

๗๘๒.๑๔๐๙๕๑
ล ๒๖๔ ก
ร.๑

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของขอเดี้ยวอีในวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์

บทคัดย่อ
ของ
สมพงษ์ เมืองวัฒนะ

30 เม.ย. 2545

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยวิทยามหาวิทยาลัย
มีนาคม 2545

สมพงษ์ เมืองวัฒนะ. (2545). การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของซอเดี่ยวอีโนวงดนตรีประกอบการ
การจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์. ปรินญาณิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา).

กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม:
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์, รองศาสตราจารย์ มานพ วิสุทธิแพทย์.

การศึกษาวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของซอเดี่ยวอีโนวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊ว
ไหหลำ คณะนาศิลป์ครั้งนี้ ได้ศึกษาตามความมุ่งหมาย ในการศึกษาไว้ดังนี้

1. ศึกษาประวัติความเป็นมา ขนบธรรมเนียม ของจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์
2. ศึกษาเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์
3. ศึกษาวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์

ผลของการศึกษาพบว่า จ๊วไหหลำ เป็นจ๊วท้องถิ่นที่มีรากฐานการพัฒนามาจาก
ศิลปวัฒนธรรมหลายแขนงของประเทศจีนหลอมรวมเข้าด้วยกัน และยังก่อให้เกิดขนบธรรมเนียม
ประเพณีอันงดงาม โดยมีการดำเนินกิจกรรมและกิจการกันอย่างแพร่หลาย จนกระทั่งเผยแพร่เข้า
มาสู่เมืองไทย จ๊วไหหลำคณะนาศิลป์ เป็นจ๊วไหหลำคณะหนึ่งที่ได้เริ่มสร้างความเข้มแข็งทาง
วัฒนธรรมขึ้นในประเทศไทย โดยได้ดำเนินกิจการ ด้วยการออกแสดงตามจังหวัดต่าง ๆ มาเป็น
เวลานาน จนถึงปัจจุบันก็ยังคงดำรงรักษาเอกลักษณ์การแสดงจ๊วไหหลำนี้ไว้ได้เป็นอย่างดี

และจากการศึกษาในส่วนของเครื่องดนตรีปรากฏให้เห็นถึง ส่วนประกอบของเครื่อง
ดนตรีที่ยังคงใช้วัสดุในท้องถิ่น และการนำวัสดุที่หาได้ใกล้ตัวมาทดแทนวัสดุที่ค่อนข้างหาได้ยาก
ในปัจจุบัน ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้ไม่ส่งผลให้คุณภาพของเสียงด้อยไปแต่อย่างใด นอกจากนี้เครื่อง
ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจ๊วยังมีบทบาทหน้าที่สำคัญ ในการสื่อคุณลักษณะของเสียงให้มี
อารมณ์ที่สอดคล้องกับบทละครในตอนต่างๆ ได้เป็นอย่างดี

แนวดำเนินทำนองของซอเดี่ยวอีโนวบทเพลงต่างๆ ปรากฏว่ามีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์
เฉพาะตน เป็นทำนองที่ไม่ประสานแต่จะเน้นคลอทำนองไปกับการร้องของนักแสดงจ๊วเป็นส่วน
ใหญ่ และไม่มีการแปรทำนองแต่อย่างใด แต่มีการเคลื่อนที่ทำนองไปในแนวต่างๆ ได้หลายแนว
โดยมีแนวทำนองแบบเรียงเสียง และกระโดดเสียงเป็นส่วนมาก ทำให้กระสวนจังหวะมีความ
หลากหลายอยู่ภายในบทเพลงเดียวกัน มีการจบเพลงที่แสดงถึงการจบแบบช้าลงในช่วงสุดท้าย
ของเพลง และมีทิศทางของเสียงที่สูงขึ้น มีการใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง โดยมีเสียงประกอบอีก 1
เสียง

THE ANALYSIS OF MELODIC LINE IN THE CHINESE FIDDLE AT THE MUSICAL ENSEMBLE
FOR THE NAMSILP GROUP'S THE HINAN CHINESE OPERA THEATER ARTS
ACCOMPANIMENT

AN ABSTRACT
BY
SOMPONG MUEANGWATTANA

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University
March 2002

Sompong Mueangwattana. (2002). *The analysis of The melodic line in the Chinese Fiddle at the musical ensemble for The Namsilp Group's The Hinan Chinese Opera Theater Arts Accompaniment*. Master thesis, M.A. (Ethnomusicology) Bangkok : Graduate School, Srinakrinwirot University. Advisor Committee : Assist Prof. Prateep Lountratana-ari, Assoc, Prof. Manop Wisuttiapat.

This research is to study historical and cultural aspects of Hinan Chinese Opera on one hand and to analyze the Dio-e melody accompanied its performance on the other hand.

The study found that the Hinan Chinese Opera has been developed from various field of arts and remained its popularity among the Chinese until it diffused to Thailand. Namsilp is the most popular Hinan Chinese Opera group in Thailand. Namsilp Hinan Chinese Opera has performed throughout the country with the original characteristics of Hinan Chinese Opera.

The musical instruments used in the ensemble to accompany the Namsilp Hinan Chinese Opera were made locally using domestic materials. Those instruments produce satisfactory sound quality. The tone color of the instruments harmonize with the mood and role of the actors and actresses.

The Dio-e melodies are played to accompany singing with no harmony and variation. The melodies mostly made use of both step and skip motions. There are various rhythmic patterns in each song. The ending melodies are always ascending to the final note in pentatonic scale with a passing note.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของชอเดียวอิโนวงดนตรีประกอบการแสดงจั่วไหหล่า
คณะนำศิลป์

ของ

นายสมพงษ์ เมืองวัฒนะ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

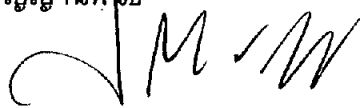


คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาพร หะวานนท์)

วันที่ ๘ เดือน สิงหาคม พ.ศ. 2545

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



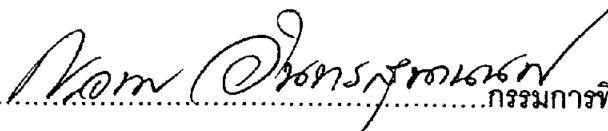
ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์)



กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ มานพ วิสุทธิแพทย์)



กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์)



กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ล่วงหน้าไปได้ด้วยดี ก็เพราะความร่วมมือจากบุคคลหลายท่านที่ให้ความช่วยเหลืออนุเคราะห์ผู้วิจัยทั้งทางด้านกำลังใจ กำลังความคิด กำลังกาย และกำลังทรัพย์ ด้วยความปรารถนาดีมาตลอด จนเป็นผลให้การทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยดี ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอขอบพระคุณไว้เป็นอย่างสูง ณ ที่นี้

ขอขอบคุณ คุณสุชาติ เมฆเมฆานันท์ และนักแสดงนักดนตรีจิวคณะนาศิลป์ทุกท่านที่ได้ให้ความรู้ความเข้าใจ ในสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการศึกษาเป็นอย่างดี อีกทั้งยังมีน้ำใจไม่ตรีคอยให้ความช่วยเหลือเสมือนผู้วิจัยเป็นส่วนหนึ่งของชาวคณะจิวนาศิลป์ ซึ่งทำให้รู้สึกถึงความอบอุ่นทุกครั้งเมื่อผู้วิจัยออกมาภาคสนามติดตามการแสดงเสมอๆ

ขอขอบคุณ อาจารย์วีเกียรติ मारคแมน เป็นผู้ให้ข้อมูล เอกสาร ด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับบ๊ว และให้แนวทางในการศึกษาวิจัย

ขอขอบคุณคณะกรรมการปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุณานนท์ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัศดิ์ ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำ จนกระทั่งปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความเรียบร้อยสมบูรณ์

ขอขอบคุณคณาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ทุกท่านที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ มาตลอดระยะเวลาที่ได้ศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตรแห่งนี้

ขอขอบคุณญาติ พี่น้อง คุณพ่อคุณแม่ที่เป็นแรงใจ และคอยให้ความช่วยเหลือส่งเสริมผู้วิจัยในทุกเรื่องมาตลอด

สมพงษ์ เมืองวัฒนะ

สารบัญ

บทที่		หน้า
①	บทนำ.....	1
	ภูมิหลัง.....	1
	✓ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า.....	9
	✓ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า.....	9
	✓ข้อตกลงเบื้องต้น.....	10
	✓ขอบเขตการศึกษา.....	10
	นิยามศัพท์.....	11 ✓
2	เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	13
	เอกสาร ตำรา และหนังสือทางวิชาการ.....	13
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	17
3	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	20
	สำรวจ และวิเคราะห์ข้อมูลทุติยภูมิ.....	20
	สำรวจแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ.....	20
	เก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิ.....	20
	ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล.....	20
	วิเคราะห์บทเพลง.....	21
4	ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	23
	ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป.....	24
	ประวัติความเป็นมาของจังหวัดมหาสารคาม.....	24
	ขนบธรรมเนียมความเชื่อและพิธีกรรมในการแสดงจังหวัดมหาสารคาม.....	30
	ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจังหวัดมหาสารคาม.....	39
	ตอนที่ 2 วิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงของซอเตี๊ยะ.....	61
	วิเคราะห์เพลงดีด.....	62
	วิเคราะห์เพลงดง.....	66
	วิเคราะห์เพลงโหม่ง.....	69
	วิเคราะห์เพลงต่ำซัด.....	72
	วิเคราะห์เพลงโน้ต.....	76
	วิเคราะห์เพลงโก้ว.....	79
	วิเคราะห์เพลงโก้ว.....	83

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
	4(ต่อ) วิเคราะห์เพลงตาเกียเคียง.....	87
	วิเคราะห์เพลงไล่ตัว.....	92
	๕ สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	96
	สรุปผลการศึกษาค้นคว้า.....	96
	อภิปรายผล.....	99
	ข้อเสนอแนะ.....	100
	บรรณานุกรม.....	102
	ภาคผนวก.....	105
	ก อภิธานศัพท์.....	106
	ข ตัวอย่างเรื่องย่อที่จิวไหหลำ คณำศิลป์ใช้แสดงบ่อยๆ.....	109
	ค ดำเนินเทพยดา “เจ้าแม่ทับทิม”.....	116
	ง ปฏิทินการรับงานประจำปีของจิวไหหลำ คณำศิลป์.....	119
	จ โฉนดเพลงประกอบการแสดงจิวไหหลำ คณำศิลป์.....	120
	ประวัติย่อผู้วิจัย.....	132

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ

		หน้า
1	นายสุชาติ เมฆเมहनันท์ เจ้าของจิวไหหล่าคณะนำศิลปิน.....	29
2	ศาลกง หรือบรรพจารย์ฮว่ากงวงมหาราช.....	33
3	บรรดาเซียนทั้งหลายต่างมาอวยพรเจ้าแม่กวนอิม.....	36
4	ท่านเซียนหลิวใช้กำลังเสกของโปรยทาน.....	37
5	เครื่องเซ่นสังเวบกง.....	38
6	การนำเลือดไก่มาเจิมเพื่อความเป็นสิริมงคล.....	39
7	เดี่ยวอี.....	40
8	ยี่อู่.....	41
9	ยั้งคิม.....	43
10	เอ่ากุ่น.....	44
11	ตัวตัด.....	45
12	ตัดเกี่ย.....	46
13	ลื่นปี่และกำพวดของตัดเกี่ย.....	47
14	โก่ว.....	48
15	(1) โล่เกี่ย.....	49
16	(2) โก่วบัน, (3) โก่วตัก, (4) โก่วจีเกี่ย.....	49
17	(5) ตักโก่ว.....	50
18	(6) ตัดโก่ว.....	51
19	โก่วดู.....	51
20	กงฉีโหล่ว.....	52
21	ซาโผ.....	53
22	โหล่ว.....	54
23	เนี่ยวโหล่ว.....	55
24	เนี่ยวเจ้.....	56
25	วงดนตรีประกอบการแสดงจิวไหหล่า.....	58

บัญชีแผนที่

แผนที่	หน้า
1 อาณาเขตสาธารณรัฐประชาชนจีน และที่ตั้งเมืองหลวง.....	2
2 เขตผู้อพยพออกของชาวไหหลำ.....	3

บัญชีแผนผัง

แผนที่		หน้า
1	การจัดวางดนตรีประกอบการแสดงจิ้งหรีดไหล้า.....	57
2	การผสมวงดนตรีประกอบการแสดงจิ้งหรีดไหล้า.....	60

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

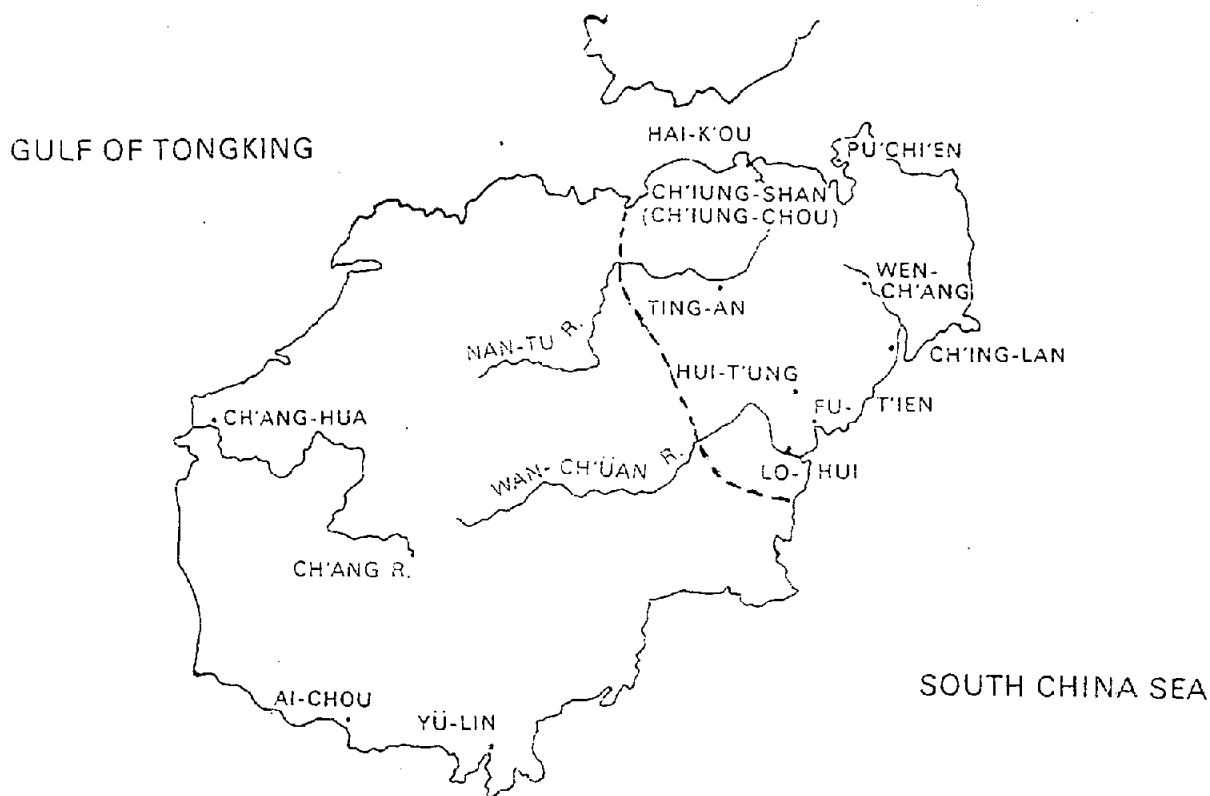
ประเทศไทยกับประเทศจีนมีความสัมพันธ์กันมาเป็นเวลาช้านาน และมีวัฒนธรรมที่กลมกลืนกันอย่างมีเหตุผล ซึ่งบางอย่างอาจจะแยกไม่ออกเลยว่า ส่วนไหนเป็นของไทยหรือจีน ด้วยนิสัยของคนไทยที่มีจิตเมตตาโอบอ้อมอารีไม่ดูถูกดูแคลนผู้มาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ตั้งแต่ครั้งโบราณกาล จึงทำให้ทั้งสองเชื้อชาติอยู่ร่วมกันอย่างเป็นสุขสันติ และสั่งสมสืบสานสายสัมพันธ์กันแน่นแฟ้น ดังที่ ดุสิต น้าฝน (2525:69) กล่าวว่า “การจัดจำแนกแยกแยะชาวจีนให้เป็นอีกส่วนหนึ่งของสังคมไทยโดยเด่นชัดเป็นเรื่องที่ทำได้ค่อนข้างยาก เพราะการผสมผสานกลมกลืนทางเชื้อชาติ หรือการผสมผสานทางวัฒนธรรมได้มีมานานแล้ว”

ศรีศักร วัลลิโภดม (2525:18) กล่าวว่า “ประเทศไทยมีความสัมพันธ์กับสังคมจีนและเศรษฐกิจ คนจีนเข้ามาค้าขายในดินแดนนี้มาตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ 16 การจดบันทึกของชาวจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถังลงมา ทำให้เราได้ทราบถึงบ้านเมืองแคว้นแคว้น การปกครอง ศาสนา และขนบธรรมเนียมของคนในประเทศไทยดีกว่าเอกสารหรือหลักฐานในด้านอื่นๆ การกล่าวถึงอ่าวกิมหลิน แคว้นพันพัน ชีตู โตโลโปตี หลั่งยะสิว ตังมา หลั่งเสียม และหล่ออก เหล่านี้ล้วนเป็นชื่อเมืองในประเทศไทยของชาวจีนทั้งสิ้น”

ด้วยการติดต่อเชื่อมโยงกันมายาวนานนั้น จึงเป็นปัจจัยเอื้ออำนวยให้ชาวจีนได้อพยพเข้าสู่เมืองไทย เพื่อหาเส้นทางทำมาหากิน จนเกิดการถ่ายเทมรดกทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ชาวจีนที่อพยพเข้ามาประเทศไทยมีด้วยกันหลายกลุ่มภาษา เช่น แต้จิ๋ว กวางตุ้ง ฮกเกี้ยน และไหหลำ

ในบรรดาชาวจีนที่แยกประเภทดังกล่าวตามถิ่นฐาน และแคว้นต่างๆ ของประเทศจีนนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงแต่เพียงชาวจีนไหหลำ บนเกาะไหหลำ ซึ่งเป็นมณฑลหนึ่งทางตอนใต้ของประเทศจีน จากการสัมภาษณ์คนไทยเชื้อสายจีนไหหลำในประเทศไทย สุภาวงศ์ จันทวานิช (2542) บรรยายว่า “ชาวจีนไหหลำได้อพยพมามากมาย เมื่อ ค.ศ.1882 (พ.ศ.2425) - ค.ศ.1886 (พ.ศ.2429) โดยเรือกลไฟจากเมืองท่า ไห-โช่ว ตรงมากรุงเทพฯ ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจการค้า แล้วกระจายไปอยู่ตามจุดต่างๆ ของประเทศไทย”

ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ และชาติพันธุ์วิทยาของมณฑลไหหลำ มีพลเมืองประมาณเจ็ดล้านเศษประกอบด้วย 39 กลุ่มชาติพันธุ์ ส่วนใหญ่เพิ่งอพยพเข้ามาใหม่ภายหลังจากที่จีนได้เปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองสู่สังคมนิยมแล้ว โดยมีกลุ่มที่อยู่มาดั้งเดิมก่อนหน้านี้ คือ พวกฮั่น(จีน) หลี แม้ว และหุย เกาะไหหลำมีเนื้อที่ประมาณ 34,000 ตาราง



1:680,000,000

แผนที่ 2 เขตผู้อพยพออกของชาวไหหลำ
(บริเวณตะวันออกเฉียงเหนือของเกาะไหหลำ ซึ่งล้อมรอบด้วยเส้นปะ)

เมื่อชาวจีนไหหลำอพยพตั้งหลักแหล่งอย่างถาวรในประเทศไทยแล้ว ก็ได้ก่อร่างสร้างตัวประกอบอาชีพต่างๆ อย่างสุจริต และมั่นคงมากขึ้นตามลำดับ ชาวจีนไหหลำกับชาวไทยได้ผสมกลมกลืนกัน ซึ่งคนจีนไหหลำนั้น มีรูปร่าง ผิวพรรณตลอดจนใบหน้า กิริยาอาการ และวัฒนธรรม กระเดียดมาในทางที่เป็นคนไทย จะเป็นคนจีนไหหลำมีเชื้อสายเป็นคนไทย หรือคนไทยเชื้อสายสืบเนื่องมาจากจีนไหหลำนั้น เป็นการยากที่จะพิสูจน์กันได้ เพราะถ้าดูจากคนสองชาติ คือคนไทยและคนจีนไหหลำ นำมาเปรียบเทียบกันแล้วจะเห็นว่ารูปร่าง โหนมพรรณที่มีส่วนละม้ายคล้ายคลึงกันมากที่สุด (จันทร์ศรี. 2530:69)

ในด้านประเพณีความเชื่อก็คงติดตามมาพร้อมๆ กับ ความศรัทธาของชาวจีน เกือบกล่าวได้ว่าทุกแห่งที่มีชาวจีนจะต้องมีศาลเจ้า อันเป็นที่สถิตของเทพเจ้าต่างๆ กันไปตามแต่ความเชื่อถือ ในจำนวนศาลเจ้าทั่วประเทศไทยมีนับเป็นพันๆ แห่ง มูลเหตุในการสร้างศาลเจ้านั้นนอกเหนือจากจะเป็นที่ประกอบพิธีกรรมตามประเพณีต่างๆ แล้ว ศาลเจ้ายังเป็นที่พบปะสังสรรค์ของผู้คน เป็นที่ตั้งของมูลนิธิเพื่อสังคม เป็นโรงพยาบาล และเป็นโรงเรียนด้วย (เนตรดาว พละมาตย์. 2530:223)

หรืออีกนัยหนึ่ง ศาลเจ้าเปรียบเสมือนศูนย์รวมของศิลปวัฒนธรรมของชาวจีนก็ว่าได้ ส่วนชาวจีนไหหลำเมื่อเข้ามาประเทศไทย ก็ได้มีการจำลองศาล “จู๋โยเนี้ยว” ขึ้น แต่เรียกชื่อเป็นไทยว่าศาลเจ้าแม่ทับทิม หรือที่ปากชาวบ้านเรียกกันว่า “สะพานช้างอิ” นั้นมีอายุไร่เรียกกันกับกรุงรัตนโกสินทร์ จะศักดิ์สิทธิ์หรือไม่ศักดิ์สิทธิ์ก็ตาม แต่ก็มีจิวติดต่อกันไม่น้อยกว่า 30 วัน ในหนึ่งปี (ภาษิต จิตรภาษา. 2530:249)

จิวในที่นี้คงจะเป็นจิวอื่นใดไปไม่ได้นอกจากจะต้องเป็นจิวไหหลำ ซึ่งมีแสดงเฉพาะที่ศาลเจ้าแม่ทับทิม อันเป็นที่นับถือของชาวไหหลำเท่านั้น โดยสอดคล้องกับ อำพัน เจริญสุข (2543:สัมภาษณ์) กล่าวว่า “จิวเป็นส่วนหนึ่งในการทำพิธีกรรมเกี่ยวกับเรื่องศาลเจ้า และจิวไหหลำนี้นั้น มีมาในประเทศไทยก็ด้วยเหตุผลที่ว่า จิวไหหลำได้ติดตามมากับการอพยพย้ายถิ่นฐานของชาวไหหลำนั่นเอง”

คำว่า “จิว” ตามความหมายของสารานุกรมมีคำจำกัดความว่า “จิวเป็นมหรสพอย่างหนึ่งของจีน เล่นเป็นเรื่องราวมีการขับร้อง และเจรจา ประกอบท่าทางการแสดง” (ราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 7. 2520:4289)

ส่วนจิวไหหลำนี้นี้เป็นจิวที่ใช้ภาษาไหหลำในการเจรจา ลักษณะคล้ายกับจิวจ้วง (ชนัย วรรณะลี. 2525:170) หรือชาวบ้านเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “จิวตักเก็ง” (พระสันตติอักษรสาร. 479:34) ทั้งนี้เป็นเพราะเสียงกลองและฆ้อง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจิวไหหลำมีเสียง ดังเช่นนั้น

จากข้อความที่กล่าวมาแล้วเห็นได้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างชาวไทยกับชาวจีนเป็นบริบทหนึ่งที่ทำให้เกิด ศิลปวัฒนธรรมจีนขึ้นบนผืนแผ่นดินไทย และจิวเป็นอีกนาฏกรรมหนึ่งที่สังคมไทยให้ความสนใจมาตั้งแต่โบราณ เสียงร้องของนักแสดงที่ออกมาขับขานสลับไปมาระหว่างบทเพลง บทสนทนาที่ขานรับด้วยดนตรีหลายประเภท ประกอบกับกิริยาท่าทางที่ประดิษฐ์ประดอยอย่างมีชั้นเชิงร่ายรำพาผู้ชมพลัดสู่โลกมายา โลกสมมติที่ผู้ชมต้องติดตามความเคลื่อนไหวด้วยความสนใจ (สุกรี แมนชัยนิมิตร. 2535:14) การแสดงจิวได้รับการสร้างสรรค์ และพัฒนาโดยศิลปินผู้มีพรสวรรค์พิเศษทางด้านอุปรากรจีน จะมีการขับร้อง และมีดนตรีประกอบอยู่เสมอ เสียงกลองรัวดังเป็นจังหวะพร้อมกับเสียงขลุ่ย เสียงซอตั้งประสานเพื่อให้เหล่านักแสดงบนเวทีที่แต่งหน้าด้วยสีฉูดฉาดในชุดลวดลายสวยงามตามแบบของจีน และร่ายรำพร้อมกับร้องเพลงขับขานไปตามจังหวะดนตรีนั้น (สมบุญ อนรรจนจิต. 2537:46) วงมโหรีจีนมีบทบาทอยู่มากตามโรงจิวโดยกลายรูปมาจากวงปี่กลองจีนที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภท คีต สี ตี เป่า เข้ามาผสม (ชนัย วรรณะลี. 2525:164)

จิวเป็นมหรสพที่เกิดขึ้นมานานกว่า 5,000 ปี เริ่มต้นจากช่วงรัชสมัยจิว (เลียดก๊ก) ซึ่งเป็นการแสดงที่นำเหตุการณ์ต่างๆ ในพงศาวดาร และประวัติศาสตร์มาดัดแปลงแต่งเติมให้เป็นบทแสดง ต่อมาเมื่อผู้ดัดแปลงแก้ไขให้ดีขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งถึงรัชสมัยพระเจ้าถังเสวียนจง (ถังเตียงจง) แห่งราชวงศ์ถัง และกล่าวได้ว่า พระเจ้าถังเสวียนจง ทรงเป็นต้นแบบผู้ริเริ่ม

หรือเป็นปรมาจารย์แห่งจิว เพราะปรากฏว่าสมัยต่อๆ มาการแสดงจิวได้ดำเนินรอยตามแบบฉบับของพระเจ้าถังเสวียนจง แม้ว่าลีลาท่าทางจะมีการแก้ไขดัดแปลงบ้าง ก็ไม่แตกต่างจากต้นตำรับเท่าใดนัก (อภิโชค แซ่โล้ว. 2541:9-13)

พรพรรณ จันทโรนานนท์ ได้แบ่งประเภทของจิวเป็น 2 ประเภท

- 1) จิวหลวง คือ จิวประจำชาติของจีนที่เรียกกันว่า จิงจิว หรือกั๋วจิว เป็นจิวที่มาตรฐานทั้งด้านลีลารายรำ ท่วงทำนอง ดนตรี เนื้อหาในการแสดง การแต่งหน้า และแต่งกาย มีแบบแผนตามที่ครูจิวกำหนดไว้แต่โบราณอย่างเคร่งครัด ภาษาที่ใช้ร้องเป็นภาษาจีนกลาง
- 2) จิวท้องถิ่น คือ จิวที่เจริญขึ้นในมณฑล หรือเขตหนึ่งๆ โดยมีวิวัฒนาการมาจากการละเล่นพื้นเมืองในถิ่นนั้นๆ ภาษาที่ร้องก็ใช้ภาษาถิ่น เช่น จิวแต้จิ๋ว จิวฮกเกี้ยน จิวกวางตุ้ง จิวไหหลำ เป็นต้น เป็นจิวที่ไม่เคร่งครัด (พรพรรณ จันทโรนานนท์. 2537:7)

และหากพิจารณาถึงองค์ประกอบสำคัญของจิว สามารถจำแนกได้ดังนี้ (มาลินี ดิลกวนิช. 2537:2-17)

1. เวที ฉาก และอุปกรณ์
2. ดนตรี และการขับร้อง
3. ประเภท และบทบาทของตัวละคร
4. ศิลปะ และเทคนิคของการแสดง
5. เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า

1. เวที ฉาก และอุปกรณ์

การสร้างเวทีแสดงจิวทำได้ในลักษณะเวทีถาวรกับเวทีชั่วคราว เวทีถาวรจะสร้างด้วยอิฐ หิน ซีเมนต์ และมีการตกแต่งอย่างสวยงาม ส่วนเวทีชั่วคราวใช้วัสดุที่สามารถประกอบ และรื้อถอนง่าย เช่น ไม้ไผ่ แผ่นไม้ และเสื่อ ซึ่งใช้เวลาสร้างประมาณ 2-3 ชั่วโมง

รูปแบบมาตรฐานของเวทีจิวเป็นเวทีรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดเล็กใหญ่ตามความต้องการ อุปกรณ์ประกอบฉากที่จำเป็นได้แก่ โต๊ะไม้ 1 ตัวกับเก้าอี้ 2 ตัว คลุมปกปิดด้วยผ้าไหมปักลวดลายต่างๆ ถัดเข้าไปด้านหลังของเวทีแขวนผ้าม่านที่มีลวดลายสวยงาม ส่วนด้านข้างทั้งสองของเวทีเป็นทางเข้าออก

ห้องแต่งตัวของผู้แสดงจัดไว้ด้านหลังเวที รวมทั้งห้องเก็บพัสดุทุกชนิดของคณะละคร นอกจากนี้ยังมีแท่นบูชาครู และเทพเจ้าอันศักดิ์สิทธิ์

2. ดนตรี และการขับร้อง

หน้าที่หลักของการบรรเลงดนตรีจากกล่าวได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

- 1) เพื่อให้จังหวะ บอกสัญญาณ หรือกำกับการเคลื่อนไหว ท่าทางและอิริยาบถสำคัญเป็นต้น

2) เพื่อบรรเลงคลอตาม เสียงขับร้องของผู้แสดงให้เกิดอารมณ์ และบรรยากาศที่กลมกลืนกับเนื้อเพลงเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงประกอบการแสดงจึงถูกจัดออกเป็น 2 ประเภท ตามหน้าที่ คือ ประเภทที่หนึ่งเรียกว่า เทวิน หรือ บุน ประกอบด้วยเครื่อง คีต สี และ เป่า ซึ่งมีหน้าที่คลอตามเสียงขับร้อง อีกประเภทหนึ่งเรียกว่า หู หรือ บู้ ประกอบด้วย เครื่อง ดี และ กระทบ ซึ่งมีหน้าที่ให้จังหวะ และกำหนดสัญญาณต่างๆ

การขับร้องเป็นหัวใจในการแสดงจึง เพราะผู้ชมจะฟังความไพเราะของบทขับร้องในเรื่องต่างๆ มากกว่าติดตามเนื้อเรื่อง ซึ่งแยกได้เป็น 4 ลักษณะ

- (1) การขับร้องแท้ๆ ซึ่งต้องมีเสียงดนตรีบรรเลงประกอบกันไปตลอดเพลง
- (2) การขับกล่อมบทหรือกรองด้วยน้ำเสียงที่เป็นจังหวะคล่องของถ้อยคำ ภาษา ซึ่งมีเพียงเสียงกระทบ ของกรับไม้ให้จังหวะ และวรรคตอนเท่านั้น
- (3) การกล่าวบทเจรจาที่มีจังหวะ ท่วงทำนองจะช้าหรือเร็ว โดยมีเครื่องดนตรีประเภทฆ้อง ฉาบ และกลอง บรรเลงเป็นลูกคู่ประกอบกันไป
- (4) การเปล่งเสียงขับร้อง เพื่อบอกอารมณ์ต่างๆ เช่น หัวเราะ ถอนหายใจ ทวาด ไอ เป็นต้น

3. ประเภท และบทบาทของตัวละคร

การแสดงจึงจะมีการกำหนดบทบาทของตัวละครไว้อย่างชัดเจนตามวัย และบุคลิกภาพต่างๆ ซึ่งได้แยกบทบาทสำคัญของตัวละครออกเพียงสี่บทบาทได้แก่

บทบาทตัวละครชาย (เชิง) แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่

- (1) ตัวละครกลุ่มบู๊ ต้องแสดงบทรบ และทำร่างกายกรรมผาดโผนต่างๆ
- (2) ตัวละครกลุ่มบุน เน้นที่การขับร้อง และแสดงอารมณ์

แต่อาจจะมีตัวละครบางตัวที่แสดงบทบาทคาบเกี่ยวทั้งบทบู๊ และบุน ซึ่งเรียกว่า ตัวบุน-บู๊

บทบาทนักแสดงหญิง (ตั้น) ก็แบ่งแยกตามบทบาทที่แสดงเป็น ประเภทได้แก่ บทกุลสตรี บทเด็กสาวโสด บทหญิงเปรี้ยว บทหญิงนักรบ บทหญิงชั่ว บทหญิงอาวโส

ตัวละครวาดหน้า (จิ้ง) เป็นตัวละครประเภทเดียวที่ใช้เทคนิคการแต่งหน้าด้วยลวดลายสีสันท่างๆ ที่บ่งบอกถึงอุปนิสัย และบทบาทของตัวละครนั้นๆ ได้แก่ บทคนดี บทคนเลว บทโลดโผน

ตัวละครตลก (ไฉ่) บทบาทของตัวตลกแบ่งได้ดังนี้ ตัวตลกผู้หญิง (ไฉ่ ตั้น) ตลก ชาย (ไฉ่เชิง) จึงมี 2 ประเภท คือ

- (1) ตลกพลเรือน หรือตลกฝ่ายบุน (เวิน ไฉ่) จะเป็นคนที่มีไหวพริบสูง
 - (2) ตลกทหารหรือตลกฝ่ายบู๊ (ฮู่ไฉ่) เป็นตัวตลกที่จะต้องฝึมือในการต่อสู้
- ร้ายรำด้วย

4. ศิลปะ และเทคนิคการแสดง

ศิลปะการแสดงหรือนาฏลีลาของจ๊ว เป็นสิ่งที่ต้องศึกษาทางภาคปฏิบัติยากที่จะบรรยายในรายละเอียด ตามทฤษฎีนั้น การเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายอย่างมีจังหวะ และท่วงทำนองด้วยลีลาอันงดงาม สร้างงามถูกต้องตามแบบแผนโบราณแบ่งออกเป็น 8 ประเภท ดังนี้

- (1) การเคลื่อนไหวของมือ
- (2) การเคลื่อนไหวของเท้า
- (3) การเคลื่อนไหวของหมวดเครา
- (4) การเคลื่อนไหวของขนนกเครื่องประดับศีรษะ
- (5) การเคลื่อนไหวของนิ้ว
- (6) การเคลื่อนไหวของขา
- (7) การเคลื่อนไหวของชายเสื้อ
- (8) การเดิน

นาฏลีลาของตัวละครแต่ละบทบาท และแต่ละประเภทจะมีลักษณะแตกต่างกันในรายละเอียด แล้วแต่บุคลิกลักษณะของตัวละครนั้น

5. เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า

เครื่องแต่งกาย ที่สำคัญ และใช้ประจำมีดังนี้

- (1) ชุดพระราชพิธี เป็นชุดออกงานสำคัญต่างๆ ที่จัดขึ้นในราชสำนัก
- (2) ชุดขุนนางข้าราชการ
- (3) เสื้อนอกใช้ในฉากขึ้นศาล ที่ถือว่าเป็นชุดออกงานสังคม ในโอกาสที่ตัวละครเป็นบุคคลธรรมดาไปงานเลี้ยงรับรอง
- (4) เสื้อคลุม
- (5) เสื้อชั้นที่
- (6) เข็มขัดหยก เป็นส่วนประกอบของชุดพระราชพิธี และชุดขุนนาง
- (7) กระโปรง เป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะตัวละครหญิง
- (8) เสื้อสั้น และกางเกง ใช้กับตัวละครหญิงประเภทเปรี้ยวแก่นแก้ว
- (9) เสื้อคลุมไร้แขน เป็นชุดเครื่องแต่งกายของบทคนรับใช้
- (10) เครื่องทรงราชสำนัก เป็นเครื่องแต่งกายสำหรับหญิงสาวที่เกิดใน

ตระกูลผู้ดีชั้นสูง

- (11) ผ้าคลุมไหล่ ชุดออกงานพิธีของตัวละคร หญิงที่สูงศักดิ์
- (12) เสื้อเกราะ เป็นเครื่องแต่งตัวละครนักรบ สวมชุดนี้ระหว่างออกรบและบริหารงาน

- (13) ธงรบ ใช้ประดับบนเครื่องแต่งกายของจอมทัพแต่ละคนมี 4 ธง

มีประโยชน์ในการออกรบ หรือเคลื่อนทัพ

(14) เสือคลุมเดินทาง เป็นเสือด่วนนอกสวมทับชุดปกติในการเดินทาง ตัวละครระดับนายพลจึงจะใช้เสือนี้นี้

การแต่งหน้า

การแต่งหน้า หรือการวาดหน้าจิ้ง เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของจิ้งที่เดียว ซึ่งการวาดหน้านั้นต้องอาศัยเทคนิค 2 ระดับ คือ

(1) เทคนิคการลงสี ต้องมีความรู้เกี่ยวกับความหมายของสีต่างๆ ที่บ่งบอกถึงอุปนิสัยของตัวละคร เช่น

หน้าแดง แสดงถึง ความซื่อสัตย์ กล้าหาญ ใจดี

หน้าเหลือง แสดงถึง ความหลักแหลม ความสามารถ

หน้าขาว แสดงถึง ความทรยศคดโกง ตัณหาราคะ

หน้าดำ แสดงถึง ความจริงใจ ตรงไปตรงมา

หน้าเขียว แสดงถึง ความดูร้าย ความชั่วร้าย

หน้าฟ้า แสดงถึง ความหยิ่งทรนง ความภาคภูมิใจ

หน้าม่วง แสดงถึง ความมกตัญญูรู้คุณ ความมีสัจย์

หน้าชมพู แสดงถึง ความซื่อตรง ความซรา

หน้าสีน้ำเงินและทอง แสดงถึง ตัวละครที่เป็นเทพเทวา อมนุษย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย

(2) เทคนิคการวาดลายเส้น หรือวาดลวดลาย มีขั้นตอนในการลงลวดลาย โดยการแบ่งสัดส่วนบนใบหน้าเริ่มจากส่วนคิ้ว ตา จมูก ปาก แก้ม แล้วจึงลงลายเส้นอื่นๆ ที่เป็นส่วนประกอบารลงลายเส้น มีหลักว่าให้แบ่งสัดส่วนบนใบหน้าระหว่างตากับจมูกเป็นลำตัวแมลงระหว่างคิ้วสองข้างเป็นส่วนของแมลง วาดลวดลายปีกหน้า และปีกหลังตรงบริเวณแก้มลายเส้นที่บรรจบแต่งบนใบหน้า ตัวละครสามารถบ่งบอกถึงบุคลิกภาพ และนิสัยใจคอของตัวละครนั้นได้

สำหรับจิ้งโหลห้ำที่มีอยู่ในประเทศไทย ปัจจุบันนี้ มีเพียง 5 คณะ ซึ่งกระจายพื้นที่กันออกแสดงทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ คือ คณะผ่านฟ้าศิลป์ คณะหยกศิลป์ เป็นคณะจิ้งที่รับแสดงเฉพาะในเขตกรุงเทพฯ ส่วนคณะนำศิลป์ คณะยี่หน้า และคณะมังกรทอง จะรับแสดงเฉพาะต่างจังหวัด จิ้งคณะนำศิลป์เป็นคณะจิ้งที่มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักกันมาช้านาน ในบรรดาชาวไทยเชื้อสายไหหลำ และชาวไทยทั่วไปที่ติดตามชมการแสดงทุกครั้ง เมื่อมีผู้ว่าจ้างให้แสดงตามเทศกาลต่างๆ ของศาลเจ้าแม่ทับทิม สุชาติ เมฆเมฆานันท์ กล่าวว่า คณะนำศิลป์ ก่อตั้ง โดยนายทองขัง แซ่ฮ้อย ผู้ที่อพยพมาจากเกาะไหหลำ ปีใดนั้นระบุได้ไม่แน่ชัดนัก แต่ตรงกับกรการปกครองของประธานาธิบดี เหมา เจ๋อตง นายทองขัง ผู้มีอาชีพแสดงจิ้ง และ

