บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องงิ้ว

    1.1 องค์ประกอบของงิ้ว

    1.2 วิวัฒนาการของงิ้วในประเทศจีน

    1.3 ประเภทของงิ้ว

2. แนวคิดเรื่องนาฏกรรมกับการสื่อสาร

    2.1 การสื่อความในนาฏกรรม

    2.2 รสแห่งนาฏกรรม

    2.3 นาฏกรรมในฐานะสื่อวัฒนธรรม

3. แนวคิดเรื่องสุนทรียทัศน์ของขงจื๊อ

4. งานวิจัยที่เกี่ยวกับสื่อสารการแสดงงิ้ว และสุนทรียะในการแสดงงิ้ว

    4.1 งานวิจัยที่ศึกษาหน่วยย่อยของงิ้ว

    4.2 งานวิจัยที่ศึกษาผลงานของนักการละคร

    4.3 งานวิจัยที่ศึกษาในเชิงมิติทางสังคมและบทบาทหน้าที่ของงิ้ว

    4.4 งานวิจัยที่ศึกษาอุดมคติ มโนทัศน์ และปรัชญาในงิ้ว

    4.5 งานวิจัยที่ศึกษางิ้วในเชิงนาฏกรรมเปรียบเทียบ และในเชิงการผสมผสานกันทางวัฒนธรรม

1. แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องงิ้ว

1.1 องค์ประกอบของงิ้ว

มาลินี ดิลกวณิช (2543) กล่าวว่า ชาวจีนนั้นไม่นิยมการแสดงใดที่ใช้ศิลปะเพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งจัดเป็นลักษณะเด่นของวัฒนธรรมจีน และลักษณะดังกล่าวนี้ก็ถ่ายทอดมาถึงการแสดงงิ้วด้วย โดยที่งิ้วจะประกอบไปด้วยศิลปะการแสดงด้านดนตรี การขับร้อง นาฏลีลา การแสดงออกทางอารมณ์และท่าทาง รวมถึงการแสดงศิลปะป้องกันตัวและกายกรรม ซึ่งนักแสดงแต่ละคนจะถูกคัดเลือกตามบุคลิกภาพ เสียง และความสามารถเฉพาะตัวให้รับบทตัวละครเพียงประเภทเดียว โดยที่งิ้วปักกิ่งซึ่งเป็น "งิ้วหลวง" มีองค์ประกอบต่างๆ ได้แก่ 1) เวที ฉาก และอุปกรณ์ 2) ดนตรีและการขับร้อง 3) ประเภทและบทบาทของตัวละคร 4) ศิลปะและเทคนิคการแสดง และ 5) เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

ด้วยเหตุที่ยังไม่เคยมีการศึกษาเรื่ององค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ของงิ้วแต้จิ๋วอย่างครบถ้วนรอบด้านมาก่อน ดังนั้นแนวคิดเรื่ององค์ประกอบของงิ้วนี้จึงอาศัยข้อมูลตามแบบแผนของงิ้วปักกิ่งหรืองิ้วหลวงของประเทศจีน

1.1.1 เวที ฉาก และอุปกรณ์

เวทีงิ้วแบ่งได้เป็นเวทีถาวรกับเวทีชั่วคราว โดยเวทีถาวรก่อสร้างด้วยวัสดุที่แข็งแรงทนทานกว่าเวทีชั่วคราว พบเห็นได้ตามวัดหรือโรงละครตามเมืองใหญ่รวมถึงร้านน้ำชา โดยละครเป็นสิ่งบันเทิงที่ช่วยสร้างบรรยากาศสนุกสนานให้แก่แขกที่เข้ามาในร้านน้ำชา หลังคามีการตกแต่งอย่างสวยงาม การเปลี่ยนฉากหรือจัดอุปกรณ์ประกอบฉากกระทำต่อหน้าผู้ชม ในขณะที่เวทีชั่วคราวจะใช้วัสดุที่สามารถประกอบและรื้อถอนง่าย เช่น ไม้ไผ่ แผ่นไม้ และเสื่อ ซึ่งใช้เวลาการประกอบและรื้อถอนไม่นาน ส่วนขนาดมาตรฐานของเวทีงิ้วจะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่เล็กตามความต้องการ (มาลินี ดิลกวณิช, 2543)

สำหรับประวัติความเป็นมาของการใช้เวทีเพื่อการแสดงนี้ กล่าวกันว่าในอดีตงิ้วมิได้แสดงบนเวที คงแสดงบนพื้นดินเท่านั้น หากครั้งหนึ่งคณะงิ้วแสดงเรื่องซวยงัก โดยแสดงถึงตอนที่ฉิงไขว่วางแผนชั่วร้ายจนงักฮุยถูกประหารชีวิต ผู้ที่แสดงเป็นฉิงไขว่เล่นได้สมบทบาท ทำให้ผู้ชมคนหนึ่งลืมตัวคิดว่านี่เป็นเหตุการณ์จริง จึงได้กระโดดเข้าใส่นักแสดงผู้นั้น แล้วชักมีดพกมาแทงที่หน้าอกจนนักแสดงที่เล่นเป็นฉิงไขว่นั้นถึงกับเสียชีวิต หลังจากเหตุการณ์ครั้งนั้น คณะงิ้วต่างๆ จึงสร้างเวทียกพื้นเพื่อป้องกันเหตุการณ์อันไม่คาดฝันเช่นนี้ (นายแพทย์ตันม่อเซี้ยง [นามแฝง], 2516)

ฉากการแสดงงิ้วไม่มีม่านด้านหน้าเวทีเหมือนที่พบในโรงละครแบบตะวันตกแต่จะปล่อยให้เปิดโล่งแทน โดยมีผ้าม่านซึ่งประดับลวดลายงดงามอยู่ที่ด้านลึกของเวที ส่วนด้านข้างทั้งสองของเวทีจะเป็นทางเข้าและทางออกของผู้แสดง โดยด้านซ้ายของผู้ชมเป็นทางเข้าสู่เวที และด้านขวาเป็นทางออกเสมอ ส่วนด้านหลังเวทีเป็นห้องแต่งตัวนักแสดง ห้องเก็บวัสดุ รวมถึงแท่นบูชาครูและเทพที่คณะงิ้วนับถือ

ส่วนการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากนั้น Evelyn Lip (1993) อธิบายว่าการแสดงงิ้วไม่อาจนำสัตว์เป็นๆ หรือยานพาหนะจริงๆ มาใช้บนเวทีได้ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์กับการแสดงของนักแสดงมาทดแทน ซึ่งอุปกรณ์หลักที่ใช้ในการแสดงงิ้วมีเพียงโต๊ะหนึ่งตัวกับเก้าอี้สองตัวซึ่งใช้แทนห้องโถง ห้องเรียน หรือไม่ก็เป็นราชสำนัก หากเก้าอี้วางบนโต๊ะก็แทนที่ราบสูงหรือเนินเขา สำหรับในละครบู๊จะมีอาวุธทำจากไม้ นอกจากนี้ยังมีการใช้ธงเพื่อแสดงถึงสถานที่หรือเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง เช่นใช้ธงสองผืนวาดเป็นรูปล้อรถแทนความหมายของรถม้า โดยคนถือธงแทนคนขับ หรือใช้ธงสีขาววาดเป็นรูปคลื่นแทนฉากบนทะเล ส่วนธงรูปคลื่นสีดำหมายถึงหมายถึงลมแรง ซึ่งลมจะแรงเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับจำนวนตัวละครที่ถือธง

1.1.2 **ดนตรีและการขับร้อง**

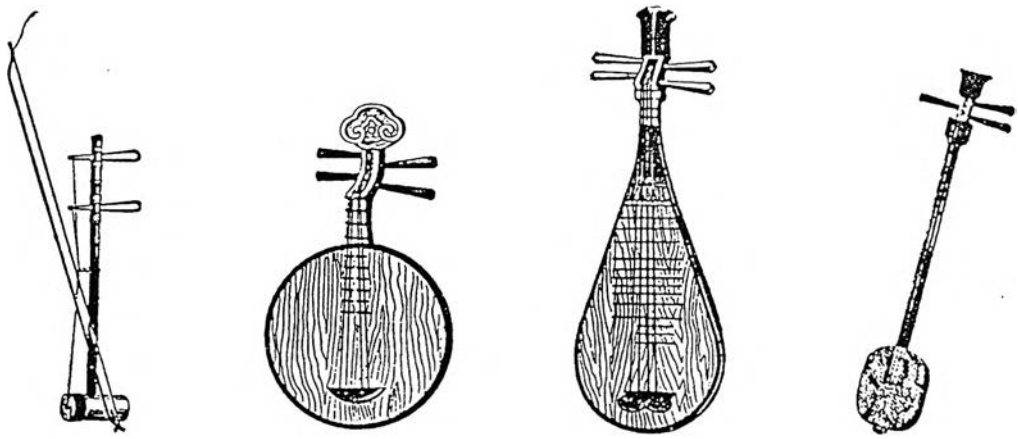
Wu Zhukuang, Huang Zoulin and Mei Shaowu (1984) และมาลินี ดิลกวณิช (2543) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงงิ้วว่าแบ่งเป็นสองประเภท คือสำหรับละครบุ๋น ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดีด เครื่องสี และเครื่องเป่า จะทำหน้าที่บรรเลงคลอตามเสียงขับร้อง อีกประเภทหนึ่งคือละครบู๊ ประกอบไปด้วยเครื่องตีและกระทบ ซึ่งมีหน้าที่ให้จังหวะต่างๆ

ในละครบุ๋น ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

ซอปักกิ่ง (จิงหู, jing hu) เป็นซอสองสายที่สำคัญที่สุด ใช้เวลาประกอบเสียงขับร้อง ส่วนที่เป็นกระโหลกหรือกล่องเสียงนั้นทำจากไม้ไผ่ ด้านหนึ่งขึงปิดด้วยหนังงู เป็นซอที่มีเสียงสูง

ซอสองสาย (*เอ้อร์หู*, er hu) มีลักษณะคล้ายซอปักกิ่ง โดยใช้บรรเลงควบคู่กัน แต่เสียงทุ้มต่ำกว่า

พิณพระจันทร์ (*ยเว่ฉิน*, yue qin) เป็นเครื่องดีดสี่สาย รูปทรงกลมคล้ายพระจันทร์ ใช้บรรเลงประกอบซอปักกิ่ง



ภาพที่ 2.1 ซอปักกิ่ง พิณพระจันทร์ กีตาร์ทรงผลแพร์ แบนโจสามสาย (Wu Zhukuang et al., 1984: 94-96)

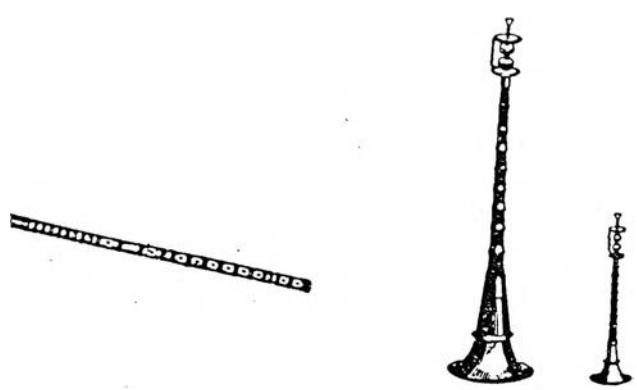
<u>กีต้าร์ทรงผลแพร์</u> (*ผีพา*, pi pa) เป็นเครื่องดีดสี่สายเช่นกัน แต่รูปทรงคล้ายผลแพร์ผ่าครึ่ง เสียงที่ได้จากเครื่องดนตรีชนิดนี้จะให้ความรู้สึกโศกเศร้า

<u>แบนโจสามสาย</u> (*เสียนจื่อ*, xian zi) เป็นเครื่องดีด แต่มีรูปร่างคล้ายซอ วัสดุที่ใช้คล้ายกับซอปักกิ่ง และมีระดับเสียงค่อนข้างสูงคล้ายซอปักกิ่ง

<u>ขลุ่ย</u> (*ตี๋จื่อ*, di zi) มีทั้งแบบช่องเสียง 8 ช่อง และ 6 ช่อง ล้วนทำจากไม้ไผ่

<u>ปี่ออร์แกน</u> (*เซิง*, sheng) ประกอบด้วยไม้ไผ่ 18 ลำ มีทั้งขนาดสั้นและยาววางเรียงกัน ปลายด้านหนึ่งเชื่อมต่อกับกะโหลก มีท่อต่อออกมาไว้สำหรับใช้เป่า ไม้ไผ่ทุกลำจะมีช่องเสียงเพียงหนึ่งช่อง

<u>แตรจีน</u> (*สั่วน่า*, suo na) เป็นเครื่องเป่าที่ทำด้วยไม้และทองเหลือง



ภาพที่ 2.2 ขลุ่ย แตรจีน (Wu Zhukuang et al., 1984 : 96-97)

ส่วนเครื่องดนตรีสำหรับละครบู๊นั้นประกอบด้วย

กรับ (*ป่าน*, ban) เป็นเครื่องกระทบให้จังหวะและกำกับวงดนตรีทั้งวง มีลักษณะเป็นแผ่นไม้สองอันซ้อนกันสามชั้น ทั้งสองอันร้อยติดกันหลวมๆ ด้วยเชือก

กลองหนัง ตัวกลองทำจากไม้และขึงหนังด้านบนด้วยหนังหมู กลองหนังนี้จะช่วยเพิ่มเสียงให้กรับเพื่อที่วงดนตรีจะได้ได้ยินชัดเจน

กลองเล็ก (*เสี่ยวกู่*, xiao gu) ทำจากไม้และหนังวัว มีรูปร่างเตี้ยและแบนกว่ากลองหนัง

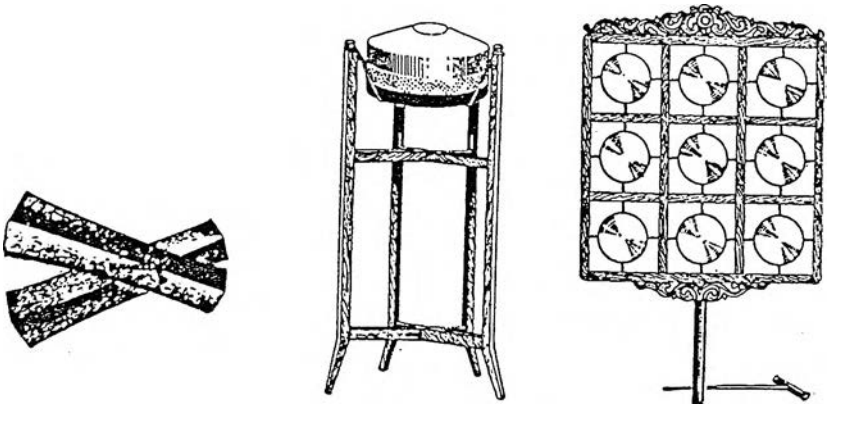
กลองใหญ่ (*ต้ากู่*, da gu) ประกอบจากไม้และหนังวัวเหมือนกลองเล็ก แต่รูปทรงสูงและใหญ่กว่ามาก มีลักษณะคล้ายตุ่ม เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบฉากรบหรือฉากโลดโผน

ม้องใหญ่ (*ต้าหลัว*, da luo) ทำจากทองเหลือง ใช้บรรเลงเป็นบางโอกาส เช่นเมื่อเริ่มหรือใกล้จบเพลง เมื่อตัวแสดงปรากฏหรือออกจากเวที และเมื่อตัวแสดงทำท่าหยุดนิ่ง

ม้องเล็ก (*เสี่ยวหลัว*, xiao luo) ทำจากทองเหลืองเช่นกัน ใช้บรรเลงในโอกาสเฉพาะเช่นเดียวกับม้องใหญ่ ใช้เล่นสลับกับม้องใหญ่ มักเล่นในโอกาสที่ตัวนางปรากฏบนเวทีครั้งแรก

ม้องชุดหรือม้องเก้าเสียง (*จิ่วอินลู่*, jiu yin lu) ทำจากแผ่นทองเหลืองรูปวงกลมไม่ต่ำกว่า 9 แผ่น ขึงไว้กับกรอบไม้ เสียงจะดังมาก ใช้ในบางโอกาส โดยจะไม่ใช้บรรเลงขณะที่ผู้แสดงกำลังร้องเพลง

ฉาบ (*เหนา*, nao) ทำจากทองเหลือง ให้จังหวะหนักแน่น สร้างอารมณ์ตื่นเต้นในฉากการยกทัพหรือฉากรบผาดโผนต่างๆ



ภาพที่ 2.3 กรับ กลองหนัง ม้องชุด (Wu Zhukuang et al.,1984 : 93,98)

สำหรับการขับร้องจะใช้ท่วงทำนองต่างๆ กัน ซึ่งขึ้นอยู่กับว่าเป็นฉากบุ๋นหรือฉากบู๊ Evelyn Lip กล่าวว่าท่วงทำนองต่างๆ นี้ได้แก่ *เอ้อร์หวง* (er huang) ซึ่งใช้แสดงความเศร้าโศกเสียใจ *เต่าป่าน* (dao ban) ใช้เมื่อตัวละครตัวหนึ่งตัวใดตื่นจากฝัน หรือระเบิดอารมณ์ออกมาหลักจากได้ฟังข่าวร้าย *หยวนป่าน* (yuan ban) ใช้ร้องเพื่อแสดงความรู้สึก และร้องขณะก้าวเดิน เป็นต้น

การขับร้องเป็นหัวใจของอุปรากรจีน จุดมุ่งหมายของผู้ชมอยู่ที่การฟังความไพเราะของนักแสดงที่ขับร้องมากกว่าจะติดตามเนื้อเรื่อง โดยที่การขับร้องอุปรากรปักกิ่งแบ่งเป็น 4 ลักษณะคือ

1. การขับร้องแท้ๆ มีเสียงดนตรีประกอบตลอดเพลง

2. การขับลำนำบทร้อยกรองด้วยจังหวะถ้อยคำที่คล้องจอง ใช้เพียงกรับให้จังหวะเท่านั้น

3. การกล่าวบทเจรจา ท่วงทำนองอาจจะเร็วหรือช้า โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทฆ้อง ฉาบ และกลอง บรรเลงเป็นลูกคู่

4. การเปล่งเสียงร้องเพื่อบอกอารมณ์

1.1.3 ประเภทและบทบาทของตัวละคร

จึงจะแบ่งตัวละครออกเป็นประเภทหลักๆ 4 ประเภท และเมื่อพิจารณาตามการแบ่งของมาลินี ดิลกวณิช (2543) นายแพทย์ตันม่อเซี้ยง (2516) ชนัย วรรณะลี (2534) Evelyn Lip (1993) ป. รัตนปัญญา (2536) และ อภิโชค แซ่โค้ว (2542) ก็อาจแบ่งประเภทของตัวละครได้ดังนี้

1) ตัวพระ หรือตัวละครชาย (*เซิง*, sheng) ซึ่งแบ่งเป็นประเภทย่อยๆ ได้ดังนี้

ก) ตัวพระอาวุโส (*เหล่าเซิง*, lao sheng) เป็นตัวละครฝ่ายชายที่ไว้หนวดเครา ถ้าอาวุโสไม่มากนัก หนวดจะดำและไม่ยาวนัก แต่ถ้าอายุมากเคราจะเป็นสีเทาหรือไม่ก็สีขาว บุคลิกที่สำคัญคือความเชื่อมั่นในตนเอง เฉลียวฉลาด สง่างาม น่าเกรงขาม มักจะเป็นกษัตริย์ ขุนนาง อำมาตย์ เป็นต้น

ข) ตัวพระวัยหนุ่ม (*เสี่ยวเซิง*, xiao sheng) เป็นตัวละครหนุ่ม ใบหน้าเกลี้ยงเกลา ไม่มีหนวดเครา โดยมากมักเป็นบทบาทของเจ้าชาย นักศึกษา ขุนนาง หรือไม่ก็นักรบหนุ่ม

ค) ตัวพระนักรบ (*หวู่เซิง*, wu sheng) เป็นตัวละครที่มีฝีมือทางการยุทธ อาจเป็นตัวละครอาวุโส (*เหล่าเซิง*) หรือเป็นคนหนุ่ม (*เสี่ยวเซิง*) ก็ได้ เช่น จูล่ง งักฮุย เป็นต้น

ง) ตัวพระฝ่ายพลเรือน (*เหวินเชิง*, wen sheng) เป็นตัวละครที่ไม่มีฝีมือในการต่อสู้ มักเป็นนักการเมือง หรือไม่ก็ขุนนาง ไม่มีบทบาทด้านการสู้รบหรือร่ายรำอาวุธอย่างตัวละครนักรบ และเป็นได้ทั้งตัวละครหนุ่มหรือชรา เช่น เปาบุ้นจิ้น เป็นต้น

ภาพที่ 2.4 ตัวพระวัยหนุ่ม ตัวพระอาวุโส (Wu Zhukuang et al.,1984 : 68)

ในการแบ่งประเภทของตัวละครประเภทเชิง นักวิชาการจีนบางคนได้จำแนกเป็นประเภทย่อยๆ ตามวัยของตัวละครได้เป็น ชายชรา (*เหล่าเชิง*) ชายวัยกลางคน (*ซวีเชิง* หรือ *เจิ้งเชิง*) ชายหนุ่ม (*เสี่ยวเชิง*) เด็กชาย (*วาวาเชิง*) และนักรบชาย (*หวู่เชิง*) (Hsu Tao-Ching, 1985)

2) ตัวนาง หรือตัวละครหญิง (*ตั้น*, dan) แบ่งประเภทย่อยได้ดังนี้

ก) ตัวนางที่เป็นกุลสตรี (*ชิงอี*, qing yi) คือตัวละครที่มีบทบาทของความงามพร้อมทุกด้าน มีความกตัญญูต่อบิดามารดา เป็นแม่ศรีเรือน เป็นภรรยาที่ซื่อสัตย์ จงรักภักดีต่อครอบครัว มีท่าทางสำรวมอ่อนช้อย

ข) ตัวนางที่มีชีวิตชีวา (*ฮวาตั้น*, hua dan) เป็นตัวละครที่มีชีวิตชีวา สดใสร่าเริง และมีความสง่าผ่าเผย จุดเด่นของตัวละครตัวนี้อยู่ที่การแสดง โดยมือซ้ายมักจะเท้าสะเอว ส่วนมือขวาถือผ้าเช็ดหน้าสีแดง

ค) ตัวนางหญิงชั่ว (*ไช่ตั้น*, cai dan) เป็นตัวละครที่น่าชิงชัง เจ้าเล่ห์และเต็มไปด้วยพิษสงรอบด้าน

