

ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลง
เนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2554

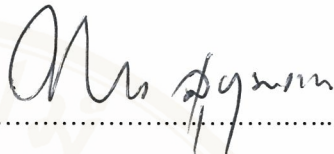
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลง
เนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย



นายทรงพล สุขุมวาท,
ผู้วิจัย



รองศาสตราจารย์อรรวรรณ บรรณจงศิลป์,
M.Ed., M.M.
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก



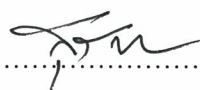
รองศาสตราจารย์โกวิท ชันศรี
M.A., Ph.D.
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม



ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พูนพิศ อมาตยกุล,
ราชบัณฑิต, M.D., M.A., Ph.D.
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม



ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,
พ.บ., ว.ว. ออร์โทปิดิกส์
คณบดี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,
กศ.บ., M.M.E., D.A.,
ประธานกรรมการประจำหลักสูตร
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

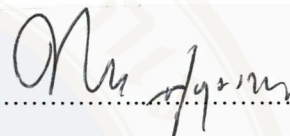
เรื่อง

ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลง
เนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

วันที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2554



นายทรงพล สุขุมวาท

ผู้วิจัย



ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พูนพิศ อมาตยกุล,

ราชบัณฑิต, M.D., M.A., Ph.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย,

กศ.บ., M.M., Ph.D.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์โกวิท ชันศิริ

M.A., Ph.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์อรรณ บรรณจงศิลป์,

M.Ed., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

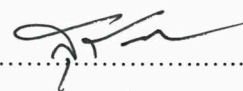


ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

พ.บ., ว.ว. ออร์โธปิดิกส์

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

กศ.บ., M.M.E., D.A.

คณบดี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความกรุณาของผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านมาด้วยความซาบซึ้งในความกรุณาของท่านอย่างสูงสุด

กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ นพ.พูนพิศ อมาตยกุล กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้ความเอาใจใส่ดูแลการทำวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัยอย่างเข้มงวดและให้ความเมตตาอนุเคราะห์ส่งเสริมจนการดำเนินการทำวิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วง และรองศาสตราจารย์อรรณพ บรรจงศิลป์ ประธานควบคุมวิทยานิพนธ์ที่ให้ความเมตตารับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ไว้อยู่ในความควบคุมดูแลให้คำชี้แนะให้แนวทางที่เป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย และรองศาสตราจารย์โกวิท ชันธิศิริ กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ผู้ให้ความเมตตา ส่งเสริม ชี้แนะประเด็นในดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกให้กับผู้วิจัย

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ผู้กรุณาชี้แนะให้คำปรึกษา แก้ไขการวิเคราะห์ดนตรีในวิทยานิพนธ์จนเสร็จสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุขและคณาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ทุกท่านที่กรุณาให้โอกาสในการเข้ารับการศึกษากับผู้วิจัย รวมทั้งวิชาความรู้ที่ถ่ายทอดและความช่วยเหลือในด้านต่างๆ

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ อาจารย์ ดร. ถนอม อินทรกำเนิด อาจารย์ ดร. จิรเดช เสตะพันธุ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล, อาจารย์สุเชาว์ ทรัพย์พานิช อาจารย์สุรินทร์ สงค์ทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์เจียนทองกุล ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิมและอาจารย์สุดจิตต์ ดุริยประณีต ที่กรุณาชี้แนะให้คำปรึกษา ให้ข้อมูลเพลง เอกสารต้นฉบับ สำเนาเพลงไทยสำเนียงจีน แก่ผู้วิจัยด้วยความเมตตา

กราบขอบพระคุณอาจารย์อำพัน เจริญสุขลาภ (จึงหมุยล้ง) ที่กรุณาให้ข้อมูลดนตรีจีนและอุปรากรจีนในทุก ๆ ด้านรวมทั้งตรวจทาน แก้ไขภาษาจีนและมาร่วมสอบผู้วิจัยด้วยความเต็มใจ

กราบขอบพระคุณนักดนตรีวงดนตรีชาเป่าและวิทยากรผู้ให้ข้อมูลทุกท่านที่กรุณาให้ผู้วิจัยร่วมสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมและเสียสละเวลาอันมีค่าในการให้สัมภาษณ์

กราบขอบพระคุณ คุณแม่ จุไรและขอบคุณ นางยุพา สุขุมวาท และบุตรทั้งสอง ผู้ช่วยพิมพ์ตรวจทานและให้กำลังใจ ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

นายทรงพล สุขุมวาท

ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย
CHINESE MUSIC IN THAILAND: MIGRATION, CONSERVATION, AND THAI CULTURAL INFLUENCES

ทรงพล สุขุมวาท 4838126 MSMS / D

ปร.ด. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: อรรถรรณ บรรณจงศิลป์, M.Ed., M.M., พูนพิศ อมาตยกุล., ราชบัณฑิต, M.D., M.A., Ph.D.,
โกวิทช์ ชันชรศิริ, M.A., Ph.D.

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นงานวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ที่ได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่ยุคราชอาณาจักรจนถึงสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ การอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ และอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน การวิจัยใช้ข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้า ข้อมูลปฐมภูมิ ข้อมูลทุติยภูมิและข้อมูลจากภาคสนาม ผลการวิจัยมีดังนี้

กระบวนการเคลื่อนย้ายดนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทยมีสาเหตุมาจากชาวจีนตอนใต้อพยพเข้ามาอยู่เมืองไทย ทำให้มีคณะจ๊วตอนใต้จากจีนและจากภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เคลื่อนย้ายเข้ามาแสดงและพักอาศัยอยู่ในเมืองไทย โดยในสมัยยุคราชอาณาจักร คณะจ๊ว พ่อค้า ขุนนางชาวจีนนำจ๊วแถบ หมิ่นหนาน กับ แยกว่ง เข้ามาแสดงในไทยและเป็นที่ยอมรับโดยเฉพาะจ๊วซิงฉิน (ลั่นฉิน) สมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีจ๊วท้องถิ่นแท้ๆ หุ่นกล่และหุ่นป่อเต้ที่เข้ามา สมัยรัชกาลที่ 4 มีจ๊วท้องถิ่นแท้ๆจะระยะต่อมาและจ๊วหุ่นไหหลำเข้ามา สมัยรัชกาลที่ 5 มีดนตรีและจ๊วกวางตุ้ง ดนตรีพิชังเต็กต่าง ๆ จ๊วแท้ที่สมบูรณ์และดนตรี ซื่อจู๋ เต้จ๊ว เข้ามา หลังจากยุคทองของจ๊วแท้ๆในไทยได้ผ่านพ้นไป การอนุรักษ์มรดกดนตรีจีนในไทยกลายเป็นสิ่งสำคัญ การศึกษาได้กระทำในด้าน (1) การสงวนรักษามี ก. ตัววัตถุปัจจัย ได้แก่ คณะจ๊ว โรงจ๊ว นักแสดง เรื่อง เพลง เครื่องดนตรี ข. สภาพสถานะของดนตรีจีนซึ่งเป็นดนตรีในจ๊วแท้ๆมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 มีคณะจ๊ว คณะร้องรำจากจีนตอนใต้เข้ามา มีสมาคมจ๊วและสมาคมดนตรีจีนต่าง ๆ ในไทย (2) การบูรณะฟื้นฟู เน้นดนตรีจ๊วและดนตรีบรรเลงของชาวจีนแท้ๆ มีการแสดงจ๊วพูดไทยโดยใช้ดนตรีแท้ๆ กิจกรรมบูรณะฟื้นฟูมี ก. การถ่ายทอด มีสถานที่ฝึกสอน ได้แก่ ชมรม สมาคม สถาบัน ข. การส่งเสริมประชาสัมพันธ์ มีสื่อแผ่นเสียง เผยแพร่ดนตรีจีนลักษณะร่วมสมัย และการแสดงสดจ๊วแท้ๆขององค์กร สมาคมจีนในไทย ในการวิเคราะห์ดนตรีจีนในไทยพบว่าอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยเห็นได้จากการที่ครูดนตรีไทยสมัยก่อนนำปัจจัยต่าง ๆ ทางดนตรีไทย เช่น บันไดเสียง ทำนองหลัก การดำเนินทำนอง จังหวะและสำนวนทำนอง มาใช้อยู่หรือสร้างใหม่ในทำนองและบันไดเสียงของเพลงไทยสำเนียงจีน ทำให้แตกต่างไปจากของเพลงจีนแท้ กล่าวคือ เน้นใช้บันไดเสียง 6 เสียง ลดการใช้โมติฟที่ 5 เน้นใช้ความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน มีค่าความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของโมติฟ (motif) เพิ่มขึ้น ค่าเฉลี่ยของจำนวนโน้ตในโมติฟ มีมากขึ้น เส้นรูปร่างเปลี่ยนเป็นแบบโน้ต 4 ตัว และมีโมติฟ แบบ 3 โน้ต น้อยกว่าเพลงจีนแท้

การศึกษานี้ครอบคลุมเรื่องราวของดนตรีจีนในประเทศไทย ค้นคว้าจากข้อมูลย้อนไปถึง 200 ปีปรากฏให้เห็นปฏิสัมพันธ์กันระหว่างดนตรีจีนกับไทย ใช้วิธีการวิเคราะห์ดนตรีเป็นแบบวิทยาศาสตร์ในเพลงไทยสำเนียงจีนให้เห็นเป็นรูปธรรมตัวเลข และยังแสดงให้เห็นความคิดสร้างสรรค์ของครูดนตรีไทยที่ทำให้ดนตรีจีนเข้าร่วมแสดงคุณค่าอยู่ในศิลปะดนตรีไทยมาจนกระทั่งถึงทุกวันนี้

คำสำคัญ : ดนตรีจีน / .ในประเทศไทย

400 หน้า

CHINESE MUSIC IN THAILAND: MIGRATION, CONSERVATION, AND THAI CULTURAL INFLUENCES

SONGPHON SUKHUMVAT 4838126 MSMS / D

Ph.D. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE : ORAWAN BANCHONGSILPA B. Ed, M. Ed, M.M.,
POONPIT AMATYAKUL M.D., M.A., Ph.D., KOVIT KANTASIRI M.A., Ph.D.

ABSTRACT

This study was a qualitative research that studied the migration of Chinese music that entered Thailand in the late Ayutthaya period to the finished absolute monarchy year, the conservation of Chinese music, and Thai cultural influences upon Chinese music in Thailand. A primary, a secondary, and fieldwork data were employed in this study. The results are as follows:

The cause of the Chinese music migration to Thailand came from the migration of the southern Chinese people, which resulted in the migration of Chinese opera troupes. This research found that, in the late Ayutthaya era, many troupes, merchants, and lords brought the Chinese operas from Minnan and Yuedong to Thailand and they became popular. The Xiqin (Lantan) was especially popular among the people. In the Thonburi and early Rattanakosin eras, Chouzhou operas, Kuileixi, and Budaixi puppets entered. In the 4th reign, the latest Chouzhou operas and Hainan operas entered. In the 5th reign, Cantonese operas and music, Gong-tek ceremonies, complete Chouzhou operas, and Sizhu's entered Thailand. After the golden age of Chouzhou operas in Thailand had passed, the conservation of this musical legacy became very important. This study examined the various lists of objects and activities that had been preserved, as well as their transmission, promotion and the advertising of restorative activities. In its musical analysis research, this study found that the Thai cultural influences came from the Thai materials used, such as the scale, theme, melodic movement, rhythm, and sound relationship. This influence came from the Thai classical songs in the Chinese style as it used different melodies and scales from those in original Chinese music: predominantly the Hexatonic scale, decreasing 5-mode, and the pentatonic characteristic which is "clear but nonconforming".. It increases the pentatonic motif value as well as the average motif notes, puts 4 notes in the motif contour, and thus 3 note motifs less than in the original Chinese music.

This study's results cover all aspects of Chinese music in Thailand. The findings are based on more than 200 years worth of data that show the interaction between Thai and Chinese music. By using a scientific method to analyze Thai classical songs in a Chinese style, this study shows the potential of the Thai music masters. This shows the value of Chinese music is still present in Thailand today.

KEY WORDS: CHINESE MUSIC / IN THAILAND

400 pages

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญตาราง	ฅ
สารบัญรูป	ด
สารบัญแผนผัง	ท
สารบัญแผนภูมิโน้ต	ธ
บทที่ 1 บทนำ	
1.1 ที่มาของปัญหาและเหตุผลเบื้องหลังการวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	6
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	7
1.4 ขอบเขตการวิจัย	8
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	9
1.6 นิยามคำศัพท์เฉพาะ	10
1.7 แนวคิดและทฤษฎี หลักการที่ใช้	13
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม	16
2.1 ความเป็นมาของดนตรีจีนในประเทศไทย	16
2.1.1 เพลง ดนตรีจีนแท้	18
2.1.2 เพลง ดนตรีจีนกลาย	19
2.2 หลักการ ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	24
2.2.1 หลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี	24
2.2.1.1 หลักการทางดนตรีวิทยา	24
2.2.1.2 วิธีการภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา	28
2.2.1.3 ทฤษฎีดนตรีไทย	28
2.2.1.4 ทฤษฎีดนตรีจีน	30

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.2.1.5 บันไดเสียงระบบแบ่งเท่าแบบไทยและจีน	37
2.2.1.6 หลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล	39
2.2.1.7 ปัจจัยในดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน	41
2.2.1.8 หลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีน	49
2.2.2 หลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางสังคมวิทยา	57
2.2.2.1 แนวคิด ทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรี (Musical Migration)	58
2.2.2.2 ทฤษฎีโครงสร้าง – หน้าที่	60
2.2.2.3 แนวคิด ทฤษฎีการอนุรักษ์	60
2.2.2.4 แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assimilation) หรือ การกลืนกลายวัฒนธรรม (Acculturation)	62
2.2.2.5 ทฤษฎีสัมพันธภาพในการพัฒนาและการแพร่กระจาย	63
2.2.2.6 ทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรม	65
2.2.2.7 ทฤษฎีการเข้าใจชนชาติอื่น	66
2.3 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	68
2.3.1 เอกสารงานวิจัยในประเทศ	68
2.3.2. เอกสารงานวิจัยต่างประเทศ	71
2.4 กรอบแนวคิดทฤษฎีในการวิจัย	74
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	77
3.1 ขั้นตอนเตรียมการเบื้องต้น	77
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล	78
3.3 ขั้นตอนการจัดกระทำกับข้อมูล	79
3.4 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	79
3.5 ขั้นเรียบเรียงผลการศึกษา การตรวจสอบผลการศึกษา	81
3.6 สถานที่ทำการวิจัยหรือจัดเก็บข้อมูล	81
3.7 อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย	81

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3.8 การนำเสนอผลการวิจัย	82
บทที่ 4 กระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรังจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย	83
4.1 ภูมิหลังคนตรังจีนในประเทศไทยในช่วงเวลาเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยา	84
4.1.1 คนตรังจีนในช่วงปลายสมัยราชวงศ์หยวนและราชวงศ์สมัยหมิง	85
4.1.1.1 ลักษณะคนตรังที่เป็นสัญลักษณ์ของธรรมเนียมจีนแท้	85
4.1.1.2 ลักษณะคนตรังที่ท้องถิ่นต่าง ๆ ของจีน	85
(1) ละครจีนหรือจิว	86
(2) ประเภทของจิว	87
(3) ส่วนประกอบของคนตรังจิว	87
(4) ลักษณะคนตรังจิว	89
(5) ภาพรวมความเป็นมาของจิวในจีน	89
4.1.2 คนตรังจีนในสมัยราชวงศ์ชิง	91
4.1.2.1 คุณฉวี	92
4.1.2.2 มหรสพอื่น ๆ	91
4.2 การเข้ามาในประเทศไทยของคนตรังจีนแท้จากอดีตถึงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น	92
4.3 การเคลื่อนย้ายของคนตรังจีนแท้ที่ได้เข้ามาอยู่ในไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (พ.ศ. 2475)	98
4.3.1 การเคลื่อนย้ายเข้ามาของคนตรังจีนแท้ในสมัยอยุธยาตอนปลาย	100
คนตรังจีนแท้สมัยอยุธยาตอนปลาย	
4.3.1.1 การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนฮกเกี้ยนในประเทศไทย	102
4.3.1.2 การแสดงจิวในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช	108
4.3.1.3 ประเภทคนตรังจิวที่เคลื่อนย้ายเข้ามาแสดงในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช	112
(1) ละครชวนหัว	112

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
(2) ประเภทดนตรีจ๊วในมณฑลทวาย	113
4.3.1.4 ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทย	117
สมัยอยุธยาตอนปลาย	
(1) ดนตรีจ๊วฮกเกี้ยน	118
(2) ดนตรี จ๊วซีฉิน	119
(3) ดนตรีจ๊วแต้จิ๋ว	122
4.3.2 การเคลื่อนย้ายเข้ามาของดนตรีจีนแท้ในสมัยกรุงธนบุรี	125
4.3.2.1 การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนแต้จิ๋วสมัย	127
กรุงธนบุรี	
4.3.2.2 การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยกรุงธนบุรี	128
4.3.2.3 ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทย	129
สมัยกรุงธนบุรี	
(1) ดนตรีจีนในการแสดงจ๊ว	129
(2) ดนตรีมโหรีจีนและดนตรีปี่กลองจีน	130
(3) ดนตรีจีนในหุ่นจีน	132
4.3.3 การเคลื่อนย้ายเข้ามาของดนตรีจีนแท้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์	134
4.3.3.1 ดนตรีจีนแท้สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น	134
(1) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนแต้จิ๋วใน	
สมัยรัชกาลที่ 1	135
(2) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 1	138
(3) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนแต้จิ๋วใน	
สมัยรัชกาลที่ 2	140
(4) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 2	141
(5) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนในสมัย	
รัชกาลที่ 3	142
(6) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 3	144

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
(7) ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น	146
4.3.3.2 ดนตรีจีนแท้สมัยรัชกาลที่ 4	147
(1) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนในสมัย รัชกาลที่ 4	148
(2) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 4	149
(3) ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทย สมัยรัชกาลที่ 4	150
4.3.3.3 ดนตรีจีนแท้สมัยรัชกาลที่ 5	158
(1) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนใน สมัยรัชกาลที่ 5	160
(2) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 5	164
(3) ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทย สมัยรัชกาลที่ 5	167
4.3.3.4 ดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยภายหลัง สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์	173
บทที่ 5 การอนุรักษ์ดนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้	182
5.1 วัฒนธรรมทางดนตรีของดนตรีจีนในประเทศไทย	182
5.2 การสงวนรักษาดนตรีจีนแท้ในประเทศไทย	184
5.2.1 ตัววัตถุปัจจัย (subject) ที่มีอยู่เดิม	186
5.2.1.1 คณะจ๊วแต้จ๊ว	186
5.2.1.2 ศาสนสถาน และโรงจ๊ว	189
5.2.1.3 บุคคลากรศิลปินที่มีชื่อเสียง	189
(1) ผู้ประพันธ์บทจ๊ว	189
(2) นักแสดง	190
5.2.1.4 เรื่องที่แสดง	191

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
5.2.1.5 เพลงและโน้ตเพลง	191
(1) คนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท ซื่อเสียน	192
(2) คนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท ตี๋เก๋า	193
(3) คนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท ซุ่ยเก๋า	194
(4) คนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท เมี่ยวถั่ง	194
(5) คนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท ซี่แย่ว	194
5.2.1.6 เครื่องดนตรี	195
(1) เครื่องดนตรีปู้	195
(2) เครื่องดนตรีปุ่น	197
5.2.2 สภาพสภาวะการเคลื่อนไหว	199
5.2.2.1 คณะจ๊ว คณะร้องรำจากจีน	202
5.2.2.2 สมาคมจ๊ว	205
5.2.2.3 กิจกรรม การดำเนินการ การจัดการ	206
5.3 การบูรณะฟื้นฟูคนตรีจีนในประเทศไทย	213
5.3.1 บุคลากร กลุ่ม คณะคนตรีที่ดำเนินการ	214
5.3.1.1 ด้านคนตรีจีนในการแสดงจ๊วแต้จิ๋ว	214
5.3.1.2 ด้านคนตรีจีนบรรเลง	216
5.3.2 องค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการ	217
5.3.3. กิจกรรม บูรณะฟื้นฟูคนตรีจีน	218
5.3.3.1 การถ่ายทอดและการส่งเสริม	219
5.3.3.2 การส่งเสริมและประชาสัมพันธ์	219
บทที่ 6 อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในคนตรีจีน	227
6.1 ขอบเขตของการศึกษา	227
6.2 อิทธิพลของวัฒนธรรมคนตรีไทยในเพลงไทยสำเนียงจีน	228
6.3 แนวคิดที่นำไปสู่การวิเคราะห์	229
6.4 การวิเคราะห์ปัจจัยและอิทธิพลของคนตรีไทยที่มีต่อเพลงไทยสำเนียงจีน	232

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
6.5.2 ระดับอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทย	281
6.5.2.1 ระบบอังกูญแจเสียง (Tonal System)	282
6.5.2.2 เส้นรูปร่าง (Contour)	284
6.5.2.3 ชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass)	285
บทที่ 7 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	289
7.1 สรุปผลการวิจัย	289
7.1.1 กระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย	289
7.1.2 การอนุรักษ์คนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้	291
7.1.2.1 การสงวนรักษา	292
7.1.2.2 การบูรณะฟื้นฟู	293
7.1.3 อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในคนตรีจีน	294
7.1.3.1 อิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทย	294
7.1.3.2 ระดับของอิทธิพล	295
7.2 อภิปรายผลการวิจัย	297
7.2.1 เกี่ยวกับกระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย	297
7.2.2 เกี่ยวกับการอนุรักษ์คนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้	299
7.2.3 เกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ในคนตรีจีน	300
7.3 ข้อเสนอแนะ	302
7.3.1 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย	302
7.3.2 ข้อเสนอแนะทั่วไป	302
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย	304
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ	321
บรรณานุกรม	376
ภาคผนวก	391
ภาคผนวก ก ลำดับราชวงศ์ของจีน	392

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
ภาคผนวก ข รายชื่อเพลงไทยสำเนียงจีน	393
ภาคผนวก ค โน้ตเพลงจีนแต่เจ้าหยาจากบางเพลงที่เคยเล่นในเมืองไทย	395
ภาคผนวก ง รูปภาพตัวอย่างวงดนตรีจีนต่าง ๆ ในประเทศไทย	398
ประวัติผู้วิจัย	400

สารบัญตาราง

ตาราง	หน้า
2.1 ตารางแสดงขนาดของขั้นคู่เสียงแบ่งเท่าในระบบเซนต์ (cent)	26
2.2 ค่าเซนต์ของสเกลที่ได้จากบันทึกในหนังสือดนตรีแต่จิ๋ว	33
2.3 เปรียบเทียบระหว่างโน้ตจีนทั้ง 3 ระบบ	36
2.4 ตารางเวลาเปรียบเทียบสมัยต่าง ๆ ของไทย – จีนและดนตรีตะวันตกถึง 2010	69
4.1 รายงานสำเนาจีนมาสยาม	101
4.2 ขอดทะเบียนสำมะโนครัวเมือง ปี ค.ศ. 1903 (รศ.122)	161
4.3 ขอดสำมะโนครัวชาวจีนแยกตามกลุ่มภาษา ร.ศ.128 (ค.ศ. 1909)	161
6.1 ตัวอย่างตารางระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM)	234
6.2 ตัวอย่างตาราง รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM)	236
6.1a ระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ก่วยกังเล้ง	239
6.1b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงก่วยกังเล้ง	240
6.2a ระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ปี่หมุดัน	241
6.2b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงปี่หมุดัน	242
6.3a ระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ไคว่เลื่อเตอหงซุน	243
6.3b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงไคว่เลื่อเตอ หงซุน	244
6.4a ระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง โป้ยโซ่ห่วย	246
6.4b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงโป้ยโซ่ห่วย	247
6.5a ระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ยิกเท้าเหลาะซัว	249
6.5b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงยิกเท้าเหลาะซัว	249
6.6a ระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง โป้ยกังเหล้ง	252
6.6b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงโป้ยกังเหล้ง	253
6.7a ระบบอิงกุกุญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลงจีนไจ้ยอ	255
6.7b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนไจ้ยอ	255

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตาราง		หน้า
6.8a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จินระลาชา	258
6.8b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจินระลาชา	259
6.9a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จินไห้วเจ้า	261
6.9b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจินไห้วเจ้า	262
6.10a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง กากีนั่ง	264
6.10b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงกากีนั่ง	265
6.11a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จินรำพัด	267
6.11b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจินรำพัด	267
6.12a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง สาธุการจีน	270
6.12b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงสาธุการจีน	271
6.13a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จินล่องหน่าย	273
6.13b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจินล่องหน่าย	274
6.14a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลงจินนำเสด็จ	276
6.14b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจินนำเสด็จ	277
6.15a	ระบบอิงกุกญแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลงจินขิมเล็ก	279
6.15b	รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจินขิมเล็ก	279

สารบัญรูป

รูป		หน้า
2.1	การเปรียบเทียบระหว่างโน้ตสากล โน้ตไทยและโน้ตจีนระบบ เซอเว ใน บันไดเสียง	27
2.2	บันไดเสียงดนตรีไทยในระบบเซนต์	29
2.3	เปรียบเทียบระดับเสียงระบบเซนต์กับระดับเสียงดนตรีไทย	29
2.4	บันไดเสียง 5 เสียงของจีนสมัยโบราณ	31
2.5	บันไดเสียง 7 เสียงของจีนสมัยโบราณ	32
2.6	การเปรียบเทียบค่าเซนต์ของระบบเสียงของจีนตามทฤษฎีกับตามข้อมูลเอกสาร	33
2.7	บันไดเสียงของดนตรีจื๊วจีน	34
2.8	เปรียบเทียบระดับเสียงระบบเซนต์กับดนตรีจีน (จื๊ว)	34
2.9	การบันทึกโน้ตดนตรีจื๊วจีนเป็นโน้ตสากลโดยทั่วไป	34
2.10	เปรียบเทียบระดับเสียงดนตรีทั้ง 3 จากการตั้งเสียงเสียง “โด” ให้ตรงกัน	34
2.11	เปรียบเทียบระดับเสียงดนตรีสากล ดนตรีจีน (จื๊ว) และดนตรีไทยเป็น หน่วยเซนต์	35
2.12	บันไดเสียงกิ่งชาล็ก	36
2.13	บันไดเสียงตั้งชาล็ก	37
2.14	บันไดเสียงอัวะซาโหว	37
2.15	การเทียบโน้ตขั้นที่ 1 (tonic) ของบันไดเสียงดนตรีไทย จีน และตะวันตกให้ เท่ากัน	39
2.16	การเทียบโน้ตขั้นที่ 2 ของสเกลระบบ 7 เสียงแบ่งเท่าให้เท่ากับระบบ 12 เสียง แบ่งเท่า	40
2.17	กระสวนจังหวะของฉิ่งและกลองตุ๊กของจีน	45
2.18	ระบบโมคในดนตรีจีนและโน้ตสำคัญในแต่ละโมค	50
2.19	การจัดบันไดเสียงประเภท 6 – 7 เสียงให้เข้ามาอยู่ในรูปแบบบันไดเสียง 5 เสียง	51
2.20	ลักษณะชัดเจนและตรงกัน (Clear and conforming)	52
2.21	ลักษณะชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน (Clear but nonconforming)	52

สารบัญรูป (ต่อ)

รูป		หน้า
2.22	ลักษณะกำกวมและไม่ตรงกัน (Ambiguous and nonconforming)	53
2.23	เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (motif contour)	56
4.1	คุณฉวี	86
4.2	เครื่องดนตรีปี่ของจ้าว	88
4.3	เครื่องดนตรีปี่นุ่นของจ้าว	88
4.4	เครื่องดนตรีปี่และปี่ในวงดนตรีของคณะจ้าวปักกิ่ง	88
4.5	จ้าวปักกิ่งปี ค.ศ.1890	92
4.6	การเล่นไปซี่ 百戏	94
4.7	เส้นทางสำคัญของชาวจีน 5 กลุ่มภาษาพูดที่เคลื่อนย้ายเข้ามาประเทศไทย	99
4.8	บริเวณที่ชาวจีนเคลื่อนย้ายเข้าพักอาศัย ทำการค้า ฯลฯ ใน/นอกกรุงศรีอยุธยา	105
4.9	บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับละครจีนโดยบาดหลวง เดอซัวลี	109
4.10	บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับละครจีนโดยเอกอัครราชทูตฝรั่งเศส ลา ลูแบร์	111
4.11	ที่ตั้งท้องถิ่นต่าง ๆ ที่จ้าวท้องถิ่นแพร่หลาย	115
4.12	แผนที่กรุงธนบุรีสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช	128
4.13	ที่ตั้งชุมชนชาวจีนแต่จ้าวในกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ 1	137
4.14	ที่ตั้งชุมชนชาวจีนในกรุงเทพฯ ๕ ปลายรัชกาลที่ 5	162
4.15	ตัวอย่างการแสดงจ้าวแต่จ้าวเรื่อง จงเลียเซียนจิว 忠烈天秋	175
5.1	ภาพยนตร์เรื่องจอมใจจักรพรรดิ 江山美人 (1959)	184
5.2	เครื่องดนตรีปี่	195
5.3	หม่อง ชิมโป	196
5.4	หม่อง เก็กล้อ	196
5.5	หม่อง คิมเกีย	196
5.6	หม่อง ไชวล้อ	196
5.7	ฉาบ	196
5.8	สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทรงกู่เจิง	197
5.9	กู่เจิง	197

สารบัญรูป (ต่อ)

รูป		หน้า
5.10	หยางฉิน	198
5.11	ซอต่าง ๆ	198
5.12	พิณต่าง ๆ	198
5.13	ขลุ่ยต่าง ๆ	199
5.14	ปี่ชอณา	199
5.15	โรงภาพยนตร์เทียนฮ้วยเทียน ที่เขาวราช ช่วงจีวเป็นที่นิยม	201
5.16	เหล่าซือ จิงหมุยลิ่ง (เม้ง ป.ปลา)	215

สารบัญแผนผัง

แผนผัง	หน้า
1.1	วัฒนธรรมในลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณีของไทย
1.2	วัฒนธรรม ประเพณีจีนที่รับเข้ามา
1.3	เพลง คนตรีจีน ที่รับเข้ามา
1.4	วัฒนธรรมเพลง คนตรีจีน ที่รับเข้ามา
1.5	วัฒนธรรมเพลง คนตรีของจีน เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองไทย
2.1	การจัดประเภทของกิจกรรมต่างๆ ในวงความรู้แห่งการอนุรักษ์
2.2	กรอบแนวคิดทฤษฎีในการวิจัย
4.1	ภาพรวมความเป็นมาของจิวในจีนยุคต่าง ๆ ที่ได้มาจากการศึกษา
4.2	วิวัฒนาการของจิวแต่จิวโดยสังเขป
6.1	เพลงจีนในประเทศไทย: เพลงจีนแท้ เพลงจีนแปลงไทยและ เพลงไทยเลียนแบบจีน
	230

สารบัญแผนภูมิโน้ต

แผนภูมิโน้ต	หน้า
2.1 ตัวอย่างเพลงจีนขลุ่ย	39
2.2 เพลงไทยเพลงจีนขลุ่ย นำมาแสดงเป็นโน้ตสากล	39
2.3 การบันทึกโน้ตเพลง จีนไฉ่ยอ ทางวง	43
2.4 การบันทึกโน้ตเพลง จีนต๋องเซียง ทางเพลง	44
2.5 การบันทึกโน้ตเพลงไทยสำเนียงจีนทาง # ทาง b และ ทาง ๕	45
2.6 ตัวอย่างสั้นของบันไดเสียง 6 เสียง เพลงจีนล่องหน่าย	45
2.7 ตัวอย่างสั้นของบันไดเสียง เพลง จีน 4 ผีท่อน 2	45
2.8 ตัวอย่างที่ 1 เพลง โป๊ยกังเหล้ง	46
2.9 ตัวอย่างห้องที่ 19- 20 ของตัวอย่างที่ 1	47
2.10 สำนวนสำเนียงทำนองไทย แบบที่ 1	48
2.11 สำนวนสำเนียงทำนองไทย แบบที่ 2	49
2.12 สำนวนสำเนียงทำนองไทย แบบที่ 3	49
2.13 สำนวนสำเนียงทำนองไทย แบบที่ 4	54
2.14 ตัวอย่างที่ 2 เพลง เป๊อะฮวยพัง	54
2.15 คัดแปลงแบบทำซ้ำทำนองต้นแบบจีน	73
2.16 ตัวอย่างที่ 3 เพลง จีนไห้วเจ้า	73
2.17 อิทธิพลด้านสำเนียงดนตรีไทย	73
6.1 เพลง ก่วยกังเล้ง	238
6.2 เพลง ไป๋หมู่ตัน	241
6.3 เพลง ไคว่เล่อเตอ หนงซุน	243
6.4 เพลง โป๊ยโซห่วย	245
6.5 เพลง ยิกเท้าเหลาะซัว	248
6.6 เพลง โป๊ยกังเหล้ง	251
6.7 เพลง จีนไฉ่ยอ	254
6.8 เพลง จีนระลาชา	257

สารบัญแผนภูมิโน้ต (ต่อ)

แผนภูมิโน้ต		หน้า
6.9	เพลง จีนไห้วเจ้า	260
6.10	เพลง กากีนั่ง	263
6.11	เพลง จีนรำพัด	266
6.12	เพลง สาธุการจีน	269
6.13	เพลง จีนล่องหนาย...	272
6.14	เพลง จีนนำเสด็จ (จีนฮ่อแห่)	275
6.15	เพลง จีนขิมเล็ก	278

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาของปัญหาและเหตุผลเบื้องหลังการวิจัย

ประเทศไทยมีความสัมพันธ์กับประเทศจีนมายาวนานตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกไว้ตั้งแต่การค้าการสำเภาของจีนกับไทยในสมัยสุโขทัยเป็นราชธานีจนถึงสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการติดต่อกันอยู่ตลอดมาร่วม 700 ปี (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2530: 46) มีคนจีนเข้ามาตั้งรกรากอาศัยอยู่เรื่อยมาในประเทศไทยซึ่งเป็นดินแดนภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ที่ชาวจีนขนานนามว่า หนานหยาง 南洋 (ทะเลใต้) (ศิริลักษณ์ มาศวิริยะกุล, 2549: 1)

ชาวจีนอพยพรุ่นแรกๆ ที่เข้ามาในไทยก่อนสมัยอยุธยาต่อมาลงมาถึงช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ได้กลายเป็นไทย โดยบางคนได้รับราชการเป็นขุน เป็นหลวง เป็นเจ้า เป็นพระยาและบุตรหลานของท่านเหล่านี้ได้กลายเป็นไทยไปหมดแล้ว ชาวจีนกลุ่มนี้เรียกว่าเป็นพวกจีนเก่า เช่น ตระกูลไกรฤกษ์ (จีนฮกเกี้ยนแซ่หลิม) เป็นต้น ส่วนพวกที่ได้อพยพเข้ามาในไทยตั้งแต่จีนมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นสาธารณรัฐในช่วงปี พ.ศ. 2455 ถือเป็นพวกจีนใหม่ ซึ่งยังไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมไทยมากนัก (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2550: 164) แต่อย่างไรก็ตาม วัฒนธรรม ประเพณีของคนจีนได้ปรับตัวเข้ามาใช้เป็นแนวการดำรงชีวิตในประเทศไทย จนแม้ชาวไทยอื่นๆ ที่ไม่ปรากฏมีเชื้อสายสืบมาจากจีนก็ยังนิยมวัฒนธรรมจีนกันไม่น้อย (เสฐียร โกเศศ, 2513: 194)

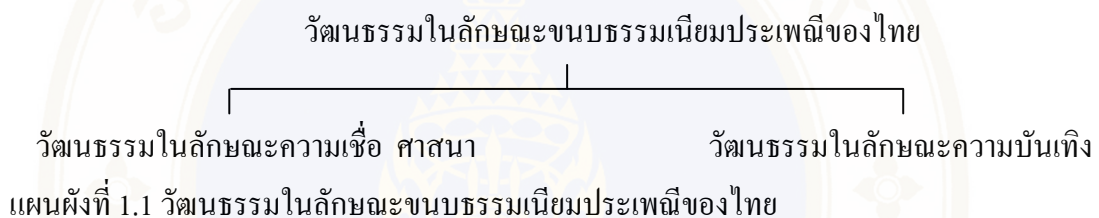
แม้แต่วัฒนธรรมจีนในเรื่องการแสดงต่าง ๆ ก็มีอยู่ในสังคมไทยมานาน ดังที่พระยาอนุমানราชชน กล่าวถึง การแสดงต่าง ๆ ของจีนที่ปรากฏในวันเทศกาลหรือตามโรงมหรสพในสถานที่ต่าง ๆ เช่น เทศกาลวันตรุษจีนและสารทจีนที่ซึ่งต้องมีพิธีเซ่นไหว้ตามประเพณี มีการแสดงเชิดสิงโตเต้นถวายเจ้าไปตามหน้าบ้าน หน้าร้านของชาวจีน หรือการแสดงมหรสพจิวในสถานที่อย่างโรงบ่อน ซึ่งข้างหน้าโรงทางที่จะเข้าบ่อน มีการปลูกเป็นโรงจิวขึ้นไว้ ที่ไหนมีชาวจีนมาก ก็จะมีการเล่นจิวสำหรับเรียกร้องให้คนมาดูจะได้ไปเล่นถั่วเล่นโปในบ่อน (สุลักษณ์ ศิวรักษ์, 2512: 41)

การดำเนินชีวิตของคนไทยในสมัยก่อนมีความสัมพันธ์กับพิธีกรรม ความเชื่อและศาสนาโดยเฉพาะพุทธศาสนามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนไทยทุกระดับชั้น เป็นบ่อเกิดของการจัดงานประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งของราชสำนักและราษฎรไทยซึ่งล้วนเป็นกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคมทั้งสิ้น การจัดงานประเพณี พิธีกรรมทำให้เกิดความรู้สึกเป็นสิริมงคลหรือความศักดิ์สิทธิ์อัน

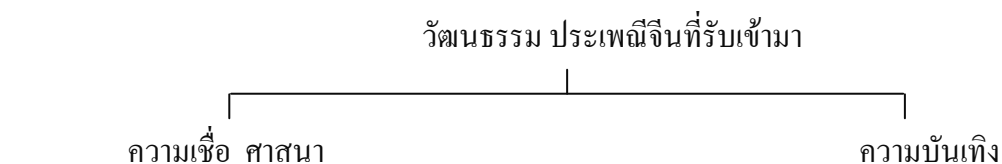
เป็นขวัญกำลังใจแก่ผู้ร่วมพิธีสร้างความเป็นปึกแผ่นอันหนึ่งอันเดียวกันของชุมชนในสังคม(ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, 2550: 4)

งานประเพณี พิธีกรรมนอกจากมีดนตรีและมหรสพเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พิธีถูกต้อง ครบถ้วนสมบูรณ์แล้ว ยังมีการเพิ่มงานสมโภชเฉลิมฉลองเข้ามาอีกเพื่อสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ร่วมงาน ก่อให้เกิดพัฒนาการของความบันเทิงในรูปแบบต่าง ๆ ขึ้นมาเป็นปรากฏการณ์ใหม่ทางวัฒนธรรม (วัฒนธรรมในลักษณะความบันเทิงของคนไทย จึงมีที่มาจากความเชื่อทางศาสนา)

ดังนั้นเมื่อพิจารณาวัฒนธรรมในลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณีของไทย พบว่ามี 2 ด้านสำคัญที่ปรากฏได้แก่ ด้านที่เป็นวัฒนธรรมในลักษณะความเชื่อ ศาสนา และด้านที่เป็นวัฒนธรรมในลักษณะความบันเทิง ดังแสดงเป็นแผนผังดังนี้



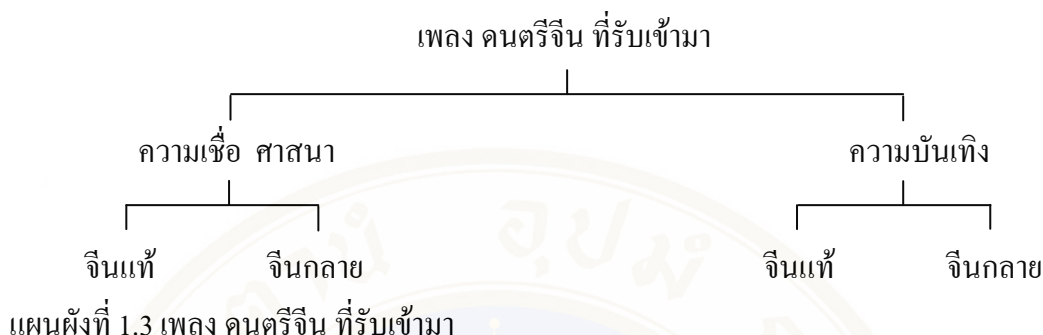
การปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาติไทยกับจีน ทำให้วัฒนธรรมจีนในลักษณะต่างๆ เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ ความคิดวิถีชีวิต ความบันเทิง ฯลฯ ที่ติดตัวมากับคนจีนนั้นได้หลั่งไหลเข้าสู่เมืองไทยอย่างต่อเนื่องมาตลอดเวลา ซึ่งวัฒนธรรมประเพณีจีนส่วนหนึ่งกรรูปจีนแท้ไว้ อีกส่วนได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมไทย ได้รับการดัดแปลง เพิ่มสีสัน ประยุกต์เพื่อทำให้เป็นส่วนหนึ่งของสังคม วัฒนธรรมไทย แต่กระนั้น ทั้งสองส่วนนี้ไม่ได้มีบทบาทเหนือวัฒนธรรมประเพณีของไทย (เรื่องเดียวกัน., 23) ดังนั้น ความเชื่อ ศาสนา ความบันเทิงของจีน จึงได้แยกย้ายไปตามด้านที่มีลักษณะแบบเดียวกันกับวัฒนธรรมในลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณีของไทย ดังนี้



แผนผังที่ 1.2 วัฒนธรรม ประเพณีจีนที่รับเข้ามา

ทางด้านความเชื่อ ศาสนาของจีนที่รับเข้ามานี้ การทบทวนวรรณกรรมพบว่าต่างก็มีดนตรีเป็นส่วนประกอบอยู่ด้วยทั้งสิ้น เช่น ดนตรีในพิธีงเด็ก โรงเจ วัดจีน ส่วนทางด้านความบันเทิง มีดนตรีในอุปรากรจีน การแสดงหุ่นจีน เทศกาลงานมหรสพของชาวจีน เป็นต้น ซึ่งเพลง

ดนตรีจีนแท้เหล่านี้ เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองไทยย่อมได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรม สังคมไทยจนมีบางส่วนเป็นจีนกลายไป แสดงเป็นแผนผังดังนี้



แผนผังที่ 1.3 เป็นลักษณะจำแนกแยกย่อยให้เห็นดนตรีจีนในประเทศไทยในมุมมองที่แสดงถึงสภาพการที่เป็นไป แต่เมื่อพิจารณาถึงมุมมองในด้านวัฒนธรรมของดนตรีแล้ว จะพบความเปลี่ยนแปลงปรับปรุงหรือการสร้างขึ้นเพื่อความเจริญงอกงามในวิถีของส่วนรวม แล้วสืบทอดต่อกันเป็นประเพณีตามความหมายของวัฒนธรรม (พระยาอนุมานราชธน, ม.ป.ป.) ปรากฏอยู่ด้วย กล่าวคือ เพลง ดนตรีจีนแท้และจีนกลายเป็นผลของการเจริญงอกงามของวัฒนธรรมในลักษณะดนตรี (แม้แต่จีนแท้ที่เข้ามายังก็มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย) แสดงให้เห็นเป็นแผนผังได้ ดังนี้



แผนผังที่ 1.4 วัฒนธรรมเพลง ดนตรีจีน ที่รับเข้ามา

ดังนั้น จีนแท้และจีนกลายจึงประกอบกันขึ้นเป็นดนตรีจีนในประเทศไทยตามที่ผู้วิจัยตั้งขึ้นเป็นหัวข้อใหญ่ในการวิจัยนี้

เพลง ดนตรีและการแสดงรูปจีนแท้ (เล่นโดยคนจีน) นั้นมีการคงรูปอยู่ในสยาม 2 แบบ คือ รูปแบบของเดิมไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลง ดนตรีในจี๊จิ้นของท้องถิ่นต่าง ๆ ดนตรีจีนในพิธีกบฏ และรูปแบบที่มีการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมวัฒนธรรมไทย เช่น จี๊จิ้นพูดไทย เป็นต้น

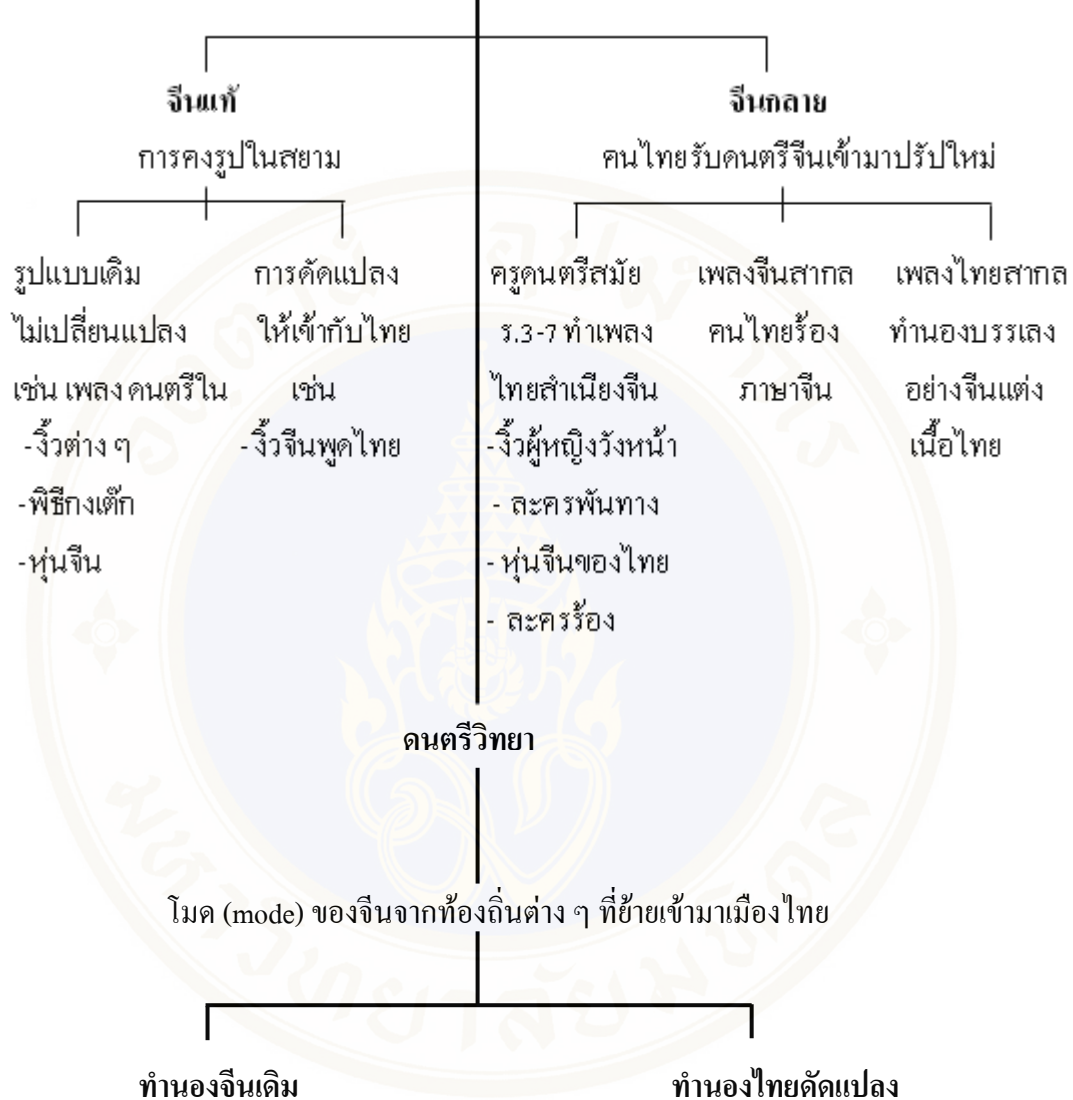
ในส่วน of เพลง ดนตรีและการแสดงรูปแบบดนตรีจีนกลาย (เล่นโดยคนไทย) จากผลของการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยสามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

1. ครุดนตรีไทยในอดีตสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชการที่ 7 ได้ทำเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมา รวมไปถึง คนตรีจีนในละครพันทาง ละครร้องเวทีและละครร้องโทรทัศน์ในเวลาต่อมา
2. เพลงจีนสากลที่มีนักร้องไทยร้องเป็นภาษาจีน ในสมัยจีนปฏิวัติ
3. เพลงไทยสากลทำนองจีนที่มีการแต่งเนื้อไทยขึ้นมา

ผลจากเพลง คนตรี รูปแบบจีนกลายทั้ง 3 ข้อนี้ ส่งผลให้เกิด ลักษณะของคนตรี การแสดงที่แปลกใหม่ขึ้นมา ทำให้เกิด บทเพลง โน้ตเพลง สถานที่โรงมหรสพ บุคลากรศิลปินในวงการขึ้นมาใหม่ นอกจากนี้ทำให้เกิดสื่อทางเสียงต่าง ๆ ที่ได้เก็บบันทึกการบรรเลง การแสดงในเวลาต่อมา เช่น แผ่นเสียง เทปบันทึกเสียง ซีดี เป็นต้น

ในงานวิจัยนี้ วัฒนธรรมเพลง คนตรีของจีนที่เข้ามาอยู่ในประเทศไทย เมื่อทำการศึกษาอย่างเป็นวิชาการด้วยศาสตร์แห่งดนตรีวิทยา (musicology) จะทำให้พบลักษณะของคนตรีจีนที่ย้ายมาอยู่ในดนตรีไทยได้หลายประการ เช่น โหมด (mode) ของจีนจากที่ต่าง ๆ ที่มาอยู่ในดนตรีไทย ว่ามีการดัดแปลงหรือคงอยู่ในรูปเดิม โดยงานวิจัยนี้ จะแสดงให้เห็นอยู่ในรูปของโน้ตสากล ซึ่งเป็นสิ่งใหม่ที่ยังไม่เคยมีปรากฏ (ตัวอย่างข้างล่างตัดทอนมาจากท่อนเดียวกันของเพลง กว๋ายกั๋งเล้ง แบบจีนแท้ เทียบกับเพลงโป๊ยกั๋งเหล้ง แบบไทย) แสดงเป็นแผนผังได้ ดังนี้

วัฒนธรรม เพลง ดนตรีของจีน เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองไทย
(ดนตรีจีนในประเทศไทย)



ด.ย. เพลง กว๋กั้งเล้ง 过江龙 ท่อนB ห้อง 3



ดัดแปลงแล้วกลายเป็นเพลงไทยป๊อปปี้กั้งเล้ง



(ในเวลาศึกษาจริง วิเคราะห์เพลงจีนเดิม 5 เพลง เปรียบเทียบกับเพลงไทยดัดแปลง 10 เพลง)

แผนผังที่ 1.5 วัฒนธรรม เพลง ดนตรีของจีน เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองไทย (ที่มา: ศาสตราจารย์ นพ. พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์)

จากภาพรวมข้างต้นที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมแสดงให้เห็นว่าดนตรีจีนหรือเพลงจีนนั้นเคลื่อนย้ายตามคนจีนเข้ามาสู่เมืองไทยเป็นเวลานานแล้ว คนไทยรู้จักคุ้นเคยกับดนตรีจีนมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์เกิดมีปรากฏการณ์ทางดนตรีที่สำคัญและเห็นเด่นชัดได้แก่ อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อดนตรีจีน ทั้งเพลง ดนตรีจีนแท้ ที่ได้มีการดัดแปลงไปตามสภาพสังคม วัฒนธรรมไทยและเพลง ดนตรีจีนกลายเพื่อเข้ามารับใช้สังคมไทย 3 ประการคือ 1) การทำเพลงไทยสำเนียงจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7, 2) เพลงจีนสากลที่คนไทยขับร้องเป็นภาษาจีน และ 3) เพลงไทยสากลทำนองจีนที่แต่งเนื้อไทย

ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญดังกล่าวมานี้ทำให้ผู้วิจัยสนใจต้องการศึกษาตามหลักการทางดนตรีวิทยา จึงได้ทำการทบทวนวรรณกรรมและสำรวจ เก็บข้อมูลภาคสนาม สัมภาษณ์ผู้รู้ผู้ให้ข้อมูลในเบื้องต้นในเรื่องดนตรีจีนในประเทศไทย จนพบข้อปัญหาที่ผู้วิจัยสามารถนำมาสู่ประเด็นคำถามวิจัยซึ่งนำมาแสดงให้เห็นเป็นข้อได้ดังต่อไปนี้

1. ดนตรีจีนแท้ ๆ เคลื่อนย้ายจากประเทศจีนเข้ามาสู่ประเทศไทยแบบใด ด้วยวิธีใด มีลำดับขั้นตอนอย่างไรและมีประเภทใดบ้างตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์
2. ดนตรีและเพลงจีนแท้ดำรงคงอยู่เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันได้อย่างไร และเมื่อดนตรี เพลงจีนแท้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยแล้ว นักดนตรีจีนดำเนินการอะไร อย่างไรและมีวิธีการจัดการแบบใด ที่ส่งเสริมให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต
3. วัฒนธรรมไทยมีอิทธิพลอย่างไรมากน้อยเท่าไรที่ทำให้ดนตรีจีนเกิดการเปลี่ยนแปลงเข้ามาทำประโยชน์ให้หรือสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

จากคำถามวิจัยดังกล่าวข้างต้นของดนตรีจีนในประเทศไทย ผู้วิจัยนำมาดำเนินการประมวลตั้งขึ้นเป็นวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังต่อไปนี้

1.2.1 เพื่อศึกษากระบวนการการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ ที่ได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่อยุธยาตอนปลายจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

เพื่อตอบคำถามวิจัยข้อ 1ที่ว่า ดนตรีจีนแท้ ๆ เคลื่อนย้ายจากประเทศจีนเข้ามาสู่ประเทศไทยแบบใด ด้วยวิธีใด มีลำดับขั้นตอนอย่างไรและมีประเภทใดบ้าง ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (พ.ศ. 2475)

1.2.2 เพื่อศึกษาเรื่องการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้

เพื่อตอบคำถามวิจัยข้อ 2 ที่ว่า ทำไมดนตรีและเพลงจีนแท้จึงยังคงดำรงคงอยู่เรื่อยมาได้ เมื่อดนตรี เพลงจีนแท้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยแล้ว นักดนตรีจีนดำเนินการอะไร อย่างไรและมีวิธีการจัดการแบบใด ที่ส่งเสริมให้คงอยู่ต่อมาได้ถึงปัจจุบัน

1.2.3 เพื่อศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

เพื่อตอบคำถามวิจัยข้อ 3 ที่ว่า วัฒนธรรมไทยมีอิทธิพลอย่างไรมากน้อยเท่าไรที่ทำให้ดนตรีจีนเกิดการเปลี่ยนแปลงเข้ามาทำประโยชน์ให้หรือสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลของการวิจัยมีประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. ทำให้ได้ผลทาง ดนตรีวิทยา (musicology) ของวัฒนธรรมดนตรีจีนที่เข้ามาสู่ประเทศไทย ได้เห็นว่าการคงรูปเดิมหรือดัดแปลงไปอย่างไร ทั้งนี้เพราะหลักการ ทฤษฎีของดนตรีวิทยานั้น เกี่ยวข้องกับการศึกษาในเรื่องของประวัติ และลักษณะเฉพาะของดนตรี จึงเป็นหลักการ ทฤษฎีที่นำมาใช้วิเคราะห์ประวัติและตัวดนตรีในงานวิจัยนี้ได้อย่างเป็นระบบตามหลักวิชาการ ผลที่ออกมา จะเห็นความแตกต่างที่ได้จากการเปรียบเทียบของการคงรูปเดิมไว้และการดัดแปลงไป ตามแผนผังที่ 1.5 ที่จะแสดงให้เห็นเป็นแบบโน้ตสากล

2. ได้ค้นพบสิ่งที่เรียกว่าเอกลักษณ์ของเพลง ดนตรีจีน กล่าวคือ ค้นพบสิ่งที่ทำให้จีนเป็นจีนหรือสำเนียงจีนที่เป็นรูปธรรมหรือพบสิ่งที่ใช้เป็นหลักการสำหรับใช้ตรวจสอบลักษณะที่เป็นแบบเฉพาะอย่างจีนที่ซึ่งสามารถนำมาใช้ประโยชน์อื่นๆ ได้ในภายภาคหน้า

3. ได้เห็นค่านิยมและการเปลี่ยนแปลงของดนตรีจีนในประเทศไทยตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน

4. ผลของการวิจัยสามารถชี้แนะแนวทางการอนุรักษ์และการพัฒนาปรับปรุงหรือประยุกต์ศิลปะดนตรีจีนในประเทศไทยเพื่อให้คงอยู่ต่อไปได้ เช่นกรณี จั๊วจินพูตไทยเป็นต้น

5. วิธีการวิเคราะห์ที่ได้จากการศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยต่อเพลงไทยสำเนียงจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7 สามารถนำไปเป็นตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนอื่นๆ ที่นอกเหนือจากที่วิเคราะห์ไปแล้วหรือแม้แต่นำไปประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์สิ่งที่ต้องการทราบในประเด็นวิเคราะห์แบบเดียวกับงานวิจัยนี้

6. การวิจัยส่งผลให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจคนไทยเชื้อสายจีนเพิ่มมากขึ้นทางด้านศิลปวัฒนธรรมไปถึงสังคมวัฒนธรรม เกื้อหนุนให้เกิดความสมัครสมานสามัคคีของคนในชาติไทยได้ทางหนึ่ง และยังเป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลทางวิชาการทางดนตรีที่มีการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์สรุป รวมทั้งเรื่องราวของสิ่งสำคัญต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นบันทึกหรืออ้างอิงได้ สำหรับศิลปปะดนตรีที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทยมาเป็นเวลาช้านานแล้วซึ่งต่อไปอาจจะพบเห็นได้ยาก ผู้รู้ผู้ให้ข้อมูลสูญหายไปหรือข้อมูลอยู่แยกย้ายกระจัดกระจายกันไปตามเวลา

1.4 ขอบเขตการวิจัย

1.4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

กำหนดเพื่อศึกษาโดยครอบคลุม

1. เนื้อหาทางการศึกษากระบวนการเคลื่อนย้ายของคนจีนแต่ละช่วง ตั้งแต่ยุคราชอาณาจักรจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์
2. เนื้อหาทางการศึกษาการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแต่ละช่วง ผู้วิจัยมุ่งเน้นเรื่อง 2 ประการคือ ดนตรีจีนรูปแบบที่ไม่เปลี่ยนแปลงและดนตรีจีนที่มีการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมไทย
3. เนื้อหาทางการศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย ผู้วิจัยมุ่งเน้นในเรื่อง การทำเพลงไทยสำเนียงจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7

1.4.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

จำแนกดังนี้

1. การบรรเลงดนตรีจีนตามสถานที่ต่าง ๆ ได้แก่ สมาคม ชมรม ของชาวจีนที่มีการซ้อม แสดงดนตรีจีนและจ๊ว รวมทั้งการบรรเลงดนตรีไทยสำเนียงจีนในบ้านครูดนตรีไทย สถาบันการศึกษา โรงมหรสพ โดยครอบคลุมการปฏิบัติงานภาคสนามของผู้วิจัยที่ต้องไปศึกษา
2. สถานที่เก็บข้อมูลที่อยู่ตามสถานที่ต่างๆ ได้แก่ ห้องสมุดของสถาบันการศึกษา ห้องสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องสมุดส่วนตัวโดยครอบคลุมการปฏิบัติงานภาคสนามของผู้วิจัยที่ต้องไปศึกษา

1.4.3 ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล

กำหนดไว้ 3 กลุ่มโดยแต่ละกลุ่มเลือกพิจารณาผู้ที่มีประสบการณ์ ความรู้ความชำนาญ และความพร้อมที่จะถ่ายทอด โดยติดต่อจำนวนคนผู้ให้ข้อมูลให้มากเพียงพอแก่ศึกษา ได้แก่

1. ครู อาจารย์ ผู้สอนในเรื่องประวัติศาสตร์ สังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยและจีน
2. นักดนตรีทั้งจีนและไทย
3. ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญอยู่ในวงการการแสดงอุปรากรจีนและเพลงจีน
4. ผู้ที่เก็บข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษานี้

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการเขียนงานวิจัย ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นดังต่อไปนี้

1. ผู้วิจัยเขียนอักษรไทยแทนเสียงภาษาจีนตามหลักการออกเสียงภาษาจีนกลาง (mandarin) แล้วตามด้วยตัวอักษรจีนธรรมดา เช่น นานหยาง 南洋 และจะใช้ (ตจ.) เมื่อเขียนตามการออกเสียงภาษาจีนแต้จิ๋ว เช่น เพลง ก่วยก้งเล้ง (ตจ.) 过江龙 สำหรับคำจีนที่ได้บัญญัติเป็นภาษาไทยไว้แล้วหรือใช้กันทั่วไปจะเขียนด้วยอักษรไทยธรรมดาเช่น เมืองแต้จิ๋ว 潮州 ราชวงศ์ฮั่น 汉 เป็นต้น

2. การเขียนคำศัพท์ภาษาจีนกลางเป็นภาษาไทยใช้ตามเกณฑ์การถ่ายทอดเสียงภาษาจีนกลางด้วยอักษรวิธีไทย-พจนานุกรม จันทโรนาถ (2543) และถ่ายทอดเป็นอักษรโรมันด้วยระบบพินอิน (pin -yin)

3. คำที่เขียนทับศัพท์จากภาษาต่างประเทศใช้ตามหลักเกณฑ์ “คำที่เขียนทับศัพท์จากภาษาต่างประเทศ ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 และรายชื่อจังหวัดในประเทศไทยถอดเป็นอักษรโรมัน”

4. คำศัพท์ภาษาจีนบางคำเมื่อแปลเป็นภาษาไทยบางครั้งใช้ความหมายแทนคำศัพท์ตัวนั้นตรงๆ เช่น วง ซุ่ยต้า 吹打 (เป่าตี) จะใช้ความหมายเป็นวงปี่กลองแทนวงเป่าตี เป็นต้น

5. ในงานวิจัยนี้มีการนำหลักการ กฎเกณฑ์ แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีสากล ตะวันตกมาร่วมใช้ในการอธิบาย วิเคราะห์ พิเคราะห์ พิสูจน์หรือใช้เปรียบเทียบเคียงกันเป็นไปตามเนื้อหา

6. เพื่อประโยชน์ในการเปรียบเทียบดนตรีจีน ไทย และสากล ผู้วิจัยได้กำหนดให้เสียงแรกของบันไดเสียงดนตรีทั้ง 3 แบบนี้เท่ากัน และใช้ค่าเซนต์ (cent) เป็นหน่วยวัดค่าความแตกต่างของระดับเสียงที่เกิดขึ้น

7. เนื่องจากวงดนตรีจีนและวงดนตรีไทยต่างก็มีสำนักของตนซึ่งมีรายละเอียดแบบแผนของดนตรีต่างกันไปในงานวิจัยนี้เมื่อไม่ได้ระบุสำนักจะหมายถึงการกล่าวถึงสิ่งที่พบเห็นเป็นสามัญ

8. ในงานวิจัยนี้ เพลงไทยสำเนียงจีนที่ได้มาจากการลอกเลียน คัดแปลงอย่างเด่นชัดมาจากเพลงจีนแท้ ผู้วิจัยถือว่าเป็นเพลงจีนที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีไทย เช่น เพลงโป๊ยกั๊กเถิง ได้มาจากการเลียนแบบ เพลงจีนแท้ กว๋ายกั๊กเถิง เป็นต้น

9. การบันทึกโน้ตเพลงไทยสำเนียงจีนกับเพลงจีนแท้เป็นโน้ตสากลโดยการทำให้โน้ตขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง (supertonic) ดนตรีไทย จีนและดนตรีสากล เท่ากัน ผู้วิจัยมุ่งเน้นแต่เฉพาะการนำไปใช้บันทึกโน้ตเพลงไทยสำเนียงจีนกับเพลงจีนแท้ให้เป็นแบบอย่างโน้ตสากล ซึ่งมีผลทำให้วิเคราะห์ชั้นคู่เสียงและอื่น ๆ ได้ตามมา วิธีการไม่ได้รวมถึงเพลงไทยที่นอกเหนือจากงานวิจัยนี้

10. เนื่องจากชื่อ “ประเทศไทย” มีการเรียกขานว่า “สยาม” ในบางช่วงเวลาตามประวัติศาสตร์ชาติไทย ดังนั้นในงานวิจัยนี้กำหนดการเรียกชื่อประเทศไทยให้ชัดเจน ตามช่วงเวลา ดังนี้ ช่วงเวลาก่อนรัชกาลที่ 4 เรียกชื่อประเทศไทยตามราชธานี เช่น ประเทศไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี หรือ สมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นต้น ช่วงรัชกาลที่ 4 ถึงปี พ.ศ. 2482 เรียก สยาม และช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482 (เป็นปีที่มีรัฐธรรมนูญแก้ไขเพิ่มเติมว่าด้วยนามประเทศมีบทบัญญัติในมาตรา 3 เรียกชื่อประเทศว่า ประเทศไทย) ถึงรัชกาลปัจจุบันเรียก ประเทศไทย (สุพจน์ ค้านตระกูล 2545)

11. ในประเทศไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ผู้วิจัยแบ่งระยะเวลาออกเป็น 2 ระยะตามการแบ่งวัฒนธรรมและศิลปกรรม (มาดยา อิงคนารถ และคณะ, 2546: 71) ได้แก่ระยะแรกหรือสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 ถึงสมัยพระเจ้าทรงธรรม (ค.ศ. 1350-1628) ระยะหลังหรือสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ถึงเสียกรุงครั้งที่ 2 (ค.ศ. 1628 - 1767)

12. โดยทั่วไปผู้วิจัยใช้คำว่า “จีว” ในความหมายว่าละครจีน

1.6 นิยามคำศัพท์เฉพาะ

ในงานวิจัยนี้ได้กำหนดคำศัพท์เฉพาะสำหรับการวิจัยดังต่อไปนี้

การเคลื่อนย้ายทางดนตรี หมายถึง การเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนซึ่งเป็นวัฒนธรรมของคนจีนที่ได้เคลื่อนย้ายอพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทยตามสถานที่ต่างๆ มาตั้งแต่อดีตและในเวลาต่อมาดนตรีจีนดังกล่าวปรากฏมีเหตุการณ์ การ

การอนุรักษ์	เปลี่ยนแปลงต่างๆ เกิดขึ้น ดังนั้น กระบวนการเคลื่อนย้ายจึงหมายถึง กระบวนการที่เกิดการเคลื่อนย้ายทางดนตรีของดนตรีจีนดังกล่าวมานี้ การอนุรักษ์ (conservation) หมายถึงการรักษาให้คงเดิม มีความหมายเป็น 2 แบบ (Vinas, 2005) คือ ความหมายแคบตรงกับคำว่า “preservation” ซึ่งเป็นกิจกรรมของการเก็บรักษาไว้อย่างที่มันเป็นอย่างอยู่โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ และความหมายกว้างตรงกับคำว่า “restoration” คือมีการนำการบูรณะ ปฏิสังขรณ์เข้ามาร่วมในกิจกรรม
แก่นทำนอง	แก่นทำนอง (กูกันอิน 骨干音 หรือ Theme) หมายถึง ทำนองที่แท้จริงของเพลงโดยตัดเอาโน้ตระดับประคา หรือที่เสริมเพิ่มเติมออกไปให้หมด คนไทยเรียกว่าทำนองหลัก (basic melody) หรือ “ลูกฆ้อง”
คนจีน คนไทยเชื้อสายจีน	หมายถึง คนจีนหรือชาวจีนที่ถือกำเนิดภายนอกราชอาณาจักรไทย หมายถึง อนุชนจีนหรือชาวจีนที่ได้รับสัญชาติไทยตามกฎหมายสัญชาติไทย
ฉวี่ไผ่	ฉวี่ไผ่ 曲牌 เป็นบทเพลงที่มีเหลืออยู่แต่เฉพาะชื่อ ส่วนเนื้อร้องที่เป็นบทกวีโคลงกลอนต่าง ๆ ไม่ปรากฏอยู่ด้วย
ช่างเซียง	ช่างเซียง 唱腔 ในงานวิจัยนี้ใช้คำว่า “ดนตรีขับร้อง”
ชุดเสียง	ชุดเสียง (เตี้ยว 调 หรือ Mode) คือ บันไดเสียงแบบ เพนตาโตนิค (pentatonic) หรือ เฮปตาโตนิค (heptatonic) ที่นำมาจัดเรียงขึ้นใหม่ โดยนำเอาเสียงทุกเสียงในบันไดเสียงดังกล่าวมาหมุนเวียนกันเป็นหลักเสียงจนครบและยึดเอาโน้ตตัวสุดท้ายของชุดเสียงเป็นหลักเสียง
เซียงเตี้ยว	เซียงเตี้ยว 腔调 ในงานวิจัยนี้ใช้คำว่า “เพลงลำเนียง”
เซียงเซียง	เซียงเซียง 声腔 ในงานวิจัยนี้ใช้คำว่า “ระบบเสียง”
ดนตรีบรรเลง	หมายถึง ดนตรีที่มีแต่เครื่องดนตรีเล่นโดยเฉพาะ
เถ้าฉวี่	เถ้าฉวี่ 套曲 หมายถึง ชุดของทำนองที่มีลักษณะคล้าย Suite ของดนตรีตะวันตก
ท่อน	ท่อน (section) หมายถึง ส่วนของทำนองเพลงมีทั้งท่อนสั้น (short section) และท่อนยาว (long section) การใช้ขึ้นอยู่กับบริบท
บันไดเสียงของจีน	หมายถึง บันไดเสียงที่มี 7 เสียงในขั้นบันได มี 2 ลักษณะคือ แบบทฤษฎีเป็นระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า ที่มีมาแต่โบราณ กับแบบปฏิบัติ เป็นระบบ Equidistant seven-tone scale ที่เครื่องดนตรีจีนยึดถือสำหรับตั้งเสียง

ป่าน	ป่าน 板 เมื่อกล่าวโดยทั่วไป หมายถึง จังหวะเคาะ (beat) เช่น 1 ป่านเท่ากับ 1 จังหวะเคาะ
ป่านเซียง	ป่านเซียง 板腔 หมายถึงรูปแบบทำนองที่จัดให้อยู่ในกลุ่มตาม มิเตอร์ (meter) ในงานวิจัยเรียกว่า “ระบบจังหวะ”
พารามิเตอร์	พารามิเตอร์ (parameter) เป็นคำที่ยืมมาจากคณิตศาสตร์มาใช้เรียกค่าขององค์ประกอบ ต่าง ๆ ของดนตรี
เพลงจีนแท้	เพลงจีนแท้ (Original Chinese Tune) เป็นเพลงดนตรีจีนที่มีต้นกำเนิดเกิดขึ้นมาโดยคนจีนในประเทศจีน สามารถทำการศึกษาหาความแท้หรือความจริงที่พิสูจน์ ตรวจสอบ ยืนยันความถูกต้องนี้ได้จากผัสสะหรือประสาทสัมผัสของมนุษย์อย่างเป็นระบบที่เรียกว่าความรู้ทางศาสตร์ (scientific knowledge)
เพลงจีนกลาย	หมายถึงเพลงที่คนไทยรับเพลงจีนแท้เข้ามาปรับใหม่กลายเป็น เพลงไทยสำเนียงจีน เพลงจีนสากลไทยร้องจีนและเพลงไทยสากลทำนองจีนเนื้อไทย
เพลงไทยสำเนียงจีน	เพลงไทยสำเนียงจีน (Thai Classical Song in Chinese Style) หมายถึงเพลงที่คนไทยทำการดัดแปลงเพลงจีนแท้ที่รับเข้า หรือ แต่งขึ้นใหม่ ในงานวิจัยแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ เพลงจีนแปลงไทย กับ เพลงไทยเลียนแบบจีน
เพลงจีนแปลงไทย	เพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting หรือเรียกโดยย่อว่า TCA) หมายถึงเพลงไทยสำเนียงจีนที่มีรากเดิมมาจากเพลงจีนแท้ที่ครูดนตรีไทยนำมาบรรเลงหรือดัดแปลง
เพลงไทยเลียนแบบจีน	(Imitated Chinese Tune Composition หรือเรียกโดยย่อว่า ICTC) หมายถึง เพลงไทยสำเนียงจีนที่ครูดนตรีไทย แต่งขึ้นมาใหม่โดยให้มีสำเนียงจีนมาก/น้อยหรือไม่มีอยู่เลย กลายเป็นเพลงที่มีแต่ชื่อเพลงเป็นชื่อจีน
สำเนียง	หมายถึง เสียง น้ำเสียง หางเสียง วิธีออกเสียง และบุคลิกลักษณะของเสียงที่ทำให้ทราบว่ามาจากชาติตระกูลใด
สำนวนสำเนียง ดนตรี	หมายถึง สำเนียงดนตรีที่เป็นรูปแบบเฉพาะของชาติหนึ่งเช่น สำนวนสำเนียงจีน หรือเรียกว่าลูกจีน

หลักเสียง	หลักเสียง (structural pitch) หมายถึง โน้ตตัวสุดท้ายของชุดเสียง โดยทั่วไปเป็นโน้ตตรงจุดพักของวลี
อุปรากรจีน	มีความหมายเช่นเดียวกับอุปรากรของชาวตะวันตกที่เป็นการแสดงที่รวมเอาการแสดงละครและดนตรีเข้าไว้ด้วยกันแต่อุปรากรจีนนั้นมีความหมายกว้างกว่าตรงที่การแสดงนั้นเป็นการรวมเอาสรรพทุกชนิดเข้าไว้ด้วยกันและเป็นสิ่งบันเทิงหลักสำหรับคนทุกชนชั้นตั้งแต่จักรพรรดิถึงไพร่ฟ้าประชาชนมาหลายศตวรรษ (Blackwood, 1991: 49) และในงานวิจัยนี้มีความหมายเช่นเดียวกับ จั๊วจิน
อิทธิพล	หมายถึง กำลังที่ยังผลให้สำเร็จ อำนาจที่สามารถบันดาลให้เป็นไปตามความประสงค์ ในงานวิจัยนี้ศึกษาอิทธิพลของเพลง ดนตรีไทยที่มีต่อเพลง ดนตรีจีนที่เข้ามาในเมืองไทยโดยศึกษาว่าทำให้เกิดสิ่งใด อย่างไร เมื่อไรและระดับเท่าใด

1.7 แนวคิดและทฤษฎี หลักการใช้

การทำวิจัยหัวข้อ ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ บรรยายเนื้อหาที่มีความสำคัญตามประเด็นต่างๆ ที่ตั้งไว้โดยการเชื่อมโยงความคิดด้วยวิธีพรรณาวิเคราะห์ (descriptive analysis)

ในด้านการวิเคราะห์ต่างๆ ทางดนตรี ผู้วิจัยนำหลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี มาใช้เป็นหลักการสำหรับการวิเคราะห์ ส่วนในด้านการวิเคราะห์ บรรยายทางด้านพฤติกรรมและบริบทต่างๆ เกี่ยวกับมนุษย์ในสังคม ผู้วิจัยนำ หลักการแนวคิด ทฤษฎีทางสังคมวิทยามาร่วมใช้อธิบาย ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.7.1 หลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี ได้แก่

1.7.1.1 หลักการทางดนตรีวิทยา

หลักการทางดนตรีวิทยาประกอบด้วยการศึกษาทางประวัติศาสตร์ (historical study) ซึ่งเป็นการศึกษาเหตุการณ์ของดนตรีและสิ่งที่เกี่ยวข้องตามลำดับของเหตุการณ์ และการศึกษาทางระบบ (systematic study) ซึ่งเป็นการศึกษาเรื่องของตัวดนตรี ได้แก่ Musical style โดยการนำลักษณะเฉพาะของดนตรีออกมาแสดงให้เห็น (Garrett, 1958: 5)

สำหรับการศึกษาทางประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยนำวิธีการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์มาใช้วิเคราะห์ประเมินเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่ออธิบายเนื้อหาตามหัวข้อวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อ ส่วนการศึกษาทางระบบ นำหลักการทางทฤษฎีดนตรีสากลกับหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีนมารวมอธิบาย เปรียบเทียบดนตรีจีนกับดนตรีไทย

1.7.1.2 วิธีการภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา

ผู้วิจัยนำวิธีการภาคสนามจากหลักการทางมานุษยดนตรีวิทยามาใช้ในงานวิจัยร่วมกับวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

1.7.1.3 ทฤษฎีดนตรีไทย

ผู้วิจัยนำระบบเสียง บันไดเสียง การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย ทำนองหลักและสิ่งที่เกี่ยวข้องมาใช้เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ เปรียบเทียบ อธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดจากปฏิสัมพันธ์ต่าง ๆ ระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีจีนที่เกิดขึ้นในงานวิจัย

1.7.1.4 ทฤษฎีดนตรีจีน

ผู้วิจัยนำทฤษฎีดนตรีจีนมาใช้เป็นพื้นฐานการวิเคราะห์ดนตรีในงานวิจัยที่สำคัญได้แก่ โหมด (mode) บันไดเสียง และวลีกลอนของเพลงจีน

1.7.1.5 หลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล

ผู้วิจัยนำหลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลมาใช้สำหรับบันทึกเพลงไทยสำเนียงจีนในงานวิจัย และผลจากการบันทึกเป็นโน้ตสากลได้ทำให้พิจารณาขั้นสูงได้

1.7.1.6 หลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีน

ผู้วิจัยนำหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีนมาใช้วิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนและเพลงจีนแท้ในงานวิจัย

ผู้วิจัยนำหลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี มาใช้อธิบายอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

1.7.2. หลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางสังคมวิทยา ได้แก่

1.7.2.1 แนวคิด ทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรี

แนวคิดทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรีจากการทบทวนวรรณกรรมได้แก่

1. ต้องเป็นทางการ ดนตรีที่ท่องเที่ยวผ่านไปมาฉาบฉวย หรือไม่เป็นทางการไม่นับเป็นการเคลื่อนย้ายทางดนตรี

2. มีปัจจัยเคลื่อนย้าย คือ ปัจจัยดึงดูดและปัจจัยผลักดัน

3. มีจำนวนมากพอที่จะก่อให้เกิดเป็นรูปธรรมการเคลื่อนย้ายหรือมีบทบาทเกิดขึ้น ซึ่งสามารถก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของกันและกันได้

4. เกิดเป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ดนตรี

ผู้วิจัยนำแนวคิดทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรี มาใช้อธิบายกระบวนการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ ที่ได้เข้ามาอยู่ในประเทศสยามตั้งแต่ยุคราชอาณาจักรจนถึงสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

1.7.2.2 ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่

ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่ นำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมและบทบาทของชาวไทยเชื้อสายจีนในการที่จะอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ๆ ดำรงประเพณีความเชื่อของตนเพื่อการอยู่ร่วมกันเป็นชุมชนที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน และการอยู่รวมเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย

1.7.2.3 แนวคิด ทฤษฎีการอนุรักษ์

ผู้วิจัยนำแนวคิด ทฤษฎีการอนุรักษ์มาใช้ร่วมกับทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ในการอธิบายการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ ๆ

1.7.2.4 แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ผู้วิจัยนำหลักการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมาใช้ร่วมอธิบายอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

1.7.2.5 ทฤษฎีสักยภาพในการพัฒนาและการแพร่กระจาย

ทฤษฎีนี้อธิบายถึงสาเหตุที่ ศิลปะดนตรีและอุปรากรจีน แพร่หลายในหมู่คนไทยเชื้อสายจีนและกลายเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในสังคมไทย

1.7.2.6 ทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรม

ทฤษฎีนี้อธิบายถึงสาเหตุที่สังคมไทยยอมรับนวัตกรรมทางศิลปะดนตรีจีน

1.7.2.7 ทฤษฎีการเข้าใจชนชาติอื่น

ทฤษฎีนี้อธิบายถึงสาเหตุของการที่คนไทยยอมรับและเข้าใจคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีนได้อย่างดีตลอดเวลาที่ผ่านมา

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ในการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยดำเนินการทบทวนเอกสาร ตำรางานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องรวมทั้งหลักการ แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย โดยการนำมาบูรณาการ สังเคราะห์ เพื่อนำไปสู่การกำหนดกรอบแนวคิดทฤษฎีของงานวิจัยนี้

2.1 ความเป็นมาของดนตรีจีนในประเทศไทย

ประเทศไทยในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีมีสัมพันธไมตรีกับประเทศจีน ปรากฏมีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมต่อกัน สมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช บรรดาช่างสังคโลก เครื่องปั้นดินเผาชาวจีนเดินทางเข้ามาอยู่ในอาณาจักรสุโขทัยมากมาย (คนัย ไชยโยธา, 2526: 89)

เมื่อชาวจีนเหล่านั้นตั้งหลักตั้งฐานได้แล้วก็ต้องการแสวงหาความสุขตามสัญชาตญาณของมนุษย์ซึ่งในสมัยนั้นดนตรีเป็นสิ่งอำนวยความสะดวกที่หาได้ง่าย คนจีนที่เข้ามาอยู่ในประเทศไทยนั้นชอบจะนำเครื่องดนตรีของตนออกมาเล่นประจำเป็นที่เบิกบานใจและเมื่อคนไทยมีโอกาสได้พบสัมผัสเพลงจีนดังกล่าว ด้วยความมีนิสัยชอบดัดแปลงอยู่แล้วจึงไม่แปลกที่จะรับสำเนียงจีนเข้ามาปนกับดนตรีไทยได้อย่างง่ายดาย แต่อย่างไรก็ตามยังหาหลักฐานเพลงไทยสำเนียงจีนที่เก่ากว่าอยุธยาตอนกลางขึ้นไปถึงสมัยกรุงสุโขทัยไม่ได้ และในสมัยกรุงเก่าเพลงสำเนียงจีนก็ยังไม่สู้จะได้รับความนิยมมากนัก (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530:153)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการฟื้นฟูราชอาณาจักรสยามให้ยิ่งใหญ่ดุจดังกรุงศรีอยุธยา เปรียบเป็นยุค เรอเนซองส์ (renaissance) ของไทยที่ทำการฟื้นฟูด้านศิลปะวิทยาการ ด้านวรรณกรรม ฯลฯ ราชสำนักวังหน้าชอบในจีนคดี คตินิยมข้างจีน พระเจ้าอยู่หัวทรงให้คณะทำงานแปลพงศาวดารจีนมาเป็นภาษาไทย ซึ่งมักมีผู้สูงศักดิ์เป็นผู้ดำเนินการแปล เช่น กรมพระราชวังบวรสถานพิมุขหรือกรมพระราชวังหลัง แปลและเรียบเรียง ไซ่อ้นเจ้าพระยาพระคลัง(หน) แปล สามก๊ก เป็นต้น (พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, 2544: 107)

การได้อ่านเรื่องวรรณคดีจีนทำให้คนไทยชอบดูจ๊วมากขึ้นเพราะสามารถเดาเรื่องราวได้ (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2526: 150) ทำให้คนไทยที่ชมมีโอกาสได้ฟัง ได้เห็นการแสดงของจีนทั้ง

ดนตรีและเพลงจีนในเรื่องแปลดังกล่าว ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงโปรดให้แปลเรื่อง เลียดก๊ก ห้องสิน และตั้งอัน ซึ่งพนักงานแปลมีถึง 12 คน และโปรดให้หัดจิวจินอีกด้วย (ตะเกียงคู่, 2534: 33) การแปลมีต่อมาจนกระทั่งหนังสือพงศาวดารจีน ปรากฏว่ามีมากกว่า 34 เรื่อง ดังที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพรวบรวมไว้ หรือ 35 เรื่องตามที่คุรุสภาจัดพิมพ์ (ขวัญดีรักพงศ์, 2526: 177)

หัวข้อหัวข้อที่สำคัญคือสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเพราะถือว่าเป็นยุคสำคัญที่สุดที่มีการเคลื่อนไหวทางด้านวัฒนธรรมประเพณีและศิลปกรรมแบบจีนอย่างรุนแรง

สาเหตุประการแรก พระองค์ทรงโปรดปรานศิลปกรรมแบบจีนจนกล่าวได้ว่าเป็นแบบอย่างพระราชนิยม (มานพ ถนอมศรี, 2530: 166) ในสมัยที่ทรงดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ซึ่งทรงปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้กำกับราชการกรมท่าในสมัยรัชกาลที่ 2 บรรดาพ่อค้าสำเภารจีนทั้งหลายได้นำศิลปวัตถุของจีนมาถวาย เป็นเครื่องสลักหินตุ๊กตาหินขนาดกลาง ขนาดใหญ่ที่นำมาใส่เรือสำเภาเอาไว้กันเรือโคลงเคลงที่เรียกว่าเครื่องอับเฉาเรือในเที่ยวกลับ ซึ่งพระองค์ได้ทรงรวบรวมไว้ก่อน ครั้นเมื่อได้เถลิงถวัลย์ราชสมบัติเป็นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์วัดทั้งสิ้น 60 วัด ในจำนวนนี้เป็นสถาปัตยกรรมแบบจีน 15 วัดที่รวมเอาประติมากรรมและศิลปกรรมจีนเข้ามาไว้ด้วย เช่น วัดเทพธิดาราม วัดมหรณพาราม วัดราชโอรสาราม ฯลฯ นอกนั้นเป็นวัดที่มักจะพบศิลปกรรมแบบอย่างจีนเจือปนอยู่ (เรื่องเดียวกัน, 169)

ประการที่สอง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้มีความสามารถทางการค้าสำเภารจีน ทรงได้รับสมัญญานามว่า “เจ้าสัว” เมื่อครั้งทรงดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระองค์ทรงมีพระสหายจีนที่ร่วมทำการค้ากับพระองค์จนมีเกียรติยศร่ำรวยอยู่หลายคน เช่น พระยาอินทรากร (เป็นคนจีนฮกเกี้ยนตระกูลหลิม และมีพี่ชายคือพระยาไกรโกษา ตำแหน่งจตุสดมภ์ในพระราชวังบวร ต่อมาพี่น้องสองท่านนี้เป็นต้นตระกูลไกรฤกษ์ ขุนนางสังกัดกรมท่าซ้าย) มีหน้าที่ติดต่อกับพ่อค้าจีนโดยเฉพาะ (ซึ่งได้กราบบังคมทูลให้ตั้งโรงบ่อนเบี้ย โรงหวย ก.ข. เพื่อเก็บภาษีอากร อำนวยประโยชน์ให้กับท้องพระคลังในด้านการเพิ่มพูนรายได้ของแผ่นดิน (ณรงค์ พ่วงพิศ, 2530: 42) การมีโรงบ่อนเบี้ย โรงหวย ก.ข. ทำให้มีการแสดงจิวการแสดงดนตรีเอาไว้เรียกลูกค้า หรือเล่นให้ดูระหว่างการรอหอยออก เพราะจิวเงินเป็นมหรสพที่นิยมในสมัยนั้น

การที่พระยาอินทรากรมีโอกาสเป็นใหญ่ในวงราชการไทย และมีความสัมพันธ์อันเครือญาติกับราชวงศ์จักรีมีบทบาทสำคัญในการชักจูงคนจีน โดยเฉพาะทางตอนใต้ให้เข้ามาทำมาหากินในเมืองไทยมากขึ้น (เรื่องเดียวกัน) ซึ่งในขณะนั้นราชการมีงานก่อสร้างโครงการต่างๆ ที่ต้องอาศัยแรงงานจากชาวจีนอพยพ ทำให้มีคนจีนหลั่งไหลเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารอย่างมากมาย

ในช่วงเวลาบ้านเมืองสงบนั้น มีการละเล่น การแสดงของทั้งจีนและไทยเกิดขึ้น มีการรับหุ่นจีนเข้ามาเล่นทำให้เกิดเพลงสำเนียงจีนตามหุ่นเข้ามา เพลงจีนจึงเริ่มมีบทบาทในมหรสพของไทย (เรื่องเดียวกัน.,154)

เพลงดนตรีจีนได้รับอิทธิพลจากสังคม วัฒนธรรมไทย โดยนำมาทำให้เป็นส่วนหนึ่งของดนตรี มหรสพไทย และเริ่มปรากฏมีลักษณะเป็นจีนแท้กับจีนกลายชัดเจนเกิดขึ้นมาดังนี้

2.1.1 เพลง ดนตรีจีนแท้

การทบทวนวรรณกรรมแสดงให้เห็นถึงตอนเวลาสำคัญ 2 ตอนของดนตรีจีนแท้ในประเทศไทย ได้แก่ตอนที่เริ่มตั้งแต่มีดนตรีจีนเข้ามาในประเทศไทยจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และในตอนที่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งสามารถพบลักษณะดนตรีที่สำคัญดังต่อไปนี้

จากอดีตมาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏมีการพบเห็นดนตรีจีนอยู่ใน 4 ลักษณะสำคัญ ได้แก่

1. ดนตรีที่ปรากฏในจ๊วคนหรือที่เรียกว่าละครจีนยุคเก่า 4 ชนิดคือ เจิ้งอินซี 正音戏 ไปจื้อซี 白字戏 ซิฉินซี 西秦戏 และ เว่ยเจียงซี 外江戏 ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พรพธน์ จันทโรนายนท์, 2546: 70) มีปรากฏในจ๊วมหรสพนานาชนิดที่จัดฉลอง (ชนัยวรรณคดี, 2526: 170)

2. ดนตรีที่ปรากฏในการเล่นจ๊วหุ่นจีนตั้งแต่ที่มีฉบับปักไว้ครั้งแรกสุดใน พ.ศ. 2316 (เอนก นาวิกมูล, 2516: 16)

3. ดนตรีปี่กลองที่เล่นอยู่ตามขบวนแห่ เต้นสิงโต และวงมโหรีจีนที่มีเครื่องดนตรีจีนต่างๆ มาผสมบรรเลงเฉลิมฉลองตามเทศกาลงานมงคลและการแสดงดนตรีของชาวจีน รวมทั้งที่เล่นอยู่ตาม ชมรม สมาคม มูลนิธิ ต่าง ๆ ของชาวจีน

4. ดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาของชาวจีนที่มีดนตรีประกอบ เช่น พิธีงิ้วเด็ก พิธีในศาลเจ้า พิธีในโรงเจ

ในตอนที่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏมีการพบเห็นดนตรีจีนอยู่ใน 5 ลักษณะสำคัญ ได้แก่

1. ดนตรีจ๊วที่พัฒนาต่อมาเป็นจ๊วท้องถิ่นของจีนเช่น จ๊วฮกเกี้ยน จ๊ววางตุ้ง จ๊วไหหลำ และจ๊วแต้จิ๋ว

2. ดนตรีที่ปรากฏในการเล่นจ๊วหุ่นจีนเช่น หุ่นจีนฮกเกี้ยน หุ่นจีนไหหลำ

3. ดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาของชาวจีนที่มีดนตรีประกอบ เช่น พิธีงิ้วเด็ก พิธีใน

ศาลเจ้า พิธีในโรงเจ และดนตรีประกอบการสวดมนต์ในวัดจีน

4. ดนตรีปี่กลองที่เล่นอยู่ตามขบวนแห่ เต้นสิงโต และวงมโหรีจีนที่มีเครื่องดนตรีจีนต่าง ๆ มาผสมบรรเลงเฉลิมฉลองตามเทศกาลงานมงคลของชาวจีน รวมทั้งที่เล่นอยู่ตาม ชมรม สมาคม มูลนิธิ ต่าง ๆ ของชาวจีน ฯลฯ

5. เพลง ดนตรีในการแสดงงิ้วจีนยุคไทย

โดยที่ 4 ข้อแรกยังคงรูปดนตรีจีนไว้ไม่เปลี่ยนแปลง ในขณะที่ข้อ 5 มีการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมไทย

2.1.2 เพลง ดนตรีจีนกลาย

ดนตรีจีนแท้เมื่อเข้ามาอยู่ในประเทศไทยเป็นเวลานาน โบราณจารย์ทางดนตรีไทยย่อมจะต้องมีปฏิสัมพันธ์รับรู้ดนตรีจีนอยู่บ้างไม่มากก็น้อย และด้วยความความปรารถนาของท่านเหล่านั้น เมื่อได้ยิน ได้ฟังหรือลองเล่นเพลงจีนแท้ๆ แล้ว ย่อมนำเพลงจีนแท้เหล่านั้นมาเล่นดัดแปลงหรือแต่งใหม่ให้เป็นไปตามอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของตนกลายเป็นเพลงจีนกลายขึ้นมา ซึ่งเห็นเด่นชัดที่สุดนับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา สามารถ แบ่งลักษณะดนตรีออกไปตามลำดับเหตุการณ์สำคัญทางดนตรีของไทย ดังต่อไปนี้

2.1.2.1 เพลงไทยสำเนียงจีนสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7

ในวังของสมเด็จพระเจ้าฟ้าน้อยหรือพระนามว่าสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ (ต่อมาทรงเฉลิมพระยศเป็นพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) ทรงมีทั้งนักดนตรีไทยและนักดนตรีจีนอยู่ในพระอุปถัมภ์ พักอาศัยอยู่ไม่ห่างกัน ดังนั้นการแลกเปลี่ยนเพลงกันจึงเกิดขึ้นได้ประกอบกับความสามารถของครุมี (แขก) ในยุคนั้นทำให้เกิดเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมาใหม่อีกมากมาย นอกจากนี้คนไทยเชื้อสายจีนยังมีการว่าจ้างจี๊มาฉลองสมโภชศาลเจ้าอยู่เสมอ แม้ว่าจี๊จะเป็นที่รู้จักกันมาตั้งแต่ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ตามหลักฐานเก่าแก่ที่สุดที่พบการเข้ามาของจี๊คู่มือไทยหรือสยามในสมัยนั้นจากจดหมายเหตุของบาทหลวง เดอซัวลี และลาลูแบร์ (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2543: 70) แต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้เองที่ได้รับการว่าจ้างเข้ามามากขึ้น เป็นสาเหตุให้การแสดงจี๊ต่าง ๆ ขยายเข้ามาสู่ประเทศไทย (เรื่องเดียวกัน., 228)จนกลายเป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 5 (เรื่องเดียวกัน, 2: 71)

กล่าวกันว่าเจ้านายบางพระองค์มีจี๊ครอบครองถึง 2 - 3 โรง และจี๊แต่จี๊เป็นจี๊ที่ได้รับนิยมสำหรับคนไทยเชื้อสายจีน สาเหตุเป็นเพราะชาวจีนในเมืองไทยส่วนใหญ่เป็นชาวแต้จิ๋วพอปรักกับคนจีนกลุ่มอื่นเช่น จีนแคะ จีนไหหลำ จีนฮกเกี้ยน ต่างก็พูดภาษาแต้จิ๋วได้ทั้งหมด ยิ่งช่วยส่งเสริมให้จี๊แต่จี๊เป็นที่ต้องการสำหรับกิจกรรมต่าง ๆ ของชุมชนชาวจีนในเมืองไทย

ในสมัยวังหน้ารัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (พระเจ้าลูกเธอพระองค์ใหญ่ของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) มีความสนพระทัยหุ่นจีนที่กำลังเป็นที่นิยมแพร่หลาย ได้แก่ หุ่นไหหลำ หุ่นแต้จิ๋ว หุ่นฮกเกี้ยน จนแม้แต่ชั้นพระมหากษัตริย์ คือพระปิยะมหาราช ก็ทรงโปรดทอดพระเนตรหุ่นจีนมาก (ตะเกียงคู่, 2534: 33) ซึ่งการแสดงหุ่นจีนมีลักษณะเช่นเดียวกับการเล่นจ๊ว ดังนั้นทุกอย่างจึงเป็นแบบจ๊วทั้งหมด ทั้งเครื่องดนตรี การแต่งกาย บทร้อง บทพากย์ บทเจรจา (เรื่องเดียวกัน., 34)

กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ทรงพระราชนิพนธ์บทเล่นหุ่นเขียนเป็นภาษาไทย เท่าที่พบมี 2 เรื่อง คือ ขวัญรัก ตอนกิมจินตุด ตีเมือง ลูอันจิ๋ว แดกตามเรื่องราวของจินแต่ใช้ภาษาไทยเป็นพื้นมีแทรกภาษาจีนบ้างเล็กน้อย และเรื่องเบ็ดเตล็ด หลวงจินเจ้าชู้เกี่ยวกับผู้หญิง ที่ทรงแต่งออกแนวตลกขบขัน (เอนก นาวิมูล, 2526:163)

ศิลปะการแสดงจ๊วท้องถิ่นทางตอนใต้ของจีนที่คนไทยรู้จักในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้แก่วางต้ง จ๊วแต้จิ๋ว จ๊วไหหลำและจ๊วฮกเกี้ยนเป็นต้น จ๊วจินเหล่านี้มีดนตรีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญเพราะจ๊วเป็นการละเล่นอย่างหนึ่งของจีนที่เรียกว่า “ซีจวี่” 戏曲 แปลความตามตัวอักษรได้ว่า “นาฏกรรมที่ใช้เพลงเป็นหลัก” (ถาวร ลิกขโกศล, 2543: 33)

โดยที่ดนตรีในจ๊วมีหน้าที่หลัก 2 อย่าง คือ 1. เพื่อบรรเลงคลอตามเสียงขับร้องของผู้แสดงให้เกิดอารมณ์และบรรยากาศที่กลมกลืนกับเนื้อเพลงและบรรเลงสลับกับการขับร้องหรือขับกล่อมบทหรือกรองเพื่อให้โอกาสผู้ขับร้องได้พักเสียงหรือพักเหนื่อย 2. เพื่อให้จังหวะบอกสัญญาณหรือกำกับการเล่นไหว ท่าทาง อิริยาบถสำคัญของการแสดง และลีลาระบำต่างๆ รวมทั้งให้คิว การเปลี่ยนฉาก การเข้าและออกของตัวละครเป็นต้น

ศิลปินไทยเริ่มนำการแสดงจ๊วจินเหล่านี้มาประยุกต์ให้เข้ากับสังคมไทย โดยเข้ามาใช้ในการละครไทย เช่น จ๊วผู้หญิงวังหน้า หรือบทและกระบวนรำในละครพันทางสมัยรัชกาลที่ 5 เรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสาซึ่งพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้นำกระบวนรำแบบจ๊วมาใช้กับตัวละครฝ่ายจีน (ฝ่ายพระเจ้ากรุงต้าฉิง) โดยกระบวนร้องและดนตรีเป็นแบบไทยแต่สอดใส่ทำนองและเครื่องดนตรีของจีนลงไปด้วย (นันทยา ลำควน, 2531: 24)รวมไปถึงการนำไปใช้กับละครเรื่องเวทีและละครเรื่องโทรทัศน์ในเวลาต่อมา (สุรพล วิรุฬักษ์, 2543: 228)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้การแสดงจ๊วได้รับความนิยมในประเทศไทยมาก โดยเฉพาะเรื่อง 3 ก๊ก 三国 ซึ่งในปี พ.ศ. 2437 สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้นำเรื่อง 3ก๊ก ตอนสะพาน จางป้านป้อ 长坂坡 นี้มาประยุกต์แสดงโดยทรงนิพนธ์บทร้องเป็นกลอนสุภาพจำนวน 22 คำกลอน แล้วร้องด้วยเพลงลำเนียงจีน 4 เพลง ได้แก่ เพลงจินฮูหยิน เพลงจินเสียดิ เพลงจินจิมเล็ก และจบลงด้วยเพลงจินซ้วน ซึ่งต่อมานิยมร้องเล่นโดยเรียกชื่อว่า ดับจูถ่ง(พุนพิศ อมายุ)

กุล, 2530: 155)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เมืองไทยเริ่มมีการบันทึกเสียงลงแผ่นเสียง ในครั้งนั้นมีการบันทึกแผ่นเสียงเพลงไทยสำเนียงจีนเอาไว้เช่น หม่อมส้มจีน ภรรยาพระยาราชานุประพัตร (สุดใจ บุนนาค) ได้ร้องเอาไว้หลายเพลงอาทิ เชิดจีนบันทึกไว้กับบริษัท พาลิโพน จำนวน 4 แผ่นจบ เพลงแสนเสนาะ (เพลงสำเนียงจีน) เพลงเป๊าะ 3 ชั้น เพลงจีนจิมเล็ก 3 ชั้น เป็นต้น (เรื่องเดียวกัน., 157)

ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล (2530: 153-158) ได้กล่าวถึงลักษณะสำเนียงจีนที่ปรากฏอยู่ในดนตรีไทยสรุปได้ว่าไทยเราได้รับเพลงจีนแท้ ๆ มาจากการเล่นจี๊ของจีนมาหลายเพลงซึ่งเป็นแต่จี๊เป็นส่วนมาก แต่ต้องใช้เวลาสำหรับตรวจสอบเพลงเหล่านี้เพื่อที่จะบอกได้ว่าเพลงไหนมาจากจีนแท้ ๆ หรือไทยเอาเค้าเพลงจีนที่ได้ยินมาแล้วมาแต่งใหม่ และยังมีเพลงไทยอีกมากที่มีชื่อเป็นไทยแท้แต่มีสำเนียงกระเดียดไปทางจีนเช่น เพลงทุกกะตะหรือตุ๊กตาแกว่งซาก เพลงจันทร์ครึ่งซีกของอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นต้น

ยังมีกรณีที่มี เพลงสำเนียงจีนหลายเพลงนั้น เมื่อเป็นเพลงสองชั้นหรือชั้นเดียว อาจจะมีเค้าว่ามาจากจีน แต่เมื่อได้แต่งเป็นสามชั้นแล้วก็บอกได้ว่าเป็นของไทยที่แต่งโดยคนไทย ได้แก่ เพลงเป๊าะเล่ซุน เพลงจีนนำเสด็จ เพลงจีนบัคกริกระทะ เพลงจีนรำพัด (เดิมชื่อเพลงจนดาวดวงเดียว) เพลงจีนทูปมะพร้าว เพลงจีนโป๊ยกั๊กเหล้ง เพลงจีนลงเรือใบ เพลงจีนเลียบแซ เพลงจีนขวัญอ่อน เป็นต้น ซึ่งจากการรวบรวมเพลงไทยสำเนียงจีนที่ปรากฏในสารานุกรมเพลงไทย (ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, 2542) กับข้อมูลเอกสารและจากงานภาคสนามจะปรากฏรายชื่อเพลงไทยสำเนียงจีนอยู่ที่ภาคผนวก ข ที่ซึ่งผู้วิจัยจะคัดเลือกนำมาดำเนินการศึกษา วิเคราะห์ ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษานี้

ในปี พ.ศ. 2473 รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา ประเทศไทยมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทางการติดต่อสื่อสารการ มีวิทยุกระจายเสียงช่วยให้ดนตรีไทยมีการพัฒนาเป็นอย่างมาก ในช่วงนี้มีคณะละครร้องที่มีชื่อเสียง เช่น คณะ นาครบรรทอง ที่มีแม่ขุนนาค เจนจบภักทกิจ เป็นต้น มีตัวแสดงร่วมด้วย เช่น พิณ ซันซ้อย ประสาน เป็นลูกคู่ โดยเป็นละครรุ่นที่ยังคงใช้ปี่พาทย์บรรเลงรับร้องอย่างเก่า เล่นละครอิงพงศาวดารเรื่อง สามก๊ก และได้แต่งเพลงสำเนียงจีนเอาไว้มาก เช่น เพลง ฮ้อเทีย เพลง ม่ายบัวसान เพลง เสดจวน ฯลฯ รวมทั้งยังได้ทำการบันทึกแผ่นเสียงครั้งความเร็วรอบ 78 rpm ไว้จำนวนมาก

เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองของไทยมาเป็นระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในปี พ.ศ. 2475 มีผลตามมา กล่าวคือเริ่มเกิดเป็นยุคมีดของดนตรีไทย เนื่องจากรัฐบาลต้องการเร่งรัดพัฒนาความวัฒนาให้ประเทศไทยก้าวหน้า มีความเจริญทัดเทียมอารยะประเทศ โดยเฉพาะทางตะวันตกตามแนวนโยบาย “รัฐนิยม” มีผลพลอยทำให้เพลง ดนตรีจีนแท้ไม่เข้ามาอีก

ดังแต่ก่อน รัชกาลที่ ๑ เสด็จประพาสทั่วราชอาณาจักร ทรงมีพระบรมราชโองการให้แต่งเพลงไทยขึ้นใหม่ใน พ.ศ. 2485 สมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี

สมัยนั้นได้มีการระบุสิ่งต้องห้ามต่างๆ และสิ่งที่ต้องขออนุญาต อีกทั้งกำหนดวิธีปรับปรุงการดนตรีและการละครเพื่อให้เป็นแบบสากล (ศรีพิไล ทองพรม, 2538: 27-29) ดังนั้นวงดนตรีไทยสากลจึงได้เริ่มกำเนิดมามีบทบาทแทนดนตรีไทยเดิมในช่วงปี พ.ศ. 2480 เป็นต้นมา คณะละครอย่าง ศิลปะสำเร็จ ที่มีแม่เลื่อน ไวนุนาวัน เป็นผู้ขับร้อง ได้หันมาปรับปรุงใช้เพลงไทยสากล ซึ่งแต่งโดย ครูনারด ถาวรบุตรและครูเอื้อ สุนทรสนาน เกือบตลอดทั้งเรื่อง

สำหรับในจีนแผ่นดินใหญ่ปี พ.ศ. 2473 เป็นปีที่เพลงดนตรีสมัยนิยม (หลิวซิงเกอจวี 流行歌曲) เริ่มปรากฏขึ้นมา (Manuel, 1990: 223) ที่เห็นได้อย่างเด่นชัดนั้นปรากฏที่นครเซี่ยงไฮ้ อันเป็นเมืองการค้าที่สำคัญ และดนตรีสมัยนิยมได้รับการพัฒนาควบคู่ไปกับธุรกิจภาพยนตร์ของนครเซี่ยงไฮ้ ในที่สุดที่เมืองนี้ได้ให้กำเนิดเพลงสมัยนิยมที่เรียกว่า “Yellow music” อันเปรียบได้กับ “Blue music” จากภาพยนตร์ตะวันตก ลักษณะของ Yellow music เป็นดนตรีที่มีทำนองจีน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นลักษณะบันไดเสียงแบบ 5 เสียงเพนทาโทนิค (pentatonic scale) แต่มีการประสานเสียงแบบตะวันตก

ประเภทของเพลงไทยสำเนียงจีน

จากที่กล่าวมาข้างต้น กล่าวได้ว่าในงานวิจัยนี้แบ่งเพลงไทยสำเนียงจีนออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. เพลงจีนแปลงไทย เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนที่มีหลักฐานอ้างได้ว่ามาจากเพลงจีนแท้แล้วนำมาเลียนแบบหรือดัดแปลง เสริมแต่ง
2. เพลงไทยเลียนแบบจีน เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนที่ดัดแปลงหรือแต่งขึ้นใหม่ในประเทศไทย มี 2 ลักษณะ คือ

2.1 แบบที่นำสำเนียงจีนแท้มาใช้ในทำนอง

2.2 แบบไม่นำสำเนียงจีนแท้มาใช้ในทำนอง (แต่อาจมีการนำมาใช้ในเรื่องอื่น เช่น จังหวะ เครื่องดนตรี ฯลฯ)

สำหรับข้อ 2 จะปรากฏชัดเจนขึ้นเมื่อผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยออกมา

2.1.2.2 เพลงจีนสากลในช่วงประเทศจีนมีการปฏิวัติเป็นสาธารณรัฐประชาชนจีน

เมื่อวิทยุมีการขยายตัวเป็นที่แพร่หลายในจีนในเวลาต่อมาเพลง ดนตรี

ประเภท Yellow music กลับมาถึงจุดนิยมใหม่ มีบางเพลงยังคงเป็นที่นิยมอยู่ตลอดมา เช่น เพลงเหอ ยื่อจวินใจใจไหล 何日君再来 (เมื่อไรเธอจะกลับมา) เป็นต้น เพลงเหล่านี้ได้รับการบันทึกเป็นแผ่นเสียง แล้วนำมาจำหน่ายแพร่หลายในประเทศไทยเรียกว่าเพลงจีนสากล ซึ่งคนไทยนำมาขับร้องเป็นภาษาจีน กันอย่างแพร่หลายจน ได้รับความนิยมในช่วง ที่ประเทศจีนมีการปฏิบัติเป็นสาธารณรัฐประชาชนจีน (พ.ศ. 2492)

2.1.2.3 เพลงไทยสากลทำนองจีนแต่งเนื้อไทย

ในช่วงเวลาที่ประเทศจีนมีการปฏิวัตินั้น เป็นเวลาที่เพลงไทยสากลยุคแรกกำลังเป็นที่นิยมของคนไทยเช่นกัน ดังนั้น เพลงจีนสากลและเพลงไทยสากลจึงอยู่ร่วมกันไปในถนนสายดนตรีของไทยเรื่อยมา ความใกล้ชิดและคล้ายคลึงกันของทำนองเพลงทั้งสองที่เป็นลักษณะ 5 เสียงแบบเพนทาโทนิกที่คุ้นหูคนไทย เกิดการผสมผสาน ดัดแปลง แลกเปลี่ยนหรือลอกแบบทำนองระหว่างกันเกิดเป็นเพลงไทยสากลทำนองจีนขึ้นมา

ในวงการเพลงไทยสากลและไทยลูกทุ่งในปัจจุบัน ทำนอง ลำเนียงจีนยังปรากฏให้เห็นได้ บอกภาพความเป็นจีนออกมาได้ในทันทีที่ฟัง เช่น เพลงรักปักใจ ขับร้องโดย ลินจง บุนนากรินทร์ เพลงรักโกหก ขับร้องโดย คอน สอนระเบียบ เพลง ยิกเท้าเหลาะซัว และ เพลงแซ่ซ้อยลื้อเจ๊กนึ่ง ขับร้องโดย สุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น นอกจากนี้เครื่องดนตรีจีนก็ยังปรากฏอยู่ในวงการเพลงไทยทั้งไทยเดิมเช่น หยางฉิน 扬琴(จิม) กู่เจิง古争(จะเข้) และปรากฏอยู่ในเพลงไทยสากลที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจีน เช่น ดีจื่อ 笛子(ขลุ่ย) เอ้อ หู 二胡 (ซอ) เซิง 笙 (แคน) เปี๊ยะ 琵琶 (พิณ) และ ป๋าน 板(เกราะไม้) เป็นต้น ซึ่งได้มีการบันทึกเสียงจำหน่ายมานานแล้ว เช่น เพลงรักคุณเจ้าแล้ว เพลงขอให้เหมือนเดิม เพลงบัวขาว ฯลฯ

นอกจากนี้ยังเกิดการผสมผสานระหว่างไทย-จีนเป็นปรากฏการณ์ใหม่ขึ้นมาได้แก่

1. การใช้นักร้องจีนแต่มาร้องเพลงไทยสากลเช่น ฟรานซิส ยิป
2. การนำเพลงไทยสากลมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจีนต่างๆ เช่น เพลงบัวขาว ฯลฯ

2.2 หลักการ ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ในงานวิจัยเรื่องดนตรีจีนในประเทศไทย ผู้วิจัยศึกษาในประเด็นเรื่อง กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย โดยมีหลักการแนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ในส่วนของคนตรี และหลักการ แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวกับการ

วิเคราะห์ทางสังคมวิทยา ดังประเด็นสำคัญที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมดังต่อไปนี้

2.2.1 หลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี

หลักการ แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ดนตรี มีดังนี้

2.2.1.1 หลักการทางดนตรีวิทยา

ดนตรีวิทยาเป็นวิชาการศึกษาทางด้านการค้นคว้า วิจัยดนตรี ในวงความรู้ (field) ที่สำคัญ 2 ประการ คือ การศึกษาทางประวัติศาสตร์ (historical study) และการศึกษาทางระบบ (systematic study) (Garrett, 1985: 4) ดังนี้

(1) การศึกษาทางประวัติศาสตร์

การศึกษาทางประวัติศาสตร์เป็นการศึกษาเหตุการณ์ตามลำดับของเวลา และความสัมพันธ์ของสิ่งที่เกี่ยวข้องกันอยู่ในลำดับเหตุการณ์นั้น ประเด็นที่สำคัญได้แก่

1. งานประพันธ์ดนตรีเขียนขึ้นมาจากสภาพ สภาการณ์อย่างไร
2. เหตุการณ์ก่อนหน้านี้นับสนับสนุนคำจูนตัวดนตรีอยู่
3. เหตุการณ์หลังจากเมื่อได้รับอิทธิพลจากดนตรี

ดังนั้น การศึกษาทางประวัติศาสตร์เป็นการจัดพื้นเพ ปุ่มหลังที่ให้ ความหมายกับข้อมูลที่พบในงานทางด้านส่วนที่เป็นระบบ (systematic)

ผลจากการทบทวนวรรณกรรมวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ตามทฤษฎี ดนตรีวิทยาสำหรับงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำวิธีการทางการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์มาใช้วิเคราะห์และ ประเมินเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อศึกษาตามประเด็นของวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมี ขั้นตอนของการดำเนินการดังนี้

(1.1) กำหนดประเด็นปัญหาเรื่องที่จะศึกษา

ผู้วิจัยกำหนดเรื่องที่จะศึกษาเป็นไปตามประเด็นของวัตถุประสงค์ ของการวิจัย ได้แก่

1. การเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้จากประเทศจีนเข้ามาสู่ประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ผู้วิจัยศึกษาในประเด็นของ วิธีการเข้ามา ลำดับขั้นตอนการเคลื่อนย้ายต่าง ๆ ของดนตรี และประเภทของดนตรีจีนแท้ที่เข้ามา รวมไปถึงผลิตผลทางเพลงดนตรีจีน (production) ที่เกิดขึ้นตามมา

2. การอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ ผู้วิจัยศึกษาในประเด็น ของเหตุผลที่ทำให้ดนตรีและเพลงจีนแท้ยังคงดำรงคงอยู่เรื่อยมา ตลอดจนถึงการยอมรับ (reception) และวิธีการที่นักดนตรีจีน ผู้เกี่ยวข้องดำเนินการ จัดการส่งเสริมให้ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ คงอยู่

ต่อมาได้ถึงปัจจุบัน

3.อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีนทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย ผู้วิจัยศึกษาในประเด็นอิทธิพลต่างๆ ของ สังคมวัฒนธรรม ดนตรีไทยที่ทำให้ดนตรีจีนเกิดการเปลี่ยนแปลงเข้ามาทำประโยชน์ให้หรือสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

(1.2) การรวบรวมหลักฐาน เอกสารทั้งหมด

ผู้วิจัยนำหลักฐานเอกสารทั้งปัจจัยแหล่งปฐมภูมิ (primary source materials) และปัจจัยแหล่งทุติยภูมิ (secondary source materials) มาพิจารณา ตามขั้นตอนต่อไปนี้

- 1.สำรวจที่เก็บเอกสารและสิ่งตีพิมพ์ทั้งหลายที่เกี่ยวข้องว่าอยู่ที่ใด
2. กำหนดแผนการรวบรวมและบันทึกข้อมูลว่าทำสิ่งใดก่อนหลัง
3. อ่านและจดบันทึกตามลำดับก่อนหลังตามแผนที่กำหนดไว้

(1.3) การวิเคราะห์หลักฐาน เอกสารที่รวบรวมได้

ผู้วิจัยนำหลักฐานเอกสารมาวิเคราะห์ด้วยการวิพากษ์วิจารณ์ (criticism) 2 ลักษณะ ได้แก่

1. การวิพากษ์วิจารณ์ภายนอก ว่าเป็นหลักฐานจริงหรือไม่ อย่างไร
2. การวิพากษ์วิจารณ์ภายในว่าหลักฐานนั้นเชื่อถือได้เพียงใด

(1.4) การแปลความหมายและเขียนรายงาน

การแปลความหมายข้อมูลทางประวัติศาสตร์ผู้วิจัยไม่นำความเห็นส่วนตัวเข้าไปเกี่ยวข้องโดยใช้หลักปรัชญาช่วยในการแปลความหมายข้อมูลดังนี้

1. หลักปรัชญาทั่วไปทางประวัติศาสตร์ เช่น นาย ฮีเกิล (Hegel) เชื่อว่า ทุกยุคทุกสมัยในประวัติศาสตร์เกิดขึ้นโดยมีเหตุและมีผลทำให้เกิด
2. หลักปรัชญาเฉพาะในการตีความหมาย เช่น ทฤษฎีที่เกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ เชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์มีส่วนช่วยในการคลบนันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆ ทางประวัติศาสตร์

(2) การศึกษาทางด้านระบบ

เป็นการศึกษาเรื่องของตัวดนตรี ได้แก่ รูปแบบดนตรี (musical style) กล่าวคือ ต้องนำลักษณะเฉพาะ (characteristic) ออกมาแสดงให้เห็นที่ประจักษ์

ตัวกำหนดรูปแบบดนตรีมีดังต่อไปนี้

1. หลักเกณฑ์พื้นฐานสำคัญในการสร้างรูปแบบ (form) ของดนตรี (Basic principals underlying the formal organization of the music)

2. ธรรมชาติในการใช้ทำนองต่าง ๆ (Nature of the melodies used)
3. ธรรมชาติในการใช้เสียงประสานต่างๆ (Nature of the harmonies used)
4. ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตต่างๆ ที่เกิดพร้อมกันหรือตามกันมา (Texture)
5. การเรียบเรียงเครื่องดนตรีให้เหมาะกับการบรรเลง และการแสดงดนตรี (Orchestration & performances practices)

ผลจากการทบทวนวรรณกรรมวิธีการศึกษาทางด้านระบบตามทฤษฎีดนตรีวิทยาสำหรับงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำหลักการทางทฤษฎีดนตรีสากลมาใช้อธิบายหรือเป็นสื่อในการเปรียบเทียบเกี่ยวกับตัวดนตรีของคนไทยกับดนตรีจีนในเรื่องอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย มีประเด็นที่สำคัญดังต่อไปนี้

(2.1) ระบบเซนต์ (Cent system)

อเล็กซานเดอร์ จอห์น เอลลิส (Alexander John Ellis) ค.ศ.1814-1890 นักคณิตศาสตร์ นักภาษาชาวอังกฤษ และอัลเฟร็ด เจมส์ ฮิบกินส์ (Alfred James Hippkins) ค.ศ.1823-1903 ผู้ช่วย ได้นำเสนอระบบเซนต์ที่แสดงถึงการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีแบบแบ่งเสียงเท่ากัน (equal temperament) โดยที่ภายใน 1 ช่วงทบ (octave) ของบันไดเสียง แบ่งระดับเสียงออกเป็น 1,200 เซนต์ ครึ่งเสียงมีค่าเท่ากับ 100 เซนต์ การวัดค่าเซนต์ทำให้สามารถระบุความแตกต่างของระดับเสียงได้ชัดเจน โดยสามารถแสดงออกมาให้เห็นเป็นหน่วยที่สมเหตุสมผล ดังนั้นระบบเซนต์จึงได้รับการนำมาใช้ในการอธิบายเปรียบเทียบระบบเสียงของคนทุกชาติพันธุ์ และนิยมใช้กันแพร่หลายเพราะทำให้สามารถเข้าใจระบบเสียงของคนต่างๆ ได้เป็นอย่างดี

ตารางที่ 2.1 ตารางแสดงขนาดของขั้นคู่เสียงแบ่งเท่าในระบบเซนต์ (cent)

บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic scale)												
C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	Ċ
0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200

(2.2) ระบบเซเว (Chevé system)

ระบบเซเว เป็นวิธีการสอนดนตรีแบบ Sight-singing ที่พัฒนาขึ้นมาโดยนายแพทย์ Emile Joseph Maurice Chevé ชาวฝรั่งเศสในระหว่างศตวรรษที่ 19th และนิยมใช้ในวงการดนตรีจีนโดยรับเข้ามาจากญี่ปุ่น (Lai, 1981: 32) ระบบเซเว เป็นระบบการสอนการอ่านโน้ตและร้องโน้ต ระบบนี้ประกอบด้วยตัวเลขและพยางค์ของคำที่ออกเสียงและใช้วิธีการแบบโคเคลื่อนที่ (movable do) ตัวเลขและคำที่ออกเสียงนั้นจะมีความสัมพันธ์กับตัวโตนิก (tonic) โคโดยตัวเลขจะแสดงขั้นที่ห่างจากตัวโตนิก (1) เช่น 2 3 4 5 6 7 และร้องออกมาเป็น เร มี ฟา ซอล ลา ที

ตามลำดับ (Picerno, 1976: 65)

เนื่องจากในงานวิจัยนี้นำโน้ตดนตรีหลายระบบมาใช้ในการอธิบายเปรียบเทียบกัน เพื่อป้องกันความสับสน ผู้วิจัยกำหนดการใช้สัญลักษณ์โน้ต ดังนี้

ดนตรีสากล ใช้อักษร drmfslt แทนระดับเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

ดนตรีไทย ใช้อักษร คร ม ฟ ช ล ท แทนระดับเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

ดนตรีจีน (จ้าว) ใช้ระบบเซอเว กล่าวคือ ใช้ตัวเลข 1 2 3 4 5 6 7 แทนระดับเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

ดังนั้นเมื่อนำบันไดเสียงของโน้ตสากล โน้ตไทยและโน้ตจ้าวจีนระบบ เซอเว มาเปรียบเทียบโดยเริ่มต้นด้วยเสียงแรกของบันไดแล้วไล่บันไดเสียงขึ้นไปทีละขั้นตามบันไดเสียง จะปรากฏ ดังนี้

	(โด)	(เร)	(มี)	(ฟา)	(ซอล)	(ลา)	(ที)	(โด)
โน้ตสากล	d	r	m	f	s	l	t	d
โน้ตไทย	ค	ร	ม	ฟ	ช	ล	ท	ค
โน้ตจีน	1	2	3	4	5	6	7	1
ระบบ								
เซอเว								

รูปที่ 2.1 การเปรียบเทียบระหว่างโน้ตสากล โน้ตไทยและโน้ตจีนระบบ เซอเว ในบันไดเสียง

(2.3) หลักการวิเคราะห์ทางธรรมเนียมปฏิบัติ (Traditional analysis)

หลักการวิเคราะห์ทางธรรมเนียมปฏิบัติ เป็นการวิเคราะห์เพื่อค้นหาว่าดนตรีนั้นประพันธ์ขึ้นมาได้อย่างไรหรือดนตรีนั้นสร้างขึ้นมาจากประกอบด้วยอะไรบ้าง เป็นการศึกษาค่าขององค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี (parameter) ซึ่งโดยหลักใหญ่ มีประเด็นวิเคราะห์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องดังต่อไปนี้

1. องค์ประกอบของดนตรี (Elements of music) ได้แก่ 1) Sound 2) Time 3) Melody 4) Harmony 5) Texture 6) Dynamic 7) Tone color และ 8) Form
2. โครงสร้าง (Structure) ได้แก่ 1) Rhythmic structure 2) Melodic structure และ 3) Harmonic structure
3. ปัจจัยและเทคนิคต่างๆ (Materials and technique) ได้แก่ 1)

Melodic materials 2) Rhythmic materials และ 3) Harmonic materials

ในงานวิจัยนี้ นำหลักการวิเคราะห์ทางธรรมเนียมปฏิบัติมาเลือกปฏิบัติเพื่อวิเคราะห์ตัวดนตรีที่เกี่ยวข้องในเรื่องอิทธิพลและสำเนียงของดนตรีที่ปรากฏ

2.2.1.2 วิธีการภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา

ผลจากการทบทวนวรรณกรรมวิธีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา สำหรับงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำวิธีการเก็บข้อมูลภาคสนามของมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology) มาใช้เก็บข้อมูลในประเด็นการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้และอิทธิพลวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดนตรีจีน โดยใช้ร่วมกับวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) และแบบไม่มีส่วนร่วม แล้วนำข้อมูลที่ได้มาจัดการแบ่งเป็น 2 แบบ คือ

1. ข้อมูลดิบทางชาติพันธุ์วรรณา (ethnography) และชาติพันธุ์วิทยา (ethnology) รวมเข้าไว้เป็นเรื่องเดียวกับการปฏิบัติดนตรี พฤติกรรม และแนวคิดในสังคมวัฒนธรรมที่กำลังศึกษาอยู่

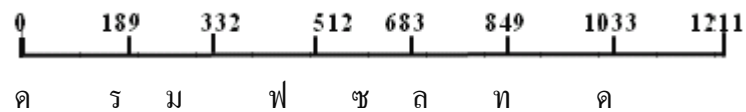
2. ข้อมูลดิบทางด้านเสียงดนตรี มาทำการถอดโน้ตเพลง (transcription) เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างของดนตรี

2.2.1.3 ทฤษฎีดนตรีไทย

ในการศึกษาหัวข้ออิทธิพลของวัฒนธรรมไทยต่อดนตรีจีนที่เข้ามาแล้วเกิดเป็นจีนกลายได้เพลงไทยสำเนียงจีนตามแผนผังที่ 1.5 ขึ้นมานั้น ผลจากการทบทวนวรรณกรรม ทฤษฎีดนตรีไทยและดนตรีจีนสำหรับงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำมาแสดงและเปรียบเทียบระบบเสียงและบันไดเสียงระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีจีนในเบื้องต้น เพื่อทราบความแตกต่างและเห็นการเปลี่ยนแปลงของตัวเพลงดนตรีจีนที่เกิดขึ้นสำหรับเป็นแนวทางการดำเนินการในขั้นตอนการวิจัยต่อไป ปรากฏผลดังนี้

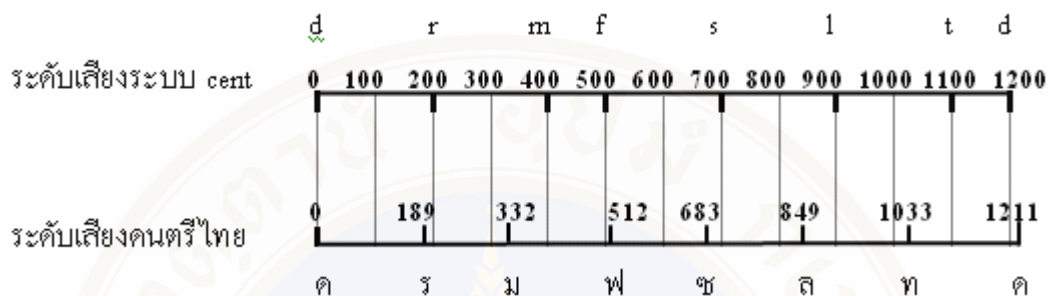
(1) ระบบเสียงและระบบบันไดเสียงในดนตรีไทย

ระบบเสียงในดนตรีไทย ตามทฤษฎีดนตรีไทย บันไดเสียงแบ่งเป็น 7 เสียงเท่ากัน และระบบเสียงดนตรีไทยโบราณ จากผลการศึกษาของ Alexander A.J. Ellis and Hipkins เมื่อปี พ.ศ. 2428 ซึ่งเป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุด แสดงช่วงค่าเซนต์เฉลี่ย (จากเครื่องดนตรี 4 ชนิดคือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก และจะเข้) ของเสียงในบันไดเสียงดนตรีไทย ดังนี้ (สุกรี เจริญสุข, 2540: 483) ช่วงเสียง ค - ร (189 เซนต์) ร - ม (142.75) ม - ฟ (180.5) ฟ - ซ (170.5) ซ - ล (166.5) ล - ท (183.5) และ ท - ค (178.25) ดังนั้นบันไดเสียงดนตรีไทย มีระดับเสียงในระบบเซนต์ (ปัดทศนิยม) ดังนี้



รูปที่ 2.2 บันไดเสียงดนตรีไทยในระบบเซนต์

เมื่อนำระดับเสียงของระบบเซนต์กับดนตรีไทยมาเทียบกันปรากฏ ดังนี้



รูปที่ 2.3 เปรียบเทียบระดับเสียงระบบเซนต์กับระดับเสียงดนตรีไทย

ระบบบันไดเสียงที่ปรากฏในดนตรีไทย พบว่าทำนองเพลงไทยสำเนียงจีนที่ได้จากภาคสนามและเอกสารเคลื่อนไหวยู่ในบันไดเสียงโดบันไดเสียงหนึ่งของบันไดเสียงที่มีอยู่ 3 แบบหรือ 4 ชนิดที่ปรากฏในดนตรีไทย (สันศักดิ์ วัฒนานันท์ 2542, 8-12) ได้แก่

ก. บันไดเสียง 7 เสียง (Heptatonic scale)

โน้ตในบันไดเสียง: ค ร ม ฟ ช ล ท

ข. บันไดเสียง 6 เสียง (Hexatonic scale) มี 2 ชนิด คือ

(1) Hexatonic with 7 Scale

โน้ตในบันไดเสียง: ค ร ม ช ล ท

(2) Hexatonic with 4 Scale (Pentatonic Add Forth Scale)

โน้ตในบันไดเสียง: ค ร ม ฟ ช ล

ค. บันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale)

โน้ตในบันไดเสียง: ค ร ม ช ล

(2) แบบแผนและประเภทของเพลงไทย

แบบแผนของเพลงไทย คีตกวีไทยได้วางระเบียบหลักการไว้ แบ่งได้เป็น 2 พวก คือพวกที่เกี่ยวกับแนวปฏิบัติหรือเทคนิคการบรรเลง กับพวกที่เกี่ยวกับทฤษฎีหรือหลักเกณฑ์ของเพลง (สังัด ภูเขาทอง, 2532: 99) ดังนี้

1. แนวปฏิบัติหรือเทคนิคการบรรเลง สรุปได้ว่า การวางแนวปฏิบัติของเครื่องดนตรีต่างๆ ในวงดนตรีไทยนั้นไม่เหมือนกันแต่ละเครื่องดนตรีก็มีวิธีปฏิบัติของคนที่เราเรียกว่า ศัพท์สังคีต เช่น กวาด ลูกซัด สะบัด คันสีสายน้ำไหล คันสีสะอึก นิ้วแอ นิ้วประพรม นิ้วนาคนสะอึก เสียงกวางอู๋ ฯลฯ

2. ทฤษฎีหรือหลักเกณฑ์ของเพลง สรุปได้ว่า เป็นระเบียบและวิธีการจัดการกับส่วนประกอบต่าง ๆ ที่คีตกวีได้บรรจุไว้ในบทเพลงจนกลายเป็นไวยากรณ์ของเพลงไป รวมทั้งความสัมพันธ์ของเสียงที่แฝงอยู่ในบทเพลงไทยและทางของเพลงด้วย

ส่วนประกอบต่าง ๆ ดังกล่าวนั้น ได้แก่ องค์ประกอบของเพลง (จังหวะ ทำนอง พื้นผิว คีตลักษณ์) การรวมลีลาและบทเพลงย่อยมาเป็นบทเพลงใหญ่ การย้ายบันไดเสียง (เพลงมีโยน) และไวยากรณ์ของเพลง (พยางค์ วลี ประโยค ทำให้เห็น ลูกตก และท่อนเพลง) ความสัมพันธ์ของเสียงที่แฝงอยู่ในบทเพลงไทย (ลูกเต๋า ลูกโยน ลำนวนเพลงหรือกลอนทำนอง อารมณ์เศร้า โกรธ เข้มแข็ง ฯลฯ) ทางของเพลง (ทางการดำเนินทำนอง เฉพาะเครื่องดนตรี ทางหรือ ลำนวนเพลงของของคีตกวี ทางเดี่ยวทางหมู่ ทางนอกทางใน ทางขับร้องทางบรรเลง และเทคนิคการบรรเลงเช่น ทางกรอ เป็นต้น)

ประเภทของเพลงไทย ได้แก่ เพลงชุด (เพลงเถา เพลงตับ เพลงเรื่อง) เพลงเกล็ด เพลงกรอ เพลงโหมโรง เพลงลูกหมัด เพลงมีสร้อย เพลงใหญ่(เพลงมีโยน)เพลงหางเครื่อง เพลงออกภาษา เพลงประกอบกิริยา เพลงเดี่ยว และเพลงส่งท้าย

ผู้วิจัยได้ทบทวนเอกสาร ตำราดนตรีไทยต่างๆ ไว้แล้วตามประเด็นสำคัญๆ ที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะในเรื่องอิทธิพลของดนตรีไทยต่อดนตรีจีน เมื่อเวลานำหลักการทฤษฎีหรือประเภทเพลงต่างๆ เหล่านี้มาใช้ อธิบาย วิเคราะห์ เปรียบเทียบ จะนำรายละเอียดของแต่ละประเด็นมาแสดงให้เห็นปรากฏชัดเจนในงานวิจัย

2.2.1.4 ทฤษฎีดนตรีจีน

(1) ระบบเสียงและบันไดเสียงดนตรีจีน

ระบบเสียงในดนตรีจีนมีพื้นฐานแนวคิดที่ต้องการกำหนดเสียงหลักหรือเรียกว่า หวงจง 黄钟 (ระฆังเหลือง) ซึ่งเสียงหลักนี้อธิบายได้ว่าเกิดมาจากการนำลำไม้ไผ่ลำหนึ่งมาตัดให้ได้ตามกำหนดแล้วทำการเป่าจะได้เสียงหลักก่อน หลังจากนั้นจึงนำไปตัดเพื่อสร้างเสียงอื่นต่อไป ท่อเสียง หวงจง นี้ถือเป็นเสียงหลักสำคัญตัวแรกที่กำเนิดศาสตร์ทางดนตรี ฯลฯ และใช้อธิบายศาสตร์อื่นๆ ของจีนด้วย

ในแต่ละราชวงศ์ของจีนในสมัยโบราณต่างก็มีระดับเสียงหลักของตน เพราะท่อเสียง หวงจง นำมาใช้เป็นหน่วยวัดทางการชั่งตวงวัดและวัดความยาวสั้นของโคลงเพลงด้วย (Chao, 1934: 24-25) กล่าวคือ นำท่อเสียง หวงจง นี้มาใส่เมล็ดข้าวฟ่างหรือลูกเดือยจะได้ 1200 เมล็ดซึ่งมีน้ำหนักเท่า 1 โย หรือ 1/2 ออนซ์(ounce) เป็นต้น นักดนตรีวิทยาเชื่อว่าตั้งแต่สมัยราชวงศ์โจว 周 ถึงสมัยราชวงศ์ชิง 清 (1027 ปีก่อนคริสต์ศักราชถึงคริสต์ศักราช 1911) ระดับเสียง หวงจง มีการเปลี่ยนแปลงมากกว่า 35 ครั้ง (Sadie, 1980: 261)

ระดับเสียง หวงจง นี้นำมากำหนดเป็นความถี่ของเสียงประจำราชวงศ์ (เมี่ยว 2005: 177) ตัวอย่างเช่น ราชวงศ์ฮั่น 汉 ใช้ความถี่ 346.7 เฮิร์ตซ์และต่อมาเปลี่ยนเป็น 332.4 เฮิร์ตซ์ หรือระบบเซนต์เท่ากับ $f' - 12.58$ และ $e' + 14.5$ เซนต์ ราชวงศ์ถัง 唐 ใช้ความถี่ 435.9 เฮิร์ตซ์ หรือระบบเซนต์เท่ากับ $a' - 15.96$ เซนต์ ราชวงศ์ซ่ง ใช้ความถี่ 344.4 เฮิร์ตซ์ หรือระบบเซนต์เท่ากับ $f' - 24.1$ เซนต์ เป็นต้น

ในเอกสารยุคชุนชิว 春秋 (ช่วงศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสต์ศักราช) มีการอธิบายเสียง 12 เสียง (12 ลวี่ 律) ที่เกิดมาจากเสียงหลัก หวงจง โดยวิธีการที่เรียกว่า ซันเฟินสุ่นอี 三分损益 (แบ่ง 3 เพิ่มและลด) วิธีการนี้จะได้ 5 เสียงแรก คือ กง 宫 ขาง 商 เจว 角 จื่อ 徵 อวี่ 羽 ที่นำมาจัดเรียงได้เป็นลักษณะบันไดเสียงแบบ 5 เสียงก่อน และดำเนินการด้วยวิธีเดียวกันจะได้เสียงครบทั้ง 12 เสียง

เสียงทั้ง 12 ระดับเสียง (12 ลวี่ 律) เมื่อนำมาไล่เสียงเรียงต่อกัน มีลักษณะคล้ายกับบันไดเสียง โครมาติก ของดนตรีตะวันตก แต่ชาวจีนไม่ได้คิดว่าเสียงทั้ง 12 ลวี่ เป็นบันไดเสียง โครมาติก เหมือนอย่างกับทฤษฎีของดนตรีตะวันตก ชาวจีนเพียงแต่อาศัยเสียงทั้ง 12 เสียงนี้ มาใช้สร้างชุดเสียง (เตี่ยว 调) หรือ โมด (mode) ต่างๆ เท่านั้น ดนตรีจีนนิยมบรรเลงด้วย 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง 5 เสียง ซึ่งสะดวกต่อการขับร้อง และบันไดเสียง 7 เสียงที่อยู่ในการบรรเลงดนตรี

ในสมัยโบราณจีนใช้บันไดเสียง 5 เสียง คือ

กง	ขาง	เจว	จื่อ	อวี่
宫	商	角	徵	羽
โด	เร	มี	ซอล	ลา
1	2	3	5	6

รูปที่ 2.4 บันไดเสียง 5 เสียงของจีนสมัยโบราณ

ในการนี้ผู้วิจัยนำหลักการทฤษฎีดนตรีสากลมาอธิบาย เปรียบเทียบปรากฏการณ์ต่างๆ ทางดนตรีที่เกิดขึ้น เช่น จากรูปแสดงบันไดเสียง 5 เสียง เมื่อเทียบกับบันไดเสียงสากลแล้ว ผู้วิจัยใช้การออกเสียงเป็น โด- เร- มี- ซอล- ลา และใช้สัญลักษณ์ของโน้ตระบบ เซอเว เขียนแทนเสียง กง ขาง เจว จื่อ อวี่ แบบของจีนโบราณนี้

ในศตวรรษที่ 11 ก่อนคริสต์กาล มีการบวกเพิ่มเข้าไปอีก 2 เสียง เรียกว่าเสียง เปียน ซึ่งระหว่าง เจว(3) กับ จื่อ (5) เรียกว่าเสียง เปียนจื่อ (4) ซึ่งเป็นเสียงที่เกือบถึงฟาชาร์ป (Fa sharp) และระหว่าง อวี่ (6) กับ กง (1) เรียกว่าเสียง เปียนกง (7) ซึ่งเป็นเสียงที่เกือบถึงเสียง ที (แต่จากข้อมูลเอกสารและจากภาคสนามในปัจจุบันเสียง เปียนกงนี้ใกล้เคียงกับเสียง ที แฟลตมากกว่า) กลายเป็นบันไดเสียง 7 เสียง ดังนี้

กง	ซาง	เจวี่	เปียนจื่อ	จื่อ	อวี่	เปียนกง
宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
โด	เร	มี	ฟา (#)	ซอล	ลา	ที
1	2	3	4(#)	5	6	7

รูปที่ 2.5 บันไดเสียง 7 เสียงของจีนสมัยโบราณ

บันไดเสียง 7 เสียงนี้จึงคล้ายคลึงกับ ลีเดียน โมด (lydian mode) ซึ่งในความรู้สึก คล้ายกับว่ามี ลีดดิ้งโน้ต (leading note) อยู่ 2 ตำแหน่ง ในศตวรรษที่ 14 สมัยราชวงศ์ หยวน (ค.ศ. 1279 - 1368) ชาวมองโกลบุกรุกจีนและนำบันไดเสียงของตนคือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที (โน้ตตัว ฟา เป็น ฟา ธรรมชาติ) มาใช้จนได้รับความนิยม แต่นักดนตรีส่วนมากยังสับสนที่จะใช้โน้ตตัว ฟา และ ฟาชาร์ป ในสมัยราชวงศ์ หมิง (ค.ศ. 1368 -1644) นักดนตรีจีนต้องการหลีกเลี่ยงความสับสนดังกล่าวจึง ตัดเสียง 2 ตัวที่เพิ่มเข้ามา (ฟา และที) ออกและมีการฟื้นฟูโดยนำบันไดเสียงแบบ 5 เสียงกลับมาใช้ใหม่

จากข้างต้นนี้จะเห็นได้ว่าจีนมีเสียง 12 เสียงมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว แต่นำระบบบันไดเสียง แบบ 5 เสียงและ 7 เสียงมาใช้ในเพลง โดยระบบบันไดเสียงแบบ 7 เสียงนี้มาจากการนำ 12 เสียง (ลวี่) มาใช้เพียง 7 เสียงซึ่งมี 5 เสียง เป็นระบบบันไดเสียง 5 เสียงซึ่งคล้ายคลึงกับบันไดเสียง เพนทาโทนิก (pentatonic) ของดนตรีตะวันตก

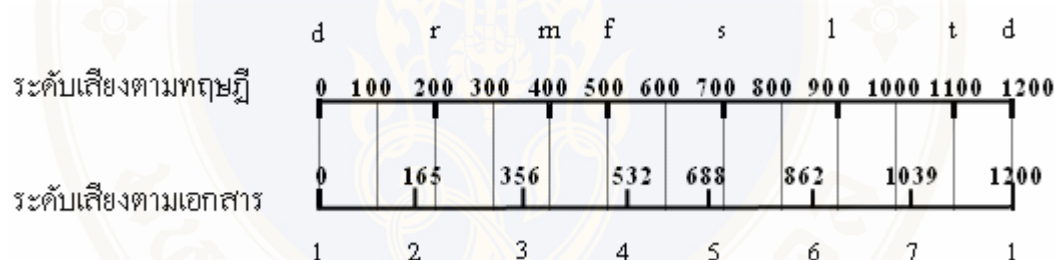
ดังนั้น ตามทฤษฎีดนตรีจีน ระบบ 7 เสียงของจีนจึงมีลักษณะของบันไดเสียง เพนทาโทนิก บวกกับ ลีดดิ้งโน้ต (leading note) อยู่ 2 ตำแหน่ง สามารถนำเสียงในบันไดเสียงไปเขียนให้อยู่ในรูปแบบระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า (12 Equal Tone) แบบดนตรีดนตรีตะวันตกได้ และยังคงใช้เป็นทฤษฎีกันมาอยู่จนทุกวันนี้ (Chao, 1934: 21)

แต่ ตามการปฏิบัติ จากข้อมูลระบบเสียงจากเอกสารการศึกษาเรื่องชิ้นคู่เสียงต่าง ๆ ของดนตรีจีนประเภทที่คนไทยรู้จักซึ่งเป็นดนตรีจากการแสดงอุปรากรจีนทางตอนใต้ โดยเฉพาะดนตรีจีนแต้จิ๋ว ตามบันทึกเมื่อปี ค.ศ. 1953 ได้ทำการวัดระดับเสียงขิมของคณะอุปรากรแต้จิ๋ว หยวนเจิ้ง 源正วัดได้ค่าความถี่และนำมาจัดทำเป็นค่าเซนส์โดยใช้ตารางเซนส์ของอีริค ฟอนฮอร์นบอสเทล (The Cent Table of Erich Von Hornbostel) ได้ผลดังนี้

ตารางที่ 2.2 ค่าเซนต์ของสเกลที่ได้จากบันทึกในหนังสือดนตรีदैจิว (จาง, 1981: 9)

ชื่อของเสียง	ชื่อของเสียง	ความถี่ (Hz)	เปิดตาราง	ค่าเซนต์ที่ได้
1 (โดสูง)	仕 (อิเซียง)	700	1250	1200
7 (ที)	乙 (อี)	638.719	1089	1039
6 (ลา)	五 (อู่)	576.971	912	862
5 (ซอล)	六 (ลิว)	521.385	738	688
4 (ฟา)	凡 (ฮวม)	476.309	582	532
3 (มี)	工 (กง)	430.805	406	356
2 (เร)	尺 (แช)	385.314	215	165
1 (โด)	上 (เซียง)	350	50	0

เมื่อเปรียบเทียบค่าเซนต์ระหว่างระบบเสียงของจีนตามทฤษฎีดนตรีจีน (12 เสียงแบ่งเท่า) กับตามข้อมูลเอกสารที่ได้จากการปฏิบัติ จะปรากฏดังนี้



รูปที่ 2.6 การเปรียบเทียบค่าเซนต์ของระบบเสียงของจีนตามทฤษฎีกับตามข้อมูลเอกสาร

รูปที่ 2.6 นี้ แสดงระดับเสียงของดนตรีจิวจินที่แตกต่างไปจากระดับเสียงตามทฤษฎีดนตรีจีน ซึ่งความแตกต่างนี้เป็นสำเนียงของจิวจินแบบหนึ่งที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมา

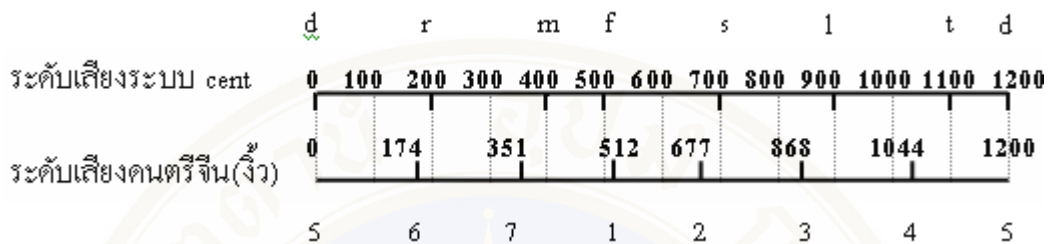
(2) บันไดเสียงดนตรีอุปรากรจีน (จิว)

ดนตรีจิวจินปรากฏมีดนตรีประเภทดนตรี เสียงสี่ (弦詩 = บทกวีแห่งเครื่องสาย) หรือดนตรีประเภทเครื่องสายชนิดหนึ่งของจีน ซึ่งเป็นประเภทดนตรี อัน (燕 คือ ดนตรีเสียงรับรอง) ที่ใช้ หวงจง หรือเสียงหลักของบันไดเสียง เป็นเสียง จื่อ และใกล้เคียงกับเสียง C ของดนตรีตะวันตก (ซู, 1988: 16) มีบันไดเสียงดังต่อไปนี้

จื่อ	อวี่	เปียนกง	กง	ซาง	เจวี่	เปียนจื่อ
徵	羽	变宫	宫	商	角	变徵
ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา
5	6	7	1	2	3	4

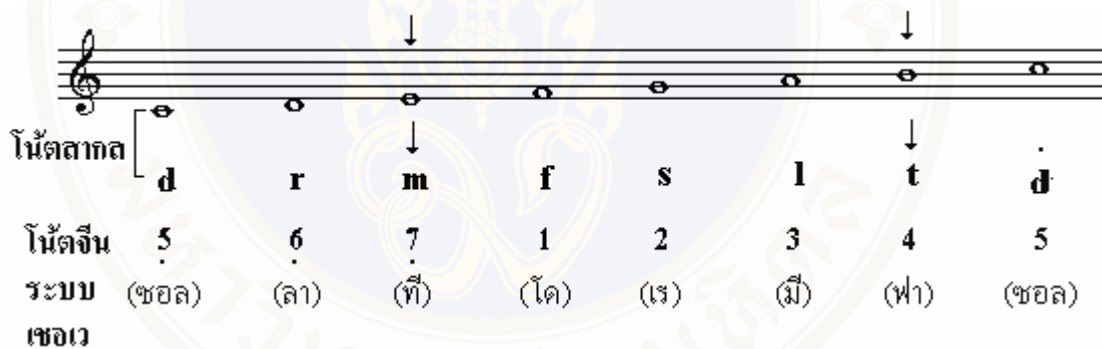
รูปที่ 2.7 บันไดเสียงของดนตรีจิวจิน

บทเพลงจิวจินจึงสร้างมาบนโครงสร้างของบันไดเสียงที่เริ่มต้นด้วยเสียงจื่อ (ซอล) นี่แทนที่จะเป็นเสียง โด อย่างในดนตรีตะวันตก และจากตารางที่ 2.2 เมื่อปรับให้เสียงหลักเป็น จื่อ (5) ดังกล่าวแล้ว ระดับเสียงในบันไดจะปรากฏเป็นค่าเซนต์คือ 0 174 351 512 677 868 1044 และ1200 เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับระดับเสียงระบบเซนต์แล้ว ปรากฏดังนี้



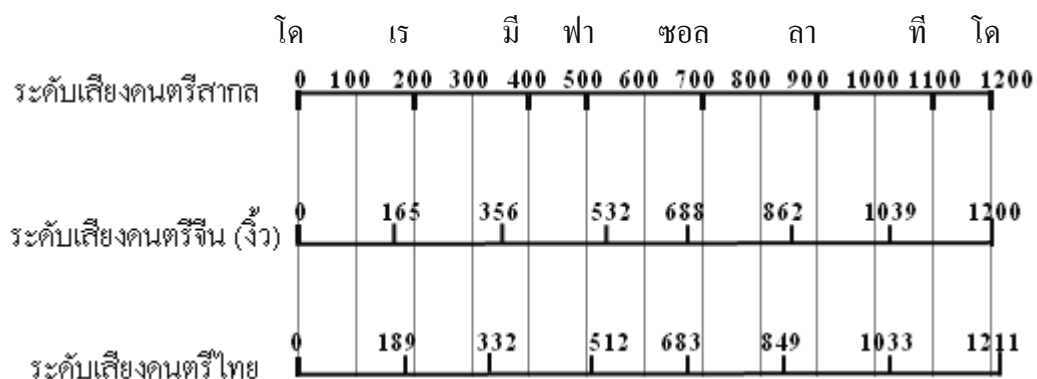
รูปที่ 2.8 เปรียบเทียบระดับเสียงระบบเซนต์กับดนตรีจีน (จิว)

โดยทั่วไปในจีน การเขียนโน้ตดนตรีจิวจินเป็นโน้ตสากล และพยายามทำให้มีระดับเสียงใกล้เคียงกัน ปกติใช้สัญลักษณ์ ↓ ซึ่งแสดงถึงระดับเสียงที่ต่ำลงประมาณ 25 เซนต์ มาช่วยปรับระดับเสียงของโน้ตสากล (บางครั้งจะไว้ในฐานที่เข้าใจ) ดังแผนภูมิ ดังต่อไปนี้



รูปที่ 2.9 การบันทึกโน้ตดนตรีจิวจินเป็นโน้ตสากลโดยทั่วไป

ระดับเสียงระบบ cent เป็นระบบเสียงแบบดนตรีสากล ดังนั้นเมื่อนำระบบเสียงของทั้ง 3 ระบบมาทำการเปรียบเทียบโดยตั้งเสียงให้ “โด” ตรงกัน เพื่อพิจารณาความแตกต่างจะพบความแตกต่าง ดังนี้



รูปที่ 2.10 เปรียบเทียบระดับเสียงดนตรีทั้ง 3 จากการตั้งเสียงเสียง “โด” ให้ตรงกัน

ผลการเปรียบเทียบจากการตั้งเสียงให้เสียง “โด” ตรงกันพบความแตกต่างต่อไปนี้

1. ระดับเสียงต่าง ๆ ของดนตรีสากลแตกต่างจากของไทยและจ๊วจินอย่างมาก มีส่วนทำให้เกิดผลที่ตามมา ข้อ 2

2. ช่วงเสียงของโน้ตเพนาทอนิกในดนตรีสากลกว้างกว่าของไทย และจ๊วจิน

3. ระดับเสียงต่าง ๆ ของดนตรีไทยและจ๊วจินต่างกันน้อยที่สุดคือเสียง ตัวที่ (1039 - 1033 = 6) และที่ต่างกันมากที่สุด คือ เสียงตัวเร (189-165 = 24 เซนต์) และเสียงตัว มี ซึ่งเท่ากับ 24 เซนต์เช่นกัน ดังนั้นเห็นได้ว่าระดับเสียงของดนตรีไทยกับจ๊วจิน(จ๊ว)โดยรวมแล้วใกล้เคียงกัน พอที่จะใช้บรรเลงเพลงของกันและกันได้ แต่เสียงที่แตกต่างกันระหว่างดนตรีทั้งสองนี้ มีนัยสำคัญต่อสำเนียงได้

จากการที่ดนตรีจ๊ว (จ๊ว) มีเสียงหลักเป็น จื่อ (5) เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับระดับเสียงของดนตรีไทยด้วยระบบเซนต์ (ระบบดนตรีสากล) พิจารณาความแตกต่าง ผู้วิจัยพบความคล้ายกันดังนี้

	d	r	m	f	s	l	t	d					
ระดับเสียงดนตรีสากล	0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200
ระดับเสียงดนตรีจีน(จ๊ว)	0	174	351	512	677	868	1044	1200					
	5	6	7	1	2	3	4	5					
ระดับเสียงดนตรีไทย	0	189	332	512	683	849	1033	1211					
	ค	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด					

รูปที่ 2.11 เปรียบเทียบระดับเสียงดนตรีสากล ดนตรีจ๊ว (จ๊ว) และดนตรีไทยเป็นหน่วยเซนต์

ผลการเปรียบเทียบเมื่อตั้งเสียงให้เสียง d = 5 = ค พบความคล้ายกันดังต่อไปนี้

1. ช่วงห่างระหว่างเสียงในบันไดเสียงจ๊ว(จ๊ว)ใกล้เคียงกับไทยมากที่สุด (มากกว่าการนำเอา 1 2 3 4 6 7 มาเท่ากับ d และ ค) โดยเฉพาะเสียงที่หนึ่งและสี่ของบันไดทั้งสองนี้เท่ากันพอดี คือ 0 และ 512

2. ดนตรีไทยจะทำสำเนียงจ๊วออกมาได้ใกล้เคียงมากที่สุด โดยเฉพาะบันไดเสียง 5 เสียง ตัวอย่างเช่น เมื่อเพลงดนตรีจ๊ว (จ๊ว) เล่น โน้ต 1 2 3 แล้ว เพลงดนตรีไทยต้องเล่นเป็น ฟ ซ ล ถึงจะได้ช่วงของระดับเสียงเท่ากับจ๊วจ๊ว (รูปที่ 2.11) และเมื่อเล่นเป็นทำนองเพลงยาวๆ จะได้สำเนียงเพลงที่ใกล้เคียงกัน จากเหตุผลนี้ ดนตรีไทยทำสำเนียงจ๊วออกมาได้ใกล้เคียง

ที่สุดเมื่อได้เลื่อนบันไดเสียง (transposition) ขึ้นไป ขึ้นคู่ 4 perfect จากบันไดเสียงดนตรีจีน อนึ่ง บันไดเสียงดนตรีจีนปกติเทียบเคียงได้กับ key F ในดนตรีสากล เมื่อเป็นเช่นนี้ บันไดเสียงดนตรีไทย ต้องเลื่อนเป็น key Bb จึงจะทำสำเนียงจีนออกมาได้ใกล้เคียงมากที่สุด ซึ่งก็เป็น key ปกติที่บันไดเสียงดนตรีไทยตั้งอยู่แล้ว

(3) บันไดเสียงดนตรีจ้าวแต่จ้าว

บันไดเสียงดนตรีจ้าวแต่จ้าวสืบมาจากบันไดเสียงดนตรีจีนโบราณที่เรียกว่า หยี่ซีโฟ่ว二四谱 (โน้ต หยี่ซี) เป็นบันไดเสียง 5 เสียง มีระดับเสียงในบันไดตรงตามสายที่ตั้งเสียงไว้ของ เจิง 箏 (จะเข้จีน) ที่สืบทอดมาจาก ฉิน 琴 (คิม: ตจ.) (จะเข้จีนโบราณมี 7 สาย) สำหรับการบันทึกโน้ตแต่จ้าวในสมัยโบราณใช้ระบบกงฉ่าโฟ่ว工尺谱 (โน้ต กงฉ่า) ที่มีระดับเสียงในบันได 7 เสียง แต่การบันทึกโน้ตดนตรีแต่จ้าวในปัจจุบันนิยมใช้โน้ตตัวเลขซึ่งใช้เป็นหลักในการศึกษานี้สามารถเปรียบเทียบโน้ตทั้ง 3 ระบบตามเสียงที่เรียงกันขึ้นไปเป็นขั้นบันไดได้จากตารางต่อไปนี้ ตารางที่ 2.3 เปรียบเทียบระหว่างโน้ตจีนทั้ง 3 ระบบ

บันไดเสียงหยี่ซีโฟ่ว	二 หนอ	三 ชา		四 สี่	五 โหวง	六 ลัก		七 จิก	八 โปย
บันไดเสียงกงฉ่าโฟ่ว	合 ห่อ	四 ชือ	乙 อี	上 เซียง	尺 แซ	工 กง	凡 ฮวม	六 ลิว	五 อู่
บันไดเสียงโน้ตตัวเลข	5 ซอล	6 ลา	7 ที	1 โด	2 เร	3 มี	4 ฟา	5 ซอล	6 ลา

บันไดเสียงโบราณ หยี่ซีโฟ่ว และสถานะของสายที่กด ทำให้เกิดเป็นบันไดเสียงที่สำคัญในดนตรีแต่จ้าว ได้แก่ กิงชาลัก 轻三六 ตั้งชาลัก 重三六 และฮัวชาโหวง 活三五 (หลัว, 1982: 2) คำว่า “ชา” 三 “ลัก” 六 และ “โหวง” 五 เป็นระดับเสียงใน หยี่ซีโฟ่ว คำว่า “ตั้ง” 重 แปลว่า หนัก หมายถึง การใช้มือซ้ายกดสาย เจิง ตรงตำแหน่งหลังสะพานรองสายให้แรงขึ้นทำให้สายตึงขึ้นเพื่อเพิ่มระดับเสียงให้สูงขึ้นจากเดิม ตรงข้ามกับ คำว่า “กิง” 轻 แปลว่า เบา ไม่ต้องกดสาย เจิง เสียงในบันไดเสียง แสดงดังต่อไปนี้

(1.1) บันไดเสียงกิงชาลัก



รูปที่ 2.12 บันไดเสียงกิงชาลัก

(1.2) บันไดเสียงตั้งชาลัค



รูปที่ 2.13 บันไดเสียงตั้งชาลัค

(1.3) บันไดเสียงอัวะชาโหว



รูปที่ 2.14 บันไดเสียงอัวะชาโหว

เครื่องหมาย ↓ และ ↑ แสดงถึงระดับเสียงต่ำ/สูงกว่าระดับเสียงของบันไดเสียงดนตรีสากล ดังกล่าว

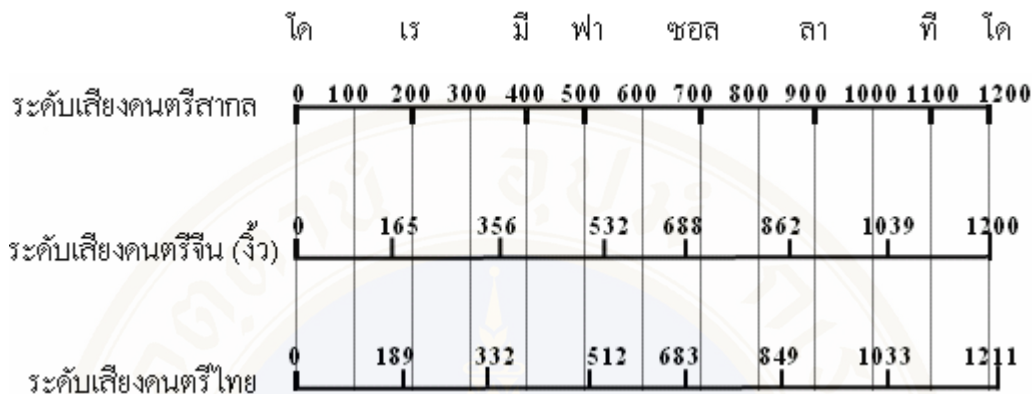
2.2.1.5 บันไดเสียงระบบแบ่งเท่าแบบไทยและจีน

บันไดเสียงของดนตรีไทยและจีนตามทฤษฎีเป็นระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (seven equidistance) เช่นเดียวกันถึงแม้ว่าในทางปฏิบัติที่พบเห็นโดยทั่วไประยะระหว่างเสียงในบันไดจะไม่เท่ากันจริงๆ ก็ตาม ซึ่งความแตกต่างกันเล็กน้อยระหว่างเสียงของขั้บบันไดนี้ ถือเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละวงดนตรีแต่ละสำนักไป เมื่อดนตรีไทยนำเพลงจีนแท้และเพลงไทยสำเนียงจีนมาเล่นย่อมได้รับอิทธิพลจากบันไดเสียงดนตรีไทยตามที่ได้อธิบายมาแล้ว

เครื่องดนตรีประเภทฆ้อง ระนาดและอื่นๆ ที่มีขั้บเสียงหลายขั้บติดตั้งไว้บนเครื่องดนตรี นักดนตรีไทยได้ตั้งเสียงของขั้บเหล่านั้นครบบตามบันไดเสียงระบบ 7 เสียงแบ่งเท่าในการเล่นเพลงที่เป็นบันไดเสียง 7 เสียง นักดนตรีฆ้องใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง ในเพลงที่เป็นบันไดเสียง 6 เสียง นักดนตรีใช้เสียงเพียง 6 เสียงจากที่มีอยู่ 7 เสียง หรือเล่นข้ามโน้ตตัว ฟา (กรณี hex. w/7 scale) หรือข้ามโน้ตตัว ที (กรณี hex. w/ 4 scale) ไป ปรากฏการณ์นี้อธิบายว่าบันไดเสียง 6 เสียงไม่ใช่ระยะหนึ่งช่วงทบแบ่งเป็น 6 ระดับเสียงเท่า ๆ กัน ในทำนองเดียวกันบันไดเสียง 5 เสียงหมายถึงนักดนตรีเล่นโน้ตเพียง 5 เสียงจากที่มีอยู่ 7 เสียง หรือเล่นข้ามโน้ตตัว ฟา และตัว ที ไป ไม่ใช่ระยะหนึ่งช่วงทบ แบ่งเป็น 5 ระดับเสียงเท่า ๆ กัน

บันไดเสียง 7 เสียง (heptatonic scale) ระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (seven equidistance) นี้ ต่างจากบันไดเสียงเมเจอร์ (major scale) ที่เป็นระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า (equal temperament) ของดนตรีตะวันตก ผู้วิจัยนำรูปที่ 2.10 มาแสดงอีกครั้งเพื่อให้เห็นความแตกต่าง

ระหว่างบันไดเสียงสากลระบบ 12 เสียงแบ่งเท่ากับบันไดเสียงระบบ 7 เสียงแบ่งเท่าของจีนและไทยที่ได้มาจากการทบทวนวรรณกรรม โดยเทียบให้โน้ตขั้นที่ 1 (tonic) ตรงกันและใช้ค่าเซนต์เป็นตัวชี้วัดเปรียบเทียบ

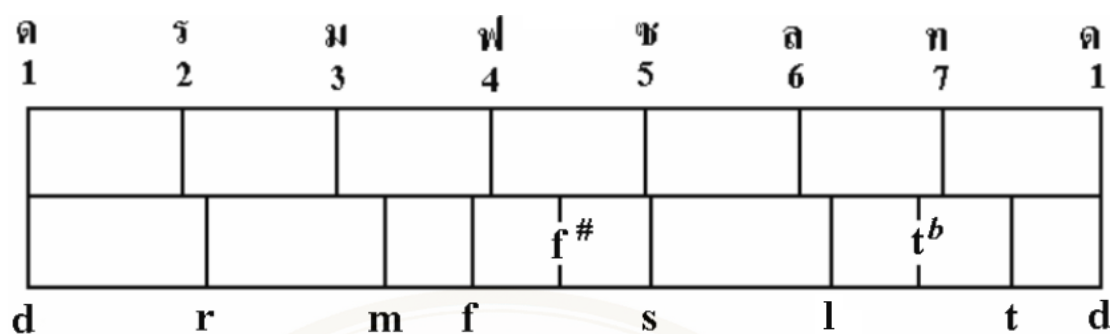


อ้างรูปที่ 2.10 เปรียบเทียบระดับเสียงดนตรีทั้ง 3 จากการตั้งเสียงเสียง “โด” ให้ตรงกัน

จากรูปที่ 2.10 พบว่าระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (seven equidistance) ของดนตรีไทยกับจีน มีระดับเสียง 7 เสียงที่มีความแตกต่างกันอยู่ และแม้แต่ระดับเสียงแต่ละขั้นในตัวของคนตรีไทย (หรือคนตรีจีน) ยังแบ่งได้ไม่เท่ากัน จากรูปที่ 2.11 ทราบแล้วว่าคนตรีไทยจะมีเสียงในบันไดใกล้เคียงกับคนตรีจีนมากที่สุดเมื่อคนตรีไทยเลื่อนบันไดเสียง (transposition) ขึ้นไปขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์หรือเล่นเป็นแบบทางเพลง เช่น คนตรีจีนเล่นโน้ต 1 2 3 คนตรีไทยต้องเปลี่ยนมาเล่นเป็น ฟ ซ ล เป็นต้น

ในการวิเคราะห์เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนได้กำหนดให้บันไดเสียงคนตรีไทยและจีน มีระยะระหว่างเสียงในบันไดเท่ากันคือ 171.43 เซนต์ และระยะหนึ่งช่วงทาบ (octave) มีค่าเท่ากับ 1200 เซนต์ เป็นระบบ 7 เสียงแบ่งเท่าตามทฤษฎี และให้ “ค” ของคนตรีไทยกับ “1” ของคนตรีจีนอยู่ตรงกัน (การวิเคราะห์อยู่ในรูปแบบเป็นทฤษฎี ในการปฏิบัติที่บันไดเสียงคนตรีจีนปกติเทียบเคียงได้กับ key F ในดนตรีสากล เมื่อเป็นเช่นนี้ บันไดเสียงคนตรีไทยต้องเลื่อนเป็น key Bb จึงจะทำสำเนียงจีนออกมาได้ใกล้เคียงมากที่สุด ซึ่ง key Bb เป็น key ปกติที่บันไดเสียงคนตรีไทยตั้งอยู่แล้ว)

เมื่อนำบันไดเสียงระบบ 7 เสียงแบ่งเท่าของคนตรีไทยกับจีนที่ปรับระยะระหว่างเสียงในบันไดให้เท่ากันคือ 171.43 เซนต์นี้มาเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์ (major scale) ระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า (equal temperament) ของดนตรีตะวันตก โดยให้โน้ตขั้นที่ 1 (tonic) ตรงกันและใช้ค่าเซนต์ชี้วัดเปรียบเทียบ พบความเหลื่อมล้ำ ไม่ตรงกันของเสียงในบันไดเสียงของคนตรีไทย (ค ร ม ฟ ซ ล ท) และจีน (1 2 3 4 5 6 7) เทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์ (major scale) ดังรูปที่ 2.15



รูปที่ 2.15 การเทียบโน้ตขั้นที่ 1 (tonic) ของบันไดเสียงดนตรีไทย จีน และตะวันตกให้เท่ากัน

2.2.1.6 หลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล

โดยธรรมชาติของดนตรีไทย เดิมนักดนตรีไทยเล่นเพลงด้วยความจำความชำนาญในการฝึกซ้อมที่ได้รับการสั่งสอน ถ่ายทอดมาจากครูดนตรีและประสบการณ์การเล่นในสถานที่ต่าง ๆ ในเวลาต่อมาได้มีการจดบันทึกเพื่อป้องกันเพลงสูญหาย ใช้ประโยชน์ในการฝึกซ้อม และนำมาใช้ประโยชน์ในการศึกษา วิเคราะห์ดนตรีให้เห็นเป็นรูปธรรมมากขึ้น ผู้วิจัยได้นำหลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลมาใช้สำหรับบันทึกเพลงไทยสำเนียงจีนในงานวิจัย

การบันทึกเพลงไทยสำเนียงจีนในปัจจุบันมีลักษณะการบันทึกทำนองโดยใช้ตัวอักษรไทยแทนระดับเสียง และเส้นกั้นห้องกับขีดแสดงเรื่องของจังหวะดังแสดงในแผนภูมิโน้ตที่ 2.1 เพลงจีนขลุ่ย (ภิษาค เลณะสวัสดิ์ 2540, 258)

- ร - ม|- ร - ท|- - - ล|- - - ซ|- - - ม|- ท ล ซ|- ม - ล|ซ ซ ซ ซ|
- ล - ร|- ม - ฟ|- ท ล ฟ|ล ฟ ม ร|ม ร ซ ม|ร ท - ร|- ท ร ม|ซ ร ม ซ|

แผนภูมิโน้ตที่ 2.1 ตัวอย่างเพลงจีนขลุ่ย

เมื่อนำโน้ตเพลงไทยเพลงจีนขลุ่ย มาแสดงเป็นโน้ตสากลจะได้ดังนี้



แผนภูมิโน้ตที่ 2.2 เพลงไทยเพลงจีนขลุ่ย นำมาแสดงเป็นโน้ตสากล

เครื่องหมาย ↓ อยู่ข้างหน้าโน้ตเพื่อชี้ว่าโน้ตสากลตัวนั้นมีระดับเสียงต่ำกว่าระดับเสียงใน ระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า (ดนตรีสากล ตามรูปที่ 2.15) ซึ่งสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจน ดังนั้นในการนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้ประโยชน์เป็นสื่อกลางในการพรรณนาวิเคราะห์ อธิบาย ปรากฏการณ์ของเพลงไทยสำเนียงจีนกับเพลงจีนแท้ และสามารถเข้าใจได้เป็นสากล โดยใช้การ

บันทึกโน้ตแบบบรรทัด 5 เส้นข้างต้นกับเครื่องหมายแปลงเสียง ต้องดำเนินการปรับให้เข้ากัน จนกระทั่งได้โน้ตที่เป็นตัวแทนมาใช้บันทึกเพลงไทยสำเนียงจีนกับเพลงจีนแท้ ในงานวิจัยนี้เมื่อนำโน้ตไปปฏิบัติบนเครื่องดนตรีสากล (เปียโน) จะได้เสียงที่ชัดเจนแล้วด้วยเครื่องหมายแปลงเสียงทั้งชาร์ป (sharp) และ แฟลต (flat) ตรงเสียงที่ต้องการ กลายเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ (major scale) ตามแบบดนตรีตะวันตก

เพื่อให้ได้ผลเช่นนี้ การบันทึกโน้ตเพลงไทยสำเนียงจีนกับเพลงจีนแท้สำหรับงานวิจัยนี้ นำรูปที่ 2.15 มาปรับให้ โน้ตขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง ทั้ง 2 เท่ากัน ตามรูปที่ 2.16 (สันทัด ดัชนีพนัน, 2542: 51-52)

ด 1	ร 2	ม 3	ฟ 4	ซ 5	ล 6	ท 7	ด 1
			f [#]			t ^b	
d	r	m	f	s	l	t	d

รูปที่ 2.16 การเทียบโน้ตขั้นที่ 2 ของสเกลระบบ 7 เสียงแบ่งเท่าให้เท่ากับระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า

ผลที่เกิดขึ้น นอกจากจากบันไดเสียง 5 เสียงของดนตรีไทยและจีนเท่ากัน หรือใกล้เคียงกันมากที่สุดกับบันไดเสียง 5 เสียงของดนตรีตะวันตกแล้ว (ด ร ม ซ ล ใกล้เคียงกับ d r m s l) โน้ตตัว ฟ (4) ของดนตรีไทยและจีนอยู่กลางระหว่าง f กับ f[#] และโน้ต ท (7) อยู่กลางระหว่าง t กับ t^b การปฏิบัติและการบันทึกต้องการตัวใดสามารถระบุโน้ตได้อย่างชัดเจน (ผู้แต่งและครูดนตรีไทยสากลผู้เข้าใจอารมณ์ความต้องการของผู้แต่งเพลงเป็นผู้ระบุ หรือผู้ฟังเพลงไทยเดิมที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลสามารถแยกออกได้อย่างชัดเจนว่าเป็น t หรือ t^b และ f หรือ f[#] ได้เช่นกัน) เปรียบเสมือนเสียงในบันไดเสียงของเพลงไทยสำเนียงจีนมี 9 เสียงเทียบกับดนตรีตะวันตกคือ d r m f f[#] s l t^b t. ในกรณีถอดเสียงเพลงไทยสำเนียงจีนบางเพลงที่ระบุโน้ต t^b (หรือ f[#]) ออกมาอย่างชัดเจนและเป็น t^b (หรือ f[#]) ตลอดทั้งเพลง ผู้วิจัยนำเครื่องหมายกุญแจเสียงมาใช้บันทึกโน้ตเพลงไทยสำเนียงจีนในงานวิจัยนี้

ผลจากการจัดเสียงให้อยู่ในรูปแบบที่บันทึกได้ด้วยโน้ตดนตรีสากล ทำให้ขั้นคู่แบบตะวันตกกระจ่างชัดขึ้น ไม่ต้องใช้ ↓ หลายครั้ง สามารถระบุโน้ตได้แน่นอนชัดเจน มีผลทำสามารถนำลักษณะขั้นคู่เสียงแบบดนตรีตะวันตกมาร่วมใช้วิเคราะห์ได้ วิธีการนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นแต่เฉพาะการนำไปใช้บันทึกโน้ตเพลงไทยสำเนียงจีนกับเพลงจีนแท้ให้เป็นแบบอย่างโน้ตสากล ซึ่งมีผลทำให้วิเคราะห์ขั้นคู่เสียงและอื่น ๆ ได้ตามมา วิธีการไม่ได้รวมถึงเพลงไทยที่นอกเหนือจากงานวิจัยนี้

2.2.1.7 ปัจจัยในดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน

ดนตรีไทยมีองค์ประกอบหลายประการที่สำคัญ เช่น บทเพลง แบบแผน นักดนตรี นักร้อง เครื่องดนตรี กาลเทศะ ในส่วนของบทเพลงมีส่วนประกอบต่างๆ ที่ประกอบขึ้นมาเป็นเพลง เช่น ทำนอง จังหวะ ลีลา และระเบียบแบบแผนวิธีการเล่นซึ่งเมื่อดนตรีไทยบรรเลงเพลงจีนแท้แล้ว ส่วนประกอบเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อเพลงจีนแท้ที่นำมาบรรเลงนั้น และยังปรากฏเป็นอิทธิพลในเพลงไทยสำเนียงจีน ในการทบทวนวรรณกรรมจะแสดงปัจจัยต่างๆ ในดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 เพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง

ในการดำเนินการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยพบว่า เพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนหรือจีนกลายประเภทที่มีหลักฐานอ้างได้ว่ามาจากเพลงจีนแท้คือ เพลง ก่วยกั๊งเล้ง (ตจ.) 过江龙 (มังกรข้ามแม่น้ำ) ผู้วิจัยนำเพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง ที่บรรเลงโดยวงดนตรีไทยกรมศิลปากร จากภาคสนามซึ่งบรรเลงโน้ตบันไดเสียงใกล้เคียงกับBbในดนตรีสากลมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับเพลง ก่วยกั๊งเล้งจากเอกสารโน้ตเพลงจีน ซึ่งเมื่อวงดนตรีจีนในไทยบรรเลงออกมาจะใกล้เคียงกับบันไดเสียง F ในดนตรีสากล แต่เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความเหมือนและความแตกต่าง ผู้วิจัยได้ปรับการบันทึกโน้ตเพลงทั้งสองบันไดเสียงดังกล่าวให้เป็นบันไดเสียง C ในดนตรีสากล และได้ทำเครื่องหมายวงกลุ่มโน้ตที่แสดงถึงอิทธิพลของดนตรีไทย ดังนี้

A. โป๊ยกั๊กเหล้ง (จีนกลาย)



๕ ข ข ข ข ล ข ค ล ข ม ข ข ข ข ล ข ม ข ล ค ร ม ร ค

๙ ล ร ค ล ข ม ข ค ล ข ล ร ร ค ร ค พ ล ค ข

๑๑ ล ค ข ล ข ม ม ข ล ค ข ข ฟ ม ร ข ฟ ม ร ข ม ร

๑๓ ม ข ล ข ล ค ข ล ค ล ข ม ข ม ร ม ร ม ร ข ม ร ค ร ร ร

B.

