

ความนิยมของราชสำนักไทยต่อจิวจิน:  
การยกย่องวัฒนธรรมจีน  
หรือแค่การบริโภคตามรสนิยม  
(Appreciation for Chinese Opera  
in the Thai Royal Court:  
Recognition of Chinese Cultural  
values or the Endorsement of  
Fashion Consumption)

ทัตสันธิต ทองแดง\*

(Tattanit Tongdaeng)

\* อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาจีน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี (Lecturer of Bachelor of Arts in Chinese, at Faculty of Humanities and Social Sciences, Prince of Songkla University, Pattani Campus).

Received: September 6, 2024

Revised: November 27, 2024

Accepted: January 14, 2025

บทความวิจัย

-

วิชาการ

## บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเกี่ยวกับมุมมองของราชสำนักไทยต่อจี๋จิ้น ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผลการศึกษาพบว่า จี๋จิ้นปรากฏครั้งแรกในหลักฐานการบันทึกของชาวต่างชาติในสมัยสมเด็จพระนารายณ์แห่งกรุงศรีอยุธยา และปรากฏเป็นการแสดงประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ เรื่อยมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในช่วงนั้นราชสำนักไทยมองจี๋จิ้นเป็นเครื่องบอกระบบการปกครองที่มีความหรูหราหรือเป็นเครื่องบอกความร่ำรวยของพระราชอาณาจักร ประเพณีจี๋จิ้นที่เป็นที่นิยมได้แก่วัฒนธรรมจีน ต่อมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จี๋จิ้นไม่ปรากฏในงานพระราชพิธีต่าง ๆ อีกเลย การเปลี่ยนแปลงของสถานภาพจี๋จิ้นเกิดจากทั้งปัจจัยภายในคือปัญหาการเงินและการสร้างชาติตามแนวคิดชาตินิยม และปัจจัยภายนอกอย่างความตกต่ำและเฟื่องฟูของวัฒนธรรมและวิทยาการของประเทศจีน แต่หลังจากที่ประเทศไทยได้สถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตอย่างเป็นทางการกับสาธารณรัฐประชาชนจีนใน พ.ศ. 2518 ราชสำนักและรัฐบาลไทยได้กลับมาสนใจจี๋จิ้นอีกครั้ง ในฐานะเครื่องมือเพื่อใช้เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองประเทศ และสร้างความสมานฉันท์ระหว่างเชื้อชาติภายในประเทศรวมทั้งเพื่อทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติ ผลการศึกษา ยังแสดงให้เห็นว่าราชสำนักได้แสดงบทบาทเสมือนเป็นผู้คัดเลือก ผู้นำเข้า ผู้นำกระแสวัฒนธรรมจากภายนอกเข้าสู่สังคมไทยและผู้อุปถัมภ์ โดยให้ความสำคัญกับผลประโยชน์ที่ได้รับเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังพบว่าแม้ว่าราชสำนักจะมีความนิยมในวัฒนธรรมจีนกับวัฒนธรรมตะวันตกมากแค่ไหน แต่วัฒนธรรมทั้งสองยังคงมีฐานะที่ด้อยกว่าวัฒนธรรมอินเดีย เพราะวัฒนธรรมอินเดียเกี่ยวข้องกับ “ความเชื่อในการเป็นกษัตริย์” ดังตัวอย่างของสถานะการแสดงโขน

**คำสำคัญ:** จี๋จิ้น, ราชสำนักไทย, สถานภาพ

## ABSTRACT

This research aims to study the Thai royal court's perspective on the Chinese opera from the past to the present. The study found that Chinese opera first appeared in foreign records during the reign of King Narai of Ayutthaya. Then, the Thai Royal Court always chose Chinese opera for many ceremonies, until the reign of King Rama V of Rattanakosin. During that period, the Thai royal court viewed Chinese opera as symbols of luxury consumption or merely as indicators of the kingdom's wealth. Meanwhile, the fighting operas were the most popular performances in the Thai Royal Court. Later, Chinese opera has not been present at any royal ceremonies since King Rama VI's reign. The change in the status of Chinese opera arose from internal factors, such as financial problems and the promotion of nationalist ideology, as well as external factors, such as downturns and the flourishing of China's culture and knowledge. But after Thailand formally established diplomatic relations with the People's Republic of China in 1975, the Thai royal court and government have once again been interested in Chinese opera, aiming to use Chinese opera as a tool to strengthen the relations between the two countries and foster a unity among the nation's ethnicities, as well as to preserve the national arts and cultures. The study also revealed that the Thai royal court has acted as the selectors, importers, leaders of cultural trends from abroad into Thai society and patrons, emphasizing the significant benefits to be gained. Furthermore, it was found that despite the Thai royal court preferring for both Chinese and Western cultures, both cultures still held lower status than Indian culture, due to the fact that Indian culture is associated with "the belief in kingship," as exemplified by the status of Khon performances.

**Keywords:** Chinese opera, Thai royal court, status

## บทนำ

“สถานะความเป็นกษัตริย์” มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมอินเดีย สังคมไทยเชื่อว่ากษัตริย์เป็นอวตารของพระวิษณุและพระพุทธเจ้า พระองค์เสด็จลงมาจากสวรรค์สู่โลกมนุษย์เพื่อบำเพ็ญประโยชน์ต่อประชาชน ดังนั้นภาษาและธรรมเนียมปฏิบัติที่เกี่ยวข้องจึงมีลักษณะจำเพาะคล้ายกับการสื่อสารและปฏิบัติต่อพระวิษณุและพระพุทธเจ้า หน้าที่สำคัญประการหนึ่งของพระมหากษัตริย์ไทยคือการส่งเสริมและทำนุบำรุงศาสนาและวัฒนธรรม เพราะความเจริญรุ่งเรืองของศาสนาและวัฒนธรรมถือเป็นเครื่องแสดงความรุ่งเรืองของพระราชอาณาจักร ดังจะเห็นได้จากในช่วงกรุงธนบุรีและต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่เมื่อเสร็จสิ้นจากการสงคราม พระมหากษัตริย์จะต้องชวนขวายเป็นสงเสริมกิจการงานวรรณคดีและการสร้างวัดสร้างวาทั่วทั้งพระนคร การสร้างความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมมิได้จำกัดอยู่เพียงแค่การฟื้นฟูสิ่งที่มียู่แล้วภายในประเทศ แต่ยังใช้วิธีการรับเข้าวัฒนธรรมต่างชาติ ไม่ว่าจะนำเข้าเพราะการสงคราม การทูต ศาสนา การค้าหรือแม้แต่ความต้องการส่วนบุคคล และเนื่องด้วยในสมัยโบราณ สถานภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์หรือราชสำนักมีบทบาทและอำนาจอย่างมากต่อการชี้นำสังคม ทั้งยังเป็นกลุ่มบุคคลที่เพียบพร้อมไปด้วยความรู้ทางวิชาการและรสนิยมทางวัฒนธรรม ดังจะเห็นได้จากแนวความคิดเชิงอุดมคติเกี่ยวกับศิลปศาสตร์ 18 ประการที่ผู้เป็นพระมหากษัตริย์พึงเรียนรู้และเชี่ยวชาญก่อนที่จะขึ้นครองราชย์เฉกเช่นเดียวกับพระมหากษัตริย์อินเดียในสมัยโบราณ ได้แก่ ยุทธศาสตร์ รัฐศาสตร์ นิติศาสตร์ วาณิชยศาสตร์ อักษรศาสตร์ นิรุกติศาสตร์ คณิตศาสตร์ ไซตยศาสตร์ ภูมิศาสตร์ โหราศาสตร์ เวชศาสตร์ สัตวศาสตร์ เหตุศาสตร์ โยคศาสตร์ ศาสนศาสตร์ มายาศาสตร์ คันธรรพศาสตร์และฉันทศาสตร์ (Suttakijworakhun 2013: 104 - 115) ดังนั้นคนธรรมดาทั่วไปจึงมักเฝ้าราชสำนักเป็นตัวอย่างและเลียนแบบรสนิยมทางวัฒนธรรมของราชสำนักในขอบเขตที่ตนสามารถทำได้

ก่อนการปฏิรูปประเทศให้เป็นตะวันตกในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 ของกรุงรัตนโกสินทร์ (ในเนื้อความถัดไปจะกล่าวถึงว่ากรุงรัตนโกสินทร์แต่จะกล่าวย่อเพียงรัชกาลที่ 4 - 5) วัฒนธรรมจีนถือได้ว่ามีอิทธิพลอย่างมากต่อวัฒนธรรมไทยไม่น้อยไปกว่าวัฒนธรรมอินเดีย หากพิจารณากรณีของจีวจินซึ่งเป็นแขนงหนึ่งของ

ศิลปวัฒนธรรมจีน เราจะพบว่าจิวจินมักปรากฏอยู่ในพระราชพิธีสำคัญ ๆ ของราชสำนักโดยเฉพาะในช่วงก่อนสมัยรัชกาลที่ 6 หลังจากนั้นจึงค่อย ๆ ลดบทบาทในพระราชพิธีลง ดังนั้นภายใต้การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ผู้วิจัยจึงต้องการทบทวนว่าแท้จริงแล้วราชสำนักมีมุมมองต่อจิวจินอย่างไร โดยผลการวิจัยที่ได้รับจะแสดงให้เห็นถึงประสบการณ์บางส่วนของคนชั้นนำไทยต่อการตอบสนองต่ออิทธิพลทางวัฒนธรรมจีน และเพื่อตอบคำถามนี้ งานวิจัยนี้จะใช้ระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์มาวิเคราะห์ประวัติการแพร่กระจาย ประเภทของละครจีนที่เป็นที่นิยมในราชสำนัก สถานะของจิวจินในสายตาราชสำนักและสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงสถานะ โดยพิจารณาจากเอกสารชั้นต้นและเอกสารชั้นรองที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ พระราชพงศาวดาร ประชุมหมายรับสั่ง จดหมายเหตุความทรงจำ ราชกิจจานุเบกษา บันทึกการเดินทางของชาวต่างชาติ วรรณกรรมไทยโบราณและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เอกสารเหล่านี้เป็นเอกสารที่แสดงให้เห็นถึงเหตุการณ์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 9

## ประวัติการแพร่กระจาย: แรกปรากฏในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ เสื่อมความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 6

จิวจินปรากฏในเอกสารทางประวัติศาสตร์ก่อนการกำเนิดของวรรณกรรมจีนแปลไทยมานานมากพอสมควร เอกสารฉบับแรกที่ได้กล่าวถึงจิวจินในประเทศไทย ได้แก่ จดหมายเหตุรายวันการเดินทางไปสุพรรณประเทศสยาม ใน ค.ศ. 1685 และ 1686 ที่บันทึกโดยบาทหลวงเดอ ชัวซีย ชาวฝรั่งเศส ในครั้งนั้นราชสำนักฝรั่งเศสได้ส่งคณะทูตมาเจริญสัมพันธไมตรีกับราชสำนักอยุธยาเมื่อ พ.ศ. 2228 ซึ่งตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ (พ.ศ. 2199 - 2231) คณะทูตนี้ประกอบไปด้วยเซอวาลิเอร์ เดอ โชมงด์ เป็นเอกอัครทูต บาทหลวงเดอ ชัวซียเป็นผู้ช่วยทูต และผู้เชี่ยวชาญด้านอื่น ๆ อีกจำนวนหนึ่ง ในวันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2228 เจ้าพระยาวิไชยเณร (คอนสแตนติน ฟอลคอน) เชิญคณะทูตร่วมงานเลี้ยงฉลองที่ทำเนียบ ในงานนี้มีการจัดแสดงจิวจินร่วมกับการแสดงอื่น ๆ บาทหลวงเดอ ชัวซียได้บันทึกเกี่ยวกับจิวจินไว้ว่า

“ชั้นแรกนั้นมีการแสดงทัศนากกรรมตามแบบจีน เลื้อย  
แสงนั้นงดงาม ท่าทางการแสดงก็ดีพอใช้ แสดงกันได้

