ความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทย

ปรีดา อัครจันทโชติ

Abstract

This research aimed to study Chineseness in Thai television serials. The research topics included 1) Chineseness appeared in Thai television serials from the beginning to the present, and 2) Chineseness construction through television serial elements. Theoretical concepts used were follows: 1) TV serial concepts 2) Chineseness concept 3) Semiotics, and 4) Meaning theory of media portrayal. The methods used in the study were document and textual analysis from DVD and youtube.

The results showed that Chineseness in Thai television serials from the beginning to the present can be divided into four periods. The first period was the period of Chinese historical drama (1956-1962). In this period, there are no contents illustrating contemporary Chinese events or Chinese people in Thailand. The story of the second period was about the first generation of Chinese immigrants in Thailand (1978-1985). Chinese characters in this period often had conflicts with Thai characters, and their social status was seen as marginal in Thai society. The third period presented the improvement of socio-economic status of Chinese family in Thailand and some more relationship between Thai and the second generation Chinese in Thailand (1988-1997). The fourth period has demonstrated a great numbers of television serial remaking and new interpretation of Chinese in Thailand (1998-present). In this remaking period, Chinese as marginal was rare. The characters became to the rich as well as mafias or moguls.

Chinese characters portray Chineseness in terms of family and gender roles. The places that portray Chineseness include Chinese opera theaters, shrines, restaurants, graves, cinemas and opium dens. In terms of social context, Chineseness presence in birthday parties and wedding ceremonies, history, proverbs, traditional performances, traditional medicine, symbols of flowers and fruits, belief, costumes, martial heroes, and food and drink are exemplified. More to the point, voice and sound elements are used to portray Chineseness, for example, Taechew dialect and intonation including Chinese music and musical instruments are employed.

ปรีดา อัครจันทโชติ (นศ.ด. นิเทศศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “ความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทย” ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนจากทุนพัฒนาอาจารย์ใหม่/นักวิจัยใหม่ กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช (Grants for Development of New Faculty Staff, Ratchadaphiseksomphot Endowment Fund, Chulalongkorn University) ปี 2560

The portrayal of Chineseness through various elements of television serials appeared two directions 1) Making obviously by using Chinization, Taechewization, and Thai-Chinization for audio-visual elements and 2) Reducing the complexity of Confucian philosophy.

Keywords: Chineseness, Thai-Chineseness, Thai TV Serials, Media Portrayal

บทคัดย่อ

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) ความเป็นจีนที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน และ 2) การสร้างความเป็นจีนผ่านองค์ประกอบต่างๆ ของละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบันแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ได้แก่ แนวคิดเรื่องละครโทรทัศน์ แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นจีน ทฤษฎีสัญวิทยา และ ทฤษฎีความหมายของการเสนอภาพในสื่อ โดยเครื่องมือที่ใช้ได้แก่ การวิเคราะห์เอกสาร และการวิเคราะห์ตัวบท โดยศึกษาจากละครในรูปแบบดีวีดีและทางยูทูบ

ผลการวิจัยพบว่า ความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนั้นแบ่งได้เป็น 4 ยุค โดยยุคที่ 1 เป็นยุคละครจากพงศาวดารจีน (พ.ศ. 2499-2505) ละครในยุคนี้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพงศาวดารจีน โดยปราศจากเรื่องราวร่วมสมัยหรือคนจีนในประเทศไทย ยุคที่ 2 เป็นยุคของละครเกี่ยวกับคนจีน “รุ่นที่หนึ่ง” ในแผ่นดินไทย (พ.ศ. 2521-2528) ละครในช่วงนี้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับคนจีนที่อพยพมายังแผ่นดินไทย ตัวละครเหล่านี้ต้องเผชิญกับความขัดแย้งกับคนไทย และมีสถานภาพเป็นคนชายขอบของสังคมไทย ยุคที่ 3 เป็นยุคของละครเกี่ยวกับการสร้างครอบครัวในเมืองไทย และความสัมพันธ์ระหว่างคนไทยกับคนจีน (พ.ศ. 2531-2540) ละครในช่วงนี้มักกล่าวถึงตัวละครคนจีนรุ่นที่สองในประเทศไทย รวมถึงการสร้างฐานะของคนจีน ยุคที่ 4 เป็นยุคของละครรีเมคและการสร้างความหมายใหม่ให้กับคนจีน (พ.ศ. 2541-ปัจจุบัน) เป็นยุคที่มีการนำละครในอดีตมาผลิตซ้ำจำนวนมาก นอกเหนือจากละครที่ผลิตซ้ำแล้ว ตัวละครคนจีนในยุคนี้เปลี่ยนจากคนชายขอบมาเป็นเศรษฐีและผู้มีอิทธิพลในสังคม

สำหรับการสร้างความเป็นจีนผ่านองค์ประกอบต่างๆ ของละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบัน (พ.ศ. 2551-2561) พบว่าตัวละครคนจีนแสดงความเป็นจีนในแง่สมาชิกของตระกูลและบทบาททางเพศส่วนในแง่ฉากนั้นนิยมใช้สถานที่ที่แสดงถึงความเป็นจีนได้แก่บ้านคนจีน ฉากโรงงิ้ว ศาลเจ้าจีน ภัตตาคารจีน หลุมฝังศพ โรงภาพยนตร์ และโรงฝิ่น สำหรับในแง่บริบททางสังคมได้แก่ งานวันเกิดและพิธีแต่งงาน ประวัติศาสตร์ ตำนาน สุภาษิตจีน ศิลปะการต่อสู้และการแสดงแบบจีน ยาและการแพทย์แผนจีน สัญญะของดอกไม้และผลไม้ ที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ เครื่องแต่งกาย ยุทธภพ อาหารและเครื่องดื่ม นอกจากนี้ยังมีการใช้องค์ประกอบด้านเสียงเพื่อสร้างความเป็นจีน โดยการใช้สำเนียงและน้ำเสียงแบบจีนแต้จิ๋ว รวมถึงการใช้เพลงและดนตรีประกอบแบบจีน

การนำเสนอความเป็นจีนนี้ปรากฏขึ้น 2 ทิศทางคือ 1) การขับเน้นให้เด่นขึ้น โดยใช้วิธีการ 3 แบบคือ การทำให้เป็นจีน การทำให้เป็นแต้จิ๋ว และ การทำให้เป็นไทยผสมจีน และ 2) การลดทอนความซับซ้อนของปรัชญาขงจื๊อ

คำสำคัญ: ความเป็นจีน ความเป็นจีนแบบไทย ละครโทรทัศน์ไทย การเสนอภาพในสื่อ

บทนำ

เมื่อสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมได้รับการจัดตั้งใน พ.ศ. 2498 นับเป็นสถานีโทรทัศน์แห่งแรกของไทยนั้น ละครถือเป็นประเภทรายการที่สำคัญมาตั้งแต่ต้น โดยละครโทรทัศน์ช่วงแรกนั้นเป็นการนำเอาละครร้อง ละครรำ ละครพันทาง ละครเสภา และละครพูด รวมถึงละครพูดจากพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมาจัดแสดง (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2558) หลังจากนั้นก็มีรายการละครอย่างต่อเนื่องทางสถานีโทรทัศน์หลายช่องมาจนถึงปัจจุบัน

รายการละครที่ได้รับความนิยมสูงคือละครประเภทหลายตอนต่อกันที่เรียกว่า “Serials” รายการละครเหล่านี้

มีหลากหลายแนวเนื้อเรื่องและบอกเล่าชีวิตของผู้คนหลากหลายแบบ รวมถึงชีวิตของชาวต่างชาติอย่างคนจีนในเมืองไทย

สำหรับคนจีนในไทยนั้น นอกจากจะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยแล้ว ยังเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2499 เมื่อมีการจัดแสดงเรื่องสามก๊กตอนตั๋งโต๊ะหลงกลเตียวเสี้ยน ทางช่อง 4 บางขุนพรหม หลังจากนั้นก็ยังปรากฏละครที่นำเสนอเนื้อหาความเป็นจีนอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลากว่า 60 ปีของละครโทรทัศน์ของไทย

สำหรับการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาความหมายของ “ความเป็นจีน” ที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ของไทยโดยที่ “ความหมาย” (meaning) นั้นเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่าง “ผู้ให้ความหมาย” (subject) กับ “สิ่งที่มีความหมาย” (object) สิ่งต่างๆ จึงไม่ได้มีความหมายโดยตัวเอง แต่ขึ้นอยู่กับมนุษย์ซึ่งเป็นผู้ให้ความหมาย (กาญจนา แก้วเทพ, 2549) การให้ความหมายต่อสิ่งต่างๆ นี้เกี่ยวพันกับปฏิสัมพันธ์ทางสังคมในแต่ละวัน (Berger and Luckman, 1966) ที่สำคัญก็คือการนำเสนอความหมายของสื่ออย่างโทรทัศน์ด้วยวิธีการหรือรหัสต่างๆ เพื่อทำให้ดูเป็นเรื่องจริงหรือเป็นธรรมชาติ (DeFleur and Plax, 1980)

โดยเหตุที่ละครโทรทัศน์นั้นเป็นวาทกรรมแบบชนชั้นกลาง ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นคนเชื้อสายจีน และคนกลุ่มนี้เป็น “องค์ประกอบที่สำคัญในสังคมไทยปัจจุบัน” ไม่ว่าจะในแง่วัฒนธรรม สังคม เศรษฐกิจ และการเมือง (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2537) ความเป็นจีนเหล่านี้ดำรงอยู่อย่างเป็นพลวัตในละครโทรทัศน์ไทยมาตลอด ไม่ว่าจะในฐานะเถ้าแก่จอมขูดรีด นักเลงมาเฟีย เจ๊กขายโอเลี้ยงสตรีผู้ทนทุกข์ ฯลฯ โดยที่ “เจ๊ก” หรือ “จีนสยาม” เหล่านี้มีลักษณะอันเฉพาะตัวที่แตกต่างไปจากจีนในประเทศอื่น (เกษียร เตชะพีระ, 2537) การวิจัยครั้งนี้จึงสนใจหาคำตอบว่าตลอดระยะเวลากว่า 60 ปีมานี้ ละครโทรทัศน์ไทยได้สร้างความหมายและการเปลี่ยนแปลงความหมายของความเป็นจีนผ่านละครอย่างไร นอกจากนี้สำหรับละครโทรทัศน์ในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ. 2551-2561) ความเป็นจีนถูกนำเสนออย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นจีนที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

2. เพื่อศึกษาการเสนอภาพความเป็นจีนผ่านองค์ประกอบต่างๆ ของละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบัน

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

1. แนวคิดเรื่องความเป็นจีน

1.1 คนจีน

ชื่อและแซ่นั้นถือเป็นอัตลักษณ์แสดงความเป็นจีนที่สำคัญ แม้จะไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าคนจีนเริ่มใช้แซ่กันตั้งแต่เมื่อใด แซ่ในสมัยโบราณนั้นมักตั้งตามถิ่นที่อยู่ ชื่อชนเผ่า หรือไม่ก็ตำนานกำเนิดของแซ่นั้น กระทั่งปัจจุบันพบว่ามี 10,029 แซ่ เป็นแซ่ของชาวฮั่นราว 8,000 แซ่ ที่เหลือเป็นแซ่ของชนกลุ่มน้อย (ถาวร สิกขโกศล, 2559)

นอกจากนี้คติเรื่อง “วงศ์ตระกูล” หรือ “จงจู๋” (宗族) ยังเน้นย้ำให้เห็นความสำคัญของแซ่ โดย “วงศ์ตระกูล” นั้นหมายถึงเครือญาติข้างพ่อ มีประธานของวงศ์ตระกูลทำหน้าที่เซ่นไหว้บรรพชน โดยนับรวมญาติที่อาวุโสกว่าตนเองขึ้นไป 4 รุ่น และอนุชนลงไป 4 รุ่น รวมแล้วจึงหมายถึงเครือญาติร่วมกัน 9 ชั่วรุ่น แต่โดยนัยกว้างก็หมายถึงสมาชิกร่วมแซ่เดียวกันทั้งหมด สมาชิกในวงศ์ตระกูลเหล่านี้พึงมีความรักใคร่สามัคคีกัน และมีระบบการปกครองที่สมาชิกทุกคนยอมรับร่วมกัน

1.2 ปรัชญาจริยศาสตร์ของขงจื๊อ

ในการวิจัยครั้งนี้เลือกใช้ปรัชญาจริยศาสตร์ของขงจื๊อดังต่อไปนี้เป็นกรอบในการศึกษา

ก) เมตตาธรรม (ren, 仁) เป็นหลักพื้นฐานที่สำคัญที่สุดของขงจื๊อ (Eno, 2015) มนุษยธรรมนี้หมายถึงความสัมพันธ์ที่มนุษย์พึงปฏิบัติต่อกัน เกื้อกูลกันสำหรับความสัมพันธ์ทุกระดับ หลักการของเรื่องเมตตาธรรมก็คือ “สิ่งไม่พึงประสงค์ จงอย่าปฏิบัติต่อผู้อื่น” (หลุนอี่ว์ บรรพที่ 12 บทที่ 2) (孔丘, 2003)

ข) ความถูกต้องเที่ยงธรรม (yi, 义) หมายถึงแนวโน้มที่จะทำความดี การวางตัวอย่างเหมาะสม หรืออีกนัยคือการตระหนักรู้ด้วยตนเองว่าสิ่งใดถูกต้องเที่ยงธรรม

ในแต่ละสถานการณ์ ความถูกต้องเที่ยงธรรมเป็นเสมือนเป็นมโนธรรมสำนึกของปัจเจกบุคคลทำหน้าที่ตัดสินใจว่าควรปฏิบัติในสถานการณ์ดังกล่าวอย่างไร

ค) จารีต (li, 礼) เป็นเครื่องเชื่อมผสานมนุษย์เข้าไว้ด้วยกัน การปฏิบัติตามจารีตจำเป็นต้องมีเมตตาธรรมเป็นตัวกำกับ จารีตที่มีแต่รูปแบบแต่ขาดเมตตาธรรมก็มิใช่การแสดงออกซึ่งจารีต

ง) ปัญญา (zhi, 智) เป็นความรู้ที่มีมาแต่เกิด หากปราศจากปัญญาเราจะไม่อาจเป็นมนุษย์ผู้ทรงคุณธรรมได้ดังที่ในคัมภีร์หลุนอี่ว์กล่าวว่า“เมื่อเห็นผู้มีปัญญาให้ใช้เป็นแบบอย่าง เมื่อเห็นผู้ไร้ปัญญา ให้หันมามองตนเอง” (หลุนอี่ว์: บรรพที่ 4 บทที่ 17)