ภาพที่ 2.5 ตัวนางที่เป็นกุลสตรี ตัวนางที่มีชีวิตชีวา ตัวนางอาวุโส (Wu Zhukuang et al., 1984 : 68-69)

ง) ตัวนางนักรบ (*หวู่ตั้น*, wu dan) เช่นเดียวกับตัวพระที่เป็นนักรบ (*หวู่เซิง*) คือเป็นตัวละครนางเอกที่มีความสามารถในการต่อสู้ และสามารถใช้กระบี่กระบองได้ ทั้งเก่งกาจและมีความงดงาม แต่ว่าไม่มีจริตมาก ตัวละครที่แสดงบทนี้ได้แก่นักรบหญิงหรือโจรหญิง เช่นบทบาทมู่กุ้ยอิงในเรื่องขุนศึกตระกูลหยัง

จ) ตัวนางอาวุโส (*เหล่าตั้น*, lao dan) เป็นบทของแม่ผู้ใจดี มีความเมตตากรุณา

ฉ) ตัวนางบทโศก (*อูซัน*, wu san) ตามความหมายแล้ว "*อูซัน*" แปลว่าเสื้อดำ หมายถึงตัวนางที่จะต้องสวมเสื้อดำตลอดเรื่อง จะแสดงเฉพาะบทโศกเศร้า และเต็มไปด้วยการร้องไห้คร่ำครวญ

3) ตัวตลก (*โฉ่ว*, chou) เป็นตัวละครที่มีความสำคัญมาก จะต้องมีพรสวรรค์ มีความสามารถสูง สามารถสร้างให้เรื่องสนุกสนานได้โดยผ่านทางไหวพริบ บทตัวตลกนี้อาจเป็นชายหรือหญิงก็ได้ (โดยเรียกว่า*โฉ่วเชิง*สำหรับตัวตลกชาย และ*โฉ่วตั้น*สำหรับตัวตลกหญิง) และอาจจะรับบทเป็นคนรับใช้ พระ หรือขุนนางโง่เง่า เป็นต้น บทโฉ่วนี้แบ่งได้เป็นสองประเภทคือ

ก) ตัวตลกพลเรือน หรือตัวตลกฝ่ายบุ๋น (*เหวินโฉ่ว*, wen chou) ไม่ต้องแสดงโลดโผน เช่นบทคนรับใช้ คนตัดไม้ เป็นต้น

ข) ตัวตลกนักรบ หรือตัวตลกฝ่ายบู๊ (*หวูโฉ่ว*, wu chou) ต้องอาศัยความชำนาญด้านกายกรรมและศิลปะป้องกันตัว อาจรับบทเป็นนายทหารชั้นผู้น้อย หรือคนรับใช้ เป็นต้น

ภาพที่ 2.6 ตัวตลกพลเรือน ตัวตลกนักรบ ตัวหน้าลาย (Wu Zhukuang et al., 1984 : 69)

4) ตัวละครวาดหน้าหรือตัวหน้าลาย (จิ้ง, jing หรือ *อูเมี่ยน*, wu mian) เป็นตัวละครประเภทเดียวที่ใช้การแต่งหน้าด้วยลวดลายมากมาย ผู้แสดงบทนี้จะต้องมีรูปหน้าใหญ่ หน้าผากกว้าง รูปร่างสูงใหญ่ น้ำเสียงกังวาน สีสันที่ใช้บนใบหน้าจะบ่งบอกถึงอุปนิสัยและบทบาทของตัวละครนั้นๆ ได้ สำหรับงิ้วปักกิ่งมีตัวละครที่เป็นจำพวกตัววาดหน้ามาก

ก) ตัวหน้าลายที่เป็นพลเรือน หรือตัวหน้าลายฝ่ายบุ๋น (*เหวินจิ้ง*, wen jing) มักรับบทบาทเป็นมหาอุปราชหรือขุนนางอำมาตย์ชั้นสูง

ข) ตัวหน้าลายที่เป็นนักรบ หรือตัวหน้าลายฝ่ายบู๊ (*หวูจิ้ง*, wu jing) เป็นตัวละครที่มีฝีมือทางการต่อสู้ มักรับบทบาทเป็นกษัตริย์ต่างแคว้น

1.1.4 ศิลปะและเทคนิคการแสดง

ศิลปะการแสดงงิ้วนั้นเป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายอย่างมีจังหวะและด้วยลีลาอันงดงาม ตามแบบแผนที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ มาลินี ดิลกวณิช (2537) ได้แบ่งการเคลื่อนไหวของร่างกายเป็น 8 ประเภทใหญ่ๆ คือ 1) การเคลื่อนไหวของมือ 2) การเคลื่อนไหวของนิ้ว 3) การเคลื่อนไหวของเท้า 4) การเคลื่อนไหวของขา 5) การเดิน 6) การเคลื่อนไหวของหนวดเครา 7) การเคลื่อนไหวของชายเสื้อ และ 8) การเคลื่อนไหวของขนนกประดับศีรษะ

การเคลื่อนไหวอวัยวะและอุปกรณ์ต่างๆ เหล่านี้มีวิธีมากมายนับได้หลายร้อยวิธี (Ch'I Ju-Shan. Cited in Hsu Tao-Ching, 1985: 142-143) ซึ่งท่าทางการเคลื่อนไหวแต่ละวิธีนั้นล้วนเป็นแบบแผนที่นักแสดงจะต้องฝึกหัดและใช้ให้เหมาะสม อย่างไรก็ตามท่าทางหลักๆ ที่พบเห็นได้บ่อยครั้งในการแสดงงิ้วจนอาจเรียกได้ว่าเป็นท่าพื้นฐานของการแสดงงิ้วมีดังนี้

<u>ท่าเดินเข้า-ออกประตู</u> เนื่องจากการแสดงงิ้วจะไม่ใช้อุปกรณ์ประกอบฉากและฉากที่สมจริง ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องทำท่าให้ผู้ชมรู้ว่ากำลังเดินผ่านประตูทั้งที่ไม่มีประตูอยู่จริง โดยจะทำท่าเปิดประตูและยกเท้าพร้อมกับยกชายกระโปรงข้างหนึ่งขึ้น แล้วทำท่ายืดตัวตรงให้ดูว่าทรงตัวอยู่ จากนั้นจึงข้ามธรณีประตูแล้วทำท่าปิดประตู

<u>ท่าเดินและวิ่ง</u> ฝ่ายชายจะก้าวเท้ายาวและออกกว้างไปด้านข้าง ฝ่ายหญิงจะก้าวสั้นๆ และลงจังหวะถี่กว่าผู้ชายเพื่อให้ดูเป็นกุลสตรี

<u>ท่านอน</u> วางแขนข้างหนึ่งไว้บนโต๊ะ ศีรษะหนุนบนแขนนั้น

<u>ท่าหัวเราะ</u> ตัวละครชายทำท่าหัวเราะลักษณะเปิดเผย ส่วนตัวละครหญิงใช้แขนเสื้อปิดปากระหว่างหัวเราะ

<u>ท่าร้องไห้</u> ทั้งตัวละครชายและหญิงจะทำท่าเช็ดน้ำตาด้วยแขนเสื้อ

<u>ท่ากังวล</u> ทำหน้านิ่วคิ้วขมวด ปัดมือไปมา

<u>ท่าครุ่นคิดไตร่ตรอง</u> ใช้มือลูบอกวนไปมา นิ้วชี้แตะไว้ที่ขมับ

<u>ท่าเอียงอาย</u> ยกแขนเสื้อขึ้นบังใบหน้า

<u>ท่ากลัว</u> ผู้แสดงจะเอียงตัวหลบไปด้านข้าง ถอยห่างออกจากสิ่งที่กลัว

ท่าเจ็บป่วย สังเกตได้จากเครื่องแต่งกาย ซึ่งตัวละครที่แสดงบทบาทเป็นคนป่วยจะมีผ้าสีเหลืองผืนยาวผูกรอบศีรษะปล่อยชายผ้าทิ้งยาวไปด้านหลัง

ท่าตาย ตัวละครที่เป็นศพหรือตายแล้วจะสังเกตได้จากผ้าสีดำปิดหน้า ส่วนฉากที่ทหารถูกฆ่าขณะรบ จะทำเป็นล้มลงพอเป็นพิธีแล้วลุกหนีเข้าโรงไป

ท่ากระโดดน้ำตาย นักแสดงจะทำท่ากระโดดลงมาจากเก้าอี้

ท่าเตรียมพร้อมออกศึก ผู้แสดงเป็นแม่ทัพจะถอดเสื้อคลุมแล้วโยนออกจากตัวเพื่อเป็นสัญญาณว่าพร้อมจะประจัญกับข้าศึก

ท่าซ่อนตัวอยู่บนที่สูง นักแสดงจะปีนขึ้นไปบนโต๊ะหรือเก้าอี้ แทนความหมายว่ากำลังปีนอยู่บนกำแพงหรือเนินเขา หรือไม่ก็บนหลังคาตึก นักแสดงอาจจะทำท่าเขย่งปลายเท้าแล้วคร่อมตัวลงเอามือปิดหน้า เมื่อทำเช่นนี้ผู้ชมจะทราบว่าตัวละครตัวอื่นจะมองไม่เห็นตัวละครที่ทำท่านี้อยู่

ท่านั่งรถม้า จะใช้ตัวประกอบสองคน ถือธงรูปล้อรถคนละผืน โดยให้เสาธงขนานกับพื้น ส่วนคนที่แสดงบทบาทว่าเป็นผู้โดยสารจะยืนอยู่ตำแหน่งระหว่างธงสองผืนนั้น

ท่านั่งเรือ คนพายเรือทำท่าพายโดยใช้ไม้พาย ส่วนผู้ที่โดยสารมากับเรือด้วยก็จะทำท่าโยกตัวไปมาเสมือนว่าเรือโคลงอยู่บนผิวน้ำ

การยกทัพ ทหารหนึ่งคนถือธงประจำตำแหน่งแม่ทัพเดินออกมาบนเวที ผู้ชมก็จะทราบว่ากองทัพกำลังเคลื่อนขบวนอยู่

ท่าขี่ม้า เป็นการใช้แส้แทนม้า โดยให้นักแสดงถือแส้ไว้ข้างหน้าแล้วจับด้วยมือซ้าย จากนั้นก็จะขยับตัวไปข้างหลังเล็กน้อยแล้วเหวี่ยงตัวเหมือนกับว่ากำลังขึ้นหลังม้า

1.1.5 เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

เครื่องแต่งกายงิ้วประกอบไปด้วยเสื้อผ้า ศิราภรณ์หรือเครื่องสวมศีรษะ หนวดเครา รองเท้า และเครื่องประดับต่างๆ เครื่องแต่งกายเหล่านี้เป็นการผสมผสานของเครื่องแต่งกายจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์*ถัง* ราชวงศ์*ซ่ง* ราชวงศ์*หยวน* ราชวงศ์*หมิง* และราชวงศ์*ชิง* เครื่องแต่งกายงิ้วมีตั้งแต่ยุคสมัยถังเป็นต้นมา ก็ด้วยเหตุที่งิ้วถือกำเนิดในช่วงนั้น ขณะที่เครื่องแต่งกายสมัยปัจจุบันก็จะใช้กับเนื้อเรื่องสมัยใหม่และเรียกงิ้วประเภทนี้ว่า "งิ้วสากล" จะไม่นำไปใช้แสดงละครที่นำมาจากนวนิยายสมัยโบราณหรือพงศาวดาร

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

ความคลาดเคลื่อนดังกล่าวนี้แม้จะเกิดขึ้นจากความละเลยของคณะงิ้วในอดีต แต่ Ch'i Ju-Shan (Cited in Hsu Tao-Ching, 1985: 45) ก็แสดงให้เห็นว่าการทำตามข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ก็อาจเป็นอันตรายต่อตนเองได้ ในสมัยราชวงศ์ชิงมีการแสดงงิ้วต่อหน้าขุนนางแมนจูอยู่คราวหนึ่ง ผู้แสดงบทบาทตัวตลกสองคนสวมหมวกขุนนางที่ตรงตามข้อเท็จจริง ทำให้ผู้ชมบางคนที่เป็นขุนนางไม่พอใจ กล่าวหาว่าคณะงิ้วหมิ่นประมาท แล้วจึงลงโทษเจ้าของคณะด้วยการเฆี่ยน 20 ที

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

ชุดพระราชพิธี (*หมั่ง*, mang) เป็นชุดออกงานสำคัญที่จัดขึ้นในราชสำนัก ชุดแบบนี้จะเป็นกระโปรงหลวมเปิดด้านหน้า เกยทบไปด้านขวา มีกระดุมจากแนวคอเฉียงไปใต้แขนและลงไปด้านข้าง คอกลมแคบมีลายปักรอบคอ แขนเสื้อยาวและต่อปลายแขนด้วยผ้าไหมสีขาวยาวประมาณสองฟุต ปักลวดลายมังกรรอบตัวและแขน โดยสีของชุดจะบอกถึงฐานะและนิสัยของตัวละครนั้นๆ จักรพรรดิและมกุฎราชกุมารจะสวมชุดสีเหลือง ขุนนางผู้ใหญ่ใช้สีขาวหรือสีน้ำตาลแดง ขุนนางผู้ทรงคุณธรรมใช้สีแดงหรือสีฟ้า ส่วนขุนนางฝ่ายอธรรมจะใช้สีดำ สำหรับตัวละครที่เป็นทหารหรือนักรบ เมื่อถึงฉากที่ต้องเข้าร่วมในพระราชพิธีสำคัญก็ต้องเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นชุดพระราชพิธี

ชุดขุนนางข้าราชการ (*กวนอี*, guan yi) คล้ายกับชุดพระราชพิธี แต่ต่างกันตรงลายปักตรงหน้าอกและแผ่นหลังมีลายปักอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้า ส่วนมากจะเป็นขุนนางชั้นกลางและชั้นผู้น้อย ชุดสีแดงเป็นชุดที่งดำแหน่งที่สูงกว่าชุดสีฟ้า และชุดสีฟ้าจะแสดงตำแหน่งที่สูงกว่าชุดสีดำ

เสื้อนอก (*เผ่ย*, pei) ถือเป็นชุดออกงานสังคมของตัวละครที่เป็นบุคคลธรรมดา โดยจะแต่งชุดนี้เมื่อไปขึ้นศาลหรือไปงานเลี้ยง ต่างกับชุดสองแบบแรกตรงที่ทรงของคอเสื้อ ซึ่งชุดแบบนี้จะ

คอกว้างและติดกระดุมด้านหน้า แขนเสื้อของเสื้อนอกสั้นเหนือข้อศอก แต่มีซับในสีขาวยาวลงมา ลายปักอาจเป็นรูปดอกไม้ กิ่งไม้ หรือตัวหนังสือจีนที่เป็นมงคล แต่บางชุดก็อาจเป็นผ้าเรียบๆ

เสื้อคลุม (*เจ่อจื่อ*, zhe zi) เป็นชุดที่เห็นบ่อยที่สุด ใช้ได้ทั้งตัวละครประเภทปุ๋นและบู๊ ชุดของผู้ชายจะใช้ผ้าที่หนาและแข็งกว่าของผู้หญิงซึ่งจะดูพลิ้วและอ่อนนุ่มกว่า เสื้อคลุมนี้อาจมีลายปักหรือไม่ก็ได้ และชุดของผู้หญิงจะสั้นกว่าของผู้ชาย ลักษณะคอกว้างแต่ติดกระดุมด้านข้าง มีซับในที่แขนยาวมาก ตัวละครที่เป็นนักศึกษาหนุ่มจะใช้เสื้อคลุมสีฟ้าเรียบไม่มีลายปัก ส่วนตัวละครที่มาจากครอบครัวยากจนจะใช้เสื้อคลุมสีดำเรียบ และหากยิ่งมีผ้าปะชุนด้วยยิ่งแสดงถึงความยากจนมาก ส่วนเสื้อคลุมสีขาวเรียบๆ ใช้กับตัวละครชาวบ้านที่สูงอายุทั้งผู้หญิงและผู้ชาย รวมถึงเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ

เสื้อขันที (*ไท่เจี้ยนอี*, tai jian yi) มีลักษณะเป็นเสื้อคลุมยาวถึงเท้า ติดกระดุมด้านข้าง ใช้ผ้าไหมสีแดงหรือน้ำตาล ช่วงเอวอาจตกแต่งด้วยลายปัก และบริเวณแขนเสื้อก็มีซับในสีขาวผืนยาวเช่นกัน

เข็มขัดหยก (*อวี้ไต้*, yu dai) ใช้กับชุดในงานพระราชพิธีและชุดขุนนาง ใช้คาดเอวไว้หลวมๆ เป็นการแต่งตัวที่นิยมใช้ในสมัยก่อนราชวงศ์*หมิง*

กระโปรง (*ฉวิน*, qun) เป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะของตัวละครหญิง ถ้าเป็นกระโปรงที่ใช้ในพิธีหรืองานสำคัญจะมีลายปักงดงาม แต่ถ้าเป็นชุดปกติจะไม่มีลายปัก ถ้าเป็นตัวละครยากจนจะสวมกระโปรงรั้งไว้เหนือเอว

เสื้อสั้นและกางเกง (*คู่เอ่า*, ku ao) ใช้กับตัวละครหญิงประเภทแก่นแก้วหรือพวกสาวใช้ โดยคอเสื้อแคบติดกระดุมด้านข้าง แขนเสื้อจะไม่มีซับในสีขาวเหมือนชุดอื่นๆ

เสื้อคลุมไร้แขน (*ข่านเจียน*, kan jian) เป็นชุดของคนรับใช้ อาจมีหรือไม่มีลายปัก ความยาวระดับเอวหรือไม่ก็เข่า

เครื่องทรงราชสำนัก (*กงอี*, gong yi) สำหรับหญิงสาวมีตระกูล หรือเป็นเชื้อพระวงศ์ ชุดนี้จะปักลวดลายงดงาม ตรงแขนเสื้อมีผ้าซับในสีขาวต่อออกมา มีเข็มขัดผ้าไหมคาดเอว ความยาวของชุดนี้จะอยู่ระดับหัวเข่า

ผ้าคลุมไหล่ (*อวิ๋นเจียน*, yun jian) ใช้กับชุดออกงานพิธีของตัวละครหญิงสูงศักดิ์ มีพู่ห้อยที่ชายและปักดิ้นงดงาม

เสื้อเกราะ (*ไข่เค่า*, kai kao) เป็นเครื่องแต่งกายสำคัญสำหรับตัวละครนักรบ หากเป็นนักรบอาวุโสจะสวมเสื้อเกราะสีน้ำตาล ส่วนนักรบหนุ่มใส่สีขาวหรือชมพู ปักลวดลายด้านหน้าและด้านหลัง แขนเสื้อแคบ ตรงหน้าอกจะติดแผ่นกระจก ปักรูปหัวเสือไว้ที่เอวและใกล้บ่า ชุดนี้ใช้ได้ทั้งกับตัวละครชายและตัวละครหญิง หากเป็นฉากเข้าเฝ้าจักรพรรดิหรือร่วมงานเลี้ยงในราชสำนักจะสวมชุดพระราชพิธีทับ

ธงรบ (*เค่าฉี*, kao qi) ใช้ประดับเครื่องแต่งกายแม่ทัพโดยใช้ธง 4 คัน ผู้ชายใช้ธงรูปมังกร ผู้หญิงใช้ธงรูปหงส์ สีธงเป็นสีเดียวกับชุดนักรบ

เสื้อคลุมเดินทาง (*หม่ากว้า*, ma gua) ใช้สวมทับชุดปกติเพื่อแสดงให้เห็นว่ากำลังเดินทาง จะใช้กับตัวละครระดับนายพลโดยใช้สีดำ แต่หากเป็นตัวจักรพรรดิก็จะใช้สีเหลืองได้ ลักษณะของชุดเป็นเสื้อคลุมสั้นปิดลงมาต่ำกว่าเอวเล็กน้อย คอเสื้อแคบติดกระดุมตลอดแนว นิยมปักลวดลายมังกรและลายคลื่น

นอกจากเสื้อผ้าหลักๆ เหล่านี้แล้ว ยังมีเสื้อผ้าเฉพาะสำหรับตัวละครที่มีสถานภาพต่างๆ เช่น ชุดนักพรต ทหาร แม่ชี เทพเจ้า ฯลฯ โดย Hsu Tao-Ching (1985) กล่าวว่าเสื้อผ้าของเทพเจ้าจะอิงตามคำบรรยายของนิยายและประติมากรรมในวัด

สำหรับศิราภรณ์หรือเครื่องประดับศีรษะประเภทต่างๆ มีดังนี้

มงกุฎ (*กวน*, guan) สำหรับจักรพรรดิ มีพู่ห้อยลงมาสองข้าง มีรูปมังกรหันหน้าเข้าหาตัวอักษร "*โซ่ว*" (shou) อันมีความหมายว่าอายุยืน

เครื่องทรงศีรษะ (*คุย*, kui) ลักษณะคล้ายมงกุฎของจักรพรรดิ แต่ใช้กับเสนาบดีชั้นผู้ใหญ่

มงกุฎหงส์ฟ้า (*เฟิ่งกวน*, feng guan) ใช้กับพระราชินี เจ้าหญิงและหญิงสูงศักดิ์ มีอัญมณีประดับ และมีพู่ห้อยลงมาด้านข้างทั้งสองด้าน รวมทั้งมีผ้าห้อยลงมาปิดหน้าผาก

หมวกขุนนาง (*ซาเม่า*, sha mao) ใช้กับขุนนางอำมาตย์ชั้นสูงในฉากที่เข้าเฝ้าจักรพรรดิ ฉากการตัดสินคดีความในศาล รวมถึงฉากงานเลี้ยง ลักษณะหมวกด้านหน้าจะต่ำกว่าด้านหลัง มีปีกยื่นออกด้านข้างทั้งสองด้าน รูปร่างของปีกจะแตกต่างกันตามยศศักดิ์และตำแหน่ง โดยที่ขุนนางชั้นสูงจะใช้ปีกยาวและโค้งตรงกลาง ขุนนางชั้นกลางปีกหมวกเป็นรูปวงรีหรือรูปไข่ และขุนนางชั้นล่างปีกหมวกเป็นรูปกลม

หมวกนักรบหรือหมวกทหาร (*หลัวเม่า*, luo mao) สำหรับตัวละครฝ่ายบู๊ ลักษณะคล้ายชฎา มีมุกและหยกประดับ รอบๆ ชฎาตกแต่งด้วยพู่มไหมหลากสีและมีขนนกสองเส้นติดอยู่ด้วย