ป๊ายกังเล้ง (เพลงจีนกลาย)

ก๊วยกังเล้ง (เพลงจีนแท้)
(บันไดเสียงคิงลัก)

(บันไดเสียงตั้งลัก)

3

6

9

12

Copyright by Mahidol University

15
 15
 15
 18
 18
 18

ลิ ร ด ลิ ด ร ม ร ม ช ร ม ช ม ร ด
 6 1 6 2 1 6 5 6 1 1 3 3 2 3 5 3 5 6 1
 7 1 7 2 1 2 5 7 1 6 5 4 3 2 2 5 4 5 7 1
 2 3 2 1 6 5 6 6 2 7 6 5 5 2 3 5
 2 3 2 3 2 1 7 1 7 2 1 2 1 7 6 5 7 6 5 4 5

แผนภูมิโน้ตที่ 2.3 ตัวอย่างที่ 1 เพลงโป๊ยกั๊กเหลืง

การวิเคราะห์อิทธิพลดนตรีไทยที่มีต่อดนตรีจีน

จากตัวอย่างที่ 1 เพลงโป๊ยกั๊กเหลืง นั้นดัดแปลงมาจากเพลง ก่วยกั๊กเหลืง ที่เป็นเพลงจีนแท้ มีทำนองเพลงอยู่ 2 รูปแบบ คือ A และ B โดยที่รูปแบบ B มีลักษณะเกือบจะเป็น การเลื่อนบันไดเสียงขึ้นไปขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ (perfect) จากรูปแบบ A วงดนตรีจีนทั่วไปนิยมนำ ท่อน B มาเล่นมากกว่าท่อน A โดยเฉพาะแถบเมืองแต้จิ๋ว แต่เมื่อวงดนตรีไทยนำมาเล่นแล้วมีชื่อว่า เพลงโป๊ยกั๊กเหลืง เล่นทั้งท่อน A และ B เพลงจีนแท้ ก่วยกั๊กเหลืง ได้กลายมาเป็นเพลงไทยสำเนียงจีน โป๊ยกั๊กเหลืง โดยได้รับ อิทธิพลจากดนตรีไทย ดังต่อไปนี้

(1) อิทธิพลด้านบันไดเสียง

1. แม้ว่าดนตรีไทยบรรเลงเพลงจีนแท้ (key F) ด้วยบันไดเสียง ของไทย (key Bb) ได้ใกล้เคียงก็ตาม แต่ในรายละเอียดของระดับเสียงส่วนใหญ่ยังมีความแตกต่าง กันอยู่ตามรูปที่ 2.11 ทำให้มีผลต่อสำเนียงของทำนองเพลงที่มีความแตกต่างกันออกมาได้

2. ท่อน B ในแถบเมืองแต้จิ๋ว มีใช้ทั้งบันไดเสียง กิงชาล็ก (กิงล็ก) และตั้งชาล็ก (ตั้งล็ก) ที่ซึ่งมีลักษณะของบันไดเสียงดังนี้

5 6 1 2 3 (5)
 ขอล ลา โด เร มี (ขอล)

อ้างจากรูปที่ 2.12 บันไดเสียงกิงชาล็ก



อ้างจากรูปที่ 2.13 บันไดเสียงตั้งซาลัก

จากภาคสนามพบว่าวงดนตรีจีนในเมืองไทย นำเพลง ก่วยกังเล้ง ท่อน B บันไดเสียงตั้งซาลัก มาเล่นมากกว่า คิงซาลัก แต่วงดนตรีไทยเล่นแบบบันไดเสียง คิงซาลัก มากกว่า นั่นคือได้รับอิทธิพลจากบันไดเสียงของดนตรีไทยกลายเป็นจีนกลายไป ดังนั้น เพลงก่วยกังเล้ง ท่อน B บันไดเสียง ตั้งซาลัก จึงเป็นสำเนียงจีนแท้

(2) อิทธิพลด้านทำนองหลัก หรือ แก่นทำนอง (Theme)

ดนตรีไทยบรรเลงเพลงโป๊ยกังเหล้ง โดยนำทำนองหลักของจีนแท้ มาเล่นตรงๆ ในขณะที่ดนตรีจีนบรรเลงเพลง ก่วยกังเล้ง ในลักษณะของเพลงชุดหรือที่เรียกว่าเถาฉวน 套曲 โดยใช้เทคนิค เจียฮวา加花 (ใส่ดอกไม้) โดยเพิ่มเติมทำนองเข้าไป แต่ยังคงแก่นทำนอง เอาไว้ตามตัวอย่างที่ 1

(3) อิทธิพลด้านเสียงในบันได

ทำนองของจีน (ก่วยกังเล้ง คิงลัก) เน้นใช้ลักษณะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ของเสียง ที(7) กับ เร(2) โดยเฉพาะขอจีนใช้วิธีรูตสายได้หวานไพเราะ กลายเป็นสำเนียงจีน ในขณะที่ดนตรีไทย (โป๊ยกังเหล้ง) ต้องเลียงไปโดยเปลี่ยนเป็นทำนองใหม่ ใช้วิธีบรรเลง “สำนวนทำนอง” แทนการเขียนแบบจีน ดังตัวอย่างห้องที่ 19- 20 ของตัวอย่างที่ 1



แผนภูมิโน้ตที่ 2.4 ตัวอย่างห้องที่ 19- 20 ของตัวอย่างที่ 1

จากแผนภูมิโน้ตที่ 2.9 พิจารณาเสียง 2 กับ 7 ของ ก่วยกังเล้ง โดยกลับไปดูที่ รูปที่ 2.11 เสียง 7 กับ 2 ของดนตรีจีนมีระยะของเสียงห่างกัน $677 - 351 = 326$ เซนส์ ซึ่งมีความใกล้เคียงกับ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ของดนตรีตะวันตกที่เป็น 300 เซนส์ ในขณะที่ดนตรีไทยเท่ากับ $189 + 1200 - 1033 = 356$ เซนส์ ทำให้รู้สึกขาดสำเนียงแบบขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ไป และนำแนวทำนอง

แบบไทยมาใช้เป็น ค ล ร ค ล ช แทน (ตัวอย่างห้องที่ 19- 20 ของตัวอย่างที่1)

(4) อิทธิพลด้านจังหวะ

ดนตรีไทยบรรเลงเพลงโป๊ยกังเล้ง ด้วยลักษณะของจังหวะเร็วปานกลาง จัดเรียงทำนองได้เป็น Time signature $\frac{2}{4}$ อย่างชัดเจน เน้นจังหวะโดยใช้กระสวนจังหวะของฉิ่งและกลองตุ้มของจีน (中鼓) ดังในรูปที่ 2.17



รูปที่ 2.17 กระสวนจังหวะของฉิ่งและกลองตุ้มของจีน

ในขณะที่วงดนตรีจีนบรรเลงเพลง ก๋วยกังเล้ง ด้วยลักษณะแบบเพลงชุดที่มีการนำทำนองหลักหรือแก่นทำนอง (theme) มาขยาย แล้วเริ่มต้นบรรเลงด้วยจังหวะช้าในเที่ยวแรก จากนั้นจึงเพิ่มความเร็วขึ้นในเที่ยวต่อ ๆ มา

(5) อิทธิพลด้านสำเนียงแบบไทย

อิทธิพลด้านสำเนียงแบบไทยอันได้มาจากการสัมผัสของเสียงที่แฝงอยู่ในบทเพลงไทย เช่น ลูกเต่า ลูกโยน สำนวนเพลงหรือกลอนทำนอง ทางต่างๆ ตัวอย่างสำนวนสำเนียงทำนองไทย คือ แผนภูมิโน้ตที่ 2.10 - 2.11 - 2.12 และ 2.13 ดังนี้



แผนภูมิโน้ตที่ 2.5 สำนวนสำเนียงทำนองไทย แบบที่ 1



แผนภูมิโน้ตที่ 2.6 สำนวนสำเนียงทำนองไทย แบบที่ 2



แผนภูมิโน้ตที่ 2.7 สำนวนสำเนียงทำนองไทย แบบที่ 3



แผนภูมิโน้ตที่ 2.8 ส่วนวลีเสียงทำนองไทย แบบที่ 4

ตัวอย่างที่ 2 เพลง เป๊าะฮวยพัง

เพลง เป๊าะฮวยพัง เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนประเภทที่ผู้วิจัยพบหลักฐานจากงานภาคสนามอ้างได้ว่ามาจากเพลงจีนแท้คือ เพลง สู้เจียงงว้ย (ตจ.) 云盖月 (เมฆบังจันทร์) ผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบ ดังนี้

A

เป๊าะฮวยพัง

สู้เจียงงว้ย

The musical score consists of two staves, 'เป๊าะฮวยพัง' (top) and 'สู้เจียงงว้ย' (bottom), written in Western staff notation with Thai lyrics and fingerings. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, and 15 indicated. The notes are written in Thai script, and the fingerings are written in numbers below the notes. A circle highlights a specific phrase in the 'เป๊าะฮวยพัง' staff at measure 15.

20 B
ช ติ ติ ช ฟ ฟ ช ติ ติ ช ฟ ติ
5 4 6 5 3 2 3 2 4 6

25
ฟ ติ ช ม ติ ติ ติ ติ ม ติ ต ท ท ต ติ ติ ม ติ ต
5 3 2 3 2 7 1 7 1 2 1

30
ท ติ ติ ต ท ติ ต ติ ช ท ติ ท ติ ช ช ช ติ
7 7 1 7 1 2 1 2

35
ท ติ ท ติ ช ต ติ ต ติ ช ฟ ติ ฟ ช ช
2 2 5 4 5 2 2 5 4

แผนภูมิโน้ตที่ 2.9 ตัวอย่างที่ 2 เพลง เป๊าะฮวยพัง

เพลงจีนแท้ สู้เจียงว้าย ได้กลายมาเป็นเพลงไทยสำเนียงจีน เป๊าะฮวยพัง โดยเพลง สู้เจียงว้าย ได้รับ อิทธิพลจากดนตรีไทย ดังต่อไปนี้

1. ได้รับอิทธิพลจากบันไดเสียงดนตรีไทย ทำให้ระดับเสียงทำนอง เปลี่ยนแปลงไป

2. ได้รับอิทธิพลจากการดัดแปลงแนวทำนอง มี 3 ลักษณะ คือ

2.1 ดัดแปลงแบบรักษากำหนดทำนอง(theme) ด้นแบบจีนไว้เช่น ห้องที่ 3 - 7 9 - 12 - 18 และ 19

2.2 ดัดแปลงแบบไม่รักษากำหนดทำนองของต้นแบบจีน เช่น ห้องที่ 15 - 16 และท่อน B ห้องที่ 21- 23 และ 27 - 38

2.3 คัดแปลงแบบทำซ้ำทำนองต้นแบบจีน ตัวอย่างเช่นห้องที่ 36 - 38 ที่นำมาทำเป็นตอนจบของเพลง แผนภูมิโน้ตที่ 2.15



แผนภูมิโน้ตที่ 2.10 คัดแปลงแบบทำซ้ำทำนองต้นแบบจีน

ตัวอย่างที่ 3 เพลง จีนไห่วเจ้า

เพลงจีนไห่วเจ้าเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนประเภทที่ผู้วิจัยพบหลักฐานจากงานภาคสนามอ้างได้ว่ามาจากเพลงจีนแท้คือ เพลง โป้ยไช่ห่วย (ตจ.) 卖杂货 (ขายของชำ) ผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบ ดังนี้

จีนไห่วเจ้า

โป้ยไช่ห่วย

2 2 6 1 2 6 5 4 6 4 6 1 2 2

5

5 5 6 5 4 2 4 1 6 2 1 7 6 6 1 4 5

10

6 6 5 4 6 5 4 3 2 7 6 5 5 6 1 6 2 1

15

5 4 6 5 4 3 2 3 3 2 2 1 6 1 2 3 3 2 2 1 6 1



แผนภูมิโน้ตที่ 2.11 ตัวอย่างที่ 3 เพลง จีนไห้วเจ้า

เพลงจีนแท้ โป๊ยโซห่วย ได้กลายมาเป็นเพลงไทยสำเนียงจีน จีนไห้วเจ้า โดยเพลง โป๊ยโซห่วย ได้รับ อิทธิพลจากดนตรีไทย ดังต่อไปนี้

1. ได้รับอิทธิพลจากบันไดเสียงดนตรีทำให้ระดับเสียงทำนองเปลี่ยนแปลงไป
2. ได้รับอิทธิพลจากการดัดแปลงแนวทำนอง มี 2 ลักษณะ คือ

2.1 ดัดแปลงแบบรักษาทำนองหลัก (Theme) ด้นแบบจีนไว้เช่น ห้องที่ 7 - 8 - 13 - 14 - 16 - 18 และห้องที่ 19 - 21

2.2 ดัดแปลงแบบไม่รักษากำหนดทำนองของต้นแบบจีน เช่น ห้องที่ 1 และ 2

2.3 ดัดแปลงโดยลดจำนวนห้องของต้นแบบจีนลงมา 1 ห้องคือห้องที่ 21

3. ได้รับอิทธิพลด้านสำเนียงดนตรีไทยอันได้มาจากการสัมผัสของเสียงที่แผ่อยู่ในบทเพลงไทย ดังห้องที่ 9 ดังแผนภูมิโน้ตที่ 2.17



แผนภูมิโน้ตที่ 2.12 อิทธิพลด้านสำเนียงดนตรีไทย

ดังนั้นเมื่อได้ทำการศึกษาเพลงไทยสำเนียงจีนต่างๆ จากงานวิจัยนี้ ผลที่ได้จะนำไปสู่การค้นพบที่มาหรือพบเชื้อจีนหรือสำเนียงจีนที่ปรากฏอยู่ในเพลงไทยสำเนียงจีนได้

2.2.1.8 หลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีน

ผู้วิจัยนำหลักการวิเคราะห์บันไดเสียงและทำนองเพลงจีน (Kuo, 1972: 49-195) มาใช้วิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนและเพลงจีนแท้ในงานวิจัย ปัจจัยที่ใช้ในการวิเคราะห์บันไดเสียงและทำนองของเพลงจีนมีดังต่อไปนี้

(1) บันไดเสียง มีปัจจัยที่ใช้ในการวิเคราะห์ดังนี้

(1.1) ระบบอิงกฏแอสียง (Tonal System) มีโน้ตเป็นศูนย์กลางตัวหนึ่งเรียกว่า ทอนิก (tonic) อยู่ในชุดเสียง (โมด) ที่เป็น เมเจอร์(major)หรือ ไมเนอร์(minor) ในงานวิจัยนำ Major scale ต่างๆ ได้แก่ C F G และโมด (mode) ต่างๆ มาใช้เป็นเครื่องมือวิเคราะห์ เนื่องจากเพลงไทยสำเนียงจีนมีลักษณะที่มีทำนองเคลื่อนไหวสัมพันธ์กับโน้ตสำคัญหรือโน้ต

ศูนย์กลางอยู่ด้วยเช่นกัน จึงสามารถทำการจัดเพลงไทยสำเนียงจีน(ซึ่งเป็นความเกี่ยวข้องกันระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีจีน) ให้เข้ามาอธิบาย วิเคราะห์ได้ด้วยระบบอังกูญแจเสียง โดยอาศัยปัจจัยและความรู้ในหัวข้อต่างๆ ต่อไป

(1.2) ระบบโมดที่ปรากฏในดนตรีจีน พบว่าระบบโมดที่ปรากฏในดนตรีจีนมีอยู่ 5 โมด ได้แก่

1. โมด กง (1 - mode) โน้ตในโมด: 1 2 3 5 6
2. โมด ซาง (2 - mode) โน้ตในโมด: 2 3 5 6 1
3. โมด เจวี่ (3 - mode) โน้ตในโมด: 3 5 6 1 2
4. โมด จื่อ (5 - mode) โน้ตในโมด: 5 6 1 2 3
5. โมด อวี่ (6 - mode) โน้ตในโมด: 6 1 2 3 5

รูปที่ 2.18 ระบบโมดในดนตรีจีนและโน้ตสำคัญในแต่ละโมด

ระบบโมดแบบ 5 เสียง (pentatonic) ทั้ง 5 โมดนี้ พบว่ามีการใช้อยู่มากจนเป็นจุดเด่นที่บอกสำเนียงจีนออกมาและเมื่อโมดของเพลงใดมีตัวโน้ตสำคัญตรงตามตัวโน้ตที่ขีดเส้นใต้ซึ่งระบุเป็นเสียงสำคัญของโมด (tonal skeleton) เอาไว้ ยิ่งมีลักษณะสำเนียงจีนออกมาชัดเจน (clear and conforming) มากกว่าโมดของเพลงที่โน้ตสำคัญไม่ตรงกัน แม้ว่าดนตรีจีนมีระบบบันไดเสียงแบบ 6 เสียงและแบบ 7 เสียงอยู่ก็ตาม แต่สำเนียงจีนยังเน้นไปที่ระบบโมดแบบ 5 เสียงเป็นสำคัญ สำเนียงจีนแบบระบบโมด 6 เสียง และแบบ 7 เสียงมีน้อยกว่า

(1.3) **ขั้นเสียง (compass)** เป็นหน่วยของจำนวนเสียงในช่วงเสียง ในบันไดเสียงระบบ 7 เสียงแบบดนตรีตะวันตกใช้คำว่า “ขั้นคู่” (interval) แต่ในบันไดเสียงระบบ 5 เสียงแบบ ดนตรีไทยและจีนใช้คำว่า “ขั้นเสียง” (compass) เหมาะสมมากกว่า (Kuo, 1972: 59)

ขั้นคู่ (interval) สองในบันไดเสียงดนตรีตะวันตก มีระดับเสียงที่อยู่ติดกันเป็นได้ทั้ง $\frac{1}{2}$ และ 1 step (เช่น E F กับ C D ตามลำดับ) มีขั้นคู่ช่วงทบ (octave interval) เท่ากับ 7+1 หรือ คู่ 8 ในขณะที่ขั้นเสียง (compass) สองในบันไดเสียง 5 เสียง (ด ร ม ซ ล) มีระดับเสียงที่อยู่ติดกันเป็นได้ทั้ง 2 และ 3 half step ของดนตรีตะวันตก (เช่น ด ร กับ ม ซ ตามลำดับ) และมีขั้นเสียงช่วงทบ (octave compass) เท่ากับ 5+1 หรือ คู่ 6

ในการศึกษา การเคลื่อนที่ของทำนอง (melodic movement) ของเพลงไทยสำเนียงจีนและเพลงจีนในช่วงเสียงใด ๆ โดยที่ยังสามารถรักษาการพิจารณาในลักษณะเฉพาะทางบันไดเสียง 5 เสียง (pentatonic scale) เอาไว้ ควรใช้การจัดบันไดเสียงประเภท 6 - 7 เสียงให้เข้ามาอยู่ในรูปแบบบันไดเสียง 5 เสียง ดังนี้

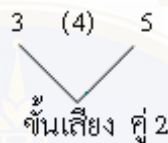
บันไดเสียง Hexatonic w/4 : C D E F G A จัดโน้ตในบันไดได้เป็น pentatonic add 4 scale

บันไดเสียง Hexatonic w/7 : C D E G A B จัดโน้ตในบันไดได้เป็น pentatonic add 7 scale

บันไดเสียง Heptatonic: C D E F G A B จัดโน้ตในบันไดได้เป็น pentatonic add 4, add 7 scale

รูปที่ 2.19 การจัดบันไดเสียงประเภท 6 - 7 เสียงให้เข้ามาอยู่ในรูปแบบบันไดเสียง 5 เสียง

ตัวอักษร add 4 , add 7 เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในระบบ บันไดเสียง 5 เสียง เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับขั้นเสียง (compass) ใช้สัญลักษณ์ +1 เมื่อปรากฏ add 4 , add 7 ตัวใดตัวหนึ่ง ตัวอย่างเช่น โน้ตทำนองคือ ม ฟ ซ หรือ 3 4 5 ดังนี้



ในระบบบันไดเสียง 5 เสียง ไม่มีโน้ต 4 เพราะฉะนั้นคิดขั้นเสียงระหว่างโน้ตตัว 3 กับ 5 แทนนั้นได้เป็นคู่ 2 และเนื่องจากทำนองช่วงนั้นมี 4 อยู่ด้วยจึงใช้สัญลักษณ์ +1 เป็นตัวบอกโน้ตที่ไม่อยู่ในระบบ (ถ้าช่วงนั้นไม่มี ไม่ต้องใส่) ดังนั้น ขั้นเสียงที่ได้คือ 2⁺¹

จากหัวข้อข้างต้น ระบบอิงกัญแจเสียง (Tonal System) ระบบบันไดเสียงที่ปรากฏในดนตรีไทย ระบบโมคที่ปรากฏในดนตรีจีน การบันทึกทำนองเพลงไทยสำเนียงจีนและขั้นเสียง (compass) ทำให้ทราบข้อมูล ดังต่อไปนี้

1. โน้ต (notes) ทั้งหมดของเพลงไทยสำเนียงจีน ที่ใช้ในบันไดเสียง โดยเขียนอยู่ในแบบ natural (*๕*) key (key C) และใช้โน้ตระบบตัวเลขแทนตัวอักษรแบบดนตรีไทย
2. จำนวนครั้งของโน้ตในบันไดเสียงแต่ละตัวที่เกิดขึ้น (occurrence)
3. จำนวนค่าโน้ต (duration) สะสมรวมของแต่ละเสียงที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง โดยคิดอยู่ในรูปค่าโน้ตตัวคำ (=1) และค่ารวมของค่าโน้ตสะสมทั้งหมดที่เกิดขึ้น
4. จำนวนครั้งของโน้ตตัวแรกของวลี (phrase initial note) ที่เกิดขึ้น
5. จำนวนครั้งของโน้ตตัวสุดท้ายของวลี (phrase final note) ที่เกิดขึ้น
6. น้ำหนัก (weight) ของโน้ตที่เกิดขึ้นในบันไดเสียง

ตามวิธีการวิเคราะห์ทำนอง (Kuo, 1972) นำข้อมูลที่ได้ไปใส่ในตารางระบบอิงกัญแจเสียง (TONAL SYSTEM) หัวข้อที่ 6.4 เพื่อวิเคราะห์ทำให้ทราบประเด็นระบบอิงกัญแจเสียงของเพลงไทยสำเนียงจีน ดังนี้

บันไดเสียง

1. โครงสร้าง (structure) ของบันไดเสียง คิดจากโน้ตทั้งหมดของบันไดเสียง
2. หน้าที่ (function) ของโน้ตในบันไดเสียง คิดจาก โน้ตของ

บันไดเสียง กับน้ำหนัก (weight) ที่เพียงพอจะบอกได้ว่าเป็นบันไดเสียงแบบ 5- 6 หรือ 7 เสียง

โหมด (Mode)

1. ชนิดของโหมดคิดเทียบกับระบบโหมดพื้นฐานของดนตรีจีนที่มีอยู่ 5 โหมดว่าเป็นชนิดใด (ปกติดูจากโน้ตตัวจบเพลง)

2. เสียงสำคัญของโหมด (tonal skeleton) ของเพลงคิดจากโน้ตที่มีน้ำหนักมากที่สุดที่คำนวณได้ 3-4 ตัวแรก

3. ความชัดเจน ของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียง (pentatonic characteristic) คิดจากเสียงสำคัญของโหมด (tonal skeleton) ที่ได้จากข้อ 2 นำไปเปรียบเทียบกับเสียงสำคัญของระบบโหมดพื้นฐานดนตรีจีน ได้ผลออกมาอย่างหนึ่งอย่างใดใน 3 แบบได้แก่ 1.Clear and conforming 2.Ambiguous and nonconforming และ 3.Clear but nonconforming

มีหลักพิจารณาดังนี้

3.1 กรณีเสียงสำคัญของโหมด (tonal skeleton) ของเพลงตรงกันกับเสียงสำคัญของโหมดในระบบโหมดพื้นฐานดนตรีจีนโดยน้ำหนักที่คำนวณได้มากที่สุด(Maximum) เป็นเสียงใดเสียงหนึ่งในเสียงสำคัญ เช่น เพลงเป็น 1 – mode มีโน้ตตัวจบคือ 1 มีเสียงสำคัญของโหมดซึ่งมีน้ำหนักเสียงมากที่สุด (MAX) เป็นเสียง 1 หรือ 3 หรือ 5 แสดงตามรูปที่ 2.20

MAX	(MAX)	(MAX)
1	3	5
โน้ตตัวจบ		

รูปที่ 2.20 ลักษณะชัดเจนและตรงกัน (Clear and conforming)

ดังนั้น ความชัดเจน ของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียง (pentatonic characteristic) ของเพลงนี้คือ ชัดเจนและตรงกัน (Clear and conforming)

3.2 กรณีเพลงเป็น 1 – mode มีโน้ตตัวจบคือ 1 แต่มีเสียงสำคัญของโหมด (tonal skeleton) ของเพลงไม่ตรงกันกับเสียงสำคัญของโหมดในระบบโหมดพื้นฐานดนตรีจีน ให้ยึดตัวโน้ตที่มีน้ำหนักที่คำนวณได้มากที่สุด (MAX) เป็นหลัก ดังนี้

3.2.1 กรณีน้ำหนักที่คำนวณได้มากที่สุดตรงกับโน้ตตัวจบ

MAX			
1	2	5	
โน้ตตัวจบ			

รูปที่ 2.21 ลักษณะชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน (Clear but nonconforming)

พิจารณาว่าโน้ตนำหนักมากที่สุดยังตรงกับตัวจบ (ชื่อ โมค) อยู่หรือยัง
ชัดเจนอยู่ถึงแม้จะมีเสียงสำคัญของโมคไม่ตรงกันกับระบบโมคพื้นฐานดนตรีจีน ดังนั้น ความ
ชัดเจน ของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียง ของเพลงนี้คือ ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน (Clear but
nonconforming)

3.2.2 กรณีนำหนักที่คำนวณได้มากที่สุดไม่ตรงกับโน้ตตัวจบ MAX (MAX)

1 2 5
โน้ตตัวจบ

รูปที่ 2.22 ลักษณะกำกวมและไม่ตรงกัน (Ambiguous and nonconforming)

พิจารณาว่าโน้ตนำหนักมากที่สุดไม่ใช่ตัวจบ (ชื่อ โมค)
จึงไม่ชัดเจนหรือกำกวม และเสียงสำคัญของโมค 3 เสียงยังไม่ตรงกับระบบโมคพื้นฐานดนตรีจีน
ดังนั้น ความชัดเจน ของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียง ของเพลงนี้คือ กำกวมและไม่ตรงกัน
(Ambiguous and nonconforming)

(2) รูปแบบทำนอง (Melodic form)

รูปแบบทำนองเป็นการตรวจสอบลักษณะเฉพาะความเป็นบันได
เสียง 5 เสียง (pentatonic characteristics) ว่ามีมากน้อยเท่าใด ซึ่งลักษณะเฉพาะนี้เป็นจุดเด่นสำคัญ
ของเพลงจีนแท้ รูปแบบทำนองมีปัจจัยและความรู้ที่ใช้ในการวิเคราะห์ทำนอง มีดังนี้

(2.1) อนุภาคทำนองหลัก (Motif) และวลีเพลง (Phrase)

อนุภาคทำนองหลักและวลีเพลงของเพลงจีนแท้ก่อรูปมาจากโคลง
กลอนในบทกวีจีน ดังนั้นการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีนแท้ จึงนำแต่ละบาท (line) ของกลอนมาใช้
เป็นหน่วยพื้นฐานเพราะเป็นตัวกำหนดวลีของเพลง (phrase) แต่ละวลีประกอบด้วย 1- 4 motif การ
จัดและแบ่งเป็น motif กำหนดได้โดยการจัดกลุ่มคำของบาท (word grouping) และการสร้างทำนอง
ดนตรีจีน (musical considerations) ระหว่างบาทมีการหยุดชั่วขณะเพื่อให้สำเนียงในแต่ละบาท
นั้นอย่างชัดเจน ปกติกลอนจีน 1 บาทมีพยางค์ของคำเป็นเลขคี่ เช่น 5 หรือ 7 พยางค์ แบ่งย่อยเป็น
2+3 พยางค์ และ 4+3, 3+4 พยางค์ ตามลำดับ ดังนั้น เพลงจีนแปลงไทยยังมีปรากฏการจัดกลุ่มคำ
ของบาทแบบกลอนจีนอยู่ แต่ในกรณีเพลงไทยเลียนแบบจีนไม่มีการพิจารณาในเรื่องการจัดกลุ่มคำ
ในบาทแบบกลอนจีนนี้ (word grouping) โดยพิจารณาแต่เรื่องการสร้างทำนองดนตรีจีน (musical
considerations) เท่านั้น

ในงานวิจัยนี้เพื่อให้การวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนเป็นไป
ในทางเดียวกันนำมาเปรียบเทียบกันได้เพราะใช้วิธีการวิเคราะห์เดียวกัน และผลการวิเคราะห์มีความ
เป็นสากล ผู้วิจัยนำลักษณะของบาท (line) ซึ่งมีความเหมือนกับวลีเพลงในดนตรีตะวันตกและ motif

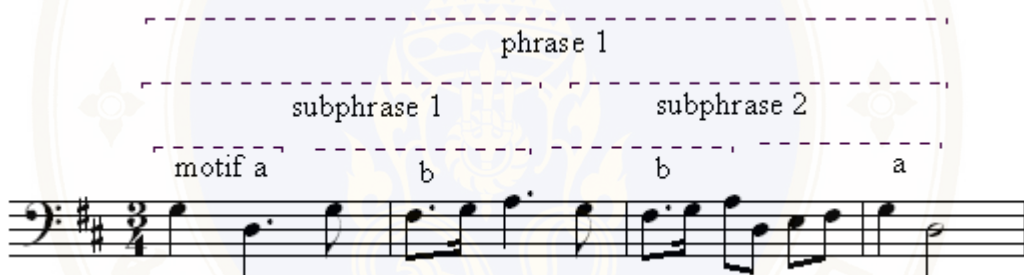
มาใช้ในการวิเคราะห์ จากการศึกษามotif พบว่ามีสาระสำคัญดังต่อไปนี้

1. อนุภาคทำนองหลักเป็นความคิด (idea) ที่สั้นกระชับที่สุดของระดับเสียงกับจังหวะ (pitch /rhythm) ที่จะนำไปพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อสร้างส่วนที่ยาวขึ้นกว่า (longer segments)ในทำนอง (Rumery, 1992: 245)

2. อนุภาคทำนองหลัก ประกอบด้วยโน้ตอย่างน้อยที่สุด 2 ขึ้นไป ผูกติดอยู่กับจังหวะและมีลักษณะสั้นแต่สมบูรณ์ (short but complete) กล่าวคือมีลักษณะของการจบลงเอย (closure) อยู่ในตัว (เรื่องเดียวกัน., 246)

3. การไหลไป (stream) ของ motif เป็นลักษณะ one idea stop the next begin

4. ในวลีเพลง (phrase) หนึ่งประกอบด้วย 1 - 4 motif จัดให้อยู่ในวลีย่อย (subphrase) ต่าง ๆ



แผนภูมิโน้ตที่ 2.13 ตัวอย่าง phrase, subphrase และ motif (ที่มา : Introduction to Music Design หน้า 246)

5. มีการเน้นเสียงขึ้นแรก (primary accent) อยู่หนึ่งแห่งภายในแต่ละ motif

6. ลักษณะ motif rhythm มีรูปแบบ 4 ชนิด แสดงการเปรียบเทียบน้ำหนัก (comparative weight) โน้ตตัวแรกและตัวสุดท้ายของ motif rhythm ดังนี้



แผนภูมิโน้ตที่ 2.14 รูปแบบ motif rhythm 4 ชนิด (เรื่องเดียวกัน., 249)

น้ำหนักโน้ตตัวแรกและตัวสุดท้ายของ motif rhythm ได้รับอิทธิพลจากเครื่องหมายกำหนดจังหวะ พิจารณาแผนภูมิโน้ตที่ 2.19 ก่อน A กับ C มีโน้ตตัวแรกอยู่ในตำแหน่ง weak (ลูกศรขึ้น) ทั้งคู่แต่มีโน้ตตัวสุดท้ายอยู่ที่ตำแหน่งในห้อยไม่เหมือนกัน ก่อน A โน้ตตัวสุดท้ายอยู่ในตำแหน่ง strong (ลูกศรลง) มีน้ำหนักมากกว่า ให้ความรู้สึกลงเอยสมบูรณ์กว่าในขณะที่

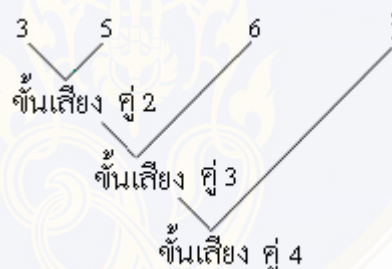
ท่อน C มีโน้ตตัวสุดท้ายอยู่ในตำแหน่ง weak มีความรู้สึกว่าจะมีอะไรต่อ เป็นต้น

7. การแปรเปลี่ยนอนุภาคทำนองหลัก (motif variation) เป็นการนำ motif เดิมมาเปลี่ยนแปลงให้เป็น motif ใหม่ต่างๆ ด้วยวิธี Rhythm change, Interval change, Transposition, Inversion, Retrograde, Augmentation, Diminution เป็นต้น

(2.2) ชั้นเสียงของอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass)

ชั้นเสียงของอนุภาคทำนองหลักเป็นตัวเลขแสดงจำนวนชั้นเสียง (compass) ในอนุภาคทำนองหลัก (motif) ชั้นเสียงเหมาะสมกับการนำมาใช้กับเพลงไทยสำเนียงจีน เนื่องจากการใช้เสียงทำนองในระบบบันไดเสียง 5 เสียง ดังนั้น ในระบบบันไดเสียง 6-7 เสียงจึงปรับมาเป็นระบบบันไดเสียง 5 เสียงด้วยการ add 4 , 7 ดังกล่าวมาในหัวข้อชั้นเสียง ต่อไปนี้เป็นตัวอย่าง ชั้นเสียงของอนุภาคทำนองหลัก ในบันไดเสียงแบบ 5-6 และ 7 เสียง ดังนี้

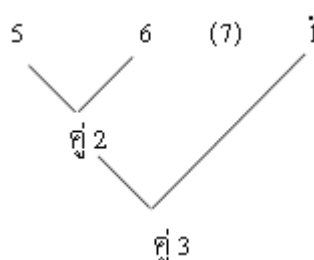
ตัวอย่างที่ 1 ทำนองเพลงในบันไดเสียง Pentatonic มีโน้ต 3 5 6 $\dot{1}$ motif compass เท่ากับ 4 มีวิธีคิด motif compass ดังนี้



ตัวอย่างที่ 2 ทำนองเพลงในบันไดเสียง Hexatonic w/7 มีโน้ต 3 5 6 7 ดังนั้นมีโน้ต 3 5 6 อยู่ในระบบบันไดเสียง 5 เสียง มี motif compass เท่ากับคู่ 3 และโน้ตตัว 7 ใช้สัญลักษณ์ +1 แสดงให้รู้ว่าจำนวนของเสียงที่ไม่อยู่ในระบบบันไดเสียง 5 เสียงอยู่ 1 จำนวน ดังนั้น motif compass ของตัวอย่างคือ 3^{+1} เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองเพลงในบันไดเสียง Hexatonic w/7 มีโน้ต 3 5 6 $\dot{1}$ ดังนั้นมีโน้ต 3 5 6 $\dot{1}$ อยู่ในระบบบันไดเสียง 5 เสียง มี motif compass เท่ากับ 4 โน้ตตัว 7 ถึงแม้มีอยู่ในบันไดเสียงแต่ไม่มีในทำนองข้างต้นจึงไม่นำมาคิดเป็น +1 เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองเพลงในบันไดเสียง Hexatonic w/7 มีโน้ต 5 6 7 $\dot{1}$



จากตัวอย่าง มีโน้ต 5 6 1 อยู่ในระบบบันไดเสียง 5 เสียง มี motif compass เท่ากับ 3 แต่มีโน้ตตัว 7 อยู่ในทำนองด้วย จึงใช้สัญลักษณ์ $+1$ แสดงให้รู้ว่ามีจำนวนของเสียงที่ไม่อยู่ในระบบบันไดเสียง 5 เสียงอยู่ 1 จำนวน motif compass ของตัวอย่าง คือ 3^{+1}

ในทำนองเดียวกันทำนองเพลงในบันไดเสียง Diatonic มีโน้ต 7 1 2 3 4 (โน้ต 1 2 3 มี motif compass = 3) โน้ต 7, 4 ใช้ $+2$ ดังนั้น motif compass = 3^{+2} เป็นต้น

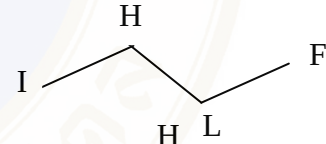
วิธีการนี้ใช้เพื่อแยก 3^{+1} , 3^{+2} ออกจากบันไดเสียง 5 เสียง ทำให้สามารถค้นพบจำนวนของ motif ที่รักษาลักษณะเฉพาะทางบันไดเสียง 5 เสียงในบันไดเสียง 6 เสียงกับบันไดเสียง 7 เสียง นับเป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้หาว่าเพลงไทยสำเนียงจีนมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงอยู่มากน้อยเท่าไรโดยหาได้จากค่าเปอร์เซ็นต์ของ Pentatonic motif ดังนี้

$$\text{Motif Pentatonic Quotient (MPQ)} = \frac{\text{Pentatonic Motifs}}{\text{Total Motifs}} \times 100 \%$$

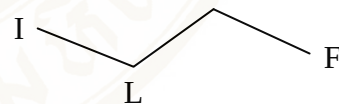
(2.3) เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour)

อนุภาคทำนองหลักมีเส้นรูปร่างโดยมีจุด 4 จุดใช้พิจารณาได้แก่ จุดเริ่มต้น (initial หรือ I) จุดสูงสุด (highest หรือ H) จุดต่ำสุด (lowest หรือ L) และจุดปลาย (final หรือ F) motif contour มี 7 แบบ ดังนี้

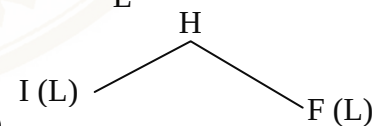
1. แบบที่ 1 โน้ตสูงสุดมาก่อนโน้ตต่ำสุด



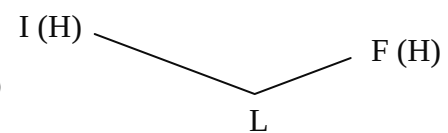
2. แบบที่ 2 โน้ตต่ำสุดมาก่อนโน้ตสูงสุด



3. แบบที่ 3 มี 3 จุด โดยโน้ตต่ำสุดเท่ากับจุดเริ่มต้นหรือจุดปลาย (ตัวอย่างอยู่จุดปลาย)



4. แบบที่ 4 มี 3 จุด โดยโน้ตสูงสุดเท่ากับจุดเริ่มต้นหรือจุดปลาย (ตัวอย่างอยู่จุดเริ่มต้น)



5. แบบที่ 5 มี 2 จุด โดยโน้ตสูงสุดเป็นจุดเริ่มต้นและโน้ตต่ำสุดเป็นจุดปลาย



6. แบบที่ 6 มี 2 จุด โดยโน้ตต่ำสุดเป็นจุดเริ่มต้นและเป็นโน้ตสูงสุดจุดปลาย



7. แบบที่ 7 ทุกโน้ตมีระดับเสียงเดียวกัน



รูปที่ 2.23 เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (motif contour)

นอกจากนี้ ใช้อักษร a b c ระบุความสัมพันธ์ระหว่าง โน้ตเริ่มต้นกับโน้ตปลาย มี 3 ทิศทาง (direction) ดังนี้

- a หมายถึง โน้ตเริ่มต้นมีระดับเดียวกับโน้ตปลาย
- b หมายถึง โน้ตเริ่มต้นมีระดับสูงกว่าโน้ตปลาย
- c หมายถึง โน้ตเริ่มต้นมีระดับต่ำกว่าโน้ตปลาย

และเขียนอักษร a b c ไว้ข้างหลังแบบของ motif contour เช่น 1a 2b 3c เป็นต้น

หัวข้อรูปแบบทำนอง (melodic form) ทำให้ทราบข้อมูล ดังต่อไปนี้

1. จำนวนขึ้นเสียง (compass) ในอนุภาคทำนองหลัก (motif)
2. ลักษณะเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (motif contour) และทิศทาง (direction) ของทำนองในแต่ละวลีเพลง

นำข้อมูลที่ได้ไปใส่ในตาราง MELODIC FORM หัวข้อที่ 6.4 เพื่อวิเคราะห์ทำให้ทราบประเด็นเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงจีน ดังต่อไปนี้

1. อนุภาคทำนองหลัก (motif) มี ขึ้นเสียง (compass) ต่ำสุด สูงสุดและค่าเฉลี่ยของขึ้นเสียง (นับพวก +1 เช่น 3^{+1} ด้วย) เท่าใด
2. เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (motif contour) ที่เกิดขึ้นนำมาคำนวณเป็นเปอร์เซ็นต์ เพื่อทราบว่าแบบใด (motif contour) และ ทิศทางใด (direction) เกิดขึ้นมากที่สุด
3. Motif Pentatonic Quotient (MPQ) ที่เป็นตัวบอกลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (เป็นสำเนียงจีน) มีอยู่มากน้อยกี่เปอร์เซ็นต์

หลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีนข้างต้น ผู้วิจัยนำมาใช้วิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนกับเพลงจีนแท้โดยเฉพาะในประเด็นบันไดเสียงกับทำนอง ผลที่ได้จากการวิเคราะห์ใช้อธิบายและเปรียบเทียบกันเฉพาะแต่ในงานวิจัยนี้เท่านั้น

ผู้วิจัยนำหลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี ต่างๆ โดยเฉพาะการบันทึกโน้ต ป้ายในดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีนและหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีนมาใช้ดังกล่าวอธิบายอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

2.2.2 หลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางสังคมวิทยา

ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมโดยใช้หลักการแนวคิดทฤษฎีต่างๆ ที่ใช้วิเคราะห์ทางสังคมวิทยา มาศึกษาพฤติกรรม การปฏิบัติ การนำมาใช้ ศักยภาพและภูมิหลังของคนจีนและศิลปะ

ดนตรี การแสดงของจีน โดยพิจารณาถึงการเคลื่อนย้ายของเพลง ดนตรีจีน ที่เข้ามาและสามารถอนุรักษ์ คงอยู่ร่วมกันกับสังคมไทยมานานได้อย่างต่อเนื่องอย่างมีคุณค่าทางศิลปะมีความน่าสนใจ รวมทั้งอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทยได้ ผลจากการทบทวนวรรณกรรมตามหลักการ ทฤษฎีมีดังต่อไปนี้

2.2.2.1 แนวคิด ทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรี (Musical Migration)

คำว่า การเคลื่อนย้าย (migration) นิยามได้ว่าเป็นการกระทำการเปลี่ยนแปลงที่อยู่อาศัยทั้งแบบถาวรและกึ่งถาวรของคน พลเมือง โดยไม่จำกัดว่าเคลื่อนย้ายไปใกล้หรือไกล สมัครงหรือไม่ ไม่จำกัดว่าเคลื่อนย้ายกันไปมาอยู่แต่ภายนอกประเทศหรือภายในประเทศ ทั้งนี้ไม่นับรวมพวกที่เดินทางท่องเที่ยว พวกไปทำงานอยู่ต่างประเทศแบบไม่เป็นที่เส้นทาง (Everett, 1966: 49)

การเคลื่อนย้ายเกี่ยวข้องกับจุดเริ่มต้นปลายทางและอุปสรรคต่างๆ เช่น เรื่องของระยะทาง เป็นต้น โดยมีปัจจัยที่ทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายได้แก่

ก. ปัจจัยเกี่ยวกับถิ่นเดิมต้นทาง ส่วนใหญ่เป็นปัจจัยทางลบที่ผลักดันให้เกิดการเคลื่อนย้ายของคน

ข. ปัจจัยเกี่ยวกับถิ่นใหม่ปลายทาง ส่วนใหญ่เป็นปัจจัยทางบวกที่โน้มน้าวให้คนตัดสินใจเคลื่อนย้าย

ค. อุปสรรคแทรกซ้อนที่เข้ามาระหว่างถิ่นเดิมต้นกับทางถิ่นใหม่ปลายทาง เช่นค่าใช้จ่ายทุนรอนในการเดินทาง ระยะทาง ความยากลำบากในการเดินทาง

ง. ปัจจัยส่วนบุคคล เช่นปัญหาการปรับตัวเข้ากับที่อยู่ใหม่ เป็นต้น

นาย ราเวนสไตน์ (Ravenstine) เสนอทฤษฎีการเคลื่อนย้ายที่จัดว่าเป็นทฤษฎีคลาสสิก คือ Ravenstine's Law of Migration ซึ่งให้เห็นว่าการเคลื่อนย้ายเป็นไปเพื่อยกระดับฐานะทางเศรษฐกิจให้สูงขึ้น ตามทฤษฎีนี้ปัจจัยหลักสำคัญที่สุดที่นำมาพิจารณาถึงสาเหตุของการเคลื่อนย้ายคือปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ อันเป็นปัจจัยผลักดัน (push factors) ในถิ่นเดิมต้นทาง และปัจจัยดึงดูด (pull factor) ในถิ่นใหม่ปลายทาง (เรื่องเดียวกัน., 47)

ในทางดนตรี นาย ทอคส์ (Toch, 1989) บรรยายถึงการเคลื่อนย้ายทางดนตรี (musical migration) ข้ามมหาสมุทรแอตแลนติก (Atlantic) ของนักประพันธ์ดนตรีชาวอเมริกันและชาวยุโรปในระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1920 มีการข้ามไปมาหากันเป็นปกติ เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของกันและกันเพิ่มพูนขึ้นมา ในเวลาต่อมาเมื่อนักดนตรีและวาทยกรที่เก่งกาจมีชื่อเสียงพากันมาอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกามากขึ้นเนื่องจากได้รับค่าจ้างที่สูงกว่า

เมื่อ ฮิตเลอร์ (Hitler) เป็นนายกรัฐมนตรีของประเทศเยอรมันในปี ค.ศ. 1933 ก่อให้เกิดการอพยพเคลื่อนย้ายกันอย่างใหญ่หลวงในแบบเข้าสู่อเมริกาแต่เพียงฝ่ายเดียว ทำให้ในการอพยพครั้งนี้มีผู้อพยพจำนวนมาก ประมาณว่าในช่วง 10 ปีนี้มีนักดนตรียุโรปอพยพเข้ามาสู่อเมริกาถึง 1500 คน (Gay, 1999: 12) มีทั้งนักเปียโน นักไวโอลิน นักเชลโล วาทยกร วงดนตรีแชมเบอร์(chamber) นักดนตรีวิทยาที่มีชื่อเสียง รวมทั้งนักเขียน ศิลปิน นักปรัชญา นักวิทยาศาสตร์ซึ่งสามารถสร้างความเจริญขึ้นใหม่ทั้งหมดให้กับอเมริกาได้

นาย เกย์ (Gay, 1999: 12) กล่าวว่าเรื่องการเคลื่อนย้ายทางดนตรีจาก นาซีเยอรมันเข้าไปยังอเมริกาโดยแท้จริงแล้วมี 2 เรื่องที่สัมพันธ์กัน ได้แก่เรื่องของ **การเสื่อมลงของประเทศเยอรมันกับออสเตรียและเรื่องของการมั่นคงเจริญขึ้นของอเมริกา** นักดนตรียุโรปที่เคลื่อนย้ายเข้ามานี้เป็นพวกที่มีความรู้ความสามารถเป็น อาจารย์มหาวิทยาลัย เป็นนักดนตรีทัวร์คอนเสิร์ต เป็นวาทยกร เป็นที่ต้องการ นายเกย์ได้อ้างถึงนาย วอลเตอร์ คุก (Walter Cook) ประธานสถาบัน Fine Arts แห่งมหาวิทยาลัยนิวยอร์ก ในช่วงปี ค.ศ. 1930 ได้เปรียบเปรยไว้ว่า “ฮิตเลอร์เป็นเพื่อนที่ดึนนะ เขาเขย่าต้นไม้ส่วนฉันคอยแต่เก็บลูกแอปเปิ้ล” (เรื่องเดียวกัน)

สิ่งสำคัญเกี่ยวกับดนตรีที่ได้จากการศึกษาการเคลื่อนย้ายดังกล่าวนี้คือ **ประวัติศาสตร์ดนตรีของประเทศอเมริกา** ที่ซึ่งในตอนแรก นักประพันธ์ดนตรีชาวยุโรปและชาวอเมริกันได้รับการผลักดันให้เกิดการแข่งขันกันในด้าน ผู้ฟัง การยอมรับและคณะผู้ทำงานดนตรีโดยแบ่งปันกันอยู่ในดินแดนอาณาเขตเดียวกัน แต่เมื่อ ค.ศ. 1933 เป็นต้นมา ฐานะของนักประพันธ์ที่อพยพเข้ามามีมากกว่าเรื่องเกี่ยวกับการค้างานผู้แสดงดนตรีทั้งผู้เล่น วาทยกร นักดนตรีวิทยา และในปี ค.ศ. 1938 ดนตรีอเมริกันอยู่ในสภาพลำบากเมื่อเข้าไปเกี่ยวข้องกับดนตรีสมัยใหม่ (modern music) ด้านหนึ่งนักประพันธ์ดนตรีชาวอเมริกันต้องการแสดงผลงานของเขาให้ได้ อีกด้านหนึ่งต้องการให้กลุ่มนักประพันธ์ดนตรีชาวยุโรปในอเมริกามาช่วยเรื่องทำให้ผู้ฟังชาวอเมริกันยอมรับดนตรีสมัยใหม่แห่งศตวรรษที่ 20 นี้มากยิ่งขึ้น

ผลจากการทบทวนวรรณกรรมแนวคิด ทฤษฎีการเคลื่อนย้าย ทำให้ได้ **สิ่งที่นำมาพิจารณาว่าเป็น การเคลื่อนย้ายทางดนตรีในงานวิจัยนี้ ได้แก่**

1. ต้องเป็นทางการ ดนตรีที่ท่องเที่ยวผ่านไปมาฉาบฉวย หรือไม่เป็นทางการไม่นับเป็นการเคลื่อนย้ายทางดนตรี
2. มีปัจจัยเคลื่อนย้าย คือ ปัจจัยดึงดูดและปัจจัยผลักดัน
3. มีจำนวนมากพอที่จะก่อให้เกิดเป็นรูปธรรมการเคลื่อนย้ายหรือมีบทบาทเกิดขึ้น ซึ่งสามารถก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของกันและกันได้
4. เกิดเป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ดนตรี

ผู้วิจัยได้นำสิ่งที่ได้นี้มาศึกษาการเคลื่อนย้ายคนตรีจีนที่เข้ามาสู่ประเทศไทย แสดงภาพให้เห็นถึงประเภทดนตรี การเปลี่ยนตำแหน่งที่อยู่ การเปลี่ยนรูป การเปลี่ยนแปลงแบบเดิมกับแบบใหม่ของศิลปะการแสดง คนตรีที่ได้มีการเคลื่อนย้ายข้ามเขตแดนประเทศหรือวัฒนธรรม ทำให้โครงสร้างดนตรี ผลผลิตทางดนตรีและการแสดงเกิดลักษณะเฉพาะของตนเองขึ้นมา (Frances, 2003: 3) กล่าวคือเป็นการแสดงให้เห็นภาพกระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรีจีนแท้ที่ได้เข้ามาอยู่ในประเทศสยามตั้งแต่อยุธยาตอนปลายจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

2.2.2.2 ทฤษฎีโครงสร้าง - หน้าที่

ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่ (structural-functional theory) เกิดมาจากการมองสังคมเป็นระบบอันหนึ่งซึ่งเรียกว่าระบบสังคม ประกอบไปด้วย โครงสร้าง ที่ทำให้เกิดการคงอยู่ มีเสถียรภาพเปรียบเสมือนเป็นร่างกายของมนุษย์ และ กิจกรรม ต่าง ๆ ของหน่วยสังคม (สถาบัน) ที่มีหน้าที่ทำประโยชน์ให้กับสังคมเปรียบเสมือนเป็นอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกาย

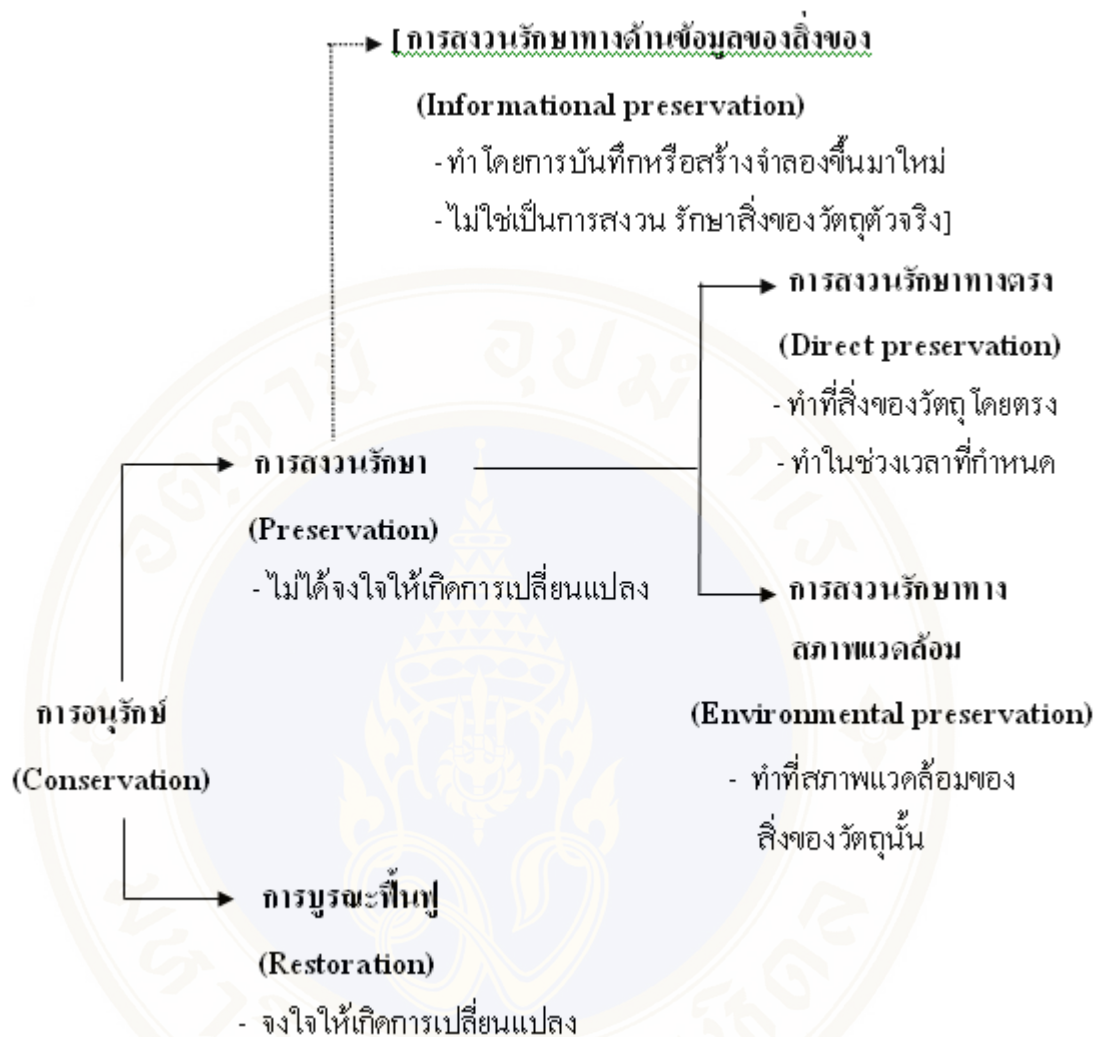
สังคมได้สร้างสถาบันต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อให้ชีวิตสังคมดำรงอยู่ต่อไปได้ สถาบันมีความหมายกว้างรวมไปถึงขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อและระเบียบปฏิบัติในเรื่องต่างๆ (สุนทรียะ ศิลปวัฒนธรรม, 2520: 78) ทำหน้าที่สำคัญในสังคม ช่วยแก้ปัญหาต่างๆ ซึ่งเกิดขึ้นในการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ เป็นเสมือนกลไกที่ทำงานเพื่อประโยชน์ของสังคม หรือเพื่อให้สังคมคงอยู่ได้ ตัวอย่างเช่น ตามทฤษฎีนี้ หน้าที่ของศาสนาอยู่ตรงที่ทำให้เกิดเสถียรภาพทางสังคมขึ้นมา

ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่นำมาใช้ร่วมกับแนวคิดเรื่องการอนุรักษ์ เพื่ออธิบายกิจกรรมดนตรีทางด้าน ประเพณี ความเชื่อ การบันเทิงของชาวไทยเชื้อสายจีนในการที่จะอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ๆ และ ดำรงประเพณี ความเชื่อของตนเพื่อการอยู่ร่วมกันเป็นชุมชนชาวไทยเชื้อสายจีนที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน และการอยู่รวมเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย

2.2.2.3 แนวคิด ทฤษฎีการอนุรักษ์

แนวคิด ทฤษฎีการอนุรักษ์ อธิบายว่าการอนุรักษ์มีความหมายเป็น 2 แบบ (Vinas, 2005) คือ ความหมายแคบตรงกับคำว่า “preservation” ซึ่งเป็นกิจกรรมของการ สงวน เก็บ รักษา ไว้อย่างที่มันเป็นอยู่โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ และความหมายกว้างตรงกับคำว่า “restoration” คือมีการนำการบูรณะฟื้นฟู ปฏิสังขรณ์เข้าร่วมในกิจกรรมอีก

การจัดประเภทของกิจกรรมต่าง ๆ ในวงความรู้ของการอนุรักษ์เขียนเป็นแผนผังได้ดังต่อไปนี้ (เรื่องเดียวกัน., 25)



แผนผังที่ 2.1 การจัดประเภทของกิจกรรมต่าง ๆ ในวงความรู้แห่งการอนุรักษ์ (Vinas 2005: 25)

สมนึก อ่องเอิบ (2519: 10) แสดงวิธีการอนุรักษ์ ดังต่อไปนี้

1. การอนุรักษ์โดยตรง หมายถึง การถนอมรักษาสีที่มีคุณค่านั้นโดยตรงได้แก่

1.1. การถนอมรักษา คงสภาพไว้ให้ได้นานๆ

1.2. การบูรณะปรับตัวหรือให้พื้นกลับตัว ให้มีคุณภาพเหมือนเดิม

ใช้ประโยชน์ได้อีก

1.3. การปรับปรุงให้มีสภาพดีกว่าสภาพที่เป็นอยู่

1.4. การนำมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพ อาศัยวิธีการไม่ให้เกิดการ

สูญเปล่าประโยชน์ทุกครั้งที่น่าไปใช้

1.5. การนำเอาของเก่า มาประดิษฐ์ใช้ใหม่

1.6. การนำสิ่งอื่นมาใช้แทน

1.7. การหาทางนำสิ่งที่มีคุณค่านั้น ที่ปล่อยทิ้งไว้ไม่เกิดประโยชน์ มาใช้ประโยชน์อย่างเหมาะสมที่สุด

2. การอนุรักษ์ทางสังคม หมายถึง คนในสังคมร่วมมือกันปฏิบัติ ได้แก่

2.1 การศึกษาให้ความรู้ ตลอดจนสร้างทัศนคติที่ดีต่อการอนุรักษ์ สิ่งที่มีคุณค่าในสังคม

2.2. การจัดตั้งเป็นกลุ่ม ชมรม สมาคมเพื่อส่งเสริมสิ่งที่มีคุณค่า

ผู้วิจัยนำแนวคิด ทฤษฎีของวงความรู้แห่งการอนุรักษ์และวิธีการอนุรักษ์ มาร่วมพิจารณาใช้กับทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่ เพื่อให้ได้ผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยในการอธิบายกิจกรรมทางด้านการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ ๆ

2.2.2.4 แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assimilation) หรือการกลืนกลายวัฒนธรรม (Acculturation)

แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมหรือการกลืนกลายวัฒนธรรม เป็นผลมาจากทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (culture diffusion theory) ที่เริ่มต้นมาจากความสนใจในการค้นหาแหล่งกำเนิดของวัฒนธรรม โดยมีความคิดว่าวัฒนธรรมใดที่แพร่กระจายไปอย่างกว้างขวาง ถือว่าเก่าที่สุด นักแพร่กระจายบางคนพยายามพิสูจน์ว่าวัฒนธรรมทั้งหมดของมนุษยชาติ มาจากแหล่งกำเนิดเดียวกันและแพร่กระจายไปโดยผ่านการติดต่อทางวัฒนธรรมหรือโดยการแพร่กระจาย (งามพิศ สัตย์สงวน, 2547: 30)

นาย ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas)(เรื่องเดียวกัน, 31) นักมานุษยวิทยาชาวเยอรมัน อาจารย์มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ประเทศสหรัฐอเมริกา กล่าวว่า เมื่อส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรมแพร่กระจายจากสังคมหนึ่งไปอีกสังคมหนึ่ง ความหมายและรูปแบบจะเปลี่ยนแปลงไปด้วย ในที่สุดมันจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของแบบแผนวัฒนธรรมที่มีอยู่ก่อนแล้ว

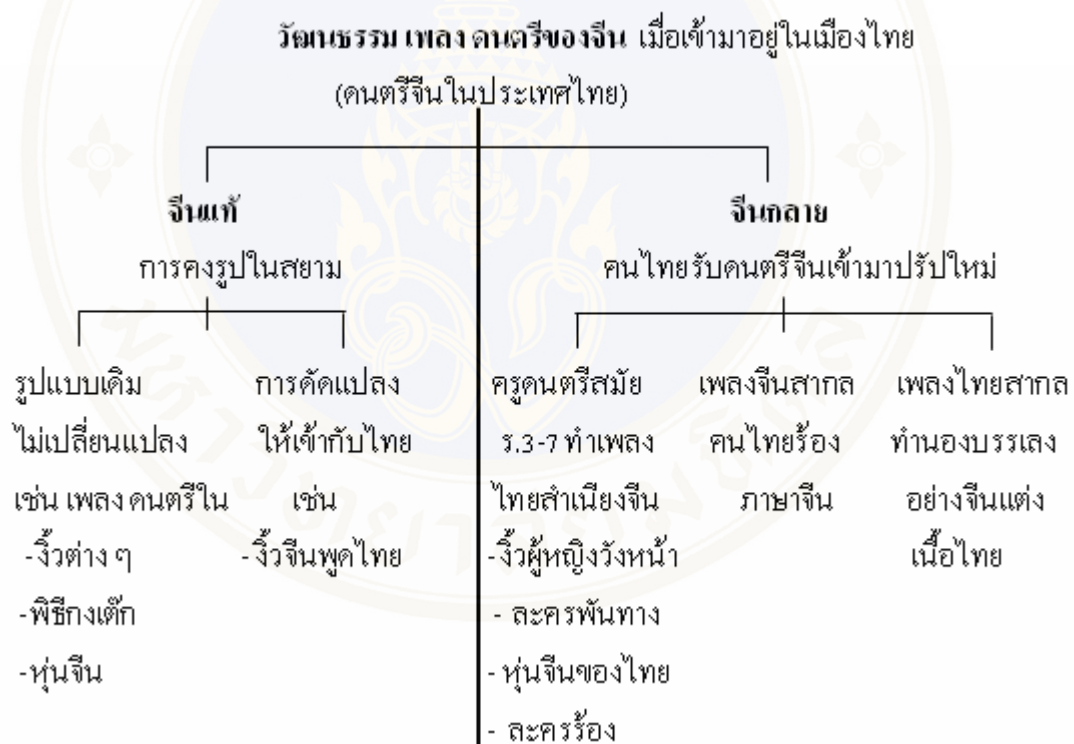
ผลจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม มีดังต่อไปนี้ (พิมล พุทธิพิธ., 2550)

1. เกิดการปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Interaction)
- 2.. การหยิบยืมกัน (Borrowing)
3. การยอมรับ (Adoption) หรือรับเข้ามา
4. การปรับเปลี่ยน / ปรับตัวทางวัฒนธรรม (Adaptation)
5. การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assimilation) หรือการกลืนกลายวัฒนธรรม (Acculturation)

นายสนิท สมักรการ (2525: 24) กล่าวว่า การผสมผสานทางวัฒนธรรม หรือการกลืนกลายวัฒนธรรม มีนักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน 3 คน คือ โรเบิร์ต เรดฟิลด์ (Robert

Redfield) ราฟ ลินตัน(Ralph Linton) และเมลวิลล์ เฮอร์สโกวิทส์ (Melville J. Herskovits) ได้ร่วมกันให้คำจำกัดความไว้ว่า “ประกอบด้วยปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่กลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันมาทำการติดต่อกันโดยตรง ต่อเนื่องกันและก่อให้เกิดมีการเปลี่ยนแปลงขึ้นตามมา ในแบบแผนวัฒนธรรมเดิมของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งหรือทั้งสองฝ่าย ”

การที่คนจีนเข้ามาติดต่อกับค้าขายหรืออพยพเข้ามาสู่เมืองไทยนั้น ย่อมก่อให้เกิดการผสมผสาน แลกเปลี่ยนแบบแผนวัฒนธรรมซึ่งกันและกันได้ตามผลของทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม แต่ในด้านของชาติไทยเพียงแต่เลียนแบบเอาอย่างดนตรีจีนมาใช้ให้พอเป็นสำเนียงเท่านั้น ไม่ได้นำมาใช้เป็นสิ่งสำคัญหลักในศิลปะการดนตรีและการแสดง ดังนั้น จึงปรากฏอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทยขึ้นมา ดังนี้



อ้างอิงแผนผังที่ 1.5 วัฒนธรรมเพลงดนตรีของจีนที่รับเข้ามา

2.2.2.5 ทฤษฎีศักยภาพในการพัฒนาและการแพร่กระจาย

การที่ศิลปะดนตรีจีนปรากฏขึ้นในเมืองไทยและดำรงอยู่มาให้เห็นได้ถึงในปัจจุบันนี้ก็เนื่องมาจากชาวจีนที่อยู่ในเมืองไทยนั้นมีสังคมที่รวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนและยึดถือการประพฤติปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีตามแบบบรรพบุรุษของตน และเมื่อมีการรวมอยู่เป็นชุมชนหรือสมาคมอยู่เป็นจำนวนมากก็ย่อมส่งผลเอื้ออำนวยให้ศิลปวัฒนธรรมจีนปรากฏเด่นชัดขึ้นมาในสังคมไทย ดังนั้นการพัฒนาเติบโตหรือความเจริญก้าวหน้าของชุมชนชาวจีนในประเทศ

ไทยจึงส่งเสริมให้ศิลปินดนตรีจีนนี้แพร่กระจายและมีการพัฒนาปรับตัวตามไปด้วย

ตามทฤษฎีศักยภาพในการพัฒนาและการแพร่กระจายนั้น ปัจจัยสำคัญที่สนับสนุนความเจริญพัฒนาของชุมชนคนไทยเชื้อสายจีนและอนุชน มีดังต่อไปนี้

1. ทรัพยากรที่สมบูรณ์ กล่าวคือ เมืองไทยมีที่ดินทำกิน มีที่ดินที่อยู่อาศัย มีแหล่งงานให้กับคนไทยเชื้อสายจีนเหล่านี้อยู่มากมาย

2. คนในวัยทำงาน กล่าวคือ ในเมืองไทยมีจำนวนคนไทยเชื้อสายจีนและอนุชนอยู่เป็นจำนวนมาก

3. จำนวนผู้นำ กล่าวคือ คนไทยเชื้อสายจีนอยู่รวมตัวเป็นชุมชน เป็นชมรม สมาคมอยู่มากมายซึ่งแต่ละแห่งได้แต่งตั้งผู้รับผิดชอบหมุนเวียนกันทำงานอยู่เสมอและมักติดต่อสัมพันธ์กันทั้งทางด้านส่วนตัวและทางธุรกิจการค้าระหว่างกันอยู่เป็นประจำยอมทำให้ชุมชนคนไทยเชื้อสายจีน โดยภาพรวมแล้วมีจำนวนผู้นำอยู่มากมาย ดังจะเห็นได้จากคนจีนเหล่านี้มีค่านิยมในการเป็นเจ้าเก่าหรือเจ้าของกิจการกันทั้งนั้น

4. องค์กร กล่าวคือ คนไทยเชื้อสายจีนชอบรวมกันอยู่เป็นชุมชนและจัดตั้งชมรม สมาคมเป็นส่วนรวมเพื่อตอบสนองกิจกรรมตามวัฒนธรรมประเพณีและคอยให้ความช่วยเหลือแก่สมาชิกหรือสังคม ดังที่เห็นได้จากมูลนิธิ องค์กรสาธารณภัยต่าง ๆ เป็นต้น

5. การติดต่อกันในระหว่างคนต่างชุมชนหรือต่างวัฒนธรรมกล่าวคือคนไทยเชื้อสายจีนนิยมการเดินทางกลับไปเมืองอยู่เป็นประจำเพื่อติดต่อค้าขายซึ่งเป็นการกระทำที่ปฏิบัติติดต่อกันมาหลายศตวรรษแล้วและเพื่อการท่องเที่ยวซึ่งเป็นความต้องการกลับไปดูบ้านเมืองเดิมที่บรรพบุรุษของตนจากมาอย่างที่กล่าวกันว่า “เสื่อผืนหมอนใบ” ดังนั้นจึงเกิดการเปรียบเทียบแลกเปลี่ยนหรือนำสิ่งที่พบเห็นกลับมาด้วย ย่อมทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพัฒนาขึ้นในสังคมของหมู่ตน

6. การฝึกอบรมถือเป็นตัวแปรแทรก กล่าวคือ เป็นปัจจัยที่แฝงอยู่ในปัจจัยทุกประเด็นข้างต้น เช่น เจ้าของที่ดินต้องได้รับการอบรมให้ใช้ที่ดินใช้เป็นประโยชน์มากที่สุด คนในวัยทำงานต้องได้รับการฝึกอบรมมาเป็นอย่างดี เป็นต้น

อนึ่งทฤษฎีนี้แบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นศักยภาพของชุมชนซึ่งประกอบด้วยปัจจัย 4 ประเด็นแรก ส่วนประเด็นการติดต่อกันในระหว่างคนต่างชุมชนหรือต่างวัฒนธรรมนั้นเป็นทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรม ส่วนการฝึกอบรมถือเป็นตัวแปรแทรก

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้นทำให้ชุมชนของคนไทยเชื้อสายจีนมีขนาดใหญ่และกำลังเจริญเติบโตขึ้นเป็นกลุ่มชนที่มีคุณภาพของสังคมไทยและประชากรเหล่านี้ส่วนมากยังยึดถือธรรมเนียมปฏิบัติดั้งเดิมของตนอยู่จึงเป็นการสนับสนุนส่งเสริมให้ศิลปินดนตรีและอุปรากร

จีนแพร่หลายในหมู่คนไทยเชื้อสายจีนและกลายเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในสังคมไทยและมีความชัดเจนเป็นรูปธรรมอย่างเห็นได้ชัดเนื่องจากการปฏิบัติเป็นธรรมเนียมประเพณีติดต่อมาจนถึงปัจจุบัน

2.2.2.6 ทฤษฎีการแพร่กระจายวัฒนธรรม

ตามทฤษฎีการแพร่กระจายวัฒนธรรม ศาสตราจารย์สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2542: 74-80) แสดงให้เห็นว่าการที่สังคมไทยยอมรับวัฒนธรรมทางศิลปะดนตรีจีนเป็นเพราะปัจจัยดังต่อไปนี้

1. คนไทยโดยส่วนใหญ่แล้วจะรู้จักศิลปะดนตรีจีน
2. ระบบสังคมไทยซึ่งถ้ายึดสังคมโบราณหรือสังคมประเพณีก็จะไม่สนับสนุนแต่ปัจจุบันเป็นสังคมที่ยอมรับความก้าวหน้าทันสมัย ระบบค่านิยมและบรรทัดฐานสังคมมีลักษณะที่สนับสนุนการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาให้เจริญรุดหน้า สนับสนุนให้รับมาทดลองใช้ในสังคมไทย
3. การสื่อสาร กล่าวคือการพยายามทำให้คนไทยตัดสินใจรับวัฒนธรรมศิลปะดนตรีจีน
4. ตัววัฒนธรรมเอง กล่าวคือ ในการยอมรับของคนไทย ต้องพิจารณาปัจจัย 5 ประการ ได้แก่ ความได้เปรียบ การเข้ากับสังคมวัฒนธรรมได้ ความสลับซับซ้อน การทดลองใช้ได้หรือไม่ และการทำความเข้าใจได้ยากหรือง่าย
5. ระยะเวลาที่วัฒนธรรมทางศิลปะดนตรีจีนปรากฏมานานพอที่จะให้คนไทยคุ้นเคยตัดสินใจยอมรับ

มีประเด็นความคิดทางวัฒนธรรมที่น่าสนใจแสดงเอาไว้ว่า แม้ว่าการอพยพมาไกลถึงเมืองไทยยอมทำให้วัฒนธรรมจากศูนย์กลางแพร่กระจายไปได้ไม่เต็มที่ ความเข้มข้นมีน้อยลงเป็นลักษณะของวัฒนธรรมชายขอบ (marginal culture) ซึ่งอาจแตกต่างไปจากวัฒนธรรมศูนย์กลาง (อมรา พงศาพิชญ์, 2547: 14) แต่เมื่อได้มาอยู่เมืองไทยแล้วมีการปรับพัฒนาเพื่อให้มีความสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมของไทย เกิดวัฒนธรรมที่มีคุณค่าเฉพาะตัวขึ้นมาใหม่ ดังนั้นการที่จะเปรียบเทียบว่าดนตรีรวมทั้งอุปรากรจีนของดั้งเดิมที่เมืองจีนกับของไทย ใครดีกว่ากันหรือก้าวหน้ากว่ากันจึงเป็นการไม่เหมาะสมเพราะเหตุว่ามีลักษณะสัมพัทธ์ (cultural relativism) นั่นคือวัฒนธรรมแต่ละชุดมีความสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมและสภาพสังคมของตนและปฏิสัมพันธ์ของวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของจีนกับไทยมีคุณลักษณะพอยอมรับซึ่งกันและกันได้เป็นรูปแบบสันติวิธีที่เป็นบูรณาการทางวัฒนธรรม (การมีวัฒนธรรมที่หลากหลายร่วมกันและไม่ได้มีการพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน)

2.2.2.7 ทฤษฎีการเข้าใจชนชาติอื่น

ทฤษฎีการเข้าใจชนชาติอื่น (A Theory of Understanding Other People)(สัญญา สัญญาวิวัฒน์, 2542: 58-67) แสดงให้เห็นว่า การที่คนไทยยอมรับและเข้าใจคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีนได้อย่างดีตลอดเวลาที่ผ่านมา นั้น เป็นเพราะมีความเข้าใจในปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรมของคนจีนรวมทั้งมีความเข้าใจในตัวของคนไทยเอง สังคม วัฒนธรรมของคนไทย และสถานการณ์ในความสัมพันธ์นั้น

ตามทฤษฎีนี้ ผู้วิจัยพบว่าคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีนอาศัยอยู่ในเมืองไทยในลักษณะสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ที่เป็นชุมชนหรืออย่างน้อยก็อยู่ในที่ ๆ มีการติดต่อไปมาหาสู่สร้างสัมพันธ์ร่วมมือกันได้เพื่อจัดตั้งเป็นสมาคม ชมรม มูลนิธิต่าง ๆ เพื่อดำเนินกิจกรรม ประเพณีหรือช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ดังกล่าวนี้อธิบายต่อการรวมตัวกันเป็นคณะ วงดนตรีของกลุ่มชนได้ ตัวอย่างสถานที่ในกรุงเทพ เช่น

ก. เหล่าตึกเล็ก (ตลาดเก่าเยาวราช) ซึ่งเป็นตลาดสดที่ประกอบการมากกว่า 200 ปี ก่อตั้งโดย เจ้าสุวรรณ หรือ พระยาศรีทรงยศ ที่มั่งคั่งร่ำรวยผู้เป็นตั่วเฮีย เจ้าของสำนัก เด็กเฮงตึ้ง (สำนักคุณธรรมกำจร) ที่มีชาวจีนจับกังจีนสังกัดอยู่เป็นจำนวนมาก

ข. ย่านลำเพ็ง เป็นย่านที่นักดนตรีสมัยวังหน้าชอบไปเที่ยวหย่อนใจกัน ครุมีแขกนักดนตรีวังหน้าได้จับบทเพลงจีนที่บรรเลงโดยซินแสตาพิการแล้วมาแต่งเป็นเพลง จินแสโตกา ซึ่งต่อมาเป็น จินแส 3 ชั้น หรือจำเพลงมาจากตาเป๊ะแก้ตีพิมพ์แล้วมาแต่งเพลง จินจิเล็ก เพลงเป๊ะ แล้วแต่งเองขึ้นใหม่มี ชมสวนสวรรค์ จินลั่นถัน เพลงเซดจิน ที่ทำให้ได้พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐ์ไพเราะ

ค. ชุมชนบ้านกุฎิจีน ที่มีศาลเจ้าเกียนอันเกงของชาวจีนฮกเกี้ยน และ วัดกัลยาณมิตรรวมหาวิหาร ที่ประดิษฐานหลวงพ่อดโต (เข้าปออง)พระพุทธรศักดิ์ที่ชาวจีนในกรุงเทพฯเคารพสักการะ

ง. สมาคมแข่งต่าง ๆ ของชาวจีนในไทย ย่านคลองเตย ย่านตลาดพลู (สมาคมจีนและซึ่งเป็นสมาคมจีนแห่งแรกในเมืองไทย) มูลนิธิ ป่อเต็กตึ้ง (ร่วมกตัญญู) เป็นต้น

ผู้วิจัยพบว่าคนจีนและบรรพบุรุษของคนไทยเชื้อสายจีนเหล่านี้เป็นเชื้อชาติที่ติดต่อกับคนไทยมาตั้งแต่อดีตดังนั้นจึงมีความเข้าใจซึ่งกันและกันได้ง่ายกว่าคนไทยเชื้อสายอื่นๆ เนื่องจากส่วนใหญ่บรรพบุรุษของคนไทยเชื้อสายจีนจะเป็นคนจีนอพยพย้ายถิ่นฐานมาจากเมืองจีนจึงได้รับการปลูกฝัง การขัดเกลาทางสังคมทำให้พวกเขาและอนุชนของพวกเขาเป็นคนมีความกตัญญู ซื่อสัตย์ สามารถ ขยัน อดทนและยึดถือธรรมเนียมประเพณี ส่งผลให้ชาวไทยเชื้อสายจีนเหล่านี้มีความก้าวหน้าในการดำรงชีวิต มีส่วนสร้างความเจริญรุ่งเรืองมั่นคงให้กับชาติไทยดังจะ

เห็นได้จากการพระราชทาน ตำแหน่ง ขสฐาบรรดาศักดิ์ และนามสกุลไทยให้เป็นเกียรติยศแก่วงศ์ตระกูลมาตั้งแต่อดีต ตัวอย่างเช่น

ก. พระยาโกษาธิบดี (เป็นทหารจีนช่วยพระเจ้ากรุงธนบุรีรบ)

ข. ในกรุงเทพฯ คนจีนคนแรกที่ได้รับพระราชทานตำแหน่งเจ้าพระยา คือเจ้าพระยานิกรบดินทร์มหินทรมหากัลยาณมิตร หรือเจ้าสุโขทัย ต่อมาได้รับพระราชโองการ แต่งตั้งเป็นพระยาราชสุภาวดี เจ้ากรมพระสุรัสวดีกลาง ครั้นสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงแต่งตั้งให้เป็น เจ้าพระยาที่สมุหนายกซึ่งนับเป็นคนจีนสยามคนแรกที่ได้รับเกียรตินี้ (พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, 2544: 135)

ค. พระยาโชฎีกาฯ (ตำแหน่งเจ้ากรมท่าซ้าย และเป็น ตำแหน่งใหญ่ควบคุมคนจีนทั่วไปมีหลายคน) เช่น เจ้าอนุญมา นาย จ้อง แซ่เอ็ง นายมัน เลหาเสรษฐี นาย ผ่อง นายฮวด โชติกพุกณะ นาย พัก โชติกสวัสดิ์ นายเถียร โชติกเสถียร เป็นต้น

ง. พระยาไกรโกษา (เรียกหรืออุยก์) (ตำแหน่งเสนาบดีชั้นผู้ใหญ่ของวังหน้า ทำหน้าที่จัดสุขุมภักกรมท่า)(ต้นสกุล ไกรอุยก์ ชื่อเดิมคือ จีนเร็ก แซ่หลิม) เป็นขุนท่งสื่อใน กรมท่าซ้าย ในฐานะลามาไปเจริญสัมพันธไมตรีกับราชสำนักจีนที่กรุงปักกิ่ง

จ. พระยาอินทรากรสมบัตติ (เจ้าสุวเตากระทะ)(ชื่อเดิมคือจีนโจ้ว หรือ เนี่ยว แซ่หลิม เป็นน้องชาย จีนเร็กและท่านเป็นบิดาของเจ้าจอมมารดาอำภา ในรัชกาลที่ 2) ได้รับโปรดเกล้าฯให้เป็นนายอากรบ่อนเบี้ยเป็นคนแรก จากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

ฉ. พระยาดำรงสุจริตมหิศรภักดี (คอซู้เจียง ต้นสกุล ณ ระนอง)

ช. หลวงอภัยวานิช(เจ้าสุวจาต สกุลโซว) นายอากรรังนกที่มั่งคั่งสมัย รัชกาลที่ 3 (พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, 2546: 19)

ซ. พระยาศรีวิสารวาจา (นายเทียนเลี้ยง สุนตระกูล)

ณ. รองหัวหมื่น พระอนุวดีนราชนิยม (สง เตชะวณิช) สมญา “ยี่กอฮง” สมาชิกสมาคมลับและเป็นเจ้าภาษีการพนันคนสำคัญสมัยรัชกาลที่ 6 และเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการก่อตั้งมูลนิธิ ป่อเต็กตึ๊ง (พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, 2547: 38-51)

สิ่งเหล่านี้ได้ทำให้คนไทยเชื้อสายจีนเหล่านี้สามารถคงไว้ซึ่งศิลปะของ พวกเขามาได้ หรือว่ามีส่วนช่วยหรือส่งเสริมในเรื่องศิลปะการแสดงของไทย ตัวอย่างเช่น

ก. นาย ต.เง็กชวน (เตี้ยเง็กชวน หรือนายชวน ชันวารชน ซึ่งเป็นนามสกุล พระราชทานสมัยรัชกาลที่ 7) เจ้าของห้างแผ่นเสียง ต.เง็กชวนหรือตรากระต่าย บางลำภูที่ได้ บันทึกเสียงเพลง การละเล่นแบบไทยเอาไว้มากมายด้วยใจรัก จนทำให้คนรุ่นหลังได้สำนึกความเป็น มรดกอันล้ำค่าของชาติ

ข. การแสดงของคณะหุ่นไหหลำ ที่จุดประกายความคิดให้หม่อมราชวงศ์ถาวรริเริ่มทำ หุ่นกระบอกไทย (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2547: 101)

ค. คณะจิ๋วการเมืองธรรมศาสตร์ที่แสดงจิ๋วการเมืองตามจารีตจิ๋วแท้ๆ แต่บทเป็นภาษาไทย ซึ่งนับเป็นการนำศิลปะจีนมารับใช้สังคมไทยได้อย่าง

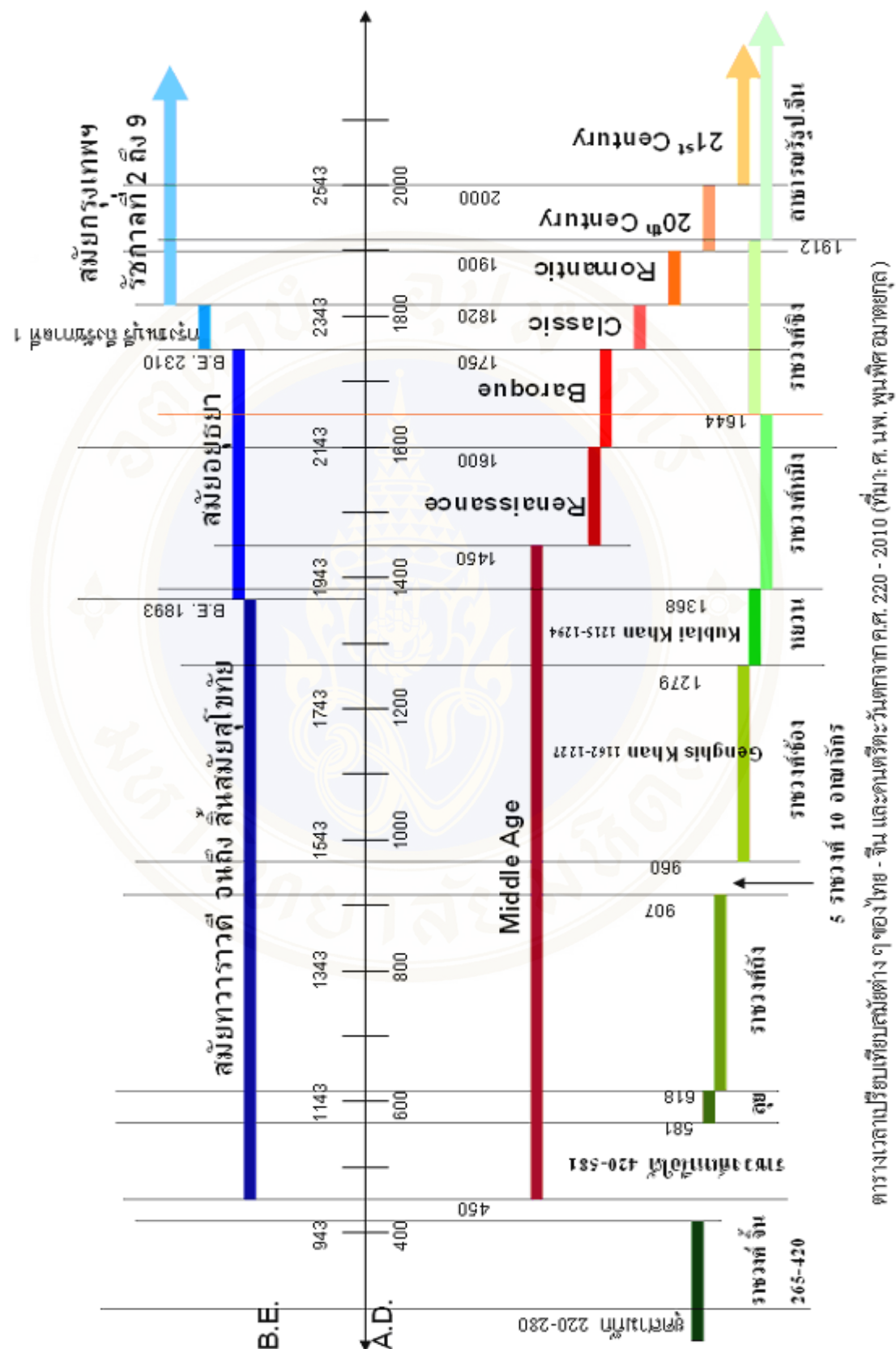
ง. คณะจิ๋วจินพูดไทยในปัจจุบันของอาจารย์เม้ง ป. ปลา (อำพัน เจริญสุขลาภ) ซึ่งนับเป็นการนำศิลปะจีนมารับใช้สังคมไทยในรูปแบบความบันเทิงอีกรูปแบบหนึ่ง

2.3 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการทบทวนวรรณกรรม พบเหตุการณ์ความเกี่ยวข้องกันระหว่างการแสดงดนตรี จิ๋วในประเทศจีนกับการเคลื่อนไหวของดนตรีจีนและจิ๋วในประเทศไทย เกิดขึ้นในยุคสมัยต่างๆ ของทั้งสองชาติ ดังนั้นเพื่อเปรียบเทียบยุคสมัยระหว่างไทย-จีนได้สะดวก ผู้วิจัยได้แสดงตารางเวลาเปรียบเทียบสมัยต่าง ๆ ของไทย-จีนและยุคดนตรีตะวันตกจาก ค.ศ. 220-2010 ตามตารางที่ 2.4

2.3.1 เอกสารงานวิจัยในประเทศ

ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ และได้นำมาประมวลเป็นเนื้อหาดังต่อไปนี้ผู้ช่วยศาสตราจารย์แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2550, 107) กล่าวว่าละครจีนหรือจิ๋วเป็นมหรสพที่คนไทยคุ้นเคยมานานดังที่ปรากฏเป็นหลักฐานนั้นมีมาอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยาตามที่ปรากฏในจดหมายเหตุ ลาอูแบร์ ผู้ซึ่งเป็นราชทูตชาวฝรั่งเศสที่เข้ามากรุงศรีอยุธยาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ (ค.ศ.1645-1688 ตรงกับสมัยราชวงศ์ชิง ค.ศ.1644-1911) โดยเรียกจิ๋วว่าละครจีน (A Chinese Comedy) หรือจากบันทึกรายวันของบาทหลวง เดอซัวซี ที่เข้ามาในสมัยเดียวกัน และเรียกว่าละครจีนเช่นกัน (Comédie à la Chinoise) ซึ่งคาดว่าจะเป็นละครจีน 4 ชนิดคือ เจิ้งอินซี 正音戏 ไป่จื้อซี 白字戏 ซินฉินซี 西秦戏 และ เว่ยเจียงซี 外江戏



ตารางที่ 2.4 การเปรียบเทียบสมัยต่างๆ ของไทย – จีนและดนตรีตะวันตกจาก ค.ศ. 220 ถึง 2010

ในสมัยพระเจ้าตากสิน (ซึ่งทรงมีเชื้อสายจีนแต่จิว) จิวมีบทบาทในงานราชพิธีจากหลักฐานที่พระองค์ทรงโปรดให้จัดกระบวนแห่อย่างมโหฬารเพื่อสมโภชพระแก้วมรกตที่สมเด็จพระยามหากษัตริย์ศึก (รัชกาลที่ 1 ในเวลาต่อมา) ทรงอัญเชิญมาจากเวียงจันทน์ ในกระบวนแห่มีทั้ง โขน ละคร คนตรี ปี่พาทย์ต่าง ๆ แล้วยังปรากฏมีขุนนางได้จัดแสดงในเรือสำปันด้วย จิวยังปรากฏในงานสมโภชหรืองานพระเมรุของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นสูงของไทยอย่างสม่ำเสมอถึงภาพเขียนการแสดงจิวในภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยหลายแห่งแต่ก็ยังคงเป็นจิวทั้ง 4 ชนิดดังกล่าว

ทั้งนี้พิจารณาจากระยะเวลาที่ ลาลูแบร์ และ เดอซัวซี ที่เดินทางเข้ามาในสยามเมื่อปีค.ศ. 1685-1686 ตรงกับสมัยพระเจ้า คังซี (ค.ศ. 1662-1722) อันเป็น ต้นราชวงศ์ชิงซึ่งจิวแต่จิวยังอยู่ในระหว่างวิวัฒนาการยังไม่เจริญเต็มที่ ในขณะที่จิวทั้ง 4 ชนิดยังคงแสดงอยู่เรื่อยมาถึงปลายราชวงศ์ชิงจนกระทั่งจิวแต่จิวเจริญเต็มที่ในสมัยพระเจ้ากวงสุ (ค.ศ. 1875-1908) ซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 จิวทั้ง 4 ชนิดนั้นได้เสื่อมความนิยมลง และจิวแต่จิวที่เจริญเต็มที่ได้ออกเดินทางมาแสดงที่ประเทศไทย

รองศาสตราจารย์พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2543: 71) กล่าวว่าจิวในยุคแรกในเมืองไทยนั้นว่าจ้างมาจากเมืองจีน แต่ต่อมาเมื่อจิวได้รับความนิยมในเมืองไทยจึงได้เริ่มมีตัวแสดงคนจีนที่เกิดในเมืองไทย ในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นคนไทยนิยมจิว เจ้านายบางพระองค์เช่น ขุนพัฒน์ (แหยม) มีจิวอยู่ในครอบครองถึง 4-5 โรง ปัจจัยสำคัญที่ทำให้จิวแต่จิวเป็นที่นิยมสำหรับชาวจีนในกรุงเทพฯ ก็เนื่องมาจากชาวจีนเหล่านี้เป็นชาวจีนแต่จิวนั่นเองและแม้แต่ชาวจีนกลุ่มต่าง ๆ เช่น ชาวจีนกวางตุ้ง ชาวจีนแคะ ชาวจีนไหหลำ ชาวจีนฮกเกี้ยน ต่างก็พูดภาษาแต่จิวได้จึงทำให้ จิวแต่จิวได้รับความนิยมมากที่สุดและก็ได้เข้าไปแทนที่การแสดงของจิวอื่นๆ ในโอกาสต่างๆ จนหมด

นอกจากโรงจิวที่ใช้แสดงจิวแล้ว ชาวจีนในเมืองไทยได้ว่าจ้างจิวมาแสดงในโอกาสต่างๆ ดังนี้ (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2546: 136-139)

1.ฉลองวันเกิดของเจ้าประจำศาลเรียกว่า โช้วตันชี	寿诞戏
2.ฉลองวันสร้างศาลเจ้า เช่น ศาลเจ้า เป็นโถวกง	老本头公
3.ฉลองวันสารทเดือน 7 เรียกว่า ซื่อกูชี	施孤戏
4.ฉลองวันเทศกาลกินเจเดือน 9 เรียกว่า สีใจชี	食斋戏
5.ฉลองวันตอบแทนคุณของเจ้า เรียกว่า เสี่ยเสินชี	榭神戏
6.ฉลองวันเทศกาลในวัน 15 ค่ำ เดือน 1 หยวนเจียว	元宵戏
7.ฉลองแก้บน เรียกว่า หวนเอวี่ยนชี	还愿戏

ในปัจจุบันจ๊วแต่จ๊วในเมืองไทยเสื่อมความนิยมลงไปเนื่องจาก มีภาพยนตร์เข้ามาให้ความบันเทิงแทนที่รวมทั้งภาพยนตร์จ๊วด้วย จำนวนผู้ชมก็มีจำกัดแต่เฉพาะชาวจีนรุ่นเก่าสำหรับลูกหลานชาวจีนซึ่งปัจจุบันเติบโตมาในสิ่งแวดล้อมใหม่ไม่ได้รับการศึกษาตามแบบชาวจีนบรรพบุรุษอย่างแท้จริงจึงไม่มีความรู้ภาษาวัฒนธรรมจีน การแสดงจ๊วยังมีความยุ่งยากในการเสียค่าธรรมเนียมขอใบอนุญาตเล่นจ๊วและต้องระมัดระวังให้เป็นไปตามกฎเกณฑ์ต่างๆ มีกำหนดเวลาและเรื่องที่จะแสดงหากไม่ตรงตามที่แจ้งไว้จะมีความผิดตามกฎหมายทันทีนอกจากนี้อัตราค่าจ้างแสดงจ๊วสูง ผู้ว่าจ้างชาวจีนจึงเปลี่ยนมาจ้างภาพยนตร์และการแสดงอื่นที่ครีกครั้นสามารถเรียกคนดูได้มากกว่าและสนใจให้ผู้ชมบริจาคเงินบำรุงศาลเจ้าได้ดีกว่า

จากเอกสารสุจิตประวัติการแสดงของโรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเนื่องในโอกาส 45 ปีแห่งการสถาปนาโรงเรียนในปีการศึกษา 2546 (2546: 12) เรื่องวิพิธทัศนาและจ๊วไทย เรื่องสามก๊กตอน เตียวเสี้ยน วีรสตรีผู้กู้ชาติ ซึ่งให้เห็นว่าเมืองไทยเคยมีการคัดแปลงการแสดงจ๊วปรากฏดังตัวอย่างในสมัยรัชกาลที่ 2 มีจ๊วผู้หญิงขึ้นในเมืองไทยโดยกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ ทรงริเริ่มให้นำผู้หญิงมาหัดเล่นจ๊วซึ่งในสมัยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญทรงให้ครูจีนมาหัดจ๊วแท้ ๆ ให้กับคนไทยจนเป็นที่กล่าวขวัญมากเรียกว่าจ๊ววังหน้า และจ๊วผู้หญิงที่เล่นครั้งหลังสุดได้แก่จ๊วแบบของกรมพระนราธิปประพันธ์ (ทรงนิพนธ์บทละครสามก๊กโดยใช้พระนามแฝงว่า “เหม็งกุ่มนุ่น”) ซึ่งเล่นเป็นแบบทางไทยไม่ได้ใช้กระบวนท่าของจ๊วแท้ ๆ ของจีนแบบที่เล่นกันมาและถือเป็นแบบที่คนไทยเล่นกันมาจนทุกวันนี้

ในปัจจุบันมีตัวอย่างผู้พิศศิวให้กับวงการดนตรีและอุปรากรจีนแต่จ๊วได้แก่อาจารย์อำพัน เจริญสุขลาภ ผู้จัดการศูนย์วัฒนธรรมไทย-จีนและเลขาธิการสมาคมศิลปะอุปรากรไทย-จีน อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติมีความตั้งใจในการเปลี่ยนแปลงเข้ามาสู่วงการจ๊วโดยเป็นผู้ริเริ่มจ๊วไทยเพื่อให้เป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งของไทยและเป็นผู้นำจ๊วเข้าสู่รั้วมหาวิทยาลัยทั้งการเรียนการสอนและการแสดงที่จัดขึ้นเป็นประจำของมหาวิทยาลัย อีกทั้งการแสดงภายนอกที่จัดขึ้นเนื่องในโอกาสพิเศษต่าง ๆ ทั่วประเทศ

2.3.2 เอกสารงานวิจัยต่างประเทศ

2.3.2.1 เอกสาร จงกว้ออินเหย่อยู่อินซี่. ได้หวัน: บริษัท เฟิงซืออุชูปิ่น.

จำกัด (中国音乐与乐器. 中华民国: 风车图书出版有限公司.)

นาย เอ้อ เจิ่นกาง (2000, 14-17) ได้กล่าวถึงการแสดงดนตรีและอุปรากรจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง ถึงราชวงศ์ชิง (พ.ศ.1503 - พ.ศ.2187) ซึ่งถือเป็นยุคของดนตรีที่ใกล้ชิดกับปัจจุบันมากที่สุดตามการแบ่งยุคทางดนตรีของจีน เป็นช่วงที่ตรงกับสมัยอาณาจักรน่านเจ้าถึงสมัย

รัชกาลที่ 5 ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการพิจารณาภูมิหลังของการแสดงดนตรีและอุปรากรจีนสรุป ดังนี้
 ในราชวงศ์ซ่ง มีอุปรากรจีน (จิว) ก่อรูปขึ้นมาอย่างเป็นทางการแบ่งออกเป็นจิวเหนือและจิวใต้ 2 ชนิดใหญ่ๆ คือ หนานซี南戏 (ละครใต้) กับ จ้าจิว雜劇 (จิวผสม) ดนตรีของละครใต้ใช้พื้นฐานเพลงพื้นเมืองที่ใช้บันไดเสียง 5 เสียงของเขตมณฑล เจ้อเจียง 浙江 มีลักษณะที่นุ่มนวล สวยงามอย่างชัดเจน ส่วนดนตรีของจิวผสม ใช้ทำนองที่เป็นบันไดเสียง 7 เสียงทางเหนือ ดนตรีมีลักษณะการแสดงอารมณ์ที่ดังกระหึ่มตื่นเต้น ฮึกเหิมและมีเสียงสูง

หลังจากสมัยราชวงศ์หมิง 明 เกิดมีละครใหญ่คือ ฉวนฉี傳奇 เข้ามาแทนที่จิวทั้ง 2 ดังกล่าว รูปแบบการร้องดั้งเดิมของ ฉวนฉี มิได้เป็นมาตรฐานเหมือนกันเนื่องจากท้องถิ่นต่างกันดังนั้นสำเนียงของเสียงที่ตัวละครอันเดียวกันใช้จึงไม่เหมือนกันเช่นในเขตแต้จิ๋วและกวางตุ้งก็มีสำเนียงเกอหยาง 戈陽 ในเขต หวูจง 吳中 มีสำเนียง คุนซาน 崑山 เป็นต้น แต่เดิมที่เดียวสำเนียง คุนซาน เป็นสำเนียงที่นิยมในเขต หวูจง เท่านั้น ต่อมาในสมัยกลางยุคราชวงศ์ หมิงมีการปฏิรูปโดยสำนักดนตรีอุปรากรแก้ไขและเก็บแก่นสำคัญเอาไว้ ไม่นานก็เป็นที่นิยมแพร่หลายไปทั่วทั้งทางเหนือและใต้กลายเป็นจิวทั้งดงามเพียงประเภทเดียวเท่านั้นที่แสดงให้เห็นเทคนิคการขับร้องที่สำคัญที่สุดของอุปรากร คุนฉวี 昆曲 รวมทั้งรูปลักษณะของดนตรีประกอบ เสียงสัว弦索 (เครื่องสาย) ผู้ทรงความรู้กล่าวกันว่าเป็น หย่าเหย่雅乐(ดนตรีราชสำนักจีน) นั่นเอง

หลังจากราชวงศ์ชิง 清ตั้งรัฐขึ้นมาจิวท้องถิ่นอื่นเข้าครอบงำบดบังอุปรากรคุนฉวี จากปลายราชวงศ์หมิงมาจนถึงสมัยกลางราชวงศ์ชิงนั้นปรากฏสำเนียงเสียงของจิวที่สำคัญคือ เกาเซียง 高腔 ปิงจื่อ梆子และผิหวง 皮簧เป็นต้นรวมเข้ากับเพลงระบำ จิวขนาดเล็กของท้องถิ่นต่าง ๆ เหล่านี้ค่อย ๆ กลายเป็นจิวรูปแบบขนาดใหญ่ คือ จิวปักกิ่งในศตวรรษที่ 18 ซึ่งสำเนียงการขับร้องใช้ดนตรีของท่วงทำนอง ผิหวง皮簧เป็นพื้นฐานส่วนอย่างอื่นก็สืบเนื่องมาจากอุปรากรคุนฉวีรวมทั้งการพัฒนาและลักษณะพิเศษของสำเนียงเสียงอุปรากรอื่นๆ รวมกันขึ้นมา

ในสมัยราชวงศ์ หมิงและราชวงศ์ ชิง มีรูปแบบเพลงพื้นเมืองมากมายหลากหลายทั้งเพลงพื้นเมือง ชันเกอ山歌 (เพลงชาวเขา) เสี่ยวฉวี小曲 (เพลงสั้นๆ ที่เป็นที่นิยม) ฮ่าวจื่อ号子(เพลงร้องปลุกใจ) และอีกมากมายที่ได้ตกทอดมาจนถึงปัจจุบันซึ่งต่างก็มีรูปแบบและลีลาของชนชาติท้องถิ่นที่เด่นชัด ในท่วงทำนองเหล่านั้นมีลักษณะ ฉวีไพ ที่สามารถขับร้อง เขียนกลอนฉือ (เขียนฉือ 填词) สมัยราชวงศ์สุย 隋ได้

2.3.2.2 จากเอกสาร Chinese Music and Orchestration: A Primer on Principles and Practice

นาย เซิน (Shen, 1991: 1-13) กล่าวถึงสิ่งที่ทำให้จีนเป็นจีนหรือสำเนียงจีนนั้น มีดังต่อไปนี้

1. สามารถเห็นการใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (minor)(หรือขั้นคู่ 6 เมเจอร์ major) ปรากฏเป็นสำคัญในบันไดเสียง 7 เสียง (heptatonic scale) เช่น ตัวอย่างเพลง จากดนตรีมโหรีสพ ฉินเซียง 秦腔 แห่งมณฑล ซานซี 陕西



แผนภูมิโน้ตที่ 2.15 โน้ตดนตรีมโหรีสพ ฉินเซียง 秦腔 แห่งมณฑล ซานซี 陕西

แผนภูมิโน้ตที่ 2.20 แสดงการใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์หรือขั้นคู่ 6 เมเจอร์ จำนวนมากจะไปบดบัง semitone ที่มีอยู่ในบันไดเสียง ทำให้คนที่เคยชินกับดนตรีตะวันตกคิดว่า เป็นบันไดเสียง 5 เสียง (pentatonic scale) ต่าง ๆ แต่ที่จริงเป็นบันไดเสียง 7 เสียงอันเดียวเท่านั้น

2. โครงสร้างของชุดเสียงพื้นฐาน (basic set) คือ Tonic Subdominant และ Dominant (I IV V) เป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการเข้าใจระบบของชุดเสียงของจีน เพราะนำมาใช้สร้างทำนองมากกว่า 50% ส่วนเสียงที่เหลือของบันไดเสียงเป็น “ดอกไม้ม” หรือ เสียงประดับประดา นั่นเอง ชุดเสียงที่พบได้บ่อยตามประวัติฯ คือ ชุดเสียง จื่อ 徵 ดังแผนภูมิโน้ตที่ 2.21



แผนภูมิโน้ตที่ 2.16 ชุดเสียง จื่อ 徵

ตัวอย่างเพลงที่เป็นชุดเสียง จื่อ ได้แก่เพลง โจ้วเจียงโจ้ว 走绛州 (ผ่านเจียงโจ้ว)



แผนภูมิโน้ตที่ 2.17 เพลง โจ้วเจียงโจ้ว 走绛州

2.4 กรอบแนวคิดทฤษฎีในการวิจัย

ผู้วิจัยเชื่อมโยงความสนใจในเรื่องที่จะศึกษาเข้ากับหลักการ แนวคิด ทฤษฎีต่างๆ มาเสนอเป็นรูปธรรมของภาพสรุปสุดท้ายของการทบทวนเอกสาร วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องทั้งหมด โดยเริ่มต้นจากข้อดังต่อไปนี้

1. ปัญหาการวิจัยซึ่งผู้วิจัยดำเนินการมาสู่หัวข้อวิจัยที่ได้คือ

ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์ และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย

2. วัตถุประสงค์การวิจัย ได้แก่

2.1 เพื่อศึกษากระบวนการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ๆ ที่ได้เข้ามาอยู่ในประเทศสยามตั้งแต่ยุคราชอาณาจักรจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

2.2 เพื่อศึกษาเรื่องการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ๆ

2.3 เพื่อศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

3. หลักการ แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

3.1 หลักการ แนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี

3.1.1 หลักการทางดนตรีวิทยา

3.1.2 วิธีการภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา

3.1.3 ทฤษฎีดนตรีไทย

3.1.4 ทฤษฎีดนตรีจีน

3.1.5 บันไดเสียงระบบแบ่งเท่าแบบไทยและจีน

3.1.6 หลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล

3.1.7 ปัจจัยในดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน

3.1.8 หลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีน

3.2 หลักการ ทฤษฎีทางสังคมวิทยา

3.2.1 แนวคิด ทฤษฎีการเคลื่อนย้าย

3.2.2 ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่

3.2.3 แนวคิด ทฤษฎีการอนุรักษ์

3.2.4 แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม

3.2.5 ทฤษฎีสถิติภาพในการพัฒนาและการแพร่กระจาย

3.2.6 ทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรม

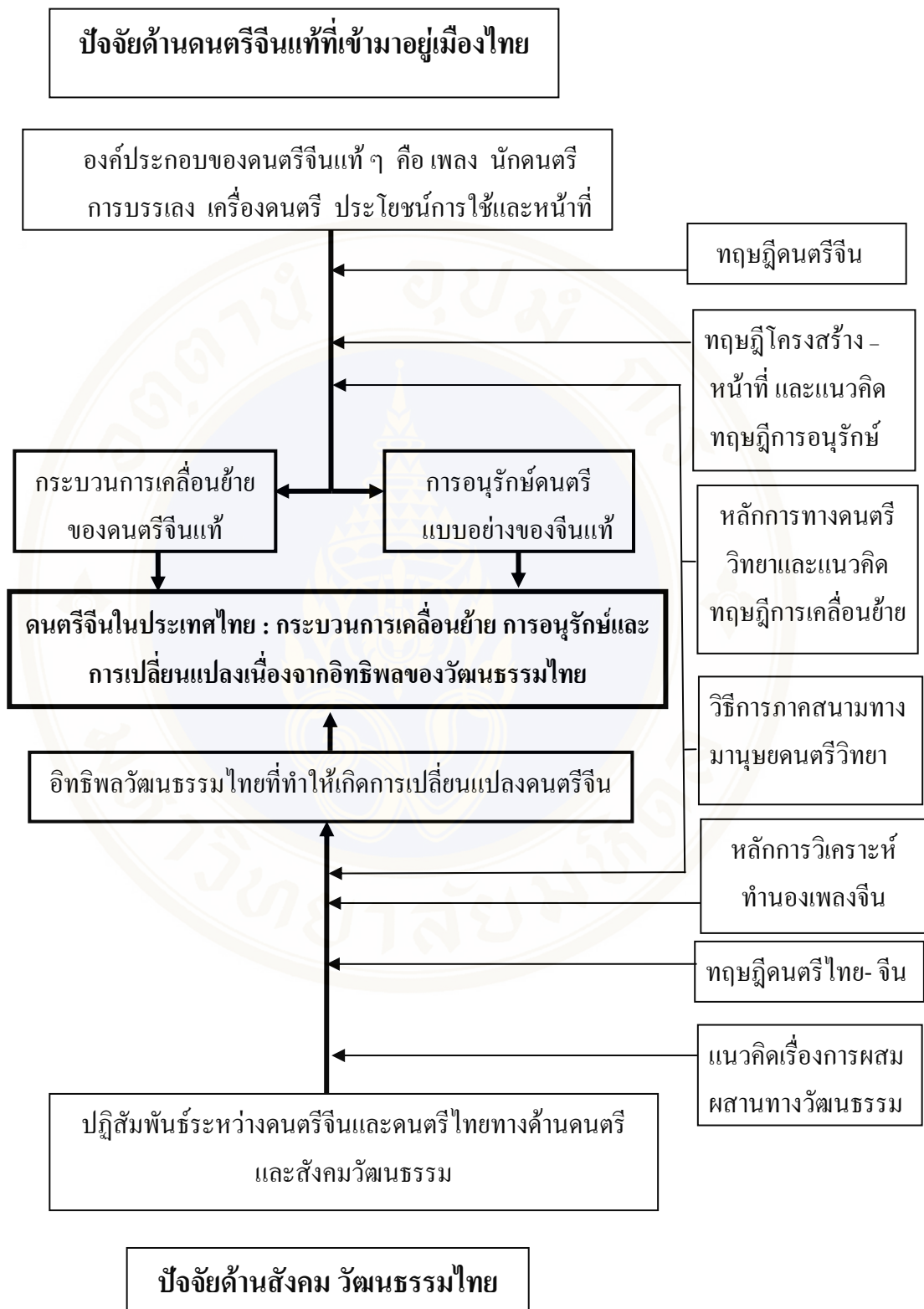
3.2.7 ทฤษฎีการเข้าใจชนชาติอื่น

เมื่อพิจารณาภาพรวมแห่งการทบทวนวรรณกรรมทั้งหมดพร้อมกับการพิจารณาหาความสัมพันธ์ของปัจจัยต่าง ๆ อันเป็นการศึกษาสิ่งหนึ่งสิ่งใด (นิธิ เอียวศรีวงศ์, บรรยาย) ผู้วิจัยพิจารณาว่าการศึกษาหัวข้อวิจัยนี้มาจากความสัมพันธ์ของปัจจัย 2 ประการได้แก่

1. ปัจจัยทางด้านดนตรีจีนแท้ที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทย ที่ซึ่งเป็นเรื่องของรูปธรรม ภาพลักษณ์ของดนตรีจีน ได้แก่ องค์ประกอบของดนตรีจีนในไทยคือ เพลงจีน นักดนตรี การบรรเลง เครื่องดนตรี ประโยชน์การใช้และหน้าที่ของดนตรี (use & function) ฯลฯ

2. ปัจจัยทางด้านสังคมวัฒนธรรมไทย ที่ซึ่งเป็นเรื่องของบทบาทของดนตรีจีน ได้แก่ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างดนตรีจีนและดนตรีไทยทางด้าน ดนตรี และ สังคมวัฒนธรรม

ดังนั้น ผู้วิจัยแสดงกรอบแนวคิดทฤษฎีในการวิจัย ตามแผนผังที่ 2.2 ดังนี้



แผนผังที่ 2.2 กรอบแนวคิดทฤษฎีในการวิจัย (ที่มา: ผู้วิจัย)

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยหัวข้อ ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย ผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำวิธีการศึกษาทางการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์จากหลักการทางดนตรีวิทยาและวิธีการภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยามาศึกษา รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์และตีความจากข้อมูลจริง จากการบรรเลงจริง และจากสภาพแวดล้อมบริบทจริง ดังนั้นวิธีการวิจัยจึงกำหนดใช้กระบวนการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาข้อมูล เอกสารหลักฐาน และวิเคราะห์ข้อมูลตามวิธีการของดนตรีวิทยาโดยใช้วิธีการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (historical research)
2. ปฏิบัติงานภาคสนามตามระเบียบวิธีการวิจัยทางด้านมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology)
3. การวิเคราะห์ข้อมูล ดำเนินการตามหลักการ ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ดนตรี ของดนตรีวิทยาและหลักการ ทฤษฎีที่ใช้อธิบายในเรื่องของบริบทสังคมวัฒนธรรม ผู้วิจัยอ่าน คิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ เชื่อมโยงความคิดและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณาวิเคราะห์ (descriptive analysis)

ในการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัยโดยคำนึงถึงความสะดวกคล่องกับชื่อเรื่องที่ศึกษาดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 ขั้นตอนเตรียมการเบื้องต้น

1. กำหนดโครงเรื่องที่จะทำการศึกษา พร้อมนำเสนอแนวคิด ขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ศึกษาและสำรวจข้อมูลด้านเอกสารและข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เพื่อทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและนำมากำหนดกรอบการวิจัย
3. ศึกษาบุคคลข้อมูลเพื่อวางแผนปฏิบัติการวิจัย ได้แก่ ครูอาจารย์ผู้มีความรู้ผู้เชี่ยวชาญทางประวัติศาสตร์และดนตรีไทย-จีน นักดนตรีจีนและบุคคลที่เกี่ยวข้อง

4. กำหนดกรอบเพื่อศึกษาตามวัตถุประสงค์ ได้แก่ ความสัมพันธ์ของปัจจัยต่างๆ ที่นำมาสู่หัวข้อวิจัย เช่น สิ่งที่เกี่ยวข้องกับดนตรีจีน เช่น ประโยชน์การใช้และหน้าที่ (use & function) ของดนตรีจีน การแสดงดนตรี เครื่องดนตรี นักดนตรี เพลงที่ใช้บรรเลง ปฏิสัมพันธ์ระหว่างดนตรีจีนและดนตรีไทยทางด้าน ดนตรี สังคมวัฒนธรรม
5. กำหนดแบบสัมภาษณ์ แบบเก็บรวบรวมข้อมูลตามประเด็นที่กำหนดไว้ตามวัตถุประสงค์และคำถามวิจัย โดยใช้แบบสัมภาษณ์สำหรับเป็นกรอบเพื่อปฏิบัติงาน

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลในงานวิจัยนี้ ได้มาจากข้อมูลเอกสารต่าง ๆ และข้อมูลจากภาคสนาม ดังนี้

1. การเก็บข้อมูลเอกสาร

ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลตำราเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ทั้งภาษาไทย จีน และภาษาอังกฤษ ซึ่งได้มาจากห้องสมุด ร้านขายหนังสือ ติดต่อซื้อทางสื่ออินเทอร์เน็ตและจากการได้รับมอบให้มา

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม

2.1 วางแผนเพื่อดำเนินงาน การเตรียมเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ สำหรับใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2.2 ติดต่อครูอาจารย์ผู้มีความรู้ผู้เชี่ยวชาญ แหล่งเก็บข้อมูลตามสถานที่ต่างๆ สถานที่ซ้อมบรรเลง สถานที่แสดงดนตรีและอุปรากรจีน เพื่อขอศึกษาและบันทึกข้อมูลต่างๆ ที่ผู้วิจัยต้องการเช่น เทปบันทึกเสียง เทปบันทึกภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย เอกสารที่มีการบันทึกข้อมูลเป็นต้น

2.3 เข้าพื้นที่ศึกษางานภาคสนาม เข้าสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมโดยใช้พิน ฝึกร่วมบรรเลงไปด้วยและดำเนินการสัมภาษณ์ เก็บรวบรวมข้อมูลด้านต่างๆ จากบุคคลข้อมูล ด้วยวิธีสัมภาษณ์ทั้งการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ

2.4 ลักษณะงานข้อมูลที่ดำเนินการเก็บรวบรวมมี 4 ลักษณะคือ

2.4.1 ข้อมูลเนื้อหาสาระทั้งทางด้านประเด็นการศึกษา ด้านสังคมวัฒนธรรม และรายละเอียดต่างๆ เพื่อการนำไปเชื่อมโยงความคิด

2.4.2 ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว การบรรเลง การแสดงอุปรากรจีน

2.4.3 ข้อมูลภาพถ่ายเพื่อบันทึกสาระของข้อมูลตามกรอบคำถามวิจัยและข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้อง

2.4.4 ข้อมูลเสียง การแสดงดนตรีจีนรวมทั้งเพลงไทยสำเนียงจีนที่นำมาเกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้

3.3 ขั้นตอนการจัดกระทำกับข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลทุกส่วนงาน เช่น

1. ข้อมูลเอกสาร งานวิจัย
2. ข้อมูลโน้ตเพลง เครื่องดนตรี
3. จากแบบสัมภาษณ์ การถอดคำสัมภาษณ์และการเรียบเรียง
4. การเข้าไปสังเกตอย่างมีส่วนร่วม
5. ข้อมูลภาพถ่าย
6. ข้อมูลเสียง Transcription
7. ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว

นำมาจัดจำแนกหมวดหมู่ ตามกรอบประเด็นที่กำหนดไว้คือ

1. ดนตรีจีนในประเทศไทย (วัฒนธรรมเพลงดนตรีจีน)
 - 1.1 เพลง ดนตรีจีนแท้
 - 1.2 เพลง ดนตรีจีนกลาย
 - 1.2.1 เพลงไทยสำเนียงจีนสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7
 - 1.2.2 เพลงจีนสากลในช่วงประเทศจีนมีการปฏิวัติเป็นสาธารณรัฐประชาชนจีน
 - 1.2.3 เพลงไทยสากลทำนองจีนแต่งเนื้อไทย
2. ระบบเสียงและบันไดเสียงดนตรีไทย
3. ระบบเสียงและบันไดเสียงดนตรีจีน
4. จำนวนสำเนียงจีนและอิทธิพลดนตรีไทยที่มีต่อดนตรีจีน

3.4 ขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล

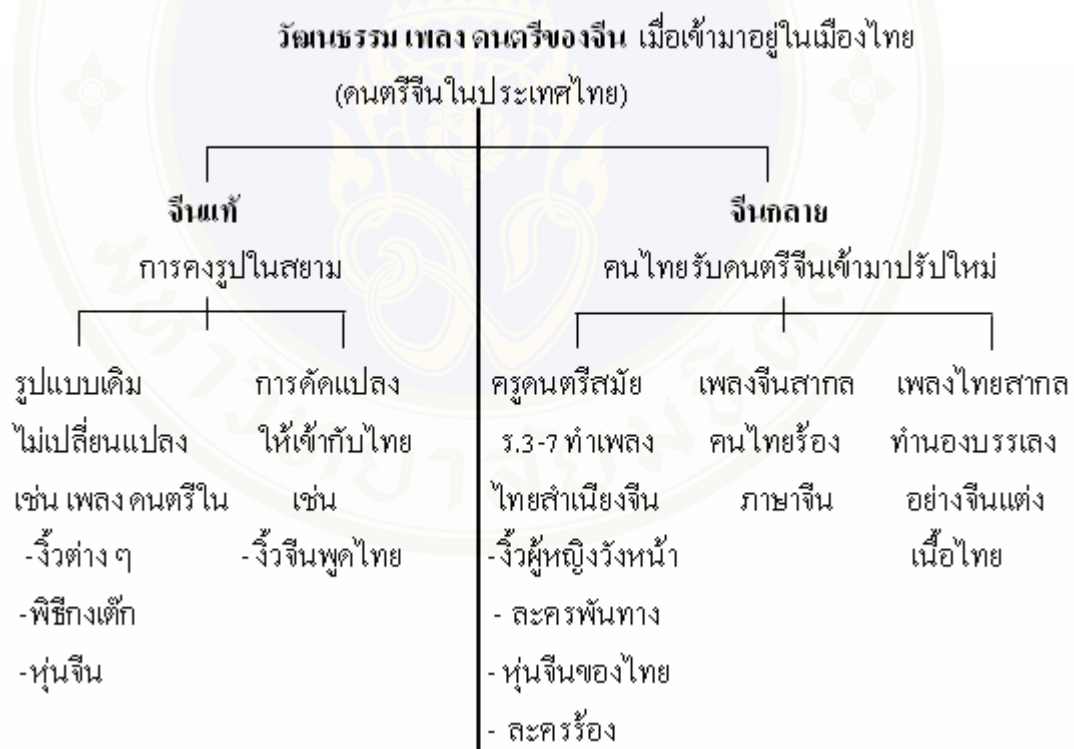
ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากขั้นตอนการจัดกระทำกับข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามคำถามวิจัยและวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยใช้กระบวนการวิจัยข้างต้นมากระทำ ดังนี้

1. ในการศึกษาเรื่องกระบวนการเคลื่อนย้าย ผู้วิจัยนำข้อมูลหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์ การเคลื่อนย้ายทางดนตรีของดนตรีจีนที่เข้ามาในประเทศไทย (วัฒนธรรมเพลงดนตรีจีน) มาแสดง

ให้เห็นเป็นภาพของกระบวนการ การเปลี่ยนตำแหน่งที่อยู่ การเปลี่ยนรูป การเปลี่ยนแปลงแบบเดิมกับแบบใหม่ของศิลปะการแสดง เพลง ดนตรี ที่ได้มีการเคลื่อนย้ายข้ามเขตแดนจากประเทศจีนมาสู่ประเทศไทย และทำให้โครงสร้างดนตรี ผลผลิตทางดนตรีและการแสดง เกิดลักษณะเฉพาะของตนเองขึ้นมา โดยใช้แนวคิด ทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรี

2. ในการศึกษาเรื่องการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้ ผู้วิจัยนำข้อมูลหลักฐานทางด้านกิจกรรมดนตรีทางด้าน ประเพณี ความเชื่อ การบันเทิงของชาวไทยเชื้อสายจีนตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน มาวิเคราะห์ อธิบายโดยใช้ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่ร่วมกับแนวคิดเรื่องการอนุรักษ์

3. ในการศึกษาเรื่องอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย ผู้วิจัยนำข้อมูล หลักฐานจากเอกสาร และภาคสนามทางด้านเพลง ดนตรีจีนแท้ และเพลงดนตรีจีนกลายมาศึกษาโดยจัดเนื้อหาให้เป็นไปตามวัฒนธรรมเพลง ดนตรีของจีน เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองไทย ดังนี้



อ้างอิงแผนผังที่ 1.5 วัฒนธรรมเพลง ดนตรีของจีน

แล้วดำเนินการวิเคราะห์ อิทธิพลของดนตรีไทยต่อเพลงจีน โดยนำหลักการแนวคิด ทฤษฎีทางดนตรี ต่างๆ โดยเฉพาะการบันทึกโน้ต ปัจจัยในดนตรีไทยและหลักการวิเคราะห์ ทำนองเพลงจีนมาใช้อธิบาย

3.5 ขั้นตอนเรียบเรียงผลการศึกษา การตรวจสอบผลการศึกษา

1. ข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆ ที่ได้รับจากการศึกษาทุกส่วนที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาทุกหัวข้อแล้วนำมาตรวจสอบ วินิจฉัย ตีความประมวลผลคำตอบให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย คำถามวิจัย และกรอบแนวคิดจากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ตามประเด็นที่กำหนดไว้

2. นำผลการวิจัยที่เรียบเรียงแล้วเสนอต่อคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อพิจารณา ตรวจสอบ และให้ความเห็นชอบ

3. นำข้อเสนอแนะต่างๆ มาปรับปรุงแก้ไข เพิ่มเติมหรือซ่อมข้อมูล นำมาเรียบเรียงรายงานผลการวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะผลการวิจัย

3.6 สถานที่ทำการวิจัยหรือจัดเก็บข้อมูล

1. หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องสมุดของสถาบันการศึกษาต่างๆ ห้องสมุดสมาคมชาวจีนในประเทศไทย และห้องสมุดส่วนบุคคล

2. สมาคมหรือสถานที่แสดงดนตรี สถานที่ซ้อมดนตรี และสถานที่สอนดนตรี

3. เครือข่ายข้อมูล อินเทอร์เน็ต รายการจากสื่อโทรคมนาคม ใยแก้วนำแสง ยูบีซี และดาวเทียม

4. ร้านขายแผ่นเสียง เทป วิดีทัศน์

5. ร้านขายหนังสือทั้งภาษาไทย ภาษาจีน ภาษาอังกฤษ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

6. แหล่งพำนักของครู อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญหรือบุคคลที่เกี่ยวข้อง

3.7 อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

1. เครื่องบันทึกวีดิทัศน์

2. เครื่องบันทึกเสียง

3. กล้องถ่ายรูป

4. เครื่องตั้งเสียง (tuning machine) แสดงผลเป็นค่า เซนต์ (cent)

5. แบบสัมภาษณ์

3.8 การนำเสนอผลการวิจัย

ในการวิจัยหัวข้อ คนตรังจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยโดยจำแนกบทตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ

บทที่ 4 เพื่อศึกษากระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรังจีนแท้ ที่ได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่ยุคราชอาณาจักรจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

เพื่อตอบคำถามวิจัยข้อ 1 ที่ว่า คนตรังจีนแท้ๆ เคลื่อนย้ายจากประเทศจีนเข้ามาสู่ประเทศไทยแบบใด ด้วยวิธีใด มีลำดับขั้นตอนอย่างไรและมีประเภทใดบ้าง ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

บทที่ 5 เพื่อศึกษาเรื่องการอนุรักษ์คนตรังแบบอย่างของจีนแท้

เพื่อตอบคำถามวิจัยข้อ 2 ที่ว่า ทำไมคนตรังและเพลงจีนแท้จึงยังคงดำรงคงอยู่เรื่อยมาได้ถึงปัจจุบัน เมื่อคนตรัง เพลงจีนแท้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยแล้ว นักคนตรังจีนดำเนินการอะไร อย่างไร และมีวิธีการจัดการแบบใด ที่ส่งเสริมให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต

บทที่ 6 เพื่อศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในคนตรังจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

เพื่อตอบคำถามวิจัยข้อ 3 ที่ว่าวัฒนธรรมไทยมีอิทธิพลอย่างไรที่ทำให้คนตรังจีนเกิดการเปลี่ยนแปลงเข้ามาทำประโยชน์ให้หรือสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

บทที่ 4

กระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย

กระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรีจีนแท้เป็นเหตุปัจจัยที่ก่อให้เกิดการแสดงคนตรีจีนและผลกระทบทางด้านศิลปะดนตรีในประเทศไทย ดังเห็นได้จากคนตรีในการแสดงหรือกิจกรรมต่างๆ ของชาวจีน เช่น มโหรีจีน จิ้ว ปี่กลองขบวนแห่ เชิดสิงโต พิธีงิ้ว และหลักฐานจากการแสดงดนตรีไทยเดิม มีเพลงประเภทเพลงไทยสำเนียงจีน เพลงภาษา เป็นต้น

คนตรีจีนแท้ดังกล่าวเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของประเทศจีน มีลักษณะความเจริญเป็นมรดกสังคม* การแสดงมีอยู่ในกิจกรรม พิธีกรรม การดำรงชีวิตของคนจีน และเนื่องจากคนจีนเป็นผู้ปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีและความเชื่อทางศาสนาอย่างเคร่งครัด ดังนั้นเมื่ออพยพไปตั้งหลักแหล่งใหม่ก็มีการปฏิบัติสืบต่อกันไป (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2546: 131)

คนจีนในงานวิจัยนี้ตามการทบทวนวรรณกรรมมีหลายกลุ่มแบ่งตามภาษาท้องถิ่น เช่น ชาวจีนแต้จิ๋ว ชาวจีนฮกเกี้ยน ชาวจีนไหหลำ เป็นต้น แต่ละกลุ่มมีเหตุปัจจัย ขั้นตอน บริบทการเคลื่อนย้าย และช่วงเวลาการเคลื่อนย้ายแตกต่างกันไป ดังนั้นในงานวิจัยนี้ใช้ แนวทางในการศึกษาเป็นแบบเดียวกันโดยนำปัจจัยสำคัญ คือ คน ดนตรี และการเคลื่อนย้าย มาบูรณาการเป็นภาพสรุปสุดท้ายที่แสดงการเคลื่อนย้ายของคนกับดนตรีออกมาให้เห็นเป็นกระบวนการ

ผู้วิจัยพิจารณาว่า คน เป็นทั้งสิ่งที่เคลื่อนย้ายและเป็นปัจจัยที่ทำให้คนตรีเกิดการเคลื่อนย้าย ดนตรี เป็นสิ่งที่เคลื่อนย้าย และ การเคลื่อนย้าย แสดงถึงการกระทำ (action) เหตุการณ์ (events) แต่แต่ละการเคลื่อนย้ายมีกระบวนการเฉพาะของตัวเองอยู่ กระบวนการ** จะแสดงให้เห็นถึง 1. ลำดับของการเคลื่อนย้าย อันเป็นประเด็นศึกษาในเรื่องของแหล่งที่อยู่เดิม เส้นทางเคลื่อนย้าย จุดหมายปลายทางที่รวมกลุ่มกัน ปัจจัยการเคลื่อนย้ายกับบริบทที่เกี่ยวข้องและผลที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนย้ายเข้ามาที่ซึ่งตรงกับประเด็นของคำถามวิจัยคือคนตรีจีนแท้ ๆ เคลื่อนย้ายจากประเทศจีนเข้ามาสู่ประเทศไทยแบบใด ด้วยวิธีใด มีลำดับขั้นตอนอย่างไร 2. สิ่งที่เคลื่อนย้าย

* ประกอบด้วย ความรู้ที่สามารถถ่ายทอดในการศึกษาอบรม ความเป็นขนบธรรมเนียม ประเพณีปฏิบัติและสร้างลักษณะของกลุ่มชนที่บูรณาการเป็นอัตลักษณ์ของชาติ (ประภาศรี สีหอำไพ 2550, 3)

** A process is a series of actions or events which have a particular result. (Sinclair et al. 1993)

นั้น ซึ่งก็คือ คนและคนตรี อันเป็นประเด็นของ ประเภท อัตลักษณ์ตัวตน หลักฐานของบทบาทกิจกรรมที่ปรากฏซึ่งตรงกับประเด็นของคำถามวิจัยคือมีประเภทใดบ้าง ดังกล่าวมานี้ การเคลื่อนย้าย (คนตรี) ที่มีกระบวนการเฉพาะของตัวเองอยู่ ในงานวิจัยนี้เรียกว่ากระบวนการเคลื่อนย้ายของคนตรี

ผู้วิจัยนำ **แนวทางในศึกษา** ดังกล่าวนี้นำมาดำเนินการศึกษากระบวนการเคลื่อนย้ายของคนจีนเพื่อตอบคำถามวิจัย และนำภาพสรุปสุดท้ายของการเคลื่อนย้ายที่ได้จากการศึกษามาจัดให้เป็นลำดับเหตุการณ์อยู่ในช่วงเวลาต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมาจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ หรือ พ.ศ. 2310 ถึง พ.ศ. 2475 (ค.ศ. 1767 - 1932) รวมระยะเวลากว่า 165 ปี

แต่เนื่องจากตัว **คนตรี** ดังกล่าวไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาใหม่ในช่วงเวลา 165 ปีนี้ แต่เป็นคนจีนแท้ที่มีประวัติ ๑ มาหลายร้อยปี มีมากมายหลายชนิด มีเรื่องของปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกันและความเกี่ยวข้องอยู่กับเนื้อหาที่กำลังศึกษาอยู่อย่างต่อเนื่อง ทำให้ผู้วิจัยต้องทำการศึกษาลึกลงไปถึงภูมิหลัง และการเคลื่อนย้ายที่เกิดขึ้นในอดีต ดังนั้น ในการศึกษากระบวนการเคลื่อนย้ายของคนจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย มีโครงสร้างของหัวข้อใหญ่ที่ทำการจัดการเคลื่อนย้ายเข้ามาของคนจีนให้อยู่ในช่วงเวลาต่าง ๆ รวมทั้งแสดงภูมิหลังและการเคลื่อนย้ายในอดีตและมีหัวข้อย่อยแสดงประเด็นของคน คนตรี (การแสดงและประเภท) ที่เคลื่อนย้าย โดยมีรายละเอียดการศึกษาแสดงเป็นรูปแบบประวัติศาสตร์คนตรีในทางคนตรีวิทยา มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1 ภูมิหลังคนตรีของประเทจีนในช่วงเวลาเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยา

จากการทบทวนวรรณกรรมพบหลักฐานเก่าแก่ที่สุดของคนจีนในไทยอยู่ในการแสดงละครจีนที่ปรากฏในบันทึกจดหมายเหตุของบาทหลวง เดอซัวลี และราชทูต เดอ ลาลูแบร์ แห่งราชสำนักฝรั่งเศส แต่คนจีนในละครจีนดังกล่าวนี้เป็นประเภทใด มีลักษณะเป็นอย่างไรนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพื้นเพภูมิหลัง ลักษณะและสภาพคนตรี การแสดงของจีนครอบคลุมตลอดช่วงระยะเวลาเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยาที่มีระยะเวลา 417 ปี นับตั้งแต่สมัยพระเจ้าอู่ทองทรงสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีเมื่อ ค.ศ. 1350 จนถึง ค.ศ. 1767 เป็นช่วงระยะเวลาเดียวกับ ปลายสมัยราชวงศ์หยวน ราชวงศ์หมิงและ กลางราชวงศ์ชิงของประเทศจีน (ตารางที่ 2.4) ตรงกับกลางช่วงเวลาของคนจีนสมัยโบราณตอนปลาย (ค.ศ. 960 - 1911) (เอื้อ, 2000) พบประเด็นสำคัญดังนี้

4.1.1 ดนตรีจีนในช่วงปลายสมัยราชวงศ์หยวนและราชวงศ์สมัยหมิง

ดนตรีจีนในช่วงปลายสมัยราชวงศ์หยวนและราชวงศ์สมัยหมิง ผู้วิจัยพบภาพลักษณ์ของดนตรีจีนที่สำคัญ 2 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของธรรมเนียมจีนแท้แบบแนววงจื๊อและลักษณะดนตรีท้องถิ่นต่างๆ ในจีนที่เริ่มมีบทบาทสำคัญมากขึ้นรวมไปถึงการพัฒนาบทเพลงในสมัยราชวงศ์หมิงต่อมา (Youtz, 1997: 78- 80)

4.1.1.1 ลักษณะดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของธรรมเนียมจีนแท้

ในลักษณะดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของธรรมเนียมจีนแท้ นั้น มีเครื่องดนตรีจีน 琴 (จะเข้จีนโบราณ) เป็นเครื่องดนตรีสำคัญทรงไว้ซึ่งคุณค่าแห่งความเก่าแก่น่าเลื่อมใส ฉินเต้า 琴道 (วิธีแห่งฉิน) เป็น 1 ใน 4 วิชาการศึกษาของชาวจีนในสมัยโบราณ ได้แก่ ดนตรี จิตรกรรม อักษรศิลป์และหมากรุก การพัฒนาการพิมพ์ในจีนมาตลอด 2 ราชวงศ์ก่อนหน้านี้ ทำให้ตำรามีราคาต่ำลงมาหาซื้อได้ง่ายขึ้นกว่าแต่ก่อน มีอาจารย์ ฉิน เขียนตำราและเรื่องราวไว้มากมายหนึ่งในจำนวนนี้มีชื่อเสียงคือจักรพรรดิ หนึ่งเสียน (โอรสคนที่ 16 ของจักรพรรดิหมิง) ได้ประพันธ์ เซนซีมีผู้ ในปี 1425 รวบรวมเพลงประเภทเรเปอร์ทัวร์ (repertoire) ไว้มากกว่า 62 เพลงโดยใช้การบันทึกโน้ตดนตรีที่ได้รับการพัฒนาขึ้นมาที่เรียกว่า เจียนจื๊อผู้ 减字谱 (โน้ตอักษรย่อ) ซึ่งถือว่าเป็นหนึ่งในบรรดาแหล่งโน้ตดนตรี (scores) อันคืบดัน ๆ และวิธีการปฏิบัติเครื่องดนตรี*

4.1.1.2 ลักษณะดนตรีท้องถิ่นต่าง ๆ ของจีน

ลักษณะดนตรีท้องถิ่นต่าง ๆ ของจีนในสมัยราชวงศ์หมิงตอนต้น ประชาชนรวมทั้งบรรดานักวิชาการทั้งในและนอกราชสำนักต่างมีจิตวิญญาณความเป็นชาตินิยมอยู่มาก ทำให้มีปฏิกิริยาต่อต้านสิ่งทั้งหลายที่ไม่ใช่แบบอย่างของจีน แม้แต่ในทางดนตรี ไม่มีการใช้บันไดเสียง โหมคและเครื่องดนตรีต่างชาติ ด้วยประการนี้นักดนตรีจีนได้จดบันทึกเพลงที่ต้องการอนุรักษ์ไว้เป็นเพลงพื้นเมืองประเภทบันไดเสียง 5 เสียงมากกว่าเพลงประเภทบันไดเสียง 7 เสียงที่จีนรับเข้ามา และในเวลาเดียวกัน การขับร้อง บรรเลงดนตรีในสไตล์ (style) เพลงจีนทางใต้เริ่มทวีความสำคัญขึ้นมากกว่าจีนทางเหนือ โดยเฉพาะละครเรื่อง ผีผาจี 琵琶记 ที่เขียนขึ้นในช่วงสมัยปลายราชวงศ์หยวน ถือเป็นละครจีนทางใต้ที่มีสไตล์เป็นมาตรฐาน มีความสำคัญมากกว่าสไตล์ละครจีน จ้างวี่ ทางเหนือและมีอิทธิพลต่อการพัฒนามรดกสมัยราชวงศ์หมิงในเวลาต่อมา

เมื่อมรดกจิ๋วได้ผ่านวันเวลามาเป็นร้อยปีจนกระทั่งถึงปลายศตวรรษที่ 16 (ก่อนมาทางปลายราชวงศ์หมิง) เกิดรูปแบบจิ๋วที่สำคัญเรียกว่า คุณฉวี 昆曲 ขึ้นมา

* แต่ไม่ระบุจังหวะ



รูปที่ 4.1 คุณฉวี (ที่มา:เชียวเสี่ยวหมิง
肖晓明, 1990: 37)

สามเหลี่ยมปากแม่น้ำแยงซีเกียงรอบๆ เมืองซูโจวแล้ว ได้พัฒนามาเป็นลักษณะเฉพาะของละครจีนที่เราเรียกว่าจิวที่เห็นกันอยู่ในทุกวันนี้ ตัวอย่างเช่น ท่วงทำนองให้รู้เครื่องแต่งกาย การวาดหน้า แบบของตัวอักษรและการวางลำดับฉาก รวมไปถึงเพลงของเดิมที่ใช้อยู่บางเพลงด้วย (Youtz, 1997: 80)

(1) ละครจีนหรือจิว

จิวเป็นคำที่คนไทยใช้เรียกการแสดงละครจีนโดยเฉพาะ มีลักษณะเป็นศิลปะผสมผสานที่รวมเอาวรรณคดี ขับร้อง ดนตรี การรำ วิจิตรศิลป์ กายกรรม วิทยายุทธ์และการแต่งกายแสดงเป็นเรื่องราวไว้ด้วยกัน ตรงกับละครจีนแบบดั้งเดิม (tradition) ที่เรียกว่า ชีฉวี* 戏曲 แปลความตามตัวอักษรว่า **นาฏกรรมที่ใช้เพลงเป็นหลัก** (ถาวร สิกขโกศล, 2543: 33) เทียบได้กับมรดกศิลปะของไทย (สุกรี เจริญสุข และคณะ, 2540: 243)

ประเทศไทยเริ่มปรากฏหลักฐานการใช้คำว่า “จิว” ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายในจดหมายเหตุขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม (เจ้าฟ้ากรมขุนพรพินิตหรือสมเด็จพระเจ้าอุทุมพรพระเจ้าแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา ค.ศ. 1758) มีความตอนหนึ่งว่า (วิเกียรติ มารคแมน, 2539: 31) “การเล่นอีกหลายอย่างแลมี โขน หุ่น จิว ละคร สิ่งละสองโรง ละครชาติรี เทพทอง มอญรำ เพลงปรบไต่ เสภา เล่นนิยายอย่างละโรง พระเมรุเอกมีอาการดังกล่าวมาแล้วนั้น”

คำว่า “จิว” ไม่ใช่คำในภาษาจีน แต่เป็นคำคนไทยตั้งชื่อเพื่อเรียกละครจีนสันนิษฐานว่ามีแหล่งที่มา 2 แหล่ง ได้แก่ 1. มาจากการกลายเสียงของคำว่า อิว 优 มีที่มาจาก อิวหลิง 优伶 หมายถึงนักแสดงจิว คำว่า อิว ชาวจีนฮกเกี้ยน แต่จิว ไหลหล่าและเคะต่างก็ออกเสียงเหมือนกัน

* และใช้คำว่า ชีฉวี 戏剧 (การละคร theatre) ในการเรียกละครจีนทุกชนิดโดยรวม มีทั้งละครจีนแบบใหม่และ ชีฉวี 戏曲 (ถัน และถัง, 1990: 479- 480)

แต่คนไทยออกเสียงกลายมาเป็นจิว เพราะว่า อิว ไม่ได้ใช้เป็นภาษาพูด มีปรากฏอยู่ที่แต่ในหนังสือละครจีนโบราณหลายเล่ม เช่น สื่อจี 史记หรือ จินซู 晋書ซึ่งใช้ในความหมายของผู้แสดงจิวเท่านั้น (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2539: 59) ดังนั้นแหล่งที่มาที่ยังไม่ชัดเจน 2. มาจากการกลายเสียงของคำว่า 戏 (ละคร) ที่ซึ่งชาวจีนสกเกี้ยน แต่จิวออกเสียงเหมือนกัน (ชาวจีนไหหลำออกเสียงว่า หิ ชาวจีนแต้เอ้อออกเสียงว่า ฮี้ ชาวจีนกวางตุ้งออกเสียงว่า เฮย) แต่คนไทยสมัยอยุธยาได้ยืมเป็น จี และต่อมากลายเป็น จิว ในที่สุด (เรื่องเดียวกัน., 38)

(2) ประเภทของจิว

จิวท้องถิ่นในประเทศจีนมีอยู่มากกว่า 300 ชนิด แต่ละชนิดแตกต่างกัน ด้วยดนตรีท้องถิ่นกับภาษาท้องถิ่นที่ทำให้จิวมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่จากจิวท้องถิ่นทั้งหมดนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภทใหญ่ๆ ตามสไตล์ของดนตรี (Siu 1998, 14) ได้แก่ 1. Gao Qiang 高腔 2. Bang Zi Qiang 梆子腔 3. Pi Huang 皮黄 และ 4. Folk music จิวสำคัญที่คงอยู่มาจนถึงปัจจุบันมี 13 ชนิด (เรื่องเดียวกัน) ได้แก่

1. ฉินเซียง	秦腔	2 จิวแต้จิว	潮剧	3. ผิงจิว	平剧
4. จินจิว	晋剧	5. หลงเจียงจิว	龙江剧	4. จิวเสฉวน	四(川)剧
7. แฉ่วจิว	越剧	8. เซ่า (ชิง) จิว	绍(兴)剧	9.(อัน)ฮุยจิว	(安)徽剧
10. หวงเหมยซี	黄梅戏	11. เจียงซี (ก้าน)จิว	江西(赣)剧	12. จิวกวางตุ้ง	广东(粤)剧
13.เหอเป่ย์ป้างจิวเจียงซี	河北梆子腔戏				

(3) ส่วนประกอบของดนตรีจิว ดนตรีประกอบการแสดงจิวแบบดั้งเดิม หรือ ซื่อฉิว 戏曲มีส่วนประกอบสำคัญอยู่ 3 ประการ (โจวและจ้าว, 1998: 320) ได้แก่

ช่างเซียง 唱腔 (ดนตรีขับร้อง) เป็นทำนองกวีของดนตรีจิวที่นักแสดงขับร้องในตอนที่ไม่ใช่การสนทนา (เนียนไป) การขับร้องพิจารณาจากวิธีการเปล่งเสียง วิธีแสดง การขับร้อง และสำนักจิว ทำให้จิวแต่ละประเภทมีสไตล์ของ ช่างเซียง ต่างกันแต่สามารถสรุปโครงสร้างสำคัญของ ช่างเซียง ได้มี 2 รูปแบบได้แก่รูปแบบ หลิวไผ่ 曲牌และรูปแบบ ป่านเซียง 板腔 ที่อยู่ในหัวข้อลักษณะดนตรีจิว

เนียนไป 念白 หรือบทสนทนาที่มีวิธีการพูดตามรูปแบบภาษาในชีวิตประจำวันหรือรูปแบบคำพูดที่เปลี่ยนให้มีเสียงสูงต่ำสลับซับซ้อนเป็นศิลปะมากขึ้น

เครื่องดนตรี ที่ซึ่งตามธรรมเนียมแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่เครื่องดนตรีฉากู๋ และฉากู๋น

เครื่องดนตรีฉากู๋ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเคาะตี เช่น ฉ้อง กลอง ฉาบ ดังรูปที่ 4.2



ต๋ากู่

大鼓

ตานผิ่กู่

单皮鼓

ต๋าล้อ

大锣

เลี้ยวล้อ

小锣

ไผ่ปาน

拍板

ป้อ

钹

หวินล้อ

云锣

รูปที่ 4.2 เครื่องดนตรีปู้ของจิว (ที่มา: รายชื่อเครื่องดนตรีอ้างอิงจาก หนังสือ CHINESE OPERA หน้า 32 โดย Siu Wang Ngai with Peter Lovrick 1998)

เครื่องดนตรีภาคปู้ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องสายต่าง ๆ ซึ่งจิวแต่ละประเภทมีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น ซออี้ฮี้ เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นลักษณะเฉพาะของจิวแต้จิว เป็นต้น



หูฉิน (จิงหู)

胡琴 (京胡)

ป่านหู

板胡

ซานเสียน

三弦

ผิ่ฉา

琵琶

แย่วฉิน

月琴



ตี่จื่อ

笛子

ตังเซียว

洞箫

สัวนา

唢呐

เซิง

笙

รูปที่ 4.3 เครื่องดนตรีปู้ของจิว (ที่มา: เรื่องเดียวกัน)



รูปที่ 4.4 เครื่องดนตรีปู้และปู้ในวงดนตรีคณะจิวปักกิ่ง (ที่มา: เซียวเสี่ยวหมิง 肖晓明, 1990: 121)

(4) ลักษณะดนตรีจ๊ว

ส่วนประกอบของดนตรีจ๊วทำให้จ๊วเกิดมีลักษณะดนตรีเป็นรูปแบบแตกต่างกันไปตามชนิดของจ๊วที่มีอยู่ในประเทศจีนกว่า 300 ชนิดดังกล่าว แต่สามารถสรุปรวบยอดลักษณะดนตรีจ๊วได้ตามระบบดนตรีจีนเป็น 2 ประเภท (โจวและจ้าว, 1998: 324) คือ

(4.1) รูปแบบ จ๊วไผ่เหลียนเถ้า 曲牌联套หรือ เถ้าจ๊ว套曲 (เพลงชุด) เกิดขึ้นจากการรวม จ๊วไผ่ ต่าง ๆ ขึ้นมา ความหมายทั่วไปของ จ๊วไผ่ คือ ดนตรี ทำนองต่างๆ ที่บ่งชี้ว่ามีโครงสร้างมาจากโคลงกลอนสมัยโบราณ ความหมายที่ลึกกว่าคือบทเพลง โคลงกลอนที่มีมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ ช่ง หยวน หมิง ซึ่ง ตัวอย่างเช่น ถื่อจ๊ว 词曲(โคลงประกอบดนตรี เพลง) สุนวี่ 俗曲(เพลงนิยมชนิดหนึ่ง) รวมทั้ง ซานเกอ 山歌 (เพลงชาวเขา เพลงพื้นเมือง) เลี้ยวเตี่ยว 小调 (ทำนองเพลงที่แพร่หลายตามท้องถิ่นพื้นเมือง) เป็นต้น ซึ่งปัจจุบันเหลืออยู่แต่เพียงชื่อกับทำนองเพลงเท่านั้น รูปแบบ จ๊วไผ่เหลียนเถ้า (เรียกโดยย่อว่ารูปแบบ เหลียนจ๊ว 联曲 และ เหลียนจ๊ว 联缀) เป็นรูปแบบที่ในสมัยโบราณเรียกว่า เถ้าจ๊ว套曲 มีลักษณะดังนี้ (เรื่องเดียวกัน)

องค์ประกอบ เถ้าจ๊ว ขนาดใหญ่: ท่อนนำ + จ๊วไผ่ จำนวนมาก + ท่อนจบ

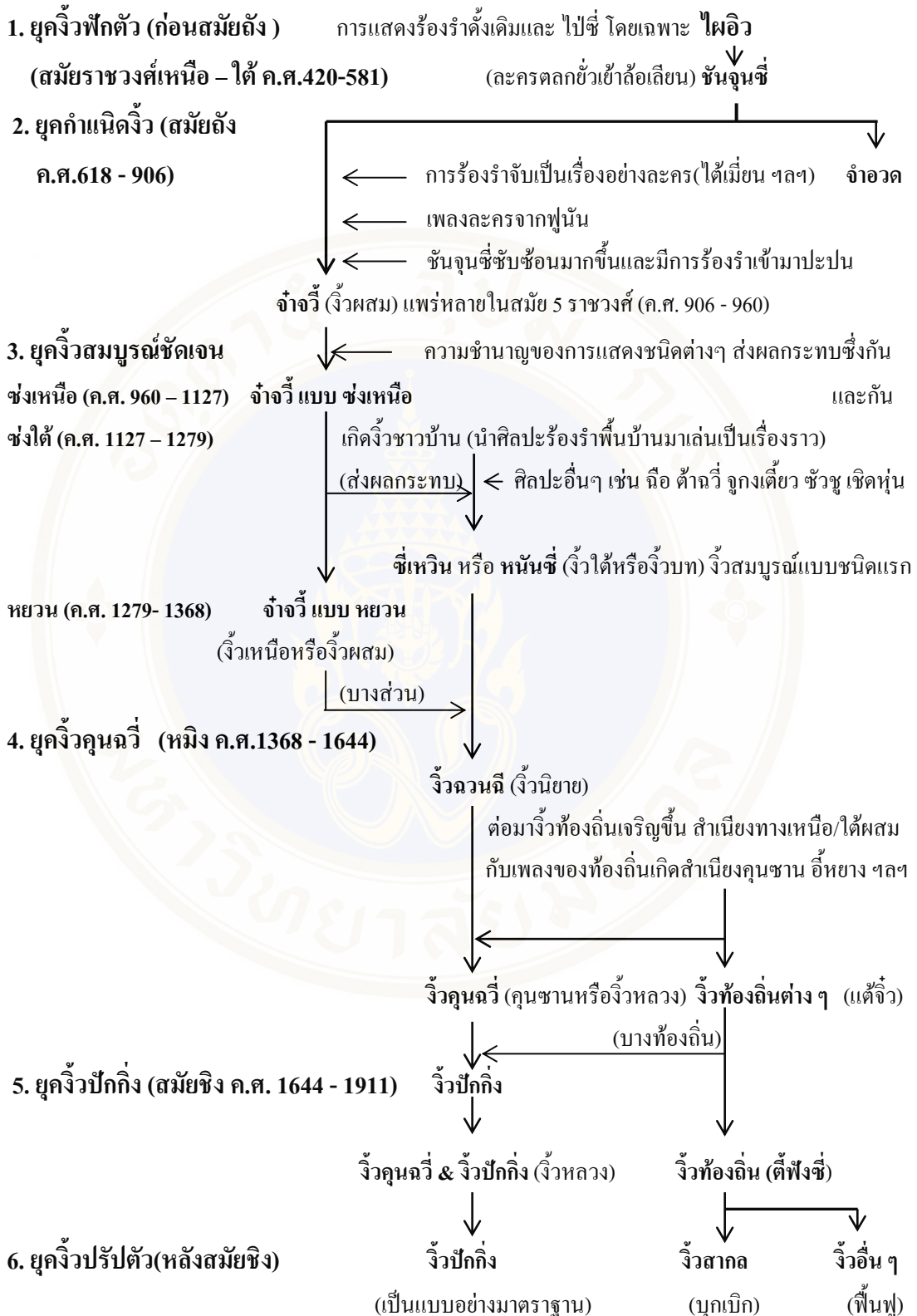
จ๊วที่เป็นรูปแบบ จ๊วไผ่เหลียนเถ้า นี้มี ช่วงเชียง ที่นำ จ๊วไผ่ มากมาย มาประยุกต์ใช้ และโดยเฉพาะจ๊วคุนเชียง จ๊วเกาเชียง เป็นต้นนำ จ๊วไผ่เก่าแก่มาใช้ มากมาย

(4.2) รูปแบบ ป่านชื่อเปี่ยนฮว่า 板式变化 หรือ ป่านเชียง 板腔 (รูปแบบทำนองที่จัดให้อยู่ในกลุ่มตาม มิเตอร์ meter) หรือระบบจังหวะ ใช้วิธีการนำเพลงหนึ่งซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ ความเร็วที่เชื่อมโยงกันอยู่ มาทำการเปลี่ยนแปลงโดยการ ขยาย หด เลียนแบบเป็นต้น เช่น จ๊วปักกิ่งใช้ หยวนป่าน 原板 (จังหวะเดิม) เป็นรากฐานแล้วแตกแขนงออกมาเป็นรูปแบบจังหวะต่าง ๆ เช่น ม่านป่าน 慢板 (จังหวะช้า) ไคว่ป่าน 快板 (จังหวะเร็ว) ส่านป่าน 散板 (จังหวะอิสระ) เป็นต้น วิธีการของ ป่านเชียง ทำให้เกิดการพัฒน ช่วงเชียง ตามมาเป็นไปตาม การพัฒนาของจ๊ว

จ๊ว นอกจากจะมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยแล้ว ยังวิวัฒนาการ เข้าไปมีบทบาทอยู่ในการแสดงของจีนอีกหลายอย่าง เช่น จ๊วหุ่น จ๊วหนัง เป็นต้น

(5) ภาพรวมความเป็นมาของจ๊วในจีน

ผู้วิจัยได้ศึกษาประเภทของจ๊วในจีนเพื่อเทียบเคียงให้เข้าใจลักษณะของ จ๊วในไทยสมัยต่าง ๆ นำไปสู่การทราบลักษณะของดนตรีจีนที่ใช้ประกอบการแสดงได้ และได้สรุป ภาพความเป็นมาของจ๊วในจีนพอสังเขปเป็นแผนผังที่ 4.1 ดังต่อไปนี้ (ถาวร สิกขโกศล, 2543: 34-52) (Pan, 1995: 7-8) (เอื้อ, 2000: 16) และ (โจว และ จ้าว, 1998: 316 - 318)



แผนผังที่ 4. 1 ภาพรวมความเป็นมาของจิ๋วในจีนยุคต่างๆ ที่ได้มาจากการศึกษา

4.1.2 ดนตรีจีนในสมัยราชวงศ์ชิง

ผู้วิจัยพบว่าดนตรีจีนในสมัยราชวงศ์ชิงมีการพัฒนาต่อมาจากสมัยราชวงศ์หมิง ดนตรีมีหลายประเภทตั้งแต่ดนตรีพิธีกรรมขงจื้อ ดนตรีพิธีทางพุทธศาสนาและวัดในลัทธิเต๋า ไปจนถึงดนตรีพื้นเมืองของนักแสดงเร่ร่อนและดนตรีเพื่อความบันเทิงสำหรับบรรดาชนชั้นมีฐานะ แต่ที่มีการพัฒนาจริง ๆ เป็นวงการละครจีน ดังนี้

4.1.2.1 คุณฉวี 昆曲

คุณฉวี พัฒนาต่อมาจากสมัยราชวงศ์หมิงยังคงเป็นรูปแบบการแสดงสำคัญที่มีชื่อเสียงเพราะรักษารูปแบบ (style) ของจิวโดยการยึดถือบทกวีที่ลึกซึ้งล้ำค่า การขับร้องและท่วงท่ามีความละเอียดอ่อนมากกว่ารูปแบบของจิวอื่น ๆ มีผู้ประพันธ์ที่มีความสามารถทางวรรณกรรม มีผู้อุปถัมภ์และให้การเผยแพร่ มีนักแสดงที่ดีที่สุด (Youtz, 1997: 86)

4.1.2.2 มหรสพอื่น ๆ

ในขณะที่ คุณฉวี ปกดิแสดงภายในอาคารสถานที่เพื่อความบันเทิงแก่บรรดาชนชั้นสูงรวมทั้งในราชสำนักจีน ยังมีมหรสพอื่นที่เป็นที่นิยมของชาวประชาที่มีความโดดเด่นในเรื่องการแสดงศิลปะการต่อสู้และกายกรรมอันมีรากฐานสืบทอดมาจากสมัยราชวงศ์ซ่ง ราชวงศ์หยวน ดังนั้นเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นจึงมีเสียงดังหรือได้ยินชัดเจนให้ความน่าตื่นเต้น โดยทั่วไปใช้ซอหูฉิน 胡琴 ซึ่งมีเสียงแหลมเล่นทำนองร่วมไปกับการขับร้องที่มีเสียงสูงขับร้องเพลงพื้นเมืองหรือในมหรสพที่นิยมกันและใช้กลองและฆ้องตีสลับการขับร้องหรือการออกท่าทางความบันเทิงที่นิยมรองลงมาจากศิลปะการต่อสู้และกายกรรมได้แก่ฆ้องกลอง ซึ่งมีการพัฒนาในระหว่างราชวงศ์หมิง โดยพัฒนาสไตร์ของท้องถิ่นขึ้นมาใช้แสดงในงานเทศกาลต่างๆ รวมทั้ง ฮวาคุฉี 花鼓戏 (การแสดงกลองบุปผา) ที่เป็นการแสดงการขับร้องเล่าเรื่องผสมการตีฆ้องกลองให้ชมในตลาดหรือย่านชุมนุมชนต่าง ๆ ทั้งในและนอกเมือง

นอกจากนี้ประเพณีทางมหรสพท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ตกทอดมาหลายร้อยปีได้รับการพัฒนามาโดยอาศัยสำเนียงภาษาและรูปแบบ (style) การขับร้องของท้องถิ่นจนกระทั่งกลายเป็นที่นิยมของประชาชนเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะคณะละครเร่จากมณฑล อันฮุย 安徽 นี้ มีชื่อเสียงทางด้านการแสดงกายกรรมและศิลปะการต่อสู้เป็นพิเศษ เจ้าของคณะละครเร่เหล่านี้ มุ่งเรื่องความพอใจของผู้ชมทั่วไปมากกว่าเรื่องของการพิถีพิถะหวัรรณกรรมหรือความละเอียดละไม ละครได้เพิ่มฉากสู้รบมากขึ้น ดนตรีมีเสียงดัง แต่งตัวด้วยเครื่องแต่งกายหลากสี และวาดหน้า

คณะละครเร่เหล่านี้หลายคณะอยู่ในนครปักกิ่งในระหว่างการเฉลิมฉลองเนื่องในวันพระราชสมภพขององค์จักรพรรดิในปี ค.ศ. 1790 และประสบความสำเร็จเป็นที่นิยมของชาวเมืองอันเนื่องมาจากความสามารถมากมายและโดดเด่นในลักษณะของจิว บางส่วนเป็นเพราะ

คารานักแสดงเป็นเด็กหนุ่มหน้าตาดีมีเสน่ห์แวบที่เล่นส่วนใหญ่เป็นบทบาทเอกก็ตาม

ดนตรีในการแสดงมหรสพเริ่มใช้ซอจิงหู 京胡 เป็นเครื่องดนตรีนำและเล่นประกอบ เข้ามาแทนที่ขลุ่ยผิว ดีจ้อ รวมทั้งใช้เครื่องดนตรีประเภทดีเล่นในสไตร์แบบทางเหนือที่อึกทิก ดึงตึง สไตร์ท้องถิ่นที่สังเคราะห์ขึ้นมาใหม่ตลอดระยะเวลาของศตวรรษที่ 19 นี้ (ตั้งแต่ ค.ศ. 1800) ได้รับการปรับปรุงให้ดีขึ้นเกิดเป็นจิวปักกิงหรือ จิงจิว 京剧 และเข้ามาครองใจคนในชาติแทนคุณฉวี ไปในกลางศตวรรษที่ 19



รูปที่ 4.5 จิวปักกิงปี ค.ศ.1890 (ที่มา: เทียนจินเจี๋ยน 天津卷1994)

ต่อมาเกิดเหตุการณ์กบฏ ไท่ปิง เข้ายึดพื้นที่สามเหลี่ยมแม่น้ำแยงซีเกียง และได้ปิดโรงมหรสพหลายแห่งเป็นเหตุให้คารานักแสดงที่เป็นเด็กหนุ่มเกิดขึ้นได้ยาก ทำให้โรงมหรสพตามสถานที่ต่าง ๆ ขาดแคลนคารานักแสดงและหยุดชะงักไป เพราะนักแสดงส่วนใหญ่มาจากพื้นที่นี้

ในขณะที่คณะละครเร่ปักกิงเองมีอายุเพิ่มมากขึ้น ครูอาจารย์ได้พัฒนาให้เกิดการแสดงชนิดใหม่โดยใช้นักแสดงผู้ชายที่มีอายุมากกว่าเด็กหนุ่มๆ โดยเฉพาะให้มีลักษณะเป็นพระเอกที่เก่งในศิลปะการสู้รบ ภายหลังการเดินเพื่อประทับใจผู้ชมในฉากต่อสู้และนับเป็นขั้นตอนสุดท้ายของการพัฒนาจิวปักกิงที่พบเห็นได้ในโรงละครแห่งชาติของจีนปัจจุบันนี้ (เรื่องเดียวกัน., 86)

4.2 การเข้ามาในประเทศไทยของดนตรีจีนแท้จากอดีตถึงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น

จากการศึกษามาข้างต้นทำให้ทราบว่าดนตรีจีนมีปรากฏอยู่ในการแสดงจิวเป็นสำคัญ ดังนั้นจากเอกสารการค้นคว้าเรื่องจิวผู้วิจัยพิจารณาคำกล่าวของนาย ชิวเฉา (修朝, 2004: 40) ที่กล่าวว่า “จิวสามารถมีมาได้ตั้งแต่สมัยพระเจ้าทรงธรรมแล้ว เพราะว่าในสมัยนั้น ไม่เพียงแต่มีคนจีนอาศัยอยู่และทำกิจการงานอาชีพอยู่แล้วเท่านั้น แต่ยังมีบางคนรับราชการ องค์กรของรัฐ หรือแม้แต่

ได้รับยศฐาบรรดาศักดิ์จากองค์พระมหากษัตริย์เช่นพระยาโชฎิกกราชเศรษฐี เป็นต้น”

คำกล่าวดังกล่าวมีการอนุมานเกิดขึ้นว่าเมื่อมีชาวจีนจำนวนมากตั้งหลักแหล่งพำนักอยู่ที่ใด ย่อมปรากฏมีงิ้วแสดงอยู่ที่นั่นคู่กันไป เหตุผลประการหนึ่งเป็นเพราะการแสดงงิ้วเป็นมหรสพที่คนจีนชอบดูกันมากจนกระทั่งไปปรากฏอยู่ในกิจกรรมการปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีของชาวจีน ทำให้สามารถพบเห็นการแสดงงิ้วได้ทั่วไปตามสถานที่ที่มีคนจีนอาศัยอยู่

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาการเคลื่อนย้ายของชาวจีนที่เข้ามาในประเทศไทยจากอดีตถึงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น จุดประสงค์ เพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในงานวิจัย 4 ประการ ได้แก่

1. เพื่อทราบสภาพของงิ้วในแต่ละช่วงเวลานั้น เพื่อเป็นภูมิหลังก่อนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย
2. เพื่อสามารถจะอนุมานได้ว่าการแสดงหรืองิวนั้นเป็น ประเภท ใด โดยการนำระยะเวลาเคลื่อนย้ายของชาวจีนมาเทียบกับยุคสมัยของงิ้วจากหัวข้อ ความเป็นมาของงิ้วในจีนข้างต้น
3. เพื่อทำให้ทราบรูปแบบ วิถีลำดับเวลาการเคลื่อนย้ายของชาวจีน ที่เข้ามาในประเทศไทยก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย
4. เพื่อให้ นักวิชาการคนตรีผู้ที่ไม่ได้อยู่ในวงการคนตรีจีน และงิ้วได้เข้าใจที่มาและเบื้องหลังก่อนที่จะอ่านงานวิจัยนี้ในลำดับต่อไป

จากการศึกษาผู้วิจัยพบประเด็นการเคลื่อนย้ายของชาวจีนที่เข้ามาในประเทศไทยดังต่อไปนี้

การติดต่อและเคลื่อนย้ายของชาวจีนเข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมิจากอดีตถึงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและสภาพของงิ้วในแต่ละช่วงเวลานั้น

ดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ชาวอินเดียสมัยต้นพุทธกาลเรียกว่า สุวรรณภูมิ นั้น มีชาวจีนเข้ามาแล้วตั้งแต่ในสมัยอาณาจักรฟูนัน (ฟูนานกว้อ 扶南国) หรือบริเวณคาบสมุทรอินโดจีน ซึ่งเริ่มมีอำนาจรุ่งเรืองในคริสต์ศตวรรษที่ 1 ตรงกับสมัยราชวงศ์ฮั่น เอกสารฮั่น (汉书) บันทึกไว้ในช่วงก่อน ค.ศ. ถึง ค.ศ. 25 ว่าราชวงศ์ฮั่นได้ส่งทูตเดินทางจากกวางตุ้งมาถึงอาณาจักร ตูหยวน ที่ซึ่งนักวิชาการสันนิษฐานว่าเป็นอาณาเขตประเทศไทยบริเวณอ่าวไทยทางภาคตะวันตกหรือภาคใต้ โดยใช้เวลาเดินทาง 40 วัน ดังนั้นสุวรรณภูมิสมัยอาณาจักรฟูนันยุคราชวงศ์ฮั่นนี้ ผู้วิจัยพบว่าในจีนยังไม่ปรากฏละครจีนแบบงิ้ว มีอยู่แต่ระบำรำเต้นพื้นบ้าน การขับลำเลาเรื่องการเล่นหลากหลายมากมายของชาวบ้านที่เรียกว่า ไป่เซ่ 百戏



รูปที่ 4.6 การละเล่นไป่ซี 百戏 (ที่มา: เซียวเลี้ยวหมิง 肖晓明 1990, 14-15).