จ) ความซื่อสัตย์ (xin, 信) การปฏิบัติต่อกันระหว่างมนุษย์ต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของสถานะและบทบาทของตนอย่างซื่อสัตย์หากแต่ละคนปฏิบัติตามบทบาทของตนแล้วสังคมก็จะบังเกิดความประสานสอดคล้อง

ฉ) ความกตัญญู (xiao, 孝) ตามหลักปรัชญาขงจื๊อนั้นเห็นว่าบุพการีเป็นผู้ให้กำเนิดชีวิตเรา และท่านได้ทุ่มเทอุทิศตนอย่างมากเพื่ออบรมเลี้ยงดูเราจนเติบใหญ่ ดังนั้นบุตรหลานจึงมีภาระหน้าที่ในการแสดงความกตัญญูต่อบุพการี และธำรงศักดิ์ศรีของแซ่ เมื่อบิดามารดาสิ้นชีวิตโดยที่ยังมีสิ่งใดไม่สมปรารถนา บุตรก็มีภาระในการสืบสานความปรารถนาหรือปณิธานนั้นนอกจากนี้คำว่า “กตัญญู” ยังกินความรวมไปถึงการตอบแทนคุณต่อผู้ช่วยเหลือเราด้วย

ช) วิญญูชน (junzi, 君子) หมายถึงผู้ได้รับการศึกษาหรือขัดเกลาทางศีลธรรมเป็นอย่างดี ดังนั้นแล้วไม่ว่าจะเป็นใครก็สามารถเป็นวิญญูชนได้เช่นเดียวกัน ขงจื๊อเห็นว่าวิญญูชนจะคำนึงถึงความถูกต้องมากกว่าเห็นแก่มิตรหรือศัตรู ความถูกต้องชอบธรรมจึงเป็นเงื่อนไขสำคัญของมนุษยธรรมและวิญญูชน

ซ) ความสัมพันธ์ 5 รูปแบบ (wulun, 五伦) ขงจื๊อมีทัศนะต่อความสัมพันธ์รูปแบบต่างๆ ดังนี้

บิดากับบุตร โดยบิดาพึงอบรมเลี้ยงดูบุตร สั่งสอนคุณธรรม ให้การศึกษา หาคู่ครองที่เหมาะสม และมอบมรดกให้เมื่อถึงเวลา ขณะที่บุตรพึงให้ความกตัญญูต่อบิดาช่วยเหลือกิจธุระของบิดา สืบวงศ์สกุล ดูแลยามบิดาแก่ชรา ไว้ทุกข์เมื่อบิดาเสียชีวิต

พี่กับน้อง โดยพี่พึงเสียสละให้น้อง และช่วยเหลือบิดาในการดูแลปกป้องน้องส่วนน้องพึงเคารพนับถือ เชื่อฟังพี่ การเกื้อกูลกันระหว่างพี่น้องจะนำพาให้ครอบครัวสงบสุข

สามีกับภรรยา โดยสามีพึงรับผิดชอบดูแลภรรยา ส่วนภรรยาก็พึงเชื่อฟังซื่อสัตย์ต่อสามี แม้ว่าขงจื๊อจะมิได้ให้ความสำคัญกับระบบ “ผัวเดียวเมียเดียว” แต่ขงจื๊อก็มิได้สนับสนุนให้สามีแอบมีภรรยาน้อยลับหลัง การยอมรับให้สามีมีภรรยาน้อยนั้นส่งผลถึงโอกาสการมีบุตรชายเพิ่มมากขึ้น สหายกับสหายโดยต่างพึงยึดถือคุณธรรมน้ำมิตร ซื่อสัตย์ไว้วางใจ และตักเตือนกันเมื่ออีกฝ่ายทำผิด เมื่อมีข้อผิดพลาดก็ให้แก้ไข

นายกับบ่าว โดยนายพึงปกป้องคุ้มครองและโอบอ้อมอารีต่อบ่าว ส่วนบ่าวก็พึงจงรักภักดีต่อนายหากผู้เป็นนายไม่ประสงค์จะรับสิ่งที่บ่าวมอบให้ บ่าวก็ควรถอนตัวออกจากความสัมพันธ์ดังกล่าว

2. ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiotics)

สัญวิทยา (Semiology) เป็นการศึกษาเรื่องการสร้างความหมาย กระบวนการทางสัญญะ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการสื่อสาร อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันนี้ยอมรับกันว่าสัญญะมีความหมายกว้างๆ ว่าหมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมายแทนสิ่งของต่างๆ ในตัวบทและบริบทหนึ่งๆ (กาญจนา แก้วเทพ, 2542)

สำหรับการวิจัยครั้งนี้จะใช้แนวคิดเรื่องสัญวิทยาเพื่ออธิบายวิธีการที่ละครโทรทัศน์ไทยสร้างสรรค์ หรือผลิตซ้ำสัญลักษณ์ต่างๆ ที่แสดงถึงความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานของคำถาม 3 ข้อ อันได้แก่ (1) สิ่งนั้นหมายถึงหรือเป็นตัวแทนของอะไร (2) มันอธิบายความหมายนั้นได้อย่างไร และ (3) ทำไมจึงมีความหมายดังที่เป็น

3. ทฤษฎีความหมายของการเสนอภาพในสื่อ (Meaning Theory of Media Portrayal)

ทฤษฎีความหมายของการเสนอภาพในสื่อ (Meaning Theory of Media Portrayal) เชื่อการสื่อสารเป็นเครื่องมือ

ของกระบวนการสร้างความหมาย ที่ปัจเจกบุคคลเป็นผู้สร้างสรรค์ ตีความ และรักษาความหมายเหล่านั้นโดยผ่านเนื้อหาสื่อ โดยที่เนื้อหาสื่อนั้นถูกประกอบสร้างขึ้นเป็นสารภายใต้บริบทของสารเหล่านั้น พฤติกรรมที่มนุษย์แสดงออกนั้นเป็นผลผลิตของความเข้าใจที่มีต่อสารนั้น ทฤษฎีนี้สนใจศึกษาว่าสื่อได้นำเสนอภาพของสิ่งต่างๆ ไว้อย่างไร ด้วยวิธีการใดหรือใช้รหัสใด สื่อใช้วิธีการใดที่จะทำให้ดูเป็นเรื่องจริงหรือเป็นธรรมชาติ การนำเสนอภาพดังกล่าวสนับสนุนแนวคิดความเชื่ออะไร การนำเสนอภาพนี้ตรงกับความเป็นจริงหรือไม่

สื่อสามารถส่งอิทธิพลต่อการสร้างความหมายได้ 4 ประเภทดังนี้ (DeFleur and Plax, 1980)

1) การสถาปนาความหมาย (Establishment) คือ กระบวนการทำให้คำใหม่กลายเป็นส่วนหนึ่งของระบบภาษา โดยผ่านการนำเสนอของสื่อมวลชน

2) การขยายความหมาย (Extension) คือการที่ผู้คนรับรู้ความหมายอยู่แล้ว แต่การนำเสนอของสื่อทำให้เราได้เรียนรู้ความหมายที่เพิ่มขึ้น

3) การแทนที่ความหมาย (Substitution) คือ การนำเสนอความหมายใหม่แทนที่การรับรู้ความหมายแบบเดิม

4) การรักษาเสถียรภาพ (Stabilization) คือ การทำให้ความหมายที่เกิดจากการนำเสนอผ่านสื่อนั้นยังคงความหมายนั้นอยู่โดยการผลิตซ้ำความหมายนั้นอย่างต่อเนื่อง

เกษียร เตชะพีระ ได้กล่าวถึงความสำคัญของคนจีนในไทย หรือที่เรียกว่า “จีนสยาม” โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคนจีนมีบทบาทสำคัญในสังคมไทย เขาเห็นว่าละครโทรทัศน์เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความหมายให้กับคนกลุ่มนี้ “มิช้ามินานคงจะมีการแต่ง “ตำนาน” กำเนิดทุนนิยมและนายทุนจีนสยามขึ้นมาเพื่อรองรับอำนาจใหม่ทางรูปการณ์จิตสำนึกและวัฒนธรรมของพวกเขาจนได้” (เกษียร เตชะพีระ, 2537: 17) ดังนั้นแล้วในการวิจัยนี้จึงพยายามหาคำอธิบายเรื่องการเสนอภาพในละครโทรทัศน์เพื่อ “รองรับ” คนกลุ่มดังกล่าว

4. องค์ประกอบของละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์นั้นประกอบด้วยองค์ประกอบต่างๆ ทั้งองค์ประกอบของความเป็นสื่อจินตคดีอย่างเช่น ตัวละคร โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ฉาก บทสนทนา รวมถึงองค์ประกอบเฉพาะของสื่อโทรทัศน์อย่างเช่น ภาพและเสียง สำหรับการวิจัยครั้งนี้เลือกใช้กองค์ประกอบของละครโทรทัศน์ดังต่อไปนี้มาเป็นกรอบแนวคิดสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูล

ก) ตัวละคร (Character) คือผู้กระทำให้เกิด “เรื่องราว” บุคลิกของตัวละครแบ่งเป็น 3 ด้าน ได้แก่ ลักษณะทางกายภาพ (Physical Appearance) ลักษณะทางจิตใจ (Psychological Appearance) และลักษณะทางสังคม (Social Appearance)

ข)โครงเรื่อง (Plot) คือการสร้างเรื่องราวผ่านเหตุการณ์ต่างๆ อันเกิดจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร โครงเรื่องโดยทั่วไปมักประกอบด้วย ความขัดแย้ง (Conflict) และการดิ้นรนต่อสู้ (Struggle)

ค)แก่นเรื่อง (Theme) คือสาระสำคัญที่ผู้ผลิตต้องการบอกแก่ผู้ชม แก่นเรื่องจะต้องสอดคล้องกับองค์ประกอบหลักๆ ของเรื่องอาทิเช่น ตัวละครเอก เป้าหมายของตัวละคร ความขัดแย้งที่สำคัญ เป็นต้น

ง) ฉาก (Setting) คือเครื่องบอกความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับเรื่องราว ฉากประกอบไปด้วยสถานที่ เวลา และบริบทของสังคม

จ) บทสนทนา (Dialogue) คือ บทเจรจาของตัวละครในสถานการณ์ต่างๆ ของละคร นอกจากนี้บทสนทนายังทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ทำให้เรื่องเคลื่อนไปข้างหน้า

ฉ)เสียง (Sound) สำหรับละครและภาพยนตร์นั้นสามารถแบ่งเสียงเป็นเสียงพิเศษ ดนตรีและเพลงประกอบและเสียงพูด

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ศึกษาละครประเภทหลายตอนต่อเนื่องกัน (TV Serials) ที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ฟรีทีวีทั้งในยุคแอนะล็อกและยุคดิจิทัลโดยแบ่งการศึกษาเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ของความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทย ซึ่งศึกษาจากข้อมูลเอกสาร ส่วนที่ 2 เป็นการศึกษาความเป็นจีนของละครโทรทัศน์ยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2551-2561) เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่สามารถเข้าถึง

กลุ่มตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ได้ในรูปของดีวีดีและทางยูทูบ โดยการสุ่ม จำนวน 10 เรื่อง ได้แก่เรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย (2551, ช่อง 3) เสน่ห์นางงิ้ว (2551 ช่อง 7) หยกลายเมฆ (2552, ช่อง 3) มงกุฎดอกส้ม (2553, ช่อง 3) ดอกส้มสีทอง (2554, ช่อง 3) กี่เพ้า (2555, ช่อง 3) หยกเลือดมังกร (2556, ช่อง 7) ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู (2557, ช่อง 3) เลือดมังกร (2558, ช่อง 3) เถียนมีมี่ รักเธอชั่วนิรันดร์ (2559, ช่อง PPTV)

ผลการวิจัย

พัฒนาการของความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทย

ตั้งแต่โทรทัศน์ไทยเริ่มมีการนำเสนอละครที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับคนจีน อาจมีบางช่วงที่ไม่มีการนำเสนอละครโทรทัศน์ที่ตัวละครหลักเป็นคนจีน เช่น ช่วง พ.ศ. 2505-2522 พ.ศ. 2529-2532 แต่เมื่อถึง พ.ศ. 2538 เป็นต้นมา มีเพียงปี พ.ศ. 2556 เท่านั้นที่ละครโทรทัศน์ไทยปราศจากการนำเสนอเรื่องราวความเป็นจีน ปรากฏการณ์นี้มีส่วนสัมพันธ์กับปัจจัยอื่น เช่น สถานภาพของประเทศจีนในสังคมโลก ความสัมพันธ์ระดับบุคคลและระดับชาติระหว่างไทยกับจีน เป็นต้น ปัจจุบันเมื่อประเทศจีนเปิดประเทศ ผู้คนมีกำลังซื้อ และรัฐบาลจีนพยายามแสดงบทบาทต่อเวทีโลกและภูมิภาคเอเชีย ชาวต่างชาติรวมถึงชาวไทยจำนวนไม่น้อยต้องการติดต่อค้าขายกับคนจีน เมื่อประกอบกับการที่มีคนเชื้อสายจีนอยู่ในประเทศไทยจำนวนมาก วัฒนธรรมจีนหลายอย่างจึงกลายเป็นวัฒนธรรมที่คนไทยคุ้นเคย ซึ่งทางหนึ่งก็คือการสร้างความหมายผ่านสื่อโทรทัศน์

จากการศึกษาพัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยในสถานีโทรทัศน์แบบฟรีทีวี (Free television) ตั้งแต่ พ.ศ. 2499-2561 พบว่าละครโทรทัศน์ที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับคนจีน หรือนำเสนอเนื้อหาหลักเกี่ยวกับความเป็นจีน แบ่งได้เป็นยุคต่างๆ ดังนี้

ยุคที่ 1 ละครจากพงศาวดารจีน (พ.ศ. 2499-2505)