เพื่อน ๆ อีกหลายร้อยชีวิต ต้องล่องเรือมาทำมาหากินในประเทศไทย ซึ่งทุกคนต่างหวังที่จะสร้างหลักปักฐานด้วยการแสดงงิ้วในประเทศไทย ซึ่งเกิดจากเหตุผลที่ว่างิ้วในประเทศไทยสมัยนั้น ยังขาดนักแสดงงิ้วเป็นจำนวนมาก และต้องว่าจ้างนักแสดงงิ้วมาจากประเทศสิงคโปร์ มาเลเซีย มาแสดง (สุชาติ เมฆเมฆานันท์. สัมภาษณ์. 2543)

นับได้ว่าคณะของนายทองซังที่อพยพมาได้โอกาสเหมาะ และช่องทางอันดี เมื่อมาอยู่ในประเทศไทยได้ไม่นาน นายทองซังและเพื่อน ๆ ก็ได้ก่อตั้งคณะงิ้วผ่านฟ้าศิลป์เพื่อรับงานแสดงในศาลเจ้าไหหล้าทั่วทุกจังหวัดของประเทศไทย แต่ด้วยความต้องการของศาลเจ้าต่าง ๆ มีเป็นจำเพิ่มมากขึ้น นายทองซังจึงต้องแยกตัวออกมาตั้งคณะงิ้วใหม่ขึ้นเพื่อรับงานแสดงเอง ก็คือคณะงิ้วนำศิลป์ ปัจจุบันเป็นเวลาประมาณ 60 ปีแล้ว ที่คณะนำศิลป์ได้พัฒนารูปแบบการแสดงให้ทันสมัย และเข้ากับสังคมไทยเป็นอย่างดี สมกับเป็นที่ชื่นชอบทั้งในหมู่ชาวจีนและชาวไทย ถึงแม้ว่านายทองซังถึงแก่กรรม(พ.ศ.2530)ไปแล้วก็ตาม แต่คณะงิ้วโรงนี้ก็ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่เพียงแค่นี้ ซึ่งยังมีนายสุชาติ เมฆเมฆานันท์บุตรชายเป็นผู้ที่รับมรดกทางศิลปวัฒนธรรมและสืบทอดเจตนารมณ์ในการดำเนินกิจการและยังเป็นนักแสดงงิ้วที่มีฝีมือดีคนหนึ่ง อีกทั้งยังเป็นผู้มีความรู้ทางด้านดนตรีที่ใช้ในการประกอบแสดงงิ้วเป็นอย่างดี จนเป็นที่กล่าวขานกันในหมู่นักแสดงงิ้วคณะอื่นๆ

สิ่งที่น่าสนใจในคณะงิ้วนำศิลป์ที่ผู้วิจัยพบ คือเป็นคณะงิ้วที่มีการพัฒนากิจการต่างๆ ของตนเอง และมีความชำนาญในวิชาชีพจนเป็นมรดกตกทอดสร้างสมมาจากตระกูล และมีการปรับเปลี่ยนการแสดงในด้านต่างๆ ให้ทันสมัย ซึ่งคล้ายตามกระแสความนิยมชมชอบของผู้ชมและผู้ว่าจ้าง โดยเฉพาะในด้านดนตรีที่นำมาประกอบการแสดงงิ้ว ซึ่งยังคงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีไหหล้า เช่น มีองค์ประกอบ รูปแบบของบทเพลง เครื่องดนตรี ฯลฯ อันเป็นเหตุผล และปัจจัยให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาค้นคว้า ด้านดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงงิ้วไหหล้า กรณีศึกษาคณะนำศิลป์ เพื่อเป็นการดำรงวัฒนธรรม และคำจูนศิลปะแขนงนี้ไว้ให้สังคมไทย ก่อนที่จะมีอิทธิพลบางอย่างทำให้งิ้วดับสูญไปจากประวัติศาสตร์หน้าหนึ่งของสังคมไทย

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ขนบธรรมเนียม ของงิ้วไหหล้า คณะนำศิลป์
2. เพื่อศึกษาเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงงิ้วไหหล้า คณะนำศิลป์
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงงิ้วไหหล้า คณะนำศิลป์

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ทำให้ทราบถึง ดนตรีจีนที่ใช้ในการแสดงงิ้วไหหล้า ซึ่งมีลักษณะและเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง และมีความแตกต่างไปจากดนตรีประกอบการแสดงงิ้วประเภทอื่นๆ

2. เพื่อเป็นการเผยแพร่ และทำให้เข้าใจถึง ประเพณีวัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ ประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ ในประเทศไทยที่ยังคงดำรงสืบทอดกันต่อๆ มา

3. ผลการศึกษาวิเคราะห์ จะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจในการศึกษาวิทยาการเป็น แหล่งข้อมูลพื้นฐานในประเด็นวิจัย และเป็นแนวทางในการศึกษาต่ออนุชนรุ่นหลังสืบไป

4. การศึกษาจ๊วไหหลำ คมนำศิลป์ทำให้ทราบถึงการดำเนินกิจการ และการดำรง อนุรักษ์ ศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ไว้ ซึ่งเป็นสมบัติอันล้ำค่ายิ่งของชาวไทยเชื้อสายจีนไหหลำ

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาเป็นข้อมูลที่ได้จาก การสัมภาษณ์ การบันทึกเสียง และ เอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่วิจัย

2. เพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จะใช้เพลงที่ได้จากการบันทึกการแสดงจริงตาม โอกาสต่างๆ ในการแสดงจ๊วไหหลำ คมนำศิลป์

3. ในการวิเคราะห์ครั้งนี้จะนำเพลงที่เป็นแนวทำนองของซอเดียวที่ใช้ประกอบการ แสดงจ๊วไหหลำ คมนำศิลป์ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงอยู่ในทุกเรื่องของการแสดง โดย ผู้เชี่ยวชาญของคณะเป็นผู้ให้ข้อมูล ดังเพลงต่อไปนี้

3.1 เพลงตี่ดูบั้น

3.2 เพลงตงบั้น

3.3 เพลงโหวงดูบั้น

3.4 เพลงตำซิดบั้น

3.5 เพลงโนดูบั้น

3.6 เพลงโก้วเคียง

3.7 เพลงโกโหลเคียง

3.8 เพลงตาเกียเคียง

3.9 เพลงไล่ตัว

4. การบันทึกบทเพลงที่ใช้ในการแสดงจ๊วไหหลำ คมนำศิลป์ จะเป็นการบันทึกด้วย โน้ตสากลเพื่อให้เกิดความใกล้เคียงกับการบรรเลงมากที่สุด

ขอบเขตการศึกษาค้นคว้า

1. การศึกษาวิจัยในครั้งนี้มุ่งเน้นเรื่องของดนตรี สำหรับการแสดงจ๊วไหหลำ คมนำศิลป์

2. เพลงที่จะนำมาวิเคราะห์เป็นแนวทำนองของซอเดียวที่ใช้ประกอบการแสดงจ๊ว ไหลหลำ คมนำศิลป์ดังต่อไปนี้

- 2.1 เพลงตีตูบัน
- 2.2 เพลงตงบัน
- 2.3 เพลงโห่งตูปัน
- 2.4 เพลงตำซิดบัน
- 2.5 เพลงโนตูปัน
- 2.6 เพลงโก้วเคียง
- 2.7 เพลงโกโหลเคียง
- 2.8 เพลงตาเกียเคียง
- 2.9 เพลงไล่ตัว

นิยามศัพท์

กระสวนจังหวะ หมายถึง ความสั้นยาวของเสียงแต่ละเสียงในทำนอง 1 วรรค โดยกำหนดไว้ 1 วรรค คือ ความยาว 1 ห้องเพลง

การเคลื่อนที่ของทำนอง หมายถึง แนวทางการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกัน

การแปรทำนอง หมายถึง แนวการประสานเสียงที่ไม่ทิ้งทำนองหลัก ซึ่งมีการปรับปรุงทำนองโดยยึดทำนองหลักเอาไว้

จ๊วจ๊วกัง หมายถึง จักรุนแรกที่เข้ามาเล่นในเมืองไทย เดิมเรียกว่าจ๊วลั่นถันหรือไซจีน

จ๊วตึกเก็ง หมายถึง จ๊วกางต้งหรือจ๊วไหหลำที่เรียกกันตามเสียงกลอง และม้าพ่อที่มีเสียงดัง “ตึกเก็ง”

จ๊วไหหลำ หมายถึง ละครที่มีการแสดงเป็นจุดรวมของศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ มีบทเจรจาเป็นภาษาไหหลำ

ช่วงกว้างของเสียง หมายถึง ความแตกต่างของระดับเสียงต่ำสุด และสูงสุดในแต่ละบทเพลง

ทำนองจบ หมายถึง ส่วนปิดท้ายของบทเพลง

ทำนอง หมายถึง การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างกันออกไปของระดับเสียง และความยาวของเสียง ทำนองจะแตกต่างกันตามแต่ละเชื้อชาติ ภาษา สภาพความเป็นอยู่ สภาพแวดล้อม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัว

บัน หมายถึง เครื่องดนตรีประเภท ดีด สี และเป่า

บู หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทตี และกระทบ

บันไดเสียง หมายถึง กลุ่มเสียงที่มีการจัดระดับของเสียง หรือโน้ตที่นำมาเรียงกันได้เป็นลำดับขั้น จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง หรือในทางกลับกันจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ โดยไม่มีการข้ามขั้นกัน

รูปแบบ หมายถึง แบบแผนของการประพันธ์เพลง ซึ่งมีโครงสร้างที่สามารถทำการศึกษา และทำความเข้าใจได้

รูปพรรณ หมายถึง ลักษณะความสัมพันธ์ของทำนอง และการประสานเสียง

ลักษณะทำนองเดี่ยว หมายถึง ลักษณะการบรรเลงดนตรีที่มีแนวทำนองเพียง
ทำนองเพียงทำนองเดียวที่ไม่มีเสียงประสานใดๆ

อุปรากรจีน หมายถึง การละครของจีน หรือจิว มีการสนทนาเจรจา และมีการขับร้อง
แสดงท่าทางประกอบ โดยเล่นเป็นเรื่องราว

บทที่ 2

เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ มีข้อมูลต่างๆ ที่ได้มาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องทั้งที่เป็นหนังสือ ตำรา เอกสารทางวิชาการ งานวิจัย และบทความ ซึ่งสามารถรวบรวม และนำมากล่าวได้โดยสรุปดังนี้

เอกสาร ตำรา และหนังสือทางวิชาการ

ดวงใจ อมาตยกุล (2533:19-20) ได้กล่าวถึงประวัติศาสตร์ดนตรีจีนไว้ โดยแบ่งออกเป็นยุคสมัยของดนตรีได้เป็น 4 ช่วง คือ

- (1) Prehistorical Period
- (2) International Period
- (3) National Period
- (4) Modern Period

และดวงใจ อมาตยกุล ยังกล่าวอีกว่า จั้วเกิดขึ้นในช่วง National Period สรุปไว้ว่า มีการพัฒนาดนตรีมากขึ้นมีเครื่องดนตรีมาก ที่สำคัญคือเกิดจิ้วซึ่งเป็น musical drama เป็น opera โดยแต่เดิมมีเพียงการร้องเดี่ยว ส่วนทำนองดนตรีของจิ้วมาจากแหล่งต่างๆ กัน เช่น มาจาก folk song เพลงที่ร้องเล่น และจากทำนองเก่าๆ สมัยแรกๆ ไม่มีการเขียนโน้ต แต่เขียนเฉพาะทำนองต้นๆ พอปลายยุคมีการเขียนโน้ตแต่เป็น โครงสร้าง คร่าวๆ สำหรับการเอื้อนการใช้ทางและลูกเล่นของการร้องนั้น แม้จะมีตำราสอนบ้างแต่ก็ไม่ได้ผลดีเท่ากับการสอนปากเปล่า

อุปรากรจีน หรือที่คนไทยเรียกว่าจิ้วนั้น เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2540:75-76) กล่าวว่า จิ้วมีกำเนิดมาจากพิธีกรรมทางศาสนา เช่นในพิธีบวงสรวง และเช่นไหว้ตามลัทธิขงจื้อที่ระบุถึงความสมบูรณ์ของพิธีกรรมที่ต้องประกอบด้วยดนตรี และการฟ้อนรำ อย่างไรก็ตามดนตรี และการฟ้อนรำที่ประกอบในพิธีกรรมดังกล่าวมิได้แสดงเป็นเรื่อง

หลักฐานทางประวัติศาสตร์สมัย 700 ปีก่อนคริสต์ศักราช ระบุถึงการแสดงกึ่งละคร ในเทศกาลทางศาสนา ในสมัยราชวงศ์โจว จึงเกิดมหรสพที่เล่นเป็นเรื่อง โดยเรื่องที่แสดงนิยม นำมาจากพงศาวดารบ้าง ประวัติศาสตร์บ้าง การดำเนินเรื่องอาศัยการขับร้อง เจริจา และทำท่าง การแสดงลักษณะดังกล่าว มีแต่เฉพาะในพระราชวังเท่านั้น เชื่อกันว่าการแสดงดังกล่าวเป็นต้นกำเนิดของการแสดงละครจีน หรือจิ้วในปัจจุบัน

จึงเป็นมหรสพที่เก่าแก่ และมีความสำคัญต่อชาวจีน อภิโชค แซ่ไคว่ (2541:18) กล่าวว่า การแสดงจิวเป็นการแสดงที่ให้ความรู้ และความบันเทิงที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ประเพณีทางศาสนา ซึ่งนับว่าชาวจีนเป็นชนชาติหนึ่งที่ยึดมั่น และเคร่งครัดต่อสิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นอย่างมากถึงแม้พวกเขาอพยพไปตั้งถิ่นฐานแห่งใหม่ การปฏิบัติตามความเชื่อ และประเพณีต่างๆ ในแบบฉบับเดิมก็ยังคงมีอยู่ โดยเฉพาะเรื่องความเชื่อทางด้านศาสนา ที่ใดที่มีชาวจีนอาศัยอยู่เป็นกลุ่มใหญ่แล้ว สิ่งที่เขาไปไม่ได้คือ “ศาลเจ้า”

ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจีนกับศาลเจ้า มีความผูกพันกันอย่างลึกซึ้งมาโดยตลอด งานประจำปีที่สำคัญยิ่ง คือ งานวันเกิดเจ้า และงานตอบแทนบุญคุณเจ้า ในช่วงเวลาดังกล่าวของชาวจีนมีการว่าจ้างจิวมาแสดงเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง ซึ่งความเชื่อนี้เองที่เป็นสาเหตุให้การแสดงจิวขยายเข้ามาสู่เมืองไทย

ในเรื่องนี้ พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2539:29) ได้กล่าวไว้ว่า ชาวไทยรู้จักจิวกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อแปลสิบกว่าปีก่อน กรุงเทพฯ แถวเยาวราชเต็มไปด้วย โรงจิว ซึ่งมีทั้งจิววางตั้ง จิวอกเกียน จิวแต่จิว สำหรับจิวไหหลำ คงเข้ามาแสดงกันเป็นลำเป็นสัน ในสมัยหลังๆ นี้เอง ดังที่ เสถียรโกเศศกล่าวไว้ว่า “ข้าพเจ้ายังได้ดูหุ่น และจิวไหหลำ ผู้คนพากันแตกตื่นไปดูกันมากมาย ส่วนใหญ่เป็นชาวจีน หุ่นและจิวไหหลำนี้มีลักษณะไม่สู้ผิดแปลกไปจากหุ่น และจิววางตั้ง ซึ่งข้าพเจ้าได้ดูเมื่อภายหลังที่มีคนแตกตื่นกันไปดู เห็นไม่เคยมีเข้ามาแสดงกัน หรือไม่อย่างน้อย มีเข้ามาแสดงนานๆ สักครั้งก็ได้...”

จากที่กล่าวมาแล้วจะเห็นว่า ชาวจีนห้ากลุ่มภาษา ต่างมีจิวประจำกลุ่มภาษาของตนซึ่งชาวจีนในกรุงเทพฯ สมัยก่อนยังคงยึดมั่นในความเชื่อ และประเพณีจีนอย่างเคร่งครัด มีการแห่เจ้า และจัดงานฉลองศาลเจ้าตามประเพณี และในการฉลองนั้น ยังมีการว่าจ้าง จิว มาแสดงให้งานเอิกเกริกอีกด้วย การว่าจ้างจิวนั้น ศาลเจ้าของชาวจีนแต่ละกลุ่มภาษาต่างว่าจ้างจิวประจำกลุ่มภาษาของตนมาแสดง เช่น ศาลเจ้าแม่ทับทิม ของชาวจีนไหหลำ ก็ว่าจ้างจิวไหหลำมาแสดง เป็นต้น

ประเภทของจิว หนัย วรรณลี (2525:170-171) ได้กล่าวไว้ดังนี้

(1) จิงจิว หรือ ผิงจิว หรือจิวจัวกัง จิวประเภทนี้ใช้ภาษาจีนกลางเป็นบทเจรจา เป็นจิวของพวกจีนเมืองหลวง คือชาวปักกิ่ง และชาวแคะ เป็นจิวชั้นสูงอีกทั้งยังเป็นบรรทัดฐานเรียกว่า “จิวลั่นกัง” หรือ “ไซฉิน” แต่เนื่องจากในการแสดงเสียงกลองที่ตีดัง “ตึกๆ” และมาพร้อมกับฉาบจะรับพร้อมๆ กันเป็นเสียง “แซ่” จึงนิยมเรียกจิวชนิดนี้ว่า “จิวตึกแซ่” ผู้แสดงใช้ผู้ชายแสดงล้วนไม่มีเด็กร่วมแสดงแต่ต่อมามีผู้หญิงร่วมแสดงบ้าง

(2) จิวแต่จิว หรือไปจือซี ภาษาที่ใช้เจรจาเป็นภาษาแต้จิ๋ว ผู้แสดงจะมีเด็กและผู้ชายเท่านั้น ต่อมาพวกเขาก็หญิงเข้าไปร่วมแสดงด้วย จิวประเภทนี้ในเมืองไทยได้รับความนิยมมาก แต่ก็เสื่อมความนิยมอย่างรวดเร็ว อันเนื่องมาจากลักษณะวิธีการแสดงที่ยืดเยื้อ

- (3) จีวไหลล่า ใช้ภาษาไหลล่า ในการเจรจาลักษณะการแสดงคล้ายกับจีวจ้วง
- (4) จีวกวางต้ง บทเจรจาเป็นภาษากวางต้ง ลักษณะการแสดงคล้ายจีวจ้วง จีวชนิดนี้เข้ามาแสดงในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นจีวชนิดแรก จีวไหลล่าและจีวกวางต้งชาวบ้าน เรียกว่า "จีวตึกเก็ง"
- (5) จีวต้งคง ผู้แสดงเป็นผู้ใหญ่ไม่มีเด็กแสดง ส่วนใหญ่ผู้แสดงจะเป็นผู้ชายส่วนผู้แสดงที่เป็นหญิงก็มีบ้าง แต่เป็นจำนวนน้อย
- (6) จีวหลังถ้ง ผู้แสดงเป็นผู้ใหญ่ใช้ผู้ชายแสดงเป็นส่วนมาก ผู้แสดงเป็นสตรีก็มีบ้าง

จีวมีหลายชนิด มีทั้งชนิดที่ใช้คนแสดง และใช้หุ่นแสดง หรือมีการใช้หนังสัตว์ตัดฉลุ เชิดเหมือนหนังดูลงของไทย สำหรับชนิดที่ใช้คนแสดงนั้น พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2537:7) ได้กล่าวถึงประเภทของจีว โดยจัดออกเป็นสองประเภท คือ จีวหลวง กับจีวท้องถิ่น

(1) จีวหลวง หรือที่เรียกว่า จิงจวี หรือผิงจวี ถือกันว่าเป็นจีวประจำชาติ การแสดงของจีวชนิดนี้มีลีลาการรำร่า ท่วงทำนอง ดนตรีที่ใช้ประกอบ จังหวะดนตรี เนื้อหา การแต่งกาย การแต่งหน้าทุกอย่างเป็นไปตามแบบแผนที่จีวกำหนดมาแต่โบราณอย่างเคร่งครัด ภาษาที่ใช้ร้องใช้ภาษาจีนกลาง จีวหลวงนี้เน้นความถูกต้องในด้านศิลปะการแสดง และความชำนาญของตัวละครทุกๆ ตัว ด้วยความมีมาตรฐานในทุกๆ ด้าน ซึ่งมีพัฒนาการมาจากจีวท้องถิ่น จิงจวี โดยรับเอา เนื้อหาในบทละคร ทำท่างานแสดง และทำนองเพลงจากจีว คุณเชียง และจินเชียง อีกทั้งยังรับเอากำหนด เพลงพื้นเมืองหลายแห่งมาดัดแปลงจนกลายเป็นจีวหลวงในที่สุด

(2) จีวท้องถิ่น หรือที่เรียกว่า ตี้ซิงซี (ตี้ฟิงซี) เป็นจีวที่วิวัฒนาการมาจากการละเล่นพื้นบ้านของชาวเมืองในท้องถิ่นนั้นๆ เมื่อมีการแสดงใหม่ๆ แพร่กระจายเข้ามาสู่ท้องถิ่น ชาวบ้านจะมีการดัดแปลงเอาการแสดงใหม่ๆ ที่ได้รับมาเป็นแบบอย่างของตนหรือบางครั้งอาจจะรวมเข้ากับการละเล่นพื้นบ้านที่มีอยู่ แต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นนั้นๆ อยู่จีวท้องถิ่นนี้มีหลายร้อยชนิด ในเทศกาลการละคร ของแผ่นดินจีน เมื่อปี ค.ศ. 1952 ปรากฏว่ามีจีวจากที่ต่างๆ มาร่วมแสดงทั้งสิ้น 23 ชนิด และที่นับว่าเล่นได้ดี ได้รับการชมเชย มีอยู่หลายเมือง เช่น จีวจากกลุ่มแม่น้ำหวยเฮอ จีวฮกเกี้ยน จีวเสฉวน จีวจูจีวเอี้ย (จีวชนิดนี้เป็นจีวโบราณที่เชื่อกันว่ามีขึ้นที่เมืองฉู่และเมืองเอี้ย ตั้งแต่ปลายสมัยราชวงศ์โจว) จีวหูหนัน จีวกวงสี จีวผิงจวี จีวจินซี (เจริญขึ้นที่มณฑลหูหนัน) สำหรับจีวท้องถิ่นทางตอนใต้ของจีน ซึ่งชาวไทยรู้จักกันดี ได้แก่ จีวฮกเกี้ยน จีวแต้จิ๋ว จีวไหลล่า และจีวกวางต้ง การแสดงจีวท้องถิ่นนั้น ด้านลีลาการรำร่า ท่วงทำนอง ดนตรี ประกอบการร้อง การแต่งกาย การแต่งหน้า จะแตกต่างไปบ้างเล็กน้อยที่สำคัญ คือไม่ได้ยึดถือ ตามแบบแผนอย่างเคร่งครัดเหมือนจีวหลวง ทั้งนี้เพราะแต่ละที่แต่ละท้องถิ่น ก็ต้องผสมผสานศิลปะ ภาษา ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนลงไปด้วยเพื่อความเหมาะสม

ส่วนในเรื่องความเป็นมาของจิวไหหลำ พระสันตอักษรสาร (ฮอกอักษรานุเคราะห์) (2479:14) ได้กล่าวไว้ว่า ชาตไหหลำ และชาตีกวางตุ้งก็มีจิวประจำชาติเหมือนกัน คือที่เรียกว่า จิวกวางตุ้ง หรือไหหลำนั่นแหละ ผู้เขียนยังหาทราบไม่ว่า จิวกวางตุ้ง หรือจิวไหหลำได้เข้าไปในเมืองไทยเมื่อใด เพราะตั้งแต่ผู้เขียนยังจำความได้มาก็ได้เคยเห็นมีเล่นมาแล้ว จิวทั้งสองนี้มีระเบียบการเป่าปี่ตีกลอง และสิ่งอื่นๆ ละม้ายคล้ายกันหมด มีก็แต่ภาษาที่ใช้เป็นภาษาเจรจา หรือร้อง เสียงกลอง และมาพ้องดั่งแปลบเข้าแก้วหู ฉาบใหญ่ โดขนาดเท่าภาคใต้อาหารคาวของเรา คีเสียงดังมาก ชาวบ้านมักเรียกจิวทั้งสองนี้ว่า “จิวตึกเก็ง”

จิวไหหลำในประเทศไทยมีอยู่ 5 คณะ ล้วนแล้วแต่แสดงกับบนตามศาลเจ้าทั้งสิ้น โดยไม่มีการเก็บค่าเข้าชมแต่อย่างใด และศาลเจ้านี้เกือบทั้งหมดเป็นศาลเจ้าแม่ทับทิม ซึ่งมีตั้งอยู่และผูกพันกับชาวไทหลำมาก วิตต์ ว่องวทัญญู(2527:3-12) ได้กล่าวสนับสนุนเรื่องนี้ว่า ศาลเจ้าแม่ทับทิม หรือที่ภาษาไทหลำเรียกว่า “ต๋วยบ้วยเต่งเหนียง” มีกำหนดที่เกาะไหหลำ เขตบ่เน่เซียว แขวงหน่าไห้ ที่หมู่บ้านต๋วยบ้วย ประมาณปลายราชวงศ์เซ็ง (ประมาณ พ.ศ. 2167 หรือ 370 ปีมาแล้ว) เมื่อคนจีนไหหลำได้เดินทางมาประเทศไทย ราวปี พ.ศ. 2385 โดยอาศัยเรือสำเภา ตลอดระยะเวลาที่อยู่ในเรือซึ่งเห็นแต่น้ำกับฟ้า พวกเขาต่างอาศัยการบนบานเจ้าแม่ให้คุ้มครอง ตลอดการเดินทาง เมื่อได้เดินทางมาถึง โดยปลอดภัยก็ได้ตั้งศาลเจ้าขึ้น

ดังนั้นเมื่อชาวไทหลำได้เดินทางไปยังหลักแหล่งที่ใด พวกเขาก็จะจัดตั้งศาลเจ้าแม่ทับทิมที่นั่นเสมอ

สำหรับในเรื่องของดนตรีประกอบการแสดงจิว เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2540:77-82) ได้กล่าวไว้ว่า ลักษณะทั่วไปของดนตรี จิวกวนซุซึ่งเป็นจิวท้องถิ่นที่มีผู้นิยมมากมาช้านั้น มีดนตรีที่บรรเลงประกอบทำนอง โดยทั่วไปจะมีจังหวะที่ช้า และมีทำนองที่สอดคล้องกับบทของการแสดง การขับร้องจะอาศัยคำร้องคำเดียว และลากเสียงให้ยาวเข้าไปมาหลายครั้งวงดนตรีจะประกอบได้ด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ ดี - ตซุ (ขลุ่ยผิว) ฉะเปว (ขลุ่ยเป่าที่ปลาย) เซง แคน น้ำเต้า ปี่ปะ กรับ กลอง ม้อง ฉาบ

ส่วนจิวปักกิ่ง หรือชิงซุ วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีในหมวดเครื่องสาย เครื่องเคาะ และเครื่องเป่า ซึ่งมีบทบาทต่อการแสดง คือ เครื่องสายประเภทสี่มีหน้าที่สำหรับ บรรเลงสอดแทรก และคลอเข้ากับการขับร้อง สำหรับเครื่องตี จะใช้สอดแทรกและบรรเลงรับเครื่องเป่า บรรเลงสอดแทรกขณะมีการขับร้อง และบรรเลงในวงดุริยางค์ เครื่องเคาะมีบทบาทในการเพิ่มสีสันให้กับการแสดง กริยาท่าทางของผู้แสดง

ป . รัตนปัญญา (2536:7) ได้กล่าวว่า ลักษณะของดนตรีที่ใช้ในการแสดงจิวปักกิ่ง ประกอบด้วยดนตรีแบบเฮ้อ หวง และซีฟี่ กล่าวคือ ดนตรีแบบเฮ้อ หวงนั้น จัดแปลงมาจากทำนองของเพลงพื้นบ้านในมณฑลอันฮุย และเหอเป่ย์ ส่วนดนตรีแบบซีฟี่นั้น นำมาจากทำนองเพลงพื้นบ้านของมณฑลซานซี ซึ่งอยู่ทางตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศจีน ทำนองเพลงซึ่งผันแปรไปตามคำประพันธ์ ถูกประพันธ์ให้เป็นแบบแผนตายตัว ดนตรีที่ใช้จึงถูกปรับปรุง

ดัดแปลงมาจากทำนองของระบบดนตรีทางเหนือ ความแตกต่างของระดับเสียง และท่อนทำนองถูกนำมาดัดแปลงให้มีความประสมกลมกลืนกันอย่างเหมาะสม ซึ่งส่งผลให้การแสดงบทบาทบนเวทีเป็นไปอย่างสมจริง และมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น

ในทำนองเดียวกันนี้ มาลินี จิตลภณ (2537:3-6) ยังได้กล่าวไว้ว่า หน้าที่หลักของการบรรเลงดนตรีจากกล่าวได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. เพื่อให้จังหวะบอกสัญญาณ หรือกำกับการเคลื่อนไหว ทำทางและอิริยาบถสำคัญของการแสดง และลีลาาร่าต่างๆ รวมทั้งการให้คิวการเปลี่ยนฉากการเข้า และออกของตัวละครเป็นต้น

2. เพื่อบรรเลงคลอตามเสียงขับร้องของผู้แสดงให้เกิดอารมณ์ และบรรยากาศที่กลมกลืนกับเนื้อเพลง นอกจากนี้ยังมีหน้าที่บรรเลงสลับกับการขับร้อง หรือขับกล่อมบทร่ายกรอง เพื่อให้โอกาสผู้ขับร้องได้พักเสียง หรือพักเหนื่อย (เป็นลักษณะพิเศษของจ๊วปักกิ่ง)

เครื่องดนตรี ที่ทำหน้าที่ประกอบการแสดงจ๊วปักกิ่ง ถูกจัดไว้เป็นสองประเภทตามหน้าที่หลักที่กล่าวไว้ข้างต้น คือ

- (1) ประเภทปุ่น ประกอบด้วยเครื่อง ดิด สี และเป่า

- (2) ประเภทปู้ ประกอบด้วยเครื่อง ตี และกระทบ

ซึ่งเครื่องดนตรีทั้ง สองประเภทนี้มีหน้าที่ให้จังหวะ และกำหนดสัญญาณต่างๆ

การขับร้อง(จ๊วปักกิ่ง) แยกได้เป็น 4 ลักษณะ คือ

- (1) การขับร้องแท้ๆ ซึ่งต้องมีเสียงดนตรีบรรเลงประกอบกันไปตลอดเพลง

- (2) การขับกล่อมบทร่ายกรองด้วยน้ำเสียงที่เป็นจังหวะคล่องจองของถ้อยคำภาษา ซึ่งมีเพียงเสียง กระทบของกรับไม้ให้จังหวะ และวรรคตอนเท่านั้น

- (3) การกล่าวบทเจรจาที่มีจังหวะ ท่วงทำนองอาจจะเร็ว หรือช้า โดยมีเครื่องดนตรีประเภท ข้อง ฉาบ และกลอง บรรเลงเป็นลูกคู่ประกอบกันไป ผู้แสดงใช้สีหน้าแสดงอารมณ์ประกอบในขณะที่กล่าวบทเจรจาพิเศษนี้

- (4) การเปล่งเสียงร้องเพื่อบอกอารมณ์ต่างๆ เช่น หัวเราะ ถอนหายใจ ตวาด ไอ เป็นต้น การเปล่งเสียงบอกอารมณ์ ในลักษณะต่างๆ เหล่านี้มีรูปแบบตายตัวเป็นแบบแผนซึ่งจะต้องฝึกฝนให้ชำนาญ การเปล่งเสียงทุกครั้งมีจังหวะเพลง หรือทำนองเพลงอย่างใดอย่างหนึ่งประกอบด้วยเสมอ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาค้นคว้าวิทยานิพนธ์หลายเล่มเหล่านี้ ได้วิจัยด้านอิทธิพลและบทบาททางวัฒนธรรมของชาวไทยและชาวจีนที่มีต่อกันเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งไม่ปรากฏว่าวิทยานิพนธ์เล่มไหนมีเนื้อหาเกี่ยวข้อง หรือกล่าวถึงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วปักกิ่งโดยตรง แต่วิทยานิพนธ์เหล่านี้มีแนวทางการศึกษาที่มีส่วนคล้ายเกี่ยวกับปริญญานิพนธ์ที่ผู้วิจัยทำดังนี้

งานวิจัยของ พลกุล อังกินันท์ (2514:167) ได้ศึกษาถึงบทบาทชาวจีนในประเทศไทยในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวว่า ชาวจีนได้เข้ามาพำนักอาศัย การทำมาหากินในประเทศไทยเป็นเวลายาว มีบทบาทเกี่ยวข้องกับสภาพเศรษฐกิจ สังคม ตลอดจนชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจีนอย่างใกล้ชิดตลอดมา ความไม่รังเกียจ หรือกีดกัน ชาวจีนของทางการ และประชาชนชาวไทย ทำให้ชาวจีนหลายคนได้เข้ารับราชการเป็นขุนนางไทย หลายคนได้สตรีไทยเป็นภรรยา เกิดความผสมผสานทางเชื้อชาติ และวัฒนธรรมระหว่างกัน แม้เมื่อทางไทยเป็นภรรยาของคนต่างด้าว ก็มีได้ระบุถึงชาวจีน ในประเทศไทยด้วย แสดงให้เห็นว่าทางการไทยถือว่าชาวจีนในประเทศไทย เป็นเสมือนพลเมืองของไทยมาช้านาน

ในทำนองเดียวกัน คารารัตน์ เมตตาริกานนท์ (2532:133) ทำการวิจัยเรื่องชาวจีนในอำเภอสองแห่งของจังหวัดยโสธรกรณีศึกษาเปรียบเทียบเฉพาะกรณีได้กล่าวว่า ทางด้านการกลมกลืนทางวัฒนธรรม พบว่าชาวจีนในสุขาภิบาลทรายมูล และสุขาภิบาลกุดชุม ปัจจุบันส่วนใหญ่ เป็นชาวจีนรุ่นลูกหลาน เหลน ที่เติบโตขึ้นในสภาพแวดล้อมที่แตกต่างจากบรรพบุรุษ ความเชื่อศาสนาที่กลมกลืนแล้ว ความใกล้ชิดต่อการมีกิจกรรมร่วมกันระหว่างชาวจีน และชาวไทย การแต่งงานข้ามชาติพันธุ์ ตลอดจนถึงกระบวนการเรียนรู้ทางสังคมโดยผ่านกระบวนการเรียนรู้หลายทางด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม การศึกษา ฯลฯ สิ่งเหล่านี้มีผลการกลมกลืน ของชาวจีนทั้งสองแห่ง

นอกจากนี้ ยุพิน คล้ายมนต์ (2536:1-2) วิจัยเรื่องอิทธิพลของวัฒนธรรมจีนที่มีต่อไทย ได้กล่าวไว้ว่า อิทธิพลของวัฒนธรรมจีนที่มีต่อไทย จำแนกเป็นด้านต่างๆ ได้ดังนี้ คือ

- (1) ศิลปกรรม และสถาปัตยกรรม ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังในศาลเจ้า ภาพวาด ภาพสลัก รูปประติมากรรม ลวดลายสิ่งของ ลวดลายสิ่งของ ลวดลายนามธรรม ภาพเขียน ฯลฯ
- (2) ดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปหัตถกรรม ได้แก่ บทประพันธ์ และการบรรเลงดนตรี การแสดงลีลา และนาฏศิลป์ การละเล่นต่างๆ ตลอดจนการประติมากรรม และการผลิตเครื่องดนตรี เช่น ซอ ซึง ขลุ่ย แคน พิณ ฉิ่ง ฉับ ของไทย ซึ่งมีลักษณะความคล้ายคลึง ทั้งด้านรูปทรง สันฐานและเสียงทำนอง
- (3) ภาษา ภาษาไทยปัจจุบัน ทั้งภาษาพูด และภาษาเขียน มีจำนวนไม่น้อยที่ใช้คำศัพท์ที่ยืมมาจากภาษาจีน ทั้งคำโดด และคำผสม ทั้งจีนกลาง กวางตุ้งแต้จิ๋ว และอื่นๆ
- (4) ระบบความเชื่อทางศาสนา และการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ได้แก่ ความเชื่อในเรื่องผี วิญญาณบรรพบุรุษ หรือวีรบุรุษ วีรสตรี ด้านพิธีกรรม การเข้าทรง การกราบไหว้ สัญลักษณ์การใช้โชคลาภสิ่งศักดิ์สิทธิ์และความวิบัติต่างๆ ตามความคิดของศาสนาพุทธ และลัทธิเต๋า

สำหรับเรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงงิ้ว วิเกียรติ มารคแมน (บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “งิ้วแต้จิ๋ว กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี:กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ซ่งปึง” ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งปรากฏทั้ง

ในเรื่องของเครื่องดนตรี การผสมวง การจัดวงดนตรี และแบบแผนทฤษฎี ซึ่งได้แก่ ระบบเสียง พบว่าเป็น 7 เสียงแบ่งเท่า ทำนองแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ทำนองหนัก(ตั้งลัก) ทำนองเบา(คิงลัก) ทำนองพลิกสาย(ฮวยสั่ว) และทำนองอัวะโห่งว โดยประเภทของทำนองใช้แสดงออกทางอารมณ์ต่างกัน การผสมผสานและการดัดแปลงของประเภททำนอง, อัตรารำจังหวะ และประเภทจังหวะ ก่อให้เกิดเพลงที่มีความหลากหลายที่สามารถแสดงออกทางอารมณ์อันซับซ้อน ในการบรรเลงให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดอารมณ์มากเป็นพิเศษ เพลงๆ หนึ่งสามารถบรรเลงได้หลายแบบแล้วแต่สถานการณ์ของการแสดง ด้วยเหตุนี้ดนตรีของจิวแต้จิวจึงเป็นดนตรีที่เป็นหนึ่งเดียวกับการแสดงและมีพลังในการแสดงออก

ในด้านบทบาทหน้าที่พบว่าดนตรีมีบทบาทมากทั้งในด้านพิธีกรรม การสื่อสาร การแสดงการถ่ายทอดอารมณ์ การแสดงออกของเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความบันเทิง และยังแสดงออกถึงอำนาจในการควบคุมปกครองสมาชิกของคณะจิวอีกด้วย

ในด้านคตินิยม ดนตรีได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในด้านคตินิยมอันเกิดจากการผสมผสานความเชื่อของศาสนาพุทธมหายาน ศาสนาเต๋า ลัทธิขงจื้อ ความเชื่อในเทพเจ้าต่างๆ ตลอดจนความยึดมั่นในเรื่องของสิริมงคล

จากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยเหล่านี้ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาประยุกต์ใช้กับงานวิจัย ซึ่งนับว่ามีความสำคัญ และเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวិเคราะห์ในครั้งนี้ เป็นการศึกษาแบบพรรณनावิเคราะห์ ข้อมูลที่นำมาอ้างอิง ประกอบการวิเคราะห์ส่วนหนึ่งเป็นข้อมูลทุติยภูมิ คือ แถบบันทึกลีเกิ้ล หนังสือเอกสาร และวารสารต่างๆ ที่มีผู้ได้ศึกษาไว้แล้ว ข้อมูลที่ได้จากการออกภาคสนาม บันทึกลับข้อมูลจากวิทยากร และการแสดงจริง โดยดำเนินการตามขั้นตอนต่อไปนี้

1 สืบรวจและวิเคราะห์แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ จากถ่าบบันทึกลีเกิ้ล หนังสือ และเอกสารต่างๆ ที่มีผู้ได้ศึกษาไว้แล้วเกี่ยวกับจิว และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจิว

2 สืบรวจแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ และเลือกวิทยากรที่มีความรู้ความสามารถทางด้านจิว และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจิว เป็นผู้ให้ข้อมูล

3 เก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิ จากวิทยากรที่เลือกไว้แล้ว โดยใช้เครื่องมือ และอุปกรณ์ในการดำเนินการด้วย เครื่องบันทึกเสียง ถ่าบบันทึกลีเกิ้ล วีดีโอ กล้องถ่ายภาพ สมุดจดบันทึก

3.1 สัมภาษณ์วิทยากรที่มีความรู้ความสามารถทางด้านจิว และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจิว ดังนี้

นายถาวร ลิกขโกศล เป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับจิวในด้านประวัติความเป็นมา และเป็นอาจารย์พิเศษ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นายวีเกียรติ มารคแมน เป็นผู้ที่เคยทำงานวิจัยเกี่ยวกับจิวในระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยมหิดล

นายสุชาติ เมฆเมฆานันท์ เป็นเจ้าของคณะจิวนำศิลป์ ที่มีความสามารถทั้งในด้านการแสดงจิว และมีความรู้เกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดงจิว

นายอำพัน เจริญสุข เป็นอาจารย์สอนจิว และเป็นอาจารย์พิเศษของ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นายพรชัย ไกรฤกษ์โอฬาร เป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านดนตรีประกอบการแสดงจิว ไหลถ่า และเขียนบทจิวไหลถ่า