ไป่ซี หรือ ปาที่ เป็นการแสดงร้อยชนิดหรือนานาชนิด ได้แก่ ยกน้ำหนัก ไล่ลวด ลอด บ่วง กายกรรม กลิ้งไฟ กลิ้งดาบ มายากล กระบี่กระบอง การร่ำอาวูธ วิทยายุทธต่างๆ มวยปล้ำ การขับลำเล่านิทาน ขับร้อง คนตรี การแสดงของ ไผอิว 排优 (นักแสดงตลกขี้ล้อเลียน หรือศิลปินที่ร่ำรำทำกิน) นอกจากนี้ยังมี ขบวนเต้นไล่ผีไล่หน้ากากมือถือเครื่องดนตรีต่างๆ บรรเลงประกอบการโห่ร้อง และการเชิดหุ่น เชิดหนัง (ถาวร ลิกขโกศล, 2543)

ในยุคสามก๊ก (ค.ศ. 220 - 265) สมัยราชวงศ์ฮู พระเจ้าซุนกวน แห่งง่อก๊ก ส่งราชทูตชื่อ จูอิง และ กังไท่ มาสุวรรณภูมิเมื่อปี ค.ศ. 230 และเมื่อกลับไปแล้วได้ทำ “บันทึกทรัพยากรมีค่าแห่งฟูนัน” และ “ประวัติต่างชาตริชสมัยฮู” พาดพิงถึงอาณาจักร จินหลิน หรือ จินเฉิน ที่ซึ่งนักประวัติศาสตร์เชื่อว่า เป็นอาณาจักรที่ชนชาติมอญสถาปนาขึ้นมาตั้งอยู่ภาคกลางของไทยในปัจจุบัน (ตรงจังหวัดราชบุรี) อาณาจักรจินหลินสิ้นสุดลงเนื่องจากการถูกรบครองโดยอาณาจักรฟูนัน ปัจจุบันสุวรรณภูมิมีความหมายใช้เรียกบ้านเมืองที่อยู่บนคาบสมุทรและลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันตก ได้แก่ ลุ่มแม่น้ำท่าจีน และลุ่มแม่น้ำแม่กลอง (ประภัสสร เสวิกุล, 2548: 20) ในจีน การละเล่นต่างๆ ยังคงมีอยู่ต่อเนื่องมาจนกระทั่งสมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ (ค.ศ. 420 – 581) ตรงกับยุคที่อาณาจักร ฟันฟาน (บริเวณตำบล เวียงสระ อำเภอบ้านนาสาร จังหวัดสุราษฎร์ธานี ในปัจจุบัน) (ภาคผนวก) กำลังรุ่งเรือง ผู้วิจัยพบว่ายุคนี้ในจีนการแสดงไผอิว มีการพัฒนาจากที่แสดงคนเดียวกลายเป็น ชันจุนซี ที่มีนักแสดง 2 คน

ในสมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 618 – 906) พระถังซำจั๋งได้เดินทางไปอินเดียเพื่อแสวงหาคัมภีร์ทางพุทธศาสนา ได้เขียนหนังสือชื่อ “การจดบันทึกภาคตะวันตกในสมัยราชวงศ์ถัง” ที่ซึ่งในบทที่ 13 กล่าวถึงอาณาจักรทวารวดีเอาไว้ นาย ต้วน ลีเซิง (2540: 27) กล่าวว่ามีการไปมาหาสู่กันทางการทูตระหว่างอาณาจักรทวารวดีกับจีนอย่างเป็นทางการในปีเจิ้งกวางของราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 607 - 649) และพงศาวดารสมัยราชวงศ์ถังฉบับใหม่ บันทึกว่าอาณาจักรทวารวดีได้ส่งทูตมาเมืองจีนถึง 2 ครั้ง ในสมัยอาณาจักรทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ 11 ถึง 16) ใกล้เคียงกับยุคราชวงศ์ถัง ผู้วิจัยพบว่าในจีนได้มีการตั้งสำนักศิลปะการแสดงในเมือง ฉางอัน และฉั่วหยาง ต่อมาพระเจ้าถังสวนจง 唐玄宗 ตั้งสำนักนาฏดุริยางค์ทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน คัดเลือกผู้มีฝีมือจากสำนักเหล่านี้ 300 คน เป็นคณะส่วนพระองค์ชื่อ หลีหยวนตี้จื่อ 梨園弟子 (ศิษย์หลีหยวน) ซึ่งทรงควบคุมการฝึกซ้อมด้วยพระองค์

เอง ด้วยเหตุนี้คนรุ่นหลังจึงยกย่องพระองค์ว่าเป็นผู้ให้กำเนิดจ๊ว และพวกจึงนิยมเรียกตัวเองว่า ศิษย์ อุทยานหลี่หยวน สมัยนี้ดนตรีและนาฏศิลป์จีนเจริญก้าวหน้าเป็นอย่างมาก (ถาวร ลิกขโกศล 2543: 41) และได้ขยายความเจริญทางภาคเหนือลงสู่ตอนใต้ของประเทศควบคู่ไปกับเปิดประตูการค้ากับต่างประเทศทางเรือ เพิ่มความสำคัญมากขึ้น

ตอนกลางราชวงศ์ถังมีเพลงประเภทหนึ่งจาก ฟูนัน แพร์หลายเข้ามาออกเสียงว่า หลอ กัง หรือ ละคอน (Lakon) นั่นเอง เพลงละคอนพวกนี้ได้ทำนองจากฟูนันแต่มีเนื้อร้องที่เป็นกวีที่จิน แต่งขึ้นมาใหม่ (เรื่องเดียวกัน., 42) ในปลายสมัยราชวงศ์ถัง เกิดความวุ่นวายทางการเมืองในจีน มีการรบพุ่ง ชาวจีนได้มีการเคลื่อนย้ายมากขึ้นลงภาคใต้เข้าสู่เมืองท่าทำให้เกิดความเจริญเติบโตและมีการค้าทางเรือเพิ่มมากขึ้น มีพ่อค้าชาวจีนเดินทางเข้ามายังภาคใต้ของไทยและคาบสมุทรมลายูที่เป็น แหล่งสมุนไพรรวมทั้งเครื่องเทศที่นำไปใช้ปรุงยาประกอบอาหาร และเรียกภูมิภาคนี้รวมกันว่า หนานหยาง 南洋หรือดินแดนทะเลใต้ (ประภัสสร เสวิกุล, 2548: 23)

ในสมัยราชวงศ์ซ่ง (ค.ศ. 960 - ค.ศ.1279) ได้พาดพิงถึง หลอหู 锣鼓หรือละโว้ โดยเฉพาะช่วงประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 17 (ประมาณ ค.ศ. 1157) การค้าระหว่างอาณาจักร ละโว้กับจีนรุ่งเรืองมาก เนื่องจากจีนส่งเสริมการค้าทางทะเลเกิดเป็นเส้นทางสายไหมทางทะเล ทดแทนการค้าเส้นทางสายไหมทางบกเพราะชายแดนตะวันตกมีปัญหา (โฆวโฆว, 2551: 40) ในยุค ละโว้นี้ผู้วิจัยพบว่าในจีนมี จ๊วจ๊าววี้ แบบซ่งเหนือ ซึ่งพัฒนามาจาก ชันจุนซี่ และต่อมาในสมัยซ่งได้ มีจ๊วอีกชนิดหนึ่งคือ ชีเหวิน 戏文หรือ หนันซี่ 南戏 (จ๊วใต้) มีแบบแผน หลักการที่ ถือเป็นจ๊วที่ สมบูรณ์แบบชนิดแรกของจีน (ถาวร ลิกขโกศล., 2543)

ในรัชสมัยพระเจ้าหยวนสีโจวปฐมกษัตริย์ของราชวงศ์หยวน (ค.ศ.1279 - 1368) แห่ง จักรวรรดิคุบไลข่าน ตรงกับสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชแห่งกรุงสุโขทัย ถือเป็นการติดต่อ ระหว่างไทยกับจีนอย่างเป็นทางการ พระองค์ส่งคณะทูตไปเมืองจีนหลายครั้ง ๆ สุดท้ายในปี ค.ศ. 1322 (ด้วน ลีเซิง และคณะ, 2540: 28) และได้พาช่างปั้นดินเผาไปยังสุโขทัยเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีหลักฐานแสดงความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนปรากฏเป็นพงสาวดารที่เล่าเรื่องของ พระเจ้าสาขาน้ำผึ้งกับนางสร้อยดอกหมาก อันเป็นที่มาของการสร้างวัดพนัญเชิงเมื่อ ค.ศ.1324 ในวัด มีหลวงพ่อดโตหรือพระพุทธรูปรัตนนายกประดิษฐานอยู่ รวมทั้งศาลเจ้าจีนที่ซึ่งในวันตรุษจีนจะมี จ๊วสมโภช (เอนก นาวิกมูล, 2530) เอกสารไม่ได้ระบุปี พ.ศ. ที่เริ่มสมโภชศาลเจ้า แต่ในปีที่สร้างวัด นั้นผู้วิจัยพบว่าจ๊วจ๊าววี้แบบหยวนหรือจ๊วภาคเหนือ และหนันซี่ หรือจ๊วภาคใต้ ต่างก็มีแบบแผน สมบูรณ์ของตนเองแล้ว

ในสมัยราชวงศ์หมิง (ค.ศ.1368 - 1644) ใกล้เคียงกับสมัยอยุธยา (ค.ศ.1350 - 1767) ได้เริ่มส่งคณะทูตไทยไปเมืองนานกิงเมืองหลวงของจีนสมัยราชวงศ์หมิงอย่างสม่ำเสมอและจีนได้ส่งคณะทูตถือพระราชสาส์นมาถึง เลียนหลอ 暹罗หรืออยุธยาใน ค.ศ.1370 ประเทศไทยสมัยอยุธยามีการส่งคณะทูตบรรณาการ (ระบบจิ้มก้อง หรือ จิ้นกั๋ง 进贡) ไปเยือนจีนหลายครั้ง ต่อเนื่องมาถึงสมัยการสำรวจเส้นทางเดินเรือและอวดแสนยานุภาพของกองทัพเรือจีนทั่ว่น่านน้ำทะเลจีนใต้และมาสมุทรอินเดียภายใต้การนำของนายพล เจิ้งเหอ 郑和 รวม 7 ครั้งระหว่างปี ค.ศ.1405 - 1433 (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529)

มีเรื่องกล่าวว่าสมาชิกในคณะที่สำคัญของนายพล เจิ้งเหอ เช่น หม่าฮวน 马欢และ เฟยซัน 费信 มาเยือนอยุธยาเกิดความประทับใจในการปณิบัติของสตรีไทยต่อสามีจึงได้นำกลับไปเล่าที่เมืองจีน กระตุ้นให้มีการติดต่อค้าขายและอพยพเข้ามาในไทยมากขึ้น และเนื่องจากสมัยนั้นสตรีชาวจีนไม่อพยพออกนอกประเทศ ดังนั้นจึงเกิดการแต่งงานระหว่างชาวจีนที่เดินทางมาพบรักกับหญิงไทยและตั้งถิ่นฐานกลายเป็นถิ่นชาวจีนอาศัยอยู่ในเมืองไทยเกิดการกลืนชาวจีนที่เข้ามาอยู่ในไทยตามประเพณีไทย หรือแม้แต่ได้เป็นข้าราชการของรัฐบาลไทย เหล่านี้เป็นหลักฐานที่ชี้ให้เห็นการกลืนกลายและการมีแหล่งพำนักอาศัยของชาวจีนอยู่ในไทยมาแล้วตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 (เรื่องเดียวกัน., 2 - 3)

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น จีนมีความสำคัญในฐานะเป็นแหล่งผลิตสินค้าและตลาดสินค้าทำให้เพิ่มความสำคัญให้แก่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นอันมาก โดยเฉพาะกรุงศรีอยุธยากลายมาเป็นศูนย์กลางทางการค้าที่สำคัญ โดยทำหน้าที่เป็นแหล่งกระจายสินค้าจากจีนไปสู่ดินแดนต่าง ๆ ในภูมิภาคแถบนี้ และยังเป็นแหล่งรวบรวมสินค้าจากดินแดนต่าง ๆ เพื่อนำไปขายเมืองจีนอีกทอดหนึ่งซึ่งชาวจีนที่เข้ามาอาศัยในอยุธยามีบทบาทสำคัญในการดำเนินการดังกล่าว (สุภวรรณ ขวรัตน์วงศ์, 2540: 42) ความเจริญรุ่งเรืองทางการค้าและความต้องการเป็นมหาอำนาจทางทะเลทำให้จีนพัฒนาการต่อเรือและการเดินเรือให้ดีขึ้นส่งผลให้จีนมีความรู้ความเชี่ยวชาญก้าวหน้ากว่าประเทศในแถบภูมิภาคนี้ เรือสำเภามีระวางสูงสุดในเอเชียบรรทุกสินค้าได้มากทำให้ลดต้นทุนและค่าใช้จ่ายลง อีกทั้งเรือมีความแข็งแรงทนทานต่อลมพายุได้ดีกว่าเรือของอาหรับและอินเดีย (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2540: 40)

ชาวจีนที่เข้ามาพำนักอยู่ในประเทศไทยในสมัยอยุธยา ได้รับความไว้วางใจจากพระมหากษัตริย์และขุนนางไทยเป็นอย่างดี ชาวจีนที่มีความรู้ความสามารถอาจจะได้รับราชการมียศมีตำแหน่งเป็นขุนนางไทย สำหรับบรรดาพ่อค้าชาวจีนในไทยแล้วนับว่าประสบความสำเร็จมากที่สุดจนได้รับสิทธิพิเศษเกือบจะมีฐานะเท่าเทียมกับคนไทย (พลกุล อังกนันท์, 2514: 11) ในปลายสมัยอยุธยาตอนต้นชาวจีนไม่ได้มีฐานะเป็นคนต่างด้าวในสายตาคนไทย เห็นได้จากการมีพระราช

กำหนด (หลัง ค.ศ. 1608) มิให้สตรีไทยแต่งงานกับคนต่างด้าวที่ระบุถึง ฝรั่งเศส อังกฤษ วิลันดา ชาวมลายู ที่ต่างศาสนากับไทยแต่กลับไม่นับรวมถึงชาวจีนไปด้วย ดังนั้นชาวจีนที่เข้ามาแม้มีภรรยาอยู่แล้วที่เมืองจีน ส่วนใหญ่ได้ภรรยาเป็นคนไทย บุตรที่เกิดมานั้นเรียกว่า “ลูกจีน” และมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น (เรื่องเดียวกัน., 12)

จ๊วโนจีนสมัยอยุธยาตอนต้นเกิดความชะงักงันเพราะทางการจีนสมัยราชวงศ์หมิงตอนต้นไม่สนับสนุนจ๊ว มีระเบียบเข้มงวดมากมาย เช่น ห้ามศิลปินจ๊วสอบเข้ารับราชการ ห้ามทหารฝึกหัดจ๊ว ผู้ฝ่าฝืนถูกประหารชีวิต แต่ในกลางสมัยราชวงศ์หมิง (ประมาณปี ค.ศ. 1506) เป็นต้นมา จ๊วโนจีนได้มีการพัฒนาก้าวหน้าทางด้าน ตัวละคร ศิลปะการแสดง และบทที่เป็นบทจ๊วเรื่องยาว เรียกว่า ฉวนฉี 传奇 มีเนื้อเรื่องลักษณะเป็นนิยาย จึงนิยมเรียกว่า ฉวนฉีฉี 传奇戏 (จ๊วนิยาย) เรื่องหนึ่งมีหลายตอน อาจมีได้ถึง 40 - 50 ตอน การแสดงจ๊วต้องจัดแสดงอยู่หลายคืนถึงจะจบเรื่อง จ๊วฉวนฉี นี้ต่อมาได้เข้ามาแทนที่ จ๊วเหนื่อ (จ้าวจ๊ว) และจ๊วไค่ (หนั้นฉี) (เอื้อ, 2000: 1-6)

ในจีนเวลาต่อมาจ๊วไค่แพร่หลายไปทั่ว เกิดจ๊วท้องถิ่นต่าง ๆ ขึ้นมากมายทำให้ในการแสดงถึงแม้ว่าจะมีบทจ๊วเรื่องเดียวกันก็ตาม แต่ว่ามีรูปแบบการร้องแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น ตามแบบแผนทางเพลงที่เรียกว่า เซิงเซียง 声腔 (ระบบเสียง) ที่แสดงสำเนียงทำนองของเพลงออกมา เช่น อี้หยางเซียง 弋阳腔 ที่เกิดในอำเภออี้หยาง มณฑลเจียงซี ได้ดัดทอดมาสู่เขตมณฑลแต้จิ๋วและกวางตุ้ง หรือ กุณซานเซียง 崑山腔 เป็นระบบเสียงที่แพร่หลายในเขต หวงจง 吳中 เป็นต้น (เรื่องเดียวกัน., 16) ถาวร ลิกขโกศล (2543: 51) กล่าวว่า “จ๊วฉวนฉีสมัยหมิงใช้เพลง กุณซานเซียง เป็นหลัก จึงเรียกว่า จ๊วกุณซาน หรือ กุณฉวี่ ถือเป็นจ๊วมาตรฐานหรือจ๊วหลวงของยุคนี้ และเป็นต้นเค้าให้เกิดจ๊วปักกิ่งและจ๊วท้องถิ่นต่างๆ ในเวลาต่อมา”

จากการศึกษาข้างต้น พบว่าก่อนที่คนไทยจะเข้ามามีอิทธิพลอยู่เหนือดินแดนแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 19 สมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชนั้น ได้มีชาวจีนเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายในสุวรรณภูมินานแล้ว แหลมมลายูเป็นดินแดนแห่งแรกของไทยที่ชาวจีนและชาวต่างชาติอื่นๆ เดินทางเข้ามาค้าขายอยู่เป็นจำนวนมาก ทุกๆ ปีจะมีขบวนเรือสำเภามาจากจีนแวะเข้ามาจอดพักตามเมืองท่าและที่ตั้งทางฝั่งชายทะเลตะวันออกของแหลมมลายูอยู่เสมอ เช่น นครศรีธรรมราช ปัตตานี สงขลา ตรัง ชุมพร ตะกั่วป่า นอกจากนี้พ่อค้าชาวจีน อินเดียและชาติอื่นๆ ยังใช้เส้นทางบกที่เชื่อมระหว่างท่าเรือในอ่าวไทยกับท่าเรือในมหาสมุทรอินเดียเป็นประจำเพื่อหลีกเลี่ยงเส้นทางผ่านช่องแคบมะละกาที่มีทั้งโจรสลัดและลมพายุ แสดงให้เห็นว่าชาวจีนมีความคุ้นเคยกับดินแดนต่างๆ ในแถบนี้เป็นอย่างดีและเข้ามามีอิทธิพลทางการค้าในบริเวณนี้แล้ว ก่อนหน้าที่รัฐไทยจะเข้ามามีอำนาจในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเสียอีก (ศุภวรรณ ชวรัตน์วงศ์, 2540: 7-8)

เอกสารทางประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ของไทยที่บันทึกเรื่องราวของชาวจีนในประเทศไทย ช่วงเวลาที่กล่าวมา พบว่าไม่ปรากฏรายละเอียดศิลปะการแสดงของชาวจีนในไทยอย่างเด่นชัด ดังนั้น การศึกษาสภาพของจีนในจีนของแต่ละช่วงเวลา จากอดีตถึงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น จากข้างต้นนั้น ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงลักษณะ ช่วยให้ผู้วิจัยสานต่อความเข้าใจในคนตรีของชาวจีน ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในเมืองไทยในเวลาต่อมาได้เป็นอย่างดี

4.3 การเคลื่อนย้ายของคนจีนที่เข้ามาอยู่ในไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย จนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (พ.ศ. 2475)

ชาวจีนที่เข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัยในกลางคริสต์ศตวรรษที่ 13 เรื่อยมา มากกว่าร้อยละ 95 มาจากทางตอนใต้ของจีนแถบมณฑลกว่างตุงและมณฑลฮกเกี้ยน

ชาวจีนเหล่านี้สามารถแบ่งเป็นกลุ่มได้ 5 กลุ่มตามภาษาพูด คือ ชาวจีนกวางตุ้ง (กวางฝูเหียน 广府人) ชาวจีนฮกเกี้ยน (ฝูเจี้ยนเหียน 福建人) ชาวจีนแต้จิ๋ว (เฉาโจวเหียน 潮州人) ชาวจีนแคะ (เก๋อเจียเหียน 客家人) และชาวจีนไหหลำ (ไห่หนานเหียน 海南人) (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529: 36 -38) โดยแต่ละกลุ่มมาจากพื้นที่และอาศัยเมืองท่าในการเดินทาง ดังนี้

ชาวจีนกวางตุ้ง มาจากทางตอนกลางของมณฑลกว่างตุงใช้เมืองท่ากวางเจา 广州

ชาวจีนแต้จิ๋ว มาจากทางตะวันออกเฉียงเหนือของมณฑลกว่างตุง ใช้เมืองท่าจางหลิน* 樟林 (อำเภอ เจิงไห่ 澄海) ในระยะแรก ต่อมา ที่เมืองท่า ชัวเถา (ซานโถว 汕头)

ชาวจีนฮกเกี้ยน มาจากทางตอนใต้ของมณฑลฮกเกี้ยนใช้เมืองท่าเซี่ยเหมิน 厦门 (เอ๋หมิง หรือ อ้ายม่วย) จางโจว 漳州 และฉวนโจว 泉州

ชาวจีนแคะ มาจากทางตอนเหนือของมณฑลกว่างตุงโดยใช้ท่าเรือชาวแต้จิ๋ว

ชาวจีนไหหลำ มาจากทางตะวันออกเฉียงเหนือของเกาะไหหลำ ใช้เมืองท่าไห่โข่ว海口

การอพยพระลอกใหญ่ครั้งแรกในประวัติการอพยพของชาวจีนมายังประเทศไทย เกิดขึ้นในราชวงศ์ชิงตั้งแต่ รัชสมัยคังซี ยงเจิ้งและเจียนหลงตามลำดับ (ค.ศ. 1662 ถึง ค.ศ. 1795) เพราะหนีภัยพิบัติและการอดอยากขาดแคลน (ระลอกต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ค.ศ. 1848 ถึงค.ศ. 1888 หนีความอดอยากจากผลของสมัยพระเจ้าเจียนหลง กับหนีภัยจากสงครามฝิ่น กบฏไท่ผิง และความไม่สงบเรียบร้อยในบ้านเมือง) การอพยพเข้ามาประเทศไทยของคนจีน 5

* โดยเฉพาะในช่วงปี ค.ศ. 1767-1781 ต่อมาในปี ค.ศ. 1861 ย้ายจากจางหลิน มาที่ ชัวเถา (ตจ.) ปัจจุบันจางหลินตั้งขึ้นอยู่ห่างจากทะเล 8 กิโลเมตร (สุภางค์ จันทวานิช, 2534: 5)

กลุ่มภาษาพูด ใช้เส้นทางทะเลจีนใต้เข้ามาทางอ่าวไทยเป็นสำคัญดังแสดงในรูปที่ 4.7



รูปที่ 4.7 เส้นทางสำคัญของชาวจีน 5 กลุ่มภาษาพูดที่เคลื่อนย้ายเข้ามาประเทศไทย

ลักษณะการอพยพเข้ามาเมืองไทยของชาวจีนเหล่านี้ปักหลักรวมกลุ่มกันเป็นแห่งๆ ตามเมืองริมทะเลของไทยตั้งแต่ฝั่งตะวันออกของอ่าวไทยเรื่อยมาจนถึงฝั่งตะวันตกหรือตั้งแต่ จังหวัดตราด จันทบุรี ระยอง ชลบุรีเรื่อยมาจนถึงจังหวัดสมุทรปราการ สมุทรสาคร สมุทรสงคราม ชุมพร สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช และสงขลาเป็นต้น สามารถแยกได้เป็น 3 กลุ่ม ใหญ่ๆ ดังนี้ (ยูดี ต้นสกุลรุ่งเรือง, 2543: 38)

1. บริเวณพื้นที่ชายฝั่งทะเลของอ่าวไทย มีเมืองจันทบุรีเป็นศูนย์กลาง

2. เมืองหลวงกรุงศรีอยุธยา

3. บริเวณภาคใต้ของไทย

ชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนกวางตุ้งเป็นจีนพวกแรกที่เข้ามาเมืองไทยสมัยอยุธยา ก่อนหน้าจีนพวกอื่นเพราะได้เดินทางเข้าออกเมืองไทยทำการค้าทางเรืออยู่เป็นประจำมานาน เนื่องจากกรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางของเส้นทางเดินเรือสินค้าระหว่างตะวันตกกับตะวันออก เรือสินค้าที่มาจากทางตะวันตกต้องไปขึ้นที่ท่าเรือเมือง มะริด ของพม่าแล้วจึงขนถ่ายสินค้ามาลงเรือไทยเข้ามาที่ปากแม่น้ำเจ้าพระยาเพื่อขนสินค้าต่อไปขายที่เมืองจีนโดยผ่านเรือสินค้าจากมณฑลกวางตุ้ง (ยูดี ต้นสกุลรุ่งเรือง, 2543: 37)

4.3.1 การเคลื่อนย้ายเข้ามาของดนตรีจีนแท้ในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ดนตรีจีนแท้สมัยอยุธยาตอนปลาย

ในสมัยอยุธยาตอนต้น อยุธยากลายเป็นสถานที่เหมาะสมสำหรับการขนส่งสินค้าของจีนสำหรับประเทศในหมู่เกาะตะวันออกนี้แทนมาละกา* ซึ่งตกเป็นของโปรตุเกสในปี ค.ศ.1511 และในช่วงสมัยพระไชยราชาธิราช (ปี ค.ศ.1534 - 1547) อยุธยากลายเป็นเมืองใหญ่ที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่นับจากพระองค์เสด็จสวรรคต อยุธยาเริ่มไม่สงบและลงเอยด้วยการเสียกรุงครั้งที่ 1 ในปีค.ศ. 1569 ซึ่งเป็นช่วงที่มะละกาได้ถูกชาวโปรตุเกสปรับปรุงเป็นเมืองทำให้เข้าถึงจีนได้ ขณะเดียวกันเมืองบันดุงในเกาะชวาที่ขึ้นเป็นเมืองท่าหลักค้าพริกไทยของจีนในช่วงนี้ จุดศูนย์กลางการค้าของจีนกับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เปลี่ยนไปเป็นเวียดนาม กัมพูชา และสุดท้ายเป็นเกาะบอร์เนียวและฟิลิปปินส์ ในช่วงปี ค.ศ. 1596 ในการเดินทางมาของชาวดัตช์ (Dutch) ครั้งแรกได้บรรยายถึงชุมชนชาวจีนในบันดุง (Banten) บนเกาะชวามีชาวจีน 3,000 กว่าคน อาศัยอยู่นอกกำแพงเมืองไปทางตะวันตกอยู่ในบ้านที่สร้างจากอิฐที่มีสไตล์ต่างไปจากชาวชวา ชาวจีนพวกนี้มีวัด ประเพณีงานศพ ภาษา และกลุ่มคณะนักแสดงจี๊ของตน (Reid, 1999: 80) ชาวจีนพวกนี้ทำงานแล้วส่งเงินกลับบ้านที่เมืองจีน ในทศวรรษที่ 17 ชุมชนชาวจีนมีการขยายตัว ถูกชาวดัตช์ผลักดันไป ปัตตาเวีย (จาร์กาตาร์) มีชาวจีนอพยพมาเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วในทศวรรษสุดท้ายของศตวรรษที่ 17 มีจำนวนชาวจีน 39 เปอร์เซ็นต์ของพลเมืองในปี 1699 และต่อมาในปี ค.ศ. 1739 มี 58 เปอร์เซ็นต์ (เรื่องเดียวกัน)

ดังกล่าวน่าจะแสดงให้เห็นว่าในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นอกจากประเทศไทยแล้วยังมีอีกหลายประเทศที่ชาวจีนเดินทางมาค้าขายและอพยพมาอาศัยอยู่ คณะวิจัยจาก

* เดิมทีเส้นทางตะวันออก (eastern route) จากฮกเกี้ยนมาที่เกาะลูซอนของฟิลิปปินส์และที่อื่นๆ ได้เคยเปลี่ยนมาผ่านที่มาละกา แทนในปลาย ศตวรรษที่ 15

จีนเดินทางมาเปิดการแสดงไปๆ มาๆ อยู่ตามประเทศต่างๆ ที่มีคนจีนอาศัยอยู่เหล่านี้ก่อนกลับเมืองจีนหรือบ้างก็ตั้งรกรากกลายเป็นพลเมืองของประเทศนั้นไป

ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ค.ศ. 1656-1688) ปี ค.ศ. 1678 การค้าสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏเป็น entrepot trade (ที่รวมสินค้าเพื่อส่งไปขายที่อื่น) เหมือนกับที่ อาเจะ(Aceh) มาละกา (Melaka) โจโฮ (Johor) บันตุง (Banten) ปัตตานี และกัมพูชาหรือ ฮอยอัน (Hoi An) มีเรือจากประเทศต่างๆ เดินทางเข้ามาอยุธยาเพิ่มขึ้นอยู่ตลอดเวลา ดังที่แสดงใน ตารางที่ 4.1 ดังนี้ ตารางที่ 4.1 รายงานสำเกาจีนมาสยาม ที่มา: Charting the Shape of Early Modern Southeast Asia (Reid, 1999: 97)

ปี	1657	1659	1688	1689	1695	1696	1697	1698	1699	1700	1701	1703	1733
จำนวน	10	10 *	15-20	14-15	20**	13	10***	7	6	3-4	1	170	18

* only 5 from China ** (8 in Tosen reports) *** (at least 4 in Tosen reports)

จากตารางแสดงให้เห็นว่าในช่วงปี ค.ศ.1688 (3 ปีหลังจากการแสดงงิ้วที่ เดอซัวลี บันติกในปี ค.ศ. 1685 และ 1 ปีหลังจากการแสดงงิ้วที่ เดอ ลาตูแบร์ บันติกในปี ค.ศ. 1687) มีเรือสำเกาจีนมาสยามมากที่สุด ประกอบกับปัจจัยผลักดันนานาประการรวมทั้งทางการจีนควบคุมและห้ามการแสดงงิ้ว ออกมาตราการเข้มงวดมาตั้งแต่สมัยกลางถึงปลายราชวงศ์หมิง เนื่องจากกลัวงิ้วครอบงำ ชักจูงประชาชน เพราะงิ้วมีศักยภาพในการเผยแพร่เข้าไปได้ถึงทั่วทุกท้องถิ่นของส่งเสริมให้คนหลงผิดและคิดเป็นปฏิกิริยาได้ (ไต้, 2001: 51) ส่งผลให้บรรดาคณะงิ้วจีนต่างๆ จำนวนมากเดินทางออกมากับพ่อค้าเพื่อเข้ามาแสดงให้กับคนจีนในดินแดนแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และประเทศไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา

ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 กรุงศรีอยุธยามีพลเมืองประมาณ 4 แสนครัวเรือน มากกว่ากรุงปารีสและลอนดอนในขณะนั้น(มาตยา อิงคนารถ และคณะ, 2546: 50) เดอ ลา ลูแบร์ (De la Lubère) คาดคะเนว่ามีชาวจีนอยู่ใน “สยาม” (หมายถึงเฉพาะกรุงศรีอยุธยา) ประมาณ 3 หรือ 4 พันคน และอาจจะเนจำนวนประชากรชาวจีนในทุกภาคที่อยู่นอกเมืองหลวงได้เท่ากับสองเท่าเป็นอย่างน้อยที่สุดซึ่งเท่ากับ 6 - 8 พันคน ดังนั้นรวมประชากรชาวจีนทั้งหมดในสมัยนี้ได้ประมาณหมื่นคน (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529: 12)

สมัยอยุธยาตอนปลายชาวจีนที่เดินทางเข้ามาในเมืองไทย จำแนกตามกลุ่มภาษาพูดได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือชาวจีนฮกเกี้ยน* และชาวจีนแต้จิ๋ว** (สำนักงานวิจัยแห่งชาติ, 2502: 19)พ่อค้า

* คำว่า ฮกเกี้ยน หรือ ฮกเกียง (ตจ.) เป็นคำที่เรียกตามสำเนียงภาษาจีนแต้จิ๋วของคำว่า ฝูเจี้ยน福建 (เรื่องเดียวกัน., 17) มณฑล ฝูเจี้ยน หรือ ฝูเจี้ยน ตั้งอยู่ตรงชายฝั่งทะเลตะวันออกทางตอนใต้ของจีนแผ่นดินใหญ่และอยู่ตรงข้ามกับเกาะไต้หวัน โดยมีช่องแคบไต้หวันกั้นระหว่างกลาง มี

ชาวจีนฮกเกี้ยนตามพงศาวดารจีนบันทึกไว้ว่า ได้เดินเรือเข้ามาค้าขายกับประเทศไทยมีมาก่อนสมัยอยุธยาตอนปลาย ในรัชสมัยพระบรมไตรโลกนาถ (ค.ศ. 1448 - 1488) มีชาวจีนฮกเกี้ยนชื่อ “เจียบุ๋น ปิ่น” เดินเรือเข้ามาค้าขายในประเทศไทย ต่อมาได้รับราชการจนได้รับพระราชทานยศออกขุน (วิชัย ชอโตติกุล, 2505: 3) ในสมัยอยุธยาชาวจีนฮกเกี้ยนเข้ามาตั้งรกรากมั่นคงในเมืองไทยถึง 7 รุ่นแล้ว ก่อนที่ชาวแต้จิ๋วจะเริ่มมีจำนวนเพิ่มขึ้นในตอนปลายสมัย ชาวจีนฮกเกี้ยนสามารถไต่เต้าได้ดีในระบบราชการไทยจนถึงสมัยรัชกาลที่ 2-3 และ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (ถ้วน ลิเชิง, 2534: 88-89) ดังนั้น วิถีทางการดำรงชีวิตของจีนฮกเกี้ยนจึงโดดเด่นกว่าชาวแต้จิ๋วในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่อย่างไรก็ตามตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมาชาวจีนแต้จิ๋วเริ่มมีบทบาทมากขึ้นและตลอดช่วงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีชาวจีนกลุ่มภาษาต่าง ๆ พยพเข้ามาเป็นจำนวนมาก คนตรีของชาวจีนเหล่านี้ได้เคลื่อนย้ายมาพร้อมกันนั้นด้วย

ในการเคลื่อนย้ายเข้ามาของคนจีนที่ปรากฏในสมัยต่างๆ ของไทย ผู้วิจัยแสดงประเด็นสำคัญเป็นเรื่องของ คนหรือ ชาวจีนกลุ่มภาษาพูด ที่เป็นต้นเหตุให้เกิดการแสดงดนตรีขึ้นมาในประเทศไทย และเรื่องของดนตรี หรือ การแสดงดนตรี ที่ปรากฏขึ้นมาในขณะนั้น ซึ่งมีประเด็นของ ประเภทดนตรี ที่แสดงรวมอยู่ด้วย

ในประเด็น ชาวจีนกลุ่มภาษาพูด เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนย้ายเข้ามาและตั้งหลักแหล่งของชาวจีน พบว่าในสมัยอยุธยาตอนปลายมีชาวจีนฮกเกี้ยนเป็นกลุ่มชาวจีนที่มีจำนวนมากที่สุด ชาวจีนเหล่านี้มีเหตุผล ลักษณะรูปแบบ วิธีการ ขั้นตอนของการเคลื่อนย้ายเข้ามาดังต่อไปนี้

4.3.1.1 การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนฮกเกี้ยนในประเทศไทย

มณฑลฮกเกี้ยนอุดมสมบูรณ์ไปด้วยแร่ธาตุชาวฮกเกี้ยนจึงประกอบอาชีพการทำเหมืองแร่เป็นหลัก (สุวรรณ ขวรัตน์, 2540:31) นอกจากนี้ยังเป็นมณฑลชายทะเลที่ชาวเมืองมีความชำนาญในการเดินเรือทำให้มีชาวฮกเกี้ยนเป็นพ่อค้าเดินเรือเข้ามาซื้อข้าวและขายสินค้า

บริเวณเมืองท่าสำคัญต่างๆ ทางตอนใต้ของมณฑลฮกเกี้ยน เช่น จวนโจว 泉州 เซี่ยเหมิน 厦门 (เอ๋เหมิง หรือ “อ้ายมู่” Amoy) และ จางโจว 漳州 เป็นต้น เป็นแหล่งที่ชาวจีนฮกเกี้ยนใช้เป็นจุดเริ่มต้นเคลื่อนย้ายอพยพออกมาจากจีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาว จางโจว เคลื่อนย้ายมาไทยเป็นจำนวนมาก (โจว, 2003: 45) ชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่

ชายแดนด้านใต้ติดมณฑลแต้จิ๋ว

** คำว่า แต้จิ๋ว หรือ เตี้ยจิ๋ว (ตจ.) เป็นคำที่เรียกตามสำเนียงภาษาจีนแต้จิ๋วของคำว่า เฉาโจว 潮州 เมืองแต้จิ๋วตั้งอยู่ทางภาคตะวันออกของมณฑลกวางตุ้งซึ่งเป็นมณฑลที่ตั้งอยู่ตรงชายฝั่งทะเลตะวันออกทางตอนใต้ของจีน

ค.ศ. 1477 (ประภัศสร เสวิกุล, 2548: 232) ชาวฮกเกี้ยนรุ่นแรกเข้ามาตั้งถิ่นฐานในไทยไม่นิยมกระจายไปทางภาคเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือ แต่นิยมอยู่ในภาคกลาง ภาคตะวันออกและโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางภาคใต้ของไทยนาย เครดเนอร์ Credner และ เฮลเบิร์ก Helbog เชื่อว่าชาวจีนได้ค้นพบและเริ่มทำเหมืองแร่ที่เกาะภูเก็ตมาตั้งแต่ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 14 ระหว่างการเดินทางมาค้าขายจากจีนสู่อินเดียผ่านช่องแคบมะละกาและแนวที่เกาะภูเก็ตเพื่อสะสมเสบียงอาหารแต่เมื่อพบแหล่งแร่ดีบุกจึงได้ตั้งหลักแหล่งเพื่อขุดแร่ (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529)

การตั้งหลักแหล่งของชาวจีนฮกเกี้ยนที่เมืองปัตตานีในช่วงตั้งแต่ปี ค.ศ. 1560 - 1580 มีเหตุการณ์สำคัญ คือ หลินเต้ากาน* 林道乾 (หลิมโตเลียม: ตจ.) หัวหน้าโจรสลัดชื่อดังในมณฑลฮกเกี้ยนและมณฑลกวางตุ้งนำลูกน้องจำนวนมากกว่าสองพันคนจากฮกเกี้ยนหลบหนีการตามล่าของราชวงศ์หมิง อพยพมาโจมตีและยึดเมืองปัตตานีที่ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของกรุงศรีอยุธยาได้ เจ้าเมืองมลายูหัวนเกรงและยอมยกธิดาให้แต่งงานด้วย แล้วสืบเชื้อสายต่อมาดังที่ชาวมลายูในคาเชกล่าว่า หลินเต้ากาน เป็นบรรพบุรุษของตน นอกจากนี้ชาวจีนในปัตตานีเชื่อว่าน้องสาวคนเล็กของเขาชื่อ หลินกู่เหนียง 林姑娘 (หลิมโกเนี่ยว : ตจ.) ได้ติดตามมาที่ปัตตานีและพยายามชักจูงให้เขากลับเมืองจีนแต่ไร้ผลจึงได้กระทำอัตวินิบาตกรรม นางได้รับการสรรเสริญบูชาเป็นสัญลักษณ์ของความรักชาติจีนและได้กลายเป็นเทพเจ้าศักดิ์สิทธิ์ของชาวไทยเชื้อสายจีนโดยตั้งเป็นศาลเจ้าแม่หลิมโกเนี่ยว เป็นที่เคารพสรรเสริญบูชาของชาวเมือง เรื่องของ หลินเต้ากาน และฐานะของเมืองปัตตานีในการเป็นเมืองท่าที่เจริญช่วยอธิบายถึงประชากรจีนที่มากมายโดยเฉพาะชาวจีนฮกเกี้ยนในดินแดนแถบนี้ได้ (เรื่องเดียวกัน., 4)

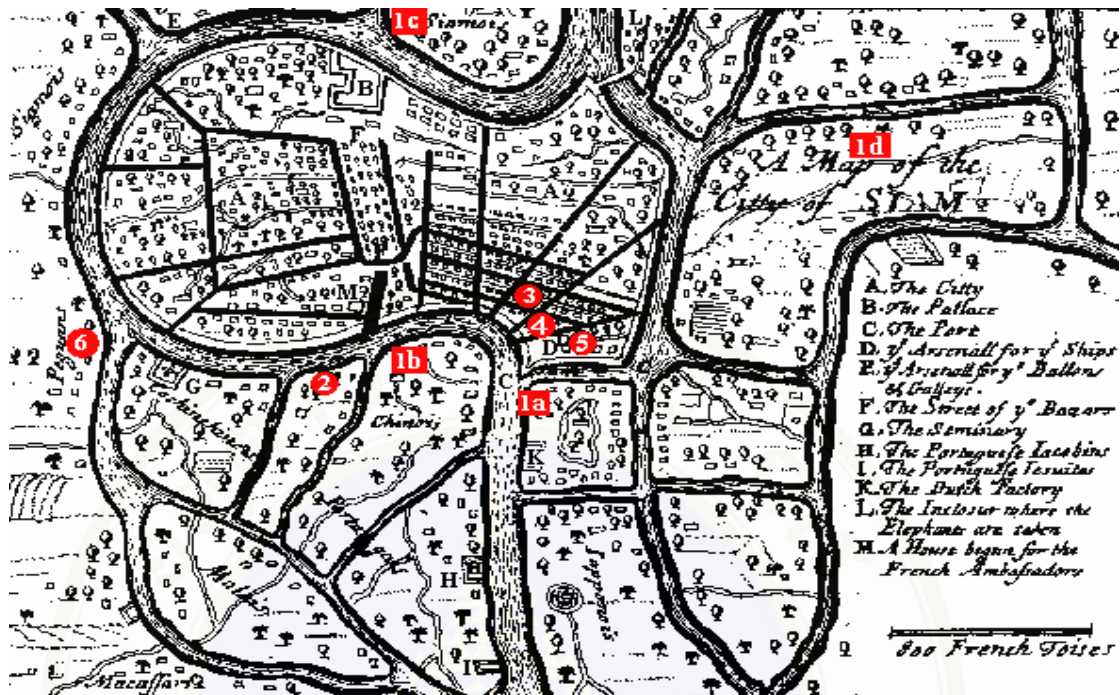
ในปี ค.ศ. 1644 ราชวงศ์ชิง (ราชวงศ์แมนจู) สามารถพิชิตจีนภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงใต้ได้สำเร็จ และมีการดำเนินนโยบายทางการเมืองปราบปรามราษฎรชาวฮั่นที่ต่อต้านกระด้างกระเดื่องคิดล้มล้างราชวงศ์ชิง ประกอบกับความอดอยากยากจนและความต้องการแสวงหาโชคลาภในการทำมาหากิน ดังกล่าวแล้วแต่ส่งผลให้ชาวจีนอพยพเคลื่อนย้ายออกนอกประเทศมากขึ้น โดยเฉพาะชาวจีนที่อาศัยอยู่ทางตอนใต้บริเวณชายฝั่งทะเลตะวันออกเฉียงใต้ของจีนส่วนใหญ่เป็นกลุ่มคนมีฐานะยากจน ได้เดินทางอพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งถิ่นฐานในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวมทั้งประเทศไทยโดยผู้ลี้ภัยและอพยพเหล่านี้แบ่งใหญ่ ๆ ได้เป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มที่มาจากเมืองแต้จิ๋ว มณฑลกวางตุ้ง อพยพมาอยู่ทางตะวันออกเฉียงใต้ของไทยแถบบางปลาสร้อยจังหวัดชลบุรี และพวกที่มาจากภาคใต้ของมณฑลฮกเกี้ยนมาอยู่ทางภาคใต้ของสยามแถบจังหวัดสงขลา (เรื่องเดียวกัน., 11)

* ไม่มีหลักฐานว่าเป็นชาวจีนแต้จิ๋วหรือชาวจีนฮกเกี้ยน แต่เขามาจากฮกเกี้ยนไปหนานหยางแนนอน (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529: 4)

ในพุทธศตวรรษที่ 23 (ค.ศ. 1657 - 1757) ชาวจีนฮกเกี้ยนและกวางตุ้งเป็นกลุ่มที่อพยพเข้ามาหนาน-หยางมากที่สุด โดยเฉพาะชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพออกมามากกว่าและเป็นชาวจีนส่วนใหญ่ที่เดินทางเข้าไทย มีทั้งการเดินทาง ๆ ทะเลโดยอาศัยเรือสำเภาคือเรือ (แซ่เถ่า กุน:ตจ. 青头船สัญลักษณ์เรืออพยพของชาวจีนฮกเกี้ยน) จากท่าเรือ เซี่ยเหมิน 厦门 (เอ๋เหมิง) และ จางโจว มณฑลฮกเกี้ยน ผ่านมณฑลกวางตุ้ง เกาะไหหลำ เวียดนามมาที่อ่าวไทยตั้งถิ่นฐานแถบหัวเมืองชายทะเลภาคตะวันออก เช่น ตราด จันทบุรี ระยอง ชลบุรี ฉะเชิงเทราและแถบที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา บ้างก็เรียบชายฝั่งทะเลตะวันออกของคาบสมุทรมาลงไปค้าขายกับภาคใต้ของไทย เช่น นครศรีธรรมราช สงขลา ปัตตานีแล้วเลยไปมาเลย์เซีย สิงคโปร์ ผ่านช่องแคบมะละกาไปพม่า อินเดีย ชาวจีนฮกเกี้ยนเป็นชาวจีนสำคัญในไทยในคริสต์ศตวรรษที่ 18 และในพุทธศตวรรษที่ 24 ชาวจีนฮกเกี้ยนยังคงเดินทางมากับเรือสำเภาคือเรือ

ส่วนอีกเส้นทางคือทางบกที่ส่วนมากเป็นชาวฮกเกี้ยน ดังมีงานวิจัยที่สนับสนุนว่า (สุกรี เจริญสุข และคณะ, 2540: 190) “...เดิมทีชาวฮกเกี้ยนต้องการจะเข้ามาตั้งถิ่นฐานในแถบมลายู ปีนัง สิงคโปร์ เมื่อประสบปัญหาการเข้าเมือง การถูกกีดกัน จึงเปลี่ยนความตั้งใจเดิมเข้ามาทางตอนใต้ของประเทศไทย กลุ่มชาวจีนฮกเกี้ยนแปลกกว่ากลุ่มอื่นๆ อยู่บ้างในลักษณะการเข้าเมือง คือมิได้เข้ามาประเทศไทยโดยทางเรือเช่นชาวจีนกลุ่มอื่นๆ แต่เข้ามาโดยการเดินทางๆ บกข้ามจากเขตของมลายูมาเขตไทย”

หลังจากนั้น ตั้งถิ่นฐานกระจายไปทั่วภาคใต้ มีชาวจีนฮกเกี้ยนเป็นกลุ่มใหญ่ที่สุด ตั้งถิ่นฐานทำอาชีพพ่อค้าและการทำเหมืองแร่เป็นหลักอยู่ทางภาคใต้ของไทย เช่น สงขลา ปัตตานี ภูเก็ต เป็นต้น และเข้ามาอยู่ร่วมกับกลุ่มชาวจีนต่าง ๆ เพื่อตั้งหลักแหล่งทำมาหากินในกรุงศรีอยุธยาทั้งภายในและนอกกำแพงตามย่านต่างๆ 6 ย่าน (ศุภวรรณ ชวรัตน์วงศ์, 2540: 34 -38) ตามหมายเลขในรูปที่ 4.8 ดังต่อไปนี้



A. พระนคร B. พระบรมมหาราชวัง C. ท่าเรือ D. คลังสินค้าสำเภา E. คลังสินค้ากำปั่น F. ถนนและตลาด G. คริสต์ศาสนสถาน H. โบสถ์โปรตุเกส I. โบสถ์เยซูอิต K. บ้านฮอลันดา L. เวนิชคัลลองช้าง M. บ้านทูตฝรั่งเศส

รูปที่ 4.8 บริเวณที่ชาวจีนเคลื่อนย้ายเข้าพักอาศัย ทำการค้า ฯลฯ ใน/นอกกรุงศรีอยุธยา รวมทั้งคำบรรยาย (ที่มา: จากหนังสือ The Kingdom of Siam by Simon De La Loubère Oxford University Press 1986)

1. ย่านตลาดน้ำได้แก่

1a. ตลาดน้ำบางกะจะ หน้าวัดพนัญเชิงโดยเฉพาะช่วงแม่น้ำตั้งแต่วัดพนัญเชิงถึงปากคลองสารและปากคลองสวนพลู เป็นที่จอดเรือสำเภาและเรือกำปั่น เป็นย่านผลิตสินค้าและย่านการค้าของชาวจีน

1b. ตลาดปากคลองกุจาม ท้ายสุเหร่าแขก

1c. ตลาดปากคลองคูไม้ร้อง

1d. ตลาดปากคลองวัดเดิมใต้ศาลเจ้าปูนเถ่ากง

2. ย่านตลาดท่าราบหน้าบ้านเจ้าสัวชี (เป็นบุตรคนหนึ่งในจำนวน 4 คนของจีนอึ้ง เฮงฉ้วน เศรษฐีสำเภาในสมัยพระเจ้าท้ายสระ) เป็นตลาดมิดึกแถว 2 ชั้นยาว 16 ห้อง ขายสินค้าประเภทเหล็ก รองเท้า เป็นต้น

3. ย่านตลาดขนมจีน เป็นตลาดขายขนมต่างๆ และของชำ

4. ย่านในไก่อเป็นถนนยาวจากเชิงสะพานประตูจีนไปจนถึงเชิงสะพาน

ประตุนายไก่อ่ ฝรั่งเรียก “ถนนจีน” (บริเวณถนนแนวนอนเหนือเลข 4) มีดีกร้านของชาวจีนตั้งอยู่สองฟากถนนหลวงขายสินค้าจากเมืองจีนได้แก่ เครื่องทองเหลืองทองขาว เครื่องกระเบื้อง ถ้วยโถขาม ผ้าแพรหลากสีเครื่องมือเหล็ก อาหารผลไม้ รวมทั้งเป็นตลาดสดทั้งเช้าและเย็น

5. ย่านสามม้าหรือท่าม้า อยู่ต่อมาจากย่านไนโก่ ใกล้วัดสุวรรณดาราม ตรงหัวมุมพระนครด้านตะวันออกเฉียงใต้ติดแม่น้ำป่าสัก ฝั่งตรงข้ามเป็นปากคลองข้าวสารและปากคลองสวนพลูเป็นย่านขายขนมและทำโต๊ะเก้าอี้ เต็มรวมทั้งถึง คู่มดินเผา เครื่องเหล็กต่าง ๆ

6. ย่านตลาดปากคลองขุนละครไชย เป็นตลาดใหญ่มีร้านของชาวจีนอยู่เป็นจำนวนมากมีโรงหนังโสเภณีรับจ้างกระทำชำเราแก่บุรุษอยู่ 4 โรง

จากข้างต้น พบว่าชาวจีนสกเกี้ยนกับชาวจีนแต้จิ๋ว ผู้ที่ทำให้เกิดมีกิจกรรมการแสดงคนจีนเกิดขึ้นเป็นส่วนใหญ่ในกรุงศรีอยุธยาสมัยนั้น ได้พักอาศัยอยู่ในย่านชุมชนชาวจีนที่อยู่ทางตอนใต้ของเกาะเมืองอยุธยาเป็นสำคัญ โดยเฉพาะภายในพระนครอยู่ตรงบริเวณประตูไนโก่ ประตูคลองจีน ย่านนี้เป็นที่มีกิจกรรมคึกคักมากที่สุดในพระนคร เพราะเป็นท่าเรือใหญ่ เป็นที่จอดลำภาและเรือกำปั่นของชาวตะวันตกและจีนที่เข้ามาทำการค้ากับกรุงศรีอยุธยาบริเวณนอกเมืองแถวคลองสวนพลู มีชาวจีนแต้จิ๋วอยู่ร่วมกันบริเวณวัดพนัญเชิง ชาวจีนกวางตุ้งมีจำนวนน้อยกว่า ได้ปะปนอยู่ร่วมกับชาวจีนส่วนใหญ่ หรือกระจายตัวไปอยู่ร่วมกับชาวไทย

นอกจากเมืองหลวงกรุงศรีอยุธยาจะมีชาวจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมากและมีกิจกรรมการแสดงของชาวจีนปรากฏบันทึกไว้แล้ว ที่บางกอกมีหลักฐานการตั้งถิ่นฐานของชาวจีนสกเกี้ยนอยู่เช่นกัน คือ ศาลเจ้า จี้หนันเมี่ยว เป็นศาลเจ้าเก่าแก่ที่สุด* ของชาวจีนสกเกี้ยนที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1686 ตั้งอยู่บริเวณตรงข้างทางรถไฟวงเวียนใหญ่ ริมคลองบางลำไ้โก่เดิม

โดยทั่วไปชาวจีนที่เข้ามาในประเทศไทยในช่วงแรก ส่วนมากเป็นชาวนาที่อยากจนมีระดับความรู้ต่ำ ได้พยายามรวมตัวกันอยู่เป็นกลุ่มก้อนเกิดเป็นสังคมของชาวจีนที่มาจากท้องถิ่นเดียวกันจัดตั้งเป็นสมาคมคนท้องถิ่นเดียวกัน และสมาคมนิยมสร้างและใช้วัดจีน ศาลเจ้าจีนเป็นสถานที่ผูกพันทางสังคมต่างๆ ได้แก่ (ถ้วน ถี่เซ่งและบุญยิ่ง ไร่สุขศิริ, 2543: 247 - 250)

1. เพื่อเป็นที่พึ่งทางใจ ชาวจีนสำนึกในบุญคุณขององค์เทพเจ้าที่ตนกราบไหว้และนำติดตัวเดินทาง เพื่อคุ้มครองให้รอดพ้นจากภัยอันตรายทั้งหลายระหว่างเดินทาง เมื่อถึงที่หมายได้สร้างศาลเจ้าขึ้นสำหรับประดิษฐานองค์เทพเจ้าเพื่อไว้กราบไหว้บูชาต่อไปเป็นที่พึ่งทางใจ

2. สร้างตามความเชื่อและประเพณีสืบต่อกันมาแต่โบราณ และใช้ประกอบพิธีทางศาสนาเนื่องในงานฉลองเทศกาลหรืองานสารทประจำปี

3. เพื่อเป็นศาลเจ้าประจำตระกูล ไว้สำหรับเป็นที่กราบไหว้บรรพบุรุษผู้ล่วงลับ

4. สร้างศาลเจ้าขึ้นตามความนิยม ตามความเชื่อที่ว่าทำให้กิจการการค้าเจริญรุ่งเรือง

เช่น การสร้างศาลประจำตลาด เป็นต้น

5. เพื่อเก็บเงิน เมื่อจบแล้วได้สมปรารถนา เช่น การสร้างศาลเจ้าถวายเทพ

6. สร้างเพื่อการค้า จากการขายรูปเทียน และเงินทำบุญ ทำให้ได้เงินมาทำนุบำรุงศาลเจ้าศาลเจ้าบางแห่ง มีรูปเคารพมากตามความประสงค์ของผู้มากราบไหว้

7. สร้างขึ้นด้วยความศรัทธาในความศักดิ์สิทธิ์ของเทพ ปกติแสดงผ่านทางคนทรง โดยเริ่มจากแท่นบูชาและรูปเคารพ ต่อมาเทพแสดงปาฏิหาริย์ผ่านทางคนทรงทำให้ผู้ศรัทธาบริจาคที่ดินและทรัพย์สินให้ก่อตั้งขึ้นเป็นศาลเจ้า

ดังนั้น ศาลเจ้าและวัดจีนจึงเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นการตั้งถิ่นฐานของชาวจีนในบริเวณนั้นๆ เป็นจุดกำเนิดชุมชนชาวจีนในเวลาต่อมา ปัจจุบันมีศาลเจ้าเป็นจำนวนมากถึง 651 แห่งที่อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของกระทรวงมหาดไทยตั้งแต่ปี ค.ศ. 1920 เมื่อมีจำนวนศาลเจ้าจีนเป็นจำนวนมากย่อมก่อให้เกิดมีบทบาทต่อสังคมไทยในด้านต่างๆ ได้แก่ ทางด้านสังคม ทำให้สังคมดำรงความสงบสุขอยู่ได้ ทางด้านเศรษฐกิจทำให้เกิดอาชีพค้าขายสิ่งของเครื่องใช้ที่เกี่ยวกับศาสนา การไหว้เจ้าหรือเงินบริจาคทำบุญการกุศล และทางด้านวัฒนธรรมนอกจากเป็นสื่อกลางเผยแพร่ศาสนาแล้ว ตัวศาลเจ้าหรือวัดจีนเป็นสิ่งก่อสร้างที่เป็นสถาปัตยกรรมทางโบราณสถานรวมทั้งศิลปวัตถุที่อยู่ในพื้นที่เช่นกัน และในวันเทศกาลต่าง ๆ ชาวจีนจัดให้มีการแสดงงิ้วเพื่อตอบแทนเจ้า โดยใช้ศาลเจ้าหรือวัดจีนเป็นศูนย์กลาง ทำให้ชาวบ้านได้รับความบันเทิงในเทศกาลนั้นด้วย ส่งผลให้งิ้วและดนตรีจีนมีโอกาสแสดงตามศาลเจ้าจีนและในสถานที่ต่างๆ อย่างเป็นที่แพร่หลายในเวลานั้น

จากข้างต้น สันนิษฐานได้ว่ามีการแสดงงิ้วอยู่ที่บางกอกตรงศาลเจ้า จี้หนัน เมี่ยว แห่งนี้ เพราะงานวันเกิดเจ้า งานตอบแทนบุญคุณเจ้า ชาวจีนคงมีการจัดจ้างงิ้วมาแสดงเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2546: 132)

แต่อย่างไรก็ดี งิ้วที่เข้ามาแสดงในสมัยอยุธยา ส่วนใหญ่เข้ามาพร้อมกับพ่อคนจีนที่เข้ามาค้าขายกับเมืองไทย พ่อค้ากับขุนนางจีนนำคณะงิ้วเดินทางไปกับตัวเป็นประจำตั้งแต่สมัยโบราณ ในประเทศจีนการแพร่กระจายของงิ้วไปตามสถานที่ต่าง ๆ จนเกิดวิวัฒนาการเป็นงิ้วชนิดใหม่ขึ้นมา มีส่วนมาจากการเดินทางของบรรดาพ่อค้าและขุนนางที่ไปรับตำแหน่งใหม่ทั้งหลายที่นำงิ้วติดตัวไปด้วยเสมอ เป็นเรื่องที่พบเห็นเป็นประจำในประวัติศาสตร์ของงิ้วจีน(ไต้, 2001: 39)

คณะงิ้วส่วนมากที่เข้ามาค้าขายพบเป็นเสียงเดียวกันว่าได้รับเชิญมาแสดงให้ชาวจีนที่อยู่ในประเทศไทยดูเพื่อความบันเทิง เพราะมีชาวจีนอาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก เมื่อแสดงเสร็จแล้วก็เดินทางกลับออกไปไม่ได้ตั้งหลักแหล่งในเมืองไทย คณะงิ้วเหล่านี้อาศัยเมืองไทยเป็นสถานีขนส่ง เดินทางไปมาระหว่างไทย สิงคโปร์ และมาเลเซีย (โจว, 2003: 45)

ชาวจีนที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในสมัยอยุธยาตอนปลาย มี 2 ประเภท ได้แก่ ผู้ที่มีฐานะทาง

เศรษฐกิจหรือความรู้ดี ประกอบอาชีพเป็นแพทย์ พ่อค้า หรือรับราชการในกรมกองต่าง ๆ จนได้รับตำแหน่งสูง เช่น พระยาศรีพิพัฒน์ ตำแหน่งหัวหน้าจัดการการค้าทางทะเลในปี ค.ศ. 1670 สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (มาตยา อิงคนารถ และคณะ, 2546: 82) และผู้ที่ไม่มีฐานะทางเศรษฐกิจหรือความรู้ดี ประกอบอาชีพเป็นพ่อค้า ลูกเรือ ช่างฝีมือ นักแสดง (จิว) หรือทำการเกษตรเลี้ยงสุกร ชาวยุโรปเขียนเรื่องราวไว้อย่างชัดเจนว่า มีชาวจีนเลี้ยงสุกรอยู่ทั่วเมืองและมีชาวจีนเป็นช่างฝีมือตั้งนิวาสถานอยู่ในตลาด มีนักแสดงชาวจีนอยู่หลายคณะ (เรื่องเดียวกัน., 13)

ในประเด็น การแสดงดนตรี ที่ปรากฏขึ้นมาในขณะนั้น ปรากฏความสำคัญอยู่ในเรื่องของบทบาทการเป็นดนตรีประกอบการแสดงจิวที่กำลังได้รับความนิยมแพร่หลายอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และเรื่องของประเภทดนตรีที่แสดงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ตรงกับสมัยราชวงศ์หมิงต่อราชวงศ์ชิง หรือช่วง ค.ศ. 1644 ที่จิวจากมณฑลกังต้งเดินทางออกนอกประเทศจีนมีปริมาณมากกว่าในช่วงเวลาอื่น ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากประเทศจีนมีคำสั่งห้ามแสดงจิว เนื่องจากจิวกำลังเป็นที่นิยมแพร่หลายไปในท้องถิ่นต่างๆ ทำให้เจ้าหน้าที่พิทักษ์ธรรมของทางการหวาดกลัวว่าจะมีผลกระทบ ดังนั้นได้กล่าวหาว่าจิวเป็นของเก๋าครัศรี ขั้วเข้าอารมณ์ให้เกิดความปั่นป่วนรุนแรง ถูกว่าเป็นอาชีพค้าขาย มีมาตรการเข้มงวดเพื่อจำกัดและห้ามกระทำการกิจกรรมการแสดงจิว (ไต้, 2001: 51) ประกอบกับเกิดสงครามช่วงเปลี่ยนราชวงศ์ คนจีนรวมทั้งคณะจิวต่างๆ มากมายหนีภัยสงคราม ใช้ท่าเรือใหญ่ของเมืองฉวนโจว มณฑลฮกเกี้ยน เมืองกวางเจาและเมือง ไห่โข่ว บนเกาะไหหลำ มณฑลกังต้ง เพื่อเคลื่อนย้ายอพยพไปตั้งหลักแหล่งทำมาหากินในต่างประเทศโดยเฉพาะในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังนั้น การแสดงดนตรี ที่ปรากฏขึ้นมาในประเทศไทยขณะนั้น ผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญดังนี้

4.3.1.2 การแสดงจิวในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

หลักฐานอันดับแรกสุดที่แสดงให้เห็นการเข้ามาของดนตรีจีนที่ได้ทำการแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ ในเมืองไทย มาจากการแสดงจิวในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ช่วง ค.ศ. 1656 - 1688 (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529: 13) กล่าวว่าในอยุธยา มีนักแสดงชาวจีนหลายคณะ เพราะจิวเป็นที่นิยมกันมากในราชสำนักไทย แม้แต่ฟอลคอนและชาวตะวันตกอื่น ๆ ก็ยังว่าจ้างคณะจิวไปแสดง ดังปรากฏในปี ค.ศ. 1685 เมื่อราชสำนักของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ทำการสถาปนาความสัมพันธ์กับพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 กษัตริย์แห่งฝรั่งเศส ต่างฝ่ายต่างส่งทูตไปเจริญสัมพันธไมตรีต่อกัน โดยฝรั่งเศสส่งบาทหลวง เดอชัวลี (M. l'abbé De Choisy) เป็นผู้ช่วยมองซิเออร์ เลอเชวาเลีย เดอชัว มงต์ (M'. le Cheualier de Chaumont) มาที่เมืองไทย ในอนุทินของบาทหลวง เดอชัวลี บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับละครจีนไว้ดังนี้

1. *Novembre.*

La fête a esté grande chez M. Constance : on a esté trois heures à table. D'abord on a beu la santé du Roi de Portugal; c'est le Roi de la fête. Tous les vaisseaux François, Anglois, Hollandois ont répondu de tout leur canon. On a beu ensuite la santé du Roi, celle du Roi de Siam, & celle du Roi d'Angleterre. Monseigneur le Dauphin, M. le Duc de Bourgogne, & M. le Duc d'Anjou ont suivi; tout cela au bruit du canon : & on a fini par la santé de Madame la Dauphine. Après le diné une foule de plaisirs assez peu plaisirs, mais qui avoient la grace de la nouveauté.

D'abord il y a eu une **comédie à la Chinoise**. Les habits sont beaux, les postures assez bonnes; ils sont alertes : la simphonie détestable, ce sont des chaudrons qu'on bat en cadence. Ensuite est venu un opera Siamois : le chant est un peu meilleur que le Chinois. Les comédiennes sont bien laides : leur grande beauté est d'avoir des ongles d'un demi-pié de long. Les danseurs de corde ont fait merveilles. Ils mettent de longs bâtons l'un au bout

de l'autre, hauts comme trois maisons; & se tiennent debout au-dessus sans contrepoids, quelquefois les piés en haut. Ils se couchent sur des pointes d'épées; & de gros hommes leur marchent sur le ventre à nu.

Les Pégouans ont une danse assez plaisante. La fête a fini par une **tragédie Chinoise** : car il y a des comédiens de la province de Cantom, & d'autres de la province de **Chincheo**. Les Chincheo sont plus magnifiques & plus cérémonieux. Quand un homme les vient voir, ils commencent par le saluer au milieu & aux quatre coins de la chambre : ils saluent ensuite la chaise du maître de la maison, & celle de celui qui le vient voir; & après avoir fait plusieurs tours compassez, ils s'asseient, & font encore autant de complimens avant que d'entrer en matiere. Ces gens-là ont bien du temps à perdre.

Je viens d'apprendre que le Roi de Siam a un nom d'une aune : chaque Roi a le sien; & il est défendu sur peine de la vie de prononcer le nom du Roi vivant. Les plus grands Mandarins ont aussi de grands noms, que le Roi leur donne. Voici ce que veut dire en François celui qu'il a donné à M. l'Evêque de Mételopolis : *Divin, Religion, Justice, Excellent en diverses manieres, Lumineux, Eclatant, Dom Luis Evêque François.*

รูปที่ 4.9 บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับละครจีนโดยบาดหลวง เดอซัวลี (ที่มา: Choisy, 1999: 172-173)

นายชนัย วรรณะลี (2526: 168) ให้คำอธิบายเป็นภาษาไทย ว่าเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 1 พฤศจิกายน ค.ศ. 1685 คอนสแตนซ์ ฟอลคอน หรือเจ้าพระยาวิชาเยนทร์ ได้จัดให้มีพิธีการเลี้ยงใหญ่ที่บ้านเพื่อเป็นเกียรติยศแห่งพระเจ้าแผ่นดินประเทศโปรตุเกส ในการเลี้ยงได้มีการดื่มถวายพระพรพระราชแห่งประเทศโปรตุเกส พระเจ้ากรุงฝรังเศสและพระเจ้ากรุงสยาม เมื่อเสร็จงานเลี้ยงก็มีการแสดงมหรสพนาฏชนิด เพื่อความบันเทิงเรริงแก่แขกผู้มีเกียรติต่อไปอีกเล็กน้อย

การแสดงมหรสพได้จัดเป็นชุดๆ คือผลัดกันแสดงทีละชุด ชุดแรกก็คือมโหรี ชุดต่อไปก็เป็นระบำไทย ใต้ลาว ระบำมอญ และชุดสุดท้ายเป็นก็คือการแสดงละครจีน

บาดหลวง เดอซัวลี กล่าวอีกว่า พวกเล่นเป็นจีนมาจากมณฑลกวางตุ้ง และมาจากเมืองชินเจาที่มี การเล่นของพวกจีนนั้น มีพิธีรีตองและท่าทางกระชับกระเฉงมาก ตามเนื้อเรื่องที่แสดงก็มีกระต่ายคนหนึ่งไปเยี่ยมชายอีกคนหนึ่งในฐานะที่ตนเป็นแขก ชายที่เป็นแขกนั้นพอไปถึงกลางห้องก็ย่อตัวคำนับเสียก่อนครั้งหนึ่งแล้วจึงหันไปคำนับมุมห้องทั้งสี่ มุมละครั้งแล้วจึงหันไปคำนับเก้าอี้สำหรับนายผู้ชายและนายผู้หญิงเจ้าของบ้านนั่งอีกสองครั้ง เมื่อหันรีหันขวางหลายทอดหลายเทแล้วจึงดำเนินธุระการต่อไป

นาย ชนัย วรรณะลี (2526: 168) ให้ความเห็นว่าจึงคงจะเป็นการแสดงที่มีอยู่ในอยุธยามานานแล้วและจัดหาได้ไม่ยากนัก ไม่จำเป็นต้องไปจ้างมาจากเมืองจีนเพราะระยะทางจากกวางตุ้งมาถึงกรุงศรีอยุธยานั้นไกลมากต้องใช้เวลาเดินทางหลายเดือน ในสมัยอยุธยานั้นมีชาวจีนและนักแสดงจี้จาก สกเกี้ยน และ กวางตุ้ง (ชีว, 2004: 39) เข้ามาทำการแสดงแพร่หลายอยู่ทั่วไป พระยาวิชาเยนทร์จึงสามารถจัดหาการแสดงได้โดยไม่ยาก และจากการศึกษามาข้างต้น เป็นไปได้ว่าคณะจี้ที่แสดงอยู่ทางภาคใต้ของไทยอาจได้รับการว่าจ้างให้มาแสดงในงานเลี้ยงดังกล่าวได้เช่นกัน เพราะในสมัยนั้นปรากฏมีชาวจีนสกเกี้ยนมาตั้งถิ่นฐานทำเหมืองแร่ ค้าขาย และอพยพหนีภัยการเมืองราชวงศ์ชิงมาอยู่รวมเป็นกลุ่มสังคมชาวจีนในประเทศไทยแล้ว

ผู้วิจัยพบว่าเมืองชินเจา* (Chincheo) ที่บาดหลวงเดอซัวลีกล่าวถึงนั้น มีหลักฐานว่าเป็นซิงโจว 星洲 ฉายาของเกาะสิงคโปร์ที่ตั้งอยู่ทางใต้สุดของคาบสมุทรมาเลย์ สมัยนั้นชาวจีนอพยพมาแถบนี้ นอกจากเข้ามาเมืองไทยแล้วยังเข้าไปตั้งหลักแหล่งอยู่ในสิงคโปร์เป็นจำนวนมาก คณะจี้จากสิงคโปร์เดินทางเข้ามาแสดงในไทยได้ไม่ยาก และในเวลาต่อมาเมื่อมีคณะจี้จากจีนโดยเฉพาะคณะจี้ไหหลำได้เดินทางออกแสดงเยี่ยมเยียนมาถึงประเทศไทยและที่ซิงโจว (ชินเจา) ปรากฏต่อมาว่าบุคคลในวงการจี้ไหหลำที่เคลื่อนย้ายมาได้ทำการปฏิรูปจี้และจัดตั้งเป็นสมาคมจี้ชินเจา (星洲剧社) ขึ้นมาที่สิงคโปร์ในช่วงปี ค.ศ. 1859 (โจว, 2003: 41)

จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ เอกอัครราชทูตฝรั่งเศส ที่เดินทางเข้ามาทูลพระราชาสำนักเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ปี ค.ศ. 1687 ได้บันทึกการแสดงละครจีนต้อนรับทูต ณ พระลานหลวงไว้ดังนี้

VII. L'un fut une Comédie Chinoise que j'eusse volontiers vûe jusqu'à la fin, mais on la fit cesser après quelques Scènes, pour aller dîner. Les Comédiens Chinois, que les Siamois aiment sans les entendre, s'égoiffent en récitant. Tous leurs mots sont monosyllabes, & je ne leur en ay pas entendu prononcer un seul, qu'avec un nouvel effort de poitrine: on diroit qu'on les égorge. Leur habillement étoit tel que les relations de la Chine le décrivent, presque comme celui des Chartreux, se rattachant par le côté à trois ou quatre agraffes, qui sont depuis l'aisselle jusqu'à la hanche, avec de grands placards quarrés devant & derrière, où étoient peints des dragons, & avec une ceinture large de trois doigts, sur laquelle étoient de distance en distance, de petits quarrés, & de petits ronds ou d'écaillé de tortue, ou de corne, ou de quelque sorte de bois: & comme ces ceintures étoient lâches, elles étoient passées de chaque côté dans une boucle pour les soutenir. L'un des acteurs qui représentoit un Magistrat, marchoit si gravement, qu'il posoit premièrement le pié sur le talon, & puis successivement & lentement sur la plante & sur les doigts, & à mesure qu'il appuyoit sur la plante, il relevoit déjà le talon, & quand il appuyoit sur les doigts, la plante ne touchoit plus à terre. Au contraire un autre acteur en se promenant comme un maniaque, dardoit ses piés & ses bras en plusieurs sens hors de toute mesure, & d'une manière menaçante, mais bien plus outrée, que toute l'action de nos Capitans ou Matamores. C'étoit un Général d'Armée; & si les relations de la Chine sont véritables, cet acteur représentoit au naturel les affectations ordinaires aux gens de guerre de son pays. Le théâtre avoit dans le fond une toile, & rien aux côtes, comme les théâtres de nos Saltinbanques.

รูปที่ 4.10 บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับละครจีนโดยเอกอัครราชทูตฝรั่งเศส ลา ลูแบร์ (ที่มา: Loubère, 1700: 142 - 143)

นายขนัย วรรณะลี (2526: 168) และ (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548 : 152-153) ให้คำอธิบายเป็นภาษาไทยว่า “มหรสพอย่างหนึ่งคือ ละครจีน นั้นข้าพเจ้าชอบใจและอยากดูอยู่จนลาโรงทีเดียว แต่พอแสดงไปไม่กี่ฉากเขาก็สั่งให้เลิกเสียเพราะต้องไปรับพระราชทานเลี้ยง นักแสดง

ละครจีนที่ชาวสยามชอบไปดูกันทั้ง ๆ ที่ฟังไม่รู้เรื่องนั้น พุฒตามบทยกเสียงอ้ออยู่ตลอดเวลา คำพูดนั้นหลุดออกมาเป็นคำๆ และแต่ละคำที่ข้าพเจ้าได้ยินนั้นค้นด้วยการเบ่งออกเพื่อเปล่งคำออกมาใหม่ทุกครั้งไป บางคนก็กล่าวว่าเขาจะทำโง่โง่กัน

เครื่องแต่งตัวละครจีนก็เหมือนอย่างหนังสือเรื่องเมืองจินพรรณาไว้เกือบจะเหมือนเครื่องแต่งกายของพวก Chartreux (นักบวชคณะเซนต์-บรูโน) เสื้อพันมาข้างๆ มีคุม 3 หรือ 4 ลูก ตั้งแต่รักแร้ลงมาถึงข้อมือ มีแผ่นแพรเหลี่ยม ๆ ปะไว้ข้างหน้าข้างหลัง ในแผ่นแพรนั้นปักเป็นรูปมังกร มีวงเข็มขัดกว้างสัก 3 นิ้วฟุต ในสายเข็มขัดนั้นมีรูปสี่เหลี่ยมบ้างกลมบ้างทำด้วยกระหรือเขาหรือไม้บางอย่างติดยาวเรียงเป็นระยะและเข็มขัดนี้หลวมมาก จึงต้องมีห่วงยึดไว้กับตัวเสื้อทางด้านข้าง

นักแสดงคนหนึ่งแสดงเป็นเจ้าเมือง เดินไวย้อย่างภาคภูมิ เมื่อก้าวก็ยืนด้วยส้นก่อน แล้วจึงค่อยๆ ทอดขาเหยียดลงด้วยฝ่าเท้าแล้วจึงค่อยจรดนิ้วเท้าลงกับพื้นอีกทีพร้อมกับเหยียดส้นเท้าขึ้นและเมื่อเขาจรดนิ้วเท้าลงฝ่าเท้าก็ไม่ได้จรดพื้น ตรงกันข้ามกับนักแสดงอีกคนหนึ่ง เดินกลับไปกลับมาราวกับเป็นคนบ้า ไกวเท้าและแขนไปทางโน้น ทางนี้ หลายท่าอย่างพิลึกอย่างจะไว้อ่านจนแค้นใจเกินไปกว่าอาการของ Matamores ของเรา (ตัวละครสเปน ซึ่งมียศท้าวความกล้าหาญของคนที่ได้ทำการต่อสู้กับพวกมัวร์) นักแสดงคนนี้เป็นแม่ทัพใหญ่ ถ้าหนังสือที่แต่งไว้เรื่องเมืองจินนั้นจริง นักแสดงคนนี้จะเลียนแบบเหล่านักรบของตนนั่นเอง เวทีแสดงนั้นจึงฉากไว้ทางด้านลึก ด้านข้างไม่มีเครื่องตกแต่งใด ๆ เหมือนฐานโรงเล่นนางได้ลวดและแบกปัดตั้งของเราจะนั่นแล” จากอนุทินของบาดหลวง เดอซัวลี และจดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ พบประเภทดนตรีจีนที่เคลื่อนย้ายเข้าดังหัวข้อถัดไป

4.3.1.3 ประเภทดนตรีจีนที่เคลื่อนย้ายเข้ามาแสดงในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชยังไม่ปรากฏหลักฐานเรียกการแสดงละครจีนว่า “จ๊ว” ดังนั้นบาดหลวง เดอซัวลี เรียกการแสดงละครจีนในอนุทินของเขาว่า *comédie à la Chinoise* และ *une tragédie Chinoise* ส่วน ลา ลูแบร์ เรียกการแสดงว่า *Comédie Chinoise* ผู้วิจัยพบว่ามิใช่เหตุผลดังต่อไปนี้

(1) ละครชนหัว

ราชทูตทั้งสองท่านนำคำว่า *comédie* ซึ่งมีความหมายว่า ละครชนหัว หรือ ละครตลกมาใช้เรียกการแสดงดังกล่าว โดยไม่ได้เรียกชื่อชนิดของจ๊วถึงแม้ว่าในสมัยนั้นมีชื่อเรียกอย่างชัดเจนแล้ว เช่น ซีจินซี 西秦戏 ล้วนฉันซี 乱弹戏 และในกรณีมีชื่อเรียกอยู่แล้ว เช่นนี้ก็จะใช้ชื่อนั้นเรียกโดยตรง ดังเช่นที่ ลา ลูแบร์ ทับศัพท์ชื่อ ละคร ระบำและโขนในภาษา

ฝรั่งเศสว่า Lacône Rabam และ Cône (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548: 7) นอกจากนี้ ลา ลูแบร์ ยังเรียกนักแสดงว่า Comédiens สาเหตุที่ราชทูตทั้งสองท่านเรียกละครชวนหัว (Comedy) มีความเป็นไปได้อย่างน้อย 3 ประการ คือ

1. สืบเนื่องมาจาก ซานจุนซี 参军戏 (ละครตลกขำขันล้อเลียน) เป็นการแสดงในสมัยโบราณที่ต่อมาพัฒนากลายเป็นจั่วสมบุรณ์แบบ ชาวยุโรปโดยเฉพาะผู้มีความรู้และรู้ที่มาของการแสดงจึงเรียกการแสดงเหล่านี้ว่าละครชวนหัว

2. สืบเนื่องมาจาก หัวจีซี 滑稽戏 (ละครตลก) เป็นรูปแบบการแสดงสมัยโบราณของจีน พัฒนามาจากการแสดงในราชวงศ์ โจวตะวันตก (ก่อน ค.ศ.1066-771) ละครตลก เป็นการแสดงเพื่อรับใช้การเมืองโดยการแสดง เสียดสี ขำ ล้อเลียน ใช้คำพูดเหน็บแนมขุนนางที่ประพฤติตัวไม่เหมาะสม ภายหลังต่อมาในสมัยราชวงศ์ถัง ละครตลกพัฒนาไปในทางให้ความบันเทิงแก่ประชาชน มีเค้าโครงเป็นนิยาย แบ่งบทบาทการแสดง เป็นไปได้ว่าชาวยุโรป โดยเฉพาะผู้มีความรู้และรู้ที่มาของการแสดงจึงเรียกการแสดงเหล่านี้ว่าละครชวนหัว

3. สืบเนื่องมาจาก ซานจุนซี และ หัวจีซี ต่างก็เป็นรูปแบบวิวัฒนาการของระบบศิลปป็นร้องรำทำกินในสมัยโบราณ ต่างก็ใช้การล้อเลียน ล้อเล่นเป็นจุดเด่นเหมือนกัน* ชาวยุโรปโดยเฉพาะผู้มีความรู้เรียกรวมกันเป็น ละครชวนหัว

ในอนุทินของบาดหลวง เดอซัวลี บันทึกว่ามีนักแสดงบางคนมาจากมณฑลกวางตุ้ง บางคนมาจาก ซินเจา หรือสิงคโปร์ ดังกล่าวนี้นิว่านักแสดงจะเดินทางมาจากจีนและซินเจาหรือเป็นชาวจีนที่พำนักอยู่ในเมืองไทยก็ตาม การแสดงนั้นต้องดีและได้รับความนิยมในสมัยนั้นถึงได้รับเชิญ หรือว่าจ้างมาแสดงในงานเลี้ยงระดับขุนนาง ดังนั้น จั่วโดยเฉพาะของชาวกวางตุ้งที่อ้างถึง เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมแพร่หลายอยู่ในเวลานั้นในเมืองไทย (และในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้)

(2) ประเภทดนตรีจั่วในมณฑลกวางตุ้ง

จากการศึกษา พบว่าประเทศจีนในช่วงเวลากรุงศรีอยุธยาตอนปลาย จั่วในมณฑลกวางตุ้งมีอยู่หลายชนิดที่เป็นที่นิยมแพร่หลายอยู่ แต่ละชนิดมีประวัติศาสตร์มายาวนาน บางชนิดมีการวิวัฒนาการมาซับซ้อน บางชนิดมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ผู้วิจัยได้ศึกษาสภาพความเกี่ยวพันโดยรวมของดนตรีจั่วในมณฑลกวางตุ้ง เพื่อระบุประเภทและชนิดของดนตรีจั่วที่เคลื่อนย้ายเข้ามาแสดงในประเทศไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย รายละเอียดดังนี้

มณฑลกวางตุ้ง (กว่างตง 广东) ตั้งอยู่ทางจีนตอนใต้ ด้านเหนือ

* แต่แตกต่างกันที่ซานจุนซี ต้องมีตัวแสดง เป็น ซันจุน กับ กังหู่ ในขณะที่ หัวจีซี ไม่จำกัดเรื่องดังกล่าวนี้

ติคมณฑลเจียงซี และมณฑลฮกเกี้ยน ด้านตะวันตกเฉียงเหนือติคมณฑลหูหนาน ด้านตะวันตกติคมณฑลกวางสี ส่วนด้านตะวันออกของมณฑลทั้งแถบติดกับทะเลจีนใต้ทำให้มีเมืองสำคัญตั้งอยู่ตลอดแนวชายฝั่งทะเลตะวันออกเรียงจากด้านบนจรดด้านล่างที่สำคัญได้แก่ เมืองแต้จิ๋ว ลู่เฟิง ไห่เฟิง เกาะฮ่งกง มาเก๊า เมืองหลวงกวางเจา และเกาะไหหลำ เป็นต้น

เดิมผู้คนที่อาศัยอยู่ในดินแดนนี้เป็นชนเผ่าหนึ่งที่มีอารยธรรมและความเป็นอยู่แตกต่างไปจากคนอื่นที่อาศัยอยู่ภายในกำแพงเมืองจีนตรงบริเวณภายในหรือใกล้กับเมืองหลวงเก่า ซื่ออัน มณฑลส่านซีหรือเมืองหลวงใหม่ ปักกิ่ง ที่ถือเป็นศูนย์กลาง คนอื่นถือว่าพวกตนเป็นคนเมืองที่มีอารยธรรมเจริญกว่าคนมณฑลกวางตุ้งที่ถือว่าเป็นคนเถื่อน คนชายขอบที่อยู่ห่างไกลจากเมืองหลวง คนอื่นและวัฒนธรรมจากในกำแพงเมืองจะมาที่กวางตุ้งเมื่อไม่กี่ศตวรรษนี้เอง (ยูดี ดันสกุลรุ่งเรือง, 2543: 12- 13)

หลักฐานเอกสารบันทึกว่าสมัยปลายราชวงศ์หมิง (ค.ศ. 1644 ใกล้เคียงกับต้นสมัยอยุธยาตอนปลาย) ในมณฑลกวางตุ้งมีจิ๋วชนิดต่าง ๆ มากมาย จิ๋วที่สำคัญเกิดมาจากการพัฒนาผสมผสานระหว่างจิ๋ว การละเล่นของท้องถิ่นกวางตุ้งกับจิ๋ว การละเล่นที่มาจากต่างถิ่น โดยเฉพาะจิ๋วใต้ * นายไต้ (2001: 30 - 34) กล่าวว่า ตั้งแต่ตอนต้นราชวงศ์หมิง (ค.ศ. 1368 - 1644) บรรดาจิ๋วใต้และ อี้หยางเจียง ** 弋阳腔รวมทั้งจิ๋วจากมณฑล เจียงซี ได้แก่ เจิ้งอินซี 正音戏) ฮกเกี้ยน และเจ้อเจียง เป็นต้น ได้แพร่กระจายเข้าสู่ท้องถิ่น ไส่เฟิง 海丰และ ลู่เฟิง 路丰ของมณฑลกวางตุ้ง (รูปที่ 4.11) โดยกองทหารที่ถูกส่งมาเพื่อปราบปรามชนกลุ่มน้อย ในกองทหารนี้มีเหล่าบรรดาทหารชั้นประทวนจำนวนหนึ่งแสดงจิ๋ว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเค้าโครงของ จ้าจิ๋ว 杂剧 เพื่อที่จะแสดงในงานเฉลิมฉลองหรืองานสมโภชของคหบดี ต่อมาทหารเหล่านี้ได้ออกมาดำเนินชีวิตเป็นประชาชนธรรมดาและทำการแสดงอยู่ในท้องถิ่นแห่งนี้ ทำให้เกิดการแสดง 100 สกุล (ไปซิง 百姓) ต่อมาเรียกจิ๋วชนิดนี้ว่า จุนซี 军戏 (จิ๋วทหาร)

* มีชื่อเรียกหลายชื่อได้แก่ ซีเหวินเจี้ยน 温州杂剧 และหย่งเจียจ้าวจิ๋ว 永嘉杂剧 เริ่มปรากฏออกที่เมือง เหวินโจว 温州 มณฑลเจ้อเจียงสมัยราชวงศ์ซ่งใต้และถือเป็นการกำเนิด ซีจี้ 戏曲 (จิ๋ว) อย่างเป็นทางการของจีน (โจวและเจ้า, 1998: 317)

** จิ๋วอี้หยาง หรือ ระบบสำเนียงอี้หยาง



รูปที่ 4.11 ที่ตั้งท้องถิ่นต่างๆ ที่जूท้องถิ่นแพร่หลาย (ที่มา: ผู้วิจัย)

เนื่องจากเดิมจ้าวได้ที่ถ่ายทอดมากับกองทหาร ใช้ภาษากลาง (ราชการ) แสดง ต่อมาบรรดาจ้าวเหล่านี้ได้ปรับตัวให้เข้ากับค่านิยม ศิลปะประเพณีของท้องถิ่น กวางตุ้งตะวันออก (แคว้นตง 粤东) ทำให้เกิดมีจ้าวใหม่ขึ้นมาในกวางตุ้ง เช่น จ้าวเต๋จ้าว (สมัยก่อนเรียก ไป้อี้อี้ 白字戏) หรือเกิดมีผลกระทบต่อจ้าวที่อยู่ในท้องถิ่นกวางตุ้งหลายชนิด ทำให้ได้รับ ดนตรี ช่างเชียง และรำบู๊ (หู้ด่า 武打) ของ อี้หยางเชียง 弋阳腔 มา เป็นต้น (ไต้, 2001: 31) ประกอบกับ เขตมณฑลกวางตุ้งตะวันออกมณฑลชกเกี้ยนและมณฑลเจียงซีอยู่ใกล้ชิดติดกัน ในประวัติศาสตร์ เคยเป็นภูมิภาคในเขตปกครองเดียวกันมีภาษาใกล้เคียงติดต่อกัน มีธรรมเนียมประเพณี เหมือนกัน ถือเป็นเส้นทางสำคัญเส้นหนึ่งที่จ้าวได้ถ่ายทอดลงมาทางใต้ และได้รับความนิยมอยู่ใน มณฑลต่าง ๆ เลียบชายฝั่งทะเลตะวันออกเฉียงใต้ในต้นราชวงศ์หมิง ในการถ่ายทอดมามีจ้าวบางชนิด มี เพลงที่มีสำเนียงของจ้าวท้องถิ่นเดิมของตนติดมาเรียกว่า เชียงเตี้ยว 腔调 (เพลงสำเนียง) และเกิดมี ผลกระทบซึ่งกันและกันโดยเฉพาะกับจ้าวท้องถิ่นในมณฑลกวางตุ้ง ทำให้เกิดการแตกแขนงเป็นจ้าวที่มี เพลงสำเนียงแบบใหม่เกิดขึ้นในกวางตุ้ง และก่อให้เกิดจ้าวท้องถิ่นขึ้นมาใหม่อีกหลายชนิด

ถึงแม้จ้าวใหม่ในกวางตุ้งดังกล่าวข้างต้นนี้ แต่ละชนิดจะมีสไตล์ไม่ เหมือนกัน แต่จ้วยังเก็บ เชียงเตี้ยว นั้นเอาไว้ ดังนั้น เมื่อ เชียงเตี้ยว เดิมมีความสัมพันธ์กับเชียงเตี้ยว ใหม่ต่อเนื่องมา สามารถจัดทำเป็น เชิงเชียง 声腔 (ระบบเสียง) ชนิดหนึ่งขึ้นมาได้ และจากเหตุนี้ทำให้ เชิงเชียง ชนิดหนึ่งมี เชียงเตี้ยว ได้มากกว่า 1 ชนิดขึ้นไป เช่น ระบบเสียง (เชิงเชียง) ปาง จือเชียง 梆子腔 ประกอบด้วย เพลงสำเนียง (เชิงเตี้ยว) ขูอินกุ音 และ ฮวาอิน 花音 หรือ ระบบเสียง ผี หวง 皮黄 ประกอบด้วยเพลงสำเนียง ซิผี 西皮 และ เอ้อหวง 二黄 เป็นต้น

ในสมัยราชวงศ์หมิง มีระบบเสียง (เชิงเชียง) ใหญ่ 4 ชนิด (เมี่ยว และคณะ, 2005: 349 - 350) ได้แก่ ไห้อันเชียง 海盐腔 หนุเหยาเชียง 余姚腔 อี้หยางเชียง 弋阳腔 และคุนซานเชียง 昆山腔 และเป็นที่แพร่หลายในมณฑลต่างๆ เลียบชายฝั่งทะเลตะวันออกเฉียงใต้ ของจีน (ไต้, 2001: 30) พบว่าสมัยอยุธยา (ค.ศ. 1350 - 1767) ใกล้เคียงกับ สมัยราชวงศ์ หมิง (ค.ศ. 1368 - 1644) ต่อเนื่องถึงกลางสมัยราชวงศ์ชิง หรือ ค.ศ.1777 มีดนตรีจ้าวชนิดต่าง ๆ ที่สำคัญ ใน มณฑลกวางตุ้ง จัดได้เป็น 5 เขตใหญ่ๆ ได้แก่

1. เขตกวางตุ้งตะวันออก มีจ้าว เฉาโจวซี้ 潮州戏 หรือจ้าว เฉาอินจี้ 潮音剧 (จ้าวเต๋จ้าวในเวลาต่อมา)
2. เขตกวางตุ้งตอนกลางมีจ้าวกว่างฝูซี้ 广府戏 (เป็นจ้าวกวางตุ้งใน เวลาต่อมา)
3. เขตกวางตุ้งตอนใต้ได้แก่เขต โจงโจว* 琼州 มีจ้าวตูซี้ 土戏 (จ้าว ไหล่ล่าในเวลาต่อมา)

4. เขตกวางตุ้งตอนเหนือ มีจิวไฉฉ่า 采茶戏 และจิว ฮวากู่ชี่
花鼓戏

5. เขตกวางตุ้งตะวันตก มีจิวไป๋ชี่ 白戏

ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ หมิง (ค.ศ. 1368-1644) เป็นต้นมา จิวในมณฑลกวางตุ้งเจริญงอกงาม มีกิจกรรมการแสดงจิวสมัครเล่นและอาชีพกันอย่างคึกครื้นช่วยเร่งกระตุ้นให้จิวที่มาจากต่างถิ่นมีผลกระทบ หรือมาเปลี่ยนแปลงทำให้จิวท้องถิ่นเดิมกลายเป็นจิวท้องถิ่นกวางตุ้งที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะ กล่าวคือ เขตกวางตุ้งตะวันออก มีจิวเฉาโจว潮州戏 (จิวแต่จิวในเวลาต่อมา) เขตกวางตุ้งตอนกลาง มีจิวกว้างฝู 广府戏 (จิวกวางตุ้งในเวลาต่อมา) และเขตทางใต้ได้แก่เขตโง้งโจว* 琼州 มีจิวถู่ชี่ 土戏 จิวทั้ง 3 เขตนี้ยังคงรักษาเพลง เหนือ - ใต้ (หนานเป่ยลวี่ 南北曲) และลักษณะบางอย่างของจิวต่างมณฑล พร้อมกับได้เปลี่ยนแปลงพัฒนา ก่อให้เกิดความเจริญงอกงามของจิว เป็นพื้นฐานในการกำหนดรูปแบบที่แน่นอนของจิวมากมายหลายชนิดในมณฑลกวางตุ้งสมัยราชวงศ์ชิงต่อมา แต่ที่ถือเป็นจิวใหญ่มี 4 ชนิด ได้แก่ จิวไหหลำ จิวแต้จิว จิวแหว่จิว 粤剧 และจิวฮั่น 汉剧 (เจิน, 1982: b21) ส่วนในกวางตุ้งตอนเหนือ มีจิวไฉฉ่าและจิวฮวากู่ และเขตกวางตุ้งตะวันตก มีจิวไป๋ชี่ 白戏

เมื่อจิวที่นิยมเหล่านี้ได้เคลื่อนย้ายไปแสดงตามสถานที่ห่างไกล โดยเฉพาะในต่างประเทศ รูปแบบการแสดงอาจไม่สมบูรณ์หรือด้อยคุณภาพลงไปเนื่องจากปัจจัยต่าง ๆ ทางด้านระยะทาง ค่าจ้างค่าใช้จ่าย ค่าเดินทางกินอยู่ ฯลฯ แต่จากตัวอย่างการแสดงจิวหรือละครชนหัวตามเอกสารดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าในประเทศไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย มีความนิยมจัดหาจิวจากกวางตุ้งมาแสดงตามวัตถุประสงค์ต่างๆ อย่างแพร่หลาย ทำให้คณะจิวจากประเทศจีนกล้าเสี่ยงเดินทางข้ามน้ำข้ามทะเลเข้ามาทำมาหากินแสดงอยู่ในประเทศไทย เป็นผลให้คนไทยสมัยนั้นได้ฟังดนตรีจีนอย่างเป็นขั้นเป็นอันจากจิวที่ทำการแสดงนั้น

4.3.1.4 ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทย สมัยอยุธยาตอนปลาย

ชาวจีนมณฑลฮกเกี้ยนทางตอนใต้ (หมิ่นหนาน 闽南) และชาวจีนแต้จิว (ชาวจีนมณฑลกวางตุ้งตะวันออก หรือ แหว่ตง 粤东) เป็นชาวจีนกลุ่มใหญ่ที่สุด 2 กลุ่มที่เข้ามาเมืองไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย ในสมัยโบราณเขตชายแดนติดต่อกันของ หมิ่นหนาน กับ แหว่ตง และ ก้านหนาน 赣南 (มณฑลเจียงซีตอนใต้) เคยอยู่ภายใต้เขตการปกครองเดียวกันมีวัฒนธรรมประเพณีถ่ายทอดถึงและกัน ดังนั้น เมื่อชาวจีนจากเขตนี้เดินทางมาประเทศไทยเป็นจำนวนมาก ประเพณี ศิลปวัฒนธรรมของเขตนี้จึงปรากฏเด่นชัดมากกว่าชาวจีนพวกอื่นในเมืองไทย พบว่าดนตรีจีนแท้จากเขต หมิ่นหนาน กับ แหว่ตง ที่เดินทางพร้อมกับพ่อค้ามาแสดงอยู่ในประเทศไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย มีประเด็นที่น่าสนใจมาพิจารณาดังนี้

นายโจวหนิง (2003: 35 - 43) อธิบายสรุปได้ว่าจ๊วที่บาดหลวง เดอ ชัวลี และราชทูต เดอ ลาลูแบร์ได้ชมและจดบันทึกไว้นั้นเป็นจ๊วประเภทใดประเภทหนึ่งในจ๊ว 2 ประเภทที่กำลังเป็นที่นิยมในประเทศไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย ได้แก่ จ๊วสกเกี้ยนที่เรียกว่า หมิ่นจ๊ว 闽剧 กับ จ๊วแต้จ๊ว ทั้งคู่เป็นจ๊วจากเขต หมิ่นหนาน กับ แย่วตง ดังกล่าวแต่ไม่ได้ทำการวิเคราะห์แยกแยะให้เห็นอย่างเด่นชัด จากการศึกษา พบรายละเอียดดังต่อไปนี้

(1) ดนตรีจ๊วสกเกี้ยน

ในช่วงเวลาปลายราชวงศ์หมิงต่อราชวงศ์ชิง หรือ ค.ศ. 1644 อยู่ในสมัยเดียวกับอยุธยาตอนปลาย มีจ๊วท้องถิ่นต่าง ๆ ได้แก่ จ๊ว ผู่เถียน 莆仙 จ๊วหลี่หยวน 梨园 และจ๊วเกาเจีย 高甲 เหล่านี้เป็นจ๊วที่นิยมในเขต หมิ่นหนาน เช่น จินเจียง 晋江 จวนโจว 泉州 และเอ๋ หมิง 厦门 เป็นต้น แต่ชาวจีนสกเกี้ยนที่อพยพมาประเทศไทยส่วนใหญ่เป็นชาว จางโจว 漳州 (เรื่องเดียวกัน., 45) ที่ซึ่งมีจ๊วท้องถิ่น เซียงจ๊ว 芗剧 ที่เพิ่งได้รับความนิยมมาเมื่อต้นศตวรรษที่ 20 ดังนั้นก่อนหน้านี้แถบเมืองจางโจว มีจ๊วท้องถิ่นทั่วไปเข้ามาแสดง แม้แต่จ๊ว ซีฉิน เพราะตามการถ่ายทอดของศิลปินเก่าแก่ของ หมิ่นหนาน จ๊วสกเกี้ยนหรือ “หมิ่นจ๊ว 闽剧* (จ๊วหมิ่น)” ในระยะแรกเคยเรียกว่าจ๊ว ซีฉิน หรือไ่ว่เจียงปานซางซีฉิน 外江班唱西秦 (คณะจ๊วต่างถิ่นขับร้องซีฉิน) (ไต้, 2001: 40) ต่อมาจ๊วซีฉิน นี้ได้ถ่ายทอดเข้าสู่มณฑลกวางตุ้ง

จ๊วซีฉิน หรือซีฉินซี 西秦戏 มีชื่อเรียกอีกว่า ล่วนถันซี 乱弹戏 (จ๊ว ล่วนถัน) ในประเทศจีนมีแหล่งกำเนิดสืบสาวไปถึงจ๊ว ฉินเซียง 秦腔จากมณฑลส่านซี และการถ่ายทอดจ๊ว ฉินเซียง เข้ามาสู่ แย่วตง 粤东 (มณฑลกวางตุ้งตะวันออก) มีข้อคิดเห็นที่แตกต่างกันไป 4 ประการ (ไต้, 2001: 39) ได้แก่

1. ในสมัย ว่างลี่ 万历 (ค.ศ.1573-1620) นายหลิวเทียนหวี 刘天虞 (คนมณฑล กานซู) จากส่านซี ไปดำรงตำแหน่งขุนนางที่กวางเจา ได้นำคณะจ๊ว ฉินเซียง ไปด้วยและได้ถ่ายทอดเข้าสู่ อำเภอ ไห่เฟิง 海丰 ผสมผสานกับภาษาท้องถิ่นและศิลปะพื้นเมืองก่อให้เกิดเป็นจ๊วซีฉิน

2. ในสมัยจงเจิน 崇祯 (ค.ศ. 1628-1644) ทหารของหลี่จื่อเจิง 李自成 เขตมณฑลกานซู เข้าสู่มณฑลกวางตุ้งตามเขตแดนของมณฑลเจียงซีและสกเกี้ยน ทหารที่เป็นศิลปินได้จัดตั้งคณะจ๊วขึ้นมาแสดงในอำเภอไห่เฟิง 海丰 ต่อมาเกิดเป็นจ๊วซีฉิน

3. บรรดาพ่อค้า ชาวเขา ชาวส่านซี ได้นำฉินเซียงไปมณฑลสกเกี้ยนเกิดเป็น จ๊วซีฉินก่อน แล้วจึงมีการถ่ายทอดไปที่กวางตุ้งตะวันออก ดูจากที่ดนตรีจ๊วซีฉินรับเอาดนตรีพิธี เจียนเจี้ยว 建醮 (พิธีเต๋า พิธีแต่งงานของสกเกี้ยน) มาอยู่ในอำเภอ ไห่เฟิง 海丰

4. จ๊วซีฉิน จาก มณฑลเหอหนาน ถ่ายทอดเข้าสู่มณฑลกวางตุ้ง

ตะวันออก

นายหลิวซา 刘沙 นักการศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมทาจิกให้
 ความเห็นว่า จั๋วซิงฉินถ่ายทอดเข้ากวางตุ้งมี 2 เส้นทาง (เรื่องเดียวกัน) ได้แก่

1. จั๋วซิงฉินจากเมือง ฉีหยาง 祁阳 มณฑลหูหนาน เบี่ยงไปเข้า
 มณฑลเจียงซีตอนใต้ผ่านเข้ามาทางตะวันตกของมณฑลฮกเกี้ยนแล้วไปเข้าเขตกวางตุ้งตะวันออก
2. หลังจาก จั๋วซิงฉิน มาถึง เมือง กุ้ยหลิน 桂林 แล้ว ได้ขยายเข้าไป
 ในมณฑลกวางตุ้งตอนกลางต่อไป

นาย ชิวเฉา (2004: 40) กล่าวว่า ฉินเซียง (ซิงฉิน) ฮวาถู่ 秦腔(西秦)
 花鼓 จาก หูหนาน 湖南ถ่ายทอดเข้าไปที่ กวางตุ้งตอนเหนือโดยผ่านอำเภอ หุ้ยหยาง 惠阳 ไห่เฟิง ลู่
 เฟิงและอำเภอต่างๆ ในช่วงเวลาราชวงศ์หมิง (ค.ศ.1368-1644) ตอนปลาย

ถึงแม้จะมีข้อคิดเห็นแตกต่างกันมากในการถ่ายทอดจั๋ว ฉินเซียง เข้า
 มาสู่เขต แยกต่าง แต่ก็แสดงให้เห็นว่า ฉินเซียง กลายมาเป็นจั๋วซิงฉินปรากฏอยู่ในดินแดนเขต
 ติดต่อกันของมณฑลทั้ง 2 นี้ (หมิ่นหนาน 闽南 กับ แยกต่าง 粤东) มาในช่วงเวลาเดียวกับสมัยอยุธยา
 ตอนปลาย และเมื่อมีคนจีนจากดินแดนเขตนี้อเข้ามาในเมืองไทย คณะจั๋วจากเขตนี้อได้เข้ามาพร้อมกับ
 พวกพ่อค้าเพื่อเข้ามาแสดงให้ความบันเทิงแก่คนจีนในเมืองไทยและภูมิภาคแถบนี้ โดยเฉพาะจั๋ว ซิง
 ฉิน ได้เข้ามาที่เมืองไทยตามคำกล่าวของพระสันตปาปาอัครราชทูต (2467: 271) ที่ว่า “จั๋วที่เข้ามาเล่นเป็น
 ครั้งแรกในเมืองไทยนั้นเป็นจั๋วฉินฉิน หรือ ซิงฉินครั้งต่อมอลันฉินกลายเป็นจั๋วกัง” พบว่าจั๋วฉินฉิน
 ก็คือ ล้วนฉินฉิน 乱弹戏 และซิงฉินก็คือ ซิงฉินฉิน 西秦戏 ส่วน ไ่วเจียง 外江 คือ จั๋วกังในภาษาจีน
 แต่จั๋วและเข้ามาหลังจั๋วซิงฉิน เนื่องจากไม่ปรากฏบันทึกรายละเอียดทางดนตรีในจั๋วซิงฉินในประเทศ
 ไทยสมัยนั้น แต่จากเอกสารของจีนทำให้ทราบลักษณะเทียบเคียงได้ว่าจั๋วซิงฉินและดนตรีในจั๋วที่เข้า
 แสดงในเมืองไทยมีลักษณะเป็นเช่นไร ดังนี้

(2) ดนตรี จั๋วซิงฉิน

ผลจากการแพร่กระจายการค้าระหว่างมณฑลส่วนซิงกับมณฑล
 กวางตุ้งที่เป็นศูนย์กลางการค้าในสมัยราชวงศ์หมิง หรือจากการโยกย้ายของขุนนางข้าราชการจีน ได้
 ทำให้จั๋ว ฉินเซียง 秦腔 ของมณฑลส่วนซิง ถ่ายทอดเข้าสู่เขตกวางตุ้งตะวันออกในช่วงเวลาสมัย วาน
 ลี่ 万历 (ค.ศ.1573-1620) * ต่อมาประมาณปลายสมัยราชวงศ์หมิงต่อราชวงศ์ชิงหรือประมาณค.ศ.
 1644 ซิงฉินฉิน 西秦戏หรือจั๋วซิงฉิน ได้ก่อรูปขึ้นมา

ดนตรีจั๋วซิงฉิน เป็นดนตรีในระบบเสียง (เซียงเซียง) ปางจื่อ 梆子

* เป็นยุคสำคัญของจั๋ว กล่าวคือศิลปะจั๋วจากทางใต้แพร่ไปทางเหนือหรือจากพื้นที่บ้านสู่ราชสำนัก
 (ไต้, 2001: 49)

และ เพลงสำเนียง (เซียงเตี้ยว) เอ้อหวง 二黄 กล่าวคือ

ระบบเสียง (เซียงเซียง) ปางจือ 梆子 ใกล้เคียงกับ ซุยเซียง吹腔 ของ
จิว ซูจู้** 徽剧 เพลงสำเนียง (เซียงเตี้ยว) ได้แก่

1. ซินเจิ้งเสียน 西秦正线 มี เจิ้งเสียน正线 เป็นเซียงเตี้ยวสำคัญ
เดิมของจิวซิน

2. ซิผิ西皮และ เอ้อหวง 二黄 เป็น เซียงเตี้ยว ที่รับเอามาจาก จิวฮั่น
(ฮั่นจิว 汉剧) และจิวกวางตุ้ง (แหว่จิว 粤剧) โดยเฉพาะ เอ้อหวง 二黄 เป็นท่วงทำนองฮั่นของ ฉิน
เซียง 秦腔แห่งมณฑลส่านซี

นอกจากนี้ยังรวมถึง เสี่ยวเตี้ยว 小调 และคุนลวี่อยู่ด้วยส่วนหนึ่ง
เรเปอร์ทัวร์ของจิวซินมีมากถึงพันกว่าชิ้นแบ่งเป็น 2 ประเภท
ใหญ่ ๆ ได้แก่จิวหนุ่น และจิวฉู บทบาทในการแสดงมีครบครัน ใช้พลังการแสดงของนักแสดงอย่าง
เต็มที่ ดนตรีไพเราะงดงามและสามารถเน้นอารมณ์ต่างๆ ของนักแสดง มีดนตรีขับร้อง (เซียงเซียง) 30
กว่าชนิดที่มีการเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็วและมีผลกระทบต่อจิวกวางตุ้ง (แหว่จิว 粤剧) และจิวไฉ่เจียง
บทบาทตัวแสดงมีวิธีการขับร้องไม่เหมือนกัน การขับร้องและการสนทนาใช้ภาษากลาง (ภาษา
ทางการ) นักแสดงผู้ชายใช้เสียงจริงขับร้องส่วนนักแสดงผู้หญิงใช้เสียงแสร์ (falsetto)

เครื่องดนตรีของจิวซิน มีเครื่องสาย ได้แก่ โกวเสียน头弦 (ขอนำ)
ซานเสียน 三弦 (พิณ 3 สาย) และแหว่ฉิน月琴 (พิณพระจันทร์) เป็นต้น ในจิว เจิ้งเสียน (แบบข้อ 1)
ขอนำคือ เกาซู่เสียน 高竖弦 กำหนดให้สายในกับสายนอกเป็น ซอล-เร แล้วปรับสายขอให้ได้
บันไดเสียง key Bb ในจิว เอ้อหวง (แบบข้อ 2) ขอนำคือ ไ่อ่ซู่เสียน矮竖弦 กำหนดให้สายในกับ
สายนอกเป็น ซอล-เร เช่นเดียวกันแต่ปรับสายขอให้ได้บันไดเสียง key D หรือใช้ขลุ่ย ตี้จือ แทนได้
สำหรับจิว ซิผิ (แบบข้อ 2) ขอนำ คือ ไ่อ่ซู่เสียน矮竖弦 กำหนดให้สายในกับสายนอกเป็น ลา-มี
แล้วปรับสายขอให้ได้บันไดเสียง key D หรือใช้ปี่ ไทว่ก่วน喉管 (ปี่กวางตุ้งชนิดหนึ่ง) แทนได้

นอกจากนี้ยังมีปี่ขอนา (ส่วนนำ 唢呐) ทั้งเล็กและใหญ่ เครื่องดนตรี
ประเภทเครื่องตีได้แก่ เกราะปาน板 กลองใหญ่ กลอง คุ้โถว 鼓头 ฉ้องใหญ่ ฉาบเล็ก และฉาบใหญ่
 เป็นต้น

จิวซิน เป็นจิวประเภทหนึ่งของ ส่วนฉันฉี่ 乱弹戏หรือ จิวฉวน
ฉัน (จิวท้องถิ่นทั่วไป) สืบเนื่องมาจากในช่วงกลางสมัยราชวงศ์ชิง (ค.ศ. 1644 - 1767) เกิดมีการแบ่ง
ประเภทจิวออกเป็น 2 ประเภทได้แก่ 1. จิวคุนลวี่ 昆曲ซึ่งมีฐานะเป็น หย่าปู้ 雅部 (ภาคคลาสสิก)
อยู่ในฐานะสูงส่ง เป็นศิลปะชั้นสูง 2. จิวท้องถิ่นต่าง ๆ (ตี้ฟางฉี่ฉวี่ 地方戏曲) ที่อยู่ในฐานะต่ำกว่า
เรียกว่าเป็น ฮวาปู้ฉวนฉัน 花部乱弹 หรือฮวาปู้ 花部 (ภาคดอกไม้หรือภาคสีสัน) หรือ ส่วนฉัน

乱弹 (เรื่องเดียวกัน., 167)

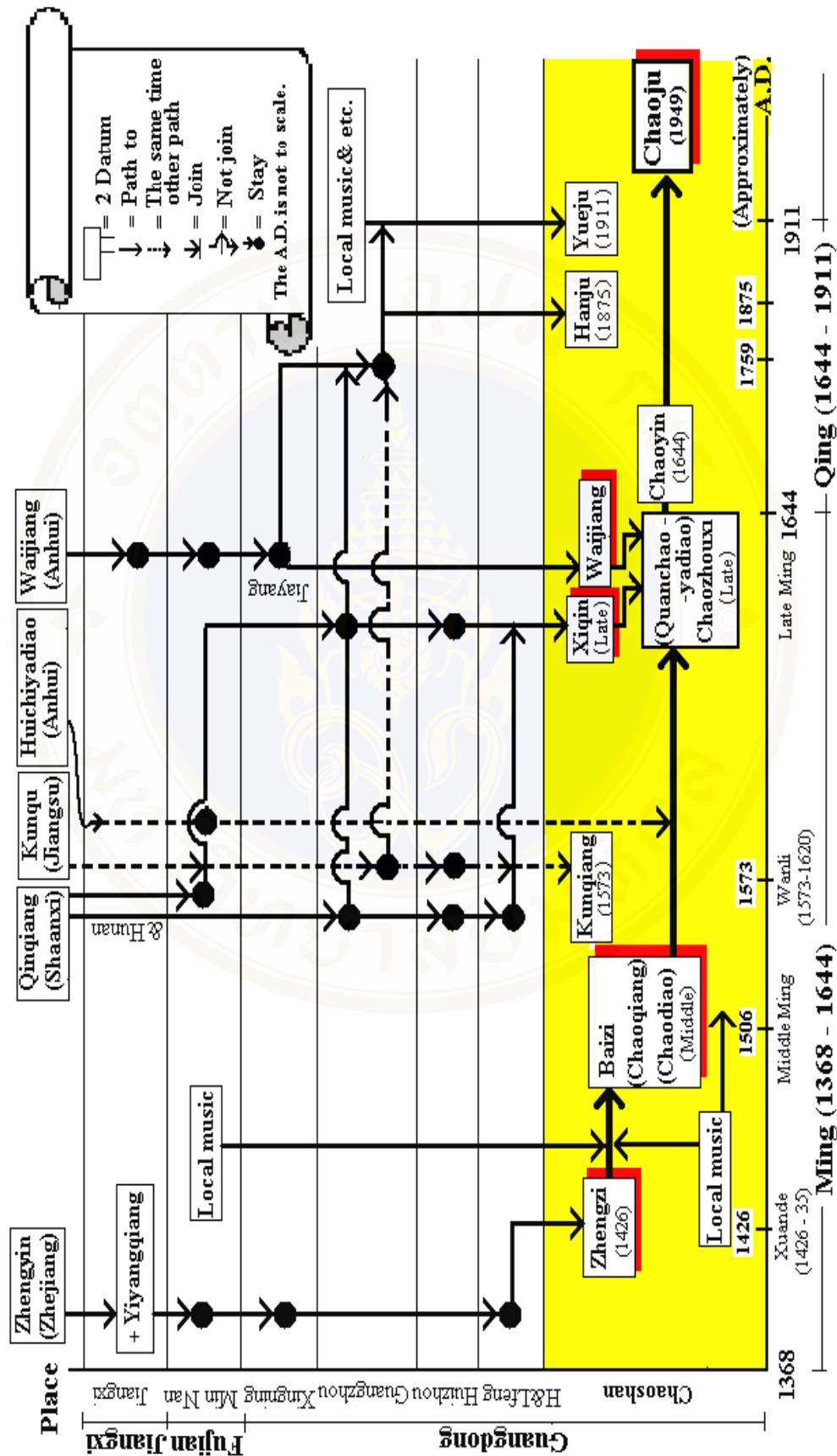
หยาปู้ มี เซิงเซียง (ระบบเสียง) เป็น คุณซานเซียง 昆山腔 ในขณะที่ ฮวาปู้ มี เซิงเซียง (ระบบเสียง) กับ เซียงเตี้ยว (เพลงสำเนียง) ที่เป็นของจิวท้องถิ่นต่าง ๆ กล่าวคือ เซิงเซียง ได้แก่ ฉินเซียง 秦腔 (ฉินิน 西秦) จิงเซียง 京腔 อี้หยางเซียง 弋阳腔 ปางจื่อเซียง 梆子腔 ผีหวงเซียง 皮簧腔 หลอหลอเซียง 罗罗腔

ในส่วน เซียงเตี้ยว ได้แก่ เอ้อหวงเตี้ยว 二簧调 และ เอ้อฝ่าน 二凡 กับ “357” ของมณฑลเจ้อเจียง เป็นต้น เซิงเซียง กับ เซียงเตี้ยว ของจิวท้องถิ่นต่างๆ เหล่านี้รวมเรียกรวมกันว่า ล่วนถัน 乱弹 (ถัน และ ถัง, 1990: 488) และจิวประเภทที่ใช้ เซิงเซียง กับ เซียงเตี้ยว เหล่านี้จึงเรียกว่าจิว ล่วนถัน

อย่างไรก็ตาม ในสมัยอยุธยาตอนปลายคนไทยเรียกละครจีนนี้ว่า อิว หรือ หัง และจิวในตอนหลัง ส่วนในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คนไทยเรียกจิวปักกิ่ง 京剧และจิว ผิงจิว 平剧 ว่า “หนั่ง” * (นั่ง 弄) หรือจิวซีฉิน (ชีว, 2004: 262)

(3) ดนตรีจิวแต้จิว

จิวแต้จิว หรือ ฉาจิว 潮剧 เป็นชื่อเรียกในสมัยปัจจุบัน พบว่าจิวแต้จิวเป็นจิวที่มีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยต้นราชวงศ์หมิง (ค.ศ. 1368-1644) แต่ละช่วงเวลามีชื่อเรียกแตกต่างกันไป พบรายละเอียดที่ได้จากการศึกษาสรุปตามแผนผังที่ 4.2 ดังต่อไปนี้



แผนผังที่ 4.2 แสดงวิวัฒนาการของจ๊วงเต๋ิว (chaoju) โดยสังเขป (เน้นจ๊วง 4 ชนิด ที่ให้พื้นฐานแก่จ๊วงเต๋ิว ได้แก่ จ๊วงเจี๋ยจือ จ๊วงป๋อซื่อ จ๊วงฉีฉิน และจ๊วงไ่ว่เจียง)
(ที่มา: ผู้วิจัยประมวลมาจากเอกสารและตำราต่าง ๆ)

จากแผนผังที่ 4.2 อี๋หยางเซียง กับ จี๊ไต้ (จี๊เจ็งอิน ใช้ภาษากลาง ร้องกับแสดง) สมัยราชวงศ์หยวน และ หมิงได้แพร่กระจายโดยกองทหารมาอยู่ที่อำเภอ ไ้เฟิง 海丰 และ ลู่เฟิง 路丰 (H & L feng) ก่อนตกทอดมาที่เขต เจาซาน 潮山 (แต่จี๊กับซัวเถา) ศิลปินที่นี่ใช้ภาษาท้องถิ่นแต่จี๊ร้องกับแสดงแทนภาษากลาง ดังนั้นสำเนียงกับการออกเสียงที่เปลี่ยนไปทำให้เพลงเดิมนั้นเปลี่ยนแปลงไป ในขณะเดียวกันดนตรีพื้นเมืองท้องถิ่น เจาซาน กับ หมิ่นหนาน (มณฑลฮกเกี้ยนตอนใต้) ได้เข้ามาผสมผสานจนก่อให้เกิดเป็น เซ็งเซียง (ระบบเสียง) ขึ้นมาใหม่ คือ เจาเซียง 潮腔 (เจาเตี้ยว 潮调 หรือ จี๊ไ้จี๊ 白字戏)

จากสมัย ว่างลี่ 万历 (ค.ศ.1573-1620) เป็นต้นมา จี๊ฉินเซียง ถ่ายทอดมาจากมณฑลฮกเกี้ยนมี 2 แบบที่สำคัญ ได้แก่ 1. จี๊ฉินเซียงถ่ายทอดผ่านเลขฮกเกี้ยนไปกวางตุ้งพัฒนาเป็นจี๊ฉินที่เจาซาน 2. จี๊ฉินเซียงถ่ายทอดอยู่ที่ฮกเกี้ยนแล้วพัฒนาเป็นจี๊ฉินก่อนถ่ายทอดเข้าไปที่กวางตุ้งและ เจาซาน และหลังจากสมัยว่างลี่ 万历เขต ชิงหยาง 青阳 มณฑลอานฮุย 安徽 ได้พัฒนา สุนอีย่าเตี้ยว 徽池雅调 แล้วถ่ายทอดไปที่เขต หมิ่นหนาน และ เจาซาน รับไว้โดย เจาเซียง 潮腔 กับ ฉวนเซียง 泉腔 เกิดเป็น ฉวนเจาเตี้ยว 泉潮雅调 หรือ จี๊เจาโจวซี 潮州戏 โดยมีจี๊ฉินที่ถ่ายทอดมามณฑลฮกเกี้ยนและจี๊ไ้เจียงจากมณฑลอานฮุยได้แพร่กระจายเข้ามาผสมผสาน แสดงให้เห็นว่าจี๊ไ้เตี้ยวเป็นรูปเป็นร่างขึ้นมาแล้วในช่วงปลายราชวงศ์หมิงต่อชิง (ค.ศ. 1644) หลังจากปี ค.ศ. 1644 เป็นต้นมาเรียก จี๊ เจาอินจี๊ 潮音剧 และในที่สุดจี๊ไ้เตี้ยวยุคหลังแตกต่างไปจากจี๊ไ้เตี้ยวยุคแรกอย่างชัดเจน ในปีค.ศ. 1949 ได้เรียกเป็นชื่อใหม่ว่า เจาจี๊ 潮剧หรือจี๊ไ้เตี้ยว

นาย ไ้โป้เจียง (2001: 72) ให้คำอธิบายว่า “ดนตรีและ ช่างเซียงของจี๊เจาโจวซี เป็น เซ็งเซียง 2 ชนิด ผสมผสานกัน คือ ฉวนเซียง 泉腔 และเจาเซียง 潮腔 และได้รับผลจาก อี๋หยาง คุนซาน และ สุนอีย่าเตี้ยว 徽池雅调 (จี๊เจ็งจี๊) มีรูปแบบดนตรีและ ช่างเซียง เป็นการเชื่อมโยง จี๊ไ้ไ้เข้าไว้ด้วยกัน ใช้คน 2 - 3 คนร้อง หรือร่วมร้องตามแบบ ปางเซียง 帮腔 มีลักษณะพิเศษเฉพาะคือ เพลงมีความนุ่มนวล มีสำเนียงฮกเกี้ยนและกวางตุ้งอยู่ เท่าๆ กัน ผสมผสานไปกับวงมโหรี ประเภท ซื่อจู 丝竹กับเสียงท้องถิ่นได้”

พบการเรียกชื่อจี๊ไ้เตี้ยวในสมัยต่างๆ โดยเริ่มต้นจาก ไ้จี๊ซี (จี๊ไ้จี๊) เมื่อถึงช่วงกลางราชวงศ์หมิง (ช่วงปี ค.ศ.1506) เรียกว่าจี๊ เจาเตี้ยว และ เจาเซียง เป็นจี๊แม่แบบพื้นฐานที่มีอยู่ในจี๊ท้องถิ่นชนิดอื่นๆ เช่น จี๊ กว่างฝูซี 广府戏และจี๊ ถู่ซี 土戏 ต่อมาในช่วงปลายราชวงศ์หมิงต่อต้นราชวงศ์ชิง (ช่วงปี ค.ศ.1644) มีชื่อเรียก 2 อย่าง ได้แก่ ฉวนเจาเตี้ยว 泉潮雅调 และเจาโจวซี 潮州戏 ในสมัยราชวงศ์ชิงเป็นต้นมา (ค.ศ. 1644) เรียก เจาอินจี๊ 潮音剧 (เจาอินซี 潮音戏) ชื่อต่าง ๆ ดังกล่าวนี้นั้นในหมู่ประชาชนจีนทั่วไปกลับนิยมรวมเรียกว่า

ไปจื้อซี 白字戏 (จิวไปจื้อ) (จิ๋ว, 2004: 52) ต่อมาได้มีการพัฒนามาจนกระทั่งหลังจากปี ค.ศ.1949 เป็นต้นมาเรียกว่า เฉวจิว 潮剧 (จิวแต้จิว) นอกจากใช้เป็นชื่อรวม (central) ของจิ๋วชนิดนี้แล้ว (เรื่องเดียวกัน) ยังแสดงความหมายว่ามีความแตกต่างไปจากจิวไปจื้อ แบบเดิม

จากแผนผังที่ 4.2 ข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ในประเทศจีนสมัยปลายราชวงศ์หมิงต่อราชวงศ์ชิง (ค.ศ. 1644) (ตรงกับช่วงต้นสมัยอยุธยาตอนปลาย) เขต หมิ่นหนานกับแคว้นต่ง มีจิ๋วซีฉิน เริ่มก่อตัวในสมัยนี้และจิวไ่ว่เจียง (จิวกั๋ง: ตจ.) ถ่ายทอด แพร่กระจายเข้ามาจากมณฑล อันฮุย จิ๋วซีฉินกับจิวไ่ว่เจียงรวมทั้งจิ๋วท้องถิ่นอื่น ๆ ในเขตนี้ได้เดินทางออกจากจีนมาแสดงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวมทั้งประเทศไทยเนื่องจากปัจจัยการเคลื่อนย้ายต่างๆ โดยเฉพาะจิ๋วซีฉิน จากสกเกี้ยนกับแต้จิ๋วเป็นจิ๋วชนิดเดียวกัน อยู่ในช่วงเวลาและเขตเดียวกัน และเป็นจิ๋วชนิดมีหลักฐานการเคลื่อนย้ายเข้ามาในไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจึงมีความโดดเด่นมากและอยู่ในฐานะเป็นตัวแทนจิ๋วทั้งหมดในสายตาของคนไทย ทำให้คนตรังจิ๋วซีฉิน (จิวลั่นถัน) เป็นตัวแทนคนตรังจีนในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน แม้ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจิ๋วปักกิ่งหรือจิวหลวง คนไทยยังเรียกว่าไซฉิน (ซีฉิน) (กวน, 2004: 262)

นอกจากมีการแสดงจิวแล้ว ในสมัยอยุธยาตอนปลายมีการแสดงหุ่นจีนที่เป็นการแสดงหุ่นของราษฎร(ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์, 2550: 17) อยู่ด้วย แต่ไม่ปรากฏหลักฐานบันทึกการแสดงและประเภทของหุ่นจีนเอาไว้ ปรากฏชัดเจนและมีบันทึกหลักฐานในสมัยกรุงธนบุรี

ดังกล่าวมาข้างต้นตอบคำถามได้ว่าการเคลื่อนย้ายเข้ามาของดนตรีจีนแท้ในสมัยอยุธยาตอนปลาย มีรูปแบบการแสดงดนตรีปรากฏอยู่ในการแสดงจิวเป็นส่วนใหญ่

จุดหมายปลายทางของชาวสกเกี้ยนรุ่นแรกเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในภาคกลางที่บางกอกและที่พระนครศรีอยุธยาในย่านชาวจีนเป็นสำคัญ ในหัวเมืองภาคใต้ของไทยและภาคตะวันออก ไม่นิยมกระจายไปทางภาคเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือ ชาวจีนสกเกี้ยนเป็นชาวจีนที่มีบทบาทในราชสำนักและทางการค้าของไทย ส่วนชาวจีนแต้จิ๋วมีจำนวนน้อยกว่า พักอยู่ทางใต้พระนครแถบวัดพนัญเชิงและกระจายอยู่ตามหัวเมืองด้านตะวันออกโดยเฉพาะจังหวัดจันทบุรี

คนจีนกับคณะจิวจากเขตมณฑลสกเกี้ยนตอนใต้หรือ หมิ่นหนานและมณฑลกว๋างตุ้งตะวันออกเฉียงใต้หรือ แคว้นต่ง ส่วนใหญ่เดินทางออกมามากในช่วงเวลาที่ทางการจีนสั่งห้ามเล่นจิว และประจวบเหมาะกับการอพยพของประชากรจีนมาหนานไห่ (ทะเลใต้) เพื่อหนีความทุกข์ยาก ภัยสงครามในจีนที่กำลังทวีความรุนแรง คนจีนกับคณะจิวอาศัยเส้นทางเรือสำเภาจากเมืองท่า ฉวนโจว จางโจวและเอ๋เหมิงมณฑลสกเกี้ยน เมืองท่าจางหลิน กวางเจา และเมืองท่า ไห่โจว ของ

เกาะไหหลำ แล่นเข้ามาที่อ่าวไทยส่วนหนึ่งและมีบางส่วนแยกออกไปประเทศเพื่อนบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พ่อค้าชาวจีนในแถบนี้ได้นำคณะจิวที่เดินทางออกมาจากจีนเข้ามาทำการแสดงอยู่ตาม ชุมชนชาวจีนต่างๆ ในดินแดนแถบนี้

คณะจิวที่เข้ามาในไทยได้ออกแสดงเพื่อให้ความบันเทิงแก่คนจีนคนไทยและชาวต่างประเทศในงานเลี้ยง งานฉลองเทศกาลประจำปี และกิจกรรมทางศาสนาของชาวจีนอพยพที่เข้ามาลงปักหลักฐาน โดยชาวจีนสกเกี้ยนตั้งหลักแหล่งหรือมีกิจกรรมอยู่ในแถบที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาในภาคกลางและที่ภาคใต้เป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะกรุงศรีอยุธยาเป็นหลักฐานบันทึกการแสดงจิวของบาดหลวง เดอซัวลี กับราชทูต ลาเลูแบร์ ที่ซึ่งนายโจวหนิง ชีวว่าเป็นจิวสกเกี้ยนกับจิวแต้จิว และจากการศึกษาพบว่าดนตรีในจิวซีฉิน (ลั่นถัน) ได้ถ่ายทอดมาอยู่ในเขตหมิ่นหนาน ตั้งแต่ต้นสมัยอยุธยาตอนปลาย ชาวจีนสกเกี้ยนจากเขตนี้ได้อพยพมาอยู่ประเทศไทยจำนวนมากและอยู่มานานแล้ว มีคณะจิวจากเขต หมิ่นหนาน และ แย่วตง เดินทางมากับพ่อค้าเข้ามาแสดงให้กับคนจีนในประเทศไทยและภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้ดูชมในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยเฉพาะจิวซีฉินหรือจิวลั่นถัน มีความโดดเด่นมากกว่าเพราะมีชาวจีนสกเกี้ยนและชาวจีนแต้จิวอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากและอยู่มานาน

ดนตรีจีนยังมีการแสดงจิวหุ่นจีนในไทย แต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายไม่ปรากฏบันทึกและหลักฐาน ต่อมาเมื่อคราวเสียกรุงครั้งที่ 2 โรงจิวคนและหุ่นก็แตกแยกย้ายกันไปด้วยการแสดงอื่นๆ ของไทย ส่งผลให้ดนตรีจีนได้รับผลเช่นเดียวกัน

4.3.2 การเคลื่อนย้ายเข้ามาของดนตรีจีนแท้ในสมัยกรุงธนบุรี

ชาวจีนแต้จิวเป็นกลุ่มภาษาหนึ่งที่ได้อพยพเข้ามาในประเทศไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาและมีบางส่วนได้เข้ามาแล้ว มีบันทึกว่าชาวจีนแต้จิว 2 คนแรกที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในไทยมีชื่อนาย หลิน เต้าเจียน ชาว อำเภอสู้ใต้:ดจ. 惠来ตำบลเงินผิง ปี ค.ศ. 1557 เป็นหัวหน้าเดินเรือคุมลูกน้องล่องเรือมาอยู่ที่ปัตตานี และสร้างปืนใหญ่ 2 กระบอกให้เป็นฐานอำนาจ แต่ต้องเสียชีวิตเนื่องจากปืนใหญ่กระบอกหนึ่งในสองนั้นระเบิดใส่ (วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2532: 49) อีกคนได้แก่นาย หลี่ซ่งซิง เป็นผู้ก่อตั้งร้านขายยาจีนเก่าแก่ที่สุดของไทย (แต่ไม่ระบุเวลา) ชื่อร้านสี่เทียนสุดตั้ง:ดจ. ตั้งอยู่หลังศาลเจ้า มาเก็ง:ดจ. ในกรุงเทพฯ และขายยาบริการไปฝั่งธนบุรี ตั้งร้านขายยาชื่อ เทียงสูงลักกี:ดจ. ซึ่งยังคงอยู่มาจนถึงปัจจุบัน ในเอกสารจีน ชิงสื่อเกา ในบทความ เสียนหลอ (สยาม) กล่าวว่าเขาส่งยาจีนสำคัญกว่า 10 ชนิด ถวายแก่องค์จักรพรรดิฉิน ได้แก่ ไม้กฤษณา พิมเสน นอแรด มูลปลาวาฬ ฯลฯ (อคุลย์ รัตนมันเกษม, 2551: 10 2)

ในช่วงเวลานั้นมีชาวจีนแต้จิ๋วแอบลักลอบออกมาจากจีนอยู่เรื่อย ๆ จนถึงปีค.ศ. 1746 รัชสมัย เฉียนหลง ได้ทรงอนุญาตให้ชาวจีนออกไปเก็บเกี่ยวค้าขายนอกแผ่นดินจีนได้ทำให้มีชาวจีนแต้จิ๋วเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองไทยมากขึ้น และในกลุ่มชาวจีนแต้จิ๋วที่อพยพเข้ามาในสมัยอยุธยาตอนปลายสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ค.ศ. 1733 - 1758) มีนายแต้ยัง* (ตจ.) (เจิ้งยง 郑鏞) เข้ามาตั้งหลักแหล่งได้เป็นนายอากรบ่อนเบี้ยมีบรรดาศักดิ์เป็นขุนพัฒและแต่งงานกับหญิงไทยชื่อนกเอี้ยงให้กำเนิดบุตรชายคือ สิ้น** หรือ แต้สิน (เจิ้งซัน 郑信) เมื่อเติบโตได้เป็นพระยาตากสินนำชาวไทยกอบกู้เอกราชจากพม่าและรวมชาวไทยเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ต่อมาปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระเจ้าแผ่นดิน ทรงพระนามว่า “สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 4” แต่คนทั่วไปเรียกว่า “พระเจ้ากรุงธนบุรี หรือสมเด็จพระเจ้าตากสิน” เมื่อค.ศ. 1767 พระชนมายุ 34 พรรษา (สุทธิ ภิบาลแทน และ สุวัฒน์ แก้วสังข์ทอง, 2552: 2-5) และหลังจากนั้นเป็นต้นมามีชาวจีนแต้จิ๋วอพยพเคลื่อนย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยเป็นจำนวนมากเนื่องจากปัจจัยดึงดูด คือ การได้รับสิทธิพิเศษและการสนับสนุนจากสมเด็จพระเจ้าตากสิน (โดยเฉพาะพ่อค้าแต้จิ๋วได้รับการต้อนรับอย่างดีมีบทบาทมากกว่าพ่อค้าชาวฮกเกี้ยนที่ได้ไปมีบทบาทในทางภาคใต้แทน) และการพัฒนาการทางการค้าข้าวในปลายสมัยอยุธยา ในขณะเดียวกันปัจจัยผลักดันคือเกิดความแร้นแค้นอันเป็นปัญหาสำคัญที่สุดของชาวแต้จิ๋ว (สุรางค์ จันทวานิช, 2534: 90) ประกอบกับในปีที่ 18 ของพระเจ้าเฉียนหลง (ค.ศ. 1754) แก้ไขกฎข้อบังคับให้ “คนที่ออกไปค้าขายยังโพ้นทะเลไม่ว่านานเท่าไร อนุญาตให้คืนสัญชาติได้” ทำให้มีจำนวนคนจีนอพยพเพิ่มมากขึ้น (ด้วน ลีเซิง, 2529: 170)

ผลจากการเข้ามาของชาวจีนครั้งใหญ่โดยเฉพาะชาวแต้จิ๋วและชาวจีนอื่น ๆ ปรากฏให้เห็นได้ส่วนหนึ่งจากดนตรีและการแสดงของชาวจีนในประเทศไทยตลอดเวลาที่ผ่านมา มีหลักฐานบันทึกกิจกรรมดนตรี การแสดงและผลจากการเปลี่ยนแปลงสามารถเห็นได้ในปัจจุบัน

จากการศึกษาพบว่าสมัยกรุงธนบุรี (ค.ศ. 1767 - 1782) มีพระมหากษัตริย์อยู่พระองค์เดียวคือ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช พระองค์ทรงสถาปนากรุงธนบุรีเป็นราชธานีและเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเมื่อ ค.ศ. 1767 ทรงแก้ไขปัญหาสภาพเศรษฐกิจของชาติที่ตกอยู่ในสภาพทรุดโทรม ราษฎรส่วนมากยากจนอันเนื่องมาจากภัยสงครามและการเกษตรกรรมที่ไม่ได้ผล ทำให้ราชสำนักต้องหารายได้จากการค้ากับต่างประเทศโดยเฉพาะจากจีนมาเป็นแหล่ง

* หรือนายยัง แซ่แต้ เป็นชาวกวางตุ้งอยู่ที่ตำบล หัวฟู่ อำเภอเจียงไห่ เมืองแต้จิ๋ว เข้ามาตั้งถิ่นฐานแถวคลองสวนพลูข้างวัด พนัญเชิง แหล่งอาศัยชาวจีนแต้จิ๋วในกรุงศรีอยุธยา ดังนั้น ในพงสาวดารอาจให้ข้อมูลต่างออกไปว่า สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชมีเชื้อสายจีนกวางตุ้ง (ศุภวรรณ ชวรัตน์วงศ์, 2540: 78-79)

** ตั้งให้โดยพระยาจักรี แต่ชื่อ เจิ้งเจา 郑昭 นั้นบิดาตั้งให้ (เหล่าตั้ง, 2551: 42)

รายได้ของราชสำนัก พระองค์ทรงส่งเสริมและชักชวนชาวจีน โดยเฉพาะชาวจีนแต้จิ๋วได้รับความไว้วางใจและการสนับสนุนจากนโยบายของพระองค์ให้เข้ามาค้าขายจนมีฐานะรวมทั้งได้รับการเอาใจใส่เป็นพิเศษให้เข้ามารับราชการในกรมกองต่างๆ จนมีบทบาทในหน่วยงานที่เกี่ยวกับการค้ากับต่างประเทศของไทย ชาวจีนแต้จิ๋วเหล่านี้ในสมัยพระองค์ เรียกกันว่า “จีนหลวง” (royal chinese) ก่อเกิดเป็นปัจจัยดึงดูดชาวจีนแต้จิ๋วให้เข้ามาสู่ประเทศไทย เกิดมีชุมชนชาวจีนแต้จิ๋วอยู่จำนวนมาก ถือเป็นกลุ่มชาวจีนกลุ่มใหญ่ที่สุดที่เดินทางเข้ามาในสมัยนั้นและเริ่มมีบทบาทขึ้นมาในประเทศไทย (ศุภวรรณ ขวรัตนวงศ์, 2540: 73) เป็นผลให้กิจกรรมและดนตรีของชาวจีนแต้จิ๋วปรากฏเด่นชัดขึ้นมา พบรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.3.2.1 การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนแต้จิ๋วสมัยกรุงธนบุรี

ในสมัยราชวงศ์หมิงและชิงเมืองแต้จิ๋ว 潮州มี 11 อำเภอ ต่อมาในสมัยรัชกาลเฉียน หลง ปี ค.ศ. 1738 เรือขมา (ตรงกับสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ) มีการแยก/รวมส่วนกลายเป็น 9 อำเภอ ได้แก่ (ภาษาแต้จิ๋ว) 1. เตี้ยอ้ง 潮安 2. สงสูง 丰顺 3. เตี้ยเอียง 潮阳 4. เก็กเอียง 揭阳 5. เหี้ยวเพ้ง 饶平 6. หุ้ยไ้惠来 7. ตั่วโปว 大埔 8. เท่งไฮ้ 澄海 9. โผวเล้ง 普宁 ในปัจจุบันตั้งแต่ปี ค.ศ. 1991 เดือน 12 เมืองแต้จิ๋วมีสถานะทางกายภาพเล็กลงกว่าแต่ก่อน แต่ยังเป็นเขตปกครองระดับ ซื่อ 市 (เมือง) ปกครองดูแล เตี้ยอ้ง เหี้ยวเพ้ง และเขตปกครอง เซียงเกีย 湘桥 (เหล่านี้อยู่, 2551: 1-2)

ในสมัยที่สมเด็จพระเจ้าตากสินทรงนำกำลังทหารถอยไปยังฝั่งทะเลตะวันออกเพื่อทำการกอบกู้เอกราชของชาติโดยใช้เมืองจันทบุรีเป็นฐานที่มั่น “ชุมชนพระยาตาก” มีอาณาเขตบริเวณหัวเมืองทางชายฝั่งทะเลด้านตะวันออกตั้งแต่กัมพูชามาจนถึงชลบุรี ในเวลานั้นเมืองจันทบุรีมีพ่อค้าชาวแต้จิ๋วอยู่เป็นจำนวนมาก เพราะว่าเรือหัวแดง* หรือ อั้งเถ่ากุน:ตจ. (红头船) ของพ่อค้าชาวแต้จิ๋วที่มาจาก จางหลิน ต้องมาแวะจันทบุรีก่อนเป็นจุดแรก

ชาวจีนแต้จิ๋วที่อพยพเข้าสู่กรุงธนบุรีโดยตรงมีอยู่เป็นจำนวนมากเช่นกัน เพราะ กรุงธนบุรีเป็นจุดหมายปลายทางของเส้นทางเดินเรือขนาดใหญ่ในสมัยนั้นมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ในสมัยกรุงธนบุรีบริเวณที่ตั้งหลักแหล่งขนาดใหญ่และตลาดของชาวจีนมีศูนย์กลางอยู่ที่หมายเลข 6 (รูปที่ 4.12) คือท่าเตียน (สถานที่ตั้งพระบรมมหาราชวังในปัจจุบัน) ตั้งอยู่ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยาที่ตัดผ่านกลางเมือง สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงย้ายราชสำนักจากอยุธยามาตั้งเมืองหลวงอยู่ที่กรุงธนบุรี คลองบางกอกใหญ่กลายมาเป็นชุมชนของข้าหลวง

* การทาสีเรือลำเภาสีแดงและสีเขียว เพื่อจำแนกว่าเป็นเรือของชาวแต้จิ๋วหรือฮกเกี้ยน สะดวกต่อการเก็บภาษีและการตรวจค้นทางทะเล (ด้วน ลีเซิง, 2526: 28) ต่อมามีทาสีขาวหมายถึงเรือสำเภาไทยที่ค้าขายกับจีน

ชาวบ้านเรียกติดปากว่าคลองบางข้าหลวงหรือคลองบางหลวง* และทรงโปรดเกล้าให้บรรดาคณจินจากอยุธยาที่เคยช่วยเหลือพระองค์มาตั้งบ้านเรือนอยู่เหนือเขตกะดี่จีน (กุฎีจีน) บริเวณปากคลองบางกอกใหญ่



① พระราชวังกรุงธนบุรี	⑤ นิคมมลายู	△ 8 วัดอมรินทราราม	△ 12 วัดโพธิ์
② วังเจ้านายและลูก	⑥ นิคมจีน	△ 9 วัดระฆัง ฯ	△ 13 วัดสลัก
③ นิเวศสถานเจ้าพระยาจักรี	⑦ นิคมญวน	△ 10 วัดอรุณ ฯ	■ ป้อมปราการ
④ นิคมลาว	* แนวกำแพงกรุงธนบุรี	△ 11 วัดโมฬี ฯ	

รูปที่ 4.12 แผนที่กรุงธนบุรีสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช (ที่มา: สำนักราชเลขาธิการสถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง)

4.3.2.2 การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยกรุงธนบุรี

สมัยกรุงธนบุรีเป็นสมัยแห่งการก่อสร้างประเทศรวบรวมอาณาจักรเป็นสำคัญตลอดระยะเวลา 15 ปี สมเด็จพระเจ้าตากสินทรงมีภาระการศึกษาและทำนุบำรุงบ้านเมือง

* ข้อมูลเพิ่มเติมอ้างว่าชาวจีนแต่จิวหรือจีนหลวงในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบริเวณนี้มาก เป็นสาเหตุให้เรียกว่าคลองบางหลวง (มัลลิกา เรืองระพี, 2518: 16)

มากมายรวมทั้งนาฏศิลป์และการละเล่นสมัยกรุงธนบุรี จากหลักฐานในหนังสือประชุมหม้ายรับสั่ง ภาค 1 สมัยกรุงธนบุรี กล่าวถึงมหรสพต่างๆ พร้อมทั้งอัตราค่าจ้างเอาไว้อย่างชัดเจน ในนั้นมีมหรสพที่เกี่ยวข้องข้องกับจีน (เอนก นาวิกมูล, 2542: 15-17) ได้แก่ จั้ว โรงใหญ่ โรงละ 2 ค่าถึง 2 บาท หนังสือโรงละ 2 บาท โต นางกระปือ จีนเงาะ* ปีกลอง คนเล่นได้คนละ 2 สลึง ที่ซึ่งในการสมโภชพระแก้วมรกต ค.ศ. 1780 มีการละเล่นเหล่านี้ด้วย

4.3.2.3 ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยสมัยกรุงธนบุรี

ดนตรีจีนที่เคลื่อนย้ายเข้ามาประเทศไทยในสมัยกรุงธนบุรีพบว่ามีดังต่อไปนี้

(1) ดนตรีจีนในการแสดงจั้ว

จากการศึกษาพบว่าดนตรีจีนแท้ในประเทศไทยสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีมีปรากฏอยู่ในการแสดงจั้วเป็นสำคัญ เนื่องจากจั้วในสมัยกรุงธนบุรีเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมพบเห็นได้ทั่วไปตัวอย่างหลักฐาน เช่น ในกระบวนแห่อัญเชิญพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร (พระแก้วมรกต) และพระบางจากเวียงจันทน์ลงมาประดิษฐาน ณ กรุงธนบุรี ตามหมายรับสั่งโปรดฯ ให้มีกระบวนแห่ตลอดลำแม่น้ำเจ้าพระยา ในนั้นมีการแสดงโขน ละคร ดนตรี ปี่พาทย์ และมี “...จั้ว ลงสามป้าน (ลำป้าน) พระยาราชเศรษฐีหนึ่ง หลวงรักษาสมบัติหนึ่ง รวมจั้ว 2 ลำ...” ไปร่วมแสดงต้อนรับด้วยหลังจากได้อัญเชิญมาประทับ ณ พลับพลาชั่วคราวแล้ว โปรดฯ ให้มีการแสดงฉลองสมโภชอีกหลายชนิดรวมทั้งจั้วด้วย โดยฝั่งธนบุรีมีจั้ว 1 โรง แต่ฝั่งบางกอกมี 3 โรง เป็นจั้วจีน 2 โรงและจั้วญวน 1 โรง (ชนัย วรรณะลี, 2526: 169)

นอกจากนี้ จั้วยังมีปรากฏในงานสมโภชและงานพระเมรุของพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นสูงและเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ ตัวอย่างเช่น งานพระศพเจ้าจอมมารดาอินใหญ่ (เอนก นาวิกมูล, 2542: 16) พิธีการถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต พิธีถวายพระเพลิงศพของกรมขุนอินทรพิทักษ์ (สยามล เจริญรัตน์, 2544: 65- 66)

เนื่องจากมีชาวจีนแต่จั้วอพยพเข้ามาใหม่เป็นจำนวนมาก คณะจั้วแต่จั้วมากับชาวจีนเหล่านี้หรือพ่อค้าเข้ามาได้ด้วยเช่นกัน ในเวลานั้นจั้วแต่จั้วในจีนมีชื่อเรียกแล้วว่า เจาอินชื่อ潮音戏 และยังมีจั้วพื้นฐานของจั้วแต่จั้วที่ยังดำรงอยู่เดิมในแต่จั้วได้แก่ จั้วเจิ้งจื่อ จั้ว ซิฉิน (ลั่นถัน) จั้วไปจื่อและจั้วไ่วเจียง ตามพัฒนาการที่แสดงในแผนผังที่ 4.2 มีความเป็นไปได้ว่าจั้วเหล่านี้เดินทางเข้ามาเมืองไทยสมัยกรุงธนบุรีได้บ้าง แต่จากหลักฐานที่ปรากฏ (พระสันตดอักษรสาร, 2467: 473 - 474) จั้วเหล่าเจิ้งจื่อ (จั้วเจิ้งจื่อ เก่า) กับจั้วเหล่าไปจื่อ (จั้วไปจื่อ เก่า) ได้เข้ามาใน

* ไม่มีรายละเอียดการแสดงให้ไว้

เมืองไทยในสมัยต้นรัชกาลที่ 4 และ จ้าวไต้จื้อ ชนิดจ้าวเด็กในสมัยรัชกาลที่ 5 ส่วนจ้าวไต้เจียงเริ่มเข้าสู่เขตแดนจ้าวอย่างคึกคักชัดเจนในค.ศ. 1851 (หุย 2010) และเคลื่อนย้ายมาเมืองไทยตามชาวจีนแต่จ้าวและคณะจ้าวได้ตั้งแต่ในปลายสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ในขณะที่จ้าวซีจินได้เข้ามาและแพร่หลายอยู่ในเขต ฉะชาน潮山 (แต่จ้าวกับซัวเถา) เป็นเวลาช่วงเดียวกันกับสมัยอยุธยาตอนปลาย คณะจ้าวซีจินเคลื่อนย้ายตามชาวจีนแต่จ้าวอพยพเข้ามาในไทยได้ แม้จนถึงสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คนไทยเรียกจ้าวจีนว่า ไชจิน (ซีจิน) (กวน, 2004: 262) แสดงถึงความนิยมหรือความเกียจคร้านมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย อนุমানได้ว่าจ้าวเมืองแต่จ้าวที่เข้ามาประเทศไทยสมัยกรุงธนบุรี คือ ชนิดจ้าว ซีจิน เป็นสำคัญ

(2) คนตรึมโหรีจีนและคนตรึมปักทองจีน

“มโหรี” ในประเทศไทยสมัยโบราณเป็นคำเรียกวงบรรเลงทั่วไปต่างจากปัจจุบันที่เป็นชื่อเฉพาะของวงดนตรีไทย เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี (ประสิทธิ์ ถาวร, 2515: 20) ในความหมายวงบรรเลงทั่วไป วงมโหรีในสมัยก่อนนั้นนอกจากมีมโหรีไทยแล้วยังมีวง อื่น ๆ ที่เป็นของชาวต่างชาติอีก เช่น ในสมัยกรุงธนบุรีมีมโหรีแขก ฝรั่งเศส จีน ญวน เขมร เป็นต้น (สังค ภูเขทอง, 2532: 241)

ในประเทศไทยสมัยกรุงธนบุรีพบว่า มีการเรียกดนตรีจีนบรรเลงออกเป็น 2 ประเภทอย่างชัดเจนได้แก่ คนตรึมโหรีจีนดังเห็นได้จากพระราชบัญชาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงกล่าวถึงกระบวนแห่ในคราวงานรับพระแก้วมรกตสมัยกรุงธนบุรี ความว่า (สุรพล วิรุฬักษ์, 2543: 39)

“...ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์ไทยพิณพาทย์รามัญและมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่งเศส มโหรีจีน ญวน เขมร...” และคนตรึมปักทองจีน จากพระราชบัญชาเดียวกัน ความว่า

“...หลวงพิพิชวาทีลงเรือสามป้านลำหนึ่ง ปักทองจีนหลวงไชฎีกาลำหนึ่ง ญวนหลวงเรือญวนลำหนึ่ง หุ่นลาวลงเรือกุหลาบลำหนึ่ง...”

