงเป่าติดตามไปและหลอกล่อจับตัวจงเป่าได้ ลูกน้องของกุนอิงเมื่อทราบข่าวนางสาวหลงรักขุนนางหนุ่มก็พยายามโกตเกลี้ยให้หุดคุ้ยกัน ด้วยความรักกุนอิงจึงบังคับให้จงเป่าแต่งงานด้วย เพราะจงเป่ากล่าวว่าจะคนยังสมรสในเวลาที่มีศึกสงครามไม่ได้แม้จะรักนางก็ตามที กุ้ยอิงจึงจับตัวจงเป่าไปหา

พี่ชายที่รังใจ แต่พี่ชายไม่พอใจนักที่นางไปรักกับขุนนาง ที่อาจจะมากลวงล้างรังใจภายหลังได้ แต่ก็ต้องยอมตามใจน้องสาว

ส่วนทหารของจงเป่าที่หนีรอดไปได้ก็กลับไปทัพบกเล่าเรื่องให้แม่ทัพเอี้ยฟิง เมื่อแม่ทัพรู้เข้าก็โกรธว่าโจรก็หนีอาจหาญมาจับกุมข้าราชการโดยเฉพาบุตรชายคนจึงยกทัพไปโจมตีค่ายโจร แต่เมื่อไปถึงกลับพบว่าจงเป่าบุตรชายหลงรักอยู่กับนางโจรสาวก็โกรธมากขึ้น เพราะแรกแล้วภารกิจของจงเป่าคือมาเอากิ่งเลี้ยงบักกลับไปช่วยกองทัพหลวง แต่ทั้งที่ปฏิบัติภารกิจไม่ถูกล่วง ทัพใหญ่ก็ยังด้านซีเซียอยู่แต่คนยังมีหน้ามาครองรักกับนางโจรอีก ซึ่งถือว่าผิดกฎการศึกษา จึงจับตัวบุตรชายคนไปปรับโทษ เรื่องจึงร้อนถึงอ๋องแปด ผู้เป็นเจ้าของฮ่องเต้องค์ปัจจุบัน มาออกโรงอภัยโทษให้ แต่เนื่องจากโทษของจงเป่าร้ายแรงในตอนแรกแม่ทัพเอี้ยก็ยังไม่ยอมเพราะโทษขั้นต้นถึงประหาร อ๋องแปดจึงต้องเชิญราชโองการอภัยโทษจากฮ่องเต้มา และหลังจากที่ดูแล้วอ๋องแปดก็ให้แต่งตั้งผู้ชิงเป็นรองแม่ทัพเพื่อสู้ศึกซีเซีย เพราะนางเซียวชายหญิงค่ายกล และในที่สุดก็สามารถทำลายค่ายมั่นของซีเซียและตีจนทัพศัตรูแตกพ่ายไป

2. เรื่องจากนิทานพื้นเมืองแต้จิ๋ว

กิมฮวยหนึ่ง—แม่นางกิมฮวย

แม่นางกิมฮวยแห่งตระกูลกิม ได้หลงรักและแต่งงานกับบัณฑิตชาวกอน เล่าข่ง ในการแต่งงานครั้งผู้เป็นพี่ชายกิมฮวยนั้นสนับสนุนที่ทั้งสองรักกันในขณะที่พี่สะใภ้กลับรังเกียจบัณฑิตชาวกอนจึงคัดค้านการแต่งงานครั้งนี้อย่างมาก จนเมื่อทางการเปิดสอบของหงวน ทำให้เล่าข่งต้องการจะไปสอบแต่ด้วยคนนั้นชาวกอน และต้องเขียนหนังสือเพื่อขงจีฟจึงเป็นภาระที่ไม่สามารถไปสอบได้ แต่กิมฮวยผู้เป็นภรรยาเล่าข่งจึงเดินทางกลับบ้านไปพบพี่ชายเพื่อขอความช่วยเหลือ แต่กลับถูกพี่สะใภ้เยาะเย้ยถากถาง แต่พี่ชายก็ได้มอบเงินให้กิมฮวยกลับมา ทั้งสองจึงตัดสินใจเดินทางไปสอบด้วยกัน แต่ระหว่างทางเกิดถูกโจรป่าปล้นกิมฮวยหนีไปและได้รับความช่วยเหลือให้กลับไปยังบ้านพี่ชาย แต่เล่าข่งหายสาบสูญไป พี่สะใภ้จึงบังคับให้กิมฮวยแต่งงานใหม่แต่นางไม่ยอมจนต้องไปทำงานเป็นสาวเลี้ยงแกะที่บนเขา พบกับความยากลำบากมาก ส่วนเล่าข่งนั้นหลังจากหนีรอดจากโจรป่าได้ก็เดินทางต่อเพื่อไปสอบและสามารถสอบได้รับการแต่งตั้งเป็นขุนนางตรวจการ และต้องเดินทางผ่านภูเขาที่กิมฮวยเลี้ยงแกะอยู่พอดี ทำให้สองสามีภรรยาได้พบกันและเล่าข่งก็รับกิมฮวยมาอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข ส่วนพี่สะใภ้ก็ได้รับโทษที่บังคับให้กิมฮวยไปทำงานและให้แต่งงานใหม่