4 ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังขั้นตอนต่อไปนี้

4.1 การเก็บข้อมูลในหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้

4.1.1 ประวัติความเป็นมาของจิวไหลถ่า คณะนำศิลป์

4.1.2 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์

4.1.3 บทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์

4.2 เก็บข้อมูลจากการแสดงจริงในโอกาสต่าง ๆ จากการแสดงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจ๊วไหหลำคณะนาศิลป์ ดังนี้

4.2.1 บันทึกเสียง

4.2.2 บันทึกภาพ

4.2.3 ถ่ายวีดิทัศน์

4.2.4 สังเกต และจดบันทึก

4.3 ในการดำเนินการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ให้นายสุชาติ เมฆเมฆานันท์ เป็นล่ามแปลภาษาจีนไหหลำเป็นภาษาไทย ซึ่งผู้เป็นล่ามท่านนี้มีความรู้ทั้งในด้านการแสดงและทางด้านดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ

4.4 รวบรวมจากเอกสาร เป็นแหล่งค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาต่าง ๆ จากแหล่งดังนี้

- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- หอสมุดกลางสถาบันวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ

5 ถอดข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง วีดิทัศน์ แบบสัมภาษณ์ และข้อมูลจากการจดบันทึก

5.1 ถอดทำนองเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์ บันทึกเป็นโน้ตสากล และทำการตรวจสอบโดยบรรเลงให้นักดนตรีในวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์เป็นผู้ตรวจ เพื่อให้เกิดความถูกต้องในการบันทึก

5.2 ศึกษาข้อมูลจากการบันทึก และหวัข้อการสัมภาษณ์ในด้านต่าง ๆ ตามข้อ 4.1

6 วิเคราะห์บทเพลง

วิเคราะห์บทเพลงจากแถบบันทึกเสียง บันทึกเป็นโน้ตสากล โดยเทียบระดับเสียงมาตรฐานสากลหรือใกล้เคียงมากที่สุด ซึ่งวิเคราะห์ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

6.1 ทำนอง

6.1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

6.1.2 ช่วงกว้างของเสียง

6.2 รูปพรรณ

6.2.1 ลักษณะทำนองเดียว

6.2.2 การแปรทำนอง

6.3 กระสวนจังหวะ

6.4 รูปแบบ

6.5 บันไดเสียง

6.6 ทำนองจบ

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในบทนี้ผู้วิจัยได้เสนอวิธีการ และการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีรายละเอียดตามลำดับ
ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. ประวัติความเป็นมาของงิ้วไหหลำ คณะนาศิลป์
2. ขนบธรรมเนียมความเชื่อ และพิธีกรรมในการแสดงงิ้วไหหลำ คณะนาศิลป์
 - 2.1) ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงงิ้วกับขนบธรรมเนียม
 - 2.2) ความเชื่อที่ยึดถือต่อการแสดงงิ้ว
 - 2.3) พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงงิ้ว
3. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงงิ้วไหหลำ คณะนาศิลป์
 - 3.1) เครื่องดนตรีของคณะนาศิลป์
 - 3.2) การผสมวงดนตรีของคณะนาศิลป์

ตอนที่ 2 วิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของซอเดี่ยวอี

เสนอรายละเอียดเกี่ยวกับการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของซอเดี่ยวอีใน
วงดนตรีประกอบการแสดงงิ้วไหหลำคณะนาศิลป์ ซึ่งประกอบไปด้วยหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. ทำนอง
 - 1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง
 - 1.2 ช่วงกว้างของเสียง
2. รูปพรรณ
 - 2.1 ลักษณะทำนองเดี่ยว
 - 2.2 การแปรทำนอง
3. กระสวนจังหวะ
4. รูปแบบ
5. บันไดเสียง
6. ทำนองจบ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. ประวัติความเป็นมาของจิวไหหลำ คณะนาศิลป์

จิวไหหลำคณะนาศิลป์ เป็นการแสดงจิวที่มีพัฒนาการมาจากศิลปะแขนงต่าง ๆ บูรณาการเข้าด้วยกันเป็นการแสดงจิวไหหลำ มีมาตั้งแต่ครั้งสมัยโบราณกาลจนถึงปัจจุบัน โดยเกี่ยวข้องกับการกำเนิดของจิวไหหลำ คณะนาศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปไว้พอสังเขปมี 5 ประเภท ดังนี้

1.1) ระเบ่า รำ เต้นพื้นบ้าน

ระเบ่า รำ เต้นพื้นบ้านของจีนนั้น มีมาแต่โบราณ และมีอยู่มากมายหลายชนิด ในหนังสือ ชูจิงบรรพพระเจ้าเหยา กล่าวว่า “มนุษย์ในบรรพกาล ก่อนและหลังล่าสัตว์จะ แต่งตัวเป็นสัตว์ต่าง ๆ รำเต้นขอพร หรือขอบคุณเทพดาที่คุ้มครองการล่าสัตว์ของพวกตนใน กิจการอื่น ๆ ก็มักมีการรำเต้นประกอบด้วยเช่นกันในขณะรำเต้นก็มักโห่ร้อง หรือขับขานเป็น ทำนองเพลงไปด้วย เพื่อให้ความเบิกบานแก่ตนเอง และบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

สมัยราชวงศ์โจวการฟ้อนรำมีระบบระเบียบชัดขึ้น แยกเป็น “รำบุ๋น” คือการรำ สวยงาม และ “รำบู๊” คือการฟ้อนอาวุธ การรำยุคนี้มีบทร้องประกอบ

สมัยราชวงศ์ฮั่นเป็นต้นมา การฟ้อนรำซับซ้อนขึ้นเริ่ม มีการฟ้อนร้องเป็นชุด ใหญ่เป็นต้นเค้าของการละคร

“การเดินไล่ผี” เป็นการเต้นพื้นบ้านที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับจิวที่สำคัญประเภท หนึ่ง เฝิงเฟย กล่าวว่า การเดินแบบนี้เกิดขึ้นในราชสำนักก่อนแล้วจึงแพร่ไปสู่ชาวบ้านสมัย ราชวงศ์โจว เรียกว่าการเดินนี้ว่า “หนออยู่”

สมัยราชวงศ์ฮั่น ขบวนเต้นใหญ่ขึ้น มีเด็กอายุสิบกว่าปีถือเครื่องดนตรีนานา ชนิดบรรเลงประกอบการโห่ร้องไปด้วย

สมัยราชวงศ์ถัง กรมดุริยางค์มีแผนกดุริยางค์ไล่ผี โดยเฉพาะทำเต้น และเพลง ของการเดินไล่ผีได้เข้าไปมีบทบาทอยู่ในจิวที่เกี่ยวกับผีหลายชุด

1.2) อิว: มักแสดงตลกล้อเลียนเสียดสี

จูเจ้าเหนียน กล่าวว่า การละเล่นที่เกี่ยวข้องกับจิวทั้งหมด อิวน่าสนใจมาก ที่สุด เพราะบุคคลพวกนี้ คือ นักแสดงรุ่นเก่าแก่สุดเป็นที่มาของผู้แสดงจิวในยุคต่อมา อิวเกิด จากนักฟ้อนผิในยุคบรรพกาล พวกนี้ร้องรำเก๋ มีปฏิภาณวาทา เดิมมีหน้าที่เพียงฟ้อนรำขับ กล่อมสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ต่อมาเป็นผู้ให้ความบันเทิงแก่มนุษย์ด้วย

สมัยราชวงศ์โจว แบ่งอิวเป็น 2 พวก คือ ฉ้าง อิวแสดงการร้องรำเป็นหลัก และไผอิวเล่นตลกล้อเลียนให้ความบันเทิง อีกทั้งเดือนสติไปด้วยในตัว ซึ่งการเล่นตลก เดือนสติของไผอิวอาจแต่งตัวเป็นบุคคลอื่น และแสดงกิริยาท่าทางเป็นบุคคลนั้น ส่วนมากจะ แต่งได้เหมือน และเลียนแบบได้แนบเนียน ไผอิวจึงเป็นที่มาของการแต่งกายแสดงเรื่องราวของ บุคคลอื่น อันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของจิว

การแสดงของพวกอิ๋วไม่ได้มีเฉพาะในวังเท่านั้น แต่ปรากฏเป็นที่ชื่นชอบทั้งในราชสำนัก และสามัญชน

คำว่า “อิ๋ว” ในยุคโบราณ หมายถึง “เล่นตลกให้หัวเราะ” คำ “ไผ่” หมายถึง “การแสดง” คำ “ฉ่าง” หมายถึง “ขับร้อง” ฉะนั้น “ฉ่างอิ๋ว” จึงหมายถึง “นักร้อง” ไผ่อิ๋ว หมายถึง นักแสดงตลก เนื่องจากไผ่อิ๋วเป็นต้นธารสำคัญสายหนึ่งของจิ๋ว ภายหลังคำว่า “อิ๋ว” จึงหมายถึงนักแสดงจิ๋ว

หมอตันม่อเซียง กล่าวถึงตัวตลก(ไฉ่) ว่า “นอกจากจะเป็นตัวตลกบนเวทีแสดง ไฉ่ยังเป็นครูบาอาจารย์ของจิ๋วตัวอื่นๆ อีกด้วย คือเป็นผู้ฝึกสอนนักแสดงทำทางต่างๆ ให้สมบทบาทผู้แสดงร่วมคณะมักเรียก ไฉ่ ว่า เหลาซือ (อาจารย์) อัตราเงินเดือนที่ไฉ่ได้รับนั้นสูงกว่าเซิง(ตัวพระ) และต๋าน (ตัวนาง)

จึงอาจกล่าวได้ว่า “อิ๋ว” เป็นนักแสดงอาชีพพวกแรกของจีน และเป็นที่มาของผู้แสดงจิ๋วด้วย

1.3) ไป่ชี: การละเล่นนานาชาติ

การแสดงสมัยราชวงศ์ฮั่นแบ่งได้เป็นสองกลุ่ม คือ “หย่าเยว่” และ “ส่านเยว่” หย่าเยว่ได้แก่ ดนตรี และการละเล่นในวัง ส่านเยว่ ได้แก่ การละเล่นของชาวบ้านซึ่งมีมากมายหลายชนิด จึงมีคำเรียกรวมอีกอย่างว่าไป่ชี แปลตามอักษรว่า “การแสดงร้อยชนิด” ร้อยในที่นี้หมายถึง “หลากหลายนานา” นั่นเอง บันทึกสมัยราชวงศ์ฮั่นกล่าวถึงการแสดงในพวกไป่ชีไว้มากมาย เช่น ยกน้ำหนัก ไต่ลวด ลวดบ่วง กายกรรม กลิ้งไฟ กลิ้งดาบ มายากลชนิดต่างๆ กระบี่กระบอง การร่ายอาวุธวิทยายุทธต่างๆ มวยปล้ำ การขับลำ เล่านิทาน ขับร้องดนตรี จู๊จ้าง เหนียนกล่าวว่า “ฉ่างอิ๋ว” และ “ไผ่อิ๋ว” ก็จัดอยู่ในไป่ชีด้วย

ไป่ชีสมัยฮั่นได้รับความนิยมทั้งในวังและนอกวัง มีสถานที่ชุมนุมแสดง การละเล่นเหล่านี้อยู่หลายแห่งทำให้ศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ เริ่มผสมผสานกันเป็นการแสดงที่ซับซ้อนขึ้น

มหรสพสำคัญสองชนิดที่มีอิทธิพลต่อจิ๋ว คือ การเชิดหุ่นและเชิดหนัง ก็เริ่มมีในสมัยนี้ และคงจัดอยู่ในไป่ชีด้วย

หลักฐานสำคัญที่แสดงว่าจิ๋วได้รับอิทธิพลจากการเชิดหุ่นนั้น เฝิงเฟย กล่าวว่า ปัจจุบันพวกพวกจิ๋วยกย่องตุ๊กตาหุ่นไม้ซึ่งมีประจำทุกโรงเป็นตัวชื่อเฮีย(ตัวชื่อซุง) หรือพี่ชายใหญ่

นาฏลีลา และทำทางเป็นอันมากของตัวตลกจิ๋ว (ไฉ่) ในปัจจุบันปรับปรุงมาจากทำทางของหุ่น และหนัง แม้ยังไม่มีหลักฐานใดว่าหุ่น และหนังเป็นต้นกำเนิดโดยตรงของจิ๋ว แต่มหรสพทั้งสองประเภทนี้มีส่วนสร้างสรรค์ศิลปะของจิ๋วอยู่ไม่น้อยจิ๋วเป็นมหรสพที่ใช้การร้องเจรจา บทบาทสมมุติ และศิลปะการต่อสู้(บู๊) แสดงเป็นเรื่องราวศิลปะการแสดงบทบู๊ของจิ๋วนั้น มีต้นเค้ามาจากกายกรรม และการแสดงวิทยายุทธ ซึ่งล้วนเป็นแขนงหนึ่งของไป่ชีสมัยราชวงศ์ฮั่น

1.4) การขับลำเล้าเรื่อง

การขับลำเล้าเรื่องเป็นศิลปะที่ผสมผสานนิทาน กวีนิพนธ์ เพลงและดนตรีไว้ด้วยกัน มีอิทธิพลสำคัญยิ่งต่อวิถีถึงสองด้าน บทที่ใช้ขับลำเล้าเรื่องมีอิทธิพลต่อบทจีว เพลง และดนตรีมีอิทธิพลต่อทำนองเพลงและ “ทาง” ดนตรีของจีวแต่ละประเภท

ดังนั้นเพลงร้อง หรือบทร้อยกรองเล้าเรื่องสั้นๆ ในการขับลำเล้าเรื่องของจีน ได้พัฒนาการแยกไป 2 สาย คือ

สายที่หนึ่ง พัฒนาควบคู่กับกวีนิพนธ์ และดนตรีไปรวมกับศิลปะการแสดงเกิดเป็นจีวขึ้น

สายที่สอง อาศัยการขับลำทำนอง และดนตรีอย่างง่ายๆ เล้าเรื่องเป็นหลัก พัฒนาไปรวมกับการเล่นนิทาน เป็นนิทานคำกลอนคล้ายการขับเสภาของไทย เรียก “ถันฉือ”

สมัยพระเจ้าฮั่นหวู่ตี้ การขับร้องและดนตรีเป็นของคู่กันในยุคนี้ ดนตรีต่างชาติได้เข้ามามีอิทธิพลต่อดนตรีจีน เช่น ดนตรีจากเอเชียกลาง ปัจจุบันกลายเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญของจีนได้แก่ เปียโน เครื่องดีดสี่สาย และดีจี เครื่องเป่าซึ่งพัฒนาเป็นขลุ่ยชนิดหนึ่ง

สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ ร้อยกรองสำหรับร้องถูกเรียกว่า “คำฉวี” แปลว่า “เพลงใหญ่” เพราะในการขับร้องใช้ทำนองเพลงหนึ่งเป็นหลัก ร้องซ้ำหลายเที่ยวจนจบเรื่องราว แต่ก่อนถึงตัวเรื่องมีการร่อนนำก่อนเรียกว่า “เยียน” คล้ายการร่อนเกริ่นของไทย เมื่อจบเพลงมีส่วนต่อท้ายเรียกว่า “ซวี” และ “ลว่น” มีเนื้อร้องต่างหากจากบทที่เป็นเรื่องราวคล้ายหางเครื่อง และลูกบท

สมัยราชวงศ์ถัง “คำฉวี” ได้พัฒนาเป็นเพลงชุดคล้าย “เพลงเรื่อง” ของไทย ประกอบด้วยเพลงจิ้งหะเสรี ซ้าเร็วและจิ้งหะเสรี แต่ละช่วงมีหลายท่อนหลายเพลง อาจบรรเลงซ้ำท่อนหรือเปลี่ยนทาง

สมัยราชวงศ์ซ่ง เลือกเอาเฉพาะบางเพลงในตอนซ้ำ หรือเพลงเร็วไปใช้ขับร้องเล้าเรื่องราว

สมัยราชวงศ์ถัง พุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองตามวัด มีการเล่นนิทานชาดกต่างๆ จากหนังสือ ซึ่งมีลักษณะเป็นร้อยแก้วสลับกับร้อยกรอง ซึ่งขับเป็นทำนอง ต่อมาได้พัฒนาเป็นการเล่นนิทานแทรกการขับร้อง มีกลองตีเป็นจังหวะ เมื่อเล้าถึงตอนสำคัญจะขับร้องแทรกสลับกันไปจนจบเรื่อง ในระยะแรกเป็นทำนองเดียว ต่อมาจึงมีการปรับปรุงให้มีทำนองมากขึ้น ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือการขับลำเล้าเรื่องมีลักษณะเป็นการเล้าเรื่องที่มีเพลงแทรกมาก เพลงเหล่านี้ใช้ทำนอง และระดับเสียงแตกต่างกันไปตามความเหมาะสมของบรรยากาศของเนื้อเรื่องอยู่ตลอดเวลา และเมื่อได้มีการเพิ่มลักษณะของบทละครเข้าไป จึงได้กลายเป็นแบบแผนของการร้อง และการแสดงของจีวในราชวงศ์หยวนในที่สุด

1.5) ศาลเจ้า วัด และย่านบันเทิง

เป็นแหล่งสำคัญที่ศิลปะการแสดงต่างๆ ได้พบปะเลียนแบบ และผสมผสานจนเกิดจิวขึ้นสมัยราชวงศ์ซัน การละเล่นต่างๆ มีสถานที่แสดงสำคัญอยู่ที่ฝั่งเล่อกวนในวัง ตั้งแต่ราชวงศ์เว่ยเหนือในยุคราชวงศ์เหนือได้เป็นต้นมา ศูนย์กลางของมหรสพย้ายไปอยู่ตามศาลเจ้าและวัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในวันเทศกาล

สมัยราชวงศ์สุยจักรพรรดิสุยหยางตี้ ได้รวมมหรสพและดนตรีของชาติต่าง ๆ ไว้ที่เมืองลั่วหยาง โดยแบ่งตามชนชาติเป็นเก้าหมวด สุธยหยางตี้ได้จัดบริเวณด้านใต้ของประตูวังยาวถึง 8 ลี้เป็นลานแสดงมหรสพ มีโรงละครถาวรอยู่ด้วยสำหรับขุนนาง และชูดานชุดไปชม

สมัยราชวงศ์ถัง สถานที่แสดงมหรสพมีทั้งในวัง และตามวัดศาลเจ้านอกจากมีการละเล่นต่างๆ แล้ว ยังมีการเล่นนิทาน เบี่ยนเหวิน ซึ่งเพิ่งเกิดขึ้นใหม่ในยุคนี้ด้วย

สมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ มีโรงมหรสพเหล่านี้มีสารพัด เช่น ทายปริศनावิทยา ยุทธกายกรรม มายากล ระบำรำฟ้อน ดนตรี เล่นนิทาน เล่าเรื่องชาขัน ละครตลก ขับล่า เล่นนิทานแบบจูกงเตี้ยว ขับล่าตลกแบบเหอเซิง หุ่น หนัง นอกจากนี้ยังมีละครผสม (จ๋าจวี) ซึ่งพัฒนาการมาจากละครยั่วล้อ (ซันจุนซี)

สมัยราชวงศ์ซ่งใต้ย่านบันเทิง และโรงมหรสพก็ยังคงมีอยู่เหมือนเดิมมหรสพเหล่านี้ประชันขันแข่ง เลียนแบบและผสมผสาน ละครผสม (จ๋าจวี) ของราชวงศ์ซ่งเหนือได้ซึมซับเอาศิลปะการแสดงต่างๆ จากโรงมหรสพในย่านบันเทิงศาลเจ้า และงานวัดพัฒนาตนเองจนกลายเป็นจิวที่สมบูรณ์แบบในราชวงศ์ซ่งใต้(ถาวร ลิกขโกศล. 2537:3-20)

ดังนั้นจิวไหหลำ คณเณรศิลปะจึงเป็นจิวที่มีรากฐานมาจากการผสมผสานของศิลปะพื้นบ้านของจีนหลายแขนง ซึ่งถือได้ว่าจิวไหหลำเป็นการแสดงจิวท้องถิ่นชนิดหนึ่งที่มีอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีน บนเกาะไหหลำ โดยเริ่มปรากฏในช่วงสมัยราชวงศ์หมิง ซึ่งสมัยนั้นได้จำแนกจิวออกเป็น 2 กลุ่ม ใหญ่อย่างชัดเจน คือกลุ่มที่ 1 จิวคุนซาน เป็นจิวหลวงที่มีความละเอียดอ่อนประณีตถือกันว่าเป็นจิวมาตรฐานกลุ่มที่ 2 จิวลันถัน เป็นจิวท้องถิ่นทุกชนิด ที่ได้รับอิทธิพลจากการละเล่นพื้นเมืองซึ่งจิวไหหลำได้จัดอยู่ในจิวกลุ่มนี้ด้วย และยังจำแนกจิวลันถันออกเป็นสกุลเพลงได้อีก คือ สกุลเพลงอีหยาง ซึ่งเป็นสกุลเพลงที่มีชื่อเสียงและเป็นสกุลใหญ่ โดยมีจิวแต้จิวกับจิวไหหลำได้รับอิทธิพลเหมือนกัน เช่น มีเอกลักษณ์การร้องจิวเป็นแบบลูกคู่ อันเป็นผลมาจากอิทธิพลเพลงพื้นบ้าน ต่อมาจิวไหหล่ายังได้รับอิทธิพลจากจิวกวางตุ้ง และเปลี่ยนท่วงทำนองเพลงจากที่มีลูกคู่เป็นไม่มี และลักษณะเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นก็เปลี่ยนไปใกล้เคียงกับจิวกวางตุ้ง

เมื่อมาถึงสมัยต้นราชวงศ์ซ่งจิวท้องถิ่นได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย และเจริญรุ่งเรืองมากขึ้น และมาแสดงตามเมืองใหญ่ โดยเฉพาะเมืองปักกิ่งซึ่งเป็นเมืองหลวง และเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมที่มีจิวท้องถิ่นมาแสดงมากที่สุดเมืองหนึ่ง ต่อมาก็เกิดการพัฒนารูปแบบขึ้น จากการเลือกสรรลักษณะดีแต่ละของจิวท้องถิ่นดัดแปลงมาจนเป็นจิวปักกิ่งซึ่งจิวไหหลำก็

จัดเป็นจิ๋วทองถิ่นในกลุ่มนี้ด้วย และสามารถสรุปได้ว่าจิ๋วไหหล่ำมีมาก่อนจิ๋วปักกิ่ง แต่ยังรุ่นหลังกว่าจิ๋วแต้จิ๋ว เนื่องจากจิ๋วแต้จิ๋วได้รับอิทธิพลจากจิ๋วภาคเหนือลงมา แล้วจิ๋วไหหล่ำจึงได้รับอิทธิพลจากจิ๋วแต้จิ๋วต่ออีกช่วงหนึ่ง พอมาถึงยุคสมัยของพระนางซูสีไทเฮา เป็นสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงของจิ๋ว ซึ่งทำให้จิ๋วมีความเจริญรุ่งเรืองมาก จากนั้นการแสดงจิ๋วก็มาเสื่อมลงอีกในช่วงที่จีนรบกับญี่ปุ่น และต่อมาเมื่อประเทศจีนได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบคอมมิวนิสต์ ประมาณ ค.ศ.1955-1965 ก็ได้มีการรื้อฟื้นวัฒนธรรมรวมถึงการแสดงจิ๋วด้วยจึงทำให้จิ๋วกลับมีความนิยมขึ้นมาอีกจนกล่าวได้ว่า เป็นยุคทองของจิ๋วไหหล่ำ และจิ๋วอื่นๆ ทุกประเภท (ถาวร ลิกขโกศล. สัมภาษณ์:2543)

การแสดงจิ๋วไหหล่ำคณะนำศิลปินเป็นคณะจิ๋วที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่ง และดำเนินกิจการมานานแล้วประมาณ 60 ปี โดยนายสุชาติ เมฆเมฆานันท์ เป็นเจ้าของกิจการซึ่งได้รับการสืบทอดมาจาก นายกวงซัง แซ่ฮ่วย ผู้เป็นบิดา ความเป็นมาของคณะจิ๋วนี้ก่อตั้งขึ้นเมื่อใดไม่สามารถระบุได้ชัดเจนนัก แต่จากคำบอกเล่าของนายสุชาติ กล่าวว่า บิดาของตนได้อพยพมาจากเกาะไหหล่ำ ประเทศจีน ซึ่งในสมัยนั้นตรงกับกาปกครองของประธานาธิบดีเหมาเจ๋อตุง นายกวงซังเป็นนักแสดงจิ๋วมืออาชีพ และมีความสามารถเป็นที่ยอมรับกันในหมู่คณะนักแสดงร่วมรุ่นเดียวกัน เมื่อมาอยู่เมืองไทยประมาณ พ.ศ. (2570) ก็ได้ทำการแสดงจิ๋วอยู่กับคณะผ่านฟ้าศิลป์ จนตั้งตัวได้จึงออกมาเปิดคณะจิ๋วโรงใหม่ขึ้นมีชื่อว่าคณะนำศิลปิน กรอบกับความต้องการและความขาดแคลนจิ๋วไหหล่ำในประเทศไทยที่มีอยู่น้อยคณะเต็มที จึงทำให้กิจการการแสดงจิ๋วของคณะนำศิลปินดำเนินไปด้วยดีและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันมากขึ้นตามลำดับจนถึงปัจจุบัน

นายกวงซัง ได้สร้างครอบครัวและใช้ชีวิตอยู่ในเมืองไทยจนมีบุตรชายด้วยกัน 4 คน โดยมีนายสุชาติเป็นบุตรชายคนสุดท้องที่ได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงจิ๋ว และรับช่วงดำเนินกิจการต่างๆ ของคณะไว้ได้เป็นอย่างดี ด้วยพรสวรรค์และความสามารถหลายด้าน อาทิ เช่น ความสามารถทางการแสดงที่ต้องรับบทหลายอย่าง ถ้าเป็นบทพระเอกก็จะเป็นตัวชูโรงได้ดี อยู่เสมอๆ ส่วนความสามารถทางด้านดนตรีก็เป็นผู้ที่ควบคุม และกำกับเพลงให้เข้ากับการแสดง อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ ริเริ่มนำเทคนิคแสง สี เสียง มาประยุกต์ใช้กับการแสดง โดยมีซาวด์เอฟ เฟก ต่างๆ มาประกอบให้เข้ากับบรรยากาศในห้องเรื่อง และมีการพากย์ภาษาไทยขึ้นในแต่ละฉาก เพื่อให้ผู้ชมที่เป็นคนไทยเข้าใจในการแสดง เจ้าของคณะจิ๋วไหหล่ำคณะต่างๆ จึงยกย่องและกล่าวกันว่านายสุชาติเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านจิ๋วไหหล่ำผู้หนึ่งในเมืองไทย ซึ่งโดยทั่วไปแล้วเจ้าของกิจการคณะจิ๋วแต่ละโรงในปัจจุบันไม่มีความสามารถในการดำเนินการแสดงจิ๋วเลย เพียงแต่เป็นผู้ที่ดำเนินกิจการและบริหารงาน คัดต่อนักแสดงนักดนตรีจากเมืองจีน และการรับงานการแสดงตามศาลเจ้าต่างๆ เท่านั้น



ภาพประกอบ 1 นายสุชาติ เมฆเมฆนันท์ เจ้าของจิวไห่ล้าคณะนาศิลป์

การจัดการแสดงจิวของคณะนาศิลป์ในแต่ละครั้ง เมื่อถึงเทศกาลประจำปีของศาลเจ้าต่างๆ ในประเทศไทย ซึ่งจะเริ่มต้นตั้งแต่ช่วงเดือนตุลาคมจนถึงเดือนเมษายน บรรดาสมาชิกคณะนาศิลป์ก็จะเริ่มรวมตัวกันเพื่อเปิดทำการแสดง ตามที่หัวหน้าคณะ หรือเจ้าของกิจการได้รับงานเอาไว้ โดยหัวหน้าคณะจะเป็นผู้ประสานงานติดต่อดำเนินการทั้งหมด

บุคลากรคณะนาศิลป์ได้แบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบ และความสามารถที่ได้รับว่าจ้างมาในแต่ละฝ่ายมีดังนี้

1) ฝ่ายนักแสดง ส่วนมากจะเป็นชาวจีนไหหลำจากประเทศจีน ซึ่งเป็นศิลปินอิสระรับจ้างแสดงจิวไห่ล้าทั้งในประเทศ และนอกประเทศ ซึ่งนักแสดงเหล่านี้ล้วนได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดีจากโรงเรียนสอนการแสดงจิวไห่ล้าในประเทศจีน โดยมากนักแสดงที่ทางหัวหน้าคณะนาศิลป์ติดต่อให้มาแสดงในสังกัดคณะนาศิลป์นั้น นักแสดงชาวจีนเหล่านี้ต้องทำสัญญาต่อคณะนาศิลป์ไว้เป็นเวลาอย่างน้อย 1 ปี มีหน้าที่แสดงและรับบทแสดงเป็นตัวละครเด่นๆ เสมอ เพราะได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดีแล้ว ส่วนนักแสดงที่เหลือที่เป็นคนไทยเชื้อสายจีนไหหลำก็จะได้รับบทรองๆ ลงมา และนักแสดงที่เป็นคนไทยจะได้รับบทเป็นตัวประกอบ เพราะพูดภาษาจีนไม่ได้ และยังต้องรับผิดชอบงานในฝ่ายอื่นๆ อีกด้วย

2) ฝ่ายนักดนตรี เป็นชาวจีนไหหลำจากประเทศจีน เป็นศิลปินอิสระเช่นเดียวกันกับนักแสดง ส่วนมากนักดนตรีจะทำสัญญาอยู่กับคณะเป็นเวลานานมากกว่า 1 ปี บางคนถึงกับพูดภาษาไทยได้ และนักดนตรีที่เป็นคนไทยเชื้อสายจีนก็มี แต่จะทำหน้าที่บรรเลงได้แค่เครื่องประกอบจังหวะเล็กๆ น้อยๆ เท่านั้น

3) ฝ่ายเทคนิคต่างๆ เช่น แสง สี เสียง ปิดเปิดฉาก สร้างโรง ขนของ ฯลฯ จะเป็นหน้าที่ของคนไทยทั้งหมด และส่วนมากเป็นญาติพี่น้องของเจ้าของคณะ และเป็นลูกน้องเก่าที่เคยทำงานร่วมกันมากับบิดาของนายสุชาติ

2. ขนบธรรมเนียม ความเชื่อ และพิธีกรรมในการแสดงงิ้ว คณะนำศิลป์

2.1) ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงงิ้วกับขนบธรรมเนียม

ความหลากหลายของศิลปะการแสดงงิ้วเป็นสิ่งที่เกิดจากการบูรณาการทางด้านสังคม และวัฒนธรรมประจำชาติของจีนนำมาผสมผสานเข้าด้วยกันอย่างมีศิลปะและมีความสัมพันธ์ต่อกัน จึงถือได้ว่างิ้วเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีขนบธรรมเนียมสืบทอดกันมาตั้งแต่ในอดีตซึ่งชาวจีนเป็นชนชาติหนึ่งที่มีความเคร่งครัด และยึดถือข้อปฏิบัติเกี่ยวกับประเพณีขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมของตนได้อย่างเหนียวแน่นไม่ว่าตนจะอยู่ที่ไหนในโลก

ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจีนมีอิทธิพลที่ทำให้เกิดรูปแบบประเพณีขนบธรรมเนียม ความเชื่อ และพิธีกรรมต่างๆ ดังที่ พรพรรณ จันทโรนานนท์(2537:16-17) ได้กล่าวไว้ว่าในประเทศจีน งิ้วเป็นมหรสพที่นิยมกันมาก เมื่อสิ้นฤดูเก็บเกี่ยวของทุกปี ซึ่งหมายถึงวันสิ้นสุดของปีด้วยนั้น เป็นระยะเวลาที่ชาวนาวางจากการทำนา พวกเขาจะต้องจัดงานเฉลิมฉลองประจำปีครั้งยิ่งใหญ่ และสนุกสนานกันอย่างเต็มที่ เพื่อชดเชยความเหนื่อยยากที่ตรากตรำมาทั้งปี จะมีการว่าจ้างงิ้วมาแสดงซึ่งจะเป็นงิ้วที่ใช้คนแสดง หรืองิ้วหุ่นกระบอก หรืองิ้วซึ่งใช้หนังสือตัวเซ็ดเช่นหนังตะลุงของไทยก็สุดแล้วแต่กำลังเงินที่ชาวบ้านจัดหากันมาได้ ในบางแห่งจะมีคณะกรรมการจัดงานประจำปีเรียไรเงินจากชาวบ้านเพื่อว่าจ้างงิ้วมาเล่น บางแห่งก็อาศัยผู้ร่ำรวยในเขตนั้นๆ ว่าจ้างงิ้วมาเล่น แล้วผู้ว่าจ้างก็เก็บค่าดูจากผู้ชมเป็นต้น งิ้วที่จะว่าจ้างให้เล่นถวายเจ้าพระเป็นเป็นการตอบแทนคุณที่อำนวยความสะดวกให้แก่ชาวนานั้น โรงงิ้วจะปลูกขึ้นกลางท้องนาและเสาที่ 2 ข้างด้านหน้าจะมีการมัดข้าวที่เก็บเกี่ยวมาจากนามัดติดอยู่ด้วย

ถ้างิ้วที่ว่าจ้างมาเล่นถวายเจ้าประจำท้องที่ โรงงิ้วจะปลูกไว้หน้าศาลหรือใจกลางเมืองแล้วตั้งศาลชั่วคราวสำหรับเจ้าขึ้นที่หน้าโรงงิ้วนั่นเอง เมื่อถึงวันงานเจ้าจะถูกเชิญออกแห่ไปตามท้องถนนในเมืองนั้นนับว่า เพื่อตรวจตราดูแลความสงบสุขของชาวบ้าน พิธีนี้เรียกว่า อ้าวเส้น (อ้าวซิ่ง) หรือแปลว่าแห่เจ้านั่นเอง พิธีนี้จะมีปีละครั้งเท่านั้น เชื่อกันว่า การไหว้เจ้าในช่วงนี้จะได้กุศลแรงมาก

ในเทศกาลดังกล่าว เพื่อให้งานสนุกสนานยิ่งขึ้น บางแห่งจะจัดการแสดงเป็นชุดๆ และมีการร้องเพลงประกอบไปด้วย เรียกว่า อิงเกอ (เอ็งเกอ) หมายถึงการจัดชุดงิ้วเป็นชุดๆ ในขบวนแห่ และการเซดสิงโต เรียกว่า อู่ซือ (บูไซ) ประกอบไปด้วย

งิ้วมีเล่นในโอกาสต่างกันชื่อที่ใช้เรียกก็แตกต่างกันไปด้วยเช่น งิ้วในเทศกาลประกวดโคมไฟ เรียกว่า ผิงอันซี (เฟ็งอังซี) หมายถึงการเล่นถวายเจ้า เพื่อขอให้ท้องถิ่นนั้นอยู่อย่างมีความสุขตลอดปี หรืองิ้ววันสารททิงกระจาด เรียกว่า ซือกูซี่ (ซิโกวซี่)

นอกจากนั้นยังมีจิวที่ว่าจ้างมาเล่นในโอกาสพิเศษอีกอย่างเรียกว่า ผาซี (ฮวกอี) หรือจิวลงทั้นท์ ในสังคมชาวนาทุกคนรักใคร่กลมเกลียวเหมือนพี่น้อง หากผู้ใดทำสิ่งใดผิดพลาดไม่ต้องการให้เรื่องถึงศาลนั้น ในหมู่บ้านหนึ่งๆ ได้จัดบถลงโทษไว้สำหรับผู้มีอายุเกิน 50 ปีขึ้นไปนับว่าถูกลงโทษสถานหนักที่สุดคือปรับให้ว่าจ้างจิวมาเล่นขอลงภัยในความผิดที่ตนได้ทำลงไปนั้น ในวันที่มีการแสดงผู้ทำผิดจะถูกบังคับให้ยืนอยู่หน้าโรงพร้อมทั้งใบหน้าที่ปิดด้วยกระดาษขาวเขียนชื่อของตัวเองบอกไว้อย่างชัดเจน

สำหรับจิวในงานฉลองวันเกิดของเจ้าประจำท้องถิ่นนั้นถือกันว่าเป็นวันสำคัญ รองลงมาจากงานฉลองตอบแทนบุญคุณเจ้าประจำปีเลยทีเดียว ชาวบ้านทุกหมู่บ้านถือกันว่าจะต้องจัดงานฉลองทุกหมู่บ้าน ทั้งนี้เพราะเชื่อกันว่า จัดงานวันเกิดให้เจ้าพอใจ พวกตนจะได้รับ ความสมบูรณ์และอายุยืนยาวด้วย มีเรื่องเล่ากันว่า ในหมู่บ้านแห่งหนึ่ง ผู้คนมั่งคั่งร่ำรวย ต่างนับถือเจ้าพ่อกวนอู ได้ร่วมกันจัดตั้งศาลไว้บนเนินแห่งหนึ่งแล้วได้ตั้งสมาคมเจ้าพ่อกวนอู ทุกปีเมื่อถึง 13 ค่ำ เดือน 5 ซึ่งเป็นวันเกิดเจ้าพ่อ จะมีผู้คนในหมู่บ้านไปสักการะมากมาย และจ้างจิวมาเล่นถวายเพื่ออวยพรวันเกิดให้เจ้าด้วย ในขณะที่เดียวกันก็จัดงานเลี้ยงสมาชิกของสมาคมเป็น อย่างนี้ทุกปี ไปอีกหมู่บ้านหนึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กผู้คนยากจน เลื่อนนับถือเจ้าแม่กวนอิม เพราะเป็น พระโพธิสัตว์ที่ช่วยเหลือคนยากจนมาโดยตลอดได้ตั้งสมาคมหลังดิง แม้จะยากจนเพียงใด เพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณของเจ้าแม่กวนอิม ชาวบ้านในหมู่บ้านนี้ได้จัดงานวันเกิดให้เจ้าแม่เช่นกัน แต่มีได้เลือกเอาวันเกิดของเจ้าแม่ กลับไปเลือกเอาวันสารทซึ่งกระจัดแทนทุกๆ 3 ปี จะจัดงานวันเกิดให้เจ้าแม่ครั้งหนึ่ง และจัดเลี้ยงสมาชิกในสมาคมพร้อมกันด้วย

ดังนั้นเมื่อชาวจีนอพยพย้ายถิ่นฐานเข้ามาตั้งหลักแหล่งในเมืองไทย จึงได้นำหลักข้อปฏิบัติต่างๆ ที่ดิงมาดั่งที่กล่าวมาแล้วข้างต้นก็ยังคงยึดถือปฏิบัติกันต่อมา ซึ่งมีหลักฐานสำคัญที่ยืนยันคำกล่าวข้างต้นคือการก่อสร้างศาสนสถานของชาวจีน เพื่อปฏิบัติพิธีกรรมทางศาสนา ศาสนสถานของชาวจีนกล่าวได้อีกนัยหนึ่งก็คือศาลเจ้า และการมีจิวเข้ามาแสดงในเมืองไทยระยะเริ่มแรกก็คงเข้ามาพร้อมกับการตั้งศาลเจ้าขึ้นในเมืองไทย โดยมีขนบธรรมเนียมประเพณีการแห่เจ้าการจัดงานฉลองศาลเจ้า

ศาลเจ้าของชาวจีนแต่ละกลุ่มภาษาต่างว่าจ้างจิวประจำกลุ่มภาษาของตนมาแสดง เช่นศาลเจ้าเล่าปึงเท่ากงของชาวจีนแต้จิ๋ว ศาลเจ้าโจซือกงของชาวจีนฮกเกี้ยนก็ว่าจ้างจิวแต้จิ๋วมาแสดง หรือศาลเจ้าแม่ทับทิมของชาวจีนไหหลำก็ว่าจ้างจิวไหหลำมาแสดงเป็นต้น การว่าจ้างจิวมาแสดงตอบแทนคุณเจ้าฉลองวันเกิดเจ้ามีความเหมือนกันทุกศาลจากการสำรวจของ พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2537:21-22) สรุปได้ว่า จิวในเมืองไทยนั้น มีการว่าจ้างจิวแสดงในโอกาสต่างๆ กัน ดังนี้

(1) งานฉลองวันเกิดของเจ้าประจำศาลเรียกว่า ไชวตันซี (ชีวตั้งอี) เช่นศาลเจ้าเก่า ถนนทรงวาด ฉลองวันเกิดของเล่าปึงเท่ากง (ปึงเท่ากง) ในวันที่ 14-16 ค่ำเดือน 8 ของจีน หรือศาลเจ้าแม่เทียนหง (เจ้าแม่ทับทิม) การว่าจ้างจิวมาเล่นในช่วงนี้มักจะว่าจ้างกันระยะเวลา 3 วัน 3 คืน แต่คืนที่ 2 มักจะหมายถึงวันงานจริง และในคืนนี้คณะจิวจะเลือกเรื่องที่ดี