ละครโทรทัศน์ไทยที่นำเสนอความเป็นจีนในยุคแรกเริ่มต้นจากการนำบทละครร้องของ สมเด็จฯ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เรื่อง สามก๊ก ตอนตั๋งโต๊ะหลงกลเตียเสี้ยน มาจัดแสดงออกอากาศโดย จำนง รังสิกุล ได้เชิญ “ครูชม้อย” หรือ ชม้อย คังคะรัตน์ พระเอกละครในคณะปรีดาลัย ที่เคยรับบทบาทเป็นลิโป้ในละครร้องของ สมเด็จฯ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มาช่วยฝึกสอนนักแสดงให้ร้องและรำแบบจีน (มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา, 2545; ปนัดดา ธนสถิตย์, 2531) ละครโทรทัศน์ที่เล่นเรื่องพงศาวดารจีนในช่วงต้นนี้มีลักษณะเป็นละครร้องตามแบบของละครปรีดาลัย ดังที่ขุนวิจิตรมาตราได้กล่าวว่า “งิ้วแบบกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งเล่นมาข้างไทยไม่เต็มตามตำรางิ้วแท้ๆ เหมือนที่เล่นกันมาแต่ก่อน และก็ได้เป็นแบบที่เล่นกันในทุกวันนี้” (กาญจนาคพันธุ์, 2514: 551)

ต่อมา จำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายรายการของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 ในเวลานั้น ได้ขอให้ขุนวิจิตรมาตรานำพงศาวดารจีนเรื่องอื่นที่คนไทยรู้จักเป็นอย่างดี มาเขียนบทสำหรับผลิตละครโทรทัศน์เป็นการเฉพาะ แทนที่จะเป็นการนำบทละครร้องมาใช้จัดแสดงอย่างเรื่องสามก๊กฯ ที่ผ่านมา บทละครที่ขุนวิจิตรมาตราเขียนได้แก่เรื่อง เจ้าจอมเจียวกุน (2501) ไซซี (2501) นางเนื้อหอม (2502) มาร์โคโปโลกับคุบไลข่าน (2502) บูเช็กเทียน (2503) และ ฮวนลิฮวยกับซิเต็งซัน (2503) ละครเหล่านี้เรียกอีกอย่างว่า “งิ้วโทรทัศน์” เนื่องจากใช้เครื่องแต่งกายแบบงิ้ว และเครื่องดนตรีจีน แต่ใช้รูปแบบการแสดงแบบละครร้อง (มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา, 2545)

เมื่องิ้วโทรทัศน์ได้รับความนิยม จำนง รังสิกุล ก็ขอให้หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เขียนบทละครเรื่องซูสีไทเฮา (2505) รวมถึงให้ อาจินต์ ปัญจพรรค์ เขียนบทละครโดยดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง ฮวนนั้ง (2505) ของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช

การสถาปนาความหมาย (Establishment) ความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทยยุคนี้เป็นผลมาจากการที่โทรทัศน์ไทยอยู่ในช่วงเริ่มต้น วัตถุดิบในการจัดแสดงละครมีอยู่อย่างจำกัด จึงจำเป็นจะต้องนำเอาเรื่องราวที่อยู่ในสังคมไทยในขณะนั้นมาจัดแสดง นอกเหนือจากเรื่อง ฮวนนั้ง แล้ว เรื่องที่เหลือล้วนนำมาจากพงศาวดารจีนที่มีการแปลเป็นภาษาไทยตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์มาจนถึงสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทั้งสิ้น

นอกจากนี้แล้ว ช่วงเวลาที่ละครโทรทัศน์นำเนื้อหาจากพงศาวดารจีนซึ่งพบเห็นได้ในงิ้วมาแสดงนั้น สัมพันธ์กับที่ช่วงเวลาดังกล่าวงิ้วในประเทศไทยได้รับความนิยม สังเกตได้ว่าเมื่องิ้วเสื่อมความนิยมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2505 เป็นต้นมา (ปรีดา อัครจันทโชติ, 2544) ละครที่ดัดแปลงจากพงศาวดารจีนก็หายไปจากจอโทรทัศน์ โดยย้ายไปอยู่ในรั้วมหาวิทยาลัย และในการชุมนุมทางการเมืองต่างๆ ในรูปของ “งิ้วล้อการเมือง”แทน

จากนั้นความเป็นจีนก็หายไปจากละครโทรทัศน์ไทยนานเกือบ 2 ทศวรรษเหตุผลหนึ่งเป็นเพราะในช่วง พ.ศ. 2511-2518 ละครโทรทัศน์เสื่อมความนิยมเพราะปัญหาความพิถีพิถันในการผลิตรายการ (ปนัดดา ธนสถิตย์, 2531) ส่วนอีกเหตุผลหนึ่งก็คือปัญหาคอมมิวนิสต์ในประเทศไทย อันเนื่องมาจากความหวั่นเกรงว่าประเทศไทยจะกลายเป็นคอมมิวนิสต์ตามสาธารณรัฐประชาชนจีน ดังนั้นรัฐบาลจึงตัดความสัมพันธ์ทางการทูตกับรัฐบาลคอมมิวนิสต์จีน ประกอบกับดำเนินการปราบปรามคอมมิวนิสต์ในประเทศมาตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2500 และดำเนินการปราบปราม “อย่างรุนแรง” มาตั้งแต่ พ.ศ. 2505 (บัญชา สุมา, 2528)

ยุคที่ 2 ละครเกี่ยวกับคนจีน “รุ่นที่หนึ่ง” ในแผ่นดินไทย (พ.ศ. 2521-2528)

ปัญหาอันเป็นข้อจำกัดของการเสนอความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ในยุคที่แล้วคลี่คลายลง เมื่อรัฐบาลไทยกลับมาฟื้นฟูความสัมพันธ์ทางการทูตอย่างเป็นทางการกับจีนอีกครั้งในสมัยรัฐบาลหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นนายกรัฐมนตรีใน พ.ศ. 2518 และคำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรีที่ 66/23 ในปี พ.ศ. 2523 สมัยพลเอกเปรม ติณสูลานนท์เป็นนายกรัฐมนตรี เป็นผลให้พวกคอมมิวนิสต์ออกมามอบตัวในนาม “ผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย” สถานการณ์ความหวาดเกรงคอมมิวนิสต์ในไทยจึงบรรเทาลงบรรเทาลง และเปิดโอกาสให้ความเป็นจีนถูกนำเสนอผ่านละครโทรทัศน์อีกครั้ง

นอกจากปัญหาคอมมิวนิสต์ที่ถูกคลี่คลายลงแล้ว การขาดความพิถีพิถันในการผลิตละครช่วงก่อนหน้านี้ถูกแทนที่ด้วยเทคโนโลยีการบันทึกเทป ประกอบกับการเกิดขึ้นของสถานีโทรทัศน์อีก 3 ช่อง และเริ่มมีการผลิตรายการละคร โดยสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 เริ่มออกอากาศใน พ.ศ. 2501 และเริ่มมีรายการละครในปี พ.ศ. 2517 สถานีโทรทัศน์ช่อง 3 เริ่มออกอากาศในปี พ.ศ. 2513 และเริ่มจัดแสดงละครในปี พ.ศ. 2519 ส่วนสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 เริ่มออกอากาศในปี พ.ศ. 2510 และเริ่มจัดแสดงละครในปี พ.ศ. 2523 ทำให้มีรายการละครจำนวนมากขึ้นกว่าในยุคที่แล้ว จึงมีความจำเป็นต้องหา “เรื่อง” จำนวนมากเพื่อนำมาป้อนการผลิต

นอกจากนี้แล้ว บริบททางสังคมที่สำคัญอีกอย่างที่ส่งอิทธิพลต่อวงการโทรทัศน์ของไทยก็คือความนิยมในละครฮ่องกง (ปนัดดา ธนสถิตย์, 2531) เช่น เรื่อง มังกรหยก (2521) กระบี่ไร้เทียมทาน (2523) และ เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ (2523) เป็นต้น ละครเหล่านี้ล้วนได้รับความนิยมในประเทศไทยอย่างสูงจนกระทั่ง พ.ศ. 2525 กรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) ได้กำหนดให้งดรายการต่างประเทศในเวลา 18:30 – 20:30 น. จึงทำให้ไม่สามารถบรรจุรายการละครฮ่องกงไว้ในผังรายการช่วงดังกล่าวได้อีก สถานีโทรทัศน์จึงเปลี่ยนนโยบายมาเป็นนำเสนอรายการละครของไทยแทน (หนังสือครบรอบ 33 ปี สถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3, 2546) และละครไทยเหล่านี้ก็ได้ริเริ่มสร้างเนื้อหาที่มีลักษณะเฉพาะตัวของคนจีนในไทย แทนที่การผลิตเนื้อหาของคนจีนในประเทศจีน

การสร้างละครโทรทัศน์ไทยที่แสดงถึงความเป็นจีนในยุคนี้เริ่มจากวรายุทธ มิลินทจินดา ได้ผลิตละครเรื่อง โบตั๋น ในปี พ.ศ. 2523 จากบทประพันธ์ของ เสน่ห์ โกมารชุน ซึ่งนวนิยายเรื่องนี้เคยได้รับการสร้างเป็นภาพยนตร์ในปี พ.ศ. 2498 และ พ.ศ. 2518 มาก่อนแล้ว ละครเรื่อง โบตั๋น จึงอาจนับได้ว่าเป็นละครโทรทัศน์ไทยเรื่องแรกที่มีตัวละครเอกเป็นคนจีนอพยพมาสู่แผ่นดินไทย

ละครโทรทัศน์ที่นำเสนอเนื้อหาความเป็นจีนได้เปลี่ยนแนวทางจากที่ในยุคที่แล้ว จากการนำพงศาวดารจีนมาแสดงมาเป็นการดัดแปลงจากนวนิยายหรือไม่ก็เหตุการณ์จริงในสังคมไทย ละครเหล่านี้ต่างเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับคนจีนที่อพยพมาอยู่ในเมืองไทย หรือเรียกว่าเป็น “คนจีนรุ่นที่หนึ่ง” ในเมืองไทย ไม่ว่าจะเป็นโบตั๋น จากเรื่องโบตั๋น (2523)

ตันส่วงอู่ จากเรื่อง จดหมายจากเมืองไทย (2525) จุลจิตต์ จากเรื่อง กิ่งไผ่ (2526) หมงและเซ็ง จากเรื่อง กตัญญูพิศวาส (2528) และ ซีอุย จากเรื่องซีอุย (2527) นี่จึงเป็นแทนที่ความหมาย (Substitution) ของคนจีนในละครไทย จากคนจีนในพงศาวดารจีนมาเป็นคนจีนร่วมสมัยในประเทศไทย หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการสถาปนาความหมาย (Establishment) ของ “จีนสยาม” เป็นครั้งแรกในละครโทรทัศน์ไทย

“ตำนาน” อันว่าด้วยคนจีนในละครโทรทัศน์ไทยจึงเริ่มขึ้นที่การแสดงถึงความพยายามเข้ามาสู่วัฒนธรรมใหม่ (Acculturation) แต่ความพยายามดังกล่าวต้องเผชิญกับอุปสรรคสารพัด ไม่ว่าจะเป็นความยากลำบากในการใช้ชีวิต การถูกหลอกลวง การรังเกียจ การดูถูกเหยียดหยาม ดังเช่นที่ซีอุยถูกคนในหมู่บ้านกลั่นแกล้งโบตั๋นถูกคุณนายกุหลาบรังเกียจ จุลจิตต์ก็ถูกผู้คนในเรือนท่านองค์พระดูถูก คนจีนอพยพเหล่านี้มีสถานภาพเป็นเสมือนคนชายขอบของสังคมไทย สิ่งที่ต่างกันคงเป็นเพียงชะตากรรมของตัวละครเหล่านี้เท่านั้นว่าแต่ละคนได้รับ “โอกาส” จากสังคมรอบข้างมากเพียงไร และแต่ละคน “เลือก” เส้นทางชีวิตของตนเองไว้อย่างไร

ยุคที่ 3 ละครเกี่ยวกับการสร้างครอบครัวในเมืองไทยและความสัมพันธ์ระหว่างคนไทยกับคนจีน (พ.ศ. 2531-2540)

ละครโทรทัศน์ไทยมีจุดเปลี่ยนอีกครั้งในช่วงปี พ.ศ. 2531 เมื่อรายการละครหลังข่าวภาคค่ำกลายเป็นช่วงเวลา “ไพรม์ไทม์” (prime time) ที่สถานีโทรทัศน์แต่ละช่องนิยมนำรายการละครมาออกอากาศเพื่อสร้าง “เรตติ้ง” ซึ่งเป็นนโยบายที่สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน

หลังจากที่ละครไทยในยุคแรกนำเสนอคนจีนในประเทศจีนด้วยตัวบทจากประเทศจีน และเปลี่ยนมาเป็นการฟันฝ่าอุปสรรคของคนจีนอพยพในยุคต่อมา สำหรับในยุคนี้ เนื้อหาละครความเป็นจีนในช่วงเวลานี้พบว่ามี 3 ลักษณะ ได้แก่

- เรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างคนไทยกับคนจีนในประเทศจีน ได้แก่เรื่อง หงส์ทอง (2533) กนกลายโบตั๋น (2533)
- เรื่องราวการสร้างฐานะจนประสบความสำเร็จหรือชีวิตหลังประสบความสำเร็จในเมืองไทย ได้แก่เรื่อง ลอดลายมังกร (2535) มงกุฎดอกส้ม (2539) บิ๊กเสี่ย (2540)
- เรื่องราวของคนจีน/คนเชื้อสายจีนในชุมชนและสังคมไทย ได้แก่เรื่อง อยู่กับก๋ง (2536) เยาวราชในพายุฝน (2538) รัตนโกสินทร์ (2539) โก๋ตี่กี่หมวย (2533) กตัญญูประกาศิต (2533) ทานตะวัน (2540) ทายาทป่องแป้ง (2540) และ กระท่อมไม้ไผ่ (2540)

ละครเหล่านี้ นอกจากเรื่อง หงส์ทอง และ กนกลายโบตั๋น ที่กล่าวถึงตัวละครคนจีนในประเทศจีนแล้ว เรื่องอื่นที่เหลือล้วนเป็นเรื่องราวของตัวละครคนจีนในประเทศไทย และที่สำคัญคือละครเหล่านี้ล้วนบอกเล่าถึงชีวิตของตัวละครคนจีนรุ่นที่ 2-3 ในเมืองไทยที่มิได้ใช้ชีวิตแบบปากกัดตีนถีบอย่างตัวละครคนจีนในยุคก่อนหน้านี้ ละครโทรทัศน์ที่มีเนื้อหาความเป็นจีนในยุคนี้จึงเป็นการขยายความหมาย (Extension) จากคนจีนที่ต้องเผชิญกับความยากลำบากในการใช้ชีวิตในดินแดนใหม่ ไปสู่การประสบความสำเร็จในการสร้างเนื้อสร้างตัวสร้างครอบครัว สืบสานวงศ์สกุลจนถึงรุ่นลูกหลานแม้ว่าคนจีนจะยังถูกดูแคลนถึงความเป็น “เจ๊ก” แต่ “เจ๊ก” อย่างอาเหลียงใน ลอดลายมังกร หรือเจ้าสัวเซ็งสือเกียง ใน มงกุฎดอกส้มนั้นมีสถานภาพที่แตกต่างไปจากตัวละครอย่างโบตั๋น จุลจิตต์ หรือว่าซีอุย ในละครยุคก่อนหน้านี้อย่างสิ้นเชิง