พบว่าคนตรึมโหรีจีนและคนตรึมปักทองจีนในเมืองไทยสมัยกรุงธนบุรี มีลักษณะเป็นเช่นไรนั้นไม่มีข้อมูลรายละเอียดบันทึกไว้ อย่างไรก็ตามคนตรึมจีนที่เล่นนั้นเกิดจากคนจีนอย่างแน่นอน เพราะในสมัยนั้นยังไม่มีบันทึกว่าคนไทยเล่นคนตรึมจีนได้ด้วยตนเอง หรือคนไทยเป็นนักคนตรึมจ้าวแล้วพัฒนาคนตรึมโหรี ปักทองจีนขึ้นมาเอง ดังนั้น คนตรึมโหรีจีนและคนตรึมปักทองจีนในเมืองไทยสมัยนั้นเคลื่อนย้ายมาจากเมืองจีน

เพื่อให้ทราบลักษณะเฉพาะทางดนตรีวิทยาของคนตรึมโหรีจีนและคนตรึมปักทองจีนในเมืองไทย จากการศึกษารูปแบบของจีนเป็นแนวทาง พบว่าคนตรึมโหรีจีนและ

ดนตรีปี่กลองจีนในเมืองจีนมีรูปแบบดนตรีที่เกิดจากการนำดนตรีร้องกับดนตรีร่าระบำต่าง ๆ ของแต่ละยุคที่ตกทอดมาพัฒนาให้กลายเป็นเพลงบรรเลง วงดนตรีพื้นเมืองที่บรรเลงเพลงเหล่านี้มีหลายรูปแบบ ตั้งแต่ราชวงศ์หยวนมาถึงปัจจุบันมีรูปแบบอยู่หลายประเภท เช่น ซื่อจู 丝竹 (ดนตรีไหมไม้ไผ่) เสียนซือ 弦诗 (บทกวีแห่งเครื่องสาย) กู่เยว่ 鼓乐 (ดนตรีกลอง) ชูยต้า 吹打 (ดนตรีเป่าตี) สือฟานหลอ 十番锣鼓 (ดนตรีฆ้องกลอง 10 ชนิด) เป็นต้น (อ้อ, 2000: 130)

วงดนตรีพื้นเมืองบรรเลงทั้งหลายเหล่านี้ แต่ละประเภทมีเครื่องดนตรีแตกต่างกันไป แต่ทั้งหมดสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ (เรื่องเดียวกัน, 131) ได้แก่

1. วงดนตรีประเภท ซื่อจู 丝竹 (ดนตรีไหมไม้ไผ่) วงดนตรีประเภท ซื่อจู ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ใช้สาย (ในสมัยโบราณทำมาจากไหมมาพันเป็นสาย) เล่นโดยการดีด สี ตีบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีทำจากลำไม้ไผ่* เช่น ปี่ ก่วน管 ขลุ่ย แคน และเพิ่มเครื่องดนตรีเคาะตีรูปแบบเล็กจำนวนหนึ่ง เช่น กรับ เกราะไม้ เป็นต้น วงดนตรี ซื่อจู ที่ตกทอดมาในท้องถิ่นต่าง ๆ ยังมีชื่อเรียกเฉพาะอีกมากมายเช่น เสียนสั่ว 弦索 เตียนจิวเสียนซือ 潮剧弦诗 เจียงหนานซื่อจูเยว่ 江南丝竹乐 กว่างตงเสี่ยวจวี 广东小曲 เป็นต้น

จากลักษณะเครื่องดนตรีและการประสมวงดังกล่าว พบว่า ซื่อจู 丝竹 มีลักษณะเป็นดนตรีบรรเลงของราษฎรทั่วไป ใช้เครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า เป็นสำคัญในเมืองไทยสมัยกรุงธนบุรีเรียกว่า วงมโหรีจีน

2. วงดนตรีประเภท ชูยต้า 吹打 (ดนตรีเป่าตี) วงดนตรีประเภท ชูยต้า แบ่งได้เป็น 2 ชนิด คือ โจ้วเยว่ 走乐 (ดนตรีเดิน) หมายถึงการเดินไปบรรเลงไป เหมาะสมกับการบรรเลงในงานสาธารณะที่มีบรรยากาศรื่นเริงคึกคักเสียงดัง มีชีวิตชีวา เครื่องดนตรีสำคัญ ได้แก่ ปี่ ก่วน管 ปี่ ส่วนนำ 唢呐 (ปี่ซอณา) ขลุ่ย แคน กลอง และใช้เครื่องดนตรีโลหะประเภท ฆ้อง ฉาบ เป็นจำนวนมาก อีกชนิดหนึ่งคือ จั่วเยว่ 坐乐 (ดนตรีนั่ง) หมายถึงการนั่งบรรเลง เหมาะสมกับการบรรเลงเพลงประเภท ด้าเถ้า 大套 (เพลงชุดขนาดใหญ่) ที่สามารถปฏิบัติได้อย่างประณีต ใช้เวลาบรรเลงนาน วงดนตรี ชูยต้า ท้องถิ่นต่างๆ มีชื่อเรียกอีกมากมาย เช่น วง กู่ชุย 鼓吹 วง ชูยเกอ 吹歌 วง ปาอิน 八音 เป็นต้น จากลักษณะที่ใช้ปี่เป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลัก ประสมกับกลอง และใช้ฆ้องประกอบจังหวะ พบว่าใกล้เคียงกับวงดนตรีประเภท “ปี่กลอง” ของไทยและคนไทยนำวงดนตรีปี่กลองมาใช้สำหรับขบวนแห่ต่างๆ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ 2550: 108)

ในสมัยกรุงธนบุรี จั้วที่สำคัญยังเป็นจั้วซิดิน จั้วชนิดอื่นของเมืองแต่จั้วหรือจากที่อื่นๆ มีเข้าได้แต่ไม่ปรากฏเป็นหลักฐาน ส่วนจั้วไ่ว่เจียง (จั้วกัง) จากเมืองแต้จั้ว เขต

* เสียนซือ 弦诗 (บทกวีแห่งเครื่องสาย) แท้จริงไม่มีเครื่องดนตรีไม้ไผ่เหล่านี้ แต่ปัจจุบันกลมกลืนกันไปเรียก วงซื่อจู 丝竹 หมด

แหว่ตง เข้ามามากในตอนที่คนไทยชอบจู้วไว่เจียง ที่มีบทบู๊และเสียงดนตรีที่เร้าใจมากในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังนั้น พิจารณาเฉพาะจู้ชิจิน ว่าสามารถมีการจัดการประสมวงในลักษณะวงมโหรีจีนหรือวงปี่กลองจีนได้โดยใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่ในคณะจู้วของตน ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทซอหรือแทนด้วยขลุ่ย ดีจือ 笛子 หรือปี่ ไหว่ก่วน 喉管 (ปี่วางต้งชนิดหนึ่ง) นอกจากนั้นมีปี่ซอนา (ลั่วน่า 唢呐) ทั้งเล็กและใหญ่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีมีกลองใหญ่ กลอง กูโถว 鼓头 ฆ้องใหญ่ ฉาบเล็ก และฉาบใหญ่ (เมี่ยวและคณะ, 2005: 418)

ทั้งนี้เมื่อคณะจู้วเคลื่อนย้ายมาประเทศไทยแล้ว บางคณะไม่มีความสมบูรณ์ของเครื่องดนตรี นักดนตรีและบทเพลง และวิธีการบรรเลงครบถ้วนเหมือนต้นแบบ เพราะต้องปรับเปลี่ยนไปตามสภาพการณ์ต่างๆ นอกจากนี้ นักดนตรีของจู้วในเมืองไทยทั้งอดีตกับปัจจุบันยังมี 2 ประเภทใหญ่ คือนักดนตรีอาชีพกับสมัครเล่น (อำพัน เจริญสุขลาภ, สัมภาษณ์) นักดนตรีอาชีพปกติแล้วจะทำงานอยู่กับคณะของตนเองไม่เกี่ยวข้องกันกับใคร ในขณะที่นักดนตรีสมัครเล่นมีอิสระมากกว่า ไปมาหาสู่กันได้เพราะมาจากท้องถิ่นจีนตอนใต้เหมือนกัน ภาษา วัฒนธรรมเข้าใจกันได้จึงสามารถจัดตั้งวงมโหรีจีนกับวงปี่กลองจีนขึ้นมาร่วมกันเล่นยามว่างหรือรับจ้างเล่นงานเฉพาะกิจทั่วไปได้ เหตุผลที่พวกนักดนตรีสามารถมาพบปะและเล่นด้วย กันได้เกือบจะทันทีนั้น เนื่องจากพวกเขาจดจำและเล่นเพลง เรเปอร์ทัวร์ที่มีชื่อเสียงจำนวนหนึ่งของวงประเภท ซือจู้ 丝竹 และซุ่ยต้า 吹打 ได้ทันที เช่น บทเพลง หี้ชี 弦诗 (บทกวีแห่งเครื่องสาย) และเรเปอร์ทัวร์เหล่านี้มีประกอบอยู่ในการแสดงจู้วแต่ละชนิดนั้นอาจมีรายละเอียดในการบรรเลงแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย แต่ปรับให้กลมกลืนกันได้ไม่ยากด้วยความสามารถของนักดนตรี

(3) ดนตรีจีนในหุ่นจีน

ในประเทศไทยสมัยกรุงธนบุรีปรากฏหลักฐานเก่าที่สุดที่เกี่ยวกับการแสดงหุ่นจีนอยู่ใน “ปาจิตตกุมารกลอนอ่าน” ปี ค.ศ.1773 บทกลอนกล่าวถึงหุ่นจีน ดังนี้ (เอนก นาวิกมูล, 2526: 157)

ผึ่งมีไม่หุ่นทะวายอีกหุ่นจีน เหนแต่ดินใสเชื้อทำสูงสิง

ผมเปนปอยหอยล้งเมื่อนางลึง จีนเกาอินังอิง แลเวจนาจา...

จากบทกลอนแสดงให้เห็นว่าหุ่นจีน “ผึ่งมีไหม” (ผึ่งมีไม) ในช่วงระยะเวลาระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายต่อดันสมัยกรุงธนบุรี เป็นช่วงที่ชาวจีนฮกเกี้ยนเข้ามาประเทศไทยมากกว่าชาวจีนอื่น และจาก “เห็นแต่ดิน” (เหนแต่ดิน) เป็นลักษณะที่เห็นได้จาก หุ่นป๊อเตห์: ตจ. 布袋戏 (จู้หุ่นถุงมือ) เมืองจางโจว เมืองฉวนโจวและหุ่นกาเล่หรือ กาเล่ที่: ตจ. 傀儡戏 (จู้หุ่นกระบอก) ของเมืองฉวนโจว มณฑลฮกเกี้ยน (หุ่นจีนไหหลำไม่เห็นเท้าหุ่นและหุ่นจีนแต่จี้มีลักษณะการแสดงเป็นแบบหนัง ตลุง)

หุ่นจีนที่บอกลักษณะการบังคับหุ่นและที่มาจากประเทศจีน ปรากฏในสมุดไทยขาว ดังนี้ (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529: 15)

“...พวกจีนจะจิว ชักหุ่นเล่นจิว บิดพริ้วไปมา เหลือกตาคักคิ้ว เล่นจิวภาษา...”

พบว่า จะจิว หมายถึง จะจิว หรือ จัวจิว ตามการออกเสียงภาษาแต้จิ๋วของเมือง ฉวนโจว泉州 (โชนโชน, 2551: 38) เมืองท่าสำคัญที่สุดของมณฑลฮกเกี้ยนและโลกตะวันออกในสมัยราชวงศ์ซ่ง (ค.ศ. 960 - 1279) ถึงราชวงศ์หยวน (ค.ศ. 1279 - 1368) เป็นจุดต้นทางเส้นทางสายไหมทางทะเล* ยุคที่เจริญขึ้นมาแทนที่เส้นทางสายไหมทางบก

เมือง ฉวนโจว มีการแสดงจิวหุ่นไม้มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง (ค.ศ. 960 - 1279) เรื่อยมาตลอดถึงสมัยสาธารณรัฐ (ค.ศ. 1912 - 1949) เป็นเวลานับพันปี ในฉวนโจว สมัยโบราณเรียกการแสดงจิวหุ่นไม้ว่า สวนซือซุ่ยหล่ย์ 悬丝傀儡 (หุ่นกระบอกแขวนสายไหม) และซือซี 丝戏 (จิวสายไหม) แต่ชาวพื้นเมืองนิยมเรียกว่า เจียหลี่嘉礼 (พิธีมงคลสมรส**) และในปัจจุบันเรียกว่า ถิเสียนมู่โอ่วซี 提线木偶戏 หรือจิวหุ่นกระบอก ในประเทศไทยรู้จักในชื่อภาษาจีนฮกเกี้ยนว่าจิวกาเล่ หรือ กาเล่หะ:ตจ. 傀儡戏 (จิวหุ่นกระบอก) จิวหุ่นกระบอก ฉวนโจว มีโอกาสเคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยสมัยอยุธยาได้ตามการอพยพเคลื่อนย้ายหรือการเข้ามาค้าขายของชาวจีนฮกเกี้ยน

หุ่นกระบอกฉวนโจว มีขนาดสูงประมาณ 2 ฟุต ประกอบด้วยส่วนหัว ลำตัวมือ แขนขา สายและไม้แขวนผูกสาย ส่วนหัวปกติใช้ไม้ที่มีเส้นลายไม้สวยงามเช่น ไม้ของต้นการบูรเป็นต้น แกะสลักไม้อย่างปราณีต ลำตัวสานด้วยเส้นไม้ไผ่ มือหุ่นเป็นไม้สร้างให้มีความกล่่งตัวสูง สามารถควงอาวุธ หรือแม้แต่จับพู่กันเขียนตัวหนังสือ ถือถ้วย หรือพัดได้ ขาหุ่นใส่รองเท้าได้ ตัวหุ่นแขวนห้อยอยู่ด้วยสายชักยาว 3 ฟุต จำนวน 16 ถึง 30 กว่าเส้น ผูกอยู่กับไม้แขวนควบคุม มีเทคนิคชักหุ่นมากมายและยากที่สุดในบรรดาการแสดงหุ่นจีน

การแสดงจิวหุ่นกระบอกจีนฉวนโจวในจีนมีมานาน ทำให้การแสดงมีระบบกฎเกณฑ์และมีผลงานจิวมากถึง 700 กว่าชิ้น เป็นจิวหุ่นกระบอกชนิดเดียวที่มีดนตรีจิวลักษณะเฉพาะของตนเองเรียกว่า โอ่วหล่ย์เตี่ยว 偶偶调 (ท่วงทำนองหุ่นกระบอก) ที่สร้างมาจากช่างเซียง (ดนตรีร้อง) ที่เป็นฉวีไผ่เกือบ 300 เพลง ดนตรีเหล่านี้ส่วนมากใช้ ช่างเซียง และ เสี่ยวเตี่ยว (ท่วงทำนองเพลงที่แพร่หลายตามท้องถิ่นพื้นเมือง) ของท้องถิ่นนั้นกับพวกที่มาจากภายนอก เช่น ผีหวง 皮黄 ปางจื่อ 梆子 ถ่วนถัน 乱弹 หนานฉือ南词 เป๊ยเตี่ยว北调 ฉะเซียง 潮腔 อันเตี่ยว 汉调 ซานเกอ 山歌 เป็นต้น (เมี่ยว และคณะ 2005: 273) รวมทั้งเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงในยุคแรกได้แก่ กลอง หย่าเจวี่ 雅脚 ฆ้อง เจิงเต้ง 絃 เป็นต้น ส่วนเครื่องดนตรี

** เนื่องจากมีการแสดงอยู่ในพิธีแต่งงาน อวยพรเพื่อความเป็นสิริมงคลของคนจีน

ประเภท ซื่อจู絲竹 เพิ่มเข้ามาในภายหลัง จากชื่อที่เรียก “หุ่นจะจิ๋ว” และการควบคุมหุ่นด้วยวิธี “ชักหุ่นเล่นจิ๋ว” ดังกล่าว ผู้วิจัยพบเป็นข้อพิสูจน์ว่าจิ๋วหุ่นจีนจากสมุดไทยขาวที่เขียนไว้ว่าหุ่นจีนจะจิ๋ว ในประเทศไทยสมัยกรุงธนบุรีเป็นจิ๋วหุ่นกระบอกฉนวนโจวที่เรียกว่า จิ๋วหุ่นกาเล่

ดังนั้นดนตรีจีนที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในสมัยกรุงธนบุรีนอกจากเป็นดนตรีในจิ๋วซิงฉินที่สำคัญที่สุดแล้วยังมีจิ๋วหุ่นกาเล่อีกด้วยปรากฏตามหลักฐานการแสดงชนิดนี้จากสมุดไทยขาวที่เขียนไว้ว่าหุ่นจีนจะจิ๋วพบว่าเป็นจิ๋วหุ่นกระบอกฉนวนโจวที่มีชื่อเสียงและเก่าแก่ของจีน หุ่นกระบอกชนิดนี้เคลื่อนไหวได้ด้วยการชักสายที่มีเทคนิคมากมาย ดนตรีมีลักษณะเฉพาะทั้งเครื่องดนตรีฆ้อง กลองและดนตรีของ ฉวี่ไฟ จำนวนมากและยังมีดนตรี ซื่อจู ประกอบอยู่ด้วย ในเวลาต่อมาเมื่อคราวเสียกรุงครั้งที่ 2 ผู้คนในพระนครศรีอยุธยาได้แตกกระส่าระสายไปคนละทิศละทาง พวกจิ๋วและหุ่นจีนแตกกระจัดกระจายรวมกันไม่ติด (สงวน อึ้งคง, 2516)

4.3.3 การเคลื่อนย้ายเข้ามาของดนตรีจีนแท้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในจำนวนชาวจีนที่อพยพเข้ามาสมัยรัตนโกสินทร์ เริ่มปรากฏมีชาวจีนตอนใต้อื่น ๆ จำนวนมากเข้ามาอยู่ร่วมกับชาวจีนเดิมเกิดกลายเป็นจีนเก่า จีนใหม่* ขึ้นในสังคมไทย ดนตรี การแสดงของชาวจีนต่างๆ นี้เริ่มมีกิจกรรมและบทบาทเกิดขึ้นอย่างชัดเจน เมื่อเวลาผ่านไปในรัชสมัยต่อๆ มา ชาวจีนเหล่านี้ได้ผสมผสานวิถีชีวิตและศิลปวัฒนธรรมของตนให้อยู่รวมไปกับสังคมไทย ทำให้คนไทยคุ้นเคยเกิดความสนใจในศิลปะ การแสดง ดนตรีและศิลปนิพนธ์ชาวไทยได้ดัดแปลงหรือประยุกต์ให้มีปรากฏขึ้นมาในการแสดงของไทย

ระยะเวลาดังแต่เริ่มสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ไปจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (ค.ศ. 1782–1932) รวมเป็นเวลา 150 ปี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาการเคลื่อนย้ายเข้ามาของดนตรีจีนแท้สมัยกรุงรัตนโกสินทร์พบรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.3.3.1 ดนตรีจีนแท้สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในงานวิจัยนี้ นับจากสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากอยู่ในช่วงระยะเวลาที่มีชาวจีนแต่จิ๋วอพยพออกมาจากประเทศจีนเป็นระลอกแรก (ค.ศ. 1767-1850) มีคนจีนอพยพออกนอกประเทศหนีระบบการปกครองของราชวงศ์ชิงและสภาพการเกษตรที่แห้งแล้ง อดอยากลำบากยากจนอย่างแสนสาหัส (ส. สุคนธาภิรมย์, 2526: 83) ทำให้มีคนจีนอพยพเข้ามาประกอบอาชีพในประเทศไทยมากขึ้น เป็นช่วงต่อเรือ ลูกเรือ กรรมกร

* จีนเก่าหมายถึงชาวจีนที่เข้ามาอยู่สมัยอยุธยา ในขณะที่จีนใหม่หมายถึงพวกที่เข้าในสมัยรัตนโกสินทร์

และแรงงานในไร่สวน ชาวจีนเหล่านี้ไม่ได้ถูกควบคุมด้วยระบบไพร่ทำให้มีอิสระที่จะเดินทางไปได้ทั่วราชอาณาจักร เดิมช่องว่างในเศรษฐกิจของไทยสมัยนี้โดยเฉพาะในฐานะเจ้าของกิจการ พ่อค้า ปลีก รวมไปถึงงานราชการที่หลายคนเริ่มต้นด้วยการขอรับเป็นเจ้าภาษีนาอากร

ชาวจีนที่อพยพเข้ามาเหล่านี้ได้มีส่วนช่วยสร้างบ้านแปลงเมือง ช่วยสร้างระบบเศรษฐกิจพื้นฐาน ฯลฯ ให้กับประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ประกอบกับการค้าขายกับจีนและภาวะนิยมจีน ส่งให้ศิลปวัฒนธรรมจีนเข้ามาสู่ไทยมากมายอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนขึ้น เช่น การสร้างวัดไทยสไตล์จีนหรือการประดับประดาด้วย ปฏิมากรรรม วิจิตรศิลป์แบบจีน หรือภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงพงศาวดารจีนเรื่องต่าง ๆ เป็นต้น นอกจากนี้ศิลปะการแสดงของจีนมีบทบาทมากขึ้นและได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นเห็นได้จากการที่จ้าวได้เข้าไปปรากฏอยู่ในวรรณกรรมวรรณคดี ไทยหลายเรื่องหรือแม้แต่ปรากฏโรงงิ้วอยู่ในวัง มีการแสดงงิ้วอยู่ในการแสดงของราชสำนัก มีโรงงิ้ว และคณะงิ้วเร่ ต่าง ๆ เปิดการแสดงเป็นอาชีพอยู่ทั่วไปเพราะงิ้วเป็นที่นิยมของคนไทยสมัยนั้น เมื่อมีคณะงิ้วเคลื่อนย้ายเข้ามามากขึ้น ศิลปะดนตรีจีนและการแสดงเริ่มมีปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมไทย ประวัติศาสตร์ทางดนตรีจีนในประเทศไทยมีปรากฏเกิดขึ้นต่อเนื่องมาจากสมัยก่อน ดังรายละเอียดที่ได้จากการศึกษาดังต่อไปนี้

(1) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนแต่จิวในสมัยรัชกาลที่ 1

สมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (ค.ศ. 1782-1809) รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์มีชาวจีนตอนใต้อพยพเข้ามาเมืองไทยอยู่ตลอดเวลา จนกระทั่งในปลายรัชกาลมีชาวจีนในไทยประมาณ 25,000 คน (ชลดา โกพิตตา, 2532: 70) ชาวจีนส่วนใหญ่ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาเป็นชาวจีนแต่จิวและตั้งหลักแหล่งอยู่ในกรุงเทพ ฯ เป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากเป็นจุดหมายปลายทางของเส้นทางเดินเรือขนาดใหญ่ในสมัยนั้น

เมื่อครั้งสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช พระองค์ได้พระราชทานที่ดินบริเวณฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยาตรงข้ามกรุงธนบุรีให้แก่พระยาราชเศรษฐี หัวหน้าจีนและลูกน้องในกองทัพจีนที่เคยช่วยราชการรบกับพม่า มีชาวจีนมาตั้งถิ่นฐานกันมาก เป็นที่อยู่อาศัยและศูนย์กลางการค้าของชาวจีนแต่จิว (Skinner, 1961: 5) แต่เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 1 ได้ทรงโปรดให้ย้ายเมืองหลวงจากกรุงธนบุรีที่ตั้งบนฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยา มาสร้างพระราชวังและสถานที่ราชการ ตรงบริเวณพื้นที่ย่านชุมชนชาวจีนดังกล่าวนี้ พระองค์ทรงโปรดให้พวกจีนย้ายไปอยู่ที่ใหม่อันเป็นที่รกร้างสวนอันกว้างขวาง (รูปที่ 4.12) ตั้งแต่คลองวัดสามปลื้ม (วัดจักรวรรดิราชาวาส) ไปจนถึงคลองวัดสามเพ็ง* (วัดปทุมคงคา)

ชุมชนสามเพ็งหรือสามเพ็งในสมัยนั้นเป็นชุมชนที่ตั้งขนานไปกับแม่น้ำ

* สามเพ็งปัจจุบันเรียกสั้น ๆ ว่าสามเพ็ง (พรพรรณ จันทโรนานนท์ 2546: 21)

เจ้าพระยาครอบคลุมสถานที่ต่าง ๆ ในปัจจุบันได้แก่ ครอบบ้านพระยาอิสราณภาพ สะพานหัน ศาลเจ้าเก่า กงสีลัง วัดสามปลื้ม ครอบเต้า ครอบพระยาไกร ครอบโรงกะทะ ครอบอาจม ครอบวัดญวน และครอบบ้านแกงบอน กลายเป็นแหล่งเกื้อกูลต่อการขยายตัวทางเศรษฐกิจ เป็นท่าจอดเรือสำเภาค้าขาย และเรือใบเดินทะเล ทั้งมีคลองเล็ก ๆ แยกย่อยเข้ามา (สุภางค์ จันทวานิช 2534: 91)

ชุมชนสำเพ็งถือกำเนิดขึ้นมาจากชาวจีนแต่จิว เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 1 มีความต้องการแรงงานจากจีนเป็นจำนวนมากในการสร้างบ้านสร้างเมืองเพราะแรงงานไทยอยู่ภายใต้ระบบมูลนายไพร่ (corvée system) ** ทำให้คนไทยไม่มีอิสระต้องอยู่ภายใต้ระบบไพร่ส่วนคนจีนที่อพยพเข้ามาสามารถเลือกประกอบอาชีพได้ตามความต้องการโดยไม่ขัดต่อกฎหมายและมีสิทธิในการเดินทางไปได้ทั่วราชอาณาจักรไทย (สุภวรรณ ชวรัตน์วงศ์, 2540: 70) โดยส่วนใหญ่พวกชาวจีนที่มาทำงานในเมืองหลวงหรือพวกที่จะไปทำมาหากินที่หัวเมืองต่าง ๆ จะมาพักที่ชุมชนสำเพ็งก่อน ทำให้ชุมชนนี้เป็นชุมชนชาวจีนที่ใหญ่ที่สุดในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะชาวจีนแต่จิวมีจำนวนมากกว่าชาวจีนกลุ่มอื่น ๆ (สุภางค์ จันทวานิช, 2534: 91)

การอพยพมาของชาวจีนแต่จิวที่สำเพ็ง ทำให้มีคณะจิวจากเมืองแต่จิวเคลื่อนย้ายตามมาด้วย นอกจากเข้าให้ความบันเทิงแก่ชาวจีนแต่จิวและคนจีนคนไทยตามงานเฉลิมฉลองแล้ว ยังมาเปิดแสดงหน้าโรงบ่อนด้วย เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 1 ทางการอนุญาตให้มีบ่อนเบี้ยในหมู่บ้านจีนที่สำเพ็งคนไทยชอบเที่ยวโรงบ่อนเพราะเป็นแหล่งพนันที่ไม่ผิดกฎหมายและมีมหรสพให้ชมโดยไม่ต้องเสียเงิน (ประภัสสร เสวิกุล, 2530: 119) มหรสพดังกล่าวอนุมานว่ามีจิวรวมอยู่ด้วยเพราะมีหลักฐานอ้างอิงถึงจิวในสำเพ็งที่แสดงให้เห็นคู่ระหว่างการรอหอย ก-ข ออกในสมัยรัชกาลที่ 3 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530: 155) และ จิวหน้าโรงบ่อนในสมัยรัชกาลที่ 5 “ข้างหน้าโรงบ่อน มีการปลูกเป็นโรงจิวขึ้น ที่ไหนมีเงินมากเขาก็เล่นจิวสำหรับเรียกให้คนมาดูจะได้ไปเล่นถั่ว เล่นโปในโรงบ่อน” (ส. ศิวรักษ์, 2512: 41)

** รัฐไทยอยู่ได้ด้วยการใช้แรงงานจากพลเมืองไพร่ และมีรายได้จากการผูกขาดการค้าสำเภ โดยสินค้าที่นำไปขายนั้นไม่ต้องลงทุนเพราะได้มาด้วยระบบเกณฑ์ไพร่ (สุภวรรณ ชวรัตน์วงศ์, 2540: 93)



รูปที่ 4.13 ที่ตั้งชุมชนชาวจีนแต่จิวในกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (ที่มา: สำนัก
ราชเลขาธิการสถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง)

ในสมัยรัชกาลที่ 1 มีบันทึกหลักฐานการแสดงงิ้วที่มาจากที่ต่าง ๆ ของจีนเช่น งิ้วปักกิ่ง 京剧หรืองิ้วหลวง งิ้วผิงจิว 评剧 แต่คนไทยเรียกงิ้วเหล่านี้ว่า “หนัง” (นั่ง弄) หรือ “ไซฉิน (ซีฉิน 西秦)” (กวน, 2004: 262) และด้วยจำนวนชาวแต้จิ๋วที่มีมากอยู่เดิมสมัยกรุงธนบุรีรวมกับที่อพยพมาใหม่จำนวนมาก งิ้วจากแต้จิ๋วมีความเด่นชัดมากกว่างิ้วของชาวจีนกลุ่มอื่นในขณะนั้น

(2) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 1

กิจกรรมการแสดงดนตรีจีนและงิ้วเป็นสิ่งที่พบเห็นกันโดยทั่วไปแล้วตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี และในสมัยรัชกาลที่ 1 บรรดาข้อมูลประวัติศาสตร์จีน พงสาวดารจีนได้รับความสนใจ สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงโปรดให้เจ้าพระยาพระคลัง (หน) เป็นหัวเรือใหญ่ในการแปลพงสาวดารจีน มอญ (ราชาราช) ฯลฯ โดยพงสาวดารจีนได้จ้างจีนแปลเป็นภาษาไทยแล้วพระยาพระคลัง (หน) เรียบเรียงอีกชั้นหนึ่ง มีการนำพงสาวดารจีนมาแปลเป็นภาษาไทยหลายเล่ม เช่น สามก๊ก เลียดก๊กและไซฮั่น พร้อมกันนี้ทรงเรียกคณะงิ้วเข้ามาแสดงถวายละครอิงประวัติศาสตร์เหล่านี้เพื่อประกอบการแปลให้ได้รับความเข้าใจที่ถูกต้อง (ชีว, 2004: 41) ผลที่ตามมาจากนี้ทำให้คนไทยสามารถดูงิ้วได้รู้เรื่องและสนุกสนานมีอรรถรสมากขึ้น และในเวลาเดียวกัน ดนตรีที่ปรากฏอยู่ในการแสดงงิ้วจากคณะงิ้วทั้งหลายที่เข้ามานั้นก็ปรากฏเป็นศิลปะดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะโดดเด่นพบเห็นได้อยู่ควบคู่กันไป

ลักษณะดนตรีจีนแท้ในสมัยนี้ พบว่าอยู่ในการแสดงงิ้วที่ได้เข้ามาเป็นมหรสพที่นิยมจัดให้มีขึ้นในงานเฉลิมฉลอง สมโภชทั้งงานราษฎร์และงานหลวง งานราชพิธี เช่น ในมหรสพสมโภชวัดพระเชตุพนปรากฏมี (สุรพล วิรุฬักษ์, 2547: 63)

“โขนอุโมงค์โรงใหญ่ หุ่น ละคร มอญรำ ระเบ้า โมงครุ่ม คุรีตีไม้ ปรบไก่ งิ้วจีน ญวนหกละเมน...”

หรือในมหรสพสมโภชการโสกันต์และการผนวชของพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดีพระชนมได้ 11 พรรษา มีการมหรสพสมโภช (เรื่องเดียวกัน)

“โขน หุ่น ละคร งิ้ว มอญรำ” เป็นต้น

และมีปรากฏอยู่ในหลักฐานเอกสารจดหมายเหตุ ได้แก่ โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง ที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นศรีสุนทรพระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ได้ทรงนิพนธ์ไว้ในงานพระเมรุพระราชบิดาของในหลวงรัชกาลที่ 1 เมื่อ ค.ศ. 1795 ทรงกล่าวถึงมหรสพประกอบพระราชพิธีมากมาย รวมทั้งงิ้ว ดังนี้ (เอนก นาวิกมูล, 2547: 202)

จู้จิ้น จรูบแก่งซ็อน	เสียงขาน
ม้าพ่อซอสีประสาน	แซ่ซ็อม
ดำเนิรเรื่องดำนาน	เทียนตัก
ปางบุตรน่านุชน้อม	ปั้งเจ้าไอสวรรค์
ลั่นถันเอียไห่ล้อ	อิงอล
จีโบโล่หลิวบน	หลิวบ้อง
เขียนภักตรพิกลด	หลายอย่าง
เกราะประหลาดคาดซ้อง	เช่นเชื่อพงษ์พระยา

จู้ที่บรรยายในโคลงแสดงพงสาวดารเรื่องเทียนตัก มีเครื่องดนตรีจีนสำคัญอย่างน้อยได้แก่ ม้าพ่อ ซอ

การแสดงจู้วนอกจากเป็นคณะจู้อาชีพจีนแท้แล้ว กรมพระราชวังบวรมหาเสนารักษ์ทรงตั้งคณะจู้ผู้หญิงขึ้น สันนิษฐานว่าพระองค์ทรงเล็งการมีละครผู้หญิง* ที่แสดงโดยผู้หญิงในราชสำนักตามอย่างราชประเพณีโบราณที่เป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่ง และห้ามผู้ใดทำเลียนแบบ คณะจู้ผู้หญิงนับเป็นละครออกภาษาชนิดแรกของกรุงเทพฯ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 110) เพราะเชื่อว่าบทภาษาไทยได้มาจากการแปลพงสาวดารจีนในสมัยรัชการที่ 1 ใช้เพลงไทยสำเนียงจีน กระบวนรำมีครูจู้จากชุมชนจีนมาสอน แต่คงพอเป็นกิริยาไทยผสมจีนอย่างละครพื้นทางในยุคหลัง คณะจู้ผู้หญิงทำการแสดงอยู่มาจนถึงสมัยรัชการที่ 4 ระหว่างนั้นทำการแสดงตามสถานที่และโอกาสต่างๆ เช่น โรงละครถาวร ในพระบรมมหาราชวัง ในพระราชวังบวร และวังเจ้านายตลอดจนโรงชั่วคราวตามโอกาสและการว่าจ้างซึ่งส่วนใหญ่เป็นการแก้บน เป็นต้น (เรื่องเดียวกัน., 74)

นอกจากนี้ดนตรีจีนแท้มีปรากฏในการแสดงหุ่นจีนในสมัยนั้นดังหลักฐานจากการละเล่นหุ่นจีนในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลว ในงานพระเมรุพระราชบิดาของในหลวงรัชกาลที่ 1 เมื่อค.ศ. 1795 ดังนี้ (เอนก นาวิกมูล, 2547: 203)

โขนหุ่นหนังจู้ ช่อง	ระชาราย
ดู่เปนนันนิยาย	ย่างฟ้อน
หุ่นจีน หุ่นลาวทวาย	มอญพม่า
มีมากหลากหลายซ็อน	แซ่ซ้องอิงคณิง

* ละครผู้หญิงมีไว้เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงในราชสำนักและแสดงในพระราชพิธี ในพระราชนิเวศน์และในงานสำคัญภายนอก แสดงเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์ละคร 4 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อนุรุทธ อิเหนา และดาหลัง แสดงเป็นแบบละครใน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 74)

หุ่นจีนไม่ได้ระบุประเภทและลักษณะการแสดงให้เห็น แต่ในช่วงเวลานั้น กาเลื่อหี่:ตจ. 傀儡戏 (จี้ว่หุ่นกระบอก) ของชาวจีนฮกเกี้ยนยังเป็นของใหม่ น่าที่จะมีการแสดงและเป็นที่นิยมแพร่หลายต่อเนื่องมาจากสมัยกรุงธนบุรี

ในสมัยรัชกาลที่ 1 มีเจ้าญวนคือ องเชียงสือ กับชาวญวนเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร องเชียงสือ ได้เข้าเฝ้ารับราชการงานทัพและได้ฝึกการเล่นถวายเป็นของญวนต่างๆ ได้แก่ ญวนหก ญวนรำกระถางและสิงโตล่อแก้ว ที่ใช้แสดงในเวลากลางวัน สิงโตคาบแก้ว ที่ใช้แสดงในเวลากลางคืน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงโปรดให้เล่นหน้าพลับพลาเวลาที่มีการมหรสพและถือเป็นแบบแผนมาจนทุกวันนี้ (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2531: 104) การละเล่นสิงโตล่อแก้วกับสิงโตคาบแก้วของชาวญวนอนุมานได้ว่ามีลักษณะเหมือนกับของจีนที่พบเห็นได้ในทุกวันนี้ มีพื้นฐานมาจากการเชิดสิงโต (ชื่อหู่ 獅舞) อันเป็นการละเล่นที่นิยมของชาวบ้านและราชสำนักของจีนมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 618 - 906) ซึ่งจีนไม่มีสิงโตแต่รับเรื่องราวของสิงโตมาจากเอเชียกลาง (Han, 1992: 25) จีนเคยปกครองดินแดนที่เป็นเวียดนามในปัจจุบันนับเป็นพันปี* อิทธิพลการแพร่วัฒนธรรมของจีนมีผลต่อเวียดนามเป็นอย่างสูง ทำให้จีนถ่ายทอดการเชิดสิงโตล่อแก้วกับสิงโตคาบแก้วลงมาสู่ญวนได้ ในการเชิดสิงโตต้องมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ได้แก่ ฉาบ ฉิ่ง กลอง สร้างเสียงที่อึกทึกคึกคักเร้าใจและให้จังหวะในการแสดง ดังนั้น การละเล่นสิงโตล่อแก้วกับสิงโตคาบแก้วของชาวญวนมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเช่นเดียวกัน ดังกล่าวมานี้พบว่าการเชิดสิงโตทั้งสิงโตล่อแก้วกับสิงโตคาบแก้วเริ่มเคลื่อนย้ายเข้ามาในไทยในสมัยรัชกาลที่ 1 โดยมาจากการแสดงของชาวญวนที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร

(3) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนแต่จิวในสมัยรัชกาลที่ 2

สมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (ค.ศ. 1809 - 1824) รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ รัฐบาลดำเนินนโยบายเศรษฐกิจเช่นเดียวกับสมัยอยุธยาและสมัยกรุงธนบุรี รายได้ของแผ่นดินส่วนใหญ่มาจากการเก็บภาษีอากรและผลกำไรจากการค้าขายทางเรือสินค้ากับต่างประเทศ โดยเฉพาะการค้าระหว่างไทยกับจีนเฟื่องฟูมาก เมืองท่าของจีนที่ติดต่อทำการค้ากับไทย ได้แก่ เมืองท่าของกวางตุ้ง ฮกเกี้ยน เซี่ยงไฮ้ เอ๋อหมิง ไหหล่า ชาวจีนเข้ามารับจ้างเป็นช่างต่อเรือ พนักงานเดินเรือและพ่อค้าผู้นำสินค้าออกไปจำหน่าย เรือสินค้าลำหนึ่ง ๆ บรรทุกชาวจีนเข้ามาปีละ

* 2 ครั้งรวมกัน ครั้งแรก (ก่อน ค.ศ. 111 - ค.ศ. 544) นาน 655 ปี ครั้งที่สอง (ค.ศ. 602 - 938) นาน 336 ปี และจีนมีนโยบายกีดกันชาติ โดยพยายามทำให้เวียดนามรับวัฒนธรรมจีน (สมคิด สรสิทธิ์, 2523: 105 - 107)

1,200 คน แต่ละปีชาวจีนอพยพเข้ามาประมาณ 7,000 คนและมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ (มัลลิกา เรืองระพี, 2518: 26) และส่วนใหญ่เป็นชาวจีนแต้จิ๋ว (อดุลย์ รัตนม้นเกษม, 2551: 101)

นอกจากนี้การเก็บเงินผูกบี้อ่มือจีนเก็บในอัตราต่ำกว่าเรียกเก็บภาษีจากราษฎรไทย กลายเป็นนโยบายจูงใจให้ชาวจีนเข้ามาประกอบอาชีพในไทย ชาวจีนอพยพเข้ามาในระยะแรกรับทำงานทุกชนิดพยายามสร้างฐานะจนได้เป็นพ่อค้าร่ำรวยที่คนไทยเรียก“เจ้าสัว” หรือ “เจ้าขรรค์” มีบางคนทำประโยชน์ให้กับประเทศชาติ เช่น สร้างถนน สะพาน และบูรณวัตถุเป็นต้น จนกระทั่งถึงปี ค.ศ. 1822 คาดว่ามีชาวจีนอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวน 440,000 คน*

ชาวจีนเหล่านี้ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ มีจำนวนถึง 31,000 คน** ในปี ค.ศ. 1822 นอกจากนั้นกระจายไปอยู่ตามหัวเมืองใหญ่ทั้งหลาย เช่น หัวเมืองแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำบางปะกง หัวเมืองชายทะเลตะวันออก หัวเมืองแถบลุ่มแม่น้ำท่าจีน แม่น้ำแม่กลอง ส่วนทางภาคใต้ ภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีชาวจีนอยู่ประปรายเนื่องจากการคมนาคมไม่สะดวก แต่อย่างไรก็ตาม การอพยพไปตั้งหลักแหล่งและทำมาหากินในหัวเมืองฝ่ายเหนือมีเพิ่มมากขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 2 (ขวัญเมือง จันทโรจณี, 2534: 124)

(4) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 2

ชาวจีนที่เข้ามาประเทศไทยสมัยนี้เป็นชาวจีนแต้จิ๋วมากที่สุด ในกรุงเทพฯ ชาวจีนแต้จิ๋วได้สร้างศาลเจ้าบ้านหม้อขึ้นมาในปี ค.ศ. 1816 ในแต่ละปีมีชาวจีนแต้จิ๋วมากมายทั้งกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดมากราบไหว้บูชาเทพปุนเถ้ากง *** ในศาลเมื่อถึงเทศกาล งานสารท งานฉลอง เช่น เทศกาลตรุษจีน มีกลุ่มชาวจีนแต้จิ๋วจัดการแสดงงิ้วถวายเจ้าเพื่อเป็นการตอบแทนเทพเจ้าที่ให้การพิทักษ์รักษาพวกตน หรือแม้แต่นะงิ้วแต้จิ๋วที่เดินทางจากมณฑลกว๋างตุ้งมากรุงเทพฯ เมื่อมาถึงคณะงิ้วจะล่องมาตามคลองปุนเถ้ากง (ปัจจุบันถมคลองกลายเป็นถนนทรงวาด) เพื่อมาสักการะที่ศาล เมื่อถึงศาล พวกเขานำน้ำในคลองมาล้างหน้า จากนั้นก็แสดงงิ้วถวายเทพปุนเถ้ากง 1 คืนแล้วจึงจะไปแสดงที่อื่น และเมื่อจะกลับเมืองจีนคณะงิ้วจะเข้ามากราบลาเทพปุนเถ้ากงอีกครั้งหนึ่ง (ด้วน ลี้เซ็งและบุญยั้ง ไร่สุขศิริ, 2543 : 248)

ดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 2 พบเป็นวงมโหรีจีนแสดงอยู่ในมหรสพงานเฉลิมฉลองต่างๆ ดังปรากฏในงานสมโภชการสร้างและปฏิสังขรณ์วัดสุทัศน์เทพวราราม

* จากจำนวนพลเมืองทั้งหมด 2,790,500 คน (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529: 68)

** จากจำนวนพลเมืองกรุงเทพฯ 50,000 คน (เรื่องเดียวกัน ., 80)

*** ปุนเถ้ากง (เป็น โอวกง 本頭公) แปลว่าเทพเจ้าผู้รักษาชุมชนดั้งเดิม สันนิษฐานว่าเป็นชื่อเรียกเทพเจ้าของชาวจีนโพ้นทะเลเท่านั้นในเมืองจีนไม่มีชื่อเรียกเทพเจ้าองค์นี้ (ด้วน ลี้เซ็งและบุญยั้ง ไร่สุขศิริ, 2543: 107)

รามความว่า (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2509: 319)

“...มีการมหรสพพร้อม ณ พระทวารวิเศษไชยศรี วันพฤหัสบดี ได้ชักพระพุทธรูปแห่ประโคม ในงานนี้มี มโหรีจีน ไทย แยก มอญ มีโรงโขน ละคร จั้วมอญ รำหุ่น มีพิณพาทย์บรรเลงถึง 100 วง โปรดฯ ขนานนามวัดว่า วัดสุทัศน์เทพวราราม”

และมีปรากฏอยู่ในการแสดงจั่วที่ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมแพร่หลายและได้รับการบรรจุให้เป็นรายการแสดงในงานสมโภชสำคัญอยู่เสมอ (สุรพล วิรุฬักษ์, 2547: 101) ดังปรากฏในงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกในปี ค.ศ. 1811 ระบุ

“... เครื่องมหรสพสมโภช มีโรงรำหว่านระथा 15 โรง แลตั้งเสาหกสามต่อหน้าระथा ลวด 4 หก 4 แพน 4 มีโรงโขน โรงละคร โรงจั่ว สิ่งละ 2 โรง...”

มีการกล่าวถึงการแสดงจั่วและหุ่นจีนอยู่ในวรรณคดีไทย เช่น ละครโอเหินา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนอภิเษกโอเหินาและราชบุตรราชธิดา 4 พระนครดังนี้ (วิเกียรติ มาร์คแมน, 2539: 33) ดังนี้

ช่องระथाหุ่นจีนจั่วเจ็ก	ละครเล็กเล็กใส่หัวสูง
ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตลุง	ซัดกันนุ่งตามถนนแห่กรวดลาว...

ในกลอนแสดงกล่าวถึง หุ่นจีนเล่นจั่ว โดยไม่ได้ระบุประเภทชัดเจน พิจารณาว่าการแสดงหุ่นจีนในสมัยนั้นเหมือนกันหรือเป็นชนิดเดียวกันกับที่มีมาก่อนหน้านี้และเป็นแบบฉบับจีนแท้ที่แสดงโดยคนจีน

บุคคลสำคัญในราชสำนักไทยสมัยรัชกาลที่ 2 ที่มีบทบาทในวงการการแสดงแบบจีนหรือเกี่ยวข้องกับจั่วอย่างชัดเจน คือ กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ที่ทรงมีจั่วผู้หญิงในวังหน้ามาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 1 ทรงนำรูปแบบการแสดงจั่วจีนมาปรับเป็นการแสดงเพื่อให้มาอยู่ในการแสดงของไทย นับเป็นก้าวสำคัญอีกก้าวหนึ่งของวงการนาฏศิลป์ไทยที่ได้นำจั่วมาแสดง (สุรพล วิรุฬักษ์, 2547: 110)

(5) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนในสมัยรัชกาลที่ 3

สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (ค.ศ. 1824-1851) รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์อยู่ในช่วงที่มีคนจีนเดินทางออกไปตั้งถิ่นฐานใหม่นอกประเทศจีน จนเกิดการอพยพครั้งใหญ่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลกในระหว่างปี ค.ศ. 1848-1888 สาเหตุย้อนไปถึงสมัยจักรพรรดิเฉียนหลง (1735-1796) ที่เป็นยุคทองของไฟร่ฟ้าประชาราษฎร์จีน ผลที่ตามมาในตอนหลังคือมีพลเมืองเพิ่มทวีขึ้นอย่างมากมาย เกิดการแย่งกันกินแย่งกันทำมาค้าขาย ข้าวยาก หมาแพง เมื่อหมดสมัยของพระองค์บ้านเมืองกลับวุ่นวายหนักมากขึ้นและการเดินทางฯ ทะเลก้าวหน้ากว่าเดิมทำให้คนจีนพากันหนีออกจากประเทศพากันไปตั้งถิ่นฐานอยู่ในต่างประเทศ

ประเทศไทยอนุญาตให้คนจีนอพยพเข้ามาอาศัยโดยไม่จำกัดจำนวนตั้งแต่ครั้งรัชการที่ 1 สาเหตุเพราะวัตถุประสงค์ทางการค้าและเป็นแรงงาน มีคนจีนแต่จิวอพยพเข้ามาไทยตั้งแต่ ค.ศ. 1767-1850 นับเป็นการอพยพใหญ่ระลอกที่ 1 (สุรางค์ จันทวานิช, 2534: 105) เป็นผู้ขายแทบทั้งสิ้นเนื่องจากทางการจีนไม่อนุญาตให้ภรรยาชาวจีนติดตามสามีไปต่างประเทศได้เพราะเกรงว่าจะเป็นเรื่องเสียหายแก่ครอบครัวทั้งหมด* ยิ่งผู้หญิงโสดยิ่งไม่มีโอกาสยกเว้นแต่หญิงโสเภณี (ยุพเรศ มลลิแกน, 2510: 54) พวกคนจีนยากจนหรือพวกกุลิจึงเป็นชายโสดอยู่รวมกันเหมือนพี่น้องโดยยึดถือแซ่เป็นสำคัญ มีจัดตั้งขึ้นเป็นกงสี มีตัวเฮีย(พี่ใหญ่) เป็นหัวหน้า เช่น ที่จังหวัดฉะเชิงเทรา นอกจากนี้ยังมีการรวมตัวกันตามกลุ่มภาษาในการประกอบอาชีพเช่น ชาวจีนแต่จิวทำอุตสาหกรรมน้ำตาลชาวจีนฮกเกี้ยนทำอุตสาหกรรมเหมืองแร่ทางภาคใต้ของไทย เป็นต้น

ในสมัยรัชกาลที่ 3 ชาวจีนจำนวนมากอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานและประกอบอาชีพต่าง ๆ เช่น พ่อค้า กรรมกร รับจ้าง เป็นต้น (สุวรรณ ชงรัตนวงศ์ 2540: 117) คาดว่ามีชาวจีนอยู่ในไทย** ประมาณ 230,000 คน (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529: 79) ในขณะที่มอลล็อก Mallock คาดว่ามีถึง 800,000-1,100,000 คน (เรื่องเดียวกัน., 68) โดยชาวจีนแต่จิวเป็นชาวจีนกลุ่มใหญ่ที่สุดในกรุงเทพฯ (สุรางค์ จันทวานิช, 2534: 15) ชาวจีนแต่จิวได้สร้างศาลเจ้าเพิ่มขึ้นอีก 2 ศาล ในกรุงเทพฯ ได้แก่ ศาลเจ้าชินปูนเก่า ก่อ ก.ศ.1829 และศาลเจ้าแม่พระคู่ ก.ศ.1848 (เรื่องเดียวกัน., 110) และในปลายรัชกาลมีชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพนับเป็นครั้งใหญ่ที่สุดในระหว่างปี ค.ศ. 1849 - 1910 มาอยู่ทางภาคใต้ของไทย เช่น เกาะภูเก็ตเนื่องจากความต้องการแรงงานในการทำเหมืองดีบุก*** (นวลศรี พงศ์ภัทรวัต, 2543)

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนทางด้านการค้าสมัยรัชกาลที่ 3 ขยายตัวรุ่งเรืองควบคู่ไปกับการส่งคณะทูตบรรณาการไปจิมก้ององค์จักรพรรดิจีนเกือบทุกปีตั้งแต่ ค.ศ. 1825-1842 ทำให้สัมพันธ์ภาพระหว่างไทย-จีนเป็นไปด้วยดีและทำให้เกิดความสะดวกในการค้าขาย ประกอบกับสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพ่อค้าล้าเถาจีนผู้สามารถมาตั้งแต่สมัยรัชการที่ 2 ในสมัยพระองค์ทรงให้ชาวจีนทำการค้าใกล้ชิดกับรัฐบาลไทย ชาวจีนเป็นกะลาสีเรือของพระมหากษัตริย์และเป็นตัวแทนของหลวง เป็นคนดูแลพระคลังสินค้าและถวายคำแนะนำทางการดำเนินธุรกิจการค้า ได้ทำให้การค้าระหว่างไทยกับชาวจีนแต่จิวรุ่งเรืองที่สุดในช่วงปี ค.ศ.

* ผู้หญิงจีนเริ่มอพยพเดินทางออกมามากขึ้น หลังจากปี ค.ศ. 1893 (นวลศรี พงศ์ภัทรวัต, 2543: 46)

** ประชากรชาวไทยทั้งหมดมีประมาณ 4,750,000 คน

*** นักวิทยาศาสตร์ชาวอังกฤษได้คิดค้นวิธีป้องกันเหล็กเป็นสนิมด้วยการฉาบดีบุก ทำให้ดีบุกกลายเป็นที่ต้องการ

1830 * จำนวนเรือสำเภาไม่ปรากฏบันทึกไว้ แต่พอคาดคะเนได้จากเมื่อปี ค.ศ. 1820 มีเรือสำเภาทั้งไทยและจีนติดต่อค้าขายกันถึง 140 ลำ (วอลเตอร์, 2530: 210)

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้กุศโลบายทำให้ชาวจีนจงรักภักดีไม่กระด้างกระเดื่องและนำความรู้ความสามารถของตนออกมาใช้อย่างเต็มที่โดยพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้กับชาวจีนที่เป็นหัวหน้าชาวจีนทั้งหลาย เช่น ในกรุงเทพฯ มียศชั้นพระยาที่หัวเมืองต่างจังหวัดเป็น พระ (ที่โคราช) หลวง (ที่เชียงใหม่) ขุน (ที่อุดรดิตถ์) และชาวจีนส่วนใหญ่ที่ดำเนินธุรกิจผูกขาดภาษีเช่น นายอากรฝิ่นสุรา โรงหวย โรงบ่อนการพนันที่ต่างได้รับยศชั้นขุนโดยอัตโนมัติ และบรรดาศักดิ์นางจีน พ่อค้า คหบดี ตลอดจนประชาชนชาวจีนจำนวนมากได้ทำให้เกิดจิตสำนึกแสดงทั่วไปในกรุงเทพฯ และตามหัวเมืองที่มีชุมชนชาวจีนหนาแน่น (สุรพล วิรุฬักษ์, 2547: 121)

สมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนิยมศิลปกรรม สถาปัตยกรรมแบบอย่างจีน ดังเห็นได้จากการจ้างช่างจีนเข้ามาก่อสร้างและบูรณะปฏิสังขรณ์วัดวาอารามไปในศิลปะ สถาปัตยกรรมแบบจีน ตัวอย่างเช่น วัดราชโอรสาราม ที่ถือว่าเป็นพุทธศาสนสถานที่ได้รับแบบแผนมาจากจีนเป็นปฐม จากนั้นวัดไทยรับแบบแผนนี้เข้ามาปฏิรูปศิลปะจนเป็นแบบแผนเฉพาะตัวประจำรัชกาลที่ 3 แม้ว่าพระองค์จะไม่ทรงโปรดดนตรีและการละเล่นแต่ไม่ทรงห้าม ทำให้โจนละคร ฟ้อนรำของไทยกลับเฟื่องฟูเพราะผู้มีบรรดาศักดิ์ทั้งหลายที่ร่ำรวยจากการค้ามีละครของตนเองได้ และการที่รัชกาลที่ 3 ไม่ทรงสนพระทัยในนาฏศิลป์กลับเป็นโอกาสให้นาฏศิลป์ได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวางโดยไม่ต้องมีความรู้สึกไปแข่งพระบารมีกับพระเจ้าแผ่นดินโดยรวมแล้วนาฏศิลป์ไทยสมัยนี้ยังคงเป็นศิลปะที่มีหน้าที่ในพิธีการ พิธีกรรม และให้ความบันเทิงแก่คนชั้นสูงและสามัญชนมากกว่ารัชกาลก่อน

(6) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 3

ศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล (2530: 154) กล่าวถึงชีวิตในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่าเป็นมหรสพที่ยังเป็นที่นิยมแพร่หลายอยู่ ดังความว่า

“...สมัยคำสำเภานี้เองคนจีนก็เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารมากขึ้น เข้ามาก็มิได้มามีมือเปล่า มีเครื่องดนตรีจีน เช่น ขิม ขลุ่ย ซอติดมือมาด้วย เมื่อมาอยู่เมืองไทยสบายเข้าว่างงานก็เล่นดนตรีกัน สมัยรัชกาลที่ 3 เราว่างศึกสงครามการละเล่นของไทยและจีนก็เกิดขึ้นเพราะบ้านเมืองสงบ จี๊วนั้นเป็นมหรสพอย่างหนึ่งที่คนจีนชอบ...”

มหรสพจี๊วนี้อยู่ในงานพระราชพิธี ดังเช่นงานพระศพกรมสมเด็จพระศรีสุลาไลย พระบรมราชินี ณ เมรุท้องสนามหลวง ในปี ค.ศ. 1838 ที่ได้ระดมมหรสพที่จัดแสดง คือ

* แต่หลังจากนั้นเริ่มลดลงเนื่องจากอิทธิพลการค้าจากชาวยุโรปที่เริ่มแทรกแซงเข้ามา (สุถางค์ จันทวานิช, 2534: 102)

โขน หุ่นละครไทย ไม้สูง จีว ละครชาตรี หน้า ดอกไม้เพลิง (จักรพันธ์ โปสขยกุล., 2529) หรืองานศพพระองค์เจ้าหญิงสุท พ.ศ. 1850 มีโขน หุ่น จีว มอญรำ ไม้ต่ำสูง หน้า (สุรพล วิรุฬักษ์, 2547: 132) เป็นต้น และมีในงานฉลองสมโภชพระอารามของหลวงและอารามต่าง ๆ เช่นในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวีเมื่อคราวฉลองวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามมีมหรสพจัดฉลองนานาชาติ ความว่า (ชนัย วรรณะลิ้ม, 2526: 170)

“แต่โขนอุโมงโรงใหญ่ หุ่นละครมอญรำ โมงกลุ่ม กล้วยไม้ ปรบไก่ จีวจีน”

จีวจีนในงานประเพณีชาวบ้านเพื่อความรื่นเริงและประดับเกียรติยศของงานหรือเจ้าภาพ ดังเช่น ที่พระสังฆราช ปาเลกัวซ์ (2506: 205) บันทึกไว้ว่า

“เมื่อถึงคราวโกนจุก...พวกเศรษฐีมักจะมีลิเกฉลอง ในบรรดาการเล่นที่สนุกที่สุดคือนาฏศิลป์ไทยเรียกว่าละครและ จีว ซึ่งเป็นนาฏศิลป์จีน...โรงนั้นตั้งอยู่กลางแจ้ง ลมเข้าได้ทุกทิศ...จีวหรือละครจีนแสดงบนยกร้าน...”

จีวจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 นอกจากมีเล่นให้คนจีนดูอยู่ที่หน้าโรงบ่อนแล้ว ยังมีเล่นที่หน้าโรงหอยเพื่อให้ความบันเทิงแก่นักพนันทั้งคนจีนและไทยระหว่างรอหอยออกด้วย (เรื่องเดียวกัน., 155) เพราะการเล่นหอยเริ่มมีขึ้นมาเป็นแห่งแรกเมื่อ ค.ศ. 1835 และเป็นโรงหอยของเจ้าสัวหง (นายอากรสุรามียศเป็นพระศรีไชยบาน) ตั้งอยู่ในกำแพงเมืองใกล้สะพานหัน ด้วยรัฐเกรงว่าราษฎรจะนำเงินไปซื้อฝิ่นหมดหรือฝิ่นดินเก็บไว้ จึงให้ราษฎรนำเงินไปซื้อฝิ่นหมดหรือฝิ่นดินเก็บไว้ จินหงพระศรีไชยบาน จึงกราบทูลแนะนำให้รัฐบาลนำวิธีเล่นหอยมาใช้ราษฎรจะได้จ่ายเงินออกมาเล่นหอย ทำให้เกิดการหมุนเวียนเงินตรา หอยที่เล่นมีทั้งหอยจีนและหอย ก- ข ที่ออกเข้า 1 โรง เย็น 1 โรง เมื่อราษฎรนิยมเล่นกันมากก็ขยายการเล่นหอยออกไปที่ต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ และท้องที่ใกล้เคียง (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ พ.ศ.1221) และระหว่างรอหอยออกมีการละเล่น ดนตรี และจีวให้ดูชมตามธรรมเนียม ที่หน้าโรงบ่อนนอกจากมีจีวแล้วยังมีมหรสพที่คนไทยสมัยนั้นนิยมได้แก่ ดนตรี ละครเพลงพื้นเมือง ทำให้เกิดการปะทะประชันศิลปะระหว่างกันเกิดขึ้นเป็นเหตุให้ศิลปินได้ถ่ายทอดศิลปะสู่กันและกันนำไปสู่รูปแบบการแสดงใหม่ๆ ในเวลาต่อมาได้

จีวยังปรากฏในหนังสือเสภาขุนช้างขุนแผนตอนเศษพนางวันทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ได้พรรณาดังจีวเป็นมหรสพฉลอง ความว่า

พวก จีว ถือลั่นแต่ทวนจ้าว

หน้าขาวแดงแต่งโอโง

บ้างรบรุกคลุกคลีตีคุ้มโมง

บ้างเข้าโรงบ้างออกกรอกหน้าตา

ดนตรีจีนแท่นนอกจากอยู่ในการแสดงจีวแล้ว ยังปรากฏอยู่ในการแสดงหุ่นกาเล่ หรือ กาเล่หี:ตจ. 傀儡戏 (จีวหุ่นกระบอก) ที่เข้ามาอย่างน้อยตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีแล้ว และในปลายรัชกาลที่ 3 มีชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพมาอยู่ที่ภาคใต้ของไทยเป็นจำนวนมาก ส่วน

ใหญ่ทำงานอยู่ในกิจการเหมืองแร่ พอมีเวลาว่างก็ชอบนำหุ่นมือผ้าหรือ ป้อเต๋หี: ตจ. (ปู้ได้ซี่ 布袋戏) ออกมาเล่นเป็นเรื่องราวจากพงศาวดารจีน เช่น 3 ก๊ก ไชอิ้ว ซวยจ๊ก เป็นต้น สำหรับการเล่นหุ่นกาเล่ทางภาคใต้ของชาวจีนสกเกี้ยนที่อพยพมาส่วนใหญ่เล่นในพิธีกรรมมากกว่าความบันเทิง เช่น ในพิธีไหว้เจ้า พิธีอวยพรเพื่อเป็นสิริมงคลซึ่งสังเกตได้จากหุ่นทุกตัวใช้เครื่องแต่งกายสีแดงสดอันเป็นสีมงคลของจีน (ขวัญจิต ศศิวงศาโรจน์, 2543: 28)

ในการแสดงหุ่นสกเกี้ยนทั้งสองชนิดในของชาวจีนสกเกี้ยนที่อพยพมาตั้งถิ่นฐานทางภาคใต้ทำเหมือนแร่นี้ มีการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงทำทางหุ่นนักแสดง นักดนตรีส่วนใหญ่เป็นพวกสมัครเล่น เครื่องดนตรีที่นำติดตัวมาส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประเภท ซือจู้ 丝竹 เช่น พิณ กี้เป่ (琵琶) ซ่าเหยียน (三弦) ซอด้วู้ (大胡) ผิงเซียวต้งเซียว และเพลงส่วนมากที่ใช้เล่นประกอบการแสดงหุ่นดังกล่าวเป็นเพลงที่จดจำมาจากเพลงจีนสกเกี้ยนตามสมัยนิยมมากกว่าเป็นเพลงประกอบการแสดงหุ่นตามแบบดั้งเดิม เห็นได้จากการแสดงในปัจจุบันมีเพลง เสี่ยวบ๊ะจ่าง 卖肉粽 (ขายบ๊ะจ่าง) เพลง ทือออๆ 天黑黑 (ฟ้ามืด ๆ) เพลง เจี้ยวกุ้นห้วน 昭君怨 (ความเศร้าโศกของ เจ้าจวิน)(ขวัญจิต ศศิวงศาโรจน์, 2543: 30) เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีพวกนักดนตรีสกเกี้ยนสมัครเล่น ที่มีเครื่องดนตรีติดตัวมารวมตัวกันเล่นเป็นวงดนตรีขับร้องเพลงพื้นเมืองของตนให้ความบันเทิงและความรู้สึกเป็นกลุ่มก้อนไม่โดดเดี่ยวจากการออกมาจากบ้านเกิดเมืองนอน

(7) ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยสมัย

รัตนโกสินทร์ตอนต้น

พบว่าดนตรีจีนแท้ที่สำคัญในประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สำคัญเป็นดนตรีในการแสดงจิวเต๋จิว และยังมีปรากฏอยู่ในการแสดงหุ่นจีนเช่นกัน

การเคลื่อนย้ายดนตรีจีนแท้เข้ามาประเทศไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรากฏมีมากกว่าสมัยอยุธยาและกรุงธนบุรี เนื่องจากอยู่ในช่วงเวลาอพยพของชาวจีนแต่จิวระลอกแรกมีสาเหตุมาจากปัจจัยเคลื่อนย้ายต่างๆ คือ หนีภัยพิบัติทั้งภัยธรรมชาติ โรคระบาด หรือภัยจากการเมืองการปกครอง และจากข้าวยากหมากแพง ชาวเต๋จิวเข้ามาเมืองหลวงของไทยมากขึ้นและเริ่มมีบทบาทแทนชาวจีนสกเกี้ยนที่ส่วนใหญ่ลงไปตั้งหลักแหล่งทางภาคใต้ ชาวเต๋จิวในกรุงเทพฯ ส่วนใหญ่อยู่ในแหล่งชุมชนใหญ่ของชาวจีน คือย่านสำเพ็ง ตั้งอยู่บนพื้นที่เลียบบแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันออก กลายเป็นแหล่งการค้าใหญ่ทั้งในประเทศกับต่างประเทศ และสร้างศาลเจ้าชาวเต๋จิวไว้ 3 ศาลในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการจัดจิวมาแสดงในงานฉลองสมโภชศาลเจ้าทุกปี และตามเทศกาลต่างๆ ของชาวจีน

จิ๋วในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นเข้าไปรวมอยู่ในกิจกรรมต่างๆ มากมายของราษฎรและหลวง กลายเป็นมหรสพชนิดหนึ่งที่เป็นที่นิยมคนจีน คนไทย และแม้แต่ชาวต่างชาติที่อยู่ในเมืองไทย ในงานหลวง ได้เข้าไปอยู่ในพระราชพิธีสำคัญ ได้แก่ งานสมโภชพระอารามหลวง งานการโสกัณฑ์และการผนวช งานพระเมรุพระมหากษัตริย์ พระราชินี พระบรมวงศานุวงศ์และผู้มีบรรดาศักดิ์หลายคน ในงานของประชาชนได้เข้าไปอยู่ในงานเฉลิมฉลองต่างๆ ของชาวบ้าน ตามงานเทศกาลหรืองานเลี้ยงอวยพร และเป็นมหรสพที่นิยมว่าจ้างไปแสดงหน้าโรงบ่อน โรงหวยต่างๆ เพื่อเรียกลูกค้านักพนัน การแสดงจิ๋วยังเข้าไปอยู่ในงานพระราชนิพนธ์และงานวรรณกรรมสะท้อนให้เห็นความนิยมของประชาชนไทยในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี

การอพยพเข้ามาของคนจีนแต่จิ๋วจำนวนมากในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้ทำให้มีคณะจิ๋วเดินทางเข้ามาแสดงมากขึ้นตามโดยเฉพาะจิ๋วในเขตแต่จิ๋ว ได้แก่จิ๋วชินนอกจากนี้ การแสดงหุ่น กาล่ และหุ่น ป้อเต่ที่ ของชาวจีนฮกเกี้ยนที่อยู่ทางภาคใต้ มีดนตรีประกอบการแสดงอยู่เช่นกัน และเพลงส่วนใหญ่ได้มาจากเพลงสมัยนิยมมากกว่าเพลงจากการแสดงหุ่นจีนดั้งเดิม ดังนั้น ดนตรีจีนแท้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นดนตรีในการแสดงจิ๋ว ได้แก่จิ๋วชิน เป็นสำคัญ และมีดนตรีดั้งเดิมประกอบการแสดงหุ่น กาล่ และหุ่น ป้อเต่ที่ ของชาวจีนฮกเกี้ยนที่อพยพมาอยู่ทางภาคใต้ของไทยอยู่บ้าง

4.3.3.2 ดนตรีจีนแท้สมัยรัชกาลที่ 4

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ค.ศ.1851 - 1868) รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ วัฒนธรรมของชาวต่างชาติต่างภาษาต่าง ๆ ที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทยตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย และรัฐจำกัดขอบเขตการแพร่หลายของวัฒนธรรมให้เป็นเพียงวัฒนธรรมของคนต่างชาติต่างภาษาที่สร้างสีสันให้กับสังคมไทย โดยไม่ให้มีบทบาทความสำคัญมากกว่าวัฒนธรรมไทย คงเป็นเพียงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงเกียรติยศของบ้านเมือง และองค์พระมหากษัตริย์ที่ทรงมีฐานะเป็นจักรพรรดิราชทรงบุญญาบารมีปกแผ่สู่ราษฎรทุกชนชั้น ภาษา จึงมีความหมายเชิงสัญลักษณ์แสดงถึงพระราชอำนาจที่อยู่เหนือชาติต่าง ๆ (ภัทรวดี ภูญาภิรมย์, 2550 : 22-24)

ดังการเลียนแบบท่วงทำนองเพลงของชาวต่างชาติ เช่น จีน เขมร ตะลุง พม่า ฝรั่งเศส ฯลฯ โดยนำท่วงทำนองมาดัดแปลง แต่งเพิ่มเติม เรียกว่า เพลงสิบสองภาษา ที่รัชกาลที่ 4 ทรงมีพระราชดำริว่า “เมืองไทยเป็นที่ประชุมชาวต่าง ๆ เพศต่างภาษา ไกล่ไกลมากด้วยกันมานานแล้ว การเล่นฟ้อนรำขับร้องของภาษาอย่างต่าง ๆ เคยมีปะปนเป็นที่ดูเล่นฟังเล่นต่าง ๆ สำราญ” (ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4, 2504: 289-290) ดังนั้น การแสดงจิ๋วและดนตรีจีนมีอิสระอย่างเต็มที่ในการแสดง โดยในฐานะหนึ่ง เป็นต้นแบบของศิลปะการแสดงของจีนแท้

สมัยรัชกาลที่ 4 มีความเจริญทางการพิมพ์ ได้มีการนำพงสาวดารและนวนิยายจีนมาแปลเป็นภาษาไทยแล้วพิมพ์ขาย เช่น โรงพิมพ์หมอบรัดเลย์ ได้พิมพ์เรื่อง เรื่อง 3 ก๊ก (พิมพ์ในปี ค.ศ. 1865) ทำให้เกิดการแพร่หลาย เจ้านายเชื้อพระวงศ์และขุนนางพ่อค้าจำนวนมากอ่านแล้วติด จึงชอบดูจิวเพิ่มมากขึ้นเพราะเริ่มเข้าใจและใช้เปรียบเทียบกับที่ได้อ่านมา เป็นสาเหตุให้จิวจินในไทยนับวันยังมีบทบาทมากขึ้นรวมทั้งคนตรีในการแสดงจิว โดยเฉพาะจิวจากเมืองแต้จิ๋ว เพราะว่าชาวจีนแต้จิ๋วมีเพิ่มทวีมากขึ้นในเมืองไทย มีบทบาทสำคัญต่างๆ ในสังคมแทนที่ชาวจีนฮกเกี้ยนที่เคยมีบทบาทมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ในช่วงเวลานี้ก็ยังมีชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพเข้ามาไปตั้งถิ่นฐานในภาคใต้และมีจำนวนเพิ่มขึ้น นอกจากนี้ชาวจีนไหหลำจากเกาะไหหลำมณฑลกว่างตุงได้อพยพเข้ามาไทยอย่างชัดเจน การเข้ามาของทั้งชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนไหหลำได้นำคนตรีของตนที่อยู่ในการแสดง เช่น จิวหุ่นจีนฮกเกี้ยน จิวไหหลำ และหุ่นจีนไหหลำเข้ามาแสดงอยู่ไทยด้วย การเคลื่อนย้ายเข้ามาของคนจีนดังกล่าว พบประเด็นดังนี้

(1) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนในสมัยรัชกาลที่ 4

ปัจจัยเศรษฐกิจเป็นปัจจัยดึงดูดประการหนึ่งที่ทำให้มีคนจีนเคลื่อนย้ายเข้ามาประเทศไทย กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ 1-2 นั้นไทยใช้นโยบายผูกขาดสินค้าโดยรัฐบาลสมัยอยุธยา ซึ่งรัฐตั้งราคาสินค้าเข้า/ออกได้ตามต้องการ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 ไทยเลิกผูกขาดและเปิดโอกาสให้พ่อค้าคนจีนแข่งขันกันประมูลการผูกขาดสินค้า ทำให้พ่อค้าคนจีนเหล่านี้มีโอกาสเข้ารับราชการและแสวงหากำไรได้ เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ในปี ค.ศ. 1855 มี “สนธิสัญญาเบาว์ริง” โดยคนอังกฤษต้องการได้รับอภิสิทธิ์เท่าเทียมพ่อค้าชาวจีน ผลจากสัญญาทำให้มีการผลิตสินค้าเพื่อส่งออกโดยเฉพาะข้าวทำรายได้ให้กับไทยมาก ระบบเศรษฐกิจจึงเปลี่ยนจากการผลิตเพื่อยังชีพมาเป็นการผลิตเพื่อการค้าและมีระบบเศรษฐกิจเงินตรา เกิดขึ้น

หลังจากทำสนธิสัญญาเบาว์ริง คนจีนได้อพยพหลังไหลเข้ามาไทยมากขึ้นเรื่อย ๆ เพราะระบบเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไป ทำให้ไทยต้องการแรงงาน (โดยเฉพาะคนจีน เพราะเป็นแรงงานอิสระไม่ติดกับระบบมูลนายไพร่) ในการพัฒนาประเทศ เช่น ทำถนน ขุดคลอง สร้างอาคารจำนวนมาก (ถ้วน ลิเซิง และคณะ, 2540: 31)

ทางด้านปัจจัยผลักดันจากภาวะความอดอยาก ภัยธรรมชาติและความไม่สงบทางการเมืองจีน ปัจจัยการเคลื่อนย้ายดังกล่าวทั้ง 2 มีผลทำให้ชาวจีนอพยพออกนอกประเทศ และมีส่วนที่เข้ามาเมืองไทยเป็นจำนวนมาก ในเขตมณฑลกว่างตุงตะวันออก ทางการเงินเปิดท่าเรือซัวเถาในปี ค.ศ. 1858 มีเรือกลไฟแทนเรือสำเภา ทำให้มีชาวจีนแต้จิ๋วเดินทางมาสยามเป็นจำนวนมาก ยึดอาชีพค้าข้าวโดยเป็นพ่อค้าอยู่ตามหัวเมืองต่าง ๆ รับซื้อข้าวและรับซื้อข้าวเปลือกรับจ้างสีและบรรจุข้าว รวมทั้งขนส่งข้าวสาร จนกระทั่งชาวจีนแต้จิ๋วผูกขาดธุรกิจ และมีจำนวนไม่

น้อยมีอาชีพเป็นเกษตรกร ทำสวน แต่ส่วนใหญ่ชาวจีนแต่จิ๋วยังเป็นผู้ใช้แรงงานรับจ้างทำงานหนัก ประเภทแบกหาม ก่อสร้าง

ชาวจีนไหหลำมีเข้ามาสยามอยู่บ้างแล้วก่อนหน้านี้ จากหลักฐานศาลเจ้าที่เก่าแก่ที่สุดของชาวจีนไหหลำคือศาลเจ้าแม่ทับทิมที่สร้างอยู่ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งพระนคร ในปี ค.ศ. 1841 และจากบันทึกของชาวจีนคนหนึ่งในประเทศไทยปี ค.ศ. 1830 กล่าวว่า “ภาษาพูดของชาวจีนไหหลำ มีสำเนียงการออกเสียงแบบเดียวกับชาวจีนฮกเกี้ยน ตอนอยู่ในสยาม มีโอกาสพบปะสนทนากับชาวจีนไหหลำ ส่วนใหญ่สามารถใช้ภาษาจีนฮกเกี้ยนแสดงความคิดเห็นเข้าใจกันได้” (เฉิน, 1982: b13) แต่ที่ปรากฏการอพยพชัดเจนก็เมื่อหลังจากรัฐบาลแมนจูของราชวงศ์ชิงได้ทำสนธิสัญญาเทียนสินกับอังกฤษกับฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1858 แล้วมีการทำสัญญากับอีกหลายชาติตามมาทำให้เกาะไหหลำกลายเป็นเมืองท่าการค้าขึ้นมา สินค้าจากต่างชาติ เช่น ผ้าฝ้าย น้ำมัน จากพืชถูกนำเข้าแทนผลิดกรรมพื้นเมืองทำให้มีผลต่ออาชีพของพลเมือง ชาวนาเริ่มล้มละลาย มีพวกช่างฝีมือที่ใช้แรงงานว่างงานสูง พลเมืองเริ่มประสบกับความยากจนประกอบกับทางการเก็บภาษีอากรเพิ่มขึ้นและมีข้าราชการประพฤติผิดทำนองคลองธรรมเป็นจำนวนมาก เหล่านี้ทำให้มีชาวจีนไหหลำอพยพออกนอกประเทศมากขึ้นเพื่อหาที่ทำกินใหม่

นอกจากนี้ กบฏไท่ผิง ในปี ค.ศ. 1864 ทำให้มีชาวจีนไหหลำนักต่อสู้ปฏิวัติจำนวนมากหลบหนีการตามล่าจากรัฐบาลแมนจูและยังมีเยาวชนหลบหนีจากการเป็นทหารออกนอกประเทศจีน พวกเหล่านี้อพยพมาเป็นคนงานล้างแร่ในเหมืองดีบุกทางภาคใต้ของไทย มีประกอบอาชีพประมงในแถบเกาะสมุย เกาะพังในจังหวัดสุราษฎร์ธานี มีเลือกตั้งถิ่นฐานตามแหล่งที่อุดมไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ป่าไม้ เช่น ลำปาง ปากน้ำโพ พิจิตร ซึ่งประกอบอาชีพโรงเลื่อย ทำเครื่องเรือน มีประกอบอาชีพ คนงานทำสวน รับจ้างพ่อค้าชาวจีนและชาวต่างประเทศทำงานในห้องอาหาร ร้านกาแฟ โรงแรมและร้านค้า หรือทำมาค้าขายในตลาดน้ำของกลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาพายเรือขายผัก กุ้ง ปลา เครื่องจักรสานและศิลปหัตถกรรม ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับคนไทย

ในกรุงเทพฯ ย่านตลาดบางรัก เป็นแหล่งหนึ่งที่มีชาวจีนไหหลำตั้งหลักแหล่งอยู่กันอย่างหนาแน่นอาจเป็นเพราะเป็นบริเวณเชื่อมต่อกับถนนสารท มีชาวตะวันตกอาศัยอยู่กันอย่างหนาแน่น ชาวจีนไหหลำพอใจกับการทำงานด้านอาหารในบ้านฝรั่งมาก (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2542)

(2) การแสดงดนตรีจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 4

ในสมัยรัชกาลที่ 4 จี๊วแต่จิ๋วเป็นที่นิยมเพราะการพิมพ์ในสยามมีความก้าวหน้าได้พิมพ์พงสาวดารจีนต่าง ๆ พิมพ์ออกมามากมาย คนไทยรู้เรื่องพงสาวดารจีนมากขึ้น มีคณะจี๊วแต่จิ๋วเดินทางเข้ามาแสดงพงสาวดารจีนมากขึ้นเพราะจี๊วเป็นมหรสพที่นิยมของคนจีนและ

คนไทยสมัยนั้น นอกจากมาแสดงให้ความบันเทิง ในงานเทศกาล งานเลี้ยงและตามแหล่งบันเทิง อย่างเช่น โรงบ่อนแล้ว จั๋วได้เดินทางเข้าเปิดการแสดงฉลองศาลเจ้าของชาวจีนแต้จิ๋ว คณะจั๋วเมืองแต้จิ๋วที่มาสยาม เมื่อถึงช่วงเวลาเทศกาลกินเจคณะจั๋วกินเจกัน ส่งผลไปถึงผู้ชมชาวจีนเริ่มต้นกินเจตามคณะจั๋วไปด้วยจนกลายเป็นประเพณีไป และในช่วงเทศกาลนี้คณะจั๋วต้องไปแสดงตามศาสนสถานต่าง ๆ ของชาวจีนที่มีอยู่มากมายปฏิบัติกันมาเป็นธรรมเนียม เมื่อมีคนกินเจเพิ่มขึ้นเป็นที่แพร่หลาย คณะจั๋วก็มียานแสดงเพิ่มขึ้นตาม (จิ๋ว, 2004: 44)

ในพลเมืองชาวเกาะไหหลำที่อพยพมา มีศิลปินชาวจีนไหหลำเดินทางอพยพหนีสภาพกดดันภายในเกาะไหหลำออกมาในดินแดนเอเซียตะวันออกเฉียงใต้เป็นจำนวนมากเช่นกัน ศิลปินพวกนี้ได้จัดตั้งโรงเรียนการละครขึ้นเปิดสอนศิลปะการแสดงจั๋ว มีบางพวกจัดตั้งคณะจั๋วไหหลำเปิดการแสดงขึ้นมา ทำให้จั๋วไหหลำเริ่มเผยแพร่ในแถบเอเซียตะวันออกเฉียงใต้ คณะจั๋ว โจ่งซุน 琼顺 เป็นคณะใหญ่คณะหนึ่งที่ได้เข้ามาเปิดการแสดงจั๋วบัพัญญูในแถบนี้มีพระเอกชื่อ ชิงโซ่วหลาน 庆寿兰 เคยมาแสดงในประเทศไทย และสิงคโปร์ที่ซึ่งได้จัดตั้งสำนักงานจั๋วชิงเจา (星州剧社) ขึ้นที่นั่นนับเป็นผู้ริเริ่มงานแสดงจั๋วและองค์กรจั๋วไหหลำในดินแดนโพ้นทะเล (เรื่องเดียวกัน., b20)

ตัวอย่างเช่น นักแสดงจั๋วบัพัญญู ชื่อ ฝูกวาง 福光 เข้ามาเปิดการแสดงในเมืองไทย มีผู้ชมที่ชื่นชอบในบัพัญญูได้เข้ามาขอคำชี้แนะในศิลปะการต่อสู้แบบวัดเส้าหลิน 少林 จากเขา ในหลวงของไทยทรงประทานอนุญาตให้เขามาแสดงในพระบรมมหาราชวังและยังเคยแสดงเรื่อง ฟางชื่ออวี๋ต้าเล่าไถ 方世玉打擂台 (ฟางชื่ออวี๋ หรือ ปังซีเจ็ก ขึ้นเวทีชกมวย) ให้ทรงทอดพระเนตร สมเด็จพระบรมราชินีทรงพอพระทัย และพระราชทาน “มาลาเงิน” ให้เป็นที่ระลึก เขาได้เปิดการแสดงไปในดินแดนแถบนี้ และมาจบชีวิตที่เมืองไทยในปี ค.ศ. 1894 นอกจากนี้ยังมีนักแสดงบัพัญญู นักดนตรีจั๋วไหหลำ อีกหลายคนเคยเดินทางมาเมืองไทย (เรื่องเดียวกัน., b20)

นอกจากนี้ชาวจีนไหหลำที่เข้ามาในประเทศไทยได้ร่วมสนุกสนานรื่นเริงในงานเทศกาลประเพณีไปด้วยกันกับคนไทย ศิลปินได้นำศิลปะการละคร การแสดง เช่น จงผานหู่ 盅盘舞 (ระบำถ้วยชาม) หรือเรียกว่า ปาอินหู่ 八音舞 (ระบำ 8 เสียง) มาสอนให้กับวัยรุ่นรวมทั้งการขับร้องและศิลปะการต่อสู้ในแบบสำนักเส้าหลิน (เรื่องเดียวกัน., b14)

(3) ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยสมัย

รัชกาลที่ 4

ช่วงครึ่งหลังสมัยรัชกาลที่ 3 ในปี ค.ศ. 1848 มีคณะจั๋ว เกาเจีย 高甲 ชื่อ ฝูจินซิง 福金兴 จากมณฑลฮกเกี้ยนมาแสดงครั้งแรกในเอเซียตะวันออกเฉียงใต้และไทย แต่หลังจากนั้นเป็นต้นมาไม่มีบันทึกจั๋วจากมณฑลฮกเกี้ยนเข้ามาแสดงที่ประเทศไทย (โจว, 2003: 44)

จากการศึกษาพบว่าดนตรีจีนแท้ที่ได้เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 มีดังต่อไปนี้

ดนตรีจิวไวเจียงซี

ไวเจียงซี 外江戏 หรือจิวไวเจียง (จิวต่างถิ่นและเป็นชื่อเดิมของจิวอันกวางตุ้ง) ที่ชาวจีนแต่จิวในเมืองไทยเรียกว่าจิว จ้วก้ง มีหลายประเด็นในการเคลื่อนย้ายเข้ามาประเทศไทยเนื่องมาจากการถ่ายทอดจิวไวเจียงในประเทศจีนเองที่จิวไวเจียงเป็นจิวต่างถิ่นมาจากภายนอกมณฑลแล้วถ่ายทอดเข้ามามณฑลกวางตุ้ง ปัจจัยเรื่องระยะทางและช่วงเวลาที่อยู่ในระหว่างขั้นตอนถ่ายทอดในจีนก่อให้เกิดการแสดงจิวไวเจียงหลายแห่งและหลายช่วงเวลาแต่อย่างไรก็ตามตามทฤษฎีการเคลื่อนย้ายดนตรีพบว่าชาวจีนแต่จิวเป็นผู้นำจิวไวเจียงจากเมืองแต่จิวในช่วงตั้งแต่ปี ค.ศ. 1851 เป็นต้นมาเคลื่อนย้ายเข้ามาสู่ไทยมีรายละเอียดที่ได้จากการศึกษาดังต่อไปนี้

ในสมัยราชวงศ์หมิง (ค.ศ. 1368-1644) ตอนปลาย จิวไวเจียง ได้แพร่หลายมาจากจีนทางเหนือโดยพวกขุนนางและพ่อค้านำผ่านลงมาตามมณฑลต่าง ๆ ได้แก่ อันฮุย 安徽 หูเป่ย์ 湖北 เจียงซี 江西 ผ่านมณฑลฮกเกี้ยนตะวันตกเข้ามาที่เมือง เจียงอิง 嘉應 ของชาวจีนแคะ (ปัจจุบันคือ เหมยโจว 梅州 ในมณฑลกวางตุ้ง) (เรื่องเดียวกัน., 40) และได้เข้ามาก่อตั้ง ไวเจียงหลี่หยวนกงก่วน 外江梨園公館 ในเมืองกวางเจาเมื่อปี ค.ศ. 1759 มีการแสดงอย่างคึกคักในสมัย เจียงซิง 嘉庆 (ค.ศ. 1796-1820) เมื่อถึงช่วง สมัยเสียนเฟิง 咸丰 และถงจื้อ 同治 (ช่วง ค.ศ. 1851 ถึง 1874) จีนยกเลิกการห้ามค้าขายทางทะเลกับต่างประเทศ เป็นผลทำให้มีคณะจิวไวเจียงแพร่หลายจากกวางเจาไปยังเมืองแต่จิวและเมืองชัวเถาตามพ่อค้าไป ในแต่จิวได้สร้างไวเจียงหลี่หยวนกงสว่อ 外江梨園公所 ไว้ในสมัยกวงสุ 光緒 (ค.ศ. 1875 - 1908)

ในขณะที่นายชีวเฉา (2004: 40) กล่าวว่านับจากสมัยราชวงศ์หมิงตอนปลายเป็นมา จิวไวเจียง (จิวอัน) จากมณฑลอันฮุย 安徽 ถ่ายทอดผ่านมณฑลเจียงซีตอนใต้เข้ามาที่มณฑลฮกเกี้ยนตะวันตก ผ่านเมือง เจียงอิง 嘉應 ของชาวจีนแคะ เข้ามาผสมกับจิวพื้นฐานต่างๆ ของจิวแต่จิวแล้วให้กำเนิดจิว เฉออินซี 潮音戏 ที่เรียกกันมาตั้งแต่ต้นราชวงศ์ชิงเป็นมา (ค.ศ. 1644) (เรื่องเดียวกัน., 52) คำกล่าวนี้แสดงว่ามีจิวไวเจียงอยู่ในเขตแต่จิวมาตั้งแต่ ค.ศ. 1644 แต่ยังไม่มียุทธศาสตร์คึกคัก ทำให้ความนิยมจิวซีฉิน ในสมัยนั้นจึงเปลี่ยนมาเป็นนิยมจิวไวเจียง แทนตามคำกล่าวของพระอักษรสารที่ว่า

ในเมืองไทย นายชนะ วรรณะลี (2526: 170) กล่าวว่าจิวที่แสดงในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 เป็นจิว ซีฉิน (จิวล้นถิ่น) และเมื่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ผู้ชมชาวไทยเรียนรู้พงศาวดารจีนมากขึ้น ชอบดูการรบ ดังนั้นจึงชอบดูจิวไวเจียง (จ้วก้ง) แสดงพงศาวดารเรื่อง 3 ก๊กมาก (ชีว, 2004: 45) เพราะดนตรีและเครื่องดนตรีของจิวไวเจียง มีทั้งบันและบู๊สมบูรณ์แบบดูสนุกคึกคัก ทำให้ความนิยมจิวซีฉิน ในสมัยนั้นจึงเปลี่ยนมาเป็นนิยมจิวไวเจียง แทนตามคำกล่าว

“...ครั้นต่อมาล้นถันกลายเป็นจ้วงกั๋ง...และสมัยจ้วงกั๋งนี้แหละเป็นสมัยที่คนไทยนิยม (จ้วง) กันมาก” ดังนั้นการเคลื่อนย้ายดนตรีจ้วงไว๋เจียงเข้ามาในประเทศไทยจึงปรากฏชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 4

เมื่อครั้งที่รัชกาลที่ 3 เสด็จสวรรคต สมเด็จพระเจ้าฟ้าน้อยหรือสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์พระอนุชาต่างพระมารดาทรงเฉลิมพระยศเป็นพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จมาประทับที่วังหน้า ท่านครุมี (แขก) ครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและเป็นหัวหน้าวงก็ได้ตามเสด็จมาด้วย พระองค์ทรงใฝ่พระทัยในการดนตรี ในวังหน้ามีโรงโขน โรงจี่ที่สร้างขึ้นมาเฉพาะ แสดงว่าพระองค์มีนักดนตรีไทยกับนักดนตรีจีนอยู่ในพระอุปถัมภ์ และอยู่ใกล้ๆ กัน ดังนั้นการแลกเปลี่ยนเพลง ดนตรีจึงเกิดขึ้นได้ และด้วยอัจฉริยภาพของ ท่านครุมี (แขก) ท่านได้เป็นผู้ให้กำเนิดเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมามากมาย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530: 151)

ในสมัยนั้น การแสดงจ้วงมีอยู่ทั่วไปตามชุมชนชาวจีนเช่น ลำเพ็งมีการแสดงจ้วงถวายเจ้า และงานฉลองเทศกาลต่าง ๆ ของชาวจีน การแสดงจ้วงแสดงให้เห็นความอ่อนไหวระหว่างรอยหยัก ก- ข ออก เป็นต้น ดนตรีจีนที่ประกอบอยู่ในการแสดงจ้วงจึงเป็นสิ่งที่พบเห็นได้ง่าย และมีการแสดงแพร่หลายอยู่ทั่วไปเช่นกัน บรรดาเครื่องดนตรี เพลง สำเนียงเพลง ต่าง ๆ เหล่านี้ของจีน ครูดนตรีไทยได้นำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงดนตรีไทย เพื่อสร้างสรรค์เสียง สำเนียงบรรยากาศใหม่ และผลงานการประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่มากมายที่เรียกว่าเพลงภาษาและเพลงไทยสำเนียงจีน เครื่องดนตรีของจ้วงไว๋เจียง สมบูรณ์ครบครันทั้งปุ่นและบู๊ เครื่องดนตรีปุ่น ได้แก่ ซอต่าง ๆ คือ โถวเสียน 头弦 (ซอน่า) เอ๋อหู 二胡 ถีหู 提胡 แหหู 椰胡 และเซลโล จะเข้ ได้แก่ เจิง 箏 พิณ ได้แก่ ผีผา 琵琶 ฉินฉิน 秦琴 ซานเสียน 三弦 จิม ได้แก่ หยางฉิน 扬琴 ขลุ่ย ได้แก่ เหิงเชียว 横箫 ตังเชียว 洞箫 แคน ได้แก่ หลูเซิง 芦笙 และปี่ซอขนาดใหญ่และเล็ก เครื่องดนตรีบู๊ ได้แก่ กลองใหญ่ (大鼓) กลองศึก (战鼓) กลองเปียน (边鼓) หม้องใหญ่ซู (大苏锣) หม้องเล็ก (小锣) หม้องถั่วขาม (碗锣) หม้อง ถงจิน (铜金) หม้องจิง (京锣) ม้าฟ้อ (马锣) ฉาบเล็กฉาบใหญ่ แตรหวาโถว (号头) กรับ ถานป่าน (檀板) โดยมิ โถวเสียน 头弦 หม้องใหญ่ซู (大苏锣) และแตรหวาโถว (号头) เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นลักษณะเฉพาะ เครื่องดนตรีบางชนิดอย่าง กลองจิน ฉาบจิน หม้องจิน หรือ ม้าฟ้อ และโดยเฉพาะจิมจีนที่ปรากฏอยู่แต่เฉพาะจ้วงไว๋เจียง มีบทบาทให้ปรากฏในดนตรีไทยอย่างเด่นชัด พบรายละเอียดดังนี้

จิมจีน

“จิม” เป็นคำไทยที่น่าจะเลียนเสียงมาจากคำว่า คิม (ฉิน琴) ในภาษาจีนฮกเกี้ยน (และออกเสียงคล้ายกันในภาษาจีนแต้จิ๋วด้วย) (อำพัน เจริญสุขลาภ, สัมภาษณ์) หมายถึง จะเข้จีน 7 สายโบราณ แต่ในอีกความหมายคือ คำทั่วไปที่ใช้เรียกชื่อเครื่องดนตรีบาง

ประเภท เช่น ไวโอลิน (เลียวเถียน 小提琴) เปียโน (กังฉิน 钢琴) ออร์แกน (เฟิงฉิน 风琴) หยางฉิน (杨琴) เป็นต้น ทั้งหมดนี้ต่างก็เรียกทั่วไปว่า คิม (ฉิน)

พบว่าฉิมฉินมีชื่อเรียกหลายชื่อเปลี่ยนไปตามนวัตกรรมของฉิม เริ่มจาก หยางฉิน 洋琴 (เครื่องดนตรีต่างชาติ) ถงฉือฉิน 铜丝琴 (เครื่องดนตรีสายไหมทองแดง) หูเตีย 蝴蝶 (ฉิมผีเสื้อ) และในปัจจุบันเรียก หยางฉิน 扬琴 (เครื่องดนตรีที่แพร่หลาย) ต่าฉิน 打琴 (เครื่องดนตรีตี) ส่วนเมืองแต้จิ๋วในสมัยก่อนเรียกฉิมว่า เฮยาฉิน 瑶琴 (เครื่องดนตรีหยกล้ำค่า)

ฉิมฉินแต่เดิมไม่ใช่เครื่องดนตรีจีน แต่เป็นเครื่องดนตรีต่างชาติที่แพร่หลายเข้ามาสู่ประเทศจีนและจีนรับเอามาไว้ใช้ร่วมเล่นกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองของตน จากเอกสารแรกสุดที่บันทึกและมีรูปภาพฉิมฉินคือ ช่งเลิงอวี่จงกั๋วจี้เหิง 冲绳与中国技能 (ตามการสืบช่วงและความเชี่ยวชาญของจีน) บรรยายว่า (หลิว, 1999: 1) ในปี ค.ศ. 1663 มีจดหมายจากจีนส่งไปยังเกาะริวกิว มีเนื้อความกล่าวถึงการใช้เฮยาฉิน 瑶琴 กับซอ หูฉิน 胡琴 บรรเลงประกอบการขับร้อง ในเวลานั้นฉิมเรียกว่า หยางฉิน 洋琴 แต่ที่เกาะริวกิวกับเมืองแต้จิ๋วเรียกฉิมว่า เฮยาฉิน 瑶琴 ในเอกสารมีรูปนักดนตรีแต่งกายสมัยราชวงศ์หมิง มือจับไม้ฉิม 2 อัน กำลังตีฉิมอยู่ ฉิมมีรูปทรง 4 เหลี่ยมกลางหุ้ม มีราวนมรองสาย 2 แถว นับเป็นรูปฉิมกับการตีฉิมรูปแรกสุดที่ค้นพบ พิสูจน์ได้ว่าฉิมในปี ค.ศ. 1663 นั้นเป็นฉิมสมัยราชวงศ์หมิงที่ถ่ายทอดเข้าสู่เขตชายฝั่งทะเลเมณฑกวางตุ้ง

พบว่าฉิมฉินเริ่มเข้ามาในไทยอย่างเป็นทางการเป็นรูปธรรมชัดเจน โดยเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงจ๊วไว่เจียง ที่เคลื่อนย้ายเข้าไทยตั้งแต่ประมาณปี ค.ศ. 1851 เป็นต้นมา ดังกล่าวข้างต้น และมีความเป็นไปได้ว่าชาวกวางตุ้งบางคนหรือคณะจ๊วประเภทอื่นบางคณะได้นำฉิมฉินเข้ามาในไทยก่อนหน้านี้ แต่ลักษณะการเข้ามานั้นไม่ชัดเจน ไม่เป็นไปตามทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรีที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมในงานวิจัยนี้ ที่ต้องพิจารณาถึง ความชัดเจนเป็นทางการ มีจำนวนมากพอที่จะก่อให้เกิดเป็นรูปธรรมการเคลื่อนย้ายหรือมีบทบาท หรือเกิดเป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ดนตรี

ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล (2524: 197) กล่าวถึงเหตุการณ์ครั้งแรกทางประวัติศาสตร์ดนตรีของฉิมฉินในประเทศไทยว่า “ในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น เพลงฉิมของจีน ทำให้คุณพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ประมาจารย์ดนตรีไทยสมัยนั้น ดัดอกคิดใจมาแล้วจึงได้แต่งเพลงขึ้นเพลงหนึ่งชื่อว่า “ฉิมฉิมเล็ก” มีทั้งที่เป็น 3 ชั้นและ 2 ชั้น ส่วนชั้นเดียวนั้น อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้แต่งเดิมให้ครบเป็นเถาเมื่อ พ.ศ. 2476” และท่านครูมีแขกยังได้นำความคิดทางท่วงทำนองจีนมาประดิษฐ์เพลงชมสวนสวรรค์ ฯลฯ แต่เพลงที่สำคัญคือ เพลงเชิดฉิน ที่ทำให้ท่านได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากสมเด็จพระปิ่นเกล้าเป็นพระประดิษฐ์ไพเราะในปี ค.ศ. 1853 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530: 155) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 (ค.ศ. 1924-1925) (ตอนต้น) ฉิมได้เข้า

มาประสมวงเครื่องสายไทย ในส่วนวงดนตรีหลวง อาจารย์ มนตรีตราโมท กล่าวว่าเริ่มบรรเลงเครื่องสายผสมจีนเมื่อ ค.ศ.1924 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524: 198)

ดนตรีจิว เจิ้งจื่อ

เจิ้งจื่อ 正音戏 หรือเรียกว่า จิวเจิ้งจื่อมีชื่อเรียกอีกอย่างว่า เจิ้งจื่อ 正字戏หรือจิวเจิ้งจื่อ เป็นชื่อหนึ่งพบได้ในพัฒนาการของจิวแต้จิว (เฉาจีว 潮剧)

หลังปี ค.ศ. 1851(ข้อมูลบางแหล่งบอกสมัยรัชกาลที่ 5) มีคณะจิวแต้จิว ชนิด จิวเจิ้งจื่อ 2 คณะเดินทางเข้ามาสยาม ได้แก่ คณะ เหล่าซวงซี 老双喜 กับคณะ เหล่าเจิ้งเหอ 老正和 (โจว, 2003: 35) และใช้กรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางเดินทางไปแสดงที่สิงคโปร์ มาเลเซีย กัมพูชา เวียดนาม และอินโดนีเซีย เป็นต้น ต่อมาคณะจิวแต้จิวจำนวนมากเดินทางไปมาระหว่างประเทศเหล่านี้มากขึ้น และได้ทำให้มีจิวไปจื่อ ชนิดจิวเต็กเข้ามาสยามในเวลาต่อมา

เนื่องจากไม่ปรากฏบันทึกรายละเอียดทางดนตรีในจิวเจิ้งจื่อ หรือจิวเจิ้งจื่อ ในประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พบได้แต่ในเอกสารของจีน จึงทำให้ทราบลักษณะพอเทียบเคียงได้ว่าจิวเจิ้งจื่อ เป็นจิวอันดับต้นที่ถ่ายทอดมาจากมณฑลเจียงต๋องออกผ่านมณฑลเจียงซีตอนใต้เข้ามาที่มณฑลฮกเกี้ยนตอนใต้เข้ามามีนิคมแพร่หลายในเขตอำเภอ ไซ่เฟิง 海丰 และ ตู้เฟิง 陆丰ของมณฑลกวางตุ้ง ประมาณ รัชสมัย หมิงสวนจง 明宣宗 (ค.ศ. 1426-1435) เป็นอย่างช้า (โล่, 2001: 38) มีประวัติสืบทอดมายาวนานจากจิวใต้สมัยราชวงศ์ซ่งและหยวน ชื่อจิวเจิ้งจื่อ มาจากการใช้ภาษาเจิ้งจื่อ

หลักฐานบทจิว เจิ้งจื่อ 正字戏 คือ “บันทึกปิ่นทองคำของ หลิวซี ปี 刘希必”^{*} รัชสมัย หมิงสวนจง ที่ขุดค้นขึ้นมาจากอำเภอ เฉาอัน 潮安เขตเมืองแต้จิ๋วปี ค.ศ. 1975 ใช้คำนำหน้าด้วยตัวอักษร 正字 ซึ่งผู้ชมในเขตฮกเกี้ยนและแต้จิ๋วสมัยนั้นเรียกรวบรวมละครที่ใช้ภาษาสำเนียงเสียงจ้งหยวน^{*} ว่า เจิ้งจื่อซี (จิวเจิ้งจื่อ) หรือ เจิ้งอินซี (จิวเจิ้งอิน) แต่เรียกจิวที่ใช้ภาษาท้องถิ่นตนขับร้องว่า เฉาเจียง 潮腔หรือไปจื่อ 白字 และฉวนเจียง 泉腔 (เรื่องเดียวกัน., 32)

เจิ้งจื่อซี เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า จูเหลียนซี 竹帘戏 (จิวป้ายธงไม้ไผ่) เพราะเวลาแสดงจะแขวนป้ายธงไว้ตรงทางเข้าเวที บริเวณหน้าป้ายธงเป็นเวทีแสดงส่วนบริเวณหลังป้ายธงเป็นหลังเวที เจิ้งจื่อซี มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับ คุณฉวีในด้านเพลงเรเปอร์ทัวร์ (repertoire) ข่างเซียง (ดนตรีขับร้อง) ทำนองดนตรี เวทีการแสดงและภาษา

ดนตรีจิวเจิ้งจื่อ มีดนตรีขับร้อง (ข่างเซียง) และรูปแบบจังหวะที่มีความเป็นอิสระเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ที่สวดต่อการแสดงอารมณ์ตามบทบาทของตัว

^{*} “正字 刘希必钹记”

^{*} ที่ราบภาคกลางระหว่างแม่น้ำฮวงโหและแยงซีเกียง

แสดง มีลักษณะปรากฏของ ช่างเชียง ดังนี้

ช่างเชียง มีท่วงทำนองโบราณไพเราะมีทั้งเรียบง่ายและอีกเหิมส่วนใหญ่ใช้ ระบบเสียงของโหมค อวี 羽 (6 1 2 3 5) และ โหมค จื่อ 徵 (5 6 1 2 3) การขับร้องใช้เสียงแสร์ (falsetto) เป็นหลัก และใช้เสียงจริงช่วยเสริม

ช่างเชียง ประกอบด้วย เพลงสำเนียง ** (เชียงเดี่ยว) หลายอย่าง ได้แก่ เจิ้งอินฉวี 正音曲 (เช่น กุ่นไป๋ไป๋ 滚白 กุ่นช่าง 滚唱 ช่างกุ่น 唱滚 ของ อี้หยางเชียง 弋阳腔 ชิง หยางเชียง 青阳腔 และซื่อผิงเชียง 四平腔) กุนเชียงจ๋าเดี่ยว 昆腔杂调 เลี้ยวเดี่ยว 小调 โดยใช้เกาเชียง *** 高腔และ กุนเชียง † 昆腔 เป็นสำคัญ

ป่านเชียง (ระบบจิงหวะ) ประกอบด้วยท่อน ช่านป่าน 散板 (อิสระ) โถวป่าน 头板(ช้า) จงป่าน 中板 (ปานกลาง) ไควป่าน 快板(เร็ว) เป็นต้น

เครื่องดนตรีของจิวเจิ้งอิน ได้แก่ ปี่ชอนาใหญ่ ปี่ชอนาเล็ก ขลุ่ยผิว ซอ หูฉิน 胡琴 พิณ 3 สาย (ซานเสียน 三弦) กลองใหญ่ ม้องใหญ่ ม้องเล็ก (เสียงจ่าน 响盏) ม้องแขวน (อุนหลอ 云锣) ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก เป็นต้น

ดนตรีจิว เหล่าเจิ้งจื่อ ดนตรี จิวเหล่าไป๋จื่อ

จิวแต่จิวที่เข้ามามีมีจิวไว๋เจียงและจิวเจิ้งอิน โดยเฉพาะจิวเจิ้งอิน นอกจากมี คณะ เหล่าชวงซี 老双喜กับคณะ เหล่าเจิ้งเหอ 老正和แล้ว ยังมีจิว เหล่าเจิ้งจื่อ 老正字จิวเหล่าไป๋จื่อ 老白字อีกตามที่ พระสันตติอักษรสาร (2467: 473-474) กล่าวว่า

“สมัยที่จิวกำลังเฟื่องฟู คือประมาณ 100 ปีมานี้ได้มีจิวเกิดขึ้นอีก 2 โรง เรียกว่า (ภาษาจีนแต้จิ๋ว) เล่าเจียะยี่ กับเล่าเป๊ะยี่.....นอกจากนี้เครื่องใช้ต่าง ๆ และเครื่องแต่งตัวก็เหมือนกันกับจิวจ้วงกั๊ง” และกล่าวต่อมา “ต่อมาราวประมาณเกือบ 80 ปีมานี้เอง จึงได้มีจิวเป๊ะยี่ (เป็นจิวเด็กชนิดที่เล่นกันแพร่หลายอยู่ทุกวันนี้) มาแสดงโรงแรกที่เข้ามาเล่นมีชื่อที่ว่า “ซุ่นเทียนเฮียง” หน้าโรงและเครื่องใช้ตลอดจนเสียงกลอง ก็เหมือนกับจิวตั้งแต่นั้นสองโรงที่กล่าวมาแล้ว เว้นแต่คำพูดหรือบทหรือทำนองทำทาง เป็นแบบอย่างของจีนแต่จิวทั้งสิ้น...”

จากคำกล่าวของพระสันตติอักษรสารทั้ง 2 ข้อความ ไม่ได้ระบุปี ค.ศ. ไว้อย่างชัดเจน ในเบื้องต้นวิเคราะห์ห้ออกมาได้ว่า

** เพลงสำเนียงที่ก่อตัวขึ้นมาจากพื้นฐานของการขับร้องที่ถ่ายทอดกันมาในท้องถิ่นหนึ่ง (เมียวและคณะ, 2005: 304)

*** เป็นเซียงเชียง (ระบบเสียง) หรือจิวที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก (เรื่องเดียวกัน, 503)

† เป็นเซียงเชียง หรือจิวที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเป็นหลัก (เรื่องเดียวกัน)

1. เวลาประมาณ 100 ปี นับย้อนไปจากปีที่พระสันตปาฬอักษรสาร เขียนบทความจะได้เป็น พ.ศ. 2367 หรือ ค.ศ. 1824 ตรงกับรัชกาลที่ 3 (ค.ศ.1824-1851) ตอนต้น เป็นเวลาที่เกิดมีจ้าว เล่าเจียะยี่ กับเล่าแป๊ะยี่

2. จ้าว เล่าเจียะยี่ (ตจ.) 老正字 กับเล่าแป๊ะยี่ (ตจ.) 老白字 มีมาก่อน จ้าวแป๊ะยี่ 白字 (เป็นจ้าวเด็ก) อยู่ 20 ปี ดังนั้น จ้าวแป๊ะยี่ มาแสดงคณะแรก เมื่อ ค.ศ. 1844

3. จ้าวจ้วกั้ง มีอยู่มาก่อนหรือพร้อมกันกับ จ้าวเล่าเจียะยี่ กับเล่าแป๊ะยี่ แต่จากการศึกษาพบว่าจ้าวแป๊ะยี่ หรือตามภาษาจีนกลางคือจ้าวไปจื้อ คณะ ชุ่นเทียนเซียง 顺天香 (“ชุ่นเทียนเซียง” ตามพระอักษร) มาสยามครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1880 (จิ๋ว 2004, 42) ดังนั้น จ้าว เล่าเจียะยี่ กับเล่าแป๊ะยี่ ควรมีขึ้นในสยามเมื่อปี ค.ศ. 1860 (ตามข้อ 2.) ซึ่งจะสอดคล้องกับข้อ 3 ด้วยเพราะจ้าวจ้วกั้ง (จ้าวไ่ว้เจียง) มีบทบาทเป็นที่นิยมต่อคนไทยในสมัยต้นรัชกาลที่ 4 (ค.ศ. 1851) ตามการศึกษาในอันดับต่อไป

เล่าเจียะยี่ กับเล่าแป๊ะยี่ หรือ เหล่าเจิ้งจื้อ 老正字(จ้าวเจิ้งจื้อ เก่า) กับ เหล่าไปจื้อ 老白字(จ้าวไปจื้อ เก่า) พบว่าคณะจ้าวทั้ง 2 ใช้ “เจิ้งจื้อ 正字” หรือ เจิ้งอิน 正音 (กวนฮัว 官话 ภาษาราชการ) ขับร้อง สนทนาและแสดงเป็นสำคัญ ชาวบ้านคนไทยเรียกจ้าว 2 คณะนี้ว่า จ้าวตุง แต่ ตามเสียงกลองเสียงฆ้องม้าพ่อที่ได้ยินเวลาจ้าวแสดง นอกจากนี้จ้าวที่ใช้ เจิ้งจื้อ 正字 ขับร้องกับ แสดงพบว่ายังมี จ้าว ไ่ว้เจียง (จ้วกั้ง) จ้าวตุงโข่ง (จ้าว ชินเหอซิง 新合兴จากอำเภอ ไห่เฟิง 海丰มณฑล กวางตุ้ง คนไทยเรียกชื่อตามเสียงกลองกับฆ้องที่ได้ยิน)

จากการศึกษาพัฒนาการดนตรีแต่จ้าวข้างต้นพบว่าจ้าวที่ใช้ “เจิ้งจื้อ 正字” ขับร้องและสนทนา แสดงเป็นหลักโดยตรง คือ จ้าว เจิ้งจื้อ (จ้าวเจิ้งอิน) ซึ่งอนุมานได้ว่าใกล้เคียง หรือเป็นชนิดเดียวกันกับ จ้าวเหล่าเจิ้งจื้อ (เล่าเจียะยี่) (เหล่า老 มีความหมายว่าเก่า) ส่วนจ้าว เหล่าไปจื้อ (จ้าวไปจื้อ เก่า) กล่าวถึงอยู่ในการศึกษาจ้าว ไปจื้อ ในอันดับต่อไป

ดนตรีจ้าวไหหล่า

ดนตรีจ้าวไหหล่าเป็นดนตรีจ้าวที่สำคัญที่เคลื่อนย้ายมากับคนจีนและ คณะจ้าวไหหล่าที่อพยพเข้ามาในประเทศไทย ในราวปี ค.ศ.1858 และ ค.ศ.1864 เป็นต้นมา จ้าวไหหล่า หรือ โฉงจวี 琼剧หรือ เซ่งหี (ภาษาจีนแต้จิ๋ว) เป็นจ้าวที่แพร่หลายไปทั่วเกาะไหหล่า อ่าว เหลยโจว 雷州 และกระจายไปยังดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีจุดเริ่มต้นมาจากการที่จ้าวแต้จิ๋วแพร่มาซึ่ง เกาะไหหล่าในปลายสมัยราชวงศ์หมิงได้ประยุกต์เข้ากับเพลงพื้นเมืองของเกาะไหหล่ากับการอ่าน กลอนโบราณและยังได้รับอิทธิพลจากเพลงประจำท้องถิ่นด้วยเช่นกัน ก่อให้เกิดเป็นจ้าวที่ใช้ภาษาท้องถิ่น เมื่อเปลี่ยนเป็นรูปแบบจ้าวท้องถิ่นมากขึ้น แล้วใช้ภาษาไหหล่าแสดง ขับร้องทั้งหมดจึงได้ กลายเป็นจ้าวไหหล่าแท้จริงในสมัยราชวงศ์ชิงตอนกลาง (เรื่องเดียวกัน., a6)

นาย โจวหนิง (2003: 41) กล่าวว่าจี้ไหหลำสมัยราชวงศ์ซิงนิยมเรียกว่า ถู่ชี่ 土戏 เขตโจงซาน 琼山กับ ไห่โจว 海口นิยมเรียกว่า ไจ้ไซ ในสมัยปลายสมัยราชวงศ์ซิง เรียกจี้ไหหลำ 海南 แต่คนจีนโพ้นทะเลนิยมเรียกจี้โจงโจว 琼州 และจี้โจงอิน 琼音 เนื่องจากมีกำเนิดใน โจงซาน ในปี ค.ศ. 1932 เริ่มต้นเรียก โจงจี้ 琼剧และหลังจากก่อตั้งสาธารณรัฐประชาชนจีน ในปี ค.ศ. 1949 เรียกกันโดยทั่วไปว่า โจงจี้ 琼剧

บทจี้ไหหลำแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะที่สืบทอดมาได้แก่ 1.จี้วุ่น ถือการขับร้องเป็นหลัก เช่น หว่ยอินจี้ 槐荫记 ผีผา 琵琶记 2.จี้วู้ ถือท่าทางการแสดงและศิลปะการต่อสู้เป็นหลัก เช่น หยางเจียเจียง 楊家將 เฟิงเชินอันอี้ 封神演义 3. จี้สมัยนิยม เช่น ล่งกู่หลาน 空谷兰 และ ต้วนฉางเฉ่า 断腸草 เป็นต้น

ช่างเซียง (ดนตรีขับร้อง) ของดนตรีจี้ไหหลำมีลักษณะสมบูรณ์แบบ ต่อมาภายหลังได้รับผลกระทบจากจี้กวางตุ้ง (แฉ่วจี้ 粤剧) เป็นอย่างมาก ป่านเซียง 板腔 (ระบบจังหวะ) ของดนตรีจี้ไหหลำมี 5 ชนิดได้แก่ จงปาน 中板 (จังหวะปานกลาง) ชู่จื่อป่าน 数字板 (จังหวะใน เน้นไป 念白 หรือบทสนทนา) จื่อโฮยวปาน 自由板 (จังหวะอิสระ) เฉิงตูป่าน 程途板 และกูเซียง 古腔 (สำเนียงโบราณที่พัฒนามาจากฝ่านเซียงกูป่าน 反线古板) (เรื่องเดียวกัน., b19)

เครื่องดนตรีจี้ไหหลำที่สำคัญ ประเภทขอได้แก่ จูหนู 竹胡 (ขอไม้ไผ่) เอ้อเสียน 二弦 เอ้อหู 二胡 ถิลิน 提琴ประเภทเป่า ได้แก่ ส่วน่า 唢呐 (เป่าขونا) เซียว 箫 ทั้งเหิงเซียว 横箫 และ ดั่งเซียว 洞箫 ประเภทพิณและจิม ได้แก่ ซานเสียน 三弦 (พิณ 3 สาย) แฉ่วฉิน 月琴 ฉินฉิน 秦琴 ผีผา 琵琶 และหยางฉิน 扬琴 เครื่องดนตรีประเภทตีได้แก่กลอง เกราะ ฆ้อง ฉาบ

รูปแบบการแสดงการแต่งตัว เสื้อผ้าเหมือนกันกับจี้ ผีหวง 皮黄 มีบทบาทเป็นแบบทหารทางใต้ และต่อมาในศตวรรษที่ 20 ถูกกระทบจากจี้สมัยใหม่ส่งผลให้การแสดงมีรูปแบบเป็นอิสระมากขึ้น (เรื่องเดียวกัน)

นอกจากจี้ไหหลำ ยังมีจี้วุ่นไหหลำเข้ามาพร้อมกับการอพยพเข้ามาของชาวจีนไหหลำ วุ่นจินไหหลำที่เข้ามาเป็นประเภท จ้างโถวมู่โอ่ว 杖头木偶 (หุ่นหัวกระบอกหัวไม้เท้า) หรือ ทวอกุ่นมู่โอ่ว 托棍木偶 (หุ่นกระบอกท่อนไม้ค้ำ) ลักษณะของตัวหุ่นมี ส่วนหัวของหุ่นด้วยไม้ต่อกับแกนจับเป็นกระบอกไม้ไผ่และมือทั้ง 2 ข้างของหุ่นทำด้วยไม้ ใช้ด้ามไม้ไผ่ต่อจากมือหุ่นมาเป็นด้ามจับ เวลาแสดงนักแสดงยกหุ่นขึ้นแสดงโดยใช้มือ 2 ข้างสอดเข้าไปใต้ชุดหุ่น ใช้ซ้ายจับแกนหัวหุ่น ส่วนมือขวาควบคุมมือหุ่นด้วยการจับด้ามที่ต่อกับมือหุ่นทั้ง 2 ข้าง ทำนองเพลงที่หุ่นจินไหหลำแสดงในสยามคล้ายกับของจี้ไหหลำคือหวานเจี๋ย (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2544: 145) และเครื่องดนตรีที่จี้วุ่นจินไหหลำแสดงในสยามก็คล้ายกับของจี้ไหหลำเช่นเดียวกัน

จากข้างต้น ในรัชกาลที่ 4 การอพยพของชาวจีนในยังอยู่ในช่วงการอพยพระลอกต่อมา และเมื่อระบบเศรษฐกิจไทยเปลี่ยนจากการผลิตเพื่อยังชีพมาเป็นการผลิตเพื่อการค้าและมีระบบเศรษฐกิจเงินตรา ทำให้มีชาวจีนแต่จิวอพยพจากท่าเรือชัวเถาเข้ามาสู่สยามมากที่สุดในกลุ่มชาวจีนที่อพยพมา ชาวจีนแต่จิวมาอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทำอาชีพค้าข้าว ชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพมานับเป็นครั้งใหญ่สุดมาอยู่ทางภาคใต้ของไทยทำเหมืองดีบุก ชาวจีนไหหลำอพยพมามากที่สุดหลังจากเหตุการณ์ สนธิสัญญาเบงกอล กบฏไต้ผิง มาเลือกตั้งถิ่นฐานตามแหล่งที่อุดมไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ป่าไม้ เช่น ลำปาง ปากน้ำโพ พิจิตร ประกอบอาชีพจากทรัพยากรธรรมชาติดังกล่าว และอยู่ในกรุงเทพ ฯ ย่านตลาดบางรัก ชาวจีนกวางตุ้งมีจำนวนน้อยเพราะส่วนใหญ่ไปขุดทองทำเหมืองทอง วิกตอเลีย ประเทศ ออสเตรเลีย กันเป็นส่วนใหญ่

จำนวนชาวจีนแต่จิวที่มีเพิ่มมากขึ้นในเมืองไทย ประกอบกับการพิมพ์จำหน่ายพงศาวดารจีนต่างๆ ออกมา มีส่วนทำให้คนไทยดูจิวเพิ่มมากขึ้นเพราะเข้าใจในเรื่องราวที่แสดง จิวแต่จิวที่เข้ามานิยมแสดงพงศาวดารจีนที่คนไทยรู้จักจนจิวกลายเป็นมีบทบาทมากขึ้นมีชนิดจิวแต่จิวที่เข้ามาใหม่ได้แก่ จิวไ่วเจียง คนไทยชอบดูเพราะมีบทบาทเร้าใจและเครื่องดนตรีของจิวไ่วเจียง ครบทั้งนุ่นและปู้ เครื่องดนตรีนุ่นมีฆ้อง กลองต่าง ๆ สร้างเสียงดนตรีที่ดังกระหึ่มปลูกเร้าอารมณ์มากกว่าจิวเดิม ส่วนเครื่องดนตรีนุ่นโดยเฉพาะฆ้องได้เริ่มเข้ามามีบทบาทต่อวงการดนตรีไทย ในภาคใต้ หุ่นมือผ้า หรือ ปอเตี๊ ของนักแสดง นักดนตรีสมัครเล่นชาวจีนฮกเกี้ยน ยังเป็นการแสดงที่ให้ความบันเทิงแก่เพื่อนคนงานเหมืองแร่ ในขณะที่หุ่นกาเล่ส่วนใหญ่เล่นในพิธีกรรมมากกว่าความบันเทิง ส่วนศิลปินชาวจีนไหหลำได้จัดตั้งโรงเรียนการละครขึ้นเปิดสอนศิลปะการแสดงจิวไหหลำเป็นจำนวนมากในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีนักแสดงจิวบทนุในรูปแบบศิลปะการต่อสู้แบบวัดเส้าหลินเข้ามาเปิดการแสดงในเมืองไทย มีผู้ชมชื่นชอบมากมาย จิวหุ่นจีนไหหลำได้เข้ามากับคนจีนไหหลำที่เคลื่อนย้ายไปตั้งถิ่นฐานทางเหนือ เช่น ลำปาง ปากน้ำโพ พิจิตร เป็นสำคัญคณะหุ่นจีนไหหลำได้เปิดทำการแสดงในงานสมโภชเจ้าและแก้บนเป็นสำคัญ

4.3.3.3 คนจีนแท้สมัยรัชกาลที่ 5

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ค.ศ.1868 - 1910) รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อยู่ในช่วงปี ค.ศ. 1848 - 1888 ที่มีคนจีนอพยพมาสยาม เนื่องมาจากผลพวงอันเนื่องมาจากสมัยพระเจ้าเจียนหลง รวมทั้งหนีภัยจากสงครามฝิ่น กบฏไต้ผิง และมาตรการของจีน นอกจากมีชาวจีนแต่จิวอพยพเข้ามาแล้ว ชาวจีนไหหลำ ชาวจีนกวางตุ้ง อพยพเข้ามาเป็นจำนวนมากด้วยเช่นกัน การนำพงศาวดารจีนจำนวนมากมาแปลเป็นภาษาไทยแล้วจัดพิมพ์จำหน่ายในรัชกาลที่ 5 ทำให้จิวกลายเป็นมหรสพที่เป็นที่นิยมมากขึ้นสำหรับคนไทย เพราะรู้เรื่อง เกิดความสนุกสนาน มีอารมณ์ร่วมไปตามบทบาทของนักแสดง และคณะจิวของจีนกลุ่มภาษา ต่างๆ

ดังกล่าวที่เข้ามา ได้เป็นการแสดงที่คุ้นเคยต่อคนไทยแล้ว ดังเห็นได้จากการเรียกชื่อจิวเป็น จิวตุงเต จิวตักแซ่ จิวตักเก็ง เป็นต้น คนไทยยังได้นำศิลปะการแสดงของจิวมาประยุกต์ใช้ในละครไทยดังที่ ขุนวิจิตรมาตรา เล่าว่า (กาญจนาภรณ์, 2547: 247-248)

“ว่าถึงจิวแล้ว เป็นมหรสพที่ไทยนิยมไม่น้อยเหมือนกัน สมัยนั้นได้มีคนพูดกันถึง “จิววังหน้า” บ่อย ๆ ผู้ใหญ่ที่ตึกอาณานิคมเคยเล่า วังหน้าในรัชกาลที่ 5 มีจิวที่เป็นคนไทยทั้งโรง คือ เอาคนไทยมาหัดให้เล่นจิวแบบจิวจีนแท้ ๆ สร้างเครื่องแต่งตัว และเครื่องใช้ออกโรงเล่นอย่างจิวจีน ต่อมาได้ยินว่าละครเจ้าพระยามหินทรณ์เล่นจิวแต่จะเล่นอย่างไรไม่ทราบก็เลยมีเย่เกหลวง สันต์เล่นจิวที่มีตัวเทียกากิม (ในเรื่องสัวลึง) ร้องว่า “ฝ่ายว่า เทียกากิมเจ้าเนื้อนี่มกระทอนห่อ” ข้าพเจ้าไม่ได้รู้แต่รู้ว่าเขาเล่น เข้าใจว่าจะแต่งตัวเป็นจิวแต่ร้องอย่างเย่เก เมื่อละครปริดาไลย์ของสมเด็จพระนราธิปกเกิดขึ้น ปรากฏว่าเรื่องหนึ่งเล่นเป็นจิว แต่ทรงไว้ใบบทว่า “เล่นอย่างละครร้อง” ตามที่ข้าพเจ้าได้รู้เมื่อเป็นเด็ก รู้สึกว่าทุกอย่างเล่นใกล้เคียงเข้าไปข้างในมาก คือฉากและเครื่องแต่งฉากเป็นลักษณะของจีนจริง ๆ คงจะผิดจากละครเจ้าพระยามหินทรณ์ หรือเย่เกหลวงสันต์ซึ่งเป็นแบบของละครไทย คือเวทีมีประตูเข้าออก มีเตียงตั้ง ไม่มีฉาก ละครปริดาไลย์แต่งตัวเป็นจิว ออกว่าเป็นจิว และร้องเพลงจีน เช่น เพลงฮ้อเทีย เพลงก้วยก้งเหล้ง ฯลฯ... ข้าพเจ้าได้รู้ตั้งแต่ละครปริดาไลย์เล่นจิวเป็นครั้งแรก กระบวนเล่นทุกอย่างรู้สึกว่ น่าดูกว่าจิวจริง ๆ”

จิวได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับวงการการแสดง นาฏศิลป์ของไทยมากขึ้น ได้แก่ เข้าไปมีบทบาทอยู่ในบทและกระบวนกรำในละครพันทาง ละครร้องเวที และละครร้องโทรทัศน์ (สุรพล วิรุฬักษ์, 2543: 228)

จิวเข้าไปอยู่ในการแสดงหุ่นเล็กชุดจิวจิน ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (“วังหน้า” ในสมัยรัชกาลที่ 5) ที่สร้างขึ้นในลักษณะหุ่นมือผ้าหรือ ปอเตี๊ยะ ตจ. (布袋戏) ของชาวจีนฮกเกี้ยนและบทเล่นหุ่นเล็กที่ทรงนิพนธ์ไว้ เช่น ซวยงัก ตอนกิมจินตุดตี่เมืองลูอันจิว แดกและหลวงจีนเจ้าชู เป็นต้น มีบทเป็นภาษาไทยมีการเจรจาเป็นภาษาจีนแทรกเล็กน้อย นอกจากนี้พระองค์ยังทรงรวบรวมลูกจิวและมหาดเล็กเด็กชายในพระองค์หัดจิวจนออกโรงเล่นได้เป็นที่รู้จักกันในนาม “จิววังหน้า”

จิวเข้าไปเกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่น (เลียนแบบ) เมืองเหนือ หรือหุ่นกระบอกที่เลียนแบบมาจากหุ่นจีนไหหลำ โดยเฉพาะคณะหุ่นกระบอกที่หม่อมราชวงศ์เกาะ พัทธมเสนา ตั้งขึ้นออกเล่นรับจ้างจนเป็นที่นิยมของชาวกรุงเทพฯ เรียกกันติดปากว่า “หุ่นคุณเกาะ” ทำให้เกิดคณะหุ่นกระบอกขึ้นมาอีกหลายคณะตามมา (คำนึ่ง สุขเกษม, 2009) ดนตรีประกอบการแสดงหุ่นกระบอกนอกจากนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่อง 5 แล้ว เครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญที่ขาดไม่ได้และยังบอกถึงแหล่งที่มาตามธรรมเนียมดนตรีไทย ได้แก่

1. ซอฮู้ไทย โดยเมื่อเริ่มแสดง ปี่พาทย์ทำเพลงว่า ซอฮู้จะทำเพลงหุ่นเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงหุ่นกระบอก
2. กลองตุ๊ก เป็นกลองจีน 2 หน้าขนาดเล็กมีเส้นผ่าศูนย์กลางด้านหน้าใหญ่กับด้านหน้าเล็กประมาณ 8 กับ 3 นิ้วตามลำดับใช้ไม้เล็ก 2 อันตี
3. แต้เป็นฆ้องเล็กทำด้วยทองบุหรือทองมั่วพ้อ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 4 นิ้ว ตีด้วยไม้ หุ่นนมหรือไม้หัวแข็ง

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงครองราชย์อยู่นาน 42 ปี ในระหว่างนั้นสยามต้องเผชิญกับการคุกคามจากชาติตะวันตกที่ต้องการล่าอาณานิคมเพื่อแสวงหาผลประโยชน์ ทั้งนี้โดยการอ้างความไม่มีอารยธรรม ความศิวิไลและวัฒนธรรมเป็นเหตุให้เข้ามายึดครอง มีอิทธิพลทางตะวันตกแผ่เข้ามาหลายด้าน พระองค์ทรงใช้วิธีเลือกสิ่งใดที่เป็นการดีมีคุณประโยชน์ต่อประเทศมาทรงริเริ่มพัฒนาโดยผสมผสานความเป็นไทยและตะวันตกเข้าด้วยกัน อย่างกลมกลืนและค่อยเป็นค่อยไปทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การปกครอง และศิลปวัฒนธรรมมากมายและรวดเร็ว

ความเจริญทางเทคโนโลยีของตะวันตกได้ก่อให้เกิดมีกระบอกเสียงบันทึกเพลงจ๊วอยู่ในสยามตั้งแต่ ค.ศ. 1894 เป็นอย่างช้า (พูนพิศ อมาตยกุล, ม.ป.ป.) และต่อมามีแผ่นเสียงจ๊วเข้ามาจำหน่ายในสยาม เช่น แผ่นเสียงจ๊วสมัยรัชกาลที่ 5 ของสยามปาเต๊ะร่องกลับทางเป็นต้น สื่อบันทึกเสียงทั้งสองได้บันทึกการบรรเลงดนตรีจีนแท้ที่ได้จากการแสดงจ๊วเอาไว้ ทำให้ทราบถึงประเภทของดนตรี เครื่องดนตรี บทเพลงทั้งทำนองและเนื้อร้อง ตลอดจนเรื่องราว อารมณ์ และการใช้ดนตรีในการแสดงจ๊ว เป็นประโยชน์ในปัจจุบันสำหรับการศึกษาดนตรีจีนแท้และพัฒนาการที่เกิดขึ้น พบรายละเอียดที่ได้จากการศึกษาในประเด็นต่อไปนี้

(1) การเคลื่อนย้ายและตั้งหลักแหล่งของชาวจีนในสมัยรัชกาลที่ 5

ชาวจีนจำนวนมากได้อพยพเข้ามาในประเทศไทยปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อเนื่องมาถึงต้นรัชกาลที่ 5 ด้วยสาเหตุสำคัญ 3 ประการ (Purcell, 1980: 106) ได้แก่ การขยายกิจการค้ากับต่างประเทศของสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ความไม่สงบในประเทศจีน และการกีดกันชาวจีนในคาบสมุทรอินโดจีน ในสาเหตุรองลงมาได้แก่ ความต้องการแรงงานจากกรรมกรหรือกุลิชาวจีนในงานเอกชนที่กำลังเติบโตขึ้นอย่างกว้างขวางเช่น กิจการโรงสี โรงเลื่อย และเหมืองแร่ ในภาคใต้ เป็นต้นรวมทั้งงานสาธารณประโยชน์ที่สำคัญของรัฐบาลเช่น งานขุดลอกคลอง งานก่อสร้าง สร้างถนนและทางรถไฟซึ่งเป็นกิจการใหม่ของทางการไทย นอกจากนี้กิจการเรือกลไฟของชาวตะวันตกตอนต้นรัชกาลที่ 5 ที่เดินเรือระหว่างจีนกับเมืองท่าต่างๆ ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้ชาวจีนเดินทางมาดินแดนแถบนี้สะดวกและรวดเร็ว และในปี ค.ศ.1882 มีตารางเดินเรือ

ประจำระหว่างกรุงเทพฯ-ชวเถา มีชาวจีนแต่จิวเข้ามาสยามกันอย่างมากมาย (สกินเนอร์ วิลเลียม, 2529: 49) ชาวจีนใหม่เข้ามาในสมัยนี้ส่วนใหญ่เป็นกรรมกร (กุลิ) เข้ามาด้วยวิธีการที่นิยมในสมัยนั้นเรียกว่า Indenture-labour หรือกรรมกรประเภทจ่ายค่าแรงล่วงหน้า (พลกุล อังกินันท์, 2514: 39) คือ ตัวแทนว่าจ้าง (เจ้าแก่) ส่งนายหน้าไปหาแรงงานที่จีนหรือบริษัทจัดหางานที่สิงคโปร์หรือปีนัง แล้วพากลับมาประเทศไทย โดยที่เจ้าแก่ออกค่าใช้จ่ายต่างๆ ตลอดจนค่ากินอยู่และเงินสำรองให้กับครอบครัวชาวจีนเหล่านั้น แรงงานเหล่านี้ต้องทำสัญญาว่าจะอยู่ครบกำหนดสัญญา (1-3 ปี) ถ้าหนีหายหรือ บิดพริ้วต้องยอมให้ลงอาญา ดังนั้นแรงงานที่เข้ามาด้วยวิธีนี้จะอยู่รวมกันรอเจ้าแก่จัดส่งไปทำงานตามที่ต่างๆ เมื่อแรงงานชาวจีนเหล่านี้ทำงานจนครบกำหนดตามสัญญาแล้วก็มีอิสระในการเลือกทำงานเก็บเงินทองตั้งตัว มีครอบครัว บ้างก็ออกไปอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ

การตั้งหลักแหล่งของชาวจีนที่อพยพเข้ามาปรากฏตามหลักฐานแสดงจำนวนการกระจายของชาวจีนไปตามจังหวัดต่างๆ จากยอดทะเบียนสำมะโนครัวเมืองในปี ค.ศ.1903 (ร.ศ.122) มีดังนี้ (เรื่องเดียวกัน., 40)

ตารางที่ 4.2 ยอดทะเบียนสำมะโนครัวเมือง ปี ค.ศ. 1903 (ร.ศ.122)

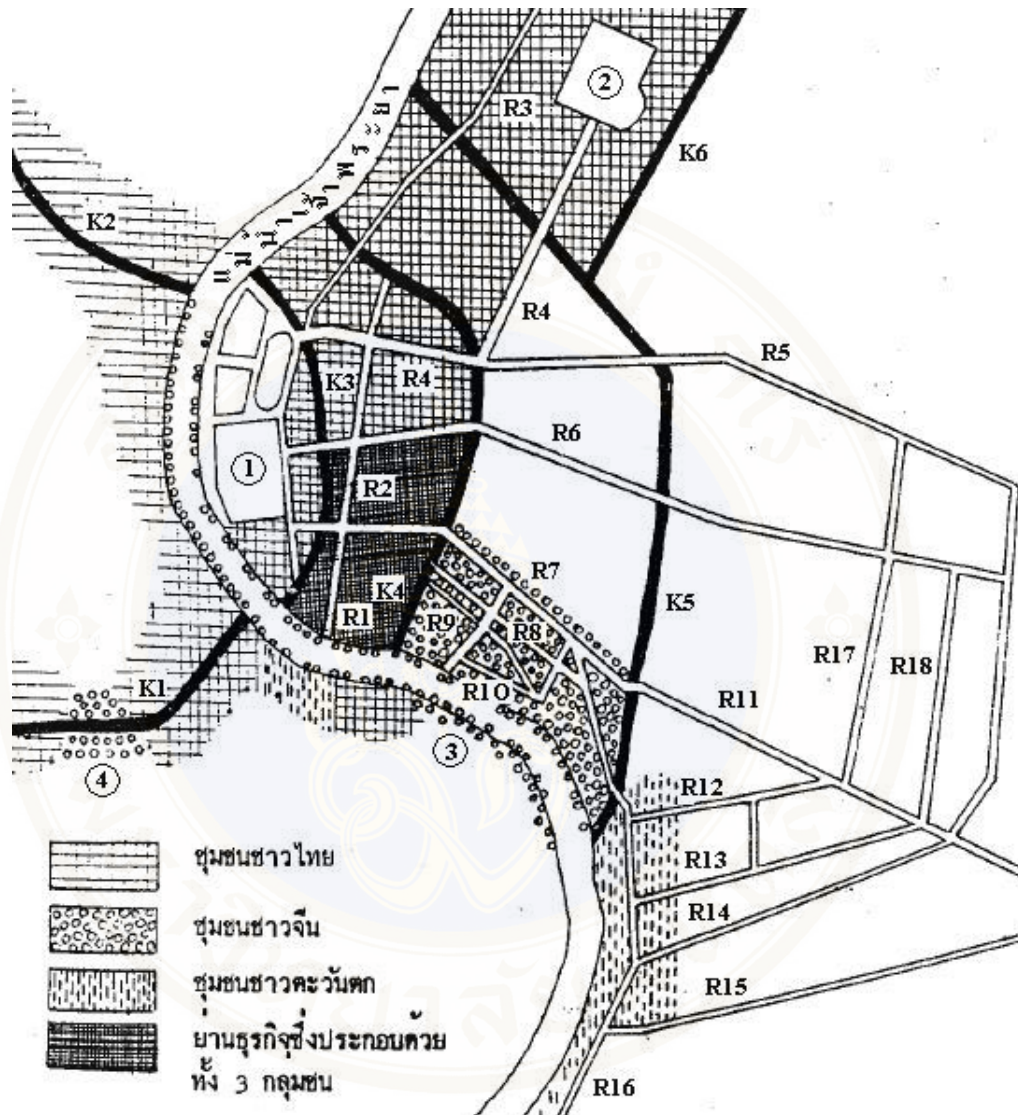
มณฑล	จำนวนชาวจีน (คน)	มณฑล	จำนวนชาวจีน (คน)
ปราจีนบุรี	35,912	นครศรีธรรมราช	9,303
ราชบุรี	38,769	นครสวรรค์	6,283
นครไชยศรี	33,992	พิษณุโลก	4,442
ภูเก็ต	32,408	ชุมพร	3,129
กรุงเก่า	18,619	นครราชสีมา	2,431
จันทบุรี	10,080	รวมทั้งสิ้น	<u>195,368 คน</u>

นอกจากนี้หัวเมืองต่าง ๆ ที่มีชาวจีนอาศัยอยู่มาก ได้แก่ เพชรบุรี สมุทรสาคร ฉะเชิงเทรา นครนายก และพิจิตร (สุรางค์ จันทวานิช, 2534: 126) ชาวจีนในกรุงเทพฯ จากการสำรวจสำมะโนครัว ร.ศ.128 ระบุจำนวนชาวจีนแยกตามกลุ่มภาษา ดังนี้ (เรื่องเดียวกัน., 2) ตารางที่ 4.3 ยอดสำมะโนครัวชาวจีนแยกตามกลุ่มภาษา ร.ศ.128 (ค.ศ. 1909)

กลุ่มภาษาพูด	จำนวน (คน)	กลุ่มภาษาพูด	จำนวน (คน)
แต้จิ๋ว	86,298	ไหหลำ	13,068
ฮกเกี้ยน	22,190	แคะ	10,820
กวางตุ้ง	30,129	รวมทั้งสิ้น	<u>162,505 คน</u>

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ร.5 น. 30/9 ยอดสำมะโนครัว มณฑลกรุงเทพฯ ศก. 128

ชุมชนชาวจีนสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ตั้งหลักแหล่งอยู่ในกรุงเทพฯ แสดงให้เห็นตามรูปที่ 4.14



① พระบรมมหาราชวัง	K4 คลองโอ่งอ่าง (บางส่วน)	R5 ถนนประแจจีน	R12 ถนนสี่พระยา
② พระราชวังดุสิต	K5 คลองผดุงกรุงเกษม	R6 ถนนถนนบำรุงเมือง	R13 ถนนสุรวงษ์
③ ห้วยจิ้งจอก (ท่าเรือใหม่)	K6 คลองเปรมประชากร	R7 ถนนเจริญกรุง	R14 ถนนสีลม
④ ตลาดพลู	R1 ถนนบ้านหม้อ	R8 ถนนเขาวราช	R15 ถนนสาทร
K1 คลองบางกอกใหญ่	R2 ถนนเฟื่องนคร	R9 ถนนสำเพ็ง	R16 ถนนเจริญกรุง
K2 คลองบางกอกน้อย	R3 ถนนสามเสน	R10 ถนนทรงวาด	R17 ถนนพญาไท
K3 คลองคูเมือง	R4 ถนนราชดำเนิน	R11 ถนนหัวลำโพง	R18 สนามม้า

รูปที่ 4.14 ที่ตั้งชุมชนชาวจีนในกรุงเทพฯ ปลายรัชกาลที่ 5 (ที่มา: วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2532 : 70/1)

บริเวณถนนบำรุงเมือง (R6) ถนนเจริญกรุง (R7) และถนนเยาวราช (R8) เป็นถนนสำคัญในเขตแนวกำแพงพระนครเดิม เป็นย่านที่มีคนจีนอาศัยอยู่อย่างหนาแน่น ถนนเจริญกรุงตอนใต้ตั้งแต่สะพานดำรงสถิตออกไปนอกเขตกำแพงพระนครจนถึงตลาดน้อย บางรัก ทั้งสองฝั่งเต็มไปด้วยร้านโรงมุงหลังคาจาก แถวเวียนนครเกษมมีบ้านมุงจากสลักกันไปกับโรงบ่อนเบี้ย และเมื่อพ้นจากเขตคลองผดุงกรุงเกษมออกไปเป็นชานพระนคร ในเขตนี้ทางแถบเหนือและตะวันออกส่วนใหญ่เป็นวัด วังเจ้านายสลักกับที่นา มีบ้านเรือนไม่หนาแน่น

บริเวณ R6 R7 R8 ดังกล่าวนี้มีสำเพ็งเป็นชุมชนชาวจีนที่มีชื่อเสียงที่สุด เป็นศูนย์กลางที่สำคัญที่สุดในกรุงเทพฯ นับเป็น ไชน่าทาวน์ แห่งแรกของกรุงรัตนโกสินทร์ และยังมีชื่อเสียงในด้านเป็นแหล่งเรีงรมย์และบ่อนการพนันต่าง ๆ ที่เริ่มเปิดเล่นกันตั้งแต่ปลายไปจนถึงเที่ยงคืน บ่อนการพนันของจีนมีโรงจั่วอยู่ติด ๆ กัน (สุรพล วิรุฬักษ์, 2547: 203) ในขณะที่พระยาอนุภาพไตรภพ (2504: 149) กล่าวว่า “แต่ละบ่อนมีเครื่องล่อใจให้คนไปเที่ยวอย่างกรีนเครงก็มีละครให้ดูบ้าง ลิเกบ้าง จั๊วบ้าง เพลงบ้าง ฯลฯ ตลอดวันตั้งแต่ 9 ถึง 24 นาฬิกา” ในสมัยรัชกาลที่ 5 ชาวจีนที่อพยพเข้ามาประเทศไทยนอกจากเป็นชาวจีนแต่้จั่วที่เป็นชาวจีนส่วนใหญ่แล้ว ชาวจีนกวางตุ้งได้อพยพเข้ามาเป็นระลอกใหญ่ ชาวจีนกวางตุ้งดังกล่าวนี้ ตามความคุ้นเคยของคนไทยหมายถึงคนจีนที่อาศัยอยู่ในเมืองท่ากวางเจาเมืองหลวงของมณฑลกวางตุ้ง สาเหตุที่ทำให้มีชาวจีนกวางตุ้งอพยพเข้ามาในไทยเป็นจำนวนมากในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นผลต่อเนื่องมาจากอดีตตอนที่เมืองกวางเจาเป็นเมืองท่าเพียงแห่งเดียวที่กำหนดให้ชาวต่างชาติใช้ค้าขายกับจีนได้ ทำให้มีสินค้าส่งมาค้าขายถึงท่าเรือเมืองกวางตุ้งโดยชาวจีนกวางตุ้งไม่ต้องขนขวายออกทะเลไปเสี่ยงกับโจรสลัดและมรสุม ส่งผลให้พวกเขาค่อยๆ เครือข่ายในทะเลจีนใต้ (ยกเว้นเวียดนาม) ผู้ชาวจีนฮกเกี้ยนและแต่้จั่วไม่ได้ในเวลาต่อมา ดังนั้นเมื่อถึงคราวต้องอพยพจึงต้องออกไปยังสถานที่ไกลๆ เช่น ฮาวาย อเมริกา ออสเตรเลีย ฯลฯ ทำให้มีชาวจีนกวางตุ้งอพยพออกมาที่ หนาน-หยาง น้อยเมื่อเทียบกับชาวจีนกลุ่มภาษาอื่น แต่เมื่อการอพยพออกโดยผ่านฮ่องกง มาเก๊าเพื่อไปที่ประเทศปลายทางทั้งหลาย เช่น อเมริกา (ไปชุดทอง) ออสเตรเลีย เกิดมีข้อกำหนดกฏเกณฑ์ ข้อบังคับเป็นปัญหาขึ้นมา ชาวจีนกวางตุ้งจึงอพยพออกมาทางเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มากขึ้นในช่วงปลายราชวงศ์ชิง

ในปี ค.ศ.1877 ชาวจีนกวางตุ้งจากเมืองกวางเจากับเมืองฉิวเฮง (เจ้าฉิง肇庆) ได้อพยพมาประเทศไทย (ชินสุข อรรถวิภูษิต, 2007: 138) ส่วนใหญ่มาขึ้นที่ท่าโอเรียนเต็ล แถวบางรัก บริเวณนี้จึงมีคนกวางตุ้งอาศัยอยู่กันมาก รวมทั้งถนนเจริญกรุง มีชาวจีนกวางตุ้งอาศัยอยู่ตั้งแต่สามยอดไปจนถึงสะพานถ่าน อย่างเช่น ตรงวงเวียน 22 กรกฎาคม เมื่อก่อนเรียก “สวนกวางตุ้ง” ชาวจีนกวางตุ้งได้สร้างศาล เจ้ากวางตุ้งขึ้นที่สมาคมกวางตุ้ง ในปี ค.ศ.1880 นับเป็นศาลเจ้าที่เก่าที่สุดของชาวจีนกวางตุ้งและ มีอยู่แห่งเดียวในกรุงเทพฯ

ในต่างจังหวัด ชาวจีนไหหลำตั้งถิ่นฐานทางภาคเหนือตอนล่าง ตั้งแต่ นครสวรรค์ขึ้นไป แถบจังหวัด อุทัยธานี พิจิตร อุดรดิตถ์ สวรรคโลก สุโขทัย เนื่องมาจากชาวจีนไหหลำเชี่ยวชาญการทำไม้ ทำโรงเลื่อย มีชุมทางลำเลียงไม้ที่สำคัญอยู่ที่ปากน้ำโพจังหวัด นครสวรรค์ และเมื่อล่องไม้มาตามลำน้ำเจ้าพระยาจะมาหยุดที่บางโพ ทำให้เป็นแหล่งชุมชนของชาวจีนไหหลำในกรุงเทพฯ โดยมีศาลเจ้าแม่ทับทิม (จู๋โยเนี้ยว) เป็นศาลเจ้าใหญ่ปัจจุบันอยู่เชิงสะพานช้างอิ้วพระนคร มีมาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2541: 17)

(2) การแสดงคนจีนแท้ในสมัยรัชกาลที่ 5

ในการแสดงงิ้วในสยาม เสฐียร โกเศศ (2510., 171) บรรยายว่า

“นอกจากงิ้วซึ่งเล่นเป็นประจำตามโรงบ่อน ก็มีงิ้วที่เล่นเป็นครั้งคราวตามศาลเจ้า มีโอกาสได้ดูบ่อย เพราะมีแสดงไม่ใคร่ขาด ทางที่พวกจีนมีงานอะไรของเขา ถ้าไม่มีที่ปลูกโรงงิ้วขึ้นชั่วคราว แต่ก่อนนั้นเคยขนายอำเภอ ปลูกโรงขึ้นกลางถนนในสำเพ็ง หรือกลางถนนเจริญกรุงก็ได้ไม่เป็นที่กีดขวางอย่างไร เพราะถนนสำเพ็งเป็นแต่ถนนคนเดินอย่างเดียวมีทางคนเดินเลี้ยวตัดแล่นไปได้ ส่วนถนนเจริญกรุง แม้เป็นถนนรถเดินได้แต่ก็มีรถม้าเดินไม่กีดกัน เมื่อรถแล่นมาถึงตอนที่โรงงิ้วกำลังเล่น มีคนยืนมุงดูอยู่ ก็อาจขับรถหลีกไปเสียข้างๆ ถนนได้”

ในถนนสำเพ็ง คณะงิ้วไต้จิวไม่ว่าจะเข้ามาจากจีนหรือเป็นคณะที่เพิ่งตั้งขึ้นมาในไทยต้องทำพิธี “เบิกโรง” (开棚) คือต้องไปแสดงถวายเจ้าเหล่าขุนเถ้ากง (ศาลเจ้าเก่า) ที่ถนนสำเพ็ง 1 วัน 1 คืน ต่อมาที่ศาลเจ้าเก่าหันมาบูชาเจ้าพ่อเสือ ทำให้มีการแห่เจ้าพ่อเสือจากถนนตะนาวไปจัดงานฉลองที่ศาลเจ้าเก่าทุกปีตามที่พระสันตดอักษรสาร (2467: 482 - 483) กล่าวว่า

“ในแต่ละปีช่วงขึ้น 7 ค่ำถึง 12 ค่ำเดือน 9 ตามปฏิทินจันทรคติ บรรดาร้านค้าในสำเพ็งผลัดเปลี่ยนกันเป็นหัวหน้า (โหวเหียน 头人) ออกเรียไรเงินบริจาคเพื่อจัดงานเฉลิมฉลองแห่เจ้าเหียนเทียน (เสวียนเทียน 玄天) มีงิ้วแสดงถวายทุกปี การแห่เริ่มในวันขึ้น 7 ค่ำ ขบวนแห่ออกจากศาลเจ้าเก่าไปทางสำเพ็งขึ้นสะพานหันเข้าไปในพระนครแล้วเลี้ยวตามกำแพงพระนครไปทางปากคลองตลาด วกผ่านถนนบ้านหม้อไปทาง ลีเก็กพระยาศรี ตรงไปลีเก็กเสาชิงช้าหยุดขบวนแห่แวะไปรับเจ้าที่ศาลเจ้าพ่อเสือ (เจ้า เสวียนเทียน 玄天) ถนนตะนาว แล้วเคลื่อนขบวนกลับไปทางสำราญราษฎร์ เลี้ยวเลียบกำแพงพระนครผ่านลหุโทษ เรื่อยมาสามยอด (แถวโรงหอยเค็ม) แล้วตรงไปทางถนนเจริญกรุง ตรงไปตลาดน้อย เลี้ยวเข้าสำเพ็ง ขึ้นมาทางวัดปทุมคงคา วัดสัมพันธวงศ์ เข้าตรอกแดง ครองไปทะลุศาลเจ้าเก่า

ในวันนี้ ณ ที่ศาลเจ้าเก่า นั้น ต้องมีงิ้วรับเจ้า 1 โรง รุ่งขึ้น 8 ค่ำเวลาเช้ามีงิ้วเปลี่ยนโรงและเพิ่มอีก 1 โรง ประชันกันอย่างเต็มที่ รวม 3 วัน โดยประชันกันตั้งแต่วันขึ้น 8-9-10 ค่ำ ทั้งกลางวันและกลางคืน ไม่ต้องหยุดพัก พอขึ้น 10 ค่ำ เวลาเที่ยงคืนล่วงแล้ว เปลี่ยนโรงงิ้ว

ใหม่อีกคู่หนึ่งประชันกันต่อไปจนจนจะรุ่งวันขึ้น 12 ค่ำจึงเลิก และวันขึ้น 12 ค่ำนี้ เป็นวันที่แห่เจ้าส่งคืนศาลเดิม การฉลองครั้งนี้มีจิวเล่นทั้งสิ้น 6 โรงด้วยกัน ซึ่งถ้าโรงไหน แสดงเป็นที่นิยมของผู้ดูทั้งหลายด้วยวิธีเล่นดี บทบาทถูกต้อง ตลอดจนจัดฉากเรียบร้อยงดงามแล้ว จิวโรงนั้นก็มิชื่อเสียงล้าลือกันไปตลอดปี ถ้าโรงไหนไปแพ้มาแล้วก็ถึงซึ่งความเสียชื่อเสียงเช่นเดียวกัน แต่โรงที่เป็นฝ่ายแพ้นั้นยังมีหวังที่จะแก้ตัวได้อีกคราวหนึ่ง คือไปเล่นประชันที่ศาลเจ้าโจซือก้ง (祖师宫) ตำบลตลาดน้อย ในวันสารท ง่วนเซียว (元宵) กำหนดกลางเดือนที่ 1 แห่งปีใหม่ของจีน แต่การประชันครั้งนี้ไม่มีใครจะครึกครื้นมีหน้ามีตา หรือสนุกสนานเหมือนกับเมื่อฉลองรับศาลเจ้าครั้งแรก และมีเพียง 2 วัน 2 คืน เท่านั้น”

การแห่และการประชันจิวย่อมก่อให้เกิดการแข่งขันทางด้านการแสดงดนตรีจิวด้วยเช่นกัน นักดนตรีของแต่ละคณะต้องชวนขวายหาทางเข้าไปอยู่ในคณะที่มีชื่อเสียง มีเครื่องดนตรีครบสมบูรณ์ มีค่าจ้าง สวัสดิการและความมั่นคงสูง นอกจากนี้มีนักดนตรีจิวรุ่นใหม่เข้าไปฝึกหัดร่วมเล่นไปกับนักดนตรีอาชีพเหล่านี้ เกิดนักดนตรีจิวขึ้นมาใหม่อีกมาก

ในกลางสมัยรัชกาลที่ 5 การแสดงจิวในกรุงเทพฯ เริ่มกระจายออกไปยังต่างจังหวัดเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากทรงโปรดให้ยุบโรงบ่อน โดยในปี ค.ศ. 1887 มีบ่อนในกรุงเทพฯ 403 โรง เป็นบ่อนเล็ก 277 โรง และโรงบ่อนใหญ่ 126 โรง ทรงโปรดให้ยุบโรงบ่อนเล็กทั้ง 277 โรง และยุบโรงบ่อนใหญ่เป็นขั้นตอนจาก 126 เหลือ 67 โรง ปี ค.ศ. 1889 เหลือ 51 โรง ปี ค.ศ. 1890 เหลือ 47 โรง ปี ค.ศ. 1891 เหลือ 14 โรงในกรุงเทพฯ และ 2 โรงในจังหวัดนนทบุรี กล่าวคือ ในกรุงเทพฯ ยุบโรงบ่อนใหญ่จาก 126 โรงเหลือ 14 โรงในเวลาเพียง 4 ปีเศษ (สุรพล วิรุฬารักษ์, 2547: 207) การแสดงในโรงบ่อนเป็นชนิดใดขึ้นอยู่กับประชาชนในชุมชนนั้นเป็นชาติอะไรตามที่เสฐียรโกเศศ (2513: 169) กล่าวว่า “ถ้าโรงบ่อนใดตั้งอยู่ในทำเลที่มีคนจีนมาก เช่น โรงบ่อนบางรัก ก็มีจิวให้ดู ถ้าตั้งอยู่ในย่านที่มีคนไทยมาก เช่น โรงบ่อนบ้านทวย ก็มีละครรำบ้าง แอ่วลาวบ้างเพลงปรบไถ่ให้คนดู ภายหลังเมื่อเกิดมียี่เกแล้ว ก็มียี่เกเล่นบ้าง...” การยุบโรงบ่อนทำให้มหรสพในโรงบ่อน เช่น จิวในระบบจ้างเหมากระแทบกระเทือน ประกอบกับการคมนาคมทางเรือ ทางรถไฟสะดวก ทำให้มีคณะจิวออกเดินสายเร่ไปแสดงตามต่างจังหวัด มากขึ้น

ในเมืองไทยนิยมเรียกจิวชนิดนี้ว่าจิวลั่นถันและนิยมเรียกจิวไว่เจียงหรือจิวฮั่นกวางตุ้งว่าจิวจ้วง ซึ่งทั้งจิวลั่นถันกับจิวจ้วง มีเครื่องแต่งกาย เสื้อชุดจิวเหมือนกันเพียงแต่มี ช่างเซียง (ดนตรีขับร้อง) แตกต่างกันเท่านั้น และในสมัยนั้น คนไทยฟังเสียงดนตรีโดยเฉพาะเสียงฆ้อง ฉาบ กลอง ของจิวที่กำลังแสดง สามารถบอกได้ว่าเป็นจิวชนิดใด (ชีว, 2004: 42-43) กล่าวคือ

จิวไวเจียง หรือ จิวอันกวางตุ้ง คนไทยเรียกว่า จิวตักแซ่

จิวเหล่าเจิ้งอิน กับ จิวเหล่าไปจื่อ เรียกว่าจิวตั่งแต

จิวไหหล่า กับ จิวกวางตุ้ง เรียกว่าจิวตักเก็ง

นอกจากนี้ยังมีคณะจิว ซินเหอซิง 新合兴 จาก อำเภอ ไห่เฟิง คนไทยเรียกว่าจิว ตั่งโขง

คนไทยในสมัยนั้นเคยได้ยินได้ฟังพงสาวดารจีนที่แปลเป็นภาษาไทย เมื่อดูจิวก็เข้าใจเรื่องราว เพราะแสดงเป็นชุดๆ และชอบดูชุดที่มีตอนรบกัน เพราะดูเข้าใจง่ายกว่าตอนอื่นๆ ในการแสดงจิวในโรงบ่อน เสฐียรโกเศศ (2510: 169 - 171) กล่าวว่า

“จิวที่เล่นประจำตามโรงบ่อนมี 3 ชนิด ได้แก่ จิวลั่นถัน จิวตั่งโขง ซึ่งจิว 2 ชนิดนี้มีผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน อีกชนิดเรียกกันในหมู่คนไทยว่าจิวเด็ก มีผู้แสดงเป็นเด็กผู้ชายล้วน (จิวไปจื่อ เด็ก) เวทีมีม่านกั้นอยู่ด้านหลัง มีทางเข้าออกข้างๆ ซ้ายขวา ถ้าเป็นจิวลั่นถัน พวกบรรเลงดนตรีอยู่กลางโรงถัดเวทีที่แสดงหันเข้าไปโดยเอาม่านกั้นหลบเข้าไปไว้ด้านหลังของพวกบรรเลง เมื่อจิวแสดงคนดูก็เห็นการบรรเลงดนตรีได้ตลอด จิวลั่นถันแสดงเรื่อง 3 ก๊กเป็นพื้น ที่แสดงจากเรื่องเลียดก๊ก ก็มีแต่ตอนที่เรียกกันในหมู่คนไทยว่า “หน้าดำถวยปลา”...”