คล่องแคล่วมาก ส่วนมโหรีนั้นไม่ได้ความ มีการตีส่อโก๊  
ผ่าง ๆ เป็นระยะ...งานฉลองปิดท้ายรายการลงด้วยจ๊ว  
หรือโศกนาฏกรรมจีน มีตัวแสดงมาจากมณฑลกวางตุ้ง  
คณะหนึ่งและจากเมืองจินเจาคณะหนึ่ง คณะที่มาจาก  
เมืองจินเจานั้นแสดงได้เยี่ยมและเป็นระเบียบแบบแผน  
มากกว่า เมื่อมีแขกมาเยี่ยมเยียนถึงบ้านช่อง ฝ่าย  
เจ้าของบ้านจะคำนับแขกที่ตรงกลางและทั้งที่มุมห้อง  
ครั้นแล้วเขาก็จะคำนับเก้าอี้ตัวที่เจ้าของบ้านนั่ง แล้วจึง  
คำนับเก้าอี้ที่แขกผู้มาหานั่ง และหลังจากได้เดิน  
วนเวียนอยู่หลายตลบแล้วจึงจะลงนั่ง และกระทำ  
ปัจจุบันนาการอยู่อีกช้านานกว่าจะเข้าเรื่องได้ คน  
เหล่านี้ช่วงมีเวลาเหลือเพื่อสำหรับเสียไปเปล่า ๆ เอา  
เสียแท้ ๆ”

(De Choisy 2007: 253)

ในงานเดียวกันนี้ บาทหลวงก็ย ตาซาร์ดซึ่งได้ร่วมเดินทางมากับคณะทูตนี้ด้วย  
ก็ได้บันทึกไว้ในจดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามครั้งที่ 1 ว่า

“งานรื่นเริงนี้มีการละเล่นให้ชมด้วยหลายอย่าง แรก  
ทีเดียวก็เป็นสุขนาฏกรรมของจีนแบ่งออกเป็นองก์ ๆ มี  
การแสดงท่าองอาจกล้าหาญและท่าพิลึกพิลั่น แล้วมี  
การหาคะเมนตีลังกาเป็นการสลับา...ในที่สุดจึงปิด  
ท้ายรายการด้วยจ๊วอีกฉากหนึ่งซึ่งคนดูชกจะพลีไป  
ตาม ๆ กันแล้ว เราจำเป็นจำใจต้องทนดูอยู่จนจบ และ  
ท่านราชทูตกำชับเราไว้ว่าขออย่าได้ทอดทิ้งท่านกลับไป  
เสียก่อน”

(Guy Tachard 2008: 70 - 71)

สำหรับชื่อเมืองจินเจาที่แปลโดยสันต์ ท. โกมลบุตรนี้ พบว่านักวิชาการท่านอื่นแปลทับเสียงได้ไม่เหมือนกัน สงวน อึ้งคง แปลเป็น “เมืองชินเจา” (Ankong 1986: 142) ส่วนพรพรรณ จันทโรนานนท์ แปลเป็น “เมืองฉงโจว” (Chantaranonant 2003: 133) แม้ปัจจุบันจะระบุชื่อพิกัดของเมืองนี้ได้ยากแต่คาดว่าก็คงเป็นเมืองชายฝั่งทะเลทางใต้ของจีน ในราว พ.ศ. 2231 จั้วจิ้นได้ถูกนำมาแสดงต้อนรับคณะทูตฝรั่งเศสชุดใหม่อีกครั้งดังจะเห็นได้จากจดหมายเหตุบันทึกการเดินทางของ ลา ลูแบร์ ซึ่งเป็นเอกอัครทูตของคณะทูตในครั้งนี้ เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นการบรรยายเกี่ยวกับวิธีร้องรำและเครื่องแต่งกายของนักแสดง (La Loubère 2014: 152 - 153)

แต่อย่างไรก็ตามมีนักวิชาการสันนิษฐานว่าจั้วจิ้นคงเข้ามาในแผ่นดินไทยก่อนหน้านี้หน้านานมากแล้ว สงวน อึ้งคง เชื่อว่าอย่างน้อยตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าทรงธรรม (พ.ศ. 2153 - 2171) เป็นต้นมา เพราะในรัชกาลนี้มีชาวจีนเข้ามารับราชการและประกอบอาชีพอย่างมากมาย กระทั่งชาวจีนบางคนได้รับราชการเป็นขุนนางหัวหน้าชาวจีนโดยมีตำแหน่งบรรดาศักดิ์สูงสุดอยู่ 2 ตำแหน่งคือ พระยาโชฎีก และพระยาราชเศรษฐี (Ankong 1986: 143) ในขณะที่ พรพรรณ จันทโรนานนท์ สันนิษฐานว่าจั้วจิ้นคงจะเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อตอนที่ชาวจีนได้เดินทางเข้ามาเป็นจำนวนมากพอที่จะก่อตั้งขึ้นเป็นชุมชนจีนแล้วและได้สร้างศาลเจ้าจีนและวัดนิกายจีนขึ้นเป็นศูนย์รวมจิตใจในทุกปีชาวจีนจะจัดพิธีบวงสรวงศาลเจ้าและกิจกรรมหนึ่งที่สำคัญคือการบริจาคเงินเพื่อจ้างคณะจั้วมาแสดงให้เจ้าในศาลชม จึงสามารถเชื่อได้ว่าจั้วน่าจะเข้ามาพร้อมกับการตั้งศาลเจ้าจีนในไทย (Chantaranonant 2003: 131 - 132)

เนื่องจากเอกสารทั้งสามก่อนหน้านี้ถูกบันทึกไว้เป็นภาษาฝรั่งเศสทำให้เรามิอาจทราบได้ว่าคนไทยในสมัยอยุธยาเรียกการแสดงจั้วจิ้นอย่างไร รู้เพียงว่าบาทหลวงเดอ ชัวซีย์ ใช้คำว่า “Comédie à la Chinoife” กับ “Une tragédie Chinoife” และ ลา ลูแบร์ ใช้คำว่า “A Chinéfe Comedy” การที่เราทราบได้ว่าการแสดงเหล่านี้เป็นจั้วจิ้นก็ล้วนเกิดจากการตีความของผู้แปล กระทั่งสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2310 - 2325) คำเรียกขานการแสดงลักษณะนี้ว่า “จั้ว” จึงปรากฏขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2319 ในเอกสารของราชสำนักไทย ได้แก่ “หมายรับสั่งเรื่องการถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมพระเทพามาตย์ ณ วัดบางยี่เรือนอก จ.ศ. 1138” ข้อความส่วนหนึ่งสรุปได้ว่าสมเด็จพระเจ้าตากสินทรงรับสั่งให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้องจัดการแสดง

ต่าง ๆ รวมถึง “จิว” เพื่อส่งสมเด็จพระพันปีหลวงเสด็จขึ้นสู่สวรรคาลัย (TCEPHD 1980: 8) พรพรรณ จันทโรนานนท์ เชื่อว่า “จิว” น่าจะเป็นคำยืมภาษาจีนเพราะไม่มีคำในภาษาไทยที่ออกเสียงคล้ายกันและน่าจะมาจากคำว่า “โยว (优)” หรือ “โยวเหริน (优人)” ซึ่งแปลว่านักแสดงในจิวจิน ส่วนการออกเสียงว่า “จิว” ในภาษาไทย อาจมาจากการทับศัพท์จากภาษาจีนแต้จิ๋ว ฮกเกี้ยน ไทหล่าหรือฮากกา (Chantaranonant 2003: 115 - 116)

ตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีจิวเข้าไปมีบทบาทในงานพระราชพิธีต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ส่วนใหญ่เป็นงานเฉลิมฉลอง งานสมโภชวัดกับพระพุทธรูป งานออกผนวชและงานถวายพระเพลิงพระศพและพระบรมศพโดยเฉพาะของเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ เนื่องด้วยคนไทยเชื่อว่ากษัตริย์เป็นอวตารของเทพเจ้า พระองค์เสด็จลงมาจากสวรรค์เพื่อสร้างประโยชน์ต่อประชาชน ตัวตนของพระองค์ในโลกปัจจุบันจึงเป็นเพียงสภาวะชั่วคราวเท่านั้น การสิ้นพระชนม์ของพระองค์หมายถึงพระกรรมกิจของพระองค์ในโลกนี้สิ้นสุดแล้วและถึงเวลากลับคืนสู่สภาวะการเป็นเทพเจ้าอีกครั้ง ดังนั้นตามความเชื่อดั้งเดิมการสวรรคตของกษัตริย์จึงไม่ใช่เรื่องน่าเศร้าและมีการจัดการแสดงอย่างรื่นเริงในพระราชพิธีนี้เพื่อส่งพระองค์เสด็จกลับสู่สวรรค์อีกครั้ง และในขณะเดียวกันยังสามารถคลายทุกข์โศกให้แก่คนข้างหลังด้วย

พระราชนิพนธ์สิ้นสุดลงในสมัยรัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2453 - 2468) เนื่องจากรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411 - 2453) ทรงมีพระราชดำริก่อนเสด็จสวรรคตว่ามีทรงโปรดให้มีการจัดงานพระบรมศพใหญ่โตอันจะทำให้สิ้นเปลืองกำลังคนและพระราชทรัพย์ เพราะฐานะทางการเงินของประเทศเปลี่ยนแปลงไป นอกจากนี้ เนื่องจากในยุคนั้นราชสำนักไทยเริ่มได้รับอิทธิพลทางความคิดเกี่ยวกับพิธีพระบรมศพว่าควรเป็นงานโศกเศร้ามิใช่การเฉลิมฉลอง ดังนั้นในที่ประชุมพระราชวงศ์จึงมีมติให้ยกเลิกการฉลองต่าง ๆ คือดอกไม้เพลิงและการมหรสพต่าง ๆ เสีย (Pirom 1985: 180 - 183) ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาพระราชพิธีพระบรมศพก็ไม่ปรากฏจิวจินและการแสดงอื่น ๆ อีก และถึงแม้ว่าจะมีการรื้อฟื้นการจัดการแสดงประกอบงานพิธีพระบรมศพอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 9 (พ.ศ. 2489 - 2559) แต่ก็ไม่ปรากฏว่าราชสำนักจัดให้มีการแสดงจิวจินร่วมด้วย ดังจะเห็นได้จากงานพิธีพระบรมศพของสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยา

ณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี หรือแม่แตงงานพิธีพระบรมศพของรัชกาลที่ 9 ล้วนแต่ปรากฏแค่การแสดงหนังใหญ่ โขน ละคร หุ่นกระบอก วงซิมโฟนีออเคสตรา การแสดงบัลเลต์ เป็นต้น (Yumangmee 2017: 97 - 98) แต่ถึงแม้จะปรากฏการแสดงจิ๋วชุดพิเศษเรื่อง “ทวยเทพเทิดไท้องค์ราชันย์” ถวายเป็นพระกุศลและเทิดพระเกียรติแด่รัชกาลที่ 9 เมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 ณ เวทีท้องสนามหลวง แต่เป็นการจัดถวายโดยภาครัฐและเอกชนประกอบไปด้วยกระทรวงวัฒนธรรมร่วมกับสมาคมอุปรากรจีนและสมาคมแต้จิ๋วแห่งประเทศไทย ซึ่งอยู่นอกเหนือไปจากการจัดการของราชสำนัก (The Standard 2017: online)

## 2. ประเภทจิ๋ว: จิ๋วบู๊ได้รับความนิยมสูงสุด

เอกสารของทางราชการไทยมักกล่าวถึงการแสดงในงานพระราชพิธีเพียงแค่ว่ามีการแสดงก็รายการ อะไรบ้าง ใครเป็นผู้รับผิดชอบ ใช้งบประมาณดำเนินงานเท่าไรหรือกระทั่งการจัดสรรไม้เพื่อสร้างเป็นเวที เช่น ประชุมหมายรับสั่งภาค 4 ตอนที่ 2 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จ.ศ. 1203 - 1205 บันทึกเกี่ยวกับการจัดการแสดงในพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพพระองค์เจ้าอรุณ รายละเอียดว่า

“ครั้น ณ วันแรม 7 ค่ำเดือน 11 เพลาเช้า ให้เกณฑ์เรือ  
กราบข้าราชการไปเฝ้าพระอังคาร 20 ลำ แล้วให้จัด  
เครื่องเล่นโขน หุ่น จิ๋ว หมอลำ วันละครอง หน้าคั่นละ 2  
โรง ดอกไม้เพลิง ไม้สูงต่ำไม่แจ้งให้ทูลถามกรมหลวงรัก  
ษรณเรศก่อน...แล้วจ่ายไม้ไฟ หวาย จาก ให้สมุห์บัญชี  
จดสมุดทั้ง 4 กรมไป กันฝา กัมโบ (พานแว่นฟ้า) โรง  
โขน หุ่น จิ๋ว หมอลำให้พอ”