ยุคที่ 4 ละครรีเมคและการสร้างความหมายใหม่ให้กับคนจีน (พ.ศ. 2541-2561)

ในช่วง 2 ทศวรรษนี้มีละครที่นำเสนอเรื่องราวความเป็นจีนถึง 41 เรื่อง (นับถึงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2561) มีเพียง พ.ศ. 2556 เพียงปีเดียวที่ไม่มีละครที่นำเสนอความเป็นจีน การที่ประเทศจีนแสดงบทบาทที่สำคัญในเวทีโลก ผู้คนต่างต้องการทำธุรกิจกับคนจีนและเรียนรู้วัฒนธรรมจีน รวมถึงลูกหลานจีนในเมืองไทยได้แสดงอัตลักษณ์ความเป็นจีนของตนเองอย่างภาคภูมิใจส่งผลให้ละครโทรทัศน์ที่นำเสนอความเป็นจีนได้รับความนิยม จนอาจกล่าวได้ว่าปัจจุบันนี้เป็นยุคเฟื่องฟูของละครโทรทัศน์ที่นำเสนอความเป็นจีน

ละครเหล่านี้มีละครที่ผลิตซ้ำจากละครในยุคก่อนหน้านี้จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ กิ่งไผ่ (2541) โก๋ตี่กี๋หมวย (2545) โบตั๋น (2546) อยู่กับก๋ง (2548) ลอดลายมังกร (2549) มงกุฎดอกส้ม (2553) นอกจากนี้ยังมีเรื่องที่ผลิตซ้ำจากภาพยนตร์ ได้แก่เรื่อง ม่วยจ๋า (2541) และ ไอ๊หยาอาตือ (2546) และละครที่ผลิตซ้ำจากละครในยุคเดียวกันนี้จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ เสน่ห์นางงิ้ว (2542, 2551 และ 2561) หงส์เหนือมังกร (2543, 2560)

สำหรับละครที่กล่าวถึงเหตุการณ์ร่วมสมัยนั้นละครได้รักษาเสถียรภาพของความหมาย (Stabilization) เรื่องคนเชื้อสายจีนที่มีฐานะร่ำรวยหรือไม่ก็เป็นผู้มีอิทธิพลในสังคม ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง หงส์เหนือมังกร (2543) หมวยอินเตอร์ (2551) หยกเลือดมังกร (2555) นอกจากนี้ยังขยายความหมายเรื่องความขัดแย้งระหว่างความร่ำรวยกับความยากจน จะพบว่าความขัดแย้งระหว่างชาติพันธุ์มักเกิดขึ้นจากตัวละครคนจีนมีฐานะร่ำรวย ส่วนตัวละครคนไทยกลายเป็นมีฐานะทางเศรษฐกิจต่ำกว่าเช่น หยกลายเมฆ (2552) สะใภ้เจ้าสัว (2553)

การเสนอภาพความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบัน

การวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ 4 ด้าน ได้แก่ ตัวละคร ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ฉาก และ เสียง โดยศึกษาปรัชญาขงจื๊อ และการใช้สัญญะที่แสดงถึงความเป็นจีนในองค์ประกอบต่างๆ ของละครดังนี้

1. ตัวละคร

1.1 ชื่อ แซ่และรุ่นของตัวละคร

ตัวละครคนจีนในละครโทรทัศน์โดยมากมักไม่ระบุแซ่ของตัวละคร และไม่มีละครเรื่องใดกล่าวถึง “รุ่น” ของตัวละคร สำหรับชื่อของตัวละครนั้นมีทั้งที่ใช้สำเนียงจีนกลางและสำเนียงแต้จิ๋ว บางครั้งปรากฏชื่อตัวละครสำเนียงจีนกลางและแต้จิ๋วในละครเรื่องเดียวกัน โดยไม่ปรากฏชื่อตัวละครในสำเนียงจีนถิ่นอื่นเลยเช่นเรื่อง ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู เฉิน (จีนกลาง) มีลูกชายชื่อบู๊ลิ้ม (แต้จิ๋ว) ส่วนเพ้ง (แต้จิ๋ว) มีลูกสาวชื่อหลินหลิน (จีนกลาง) ในเรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย พบตัวละคร อาเซ็ง กับลูกชายชื่อ อาจิว (แต้จิ๋ว) ส่วนภรรยาของอาเซ็งชื่ออาเหมย (จีนกลาง)

จากการศึกษาละครโทรทัศน์ไทยพบว่า ละครเหล่านี้กล่าวถึงแซ่และวงศ์ตระกูลในมิติดังต่อไปนี้

1) แซ่เป็นอัตลักษณ์ติดตัวของปัจเจกบุคคลที่ยึดโยงกับครอบครัว

คติเรื่อง “วงศ์ตระกูล” หรือ “จงจู๋” (宗族) ซึ่งหมายถึงเครือญาติข้างพ่อที่มีแซ่เดียวกัน ดังเช่นในเรื่องมงกุฎดอกส้ม ก้องเกียรติกล่าวว่า “ชีวิตของผมตั้งแต่เกิดมาก็เป็นของตระกูลเซ็งอยู่แล้ว ผมไม่เคยคิดเป็นอื่นเลยครับ” (มงกุฎดอกส้ม, ตอนที่ 15) อย่างไรก็ตามการแสดงถึงความเป็นคนของตระกูลนั้น ละครไทยให้ความหมายแต่เฉพาะในความหมายถึง “ครอบครัว” ที่ตัวละครใช้ชีวิตด้วยเท่านั้น ดังนั้นการเป็น “คนของตระกูลเซ็ง” ของก้องเกียรติจึงหมายความถึงตระกูลเซ็งที่ประกอบด้วย บิดา มารดา และบรรดาลูกๆ เท่านั้น แต่มิได้หมายถึงคนของ “วงศ์ตระกูล” หรือ “จงจู๋” ที่เชื่อมโยงกับบรรพบุรุษรุ่นอื่นๆ แต่อย่างใด

2) จำนวนสมาชิกในแซ่แสดงถึงอำนาจ

ในเรื่อง มงกุฎดอกส้ม เจ้าสัวเซ็งสือเกียงกล่าวว่า “พวกเราคนจีนจะมีอะไรดีไปกว่ามีลูกมีหลานเยอะๆ แซ่ของเราจะได้กว้างขวางไปไกล” (มงกุฎดอกส้ม, ตอนที่ 11) เช่นเดียวกับมิติก่อนหน้านี้ที่ว่าอัตลักษณ์ความเป็นคนของตระกูลของคนเชื้อสายจีนในละครโทรทัศน์ไทยนั้นหมายความถึงเฉพาะครอบครัวของตนเท่านั้น ความ “กว้างขวางไปไกล” ที่เจ้าสัวเซ็งสือเกียงกล่าวจึงหมายความถึงการแผ่ขยายสมาชิกของลูกหลาน โดยนับจากตัวเจ้าสัวเซ็งสือเกียงเป็นศูนย์กลาง

3) หน้าที่ในการผดุงรักษาเกียรติของแซ่

การกล่าวถึงแซ่ในมิตินี้มักให้ความสำคัญกับสมาชิกครอบครัวที่เป็นเพศชาย ในเรื่อง เลือดมังกร: สิงห์ ทรงกลดได้พูดคำพูดที่มักพบในนิยายกำลังภายในว่า “ลูกผู้ชายนั่งไม่เปลี่ยนชื่อ ยืนไม่เปลี่ยนแซ่” (เลือดมังกร: สิงห์, ตอนที่ 4) คำกล่าวนี้แสดงถึงความเป็นวิญญูชนผู้ปฏิบัติชอบ ถึงพร้อมด้วยเมตตาธรรมและความถูกต้องเที่ยงธรรม แม้กระทำสิ่งใดล้วนองอาจผ่าเผย สามารถเอ่ยชื่อและแซ่ของตนเองบอกแก่ผู้อื่นได้อย่างเชิดหน้า โดยไม่หวั่นเกรงว่ามีเรื่องด่างพร้อยให้ต้องเสื่อมเสียไปถึงวงศ์ตระกูล

การสืบทอดวงศ์สกุลก็เป็นเช่นเดียวกับการสืบทอดวัฒนธรรม หากไม่มีการถ่ายทอด ก็จะไม่มีการสืบช่วงไปยังรุ่นต่อไป วัฒนธรรมสามารถตายได้ เรื่องราวของบรรพบุรุษก็สูญไปได้เช่นกัน ด้วยเหตุนี้แล้ว เกียรติของ “ตระกูล” หรือ “แซ่” ในละครโทรทัศน์ไทย จึงจำกัดอยู่แต่เพียงเกียรติของ “ครอบครัว” อันมีพ่อหรือปู่ของตัวละครเอกที่เป็นคนจีนรุ่นที่หนึ่งในเมืองไทยเป็นประธานเท่านั้น การที่สมาชิกในครอบครัวรุ่นลูกหรือหลานปฏิบัติสิ่งที่ต่างไปจากขนบจารีตหรือความคาดหวังของผู้เป็นบิดาย่อมถูกหาว่าทำให้เสื่อมเกียรติของตระกูล

สำหรับการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าไม่มีฉากที่ตัวละครคนจีนถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับบรรพบุรุษหรือเรื่องราวเกี่ยวกับแซ่ของตนเองให้ลูกหลานฟังเลยสิ่งที่น่าสังเกตก็คือคือในขณะที่ตัวละครรุ่นพ่อหรือปู่มิได้ถ่ายทอดเรื่องเล่าอันเป็นความภาคภูมิใจของแซ่ตนเอง แต่กลับคาดหวังให้ลูกหลานต้องเกิดความภาคภูมิใจในวงศ์ตระกูล จึงยากที่ความคาดหวังนี้จะบรรลุได้

4) บรรพบุรุษคือที่พึ่งที่ยึดเหนี่ยวของลูกหลาน

บ่อยครั้งที่เมื่อเกิดเภทภัยกับตัวละครตัวหนึ่งตัวใดก็จะตามมาด้วยฉากสมาชิกคนอื่นในครอบครัว (โดยมากมักเป็นรุ่นอาวุโสกว่า เช่น พ่อแม่ หรือปู่ย่า) สวดมนต์วิงวอนต่อหน้าป้ายบูชาบรรพบุรุษเพื่อขอให้คุ้มครองสมาชิกที่ประสบเภทภัย เช่น ในเรื่อง เลือดมังกร: แรด ดังนั้นแล้วแซ่และวงศ์ตระกูลจึงมีความหมายในเชิงวิญญาณบรรพบุรุษที่เป็นที่พึ่งของลูกลาน สามารถดลบันดาลความสุขให้พร้อมกับขจัดปัดเป่าทุกข์ภัย

1.2 บทบาททางเพศ

หากพิจารณาในแง่บทบาททางเพศตามขนบของลัทธิขงจื๊อแล้ว สำหรับบุรุษนั้นถูกคาดหวังให้ต้องแสดงบทบาทความเป็นชายสมชาย ด้วยเหตุที่ผู้ชายชาวจีนมีหน้าที่ต้องมีลูกหลานสืบสกุล ดังนั้น “ความเบี่ยงเบนทางเพศ” จึงเป็นเรื่องยอมรับไม่ได้

เพ้งหรือพงศ์ ในเรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย จ้าวหมิงซานกับเหว่ย ในเรื่อง กี่เพ้า และ ยศ ในเรื่อง มงกุฎดอกส้ม ตัวละครเหล่านี้เป็นคนจีนหรือคนเชื้อสายจีนที่มีบุคลิกเป็นชายรักร่วมเพศ พวกเขาไม่ประสงค์ที่จะแต่งงานกับสตรี แต่การทำตามใจปรารถนาย่อมหมายถึงการ “ผิดจารีต” “อกตัญญู” รวมถึงอาจทำให้วงศ์สกุลต้องสูญสิ้นไป ดังนั้นก้องเกียรติจึงกล่าวว่า “เรื่องของเรามันไม่ถูกต้อง ผิดทั้งธรรมชาติ ผิดทำนองคลองธรรม ผิดขนบธรรมเนียม...ฟังนะเราสองคนเป็นลูกคนจีน โดยเฉพาะฉันเป็นลูกคนโต ฉันมีหน้าที่นะยศ ฉันต้องมีลูกหลานสืบแซ่ต่อไป ฉันจะทำให้อาเตี่ยเสียใจไม่ได้”(ดอกส้มสีทอง, ตอนที่ 3)

ขณะที่ผู้หญิงนับเป็นตัวละครสำคัญ ในครอบครัวจีน ผู้หญิงต้องแบกรับความกดดันและกดขี่ตั้งแต่ระดับครอบครัว ด้วยเหตุที่หัวหน้าครอบครัวชาวจีนล้วนคาดหวังที่จะได้บุตรชายไว้สืบทอดแซ่ ดังนั้นทัศนคติที่มีต่อลูกสาวจึงเป็นไปในท่าทีแบบที่อาฉางกล่าวว่า “มีลูกสาวนี่มันสู้ลูกชายไม่ได้จริงๆ ” (โบตั๋นกลีบสุดท้าย, ตอนที่ 2) หรือที่สุงกล่าวว่า “มีลูกสาวก็เหมือนมีส้วมอยู่หน้าบ้าน” (เลือดมังกร: หงส์, ตอนที่ 6)

เมื่อไม่สามารถทำหน้าที่ “สืบทอดวงศ์สกล” ขณะที่ชาวจีนเห็นเรื่องดังกล่าวเป็นเรื่องสำคัญ ดังนั้นลูกสาวจึงถูกปฏิบัติด้วยความเหลื่อมล้ำกับลูกชาย และนับเป็นกระบวนการขัดเกลาทางสังคมที่ทำให้ผู้หญิงจีนยอมรับในบทบาทหน้าที่ของตนที่สังคมเป็นผู้กำหนด ตัวอย่างหนึ่งก็คือการปฏิเสธให้ลูกสาวได้มีการศึกษา ดังที่ถูกตอกย้ำในละครเรื่อง เลือดมังกร: หงส์ เมื่อสุงกล่าวถึงหงส์ ลูกสาวของตนที่คร่ำเคร่งอ่านตำราเพื่อฝึกฝนงิ้วว่า “ผู้หญิงรู้หนังสือมันเป็นความอาภัพ ยิ่งรู้หนังสือยิ่งหัวแข็ง ยิ่งปกครองยาก” (เลือดมังกร: หงส์, ตอนที่ 2)