ที่สุดออกแสดงในอดีตศาลเจ้าแต่ละแห่งจะจ้างจิวมาเล่นตรงตามวันเกิดของเจ้า แต่เนื่องจากบางครั้งช่วงวันเกิดเจ้าตรงกับเทศกาลอื่นทำให้ค่าจ้างแพงปัจจุบันคณะกรรมการศาลเจ้าจะเลือกวันตามสะดวกไม่ตรงตามวันเกิด

(2) งานฉลองวันสร้างศาลเจ้า หมายถึง งานฉลองเพื่อระลึกถึงวันสร้างศาลเจ้านั้นเอง เช่น ศาลเจ้าไถวกง (ปู่ท่ากง) หลังตลาดลือชา ถนนพหลโยธิน จิวในช่วงนี้ก็จะเล่นกันแบบ 3 วัน 3 คืนเช่นกัน

(3) งานฉลองวันสารทเดือน 7 เรียกว่า ซือกูซี้ (สิโกวอี่) เช่น ศาลเจ้าเจิ้นซันเจิ้งเหนียง (เจียสูงเสี้ยนเนียง) ที่ริมคลองตลาดบางซื่อ ซึ่งเป็นศาลเจ้าคนโหล่า ศาลเจ้าปอคงข้างวัดกัลยาณิ ศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตสัมพันธวงศ์ วันงานของแต่ละศาลไม่ได้ตรงกัน สุกแล้วแต่ทางทางศาลเจ้าจะเลือกเอาวันใดในช่วงเดือน 7

(4) งานฉลองวันเทศกาลกินเจ เดือน 9 วันงานจะเริ่มตั้งแต่ปลายเดือน 8 ถึงต้นเดือน 9 รวม 10 วัน ซึ่งเป็นงานที่โรงเจจัดขึ้นปีละครั้ง เรียกว่า สี่โจซี้ (เจียะแจอี่) เช่น ที่ศาลเจ้าโจวซือกง ตลาดน้อย เขตสัมพันธวงศ์ จิวฉลองวันเกิดเทศกาลกินเจนั้นส่วนใหญ่โรงเจจะจ้างให้มาเล่นแบบ 10 วัน 10 คืน

(5) งานฉลองวันตอบแทนคุณของเจ้า ชาวจีนทุกที่จะจัดขึ้นปีละครั้งประจำปี และถือว่าเป็นงานที่มีความสำคัญที่สุดในงานฉลองทุกงาน เรียกว่า เสี่ยเสินซี้ (เสี่ยซิงอี่) มักจัดขึ้นในระหว่างช่วงเดือน 10 ถึงเดือน 11

คณะกรรมการของศาลเจ้าแต่ละแห่งจะเลือกวันในช่วงนี้จ้างจิวมาแสดงด้วยเหตุนี้จึงทำให้ค่าจ้างคณะจิวช่วงนี้แพงมากเพราะมีคนต้องการมาก ดังนั้นศาลเจ้าบางแห่งที่มีเงินน้อยก็อาจจะเลือกจ้างคณะจิวมาแสดงช่วงก่อน หรือหลังเวลาดังกล่าวเพื่อลดต้นทุนค่าใช้จ่ายลง

(6) งานฉลองวันเทศกาลเรียกว่า หยวนเซียง(ง่วงเซียวอี่) คือ 15 ค่ำเดือน 1 ในประเทศจีนจะเป็นช่วงเทศกาลประเพณีไฟนิยมว่าจ้างจิวมาเล่น เพื่อความสนุกสนานและขอพรจากเจ้า เพื่อความอยู่เย็นเป็นสุขและความเจริญของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นด้วย

ในเมืองไทยการว่าจ้างจิวมาเล่นในช่วงนี้เพื่อเป็นการขอพรจากเจ้า เรียกว่า ผิงอันซี้, จูผู่ซี้(เผ่งตันอี่, จกฮกอี่) หมายถึงจิวที่นำมาซึ่งความสงบสุข เหตุที่เรียกเช่นนี้เพราะเป็นจิวที่เล่นในตันปี (หลังตรุษจีน 12 วัน) ทุกครอบครัวจะมาเซ่นไหว้เจ้าเพื่อความสุขความเจริญ

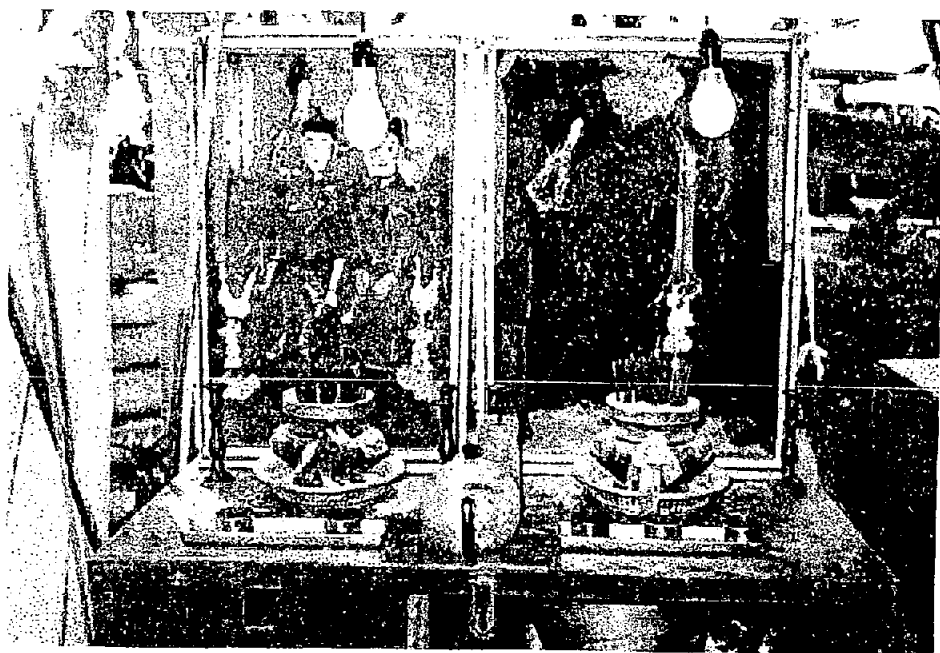
(7) งานฉลองแก้บนเรียกว่า หวนเถินซี้ (โฮยสิ่งอี่) ตลอดเวลา 1 ปีที่ผ่านมาผู้ใดที่มาบนบานศาลกล่าวเอาไว้เมื่อสมความปรารถนาแล้วก็ต้องมาแก้บนตามพิธี วันที่จะแก้บนได้นั้นมักเป็นวันหลังวันเกิดเจ้าประจำศาลนั้นๆ เป็นอย่างนี้เหมือนกันทุกศาลไป

ดังนั้นจิวที่ว่าจ้างให้มาเล่นฉลองในวันเกิดของเจ้านั้นมักจะเล่นจิวฉลองแก้บนต่อไปด้วยเลย จึงปรากฏว่าบางศาลเจ้ามีจิวเล่นติดต่อกันเป็นเดือนทีเดียว เช่น ศาลเจ้าแม่ทับทิมเชิงสะพานช้างอี่(ศาลเจ้าจุ้ยบ้วย เซียนเนียง) หรือศาลเจ้าโจวซือกง แขวงตลาดน้อย เป็นต้น

2.2) ความเชื่อที่ยึดถือต่อการแสดงงิ้ว

จากการศึกษาพบว่าความเชื่อของคณะงิ้วไหหลำทุกคน ซึ่งมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ยึดถือ และบูชาเพื่อความเป็นสิริมงคลของชาวคณะอีกทั้งยังส่งผลถึงขวัญกำลังใจในการแสดงงิ้วแต่ละครั้ง และถือกันว่าเป็นครูบาอาจารย์ของนักแสดงนักดนตรีงิ้วด้วย ซึ่งความเชื่อที่กล่าวมานี้คือบรรพจารย์ฮว่ากวงมหาราช แต่โดยทั่วไปชาวคณะงิ้วไหหลำเรียกสั้นๆ กันว่า “ก่ง” ศาลก่งนี้ตั้งบูชาไว้ด้านหลังโรงงิ้วอยู่แนวเดียวกันกับโต๊ะแต่งหน้า ใกล้บริเวณทางขึ้นลงโรงงิ้วทางด้านขวาของเวที และหันหน้าออกไปยังด้านหน้าเวที มีลักษณะเป็นศาลที่ตั้งคู่กันอยู่ภายในกล่องไม้ แต่ละกล่อง กล่องแรกเป็นรูปปั้นเด็ก 2 คน โดยมีตำนานเล่ากันว่าเด็ก 2 คนนี้ มาเล่นซุกซนตามประสาเด็กอยู่ใต้โรงงิ้ว และประสบอุบัติเหตุโรงงิ้วพังลงมาทับเด็ก 2 คนถึงแก่ความตาย เด็กคนแรกมีชื่อว่า หุ่นโตเวเจียกุน เป็นเด็กชาวบ้าน ส่วนคนที่สองชื่อว่า บักหย่าเหล่าย่เป็นลูกของฮ้องเต้ ซึ่งเด็กทั้ง 2 คนนี้ชอบดูการแสดงงิ้วมาก ด้วยความผูกพันนี้เองทำให้ผู้แสดงงิ้วในสมัยนั้น อัญเชิญวิญญาณเด็กทั้ง 2 มาเป็นครูประจำโรงงิ้วเพื่อคอยช่วยเหลือดูแลสารทุกข์สุกดิบของผู้แสดงงิ้ว

ส่วนกล่องศาลที่ 2 มีชื่อเรียกกันว่า ฮว่ากวงตัวดี หรือเทพเจ้าสามตาภายในเป็นกระดานที่ทำไปด้วยเลือดไก่ที่ชาวคณะจะทำพิธีไหว้ครูในแต่ละปี ซึ่งถือกันว่าเทพเจ้าสามตานี้เป็นผู้ที่คอยปกป้องรักษาไม่ให้ภูติผีปีศาจเข้ามาในโรงงิ้ว



ภาพประกอบ 2 ศาลก่ง หรือบรรพจารย์ฮว่ากวงมหาราช

สรุปข้อห้ามและความเชื่อต่อการบูชาบรรพจารย์ว่ากวมหาราชได้ดังนี้

1. การจุดธูปบูชาต้องมีการจุดธูปด้วยกัน 5 ดอกและ แบ่งเป็น 2 ส่วน สองดอกแรกสำหรับบูชาหุ่นโหวเจียกุนกับบึงหย่าเหล้าเย ส่วนสามดอกหลังสำหรับบูชาว่ากวมตัวดี ในการจุดธูปบูชาจะมีการจุดธูปไหว้สม่าเสมอไม่ให้ธูปหมดดอก หรือขาดช่วงในระหว่างกำลังแสดง
2. เมื่อมีการย้ายที่ทำการแสดงต้องมีการเชิญก่ง เป็นสิ่งแรกก่อนเสมอโดยนำศาลก่งไว้หน้ารถเพื่อเป็นผู้นำหรือเบิกทางให้ชาวคณะเดินทางได้สะดวกปลอดภัย
3. การปลูกสร้างหรือรื้อถอนโรงจิวแต่ละครั้งต้องมีการบอกกล่าวศาลก่ง เพื่ออัญเชิญท่านขึ้นและลง
4. ห้ามนำขนมจีบ ซาลาเปา เป็ด เนื้อวัว ขึ้นมาบนโรงจิวเด็ดขาด เพราะเจ้า(ก่ง) ไม่ชอบรับประทาน ซึ่งอาจทำให้การแสดงจิวในขณะนั้นไม่ราบรื่น
5. ห้ามนำงู ปลาไหล หอย ขึ้นมาบนโรงจิวซึ่งถือกันว่าเป็นสัตว์หลังยาวที่แสดงถึงความเกียจคร้าน อาจทำให้ชาวคณะเป็นคนขี้เกียจได้
6. ห้ามพูดเรื่องผีสิง และการตาย บนโรงจิว ถือว่าเป็นเรื่องที่ไม่เป็นมงคล
7. ห้ามนำตุ๊กตาเด็กที่ใช้แสดงจิวมาเล่น เพราะถือว่าเป็นของเล่นที่ก่งชอบเล่น ในยามที่ไม่ได้ใช้ในการแสดง
8. ห้ามผู้หญิงที่มีประจำเดือน จุดธูปไหว้บูชาก่ง เพราะถือว่าไม่สะอาด
9. ห้ามผู้หญิงนั่งบนหีบของ เพราะทำให้การแสดงจิวได้ไม่ดี
10. ห้ามผู้หญิงทำการยก หรือย้ายศาลก่งเด็ดขาด ให้เป็นหน้าที่ของผู้ชายเพียงอย่างเดียว รวมถึงหีบเก็บของด้วย เพราะถือว่าไม่เป็นสิริมงคล
11. ก่อนเริ่มการแสดงทุกครั้ง นักแสดงและนักดนตรีทุกคน จะต้องจุดธูปบูชาหรือไหว้ครู(ก่ง) เพื่อเป็นการเคารพสักการะ และเกิดความมั่นใจในการแสดงความเชื่อถือของนักแสดง และนักดนตรี ต่างก็มีความยึดถือกันสืบต่อมาอย่างเหนียวแน่น ในความศักดิ์สิทธิ์ของบรรพจารย์ว่ากวมหาราช หรือก่ง ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญและผูกพันกับชาวคณะ ดังปรากฏให้เห็นชัดเจน ไม่อาจแยกออกจากกันได้

2.3) พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงจิว

ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงจิวกับความเชื่อ ความศรัทธาในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพนับถือของชาวคณะจิวไหหลำ เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดระเบียบแบบแผนในรูปของพิธีกรรมขึ้น ปรากฏให้เห็นถึงบทบาทและความสำคัญที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งทางจิวคณะนำศิลปได้ประกอบกิจกรรมเหล่านี้บ่อยๆ โดยผู้วิจัยเห็นว่าความเป็นดนตรีต่อการแสดงจิวไหหลำกับพิธีกรรมเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันได้ยาก ดังมีพิธีกรรมต่อไปนี้

2.3.1) พิธีไหว้เจ้าไผ่เขียน

ในการแสดงจ๊วแต่ละศาลเจ้า ทางคณะจ๊วมีการจัดทำไหว้เจ้าโดยออกชุดไผ่เขียน ซึ่งทางหัวหน้าคณะทำการตกลง และบอกกล่าวกับกรรมการศาลเจ้า เพื่อให้ทางคณะกรรมการศาลเจ้าได้ไหว้เจ้าไปพร้อมกับพิธีนี้ด้วย การทำพิธีไหว้เจ้าทำกันในตอนเช้า เริ่มด้วยทางศาลเจ้าจุดประทัดให้ดังสนั่นหวั่นไหว เป็นการบอกกล่าวให้เจ้าแม่รู้ว่ามีการไหว้เจ้า จากนั้นทางฝ่ายดนตรีก็ประโคมเพลงที่มีท่วงทำนองรื่นเริงในการเฉลิมฉลอง โดยมีปี่เป็นเครื่องดนตรีหลักที่แสดงให้เห็นถึงความเบิกบาน ส่วนนักแสดงก็แต่งตัวเป็นเขียนต่างๆ ออกมาแสดงในแต่ละฉาก ดังนี้

ฉากที่หนึ่ง เริ่มด้วยไผ่เขียน หรือเขียนทั้ง 8 องค์ จะเดินออกมาปรากฏตัวหน้าเวที และตามมาด้วยเจ้าแม่เต็งเหินยั้ง พระยามังกรแห่งเมืองบาดาล เรียงตามลำดับกันแล้วเดินเข้าจากไปโดยเทพเจ้าเหล่านี้มีจุดหมายที่ไปอวยพรให้กับเจ้าแม่กวนอิม เนื่องจากเป็นวันคล้ายวันประสูติขอเจ้าแม่กวนอิม

ฉากที่สอง เจ้าแม่กวนอิมจะออกมานั่งเป็นองค์ประธาน เพื่อให้บรรดาเทพเจ้าทั้งหลายที่กล่าวมาแล้วในฉากที่หนึ่ง มาอวยพรและร่วมดื่มน้ำชาเป็นการถวายพรแด่เจ้าแม่ หลังจากนั้นเจ้าแม่จึงได้แสดงอิทธิฤทธิ์โดยการแปลงร่างเป็นสิ่งต่างๆ เพื่อให้พร และให้โชคให้ลาภตอบขอบใจแก่บรรดาเขียนเหล่านั้น

ฉากที่สามในฉากนี้เป็นฉากที่เจ้าแม่กวนอิมได้แสดงอิทธิฤทธิ์แปลงร่างเป็นสิ่งต่างๆ โดยนักแสดงจะสมมุติและนำเอาอุปกรณ์มาประกอบเป็นการแทนการแปลงร่างเพื่อความสะดวกในการแสดงและสื่อความหมายถึงสิ่งมงคลได้อย่างเหมาะสมถูกต้องดังต่อไปนี้

- นักแสดงแต่งตัวเป็นเสือคลานออกมา เป็นการสื่อถึงความน่าเกรงขามของเสือที่เป็นเจ้าครองป่า หมายถึง การมีอำนาจเป็นที่นับถือของคนทั้งปวง
- นักแสดงเดินถือเสื้อคลุมออกมา เป็นการสื่อถึงบัณฑิต หมายถึง การมีปัญญาดีมีความรู้ประจุนักปราชญ์ราชบัณฑิต
- นักแสดงเดินถือพวงหรือจอบออกมา เป็นการสื่อถึงชาวไร่ชาวนา หมายถึง ความเจริญรุ่งเรืองในด้านการเกษตร และความขยันขันแข็งในหน้าที่การงาน
- นักแสดงเดินถือค้อนออกมา เป็นการสื่อถึงช่างไม้ หรือช่างก่อสร้าง หมายถึง ความมั่นคงแข็งแรงในด้านกิจการงาน และที่อยู่อาศัย
- นักแสดงเดินถือห่อผ้าออกมา เป็นการสื่อถึงพ่อค้าพาณิชย์ หมายถึง การทำมาค้าขายที่มีแต่กำไร และดอกผลร่ำรวย
- นักแสดงหอบดอกไม้ออกมา เป็นการสื่อถึงสาวน้อยเก็บดอกไม้ หมายถึง การมีความสุขชื่นในการดำรงชีวิตที่มีแต่ความเบิกบานเหมือนดอกไม้
- นักแสดงอุ้มตุ๊กตาเดินออกมา เป็นการสื่อถึงแม่ลูกอ่อนกำลังเลี้ยงลูก หมายถึง การมีลูกหลานสืบสกุล
- นักแสดง 2 คนถือหอกออกมาตีกัน เป็นการสื่อถึงทหารที่ออกมาต่อสู้กัน หมายถึง ความปลอดภัย และมีผู้ปกป้องรักษาคุ้มครองจากภัยต่างๆ ทั้งหลายทั้งปวง

- นักแสดงผู้ชาย และผู้หญิงเดินถือแผ่นป้ายที่ทำด้วยไม้มีตัวอักษรจีนปรากฏอยู่ ซึ่งแปลว่า กลางวันกลางคืน และแปลว่าเดือนกับปี เป็นการสื่อถึงวันเวลาที่ผันเปลี่ยนเวียนไปไม่มีวันจบ หมายถึงการให้ความสุขความเจริญดังสิ่งที่เจ้าแม่ได้แปลงร่างเป็นสิ่งต่างๆ เหล่านั้น ให้สถิตอยู่ทุกๆ วัน ทุกๆ ปี

ฉากที่สี่ เป็นฉากที่ขุนพลได้ออกมาอวยพรเป็นเทพองค์สุดท้าย ซึ่งขุนพลนี้เป็นทหารของเจ้าแม่กวนอิมที่คอยดูแลอารักขาคุ้มครองเจ้าแม่ หลักจากนั้นบรรดาเซียนทั้งหลาย ต่างก็จะมายืนเรียงแถวเข้าเฝ้าเจ้าแม่

ฉากที่ห้า เป็นการปรากฏตัวของท่านเซียนหลิวไซ้พร้อมกับถือถาดที่บรรจุไปด้วย เงิน หมากรุก ข้าวสาร ถั่ว ออกมาอวยพร ซึ่งท่านเซียนองค์นี้เป็นผู้ที่มิวิชาแก่กล้าสามารถเสกเงินเสกทองได้ ออกมาบอกกล่าวเจ้าแม่ว่ามีผู้นำของที่อยู่ในถาดนี้มาถวายแต่เจ้าแม่โดยสิ่งของในถาดนี้ได้สื่อถึงสิ่งมงคลดังนี้ หมากรุกแสดงถึงการไหว้ครู บูชาเทพเจ้า เงินแสดงถึงการให้ทาน ข้าวสารและถั่วแสดงถึงความเจริญงอกงาม

เมื่อเจ้าแม่ได้รับฟังจึงสั่งให้ท่านเซียนหลิวไซ้ นำของเหล่านี้ไปเสกและโปรยคืนให้เป็นขวัญถุงแก่ผู้เก็บไปบูชาเพื่อความเป็นสิริมงคลต่อไป พอท่านเซียนหลิวไซ้โปรยสิ่งของเหล่านั้นเป็นที่เรียบร้อยแล้ว บรรดาเซียนทั้งหลายต่างก็ชูป้ายอวยพรให้แก่ผู้มาชมการแสดง และผู้ที่ไหว้เจ้าก็เป็นอันเสร็จสิ้นพิธี

ชาวจีนไท่หล่า หรือชาวจีนทั่วไปทุกกลุ่มภาษาจะมีความเคารพนับถือไป๋ยเซียนซึ่งเป็นเทพเจ้า 8 องค์ของลัทธิเต๋าไป๋ยเซียนมีขึ้นในสมัยราชวงศ์หงวน (พ.ศ.1819-1910) เพราะสมัยนี้ได้มีละครเรื่องไป๋ยเซียนอวยพรอายุ (เลียง เสถียรสุด 2516:216) จึงเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้คณะงิ้วนำไป๋ยเซียนมาเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นสิริมงคลรวมกับการแสดงงิ้ว



ภาพประกอบ 3 บรรดาเซียนทั้งหลายต่างมาอวยพรเจ้าแม่กวนอิม



ภาพประกอบ 4 ท่านเขียนหลิวใช้กำลังเสกของไปรยทาน

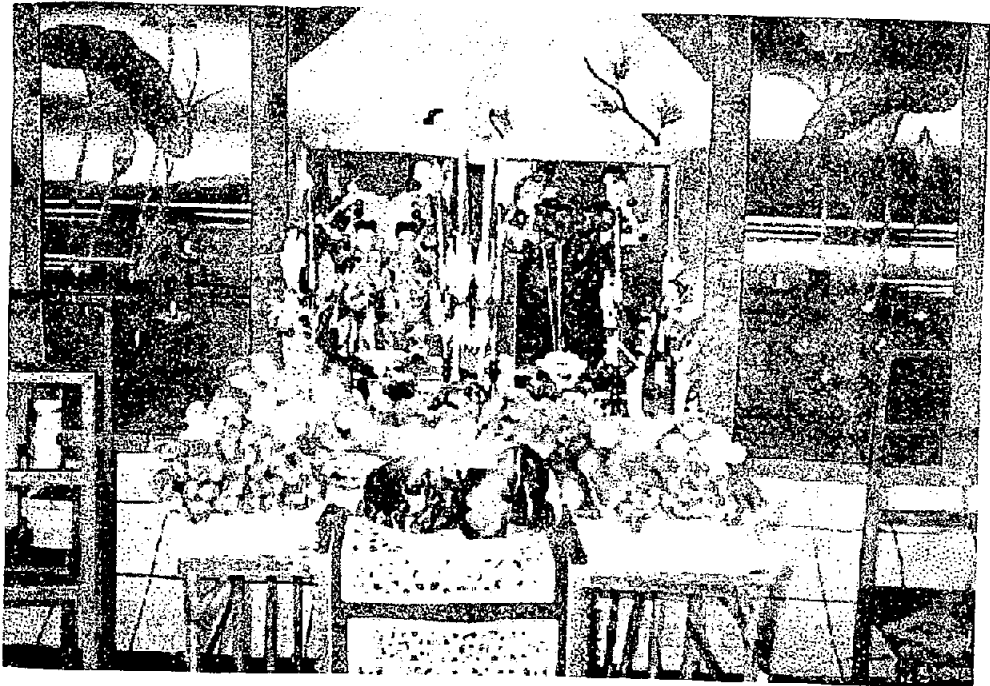
2.3.2 พิธีไหว้ครูของจิ๋ว

การไหว้ครูจิ๋ว เป็นกิจกรรมหนึ่งที่แสดงถึงความมกตัญญูกตเวทิต่อบูรพคณาจารย์ และเป็นสิ่งสำคัญที่แสดงถึงเครื่องหมายแห่งความดี การประสบความสำเร็จในอาชีพ ศิลปินหรือกิจการของคณะจิ๋วรวมถึงนักดนตรี และทุกคนที่มีหน้าที่การงานเกี่ยวข้องกับการแสดงจิ๋วในคณะ ต้องมาร่วมกันจัดพิธีไหว้ครูด้วยกันทั้งนั้น เมื่อถึงวันที่ 27 เดือน 9 ของทุกปี ตามปฏิทินจีน ชาวคณะจิ๋วถือกันว่าเป็นวันเกิดของบรรจารย์ฮว่ากวงมหาราชหรือกง ซึ่งเป็นครูบาอาจารย์ประจำโรงจิ๋วไหหลำ

ดังนั้นในพิธีไหว้ครูจะต้องนำกังมาตั้งไว้ บนโต๊ะกลางเวทีพร้อมเตรียมเครื่องสังเวย เช่น หัวหมู เนื้อหมูสามชั้น ตับหมู ไก่ โดยอาหารทุกอย่างจะทำให้สุกก่อน นอกจากนั้นก็เป็นผลไม้ตามฤดูกาล สุนัขและกระดาดทอง ก่อนเริ่มพิธีทางหัวหน้าคณะจัดรูปบอกกล่าวกังเพื่อขอเปลี่ยนเสื้อผ้า และอุปกรณ์สำหรับประดับให้กังใหม่ เมื่อเปลี่ยนเสร็จแล้วต้องนำของเก่าเหล่านี้ไปเผาทิ้งเพื่อไม่ให้ผู้อื่นที่ไม่รู้เก็บเอาไป โดยจะทำให้ผู้นั้นเกิดความไม่เป็นมงคลแก่ตน พอจัดเตรียมเครื่องสังเวยเสร็จบรรดาลูกคณะ หรือลูกศิษย์ต่างก็มาจัดรูปบูชาไหว้กัง แล้วหัวหน้าคณะก็จะทำพิธีบอกกล่าวกังเป็นภาษาไหหลำ และนำไก่เป็นๆ มาบูชาด้วยการปาดคอไก่ นำเลือดไก่เทลงไปในกลองกังที่มีชื่อว่าฮว่ากวงตัวดี หรือเทพเจ้าสามตา ซึ่งมีกระดาดที่ทำด้วยเลือดไก่ภายในกลองกังนี้ ทางหัวหน้าคณะบอกว่าเป็นสิ่งที่แสดงถึงความเป็นเทพเจ้าสามตา จากนั้นหัวหน้าคณะจะนำเลือดไก่ไปเจิมลงบนหน้าผากของบรรดานักแสดง และลูกคณะ อีกทั้งอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการแสดงจิ๋วทั้งหมด

ในการเชิดไก่นี้จะใช้ก็ตัวก็ได้ขึ้นอยู่กับลูกศิษย์ที่ต้องการจะไหว้กงเป็น พิเศษ เพื่อความเจริญในด้านการแสดง หรือด้านอื่นๆ เมื่อปายเสร็จแล้วจะนำไกโยนขึ้นฟ้าไป นอกเวที ขั้นตอนต่อไปก็เป็นการแสดงเบิกโรงชุดปายเขียน โดยถือว่าเป็นการไหว้ครูไปด้วย ซึ่งมีพิธีกรรมเหมือนการไหว้เจ้าปายเขียน แต่นักแสดงจะไม่แต่งหน้าแสดง พอแสดงเสร็จก็จะมีการ จุดประทัด และเผากระดาษเงินกระดาษทองปิดท้ายเป็นอันเสร็จพิธีโดยสมบูรณ์

หลังจากเสร็จพิธีดังกล่าว ชาวคณะทุกคนจะมาร่วมกันรับประทานอาหาร และเครื่องสังเวยต่างๆ เพื่อความเป็นสิริมงคล และความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ทำให้คณะเรามีแต่ความสุขความเจริญรุ่งเรือง ดำเนินกิจการได้ด้วยดีต่อไป



ภาพประกอบ 5 เครื่องเซ่นสังเวยกง



ภาพประกอบ 6 การนำเลือดไก่มาเจิมเพื่อความเป็นสิริมงคล

3. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจิวไหหลำ คณะนาศิลป์

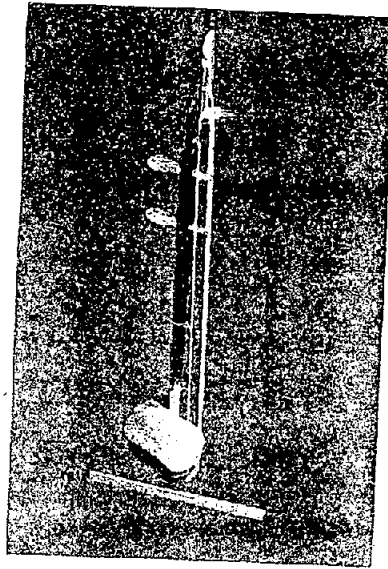
การแสดงจิวไหหลำถือว่าดนตรีเป็นส่วนสำคัญอย่างมาก ซึ่งดนตรีกับการแสดงไม่สามารถแยกออกจากกันได้ แต่กลับจะต้องประสานให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืนที่สุด การบรรเลงประกอบการแสดงจิวไหหลำ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญและเด่นชัด โดยมีหน้าที่บรรเลงสอดแทรก และคลอให้เข้ากับการร้อง เครื่องเป่าก็จะใช้เฉพาะบทบาทกรณีที่มีความสำคัญตามท้องเรื่อง ส่วนเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆ ก็จะมีบทบาทสำคัญรองลงมา จะกล่าวต่อไปในเรื่องของการผสมวง และเครื่องดนตรี

ดนตรีจิวไหหลำเป็นดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีจิวของมณฑลอื่นๆ ในประเทศจีนด้วยเช่นกัน ซึ่งมีความคล้ายคลึง และมีความแตกต่างกัน เมื่อดนตรีได้รับการพัฒนาปรับปรุงแล้วจึงก่อให้เกิดความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนได้ (อำพัน เจริญสุข. สัมภาษณ์ : 2543)

3.1) เครื่องดนตรีของคณะนาศิลป์

การแสดงจิวไหหลำของคณะนาศิลป์ มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงหลายชิ้นสลับสับเปลี่ยนหมุนเวียนกันไปตามบทบาทหน้าที่ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ และคุณสมบัติเฉพาะเสียงที่ส่งผลให้เครื่องดนตรีทุกชิ้นที่นำมาประกอบการแสดงจิวในแต่ละฉาก หรือเรื่อง และแต่ละทำนองเพลงเป็นตัวกำหนด บทบาทหน้าที่ความสำคัญของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเหล่านี้ได้อย่างชัดเจน

จากการศึกษาเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการแสดงจ๊วไหหลำ คณะนาศิลป์นี้ ผู้วิจัยได้รวบรวม เครื่องดนตรีของคณะที่ใช้เป็นประจำ และใช้บ้างในบางครั้ง ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เครื่องดนตรีบางชิ้นถูกลดบทบาทหน้าที่ลงด้วยการขาดแคลนผู้บรรเลงไปโดยปริยายอันเป็นสาเหตุสำคัญประการหนึ่ง ดังนั้นเครื่องดนตรีของคณะจ๊วไหหลำที่ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมมา มีดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 7 เดียวอี

1. เดียวอีเป็นซอที่มีสองสายทำด้วยแสตนเลต มีความสูงจากฐานใต้สุดถึงส่วนที่สูงสุดยาวประมาณ 56 ซม. คันซอทำด้วยไม้แดงสามารถแบ่งคันซอออกได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนบนและส่วนล่าง ซึ่งส่วนบนมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยม บริเวณตรงปลายยอดคันซอมีลักษณะเว้าเข้าหากันทั้งสองด้าน ปลายยอดบางโค้งงอเล็กน้อย ความยาวส่วนบนนี้ยาวประมาณ 21 ซม. และมีการเจาะรูไว้ 2 รู สำหรับใส่ลูกบิด โดยลูกบิดทั้งสองห่างกันประมาณ $6\frac{1}{2}$ ซม. รูปร่างของลูกบิดกลมยาวเรียวทำจากไม้เนื้อแข็ง ความยาวอันละประมาณ 16 ซม. ตรงปลายลูกบิดมีการเจาะรูสำหรับผูกสาย ลูกบิดอันบนสำหรับผูกสายทุ้ม ลูกบิดอันล่างสำหรับผูกสายเอก และสามารถใช้บิดเทียบเสียงได้ตามความต้องการ

ส่วนล่างของคันซอต่อลงมาจากส่วนบน มีลักษณะกลมเรียวเล็กลงมาตามลำดับจนสุดคันซอ มีความยาวประมาณ 34 ซม. บริเวณปลายสุดของซอวัดเส้นผ่านศูนย์กลางได้ประมาณ 1 ซม. ซึ่งในส่วนนี้มีไว้สำหรับใส่กระบอกซอ โดยกระบอกซอนั้นทำมาจากไม้ไผ่ตัดเป็นรูปทรงกระบอกความยาวประมาณ 13 ซม. เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 8 ซม. ด้านหน้าของกระบอกปิดด้วยไม้แผ่นบางๆ และหน้าซอจะมีหย่องที่ทำด้วยไม้ไผ่ ยาวประมาณ $\frac{1}{2}$ ซม. ต่อจากกระบอกซอมีกลองรองเป็นฐานติดอยู่กับตัวกระบอก มีลักษณะเป็นรูป

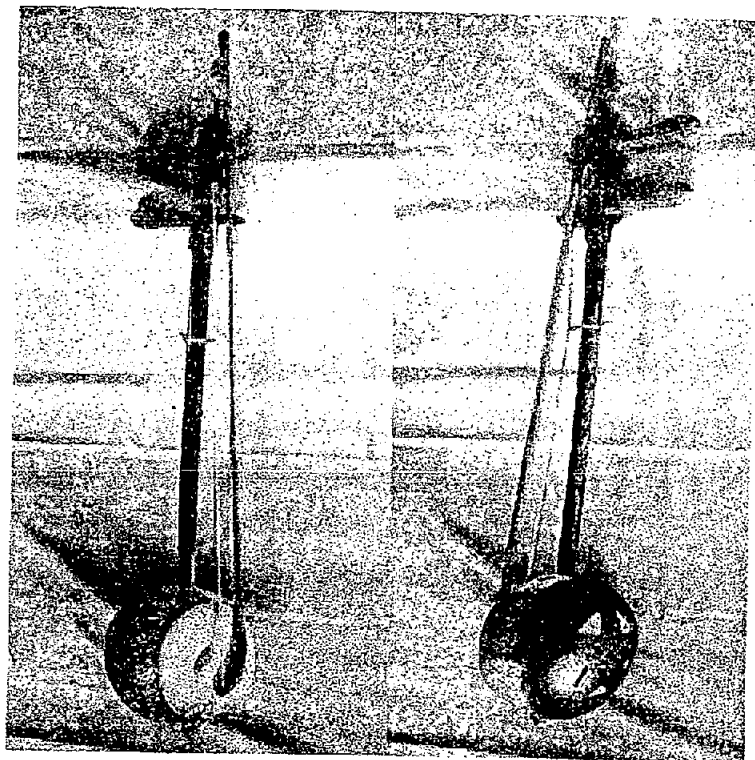
สี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 7 ซม. ยาว 10 ซม. สูง $11 \frac{1}{2}$ ซม. ลักษณะของกล่องข้างในจะกลวงเป็นโพรงเปิดออก ซึ่งเป็นส่วนที่สามารถจะกระจายเสียงให้ดังหรือเป็นกล่องเสียงช่วยได้อีกทางหนึ่ง

สายเอก และสายทุ้มจะมีขนาดต่างกัน สายเอกจะเล็กกว่าสายทุ้มเป็นสายที่ทำด้วยโลหะทั้งสองเส้น ซึ่งทำให้เสียงดังแหลมคมชัดมากกว่าสายที่ทำจากไหม สายทั้งสองเส้นนี้จะขึงตึงจากลูกบิดทั้งบนและล่าง ผ่านลงมาที่หย่อง แล้วผูกขึงไว้ที่บริเวณกล่องฐานรองขอ ส่วนตรงกลางของคันขอจะมีเชือกรัดสายขอทั้งสองให้ตึงไว้กับคันขอ

สำหรับคันชักทำด้วยไม้ไผ่เรียวเล็กเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1 ซม. และมีความยาวประมาณ 77 ซม. ผูกด้วยหางม้าขึงตึง คันชักอยู่ระหว่างสายเอกกับสายทุ้ม

หน้าที่ในการบรรเลง

เดี๋ยวจึงมีบทบาทสำคัญสำหรับการบรรเลงนำวง เพื่อโหมโรงหรือบรรเลงทำนองในการนำเข้าฉาก และคลอเสียงประกอบลีลาในการร้องการแสดงจ๊ว เช่นการบรรเลงทำนองคลอไปกับบทบาทต่างๆ ของตัวละคร ตอนร้องให้ การเดินทาง การรำยา ฯลฯ และการคลอเสียงดนตรีไปกับฉากงานฉลอง การเต้นรำ ฯลฯ



ภาพประกอบ 8 ยี่อู๋

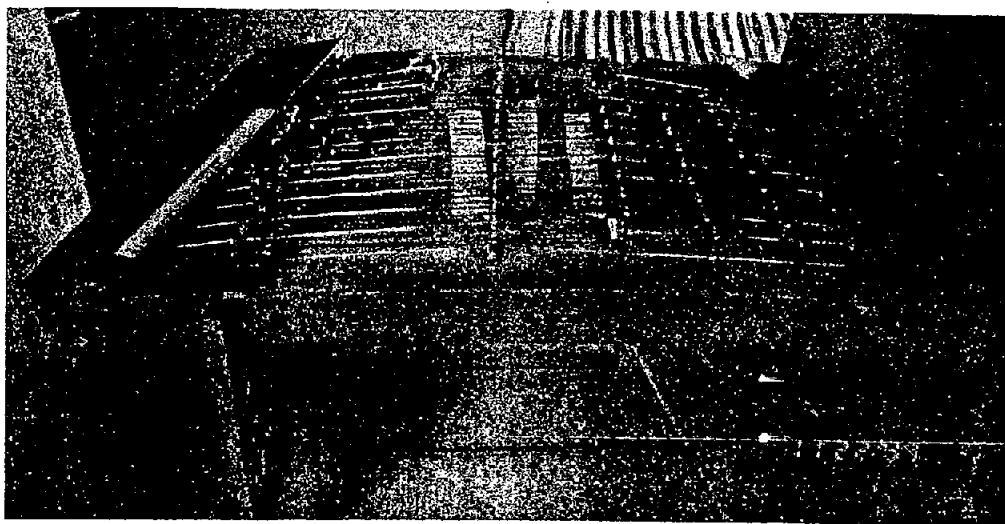
2. ยี่อู่เป็นซอจีนที่มีลักษณะคล้ายซอฮูของไทย คันซอทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มีความยาวจากใต้สุดถึงยอดประมาณ 72 ซม. ส่วนบนของคันซอมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยม บริเวณปลายซอในส่วนบนนี้ยาวประมาณ 16 ซม. และมีรูสำหรับใส่ลูกบิดจำนวน 2 รู เอาไว้ใส่ลูกบิดจำนวน 2 อันซึ่งอยู่ห่างกันประมาณ 6 ซม. ใช้ในการหมุนเทียบเสียง ความยาวของลูกบิดยาวอันละประมาณ $5\frac{1}{2}$ ซม. มีลักษณะกลมยาวเรียว บริเวณปลายลูกบิดมีรูไว้สำหรับผูกสาย โดยลูกบิดอันบนสำหรับผูกสายทุ้ม และลูกบิดอันล่างสำหรับผูกสายเอก ซึ่งสายทั้งสองเส้นนี้ทำด้วยเชือกไหมควั่นกันเป็นเกลียว

ส่วนล่างของคันซอมีลักษณะรูปร่างกลม ยาวประมาณ 55 ซม. โดยเป็นไม้เนื้อเดียวกันกับส่วนบนที่เป็นลักษณะสี่เหลี่ยม แต่ส่วนล่างมีรูปร่างกลมแล้วยาวเรียวเล็กลงมาสุดถึงปลายคันซอ ซึ่งวัดเส้นผ่านศูนย์กลางในส่วนปลายคันซอนี้ได้ประมาณ 1 ซม. สำหรับกะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าวแกะสลักเป็นรูปดาว 5 แฉก หน้าซอใช้กระดาษสาสีขาวปิดเป็นหน้าซอ หมอนรองสายใช้เปลือกหอยแครง ซึ่งเป็นวัสดุท้องถิ่นของมณฑลไหหลำ ที่มีสภาพเป็นเกาะ

สายเอก และสายทุ้มของยี่อู่ มีขนาดใหญ่กว่าของเตี้ยวอี และวัสดุที่นำมาใช้ก็ต่างกัน จึงทำให้เสียงของซอทั้งสองมีความโดดเด่นในความต่างกันอย่างชัดเจน คือเสียงของเตี้ยวอีจะสูงแหลมมาก ส่วนยี่อู่มีเสียงทุ้มต่ำกว่ามาก ทั้งสายเอกและสายทุ้มของยี่อู่จะขึ้นตั้งจากปลายลูกบิดผ่านมายังหน้าซอโดยมีหมอนรองสายรับอยู่ แล้วผูกสายทั้งสองไว้กับคันซอบริเวณใต้กะโหลกซอ กลางสายซอมีเชือกมัดสายทั้งสอง กับคันซอไว้ด้วยกัน เพื่อให้สายตึงและเกิดเสียงที่ไพเราะชัดเจนยิ่งขึ้น เชือกเส้นนี้จะอยู่ต่ำลงมาจากลูกบิดอันล่างประมาณ 13 ซม. และในระหว่างของสายสองเส้นนี้จะมีคันชักที่ทำจากไม้ไผ่ผูกด้วยหางม้าขึงตึงใช้สำหรับสี วัดความยาวได้ประมาณ 77 ซม.