ท้อฮวยก้วยโต้ว—แม่นางท้อฮวยข้ามฟาก (เรื่องนี้เป็นตอนๆชื่อหัวว่าโจวถั่วเนี่ย)

โจวถั่วเนี่ยและก้วยกีซุน ต่างรักกัน แต่เนื่องจากฐานะและความไม่เหมาะสมทั้งสองจึงถูกผู้ใหญ่ขัดขวางไม่ให้มีความรักต่อกัน แต่ทั้งสองก็พยายามที่จะแอบลักลอบพบกันเสมอด้วยความช่วยเหลือของท้อฮวย สาวใช้คนสนิท อยู่มาวันหนึ่งโจวถั่วเนี่ยให้ท้อฮวยนำจดหมายไปให้ก้วยกีซุน คนรักที่พักอยู่ทาง

ตะวันตก ซึ่งการที่จะถึงบ้านพักของก๊วยก็ขุน นี้จะต้องข้ามเรือข้ามแม่น้ำไป ระหว่างการข้ามฟากนั้นผู้เฒ่าแจวเรือกับท้อฮวยก็ได้ร้องเพลงค่อปากล้อคำกันในเรื่องต่างๆเป็นที่สนุกสนาน ทำให้การเดินทางข้ามฟากเป็นความบันเทิงจากไหวพริบและความเฉลียวฉลาดของท้อฮวย จนสามารถข้ามฟากไปยังบ้านของก๊วยก็ขุน ได้อย่างปลอดภัย

3. เรื่องที่แต่งขึ้นมาใหม่

ก้อชิงฮู – คดีฟ้องสามี

ไต้เหลียงไซ้ เดินทางมาเที่ยวต่างเมืองและพบกับ เฮียชิวฮัง ทั้งสองจึงตัดสินใจอยู่กินกันฉันท์สามีภรรยา จนวันหนึ่งบิดาของไต้เหลียงไซ้ก็ได้เรียกตัวเขากลับเพื่อไปแต่งงานกับนุ่นชกเอ็งสตรีที่บิดาเลือกให้ ไต้เหลียงไซ้จึงเดินทางกลับบ้างโดยหลอกภรรยาซึ่งกำลังตั้งครรภ์ว่าจะกลับไปเยี่ยมบิดาที่บ้าน เมื่อเวลาผ่านไป เหลียงไซ้ไม่ยอมกลับบ้าน เฮียชิวฮังจึงได้ปลอมตัวไปยังบ้านเดิมสามีเพื่อสืบความและพบว่าสามีตนเองแต่งงานใหม่ไปกับนุ่นชกเอ็ง ก็เจ็บแค้นจึงพยายามให้ภรรยาใหม่รู้ว่าคนเป็นภรรยาแรกและกำลังมีลูก เมื่อนุ่นชกเอ็งรู้เรื่องเข้า เหลียงไซ้ก็แก้ตัวและวางแผนฆ่าชิวฮังและถูกในท้องเสีย แต่เชอญ่านุ่นชกเอ็งรู้เรื่องเขาก็พาชิวฮังและสาวใช้หนีออกจากบ้านไป เหลียงไซ้จึงออกติดตามเมื่อพบนุ่นชกเอ็งภรรยาใหม่ก็ทราบว่ามีเรื่องแผนฆาตกรรมก็เกิดความกลัวว่านางจะไปเปิดโปงจึงผลักดันนางออกไป แต่โชคคิที่ชาวประมงได้ช่วยชีวิตนางไว้ได้ จนต่อมานุ่นชกเอ็งได้พบกับสาวใช้ที่หนีไปพร้อมชิวฮัง และทราบว่าชิวฮังตรอมใจและกำลังใกล้ตาย เมื่อรู้ข่าวเข้านุ่นชกเอ็งจึงโกรธแค้นความใจร้ายของสามีอย่างยิ่ง จึงเขียนจดหมายเตือนเป็นฎีกาฟ้องเหลียงไซ้ผู้เป็นสามีกับนายอำเภอโจวจิวผู้เป็นพ่อของเหลียงไซ้ จนสุดท้ายเหลียงไซ้ถูกลงโทษที่จะฆ่าภรรยาทั้งสองคน