(TCEPHD 1994: 14 - 15)

เช่นกันในหนังสือราชกิจจานุเบกษา เล่ม 2 จ.ศ. 1237 ที่บันทึกถึงงานการพระศพพระเจ้านั่งนางเธอ พระองค์เจ้าเสมอสมัยहरรรษา รายละเอียดว่า “ในการ

พระศพนี้มีต้นกลีบพฤษภสัณฑ์ ๗ ละหัดำสิงทั้งสามวัน มีไม้ต่ำสูง โชนโรง 1 หุ่นโรง 1 จั้วโรง 1 หนังสือ 2 โรง ดอกไม้เพลิงต่าง ๆ สิ่งโตม้งกรณวนรำกะถางทั้งสามวัน” (Kasemsri 1997: 47) และในงานการสมโภชพระแก้วมรกตกล่าวไว้ว่า “อนึ่งการเล่นต่าง ๆ นั้นมีสามวันคือวันพฤษภสัณฑ์ เดือนสิบ แรมเก้าค่ำ วันศุกร์ เดือนสิบ แรมสิบค่ำ วันเสาร์ เดือนสิบ แรมสิบเอ็ดค่ำ โชนโรง 1 ละครโรง 1 หุ่นโรง 1 จั้วโรง 1 มอญรำโรง 1 หนังสือ 2 โรงไม้ต่ำสูง ดอกไม้เพลิงต่าง ๆ รำโคม ม้งกรพ้อแก้ว รวม 10 อย่าง” (Kasemsri 1997: 202) เป็นต้น จากเอกสารเหล่านี้เราจึงยังมีอาจทราบได้ว่าราชสำนักนิยมจั้วประเภทใด จั้วเน้นร้องอย่างจั้วบุ๋น (文戏) หรือจั้วเน้นต่อสู้อย่างจั้วบู๊ (武戏) แต่อย่างไรก็ตาม เรายังพอจะสันนิษฐานได้ว่าราชสำนักน่าจะนิยมชมจั้วบู๊มากกว่าจั้วบุ๋นจากหลักฐาน 3 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ บันทึกการเดินทางของชาวต่างชาติ งานวรรณคดีไทย และวรรณคดีจีนและศิลปกรรมจีนภายใต้การอุปถัมภ์ของราชสำนักไทย

หลักฐานบันทึกการเดินทางของชาวต่างชาติสมัยกรุงศรีอยุธยาช่วยให้เราเห็นภาพว่าจั้วที่เป็นที่นิยมในยุคนั้นเป็นจั้วที่เน้นการออกลีลาท่าทาง มีการต่อสู้และมีเครื่องแต่งกายแบบตัวละครบู๊ ดังเช่นในจดหมายเหตุการเดินทางของบาทหลวงตาซาร์ด ที่บันทึกเกี่ยวกับจั้วจีนที่ได้รับชมไว้ว่า “แรกทีเดียวก็เป็นสุขนาฏกรรมของจีน แบ่งออกเป็นองค์ ๆ มีการแสดงท่าอย่างจากลำหยาญและท่าพิลึกพิลั่น แล้วมีการหกคะเมนตีลังกาเป็นการสลับลาก” (Guy Tachard 2008: 70) และในจดหมายเหตุของลา ลูแบร์ มีการบรรยายรูปแบบจั้วไว้อย่างละเอียดมากขึ้น อีกทั้งยังระบุว่าคนสยามชอบดูทั้งที่ฟังไม่รู้เรื่องดังรายละเอียดว่า

“ละครจีนซึ่งคนสยามชอบไปดูกันทั้ง ๆ ที่ฟังไม่รู้เรื่องนั้น พุดตามบทออกเสียงอยู่ในลำคอ คำพูดนั้นหลุดออกมาเป็นคำ ๆ และแต่ละคำที่ข้าพเจ้าได้ยินนั้นคันด้วยการเบ่งอกเพื่อเปล่งคำออกมาใหม่ทุกครั้งไป ราวกับว่ามีใครเขาคอยจะปั่นคอกอยอยู่ฉะนั้น การแต่งตัวของพวกละครจีนก็เหมือนกับที่ผู้เขียนเรื่องราวพรรณนาถึงสภาพการในต่างดาว ได้บรรยายไว้แล้วนั้นแลเกือบเหมือน ๆ กับเครื่องแต่งกายของพวกตาร

เทรอสส์ (Chartroux) ด้านข้างตัวเสื้อมีทั้งสองข้างขัดคุมติดกันไว้ 3 - 4 รังคุม ตั้งแต่ใต้รักแร้งลงมาถึงข้อมือมีแผ่นแพรเหลี่ยม ๆ ปะไว้ข้างหน้าและข้างหลัง แผ่นแพรนั้นปักเป็นรูปมังกรกบวงเข็มขัดกว้างสัก 3 นิ้วพุดในสายเข็มขัดนั้นมีรูปสี่เหลี่ยมบ้างกลมบ้างติดรายเรียงเป็นระยะทำด้วยเกล็ดกระดองเต่าหรือเขาสัตว์หรือไม่ชนิดใดชนิดหนึ่งก็ไม่ได้ และโดยที่วงเข็มขัดนี้หลวมมาก จึงต้องมีห่วงยึดไว้กับตัวเสื้อทางด้านข้างนักแสดงผู้หนึ่งซึ่งเล่นเป็นตัวตระลาการ เดินทำสงฆ์ทางภาคภูมิเมื่อก้าวก็ยื่นด้วยสันก่อน แล้วจึงค่อย ๆ หอดขาเหยียดลงด้วยฝ่าเท้าแล้วจึงค่อยจรดนิ้วเท้าลงกับพื้นอีกทีพร้อมกับเหยอสน์เท้าขึ้นและเมื่อเขาจรดนิ้วเท้าลงนั้นฝ่าเท้าก็ได้จรดพื้นแล้ว ตรงกันข้ามกับนักแสดงอีกผู้หนึ่งเดินกลับไปกลับมาราวกับคนบ้า ๆ บอ ๆ ไกวเท้าแกว่งแขนไปคนละทิศละทางอย่างไม่มีจังหวะจะโคนท่าทางไว้อ่านาจออย่างน่ากลัว แต่ดูจะเกินขนาดกว่าทหารเอกหรือมาตามอร์ (Matamores) ในเรื่องละครของเรา นักแสดงผู้นี้แสดงเป็นแม่ทัพใหญ่ซึ่งถ้าเรื่องราวที่เขาเขียนขึ้นเกี่ยวกับสภาพการณ์ในต่างด้าวเป็นความจริงแล้ว นักแสดงผู้นี้ย่อมแสดงเลียนแบบตามที่เป็นจริงของเหล่านักรบในประเทศของตนนั่นเอง เวทีแสดงนั้นจึงฉากไวทางด้านลึก ด้านข้างไม่มีเครื่องตกแต่งใด ๆ เหมือนเวทีการแสดงไม้สูง ในประเทศของเราฉะนั้นแล”

(La Loubère 2014: 152 - 153)

แม้ว่างานเขียนวรรณคดีคือเรื่องแต่ง แต่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ให้ความเห็นว่างานเขียนในยุครัตนโกสินทร์มีความแตกต่างกับงานเขียนในสมัยกรุงศรีอยุธยา เพราะมี

การรับเอาจารีตของวรรณกรรมประชาชนไปใช้มากขึ้น และลดลักษณะทางพิธีกรรมของวรรณกรรมราชสำนักลง จนทำให้ลักษณะศักดิ์สิทธิ์ลี้ลับของวรรณกรรมราชสำนักอยู่ยงเลือนรางลงไปเป็นอันมาก และค่อย ๆ คลี่คลายไปเป็นแบบสัจนิยมและมนุษยนิยมมากขึ้น ตัวอย่างเด่นชัดคืองานวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน ผู้แต่งเริ่มเรื่องด้วยการบอกศักราช บอกรัชกาล บอกว่าเกิดเรื่องในเมืองสุพรรณบุรีอย่างชัดเจน อีกทั้งยังมีการบรรยายธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ได้ใกล้เคียงความจริง หรืออย่างในวรรณกรรมเรื่องอิเหนาที่ผู้แต่งได้นำเอาสภาพที่เป็นจริงคือบางเหตุการณ์ในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์มาบรรจุลงในวรรณกรรม เช่นเหตุการณ์นักกองคัจฉ์แห่งเขมรถวายม้าหรือการถวายของมีค่าโดยขุนนางบรรดาศักดิ์ “ราชเศรษฐี” หรือ “ท่านพระคลัง” เป็นต้น (Ewsriwong 1984: 27, 195 - 197)

ด้วยลักษณะการเขียนเช่นนี้ทำให้เราได้รับรู้ถึงความชื่นชอบในจิวูของราชสำนักในยุคต้นรัตนโกสินทร์ที่สืบทอดมาจากยุคก่อนหน้า ดังจะเห็นได้จากการบรรยายลักษณะจิวูในงานวรรณกรรม 2 เรื่อง ได้แก่ บทพระนิพนธ์เรื่องโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวงของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์ และบทขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน

โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง เป็นงานวรรณกรรมแรก ๆ ที่บรรยายถึงลักษณะจิวูในยุคต้นรัตนโกสินทร์โดยกล่าวถึงไว้ 2 บทด้วยกัน คือ

|                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| จิวูจิวูจิวูจิวูจิวู | เสียงขาน            |
| ม้าพ่อซอสีประสาน     | แซ่ซ้อม             |
| ดำเนิรเรื่องตำนาน    | เทียนตึก            |
| ปางบุตรนำขุนน้อม     | ปักเจ้าไอสวรรค์     |
| ลั่นถันเอ๋ยไหล่อ     | อิงอล               |
| จีโบโล่หลัวบน        | หลัวบ้อง            |
| เขียนภักตร์พิกลยล    | หลายอย่าง           |
| เกราะประหลาดคาดข้อง  | เช่นเชื้อพงษ์พระยา” |

(Srisurane 1969: 28)

ในโคลงบทแรกได้บอกถึงชื่อตอนจั่วที่กำลังแสดงเรื่อง “ตำนานเทียนตัก” ตอนที่ (อาจจะเป็น) พี่ชายได้นำน้องชายหรือน้องสาวไปเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงปักกิ่ง ส่วนโคลงบทที่สองบรรยายถึงเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าของตัวละคร แม้ว่าผู้วิจัยยังสับสนไม่แน่ใจว่าตำนานเรื่องเทียนตักสอดคล้องกับงานวรรณกรรมจีนเรื่องใด แต่ก็พอสรุปได้ว่าจั่วเรื่องนี้น่าจะเป็นจั่วบู๊ตึงจะสังเกตได้จากบาทที่ 4 ของบทที่ 2 “เกราะประหลาดคาดซ้อง เช่นเชื้อพงษ์พระยา” ที่ปรากฏคำว่า “เกราะ” ซึ่งเป็นชุดเกราะในแบบของขุนนาง อนึ่ง คำว่า “เกราะ” นี้ออกเสียงคล้ายกับคำว่า “靠” ในภาษาจีนถิ่นฮกเกี้ยนและแต้จิ๋วที่พอจะถอดเสียงเป็นภาษาไทยได้ว่า “เข้า ไคว่ ไกว” ซึ่งแปลว่าเสื้อเกราะที่ตัวละครฝ่ายบู๊สวมในการแสดงจั่ว หรือไม่ก็มาจากคำว่า “甲” ในภาษาจีนถิ่นฮกเกี้ยนและแต้จิ๋วที่พอจะถอดเสียงเป็นภาษาไทยได้ “กำหรือกะ” ซึ่งแปลว่าเกราะที่เอาไว้ป้องกันตัว ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าหากคำว่าเกราะมิใช่คำยืมจากภาษาจีนก็คงเป็นคำศัพท์ร่วมเชื้อสายตระกูลไทย - จีน

ในขณะเดียวกัน บทขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ซึ่งถือได้ว่าเป็นงานประพันธ์ของราชสำนักเพราะมีเจ้านายและขุนนางหลายท่านร่วมกันประพันธ์ ก็เป็นหลักฐานอีกชิ้นที่บรรยายลักษณะจั่วเงินในตอนี่ 36 ผ่านนางวันทอง ดังข้อความว่า

“พวกจั่วถือล้วนแต่ทวนจั่ว หน้าขาวหน้าแดงแดงโอโงะ  
บ้างรบรุกคลุกคลีตุ้มโม่ง บ้างเข้าโรงบ้างออกกลอกหน้าตา”  
(Fine Arts Department n.d.)