หน้าที่ในการบรรเลง

ยี่อู่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มเหมาะสำหรับ การบรรเลงทำนองเคล้าคลอไปกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ที่มีเสียงดังแหลมชัดเจนอย่างเช่น เตี้ยวอี ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมและสร้างสีสันของวงตัดกันได้อย่างลงตัว โดยเฉพาะการบรรเลงคลอเสียงประกอบบทบาทของการแสดงจิว และการเคลื่อนไหวที่ออกแต่ลีลาไม่เน้นการออกเสียงร้อง หรือในการประกอบฉากต่างๆ ตามท้องเรื่อง

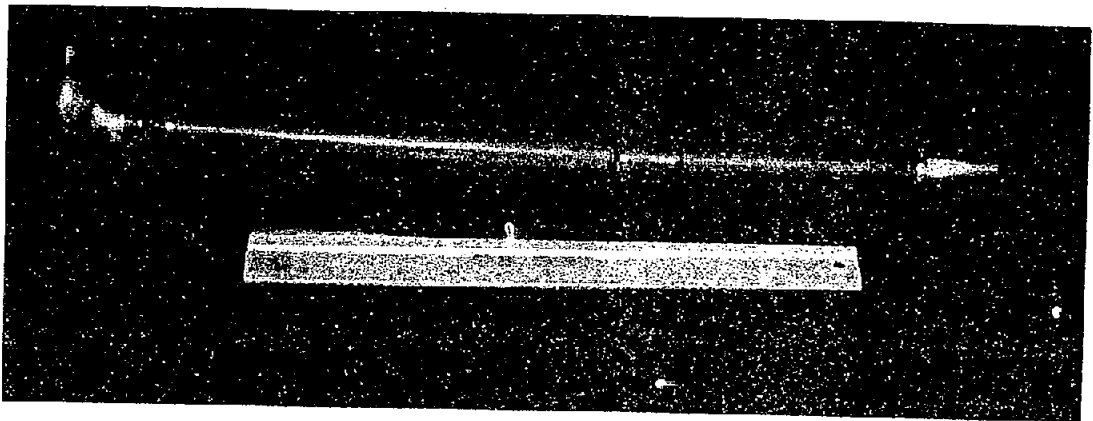


ภาพประกอบ 9 ยังคิม

3. ยังคิม เป็นเครื่องดนตรีที่มีรูปร่างเป็นสี่เหลี่ยมคางหมู วางอยู่บนฉากไม้ที่ประกบกันเพียง 3 ด้าน อนุญาตลายสวยงาม โดยผู้เล่นนั่งบนเก้าอี้บรรเลง ลักษณะของยังคิมมีลักษณะเป็นกล่องสี่เหลี่ยมคางหมู ด้านหน้าของยังคิมซึ่งด้วยสายแสดนเลด มีหย่องทั้งหมด 48 หย่อง มีสายทั้งหมด 135 สาย โดยมีหลักปรับเสียงอยู่ทั้งสองข้าง ข้างละ 135 หลัก ในแต่ละหย่องมีสายที่ขึงผ่านบนหย่องไม่เท่ากัน ซึ่งมีตั้งแต่ 1-4 สาย และสายแต่ละเส้นจะมีขนาดเส้นใหญ่เล็กไม่เท่ากันด้วย ส่วนหลักเทียบเสียงจะทำด้วยทองเหลืองมีฝาครอบหลักปิดกันฝุ่นและเพื่อให้ดูสวยงาม การเทียบเสียงใช้ด้นแบบเกลียวหมุนไขหลักในปรับเสียง ไม้ตียังคิมทำด้วยไม้ไผ่เหมือนไม้ตีซิมของไทย มีความยาวประมาณ 32 ซม.

หน้าที่ในการบรรเลง

ยังคิมใช้ในการบรรเลงทำนองโดยทั่วไป ใช้สำหรับประกอบการแสดง ซึ่งบรรเลงผสมไปกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ และบรรเลงคลอเคล้าไปกับการร้องของนักแสดง บรรเลงประกอบเคลื่อนไหว หรือประกอบฉากต่างๆ เช่น ฉากงานเลี้ยงฉลอง ฉากรำ ฉากเศร้า โศกเสียใจ เป็นต้น

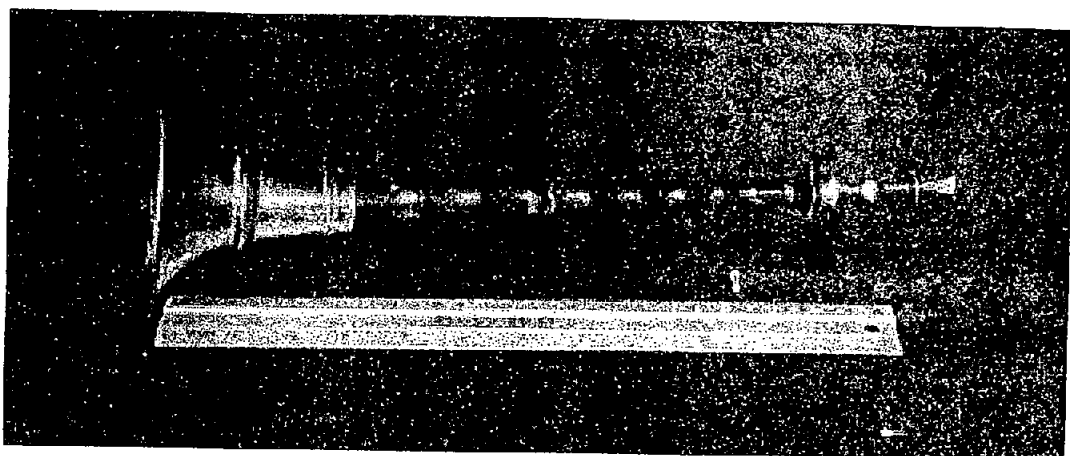


ภาพประกอบ 10 เอ๋ากุ่น

4. เอ๋ากุ่น เป็นปี่ที่มีลักษณะคล้ายปี่อ้อของไทย มีปากลำโพงเล็กๆ วัดความกว้างของปากลำโพงได้กว้างประมาณ 7 ซม. และมีลิ้นปี่ที่ทำจากต้นอ้อ วัดความกว้างตรงบริเวณปลายที่มีลักษณะแบน มีความกว้างประมาณ $1\frac{1}{2}$ ซม. และความยาวของตัวลิ้นปี่ยาวประมาณ 3 ซม. ในส่วนเลาของปี่ทำด้วยพลาสติก ซึ่งแต่เดิมทำมาจากไม้ไผ่ หรือไม้เนื้อแข็ง มีความยาวประมาณ 44 ซม. และมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ $1\frac{1}{2}$ ซม. บริเวณด้านบนเลาปี่เจาะรูไว้ 7 รู โดยรูแรกจะอยู่ห่างจากปากปี่ประมาณ 19 ซม. ส่วนรูถัดไปห่างกันประมาณ รูละ $2\frac{1}{2}$ ซม. รูที่เจาะวัดเส้นผ่านศูนย์กลางเท่ากันได้ประมาณ $\frac{1}{2}$ ซม. ความยาวโดยรวมตลอดทั้งเลาของปี่ มีความยาวประมาณ 54 ซม.

หน้าที่ในการบรรเลง

เอ๋ากุ่นเป็นปี่ที่ให้เสียงทุ้มต่ำ มีเสียงเบา นุ่มนวล เหมาะสำหรับใช้บรรเลงทำนองโดยทั่วไปในเพลงประกอบการแสดงต่างๆ และบรรเลงเคล้าไปกับการร้องของนักแสดงด้วย ซึ่งคุณสมบัติของเสียงที่ไม่ดังมากนี้เอง จึงทำให้เสียงของเอ๋ากุ่นกลบเสียงนักร้องได้ แต่ยังคงช่วยส่งเสริม และสื่อในทำนองที่ต้องการเน้นอารมณ์เศร้าได้เป็นอย่างดี



ภาพประกอบ 11 ดั่งตัด

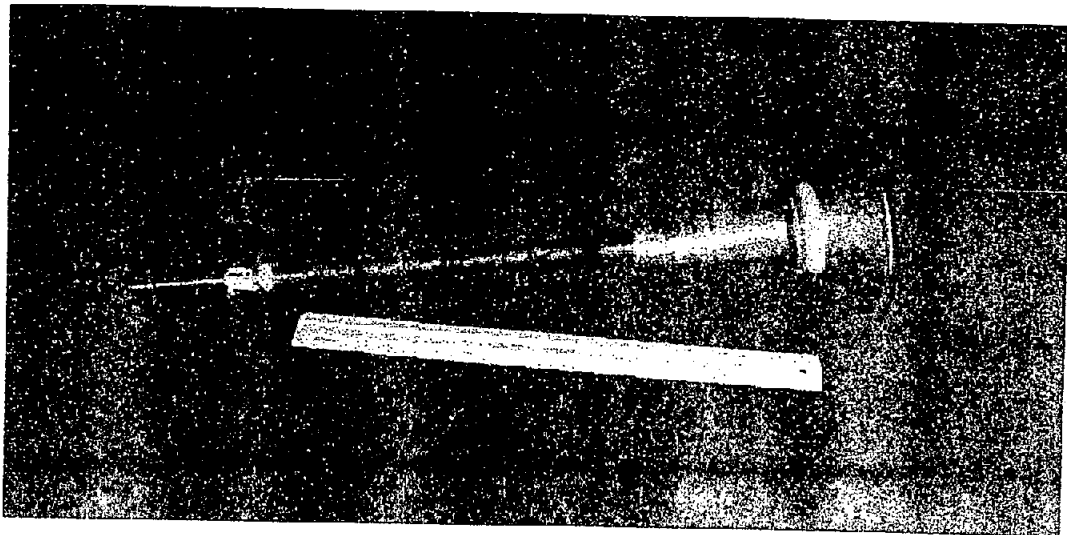
5. ดั่งตัด หรือซุหน้า เป็นปีที่มีขนาดใหญ่ ลักษณะคล้ายปีมอญแบบไทย สามารถแยกออกได้เป็น 3 ส่วน ดังนี้ ส่วนที่หนึ่ง เป็นส่วนลำโพงของปี ทำด้วยทองเหลือง มีความยาวประมาณ 13 ซม. ความกว้างของปากลำโพง ประมาณ $14\frac{1}{2}$ ซม. ส่วนที่สอง ตัวเลาปีทำมาจากไม้เนื้อแข็ง ลักษณะเป็นท่อยาว รูปทรงกรวย และมีผิวไม้ที่เรียงต่อกันเป็นข้อๆ ไล่ระดับจากข้อใหญ่ไปถึงข้อที่เล็กสุด โดยมีอยู่ 8 ข้อด้วยกัน บริเวณกลางของข้อแต่ละข้อจะมีรู ซึ่งมีอยู่เพียง 7 ข้อที่มีรู ส่วนข้อสุดท้ายไม่มีรูแต่มีไม้เชื่อมต่อกับกำพวดเท่านั้น ส่วนด้านหลังก็จะมีรูคำอีกหนึ่งรู ความยาวของตัวเลาปีนี้ยาว ประมาณ 31 ซม. ในช่วงบริเวณปลายที่ต่อระหว่างลำโพงกับตัวเลาปีมีเส้นผ่านศูนย์กลาง ประมาณ 3 ซม. และปลายช่วยต่อระหว่างกำพวดกับตัวเลาปีอีกด้านหนึ่งมีเส้นผ่านศูนย์กลาง ประมาณ $1\frac{1}{2}$ ซม.

ส่วนที่สาม คือกำพวด ทำมาจากทองเหลือง มีความยาวประมาณ 8 ซม. ลักษณะเป็นท่อกลวงยาว ประกอบไปด้วยกำบัง 2 อัน ช่วงอันบนกับช่วงอันล่าง ในช่วงอันบนวัดความยาวตั้งแต่ปลายกำพวดจนถึงกำบังช่วงอันบนได้ความยาวประมาณ 1 ซม. และมีลักษณะกลมเส้นผ่านศูนย์กลาง ประมาณ 4 ซม. ส่วนกำบังในช่วงอันล่างห่างต่อกันลงมายาว ประมาณ $5\frac{1}{2}$ ซม. มีเส้นผ่านศูนย์กลาง ประมาณ 3 ซม. ถัดลงไปจากส่วนนี้ยาว ประมาณ 1 ซม. ประดับลูกกลมมีลวดลายฉลุไปรงจำนวน 1 ลูก

ลันปีเป็นส่วนที่เชื่อมต่อจากปลายกำพวด มีความยาวประมาณ $\frac{1}{2}$ ซม. ด้านหนึ่งแบนคล้ายปากเปิดใช้สำหรับเป่า อีกด้านหนึ่งกลมมีไม้ต่อกับกำพวด ทำมาจากปล้องของต้นอ้อ หรือหลอดพลาสติก โดยเลือกขนาดให้พอเหมาะกับกำพวดด้วย และลันที่ใช้ปล้องอ้อทำผู้เล่นต้องนำไปแช่น้ำเพื่อให้ลันปีนี้มีความอ่อนตัว

หน้าที่ในการบรรเลง

ตัวตัดเป็นปีที่ให้เสียงแหลมใหญ่ ใช้บรรเลงทำนองโดยทั่วไปในการระกอบการแสดง และคลอประกอบการเล่นร้อง ในบทบาทที่เน้นความยิ่งใหญ่ของฉากการแสดง เช่น บทบาทที่มีฮ่องเต้ และขุนนางข้าราชการ เป็นต้น อีกทั้งใช้บรรเลงในท่วงทำนองที่ต้องการความเศร้าโศก



ภาพประกอบ 12 ดัดเกี้ยว

6. ดัดเกี้ยว เป็นปีขนาดเล็กมีลักษณะหรือรูปร่างเหมือนตัวตัด หรือปีขนาดใหญ่ของจีนเพียงแต่มีขนาดต่างกัน และสามารถแบ่งได้ 3 ส่วน เช่นเดียวกัน คือส่วนที่หนึ่งเป็นส่วนของลำโพงทำมาจากทองเหลือง มีความกว้างของปากลำโพง ประมาณ 10 ซม. ความยาวประมาณ 8 ซม.

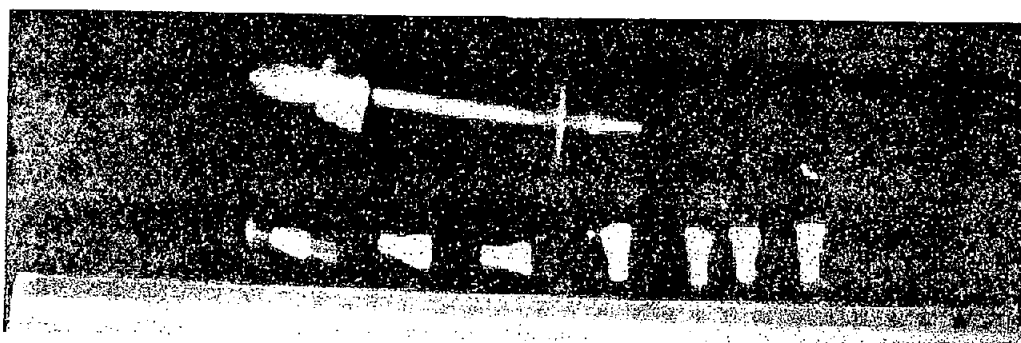
ส่วนที่สอง ตัวเลขของปีทำมาจากไม้เนื้อแข็ง รูปทรงกรวยยาว มีลักษณะเป็นข้อไล่ระดับกันจากข้อใหญ่ไปถึงข้อที่เล็กสุด ได้ 8 ข้อ และในจำนวนข้อเหล่านี้จะมีรูอยู่ตรงกลาง 7 ข้อ ยกเว้นข้อสุดท้ายซึ่งเป็นข้อปลายสุดใช้สำหรับต่อกับกำพวดจะไม่มีรู ส่วนด้านหลังจะมีรูคำเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งรู ส่วนที่สองนี้มีความยาวทั้งหมด ประมาณ 31 ซม. ช่วงบริเวณปลายที่ต่อกันระหว่างลำโพงกับตัวเลขปี วัดเส้นผ่านศูนย์กลางได้ประมาณ 3 ซม. และช่วงต่อระหว่างกำพวดกับตัวเลขปี มีเส้นผ่านศูนย์กลาง ประมาณ 1 ซม.

ส่วนที่สาม เป็นกำพวดของปีที่ทำมาจากทองเหลือง มีความยาว ประมาณ $6\frac{1}{2}$ ซม. ลักษณะเป็นท่อยาว มีกำบังอยู่ 2 อัน คืออันบนกับอันล่าง ในช่วงอันบนจะอยู่ห่างจากปลายที่เป่าลงมาประมาณ $\frac{1}{2}$ ซม. และวัดกำบังในส่วนนี้ได้เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 2 ซม.

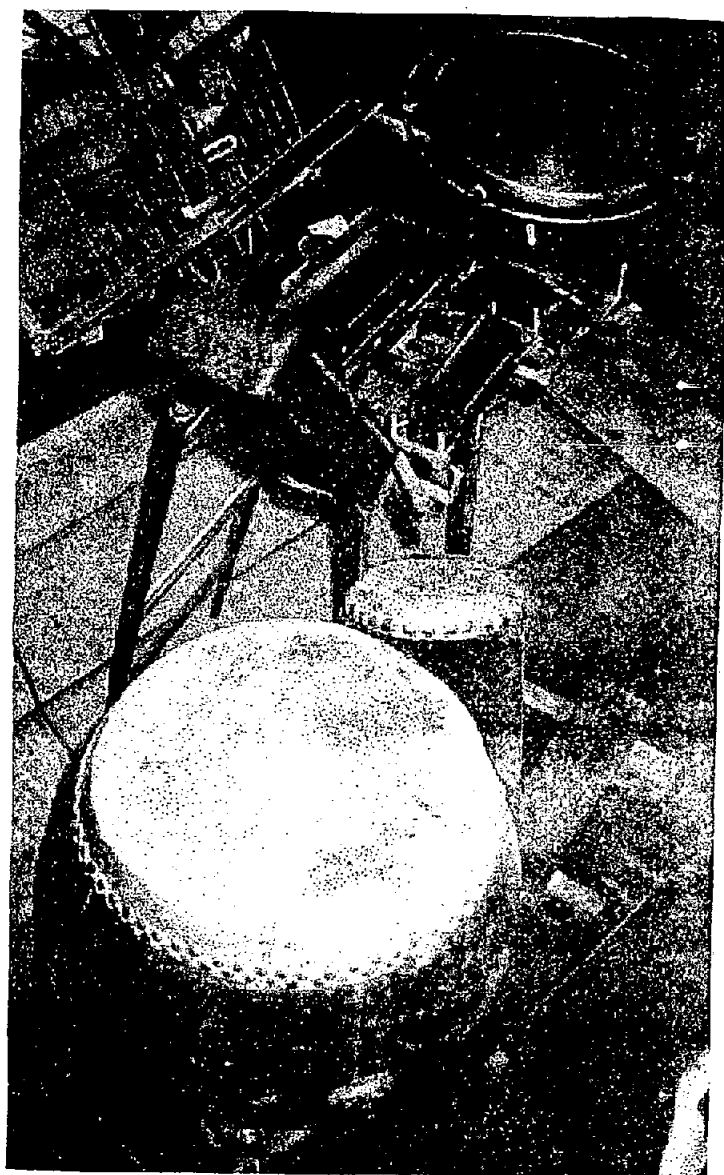
กำบังอันล่างห่างต่อกันลงมายาวประมาณ 4 ซม. วัดเส้นผ่านศูนย์กลางได้ประมาณ 3 ซม. ระหว่างกำบังทั้ง 2 อันนี้จะประดับด้วยลูกกลมฉลุลงลายโปร่งสวยงามจำนวน 2 ลูก ซึ่งมีขนาดเล็กและใหญ่เรียงติดกัน คันระหว่างกำบังทั้งสองอันนี้ ส่วนลื่นปี่เป็นส่วนที่ใช้ต่อบนกำพวดอีกที เพื่อเป็นปากใช้สำหรับเป่า ทำมาจากปล้องอ้อ หรือหลอดพลาสติก โดยเลือกขนาดที่พอเหมาะ สมกับปลายกำพวด มีความยาวประมาณ $\frac{1}{2}$ ซม. ปลายด้านหนึ่งแบนเป็นปากเปิด อีกด้านหนึ่งเป็นรูกลมใช้ต่อกับกำพวด

หน้าที่ในการบรรเลง

ดัดเกี้ยวเป็นปี่ที่ให้เสียงแหลมเล็กและมีเสียงที่สูงมากกว่าตัวดัด ใช้บรรเลงทำนอง โดยทั่วไปในการประกอบการแสดง และคลอประกอบการร้อง ในบทบาทการแสดงหรือทำนอง เพลงที่สนุกสนานรื่นเริง เช่น ฉากงานแต่งงาน หรืองานมงคลต่างๆ เป็นต้น

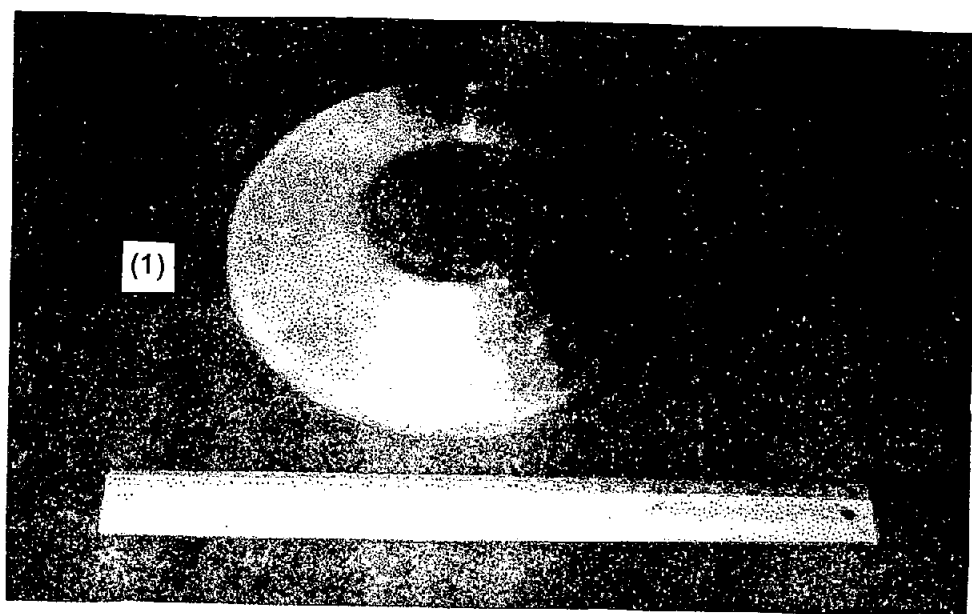


ภาพประกอบ 13 ลื่นปี่และกำพวดของดัดเกี้ยว



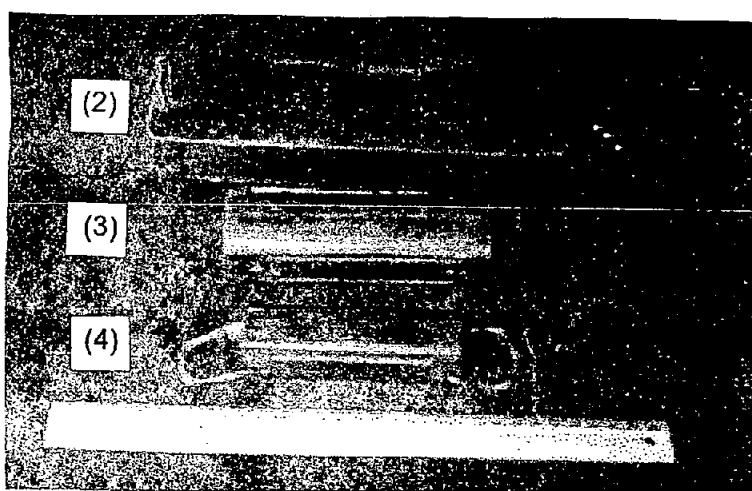
ภาพประกอบ 14 โก้ว

7. โก้วเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ โดยมีเครื่องดนตรีถึง 6 ชิ้น ประกอบกันเป็นชุด มีผู้บรรเลงเพียงคนเดียว คอยควบคุมและให้จังหวะตามทำนองเพลง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่มีความหลากหลาย และให้สีสันของเสียงได้แปลกหูชนิดหนึ่ง เพราะวัสดุที่ใช้ทำมีทั้งที่ทำด้วยไม้ โลหะ และที่หุ้มด้วยหนัง



ภาพประกอบ 15 (1) โล่เกี้ยว

เครื่องดนตรีชิ้นที่หนึ่งคือ โล่เกี้ยวเป็นฆ้องขนาดเล็ก ทำด้วยโลหะมีลักษณะกลม เส้นผ่านศูนย์กลางยาวประมาณ 22 ซม. ขอบลึกประมาณ 1 ซม. วางอยู่บนตะแกรงที่มีขอบเป็นเหล็กมีเชือกขึงเป็นตาข่ายรองรับฆ้องชนิดนี้อยู่ และมีตำแหน่งอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง



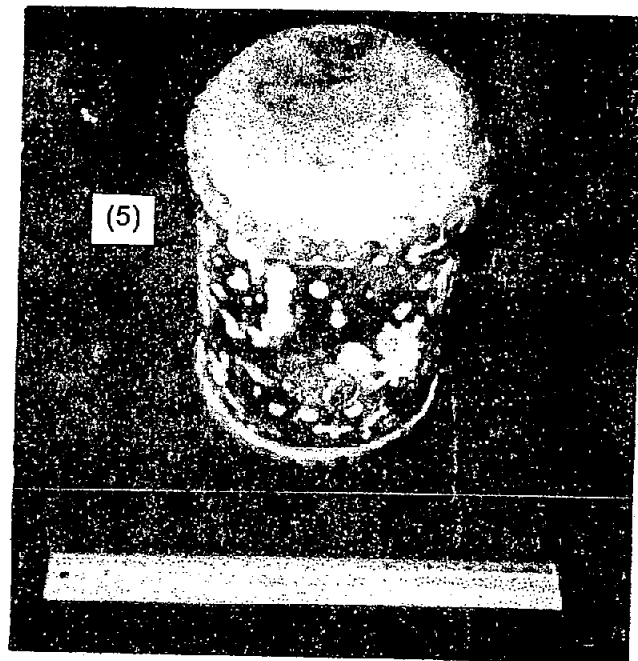
ภาพประกอบ 16 (2) โกว่บัน (3) โกว่ตึก (4) โกว่จีเกี้ยว

เครื่องดนตรีชิ้นที่สอง สามและสี่ มีชื่อเรียกว่า โกวบัน โกวตัก โกวสี่เกีย เป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากไม้เนื้อแข็งอย่างเช่น ไม้เต็ง ไม้แดง ไม้สัก ลักษณะรูปร่างเป็นกลองสี่เหลี่ยมมีขนาดต่างๆ กันเป็นลำดับขึ้น คือ ใหญ่ กลาง เล็ก และมีความกว้างความยาวดังนี้

(2) โกวบัน เป็นกลองไม้ที่มีขนาดใหญ่ มีความกว้างประมาณ 5 ซม. ความยาวประมาณ 25 ซม. และบริเวณด้านบนเจาะรูเป็นทางยาวทะลุออกเป็นช่องยาวประมาณ 20 ซม. ส่วนที่เจาะรูสำหรับแขวนอยู่ด้านบนไม้ร้อยด้วยลวดหนึ่งด้าน โดยเกี่ยวติดไว้กับเหล็ก ซึ่งวางในแนวตั้งอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง

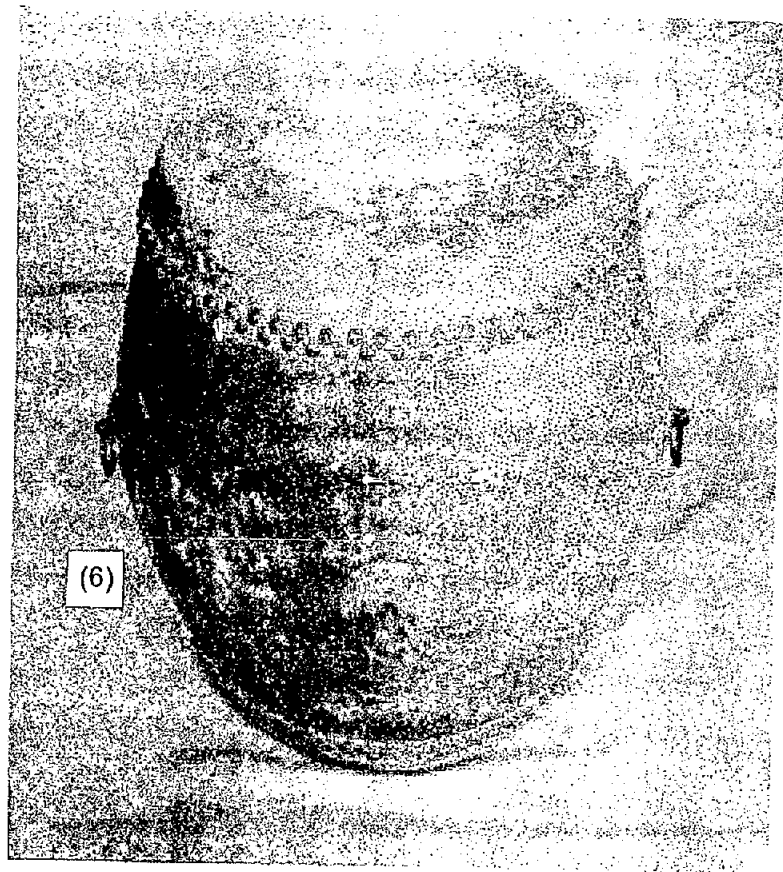
(3) โกวตักเป็นกลองไม้ที่มีขนาดกลาง มีความกว้างประมาณ $4\frac{1}{2}$ ซม. ความยาวประมาณ 12 ซม. บริเวณด้านบนและด้านล่าง เจาะรูเป็นทางยาวทะลุออกเป็นช่องคู่ขนานกันมีความยาวประมาณ $7\frac{1}{2}$ ซม. และมีรูร้อยด้วยเชือกสำหรับแขวนอยู่ทั้งสองด้าน

(4) โกวสี่เกีย เป็นกลองไม้ที่มีขนาดเล็ก มีความกว้างประมาณ 6 ซม. ความยาวประมาณ 14 ซม. และบริเวณด้านบน เจาะรูเป็นทางยาวทะลุออกเป็นช่องยาวประมาณ 11 ซม. ส่วนมุมด้านล่างทั้งสองด้านเจาะรูร้อยด้วยเชือกสำหรับแขวน



ภาพประกอบ 17 (5) ดักโกว

เครื่องดนตรีชิ้นที่ห้า คือ โกว เป็นกลองขนาดเล็กหุ้มด้วยหนัง 2 ด้าน ตีด้วยหมุดรอบๆ ด้าน หนังที่ใช้นิยมใช้หนังวัวหรือหนังควาย ส่วนตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง บริเวณหน้ากลองมีเส้น ผ่านศูนย์กลางประมาณ 12 ซม. และมีความสูงประมาณ 26 ซม.



ภาพประกอบ 18 (6) ตัดโก้ว

เครื่องดนตรีชิ้นที่หก คือ ตัดโก้วที่เป็นกลองขนาดใหญ่มีรูปทรงคล้ายถังหุ้มด้วยหนัง 2 ด้าน และตึงด้วยหมุดรอบด้าน มีเส้นผ่านศูนย์กลางบนหน้ากลองประมาณ 23 ซม. หนังทำมาจากหนังวัวหรือหนังควาย ส่วนตัวกลองทำมาจากไม้เนื้อแข็ง มีความสูงประมาณ 34 ซม.



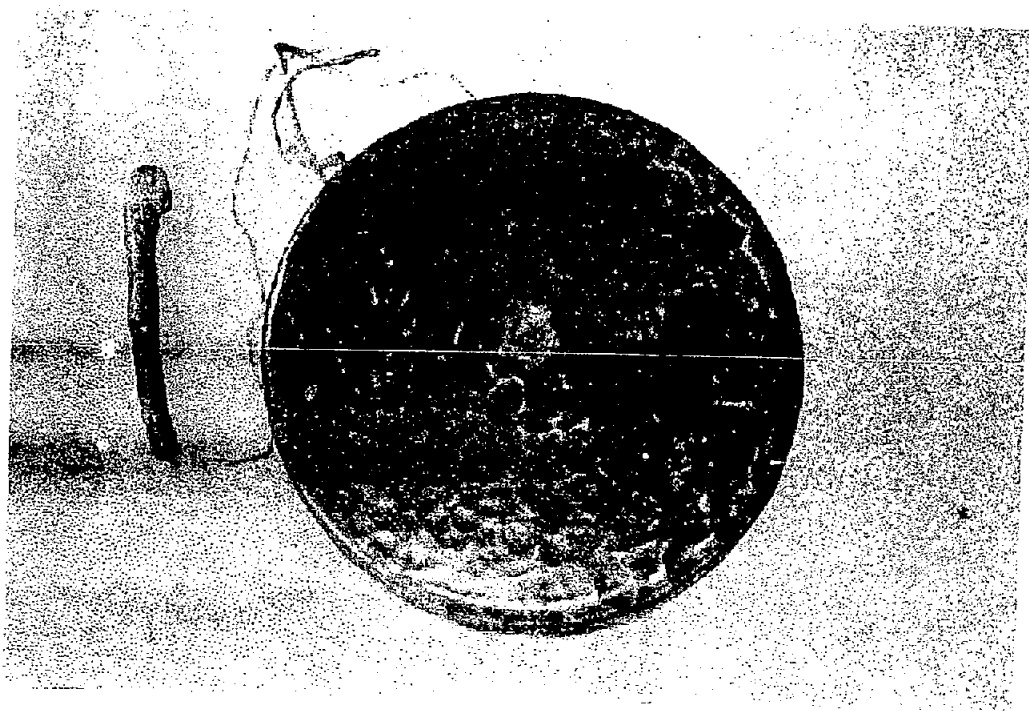
ภาพประกอบ 19 โก้วดู

โก้วหรือไม้ตีโก้วเป็นไม้ตีที่มีลักษณะกลมยาวใช้จำนวน 2 อัน ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง เหลาและขัดมาเป็นอย่างดี โดยมีความยาวประมาณ 24 ซม. มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ $\frac{1}{2}$ ซม.