สำหรับหนวดเครา ซึ่งเป็นเครื่องแต่งกายที่สำคัญสำหรับงิ้วเช่นกัน ในงิ้วปักกิ่งมีหนวดเคราที่ใช้สำหรับตัวพระ ตัวตลก และตัวหน้าลายมากมาย โดยที่ Ch'i Ju-Shan (cited in Hsu Tao-ching, 1985) ได้แบ่งประเภทของหนวดเคราที่ใช้ในการแสดงงิ้วดังนี้

1) เคราเต็ม หรือเคราตอนเดียว (*หม่านหราน*, man ran) เป็นเคราตอนเดียวยาวเกิน 1 ฟุต ปกคลุมทั่วปากและข้างแก้ม

2) เคราสามตอน (*ซานหราน*, san ran) คล้ายกับเคราเต็ม แต่บางกว่าและเห็นเป็นสามตอนหรือสามปอย คือข้างแก้มสองปอย และที่ปากอีกหนึ่งปอย

3) เคราสำหรับนักรบและตัวละครคนเถื่อน (*จาหราน*, za ran) คล้ายกับเคราเต็มหรือเคราตอนเดียว แต่เคราตรงช่วงปากออกแบบให้มองเห็นปากได้

4) เคราสำหรับทหารและคนแก่ที่มีสถานภาพทางสังคมต่ำ (*เอ้อร์เทาหราน*, er tao ran) เป็นเคราที่ขึ้นเต็มคล้ายกับแบบแรกแต่มีขนาดสั้นกว่ามาก

5) เคราเต็มขนาดสั้นสามารถมองเห็นปากได้ (*เจียจุ่ยหราน*, jia zui ran) คล้ายกับชนิดก่อนหน้านี้แต่ออกแบบให้มองเห็นปากได้

6) เคราสามตอนสำหรับตัวตลก (*โฉ่วซานหราน*, chou san ran) เป็นเคราสามตอนหรือสามปอยคล้ายกับแบบที่สอง แต่ว่าเคราแต่ละปอยนั้นเป็นเพียงปอยบางๆ ใช้กับตัวตลกเท่านั้น

7) เคราสำหรับตัวตลก (*ปาจื้อหราน*, ba zi ran) เป็นเคราสั้นๆ 2 ตอน อยู่ข้างแก้ม ใช้กับตัวตลก

8) เคราสั้นรอบใบหน้า (*อี๋จื้อหราน*, yi zi ran) ใช้กับตัวละครสถานภาพต่ำ

9) หนวดแมวและเคราสั้นๆ ที่คาง (*เตี้ยวถ่าหราน*, diao ta ran) ใช้กับตัวตลก

10) เคราเป็นลอนรอบใบหน้า (*ฉิวหราน*, qiu ran)

11) หนวดสำหรับตัวตลก (*อีจัวหราน*, yi zhuo ran) เป็นหนวดอยู่เหนือริมฝีปากชี้ขึ้นข้างบน ใช้กับตัวตลกเท่านั้น

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สีของหนวดจะใช้ 4 สี คือ สีดำสำหรับบทอายุ 30-50 ปี สีเทาประมาณ 50-60 ปี สีขาว 60 ปีขึ้นไป และสีแดง สำหรับบทพระเจ้าแผ่นดินหรือเจ้าเมืองฮวน (พวกที่อยู่นอกกำแพงเมืองจีนและจีนถือเป็นพวกคนเถื่อน)

ส่วนรองเท้ามีหลายแบบ ตัวละครหญิง นักศึกษายากจน ชาวบ้าน ใช้รองเท้าผ้าพื้นเรียบไม่มีส้น ตัวละครหญิงสูงศักดิ์บางบทสวมรองเท้าส้นสูง ส่วนตัวละครผู้ชายจะสวมรองเท้าหุ้มข้อทำด้วยผ้า หากเป็นบทบาทผาดโผนส้นจะไม่สูงนัก ส่วนตัวละครวาดหน้าหรือตัวหน้าลายจะสวมส้นสูงเพื่อเสริมให้ร่างกายดูใหญ่โต น่าเกรงขาม

ลวดลายปักบนชุดงิ้วบ่งบอกถึงตำแหน่งหรือสถานภาพทางสังคมของตัวละครได้เป็นอย่างดี และยังเป็นสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายแทนสิ่งต่างๆ ในทางสิริมงคล หรือคุณสมบัติดีเด่นประจำตัวของตัวละครผู้สวมใส่ โดยลวดลายบนชุดงิ้วกับคติความเชื่อที่แฝงมานี้เป็นการสรุปจาก พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2530) พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2539) และ Northeast Drama Institute (1980) ลวดลายต่างๆ ที่ปรากฏบนชุดงิ้วมีดังนี้

1. ลวดลายรูปสัตว์

มังกร (*หลง*) เป็นสัญลักษณ์ของจักรพรรดิและราชสำนัก มังกรเป็นสัตว์วิเศษหนึ่งในสี่ชนิดของจีนนอกเหนือไปจากกิเลน หงส์ และเต่า ลวดลายรูปมังกรจะพบได้มากในชุดพระราชพิธี

หงส์ (*เฟิ่งหวง*) เป็นใหญ่ในบรรดาสัตว์ปีกทั้งมวล ชาวจีนเชื่อกันว่าหงส์สามารถหยั่งรู้ความวุ่นวายบนโลกมนุษย์ได้ ดังนั้นหงส์จึงปรากฏตัวให้เห็นต่อเมื่อแผ่นดินมีความสงบสุข เมื่อลวดลายรูปหงส์ปรากฏอยู่บนชุดของสตรีชั้นสูง อาทิ มเหสี เจ้าจอม หงส์จึงแทนความหมายถึงสันติภาพและความโชคดี นอกเหนือไปจากความงามของสตรี

เสือ (*hู่*) ตามความเชื่อของจีน เสือเป็นสัตว์ที่มีอำนาจและทรงพลัง อีกทั้งชาวจีนยังมองเห็นว่ารอยบนหน้าผากเสือเป็นรูปตัว "*หวัง*" (อ๋อง หรือ อ๊วง) อันหมายถึงกษัตริย์หรือเจ้า เสือแฝงความหมายถึงอำนาจและความกล้าหาญ จึงพบลวดลายเสือนี้ในชุดของแม่ทัพขุนพล หรือตัวละครฝ่ายบู๊ต่างๆ

สิงโต (*ซือจื่อ*) คำว่า "*ซือ*" ในชื่อเรียกสิงโตภาษาจีนออกเสียงเหมือนกับ "*ซือ*" ในคำว่า "*ไท่ซือ*" อันหมายความถึง "มหาเสนาบดี" ซึ่งเป็นตำแหน่งขุนนางสูงสุด สิงโตจึงเป็นสัญลักษณ์ของความยิ่งใหญ่ ตำแหน่งสูงส่ง ลวดลายรูปสิงโตนี้พบในชุดของขุนนางชั้นสูง บางครั้งเป็นรูปสิงโตกำลังเล่นลูกแก้วอยู่

นกยวนยัง (*ยวนยัง*) ตัวผู้เรียกว่า "*ยวน*" ตัวเมียเรียกว่า "*ยัง*" สัตว์ชนิดนี้จะไม่แยกคู่จากกัน ดังนั้นจึงเป็นสัญลักษณ์ของงานมงคลสมรส แทนความหมายถึงการอยู่กินด้วยกันไปจนแก่เฒ่า พบลวดลายนี้ได้จากชุดแต่งงาน ซึ่งจะเป็นรูปนกทั้งตัวผู้และตัวเมียอยู่เคียงข้างกัน

นกกระเรียน (*เห้อ*) เป็นพาหนะของเทพแห่งความยั่งยืน "*โซ่ว*" (คือเทพ "ซิ่ว" แห่ง "ฮก ลก ซิ่ว") จึงเป็นสัญลักษณ์ของความมีอายุยืน ปรากฏอยู่ที่ชุดขุนนาง

ค้างคาว (*เปี่ยนฟู่*) คำว่า "*ฟู่*" ในคำเรียกชื่อค้างคาวภาษาจีนพ้องเสียงกับคำว่า "*ฝู*" (หรือ "ฮก" ในภาษาแต้จิ๋ว) ที่แปลว่าโชคลาภ จึงเป็นสัญลักษณ์หมายถึงความโชคดี

ปลาทอง (*จินอวี๋*) คำว่า "*จิน*" ในภาษาจีนแปลตรงตัวว่าทอง ส่วน "*อวี๋*" หรือปลา ก็พ้องเสียงกับคำว่า "*อวี้*" ที่แปลว่าหยก ดังนั้น "*จินอวี๋*" จึงมีนัยหมายถึง "ทองและหยก" อันเป็นทรัพย์ล้ำค่า ลวดลายรูปปลาทองจะพบได้มากในชุดไม่เป็นทางการ ชุดอยู่กับบ้านของขุนนางหรือคหบดี

กิเลน (*ฉีหลิน*) เป็นหนึ่งในสัตว์วิเศษ 4 ชนิด ที่สามารถขจัดภูตผีปีศาจได้ ลวดลายของกิเลนนั้นเป็นรูปสัตว์มีเกล็ด มีหางคล้ายวัว มีหัวคล้ายหมูป่า มีเขาหนึ่งข้าง มีขาคล้ายม้า

ผีเสื้อ (*หูเตี๋ย*) อยู่ที่ด้านหน้าและด้านหลังของชุดเสื้อคลุมของตัวพระ

2. ลวดลายรูปดอกไม้ ต้นไม้ และผลไม้

ดอกเหมย หรือดอกบ๊วย (*เหมยฮวา*) ได้รับสมญาว่า เป็นยอดแห่งความหอมของมวลดอกไม้นานาชนิด เป็นดอกไม้ที่มีความทนทานแข็งแกร่ง แม้ลมหนาว ฝน หรือแม้แต่หิมะ ดอก*เหมย*ก็ไม่หวั่น ความที่ดอกจะบานในเดือนแรกของปี ดอก*เหมย*จึงได้รับการยกย่องให้เป็นดอกไม้ประจำเดือนแรกของจีน เป็นสัญลักษณ์หมายถึงฤดูใบไม้ผลิหรือปีใหม่ และยังเป็นสัญลักษณ์แห่งความสุข พบได้ที่ชุดเสื้อนอกของตัวนาง

ดอกบัว (*เหลียนฮวา*) เป็นดอกไม้ประจำเดือน 6 เป็นสัญลักษณ์แทนความบริสุทธิ์ เนื่องจากธรรมชาติของดอกบัวถือกำเนิดพ้นขึ้นมาจากโคลนตม โดยที่ตัวเองมิได้แปดเปื้อนสกปรกเลย ลวดลายนี้ปรากฏบนชุดอยู่กับบ้าน

ดอกโบตั๋น (*โม่วตัน*) เป็นดอกไม้ที่มีความสง่างาม ในสมัยราชวงศ์ถังได้จัดให้ดอกโบตั๋นเป็นราชินีแห่งมวลดอกไม้ทั้งปวง ดอกโบตั๋นได้รับการยกย่องให้เป็นดอกไม้ประจำเดือน 4 ตามช่วงเวลาที่ดอกบานสะพรั่ง นอกจากนี้ดอกโบตั๋นยังมีอีกชื่อว่า "*ฟู่กุ้ยฮวา*" หมายถึง "ดอกไม้แห่งความ

ร่ำรวยมียศศักดิ์" ดังนั้นลวดลายรูปดอกโบตั๋นจึงหมายถึงทรัพย์ศฤงคาร เกียรติยศ และความสูงศักดิ์ พบได้ที่ชุดเสื้อคลุมและชุดเสื้อนอกของตัวละครชนชั้นสูง

ดอกเบญจมาศ หรือดอกเก๊กฮวย (*จวี๋ฮวา*) เป็นดอกไม้ที่มีความหอม ได้รับยกย่องเป็นดอกไม้ประจำเดือน 9 และได้ชื่อว่าเป็นดอกไม้แห่งอายุยืน จึงเป็นสัญลักษณ์แห่งความยั่งยืน พบที่ชุดปกติของตัวนาง

3. ลวดลายรูปสิ่งของหรือตัวหนังสือ

ตัวหนังสือคำว่า "*โซ่ว*" หมายถึงความยั่งยืน บางครั้งมีรูปค้างคาว 5 ตัวล้อมรอบ หมายความถึงโชค 5 ประการ พบลวดลายนี้ในบริเวณด้านหน้า ด้านหลัง และแขนเสื้อของชุดกึ่งทางการ

Hsu Tao-Ching (1985) กล่าวว่าสีสันของเครื่องแต่งกายมีความสำคัญเป็นพิเศษต่อผู้ชม เพราะในชีวิตจริง คนจีนก็มีขนบธรรมเนียมเรื่องสีเครื่องแต่งกายอยู่แล้ว ในทางปฏิบัติของละครก็ได้ทำตามขนบอย่างคร่าวๆ สีสันของเครื่องแต่งกายบ่งบอกถึงวัยวุฒิ อุปนิสัย และตำแหน่งของตัวละครนั้น โดยแบ่งหมวดของสีได้เป็นสีหลักหรือสีพื้นฐาน ได้แก่ สีแดง เขียว เหลือง ขาว ดำ และสีรองซึ่งเพิ่มขึ้นมาเพื่อความหลากหลาย ได้แก่สีม่วง ฟ้า ชมพู ฟ้า-เขียว แดงเลือดหมู โดยที่สีต่างๆ มีความหมายดังนี้ (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 147)

สีแดง หมายถึง ตัวละครดี มียศศักดิ์สูง

สีเขียว หมายถึง ชายที่มีคุณธรรมสูง

สีเหลือง หมายถึง จักรพรรดิ

สีขาว หมายถึง ชายวัยหนุ่มและวัยชราอยู่ระหว่างไว้ทุกข์

สีดำ หมายถึง ชายที่โหดเหี้ยม ก้าวร้าว ชุดชาวบ้าน หรือหญิงที่มีคุณธรรมและความถ่อมตน อยู่ระหว่างช่วงที่โศกเศร้า กลัดกลุ้มและมีความโกรธแค้น

สีม่วง หมายถึง สีสัญลักษณ์ของตัวละครวาดหน้า

สีฟ้า หมายถึง ยศตำแหน่งสูง

สีชมพูและฟ้า-เขียว หมายถึง ความหนุ่ม-สาว

สีแดงเลือดหมู หมายถึง ความป่าเถื่อน ฉ้อโกง ผู้ยึดอำนาจแย่งชิงบัลลังก์

สำหรับการแต่งหน้าตัวละครนั้น Zhao Menglin and Yan Jiqing (1994 : 15-25) ได้อธิบายรายละเอียดไว้ว่าสีสันที่ใช้นั้นเป็นสัญลักษณ์แทนถึงนิสัยของตัวละครนั้นๆ โดยทั่วไปแล้วสีแดงจะเป็นสีแห่งความจงรักภักดีและความกล้าหาญ สีม่วงหมายถึงความฉลาดรอบรู้ ความกล้าหาญและความมั่นคง สีดำหมายถึงความซื่อสัตย์และจงรักภักดี สีขาว(สีน้ำ) หมายถึงความทารุณโหดร้ายและการทรยศ ขณะที่สีขาว(สีน้ำมัน) หมายถึงบุคคลที่ชอบวางภูมิและครอบงำผู้อื่น สีน้ำเงินหมายถึงความกล้าและความตั้งใจ สีเขียวหมายถึงความกล้าหาญรักเกียรติ สีเหลืองหมายถึงความป่าเถื่อน สีแดงเข้มหมายถึงความจงรักภักดี สีเทาหมายถึงตัวร้ายอาวุโส สีเงินและสีทองใช้กับใบหน้าและร่างกายของเทพเจ้า พระพุทธเจ้า วิญญาณ ปีศาจ เพราะเป็นสิ่งเหนือธรรมชาติ โดยที่การแต่งหน้าด้วยสีสันมากมายนั้นจะใช้กับตัวละครวาดหน้า (จิ้ง) โดยมีรูปแบบหลักๆ ดังนี้ (ภาพประกอบที่ 2.7 ถึง 2.19 มีที่มาจาก Zhao Menglin and Yan Jiqing, 1994 : 43-97)

1) ใบหน้าแบบเต็มหน้า (Full face) เป็นการแต่งหน้าแบบปกติธรรมดาที่สุดเพราะมีมากกว่าประเภทอื่น โดยขั้นแรกจะระบายสีรองพื้นทั่วทั้งหน้า จากนั้นจึงวาดเส้นที่ตา คิ้ว จมูก ปากและรอยย่น เพื่อแสดงอารมณ์ทางใบหน้า

2) ใบหน้าแบบสามแนว (Three-tile face) เป็นการแต่งหน้าที่ขยายส่วนเบ้าตาและจมูกให้ใหญ่ขึ้นเกินจริง การแต่งหน้าจะเป็นแบบสมมาตร ใช้สีหลากหลาย แบ่งได้เป็นหลายประเภทย่อยโดยใช้กับนักรบที่จงรักภักดีและกล้าหาญ พวกโจรป่าที่เป็นวีรบุรุษ เป็นต้น

3) ใบหน้าแบบกากบาท (Cross face) พัฒนามาจากใบหน้าแบบสามแนว บริเวณหน้าผากสีหลักจะเป็นเส้นอยู่ตรงกลางหน้าผากและลากยาวลงมาถึงส้นจมูก ขณะที่รอบดวงตาทั้งสองข้างก็จะใช้สีหลักเช่นกัน ทำให้ดูตัดกันเป็นรูปกากบาท ตัวละครที่วาดหน้าเช่นนี้จะเป็นตัวละครฝ่ายดี

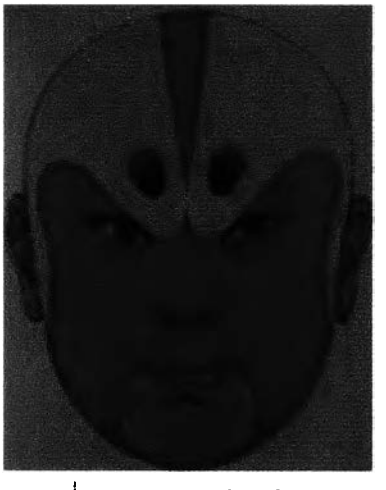
4) ใบหน้าแบบหกส่วนสิบ (Six-tenth face) พัฒนามาจากใบหน้าแบบเต็มหน้า โดยสีหลักจะใช้ประมาณหกสิบเปอร์เซนต์ของใบหน้า ช่วงหน้าผากสีหลักจะใช้แต่ตรงกลาง ส่วนที่เหลือของหน้าผากเป็นสีขาว (ซึ่งคิดเป็นพื้นที่ประมาณสี่สิบเปอร์เซนต์ของใบหน้าทั้งหมด) ส่วนอื่นของใบหน้าใช้สีหลักทั้งหมด การแต่งหน้าแบบนี้มักใช้กับขุนนางชราที่จงรักภักดี

5) ใบหน้าแบบลวดลายแตก (Broken-flower face) พัฒนามาจากใบหน้าแบบสามแนว สีหลักที่ใช้จะอยู่บริเวณหน้าผาก ส่วนบริเวณอื่นจะใช้สีอื่นๆ มักใช้กับนักรบที่งุ่มง่ามดุร้าย และโจรป่านอกกฎหมาย ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งตัวละครฝ่ายดีและฝ่ายเลว

ภาพที่ 2.7 กวนอู (ใบหน้าแบบเต็มหน้า) จากเรื่องสามก๊ก (p.43)

ภาพที่ 2.8 *หวังเฉา* (ใบหน้าแบบสามแนว) จากเรื่องเปาบุ้นจิ้น (p.47)

ภาพที่ 2.9 เตียวหุย (ใบหน้าแบบกากบาท) จากเรื่องสามก๊ก (p.43)



ภาพที่ 2.10 อุยกาย (ใบหน้าแบบหกส่วนสิบ) จากเรื่องสามก๊ก (p.51)

ภาพที่ 2.11 ไทสูจู้ (ใบหน้าแบบลวดลายแตก) จากเรื่องสามก๊ก (p.51)

ภาพที่ 2.12 Li Qi (ใบหน้าแบบไม่สมมาตร) จากเรื่อง The Trial of Li Qi (p.80)

ภาพที่ 2.13 บังทอง (ใบหน้าพระหรือนักพรตเต๋า) จากเรื่องสามก๊ก (p.43)

ภาพที่ 2.14 Jia Gui (ใบหน้าขันที) จากเรื่อง Famen Temple (p.80)

ภาพที่ 2.15 *หม่าฮั่น* (ใบหน้าแบบแห่งเงิน) จากเรื่องเปาบุ้นจิ้น (p.65)

ภาพที่ 2.16 ซุนหงอคง (ใบหน้าแบบสัญลักษณ์) จากเรื่องไซอิ๋ว (p.89)

ภาพที่ 2.17 เทพเอ้อร์หลาง (ใบหน้าเทพเจ้า) จากเรื่องไซอิ๋ว (p.91)

ภาพที่ 2.18 De Lu (ใบหน้าตัวตลก) จากเรื่อง Imperial Monument Pavilion (p.81)

6) ใบหน้าแบบลาดเอียงหรือแบบไม่สมมาตร (Slanting or Asymmetric face) สีที่ใช้จะไม่สมมาตรกันระหว่างด้านซ้ายกับด้านขวา โดยจะใช้สีหลากหลาย และโดยทั่วไปจะใช้กับตัวละครฝ่ายเลว หรือเป็นพวกไม่ซื่อสัตย์

7) ใบหน้าพระหรือนักพรตเต๋า (Monk or Taoist face) คล้ายกับใบหน้าแบบสามแนว แต่ลักษณะที่แตกต่างชัดเจนคือ รอบเบ้าตาจะเป็นรูปเม็ดถั่วหรือรูปไต และรอบจมูกกับปากเป็นรูปดอกไม้ ตรงกลางหน้าผากเป็นสีแดงเก้าจุด (แทนผู้ที่บวชเป็นพระ) สีหลักที่ใช้คือสีขาว แดง เหลือง หรือไม่ก็น้ำเงิน ในขณะที่ใบหน้าแบบนักพรตเต๋าจะมีรูปหยินหยังหรือไม่ก็ยันต์แปดเหลี่ยมตรงหน้าผาก