จะเห็นได้ว่าละครเรื่อง เลือดมังกร: สิงห์ นี้ได้ตอกย้ำให้เห็นว่าผู้หญิงนั้นไร้ความสามารถ ไม่อาจทำอะไรได้ด้วยตัวเอง ดีแต่ต้องพึ่งพาบุรุษ ยิ่งไปกว่านั้น ละครยังตอกย้ำว่า ไม่เพียงแต่บุรุษเท่านั้นที่เชื่อว่าสตรีนั้นไร้ความสามารถ หากแต่สตรีเองก็ยังถูกตอกย้ำให้เชื่อว่าตนเองนั้นไร้ความสามารถด้วยเช่นกัน จะเห็นได้จากตอนที่หมวยพูดว่า“ลูกผู้หญิงอย่างเรา ทำงานในบ้านก็พอแล้ว เรื่องอื่นนอกบ้านปล่อยให้พวกผู้ชายเขาจัดการไปแล้วกัน” (เลือดมังกร: หงส์, ตอนที่ 2)

กระนั้นแล้วก็ยังมีตัวละครจำนวนหนึ่งที่สามารถฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ ได้ พวกเธอแสดงให้เห็นว่าบทบาทของสตรีมิได้ถูกจำกัดเพียงแค่นั้น สตรีมีศักยภาพที่จะแสดงบทบาทอื่นได้ มีความสามารถที่ไม่ต่างจากเพศชาย ดังเช่นในเรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย ดาหลา ปาหนันและตันหยง เป็นตัวแทนของหญิงเชื้อสายจีนที่ต่อสู้กับความเชื่อที่สังคมจีนมีต่อสตรีเพศ ดาหลานั้นเมื่อเผชิญกับปัญหาครอบครัว เธอตัดสินใจขอหย่า ทั้งที่สังคมจีนมองว่าผู้หญิงที่เลิกกับสามีถือว่าเป็นตราบาปและไม่อาจเลี้ยงชีวิตตนเองกับลูกได้ ปาหนันนั้นแสดงให้เห็นว่าหญิงก็สามารถเรียนหนังสือเก่งและทำงานนอกบ้านได้ไม่ต่างจากชาย ส่วนตันหยงก็พิสูจน์ตนเองด้วยการทำงานช่าง ซึ่งเป็นอาชีพที่สังคมเห็นว่าเป็นงานสำหรับผู้ชาย

อัตลักษณ์ความเป็นจีนของตัวละครนั้นพบได้ 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ “ความเป็นจีนแบบดั้งเดิม” ซึ่งพบได้ในตัวละครอาวุโส ตัวละครกลุ่มนี้ยังคงคาดหวังการปฏิบัติตามหลักจริยศาสตร์ของขงจื๊ออย่างเคร่งครัด ไม่ว่าจะเป็นการปฏิบัติตนตามหลักความสัมพันธ์ 5 รูปแบบ การยึดหลักเมตตาธรรม จารีต ความถูกต้องเที่ยงธรรม ฯลฯ ขณะที่ตัวละครอีกกลุ่มคือ “ความเป็นจีนแบบผสมผสาน” ซึ่งพบได้ในตัวละครนักเรียนนอก ตัวละครสตรี คนจีนรุ่นที่ 2 และ 3 เป็นต้น ตัวละครกลุ่มนี้เติบโตมาในวัฒนธรรมอื่นนอกเหนือการเลี้ยงดูแบบจีนในครอบครัว ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมตะวันตก และวัฒนธรรมร่วมสมัย ดังนั้นแล้วตัวละครกลุ่มนี้จึงมิได้ให้ความหมายต่อความเป็นจีนหรือจริยศาสตร์ของขงจื๊อในแบบเดียวกับตัวละครรุ่นอาวุโส แม้ว่าตัวละครเหล่านี้จะมิได้ปฏิเสธคุณธรรมก็ตาม การให้คุณค่าต่อจริยศาสตร์จีนที่แตกต่างกันทำให้เกิดความขัดแย้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งความขัดแย้งระหว่างพ่อกับลูก และระหว่างเพศชายกับเพศหญิง

2. ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร

ละครโทรทัศน์กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครคนจีนกับคนรอบข้าง โดยใช้กรอบเรื่องความสัมพันธ์ 5 รูปแบบของขงจื๊อ จะพบว่าความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครมีลักษณะดังนี้

2.1 บิดากับบุตร

ละครนำเสนอให้เห็นลูกที่เป็นความหวัง ลูกที่เป็นตัวซวย ลูกบุญธรรม และลูกกตัญญู ความที่หลักการของขงจื๊อสอนให้ลูกเชื่อฟังผู้เป็นพ่อ ดังนั้นการสื่อสารระหว่างบิดากับบุตรจึงมีลักษณะเป็นการสื่อสารทางเดียว คือ ลูกรับฟังคำสั่งของพ่อ โดยไม่เปิดโอกาสให้แสดงความคิดเห็นเสนอแนะ หรือถกเถียงใดๆ ส่วนบิดาก็มีภาระความรับผิดอันหนักอึ้งในการเลี้ยงดูสมาชิกในครอบครัว ให้การอบรมสั่งสอนบุตร

2.2 พี่กับน้อง

ในเรื่อง กี่เพ้าคุณนายใหญ่ในฐานะพี่ปกป้องน้องชาย แม้จะรู้ว่าน้องชายทำผิดลักลอบเป็นชู้กับคุณนายรองภรรยาน้อยของสามีตัวเอง แต่เธอก็ช่วยน้องชายปกปิดความลับนี้ “จิ้นเป็นน้องชายคนเดียวของฉัน พี่ยังไงก็ต้องปกป้องน้อง” (กี่เพ้า, ตอนที่ 11)

บางครั้งตัวละครผู้เป็นพี่ก็ใช้ “บทบาทหน้าที่” ที่พึงปฏิบัติมาใช้อ้างแก่อีกฝ่ายเพื่อผลประโยชน์บางอย่างของตนเอง จากบทบาท “น้องต้องเชื่อฟังพี่”ก็อาจถูกพี่ที่ขาดคุณธรรมนำไปใช้เพื่อผลประโยชน์ของตัวเองดังเช่นที่อาโจกล่าวกับอาจูผู้เป็นน้องชายว่า “ลื้อจำที่ป๊าสอนไม่ได้เหรอว่าพี่ชายมีพระคุณรองจากพ่อ ลื้อมีหน้าที่ทำตามคำสั่งพวกอั๊วก็พอ จะได้ไม่เป็นการอกตัญญู” (โบตั๋นกลีบสุดท้าย, ตอนที่ 1)

2.3 สามีกับภรรยา

เมื่อการแต่งงานและการมีบุตรสืบสกุลถือเป็นหน้าที่ ดังนั้นบางครั้งการแต่งงานจึงมิได้มาจากความรักเสมอไป รวมถึงความชอบธรรมที่ผู้ชายจีนจะมีเมียหลายคน เพื่อเพิ่มโอกาสในการมีลูกชายไว้รักษาสกุลตัวละครชายชาวจีนที่มีภรรยาหลายคนจึงจัดการให้ภรรยาทั้งหมดอาศัยอยู่รวมกันในบ้านหลังเดียว ดังที่เจ้าสัวเซ็งสือเกียงกล่าวกับคำแก้วคุณนายที่สี่ว่า“ลื้อไม่ใช่พวกอั้งม้อ ลื้อเป็นคนจีน ผัวจะมีเมียเท่าไรก็ได้ ลื้อต้องเงียบ” (มงกุฎดอกส้ม, ตอนที่ 5) แม้จารีตจะกำหนดให้ผู้หญิงต้องอดทนกับการมีภรรยาหลายคนของสามี แต่คำพูดของยศในเรื่องมงกุฎดอกส้มก็บอกความรู้สึกของสตรีในสังคมจีนได้อย่างชัดเจน

"ผู้หญิงเป็นฝ่ายที่ต้องทน ต้องรับทุกสิ่งทุกอย่าง เกิดมานอกจากจะรับใช้ผู้ชายแล้วยังต้องรองรับอารมณ์ของผู้ชายอีก แล้วพอผู้ชายจะไปมีเมียเล็กเมียน้อยก็ต้องทนนิ่ง ดูอย่างอาม้านายสิ ต้องยอมให้คุณเตี่ยเอาเมียสองเมียสามเมียสี่เข้ามาอยู่ในบ้านเดียวกันแบบนี้" (มงกุฎดอกส้ม, ตอนที่ 4)

2.4 สหายกับสหาย

การตัดสินใจละถิ่นฐานบ้านเกิดออกมาแสวงโชคในแผ่นดินอื่นนั้นถือเป็นความเสี่ยงประการหนึ่งของชาวจีนอพยพ เมื่อมาถึงแผ่นดินไทยแล้ว สำหรับคนที่มีญาติพี่น้องอยู่ก่อนแล้วก็อาจอาศัยพึ่งพิงญาติที่เป็น "เหลาตึ๊ง" ได้ แต่สำหรับผู้ที่หอบเสื่อผืนหมอนใบมาโดยไม่มีเครือข่ายความสัมพันธ์ใดๆ เขาจึงจำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์กับพวกคนจีนอพยพด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นผู้ที่โดยสารเรือมาด้วยกันหรืออาศัยอยู่ชุมชนเดียวกันก็ตาม

บางครั้งมิตรภาพจากการอพยพก็นำไปสู่การเกี่ยวดองกันเป็นเครือญาติโดยการสมรส ดังเช่นในเรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย หรือสืบสานมิตรภาพไปจนถึงรุ่นลูก ดังเช่นในเรื่อง เลือดมังกร เมื่อมิตรสหายเผชิญปัญหา ตนเองก็พร้อมจะให้ความช่วยเหลืออย่างเต็มที่โดยไม่คิดถึงตัวเอง ลักษณะเช่นนี้พบได้ในหลายเรื่อง เช่น โบตั๋นกลีบสุดท้าย เลือดมังกรและ กี่เพ้า

นอกจากนี้มิตรภาพอีกรูปแบบหนึ่งที่พบได้ในละครโทรทัศน์ก็คือ มิตรภาพในชุมชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในชุมชนคนจีน (ซึ่งอาจมีตัวละครคนไทยอาศัยอยู่ร่วมกัน) ชุมชนตรอกศาลเจ้าในเรื่อง หยกเลือดมังกร จึงสอดคล้องกับคัมภีร์หลุนอี่ว์ที่กล่าวถึงเมตตาธรรมในชุมชนว่า "อาศัยอยู่ในที่ที่แวดล้อมด้วยเมตตาธรรมจึงจะดีงาม" (孔丘, 2003: 42)

อย่างไรก็ตาม ใช่ว่ามิตรภาพจะคงอยู่เสมอไป ตัวละครอย่างเถ้าแก่ติง ใน เสน่ห์นางงิ้ว ซู่หลิงใน หยกลายเมฆ แม้จะได้รับความช่วยเหลือจากสหายแต่ก็ยังสามารถทรยศหักหลังผู้เป็นสหายได้ ด้วยเหตุผลหลักคือกิเลสและความแค้น

2.5 ผู้ปกครองกับผู้ใต้ปกครอง

สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองและผู้ใต้ปกครอง หรือนายกับบ่าวนั้น โดยทั่วไปก็เป็นไปตามแบบขงจื๊อ กล่าวคือ สะท้อนถึงหลักคุณธรรม "เมตตาธรรม" "ความซื่อสัตย์" และ "ความกตัญญู" เมื่อผู้ปกครองคุ้มครองดูแลและมีเมตตาต่อผู้ใต้ปกครองก็จะได้รับความซื่อสัตย์และกตัญญูตอบแทน ส่วนเรื่องที่มีความขัดแย้งระหว่างผู้ปกครองกับผู้ใต้ปกครองนั้นก็ด้วยมีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งไม่ยึดถือบทบาทดังกล่าว

นอกจากความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองกับผู้ใต้ปกครองในระดับปัจเจกบุคคลแล้ว ยังพบความสัมพันธ์ระหว่าง "คนจีน" กับ "รัฐไทย" อุดมคติของความสัมพันธ์แบบนี้พบได้ในเรื่องชุดเลือดมังกรดังเช่นที่ภรพ ในเรื่อง เลือดมังกร: เสือและทรงกลดในเรื่อง เลือดมังกร: สิงห์ กล่าวถึงคนจีนที่อพยพมาเมืองไทยว่า

"คนพวกนั้นสร้างตัวเองขึ้นมาด้วยความซื่อสัตย์สุจริต ไม่เคยคิดที่จะไปคดโกงใคร เพราะเขาสำนึกในบุญคุณของแผ่นดิน แผ่นดินที่ให้โอกาสเขา แผ่นดินนี้ที่ให้ชีวิตใหม่กับพวกเขา พวกเขาจึงตั้งใจแน่วแน่ที่จะไม่ทำให้แผ่นดินที่มีบุญคุณกับพวกเขาต้องสกปรกแปดเปื้อน" (เลือดมังกร: เสือ)

"ที่เราอยู่สุขสบายมาจนทุกวันนี้ ก็เพราะเราได้อาศัยทำมาหากินอยู่บนผืนแผ่นดินไทย ใครทำงานผิดกฎหมายต้องถือว่าเป็นคนเนรคุณบ้านเมือง แล้วถ้าเราอยู่เฉยๆ โดยไม่ทำอะไรเลย เราก็จะกลายเป็นคนเนรคุณ ไม่ผิดอะไรกับคนชั่วพวกนั้น" (เลือดมังกร: สิงห์, ตอนที่ 7)

สังเกตได้ว่าตัวละครคนจีนหรือคนเชื้อสายจีนในไทยเมื่อกล่าวถึงรัฐไทย จะกล่าวถึงในเชิงอุดมคติเสมอ โดยไม่พบละครที่นำเสนอเนื้อหาของปฏิกิริยาของคนจีนที่มีต่อนโยบายชาตินิยมของรัฐไทยที่มีต่อคนจีนเลยอีกนัยหนึ่งคือตัวละครชาวจีนในละครเหล่านี้ไม่ได้เอ่ยถึงรัฐไทยในเชิงวิพากษ์เลย และไม่กล่าวถึงการถูกกระทำจากรัฐไทยด้วยเช่นกัน เมื่อละครโทรทัศน์เหล่านี้กล่าวถึงการวิพากษ์สังคมไทย หรือให้ตัวละครคนจีนวิพากษ์สังคมไทย ก็จะไม่วิพากษ์ระบบหรือกฎหมายไทย แต่จะวิพากษ์เพียงแค่ระดับตัวละครที่ทำผิดกฎหมาย หลอกลวงและแสวงหาผลประโยชน์จากตัวละครคนจีนเท่านั้น