หน้าที่ในการบรรเลง

โก้วเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่มีบทบาทสำคัญมากชนิดหนึ่งในการแสดงงิ้วไหหลำ เพราะจะต้องเป็นตัวนำวง คอยให้จังหวะที่สัมพันธ์กันได้ทั้งฝ่ายการแสดง และฝ่ายนักดนตรีด้วยกันเองอีกด้วย ซึ่งมีหน้าที่สำคัญดังต่อไปนี้

- 1) เป็นตัวเชื่อม หรือประสานจังหวะให้กับนักแสดง และนักดนตรีด้วยสัญญาณจังหวะต่างๆ
- 2) ประกอบจังหวะตามทำนองเพลงต่างๆ
- 3) คลอจังหวะประกอบกับการแสดงของตัวละครที่แสดงท่าทางการเคลื่อนไหว
- 4) บรรเลงในช่วงนำเข้าออกจาก และช่วงของการเปลี่ยนทำนองเพลง
- 5) ทำจังหวะเน้นในตอนที่นักแสดงพูด หรือเจรจาจบประโยค และเน้นคำพูดในช่วงที่สำคัญเกี่ยวข้องกับชื่อคน สถานที่ ฯลฯ
- 6) เน้นจังหวะในอารมณ์ต่างๆ ของตัวละคร เช่น โกรธ รัก ดีใจ เป็นต้น

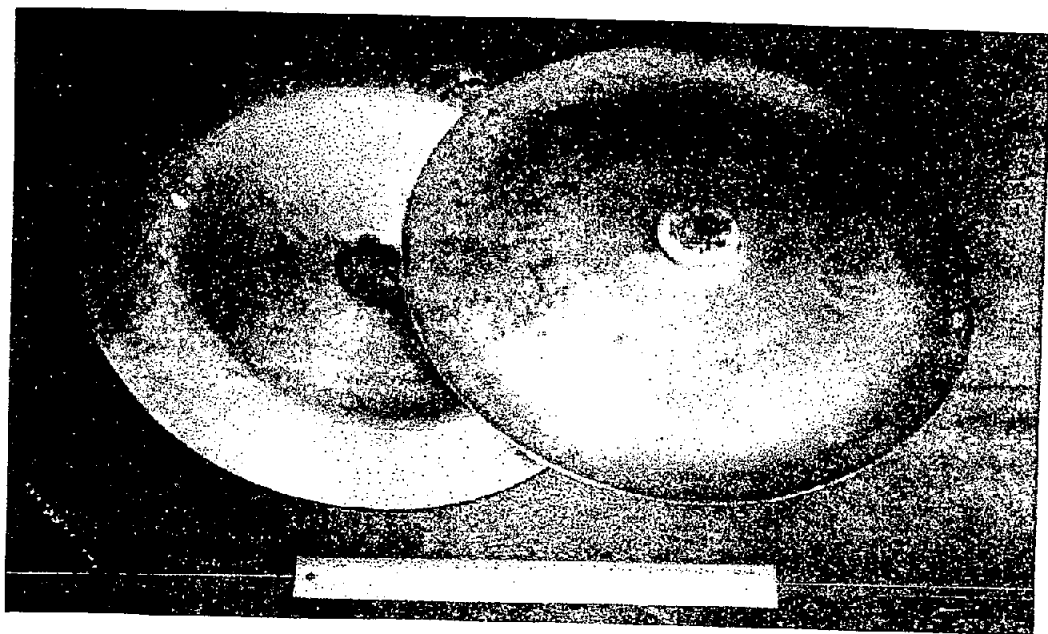


ภาพประกอบ 20 กงฉีไหหลำ

8. กงฉีโหล่วเป็นฆ้องจีนที่มีขนาดใหญ่ทำด้วยโลหะ และมีความหนาเป็นพิเศษกว่าฆ้องชนิดอื่นๆ โดยมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 45 ซม. ขอบลึก 8 ซม. ลักษณะแบนราบ และในบริเวณขอบจะมีรูร้อยด้วยเชือกสำหรับแขวน ไม้ตีทำด้วยไม้เนื้อแข็ง บริเวณปลายไม้คล้ายหัวค้อนยื่นออกมา เพื่อให้เหมาะสำหรับตี ความยาวของไม้ตียาวประมาณ 27 ซม. มีเสียงดังคล้ายระฆัง ให้จังหวะที่หนักแน่นกังวานประกอบจังหวะในทำนองที่ต้องการความโอ้อ่า มีความยิ่งใหญ่ สร้างบรรยากาศและอารมณ์น่ายำเกรง

หน้าที่ในการบรรเลง

กงฉีโหล่วเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่บรรเลงคลุกเคล้าไปกับจังหวะเนี่ยวเจ้ ในทำนองชุดไหว้ไปยเซี่ยน และบรรเลงกับจังหวะของซาโผ เฉพาะตอนหรือบทที่มีขุนนางข้าราชการมียศบรรดาศักดิ์ออกโรงมาแสดง ซึ่งกำกับจังหวะในช่วงของการเปลี่ยนทำนอง และให้จังหวะประกอบการเดินเข้าออก หรือกิริยาอาการทางการแสดงต่างๆ ของนักแสดง การเน้นจังหวะช่วงที่นักแสดงพูดหรือร้องจบประโยค

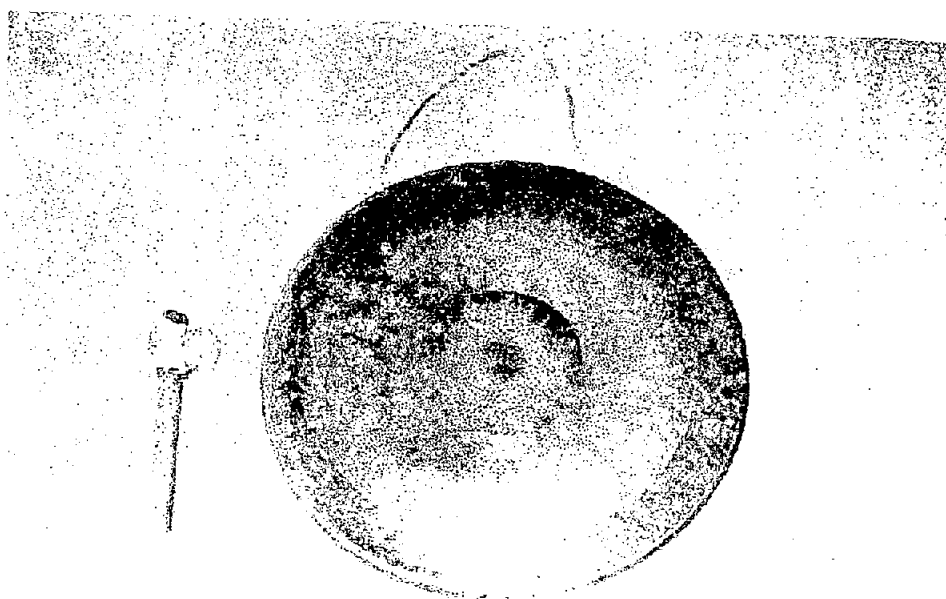


ภาพประกอบ 21 ซาโผ

9. ซาโผ หรือฉาบใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่บรรเลงคลุกเคล้ากับโหล่วหรือฆ้อง ซึ่งใช้บรรเลงคู่กันบ่อยในจังหวะหลักที่เป็นจังหวะยืนพื้น เพื่อแสดงถึงความเอิกเกริก ความยิ่งใหญ่ของบท หรือบรรยากาศต่างๆ ในการแสดง โดยซาโผนี้จะมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 38 ซม. ตรงกลางมีลักษณะเป็นปุ่มนูนกลมสูงประมาณ 2 ซม. และมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ $5\frac{1}{2}$ ซม. ใช้สำหรับจับในการตี

หน้าที่ในการบรรเลง

- 1) เพื่อบรรเลงเกริ่นนำฉาก
- 2) บรรเลงในช่วงที่มีการเปลี่ยนทำนอง
- 3) ประกอบฉากปฏิกิริยาของตัวละครในขณะที่เดินเข้าออกจาก
- 4) ใช้ในบรรยากาศของการออกรบ หรือบทที่แสดงถึงอารมณ์ ดุเดือด
- 5) เพื่อเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น ฟัวร้อง ฟัวผ่า เป็นต้น

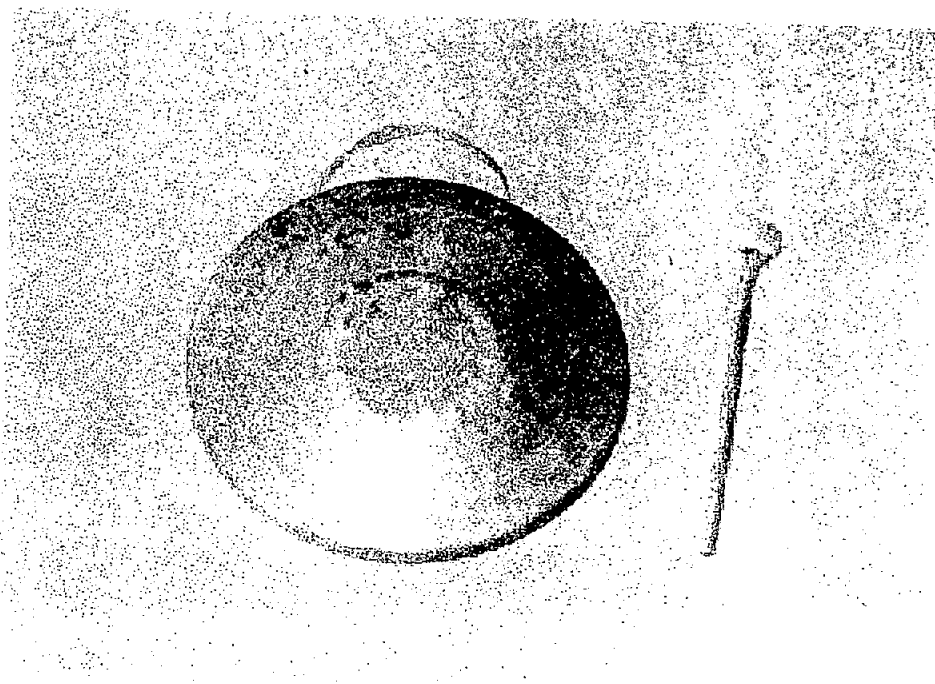


ภาพประกอบ 22 โหล่ว

10. โหล่วเป็นฆ้องที่ไม่มีปุ่มตรงกลาง มีลักษณะแบน มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 49 ซม. ขอบลึกประมาณ 2 ซม. ไม้ตีทำด้วยผ้าพันบริเวณปลายไม้เป็นรูปกลม มีความยาวประมาณ 24 ซม. การตีจะใช้ตีตรงกลางของฆ้องมีเสียงดังฟ้าง โหล่วเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่ใช้คู่กับ ซาโผ (ฉาบใหญ่) โดยมีการตีในลักษณะที่สอดรับ และขัดกันเป็นจังหวะในแต่ละช่วง ที่มีลีลาประกอบการแสดงได้เฝ้าใจผู้ชม

หน้าที่ในการบรรเลง

- 1) บรรเลงในตอนเกริ่นนำฉาก และช่วงเปลี่ยนทำนอง
- 2) การเดินเข้าออกจาก หรือประกอบฉากปฏิกิริยา
- 3) ใช้ในบทออกรบ หรือที่เกี่ยวข้องกับบทขึ้นโรงขึ้นศาล
- 4) เลียนเสียงธรรมชาติ เช่น ฟัวร้องฟัวผ่า เป็นต้น

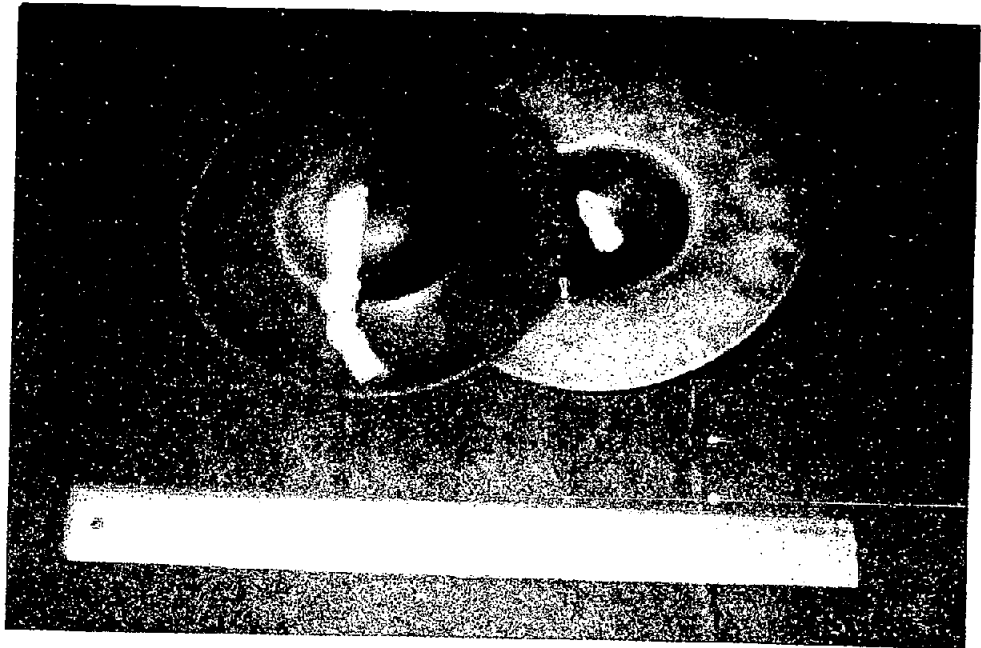


ภาพประกอบ 23 เนี่ยวไหล่

11. เนี่ยวไหล่ เป็นฆ้องจีนขนาดเล็ก มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 29 ซม. ขอบลึกประมาณ 2 ซม. ไม่มีความยาวประมาณ 25 ซม. ตรงปลายไม้พันด้วยผ้าเป็นปุ่มกลมสำหรับใช้ตี รูปร่างลักษณะฆ้องแบบคล้ายไหล่ หรือฆ้องจีนขนาดใหญ่ ฆ้องชนิดนี้มีเสียงที่ดังแหลมเล็ก ประกอบจังหวะคู่กับเนี่ยวเจ้าในอารมณ์ตลก สร้างความขบขัน และในอารมณ์โศกที่มีบรรยากาศของความเศร้า

หน้าที่ในการบรรเลง

เนี่ยวไหล่เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่ต้องใช้บรรเลงคู่กับเนี่ยวเจ้า และมีหน้าที่ในการบรรเลงเหมือนกัน ด้วยสีสันความสดใหม่ของเครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นนี้ จึงเหมาะสำหรับทำนองที่มีความสนุกสนาน เน้นจังหวะกระชับได้อารมณ์ และทำนองเศร้า ดุดันไป ด้วยความเจ็บปวด



ภาพประกอบ 24 เนี่ยวเจ้

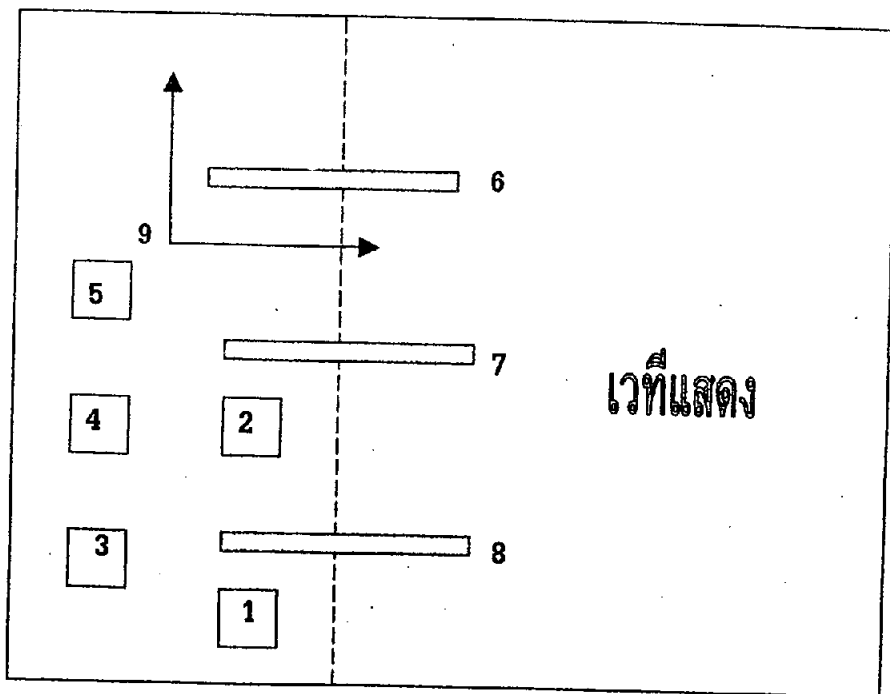
12. เนี่ยวเจ้เป็นฉาบเล็กของจีน มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 17 ซม. เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่ต้องใช้คู่กับเนี่ยวโหลว ซึ่งจะให้เสียงแหลมเล็กมีความสดใสเหมาะสำหรับประกอบทำนองเพลงที่มีความเศร้าโศก ความสนุกสนาน หรือทำนองที่ต้องสร้างความตลกขบขันตามเนื้อเรื่อง

หน้าที่ในการบรรเลง

บรรเลงประกอบจังหวะในบทที่มีอารมณ์เศร้า อารมณ์ตลกขบขัน และอารมณ์ร่าเริงเบิกบาน รวมทั้งให้จังหวะประกอบฉากปฏิกิริยาต่างๆ เหล่านั้นด้วย เช่น การเดิน การลุกนั่ง การหันหน้าหันหลัง เป็นต้น และที่สำคัญใช้บรรเลงในช่วงของการเกริ่นนำฉาก การเข้าออกจาก การเปลี่ยนทำนอง

3.2) การผสมวงดนตรีของคณะนำศิลป์

การจัดวง หรือการผสมวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหลำคณะนำศิลป์นี้ มีการเปลี่ยนแปลงโดยตลอดด้วยเหตุปัจจัยที่ขึ้นอยู่กับนักดนตรีหรือผู้เล่น ซึ่งมีขีดจำกัดอยู่ที่จำนวนของผู้เล่น คือถ้ามีผู้เล่นหลายชิ้นการจัดวงดนตรีก็就会有หลากหลายสมบูรณ์ แต่ในสภาพปัจจุบันทางคณะนำศิลป์ยังคงมีนักดนตรีไม่เพียงพอต่อการจัดวงเท่าใดนัก ซึ่งโดยส่วนรวมแล้วทางคณะสามารถจัดวงด้วยการเน้นเฉพาะเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญหลักๆ นำมาผลิตเปลี่ยนเวียนกันเล่นให้เข้ากับบท จนสามารถถึงอารมณ์ของผู้ชมให้คล้อยตามไปกับการแสดงได้เป็นอย่างดี ทั้งหมดนี้ต้องอาศัยนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีหลายชนิดด้วยเช่นกัน โดยนักดนตรีแต่ละคนจะมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีได้หลายชนิด และบางคนต้องมีหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีมากกว่า 2 ชนิดขึ้นไป เพื่อเป็นการประหยัดนักดนตรี ซึ่งในการบรรเลงแต่ละเพลงใช้เครื่องดนตรีไม่เหมือนกัน นักดนตรีสามารถเปลี่ยนเครื่องดนตรีบรรเลงได้โดยไม่กระทบกับภาพรวมของวง นักดนตรีของคณะนำศิลป์มีผู้บรรเลง 5 คน นั่งบรรเลงตามตำแหน่งการจัดวงดนตรีของจ๊วไหหลำได้ ดังแผนผังต่อไปนี้



แผนผังการจัดวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ

ตำแหน่งที่ 1	ตัด/เดี๋ยวอ
ตำแหน่งที่ 2	ยังคิม
ตำแหน่งที่ 3	โก้ว
ตำแหน่งที่ 4	โหล่ว
ตำแหน่งที่ 5	ซาโผ
ตำแหน่งที่ 6-8	ฉากชั้นเวที
ตำแหน่งที่ 9	ทางเข้าออกของนักแสดง

นักดนตรีจะนั่งอยู่ทางมุมขวาของเวที และมีตำแหน่งของเครื่องดนตรีกำหนดไว้อย่างถาวรเป็นรูปแบบของวงดนตรีจิวไทหล่า ซึ่งส่งผลให้เกิดเสียงจากการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม การควบคุมการบรรเลงดนตรี หรือหัวหน้าวง คือนักดนตรีที่บรรเลง โกลิ้อเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมาก ต้องคอยให้จังหวะและสัญญาณต่างๆ เช่น การออกโรงของตัวแสดง การขึ้นเพลง การจบเพลง หัวหน้าวงต้องคอยดูนักแสดง พร้อมกับดูบทประกอบด้วยตลอดเวลา ดังนั้นหัวหน้าวงต้องมีความสามารถมาก โดยเฉพาะต้องมีความเข้าใจในเนื้อเรื่องและอ่านใจนักแสดงให้ออกสื่อสารกับนักแสดงได้ถูกต้อง เพื่อไม่ให้ผิดพลาดในการส่งสัญญาณการแสดง ซึ่งเป็นเทคนิคไหวพริบสำคัญของหัวหน้านักดนตรี ส่วนนักดนตรีตำแหน่งอื่นๆ ต้องเข้าใจสัญญาณจังหวะจากหัวหน้าวงได้ และบรรเลงดนตรีให้เข้ากับอารมณ์ของนักแสดงแต่ละบทบาทการแสดงนั้นๆ ด้วย



ภาพประกอบ 25 วงดนตรีประกอบการแสดงจิวไทหล่า

ลักษณะของการผสมวงดนตรีจ๊วไหหลำจะมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายทำหน้าทีหลัก คือ ซอเตี้ยวอีและยังคิม ในการทำทำนอง และมีเครื่องเป่าบ้างในบางบทบาทตอนที่แสดงถึงงานรื่นเริง หรือฉากเกี่ยวกับผู้ที่มียศถาบรรดาศักดิ์ ก็จะมีดัต(เป้)เป็นตัวนำ ส่วนเครื่องประกอบจังหวะจะมีโก้ว(กลอง) เป็นตัวนำและประสานระหว่างผู้แสดงกับดนตรีให้เข้าอย่างกลมกลืน โดยรวมแล้วสามารถแบ่งหน้าที่ของวงได้ออกเป็น 2 ส่วน คือ

1) ส่วนที่สร้างทำนอง โดยมีเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ บรรเลงและทำหน้าที่เพื่อโหมโรงก่อนเปิดฉากการแสดง และบรรเลงประกอบฉาก ประกอบการแสดงในการเคลื่อนไหวที่ออกแต่ลีลาโดยไม่ออกเสียง

2) ส่วนที่เป็นจังหวะ ซึ่งถือว่ามีความสำคัญมากกว่าทำนอง เพราะจะต้องทำจังหวะสำหรับดนตรี และจังหวะล้วน ๆ ประกอบการเคลื่อนไหวของตัวละครในการแสดง อิริยาบถต่าง ๆ อีกทั้งเพื่อประกอบจังหวะในการร้องด้วย

ทั้งหมดนี้ส่วนที่นำจังหวะจะต้องเป็นตัวเชื่อม หรือประสานจังหวะในการเล่นดนตรีและผู้แสดงเพื่อเป็นการส่งหรือบอกสัญญาณแก่ทุก ๆ ฝ่าย



ตำแหน่งผู้บรรเลงเตียววี่/ตัวดัด/ตัดเกี้ยว



ตำแหน่งผู้บรรเลงโก้ว



ตำแหน่งผู้บรรเลงยังคิม



ตำแหน่งผู้บรรเลงโหล่ว/กงฉีโหล่ว/เนี้ยวโหล่ว



ตำแหน่งผู้บรรเลงซาโผ/เนี้ยวเจ้

แผนผังแสดงการผสมวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหลำ (วางตำแหน่งตาม
บนเวที และยึดทางด้านขวามือของผู้ชม)

ในการจัดวางตำแหน่งนักดนตรีจะมี 8 คน เรียกว่า ปาอิม หรือแปดเสียงซึ่งมี
ความหมายถึงนักดนตรีทั้งแปดคนเป็นผู้สร้างเสียง โดยเป็นการจัดวางตามคติดั้งเดิมสิบทิศกัน
นับพันปี (ประมาณ 2,500 ปี) มีทำนขงจื้อเป็นผู้วางระเบียบแบบแผนนี้ไว้ (วีเกียรติ มารคแมน.
2536:22)

ตอนที่ 2 วิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงของซอเดียวอี

ในตอนนี้จะนำเสนอผลการศึกษาวិเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงของซอเดียวอีที่ใช้ประกอบการแสดงจี่ไหหลำ คณะนาศิลป์ โดยผู้วิจัยเน้นถึงลักษณะสำคัญเฉพาะ ซึ่งประกอบไปด้วยส่วนต่างๆ ดังนี้

1. ทำนอง
 - 1.1) การเคลื่อนที่ของทำนอง
 - 1.2) ช่วงกว้างของเสียง
2. รูปพรรณ
 - 2.1) ลักษณะทำนองเดียว
 - 2.2) การแปรทำนอง
3. กระสวนจังหวะ
4. รูปแบบ
5. บันไดเสียง
6. ทำนองจบ

ข้อมูลที่น่าสนใจในการศึกษาวิเคราะห์นี้ ผู้วิจัยได้นำเอาบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจี่ไหหลำ คณะนาศิลป์ โดยคัดเลือกเพลงที่ทางคณะนิยมใช้แสดงประกอบในบทร้องตอนต่างๆ บ่อยครั้ง และยังเป็นเพลงที่มีลักษณะสำคัญแตกต่างกันไป ซึ่งนำมาวิเคราะห์ จำนวน 9 เพลง ดังนี้

- (1) เพลงตีตูบั่น
- (2) เพลงตงบั่น
- (3) เพลงโหวงตูบั่น
- (4) เพลงคำซิดบั่น
- (5) เพลงโนตูบั่น
- (6) เพลงโก้วเคียง
- (7) เพลงโกโหลเคียง
- (8) เพลงตาเกียเคียง
- (9) เพลงไล่ตัว

วิเคราะห์เพลงดีตูบัน

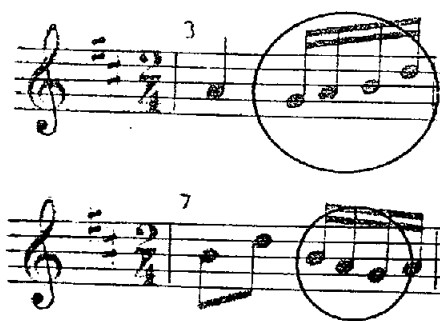
1. ทำนองเพลงดีตูบัน



1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงดีตูบัน พบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไป ในทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามขั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



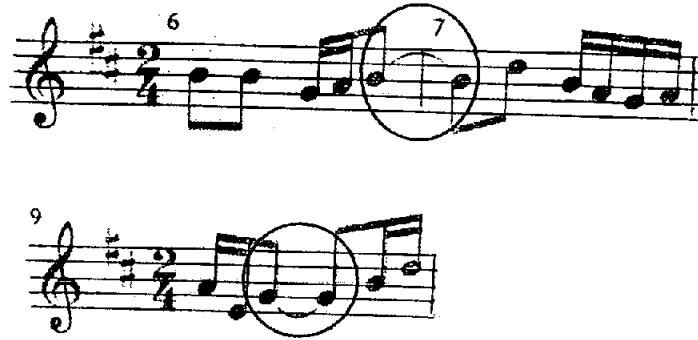
ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



ตัวอย่างที่ 4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไต่แบบจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 8 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงมี ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 1 และพบเสียงต่ำสุด คือเสียงมี ปรากฏอยู่ในห้องที่ 5,8,9,11,13,14 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 1



ห้องที่ 11



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดี่ยว

พบว่ามีลักษณะแนวดำเนินทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดี่ยวไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

2.2 การแปรทำนอง

ไม่พบว่าการปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระแสหงษ์หาวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ดูบันทึกพบกระแสหงษ์หาวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้

รูปแบบที่ 1		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 1,2
รูปแบบที่ 2		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 3
รูปแบบที่ 3		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 4
รูปแบบที่ 4		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 5
รูปแบบที่ 5		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 6
รูปแบบที่ 6		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 7
รูปแบบที่ 7		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 8
รูปแบบที่ 8		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 9
รูปแบบที่ 9		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 10
รูปแบบที่ 10		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 11
รูปแบบที่ 11		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 12
รูปแบบที่ 12		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 13
รูปแบบที่ 13		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 14

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงที่ดูบั้นนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่าบันไดเสียงที่ใช้เป็นเสียง 5 เสียง ประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต รมฟ ลท เพียงอย่างเดียว ไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างใด แต่พบว่ามีเสียงซอล ในห้องที่ 3,4,6,7,8,9,10,11 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



6. ทำนองจบ

การจบของเพลงที่ดูบั้นในห้องที่ 13 และ 14 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในห้องที่ 14 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงต่ำลง



วิเคราะห์เพลงตงบัน

1. ทำนองเพลงตงบัน



1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงตงบัน พบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไป ในทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามขั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ขึ้นระดับเสียงเต็ม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการขึ้นโน้ตเสียงเต็ม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



ตัวอย่างที่ 4 แนวทำนองทำนองที่มีการเคลื่อนที่โน้ตแบบจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 10 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงซอล ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 7 และพบเสียงต่ำสุด คือเสียง มี ปรากฏอยู่ในห้องที่ 1,6,7,12,13 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 7



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดี่ยว

พบว่ามีลักษณะแนวทำนองทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดี่ยวไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

2.2 การแปรทำนอง

ไม่พบว่ามีมีการปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

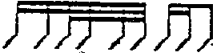
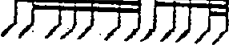
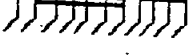
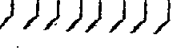
จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงตบั้นพบกระสวนจังหวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้

รูปแบบที่ 1  พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 1

รูปแบบที่ 2  พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 2

รูปแบบที่ 3  พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 3

รูปแบบที่ 4  พบว่ามีจำนวน 6 ห้อง ในห้องที่ 4,6 10,11,13,16

รูปแบบที่ 5		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 5
รูปแบบที่ 6		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 7
รูปแบบที่ 7		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 8
รูปแบบที่ 8		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 9
รูปแบบที่ 9		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 12
รูปแบบที่ 10		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 14
รูปแบบที่ 11		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 15
รูปแบบที่ 12		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 17

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงตบนั้น มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่ามีบันไดเสียงครบ 7 เสียง

6. ทำนองจบ

การจบของเพลงตบนั้นในห้องที่ 16 และ 17 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในห้องที่ 17 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงสูงขึ้น



วิเคราะห์เพลงโห่ขวัญต๋น

1. ทำนองเพลงโห่ขวัญต๋น

$J = 60$



1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงโห่ขวัญต๋น พบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไป ในทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามขั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

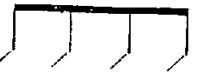
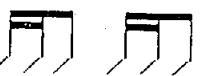


ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



รูปแบบที่ 4		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 5
รูปแบบที่ 5		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 6,12
รูปแบบที่ 6		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 7
รูปแบบที่ 7		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 8
รูปแบบที่ 8		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 10
รูปแบบที่ 9		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 11
รูปแบบที่ 10		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 13
รูปแบบที่ 11		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 14

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงโห่หวาดูบันนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่าบันไดเสียงที่ใช้เป็นเสียง 5 เสียง ประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต ซลท รม เพียงอย่างเดียว ไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างใด แต่พบว่ามีเสียงฟา ในห้องที่ 5,6



6. ทำนองจบ

การจบของเพลงโห่หวาดูบันในห้องที่ 13 และ 14 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในห้องที่ 13 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงสูงขึ้น



วิเคราะห์เพลงตำซัดบัน

1. ทำนองเพลงตำซัดบัน



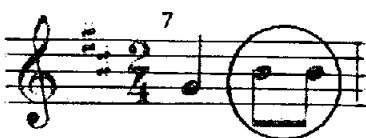
1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงตำซัดบัน พบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไป ในทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามขั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



ตัวอย่างที่ 4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่โน้ตแบบจังหวะยก



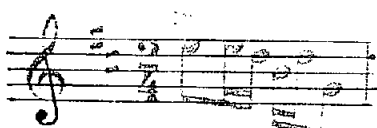
1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 8 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงมี ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 18 และพบเสียงต่ำสุด คือเสียงมี ปรากฏอยู่ในห้องที่ 2,3,4,6,8,10,12,14,16 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 5



ห้องที่ 18



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดี่ยว

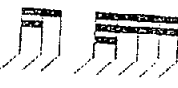
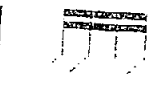
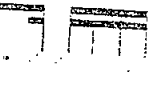
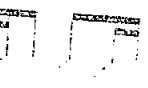
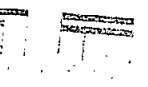
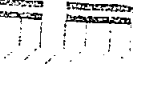
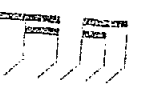
พบว่ามีลักษณะแนวดำเนินทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดียวไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

2.2 การแปรทำนอง

ไม่พบพบมีการปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงตำซัดบันพบกระสวนจังหวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้

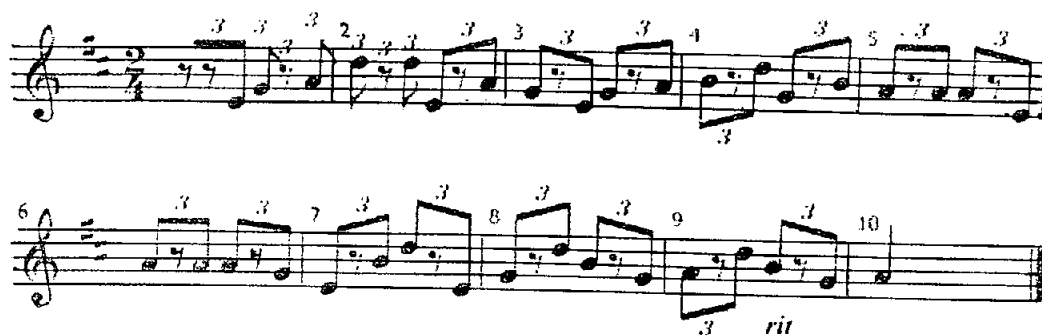
รูปแบบที่ 1		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 1
รูปแบบที่ 2		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 2
รูปแบบที่ 3		พบว่ามีจำนวน 3 ห้อง ในห้องที่ 3,7,13
รูปแบบที่ 4		พบว่ามีจำนวน 4 ห้อง ในห้องที่ 4,10,12,19
รูปแบบที่ 5		พบว่ามีจำนวน 5 ห้อง ในห้องที่ 5,9,11,15,17
รูปแบบที่ 6		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 6
รูปแบบที่ 7		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 8
รูปแบบที่ 8		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 14
รูปแบบที่ 9		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 16
รูปแบบที่ 10		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 18
รูปแบบที่ 11		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 20

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงตำซัดบันนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

วิเคราะห์เพลงโนตูบัน

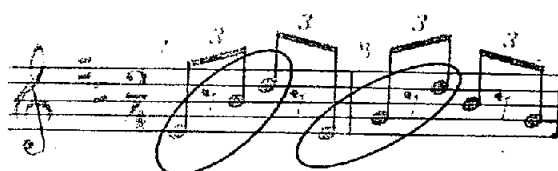
1. ทำนองเพลงโนตูบัน



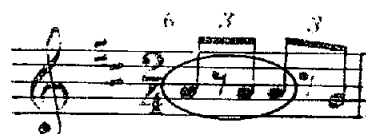
1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงโนตูบัน พบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไป ในทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามขั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

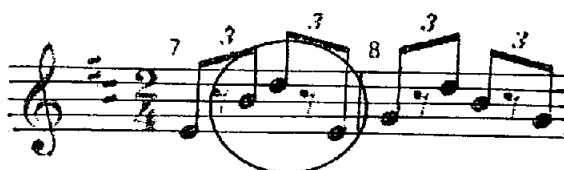
ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง

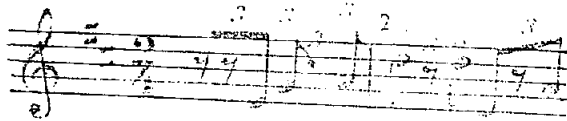


- ตัวอย่างที่ 4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่โน้ตแบบจังหวะยก
- ไม่พบแนวทำนองที่มีจังหวะยก

1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 7 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงเร ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 2,4,7,8,9 และพบเสียงต่ำสุด คือเสียงมี ปรากฏอยู่ในห้องที่ 1,2,3,5,7 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 1 และ ห้องที่ 2



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว

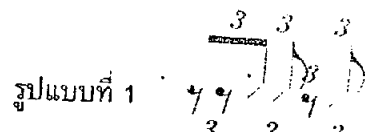
พบว่ามีลักษณะแนวดำเนินทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดียวไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

2.2 การแปรทำนอง

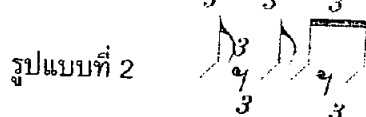
ไม่พบว่าการปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงในฉบับนี้พบกระสวนจังหวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 1



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 2



พบว่ามีจำนวน 7 ห้อง ในห้องที่ 3,4,5
6,7,8,9

รูปแบบที่ 4

พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 10

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงโน้ตฉบับนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่ามีบันไดเสียงครบ 7 เสียง

6. ทำนองจบ

การจบของเพลงโน้ตฉบับนี้ในท่อนที่ 9 และ 10 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในท่อนที่ 10 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงสูงขึ้น



วิเคราะห์เพลงโกว๋เฉียง

1. ทำนองเพลงโกว๋เฉียง

$\text{♩} = 64$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงโกวเคียง พบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไป ในทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามชั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



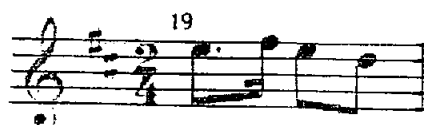
ตัวอย่างที่ 4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่โน้ตแบบจังหวะยก



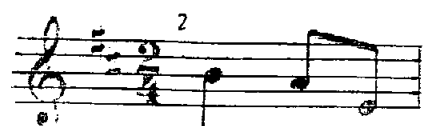
1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 9 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงฟา ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 19 และพบเสียงต่ำสุด คือ เสียงมี ปรากฏอยู่ในห้องที่ 1,2,5,8,9,12,13,14,17,24,28,29,32,35,36,39 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 19



ห้องที่ 2



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว

พบว่า มีลักษณะแนวดำเนินทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดียว ไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

2.2 การแปรทำนอง

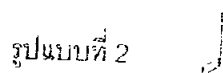
ไม่พบว่าการปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงโก้วเคี้ยงพบกระสวนจังหวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้



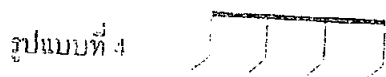
พบว่ามีจำนวน 6 ห้อง ในห้องที่ 1,2,8, 9,18,32



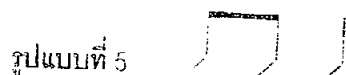
พบว่ามีจำนวน 5 ห้อง ในห้องที่ 3,7,14 28,40



พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 4,26



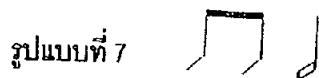
พบว่ามีจำนวน 12 ห้อง ในห้องที่ 5,11,12 20,23,24,25,29,30,33,35,38



พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 6,10 13,15,21,27,39



พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 16,36



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 17



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 19

รูปแบบที่ 9



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 22

รูปแบบที่ 10



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 31

รูปแบบที่ 11



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 34

รูปแบบที่ 12



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 37

4. รูปแบบ

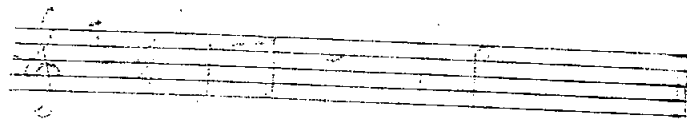
พบว่าบทเพลงโก้วเคียงนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่ามีบันไดเสียงครบ 7 เสียง

6. ทำนองจบ

การจบของเพลงโก้วเคียงในห้องที่ 39 และ 40 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในห้องที่ 40 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงสูงขึ้น



rit

วิเคราะห์เพลงโกโหล่เคียง

1. ทำนองเพลงโกโหล่เคียง



1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงโกโหล่เคียง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไปในทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามชั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



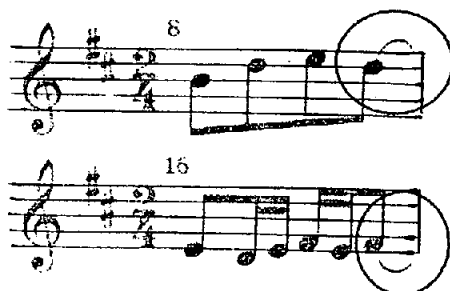
ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



ตัวอย่างที่ 4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในแบบจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามียะยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 10 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงฟา ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 18,19 และพบเสียงต่ำสุด คือเสียงเร ปรากฏอยู่ในห้องที่ 16 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 18 และ 19



ห้องที่ 16



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว

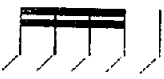
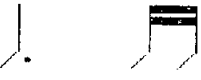
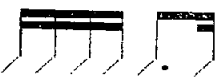
พบว่ามียลักษณะแนวดำเนินทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดียวไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

2.2 การแปรทำนอง

ไม่พบว่าการปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงโกโหลเดี่ยวพบกระสวนจังหวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้

รูปแบบที่ 1		พบว่ามีจำนวน 4 ห้อง ในห้องที่ 1,4,8,11
รูปแบบที่ 2		พบว่ามีจำนวน 4 ห้อง ในห้องที่ 2,5,7,9
รูปแบบที่ 3		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 3,16
รูปแบบที่ 4		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 6
รูปแบบที่ 5		พบว่ามีจำนวน ห้อง ในห้องที่ 10
รูปแบบที่ 6		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 12,18
รูปแบบที่ 7		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 13
รูปแบบที่ 8		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 14
รูปแบบที่ 9		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 17
รูปแบบที่ 10		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 19
รูปแบบที่ 11		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 20

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงโกโหลเดี่ยวนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่าบันไดเสียงที่ใช้เป็นเสียง 5 เสียง ประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต ซลท รม เพียงอย่างเดียว ไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างใด แต่พบว่ามีเสียงฟา ในห้องที่ 10,11,16,17, 18,19 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



6. ทำนองจบ

การจบของเพลงโกโหลเคียงในห้องที่ 19 และ 20 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในห้องที่ 20 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงสูงขึ้น



rit

วิเคราะห์เพลงดาเกียเคียง

1. ทำนองเพลงดาเกียเคียง

$J = 60$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38

rit

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงตาเกียเคียง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไปทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามขั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



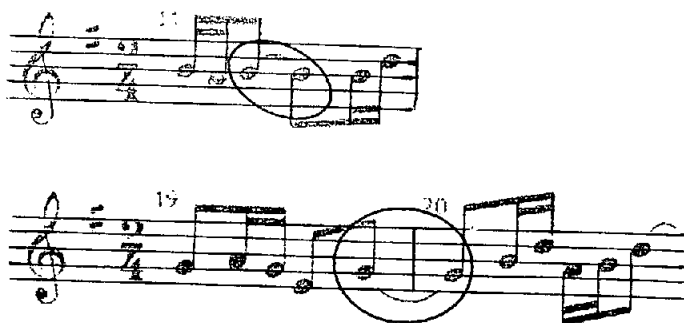
ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



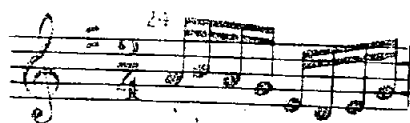
ตัวอย่างที่ 4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่โน้ตแบบจังหวะยก



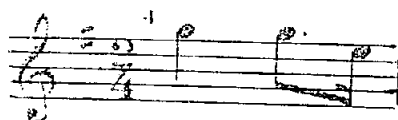
1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 11 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงซอล ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 3,4,6,9 และพบเสียงต่ำสุด คือ เสียงเร ปรากฏอยู่ในห้องที่ 24,26 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 24



ห้องที่ 4



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว

พบว่ามีลักษณะแนวดำเนินทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดียวไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

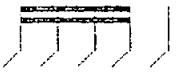
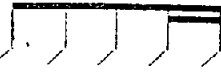
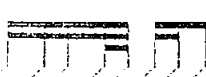
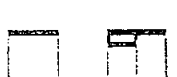
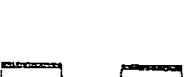
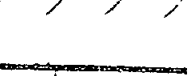
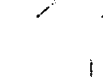
2.2 การแปรทำนอง

ไม่พบว่ามี การปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงตาเก๋ยเคียงพบกระสวนจังหวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้

รูปแบบที่ 1		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 1
รูปแบบที่ 2		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 2,33
รูปแบบที่ 3		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 3
รูปแบบที่ 4		พบว่ามีจำนวน 3 ห้อง ในห้องที่ 4,23,25
รูปแบบที่ 5		พบว่ามีจำนวน 3 ห้อง ในห้องที่ 5,12,14
รูปแบบที่ 6		พบว่ามีจำนวน 5 ห้อง ในห้องที่ 6,8,13 31,34

รูปแบบที่ 7		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 7,30
รูปแบบที่ 8		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 9,28
รูปแบบที่ 9		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 10
รูปแบบที่ 10		พบว่ามีจำนวน 3 ห้อง ในห้องที่ 11,18,29
รูปแบบที่ 11		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 15,19
รูปแบบที่ 12		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 16
รูปแบบที่ 13		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 17,27
รูปแบบที่ 14		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 20
รูปแบบที่ 15		พบว่ามีจำนวน 3 ห้อง ในห้องที่ 21,24,26
รูปแบบที่ 16		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 22
รูปแบบที่ 17		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 32
รูปแบบที่ 18		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 35
รูปแบบที่ 19		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 36
รูปแบบที่ 20		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 37
รูปแบบที่ 21		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 38

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงตาเกียเคียงนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่าบันไดเสียงที่ใช้เป็นเสียง 5 เสียง ประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต ซลท รม เพียงอย่างเดียว ไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างใด แต่พบว่ามีเสียงโด ในห้องที่ 23,25,33 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



6. ทำนองจบ

การจบของเพลงตาเกียเคียงในห้องที่ 37 และ 38 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในห้องที่ 38 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงสูงขึ้น