8) ใบหน้าขันที (Eunuch face) เป็นใบหน้าของพวกขันทีฝ่ายเลว จะใช้เพียงสองสีคือแดงกับขาว ลักษณะจะคล้ายกับใบหน้าแบบเต็มหน้า หรือไม่ก็ใบหน้าแบบสามแนว แต่จะแสดงให้เห็นถึงความกดขี่ เจ้าเล่ห์ โดยจะเขียนคิ้วเป็นเส้นบาง รอบเบ้าตาจะแหลมเหมือนมีดทำครัว วงกลมรอบหน้าผากใช้ล้อเลียนขันทีว่าเป็นผู้บริสุทธิ์ปราศจากกามรมณ์เช่นเดียวกับพระพุทธเจ้า

9) ใบหน้าแบบแท่งเงิน (Ingot face) ส่วนหน้าผากจะใช้สีต่างไปจากบริเวณอื่นของใบหน้า มีหย่อมหนึ่งขวางตรงกลางใบหน้าเป็นรูปแท่งเงินของจีนโบราณ ผู้ที่ใช้ใบหน้าแบบนี้จะเป็นตัวละครที่มีนิสัยดุดัน และรวมถึงผู้ที่มีลักษณะทางกายภาพผิดปกติ

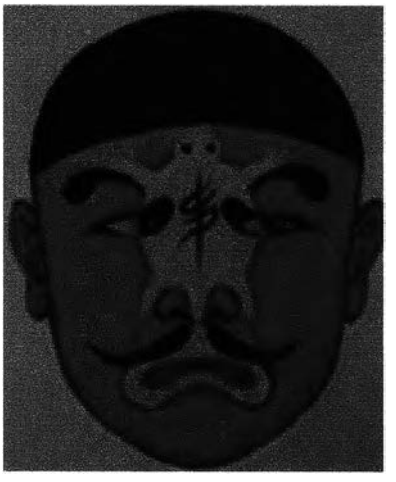
10) ใบหน้าแบบสัญลักษณ์ (Symbolic face) ไม่มีรูปแบบตายตัว จะใช้กับเทพหรือปิศาจที่เป็นสัตว์ โดยจะต้องแสดงให้เห็นถึงลักษณะเด่นของบทบาทนั้นๆ ว่าเป็นสัตว์ชนิดใด

11) ใบหน้าเทพเจ้า (Fairy face) สืบมาจากใบหน้าแบบเต็มหน้า และใบหน้าแบบสามแนว โดยใช้แทนพระโพธิสัตว์และเทพเจ้า สีหลักที่ใช้คือสีทองกับสีเงินเป็นสัญลักษณ์ถึงความศักดิ์สิทธิ์และความสง่างาม

12) ใบหน้าตัวตลก (Clown face) จะใช้ลักษณะของการล้อเลียนเพื่อความขบขัน โดยใช้กับตัวตลก ลักษณะที่โดดเด่นคือหย่อมสีขาวทั่วดั้งจมูก อาจเป็นสี่เหลี่ยม กลมๆ สามเหลี่ยม ซึ่งขึ้นอยู่กับบทบาท การแต่งหน้าแบบตัวตลกนี้จะมีหลากหลายมาก อาจเป็นได้ทั้งตัวโกงหรือเด็กน่ารัก คนขี้เหนียวหรือคนใจบุญ ขุนนางขี้ฉ้อหรือผู้พิพากษาผู้ซื่อสัตย์ จักรพรรดิ กษัตริย์ ขุนนาง ลงมาจนถึงคนหามเกี้ยว คนขับล่อ คนส่งข่าว

13) ใบหน้าผู้กล้า และใบหน้าปิศาจน้อย (Heroic face and Little demon face) ใบหน้าผู้กล้าจะใช้กับครูสอนศิลปะการต่อสู้ ลักษณะพื้นฐานเหมือนใบหน้าแบบสามแนว แต่การออก

แบบจะง่ายกว่า ส่วนใบหน้าปีศาจน้อยจะใช้กับพวกนักรบในสวรรค์ หรือไม่ก็ภูตในอุปรากรที่นำมาจากตำนาน ซึ่งจะมีพื้นฐานเช่นเดียวกับใบหน้าแบบสัญลักษณ์ เป็นบทบาทที่แสดงโดยตัวละครรองๆ



ภาพที่ 2.19 Commander Turtle (ใบหน้าปีศาจน้อย)
จากเรื่อง Water-Curtain Cave (p.97)

1.2 วิวัฒนาการของงิ้วในประเทศจีน

จากคำอธิบายของกำจร สุนพงษ์ศรี (2536) คารีริงตัน กู๊ดริดจ์ (2521) ถาวร สิกขโกศล (2537) Wang Jisi (1979) James R. Brandon (1993) และ มาลินี ดิลกวณิช (2532) จึงอาจสรุปวิวัฒนาการของงิ้วในประเทศจีน และประวัติศาสตร์จีนในยุคที่เกี่ยวข้องกับงิ้วได้ดังนี้

1.2.1 สมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 618-907 ตรงกับ พ.ศ. 1161-1450)

หลี่หยวน ขุนพลในสมัยราชวงศ์*สุย*พร้อมกับบุตรชายชื่อ*หลี่ซื่อหมิน* กับกองกำลังของพวกเติร์กได้ทำการปลงพระชนม์พระเจ้า*หยังตี้* ณ พระราชวังที่เมือง*หังโจว* จากนั้นไม่นานก็ได้สถาปนาตนเองขึ้นเป็นจักรพรรดิทรงพระนามว่าพระเจ้า*เกาจู่* เมื่อปีค.ศ. 618 โดยมีราชธานีอยู่ที่นคร*ฉังอาน* (คือเมือง*ซีอาน* มณฑล*สานซี*ในปัจจุบัน)

ราชวงศ์*ถัง*ได้ปกครองประเทศเป็นเวลากว่าสามศตวรรษ นำพาชาติสู่ความยิ่งใหญ่ ทั้งความเจริญด้านการทหาร เศรษฐกิจ ศิลปวิทยาการ การค้าระหว่างประเทศ การปกครอง การศึกษา และการพัฒนาประเทศ สำหรับนคร*ฉังอาน*นั้นเป็นทั้งศูนย์กลางทางศาสนา และมากด้วยชาวต่างชาติต่างศาสนา อาทิเช่น ชาวซีเรีย อาหรับ เปอร์เซีย ตาด ธิเบต เกาหลี ญี่ปุ่น นอกจากนี้ยุคนี้ยังเป็นยุคที่ศิลปวรรณกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ก้าวขึ้นสู่จุดสูงสุด นับเป็นยุครุ่งเรืองทางศิลปะของจีนที่สุด

สำหรับงิ้วแล้ว ศิลปะการแสดงสมัยนี้ที่มีความสำคัญต่อการกำเนิดของงิ้วอย่างมากก็คือ ละครตลกและการแสดงร้องรำประเภทต่างๆ

ละครตลก*ชันจวินซี่* (can jun xi) ประกอบด้วยผู้แสดงสองคน ตัวหนึ่งเรียกว่า*ชันจวิน*เป็นตัวที่ถูกยั่วล้อเย้ยหยัน ขณะที่อีกตัวเรียกว่า*ชังกู่*เป็นผู้ยั่วล้อ ทั้งสองจะแสดงบทบาทเจรจาโต้ตอบกันอย่างชวนขัน ต่อมาละครตลกประเภทนี้ได้พัฒนาแยกเป็นสองสาย สายหนึ่งกลายเป็น "จำอวด" ในปัจจุบัน อีกสายหนึ่งได้ผสมผสานกับการแสดงร้องรำกลายเป็นงิ้วในเวลาต่อมา โดยที่ตัว*ชันจวิน*เป็นที่มาของตัววาดหน้า ขณะที่ตัว*ชังกู่* เป็นที่มาของตัวตลก

ส่วนการแสดงร้องรำที่สำคัญคือ *ไต้เมี่ยน* (dai mian) หรือนาฏกรรมสวมหน้ากาก ซึ่งมีที่มาจากเรื่องราวของ*หลานหลิงอ๋อง* เจ้าชายแห่งแคว้น*เปยฉี* ในสมัยราชวงศ์*ถัง* *หลานหลิงอ๋อง*เป็นนักรบผู้กล้า แต่เนื่องจากมีใบหน้างดงามคล้ายอิสตรี เวลาออกศึกจึงสวมหน้ากากเพื่อให้ดูน่าเกรงขาม ครั้งหนึ่งแคว้น*เปย*ฉีมีสงคราม *หลานหลิงอ๋อง*ตีฝ่าวงล้อมออกมาถึงเมือง*จินยง*เฉิง ทหารในเมืองจำไม่ได้จึงไม่ยอมเปิดรับ ครั้น*หลานหลิงอ๋อง*ถอดหน้ากากทหารจึงเปิดประตูเมืองออกมาช่วย จากวีรกรรมของ*หลานหลิงอ๋อง*ครั้งนี้ทำให้ชาวเมืองแต่งเป็นเพลงเล่าถึงวีรกรรม และมีการแสดงประกอบ โดยผู้แสดงจะสวมหน้ากากเป็นบทบาทของหลานหลิงอ๋อง และกล่าวกันว่าการแสดงละครสวมหน้ากากนี้เองที่ได้พัฒนามาเป็นการวาดหน้าของตัวละครงิ้ว

อาจกล่าวได้ว่าในยุคราชวงศ์*ถัง*นี้งิ้วยังมิได้ถือกำเนิดขึ้น หากแต่เป็นยุคของการสร้างพื้นฐานก่อนจะมีลักษณะชัดเจนในสมัยราชวงศ์*ซ่ง*และ*หยวน*

1.2.2 สมัยราชวงศ์*ซ่ง* (ค.ศ. 960-1279 ตรงกับ พ.ศ. 1503-1822)

ภายหลังราชวงศ์*ถัง*เสื่อมอำนาจ ประเทศจีนก็แตกเป็นก๊กเป็นเหล่าอีกครั้ง (คล้ายกับที่เคยเกิดขึ้นในสมัยสามก๊ก) ในภาคเหนือของจีนมีราชวงศ์ต่างๆ ผลัดกันขึ้นมาปกครองอาณาจักร รวมทั้งสิ้นห้าราชวงศ์ คือราชวงศ์*เหลียง* (Liang, ค.ศ. 907-923) ราชวงศ์*ถัง* (Tang, ค.ศ. 923-937) ราชวงศ์*จิ้น* (Jin, ค.ศ. 937-946) ราชวงศ์*เหลียว* (Liao, ค.ศ. 946-947 แต่เนื่องจากเป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆ นักประวัติศาสตร์จึงไม่นับรวมเป็นหนึ่งในห้าราชวงศ์) ราชวงศ์*ฮั่น* (Han, ค.ศ. 947-950) และราชวงศ์*โจว* (Zhou, ค.ศ. 951-960) ในขณะที่ทางภาคใต้ก็แบ่งเป็นสิบอาณาจักรแย่งชิงความเป็นใหญ่กัน จึงเรียกยุคนี้ว่าเป็นยุค "ห้าราชวงศ์สิบอาณาจักร" ซึ่งกินเวลา 53 ปี นับเป็นยุคสมัยแห่งความยุ่งยากและความเสื่อมโทรมของจีนอย่างแท้จริง

หลังจากนั้น ในปี ค.ศ. 960 ขุนศึกชื่อ*จ้าวควงอิ้น* (Zhao Kuangyin) แห่งราชวงศ์โจว ขณะยกทัพไปปราบปรามอาณาจักรต่างๆ ก็ถูกทหารในบังคับบัญชาหว่านล้อมแกมบีบคั้นให้ยึดอำนาจ

ราชวงศ์โจว จากนั้นจึงสถาปนาราชวงศ์*ซ่ง* และปราบปรามแคว้นต่างๆ ได้จนหมดสิ้น ประเทศจีนก็กลับมาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอีกครั้ง

อย่างไรก็ตาม สมัยนี้อาณาจักรจีนไม่ได้กว้างใหญ่เท่ากับสมัยราชวงศ์*ฮั่น*หรือราชวงศ์*ถัง*ที่เคยรุ่งเรืองมาก่อนหน้านี้ เพราะชนชาติต่างๆ ที่เคยขึ้นแก่จีนก็กลับแข็งข้อ ถึงกับยกกองทัพเข้ามาในราชอาณาจักรจีนอยู่บ่อยครั้ง ทำให้ราชวงศ์*ซ่ง*ต้องย้ายเมืองหลวง นักประวัติศาสตร์ได้แบ่งเหตุการณ์ในสมัยนี้เป็นสองช่วงคือ สมัย*ซ่งเหนือ* (*เปี่ยซ่ง*) ในช่วง ค.ศ. 960-1126 เมืองหลวงอยู่ที่เมือง*ลั่วหยัง* ต่อมาเมื่อพวกกิมก๊ก (จิน) ได้ยกทัพเข้าโจมตีนคร*ลั่วหยัง*แตก เหล่าขุนนางและเชื้อพระวงศ์บางพระองค์ที่หนีรอดได้ข้ามแม่น้ำแยงซีเกียงหรือ*ฉังเจียง* (Chang Jiang) ไปตั้งราชธานีใหม่ที่เมือง*หลิงอาน* (*หังโจว*ในปัจจุบัน) ระยะนี้เรียกว่าสมัย*ซ่งใต้* (*หนานซ่ง*) ซึ่งมีอำนาจอยู่ในช่วง ค.ศ. 1127-1279 ในช่วงซ่งใต้นี้เองก็เท่ากับประเทศจีนได้แบ่งออกเป็นสองส่วนอย่างสิ้นเชิง

สำหรับวิวัฒนาการของงิ้ว ในสมัยนี้มีการแสดงประเภทหนึ่งเรียกว่า *จำจวี้* ซึ่งถือว่าพัฒนามาจาก*ซันจวิน*ของสมัยราชวงศ์*ถัง* โดยมีลักษณะเป็นการแสดงเบ็ดเตล็ด มีเนื้อเรื่องเป็นตอนสั้นๆ และยังได้รับอิทธิพลจากดนตรีของพวกจินซึ่งขับขานบทเพลงคลอไปกับการสีซอบนหลังม้า *จำจวี้*นี้เสมือนเป็นตัวแทนของละครจีนในภาคเหนือ

ขณะที่ภาคใต้ก็มี *หนานซี่* ซึ่งพัฒนามาจากละครชาวบ้านและศิลปะแขนงอื่นอาทิเช่น เพลงกวีนิพนธ์ การร้องรำประกอบเรื่อง การขับลำเล่านิทาน การเล่านิทาน จนพัฒนามาเป็นงิ้วที่สมบูรณ์แบบมีเนื้อเรื่องชัดเจนต่างจาก*จำจวี้*ซึ่งยังเป็นเนื้อหาเบ็ดเตล็ดไม่สมบูรณ์ โดยที่ละครภาคใต้จะเน้นสุนทรียภาพของอารมณ์และความไพเราะของเสียงดนตรีและการขับร้อง ต่างจากละครภาคเหนือที่มีรูปแบบตายตัว

1.2.3 สมัยราชวงศ์*หยวน* (ค.ศ. 1279-1368 ตรงกับ พ.ศ. 1822-1911)

ในช่วงที่พวกจินยึดครองภาคเหนืออยู่นั้น พวกมองโกลซึ่งเป็นเผ่านักรบมีความชำนาญบนหลังม้า และอยู่กระจัดกระจายเป็นกลุ่มเล็กกลุ่มน้อยได้รวมกันเป็นหนึ่งเดียวกันได้ด้วยความสามารถของเตมูจิน ซึ่งสถาปนาตนเองเป็น "เจ็งกิสข่าน" และโค่นล้มอาณาจักรจินลงได้ในสมัยของโอกูไต ผู้เป็นบุตรชายในปี ค.ศ. 1234 หลังจากนั้น กุบไลข่าน ซึ่งเป็นหลานของเจ็งกิสข่านก็ได้นำทัพเข้ารุกรานอาณาจักรจีนและล้มล้างราชวงศ์*ซ่ง*ได้สำเร็จในปี ค.ศ. 1279 จากนั้นจึงสถาปนาราชวงศ์*หยวน*ขึ้น โดยมีราชธานีอยู่ที่เมืองข่านบาลิก (ปักกิ่งในปัจจุบัน) ในสมัยนี้ระบบการคมนาคมจัดว่าสะดวกมาก มีการสร้างทางหลวงเชื่อมจีนกับเปอร์เซียและรัสเซีย การเดินทางค้าขายกับต่างประเทศจึงเฟื่องฟู นอกจากนี้ยังมีสถานีเปลี่ยนม้าไว้ใช้ในราชการเพื่อความสะดวกรวด

เร็วในการส่งข่าว ประเทศจีนที่ปกครองโดยชาวมองโกลได้แผ่ขยายอาณาจักรออกไปอย่างไพศาล นับเป็นจักรวรรดิที่มีอาณาเขตกว้างขวางที่สุดแห่งหนึ่งในประวัติศาสตร์โลก

การที่ต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของมองโกล นับเป็นช่วงเวลาอันเลวร้ายของประวัติศาสตร์จีน ประชาชนต้องกล้ำกลืนรับความทุกข์ทรมานจากการกดขี่ของพวกผู้ปกครอง ประกอบกับการสอบจอหงวนเพื่อคัดคนเข้าทำราชการในระบบศักดินาถูกยกเลิกไป ทำให้บัณฑิตผู้ทรงความรู้จำนวนมากได้ผันตัวเองเข้าสู่วงการวรรณกรรมและบทละคร ประเทศจีนซึ่งยามนี้มีเศรษฐกิจการค้าที่รุ่งเรืองทำให้ความต้องการเสพย์ศิลปะทวีขึ้นทั้งในเมืองข่านบาลิค (ปักกิ่ง) *หังโจว ไคเฟิง* เป็นต้น นักประพันธ์บทละครมีการรวมกลุ่มกันเป็นสมาคม ได้ทำงานแลกเปลี่ยนประสบการณ์กัน และบางครั้งก็มีการประชันละครกันด้วย (นักเขียนบทละครหลายคนมีคณะงิ้วเป็นของตัวเอง) สิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นแรงผลักดันให้งิ้วในสมัยนี้ที่เรียกว่า "*หยวนจ๋าจวี้*" (Yuan zha zu) พัฒนาขึ้นอย่างมาก โดยเฉพาะในด้านบทละคร ซึ่งทั่วไปแล้วจะแบ่งเป็นสี่องก์ เนื้อหาองก์แรกจะนำเสนอปัญหาของเรื่อง องก์สองพัฒนาปมของเรื่อง องก์สามนำไปสู่การคลี่คลาย ส่วนองก์สี่เป็นบทสรุปของเรื่อง ลักษณะเด่นอีกประการของงิ้วในยุคนี้คือผู้เขียนจะพยายามสอดแทรกความรังเกียจเคียดแค้นที่มีต่อราชวงศ์*หยวน*โดยผ่านสัญญะต่างๆ เพื่อหลีกเลี่ยงการถูกเพ่งเล็งจากเจ้าหน้าที่บ้านเมือง และตลอดการแสดงจะมีการขับร้องโดยตัวละครเอกเพียงตัวเดียว (อาจเป็นตัวละครหญิงหรือชายก็ได้) ต่อมาในภายหลังได้ยกเลิกกฎเกณฑ์นี้ไป ทำให้ตัวละครทุกตัวสามารถขับร้องได้ ในสมัย*หยวน*นี้จัดเป็นช่วงที่บทละครจีนพัฒนาถึงขีดสุดและโดดเด่นที่สุดในประวัติศาสตร์งิ้วจีน โดยนักประพันธ์บทละครที่มีชื่อเสียงที่สุดในยุคนี้คือ*กวนฮั่นชิง* ส่วนแก่นเรื่องของงิ้วสมัยนี้พบว่ามีอยู่ 5 แนว ได้แก่ แก่นเรื่องความรัก แก่นเรื่องแนวคิดลัทธิขงจื๊อ แก่นเรื่องแนวคิดลัทธิเต๋าและศาสนาพุทธ แก่นเรื่องความสันโดษ และแก่นเรื่องความยุติธรรมของสังคม (Shi C., 1976)

นอกจาก*หยวนจ๋าจวี้*ซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ทางเหนือแล้ว ก็ยังมีงิ้วภาคใต้ซึ่งมีศูนย์กลางความเจริญอยู่ที่เมือง*หังโจว* อันเป็นเมืองหลวงของราชวงศ์ซ่งที่อพยพหนีพวกมองโกลลงใต้ ลีลาของละครภาคใต้เน้นที่ความไพเราะอ่อนโยนของบทกวีหรือเนื้อเพลง สร้างความมีชีวิตชีวาอย่างเป็นธรรมชาติ โดยไม่วางกฎเกณฑ์รูปแบบตายตัวอย่าง*หยวนจ๋าจวี้* นักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียงของภาคใต้คือ*เกาหมิง*

ช่วงปลายราชวงศ์ศูนย์กลางความเจริญย้ายไปภาคใต้ ประกอบกับราชสำนักได้รื้อฟื้นการสอบจอหงวนขึ้นใหม่ ทำให้พวกบัณฑิตผู้ทรงความรู้พากันหันกลับไปสนใจการศึกษา *หยวนจ๋าจวี้* จึงเสื่อมลง

1.2.4 สมัยราชวงศ์*หมิง* (ค.ศ. 1368-1644 ตรงกับ พ.ศ. 1911-2187)

ในปลายสมัยราชวงศ์*หยวน* ได้เกิดกบฏชาวนาและกลุ่มสมาคมลับขึ้นทั่วไป กลุ่มกบฏเหล่านี้ล้วนมีจุดประสงค์เพื่อขับไล่พวกมองโกลออกไปจากแผ่นดินจีน ในที่สุดกองทัพชาวนาที่มี*จูหยวนจัง*เป็นผู้นำก็สามารถยึดปักกิ่งได้ใน ค.ศ. 1368 ทำให้จักรพรรดิแห่งราชวงศ์*หยวน*พร้อมทั้งพระบรมวงศานุวงศ์ต้องหลบหนีกลับไปยังดินแดนมองโกเลียดั้งเดิมของตน

ยุคนี้เป็นยุคที่จีนได้ฟื้นฟูขนบธรรมเนียมที่เคยเป็นของจีนแท้ๆ ขึ้นมาใหม่ หลังจากที่เคยถูกยกเลิกไปในสมัยราชวงศ์*หยวน* และยุคนี้ก็ตรงกับยุคล่าอาณานิคมของประเทศตะวันตก ทำให้จีนมีการติดต่อและเกี่ยวข้องกับประเทศตะวันตก เช่น โปรตุเกส อังกฤษ รัสเซีย อยู่บ่อยครั้ง