กลอนบทนี้ได้บรรยายให้เห็นถึงอาวุธที่ใช้แสดง ได้แก่ ทวนและจั่ว และอาภักปกริยาที่แสดงออกว่ากำลังสู้รบกันอย่างชัดเจน

ความนิยมชมชอบจั่วบู๊ของราชสำนักยังส่งอิทธิพลต่อการเลือกรับวรรณคดีจีนและศิลปกรรมจีนแขนงต่าง ๆ อีกด้วย ดังจะเห็นได้จากพระราชดำริของรัชกาลที่ 1 ที่รับสั่งให้แปลวรรณกรรมจีนขึ้นเป็นครั้งแรกของไทย ได้แก่เรื่องสามก๊กและไซอิ๋ว ทั้งสองเรื่องมีเนื้อหาเกี่ยวกับสงครามที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์จีนและมักจะถูกดัดแปลงเป็นจั่วบู๊ในหลากหลายตอน ต่อมาเนื่องด้วยพระปรีชาชาญด้านการค้าเรือสำเภากับประเทศจีนของรัชกาลที่ 3 ซึ่งดำเนินการมาตั้งแต่เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ในรัชกาลที่ 2 ส่งผลให้การค้าระหว่างสองประเทศเฟื่องฟูเป็นอย่าง

มากจนพระองค์ได้รับพระสมัญญานามว่า “เจ้าสัว” ในรัชกาลของพระองค์มีชาวจีนอพยพมาลงทุนและตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยอย่างมากมาย ชาวจีนเหล่านี้มีความสามารถในการปรับตัวและหลอมรวมเข้ากับสังคมไทยได้อย่างรวดเร็ว ชาวจีนผู้มั่งคั่งมักจะสนับสนุนเงินทุนในการก่อสร้างวัดถวายแด่รัชกาลที่ 3 เพื่อแสดงออกถึงความจงรักภักดีและบำเพ็ญบุญกุศล นอกจากนี้ เนื่องด้วยรัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชนิยมในศิลปกรรมจีนทำให้พ่อค้าชาวจีนบางส่วนนิยมนำสิ่งของมีค่าจากประเทศจีนมาถวายพระองค์ วัดที่สร้างหรือบูรณะในสมัยนี้จึงมักปรากฏการตกแต่งด้วยศิลปกรรมจีน เช่น จิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่อง “สามก๊ก” ในสวนมิสสกวิน วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม พระอุโบสถวัดประเสริฐสุทธาวาส พระวิหารเก๋ง วัดบวรนิเวศวรวิหาร และภาพเขียนลายก้ำมะลอเรื่องสามก๊กในวัดนางนองวรวิหาร ภาพสลักศิลาเล่าเรื่องสามก๊กที่ฟาโลรอบพระอุโบสถวัดพิชัยญาติการาม และที่สวนขวาเมืองโบราณสมุทรปราการซึ่งเดิมอยู่ที่วัดไผ่เงินโชตนาราม (Pakdikam 2006: 9 - 10) นอกจากนี้ยังมีการนำตุ๊กตาศิลาแกะสลักจีนมาประดับวัดด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยได้สืบค้นในหนังสือรูปศิลาจีนสมัยรัตนโกสินทร์ของ มานพ ถนอมศรี (Tanomsri 1993) พบว่าตัวล้นถันหรือตัวละครจิ้งเือกทั้งหมดเป็นรูปขุนนางฝ่ายบู๊

ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2394 - 2478) นาฏศิลป์ไทยมีปรับปรุงให้มีความทันสมัยมากขึ้น ศิลปินพยายามผสมผสานนาฏศิลป์ไทยเดิมเข้ากับศิลปะการละครต่างประเทศเพื่อสร้างรูปแบบใหม่ และส่วนหนึ่งได้นำจิ้งเือกมาดัดแปลงให้กลายเป็นละครแบบไทย เช่น การแสดงหุ่นนิ่งประกอบเพลง (Tableau Vivant) เรื่องสามก๊กของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ละครเรื่องสามก๊กของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และหุ่นวังหน้าของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ มีการเล่นนิยายอิงประวัติศาสตร์จีนหลายเรื่องซึ่งส่วนใหญ่นิยมดัดแปลงเป็นจิ้งเือกอยู่แต่เดิม เช่น เรื่องชวยงัก กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ยังทรงอุปถัมภ์คณะจิ้งเือกอีกด้วย นอกจากนี้ ขุนนางก็ยังได้เลียนแบบธรรมเนียมการอุปถัมภ์คณะละครจากราชสำนัก เช่น เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) มีคณะละครพันทางที่แสดงเรื่องราวของชนชาติต่าง ๆ รวมทั้งเรื่องจากนิยายจีนที่มักถูกดัดแปลงเป็นจิ้งเือกเช่นเรื่องห้องสิน ดังอัน สามก๊ก หงอโต้ว ชุยถึง บ้วนฮวยเหลา เป็นต้น

ความนิยมรับชมจิ้งจอกยังปรากฏอยู่ทั่วไปในระดับราษฎรด้วย และเป็นไปในช่วงที่จีนในไทยเริ่มมีการปรับตัวจากการแสดงประกอบพิธีกรรมศาลเจ้าไปสู่การแสดงที่เป็นสินค้าแบบวัฒนธรรมประชานิยมของสังคมเมือง ในช่วงรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2367 - 2453) ประเทศไทยประสบภัยธรรมชาติอย่างรุนแรง ทำให้ผลผลิตภาคเกษตรกรรมเสียหาย ประกอบกับในระยะนี้ราชสำนักไทยยังได้รับผลกระทบจากการค้าเสรี ส่งผลให้ราชสำนักจัดเก็บภาษีและได้รับผลประโยชน์จากการค้าลดลงอย่างมาก เพื่อแก้ปัญหาทางเศรษฐกิจ ราชสำนักจึงได้อนุญาตให้นายทุนซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวจีนเปิดบ่อนเบี้ย รายได้จากภาษีบ่อนเบี้ยช่วยบรรเทาปัญหาเศรษฐกิจในขณะนั้นได้มาก กิจกรรมบ่อนเบี้ยในขณะนั้นแข่งขันกันค่อนข้างสูง เจ้าของบ่อนจึงจำเป็นต้องจัดหาหรสพมาแสดงโดยไม่เก็บค่าชม เพราะต้องการดึงดูดผู้คนให้มารับชมและพลอยเล่นการพนันไปด้วย หากเป็นโรงบ่อนที่ตั้งอยู่ในชุมชนคนไทยก็จัดหาหรสพจำพวกละครรำ แอ่วลาว เพลงปรบไก่หรือลิเกมาให้คนชม แต่หากเป็นโรงบ่อนที่ตั้งอยู่ในชุมชนคนจีนก็จะจัดหาจิ้งจอกมาแสดงซึ่งโดยมากก็เป็นโรงบ่อนของคนจีน และบ่อยครั้งที่เจ้าของโรงบ่อนจัดหาจิ้งจอกมาแสดง เพราะฉากสู้รบหรือการออกอาวุธของตัวละครสามารถดึงดูดคนไทยที่ฟังบทร้องไม่รู้เรื่องได้มากกว่า ตัวอย่างเรื่องที่จิ้งจอกแสดงเช่นสามก๊ก เลียดก๊ก ห้องสิน ช้องกั๋ง เป็นต้น (Anumanratjathon 1970: 146 - 173)

นอกจากนี้ ในบทความของ พระสันตอักษรสาร ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วงรัชกาลที่ 5 ได้กล่าวว่า

“คนไทยเราชอบดูเรื่องสามก๊กมากกว่าชุดอื่น แต่พวกจีนแต่จิวไม่มีใครชอบดูเรื่องสามก๊กหาว่าเป็นชุดสั้น และไม่มีบทร้องก็มาน้อย จิวเด็กแปะยี่ (จิวแต่จิว: ผู้วิจัย) เกือบจะไม่มีชุดเรื่องสามก๊กเล่นทีเดียว”

(Santad - Aksornsarn 2011: 1 - 21)

เหตุที่ชาวแต่จิวไม่นิยมดูจิ้งจอกอาจเป็นดังความเห็นของ อำพัน เจริญสุขลาภ หรือ อาแม้ง ป.ปลา ที่เคยให้สัมภาษณ์ว่า

“จ้าวเป็นสื่อบันเทิงและศิลปะแขนงหนึ่ง คนจีนแต่ก่อน  
เขาไม่มีที่ทางไป ว่างก็อยากจะดูจ้าว มันสนุกสนาน ให้  
ความรู้ด้วย เหมือนกับเป็นโรงเรียนเคลื่อนที่ ไปเรียนรู้  
สมัยก่อนคนก็เรียนน้อย ไปดูจ้าวรู้เรื่องประวัติศาสตร์  
ของจีน เรื่องวัฒนธรรม ประเพณีวิถีชีวิต คุณธรรม  
อย่างจะต้องเป็นคนจงรักภักดี ต้องเป็นคนดี ทำดีได้ดี  
สอนเรื่องความดี”

(Kitchainukul 2024)

ดังนั้นในมุมมองของชาวแต่จ้าวแล้ว จ้าวไม่ได้เป็นเพียงแค่สื่อบันเทิง แต่เป็น  
เหมือนดังสื่อความรู้ด้านปรัชญา คุณธรรม วัฒนธรรม ประเพณีและความเป็นมาของ  
ชาติพันธุ์ตนเอง การรับชมจ้าวของชาวแต่จ้าวโดยเฉพาะในอดีตจึงไม่ได้เป็นเพียงการ  
รับชมแบบฉาบฉวย

ดังที่กล่าวมาข้างต้นนี้ผู้วิจัยเชื่อว่าทั้งราชสำนัก ขุนนางและชาวบ้านคนไทย  
ทั่วไปนิยมรับชมจ้าวมากกว่าจ้าวบุ๋น เนื่องด้วยอุปสรรคทางด้านภาษา วัฒนธรรมและ  
คติความเชื่อที่แฝงอยู่ในบทร้อง โดยเฉพาะอุปสรรคด้านภาษาที่จ้าวจีนในไทยยุคนั้น  
ต่างมีเอกลักษณ์การร้องด้วยภาษาจีนท้องถิ่นที่แตกต่างกัน เช่น กวางตุ้ง ฮกเกี้ยนหรือ  
แต้จิ๋ว ทำให้ยิ่งยากแก่การทำความเข้าใจ ซึ่งกว่าจ้าวจีนจะเริ่มดัดแปลงบทร้องเป็น  
ภาษาไทยก็เกิดขึ้นในสมัยหลังแล้ว ดังนั้นกลุ่มคนเหล่านี้จึงน่าจะรับชมจ้าวบูเพื่อเอารส  
มากกว่าดูเอาเรื่องคือเน้นรับรู้ความตื่นเต้นและสนุกสนานมากกว่าจะเอาสาระใจความ  
ของเรื่องที่กำลังแสดง

### 3. สถานะ: เครื่องบอกความร่ำรวยและรสนิยมการบริโภค

เมื่อจ้าวจีนเข้าไปมีบทบาทในกิจกรรมต่าง ๆ ของราชสำนักอย่างเข้มข้นในช่วง  
ก่อนรัชกาลที่ 5 ทำให้เกิดข้อสงสัยว่าราชสำนักมีมุมมองต่อจ้าวจีนอย่างไร ปรีดา  
อัครจันทร์โชติ ให้ความเห็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์นี้ไว้ 2 มุมมองด้วยกัน ในด้านหนึ่ง  
เขาเห็นว่าเพราะจ้าวมีความแปลกจากมหรสพของไทย ราชสำนักจึงให้คุณค่าเพราะเป็น  
“ของแปลก” แล้วจึงคิดว่าคนอื่นก็น่าจะตื่นเต้นยินดีกับของแปลกนี้เช่นกัน (ต่อกรณีนี้