ปักบัวฮวยหยินแฉ่ – กู้กู่กำมะลอ

ชายคนหนึ่งที่ยังเอิญได้มาเป็นน้องชายของสองเฮา ชายผู้นี้กำลังเดินทางเพื่อไปสอบจอหงวนที่เมืองหลวงแต่ระหว่างทางได้พบกูกู่ตัวจริงที่กำลังจะเสียชีวิต กูกู่ตัวจริงจึงได้ไหว้วานให้ช่วยเข้าวังหลวงและส่งข่าวถึงน้องสาวที่เป็งสองเฮาว่าตนเองเสียชีวิตแล้วแต่เนื่องจากการที่จะเข้าไปส่งข่าวได้นั้นเป็นเรื่องยาวเพราะการที่จะเข้าเฝ้าสองเฮาของฮองเต๋ในวังเป็นเรื่องที่สามัญชนไม่สามารถทำได้ เขาจึงปลอมตัวสวมรอยเป็นกูกู่ตัวจริงเดินทางเข้าวังหลวง และได้พบกับสองเฮา เล่าเรื่องราวว่าตนเองได้พบน้องชายของสองเฮาเสียชีวิตที่ระหว่างทางจึงเดินทางเข้ามาเพื่อแจ้งข่าวแต่ด้วยกฎระเบียบของวังหลวงทำให้เขาจำเป็นต้องปลอมตัวเป็นน้องชายของท่านเพื่อเข้าเฝ้า ฝ่ายสองเฮาเห็นความมีน้ำใจของชายผู้นี้จึงยอมรับและประกาศแต่งตั้งให้เขาเป็นกูกู่ตัวจริงเสวยสุขอยู่ในวังหลวงได้รับราชการในฐานะของกูกู่จนสิ้นชีวิต

ชาซูเชียงกนกเน่ง—ลูกสาวอำมาตย์

อำมาตย์ใหญ่มีบุตร 3 นาง ถ้วนงคงามและสมเป็นกฤตสตรี ซึ่งอยู่ในวัยที่สมควรสมรส มหาอำมาตย์จึงคิดจะยกบุตรคนโตให้แก่มหาบัณฑิต แต่เนื่องจากนางมีฝีมือเชิงยุทธจึงขอให้มหาบัณฑิตประลองยุทธด้วยเมื่อมหาบัณฑิตชนะการประลองจึงจัดงานมงคลขึ้น ในขณะที่เดียวกันมีอำมาตย์ใหญ่อีกท่านที่เป็นขุนนางที่กังฉินมีบุตรหนึ่งนางซึ่งหลงรักมหาบัณฑิตอยู่ เมื่อทราบข่าวที่มหาบัณฑิตจะมีงานมงคลจึงหลอกให้มหาบัณฑิตไปพบและอ้อนวอนว่าคนหลงรักและให้แต่งงานกับคน แต่มหาบัณฑิตไม่พึงใจจึงปฏิเสธและเข้าพิธีสมรสกับลูกสาวคนโตของมหาอำมาตย์ นางจึงผูกใจเจ็บออกอุบายกับบิดาให้ตั้งสูหยินไปสู้รบและลอบฆ่าสูหยินเสีย สร้างความเสียใจแก่สามี มหาอำมาตย์และน้องสาวทั้งสองอย่างยิ่ง เพราะแท้จริงแล้วอำมาตย์โฉนนี้เป็นไส้ศึกให้กับศัตรูทำให้ทัพหลวงพ่ายแพ้หลายต่อหลายครั้ง แต่ต่อมาแทนที่มหาบัณฑิตจะแต่งงานกับลูกสาวอำมาตย์กังฉิน ก็แต่งงานกับลูกสาวคนที่สองของมหาอำมาตย์แทน สร้างความแค้นใจแก่นางมากนางและบิดาก็วางแผนฆ่าสูหยินที่สองอีกครั้ง จนเมื่อมหาบัณฑิตแต่งงานกับลูกสาวคนที่สามอยู่ร่วมกันจนมีบุตรชายและก็สามารถเปิดโปงความชั่วของอำมาตย์โฉนว่าขายชาติได้ในที่สุด ทั้งอำมาตย์โฉนและลูกสาวจึงถูกทำโทษ