ลักษณะของจิวตั่งโขงและจิวเด็กในสมัยนั้นเสฐียรโกเศศ บรรยายว่า (เรื่องเดียวกัน)

“จิวตั่งโขงและจิวเด็ก มีเวทีที่แสดงคล้ายกัน มีม่านกั้นเป็นพื้นตลอด พวกดนตรีมีกลองและม้าล่อเป็นต้นอยู่หลังม่าน ยกเว้นเครื่องกระจับปี่สีซอและแตรปากลำโพง อยู่นอกม่านข้างเวทีขวา ด้านของคนดู จิวตั่งโขงไม่เล่นเป็นชุด แต่เล่นเป็นเรื่องต่อกันหลายๆ วัน โดยมากเล่นเรื่อง ห้องสิน และซ้องกั๋ง...คนไทยก็ชอบดูเพราะรู้เรื่อง มีแปลเป็นภาษาไทยแล้ว จิวตั่งโขง ไม่มีร้องเป็นทำนองเพลงเหมือนจิวชนิดอื่น เมื่อออกมาแต่ละตัวก็พูดเป็นทำนอง เห็นจะเล่าเรื่อง คราวๆ หนึ่งตั้งหลายนาที พอพูดจบก็มีดนตรีรับเสียระยะหนึ่ง ดูเหมือนดนตรีนั้นใช้เป่าบรรเลงด้วยแตรปากลำโพงเพียงอย่างเดียว ไม่เพราะเจาะอะไร จิวที่ออกมาแสดง ถ้าไม่ใช่ตอนรบกันก็นั่งพูดกันแต่ละตัวเป็นเวลานานน่าเบื่อ...ส่วนจิวเด็กแสดงตอนรบได้เข้มแข็งและรวดเร็วดี แต่ท่าทางที่แสดงดูไม่ภาคภูมิเหมือนจิวลั่นถันซึ่งผู้ใหญ่เล่น ข้าพเจ้าชอบฟัง อย่างของจิวลั่นถัน ว่าไพเราะดีกว่าจิวเด็ก ทำนองจิวลั่นถันยังติดเข้ามาเป็นเพลงไทยอยู่บัดนี้ 2-3 เพลง”

ลักษณะการแสดงจิว เสฐียรโกเศศ บรรยายว่า (เรื่องเดียวกัน)

“จิวเมื่อแสดงเวลากลางคืน ถ้าแสดงเป็นชุด ชุดแรกเป็นเรื่องรบกันทั้งเป็นเวลายังหัวค่ำอยู่ เด็กที่ชอบดูจิว ก็ได้ดูชุดนี้มากกว่าชุดอื่น พอเวลารายามหนึ่ง (นาฬิกา) จิวก็จบการแสดงชุดแรกซึ่งเป็นเรื่องรบเปลี่ยนเป็นแสดงชุดที่สอง คราวนี้เรื่องที่เล่นมีลักษณะเรียบๆ ไม่รบ

กัน คนที่ขึ้นดูกันแน่นก็ทยอยกลับ เพราะเรื่องที่แสดง เด็กดูไม่เข้าใจเท่ากับแสดงเรื่องรอบกัน ฟังตัว
จ๊วพุคก็ไม่เข้าใจ เขาไม่ได้ว่าพุคอะไรไม่เหมือนตอนรอบกัน อาจเขาเอาได้ตามกิริยาท่าทางที่
แสดงออก ถึงจ๊วจะร้องเพลงเพราะ ๆ แต่ก็ไม่รู้สึกละซาซึ่งเท่ากับฟังเพลงของตนเอง เหตุนี้จะมีคนขึ้น
ดูจ๊วต่อไป ส่วนมากก็เป็นคนสูงอายุ”

(3) ประเภทดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยสมัย

รัชกาลที่ 5

พบว่าดนตรีจีนแท้ที่ได้เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยในสมัย

รัชกาลที่ 5 มีดังนี้

ดนตรีจ๊ว ໒໓໐

໒໓໐໐ 白字戏 หรือเรียกว่า จ๊ว໒໓໐໐ (จ๊วเป๊ะยี่: ตจ.) เป็นชื่อหนึ่ง
พบได้ในพัฒนาการของจ๊วแต้จ๊ว (เฉาจ๊ว潮剧) พบว่าเป็นจ๊วที่เกิดมาจากจ๊วเจ็งจ๊อ ดังคำที่ว่า “มารดา
เจ็งจ๊อให้กำเนิดบุตร ໒໓໐໐” (正字母生白字仔) (จาง, 1981: 1) เนื่องจาก เจ็งอินซี่ 正音戏 (เจ็งจ๊อซี่
正字戏) ที่ขับร้อง แสดงโดยใช้ภาษากลางได้แพร่เข้ามาในอำเภอ ไห่เฟิง ถู่เฟิง ในมณฑลกว่างตุง
แล้วเปลี่ยนจากการร้องกับการสนทนาภาษากลางไปใช้ภาษา ໒໓໐໐ 白字 ของอำเภอทั้งสองนี้แทน
ทำให้ได้ชื่อเป็นจ๊ว໒໓໐໐ ได้แพร่หลายเข้าไปที่เมืองแต้จ๊วและวิวัฒนาการกลายเป็นจ๊วแต้จ๊วในเวลา
ต่อมา

ในการพัฒนาเป็นจ๊ว໒໓໐໐ ได้นำเพลง ระบำพื้นเมืองของกว่างตุง
ตะวันออก (แหว่ตง 粤东) และฮกเกี้ยนตอนใต้ (หมิ่นหนาน 闽南) เข้ามาปะปนกัน มีความสัมพันธ์
กับ จู๋หม่า 竹马 (ระบำพื้นเมืองของฮกเกี้ยน) และในจ๊วมีรูปแบบ จ๊วซ่าง * 坐唱 ในสมัยกลางยุค
ราชวงศ์หมิงประกอบอยู่ และยุคนี้ จ๊ว໒໓໐໐เป็นจ๊วชนิดเดียวกันกับจ๊วของเมืองแต้จ๊ว คือ เฉาเตี้ยว
潮调 แต่ทว่า จ๊ว໒໓໐໐ ได้ก้าวไปเป็นจ๊วท้องถิ่นในอีกขั้นหนึ่งเกิดเป็นจ๊ว 2 ชนิด ได้แก่ ระบบจ๊ว
เด็ก (ถงหลิง 童伶) และคณะผู้ใหญ่ (ต้าปาน 大班 เป็น เจ็งจ๊อซี่) นักแสดงเด็กเมื่อโตขึ้นจะมีเสียง
เปลี่ยนไปทำให้ไม่สามารถร้องเพลง໒໓໐໐ ได้ ทำให้ต้องไปแสดงในคณะผู้ใหญ่ (เป็นเจ็งอินซี่ 正音
戏) แทน จากลักษณะของจ๊ว໒໓໐໐ได้ให้เหตุผลว่าจ๊วเหล่า໒໓໐໐ (จ๊ว໒໓໐໐เก่า) ที่เข้ามาในไทยสมัย
รัชกาลที่ 4 มีโอกาสเป็นจ๊ว໒໓໐໐ ชนิดผู้ใหญ่แสดง (เป็นเจ็งอินซี่ 正音戏) ยังไม่ใช่ชนิดที่ใช้เด็ก
แสดงเพราะจ๊ว໒໓໐໐ชนิดเด็กแสดงเข้ามาไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้เอง (ชีว, 2004: 42)

* รูปแบบการแสดงขับร้องที่แบ่งตัวแสดงออกเป็น 2 คนขึ้นไป ผู้แสดงขับร้องนั่งร้องโดยมี
เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบหรือ ปางเซียง 帮腔 (รูปแบบคนร้องนำ ที่ปกติอยู่หลังเวทีแล้ว
ร้องตามด้วยคนกลุ่มหนึ่ง)

ดนตรีจิวไปจื่อ มีรูปแบบ จวี่ไผ่ มี 2 ประเภท (เมี่ยว และคณะ, 2005: 3) ได้แก่

1. ดนตรี จิวผ่องใหญ่ (ต้าหลอซี 大锣戏) มีลักษณะดนตรีเคร่งขรึม เรียบๆ ใช้ผ่องใหญ่ กลองใหญ่ เล่นประกอบมีลักษณะเฉพาะของดนตรี เกาเซียง 高腔 เครื่องดนตรีเดิมใช้แบบวงดุริยางค์วงใหญ่ ภายหลังเปลี่ยนมาใช้ซอ เอ้อเสียน 二弦 เป็นหลัก และมีเครื่องดนตรีประกอบได้แก่ พิณ 3 สาย (ซานเสียน 三弦)

2. ดนตรี จิวผ่องเล็ก (เสี่ยวหลอซี 小锣戏) มี 3 ชนิด ได้แก่ เจิงป๋านเสี่ยวหลอซี 正板小锣戏 เจาอินฝั้นเสียนซี 潮音反线戏 และ หมิงเกอเสี่ยวเตี่ยวซี 民歌小调戏 ระบบดนตรีร้อง (ช่างเซียง) ของดนตรี จิวผ่องเล็ก มีความรวดเร็วฉับไว มีลีลาของท้องถิ่น เครื่องดนตรี ใช้ปี่ สั่วน่า 唢呐 เป็นหลัก มีฆ้องเล็กชื่อ เสี่ยงจ่าน 响盏 (เส้นผ่าศูนย์กลาง 5 ซม.) เล่นประกอบไปด้วยกัน

ดนตรีจิวไปจื่อ ทั้งหมดเป็นรูปแบบ จวี่ไผ่ (ยกเว้น หมิงเกอเสี่ยวเตี่ยวซี) มี ปางเซียง * 帮腔มีพื้นฐานส่วนหนึ่งของ กุ่นซ่าง ** 滚唱

มีรูปแบบของบันไดเสียงเฉพาะได้แก่ ดังลัก: จง . 重六 กิ่งลัก: จง. 轻六 อัวะโหวง: จง. 活五 และฮวงตัว: จง. 反线 คล้ายกับดนตรีเต๋จิวในปัจจุบัน

รูปแบบจังหวะมี ส่วนปาน 散板 (อิสระ) ม่านปาน 慢板 (ช้า ปกติใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{4}{4}$) จงปาน 中板 ($\frac{2}{4}$) จินปาน 紧板 ($\frac{1}{4}$) และเตี้ยปาน 叠板 ($\frac{1}{4}$) เป็นต้น และต่างก็นำมาใช้เป็นอิสระมากขึ้น

ในส่วนจิว เจาเตี่ยว 潮调 หรือ เจาเซียง 潮腔 มีรูปแบบดังนี้ (เรื่องเดียวกัน., 56)

1. เจาเตี่ยว หรือจิวเจาเตี่ยว เป็นจิวที่ใช้ภาษาท้องถิ่นแต่จิวตระกูลหมิ่นหนาน 闽南 แสดงขับร้อง
2. ดนตรีและช่างเซียง เป็นรูปแบบเพลงต่อเชื่อมกันโดยนำ จวี่ไผ่ และ เซิงเซียง ของจิวได้มาใช้
3. เครื่องดนตรี ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภท ผ่อง กลอง เครื่องเป่า และเครื่องสาย
4. เพลง ๆ หนึ่ง ปกติใช้คน 2 -3 คน แบ่งท่อนกันร้อง

* รูปแบบคนร้องนำ ที่ปกติอยู่หลังเวทีแล้วร้องตามด้วยคนกลุ่มหนึ่ง

** รูปแบบ ช่างเซียง ชนิดหนึ่งของอีหยางเซียง และ เกาเซียง มีลักษณะระหว่างการร้องกับสนทนา และใช้เสียงดัง (เมี่ยว และคณะ, 2005: 135)

5. การสนทนาปนร้อง ใช้ภาษาทันสมัย มีคำพูดใช้คำพังเพย สุภาษิต คำแสดงและคำไม่สุภาพ

6. ระบบบทจีว้เหมือนกับ จวนฉี ของจีว้ได้ นำการแสดงมาแบ่งเป็นฉาก ให้ความสนใจในความสมบูรณ์ของนิยายเรื่องราวโบราณที่คนท้องถิ่นรู้จัก ลักษณะการเชื่อมโยงเค้าโครง และขั้นตอนการแสดง

7. บทบาทของนักแสดงเหมือนกับระบบนักแสดง 7 บทบาท(ตัวพระ ตัวนาง ฯลฯ) ของจีว้ได้ในระยะแรก

จีว้ เจาเตี้ยว ภายหลังได้เรียกชื่อใหม่ว่าจีว้แต้จีว้ (เจาจีว้ 潮剧) เนื่องจากมีสภาพแตกต่างไปจากจีว้ไปจื้อ แล้ว (เมี่ยว 2005: 41)

จีว้ไปจื้อ ชนิดจีว้เด็กเข้ามาเมืองไทยในปี ค.ศ. 1880 (จีว้ 2004: 43) คณะแรกที่มาได้แก่ ชุ่นเทียนเซียง 顺天香 (พระสันตอักษรสาร 2467, 475) ตามมาด้วย คณะไซ่เถาหยวน 赛桃源 ชินชุ่นเซียง 新顺香 ชิวเทียนเซียง 秀天香 วานเหนียนชุน 万年春 ย่งไหลเฟิง 永来豐 ผู่ไหลเซียง 福来香 อีปานเซียง 一板香 เจิ้งชุ่นเซียง 正顺香 อีเทียนไฉ 一天彩 เป่าจิงซิง 寶珠興 เป่าเหอชุน 寶和春เป็นต้น สำหรับคณะชินชุ่นเซียง 新顺香 มี 7 โรง โดยมีตัวอักษรเหล่านี้ตัวหนึ่ง นำหน้าได้แก่ 老 中 标 三 四 五 六 七 และ 大 เช่น 老新顺香 เป็นต้น คณะไซ่เถาหยวน 赛桃源 มี 3 โรง คณะ วานเหนียนชุน 万年春 มี 3 โรง คณะ เป่าเหอชุน 寶和春 มี 2 โรง (จีว้ 2004: 43)

ดนตรีมโหรีจีน

ดนตรีมโหรีจีนเป็นดนตรีที่คนไทยพบเห็นมาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี หมายความว่าวงดนตรี ชื่อจู่ 丝竹 (ซีเต็ก: ดจ.) (ดนตรีไหมไม้ไผ่) และในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นสมัยที่มีศิลปวัฒนธรรมจีนเข้ามาสู่ไทยอย่างรุนแรง นอกจากมีนักดนตรีจีว้อาชีพเข้ามาแสดงกับจีว้แล้ว ยังมีนักดนตรีจีนสมัครเล่นเข้ามาร่วมกันตั้งวง ชื่อจู่ บรรเลงเพลงกันยามว่างเป็นกลุ่มๆ ไป แต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 วงชื่อจู่ของแต้จีว้เป็นดนตรีมโหรีจีนสำคัญ เนื่องจากมีคนจีนท้องถิ่นแต้จีว้อพยพเข้าในประเทศไทยในช่วงเวลาดังกล่าว เป็นจำนวนมาก และจีว้แต้จีว้ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง

ดนตรี ชื่อจู่ ท้องถิ่นแต้จีว้ เล่นบทเพลงต่าง ๆ ของดนตรีหลายประเภทตามแต่นักดนตรีจะเลือกมาเล่นหรือใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ ดนตรีประเภท เสียนชือ 弦诗 (หีชี: ดจ.) ดีเถ่า 笛套 (ดนตรีขลุ่ย) ฮ่านเตี้ยว 汉调 (ดนตรีฮั่น) เมี่ยวถ้ง 庙堂 (ดนตรีโถงศาล) เจิ้ง 箏 (ดนตรีจะเข้) ต้าหลอ 大锣鼓 (ดนตรีฆ้องกลองวงใหญ่) เลี่ยวหลอ 小锣鼓 (ดนตรีฆ้องกลองวงเล็ก) ซูหลอ 苏锣鼓 (ดนตรีฆ้องซุและกลอง) และ ซี่เหย่ 细乐 (ดนตรีพิณ) เหล่านี้เป็นดนตรีพื้นเมืองที่มีอยู่ในแถบท้องถิ่นแต้จีว้ มีการบรรเลงถ่ายทอดกันมายาวนาน โดยเฉพาะ เสียนชือ 弦诗เป็นดนตรีโบราณสืบทอดมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 618- 906)

เครื่องดนตรีวง ซื่อจู้ ที่สำคัญแสดงเอกลักษณ์ของท้องถิ่นแต้จิ๋วมี 2 ชนิด ได้แก่ ซอ เอ้อเลียน 二弦 (ยี่อี: ตจ.) และซอ เหม่าเลียน 右弦 (ฟ้ายี่: ตจ.) แต่เดิมมี ฉินฉิน 秦琴 (เง่คิม: ตจ.) เป็นพิณ 3 สายแบบมีนมรองสาย (อีกชนิดหนึ่ง แต่ในราวปี ค.ศ.1920 เป็นต้นมา ฉินฉิน มีโซ่อยู่ในดนตรีวงต้งด้วยเช่นกัน ดังนั้นวง ซื่อจู้ ในเมืองไทยมีเครื่องดนตรีสำคัญดังกล่าว และยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน

ซอ เอ้อเลียน 二弦 (ยี่อี) มีตำแหน่งเดียวและทำหน้าที่เด่นที่สุดในวง เสียงของซอมีลักษณะแหลมสูงสุดและมีเสียงดังเนื่องจากนักดนตรีต้องใช้แรงสีมากเพื่อให้เป็นเสียงนำชัดเจนของวงดนตรี ดังนั้นซอชนิดนี้ก็มีอีกชื่อหนึ่งว่าซอนำ หรือ โกวเลียน 头弦 (เถ้าอี ในภาษาแต้จิ๋ว) เนื่องจากเป็นซอนำในวง ซื่อจู้ นักดนตรีจึงให้ซอนี้อยู่ในฐานะสูงสุด

ซอ เหม่าเลียน 右弦 หรือเรียกอีกชื่อ แยหู 椰胡 (เอี้ยฮู: ตจ.) หรือซอมะพร้าว เป็นซอที่บรรเลงเดียวได้สำเนียงเป็นแบบพื้นบ้านที่เรียบง่ายแต่ไพเราะน่าฟังชนิดหนึ่งในบรรดาเครื่องดนตรีพื้นเมืองทั้งหลาย

นอกจากนี้ เสียงที่ได้จากบันไดเสียงของดนตรี เมื่อไล่เสียงขึ้นไปตามบันไดจนครบช่วงทบจะได้เสียงเป็น “ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล” เมื่อเทียบเสียงซอลของดนตรี ซื่อจู้ นี้ให้ตรงกับเสียง C ของดนตรีสากลตะวันตกแล้ว เสียงที ของดนตรี ซื่อจู้ นี้จะต่ำกว่าเสียง E ของดนตรีสากลตะวันตกประมาณ 1 ใน 4 เสียงและฟาของดนตรี ซื่อจู้ สูงกว่าเสียง Bb ของดนตรีสากลตะวันตก ประมาณ 1 ใน 4 เสียง

เสียง “ลา” และ “มี” ของดนตรี ซื่อจู้ ยังทำให้เกิดเป็นบันไดเสียงพิเศษขึ้นมาอีก กล่าวคือ บันไดเสียงกิ่งชาลัก (กิ่งลัก) เสียง ลา และ มี เป็นปกติ แต่บันไดเสียงตั้งชาลัก (ตั้งลัก) เสียง ลา และ มี ปรับเป็น ที และฟา แทน นอกจากนี้ยังมี บันไดเสียงกิ่งชาตั้งลัก บันไดเสียงอ้าวโหวงและบันไดเสียงฮวงสั่ว บันไดเสียงพิเศษเหล่านี้มีเฉพาะอยู่แต่ในดนตรีซื่อจู้ แต่จิ๋วเท่านั้น ดนตรีซื่อจู้ของแต้จิ๋วจัดเป็นหนึ่งในสี่แห่ง* ของดนตรีซื่อจู้สำคัญในวัฒนธรรมจีนได้

ดนตรีจี้ววงต้ง (แย่วจี้ 粤剧)

หลังจากปี ค.ศ.1882 เกิดกระแสชาวจีนกวางต้งอพยพมาแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นจำนวนมากและมีเข้ามาในสยามเป็นจำนวนมากเช่นกัน คณะจี้ววงต้งเข้ามาสยามตั้งแต่ปี ค.ศ. 1890 (โจิ่ว, 2003: 31) แต่ไม่สามารถตั้งคณะจี้ววงต้งในสยามได้เหมือนอย่างจี้วแต้จิ๋ว เพียงแต่อาศัยคณะจี้ววงต้งจากกวางเจาและฮ่องกงเข้ามาแสดงในสยามแทน การแสดงดนตรีในจี้ววงต้งไม่มีปรากฏบันทึกไว้ในเอกสารไทย พบในเอกสารจีนที่อธิบายลักษณะเฉพาะของจี้ววงต้งดังนี้

* ได้แก่ แต้จิ๋ว และ(นักวิชาการบางท่านกล่าวถึง เจียงหนาน แทน) กวางต้งและ หนานกวง

แหว่จี้ 粤剧 หรือจ้วงกวางตุ้ง สมัยแรกเรียกว่า เป็นตีป่าน 本地班 กว่างตงต้าซี 广东大戏 และ กว่างฝู่ซี 广府戏 (โจว, 2003: 41)

กว่างฝู่ซี 广府戏 (จ้วงเขตกว่าง) หรือจ้วงกว่างฝู่พัฒนามาจากกว่างป่าน 广班 (คณะกว่าง) ตามชื่อท้องถิ่นที่จิ่วชุนนี้เจริญขึ้นมาใหม่ในท้องถิ่นต่างๆ ได้แก่ กวางเจา (กว่างโจว 广州) โฝซาน 佛山 และหมู่บ้านแถบสามเหลี่ยมปากแม่น้ำจูเจียง 珠江 ในสมัยว่านลี่ 万历 (ค.ศ. 1573 – 1620) (ไต้, 2001: 57) บรรดาตลาดท้องถิ่นได้ว่าจ้างคณะจิ่วต่างๆ ได้แก่ คณะกว่างจิ่วจากเจียงซีและแต้จิ๋วมาเฉลิมฉลองสมโภชเจ้าเป็นประจำ ขอบข่ายการแสดงของคณะกว่างกว่างไถ่ครอบคลุมกวางเจา มณฑลกว่างตุ้งตะวันออก และเกาะไหหลำ

คณะกว่าง นี้เล่นเพลงเหนือ-ใต้ (หนานเป่ยจี้ 南北曲) ที่คนท้องถิ่นนำภาษาท้องถิ่นกวางเจาผสมใช้กับภาษากลาง (ภาษาราชการ) รวมทั้งนำทำนองและเพลงพื้นเมือง มาใช้แสดง ขับร้อง ชุดแต่งกายแสดงและการจัดเวทีเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคนดนตรีและช่างเชียง รับมาจากแหล่งต่าง ๆ ได้แก่คนตรีต่างถิ่นที่ใช้ อี้หยางเชียง คนตรีจิ่วจากจกหวาน (ที่ราบภาคกลาง) ที่ถ่ายทอดมาจากทางด้านตะวันตกเฉียงเหนือ ทำนอง เพลง และดนตรีพื้นเมืองท้องถิ่นกวางเจา ดังนั้น เชียงเดี่ยว ของ กว่างฝู่ซี มี ต้าเชียง 大腔 มาจาก อี้หยางเชียง *

ไ่วเจียงป่าน 外江班 (คณะไ่วเจียง) ได้เปลี่ยนพลิกไปสู่ เป็นตีป่าน 本地班 (คณะถิ่นเดิม) และเมื่อหลังจากสมัย เต้ากวง 道光 (ค.ศ. 1821-1850) ก็เข้าไปเป็นคนตรีพื้นเมืองกว่างตุ้ง และหลังจากปี ค.ศ. 1889 ได้มีการนำเอาเรื่องราวนิยาย พื้นเมืองเพิ่มเข้ามาเป็นแกนนำเพื่อปรับให้ตรงกับความต้องการของผู้ชมท้องถิ่น ใช้ภาษากว่างตุ้งแทนภาษากลาง ใช้เสียงจริง ธรรมชาติแทนการใช้เสียงสร้าง และเพิ่มใช้เพลงสำเนียง (เชียงเดี่ยว) รูปแบบศิลปะพื้นเมืองต่างๆ ปรับปรุงมาจนถึงปลายราชวงศ์ชิง ต่อต้นสมัยสาธารณรัฐ หรือช่วง ค.ศ. 1911 เกิดมีความโดดเด่นชัดเจนขึ้นมาเป็น จ้วงกวางตุ้ง (แหว่จี้ 粤剧) (เมี่ยว และคณะ, 2005: 485)

เครื่องดนตรีมี 2 ประเภท (เรื่องเดียวกัน., 486) ได้แก่ เครื่องดนตรีเครื่องเป่าเครื่องสาย และเครื่องดนตรีเครื่องเคาะเครื่องตี

เครื่องดนตรีเครื่องเป่าเครื่องสายประกอบด้วย เครื่องเป่าได้แก่ ไทว กวนไถกวน (ปี่กว่างตุ้ง) แซกโซโฟน ขลุ่ยเชียว ปี่ซอนาทั้งใหญ่และเล็ก เครื่องสายได้แก่ เกาหู 高胡 (หรือใช้ ไวโอลิน) จูเชอถินิน 竹壳提琴 (ซอจูเชอ) เอ้อเลี่ยน 二弦 แหยหู 椰胡 (เอี้ยฮู้: ตจ.) หรือซอ มะพร้าว ฉินหู 秦胡 จงหู 中胡 ต้าหู 大胡 (หรือ เชลโล่) จิม ฟิน 3 สาย แหว่ฉิน 月琴 ผีผา 琵琶 จง

* ในจ้วงกวางตุ้ง (แหว่จี้ 粤剧) ทุกวันนี้ สามารถพบ ต้าเชียง และปางเชียง ที่สืบเนื่องมาจาก อี้หยางเชียง ได้ (ไต้, 2001: 57)

หย่วน 中阮 เครื่องดนตรีเครื่องเคาะเครื่องดี ได้แก่ ปาน板(เกราะไม้) เช่อปาน测板 กลอง ซ่า 沙 กลอง ซวงผี 双皮 ฉาบใหญ่ ฉาบ ซูซู ฆ้อง ซูซู ฆ้อง เหวิน 文 ตานต้า 单打 กลอง จ้านกู่战鼓 (กลองศึก) และกลองใหญ่ เป็นต้น โดยเฉพาะ แซกโซโฟนมีพบเห็นอยู่ในพิธีงเด็กกวางตุ้งในประเทศไทยเมื่อทศวรรษที่1980 ด้วย (วิชัย โกสียาพร, สัมภาษณ์)

จิวกวางตุ้งในเวลาต่อมาได้มีการแสดงปรากฏอยู่น้อยและท้ายที่สุดหายไประหว่างไทย ถึงแม้มีสภาพดังกล่าว แต่จิวกวางตุ้งมีบทบาทต่อชาวจีนกวางตุ้งในสยาม ทั้งทางด้านการแสดงเพื่อความบันเทิงและการแสดงในพิธีงเด็กของชาวจีนกวางตุ้ง เช่นเดียวกับจิวไหหล่า จิวเต๋จิวและจิวจินเคะในสมัยนั้น

ดนตรีพิธีงเด็ก

พิธี งเด็ก: ตจ. 功德เป็นพิธีทำบุญกุศล* ให้แก่วิญญาณของผู้ที่ล่วงลับชาวจีน เกิดผลให้วิญญาณนั้นหลุดพ้นจากกองทุกข์ในอเวจีไปสู่สุคติ (พรเทพ สกลยืนยง และคณะ, 2543: 55) พิธีงเด็ก เกิดขึ้นครั้งแรกในประเทศจีนสมัยราชวงศ์จิ้น (ค.ศ. 265-420) หลังจากนั้นได้กลายเป็นประเพณีนิยมแพร่หลายไปถึงชาวนวนที่อยู่ใกล้ชิดกับจีนตอนใต้และเคยถูกจีนปกครอง ได้รับเอาวัฒนธรรม และพิธีงเด็กนี้เอาไว้อด้วย

พวกนวนได้เข้ามาสร้างวัดนวนในไทย 11 แห่ง ตั้งแต่สมัยธนบุรีถึงสมัยรัชกาลที่ 3 คาดว่ามีชาวนวนทำพิธีงเด็กตามธรรมเนียมอยู่บ้าง แต่พิธีงเด็ก ที่ได้ทำเป็นงานหลวง ปรากฏเป็นครั้งแรกเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯ ให้ทำในงานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี เมื่อปีระกา ค.ศ. 1861 เมื่อพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตในปีฉลู ค.ศ. 1865 โปรดฯ ให้ทำพิธีงเด็กในพระบรมราชวังอีกครั้งหนึ่ง ต่อมาในงานศพกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาส ก็โปรดฯ ให้มีพิธีงเด็ก การพิธีงเด็กของพระสงฆ์อานัมนิกาย จึงได้เข้าในระเบียบงานพระศพมากขึ้น (คณะสงฆ์อานัมนิกายแห่งประเทศไทย, 2551: 7)

ครั้งเมื่อพระจักรพรรดิฉินสวรงค์คต สมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดให้คณะทูตไปเคารพพระศพในปี ค.ศ. 1861 แต่พระเจ้ากรุงปักกิ่งทรงอยู่ในระยะโศรกเศร้าไม่ทรงโปรดรับทูตให้เข้าเฝ้า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้ทูตทำพิธีงเด็กที่เมืองกวางตุ้ง 1 วันและหาจิวมาเล่นคืนกับ 1 วัน (พระยาสารภานุภรณ์ ม.ป.ป., 7)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ทรงทำพิธีงเด็กในงานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นครั้งแรก ต่อมาได้ทำในงานพระศพสมเด็จพระนางเจ้าสุทธันทา กุมาริรัตน เมื่อปีมะโรง ค.ศ. 1880 โปรดให้พระสงฆ์อานัมนิกาย และพระสงฆ์จีนนิกายเข้าร่วม

* กง 功德หมายถึง กระทำ 德หมายถึง กุศลกรรมอันเกิดจากการกระทำดี (พรเทพ สกลยืนยง และคณะ, 2543: 48)

ประกอบพิธีพิธีงเด็กถวาย นับเป็นครั้งแรกที่พระสงฆ์จีนนิกายได้ร่วมประกอบพิธีงเด็กหลวง (คณะสงฆ์จีนนิกาย, 2551: 51)

พระสงฆ์จีนนิกายเริ่มปรากฏในเมืองไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ประมาณ ปีค.ศ. 1877 ก่อนหน้านั้นมีเข้ามาแต่ไม่ปรากฏเป็นคณะสงฆ์ เป็นเพียงบุคคลเท่านั้น และเข้ามาอยู่กับ พระยวนในวัดญวนชื่อวัดเพี้ยกตื้อ ตรอกเต้า เขาราช ต่อมาชื่อวัดหงษกยี่ หรือวัดบำเพ็ญพรตจีน (นายกลม เดิมชื่อเหลียม, 2530: 255) การปรากฏของพระสงฆ์จีนนิกายนี้ ชี้ว่าชาวจีนที่อยู่ใน เมืองไทยสามารถประกอบพิธีกรรมตามธรรมเนียมได้โดยเฉพาะพิธีงเด็ก ในการประกอบพิธี งเด็กของจีนนิกาย แต่เดิมเป็นพิธีทางศาสนาที่มีพระสงฆ์หรือฆราวาสเป็นผู้ทำพิธี มีการสวดมนต์ โดยใช้เครื่องประกอบการสวดเล็กน้อย ต่อมาพิธียาวนานขึ้น เกิดความเบื่อหน่ายในระหว่าง ประกอบพิธี จึงมีการนำดนตรีมาเพิ่มสีสัน สร้างบรรยากาศโน้มน้าวจิตใจของผู้ร่วมพิธีให้เกิดความ สร้ทนามากขึ้น การสวดและการบรรเลงดนตรีมีความสัมพันธ์กันตั้งแต่ต้นจนจบพิธี ดนตรีมีส่วน เป็นอาณัติสัญญาณในแต่ละช่วงของพิธีกรรม ช่วยรักษาระดับเสียงไม่ให้เพี้ยนไปตลอดพิธีและยัง ช่วยให้ผู้ประกอบพิธีได้พักในเวลาดนตรีบรรเลงอีกด้วย

พบว่าดนตรีพิธีงเด็กมีแตกต่างกันไปตามชาวจีนกลุ่มภาษา ได้แก่ ชาวจีนแต้จิ๋ว ชาวจีนไหหลำ ชาวจีนกวางตุ้ง และชาวจีนแคะ (วิชัย โกสียาพร, สัมภาษณ์)

4.3.3.4 ดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยภายหลังสมัย รัชกาลที่ 5 จนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

การอพยพครั้งใหญ่ของคนจีนออกนอกประเทศยุคสุดท้าย คือ เมื่อหลัง สงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ.1914) เป็นการหนีภัยจากการรุกรานของญี่ปุ่นหรือใกล้กับช่วงค.ศ. 1920 (inter-war period) ช่วงที่พรรคคอมมิวนิสต์ต่อสู้เข้ายึดเมืองจีนได้ (ยุวดี ต้นสกุลรุ่งเรือง, 2543: 42) มี ชาวจีนหนีภัยออกมาเฉพาะที่กรุงเทพฯมีชาวจีนเข้า-ออกเพิ่มขึ้นทุกปีมาตั้งแต่ ค.ศ.1921 จำนวนชาว จีนเข้า-ออกเป็น 73,976 - 44,967 คนและสูงสุดในปี ค.ศ. 1927 จำนวนคนจีนเข้า-ออกเป็น 139,612- 60,791 คน ต่อจากนั้นจำนวนชาวจีน เข้า-ออก เริ่มลดลง (Landon, 1941: 52-33) สกินเนอร์ วิลเลียม (2529: 256) กล่าวว่า การที่มีคนจีนเข้ามาสยามเป็นจำนวนมากในระหว่างปี ค.ศ.1918-1932 หมายความว่าชุมชนจีนในสยามมีการขยายใหญ่ขึ้นแต่พบว่าชาวจีนที่อพยพเข้ามาส่วนมากนั้นยัง เป็นจีนทางใต้เช่นเดิม โดยเฉพาะชาวจีนจากเขตแต้จิ๋วทำให้ชุมชนแต้จิ๋วขยายตัวเพิ่มขึ้นจน ศิลปวัฒนธรรมของชาวจีนแต้จิ๋วปรากฏเป็นสำคัญมากกว่าชาวจีนกลุ่มภาษาอื่น

ชาวจีนที่อพยพมาตั้งแต่ครั้งตั้งกรุงเทพฯ เกิดการแบ่งพรรคแบ่งพวก เรียกว่า อั้งยี่: ตจ. 紅字มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 คณะงิ้วในกรุงเทพฯ อยู่ในการคุ้มครองของกลุ่มอั้งยี่ ต่าง ๆ ที่กำลังช่วงชิงเขตอิทธิพลของตน เกิดการต่อสู้ฆ่าฟันกันมาก แม้แต่ในศาลเจ้าพ่อเสือ มีคณะ

จิวแสดงถวายเจ้า ก็ยังมีการต่อสู้กัน ดังนั้นทางรัฐบาลจึงห้ามคณะจิวแสดงการต่อสู้กันเพื่อระงับการขัดแย้งและการก่อเหตุขึ้น ผลจากอภัยกับผลกระทบจากการปิดบ่อนเบี้ยมาตั้งแต่กลางสมัยรัชกาลที่ 5 รวมทั้งในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 (ค.ศ. 1910- 1925) แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ทรงโปรดให้เลิกหวย ก.ข. ของยี่เกฮอง ในวันที่ 1 เมษายน ค.ศ. 1916 และเลิกบ่อนเบี้ย 14 แห่งที่เหลื่อมมาจากสมัยรัชกาลที่ 5 ในวันที่ 31 มีนาคม ค.ศ. 1917 ทำให้จิวที่รับจ้างหากินตามวิกโรงบ่อนต่าง ๆ ยุติลง และในที่สุดคณะจิวต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ ค่อยๆ ลดลงและเดินทางออกไปหากินตามต่างจังหวัดมากขึ้นสมัยนั้นรถไฟทำให้เศรษฐกิจในต่างจังหวัดเจริญเติบโตขึ้น คณะจิวเร่แสดงทำมาหากินได้ตามหัวเมืองหรือแหล่งชุมชนชาวจีนต่างๆ

พบว่าเมื่อรัฐบาลสยามดำเนินการปราบปรามพวกอั้งยี่ ต่างๆ ได้หมดแล้ว ในสมัยรัชกาลที่ 6 คณะจิวจึงฟื้นกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง แต่สำหรับคนจีนเท่านั้นเพราะคนไทยหันไปนิยมมหรสพที่มีมากมายรวมทั้งภาพยนตร์ที่มาจากประเทศตะวันตก ในขณะที่นั้นจิวแต่จิวเป็นที่นิยมในหมู่คนจีนมากที่สุด เพราะคนจีนในสยามเป็นชาวจีนแต่จิวมากที่สุด และภาษาแต่จิวเป็นภาษาที่ชาวจีนฮกเกี้ยน และ กวางตุ้ง ไหหล้า สามารถฟังเข้าใจได้ จิวแต่จิวได้รับการว่าจ้างมาเล่นในศาลเจ้าแทนจิวฮกเกี้ยนและจิวกวางตุ้งที่เคยมาเล่นประจำทุกปี ในกรุงเทพฯ เริ่มมีโรงจิวเกิดขึ้นที่ถนนเยาวราช และมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น (วิเกียรติ มารคแมน, 2536: 6)

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1911 เป็นต้นมา เป็นช่วงที่จีนเปลี่ยนจากสมัราชวงศ์ชิง มาเป็นสาธารณรัฐ และตามมาด้วยการรุกรานของญี่ปุ่น ทำให้มีชาวจีนอพยพออกนอกประเทศกันเป็นจำนวนมาก จิวแต่จิวย้ายศูนย์กลางมาที่กรุงเทพฯ แล้วกระจายไปอยู่ในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั้งหลาย จนกระทั่งในช่วงปี ค.ศ. 1920 ถึง ค.ศ. 1930 ในสมัยสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 (ค.ศ.1925- 1934) แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ถือเป็นยุคทองครั้งแรกของจิวแต่จิว (เฉาจี 潮剧) ในสยาม (ชีว เฉา, 2004: 46) มีคณะจิวเข้ามาแสดงในถนนเยาวราช มากมาย เช่น เล่าเป่าซิง 老宝兴 จงอี้จื่อเซียง 中一枝香 เป็นต้น (กาน, 2004: 261)

ในสยามหลังจากสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในปี พ.ศ. 2475 (ค.ศ. 1932) ต่อมาอีก 5 ปีเป็นช่วงที่ญี่ปุ่นทำสงครามกับจีนอย่างจริงจัง (ค.ศ.1937 - 1945) เขตกวางเจาและเฉาซาน ตกอยู่ในมือของญี่ปุ่นในปี ค.ศ. 1939 คณะจิวแต่จิวในจีนเดือดร้อนต้องอพยพหนีมาหากินในสยาม ทำให้เกิดยุคทองของจิวแต่จิว (เฉาจี 潮剧) ในเมืองไทยอีกครั้งในปี ค.ศ.1940 (เรื่องเดียวกัน)

ในช่วงปี ค.ศ.1940 มีคณะจิวแต่จิว (เฉาจี 潮剧) เดินทางเข้ามาแสดงในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก เข้ามาแสดงในโรงจิวใหญ่ทั้ง 5 โรง ในเยาวราช เช่น คณะ เจิ้งเทียนเซียง 正天香 เหล่าเจิ้งซิง 老正兴 เหล่าเป่าซุ่นเซียง เป็นต้น และบางคณะเคยเข้ามาแสดงแล้ว ในนั้นมี

คณะที่มีชื่อเสียง มีคณะที่เคยอัดแผ่นเสียง มีนักแสดงที่มีชื่อเสียงในเขาวราช เช่น จงอี้จื่อเซียง 中一枝香 เหล่าไต้เป่าเฟิง 老賽宝丰 หรือคณะเหล่าอีหลี่ซุน 老怡梨春 เหล่าเหมยเจิ้งซิง 老梅正兴 จงเจิ้งซุ่นซิง 中正顺兴 เหล่าเป่าซุ่นซิง 老宝顺香兴 คณะบางคณะตั้งหลักแหล่งอยู่ในประเทศไทย เลยกี้มี นอกจากนี้มี คณะ โจ้วซ่าง 走唱เข้ามาเป็น 100 คณะ (ชีว, 2004: 46)



รูปที่ 4.15 ตัวอย่างการแสดงจิวเต๋อจิวเรื่อง จงเหลียนเจียนจิว 忠烈千秋 (ขุนนางผู้จงรักภักดี)

โรงจิวต่างๆ ในเขาวราช มีจิวไหหล่า จิวกวางตุ้งมีแสดงอยู่น้อยมากเพียง 2-3 โรง นอกนั้นมีคณะจิวเต๋อจิวแสดงทั้งหมด โดยเฉพาะโรงจิวใหญ่เขาวราช 5 โรง มีจิวเต๋อจิวคณะใหญ่รับแสดงประจำได้แก่ (ชีว, 2004: 46)

1. โรงจิว ตงหู 东湖มีคณะ เหล่าอีหลี่ซุน 流老怡梨春
2. โรงจิว หางโจว 杭州มีคณะ จงอี้จื่อเซียง 中一枝香
3. โรงจิว ซีหู 西湖มีคณะ จงเจิ้งซุ่นเซียง 中正顺香
4. โรงจิว เทอเล่อ 和乐มีคณะ เหล่าเหมยเจิ้งซิง 老梅正兴
5. โรงจิว ซีเหอ 西河มีคณะ เหล่าเป่าซุ่นซิง 老宝顺兴

ในช่วงปีนั้นไม่ว่าจิวเต๋อจิวที่เข้ามาหรือต่อมาเป็นคณะจิวเต๋อจิวได้ที่อาศัยอยู่ถาวรในประเทศไทย ทั้งหมดเป็น “ระบบนักแสดงเด็ก” (ถงหลิงจือ 童伶制) นักแสดงเป็นเด็ก (ผู้ชาย) ที่พ่อแม่ขายเพื่อมาฝึกเป็นนักแสดงอยู่ในคณะ เด็กบางคนได้รับความยากลำบากมากจนมีบางคนกระโดดตึกฆ่าตัวตาย เช่นในโรงจิวเทอเล่อ 和乐 ที่เขาวราชในปี ค.ศ.1937 จนทางการดำเนินคดีเจ้าของคณะและส่งกลับออกไปจากประเทศและออกคำสั่งห้ามนักแสดงเด็กที่มีอายุต่ำกว่า 16 ปีแสดงทำให้จิวเต๋อจิวเดือดร้อนอยู่พักหนึ่ง แต่ต่อมาเริ่มใช้นักแสดงผู้หญิงอายุ 16 ปีมาแสดงแทน

ในขณะเดียวกันเทคโนโลยีการบันทึกเสียง เครื่องเล่นมีความเจริญก้าวหน้า จากเดิมเป็นกระบอกเสียง และแผ่นเสียงร่องกลับทางในยุคแรกสมัยรัชการที่ 5 ต่อมาพัฒนาเป็นแผ่นเสียงความเร็วรอบ 78 rpm (standard play หรือ SP) จนในที่สุดเป็นแผ่นเสียงความเร็วรอบ 33 $\frac{1}{3}$ rpm (long play หรือ LP) การผลิตแผ่นเสียงกลายเป็นธุรกิจอุตสาหกรรม การค้าขนาดใหญ่ มีบริษัทผู้ผลิตแผ่นเสียงเพลงจีน และจิวมากมายในสมัยนั้น เช่น Columbia, Mustard & Company, Victor, HMV, RCA, Beka Record, Chung Kuo Record Manufacturing Co., Odeon

Record, Moutrie and Company, Brunswick Record เป็นต้น (เจิ้ง 2009: 5-7) มีการบันทึกเสียงการแสดงจ๊วเรื่องต่าง ๆ จัดจำหน่ายแพร่กระจายจาก กวางตุ้ง เซี่ยงไฮ้ มาถึงประเทศไทย ชาวจีนในประเทศไทยซื้อมาฟังแทนการไปฟังไปดุษของจริงที่แสดงในเขวราชก็มียากมายนับเป็นยุคของแผ่นเสียงที่แสดงคนตรีนั่นในเพลงจ๊ว ทำให้ผู้ชมผู้ฟังมีโอกาสฟังคนตรีนั่นที่ได้จากการแสดงจ๊วแต่จ๊ว และคนตรีนั่นจากสื่อแผ่นเสียง

จากปี ค.ศ.1939 เป็นต้นมามีภาพยนตร์จีนและภาพยนตร์จาก ฮอลลีวูด (hollywood) เข้ามาฉายในประเทศไทยจำนวนมาก มีผลกระทบต่อจ๊วแต่จ๊วในกรุงเทพฯ เป็นอย่างมาก เกิดการปรับปรุงในคณะจ๊วแต่จ๊วขนาดใหญ่ในด้าน การขับร้อง การแสดง เรื่องราวที่แสดง เวทีฉากเคลื่อนไหว แต่อย่างไรก็ตามยังคงผู้ชมและแฟนจ๊วมาได้ไม่มาก ทำให้จ๊วทยอยกันเลิกแสดงไปคนตรีนั่นในการแสดงจ๊วจึงพลอยหายากขึ้นตามไปด้วย

ดังกล่าว คนตรีนั่นที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยภายหลังสมัยรัชกาลที่ 5 เข้ามาพร้อมกับคณะจ๊วแต่จ๊วจากประเทศจีนในช่วงมีการอพยพหนีภัยจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองของจีนและการรุกรานจากญี่ปุ่น คณะจ๊วที่เข้ามาสยามในช่วงแรกตกอยู่ท่ามกลางอิทธิพลของกลุ่ม อั้งยี่ มีการต่อสู้กันจนทางการมีมาตรการควบคุม เช่น ไม่ให้แสดงบทบาทที่รุนแรงเพื่อป้องกันเหตุบานปลาย สภาพการณ์ต่าง ๆ ทำให้การแสดงจ๊วเสื่อมถอยการแสดงลดลง เมื่อทางการปราบอั้งยี่ได้เรียบร้อย คณะจ๊วแต่จ๊วกลับมาเจริญใหม่ในหมู่คนจีนเท่านั้น เพราะคนไทยมีมหรสพใหม่ให้ได้รับความบันเทิงมากกว่า เมื่อญี่ปุ่นเริ่มรุกรานจีน มีคณะจ๊วแต่จ๊วเข้ามาสยามมากมายจนกลายเป็นศูนย์กลางของจ๊วแต่จ๊วนับเป็นยุคทองของจ๊วแต่จ๊ว ในปี ค.ศ. 1930 หลังจากสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ญี่ปุ่นทำสงครามกับจีนอย่างจริงจัง มีคณะจ๊วแต่จ๊วอพยพหนีมาหาถิ่นในสยามเป็นจำนวนมากทำให้เกิดยุคทองของจ๊วแต่จ๊วในสยามอีกครั้งในปี ค.ศ. 1940 คณะจ๊วที่เข้ามาจำนวนมากจะแสดงในโรงจ๊วที่เขวราชเป็นสำคัญ ในเวลานั้นมีแผ่นเสียงเป็นสื่อบันทึกเสียงการแสดงจ๊วและคนตรีนั่นออกมาจำหน่ายมาถึงเมืองไทย ซึ่งส่งผลถึงการแสดงจ๊วให้มีน้อยลงในเวลาต่อมา ดังนั้น คนตรีนั่นที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยภายหลังสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราช เป็นคนตรีนั่นในการแสดงจ๊วแต่จ๊ว ชนิด จ๊วไปจ๊ว และคนตรีนั่นจากสื่อแผ่นเสียงการแสดงจ๊วเป็นสำคัญ

ดังกล่าวดังแต่ต้น การเคลื่อนย้ายคนตรีนั่นที่เข้าในประเทศไทยมีต้นเหตุมาจากคนจีนทางตอนใต้กลุ่มภาษาต่างๆ ผู้วิจัยใช้แนวทางในการศึกษา เป็นแบบเดียวกันโดยนำปัจจัยสำคัญคือ คน คนตรีนั่น และการเคลื่อนย้าย มาบูรณาการเป็นภาพสรุปสุดท้ายที่แสดงการเคลื่อนย้ายของคนกับคนตรีนั่นออกมาให้เห็นเป็นกระบวนการที่จะแสดงให้เห็นถึง อย่างแรกคือ ลำดับของการเคลื่อนย้ายซึ่งตรงกับประเด็นของคำถามวิจัยคือ คนตรีนั่นแท้ ๆ เคลื่อนย้ายจากประเทศจีนเข้ามาสู่

ประเทศไทยแบบใด ด้วยวิธีใด มีลำดับขั้นตอนอย่างไร และอย่างที่สองคือสิ่งที่เคลื่อนย้ายนั้น ซึ่งได้แก่ คน คนตรี อันเป็นประเด็นของ ประเภท อัตลักษณ์ตัวตน หลักฐานของบทบาท กิจกรรมที่ปรากฏที่ซึ่งตรงกับประเด็นของคำถามวิจัยคือมีประเภทใดบ้าง โดยจัดให้เป็นลำดับเหตุการณ์อยู่ในช่วงเวลาต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมาจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มีโครงสร้างของหัวข้อใหญ่ที่ทำการจัดการเคลื่อนย้ายเข้ามาของคนตรีจีนให้อยู่ในช่วงเวลาต่าง ๆ โดยมีรายละเอียดการศึกษาแสดงเป็นรูปแบบประวัติศาสตร์ดนตรีในทางดนตรีวิทยา

ในภูมิหลังดนตรีของประเทศจีนในช่วงเวลาเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยา นับตั้งแต่ ค.ศ. 1350 จนถึง ค.ศ. 1767 เป็นช่วงระยะเวลาเดียวกับ ปลายสมัยราชวงศ์หยวน ราชวงศ์หมิงและ กลางราชวงศ์ชิงของประเทศจีน ตรงกับกลางช่วงเวลาของคนตรีจีนสมัยโบราณตอนปลาย คนตรีจีนในช่วงสมัยปลายสมัยราชวงศ์หยวนและราชวงศ์หมิง พบภาพลักษณ์ของคนตรีจีนที่สำคัญ 2 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะคนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของธรรมเนียมจีนแท้แบบแนววงจื่อ มีเครื่องดนตรีจีน (จะเข้จีนโบราณ) เป็นเครื่องดนตรีสำคัญ และลักษณะคนตรีท้องถิ่นต่าง ๆ มีละครจีนหรือจิวเป็นลักษณะสำคัญ คนตรีจีนในสมัยราชวงศ์ชิง มีคุณฉวี ที่นับเป็นมหรสพชั้นสูง และมหรสพท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ตกทอดมาโดยเฉพาะคณะละครเร่จากมณฑล อันฮุย

หัวข้อการเข้ามาในประเทศไทยของคนตรีจีนแท้จากอดีตถึงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น นำมาใช้ประโยชน์ในงานวิจัยเพื่อทราบ สภาพของจิวในแต่ละช่วงเวลา อนุমান ประเภทของจิว รูปแบบ วิธี ลำดับเวลาการเคลื่อนย้ายของชาวจีน และเพื่อให้นักวิชาการดนตรีผู้ที่ไม่ได้อยู่ในวงการดนตรีจีน และจิวได้เข้าใจที่มาและเบื้องหลังก่อน พบว่าชาวจีนเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายในสุวรรณภูมิตั้งแต่แรกเป็นดินแดนแห่งแรกของไทยที่ชาวจีนและชาวต่างชาติอื่น ๆ เดินทางเข้ามาค้าขายอยู่เป็นจำนวนมาก ชาวจีนมีความคุ้นเคยกับดินแดนต่าง ๆ ในแถบนี้เป็นอย่างดีและเข้ามามีอิทธิพลทางการค้าในบริเวณนี้แล้วก่อนหน้าทีรัฐไทยจะเข้ามามีอำนาจในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา

ชาวจีนร้อยละ 95 มาจากทางตอนใต้ของจีนแถบมณฑลกว่างตุงและมณฑลฮกเกี้ยน แบ่งเป็นกลุ่มได้ 5 กลุ่มตามภาษาพูด คือ ชาวจีนกว่างตุง ชาวจีนฮกเกี้ยน ชาวจีนแต้จิ๋ว ชาวจีนแคะ และชาวจีนไหหลำ พบว่ามีชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนกว่างตุงเป็นจีนพวกแรกที่เข้ามาเมืองไทยสมัยอยุธยา ก่อนหน้าจีนพวกอื่น ในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้พบว่ามีชาวจีนเดินทางมาค้าขายและอพยพมาอาศัยอยู่ คณะจิวจากจีนเดินทางมาเปิดการแสดงไป ๆ มา ๆ อยู่ตามประเทศต่าง ๆ ที่มีคนจีนอาศัยอยู่ในแถบภูมิภาคนี้ก่อนกลับเมืองจีนหรือไม่ก็ตั้งรกรากกลายเป็นพลเมืองของประเทศนั้นไป

สมัยอยุธยาตอนปลายชาวจีนที่เดินทางเข้ามาในเมืองไทยสามารถจำแนกได้ตามกลุ่มภาษาพูดเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ ชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนแต้จิ๋ว และเป็นผู้ที่ทำให้เกิดมีกิจกรรมการแสดงคนตรีจีนเกิดขึ้น พักอาศัยอยู่ในย่านชุมชนชาวจีนที่อยู่ทางตอนใต้ของเกาะเมืองอยุธยาเป็นสำคัญ โดยเฉพาะภายในพระนครอยู่ตรงบริเวณประตูในไก่อ่ ประตูคลองจีน ย่านนี้เป็นท่าเรือใหญ่เป็นที่จอดลำเกา กับเรือกำปั่นของชาวตะวันตกและจีน นอกเมืองแถวคลองสวนพลู มีชาวจีนแต้จิ๋วอยู่ร่วมกันบริเวณวัดพนัญเชิง ชาวจีนกวางตุ้งมีจำนวนน้อยกว่า

ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช บาทหลวง เดอซัวลี และลา ลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศส ได้ชมและบันทึกการแสดงละครจีน โดยเรียกว่า comédie พบว่าอาจมาจากคำว่า ชานจูนซีหรือ หัวจีซี หรือทั้งสอง บาทหลวง เดอซัวลีกล่าวว่ามินิกแสดงบางคนมาจากมณฑลกวางตุ้ง พบว่าประเทศจีนในช่วงเวลาดังกล่าว จิวในมณฑลกวางตุ้งมีอยู่หลายชนิดที่เป็นที่นิยมแพร่หลายจัดได้เป็น 5 เขตใหญ่ๆ ได้แก่ เขตกวางตุ้งตะวันออก มีจิว เจาโจวซี เขตกวางตุ้งตอนกลางมีจิวกวางฝูซี (จิวกวางตุ้งในเวลาต่อมา) เขตกวางตุ้งตอนใต้ได้แก่เขต โจงโจว มีจิวถู่ซี (จิวไหหลำในเวลาต่อมา) เขตกวางตุ้งตอนเหนือ มีจิวไฉ่ซี กับจิว ฮวาถู่ ซี และเขตกวางตุ้งตะวันตก มีจิว ไปซี พบว่าจิวที่บาทหลวง เดอซัวลี และราชทูต เดอ ลาลูแบร์ได้ชมและจดบันทึกไว้นั้นเป็นจิวจากเขต หมิ่นหนาน กับ แย่วตง ในขณะเดียวกันพบว่าคนตรีในจิวซีฉิน (ลั่นถัน) ได้ถ่ายทอดมาอยู่ในเขต หมิ่นหนาน ตั้งแต่ต้นสมัยอยุธยาตอนปลาย ชาวจีนฮกเกี้ยนจากเขตนี้ได้อพยพมาอยู่ประเทศไทยจำนวนมากและอยู่มานานแล้ว ทำให้มีคณะจิวซีฉินและจิวท้องถิ่นต่าง ๆ จากเขต หมิ่นหนาน และ แย่วตง เดินทางมากับพ่อค้าเข้ามาแสดงให้กับคนจีนในประเทศไทยและภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้ดูชมในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่จิวซีฉินหรือจิวลั่นถันมีความโดดเด่นมากกว่าเพราะมีชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนแต้จิ๋วอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากและอยู่มานาน จิวซีฉิน ยังเป็นจิวที่อยู่ในพัฒนาการของจิวแต้จิ๋ว ได้แก่ จิวเจ็งจื่อ จิวไปจื่อ จิวซีฉิน และจิวไว่เจียง นอกจากนี้คนตรีจีนยังมีการแสดงจิวหุ่นจีนในไทย แต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายไม่ปรากฏบันทึกและหลักฐาน

ในสมัยกรุงธนบุรีบริเวณที่ตั้งหลักแหล่งขนาดใหญ่และตลาดของชาวจีนมีศูนย์กลางอยู่ที่ท่าเตียน (สถานที่ตั้งพระบรมมหาราชวังในปัจจุบัน) และเหนือเขตกะฉิน (กุฎีจีน) บริเวณปากคลองบางกอกใหญ่ซึ่งเป็นที่อยู่ของคนจีนจากอยุธยาที่เคยช่วยเหลือสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชมาตั้งบ้านเรือนอยู่ คนตรีจีนที่เคลื่อนย้ายเข้ามาประเทศไทยในสมัยกรุงธนบุรีพบว่าเป็นคนตรีในการแสดงจิวซีฉินเขตเฉาซาน ที่ชาวจีนแต้จิ๋วอพยพและคณะจิวนำเข้ามา คนตรีจีนที่เข้ามาสามารถจัดรูปแบบวงเป็นแบบวงมโหรีจีนกับวงปี่กลองจีนได้ และยังมีคนตรีจีนในหุ่นจีน โดยเฉพาะคนตรีในจิวกาเล่หรือกาเลื่อที่:ตจ. (จิวหุ่นกระบอก) เป็นจิวหุ่นกระบอกฉวนโจว

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอยู่ในช่วงระยะเวลาที่มีชาวจีนแต่จิวอพยพออกมาจากประเทศจีนเป็นระลอกแรกหนีระบบการปกครองของราชวงศ์ชิงและสภาพการเกษตรที่แห้งแล้ง อดอยากลำบากยากจน สมัยรัชกาลที่ 1 ได้ทรงโปรดให้พวกจีนย้ายจากท่าเตียนไปอยู่ที่แถบคลองวัดสามปลื้ม(วัดจักรวรรดิราชาวาส)ไปจนถึงคลองวัดสามเพ็ง(ลำเพ็ง)ชุมชนลำเพ็งจึงถือกำเนิดขึ้นมาจากชาวจีนแต่จิว การอพยพมาของชาวจีนแต่จิวที่ลำเพ็ง ทำให้มีคณะจิวจากเมืองแต่จิวเคลื่อนย้ายตามมาด้วยเพื่อให้ความบันเทิงและเปิดแสดงหน้าโรงบ่อน นอกจากนี้มีการนำพงศาวดารจีนมาแปลเป็นภาษาไทยหลายเล่มและจ้างคณะจิวเข้ามาแสดงเพื่อประกอบการแปล และพบว่าการเล่นสิงโตทั้งสิงโตล้อแก้วกับสิงโตคาบแก้วเริ่มเคลื่อนย้ายเข้ามาในไทยในสมัยรัชกาลที่ 1 โดยมาจากการแสดงของชาวนูวที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ในสมัยรัชกาลที่ 2 ชาวจีนแต่จิวได้สร้างศาลเจ้าบ้านหม้อขึ้นมาเมื่อถึงเทศกาลงานสารท งานฉลองเช่น เทศกาลตรุษจีน มีกลุ่มชาวจีนแต่จิวจัดการแสดงจิวถวายเจ้า แม้คณะจิวแต่จิวที่เดินทางจากมณฑลกว่างตุ้งมากรุงเทพฯ เมื่อมาถึงก็เข้ามาสักการะและแสดงถวายเจ้า ในสมัยรัชกาลที่ 3 ชาวจีนจำนวนมากอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานและประกอบอาชีพต่างๆ โดยชาวจีนแต่จิวเป็นชาวจีนกลุ่มใหญ่ที่สุดในกรุงเทพฯ ในปลายรัชกาลมีชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพนับเป็นครั้งใหญ่ที่สุด มาอยู่ทางภาคใต้ของไทยเป็นแรงงานในเหมืองดินบุก

ดนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พบว่ามีคณะจิวแต่จิวที่เข้ามาแสดงในประเทศไทย จิวที่สำคัญยังคงเป็นจิวชิฉิน และยังมีดนตรีประกอบการแสดงหุ่น กาล่ และหุ่น ป้อเต่หี ของชาวจีนฮกเกี้ยนที่อยู่ทางภาคใต้ แต่เพลงส่วนใหญ่ได้มาจากเพลงสมัยนิยมมากกว่าเพลงจากการแสดงหุ่นจีนดั้งเดิม

ในสมัยรัชกาลที่ 4 คนจีนได้อพยพหลังไหลเข้ามาสยามมากขึ้น เพราะปัจจัยการเคลื่อนย้าย คือ ระบบเศรษฐกิจเงินตราของไทยที่เกิดขึ้นหลังจากทำสนธิสัญญาเบาว์ริง กับภาวะความอดอยาก ภัยธรรมชาติและความไม่สงบทางการเมืองจีน ตามทฤษฎีการเคลื่อนย้ายชาวจีนแต่จิวเป็นผู้นำคณะจิวไ่ว้เจียง (จิวกั้ง) จากเมืองแต่จิวเข้ามาสยาม และผู้ชมชาวไทยเรียนรู้พงศาวดารจีนมากขึ้นชอบดูฉากรบของจิวไ่ว้เจียง นอกจากนี้จีนที่ปรากฏอยู่แต่เฉพาะจิวไ่ว้เจียง ยังเข้าไปมีบทบาทในดนตรีไทยอย่างเด่นชัด หลังจากปี ค.ศ. 1851 มีคณะจิวแต่จิวชนิดเจิ้งอิน 2 คณะเดินทางจากเมืองแต่จิวเข้ามาสยาม ได้แก่ คณะ เหล่าชวงซี่ กับคณะ เหล่าเจิ้งเหอ และใช้กรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางเดินทางไปแสดงตามประเทศในแถบภูมิภาคนี้ ต่อมาคณะจิวแต่จิวจำนวนมากเดินทางไปมาระหว่างประเทศเหล่านี้มากขึ้น และได้ทำให้มีจิวไ่ว้จ้อ ชนิดจิวเด็กเข้ามาสยามในเวลาต่อมา

ชาวจีนไหหลำอพยพมาชัดเจนหลังจากรัฐบาลของราชวงศ์ชิงได้ทำสนธิสัญญาเทียนสินกับอังกฤษกับฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1858 มีผลต่ออาชีพของพลเมืองเกิดการล้มละลาย แรงงานว่างงานสูง เกิดความยากจน รวมกับกบฏไท่ผิงทำให้มีชาวจีนไหหลำนักต่อสู้ปฏิวัติจำนวนมาก

หลบหนีอพยพมาเป็นคนงานล้างแร่ในเหมืองดีบุกทางภาคใต้ของไทย ชาวจีนไหหลำอพยพเข้ามามีคณะจ้าวไหหลำและจ้าวหนุ่นไหหลำเข้ามาด้วย มีนักแสดงจิวบทูในรูปแบบศิลปะการต่อสู้แบบวัดเล้าหลินเข้ามาเปิดการแสดงในสยาม จ้าวหนุ่นจินไหหลำได้เข้ามาอยู่กับคนจีนไหหลำที่เคลื่อนย้ายไปตั้งถิ่นฐานทางเหนือ เช่น ลำปาง ปากน้ำโพ พิจิตร เป็นสำคัญ ในภาคใต้ นักดนตรีสมัครเล่นชาวจีนฮกเกี้ยนแสดงหุ่นมือผ้า หรือ ปอเต่หี เป็นการให้ความบันเทิงแก่เพื่อนคนงานเหมืองแร่ ในขณะที่หนุ่นกาเล่ส่วนใหญ่เล่นในพิธีกรรมมากกว่าความบันเทิง

ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีชาวจีนแต่จิว ชาวจีนไหหลำ ชาวจีนกวางตุ้ง อพยพเข้ามาเป็นจำนวนมาก เนื่องมาจากผลจากสมัยพระเจ้าเจียนหลง รวมทั้งหนีภัยจากสงครามฝิ่น กบฏไท่ผิง และมาตรการของจีน ชุมชนชาวจีนสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ตั้งหลักแหล่งอยู่ในกรุงเทพฯ บริเวณถนนบำรุงเมือง ถนนเจริญกรุง และถนนเขาวราช เป็นถนนสำคัญในเขตแนวกำแพงพระนครเดิม เป็นย่านที่มีคนจีนอาศัยอยู่อย่างหนาแน่น โดยมีสำเพ็งเป็นชุมชนชาวจีนแต่จิวที่มีชื่อเสียงที่สุด เป็นศูนย์กลางที่สำคัญที่สุดในกรุงเทพฯ ชาวจีนกวางตุ้ง (กวางเจา) ได้อพยพเข้ามาเป็นระลอกใหญ่ เพราะการอพยพออกโดยผ่านฮ่องกง มาเก๊าเพื่อไปที่ประเทศ อเมริกา (ไปขุดทอง) ออสเตรเลีย ฯลฯ เกิดมีปัญหาขึ้นมา ชาวจีนกวางตุ้งจึงอพยพออกมาทางเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มากขึ้น เข้ามาในสยามอยู่แถวบางรัก และถนนเจริญกรุง มีชาวจีนกวางตุ้งอาศัยอยู่ตั้งแต่สามยอดไปจนถึงสะพานถ่าน ตรงวงเวียน 22 กรกฎาคม เมื่อก่อนเรียก “สวนกวางตุ้ง” ชาวจีนไหหลำตั้งถิ่นฐานทางภาคเหนือตอนล่างมีชุมทางลำเลียงไม้ที่สำคัญอยู่ที่ปากน้ำโพจังหวัดนครสวรรค์ สามารถล่องไม้มาตามลำน้ำเจ้าพระยามาหยุดที่บางโพได้ ทำให้เป็นแหล่งชุมชนของชาวจีนไหหลำในกรุงเทพฯ

คนจีนแท้ที่ได้เคลื่อนย้ายเข้ามาในสยามในสมัยรัชกาลที่ 5 มีหลายประเภท ได้แก่ คนจีนในจ้าวแต่จิวชนิดจ้าวไปจ้อ ชนิดจิวเด็กเข้ามาเมืองไทยในปี ค.ศ. 1880 คณะแรกที่เข้ามาได้แก่ชุนเทียนเซียง คนจีน ชื่อจู้ ท้องถิ่นแต่จิวเป็นคนตรึมโหรีจีนสำคัญเนื่องจากมีคนจีนท้องถิ่นแต่จิวอพยพเข้ามาเป็นจำนวนมากและจ้าวแต่จิวได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง คนจีนจิวกวางตุ้ง (แหว่จิว) คนจีนพื้นเมืองกวางตุ้ง เข้ามาหลังจากปี ค.ศ. 1882 จากกระแสนชาวจีนกวางตุ้งอพยพมาแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นจำนวนมาก และสุดท้ายเป็นคนจีนพิธีกตัญญูของชาวจีนกลุ่มภาษาต่างๆ ที่อาศัยอยู่ในสยาม

หลังจากสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นช่วงที่ชาวจีนอพยพออกจากจีนหนีการรุกรานจากญี่ปุ่น และหมิ่นเหม่ มุนีตี้ มีชาวจีนแต่จิวอพยพ เข้ามาสยามเป็นจำนวนมาก เป็นระลอกที่ 2 พวกชาวจีนที่อพยพมา มีการแบ่งพรรคแบ่งพวกเรียกว่าอั้งยี่ มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ช่วงชิงเขตอิทธิพลของตน เกิดการต่อสู้ฆ่าฟันกันมาก คณะจิวในกรุงเทพฯ ตกอยู่ในอิทธิพลของกลุ่มอั้งยี่ มีการต่อสู้ฆ่าฟันกันระหว่างกลุ่ม รัฐบาลจึงห้ามคณะจิวแสดงการต่อสู้กันอันนำไปสู่ความรู้สึกรุนแรงที่จะเกิดขึ้นได้ ผล

จากอึ้งย้ง กับผลจากการปิดบ่อนเบี้ยสมัยรัชกาลที่ 5 รัชกาลที่ 6 ทำให้คณะจิวในกรุงเทพฯ ลดลงและเดินทางออกไปทำมาหากินตามต่างจังหวัดมากขึ้น เมื่อรัฐบาลสยามปราบปรามพวกอึ้งย้ง ต่าง ๆ ได้หมดแล้วในสมัยรัชกาลที่ 6 คณะจิวจึงฟื้นกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งโดยมีจิวแต้จิวเป็นที่นิยมในหมู่คนจีนมากที่สุด เพราะคนจีนในสยามเป็นชาวจีนแต้จิวมากที่สุด และชาวจีนทุกกลุ่มภาษาฟังเข้าใจภาษาแต้จิว

ช่วงที่จีนเปลี่ยนจากสมักราชวงศ์ชิง มาเป็นสาธารณรัฐใน ปี ค.ศ. 1911 และมีการรุกรานของญี่ปุ่นตามมา ทำให้มีชาวจีนอพยพออกนอกประเทศกันเป็นจำนวนมาก จิวแต้จิวย้ายศูนย์กลางมาเป็นที่กรุงเทพฯ จนกระทั่งในช่วงปี ค.ศ. 1920 ถึง ค.ศ. 1930 ถือเป็นยุคทองครั้งแรกของจิวแต้จิวมีคณะจิวเข้ามาแสดงในถนนเยาวราชมากมาย และเมื่อสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในปี พ.ศ. 2475 (ค.ศ. 1932) ต่อมาอีก 5 ปี ญี่ปุ่นทำสงครามกับจีน มีคณะจิวแต้จิวอพยพหนีมาหากินในสยามเป็นจำนวนมาก ทำให้เกิดยุคทองของจิวแต้จิวในสยามอีกครั้งในปี ค.ศ. 1940 คณะจิวแต้จิวที่เดินทางเข้ามา หรือเป็นคณะจิวที่อาศัยอยู่ถาวรในประเทศไทย ทั้งหมดเป็น ระบบนักแสดงเด็ก (ผู้ชาย) ซึ่งเด็กบางคนได้รับความยากลำบากมากจนฆ่าตัวตาย ทำให้ทางการออกคำสั่งห้ามนักแสดงเด็กที่มีอายุต่ำกว่า 16 ปีแสดง จิวแต้จิวจึงตกอยู่ในภาวะเดือดร้อน แต่ต่อมากคณะจิวเริ่มใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงอายุ 16 ปีมาแสดงแทน

ขณะเดียวกันเทคโนโลยีการบันทึกเสียง เครื่องเล่นมีความเจริญก้าวหน้า มีบริษัทผู้ผลิตแผ่นเสียงเพลงจีน และจิวมากมายจัดจำหน่ายแพร่กระจายจาก กวางตุ้ง เซี่ยงไฮ้ มาถึงประเทศไทย ทำให้ผู้ชมผู้ฟังชาวจีนในเมืองไทยมีโอกาสดูฟังเสียงดนตรีจีนแท้ได้จากการแสดงจิว และดนตรีแต้จิวจากสื่อแผ่นเสียงแทนการไปฟังไปดูของจริงที่แสดงในเยาวราช และนับจากปี ค.ศ. 1939 เป็นต้นมามีภาพยนตร์จีนและภาพยนตร์จาก ฮอลลีวูด (hollywood) เข้ามาฉายในประเทศไทยจำนวนมาก มีผลกระทบต่อจิวแต้จิวในกรุงเทพฯ เป็นอย่างมาก จิวในกรุงเทพฯ พยายามปรับตัวรับสถานการณ์แต่ดึงดูดผู้ชมและแฟนจิวกลับมาได้ไม่มาก ทำให้จิวทยอยกันเลิกแสดงไป ดนตรีจีนในการแสดงจิวจึงหาชมยากขึ้นตามไปด้วย

บทที่ 5

การอนุรักษ์ดนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้

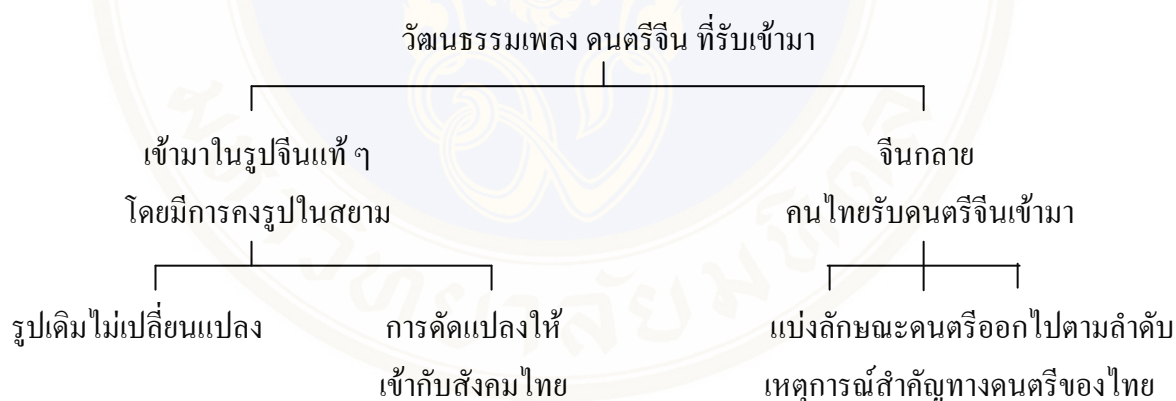
ดนตรีจีนเคลื่อนย้ายเข้ามาเมืองไทยอย่างมีประวัติศาสตร์มายาวนานโดยที่บางชนิดยังคงดำรงอยู่มาได้ถึงปัจจุบัน ย่อมแสดงให้เห็นถึงประโยชน์ หน้าที่ๆ ยังมีคุณค่า ความสำคัญต่อชาวไทยเชื้อสายจีนอยู่ ในปัจจุบันเป็นยุคโลกาภิวัตน์ สิ่งต่างๆ เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว การเกิดและสูญสลายไปของสิ่งที่มนุษย์สนใจใคร่รู้นั้น มีวัฏจักรสั้นลงหรือครบวงจรเร็วขึ้น มนุษย์ต้องจับดันตัวเองอยู่ตลอดเวลาเพื่อไล่ตามความเปลี่ยนแปลงให้ทันยุคสมัยและตั้งใจที่จะมองไปข้างหน้าเพื่อความสดวกสบาย ความอยู่รอด ความสนใจในของเก่าแก่โบราณลดน้อยลงทำให้เกิดการละเลยเสื่อมสลายสูญสิ้นไป แต่เมื่อพิจารณาในอีกแง่หนึ่ง มูลค่าของสิ่งเก่าแก่นั้นสูงขึ้นเพราะมีต้นทุนเรื่องของเวลาเข้ามาเพิ่ม ยิ่งนานยิ่งมีมูลค่าเพิ่มขึ้น และเพราะมีจำนวนลดน้อยลงจึงกลายเป็นสิ่งหายากโดยเฉพาะของแท้

ดนตรีจีนก็เช่นเดียวกัน เมื่อก่อนมีดนตรีจีนของแท้จากท้องถิ่นแต่จิว ไหหล่า กวางตุ้งเข้ามาแสดงอยู่ในเมืองไทย แต่ในปัจจุบันดนตรีจีนของแท้เหล่านั้นส่วนใหญ่แทบไม่ปรากฏการแสดงอยู่ในเมืองไทย เหลืออยู่แต่ดนตรีจีนแต่จิวเป็นสำคัญและยิ่งไปกว่านั้นในการจะหาวงดนตรีที่มีสำเนียงแต่จิวแท้นั้นยิ่งหาได้ยากขึ้น ดังนั้น การดำรงคงอยู่ของดนตรีจีนจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจ นอกจากดนตรีจีนของแท้เป็นสิ่งหายากที่มีมาจากโบราณแล้ว ประเด็นการอนุรักษ์ดนตรีจีนในประเทศไทยยังเป็นที่ทำให้ทราบวิธีการ แนวทางในการจัดการที่ทำให้ดนตรีจีนคงอยู่เป็นศิลปะดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่มีคุณค่าอยู่ในวัฒนธรรมทางดนตรีในประเทศไทย

5.1 วัฒนธรรมทางดนตรีของดนตรีจีนในประเทศไทย

ดนตรีจีนเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่อดีตมีลักษณะเป็นไปตามทฤษฎีการเคลื่อนย้ายกล่าวคือ เป็นทางการ มีปัจจัยเคลื่อนย้าย มีจำนวนมากพอที่จะก่อให้เกิดเป็นรูปธรรมการเคลื่อนย้ายหรือมีบทบาทเกิดขึ้นซึ่งสามารถก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของกันและกันได้ และเกิดเป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ดนตรี เมื่อดนตรีจีนเข้ามาอยู่ในประเทศไทยชั่วระยะเวลาหนึ่งแล้วปรากฏมีองค์ประกอบทางวัฒนธรรมครบถ้วน ได้แก่ (ประภาศรี สีหอำไพ, 2550: 5)

1. องค์วัตถุ (instrumental and symbolic object) คือ ตัวดนตรีจีน ผลงานดนตรี
 2. องค์การ (organization) คือ โครงสร้างดนตรีจีนในไทยที่ซึ่งจำแนกเป็นลักษณะสำคัญ 3 ประเภท ได้แก่ ดนตรีจีนในจิว ดนตรีจีนในพิธีงเด็ก ดนตรีจีนแบบวงดนตรีบรรเลง ซึ่งแต่ละประเภทมีองค์ประกอบต่างๆ เช่น ดนตรี (บทเพลง เครื่องดนตรี) บุคลากร (นักดนตรี นักแสดง ผู้ประสานงาน ดิฉื่อ) และสถานที่แสดง เป็นต้น
 3. องค์พิธีการ (usage) หมายถึง ดนตรีจีนมีธรรมเนียม พิธีปฏิบัติในการใช้ เช่น ดนตรีในการแสดง ดนตรีในงานพิธี และการแสดงเก๋บน เป็นต้น
 4. องค์มิติ (concept) คือ ความคิด ความเชื่อ เช่น การแสดงถวายศาลเจ้าเพื่อเป็นสิริมงคลเอาฤกษ์เอาชัยของคณะจิวที่เดินทางเข้ามาแสดง จิวแต่จิวไม่กินเนื้อช่วงเทศกาลกินเจ นักดนตรีจีนแต่จิวไม่เป่าแตร (เฮ่าโถว 号头)ในงานฉาปนกิจเพราะจะไปขู่ขวัญให้วิญญาณผู้ตายหนีไป
- องค์ประกอบเหล่านี้ก่อรูปขึ้นเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีขึ้นมา สามารถแยกออกได้เป็น 2 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ 1. การเข้ามาในรูปจีนของแท้ โดยมีการคงรูปในสยามแบบรูปเดิมไม่เปลี่ยนแปลง และการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมไทย และ 2. จีนกลาย (เพลงไทยสำเนียงจีน) ตามที่แสดงในแผนผังที่ 1.4



อ้างอิงแผนผังที่ 1.4 วัฒนธรรมเพลง ดนตรีจีน ที่รับเข้ามา (ที่มา: ศาสตราจารย์ นพ.พูนพิศ อดิตยกุล, สัมภาษณ์)

การศึกษาในประเด็นจีนกลาย (เพลงไทยสำเนียงจีน) เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาตามวัตถุประสงค์ในบทต่อไป แต่การศึกษาในประเด็นการเข้ามาในรูปจีนของแท้นั้นเกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของการศึกษาในบทนี้ที่ต้องการทราบว่าเมื่อดนตรี เพลงจีนแท้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยแล้ว นักดนตรีจีนดำเนินการอะไร อย่างไร และมีวิธีการจัดการแบบใด ที่ส่งเสริมให้คงอยู่ต่อมาได้ถึงปัจจุบัน ทำไมดนตรีและเพลงจีนแท้จึงยังคงดำรงคงอยู่เรื่อยมาได้

การศึกษาในประเด็นการเข้ามาในรูปจีนของแท้ ตามวัตถุประสงค์นั้นตรงกับความหมายของการอนุรักษ์ (Vinas, 2005) ที่มี 2 ประการ ได้แก่

1. การสงวนรักษา รูปแบบของเดิม ไม่เปลี่ยนแปลง โดยมีการคงรูปในสยามแบบรูปเดิมไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลง คนตรีในจิวจินของท้องถิ่นต่างๆ และคนตรีจีนในพิธีงเด็ก
2. การบูรณะฟื้นฟู ที่มีการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมวัฒนธรรมไทยได้แก่จิวจินพูดไทยจากการศึกษาพบประเด็นสำคัญและรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.2 การสงวนรักษาดนตรีจีนแท้ในประเทศไทย

จากการศึกษา คนตรีจีนได้เข้ามาเมืองไทยโดยอยู่ในการแสดงจิวเป็นสำคัญ ดังนั้นปริมาณการแสดงคนตรีจีนจะมีมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับเทศกาล งานฉลองและความนิยมของผู้ชมชาวจีนในไทยและคนไทยซึ่งมีกระแสนิยมจิวเกิดขึ้นเป็นระยะๆ ตามการเปลี่ยนแปลงของจิวแปลกใหม่ที่เข้ามา นับตั้งแต่สมัยพระนารายณ์มหาราช มีจิว ซิฉิน (ลั่นถัน) สมัยกรุงธนบุรีมีจิวจากท้องถิ่นแต่จิวเข้ามาบ้างแต่หลักใหญ่ยังเป็นจิวซิฉินเดิมอยู่ สมัยรัชกาลที่ 2 มีการแสดงจิวจากท้องถิ่นแต่จิวฉลองศาลเจ้าชาวจีนแต่จิว สมัยรัชกาลที่ 4 จิวไฉเจียง (จิวจ้วงกั๋ง) เป็นที่นิยม และจิวเจิ้งอิน เริ่มเข้ามาคณะจิวไหหลำก็เริ่มเข้ามาเช่นกัน ต่อมาจิวแต่จิวแบบจิวเด็กเข้ามาเป็นที่นิยมอย่างมากตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ซึ่งในสมัยนี้คนตรีจีนบรรเลงจากแต่จิวมีการแพร่หลายมากขึ้น จิวกวางตุ้งปรากฏขึ้นมาเด่นชัดกว่าเดิม และพิธีงเด็กของชาวจีนต่าง ๆ เริ่มเป็นที่แพร่หลายซึ่งมีคนตรีจีนกลุ่มภาษาต่าง ๆ บรรเลงประกอบพิธีกรรม ช่วงมีอั้งยี่ และการปิดบ่อนในสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อรัชกาลที่ 6 คณะจิวลดลงในกรุงเทพ แต่หลังจากนั้นจิวกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งโดยเฉพาะจิวแต่จิว

ในช่วงปี ค.ศ. 1920-1930 ถือเป็นยุคทองครั้งแรกของจิวแต่จิวในประเทศไทย และในช่วงตั้งแต่ปี ค.ศ. 1940 หลังจากญี่ปุ่นบุกยึดจีนทางตอนใต้ได้สำเร็จหรือสมัย 50 – 60 ปีที่ผ่านมาประชาชน พ่อค้าและคณะจิวหนีภัยออกมาที่เอเซียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นช่วงที่จิวในเมืองไทยได้รับความนิยมมากที่สุดโดยเฉพาะที่ถนนเขาวราชถือเป็นยุคทองครั้งที่สองของจิวแต่จิวในไทยอีกครั้ง ประกอบกับต่อมาภาพยนตร์จีนประเภท หวงเหมยเตี้ยว 黄梅调 (ลักษณะเป็นการแสดงแบบละครที่



แต่งตัวแบบจีนโบราณแล้วมีการร้องเพลง) เช่น จอมใจจักรพรรดิ หวังเจาจิน ฯลฯ จากฮอว์บราเคอร์ ที่เริ่มเข้ามาฉายในสมัยช่วงปี พ.ศ. 2500 นั้นและได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง ยังมีส่วนเสริมให้จิวและคนตรีจีนเป็นที่แพร่หลายมากขึ้น (อำพัน เจริญสุขลาภ, สัมภาษณ์)

รูปที่ 5.1 ภาพยนตร์เรื่องจอมใจจักรพรรดิ 江山美人 (1959)

นอกจากดนตรีจีนในการแสดงจิวแล้วยังมีดนตรีจีนในพิธีกรรมงิ้วและดนตรีจีนบรรเลงตามสถานที่ต่างๆ ที่ยังมีปรากฏให้เห็นได้ในทุกวันนี้ แต่ไม่เฟื่องฟูเหมือนกับเมื่อก่อน

จากข้างต้นแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงและกระแสมโนห์ของจิวในเมืองไทยที่มีมานับตั้งแต่อดีตมาจนถึงยุคทองล่าสุดใน 50 – 60 ปีที่ผ่านมา ซึ่งซึ่งเป็นช่วงที่การแสดงจิวและดนตรีจีนมีอยู่มาอย่างต่อเนื่อง ความจำเป็นที่จะต้องอนุรักษ์จิวและดนตรีจีนในช่วงระยะเวลาดังกล่าวยังไม่เป็นสิ่งสำคัญที่ต้องรีบดำเนินการ เพราะเมื่อจิวเก่าไปจิวใหม่ก็มาทดแทนกันได้โดยไม่รู้สึกขาดหายไป แต่เมื่อสิ่งที่มาแทนไม่ใช่จิวแท้กลับเป็นสิ่งใหม่ที่ทันสมัยรวดเร็วทันใจกว่า ย่อมส่งผลกระทบต่อการแสดงดนตรีจีนและจิวอย่างมากมาในเวลาต่อมา และเริ่มถึงเวลาดำเนินการให้การแสดงจิวดำรงคงอยู่ต่อไป

ในการศึกษาการดำเนินการสงวนรักษาดนตรีจีนแท้ มุ่งเน้นเป็นดนตรีแต้จิ๋วและดนตรีในการแสดงจิวแต้จิ๋ว ซึ่งเป็นดนตรีกลุ่มภาษาพูดประเภทเดียวที่ยังคงอยู่ในประเทศไทยในปัจจุบัน สำหรับดนตรีและจิวไหหลำที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เคยมีคณะของชาวไทยเชื้อสายจีนตั้งคณะจิวไหหลำแสดงเป็นอาชีพมาจนถึงเมื่อประมาณ 40 ปีที่แล้ว ในสมัยนั้นมีแหล่งจัดหาได้ทั้งทางภาคใต้ของไทยเป็นสำคัญ เช่น หาดใหญ่ พัทลุง ในกรุงเทพฯ หายาก ในปัจจุบันมีอยู่บางคณะที่มีแต่ชื่อคณะ ส่วนนักแสดงและอื่นๆ เจ้าของคณะติดต่อเชิญมาจากจีนไหหลำ มาเลยเซียเข้ามาแสดง นอกจากนี้จิวหุ่นไหหลำพอที่จะหาได้มีเพียงคณะสองคณะเท่านั้นในกรุงเทพฯ ซึ่งส่วนใหญ่เล่นเฉพาะงานศาลเจ้าของชาวจีนไหหลำและครูจีนปีละหน ส่วนดนตรีและจิวฮกเกี้ยนที่เข้ามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 มีสถานะการดำรงอยู่ในประเทศไทยเป็นแบบสมัครเล่นมากกว่า เนื่องจากมีชาวจีนกว้างตั้งเข้ามาน้อยกว่า มีศาลเจ้าน้อย การแสดงดนตรีและจิวฮกเกี้ยนเป็นอาชีพนั้นอยู่ไม่ได้ (อำพัน เจริญสุขลาภ, สัมภาษณ์)

ดังนั้น ดนตรีแต้จิ๋วและดนตรีในการแสดงจิวแต้จิ๋วได้ครอบคลุมการใช้งานในวงการดนตรีจีนทั้งหมดในไทยปัจจุบัน สามารถเล่นในการแสดงดนตรี จิวหรืองานพิธีงิ้วของเด็กของชาวจีนกลุ่มภาษาพูดอื่นได้อย่างเป็นที่ยอมรับ เพราะโดยหลักใหญ่ชาวจีนแต้จิ๋วมีจำนวนมากกว่าชาวจีนกลุ่มอื่นในประเทศไทย และชาวจีนกลุ่มภาษาอื่นส่วนใหญ่ฟังภาษาจีนแต้จิ๋วรู้เรื่อง ส่งผลให้มีกิจกรรมทางดนตรีจีนแต้จิ๋วเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางตามไปด้วย

จากการศึกษาพบว่า การสงวนรักษาดนตรีจีนแท้ในประเทศไทยประกอบด้วยตัววัตถุปัจจัย (material elements) ที่มีอยู่เดิม และสภาพ สภาพะการเคลื่อนไหว การดำเนินการต่างๆ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

5.2.1 ตัววัตถุปัจจัยที่มีอยู่เดิม

ตัววัตถุปัจจัยที่เกี่ยวข้องที่สำคัญได้แก่ คณะจิว สาสนสถานและโรงจิว บุคคลากร ศิลปินที่มีชื่อเสียง เรื่องที่แสดง เพลง โน้ตเพลง และเครื่องดนตรี โดยมีสภาพสภาวะกิจกรรมการ ดำเนินการ การจัดการเป็นบริบทเรื่องราวของตัววัตถุปัจจัย รายละเอียดมีดังนี้

5.2.1.1 คณะจิวแต่จิว

หลังปี ค.ศ. 1851 (สมัยรัชกาลที่ 4) มีบันทึกคณะจิวเจิ้งอิน 2-3 คณะแรก ที่เข้ามาประเทศไทย (โจว, 2003: 35) และ (กวน, 2004: 259) ได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. คณะ เหล่าชวงซี	老双戏	2. คณะ เหล่าเจิ้งเหอ	老正和
3. คณะ ต้าไป๋จื่อ (เจิ้งอิน)	大白字 (正音)		

แต่มีจดบันทึกเป็น ดังนี้ (เรื่องเดียวกัน., 261)

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. คณะ ชินไต้เถาหยวน	新賽桃源	2. คณะ ฝูไหลเซียง	福来香
3. คณะ เหล่าอีเทียนเซียง	老一天香		

ปี ค.ศ. 1880 จิวไป๋จื่อ ชนิดจิวเด็กเข้ามาเมืองไทย (จิ่ว, 2004: 43) โดยมี คณะ ชุ่นเทียนเซียง 順天香 เป็นคณะแรก ดังต่อไปนี้ (พระสันตคัคอักษรสาร, 2467: 475)

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. คณะ ชุ่นเทียนเซียง	順天香	2. คณะ ไช่เถาหยวน	賽桃源
3. คณะ ชินชุ่นเซียง	新順香	4. คณะ ชิวเทียนเซียง	秀天香
5. คณะ วานเหนียนชุน	萬年春	6. คณะ ย่งไหลเฟิง	永来豐
7. คณะ ฝูไหลเซียง	福来香	8. คณะ อีป่านเซียง	一板香
9. คณะ เจิ้งชุ่นเซียง	正順香	10. คณะ อีเทียนไฉ	一天彩
11. คณะ เป่าจูชิง	寶珠興	12. คณะ เป่าเหอชุน	寶和春

สำหรับคณะชินชุ่นเซียง 新順香 มี 7 โรง โดยมีตัวอักษรเหล่านี้ตัวหนึ่ง นำหน้าได้แก่ 老 中 三 四 五 六 七 เช่น 老新順香 เป็นต้น คณะไช่เถาหยวน 賽桃源 มี 3 โรง คณะ วานเหนียนชุน 萬年春 มี 3 โรง คณะ เป่าเหอชุน 寶和春 มี 2 โรง (จิ่ว, 2004: 43)

ในช่วงปี ค.ศ. 1920 ถึง ค.ศ. 1930 สมัยสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 (ค.ศ.1925-1934) คณะจิ๋วแต๋จิวที่เดินทางเข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ มี ดังนี้ (กวน, 2004: 261)

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. คณะ เล่าเป่าซิ่ง	老宝兴	2. คณะ จงอ้อจื่อเซียง	中一枝香
3. คณะ เหล่าอิหลีซุน	老怡梨春	4. คณะ เหล่าเหมยเจิ้งซิ่ง	老梅正兴
5. คณะ จงเจิ้งซุนซิ่ง	中正顺兴	6. คณะ เล่าเป่าซุ่นซิ่ง	老宝顺兴

ในช่วงปี ค.ศ.1940 เป็นต้นมามีคณะจิ๋วแต๋จิว (เฉาจิ๋ว 潮剧) เดินทางเข้ามาแสดงในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก เข้ามาแสดงในโรงจิ๋วใหญ่ทั้ง 5 โรง ในเขาวราช (จิ๋ว, 2004: 46) ได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. คณะ เจิ้งเทียนเซียง	正天香	2. คณะ เหล่าเจิ้งซิ่ง	老正兴
3. คณะ อี้เทียนไฉ่	一天彩	4. คณะ ซินหยวนเหอ	新源和
5. คณะ เป่าซุ่นเซียง	宝顺香	6. คณะ เหล่าเจิ้งซุ่น	老正顺
7. คณะ จงเจิ้งซุ่น	中正顺	8. คณะ ซานเจิ้งซุ่น	三正顺
9. คณะ จงเป่าซุ่นเซียง	中宝顺香	10. คณะ ซินเป่าซุ่นเซียง	新宝顺香
11. คณะ เหล่าไส่เป่าเฟิง	老赛宝丰	12. คณะ จงอ้อจื่อเซียง	中一枝香
13. คณะ ไส่หย่งซิ่ง	赛永兴	14. คณะ อี้หลี	怡梨
15. คณะ เหล่าวั้นเหนียน	老万年	16. คณะ เล่าเป่าเถาหยวน	老宝桃源
17. คณะ จงเป่าเถาหยวน	中宝桃源	18. คณะ เล่าเป่าหยวนเหอ	老宝源和
19. คณะ เหล่าอ้อจื่อเซียง	老一枝香	20. คณะ เล่าเป่าซุ่นเซียง	老宝顺香
21. คณะ เหล่าวั้นเหนียน	老万年	22. คณะ อี้ไฉ่ซุน	玉楼春
23. คณะ เหล่าเหมยเจิ้งซิ่ง	老梅正兴		

บางคณะเคยเข้ามาแสดงแล้ว จากข้างต้นบางคณะมีชื่อเสียง และเคยบันทึกแผ่นเสียง และมีนักแสดงที่มีชื่อเสียงในเขาวราช ได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. คณะ จงอ้อจื่อเซียง	中一枝香	2. คณะ เล่าไส่เป่าเฟิง	老赛宝丰
3. คณะ เหล่าอิหลีซุน	老怡梨春	4. คณะ เหล่าเหมยเจิ้งซิ่ง	老梅正兴
5. คณะ จงเจิ้งซุ่นซิ่ง	中正顺兴	6. คณะ เล่าเป่าซุ่นซิ่ง	老宝顺兴

ในช่วงนั้นผู้ชมจึงมีคำกล่าวว่า (จิ๋ว, 2004: 47)

“จื่อฝู่สื่อ 中一服饰 (เสื้อผ้าสวยต้องคณะจื่อ)

ไ่สเป่าจื่อ 老賽曲 (บทเพลงดีต้องคณะไ่สเป่า)

อี้หลี่กู่ 怡梨鼓 (พวกกลองปู้ต้องคณะอี้หลี่)

เหมยเจิงมา 梅正嬾 (ตัวละครแม่เฒ่าต้องคณะเหมยเจิง)”

ในช่วงปี ค.ศ.1996 พบว่ามีคณะจื่อไ่สเป่าอยู่ในประเทศไทย ประมาณ 21คณะ ดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เฉาจื่ออี้หลี่ซิง	潮剧怡梨兴	2 จิงหนางอวี่โหลวซุน	青囊玉楼春
3. เหล่าซานเจิงซุ่น	老三正顺	4. เหล่าจงเจิงซุ่น	老中正顺
5. เหล่าวานเหนียนซุนปาน	老万年春班	6. เหล่าวานเหนียนซิง	老万年兴
7. เหล่าวานเหนียนซิงปาน	老万正兴班	8. เหล่าอี้หลี่ซิง	老怡梨兴
9. ไ่สเป่าเฟิงเจวี่ถวน	赛宝丰剧团	10. ไ่สเป่าเฟิงเฉาจื่อถวน	赛宝丰潮剧团
11. ไ่สยงเฟิงเฉาจื่อถวน	赛荣丰潮剧团	12. ไ่ทงเฉาจื่อถวน	泰中潮剧团
13. วานเหนียนเฉาจื่อถวน	万年潮剧团	14. ซินไ่สเป่าเฟิง	新赛宝丰
15. ซินจงเจิงซุ่น	新中正顺	16. ซินวานเหนียนซุน	新万年春
17. ซินเหล่าอี้โหลวซุน	新老玉楼春	18. ซินอี้หลี่ซิง	新怡梨兴
19. อวี่หลี่เฉาจื่อถวน	玉梨潮剧团	20. อี้หลี่ซิง	怡梨兴
21. อี้หลี่ซิงเฉาจื่อถวน	怡梨兴潮剧团		

ในช่วงปี ค.ศ. 2001 เป็นต้นมา พบว่ามีคณะจื่อไ่สเป่าอยู่ในประเทศไทย ประมาณ 10 คณะได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เหล่าวานเหนียนซุนปาน	老万年春班	2. เหล่าวานเหนียนซิง	老万年兴
3. ซินจงเจิงซุ่น	老中正顺	4. เหล่าไ่สเป่าเฟิง	老赛宝丰
5. เหล่าอี้หลี่ซิง	老怡梨兴	6. ซินอี้หลี่ซิง	新怡梨兴
7. อี้หลี่ซิงเฉาจื่อถวน	怡梨兴潮剧团	8. ไ่ทงเฉาจื่อถวน	泰中潮剧团
9. เหล่าอี้โหลวซุน	老玉楼春	10. ไ่สยงเฟิง	赛荣丰

5.2.1.2 ศาสนสถาน และโรงจิว

ศาสนสถาน ได้แก่ ศาลเจ้า วัดจีน โรงเจจีน มูลนิธิจีน สมาคมจีนที่มีรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบศาลเจ้า นับรวมกันแล้วมีเป็นพันแห่ง เมื่อคิดแต่ศาลเจ้าจีนอย่างเดียวในประเทศไทยมีมากถึง 651 แห่ง (ในปี ค.ศ. 1997) ขึ้นทะเบียนอยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของกระทรวงมหาดไทย (ด้วน และ บุญยิ่ง, 2543) ศาลเจ้าบางแห่งในเทศกาลตรุษจีน วันเกิดเจ้า วันเจ้าขึ้นสวรรค์ชาวบ้านจัดให้มีการแสดงจิวเพื่อตอบแทนเทพเจ้าที่ให้การพิทักษ์รักษาแก่ชาวบ้าน เช่น ศาลเจ้า เหล่าปูนเถ้ากง (ตจ.) (老本头公) เป็นต้น

โรงจิวในช่วงปี ค.ศ.1940 มีตั้งอยู่บนถนนเขาวราชและเจริญกรุง ดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. โรงจิว เงินจุกง	真珠宮	2. โรงจิว เงินเทียน	真天
3. โรงจิว โหยวหยวน	遊園	4. โรงจิว เล่อเทียน	乐天
5. โรงจิว เทอเล่อ	和乐	6. โรงจิว ต้ากวน	大观园
7. โรงจิว จงกว้อ	中国	8. โรงจิว ชินจงกว้อ	中国新
9. โรงจิว ซีหู	西湖	10. โรงจิว ตงหู	东湖
11. โรงจิว เทียนไว่เทียน	天外天		

5.2.1.3 บุคคลละครศิลปินที่มีชื่อเสียง

บุคคลละครศิลปินที่มีชื่อเสียงตั้งแต่ปี ค.ศ.1940 ในไทยมีดังนี้

(1) ผู้ประพันธ์บทจิว

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. นายจิวเหมยหลง	莊美隆 (明 . 波巴)	2. นาย อวี๋หุนฉี	余春渠
3. นาย เฉินหมิ่นหลิง	陈敏灵	4. นาย เฉินชิวเหิน (เจียหมิ่น)	陈秋痕 (家洺)
5. นาย ชูจิ่งหวาน	苏醒寰	6. นาย ชูจิ่งหวาน	苏競寰
7. นาย หลิวซีหลาง	刘七郎	8. นาย อันสื่อหง	煙屎红
9. นาย เจิ้งสวน	郑璇	10. นาย เฉินปิงเฮ่า	陈炳浩
11. นาย เฉินไถ่ฮั่น	陈铁汉		

(2) นักแสดง

ชื่อคณะ	ชื่อนักแสดง	หมายเหตุ
1. จงอ้อจื่อเซียง 中一枝香	อวิ๋ตยง 御雄	พระเอกที่มีชื่อเสียง
	จิงเฟิง 景丰	ตัวละครหน้าดำ
	หย่งเล่อ 永乐	นักแสดงบทบู๊
	ซุนเหอ 顺和	ตัวตลกฝ่ายบู๊
2. เหล่าไต้เป่าเฟิง 老赛宝丰	วูซานหูโถว 乌衫鹄头	นักแสดงที่มีชื่อเสียง
	โถวโส่วอาต่ง 头手阿董	นักดนตรีที่มีชื่อเสียง
3. เหล่าอีหลีซุน 老怡梨春	เจิ้นคุน 振坤	นักแสดงตลกหญิง
	เหยินเจิ้ง 仁正	ตลกหญิง เคยประชันกับคณะ
4. เหล่าเหมยเจิ้งซิง 老梅正兴	เหมยไหล 美来	ตัวละครชุดดำ
	ไส่เฟิง 赛鳳	ตัวละครคนแก่
	จินเฟิง 金鳳	ตัวละครสาวปราดเปรียว
	หลิวอิง 柳鶯	พระเอก
5. จงเจินซุ่นซิง 中正顺兴	อวิ๋ฉวน 宇泉	ตัวละครชายแก่
	ซัวหู่ 硕武	นักแสดงตลกหญิงและชาย
6. เหล่าเป่าซุ่นซิง 老宝顺兴	เหนียนจี 年雞	นักแสดงที่มีชื่อเสียง
	เฉียวอิง 巧英	นักแสดงที่มีชื่อเสียง
	อีซง 一松	นักแสดงที่มีชื่อเสียง
	ต้าเหยา 大耀	นักแสดงตัวตลก
	เต๋อหยง 德榮	นักแสดงตัวตลก
	เฉียวหลวน 巧鸾	นักแสดงที่มีชื่อเสียงในยุคหลัง
	อันฉิว 艳秋	นักแสดงที่มีชื่อเสียงในยุคหลัง
	ซานเฟิง 珊鳳	นักแสดงที่มีชื่อเสียงในยุคหลัง
	ซูจวน 淑娟	นักแสดงที่มีชื่อเสียงในยุคหลัง
	จินหลิน 金林	นักแสดงที่มีชื่อเสียงในยุคหลัง
	ต๋านเจี๋ย 淡甲	นักแสดงตัวละครบู๊ชายอาวุโส
	เหวินจู 文居	นักแสดงตัวละครบู๊ชาย
	จิ้นลี่ 锦喜	นักแสดงตัวละครหน้าแดง

5.2.1.4 เรื่องที่แสดง

เรื่องจิ๋วสำคัญที่คณะจิ๋วที่มีชื่อเสียงเหล่านี้แสดง ได้แก่

ชื่อคณะ	เรื่องที่แสดง	หมายเหตุและคำแปล
1. จงอ้อจื่อเซียง 中一枝香	ชีเสี่ยวอู่ อี้ 七侠五义	ยุค 50 เคยแสดงเรื่อง เซอเตี้ยวอิงโศวงฉวน 射鵰英雄传
2. เหล่าไต้เป่าเฟิง 老賽宝丰 (บันทึกเสียงลงเป็นแผ่นเสียงและได้รับการตอบรับมาก)	1. เล่าขงห่วย 扫窗会 2. ฉินเสว่เหมยเตี้ยวเซียว 秦雪梅吊孝 3. เป่ากงห่วยหลี่ฮั่ว 包公会李后 4. หลั่นห่วยอิงเหวินถู่ตี้ 蓝翠英问土地	1. พบรักขณะเช็ดหน้าต่าง 2. ฉินเสว่ โศกเศร้า 3. เป่าบุ่นจิ้นพบไทเฮาพระเนตรบอด 4. หลั่นห่วยอิง ถามเจ้าที่
3. เหล่าอ้อหลี่ซุน 老怡梨春	ผิงจงเสี่ยวอิงหลวี่ 萍踪侠录	บันทึกแม่ทัพ
4. เหล่าเหมยเจิงซิ่ง 老梅正兴	1. ต้าหนานเฉินซาน 大难陈三 2. จวงจื่อฟอกวน 莊子破棺 3. ชือเอียนชีเจียว 刺閻惜娇 4. หลิวจางเซี่ยซาน 刘璋下山	1. เฉินซาน ตกยาก 2. จวงจื่อ ผ่าโลง 3. ชั่งกั้ง ผ่า ชีเจียว 4. หลิวจาง ลงเขา
5. จงจินซุ่นซิ่ง 中正顺兴	เฟิ่นจวงโหลว 粉妆楼	เรื่องของ เฟิ่นจวงโหลว
6. เหล่าเป่าซุ่นซิ่ง 老宝顺兴	เหมิงหลี่จวิน 孟丽君	เรื่องของ เหมิงหลี่จวิน

5.2.1.5 เพลงและโน้ตเพลง

ดนตรีจีนโดยเฉพาะจีนแต้จิ๋วมีการบันทึกโน้ตมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยเริ่มแรกอาศัยโน้ตจีนโบราณที่เรียกว่า หยี่ชี้โพ่ว: ตจ. 二四谱 (二三四五六七八 = 5 6 1 2 3 5 6) เป็นบันไดเสียงลักษณะเพนตาโตนิกมี 5 เสียง ในการปฏิบัติดนตรีจีนแต้จิ๋ว เสียง 三 กับ 六 เป็นไปได้ 2 เสียง คือ 6 กับ 7 และ 3 กับ 4 ตามลำดับ ดังนั้นจึงต้องใส่เครื่องหมายบันไดเสียงเฉพาะเข้าไปได้แก่ คิงลัก 轻六 ตั้งลัก 重六 หรือ อั่วะโหวง 活五 เพื่อระบุลงไปแน่นอน เช่นบันไดเสียงเฉพาะ ตั้งลัก ให้ทราบว่าใช้ 7 และ 4 แทน 6 กับ 3 เป็นต้น ต่อมาดนตรีจิ๋วพัฒนาขึ้นจากผลกระทบจากดนตรีต่างชาติเกิดเป็นลักษณะบันไดเสียง 7 เสียง ทำให้บันทึกเพลงด้วยโน้ตระบบ หยี่ชี้โพ่วไม่ได้จึงใช้โน้ตในลักษณะตัวหนังสือจีนที่เรียกว่าโน้ต กงฉะโพ่ว: ตจ. 工尺谱 (合四乙上尺工凡六五 = 5 6 7 1 2 3 4 5 6) แทน และหลังจากสถาปนาสาธารณรัฐประชาชนจีน ปี ค.ศ. 1949 ดนตรีมี

บทบาทรับใช้มวลชนตามระบบสังคมนิยม ได้มีการนำการบันทึกโน้ตเป็นตัวเลขระบบ เชอเว (chevé) ของชาวฝรั่งเศสชื่อ นายแพทย์ Emile Joseph Maurice chev  ที่จีนนำเข้ามาจากญี่ปุ่น (Lai, 1981: 32) มาใช้จนถึงปัจจุบันนี้

ในเมืองจีนได้มีการรวบรวมเพลงสำคัญที่ใช้ทั่วไปในการบรรเลงดนตรีจีนแต้จิ๋วและจ้วงแต้จิ๋วตั้งแต่สมัยใช้โน้ต หยี่ซีโพว มาถึงปัจจุบันได้เป็นจำนวนไม่น้อยกว่า 300 เพลง ซึ่งเพลงเหล่านี้คณะจ้วงแต้จิ๋วต่าง ๆ นำมาใช้หมุนเวียน สลับสับเปลี่ยนไปตามความต้องการบรรเลงและประกอบการแสดงจ้วง และมีบางส่วนนำมาใช้ในการประกอบพิธีงิ้วเด็กด้วยเช่นกัน จากภาคสนามเมื่อศึกษาจำนวนเพลงสำคัญที่คณะจ้วง คณะดนตรีแต้จิ๋วนำมาใช้ประโยชน์ในประเทศไทยพบว่ามียารายชื่อแบ่งตามดนตรีจีนแต้จิ๋วประเภทต่าง ๆ และบันไดเสียงเฉพาะ ดังนี้

(1) ดนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท ซื่อเสียน 弦詩

บันไดเสียงเฉพาะ กิงชาลัก 輕三六 มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. ด้าปาป่าน	大八板	2. หลิวชิงเหนียง	柳青娘
3. เฟิงฉิวหวาง	風求凰	4. ล่างเถาซา	浪淘沙
5. เจียนเจียเติง	千家灯	6. ผิงชาลั่วเอี้ยน	平沙落雁
7. หลิวเหยาจิน (กง)	柳搖金(工)	8. หลิวเหยาจิน (หวู่)	柳搖金(五)
9. เลี้ยวหยางโจว	小揚州	10. เลี้ยวเถาหง	小桃紅
11. ผีผาจี	琵琶記	12. อี้หู่ไห่หม่ซุน	玉壺買春
13. ปาซานเตี่ยว	巴山調	14. กวอเจียลิว	過街溜
15. ซู่เก้อ	絮閣	16. เต้าซุนไหล	到春來
17. เอ้อซ่วน	二串	18. ซุนแหว่มิ่ง	春月明
19. ผู่เตอฉือ	福德祠	20. ก้าวเจียงหลง (ลิว)	過江龍(六)
21. กวอเจียงหลง (เซอ)	過江龍(尺)	22. ซีเจียงแหว่	西江月
23. ซือซุน	思春	24. เถาหลี่เจิงซุน	桃李爭春
25. กูหวงเทียน	哭皇天		

บันไดเสียงเฉพาะ ตั้งซาลัก 重三六 มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
26. หานเอี้ยซึ่ซุย	寒鸦戏水	27. เจาจวินย่วน	昭君怨
28. หลิวซิงเหนียง	柳青娘	29. หวงหลี่จื่อ	黄鹂词
30. แหว่เอ้อเกา	月二高	31. เสี่ยวเถาสวา	小桃花
32. เฟินหงเหลียน	粉红莲	33. ชูซุยเหลียน	出水莲
34. หลิวเหยาจิน (เซอ)	柳摇金 (尺)	35. หยาชานไอ	崖山哀
36. โก้วเจียงหลง	过江龙	37. หวู่แหว่หวู่	五月五
38. หวี่เจียนหลิวฮา	雨溅梨花	39. ซุยเซียวอินเฟิง	吹箫引凤
40. หยางหลิวชุนเฟิง	杨柳春风	41. เซียงน่งหย่า	象弄牙
42. ตานซีชีฉีว	单狮戏球	43. หงเหมยโถว	红梅头
44. เฟิงฉิวหวงซานป่าน	凤求凰三板	45. เอ๋หม่าเหย่าหลิง	饿马摇铃
46. ไอ์ชู่เต็งโหลว	挨书登楼		

บันไดเสียงเฉพาะ อัวะซาโหวง 活三五 มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. หลิวซิงเหนียง	柳青娘	2. ฝูเตอฉี	福德词
3. หุนเจียงหลง	混江龙		

บันไดเสียงเฉพาะ ฮวงสั่ว 反线 มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. ไหม่จ้ำฮว้อ	卖杂货	2. หลิวซิงเหนียง	柳金娘
3. อี้งซุนฉวี	迎春曲		

(2) ดนตรีจีนเต๋อจิ๋วประเภท ดีเก๊า 笛套 มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. อิ่นเซียนเก๋อ	迎仙客	2. หน่านเจิ้งกง	南正宫
3. เป่ย์เจิ้งกง	北正宫	4. อี้เตียนจิน	一点金
5. ไคซานซวง	开扇窗	6. ต้าโถ้วหวงเทียน	大叩皇天
7. เอียนเอ้อล่อ	雁儿落		

(3) **ดนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท ขลุ่ยเดี่ยว 吹套** (นิยมใช้ในการแสดงงิ้วมี 4 เพลง) มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เจียงจุนลิ่ง	将军令	2. ซานโพหยาง	山坡羊
3. เลี้ยวไปถั่ง	小拜堂	4. ไปจั่ว	摆酒

(4) **ดนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท เปียวถัง 庙堂** (นิยมใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา) มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. ผ่านหลูเซียง	反炉香	2. อาหมีถวอจ่าน	阿弥陀赞
3. เป่าซานเจี๋ย	宝山偈	4. กว๋าจินสว่อ	挂金锁
5. อวีเจียแล้ว	渔家乐	6. ซินฮวาเตี่ยว	新花调
7. ต้าหมีถวอจ่าน	大弥陀赞	8. อีฟิเตี่ยว	一匹调
9. หวยไถเกอ	怀胎歌	10. ซื่อสี่อจั่ง	四时景
11. ซิวเหอเป่า	绣荷包	12. กู๋หมีถวอ	古弥陀
13. ซื่อเหลียนเจียว	四连桥	14. ต้าเซียนป่าน	大仙板

(5) **ดนตรีจีนแต้จิ๋วประเภท ซี่แยว 细乐** มีเพลงดังนี้

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เฟิ่นเตี้ยไฉฮวา	粉蝶采花	2. เลี้ยวเถาฮวา	小桃花

เพลงจีนแต้จิ๋วเหล่านี้เข้ามาอยู่ในเมืองไทยเป็นเวลานาน นักดนตรีแต้จิ๋วในเมืองไทยไม่มีการเปลี่ยนแปลง ยังคงบรรเลงและเก็บสำเนียงและอรรถรสของเพลงแบบเดิมเอาไว้ ในขณะที่ประเทศจีนมีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงประกวดแข่งขันอยู่เสมอตามยุคสมัย ผลทำให้ดนตรีจีนแต้จิ๋วในเมืองไทยได้รับการรักษารูปแบบการบรรเลงและรักษาเพลงจีนแต้จิ๋วที่สำคัญไว้ได้ เพลงบางเพลงมีปรากฏเฉพาะอยู่แต่ในเมืองไทยโดยเฉพาะเมื่อ 30-40 ปีที่แล้ว ในขณะที่ในเมืองจีนเวลานั้นไม่พบการบรรเลงแล้ว (วิรัช จรัสวรลักษณ์, สัมภาษณ์) ตัวอย่าง เช่น

1. เพลง ฟิงซุ่ยเถียมา 风吹铁马 (แต่ปัจจุบันไม่มีคณะใดเล่นในประเทศไทย) ในจีนปัจจุบันไม่พบการเล่นแล้วทั้ง ๆ ที่เป็นเพลงที่มีความไพเราะที่เล่นกันในกลุ่มครูดนตรีจีนและมีการบรรเลงในแบบ เพลงชุด (套曲) (โน้ตภาคผนวก ค.)

2. เพลง 4 ถู (โน้ตภาคผนวก ค) ได้แก่

2.1 เต้าซุนไหล 到春来 (ถูไปไม่ผลิมาถึง)

2.2 เต้าเซี่ยไหล 到夏来 (ฤดูร้อนมาถึง)

2.3 เต้าชิวไหล 到秋来 (ฤดูใบไม้ร่วงมาถึง)

2.4 เต้าตงไหล 到冬来 (ฤดูหนาวมาถึง)

ในโน้ตที่รวบรวมไว้หรือที่เมืองจีนมีเล่นแต่ เต้าซุนไหล 到春来 (ฤดูใบไม้ผลิมมาถึง) เพลงเดียวมานานแล้ว แต่ในเมืองไทยเมื่อ 30-40 ปีที่แล้วมีเล่นครบทั้ง 4 ฤดู (ปัจจุบันเล่นตามโน้ตที่รวบรวมมาจากจีน จึงมีแต่ เต้าซุนไหล 到春来 อยู่เพลงเดียว) ดังนั้นจึงควรอนุรักษ์ให้คงอยู่ต่อไป

5.2.1.6 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีจีนที่เข้ามาในประเทศไทยเริ่มแรกเป็นเครื่องดนตรีจากการแสดงจิว โดยเฉพาะจิวจินแต่จิวปิ่นสำคัญ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีบู๊และเครื่องดนตรีนุ่น

(1) เครื่องดนตรีบู๊



รูปที่ 5.2 เครื่องดนตรีบู๊

เครื่องดนตรีบู๊ประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภทฆ้อง กลอง ฉาบเป็นหลัก และมีกรับ เกราะไม้ร่วมบรรเลงด้วย

เครื่องดนตรีประเภทกลอง ตามรูปที่ 5.2 กลองมีดังนี้

หมายเลข 1 ต้ากู่ 大鼓 กลองใหญ่

หมายเลข 2 จงกู่ 中鼓 กลองขนาดกลาง มีกลองใหญ่และกลองเล็กหรือกลองตุ๊ก (ในรูปอยู่ข้าง จงกู่ กลองใหญ่)

หมายเลข 3 เจื่อกู่ 敔鼓 กลองเล็ก

เครื่องดนตรีประเภทเกราะ กรับ ตามรูปที่ 5.2 เกราะ กรับมีดังนี้

หมายเลข 4 ปางจื่อ 梆子 หรือ ปางป่าน 梆板 หรือเรียกว่า มู่ป่าน 木板 คือเกราะไม้

หมายเลข 5 ไพจื่อ 拍子 คือ กรับไม้

หมายเลข 6 เกียงเกี้ยว (ตจ.) 坚仔 เกราะไม้เสียงแหลมสูง

เครื่องดนตรีประเภทฆ้อง ตามรูปที่ 5.2 ฆ้อง มีดังนี้

หมายเลข 7 ล้อเกี้ยว (ตจ.) 钦仔 หรือ เลี้ยวหลอ 小钹 (ฆ้องเล็ก)

หมายเลข 8 ซิมโป (ตจ.) 深波 เป็นฆ้องใหญ่มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 65-70 ซม.

มีขอบหนาและหนัก ไม้ตีใช้เป็นไม้พันด้วยนมเมื่อตีให้เสียงดัง
ทุ้มลึกกังวาน ช่างตีฆ้องปรับแต่งให้ฆ้องเป็นเสียง 1- 2 และ 3 (โด
เร มี) ใน key F เสียงใดเสียงหนึ่งตามความต้องการของคณะจ๊ว



รูปที่ 5.3 ฆ้อง ซิมโป



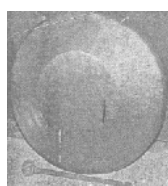
รูปที่ 5.4 ฆ้อง เล็กหล่อ



รูปที่ 5.5 ฆ้อง คิมเกี้ยว

หมายเลข 9 เล็กหล่อ (ตจ.) 曲钹 ใช้คู่กัน 2 ใบมีตัวผู้กับตัวเมีย และ
ฆ้องตัวเมียใช้เทียบเสียง ขอลให้กับวงดนตรี

หมายเลข 10 คิมเกี้ยว (ตจ.) 钦仔 เป็นฆ้อง ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 27 ซม.
มีปุ่มตรงกลางคล้ายโหม่งของไทย ขัดผิวฆ้องสีตรงปุ่มเป็นรูปดาว
ช่างตีฆ้อง ปรับแต่งให้ฆ้องเป็นเสียง 1 หรือ 3 (โด มี) ใน key F
นักดนตรีเครื่องสายนิยมนำมาใช้เป็นตัวเทียบเสียงปกติ วางนอน
บนหนังยางที่ขึงไว้บนแผ่นไม้เพื่อให้ฆ้องขยับได้เป็นอิสระเวลาตี



รูปที่ 5.6 ฆ้อง โซวล้อ

นอกจากนี้ยังมีฆ้อง โซวล้อ (ตจ.) 苏钹 เป็นฆ้องที่เรียกว่าฟางมี
ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 70 ซม. เมื่อตีจะมีเสียงแตกพรวด
เป็นลักษณะเฉพาะของฆ้อง

เครื่องดนตรีประเภทฉาบ

ฉาบ 钹 มี 2 ขนาด คือ ขนาดใหญ่ ด้าป้อ 大钹 มีเส้นผ่าศูนย์กลาง
ประมาณ 11 นิ้ว และขนาดเล็ก เลี้ยวป้อ 小钹 หรือ ป้อจื่อ 钹仔 มี
เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 7 นิ้ว



รูปที่ 5.7 ฉาบ

กลองและฆ้องต่างๆ นอกจากปรากฏในการแสดงจ๊วแล้ว ในเมืองจีนยัง
ปรากฏเป็นวงฆ้องกลองโดยเฉพาะที่เรียกว่าวง หล่อโก้ว (ตจ.) 锣鼓 (ฆ้องกลอง) อีกด้วย แต่ใน
เมืองไทยพบว่าวงฆ้องกลองนอกจากมีอยู่ในจ๊วแล้ว ยังมีอยู่ในมูลนิธิของชาวจีน เช่น มูลนิธิ 8 เซียน

เทศกาลที่มีกระจายอยู่ทั่วไทย โดยมีบทบาทในการบรรเลงไปกับขบวนแห่ต่าง ๆ เช่น ขบวนแห่เชียน ขบวนแห่เจ้า ขบวนแห่เจ้าแม่กวนอิม ขบวนแห่หลวงพ่อยโสธร เป็นต้น และมีการนำเครื่องเป่าเช่น ปี่ชอณา 4-6 เครื่องและขลุ่ยจีนจำนวนมากเข้าร่วมบรรเลงในขบวนแห่นี้ด้วย เพลงที่ใช้เป็นเพลงจีนแต่จัดประเภทเพลงแห่เจ้า หรือ บ่วงเชียง (บุชาเทพเจ้า) และ ด้าเถ้าฉวี 大套曲 หรือ เสี่ยวเถ้าฉวี 小套曲 ตัวอย่างเพลง เช่น สือเปยจิว 拾杯酒 ปาเซียน 八仙 หานเยี่ยซึ่ลู่ 寒鴉戏水 อี้เตียนจิน 一点金 ไกซานซวง 开扇窗 เป็นต้น

(2) เครื่องดนตรีนุ่น

เครื่องดนตรีนุ่นประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายได้แก่ จะเข้ จิม ซอ พิณ ขลุ่ย ดังนี้

จะเข้ กู่เจิง 古筝



รูปที่ 5.8 สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทรงกู่เจิงแสดงดนตรีและวัฒนธรรม"สายสัมพันธ์สองแผ่นดิน" ครั้งที่ 4 วันที่ 12-25 ธันวาคม 2552



รูปที่ 5.9 กู่เจิง

เนื่องในโอกาสเจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารีทรงกู่เจิง ร่วมกับวงดนตรีดุริยางค์ ชิมโฟนี ของไทยกับจีนในวาระพิเศษต่างๆ พระองค์ทรงแสดงพระปรีชาสามารถทางดนตรีจีนให้เป็นที่ประจักษ์เกิด เป็นการกระชับความสัมพันธ์ไมตรีระหว่างประเทศทั้งสองไปพร้อมกัน ด้วยพระมหากรุณาธิคุณที่ทรงมีต่อศิลปะดนตรีของจีน ทำให้ดนตรีจีนกลับมาเป็นที่สนใจของคนไทยอย่างกว้างขวางได้รับการฟื้นฟูเป็นศิลปะดนตรีในประเทศไทยอีกครั้งหนึ่ง

จิม หยางฉิน 杨琴



รูปที่ 5.10 หยางฉิน

ขอ ที่สำคัญประกอบด้วย เอ้อหู 二胡 二弦(头弦) เอ้อเสียน (โถวเสียน 头弦) และเหม่าเสียน 右弦



เอ้อหู 二胡 เกาหู 高胡 จงหู 中胡 เอ้อเสียน 二弦 เหม่าเสียน 右弦
รูปที่ 5.11 ขอต่างๆ

พิน ได้แก่ ผีผา 琵琶 ซานเสียน 三弦 และฉินฉิน 秦琴



ผีผา 琵琶 ซานเสียน 三弦 ฉินฉิน 秦琴
รูปที่ 5.12 พินต่างๆ

ขลุ่ย ได้แก่ ขลุ่ย ตีจื่อ 笛子 และ ตังเซียว 洞箫



ตีจื่อ 笛子

ตังเซียว 洞箫

รูปที่ 5.13 ขลุ่ยต่าง ๆ

ปี่ชอณา 唢呐



รูปที่ 5.14 ปี่ชอณา

ดังกล่าวข้างต้นเป็นวัตถุปัจจัยที่ดำรงอยู่ในประเทศไทยมาเป็นเวลานาน จนกระทั่งคนไทยคุ้นเคย เรื่องราวของดนตรีจีนและการแสดงจ๊วย่อมได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ กล่าวถึงอยู่ตลอดในวงการบินแห่งของไทยช่วงเวลาที่รุ่งเรืองที่กิจกรรมการแสดงมีการเคลื่อนไหว ซึ่งผู้คนสามารถรับรู้ได้จากสื่อต่างๆ ในสมัยนั้น

5.2.2 สภาพ สถานะการเคลื่อนไหว

จากอดีตมาถึงปัจจุบันดนตรีจีนและการแสดงมีกิจกรรมการเคลื่อนไหวมาโดยตลอด โดยเฉพาะดนตรีจีนในการแสดงจ๊วของคณะจ๊วแต่จ๊วที่เข้ามาในสยามสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นดนตรีจีนที่โดดเด่นกว่าดนตรีในพิธีงเด็กและดนตรีจีนบรรเลงเนื่องจากมีกิจกรรมการแสดงจ๊วมากกว่า มีผู้เกี่ยวข้องทั้งศิลปินอาชีพทั้งนักดนตรี นักแสดงอยู่เป็นจำนวนมาก และนักดนตรีจ๊วแต่จ๊วมีขอบข่ายสาขามากกว่า นักดนตรีจ๊วสามารถเปลี่ยนไปเล่นในพิธีงเด็ก ฯลฯ ได้อย่างเป็นปกติ

พระสันตดอักษรสาร (1924: 482-484) บรรยายว่า ในสยามสมัยนั้น คณะจ๊วแต่จ๊วทั้งที่

เดินทางเข้ามาหรือคณะที่ก่อตั้งขึ้นต้องทำพิธีไถ่ฝัง 开棚 (เบิกโรง) โดยการแสดงถวายเจ้าพ่อ เหล่า
 อี้เย:ตจ. (老爷 “เจ้าพ่อเสื่อ”) ในศาลเจ้าเหล่าปุนเถ้ากง (ตจ.) (老本头公) ที่ถนนลำเพ็ง เพื่อขอความ
 กลุ่มครอง ความสะดวกราบรื่นในการประกอบอาชีพการแสดงจากเจ้า ต่อมาศาลเจ้าได้รื้อไปตั้งใหม่
 ที่ ศาลเจ้าพ่อเสื่อ ถนนตะนาว พวกบรรดาร้านค้าต่างๆ ในลำเพ็งจึงจัดการให้มีการบริจาค โดยผลัด
 กันเป็นเจ้าแก่ออกรับเงินเรียไรเพื่อทำบุญเฉลิมฉลองเจ้า เหียนเทียน(ตจ.) 玄天 ทุกปีในวันขึ้น 7-12
 ค่ำ เดือน 9 ตามปฏิทินทางจันทรคติ (เจ้า เหียนเทียน ขึ้นสวรรค์) เริ่มต้นที่ขบวนแห่เริ่มออกเดินทาง
 จากศาลเจ้า ปุนเถ้ากง ที่ถนนลำเพ็งไปขึ้นสะพานหันเข้าสู่พระนคร เดินไปตามกำแพงเมืองถึง
 ปากคลองตลาด ผ่านถนนบ้านหม้อถึงถนน 4 ก๊กพระยาศรี หุุดพักขบวนแห่แล้วเดินต่อไปที่เสา
 ชิงช้า จนถึงศาลเจ้าพ่อเสื่อ (เจ้า เหียนเทียน) ถนนตะนาว รับเจ้าแล้วแห่เสด็จกลับไปยังทางสำราญ
 ราษฎร์ เลียบกำแพงเมืองผ่านเรือนจำ โรงหอยเค็มมาถึงถนนเจริญกรุง ตรงไปตลาดน้อย เข้าสู่ลำเพ็ง
 ไปถึงวัดพุทธคยา วัดสัมพันธวงศ์ เข้าตรอกแดงไปจนถึงที่ตั้งเดิมของศาลเจ้า เหล่าปุนเถ้ากง

ในวันนั้นจัดให้มีจั่วหนึ่งคณะแสดงต้อนรับเจ้า วันรุ่งขึ้นวันขึ้น 8 ค่ำเปลี่ยนเป็นคณะจั่ว
 ใหม่ 2 คณะแสดงประชันกัน 3 วัน 3 คืน และเมื่อถึงวันขึ้น 10 ค่ำเปลี่ยนเป็นคณะจั่วใหม่อีก 2 คณะ
 แสดงประชันกันต่อถึงวันขึ้น 12 ค่ำจึงดำเนินการแห่ส่งเจ้า เหียนเทียน เสด็จกลับไปที่ศาลเจ้าพ่อเสื่อ
 ถนนตะนาว ตามเดิมโดยมีคณะจั่วใหม่ 1 คณะแสดงตลอดวันตลอดคืน

รวมมีคณะจั่วประชันกัน 6 คณะ ผู้ชมมีชื่อเสียงไปตลอดปี แต่ผู้แพ้ก็ยังมีโอกาสอีก
 ครั้งในเทศกาล หยวนเซียว 元宵 ที่ศาลเจ้า โจซือกง (ตจ.) 祖师宫 ของชาวจีนฮกเกี้ยนในตลาดน้อย
 ดังกล่าวนี้นำให้กิจกรรมจั่วมีความคึกคักเพราะต้องฝึกฝน แข่งขันฝีมือกัน

นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1939 เป็นต้นมามีภาพยนตร์จีนกับฮอลลีวูด เข้ามาสยามก่อให้เกิด
 ผลกระทบต่อจั่วและความบันเทิงอื่น ๆ เป็นอย่างมาก จั่วที่แสดงแบบเดิม ๆ ผู้ชมเริ่มเบื่อและเปลี่ยน
 ไปหาความบันเทิงรูปแบบใหม่จากภาพยนตร์แทน ได้มีการดำเนินการจัดตั้ง “สมาคม หึงเหนียนเจ่ววู
 青年觉悟 (สำนักคนหนุ่มสาว)” ที่เทียนอ้วยเทียน (天外天) โดยนายเฉินเถียนฮั่น 陈铁汉
 นักหนังสือพิมพ์ กว๋อหมิงชือเป่า 国民日報 เป็นผู้นำในการจัดตั้งและดำเนินการปรับปรุงจั่วแต่จั่ว
 ขึ้นใหม่ (กวน, 2004: 260)โดยนำละคร ภาพยนตร์ นิยายของชาวตะวันตก ยุโรปจำนวนหนึ่งมาปรับ
 เป็นจั่วแต่จั่วแสดง แต่ประสบผลสำเร็จไม่มาก สมาชิกของสมาคมมีความพยายามผลักดันการแสดง
 จั่วที่ดึงดูดผู้ชมออกมาบ้างเช่นกัน เช่น เรื่อง ด้าอี้เม่วชิน 大义灭亲 เฟิงหวงซาน 凤凰山 หัวเมย์
 เมย 好妹妹 โส่วหมู่เล่ย์ 后母泪 และ กูเอ้อจู่จี้ 孤儿救祖记 เป็นต้น ในช่วงนั้นจั่วแต่จั่วมีการ
 แข่งขันกันมากทั้งการขับร้อง การแสดงของคาราวีรวรรวมทั้งฉาก เวทีแต่ดึงดูดผู้ชมได้น้อย ทำให้
 ททยอยกันเลิกไป

ประมาณปี ค.ศ. 1950 ระหว่างช่วงถนนเท็กซัสถึงสี่แยกราชวงศ์ ทั้ง 2 ฟากถนนมีโรงจั่ว

4 โรงตั้งอยู่ติด ๆ กัน ฟากซ้าย ได้แก่ โรงจิว เหมยเจิ้ง 梅正 กับ เหล่าเป่า 老宝 ฟากขวา ได้แก่ โรงจิว อี้หลี่ 怡梨 กับ โรงจิว จงอี 中一 และใกล้เคียง ๆ กับโรงจิวกลุ่มนี้มีโรงหนัง เทียนอ้วยเทียน (天外天) ตั้งอยู่ริมถนนเขาวราช เชื่อมกับถนนเปล่งนาม ในช่วงเวลานี้นอกจากมีโรงหนังหรือซั๋วหยวน 戏院 ที่เล่นอยู่กับโรงจิวแล้วยังมีคณะจิวเร่สัญจรหรือที่เรียกว่า เจียนเจียวซี 尖角戏 อยู่ตามสถานที่ต่าง ๆ อีกหลายคณะ ก่อตั้งขึ้นมาเพื่อรับงานแสดงตามเทศกาลต่าง ๆ เช่น เทศกาลหยวนเซียว (元宵节) และเทศกาลขอบคุณเทพเจ้าประจำปี (年尾谢神戏) ฯลฯ พอใกล้สิ้นปีคณะจิวเร่สัญจรได้รับการว่าจ้างทั้งในกรุงเทพฯ และตามหัวเมืองใหญ่ของจังหวัดต่าง ๆ ในขณะนั้นถือว่าจิวจากเขาวราชเป็นจิวชั้นหนึ่ง ค่าจ้างและเงินรางวัลสำหรับคาราสง (ชาวล ศิริเล้าวัฒนธรรม, 2010: 26)



รูปที่ 5.15 โรงภาพยนตร์เทียนอ้วยเทียน 天外天 ที่เขาวราช ช่วงจิวเป็นที่นิยม

โรงจิวในเขาวราชบางครั้งมีการแสดงระบำเปลื้องผ้าที่ชาวบ้านเรียกว่า จ้าบ๊ะ ของคณะ “นายหรั่ง” และคณะ “เบ๊ชินแซ” ประชันกันแสดงกันเป็นปีๆ บางทีมีคณะระบำเปลื้องผ้ามาจากฮ่องกง อเมริกา ฯลฯ เข้ามาแสดงด้วย

ในช่วงปี ค.ศ. 1955-1960 สถานการณ์ของจิวแต้จิวในประเทศไทยมีความไม่แน่นอน มันคงเหมือนดังแต่ก่อนแล้วทั้งนี้เพราะมีภาพยนตร์จิวกวางตุ้ง (แฉ่วจิว 粵剧) ที่จับร้องเป็นภาษาจีนแต้จิวจากฮ่องกงและภาพยนตร์จิวแต้จิวเองเข้ามาฉายในไทย

บริษัทภาพยนตร์จิวกวางตุ้งในฮ่องกงเห็นว่าเมืองไทยเป็นตลาดบริโภคจิวแห่งหนึ่งโดยเฉพาะจิวแต้จิว เพราะมีคนจีนแต้จิวอาศัยอยู่มากกว่าชาวจีนกวางตุ้ง การทำตลาดโดยการเชิญนักแสดงชาวจีนแต้จิวที่มีชื่อเสียงมาจับร้องบันทึกเสียงได้แก่

1. นักแสดงชาย หลอเจียนหลาง 罗剑郎 กับ หลินเจียเซิง 林家声
2. นักแสดงหญิง ฟางเอียนเฟิน 芳艳芬 กับ เฟิงหวงหนี่ 凤凰女

การแสดงใช้บทสนทนาเป็นภาษาจีนแต้จิว ต่อมาวงการจิวแต้จิวที่ฮ่องกงเห็นเป็นโอกาสทำกำไรจึงมีบริษัทถ่ายทำ “ภาพยนตร์จิวแต้จิวต้นตำรับ” ขึ้นมาเองบ้าง ได้แก่ บริษัท ตงซาน

东山 万声 และหนานกว๋อ 南国 เป็นต้น นักแสดงจิว้นอกจากมี 4 คนดังกล่าวแล้วยังมี จวงเจี๋ยเจียน 莊雪娟 กับ หลูซูเจียน 盧淑娟 สมทบเข้ามาอีก

ทั้งภาพยนตร์จิว้กวางตุ้งขับร้องเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วและภาพยนตร์จิว้แต้จิ๋วต้นตำรับดั้งเดิม แฟน หรือผู้ชมจิว้ไปจากโรงจิว้เพราะใช้เวลาดูครบเรื่องเพียง 2 ชม. ค่าตั๋วถูกกว่าไม่ต้องเสียเวลาติดต่อนักแสดง และสามารถดูรอบต่อ ๆ ไปตามโรงภาพยนตร์ชั้น 2-3 ในราคาตั๋วที่ถูกกว่าได้อีก นอกจากนั้น โรงภาพยนตร์ต่าง ๆ ที่ฉายภาพยนตร์จีน ไทย อินเดีย หนังสือวันตกในปีนั้นต่างก็ทำบทสนทนาเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วถึงคนจีนแต้จิ๋วไปคู่อีก สถานการณ์ของจิว้แต้จิ๋วขณะ เจียน (จ้าน) เจวี่ (尖) 脚 จึงประสบกับความยากลำบากจำเป็นต้องเปลี่ยนแปลง เส้นทางเป็นจิว้เร่ แสดงตามศาลเจ้า โรงเจในที่ต่าง ๆ บางคณะขาดทุนต้องไปแสดงโจ้วซ่าง 走唱 แลกเงินตามโรงบ่อนต่าง ๆ (ชีว, 2004: 49)

ต่อมาแม้แต่ภาพยนตร์จิว้แต้จิ๋วยังไม่มีผู้ชม ไม่ต้องพูดถึงจิว้แต้จิ๋วขณะ เจียน (จ้าน) เจวี่ (尖) 脚 ซึ่งขาดแคลนนักเรียนจิว้จึงเริ่มสมัครคนไทยทางอีสานหรือคนลาวมาฝึกเป็นนักแสดงแทนคนจีน และถนนสายจิว้ที่เขยวราชกับเจริญกรุงในช่วงปี ค.ศ. 1981 เหลือโรงจิว้อยู่เพียงโรงเดียวคือ โรงจิว้เฉลิมราษฎร์ (新杭州) มีคณะแต้จิ๋วไทย-จีน 泰中潮剧团 แสดงประจำอยู่

ย้อนไปในราวปี ค.ศ. 1930 การแสดงดนตรีและจิว้โดยเฉพาะจิว้แต้จิ๋วนอกจากมีอยู่ในคณะจิว้และสมาคมจิว้ที่ชาวจีนโพ้นทะเลในไทยก่อตั้งแล้ว ยังมีดนตรีของคณะจากจีนที่เดินทางเข้ามาแสดงอยู่เสมอปรากฏเป็นปกติ เนื่องจากการแสดงที่ชาวไทยเชื้อสายจีนนิยมจัดให้มีในกิจกรรมต่าง ๆ และพบว่าการแสดงของคณะจากจีนเป็นสิ่งแปลกตาแปลกใหม่เป็นต้นแบบให้คณะในไทยจดจำนำมาใช้หรือประยุกต์ใช้ในการแสดงของตนทำให้เกิดการดำรงคงอยู่ในไทยต่อมา ตัวอย่างเช่น การแสดง เฟิงหยางฮวากู่ 风阳花鼓 (ระบำกลอง) เลี้ยวฟางหนิว 小放牛 (ระบำเด็กเลี้ยงวัว) ของคณะร้อง ไร่ดอกเหมย 梅花 เป็นต้น เมื่อพิจารณาถึงสภาพ สถานะการเคลื่อนไหวของคณะจิว้ สมาคมจิว้และกิจกรรมการดำเนินการที่ปรากฏในประเทศไทย นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1930 เป็นต้นมา พบว่ามีดังนี้

5.2.2.1 คณะจิว้ คณะร้องรำจากจีน

หลังจากปี ค.ศ. 1930 รูปแบบความบันเทิงพักผ่อนหย่อนใจของชาวไทยและชาวไทยเชื้อสายจีนต่างก็จัดให้มีการแสดงจิว้ท้องถิ่นเป็นสำคัญโดยเฉพาะที่กรุงเทพฯ ใช้ภาษาแต้จิ๋วเป็นสำคัญ (กวน, 2004: 276) ในช่วงระยะเวลานั้น ชาวจีนโพ้นทะเลในไทยมีเป้าหมายเป็นเอกภาพร่วมกันในการต่อต้านการรุกรานและกอบกู้เอกราชของจีน จิว้ของชาวไทยเชื้อสายจีนกำลังอยู่ในความทุกข์ยากลำบากในการทำสงครามต่อต้านการรุกรานต้องเข้าร่วมในการโฆษณา รวบรวม และบริจาค ส่งเสริมหนุ่มสาวกลับไปเป็นทหารที่จีนทำสงครามกับผู้รุกราน

ในยุค 30 นี้มีคณะจีวจิน คณะร้องรำจีนต่างๆ มาจากทางใต้ของประเทศจีน โดยมีเส้นทาง ๆ ทะเลลงใต้สู่ฮ่องกง ผ่านไต้หวัน มาถึงกรุงเทพ บางคณะยังเดินทางลงใต้ไปที่ปีนัง กัวลาลัมเปอร์ของมาเลเซีย ต่อไปถึงสิงคโปร์และจาร์กาต้าของอินโดนีเซีย ดังนี้

คณะร้อง รำดอกเหมย 梅花

นาย ชานชานจวิน 珊珊君 กล่าวในหนังสือ 50 ปีในต่างประเทศ (海外五十年) ไว้ว่า คณะร้อง รำดอกเหมยมาจากทางจินตอนใต้มาแสดงที่กรุงเทพ ฯ อยู่ 3 เดือน ได้รับการตอบรับพอสมควร นอกจากมีรายการร้อง รำแล้วการแสดงยังสอดแทรก จีวสนทนา (活剧) ในเรื่องจิตสำนึกต่อต้านการรุกราน ตัวอย่างเช่น

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. หลอเตียนแซวจ้าน	罗店血战 (ต่อสู้ในกระท่อม)	2. ปาไปจ้วงซื่อ	八百壮士 (800 ผู้กล้า)
3. ต่ำหุ่ยเหล่าเจียชวี	打回老家去 (กลับสู่บ้านเกิด)	4. เก่อฝูไทหนิจวง	克服台兒莊 (พิชิต ไทหนิจวง)

แม้จะมีพระราชบัญญัติเข้มงวดต่อการแสดงที่ต่อต้านญี่ปุ่นแต่จีวสนทนา ยังสามารถทำการแสดงได้ นับเป็นเรื่องหายาก และคณะร้อง รำดอกเหมยกลับมาแสดงอีกครั้งในปี ค.ศ. 1935 ในครั้งนี้มีรายการร้อง รำที่เข้มข้นกว่าเดิม ได้แก่ เฟิงหยางฮวาถู่ 凤阳花鼓 เลี้ยวฟางหนิว 小放牛 และ ต่ำเหลียนเซียง 打连相 เป็นต้นได้รับการต้อนรับมากกว่าในครั้งแรกและอาจเนื่องมาจากมาในช่วงเทศกาลตรุษจีนพอดี แสดงวันละ 5 รอบ จบแล้วเดินทางต่อไปยังสิงคโปร์ แล้วกลับมาแสดงที่กรุงเทพ ฯ ครั้งที่ 3 อยู่อีก 1 เดือนแต่สู้ 2 ครั้งแรกไม่ได้ ครั้งนี้เพียงใช้การแสดง เถ่าฉุนหู่ 草裙舞 ดึงดูดผู้ชมได้บ้าง จากนั้นเดินทางไปแสดงต่อที่ไต้หวันและจบการแสดงที่นั่น

คณะร้อง รำ หลี่สิง 旅行 (ท่องเที่ยว)

หลังจากที่คณะร้อง รำดอกเหมย เดินทางไปแสดงต่อที่ไต้หวันและจบการแสดงที่นั่น ในเวลานั้นประเทศจีนยุติสงครามต่อต้านการรุกรานแล้ว บางครอบครัวในคณะกลับไปจีนได้ แต่บางครอบครัวอยู่ที่ไต้หวันต่อไป บางส่วนได้แก่หัวหน่า ไช่เวินจิน 蔡问津 กับ เวิงหลันหุน 翁兰魂 ได้ไปก่อตั้งคณะร้อง รำ หลี่สิง ที่สิงคโปร์ และในปี ค.ศ. 1939 ได้นำคณะมาแสดงที่ประเทศไทยเรื่อง เหลยอวี่ 雷雨 ที่โรงจีว หนานซิง 南星 ในกรุงเทพ ฯ เป็นที่โจษจันกันทั่ว ทำให้วงการจีวในเมืองไทยมีชีวิตชีวาอยู่พักหนึ่ง

คณะร้อง รำ อินแหว่ 银月 (พระจันทร์เงิน)

จากบันทึกของอาจารย์ ไป่เถียน 白言 สมาชิกของคณะนี้ บรรยายว่า หลังจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง การทหารที่นครซีอาน คณะร้อง รำ อินแหว่ เดินทางลงใต้จากกวางเจามาประเทศไทย ผู้กำกับการแสดง อินอีจิว 殷忆秋 ได้ปรับการแสดงตามสภาพความเป็นอยู่

ธรรมเนียมประเพณีท้องถิ่นเพื่อความเหมาะสมซึ่งในขณะนั้นไทยกับจีนมีจุดร่วมกันคือจิตสำนึกของความรักชาติต่อต้านการรุกรานจากต่างชาติ แต่เขาจะนำเนื้อหาจากจีนมาแสดงเต็มรูปแบบนั้นไม่เหมาะสมเพราะกฎระเบียบของไทย ดังนั้นการแสดงที่ประเทศไทยได้นำละครเรื่อง “เลือดสุพรรณ” (素攀血) ของหลวงวิจิตร วาทการอธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้นมาปรับปรุงจนกลายเป็นจิวสนทนา (话剧) แสดงบนเวทีมี เฟิงเฟิง 冯凤 แสดงนำและไปแสดงอีกหลายสถานที่ต่างๆ ในไทยโดยมีการปรับปรุงเรื่องภาษาให้คนไทยในวงการแสดงช่วยแปลแก้ไขให้

คณะจิว ร้องรำต่างๆ

คณะจิว ร้องรำต่างๆ ที่เข้ามาประเทศไทยจากจีนตอนใต้ ได้แก่

1. คณะ ไฉ่หงเกอจิวฉวน 彩虹歌剧团
2. คณะ ย่าเซิงเกอจิวฉิวฉวน 亚声歌剧技术剧团
3. คณะ ซินเยว่เกอจิวฉวน 新月歌剧团

ต้นปีค.ศ. 1938 หัวหน้าคณะนาย อินอ้อฉิว 殷忆秋 กับนาย พานเหวินเจวียน 潘文娟 ทำการรวมกลุ่มคณะ ซินเยว่เกอจิวฉวน เพื่อจะแสดงที่กรุงเทพฯ แต่เพราะคนในวงการทัศนคติว่าบรรยากาศการแสดงจิวในกรุงเทพฯ ไม่เหมือนแต่ก่อน และราคาตั๋วในเวลานั้น wing-room = 2 บาท ชั้น 1 = 2 บาท ชั้น 2 = 2 สตึง ชั้น 3 = 1 สตึง (เด็กจ่ายครึ่งราคา) มีกำไรยาก การแสดงอาจขาดทุนได้ แต่ในต้นเดือน 11 ปีนั้นคณะ ซินเยว่เกอจิวฉวน ลงไปแสดงถึงปัตตานี ตามคำเชิญของโรงเรียน โกปู้จงหัว 该埠中华 การแสดงเป็นที่ประทับใจผู้ชม หัวหน้าคณะนาย อินอ้อฉิว 殷忆秋 แสดงนำเองในเรื่อง “ใต้ต้นดอกท้อ” (桃花树下) และยังมีมอขายได้จากการแสดง 1 คืน 800 กว่าบาท ให้กับโรงเรียนดังกล่าว

นโยบายการเมืองไทยสมัยนั้นมีสัมพันธกับญี่ปุ่น ดังนั้น การแสดงจึงห้ามการแสดงที่ก่อความขัดแย้ง เน้นแต่เรื่องเบาๆ เช่น กายกรรม รถไต่ถัง เป็นต้น ทำให้จิวสนทนาต่อต้านค่อยๆ ลดน้อยลง

ในช่วงหลังปี ค.ศ. 1965 ถึงแม้สภาพการณ์จิวแต่จิวในเมืองไทยจะไม่มั่นคงจากผลกระทบของแผ่นเสียง และภาพยนตร์จากต่างประเทศ ฯลฯ แต่กิจกรรมของจิวแต่จิวในเมืองไทยที่ผ่านมาได้ฝังรากลึกจนมีผู้ชื่นชอบอยู่ทั่วไปแล้ว พวกเขาเหล่านี้มีคาราอยู่ในหัวใจ เมื่อมีโอกาสได้ดูชมการแสดงจะไม่รีรอ ต้องมาดูหรือต้อนรับอย่างพร้อมเพรียง ตัวอย่างจากคณะจิวแต่จิวหลายคณะจากฮ่องกง เช่น คณะ ซินเทียนไฉ 新天彩 กับคณะ เซิงอี้ 昇艺 โดยเฉพาะคณะซินเทียนไฉ 新天彩 มีพระเอกคือนาย เฉินฉู่หุย 陈楚惠 มีแฟนจิวชาวไทยมากมาย มาที่ไรเฟ่น ๆ ต่างให้การต้อนรับอย่างคับคั่ง

5.2.2.2 สมาคมจิ๋ว

นโยบายทางการเมืองของไทยต่อคณะจิ๋วต่อต้านญี่ปุ่นรวมไปถึงต่อคนจีนในไทย กดดันให้สภาพคนจีนโพ้นทะเลในไทยในสมัยยุค 30-70 อยู่ภายใต้ความหวาดกลัวทางการเมืองและพยายามกำจัด ทำลายข้อมูลหลักฐานตัวเลขสถิติต่าง ๆ ทำให้ข้อมูลเอกสารทางศิลปวัฒนธรรมที่มีค่าหลายอย่างสูญหายไป จากบทความ หนังสือพิมพ์ นิตยสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดงจิ๋วในไทยพบว่าปรากฏมีสมาคมจิ๋วและสมาคมดนตรีต่างๆ ในไทยดังนี้ (กวน, 2004)

สมาคมจิ๋ว ซีเฟิง 西风

ในบทความ “ภาพยนตร์กับจิ๋วในรอบปี (一年来的电影与戏剧)” ในปี ค.ศ. 1947 ของนาย หวู่จี้แ่ว 吴继岳 กล่าวว่า

“กิจกรรมจิ๋วสมาคมจีนสยาม (暹罗华社会) ถึงแม้เริ่มแตกหน่อเมื่อ 10 ปีก่อน แต่ความจริงในเวลานั้นเพียงแต่จำกัดวงอยู่ในกิจกรรมนอกเวลาเรียนของโรงเรียนที่สอนภาษาจีนเพื่อใช้เป็นกิจกรรมบันเทิงหรือหาเงินการกุศล ถือเป็นเพียงการหว่านเพาะเท่านั้น เมื่อสมาคมจิ๋วซีเฟิง ก่อตั้งในช่วงเวลานั้นยังต้องเผชิญกับอำนาจรัฐที่ต้องการขับดันจีนออกไป หน่ออ่อนนี้จึงต้องพบกับมรสุมด้านทานไม่ไหว ล่มไป”

สมาคมจิ๋วชาวจีนโพ้นทะเลแห่งสยาม (暹罗华侨剧社)

จากหนังสือพิมพ์ จงหัวหมินเป้า 中华民报 ฉบับวันที่ 13 เดือน 8 ปี ค.ศ. 1938 หน้า 9 ได้กล่าวถึงการก่อตั้งสมาคมจิ๋วชาวจีนโพ้นทะเลแห่งสยาม ความว่า

“สมาชิกส่วนใหญ่เคยแสดง มีประสบการณ์ทำงานกับคณะจิ๋วมาแล้วทั้งสิ้น จัดตั้งเพื่อผู้ชื่นชอบจิ๋ว ละครรสนทนา (话剧)”

สมาคมจิ๋ว ถงอิว 童友

รายละเอียดของสมาคมไม่มีปรากฏมีแต่เพียงการแถลงกิจกรรมของสมาคมให้ทราบทางหนังสือพิมพ์ โดยนาย หนูหัวจวิน 怒火君 แสดงถึงการมีอยู่ของสมาคมฯเท่านั้น

สมาคมดนตรี เสี่ยวเจียอวี่ 小戛玉

จากหนังสือพิมพ์ 泰华某报章 ฉบับวันที่ 8 เดือน 8 ปี ค.ศ. 1938 ลงข่าวสมาคมดนตรี เสี่ยวเจียอวี่ ตั้งอยู่ที่ธนาคารกวางตุ้งถนนเขาวราช เป็นสถานที่ ๆ พ่อค้าร่ำรวยชาวจีนโพ้นทะเลที่ชอบดนตรีขงจื้อ (儒乐) มีประวัติในกิจกรรมงานการกุศลที่มีสมาชิกลงมือแสดงเอง แต่ในสภาวะรัฐบาลสยามสมัยนั้น กวดขันเข้มงวดต่อกิจกรรมทั้งหลายที่โฆษณาต่อต้านญี่ปุ่น มีสมาคมถูกจับข้อหาสมคบคิดก่อตั้งองค์กรรักชาติ สักกันั้นโจมตีสินค้าญี่ปุ่น และถูกจับส่งกลับประเทศไปหลายคน

สมาคมจิ๋ว โหวเจิง 吼声

จากหนังสือพิมพ์ จงหัวหมินเป้า 中华民报 ฉบับวันที่ 13 เดือน 8 ปี ค.ศ. 1938 หน้า 9 ได้กล่าวถึงสมาคมจิ๋ว โหวเจิง และบทวิจารณ์ต่าง ๆ เอาไว้ ในนั้นมีบทละครที่โดดเด่นคือ “ปลิดชีพพวกเราเถอะ” (我们自杀吧) เป็นเรื่องของพี่น้องชาวญี่ปุ่นคนหนึ่งที่อยู่กับพ่อแม่มาตลอดไม่รู้ข้อเท็จจริงเหตุการณ์ที่พวกทหารญี่ปุ่นทำกับชาวจีน เมื่อได้สมัครเป็นทหารไปรบที่จีน ถูกจับเป็นเชลยจึงรู้ความจริงว่าประเทศของเขาหลอกลวงคบค้าพวกเขาทำสงครามโดยมิชอบ และได้สำนึก อับอายคิดฆ่าตัวตาย ชื่อเรื่องแสดงให้เห็นว่ายังมีคนญี่ปุ่นที่มีความรู้สึกชั่วคืออยู่และไม่พอใจผู้นำที่ก่อสงครามอันโหดเหี้ยมทารุณนี้

สมาคมจิ๋ว ชิวเถียน 秋田

ในบทความ “เกี่ยวกับคำถามการพัฒนาที่ไม่ปกติของจิ๋วแต่จิ๋ว” (关于潮剧畸形发展问题) นาย จุ้นก่านตัน 俊感叹 ผู้เขียนบรรยายว่า สมาคมจิ๋ว ชิวเถียน ของ จี้จู้ไหล 继著来 เกิดขึ้นมาอย่างยากลำบากและเคยรุ่งเรืองอยู่พักหนึ่งแล้วเงียบหายไป

สมาคมจิ๋วในสังกัดโรงเรียน

นาย นู๋หัวจวิน 怒火君 กล่าวชี้ไปที่โรงเรียนชาวจีนโพ้นทะเลในกรุงเทพฯ เวลานั้น จัดตั้งขึ้นจากครู นักเรียนในวันเฉลิมฉลอง หรือเวลาจัดการประชุมแสดงจิ๋วแบบก้าวหน้า มีบทละครต่อต้านข้าศึก กอบกู้เอกราช มีบางโรงเรียนบรรยายจิ๋วเป็นภาษากลางกับแต้จิ๋ว 2 ภาษา บรรยายคู่กันไป โรงเรียนนั้นจึงมีการแสดงมาก และได้จัดตั้งสมาคมจิ๋วทั้งภาคกลางวันและกลางคืน ที่ซึ่งภาคกลางคืนแบ่งได้เป็นจิ๋วใช้ภาษาจีนกลางแสดง และจิ๋วที่ใช้ภาษาแต้จิ๋วแสดง