3. ฉาก

ฉากเป็นเครื่องบอกความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับเรื่องราว ประกอบไปด้วย สถานที่และอุปกรณ์/สิ่งของประกอบ เวลา และบริบทของเรื่องการใช้ฉากเป็นส่วนหนึ่งของการเสนอภาพด้วยการใช้สัญญะดังนี้

3.1 สถานที่และอุปกรณ์ประกอบ

ในแง่สถานที่นั้นพบว่า สถานที่ที่นิยมใช้เพื่อแสดงความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ก็คือ เยาวราชและย่านคนจีนในกรุงเทพฯ จังหวัดนครสวรรค์ซึ่งมีคนจีนอาศัยอยู่มาก ความเป็นจีนในแง่นี้จึงต่างไปจาก “ความเป็นจีน” ในจีนที่กล่าวถึงปักกิ่ง เซี่ยงไฮ้ กวางโจว และแตกต่างจากความเป็นจีนในจาการ์ตา หรือความเป็นจีนในลอสแอนเจลีส แม้ว่าละครโทรทัศน์ไทยจะกล่าวถึงฉากประเทศจีน (เช่น เลือดมังกร: กระทิง) และฮ่องกง (เช่น หยกลายเมฆ กี่เพ้า) แต่ฉากประเทศจีนนั้นก็เป็น “จีนในจินตนาการ” ของละครไทย กล่าวคือฮ่องกงเป็นดินแดนแห่งเศรษฐกิจและมาเฟีย ส่วนฉากประเทศจีนนั้นแทบไม่ระบุว่าเป็นเมืองใด เพียงแต่แสดงให้รู้ว่าเป็น “ประเทศจีน” เท่านั้น

หากจะกล่าวถึงประเภทของสถานที่เฉพาะนั้น พบว่าสถานที่ที่แสดงความเป็นจีนได้แก่สถานที่ดังต่อไปนี้

1) คฤหาสน์เศรษฐีและบ้านคนจีน

จากการศึกษาพบว่าละครทุกเรื่องมีตัวละครเศรษฐีจีน แม้ว่าบางเรื่องอาจไม่ใช่ตัวละครเอกก็ตาม (เช่นเรื่องโบตั๋นกลีบสุดท้าย) สิ่งที่แสดงความเป็นจีนในฉากคฤหาสน์เศรษฐี ได้แก่ เครื่องเรือนทำจากไม้แกะสลักลวดลายจีน รูปปั้นฮก ลก ซิ่ว แจกันขนาดใหญ่วาดลวดลายแบบจีน ภาพเขียนพู่กันจีน หรือภาพเขียนตัวอักษรจีน ชุดกาน้ำชาตี่จู่เอี๊ยะ และหิ้งบูชาบรรพบุรุษ เป็นต้น

2) โรงงิ้ว

โรงงิ้วนับเป็นฉากที่พบได้ในกลุ่มตัวอย่างแทบทุกเรื่อง บางเรื่องอาจเป็นฉากสำคัญเนื่องจากเป็นเรื่องเกี่ยวกับคณะงิ้วเป็นการเฉพาะ เช่น เลือดมังกร: หงส์ เสน่ห์นางงิ้ว โบตั๋นกลีบสุดท้าย ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู เรื่องเหล่านี้มีการแสดงและการฝึกซ้อมงิ้วให้กับคนในคณะงิ้วหลากหลายแบบทั้งผู้หญิงฝึกรำ ผู้ชายฝึกรำอาวุธ ฯลฯ

3) วัดและศาลเจ้า

ศาลเจ้าเป็นเหมือนที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจของผู้คน ดังเช่นที่ซินแสง้วนกล่าวตอนหนึ่งว่า“ศาลเจ้าเป็นที่พึ่งของคนยามยาก ของคนทุกชนชั้น ทุกคนจึงเข้ามาใช้พื้นที่นี้ได้” (เลือดมังกร: หงส์, ตอนที่ 3) ศาลเจ้าจึงทำหน้าที่เสมือนเป็นพื้นที่สาธารณะของคนเชื้อสายจีน ซึ่งมีบทบาทหน้าที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นที่พึ่งทางใจ สถานที่นัดพบ สถานที่หลบซ่อนตัว เป็นต้น

4) ภัตตาคารและสถานบันเทิงแบบจีน

ขณะที่วัดและศาลเจ้าเป็นสัญลักษณ์แทนความสงบของจีน สถานเริงรมย์อย่างฉั่วเทียนเหลาในเรื่อง เลือดมังกร ก็เป็นสัญลักษณ์แทนโลกียะของคนจีน ภัตตาคารจีนนั้นตกแต่งแบบจีน ขายอาหารจีน มีนักร้องเพลงจีน มีแขกเหรื่อเป็นคหบดีจีนนอกจากเป็นสถานที่รับประทานอาหารแล้ว ภัตตาคารจีนยังมีไว้เพื่อรองรับการสร้างเครือข่าย และการแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารอีกด้วย

5) หลุมฝังศพและสุสานจีน

ฉากตัวละครมาคำนับศพที่หลุมฝังศพสะท้อนถึงจารีตที่ญาติพี่น้องและมิตรสหายพึงปฏิบัติต่อผู้ตายด้วยความเคารพ ดังที่ปรากฏในเรื่อง กี่เพ้า และเลือดมังกร: กระทิง

6) โรงภาพยนตร์

แม้โรงภาพยนตร์อาจมิใช่สัญลักษณ์แสดงความเป็นจีน แต่โรงภาพยนตร์ยังสามารถแสดงความเป็นจีนโดยฉายภาพยนตร์จีน มีการติดโปสเตอร์ภาพยนตร์ที่กำลังฉาย ดังที่ปรากฏในเรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย และเลือดมังกร: กระทิง

7) โรงฝิ่น

ฉากโรงฝิ่นปรากฏในละครที่ย้อนยุคในสมัยที่โรงฝิ่นเป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจในสังคมไทยในช่วงราว พ.ศ. 2500 โดยมีชาวจีนเป็นลูกค้าหลัก ดังปรากฏในเรื่องเลือดมังกร: เสือ

8) ท้องถนนที่เห็นบรรยากาศแบบจีน

บรรยากาศแบบจีนที่พบได้ในฉากท้องถนน ได้แก่ ร้านรวงที่มีป้ายร้านเป็นภาษาจีน ผู้คนแต่งกายด้วยชุดจีน มีเจ๊กลากรถ เป็นต้น

3.2 เวลา

ในบรรดาละครโทรทัศน์ที่นำมาศึกษา พบว่ามีเพียงไม่กี่เรื่องเท่านั้นที่กล่าวถึงความเป็นจีนในแง่ช่วงเวลา เท่าที่พบก็คือเรื่องชุด เลือดมังกร ซึ่งใช้ฉากงานเทกระจาดในเทศกาลสารทจีนและงานเทศกาลไหว้พระจันทร์ หงส์และหมวยเตรียมทำขนมไหว้พระจันทร์สำหรับแจกชาวบ้านในเทศกาลไหว้พระจันทร์

อนึ่ง “เวลา” ของความเป็นจีนในสังคมไทย ย่อมแตกต่างจากความเป็นจีนในสังคมจีน ในขณะที่สังคมจีนอาจกล่าวถึงยุคสมัยในแง่การต่อสู้ระหว่างราชสำนักชิงกับฝ่ายก๊กมินตั๋ง หรือระหว่างก๊กมินตั๋งกับคอมมิวนิสต์ ยุคสมัยแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมจีนในช่วงปี 1966-1976 เหตุการณ์นองเลือดที่จัตุรัสเทียนอันเหมิน เป็นต้น แต่ความเป็นจีนในละครลักษณะนี้กลับไม่ถูกนำเสนอในแง่เวลาที่เกี่ยวพันกับบริบทของสังคม-การเมืองไทยไม่ว่าจะในยุคชาตินิยมไทยสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ยุคต่อต้านคอมมิวนิสต์ในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ต่อเนื่องมาถึงจอมพลถนอม กิตติขจร เป็นต้นคงพบแต่เวลาในแง่ของการอพยพความแร้นแค้นมาพึ่ง “พระบรมโพธิสมภาร” ของกษัตริย์ไทยอย่างเดียวเท่านั้น

3.3 บริบททางสังคม

ละครที่นำมาศึกษาใช้บริบทเป็นสัญญะถึงความเป็นจีน ดังนี้

1) งานวันเกิดและพิธีแต่งงาน

การจัดงานวันเกิดและพิธีแต่งงานถือเป็นส่วนหนึ่งของจารีตตามขนบของขงจื๊อ เป็นต้นว่าหากบิดาป่วยหนัก โดยที่ลูกชายคนโตยังไม่ได้เป็นฝั่งเป็นฝา ลูกชายจำต้องรีบจัดงานมงคลสมรส เนื่องจากครอบครัวที่ยังไม่มีทายาทสืบสกุล นับเป็นความอกตัญญูของบุตรเช่นในเรื่องเลือดมังกร: แรด

ส่วนงานวันเกิดนั้น หากเป็นงานของตัวละครเศรษฐีก็จะแขกมาร่วมงานจำนวนมาก แสดงถึงความสำคัญของตัวละครนั้นนอกจากนี้ยังมีการแสดงอวยพรที่เสริมความเป็นจีน เช่น การเชิดสิงโต การแสดงงิ้ว

2) ศิลปะการต่อสู้และการแสดงแบบจีน

ละครพยายามนำเสนอเรื่องงิ้วในเชิงเผยแพร่วัฒนธรรม และแสดงทัศนคติเชิงบวกต่อศิลปะการแสดงที่ถูกละเลยจากสังคมไทยอย่างงิ้ว “จิ้ว” ดังที่อาซินในเรื่องโบตั๋นกลีบสุดท้าย กล่าวว่า “บางทีงิ้วมันอาจจะเริ่มล้าสมัยแล้วก็ได้นะเฮีย คนดูถึงได้น้อยลงเรื่อยๆ ...เราก็ต้องทำใจไว้บ้างนะเฮีย ยุคสมัยมันเปลี่ยนไปแล้ว” (โบตั๋นกลีบสุดท้าย, ตอนที่ 6)

ด้วยเหตุที่งิ้วมีความหมายดังกล่าวนี้ละครหลายเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับงิ้ว จึงพยายามแทนที่ความหมายใหม่ (Substitution) ให้กับงิ้วตามแนวคิดทฤษฎีความหมายของการเสนอภาพในสื่อเพื่อเป็นหนทางอยู่รอดโดยพยายามสร้างความหมายว่างิ้วไม่ใช่เรื่องของโบราณคร่ำครึ คนรุ่นใหม่เองก็ยังชอบดูงิ้ว (เช่นเรื่อง เสน่ห์นางงิ้ว) และ งิ้วไม่ใช่การแสดงที่ “ฟังไม่รู้เรื่อง” โดยสามารถทำให้งิ้วเป็นงิ้วไทย ขับร้องและเจรจาเป็นภาษาไทย (เช่นเรื่อง เสน่ห์นางงิ้วและโบตั๋นกลีบสุดท้าย)

4) ยาจีนและการแพทย์แผนจีน

การแพทย์แผนจีนถูกนำมาใช้เพื่อสร้างความหมายเรื่องความเป็นจีนในละครโทรทัศน์อยู่บ่อยครั้ง ตัวละครซินแสง้วนในเรื่อง เลือดมังกร นั้น ให้ภาพของผู้เชี่ยวชาญการแพทย์แผนจีนที่มีประสิทธิภาพ ถึงขนาดรักษาผู้บาดเจ็บเจียนตายให้กลับมามีชีวิตปกติได้

5) ดอกไม้และผลไม้

ดอกไม้ที่เป็นสัญลักษณ์แทนความเป็นจีนและปรากฏอยู่บ่อยครั้งในละครโทรทัศน์ ได้แก่ ดอกโบตั๋นและดอกเหมย ดอกโบตั๋นนั้นเป็นทั้งชื่อละครเรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย และเป็นสัญลักษณ์ของความมั่งมีศรีสุข เป็นดอกไม้ประจำชาติจีนในสมัยราชวงศ์ชิง เรื่องชุด เลือดมังกร นั้น หงส์ได้รับการเปรียบเปรยว่าเป็นดอกโบตั๋นแห่งเยาวราชส่วนในเรื่อง กี่เพ้า ก็มีชุดกี่เพ้าลวดลายดอกโบตั๋น

ขณะที่ดอกเหมยหรือชื่อสำเนียงแต้จิ๋วว่า “บ๊วย” นั้นเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติสาธารณรัฐจีน หรือไต้หวัน ดังที่ปรากฏลวดลายบนผืนธงชาติ ดอกเหมยเป็นดอกไม้ที่ยืนหยัดข้ามผ่านฤดูหนาวมาถึงฤดูใบไม้ผลิได้ ดังนั้นดอกเหมยจึงเป็นสัญลักษณ์แทนความทรนงยืนหยัดกล้าหาญ ดอกเหมยยังถูกนำมาใช้เป็นชื่อตัวละคร “กิ่งเหมย”

ในเรื่อง หยกเลือดมังกร

6) ที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจ

จากการศึกษาพบว่าละครโทรทัศน์ที่นำเสนอความเป็นจีน นอกจากจะแสดงถึงปรัชญาขงจื๊อแล้ว ยังมีคำสอนของศาสนาพุทธทั้งแบบเถรวาทและมหายานเข้ามาผสมผสาน ชินแสง้วนในเรื่องชุดเลือดมังกรเป็นตัวละครที่ผสมผสานแนวคิดดังกล่าวนี้

"เกิดแก่เจ็บตายเป็นเรื่องธรรมดาของชีวิต คนเราพบกันก็ต้องมีวันจากกัน ชีวิตเราก็เท่านี้...ทำหน้าที่ลื้อให้ดีที่สุด เป็นลูกก็ทำหน้าที่ลูก ยึดมั่นกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ กตัญญูต่อพ่อแม่ แค่นี้ชีวิตของลื้อก็จะมีความสุขความเจริญแล้ว" (เลือดมังกร: เสือ, ตอนที่ 4)