นำจิวจินไปต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง: ผู้วิจัย) และ/หรือในอีกด้านหนึ่ง เป็นเพราะ “คนจีน” และความเป็นจีนมีความหมายสูงส่งในอาณาจักรเมื่อราชสำนักให้ความสำคัญกับคนจีนจึงให้ความสำคัญกับจิวตามไปด้วย (Akarachantachote 2014: 147) อย่างไรก็ตามดูเหมือนว่าปรีดา ค้อนข้างจะให้น้ำหนักกับมุมมองที่สองมากกว่า ดังจะเห็นได้จากการกล่าวถึงประเด็นนี้อยู่หลายครั้ง โดยเฉพาะการสรุปเกี่ยวกับความหมายของจิวในราชสำนักในตอนท้ายว่า

“นอกเหนือจากโขน ละคร หุ่น เทพทองซึ่งเป็นตัวแทนของการแสดงไทยที่ยิ่งใหญ่งดงามแล้ว ยังประกอบไปด้วยการแสดงของชนชาติต่าง ๆ เป็นต้นว่ารำรามัญ หุ่นลาว หุ่นญวน ละครเขมร ละครเหล่านี้แสดงถึงพระราชอำนาจของกษัตริย์ที่แผ่ปกคลุมไปถึงดินแดนเหล่านี้ แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ จิวจินอยู่ในสถานะใด ในเมื่อจากประวัติศาสตร์ไทยไม่เคยแม้แต่พยายามจะแสดงบทบาทความยิ่งใหญ่หรือแผ่พระราชอำนาจไปยังดินแดนจีนเลย มีหน้าซำกลับยังจิ้มก้องเพื่อให้ได้อภิสิทธิ์ในการค้าขาย นั่นหมายความว่าต่ออาณาจักรจีนแล้วไทยมิได้อยู่ในฐานะของการแสดงพระราชอำนาจ ดังนั้นแล้ว ผู้เขียนจึงคิดว่าน่าจะเป็นอื่นมิได้ นอกจากว่าจิวจินถูกนำมาเทียบเคียงกับมหรสพที่เป็นวัฒนธรรมชั้นสูงของไทยมาแต่เดิม”

(Akarachantachote 2014: 332 - 333)

และการสรุปอีกครั้งในบทความเรื่องเดียวกันว่า “จิวจินมีสถานภาพเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงสมฐานะทั้งฝ่ายเจ้าบ้านและแขกผู้มาเยือน” (Akarachantachote 2014: 42)

กระนั้นก็ตาม ผู้วิจัยกลับมีความเห็นค่อนข้างสอดคล้องกับมุมมองด้านที่หนึ่งของ ปรีดา อัครจินทรโชติ มากกว่าที่มองว่าจิวจินคือของแปลกสำหรับราชสำนัก เหตุด้วยว่าหากจะกล่าวถึงวัฒนธรรมการแสดงชั้นสูงที่สำคัญที่สุดของไทยซึ่งราช

สำนักทุกสมัยต่างให้การอุปถัมภ์นั้นคือ “โขนไทย” กระทั่งปัจจุบันนี้ที่สังคมมีความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีสื่อและความบันเทิงรูปแบบอื่น ๆ ทำให้โขนอาจจะด้อยความนิยมลงในหมู่ประชาชนทั่วไป แต่ราชสำนักยังคงให้ความสนใจอนุรักษ์การแสดงชนิดนี้ไว้ ดังที่ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ เคยตรัสกับสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีว่า “ถึงจะไม่มีใครดู ฉันก็ยังดีที่จะดูคนเดียว” (Supakorn 2018) และทรงหวังว่าหน่วยงานที่เกี่ยวข้องจะใส่ใจอนุรักษ์ด้วยเช่นกัน ดังนั้นการนำวีดิทัศน์มาเปรียบเทียบกับโขนไทย จะทำให้เห็นมุมมองและวิธีปฏิบัติต่อการแสดงทั้งสองโดยราชสำนักที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน เหตุผลสำคัญเพราะโขนไทยมิได้เป็นเพียงการแสดงที่เอาไว้รับชมเพื่อความเพลิดเพลินเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อดั้งเดิม

โดยทั่วไปเชื่อกันว่าการแสดงละครและการละเล่นของไทยมักจะมีลักษณะของความเชื่อ พิธีกรรม และมีขนบแบบแผนที่ต้องปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด (Nimnetipan 2000: 19) โดยมีองค์ประกอบที่แสดงถึงความเชื่อทางศาสนาอย่างน้อย 4 ประการคือ 1. ผู้ให้กำเนิดทุกสิ่งอย่างไม่ใช่มนุษย์ธรรมดา และมักจะเกี่ยวพันกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 2. มีความเชื่อถือและศรัทธาต่อ “เทวดา - ครุ - ผี” 3. มีธรรมเนียมและเคล็ดกลางที่เชื่อถือกันในการแสดงโขน ละคร ดนตรี ปี่พาทย์ และ 4. การแสดงและการละเล่นของไทยนิยมแสดงแต่เฉพาะเนื่องในโอกาสที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา (Wongtes cited in Nimnetipan 2000: 19 - 26)

เมื่อพิจารณาถึงบทละครเรื่อง “รามเกียรติ์” ซึ่งเป็นเรื่องหลักที่ใช้แสดงโขนไทยจะพบว่าบทละครเรื่องนี้ดัดแปลงมาจากมหากาพย์อินเดียเรื่อง “รามายณะ” เนื้อหาบอกเล่าถึงเจ้าชายพระรามแห่งกรุงอยุธยาในชมพูทวีปได้ทำสงครามสู้รบกับราชายักษ์ทศกัณฐ์อย่างยาวนาน กระทั่งสามารถเอาชนะได้แล้วจึงได้รับการสถาปนาขึ้นครองราชย์เป็นกษัตริย์ของกรุงโยธยา ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในตอนต้นว่าคนไทยมีความเชื่อดั้งเดิมว่ากษัตริย์คือร่างอวตารของพระวิษณุที่เปลี่ยนสถานะเป็นมนุษย์ในนามของ “พระราม” เห็นได้จากพระนามกษัตริย์แห่งราชวงศ์ต่าง ๆ ของไทยจะประกอบด้วยคำว่า “ราม” หรือพระนามแฝงของพระวิษณุในรูปแบบอื่น ดังนั้นการลบหลู่ดูหมิ่นบทละครและโขนไทยเรื่องรามเกียรติ์ย่อมส่งผลด้านลบต่อความเชื่อนี้ อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ต่อประเด็นนี้ คมกฤษ อุตี้เต็กเค่ง จึงได้เรียกการแสดงนี้ว่า “ศาสนาโขน” เพราะมีลักษณะเป็น “ศาสนาไทย” ที่มีความเชื่อเรื่องผี พราหมณ์

พุทธและมีพิธีกรรมประกอบการแสดง (Oiltekkeng 2016: online) ดังตัวอย่าง ใน พ.ศ. 2559 เมื่อการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้เผยแพร่วีดิทัศน์ประกอบเพลง “เที่ยวไทยมีเฮ” เพื่อประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวไทย วีดิทัศน์ดังกล่าวดำเนินเรื่อง โดยใช้ตัวละครโขนไทยกระทำกิจกรรมที่เป็นที่นิยมเมื่อมาเที่ยวไทย เช่น ขับรถโกคาร์ท ถ่ายเซลฟี เล่นบานาน่าโบ๊ท นั่งเตียงชายหาด หยอดขนมครก เป็นต้น (Hanumanloylomfilm 2016: online) ทำให้นักวิชาการด้านโขนไทยเกิดความไม่พอใจเป็นอย่างมาก เพราะมองว่าการนำตัวละครโขนไทยมากระทำอย่างนี้เป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสม

ด้วยเหตุผลพิเศษเหล่านี้ เราจึงมักได้รับชมโขนในโอกาส สถานที่ และ วัตถุประสงค์เฉพาะเสียมากกว่า โดยเฉพาะในโอกาสและวัตถุประสงค์ที่มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนัก หรือกระทั่งเป็นโขนที่จัดโดยหน่วยงานที่มีความสัมพันธ์กับราชสำนักอย่างมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ซึ่งจัดการแสดงโขนพระราชทานเป็นประจำเกือบทุกปี เช่น ชุดพรมหาศ จัดแสดงสองครั้งเมื่อ พ.ศ. 2550 และ พ.ศ. 2552 ชุดนางลอย จัดแสดงเมื่อ พ.ศ. 2553 ชุดศึกมัยราพณ์ จัดแสดงเมื่อ พ.ศ. 2554 ชุดจองถนน จัดแสดงเมื่อ พ.ศ. 2555 จากนั้นการแสดงโขนพระราชทานได้เว้นระยะไป จนถึง พ.ศ. 2561 ได้จัดเป็นวาระพิเศษฉลองครบรอบหนึ่งทศวรรษของโขนพระราชทาน คือชุดพิเภก สวามิภักดิ์ (Chanruang 2019: online) และใน พ.ศ. 2567 ก็ได้จัดโขนพระราชทานขึ้นอีกครั้งในชื่อตอนพระจักราวดาร ระหว่างวันที่ 7 พฤศจิกายน - วันที่ 8 ธันวาคม หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยมีมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ เป็นผู้จัดการแสดง และมีวัตถุประสงค์การจัดการแสดงเพื่อเฉลิมฉลอง 2 โอกาสมหามงคลของปวงชนชาวไทย ได้แก่ เสด็จพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 92 พรรษา 12 สิงหาคม พ.ศ. 2567 และเสด็จพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 72 พรรษา 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 (Royal Office 2024: online) นอกจากนี้ ในวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 องค์การยูเนสโกได้ประกาศขึ้นทะเบียน “โขน” ของไทยเป็นรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติอีกด้วย ด้วยเหตุที่

กล่าวมาทั้งหมดนี้เราอาจสรุปได้ว่าสถานะของโขนไม่ได้เป็นเพียงแค่การแสดงธรรมดา แต่โขนมีสถานะที่เกี่ยวพันกับความเป็นชาติและสถาบันพระมหากษัตริย์ของไทย

แตกต่างจากจิ้งจิ้นซึ่งมิได้มีความเชื่อมโยงกับความเชื่อดั้งเดิมของคนไทย แม้หลายครั้งจะปรากฏร่วมกับโขนไทยในงานพระราชพิธี แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไป นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ในช่วงต้นราชสำนักและขุนนางได้อาศัยความชื่นชอบในการทดลองดัดแปลงแก้ไข แต่งเนื้อเรื่องใหม่หรือนำจิ้งจิ้นไปผสมผสานกับการแสดงรูปแบบอื่น เพื่อให้เกิดความแปลกประหลาดและสนุกสนาน ทว่าในช่วงต่อมา ผู้อุปถัมภ์หรือเจ้าของคณะจิ้งจิ้นส่วนใหญ่ล้วนเป็นประชาชนธรรมดา ดังนั้นเพื่อที่จะดึงดูดผู้ชมและผู้ว่าจ้างให้ว่าจ้างคณะของตน เจ้าของคณะจำเป็นต้องดัดแปลงเสริมแต่งบทจิ้งจิ้นให้มีความสดใหม่ รวมทั้งเสริมใส่ดนตรีและเทคโนโลยีแสงสีเสียงให้กับคณะจิ้งจิ้น นอกจากนี้ ในระหว่างการรับชมผู้ชมสามารถส่งเสียงร่วมสนุกและแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแต่งหน้าและลีลาของนักแสดงได้ การกระทำแบบนี้แสดงให้เห็นว่าจิ้งจิ้นไม่ถูกจำกัดด้วยข้อห้ามและบรรทัดฐานที่เข้มงวดอย่างโขนไทย และแม้ว่าจิ้งจิ้นเป็นศิลปะชั้นสูงในประเทศจีน แต่ อำพัน เจริญสุขลาภ มองว่าการแสดงจิ้งจิ้นในไทยยังไม่ประณีตเท่ากับการเป็นศิลปะชั้นสูงในจีน แต่ดำเนินการกิจการกัน “เพื่อทำมาหาเลี้ยงชีพเท่านั้นเอง” สภาพการณ์นี้เป็นมาตั้งแต่ยุคที่มีโรงจิ้งจาวที่เปิดอย่างซุกซมในย่านเยาวราช จนถึงปัจจุบันที่กลายเป็นจิ้งเร่ที่ต้องย้ายที่แสดงไปตามงานต่าง ๆ ที่ถูกว่าจ้าง (Kitchainukul 2024: online) และจากคำสัมภาษณ์ของ อำพัน เจริญสุขลาภ (Kitchainukul 2024: online) ทำให้เรามองเห็นได้ว่า ณ ปัจจุบันนี้ จิ้งจิ้นเป็นการแสดงในวัฒนธรรมประชานิยมไปแล้วซึ่งมีต่างอะไรกับหมอลำ วงดนตรี ลิเก ลำตัด และมโนราห์ แม้จะมีกิจกรรมบางส่วนเกี่ยวข้องกับคติชนได้แก่การเล่นจิ้งจาวยเจ้าในศาลหรือการแสดงชุด “ป่วงเซียง” ก็ตาม