นาย นู๋หัวจวิน 怒火君 เปรียบเปรยว่าสมาคมจิ๋วของโรงเรียน เป็นการกระทำที่น่าสรรเสริญเพราะช่วยเหลือการกอบกู้เอกราชต่อต้านข้าศึกของจีน ในช่วงกอบกู้เอกราชของจีนนี้ จิ๋วไม่ตกคัมภีร์ชีวิตชีวา ไม่มีการพัฒนา หลายโรงเรียนมีคณะจิ๋วอยู่ในสังกัด แต่การแสดงมุ่งแสดงเรื่องการต่อต้านการรุกรานจากญี่ปุ่น

5.2.2.3 กิจกรรม การดำเนินการ การจัดการ

ปี ค.ศ. 1979 ขณะที่จิ๋วแต่จิ๋วในไทยกำลังอยู่ในช่วงเดินด้วยตัวเองอย่างยากลำบากการดำรงให้คงอยู่จำเป็นต้องมีแรงสนับสนุนที่มากกว่าเดิมในการดำเนินการนี้พบวิธีการดังนี้

การเชื้อเชิญจิ๋วแต่จิ๋วจากเมืองจีน

การดำเนินการได้ใช้วิธีการเชื้อเชิญจิ๋วแต่จิ๋วที่มีชื่อเสียงต้นฉบับจากเมืองจีนเข้ามาแสดงเป็นระยะๆ ในสถานที่การแสดงระดับชาติในสมัยนั้น เพื่อปลุกกระแสความสนใจตื่นตัวในจิ๋วกับดนตรีจีนแต่จิ๋วให้กับชาวไทยเชื้อสายจีนเป็นจำนวนมากที่ต้องการชม แต่ไม่มีการ

แสดงสดแท้จริงให้ชม ผลการแสดงได้รับการตอบรับอย่างดีปรากฏเป็นกิจกรรมที่ทำให้ต้องมีการดำเนินการอีกหลายครั้งตามมดังนี้

1. ในปี ค.ศ. 1979 เดือน 11-12 คณะจิ๋วแต๋จิวจากกวางตุ้งตอบรับคำเชิญของสมาคมสามัคคีไทย-จีน แห่งประเทศไทย (泰中友好協會) ในการนี้ชาวคณะ 65 คน มีนายหลี่เชี๋ยกวง 李雪光 เป็นหัวหน้านำคณะเดินทางเข้ามาเยี่ยมเยียนและแสดงที่โรงละครแห่งชาติเป็นจำนวน 22 รอบ

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เหยาชวนฉิว	姚璇秋	2. ไช่จิ้นคุน	蔡锦坤
3. หลี่โฮ่ยจุน	李有存	4. จางฉางเจิง	张长城
5. หวู่หลี่จวิน	吴丽君		

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. ลี้จิ้งจี	荔镜记 (เชิดกระเจก)	2. จิ้งเปียนหุ้ย	井邊會 (พบกันข้างสระ)
3. หุยซุ	回書 (ตอบจดหมาย)	4. เน่าไซ	闹钗 (อาละวาดเรื่องปิ่น)
5. เน่าไคเฟิง	闹开封 (อาละวาดที่ ไคเฟิง)	6. หลูลินหุ้ย	芦林會 (พบกันที่ หลูลิน)
7. ชือเหลียงจี	刺梁冀 (ลอบสังหารเหลียงจี)	8. ต่างหมา	擋馬 (ขัดขวางม้า)

2. ในปี ค.ศ. 1981 เดือน 11 ถึงเดือน 1 ปี ค.ศ. 1982 คณะจิ๋วแต๋จิวจากกวางตุ้งตอบรับคำเชิญของสมาคมศิษย์เก่าสวนกุหลาบแห่งประเทศไทย (泰国玫瑰学校校友会) ในการนี้ชาวคณะ 63 คนมีนาย หลี่เชี๋ยกวง 李雪光 เป็นหัวหน้านำชาวคณะเดินทางเข้ามาเยี่ยมเยียนและทำการแสดง 2 รอบ ณ โรงละครแห่งชาติ และหอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นักแสดงที่สำคัญ 4 คนแรกเดิมและเพิ่มมาอีก 2 คน ได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เหยาชวนฉิว	姚璇秋	2. ไช่จิ้นคุน	蔡锦坤
3. หลี่โฮ่ยจุน	李有存	4. จางฉางเจิง	张长城
5. ฟางจ่านหยง	方展荣	6. เฉินเสวชี	陈学希

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. ชุนเฉ่าฉ่งถ้ง	春草闯堂 (ชุนเฉ่าบุกศาล)	2. เจ้าซืออูเอ้อ	赵氏孤儿 (เจ้ากับเด็กกำพร้า)
3. จินฮวาหนี่	金花女 (เรื่องของ จินฮวา)	4. หวังซีเฟิง	王熙凤 (เรื่องของหวังซีเฟิง)
5. เหมยถิงเสว	梅亭雪 (เหมยถิงในห่อหิมะ)	6. ไฉฝางหุย	柴房会 (เรื่องของไฉฝางหุย)
7. อันถ้งหุย	庵堂会 (พบกันที่โบสถ์)	8. เปากงเผยฉิง	包公赔情 (เป่าปุ้นจิ้นขอโทษ)
9. เกาฮวากว้อตู้	桃花过渡 (เรื่องจากโศวหลักเนี่ย)		

3. ในปี ค.ศ. 1984 เดือน 1-2 โรงละครจิวเต๋จิวจากกวางตุ้งตอบรับการเชื้อเชิญของสมาคมสามัคคีไทย-จีน แห่งประเทศไทย (泰中友好協會) ที่ให้มาทำการแสดงในประเทศไทย ในการนี้ชาวคณะจิวเต๋จิวจากกวางตุ้ง 2 คณะ 65 คนมีนายจางเจอผิง 詹澤平 เป็นหัวหน้านำชาวคณะมาแสดงที่หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นจำนวน 23 รอบ

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เหยาสวนฉิว	姚璇秋	2. เจิ้งเจียนอิง	郑健英
3. เฉินฉินเม้ง	陈秦夢	4. เฉินเหวินเอี้ยน	陈文炎
5. เฉินกวงเย่า	陈光耀	6. เคอลี่เจิ้ง	柯立正
7. เจิงฟู่	曾馥	8. ตู้ปิง	杜冰

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. แก้วชินฟู	告亲夫 (ฟ้องชินฟู)	7. ลีวเยว่แส่ว	六月雪 (หิมะเดือนหก)
2. หลงเหนียงฉิง	龙女情 (ความรักธิดามังกร)	8. หวอจวอซุนฟู	活捉孙富 (ความแค้นนางปีศาจ)
3. เปากงยู่อวี	包公入狱 (เป่าปุ้นจิ้นเข้าคุก)	9. พอสู่ยเจิงชิน	潑水成亲 (สาดน้ำสัมพันธ์รัก)
4. ฮวาเจียง หยวน	花枪缘 (ทวนสื่อรัก)	10. ต้วนเจียวหุย	断桥会 (พบกันที่ต้วนเจียว)

5. มู่กุ้ยอิงเผิงอิน	穆桂英捧印 (มู่กุ้ยอิงรับตราจอมทัพ)	11.เจ้าฉ่งแสงจิ้ง	赵宠写状 (เจ้าฉ่งเขียนคำฟ้อง)
6. หวังเม่าเซิง จินจิว	王茂生进酒 (สุราคาราวะจาก หวังเม่าเซิง)	12. ฉางเอ๋อเป็น แยว	嫦娥奔月 (ลูกสาวพระจันทร์)

4. ในปี ค.ศ. 1986 เดือน 9-11 โรงละครจิวเต๋อจิวจากกวางตุ้งตอบรับการเชื้อเชิญของสมาคมสงเคราะห์ทหารผ่านศึกแห่งประเทศไทย (泰国退伍军人慈善基金会) สมาคมแม่บ้านทหารบก (陆军妇女协会) และสมาคมผู้ประกอบการค้าแห่งประเทศไทย (泰国工商总会) ที่ให้มาทำการแสดงในประเทศไทยในลักษณะหารายได้ ในการนี้ชาวกณะ 65 คน มีนาย หวงซุนถี 黄顺提 เป็นหัวหน้านำชาวกณะมาแสดงที่โรงภาพยนตร์เฉลิมบุรี (月宫电戏院) ในเยาวราช (ปัจจุบันรื้อไปแล้ว) เป็นจำนวน 60 รอบ

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เจิ้งเจี้ยนอิง	郑键英	2. เฉินเหวินเอี้ยน	陈文炎
3. เฉินกวงเย่า	陈光耀	4. หวังเซาอู๋	王少瑜
5. จงอี้คุน	鍾怡坤	6. เคอลี่เจิ้ง	柯立正

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. จิวเฟิงเฉิน	救风尘 (เรื่องของ จิวเฟิงเฉิน)	2. ชิวฮวานนี่จิวกุ	锈花女救孤 (ชิวฮวานนี่ ช่วยหลาน)
3. แช่วเจียน หนาน เหลียงกง	血浅南梁宫 (หลังเลือดในราชสำนัก เหลียง)	4. อวี้เหมยฉีฮวน	玉梅奇冤 (อวี้เหมยไม่ได้รับความ ยุติธรรม)

5. ในปี ค.ศ. 1987 เดือน 4-6 คณะจิวเต๋อจิวจากกวางตุ้งตอบรับคำเชิญของคณะจิวเต๋อจิวไทย-จีน (泰中潮剧团) ที่ให้มาทำการแสดงโรงภาพยนตร์เฉลิมบุรี ในการนี้ชาวกณะ 20 คนมีนาย มีนาย เฉินหมิงเสียน 陈名贤 เป็นหัวหน้านำชาวกณะมาเข้าร่วมแสดงกับคณะจิวเต๋อจิวไทย-จีนในประเทศไทย

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เซี่ยสุ่เจิน	谢素贞	2. เฉินลี่ฮวน	陈丽璇
3. เฉินยูอิง	陈郁英	4. หลินหวันเจิน	林玩贞

5. ลีสู่ยซุ	徐水書		

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. เพยหลงหนี่	飞龙女 (เรื่องของ เพยหลงหนี่)	2. เน่าไซ	鬧钗 (อาละวาดเรื่องปิ่น)
3. เซียงหลอฟ้า	香罗帕 (เรื่องของ เซียงหลอฟ้า)		

6. ในปี ค.ศ. 1988 เดือน 10-11 โรงละครจี้วแต้จี้วจากกวางตุ้งตอบรับการเชื้อเชิญของสภาอากาศไทย (泰国红十字会) และสมาคมครูสอนภาษาจีนแห่งประเทศไทย (泰国华文教师公会) ที่ให้มาทำการแสดงในประเทศไทย ในครั้งนี้ชาวนักแสดง 60 คนมีนายหวังเจี้ยน 王健 เป็นหัวหน้านำชาวนักแสดงเดินทางมาแสดงที่โรงภาพยนตร์เฉลิมบุรีเป็นจำนวน 47 รอบ

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. เหยาชวนชิว	姚璇秋	2. หลี่โหย่วจุน	李有存
3. จางฉางเฉิน	张长城	4. ฟางจ่านหยง	方展荣
5. เฉินเสวซี	陈学希	6. ซุนเซ่าหัว	孫少华
7. หวู่หลิงเอ๋อ	吴玲儿		

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. ปาเป่าอวี๋ต้ง	八宝与狄青 (ความรักของ ปาเป่า กับ อวี๋ต้ง)	2. จางซุนหลงเสวฟ้า	张春郎削发 (หนีรักไปบวช)
3. หวู่เจ้อเทียน	武则天 (เรื่องของ หวู่เจ้อเทียน)	4. เพยหลงหนี่	飞龙女 (เรื่องของเพยหลงหนี่)
5. อันเหวินหวงฮั้ว	汉文皇后 (เรื่องของ สองเฮา อันเหวิน)	6. ซานกู่เน่าซุน	三姑鬧婚 (นางชี อาละวาดงานแต่งงาน)
7. หวงตี้วี่ซุนกู่	皇帝与村姑 (จักรพรรดิกับสาวชาวบ้าน)	8. กู่ฉินอัน	古琴案 (กรณีของ กู่ฉิน)
9. เหมยฮวาจัน	梅花簪 (เรื่องของ เหมยฮวาจัน)		

7. ในปี ค.ศ. 1989 เดือน 8-10 คณะจี้วแต้จี้วผู้หนึ่ง 普寧 ตอบรับการเชื้อเชิญของสมาคมผู้ประกอบการค้าแห่งประเทศไทย (泰国工商总会) ที่ให้มาทำการแสดงใน

ประเทศไทย ในการนี้ชาวกณะ 56 คนมีนาย เหยาหงจื่อ 姚恭职 เป็นหัวหน้านำชาวกณะเดินทางมาแสดงที่โรงภาพยนตร์เฉลิมบุรี เป็นจำนวน 47 รอบ

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. หวงจื่ออิง	黄芝英	2. จินลี่ลี่	金丽莉
3. โจวซุยหนาน	周辉南	4. เชียวเยว่เฉา	箫岳潮

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. จินฮวาหนี่	金花女 (เรื่องของ จินฮวา)	2. ด่านน้ำส่วยจิงกง	大鬧水晶宮
3. เมิ่งลี่จวิน	孟丽君 (เรื่องของ เมิ่งลี่จวิน)	4. ชวงเจียนจิงเล่ย์	双剑情泪 (น้ำตาดาบคู่)
5. ไป่เสอจ้วน	白蛇传 (นางพญางูขาว)	6. เจินเจียฟู่หม่า	真假鲋马 (ฟู่หม่าตัวจริงตัวปลอม)
7. ลู่หมู่ตัน	绿牡丹 (โบตั๋นหยก)	8. หยางเหมินหนี่เจียง	杨门女将 (ขุนศึกตระกูลหยาง)

8. ในปี ค.ศ. 1990 เดือน 10 คณะจิ่วเต่จิ่ว เฉาหยาง 潮阳 กวางตุ้งตอบรับการเชื้อเชิญของสมาคมคนจีนโพ้นทะเลแห่งประเทศไทย (泰华报人公益基金会) กับสมาคมจีน เฉาหยาง แห่งประเทศไทย (泰国潮阳同乡会) ที่ให้มาทำการแสดงการกุศลในประเทศไทย ในการนี้ชาวกณะมีนาย ช่งฮั่นเจีย 宋汉傑 เป็นหัวหน้าคณะ

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. หลินลี่ตวน	林丽端	2. เหยาเสวออิง	姚雪英
3. ไ่ถุ้ยอัน	蔡垂燕	4. หลินหย่งเยว่	林勇悦
5. โจวลี่สวณ	周丽璇	6. ไช่เจ้าเซิง	蔡昭生
7. หลินลี่จวิน	林丽君	8. โจวลี่หยวน	周丽媛
9. หม่าเจ้อหยู	马择如	10. เหลอจินเสวี่ยน	何琴选
11. หลินฝานลี่	林烦利	12. หลี่เหลียนเซียง	李莲香

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. หวังจินหลง	王金龙	2. แช่วเจี้ยน	血溅乌纱

	(เรื่องของ หวังจินหลง)	เหยี่ยวชา	(ขุนนางหลังเลียด)
3. เชียงหนีลีหยวน	相女奇冤 (กรณีเชียงหนี)	4. เปากงจ่าจื่อ	包公铡姪 (เป่าปุ่นจิ้นประหารหลาน)
5. ช่วงชิงซุนเทียน	双青春天 (สองคนมาโปรด)	6. สื่อหวู่ก้วน	十五贯 (เงิน 15 ก้วน)
7. หลอทงเส้าเป้ย	罗通扫北 (หลอทง พิชิตเหนือ)	8. ต้าเน่าวาน สวาโหลว	大闹万花楼 (อาละวาดที่ วานฮวา)
9. เปากงจ่านผานหง	包公斩庞洪 (เป่าปุ่นจิ้นประหาร ผานหง)	10. จางเล่อกง	长乐宫 (เรื่องของ จางเล่อกง)

9. ในปี ค.ศ. 1991 เดือน 2 คณะจิ๋วเต๋จิ๋วเมืองเฉาโจว 潮州 กวางตุ้งตอบรับการเชื้อเชิญของสภาสังคมสงเคราะห์แห่งประเทศไทย (泰国社会福利院) สมาคมจีนเฉาอัน 潮安 แห่งประเทศไทย (泰国潮安同乡会) และสมาคมกองทุนรวมนักหนังสือพิมพ์แห่งประเทศไทย (泰华报人公益基金会) ที่ให้มาทำการแสดงการกุศลในประเทศไทยเป็นครั้งแรก และในปี ค.ศ. 1994 เดือน 10 ตอบรับการเชื้อเชิญอีกครั้ง ในการนี้ชาวคณะมีนาย เจินเฮ่าเหวิน 陈浩文 เป็นหัวหน้าคณะ

นักแสดงที่สำคัญได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีน
1. ถังหลงทง	唐龙通	2. จิวฉู่เสี่ย	邱楚霞
3. สู่ซุหว่าน	许淑婉	4. หยางฉีเจี๋ย	杨启傑
5. เจิ้งสั่นอิง	郑舜英	6. หยางเว่ย	杨薇
7. หลี่อวิ๋หลาน	李玉兰	8. หลิวเพ่ยหยู	刘佩如
9. เจินเฉาฉิน	陈潮钦		

เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. หวู่หนี่ไปโซ่ว	五女拜寿 (ลูกสาว 5 คนอวยพรวันเกิด)	2. ยู่หยวนเปี่ยนจิ้น	御园辨亲 (เปี่ยนจิ้น สืบสาวญาติ)
3. หวู่จื่อกั้วซ่วย	五子掛帥 (สงคราม 5 แม่ทัพ)	4. ปาเซียนกวอไห่	八仙过海 (8 เชียนข้ามทะเล)
5. ไล่ซือหวางไฮ้ว	再世皇后 (สองเฮาคืนชีพ)	6. ซูเช่อจิวกุ	徐策救孤 (ซูเช่อ ช่วยเด็กกำพร้า)
7. จงเลี่ยเชียนจิว	忠烈千秋	8. ไฉ่ปิงจิวฟู	彩屏救夫

	(ขุนนางผู้จงรักภักดี)		(ไฉ่ปิง ช่วยสามี)
9. นู๋ก่งเฟิงหวิน	楚宮風雲 (เรื่องของ นู๋ก่ง)		

ศิลปะการแสดงงิ้วและการเคลื่อนไหวดังกล่าวข้างต้นแสดงควมมีตัวตน การดำรงคงอยู่และวิถีของงิ้วและดนตรีจีนแต่จิวในสังคม วัฒนธรรมไทย เนื่องจากดนตรีจีนแต่จิวมีความเกี่ยวข้องกับกิจกรรมต่าง ๆ ของชาวจีนทั้งความบันเทิงและพิธีกรรมอย่างใกล้ชิดจึงมีบทบาทสนองตอบต่อชาวจีนในเมืองไทยที่อยู่รวมกันเป็นสังคม สิ่งที่ปรากฏตามมาแสดงให้เห็นว่าการแสดงดนตรีจีนแต่จิวที่เกิดขึ้นทุกครั้งในเมืองไทยเปรียบเสมือนเป็นการรักษาดนตรีจีนในไทยให้คงอยู่ต่อไป และจะคงอยู่ไปยืนยาวเท่าใด ขึ้นอยู่กับการยึดมั่นในประเพณีความเชื่อและหลักปฏิบัติที่กระทำส่งต่อมาจากรุ่นสู่รุ่นของดนตรีจีนแต่จิวและการทำนุบำรุงฟื้นฟูงิ้วหรือดนตรีจีนแต่จิวต่อไปในอนาคต

5.3 การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนในประเทศไทย

ดนตรีจีนในประเทศไทยปัจจุบันเริ่มมีภาพพจน์แตกต่างไปจากอดีตเนื่องจากอิทธิพลของโลกาภิวัตน์ ศักยภาพของสื่อ แต่ภาพพจน์ใหม่ยังมีผลไม่เด่นชัดและไม่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับดนตรีไทยเหมือนเช่นสมัยแรกที่เข้ามา ในสมัยนั้นภาพพจน์ดนตรีจีนเป็นดนตรีของชาวจีนแต่จิว เพราะเป็นชาวจีนกลุ่มภาษาที่มีจำนวนมากที่สุดในประเทศไทย มีกิจกรรมดนตรีจีนแต่จิวมากกว่าและยาวนานต่อเนื่องกว่าชาวจีนกลุ่มภาษาอื่นอย่างเด่นชัด ดังนั้น การบูรณะฟื้นฟู การประชาสัมพันธ์ดนตรีจีนในประเทศไทยปัจจุบันโดยทั่วไปปรากฏเป็นดนตรีจีนแต่จิวอยู่เป็นส่วนสำคัญ แต่ขณะเดียวกันเริ่มมีการถ่ายทอด ส่งสอนดนตรีจีนแบบปัจจุบันเพิ่มขึ้นและอาจกลายเป็นภาพพจน์ใหม่ของดนตรีจีนในประเทศไทยในอนาคต

กิจกรรมทางดนตรีจีนแต่จิว 3 ประเภทที่สำคัญ ได้แก่ ดนตรีจีนในการแสดงงิ้ว ดนตรีจีนบรรเลงตามชมรม สมาคม สถานที่ของชาวจีน และดนตรีจีนในพิธีงิ้วเด็ก พบว่าการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนแต่จิวในประเทศไทยเน้นหนักไปทาง 2 ลักษณะคือ 1. กิจกรรมดนตรีจีนในการแสดงงิ้ว และ 2. ดนตรีจีนบรรเลงตามชมรม สมาคมเป็นสำคัญ ส่วนดนตรีจีนในพิธีงิ้วเด็กมีการยึดถือปฏิบัติตามธรรมเนียมแบบแผนของพิธี การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนในพิธีงิ้วเด็กกระทำโดยการฟื้นฟูพิธีงิ้วเด็กให้กลับมามีปริมาณงานมากขึ้น เพื่อให้มีทุนรอนในการปรับปรุงบูรณะฟื้นฟูคุณภาพของดนตรีพิธี แต่เนื่องจากพิธีงิ้วเด็กเป็นพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งมีหน้าที่ทำให้เกิดเสวยภาพทางสังคมตามทฤษฎี

โครงสร้าง-หน้าที่ ในปัจจุบันชาวไทยเชื้อสายจีนเป็นรุ่นที่กลายเป็นคนไทยตามเชื้อชาติในสังคมไทยแล้ว สังคมไทยมีเสียงภาพและความเป็นหนึ่งเดียวกัน พิธีงิ้วเด็กจึงลดบทบาทหน้าที่ลงในสังคมไทย แต่อย่างไรก็ตามพิธีงิ้วเด็กหลวงยังอยู่ในฐานะความเป็นพิธีกรรมใหญ่ในราชประเพณีที่มีมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

ตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมาเริ่มมีคนตรีจีนลักษณะใหม่เข้ามาในประเทศไทยในรูปแบบสื่อแผ่นเสียงเรื่อยมาจนถึงในปัจจุบัน มีสื่อทางเทคโนโลยีที่นำเสนอคนตรีจีนประเภทต่างๆ ที่ผู้ชมชาวไทยรุ่นใหม่สามารถเลือกชมได้อย่างง่ายดาย ภาพพจน์ตัวแทนคนตรีจีนในประเทศไทยในสายตาของคนไทยเริ่มเปลี่ยนไปจากคนตรีจีนแต่จิว แม้กระนั้นเสียงจากเครื่องคนตรีจีนที่เป็น acoustic ของคนตรีแต่จิวและคนตรีพื้นเมืองจีนยังคงอยู่ในภาพความคิดของคนไทยทั่วไปสมัยนี้ ไม่ว่าจะเป็น ชลย์ จิม ชอ พิน ฯลฯ เริ่มแสดงตัวเป็นภาพพจน์ของคนตรีจีนต่อไปในสมัยปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตามพบว่าได้มีการบูรณะฟื้นฟูคนตรีจีนแต่จิวในประเทศไทยเพราะเห็นคุณค่าของคนตรีที่มีประวัติศาสตร์อยู่กับชาวไทยมาช้านาน โดยกิจกรรมบูรณะฟื้นฟูคนตรีจีนแต่จิวมีกระทำทั้งในระดับเล็กเป็นบุคลการหรือกลุ่มคณะคนตรีย่อยทั่วไปและระดับใหญ่โดยการแผ่ตัวอยู่ในกิจกรรมหนึ่งภายใต้ความดูแลขององค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่จัดตั้งขึ้นมา พบประเด็นสำคัญดังนี้

5.3.1 บุคลากร กลุ่ม คณะคนตรีที่ดำเนินการ

กิจกรรมทางคนตรีจีนแต่จิวในการแสดงจิวและคนตรีจีนบรรเลงในชมรม สมาคม ตามที่กล่าวมาข้างต้นมีบุคลากร กลุ่ม คณะที่ดำเนินการบูรณะฟื้นฟูทั้งเป็นทางการแบบชมรม สมาคมและไม่เป็นทางการแบบสมัครเล่นกระจายอยู่ทั่วไป พบประเด็นดังนี้

5.3.1.1 ด้านคนตรีจีนในการแสดงจิวแต่จิว

ปัจจุบันนี้จิวในเมืองไทยไม่ได้อยู่ในสถานะที่ให้ความบันเทิงแก่ชาวไทยโดยตรง แต่คงอยู่ในฐานะเป็นศิลปะการแสดงแบบจีนโบราณชนิดหนึ่งที่จะพบเห็นได้ที่ในงานเทศกาลของชาวจีน และในงานเฉพาะกิจที่ต้องจัดหามาแสดง ที่เป็นเช่นนี้เนื่องมาจากสาเหตุ ดังนี้ (อำพัน เจริญสุขลาภ, สัมภาษณ์)

1. มีความบันเทิงใหม่ในรูปสื่อทางเทคโนโลยีต่างๆ ตั้งแต่ภาพยนตร์ไปจนถึงรายการจากสัญญาณดาวเทียม รวมทั้ง อุปกรณ์บันทึกด้วยสัญญาณดิจิทัล เช่น VCD DVD ฯลฯ ทำให้ได้ชมสิ่งบันเทิงแปลกใหม่ที่หลากหลายและใช้เวลาไม่นาน
2. คนจีนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ไม่ให้ความสำคัญหรือเห็นคุณค่า มองจิวเป็นของเก่า คร่ำครึไม่น่าสนใจ
3. อัตราค่าจ้างจิวสูงกว่าความบันเทิงชนิดอื่น โดยทั่วไปในปัจจุบัน อยู่ใน

ระหว่าง 20,000 – 40,000 บาทต่อคืน

4. ในช่วงการปฏิวัติสมัยจอมพลถนอม กิตติขจร มีกฎหมายห้ามการแสดงของชาวต่างชาติ การแสดงจึงต้องขออนุญาตจากทางราชการและเป็นการแสดงในลักษณะการกุศล เป็นแบบการพาณิชย์ไม่ได้ และกฎหมายยังมีผลมาถึงปัจจุบัน

5. มีความยุ่งยากของระเบียบในการขอใบอนุญาตแสดงจากทางราชการ และเสี่ยงต่อการทำผิดกฎหมายกรณีแสดงเกินเวลาหรือแสดงเรื่องไม่ตรงกับที่แจ้งไว้เป็นต้น



อาจารย์ อำพัน เจริญสุขลาภหรือชื่อภาษาจีนแต้จิ๋ว “จิงหมุยลิ่ง” 莊美隆 ชื่อที่รู้จักกันทั่วไปคือ เม้ง ป.ปลา (明.波巴) เป็นอาจารย์จิวแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียงในเมืองไทยในปัจจุบัน เล่าประสบการณ์การทำงานจิวมาตลอด พบปัญหาของการแสดง จิวแต้จิ๋วในเมืองไทยดังนี้ (สัมภาษณ์)

“พวกชาวบ้าน ชาวไร่ ชาวนาในต่างจังหวัดชอบดูจิวแต่ฟังภาษาแต้จิ๋วไม่รู้เรื่อง เคยใช้วิธีการบรรยายแบบคำต่อคำปรากฏ

รูปที่ 5.16 เหล่าซือ จิงหมุยลิ่ง (เม้ง ป.ปลา) ว่าไปปรบวงเสียงร้อง เสียงพูดของตัวละคร ถึงแม้คนไทยจะเข้าใจ แต่ไปทำลายบรรยากาศ อารมณ์ของคนดูและนักแสดง เพราะตาม ลักษณะการแสดงจิวแล้วต้องมีเพลงเป็นหลัก ใช้เพลงมาเล่าเรื่อง (จิว หรือ ซินวี่ 戏曲 หมายถึงนาฏกรรมที่ใช้เพลงเป็นหลัก) ถ้าไม่เช่นนั้นจะกลายเป็นละครเวทีไป ดังนั้นปัญหาคือ ถ้าพากย์ ส่วนที่ดีจะหายไป แต่ถ้าไม่พากย์คนไทยก็จะดูไม่รู้เรื่อง

กลวิธีแก้ปัญหาคือในการแสดงช่วงเวลา 1 ทุ่มถึง 2 ทุ่ม จัดให้มีการแสดงจิวบู๊ก่อน ยังไม่ใช้จิวเรื่องยาวหรือจิวเพลง ดังนั้น จึงเน้นไปทางเสียงดังจากเครื่องดนตรีและใช้การบรรยายไทยได้ เป็นการเรียกคนดูจนกระทั่งคนดูมาทันจนแน่นแล้วจึงเริ่มแสดงจิวเพลง ซึ่งคนดูจะเริ่มหายไปเหลือน้อยลง เป็นเช่นนี้ทุกปี จึงเป็นปัญหาให้ต้องคิดหาวิธีรักษาคนดูทั้งจิวบู๊และจิวเพลงเอาไว้ กล่าวคือคนจีนฟังได้ คนไทยดูได้”

จากช่วงปี ค.ศ. 1982 อาจารย์ จิงหมุยลิ่ง มองอนาคตของจิวแต้จิ๋วออกมาต่อไปลูกหลานของคนจีนโพ้นทะเลในเมืองไทยจะกลายเป็นคนไทยทั้งหมด ลูกหลานคนจีนแต้จิ๋วซึ่งเป็นผู้ที่จะสืบทอดศิลปะการแสดงนี้ เติบโตในระบบการศึกษาของไทย ต่อไปจะไม่รู้ ไม่ใช้ภาษาจีนแต้จิ๋วอีกต่อไป ทำให้ไม่สามารถดูจิวแต้จิ๋วเรื่องเข้าใจได้ ส่งผลให้จิวแต้จิ๋วค่อยๆ สูญหายไปจากเมืองไทย

จากสาเหตุข้างต้นทำให้ท่านพยายามหาวิธีอนุรักษ์จิวในไทยให้คงอยู่ได้ จึงทำการแก้ปัญหาโดยใช้การแสดงจิวที่พูดและร้องภาษาไทยออกมาลองดูก่อนในปี ค.ศ. 1982 เพราะชาวจีนโพ้นทะเลส่วนใหญ่ฟัง พูดภาษาไทยได้ และใช้ดนตรีจีนแต่จิวเป็นหลัก เวลานั้นมีการถ่ายทอดออกอากาศทางช่อง 9 อสมท. ในช่วงแรกพบกับอุปสรรคจากความกดดัน คำวิจารณ์ของคนที่ไม่เข้าใจในความตั้งใจหรือแนวคิดของอาจารย์ที่ว่า “ศิลปะไม่มีเชื้อชาติ” คนไทยมีสิทธิบริโภค และศึกษาได้ ต้องใช้ระยะเวลาพิสูจน์ผลงานอยู่ 30 ปี จึงจะได้รับคำชมเชย ส่งเสริมจากคนในวงกรมสมาคม และจากสถาบันการศึกษาที่ให้อาจารย์ไปสอนและจัดแสดง ตัวอย่าง ผลงานจิวพูดไทยของอาจารย์ จิงหมยลัง 莊美隆 (明 . 波巴) (เม้ง ป.ปลา) ที่สำคัญ ได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. เจ้าจื่อหลงจิวอาเต๋า	赵子龙救阿斗 (จูหลงช่วยอาเต๋า)	2. ถังฉางซุนหวงไฮ่ว	唐长孫皇后 (ฮองเฮา ถังฉางซุน)
3. ซานกุเตียน	三哭殿 (พระราชวัง ซานกุ)	4. ปิงเปียนหุย	井边会
5. จื่อเจียวเม่ย	掷娇媚 (โยนเพื่อสาวสวย)	6. ต้าอวิจื่อซู่	大禹治水 (ต้าอวิ ผู้สยบฮวงโห)
7. เปากงจ้าวจื่อ	包公铡姪 (เปากงประหารหลาน)	8. ฉินเซียงเหลียน	秦香莲 (ประหารเงินชื่อเหม่ย)

5.3.1.2 ด้านดนตรีจีนบรรเลง

ดนตรีจีนบรรเลง หรือนดนตรีมโหรีจีน ประเภท ดนตรีซ้อจู 丝竹 (ดนตรีไหมไม้ไผ่) โดยเฉพาะดนตรีจีนแต่จิว มีกิจกรรมและการแสดงปรากฏขึ้นมาอย่างเด่นชัดตามชมรมสมาคม สถานที่ของชาวจีนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เนื่องจากมีคนจีนท้องถิ่นแต่จิวอพยพเข้าในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก และการแสดงจิวแต่จิวกำลังแพร่หลายได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง ทำให้มีนักดนตรีจิวเพิ่มมากขึ้น ไปมาหาสู่กันมากขึ้น มีการจัดตั้งเป็นวงดนตรีของสมาคมชาวจีนทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด เพื่อเป็นสถานที่พบปะสังสรรค์กันระหว่างนักดนตรีจีนแต่จิวและเพื่อใช้แสดงในกิจกรรมต่าง ๆ ของสมาคม เพื่อบริการชุมชนนั้นรวมทั้งการถ่ายทอดให้กับชนรุ่นหลัง ในปัจจุบันมีการบูรณะฟื้นฟูและถ่ายทอดดนตรีจีนแต่จิวในประเทศไทยโดยมีการบรรเลงร่วมกันเป็นวงดนตรี มีการฝึกซ้อมและออกแสดงในงานของสมาคมและสมาชิก จากภาคสนามพบว่า มีสถานที่สำคัญที่มีกิจกรรมดนตรีจีนแต่จิวในปัจจุบัน ดังนี้

สถานที่	ที่อยู่
1. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีน 泰中文化艺术中心	1370/163 คาวคนองคอนโดมิเนียม ถ.ตากสินช.42/1 แขวงบวรคดี เขตธนบุรี กทม.10600 โทร. 02-4764525
2. สมาคมดนตรีจีนแห่งประเทศไทย 孔堤联乐轩国乐社	5/1 ถ.สุนทรโกษา ใกล้ตลาดโต้รุ่งท่าเรือ คลองเตย กทม.10110.
3. คณะดนตรีมูลนิธิคุณธรรมศาลาเช่าเป่าแก๊งเต็ง 泰国德教会玉清三保宫亭紫太阁潮乐团	119/103 ซ. วุฒากาศ 13 ตลาดพลู กทม.10600
4. ชมรมดนตรีจีนเสียงสวรรค์ 乐天国乐曲艺社	613-617 5 ถ. จักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ กทม.10100.
5. สมาคมดนตรี หน่าอิง 南轩国乐社	ห้อง 427 ชั้น 4 สวนกวางตุ้ง เขียวราช
6. สมาคมดนตรี ม่านกู่หัวเจียว(วงโรงงิ้วจีนหัว) 曼谷华侨儒乐社(新华戏院)	ชั้น 2 อาคารข้างโรงงิ้วจีนฮั่ว เดิม
7. วงนาย เองจงจิ๋ว (ตจ.)	อาคารตรง 3 แยกเฉลิมบุรี ใกล้สวน กวางตุ้ง เขียวราช
8. บ้านตัวเจ้า 大姐家 (ซอยวัดนวลวรดิษฐ์)	ซ. เพชรเกษม 16 ถ. เพชรเกษม
9. สมาคม อี้วหัง 友谊联谊社	ซ. เพชรเกษม 25/2 ถ. เพชรเกษม
10. สมาคมดนตรี เยียกอุ้ง 叶韵儒乐社	อาคารชั้น 3 ถ. คาวคนอง ใกล้โรงเรียน สิริอักษรธนบุรี

5.3.2 องค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการ

โดยปกติชาวไทยเชื้อสายจีนอยู่รวมตัวกันเป็นชุมชนชาวจีนทั้งในเมืองใหญ่ และตามหัวเมืองต่างจังหวัดมาตั้งแต่อดีต มีการจัดตั้งเป็นสมาคมหลายแบบเพื่อดำเนินกิจกรรมต่างๆ ตอบสนองต่อชุมชน สมาชิกตลอดจนถึงสังคมไทยในท้องถิ่นนั้น ดนตรีจีนโดยเฉพาะดนตรีจีนแต่จิ๋วในการแสดงงิ้วมีบทบาทในด้านความบันเทิง และกิจกรรมทางศาสนาของสมาคม จากภาคสนามพบกิจกรรมการแสดงงิ้ว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. งานตรุษจีนประจำปีย่านถนนเขียวราชที่ถือเป็นไฮไลท์ของเมืองไทยมานาน มีคณะกรรมการการจัดงานที่ประกอบขึ้นจากกลุ่มการค้า ห้างร้านชาวไทยเชื้อสายจีนในย่านนี้ รวมทั้งภาครัฐที่ส่งเสริมและให้เขตท้องที่รับผิดชอบจัดระเบียบ อำนวยความสะดวกให้งานสำเร็จได้ด้วยดี ตลอดเวลา 3 วัน ในงานมีการแสดงวัฒนธรรมและศิลปะต่างๆ ของจีน โดยเฉพาะการแสดงงิ้วแต่จิ๋ว

และการแสดงดนตรีจากสาธารณรัฐประชาชนจีนหลายชุด รวมทั้งวงดนตรีจีนของคนไทย นับเป็นการจัดงานใหญ่มีผู้คนมาเที่ยวงานตรุษจีนมากมายทั้งชาวไทยและต่างประเทศ

2. จังหวัดนครสวรรค์มีงานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ปากน้ำโพ เนื่องในเทศกาลตรุษจีน ซึ่งกระทำมาทุกปีนับเป็นเวลา 90 ปี ในขบวนแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ปากน้ำโพ มีการแห่องค์สมมุติ (คนแต่งตัวเหมือน) เจ้าแม่กวนอิม องค์สมมุติเทพเจ้า ฮกตกลิ้ว แห่เชิดมังกร และมีแห่ฆ้องกลองและปี่ ขลุ่ยจีนจำนวนมาก นับเป็นงานใหญ่มีผู้คนมาเที่ยวมากมายเช่นกัน

3. ประเพณีงานจิวเต๋อจิวอำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น ในวันขึ้น 12 ค่ำเดือน 10 ตามปฏิทินจีน เป็นเวลา 3 วัน 3 คืน (นันทิยา ฉัตรธนะพานิช 2543: 92)

4. จังหวัดอุบลราชธานีสมัยก่อนมีคณะจิวอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ในปัจจุบันแยกย้ายกระจัดกระจายไป เหลืออยู่น้อยมากเนื่องจากผู้ชมหลักซึ่งเป็นผู้สูงอายุล้มหายตายจากไปมากและคนรุ่นหลังจิวไม่รู้เรื่อง ไม่ให้ความสนใจอีกแล้ว แต่ยังมีการแสดงจิวอาชีพอยู่ เช่น ที่ศาลเจ้าอุบลวานิช จังหวัดอุบลราชธานี มีคณะจิว อี้ไต้เฮงเกียะท้วง (ตจ.) 怡梨兴潮剧团 เป็นต้น

5. ประเพณีงานจิวสมโภชศาลเจ้าท่าพ่อ ตำบลท่าพ่อ อำเภอเมืองจังหวัดพิจิตร ในช่วงฤดูหนาวปลายเดือนพฤษภาคม แต่ก่อนมีทั้งงานจิวเต๋อจิวและจิวไหหลำเป็นประจำทุกปี แต่ปัจจุบันเนื่องจากคนเต๋อจิวมีจำนวนน้อยลงกว่า จึงมีแต่ชาวจีนไหหลำจัดหาจิวไหหลำมาแสดง ในงานมีการประมูลของ “เปี้ยสิ่งใจ” (ตจ.) 鏢神前 เพื่อเป็นสิริมงคล ได้แก่ “ทิงเต็ง” (ตจ.) 天公灯 (ตะเกียงแขวนปลายไม้ไผ่กวนอิมทั้งต้นติดหลอดไฟเล็กๆ) และมีงานกินโต๊ะจีนหน้าเวทีจิว งานจิวนี้จัดไปถึงต้นธันวาคมของทุกปี

6. งานประจำปีสมโภชศาลเจ้าพ่อหลักเมืองและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำจังหวัดสุรินทร์ ช่วงเดือนธันวาคม โรงพิธีและโรงจิวจัดขึ้นที่หน้าสถานีรถไฟจังหวัดสุรินทร์

7. งานจิวประจำปีจังหวัดร้อยเอ็ด ณ บริเวณวัดราษฎร์ศิริ เริ่มตั้งแต่ต้นเดือนถึงปลายเดือนพฤษภาคม

5.3.3. กิจกรรม บูรณะฟื้นฟูดนตรีจีน

ในการดำเนินการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีน มีจุดประสงค์เพื่อการอนุรักษ์ดนตรีจีนให้มีการดำรงคงอยู่ต่อไปในประเทศไทย กิจกรรมที่สำคัญคือการถ่ายทอด สอนดนตรีจีนให้กับชนรุ่นหลังและผู้สนใจ และส่งเสริม โฆษณากิจกรรมที่มีดนตรีจีนของสถาบัน องค์กรและยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่าง สถาบัน องค์กรของไทยและจีนให้แน่นแฟ้น ซึ่งกิจกรรมนอกจากเป็นการแสดงของคณะของคนจีนในเมืองไทยแล้ว ยังจัดให้มีคณะของคนจีนเข้ามาแสดงตามโอกาสอำนวยหรือเนื่องในโอกาสพิเศษต่างๆ

5.3.3.1 การถ่ายทอดและการส่งเสริม

การฝึกสอน การถ่ายทอดดนตรีจีนในไทยสมัยก่อนมีอยู่ในวงการจิวและชมรม สมาคมเป็นสำคัญ โดยมีลักษณะการสอนเป็นแบบตัวต่อตัว นักดนตรีรุ่นก่อนในขณะเป็นผู้สั่งสอน ถ่ายทอด (อำพัน เจริญสุขลาภ, สัมภาษณ์) ดังนั้นผู้เรียนดนตรีจีนเมื่อฝึกฝนจนชำนาญแล้วจึงมีโอกาสแสดงฝีมือได้บนเวทีแสดงจิว ผู้สนใจยังหาความรู้ได้จากชมรม สมาคมที่มีคณะดนตรีส่วนใหญ่สมาคมดนตรีมีกิจกรรมของสมาคมและสมาชิกซึ่งต้องมีการแสดงดนตรีอยู่เป็นประจำจึงมีโอกาสนำขึ้นเวทีแสดงได้เช่นกัน นอกจากนี้ยังมีดนตรีพิธีงเด็กของมูลนิธิต่างๆ อยู่ทั่วประเทศ นักดนตรีจีนรุ่นใหม่ที่ชำนาญสามารถบรรเลงในกิจกรรมของมูลนิธิ เป็นอีกกิจกรรมการดนตรีที่นักดนตรีจีนสมัยก่อนส่วนใหญ่มีส่วนร่วม พบกิจกรรมการฝึกสอนถ่ายทอดที่ปรากฏต่อสาธารณชนทั่วไป ดังนี้

1. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีน (泰中文化艺术中心) 1370/163 ชั้น 9 อาคารดาวคะนองคอนโดมิเนียม ถ.ตากสิน ซ.42/1 แขวงบวรคดี เขตธนบุรี กทม. มีเหล่าซือ จิงหมุยล้ง 莊美隆 (明 . 波巴) (อาจารย์ เม้ง ป.ปลา) เป็นผู้จัดการ
2. โรงเรียนที่มีสอนดนตรีจีนที่จังหวัดชลบุรี ได้แก่ โรงเรียนจีนฮั่ว โรงเรียนเฮงฮั่ว โรงเรียนคลองกาวีวิทยาคม โรงเรียนบ้านบึงอุตสาหกรรมนุเคราะห์ มหาวิทยาลัยบูรพา (นิสสานารถ ศรีเพ็ชร 2549: 43)
3. สมาคมดนตรีจีนขอนแก่น 418/3-4 ถ.หน้าเมือง ตลาดสดเทศบาล 1 อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น 40000
4. สมาคมจีนที่ศาลเจ้าปู่เปี้ย (ปัจจุบันรู้จักกันในชื่อศาลเจ้ากวนอู) รับสอนดนตรีจีน ตั้งอยู่ในตลาดช่วงเมรุหรือตรอกเหล่าโจ้วด้านทิศตะวันตกของตลาดวโรรส จังหวัดเชียงใหม่
5. ชุมชนตลาดบางหลวง ร.ศ.122 ริมแม่น้ำท่าจีน บางเลน จังหวัดนครปฐม มีสอนดนตรีจีนและวงดนตรีจีน ชื่อ รวมมิตรบางหลวง
6. วงดนตรีจีนซีเต็ก (ตจ.) 丝竹 ในศาลเจ้าชะเมา จังหวัดนครศรีธรรมราช

5.3.3.2 การส่งเสริมและประชาสัมพันธ์

กิจกรรมดนตรีบางประการมีผลก่อให้เกิดเป็นการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์ดนตรีจีนในประเทศไทยโดยตรงหรือโดยทางอ้อม ลักษณะของการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์เกิดขึ้นพบว่ามี 2 รูปแบบได้แก่ รูปแบบสื่อ เช่น แผ่นเสียง แอบบันทิกเสียง ฯลฯ และรูปแบบการแสดงสด

รูปแบบสื่อแผ่นเสียง Long play เครื่องสายจีนแนวใหม่ปรากฏชัดเจนในประเทศไทยประมาณ ปี ค.ศ. 1972 มีลักษณะเป็นดนตรีจีนร่วมสมัยที่มุ่งเน้นแสดงการอยู่ร่วมกัน

ของคนตรีเก่า (จีน) กับคนตรีใหม่ (ดนตรีสากลหรือดนตรีไทยสากล) ได้อย่างกลมกลืนถือเป็นนวัตกรรมใหม่ทางดนตรีสมัยนั้น เหมาะสำหรับผู้คนรุ่นใหม่ยุคนั้นเพราะเข้าถึงง่าย แต่เนื่องด้วยเป็นสื่อที่ฟังได้อย่างเดียวและมีจำหน่ายหรือการเผยแพร่ไม่กว้างขวางจึงมีผู้สนใจอยู่เพียงจำนวนหนึ่งในขณะที่รูปแบบการแสดงสดเริ่มในปี ค.ศ.1982 เป็นรูปแบบดนตรีจีนที่อยู่ในการแสดงงิ้วแต้จิ๋วในกิจกรรมต่างๆ ที่องค์กร สมาคมในไทยจัดขึ้นส่งเสริม บูรณะ พื้นฟูงิ้วแต้จิ๋ว

จากพื้นฐานธรรมชาติการเกิดงิ้วแต้จิ๋วที่มาจากการแสดงของท้องถิ่นและพัฒนาเป็นงิ้วแต้จิ๋วสมบูรณ์แบบในจีน คนตรีท้องถิ่นกับการแสดงท้องถิ่นเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น คนตรีจีนที่อยู่ในการแสดงสามารถบรรเลงได้ครบทุกรูปแบบและอารมณ์ของการแสดงงิ้วได้อย่างครบครัน และเมื่อมีการแสดงงิ้วเรื่องใหม่จะมีคนตรี เพลง ทำนองขับร้องใหม่ตามมาด้วย ผู้ชื่นชอบดนตรีนอกจากจะได้รับฟังการบรรเลงดนตรีจีนแล้ว ยังเพลิดเพลินไปกับการแสดงเรื่องราวโดยศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายคนที่มีบทบาทการแสดง การแต่งหน้า เสื้อผ้าชุดงิ้ว แสงสีและฉากที่ตระการตาสมกับเป็นกิจกรรมที่น่าสนใจ และในกรณีเป็นกิจกรรมในงานการกุศลหรือสมทบทุนจะได้รับการสนับสนุน ช่วยเหลือจากหลายฝ่ายที่ต้องการตอบแทนสังคมอีกทางหนึ่ง

ตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมา เริ่มมีลักษณะของการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์ดนตรีจีนในประเทศไทย พบรูปแบบสื่อและรูปแบบการแสดงสดที่สำคัญ ดังนี้

1. ช่วงต้นทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมา นาย เฉินจื่อเกนชิน 陈自更新 ได้เริ่มดำเนินการนำเพลงไทยที่นิยมแพร่หลายมาเรียบเรียงใหม่โดยนำเครื่องดนตรีพื้นเมืองจีน เช่น ซอ ขลุ่ย ขิม ฯลฯ มาเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีสากลต่าง ๆ ผลิตเป็นแผ่นเสียงที่ Mervels records company LiLy records company และ Mandarin records company ในฮ่องกง ออกมา 4 ชุด ได้แก่ ชุดนางฟ้า จำแลง ชุดไทยคำล่ำพัน ชุดสาวบ้านไฉ่และชุดบัวขาวที่มีชื่อเสียง ออกจำหน่ายในประเทศไทย และออกอากาศประชาสัมพันธ์ตามสถานีวิทยุต่าง ๆ

2. ปี ค.ศ. 1979 นายวิรัช จรัสวรลักษณ์ นักดนตรี ผู้เรียบเรียงและผู้ควบคุมวงดนตรีทานตะวัน ได้ออกผลงานชุด ช้วนจินรินคร นำเพลงไทยและเพลงสากลยอดนิยมมาบรรเลงด้วยเครื่องสายจีนกับเครื่องดนตรีสากล ผลิตเป็นแผ่นเสียงที่ Feng Shou records company จำหน่ายในประเทศไทย และออกอากาศประชาสัมพันธ์ตามสถานีวิทยุต่าง ๆ ได้รับผลตอบรับดีมาก

3. ปี ค.ศ. 1982 มีงิ้วชุดไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้นออกอากาศเป็นตอนทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท. โดยคณะงิ้วอาจารย์จิงหมุยลิ่ง 莊美隆 (อาจารย์ เม้ง ป.ปลา)

4. ปี ค.ศ. 1982 งาน “นาฏศิลป์ในร่มโพธิ์ทอง” เมื่อคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี จัดให้มีการแสดงงิ้วชุดไทย 2 เรื่องแสดงต่อหน้าที่ประทับสมเด็จพระเทพรัตนสยามบรมราชกุมารี ได้แก่ เรื่องเปาบุ้นจิ้นประหารเปาเหมียน กับ ขุนศึกตระกูลหยาง ณ โรงละคร

แห่งชาติโดยคณะจิ๋วอาจารย์จิงหมยลั้ง

5. ปี ค.ศ. 1984 จัดให้มีการแสดงจิวแต้จิวจากสาธารณรัฐประชาชนจีน โดยกองทุนสงเคราะห์เยาวชนร่วมกับสมาคมมิตรภาพไทย-จีน สภาสังคมสงเคราะห์แห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในวันที่ 24 มกราคม-22 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2527 เพื่อหารายได้สมทบกองทุนสงเคราะห์ชุมชน (community chest) เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. กู๋ฉินอัน	古琴案 (กรณีของกู๋ฉิน)	2. ฮวาเซียงหยวน	花枪缘 (ทวนสื่อรัก)
3. . มู่ก๊วยอิงเฟิงอัน	穆桂英捧印 (มู่ก๊วยอิงรับตราจอมทัพ)	4. ลั่วแย่วเสว่	六月雪 (หิมะเดือนหก)
5. หวังเม่าเซิงจินจิว	王茂生进酒 (สุราคาราวะจาก หวังเม่าเซิง)	6. พอสู่ยเจิงซิน	潑水成亲 (สาคน้ำสัมพันธรัก)
7. หวอจวอซุนฟู่	活捉孙富 (ความแค้นนางปีศาจ)	8. เจ้าฉ่งเส้าจ้วง	赵宠写状 (เจ้าฉ่งเขียนคำฟ้อง)
9. ฉางเอ๋อเป็นแย่ว	嫦娥奔月 (ลูกสาวพระจันทร์)	10. กุ้ยกุ้ยเก้าจ้วง	桂故告状 (นางกุ้ยก็ร้องทุกข์)

6. ปี ค.ศ. 2000 จัดให้มีการแสดงจิวพูดไทย เรื่อง ต้าอ้าว ผู้สยบ ฮวงโห หน้าที่ประทับสมเด็จพระเทพรัตนสยามบรมราชกุมารี เนื่องในมหามงคลสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเจริญพระชนพรรษาครบหกรรอบในปี ค.ศ. 1999 โดยคณะจิ๋วเหล่าซือ จิงหมยลั้ง 莊美隆

7. ปี ค.ศ. 2003 จัดให้มีการแสดงวิพิธทัศนาและจิวไทยเรื่อง สามก๊กตอน เตียวเสี้ยนวิรสตรีผู้กล้า เกลี้ยกล่อม 45 ปี แห่งการสถาปนาโรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย 21 – 26 มิถุนายน 2546

8. ปี ค.ศ. 2004 จัดให้มีการแสดงดนตรี Folk Orchestra of Peking University ในวันที่ 23 –26 สิงหาคม พ.ศ. 2547 เนื่องในโอกาสครบรอบ 70 ปีแห่งการสถาปนา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

9. ปี ค.ศ. 2004 จัดให้มีการแสดงจิวแต้จิวจากสาธารณรัฐประชาชนจีน โดยสภาอากาศไทยและสมาคมเตี้ยอันในประเทศไทย ณ หอประชุมใหญ่สมาคมจีนเตี้ยอันในประเทศไทย ระหว่างวันที่ 19 เมษายน ถึง 20 พฤษภาคม ค.ศ. 2004 เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1.เทียนจื่อเจียวหนี่	天之娇女 (เจ้าหญิง เกาหยาง)	2. เฉินเหย่าจิน เจาซิน	程咬金招亲 (เฉินเหย่าจินหาภรรยา)
3. จินจื่อวิทู	金鸡玉兔 (ไก่ทองกับกระต่ายหยก)	4. ตงหวูจวินจู่	东吴郡主 (เจ้าหญิงแห่ง ตงหวู)
5. จงเลี่ยเชียนจิว	忠烈天秋 (ขุนนางผู้จงรักภักดี)	6. ฮวาหยวน ลี่อัน	花园奇案 (คดีประหลาดฮวาหยวน)
7. ฟ่านหลือวี่ซีซี	范蠡与西施 (. ฟ่านหลี่ กับ ซีซี)	8. หลิวจาง เฉียชาน	刘璋下山 (หลิวจาง ลงเขา)
9. หวู่จื่อกั๋วชว่	五子褂帅 (5 จอมทัพ)	10. ไห่ยิว ผิงชวน	海瑞平冤 (ไห่ยิว แก้คดีปริศนา)
11. โสวงตี้ซินโฉว	兄弟亲仇 (สายเลือดเดียวกัน)		

10. ปี ค.ศ. 2004 จัดให้มีการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว 2 คณะ ได้แก่คณะ ตั้งซอหุย (香港楚惠潮州团) นำโดยศิลปินงิ้วที่มีชื่อเสียง ตั้งซอหุย: ตจ. 陈楚惠 และคณะฮกเกี้ยนฮั่นเซียว (คณะสอง) (福建云霄潮剧二团) จากสาธารณรัฐประชาชนจีน ในระหว่างวันที่ 11-26 ธันวาคม ณ ศาลาเฉลิมกรุง เรื่องที่แสดงได้แก่

ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล	ชื่อภาษาไทย	ชื่อภาษาจีนและคำแปล
1. เฟิงหัวซิงเทียน	烽火情天 (รักในสนามรบ)	2. จงอี่ชวงอิง	忠义双英 (คู่รักภักดี)
3. เหลาหู่เฉียงซิน	老虎抢亲 (เหล่าหู่ ชิงนาง)	4. จ้าวเหลียงอวี่	左良玉 (เรื่องของ จ้าวเหลียงอวี่)
5. เฉินอิงจิวกุ	陈婴救孤 (เฉินอิง ช่วยเด็กกำพร้า)	6. เจียเจี้ยน	借剑 (ยืมดาบ)
7. หงชูเป่าเจียน	红书宝剑 (หนังสือแดงกับดาบล้ำค่า)	8. ต้าถังเทียนจื่อ	大唐天子 (ต้าถัง โอริสแห่งสวรรค์)
9. จี้จื่อจูเจีย	继子哭街 (ขอบคุณ)	10. เจ้อจื่อซี	折子戏 (บางฉากของงิ้ว)
11. ชุนเซียงจ้วน	春香传 (ยอดหญิง ชุนเซียง)		

11. ปี ค.ศ.2008 วันที่ 24 ธันวาคม จังหวัดสุพรรณบุรีจัดพิธีเปิดและเฉลิมฉลอง “อุทยานมังกรสวรรค์ พิพิธภัณฑ์ลูกหลานพันธุ์มังกร” ณ ศาลเจ้าพ่อหลักเมืองจังหวัด

สุพรรณบุรี บริเวณหน้าเวทีมีที่นั่งกว่า 4200 ตัวเริ่มมีผู้ร่วมงานมานั่งจับจองชมรายการและในช่วง 4-5 โมงเย็นมีการแสดงต่างๆ รวมทั้งดนตรีจีน โดยวงของลูกหลานชาวไทยเชื้อสายจีน มีนักดนตรีเป่า ขลุ่ย ดีจ้อ 笛子 สีซอ เอ๋อหู 二胡 และตีฉิม หยางฉิน 扬琴 เป็นที่เชิดหน้าชูตารายการหนึ่งแสดงถึงการส่งเสริมดนตรีจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี

12. ในปี ค.ศ. 2009 เดือนกุมภาพันธ์ มีการแสดงชุด “ราชาวนร” 2 ภาษาไทย-จีน ที่นาฏยสถานหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ เป็นความร่วมมือกันของคณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์กับหุ่นละครมือไถหยวนจากไต้หวัน ตัวเอกคือ หนุมาน กับ ซึงหงอคง เป็นการผสมผสานศิลปะหลายแขนงเข้าด้วยกัน ได้แก่ หุ่นลิง นักเต้น นักแสดง หุ่นเงา เครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีจีน (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์)

13. ในเทศกาลตรุษจีน ปี ค.ศ. 2009 จังหวัดราชบุรีมีการจัดงานเทศกาลตรุษจีนครั้งที่ 2 มีการแสดงของวงเครื่องสายจีนโดยนักดนตรีคนรุ่นใหม่หลายคนบนเวที และการแสดงเชิดสิงโตกลางน้ำ ฯลฯ

นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมย่อยๆ อีกมากมายของร้านค้า กิจกรรมต่างๆ ของเอกชนที่จัดให้มีการแสดงดนตรีและการแสดงจิว แต่ในปัจจุบันเป็นการแสดงในช่วงเวลาสั้น ๆ เช่น การแสดงดนตรีจีนประกอบริ้วรำอวยพรของนางฟ้า ระบายพื้นเมืองของจีน 2-3 ชุด หรือจัดชุดจิวสิริมงคลหรือจิวชุดเบิกโรง (เลือกมาจากการแสดง 5 ชุดใหญ่) อวยพรเนื่องในโอกาสงานมงคลต่างๆ เกิดเป็นสีสัน และกลายเป็นความแปลกใหม่ที่ผู้คนในสมัยนี้พบเห็นได้ยากขึ้นและเนื่องจากต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงดนตรีและระบายเพื่อความอยู่รอดไปกับยุคสมัยจึงต้องมีการใช้เทคโนโลยีทางด้านการบันทึกและเล่นเพลงจีนจากอุปกรณ์ทางเสียงต่าง ๆ พร้อมกับบรรเลงเครื่องสายจีนจริงๆ คลอตามไป ได้เสียงดนตรีออกมาตามยุคสมัยน่าสนใจ ปรับเปลี่ยน ยึดหยุ่นไปกับรายการการแสดงที่ได้จัดตามเวลาที่กำหนดไว้

จากข้างต้น ในเมืองไทย ปัจจุบันคนตรีจีนของแท้เป็นสิ่งที่หายาก การดำรงคงอยู่ของ
คนตรีจีนแท้จึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจศึกษา เพื่อทราบวิธีการ แนวทางในการจัดการที่ทำให้คนตรีจีนคง
อยู่มาได้ ผลจากการศึกษาพบว่าคนตรีจีนเข้ามาอยู่ในประเทศไทยอย่างมีองค์ประกอบทาง
วัฒนธรรมครบถ้วนและก่อรูปขึ้นเป็นวัฒนธรรมทางคนตรีจีนมาแยกออกได้เป็น 2 ลักษณะสำคัญที่
ซึ่ง ในบทนี้เกี่ยวข้องเฉพาะกับการคงรูปในสยามแบบรูปเดิมไม่เปลี่ยนแปลงและการดัดแปลงให้
เข้ากับสังคมไทยซึ่งตรงกับความหมายของการอนุรักษ์ คือ การสงวนรักษาและการบูรณะฟื้นฟู

การสงวนรักษา พบว่าดนตรีจีนได้เข้ามาเมืองไทยโดยอยู่ในการแสดงงิ้วเป็นหลัก และในช่วงที่การแสดงงิ้วและดนตรีจีนมีอยู่มาอย่างต่อเนื่อง 50–60 ปีที่ผ่านมายังไม่มี ความตั้งใจที่จะทำการอนุรักษ์ แต่เมื่อมีภาพยนตร์ แผ่นเสียงเข้ามาจึงส่งผลกระทบต่อ การแสดงดนตรีจีนและงิ้วทำให้

เริ่มดำเนินการอนุรักษ์ซึ่งมุ่งเน้นไปที่ดนตรีแต้จิ๋วเป็นสำคัญ

ในการสงวนรักษาดนตรีจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยประกอบด้วยตัววัตถุปัจจัยที่เกี่ยวข้องและสภาพ สภาพะการเคลื่อนไหว

ตัววัตถุปัจจัยที่เกี่ยวข้องได้แก่ คณะงิ้วแต้จิ๋วในเมืองไทยตั้งแต่ปี ค.ศ.1851 ถึงปี ค.ศ. 2001 เป็นต้นมา ปรากฏชื่อมี 74 คณะ โรงงิ้วในช่วงปี ค.ศ. 1940 ปรากฏชื่อมี 11 โรง ผู้ประพันธ์บทงิ้วปรากฏชื่อมี 11 คน นักแสดงที่มีชื่อเสียงปรากฏชื่อมี 25 คน เรื่องที่แสดงปรากฏชื่อมี 13 เรื่อง เพลงและโน้ตเพลงปรากฏชื่อมีไม่ต่ำกว่า 104 เพลง เครื่องดนตรีมีทั้งชุดได้แก่ฆ้องกลองต่างๆ โดยเฉพาะฆ้องที่มีระดับเสียงตั้งไว้นั่นเองคือ ฆ้อง ชิมโป ฆ้อง กิมเกีย และเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้แก่ เครื่องสายต่างๆ คือ จะเข้ ชิม ซอ พิณและขลุ่ย โดยเฉพาะจะเข้ กู่เจิง ได้รับความนิยมแพร่หลาย

สภาพ สภาพะการเคลื่อนไหวของดนตรีจีนในประเทศไทย มีกิจกรรมและบทบาทที่ชัดเจนมากขึ้นในรูปแบบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ผลทำให้มีดนตรีแต้จิ๋วบรรเลง และดนตรีในพิธีมงคลเพิ่มขึ้น ปรากฏหลักฐานบันทึกการแสดงและการประชันงิ้วแต้จิ๋วในพิธีการเฉลิมฉลอง เจ้า เหยียนเทียน เป็นประจำทุกปีของชาวจีนสำเพ็ง เป็นเวลา 6 วัน ณ ที่ตั้งเดิมของศาลเจ้า ปุนถ้ำกงและการประชันกัน เทศกาล หยวนเซียว 元宵 ที่ศาลเจ้า โจซือกง ในตลาดน้อย

นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1939 เป็นต้นมาภาพยนตร์จีนกับฮอลลีวูดมีผลกระทบต่องิ้วในสยามทำให้งิ้วแต้จิ๋วต้องต้องแข่งขันกับความบันเทิงใหม่รวมทั้งแข่งขันกันเองทั้งการขับร้อง การแสดงของดาราจิ๋วรวมทั้งฉากเวทีเพื่อดึงดูดผู้ชมแต่ไม่เกิดผล

ในช่วงปี ค.ศ. 1950 นอกจากมีโรงหรือ ซี่ยวน 戏院 ที่เล่นอยู่กับโรงงิ้วแล้วยังมีคณะงิ้วเร่สัญจรหลายคณะที่เรียกว่า เจียนเจียวซี 尖角戏 ที่ก่อตั้งขึ้นมาเพื่อรับงานแสดงตามเทศกาลต่างๆ ต่อมาในปีช่วงปี ค.ศ. 1955-1960 ภาพยนตร์งิ้วกว้างดั่งขับร้องเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วและภาพยนตร์งิ้วแต้จิ๋วต้นตำรับดั่งเอาแฟน หรือผู้ชมงิ้วไปจากโรงงิ้ว สถานการณ์ของงิ้วแต้จิ๋วจึงประสบกับความยากลำบากบางคณะต้องไปแสดงโจ้วซ่าง 走唱 ตามโรงบ่อนต่างๆ

คณะงิ้ว คณะนักแสดงจากจีนมีการแสดงแปลกตาแปลกใหม่อยู่เสมอทำให้คณะในไทยนำมาใช้หรือประยุกต์ใช้ในการแสดงของตน สภาพ สภาพะการเคลื่อนไหวของคณะงิ้ว คณะร้องรำต่าง ๆ สมาคมงิ้วและกิจกรรมการดำเนินการที่ปรากฏในประเทศไทยนับตั้งแต่ปี ค.ศ.1930 เป็นต้นมา พบว่ามีคณะงิ้ว คณะร้องรำจากทางใต้ของประเทศจีนลงใต้ทางทะเลมาถึงกรุงเทพ มีปรากฏรายชื่อ 6 คณะ มีปรากฏรายชื่อสมาคมงิ้วและสมาคมดนตรีคณะต่างๆ ในไทย 5 คณะและยังมีสมาคมงิ้วในสังกัดโรงเรียน

ในช่วง ปี ค.ศ. 1979 งิ้วแต้จิ๋วในไทยกำลังอยู่ในช่วงยากลำบาก ในการดำเนินการเพิ่มแรงสนับสนุน พบว่าใช้วิธีการปลุกกระแสความสนใจในตัวในงิ้วกับดนตรีจีนแต้จิ๋วให้กับชาวไทย

เชื้อสายจีน โดยการเชื้อเชิญคณะจิวแต้จิวที่มีชื่อเสียงจากเมืองจินเข้ามาแสดงเป็นระยะ ๆ ในสถานที่
การแสดงระดับชาติ พบว่าปรากฏหลักฐานการแสดง 9 ครั้ง จากปี ค.ศ. 1979 ถึงปี ค.ศ. 1991 (12) ปี
ปรากฏชื่อนักแสดงที่สำคัญ 62 คน เรื่องที่แสดง 72 เรื่อง

การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนแท้ในประเทศไทยเน้นหนักไปที่ดนตรีในการแสดงจิวและ
ดนตรีบรรเลงของชาวจีนแต้จิวเพราะเป็นชาวจีนกลุ่มภาษาที่มีจำนวนมากที่สุดในไทย ตั้งแต่ต้น
ทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมาเริ่มมีดนตรีจีนลักษณะใหม่เข้ามาในประเทศไทยเรื่อยมาจนถึงในปัจจุบัน
ในรูปแบบสื่อต่างๆ แต่การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนในประเทศไทยมุ่งเน้นไปที่ดนตรีจีนแต้จิวเพราะ
เห็นคุณค่าของดนตรีที่มีประวัติศาสตร์อยู่กับชาวไทยมายาวนาน การบูรณะฟื้นฟูพบประเด็นสำคัญ
3 ประการคือ หน่วยระดับเล็กได้แก่ บุคลากร กลุ่ม คณะดนตรีที่ดำเนินการ หน่วยระดับใหญ่ได้แก่
องค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการ และสุดท้ายเป็นกิจกรรมการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีน

การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนแต้จิวในระดับบุคลากรหรือกลุ่มคณะดนตรี ทางด้านดนตรี
จีนในการแสดงจิวแต้จิวมีอาจารย์ จึงหลุยส์ ใช้การแสดงจิวที่พูดและร้องภาษาไทยและใช้ดนตรีจีน
แต้จิวเป็นหลัก มีผลงานจิวพูดไทยไม่น้อยกว่า 8 เรื่อง เริ่มแสดงในโรงละคร เวทีระดับชาติตั้งแต่ปี
ค.ศ. 1982 ทางด้านดนตรีจีนบรรเลง หรือดนตรีมโหรีจีน ประเภท ดนตรีซอจู้ พบว่ามีการจัดตั้งเป็น
วงดนตรีของสมาคมชาวจีนทั้งในกรุงเทพ ฯ และต่างจังหวัดในปัจจุบัน อย่างน้อย 10 แห่ง ในส่วน
การบูรณะฟื้นฟูระดับองค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการพบกิจกรรมการแสดงจิวแต้จิวอย่าง
น้อย 5 แห่ง

ในการดำเนินการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนกิจกรรมที่สำคัญคือการถ่ายทอดและการ
ส่งเสริม การถ่ายทอดพบกิจกรรมการฝึกสอนถ่ายทอดที่ปรากฏต่อสาธารณชนทั่วไป 6 แห่งส่วนการ
ส่งเสริมพบลักษณะของการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์เกิดขึ้น 2 รูปแบบได้แก่ แบบมีสื่อกลาง และ
แบบการแสดงสด รูปแบบมีสื่อกลางปรากฏชัดเจนในประเทศไทยประมาณ ปี ค.ศ. 1972 เป็นต้นมา
มีลักษณะเป็นดนตรีจีนร่วมสมัย โดยนาย เฉินจื่อเก็นซิน 陈自更新 เริ่มดำเนินการนำเพลงไทยที่
นิยมแพร่หลายมาเรียบเรียงใหม่โดยนำเครื่องดนตรีพื้นเมืองจิน มาเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีสากล
ต่างๆ ผลิตเป็นแผ่นเสียงออกมา 4 ชุดๆ บั๊วขาวเป็นชุดที่มีชื่อเสียง ต่อมานายวิรัช จรัสวรลักษณ์ ผู้ควบคุม
วงดนตรีทานตะวันได้ออกผลงานชุดช้วนจินรันครได้รับผลตอบรับดี ในขณะที่รูปแบบ การแสดง
สดเริ่มในปี ค.ศ.1982 เป็นรูปแบบดนตรีจีนที่อยู่ในการแสดงจิวแต้จิวในกิจกรรมต่างๆ ที่องค์กร
สมาคมในไทยจัดขึ้นส่งเสริม บูรณะ ฟื้นฟูจิวแต้จิว

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1972 ถึงปี ค.ศ.2008 พบการลักษณะการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์
ดนตรีจีนในกิจกรรมที่สำคัญ 11 รายการ มีการผลิตเป็นแผ่นเสียง 5 ชุด มีคณะจิวแต้จิว 9 คณะ คณะ
ดนตรีจากมหาวิทยาลัยปักกิ่ง 1 คณะ เรื่องจิวที่แสดง 37 เรื่อง

ในปี ค.ศ. 2009 เดือนกุมภาพันธ์ มีการแสดงชุด “ราชาวานร” 2 ภาษาไทย-จีน ที่นาฏยศาลาหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ เป็นความร่วมมือกันของคณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์กับหุ่นละครมือไถหยวนจากไต้หวัน และในเทศกาลตรุษจีน ปี ค.ศ. 2009 จังหวัดราชบุรีการแสดงของวงเครื่องสายจีนโดยนักดนตรีคนรุ่นใหม่ ที่จังหวัดนครสวรรค์มีงานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ปากน้ำโพ ในขบวนมีแห่ฆ้องกลองและปี่ ขลุ่ยจีนจำนวนมาก

นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมย่อยๆ ของการแสดงดนตรีและจ๊วอีกมากมาย มีการใช้เทคโนโลยีทางเสียงเพื่อให้ได้เสียงดนตรีออกมาตามยุคสมัยน่าสนใจ กลายเป็นความแปลกใหม่สำหรับผู้คนในสมัยนี้



บทที่ 6

อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน

ดนตรีจีนแท้และดนตรีจีนกลายประกอบกันขึ้นเป็นดนตรีจีนในประเทศไทย โดยที่ดนตรีจีนแท่นั้นมีการคงรูปอยู่ในสยาม 2 แบบคือ รูปแบบของเดิมไม่เปลี่ยนแปลงดังเห็นได้จาก เพลง ดนตรีในจี่จิ้น ดนตรีจีนในพิธีงเด็ก ฯลฯ และรูปแบบที่มีการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมวัฒนธรรมไทย เช่น จี่จิ้นพูดไทย เป็นต้น ดนตรีจีนแท่นั้นเล่นโดยนักดนตรีชาวจีนเป็นสำคัญ ในส่วนของดนตรีจีนกลาย จากผลของการทบทวนวรรณกรรม สามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) ครูดนตรีไทยในอดีตสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชการที่ 7 ได้ทำเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมา 2) เพลงจีนสากลที่มีนักร้องไทยร้องเป็นภาษาจีน ในสมัยจีนปฏิวัติ และ 3) เพลงไทยสากลทำนองจีนที่มีการแต่งเนื้อไทยขึ้นมา

ประเด็นดนตรีจีนแท้และการคงรูปอยู่ในสยามได้ทำการศึกษาในบทที่ผ่านมา ส่วนดนตรีจีนกลาย เป็นเนื้อหาของการศึกษาในบทนี้ เนื่องจากดนตรีจีนกลายมี 3 ลักษณะซึ่งแต่ละลักษณะมีเนื้อหาขอบเขตที่กว้างขวาง ดังนั้นในการศึกษาได้กำหนดขอบเขตไว้ดังนี้

6.1 ขอบเขต (scope) ของการศึกษา

จากการทบทวนวรรณกรรมเพิ่มเติมในเรื่องปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อดนตรีจีนในประเทศไทย พบว่าปัจจัยสำคัญที่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีนมีอยู่ 2 ประการ ได้แก่ วัฒนธรรมไทยและดนตรีจีน

วัฒนธรรมไทยที่มีผลกระทบต่อดนตรีจีนมากที่สุด คือ ดนตรีและการละครไทย (วัฒนธรรมไทยอย่างอื่น เช่น ภาษา อาหาร การแต่งกาย ฯลฯ เป็นต้นไม่มีผลกระทบโดยตรงต่อดนตรีจีน เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมต่างสาขากัน) และในระหว่างดนตรีไทยกับการละครไทยเมื่อพิจารณาในประเด็นดนตรีเป็นหลักในการศึกษาทางดนตรีวิทยา จึงมุ่งเน้นการพิจารณาในด้านดนตรีไทยมีอิทธิพลโดยตรงต่อดนตรีจีน มากกว่าการละครไทย

ดนตรีจีนประกอบด้วย นักดนตรี เครื่องดนตรี และบทเพลง สำหรับนักดนตรีจีนและเครื่องดนตรีจีน ศิลปินครูดนตรีไทยนำเครื่องดนตรีจีนมาใช้ประโยชน์อยู่บ้างเพื่อประกอบเป็น

สำเนียงจีน เช่น กลองตุ๊ก ฉาบ แต้ว ส่วนที่สำคัญได้แก่บทเพลงจีนที่มีมากมาย ครูดนตรีไทยนำมาบรรเลงหรือดัดแปลง แต่งขึ้นมาใหม่เป็นดนตรีจีนภายในลักษณะเพลงไทยสำเนียงจีนเพื่อใช้ประโยชน์ตามความต้องการของตน

เพลงจีนแท้ (Original Chinese Tune) หมายถึง เพลงจีนของแท้ดั้งเดิมจากเมืองจีนที่บรรเลงโดยนักดนตรีจีน ส่วนเพลงไทยสำเนียงจีน มีความหมาย 2 ประการ ประการที่หนึ่งหมายถึง เพลงไทยที่มีรากเดิมมาจากเพลงจีนแท้ที่ครูดนตรีไทยนำมาบรรเลงหรือดัดแปลง ในงานวิจัยนี้เรียกว่า เพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting) ประการที่สอง หมายถึง เพลง ดนตรีที่ครูดนตรีไทย แต่งขึ้นมาใหม่โดยให้มีสำเนียงจีนมาก/น้อยหรือไม่มีอยู่เลย กลายเป็นเพลงที่มีแต่ชื่อเพลงเป็นชื่อจีน ในงานวิจัยนี้เรียกว่า เพลงไทยเลียนแบบจีน (Imitated Chinese Tune Composition) ทั้งเพลงจีนแปลงไทยกับเพลงไทยเลียนแบบจีนถือเป็นผลมาจากอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีต่อดนตรีจีนอย่างชัดเจน เป็นนวัตกรรมใหม่ของครูดนตรีไทยมาแต่โบราณ เป็นผลงานศิลปะดนตรีเพื่อดนตรีจึงบริสุทธิ์ และคงอยู่คู่กับดนตรีไทยมานานจนเป็นที่ยอมรับในวงการว่าเป็นเพลงส่วนหนึ่งในเพลงต่างๆ ที่เป็นคลาสสิก ด้วยเหตุผลดังกล่าวเพลงไทยสำเนียงจีนอยู่ในฐานะสำคัญที่สุดเมื่อเทียบกับ ข้อ 2 และ ข้อ 3 ข้างต้น

ดังนั้น ในการดำเนินการจึงได้จำกัดขอบเขตไปที่อิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีไทยในเพลงไทยสำเนียงจีน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7 หรือจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ตามการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทยในบทยกก่อน และอิทธิพลนั้นมีมากน้อยเท่าใด ดังกล่าวนี้นี้ เพื่อตอบคำถามวิจัยที่ว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยมีอิทธิพลอย่างไร ที่ทำให้ดนตรีจีนเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือเกิดขึ้นใหม่เป็นเพลงไทยสำเนียงจีน เข้ามามีส่วนทำประโยชน์ให้กับวงการดนตรีไทยหรือสนองต่อความต้องการของกิจกรรม การแสดง การฉลองสมโภชและความบันเทิงต่างๆ ในสังคมไทย

6.2 อิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีไทยในเพลงไทยสำเนียงจีน

วัฒนธรรมดนตรีไทยนำเพลงจีนที่เข้ามานั้นมาประยุกต์ให้เกิดเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมา เพราะแนวคิด (concept) ประการหนึ่งในการแสดงศักยภาพของดนตรีไทยให้เป็นที่ประจักษ์ โดยแสดงให้เห็นว่าดนตรีไทยสามารถเลียนแบบสำเนียงจีนออกมาได้อย่างตั้งใจ หรือแม้แต่เลียนแบบเพลงสำเนียงดนตรีของชนชาติอื่นได้ อันมีความหมายเชิงสัญลักษณ์บ่งบอกถึงพระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณขององค์พระมหากษัตริย์ไทยที่ทรงมีต่อชาวต่างชาติทุกชาติทุกภาษาที่เข้ามาอยู่อาศัยภายใต้พระบรมโพธิสมภาร และได้รับความสุขร่มเย็นด้วยพระบารมี

วัฒนธรรมดนตรีไทยมีปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลต่อเพลงไทยสำเนียงจีน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7 พบว่ามีดังต่อไปนี้

1. ศิลปินครูดนตรีไทยโดยเฉพาะครูที่มีชื่อเสียง เป็นผู้แต่งเพลง สร้างต้นแบบให้ผู้อื่นติดตามผลงาน เลียนแบบเอาอย่างได้

2. สำนักดนตรี โดยเฉพาะวงดนตรีในราชสำนักไทย ที่การดนตรีมีระเบียบแบบแผน มีนักดนตรีที่มีฝีมืออยู่หลายคน บทเพลงที่สร้างมีความประณีตถูกต้องเป็นระบบระเบียบเป็นมาตรฐานดนตรีไทย เพลงจีนกลายที่เล่นจากสำนักดนตรีนี้จึงเป็นที่ยอมรับ และแพร่หลายเป็นแบบอย่าง เพราะถือว่าได้รับการกลั่นกรองมาเป็นอย่างดีแล้ว

3. ระเบียบกฎเกณฑ์และปรัชญาในดนตรีไทย เมื่อศิลปินไทยนำเพลงจีนมาใช้ประโยชน์แล้วย่อมเกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างกัน ครูไทยใช้หลัก กฎเกณฑ์ ประสบการณ์ความชำนาญมาปรับแต่งดนตรีจีนตามความถนัดของตน ในขณะเดียวกันในเรื่องปรัชญา ดนตรีไทยมีความสัมพันธ์กับสังคมไทยซึ่งเป็นสังคมพุทธศาสนาอย่างลึกซึ้ง แก่นของพุทธศาสนา คือ ความสงบ (ทำให้ผู้ฟังกับผู้เล่นได้เข้าถึงความสงบหรือความสุข) และอิทัปปัจจยา (เพราะมีสิ่งนี้ๆ เป็นปัจจัย สิ่งนี้จึงเกิดขึ้น) ได้สอดแทรกอยู่ในเพลงไทย ท่วงทำนองของดนตรีไทยมีความสอดคล้องกันไปทุกระยะ “เพราะมีเสียงหนึ่งอีกเสียงหนึ่งจะตามมา” ดนตรีไทยยังมีความสัมพันธ์กับศาสนาพราหมณ์ อินดูในพิธีกรรมด้านความเคารพท่านเทพอารักษ์ต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้แฝงอยู่ในตัวดนตรีไทยที่ถ่ายทอดไปถึงดนตรีจีนที่มีปฏิสัมพันธ์กันนั้น

4. รุ่น (generation) หรือยุคสมัยของนักดนตรีไทย บางรุ่นมีบุคลากร ทรัพยากร เงินทุน มีนโยบายส่งเสริม สนับสนุน และในทางตรงข้าม บางรุ่นบางยุคกลับ ไม่ได้รับความสนใจเนื่องจากกระแสความนิยมในสิ่งใหม่เข้ามาแทนที่

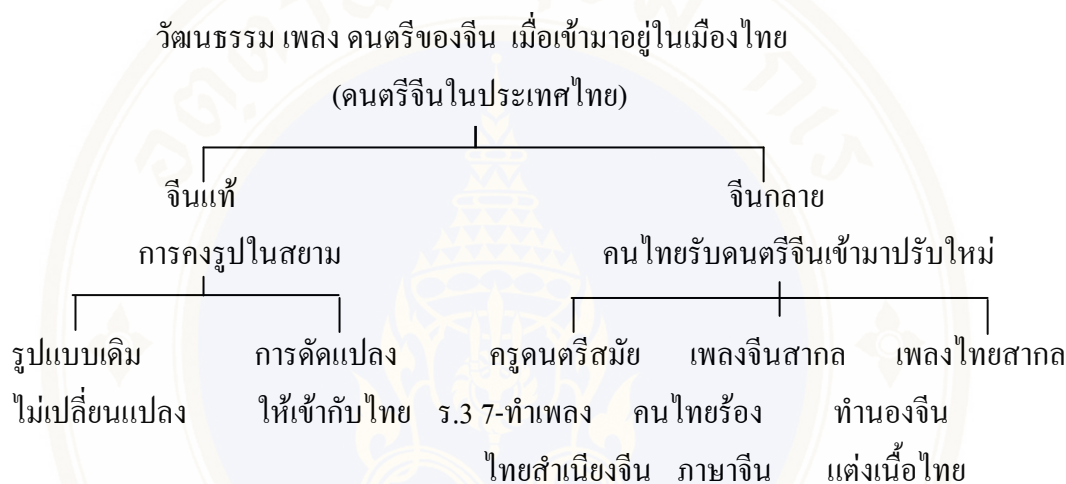
ผลจากการประดิษฐ์คิดค้นของครูดนตรีไทยก่อให้เกิดเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมาเป็นจำนวนมากแบ่งออกได้เป็น เพลงจีนแปลงไทยกับเพลงไทยเลียนแบบจีนดังกล่าว จากการทบทวนวรรณกรรม พบว่าครูดนตรีไทยผู้ประดิษฐ์ได้นำปัจจัย (materials) ต่าง ๆ ของดนตรีไทยมาปรุงแต่งเกิดเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนอยู่มากกว่า 100 เพลง ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน (ตามรายชื่อในภาคผนวก ข) ปัจจัยของดนตรีไทยเหล่านี้เป็นอิทธิพลของดนตรีไทยที่ทำให้เกิดเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมา ซึ่งผู้วิจัยมุ่งศึกษาว่าปัจจัยเหล่านี้มีอิทธิพลต่อเพลงไทยสำเนียงจีนอยู่มากน้อยเท่าไร

6.3 แนวคิดที่นำไปสู่การวิเคราะห์

ในการดำเนินการตามวัตถุประสงค์ ได้ใช้วิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยามาดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลดนตรีจากภาคสนามจากการบรรเลง การแสดงดนตรีไทยในสถานที่ต่างๆ เช่น

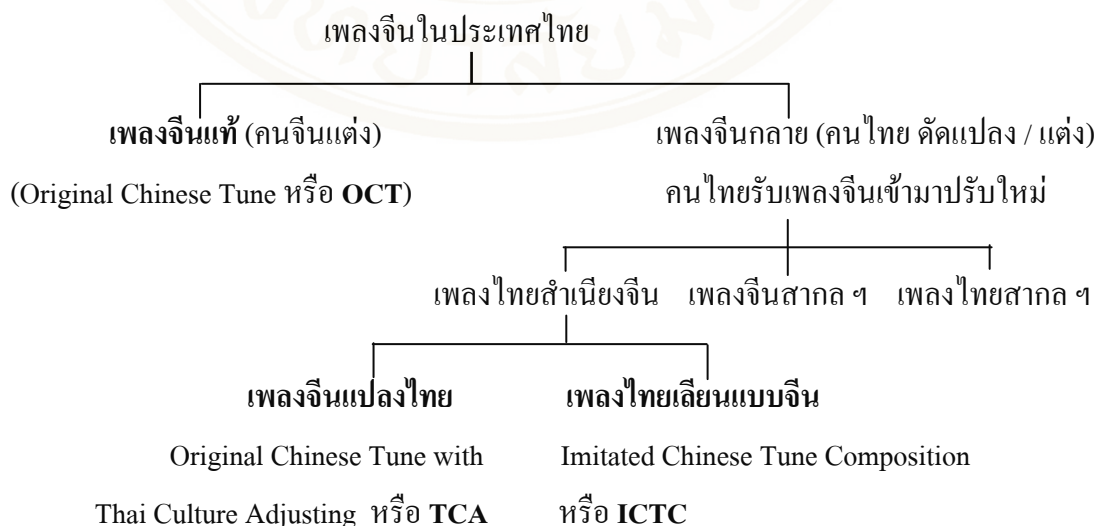
มหาวิทยาลัยมหิดล บ้านคูริยประณีต กรมประชาสัมพันธ์แห่งประเทศไทย กรมศิลปากร เป็นต้น พร้อมกับวิธีการถอดโน้ต การวิเคราะห์ทำนองดนตรีทางมานุษยดนตรีวิทยา รวมทั้ง ดนตรีวิทยามาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นลักษณะเฉพาะและนำวิธีการทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นวิธีการกลาง เป็นสื่อสำหรับเชื่อมโยงให้เห็นปรากฏการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างเพลงไทยกับเพลงจีนแท้และการประยุกต์มาเป็นเพลงไทยสำเนียงจีน

เมื่อพิจารณาจากแผนผังที่ 1.5 ของบทที่ 1 แสดงวัฒนธรรม เพลง ดนตรีของจีนเมื่อเข้ามาอยู่ในประเทศไทยดังนี้



อ้างอิงจากแผนผังที่ 1.5 วัฒนธรรมเพลง ดนตรีของจีน เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองไทย

เมื่อนำแผนผังนี้มาปรับเพื่อแสดงให้เห็นประเภทเพลงจีนในประเทศไทยที่จะนำมาวิเคราะห์ ในการศึกษาตามขอบเขตที่กำหนด สามารถแสดงได้ดังนี้



แผนผังที่ 6.1 เพลงจีนในประเทศไทย: เพลงจีนแท้ เพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีน

จากแผนผังที่ 6.1 เพลงจีนแท้ (Original Chinese Tune หรือเรียกโดยย่อว่า OCT) หมายถึง เพลงจีนของแท้ดั้งเดิมจากเมืองจีนที่บรรเลงโดยนักดนตรีจีน ส่วนเพลงไทยสำเนียงจีนแบ่งเป็น 2 ประเภทได้แก่ เพลงไทยที่มีรากเดิมมาจากเพลงจีนแท้ที่ครูดนตรีไทยนำมาบรรเลงหรือดัดแปลง ในงานวิจัยนี้เรียกว่า เพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting หรือเรียกโดยย่อว่า TCA) ประการที่สองหมายถึง เพลงดนตรีที่ครูดนตรีไทย แต่งขึ้นมาใหม่โดยให้มีสำเนียงจีนมาก / น้อย หรือไม่มีอยู่เลยกลายเป็นเพลงที่มีแต่ชื่อเพลงเป็นชื่อจีน ในงานวิจัยนี้เรียกว่า เพลงไทยเลียนแบบจีน (Imitated Chinese Tune Composition หรือเรียกโดยย่อว่า ICTC)

การที่ดนตรีไทยสามารถทำให้เพลงจีนแท้กลายมาเป็นเพลงจีนแปลงไทยได้นั้นเป็นอิทธิพลของดนตรีไทย และการที่ดนตรีไทยสามารถสร้างเพลงไทยเลียนแบบจีนได้นั้น แสดงถึงศักยภาพหรืออำนาจที่สามารถบันดาลให้เป็นไปได้ตามความประสงค์ของนักดนตรีไทย ซึ่งเป็นความหมายของอิทธิพลตามนิยาม ดังนั้น แนวคิดหลักในการวิเคราะห์ จุดประสงค์หลักคือ เพื่อดูว่าปัจจัยของดนตรีไทยมีอิทธิพลอย่างไร/เท่าใดต่อเพลงจีนแท้จนทำให้เกิดเป็นเพลงจีนแปลงไทย และปัจจัยของดนตรีไทยสามารถสร้างเพลงไทยเลียนแบบจีนขึ้นมาได้เหมือนลักษณะดนตรีจีนแท้ได้เท่าใด

ในการดำเนินการนี้ผู้วิจัยนำเพลงจีนแท้ 5 เพลงมาเป็นตัวหลัก แล้วนำเพลงจีนแปลงไทย 5 เพลงที่มาจากจีนแท้มาเปรียบเทียบกับกัน และในทำนองเดียวกัน ใช้เพลงจีนแท้ 5 เพลงนั้นเป็นตัวหลักแล้วเปรียบเทียบกับเพลงไทยเลียนแบบจีนที่เลือกสุ่มมา ผลที่ได้จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบจะแสดงอิทธิพลของดนตรีไทยต่อเพลงไทยสำเนียงจีน (เพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีน) ซึ่งจะบอกระดับมากหรือน้อยของอิทธิพลเป็นตัวเลขและคำบรรยาย

เมื่อพิจารณาเข้าไปในรายละเอียดโครงสร้างของเพลงไทยสำเนียงจีน พบว่าปัจจัยของดนตรีไทยเข้ามามีอิทธิพลโดยกระทำการปรับ เปลี่ยนแปลง ประดิษฐ์ ในเรื่ององค์ประกอบของดนตรีได้แก่ บันไดเสียง และ ทำนอง เป็นสำคัญ ดังนั้น ผู้วิจัยเริ่มดำเนินการศึกษาปัจจัยและอิทธิพลของดนตรีไทยที่มีต่อเพลงไทยสำเนียงจีนโดยมุ่งเน้นไปที่บันไดเสียงและทำนอง

ในการวิเคราะห์นี้ ผู้วิจัยดำเนินการ โดยนำดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นสื่อกลาง เริ่มจากการปรับโน้ตไทยกับจีนให้บันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากลหรือมาอยู่ในรูปของขึ้นคู่แบบ 12 ครั้งเสียง แล้วนำโน้ตเพลง ขึ้นคู่ บันไดเสียงที่ปรับแล้วมาวิเคราะห์ทำนองตามหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีนตามวิธีการที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรม

6.4 การวิเคราะห์ปัจจัยและอิทธิพลของดนตรีไทยที่มีต่อเพลงไทยสำเนียงจีน

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเพลงไทยสำเนียงจีน จากการบรรเลงของวงดนตรีไทยต่างๆ ในภาคสนาม ดังกล่าวมาข้างต้นและข้อมูลเอกสาร สื่อบันทึกภาพและเสียงการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีน จากสถานที่ต่างๆ ได้เป็นข้อมูลเพลงสำหรับนำมาคัดเลือกวิเคราะห์เป็นจำนวน 141 เพลง ตามรายชื่อที่ปรากฏในภาคผนวก ข ในเบื้องต้นสามารถแบ่งเป็นเพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting) 8 เพลง ได้แก่ เพลง โป๊ยกังเหล้ง เป๊ยะฮวยฟ้ง จินไห้วเจ้า จินไจ๋ยอ จินระลาชา จินเสฉวน กากีนัง และซัวเถา (ได้มาจากการเทียบกับเพลงจีนแท้) ที่เหลือเป็นเพลงไทยเลียนแบบจีน (Imitated Chinese Tune Composition) จำนวน 133 เพลง

ในการวิเคราะห์เพื่อหาว่าอิทธิพลของดนตรีไทยมีปัจจัยอะไรบ้างที่ทำให้เกิดเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมา และทำให้เกิดผลเป็นสำเนียงจีนหรือลักษณะเฉพาะแบบจีนอยู่มากน้อยเท่าไร ผู้วิจัยคัดเลือกเพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting) 5 เพลง ได้แก่ เพลง 1. โป๊ยกังเหล้ง 2. จินไจ๋ยอ 3. จินระลาชา 4. จินไห้วเจ้า และ 5. กากีนัง มาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับเพลงจีนแท้ (Original Chinese Tune) ที่คู่กัน ได้แก่ เพลง 1. ก้วยกั้งเล้ง 过江龙 2. ไปหมุดัน 白牡丹 3. ไคว่เล่อเตอ หนงซุน 快乐的农村 4. โป๊ยโซ่ห่วย 卖杂货 และ 5. ยิกเท้าเหลาะซัว 日头落山 ตามลำดับ ส่วนเพลงซัวเถา มาจากเพลง ซึ่งผู้เขียน 幸福年 (ปีผาสุข) ในยุคปัจจุบันซึ่งไม่นำมาศึกษา และในขณะเดียวกันได้สุ่มเลือกเพลงไทยเลียนแบบจีน (Imitated Chinese Tune Composition) มาวิเคราะห์จำนวน 5 เพลงเท่ากันเพื่อดูปัจจัยของดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อเพลงไทยเลียนแบบจีนเหล่านี้ โดยพิจารณาเพลงที่อยู่ในลักษณะที่ต้องการศึกษา คือ เพลงไทยสำเนียงจีนช่วงรัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7 เป็นเพลงที่รู้จักกันโดยทั่วไปซึ่งบางเพลงมีชื่อเสียงและยังนิยมเล่นอยู่ในดนตรีไทยปัจจุบัน ได้แก่ เพลง จินรำพัด สาธุการจีน จินล่องหน่าย จินนำเสด็จ (จินฮ่อแห่) และจินจิมเล็ก ซึ่งผลการวิเคราะห์ที่ได้จากเพลงเพลงไทยเลียนแบบจีนที่สุ่มมาใช้อธิบายปัจจัยของดนตรีไทยที่มีอิทธิพลต่อเพลงไทยเลียนแบบจีนเฉพาะเพลงเหล่านี้เท่านั้น

ในการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนและเพลงจีนแท้รวม 15 เพลงดังกล่าว เริ่มต้นจากการถอดเสียง (transcription) ออกมาจากการบันทึกเสียงในภาคสนามแล้วบันทึกเป็นโน้ตสากลตามหลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล และดำเนินการวิเคราะห์บันไดเสียงและทำนองเพลงตามหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีนที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยนำเพลง โป๊ยกังเหล้ง ที่ได้มาจากการภาคสนามมาแสดงเป็นตัวอย่างต้นแบบของการวิเคราะห์โดยการดำเนินการบันทึกโน้ตและวิเคราะห์ทำนอง ส่วนเพลงที่เหลือดำเนินการด้วยวิธีเดียวกัน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

การวิเคราะห์เพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง

1. การบันทึกเพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง เป็นโน้ตสากล

จากการถอดเสียง (transcription) การบรรเลงและข้อมูลเอกสาร เพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง พบว่าบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงใกล้เคียงกับ Bb มีเสียงในบันไดเสียง 6 เสียงในระบบเซเว ได้แก่ คือ 1 2 3 4 5 6 หรือ Hexatonic w/4 และจบที่โน้ต 5 ซึ่งตรงกับ 5 - mode ตามระบบโมคที่ปรากฏในดนตรีจีน (Kuo 1972, 42) แสดงการบันทึกโน้ตเพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง ได้ดังนี้ ตัวอย่างที่ 1 การบันทึกเพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง เป็นโน้ตสากล

5 - mode

The musical score is written on five staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of nine phrases labeled P.1 through P.9. P.1 is marked 'motif a' and P.2 is marked 'b'. P.3 is marked 'b', P.4 is marked 'c' and 'd', P.5 is marked 'c'' and 'e' with 'e' dim. & ext. w.frag.', P.6 is marked 'f' and 'f'', P.7 is marked 'f' w. emb.', P.8 is marked 'g' and 'h', P.9 is marked 'i' and 'j'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

2. การวิเคราะห์ทำนองเพลงโป๊ยกั๊กเหล้ง

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาปัจจัยและอิทธิพลของดนตรีไทยที่มีต่อเพลงไทยสำเนียงจีนโดยมุ่งเน้นไปที่บันไดเสียงและทำนองเป็นสำคัญ กำหนดเป็นเรื่องได้แก่ 1. ระบบอิงกฤษฎาเสียง (Tonal system) 2. รูปแบบทำนอง (Melodic form) มีรายละเอียดดังนี้

(2.1) ระบบอิงกฤษฎาเสียง (Tonal system) จากตัวอย่างที่ 1 การบันทึกโน้ตเพลง โป๊ยกั๊กเหล้ง เป็นโน้ตสากลทำให้ทราบข้อมูลดังต่อไปนี้ (ทบทวนวรรณกรรม)

1. โน้ต (notes) ทั้งหมดของเพลงโป๊ยกังเหลียง ที่ใช้ในบ้านไคเสียง โดยเขียนอยู่ในระบบโน้ต เซเว ได้แก่โน้ต 5 6 1 2 3 5 6
2. จำนวนครั้งของโน้ตในบ้านไคเสียงแต่ละตัวที่เกิดขึ้น (occurrence) เช่น โน้ต 5 เกิด 1 ครั้ง โน้ต 6 เกิด 6 ครั้ง โน้ต 1 เกิด 5 ครั้ง ฯลฯ
3. จำนวนค่าโน้ต (duration) สะสมรวมของแต่ละเสียงที่เกิดขึ้นในบ้านไคเสียง โดยคิดอยู่ในรูปค่าโน้ตตัวดำ (=1) เช่น โน้ต 5 เกิดขึ้นมาก็คือเป็นค่าโน้ตตัวดำได้ = 1 ตัว และโน้ต 6 เกิดขึ้นมาก็คือเป็นค่าโน้ตตัวดำได้ = 3.5 ตัว เป็นต้น และทำการรวมค่าโน้ตสะสมทั้งหมดที่เกิดขึ้น
4. จำนวนครั้งของโน้ตตัวแรกของวลี (phrase initial note) ที่เกิดขึ้น เช่น วลีเพลงที่โน้ตตัวแรกเป็นโน้ต 1 มี 3 วลี และวลีเพลงที่โน้ตตัวแรกเป็นโน้ต 6 มี 0 วลี
5. จำนวนครั้งของโน้ตตัวสุดท้ายของวลี (phrase final note) ที่เกิดขึ้น เช่น วลีเพลงที่โน้ตสุดท้ายเป็นโน้ต 5 มี 1 วลี และวลีเพลงที่โน้ตสุดท้ายเป็นโน้ต 6 มี 1 วลี
6. น้ำหนัก (weight) ของโน้ตที่เกิดขึ้นในบ้านไคเสียง ได้มาจากผลรวมของข้อ 2 ถึงข้อ 5 เช่น โน้ต 5 มีน้ำหนักเท่ากับ $1+1+0+1 = 3$ และโน้ต 6 มีน้ำหนักเท่ากับ $6+3.5+0+1 = 10.5$

ตามวิธีการวิเคราะห์ทำนอง (Kuo, 1972) นำข้อมูลที่ได้ไปใส่ในตารางระบบอิงกุกเงาเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง โป๊ยกังเหลียง ดังนี้

ตารางที่ 6.1 ตัวอย่างตารางระบบอิงกุกเงาเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง โป๊ยกังเหลียง

โน้ต	5	6	1	2	3	4	5	6	
เกิดขึ้น	1	6	13	31	19	2	13	5	= 88
ค่าสะสม	1	3.5	6.25	9.75	7.25		5.75	2.5	= 33.5
ตัวต้นวลี			3	4			2		
ตัวท้ายวลี	1	1	3	2			1	1	
น้ำหนัก	3	10.5	25.25	46.75	26.25	2	21.75	8.5	
(ช่วงทบ +)	24.75	19	<u>25.25</u>	<u>46.75</u>	<u>26.25</u>	2			
	s	l	d	r	m	f			

(ช่วงทบ+) ได้มาจากผลรวมของโน้ตตัวเดียวกันที่อยู่คนละช่วงทบเสียง (Octave) ซิดเส้นได้ตรงตำแหน่งค่าที่มากที่สุด 3 ค่า ซึ่งแสดงถึงเสียงสำคัญของโมด (tonal skeleton)

ได้แก่ โน้ต 1-2-3 เขียนอักษรโน้ตสากลไว้เป็นแถวสุดท้ายเพื่อสะดวกต่อการสังเกต

ค่าที่ได้จากตารางนำมาวิเคราะห์ทำให้ทราบประเด็นระบบอิงกัญเฉเสียง (tonal system) ของเพลงโป๊ยกังเหล้ง ดังนี้

บันไดเสียง

1. โครงสร้าง (structure) ของบันไดเสียง คิดจากโน้ตทั้งหมดของ บันไดเสียง พบว่าเป็นบันไดเสียง 6 เสียงกับโน้ตตัวที่ 4 ของบันไดเสียง (Hexatonic w /4) ได้แก่โน้ต d r m f s l

2. หน้าที่ (function) ของโน้ตในบันไดเสียง คิดจาก โน้ตของ บันไดเสียง (scale tone) กับน้ำหนัก (weight) จะเห็นได้ชัดเจนว่า โน้ตตัว f มีน้ำหนักเพียง 2 ซึ่งมีค่าน้อยมากเมื่อเทียบกับน้ำหนักของโน้ตตัวอื่นในบันไดเสียง ดังนั้น โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็น บันไดเสียง 5 เสียง (pentatonic) อย่างเด่นชัดคือ d r m s l

โหมด (Mode)

1. ชนิดของโหมดคิดเทียบจากระบบโหมดพื้นฐานของดนตรีจีนมีอยู่ 5 โหมด พบว่าเพลงโป๊ยกังเหล้ง ที่บันทึกในแบบ 5 – mode ของดนตรีจีน

2. เสียงสำคัญของโหมด (tonal skeleton) ของเพลงคิดจากโน้ตที่มี น้ำหนักมากที่สุดที่คำนวณได้ 3 (หรือ 4) ตัวแรก เรียงตามบันไดเสียงได้แก่โน้ต 1-2-3 (จากค่า 2525 46.75 26.25)

3. ความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียง (pentatonic characteristic) คิดจากเสียงสำคัญของโหมดเพลงโป๊ยกังเหล้ง คือ

MAX

1 2 3

เสียงสำคัญของโหมดมี 3 เสียง มีเสียง 2 เป็นเสียงที่มีน้ำหนักมากที่สุด (MAX) และเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับเสียงสำคัญของระบบโหมดพื้นฐานดนตรีจีน 5-mode จากรูปที่ 2.18 คือ 5 1 2 ได้ผลความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียง ของเพลงโป๊ยกังเหล้ง คือ กำกวมและไม่ตรงกัน(Ambiguous and nonconforming)

(2.2) รูปแบบทำนอง (Melodic form)

จากโน้ตที่บันทึกและหัวข้อรูปแบบทำนอง (melodic form) ตามการ ทบทวนวรรณกรรม ทำให้ทราบข้อมูล ดังต่อไปนี้

1. จำนวนชั้นเสียง (compass) ในอนุภาคทำนองหลัก (motif) จากการ ทบทวนวรรณกรรมทราบว่า ในการหาชั้นเสียงใดๆ ต้องจัดทำนองให้อยู่ในลักษณะบันไดเสียง 5 เสียงเสียก่อน ซึ่งการจัดต้องอาศัยน้ำหนักของโน้ต จากตารางที่ 6.1 พิจารณาได้ว่า โน้ต 4 มี

นำหนักน้อยมากตัดออกไปทำให้ได้บันไดเสียง 5 เสียงเป็นโน้ต d r m s 1 แล้วจึงดำเนินการหาขึ้นเสียงต่อไป ได้วลีที่ 1 มีจำนวนขึ้นเสียงเท่ากับ 3 และวลีที่ 2 มีจำนวนขึ้นเสียงเท่ากับ 4 เป็นต้น

2. ลักษณะเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (motif contour) และ ทิศทาง (direction) ของทำนองในแต่ละวลีเพลง เช่น วลีที่ 1 มีลักษณะเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (motif contour) และ ทิศทาง (direction) ของทำนองเป็น 3b วลีที่ 2 เป็น 4c เป็นต้น

นำข้อมูลที่ได้ไปใส่ในตาราง รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงโป๊ยกังเหล้ง ดังนี้ ตารางที่ 6.2 ตัวอย่างตาราง รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงโป๊ยกังเหล้ง

วลีเพลง (Phrase)	อนุภาคทำนองหลัก (Motif)	
	ขึ้นเสียง (Compass)	เส้นรูปร่าง (Contour)
1.	3	3 b
2.	4	4c
3.	3	3 b
4.	$2^{+1}/4$	6 c/4 c
5.	$2^{+1}/3/4$	5 b/4 b/5 b
6.	4 / 3	3 c / 3 b
7.	4	1 b
8.	3 / 4	3a / 1 a
9.	2 / 4	5 b / 3 b

ข้อมูลที่ได้จากตารางรูปแบบทำนองนำมาวิเคราะห์ทำให้ทราบประเด็นเกี่ยวกับเพลงโป๊ยกังเหล้ง ดังต่อไปนี้

1. อนุภาคทำนองหลัก (motif) มี ขึ้นเสียง (compass) ต่ำสุด = 2 สูงสุด = 4 และค่าเฉลี่ยของขึ้นเสียง (นับพวก 2^{+1} เข้ามาคิดด้วย) = 3.3

2. เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (motif contour) ที่เกิดขึ้นนำมาคำนวณเป็นเปอร์เซ็นต์ ดังนี้ เส้นรูปร่าง (Contour) แบบ 1 เกิดขึ้น 2 ครั้ง (1b, 1a) ใน 15 ครั้ง คิดเป็น 13.3 %, แบบ 3 เกิด 6 ครั้งใน 15 ครั้ง (3 b, 3 b, 3 c, 3 b, 3a และ 3 b) = 40 %, ในทำนองเดียวกัน แบบ 4 มี 3 ครั้ง = 20 %, แบบ 5 มี 3 ครั้ง = 20 %, แบบ 6 มี 1 ครั้ง = 6.67 %

ทิศทางของเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบระดับ (a) เกิดขึ้น 2 ครั้ง ใน 15 ครั้ง คิดเป็น 13.33 % ในทำนองเดียวกัน แบบ ลงต่ำ (b) มี 60 % แบบ ขึ้นสูง (c) มี 26.7%

3. Motif Pentatonic Quotient (MPQ) ที่เป็นตัวบ่งชี้ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (เป็นสำเนียงจีน) หาได้จาก

$$\text{Motif Pentatonic Quotient (MPQ)} = \frac{\text{Pentatonic Motifs}}{\text{Total Motifs}} \times 100 \% = \frac{13}{15} \times 100 = 86.9 \%$$

โดยที่Pentatonic motifs คิดจากจำนวน motif compass จากตารางรูปแบบทำนอง ที่เป็นแบบบันไดเสียง 5 เสียง ได้แก่ 3, 4, 3 , (2⁺¹ ไม่นับ) 4, (2⁺¹ ไม่นับ) 3, 4, 4, 3, 4, 3, 4, 2, 4 รวมทั้งหมด 13 จำนวน

Total Motifs คือ จำนวน Motifsทั้งหมดจากตารางรูปแบบทำนอง ได้แก่ วลีที่ 1 มี 1 Motifs วลีที่ 2 มี 1 Motifs วลีที่ 3 มี 1 Motifs วลีที่ 4 มี 2 Motifs วลีที่ 5 มี 3 Motifs วลีที่ 6 มี 2 Motifs วลีที่ 7 มี 1 Motifs วลีที่ 8 มี 2 Motifs วลีที่ 9 มี 2 Motifs รวมทั้งหมด = 15 Motifs

ดังนั้น พบว่าเพลง โป๊ยกังเหล้ง มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 6 เสียงกับ โน้ต 4 (Hexatonic w /4) แต่โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 5 - mode มีเสียงสำคัญของโมคได้แก่โน้ต 1-2-3 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ กำกวมและไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 2 ถึง 4 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.3) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบ 3 มากที่สุดเท่ากับ 40 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 60 %และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 86.9 %

จากข้อมูลภาคสนามและเอกสาร ผู้วิจัยนำเพลงไทยสำเนียงจีนและเพลงจีนแท้รวม 15 เพลงดังกล่าว มาดำเนินการตามรูปแบบตัวอย่างเพลงโป๊ยกังเหล้ง โดยเริ่มต้นจากวิเคราะห์เพลงจีนแท้เพื่อเป็นฐานเปรียบเทียบจากนั้นจึงดำเนินการวิเคราะห์เพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีนตามลำดับ ทั้งนี้การวิเคราะห์เพลงเพลงจีนแปลงไทยจะแสดงโน้ตพร้อมกับปัจจัยที่ดนตรีไทยนำมาใช้ตามหลักการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล และดำเนินการวิเคราะห์อิทธิพลของปัจจัยในดนตรีไทยที่มีต่อเพลงไทยสำเนียงจีนมุ่งเน้นไปที่บันไดเสียงและทำนอง โดยกำหนดเป็นเรื่องสำคัญ ได้แก่ 1. ระบบอังกูญแจเสียง (Tonal system) 2.รูปแบบทำนอง (Melodic form) ตามหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีน แสดงผลที่ได้ดังต่อไปนี้

6.4.1 เพลงจีนแท้ (ORIGINAL CHINESE TUNE หรือ OCT) ตั้งแต่เพลงที่ 1 ถึง เพลงที่ 5

6.4.1.1 เพลงก้วยกังเล้ง 过江龙

การบันทึกลงโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

5 - mode

แผนภูมิโน้ตที่ 6.1 เพลง ก้วยกังเล้ง

ตารางที่ 6.1a ระบบอิงกฎเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง กว๋ยกังเล้ง

โน้ต	2̣	3̣	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6	1̣	
เกิดขึ้น	1	1	6	16	1	24	29	26	2	17	7	1	= 131
ค่าสะสม	0.5	0.5	4.5	9.5	1	13.5	13.7	14.7	1.25	9.5	4.25	0.25	= 73.25
เป็นต้นวลี				1		1	2	3		2			
เป็นท้ายวลี			1	1		3	2			1	1		
น้ำหนัก	1.5	1.5	11.5	27.5	2	41.5	46.75	43.7	1.25	29.5	12.2	1.25	
(ช่วงทบ +)				39.7	2	42.7	48.2	45.2	1.25	41			
				1	t	d	r	m	f	s			

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง :บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
 ข) หน้าที่:บันไดเสียง 5 เสียง มีโน้ต d r m s l (โน้ต t กับ f มีน้ำหนักน้อยมากไม่เพียงพอ)
- โมด: ก) ชนิดของโมด : 5 – mode; เสียงสำคัญของโมด: 1 ^{Max} 2 3
 ข) ลักษณะเฉพาะของโมด : กำกวมและไม่ตรงกัน

ตารางที่ 6.1b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงก๋วยก้งเล้ง

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	1 / 5 / 3	7a / 5b / 4c
2.	3 / 3 / 4	3c / 4a / 4c
3.	4 / 3 / 2 / 3	3c / 4c / 5b / 4a
4.	4 / 4	4b / 4 c
5.	3 ⁺ / 4 / 4 ⁺	3 b / 4 c / 5 b
6.	3 / 4	6 c / 5 b
7.	4 / 4	3b / 1 a
8.	2 / 5	4c / 1b
9.	5 / 3 ⁺ / 3	4 b / 5 b / 4a

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 1 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.4)

ข) เส้นรูปร่าง: แบบที่ 1 = 8.3 %, แบบที่ 3 = 16.7 %, แบบที่ 4 = 45.8 %,
แบบที่ 5 = 20.8 %, แบบที่ 6 = 4.2 %, แบบที่ 7 = 4.2 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 20.8 %, b (ลงต่ำ) = 41.7 %, c (ขึ้นสูง) = 37 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 87.5 %

ดังนั้น พบว่าเพลงก๋วยก้งเล้ง มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 7 เสียง แต่โดย
หน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 5 - mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต
1 – 2 (Max) – 3 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ กำกวมและไม่ตรง กัน
ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 1 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.4) มีเส้นรูปร่างอนุภาค
ทำนองหลักแบบที่ 4 มากที่สุดเท่ากับ 45.8 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 41.7 %
และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 87.5 %

6.4.1.2 เพลงไป๋หมู่ตัน 白牡丹

การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

1 - mode

แผนภูมิโน้ตที่ 6.2 เพลง ไป๋หมู่ตัน

ตารางที่ 6.2a ระบบอิงกฤษแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ไป๋หมู่ตัน

โน้ต	1	2	3	4	5	6	7	1̇	2̇	3̇
เกิดขึ้น	10	8	10	1	10	5	1	4	2	2 = 53
ค่าสะสม	6.5	3	4	1	6.25	2.25	0.5	2.5	0.75	0.75 = 27.5
เป็นต้นวลี	2	1	1		1	1		1		
เป็นท้ายวลี	4				2			1		
น้ำหนัก	22.5	12	15	2	19.25	7.25	1.5	8.5	2.75	2.75
(ช่วงทบ +)	31	14.75	17.75	2	19.25	7.25				
	d	r	m	f	s	l	t			

การวิเคราะห์

1. บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
 ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียง มีโน้ต d r m s l
2. โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 1 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{1 \quad 3 \quad 5}$
 ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : ชัดเจนและตรงกัน

ตารางที่ 6.2b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงปี่หมุดตัน

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	3 / 3	4b / 3a
2.	3 ⁺ / 3	3b / 4b
3.	3 / 3	3a / 3c
4.	3 / 3 ⁺	6c / 5b
5.	3 / 3 / 3 ⁺	3c / 6c / 5b
6.	4 / 3	3b / 3a
7.	4 / 3	3b / 3a

การวิเคราะห์

- อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 3 ถึง 4 (ค่าเฉลี่ย 3.1)
 ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 3 = 60 %, แบบที่ 4 = 13.3 %, แบบที่ 5 = 13.3 %,
 แบบที่ 6 = 13.3 %
 ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 26.7 %, b (ลงต่ำ) = 40. %, c (ขึ้นสูง) = 26.7 %
 ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 80 %
 ดังนั้น พบว่าเพลงปี่หมุดตัน มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 7 เสียง แต่โดยหน้าที่
 แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 1 – mode มีเสียงสำคัญของโหมดได้แก่โน้ต
 1(Max) - 3 - 5 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ ชัดเจนและตรงกัน ใน
 ส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 3 ถึง 4 (ค่าเฉลี่ย 3.1) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนอง
 หลักแบบที่ 3 มากที่สุดเท่ากับ 60 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 40 % และมี
 ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 80 %

6.4.1.3 เพลงไคว่เล่อเตอ หงซุน 快乐的农村

การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

5 - mode

แผนภูมิโน้ตที่ 6.3 เพลง ไคว่เล่อเตอ หงซุน

ตารางที่ 6.3a ระบบอิงทูนเจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ไคว่เล่อเตอหงซุน

โน้ต	6	1	2	3	5	6	1̇	
เกิดขึ้น	4	8	11	8	8	5	3	= 47
ค่าสะสม	6.5	5.5	5.5	4.5	4.5	2	1.5	= 30
เป็นต้นวลี		1	2	2	2			
เป็นทำวลี		2	2	1	1		1	
น้ำหนัก	10.5	16.5	20.5	15.5	15.5	7	5.5	
(ช่วงทบ +)	<u>17.5</u>	<u>22</u>	<u>20.5</u>	15.5	15.5			
		d	r	m	s	l		

การวิเคราะห์

1. บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 5 เสียง มีโน้ต d r m s l
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียง
2. โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 5 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{1} \quad 2 \quad 6$
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : กำกวมและไม่ตรงกัน

ตารางที่ 6.3b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงไคว่เล่อเตอ หงซุน

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	3	6c
2.	5	1b
3.	5	1b
4.	5	1b
5.	3 / 3	4 b / 4 b
6.	3	4 b
7.	6	2c

การวิเคราะห์

- อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 3 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4.1)
 ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 37.5 %, แบบที่ 2 = 12.5 %, แบบที่ 4 = 37.5 %, แบบที่ 6 = 12.5 %
 ค) ทิศทาง : b (ลงต่ำ) = 75 %, c (ขึ้นสูง) = 25 %
 ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 100 %
 ดังนั้น พบว่าเพลงไคว่เล่อเตอหงซุน มีบันไดเสียง ที่ทั้งโครงสร้างและหน้าที่เป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 5- mode มีเสียงสำคัญของโหมด ได้แก่โน้ต 1(Max) - 2 - 6 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ กำกวมและไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 3 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4.1) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 4 มากที่สุดเท่ากับ 37.5 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 75 %และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 100 %

6.4.1.4 เพลงโป๊ยโซห่วย 卖杂货

การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

2 - mode

musical score for the song "Pooy So Hway" (卖杂货) in 2-mode. The score is written on six staves of music. Above the staves, there are labels for various musical phrases: P1, P2, P3, P4, P5, P6, P7, P8, P9, P10, and m. The notes are labeled with letters a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written on a treble clef staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. The notes are written in a standard musical notation with stems and flags. The labels P1 through P10 are placed above the staves, and the letters a through m are placed below the notes. The label 'emb.' is placed below the first measure of the fourth staff. The label '1' is placed below the first measure of the fifth staff. The label 'm' is placed below the first measure of the sixth staff. The score ends with a double bar line at the end of the sixth staff.

แผนภูมิโน้ตที่ 6.4 เพลง โป๊ยโซห่วย

ตารางที่ 6.4a ระบบอิงกฎเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ไบ๋โชห่วย

โน้ต	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1̇	2̇	
เกิดขึ้น	3	9	2	11	18	7	10	8	9	1	3	1	= 82
ค่าสะสม	2.5	3.25	0.7	4.75	12.75	3.5	5	3	4	0.5	1.25	0.25	= 41.5
เป็นต้นวลี	1			1	1	1						1	
เป็นทำวลี					4		1						
น้ำหนัก	6.5	12.25	2.7	16.75	35.75	11.5	16	11	13	1.5	5.25	1.25	
(ช่วงทบ +)				22	37	11.5	16	17.5	25.25	4.2			
				d	r	m	f	s	l	t			

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
 ข) หน้าที่: บันไดเสียง 6 เสียงกับโน้ต 4 (Hexatonic w/4) มีโน้ต d r m f s l (t มีน้ำหนักน้อย)
- โหมด: ก) แบบที่ : 2 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{1} \quad 2 \quad 6$
 ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด: ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน
ชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก

จากโน้ต d r m f s l ของ Hexatonic w/4 ที่เกิดขึ้น สามารถแสดงให้เห็นในรูปบันไดเสียง 5 เสียงได้ คือ f s l d r (m กับ t มีน้ำหนักน้อย) ซึ่งบันไดเสียง 5 เสียงที่เกิดขึ้นนี้มีลักษณะเลื่อนขึ้นไปคู่ 4 เพอร์เฟกต์ จากบันไดเสียงของโน้ตที่บันทึก กล่าวคือ Key C เลื่อนขึ้นเป็น Key F ดังนั้น ในการวิเคราะห์ชั้นเสียงใน อนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงเฉพาะเพลงนี้จึงคิดในรูป Key F

ตารางที่ 6.4b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงโขนห้วย

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	4	4a
2.	4	6c
3.	7	4c
4.	5	4 c
5.	2 ⁺¹	1 a
6.	4 ⁺¹	5 b
7.	5	1b
8.	4 ⁺¹	3b
9.	3 ⁺¹ / 2 ⁺¹	4 b / 4 b

หมายเหตุ ขึ้นเสียงในอนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง คิดในรูปเลื่อนขึ้นไปคู่ 4 เพอร์เฟกต์

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 2 ถึง 7 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 20 %, แบบที่ 3 = 10 %, แบบที่ 4 = 50 %,
แบบที่ 5 = 10 %, แบบที่ 6 = 10 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 20 %, b (ลงต่ำ) = 50 %, c (ขึ้นสูง) = 30 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 50 %

ดังนั้น พบว่าเพลงโขนห้วย มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 7 เสียง แต่โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 6 เสียงกับโน้ต 7 (Hexatonic w/7) แบบ 2 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 1 – 2 (Max) – 6 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 2 ถึง 7 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 4 มากที่สุดเท่ากับ 50 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 50 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 50 %

6.4.1.5 เพลงยิกเท้าเหลาะซัว 日头落山

ถอดโน้ตได้ t, f มีเสียงเป็น ๔ การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

5 - mode

A P1 P2
 a b (2ND TIME) c
 P3 P4
 b d e d e *Fine*
 B P5 P6
 a' c' b'
 P7 P8
 b c d c d
 C P9 P10
 f g a d'
 P11
 e' h c'
 P12
 i j *D.C. al Fine*

แผนภูมิโน้ตที่ 6.5 เพลง ยิกเท้าเหลาะซัว

ตารางที่ 6.5a ระบบอิงทูนเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง ยิกเท้าเหละซัว

โน้ต	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1
เกิดขึ้น	7	14	7	19	25	32	6	22	23	2		= 157
ค่าสะสม	3.5	14.5	3.2	10.7	13.2	16.5	3	9.5	16	1		= 91.1
เป็นต้นวลี	1			7		1		3	4			1
เป็นท้ายวลี		7			1	7			1			
น้ำหนัก	11.5	35.5	10.2	36.7	39.2	56.5	9	34.5	44	3		1
(ช่วงทบ +)					40.2	56.5	9	46	79.5	6	36.7	
					d	r	m	f	s	l	t	

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง : ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 7 เสียง
- โมด : ก) ชนิดของโมด : 5 – mode; เสียงสำคัญของโมด: $2 \quad 4 \quad \overset{\text{Max}}{5}$
ข) ลักษณะเฉพาะของโมด: ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน

ตารางที่ 6.5b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลง ยิกเท้าเหละซัว

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	$3^{+1} / 3^{+1}$	4a / 1c
2.	$3^{+1} / 3^{+1}$	4a / 1c
3.	$1^{+1} / 3^{+1}$	6c / 4b
4.	$1^{+1} / 3^{+1}$	6c / 4b
5.	$3^{+1} / 4^{+2}$	4a / 1c
6.	$3^{+1} / 3^{+1}$	4a / 1c
7.	$1^{+1} / 3^{+1}$	6c / 4b
8.	$1^{+1} / 3^{+1}$	6c / 4b
9.	$2^{+1} / 2^{+2}$	6c / 4 b
10.	$3^{+1} / 2 / 2^{+1}$	1c / 5b / 4a
11.	$3^{+1} / 2^{+1}$	1b / 2b

12.	$3^{+1} / 4^{+1}$	4b / 4b
13.	$3^{+1} / 3^{+1}$	4a / 1c
14.	$3^{+1} / 3^{+1}$	4a / 1c
15	$1^{+1} / 3^{+1}$	6c / 4b
16.	$1^{+1} / 3^{+1}$	6c / 4b

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 1 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 2.5)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 27.3 %, แบบที่ 2 = 3 %, แบบที่ 4 = 42.4 %,
แบบที่ 5 = 3 %, แบบที่ 6 = 21.2 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 12.1 %, b (ลงต่ำ) = 39.4 %, c (ขึ้นสูง) = 48.5 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 4 %

ดังนั้น พบว่าเพลงยิกเท้าเหลาะซัว มีบันไดเสียง ที่ทั้งโครงสร้างและ
หน้าที่ เป็นบันไดเสียง 7 เสียง เป็นโมด 5 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่ 2 - 4 – 5 (Max) มี
ความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมี
อนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 1 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 2.5) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก
แบบที่ 4 มากที่สุดเท่ากับ 42.4 % โดยมีทิศทางแบบ c (ขึ้นสูง) มากที่สุดเท่ากับ 48.5 % และมี
ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 4 %

6.4.2 เพลงจีนแปลงไทย (ORIGINAL CHINESE TUNE WITH THAI CULTURE ADJUSTING หรือ TCA) ตั้งแต่เพลงที่ 6 ถึง เพลงที่ 10

6.4.2.1 เพลงโป๊ยกั๊กเหลียง

เพลงโป๊ยกั๊กเหลียง ดัดแปลงมาจากเพลงจีนแท้ “ก๊วยกั๊กเหลียง 过江龙”. การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์เพลงโป๊ยกั๊กเหลียง มีดังนี้

5 - mode

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains 'Pharse 1 motif a' and 'P.2 b'. The second staff contains 'P.3 b', 'P.4 c', and 'P.4 d'. The third staff contains 'P.5 c'', 'P.5 e', and 'P.5 e' dim. & ext. w.frag.'. The fourth staff contains 'P.6 f', 'P.6 f'', and 'P.7 f' w. emb.'. The fifth staff contains 'P.8 g', 'P.8 h', 'P.9 i', and 'P.9 j'. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

แผนภูมิโน้ตที่ 6.6 เพลง โป๊ยกั๊กเหลียง

Note. c' หมายถึง “c” ในด้าน rhythm motif แต่มีทำนองแตกต่างกัน.

e' dim. & ext. w.frag หมายถึง “e”ในรูปแบบย่อและขยายด้วยรูปแบบของโน้ตเขบี๊ด (diminution and extension with fragments) f' w. emb. หมายถึง “f ” กับโน้ตประดับ (embellishment)

ปัจจัยของดนตรีไทย (ที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน)

1. บันไดเสียง 6 เสียง ของดนตรีไทย (ระดับเสียงแต่ละเสียงของไทยและจีนมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ดังนั้นเสียงทำนองเพลงจึงเปลี่ยนไปตามระดับเสียงของดนตรีไทย)(จากทบทวนวรรณกรรม)
2. วงดนตรีไทยเล่นแบบบันไดเสียง คิงชาล็ก (轻三六) มากกว่าบันไดเสียง ตั้งชาล็ก (重三六)
3. บรรเลงตามทำนองหลัก (theme) เท่านั้น ไม่ใช้เทคนิคเพิ่มเสียงประดับประดาแบบจีน(加花)
4. มีสำนวนทำนองแบบไทย เช่น ลูกเท่า ลูกโยนและกลอนทำนอง ฯลฯ (จากทบทวนวรรณกรรม)
5. มีกระสวนจังหวะแบบไทยโดยใช้ ฉิ่ง และ กลองตุ๊ก (จากทบทวนวรรณกรรม)

ตารางที่ 6.6a ระบบอิงกฏแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง โป๊ยกังเหล้ง

โน้ต	5	6	1	2	3	4	5	6	
เกิดขึ้น	1	6	13	31	19	2	13	5	= 88
ค่าสะสม	1	3.5	6.25	9.75	7.25		5.75	2.5	= 33.5
เป็นต้นวลี			3	4			2		
เป็นท้ายวลี	1	1	3	2			1	1	
น้ำหนัก	3	10.5	25.25	46.75	26.25	2	21.75	8.5	
(ช่วงทบ +)	24.75	19	<u>25.25</u>	<u>46.75</u>	<u>26.25</u>	2			
	s	l	d	r	m	f			

การวิเคราะห์

1. บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 6 เสียง มีโน้ต d r m f s l
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียง มีโน้ต d r m s l (f มีน้ำหนักน้อยมาก)
2. โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 5 - mode ; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{1 \quad 2 \quad 3}$
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : กำกวมและไม่ตรงกัน

ตารางที่ 6.6b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงโป๊ยกั๊กเหลือง

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	3	3 b
2.	4	4c
3.	3	3 b
4.	2 ⁺ /4	6 c/4 c
5.	2 ⁺ /3 / 4	5 b/4 b/5 b
6.	4 / 3	3 c / 3 b
7.	4	1 b
8.	3 / 4	3a / 1 a
9.	2 / 4	5 b / 3 b

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 2 ถึง 4 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.3)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 เกิดขึ้น 2 ใน 15 ครั้ง (13.3 %), แบบที่ 3 = 40 %,
แบบที่ 4 = 20 %, แบบที่ 5 = 20 %, แบบที่ 6 = 6.67 %

ค) ทิศทาง: a (ระดับ) เกิดขึ้น 2 ใน 15 ครั้ง = 13.33 %, b (ลงต่ำ) = 60 %,
c (ขึ้นสูง) = 26.7%

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : $\frac{13}{15} \times 100 = 86.9 \%$

ดังนั้น พบว่าเพลงโป๊ยกั๊กเหลือง มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 6 เสียงกับโน้ต 4 (Hexatonic w/4) แต่โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 5- mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 1 - 2(Max) - 3 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ กำรวมและไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 2 ถึง 4 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.3) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก แบบ 3 มากที่สุดเท่ากับ 40 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 60 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 86.9 %

6.4.2.2 เพลงจีนไฉ่ยอ

เพลงจีนไฉ่ยอ ดัดแปลงมาจากเพลงจีนแท้ “ไป๋หมู่ตัน 白牡丹”. การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์เพลงจีนไฉ่ยอ มีดังนี้

1 – mode

แผนภูมิโน้ตที่ 6.7 เพลง จีนไฉ่ยอ

ปัจจัยของคนตรีไทย (ที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน)

1. บันไดเสียง 6 เสียง ของดนตรีไทย (ระดับเสียงแต่ละเสียงของไทยและจีนมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ดังนั้นเสียงทำนองเพลงจึงเปลี่ยนไปตามระดับเสียงของคนตรีไทย)
2. บรรเลงทำนองหลัก (theme) โดยใช้ทำนอง “ทางเก็บ” (เทคนิคการดันแบบไทยที่ใช้ค่าน้ตเข้บ้ดสองชั้น)
3. วลีที่ 5-6-7 แตกต่างไปจากแบบจีนแท้อย่างเห็นได้ชัดเจน ทั้งนี้เนื่องมาจากการสร้างสรรค์ของนักดนตรีไทย

ตารางที่ 6.7a ระบบอิงทูนเสียง (TONAL SYSTEM) เพลงจีนไฉ่ยอ

โน้ต	2	3	5	6	7	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	
เกิดขึ้น	1	8	18	16	1	21	19	17	1	10	20	= 132
ค่าสะสม	0.5	3.5	7.5	14.7	0.5	11.5	6.25	6	0.5	3	0.5	= 54.5
เป็นต้นวลี			1	1		3	2					
เป็นท้ายวลี			3			4						
น้ำหนัก	1.5	11.5	29.5	32.7	1.5	39.5	27.25	23	1.5	13	2.5	
(ช่วงทบ +)			42.5	35.7	1.5	39.5	28.75	34.5	1.5			
			s	l	t	d	r	m	f			

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียงมีโน้ต d r m s l (f และ t มีน้ำหนักน้อยมาก)
- โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 1 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{1 \quad 3 \quad 5 \quad 6}$
(น้ำหนักของ 3 ใกล้เคียงกับ 6 มาก)
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : ชัดเจนและตรงกัน

ตารางที่ 6.7b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนไฉ่ยอ

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	4 / 4	4b / 3a
2.	6 / 7 / 4	6c / 3b / 1b
3.	2 ⁺ / 5	2c / 1b
4.	3 ⁺ / 4 / 5	3c / 5b / 3c
5.	4	4 a
6.	4	2b
7.	4/5	3c / 3b

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 2 ถึง 7 (ค่าเฉลี่ย 4.4)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 14.3 %, แบบที่ 2 = 14.3 %, แบบที่ 3 = 35.7 %, แบบที่ 4 = 14.3 %, แบบที่ 5 = 7.1 %, แบบที่ 6 = 7.1 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 14.3 %, b (ลงต่ำ) = 50 %, c (ขึ้นสูง) = 35.7 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 85.7 %

ดังนั้น พบว่าเพลงจีนไฉยอ มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 7 เสียง แต่โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 1-mode มีเสียงสำคัญของโมด ได้แก่ โน้ต 1 - 3 - 5 (Max) - 6 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ ชัดเจนและตรงกัน ในส่วนทำนอง มีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 2 ถึง 7 (ค่าเฉลี่ย 4.4) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก แบบที่ 3 มากที่สุดเท่ากับ 35.7 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 50 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 85.7 %

6.4.2.3 เพลงจีนระลาชา

เพลง คัดแปลงมาจากเพลงจีนแท้ “ไคว่เล่อเตอหงซุน 快乐的农村”

การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์เพลงจีนระลาชา มีดังนี้

3 - mode

A

(Analyse only the B section)
E Phrygian

B

P1 a P2 b

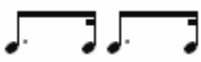
P3 c P4 d

P5 c P6 d

P7 e P8 f

แผนภูมิโน้ตที่ 6.8 เพลง จีนระลาชา

ปัจจัยของคนตรีไทย (ที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน)

1. บันไดเสียง 6 เสียง ของคนตรีไทย (ระดับเสียงแต่ละเสียงของไทยและจีนมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ดังนั้นเสียงทำนองเพลงจึงเปลี่ยนไปตามระดับเสียงของคนตรีไทย)
2. วลีที่ 3-5 และ 6 ใช้ทำนอง ทางเก็บ อย่างชัดเจน
3. มีลักษณะจังหวะสวิงแบบไทยที่เรียกว่า “ม้าย่อง”  เป็นลักษณะจังหวะสำคัญของเพลง

ตารางที่ 6.8a ระบบอิงกฏแจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จีนระลาชา

โน้ต	5	6	1	2	3	5	6	i	
เกิดขึ้น	3	4	16	17	17	13	11	6	= 87
ค่าสะสม	0.75	1.25	16	5.5	9.5	6.5	3.25	6	= 48.75
เป็นต้นวลี	1		1	2	1	2		1	
เป็นท้ายวลี			3		3		2		
น้ำหนัก	4.75	5.25	36	24.5	30.5	21.5	16.25	13	
(ช่วงทบ +)			49	24.5	30.5	26.5	21.5		
			d	r	m	s	l		

การวิเคราะห์

1. บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 5 เสียงมีโน้ต d r m s l
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียง
2. โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 3 – mode ; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{1} \quad 3 \quad 5$
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : กำกวมและไม่ตรงกัน

ตารางที่ 6.8b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนระลาชา

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ชั้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	3	3c
2.	5	1b
3.	6	1a
4.	5	1b
5.	6	2a
6.	4	6c
7.	6	5b
8.	5	2c

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ชั้นเสียง: 3 ถึง 4 (ค่าเฉลี่ย 3.1)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 3 = 60 %, แบบที่ 4 = 13.3 %, แบบที่ 5 = 13.3 %,
แบบที่ 6 = 13.3 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 26.7 %, b (ลงต่ำ) = 40. %, c (ขึ้นสูง) = 26.7 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 100 %

ดังนั้น พบว่าเพลงจีนระลาชา มีบันไดเสียง ที่ทั้งโครงสร้างและหน้าที่เป็น
บันไดเสียง 5 เสียง แบบ 3 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 1(Max) – 3 – 5 มีความชัดเจน
ของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ กำกวมและไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนอง
หลักที่มีชั้นเสียงตั้งแต่ 3 ถึง 4 (ค่าเฉลี่ย 3.1) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 3 มากที่สุด
เท่ากับ 60 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 40 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง
5 เสียง เท่ากับ 100 %

6.4.2.4 เพลงจีนไห่วเจ้า

เพลง จีนไห่วเจ้า คัดแปลงมาจากเพลงจีนแท้ “โป้ยโชห่วย 卖杂货” การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์เพลงจีนไห่วเจ้า มีดังนี้

2 - mode

แผนภูมิโน้ตที่ 6.9 เพลง จีนไห่วเจ้า

ปัจจัยของดนตรีไทย (ที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน)

1. บันไดเสียง 6 เสียง ของดนตรีไทย (ระดับเสียงแต่ละเสียงของไทยและจีนมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ดังนั้นเสียงทำนองเพลงจึงเปลี่ยนไปตามระดับเสียงของดนตรีไทย)
2. วลีที่ 1 เป็นทำนองไทยคัดแปลงจากของจีนเดิม
3. วลีที่ 4-7-8-9 เป็นทำนองไทยคัดแปลงจากของจีนเดิม
4. วลีที่ 5 เป็นทำนองที่มีสำนวนแบบไทย

ตารางที่ 6.9a ระบบอิงกฎเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จินไหวเจ้า

โน้ต	5	6	1	2	3	4	5	6	7	1
เกิดขึ้น	1	5	7	12		10	10	7	1	4 = 57
ค่าสะสม	1	3	7	8.5	0.75	5.5	5.25	4.25	0.5	3.5 = 39.25
เป็นคั่นวลี		1	1		1	2	2	2		
เป็นท้าววลี				4		1	1	1		2
น้ำหนัก	2	9	15	24.5	1.75	18.5	16.25	14.25	1.5	9.5
(ช่วงทบ +)				<u>24.5</u>	1.75	18.5	20.25	<u>23.25</u>	1.5	<u>24.5</u>
					r	m	f	s	l	t d

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียง ได้แก่โน้ต d r f s l (m กับ t มีน้ำหนักน้อยมาก)
- โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 2 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{2}$ $\overset{\text{Max}}{6}$ $\overset{\text{Max}}{1}$
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : ชัดเจนแต่ไม่ตรง
ชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก

จากโน้ต d r f s l ของบันไดเสียง 5 เสียงที่เกิดขึ้น สามารถแสดงให้เห็นในรูปบันไดเสียง 5 เสียงได้ คือ f s l d r ซึ่งบันไดเสียง 5 เสียงที่เกิดขึ้นนี้มีลักษณะเลื่อนขึ้นไปคู่ 4 เพอร์เฟกต์ จากบันไดเสียงของโน้ตที่บันทึก กล่าวคือ Key C เลื่อนขึ้นเป็น Key F ดังนั้น ในการวิเคราะห์ชั้นเสียงในอนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงเฉพาะเพลงนี้จึงคิดในรูป Key F

ตารางที่ 6.9b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนไห่วเจ้า

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	4	4a
2.	4	3c
3.	7	4c
4.	5	4 c
5.	2 ⁺¹	1 a
6.	4 ⁺¹	3 b
7.	4	1b
8.	4 ⁺¹	3b
9.	3 ⁺¹ / 2 ⁺¹	7 b / 4 b

หมายเหตุ ขึ้นเสียงในอนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง พิจารณาในรูป
เลื่อนขึ้นไปถึง 4 เพอร์เฟกต์

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 2 ถึง 7 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.9)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 20 %, แบบที่ 3 = 30 %,แบบที่ 4 = 40 %, แบบที่ 7 = 10 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 20 %), b (ลงต่ำ) = 50 %, c (ขึ้นสูง) = 30 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 50 %

ดังนั้น พบว่าเพลงจีนไห่วเจ้า มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 7 เสียง แต่โดย
หน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 6 - mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต
2 (Max) - 6 - 1 (Max) มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ ชัดเจนแต่ไม่ตรง
ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 2 ถึง 7 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.9) มีเส้นรูปร่างอนุภาค
ทำนองหลักแบบที่ 4 มากที่สุดเท่ากับ 40 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 50 %และมี
ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 50 %

6.4.2.5 เพลงกากีนั่ง

เพลง กากีนั่ง ดัดแปลงมาจากเพลงจีนแท้ “ยิกเท้าเหละซัว日头落山”. ที่บันทึกในแบบ 5-mode แต่เมื่อดนตรีไทยนำมาบรรเลงด้วยโน้ตเดียวกัน พบว่านักดนตรีไทยเล่นเสียง t (ที) โดยเน้นให้ต่ำ (โดยเฉพาะซอ) มาใกล้เคียงกับ t flat อย่างชัดเจน แตกต่างจากบางเพลงที่โน้ต t มีลักษณะเป็น $\sharp$ และไม่เน้น (เสียงในดนตรีไทยเหมือนมี 9 เสียงจากการทบทวนวรรณกรรม) เมื่อบรรเลงทั้งเพลงแล้วจะปรากฏสำเนียงที่เปลี่ยนไปเนื่องมาจากอิทธิพลของบันไดเสียงดนตรีไทยนี้ กลายมาเป็น 2 - mode การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์เพลง กากีนั่ง มีดังนี้

2 - mode

The musical score for 'Kakhi Nang' is presented in five staves, each containing a phrase of the melody. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The phrases are labeled as follows:

- Staff 1: Phrase A (P1 (P5)) with notes a, b, a.
- Staff 2: Phrase P2 (P6) with notes b, c, c.
- Staff 3: Phrase P4 (P8) with note d, followed by a repeat sign and the word 'Fine'. Then, Phrase B (P9) with notes e, f.
- Staff 4: Phrase C (P10) with notes g, h.
- Staff 5: Phrase P11 with notes i, j.
- Staff 6: Phrase P12 with notes k, l.

The score concludes with the instruction 'D.C. al Fine'.

แผนภูมิโน้ตที่ 6.10 เพลง กากีนั่ง

ปัจจัยของคนตรีไทย (ที่มีอิทธิพลต่อดนตรีจีน)

1. บันไดเสียง 6 เสียง ของคนตรีไทย (ระดับเสียงแต่ละเสียงของไทยและจีนมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ดังนั้นเสียงทำนองเพลงจึงเปลี่ยนไปตามระดับเสียงของคนตรีไทย)
2. วลีที่ 11 และ 12 เป็นทำนองที่ไทยดัดแปลงจากของจีนเดิม

ตารางที่ 6.10a ระบบอิงกฏเสียง (TONAL SYSTEM) ของวลีที่ 9 เพลง กาเกี๊ยะ

โน้ต	1	2	3	4	5	6	7	1̇	2̇	3̇	(4̇)	5̇
เกิดขึ้น	7	13	7	19	20	27	7	19	24	6		2 = 151
ค่าสะสม	3.5	12.5	3.2	12	14.2	24.2	3.7	7.2	14.7	3		0.5 = 99
เป็นคั่นวลี				7			1	1	6	1		
เป็นท้ายวลี		7			1	7			1			
น้ำหนัก	10.5	32.5	10.2	38	35.2	58.2	11.7	27.2	45.7	10		2.5
(ช่วงทบ +)				38	37.7	58.2	11.7	37.7	78.2	20.2		
				f	s	l	t	d	r	m		

การวิเคราะห์

1. บันไดเสียง : ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 7 เสียง มีโน้ต d r m f s l t
2. โหมด : ก) ชนิดของโหมด : 2 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: $\overset{\text{Max}}{1} \quad 2 \quad 6$
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน

ชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก

จากโน้ต d r m f s l t ของบันไดเสียง 7 เสียงที่เกิดขึ้น สามารถแสดงให้เห็นในรูปบันไดเสียง 5 เสียงได้ คือ f s l d r (m กับ t มีน้ำหนักน้อย) ซึ่งบันไดเสียง 5 เสียงที่เกิดขึ้นนี้มีลักษณะเลื่อนขึ้นไปคู่ 4 เพอร์เฟกต์ จากบันไดเสียงของโน้ตที่บันทึก กล่าวคือ Key C เลื่อนขึ้นเป็น Key F ดังนั้น ในการวิเคราะห์ชั้นเสียงใน อนุภาคทำนองหลักเพื่อคุณลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงเฉพาะเพลงนี้จึงคิดในรูป Key F

ตารางที่ 6.10b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงกาเกี๋ย

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	3 / 4	4a / 1c
2.	3 / 4	4a / 1c
3.	4 ⁺ / 4 ⁺	1b / 1b
4.	4 ⁺ / 4 ⁺	1b / 1b
5.	3 / 4	4a / 1c
6.	3 / 4	4a / 1c
7.	4 ⁺ / 4 ⁺	1b / 1b
8.	4 ⁺ / 4 ⁺	1b / 1b
9.	1 ⁺ / 3 ⁺	6c / 4b
10.	3 / 4	4a / 1c
11.	4 ⁺ / 4	3b / 3c
12.	4 ⁺ / 5	3b / 3c
13.	3 / 4	4a / 1c
14.	3 / 4	4a / 1c
15.	4 ⁺ / 4 ⁺	1b / 1b
16.	4 ⁺ / 4 ⁺	1b / 1b

หมายเหตุ ขึ้นเสียงในอนุภาคทำนองหลักพิจารณาในรูปเลื่อนขึ้นไปถึง 4 เพอร์เฟกต์

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 1 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 2.9)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 59.4 %, ที่ 4 = 25 %, ที่ 3 = 12.5 %, ที่ 6 = 3.1 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 21.9 %, b (ลงต่ำ) = 46.9 %, c (ขึ้นสูง) = 31.2 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 50%

ดังนั้น พบว่าเพลงกาเกี๋ย มีบันไดเสียง มีโครงสร้างเป็นบันไดเสียง 7 เสียง และหน้าที่เป็นบันไดเสียง 5 เสียง (บวก 4 บวก 7) แบบ 2 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 1 - 2(Max) - 6 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 1 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 2.9) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 1 มากที่สุดเท่ากับ 59.4 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 46.9 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 50 %

6.4.3 เพลงไทยเลียนแบบจีน (THE IMITATED CHINESE TUNE COMPOSITION หรือ ICTC) ตั้งแต่เพลงที่ 11 ถึง เพลงที่ 15

6.4.3.1 เพลงจีนรำพัด การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

1- mode

The musical score for 'Chinese Fan Dance' (จีนรำพัด) is presented in eight staves. Each staff is labeled with a pitch contour (P1 through P8) and specific notes. The notes are: P1 (a, b), P2 (c, d, e), P3 (f, g), P4 (h), P5 (g'), P6 (g', 1), P7 (j, k, 1), and P8 (g). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with 'emb.' (embellishment). The piece concludes with a double bar line.

แผนภูมิโน้ตที่ 6.11 เพลง จีนรำพัด

ตารางที่ 6.11a ระบบอิงทูนเจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จีนรำพัด

โน้ต	1	2	3	5	6	7	1̇
เกิดขึ้น	3	7	12	16	12	2	17 = 69
ค่าสะสม	0.75	2.5	5.75	8.25	9.25	1.5	13.25 = 41.25
เป็นต้นวลี			2	1			5
เป็นท้ายวลี	3		2		3		
น้ำหนัก	6.75	9.25	21.75	25.25	24.25	3.5	35.25
(ช่วงทบ +)		9.25	21.75	<u>25.25</u>	<u>24.25</u>	3.5	<u>42</u>
		r	m	s	l	t	d

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 6 เสียงกับโน้ต 7 มีโน้ต d r m s l t
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียง มีโน้ต d r m s l (t มีน้ำหนักน้อย)
Max
- โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 1 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: 1 5 6
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน

ตารางที่ 6.11b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนรำพัด

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	5 / 6 / 4	4c / 3c / 4b
2.	6 / 4 / 3 ⁺¹	3c / 5b / 4b
3.	4	3a
4.	5	4c
5.	4 / 4	4 b / 6 c
6.	4 / 3	4a / 3a
7.	2 / 2 ⁺¹ / 4	5b / 3c / 4b
8.	4	3a

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 2 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 3 = 37.5 %, แบบที่ 4 = 43.7 %, แบบที่ 5 = 12.5 %,
แบบที่ 6 = 6.2 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 25 %, b (ลงต่ำ) = 37.5 %, c (ขึ้นสูง) = 37.5 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 87.5 %

ดังนั้น พบว่าเพลงจีนรำพัด มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 7 เสียงกับโน้ต 7 (Hexatonic w/7) แต่โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 1 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 1 (Max) - 5 - 6 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 2 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 4 มากที่สุดเท่ากับ 43.7 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ c (ขึ้นสูง) เท่ากับ 37.5 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 87.5 %

6.4.3.2 เพลงสาธุการจีน

เพลงสาธุการจีน เครื่องสายประเภทซอด้วงบรรเลงโน้ตตัว t (ที) ถอดโน้ตมาได้เป็น ๕ อย่างชัดเจนโดยเฉพาะการรูดสายจากโน้ต เร ไปหา ที ปรากฏเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์แบบสำเนียงจีน การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

5 - mode

The musical notation is presented on five staves, each corresponding to a different pitch class (a, b, c, d, e, f, f', g, a, b). The notation includes notes, rests, and bar lines, with labels P1, P2, P3, P4, and P5 indicating specific intervals or patterns. The notation is written in a style that combines Western musical notation with traditional Chinese notation elements.

แผนภูมิโน้ตที่ 6.12 เพลง สาธุการจีน

ตารางที่ 6.12a ระบบอิงกัญเจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง สาธุการจีน

โน้ต	5	6	7	2	3	5	
เกิดขึ้น	1	5	8	12	10	12	= 48
ค่าสะสม	2	5.25	4.25	8.5	7	9	= 36
เป็นต้นวลี			2	2		1	
เป็นท้ายวลี	1	2				2	
น้ำหนัก	4	12.25	16.25	22.5	17	24	
(ช่วงทบ +)		12.25	16.25	22.5	17	28	
		l	t	r	m		

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง :บันไดเสียง 5 เสียง มีโน้ต l t r m s
ข) หน้าที่ :บันไดเสียง 5 เสียง l t r m s Max
- โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 5 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: 5 7 2
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน

ขั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก

จากโน้ต l t r m s ของบันไดเสียง 5 เสียงที่เกิดขึ้น มีลักษณะเลื่อนขึ้นไป
คู่ 5 เพอร์เฟกต์ จากบันไดเสียงของโน้ตที่บันทึก กล่าวคือ Key C เลื่อนขึ้นเป็น Key G ดังนั้น ใน
การวิเคราะห์ขั้นเสียงใน อนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงเฉพาะเพลง
นี้จึงคิดในรูป Key G

ตารางที่ 6.12b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงสาธุการจีน

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	3 / 3	6c / 6c
2.	4 / 3	5b / 3a
3.	4 / 5	3c / 5b
4.	4 / 4	3b / 5b
5.	3 / 3	6 c / 6c

หมายเหตุ ขึ้นเสียงในอนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงพิจารณาในรูปแบบเลื่อนขึ้นไปคู่ 5 เพอร์เฟกต์

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 3 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.6)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 3 = 30 %, แบบที่ 5 = 30 %, แบบที่ 6 = 40 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 10 %, b (ลงต่ำ) = 40 %, c (ขึ้นสูง) = 50 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 100 %

ดังนั้น พบว่าเพลงสาธุการจีน มีบันไดเสียง ที่ทั้งโครงสร้างและหน้าที่เป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 5 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 5(Max) - 7 - 2 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ ชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ : 3 ถึง 5 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.6) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 6 มากที่สุดเท่ากับ 40 % โดยมีทิศทางแบบ c (ขึ้นสูง) มากที่สุดเท่ากับ 50 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 100 %

6.4.3.3 เพลงจีนล่องหน่าย

การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

2 - mode

The musical score for 'เพลงจีนล่องหน่าย' (Chinese Lullaby) is presented in 2-mode. It consists of five staves of music in treble clef with a 2/4 time signature. The melody is composed of a sequence of notes labeled with letters a through n. The notes are grouped into seven phrases labeled P1 through P7. The notes are: a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n. The melody is simple and melodic, typical of traditional Chinese music.

แผนภูมิโน้ตที่ 6.13 เพลง จีนล่องหน่าย

ตารางที่ 6.13a ระบบอิงทูนเจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลง จีนล่องหนาย

โน้ต	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2
เกิดขึ้น	5	2	5	11	9	11	25	19	11	7 = 105
ค่าสะสม	2	0.75	1.7	5.5	2.5	2	12.5	9.75	14	2.5 = 53.2
เป็นต้นวลี	2				1		1		1	1
เป็นท้ายวลี				2		1	2	2		
น้ำหนัก	9	2.75	6.7	18.5	12.5	14	40.5	30.7	16	10.5
(ช่วงทบ +)				29	12.5	14	49.5	33.5	22.7	
				r	m	f	s	l	d	

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 6 เสียงกับ โน้ต 4 (Hexatonic w/ 4) มีโน้ต d r m f s l
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 6 กับโน้ต 4 มีโน้ต d r m f s l
- โหมด: ก) แบบที่ : 2 – mode; เสียงสำคัญของโหมด : $\overset{\text{Max}}{2} \quad 5 \quad 6$
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : กำกวมและไม่ตรงกัน

ชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก

จากโน้ต d r m f s l ของบันไดเสียง 6 เสียงที่เกิดขึ้น สามารถแสดงให้เห็นในรูปแบบบันไดเสียง 5 เสียงได้ คือ f s l d r (m มีน้ำหนักน้อยที่สุด) ซึ่งบันไดเสียง 5 เสียงที่เกิดขึ้นนี้มีลักษณะเลื่อนขึ้นไปคู่ 4 เพอร์เฟกต์ จากบันไดเสียงของโน้ตที่บันทึก กล่าวคือ Key C เลื่อนขึ้นเป็น Key F ดังนั้น ในการวิเคราะห์ชั้นเสียงในอนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงเฉพาะเพลงนี้จึงคิดในรูปแบบ Key F

ตารางที่ 6.13b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนล่องหน่าย

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	7 / 3 ⁺¹	6c / 4c
2.	8 / 7	2b / 6c
3.	7 / 3 / 3	4b / 4a / 4b
4.	4 / 4 ⁺¹	5b / 4b
5.	9 / 5	3 c / 5b
6.	6 ⁺¹	3b
7.	3 ⁺¹ / 5 ⁺¹	4c / 1b

หมายเหตุ ขึ้นเสียงในอนุภาคทำนองหลักเพื่อดูลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียงพิจารณาในรูปแบบเลื่อนขึ้นไปคู่ 4 เพอร์เฟกต์

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 3 ถึง 7 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 5.3)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 7.1 %, แบบที่ 2 = 7.1 %, แบบที่ 3 = 14.3 %, แบบที่ 4 = 42.8 %, แบบที่ 5 = 14.3 %, แบบที่ 6 = 14.3 %

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 7.1 %, b (ลงต่ำ) = 57.1 %, c (ขึ้นสูง) = 35.7 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 64.3 %

ดังนั้น พบว่าเพลงจีนล่องหน่าย มีบันไดเสียง ที่ทั้งโครงสร้างและหน้าที่เป็นบันไดเสียง 6 เสียง โมคเป็นแบบ 6 – mode มีเสียงสำคัญของโมคได้แก่โน้ต 2 – 3 – 6 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบ กำกวมและไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 3 ถึง 7 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 5.3) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 4 มากที่สุดเท่ากับ 42.8 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 57.1 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 64.3 %

6.4.3.4 เพลงจีนนำเสด็จ (จีนฮ่อแห่)

การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

1 – mode

The musical score is presented on ten staves. The notation includes various note values and rests. Above the staves, intervals are labeled P1 through P11, with specific notes (a, b, c, d, e, c', f, g, g trans., h, i, j, k, l, m, l', j', n, n', n', n', i) indicated. Boxed letters A and B are placed above the first and fourth staves. The score is set in 2/4 time and treble clef.