"ทะเลทุกข์ไร้ขอบเขต กลับใจคือฝากฝั่ง ผู้ก่อกรรมทำเข็ญ หากกลับเนื้อกลับตัวก็ย่อมมีทางเดินต่อไป ไม่ต้องจมอยู่ในทะเลแห่งความทุกข์อย่างไม่มีวันสิ้นสุด" (เลือดมังกร: สิงห์, ตอนที่ 8)

จะเห็นได้ว่าคำพูดข้างต้นของชินแสง้วนกล่าวถึงทั้งปรัชญาแบบพุทธ (อนิจจัง) ขงจื๊อ (ความกตัญญู) และพุทธมหายาน (ดินแดนสุขาวดี) ปะปนกัน

7) เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายแบบจีน เช่น ชุดกี่เพ้าสำหรับตัวละครหญิง และชุดถังจวงสำหรับตัวละครชาย เป็นสัญลักษณ์ความเป็นจีนที่แสดงออกบ่อยครั้งหลายโอกาสสำหรับในละครแล้ว คนรุ่นอาวุโสชาวจีนนิยมใส่ชุดจีนแทบทุกโอกาส ส่วนตัวละครรุ่นลูกหลานที่ให้ความหมายว่าเป็นคนสมัยใหม่ จะนิยมใส่ชุดสากล แต่เมื่อถึงคราวสำคัญจะใส่ชุดจีนเพื่อแสดงอัตลักษณ์ส่วนที่เป็นจีนของตนออกมา เช่น ในงานแต่งงาน พิธียกน้ำชา

8) ยุทธภพ

จากเรื่อง ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู การใช้บริบทของฉากในละครเรื่องนี้ ใช้บริบทแบบ "ยุทธภพ" ในภาพยนตร์กำลังภายในมาไว้ในสังคมไทย มีสำนักต่างๆ มีการฝึกวิชาและพลังลมปราณวิชาที่ถูกกล่าวถึงในละครเรื่องนี้ล้วนเป็นชื่อวิชาที่พบได้ในเรื่องแนวกำลังภายในหรือยุทธจักรของจีนทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นวิชาระฆังทองคุ้มครองกาย วิชาหมัดเมาวิชาไหมฟ้า วิชาที่ฝึกแล้วจะกลายเป็นมีจิตใจแบบอิสตรี รวมถึงการถูกธาตุไฟเข้าแทรก

9) อาหารและเครื่องดื่ม

ในละครโทรทัศน์มักเอ่ยถึงชาจีน โสม พระกระโดดกำแพง และยาบำรุง รวมถึงอาหารชาวบ้านอย่างเช่น น้ำเต้าหู้ ปาท่องโก๋ และข้าวมันไก่อยู่บ่อยครั้ง อาหารเหล่านี้ล้วนเป็นสัญลักษณ์ถึงความเป็นจีนได้อย่างชัดเจนอีกอย่างหนึ่ง

ฉากเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งในการนำเสนอความเป็นจีน เนื่องจากเป็นการบอกรายละเอียดด้านภาพที่สำคัญ ทำให้คติที่เป็นนามธรรมได้ปรากฏเป็นรูปธรรม อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่า "ฉาก" ไม่ว่าจะเป็นสถานที่และอุปกรณ์ประกอบฉาก เวลา บริบททางสังคม มีลักษณะเป็น "จีนในจินตนาการ" ซึ่งดึงเอาลักษณะอันเด่นชัดของความเป็นจีนออกมา ไม่ว่าจะเป็นง้ิว ชาจีน การตรวจชีพจรแบบแพทย์แผนจีน ชุดกี่เพ้าลวดลายแบบจีน ฯลฯ (รายละเอียดเหล่านี้ล้วนพบได้มากมายในละครและภาพยนตร์จีนที่เป็นเรื่องราวย้อนยุค) ผู้สร้างละครเหล่านี้ได้นำเอา "จีนในจินตนาการ" ดังกล่าวมาผสมผสานกับความเป็น "จีนสยาม" เพื่อแสดงถึงความเป็นจีน

4. เสียง

การสร้างความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทยนั้น มิได้หมายความว่าจะผ่านองค์ประกอบด้านการแสดงหรือด้านภาพเท่านั้น หากความเป็นจีนยังปรากฏในองค์ประกอบด้านเสียงด้วยดังนี้

4.1 สำเนียงและน้ำเสียง

ในด้านการใช้เสียงในละครโทรทัศน์ พบว่าละครใช้คำศัพท์แต้จิ๋ว และพูดด้วยน้ำเสียงแบบแต้จิ๋ว แม้ว่าจะไม่ถูกต้องตามความเป็นจริงก็ตาม สำหรับการใช้คำศัพท์แต้จิ๋วนั้นมีทั้งการใช้คำศัพท์พื้นฐานที่คนไทยรู้จักกันดี เช่น "อั๊ว" (ฉัน ผม) "ลื้อ" (เธอ คุณ) "เจียะปึ่ง" (กินข้าว) "เจี๊ยะ" (กิน) "เจียะเต๊" (ดื่มชา) หรือไม่ก็พูดประโยคภาษาแต้จิ๋วแล้วพูดภาษาไทยซ้ำความหมายเดิมเพื่อสร้างความเป็นแต้จิ๋ว แม้ว่าตัวละครจะเป็นคนถิ่นอื่น แต่เมื่อพูดภาษาจีนก็จะพูดจีนกลางหรือไม่ก็แต้จิ๋วเท่านั้น

4.2 เพลงและดนตรีประกอบ

การใช้เพลงและดนตรีประกอบเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่เสริมสร้างความเป็นจีนให้กับละคร โดยใช้วิธีการดังนี้

1) การใช้เครื่องดนตรีจีน ได้แก่ ขิม ขลุ่ย ซอ กู่เจิง

2) การใช้เพลงจีนที่เป็นที่รู้จักกันดี เช่น เพลงเย่ไหลเซียง《夜来香》เถียนมีมี่《甜蜜蜜》และ เยว่เลี่ยงไต้เปี่ยวหว่อเตอซิน《月亮代表我的心》ของเติ้งลี่จวินมาใช้เปิดเป็นพื้นหลังของละครและเป็นฉากตัวละครร้องเพลงเหล่านี้ นอกจากนี้ยังมีการใช้เพลงประกอบละครและภาพยนตร์ต่างๆ เช่นเพลงประกอบละครเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้และเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องหวงเฟยหงมาใช้เปิดเป็นพื้นหลังคลอในฉากตื่นเต้นและฉากต่อสู้

3) การใช้เพลงและดนตรีงิ้ว พบได้ในละครเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงงิ้ว ได้แก่ โบตั๋นกลีบสุดท้าย เลือดมังกร: หงส์ เสน่ห์นางงิ้ว นอกจากใช้เพลงและดนตรีงิ้วเพื่อบอกเรื่องราวในงิ้วที่แสดงแล้ว ยังใช้บอกความหมายอื่นอีกเช่น ในเรื่อง มงกุฎดอกส้มใช้เนื้อหาในเพลงงิ้วเป็นสัญญะบอกความในใจของตัวละคร

4) การผสมผสานเพลง โดยใช้เพลงจีนที่เป็นที่รู้จักกันดีแต่นำมาใส่เนื้อร้องไทย โดยยังคงความหมายตามเนื้อร้องภาษาจีน นอกจากนี้ยังพบการนำเพลงจีนมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกผสมผสานกับเครื่องดนตรีจีน และนำเพลงละครของเรื่องนั้นๆ มาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจีน

การสร้าง “ความเป็นจีน”

การสร้างความเป็นจีนในละครโทรทัศน์พบว่ามี 2 ทิศทาง คือ การขับเน้นให้เด่นขึ้น ซึ่งใช้กับมิติด้านภาพและเสียงของละคร และการลดทอนความซับซ้อน ซึ่งใช้กับมิติด้านความคิดปรัชญาขงจื๊อดังนี้

1. การขับเน้นให้เด่นขึ้น

ทิศทางแบบนี้ใช้วิธีการ 3 แบบดังนี้

1.1 การทำให้เป็นจีน (Chinization)

การทำให้เป็นจีนคือการใช้องค์ประกอบที่เน้นย้ำความเป็นจีนชัดเจนจนเกินความเป็นจริง มักพบได้ในองค์ประกอบด้านภาพ เช่น ผู้หญิงสวมกี่เพ้า ผู้ชายสวมเสื้อถังจวง ในแทบทุกโอกาส ไม่ว่าจะเป็นห้องนอน บ้าน ที่ทำงาน ฯลฯ ซึ่งขัดกับความเป็นจริง นอกจากนี้ยังทำให้ดู “คล้ายจีน” แต่ผิดความจริง เช่น ตัวละครคนแต้จิ๋วซึ่งเป็นคนภาคใต้แต่ใช้ถ้วยชาแบบจีนภาคเหนือ ครอบครัวเดียวกันแต่มีสมาชิกที่ชื่อจีนกลางและแต้จิ๋วปะปนกัน ป้ายบอกสถานที่และชื่อร้านในฮ่องกงเป็นตัวอักษรแบบตัวย่อ (Simplified Chinese) ที่ใช้ในจีนแผ่นดินใหญ่ ทั้งที่ในฮ่องกงนั้นใช้ตัวอักษรแบบตัวเต็มดั้งเดิม (Traditional Chinese) รายละเอียดเหล่านี้แม้จะผิดความจริง แต่ขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นว่า ลวดลายแบบจีนหรือคล้ายจีน ไม่ว่าจะอยู่ในรูปเสื้อผ้า วัตถุ หรือแม้แต่ตัวอักษร ก็มากพอที่จะสร้าง “ความเป็นจีน” ให้ผู้ชมรับรู้ได้

1.2 การทำให้เป็นแต้จิ๋ว (Taechewization)

การทำให้เป็นแต้จิ๋วหมายถึงการนำวัฒนธรรมแต้จิ๋วมานำเสนอ ทั้งที่ตัวละครหรือเหตุการณ์ท้องเรื่องไม่ใช่แต้จิ๋ว วิธีการลักษณะนี้พบได้ในองค์ประกอบด้านเสียงพูดของตัวละคร เช่น ตัวละครเป็นคนฮ่องกงแต่พูดไทยสำเนียงแต้จิ๋วหรือแม้แต่ว่าพูดภาษาแต้จิ๋ว แทนที่จะเป็นภาษากวางตุ้งดังที่ใช้กันในฮ่องกง แม้ว่าในประเทศไทยจะมีคนเชื้อสายจีนจากหลายถิ่นนอกเหนือจากแต้จิ๋ว เช่น กวางตุ้ง แคะ ไหหลำ ฮกเกี้ยน เป็นต้น แต่เมื่อเอ่ยถึงคนจีนในละครโทรทัศน์ไทยย่อมล้วนหมายถึงคนแต้จิ๋วทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นตัวละครจีนถิ่นใดหากไม่พูดจีนกลาง ตัวละครก็จะพูดแต้จิ๋ว แทนที่จะพูดภาษาท้องถิ่นนั้นๆ เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะภาษาจีนสำเนียงแต้จิ๋วเป็นสำเนียงที่คนไทยคุ้นเคยที่สุด เนื่องจากคนแต้จิ๋วเป็นคนจีนกระแสหลักในประเทศไทย

1.3 การทำให้เป็นไทยผสมจีน (Thai-Chinization)

วิธีการสร้างความผสมผสานแบบไทย-จีน ทำโดยผ่านตัวละครที่ผสมผสานอัตลักษณ์ความเป็นจีนกับไทยทั้งในระดับอัตลักษณ์บุคคลและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เช่นเพลงจีนใส่เนื้อร้องไทย เพลงไทยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจีน งิ้วที่ร้องและเจรจาเป็นภาษาไทย กังฟูผสมมวยไทย รวมถึงการผสมผสานแนวคิดศาสนาพุทธกับปรัชญาขงจื๊อ การผสมผสานทางอัตลักษณ์เหล่านี้เกิดจากการ “แทรกแซง” และ “ซึมซับ” การแทรกแซงหมายถึงวัฒนธรรมอื่นได้เผยแพร่

อิทธิพลไปยังวัฒนธรรมอื่น ส่วนการซึมซับหมายถึงการรับเอาวัฒนธรรมอื่นมาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมตน ทำให้อัตลักษณ์เหล่านี้เป็นลักษณะเฉพาะตัวที่แตกต่างจากตัวละครและวัฒนธรรมในประเทศจีน

2. การลดทอนความซับซ้อน

ทิศทางการเสนอภาพความเป็นจีนแบบลดทอนนี้พบได้ในการเสนอประเด็นความคิดและปรัชญาขงจื๊อ แม้ว่าละครโทรทัศน์ไทยจะกล่าวถึงแง่มุมอันเป็นคุณธรรมหลักของจริยศาสตร์ของขงจื๊อ เช่น ความกตัญญู วิญญูชน จารีต แต่ละครก็กล่าวถึงสิ่งเหล่านี้อย่างผิวเผิน เลี่ยงที่จะกล่าวถึงตามความเป็นจริงอันซับซ้อน ดังที่ได้กล่าวถึงก่อนหน้านี้ในเรื่องความเป็นแซ่ ละครมักกล่าวถึงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษโดยไม่เห็นบรรพบุรุษอยู่ในนั้นนอกจากนี้ยังหลีกเลี่ยงที่จะวิพากษ์ถึงจริยศาสตร์ที่ขัดแย้งกับโลกปัจจุบันอย่างเช่น บทบาททางเพศของเพศทางเลือกความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูกสาวรวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนจีนกับรัฐไทยที่เป็นไปอย่างราบรื่น ความขัดแย้งในละครถูกอธิบายว่าเป็นความผิดของ “คนจีนที่เนรคุณแผ่นดินไทย” หรือไม่ก็ “เจ้าหน้าที่รัฐที่ทุจริต” เท่านั้น แต่ไม่ปรากฏการวิพากษ์ความสัมพันธ์นี้ดังเช่นที่เคยเกิดในยุค “ยิวแห่งบูรพทิศ” ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (อัศวพาหุ, 2528) และยุค “เรียบร้อยโรงเรียนจีน” ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พิชัย รัตนพล,2512) แต่อย่างใด โดยที่ทั้งสองยุคนี้สะท้อนถึงรัฐไทยที่ใช้นโยบายชาตินิยม ซึ่งมองเห็นว่าคนจีนเป็นส่วนหนึ่งของการทำลายระบบเศรษฐกิจไทยจนทำให้รัฐต้องออกมาตรการตอบโต้ ทั้งที่มีการศึกษาเรื่องปรัชญาขงจื๊อกับความท้าทายของโลกสมัยใหม่อย่างมากมาย ดังเช่นในงานของโจเซฟ แอดเลอร์ (Adler, 2011) และหลี่เฉินหยาง (Li, 2012) รวมถึงในโลกภาพยนตร์และละครอย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง A Confucian Confusion (1994) ของผู้กำกับเอ็ดเวิร์ด หยาง (Edward Yang) เป็นต้น แต่ประเด็นวิพากษ์เช่นนี้ไม่เคยเกิดขึ้นในละครโทรทัศน์ไทย