การตรึงสถานะของโขนไว้ที่ของสูง แต่จิ้งจิ้นกลับแพร่หลายในระดับชาวบ้าน และกลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมไปเช่นทุกวันนี้ ทำให้ผู้วิจัยยังเชื่อว่าราชสำนักมองจิ้งจิ้นเป็นเพียงเครื่องบอกระสนิยมการบริโภคที่มีความหรูหรา หรือเป็นเพียงเครื่องบอกความร่ำรวยของพระราชอาณาจักร ที่สามารถอวดสายตาแขกบ้านแขกเมืองและสร้างความตื่นตาตื่นใจให้แก่ประชาชนของราชสำนักได้ มุมมองลักษณะและวิธีปฏิบัติเดียวกันนี้ยังสามารถพบเห็นได้จากพระราชนิพนธ์ต่อศิลปกรรมจีนที่เด่นชัดอีกแขนง

หนึ่งคือสถาปัตยกรรมแบบจีน ดังตัวอย่างกรณีที่รัชกาลที่ 2 ทรงสร้าง “สวนจีน” หลังจากที่ได้ทราบความจากคณะทูตที่เดินทางกลับมาจากประเทศจีนและกราบบังคมทูลว่า เศรษฐีเมืองปักกิ่งหรือเมืองกวางตุ้งต่างนิยมทำสวนประชันกัน ในสวนก็มีพร้อมทั้งสระน้ำภูเขาจำลอง สัตว์ต่าง ๆ และพืชพันธุ์นานาชนิด ด้วยทรงมีพระราชดำริว่า

“แต่เขาเป็นเศรษฐีก็ยังทำสวนที่เขียวช่มเล่นได้ เรา  
เป็นถึงพระเจ้าแผ่นดินบ้านเมืองก็ใหญ่โต ไม่มีที่รื้อฐาน  
สำราญราชอุทยานให้เป็นเกียรติยศแผ่นดินไว้บ้าง  
ชาวนานาประเทศก็จะหมิ่นประมาทว่าเป็นเมือง  
เล็กน้อย จะต้องทำขึ้นไว้สักแห่งหนึ่งให้ชาวนานา  
ประเทศ แลหัวเมืองประเทศราชเข้ามาชมแล้วจะได้  
เลื่องลือไปในเมืองน้อยเมืองใหญ่ ว่าเมืองไทยมีที่  
ประพาสของพระเจ้าแผ่นดินสนุกสนานยิ่งนัก”

(Tipakornwong 1961: 93)

พฤติกรรมการตามกระแสนิยมเช่นนี้ได้ถ่ายทอดลงไปสู่พระราชวงศ์ ขุนนาง และประชาชนในขอบเขตที่ตนสามารถจะทำได้ ดังในกรณีของการครอบครองคณะจิวจินไว้เพื่อเป็นเครื่องบอกฐานะความร่ำรวยและรสนิยมการบริโภค กระทั่งบางคนก็นำคณะจิวจินไปรับงานแสดงเพื่อหารายได้อีกด้วย เช่น กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ พระยาพิพัฒน์โกษา พระอนุวัตรราชนิยาม (ฮง เตชะวนิช) ขุนพัฒน์แหยม นายอากรบุนกี นายเซ่งตุน บุตรเขยขุนพัฒน์แหยม เป็นต้น (Santad - Aksornsarn 2011: 1 - 21)

#### 4. เหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงของสถานะ: ปรับเปลี่ยนตามสถานะของอิทธิพลของประเทศจีนเป็นหลัก

ดังที่กล่าวไปข้างต้น หลังจากรัชกาลที่ 6 จิวจินค่อย ๆ หมดความสำคัญจากพระราชพิธีต่าง ๆ ลง แต่กลับได้รับความสนใจจากราชสำนักอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 9 ผู้วิจัยขอวิเคราะห์สาเหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงของสถานะจิวจิน ดังนี้

ราชสำนักประสบปัญหาทางการเงินอันเป็น ผลจากสนธิสัญญาการค้าเสรีที่เริ่มทำกับชาติตะวันตกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แม้ราชสำนักจะไม่สามารถดำเนินการค้าผูกขาดแบบเดิมได้อีกซึ่งส่งผลต่อสถานะการคลังของประเทศ แต่กลับเป็นผลดีต่อพ่อค้าคนกลางและชาวบ้านทั่วไปเพราะพ่อค้าชาติต่าง ๆ สามารถซื้อขายสินค้าหลายประเภทได้จากชาวบ้านคนไทยโดยตรง ทำให้ภาคการเกษตรและภาคการผลิตของไทยขยายตัวและกลายเป็นการผลิตเพื่อการค้ามากขึ้น ในขณะเดียวกัน รัชกาลที่ 5 ทรงปฏิรูปประเทศในทุก ๆ ด้านทั้งทางด้านการบริหารรัฐ การทหาร การบริการสาธารณะของรัฐและสิ่งสาธารณูปโภคต่าง ๆ ทำให้ภาคแรงงานเริ่มขาดแคลน วิธีหนึ่งในการแก้ปัญหาดังกล่าวคือการประกาศยกเลิกระบบทาสและไพร่ เพื่อให้มีแรงงานอิสระเพียงพอต่อการขยายตัวของเศรษฐกิจ ทำให้ท้ายที่สุดราชสำนักไทยเริ่มขาดแคลนแรงงานได้เปล่าจากไพร่และทาสที่เคยได้รับในอดีต เมื่อขาดแคลนทั้งงบประมาณและแรงงานทำให้ราชสำนักไม่สามารถจัดพระราชพิธีต่าง ๆ ได้ยิ่งใหญ่เหมือนเช่นดังก่อน มหรสปประกอบพระราชาพิธีจึงถูกตัดลดลงไปด้วย และแม้ว่าจะมีการฟื้นฟูการแสดงมหรสปประกอบพระราชาพิธีในสมัยรัชกาลที่ 9 แต่จวบจนก็ไม่ได้รับความสำคัญดังเช่นแต่ก่อน

ราชสำนักไทยหมดความสนใจในวัฒนธรรมและวิทยาการจากจีนแล้วหันไปสนใจวัฒนธรรมและวิทยาการจากตะวันตกแทน ความสนใจเช่นนี้ของราชสำนักเริ่มก่อตัวตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ปรากฏชัดเจนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ราชสำนักนิยมวัฒนธรรมและวิทยาการตะวันตกเป็นอย่างมากและพยายามจะปฏิรูปประเทศในทุกด้านให้ทันสมัยแบบตะวันตก เพราะชาติตะวันตกกลายเป็นชาติมหาอำนาจแทนที่จีนซึ่งเคยเป็นศูนย์กลางอำนาจของภูมิภาคนี้ในยุคโบราณทั้งกำลังตกอยู่ในสถานะกึ่งอาณานิคมของชาติตะวันตกแล้วเช่นกัน ราชสำนักหวังว่าการปรับปรุงประเทศให้ทันสมัยแบบตะวันตกจะช่วยเปลี่ยนมุมมองของชาติตะวันตก ที่มองว่าประเทศสยามล้าหลังและถือเอาเหตุผลข้อนี้มาเข้ายึดครอง ตัวอย่างในการรับวิทยาการตะวันตกด้านศิลปกรรม เช่น การปรับเปลี่ยนรูปแบบสถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย การปรับขนแบบหนังใหญ่ให้เป็นขนแบบละคร เป็นต้น ในระยะนี้ราชสำนักยังได้มีความนิยมสะสมข้าวของเครื่องใช้จากตะวันตก ซึ่งเข้ามาแทนที่สินค้านิยมที่มีต่อข้าวของจากจีน เช่น รัชกาลที่ 5 ทรงนิยมสะสมกล้องยาสูบเมียร์คอม สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์

เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงสะสมถ้วยน้ำชาพร้อมจานรองขอบทองเขียนลายสีเขียวแบบตะวันตกประดับตราประจำพระองค์ เป็นต้น (Verasinchai 2023: online) ปรากฏการณ์ที่ราชสำนักเริ่มให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมจีนน้อยลงแล้วหันไปให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมตะวันตกไม่เพียงแต่เกิดขึ้นกับจิวจิน แต่ในขณะเดียวกันก็เกิดขึ้นกับการอุปถัมภ์การแปลวรรณคดีจีนด้วย ดังจะเห็นได้จากตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ผู้อุปถัมภ์กิจการการแปลวรรณคดีจีนค่อย ๆ เปลี่ยนจากขุนนางไปสู่สำนักพิมพ์แทน และวรรณคดีจีนก็เปลี่ยนจากแหล่งความรู้ทางการเมือง การปกครองและการทหาร กลายเป็นสิ่งพิมพ์เพื่อความบันเทิงแบบวัฒนธรรมประชานิยม ในขณะที่รัชกาลที่ 6 และชนชั้นนำก็หันมาแปลวรรณคดีตะวันตกแทน

การก่อตัวของแนวคิดชาตินิยมในช่วงรัชกาลที่ 6 สืบเนื่องจากการตื่นตัวเรื่องแนวคิดการสร้างชาติที่เกิดขึ้นทั่วโลก พระองค์จึงริเริ่มรณรงค์ “ลัทธิชาตินิยมไทย” ผ่านรูปแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะงานวรรณกรรมและการละคร แนวคิดหนึ่งของพระองค์คือการสร้าง “ความเป็นจีน” ให้กลายเป็นอื่นที่มีภาพลักษณ์ด้านลบมากกว่าด้านดี ทั้งนี้ก็เพื่อทำให้ความเป็นชาติไทยเด่นชัดขึ้นส่งผลให้วัฒนธรรมจีนที่เคยได้รับความนิยมในยุคก่อนหน้าตกต่ำลง ต่อมาหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ฝ่ายโลกเสรีและสังคมนิยมได้แข่งขันกันอย่างดุเดือด รัฐบาลภายใต้ระบบการปกครองใหม่มีความโน้มเอียงไปทางฝ่ายโลกเสรีที่นำโดยสหรัฐอเมริกาและดำเนินการต่อต้านลัทธิสังคมนิยมที่นำโดยสาธารณรัฐประชาชนจีน ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับสาธารณรัฐประชาชนจีนเสื่อมถอยลง ในระหว่างการใช้นโยบายชาตินิยมและสนับสนุนฝ่ายโลกเสรีนี้ รัฐบาลไทยได้มีมาตรการต่าง ๆ เพื่อกลืนกลายชาวจีนในไทยส่งผลให้อัตลักษณ์ความเป็นจีนหลาย ๆ อย่างโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาจีนค่อย ๆ ขาดการสืบทอดจากชาวไทยเชื้อสายจีนรุ่นหลังซึ่งส่งผลกระทบต่อการสืบทอดจิวจินในไทยด้วยเช่นกัน

หลังจากการสถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างจีนและไทยในวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2518 จิวจินจึงได้กลับมามีความสำคัญในระดับรัฐและราชสำนักอีกครั้ง กระนั้นผู้วิจัยมองว่าการกลับมาครั้งนี้แตกต่างไปจากในอดีต เพราะมิได้กลับมาสู่พระราชนิยมดังเดิมแต่กลับมาในฐานะของเครื่องมือทางการเมืองประเภทหนึ่งที่รัฐไทยใช้เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับจีนและสร้างความ

สมานฉันท์ระหว่างเชื้อชาติอื่นกับเชื้อชาติจีนในไทย อีกทั้งยังเป็นการแสดงถึงความพยายามอนุรักษ์และอุปถัมภ์ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมแขนงต่าง ๆ ที่กำลังเลือนหายไป