Note. g trans. = g transposition

แผนภูมิโน้ตที่ 6.14 เพลง จีนนำเสด็จ (จีนฮ่อแห่)

ตารางที่ 6.14a ระบบอิงกฏเจเสียง (TONAL SYSTEM) เพลงจีนนำเสด็จ

โน้ต	5	6	1	2	3	4	5	6	1̇	2̇
เกิดขึ้น	2	6	14	20	19	4	30	21	6	1 = 123
ค่าสะสม	2.5	3	12.5	14	9	2	17.75	13	8	0.5 = 82.75
เป็นต้นวลี	1			4	1		2	3		
เป็นท้ายวลี	1	1	4	2			1		2	
น้ำหนัก	4.5	10	30.5	40	29	6	50.75	37	16.5	1.5
(ช่วงทบ +)			<u>46.5</u>	41.5	29	6	<u>55.25</u>	<u>47</u>		
			<u>d</u>	r	m	f	s	l		

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 6 เสียงกับโน้ต 4 (Hexatonic w/4) มีโน้ต d r m f s l
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียงมีโน้ต d r m s l (f มีน้ำหนักน้อย)
- โหมด: ก) แบบที่ : 1 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: 1 ^{Max} 5 6
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด: กำกวมและไม่ตรงกัน

ตารางที่ 6.14b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนนำเสด็จ

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	3 / 3	7c / 4b
2.	2 / 6	5b / 3b
3.	4 ⁺¹ / 4	5b / 3c
4.	3 / 3	4a / 4a
5.	4 / 4	3 b / 4 c
6.	4 / 5 ⁺¹	3c / 3b
7.	4 / 5 ⁺¹	3c / 3b
8.	2 / 5	6c / 3b
9.	3 / 6	2a / 5b
10.	4 / 4 / 4 / 4	6c / 1b / 5b / 5b
11.	4	6c

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 2 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.9)

ข) เส้นรูปร่าง: แบบที่ 1 = 4.3 %, แบบที่ 2 = 4.3 %, แบบที่ 3 = 34.8 %,
แบบที่ 4 = 17.4 %, แบบที่ 5 = 21.7 %, แบบที่ 6 = 13%,
แบบที่ 7 = 4.3%

ค) ทิศทาง : a (ระดับ) = 13 %, b (ลงต่ำ) = (52.2 %), c (ขึ้นสูง) = 34.8 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 87 %

ดังนั้น พบว่าเพลงจีนจีนนำเสด็จ (จีนฮ่อแห่) มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 6 เสียงกับโน้ต 4 (Hexatonic w/4) แต่โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 1 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 1 - 5 (Max) - 6 มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียง เป็นแบบ กำกวมและไม่ตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 2 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 3.9) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 3 มากที่สุดเท่ากับ 34.8 % โดยมีทิศทางแบบ b (ลงต่ำ) มากที่สุดเท่ากับ 52.2 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 87 %

6.4.3.5 เพลงจีนขิมเล็ก

การบันทึกโน้ตและการวิเคราะห์ มีดังนี้

1 - mode

The musical score is written on five staves, each containing a sequence of notes with pitch contours indicated by brackets and labels above them. The notes are labeled with letters and primes to indicate specific pitches:

- Staff 1: P1 (a), P2 (b, c), P3 (d)
- Staff 2: P4 (e, f), P5 (c', g)
- Staff 3: P6 (h, i), P7 (B, j)
- Staff 4: P8 (k), P9 (l), P10 (b, c)
- Staff 5: P11 (d, e), P12 (f, c')

แผนภูมิโน้ตที่ 6.15 เพลง จีนขิมเล็ก

ตารางที่ 6.15a ระบบอิงท่วงเสียง (TONAL SYSTEM) เพลงจีนขิมเล็ก

โน้ต	5	6	7	1	2	3	5	6	1	2	3
เกิดขึ้น	11	13	1	25	18	22	22	8	4	1	1 = 126
ค่าสะสม	4.5	3.75	0.25	12.75	7	9.75	7.25	2.75	1.5	0.25	0.25 = 50
เป็นต้นวลี	2	1		1		2	3	2			1
เป็นท้ายวลี		1		4	2	2	2		1		
น้ำหนัก	17.5	18.75	1.25	42.75	27	35.75	34.25	12.75	6.5	1.25	2.25
(ช่วงทบ +)		31.5	1.25	49	28.25	38	51.75				
		l	t	d	r	m	s				

การวิเคราะห์

- บันไดเสียง: ก) โครงสร้าง : บันไดเสียง 6 เสียงมีโน้ต d r m s l t
ข) หน้าที่ : บันไดเสียง 5 เสียงมีโน้ต d r m s l (t มีน้ำหนักน้อยมาก)
- โหมด: ก) ชนิดของโหมด : 1 – mode; เสียงสำคัญของโหมด: 1 ^{Max} 3 5
ข) ลักษณะเฉพาะของโหมด : ชัดเจนและตรงกัน

ตารางที่ 6.15b รูปแบบทำนอง (MELODIC FORM) เพลงจีนขิมเล็ก

วลีเพลง	อนุภาคทำนองหลัก	
	ขึ้นเสียง	เส้นรูปร่าง
1.	4	4c
2.	5 / 5	5b / 2c
3.	5 / 5	5b / 6c
4.	5 / 5	3b / 2c
5.	4 ⁺	3 b
6.	3 / 4	4c / 2c
7.	6	3c
8.	6	3c
9.	6	1b
10.	5 / 4	5b / 6c
11.	5 / 5	5b / 6c
12.	5 / 5	3b / 2c

การวิเคราะห์

อนุภาคทำนองหลัก: ก) ขึ้นเสียง: 3 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4.8)

ข) เส้นรูปร่าง : แบบที่ 1 = 5.3 %, แบบที่ 2 = 21 %, แบบที่ 3 = 26.3 %,
แบบที่ 4 = 10.5 %, แบบที่ 5 = 21 %, แบบที่ 6 = 15.8 %

ค) ทิศทาง : b (ลงต่ำ) = 42 %, c (ขึ้นสูง) = 58 %

ง) ลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง (MPQ) : 94.74 %

ดังนั้น พบว่าเพลงจีนซิมเล็ก มีบันไดเสียง เป็นบันไดเสียง 6 เสียง กับโน้ต 7 (Hexatonic w/7) แต่โดยหน้าที่แล้วมีลักษณะเป็นบันไดเสียง 5 เสียง แบบ 1 – mode มีเสียงสำคัญของโมดได้แก่โน้ต 1 - 3 - 5 (Max) มีความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจนและตรงกัน ในส่วนทำนองมีอนุภาคทำนองหลักที่มีขึ้นเสียงตั้งแต่ 3 ถึง 6 โน้ต (ค่าเฉลี่ย 4.8) มีเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบที่ 3 มากที่สุดเท่ากับ 26.3 % โดยมีทิศทางแบบ c (ขึ้นสูง) มากที่สุดเท่ากับ 58 % และมีลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากับ 94.7 %

6.5 ผลของการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนเนื่องมาจากปัจจัยของคนตรีไทย

ผลการศึกษาทำให้ทราบปัจจัยที่คนตรีไทยใช้ซึ่งเรียกว่าเป็นอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทย และทำให้ทราบระดับของอิทธิพลของปัจจัยเหล่านี้ มีรายละเอียดดังนี้

6.5.1 อิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทย

6.5.1.1 อิทธิพลด้านบันไดเสียง พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. บันไดเสียง 6 เสียง ของคนตรีไทย (ระดับเสียงแต่ละเสียงของไทยและจีนมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ดังนั้นเสียงทำนองเพลงจึงเปลี่ยนไปตามระดับเสียงของคนตรีไทย)

2. วงคนตรีไทยเล่นเพลงจีนแปลงไทยแบบบันไดเสียงคิงซาลัก (轻三六) มากกว่าบันไดเสียง ต้งซาลัก (重三六)

6.5.1.2 อิทธิพลด้านทำนองหลักหรือแก่นทำนอง (Theme) พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. คนตรีไทยบรรเลงเพลงจีนแปลงไทย ตามทำนองหลัก (theme) เท่านั้น ไม่ใช้เทคนิคเพิ่มเสียงประดับประดาแบบจีน (เจียฮวา 加花)

2. ทำนองเพลงจีนแปลงไทย บางห้อง บางวลี คัดแปลงจากของจีนเดิม

6.5.1.3 อิทธิพลด้านเสียงในบันได คนตรีไทยมีการดัดแปลงทำนองเพลงจีนแปลงไทยเสียใหม่ เช่น เปลี่ยนลักษณะทำนองจีนมีการเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์มาใช้แนวทำนองแบบไทยแทน

6.5.1.4 อิทธิพลด้านจังหวะ พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. ใช้กระสวนจังหวะแบบไทยโดยใช้ ฉิ่ง และ กลองตุ๊ก
 2. ใช้ลักษณะจังหวะสวิงแบบไทยที่เรียกกันว่า “ม้าย่อง” 
- เป็นลักษณะจังหวะสำคัญของเพลงจีนแปลงไทยบางเพลง

6.5.1.5 อิทธิพลด้านสำเนียงคนตรีไทยอันได้มาจากการสัมผัสกันของเสียงที่แฝงอยู่ในบทเพลงไทย พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. ใช้สำนวนทำนองแบบไทย เช่น ลูกเท่า ลูกโยน และกลอนทำนอง
2. บรรเลงทำนองหลัก (theme) โดยใช้ทำนอง “ทางเก็บ” (เทคนิคการดันแบบไทยที่ใช้ค่าน้ตเข้ตสองชั้น)
3. ใช้ทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของไทย เช่น สำนวนทำนอง และกลอนทำนองของไทย

จากปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทยที่พบ เป็นอิทธิพลของคนตรีไทยต่อเพลงจีนแท้เกิดเป็นเพลงจีนแปลงไทยขึ้นมา ในการศึกษาในระดับของอิทธิพล นอกจากพิจารณาเปรียบเทียบกันระหว่างเพลงจีนแท้กับเพลงจีนแปลงไทยแล้วยังสามารถพิจารณาเปรียบเทียบระหว่างเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบจีนได้เพื่อพิจารณาตรวจสอบอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทยต่อเพลงไทยสำเนียงจีนได้แก่ เพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีน

6.5.2 ระดับอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทย

ผลการวิเคราะห์เพลงจีนแท้ (Original Chinese Tune: OCT) และเพลงไทยสำเนียงจีนได้แก่ เพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting: TCA) เพลงไทยเลียนแบบจีน (Imitated Chinese Tune Composition :ICTC) สามารถนำค่าที่ได้จากการวิเคราะห์มาเปรียบเทียบกันได้ระหว่างเพลงที่คู่กัน (ระหว่าง OCT กับ TCA) เพลงต่อเพลง และเพลงจีนแท้กับเพลงที่ไทยเลียนแบบจีน (ระหว่าง OCT กับ ICTC)

ในงานวิจัย แต่ละกลุ่ม (OCT, TCA และICTC) นำค่าต่างๆ ที่ได้จากการวิเคราะห์ของเพลงแต่ละเพลงมารวมกันเป็นผลรวมของค่าที่ได้ของกลุ่มแล้วมาคำนวณเปรียบเทียบกันระหว่างกลุ่มเพื่อตอบคำถามวิจัยในภาพรวม ทำให้ได้ผลของการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนอัน

เนื่องมาจากปัจจัยของคนตรีไทย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

6.5.2.1 ระบบอิงกู่เจี๋ย (Tonal System) มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

(1) น้ำหนักทางเสียง (Tonal Weight) นำผลรวมของน้ำหนักของโน้ตแต่ละตัวของแต่ละกลุ่มเพลง เช่น น้ำหนักของโน้ต โด (1) ทั้งหมดของ TCA = 161 คิดเป็นเปอร์เซ็นต์ = 18.5% ของกลุ่ม TCA เป็นต้น เมื่อทำครบทุกโน้ตและทุกกลุ่มได้ผลดังนี้

โน้ตในบันได	1	2	3	4	5	6	7
OCT	157.9	178.5	99	65.25	172.75	85.25	44.45
%	24.4	27.5	15.3	10	26.6	13.1	6.9
TCA	175.9	157	113.2	60	151.7	157.7	14.7
%	21.2	18.9	13.6	7.2	18.3	18.4	1.8
ICTC	160.2	130.5	104.2	20	209.7	148.5	21
%	20.1	16.4	13.1	2.5	26.4	18.7	2.6

ดังนั้น โน้ตที่เกิดขึ้นจากมากไปน้อยในขั้นบันไดตามเปอร์เซ็นต์มีดังนี้

OCT:	2	5	1	3	6	4	7
TCA :	1	2	6	5	3	4	7
ICTC :	5	1	6	2	3	7	4

ผลปรากฏว่าโน้ตเพลงทั้ง 3 กลุ่มมีการใช้ โน้ต 7 กับ 4 และโน้ตอื่นอยู่น้อยมาก แสดงให้เห็นว่าทั้ง 3 กลุ่มรักษาลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง บันไดเสียง 5 เสียง (1 2 3 5 6) เป็นสำคัญ แต่อิทธิพลของคนตรีไทยได้ทำให้ TCA และ ICTC มีน้ำหนักการใช้โน้ตเปลี่ยนแปลงไปจาก OCT

(2) ระบบบันไดเสียง (Scale system)

เพลงทั้ง 3 กลุ่มมีระบบบันไดเสียงทางโครงสร้าง (structure) และทางหน้าที่ (function) ดังนี้

OCT มี โครงสร้าง: Diatonic scale 4 เพลง คือ เพลงที่ 1 - 2 - 4 และ 5

: Pentatonic scale 1 เพลง คือ เพลงที่ 3

หน้าที่ : Diatonic scale 1 เพลง คือ เพลงที่ 5

: Pentatonic scale 3 เพลง คือ เพลงที่ 1 - 2 - 3

: Hexatonic w/4 scale 1 เพลง คือ เพลงที่ 4

TCA มี โครงสร้าง: Diatonic scale 2 เพลง คือ เพลงที่ 4 - 5

: Pentatonic scale 1 เพลง คือ เพลงที่ 8

: Hexatonic w/4 scale 2 เพลง คือ เพลงที่ 6 - 7

หน้าที่ : Diatonic scale 1 เพลง คือ เพลงที่10

: Pentatonic scale 4 เพลง คือ เพลงที่ 6 - 7 - 8 - 9

ICTC มีโครงสร้าง : Hexatonic w/7 scale 2 เพลง คือ เพลงที่ 13-15

: Pentatonic scale 1 เพลง คือ เพลงที่ 12

: Hexatonic w/4 scale 2 เพลง คือ เพลงที่ 11-14

หน้าที่ : Pentatonic scale 3 เพลง คือ เพลงที่ 11-12-15

: Hexatonic scale w/7 1 เพลง คือ เพลงที่ 13

: Hexatonic w/4 scale 1 เพลง คือ เพลงที่14

ผลแสดงให้เห็นว่าตาม โครงสร้าง ส่วนใหญ่ OCT, TCA และ ICTC เป็น Diatonic scale (6 เพลง) กับ Hexatonic scale (6 เพลง) แต่ตาม **หน้าที่** เป็น Pentatonic scale (10 เพลง) เป็นสำคัญซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีจีน อิทธิพลของดนตรีไทยเห็นได้จากการเน้นใช้บันไดเสียง 6 เสียงเป็นสำคัญ ใน ICTC มีเพลงที่โครงสร้างเป็น บันไดเสียง 6 เสียงอยู่ 4 เพลง (เพลงที่ 11-13-14-15) ใน TCA มี 2 เพลง (เพลงที่ 6-7) ในขณะที่ OCT ไม่มี

(3) โหมด (Mode)

ผลจากการเปรียบเทียบโมดของ OCT กับ TCA แสดงให้เห็นว่า OCTเน้นไปที่การใช้ 5- mode เป็นสำคัญ (มี 3 เพลง) แต่อิทธิพลของดนตรีไทยลดการใช้ 5- mode ของจีนลงโดยเปลี่ยนแปลงไปเป็น โมดอื่นๆ (2 –mode, 1 – mode, 3 – mode) และการเปรียบเทียบ OCT กับ ICTC แสดงให้เห็นว่าอิทธิพลของดนตรีไทยเน้นการใช้ 1- mode แทน 5- mode และเน้นการใช้ ความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน(มี 3 เพลง)

(4) ค่าเปอร์เซ็นต์ความเป็นอันตราย 5 เลียงของอนุภาคทำนอง

หลัก (Motif Pentatonic Quotient: MPQ)

OCT มีค่าเฉลี่ยของ MPQ = 64.3%

TCA มีค่าเฉลี่ยของ MPO = 74.5%

ICTC มีค่าเฉลี่ยของ MPO = 86.7%

ผลแสดงว่าอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก (MPQ) ของ TCA มีค่าเพิ่มขึ้นเป็น 74.5% เปรียบเทียบกับดนตรีจีนแท้ (OCT) ของเดิมที่เป็น 64.3% และปรากฏมีอิทธิพลชัดเจนต่อ ICTC ที่ทำให้ค่า MPQ เพิ่มขึ้นเป็น 86.7%

6.5.2.2 เส้นรูปร่าง (Contour) มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

(1) เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour)

ค่าเฉลี่ยเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักของเพลงทั้ง 3 กลุ่มเรียงลำดับการปรากฏจากมากมาน้อยดังนี้

OCT : แบบที่4 (37.8%), แบบที่1 (18.6%), แบบที่3 (17.4%), แบบที่6 (12.2%),
แบบที่5 (9.4%), แบบที่2 (3.1%) and แบบที่7 (0.8%)

TCA : แบบที่1 (28.8%), แบบที่3 (26.1%), แบบที่4 (19.9%), แบบที่2 (7.9%),
แบบที่5 (7.9%), แบบที่6 (4.5%) and แบบที่7 (2%)

ICTC: แบบที่3 (27.7%), แบบที่4 (22.9%), แบบที่5 (19.9%), แบบที่6 (17.9%),
แบบที่2 (6.5%), แบบที่1 (3.3%) and แบบที่7 (0.9%)

ผลแสดงว่าอิทธิพลของดนตรีไทยในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักมีผลต่อเพลงจีนแท้ และเพลงไทยเลียนแบบจีนอย่างเด่นชัด ทำให้เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักมีการเปลี่ยนแปลงไป แต่มีลักษณะเหมือนกันคือมีแบบที่ 7 ปรากฏอยู่น้อยที่สุด

ค่าเฉลี่ยของจำนวนโน้ตในอนุภาคทำนองหลักพิจารณาจากค่าเฉลี่ยของ ขึ้นเสียง ของเพลงทั้ง 3 กลุ่มดังนี้ OCT: 3.4 TCA: 4.2 และ ICTC: 4.3 พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ค่าเฉลี่ยของจำนวนโน้ตในอนุภาคทำนองหลักมีจำนวนมากขึ้นจากเพลงจีนแท้ (OCT) เดิมมีโน้ต 3 ตัวกลายมาเป็น 4 ตัวใน TCA หรือพิจารณาจากเส้นรูปร่าง (Contour) ของ OCT มีลักษณะ แบบที่4 สูงสุดเป็น three-point contour (โน้ต 3 ตัว) เปลี่ยนมาเป็นแบบ แบบที่1 ของ TCA ที่เป็น four-point contour (โน้ต 4 ตัว) และจากการที่มี แบบที่7 ปรากฏอยู่น้อยที่สุด ทำให้ two-point contour (โน้ต 2 ตัว) ในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour) มีอยู่เป็นจำนวนน้อยในเพลงทั้ง 3 กลุ่มนี้เช่นกัน

(2) ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Direction)

ค่าเฉลี่ยของทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักของเพลงทั้ง 3 กลุ่มมีดังนี้

OCT: a = 15.9 b = 49.2 c = 33.4

TCA: a = 18 b = 48.9 c = 32.2

ICTC: a = 11 b = 45.8 c = 43.2

ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักของเพลงทั้ง 3 กลุ่มเหมือนกันมีแบบ b อยู่มากที่สุดรองลงมาได้แก่ c และ a ตามลำดับโดยอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบ a ของ TCA มีจำนวนมากขึ้น แต่กลับทำให้แบบ a ของ

ICTC มีจำนวนน้อยลง

6.5.2.3 ชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass) จากค่าเฉลี่ยของ Motif Compass ของเพลงทั้ง 3 กลุ่มมีดังนี้ OCT: 3.4 TCA: 4.2 และ ICTC: 4.3 ค่า OCT = 3.4 หรือ เป็น Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ต (3- note motif compass) อันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนแท้ประการหนึ่ง เมื่อรวมจำนวน Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ตนี้ของเพลงทั้ง 3 กลุ่ม ได้ค่าดังนี้

OCT : 29 (32 % ของอนุภาคทำนองหลักทั้งหมด)

TCA : 13 (16 % ของอนุภาคทำนองหลักทั้งหมด)

ICTC : 15 (18 % ของอนุภาคทำนองหลักทั้งหมด)

เปรียบเทียบ Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ตของเพลงทั้ง 3 กลุ่ม ผลแสดงว่า OCT มีกลุ่มโน้ตที่เป็น 3 - note motif compass มากที่สุด (32 %) แสดงว่ามีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่า ICTC กับ TCA และ ICTC (18 %) มีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่า TCA (16 %) หรืออีกนัยหนึ่งอิทธิพลของดนตรีไทยแสดงผลออกมาเป็น ICTC ได้มากกว่า TCA ที่ยังคงคงแก่น (theme) เดิมของจีนเอาไว้

สรุปจากการศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ทำให้ดนตรีจีนเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือเกิดขึ้นใหม่เป็นเพลงไทยสำเนียงจีนเข้ามามีส่วนทำประโยชน์ให้กับวงการดนตรีไทยหรือสนองต่อความต้องการของกิจกรรม การแสดง การฉลองสมโภชและความบันเทิงต่างๆ ในสังคมไทย ที่ซึ่งได้ดำเนินการศึกษาข้างต้น มุ่งเน้นไปในประเด็นปัจจัยที่ดนตรีไทยใช้และระดับมากน้อยของอิทธิพลเป็นสำคัญ

ในการดำเนินการเพื่อทราบปัจจัย ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีนจากภาคสนาม ทำให้เห็นการปฏิบัติจริงและปัจจัยดนตรีไทยที่ถ่ายทอดมาถึงปัจจุบัน และเพื่อทราบระดับของอิทธิพล ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์เพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting) 5 เพลง ได้แก่ เพลง 1. โป๊ยกังเหล้ง 2. จีนไฉยอ 3. จีนระลาชา 4. จีนไห้วเจ้า และ 5. กากันนี้ เปรียบเทียบกับเพลงจีนแท้ (Original Chinese Tune) ที่คู่กัน ได้แก่ เพลง 1. ก่วยกังเล้ง 过江龙 2. ปี่หมุดตัน 白牡丹 3. ไคว่เล่อเตอ หนองซุน 快乐的农村 4. โป๊ยโซห่วย 卖杂货 และ 5. ยิกเท้าเหลาะซัว 日头落山 ตามลำดับ และคัดเลือกเพลงไทยเลียนแบบจีน (Imitated Chinese Tune Composition) มาวิเคราะห์จำนวน 5 เพลงเท่ากัน ได้แก่ เพลง จีนรำพัด สาธุการจีน จีนล่องหน่าย จีนนำเสด็จ (จีนฮ่อแท้) และจีนจิมเล็ก

ผลการศึกษาทำให้ทราบว่าปัจจัยที่ดนตรีไทยใช้มีหลายประการ ในงานวิจัยอธิบายว่าเป็นอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทย และผลการศึกษาทำให้ทราบระดับของอิทธิพลดังนี้

1. อิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทย

ในงานวิจัยพบอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทยต่อเพลงจีนแปลงไทยดังนี้

1.1 อิทธิพลด้านบันไดเสียง

พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. ระดับเสียงแต่ละเสียงของบันไดเสียงคนตรีไทย
2. วงคนตรีไทยเล่นเพลงจีนแปลงไทยแบบบันไดเสียง คิงชาล็ก

1.2 อิทธิพลด้านทำนองหลักหรือแก่นทำนอง (Theme)

พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. คนตรีไทยบรรเลงเพลงจีนแปลงไทยตามทำนองหลัก (theme)

เท่านั้น ไม่ใช้เทคนิคเพิ่มเสียงระดับประดาแบบจีน (jia hua 加花)

2. ทำนองเพลงจีนแปลงไทย บางห้อง บางวลี ดัดแปลงจากของจีนเดิม

1.3 อิทธิพลด้านเสียงในบันได

คนตรีไทยมีการดัดแปลงทำนองเพลงจีนแปลงไทยเสียใหม่ โดยใช้แนวทำนองแบบไทยแทน

1.4 อิทธิพลด้านจังหวะ

พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. ใช้กระสวนจังหวะแบบไทยโดยใช้ ฉิ่ง และ กลองคຸ້ก
2. ใช้ลักษณะจังหวะสวิงแบบไทยที่เรียกกันว่า “ม้าย่อง” 

เป็นลักษณะจังหวะสำคัญของเพลงจีนแปลงไทยบางเพลง

1.5 อิทธิพลด้านสำเนียงคนตรีไทยอันได้มาจากการสัมผัสของเสียงที่แผ่อยู่ในบทเพลงไทย

พบประเด็นสำคัญดังนี้

1. ใช้สำนวนทำนองแบบไทย เช่น ลูกเท่า ลูกโยน และกลอนทำนอง เป็นต้น

2. บรรเลงทำนองหลัก (theme) โดยใช้ทำนอง “ทางเก็บ” (เทคนิคการดันแบบไทยที่ใช้คำโน้ตเข้ดสองชั้น)

3. ใช้ทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของไทย เช่น สำนวนทำนอง และกลอนทำนองของไทย

2. ระดับอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของคนตรีไทย

ในการศึกษาระดับของอิทธิพล นอกจากพิจารณาเปรียบเทียบกันระหว่างเพลงจีนแท้กับ

เพลงจีนแปลงไทยแล้ว ยังสามารถพิจารณาเปรียบเทียบระหว่างเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบจีนได้ เพื่อพิจารณาระดับอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทยต่อเพลงไทยสำเนียงจีนได้แก่ เพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีน จากการศึกษาพบระดับความมากน้อยของอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทย ดังนี้

2.1 ระบบอิงกัญเฉลี่ย (Tonal System)

1. น้ำหนักทางเสียง (Tonal weight) พบว่าโน้ตเพลงทั้ง 3 กลุ่มมีการใช้ โน้ต 7 4 และโน้ตอื่นอยู่น้อยมาก แสดงให้เห็นว่าทั้ง 3 กลุ่มรักษาลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง Pentatonic (1 2 3 5 6) เป็นสำคัญ แต่อิทธิพลของดนตรีไทยได้ทำให้ เพลงจีนแปลงไทย และ เพลงไทยเลียนแบบจีน มีน้ำหนักการใช้โน้ตเปลี่ยนแปลงไปจากเพลงจีนแท้

2. ระบบบันไดเสียง (Scale system) พบว่า โครงสร้าง ส่วนใหญ่เพลงจีนแปลงไทย เพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนเป็น Diatonic scale กับ Hexatonic scale แต่ตามหน้าที่ เป็น Pentatonic scale เป็นสำคัญซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีจีน อิทธิพลของดนตรีไทยเห็นได้จากการเน้นใช้บันไดเสียง 6 เสียงเป็นสำคัญ โดยในเพลงไทยเลียนแบบจีนมีเพลงที่โครงสร้างเป็น บันไดเสียง 6 เสียงอยู่ 3 เพลง ในเพลงจีนแปลงไทยมี 2 เพลง ในขณะที่เพลงจีนแท้ไม่เน้นใช้

3. โหมด (Mode) พบว่าเมื่อเปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงจีนแปลงไทย ผลแสดงว่าเพลงจีนแท้เน้นไปที่ใช้ 5-mode เป็นสำคัญ แต่อิทธิพลของดนตรีไทยลดการใช้ 5-mode ของจีนลงในเพลงจีนแปลงไทย โดยเปลี่ยนแปลงไปเป็นโหมดอื่นๆ และการเปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบจีน แสดงให้เห็นว่าอิทธิพลของดนตรีไทยเน้นการใช้ 1-mode แทน 5-mode และเน้นการใช้ ความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน

4. ค่าเปอร์เซ็นต์ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก (Motif Pentatonic Quotient: MPQ) พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก (MPQ) ของเพลงจีนแปลงไทยมีค่าเพิ่มขึ้นเป็น 74.5% เปรียบเทียบกับเพลงจีนแท้ ของเดิมที่เป็น 64.3% และปรากฏมีอิทธิพลชัดเจนต่อเพลงไทยเลียนแบบจีนที่ทำให้ค่า MPQ เพิ่มขึ้นเป็น 86.7%

2.2 เส้นรูปร่าง (Contour)

1. เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour) พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก มีผลต่อเพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนอย่างเด่นชัด ทำให้เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักมีการเปลี่ยนแปลงไป แต่ที่มีลักษณะ

เหมือนกันคือมี แบบที่ 7 ปรากฏอยู่น้อยที่สุด

พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ค่าเฉลี่ยของจำนวนโน้ตในอนุภาคทำนองหลักมีจำนวนมากขึ้นจากเพลงจีนแท้ เดิมมีโน้ต 3 ตัวกลายมาเป็น 4 ตัวใน เพลงจีนแปลงไทยหรือพิจารณาจากเส้นรูปร่าง (Contour) ของเพลงจีนแท้มีลักษณะ แบบที่ 4 สูงสุดเป็น three-point contour (โน้ต 3 ตัว) เปลี่ยนมาเป็นแบบ แบบที่ 1 ของเพลงจีนแปลงไทยที่เป็น four-point contour (โน้ต 4 ตัว) และจากการที่มี แบบที่ 7 ปรากฏอยู่น้อยที่สุด ทำให้ two-point contour (โน้ต 2 ตัว) ในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour) มีอยู่เป็นจำนวนน้อยในเพลงทั้ง 3 กลุ่มนี้เช่นกัน

2. ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Direction) พบว่าทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักของเพลงทั้ง 3 กลุ่มเหมือนกันมีแบบ b อยู่มากที่สุดรองลงมาได้แก่ c และ a ตามลำดับโดยอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบ a ของ เพลงจีนแปลงไทยมีจำนวนมากขึ้น แต่กลับทำให้แบบ a ของเพลงไทยเลียนแบบจีนมีจำนวนน้อยลง

2.3 ขั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass)

พบว่าค่าขั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass) ของ เพลงจีนแท้ = 3.4 (ใกล้เคียง 3) หรือเป็น Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ต (3-note motif compass) อันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนแท้ และเมื่อเปรียบเทียบ Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ตของเพลงทั้ง 3 กลุ่ม ผลแสดงว่าเพลงจีนแท้มีกลุ่มโน้ตที่เป็น 3-note motif compass มากที่สุดแสดงว่ามีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่าเพลงไทยเลียนแบบจีนกับเพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีนมีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่าเพลงจีนแปลงไทยหรืออีกนัยหนึ่งอิทธิพลของดนตรีไทยแสดงผลออกมาเป็นเพลงไทยเลียนแบบจีนได้มากกว่าเพลงจีนแปลงไทยที่ยังต้องคงแกน (theme) เดิมของดนตรีจีนเอาไว้

บทที่ 7

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

7.1 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยในหัวข้อดนตรีจีนในประเทศไทย กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย เริ่มมาจากการทบทวนวรรณกรรมทำให้ทราบว่าดนตรีจีนหรือเพลงจีนนั้นเคลื่อนย้ายตามคนจีนเข้ามาสู่เมืองไทยเป็นเวลานานแล้ว ได้รับอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคม วัฒนธรรมไทยเกิดเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญทำให้ผู้วิจัยสนใจต้องการศึกษาในวัตถุประสงค์ กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย

ในการศึกษาผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ บรรยายเนื้อหาที่มีความสำคัญตามประเด็นต่างๆ ที่ตั้งไว้โดยการเชื่อมโยงความคิดด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis) ในการวิเคราะห์ทางด้านดนตรีได้นำหลักการทางดนตรีวิทยา วิธีการภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา ทฤษฎีดนตรีไทย ทฤษฎีดนตรีจีนมาใช้เป็นหลัก ในการวิเคราะห์ทางด้านพฤติกรรมและบริบทต่างๆ เกี่ยวกับมนุษย์ในสังคมได้นำ แนวคิด ทฤษฎีการเคลื่อนย้ายทางดนตรี ทฤษฎีโครงสร้าง - หน้าที่แนวคิด ทฤษฎีการอนุรักษ์ แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ทฤษฎีสักยภาพในการพัฒนาและการแพร่กระจาย ทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรม ทฤษฎีการเข้าใจชนชาติอื่นมาใช้เป็นหลัก ได้ผลการวิจัยดังต่อไปนี้

7.1.1 กระบวนการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย

การเคลื่อนย้ายดนตรีจีนแท้ที่เข้าในประเทศไทยมีต้นเหตุมาจากคนจีนทางตอนใต้กลุ่มภาษาต่างๆ ผู้วิจัยใช้แนวทางในการศึกษา โดยนำปัจจัยสำคัญคือ คน ดนตรี และการเคลื่อนย้าย มาบูรณาการเป็นภาพสรุปสุดท้ายที่แสดงการเคลื่อนย้ายของคนกับดนตรีออกมาให้เห็นเป็นกระบวนการที่จะแสดงให้เห็นอย่างแรกคือ ลำดับของการเคลื่อนย้าย อย่างที่สองคือสิ่งที่เคลื่อนย้ายนั้น ซึ่งได้แก่ คน ดนตรี อันเป็นประเด็นของ ประเภท อุดมการณ์ตัวตน หลักฐานของบทบาทกิจกรรมที่ปรากฏ

ผลการศึกษาพบว่าชาวจีนเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายและเข้ามามีอิทธิพลทางการค้าใน

สุวรรณภูมินานแล้วก่อนหน้านี้ที่รัฐไทยจะเข้ามามีอำนาจในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 19 ในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีชาวจีนเดินทางมาค้าขายและอพยพมาอาศัยอยู่ คณะเจ้าเข้ามาในไทยตามพ่อค้าชาวจีนที่เดินทางไปมาค้าขายอยู่ตามประเทศต่างๆ ที่มีคนจีนอาศัยอยู่ในแถบภูมิภาคนี้ พบว่าคนตรีจีนสมัยแรกที่เข้ามาในประเทศไทยอยู่ในการแสดงของคณะเจ้าเหล่านี้

สมัยอยุธยาตอนต้นมีชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนกวางตุ้งเป็นจีนพวกแรกที่เข้ามาเมืองไทยและสมัยอยุธยาตอนปลายพบว่าชาวจีนชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนแต้จิ๋วเดินทางเข้ามามากกว่าจีนกลุ่มภาษาอื่น พักอาศัยอยู่ในย่านชุมชนชาวจีนทั้งภายในและนอกกำแพง 6 ย่าน โดยเฉพาะย่านทางตอนใต้ของเกาะเมืองอยุธยาเป็นสำคัญ ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช बादหลวง เดอซวาลี และลา ลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศส ได้ชมและบันทึกการแสดงละครจีน โดยเรียกว่า *comédie* พบว่าอาจมาจากคำว่า ชานจูซี่ หรือ หัวจีซี่ หรือทั้งสอง และเป็นเจ้าจากเขต หมิ่นหนานกับ แหว่ตง ซึ่งจีซี่ฉิน (ลั่นถัน) (ถ่ายทอดมาจากจีว ฉินเซียง อีกทอดหนึ่ง) กำลังแพร่หลายอยู่ในแถบนั้น และชาวจีนฮกเกี้ยนจากเขตนี้ได้อพยพมาอยู่ประเทศไทยเป็นจำนวนมากมานานแล้ว จึงมีคณะเจ้าตามพ่อค้ามาแสดงให้กับชาวจีนเหล่านี้

ในสมัยกรุงธนบุรี พบว่าบริเวณที่ตั้งหลักแหล่งขนาดใหญ่และตลาดของชาวจีนมีศูนย์กลางอยู่ที่ท่าเตียน คนตรีในการแสดงจีวฉินเซียงเขตเฉาซาน ที่ชาวจีนแต้จิ๋วอพยพและคณะเจ้านำเข้ามา คนตรีจีนที่เข้ามาสามารถจัดรูปแบบวงเป็นแบบวงมโหรีจีนกับวงปี่กลองจีนได้ และยังมีคนตรีจีนในหุ่นจีน โดยเฉพาะคนตรีในจีวกาเล่หรือกาเลื่อหี่:ตจ. (จีวหุ่นกระบอก) เป็นจีวหุ่นกระบอก ล้วนใจ

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พบว่าพวกจีนย้ายจากท่าเตียนไปอยู่ที่แถบคลองวัดสามปลื้ม(วัดจักรวรรดิราชาวาส) ไปจนถึงคลองวัดสามเพ็ง (สามเพ็ง) ทำให้มีคณะเจ้าจากเมืองแต้จิ๋วเคลื่อนย้ายตามมาด้วยเพื่อให้ความบันเทิงและเปิดแสดงหน้าโรงบ่อน มีการนำพงศาวดารจีนมาแปลเป็นภาษาไทยหลายเล่มและจ้างคณะเจ้าเข้ามาแสดงเพื่อประกอบการแปล ในสมัยรัชกาลที่ 2 ชาวจีนแต้จิ๋วได้สร้างศาลเจ้าบ้านหม้อ กลุ่มชาวจีนแต้จิ๋วจัดการแสดงจีวถวายเจ้าในงานเทศกาล งานสารทงานฉลอง และในสมัยรัชกาลที่ 3 ชาวจีนแต้จิ๋วเป็นชาวจีนกลุ่มใหญ่ที่สุดในกรุงเทพฯ คนตรีจีนแท้ที่เคลื่อนย้ายเข้ามาในประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พบว่ามีคณะเจ้าแต้จิ๋วที่เข้ามาแสดงในประเทศไทย จีวที่สำคัญยังคงเป็นจีวฉินเซียง และยังมีดนตรีประกอบการแสดงหุ่น กาเล่ และหุ่น ป้อเต่หี่ ของชาวจีนฮกเกี้ยนที่อยู่ทางภาคใต้ แต่เพลงส่วนใหญ่ได้มาจากเพลงสมัยนิยมมากกว่าเพลงจากการแสดงหุ่นจีนดั้งเดิม

ในสมัยรัชกาลที่ 4 คนจีนได้อพยพหลังไหลเข้ามาสยามมากขึ้น พบว่าชาวจีนแต้จิ๋วเป็น

ผู้นำคณะจี๊วไ้วเจียง (จั่วกัง) จากเมืองแต้จิ๋วเข้ามาสยาม และผู้ชมชาวไทยเรียนรู้พงศาวดารจีนมากขึ้น ขอบคุนการบของจี๊วไ้วเจียง หลังจากปี ค.ศ. 1851 มีคณะจี๊วแต้จิ๋วชนิดจี๊วเจ็งอิน 2 คณะเดินทางจาก เมืองแต้จิ๋วเข้ามาสยาม ใช้กรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางเดินทางไปแสดงตามประเทศในแถบภูมิภาคนี้ ต่อมาคณะจี๊วแต้จิ๋วจำนวนมากเดินทางไปมาระหว่างประเทศเหล่านี้มากขึ้น ในปีค.ศ.1858 มีชาว จีนไหหลำอพยพเคลื่อนย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานทางเหนือ มีคณะจี๊วไหหลำและจี๊วหุ่่นไหหลำเข้ามาด้วย ในภาคใต้ นักดนตรีสมัครเล่นชาวจีนฮกเกี้ยนแสดงหุ่นมือผ้าหรือ ป้อเต้ที่ให้ความบันเทิงแก่เพื่อน ครงงานเหมือนแร่ส่วนหุ่นกาเล่ส่วนใหญ่เล่นในพิธีกรรมมากกว่าความบันเทิง

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พบว่ามีชาวจีนแต้จิ๋ว ชาวจีนไหหลำ ชาวจีนกวางตุ้ง อพยพเข้ามาเป็น จำนวนมาก ชุมชนชาวจีนได้ตั้งหลักแหล่งอยู่ในกรุงเทพฯ บริเวณถนนบำรุงเมือง ถนนเจริญกรุงและ ถนนเยาวราชโดยมีสำเพ็งเป็นชุมชนชาวจีนแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียงที่สุด เป็นศูนย์กลางการค้าที่สำคัญที่สุดใน กรุงเทพฯ คนตรจีนแท้ที่ได้เคลื่อนย้ายเข้ามาในสยามได้แก่ คนตรในจี๊วแต้จิ๋วชนิดจี๊วไป้อ ชนิดจี๊ว เด็ก คนตรซืออู๋ ท้องถิ่นแต้จิ๋วเป็นคนตรมโหรีจีนสำคัญ คนตรจี๊วกวางตุ้ง(แหว่จี๊ว) และคนตรพิธิ กงเต็กของชาวจีนกลุ่มภาษาต่าง ๆ

ผลจากอั้งยี่ กับผลจากการปิดบ่อนเบี้ยสมัยรัชกาลที่ 5 รัชกาลที่ 6 ทำให้คณะจี๊วใน กรุงเทพฯ ลดลงและเดินทางออกไปทำมาหากินตามต่างจังหวัดมากขึ้น เมื่อรัฐบาลสยามปราบปราม พวกอั้งยี่ ต่างๆ ได้หมดแล้วในสมัยรัชกาลที่ 6 คณะจี๊วจึงพินกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งโดยมีจี๊วแต้จิ๋ว เป็นที่นิยมในหมู่คนจีนมากที่สุด

ช่วงที่จีนเปลี่ยนจากสมัยราชวงศ์ชิง มาเป็นสาธารณรัฐใน ปี ค.ศ. 1911 พบว่าจี๊วแต้จิ๋ว ย้ายศูนย์กลางมาเป็นที่กรุงเทพฯ จนกระทั่งในช่วงปี ค.ศ. 1920 ถึง ค.ศ. 1930 ถือเป็นยุคทองครั้งแรก มีคณะจี๊วเข้ามาแสดงในถนนเยาวราชมากมายและเมื่อสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ต่อมาอีก 5 ปี เกิดยุคทองของจี๊วแต้จิ๋วในสยามอีกครั้งในปี ค.ศ.1940 และคณะจี๊วแต้จิ๋วที่เดินทางเข้ามา หรือเป็น คณะจี๊วที่อาศัยอยู่ถาวรในประเทศไทย ทั้งหมดเป็น ระบบนักแสดงเด็ก (ผู้ชาย)

ค.ศ.1939 เป็นต้นมา พบว่ามีภาพยนตร์จีนและภาพยนตร์จาก ฮอลลีวูด (hollywood) เข้า มาฉายในประเทศไทยจำนวนมาก มีผลกระทบต่อจี๊วแต้จิ๋วในกรุงเทพฯ เป็นอย่างมากทำให้จี๊วทยอย กันเลิกแสดงไปดนตรีจีนในการแสดงจี๊วจึงหาชมยากขึ้นตามไปด้วย

7.1.2 การอนุรักษ์ดนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้

ผลการศึกษาพบว่าดนตรีจีนเข้ามาอยู่ในประเทศไทยอย่างมีองค์ประกอบทาง วัฒนธรรมครบถ้วนและก่อรูปขึ้นเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีจีนมาแยกออกได้เป็น 2 ลักษณะสำคัญ ซึ่งในที่นี้เกี่ยวข้องกับการคงรูปในสยามแบบรูปเดิมไม่เปลี่ยนแปลงและการดัดแปลงให้เข้ากับ

สังคมไทย ซึ่งตรงกับความหมายของการอนุรักษ์ คือ การสงวนรักษาและการบูรณะฟื้นฟู

7.1.2.1 การสงวนรักษา

พบว่าคนตรีจีนได้เข้ามาเมืองไทยโดยอยู่ในการแสดงงิ้วเป็นหลัก และในช่วงที่การแสดงงิ้วและคนตรีจีนมีอยู่มาอย่างต่อเนื่อง 50–60 ปีที่ผ่านมายังไม่มีความตั้งใจที่จะทำการอนุรักษ์ แต่เมื่อมีภาพยนตร์ แผ่นเสียงเข้ามาจึงส่งผลกระทบต่อการแสดงคนตรีจีนและงิ้วทำให้เริ่มดำเนินการอนุรักษ์ซึ่งมุ่งเน้นไปที่คนตรีแต้จิ๋วเป็นสำคัญ

ในการสงวนรักษาคคนตรีจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยประกอบด้วยตัววัตถุปัจจัยที่เกี่ยวข้องและสภาพสภาวะการเคลื่อนไหว

ตัววัตถุปัจจัยที่เกี่ยวข้องได้แก่ คณะงิ้วแต้จิ๋วในเมืองไทยตั้งแต่ปี ค.ศ. 1851 ถึงปี ค.ศ. 2001 เป็นต้นมา ปรากฏชื่อมี 74 คณะ สาสนสถานโดยเฉพาะศาลเจ้ามีถึง 651 แห่ง โรงงิ้วในช่วงปี ค.ศ. 1940 ปรากฏชื่อมี 11 โรง ผู้ประพันธ์บทงิ้วปรากฏชื่อมี 11 คน นักแสดงที่มีชื่อเสียงปรากฏชื่อมี 25 คน เรื่องที่แสดงปรากฏชื่อมี 13 เรื่อง เพลงและโน้ตเพลงปรากฏชื่อมีไม่ต่ำกว่า 104 เพลง เครื่องดนตรีมีทั้งที่ได้แก่ม้องกลองต่างๆ โดยเฉพาะฆ้องที่มีระดับเสียงตั้งไว้นานอน คือ ฆ้อง ชิมโป ฆ้อง คิมเกีย และเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้แก่ เครื่องสายต่างๆ คือ จะเข้ ชิม ซอ พิณและขลุ่ย โดยเฉพาะจะเข้ กู่เจิง ได้รับความนิยมแพร่หลายในเมืองไทย

สภาพสภาวะการเคลื่อนไหวของคนตรีจีนในประเทศไทยมีกิจกรรมและบทบาทที่ชัดเจนมากขึ้นในรูปแบบการแสดงงิ้วแต้จิ๋วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ผลทำให้มีคนตรีแต้จิ๋วบรรเลง และคนตรีในพิธีงิ้วเด็กเพิ่มขึ้น ปรากฏหลักฐานบันทึกการแสดงและการประชันงิ้วแต้จิ๋วในพิธีการเฉลิมฉลอง เจ้าเหยียนเทียน เป็นประจำทุกปีของชาวจีนสำเพ็ง เป็นเวลา 6 วัน ณ ที่ตั้งเดิมของศาลเจ้า เหล่าปูนเกล้า และมีการประชันกันในตลาด หยวนเซียว ที่ศาลเจ้า โจซือกัง ในตลาดน้อย

คณะงิ้ว คณะนักแสดงจากจีนมีการแสดงแปลกตาแปลกใหม่อยู่เสมอทำให้คณะในไทยนำมาใช้หรือประยุกต์ใช้ในการแสดงของตน สภาพสภาวะการ การเคลื่อนไหวของคณะงิ้ว คณะร้องรำต่าง ๆ สมาคมงิ้วและกิจกรรมการดำเนินการที่ปรากฏในประเทศไทยนับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1930 เป็นต้นมา พบว่ามีคณะงิ้ว คณะร้องรำจากทางใต้ของประเทศจีนลงใต้ทางทะเลมาถึงกรุงเทพ มีปรากฏรายชื่อ 6 คณะ มีปรากฏรายชื่อสมาคมงิ้วและสมาคมคนตรีคณะต่างๆ ในไทย 5 คณะและยังมีสมาคมงิ้วในสังกัดโรงเรียน

ในช่วง ปี ค.ศ. 1979 งิ้วแต้จิ๋วในไทยกำลังอยู่ในช่วงยากลำบาก ในการดำเนินการเพิ่มแรงสนับสนุน พบว่าใช้วิธีการปลุกกระแสความสนใจในตัวงิ้วกับคนตรีจีนแต้จิ๋วให้กับชาวไทยเชื้อสายจีนโดยการเชื้อเชิญคณะงิ้วแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียงจากเมืองจีนเข้ามาแสดงเป็น

ระยะๆ ในสถานที่การแสดงระดับชาติ พบว่าปรากฏหลักฐานการแสดง 9 ครั้ง จากปี ค.ศ.1979 ถึง ปี ค.ศ. 1991 (12 ปี) ปรากฏชื่อนักแสดงที่สำคัญ 62 คน เรื่องที่แสดง 72 เรื่อง

7.1.2.2 การบูรณะฟื้นฟู

ตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมาเริ่มมีดนตรีจีนลักษณะใหม่แบบร่วมสมัยเข้ามาในประเทศไทยในรูปแบบสื่อแผ่นเสียง แอ็บสันติกเสียง และมีเรื่อยมาจนถึงในปัจจุบัน เป็นผลให้คนรุ่นในช่วงนั้นจำนวนหนึ่งหันมาให้ความสนใจศึกษา และเข้าวงการดนตรีจีนบรรเลง แต่การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนในประเทศไทยมุ่งเน้นไปที่ดนตรีจีนแต่จีวเริ่มประมาณปี ค.ศ. 1982 เพราะเห็นคุณค่าของดนตรีที่มีประวัติศาสตร์อยู่กับชาวไทยมาช้านาน การบูรณะฟื้นฟูพบประเด็นสำคัญ 3 ประการคือ หน่วยระดับเล็กได้แก่ บุคลากร กลุ่ม คณะดนตรีที่ดำเนินการ หน่วยระดับใหญ่ ได้แก่ องค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการ และสุดท้ายเป็นกิจกรรมการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีน

การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนแต่จีวในระดับบุคคลากรหรือกลุ่มคณะดนตรี ทางด้านดนตรีจีนในการแสดงจีวแต่จีวมีอาจารย์ จิงหมุยลิ่ง ใช้การแสดงจีวที่พูดและร้องภาษาไทย และใช้ดนตรีจีนแต่จีวเป็นหลัก ทางด้านดนตรีจีนบรรเลง หรือดนตรีมโหรีจีน ประเภท ดนตรีซอู้ พบว่ามีการจัดตั้งเป็นวงดนตรีของสมาคมชาวจีนทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดในปัจจุบัน อย่างน้อย 10 แห่ง ในส่วนการบูรณะฟื้นฟูระดับองค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการพบกิจกรรมการแสดงจีวแต่จีวอย่างน้อย 5 แห่ง

ในการดำเนินการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนกิจกรรมที่สำคัญคือการถ่ายทอดและการส่งเสริม การถ่ายทอดพบกิจกรรมการฝึกสอนถ่ายทอดที่ปรากฏต่อสาธารณชนทั่วไป 6 แห่ง ส่วนการส่งเสริมพบลักษณะของการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์เกิดขึ้น 2 รูปแบบได้แก่ แบบมีสื่อกลาง และแบบการแสดงสด

รูปแบบมีสื่อกลางพบว่าปรากฏชัดเจนในประเทศไทยประมาณ ปี ค.ศ. 1972 เป็นต้นมา มีลักษณะเป็นดนตรีจีนร่วมสมัย โดยนาย เจินจื่อเก็นชิน เริ่มดำเนินการนำเพลงไทยที่นิยมแพร่หลายมาเรียบเรียงใหม่โดยนำเครื่องดนตรีพื้นเมืองจีน มาเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีสากลต่างๆ ผลิตเป็นแผ่นเสียงออกมา 4 ชุดๆ บัวขาวเป็นชุดที่มีชื่อเสียง ต่อมานายวิรัช จรัสวรลักษณ์ผู้ควบคุมวงดนตรีทานตะวันได้ออกผลงานชุดช้วนจินรันครได้รับผลตอบแทนที่ดี ในขณะที่รูปแบบการแสดงสดพบว่าเริ่มในปี ค.ศ.1982 เป็นรูปแบบดนตรีจีนที่อยู่ในการแสดงจีวแต่จีวในกิจกรรมต่าง ๆ ที่องค์กร สมาคมในไทยจัดขึ้นส่งเสริม บูรณะ ฟื้นฟูจีวแต่จีว

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1972 ถึงปี ค.ศ.2008 พบการลักษณะการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์ดนตรีจีนในกิจกรรมที่สำคัญ 11 รายการ มีการผลิตเป็นแผ่นเสียง 5 ชุด มีคณะจีวแต่จีว 9 คณะ คณะดนตรีจากมหาวิทยาลัยปักกิ่ง 1 คณะ เรื่องจีวที่แสดง 37 เรื่อง นอกจากนี้ยังมี

กิจกรรมย่อยๆ ของการแสดงดนตรีและจิ๋วกระจายอยู่เป็นระยะๆ มีการใช้เทคโนโลยีทางเสียง เพื่อให้ได้เสียงดนตรีออกมาตามยุคสมัยน่าสนใจ กลายเป็นความแปลกใหม่สำหรับผู้คนในสมัยนี้

7.1.3 อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน

อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีนมีขอบเขตการศึกษาในเพลงไทยสำเนียงจีนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7 โดยมุ่งเน้นไปในประเด็นปัจจัยที่ดนตรีไทยใช้และระดับมากน้อยของอิทธิพลเป็นสำคัญ

เพลงไทยสำเนียงจีนมีความหมาย 2 ประการ ได้แก่ เพลงจีนแปลงไทย กับเพลงไทยเลียนแบบจีน ในการดำเนินการเพื่อทราบปัจจัย ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีนจากภาคสนาม ทำให้เห็นการปฏิบัติจริงและปัจจัยดนตรีไทยที่ถ่ายทอดมาถึงปัจจุบัน และเพื่อทราบระดับของอิทธิพล ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์เพลงจีนแปลงไทย 5 เพลง ได้แก่ เพลง 1. ไบ๋กั๋งเหล้ง 2. จีนไฉยอ 3. จีนระลาชา 4. จีนไห้วเจ้า และ 5. กากินั่ง เปรียบเทียบกับเพลงจีนแท้ ที่คู่กัน ได้แก่ เพลง 1. กั๋งกั๋งเหล้ง 过江龙 2. ไบ๋หมู่ตัน 白牡丹 3. ไคว่เล่อเตอ หนองซุน 快乐的农村 4. ไบ๋โซห่วย 卖杂货 และ 5. ยิกเท้าเหลาะซัว 日头落山 ตามลำดับ และคัดเลือกเพลงไทยเลียนแบบจีนมาวิเคราะห์จำนวน 5 เพลงเท่ากัน ได้แก่ เพลง จีนรำพัด สาธุการจีน จีนล่องหนาย จีนนำเสด็จ (จีนฮ่อแท้) และจีนขิมเล็ก

การศึกษาพบว่าปัจจัยของดนตรีไทยเข้ามามีอิทธิพลโดยกระทำการปรับเปลี่ยนแปลง ประดิษฐ์ ในเรื่ององค์ประกอบของดนตรี ได้แก่ บันไดเสียง และทำนอง เป็นสำคัญ ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์เพลงไทยสำเนียงจีนโดยใช้ดนตรีตะวันตกเป็นสื่อกลาง เริ่มจากการปรับโน้ตไทยกับจีนให้มาอยู่ในรูปของขัณฑ์แบบ 12 ครั้งเสียงโดยการทำให้โน้ต supertonic ของบันไดเสียง 5 เสียงของระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (ดนตรีไทยและจีน) เท่ากันหรือใกล้เคียงกันให้มากที่สุด กับบันไดเสียง 5 เสียงของระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า ต่อจากนั้นนำโน้ตเพลง ขัณฑ์ บันไดเสียงที่ปรับแล้วมาวิเคราะห์ทำนองต่อไป

7.1.3.1 อิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทย

ผลการวิเคราะห์พบว่าปัจจัยที่ดนตรีไทยใช้มีหลายประการ จำแนกเป็นอิทธิพลจากดนตรีไทย ดังนี้

(1) อิทธิพลด้านบันไดเสียง

พบประเด็นสำคัญดังนี้

(1.1) บันไดเสียง 6 เสียง ของดนตรีไทย (ระดับเสียงแต่ละเสียงของไทยและจีนมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ดังนั้นเสียงทำนองเพลงจึงเปลี่ยนไปตามระดับเสียงของ

ดนตรีไทย)

(1.2) วงดนตรีไทยเล่นเพลงจีนแปลงไทยแบบบันไดเสียง คิงชาล็ก
มากกว่าบันไดเสียง ดังชาล็ก

(2) อิทธิพลด้านทำนองหลัก

พบประเด็นสำคัญดังนี้

(2.1) ดนตรีไทยบรรเลงเพลงจีนแปลงไทย ตามทำนองหลัก
(theme) เท่านั้น ไม่ใช้เทคนิคเพิ่มเสียงระดับประดาแบบจีน

(2.2) ทำนองเพลงจีนแปลงไทย บางห้อง บางวลี ดัดแปลงจากของ
จีนเดิม

(3) อิทธิพลด้านเสียงในบันได

ดนตรีไทยมีการดัดแปลงทำนองเสียงใหม่ เช่น เปลี่ยนลักษณะ
ทำนองจีนให้มีการเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์มาใช้แนวทำนองแบบไทยแทน

(4) อิทธิพลด้านจังหวะ

พบประเด็นสำคัญดังนี้

(4.1) ใช้กระสวนจังหวะแบบไทยโดยใช้ ฉิ่ง และ กลองตุ้ม

(4.2) ใช้ลักษณะจังหวะสวิงแบบไทยที่เรียกกันว่า “ม้าย่อง”
เป็นลักษณะจังหวะสำคัญของเพลงจีนแปลงไทยบางเพลง

(5) อิทธิพลด้านสำเนียงดนตรีไทย อันได้มาจากความสัมพันธ์ของ
เสียงที่แฝงอยู่ในบทเพลงไทย

พบประเด็นสำคัญดังนี้

(5.1) ใช้สำนวนทำนองแบบไทย เช่น ลูกเต่า ลูกโยน และกลอน
ทำนอง ฯลฯ

(5.2) บรรเลงทำนองหลัก (theme) โดยใช้ทำนอง “ทางเก็บ”
(เทคนิคการดันแบบไทยที่ใช้ค่าน้ต เขบีตสองชั้น)

(5.3) ใช้ทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของไทย เช่น สำนวนทำนอง
และกลอนทำนองของไทย

7.1.3.2 ระดับของอิทธิพล

จากปัจจัยข้างต้นเป็นอิทธิพลจากดนตรีไทยที่มีต่อดนตรีจีนเกิดเป็นเพลง
ไทยสำเนียงจีนขึ้นมาได้แก่ เพลงจีนแปลงไทย (Original Chinese Tune with Thai Culture
Adjusting: TCA) เพลงจีนแท้ (Original Chinese Tune: OCT) และเพลงไทยเลียนแบบจีน (Imitated

Chinese tune composition: ICTC)

ผลการศึกษาทำให้ทราบระดับความมากน้อยของอิทธิพล ดังนี้

(1) ระบบอิงทูนและเสียง (tonal system)

(1.1) น้ำหนักทางเสียง (Tonal weight) พบว่าโน้ตเพลงทั้ง 3 กลุ่มมีการใช้ โน้ต 7 4 และโน้ตอื่นอยู่น้อยมาก แสดงให้เห็นว่าทั้ง 3 กลุ่มรักษาลักษณะเฉพาะของบันไดเสียง Pentatonic (1 2 3 5 6) เป็นสำคัญ แต่อิทธิพลของดนตรีไทยได้ทำให้เพลงจีนแปลงไทย และเพลงไทยเลียนแบบจีน มีน้ำหนักการใช้โน้ตเปลี่ยนแปลงไปจากเพลงจีนแท้

(1.2) ระบบบันไดเสียง (Scale system) พบว่า โครงสร้าง ส่วนใหญ่เพลงจีนแปลงไทย เพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนเป็น Diatonic scale กับ Hexatonic scale แต่ตาม หน้าที่ เป็น Pentatonic scale เป็นสำคัญซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีจีน อิทธิพลของดนตรีไทยเห็นได้จากการเน้นใช้บันไดเสียง 6 เสียงเป็นสำคัญ โดยในเพลงไทยเลียนแบบจีนมีเพลงที่โครงสร้างเป็น บันไดเสียง 6 เสียงอยู่ 3 เพลง ในเพลงจีนแปลงไทยมี 2 เพลง ในขณะที่เพลงจีนแท้ไม่เน้นใช้

(1.3) โหมด (Mode) พบว่าเมื่อเปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงจีนแปลงไทย ผลแสดงว่าเพลงจีนแท้เน้นไปที่การใช้ 5- mode เป็นสำคัญ แต่อิทธิพลของดนตรีไทยลดการใช้ 5- mode ของจีนลงในเพลงจีนแปลงไทย โดยเปลี่ยนแปลงไปเป็นโหมดอื่นๆ และการเปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบจีน แสดงให้เห็นว่าอิทธิพลของดนตรีไทยเน้นการใช้ 1- mode แทน 5- mode และเน้นการใช้ ความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจนแต่ไม่ตรงกัน

(1.4) ค่าเปอร์เซ็นต์ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก (Motif Pentatonic Quotient: MPQ) พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก (MPQ) ของเพลงจีนแปลงไทยมีค่าเพิ่มขึ้นเป็น 74.5% เปรียบเทียบกับเพลงจีนแท้ ของเดิมที่เป็น 64.3% และปรากฏมีอิทธิพลชัดเจนต่อเพลงไทยเลียนแบบจีนที่ทำให้ค่า MPQ เพิ่มขึ้นเป็น 86.7%

(2) เส้นรูปร่าง (Contour)

(2.1) เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour) พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักมีผลต่อเพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนอย่างเด่นชัด ทำให้เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักมีการเปลี่ยนแปลงไป แต่ที่มีลักษณะเหมือนกันคือมี type7 (โน้ตจุดเริ่มต้น จุดสูงสุด จุดต่ำสุด และจุดปลาย มีระดับเสียงเดียวกัน) ปรากฏอยู่น้อยที่สุด

พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ค่าเฉลี่ยของจำนวนโน้ตในอนุภาคทำนองหลักมีจำนวนมากขึ้นจากเพลงจีนแท้ เดิมมีโน้ต 3 ตัวกลายมาเป็น 4 ตัวใน เพลงจีนแปลงไทยหรือพิจารณาจากเส้นรูปร่าง (Contour) ของเพลงจีนแท้มีลักษณะ type4 สูงสุดเป็น three-point contour (โน้ต 3 ตัว) เปลี่ยนมาเป็นแบบ type1ของเพลงจีนแปลงไทยที่เป็น four-point contour (โน้ต 4 ตัว) และจากการที่มี type7 ปรากฏอยู่น้อยที่สุด ทำให้ two-point contour (โน้ต 2 ตัว) ในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour) มีอยู่เป็นจำนวนน้อยในเพลงทั้ง 3 กลุ่มนี้เช่นกัน

(2.2) ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Direction) พบว่าทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักของเพลงทั้ง 3 กลุ่มเหมือนกันมีแบบ b อยู่มากที่สุด รองลงมาได้แก่ c และ a ตามลำดับโดยอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบ a ของ เพลงจีนแปลงไทยมีจำนวนมากขึ้น แต่กลับทำให้แบบ a ของเพลงไทยเลียนแบบจีนมีจำนวนน้อยลง

(3) ชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass)

พบว่าค่าชั้นเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass) ของ เพลงจีนแท้ = 3.4 หรือเป็น Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ต (3-note motif compass) อันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนแท้ และเมื่อเปรียบเทียบ Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ตของเพลงทั้ง 3 กลุ่ม ผลแสดงว่า เพลงจีนแท้มีกลุ่มโน้ตที่เป็น 3-note motif compass มากที่สุดแสดงว่ามีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่าเพลงไทยเลียนแบบจีนกับเพลงจีนแปลงไทย และเพลงไทยเลียนแบบจีนมีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่าเพลงจีนแปลงไทยหรืออีกนัยหนึ่งอิทธิพลของดนตรีไทยแสดงผลออกมาเป็นเพลงไทยเลียนแบบจีนได้มากกว่าเพลงจีนแปลงไทยที่ยังต้องคงแก่น (theme) เดิมของดนตรีจีนเอาไว้

7.2 อภิปรายผลการวิจัย

จากสรุปผลการวิจัยข้างต้นมีประเด็นที่นำมาอภิปรายดังนี้

7.2.1 เกี่ยวกับกระบวนการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย มีประเด็นอภิปรายดังนี้

1. ชาวจีนเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้เข้ามามีอิทธิพลทางการค้าในดินแดนสุวรรณภูมิก่อนแล้วก่อนที่รัฐไทยจะเข้ามามีอำนาจในแถบกลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 19 การเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนเข้ามาในไทยระหว่างสมัยอยุธยา

ตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากมีจิวแล้ว ยังมีคณะร้องรำพื้นเมือง เช่น คณะเพลงร้องชาวสกลเกี้ยน เพลงร้องชาวแกวตั้งหรือเพลงปักค่านาซึ่งเป็นคณะแสดงชนิดแรกที่สุดที่มาแสดงยังทางใต้ของไทยในจีนเจา (สิงคโปร์) และกระจายไปแสดงในภูมิภาคนี้ แต่ไม่หลักฐานการแสดงในสยามปรากฏ จึงขาดความชัดเจนและไม่เป็นไปตามทฤษฎีการเคลื่อนย้าย ดังนั้น จากการศึกษาการเคลื่อนย้ายของคนจีนในช่วงเวลาดังกล่าวพบว่าโดยหลักใหญ่เป็นดนตรีในการแสดงงิ้วของคณะงิ้วที่เดินทางมายังดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้พร้อมกัน หรือตามมากับพ่อค้าเรือสำเภา เพื่อเปิดการแสดงเป็นประจำให้กับพี่น้องชาวจีนส่วนใหญ่ที่เป็นชาวจีนสกลเกี้ยนและแต้จิ๋วที่เข้ามาอยู่อาศัยในไทย คณะงิ้วเหล่านี้ส่วนใหญ่มาจากเขตที่สมัยโบราณเรียกว่า แยกตง (แกวตั้งตะวันออก) กับหมิ่นหนาน(สกลเกี้ยนตอนใต้) ที่สำคัญเป็นคณะงิ้วที่แสดงงิ้ว ซีฉิน หรืองิ้วลั่นถันที่เดินทางจากท่าเรือของจีนตอนใต้เข้ามาภูมิภาคนี้และไทย ในขณะที่งิ้วที่ปักกิ่งสมัยก่อนก็เคยเรียกว่างิ้วลั่นถันเช่นกัน เพราะว่างิ้วลั่นถันในจีนสมัยก่อนนั้นเป็นคำเรียกงิ้วท้องถิ่นทั่วไปยกเว้น คุนฉวี่ และ เกาเซียง (งิ้วปักกิ่งหรือ Jing Ju 京剧เริ่มก่อตัวในปี ค.ศ. 1790 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 1)

ดังนั้น ประเด็นอภิปรายอยู่ที่ในช่วงเวลาสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากงิ้วลั่นถันจากเขต แยกตง กับ หมิ่นหนาน มาสยามแล้ว งิ้วลั่นถันจากปักกิ่ง (หรือแม้แต่งิ้วปักกิ่งในตอนหลัง)อาจเดินทางเข้ามาเป็นงิ้วลั่นในเมืองไทยเนื่องจากการติดต่อทางการทูตโดยตรงระหว่างราชสำนักสยามกับราชวงศ์ชิงที่เมืองหลวงตั้งอยู่ที่กรุงปักกิ่ง หรือจากพ่อค้าที่ติดตามกลับมาจากกรุงปักกิ่ง เพราะจากเอกสารความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทย-จีน พ.ศ.1825 - 2395 (ค.ศ. 1282-1852) (คณะกรรมการสืบค้นประวัติศาสตร์ไทยเกี่ยวกับจีนในเอกสารภาษาจีน, 2523: 31-38) คณะทูตสยามเชิญเครื่องราชบรรณาการไปถึงกรุงปักกิ่ง เคยทูลขออนุญาตชมทิวทัศน์ของประตจีนให้ทั่วถึงซึ่งจักรพรรดิจีนทรงอนุญาตและรับสั่งให้เจ้าหน้าที่ๆ ชำนาญนำไปเที่ยวชมพร้อมกับพระราชทานเงินหนึ่งพันตำลึงเป็นของขวัญให้คณะทูตซื้อของที่ถูใจ หรือแม้แต่ทางราชสำนักสยามเคยทูลขอข้าราชการจีนที่รู้ระเบียบราชการดีให้ไปอยู่ประเทศสยาม เป็นต้น การแสดงงิ้วจากปักกิ่งจึงอาจมาพร้อมกับคณะทูตหรือพ่อค้าได้ตลอดเวลาที่มีการทำความสัมพันธ์ทางการทูตแต่อย่างไรก็ตามจากการศึกษาพบว่าน้ำหนักของหลักฐานสนับสนุนงิ้วลั่นถันที่เรียกว่างิ้ว ซีฉินในเขต แยกตง กับ หมิ่นหนาน ที่ซึ่งถ่ายทอดมาจาก จีนเซียง มีมากกว่า

2. ประเด็นการเคลื่อนย้ายของงิ้วไ่ว้เจียงเข้ามาประเทศไทยมีหลายประเด็นเนื่องมาจากการถ่ายทอดงิ้วไ่ว้เจียงในประเทศจีนเองที่งิ้วไ่ว้เจียงเป็นงิ้วต่างถิ่น ถ่ายทอดเข้ามามณฑลแกวตั้งที่อำเภอ เจียหยาง จากที่นี้การถ่ายทอดเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วมีแนวคิด 2 แบบ แบบแรกถ่ายทอดเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วโดยตรงในช่วงปลายราชวงศ์หมิงต้นซิง (ค.ศ.1644) แบบที่สองถ่ายทอดเข้าสู่กวางเจา ก่อนแล้วจึงเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วในค.ศ. 1875 กรณีแบบแรกงิ้วไ่ว้เจียงมีโอกาสเคลื่อนย้ายมาเมืองไทย

ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์แต่ไม่ปรากฏหลักฐานการแสดงอื่นๆ บันทึกไว้ในไทยทำให้ไม่เป็นที่ไปตาม ทฤษฎีการเคลื่อนย้าย ส่วนกรณีที่สองจ้าวไฉ่เจียงเข้ามาไทยประมาณรัชกาลที่ 4 มีข้อมูลจากการศึกษา และเหตุผลที่ว่าจ้าวที่แพร่กระจายน่าจะเข้าไปเมืองใหญ่ก่อนแล้วค่อยเข้าไปตามเมืองย่อยเป็น สิ่งสนับสนุนความเป็นไปได้ที่ว่าจ้าวไฉ่เจียง ถ่ายทอดเข้าสู่กวางเจาแล้วจึงเข้าสู่เมืองแต้จิ๋ว

3. การศึกษาประเภทดนตรีในที่เคลื่อนย้ายเข้ามาก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 อาศัยข้อมูล เอกสารจีนเป็นสำคัญเนื่องจากมีการศึกษาและจดบันทึกไว้ซึ่งแสดงลักษณะ และมีรายละเอียด สมบูรณ์แต่ในประเทศไทยไม่ปรากฏเอกสารที่บันทึกรายละเอียดของการแสดงเหล่านั้น เนื่องจาก เงื่อนไขหลายประการ เมื่อคณะจ้าวและการแสดงต่างๆ เคลื่อนย้ายมาสยามย่อมมีลักษณะไม่ตรงกับ เอกสารจีน พบตัวอย่างเช่น กรณีการบันทึกการแสดงจ้าวแต้จิ๋วลงแผ่นเสียง “สยามปาเต๊ะร้องกลับ ทาง” (พุดพิล ประชุมผล 2007) สมัยรัชกาลที่ 5 เรื่อง เถาฮวยกวอดู้ 桃花过渡 (เถา ฮวา ข้ามแม่น้ำ) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่ซอณา (唢呐) ขลุ่ย (เสียงไม่ชัดเจนอาจเป็น ขลุ่ย ดีจือ 笛子 ไม่เจาะรูหรืออาจเป็น ดั้งเซียว 洞箫 ขนาดเล็ก) ซอ เหม่าเสียน (右弦) เครื่องตีได้แก่ เกราะไม้ เล็กและใหญ่ (小板 大板) หม้องมีปุม คิมเกีย (ตจ..) 钦仔(key F) หม้องเล็ก (key D) และฉาบ (播发)

4. ในช่วง ยุคทองครั้งแรกและครั้งที่สอง (ค.ศ. 1920 และ ค.ศ.1940) ของจ้าวในสยาม มีคณะจ้าวเข้ามา แสดงในถนนเยาวราชมากมาย จากการศึกษาพบคณะจ้าว แต้จิ๋วต่างๆ เดินทางเข้ามาเป็นจำนวนมาก มีการแข่งขันทางด้านคุณภาพการแสดงดังเช่นมีดาราที่มีชื่อเสียง แม้ กระทั่งดนตรีซึ่งต้องมียกคนตรี ฝีมือดี เครื่องดนตรีคุณภาพดีและมีหลายชนิดเพิ่มขึ้นมาเหมือนกับต้นแบบที่เมืองแต้จิ๋ว และเพราะมี ชาวจีนแต้จิ๋วจำนวนมาก จากอำเภอต่าง ๆ เข้ามาอยู่เป็นชุมชน ก่อตั้งชมรม สมาคมต่าง ๆ ของคนจีน เหล่านี้ ทำให้มีการตั้งวงดนตรีจีนบรรเลงขึ้นมาใช้งานตามกิจกรรมของชมรม สมาคมอย่างเช่น สมาคมแต้จิ๋ว ยังได้จัดพิมพ์อนุสรณ์ครบรอบปีวงดนตรีมโหรีจีนเมื่อปี ค.ศ. 1961 เป็นต้น จาก การศึกษาพบว่าเมื่อจ้าวลดบทบาทการให้ความบันเทิงแก่คนไทยเชื้อสายจีนลงเนื่องจากมีภาพยนตร์ เข้ามาแทนที่ที่สำคัญ มีผลทำให้วงการดนตรีจีนบรรเลงลดปริมาณลงตามไปด้วย จนในปัจจุบันมี กิจกรรมดนตรีจีนแต้จิ๋วอยู่ไม่มาก แต่สภาพเช่นนี้เกิดขึ้นที่ประเทศจีนก่อน ซึ่งได้มีการเคลื่อนไหว ในวงการดนตรีจีนเพื่อมิให้สูญหายไปตามกาลเวลาในอนาคตดังเห็นได้จากการแสดงดนตรีจีน รูปแบบใหม่ๆ ที่ถ่ายทอดมาจากช่องสถานีดาวเทียมของจีนหรือแม้แต่สื่อ ซีดี ดีวีดี ที่ส่งเข้ามา จำหน่ายในเมืองไทย เหล่านี้มีส่วนเป็นเครื่องบอกแนวโน้มดนตรีจีนในเมืองไทยได้ว่ามีทิศทางเป็น เช่นไร

7.2.2 เกี่ยวกับการอนุรักษ์ดนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้

มีประเด็นอภิปรายดังนี้

1. จากการศึกษาพบกิจกรรมการอนุรักษ์ดนตรีจีนในประเทศไทยเริ่มปรากฏในต้น

ทศวรรษที่ 70 ในรูปแบบแผ่นเสียงเพลงบรรเลงจีนร่วมสมัย และการอนุรักษ์ดนตรีจีนแต่จิวเริ่มประมาณปี ค.ศ. 1982 และดำเนินการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ดนตรีจีนรูปแบบร่วมสมัยดังกล่าวได้ลดบทบาทลงเนื่องจากไม่ได้กระทำอย่างต่อเนื่องและมีผู้นำในการดำเนินการน้อย ดังนั้นโดยหลักใหญ่เป็นการอนุรักษ์ดนตรีจีนแต่จิวเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามผลการวิจัยชี้ออกมาว่าถึงแม้จิวแต่จิวจะมีการดำเนินการอนุรักษ์แต่แนวโน้มการดำเนินการและกิจกรรมมีน้อยลง ประเด็นหนึ่งน่าจะมาจากภาพพจน์ของจิวที่ดูเป็นสิ่งที่พบในศาสนสถานและแหล่งที่ให้ความบันเทิงเป็นสำคัญ เป็นภาพของอาชีพการแสดงอย่างหนึ่งที่ไม่ก้าวหน้าสร้างความมั่งมีให้เห็น (ทั้งๆ ที่จิวแต่จิวเป็นหนึ่งในสี่จิวสำคัญของมณฑลกว่างตุง) จึงเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่มีคนให้ความสำคัญคิดจะอนุรักษ์น้อยมาก และมีผู้ตั้งใจที่จะเข้ามาฝึกหัดสานต่อดนตรีและการแสดงน้อยเช่นกัน การจัดกิจกรรมของสถานที่ๆ มีการแสดงดนตรีจีนที่อนุรักษ์แบบเดิมเป็นเพียงการยังประโยชน์ให้เฉพาะแต่กับคนจีนรุ่นก่อนเพียงกลุ่มเดียว ซึ่งมีบุคลากรเข้าหน้าวันเวียนน้อยลงไปตามกาลเวลา

2. นับเป็นโชคดีที่เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณฯ วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารีทรงโปรดเครื่องดนตรีจีน กู่เจิง และเพลงบรรเลงจีน ทรงแสดงดนตรีร่วมกับวงดนตรีออเคสตราของจีนและไทยหลายครั้งในสถานที่ต่างๆ เกิดเป็นกระแสนิยมดนตรีจีนขึ้นในเมืองไทยนับเป็นพระมหากรุณาธิคุณต่อวงการดนตรีจีนในประเทศไทยอย่างหาที่เปรียบมิได้

3. ในปัจจุบันรูปแบบดนตรีจีนแท้ได้แยกเป็น 2 แนวทางอย่างเด่นชัด แนวทางแรกยึดรูปแบบดั้งเดิมเพื่อความมั่นคง (ดังแนวทางศาสนาพุทธนิกายเถรวาท) จึงเสมือนเป็นการอนุรักษ์ดนตรีจิวกับดนตรีพื้นเมืองเอาไว้ ในขณะที่แนวทางที่สองเป็นการสร้างความไพศาล (ดังแนวทางศาสนาพุทธนิกายมหายาน) โดยปรับปรุง เพลง การเรียบเรียง เครื่องดนตรี และนักดนตรีไปเป็นดนตรีของโลก ทั้งสองแนวทางมีการสอนดนตรีจีนในต่างประเทศ การแสดงคอนเสิร์ตในประเทศยุโรปและอเมริกาของนักดนตรีจีนโดยใช้เครื่องดนตรีจีนแสดงศักยภาพ เป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางประกอบกับความรู้ดนตรีจีนที่เผยแพร่บนอินเทอร์เน็ตเป็นสิ่งสนับสนุนและเป็นแรงกระตุ้นให้คนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่เกิดความสนใจที่จะเรียนรู้และฝึกปฏิบัติดนตรีจีนยุคใหม่ซึ่งไม่จำกัดวงเฉพาะแต่ดนตรีในการแสดงจิวอีกต่อไปแล้ว

7.2.3 เกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน มีประเด็นอภิปรายดังนี้

1. ประเด็นระบบเสียงดนตรีไทยโบราณ จากผลการศึกษาของ Alexander A.J. Ellis and Hipkins เมื่อปี พ.ศ. 2428 ซึ่งเป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุด เมื่อคำนวณแล้วได้ค่าช่วงทบเสียง (octave) ไม่ตรงกับ 1200 cent พอดี เนื่องจากวัดค่าจากเครื่องดนตรีที่ปฏิบัติจริงในสมัยนั้นซึ่งเทียบ

เสียงโดยการฟังของนักดนตรีที่ชำนาญ ปรากฏการณ์นี้เป็นแบบเดียวกับการวัดระบบเสียงดนตรีจีนจากภาคสนามของงานวิจัยนี้ แต่อย่างไรก็ตามระบบเสียงดนตรีไทยและจีนในทางทฤษฎีถือเป็นระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (seven equidistance) ในการคิดคำนวณ เทียบเสียงถือว่าช่วงทบเสียงตรงกับ 1200 cent พอดี

2. ประเด็นวิธีการทำโน้ตขั้นที่ 2 (supertonic) ของบันไดเสียงระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (ดนตรีไทยและจีน) ให้เท่ากันกับบันไดเสียงระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า (ดนตรีตะวันตก) เพื่อให้ดนตรีไทยหรือดนตรีจีนมีบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากันหรือใกล้เคียงกันกับบันไดเสียง 5 เสียงของดนตรีตะวันตก ดังกล่าวนี้นี้เป็นไปตามทฤษฎี ในการปฏิบัติจริงจะพบว่าดนตรีจีนและดนตรีไทยแต่ละแห่งแต่ละสำนักตั้งเสียงเครื่องดนตรีแตกต่างกันไป บางแห่งต้องเลื่อนขั้นที่ 5 ให้เท่ากันเป็นต้น

3. ค่าตัวเลขที่ได้มาจากตัวอย่างที่คัดมาวิเคราะห์ ปกติจะแปรผันไปตามกลุ่มตัวอย่างที่คัดมาวิเคราะห์ ดังนั้นเมื่อเปลี่ยนกลุ่มตัวอย่างจะทำให้ได้ผลตัวเลขออกมาแตกต่างกัน แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าค่าเฉลี่ยของเพลงจีนแปลงไทยมีค่าค่อนข้างคงที่มาก เนื่องจากมีจำนวนน้อยและใกล้เคียงกับเพลงที่พบในงานวิจัย จึงทำให้ค่าตัวเลขของเพลงจีนแปลงไทยให้ผลออกมาตรงหรือใกล้เคียงความจริง ในขณะที่ค่าตัวเลขที่ได้จากเพลงไทยเลียนแบบจีนแปรผันไปได้มากกว่า เพราะมีจำนวนมาก ดังนั้น เมื่อเปรียบเทียบเพลงจีนแปลงไทยกับเพลงจีนแท้ (ใช้เป็นตัวหลักสำหรับเปรียบเทียบ) ได้ผลตัวเลขออกมาแน่นอนกว่าเมื่อเปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบจีน แต่อย่างไรก็ตาม สามารถมองเห็นอิทธิพลของดนตรีไทยต่อเพลงจีนแท้ทำให้กลายเป็นเพลงจีนแปลงไทยได้ รวมทั้งอิทธิพลของดนตรีไทยในเพลงไทยเลียนแบบจีน

4. ค่าตัวเลขต่าง ๆ ที่ได้จากการวิเคราะห์โน้ตสากลของเพลงไทยสำเนียงจีนจะเที่ยงตรงหรือเคียงความเป็นจริงเมื่อสามารถแบ่ง วลี และอนุภาคทำนองหลักได้อย่างถูกต้อง ดังนั้นการวิเคราะห์ได้ให้ความสำคัญเรื่องนี้เป็นอย่างมาก ส่วนใหญ่การแบ่งวลีแบบดนตรีไทยและสากลของเพลงที่วิเคราะห์จะใกล้เคียงกัน แต่มีความแตกต่างไปในรายละเอียดของอนุภาคทำนองหลัก ซึ่งผู้ให้ความถูกต้องแท้จริงจะเป็นผู้ที่มีประสบการณ์เชี่ยวชาญอยู่ในแวดวงนั้น รวมทั้งการกำหนดเสียงชาร์ปและแฟลตที่ถูกต้องด้วยเช่นกัน

5. จากการวิเคราะห์ดนตรีของนาย กวอฉางหยาง 郭长扬ทำให้ทราบว่า ตัวปัจจัยที่เอื้อต่อลักษณะเฉพาะแบบจีนที่สำคัญได้แก่ ก. ค่าของ MPQ ข. 3 Half-step (m3) ในบันไดเสียง เพนทาทอนิกเกิดขึ้นมากในดนตรีจีน และ ค. 3- Note compass ผลการวิจัยชี้ออกมาว่าครูดนตรีไทยมีความสามารถทำ MPQ (Motif Pentatonic Quotient: MPQ ค่าเปอร์เซ็นต์ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก) ส่วนประกอบสำคัญของสำเนียงจีนออกมาได้ตามที่ต้องการ กล่าวคือเพลงจีนแท้มี MPQ 64.36% แต่เพลงจีนแปลงไทยมีค่าเพิ่มขึ้นเป็น 74.5% และเพลงไทยเลียนแบบ

จีนมี MPQ เพิ่มขึ้นเป็น 86.7% แต่อย่างไรก็ตามสำเนียงจีนยังมีส่วนประกอบอีกหลายประการ เช่น เสียงสำคัญของโมด (tonal skeleton) การเคลื่อนที่ของโน้ตทำนอง (melodic movement) ฯลฯ ที่ครูดนตรีไทยนำมาใช้ประโยชน์ได้อีก

6. ประเด็นระบบบันไดเสียง (Scale system) พบว่า structure ส่วนใหญ่ เพลงจีนแปลงไทย เพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนเป็น Diatonic scale กับ Hexatonic scale แต่ตาม Function เป็น Pentatonic scale กล่าวคือ โน้ตตัว 7 (ที) และ 4 (ฟา) ใน Diatonic scale กับ Hexatonic scale ดังกล่าว ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นโน้ตเสริมเข้ามา เป็นโน้ตผ่านหรือโน้ตประดับประดา เพลงจีนระบบบันไดเสียง 5 เสียงพบอยู่ทั่วไปทั้งเพลงพื้นเมืองและเพลงจีนประเภทดั้งเดิม (traditional) แต่ส่วนใหญ่เพลงจีนประเภทดั้งเดิมใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง โดย โน้ต 7 และ 4 มีบทบาทสร้างทำนองเพลงให้ซับซ้อนมากขึ้นลดรูปร่างลักษณะบันไดเสียง 5 เสียงลง

7.3 ข้อเสนอแนะ

ในการดำเนินการวิจัยหัวข้อ ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย มีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

7.3.1 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1. จากการทบทวนวรรณกรรมและการศึกษา มีข้อสังเกตว่า ดนตรีไทยจะมีระดับเสียงในบันไดเสียงใกล้เคียงมากที่สุดกับดนตรีจีน เมื่อได้เลื่อนบันไดเสียง (transposition) ขึ้นไปขึ้นคู่ 4 perfect จากบันไดเสียงดนตรีจีน ในกรณี concert pitch บันไดเสียงดนตรีจีนปกติเทียบเสียงได้กับ key F ในดนตรีสากล เมื่อเป็นเช่นนี้ บันไดเสียงดนตรีไทยต้องเลื่อนเป็น key Bb จึงจะมีระดับเสียงในบันไดเสียงใกล้เคียงมากที่สุดกับดนตรีจีน ประเด็นบันไดเสียงดนตรีไทยเทียบได้เป็น key Bb เป็นความบังเอิญมาตรงกับปรากฏการณ์นี้ใช่หรือไม่ ควรมีการศึกษาอย่างละเอียด

2. ในการศึกษาเพลงบรรเลงดนตรีจีนโบราณที่มีอยู่มากมายในดนตรีแต้จิ๋ว ควรฟังดนตรีแต้จิ๋ว บันไดเสียงเฉพาะ คึงซาลักให้คุ้นหูก่อน ตามรายชื่อเพลงในงานวิจัย เพราะผู้ที่ฟังจะเริ่มฟังดนตรีแต้จิ๋วจะมีความรู้สึกรู้ว่าเป็นเพลงจ๊วไปหมดโดยเฉพาะเมื่อได้ฟังบันไดเสียงเฉพาะคึงซาลัก ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของแต้จิ๋ว

3. ในการศึกษาดนตรีจีนแต้จิ๋วควรทำความเข้าใจลักษณะ ป่านสี่เปียนโจว 板式变奏 (การแปรเปลี่ยนทางรูปแบบจังหวะ) หรือการยืดขยายทำนองโดยรักษา “ลูกตก” เอาไว้ของเพลงจีนแต้จิ๋วประเภท ด้าเถ่านวี่ 大套曲 (suite) ซึ่งมีแนวคิดตรงกันกับการยืด/หดทำนองแบบเพลงเถาของ

ดนตรีไทย

4. ควรทำการศึกษา สำรวจ รวบรวมบุคลากรผู้มีชื่อเสียงในวงการดนตรีและจ๊วเพราะในปัจจุบัน มีอายุมากและจากไปหลายคน ข้อมูลและประสบการณ์ในวงการดนตรีและจ๊วได้สูญหายตามไปด้วย

7.3.2 ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. ควรมีการรวบรวมสื่อ วิดีโอ ดีวีดี ฯลฯ ที่บันทึกภาพและเสียงการแสดงจ๊วทุกประเภท ทุกเรื่อง โดยเฉพาะการแสดงเก่านำมาจัดเป็นหมวดหมู่ ประเภทเพื่อสะดวกต่อการศึกษาค้นคว้าต่อไปในอนาคต

2. ในสมัยรัตนโกสินทร์มีกิจกรรมการแสดงจ๊วและพิธีกึ่งเตี๊ญจาก ไหล่และ กวางตุ้ง แต่เนื่องจากชาวจีนแต่จ๊วในเมืองไทยมีจำนวนมากกว่าซึ่งภาษาแต่จ๊วเป็นภาษาที่ชาวจีนกลุ่มภาษาอื่นพอฟังเข้าใจติดต่อกันรู้เรื่อง จึงทำให้กิจกรรมของชาวจีนแต่จ๊วมีมากและดนตรี การแสดงของแต่จ๊วสามารถตอบสนองครอบคลุมความต้องการของชาวจีนกลุ่มอื่นได้ทั้งหมด เป็นผลให้ดนตรีการแสดงของชาวจีนเหล่านั้นไม่มีอยู่เมืองไทยปัจจุบัน แต่อาจมีการติดต่อให้มาแสดงเป็นการเฉพาะในกิจกรรมของชาวจีนเหล่านั้นซึ่งมีค่าควรแก่การศึกษา เก็บข้อมูลและบันทึกการแสดงไว้

3. นอกจากมีจิตรประสมอยู่ในวงเครื่องสายไทยแล้วในปัจจุบันเครื่องดนตรีกู๋เจิ้ง แบบ 18 สายปรับเข้ามามีอยู่ด้วยโดย อาจารย์ ชนก สาคกริก นำเข้ามาและคิดวิธีบรรเลงผสมผสานแบบไทยเผยแพร่มาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1980 จนประสบความสำเร็จ น่าสนใจศึกษาเรื่องสำเนียงไทยในการบรรเลงเครื่องดนตรีจีนนอกประเด็นหนึ่ง

4. กรณีเพลงไทยสำเนียงจีนที่มีการบันทึกเสียงลงแผ่นเสียง เช่น ละครรื่องแม่ขุนนาค และแม่เลื่อน ฯลฯ น่าจะมีการศึกษาหาจำนวนเพลงจีนแปลงไทย เพลงไทยเลียนแบบจีน และเพลงจีนแท้ ตลอดจนมีการวิเคราะห์ต่างๆ ตามวัตถุประสงค์

ดนตรีจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย

CHINESE MUSIC IN THAILAND: MIGRATION, CONSERVATION AND THAI CULTURAL INFLUENCES

ทรงพล สุขุมวาท 4838126 MSMS / D

ปร.ด. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : อรวรรณ บรรณจงศิลป์, M.Ed., M.M., พูนพิศ อมาตยกุล.,
ราชบัณฑิต, M.D., M.A., Ph.D., โกวิทช์ ชันศิริ, M.A., Ph.D.

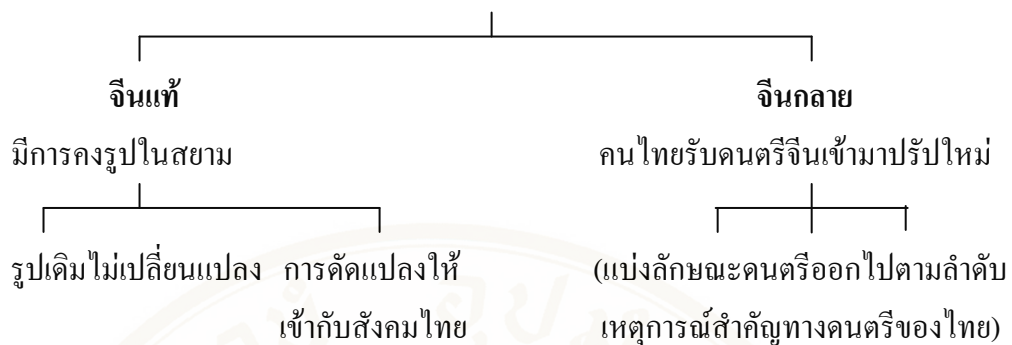
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย

ที่มาของปัญหาและเหตุผลเบื้องหลังการวิจัย

ชาวจีนเดินทางติดต่อค้าขายและเข้ามาอาศัยอยู่ต่อเนื่องมาในดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวมทั้งประเทศไทยเป็นเวลานานตั้งแต่อดีต การปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาติไทยกับจีน ทำให้วัฒนธรรมจีนที่ติดตัวมากับคนจีนนั้นได้หลั่งไหลเข้าสู่เมืองไทยอย่างต่อเนื่องมาตลอดเวลา

วัฒนธรรมประเพณีจีนที่ติดตัวมากับคนจีนนั้นส่วนหนึ่งคงรูปจีนแท้ไว้ อีกส่วนได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมไทย โดยการดัดแปลง เพิ่มสีสัน ประยุกต์เพื่อทำให้เป็นส่วนหนึ่งของสังคม วัฒนธรรมไทย แต่กระนั้น ทั้งสองส่วนนี้ไม่ได้มีบทบาทเหนือวัฒนธรรมประเพณีของไทย และต่างก็มีดนตรีเป็นส่วนประกอบอยู่ด้วยทั้งสิ้น กล่าวคือ ทางด้านความเชื่อ ศาสนาของจีนที่รับเข้ามา มีดนตรีในพิธีงิ้วเด็ก โรงเจ วัดจีน ทางด้านความบันเทิง มีดนตรีในอุปรากรจีน การแสดงหุ่นจีน เทศกาลงานมหรสพของชาวจีน ซึ่งเพลงดนตรีจีนแท้เหล่านี้เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองไทยย่อมได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรม สังคมไทยจนมีบางส่วนเป็นดนตรีจีนกลาย ทั้งเพลง ดนตรีจีนแท้และจีนกลายเป็นผลของการเจริญงอกงามของวัฒนธรรมในลักษณะดนตรี (แม้แต่จีนแท้ที่เข้ามายังก็มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย) แสดงให้เห็นเป็นแผนผังได้ ดังนี้

วัฒนธรรมเพลง ดนตรีจีนที่รับเข้ามา



ดังนั้น จินแท้และจินกลายจึงประกอบกันขึ้นเป็นดนตรีจีนในประเทศไทยตามที่ผู้วิจัยตั้งขึ้นเป็นหัวข้อใหญ่ในการวิจัยนี้

เพลง ดนตรีและการแสดงรูปจินแท้ (เล่นโดยคนจีน) นั้นมีการคงรูปอยู่ในสยาม 2 แบบ คือ รูปแบบของเดิมไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลง ดนตรีในจี๊วจินของท้องถิ่นต่างๆ ดนตรีจีนในพิธี กงเต็ก และรูปแบบที่มีการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมวัฒนธรรมไทย เช่น จี๊วจินพูดไทย เป็นต้น เพลง ดนตรีและการแสดงรูปแบบดนตรีจีนกลาย (เล่นโดยคนไทย) จากผลของการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยสามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

1. ครูดนตรีไทยในอดีตสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7 ได้ทำเพลงไทยสำเนียงจีนขึ้นมา รวมไปถึง ดนตรีจีนในละครพันทาง ละครร้องเวทีและละครร้องโทรทัศน์ในเวลาต่อมา
2. เพลงจีนสากลที่มีนักร้องไทยร้องเป็นภาษาจีน ในสมัยจีนปฏิวัติ
3. เพลงไทยสากลทำนองจีนที่มีการแต่งเนื้อไทยขึ้นมา

ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีที่สำคัญดังกล่าวมานี้ทำให้ผู้วิจัยสนใจต้องการศึกษาตามหลักการทางดนตรีวิทยา จึงได้ทำการทบทวนวรรณกรรม สืบค้น เก็บข้อมูลภาคสนาม และสัมภาษณ์ พบข้อปัญหาที่ผู้วิจัยสามารถนำมาสู่ประเด็นคำถามวิจัยซึ่งนำมาแสดงให้เห็นเป็นข้อได้ดังต่อไปนี้

1. ดนตรีจีนแท้ ๆ เคลื่อนย้ายจากประเทศจีนเข้ามาสู่ประเทศไทยแบบใด ด้วยวิธีใด มีลำดับขั้นตอนอย่างไรและมีประเภทใดบ้างตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสิ้นสมัย สมบูรณาญาสิทธิราชย์
2. ดนตรีและเพลงจินแท้ดำรงคงอยู่เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันได้อย่างไร และเมื่อดนตรี เพลง จินแท้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยแล้ว นักดนตรีจีนดำเนินการอะไร อย่างไรและมีวิธีการจัดการแบบใด ที่ส่งเสริมให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต
3. วัฒนธรรมไทยมีอิทธิพลอย่างไรมากน้อยเท่าไรที่ทำให้ดนตรีจีนเกิดการเปลี่ยนแปลงเข้ามาทำประโยชน์ให้หรือสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

จากคำถามวิจัยผู้วิจัยนำมาดำเนินการประมวลตั้งขึ้นเป็นวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษากระบวนการการเคลื่อนย้ายของคนตรังจีนแท้ ที่ได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทย ตั้งแต่ยุคราชอาณาจักรจนถึงสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์
2. เพื่อศึกษาเรื่องการอนุรักษ์ดนตรีแบบอย่างของจีนแท้
3. เพื่อศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน ทำให้มาสนองตอบความต้องการของสังคมไทย

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาหัวข้อ คนตรังจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ บรรยายเนื้อหาที่มีความสำคัญตามประเด็นต่าง ๆ ที่ตั้งไว้ โดยการเชื่อมโยงความคิดและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis) มีกระบวนการในการวิจัย ได้แก่ การศึกษาข้อมูลเอกสาร หลักฐานและวิเคราะห์ข้อมูลตามวิธีการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ (historical study) ของดนตรีวิทยาและวิธีการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (historical research) จากข้อมูลปฐมภูมิ ข้อมูลทุติยภูมิ และข้อมูลจากการปฏิบัติงานภาคสนามตามระเบียบวิธีการวิจัยทางด้านมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology) เช่น ภาพถ่าย เทปบันทึกเสียงและเทปบันทึกภาพเคลื่อนไหวการแสดงเพลงไทยลำเนียงจีน เพลงจีนแท้ บันทึกคำสัมภาษณ์ เอกสารบันทึกโน้ตเพลง การวิเคราะห์สังเคราะห์ และตีความข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการโดยใช้ข้อมูลที่จำแนกหมวดหมู่ ตามกรอบประเด็นที่กำหนดไว้พิจารณาตามวัตถุประสงค์ บูรณาการข้อมูลกับแนวทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัยเพื่อตีความผลของข้อมูลและนำไปสู่การเรียบเรียงผลการวิจัย

ผลการวิจัยหัวข้อคนตรังจีนในประเทศไทย: กระบวนการเคลื่อนย้าย การอนุรักษ์และการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมไทย มีดังนี้

1. กระบวนการการเคลื่อนย้ายของคนตรังจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย

ดนตรีของประเทศจีนในช่วงเวลาเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นพบภาพลักษณ์ที่สำคัญ 2 ลักษณะ ได้แก่ ดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของธรรมเนียมจีนแท้แบบแนววงจ๊อ มีเครื่องดนตรีฉิน 琴 (จะเข้จีนโบราณ) เป็นเครื่องดนตรีสำคัญ และดนตรีท้องถิ่นต่างๆ ในจีนที่เริ่มมีบทบาทสำคัญมากขึ้นรวมไปถึงการพัฒนาท่วงทำนองในสมัยราชวงศ์หมิง ที่สำคัญคือละครจีนหรือจิว ในช่วงเวลา

อยุธยาตอนปลายสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชมีชาวจีนสกเกี้ยนเคลื่อนย้ายมาอยู่ในสยามมาก มีเรือสำเภามาเข้ามาค้าขาย มีคณะจิวจินต่างๆ จำนวนมากเดินทางออกมากับพ่อค้าเพื่อเข้ามาแสดงให้กับคนจีนในดินแดนแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และสยาม สมัยนั้นยังไม่เรียกละครจิว จิวผู้ช่วยทูตบาดหลวง เดอซัวลี และราชทูต ลา ลูแบร์ แห่งฝรั่งเศส พบเห็นการแสดงนี้ในสยามและเรียกว่าละครชวนหัว (comédie) อาจมีสาเหตุมาจากการแสดงโบราณของชาวจีน คือ ซานจุนซี 参军戏 (ละครตลก) และ หัวจีซี 滑稽戏 (ละครตลก) และการแสดงละครชวนหัว ในสยามนี้บาดหลวงเดอซัวลี คาดว่ามาจากกวางตุ้งและชินเจา (สิงคโปร์) ในขณะนั้นกวางตุ้ง เขต หมิ่นหนาน กับ แยกตง มีจิวจิน 西秦 กำลังแพร่หลาย เป็นจิวที่สืบสายย้อนที่มาได้ไปถึงจิว จินเซียง 秦腔 แห่งมณฑลส่านซี พ่อค้า ชาวจีนที่เดินทางมาสยามหรือเขตภูมิภาคแถบนี้ เช่น ชินเจา (สิงคโปร์) นำจิว จินเข้ามาและได้รับความนิยมในสยาม

สมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงย้ายราชสำนักจากอยุธยามาตั้งเมืองหลวงอยู่ที่กรุงธนบุรี ชาวจีนแต่จิวได้รับความไว้วางใจและการสนับสนุนจากนโยบายของพระองค์ ทำให้มีชาวจีนแต่จิวอพยพเข้ามาสู่ประเทศไทย เกิดชุมชนชาวจีนแต่จิวอยู่เป็นจำนวนมากถือเป็นกลุ่มชาวจีนกลุ่มใหญ่ที่สุดที่เดินทางเข้ามาในสมัยนั้นและเริ่มมีบทบาทขึ้นมาในประเทศไทย คนตรินจินแท้มีปรากฏอยู่ในการแสดงจิวเป็นสำคัญโดยเฉพาะชนิดจิว จิน และจิวในสมัยกรุงธนบุรีเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมพบเห็นได้ทั่วไป เช่น ในกระบวนแห่อัญเชิญพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร (พระแก้วมรกต) และพระบางจากเวียงจันทร์ลงมาประดิษฐาน ณ กรุงธนบุรี และมีคนตรินมโหรีจีน คนตริปีกทองจีน คนตรินในการแสดง หุ่น ป้อเตห์ : ตจ. 布袋戏 (จิวหุ่นถุงมือ) เมืองจางโจว เมืองฉวนโจวและหุ่นกาเล่หรือ กาเล่ที่: ตจ. 傀儡戏 (จิวหุ่นกระบอก) ของเมืองฉวนโจว ซึ่งมีคนตรินจิวลักษณะเฉพาะของตนเองเรียกว่า โอ้วเหล่เตี่ยว 偶儼凋

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ในช่วงระยะเวลาที่มีชาวจีนแต่จิวอพยพออกจากประเทศจีนเป็นระลอกแรก ประกอบกับการค้าขายกับจีนและภาวนิยมจีน ส่งให้ศิลปวัฒนธรรมจีนเข้ามาสู่ไทยมากมายอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนขึ้น จิวได้เข้าไปปรากฏอยู่ในวรรณกรรม วรรณคดี ไทยหลายเรื่องหรือแม้แต่ปรากฏโรงจิวอยู่ในวัง ศิลปะคนตรินจินและการแสดงเริ่มมีปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมไทย ประวัติศาสตร์ทางคนตรินจินในประเทศไทยมีปรากฏเกิดขึ้นต่อเนื่องมาจากสมัยก่อน

สมัยรัชกาลที่ 1 ได้ทรงโปรดให้ย้ายเมืองหลวงจากกรุงธนบุรี มาสร้างพระราชวังและสถานที่ราชการตรงบริเวณพื้นที่ย่านชุมชนชาวจีนเดิม พระองค์ทรงโปรดให้พวกจีนย้ายไปอยู่ที่ใหม่ อันเป็นที่รกร้างเรียกสวนอันกว้างขวางตั้งแต่คลองวัดสามปลื้มไปจนถึงคลองวัดสามเพ็ง (ลำเพ็ง) ชุมชนลำเพ็งถือกำเนิดขึ้นมาจากการอพยพมาชาวจีนแต่จิว ทำให้มีคณะจิวจากเมืองแต่จิวเคลื่อนย้าย

ตามมด้วย นอกจากเข้าให้ความบันเทิงแก่ชาวจีนแต่จิวและคนจีนคนไทยตามงานเฉลิมฉลองแล้วยังมาเปิดแสดงหน้าโรงบ่อนด้วย มีการแสดงหุ่นคาถว่าเป็น กาเลื้อหิ:ตจ. ของชาวฮกเกี้ยนเพราะยังเป็นของใหม่อยู่ มีการละเล่นสิงโตล้อแก้วกับสิงโตคาบแก้วของชาวนวนอนูมานได้ว่ามีพื้นฐานมาจากการเชิดสิงโต (ชื่อหู่ 獅舞) ของจีนซึ่งต้องมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ได้แก่ ฉาบ ฉิ่ง กลอง และวิธีบรรเลงแบบชาวจีน

สมัยรัชกาลที่ 2 ชาวจีนอพยพเข้ามาเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ และส่วนใหญ่เป็นชาวจีนแต่จิว กระจายไปอยู่ตามหัวเมืองใหญ่ทั้งหลาย และในหัวเมืองฝ่ายเหนือมีเพิ่มมากขึ้น ในกรุงเทพฯ ชาวจีนแต่จิวได้สร้างศาลเจ้าบ้านหม้อขึ้นมา เมื่อถึงเทศกาล เช่น ตรุษจีน มีกลุ่มชาวจีนแต่จิวจัดการแสดงงิ้วถวายเจ้าเพื่อเป็นการตอบแทนเทพเจ้าที่ให้การพิทักษ์รักษาพวกตน หรือแม้แต่คณะงิ้วแต่จิวที่เดินทางจากมณฑลกว่างตุ้งมากรุงเทพฯ เมื่อมาถึงคณะงิ้วจะมาสักการะที่ศาลเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ ทรงมีบทบาทในวงการการแสดงแบบจีนหรือเกี่ยวข้องกับงิ้วอย่างชัดเจน คือ ทรงมีงิ้วผู้หญิงในวังหน้ามาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 1 ทรงนำรูปแบบการแสดงงิ้วจีนมาปรับเป็นการแสดงเพื่อให้มาอยู่ในการแสดงของไทย

สมัยรัชกาลที่ 3 ทรงเป็นพ่อค้าสำเภาจีนผู้สามารถมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ในสมัยพระองค์ทรงให้ชาวจีนทำการค้าใกล้ชิดกับรัฐบาลไทย ปี ค.ศ. 1820 มีเรือสำเภาทั้งไทยและจีนติดต่อค้าขายกันถึง 140 ลำ การค้าระหว่างไทยกับชาวจีนแต่จิวรุ่งเรืองที่สุดในช่วงปี ค.ศ.1830 มีชาวจีนจำนวนมากอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานและประกอบอาชีพต่างๆ โดยชาวจีนแต่จิวเป็นชาวจีนกลุ่มใหญ่ที่สุดในกรุงเทพฯ ชาวจีนแต่จิวได้สร้างศาลเจ้าเพิ่มขึ้นอีก 2 ศาลในกรุงเทพฯ พระองค์ทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้กับชาวจีนที่เป็นหัวหน้าชาวจีนทั้งหลายเพื่อให้จงรักภักดี ทำให้เกิดงิ้วแสดงทั่วไปในกรุงเทพฯ และตามหัวเมืองที่มีชุมชนชาวจีนหนาแน่น มหรสพงิ้วมีอยู่ในงานพระราชพิธีต่าง ๆ และในปลายรัชกาลมีชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพนับเป็นครั้งใหญ่ที่สุดมาอยู่ทางภาคใต้ของไทย เช่น เกาะภูเก็ตเนื่องจากความต้องการแรงงานในการทำเหมืองดีบุก พอมีเวลาว่างก็นำหุ่นมือผ้าหรือป๊อเตห์: ตจ. มาเล่นเป็นเรื่องราวจากพงศาวดารจีน เช่น 3 ก๊ก ไซอิ๋ว ชวรงค์ เป็นต้น สำหรับการละเล่นหุ่นกาเล่ ทางภาคใต้ของชาวจีนฮกเกี้ยน ส่วนใหญ่เล่นในพิธีกรรมมากกว่าความบันเทิง เช่น ในพิธีไหว้เจ้า พิธีอวยพรเพื่อเป็นสิริมงคล การละเล่นหุ่นมีการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงทำทางหุ่น

สมัยรัชกาลที่ 4 หลังจากสยามทำสนธิสัญญาเบาว์ริง ปี ค.ศ. 1855 มีคนจีนได้อพยพหลั่งไหลเข้ามาไทยมากขึ้นเรื่อย ๆ เพราะระบบเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไป ทำให้ไทยต้องการแรงงานในการพัฒนาประเทศ และจาก เปิดท่าเรือชวเลาในปี ค.ศ. 1858 มีเรือกลไฟแทนเรือสำเภา ทำให้มีชาวจีนแต่จิวเดินทางมาสยามเป็นจำนวนมาก ยึดอาชีพค้าข้าวโดยเป็นพ่อค้าอยู่ตามหัวเมืองต่างๆสมัยนี้การแสดงงิ้วและดนตรีจีนมีอิสระอย่างเต็มที่ในการแสดงโดยในฐานะหนึ่ง เป็นต้นแบบของ

ศิลปะการแสดงของจีนแท้ ๆ จั๊วแต้จิ๋วเป็นที่นิยมเพราะการพิมพ์เจริญก้าวหน้า มีการนำนางสาวดาร และนวนิยายจีนมาแปลเป็นภาษาไทยแล้วพิมพ์ขายคนอ่านแล้วคิด จึงชอบดูจั๊วเพิ่มมากขึ้นเพราะเริ่มเข้าใจและใช้เปรียบเทียบกับที่ได้อ่านมา เป็นสาเหตุให้จั๊วจีนในไทยนับวันยังมีบทบาทมากขึ้น รวมทั้งดนตรีในการแสดงจั๊ว โดยเฉพาะจั๊วจากเมืองแต้จิ๋วเพราะว่าชาวจีนแต้จิ๋วมีเพิ่มทวีมากขึ้นในเมืองไทย ดนตรีจีนแท้ที่ได้เคลื่อนย้ายเข้ามาสมัยต้นรัชกาลที่ 4 (ค.ศ. 1851) ได้แก่ จั๊วไว่เจียง (จั๊วฮั่น กวางตุ้ง) ที่ชาวจีนแต้จิ๋วในเมืองไทยเรียกว่า จั๊ว จั๊วกัง และจีนจีนที่ปรากฏอยู่ในจั๊วไว่เจียง มีบทบาทให้ปรากฏในดนตรีไทยอย่างเด่นชัด และหลังจาก ค.ศ. 1851 (ข้อมูลบางแห่งบอกสมัยรัชกาลที่ 5) มีคณะจั๊วแต้จิ๋วชนิดเจิ้งอิน 2 คณะคือคณะ เหล่าซวงซี่ 老双喜 กับคณะ เหล่าเจิ้งเหอ 老正和 เดินทางจากเมืองแต้จิ๋วเข้ามาสยามและใช้กรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางเดินทางไปแสดงที่สิงคโปร์ มาเลเซีย กัมพูชา เวียดนาม และอินโดนีเซีย ต่อมาได้มีคณะจั๊วแต้จิ๋วจำนวนมากเดินทางไปมาระหว่างประเทศ เหล่านี้มากขึ้น ประมาณปี ค.ศ. 1860 มีจั๊ว เหล่าเจิ้งจื้อ 老正字 (เล่าเจี๋ยชี่: ตจ.) กับ เหล่าไป่จื้อ 老白字 (เล่าเป๋ียะชี่: ตจ.) ชาวบ้านคนไทยเรียกจั๊ว 2 คณะนี้ว่า จั๊วต้งเต และหลังจากสนธิสัญญาเทียนสิน ค.ศ. 1858 และกบฏไต้ผิง ในปี ค.ศ. 1864 มีชาวจีนไหหลำจากเกาะไหหลำมณฑลกวางตุ้งอพยพเข้ามาไทยอย่างชัดเจน การเข้ามาของทั้งชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนไหหลำได้นำดนตรีของตนที่อยู่ในการแสดง เช่น จั๊วหน่จินฮกเกี้ยน จั๊วไหหลำ และหน่จินไหหลำเข้ามาแสดงอยู่ไทย

สมัยรัชกาลที่ 5 มีคนจีนอพยพมาสยามมาก เนื่องจากผลพวงอันเกิดจากสมัยพระเจ้า
เฉียนหลง รวมทั้งหนีภัยจากสงครามฝิ่น กบฏไท่ผิงและมาตรการของจีน มีชาวจีนแต่จิว ไหล่
ลาวชาวจีนกวางตุ้ง อพยพเข้ามาเป็นจำนวนมาก สมัยนั้นจึงได้เป็นการแสดงที่คุ้นเคยต่อคนไทยแล้ว ดัง
เห็นได้จากการเรียกชื่อจิวซีฉินว่าจิวลั่นถัน จิวไวเจียง (จิวจ้วงกั: ตจ. หรือจิวฮั่นกวางตุ้ง) เรียกว่า
จิวตักแซ่ จิวเหล่าเจิ้งอิน กับจิวเหล่าไปจื้อ เรียกว่าจิวต้งแต และจิวไหหลำ 海南 (หรือโจงจิว 琼剧)
กับจิวกวางตุ้ง (แหว่จิว 粤剧) เรียกว่าจิวตักเก็ง นอกจากนี้มีดนตรีมโหรีจีนชื่อจู่ 丝竹(ซีเต็ก: ตจ.)
ของแต่จิว คนตรีพิธีงเต็กจินนิกายซึ่งเริ่มปรากฏในเมืองไทยประมาณปีค.ศ. 1877 มีแตกต่างกันไป
ตามชาวจีนกลุ่มภาษา คณะจิวกวางตุ้งเข้ามาสยามตั้งแต่ปี ค.ศ. 1890 แต่มีการแสดงปรากฏอยู่น้อย

ภายหลังสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ คนจีนหนีภัยจากการรุกรานของญี่ปุ่นและคอมมิวนิสต์เข้ามาสยามเป็นจำนวนมากในระหว่างปี ค.ศ. 1918-1932 ชุมชนจีนในสยามมีการขยายใหญ่ขึ้น ชาวจีนที่อพยพเข้ามาส่วนมากเป็นชาวจีนจากเขตแต้จิ๋ว เกิดการแบ่งพรรคแบ่งพวกเรียกว่า อั้งยี่: ตจ. 紅字 คณะงิ้วในกรุงเทพฯ อยู่ในการคุ้มครองของกลุ่มอั้งยี่ต่างๆ ผลจากอั้งยี่กับผลกระทบจากการปิดบ่อนเบี้ยคณะงิ้วต่างๆ ในกรุงเทพฯ ค่อยๆ ลดลงและเดินทางออกไปหาถิ่นตามต่างจังหวัดมากขึ้น เมื่อรัฐบาลสยามดำเนินการปราบปรามพวกอั้งยี่ต่าง ๆ ได้หมดแล้วในสมัยรัชกาลที่ 6 คณะงิ้วจึงฟื้นกลับมาโดยเฉพาะงิ้วแต้จิ๋วเป็นที่นิยมในหมู่มคนจีนมาก

ที่สุด จนกระทั่งในช่วงปี ค.ศ. 1920 ถึง ค.ศ. 1930 ในสมัยรัชกาลที่ 7 ถือเป็นยุคทองครั้งแรกของจิวแต้จิว (เงาจิ๋ว 潮剧) ในสยาม ในปี ค.ศ. 1939 เขตกวางเจาและเงาซาน ตกอยู่ในมือของญี่ปุ่น คณะจิวแต้จิวในจินเคื่อรื้อนต้องอพยพหนีมาหากินในสยาม ทำให้เกิดยุคทองของจิวแต้จิว ในเมืองไทยอีกครั้งในปี ค.ศ. 1940 ในช่วงปีนั้นไม่ว่าจิวแต้จิวที่เข้ามาหรือต่อมาเป็นคณะจิวแต้จิวได้ที่อาศัยอยู่ถาวรในประเทศไทย ทั้งหมดเป็น “ระบบนักแสดงเด็ก” จากปี ค.ศ. 1939 เป็นต้นมามีภาพยนตร์จีนและภาพยนตร์จาก ฮอลลีวูด เข้ามาฉายในประเทศไทยจำนวนมาก มีผลกระทบต่อจิวแต้จิวในกรุงเทพฯ ทำให้ทยอยกันเลิกแสดงไป คนตรีจีนในการแสดงจิวจึงหาชมได้ยากขึ้น

2. การอนุรักษ์ดนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้

ปัจจุบันดนตรีจีนในเมืองไทย เหลืออยู่แต่ดนตรีจีนแต้จิวเป็นสำคัญ คนตรีจีนแต้จิวเข้ามาอยู่ในประเทศไทยปรากฏมีองค์ประกอบทางวัฒนธรรมครบถ้วน การก่อรูปขึ้นเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีของคนตรีจีนแต้จิวสามารถแยกออกได้เป็น 2 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ 1. การเข้ามาในรูปแบบของแท้ โดยมีการคงรูปแบบรูปเดิมไม่เปลี่ยนแปลง และการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมไทย ตรงกับความหมายของการอนุรักษ์ คือ การสงวนรักษา รูปแบบของเดิม ไม่เปลี่ยนแปลง และการบูรณะฟื้นฟู ที่มีการดัดแปลงให้เข้ากับสังคมวัฒนธรรมไทยตามลำดับ 2. จีนกลาย ซึ่งเป็นประเด็นเพลงไทยสำเนียงจีนในบทต่อไป

การสงวนรักษาดนตรีจีนแท้ในประเทศไทยประกอบด้วยตัววัตถุปัจจัยที่มีอยู่เดิม และสภาพ สภาพะการเคลื่อนไหว การดำเนินการต่างๆ พบว่าดนตรีจีนแท้ได้เข้ามาเมืองไทยโดยอยู่ในการแสดงจิวเป็นสำคัญ ดังนั้น ตัววัตถุปัจจัย ได้แก่ คณะจิวแต้จิวในเมืองไทยตั้งแต่ปี ค.ศ. 1851 ถึงปี ค.ศ. 2001 เป็นต้นมา ปรากฏชื่อมี 74 คณะ โรงจิวในช่วงปี ค.ศ. 1940 ปรากฏชื่อมี 11 โรง ผู้ประพันธ์บทจิวปรากฏชื่อมี 11 คน นักแสดงที่มีชื่อเสียงปรากฏชื่อมี 25 คน เรื่องที่แสดงปรากฏชื่อมี 13 เรื่อง เพลงและโน้ตเพลงปรากฏชื่อมีไม่ต่ำกว่า 104 เพลง เครื่องดนตรีมีทั้งปู้ได้แก่ฆ้องกลองต่าง ๆ โดยเฉพาะฆ้องที่มีระดับเสียงตั้งไว้แน่นอนคือ ฆ้อง ชิมโป ฆ้อง กิมเกี้ย และเครื่องดนตรีปู้ ได้แก่ เครื่องสายต่างๆ คือ จะเข้ ชิม ซอ พิณและขลุ่ย โดยเฉพาะจะเข้ กู่เจิง ได้รับความนิยมแพร่หลาย

สภาพ สภาพะการเคลื่อนไหวของดนตรีจีนในประเทศไทย มีกิจกรรมและบทบาทที่ชัดเจนมากขึ้นในรูปแบบการแสดงจิวแต้จิวตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ผลทำให้มีดนตรีแต้จิวบรรเลง และดนตรีในพิธีงเด็กเพิ่มขึ้น ปรากฏหลักฐานบันทึกการแสดงและการประชันจิวแต้จิวในพิธีการเฉลิมฉลอง เจ้า เทียนเทียน เป็นประจำทุกปีของชาวจีนสำเพ็ง เป็นเวลา 6 วัน ณ ที่ตั้งเดิมของศาลเจ้า ปุ่นถั่งกงและการประชันกันในเทศกาล หยวนเซียว 元宵 ที่ศาลเจ้าโจซือก้งในตลาดน้อย ในช่วงปี ค.ศ. 1950 นอกจากมีจิวโรงหรือ ซิ่วย่น 戏院 ที่เล่นอยู่กับโรงจิวแล้วยังมีคณะจิวเร่สัญจร

หลายคณะที่เรียกว่า เจียนเจียวซี่ 尖角戏 ที่ก่อตั้งขึ้นมาเพื่อรับงานแสดงตามเทศกาลต่างๆ ต่อมาในช่วงปี ค.ศ. 1955-1960 ภาพยนตร์จิวกวางดั่งขับร้องเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วและภาพยนตร์จิวแต้จิ๋วต้นตำรับดิงเอาเฟน หรือผู้ชมจิวไปจากโรงจิว สถานการณ์ของจิวแต้จิ๋วจึงประสบกับความยากลำบาก บางคณะต้องไปแสดงโจ้วซ่าง 走唱 ตามโรงบ่อนต่างๆ

คณะจิว คณะนักแสดงจากจีนมีการแสดงแปลกตาแปลกใหม่อยู่เสมอทำให้คณะในไทยนำมาใช้หรือประยุกต์ใช้ในการแสดงของตน สภาพ สภาพะการเคลื่อนไหวของคณะจิว คณะร้องรำต่างๆ สมาคมจิวและกิจกรรมการดำเนินการที่ปรากฏในประเทศไทยนับตั้งแต่ปี ค.ศ.1930 เป็นต้นมา พบว่ามีคณะจิว คณะร้องรำจากทางใต้ของประเทศจีนลงใต้ทางทะเลมาถึงกรุงเทพ มีปรากฏรายชื่อ 6 คณะ มีปรากฏรายชื่อสมาคมจิวและสมาคมดนตรีคณะต่างๆ ในไทย 5 คณะและยังมีสมาคมจิวในสังกัดโรงเรียน

ในช่วง ปี ค.ศ. 1979 จิวแต้จิ๋วในไทยกำลังอยู่ในช่วงยากลำบาก ในการดำเนินการเพิ่มแรงสนับสนุน พบว่าใช้วิธีการปลุกกระแสความสนใจในตัวในจิวกับดนตรีจีนแต้จิ๋วให้กับชาวไทยเชื้อสายจีนโดยการเชื้อเชิญคณะจิวแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียงจากเมืองจีนเข้ามาแสดงเป็น ระยะเวลา ในสถานที่ การแสดงระดับชาติ พบว่าปรากฏหลักฐานการแสดง 9 ครั้ง จากปี ค.ศ. 1979 ถึงปี ค.ศ. 1991 (12) ปี ปรากฏชื่อนักแสดงที่สำคัญ 62 คน เรื่องที่แสดง 72 เรื่อง

การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนแท้ในประเทศไทย เน้นหนักไปที่ดนตรีในการแสดงจิวและดนตรีบรรเลงของชาวจีนแต้จิ๋วเพราะเป็นชาวจีนกลุ่มภาษาที่มีจำนวนมากที่สุดในไทย ตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมาเริ่มมีดนตรีจีนลักษณะใหม่เข้ามาในประเทศไทยเรื่อยมาจนถึงในปัจจุบันในรูปแบบสื่อต่างๆ แต่การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนในประเทศไทยมุ่งเน้นไปที่ดนตรีจีนแต้จิ๋วเพราะเห็นคุณค่าของดนตรีที่มีประวัติศาสตร์อยู่กับชาวไทยมายาวนาน การบูรณะฟื้นฟูพบประเด็นสำคัญ 3 ประการคือ หน่วยระดับเล็กได้แก่ บุคลากร กลุ่ม คณะดนตรีที่ดำเนินการ หน่วยระดับใหญ่ได้แก่ องค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการ และสุดท้ายเป็นกิจกรรมการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีน

การบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีนแต้จิ๋วในระดับบุคลากรหรือกลุ่มคณะดนตรี ทางด้านดนตรีจีนในการแสดงจิวแต้จิ๋วมีอาจารย์ จึงหมุยล้ง ใช้การแสดงจิวที่พูดและร้องภาษาไทยและใช้ดนตรีจีนแต้จิ๋วเป็นหลัก มีผลงานจิวพูดไทยไม่น้อยกว่า 8 เรื่อง เริ่มแสดงในโรงละคร เวทีระดับชาติตั้งแต่ปี ค.ศ. 1982 ทางด้านดนตรีจีนบรรเลง หรือดนตรีมโหรีจีน ประเภท ดนตรีซ็องู้ พบว่ามีการจัดตั้งเป็นวงดนตรีของสมาคมชาวจีนทั้งในกรุงเทพ ฯ และต่างจังหวัดในปัจจุบัน อย่างน้อย 10 แห่ง ในส่วนการบูรณะฟื้นฟูระดับองค์กร คณะกรรมการท้องถิ่นที่ดำเนินการพบกิจกรรมการแสดงจิวแต้จิ๋วอย่างน้อย 5 แห่ง

ในการดำเนินการบูรณะฟื้นฟูดนตรีจีน กิจกรรมที่สำคัญคือการถ่ายทอดและการส่งเสริม การถ่ายทอดพบกิจกรรมการฝึกสอนถ่ายทอดที่ปรากฏต่อสาธารณชนทั่วไป 6 แห่งส่วนการส่งเสริมพบลักษณะของการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์เกิดขึ้น 2 รูปแบบได้แก่ แบบมีสื่อกลาง และแบบการแสดงสด รูปแบบมีสื่อกลางปรากฏชัดเจนในประเทศไทยประมาณ ปี ค.ศ. 1972 เป็นต้นมา มีลักษณะเป็นดนตรีจีนร่วมสมัย โดยนาย เฉินจื่อเก็นชิน 陈自更新 เริ่มดำเนินการนำเพลงไทยที่นิยมแพร่หลายมาเรียบเรียงใหม่โดยนำเครื่องดนตรีพื้นเมืองจีน มาเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีสากลต่างๆ ผลิตเป็นแผ่นเสียงออกมา 4 ชุด ๆ บั๊วขาวเป็นชุดที่มีชื่อเสียง ต่อมานายวิรัช จรัสวรลักษณ์ผู้ควบคุมวงดนตรีทานตะวันได้ออกผลงานชุดช้วนจินนักรได้รับผลตอบแทนที่ดี ในขณะที่รูปแบบการแสดงสดเริ่มในปี ค.ศ.1982 เป็นรูปแบบดนตรีจีนที่อยู่ในการแสดงจิวแต้จิวในกิจกรรมต่างๆ ที่องค์กร สมาคมในไทยจัดขึ้นส่งเสริม บูรณะ ฟื้นฟูจิวแต้จิว

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1972 ถึงปี ค.ศ.2008 พบการลักษณะการส่งเสริมและประชาสัมพันธ์ดนตรีจีนในกิจกรรมที่สำคัญ 11 รายการ มีการผลิตเป็นแผ่นเสียง 5 ชุด มีคณะจิวแต้จิว 9 คณะ คณะดนตรีจากมหาวิทยาลัยปักกิ่ง 1 คณะ เรื่องจิวที่แสดง 37 เรื่อง

ในปี ค.ศ. 2009 เดือนกุมภาพันธ์ มีการแสดงชุด “ราชาวานร” 2 ภาษาไทย-จีน ที่นาฏยศาลาหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ เป็นความร่วมมือกันของคณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์กับหุ่นละครมือไถหยวนจากไต้หวัน และในเทศกาลตรุษจีน ปี ค.ศ. 2009 จังหวัดราชบุรีการแสดงของวงเครื่องสายจีนโดยนักดนตรีคนรุ่นใหม่ ที่จังหวัดนครสวรรค์มีงานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ปากน้ำโพ ในขบวนมีแห่ฆ้องกลองและปี่ ขลุ่ยจีนจำนวนมาก

นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมย่อย ๆ ของการแสดงดนตรีและจิวอีกมากมาย มีการใช้เทคโนโลยีทางเสียงเพื่อให้ได้เสียงดนตรีออกมาตามยุคสมัยน่าสนใจ กลายเป็นความแปลกใหม่สำหรับผู้คนในสมัยนี้

3. อิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน

ดนตรีจีนกลายมี 3 ลักษณะ แต่ละลักษณะมีเนื้อหาขอบเขตที่กว้างขวาง ดังนั้นในการศึกษาได้กำหนดขอบเขตไปที่อิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีไทยในเพลงไทยสำเนียงจีน ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 7 หรือจนถึงสิ้นสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ครูดนตรีไทยผู้ประดิษฐ์ได้นำปัจจัย (materials) ต่าง ๆ ของดนตรีไทยมาปรุงแต่งเกิดเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนอยู่มากกว่า 100 เพลงตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน แบ่งออกได้เป็นเพลงจีนแปลงไทยกับเพลงไทยเลียนแบบจีน ซึ่งผู้วิจัยมุ่งศึกษาว่าปัจจัยเหล่านี้มีอิทธิพลต่อเพลงไทยสำเนียงจีนอยู่มากน้อยเท่าไร

ในการดำเนินการนี้ผู้วิจัยนำเพลงจีนแท้ 5 เพลงมาเป็นตัวหลัก แล้วนำเพลงจีนแปลงไทย 5 เพลงที่มาจากจีนแท้มาเปรียบเทียบกับ และในทำนองเดียวกัน ใช้เพลงจีนแท้ 5 เพลงนั้นเป็น

ตัวหลักแล้วเปรียบเทียบกับเพลงไทยเลียนแบบจีนที่เลือกนำมาผลที่ได้จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบจะแสดงอิทธิพลของดนตรีไทยต่อเพลงไทยสำเนียงจีน ในการวิเคราะห์นี้ผู้วิจัยนำดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นสื่อกลาง เริ่มจากการปรับโน้ตไทยกับจีนให้บันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากลหรือมาอยู่ในรูปของขึ้นคู่แบบ 12 ครั้งเสียง แล้วนำโน้ตเพลง ขึ้นคู่ บันไดเสียงที่ปรับแล้วมาวิเคราะห์ทำนองตามหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงจีน

ผลการศึกษาทำให้ทราบว่าปัจจัยที่ดนตรีไทยใช้มีหลายประการ ในงานวิจัยอธิบายว่าเป็นอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทยและผลการศึกษาทำให้ทราบระดับของอิทธิพล ดังนี้

3.1 อิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทย

ในงานวิจัยพบอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทยต่อเพลงจีนแปลงไทยดังนี้

3.1.1 อิทธิพลด้านบันไดเสียง

พบประเด็นสำคัญดังนี้

3.1.1.1 ระดับเสียงแต่ละเสียงของบันไดเสียงดนตรีไทย

3.1.1.2 วงดนตรีไทยเล่นเพลงจีนแปลงไทยแบบบันไดเสียง คิงชาลัก

3.1.2 อิทธิพลด้านทำนองหลักหรือแก่นทำนอง (Theme)

พบประเด็นสำคัญดังนี้

3.1.2.1 ดนตรีไทยบรรเลงเพลงจีนแปลงไทยตามทำนองหลัก (theme) เท่านั้น ไม่ใช้เทคนิคเพิ่มเสียงระดับประดาแบบจีน (เจียฮวา 加花)

3.1.2.2 ทำนองเพลงจีนแปลงไทย บางห้อง บางวลี คัดแปลงจากของจีนเดิม

3.1.3 อิทธิพลด้านเสียงในบันได

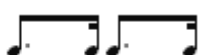
ดนตรีไทยมีการดัดแปลงทำนองเพลงจีนแปลงไทยเสียใหม่ โดยใช้แนวทำนองแบบไทยแทน

3.1.4 อิทธิพลด้านจังหวะ

พบประเด็นสำคัญดังนี้

3.1.4.1 ใช้กระสวนจังหวะแบบไทยโดยใช้ ฉิ่ง และ กลองตุ้ม

3.1.4.2 ใช้ลักษณะจังหวะสวิงแบบไทยที่เรียกกันว่า “ม้าย่อง” เป็น



ลักษณะจังหวะสำคัญของเพลงจีนแปลงไทยบางเพลง

3.1.5 อิทธิพลด้านสำเนียงดนตรีไทยอันได้มาจากการสัมผัสของเสียงที่แผงอยู่ในบทเพลงไทย

พบประเด็นสำคัญดังนี้

3.1.5.1 ใช้สำนวนทำนองแบบไทย เช่น ลูกเท่า ลูกโยน และกลอน
ทำนอง เป็นต้น

3.1.5.2 บรรเลงทำนองหลัก (theme) โดยใช้ทำนอง “ทางเก็บ”
(เทคนิคการดันแบบไทยที่ใช้ค่าน้ตเข้ตสองชั้น)

3.1.5.3 ใช้ทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของไทย เช่น สำนวนทำนอง
และกลอนทำนองของไทย

3.2 ระดับอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทย

ในการศึกษาระดับของอิทธิพล นอกจากพิจารณาเปรียบเทียบกันระหว่างเพลงจีนแท้กับ
เพลงจีนแปลงไทยแล้ว ยังสามารถพิจารณาเปรียบเทียบระหว่างเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบ
จีนได้ เพื่อพิจารณาระดับอิทธิพลของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทยต่อเพลงไทยสำเนียงจีนได้แก่
เพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีน จากการศึกษาพบระดับความมากน้อยของอิทธิพล
ของปัจจัยทางดนตรีของดนตรีไทย ดังนี้

3.2.1 ระบบอิงกัญแจเสียง (Tonal System)

3.2.1.1 น้ำหนักทางเสียง (Tonal weight) พบว่าโน้ตเพลงทั้ง 3
กลุ่มมีการใช้ โน้ต 7 กับ 4 และโน้ตอื่นอยู่น้อยมาก แสดงให้เห็นว่าทั้ง 3 กลุ่มรักษาลักษณะเฉพาะ
ของบันไดเสียง Pentatonic (1 2 3 5 6) เป็นสำคัญ แต่อิทธิพลของดนตรีไทยได้ทำให้ เพลงจีน
แปลงไทย และเพลงไทยเลียนแบบจีน มีน้ำหนักการใช้โน้ตเปลี่ยนแปลงไปจากเพลงจีนแท้

3.2.1.2 ระบบบันไดเสียง (Scale system) พบว่า โครงสร้าง ส่วน
ใหญ่ เพลงจีนแปลงไทย เพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนเป็น Diatonic scale กับ Hexatonic
scale แต่ตาม หน้าที่ เป็น Pentatonic scale เป็นสำคัญซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีจีน อิทธิพล
ของดนตรีไทยเห็นได้จากการเน้นใช้บันไดเสียง 6 เสียงเป็นสำคัญ โดยในเพลงไทยเลียนแบบจีนมี
เพลงที่โครงสร้างเป็น บันไดเสียง 6 เสียงอยู่ 3 เพลง ในเพลงจีนแปลงไทยมี 2 เพลง ในขณะที่เพลง
จีนแท้ไม่เน้นใช้

3.2.1.3 โหมด (Mode) พบว่าเมื่อเปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงจีน
แปลงไทย ผลแสดงว่าเพลงจีนแท้เน้นไปที่การใช้ 5-mode เป็นสำคัญ แต่อิทธิพลของดนตรีไทยลด
การใช้ 5-mode ของจีนลงในเพลงจีนแปลงไทย โดยเปลี่ยนแปลงไปเป็น โหมดอื่นๆ และการ
เปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบจีน แสดงให้เห็นว่าอิทธิพลของดนตรีไทยลดการใช้ 5-
mode ลงเช่นกัน และเน้นการใช้ ความชัดเจนของลักษณะเฉพาะทางบันได 5 เสียงเป็นแบบชัดเจน
แต่ไม่ตรงกัน

3.2.1.4 ค่าเปอร์เซ็นต์ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก (Motif Pentatonic Quotient: MPQ) พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก (MPQ) ของเพลงจีนแปลงไทยมีค่าเพิ่มขึ้นเป็น 74.5% เปรียบเทียบกับเพลงจีนแท้ ของเดิมที่เป็น 64.3% และปรากฏมีอิทธิพลชัดเจนต่อเพลงไทยเลียนแบบจีนที่ทำให้ค่า MPQ เพิ่มขึ้นเป็น 86.7%

3.2.2 เส้นรูปร่าง (Contour)

3.2.2.1 เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour) พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทยในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก มีผลต่อเพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนอย่างเด่นชัด ทำให้เส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักมีการเปลี่ยนแปลงไป แต่ที่มีลักษณะเหมือนกันคือมี แบบที่ 7 ปรากฏอยู่น้อยที่สุด

พบว่าอิทธิพลของดนตรีไทย ทำให้ค่าเฉลี่ยของจำนวนโน้ตในอนุภาคทำนองหลักมีจำนวนมากขึ้นจากเพลงจีนแท้ เดิมมีโน้ต 3 ตัวกลายมาเป็น 4 ตัวในเพลงจีนแปลงไทยหรือพิจารณาจากเส้นรูปร่าง (Contour) ของเพลงจีนแท้มีลักษณะ แบบที่ 4 สูงสุดเป็น three-point contour (โน้ต 3 ตัว) เปลี่ยนมาเป็นแบบ แบบที่ 1 ของเพลงจีนแปลงไทยที่เป็น four-point contour (โน้ต 4 ตัว) และจากการที่มี แบบที่ 7 ปรากฏอยู่น้อยที่สุด ทำให้ two-point contour (โน้ต 2 ตัว) ในเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Contour) มีอยู่เป็นจำนวนน้อยในเพลงทั้ง 3 กลุ่มนี้เช่นกัน

3.2.2.2 ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลัก (Motif Direction) พบว่าทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักของเพลงทั้ง 3 กลุ่มเหมือนกันมีแบบ b อยู่มากที่สุด รองลงมาได้แก่ c และ a ตามลำดับโดยอิทธิพลของดนตรีไทยทำให้ทิศทางเส้นรูปร่างอนุภาคทำนองหลักแบบ a ของ เพลงจีนแปลงไทยมีจำนวนมากขึ้น แต่กลับทำให้แบบ a ของเพลงไทยเลียนแบบจีนมีจำนวนน้อยลง

3.2.3 ขั้วเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass)

พบว่าค่าขั้วเสียงอนุภาคทำนองหลัก (Motif Compass) ของ เพลงจีนแท้ = 3.4 (ใกล้เคียง 3) หรือเป็น Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ต (3-note motif compass) อันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนแท้ และเมื่อเปรียบเทียบ Motif ที่ประกอบด้วย 3 โน้ตของเพลงทั้ง 3 กลุ่ม ผลแสดงว่า เพลงจีนแท้มีกลุ่มโน้ตที่เป็น 3-note motif compass มากที่สุดแสดงว่ามีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่าเพลงไทยเลียนแบบจีนกับเพลงจีนแปลงไทยและเพลงไทยเลียนแบบจีนมีลักษณะเฉพาะของดนตรีจีนมากกว่าเพลงจีนแปลงไทยหรืออีกนัยหนึ่งอิทธิพลของ

ดนตรีไทยแสดงผลออกมาเป็นเพลงไทยเลียนแบบจีนได้มากกว่าเพลงจีนแปลงไทยที่ยังต้องคงแกน (theme) เดิมของดนตรีจีนเอาไว้

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยข้างต้นมีประเด็นที่นำมาอภิปรายดังนี้

เกี่ยวกับกระบวนการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนแท้ที่เข้ามาในประเทศไทย

มีประเด็นอภิปรายดังนี้

1. ชาวจีนเดินทางเข้ามาติดต่อกับค้าขายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้เข้ามามีอิทธิพลทางการค้าในดินแดนสุวรรณภูมิตั้งแต่ก่อนที่รัฐไทย จะเข้ามามีอำนาจในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 19 การเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนเข้ามาในไทยระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากมีจ๊วแล้ว ยังมีคณะร้องรำพื้นเมือง เช่น คณะเพลงร้องชาวสกลเขิน เพลงร้องชาวท่งหรือเพลงปักค่านาซึ่งเป็นคณะแสดงชนิดแรกที่สุดที่มาสืบแสดงยังทางใต้ของไทยในจีนเจา (สิงคโปร์) และกระจายไปแสดงในภูมิภาคนี้ แต่ไม่หลักฐานการแสดงในสยามปรากฏถึงขนาดความชัดเจนและไม่เป็นไปตามทฤษฎีการเคลื่อนย้าย ดังนั้น จากการศึกษาการเคลื่อนย้ายของดนตรีจีนในช่วงเวลาดังกล่าวพบว่า โดยหลักใหญ่เป็นดนตรีในการแสดงจ๊วของคณะจ๊วที่เดินทางมายังดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้พร้อมกัน หรือตามมากับพ่อค้าเรือสำเภาเพื่อเปิดการแสดงเป็นประจำให้กับพี่น้องชาวจีนส่วนใหญ่ที่เป็นชาวจีนสกลเขิน และแต่จ๊วที่เข้ามาอยู่อาศัยในไทย คณะจ๊วเหล่านี้ส่วนใหญ่มาจากเขตที่สมัยโบราณเรียกว่า แหว่ตง (กวางตุ้งตะวันออก) กับหมิ่นหนาน(สกลเขินตอนใต้) ที่สำคัญเป็นคณะจ๊วที่แสดงจ๊ว ซิฉิน หรือจ๊วลั่นถันที่เดินทางจากท่าเรือของจีนตอนใต้เข้ามาภูมิภาคนี้และไทย ในขณะที่จ๊วที่ปักกิ่งสมัยก่อนก็เคยเรียกว่าจ๊วลั่นถันเช่นกัน เพราะว่าจ๊วลั่นถันในจีนสมัยก่อนนั้นเป็นคำเรียกจ๊วท้องถิ่นทั่วไปยกเว้น คุนฉวี่ และ เกาเซียง (จ๊วปักกิ่งหรือ จิงจ๊ว 京剧 เริ่มก่อตั้งในปี ค.ศ. 1790 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 1)

ดังนั้น ประเด็นอภิปรายอยู่ที่ในช่วงเวลาสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากจ๊วลั่นถันจากเขต แหว่ตง กับ หมิ่นหนาน มาสยามแล้ว จ๊วลั่นถันจากปักกิ่ง (หรือแม้แต่จ๊วปักกิ่งในตอนหลัง) อาจเดินทางเข้ามาเป็นจ๊วลั่นถันในเมืองไทยเนื่องจากการติดต่อทางการทูตโดยตรงระหว่างราชสำนักสยามกับราชวงศ์ชิงที่เมืองหลวงตั้งอยู่ที่กรุงปักกิ่งหรือจากพ่อค้าที่ติดตามกลับมาจากกรุงปักกิ่งเพราะจากเอกสารความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทย-จีน พ.ศ.1825-2395 (ค.ศ. 1282-1852) คณะทูตสยามเชิญเครื่องราชบรรณาการ ไปถึงกรุงปักกิ่ง เคยทูลขออนุญาตชมทิวทัศน์ของประตจีนให้ทั่วถึงซึ่งจักรพรรดิจีนทรงอนุญาตและรับสั่งให้เจ้าหน้าที่ๆ ชำนาญนำไป

เกี่ยวข้องกับพระราชทานเงินหนึ่งพันตำลึงเป็นของขวัญให้คณะทูตซื้อของที่ถูใจ หรือแม้แต่ทางราชสำนักสยามเคยทูลขอข้าราชการจีนที่รู้ระเบียบราชการดีให้ไปอยู่ประเทศสยาม เป็นต้น การแสดงจิวจากปักกิ่งจึงอาจมาพร้อมกับคณะทูตหรือพ่อค้าได้ตลอดเวลาที่มีการทำความสัมพันธ์ทางการทูต แต่อย่างไรก็ตามจากการศึกษาพบว่าน้ำหนักของหลักฐานสนับสนุนจิวล้นเกินที่เรียกว่าจิว ซิฉินในเขตแคว่ตง กับ หมิ่นหนาน ที่ซึ่งถ่ายทอดมาจาก ฉินเซียง มีมากกว่า

2. ประเด็นการเคลื่อนย้ายของจิวไว่เจียงเข้ามาประเทศไทยมีหลายประเด็นเนื่องมาจากการถ่ายทอดจิวไว่เจียงในประเทศจีนเองที่จิวไว่เจียงเป็นจิวต่างถิ่น ถ่ายทอดเข้ามามณฑลทกวางตั้งที่อำเภอ เจียหยาง จากที่นี้การถ่ายทอดเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วมีแนวคิด 2 แบบ แบบแรกถ่ายทอดเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วโดยตรงในช่วงปลายราชวงศ์หมิงต้นชิง (ค.ศ.1644) แบบที่สองถ่ายทอดเข้าสู่กวางเจา ก่อนแล้วจึงเข้าสู่เมืองแต้จิ๋วใน ค.ศ. 1875 กรณีแบบแรกจิวไว่เจียงมีโอกาสเคลื่อนย้ายมาเมืองไทยก่อนสมัยรัตนโกสินทร์แต่ไม่ปรากฏหลักฐานการแสดงอื่น ๆ บันทึกไว้ในไทยทำให้ไม่เป็นที่ไปตามทฤษฎีการเคลื่อนย้าย ส่วนกรณีที่สองจิวไว่เจียงเข้ามาไทยประมาณรัชกาลที่ 4 มีข้อมูลจากการศึกษาและเหตุผลที่ว่าจิวที่แพร่กระจายน่าจะเข้าไปเมืองใหญ่ก่อนแล้วค่อยเข้าไปตามเมืองย่อย เป็นสิ่งสนับสนุนความเป็นไปได้ที่ว่าจิวไว่เจียง ถ่ายทอดเข้าสู่กวางเจา ก่อนแล้วจึงเข้าสู่เมืองแต้จิ๋ว

3. การศึกษาประเภทดนตรีในที่เคลื่อนย้ายเข้ามาก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 อาศัยข้อมูลเอกสารจีนเป็นสำคัญเนื่องจากมีการศึกษาและจดบันทึกไว้ซึ่งแสดงลักษณะ และมีรายละเอียดสมบูรณ์แต่ในประเทศไทยไม่ปรากฏเอกสารที่บันทึกรายละเอียดของการแสดงเหล่านั้น เนื่องจากเงื่อนไขหลายประการ เมื่อคณะจิวและการแสดงต่าง ๆ เคลื่อนย้ายมาสยามย่อมมีลักษณะไม่ตรงกับเอกสารจีน พบตัวอย่างเช่น กรณีการบันทึกการแสดงจิวแต้จิ๋วลงแผ่นเสียง “สยามปาเต๊ะร้องกลับทาง” (พุดพิล ประชุมผล 2007) สมัยรัชกาลที่ 5 เรื่อง เกาฮวยกวอดู้ 桃花过渡 (เกา ฮวา ข้ามแม่น้ำ) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่ซอนา (唢呐) ขลุ่ย (เสียงไม่ชัดเจนอาจเป็น ขลุ่ย ดีจือ 笛子 ไม่เจาะรูเยื่อหรืออาจเป็น ดั้งเซียว 洞箫 ขนาดเล็ก) ซอ เหม่าเสียน (右弦) เครื่องตีได้แก่ เกราะไม้เล็กและใหญ่ (小板 大板) ฆ้องมีปุม คิมเกีย (ตจ..) 钦仔(key F) ฆ้องเล็ก (key D) และฉาบ (播发)

4. ในช่วง ยุคทองครั้งแรกและครั้งที่สอง (ค.ศ. 1920 และ ค.ศ.1940) ของจิวใน สยาม มีคณะจิวเข้ามาแสดงในถนนเยาวราชมากมาย จากการศึกษาคณะจิวแต้จิ๋วต่าง ๆ เดินทางเข้ามาเป็นจำนวนมาก มีการแข่งขันทางด้านคุณภาพการแสดงดังเช่นมีดาราที่มีชื่อเสียง แม้ กระทั่งดนตรีซึ่งต้องมินิกดนตรีฝีมือดี เครื่องดนตรีคุณภาพดีและมีหลายชนิดเพิ่มขึ้นมาเหมือนกับต้นแบบที่เมืองแต้จิ๋ว และเพราะมีชาวจีนแต้จิ๋วจำนวนมาก จากอำเภอต่างๆ เข้ามาอยู่เป็นชุมชน ก่อตั้งชมรม สมาคมต่างๆ ของคนจีนเหล่านี้ ทำให้มีการตั้งวงดนตรีจีนบรรเลงขึ้นมาใช้งานตามกิจกรรมของชมรม สมาคมอย่างเช่น สมาคมแต้จิ๋ว ยังได้จัดพิมพ์อนุสรณ์ครบรอบปีวงดนตรีมโหรีจีนเมื่อปี ค.ศ.1961

เป็นต้น จากการศึกษาพบว่าเมื่อจั่วลคบทบาทการให้ความบันเทิงแก่คนไทยเชื้อสายจีนลงเนื่องจากมีภาพยนตร์เข้ามาแทนที่เป็นสำคัญ มีผลทำให้วงการดนตรีจีนบรรเลงลดปริมาณลงตามไปด้วย จนในปัจจุบันมีกิจกรรมดนตรีจีนแต่จั่วอยู่ไม่มาก แต่สภาพเช่นนี้เกิดขึ้นที่ประเทศจีนก่อน ซึ่งได้มีการเคลื่อนไหวในวงการดนตรีจีนเพื่อมิให้สูญหายไปตามกาลเวลาในอนาคตดังเห็นได้จากการแสดงดนตรีจีนรูปแบบใหม่ๆ ที่ถ่ายทอดมาจากช่องสถานีดาวเทียมของจีนหรือแม้แต่สื่อ ซีดี วีซีดี ดีวีดี ที่ส่งเข้ามาจำหน่ายในเมืองไทย เหล่านี้มีส่วนเป็นเครื่องบอกแนวโน้มดนตรีจีนในเมืองไทยได้ว่ามีทิศทางเป็นเช่นไร

เกี่ยวกับการอนุรักษ์ดนตรีจีนแบบอย่างของจีนแท้

มีประเด็นอภิปรายดังนี้

1. จากการศึกษาพบกิจกรรมการอนุรักษ์ดนตรีจีนในประเทศไทยเริ่มปรากฏในต้นทศวรรษที่ 70 ในรูปแบบแผ่นเสียงเพลงบรรเลงจีนร่วมสมัย และการอนุรักษ์ดนตรีจีนแต่จั่วเริ่มประมาณปี ค.ศ. 1982 และดำเนินการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ดนตรีจีนรูปแบบร่วมสมัยดังกล่าวได้ลดบทบาทลงเนื่องจากไม่ได้กระทำอย่างต่อเนื่องและมีผู้นำในการดำเนินการน้อย ดังนั้นโดยหลักใหญ่เป็นการอนุรักษ์ดนตรีจีนแต่จั่วเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามผลการวิจัยชี้ออกมาว่าถึงแม้จั่วแต่จั่วจะมีการดำเนินการอนุรักษ์แต่แนวโน้มการดำเนินการและกิจกรรมมีน้อยลง ประเด็นหนึ่งน่าจะมาจากภาพพจน์ของจั่วที่ดูเป็นสิ่งที่พบในศาสนสถานและแหล่งที่ให้ความบันเทิงเป็นสำคัญ เป็นภาพของอาชีพการแสดงอย่างหนึ่งที่ไม่ก้าวหน้าสร้างความมั่นใจให้เห็น (ทั้งๆ ที่จั่วแต่จั่วเป็นหนึ่งในสิ่งจั่วสำคัญของมณฑลกว๋างตุ้ง) จึงเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่มีคนให้ความสำคัญคิดจะอนุรักษ์น้อยมาก และมีผู้ตั้งใจที่จะเข้ามาฝึกหัดสานต่อดนตรีและการแสดงน้อยเช่นกัน การจัดกิจกรรมของสถานที่ๆ มีการแสดงดนตรีจีนที่อนุรักษ์แบบเดิมเป็นเพียงการยังประโยชน์ให้เฉพาะแต่กับคนจีนรุ่นก่อนเพียงกลุ่มเดียว ซึ่งมีบุคลากรชำนาญงานเวียนน้อยลงไปตามกาลเวลา

2. นับเป็นโชคดีที่เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารีทรงโปรดเครื่องดนตรีจีน กู่เจิง และเพลงบรรเลงจีน ทรงแสดงดนตรีร่วมกับวงดนตรีออเคสตราของจีนและไทยหลายครั้งในสถานที่ต่าง ๆ เกิดเป็นกระแสนิยมดนตรีจีนขึ้นในเมืองไทยนับเป็นพระมหากรุณาธิคุณต่อวงการดนตรีจีนในประเทศไทยอย่างหาที่เปรียบมิได้

3. ในปัจจุบันรูปแบบดนตรีจีนแท้ได้แยกเป็น 2 แนวทางอย่างเด่นชัด แนวทางแรกยึดรูปแบบดั้งเดิมเพื่อความมั่นคง (ตั้งแนวทางศาสนาพุทธนิกายเถรวาท) จึงเสมือนเป็นการอนุรักษ์ดนตรีจั่วกับดนตรีพื้นเมืองเอาไว้ ในขณะที่แนวทางที่สองเป็นการสร้างความไพศาล (ตั้งแนวทางศาสนาพุทธนิกายมหายาน) โดยปรับปรุง เพลง การเรียบเรียง เครื่องดนตรี และนักดนตรีไปเป็นดนตรีของโลก ทั้งสองแนวทางมีการสอนดนตรีจีนในต่างประเทศ การแสดงคอนเสิร์ตในประเทศ

ยุโรปและอเมริกาของนักดนตรีจีน โดยใช้เครื่องดนตรีจีนแสดงศักยภาพ เป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางประกอบกับความรู้ดนตรีจีนที่เผยแพร่บนอินเทอร์เน็ตเป็นสิ่งสนับสนุนและเป็นแรงกระตุ้นให้คนไทยเชื้อสายจีนรุ่นใหม่เกิดความสนใจที่จะเรียนรู้และฝึกปฏิบัติดนตรีจีนยุคใหม่ซึ่งไม่จำกัดวงเฉพาะแต่ดนตรีในการแสดงงิ้วอีกต่อไปแล้ว

เกี่ยวกับอิทธิพลของวัฒนธรรมไทยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในดนตรีจีน

มีประเด็นอภิปรายดังนี้

1. ประเด็นระบบเสียงดนตรีไทยโบราณ จากผลการศึกษาของ Alexander A.J. Ellis and Hipkins เมื่อปีพ.ศ. 2428 ซึ่งเป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดเมื่อคำนวณแล้วได้ค่าช่วงทาบเสียง (octave) ไม่ตรงกับ 1200 cent พอดี เนื่องจากวัดค่าจากเครื่องดนตรีที่ปฏิบัติจริงในสมัยนั้นซึ่งเทียบเสียงโดยการฟังของนักดนตรีที่ชำนาญ ปรากฏการณ์นี้เป็นแบบเดียวกับการวัดระบบเสียงดนตรีจีนจากภาคสนามของงานวิจัยนี้แต่อย่างไรก็ตามระบบเสียงดนตรีไทยและจีนในทางทฤษฎีถือเป็นระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (seven equidistance) ในการคิดคำนวณ เทียบเสียงถือว่าช่วงทาบเสียงตรงกับ 1200 cent พอดี

2. ประเด็นวิธีการทำโน้ตขั้นที่ 2 (supertonic) ของบันไดเสียงระบบ 7 เสียงแบ่งเท่า (ดนตรีไทยและจีน) ให้เท่ากับบันไดเสียงระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า (ดนตรีตะวันตก) เพื่อให้ดนตรีไทยหรือดนตรีจีนมีบันไดเสียง 5 เสียง เท่ากันหรือใกล้เคียงกันกับบันไดเสียง 5 เสียงของดนตรีตะวันตก ดังกล่าวนี้นี้เป็นไปตามทฤษฎี ในการปฏิบัติจริงจะพบว่าดนตรีจีนและดนตรีไทยแต่ละแห่งแต่ละสำนักตั้งเสียงเครื่องดนตรีแตกต่างกันไป บางแห่งต้องเลื่อนขั้นที่ 5 ให้เท่ากันเป็นต้น

3. ค่าตัวเลขที่ได้มาจากตัวอย่างที่คัดมาวิเคราะห์ ปกติจะแปรผันไปตามกลุ่มตัวอย่างที่คัดมาวิเคราะห์ ดังนั้นเมื่อเปลี่ยนกลุ่มตัวอย่างจะทำให้ได้ผลตัวเลขออกมาแตกต่างกัน แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าค่าเฉลี่ยของเพลงจีนแปลงไทยมีค่าค่อนข้างคงที่มาก เนื่องจากมีจำนวนน้อยและใกล้เคียงกับเพลงที่พบในงานวิจัย จึงทำให้ค่าตัวเลขของเพลงจีนแปลงไทยให้ผลออกมาตรงหรือใกล้เคียงความจริง ในขณะที่ค่าตัวเลขที่ได้จากเพลงไทยเลียนแบบจีนแปรผันไปได้มากกว่า เพราะมีจำนวนมาก ดังนั้น เมื่อเปรียบเทียบเพลงจีนแปลงไทยกับเพลงจีนแท้ (ใช้เป็นตัวหลักสำหรับเปรียบเทียบ) ได้ผลตัวเลขออกมาแน่นอนกว่าเมื่อเปรียบเทียบเพลงจีนแท้กับเพลงไทยเลียนแบบจีน แต่อย่างไรก็ตาม สามารถมองเห็นอิทธิพลของดนตรีไทยต่อเพลงจีนแท้ทำให้กลายเป็นเพลงจีนแปลงไทยได้ รวมทั้งอิทธิพลของดนตรีไทยในเพลงไทยเลียนแบบจีน

4. ค่าตัวเลขต่างๆ ที่ได้จากการวิเคราะห์โน้ตสากลของเพลงไทยสำเนียงจีนจะเที่ยงตรงหรือเคียงความเป็นจริงเมื่อสามารถแบ่ง วลี และอนุภาคทำนองหลักได้อย่างถูกต้อง ดังนั้น การวิเคราะห์ได้ให้ความสำคัญเรื่องนี้เป็นอย่างมาก ส่วนใหญ่การแบ่งวลีแบบดนตรีไทยและสากลของเพลงที่วิเคราะห์จะใกล้เคียงกัน แต่มีความแตกต่างไปในรายละเอียดของอนุภาคทำนองหลัก ซึ่งผู้ให้

ความถูกต้องแท้จริงจะเป็นผู้ที่มีประสิทธิภาพเชี่ยวชาญอยู่ในแวดวงนั้น รวมทั้งการกำหนดเสียงซารปีและแฟลตที่ถูกต้องด้วยเช่นกัน

5. จากการวิเคราะห์ดนตรีของนาย กวอฉางหยาง 郭长扬 ทำให้ทราบว่า ตัวปัจจัยที่เอื้อต่อลักษณะเฉพาะแบบจีนที่สำคัญได้แก่ ก. ค่าของ MPQ ข. ขั้นคู่ 3 Half-step (m3) ในบันไดเสียงเพนทาทอนิก และ ค. 3- Note compass ผลการวิจัยชี้ออกมาว่าครุดนตรีไทยมีความสามารถทำ MPQ (Motif Pentatonic Quotient: MPQ ค่าเปอร์เซ็นต์ความเป็นบันไดเสียง 5 เสียงของอนุภาคทำนองหลัก) ส่วนประกอบสำคัญของสำเนียงจีนออกมาได้ตามที่ต้องการ กล่าวคือ เพลงจีนแท้มี MPQ 64.36% แต่เพลงจีนแปลงไทยมีค่าเพิ่มขึ้นเป็น 74.5% และเพลงไทยเลียนแบบจีนมี MPQ เพิ่มขึ้นเป็น 86.7% แต่อย่างไรก็ตามสำเนียงจีนยังมีส่วนประกอบอีกหลายประการ เช่น เสียงสำคัญของโมด (tonal skeleton) การเคลื่อนที่ของโน้ตทำนอง (melodic movement) ฯลฯ ที่ครุดนตรีไทยนำมาใช้ประโยชน์ได้อีก

6. ประเด็นระบบบันไดเสียง (Scale system) พบว่า structure ส่วนใหญ่ เพลงจีนแปลงไทย เพลงจีนแท้และเพลงไทยเลียนแบบจีนเป็น Diatonic scale กับ Hexatonic scale แต่ตาม Function เป็น Pentatonic scale กล่าวคือ โน้ตตัว 7 (ที) และ 4 (ฟา) ใน Diatonic scale กับ Hexatonic scale ดังกล่าว ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นโน้ตเสริมเข้ามา เป็นโน้ตผ่านหรือโน้ตประดับประดา เพลงจีนระบบบันไดเสียง 5 เสียงพบอยู่ทั่วไปทั้งเพลงพื้นเมืองและเพลงจีนประเภทดั้งเดิม (traditional) แต่ส่วนใหญ่เพลงจีนประเภทดั้งเดิมใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง โดย โน้ต 7 และ 4 มีบทบาทสร้างทำนองเพลงให้ซับซ้อนมากขึ้นลดรูปร่างลักษณะบันไดเสียง 5 เสียงลง

CHINESE MUSIC IN THAILAND: MIGRATION, CONSERVATION AND THAI CULTURAL INFLUENCES

SONGPHON SUKHUMVAT 4838126 MSMS / D

Ph.D. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: ORAWAN BANCHONGSILPA, M.Ed., M.M., POONPIT AMATYAKUL M.D., M.A., Ph.D., KOVIT KANTASIRI M.A., Ph.D.

EXTENDED SUMMARY**Problem identification and research background**

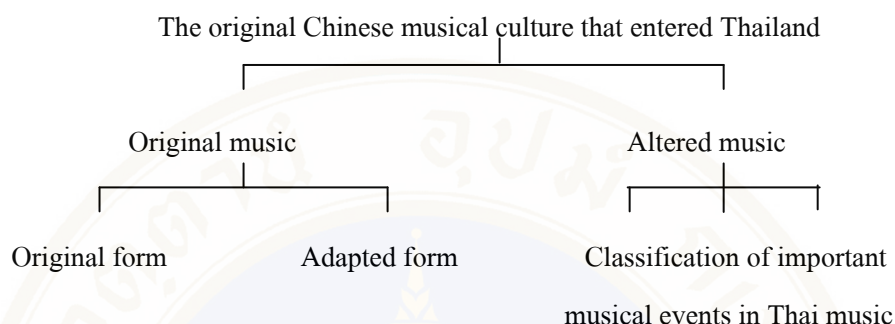
The Chinese have long traveled in and traded with the countries of south east Asia, including Thailand. This interaction between China and Thailand has meant that there has been a continuous Chinese cultural influence on Thai culture.

Some of the Chinese culture has remained in its original form, whilst some of it has been adapted to fit in with Thai culture, but neither of these forms have undermined original Thai culture. Chinese beliefs and traditional ceremonies have barely been altered whilst Chinese music and entertainment have been strongly influenced by the indigenous Thai culture.

Music is present in all aspects of Chinese culture; be it the music of Gong-tek ceremonies (พิธีงเต็ก), moral pavilions and Chinese temples for religious and ceremonial use or the music in Chinese operas, puppet Theatres and popular festivals. When these Chinese musical styles came to Thailand, they had a definite influence on Thai culture and society. Later the style of the music was changed by the local musical influences.

The perspective above gives an overall view of the subject. When one considers this from a musical culture perspective, one sees how the music was adapted, improved and recreated in order to evolve into a local cultural tradition which could be transmitted from generation to

generation. Thus both the original Chinese music strand and the adapted Chinese music strand are the result of the evolution of musical culture, where even the original version has evolved along local cultural lines as is illustrated in the chart below:



So the subject of this research is about original and altered Chinese music in Thailand.

There were 2 types of original Chinese music present in Siam; one was the traditional form of Chinese music found in Chinese operas and Gong tek ceremonies, the other was an adaptation of Chinese operas in the Thai language to cater for Thai society. In the altered form of Chinese music (performed by Thais), according to the literature available on the subject there were 3 types as follows:

1. Thai classical songs in Chinese style created by the Thai music masters from the 3rd to the 7th reigns which included Chinese music in cross dramas (Lakon puntang ละคอนพันทาง), musical stage dramas and on television.
2. Standard songs from the Chinese revolution sung by a Thai in Chinese.
3. Standard Thai songs, sung in Thai but with a Chinese melody.

These important phenomena interested the researcher as a musicological study. Using available literature, other sources of data, fieldwork and interviews with key experts leading to the following research questions:

1. How did the original form of Chinese music arrive in Thailand between the late Ayutthaya period until the end of the absolute monarchy? What style of Chinese music came to Thailand? When and how?
2. How did the original form of Chinese music survive until the present day? How did the musicians who came to Thailand preserve and promote their art form?

3. How much Thai cultural influence was exerted on this music form to enable it to be integrated into Thai society?

Purposes of the study

The following points illustrate the objectives of this research:

1. To study the migration of Chinese music that was brought to Thailand from the late Ayutthaya period to the end of absolute monarchy.

This point's aim is to establish how the original form of Chinese music migrated to Thailand in the period between the late Ayutthaya period and the end of absolute monarchy; by what means did it arrive and what styles of Chinese music arrived.

2. To study the conservation of Chinese music.

The aim of this point is to examine how original Chinese music was preserved until the present day. When it arrived in Thailand, how did Chinese musicians promote it in order to ensure its survival to the present day.

3. To study Thai cultural influences on Chinese music in Thailand.

This point will look at the extent of Thai cultural influence on Chinese music until it was eventually integrated into Thai society.

Methodology

In the study of this topic, the researcher used qualitative methodology and analysed the important issues by combining different schools of thought on the subject matter. Descriptive analysis was used to present data in the following way:

1. The study and analysis of data and evidence taken from historical musicology studies and research.

2. Practical field work in accordance with ethnomusicology methods.

3. For the musical data analysis the researcher used the principles, concepts and theories of musicology as his base; whereas in his human behaviour and context analysis of the Chinese people, the researcher used the principles, concepts and theories of sociology.

The principle, the concept and the musical theory

1. The principle of musicology:

This consists of a historical and a systemic study. With the historical study the researcher examined historical documents pertaining to the subject matter. With the systemic study the researcher combined both western music principles, such as the Cent system and Cheve system with traditional principles to explain and mediate comparisons between Thai and Chinese music in the section “Thai cultural influences on Chinese music in Thailand”.

2. The fieldwork method in ethnomusicology:

The researcher used the ethnomusicology fieldwork method of the participant observation.

3. Thai and Chinese music theory:

In chapter 6 (Thai cultural influences on Chinese music) the researcher compared, analysed and explained the results of interaction between Thai and Chinese music – the primary materials being tone systems and scales – in order to show the changes in Chinese music. This approach studied their interaction in more depth.

4. Chinese music theory and its melodic analysis:

The researcher used Chinese music theory and its melodic analysis as a basis for the music analysis in this work. The main materials used were Chinese music scale and melodic form in addition to Chinese opera music scale, Chou Zhou opera music scale, and a form of Chinese poetry.

These items were employed in explaining the Thai cultural influence on Chinese music that lead to its integration in Thai society.

The principle, the concept and the sociological theory

1. The concept and theory of music migration:

This was used to explain the arrival of Chinese music in Thailand from the late Ayutthaya period to the end of absolute monarchy.

2. The structural-functional theory:

This was used to explain the role and social phenomena of Chinese - Thai in conserving Chinese music and integrating it into Thai society.

3. The concept and theory of conservation:

This was used in conjunction with the structural-functional theory to explain the conservation of Chinese music in Thailand.

4. The concept of assimilation:

Taken from the culture diffusion theory, this method was used to explain how Thai culture affected Chinese music until it became integrated into Thai society.

5. The development potential-diffusion theory;

This helps to explain Chinese opera and music's popularity among the Chinese - Thai people and how it became well known in Thai society.