สำหรับงิ้วในสมัยนี้มีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมากทั้งในด้านตัวละคร บท เครื่องแต่งกาย ฉาก ศิลปะการแสดง นอกจากนี้การวาดหน้าตัวละครจิ้ง ซึ่งแต่เดิมใช้เพียงสีขาวดำ ก็ได้เพิ่มสีอื่นขึ้นมาอันเป็นแบบฉบับของการวาดหน้างิ้วในยุคปัจจุบัน และที่สำคัญคือช่วงนี้มีงิ้วท้องถิ่นเกิดขึ้นมากมายพร้อมกับทำนองเพลงที่เกิดขึ้นและใช้ในท้องถิ่นต่างๆ งิ้วที่สำคัญในยุคนี้เรียกว่า*ฉวนฉีซี่* (chuan qi xi) หรือแปลว่าละครนิยาย อย่างไรก็ตามในเชิงวรรณกรรมแล้ว *ฉวนฉี*ยังไม่อาจเทียบได้กับ*หยวนจ๋าจวี้* นอกจากนี้ก็ยังมีละคร Hai yan ซึ่งพัฒนามาจากละครภาคใต้ในสมัย*ซ่ง*และ*หยวน* (Mackerras, 1990) และได้เผยแพร่ไปยังเมืองต่างๆ รวมถึงปักกิ่ง ใช้ภาษากลางในการแสดง ละครแบบ Hai yan นี้เสื่อมไปในช่วงยุคต้นราชวงศ์ชิง อย่างไรก็ตาม องค์ประกอบบางอย่างยังคงปรากฏอยู่ในละครเงาในเมือง*เจ้อเจียง*ในปัจจุบัน

นักการละครที่มีชื่อเสียงมากในยุคนี้คือ *ถังเซียนจู* และ *เวยเหลียงฟู* จุดเด่นในละครของ*ถังเซียนจู*คือความไพเราะในการเรียงร้อยถ้อยคำที่กลมกลืนกับเสียงดนตรี ส่วน*เวยเหลียงฟู*เป็นผู้สร้างรูปแบบงิ้วแบบใหม่ที่เรียกว่า *คุนชวี่* (kun qu) อันเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะดนตรีภาคเหนือกับภาคใต้มาขัดเกลาและดัดแปลงให้มีลีลาดังที่เขาชอบ แนวทางการละครในสมัยราชวงศ์*หมิง*จึงมีสองสำนักใหญ่ๆ คือ ละครแนววรรณศิลป์ของ*ถังเซียนจู* กับละครแนวคีตศิลป์ของ*เวยเหลียงฟู* ศูนย์กลางความเจริญของงิ้วหรือละครจีนในยุคนี้คือเมือง*ซูโจว* อันเป็นเมืองหลวงของราชวงศ์*หมิง*

1.2.5 สมัยราชวงศ์ชิง (ค.ศ. 1644-1911 ตรงกับ พ.ศ. 2187-2454)

ยุคสมัยนี้เป็นยุคที่ประเทศจีนต้องถูกปกครองโดยชาวต่างชาติอีกครั้ง หลังจากที่เคยประสบมาแล้วในสมัยราชวงศ์*หยวน* โดยในคราวนี้เป็นพวกแมนจูหรือพวกจินซึ่งเคยบุกโจมตีราชวงศ์ซ่งจนต้องย้ายเมืองหลวงลงใต้มาแล้วครั้งหนึ่ง

ในปลายสมัยราชวงศ์*หมิง* บ้านเมืองระส่ำระสาย มีการฉ้อราษฎร์บังหลวงขึ้นทั่วไป ประกอบกับจักรพรรดิไร้ความสามารถ ทำให้*หลี่จื้อเฉิง*ผู้นำชาวนาได้ก่อกบฏขึ้น ฝ่ายราชสำนักสู้ไม่ได้จึงขอร้องให้พวกแมนจูยกทัพมาช่วยปราบกบฏ กองทัพแมนจูจึงถือโอกาสยึดกรุงปักกิ่ง และเชิญจักรพรรดิของตนมาประทับที่นี่ จากนั้นจึงค่อยๆ ลิดรอนอำนาจจีนทีละน้อย จนกระทั่งยึดครองประเทศจีนได้ทั้งหมด ในยุคนี้จีนมีการติดต่อกับชาติตะวันตกอย่างมาก โดยเฉพาะต้องรับมือกับการแผ่ขยายอิทธิพลของต่างชาติ รวมถึงการก่อกบฏภายในประเทศหลายครั้งหลายคราว

สำหรับงิ้วหรือการละครจีน จากการที่งิ้วท้องถิ่นได้รับความนิยมในสมัยราชวงศ์*หมิง* ประกอบกับจักรพรรดิ*เฉียนหลง*ทรงสนพระทัยในศิลปะการละครเป็นอย่างยิ่ง ทรงคัดเลือกศิลปินฝีมือดีจากทั่วประเทศมาประจำ ณ กรุงปักกิ่ง เมืองหลวงสมัยนั้น จึงมีงิ้วอาชีพจากท้องถิ่นต่างๆ มาแสดงความสามารถตามเมืองใหญ่ๆ เช่น*หยังโจว*และปักกิ่งอยู่เสมอ คณะที่ได้รับความนิยมมากก็ตั้งรกรากอยู่ประจำ ครั้นมีงิ้วชนิดใหม่เข้ามาแสดงและได้รับความนิยม งิ้วเดิมที่เคยได้รับความนิยมก็จะรับเอางิ้วชนิดใหม่นั้นเข้ามาผสมผสานจนเกิดเป็นรูปแบบใหม่ซึ่งนับเป็นการรวบรวมเอาลักษณะเด่นของงิ้วท้องถิ่นต่างๆ ในที่สุดจึงเกิดเป็นงิ้วปักกิ่งขึ้น

1.2.6 สมัยหลังราชวงศ์ชิง (ค.ศ. 1912-ปัจจุบัน ตรงกับ พ.ศ. 2455-ปัจจุบัน)

ปลายยุคราชวงศ์ชิงได้เกิดกบฏขึ้นไปทั่วโดยขบวนการรักชาติ ซึ่งต้องการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ในที่สุดคณะปฏิวัตินำโดย ดร.ซุนยัดเซ็น ได้สถาปนาสาธารณรัฐจีนขึ้นในวันปีใหม่ของปี ค.ศ. 1912 ต่อมาในเดือนกุมภาพันธ์ปีเดียวกัน พระจักรพรรดิปูยี จักรพรรดิองค์สุดท้ายของราชวงศ์ชิงก็ประกาศสละราชสมบัติ นับเป็นการสิ้นสุดการปกครองของราชวงศ์แมนจูและระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์

อย่างไรก็ตาม แม้ประเทศจีนจะเปลี่ยนแปลงการปกครอง แต่อำนาจก็ไม่ได้กระจายไปสู่ประชาชนอย่างแท้จริง คงยังอยู่ในมือกลุ่มชนชั้นปกครองอยู่นั่นเอง ข้าราชการถือโอกาสขูดรีดประชาชน การฉ้อราษฎร์บังหลวงยังคงดำเนินต่อไป ทำให้กองทัพแดงของพรรคคอมมิวนิสต์ที่นำโดย*เหมาเจ๋อตุง* ซึ่งได้รับอิทธิพลความคิดมาจากการปฏิวัติในประเทศรัสเซีย สามารถบุกยึด

อำนาจได้ในปี ค.ศ. 1949 และเปลี่ยนแปลงการปกครองอีกครั้ง จากระบอบประชาธิปไตยมาเป็นคอมมิวนิสต์จวบจนปัจจุบัน

สำหรับความเปลี่ยนแปลงของงิ้วในยุคนี้คือ งิ้วท้องถิ่นพยายามเอางิ้วปักกิ่งเป็นมาตรฐานและพยายามปรับปรุงให้เกิดความงดงามยิ่งขึ้น งิ้วต่างถิ่นมีการแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน มีการแต่งกายแบบสากลนิยมเกิดขึ้นเมื่อประเทศเริ่มพัฒนาแบบตะวันตก เมื่อถึงสมัยสาธารณรัฐประชาชนจีน รัฐบาลสนับสนุนงิ้วทุกประเภท งิ้วจึงมีความเจริญก้าวหน้าขึ้น ต่อมาในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม การแสดงงิ้วพลอยได้รับความกระทบกระเทือนอยู่ระยะหนึ่ง หลังจากนั้นก็ฟื้นตัวขึ้นอีกครั้ง งิ้วได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาและยกย่องเป็นศิลปะประจำชาติ นอกจากนี้รัฐบาลคอมมิวนิสต์จีนยังถือโอกาสใช้งิ้วเป็นกระบอกเสียงในการโฆษณาชวนเชื่ออุดมการณ์ต่างๆ ของรัฐบาลอีกด้วย

1.3 ประเภทของงิ้ว

พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526) อธิบายว่างิ้วมีหลายชนิด หากพิจารณาตามลักษณะของผู้แสดงหรืออุปกรณ์ที่ใช้แสดงเป็นตัวละคร ก็อาจแบ่งได้เป็น

1) งิ้วที่ใช้คนแสดง

2) งิ้วหุ่นกระบอก

3) งิ้วที่ใช้หนังสัตว์ตัดฉลุคล้ายหนังตะลุงของไทย

หากจะกล่าวเฉพาะงิ้วที่ใช้คนแสดงนั้น โดยทั่วไปสามารถแบ่งได้เป็นสองประเภทคือ

1) งิ้วหลวง (งิ้วปักกิ่ง) หรือที่เรียกว่า *จิงจวี้ กั๋วจวี้* หรือ *ผิงจวี้* ถือว่าเป็นงิ้วประจำชาติ แสดงโดยใช้ภาษาจีนกลาง มีลีลาการร่ายรำ ท่วงทำนอง ดนตรีประกอบ เนื้อหา การแต่งกาย การแต่งหน้า ทุกอย่างจะต้องเป็นไปตามแบบแผนที่โบราณกำหนดอย่างเคร่งครัด

2) งิ้วท้องถิ่น หรือที่เรียกว่า *ตี้ฟังซี่* เป็นงิ้วที่มีวิวัฒนาการมาจากการละเล่น การฟ้อนระบำของชาวพื้นเมืองในแต่ละท้องถิ่น มีการดัดแปลงและปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ งิ้วท้องถิ่นนี้มีอยู่หลายร้อยชนิด เช่น งิ้วฮกเกี้ยน งิ้วเสฉวน งิ้วยูนนาน งิ้วกวงสี งิ้วแต้จิ๋ว งิ้วกวางตุ้ง งิ้วไหหลำ เป็นต้น โดยที่งิ้วของแต่ละท้องถิ่นจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันไป แม้จะเล่นเรื่องเดียวกันก็จะมีรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะภาษาที่ใช้ก็จะใช้ภาษาท้องถิ่น ไม่ได้ยึดถือตามแบบแผนอย่างเคร่งครัดเท่ากับงิ้วหลวง

2. แนวคิดเรื่องนาฏกรรมกับการสื่อสาร

2.1 การสื่อความในนาฏกรรม

นิธิ เอียวศรีวงศ์ กล่าวว่า นาฏกรรมคือ "การสื่อความโดยอาศัยร่างกาย จังหวะ ทำนอง และ/หรือถ้อยคำที่เรียกว่าเนื้อร้อง...เมื่อนาฏกรรมเป็นการสื่อความ นาฏกรรมจึงไม่ได้ปรากฏในสุญญากาศ แต่ต้องเกิดขึ้นท่ามกลางบริบททางสังคมเสมอ เพราะผู้ประกอบนาฏกรรมย่อมต้องการสื่อความหมายบางอย่างแก่ผู้อื่น ไม่ว่าผู้อื่นนั้นจะเป็นมนุษย์ ผี หรือเทพเจ้าก็ตาม อีกทั้งความหมายใดๆ จะเป็นที่รับรู้ได้ก็ต้องอาศัยข้อตกลงที่มีมาในสังคม ซึ่งเรียกว่า ขนบ ประเพณี ศาสนา ความเชื่อ มาตรฐานทางศิลปะ ฯลฯ" (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538: 97) และยังแบ่งนาฏกรรมเป็น 3 ประเภทตามลักษณะของ "ผู้รับสาร" อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งของกระบวนการสื่อสาร ดังนี้

1. นาฏกรรมที่สื่อความแก่ผู้ชม

2. นาฏกรรมที่สื่อความแก่ผู้ร่วมแสดงนาฏกรรม

3. นาฏกรรมที่สื่อความแก่กลุ่ม เป็นนาฏกรรมที่ตัวผู้แสดงจะถูกหลอมรวมไปกับกลุ่ม

เมื่อพิจารณาจากการแบ่งประเภทดังนี้จะพบว่า งิ้วจัดเป็นนาฏกรรมที่สื่อความแก่ผู้ชม หากแต่ผู้ชมงิ้วนั้นไม่ใช่เพียงผู้ชมที่เป็น "คน" เท่านั้น หากยังรวมถึงผู้ชมที่เป็น "เทพเจ้า" ด้วย ทั้งนี้เนื่องจากสถานภาพของงิ้วส่วนหนึ่งผูกติดอยู่กับพิธีกรรม การจัดแสดงงิ้วในเทศกาลต่างๆ ของศาลเจ้าย่อมเป็นคำอธิบายที่ชัดเจนที่สุด

ขณะที่ Roland Barthes (1964 : p 258, อ้างถึงใน วัลยา วิวัฒน์ศร, 2538: 123) ได้กล่าวว่านาฏกรรมหรือละครนี้เป็นเครื่องจักรของการสื่อสารประเภทหนึ่งซึ่ง "ในขณะที่ไม่ได้ทำงานเครื่องจักรนี้ซ่อนตัวอยู่หลังม่าน แต่เมื่อมีการเปิดตัวเครื่องจักรนี้ มันจะส่งสาร (messages) จำนวนหนึ่งมายังเราทันที สารเหล่านี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะ กล่าวคือมันถูกส่งมาพร้อมๆ กันแต่ด้วยจังหวะที่ต่างกันในการแสดงแต่ละขณะ เราจะได้รับข่าวสารถึงหกหรือเจ็ดประการในเวลาเดียวกัน (จากเสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กริยาท่าทาง ภาษาใบ้ คำพูด) ข่าวสารบางประเภทคงที่ (กรณีของฉาก) ในขณะที่ข่าวสารอื่นๆ เปลี่ยนไป (คำพูด กริยาท่าทาง) นี่เป็นเรื่องของการประสานข่าวสารอย่างแท้จริงและนี่คือลักษณะความเป็นละคร : กลุ่มสัญญะกลุ่มหนึ่ง" กลุ่มสัญญะนี้เกิดขึ้นจากทุกหน่วยที่ปรากฏบนเวที และล้วนเป็นสัญญะที่มีความหมาย กลุ่มสัญญะนี้จะทำหน้าที่สร้างสารที่ต้องการสื่อส่งมายังผู้ดู เช่นเพื่อบอกบทบาทและนิสัยของตัวละคร รวมทั้งสามารถบอกรหัสทางสังคมและวัฒนธรรมได้อีกด้วย ผู้ชมที่ทำหน้าที่ถอดรหัสสัญญะนี้จะ

I19834056

ต้องอยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกับเรื่องที่แสดง หรือไม่ก็ต้องรู้จักวัฒนธรรมของเรื่องนั้นๆ และในระหว่างการแสดงนั้น สิ่งที่ต้องการสื่อสารไปยังผู้ชมอาจขาดหายไปบ้าง แต่ในอีกทางหนึ่งแล้ว ผู้รับสารก็อาจมีการรับสารเพิ่มขึ้นมาได้โดยไม่ตั้งใจ

โดยนัยนี้ จะพบว่านาฏกรรมหรือละครซึ่งเป็นการสื่อสารรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า "สื่อสารการแสดง" นั้นเป็นการสื่อสารโดยใช้กลุ่มสัญญะผ่านทางองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดง สำหรับงิ้วก็ได้แก่ 1) เวที ฉาก อุปกรณ์ 2) ดนตรีและการขับร้อง 3) ประเภทและบทบาทตัวละคร 4) ศิลปะและเทคนิคการแสดง 5) เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า องค์ประกอบเหล่านี้ล้วนเป็นสัญญะที่มีความหมายส่งมายังผู้ชม

อย่างไรก็ตาม การสื่อความของงิ้วใช่เพียงแต่จะถูกจำกัดด้วยองค์ประกอบต่างๆ นี้เท่านั้น Marshall McLuhan ได้กล่าวว่า "สื่อกลางคือตัวข่าวสาร" (Medium is message) (McLuhan, 1964) การพิจารณาสื่อกลางจึงควรกินความรวมไปถึงสภาวะแวดล้อมหรือบริบทของสื่อกลางด้วย เพราะนาฏกรรมนั้น "สัมพันธ์กับปรากฏการณ์อื่นๆ ในวัฒนธรรม...นาฏกรรมเป็นผลผลิตของสังคมวัฒนธรรมในสถานที่และเวลาหนึ่งๆ เทคโนโลยี ระบบเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ศาสนา ความเชื่อ โลกทัศน์ที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลาย่อมจะต้องมีผลกระทบต่อนาฏกรรมเสมอ" (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2534: 13-20) เช่นเดียวกับที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2538: 110-112) กล่าวว่าสารของนาฏกรรมถูกกำหนดจากปัจจัยทางสังคมหลายอย่าง ที่สำคัญก็คือ

1. ศาสนา ความเชื่อ โลกทัศน์ ปรัชญา อุดมการณ์
2. รัฐประศาสนศาสตร์
3. มาตรฐานของความสัมพันธ์ทางสังคม
4. สื่ออื่น

2.2 รสแห่งนาฏกรรม

นาฏกรรมต่างๆ อันรวมถึงงิ้ว นอกจากจะสื่อเนื้อหาหรือความคิดมายังผู้ชมแล้ว ยังสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่เรียกว่า "นาฏยรส" หรือรสแห่งนาฏกรรม ซึ่งเกิดขึ้นจากการได้รับรู้สภาพการณ์ บรรยากาศ หรือเหตุการณ์บางอย่างในการแสดง คัมภีร์นาฏยศาสตร์ โดยภรตมุนี (2511 แปลโดย แสง มนวิทูร) ระบุว่ามีอยู่ด้วยกันเก้าชนิดดังนี้

1. รสแห่งความรัก (ศฤงคาระรส) เกิดจากความยินดี ความชอบใจ โดยทางวาจา การแต่งตัว และกิริยาท่าทาง เหตุการณ์ที่ปรากฏคือการที่ตัวละครชอบพอกัน เที่ยวชมอุทยาน มีอารมณ์แจ่มใส นักแสดงพึงแสดงด้วยท่าทางทำตาชมดชม้อย พูดจาอ่อนหวาน

2. รสแห่งความขบขัน (หาสยะรส) เกิดจากการหัวเราะ โดยทางร่างกายของผู้แสดง การแต่งตัว และวาจา เหตุการณ์ที่ปรากฏคือการแสดงท่าทะเล้นโลเล พูดโกหก แสดงท่าแปลกๆ ผู้แสดงพึงแสดงด้วยการทำปากจมูกและแก้มสั่น ทำตาลุก หน้าแดง เท้าสะเอว

3. รสแห่งความกรุณา (กรุณารส) เกิดจากความโศก มีสามอย่างคือ เกิดจากได้รับความอยุติธรรม เกิดจากความเสื่อมทรัพย์ และเกิดจากเหตุที่ทำให้เกิดความโศก เหตุการณ์ที่ปรากฏคือการถูกแช่ง ด่า ตกทุกข์ได้ยาก การพลัดพรากจากคนรัก ถูกฆ่า ถูกจองจำ โดยผู้แสดงพึงแสดงท่าทางมีน้ำตาตก คร่ำครวญรำพัน สะดุ้งกลัว

4. รสแห่งความดุร้าย (เราทระรส) เกิดจากความโกรธ มีสามอย่างคือ ร่างกายของผู้แสดง การแต่งตัว และวาจา เหตุการณ์ที่ปรากฏคือความโกรธ พูดใส่ความ พูดให้เจ็บใจ ดูหมิ่นกล่าวเท็จ อาฆาตจองเวร กล่าวคำหยาบคาย โดยผู้แสดงพึงทำท่าทางเฆี่ยน ฆ่า ขมวดคิ้ว ขบฟัน แก้มสั่น

5. รสแห่งความกล้า (วีระรส) เกิดจากความอุตสาหะ มีสามอย่างคือ กล้าให้ กล้าประพฤติธรรม และกล้ารบ เหตุการณ์ที่ปรากฏคือความแกล้วกล้า ความสามารถในการรบ ความไม่ลุ่มหลง การข่มอินทรีย์ ผู้แสดงพึงทำท่าทางตั้งมั่น มั่นคง กล้า เสียสละ

6. รสแห่งความกลัว (ภยานกะรส) เกิดจากความกลัว มีสามอย่างคือ เกิดจากการหลอกลวง เกิดจากการลงโทษ และการขู่ให้กลัว เหตุการณ์คือการได้ยินเสียงผิดปรกติ เห็นภูตผีปีศาจ การไปสู่บ้านร้าง การเห็นหรือได้ยินเรื่องของญาติพี่น้องที่ถูกฆ่า ผู้แสดงพึงทำท่าทางมือสั่น เท้าสั่น ตากลอก ขนลุก หน้าซีด

7. รสแห่งความชัง (พีภัตสะรส) เกิดจากความชัง มีสองอย่างคือ ความขยะแขยงที่สะอาด และความขยะแขยงที่สกปรก เหตุการณ์ที่ปรากฏคือการได้ยินหรือเห็นสิ่งที่ไม่ชอบใจ สิ่งที่สกปรก ผู้แสดงพึงทำท่าทางห่อตัว ทำอาเจียน ถ่มน้ำลาย

8. รสแห่งความอัศจรรย์ใจ (อัทภุตะรส) เกิดจากความสนเท่ห์ มีสองอย่างคือเกิดจากทิพย์ เช่นเห็นเทวดา และเกิดจากความสุข เหตุการณ์ที่ปรากฏคือเห็นเทวดา ได้รับของที่ต้องการ ไปเที่ยวสวนอุทยาน ไปเที่ยววัด ผู้แสดงพึงทำท่าทางตาพอง จ้องดู ขนลุก น้ำตาไหล เหงื่อแตก ดีใจ

9. รสแห่งความสงบ (ศานตะรส) เกิดจากความสงบ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นคือการรู้ความจริงอันถ่องแท้ ความปราศจากราคะ ผู้แสดงพึงทำท่าทางบังคับอินทรีย์ การประพฤติตามวินัย เพ่งจิต แต่บางครั้งก็ไม่นับรวมศานตะรส โดยอ้างว่าเหตุเพราะรสทั้งแปดล้วนเกิดจากรสประเภทนี้ทั้งสิ้น