ใน พ.ศ. 2525 จั้วจิ้นได้แสดงบทบาทที่สำคัญต่อการสานสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศจีน นั่นคือการจัดแสดงจั้วจิ้นร้องไทยเรื่องเปาบุ้นจิ้น ในงานสมโภชน์กรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี จั้วจิ้นนี้ดำเนินการดัดแปลงโดยชาวไทยเชื้อสายจีนอย่าง อำพัน เจริญสุขลาภ คุณเกียรติ และ จรรย์สมร วัฒนเวคิน ในการนี้คณะดำเนินงานยังได้กราบบังคมทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (พระราชอิสริยยศในเวลานั้น) ให้เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย (Kitchainukul 2024: online) การเกิดขึ้นของจั้วจิ้นร้องไทยแสดงออกถึงการปรับเปลี่ยนและหลอมรวมอัตลักษณ์ของตนเองให้เข้าเป็นหนึ่งเดียวกับสังคมไทยมากขึ้น และการกราบบังคมทูลเชิญเชื้อพระวงศ์ให้เสด็จมาทอดพระเนตรในหลาย ๆ ครั้งก็เป็นการแสดงออกถึงความต้องการเชื่อมโยงและการทำให้ได้รับการยอมรับจากสถาบันหลักของชาติด้วยเช่นกัน

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี คือสมาชิกราชสำนักผู้มียุทธศาสตร์ต่อการสร้างความสัมพันธ์มากที่สุดพระองค์หนึ่ง กระทั่ง ใน พ.ศ. 2547 ทรงได้รับพระสมัญญานามว่า “ทูตสันถวไมตรีไทย - จีน” และทรงได้รับการคัดเลือกให้เป็น 1 ใน 10 ของ “10 มหามิตรจีน” ใน พ.ศ. 2552 พระองค์ทรงเสด็จพระราชดำเนินไปทอดพระเนตรจั้วจิ้นอยู่บ่อยครั้ง จั้วจิ้นที่องค์กรต่าง ๆ จัดถวายก็มักจะมีวัตถุประสงค์ในทางเทิดพระเกียรติสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น การเสด็จพระราชดำเนินไปทอดพระเนตรอุปรากรจีน - ไทยทอดพระเกียรติ เรื่อง “ตัวอี๋ ผู้สยบฮวงโห” เมื่อวันศุกร์ที่ 30 มิถุนายน พ.ศ. 2543 (RYT9 2000: online) และอุปรากรจีนพูดไทย (จิวไทย) เนื่องในโอกาสเฉลิมพระชนมายุ 60 พรรษา เรื่อง “แปดเซียนถวายเป็นพร” เมื่อวันศุกร์ที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2558 (Post Today 2015: online) เป็นต้น และใน พ.ศ. 2567 นี้ แม้พระองค์จะมีได้เสด็จมาทอดพระเนตรจั้วจิ้นด้วยพระองค์เอง แต่องค์กรชาวไทยเชื้อสายจีนก็ได้มีการจัดงาน “เฉลิมฉลองจิวไทย 42 ปี” เพื่อส่งเสริมความสัมพันธ์ไทย - จีน เมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2567 ณ หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย รายการแสดงในงานยังได้แสดงออกถึงการเชื่อมโยงตนเองกับราชสำนักอีกด้วย ได้แก่การจัดให้มีการขับร้องบทกลอนพระราชนิพนธ์ของ

สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ชื่อว่า “พรปีใหม่ พ.ศ. 2567” เป็นภาษาไทยและจีน (Komchadluek 2024: online)

ล่าสุดที่ได้มีการแสดงจิวจินร้องไทยคือเรื่อง “กตัญญูเหนียวศัศดิ์ย์ ฮ่องเต๋ฮั่น เหวินตี้จิมพระโอสถ” กับ “ฮัวมู่หลาน ออกศึกแทนบิดา” ซึ่งมีที่มาจากตำนานจีน 24 ยอดกตัญญู ในวันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ. 2567 ณ ห้องแกรนด์ บอลรูม โรงแรมแกรนด์ ไฮแอท เอราวัณ กรุงเทพฯ การจัดการแสดงจิวในครั้งนี้ด้วยเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 คณะจัดงานประสงค์ที่จะเกิดพระเกียรติด้านความกตัญญูของพระองค์ต่อบุรพมหากษัตริย์ราชเจ้า และแสดงออกถึงความกตัญญูของชาวไทยเชื้อสายจีนต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ และผืนแผ่นดินไทย ในวันงาน พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินี ได้เสด็จมาทอดพระเนตรจิวจินร้องไทยด้วยพระองค์เอง (Thaipost 2024: online)

## บทสรุป

ผลการศึกษาข้างต้นชี้ให้เห็นว่า ในช่วงต้นของการเข้ามาในแผ่นดินไทยของจิวจินจนถึงประมาณสมัยรัชกาลที่ 5 ราชสำนักไทยมองจิวจินเป็นเพียงเครื่องบอกหรือนิยมการบริโภคที่มีความหรูหราหรือเป็นเพียงเครื่องบอกความร่ำรวยของพระราชอาณาจักร ที่สามารถอวดสายตาแขกบ้านแขกเมืองและสร้างความตื่นตาตื่นใจให้แก่ประชาชนของราชสำนักได้ ประเภทจิวที่เป็นที่นิยมจึงเป็นจิวบู๊ที่ไม่ต้องอาศัยความเข้าใจในบทร้องและบทพูดมากกว่าจิวบุน

ต่อมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จิวจินไม่ปรากฏในงานพระราชพิธีต่าง ๆ อีกเลย อันเนื่องจากปัจจัยภายในคือปัญหาการเงินและการสร้างชาติตามแนวคิดชาตินิยม และปัจจัยภายนอกอย่างความตกต่ำและเฟื่องฟูของวัฒนธรรมและวิทยาการของประเศจีน กล่าวคือเมื่อประเทศจีนมั่นคงเป็นปึกแผ่น ราชสำนักไทยก็จะมีท่าทีที่ยอมรับความแข็งแกร่งของประเทศจีนและนิยมวัฒนธรรมจีน ในช่วงเวลานี้จิวจินย่อมมีบทบาทค่อนข้างสูงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ แต่ทว่าเมื่อราชสำนักมองว่าประเทศจีนกำลังเสื่อมอำนาจเช่นในช่วงปลายสมัยราชวงศ์ชิงเป็นต้น ราชสำนักก็เริ่มละเลย

วัฒนธรรมจีนแต่กลับสนใจในวัฒนธรรมตะวันตกที่กำลังขึ้นมาอิทธิพลแทนที่จีนในภูมิภาคนี้แทน

หลังจากที่ประเทศไทยได้สถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตอย่างเป็นทางการกับสาธารณรัฐประชาชนจีนใน พ.ศ. 2518 ราชสำนักไทยและรัฐบาลไทยก็หันมาส่งเสริมวัฒนธรรมจีนขึ้นอีกครั้ง จั้วจินได้กลับมาเป็นเครื่องมือทางการเมืองของประเทศไทยเพื่อใช้เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับจีน อีกทั้งยังเป็นเครื่องมือเพื่อสร้างความสมานฉันท์ระหว่างเชื้อชาติอื่นกับเชื้อชาติจีนในประเทศไทยอีกด้วย ในขณะเดียวกัน การที่ราชสำนักให้ความสำคัญกับจั้วจินในยุคหลังนี้ยังเป็นการแสดงบทบาทที่พยายามอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่กำลังสูญหาย ซึ่งจั้วจินถูกทำให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยไปแล้วดังเช่นการประดิษฐ์จั้วจินร้องไทย

จุดแตกต่างที่เห็นได้ชัดระหว่างยุคที่จั้วจินยังอยู่ในพระราชนิยมของราชสำนักคือการที่ราชสำนักชวนชาวยุทธ์ให้ได้รับชมจั้วหรือนำจั้วมาเป็นส่วนหนึ่งของงานพระราชพิธีด้วยตนเอง แต่ในยุคที่จั้วจินมีสถานะเป็นเครื่องมือในการสร้างความสัมพันธ์ของสองประเทศ ประชาชนชาวไทยเชื้อสายจีนกลับมีแนวโน้มที่จะจัดหาจั้วจินให้ราชสำนักได้ทอดพระเนตร โดยนัยยะที่ทั้งเพื่อเกิดพระเกียรติและเพื่อแสดงออกว่าตนก็คือกลุ่มชนหนึ่งในแผ่นดินไทยและยังมีความเชื่อมโยงกับราชสำนักด้วยเช่นกัน อนึ่ง แม้จั้วจินในสายตาของราชสำนักเปลี่ยนแปลงไปจาก “ของบริโศคตามรสนิยม” เป็น “เครื่องมือทางการเมือง” แต่นอกเหนือไปว่านั่นคือการที่ราชสำนักได้แสดงออกว่าการเข้าไปอุปถัมภ์จั้วจินในหลาย ๆ โอกาสเป็น “หน้าที่” ที่ราชสำนักต้องทำเพื่อกระชับความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศจีน โดยปรากฏชัดเจนในช่วงหลังการสถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตแล้ว จากหลักฐานเบื้องต้นที่ปรากฏในงานวิจัยนี้ จึงพอสรุปได้ว่าหนึ่งในกลยุทธ์การสร้างความสัมพันธ์กับประเทศจีนของราชสำนักไทยคือการสร้างความสัมพันธ์แบบ “ในออกนอก (inside out)” หมายถึง การเลือกที่จะสร้างความสัมพันธ์กับชาวไทยเชื้อสายจีนให้แน่นแฟ้นก่อน เพราะเป็น “จีน” ที่ใกล้ชิดราชสำนักมากที่สุด แล้วจึงอาศัยความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นนี้ไปต่อยอดพัฒนาความสัมพันธ์กับสาธารณรัฐประชาชนจีน และจีนอื่น ๆ นอกประเทศไทยต่อไป

ผลการศึกษายังแสดงให้เห็นว่าราชสำนักได้แสดงบทบาทเสมือนเป็นผู้คัดเลือกผู้นำเข้า ผู้นำกระแสวัฒนธรรมจากภายนอกเข้าสู่สังคมไทยและผู้อุปถัมภ์ แต่การ

รับเข้าหรือการให้คุณค่าแก่วัฒนธรรมต่างชาตินั้นไม่แน่นอน เปลี่ยนแปลงได้ตามสถานการณ์ภายในและภายนอกประเทศอยู่เสมอขึ้นอยู่กับผลประโยชน์ที่จะได้รับ ทั้งนี้ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ได้ให้ความเห็นต่อลักษณะพิเศษของการปรับปรุงประเทศให้เป็นสมัยใหม่ว่า

“การเป็นสมัยใหม่ของไทยนั้นมีลักษณะพิเศษ คือเป็นสมัยใหม่ทางเศรษฐกิจ รับเทคโนโลยีและระบบทุนนิยม โดยเฉพาะทุนนิยมการค้า รับจากตะวันตก แต่รักษารัฐและวัฒนธรรมแบบจารีตของไทยโบราณ เป็นเช่นนี้ตั้งแต่เปิดประเทศกลางศตวรรษที่ 19 จนถึงปัจจุบันนี้ คือทิศทางของประเทศไทยในพัฒนาการเศรษฐกิจสังคมโลก นี่คือการเป็นสมัยใหม่ของไทย”

(Natsupa 2010: 1 - 7)