6. The diffusion of innovation theory:

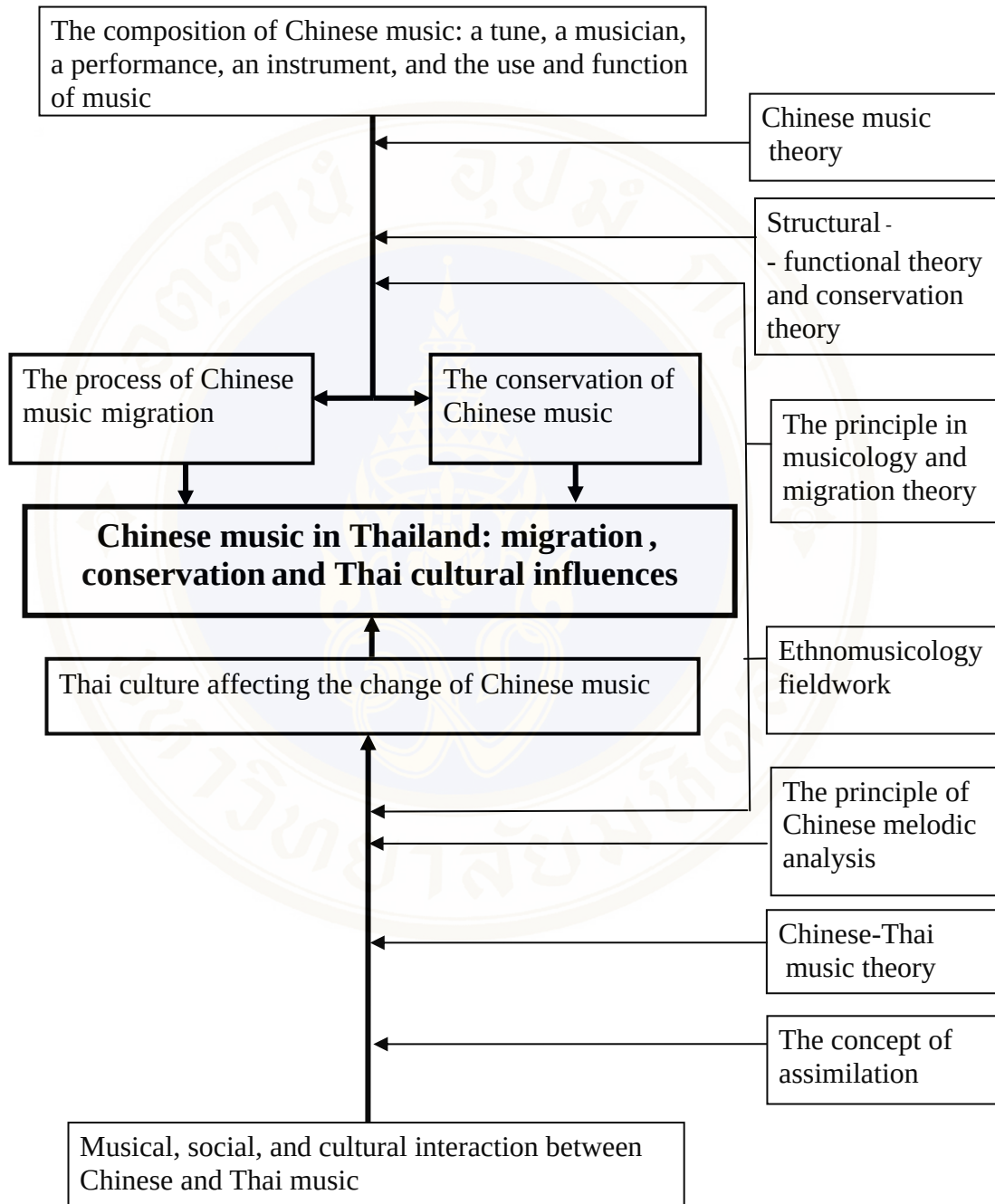
This explains how Chinese musical innovation was accepted by Thai society.

7. The theory of understanding other peoples:

This explains how the Chinese and Chinese - Thai people were well accepted and understood by the indigenous Thai people.

The researcher combined these principles and theories with his practical research in order to write this thesis. The researcher also analysed the relationship between the two main factors, one being Chinese music in Thailand and the other Thai society and culture and charted them as a conceptual framework for this research in the following chart:

Factors in the side of Chinese music in Thailand



Factors in the side of Thai society and culture

The Results

The results were classified in accordance with objectives as follows:

1. The process of Chinese music migration to Thailand.

The Chinese in this study were classified in their different language groups as each group had a different role in the causes, procedures, contexts and times of migration. An identical approach was used for all groups concerning people, music and migration in order to create an overall picture of people and music migration including the migration process to include the order of migration. Because of the lengthy history (many hundreds of years) and variety of Chinese music it was necessary for this study to delve deeply into the Chinese musical background.

The background of Chinese music in the same period of Ayutthaya

Chinese music in China from the late Yuan dynasty to the early Ming dynasty (Ayutthaya period) had two important styles: one was the traditional style; the Kong zi 孔子 music style that used the Qin 琴 as its main instrument, the other diversified indigenous music as well as theatrical, especially Chinese opera or Ngu 甯. Later in the Qing dynasty, music was strongly developed which led to Kun qu 昆曲 becoming the dominant style. Usually Kun qu was played indoors to entertain the wealthy, heads of households, lords and court officials but there were other styles that were popularized that came from the Song and Yuan dynasties. These styles were taken from different indigenous music during the Ming dynasty and performed at festivals. These indigenous musical styles were fused into a new style during the 19th century and developed until they became known as Beijing opera or Jing ju 京剧. It replaced the Kun qu style in the middle of the 19th century.

The earliest arrival of Chinese music up to the early period of Ayutthaya

The earliest arrival of Chinese music up to the early period of Ayutthaya, enabled knowledge of each period of Chinese music. It helped the researcher to differentiate the different styles of Chinese opera and enabled a better understanding of the Chinese music entering Thailand in later periods.

It was discovered that in China during the North-South dynasty (420-581 AD), corresponding to the growing Pan-pan empire, the Pai you 排优 style evolved from one to two players of Can jun xi 参军戏. Later, during the late Tang dynasty, the Chinese migrated to the

south of China to escape political war. They settled in the ports thus increasing and growing trade with other countries. There were many Chinese merchants entering the southern parts of Thailand and the Malay peninsula, called Nan yang 南洋 or South sea territory. In the late 17th Buddhist century (around 1157 AD) trade between the Lawo (ละโว้) empire and the Chinese grew immensely due to the Chinese promoting trade along the maritime silk route. During the Lawo period it was discovered that China had Za ju 杂剧 opera in the Bei Song 北宋 style that had developed from Can jun xi. Later during the Nan Song 南宋 dynasty another style developed: Xi wen 戏文 or Nan xi 南戏 which, thanks to its principles and patterns was considered the first perfect Chinese opera style to come out of China.

During the reign of Ramkhamhaeng the Great, in the Sukhothai period, and Yuanshizu (Kublai Khan), first emperor of the Yuan dynasty (1279-1368 AD) the first official contacts were made between Thailand and China. It was at this time that was first discovered the perfect individual patterns of Za ju opera from Yuan in the north and from Nan xi in the south. During the Ming dynasty (1368-1644 AD), which corresponds to the Ayutthaya period (1350-1767AD) ambassadors were frequently sent to Nanjing (the capital). During the early Ayutthaya period Ngiu in China stopped because it was not liked by a Chinese official but, in the middle of the Ming dynasty, Ngiu was revived as a performance art and musical composition, especially the long form of composition called Quan qi 传奇 (the story) that used mainly the tunes of Kun shan qiang 昆山腔 and was thus named Kun shan or Kun qu, so replacing Za ju and Nan xi. Kun qu was regarded as the royal opera of the Ming dynasty and became the inspiration later for Jing ju (Peking Opera) and many indigenous Chinese opera forms.

Chinese musical movements that emigrated to Thailand from the late Ayutthaya period to the end of absolute monarchy (in 2475 BE)

Of the Chinese coming into Thailand since the Sukhothai period (mid 13th century) 95% came from southern China: Guangdong and Fujian province's port. The various bands who were part of the migration can be classified into 5 groups according to their dialect: the Cantonese, who departed from the port of Guangzhou; the Hokkien (Fujian chinese), who departed from Xiamen (Amoy), Zhang Zhou and Chuan Zhou; the Chaozhou Chinese at first, departed from the port of Zhang Lin (Cheng Hai district), later using the port of Shan tou; the Hakka Chinese

departed from the same port as the Chaozhou Chinese; finally, the Hainan Chinese departed from the port of Hai kou.

The first major wave of Chinese migrants came to Thailand between 1662 AD to 1795 AD to escape natural disasters and famine traveling through the South China Sea to the Gulf of Thailand. The second wave of migration occurred during the reigns of kings Rama III to Rama V (1848 AD to 1888 AD) to escape starvation, the threat of the opium wars, the Tai Ping rebellion and other unrest plaguing their country during the reign of Emperor Qian long 乾隆 (พระเจ้าเจียนหลง). These Chinese migrants settled in three areas from the east coast to the west: the coastal areas of the gulf of Thailand around Chanthaburi, in the capital Ayutthaya and the south of Thailand.

1.1 Chinese musical migration in the late Ayutthaya period

During the reign of King Narai the Great (1656 - 1688 AD) in 1678 AD in a boat trip to various countries, Ayutthaya was promoted as a trading point (including transit trade). The Ngiu musical movement arrived in Ayutthaya in 1688 on the many Chinese junk ships because of the strict censorship imposed on their music in China. This severe censorship from the middle ages to the end of the Ming dynasty led to a great number of migratory trips by Ngiu musicians to South East Asia and Thailand, especially Ayutthaya.

1.1.1 The migration and settlement of Hokkien Chinese in Thailand

From the 23rd to the 24th century (1657-1757 AD) there was the biggest migration movement of Chinese, Cantonese, and Hokkien to Siam by sea since the 18th century, the Hokkien came from Xiamen port through Vietnam to the Gulf of Thailand and settled in the east coastal towns. Some had sailed parallel to coast in order to trade with the south of Thailand or travel through the straits of Malacca, Singapore, Burma and India. When the Hokkien migrants were confronted with refusal from Penang, Singapore and Malaya, having arrived in Malaysia after, they finally settled across the southern regions of Thailand. Many came to settle and work in the 6th district of Ayutthaya, both inside and outside its walls, especially in Pratu Naigai ประตูในไก่ and Pratu Klong Chin ประตูคลองจีน district near the canal where there was the most commercial activity as it was a major port. Most of the Chinese who migrated to Thailand were poor farmers with a low level of education. They grouped together to form settlements and local associations around the Chinese temples they had built. Chinese temples were the centers of social

life. These shrines and temples were a symbol of Chinese settlements so that to this day Ngiu musicians are still hired for ceremonies.

Most Ngiu had been traveling to Thailand with their traders or noblemen who traded for the between Thailand and China. The spread of Ngiu and their evolution was directly linked to the evolution of relations between traders and noblemen with Thailand. Thanks to Ayutthaya being a trade junction between China and Singapore and Malaysia there is much historical evidence of Ngiu shows in Ayutthaya.

1.1.2 The Ngiu Shows and musical style came to Thailand during the Reign of King Narai the Great

(1) Drama. The popularity of Ngiu during the reign of King Narai the Great was recorded in 1685 AD by Monseigneur l'Abbe de Choisy, who was the assistant to Monseigneur le Chevalier de Chaumont and by La Loubere in 1687, with both using the term "comedie" which signifies drama or comedy which researchers suggest refers to the Chinese shows: Can jun xi 参军戏 (comedy) and Hua ji xi 滑稽戏 (comedy). Europeans thus used the term "comedie" as a reference to the comic aspects of the show. From the record of De Choisy, it described that some of the actors came from Guangdong province, some from "Chincheo". The researcher found evidence that the actors thought to have come from Chincheo in fact came from Xing zhou 星洲 (Singapore) located not so far from Thailand. The Ngiu and Chinese were traveling back and forth to Siam from China and Singapore at that time, making it easier to put on shows at that time.

(2) Type of Ngiu music in Guangdong province. The kingdom of Ayutthaya (1350-1767 AD) lasted throughout the Ming dynasty (1368-1644 AD) and continued during half the reign of the Qing dynasty (1777 AD). In the East Canton area were Chao zhou xi 潮州戏 (Chao zhou Ngiu) came from (later called Chaoju 潮剧). In the central Canton region were the Guang fu xi 广府戏 (Guan fu Ngiu) (later called Cantonese Ngiu) and in the southern area of Chon zhou were Tu xi 土戏 (later called Hainan Ngiu). These 3 movements still preserved the musical style of the north and south (Nan bei Qu 南北曲) and some parts of the country Ngiu. These evolved and developed from precise forms of Ngiu in the later Qing dynasty in Guangdong leading to 4 main types of Qiong ju 琼剧 (Hainan Ngiu), Chaoju 潮剧, Yueju 粤剧, and Hanju

汉剧 (Han Ngiu). In the northern part of Guangdong were Cai cha xi 采茶戏 and Hua gu xi 花鼓戏, and in the western Cantonese region were Bai xi 白戏.

1.1.3 Types of original Chinese music in the late Ayutthaya period

Mr. Zhou Ning 周宁 described how l'abbe de Choisy and the royal envoy La Loubere watched and wrote about the rising popularity of Ngiu in Thailand in the late Ayutthaya period as performed by Ngiu Hokkien called Min ju 闽剧 (Fujian opera) from Min nan 闽南 and Yue dong 粤东 district. The researcher found that in the early the late Ayutthaya period the country Ngious emerged in the Min nan (Hokkien) and Yue dong (Chaozhou) areas called Xi qin 西秦 that came from Shan xi 陕西 area, and Wai jiang 外江 that came from the An hui 安徽 area. These new Ngiu movements migrated from China to south east Asia, especially Xi qin 西秦 from Hokkien and Chaozhou were the same kind. There is a lot of evidence of this style in the late Ayutthaya period in Thailand which is why it is so interesting to study. Xi qin Ngiu (Ngiu Lan tan 児らんたん) became the main representatives of the Ngiu movement and Chinese music in Thailand at this time and later on (in the early Ratthanakosin period, the Beijing or royal Ngiu, known as Xi qin Ngiu too).

Music of Xi qin Ngiu is Bang zi Sheng qiang 梆子声腔 ("Bang zi" tone system), and 2 types of Qiang diao 腔调 (local-sounded tune): 1) Xi qin Zheng xian 西秦正线: that Zheng xian 正线 is an important original Qiang diao of Xi qin Ngiu 2) Xi pi 西皮 and Er huang 二黄: that received from Han ju 汉剧 (Han opera) and Yue ju 粤剧, especially Er huang that was a Han diao 汉调 (from Qin qiang 秦腔 of Shan xi 陕西).

The instruments of Xi qin Ngiu were string instrument viz. Tou xian 头弦 (lead fiddle), San xian 三弦 (three-stringed lute), and Yue qin 月秦 (moon lute). Music Scale of Zheng xian opera corresponded with Key Bb. Its Tou xian (lead fiddle) was Gao shu xian 高竖弦. Music Scale of Er huang opera and Xi pi opera corresponded with Key D. Its Tou xian (lead fiddle) was Ai shu xian 矮竖弦 in addition to both sizes of big and small Suo na 唢呐 (reed pipes). The percussion instruments consisted of Ban 板 (clapper), Da gu 大鼓 (big drum), Gu tou 鼓头 (lead drum), Daluo 大锣 (big gong), and both of Da bo 大钹 and Xiao bo 小钹 (big and small cymbals).

1.2 Chinese musical migration during the reign of Thonburi

Chaozhou Chinese migrated to Ayutthaya during the reign of king Borommakot (1733-1758 AD) to settle there. Mr. Tae Yong ^{แต่ย้ง} 郑镛 married a Thai woman by the name of Nok Aiang ^{นกเอี้ยง} with whom he had a son called Sin ^{สิน} สิน, known when he grew older as Phraya Taksin พระยาตากสิน who later freed Siam from the Burmese and unified the country. At the age of 34 (1767) he governed Siam under the name “His Highness Borom Rachatirat IV สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 4” but was known to his people as King Taksin the Great สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช. Thanks to the support and the privileges given by the King, many Chazhou Chinese emigrated to settle in Thailand. Thanks to the welcome given to the Chaozhou merchants an the Royal Chinese the rice trade was vastly developed in the late Ayutthaya period. In 1754, Emperor Qian Long created privileges and made changes to the regulations which meant that people could now go to trade overseas for as long as was necessary without losing their citizenship. Therefore the Chaozhou Chinese became the largest Chinese community in Thailand and played a crucial role there, as a result of which evidence of their activities and music greatly increased.

1.2.1 The migration and settlement of Chaozhou Chinese in Thonburi period

King Taksin led his troops to the east coast to preserve the sovereignty of the nation by installing a base in Chanthaburi. At the time there were many Chaozhou merchants in Chanthaburi, as it was the landing point for trading boats heading to Thonburi, which was a big trading center and still is to this day. In Thonburi they took up residence around the Chinese market in Tha tien ^{ท่าเตียน} ท่าเตียน. His Majesty then gave land to the Chinese who had helped in the Ayutthaya period to build on in north Kadijin ^{กะดึ้น} กะดึ้น district at the mouth of Klong BangkokYai คลองบางกอกใหญ่.

1.2.2 The original Chinese music in Thonburi period

There is evidence of various forms of entertainment and wage rates in the notes for Thonburi region 1 conference. There are references to Chinese forms of entertainment, such as a the Ngiu and the Chinese Pipe-drum music which were involved in the celebrations of the Emerald Buddha. It was discovered that Chinese music in Thailand included 4 types: Chinese Pipe and Drum (Pipe-drum) music, Chinese ensemble (Mahori) music, puppet Theatre music, and Ngiu music. They found that Ngiu music was used at royal ceremonies and

funerals. It was also found that the Xi qin Ngiu had presented in the Chao shan 潮山 area since the late Ayutthaya and they were able to travel in Thailand with the traders as well as Pipe-drum music.

In China, there were many kinds of Chinese indigenous music. Each was different but can be classified into 2 categories: The Si zhu 丝竹(silk and bamboo) type of music includes string, some wood wind, and small percussion instruments. In Thonburi period this was called Chinese ensemble (Mahori) music. The Chui da 吹打 (blow and hit) type of music had the reed pipe as the main instrument backed by drums and gongs similar to Thai Pi-klong ปี่กลอง music.

Puppet Theatre music arrived in Thailand from the late Ayutthaya period to the early Thonburi period brought by the Hokkien, who were the most numerous migrants from China. The earliest evidence of the puppet Theatre in Thailand is to be found in “Pa Jit Ta Ku Man Klon Ann ปาจิตตกุมารกลอนอ่าน”. This poem explains the puppet’s appearance. The puppet may be either Bu dai xi 布袋戏 (glove puppet) came from Zhang zhou and Quan zhou or Kui lei xi 傀儡戏 (string puppet) (Ngiu Ka Le 伽倻 in Hokkien) or came from the Quan zhou Hokkien area. The Thai White book explains how to control the Ka Le string puppet which, because of its long history has shown rules, a performance system, and compositions that includes up to 700 pieces, as well as its own specific style of music called Ou lei diao 偶儼调 (puppet melody). At first a Ya jue 雅脚 drum and a Zheng 钲 gong were used for the music. Later Si zhu 丝竹 were used.

1.3 The migration of Chinese to Thailand in the rattanakosin period

In the 150 years from the early Rattanakosin period to the end of absolute monarchy, the migration of Chinese music to Thailand occurred as follows:

1.3.1 The original Chinese music in the early Rattanakosin period

Chinese immigrants were vital in their support of the founding of the Thai economy. Chinese - Thai trading and Chinese fashion enabled a lot of Chinese art and plays to be known in Thailand. Chinese art and plays’ popularity and influence grew more and more, which was clear when Ngiu appeared in many Thai literary works and the presence of Ngiu theatre in the royal palace and Ngiu plays in the palace performance programs. There were many Ngiu theatres and various journeying professional Ngiu troupes. As Ngiu troupes arrived in greater numbers, they began to combine with Thai culture thus continuing Chinese musical history in Siam.

(1) The migration and settlement of Chaozhou people during the reign of King Rama I. Phraphutthayotfa Chulalok the Great (1782-1809 AD), wanted to move the capital Thonburi setting on the west of the Chao Phraya river to Tatian ท่าเตียน Chinese community area and wanted to move these Chinese to new settlement at Klong Wat Sam Pleum คลองวัดสามปลื้ม to Klong Wat Sam Peng คลองวัดสามเพ็ง . Later, this area became the biggest Chinese community in Bangkok, where the Chaozhou people were the majority, therefore many troupes of Ngiu from Chaozhou came along with them. In addition these Ngiu entertained Chaozhou people, Chinese, and Thai in many celebrations or festivals, they performed in front of gambling houses too.

(2) The original Chinese music in the reign of King Rama I. A lot of Chinese historical novels were translated into Thai such as (title in Hokkien) Sam Gog สามก๊ก, Lied Gog เลียดก๊ก, and Sai Han ไช่ฮั่น. In addition, Ngiu were invited to show these historical dramas so as to correct the translation. This result made Chinese dramas more understandable and enjoyable for Thais. Music in these Ngiu ordinarily became famous together. Consequently, it was discovered that Chinese music in Ngiu was being performed in popular theatres, civil and royal celebrations and ceremonies in the reign of King Rama I. Besides professional Ngiu, the officer of the Royal palace Boworn Maha Senaruk กรมพระราชวังบวรมหาเสนารักษ์ had his own female Ngiu that was the first “language drama ละครร้องภาษาไทย” of Bangkok. His Thai Ngiu scripts were translated from King Rama I Chinese lineage and Thai classical songs in Chinese style were used in its performance. He invited Ngiu teachers to teach his performers but only in a few Ngiu genres in order to mix with Thai genres, this later became a mixed drama shown in many places and on many occasions in his palace, in the Royal palace, in permanent or temporary theatres. Mostly his Ngiu was hired to fulfill one’s vows. The original Chinese music was performed in Chinese puppet theatre also, there was Ga le he 傀儡戏 of Hokkien that was still a new at that time and grew in popularity since the Thonburi period and Lion dance: both “A lion is teased by a crystal สิ่งใดล้อแก้ว” and “A lion holds a crystal in its mouth สิ่งใดคาบแก้ว” from the Vietnamese who migrated into Siam and obtained protection by the kindness and grace of his highness the king of Thailand during this reign.

(3) The migration and settlement of Chaozhou people during the reign of King Rama II. During the reign of Phraphutthaloetla Naphalai (1809 - 1824 AD),

Chinese - Thai trade grew. Besides Chinese people paid less tax (called Puk Bee ฝูกี้บี๋ money) than Thais, this persuaded a lot of Chinese to work in Siam. In 1822 AD, the largest Chinese people settling in Bangkok amounted to 31,000 (total Chinese people in Siam were 440,000 persons), the rest spread into the provinces where their presence, especially in the northern provinces, was increasing.

(4) The original Chinese music performances in the reign of King Rama II. Chinese people built Ban Mor บ้านหม้อ shrine in 1816 AD. Every year, most Chinese from both Bangkok and countryside came to worship the Bun Tao Gong divinity เทพเจ้าปูนเถ้ากง at Ban Mor shrine. When Chinese festivals or celebrations such as Chinese new year arrived, Chinese people hired a Ngiu to compensate God's protection even troupes of Chaozhou Ngiu from Guangdong performed at Ban Mor shrine for one night before they went to other places in Siam. Before they came home, they went to worship the God again. The original Chinese music in this period was found as Chinese Mahori มโหรี performing in various celebrations, festivals and also in Ngiu performances that were popular and often listed in important programs. Ngiu and Chinese puppet performances were referred to in Thai literature such as Inao อีเหนา that referred to Chinese puppet playing Ngiu but it did not identify its type. It was discovered that the Chinese puppet should always be the same as or identical to the previous one. The officer of the Royal palace Boworn Maha Senaruk กรมพระราชวังบวรมหาเสนารักษ์ had had his own female Ngiu since the reign of king Rama I. He had adapted this performance to be a Thai performance. Thai dramatics merging with Ngiu was deemed an important step in its development.

(5) The migration and settlement of Chaozhou people during the reign of King Rama III. During the reign of Pranangkla (1824 - 1851AD), Chaozhou people were the biggest group of Chinese settled in Bangkok and they built two more shrines: Lao Bun Tao Gong เจ้าปูนเถ้ากง (1829 AD) and Mae Pra Du แม่ประดู่ (1848 AD). The late reign saw the biggest migration of Hokkiens from 1849-1910 AD, who entered the south of Thailand to work in its many Tin mines. Because the Kings had been skillful traders since the reign of King Rama II, Chinese merchants traded with the Siam government closely. There was a sailor, an officer, a King's warehouse manager and marketing adviser. This made Chinese-Siam trading grow prolifically during the 1830s AD. The quantity of junks, both Chinese and Siam that traded with each other, were about the amount of junks (140) in 1820 AD. The King had tactics for employing

his Chinese people by giving an honorary rank (non-hereditary title conferred by the sovereign mostly on government officials) to leaders of the Chinese people in Bangkok and the provinces, to prevent them from being obstinate. This made them do their duty fully and faithfully. The Chinese businesses that did business in a lottery house, gambling house or an opium den, or were a liquor tax officer, which were in the tax monopoly, each obtained “Khun ขุน” rank automatically. These Chinese lords, the head of the household, and a large number of people enabled Ngiu performance to spread in Bangkok and the provinces that were full of Chinese communities.

(6) The original Chinese music performances in the reign of King Rama III. There were Ngius in the Royal palace activities, the celebrations of many royal and civil temples, people’s festivals and customs, and in honouring a host. Besides it was an entertainment in front of gambling houses and lottery houses so as to entertain gamblers during their wait for the outcome of their wagers. This brought about the interaction between Chinese and Thai indigenous music performances, to enable Chinese artists and Thai artists to relay to each other through their performances, thus creating a new style of performance later. Ngius also appeared in King’s literature: Kun Chang Kun Pan ขุนช้างขุนแผน that described the Ngiu at Wan Thong’s วันทอง funeral. During the late reign, there were a large number of Hokkien people migrating into the south of Thailand, most of them worked in the mines. In their free time, they took Po Tae Hee 布袋戏 (glove puppet) out to play Chinese historical novels such as (title in Hokkien) Sam Gog สามก๊ก, Sai Eiu ไช้เอีว. As for Hokkien’s Ga le he 傀儡戏 in the south of Thailand, it was played more in ceremonies than for entertainment: for example, at Wai Zao ไหว้เจ้า ceremonies and Auai Porn อวยพร ceremonies so as to bless Hokkien people and hope for prosperity. Each puppet was dressed in a crimson suit that brought luck. Most of Ga le he’s musicians and performers were amateurs. Their hand instruments were mostly Sizhu 丝竹’s instruments such as (title in Hokkien) Gi pe ก็เป่ 琵琶 and Sum yian ซำเหียน 三弦 lute, Tua hu ตัวหู้ 大胡 fiddle, and Dong xiao 洞箫. Their songs came from Hokkien’s popular songs more than traditional Ga le he music.

Consequently, original Chinese music migrating into Siam in the early Rattanakosin period, was Ngiu music from the Chaozhou region: Xi Qin Ngiu. In addition there was music from Hokkien’s Bu dai xi and Kui lei xi residing in the south of Thailand, but their songs came from Hokkien’s popular songs more than from traditional puppet music.

1.3.2 The Original Chinese Music in the Reign of King Rama IV

In the reign of king Rama IV, Phrachomklao (1851- 1868 AD), Siam government officials limited the role of foreign culture to be lesser than Siam's own culture. They wanted to make use of foreign cultures only to embellish Siam society and also for its symbolism indicating the royal grace and kindness of the king of Siam toward foreigners who were under kingly protection and peace owing to royal prestige. The authority of the King whose status is above everybody, everyone's music, is represented by the capacity of musical imitation and this generates a type of "Pleng Sib Song Phasa เพลงสิบสองภาษา (12 language tunes)" tune. In the same time, Ngiu and Chinese music are able to perform freely in their original form.

(1) The migration and settlement of Chinese people in the reign of King Rama IV. The result of the Bowring treaty in 1855 AD brought about production for export, especially rice that created a profit for the Siam government. The economic system changed the production from self sufficient to export production and thus gave rise to a monetary economic system, so Siam needed many labourers to develop the country. There were a lot of Chinese immigrants continuously entering Siam. Because they were free labourers, not in a the Corvée System (ระบบมูลนายไพร่) as well as facing a famine, natural disasters, political unrest, and the opening of Suatao ซัวเถา port in 1858 AD where steam engine ships would later substitute junks, to enable many Chinese people to emigrate to Siam. The Hainan people migrated after the Man ju government of Qing dynasty had signed the Tian Sin treaty with England and France in 1858 AD and diverse treaties later, these changed Hainan into a trader port. Foreign goods such as cotton and vegetable oil were brought in and began to replace indigenous products, it forced the Hainan population to face up to poverty. In addition they were increasingly taxed by their government and there were a lot of government officials who were corrupt, thus forcing the Hainan population to emigrate in order to start a new life. The Tai ping rebellion in 1864 AD enabled many Hainan revolutionaries to escape persecution by the Man ju government and there were many young men escaping conscription to emigrate from China. These Hainan worked as mine-sifting workers in Tin mines in the south of Thailand and also the places that were fertile with natural resources such as Lampang, Pak Nam Po, and Phichit. They progressed to working in sawmills, furniture makers, gardeners and as employees of Chinese or foreign restaurants, coffee shops, hotels, shops, or at the floating market on Chao Phraya river. Bangrak market area was a place where Hainan people

settled in numbers because it connected to Sathon road where many occidentals resided and Hainan people were very pleased to become cooks in occidentals' houses.

(2) The original Chinese music performances in the reign of King Rama IV. Chaozhou opera was popular because publishing in Siam developed. Many Chinese history novels were published, so Thais knew about this subject more and more. A large number of Chaozhou opera troupes journeyed into Siam to play Chinese history novels. Ngiu was a popular entertainment for Chinese and Thai in this era. As well as Ngius performing in festivals, banquets, and entertainment or places of temptation such as gambling houses, they progressed into performing at Chaozhou people's shrine celebrations. In Gin Jae กิ๊นเจ๊ festival, Chaozhou opera troupes journeying into Siam fasted in the Chinese fashion too, this influenced Chinese viewers to practice along with them and it became a custom. In this Gin Jae festival period, Ngius had to play at diverse religious places. As Gin Jae was popular with Chinese people, Ngiu troupes had more work.

A large number of Hainan artists emigrated from Hainan to south-east Asia to flee from their government's oppression. They set up a school of dramatics that taught Chinese opera and some of them set up a Hainan Ngiu troupe to play, thus spreading Hainan Ngiu in the south-east Asia region. The Ngiu troupe "Qiong shun 琼顺" was a big troupe that came to this region to perform Ngiu of fighting-scholastic roles, a hero "Qing shou lan 庆寿兰" who had ever played in Siam and Singapore where he set up a Xing zhou 星州 office. He was deemed as a pioneer of Hainan Ngiu and its organization in overseas regions. In addition, an actor of fighting roles "Fu Guang 福光" had come to Siam to play; he had a lot of fans and they requested performances in martial art in Sao lin 少林 style. The king of Siam permitted him to play in the royal palace. He had ever played "Fang shi yu da lei tai 方世玉打擂台" (Fang shi yu ฟังชียูตีใน stage boxing) in front of royal throne and the Queen was satisfied and gave him a "silver hat" as a souvenir. He died in Siam in 1894 AD. Besides him there were many actors of fighting roles and Hainan Ngiu musicians that entered Siam. Hainan people entering Siam joined with Siamese at Siam festivals and customs. Hainan artists brought their dramas and performances such as Zong pan wu 盅盘舞 that was called Ba yin wu 八音舞, to teach young men as well as singing and martial arts in Sao lin style.

(3) The types of Chinese music migrating into Siam during the reign of King Rama IV. Ngius was generally performed in Chinese communities, therefore

Chinese music in Ngiu was easily sighted and spread everywhere. The important original Chinese music was found as follows:

Wai jiang xi 外江戏 music. Wai jiang Ngiu was the former name of Guang dong han 广东汉 Ngiu. Wai jiang Ngiu was called Ngiu Ghua gung จั่วก้ง by Chaozhou people in Siam. As a migration theory, it was discovered that Chaozhou people took Wai jiang Ngiu from Chaozhou around 1851 AD to Siam. During that time, Siam viewers had known many Chinese history novels and they liked fighting scenes, so they wanted to see Wai jiang Ngiu that played Sam Gog 三国 novel. Because Wai jiang Ngiu's music and instruments consisted of both fighting and scholastic forms, it was more amusing and vigorous thus the popularity of Xi qin changed to Wai jiang Ngiu.

Wai jiang Ngiu's instruments were perfect for both: **scholastic form's instruments** were diverse fiddles such as a Tou xian 头弦 (leading fiddle), Er hu 二胡, Ti hu 提胡, Yue hu 椰胡, and a cello. Zither viz. Zheng 箏. Lute viz. Pipa 琵琶, Qin Qin 秦琴, San xian 三弦. Dulcimer viz. Yang qin 扬琴. Flute viz. Heng xiao 横箫, Dong xiao 洞箫. Organ viz. Lu sheng 芦笙, and both big and small Suo na 唢呐 reed pipes. **Fighting form's instruments** were diverse drums viz. Da gu 大鼓, Zhan gu 战鼓 (war drum), Bian gu 边鼓, Da su gong 大苏锣, Xiao gong 小锣, Wan gong 碗锣, Tong jin gong 铜金, Jing gong 京锣, Ma gong 马锣, Big and small cymbal, Hao tou 号头 Trumpet, and Tan ban 檀板 (hard wood clapper). From above, a Tou xian 头弦, Da su gong 大苏锣, and Hao tou 号头 Trumpet were characteristic instruments. Instruments such as drums, cymbal, gong, and especially the dulcimer: Yang qin 扬琴, only existed in Wai jiang Ngiu that appeared clearly in Thai music. In the reign of His Majesty Phra Pin Klao, while he stayed at Wang na วังหน้า, a famous teacher and leader of a band, named Me (khaek) มี (แขก) followed him too. His Majesty Phra Pin Klao was interested in music. Theatres were constructed of Khon and Ngiu in Wang na. He had Thai, and Chinese musicians in his patronage and they stayed close together therefore enabling their music and tunes to be exchanged among themselves. Thanks to the genius in music of Me (khaek) teacher, a lot of "Thai classical songs in Chinese style" (เพลงไทยสำเนียงจีน) were created in that time. These Chinese instruments, tunes and identities were applied to Thai music by Thai teachers for creating new sounds, atmosphere and compositions called Plang Pasa เพลงภาษา and Thai classical songs in Chinese style.

Kim จิม, this name, was called many names along with its innovations: Yang qin 洋琴, Tong si qin 铜丝琴, Hu tieqin 蝴蝶琴, and Yang qin 扬琴, Da qin 打琴 for today whilst Chaozhou in the past's Kim called Yao qin 瑶琴. The primitive Kim was not a Chinese instrument. The first documentary recording its story and picture was Chong seng yu zhong guo ji neng 冲绳与中国技能 that there was a picture of a musician. He dressed in the Ming dynasty style with two Kim sticks in his hands and was playing the Kim. The Kim's shape was a trapezoid with two ranks of frets. This could prove that the Kim in 1663 AD was Ming dynasty's Kim relayed to the coast of Guang dong province. It was found that the Kim had begun to enter Siam since 1851 AD, which as such was an instrument accompanying the music of Wai jiang Ngiu. Nevertheless, there were some Cantonese people or other kinds of Ngiaus that had brought an earlier Kim into Siam. But its manner of entering Siam was not clear, so it does not fit in with the migration theory. The musical-historical event of the Kim in Siam occurred to Phra Pradid Piror พระประดิษฐไพเราะ (Me khaek teacher). When he had listened to a Kim's tune, he liked it and wrote a tune called Chin Kim Lek จินจิมเล็ก. In addition, he made use of Chinese melody to write a lot of songs such as Chom Xuan Sawan ชมสวนสวรรค์. But the important tune was Cherd Chin เชิดจัน that led him to receive an honor "Phra Pradid Piror พระประดิษฐไพเราะ" from His Majesty Phra Pin Klao in 1853 AD. Later in the early reign of King Rama VI (1924-1925 AD), the Kim was introduced into a Thai string instrument ensemble whilst the royal ensemble started to use the Kim as a string instrument in 1924 AD.

Music of Zheng yin 正音 Ngiu. The script of Zheng yin Ngiu "Golden Pin Memorandum by Liu xi bi 刘希必", in Ming xuan zong 明宣宗 (1432 AD) dynasty, dug up in Chao an 潮安 district in 1975 AD. Its title was preceded by the letter "Zheng yin 正音". This indicated that viewers in Hokkien and Chao Zhou called the dramas (using Zhong yuan 中原 "official" accent) "Zheng zi 正字 Ngiu or Zheng yin 正音 Ngiu" but they called the dramas (using the dialect in singing) "Chao qiang 潮腔, Bai zi 白字, and Quan qiang 泉腔". It was discovered that there were two troupes of Zheng yin Ngiu that entered Siam after 1851 AD. Lao Shuang xi 老双戏 and Lao Zheng he 老正和. They appeared in Bangkok that was a center for journeying to Singapore, Cambodia, Vietnam and Indonesia. Later, there were Ngiaus that journeyed increasingly back and forth among these country, this enabled Bai zi 白字 Ngiaus (Child) to enter Siam later. Zheng yin Ngiu's instruments were both big and small Suo na's (reed pipe), a

Dizi 笛子, a Hu qin 胡琴, a San xian 三弦, a big drum, a big gong, a Xiang zhan 响盏, a Yun luo 云锣, and both big and small cymbals.

Music of Lao zheng zi 老正字 and Lao bai zi 老白字 Ngius. It was discovered that they appeared in Siam in 1860 AD. The singing and dialogue of these Ngius used mainly “Zheng zi 正字 or Zheng yin 正音” (Zheng yin 正音 = Guan huo 官话 = official language). Siamese called them “Ngiu Toong Tae จั่วตุงเต” as the drum and Ma lor ม้าพ่อ gong’s sound while they were performing. In addition, Siamese called Wai Jiang Ngiu “Ngiu Toong Kong จั่วตุงโข่ง” and used mainly Zheng zi 正字 too. From this study, it was discovered that the Ngiu, using directly Zheng zi 正字 in song and dialogue, was Zheng zi 老正 Ngiu therefore we can deduct that this Ngiu is close to or the same as the Lao zheng zi 老正字 (Lao is “old”)

Music of Hainan Ngiu or Qiong ju 琼剧. Qiong ju that Chaozhou people called Kuang he 狂街, was a style of Ngiu spreading everywhere in Hainan, Lei Zhou gulf, and the south-east Asia region. It originated from the spread of Chaozhou Ngiu and entered Hainan in the late Ming. It was Chaozhou Ngiu mixed with the folk songs and the ancient poetry singing of Hainan as well as indigenous songs. It generated Ngiu using indigenous language. Once it changed to be more of an indigenous Ngiu, using Hainan language in singing and for the performances then it became absolute Hainan Ngiu in the middle of the Qing period. It was found that Hainan Ngiu was an important type of Ngiu entering Siam with the Chinese people and Hainan Ngiu troupes between about 1858 and 1864 AD. The important instruments were a type of fiddle: Zhu hu 竹胡, Er xian 二弦, Er hu 二胡, Ti qin 提琴; reed pipes: Suo na 唢呐; flutes: Heng xiao 横箫 and Dong xiao 洞箫 and Lutes: San xian 三弦, Yue qin 月琴, Qin qin 秦琴, Pi pa 琵琶 in addition to Yang qin 扬琴; percussions, drums, clappers, gongs, and cymbals. As well as this, Hainan Ngiu puppets were brought into Siam by Hainan immigrants, which was called Zhang tou mu ou 杖头木偶 or Tuo gun mu ou 托棍木偶. The instruments of Hainan Ngiu puppets in Siam were the same as for Hainan Ngiu.

1.3.3 The original Chinese music during the reign of King Rama V

In the reign of Phrachunlachomklao (1868-1910 AD), there were a large number of Chinese people immigrating to Siam due to hardships (resulting from the Emperor Qian long era) in their country as well as escaping from the dangers of war, the Tai Ping rebellion, and Chinese regulations. Besides Chaozhou immigrants, there were a lot of Hainan and

Cantonese people too. Many Chinese history novels were translated into Thai and published in this era, to popularize Ngiu for the Siamese because they understood the story and their mood could be felt along with the actor's actions, so they could enjoy it more. In Wang na วังหน้า in the reign of King Rama V, there were Ngiu where all the actors were Siamese who were practiced at performing the original Chinese Ngiu and in addition made their own Ngiu dresses and devices. There was La kon Predalai ละครปรีดาลัย that dressed in the Ngiu dress, acted as Ngiu, and sang in Chinese such as Hor tia ฮ้อเทีย song, Gue gang leng ก่วยก้งเล้ง (过江龙). Ngius had developed with the realm of Thai dramatics and other performances, thus affecting the script and dance in a cross drama (Lakon puntang ละครพันทาง), a stage and television musical comedy, as well as the small Ngiu puppet of the second king Vichaichan กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (Wang na วังหน้า in the reign of king Rama V). This small Ngiu puppet was made in the same model as Hokkien's Bu dai xi 布袋戏 (glove puppet) and its dialogue was written in Thai, and sometimes in Chinese such as in a Suai Ngug ซวยงัก story. Besides he had gathered "luk Chin ลูกจีน" (Chinese child born in Siam) and royal page boys in order to practice Ngiu until they were able to perform the shows on behalf of "Wang na Ngiu จั้ววังหน้า".

Ngiu had taken part in the puppet show imitating northern city's puppet which was a marionette imitating the Hainan Ngiu puppet. Especially, the marionette of a son of a Momchao To Payaksana ม.ร.ว. เทาะ พยัคฆเสนา that was called "Hun kun To หุ่นคุณเกาะ". Musical accompaniment for this marionette commonly used a Pi-phat Kluang ha ensemble (วงปี่พาทย์เครื่อง 5). The necessary and source-informing instruments were Saw U ซอฮู้, Tuk drum กลองตุ๊ก, and Taaw แท้ว (small gong). Western technology had created a phonograph. There had been phonograph recordings of Ngiu songs in Siam since 1894 AD. Later, discs were imported for sale in Siam such as a disc of Ngiu in the reign of King Rama V "Siam Pa-te the reverse groove สยามปาเต้ร่องกลับทาง". The disc had recorded the original Chinese music in a Ngiu performance, to enable knowledge of this kind of music, instruments and songs for both its melodies and lyrics as well as its mood and the use of the music in Ngiu performances.

(1) The migration and settlement of Chinese people in the reign of King Rama V. There were 3 important causes; the extension of King Rama IV and V's foreign trade, war in China, and Chinese obstruction in the Indo-chinese peninsula. The secondary cause was need for Chinese labourers or coolies for individuals and governments expanding rapidly due

to the westerners' steam launch work in the early reign of king Rama V. There was navigation between China and many ports in south-east Asia. There were timetables of navigation between Bangkok and Sua tao ซัวเถา in 1882 AD, to enable a lot of Chaozhou people to enter Siam. Chinese communities in this era had settled in Bangkok at Bamrung Muang บำรุงเมือง Rd., Charoen Krung เจริญกรุง Rd., and Yaowarat เยาวราช Rd. that were the important roads within the original metropolis wall line where there was a dense Chinese population. Sam peng สำเพ็ง was the most famous Chinese community and was a trade center of Bangkok. It was deemed as the first Chinatown of the Rattanakosin eras and was famed for the cradle of temptation, a gambling house opening from 2 p.m. to 12.00 p.m. Chinese theatres were built close to Chinese gambling houses.

The big wave of Cantonese immigrated into Siam after Cantonese emigrating from Guangzhou to try to reach countries such as the USA and Australia through Hong Kong had had a problem with the entry regulations. Thus these Cantonese migrated increasingly to south-east Asia in the late Qing period. In 1877AD, the Cantonese people from Guangzhou and Zhao qing 肇庆 had migrated to Siam, most of them landed at the Oriental Harbour around Bang Rak. Consequently, there were a large number of Cantonese living in Bang Rak in addition to Charoen Krung Rd. thus there were Cantonese people living in the area from Sam Yod สามยอด to Kamphaeng Tan กำแพงถนน for example, Wongvien 22nd of July วงเวียน 22 กรกฎาคม had previously been called "Suan Guangdong สวนกวางตุ้ง". Cantonese had built the Guangdong shrine at Kwong Siw กว๊องสิ่ว association in 1880 AD deemed as the oldest Cantonese shrine and the only one in Bangkok. In provinces, Hainan people settled in the south of the North; from Nakhon Sawan up north because they had skill in woodwork and so could work in the sawmills. There was an major wood-transporting junction at Paknam in Nakhon Sawan province, they floated logs along the Chao Phraya river and stopped at Bang Po which became a Hainan community in Bangkok for whom the Zao Mae Tubtim เจ้าแม่ทับทิม shrine became a big shrine at the approaches of Sung Hi ซ่งฮี้ bridge (Krungthep side) from the reign of the Thonburi period on.

(2) The original Chinese music performances in the reign of King Rama V. Besides the Ngius who were playing regularly at gambling houses, there were some playing temporarily at shrines and temporary Ngiu stages. At Sam peng สำเพ็ง Rd., both Chaozhou Ngiu troupes from China and the troupe setting in Siam performed at the Kai Peng 开棚 ceremony (the first show) all night and day at Lao bun Tao Gong เหล่าปูนเต้ากง (old shrine) in

Sam peng Rd. Later, Zao Po Suea เจ้าพ่อเสือ substituted the divinity of this shrine, this enabled Zao Po Suea at Tanao Rd to be performed in a crowd from Tanao Rd to the old shrine in Sam peng Rd for celebrations every year. In celebrations, there were 6 troupes of Ngius, those who performed well would be well-known all year. This gave rise to the contest of Ngiu music, some musicians wanted to be in a famous troupe having good wages, welfare, high security, and good instruments. Besides there were increasing numbers of new Chinese musicians coming into the realm of Ngiu music. In the middle reign of King Rama V, Ngius began to spread out in provinces because the King had decreased the gambling houses (from 126 to 14 houses in 4 years) in addition to the convenience of new means of communication such as waterway, railway, to enable Ngiu troupes to journey increasingly to the provinces.

In Siam, the locals popularly called Xi qin Ngiu “Ngiu Lan tan จ๊ว ลั่นถัน” and called Wai jiang Ngiu “Ngiu Ghua gung จ๊วจ๊วกัง”. The Siamese could identify a kind of Ngiu from the sound of its performance, especially from a gong, a cymbal, and a drum. That was to say, they called Ngiu Ghua gung จ๊วจ๊วกัง “Ngiu Tog Chae จ๊วตักแซ่”, called Lao Zheng Yin, Lao Bai Zi Ngiu, and Bai Zi Ngiu “Toong Tae Ngiu จ๊วตุงเต”, called Hai nan Ngiu and Guangdong Ngiu “Tog Geng ตักเก็ง”, called a type of Xin he xing Ngiu from Hai feng “Ngiu Toong Kong จ๊วตุงโข่ง”.

(3) The types of Chinese music migrating into Siam in the reign of King Rama V. The major original Chinese music migrating into Siam in the reign of King Rama V was found as follows:

Music of Bai zi 白字 Ngiu. Bai zi 白字 Ngiu was found in the development of Chaozhou Ngiu. It resulted from Zheng zi 正字 Ngiu (Zheng yin 正音 Ngiu) which used an official language for its songs and performances. It had spread into Hai Feng, Lu Feng districts of Guangdong. Later, Ngiu had substituted Bai zi 白字 language for the official language thus the Ngiu acquired the name called Bai zi and it spread into Chaozhou. In the middle of the Ming dynasty, Bai zi 白字 Ngiu was the same as Chaodiao 潮调 of Chaozhou but Bai zi 白字 Ngiu moved more into indigenous Ngiu by becoming 2 kinds of Ngius; Tong lin 童伶 (Child actor) and Da ban 大班 (Adult actor troupe). When these child actors were grown up, their voice changed thus could not sing Bai zi; therefore, they had to perform in Da ban. Consequently, the lao Bai Zi Ngius entering Siam in the reign of King Rama IV were possibly the

Bai zi Ngiu in Da ban style because they were Zheng yin 正音 Ngiu whilst the Bai zi Ngiu in Tong lin style entered Siam in 1880 AD of which Shun tian xiang 顺天香 was the first troupe.

Bai zi Ngiu's music contained 2 forms of Qu pai 曲牌; Da luoxi 大锣戏 (Big gong Ngiu music), Xiaoluoxi 小锣戏 (Small gong Ngiu music).

Chinese Mahori music. The Si zhu 丝竹 (See Tek ซี้เต็ก in Chaozhou language) ensemble was a major Chinese Mahori music because there were a lot of Chaozhou people migrating into Siam in that time as well as the popularity of Chaozhou Ngiu. Chaozhou Si zhu music contained diverse types of music: Xian shi 弦诗, Di tao 笛套, Han diao 汉调, Miao tang 庙堂, Zheng 筝, Da luogu, Xiaoluogu, and Xi yue 细乐 from which musicians selected what to play. These musics had existed in Chaozhou for a long time especially Xian shi 弦诗, which was an ancient music originating from the Tang dynasty. The characteristic instruments of Chaozhou were Er xian 二弦 (Yi Hee ยี่ฮี in Chaozhou language) and Mao xian 冇弦 (called Pa Hee ฟ่าฮี) as well as Qin qin 秦琴 (which had been in Guangdong music since 1920 AD). Chaozhou Si zhu musicians in Siam had held these instruments to be traditional until now, in addition Er xian 二弦 was a major instrument which was called Tou xian 头弦 (Tao Hee เต้าฮี in Chaozhou language) that was the only one in an ensemble. Chaozhou Sizhu was positioned in one of four major Si zhu music of south China musical culture; Chaozhou, Hakka (someone replaced it with Jiangnan), Guangdong, and Nan Guang.

Music of Guangdong Ngiu (or Yue ju 粤剧). In China, Wai jiang ban 外江班 had changed to Ben di ban 本地班. In Dao guang 道光 era (1821- 1850 AD), Ben di ban entered into an indigenous music of Guangdong. After 1889 AD, many myths and folk tales were employed as a theme to satisfy local viewers and substituted Cantonese as the official language, real voice for falsetto and used increasingly other kinds of indigenous Qiang diao to improve their performances, until it stood out and became Guangdong Ngiu (Yue ju) during the late Qing to the early Republic eras (around 1911AD). Guangdong Ngiaus had entered Siam since 1890 AD but they could not set up a new style in Siam as Chaozhou Ngiu. Cantonese people relied on Guangdong Ngiaus from Guangzhou and Hong Kong to perform in Siam. There were 2 types of instruments; string and wood wind instruments and percussion instruments. The string instruments consisted of a Gao hu 高胡 (or a fiddle), a Zhu ke ti qin 竹壳提琴, an Er xian 二弦, a Yue hu 椰胡, a Qin hu 秦胡, a Zhong hu 中胡, a Da hu 大胡 (or a cello) in addition to a Yang qin 扬琴, a

San xian 三弦, a Yue qin 月琴, a Pipa 琵琶, and a Zhong yuan 中阮. The wood wind instruments consisted of a Hou guan 喉管, a saxophone, a Xiao 箫, both big and small Suo na 唢呐. The percussion instruments consisted of a Ban 板, a Ce ban 测板, a Sha 沙 drum, a Shuang pi 双皮 drum, a big cymbal, a Su 苏 cymbal, a Su 苏 gong, a Wen 文 gong, a Dan da 单打, a Zhan 战 drum, a big drum. Guangdong Ngius had a role in the entertainments and the ceremonies of Cantonese people but its roles faded out later. Until it finally disappeared from Siam society.

Music of Gong Tek 功德 ceremony. The Gong Tek ceremony was to make merit to a dead Chinese person, to enable him to be released from misery to heaven. The first Gong Tek ceremony originated in the period of the Jin dynasty (265-420 AD) and spread out to Yuan's 元 country (Vietnam) that connected with the South China and they had always been governed by the Chinese. Yuans had entered and constructed 11 Yuan temples in Siam. It is believed that Yuan's Gong Tek ceremony was carried out during the Thonburi era until the reign of King Rama III, but the first Gong Tek ceremony in a royal ceremony was the royal remains of Her Majesty the Queen Sirinthra ศิริินทราบรมราชินี in 1861 AD. During the reign of the King Rama V, there was the first Gong Tek ceremony for the royal remains of King Rama IV. Later, for the royal remains ceremony of Her Majesty the Queen Sunantha gumarirat สุนันทากุมารีรัตน์ in 1880 AD at which the King permitted both Anum nigaya อนัมนิกาย monks and Chinese nigaya จีนิกาย monks to carry out the royal Gong Tek ceremony. This was the first time there were Chinese nigaya จีนิกาย monks in the royal Gong Tek ceremony.

In the Gong Tek ceremony of Chinese nigaya จีนิกาย, at first, either monks or laymen carried the ceremony out. They prayed and were accompanied by an instrument. Later, to avoid it being a boring ceremony they used music to color it, to create atmosphere, and to increase faith. There was a relationship between prayer and playing music from the start to the end of the ceremony. Music functioned as a signal in carrying out the ceremony and helping a monk to keep his pitch in tune and give him free time to rest.

1.3.4 The original Chinese music migrating into Siam after the reign of King Rama V to the end of absolute monarchy

The last great migration of Chinese people was both after World War I (1914 AD) due to the Japanese invasion or during the inter-war period (1920 AD) when communists fought and occupied China. Chinese people had increasingly traveled in and out every

year since 1921 AD and reached a peak of 139,612-60,791 (the amount of in and out persons) in 1927 AD, later the numbers decreased. The number of Chinese immigrants between 1918 - 1932 AD meant that their communities in Siam were increasing, nevertheless most of them were Chinese people from south China, especially Chaozhou. This enabled Chaozhou communities to extend their cultures and arts and dominate over others. Chinese people in building up the Krungthep era, divided into factions and this had emerged as Ang Yee อั้งยี่ 紅字 (as Chaozhou language) from the reign of king Rama V. Ngiu troupes in Bangkok were under the protection of Ang Yee gang's controlling their territories. They had massacred one another and a lot of them died so the government forbade Ngiu troupes from showing any fighting scenes. Because Gambling houses had been abandoned since the middle of the reign of king Rama V as well as the Gor-Kor ก-๗ lottery in the reign of king Rama VI including Ang Yee gang problems, these caused Ngius to gradually quit their jobs in Bangkok and roamed about other provinces to earn a living. As the government had quelled all of the Ang Yee gangs during the reign of King Rama VI, Ngiu troupes were retrieved and popular again but only among the Chinese because the Siamese turned to new entertainments including western movies. During that time, Chaozhou Ngiu (Chao ju 潮锯) was the most popular among Chinese people because Chinese people in Siam were mostly Chaozhou. In addition Hokkien, Hakka and Cantonese could understand Chaozhou language, this enabled Chao ju to be hired to show and replace the old ones at their shrines. In Bangkok, Ngiu theatres started in Yaowarat Rd and increased later.

1911 AD was the period when the Qing dynasty changed into a republic and was followed by the Japanese invasion. Chao ju changed their center to Bangkok and spread out to south-east Asian countries. Until 1920-1930 in the reign of King Rama VII (1925-1934), Phrapokklao, was deemed as the first golden age of Chao ju thus there were a large number of Chao ju entering Siam to perform in Yaowarat Rd.

In Siam, after the end of absolute monarchy in 1932 AD, five years later was the period of the serious Japanese-Chinese war. Chao ju troupes in China were in trouble and migrated into Thailand to earn a living, which gave rise to the second golden age of Chao ju in 1940 AD. Consequently, there were a lot of Chao ju entering Thailand, to perform shows at the big five Ngiu theatres in Yaowarat Rd. In Yaowarat Rd there were a few Hainan Ngiu, Guangdong Ngiu and the others were Chao ju. Especially at the big five Ngiu theatres there were

big troupes of Chao ju performing shows permanently namely 1) Lao yi li chun 老怡梨春 show at Dong hu 东湖 theatre, 2) zhong yi zi xiang 中一枝香 show at Hang zhou 杭州 theatre, 3) Zhong zheng shun shun xiang 中正顺香 show at Xi hu 西湖 theatre, 4) Lao mei zheng xing 老梅正兴 show at He le 和乐 theatre, 5) Lao bao shun xing 老宝顺兴 show at Xi he 西河 theatre. In that period, the Chaozhou Ngus entering Thailand or residing there were Tong lin zhi 童伶制 (child actor system). A Child (boy) was sold by his parent to be a troupe actor.

At the same time, the technology of sound recording and sound machines improved so that the disc production became a big industry and a major business; there were a lot of companies who produced Chinese song discs and Ngu discs. The Chinese in Thailand bought them to substitute going to see real performances at Yaowarat Rd. When a large number of both Chinese and Hollywood films were showed in Thailand, they affected Chaozhou Ngus very much in Bangkok and forced Ngus to quit gradually thus losing their music so that Chinese music was never as popular.

2. The conservation of original Chinese music

The original Chinese music from Chaozhou, Hainan and Guangdong have been in Thailand forever. But now, original Chinese music has almost faded out of sight in Thailand except for Chaozhou's music. Moreover, there are a few Chaozhou ensemble which play in the original Chaozhou style. These are the reasons why the existence of Chinese music is interesting and the studying of the conservation of original Chinese music shows the correct conservation management so that Chinese music is still one of the precious arts of Thai music culture.

2.1 The musical culture of Chinese music in Thailand

Chinese music has existed in Thailand for a long time until it has absolutely integrated into certain cultural elements: 1) **instrumental and symbolic objects** which have meaning for Chinese music and its compositions, 2) **organization** in the structure of Chinese music that can be divided into 3 parts: Chinese music in Chinese Nigus, Gong tex ceremonies, and instrumental music, each of them includes music (songs and instruments), people (musicians, actors, organizers) and places, 3) **usage**: significance in the tradition and the use of Chinese music such as music for entertainment, funeral ceremonies, and performance to fulfill one's vows, 4) **The concept** of the belief that by performing for the gods you will bring good luck upon

yourself. These 4 contexts contribute to Chinese music culture in Thailand that can be divided into two parts; original music and Altered music.

The objective of this study of the migration of Chinese music in Thailand is to acknowledge how those musician proceeded and managed so that Chinese music survives in Thailand until this day. Moreover, the existence of original Chinese music and its conservation have come from the same points which are: 1.Preservation of the original Chinese music, 2. Restoration of the original Chinese music with adaptation to Thai culture.

2.2 Preservation of the original Chinese music style in Thailand

Chinese opera or Ngiu played the lead role in bringing Chinese music into Thailand. The popularity of Ngiu was intermittent and depended on Chinese festivals, ceremonies and the new styles that entered Thailand. There were two periods of the golden age of Ngiu at Yaowarat Rd.; 1920-30 and 1940-60 AD. But at that time there was no one who thought of the conservation of original Chinese music until modern entertainment spread into Thailand.

This study has concentrated on Chaozhou music and Chaozhou operas as they still exist in Thailand and most Chinese people in Thailand are Chaozhou. Furthermore, the others Chinese people are able to understand Chaozhou language. Therefore, Chaozhou music is the most popular. It was found that the preservation of the original Chinese music consisted of two elements: original materials and their activities.

2.2.1 Original materials

The original materials included of:

(1) Chaozhou Ngiu troupes. After 1851AD, in the reign of King Rama IV, according to this research, first there were three troupes of Zheng yin Ngiu that entered Thailand namely, 1) Lao shuang xi 老双戏, 2) Lao zheng he 老正和, 3) Da bai zi (zheng yin) 大白字(正音) but in some records there were these; 1) Xin sai tao yuan 新赛桃源, 2) Fu lai xiang 福来香, 3) Lao yi tian xiang 老一天香.

In 1880 AD, there were 12 troupes of Bai zi 白字 (child Ngiu type) of which Shun tian xiang 顺天香 was the first. Whilst Xin shun xiang 新顺香 troupe had 7 names that were classified alphabetically; 老三 四 五 六 七 such as Lao xin shun xiang 老新顺香. In addition the name of Sai tao yuan 赛桃源 troupes had 3 troupes, Wan nian chun 万年春 troupes had 3 troupes, and Bao he chun 寶和春 troupes had 2 troupes.

In 1925-34 AD, in the reign of King Rama VII, It was found that there were six Chaozhou Nigu troupes coming to perform in Bangkok.

In 1940 AD, There were a large number of Chaoju 潮剧 troupes coming to perform in Bangkok. There were 23 troupes that came to perform in Bangkok at the 5 big Ngiu theatres of Yaowarat Rd. Some of them were famous or had dominant actors in Yaowarat Rd and had already been recorded on discs, these Ngiu were called; 1) Zhong yi zhi xiang 中一枝香, 2) Lao sai bao feng 老赛宝丰, 3) Lao yi li chun 老怡梨春, 4) Lao mei zheng xing 老梅正兴, 5) Zhong zheng shun xing 中正顺兴, 6) Lao bao shun xing 老宝顺兴.

In that time, they said “Zhong yi fu shi 中一服饰 had good costumes like zhong yi, Sai bao qu 老赛曲 had good songs likes Sai bao, Yi li gu 怡梨鼓 had good drums like Yi li, and Mei zheng ma 梅正嬷 had good Ma (old woman) like Mei zheng”.

In 1996 AD, Chaozhou Ngius in Thailand there were about 21 troupes.

From 2001 AD, Chaozhou Ngius in Thailand there were about 10 troupes.

(2) Religious places and Ngiu theatres. Religious places such as shrines, temples, hall of religious and dietary observances, foundations, Chinese associations counted about 1,000 places but 651 were shrines. Some shrines had hired Ngius to perform in Chinese festivals such as Chinese new year, divine birthdays, the day of a divinity's rise to heaven. Ngiu performances were organized to thank gods for protecting the Chinese community.

Ngiu theatres in 1940 AD performed in 11 places in Yaowarat and Charoen Krung Rd namely, 1) Zhen zhu gong 真珠宫, 2) zhen tian 真天, 3) You yuan 游园, 4) Le tian 乐天, 5) He le 和乐, 6) Da guan 大观, 7) Zhong guo 中国, 8) Xin zhong guo 新中国, 9) Xi hu 西湖, 10) Dong hu 东湖, 11) Tian wai tian 天外天.

(3) Famous artists. They could be found in Thailand since 1940 and included 2 groups of people: composers; of which there were 11 famous artists, and actors, of which there were 27 actors from 6 troupes.

(4) The story: there were 11 stories from 6 troupes.

(5) Music notations: according to this field work study, the music notations of Chaozhou music could be divided into 5 types as follows:

1) Shi xian 弦诗. It was noticed that:

1.1) The Qing san liu 轻三六 Scale was used in 25 tunes.

1.2) The Zhong san liu 重三六 Scale was used in 46 tunes.

1.3) The Huo san wu 活三五 was used in 3 tunes.

1.4) The Fan xian 反线 was used in 25 tunes.

2) Di tao 笛套 was used in 25 tunes.

3) Chuitao 吹套 was generally used in 4 tunes of Ngiu performances.

4) Miao tang 庙堂 was generally used in 14 tunes of ceremonial music.

5) Xi yue 细乐 was used in 2 tunes.

Some of those music notations have survived while the others have been forgotten so they need to be preserved. Those music notations were Feng chui tie ma 风吹铁马, and Four seasons namely, 1) Dao chun lai 到春来 (spring), 2) Dao xie lai 到夏来 (summer), 3) Dao qiu lai 到秋来 (autumn), 4) Dao dong lai 到冬来 (winter). Only Dao chun lai 到春来 was found in this study and in China nowadays.

(6) Music instruments. Main Chinese instruments that first entered Thailand were Ngius' instruments namely Martial instruments and Scholarly instruments:

(6.1) Martial instruments: the major instruments are many types of gongs, drums, cymbals as well as a wood box, and a clapper. Drums consisted of a Da gu 大鼓 (a big drum), a Zhong gu 中鼓 (a medium drum and Tuk drum), and a Zhe gu 哲鼓 (a small drum). A wood box was a Bang zi 梆子 or Bang Ban 梆板 called Mu ban 木板, and Jian zi 坚仔 (small, high pitch box). A Clapper was Pai zi 拍子. Gongs consisted of a Qin zi 钦仔 that was tuned to the note of do or me in the Key of F (musicians used it as a tuning machine), a Shen bo 深波; a big gong that was tuned to one of the notes of do or re or me in the Key of F as the musician required, a couple of Qu lu 曲锣; male and female. The female was tuned in the note of sol in the Key of F. In addition there were a Xiao lu 小锣 (a small gong), a Su lu 苏锣 called Pang ฝรั่ง. Cymbals were Da bo 大钹, Xiao bo 小钹.

(6.2) Scholarly instruments: Major instruments are string and wood wind instruments. The string instruments consisted of a Gu zheng 古筝, a Yang qin 杨琴. Chinese Fiddles are a Er hu 二胡, a Er xian (tou xian) 二弦(头弦), and a Mao xian 冇弦. Chinese lutes are a Pi pa 琵琶, a San xian 三弦, and Qin qin 秦琴. The wood wind instruments are a Di zi 笛子, a Dong xiao 洞箫, and a Suo na 唢呐.

2.2.2 Chinese music activities

Until now, Chinese music and Ngiu are still perfecting their performances. In the past, every Chinese opera ensemble, whether they migrated from China or were formed in Thailand, had to do a Kai peng 开棚 (the first play) ceremony to show respect to Lao Ye 老爷 เจ้าพ่อเสือ at the Lao ben tao gong 老本头公 shrine at Sam Peng road. And to petition the god for security and the success of their business. Later Lao Ye 老爷 was moved to Tanao road. Consequently, every year at Sampeng during the seventh to twelfth day of a new moon in ninth month of a lunar calendar (Xuan tian 玄天 when God returned to heaven on these days), a religious parade started from Lao ben tao gong 老本头公 shrine at Sam Peng road to get to Lao Ye 老爷 at Tanao road, and arrived to celebrate at his original location (Lao ben tao gong) for several days, and then was taken to it's home at Lao Ye 老爷 on Tanao road.

Since 1930 AD, in addition the Chinese music that was present in diverse Ngiu troupes and Ngiu associations of Hua qiao 华侨 (overseas Chinese) in Thailand still came from many troupes coming Thailand to perform. The details are as follows:

(1) Ngiu troupes and Singing-dancing troupes from China. After 1930 AD, overseas Chinese had gathered to resist invasion and to regain Chinese independence, Ngiu took part in campaigns against invaders, thus forcing Ngiu and Singing-dancing troupes to come from the south of China passing through Hong Kong, Saigon, Bangkok, Penang, Kuala Lumpur and Jakarta. Those troupes were: **Mei hua 梅花** that came from southern China and performed in Bangkok for 3 months, **Lu xing 旅行** played Lei yu 雷雨 at Nan xing 南星 theatre in 1939, Yin yue 银月 had imported a drama, “Suphan blood เลือดสุพรรณ (素攀血)” of Luang Vichitra Vatagarณ หลวงวิจิตร วาทการ a chief of Fine Art Department in that time, to be altered and became Hua ju 话剧 (modern drama) playing on stage at several places in Thailand. **Diverse Singing-dancing troupes** such as, Cai hong ge ju tuan 彩虹歌剧团, Ya sheng ge ju ji shu tuan 亚声歌剧技术剧团, Xin yue ge ju tuan 新月歌剧团.

(2) Ngiu association. Because during 30s -70s there was much political trouble, much data was lost .As far as the researcher could find from journals, there had been Ngiu associations and music associations: **Xi feng 西风 Ngiu Associations** set up at the time that Thai government wanted to force the Chinese out. Thus it met with many obstacles till it could no longer survive and dissolved. **Xian Luo Hua Qiao Ngiu Association 暹罗华侨剧社**, was set up for

Hua ju 话剧 (modern drama)'s fans. Most of its members had played in Ngiu troupes and had much experience of Chinese music. **Tong you 童友 Ngiu Association:** Their activities were known only through newspapers. **Xiao jia yu 小夏玉 Music Association had always been at Guangdong Bank Yaowarat Rd.** Some members were arrested on charges of conspiring, in a patriotic organization, to intercept Japanese goods. A lot of them were arrested and sent back to China. **Hou sheng 吼声 Ngiu Association:** An outstanding play script of this association was *Women zi sha ba 我们自杀吧* (let us kill ourself). **Qiu tian 秋田 Ngiu Association:** This association found it hard to settle but it prospered none the less for a moment, then faded out. Underground Ngiu Associations, were set up by teachers and school students to play Ngiu played at celebrations and conferences. They played the progressive Ngiu whose script was about resistance to the Japanese invasion and the return of Chinese independence.

(3) Activities and management. Since 1979 AD, there have been many troubles, so sponsorship was needed more than ever. The tactic was to invite Chaozhou Ngius from China occasionally to stimulate the Chinese people's interest in Ngiu and Chinese music in Thailand. The result was successful and was continued in the following way: **In 1979 AD**, Guangdong Chaozhou Ngiu was invited by the Thai-Chinese Unity Association of Thailand (泰中友好协会), **In 1981AD**, by the Suankularb Alumni Association of Thailand (泰国玫瑰学校校友会), **In 1984 AD**, by the Thai-Chinese Unity Association of Thailand (泰中友好协会), **In 1986 AD**, by The War Veteran Association of Thailand (泰国退伍军人慈善基金会), the Army Wives Association (陆军妇女协会), and The Entrepreneur Association of Thailand (泰国工商总会), **In 1987 AD**, by the Thai-Chai Chaozhou Ngiu Troupe (泰中潮剧), **In 1988 AD**, by the Red Cross Society (泰国红十字会) and the Chinese Teacher Association of Thailand (泰国华文教师公会), **In 1989 AD**, Pu nin 普宁 Chaozhou Ngiu was invited by The Entrepreneur's Association of Thailand (泰国工商总会), **In 1990 AD**, Chao yang 潮阳 Chaozhou Ngiu was invited by the Hua qiao Association of Thailand (泰华报人公益基金会) and the Chao yang Association of Thailand (泰国潮阳同乡会), **In 1991 AD**, Chaozhou Ngiu was invited by the Social Welfare Council of Thailand (泰国社会福利院), the Chao An Association of Thailand (泰国潮安同乡会), and The Reporter Mutual Fund Association of Thailand (泰华报人公益基金会) as well as in 1994 AD.

Since 1939 AD, movies from China and Hollywood were imported to Thailand and severely affected Ngiu. The old Ngiu style had become bore some, .therefore the Young People Realization Association (青年觉悟) was founded to adapt Chaozhou Ngiu but it was not really a success. It got even worse in 1955 – 60 AD, when both Guangdong Ngiu (Yue ju 粤剧), which was sung in the Chaozhou language and Chaozhou Ngiu films from Hong Kong were showed in Thailand. Even Chaozhou Ngiu from Hong Kong had made the “The original Chaozhou Ngiu films” themselves, therefore the Chaozhou Ngius in Thailand started to go bankrupt. In the end the Ngius in Yaowarat Road and Charoen Krung Rd in 1981 AD had only one Ngiu theatre left; Chaloem Rat Theatre โรงจิวเฉลิมราษฎร์ (新杭州) where the Thai-Chinese Chazhou troupe 泰中潮州团 put on daily performances.

As a result, Chinese operas or Ngius and their activities have shown that their existence and their position in Thai society and culture are closely related to the other activities of the Chinese communities. So the more shows of Chazhou Ngius or Chazhou music were performed, the longer they would be continue in Thailand.

2.3 Restoration of original Chinese music adapted for Thai culture

The original Chinese music in Thailand today focuses mainly on Chaozhou music, meanwhile there is increasingly modern Chinese music influence which may be leading to a new trend for the future of Chinese music in Thailand. It was found that the restoration of the original Chinese music in Thailand had promoted this in to two ways: one was the Chinese music activities in Ngiu performances and the other was Chinese music activities at Chinese assemblies and associations. As for Chinese music in Gong Tek ceremonies, it can still be seen but there are few Gong Tek ceremonies in Thailand nowadays. This is due to its role decreasing in Thai society.

As there have been new styles of Chinese music as well as new media like discs imported to Thailand since the 70s, the new generation’s opinion is that the Chaozhou music was no longer the symbol of Chinese music. However, Chaozhou music is still valuable and there are many restoration projects at both a small scale level such as a person or a group and on a bigger level under the responsibility of local organizations.

2.3.1 Individuals, Groups and Music Troupes who carry on Chinese music traditions.

There is Chinese music in Ngiu and in instrumental music being restored in the following way:

(1) Chinese music in a Ngiu. A major individual in the restoration movement is master Zhuang mei long 莊美隆 (明.波巴) (nick named Meng bo ba เม้ง ป.ปลา) who is a famous Ngiu master in Thailand to this day. In 1982 AD, he believed that the new generation of Chinese people in Thailand have become Thai people so they couldn't understand Chaozhou language any more. Therefore, he started his conservation work by creating a new style of Ngiu using the Thai language in conversation whilst still accompanying it with Chaozhou music. The show he created has now been broadcast although there were many obstacles at the beginning, but now, after 30 years, it has been accepted and he has been invited to teach at many academies and to perform many times.

(2) Instrumental Music

There had been Chinese associations since the king Rama V era with Chaozhou people hosting their activities, therefore Chaozhou Ngiu and music performances became very popular. This enabled many Chinese associations to set up their own ensembles to serve their activities and transmit Chinese music. Today, It is found that there are major places containing Chaozhou musical activities, namely, 1) the Thai & Chinese School of Fine Arts (泰中文化艺术中心), 2) the Klong Toey Chinese music Association of Thailand (孔堤联乐轩国乐社), 3) the Sam Bao Geng Teng Pavilion Goodness Foundation Ensemble (泰国德教会玉清三保宫亭紫太阁潮乐团), 4) the Heaven Sound Chinese music Assembly (乐天国乐曲艺社), 5) the Nan Xuan Music Association (南轩国乐社) 6) the Bangkok Hua Qiao (The Xin hua Band) Music Association (曼谷华侨儒乐社)(新华戏院), 7) the Eng zong ziu เองจงจิ๋ว's band, 8) the Olden sister's House บ้านตัวเจ้า大姐家, 9) the Iu ngee อี้หัง Association, and, 10) the Heag lung เสี่ยกู่ Music Association (叶韵儒乐社).

2.3.2 Local organization conservation

For the local organizations that played the lead in the organization of diverse activities in the Chinese community, Chinese music, especially Chaozhou music, played a role in entertainment and religious ceremonies organized by local organizations. It was found that

there were many local organizations promoting Chinese music in their community, namely: 1) The Annual Chinese New Year Festival at Yaowarat Rd, 2) The parade of male & female spirits of Paknampho ปากน้ำโพ in the annual Chinese New Year Festival at Nakhon Sawan province, 3) The Ngiu fair tradition of Ban Phai บ้านไผ่ in Khon Kaen province, 4) Ubon Wanit shrine at Ubon Ratchathani province, 5) The Ngiu fair tradition of Tha lor ท่าพลู shrine celebrations at Tha lor district in Pichit province, 6) The annual celebration of the tutelary spirit of the city and sacred powers of Surin province, 7) The Ngiu fair tradition in Roi Et province.

2.3.3 Activities for Chinese music restoration

(1) Indoctrination. There are many places that host the indoctrination:

1) the Thai & Chinese School of Fine Arts (泰中文化艺术中心), 2) institutes in Chonburi province that teach Chinese music such as Heng Hua เฮงฮัว school, Jin Hua จินฮัว school, Burapa University, 3) the Khon Kaen Chinese music Association in Khon Kaen province, 4) the Bu Bia บูเปี้ย Shrine (Guan U กวนอุ Shrine) in Chiang Mai province, 5) A community of Bang Luang (ร.ศ. 122) market at the rim of Tha Chin river, Bang Lain, 6) The Xi Tek 丝竹 Chinese music ensemble of Sa Mao ซะเมา shrine in Nakhon Sri Thammarat province.

(2) Sponsorship and advertisement. There have been 2 forms of sponsorship and advertisement; medias and live performances. In medias, since the 70s, the popular Thai songs had been adapted by Mr Chen zi gen xin 陈自更新 using Chinese music instruments such as Er hu 二胡, Di zi 笛子, Yang qin 扬琴 and played together with western instruments. These songs had been released into 4 sets: A Beautiful Contest Song (ชุดนางฟ้าจำแลง), Mei nan Song (ชุดไทยคำลำพัน), New Cherry Blossom (ชุดสาวบ้านแต้), and The Music of Thailand (ชุดบัวขาว).

In 1979 AD, Mr.Viluk Jalukvorluk (Luk) วิรัช จรัสวรลักษณ์ (ลัก), a musician, arranger and conductor of Tan ta wan ทานตะวัน band, had produced his album “The Forever ชั่วณิรันดร์”. He mixed Chinese and western instruments together into both English and Thai songs in new versions. His disc sold out and was broadcast on radio stations. **In live performances, In 1982 AD**, the Thai language version of the Chinese opera story of Bao bun jin เป่าบุ๋นจิ้น was aired on the 9th channel (MCOT modern 9 today). That Ngiu was played by master Zhuang mei long 莊美隆’s troupe. **In 1982 AD**, the “Rom pho thong Drama นาฏศิลป์ในร่มโพธิ์ทอง” exhibition for the 200th anniversary of Rattanakosin celebrations, there were two stories of

Chinese opera in the program to be played in front of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn. The stories were “Bao bun jin executes Bao mian เปาบุ้นจิ้นประหารเปาเหมี่ยน” and “Yang General ขุนศึกตระกูลหยาง” at The National Theatre, performed by master Zhuang mei long’s troupe.

In 1984 AD, Youth Chest and the Thai-China Relationship Association of Thailand and Social Welfare Council of Thailand had supported the performance of Chaozhou Ngiu of เต้าจิ๋ว Chinese opera at Thammasat auditorium. **In 2000 AD**, “Da yi who conquered Huang Ho ต้าอี๋ว ผู้สยบ ฮวงโห”, a Thai language version Ngiu was performed in front of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn, for the 72nd anniversary of king Rama 9’s birthday in 1999 it was performed by master Zhuang mei long’s troupe. **In 2003 AD**, the Ngiu story of Three kingdoms 3 ก๊ก “Tiao Xian, a heroine who liberated the Nation” at the grand auditorium of the cultural center of Thailand.

In 2004 AD, this was performed by the Folk Orchestra of Peking University on the occasion of the 70th anniversary of Thammasat university. **In 2004 AD**, the Red Cross Society and Chao An 潮安 Association of Thailand sponsored Chaozhou Ngiu from China at the grand hall of the association. **In 2004 AD**, Chaozhou Ngiu, Hongkong chu hui Chaozhou troupe (香港楚惠潮州团) whose troupe leader was a famous actor Chen chu hui 陈楚惠 and Fu jian yun xiao (the 2nd troupe) (福建云霄潮剧二团) from China performed at Charoen Krung Hall.

In 2008 AD, at the grand opening and celebration of “Sky Dragon garden, Dragon descendants museum อุทยานมังกรสวรรค์ พิพิธภัณฑ์ลูกหลานพันธุ์มังกร” in Suphanburi province there was a Chinese music show played by musicians who were Chinese-Thai descendants. Their instruments consisted of Di zi 笛子, Er hu 二胡 and Yang qin 扬琴. Their show was the highlight of the program representing the promotion of Chinese music in Suphanburi province. **In 2009 AD**, for the Chinese New Year Festival, the bilingual show of “Monkey king 齊天大聖” was held at Joh Loius theatre. This mixed diverse art forms, namely: monkey puppets, dances, and shadow puppets in addition to performers, Thai instruments and Chinese instruments. Meanwhile in Ratchaburi province’s Chinese New Year Festival there was a performance by a Chinese music ensemble of the new generation of musicians as well as a Lion dance on water.

Moreover, there are individual shops and companies staging performances of Chinese music and Ngiu in their activities since a short period of time. Chinese music and Ngiu have adapted to the era in order to survive by using new musical technology along with Chinese instruments to make it more interesting and flexible to the people of the time.

3. The influences of Thai culture that led to changes in Chinese Music

There were 2 types of Chinese music in Thailand: original Chinese music and altered music. The original Chinese music was performed by Chinese musicians while Thai musicians performed the altered music which can be divided into 3 categories: 1) Classical Thai songs written in the Chinese music style by the Thai music masters (Thai classical songs in Chinese style เพลงไทยสำเนียงจีน) during the reigns of King Rama III to King Rama VII, 2) Standard Chinese songs from the Chinese revolution performed by Thais in Chinese. 3) Standard Thai songs sung in Thai to a Chinese melody.

Scope of the study

The area of study was limited to the Thai classical songs in Chinese style during the reigns of King Rama III to King Rama VII in the context of Chinese migration to Thailand (chapter 4) as well as the extent of Thai cultural influences on this music. This in the context of the research on the extent of Thai cultural influence on Chinese music until it was eventually fully integrated into Thai society.

The influence of Thai musical culture on Thai classical songs in Chinese style

The Thai musical culture took the Chinese music that came to Thailand in order to adapt it into classical Thai songs with a Chinese style; this was done to show the potential and skill of Thai music to imitate and perform Chinese or other foreign styles of music with great prowess as well as being a royal favour granted to foreign visitors to indicate their acceptance and protection by the kindness and grace of his highness the king of Thailand.

There were several important factors that had an influence on the classical Thai songs written in a Chinese style during the reigns of King Rama III to King Rama VII:

1. The Thai music masters, especially the most famous ones who created and composed new song models which were then widely imitated and used by other Thai musicians.

2. The music schools, especially the Thai court ensembles in which the style and musicians were of a high standard. The songs they created were delicate, exact and within the parameters of the Thai music standard. The altered Chinese tunes performed by these schools were widely accepted and popular because they were regarded as being of the highest standard and of the best quality.

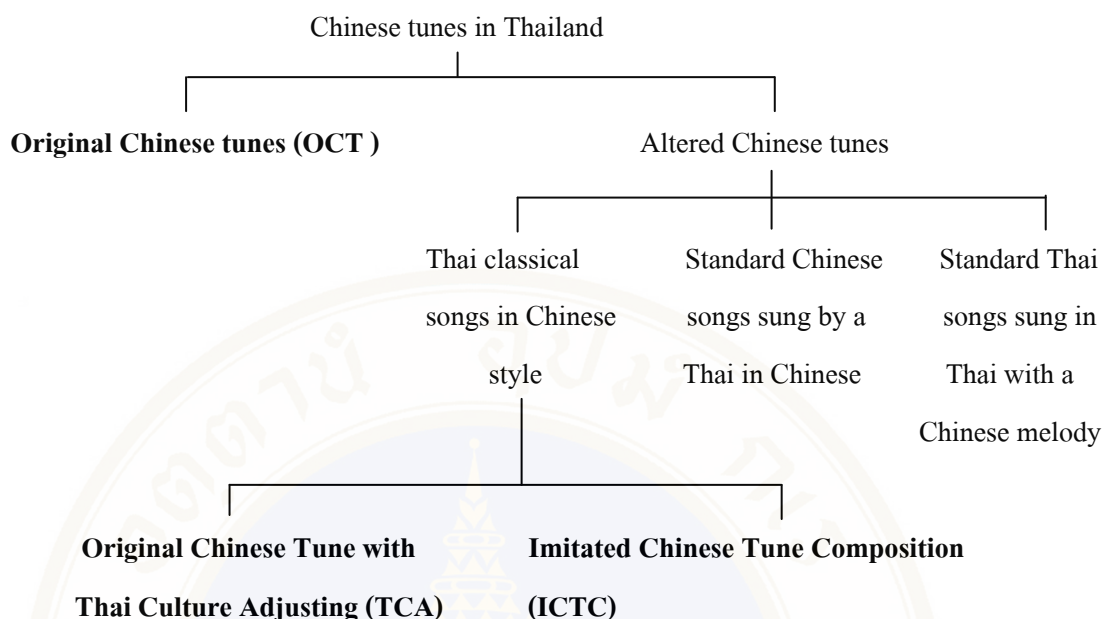
3. The code of conduct, method and the philosophy of Thai music (and its musicians). When Thai musicians decided to blend Chinese music with classical Thai songs, the Thai music masters used their conduct, skills and experience to adapt Chinese tunes to their method and philosophy which was intrinsically linked to Thai Buddhist society. The main theme of Buddhism is calmness – the audience and performers achieved tranquility or happiness – and Itappaccayata อิตทัปปัจจตา (because from the first the second arises) which were integrated into Thai music. Thus the notes of the music followed this concept. Thus the concept “because of this note, the other must follow” that existed in Thai music was also applied to the adaptation of Chinese music.

4. Different generations and time periods in Thai music. For some generations and time periods there were many enthusiastic musicians supported by the cities and their policies, whilst for other generations there was little support as the focus was on other forms of popular entertainment.

Many classical Thai songs in a Chinese style were created by the Thai music masters which can be divided into 2 styles: one an original Chinese tune adapted to Thai culture, the other an imitation of original Chinese music. From the literature of the time we discover that the Thai music masters used the materials of Thai music to improve such compositions so that there are now hundreds of Thai classical songs in Chinese style. The materials of Thai music that were used as Thai influence in the composition of Thai classical songs in Chinese style were investigated by the researcher to ascertain how much effect the materials had on the tunes, in other words the part of Chinese music still present in the tunes.

The main concepts and analysis of the music materials used

When the Chinese migrated to Thailand, cultural and musical exchanges and interactions occurred. This led to the creation of the original Chinese tunes, original Chinese tunes adapted to Thai culture and the imitation Chinese tunes which can be represented as follows:



From the charts, both results – OCT changing to become TCA and the creation by Thai musicians of ICTC – were due to the influence of Thai music. Consequently, the main analysis concept was to see how, and how much the Thai music materials were used to create TCA including Thai music influence level and to see how much of the Thai music materials were used in ICTC as well as Thai music influence level. In the analysis process the researcher compared 5 tunes from each of OCT, TCA and ICTC to compare the levels of influence of Thai music on classical Thai songs in the Chinese style.

When thinking over the structural details of a Thai classical song in Chinese style, the researcher knew that the materials of Thai music had been effective by the adjustment, change and creation of the main musical things: scale and melody. The materials used to analyze scales and melodies of the classical Thai song in the Chinese style were as follows:

(1) Scale.

As has been said previously, the researcher knew that the materials of Thai music had an influence on classical Thai song in the Chinese style. For the analysis of the scale of classical Thai songs in the Chinese style to examine its influence, the researcher used the following knowledge and materials:

(1.1) The tonal system. In a tonal scale there is a central note, called “Tonic” in the major or minor mode. The researcher used the major scales, C F G and modes as his analysis tool since, in classical Thai songs in the Chinese style there is a movement of notes in the

same form (using a central note). This, along with the other materials and knowledge to follow enabled the researcher to explain and analyze it using the tonal system.

(1.2) The scale system in Thai music. It was discovered that the movements in the melody of a classical Thai song included 3 types but used 4 scales from Thai music: the Heptatonic scale, the Hexatonic scale (both Hexatonic with 7th and Hexatonic with 4th scale) and the Pentatonic scale.

(1.3) The mode system in Chinese music. It was found that there were 5 modes in traditional Chinese music; these were the Gong 宫, Shang 商, Jue 角, Zhi 徵, and Yi 羽 modes. If the majority of important notes in any mode was closer to equivalent notes (these were identified as the important notes of mode – tonal skeleton notes) so, that the pentatonic characteristic of that mode was the clearest of all.

(1.4) The equidistant seven note scale in Thai and Chinese music. The scale of Thai and Chinese music was an equidistant seven note scale that differed from the major scale of equal temperament. To compare the equidistant seven note scale of Thai and Chinese with the major scale of equal temperament the following method was used: $d = \text{ค} = 1$ with the Cent value for comparison and it was found that the overlap between scale tones in the Thai scale: ค รั ม ฟ ช ฅ ๓ (as well as the Chinese scale: 1 2 3 4 5 6 7) and the pitches of the major scale (d r m f s l t d) was as follows:

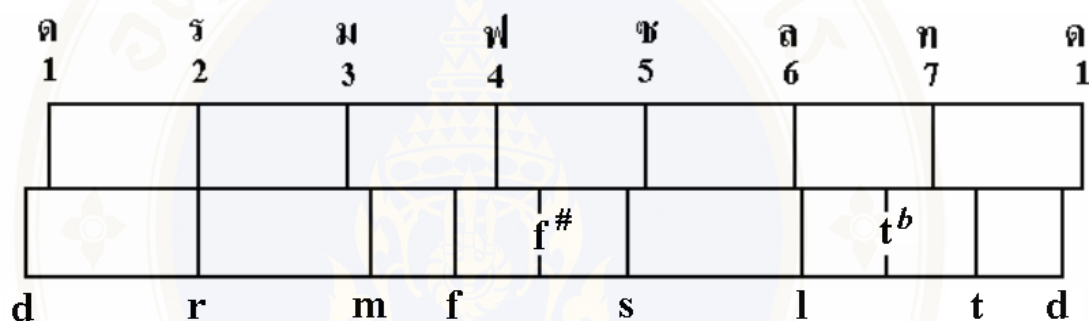
ค	รั	ม	ฟ	ช	ฅ	๓	ค
1	2	3	4	5	6	7	1
			f [#]			t ^b	
d	r	m	f	s	l	t	d

(1.5) Musical notation of Thai classical songs in Chinese style. To understand the Thai classical songs in Chinese style and original Chinese music using the materials of western music notation (five-line staff, accidentals etc...), the researcher adjusted both sets of notation methods to be compatible for writing down the music. Additionally, when the

notes were played by a western instrument (piano), they would be compensated tones using accidentals in the major scale of western music (European and American).

In order to get a result the idea was to harmonize as closely as possible the five tone scale (pentatonic scale) of the equidistant seven-note scale (Thai Chinese music) with the five tone scale (pentatonic scale) of the twelve tone scale of equal temperament (major scale). This method aimed to make the supertonic of both equal.

The figure above was adjusted by making the supertonic of both equal and gave the following result:



The result resembled the 9 tones in the scale of classical Thai songs in the Chinese style: d r m f f[#] s l t^b t. This brought into view the appearance of 3 western scales in Thai music: the natural scale (C major scale), the sharp scale (G major scale) and the flat scale (F major scale) including a number of modes.

(1.6) The Compass. The compass was used as a unit of interval counted between the bottom and top notes of a melody. The term “interval” was used in the seven tone scale of western music but in the five tone scale of Thai and Chinese music it was felt the term “compass” was more appropriate.

In the melody analysis, the tonal system and scale system in Thai music, the mode system in Chinese music, notations in classical Thai songs in the Chinese style and the compass were put in the Tonal System table. This enabled knowledge of the tonal system of classical Thai songs in the Chinese style for the following;

Scale

Scale structure; which was determined by all scale tones appearing in the melody, regardless of their weight.

Function; which was determined scale tones with adequate weight (five, six or seven tone scale)

Mode

1) The type of mode was determined by the final note of a tune and the tonal skeleton was determined by weight of tone. By comparing these results with the mode system in Chinese music it was possible to determine the mode type (as well as major or minor mode).

2) Tonal skeleton was determined was determined by the weightiest note out of the first 3 or 4 notes.

3) The clarity of the pentatonic characteristics was determined using the tonal skeleton above and comparing it with the important tones of the mode system of Chinese music. The results were threefold: “clear and conforming”; “ambiguous and nonconforming” and “clear but nonconforming”.

(2) Melody

This analyses the melody in classical Thai songs in the Chinese style in order to examine the influence of Thai music materials on it. The researcher employed materials and knowledge in the following way:

(2.1) Melodic form. The melodic form showed the attributes of pentatonic characteristics which dominated the original Chinese music genre. The materials and knowledge for analysis were as follows:

1) **Motif and phrase.** The motif and phrases of original Chinese music were derived from Chinese poetry. Thus, in original Chinese music the line of poetry was employed to be the unit that determined musical phrases. Each phrase consisted of one to four motifs, each of which was determined by word groupings and musical considerations. In order to enable the comparison between classical Thai songs in the Chinese style and western music, researchers made use of the characteristics of the line which were similar to the musical phrases in western music.

2) **Motif compass.** The motif compass was designed with Arabic numerals to indicate the span of tones in a motif. The motif compass was the appropriate method for finding the span of notes in classical Thai songs in the Chinese style because they underlined

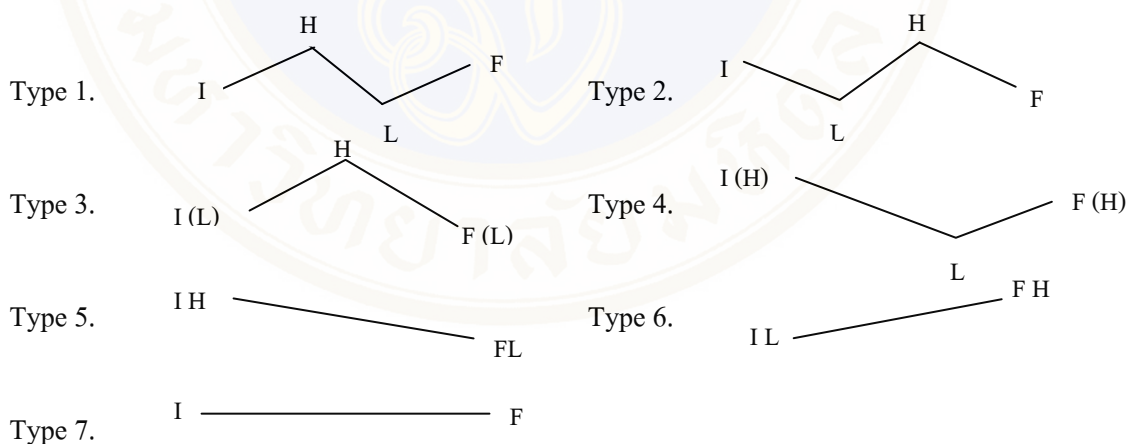
the use of the melody in the five tone scale. Thus both the six and seven tone scale were altered into the five tone scale, using the symbols ‘+1’ and ‘+2’ (eg: 3^{+1}) to show the tones that were not originally in the five tone scale.

The symbols “+1” and “+2” were used to separate the $3^{+1}, 3^{+2}$ from the five tone scale. This enabled the researcher to find how many motifs maintained the characteristics of the five tone scale in the Hexatonic and Heptatonic scale. This method was an important tool for finding out how many of the characteristics of the five tone scale were in classical Thai songs in the Chinese style by the means of the Motif Pentatonic Quotient (MPQ) as follows:

$$\text{Motif Pentatonic Quotient (MPQ)} = \frac{\text{Pentatonic Motifs}}{\text{Total Motifs}} \times 100 \%$$

3) **Motif Contour.** In the research, the melodic direction of a motif was determined by the relation positions of four points: the initial (I), the highest (H), the lowest (L) and the final (F).

There were seven types of motif contour seen by drawing a line through the four points as following:



In addition, the relative positions of the initial and the final notes were designated by letters as following: a = The initial was level with final, b = The initial was higher than the final, c = The initial was lower than the final. The letters (a, b, c) were attached to the types of motif contour; for example, 1a, 2b, 3c. From the Melodic form item, the data were given as following:

- 1) The number of compass in a motif.

2) The motif contour and the direction of melody in each phrase.

Brought the data above to put in the table of MELODIC FORM for analysis; to enable knowledge of the items of Thai classical songs in Chinese style tune in the following:

1) The maximum and minimum of the compass in a motif and the average of the compass.

2) The percentages of the occurring types of motif contours, to know that what a type and a direction were the most frequent occurrence.

3) Motif Pentatonic Quotient (MPQ) — the percentage which indicated the characteristic of five-tone scale.

Example. Bui Gang Leng ไปยั้งเหตึง

The musical score for 'Bui Gang Leng ไปยั้งเหตึง' is presented in five staves, each containing two phrases. The phrases are labeled as follows:

- Phrase 1 motif a** (P.1) and **P.2 b**
- P.3 b** and **P.4 c d**
- P.5 c' e e' dim. & ext. w.frag.**
- P.6 f f'** and **P.7 f' w. emb.**
- P.8 g h i** and **P.9 j**

The score uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (dim., ext., w.frag., w. emb.) to indicate the melodic contour and direction of each phrase.

TABLE. TONAL SYSTEM (BUI GANG LENG)

Notes	5̣	6̣	1	2	3	4	5	6	
Occurrence	1	6	13	31	19	2	13	5	= 88
Duration	1	3.5	6.25	9.75	7.25		5.75	2.5	= 33.5
Phrase-I			3	4			2		
Phrase-F	1	1	3	2			1	1	
Weight	3	10.5 c	25.25	46.75	26.25	2	21.75	8.5	
(Octave +)	24.75	19	<u>25.25</u>	<u>46.75</u>	<u>26.25</u>	2			

ANALYSIS

1. Scale : a) Structure : Hexatonic with 4
b) Function : Pentatonic (the only five notes are in function)
2. Mode: a) Type : 5 - mode ; skeleton : $\overset{\text{MAX}}{\underline{1} \quad \underline{2} \quad \underline{3}}$
b) Characteristic : Ambiguous and nonconforming

TABLE. MELODIC FORM

Phrase	Motif	
	Compass	Contour
1.	3	3 b
2.	4	4c
3.	3	3 b
4.	2 ⁺¹ /4	6 c/4 c
5.	2 ⁺¹ /3 / 4	5 b/4 b/5 b
6.	4 / 3	3 c / 3 b
7.	4	1 b
8.	3 / 4	3a / 1 a
9.	2 / 4	5 b / 3 b

ANALYSIS

- Motif :
- a) Compass: 2 to 4 scale notes (average 3.3)
 - b) Contour: type 1 occur 2 of 15 times (13.3 %), type 3 – (40 %), type 4 – (20 %), type 5 – (20 %), type 6 - (6.67 %)
 - c) Direction : a(level) occur 2 of 15 times (13.33 %), b(falling) – (60 %), c(rising) – (26.7%)
 - d) MPQ : $\frac{13}{15} \times 100 = 86.9 \%$

Thai-musical materials influencing Thai Classical Songs in Chinese Style tune and analysis

The number of available tune data were 141 tunes as the list in the Appendix ข and they were selected to carry the analysis out. In primary stage of the analysis, the tune list was dividend into two categories; that were eight tunes of the Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA) viz. 1) Bui Gang Leng ไปย๋ก้งเหล้ง, 2) Beh Hue Pang เป๊ะฮวยพ้ง, 3) Chin Wai Zao จินไหว้เจ้า, 4) Chin Jai Yaw จินไจ้ยอ, 5) Chin Ralaya จินระลาया, 6) Chin Si Chun จินเสฉวน, 7) Ga Gi Nang กากีนั่ง, and 8) Sua Tao ซัวเถา. The rests (133 tunes) were Imitated Chinese Tune Composition (ICTC).

Researcher selected the five tunes of the Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA) viz. 1) Bui Gang Leng ไปย๋ก้งเหล้ง, 2) Chin Jai Yaw จินไจ้ยอ, 3) Chin Ralaya จินระลาया, 4) Chin Wai Zao จินไหว้เจ้า, and 5) Ga Gi Nang กากีนั่ง to be analyzed and compared to the Original Chinese tunes which were matched; that were, 1)Gue Gang Leng ก่วยก้งเหล้ง 过江龙, 2) Bai Mu Dan ไป๋หมู่ตัน 白牡丹, 3) Kuai Le De Nong Cun ไคว่เล่เตอหงซุน 快乐的农村, 4) Bhueh Coh Hueh ไปย๋โชห่วย 卖杂货, 5) Rig Tao Loh Suan ยิกเท้าเหลาะซัว 日头落山 respectively. In the selection of five Imitated Chinese Tune Composition (ICTC) which came from the Thai classical songs in Chinese style: from the reign of 2nd to 7th, researcher considered the tunes which contained Thai-musical materials obviously and was famous and popular in Thai music today viz. 1) Chin Rum Pat จินรำพัด, 2) Satugarn Chin สารุกรจิน, 3) Chin Long Nai จินล่องน่าย, 4) Chin Num Saded (Chin Ho He) จินนำเสด็จ (จินฮ่อเห่), and 5) Chin Kim Lek จินคิมเล็ก.

Analysis results of Thai Classical Songs in Chinese Style

From this study, the materials that Thai music used was found and this was called the influence of Thai musical materials, and found how much the influences were, as follows.

(1) The influence of Thai musical materials

(1.1) To influence scale: The important issues were as follows.

1) Pitch of Thai scale: there were the difference between each pitch of Thai scale and those of Chinese scale, therefore sound of an Original Chinese Tune changed along a pitch of Thai scale.

2) A Thai musicians played an Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA) in Qing San Liu 轻三六 scale more than Zhong San Liu 重三六 scale.

(1.2) To influence a main melody or Theme, as follows.

1) Thai musicians played an Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA) only in Theme, they did not add notes or embellish melody(Jiahua 加花) as Chinese.

2) A melody from some measures, phrases of an Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA) was adapt from those of an Original Chinese Tune.

(1.3) To influence sound in a scale: Thai musicians adapt an Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA) for new sound, for example, to arrange the line melody of Thai music to substitute the third interval of Chinese melodic movements .

(1.4) To influence rhythm: important points were found as followed.

1) To use the pattern of Thai music by using Ching นึ่ง and Klong tuk กลองตุ๊ก.

2) To use “Thai swing” rhythm called “Mayong ม้าย่อง”   that was an important rhythm of an Original Chinese Tune with Thai Culture djusting

(1.5) To influence the relation of sound in melody or melodic idiom.

Important points were found as follows.

1) To use Thai style melody such as LukTao ลูกเต๋า, LukYon ลูกโยน.

2) To play a Theme by using a melodic technique called “Tang geab ทางเกียบ” (Thai style improvisation by using sixteenth note).

3) To use the melody in style of Thai music such as melodic idiom, Klon Tumnonng กลอนทำนอง (melodic poetry).

Thai music materials that were found, were Thai music influencing Chinese music, and became an Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA). In the study of a quantity of influence, besides the comparison between Original Chinese Tunes (OCT) and Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA), there was the comparison between Original Chinese Tunes (OCT) and Imitated Chinese Tune Composition (ICTC). That was to say, this comparison was to know the quantity of Thai music material influences on Thai classical songs in Chinese style; that were TCA and ICTC.

(2) The quantity of Thai music material influences

In this study, brought values from the analysis of an Original Chinese Tunes (OCT), an Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA), and an Imitated Chinese Tune Composition (ICTC) to calculate and to compare each other. This was to reply a research question in holistic view. From this study, the analysis results of Thai classical songs in Chinese style had details as follows.

(2.1) Tonal System. There was the results of analysis as follows.

1) **Tonal Weight.** The tonal weight of each note in scales of 3 groups (OCT, TCA, and ICTC) represented the occurring notes from maximum to minimum in scale.

OCT :	2	5	1	3	6	4	7
TCA :	1	2	6	5	3	4	7
ICTC :	5	1	6	2	3	7	4

It was found that each group, The notes “7” and “4” were employed little. That represented all of them maintained mainly the characteristic of Pentatonic scale, but the influence of Thai musical materials changed tonal weights (occurring notes) of notes in TCA and ICTC to other notes differing from.

2) **Scale System.** It was found that most structures of Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA)’s and Imitated Chinese Tune Composition (ICTC)’s were Diatonic scale and Hexatonic scale, but Pentatonic scale when were considered in function. This was an important Chinese characteristic. The influence of Thai musical materials were focused on using Hexatonic scale, but Thai musicians were able to create a tune in Pentatonic scale like Chinese style, and became an Imitated Chinese Tune Composition (ICTC) with Chinese characteristic that its quantity depended on Thai musician requirements.

3) **Mode.** The result of comparison between an Original Chinese Tunes (OCT) and an Original Chinese Tune with Thai Culture Adjusting (TCA) represented that the OCT focused on using of 5-mode, but TCA decreased using of 5-mode by changing to other modes, and it was similar to the result of comparison between an Original Chinese Tunes (OCT) and an Imitated Chinese Tune Composition (ICTC). In addition, the influence of Thai musical materials represented mostly “clear but nonconforming” in Pentatonic characteristic.

4) **The percentage of Motif Pentatonic Quotient (MPQ).** The average of the MPQ from each group was as follows.

OCT = 64.3%

TCA = 74.5%

ICTC = 86.7%

It was found that the influence of Thai musical materials changed the MPQ of OCT (64.3%) to TCA (74.5%), and appeared clearly in the creation of Thai music that were 86.7% in ICTC.

(2.2) Contour. The result was as follows.

1) **Motif contour.** The average of motif contour from each group was arranged in percentage values order as follows.

OCT: type4 (37.8%), type1 (18.6%), type3 (17.4%), type6 (12.2%), type5 (9.4%), type2 (3.1%) and type7 (0.8%)

TCA: type1 (28.8%), type3 (26.1%), type4 (19.9%), type2 (7.9%), type5 (7.9%), type6 (4.5%) and type7 (2%)

ICTC: type3 (27.7%), type4 (22.9%), type5 (19.9%), type6 (17.9%), type2 (6.5%), type1 (3.3%) and type7 (0.9%)

This result represented that Thai musical materials influence OCT and ICTC clearly, their Motif contour were changed but type7 that was the least appearance in the both.

The average of the notes in a motif of each group was as follows.

OCT: 3.4

TCA: 4.2

ICTC: 4.3

It was found that the influence of Thai musical materials changed the average of the notes in a motif of OCT (3.4) to TCA (4.2), in the other word, from 3 notes to 4 notes in a motif of TCA. Besides, the motif contour of OCT was mostly type 4 (three-point contour or three notes contour), and it was changed to type1 (four-point contour or four notes contour) in TCA. As for type7 (two-point contour or two notes contour), it occurred very little in each group.

2) Motif Direction. The average of motif direction of each group was as follows.

OCT: a = 15.9 b = 49.2 c = 33.4

TCA: a = 18 b = 48.9 c = 32.2

ICTC: a = 11 b = 45.8 c = 43.2

It was found that the motif direction of “b” was the most in each group, and c,a were subordinate in order. The influence of Thai musical materials changed OCT “a=15.9” to TCA “a=18”, but ICTC “a = 11”.

(2.3) Motif Compass. The average of motif compass of each group was as follows.

OCT: 3.4

TCA: 4.2

ICTC: 4.3

The average of motif compass of OCT= 3.4 meant that it was a 3-note motif compass, and was a Chinese Characteristic. Consequently, when the 3-note motif compass of each group was gathered, it resulted as follows.

OCT: 29 (= 32 % of total motif)

TCA: 13 (= 16 % of total motif)

ICTC: 15 (= 18 % of total motif)

The result of comparison between each other showed that there were the most 3-note motif compass in OCT (32%). This represented that the characteristic of Chinese music was in OCT more than TCA and ICTC whilst Thai musical materials influence ICTC more than TCA because TCA still maintained an original of Chinese theme.

Discussion

1. The process of migration of Chinese music to Thailand

(1) The Chinese traveled and traded in the south east Asia region and influenced trading, especially in the Suvarnabhumi regions in the early 19th Buddhist century, before the Thai state extended its powerful influence to the Chao Phraya river basin. The Chinese music that came to Thailand during the late Ayutthaya to early Rattanakosin was not just opera, but also included folk dance and vocal bands. Fujian vocal bands and Cantonese vocal bands were the first to perform songs in the south of Thailand and Xin Chao (Singapore) and spread them across the region, but there is no evidence of their presence in Siam which muddles and contradicts the migration theory. From studying the migration of Chinese music in this period, it was discovered that a great deal of Chinese opera groups traveled to the south east Asia regions with the junk traders to entertain the Fujian and Chaozhou Chinese living in Siam. These Chinese operas came mostly from Yuedong 粤东 (the east Goungdong) and Minnan 闽南 (the south Fujian), especially Xiqin 西秦 or Luantan (Lantan ลั่นถัน) 乱弹 opera that journeyed from south China port to the South east Asia and Siam. In the past, Beijing opera used to be called Luantan 乱弹 opera because in the past Luantan was the term used for indigenous operas, except for Kunqu and Gaoqiang 高腔 (Beijing opera, or Jingju, did not begin until 1790 AD during the reign of Rama I).

Therefore the point of discussion will look at the arrival of Luantan (Lantan ลั่นถัน) 乱弹. There were 2 routes: one was from Yuedong and Minnan, the other from Beijing (the capital of the Qing dynasty) due to diplomatic relations between Siam and the Qing court and to the traders that accompanied the diplomats from Beijing. From the diplomatic relations document (1282-1852 AD) we can ascertain that ambassadors from Siam brought gifts from the king to Beijing and they ask for permission to travel in China. The emperor granted permission and gave them 1,000 tumlungs ตำลึง for expenses as well as official guides. In addition some Chinese experts in official regulations were sent to work at the court of Siam. Chinese were able to come to Siam during this period of diplomatic relations by accompanying the diplomats and traders.

(2) There was debate about the period of arrival of Waijiang 外江 operas to Siam because Waijiang opera originated from outside of Guangdong and subsequently came to Jie ying 嘉應 in Guangdong province. There were two theories about how Waijiang opera came to be introduced into Chaozhou; the first is that it was relayed directly into Chaozhou during the late Ming to early Quing dynasty (1644), the other theory was that it passed through Guangzhou

before entering Chaozhou in 1875 AD. In the first case Waijiang operas would have arrived in Siam prior to the Rattanakosin period, but there is no evidence of its performance during this period to support this. In the other case Waijiang operas would have arrived in Siam during the reign of King Rama IV, this was supported by data in this study that reasoned that the operas had been seen in the cities before spreading to the countryside and thus supported the theory that Waijiang opera passed through Guangzhou before reaching Chaozhou. Therefore it is the belief of this study that Waijiang 外江 operas came to Siam during the reign of King Rama IV.

(3) Whilst Chinese literature could be used for data when studying the music types migrating to Siam before the reign of King Rama V, in Thailand there were no such written records or details. Because of the differing conditions for the migration and the varied types of performances that came to Siam, the forms and other aspects of the operas may have differed from the descriptions in the original Chinese documents. From the discovery of a recorded performance of Chinese opera on disc (“converse groove Siam Pa te สยามปาเต๊ะร้องกลับทาง”) called: “Tao hua guo du 桃花过渡 (Taohua rows across a river)” during the reign of King Rama V it was ascertained that the following instruments were used: a wind instrument called Suo na 唢呐, a flute (but it was not clear: it might be either a Di zi 笛子 without a membrane hole or Dong xiao 洞箫), string instrument called Mao xian 有弦 and percussion instruments called wood clappers (Xiao ban 小板, Da ban 大板), gongs with a nut (Kim gian 钦仔 in Chaozhou language), a small gong, and a cymbal.

(4) During the first and second golden age of Chinese opera in Siam (1920 - 1940 AD) many Chinese operas came to Chinatown in Yaowarat road. In this period a great many famous actors and actresses, expert musicians and high quality instruments came from different areas of Chaozhou which helped to create great competition between the different opera troupes. Because of the numerous arrivals from different districts of Chaozhou to settle, various associations and assemblies were formed to organize Chinese music ensemble activities. The activities of these ensembles has gradually decreased as cinemas increased their role in the entertainment of the Chinese - Thai people so that today there are hardly any performances as there were before. This was similar to the situation in China, so the ensembles try to survive by adapting their music to the styles on Chinese satellite TV and the styles of the CDs, DVDs and VCDs imported to Thailand. This plays a role in the trends of Chinese music in Thailand.

2. The Conservation of Chinese Music in Thailand

The following points were discussed:

(1) The conservation of Chinese music began in earnest in the 70s with its reemergence through contemporary Chinese music, whilst the preservation of Chaozhou opera began around 1982 AD and continues till this day. Contemporary Chinese music has seen a sharp decrease due to lack of leadership and lack of a preservation framework, so the main preservation work has been with Chaozhou opera and its music, although even this style has been decreasing in popularity. Its current lack of popularity is due to its restricted accessibility as it is performed only in temples and Theatres or at shrines of the Chinese community. This gives it less visibility in Thailand compared to China, where it is one of the four great operas of Guangdong province. Because of this lack of exposure few people considered maintaining performances of Chinese music and it is now only performed for the older generation which is steadily decreasing in numbers.

(2) One of the main factors in the preservation of Chinese music is the interest shown by Princess Chulabhorn, especially in Guzheng performances accompanied by Thai or Chinese musicians which she has taken part in on many occasions, at many venues. By the grace of her majesty the popularity of Chinese music has been maintained.

(3) Today there are two distinctive trends in Chinese music: One holds to the traditional form of music to maintain stability (as in the Theravada เทรวาท Buddhist Philosophy) and so resembles the indigenous and Chinese opera music, the other aims to broaden the popularity of Chinese music (as in the Mahayana มหายาน Buddhist Philosophy) by improving and rearranging the tunes, instruments and musicians into a form of world music. Both trends of Chinese music are taught abroad and thanks to the many concerts by Chinese musicians in Europe and the USA, the potential of Chinese musical instruments is recognized and widely accepted. In addition the dissemination of the new age Chinese music on internet has renewed interest with the Chinese - Thai people as an alternative to Chinese opera.

3. Thai Cultural Influences on Chinese Music in Thailand

The points to be discussed were as follows:

(1) In looking at the tone system in traditional Thai music, the oldest evidence of the study of its scale is by Alexander A.J. Ellis and Hipkins in 2428 B.E. As they measured their values from Thai instruments tuned by ear by highly skilled Thai musicians, the octave did not correspond exactly 1200 cents. This method was the same as for Chinese music tone system

measurement but the tone system in Chinese and Thai music should contain “seven equidistance” and in the calculations an octave should be exactly 1200 cents.

(2) The need to equalize the supertonic the Thai and Chinese music scales or at least bringing them as close together as possible. Also Thai and Chinese music have natural, sharp and flat scales which are identical to those in western music.

(3) The numerical values from the tunes selected for analysis varied according to the sampling groups they were taken from. Consequently the changes in a sampling group would change the results of the numerical values. The important point however is that the numerical values of the “original Chinese tune Thai cultural adjustment” (TCA) are fairly consistent as there aren't many. Their quantity is close to the TCA total found in the study making the sampling values close to the population values, while the imitated Chinese tune composition (ICTC) numerical values are more varied due to their large quantity. Consequently the figures for comparing original Chinese tunes (OCT) and TCA are more reliable than the figures used for comparing OCT and ICTC, but they still enabled the researcher to understand how Thai music materials influenced OCT to become TCA and the influence of Thai music materials on ICTC.

(4) For numerical values in an analysis of a Thai classical song in Chinese style to be valid there must be a correct division of the melody into phrase, sub-phrase and motif. This division merited careful attention because although the phrasal division is the same for Thai music melody and western music melody, the motifs are different. It takes an expert to correctly identify the motif.

(5) The analytical method of Dr. Kuo changyang 郭长扬 enabled the researcher to know that the important factors to identify Chinese characteristics are MPQ and the 3-note compass. The result of this study shows that Thai music teacher has the possibility to create Chinese characteristics as he likes. So although the MPQ of the original Chinese tune (OCT) is 64.3% and that of the original Chinese tune with Thai culture adjusting is 74.5% whilst that of the imitated Chinese tune composition is 86.7%, it is possible for a Thai music teacher to use other Chinese characteristics such as tonal skeleton, melodic movement etc....

(6) It was discovered that in the scale system, the structure of original Chinese tune with Thai cultural adjusting and the imitated Chinese tune composition are in the Diatonic and Hexatonic scale; but on a functional level they use the Pentatonic scale. Thus the ‘t’ note and ‘f’ note in the Diatonic and Hexatonic scale are mainly auxiliary, ornamental and passing notes.

บรรณานุกรม

- กองจดหมายเหตุแห่งชาติ จ.ศ.1221. จดหมายเหตุรัชกาลที่ 4 เลขที่ 60 สารตราเจ้าพระยาอัครมหาเสนา
เรื่องขุนจีนจระประเทศรับทำอากรบ่อนเบี้ยจีน หวยจีน หวย ก.ข. (สมุดไทดำ เขียน
อักษรขาว).
- ขวัญจิต ศศิวงศาโรจน์. (2543). สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ศึกษา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์
บริษัท สหธรรมมิก จำกัด.
- ขวัญดี รักพงศ์. (2526). วิวัฒนาการของวรรณกรรมจีน แบบจีนและเกี่ยวกับจีนในภาษาไทย. ในคน
จีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ บุญเกิด อระตัน, 176-191.
กรุงเทพมหานคร: ศิริชัยการพิมพ์.
- ขวัญเมือง จันทโรจน์ (2534). ความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของหัวเมืองฝ่ายเหนือในสมัย
รัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. 2325 - 2394). วิทยานิพนธ์ปริญญาโท สาขาวิชา
ประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2530). เล่าเรื่องเมืองชั่วเถา. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ.
วิทยา วิทยาอำนาจคุณ, 44 - 52. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรการพิมพ์.
- คำที่เขียนทับศัพท์จากภาษาต่างประเทศ ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2525 และ
รายชื่อจังหวัดในประเทศไทยถอดเป็นอักษรโรมัน. (2528). (เอกสารเผยแพร่เนื่องใน
วันสถาปนาราชบัณฑิตยสถานครบรอบ 51 ปี 31 มีนาคม 2528).
- งามพิศ สัตย์สงวน. (2547). การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2529). หุ่นไทย, คณะกรรมการแห่งชาติ ว่าด้วยการศึกษาฯ สหประชาชาติ.
- เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2530). บางข้อเขียนเกี่ยวกับสุรพล สมบัติเจริญ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์
ไพศัลย์การพิมพ์.
- เจษฎา โลห่อจินตและสมบูรณ์ ศิริประชัย. (2526). บทบาทชาวจีนในเศรษฐกิจไทย. ใน คนจีน 200ปี
ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ บุญเกิด อระตัน, 99-111. กรุงเทพมหานคร:
ศิริชัยการพิมพ์.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2540). ดนตรีจีน. ขอนแก่น: โรงพิมพ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

- ชฎิล นักดนตรี. (2526). งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 7. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน
- ชนัย วรรณะลี. (2526). นาฏกรรมจีนในพื้นแผ่นดินไทย. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ บุญเกิด อดิทัน, 164-173. กรุงเทพมหานคร: ศิริชัยการพิมพ์.
- ชลดา โกพัฒนา. (2532). ทาสกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2448. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชื่นสุข อรรถวิภูสิต. ประวัติศาสตร์เจ้าแก้วรุ่ง. ใน 2007. สมาคมกวีวงศ์แห่งประเทศไทยในวาระครบรอบ 130 ปี และกวีวงศ์สัมพันธ์ ครั้งที่ 7, บรรณาธิการ หลิว กั้วหยง, 138. กรุงเทพมหานคร: สมาคมกวีวงศ์แห่งประเทศไทยจัดพิมพ์.
- โชวโชว. (2551). ซุสอก สกเกียน. กรุงเทพมหานคร: บริษัทโรงพิมพ์ตะวันออก จำกัด.
- ญาณิศานนามแฝง. (2545). อำพัน เจริญสุขลาภ (อาเม้ง ป. ปลา) ต้นกำเนิดจิวปากยี่ไทย. เพลงดนตรี 8 (9): 68-73.
- ณรงค์ พ่วงพิศ. (2530). สายสัมพันธ์ระหว่างชาวจีนอพยพกับราชสำนักไทย. ใน คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ วิทยา วิทยานวนคุณ, 40-43. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรการพิมพ์.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์. (2542). สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- คณัย ไชยโยธา. (2526). ประวัติศาสตร์ไทย: ยุคก่อนประวัติศาสตร์ถึงสิ้นอาณาจักรสุโขทัย. กรุงเทพมหานคร: โอเอส พรินติ้ง เฮาส์.
- ถ้วน ลิเซิง. (2526). ชาวจีนแต่จิวที่อพยพมายังไทยในระยะแรก. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ บุญเกิด อดิทัน, 28. กรุงเทพมหานคร: ศิริชัยการพิมพ์.
- _____. (2529). พลิกต้นตระกูลไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย.
- _____. (2534). การค้นคว้าข้างต้นเกี่ยวกับเรื่องเมืองท่าจากหลักฐานของอำเภอเมืองให้ เรือหัวแดงและการอพยพไปอยู่สยามของชาวจีนแต่จิว. ใน ชาวแต่จิวในประเทศไทยและในภูมิภาคอื่น, บรรณาธิการ สุภาภรณ์ จันทวานิช, จัง อ้วนชีว และคณะ, 19 - 20. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ถ้วน ลิเซิง, ตปณีย์ พรหมภักดิ์, บุญยงค์ ไร้วุฒิสิริและวัชร น้อยพิทักษ์. (2540). บทบาทของชาวไทยเชื้อสายจีนต่อการพัฒนาเศรษฐกิจในภูมิภาคตะวันตก: ศึกษากรณีจังหวัดนครปฐม. ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ.

- ถ้วน ถีเชงและบุญยิ่ง ไวรสุขสิริ. (2543). ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.
- ตะเกียงคู่. (2534). สายหยุดพุดจีบจีน. กรุงเทพมหานคร: เยลโล่การพิมพ์.
- ถาวร สิกขโกศล. (2543). ความเป็นมาของจิ๋ว. ใน จิ๋ว, บรรณาธิการ ศรีสุข ทวีธาประสิทธิ์และคนอื่นๆ, 33- 52. รังสิต: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- นวลศรี พงศ์ภัทรวัด. (2543). บทบาทผู้นำชาวจีนฮกเกี้ยนในเกาะภูเก็ต ระหว่าง พ.ศ. 2396-2475. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกประวัติศาสตร์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- นายกลม เดิมชื่อเหลียม. (2530). สังฆนายกแห่งจีนิกาย. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2, บรรณาธิการวิทยา วิทยอำนาจคุณ, 255 - 256. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรการพิมพ์.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2529). การเมืองไทยสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี: 82. อ้างถึงใน ศุภวรรณ ขวรัตน์วงศ์ บทบาทของชาวจีนในไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2172 – 2394 (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 40.
- _____. (2548). การสร้างกรอบแนวคิดในการวิจัยทางด้านประวัติศาสตร์ วันที่ 20 มกราคม 2548 เชียงใหม่, หอประชุมอาคารรวมวิจัยและบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- นันทยา ลำดอน. (2531). วรรณคดีการละคร. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พรินต์ติ้ง เฮาส์.
- ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. (2504. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.
- ประกาศรี สืออำไพ. (2550). วัฒนธรรมทางภาษา. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ประภัสสร เสวิกุล. (2530). เขวราช: ถนนที่ไม่สิ้นสุด. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ วิทยา วิทยอำนาจคุณ, 44 -52. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรการพิมพ์.
- _____. (2548). จากฮวงโหสู่เจ้าพระยา. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- ประสิทธิ์ ถาวร. (2515). ความรู้เรื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์นิยมอักษร.
- ประเสริฐ ฐน นกร. (2546). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พ.ศ. ๒๕๔๒. กรุงเทพมหานคร: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.
- พจนานุกรมฉบับมติชน. (2547). พจนานุกรมฉบับมติชน. กรุงเทพมหานคร: บริษัท พินเนส พรินต์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.
- พนิดา สงวนเสรีวานิช. (2540). เขวราช ในพายุฝุ่น. ศิลปวัฒนธรรม, 18 (4): 107.

- พรเทพ สกุลยืนยง และคณะ. (2543). การวิเคราะห์พิธีงิ้วเด็กในประเทศไทย. ภาคนิพนธ์ ศิลปศึกษาศาสตร์บัณฑิต โปรแกรมวิชาการจัดการทั่วไป คณะวิทยาการจัดการ ศูนย์การศึกษาสถาบันราชภัฏสวนสุนันทา โรงเรียนไทรมิตรวิทยาลัย.
- พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2539). จี๊ซุดเบ็กโรง: สิริมงคลของชาวจีน. เมืองโบราณ 22 (1): 29.
- _____. (2543). ฉาวโจวซู่ 潮州戏 จี๊แต่จี๊: ความเป็นมาและการแพร่กระจายเข้าสู่เมืองไทย. ใน จี๊, บรรณาธิการ ศรีสุข ทิวาประสิทธิ์ และคนอื่นๆ, หน้า 53 – 81. รังสิต: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- _____. (2543). เกณฑ์การถ่ายทอดเสียงภาษาจีนแมนดารินด้วยอักษรวิจิ. รังสิต: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- _____. (2546). วิถีจีน. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แปลนพรีนติ้ง.
- _____. (2550). ชาวจีนในไทย. ศิลปวัฒนธรรม, พฤศจิกายน.
- พระยาสารภรณ์. ม.ป.ป.. ระยะทางราชทูตไปกรุงปักกิ่งในแผ่นดินพระจอมเกล้า. พระนคร: โรงพิมพ์กรมอุทกศาสตร์ ทหารเรือ.
- พระยาอนุমানราชชน. ม.ป.ป.. การศึกษากับศิลปะ วัฒนธรรมและกฎหมายไทย. สารนิเทศอิเล็กทรอนิกส์. [http://www.onec.go.th/ Act / etc /s9500.doc](http://www.onec.go.th/Act/etc/s9500.doc) (accessed January 18, 2008).
- พระสันตอักษรสาร. (2467). ประวัติจี๊ในเมืองไทย. ศัพท์ไทย เล่ม 3 ตอน 9: 471-475.
- พลกุล อังกนันท์. (2514). บทบาทชาวจีนในประเทศไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิทยาลัยวิชาการศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร. (2544). สำเภาสยามตำนานเจ้าบางกอก. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: แปลนพรีนติ้ง.
- _____. (2546). นายแม่. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.
- _____. (2547). ลูกจีนหลานมอญในกรุงสยาม. กรุงเทพมหานคร: ด้านสุทธาการพิมพ์.
- พิมล พุพิพิช . (2550). บรรยายเรื่องสังคมวิทยาการเมืองการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วันที่ 14 สิงหาคม 2550, มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- พูนพิศ อมาตยกุล (2530) เล่าเรื่องเมืองชั่วเถา. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ วิทยา วิทยอำนาจคุณ, 44 -52. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรการพิมพ์.
- _____. (2530) . จีนกับไทยในเรื่องเพลง. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ วิทยา วิทยอำนาจคุณ, 153 - 158. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรการพิมพ์.

- พฤติพล ประชุมผล .(2007). พิพิธภัณฑสถานเครื่องเล่นกระบอกเสียงและหีบเสียงไทย [ไฟล์เพลงจิ้งจอกตัว
จากสยามปาเต๊ะแผ่นเสียงร็อกกลับทาง].
- ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. (2550). วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.
- มัลลิกา เรืองระพี. (2518). บทบาทของชาวจีนในด้านเศรษฐกิจ สังคม และศิลปกรรมไทยสมัยรัชการ
ที่ 1 ถึงรัชการที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
แผนกประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มาตยา อิงคนารด และคณะ. (2546). ประวัติศาสตร์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์
โอเคชั่นสโตร.
- มานพ ถนอมศรี. (2530). ศิลปกรรมแบบอย่างจีนในเมืองไทย. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรม
โพธิสมภาร. บรรณาธิการ วิทยา วิทยอำนวยคุณ, 165-170. กรุงเทพมหานคร: สหมิตร
การพิมพ์.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- ยุพเรศ มิลลิแกน. (2510). บทบาทของชาวจีนในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต
แผนกวิชาปกครอง คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ยุวดี ดันสกุลรุ่งเรือง. (2543). จากอู่สำเภาถึงย่านค้าขายคนกวางตุ้งกรุงสยาม. กรุงเทพมหานคร:
โรงพิมพ์บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- โรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2546.
วิพิธทัศนาและจิ้งจอกไทยเรื่องสามก๊กตอนเดียวเสียนวีรสตรีผู้กล้าหาญ. อัดสำเนา.
- ลิขิต สุนทรกุล. (2512). ประวัติการสัมพันธ์ระหว่างชาติไทยกับชาติจีน. พิมพ์ครั้งที่ 7. ม.ป.ท.
- ลูแบร์, เดอ ลา. (2548). จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม. แปล โดย สันต์ ท. โกมลบุตร.
นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.
- ลำจุน ฮวบเจริญ. (2550). เมื่อเงาจักรวรรดินิยมปกคลุมสยามและล้านนาในความทรงจำ. กรุงเทพมหานคร:
บริษัท ออฟเซ็ท ครีเอชั่น จำกัด.
- วสันต์ ปาลาส. (2550). การปราบปรามจับกุมและดำเนินคดีคนต่างด้าวลักลอบทำงานจังหวัดแพร่.
เชียงราย: สำนักงานจัดหางานจังหวัดเชียงราย.
- วิทยา วิทยอำนวยคุณ และ ศิลป์ ไทรพิชัย. (2526). นาฏกรรมจีนในผืนแผ่นดินไทย. ใน คนจีน 200 ปี
ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ บุญเกิด อระตัน, 164-173. กรุงเทพฯ: ศรีชัย
การพิมพ์.
- วินัย พงศ์ศรีเพียร. (2532). ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีน. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- วินัย พงศ์ศรีเพียร. (2551). มรดกความทรงจำแห่งพระนครศรีอยุธยา. กรุงเทพมหานคร: อุษาคเนย์.

- วีเกียรติี มารคแมน. (2539). “จิวแต่จิว”กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ซ่งปิง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- _____. (2536). รายงานดนตรีกับการแสดง “จิวไหหล่า” กรณีศึกษาคณะผ่านฟ้าศิลป์ แสดงแก่นบนเจ้าแม่ทับทิม เชียงสะพานกรุงธน สามเสน ระหว่างวันที่ 28 พฤศจิกายน 2536 - 23 มกราคม 2537. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ศยามล เจริญรัตน์. (2544). “จิวแต่จิว” ในฐานะละครสังคม: สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทยจีน. วิทยานิพนธ์ปริญญามนุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศิริลักษณ์ มาศวิริยะกุล. (2549). บทวิเคราะห์เกี่ยวกับชาวจีนโพ้นทะเลในเอเชียอาคเนย์ เอกสารประกอบการประชุมวิชาการรัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์แห่งชาติครั้งที่ 7 พ.ศ. 2549. ม.ป.ท.
- ศุภวรรณ ชวรัตน์วงศ์. (2540) . บทบาทของชาวจีนในประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2172 – 2394 . วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศรีพิไล ทองพรม. (2538). การศึกษารายการดนตรีไทยทางวิทยุกระจายเสียง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ส. สุคนธาภิรมย์. (2526). บทบาทคนจีนต่อภาวะเศรษฐกิจไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ บุญเกิด อระตัน, 83. กรุงเทพมหานคร: ศรีชัยการพิมพ์.
- ส. ศิวรักษ์. (2512). สัมภพณ์โกศศ. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.
- สกินเนอร์ วิลเลียม. (2529). สังคมจีนในประเทศไทย: ประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์. ผู้แปล ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
- สงวน อึ้งคง. (2516). สิ่งแรกในเมืองไทย: 220 - 221. อ้างถึงใน วีเกียรติี มารคแมน, “จิวแต่จิว”กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ซ่งปิง (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล), 32.
- สังัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ เรือนแก้วการพิมพ์.

- สนธิ์ สมักรการ. (2525). การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมกับการพัฒนาการของสังคม. กรุงเทพมหานคร: โอเอส พรินต์ติ้ง เฮ้าส์.
- สมบัติ พลายน้อย. (2542). ประเพณีจีน. กรุงเทพมหานคร : บริษัทเขตโล่การพิมพ์ (1988) จำกัด.
- สหะชัย วิวัฒน์ปฐพี. (2542). ชีวประวัติและผลงานเพลงของสุรพล สมบัติเจริญ. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สมนึก อ่องเอิบ. (2519). การอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ. กรุงเทพมหานคร: บริษัท สำนักพิมพ์ไทยพัฒนาพานิชจำกัด.
- สมบูรณ์ สุขสำราญ. (2530). ความเชื่อทางศาสนาและพิธีกรรมของชุมชนชาวจีน. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2542). ทฤษฎีสังคมวิทยา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สันต์ ท. โกมลบุตร. (2548). จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์. ราชอาณาจักรสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.
- สุกรี เจริญสุข. (2540). การวิจัยเพื่อต้งระดับเสี่ยงและบันใดเสี่ยงมาตรฐานของคนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โครงการวิจัย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา.
- _____. กรณีการ ต้นประเสริฐ, ภูธร ภูมะธน, แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์, คำนวณ ลีเชิง, ขวลิศ อังวิยาธร, และทิวา สุขจรยา. (2540). รายงานการวิจัยสนองพระราชประสงค์ เรื่อง นครศรีธรรมราช กรณีศึกษา 1. การตั้งถิ่นฐานที่กรุงชิงและพุกควนเคื่อง 2. จีน: ประวัติศาสตร์โบราณคดี ผู้คนและวัฒนธรรม. วัฒนธรรมผสมผสานไทย - จีน ในนครศรีธรรมราช , สภามหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ.
- สุจิตร์ วงษ์เทศ . (2523). เรื่องราวทำเพลง คนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บริษัทมติชน จำกัด.
- สุนทรี ศิลพิพัฒน์. (2520). ประวัติแนวความคิดทางสังคมวิทยา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- สุพจน์ คำนวณตระกูล. (2545). ไทยหรือสยาม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.
- สุภางค์ จันทวานิช. (2534). ถิ่นกำเนิดของชาวจีนแต่จิ๋วในประเทศไทย. ใน ชาวแต่จิ๋วในประเทศไทย และในภูมิภาคอื่นๆที่เฉาชน, บรรณาธิการ สุภางค์ จันทวานิช, จัง อี้ชีว และคณะ, 3. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- สุรพล วิรุฬักษ์. (2543). จิ๋ว. วารสารราชบัณฑิตสถาน, 23 (3) , 228.
- _____. (2547). วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 - 2477 : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุลักษณ์ ศิวรักษ์. (2512). สัมภาษณ์เสฐียรโกเศศ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- เสาวภาคย์ วรรัตนกุล. (2532). ลักษณะคำซ้ำในภาษาจีนแต้จิ๋ว. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาภาษาศาสตร์ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อชนบท บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2526). ศิลปกรรมจีนในกรุงเทพฯ. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร, บรรณาธิการ บุญเกิด อระตัน, 145-148. กรุงเทพมหานคร: ศิริชัยการพิมพ์.
- _____. (2542). กตัญญูของชาวจีนที่สะท้อนผ่านพิธีงเด็ก: กรณีศึกษาพิธีงเด็กจีนไหหลำในเมืองไทย. งานวิจัย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ.
- _____. (2547). บั้งบั้งยังกั้ง วัฒนธรรมไทยจีน: ไม่รู้ต้องแสวง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรุงเทพ.
- _____. (2550). วิถีจีน-ไทยในสังคมสยาม. นนทบุรี: โรงพิมพ์ปากเกล็ด
- สำนักงานวิจัยแห่งชาติ. (2502). การวิจัยเรื่องปัญหาคนจีนในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร:สำนักงานวิจัยแห่งชาติ.
- เหล่าตั้ง. (2551). เรื่องเล่าชาวแต้จิ๋ว. กรุงเทพมหานคร: นิวเจนจูรี พรินติ้ง แอนด์ แพคเกจจิง.
- อดุลย์ รัตนมันเกษม. (2551). กำเนิดและวิวัฒนาการของคนแต้จิ๋ว อดีตถึงปัจจุบัน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ขุนเขา.
- อมรา พงศาพิชญ์. (2547). ความหลากหลายทางวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อภิโชค แซ่โล้ว. (2541). จิ๋ว. กรุงเทพมหานคร: บริษัท คอมแพคท์พริ้นท์ จำกัด.
- อภิญา เพ็ญฟูสกุล. (2546). อัตลักษณ์ Identity การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.
- อนรรฆ จรรย์ยานนท์. (2536). การปฏิบัติเครื่องดนตรีและ Metabole ในดนตรีเขมรวันที่ 13-14 กันยายน 2536, กรุงเทพมหานคร: ห้องประชุมสถาบันพัฒนาสาธารณสุขอาเซียน.
- _____. (2542). บรรยายเรื่องมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) วันที่ 11 สิงหาคม 2542, นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- _____. (2543). บรรยายเรื่องการวิเคราะห์ทางธรรมเนียมนิยม (Traditional analysis) วันที่ 21 มิถุนายน 2543, นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

- อรรณณ บรรจงศิลป์. (2540). รายงานการวิจัย การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงภาษาในดนตรีไทย เล่ม 1 และ 2 . ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เอนก นาวิกมูล. (2526). หุ่นจีนในไทย. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร , บรรณาธิการ บุญเกิด อระตัน, 161-163. กรุงเทพมหานคร: ศิริชัยการพิมพ์.
- _____. (2530). เรื่องของพระเจ้าสายน้ำผึ้งกษัตริย์ไทยกับนางสร้อยดอกหมากธิดาพระเจ้ากรุงจีนที่มาของวัดพนัญเชิง. ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2 , บรรณาธิการวิทยา วิทยอำนาจคุณ, 24 - 25. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรการพิมพ์.
- _____. (2542). ราษฎรบันเทิง. กรุงเทพมหานคร: บริษัท เลิฟแอนด์ลิฟเพรส จำกัด.
- _____. (2547). หุ่นเมืองไทย. กรุงเทพมหานคร: บริษัทเอดโล่การพิมพ์ (1988) จำกัด.

บรรณานุกรมภาษาจีน

- 关瑞发.(2004). 年的泰华戏剧. 载 泰中研究. 编辑 张仲木, 38 - 54. 泰国: 宝泰威信印刷有限公司.
- กวนยู๋ฝ้า. (2004). จงกั๋วซี้จู่ไ้ไท่กั๋ว. ใน ไท่จงอันจิ่ว. บรรณาธิการ จางจิ่งมู่, 259 – 2 ไทย: บริษัทไทยเว่ยชั้นอันซั่ว จำกัด.
- 蔡树航. (1997-8). 潮州乐曲 300 首. 中国: 中国戏剧出版社.
- ไ่สื้อหัง. (1997-8). เฉาโจวอินเหย่ซันไปโซ่ว. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ จงกั๋วซี้จู่.
- 张伯杰.(1974). 潮州音乐选. 香港: 信成书局出版社.
- จางไปเจีย.(1974). เฉาโจวอินเหย่ซันไป. ฮ่องกง : สำนักพิมพ์ ชิ่นเฉิงชู่จู่.
- _____. (1981). 潮剧音乐. 中国: 花城出版社.
- จางไปเจีย. (1981). เฉาโจวอินเหย่. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ หัวเฉิง.
- 卓少兰. (1975). 潮州音乐之渊源. 潮州文献 1(1): 71-85.
- จ้าวเซ่าหลัน. (1975). เฉาโจวอินเหย่จื้อยวนหยวน. เฉาโจวเหวินเสียน 1(1): 71-85.
- 郑诗敏.(1997-8). 中国民族民间音乐的瑰宝. 载. 潮州乐曲 300 首, 编辑 邝宇忠, 318- 322. 中国: 中国戏剧出版社.
- เจิ้งสือหมิ่น. (1997-8). จงกั๋วหมิงจู่หมิงเจียนอิง เหย่เตอกุ่ยเป่า. ใน เฉาโจวอินเหย่ซันไปโซ่ว, บรรณาธิการ ไ่สื้อหัง, 318-322. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ จงกั๋วซี้จู่.
- 周宁.(2003). 东南亚华语戏剧史 (上册). 厦门: 厦门大学出版社.
- โจวหนิง.(2003). ตงหนานย่าหัววี้ซี้จู่ซื่อ (เล่ม1). เชี่ยวเหมิน: สำนักพิมพ์ เชี่ยวเหมินต้าเสว.

- 陈宾. (1982.). 中国广东琼剧团访. 载 琼剧史话与处放. 编辑 陈宾, b21. กรุงเทพมหานคร: ศรีบูรณะ การพิมพ์.
- เงินปัน. (1982). จงกั๋วกว้างตงโจงจวีถ่วนฝ่างไท่อันซวี. ใน อนุสรณ์อุปรากรจีนไหหลำเพื่อการกุศล, บรรณาธิการ เงินปัน, b21. กรุงเทพมหานคร: ศรีบูรณะ การพิมพ์.
- 陈天国, 苏妙箏, 陈宏. (2001). 潮州弦诗全集. 广东: 花城出版社.
- เงินเทียนกั๋ว, ชูเมี่ยวเจิง, เงินหง. 2001. เงาโจวเสียนซือฉวนจี. กว่างโจว: สำนักพิมพ์ ฮวาเงิน.
- 丘野鴻. (1984). 潮州的音乐. 载 马来西亚潮州公会联合会敬赠. 编辑 谢育德, 293-295. 马来西亚: 潮州人邑会館.
- ชีวหลี่หง. (1984). เงาโจวเตออิงเหย์. ใน มาเลเซียเงาโจวกงหุ้ยเหลียนเหอหุ้ยจิง. บรรณาธิการ เชี่ยวหุ้ยเตอ, 293-295. มาเลเซีย: เงาโจวเหยินอี่หุ้ยก่วน.
- 修朝. (2004). 中国戏剧在泰国. 载 泰中研究. 编辑 张仲木, 38 - 54. 泰国: 宝泰威信印刷有限公司.
- ชีวเงา. (2004). จงกั๋วซ่งจู้จี้ไท่กั๋ว. ใน ไท่จงอันจิว. บรรณาธิการ จางจิงมู่, 38-54. ไทย: บริษัท ไทยเวชชั่นอินชัว จำกัด.
- 蘇巧箏. (1988). 潮州锣鼓 音乐及其于西安鼓乐若干比较. 国际潮讯 8(8): 16.
- ชูเถี่ยวเจง. (1988). เงาโจวหลั้วกู่ อินเหย์จี้ซือยู่ซันกู่เหย์เตอฮั้วกันปี้เจี่ยว. กั๋วจี้เงาซุน 8(8): 16.
- 陳景岩. (1991). 关与潮州音乐的一点浅见. หนังสือ อนุสรณ์ครบรอบ 36 ปี มูลนิธิหลักเสียงเซียงต้ง, ม.ป.ท.
- เซินจิงอัน. (1991). กวางหุยเงาโจวอิงเหย์เตออีเตี้ยนเนี่ยนเจียน. หนังสือ อนุสรณ์ ครบรอบ 36 ปี มูลนิธิหลักเสียงเซียงต้ง, ม.ป.ท.
- 萧遥天. (1979). 漫谈潮州文化. 载 泰国潮州会馆, 编辑 金崇儒, 4-11. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ไทยวิสินการพิมพ์จำกัด.
- เชียวเหยาเทียน. (1979). ม่านถันเงาโจวเหวินฮั้ว. ใน ไท่กั๋วเงาโจว หุ้ยก่วน, บรรณาธิการ จินจงหุย, 4-11. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ไทยวิสินการพิมพ์ จำกัด.
- 肖晓明. (1990). 中国戏曲艺术. 中国: 美雅印刷.
- เชียวเสี่ยวหมิง. (1990). จงกั๋วซ่งจวีอี่ตู้. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์เหมยหย่า.
- 潭学纯 和 唐跃. (1990). 艺术符号辞典. 中国: 北岳文艺出版社.
- ถันเสวณุน และ ถังเย่ว. (1990). อี่ซุฟู่ห่าวถื่อเตี้ยน. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ เป่ย์เย่วเหวินอี่.

- 天津卷. (1994). 中国戏曲音乐集成. 中国: 中央民族大学印刷..
- เทียนจินเจี๋ยน. (1994). จงกว๋อซิ่นวี่อินแหว่จีเจิง. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ จงยางหมิงจู่ต้าเสว.
- 缪天瑞. (2005). 中国音乐词典. 中国: 人民音乐出版社.
- เมี่ยว เทียน ยู่ และคณะ. (2005). จงกว๋ออิงเห่ย๋น้อเตียน. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ เหียนหมิงอิงเห่.
- 廖来保. (1993). 潮州通. 中国: 汕头大学出版社.
- เลี้ยวไหลเป่า. (1993). เฉาโจวอิง. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ ชว่เถาต้าเสว.
- 賴伯疆. (2001). 广东戏曲簡史. 中国: 广东人民出版社.
- ไล่โปเจียง. (2001). กว๋างตงซิ่นวี่เจียนซื่อ. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ กว๋างตงเยิน หมิง.
- 林毛根. (1985). 潮州音乐十大套. 民族民间音乐, 17: 55.
- หลินเมาเก็น. (1985). เฉาโจวอิงเห่ย๋น้อเตียน. หมิงจู่หมิงเจียนอิงเห่ 17: 55.
- 罗旭. (1982). 潮州音乐曲集. 中国: 花城出版社.
- หลั่วซู่. (1982). เฉาโจวอินเห่ย๋น้อวี่จี. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์ ฮัวเจิง.
- สำนักพิมพ์ จงกว๋อซิ่นจู่.
- 刘达章. (1999). 扬琴演奏艺术. 中国: 人民音乐出版社.
- หลิวต้าจาง. (1999). หยางจิ้นเอ๋น่นโจ้วอีซู่. สาธารณรัฐประชาชนจีน: สำนักพิมพ์เหียนหมิงอิงเห่.
- 回目长. (2010). 广东汉剧. <http://wiki.wanxia.com/?doc-view-912.htm>.
- หุยมู่ฉาง. (2010). กว๋างตงฮั่นจวี. <http://wiki.wanxia.com/?doc-view-912.htm>.
- 葉振纲. (2000). 中国音乐与乐器. 中華民國: 风车图书出版有限公司.
- เอ้อเจินกาง. (2000). จงกว๋ออินเห่ย๋น้อยูนซี. ได้หวัน: บริษัท เฟิงซือถู่ซู่ป๋น จำกัด.

บรรณานุกรมภาษาอังกฤษ

- Blackwood, A. (1991). Music of the World. Hong Kong: Leefung Asco Printers Limited.
- Chao, M.P. (1934). The Yellow Bell. United State of America: Baltimore, Md.
- Choisy, D. (1999). Journal du Voyage de Siam. Bangkok: Orchid Press.
- Everett, S. L. (1966). A Theory of Migration. Demography 3 (1): 47-57.

- Kenneth, R. R. (1992). Introduction to Musical Design. United State of America: Wm. C. Brown Publishers.
- Kuo , C.Y. (1972). Chinese Art Song: A Melodic Analysis. Taiwan: Hwa Kang Press.
- Loubère, D. L. (1700). Description Du Royaume De Siam. Amsterdam: Chez Henry & la Veave de Theodore Boon.
- Purcell, V. (1980). The Chinese in Southeast Asia. London: Oxford University Press (Reprint).
- Reid., A. (1999). Charting the Shape of Early Modern Southeast Asia. Chiangmai: Silkworm book.
- Toch, E. (1989). The Musical Migration and Ernst Toch. Iowa: Iowa State University Press, Ames.
- Frances, R. A. (2003). Musical Migrations. United State of America: Palgrave Macmillan.
- Garrett, A.M. (1985). An Introduction to Research in Music. Washington: The Chatholic University of America Press.
- Gay, P. (1999). “We miss our Jews” The Musical Migration from Nazi German. In The Musical Migration from Nazi Germany to the United States, ed. Brinkmann, R. & Wolff, C., 21- 30. California: Univ. of California Press.
- Hood, M. (1965). Musicology. 2 nd ed. New Jersey: Princeton Univ.
- Kartomi, M.J. (1990). Concept and Classification of Musical Instrument. Chicago: The Univ. of Chicago.
- Lai, T.C. (1981). Jade Flute; The Story of Chinese Music. Trans. Robert Mok. Hong Kong: Wing Tai Cheuang Printing Co.
- Landon, K.P. (1940). The Chinese in Thailand. NY: Oxford Univ. Press.
- Malm, W.P. (1977). Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia. Rev.ed.. New Jersey, USA: Prentice – Hall Inc.
- Manuel., P. (1990). Popular Music of the Non-western World. NY: Oxford Univ. Press.
- Marnix, J. (1991). Rhythm and Phrasing in Chinese Tune - Title Lyrics ; Old Eight –Beat and Its 3-2-3 Meter. Asian Music 23(1): 167.
- Marriam, A. (1980). Anthropology of Music. 8 th ed. United State of America: University Press.
- Myers, H. (1992). Ethnomusicology an Introduction. United State of America : The Mac Millan Press.
- Pan, X.F. (1995). Peking Opera. Beijing: New World Press.

- Picerno, V.J. (1976). Dictionary of Musical Terms. NY: Haskell House Publishers.
- Purcell, V. (1980). The Chinese in Southeast Asia. 2 nd ed. Malaysia: Sun U book Co.Sda. Bhd.Kuala lumpur.
- Reid, A. (1999). Charting the Shape of Early Modern Southeast Asia . Bangkok: O.S. Printing House.
- Sadie, S. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Mc Millan.
- Shen, S.Y. (1991). Chinese Music and Orchestration: A Primer on Principles and Practice . Chicago: The Chinese Music Society of North America.
- Sinclair, J., G. Fox, and S. Bullon, eds. (1993). BBC English Dictionary. London: HarperCollins Publishers.
- Skinner, W.G. (1961). Leadership and Power in the Chinese Community of Thailand. Newyork: Cornell University Press.
- Thrasher, A. (1988). Hakka – Chaozhou Instrumental Repertoire: Analytic Perspective on Traditional Creativity. Asian Music 19(2): 27.
- _____. (1989). Structural Continuity in Chinese Sizhu: The Baban Model. Asian Music 20(2): 67 - 96.
- Vinas, S. M.(2005). Contemporary Theory of Conservation. Great Britain: Elsevier Butterworth - Heinemann Publication.
- Wang, Z.T. (1997). Chinese Music in Australia-Victoria 1850s to mid 1990s.Australia: Melbourne.
- Youtz, G. (1997). Silk and Bamboo An Introduction to Chinese Musical Culture. N.p.

บุคลากร

กวี ศิลปศิริ, นาย นักดนตรีจีนแต้จิ๋วและ หัวหน้าวงวงเต็กโอวดี.

โกวิทย์ ชันศิริ, รศ.ดร. มหาวิทยาลัยมหิดล.

จินตนา ชันวานิวัฒน์, ดร. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิระเดช เสตะพันธุ์, ดร. มหาวิทยาลัยรังสิต.

เฉิน ช่ง จื่อ 陈崇智, นาย โรงเรียนฝูเจี้ยนซีซาน. ครูสอนดนตรีจีน ภาษาจีนและเป็นนักดนตรีจีน

จากสาธารณะรัฐประชาชนจีน.

ณรงค์ เขียนทองกุล, ผศ. มหาวิทยาลัยเกษตร.

ณรงค์ชัย ปิฎกรักษ์, รศ. มหาวิทยาลัยมหิดล”

เดชน์ คงอิม, ผศ. มหาวิทยาลัยมหิดล.

ถนอม อินทรกำเนต, ดร. มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

พินิจ ฉายสุวรรณ, ครู (ศิลปินแห่งชาติ) มหาวิทยาลัยมหิดล.

พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์นายแพทย์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

เม้ง แซ่ฮึง, นาย นักดนตรีจีนแต้จิ๋ว สมาคมมิตรสัมพันธ์คลองเตย.

วิชัยยุทธ โอพารัตน์มณี (ดั่งกวย), นาย นักดนตรีจีนแต้จิ๋ว.

วิรัช จรัสวรลักษณ์ (รัก), นาย นักดนตรีจีนแต้จิ๋วและดนตรีสากล.

วิชัย โกสียาพร (ไช้), นาย นักดนตรีจีนแต้จิ๋ว.

บุญชัย เถลิงพล (เตี้ย), นาย นักดนตรีจีนแต้จิ๋ว.

สุดจิตต์ ดุริยประณีต, นาง (ศิลปินแห่งชาติ)

สุรินทร์ สงค์ทอง, ครู มหาวิทยาลัยมหิดล

สำราญ เกิดผล, ครู มหาวิทยาลัยมหิดล

สุเชาว์ หริมพานิช, ครู มหาวิทยาลัยมหิดล

สุรัชย์ ดติยเกียรติถาวร, นาย. นักดนตรีจีนและเจ้าของเหลียงโกโกโซนา.

อนรรฆ จรรย์ยานนท์, ผศ.มหาวิทยาลัยมหิดล.

อมร พุฒิพันธ์พงศ์ (เป้า เก้ง เต็ง), นาย นักดนตรีจีนแต้จิ๋ว โรงเจตลาดเก่านครปฐม.

อรวรรณ บรรจงศิลป์, รศ. มหาวิทยาลัยมหิดล.

อำพัน เจริญสุขลาภ (เม้ง ป.ปลา), นาย .อาจารย์จ๊วแต้จิ๋ว นักดนตรีจีนแต้จิ๋ว.

อั้ง แซ่ตั้ง, นาย. นักดนตรีจีนแต้จิ๋ว.

นักดนตรีวงดนตรีจีนซ่าเป่า (ผู้ให้ข้อมูลและคำสัมภาษณ์)

1. กัมปนาท ตั้งกอบलग
(หัวหน้าวง)



2. ธนเสฏฐ์ ศุภศรีสรรพ



3. ชินแซจิ๋ว



4. เซา ลัมโฮ



5. พิพัฒน์ รุ่งพิบูลย์



6. สรนนท์ มั่นเจริญชัย



7. หลุย แซ่เตีย



8. หั่งเอี้ย แซ่โค้ว



วงดนตรีซ่าเป่า ตั้งอยู่ที่เลขที่ 119/103 ซ. วุฒากาศ 13 ถ. วุฒากาศ แขวงตลาดพลู เขตธนบุรี กทม.
10600.



ภาคผนวก ก
ลำดับราชวงศ์ของจีน

ยุคก่อนราชวงศ์		ประมาณ 8,000 ปี ก่อนคริสต์ศักราช
ยุคราชวงศ์	ซาง	1711 – 1066
	โจว	1027 – 250
	ฉิน	256 – 206
	ฮั่น	206 B.C. – A.D. 220
	สามก๊ก	220 – 265
	จิ้น	265 – 420
	เหนือ-ใต้	420 – 581
	สุย	581 – 618
	ถัง	618 – 906
	ห้าราชวงศ์	906 – 960
	ซ่ง (ซ่ง)	960 – 1279
	หยวน	1279 – 1368
	หมิง	1368 – 1644
	ชิง	1644 – 1911
	สาธารณรัฐ	1911 – 1949 (แผ่นดินใหญ่)
		1949 - ไต้หวัน
	สาธารณรัฐประชาชนจีน	1949 - ปัจจุบัน

ภาคผนวก ข
รายชื่อเพลงไทยสำเนียงจีน

ลำดับ	ชื่อเพลง	ลำดับ	ชื่อเพลง	ลำดับ	ชื่อเพลง
1.	กัลยาเยี่ยมห้อง	2.	กรองดอกไม้	3.	กราวจีน
4.	กาเก็น	5.	เก็กเหม็ง	6.	กำสรวลสุรางค์
7.	จินกระสัน	8.	จินกวาสั่ง	9.	จินกางใบ
10.	จินเก็บบุปผา	11.	จินเก็บดอกไม้	12.	จินขวัญอ่อน
13.	จินจิม	14.	จินจิมเล็ก	15.	จินจิมกลาง
16.	จินจิมใหญ่	17.	จินขลุ่ย	18.	จินขายอ้อย
19.	จินเข้าโบสถ์	20.	จินเข้าห้อง	21.	จินขึ้นเตียง
22.	จินครวญ	23.	จินคู่	24.	จินไฉย
25.	จินเจ็ดท่อน	26.	จินชวน	27.	จินช่วยไค้ว
28.	จินดาวดวงเดียว	29.	จินดูดาว	30.	จินดอกไม้
31.	จินต่อกัน	32.	จินต่อมะพร้าว	33.	จินเต้าฮวย
34.	จินเดียวเอี้ยวเหยี่ยว	35.	จินต้น	36.	จินต้องเขียง
37.	จินตุงพัง (จินแดง)	38.	จินตัวเหี้ยซีปีป	39.	จินถอนสมอ
40.	จินทู้	41.	จินไทยไมตรี	42.	จินนกขุนทอง
43.	จินนำทัพ	44.	จินนำนาว่าเถา	45.	จินนำเสด็จ
46.	จินนั่งเตียง	47.	จินบัดกรีกะทะ	48.	จินปลูกข้าว
49.	จินปะกะทะ	50.	จินปั้งหลัง	51.	จินพญาครุฑ
52.	จินพวยข้าวต้ม	53.	จินพระยาเดิน	54.	จินรันทศ
55.	จินร้ว	56.	จินราตรีสโมสร	57.	จินรำดาบ
58.	จินรำพัด	59.	จินรำฟิ่ง	60.	จินรำหยา
61.	จินเร็ว	62.	จินระลาชา	63.	จินล่องหน่าย

64.	จินเลียบหาด	65.	จินเลียบแซ	66.	จินลั่นถัน
67.	จินเลือกคู่	68.	จินโล่	69.	จินโล่เรือ
70.	จินโลซก	71.	จินวังหลวง	72.	จินวังหลัง
73.	จินสองเลา	74.	จินเศร้า	75.	จินสามท่อน
76.	จินเสกวน	77.	จินเสียผี	78.	จินสี่ผี
79.	จินแส	80.	จินสิบสองจุไท	81.	จินไส้หนู (จินท้ายเครื่อง)
82.	จินหน้าเรือ 2 ชั้น	83.	จินหลวง	84.	จินหวาส่วนเสียว
85.	จินห่อเกี้ยว	86.	จินหุ่นกระบอกล	87.	จินหุยา
88.	จินห้าเต้า	89.	จินใหญ่	90.	จินไหวเจ้า
91.	จินเหาะ	92.	จินอาหมิง	93.	จินสุหยิน
94.	จินสะเทียว	95.	จินฮ่อ	96.	จินฮ่อแห่
97.	ชมสวนสวรรค์	98.	ชมแสงทอง	99.	เซตจิน
100.	ชุดหลงขุนหวู่	101.	ชั่วเถา	102.	เซียงเล็ก
103.	ชีเซียง	104.	ดัดขงเบ้ง	105.	ดัดจูล่ง
106.	เคี้ยเหี้ยชีปิน	107.	ตั้งโต๊ะ	108.	นาคบริพัตร (ทางเปลี่ยน)
109.	นางกลับเข้าที่	110.	นางลูกจากที่	111.	บั๊กเกียฮวย
112.	โป๊ยกั๊กเหล้ง	113.	แป๊ะ	114.	แป๊ะเล่ซุน
115.	แป๊ะฮวยพัง	116.	พระจันทร์ครึ่งซีก	117.	ภิรมย์สุวรรณ
118.	มังกรเล่นคลื่น	119.	ม่ายฮั่วสำน	120.	มูล่ง
121.	ร้อยดอกไม้	122.	ยูนานรำลึก	123.	ระบำจิน
124.	รวจิน	125.	เล่าโอ้ยโซอ้าย	126.	สาธุการจิน
127.	สิงโตเล่นหาง	128.	แสนแสนาะ	129.	สุดาภิรมย์
130.	เหาะ (ทางจิน)	131.	อนงค์สุชาดา	132.	อาถู
133.	อาราปากก	134.	อาหนุ	135.	อาเซีย
136.	โอดจิน	137.	สวนลิฮวย	138.	ฮ้อเทีย
139.	ฮูเต้อ	140.	ไฮ่ฮ้อส่วน	141.	โฮจิน

ภาคผนวก ก

โน้ตเพลงจีนแต้จิ๋วหายากบางเพลงที่เคยเล่นในเมืองไทย

ข้อมูลเพลงที่ได้มาจากการถามภาคสนามระบุว่า มีเพลงจีนแต้จิ๋วบางเพลงที่วงดนตรีจีนแต้จิ๋วในเมืองไทยเคยเล่น แต่ในปัจจุบันไม่ปรากฏ ผู้วิจัยจึงนำมาบันทึกไว้ในภาคผนวกนี้ ในการแสดงโน้ตดนตรีจีนเป็นโน้ตสากล ปกติใช้บันไดเสียง 1=F (โด ดนตรีจีนแต้จิ๋ว = F ดนตรีสากล) และพยายามทำให้มีระดับเสียงใกล้เคียงกันโดยใช้สัญลักษณ์ ↘ แสดงถึงระดับเสียงที่ต่ำลงประมาณ 25 เซนต์มาช่วยปรับระดับเสียงของโน้ตสากล (ตามรูปที่ 2.9) แต่ในการปฏิบัติโดยทั่วไปและภาคผนวกนี้ได้ละสัญลักษณ์ไว้ในฐานที่เข้าใจ มีโน้ตเพลงดังต่อไปนี้

1. เพลง เฟิงชุยเถียมา 风吹铁马

30 板

1=F

5

10

15

20

25

30

2. ก้าวเจียงเหมิง 过江龙

40 板



3. เพลง 4 ถู ได้แก่

3.1 เต้าซุนไหล 到春来 (ฤดูใบไม้ผลิมาถึง) นักดนตรีจีนแต่จิวใน
เมืองไทยเล่นอยู่มาจนทุกวันนี้

3.2 เต้าเซี่ยไหล 到夏来 (ฤดูร้อนมาถึง) 24 板



3.3 เต้าชีวไหล 到秋来 (ฤดูใบไม้ร่วงมาถึง) 24 板

1=F

6

12

18

24

3.4 เต้าตงไหล 到冬来 (ฤดูหนาวมาถึง) 24 板

1=F

6

12

18

ภาคผนวก ง

รูปภาพตัวอย่างวงดนตรีจีนต่างๆ ในประเทศไทย



วงดนตรีจีนสมาคมแต้จิ๋ว 潮州 (พ.ศ. 2504)



วงดนตรีหน้าอิง (ตจ.) 南軒



วงดนตรีจีนคณะเอี้ยกื่อง (ตจ.) 叶韵



วงดนตรีเหลียงหลักฮึง (ตจ.) 联乐軒



วงดนตรีจีนหลักเที่ยง (ตจ.) 乐天



วงดนตรีจีน ซำเป้า (ตจ.) (三保)



วงดนตรีหัวเฉียว 华侨



วงดนตรีจีนเม้ง ป. ปลา 明.波巴



วงกงเต็ก เสื่อไฟเหนียงสวน 社佛念心玄



วงกงเต็กวัดโพธิ์เย็น



วงตรุษจีนเขาวราช



วงดนตรีจีนคณะรวมมิตรบางหลวง

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ - สกุล

ทรงพล สุขุมวาท

วัน เดือน ปีเกิด

9 กันยายน พ.ศ. 2500

สถานที่เกิด

กรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

มหาวิทยาลัยรามคำแหง ปีการศึกษา 2522-2528
เศรษฐศาสตรบัณฑิต (เศรษฐศาสตรการคลัง)
มหาวิทยาลัยมหิดล ปีการศึกษา 2542-2545
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)
มหาวิทยาลัยมหิดล ปีการศึกษา 2548-2554
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

ประสบการณ์ทางวิชาการในระดับนานาชาติ

ระหว่างศึกษาปริญญาเอก สาขาดนตรี ได้เข้าร่วม
ประชุมวิชาการนานาชาติใน 27 th International
Society for Music Education (ISME 2006) World
Conference ระหว่างวันที่ 16-21 กรกฎาคม พ.ศ.
2549 ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย

ที่อยู่ปัจจุบัน

19/60 หมู่ 23 ซอยประตู 13 แขวงบางระมาด
เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร 10170