รสทั้งเก้าประการนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ด้วยการทำให้สิ่งที่อยู่ในใจผู้ประพันธ์บทละครปรากฏออกมา หรือที่เรียกว่า "ภาวะ" ซึ่งประกอบด้วยความหมายหรือเหตุการณ์ที่ปรากฏ (วิภาวะ) และการแสดง การทำท่าทาง (อนุภาวะ) ภาวะมีอยู่สามชนิดคือ ภาวะที่เป็นตัวรสเอง (สถายีภาวะ) ภาวะที่เป็นเหตุส่งเสริมนำไปสู่รสทั้งหลาย (วยภิจารีภาวะ) และ ภาวะอันเกิดแต่สันดาน (สาตวิกะภาวะ) ดังนี้

1. ภาวะที่เป็นตัวรสเอง (สถายีภาวะ) มี 8 อย่าง ได้แก่ ความยินดี ความขบขัน ความโศก ความโกรธ ความอุตสาหะ ความกลัว ความชัง และความอัศจรรย์ใจ

2. ภาวะที่เป็นเหตุส่งเสริมนำไปสู่รสทั้งหลาย (วยภิจารีภาวะ) มี 33 อย่าง ได้แก่ ความเฉยเมยชาเย็น ความเหนื่อย ความสงสัย ความให้ร้ายอาฆาต ความเมา ความอ่อนเพลีย ความเกียจคร้าน ความยากจน ความวิตกกังวล ความหลง ความจำ ความมั่นคง ความอาย ความหวั่นไหว ความยินดี เหตุสะเทือนใจ ความซึมเซอะ ความหยิ่งจองหอง ความเศร้าโศกเสียใจ ความขวนขวาย ความง่วงนอน ความเป็นลมชักแน่นิ่ง การหลับ การตื่นจากหลับ ความโกรธเหลือกลั้น ความเสแสร้ง ความดุร้าย ความรู้ ความป่วยไข้ ความบ้าคลั่ง ความตาย ความสะดุ้งตกใจ ความพิจารณา

3. ภาวะอันเกิดแต่สันดาน (สาตวิกะภาวะ) มี 8 อย่าง ได้แก่ ตัวแข็ง เหงื่อตก ขนลุก พูดละล่ำละลัก ตัวสั่น หน้าซีดหรือถอดสี น้ำตาตก ความบรรลัย

รสต่างๆ ล้วนย่อมเกิดจากภาวะเหล่านี้โดยที่

รสแห่งความรัก เกิดจากภาวะ 46 อย่าง (ยกเว้นความเกียจคร้าน ความดุร้าย และความชัง)

รสแห่งความขบขัน เกิดจาก ความเหนื่อย ความสงสัย ความให้ร้ายอาฆาต ความอ่อนเพลีย ความหวั่นไหว การหลับ ความง่วงนอน และความเสแสร้ง

รสแห่งความกรุณา เกิดจาก ความเฉยเมยชาเย็น ความวิตกกังวล ความยากจน ความเหนื่อย น้ำตาตก ความซึมเซอะ ความตาย และความป่วยไข้

รสแห่งความดุร้าย เกิดจาก ความหยิ่งจองหอง ความให้ร้ายอาฆาต ความเมา ความอุตสาหะ เหตุสะเทือนใจ ความโกรธเหลือกลั้น ความโกรธ ความหวั่นไหว และความดุร้าย

รสแห่งความกล้า เกิดจาก ความมั่นคง ความอุตสาหะ เหตุสะเทือนใจ ความยินดี ความรู้ ความดุร้าย ความโกรธเหลือกลั้น และความเมา

รสแห่งความกลัว เกิดจาก ตัวสั่น เสียงแตก ขนลุก พูดละล่ำละลัก ตัวแข็ง ความตาย เหงื่อตก และหน้าซีดหรือถอดสี

รสแห่งความชัง เกิดจาก ความเป็นลมชักแน่นิ่ง ความบ้าคลั่ง ความเศร้าโศกเสียใจ ความเมา ความตาย ความป่วยไข้ และความกลัว

รสแห่งความอัศจรรย์ใจ เกิดจาก ตัวแข็ง เหงื่อตก ความหลง ขนลุก ความอัศจรรย์ใจ เหตุสะเทือนใจ ความซึมเซอะ ความยินดี และความเป็นลมชักแน่นิ่ง

2.3 นาฏกรรมในฐานะสื่อวัฒนธรรม

วัฒนธรรม คือความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนและเป็นพลวัตของผู้คน สิ่งของ โลกทัศน์ กิจกรรม และสิ่งแวดล้อม เป็นการแสดงออกและเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ในชุมชน ซึ่งอาจถูกถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง แต่ก็อาจเปลี่ยนแปลงได้เช่นกัน วัฒนธรรมเหล่านี้รวมถึงภาพวาด ดนตรี สถาปัตยกรรมและประติมากรรม ความเชื่อทางศาสนาและการปฏิบัติ การแต่งกายและวิถีชีวิต ค่านิยมและทัศนคติ รวมไปถึงเครื่องมือหรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นทั้งปวง (Jayaweera, 1991 ; Lull, 1995)

งิ้วนับเป็นวัฒนธรรมแขนงหนึ่งในฐานะความเป็นนาฏกรรมหรือศิลปะการแสดง แม้จะมีรูปแบบและเกิดขึ้นมาเป็นเวลานาน แต่ก็อาจมีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงแตกต่างไปจากในอดีต และเมื่องิ้วเป็นกระบวนการสื่อสารประเภทหนึ่งซึ่งผูกพันกับความเป็นวัฒนธรรมของจีน จึงเรียกสื่อชนิดนี้ว่าเป็น “สื่อวัฒนธรรม” (Cultural media) นอกจากนี้ยังมีคำอื่นที่มีความหมายใกล้เคียงกันและนำมาใช้ได้กับการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่คำว่า “สื่อประเพณี” (Traditional media) “สื่อพื้นบ้าน” (Folk media) “สื่อชุมชน” (Community media) และ “สื่อทางเลือก” (Alternative media)

สื่อพื้นบ้าน คือ รูปแบบของการสื่อสารระหว่างบุคคลกับบุคคล หรือบุคคลกับกลุ่ม หรือกลุ่มคนกับกลุ่มคนที่ได้ประพฤติปฏิบัติสืบต่อมาจนเกิดความเคยชินเป็นประเพณี และครอบคลุมถึงประเพณี ภาษา ท่าทาง การแต่งกาย เครื่องใช้ ฯลฯ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2530: 40)

สื่อประเพณี คือ สื่อแบบดั้งเดิมที่มีอยู่ในสังคมซึ่งใช้สื่อความหมายระหว่างชาวบ้าน สื่อประเพณีเป็นสื่อที่มีลักษณะไม่เป็นทางการ เหมาะกับท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ตลอดจนสอดคล้องกับค่านิยมและความเข้าใจของผู้รับบางกลุ่มโดยเฉพาะ (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, สื่อสารเพื่อการพัฒนา หน่วยที่ 1)

ขณะที่สื่อชุมชน คือ สื่อที่มีไว้เพื่อแสดงอัตลักษณ์ของชุมชนนั้น ซึ่งสมาชิกในชุมชนสามารถใช้สื่อนี้เพื่อหาข้อมูลข่าวสาร เพื่อการศึกษา และเพื่อความบันเทิง เป็นต้น สื่อชุมชนเป็นสื่อที่มีขึ้นเพื่อสนับสนุนการเข้ามามีส่วนร่วมขององค์กรและชนกลุ่มน้อย หรือกลุ่มวัฒนธรรมย่อยภายในชุมชนหนึ่งๆ (UNESCO, 1993) สื่อชุมชนจึงเป็นตัวสะท้อนการสร้างสภาพแวดล้อมทางสังคม-การเมือง วัฒนธรรม และเศรษฐกิจ ด้วยสมาชิกในชุมชนเอง (Berrigan, 1979)

ส่วนการสื่อสารทางเลือก หมายถึง โครงสร้างและขนบของการสื่อสารที่เป็นส่วนช่วยเสริมขนบกระแสหลัก เพราะความคิดกระแสหลักนี้ไม่อาจทำให้สมาชิกในกลุ่มทั้งหมดพึงพอใจได้ สื่อทางเลือกและสื่อกระแสหลักมีความแตกต่างกันหลายประการ เช่น สัดส่วนของผู้ชมและระดับการแพร่กระจายของสื่อ โดยสื่อทางเลือกจะมีผู้ชมเป็นคนกลุ่มน้อยและอยู่ในระดับท้องถิ่นมากกว่าจะเป็นระดับชาติ และเนื้อหาสารก็ยังมีแนวโน้มว่าจะต่างไปจากที่พบในสื่อทั่วไป (UNESCO, 1993)

ความหมายของสื่อแต่ละชนิดข้างต้นนี้อาจแตกต่างกันในรายละเอียด แต่ก็นับได้ว่าง้ิวเป็นวัฒนธรรมหรือสื่อประเพณีรูปแบบหนึ่งที่ถือกำเนิดขึ้นในประเทศจีนและเข้าสู่ประเทศไทยได้หลายร้อยปี ในระยะเวลาที่ผ่านมานี้ ง้ิวดำรงสถานะความเป็นสื่อพื้นบ้านและสื่อชุมชน หากแต่ความเป็น "ชุมชน" ของง้ิวไม่ได้จำกัดอยู่แต่เพียงภูมิภาคใดภูมิภาคหนึ่ง (ไม่เหมือนกับที่หนังตะลุงเป็นสื่อของท้องถิ่นภาคใต้ ฟ้อนเป็นของภาคเหนือ เป็นต้น) หากแต่ง้ิวเป็นสื่อที่เข้าถึงทุกชุมชนที่มีคนเชื้อสายจีนอาศัยอยู่หนาแน่น โดยที่ง้ิวนับเป็นสื่อทางเลือกหนึ่งที่ตอบสนองความต้องการของคนเชื้อสายจีนอย่างที่สื่อบันเทิงอื่นๆ อาทิเช่น ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ หรือแม้แต่มหรสพต่างๆ ของไทย เช่น ลิเก ลำตัด ไม่อาจตอบสนองกลุ่มคนเหล่านี้ได้

เมื่อง้ิวเป็นสื่อวัฒนธรรมแขนงหนึ่ง ดังนั้นง้ิวจึงมีความสัมพันธ์กับผู้คนที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมนั้น แม้ง้ิวจะเป็นสื่อสารการแสดงที่มีรากเหง้าจากประเทศจีน แต่อย่างไรก็ตาม Lull (1995) กล่าวว่า วัฒนธรรมกับเชื้อชาติ (race) ไม่ใช่สิ่งเดียวกัน แม้ว่าวิถีการดำเนินชีวิตจะทำให้สืบร่องรอยไปได้ถึงที่มาหรือต้นกำเนิดทางเชื้อชาติ เช่น เมื่อเรากล่าวถึง "วัฒนธรรมจีน" เราย่อมหมายถึงผู้คนและวิถีชีวิตที่เป็นคนจีนในประเทศจีน แต่การอพยพย้ายถิ่นและการผสมกลมกลืนกับวัฒนธรรมใหม่ทำให้ลักษณะที่ตรึงแน่นเรื่องเชื้อชาติและเขตแดนภูมิประเทศเคลายลง วัฒนธรรม

จีนในประเทศไทยอาจแตกต่างจากวัฒนธรรมจีนในประเทศจีนอันเป็นที่มา และงิ้วในประเทศไทยอาจย่อมแตกต่างจากงิ้วในประเทศจีนเช่นกัน

3. แนวคิดเรื่องสุนทรียทัศน์ของขงจื๊อ

คำสอนลัทธิขงจื๊อเป็นความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมอุดมคติของชนชาติจีนมายาวนาน และยึดกุมความคิดของคนจีนได้มากที่สุด จนกล่าวได้ว่า "ลัทธิขงจื๊อคือแม่พิมพ์แห่งวัฒนธรรมจีน" (เสถียร โพธินันทะ, 2539 : 41) ปรัชญาขงจื๊อสามารถนำมาอธิบายถึงศาสตร์หลายด้าน ไม่เว้นแม้แต่แนวคิดด้านสุนทรียะ

ขงจื๊อ (551-479 ปีก่อน ค.ศ.) มีแนวคิดหลักด้านสุนทรียะคือเรื่องเมตตากรุณา (*เหริน*, ren) ขงจื๊อไม่ปฏิเสธว่าปัจเจกบุคคลควรจะบรรลุถึงความปรารถนาทางสังคมของตน แต่ก็สนับสนุนการถือสันโดษ นอกจากนี้ขงจื๊อยังมีทัศนะว่าปัจเจกบุคคลควรจะเติมเต็มความปรารถนาของตนเองในวิถีทางที่เหมาะสมต่อเชื้อชาติ วรรณะ และการช่วยเหลือซึ่งกันและกันระหว่างมนุษย์

ขงจื๊อมิได้ปฏิเสธความงามเชิงกิเลสกามารมณ์ แต่ความงามเช่นนี้มิได้มีคุณค่าอันจริงแท้เว้นเสียแต่มันจะก่อให้จิตวิญญาณมีความเมตตากรุณา ในทัศนะของขงจื๊อ "ความงาม" นั้นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับ "ความดี" หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า ความงามที่สอดคล้องกลมกลืนกันจะนำมาซึ่งเอกภาพของศีลธรรมและความรู้สึกงดงาม

เนื่องจากความสำคัญของปรัชญาขงจื๊ออยู่ที่คุณธรรม ถึงแม้ขงจื๊อจะเป็นผู้เชี่ยวชาญศิลปะและให้ความสำคัญกับศิลปะอย่างสูง แต่กระนั้นศิลปะก็เป็นเพียงอุปกรณ์ที่จะนำไปสู่คุณธรรม ดังที่ขงจื๊อกล่าวว่า "คนที่มีใจปราศจากความโอบอ้อมอารีจะมีประโยชน์อะไรด้วยการประกอบพิธีกรรม คนที่ไม่มีคุณธรรมอยู่ในใจ จะมีประโยชน์อะไรด้วยการเล่นดนตรี" (ฟื้น ดอกบัว, 2532) ในการอบรมสั่งสอนศิษย์นั้น ขงจื๊อก็เลือกใช้ดุริยางคศาสตร์อันประกอบด้วยการขับร้องและการประพันธ์เพลงทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองในการกล่อมเกลาเพื่อจูงใจให้เกิดความสงบจนเข้าถึงธรรมชาติ พร้อมที่จะรับคำสอนในวิชาต่างๆ ต่อไป (เจือจันทน์ อัชพรรณ, 2530)

ทัศนะที่เชื่อว่า "ความดี" กับ "ความงาม" ต้องเป็นสิ่งเดียวกันนั้นยังสะท้อนออกมาจากการที่ขงจื๊อวิจารณ์ดนตรีในสมัยพระเจ้า*ซุ่น*ว่าเป็นดนตรีที่ทั้งดีและไพเราะ ขณะที่ดนตรีในสมัยจักรพรรดิโจว*อู่หวง*ว่าเป็นดนตรีที่มีความไพเราะแต่ยังไม่นับว่าดีที่สุด เหตุผลก็เพราะดนตรีในสมัยพระเจ้า*ซุ่น*นั้นไม่เพียงแต่ไพเราะน่าฟังเท่านั้น หากยังเต็มไปด้วยแนวคิดในทางสันติภาพอีกด้วย

ส่วนดนตรีในสมัยจักรพรรดิโจวอู่หวงนั้น แม้จะมีความไพเราะน่าฟัง แต่ทว่าเต็มไปด้วยการเร่งเร้ายั่วยุให้เกิดสงคราม (หลี่ฉางจือ, 2537)

ตามทัศนะของขงจื๊อ ความเมตตากรุณาซึ่งเป็นหัวใจของความงามไม่ได้เกิดขึ้นโดยปัจจัยภายนอก หากแต่เป็นการกระทำที่มีสติรู้สำนึกของมนุษย์ และทำให้มนุษย์แตกต่างจากสัตว์ ทันทีที่มนุษย์ตระหนักถึงความเมตตากรุณา มนุษย์ก็จะนำความเมตตากรุณานี้ไปใช้ในฐานะที่เป็นความพึงพอใจอันยิ่งใหญ่ที่สุดของชีวิต ขงจื๊อเป็นนักคิดคนแรกที่ชี้ให้เห็นว่าความสำคัญของความงามและศิลปะตั้งอยู่บนการกระตุ้นเตือนและการเป็นแม่พิมพ์ทางศีลธรรม

สังคมจะนำไปสู่ความดีงามได้ก็โดยการปฏิบัติตนให้เหมาะสมตามบทบาทของตน ดังที่ขงจื๊อกล่าวว่า "ผู้ปกครองรัฐจงทำหน้าที่ผู้ปกครองให้สมบูรณ์ ขุนนางจงทำหน้าที่ขุนนางให้สมบูรณ์ บิดจงทำหน้าที่ของบิดาให้สมบูรณ์ บุตรจงทำหน้าที่ของบุตรให้สมบูรณ์" (เสถียร โพธินันทะ, 2539) การทำทำหน้าให้สมบูรณ์นี้เป็นการปฏิบัติตามระบบความสัมพันธ์ 5 ประการ ดังนี้ (ล. เสถียรสุต, 2533 ; อาร์ซี เจ บาห์ม, แปลโดย ครองแผน ไชยธนะสาร, 2521 ; ละเอียด ศิลาน้อย, มปป.)

1. ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองกับไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน โดยกษัตริย์หรือผู้ปกครองพึงปฏิบัติต่อประชาชนทุกหมู่เหล่าด้วยความเมตตา เสมือนประชาชนเป็นลูกหลาน ส่วนไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินพึงมีความจงรักภักดีต่อผู้ปกครอง

2. ความสัมพันธ์ระหว่างบิดามารดากับบุตรธิดา โดยบิดามารดาพึงอบรมสั่งสอนและคุ้มครองดูแลบุตรธิดา ส่วนบุตรธิดาพึงมีความกตัญญูกตเวทิตาต่อบิดามารดา เคารพนับถือท่านทั้งในยามมีชีวิตและยามถึงแก่กรรม

3. ความสัมพันธ์ระหว่างสามีกับภรรยา โดยต่างพึงมีความรักใคร่สนิทเสน่หาซื่อตรงต่อกัน

4. ความสัมพันธ์ระหว่างวงศาคณาญาติพี่น้อง โดยต่างพึงมีความปรองดองรักใคร่กัน ยึดถือลำดับอาวุโสเป็นสำคัญ

5. ความสัมพันธ์ระหว่างมิตรสหาย โดยต่างพึงมีความสัตย์จริงใจต่อกัน มิตรสหายจะต้องตักเตือนกันและกันด้วยความจริงใจตรงไปตรงมา คบหากันอย่างเท่าเทียมกัน

เมื่อสังคมประกอบด้วยความสัมพันธ์ทั้ง 5 ประการนี้ และบุคคลต่างๆ สามารถปฏิบัติตามบทบาทของตนได้ สังคมนั้นก็จะเป็นสังคมสันติสุข "ความดี" กับ "ความงาม" ก็จะมาบรรจบเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

สำหรับการศึกษาครั้งนี้ สืบเนื่องจากงิ้วเป็นศิลปะการแสดงที่มีแบบแผนขององค์ประกอบต่างๆ และความงามหรือสุนทรียภาพนี่เองที่เกิดขึ้นจากแบบแผนหรือรูปลักษณ์ (formality) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง "รูปลักษณ์นิยม" (formalism) อันเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นจากการนำไปใช้วิเคราะห์วรรณกรรม เพื่อที่จะทำให้ทฤษฎีทางปรัชญาและสุนทรียศาสตร์พ้นไปจากความเป็นอัตวิสัย นักรูปลักษณ์นิยมจึงแสวงหาวิธีการต่างๆ เพื่อเผยให้เห็นโครงสร้างทั้งมวลของงานศิลปะชิ้นนั้นๆ (Bennett, 1979 ; Hawkes, 1986) ดังนั้นการศึกษาความงามของงิ้ว จึงได้ศึกษาในฐานะที่เป็นสุนทรียรูป (aesthetic formality) หรือเป็นการศึกษาหารูปแบบความงามของงิ้ว

4. งานวิจัยที่เกี่ยวกับสื่อสารการแสดงงิ้ว และสุนทรียะในสื่อสารการแสดงงิ้ว

4.1 งานวิจัยที่ศึกษาหน่วยย่อยของงิ้ว

วีเกียรติ มารคแมน (2539) ได้ศึกษาเรื่อง "งิ้วแต้จิ๋ว" กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี โดยพบว่าดนตรีในงิ้วแต้จิ๋วมีเอกลักษณ์เฉพาะตน บทร้องและลักษณะเฉพาะของภาษาแต้จิ๋วมีผลอย่างมากต่อการสร้างเพลง นอกจากนี้ยังได้ศึกษาถึงเรื่องความคงอยู่และความเปลี่ยนแปลงในดนตรีกับการแสดงงิ้ว บทบาทหน้าที่ของดนตรีในการแสดงงิ้ว ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีในการแสดงงิ้วและดนตรีไทย และดนตรีในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วกับภาพสะท้อนด้านคตินิยม

Susan Pertel Jain (1994) ได้ศึกษาบทบาทของเพลงบังคับกระสวนทำนองหรือโคลงเพลง (*ฉวีไผ*, qupai) ในงิ้วเสฉวน โดยดนตรีขับร้องในงิ้วเสฉวนเกิดขึ้นจากการใช้รูปแบบเพลงที่เรียกว่า*ฉวีไผ* ซึ่งมีอยู่กว่า 350 รูปแบบ ซึ่ง*ฉวีไผ*มีโครงสร้างภายในที่ประกอบด้วยองค์ประกอบสามอย่างคือ รูปแบบเพลง (lyric form) โครงสร้างหน้าที่ผู้แสดง (performer-assignation structure) และโครงสร้างทางดนตรี (musical structure) โดยที่รูปแบบเพลงใช้ควบคุมตัวบทของเพลง โครงสร้างหน้าที่ผู้แสดงเกี่ยวข้องกับการแบ่งหน้าที่การร้องระหว่างนักแสดงกับนักร้องประสานเสียง ส่วนโครงสร้างทางดนตรีมีไว้ใช้ควบคุมความไพเราะและจังหวะของเพลง เมื่อเพลงอุปรากรถูกสร้างขึ้นจาก*ฉวีไผ*ทั้งลักษณะทางเสียงของ*ฉวีไผ*และรูปแบบของอุปรากรก็จะปรากฏขึ้น จากนั้นก็จะสามารถสื่อสารความหมายทางละครให้เป็นที่เข้าใจได้