วิเคราะห์เพลงไล่ตัว

1. ทำนองเพลงไล่ตัว

$\text{♩} = 60$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

rit

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงไล่ตัว พบว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงกันไปทิศทางเดียวกัน โดยมีการเรียงลำดับกันตามชั้นเสียง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเรียงขึ้นและเรียงลง มีการเคลื่อนที่ซ้ำระดับเสียงเดิม และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะกระโดดเสียง

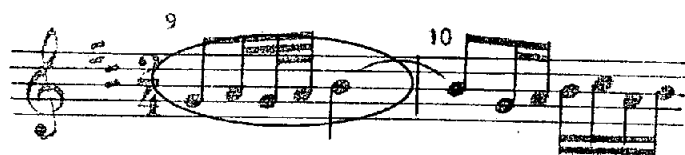
ตัวอย่างที่ 1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม



ตัวอย่างที่ 3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง



ตัวอย่างที่ 4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่โน้ตแบบจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง

พบว่ามีระยะห่างระหว่างเสียงสูงสุด และเสียงต่ำสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 8 โดยมีเสียงสูงสุด คือ เสียงมี ดังปรากฏอยู่ในห้องที่ 23,30 และพบเสียงต่ำสุด คือเสียงมี ปรากฏอยู่ในห้องที่ 4,5,6,16,18,20,24,27,29,31,34,35,39, ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ห้องที่ 23



ห้องที่ 4



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดี่ยว

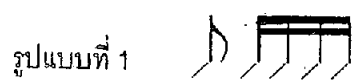
พบว่ามิลักษณะแนวดำเนินทำนองที่เป็นการบรรเลงดนตรีเพียงแนวทำนองเดี่ยวไม่มีเสียงประสานแต่อย่างใด

2.2 การแปรทำนอง

ไม่พบว่าการปรับปรุงทำนอง หรือแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงไล่ตัวพบกระสวนจังหวะ โดยสามารถแยกออกเป็นกลุ่มภายใน 1 ห้องเพลง มีรูปแบบต่างๆ กันดังนี้



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 1



พบว่ามีจำนวน 5 ห้อง ในห้องที่ 2, 24, 29, 31, 38, 39



พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 3, 19



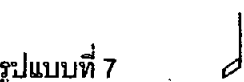
พบว่ามีจำนวน 5 ห้อง ในห้องที่ 4, 16, 21, 27, 37



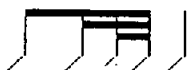
พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 5



พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 6



พบว่ามีจำนวน 5 ห้อง ในห้องที่ 7, 25, 32, 36, 40

รูปแบบที่ 8		พบว่ามีจำนวน 3 ห้อง ในห้องที่ 8,12,17
รูปแบบที่ 9		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 9
รูปแบบที่ 10		พบว่ามีจำนวน 4 ห้อง ในห้องที่ 10,14,28,35
รูปแบบที่ 11		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 11,15
รูปแบบที่ 12		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 13,38
รูปแบบที่ 13		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 18
รูปแบบที่ 14		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 20,26
รูปแบบที่ 15		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 22
รูปแบบที่ 16		พบว่ามีจำนวน 2 ห้อง ในห้องที่ 23,30
รูปแบบที่ 17		พบว่ามีจำนวน 1 ห้อง ในห้องที่ 34

4. รูปแบบ

พบว่าบทเพลงได้ตัวนี้ มีลักษณะการประพันธ์เพลงเป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง

พบว่ามีบันไดเสียงครบ 7 เสียง

6. ทำนองจบ

การจบของเพลงได้ตัวในท่อนที่ 39 และ 40 มีลักษณะการจบแบบ Ritardando โดยค่อยๆ มีอัตราจังหวะที่ช้าลงในท่อนที่ 40 และมีการจบด้วยโน้ตเสียงสูงขึ้น



บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวีเคราะหฺ์แนวดำเนินทำนองของซอเดียวอี่ ในวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหล่า คณะนาศิลป์ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ เพื่อต้องการทราบถึง ประวัติความเป็นมาขนบธรรมเนียม เครื่องดนตรีประกอบการแสดง วิเคราะห์เพลงในด้านโครงสร้าง และการสร้างทำนองต่างๆ ของเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงซึ่งการดำเนินการวิจัยได้จำแนกข้อมูลในการดำเนินการวิจัยออกเป็น 4 ส่วน ดังนี้ คือ

1. สํารวจ และวิเคราะห์แหล่งข้อมูลทุติยภูมิจาก แถบบันทึกลีเสียง หนังสือ และเอกสารต่างๆ ที่มีอยู่ ได้ศึกษาไว้แล้วเกี่ยวกับจ๊ว และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจ๊ว
2. สํารวจแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ และเลือกวิทยากรที่มีความรู้ความสามารถทางด้านจ๊ว และด้านดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจ๊วเป็นผู้ให้ข้อมูล
3. เก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิจากวิทยากรที่เลือกไว้แล้ว โดยใช้เครื่องมือ และอุปกรณ์ ดังนี้ เครื่องบันทึกเสียง แถบบันทึกลีเสียงกล้องถ่ายภาพ วีดีโอ การจดบันทึกลงสมุด
4. บันทึกวิเคราะห์ข้อมูล

จากการศึกษาวีเคราะหฺ์สามารถสรุปประเด็นต่างๆ ของดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหหล่า คณะนาศิลป์ ได้ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของจ๊ว

จ๊วเป็นการแสดงที่มีรากฐานความเป็นมายาวนาน ซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายที่หลอมรวมเข้าด้วยกัน เช่น ระเบิด้าเดินพื้นบ้าน การละเล่นท้องถิ่น การขับลำเล้าเรื่อง เป็นต้น โดยมีวิวัฒนาการมาแต่ละช่วงสมัยราชวงศ์ต่างๆ ของจีน โดยระยะเริ่มแรกของจ๊วตั้งแต่ช่วงราชวงศ์ถังจนถึงราชวงศ์ซิง และยุคหลังของราชวงศ์ซิง เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองได้อย่างชัดเจนเพราะการแสดงจ๊วได้รับการสนับสนุนค้ำจุนจากจักรพรรดิ ข้าราชการขุนนาง อีกทั้งประชาชนทั่วไปที่ให้ความสนใจและนิยมชมชอบอยู่มากมายในสมัยนั้น

จ๊วไหหล่าเป็นจ๊วท้องถิ่น ที่เกิดจากการผสมผสานของศิลปะแขนงต่างๆ รวมทั้งวัฒนธรรมท้องถิ่นและจิตวิญญาณอื่นๆ ในแต่ละมณฑลของประเทศจีน ล้วนแล้วแต่มีอิทธิพลที่ทำให้จ๊วไหหล่าได้รับการพัฒนาปรับปรุง และมีพัฒนาการมาจนเป็นจ๊วที่มีลักษณะเฉพาะตามแบบฉบับของตนเองอย่างน้อยก็มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิงถึงต้นราชวงศ์ซิง

ความเป็นมาของจิวไหหลำ คณะนาศิลป์ สรุปได้ว่าเป็นคณะจิวที่มีความเก่าแก่คณะหนึ่ง ซึ่งมีการสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ ครั้งตั้งแต่อยู่ประเทศจีนบทเกาะไหหลำเข้ามายังประเทศไทย ด้วยการสร้างสรรค์ผลงาน และปรับเปลี่ยนกลยุทธ์การดำเนินกิจการให้ทันสมัยอยู่เสมอจนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันในหมู่ชาวไทยเชื้อสายจีนไหหลำมาเป็นเวลานาน ด้วยความสำเร็จเหล่านี้ เกิดจากนายกวงซัง แซ่ฮุย ผู้ก่อตั้งคณะนาศิลป์ และนายสุชาติ เมฆเมฆานันท์ผู้เป็นบุตรที่ได้รับมรดกตกทอดในการดำเนินกิจการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

2. ปัจจัยต่าง ๆ ที่มีความสำคัญต่อการแสดงจิว

ขนบธรรมเนียม ความเชื่อ และพิธีกรรม เป็นสิ่งที่มีบูรณาการผสมผสานรวมอยู่ในการแสดงจิว ซึ่งมีความสัมพันธ์ต่อศิลปวัฒนธรรมของชาวจีนที่ไม่สามารถแยกออกจากได้ ด้วยความศรัทธาในลัทธิศาสนา ความกตัญญูต่อบุพการีผู้มีพระคุณ หรือสิ่งอื่นๆ ที่มองไม่เห็น ล้วนแล้วแต่เป็นอิทธิพลที่ส่งผลให้เกิดแบบแผนประเพณีนิยม อันสอดคล้องไปกับกิจกรรมต่างๆ ของการแสดงจิวได้อย่างกลมกลืน จึงทำให้จิวไหหลำคณะนาศิลป์ยังคงดำรงรักษา และยึดถือแบบแผนที่มีมาแต่โบราณของจีนไว้สืบต่อๆ กันมาได้เป็นอย่างดี ถึงแม้จะมาเปิดทำการแสดงในประเทศไทยเป็นระยะเวลาหลายปีก็ตาม ความสำคัญในสิ่งเหล่านี้ก็อาจจะสูญหายไปจากส่วนหนึ่งส่วนใดของการแสดงจิวไหหลำได้

3. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจิวไหหลำ

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจิวไหหลำคณะนาศิลป์เป็นเครื่องดนตรีที่ทางคณะนาศิลป์ได้ทำการสั่งซื้อมาจากมณฑลไหหลำ ประเทศจีน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดีได้มาตรฐาน โดยผลิตจากวัสดุที่ทางอย่างมีเฉพาะในท้องถิ่นบทเกาะไหหลำเท่านั้น เครื่องดนตรีแต่ละชนิดยังแสดงให้เห็นถึงความสำคัญและบทบาทหน้าที่ ในการสร้างเสียงเพลงให้เกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับบทละครของการจิวสร้างความเข้าใจ สนุกสนานให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมได้เป็นอย่างดี การผสมวงดนตรีประกอบการแสดงจิวไหหลำสามารถจัดให้อยู่ในประเภทวงเครื่องสายได้เพราะเครื่องดนตรีนั้นประกอบไปด้วย ซอเตี้ยวอี ซอสยู่ ยิงซิม ดัต เครื่องประกอบจังหวะชนิดต่างๆ เป็นต้น

4. การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงจิวไหหลำ คณะนาศิลป์

สรุปได้จากการศึกษาวิเคราะห์แนวทำนองของซอเตี้ยวอีในวงดนตรีประกอบการแสดงจิวไหหลำ คณะนาศิลป์ จำนวน 9 เพลง ได้แก่ เพลงตีตูปั่น, เพลงตงบั่น, เพลงโหวตูปั่น, เพลงต้าซิดบั่น, เพลงโนตูปั่น, เพลงโกวเคี้ยง, เพลงโกโหลเคี้ยง, เพลงตาเกี้ยเคี้ยง, เพลงไล่ตัว ในรายละเอียดต่างๆ ดังนี้

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะสำคัญ ดังนี้

1.1.1 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน เป็นลักษณะที่พบบ่อยที่สุด และเป็นสิ่งสำคัญในการดำเนินทำนองให้มีความลื่นไหลเกิดความแปลกใหม่ และน่าสนใจมากขึ้น

1.1.2 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะการซ้ำโน้ตเสียงเดิม เป็นลักษณะที่พบน้อย มีทำนองที่ใช้ตกต่ำลงให้ทำนองกระชับแน่นทำนองให้แปลกออกไป

1.1.3 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดดเสียง พบบ่อยมากที่สุดในบทเพลง และถือเป็นลักษณะที่สำคัญในการดำเนินทำนอง

1.1.4 แนวดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่โน้ตแบบจังหวะยก เป็นลักษณะที่พบน้อย และบางเพลงไม่พบเลย

1.2 ช่วงกว้างของเสียง

ช่วงกว้างของเสียงอยู่ระหว่าง 1-2 Octaves

2. รูปพรรณ

รูปแบบการประพันธ์เป็นแบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง หรือการแปรทำนองแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ

กระสวนจังหวะในแต่ละบทเพลงมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะของบทเพลง และในแต่ละบทเพลงยังมีกระสวนจังหวะหลายรูปแบบ

4. รูปแบบ

รูปแบบของบทเพลงไม่มีการแบ่งท่อนเพลงแต่อย่างใด โดยมีรูปแบบการบรรเลงในแต่ละเพลงนั้น สามารถบรรเลงกลับต้นซ้ำได้หลายๆ รอบ หรือสลับกับบทเพลงอื่นๆ ได้

5. บันไดเสียง

บันไดเสียงที่พบในลักษณะที่ 1 เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) และมีเสียงประกอบ 1 เสียง เป็นเสียงนองกบันไดเสียง

บันไดเสียงที่พบในลักษณะที่ 2 เป็นบันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Septatonic)

สรุปผลการศึกษาทเพลงได้ว่า แนวดำเนินทำนองของซอเตี๊ยะวี่ที่ใช้ประกอบการแสดงจี่วไหลล่า คณะนาศิลป์ ยังคงมีลักษณะของดนตรีจีน ซึ่งแสดงถึงความเป็นดนตรีตะวันออกได้ คือ ยังมีลักษณะการใช้บันไดเสียง 5 เสียง และมีเสียงประกอบอีก 1 เสียง มีช่วงกว้างของเสียงไม่เกิน 2 Octaves รูปพรรณเป็นลักษณะแบบทำนองเดียวไม่มีการแปรทำนอง ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองหรือแนวดำเนินทำนองในลักษณะต่าง ๆ ถือเป็นคุณลักษณะเฉพาะของการบรรเลงซอเตี๊ยะวี่ในวงดนตรีประกอบการแสดงจี่วไหลล่า ในการจบเพลงพบว่าเป็นการจบที่แสดงถึงการทอดเสียงลง หรือยึดจังหวะให้ช้าลง และมีการจบด้วยเสียงสูง ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองของซอเตี๊ยะวี่

อภิปรายผล

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์อย่างเป็นกระบวนการ โดยการคลุกคลีสัมผัสกับบุคลากรทุกคนทุกส่วนของจี่วไหลล่าคณะนาศิลป์ จึงทำให้มีข้อสังเกตหลายประการ และทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ ของความเป็นดนตรีประกอบการแสดงจี่วไหลล่าได้สมบูรณ์ชัดเจนตามที่ได้ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ ซึ่งส่วนนี้ผู้วิจัยจะได้อภิปรายเพิ่มเติมในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. ความเป็นมา และขนบธรรมเนียมของจี่วไหลล่า

จี่วไหลล่าถือได้ว่าเป็นศูนย์รวมของศิลปะหลายแขนงและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น อีกทั้งกระแสของขนบธรรมเนียมอันดีงามที่ผสมผสานกัน เพื่อให้เกิดความบันเทิง ทั้งที่ตอบสนองเกี่ยวกับความเชื่อ คตินิยม และเกี่ยวกับความสุนทรีย์ทางอารมณ์ ซึ่งในการสืบทอดความเป็นมาของจี่วไหลล่าได้มีการปรับปรุงพัฒนา องค์ประกอบทุกส่วนของจี่วไหลล่าอยู่เสมอ ตามสภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ ฯลฯ เพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมของผู้บริโภคแต่ละยุคสมัย ด้วยกลไกที่เป็นไปในลักษณะนี้ย่อมส่งผลให้เอกลักษณ์ และคุณภาพของการแสดงจี่วไหลล่ามีความเบี่ยงเบน หรืออาจแตกต่างไปจากเดิมได้ตลอดเวลา

คณะนาศิลป์เป็นจี่วไหลล่าคณะหนึ่งที่มีการปรับคณะ และยังคงทรงไว้ตามเหตุปัจจัยอันมีอิทธิพลต่อการดำเนินกิจการให้ดำรง และสืบสานขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งเป็นบริบทหนึ่งที่ทางคณะนาศิลป์ยึดถือ และปฏิบัติกันมาอย่างเคร่งครัด

2. เครื่องดนตรีประกอบการแสดงจี่วไหลล่า

ความสำคัญของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงสำหรับการแสดงจี่วไหลล่า จะมีสื่อสำเนียงเป็นเอกลักษณ์เสริมให้บทเพลงประกอบการแสดงจี่วไหลล่า มีลักษณะและรูปแบบได้เหมาะสมลงตัวเป็นอย่างดี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทตี เช่น โกวหรือกลอง เป็นเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะและสัญญาณในการประกอบการแสดง ซึ่งให้สีสันของเสียงที่หลากหลาย อีกทั้งยังสามารถสื่ออารมณ์ให้ผู้ฟังคล้อยตามได้อย่างน่าฟัง ทำให้บ่งบอกถึงความเป็นจี่วไหลล่าได้ชัดเจนอย่างหนึ่ง

ส่วนวัสดุอุปกรณ์ของเครื่องดนตรี มีการใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีอยู่ในท้องถิ่นมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรี และยังมีวัสดุอื่นๆ มาทดแทนวัสดุอุปกรณ์ที่ค่อนข้างหายากในปัจจุบัน เช่น ขอยี่อยู่เป็นขอยี่ที่มีกะโหลกทำมาจากมะพร้าว และใช้หอยแครงทำห้อย ซึ่งเป็วัสดุที่หาได้มากมายบนเกาะไหล่ การใช้วัสดุประเภทพลาสติก หรือท่อพีวีซีทดแทนไม้บางชนิดก็มี เช่น ปี่ เอ๋ากุ่น เป็นต้น

3. เพลงประกอบการแสดงจ๊วไหล่

บทเพลงประกอบการแสดงจ๊วไหล่ คณะนาทิลปี เป็นเพลงที่ได้รับการถ่ายทอดสืบกันต่อมา ตามแบบดั้งเดิมไม่มีการแต่ง หรือเปลี่ยนทำนองใหม่แต่อย่างใด ทำให้ลักษณะของเพลงมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนกับเพลงประกอบการแสดงจ๊วประเภทอื่นๆ และความสัมพันธ์ของเพลงก็มีความสอดคล้องกันกับการแสดงเป็นอย่างดี ซึ่งในแต่ละเพลงนั้นได้บ่งบอกถึงคประสงค์ของอารมณ์เพลงไว้พร้อมรับกับบทบาทนักแสดงที่ประสานกัน ได้อย่างลงตัวสมบูรณ์แบบในการแสดงเสมอ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของขอยี่ในวงดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไหล่ คณะนาทิลปี ในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้แนวทางที่จะศึกษาและปรับปรุงแก้ไข ดังเสนอแนะต่อไปนี้

1) จ๊วเป็นศิลปะที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม และมีความแตกต่างกันตามสภาพของท้องถิ่นสังคม ฯลฯ ซึ่งการศึกษาเพื่อให้เกิดความรู้ในส่วนของการเปลี่ยนแปลง และการดำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ เป็นประเด็นที่น่าสนใจสามารถนำมาเปรียบเทียบกันได้ในเชิงต่างๆ อันจะเป็นประโยชน์ในการวิจัยเพิ่มเติมได้กว้างขวางยิ่งขึ้น

ทั้งนี้ยังมีจ๊วประเภทอื่นๆ ที่ควรค่าแก่การศึกษาอยู่อีกมาก เช่น ขนบธรรมเนียมของการแสดงจ๊ว การแต่งหน้าและการแต่งตัว วรรณกรรมหรือเนื้อเรื่องที่นำมาใช้ในการแสดง เป็นต้น

2) การแสดงจ๊วไหล่ในประเทศไทย มีเหลืออยู่เพียงไม่กี่คณะ และต้องประสบกับปัญหาการขาดแคลนบุคลากรทั้งทางด้านนักแสดงนักดนตรี ซึ่งทางคณะจ๊วต่างๆ ก็ได้แก้ปัญหาโดยการนำเข้าบุคลากรเหล่านี้จากมณฑลไหล่ ประเทศจีนมาทดแทน แต่ก็ยังไม่เพียงพอ และยังทำให้ต้นทุนสูงขึ้นอีกด้วย จึงเป็นเหตุปัจจัยอย่างหนึ่ง ที่ทำให้คุณภาพของการแสดงจ๊วตกต่ำลงเรื่อยๆ ดังนั้นทางสมาคมไหล่แห่งประเทศไทยหรือหน่วยงานอื่นๆ ที่เห็นความสำคัญ ควรช่วยกันอนุรักษ์ศิลปการแสดงจ๊วไหล่ และสร้างศิลปินแขนงนี้ไว้เพื่อเป็นวิชาชีพที่รองรับความต้องการของสังคมไทยได้ต่อไป

3) คณะจิ๋วไหหลำแต่ละคณะที่มีอยู่ในประเทศไทย ควรรวมตัวกันจัดตั้งเป็นสมาคม หรือ ชมรม เพื่อพัฒนาและปรับปรุงส่งเสริมการแสดงจิ๋วไหหลำให้มีคุณภาพมาตรฐานที่ดีขึ้น เป็นการ สร้างความเข้มแข็งในด้านศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ที่ตั้งงามไม่ให้สูญหายไป

โดยจะต้องมีการกำหนดบทบาทหน้าที่ให้จิ๋วไหหลำทุกคณะได้มีส่วนร่วมช่วยเหลือเกื้อกูล ซึ่งกันและกันทั้งทางด้านภูมิปัญญา บุคลากร ฯลฯ อันจะก่อให้เกิดความสามัคคี ความอยู่รอดของ คณะจิ๋วไหหลำในประเทศไทย ซึ่งปัจจุบันคณะจิ๋วของชาวไทยเชื้อสายจีนไหหลำนั้น มีเหลืออยู่ จำนวนน้อยเต็มที

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- จันทร์ศมี(นามแฝง). (2530). "พระยาศรีวิสารวาท," คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร
ภาค 2. เส้นทางเศรษฐกิจ. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- จิตรา ก้อนันทเกียรติ. (2541). เกี้ยวซวงไช้ (ลูกหลานกตัญญูโชคดี). พิมพ์ครั้งที่1.
กรุงเทพฯ : แพร่สำนักพิมพ์.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2540). ดนตรีจีน. พิมพ์ครั้งที่1. ขอนแก่น : คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- ชนัย วรรณะสี. (2525). "จิ๋วจีนคนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร," เส้นทางเศรษฐกิจ.
กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์. (2532). รายงานการวิจัยเรื่อง ชาวจีนในอำเภอสองแห่งของจังหวัด
ยโสธรกรณีศึกษาเปรียบเทียบเฉพาะกรณี.มหาวิทยาลัยขอนแก่น. ม.ป.พ.
- ดุสิต น้าฝน. (2530). "การผสมผสานของจีนในสังคมไทย," คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิ
สมภาร ภาค 2. เส้นทางเศรษฐกิจ. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- ดวงใจ อมาตยกุล. (2533). ดนตรีตะวันออก. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- เนตรดาว พละมาตย์. (2530). "ศาลเจ้าจีนในเมืองไทย," คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิ
สมภาร ภาค 2. เส้นทางเศรษฐกิจ. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- ป. รัตนปัญญา. (2536). ชุดเที่ยวเมืองจีน ตอน. พิมพ์ครั้งที่1. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2539, มกราคม-มีนาคม). "จิ๋วชุดเบิกโรงเรื่องสิริมงคลของชาวจีน,"
เมืองโบราณ. 22(1) : 45-48.
- พระสันตติอักษรสาร. (2516). ตำนานจิ๋วในเมืองไทย. หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ
นายเจริญ กุวานนท์. กรุงเทพฯ : อักษรสัมพันธ์.
- พลกุล อังกินันท์. (2514). บทบาทชาวจีนในประเทศไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระ
จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.
- ถาวร สิทธิโกศล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมพงษ์ เมืองวัฒนะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัย-
ธรรมศาสตร์ เมื่อ 2 พฤษภาคม 2543.
- ภาษิต จิตรภาษา. (2530). "สังคักดิ์สิทธิ์," คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2.
เส้นทางเศรษฐกิจ. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2537). เอกสารประกอบการสัมมนา สาธิต และแสดงอุปรากรจีน
"จิ๋ว". กรุงเทพฯ : คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยฯ.

- มาลินี ดิลกวมัช. (2537). *จิว คืออะไร* (อุปรากรจีน "จิว"). กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- ยุพิน คล้ายมนต์. (2536). "อิทธิพลวัฒนธรรมจีนที่มีต่อไทย". รายงานการวิจัย สถาบันเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2520). *สาหรณกรมไทยราชบัณฑิตยสถาน ฉบับที่7. พิมพ์ครั้งที่ 2*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- เลียง เสถียรสุด. (2516). *ประวัติวัฒนธรรมจีน*. (แก้ไขเพิ่มเติม). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.
- วิรัตน์ ว่องวัญญู. (2527). *ตำนานเทพยดาเจ้าแม่ทับทิม*. กรุงเทพฯ : สุพรการพิมพ์.
- วิเกียรติ มารคแมน. (2539). *จิวแต่จิวกับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี : กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ซ่งป้ง*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.
- ศรีศักร วัลลิโภดม. (2530). "จีนในไทย," *คนจีน200ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2. เส้นทางเศรษฐกิจ*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- สกินเนอร์, เจ. วิลเลียม. (2520). *สังคมจีนในประเทศไทย*. พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะแปล. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์.
- สงวน อ้นคง. (2516). *สิ่งแรกในเมืองไทย*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- สถาบันไทยคดีศึกษา. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2542). *คนไทและเครือญาติในมณฑลไหหลำและก๊วยโจว ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน*. พิมพ์ครั้งที่1. กรุงเทพฯ : บริษัทส่องสยามจำกัด.
- สุกรี แมนชัยนิมิตร. (2535, ตุลาคม-ธันวาคม). "จิว นาฏกรรมจีน," *ความรู้คือประทีป*. 4 : 14-21.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2522, กุมภาพันธ์). "จิว การแสดงระดับชาติในสมัยอยุธยา," *เดินทางท่องเที่ยว*. 1(2) : 87-98.
- สุชาติ เมฆเมฆานันท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมพงษ์ เมืองวัฒนะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่โรงแสดงจิว คณะนาศิลป์ เมื่อ 25 มิถุนายน 2543.
- สุภาวต์ จันทวานิช. (2542). *คนไทยเชื้อสายจีนไหหลำในประเทศไทย*. (เทปดัด). กรุงเทพฯ : สมาคมไหหลำแห่งประเทศไทย.
- สมบุญ อนุธรรมจิต. (2537, ตุลาคม). "อุปรากรจีนสี่ส้นแห่งศิลปะ," *กินรี*. 11(10) : 45-48.
- อภิโชค แซ่โค้ว. (2541). *จิว*. พิมพ์ครั้งที่1. กรุงเทพฯ : บริษัท เอส.ที.พี.เวิลด์ มีเดีย จำกัด.
- อำพันธ์ เจริญสุข เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สมพงษ์ เมืองวัฒนะ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2543.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

อภิธานศัพท์

กัง	หมายถึง บรรพจารย์ฮว่ากวงมหาราช
กงฉีไห่ลั่ว	หมายถึง ม้องจินขนาดใหญ่เสียงคล้ายระฆัง
โกไห่เล่ียง	หมายถึง ทำนองเพลงที่ใช้ในบทของการร้องอันกันของพระเอกนางเอก
โก่ว	หมายถึง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่มีเป็นชุดได้แก่ กลอง เกาะไม้ ม้อง
โก่วเล่ียง	หมายถึง ทำนองเพลงที่ใช้ในบทเศร้าที่มีการรำพึงรำพันเป็นเรื่องราวต่างๆ
โก่วจีเกีย	หมายถึง เครื่องประกอบจังหวะที่มีลักษณะเป็นเกาะไม้ ขนาดเล็ก
โก่วดู	หมายถึง ไม้ตีกลอง
โก่วตัก	หมายถึง เครื่องประกอบจังหวะที่มีลักษณะเป็นเกาะไม้ ขนาดกลาง
โก่วบัน	หมายถึง เครื่องประกอบจังหวะที่มีลักษณะเป็นเกาะไม้ ขนาดใหญ่
คุนซานเซียง	หมายถึง จิวท้องถิ่นที่มีสำเนียงทำนองใหม่ๆ
โค่วบัน	หมายถึง ทำนองเพลงที่ใช้ในบทเศร้าโศก
จิงจิวหรือกัวจิว	หมายถึง จิวหลวงของจีน
จั้ง	หมายถึง ตัวละครที่มีการแต่งหน้าด้วยลวดลายต่างๆ
จู้ไบเนี่ยว	หมายถึง ศาลเจ้าแม่ทับทิมที่ได้จำลองมาจากเกาะไหหลำ
จู้ซู่ชี	หมายถึง งานฉลองวันเทศกาล
ฉวนฉี	หมายถึง จิวท้องถิ่นที่มีสำเนียงทำนองใหม่ๆ
ฉ่างอิว	หมายถึง นักร้อง
ฉวีไผ	หมายถึง จิวภาคใต้ของจีนที่ยืด กระสวนทำนองเพลงเป็นหลัก
เฉียว	หมายถึง ขลุ่ยเป่าที่ปลาย
ฉั่ว	หมายถึง บทบาทของตัวละครฝ่ายตลก
ซาไผ	หมายถึง ฉาบจีนที่มีขนาดใหญ่
ซุ่ยปาย	หมายถึง ทำนองเพลงที่ใช้ในบทของการรับราชโองการ
เซ็ง	หมายถึง บทบาทของตัวละครฝ่ายชาย
ไซฉิน	หมายถึง จิวของชาวปักกิ่ง และชาวแคะ
เซ็งเซียง หรือเซียง	หมายถึง ระดับเสียงในการร้องเพลง
โหวตั้นซี้(ฮั่วต้งฮี้)	หมายถึง งานฉลองวันเกิดของเจ้าประจำศาล
ฉัดเกีย	หมายถึง ปี่ขนาดเล็กที่มีลักษณะคล้ายปี่มอญ
ฉัวฉัด	หมายถึง ปี่ขนาดใหญ่ที่มีลักษณะคล้ายปี่มอญ
เตียวอี้	หมายถึง ซอจีนชนิดหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายซอด้วงของไทย
ตักเก็ง	หมายถึง จิวไหหลำที่ชาวไทยเรียกชื่อตามเสียงดนตรีที่ได้ยิน

ดึกแซ่	หมายถึง	จีวของชาวปักกิ่งและชาวแคะเดิมเรียกว่าจีवलันถั่งหรือไซฉิน แต่คนไทยนิยมเรียกตามเสียงเครื่องดนตรีที่ได้ยิน
ตงบัน	หมายถึง	ทำนองเพลงที่ใช้ในการกล่าวถึง หรือบรรยายลักษณะทั่วไปของตัวละครนั้นๆ
ตัน	หมายถึง	บทบาทของตัวละครฝ่ายหญิง
ตัจวี	หมายถึง	เพลงใหญ่หรือบทร่ายกรองสำหรับร้อง
ติ-ตซุ	หมายถึง	ขลุ่ยผิว
ตี้จี้	หมายถึง	เครื่องเป่าที่พัฒนามาจากขลุ่ย
ตี้ตูปัน	หมายถึง	ทำนองเพลงที่ใช้ในบทเศร้าโศก
ตี้ซึ้งซี(ตี้ฟั้งซี)	หมายถึง	จีวท้องถิ่นที่วิวัฒนาการมาจากการละเล่นพื้นบ้านของจีน
โตวเจียกุน	หมายถึง	ชื่อหุ่นครูในศาลก่ง
เนี่ยวเจ้	หมายถึง	ฉาบขนาดเล็กของจีน
เนี่ยวโหล่ว	หมายถึง	ฉิ่งจีนขนาดเล็ก
บู๊(ตัวละคร)	หมายถึง	การแสดงในบทผาดโผน
บึงหย่าเหล่าเย่	หมายถึง	ชื่อหุ่นครูในศาลก่ง
บุ๋น(ตัวละคร)	หมายถึง	การแสดงที่เน้นการขับร้อง และการแสดงอารมณ์
ปาอิม	หมายถึง	การจัดตำแหน่งนักดนตรีตามลัทธิเต๋า
ไปยเขียน	หมายถึง	เทพเจ้าทั้งแปดองค์ในลัทธิเต๋า
ไปจี้ฮี้	หมายถึง	จีวที่ใช้ภาษาแต้จิ๋วในการเจรจา
ไปซี้	หมายถึง	การแสดงร้อยชนิด
ผิงอันซี(เผ่งตันฮี้ จกฮกฮี้)	หมายถึง	งานฉลองวันเทศกาล
ผิงอันซี(เผ่งอันฮี้)	หมายถึง	การเล่นถวายเป็นเจ้า
ผิผา	หมายถึง	เครื่องติดที่มีสาย
ไพอิ้ว	หมายถึง	นักแสดงตัวตลก
ผาซี(อวักฮี้)	หมายถึง	จีวที่จ้างมาเล่นในโอกาสพิเศษ หรือเรียกว่าจีवल่งทั้นท์
ยั้งคิม	หมายถึง	ขิมจีน
ยี่อู่	หมายถึง	ซอจีนชนิดหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายซออู้ของไทย
ลันถั่ง	หมายถึง	จีวชั้นสูงของชาวปักกิ่ง และชาวแคะ
ไลตัว	หมายถึง	ทำนองเพลงที่ใช้ในบทเศร้า
ไล่เกีย	หมายถึง	ฉาบแบนขนาดเล็ก
เวินโจว	หมายถึง	บทบาทตัวตลกฝ่ายบุ๋น
ส่านเยว่	หมายถึง	การเล่นของชาวบ้านที่มีหลายชนิด
สี่ใจซี(ชีวตั้งฮี้)	หมายถึง	งานฉลองวันเกิดของเจ้าประจำศาล
หนออยู่	หมายถึง	การเดินไล่ผีที่เป็นการเดินพื้นบ้าน

หั่นบัน	หมายถึง	ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบในอารมณ์เศร้า
หยวนเซียง(ง่วนเซียงฮี้)	หมายถึง	งานฉลองวันเทศกาล
หวนเถินซี(โฮ่วยสิงฮี้)	หมายถึง	งานฉลองแก้บน
หวู หรือบู๊	หมายถึง	เครื่องดนตรีประเภทตี และกระทบ ที่มีหน้าที่ให้จังหวะและกำหนด สัญญาณต่างๆ
เหวิน หรือบุน	หมายถึง	เครื่องดนตรีประเภทดีด,ตี,เป่า ที่มีหน้าที่บรรเลงคลอตามเสียงร้อง
หย่าเยว่	หมายถึง	ดนตรี และการละเล่นในวัง
หลี่	หมายถึง	ชนพื้นเมืองที่เก่าแก่ที่สุดบนเกาะไหหลำ
หลินเจ้อสวี่	หมายถึง	ชื่อเรื่องจิ๋วแต่จิ๋วเรื่องขุนนางจีนผู้สั่งเผาผีของอังกฤษ
หลิวไซ้	หมายถึง	เขียนองค์หนึ่งในพิธีไหว้ไผ่เขียน
โห้วงตูบัน	หมายถึง	ทำนองเพลงที่ใช้ในบทโกรธ
โหล่ว	หมายถึง	ม้องแบบขนาดใหญ่
อิงเกอ(เองเกอ)	หมายถึง	การจัดจี๊เป็นชุดๆ รวมในขบวนแห่
อิว	หมายถึง	นักแสดงจี๊
อิวเสิน(อิวซิง)	หมายถึง	พิธีแห่เจ้า
อี้หยางเซียง	หมายถึง	จี๊ท้องถิ่นที่มีสำเนียงทำนองใหม่ๆ
เอ่ากุน	หมายถึง	ปีที่มีลักษณะคล้ายปีอ้อของไทย
อู่ซือ(บูไซ)	หมายถึง	การเซดสิงโต
อู่ไหว	หมายถึง	บทบาทตัวตลกฝ่ายบู๊

ภาคผนวก ข

ตัวอย่างเรื่องย่อที่รวบรัด คณานำศิลปะที่ใช้แสดงบ่อยๆ

ทั้งรัก ทั้งแค้น พิพากษารัก

นายเม่งหวังได้หมั้นหมายนางบู๊เยี่ยงบุตรสาวไว้กับนายเฮี้ยววี่ เมื่อนายเฮี้ยววี่มีฐานะยากจนลงนายเม่งหวังจึงไม่ยอมยกบุตรสาวให้และได้ทำร้ายนายเฮี้ยววี่จนสลบไป เมื่อสาวใช้รู้เรื่องจึงนำไปบอกนางบู๊เยี่ยง นางจึงได้มาดู่ที่กักขัง นางเฮี้ยววี่ได้ต่อว่านาง นางจึงอธิบายและปล่อยนายเฮี้ยววี่ไปพร้อมกับให้ทุนในการเดินทางด้วย เมื่อบิดานางรู้จึงให้นายยี่นเชออกตามไปฆ่าและยกบุตรสาวให้ด้วย เมื่อนายยี่นเชตามมาทันนายเฮี้ยววี่ก็อ่อนวอนและเล่าเรื่องทั้งหมดให้ฟังทั้งสองจึงสาบานเป็นพี่น้องกัน และคิดจะช่วยให้นางบู๊เยี่ยงกับนายเฮี้ยววี่สมหวัง จึงพากลับมาที่บ้านของตน เมื่อถึงเวลาแต่งงานนายยี่นเชให้นายเฮี้ยววี่เข้าห้องหอแทน

นายฮินเม่งเป็นอาของฮ่องเต้ ได้เข้าเฝ้าและทูลขอว่าหากปีนี้ใครสอบจอหงวนได้จะยกบุตรสาวให้แต่งงานด้วย เมื่อนายเฮี้ยววี่มาสอบก็สอบได้จึงได้แต่งงานกับนางสีจิ้นพร้อมกับเขียนจดหมายไปหานางบู๊เยี่ยง นางบู๊เยี่ยงได้คลอดบุตรชายออกมาเมื่อได้รับจดหมายนางเสียใจมากจึงเดินทางมาหาสามี เมื่อนายเฮี้ยววี่รู้ว่าภรรยาเดินทางมาหาจึงกลัวว่านางสีจิ้นจะรู้จึงให้คนไปฆ่า แต่นางได้รับการช่วยเหลือจากกลุ่มโจรของนางเย้าเลียง

วันต่อมาฮ่องเต้เดินทางมาแต่ถูกกลุ่มโจรอื่นดักทำร้าย แต่ได้รับการช่วยเหลือจากนางบู๊เยี่ยงและนางเย้าเลียง ฮ่องเต้จึงแต่งตั้งให้คนทั้งสองเป็นแม่ทัพหญิง ก่อนออกศึกนางบู๊เยี่ยงได้ขอตัดสินนายเฮี้ยววี่ก่อน นางจึงได้เดินทางเข้าเมืองและได้บอกความผิดของนายเฮี้ยววี่ให้นางสีจิ้นได้รับรู้และตัดสินประหารชีวิต แต่นายยี่นเชและบุตรชายช่วยกันห้ามไว้ทำให้นางใจอ่อนและยอมคืนดีด้วย

กำไรทอง (กิมได๋กั)

นางสัวดี เป็นแม่หม้ายมีบุตรชายชื่อนายสัวตงชั้น สามียของนางเมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่ได้นำกำไรทองไปหมั้นลูกสาวของนายโตกกตงให้บุตรชายของตน เมื่อนายสัวตงชั้นเติบโตนางสัวดีได้เขียนจดหมายไปสอบถามเรื่องการแต่งงาน เมื่อนายโตกกตงได้รับจดหมายก็ไม่ยอมยกบุตรสาวให้เพราะเห็นว่านายสัวตงชั้นยากจน แต่ก็ไม่ยอมคืนกำไรทองให้ นางหยวนโห้งบุตรสาว เมื่อรู้ว่าบิดาไม่รักษาสัญญาจึงปลอมตัวเป็นชายเดินทางไปที่บ้านของนายสัวตงชั้น เมื่อนางได้พบนางสัวดีก็ได้บอกความจริงให้รู้

นายอาเสี้ยเจียงพ่อแม่มีฐานะร่ำรวยได้เดินทางมาชวนนายสัวตงชั้น เพื่อชวนออกไปเที่ยว และได้มาพบนางหยวนโห้งก็เกิดความพอใจ จึงได้เดินทางไปพบนายอำเภอปรึกษาหารือกัน นายอำเภอจึงให้เจ้าหน้าที่ไปจับตัวนายสัวตงชั้น มาตั้งข้อหาเป็นหัวหน้าโจรลงโทษต่าง ๆ ทำให้นายสัวตงชั้นทนความเจ็บปวดไม่ไหว จึงต้องจำยอม เมื่อนางหยวนโห้งรู้เรื่องก็ได้มาเยี่ยมนายสัวตงชั้นจึงเล่าเรื่องให้ฟัง

นายสัวตงชั้นถูกควบคุมตัวมาเจ้าหน้าที่ได้บอกความจริงให้รู้พอดีกับนายลีเม้งเป็นโจรซึ่งมีคุณธรรม ได้ยินจึงรู้ว่านายสัวตงชั้นถูกใส่ร้ายจึงเข้าช่วยเหลือ ทั้งสองจึงสาบานเป็นพี่น้องกัน นายลีเม้งให้เงินนายสัวตงชั้นไปสอบรับราชการ ส่วนนายลีเม้งก็เดินทางกลับบ้านนางสัวดีและนางหยวนโห้ง