อภิปรายผลการวิจัย

1. การเสนอภาพคนจีนในละครโทรทัศน์เป็นส่วนหนึ่งของการสร้าง “ตำนาน” กำเนิดนายทุนจีนสยามเพื่อรองรับอำนาจใหม่ของสังคมไทย ตามคำกล่าวของ เกษียร เตชะพีระ (2537) เรื่องราวเกี่ยวกับการสร้างเนื้อสร้างตัวของชนชั้นกลางชาวจีนใน ลอดลายมังกรความมุ่งหวังที่จะแผ่ขยายวงศ์สกุลใน เจ้าสัวน้อย และดอกส้มสีทอง รวมถึงความมุ่งหวังที่จะเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสังคมอุดมคติบนผืนแผ่นดินไทยใน เลือดมังกร จึงเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างตำนานดังกล่าว

ความขัดแย้งของตัวละครในเรื่องแสดงถึงเพียงความขัดแย้งในระดับปัจเจกบุคคลโดยหลีกเลี่ยงการนำเสนอความขัดแย้งในระดับสังคมหรือระดับรัฐหรือแม้แต่ไม่เคยใช้ฉากยุคสมัยที่เป็นความขัดแย้งของสังคมไทยอย่างเช่นเหตุการณ์เดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 และ 2519 ความขัดแย้งระหว่างรัฐบาลกับพรรคคอมมิวนิสต์ ก็ยิ่งแสดงให้เห็นว่า “ตำนาน” ของจีนสยามในไทยนั้นสามารถแสดงการ “รู้คุณแผ่นดิน” ได้ด้วยการรู้จักทำมาหากินและไม่ทำผิดกฎหมายไทยเท่านั้น (คำประกาศของทรงกลดในเรื่อง เลือดมังกร ที่ยกมาข้างต้นนั้นตอกย้ำคติดังกล่าวเป็นอย่างดี) ด้วยเหตุที่คนจีนสามารถสร้างพื้นที่หยัดยืนได้ในสังคมและละครโทรทัศน์ไทยแล้ว ดังนั้นจึงไม่มีความจำเป็นจะต้อง “เปลืองตัว” เข้าไปต่อสู้ในเชิงอุดมการณ์ลักษณะอื่นอีกต่อไป มิพักจะต้องคิดว่าการต่อสู้ดังกล่าวอาจกระทบกระเทือนถึงสถานภาพทางเศรษฐกิจและสังคมที่ตนมีอยู่

2. การแต่งกายและฉาก รวมถึงการใช้ภาษา เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในการถ่ายทอดความหมายเรื่อง “ความเป็นจีน” ที่เป็นรูปธรรมในละครโทรทัศน์ เนื่องจากทั้ง 2 อย่างนี้เป็นตัวแทนขององค์ประกอบด้านภาพและเสียง ซึ่งเป็นช่องทางการสื่อสารของละครโทรทัศน์ โดยที่เครื่องแต่งกายและฉากเป็นการสื่อสารด้านภาพ ส่วนภาษาเป็นการสื่อสารด้านเสียง การแต่งกายและฉาก รวมถึงการใช้ภาษานี้เป็นสัญญะที่สำคัญที่ละครใช้นำเสนอภาพความเป็นจีน ความหมายเรื่องความเป็นจีนในละครโทรทัศน์ไทยนั้นมีการรักษาเสถียรภาพความหมายผ่านสัญลักษณ์หลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงอย่างงิ้ว เครื่องแต่งกายจีนอย่างชุดกี่เพ้าและถังจวง เครื่องตกแต่งบ้านอย่างแจกันลายคราม การใช้สำเนียงและน้ำเสียงแบบแต้จิ๋ว เป็นต้น การสร้างความหมายและรักษาเสถียรภาพความหมายผ่านองค์ประกอบเหล่านี้เป็นไปอย่างต่อเนื่องและเข้มแข็ง

จนกลายเป็นว่าหากจะนำเสนอภาพความเป็นจีนในละครย่อมต้องสร้างความหมายผ่านองค์ประกอบด้านภาพและเสียงเหล่านี้ แม้ว่าการนำไปใช้จะผิดความเป็นจริงก็ตาม

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการสร้างรูปธรรมของความเป็นจีนแบบผิดความเป็นจริง ไม่ว่าจะในรูปของการทำให้เป็นจีนหรือการทำให้เป็นแต้จิ๋ว ก็ตามนั้นสัมพันธ์กับการเสนอภาพความเป็นจีนเพื่อรองรับอำนาจใหม่อย่างคนเชื้อสายจีนโดยที่แม้คนกลุ่มนี้ในปัจจุบันจะเกิดความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์จีนของตนในแง่ความสำเร็จทางเศรษฐกิจและสังคม แต่คนกลุ่มนี้ก็มิได้มีทุนวัฒนธรรมมากพอที่จะเข้าใจ “ความถูกต้อง” ของรายละเอียดความเป็นจีนลักษณะต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย เครื่องประดับบ้าน ภาษา ฯลฯ ดังนั้นแล้วการนำเสนอภาพความเป็นจีนตามที่ปรากฏจึงเพียงพอต่อการสร้างเรื่องเล่าเพื่อรองรับ “อำนาจใหม่” นี้แล้ว

3. ละครโทรทัศน์ไทยที่นำเสนอเรื่องราวของคนจีนและความเป็นจีนทำให้เกิดคำถามว่าหลักคำสอนของขงจื๊อยังคงใช้ได้ในปัจจุบัน และในประเทศไทยหรือไม่ ในเมื่อปรัชญาขงจื๊อไม่ใช่ปรัชญากระแสหลักของสังคมใน “กาละ” ปัจจุบัน อีกทั้งไม่ใช่ปรัชญากระแสหลักใน “เทศะ” ประเทศไทยนี่เป็นเงื่อนไขสำคัญที่ท้าทายต่อคำถามดังกล่าว ในสังคมที่ลูกได้รับการศึกษาและมีโลกทัศน์เป็นของตัวเอง เชื่อในการตัดสินใจของตนเอง และสตรีที่เห็นคุณค่าในตนเองว่าสามารถกระทำสิ่งต่างๆ ได้โดยไม่ต้องพึ่งพาบุรุษ

แม้จะเห็นว่าละครโทรทัศน์ไทยมีความพยายามที่จะท้าทายความหมายเหล่านี้อยู่บ้างโดยการ “แทนที่ความหมาย” องค์ประกอบบางอย่างที่แสดงความเป็นจีนอย่างเข้มแข็ง เช่น บทบาทของบุรุษและสตรีในคู่ความสัมพันธ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นบิดากับบุตร สามีกับภรรยา เป็นต้น รวมถึงการแสดงบทบาททางเพศและรสนิยมทางเพศของตัวละครที่แตกต่างไปจากขนบจารีตตามหลักปรัชญาขงจื๊อ แต่ละครโทรทัศน์ก็มิได้วิพากษ์ว่าความเชื่อเหล่านี้สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยปัจจุบันหรือไม่ หรือว่าปรัชญาขงจื๊อจะต้องปรับตัวอย่างไร แต่ละครเลือกที่จะสรุปง่ายๆ ว่าที่สุดแล้วความกตัญญูของลูกหรือความรักของพ่อแม่ก็ทำให้สมาชิกในครอบครัวกลับมาปรับความเข้าใจกันได้ โดยมิได้คลี่คลายความขัดแย้งทางความเชื่ออันเป็นรากลึกของปัญหา ดังเช่นปัญหาเรื่องการไม่ยอมรับเพศทางเลือกของลูกในเรื่อง โบตั๋นกลีบสุดท้าย และ กี่เพ้า ละครทั้ง 2 เรื่องนี้แม้ท้ายที่สุดแล้วพ่อจะ “อภัย” ให้ในสิ่งที่ลูกเป็น แต่ก็มิได้เป็นการยอมรับ “ความหลากหลายทางเพศ” ในเชิงมโนทัศน์แต่อย่างใด

4. การที่ละครโทรทัศน์ไทยในยุคปัจจุบันมีการนำเสนอความเป็นจีนอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยเชื่อว่ามีส่วนสัมพันธ์กับปัจจัยอื่น เช่น สถานภาพของประเทศจีนในสังคมโลก ความสัมพันธ์ระดับบุคคลและระดับชาติระหว่างไทยกับจีน เป็นต้น ปัจจุบันเมื่อประเทศจีนเปิดประเทศ ผู้คนมีกำลังซื้อและรัฐบาลจีนพยายามแสดงบทบาทต่อเวทีโลกและภูมิภาคเอเชีย ชาวต่างชาติรวมถึงชาวไทยจานวนไม่น้อยต้องการติดต่อค้าขายกับคนจีน เมื่อประกอบกับการที่มีคนเชื้อสายจีนอยู่ในประเทศไทยจานวนมาก วัฒนธรรมจีนหลายอย่างเป็นวัฒนธรรมที่คนไทยรู้จักคุ้นเคย

เมื่อเนื้อหาความเป็นจีนที่ถ่ายทอดผ่านละครโทรทัศน์มีส่วนสัมพันธ์กับบริบททางสังคม โดยเฉพาะความหมายของ “จีน” ต่อเวทีโลกและต่อสังคมไทยแล้ว ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าละครโทรทัศน์ที่ยังนาเสนอ “ความเป็นจีน” แบบเดิม (เช่น คนจีนต้อยต่ำ ยากจน น่าดูถูก น่ารังเกียจ) ไม่ว่าจะเป็นละครเรื่องใหม่หรือละครที่ผลิตซ้ำจากเรื่องในอดีตโดยไม่สามารถเชื่อมโยงเข้าสู่อุดมการณ์ของยุคสมัยปัจจุบัน ละครเรื่องนั้นอาจประสบปัญหาเรื่องการสื่อสารกับผู้ชมในปัจจุบัน ดังนั้นแล้วละครเรื่องที่ประสบความสำเร็จในอดีตจึงมิได้รับรองว่าเมื่อนำมาผลิตใหม่จะได้รับความสำเร็จเช่นเดียวกับในอดีต

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

1. มีละครโทรทัศน์หลายเรื่องที่ถูกนำมาผลิตซ้ำหลายครั้งหลายคราว ดังนั้นแล้วจึงอาจศึกษาการผลิตซ้ำเหล่านั้นว่าละครโทรทัศน์แต่ละฉบับนั้น ให้ความหมายต่อ “ความเป็นจีน” เหมือนหรือต่างกันอย่างไร รวมถึงผลตอบรับจากกลุ่มผู้ชมเป็นยอย่างไร

2. นอกจากละครโทรทัศน์แล้ว ภาพยนตร์ยังเป็นสื่ออีกแขนงหนึ่งที่นำเสนอความเป็นจีน ดังนั้นจึงมีความน่าสนใจว่าการสร้างความเป็นจีนในภาพยนตร์ไทยนั้นเหมือนหรือต่างจากในละครโทรทัศน์อย่างไร

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ (2542). *การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค.* กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรส.

กาญจนา แก้วเทพ (2549). *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา.* กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรส.

กาญจนาคพันธุ์. (2514). *คอคิดขอเขียน ชุดที่ 4.* พระนคร: บำรุงสาส์น

เกษียร เตชะพีระ. (2537). *แลลอดลายมังกร.* กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

ถาวร สิกขโกศล. (2559). *ซื่อ แซ่ และระบบตระกูลแซ่.* กรุงเทพฯ: มติชน.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. (2558). 60 ปีละครโทรทัศน์ไทยบนเส้นทางสายวัฒนธรรมประชานิยม. ใน *จดหมายเหตุ 60 ปีโทรทัศน์ไทย: วิวัฒนาการกิจการโทรทัศน์ไทย.* กรุงเทพฯ: คณะกรรมการกิจการกระจายเสียง กิจการโทรทัศน์ และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ (กสทช.).

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2537). ก่อนจะพ้นปกออกไป. ใน *แลลอดลายมังกร.* กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ. หน้า 7-10.

บัญชา สุมา. (2528). *การเคลื่อนไหวของพวกคอมมิวนิสต์กับนโยบายป้องกันและปราบปรามของรัฐบาล (พ.ศ. 2500-2523).* วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปนัดดา ธนสถิตย์. (2531). *ละครโทรทัศน์ไทย.* กรุงเทพฯ: ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปรีดา อัครจันทโชติ. (2544). *สุนทรียรูปในสื่อสารการแสดง "งิ้ว" ของคนไทยในปัจจุบัน.* วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวาทวิทยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชัย รัตนพล. (2512). *วิวัฒนาการการควบคุมโรงเรียนจีน.* วิทยานิพนธ์รัฐประศาสนศาสตรมหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์). (2545). *100 ปี ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์).*

หนังสือครบรอบ 33 ปี สถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3. (2546)

อัศวพาหุ. (2528). *พวกยิวแห่งบูรพทิศ และ เมืองไทยจงตื่นเถิด.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.

ภาษาอังกฤษ

Adler, Joseph. (2011). Confucianism in China Today. Retrieved Feb 20, 2018 from http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Writings/Confucianism%20Today.pdf

Burger, Peter, and Luckman, Thomas. (1966). The Social Construction of Reality :A Treatise in the Sociology of Knowledge, Garden City.New York: Anchor book.

DeFleur, M. L. and Plax, T.G. (1980). Human Communication as a Bio-Social Process.Paper presented to the International Communication Association, Acapulco, Mexico.

Eno, Robert. (2015). The Analects of Confucius. Retrieved May 10, 2017 from http://www.indiana.edu/p347/Analects_of_Confucius_(Eno-2015).pdf

Li, Chenyang. (2012). "Five Contemporary Challenges for Confucianism" in Journal of East-West Thought. 53-68.

ภาษาจีน

孔丘。(2003)。《论语》北京：宗教文化出版社。

(Kong, qiu. (2003). Analects. Beijing: Religious Culture Publishing)