Xiong Cheng Yu (1994) ได้ศึกษาการกำเนิดและพัฒนาของ Hangdang (เทคนิคพิเศษสำหรับสร้าง*สรรค์ตัวละคร*) ในละครจีนโบราณก่อนการเกิดขึ้นของงิ้วปักกิ่ง โดยศึกษาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่นถึงราชวงศ์ชิง และแบ่งวิวัฒนาการของ Hangdang ได้เป็นสามช่วง ได้แก่ ช่วงแรก คือ

ช่วงก่อนศตวรรษที่ 11 หรือยุคเริ่มต้น โดยเริ่มมีในชันจวินชี่ และซ่งจ๋าจวี้ ช่วงที่สอง ระหว่างศตวรรษที่ 12-15 หรือยุคพัฒนา เกิดขึ้นในละครภาคเหนือและภาคใต้ และช่วงที่สาม ระหว่างศตวรรษที่ 15-18 เป็นช่วงที่ขนบของ Hangdang ได้กลายเป็นมาตรฐาน เป็นระบบ Hangdang ที่สมบูรณ์ในอุปรากรคุนชวี่

Zhu Minqi (1996) ได้ทำการศึกษา literary motif ในละครจีนแบบดั้งเดิม โดยมีสมมติฐานว่าละครจีนแบบดั้งเดิมสามารถอยู่รอดผ่านกาลเวลาได้เนื่องจากอิทธิพลของ literary motif ซึ่งมีส่วนช่วยในการอยู่รอดของรูปแบบการละครแบบดั้งเดิม โดยที่การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาโดยใช้แง่มุมทางการละครสามแง่มุม คือ 1) ศึกษาจากละครเอง ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงละคร 2) การสร้างสรรค์ละคร ซึ่งเกี่ยวข้องกับผู้เขียนและโลกทัศน์การสร้างสรรค์ละคร 3) ความซาบซึ้งในละครอันเป็นมุมมองของผู้ชม ซึ่งสามารถพบ literary motif ได้จากองค์ประกอบเกือบทุกด้านของละครจีน ทั้งด้านจุดมุ่งหมายของละคร ภาษา ดนตรี การแสดง การแต่งตัว และฉาก ทุกแง่มุมล้วนมีลักษณะของชาติ (national traits) ปรากฏอยู่

Yao Hai-hsing (1990) ได้ศึกษาเรื่องการใช้ศิลปะการต่อสู้-กายกรรมในการฝึกฝนและการแสดงอุปรากรปักกิ่ง ซึ่งเป็นหน่วยย่อยทางงิ้วที่มีผู้ศึกษากันน้อยที่สุด โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสถานะของการเคลื่อนไหว (movement) ของศิลปะการต่อสู้-กายกรรมในงิ้วปักกิ่งเสียใหม่ รวมถึงเพื่อค้นหาความหมายที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นของการเคลื่อนไหวในการแสดง โดยผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติศาสตร์ของศิลปะการต่อสู้-กายกรรม และการเข้ามารวมเป็นส่วนหนึ่งในงิ้วปักกิ่ง ศึกษาการฝึกกายกรรมการต่อสู้ของโรงเรียนสอนงิ้วปักกิ่งในไทเป ซึ่งเป็นรูปแบบการฝึกเดียวกับในอดีต นอกจากนี้ยังได้วิเคราะห์การใช้ศิลปะการต่อสู้-กายกรรม และความหมายในการแสดงของงิ้วสองเรื่อง คือเรื่อง The Three-Forked Crossroad และเรื่อง Charging Against Chariots

4.2 งานวิจัยที่ศึกษาผลงานของนักการละคร

Jang Ren-hui (1989) ได้ศึกษาละครจีนแบบโบราณในไต้หวัน เนื่องจากความก้าวหน้าของการพัฒนาประเทศให้เป็นสมัยใหม่ของไต้หวัน ทำให้ละครแบบเก่าอยู่ในสภาพนิ่งเฉื่อย รวมทั้งสภาวะด้านอื่นๆ ทำให้เกิดการค้นคว้าและการนิยามหาความหมายอนาคตของละครจีนจากบทละครจีน "ใหม่" ที่เขียนในไต้หวันภายหลังปี ค.ศ. 1949 คือเรื่อง The Embroidered Cloak ของ Yu Ta-kang จากการวิจัยได้พบว่า Tu Ta-kang ได้สร้างงานชิ้นเอกทางการละคร โดยมีส่วนผสมระหว่างศิลปะจีนตามขนบเดิมและแบบสมัยใหม่ มีการนำแนวคิดทางละครของตะวันตกมาใช้อย่างประณีตเพื่อการสร้างความหมาย (identity) ของผู้ชมจีนสมัยใหม่

Zou jiping (1994) ได้เน้นการศึกษาที่ชีวิตและงานของ Gao Xingjian นักการละครเชิงทดลองในยุคหลังเหมา ซึ่งละครของเขาไม่เพียงเป็นหนึ่งในความพยายามที่จะปฏิเสธละครพูด ซึ่งจีนคอมมิวนิสต์ได้นำมาใช้เป็นปากเสียงนโยบายทางการเมืองของพรรค หากยังเป็นตัวอย่างการเชื่อมแนวคิดทันสมัย (modernism) ของตะวันตกเข้ากับรากเหง้าทางวัฒนธรรมโบราณของจีน

Faye Chunfang Fei (1991) ได้ศึกษาชีวิตและงานของ Huang Zoulin ซึ่งเป็นนักการละครจีนรุ่นแรกที่ศึกษาการละครในตะวันตกแล้วกลับมาประเทศจีนเพื่อช่วยยกระดับละครพูด (*ฮว่าจวี้*, huaju) แนวคิดอันโดดเด่นด้านละครของเขาเกิดขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1962 ซึ่งพยายามจะสร้างละครพูดแนวใหม่ซึ่งรวมหน่วยย่อยของละครร้องแบบโบราณและแบบจำลองของ Brecht นอกจากนี้เขายังมีอิทธิพลต่อศิลปินละครพูดรุ่นใหม่ของจีน โดยที่ละครของเขามีลักษณะพื้นฐานอันสำคัญสามประการคือ มุมมองต่อโลก พันธะต่อความเป็นจริงและความก้าวหน้าของประเทศจีน การผสมผสานทัศนะทางความตลกแบบ Shavian และแบบ Brechtian

Tzu-shiu Beryl Chiu (1997) ได้ศึกษางานของ*ถังเซียนจู* ซึ่งมีผลงานชิ้นเอกคือเรื่อง "ความฝันสี่แบบของอวี้หมิง" (The Four Dreams of Yu-Ming Hall) โดยศึกษาวิธีการ, ผลกระทบทางการละคร และการนำเสนอแก่นเรื่องว่าถังเซียนจูใช้ศักยภาพทางการขับร้องของละครจีนโบราณอย่างไรเพื่อที่จะสื่อถึงปรัชญาของเขา

Hua Wei (1991) ศึกษาละครของ*ถังเซียนจู* ในฐานะการค้นหาทางจิตวิญญาณและทางศิลปะในความคิดเรื่องความประสานสอดคล้อง (*เหอ*, he) ซึ่งเป็นอุดมคติที่สำคัญที่สุดในปรัชญาคุณธรรมและสุนทรียศาสตร์จีนโบราณ และแนวคิดเรื่องความประสานสอดคล้องเป็นกุญแจไขทำความเข้าใจละครของ*ถังเซียนจู* อันได้แก่ การกำหนดบุคลิกตัวละคร การใช้ภาษา และการประกอบรวมของความฝัน

Catherine Chan Li (1987) วิเคราะห์งานของ Yuan Changying เรื่อง "Southeast the Peacock Flies" ซึ่งกล่าวถึงประเด็นทางสังคมที่กดดันอยู่ในเวลานั้น และโศกนาฏกรรมของครอบครัวเป็นสาเหตุจากค่านิยมทางขนบประเพณี ผลการวิจัยพบว่าบทละครเรื่องดังกล่าวได้บรรยายถึงความขัดแย้งทางเอกภพ ซึ่งได้พ้นความแตกต่างทางวัฒนธรรม

Wang Ay-ling (1992) ได้ศึกษางาน "Chang sheng dian" ของ Hong Sheng ในสมัยราชวงศ์ชิง ผู้เป็นนักเขียนบทละครที่ได้รับการยกย่องว่างานของเขาเป็นหนึ่งในบรรดาผลงานชิ้นเอกที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์ละครจีน การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ในสามแง่มุม คือ การนำเสนอแก่นเรื่อง วิธีทางการละคร และผลกระทบของการขับร้อง

Randy Barbara Kaplan (1986) ได้ศึกษาชีวิตและงานของ Tian Han ซึ่งได้วางรากฐานการเขียนบทละครให้นักเขียนบทละครและนักแสดงได้สานต่อในศตวรรษที่20 ผลการวิจัยพบว่าถึงแม้จะมีข้อตำหนิทางโครงสร้าง แบทละครของเขาก็แสดงถึงความพยายามที่จะใช้ประโยชน์ของรูปแบบตะวันตก ละครพูด และลีลาแบบตะวันตก เพื่อสร้างละครที่มีแก่นและเรื่องราวของจีนที่มีความโดดเด่นแตกต่างจากที่อื่น

Barbara Kwan Jackson (1983) ได้ศึกษาชีวิตและผลงานของ*หม่าจื้อหยวน* ผู้สร้างรูปแบบทางวรรณกรรมบทละครแบบใหม่ในสมัย*หยวน* โดยศึกษาโครงเรื่อง ที่มาของโครงเรื่อง และแก่นเรื่องของบทละครแต่ละเรื่อง ซึ่งโชคดีที่งานของเขายังคงเหลือรอดมาถึงปัจจุบันค่อนข้างมาก

Wang Ying (1997) ได้ศึกษาชีวิตและงานของ Li Yu (1611-1680) โดยพบว่าแก่นเรื่องที่ Li Yu ใช้มีอยู่ 3 ประเด็นหลัก ได้แก่ ความรัก คุณธรรม และการแก้แค้น

4.3 งานวิจัยที่ศึกษาในเชิงมิติทางสังคมและบทบาทหน้าที่ของงิ้ว

Meredith George Fosque (1983) ได้ศึกษาองค์ประกอบของละครหยวนเรื่อง "หอตะวันตก" (*ซีเซียงจี้*, Xi xiang ji) โดยใช้การศึกษาอย่างใกล้ชิดต่อบทละครเรื่องเดียว โดยใช้วิธีการศึกษาทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ (historical) และในเชิงประเด็นความสนใจ (topical) ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทละครทั้งในฐานะเป็นผลของความคิดของคนจีน และในฐานะผลงานทางศิลปะ

Cheung Pingcheung (1980) ได้ศึกษาละครเมโลดราม่าและละครแนวโศกนาฏกรรมใน*หยวนจ๋าจวี้* ซึ่งไม่มีการติดต่อเชื่อมโยงใดๆ กับละครตะวันตก การศึกษาอย่างใกล้ชิดแสดงให้เห็นว่าบทละครเหล่านี้มีภาพของมนุษย์ผู้ทุกข์โศกสองภาพที่ขัดแย้งกัน หรืออาจกล่าวได้ว่าภาพหนึ่งเป็นเมโลดราม่า ส่วนอีกภาพหนึ่งเป็นโศกนาฏกรรม

Shih Kuang-sheng (1992) ได้ศึกษาแง่มุมทางพิธีกรรมของละคร*หยวนจ๋าจวี้* โดยใช้การวิจัยภาคสนามและการวิเคราะห์ตัวบท โดยในสมัยราชวงศ์โจวใช้หน่วยย่อยทางการละครและทางพิธีกรรมเพื่อวัตถุประสงค์ทางศาสนา พิธีกรรมโบราณในที่สุดได้ถ่ายโอนและพัฒนาเป็นละครซึ่งมีผลกระทบสำคัญต่อละคร*หยวนจ๋าจวี้*

Peter Kim-hung Wong (1989) ได้ศึกษาอิทธิพลทางวัฒนธรรม (ประวัติศาสตร์ การเมือง ปรัชญา สุนทรียะ) ต่อระบำสมัยราชวงศ์*ถัง* โดยพบว่าได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชนชาติส่วนน้อยของจีนและชาวต่างชาติ (ในระหว่างนั้น) รวมทั้งศึกษาภูมิหลังทางวัฒนธรรมของระบำจากราชวงศ์เริ่มแรกจนถึงราชวงศ์*ถัง* และศึกษาอิทธิพลทางวัฒนธรรมต่อระบำในสมัย*ถัง*

Adam Dean Frank (1996) ได้ศึกษาเรื่องละครและการเมืองจากการปราบปรามในเซี่ยงไฮ้เมื่อปี ค.ศ. 1927-1945 ซึ่งละครพูดถูกพรรคคอมมิวนิสต์นำมาใช้ในการโฆษณาชวนเชื่อและถูกตรวจสอบโดยรัฐบาลก๊กมินตั๋งของเจียงไคเช็ค การศึกษาครั้งนี้อธิบายว่าการใช้ทั้งละครสมัยใหม่และละครพื้นบ้านของฝ่ายซ้าย เป็นกุญแจสำคัญในการเปลี่ยนใจพวกคนงานในเมือง นักคิด และชาวชนบทให้มาเป็นพวกของตน และนอกจากนี้การใช้ละครเพื่อผลทางการเมืองก็ได้เป็นส่วนหนึ่งของขนบธรรมเนียมในการใช้มายาคติ (myth) และสัญลักษณ์ (icon) ของวัฒนธรรมประชานิยมในการก่อจลาจลต่อต้านพวกมีอำนาจ ซึ่งเจียงไคเช็คต่างจากเหมาเจ๋อตุงตรงที่ไม่เคยยอมรับความสำคัญของมายาคติและความสำคัญองภาพยนตร์และละครในการถ่ายทอดความคิดไปสู่ประชาชน

Fu Hongchu (1995) ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ละครจีน : อำนาจและการเมืองของละคร *หยวนจ๋าจวี้* ในประเด็นที่ว่า*หยวนจ๋าจวี้*ในฐานะเสียงแห่งการต่อต้านทางการเมืองได้ถูกนำมาใช้เจรจาต่อรองตามทฤษฎีการเข้ารหัส/ถอดรหัส โดยเฉพาะกระบวนการเข้ารหัสของละคร เพื่ออธิบายหน้าที่เชิงล้มล้าง (subversive) ของละคร*หยวน* ในการเชื่อมโยงบทละครแนวเสียดสีกับขนบทางละครเรื่องการเสียดสีความเป็นจริงทางสังคม นอกจากนี้ยังศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง*หยวนจ๋าจวี้*กับศาสนา โดยเปรียบเทียบการนำเสนอแนวคิดเรื่องความกตัญญูจากบทละครเรื่อง "24 ยอดกตัญญู" กับในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยพยายามสาวให้เห็น "พลังทางสังคม" ในการสร้างความคิดเรื่องกตัญญูระหว่างสมัย*หยวน*

Li Hsiao-ti (1996) ได้ศึกษาวิวัฒนาการความสัมพันธ์ระหว่างงิ้ว สังคม และการเมืองตั้งแต่ปี ค.ศ. 1901-1937 ในฐานะภูมิปัญญาและวัฒนธรรมประชานิยมของจีน ผลการวิจัยพบว่าช่วงทศวรรษ 1900 คนกลับมาให้ความสนใจงิ้วแบบประชานิยมอีกครั้ง ในทศวรรษ 1910-1920 นักคิด ศิลปิน และนักเขียนต่างโต้แย้งกันเรื่องข้อดีข้อเสียของอุปราการแบบเก่า ซึ่งแม้จะชอบหรือไม่ชอบก็ตาม พวกเขาก็ได้ตระหนักถึงความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างละครกับสังคม ต่อมาในต้นทศวรรษ 1930 ในที่สุดนักคิดฝ่ายซ้ายก็ได้พัฒนาการใช้รูปแบบทางวัฒนธรรมประชานิยมเพื่อโฆษณาชวนเชื่อแนวคิดลัทธิคอมมิวนิสต์ ทัศนคติของพวกเขาต่อวัฒนธรรมประชานิยมก็ได้เปลี่ยนจากการนำมาใช้เป็นเครื่องมือ มาเป็นความซาบซึ้งในเนื้อแท้ของวัฒนธรรม

Luke Kai-hsin Chin (1980) ได้ศึกษาเรื่องการเมืองจากการปฏิรูปละครในประเทศจีนภายหลังปี ค.ศ. 1949 โดยศึกษาหน้าที่ของละครในจีนยุคเก่าและยุคใหม่ การให้เหตุผลของพรรคคอมมิวนิสต์ในการปฏิรูปละคร ปฏิกิริยาระหว่างสมาชิกระดับสูงในพรรคคอมมิวนิสต์จีนในการใช้ละครในทางการเมือง ความสัมพันธ์ระหว่างอุดมการณ์ลัทธิเหมากับการปฏิวัติอุปรากรปักกิ่ง และ

ค่านิยมที่เปลี่ยนชัดเจนในเรื่องบทละครที่ถูกสั่งห้ามจากทางการ โดยผู้วิจัยได้พัฒนาแนวความคิดเรื่อง "political resocialization" อันหมายถึงความพยายามของการปฏิวัติระบบเพื่อถอนรากถอนโคนค่านิยมอันเลวร้ายของสังคมเก่า และเพื่อสนับสนุนค่านิยมที่ดีเลิศแก่มวลชนด้วยความตั้งใจเพื่อพัฒนาชาติในเชิงมหภาค

การศึกษานี้เน้นที่วิธีการและเหตุผลการช่วงชิงในกลุ่มผู้นำพรรคในระหว่างการปฏิวัติวัฒนธรรม ซึ่งบรรดาผู้นำพรรคคอมมิวนิสต์ต่างก็ตระหนักถึงศักยภาพทางการเมืองของอุปรากรปักกิ่งและเห็นด้วยกับความจำเป็นที่จะปฏิรูปเพื่อกำจัดค่านิยมอันไม่พึงปรารถนา และในการปฏิรูปศิลปะและวรรณกรรมนี้เอง พบว่าเหมาเจ๋อตุงมีเป้าหมายในใจอยู่สองประการ ประการแรกคือเพื่อกำจัดละครชั้นดีที่วิจารณ์เขา ซึ่งเขาสามารถลดความสำคัญของการวิพากษ์นี้ลงได้ ส่วนประการที่สองคือเพื่อทำให้มวลชนได้ซึมซับค่านิยมใหม่ๆ เขาหวังจะเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมทางการเมืองจีน และสร้างสังคมใหม่ที่คนไม่เห็นแก่ตัว เพื่อเร่งการสำนึกในทัศนะสังคมยูโทเปีย

Lu Guang (1997) ได้ศึกษาการปฏิวัติอุปรากรปักกิ่งสมัยใหม่โดยศึกษาบริบท เนื้อหา และความขัดแย้งที่เกิดขึ้น ซึ่งผู้วิจัยต้องการชี้ให้เห็นความเกี่ยวเนื่องกันระหว่างการเมืองและวัฒนธรรมทางดนตรีจากการปฏิวัติอุปรากรปักกิ่งสมัยใหม่ ผู้วิจัยได้เริ่มต้นจากการศึกษาว่าเหตุใดศิลปะโบราณที่ได้รับการพัฒนามายาวนานอย่างอุปรากรปักกิ่ง จึงถูกใช้เพื่อการปลูกฝังความเชื่อและการควบคุมทางการเมืองในระหว่างช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม (ค.ศ. 1966-1976) รวมทั้งการแสวงหาคำอธิบายปรากฏการณ์อันมีลักษณะเฉพาะตัวของการปฏิวัติอุปรากรปักกิ่งในสมัยใหม่ ในบริบทของประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม และการเมือง เช่นเดียวกับในฐานะที่เป็นองค์ประกอบทางดนตรี ละคร และศิลปะ

พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์ (2538) ได้ศึกษาเรื่องงิ้วกับการเสื่อมความนิยมของสังคมจีนในเยาวราช พบว่าสภาพความเป็นอยู่ของสังคมจีนในเยาวราชและการกลืนกลายทางวัฒนธรรมทำให้สังคมจีนเปลี่ยนไป สำหรับงิ้วในเยาวราชก็พบว่ามีความเปลี่ยนแปลงไปคือหาดูได้ยากขึ้น ผู้คนไม่นิยมดูงิ้ว ซึ่งผู้วิจัยพบว่าสาเหตุมาจาก 1) งิ้วมีแบบแผนการแสดงค่อนข้างเคร่งครัด ไม่มีการปรับเปลี่ยน ดังนั้นลูกหลานชาวจีนจึงเห็นว่าเป็นเรื่องล้าสมัย 2) การที่ลูกหลานชาวจีนในประเทศไทยได้รับการศึกษาแบบไทย ทำให้สื่อสารด้วยภาษาจีนไม่ได้ 3) ค่านิยมทางสื่อบันเทิงและการพักผ่อนหย่อนใจที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้คนจีนลดความนิยมที่มีต่องิ้ว 4) สำหรับตัวผู้แสดงซึ่งปัจจุบันมักเป็นคนไทยซึ่งขาดความเข้าใจในงิ้วที่แสดง ทำให้การแสดงขาดมาตรฐานอย่างที่ควรจะเป็น

4.4 งานวิจัยที่ศึกษาอุดมคติ มโนทัศน์ และปรัชญาในงิ้ว

Wu Yi-chun (1997) ได้ศึกษาการประเมินคุณค่าทางวัฒนธรรม (cultural identity) ของระบำแบบโบราณของจีน โดยผู้วิจัยได้ตรวจสอบความสัมพันธ์ระหว่างระบำกับสุนทรียภาพของลัทธิเต๋า และอุปรากรปักกิ่ง ความสัมพันธ์ใกล้ชิดของสิ่งเหล่านี้เป็นแกนหลักของสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของระบำแบบโบราณของจีน อย่างไรก็ตาม เพราะว่าการอภิปรายเชิงประวัติศาสตร์ไม่อาจอธิบายคุณค่าทางสุนทรียภาพของนาฏกรรมได้อย่างแท้จริง ดังนั้น การวิเคราะห์รายละเอียดองค์ประกอบของการแสดงและจินตนาการก็ยิ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่จะใช้เป็นเหตุผลการอนุรักษ์ระบำแบบโบราณของจีน