ดังนั้นเมื่อย้อนกลับมาพิจารณาถึงการให้คุณค่าระหว่างวัฒนธรรมจีน วัฒนธรรมตะวันตกกับวัฒนธรรมอินเดีย จะพบว่าเนื่องจากวัฒนธรรมอินเดียยังรากในประเทศไทยมายาวนานและเกี่ยวข้องกับ “ความเชื่อในการเป็นกษัตริย์” ไม่ว่าในภายหลังวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมจีนจะแข็งแกร่งเพียงใด แต่วัฒนธรรมทั้งสองก็ไม่สามารถสลัดถอนจุดยืนสำคัญของวัฒนธรรมอินเดียในประเทศไทยได้โดยสามารถดูได้จากสถานภาพของโขนในปัจจุบันนี้ แม้ว่าในช่วงต้นของการเปลี่ยนแปลงการปกครองประมาณ พ.ศ. 2477 - 2483 รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม มีท่าทีที่ไม่ส่งเสริมกิจการโขนเท่าที่ควร ด้วยเห็นว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมของระบอบปกครองเก่าบ้าง ไม่สมควรสนับสนุนบ้าง (Wirunrak 2006: 7) แต่เมื่อจอมพล ป. พิบูลสงครามสิ้นสุดอำนาจในช่วงที่ 1 ลง กิจการโขนก็ได้รับการส่งเสริมทะนุบำรุงให้อยู่ในสถานะศิลปะการแสดงชั้นสูงจนถึงปัจจุบัน แต่แตกต่างเป็นอย่างมากกับกรณีของจ๊วจินที่มีทิศทางการพัฒนากลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในหมู่ประชาชนทั่วไป

## References

- Akarachantachote, P. (2014). *การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย* [Transculturation of Chinese Opera in Thailand]. (Doctoral Thesis, Chulalongkorn University).
- Ankong, S. (1986). *สิ่งแรกในเมืองไทย เล่ม 3 (พิมพ์ครั้งที่ 3)* [First Thing in Thailand 3rd Book] (3rd ed.). Bangkok: Prae - pittaya.
- Anumanratjathon, Phraya. (1970). *ฟื้นความหลัง (พิมพ์ครั้งที่ 2)* [The Recall of the Past] (2nd ed.). Bangkok: Suksitsiam.
- Chanruang, S. (2019, November 24). *โฉนพระราชทาน “สื่อบรรคา” โดย ผศ.ดร. สมหมาย จันทรเรือง* [Royal Khon Performance “Sueb Makkha” by Asst. Prof. Dr. Sommai Chanruang]. Retrieved December 7, 2024, from [https://www.matichon.co.th/columnists/news\\_1764227](https://www.matichon.co.th/columnists/news_1764227).
- Chantaranont, P. (2003). *วิถีจีน* [Chinese Ways]. Bangkok: Prapantasarn.
- Committee of Examination and Publishing of Historical Documents (CEPHD). (1980). *ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 1 สมัยกรุงธนบุรี* [The Collection of King's Command, 1st Section, Thonburi Period]. Bangkok: Prime Minister's Office.
- Committee of Examination and Publishing of Historical Documents (CEPHD). (1993). *ประชุมหมายรับสั่งภาค 4 ตอนที่ 1 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จ.ศ. 1186 - 1203* [The Collection of King's Command, 4th Section, 1st Part, Bangkok Period, King Rama III (Year 1824 - 1841)]. Bangkok: Prime Minister's Secretariat Office.
- Committee of Examination and Publishing of Historical Documents (CEPHD). (1994). *ประชุมหมายรับสั่งภาค 4 ตอนที่ 2 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จ.ศ. 1203 - 1205* [The Collection of King's Command, 4th Section, 2nd Part, Bangkok Period, King Rama III (Year 1841 - 1843)]. Bangkok: Prime Minister's Secretariat Office.

- Damrong Rachanupab, Somdetphrachaoboromwongthoe Kromphraya. (1968). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2* (พิมพ์ครั้งที่ 6) [Chronicle of Bangkok Period, King Rama II] (6th ed.). Bangkok: Bunsong Karnpim (Published in the Cremation of Ong Chuangsuwanich).
- De Choisy, F. (translated by T. Gomolbutr, S.). (2007). *จดหมายเหตุรายวันการเดินทางไปสู่ประเทศสยาม ในปี ค.ศ. 1685 และ 1686* (พิมพ์ครั้งที่ 2) [The Diary of A Journey to Siam in Year 1685 and 1686] (2nd ed.). Bangkok: Sripanya.
- Ewsriwong, N. (1984). *ปากไก่และใบเรือ: รวมความเรียงว่าด้วยวรรณกรรมและประวัติศาสตร์* [Pen and Sail: The Articles about Literature and History of Early Bangkok Period]. Bangkok: Amarin.
- Fine Arts Department. (n.d.). *ขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ ตอนที่ ๓๖ ผ่านนางวันทอง* [Khun Chang Khun Pan, Episode 36: Kill Nang Wantong]. Retrieved July 10, 2024, from <https://t.ly/ETpEE>.
- Guy Tachard (translated by T. Gomolbutr, S.). (2008). *จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามครั้งที่ 1 และจดหมายเหตุการเดินทางครั้งที่ 2* [The Diary of A Journey to Siam 1st and 2nd time]. Bangkok: Sripanya.
- Hanumanloylomfilm. (2016, October 9). *เที่ยวไทยมีเฮ* [Thailand is Awesome]. Retrieved July 10, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=QVdWKcQYK4>.
- Kasemsri, S. (Editor). (1997). *ราชกิจจานุเบกษา ในยุครัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 เล่ม 2* (พิมพ์ครั้งที่ 2) [Thai Government Gazette in King Rama V Era, Vol. 2] (2nd ed.). Bangkok: The Original Press.
- Kitchainukul, P. (2024, February 8). *ป ปลา นั้นหายาก ชีวิตนอกโหมโรงดังของ อำพัน เจริญสุขลาภ อดีตครูจั่วเขาวราชผู้ไม่หยุดพัฒนาจั่วแนวใหม่ให้คนไทยได้ดูจนชั่วลูกชั่วหลาน* [Po Pla Nan Ha Yark: The Life Beyond the Fame of Amphan Charoensuklap, the Former Chinese Opera Teacher from Yaowarat, who Never Stopped Developing New Styles of Chinese Opera for Every Thai Generations to watch]. Retrieved December 7, 2024, from <https://readthecloud.co/mang-boba/>.

- Komchadluek. (2024, May 19). *เฉลิมฉลองจ้าวไทย 42 ปี ศิลปะอันล้ำค่า 2 แผ่นดิน* [Celebrating 42 Years of Thai-Chinese Opera: Treasured Art of Two Nations]. Retrieved December 7, 2024, from <https://www.komchadluek.net/news/pr/575006>.
- La Loubère, S. (translated by T. Gomolbutr, S.). (2014). *จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม (พิมพ์ครั้งที่ 4)* [The La Loubère's Record about Kingdom of Siam] (4th ed.). Bangkok: Sripanya.
- Narinthorn Thewi, Phrachaopaiyikathoe Krommaluang and King Rama V. (1983). *จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พิมพ์ครั้งที่ 6)* [Memorial Record of Princess Narindharadevi and King Rama V's Review] (6th ed.). Published in the Cremation of Princess Vabibussabakorn.
- Natsupa, C. (2010). การเป็นสมัยใหม่ของไทย [Modernity of Thai Society]. *Journal of Social Sciences and Humanities*, 36(1), 1 - 7.
- Nimnetipan, S. (2000). *การละครไทย (พิมพ์ครั้งที่ 5)* [Thai Play] (5th ed.). Bangkok: Thai Wattana Panich.
- Oiltekkeng, K. (2016, October 1). *ศาสนาโคตรละคร กับ “เที่ยวไทยมีเฮ”* [Khon Religion and “Thailand is Awesome”]. Retrieved July 10, 2024, from [https://www.matichonweekly.com/column/article\\_9843](https://www.matichonweekly.com/column/article_9843).
- Pakdikam, S. & N. (2006). *สามก๊ก ศิลปกรรมจีนวัดไทยในบางกอก* [Samkok Chinese Art Works in Thai Temple in Bangkok]. Bangkok: Matichon.
- Pirom, S. (1985). *พระเมรุมาศ พระเมรุ และเมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (พิมพ์ครั้งที่ 2)* [Crematory in Bangkok Period] (2nd ed.). Bangkok: Amarin.
- Post Today. (2015, June 12). *สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ เสด็จพระราชดำเนินไปทอดพระเนตร อุปรากรจีนชุดไทย (จ้าวไทย)* [HRH Princess Sirindhorn Honorably Went to Watch the Thai Ngiew]. Retrieved July 10, 2024, from <https://www.posttoday.com/pr-news/370370>.

- Royal Office. (2024, August 16). การแสดงโขนสุดยิ่งใหญ่แห่งปี ตอน “พระจักราวดาร” เริ่มเปิดจำหน่ายบัตร 12 สิงหาคม นี้ เป็นต้นไป ที่ไทยทิคเก็ตเมเจอร์ทุกสาขา [The Grandest Khon performance of the year “Phra Chakrawatara”, will Begin Ticket Sales on August 12th onwards at all Thai Ticket Major branches]. Retrieved December 7, 2024, from <https://ls1.in/XNJvG>.
- RYT9. (2000, June 12). ม.ธรรมศาสตร์ขอเชิญชมการแสดงอุปรากรจีน - ไทย เทอดพระเกียรติ เรื่อง “ต้าอี๋ว ผู้สยบฮวงโห” [TU invited to Watch the Thai-Chinese Opera “Dayu-the Conqueror of Huangho, in Honorable Occasion of the King]. Retrieved July 10, 2024, from <https://www.ryt9.com/s/prg/272808>.
- Santad-Aksornsarn, Phra. (reviewed by Sikkhakosol, T.). (2011). ประวัติเจ้าในเมืองไทย [The History of Chinese Opera in Thailand]. *Chinese Studies Journal*, 4(4), 1 - 21.
- Srisurane, Phrachaoboromwongthoe Krommamuen. (1969). โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง (พิมพ์ครั้งที่ 2) [Poetry to Celebrate the Honor of King Rama I's Father, in Cremation of His Bones] (2nd ed.). Bangkok: Chuanpim. (Published in the Cremation of Siri Charoonvate).
- Supakorn, W. (2018, August 12): โขนพระราชทาน: ทรงฟื้นฟูศิลปศาสตร์ศิลป์แผ่นดิน [Khon under Royal Patronage: The revival of National Arts by The Queen]. Retrieved July 10, 2024, from <https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/625>.
- Suttakijworakhun, Phrakru. (2013). พุทธวิธีการสอน [Buddha's Teaching Methods]. *Encyclopedia of Education, Faculty of Education Srinakharinwirot University*, 47, 104 - 115.
- Tanomsri, M. (1993). รูปศิลปจีนสมัยรัตนโกสินทร์ [Chinese Stone Sculpture in Bangkok Period]. Bangkok: Ton - Or Co., Ltd.
- Thaipost. (2024, August 14). ยิ่งใหญ่เจ้าไทยเฉลิมพระเกียรติ “กษัตริย์ยอดกตัญญู” [Grand Thai-Chinese Opera Honoring His Majesty The King “The King of Supreme Gratitude”]. Retrieved December 7, 2024, from <https://www.thaipost.net/news-update/637306/>.

- The Standard. (2017, November 28). *อลังการ จั้วมโนราห์เทิดพระเกียรติ ในหลวง ร.9* [Magnificent Chinese Opera and Manorah Performance in Honor of King Rama IX]. Retrieved December 7, 2024, from <https://thestandard.co/chinese-opera-nora-for-kingrama9/>.
- Tipakornwong, Chaophraya. (1961). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2* [Chronicle of Bangkok Period, King Rama II]. Bangkok: Kurusapa Business Organization.
- Tipakornwong, Chaophraya. (1961). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 เล่ม 2* [Chronicle of Bangkok Period, King Rama IV, 2nd Book]. Bangkok: Kurusapa Business Organization.
- Tipakornwong, Chaophraya. (edited by Ewsriwong, N. ;revised by Tirawat, N.). (1996). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ ฉบับตัวเขียน* [Chronicle of Bangkok Period, King Rama I]. Bangkok: Amarin Printing & Publishing.
- Verasinchai, S. (2023, February 5). *ของเล่น-ของสะสมในหมู่เจ้านายชั้นสูง สมัยรัชกาลที่ 5 มีอะไรบ้าง* [Toys & Collectibles of Aristocracies, in the reign of Rama V]. Retrieved July 10, 2024, from [https://www.silpa-mag.com/quotes-in-history/article\\_40763](https://www.silpa-mag.com/quotes-in-history/article_40763).
- Wirunrak, S. (2006). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9* [Thai Dramatic Arts in the reign of Rama IX]. Bangkok: Chulalongkorn Press.
- Yumangmee, N. (2017). *มหรสพในงานพระเมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์* [Entertainments in the Royal Cremation in Bangkok Period]. *Art and Culture Magazine*, 38(12), 84 - 99.