เฮ่งฮีหง

พระสนมเกียงง่วนซุนเดินทางกลับบ้านเพื่อไปเยี่ยมบิดามารดาที่บ้านตระกูลเกี่ย เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความภาคภูมิใจบ้านเกี่ยจึงตัดสินใจที่จะสร้างบ้านพักหลังใหม่ขึ้นเพื่อต้อนรับนาง จึงประกาศงานออกไป มีเกี่ยเตียงและเฮ่งฮีหง มาแย่งกันเสนอตัวรับจ้าง ด้วยความที่เฮ่งฮีหงเป็นสตรีที่คบองแคววเป็นที่ถูกใจแต่เกี่ยสูหยิน จึงตกลงให้ถูกสะใภ้รับงานก่อสร้างนี้ไป แต่เกี่ยเตียงก็ไม่ยอมแพ้ ทั้งยังจับแค้นที่แพ้สตรีจึงไปยุยงให้เกี่ยเตียงสามีนางเฮ่งฮีหงหาภรรยาใหม่เพราะนางไม่สามารถมีบุตรให้แก่เกี่ยเตียงได้ เกี่ยเตียงเชื่อในคำของเกี่ยเตียงจึงรับอ้วยี่เจีมาเป็นภรรยาที่ตรอกนอกบ้าน เมื่อเฮ่งฮีหงทราบเรื่องก็ไม่ได้เจ็บแค้นหรือถูกกดอำนาจตามที่เกี่ยเตียงคาดไว้ นางกลับรับเอาอ้วยี่เจีมาอยู่ในบ้านและยุยงให้คู่หมั้นของอ้วยี่เจีไปฟ้องร้องเอาคู่หมั้นคืน และเฮ่งฮีหงก็ได้ให้สาวใช้ของนางเป็นภรรยาน้อยแทนอ้วยี่เจี เมื่อทราบข่าวนางมีครรภ์และวางแผนให้กินยาพิษเพื่อฆ่าเด็กโดยป้ายสีให้สาวใช้ว่าวางยาเพราะหึงหวงในตัวเกี่ยเตียง เมื่อกำจัดสาวใช้ได้แล้วนางก็นำเอาตัวอ้วยี่เจีมาอยู่ตรงกลางระหว่างการแก่งแย่งการเอาหน้าในการสร้างจวนให้พระสนมระหว່นางกับเกี่ยเตียง จนในที่สุดอ้วยี่เจีก็เสียชีวิตในเวลาที่พระสนมเดินทางมาที่จวนใหม่พอดีทำให้เรื่องราวที่เฮ่งฮีหงกระทำชั่วไว้ถูกเปิดโปงค่าพระสนมและถูกทำโทษในที่สุด

บ่วยเต่งเสาะ—หิมะที่ศาลาดอกเหมย

โจวชานางคนิกามีความรักอยู่กับบัณฑิตหนุ่มเฮ่งกิมเล้ง ต่างให้คำมั่นสัญญาว่าจะรักกันจนวันตายและจะไม่มีคู่ชีวิตอื่นนอกจากกันและกัน แต่มีเหตุให้ทั้งสองต้องพลัดพรากกันและเปิดโอกาสให้เฮ่งกิมเล้งได้สอบของหงวนที่เมืองหลวง จนได้เป็นขุนนาง ต่อมาได้เดินทางกลับมาตรวจราชการที่เมืองเคิม

และมีคดีหนึ่งที่คุณต้องเข้าฟังโดยบังเอิญ คือคดีที่โจวซาถูกใส่ร้ายและจำคุกสิบประหารชีวิต แม้ว่าผู้ตรวจการเส่งกิงเล้งจะจำนางได้แต่ก็มีกิล้ำที่จะแสดงตัวและช่วยเหลือนางอย่างเต็มที่ก็ได้ แต่ความมีพิรุณระหว่างทั้งสองก็เป็นสิ่งที่สังเกตของตุลาการเล่าเบิ่งหัง จึงออกอุบายให้นำตัวโจวซาไปตากหิมะที่ศาลาคอกเหมยให้สารภาพ เมื่อเส่งกิมเล้งทราบความก็ปลอมตัวและลักลอบเข้าไปพบนางที่ศาลาคอกเหมย นางจึงเล่าเรื่องราวต่างๆที่ถูกใส่ความให้เขาฟัง หลังจากที่เส่งกิงเล้งรู้เนื้อความทั้งหมดก็พยายามหาทางช่วยจนโจวซาพ้นคดี และรับนางเป็นภรรยาอยู่ร่วมกันอย่างผาสุก

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

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