Fu Lijun (1998) ได้ศึกษาที่มาและรูปแบบเรื่องสามีผู้เป็นบัณฑิตที่ไม่ซื่อสัตย์ต่อภรรยา ในละครและนิยายสมัยราชวงศ์*ซ่ง หยวน* และ*หมิง* โดยการศึกษาเรื่องราวของสามีผู้เป็นบัณฑิตที่ละทิ้งภรรยาของตนภายหลังประสบความสำเร็จในการสอบจอหงวนนี้มีลักษณะความเปลี่ยนแปลงซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาการเกิดขึ้นของแบบจำลอง (model) เช่นนี้ ซึ่งแบบจำลองแรกสุดเกิดขึ้นในฐานะเรื่องของการตอบแทน-แก้แค้น ต่อมาผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความขัดแย้งเชิงโครงสร้างและแก่นของแบบจำลองแรกสุดในละครหนานซี่ในยุคราชวงศ์ซ่งใต้ และจำจวี้ในยุคต้นราชวงศ์*หยวน* โดยที่รูปแบบเปลี่ยนจากการแก้แค้นมาเป็นการกลับมาอยู่กินด้วยกันใหม่ ขณะที่เมื่อมาสู่ละครฉวนฉีในสมัยราชวงศ์*หมิง* โครงสร้างและแก่นเรื่องก็เปลี่ยนจากสามีผู้เป็นบัณฑิตที่ไม่ซื่อสัตย์มาเป็นตัวละครที่ซื่อสัตย์

Li Siuleung (1995) ได้ศึกษาการประกอบสร้าง (construct) การเมือง (ด้านเพศ) ในละครจีนในแง่ของสื่อที่แสดงออกถึงผู้หญิง เพศ เรื่องความรัก การแต่งกายสลับเพศ จากสมัย*หยวน*ถึงปัจจุบัน โดยเน้นที่การแต่งกายสลับเพศ ผู้วิจัยได้อธิบายถึงประเด็นการแต่งกายสลับเพศและความปรารถนาด้านความรัก การมีส่วนร่วมของนักแสดงหญิง ซึ่งการสลับเพศมีความแตกต่างกันตามยุคสมัย

Jiang Tsui-fen (1991) ได้ศึกษาเรื่องการสลับบทบาททางเพศของผู้หญิงในละครจีนภายใต้การปกครองของมองโกล (ค.ศ. 1234-1368) ซึ่งบทละคร*สมัยหยวน*แสดงถึงความขัดแย้งระหว่างผู้หญิงและสังคมที่ถูกกดขี่ ถึงแม้จะมีสถานะด้อยกว่าผู้ชาย แต่ผู้หญิงเหล่านี้ก็รู้วิธีที่จะมีชีวิตรอดและประสบความสำเร็จ บทละครมีฐานะเหมือนโคมไฟส่องเตือนผู้ชาย วีรสตรีบางคนยังสอนผู้ชมให้รักษาศีลธรรมขั้นพื้นฐานเอาไว้ ส่วนละครแนวรักก็กระตุ้นให้คนมีความเป็นตัวของตัวเองและมีเจตจำนงอิสระ ขณะที่ละครตลกแนะนำคนให้ปฏิบัติตัวอย่างยืดหยุ่น สารที่บทละครเหล่านี้เน้นคือการสะท้อนการยินยอมนิ่งเฉยของประชาชน และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการไม่ดิ้นรน

ของบัณฑิต นอกจากนี้ยังต่อต้านการชี้นำพฤติกรรมแบบลัทธิขงจื๊อใหม่อีกด้วย การสลับบทบาทางเพศแสดงให้เห็นถึงความไม่เพียงพอของคำสอนแบบขงจื๊อ ซึ่งเพศชายเป็นเพศที่สามารถแสดงคุณธรรมและความสามารถ รวมถึงการมีความสุขกับสถานภาพทางสังคมที่สูงขึ้น ขณะที่เพศหญิงไม่มีโอกาส สำหรับตัวละครผู้หญิงในละครหยวนก็ได้พิสูจน์ว่าพวกหล่อนอาจเข้มแข็งกว่าผู้ชายและมีความเท่าเทียมกันกับผู้ชาย

Hsien-Kuan Ann-Marie Hsiung (1995) ได้ศึกษามโนทัศน์เรื่องผู้หญิงในละครสมัย*หมิง* (1368-1644) ผู้วิจัยได้เริ่มต้นที่การศึกษาภาพของผู้หญิงในบทละครที่เขียนโดยผู้ชาย จากนั้นจึงศึกษานักเขียนบทละครผู้หญิงและบทละครที่ยังหลงเหลืออยู่ในปัจจุบันเพื่อศึกษาการรับรู้ตัวเอง (self-perception)

ถึงแม้ว่านักเขียนบทละครผู้ชายจะใช้ผู้หญิงเป็นเครื่องอุปมาเพื่อส่งเสริมอัตตา (ego) ของผู้ชาย เพื่อสะท้อนอุดมคติที่สำคัญ เพื่อแนะนำอุดมการณ์เชิงปรัชญา และเพื่อเสนอเรื่องความทุกข์กังวลและความเพ้อฝันของผู้ชาย แต่การนำเสนอเพศชายก็สะท้อนและส่งผลถึงผู้หญิง ในขณะที่นักเขียนระหว่างช่วงต้นราชวงศ์หมิงเน้นการนำเสนอเรื่องการยอมจำนนและความจงรักภักดีต่อผู้ชาย ส่วนนักเขียนชายในสมัย*หมิง*ยุคหลังใช้ผู้หญิงในการแสดงอุดมคติเชิงปรัชญาของราชวงศ์ชิง หรือเพื่อทวงสิทธิอำนาจของผู้ชาย โดยการปฏิเสธผู้หญิงที่มีความตั้งใจแข็งกล้า

การศึกษาครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าการปกครองแบบพ่อลูกตามแนวคิดขงจื๊อยืดหยุ่นมากขึ้นกว่ายุคก่อนหน้านี้ มีพื้นที่สำหรับผู้เป็นแม่และภรรยาที่จะกระทำสิ่งที่ตนเองสนใจ สำหรับหญิงสาวก็จะกล้าในเรื่องความรักเพื่อข้ามเขตแดนทางสังคม และในที่สุดการวิจัยนี้ได้สรุปว่าผู้หญิงจีนจะแสวงหาความสำเร็จส่วนตัวเมื่อโอกาสอำนวย

Rose Jui-chang Chen (1977) ได้ศึกษาปรัชญาจีนเรื่องวีรบุรุษที่เป็นมนุษย์ (Human hero) กับเทพเจ้าที่พลัดถิ่น (Exiled god) โดยศึกษาจากบทละครเรื่อง "ชวีหยวน" (Chu Yuan) ของ*กัวมั่วรั่ว* โดยผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าการศึกษาเรื่องชวีหยวนต้องศึกษาจากมุมมองความคิดและวัฒนธรรมจีน ซึ่งทุกส่วนประกอบของเรื่องเต็มไปด้วยแนวคิดที่เด่นชัดเรื่อง "ความสอดประสานในความขัดแย้ง" นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าผู้เขียนก็เป็นเช่นเดียวกับนักคิดหนุ่มคนอื่นๆ ในประเทศจีนช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 ที่พยายามออกไปสู่ตะวันตกเพื่อหาความคิดและรูปแบบการแสดงออกใหม่ๆ แทนแบบโบราณ บทละครของเขาได้เผยให้เห็นการประยุกต์รูปแบบความคิดของตะวันตกมาใช้กับทัศนะจีน ถึงแม้ว่าจะมีความไม่สมบูรณ์ในเชิงศิลปะ และถึงแม้จะมีการสอดแทรกการโฆษณาชวนเชื่อ แต่ชวีหยวนก็เป็นตัวแทนของปรากฏการณ์ใหม่ในวงวรรณกรรมบทละครจีน

Kinberly Ann Besio (1992) ได้ศึกษาลักษณะของเตียวหุยในละคร*หยวนจ๋าจวี้* ซึ่งบรรยายลักษณะของเตียวหุยเป็นวีรบุรุษที่ตลก มีการศึกษาบุคลิกที่ดูหยาบคายแต่มีอารมณ์ขันและความร่าเริง การแสดงออกของเตียวหุยเป็นส่วนประกอบของละครที่มีแนวโน้มตลกร่าเริง

4.5 งานวิจัยที่ศึกษาวิ้วในเชิงนาฏกรรมเปรียบเทียบ และในเชิงการผสมผสานกันทางวัฒนธรรม

Wang I-chun (1986) ศึกษาเปรียบเทียบทัศนคติเรื่องความฝัน และความฝันในละครจากละครในยุคศตวรรษที่สิบหก อันได้แก่การศึกษางานของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ ของอังกฤษ เพโดร คัลเดรอน ของสเปน และ *ถังเซียนจู่*ของจีน ซึ่งมีจุดร่วมกันไม่เพียงแต่โครงสร้างละครในละคร (play-within-a-play) แต่ยังรวมถึงแก่นเรื่องแนวบารอคที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความฝันอันได้แก่ ปัญหาเรื่องการลวงตาหรือไม่ลวงตา การปรากฏและความเป็นจริง การเดินทางไปยังโลกแห่งความฝันและได้หวนคืน และเรื่องชีวิตเหมือนฝัน ลักษณะความฝันได้แก่การเติมเต็มความหวัง ความฝันเรื่องอุดมการณ์ ความฝันเหนือธรรมชาติ และฝันพยากรณ์ สำหรับลักษณะความฝันในละครจีนยุคศตวรรษที่ 16 พบว่ามีความเชื่อคล้ายกันว่าความฝันอาจมาจากจินตนาการ หรือไม่ก็เป็นแรงดลใจจากสิ่งเหนือธรรมชาติ

ปลายศตวรรษที่ 16 มุมมองเรื่องความเป็นหนึ่งเดียวของยุคเรอเนสซองส์ (Renaissance) ถูกแทนที่ด้วยความคับข้องใจ ทั้งจากงานของทั้งสามคนจะตั้งคำถามเรื่องความหมายของชีวิต นอกจากนี้ยังพบว่าความฝันในการละครนี้ถูกนำมาใช้ในการดำเนินเรื่อง สร้างความตึงเครียด แก้ปัญหา ยกตัวละครไปสู่สถานะที่รู้จักตัวเองมากขึ้น แล้วความฝันยังเป็นตัวสะท้อนถึงความสับสนและความขัดแย้งภายในจิตใจตัวละคร และในที่สุดความฝันก็ยังเป็นอุปมาว่าชีวิตก็คือความฝัน

Feng Guozhong (1992) ศึกษาเรื่อง "โศกนาฏกรรม" ในละคร*สมัยหยวน* โดยแต่ละวัฒนธรรมย่อมมีทัศนะเรื่องความทุกข์โศก การสูญเสีย และความตายของมนุษย์ ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว ละครโศกนาฏกรรมของสมัยราชวงศ์*หยวน*สะท้อนถึงนัยทางขนบของโศกนาฏกรรมแห่งชีวิต ความทุกข์ของมนุษย์มีสาเหตุหลักจากมะเร็งสังคม การฉ้อฉล และความเลวทรามของมนุษย์รูปแบบต่างๆ และละครโศกนาฏกรรมของสมัย*หยวน*จำนวนมากไม่ได้เสนอแนวคิดในเรื่อง "การมองโลกในแง่ดี" ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบละครโศกนาฏกรรมสมัย*หยวน*กับทัศนะเรื่องความโศกของตะวันตก และมีข้อสรุปว่าโดยธรรมชาติของโศกนาฏกรรมเป็นเรื่องปัญหาความทุกข์ยากและความตายของมนุษย์ และแสดงถึงการไร้ความสามารถของมนุษย์ที่จะควบคุมชะตาชีวิตตนเอง อย่างไรก็ตาม ทั้งละครโศกนาฏกรรมแบบจีนและตะวันตกต่างก็มีลักษณะเฉพาะของตนเอง เพราะว่าละครในสมัย*หยวน*ก็ถูกสร้างและตกแต่งด้วยความคิดแบบจีน

Joanne Wen-pin Chou (1991) ได้ศึกษาเปรียบเทียบละครแนวครอบครัวของละครสมัย *หยวนจ๋าจวี้* กับละครอังกฤษ พบว่าละครทั้งสองชนิดมีความคล้ายคลึงกันทั้งด้านศีลธรรมและด้านสังคม เช่น แนวของเรื่อง ตัวละครชาย/หญิง ธรรมดาสามัญที่เป็นตัวละครหลัก ความสัมพันธ์ภายในบ้าน และการจบแบบสุขนาฏกรรม โดยศึกษาจากแก่นเรื่องหลัก 4 แนวในการเปรียบอันได้แก่ แนวเรื่องการจัดเตรียมการแต่งงาน แนวเรื่องสามีจอมสุรุ่ยสุร่าย แนวเรื่องภรรยาผู้ทรงคุณความดี และแนวเรื่องภรรยาที่นอกใจสามี

Karrie Marion Sebryk (1995) ได้ศึกษาประวัติของละครจีนในวิคตอเรีย (บริติช โคลัมเบีย) ซึ่งในปี ค.ศ. 1860 งิ้วกวางตุ้งได้มาแสดงที่โรงละครจีนแห่งหนึ่งในวิคตอเรีย งิ้วกวางตุ้งนี้แตกต่างจากการแสดงของตะวันตกทั้งในด้านดนตรี จังหวะ บทบาทการแสดง ฉากต่อสู้ งิ้วกวางตุ้งไม่ได้เป็นเพียงแค่สิ่งบันเทิง แต่ยังได้ส่งเสริมและปลุกกระตุ้นวัฒนธรรมจีนโบราณ และได้ธำรงเอกลักษณ์แบบจีน ทำให้เป็นตัวขัดขวางกระบวนการซึมซับ (assimilation process) ในการเข้ามาอยู่อเมริกาเหนือของชาวจีน ต่อมาเมื่อเกิดความยุ่งยากทางการเมืองและสงคราม ทำให้คณะละครจีนพบอุปสรรคในการมาเยือนอเมริกาเหนือ ดังนั้นความบันเทิงรุ่นใหม่จึงได้พัฒนาขึ้นเพื่อตอบสนองทางวัฒนธรรมแก่ประชากรจีน สมาคมดนตรีท้องถิ่นและองค์กรละครจึงได้จัดแสดงงิ้วกวางตุ้งและทำให้เกิดขนบทางความบันเทิงรูปแบบใหม่ซึ่งสะท้อนขนบธรรมเนียมทางการละครของจีน

Belinda Sue Saxon (1992) ศึกษาละครตะวันตกที่ประยุกต์เอาอุปรากรจีน โนะ ของญี่ปุ่น และละครคาบูกิ ซึ่งเป็นละครของตะวันออกไปใช้ โดยละครตะวันออกทั้งสามชนิดได้ส่งผลต่อการประยุกต์ใช้ของละครตะวันตกสามทางคือ 1) การประยุกต์ใช้โดยตรง เกิดขึ้นเมื่อผลิตบทขึ้นและ/หรือ เขียนตามการผลิตจากวัฒนธรรมอื่นให้เหมือนต้นแบบที่สุดเท่าที่เป็นไปได้ 2) การประยุกต์จากผลกระทบ เกิดขึ้นเมื่อประยุกต์เอาองค์ประกอบต่างๆ เช่นหน้ากาก เครื่องแต่งกาย การเคลื่อนไหว จากวัฒนธรรมหนึ่งไปใช้กับอีกวัฒนธรรมหนึ่ง 3) การประยุกต์เชิงสังเคราะห์ เกิดขึ้นเมื่อนำเอากิริยาท่าทาง การเคลื่อนไหว เวที และองค์ประกอบอื่นๆ จากวัฒนธรรมหนึ่งมาหลอมรวมกับองค์ประกอบของตะวันตก เพื่อให้เป็นศิลปะรูปแบบใหม่

Hsu Yi-lin (1992) ได้เปรียบเทียบเทคนิคการขับร้องของอุปรากรปักกิ่งและ bel canto โดยที่อุปรากรปักกิ่งเกิดขึ้นในช่วงปี 1790 อันเป็นการผสมผสานหน่วยย่อยทางการแสดงที่ดีเลิศที่สุดของรูปแบบทางศิลปะของจีนทุกด้าน ในขณะที่ bel canto อยู่ในระหว่างเริ่มต้น โดยมีพื้นฐานมาจากขนบธรรมเนียมทางมุขปาฐะ การศึกษาเทคนิคการขับร้องทั้งอุปรากรปักกิ่งและอุปรากร bel canto นั้นมีพื้นฐานมาจากสมมติฐานที่ว่าจะต้องศึกษาโพรงปากและโพรงฟาริงซ์ (pharynx) ในฐานะที่เป็นอวัยวะการขับร้อง การเคลื่อนไหวของโพรงปากและฟาริงซ์ที่แตกต่างกันเป็นตัว

กำหนดลักษณะของเสียงร้อง ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมที่ต่างกันอาจจะทำให้เกิดพัฒนาการที่คล้ายกัน แต่ภาษาในฐานะพาหะนำความคิดและเป็นเครื่องมือสำคัญในการร้องและการแสดงออก ก็ยังคงสร้างการเปล่งเสียง (utterance) ที่ต่างกันตามธรรมชาติของภาษา

Nancy Ann Guy (1996) ได้ศึกษาเรื่องอุปรากรปักกิ่งและการเมืองในไต้หวันหลังปี ค.ศ. 1949 โดยศึกษาเป้าหมาย องค์ประกอบ และผลของการที่รัฐควบคุมดูแลศิลปะการแสดง ซึ่งตั้งแต่รัฐบาลจีนอพยพมาจากแผ่นดินใหญ่สู่ไต้หวัน อุปรากรปักกิ่งก็อยู่ในการสนับสนุนดูแลและควบคุมโดยรัฐบาลพลัดถิ่นของสาธารณรัฐจีนเกือบทั้งหมด กระทั่งปี ค.ศ. 1987 รัฐบาลสาธารณรัฐจีนได้สนับสนุนนโยบายไม่ติดต่อกับแผ่นดินใหญ่ซึ่งควบคุมโดยคอมมิวนิสต์ ผลที่ตามมาก็คืออุปรากรปักกิ่งในไต้หวันยังรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ ขณะที่แผ่นดินใหญ่เปลี่ยนแปลง นโยบายตรวจสอบงิ้วปักกิ่งจึงถูกปรับปรุงใหม่ในปี ค.ศ. 1988 เพื่ออนุญาตให้คณะละครของแผ่นดินใหญ่ซึ่งในยุคหลังปี ค.ศ. 1949 ก่อนหน้านี้ได้ถูกห้าม การวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาถึงวิธีวางนโยบายของรัฐบาลต่อการเจริญเติบโตของงิ้วปักกิ่งในไต้หวัน ซึ่งแยกไม่ออกจากสภาพแวดล้อมทางการเมือง นอกจากนี้ยังอธิบายถึงความยากลำบากที่นักร้องนักดนตรีไต้หวันจะต้องเรียนรู้อุปรากรอีกแบบซึ่งมีความแตกต่างกัน

Chung Mingder (1992) ได้ศึกษาละครโรงเล็ก (Little Theatre) ของไต้หวัน ซึ่งเกิดขึ้นมาในช่วงปลายทศวรรษ 1970 ภายหลังการเสื่อมของละครพูด และแพร่หลายในช่วงกลาง 1980 โดยได้แบ่งการศึกษาเป็นสองช่วง ช่วงแรกเริ่มจาก Lan-ling Theatre Workshop ในปี ค.ศ. 1978 ในช่วงที่สอง ท่ามกลางแนวโน้มความสนใจที่จะหาสุนทรียะและการเมืองทางเลือก ละครโรงเล็กรุ่นที่สองก็เกิดขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1985-1987 แนวโน้มการพัฒนาไปสู่ละครแนวโพสต์โมเดิร์น แนวสิ่งแวดล้อมและการเมือง ต่อมาในปี ค.ศ. 1989 ละครโรงเล็กถึงจุดวิกฤต เมื่อนำเสนอละครแนวทดลองในโรงละครแห่งชาติ และการนำเสนอละครแนว Avant-Garde ตามท้องถนนในการต่อต้านทางสังคม ศิลปะการละครแบบใหม่นี้ได้รับการยอมรับจากคนทั่วไป อย่างไรก็ตาม ผลทางการเมืองและวัฒนธรรมที่ตามมา การเคลื่อนไหวของละครโรงเล็กก็ยังคงอยู่และไม่สลายไป

Catherine Theresa Cleeves Diamond (1993) ได้ศึกษาบทบาทการประยุกต์ตัวบทของละครตะวันตกมาสู่บทละครที่อยู่ในบริบทของไต้หวันเพื่อพัฒนาละครโรงเล็ก ถึงแม้ว่าจะมีการนำบทละครดั้งเดิม และวรรณกรรมจีนกับไต้หวันมาใช้ในการแสดง แต่การประยุกต์เชิงข้ามวัฒนธรรมก็ยังคงนำมาใช้กับละครเรื่องเก่าๆ ทุกคณะละครอย่างเป็นปกติ โดยในการศึกษานี้มีอยู่สามกระบวนทัศน์ คือ 1) การนำเอาบทที่มีการเขียนไว้แล้วมาใช้ในการแสดง 2) การประยุกต์ประเภทต่างๆ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างการประยุกต์กับตัวบทดั้งเดิม และศึกษาว่าอาจส่งผลต่อการ

แสดงอย่างไร 3) ประวัติศาสตร์ของการประยุกต์ใช้ระหว่างกันและกันของบทละครจีนกับตะวันตก รวมถึงท่วงทำนองของการละคร

Lee Tong soon (1998) ได้ศึกษาเรื่องการแสดง "อุปรากรจีนกลางถนน" และการประกอบสร้างวัฒนธรรมชาติในสิงคโปร์ โดยที่อุปรากรจีนกลางถนนในสิงคโปร์แบ่งได้เป็นสองประเภทคือ กลุ่มมืออาชีพ และกลุ่มสมัครเล่น ซึ่งมีความแตกต่างกันในเชิงอุดมคติและสังคมวิทยา และยังมีความแตกต่างกันในเชิงองค์กรและการแสดง อุปรากรจีนกลางถนนที่แสดงโดยกลุ่มสมัครเล่นมีรัฐเป็นผู้สนับสนุน และเป็นการประกอบสร้างของวัฒนธรรมในสิงคโปร์ทุกวันนี้ ทั้งยังได้รับการยกย่องว่ามีมาตรฐานการแสดงระดับสูง การแสดงของพวกเขาเป็นสัญลักษณ์ของการสร้างวัฒนธรรมชาติผ่านทางศิลปะของรัฐ ขณะที่คณะละครอาชีพหายไปในวาทกรรมระดับชาติในด้านศิลปะและวัฒนธรรม เพราะว่าการแสดงของพวกเขามีแต่อยู่ในบริบทของพิธีกรรมและศาสนาของชาวจีน