ทางด้านนางสัวดีเมื่อรู้ว่าลูกชายถูกจับก็ให้เสียใจจนล้มป่วยและอาเสี้ยเจียงได้มาบอกให้นายสัวตงชั้นถูกฆ่าตายระหว่างทางทำให้นางตกใจจนเสียชีวิต อาเสี้ยเจียงสั่งให้คนรับใช้จุดนางหยวนโห้งไป เมื่อนายลีเม้งเดินทางมาถึงจึงรู้ว่านางสัวดีเสียชีวิต แล้วจึงออกติดตามนายหยวนโห้งไป

อาเสี้ยเจียงพานางหยวนโห้งมาหานายอำเภอ นายอำเภอเกลี้ยกล่อมให้นางหยวนโห้งยินยอมเป็นภรรยาของอาเสี้ยเจียง นางไม่ยินยอม นายอำเภอจึงตั้งข้อหาว่าคบชู้ และฆ่าแม่ผู้ตาย พอดีกับนายลีเม้งตามมาถึง และบอกขุนนายอำเภอให้ดูแลนางหยวนโห้งให้เป็นอย่างดี ถ้านางเป็นอะไรไปจะฆ่าให้ตาย

ทางด้านนายสัวตงชั้น สอบรับตำแหน่งได้ก็คิดจะแก้แค้น จึงเดินทางมากับนายลีเม้งจนถึงที่ทำการ จึงรู้ว่านางหยวนโห้งจะถูกประหาร จึงรีบเดินทางไประงับการประหารและสอบสวนใหม่ เมื่อสอบสวนจนรู้เรื่องแล้ว จึงสั่งให้จับตัวอาเสี้ยเจียงและคนรับใช้ไปขัง และปลดยศนายอำเภอและขับไล่ไปยังบ้านเกิด

ครอบครัวहरणा

นายเกาปูนและนายเกาย่งพี่น้องฝาแฝดเดินทางไปสอบจอหงวน ระหว่างทางได้เข้าไปคารวะนายลิ้มไกรเพื่อนของบิดา นายลิ้มไกรมีบุตรสาวชื่อนางยี่เจ๋ง ซึ่งทั้งสองชอบนางอยู่แล้ว เมื่อนางยี่เจ๋งมาเก็บดอกไม้สองพี่น้องก็แย่งกันจีบนางและขอความรัก นางจึงให้คนทั้งสองไปสู่ขอนางกับพ่อแม่เอง

นายเกาปูน และนายเกาย่งได้เข้าไปสู่ขอนางยี่เจ๋ง ต่อนายลิ้มไกร เมื่อนายลิ้มไกรสอบถามบุตรสาวนางก็ไม่ได้รับปากว่าจะรักกับใคร

ก่อนเดินทางนายเกาย่งได้ชวนนางยี่เจ๋งดื่มสุรา และขอนางยี่เจ๋งแต่งงานจนเวลาล่วงเลยไปจนดึก ทั้งสองมีอาการมึนเมา นายเกาย่งจึงหลับไปก่อน นายเกาปูนเข้ามาพบจึงพานางยี่เจ๋งไปพักนอนและได้ล่วงเกินนาง เมื่อนายเกาปูนตื่นขึ้นมาก็รู้ว่าตนทำผิดต่อนางยี่เจ๋ง และกลัวใครมาเห็นจึงหลบออกไป เมื่อนางยี่เจ๋งรู้สึกตัวจึงรู้ว่านางได้เสียตัวแล้ว แต่คิดว่านางได้เสียตัวให้นายเกาย่ง

พอถึงเวลาสอบคนทั้งสองได้เตรียมตัวเดินทางเข้าไปสอบรับราชการ ก่อนไปต่างคนต่างสัญญาว่าถ้าสอบได้ตำแหน่งแล้วจะกลับมาสู่ขอนางยี่เจ๋ง เมื่อทั้งสองเดินทางเข้าเมืองไปไม่นานก็สอบได้รับตำแหน่งทั้งคู่ อ๋องเต้มีคำสั่งให้เข้าเฝ้า แล้วสอบถามว่าคนทั้งสองแต่งงานหรือยัง เมื่อได้รับคำตอบจึงสั่งให้องค์หญิงเข้าเฝ้าเพื่อเลือกราชบุตรชาย แต่คนทั้งสองไม่ยอมให้องค์หญิงเห็นหน้า ทำให้องค์หญิงไม่พอพระทัย ทั้งสองจึงได้ทูลองค์หญิงว่ามีคนรักแล้วชื่อนางยี่เจ๋ง อ๋องเต้จึงมีคำสั่งให้นางยี่เจ๋งเข้าเฝ้า และสอบถามนางว่าจะเลือกใคร นางจึงเลือกนายเกาย่งเพราะคิดว่าคตินั้นนางได้เสียตัวให้นายเกาย่ง

เมื่อนายเกาปูนอภิเษกสมรสกับองค์หญิงก็ได้มอมสุราจนองค์หญิงหมดสติไป และหลบออกจากห้องไป เมื่อองค์หญิงตื่นสติและรู้ว่าจากนางสนมจึงติดตามไป

เมื่อยี่เจ๋งแต่งงานกับเกาย่งก็ได้พุดถึงคินที่ดื่มเหล้าด้วยกัน และนางได้เสียตัวให้นายเกาย่ง พอนายเกาย่งได้ฟังก็ไม่พอใจ เพราะตนไม่เคยล่วงเกินนางยี่เจ๋งเลย นางยี่เจ๋งอับอายมากจนคิดจะฆ่าตัวตาย ซึ่งเป็นเวลาที่นายเกาปูนมาพบจึงห้ามไว้ และเล่าความจริงให้นางยี่เจ๋งฟัง ทางด้านองค์หญิงได้มาพบคนทั้งสองจึงได้ต่อว่า และพานายเกาปูนไปพบนายเกาเจี๋ย

เมื่อนายเกาเจี๋ยรู้เรื่องก็ไม่โทษบุตรชายมากจึงทำร้ายนายเกาปูน พอติทางนายลิ้มไกรพร้อมคนทั้งหมดเดินทางมาถึง ก็ต่อว่านางยี่เจ๋งที่คบชู้ นายลิ้มไกรคิดจะฆ่านางยี่เจ๋งนายเกาปูนจึงเล่าเรื่องทั้งหมดให้ฟัง คนทั้งหมดจึงขอร้องให้องค์หญิงอภัยให้กับคนทั้งสอง

รักผิดตัว

นายเชียววง พ่อแม่ถูกฆ่าตายหมด แต่ตัวเองหนีรอดมาได้ระหว่างทางได้พบกับนายย้วนซิมเมื่อสอบถามได้ความแล้ว นายย้วนซิมสงสารจึงได้รับนายเชียววงเป็นบุตรบุญธรรม นายย้วนซิมมีลูกติดฝาแฝด ชื่อนายฮกเซ็ง และนางยี่หลัน มีภรรยาใหม่ชื่อนางต้งตี้ เป็นแม่หม้ายนางไม่ชอบลูกเลี้ยงเมื่อเห็นสามีพานายเชียววงมานางก็จำได้ว่าพ่อของนายเชียววงเป็นคนสั่งประหารสามีเก่าของนาง นางจึงคิดกำจัดเสีย นายฮกเซ็งรู้ว่ามารดาเลี้ยงจะกำจัดนายเชียววงจึงพากันหนีไป เมื่อนางไม่พบนายเชียววงนางจึงไล่ความนางยี่หลันว่ามีความสัมพันธ์กับนายเชียววง บิดานางโกรธมาบังคับให้นางฆ่าตัวตาย นางจึงปลอมตัวเป็นชายหลบหนีไปหลังจากที่นายเชียววง และนายฮกเซ็งหลบหนีออกมา ก็พบโจรป่า ทั้งสองจึงแยกทางกันหนี แต่นายฮกเซ็งถูกนางโจรจับไปและบังคับให้เป็นสามีของนาง พอดีกับเจ้าหน้าที่บ้านเมืองกำลังตามจับตัวนางนางจึงต้องนำกำลังออกไปต่อต้าน นายฮกเซ็งจึงหนีออกไปได้ เมื่อนางกลับมาไม่พบจึงออกติดตาม

นายฟิงหยินออกเก็บค่าเช่าที่นา ได้มาพบกับนายฮกเซ็งซึ่งปลอมตัวเป็นผู้หญิง จึงทำให้นายฟิงหยินอยากได้เป็นภรรยา จึงพากลับบ้านไปด้วย และให้นางยี่เกลียวบุตรสาวช่วยเป็นสื่อให้ นางจึงมาที่ห้องนายฮกเซ็ง นำสุราอาหารมาให้และเกลี้ยกล่อมให้แต่งงานกับบิดาของตน เมื่อทั้งสองดื่มสุราจนเมาจึงได้เสียกันเมื่อนายฟิงหยินจะเข้ามาปลุกปล้ำนายฮกเซ็ง จึงได้รู้ความจริง และโกรธมากไล่ฆ่านายฮกเซ็ง นางยี่เกลียวจึงหนีตามออกไปด้วย

ทางด้านนายเชียววงสอบรับราชการได้จึงออกติดตามนายฮกเซ็ง ส่วนนางยี่หลันปลอมตัวเป็นชายจนมาพบกับนางโจร นางโจรคิดว่าเป็นนายฮกเซ็งจึงจับตัว พอดีกับนางยี่เกลียวมาพบก็คิดว่าเป็นนายฮกเซ็งจึงถกเถียงกัน นางยี่หลันจึงหลบหนีออกไปและได้มาพบกับนายเชียววงจึงได้บอกความจริงให้รู้ ทางด้านนายฟิงหยินก็ไล่ฆ่านายฮกเซ็งจนได้มาพบคนทั้งสองความจริงจึงได้ถูกเปิดเผย ทั้งหมดจึงเดินทางไปหาบิดาและเล่าเรื่องทั้งหมดให้ฟัง เมื่อบิดาทราบความจริงจึงลงโทษนางต้งตี้ และนางก็สาบานว่าจะไม่คิดร้ายต่อใครอีก

รักต่างวัย

นายจิ๋วเสียงเต็งมีบุตรชายชื่อ จิ๋ว อิน เม่ง เขาได้ให้บุตรชายเข้าไปสอบจอหงวน ในระหว่างทาง นายจิน ฮิวเม่ง ได้เข้าไปพักแรมในสถานที่เรีงรมณ์และได้พบเห็นเจ้าของสถานที่เรีงรมณ์บังคับให้นางหยวนฮัวหลับนอนกับแขก นางไม่ยอมจึงถูกเขียนตี นายจิ๋วอินเม่งจึงบอกให้ตามตัวนางมาร้องเพลงให้ตนฟังและได้สอบถามนาง นางหยวนฮัวจึงเล่าให้ฟังว่า บิดามารดาถูกโจรฆ่าตายและได้จับนางมาขาย นายจิ๋วอินเม่งสงสารจึงเกิดรักนางและได้วางเงินไว้จำนวนหนึ่ง แต่ให้นางอยู่ที่นี้ก่อนเมื่อสอบจอหงวนได้จึงจะมารับนาง

นายติวซี้มีนิสัยเกเรมีพ่อรับราชการใหญ่โตได้ยื่นว่าสถานเรีงรมณ์แห่งนี้มีสาวงามจึงชวนคนรับใช้ออกมาเที่ยว และเกิดถูกใจนางหยวนฮัวจึงวางเงินถ้ายตัวนาง เจ้าของสถานเรีงรมณ์ได้มาบอกนาง นางจึงหลบหนีออกมา และได้พบกับนางซุ้ยยี่ ทั้งสองได้สาบานเป็นพี่น้องกันและพานางหยวนฮัวกลับบ้าน ทางด้านนายติวซี้ได้มารับนางหยวนฮัวเมื่อไม่พบนางก็ทำร้ายเจ้าของสถานเรีงรมณ์

ทางด้านนายจิ๋วเสียงเต็งบิดาของนายจิ๋วอินเม่ง เป็นคนใจบุญ ทำบุญสม่ำเสมอได้ขอ เทวดาประจำศาลเจ้าจึงแปลงกายเป็นคนเฝ้าศาลเจ้าและได้ให้นายจิ๋วเสียงเต็งกินน้ำและหลับไปเมื่อตื่นขึ้นมาก็พบว่าตนเองเป็นหนุ่มก็ดีใจ เป็นเวลาเดียวกับที่นางหยวนฮัวมาพบนาง จึงคิดว่าเป็นนายจิ๋วอินเม่งจึงเข้ามาทักเมื่อนายจิ๋วเสียงเต็งรู้ว่าบุตรชายของตนชอบสาวในสถานเรีงรมณ์จึงอ้างตัวว่าเป็นนายจิ๋วอินเม่งและบอกให้นางลืมเรื่องที่ผ่านมา นางเสียใจมากจึงกลับมาบอกนางซุ้ยยี่

นายจิ๋วอินเม่งเมื่อสอบจอหงวนได้ก็กลับมาบอกให้บิดาไปขอนางหยวนฮัว เมื่อมาถึงบ้านก็จำบิดาไม่ได้ทั้งสองจึงเล่าเรื่องทั้งหมดให้ฟังและได้ออกติดตามหานางหยวนฮัว

นายเซ่งเซ็งบิดาของนางซุ้ยยี่ ฝันว่าเทวดามาบอกเนื้อคู่ลูกสาวของตน จึงออกตามหา และได้พบกับสองพ่อลูก ต่างก็เล่าความฝันให้ฟัง และพากันกลับบ้าน เมื่อบุตรสาวรู้ว่าคนที่เป็นเนื้อคู่อายุ 71 ปี นางก็ไม่ยอม แต่เมื่อมาพบนางจึงยอมแต่งงานด้วย เมื่อนางหยวนฮัวเห็นนายจิ๋วเสียงเต็งก็คิดว่าเป็นนายจิ๋วอินเม่งจึงฉุดมือไปที่ห้องของนาง ทางด้านนางซุ้ยยี่ก็ออกมาพบนายจิ๋วอินเม่งและเขาได้เรียกนางว่าแม่ นางโกรธมากเมื่อมาพบบิดาจึงได้รู้ความจริงจึงพากันไปบอกความจริงนางหยวนฮัว

สัญญารัก

นายพั่งเจ้ง ได้หมั้นกับนางยี่หลันลูกสาวของนายก๊กไช้ และได้จ้างจดหมายที่บิดาฝากไว้มาให้ ซึ่งในขณะนั้นนายก๊กไช้เห็นว่านายพั่งเจ้งมีฐานะยากจนจึงไม่ยอมยกลูกสาวให้ เมื่อบุตรสาวรู้ก็ออกติดตามหานายพั่งเจ้งจนได้พบและให้เงินเพื่อเดินทางเข้าเมือง เมื่อบิดาทราบก็ออกติดตาม ทำร้ายนายพั่งเจ้งจนสลบไป นายเต็งชวนผ่านมาพบจึงช่วยเหลือและรับเป็นบุตรบุญธรรมต่อมาไม่นานนายพั่งเจ้งจึงออกเดินทางไปขอนางยี่หลัน นายก๊กไช้เห็นนายพั่งเจ้งมีฐานะดีขึ้นจึงยกบุตรสาวให้

ส่วนทางด้านนายเต็งชวนก็ได้เขียนป้ายประกาศว่าบ้านของตนจะมีงานแต่งงาน นางโหดคิดว่านายเต็งชวนจะแต่งงานก็โกรธจึงให้นางตัวเองบุตรสาวแต่งงานกับนางยี่หลัน ส่วนตัวเองก็เข้าพิธีแต่งงานกับนางตัวเองและได้พยายามอธิบายให้นางพั่ง แต่นางไม่ยอมเชื่อพร้อมกับไล่ตี จึงวิ่งมาหานายพั่งเจ้งให้ช่วยอธิบายให้นางพั่ง นางจึงยอมเชื่อ ทั้งสองได้เดินทางไปสอบรับราชการ เมื่อสอบได้ก็รีบเดินทางกลับบ้านเมื่อถึงบ้านก็พบว่าภรรยาของพวกเขาได้คลอดลูกชายออกมาพร้อมกัน จึงทำให้คนทั้งสองดีใจเป็นอย่างมาก

บัวน้อยคอยรัก

นางบัวดีมีบุตรสาวชื่อ นางย่าหลาน เปิดร้านขายอาหารอยู่ในชนบท วันหนึ่งมีชายหนุ่มสามคน ซึ่งมีนายเกียเอ๋อ นายคูเกียโอและนายเบ้ริ้วพิษ ได้มารับประทานอาหารที่ร้านของนางและได้พบนาง นายคูเกียโอและนายเบ้ริ้วพิษพอใจนางมาก ทั้งสองแย่งกันจีบนางต่างฝ่ายต่างอวดความร่ำรวยของตน เมื่อถึงเวลาจ่ายเงินทั้งสองได้หนีไปทิ้งให้นายเกียเอ๋ออยู่คนเดียว เมื่อนางย่าหลานออกมาเก็บเงิน นายเกียเอ๋อจึงขอออกไปตามเพื่อนก่อน นางย่าหลานจึงต่อว่านายเกียเอ๋อว่ากินแล้วจะหนี นายเกียเอ๋อจึงอธิบายให้นางฟัง ทั้งสองจึงเกิดความเห็นอกเห็นใจกัน จึงมีสัญญารักต่อกันว่า นายเกียเอ๋อจะเดินทางไปสอบรับราชการเมื่อสอบได้แล้วจะมารับนาง ทั้งสองจึงมาหานางบัวดี และนายเกียเอ๋อได้พูดจาชวนนางย่าหลาน นางจึงยกบุตรสาวให้ เมื่อถึงเวลาสอบนายเกียเอ๋อจึงเดินทางเข้าเมืองเพื่อไปสอบรับราชการ เมื่อนายเกียเอ๋อเดินทางไปแล้ว นายคูเกียโอได้เดินทางมาที่ร้านนางย่าหลานอีกครั้ง และได้พูดจาชวนนางย่าหลานเพื่อเป็นภรรยาของตนกับนางบัวดี นางบัวดีจึงบอกว่าได้ยกบุตรสาวให้นายเกียเอ๋อไปแล้ว นายคูเกียโอดีใจมากและเดินทางจากไป ต่อมาไม่นานนายเบ้ริ้วพิษก็เดินทางมาสู่ขอนางเช่นกันแต่พอเขาทราบเรื่องก็โกรธมากตรงเข้าทำร้ายนางบัวดีและฉุดลากนางย่าหลานไป

เมื่อนางย่าหลานถูกจับตัวไปก็ไม่ยอมที่จะตกเป็นภรรยาของนายเบ้ริ้วพิษนางจึงกระโดดน้ำตายแต่โชคยังดีนางย่าหลานได้รับการช่วยเหลือจากนางหุ่นเกียนและทั้งสองเข้ากันได้ด้วยดีจึงสาบานเป็นพี่น้องกัน

วันหนึ่งนายเม่งชวนคนรักของนางหุ่นเกียนจะเดินทางเข้าไปสอบรับราชการในเมือง จึงได้มาชวนนางหุ่นเกียนเข้าไปเที่ยวในเมืองด้วย และได้มาพบนางย่าหลานก็เกิดความสงสัยว่านางเป็นใครเมื่อสอบถามนางหุ่นเกียนจนรู้เรื่องแล้ว จึงชวนนางย่าหลานเดินทางเข้าเมืองไปด้วย เมื่อเข้ามาในเมืองแล้วนางย่าหลานได้พบนายเกียเอ๋อแต่ไม่ได้พูดคุยกัน นางย่าหลานร้องไห้เสียใจมาก จนล้มป่วยนายเม่งชวนและนางหุ่นเกียนสงสารนางมากจึงสอบถามความจริงจากนางย่าหลาน นางจึงเล่าให้ฟังคนทั้งสองจึงคิดที่จะช่วยเหลือให้คนทั้งสองได้พบกัน

นายเม่งชวนนั้นสอบรับราชการได้แล้ว จึงได้พบกับนายเกียเอ๋อ จึงได้ซักถามความเป็นมาจนได้ทราบความจริง นายเม่งชวนจึงชวนนายเกียเอ๋อมาที่สระบัว ซึ่งเป็นเวลาเดียวกับที่นางย่าหลานมาเก็บดอกบัวพอดี คนทั้งสองจึงได้พบกันต่างก็ดีใจมาก แต่ยังไม่ได้อยู่ด้วยกันไม่ได้ นายเกียเอ๋อจึงจากนางย่าหลานไปก่อน นหนึ่งนายเกียเอ๋อได้มีสุราจนล้มป่วย นางย่าหลานเป็นห่วงมากจึงรีบมาดูแล นายเม่งชวนจึงคิดจะลองใจนายเกียเอ๋อว่ายังรักนางย่าหลานอยู่หรือไม่จึงพูดจาว่านายเกียเอ๋อกลัวป่วยอยากให้ภรรยาของตนมาดูแลแต่เป็นโชคไม่ดีของนายเม่งชวน นางหุ่นเกียนเดินมาได้ยินพอดีนางโกรธนายเม่งชวนมากจึงเข้ามาต่อว่า จึงจำเป็นที่นายเม่งชวนจำต้องเล่าความจริงให้ฟังเสียก่อน ทั้งหมดยังอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

ภาคผนวก ค

ตำนานเทพยดา “ เจ้าแม่ทับทิม ”

(ตัวย้ายแต่งเหียง)

มูลเดิมการกำเนิดเจ้าแม่ทับทิม มีประวัติมาจากการบอกเล่าสืบต่อกันมาปรากฏว่าเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฉันในสมัยกษัตริย์ฉันทกวงมู่ตี้ (ประมาณระหว่าง พ.ศ. 537-610)ซึ่งในระหว่างสมัยนี้เอง เจ้าแม่ทับทิมได้รับการยกย่อง และแต่งตั้งให้เป็นเทพยดาแห่งความเมตตากรุณา ช่วยคุ้มครองมวลมนุษย์ให้พ้นจากสรรพภัย และขจัดความทุกข์ยากทั้งมวล

กาลต่อมา จวบกระทั่งปลายราชวงศ์หมิงต่อต้านราชวงศ์ชิง (ประมาณ พ.ศ. 2167 หรือ 360 ปีมาแล้ว) ที่เกาะไหหลำ เขตบ้นเหียง แขวงหน่าไห้ มีหมู่บ้านชื่อ ตัวย้าย ณ ที่นี้เองมีครอบครัวชาวประมงที่ยากจนครอบครัวหนึ่ง หัวหน้าครอบครัวแซ่พั่ว เป็นบุคคลที่ขยันขันแข็งมัธยัสถ์ นิยชื้อสัตย์สุจริต อาชีพหลักที่ยึดเป็นประจำเพื่อเลี้ยงปากเลี้ยงท้องก็คือ จะออกทะเลหาปลาในตอนกลางคืนทุกคืน

คืนวันหนึ่ง ทะเลเรียบ ท้องฟ้าโปร่ง ดวงดาวสุกสกา เหมาะที่จะเป็นคืนแห่งการพักผ่อนและชื่นชม แต่เขาก็ยังคงต้องนำเรือคู่ชีวิตออกหาปลาเหมือนเช่นเคย โดยมีแหทำเป็นข้อนผูกติดไว้กับหัวเรือ นาน ๆ จะยกขึ้นดูสักครั้ง ทว่าในคืนนี้ไม่ว่าจะพายทวนน้ำ หรือพายเข้าหาฝั่งทุกครั้งเมื่อยกขึ้นขึ้นดู ปรากฏว่าไม่มีปลาติดเลยสักตัวเดียว ทำให้เขาเกิดความผิดหวัง ถึงกระนั้นเขาก็กังไม่หมดความหวังเขาพยายามอีกครั้ง ในคราวนี้เขาพายเรือออกไปนอกฝั่งคะเนว่าไกลที่สุด แล้วก็เร่งฝีพายลากข้อนมุ่งเข้าสู่ชายหาด ซึ่งมั่นใจว่าครั้งนี้คงไม่ผิดหวังแน่นอน เพราะมีความรู้สึกว่ามีสิ่งของติดอยู่ในข้อนหัวเรือจึงทำให้เรือต้องออกแรงพายเพิ่มขึ้น เขามั่นใจว่าอย่างไรเสียต้องมีปลาตัวใหญ่หรือฝูงปลาจำนวนมากอยู่ในข้อนที่หัวเรื่อนั่นเอง เขาเริ่มยืมออก และเร่งเรือให้ถึงชายฝั่งเร็วขึ้น แต่เมื่อยกขึ้นขึ้นดู กลับกลายเป็นว่าสิ่งที่ยังอยู่ในข้อนหาใช่ปลาไม่ แต่เป็นเพียงท่อนไม้ท่อนหนึ่งเท่านั้น ด้วยความโมโหและผิดหวังเขาเหวี่ยงท่อนไม้นั้นและรอจนกระทั่งท่อนไม้ลอยตามน้ำไปไกล จึงหันกลับมาดกแต่งข้อนเพื่อลองใหม่ด้วยอารมณ์ที่ไม่ค่อยสดชื่นนัก ครั่งนี้เขาก็ใช้แหทวนน้ำอีกครั้งพร้อมนึกถึง ฟิน เกลือ และข้าวปลาอาหารในวันรุ่งขึ้น และก็ยังคงคิดไตร่ตรองว่าถ้าเขาไม่ได้ปลาในวันนี้แล้วจะทำอย่างไรกับวันพรุ่งนี้ ในขณะที่เขาเข็นข้อนแหและคิดกังวลอยู่นั่นเอง พลันก็มีลมทะเลปะทะหน้าเขาเบา ๆ ซึ่งเป็นเวลาเดียวกับที่เขายกข้อนนั้นขึ้น สิ่งประจักษ์แก่สายตาและยังความประหลาดใจก็คือท่อนไม้ท่อนนั้นมาอยู่ในข้อนอีก ด้วยความโมโหสุดขีด เขาเหวี่ยงท่อนไม้และข้อนไปบนชายหาดอย่างไม่ไยดี เพียงชั่วครู่เขากลับนึกขึ้นได้ว่า ไม้ท่อนนี้เขาไปทางน้ำไหลลง แต่เหตุใดจึงทวนน้ำกลับเข้ามาอยู่ในข้อนแหของเขาได้อีก เขารีบกระวีกระวาดขึ้นฝั่งพร้อมกับพิจารณาพิจารณาไม้ท่อนนั้นด้วยความมหัศจรรย์ใจ

ด้วยความประหลาดใจเขาเพ่งมองขอนไม้ นั้นพร้อมกับนึกถึงความอาภัพอัปวาสนาของตน ภายในจิตใจเฝ้าครุ่นคิดว่าเหตุใดท่อนไม้ นั้นจึงลอยทวนน้ำกลับมาและเกิดความคิดหวัง จากความงุนงงและไม่เข้าใจในเหตุผลนี้เองสร้างความหมัดหวังให้แก่เขา เขาจึงค่อยสงบสติอารมณ์ดับความโมโหในจิตใจด้วยการพำร่ภาวนาบนบานศาลกล่าวต่อท่อนไม้ นั้น โดยถือเสมือนหนึ่งว่าเป็นไม้ศักดิ์สิทธิ์ หลังจากได้บนบานศาลกล่าวแล้วเขาค่อย ๆ ประคองอุ้มท่อนไม้ไปประดิษฐานไว้ ณ หัวเรืออย่างทะนุถนอมพร้อมทั้งรับน้ำเรือดันช้อนหมั่งหน้าทวนน้ำขึ้นไปอีกครั้งด้วยความมั่นใจ คล้ายปาฏิหาริย์ ครั้งนี้ภายในช้อนแห่นบนัดไปด้วยปลานานาชนิดทั้งตัวใหญ่ตัวน้อย จากนั้นเขานำเรือช้อนแห่อีกเพียง 2-3 ครั้ง ท้องเรือสำน่อยก็เต็มไปด้วยปลา เขาปลาบปลื้ม เป็นอย่างยิ่งประจวบกับเสียงไก่ขันแว่วมาจากฝั่ง แสงสีทองเรือเรืออยู่ขอบฟ้าได้เวลาสว่าง เขารีบกกลับบ้าน ด้วยจิตใจแสนสุขที่คำอธิษฐานของเขาสัมฤทธิ์ผลหลังจากกลับถึงบ้านเขาก็เก็บเครื่องมือและนำท่อนไม้ไปวางไว้ในที่อันควรแล้วจึงนำปลาไปขายที่ตลาด วันนี้เขาขายปลาได้ราคาสูงกว่าเดิม 3 เท่า เพราะวันนี้ปลาในตลาดมีน้อยมากทำให้เขายิ่งสำนึกว่าสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเป็นเพราะปาฏิหาริย์ของท่อนไม้ศักดิ์สิทธิ์อย่างแน่นอน

ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาบุคคลแซ่พั่วผู้นี้ ก่อนจะนำเรือออกทะเลทุกครั้งจะต้องทำการเซ่นไหว้ขอพรจากท่อนไม้ ก่อนทุกครั้งและทุกครั้งเขาก็พบแต่ความสำเร็จสมหวังมีเงินมีทองมากมาย แต่สิ่งหนึ่งที่เขาลืมไม่ได้ก็คือ หากทุกอย่างเป็นเช่นนี้ทุกวันขอเวลาอีกเพียง 1 ปี เขาจะนำท่อนไม้ นั้นมาแกะสลักเป็นองค์เทวรูปเจ้าแม่ให้ใต้พร้อมทั้งสร้างศาลให้เจ้าแม่สถิตด้วยแต่จนแล้วจนรอดการแกะสลักและการสร้างศาลก็ยัง ไม่ได้ดำเนินการแต่ประการใด จนคืนหนึ่งเขานอนหลับฝันไปว่า ได้ไปยืนอยู่หน้าแท่นบัลลังก์อาสน์ที่ประดิษฐานด้วยทองคำฝังเพชรและอัญมณีสวยงามตระการตา ณ บนแท่นนั้นมีเจ้าแม่สวมเสื้อคลุมลายมังกร ประดับด้วยมงกุฎเพชรเป็นรูปหงส์ และมีฉลองพระบาทสีแดงปักลวดลายด้วยดินทองและเงินเป็นรูปดอกไม้ ประทับอยู่บนแท่นบัลลังก์ด้วยดวงพระพักตร์ที่เปี่ยมไปด้วยรอยยิ้มที่แสดงถึงความเมตตาปราณี “เจ้าแม่กล่าวแก่ผู้เฒ่าพั่วว่า เจ้ายังจำค่านบนานศาลกล่าวของเจ้าได้หรือไม่ ส่วนการตอบสนองจากสิ่งศักดิ์มีอยู่แล้วอย่างเสมอต้นเสมอปลาย ทว่าสิ่งที่เจ้าต้องกับบนเพื่อเป็นการแสดงความกตัญญููกตเวทิตา พร้อมทั้งศาลที่ประทับยังไม่ได้กระทำการเลย เมื่อเจ้ากลับไปขอให้เริ่มดำเนินการได้แล้ว ศาลถึงจะเล็กและแคบ ก็สามารถใหญ่ได้ในอนาคต ศาลไม่สวยงามไม่เป็นที่ประทับใจก็จะสวยงามได้อีกไม่นาน ทั้งนี้เพื่อจะได้เป็นเครื่องแสดงถึงเดชบารมีของเจ้าแม่และเป็นที่พึ่งพิงแก่ปวงชนที่ตกทุกข์ได้ยาก” หลังจากผู้เฒ่าได้ฟังอรรถาธิบายจากเจ้าแม่แล้วเขารู้สึกว่าตนเองยังเป็นหนี้พระกรุณย์ของเจ้าแม่ จึงรีบคุกเข่าโขกศีรษะลงกับพื้น พลางเอ่ยขึ้นว่า “ขอบพระคุณในความกรุณย์ของเจ้าแม่ ข้าจะรีบกลับไปปฏิบัติกิจที่ค้างคั้งทันที” และเขาก็ตื่นจากภวังค์คืนสู่ความปกติย้อนนึกถึงเหตุการณ์ในความฝัน เขาตัดสินใจนำทรัพย์สินเงินทองที่เก็บหอมรอมริบไว้ออกมาเพื่อดำเนินการกับบนตามที่บนบานไว้ และเพื่อเป็นการเซ่นสรวงแด่เจ้าแม่ ผู้โอบอุ้มและเมตตาแก่เขาตลอดมา

และแล้ววันนั้นตรงกับวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 10 (ตรงกับเดือน 12 ทางจันทรคติของไทย) ณ ทุ่งกว้างของบ้านดุษ้วยก็มีศาลของเจ้าแม่ดุษ้วย บังเกิดขึ้นมีพิธีเบิกพระเนตรเชิญวิญญาณของเจ้าแม่มาประทับเพื่อคุ้มครองและประสิทธิ์ประสาทแก่ปวงชนพร้อมทั้งสรรพสัตว์ที่ตกทุกข์ได้ยากและอำนวยความสะดวกให้เกิดแก่ผู้ที่วิ่งวอนให้รอดพ้นจากภัยพิบัติ และในคืนวันนั้นเองเขาได้จัดสุราอาหาร เชิญแขกเหรื่อญาติมิตรมาร่วมโดยถือว่าสุราคือน้ำอมฤต และอาหารคือเครื่องทิพย์ที่จะยังความสุขความเจริญความสำเร็จให้บังเกิดแก่ผู้มาร่วม เขาถือโอกาสเล่าเหตุการณ์ในอดีตให้ทุกคนได้รับทราบและกำหนดเอาวันพิธีนี้เป็นกำเนิดของ เจ้าแม่ดุษ้วย ซึ่งสืบเนื่องมาจนกระทั่งทุกวันนี้

หลังจากข่าวนี้ได้แพร่สะพัดพร้อมกับความศักดิ์สิทธิ์ของ “ เจ้าแม่ ” ได้ขจรขยายต่อ ๆ กันไป มีประชาชนทั้งใกล้ และไกล เดินทางมากราบไหว้ขอขบารมี ขออิทธิฤทธิ์ ขอความสำเร็จทั่วทุกตัวคน โดยเฉพาะถ้าเป็นวันคล้ายวันเกิดที่กำหนดไว้ก็จะมีประชาชนมาชุมนุมกราบไหว้กันมากมาย จนทำให้ศาลเจ้ามีขนาดคับแคบลงไป และยังมีอีกสิ่งหนึ่งที่ไม่อาจงดเว้นคืองานนมกรรมใด ๆ ก็ตามถ้ามีคนมากหน้าหลายตา พวกผู้ร้ายก็จะมีมาก แต่ด้วยอิทธิฤทธิ์ของเจ้าแม่ หากคนกลุ่มใดเป็นคนไม่ดี ก่อกรรมทำชั่ว จะต้องถูกจับได้ จากเสียงลือมาเป็นอีกประมาณร่วม 100 ปี ก็แพร่ไปถึงพระกรรของกษัตริย์เจ้าแก้ว (ระหว่าง พ.ศ.2365-2393) ในราชวงศ์เชิง (แมนจู) รวมทั้งอภิไธยขององค์เจ้าก็เป็นที่ประจักษ์แก่มวลชนกษัตริย์เจ้าแก้วจึงพระราชทานนามว่า “หน้าเทียนเอี่ยมเตียนกำเนิดห้วยหล่อย้วยเต่งเหียง” ตามพระนามนี้หมายความว่า สายฟ้า ส่องตอบจากเสียงฟ้าได้เจ้าแม่ดุษ้วย

จากประวัติ ปรากฏว่าคนจีนไหหลำ ได้เดินทางมาประเทศไทย พึ่งพระบรมโพธิสมภารในราวพุทธศักราช 2538 โดยเฉพาะคนจีนไหหลำซึ่งอาศัยอยู่บนเกาะใต้สุดของจีน ก่อนจะเดินทางสู่ประเทศไทยต้องอาศัยเรือสำเภากลับมาเป็นพาหนะผ่านแหลมอินโดจีนเข้าสู่อ่าวไทย ตลอดระยะเวลาที่อยู่ในเรือเห็นแต่น้ำกับฟ้า ชาวจีนไหหลำทุกคนอาศัยการบนบานศาลกล่าว เจ้าแม่ดุษ้วยให้คุ้มครองรักษาให้การเดินทางเป็นไปโดยสวัสดิภาพ ฉะนั้นจึงไม่เป็นการประหลาดแต่อย่างใดที่ในขณะนี้ ศาลเจ้าแม่ดุษ้วยมีอยู่ในจังหวัดต่างๆของประเทศไทยในปัจจุบัน 25 ศาล ส่วนศาลเจ้าแม่ที่อยู่สะพานซังฮี้ สามเสน ชาวจีนไหหลำได้เริ่มสร้างตั้งแต่ปีแรกที่ได้เดินทางมาถึงประเทศไทย

ภาคผนวก ง

ปฏิทินการรับงานประจำปีของจังหวัดไหล้า คณะนาศิลป์
ในช่วงเทศกาลต่างๆ ของศาลเจ้าตั้งแต่ เดือนตุลาคม พ.ศ.2543 จนถึงเดือนเมษายน พ.ศ.2544

วันที่	เดือน	พ.ศ.	อำเภอ	จังหวัด
24-26	ตุลาคม	2543	บรรพตพิสัย	นครสวรรค์
27-4	ตุลาคม-พฤศจิกายน	2543	บ้านโป่ง	ราชบุรี
5-7	พฤศจิกายน	2543	พรหมพิราม	พิษณุโลก
8-9	พฤศจิกายน	2543	พระพุทธบาท	สระบุรี
10-15	พฤศจิกายน	2543	เมือง	พิษณุโลก
16-18	พฤศจิกายน	2543	เมือง	กำแพงเพชร
19-23	พฤศจิกายน	2543	ตะพานหิน	พิจิตร
24-26	พฤศจิกายน	2543	ห้วยแถลง	นครราชสีมา
3-5	ธันวาคม	2543	วังทอง	พิษณุโลก
9-10	ธันวาคม	2543	สากเหล็ก	พิจิตร
15-17	ธันวาคม	2543	บางกระทุ่ม	พิษณุโลก
20-23	ธันวาคม	2543	เมือง	เพชรบูรณ์
5-7	มกราคม	2544	บ้านโป่ง	ราชบุรี
9-11	มกราคม	2544	โพธาราม	ราชบุรี
3-5	กุมภาพันธ์	2544	เมือง	ลพบุรี
10-12	กุมภาพันธ์	2544	สีคิ้ว	นครราชสีมา
3-5	มีนาคม	2544	คลองหลวง	ปทุมธานี
17-19	มีนาคม	2544	บ้านนา	นครนายก
29-31	มีนาคม	2544	ปากช่อง	นครราชสีมา
7-9	เมษายน	2544	ป่าโมก	อ่างทอง
28-30	เมษายน	2544	เมือง	สมุทรสาคร

ภาคผนวก จ
โน้ตเพลงประกอบการแสดงจิ้งหรีดดำ คณะนาศิลป์

เพลงตีคู่บัน

$\text{♩} = 65$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14

rit

เพลงตบ่น

♩ = 56

A musical score for a piece titled 'เพลงตบ่น' (Song of Lamentation). The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 56. The melody consists of 17 numbered measures, each containing a specific rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16 17

เพลงโห่ขวัญ

♩ = 60



เพลงตำขิดบัน

$\text{♩} = 60$

2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

เพลงโน้ตบัน

♩ = 60



เพลงโกวเตียง

$\text{♩} = 64$

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

เพลงโก้วเตียง (ต่อ)

This musical score is for the piece 'เพลงโก้วเตียง (ต่อ)' (Kwong-tiang Song (Continuation)). It is written in G major, indicated by two sharps (F# and C#) on the treble clef staff. The score consists of four lines of music, each containing measures numbered 25 through 40. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The key signature remains consistent throughout the piece.

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

เพลงโกไห่เตี๋ย

$\text{♩} = 60$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

เพลงดาเกียเคียง

♩ = 60

A musical score for a piece titled 'เพลงดาเกียเคียง' (Song of the Daga Kiang). The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is indicated as ♩ = 60. The melody consists of 24 measures, numbered 1 through 24. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The piece begins with a quarter rest in measure 1, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The melody is characterized by its rhythmic complexity and the use of slurs to group notes. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or manuscript.

เพลงตาเกียเคียง (ต่อ)



เพลงไล่ตัว

$\text{♩} = 60$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

เพลงไล่ตัว (ต่อ)

Musical score for the song "เพลงไล่ตัว (ต่อ)" (Song of Driving Away, Part 2). The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves of music, each containing measures numbered 25 through 40. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a melodic line. The first staff contains measures 25, 26, 27, and 28. The second staff contains measures 29, 30, 31, and 32. The third staff contains measures 33, 34, 35, and 36. The fourth staff contains measures 37, 38, 39, and 40.

ประวัติผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายสมพงษ์ เมืองวัฒนะ
วันเดือนปีเกิด	14 กรกฎาคม พ.ศ. 2515
สถานที่เกิด	เขตยานนาวา กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านพักครูโรงเรียนบ้านหนองผักแว่น ตำบลทองหลาง อำเภอห้วยคต จังหวัดอุทัยธานี 61170
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 4
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนบ้านหนองผักแว่น สำนักงานการประถมศึกษาอำเภอห้วยคต สำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดอุทัยธานี
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2529	ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสารสาสน์พัฒนา กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2532	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสารสาสน์พัฒนา กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2534	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน (โรงเรียนยานนาวาเวชวิทยาคม) กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2538	กศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์ไทย) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
พ.ศ. 2544	ศป.ม (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร