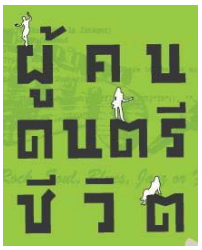

รายงานการดำเนินงานฉบับสมบูรณ์

โครงการจัดประชุมเรื่อง
ทบทวนและประมวลองค์ความรู้เรื่อง
“ดนตรีในมิติวัฒนธรรม”

วันที่ 25 - 27 มีนาคม 2552

ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

รายงานการดำเนินงานฉบับสมบูรณ์

โครงการจัดประชุม

เรื่อง ทบทวนและประมวลองค์ความรู้เรื่อง
“ดนตรีในมิติวัฒนธรรม”

หน่วยงานที่รับผิดชอบ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

สนับสนุนโดย สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

คำนำ

การประชุมวิชาการทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 8 “ผู้คน-ดนตรี-ชีวิต” 25-27 มีนาคม 2552

ดนตรีเป็นการแสดงออกประเภทหนึ่งซึ่งมีท่วงทำนอง ลีลาการแสดง และเนื้อหาแตกต่างกันออกไปในแต่ละวัฒนธรรม การศึกษาดนตรีจึงมีส่วนทำให้เกิดความเข้าใจแง่มุมอันละเอียดอ่อนในวิถีชีวิตของผู้คนได้อย่างแจ่มชัดขึ้นทั้งในมิติของอารมณ์ ความรู้สึก สุนทรีย์ศาสตร์ ความเชื่อ และความศรัทธา

นักมานุษยวิทยาให้ความสำคัญกับการศึกษาดนตรีในหลายมิติด้วยกัน นับตั้งแต่การศึกษารูปแบบและเนื้อหาของดนตรีที่สัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และระบบนิเวศน์ การกะเทาะให้เห็นถึงมิติอันแยบคายของอำนาจครอบงำและการต่อต้านของเสียงเพลงในชีวิตประจำวัน หรือภายใต้บริบทสำคัญทางการเมือง สุดท้าย นักมานุษยวิทยายังศึกษาดนตรีเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นมนุษย์ผู้สร้างสรรค์สามารถคิดค้นและหยิบยืมเสียง จังหวะ หรือเนื้อร้องเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการปรับตัว ต่อรอง หรือนำมาเป็นส่วนหนึ่งในความเป็นตัวตนของเขาและเธอให้เหมาะสมกับห้วงสถานการณ์ต่างๆ

งานประชุมวิชาการทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 8 นี้ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) มีความภูมิใจที่จะเปิดพรมแดนความรู้ใหม่เกี่ยวกับดนตรี เพื่อเป็นสะพานเชื่อมโยงสาขาวิชามานุษยวิทยาไปสู่การทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมร่วมสมัย ผ่านการศึกษาดนตรีซึ่งมิได้มีเพียงนักดนตรี เครื่องดนตรี ตัวโน๊ต และผู้ชม เท่านั้น หากยังมี “เสียง” ที่สามารถบอกเล่าเรื่องราว ความหมาย ความทรงจำ และความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ของผู้คนซึ่งมีชีวิตโลดแล่นอยู่ในบทเพลงได้อย่างเต็มอรรถรส ดังประเด็นต่อไปนี้

มานุษยวิทยาและมานุษยวิทยาการดนตรี

เป็นการทบทวนความสัมพันธ์ระหว่างสาขาวิชามานุษยวิทยาและมานุษยวิทยาการดนตรีซึ่งมีความเชื่อมโยงกันอยู่หลายมิติทั้งในแง่มุมของพัฒนาการ วิธีการศึกษา และแนวคิดทฤษฎี โดยแสดงให้เห็นผ่านความเคลื่อนไหวทั้งในระดับนานาชาติ ประเทศไทย และในระดับของการประยุกต์ปฏิบัติ

ดนตรีในโลกมุสลิม

ส่วนหนึ่งของเนื้อหาสำคัญในงานประชุมยังเป็นการเปิดพรมแดนความเข้าใจเรื่อง “ดนตรีในโลกมุสลิม” ซึ่งนอกจากจะเป็นการบรรยายทางวิชาการแล้ว ผู้เข้าร่วมยังได้มีโอกาสชมการแสดงพื้นบ้านแถบคาบสมุทรมลายู อาทิ ระบำชวา สิละ รองเง็ง และดิเกร์ฮูลู ทั้งยังสามารถร่วมแลกเปลี่ยนความคิดเห็นหรือร่วมฝึกการร่ายรำ (Workshop) กับศิลปินพื้นบ้านและผู้เชี่ยวชาญได้อีกด้วย

ดนตรีกับการเมือง

ดนตรีเป็นสุนทรียภาพอย่างหนึ่งที่มีมิติทางการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้องตลอดเวลา งานประชุมในครั้งนี้จึงเป็นการเปิดให้เห็นถึงมิติความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับอำนาจในการครอบงำและต่อต้านขัดขืนผ่านมุมมองต่างๆ ตลอดจนประสบการณ์ทางดนตรีพื้นบ้านไอริช ซึ่งถือเป็นบทเรียนสำคัญของดนตรีต่อต้านของโลก ที่สำคัญ ในรายละเอียดของงานยังเป็นการทบทวนแนวความคิดการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง “ดนตรีกับการเมือง” ในมุมมองทางมานุษยวิทยา ทั้งยังเป็นการเชื่อมโยงอำนาจของสื่อสมัยใหม่กับดนตรีให้สัมพันธ์กันซึ่ง

ถือว่าเป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยที่สำคัญในปัจจุบัน อาทิ ปรากฏการณ์อะคาเดมีแฟนตาเซีย ปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงกับสิทธิในการเข้าถึงทรัพยากรสาธารณะ เป็นต้น

ดนตรีชาติพันธุ์

ดนตรีชาติพันธุ์(Ethno-music) เป็นแขนงวิชาหนึ่งซึ่งมีพัฒนาการมาจากความคิดเรื่องการล่าอาณานิคมและการพิจารณาดนตรีที่ “ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก” ทว่าในยุคโลกาภิวัตน์ เรากลับพบและได้ยินเสียงจากเครื่องดนตรีชาติพันธุ์หรือเครื่องดนตรีท้องถิ่นชนิดต่างๆ ปรากฏอยู่ทั่วโลก เนื้อหาส่วนหนึ่งของงานประชุมจึงเป็นการหันกลับมาพิจารณาปรากฏการณ์สำคัญต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกประเทศขึ้นมาอภิปรายอย่างเป็นรูปธรรม ตลอดจนร่วมรับฟังบทเพลงชาติพันธุ์และร่วมพูดคุยกับศิลปินถึงสถานะและบทบาทของดนตรีชาติพันธุ์ในปัจจุบัน

Soundscape

Soundscape หรือ “ภูมิทัศน์ที่สร้างโดยเสียง” นับเป็นพรมแดนความรู้ใหม่ของนักมานุษยวิทยา นักมานุษยวิทยาการดนตรี และวงการแพทย์ มนต์เสน่ห์ของมโนทัศน์นี้อยู่ที่การพิจารณา “เสียง” ในฐานะตัวกลางสำคัญที่เชื่อมโยงมนุษย์ไปสู่สภาวะต่างๆนับตั้งแต่ ภาวะเจ็บป่วย การบำบัดเยียวยา การฟื้นความทรงจำ และการก่อร่างตัวตน เป็นต้น “การเข้าถึงเสียง” จึงนับเป็นการหยั่งเข้าสู่ภูมิทัศน์ใหม่ๆ ในความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรจึงถือโอกาสชักชวนผู้เข้าร่วมได้บุกเบิกความรู้ใหม่นี้ไปด้วยกัน

Sound installation

Sound installation หรือ “การจัดวางเสียง” นับเป็นงานศิลปะอย่างหนึ่งซึ่งเชื่อว่า “เสียง” เป็นดั่งตัวกลางสำคัญที่นำไปสู่ภาพ ความรู้สึก และจินตนาการทางสังคมของผู้ฟัง สำหรับงานประชุมวิชาการครั้งนี้ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรขอเชิญทุกท่านร่วมชมและร่วมฟังนิทรรศการ “ภาพ/เสียง/พื้นที่: วิถีแห่งการรับรู้ตัวตนในสังคม” ซึ่งเป็นนิทรรศการที่ได้รับแรงบันดาลใจจาก “สุ้มเสียง” ต่างๆ ในสังคมไทยผ่านการตีความและถ่ายทอดของศิลปิน ผู้เข้าร่วมงานทุกท่านจะได้รับคู่มือและแผนผังสำหรับการชมและฟังนิทรรศการตามจุดต่างๆ ภายในตัวอาคารของศูนย์ฯ

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

สารบัญ

	หน้า
คำนำ	ก - ข
สารบัญ	ค – ง
ส่วนที่ 1 บทนำ	
1.1 โครงการ	1
1.2 กำหนดการ	5
ส่วนที่ 2 บทความวิชาการ	
2.1 “เส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย”	9
อ.อานันท์ นาคคง	
2.2 The Croppies who will not lie down: Songs of Irish resistance over the past two centuries	61
Prof.Mick Moloney	
2.3 การศึกษาความคิดเรื่องคาร์นิวัลของมิคาอิล บัคตินในบริบทร่วมสมัย	75
ปรีดีโดม พิพัฒน์ชูเกียรติ	
2.4 การปะทะต่อต้าน, การควบคุมครอบงำ และวัฒนธรรมเสียง: ว่าด้วยวัฒนธรรมดนตรีในรัฐ ในโลก และสิ่งเกี่ยวเนื่อง	91
อธิป จิตฤกษ์	
2.5 อิทธิพลนาฏศิลป์สยามต่อบัลเลต์สมัยใหม่	121
บัญชา สุวรรณานนท์	
2.6 แนวคิดเรื่อง Simulation กับ ปรากฏการณ์แฟนคลับรายการอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4	153
ณัฏฐชา วงษ์วานิช	
2.7 มองสุนทรียะของสังคมไทยผ่านรายการอคาเดมี แฟนตาเซีย	187
อ.พนิดา ฐาปนางกูร	
2.8 Copyright/Copyleft	204
รศ.สมชาย ปรีชาศิลปะกุล	

2.9 ครีเอทีฟคอมมอนส์: สู่วัฒนธรรมเสรีที่เคารพสิทธิผู้สร้าง และสนองความต้องการของผู้เสพ 221

สฤณี อาชวนันทกุล

2.10 เพลงลูกทุ่งคำเมืองกับอัตลักษณ์พันทางของคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ 236

ผศ.ดร.เกรียงศักดิ์ เชษฐ์พัฒนวนิช

2.11 ดนตรีอีสาน แรงงานอารมณ์ และคนพลัดถิ่น 268

ดร.พัฒนา กิติอาษา

โครงการจัดประชุมเรื่อง ทบทวนและประมวลองค์ความรู้เรื่อง “ดนตรีในมิติวัฒนธรรม”

.....

1. ชื่อโครงการ โครงการจัดประชุมเรื่อง ทบทวนและประมวลองค์ความรู้เรื่อง “ดนตรีในมิติวัฒนธรรม”

2. หน่วยงานที่รับผิดชอบ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

3. หลักการและเหตุผล

นับตั้งแต่อดีต การศึกษาเรื่องดนตรีมิได้เป็นเพียงแค่การให้ความสำคัญกับตัวโน้ต นักดนตรี และเครื่องดนตรีเท่านั้น แต่เป็นการพิจารณาดนตรีในฐานะที่เป็นสื่อกลางในการแสดงออกทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่ง เพื่อทำความเข้าใจกับวิถีชีวิตอันละเอียดอ่อนของผู้คนซึ่งมีความแตกต่างกันทั้งในด้านชาติพันธุ์ ท้องถิ่น ศาสนา และชาติ

ปัจจุบัน ดนตรีมีบทบาทสำคัญมากขึ้นและเป็นส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์สำคัญทางการเมืองและวัฒนธรรมอย่างเห็นได้ชัด อาทิ การเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อการครอบงำและต่อต้าน การใช้ดนตรีเพื่อเยียวยาอาการเจ็บป่วย ความขัดแย้ง และความรุนแรง รวมไปถึงการนำดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออกความเป็นตัวตนของผู้คนกลุ่มต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ดนตรีศาสนา ดนตรีชาติพันธุ์ ดนตรีสำหรับผู้หญิงและเพศที่สาม เป็นต้น

ดังนั้น การศึกษาดนตรีในมิติวัฒนธรรมจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในฐานะที่เป็นการพยายามทำความเข้าใจกับการเปลี่ยนแปลงในมิติทาง สังคม การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ผ่านสื่อกลางอันสะท้อนให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของพลังทางอารมณ์และสุนทรีย์ศาสตร์ของมนุษย์ ซึ่งนับว่าเป็นก้าวสำคัญในวงวิชาการสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร เป็นองค์กรซึ่งทำงานเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมในระดับต่างๆ เห็นว่าโครงการวิจัยเรื่อง การทบทวนและประมวลองค์ความรู้เรื่อง “ดนตรีในมิติวัฒนธรรม” นี้ มีความสำคัญต่อการสร้างความก้าวหน้าในวงวิชาการและเป็นประเด็นที่สามารถสื่อสารกับ สาธารณชนได้อย่างกว้างขวาง จึงควรมีการทบทวนและประมวลองค์ความรู้ดังกล่าวขึ้นมาทั้งในแง่มุมของแนวความคิดและการทดลองปฏิบัติเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างวิถีการเรียนรู้ในความหลากหลายทางวัฒนธรรมต่อไป

4. จุดประสงค์

4.1 เพื่อทบทวนและประมวลองค์ความรู้เรื่อง “ดนตรีในมิติวัฒนธรรม”

4.2 เพื่อนำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ครั้งที่ 8 ปี พ.ศ.2552

4.3 เพื่อให้วงวิชาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและสาธารณชนทั่วไป ได้ตระหนักถึงความสำคัญของดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้ความหลากหลายทางวัฒนธรรม

5. ผลที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีในมิติวัฒนธรรม หรือการนำดนตรีไปใช้ในกระบวนการเรียนรู้ทาง

สังคมและวัฒนธรรม

5.2 นักวิชาการและสาธารณชนเกิดความเข้าใจความหมายของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในบริบทต่างๆ ผ่านการพิจารณาดนตรี

6. ระยะเวลาการทำวิจัย 6 เดือน (เดือนมีนาคม 2552 ถึง กรกฎาคม 2552)

7. วัน เวลา และสถานที่ จัดประชุม

วันที่ 25 - 27 มีนาคม 2552 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ

8. แผนการทำงาน

8.1 เขียนบทความ มีนาคม - พฤษภาคม 2552

8.2 ส่งบทความให้ผู้เชี่ยวชาญอ่าน พฤษภาคม 2552

8.3 ผู้วิจัยแก้ไขบทความตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ มิถุนายน-กรกฎาคม 2552

8.4 ส่งรายงานฉบับสมบูรณ์ เดือนกรกฎาคม 2552

9. ลักษณะของโครงการวิจัย

โครงการวิจัยนี้ประกอบด้วยนักวิจัยและศิลปินหลายท่าน โดยนักวิจัยจะแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มเขียนบทความเชิงสังเคราะห์ในหัวข้อที่ตนเองถนัด โดยมีความยาวประมาณ 20-30 หน้า สำหรับอีกกลุ่มนั้นเป็นการเสวนาโต๊ะกลมเพื่อบุกเบิกและเปิดประเด็นทางวิชาการและความเคลื่อนไหวในด้านดนตรีที่สำคัญ

ในกรณีของกลุ่มศิลปินนั้นจะเป็นการแสดงทางวัฒนธรรม เวทีโต๊ะกลม และจัด Workshop สำหรับให้ผู้ร่วมงานร่วมปฏิบัติจริงซึ่งนับว่าเป็นส่วนสำคัญในการเรียนรู้

10. รายชื่อนักวิจัยในโครงการ

<u>10.1 กลุ่มเขียนบทความเชิงสังเคราะห์</u>

1) Prof.Deborah Wong, University of California Riverside เรื่อง **มานุษยวิทยากับมานุษยวิทยาการดนตรี**

2) อ.อานันท์ นาคคง, มหาวิทยาลัยศิลปากร, หัวหน้าวงดนตรีไทยร่วมสมัย “กอไผ่” เรื่อง **เส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย**

3) ดร.อโณทัย นิติพน, มหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่อง **จากคนล่าเสียงสู่เสียงของบทกวี: การจัดวางเสียงของวัฒนธรรมไทยร่วมสมัย**

4) Dr.Alan Feinstein, นักวิชาการอิสระ เรื่อง **ดนตรีในโลกมุสลิม**

5) Prof.Mick Moloney, University of NewYork. เรื่อง **Irish Music and the Politics and Culture of Subversion**

6) ปรีดีโดม พิพัฒน์ชูเกียรติ, นักวิชาการอิสระ เรื่อง **คาร์นิวัลกับการเมือง**

7) อธิป จิตฤกษ์, นักศึกษาปริญญาโทมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง **สังคมศาสตร์, ดนตรี, การเมือง**

8) บัญชา สุวรรณานนท์, นักวิชาการอิสระ เรื่อง **อิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ตะวันออก ต่อนาฏศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่**

9) ณัฏฐชา วงษ์วานิช, นักศึกษาปริญญาเอก คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง **ฌอง โบดริยาร์ดกับปรากฏการณ์แฟนคลับรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเซีย ฤดูกาลที่ 4**

10) อ.พนิดา ฐปนางกูร, สถาบันคลังสมองของชาติ เรื่อง **มองสุนทรียะของสังคมไทยผ่านรายการอคาเดมีแฟนตาเซีย**

11) รศ.สมชาย ปรีชาศิลปะกุล, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เรื่อง **Copy Left, Copy Right and Piracy**

12) สฤณี อาชวนันทกุล, นักวิชาการอิสระ เรื่อง **ครีเอทีฟคอมมอนส์: สู่วัฒนธรรมเสรีที่เคารพสิทธิผู้สร้างและสนองความต้องการของผู้เสพ**

13) ผศ.ดร.เกรียงศักดิ์ เชษฐ์พัฒนวนิช, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เรื่อง **เพลงลูกทุ่งคำเมืองกับอัตลักษณ์พันธุ์ทางของคน "ชนบทใหม่" ของเชียงใหม่**

14) ดร.พัฒนา กิติอาษา, มหาวิทยาลัยแห่งชาติสิงค์โปร์ เรื่อง **เสียงอีสาน แรงงานอารมณ์และคนพลัดถิ่น**

10.2 กลุ่มเสวนาโต๊ะกลม

หัวข้อ "ภูมิทัศน์ที่สร้างโดยเสียง" (Soundscape)

15) ดร.นพ.โกมาตร จึงเสถียรทรัพย์

16) ศ.โคโซ ฮิรามัตสึ

17) เคอิโกะ โทริโกเอะ

หัวข้อ "ดนตรีชาติพันธุ์ในวันนี้"

18) อ.ดำรงพล อินทร์จันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

หัวข้อ "ภาพยนตร์ Whose is this song?"

19) ธิดา ผลิตผลการพิมพ์

อภิปรายสรุป

20) ดร.ยุกติ มุกดาวิจิตร

21) ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ

10.3 กลุ่มศิลปิน (แสดงดนตรี การแสดงวัฒนธรรม และจัด workshop)

ระบำชวา

22) คุณซูดาร์โต้ เจ้าหน้าที่ฝ่ายธุรการ สถานกงสุลสาธารณรัฐอินโดนีเซีย

ระบำสิละและกริช

23) อ.วาที ทรัพย์สิน และคณะศิลปินพื้นบ้านจากสามจังหวัดภาคใต้

Workshop ศิลปะการป้องกันตัวสิละ

24) Mr. O’ Ong Maryono

Irish Dance and Music

25) คณะดนตรีของ Prof. Mick Moloney

“A Contemporary Thai Artist's Response to Danse Siamoise”

26) คุณพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ผู้ออกแบบท่าและแสดง

27) คุณสินนภา สารสาส ผู้ประพันธ์ดนตรีตอบ Sinding และแสดงดนตรีสด

ดนตรีปกาเกอญอ

28) คุณสุวิชานนท์ รัตนพิมล, นักเขียนและศิลปินผู้ใกล้ชิดกับนักดนตรีชาติพันธุ์

29) คุณลีซะและครอบครัวชื่นชูจิต, นักดนตรีปกาเกอญอ

วงดนตรีกาเมลัน

30) Dr. Jan Mrazek, Art historian, National University of Singapore.

31) วงดนตรีกาเมลัน จากสถานฑูตอินโดนีเซีย ประจำประเทศไทย

กำหนดการ

การประชุมวิชาการทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 8 “ผู้คน-ดนตรี-ชีวิต”

ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ

วันที่ 25 - 27 มีนาคม 2552

วันพุธที่ 25 มีนาคม 2552

“มานุษยวิทยา มานุษยวิทยาการดนตรี และดนตรีในโลกมุสลิม”

08.00 - 09.00	ลงทะเบียนบริเวณชั้น 2	
09.00 - 09.15	เปิดการประชุมโดย ผู้อำนวยการศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร	
09.15 – 10.15	บรรยายเรื่อง “มานุษยวิทยากับมานุษยวิทยาการดนตรี “ โดย Prof. Deborah Wong	
10.15 - 10.30	พักรับประทานอาหารว่าง	
10.30 - 11.30	บรรยายเรื่อง “เส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย“ โดย อานันท์ นาคคง	
11.30 – 12.30	<u>หอประชุม</u>	เสวนาเรื่อง “ภาพ / เสียง / พื้นที่ กับวิถีแห่งการรับรู้ตัวตนในสังคม” โดย ผศ.ดร.อภิรดี เกษมศุข, ดร.เตยงาม คุปตะบุตร และดร.อโณทัย นิติพน
	<u>ห้อง 407</u>	เสวนาเรื่อง “สนามแห่งสุ้มเสียงกับการทำงานของนักมานุษยวิทยาพื้นถิ่น” โดย อานันท์ นาคคง, วัฒนะ บุญจับ และพระครูวินัยธร มานพ กนฺตสีโล
12.30 - 13.30	พักรับประทานอาหารกลางวัน	
13.30 - 14.30	บรรยายเรื่อง “Outsiders, Patronage, and Traditional Javanese Music“ โดย Dr.Alan Feinstein	
14.30 – 14.45	พักรับประทานอาหารว่าง	
14.45 – 15.15	การแสดง “ระบำชวา” โดย Sudarto, Tatik Ekawati และ Sudarman To	
15.15 – 16.15	การแสดง “สิละ” โดย ศิลปินจากสามจังหวัดภาคใต้	
16.15 – 17.15	<u>หอประชุม</u>	สนทนากับศิลปิน “ชีวิตศิลปิน และวิถีแห่งศิลปะพื้นบ้านในสามจังหวัดภาคใต้“ โดย ผศ.ดร.นิติ ภวัครพันธุ์, วาที ทรัพย์สิน และศิลปินจากสามจังหวัดภาคใต้
	<u>ห้อง 407</u>	สนทนากับศิลปินและทดลองศิลปะ (สิละ) โดย Dr.Alan Feinstein, O’ Ong Maryono และ ฆัสรา ขมะวรรณ มุกดาวิจิตร ชัยศักดิ์ พรหมยงค์ (ผู้แปลภาษา)

วันพฤหัสที่ 26 มีนาคม 2552
“ดนตรีกับการเมือง”

08.00 - 09.00	ลงทะเบียนบริเวณชั้น 2	
09.00 - 10.00	บรรยายเรื่อง “การเมืองของดนตรี และการดนตรีของการเมือง”	
	โดย ดร.ยุกติ มุกดาวิจิตร	
10.00 – 10.45	การแสดง ”Irish Traditional Music, Song and Dance”	
	โดย Mick Moloney and Friends	
10.45 - 11.00	พักรับประทานอาหารว่าง	
11.00 – 12.30	<u>หอประชุม</u>	บรรยายเรื่อง “Irish Music and the Politics and Culture of Subversion”
		โดย Prof. Mick Moloney
		ดำเนินรายการโดย ดร.เดชา ตั้งสีฟ้า
	<u>ห้อง 407</u>	บทความเรื่อง “การศึกษาความคิดเรื่องคาร์นิวัลของมิคาอิล บัคตินในบริบทร่วมสมัย”
		โดย ปรีดีโดม พิพัฒน์ชูเกียรติ
		นำเสวนาโดย รศ.ดร.ไชยันต์ รัชชกูล
	<u>ห้อง 207</u>	บทความเรื่อง “การปะทะต่อต้าน, การควบคุมครอบงำ และวัฒนธรรมเสียง: ว่าด้วยวัฒนธรรมดนตรีในรัฐ, ในโลก และสิ่งเกี่ยวเนื่อง”
		โดย อธิป จิตตฤกษ์
		นำเสวนาโดย คมธรรม ดำรงเจริญ
12.30 - 13.30	พักรับประทานอาหารกลางวัน	
13.30 – 14.15	บรรยายเรื่อง “อิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ตะวันออก ต่อนาฏศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่”	
	โดย บัญชา สุวรรณานนท์	
14.15 - 14.30	พักรับประทานอาหารว่าง	
14.30 – 16.00	<u>หอประชุม</u>	วิดีทัศน์การแสดง “Response to *Danse Siamoise*”
		โดย พิเชษฐ์ กลั่นชื่น (ผู้ออกแบบท่าและแสดง), สินนภา สารสาส (ผู้ประพันธ์ดนตรี) และร่วมเสวนาเรื่อง “อิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ตะวันออก ต่อนาฏศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่”
		โดย ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ, ผศ.สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ และบัญชา สุวรรณานนท์
	<u>ห้อง 407</u>	บทความเรื่อง “ฌอง โบดริยาร์ด กับปรากฏการณ์แฟนคลับรายการปฏิบัติการล่าฝันอคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4”

โดย ณัฏฐชา วงษ์วานิช

และบทความเรื่อง “มองสุนทรียะของสังคมไทยผ่านรายการอคาเดมี แฟนเทเชีย”

โดย พนิดา ฐปนางกูร

นำเสวนาโดย นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ

ห้อง 207 บทความเรื่อง “Copyright / Copyleft“

โดย รศ.สมชาย ปรีชาศิลปกุล

และบทความเรื่อง “ครีเอทีฟคอมมอนส์: สู่วัฒนธรรมเสรีที่เคารพสิทธิผู้สร้าง และสนองความต้องการของผู้เสพ”

โดย สฤณี อาชวานันทกุล

นำเสวนาโดย นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย

ห้องมัลติมีเดีย ชมภาพยนตร์เรื่อง “Whose is this song?”

และร่วมเสวนากับ ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, ชีวสิทธิ์ บุณยเกียรติ

วันศุกร์ที่ 27 มีนาคม 2552

“Soundscape และดนตรีชาติพันธุ์”

08.00 - 09.00	ลงทะเบียนบริเวณชั้น 2
09.00 – 09.45	บรรยายเรื่อง “Soundscape”
	โดย ดร.นพ.โกมาตร จึงเสถียรทรัพย์, ศ.โคโซ ฮิรามัตสึ และfดร.เคอิโกะ โทริโกเอะ
	ศศิประภา จันทร์วงศ์ (ผู้แปลภาษา)
09.45 - 10.00	พักรับประทานอาหารว่าง
10.00 - 12.30	บรรยายเรื่อง “Soundscape” (ต่อ)
12.30 - 13.30	พักรับประทานอาหารกลางวัน
13.30 - 14.15	การแสดง “ดนตรีปกาเกอญอ”
	โดย ลีซะ ชูชื่นจิตสกุล และครอบครัว, ชิ สุวิชาน และสุวิชานนท์ รัตนภิมล
14.15 – 15.45	<u>หอประชุม</u> สนทนากับศิลปิน “ดนตรีชาติพันธุ์ในวันนี้”
	โดย ลีซะ ชื่นชูจิต, ชิ สุวิชาน พัฒนาไพรวัลย์และสุวิชานนท์ รัตนภิมล
	นำสนทนาโดย ดำรงพล อินทร์จันทร์
	<u>ห้อง 407</u> บทความเรื่อง “เพลงลูกทุ่งคำเมืองกับอัตลักษณ์พันธุ์ทางของคน ‘ชนบทใหม่’ ของเชียงใหม่”
	โดย ผศ.ดร.เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒนวนิช
	และบทความเรื่อง “เสียงอีสาน แรงงาน อารมณ์ และคนพลัดถิ่น”
	โดย ดร.พัฒนา กิติอาษา
	นำเสวนาโดย ดร.วสันต์ ปัญญาแก้ว
15.45 – 16.00	พักรับประทานอาหารว่าง
16.00 - 17.00	สรุป-สะท้อนเนื้อหาการประชุมและเปิดเวทีอภิปราย
	โดย ดร.นพ.โกมาตร จึงเสถียรทรัพย์, ดร.ยุกติ มุกดาวิจิตร และศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ
	ปิดการประชุมโดย ศ.ดร.ปิยะวัติ บุญหลง ผู้อำนวยการสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
17.30 – 19.00	การแสดงทางวัฒนธรรม “อังกะลุง: จากชวาสู่สยาม”
	โดย อ.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร

“เส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย”

ชื่อผู้เขียน อานันท์ นาคคง
คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

ทางเดิน เดินทาง หลงทาง ทางเข้า ห้ามเข้า ทางออก ทางไป ทางกลับบ้าน ทางเลือก ทางแยก ทางใครทางมัน ทางฝั่งขะนี้-ทางฝั่งขะโน้น ถางทาง คนทำทาง นักเดินทาง tourist นักสำรวจ พระเจ้านำทาง ไปรษณีย์ ทางผ่าน ทางหนี-ทีไล่ ทางตัน ขวางทาง เจ้าที่เจ้าทาง กระทรวงคมนาคม ทางเท้า ทางบก ทางน้ำ ทางอากาศ ทางเกวียน ถนนหนทาง ทางใกล้ ทางไกล ทางลัด ทางไปสู่ดวงดาว ทางขึ้น ทางลง สวนทาง ทางสุข ทางเสื่อม Express Way ทางด่วน Super Highway ทางด่วนพิเศษ ทางยกระดับ ทางข้าม ทางม้าลาย สะพานลอย ไฟแดง ตำรวจจราจร ใบขับขี่ เมาไม่ขับ ขับไม่โทร ฝนตกถนนลื่น ขับช้าๆอันตราย แมงกะไซค์ ขับเร็วคนแก่ว่า ขับช้าจิ๊กโก๋บ่น ห้ามจอดตลอดแนว ทิ้งขยะให้เป็นที่เป็นทาง ทางโค้ง(โค้งอันตราย โปรดขับด้วยความระมัดระวัง) ทางเอก ทางคู่ขนาน ทางเบี่ยง ข่าวด่วนบนถนนหนทาง(จส.100-ร่วมด้วยช่วยกัน) สื่อสารทั่วไทย ก้าวไกลทั่วโลก ด่านตรวจยาบ้า ถนนโลกีย์ ขนส่งมวลชน Stairways to Heaven ทางหลวงแผ่นดิน ทาง อบต. ทางวิบาก ทางวิบัติ เสาหลักกิโลเมตร บขส.รอรัก โฆษณาข้างทาง หลงทางเสียเวลา หลงติดยาเสีย อนาคต เดินทางผิดคิดจนตัวตาย Navigator แผนที่ กรมทางหลวง กรมแผนที่ทหาร สำนักผังเมือง ขุดถนน Internet Explorer เข็มทิศ กล้องส่องทางไกล ดาวเทียม Satellite เรดาห์ Search Engine ถูกที่ถูกทาง ผิดที่ผิดทาง ไร้ทิศไร้ทาง มืดมนหนทาง แสงดาวแห่งศรัทธา เห็นทางสว่าง ทุกข์-สมุหทัย-นิโรธ-มรรค นั่งทางใน ทางแก้ ทางรักษา ทางรอด ทางสายใหม่ ทวาร ทางกาย ทางใจ ทางโลก ทางธรรม ลำธาร แม่น้ำ ทะเล มหาสมุทร ผืนดิน แผ่นฟ้า จักรวาล เวลา มีทาง ไม่มีทาง ในทางที่ชอบที่ควร ขอให้ทุกท่านเดินทางโดยสวัสดิภาพ Bon Voyage

บทความ

บนถนนหนทาง 2552, หนุ่มพเนจรท่องไปตามฝัน ฝันของเจ้าดูเลิศล้ำลาวัลย์ ฝันเจ้าฝันว่า...

ดนตรีเป็นผลิตผลของสังคม ซึ่งมีวัฒนธรรมเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีอะไรแบบไหน ล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับคน จะเป็นต่างเวลาต่างสถานที่ก็แล้วแต่ สังคมที่มีอายุยาวนานหรือสั้นน้อยนิด ก็สามารถผลิตดนตรีหรือมีดนตรีอยู่ด้วย ดนตรีบางอย่างคงรูป บางอย่างเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขของสังคม ของวิถีวิต ความเชื่อ เศรษฐกิจการเมือง การเปลี่ยนแปลงในระดับต่างๆของคน ดนตรีบางอย่างสามารถสำแดงตัวเป็นสถาบันหนึ่งในสังคมได้ สังคมที่เป็นปึกแผ่นมีความเข้มแข็ง ดนตรีก็สะท้อนความเข้มแข็งของสังคมออกมา แต่หากบางครั้งคราวที่สังคมอ่อนแอ มีเงื่อนไขอื่นใดหรือกระแสวัฒนธรรมอื่นใดมากระทบ ก็อาจเกิดความงุนงงสับสนของทั้งคนทั้งดนตรีขึ้นได้ กระทั่งต้องเดือดร้อนหาวิธีการต่างๆนาๆเพื่อการรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่เชื่อว่าดีงามให้คงอยู่เอาไว้ ให้อยู่อย่างมีศักดิ์ศรีและเหมาะสม

ดนตรีมีบทบาทสำคัญ มีความจำเป็นและมีส่วนร่วมอยู่ในการดำเนินชีวิตประจำวันของคนเรา กิจกรรมในชีวิตมนุษย์และกิจกรรมในสังคมหลายๆด้าน นอกจากดนตรีจะนำมาซึ่งความสุขกายสบายใจ สร้างความเพลิดเพลินในอารมณ์แล้ว ก็ยังมีบทบาทหน้าที่ในด้านเป็นหนทางของการสื่อสาร เป็นเครื่องมือในการระบายออกหรือควบคุมพฤติกรรมความคิดความเชื่อ เป็นเครื่องแสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม เป็นส่วนประกอบของการดำเนินพิธีกรรม และเป็นผลสะท้อนถึงความเป็นไปของสภาพเศรษฐกิจ การเมือง สังคม การศึกษา เทคโนโลยี ในสังคมเฉพาะถิ่น สังคมเมืองหรือสังคมในระดับสากล

บทความนี้ไม่ขอแนะนำว่าดนตรีคืออะไร มีกี่ประเภท ไม่ต้องการถกเถียงว่าดนตรีมีพรมแดน (Uniqueness) หรือไม่มีพรมแดน (boundless) ดนตรีเป็นเรื่องเฉพาะ (individual) หรือเป็นสากล Universality) ฯลฯ เพราะงานสัมมนานี้จัดขึ้นสำหรับคนที่สนใจในมานุษยวิทยาดนตรีอยู่แล้ว จะขอเข้าประเด็นที่ได้รับมอบหมายเลย อีกทั้งแม้ว่าจะรู้อยู่เต็มอกว่าอันที่จริงการเข้าถึงดนตรีควรเป็นเรื่องที่ต้องอาศัยประสบการณ์ตรง คือ หู ปาก ตา มือ หรืออวัยวะอื่นๆที่ทำให้ดนตรีของมนุษย์ได้สัมผัสกับมนุษย์ในเชิงชีวะเคมีและจิตวิทยาแล้ว การที่จะต้องมาพูดพร่ำพรรณามาอ่านมาเล่าเรื่องอะไรไม่รู้ควรเป็นความสำคัญรองลงมา ที่จริงเรื่องของการศึกษาและให้คำอธิบายในเชิงวิชาการที่เป็นศาสตร์ทั่วไป ซึ่งเป็นตัวความรู้ที่น่าสนใจมากไม่น้อยหน้าวิชาที่เรียกว่ามานุษยวิทยาดนตรี ก็ยังมีศาสตร์อีกหลายศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกัน บางศาสตร์อาจจะเป็นเรื่องใหญ่ยิ่งจริงจังกว่าเสียอีก ไม่ว่าจะเป็นดนตรีวิทยา จิตวิทยาดนตรี สังคมวิทยาดนตรี ดนตรีศึกษา วัฒนธรรมศึกษา คติชนวิทยา ภาษาศาสตร์ ฟิสิกส์ดนตรี เทคโนโลยีดนตรี ธุรกิจดนตรี ฯลฯ แต่ในที่นี้จะอ้างถึงเพียงมานุษยดนตรีวิทยาซึ่งเป็นชื่อการบ้านหลักเท่านั้น และไม่อยากเสียเวลานักในการถกเถียงเรื่องความหลากหลายของชื่อวิชาที่ถูกนักบัญญัติศัพท์ชาวไทยเรียกขาน อาทิ มานุษยดนตรีวิทยา มานุษยวิทยาการดนตรี มานุษยดุริยางควิทยา มานุสดุริยางควิทยา ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ดนตรีเผ่าพันธุ์วิทยา ดนตรีเผ่าชนวิทยา ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ มนุษยสังคีตวิทยา ฯลฯ ซึ่งรังแต่จะสร้างความสับสนงุนงงมากขึ้นไปหากเพียงเราท่านต้องมาติดกับอยู่กับนิยามความหมายหนึ่งเดียวใดๆก็ตาม

และยิ่งเมื่อจะต้องเล่าถึงเส้นทางสายนี้ในเมืองไทย ก็ไม่อยากที่จะจำกัดกรอบว่าเมืองไทยคือกรุงเทพมหานครที่เป็นเมืองหลวง หากแต่มีพื้นที่ๆกว้างขวางไพศาลและไม่เคยอยู่โดดเดี่ยว มีญาติมิตรเพื่อน

บ้านและเพื่อนร่วมโลกทั้งที่เป็นเขมรลาวมอญพม่าแขกจีนฝรั่งอีกมากมาย เรื่องราวของประเทศไทยนั้นเดินทางผ่านกาลเวลาและบริบทในประวัติศาสตร์มานานนม มีความเปลี่ยนแปลงทั้งในตนเองและจากผลกระทบภายนอกอยู่ตลอดเวลา

เป็นพื้นที่ที่ผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์เดินทางผ่านไปมา รวมทั้งนักมานุษยวิทยาดนตรี

ในแวดวงวิชาการระดับอุดมศึกษา วิชามานุษยวิทยาดนตรี (หรือจะเรียกขานอย่างอื่นก็ตามใจ) เป็นวิชาใหม่ที่เพิ่งเริ่มต้นในประเทศไทยเมื่อไม่กี่ปีมานี่เอง ส่วนในต่างประเทศภาคพื้นยุโรปและอเมริกา แนวการศึกษาวิชาเช่นนี้เริ่มต้นมานานกว่าร้อยปีแล้ว พัฒนาระเบียบวิธีคิดมาเรื่อยๆแล้วเกิดการตกตะกอนเป็นเรื่องแข็งขันขยันยิ่งราวกึ่งศตวรรษที่ผ่านมา มานุษยวิทยาดนตรีทำหน้าที่ศึกษาดนตรีในฐานะวัฒนธรรมของมนุษย์อย่างจริงจัง เก็บข้อมูลอย่างจริงจัง สร้างคนสร้างงานอย่างจริงจัง แต่ถึงแม้จะไม่มีวิชานี้ ก็ดูเหมือนว่าเขาจะมีวิชาการด้านอื่นมาช่วยทำการค้นคว้า ตรวจสอบ บันทึก และให้ความหมายเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมดนตรีกับมนุษย์แทนอยู่แล้วมากมาย

วิชานี้ถูก “นำเข้า” (Imported knowledge and adopted methodology) ใช้ในสถาบันการศึกษาของไทย หลังจากที่วิชาการทางด้าน**ดนตรีวิทยา** (Musicology) และ**มานุษยวิทยา** (Anthropology) ถูก “นำเข้า” มาระลอกก่อนหน้า รวมไปถึงวิชาอื่นๆทางดนตรีที่มีความจำเป็นในการพัฒนาประเทศก่อน อาทิ วิชาดนตรีศึกษา (Music Education) ซึ่งมุ่งเน้นสร้างครูดนตรีเพื่อใช้สอนตามโรงเรียนและการศึกษานอกระบบ วิชาการปฏิบัติดนตรี (Music Performance) เพื่อสร้างศิลปินนักเล่นดนตรีนักร้องและนักอื่นๆออกมารับใช้สังคมทั้งในระดับย่อยจนถึงระดับใหญ่

แรกเริ่มเดิมที ความเป็นดนตรีวิทยา เป็นความรู้ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการพัฒนาดนตรีตะวันตก (Western Music) ที่ถูกสิ่งแวดล้อมทางประวัติศาสตร์สังคมยุโรปในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16-19 ยกระดับขึ้นเป็นดนตรีคลาสสิก (Classical Music) ที่มีความสมบูรณ์แบบในเชิงดนตรีศิลปะ (Art Music) ซึ่งมุ่งเน้นดนตรีที่พัฒนาการจากศาสนาและสังคมศักดินา ไม่นับรวมดนตรีพื้นบ้านของชนเผ่าต่างๆ หรือดนตรีอื่นใดที่มิใช่ดนตรีตะวันตก การศึกษาดนตรีวิทยาที่เป็นรูปเป็นร่างมากคือในช่วงศตวรรษที่ 19-20 โดยสำนักคิดเวียนนาและเบอร์ลิน คำว่า Musikwissenschaft (Science of Music) เป็นคำสำคัญที่ทำให้เกิดการศึกษาค้นคว้าดนตรีโดยอาศัยวิทยาการที่มีหลักฐาน

นักดนตรีวิทยาสำนักเวียนนา Guido Adler ได้แบ่งย่อยระเบียบวิธีการศึกษาดนตรีวิทยาออกเป็นแขนง **ดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์** (Historical Musicology) กับ **ดนตรีวิทยาเชิงระบบ** (Systematic Musicology) ซึ่งทำให้เปิดพรมแดนความรู้ที่ลึกซึ้งในเชิงทฤษฎีดนตรี การปฏิบัติดนตรี รวมไปถึงเชิงปรัชญาความงาม ความคิด

ดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ มีการวิเคราะห์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ดนตรี เช่น การศึกษาเอกสารดนตรีสมัยโบราณ การชำระประวัติศาสตร์ดนตรีจากหลักฐานชั้นต้นและชั้นรอง การบันทึกโน้ต การจัดกลุ่มรูปแบบของดนตรี กฎระเบียบและข้อบังคับต่างๆ ที่เป็นผลมาจากการสร้างผลงานดนตรีแต่ละยุคสมัย เครื่องดนตรี ฯลฯ ส่วนดนตรีวิทยาเชิงระบบ สนใจศึกษาเหตุผลในเรื่ององค์ประกอบต่างๆของดนตรี คือ โครงสร้างดนตรี รูปแบบดนตรี วิธีการประสานเสียง ความรู้เกี่ยวกับเสียง จังหวะ ความสั้นยาวของตัวโน้ต ทำนองเพลง ฯลฯ นอกจากนี้ยังสนใจศึกษาสุนทรียภาพและจิตวิทยาเพื่อเข้าใจคุณค่าของเสียงที่ได้ยิน การศึกษาและการ

สอนเนื้อหาสาระดนตรี ทฤษฎีการสอดทำนอง การประพันธ์เพลง การขับร้อง การปฏิบัติดนตรี การวิจารณ์ดนตรี แม้ว่าเป้าหมายของนักดนตรีวิทยาจะมิได้มุ่งไปสู่การประพันธ์ดนตรี หรือการแสดงทักษะปฏิบัติในฐานะนักเล่นดนตรี แต่ก็เป็นการทำให้เกิดการตระหนักรู้ในดนตรีที่เป็นกฎเกณฑ์กติกาอย่างจริงจัง และเป็นผลให้เกิดการพัฒนาทั้งในส่วนของดนตรีเองและสังคมอุดมปัญญาของตะวันตก

ในโลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างไม่ยั้งหยุด โดยเฉพาะยุคการล่าอาณานิคมและการสื่อสารที่เจริญขึ้น ดนตรีบางจำพวกนอกเหนือจากดนตรีคลาสสิกตะวันตกได้กลายเป็นที่รู้จักมักคุ้นของนักดนตรีวิทยามากขึ้น ทั้งในเรื่องของเสียงเพลง เครื่องดนตรี คนดนตรี ระบบทฤษฎีดนตรี และพัฒนาการของเครื่องบันทึกเสียงที่เอื้อต่อการนำมาฟังซ้ำหรือวิเคราะห์เปรียบเทียบ

การศึกษาดนตรีวิทยา ได้คลี่คลายมาเป็นการศึกษาดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Music จากคำเยอรมัน Vergleichende Musikwissenschaft) สำนักเบอร์ลินนับว่าเป็นผู้นำสำคัญในการปรับเปลี่ยนกระบวนการเรียนรู้และจัดวางกรอบแนวคิดในการเปรียบเทียบ เช่น ความสนใจใคร่รู้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับจิตใจมนุษย์เป็นฉันใด ธรรมชาติของเสียงดนตรีและระบบการเทียบเสียงเป็นอย่างไร วิธีจำแนกแจกแจงเครื่องดนตรีที่เหมาะสมควรเป็นระบบใด การวิเคราะห์ดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมมุขปาฐะนั้นควรวิเคราะห์อย่างไร ฯลฯ ครูใหญ่ที่นับว่ามีอิทธิพลมากในที่นี้ อาทิ Carl Stumpf, Erich Moritz von Hornbostel ซึ่งก่อตั้งหอจดหมายเหตุทางเสียง Berlin Phonogramm-Archiv ขึ้นมาเป็นแม่แบบสำคัญของหอจดหมายเหตุทางเสียงและพิพิธภัณฑ์มานุษยวิทยาดนตรีในโลก

เมื่อการศึกษาดนตรีนอกกลุ่มศิลปะดนตรีตะวันตกได้พัฒนาไปสู่การศึกษาดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์หรือการศึกษาดนตรีในระบบมุขปาฐะ ก็เกิดสาขาวิชาที่ถูกบัญญัติศัพท์ในช่วงการล่าอาณานิคมว่า Ethnomusicology โดยผนวกกระบวนการเข้าถึงความรู้ดนตรีตามแนวมานุษยวิทยา สังคมวิทยา จิตวิทยา และความรู้ความสามารถทางดุริยางควิทยาเข้าไป เพราะในการศึกษาดนตรีของมนุษย์นั้น ต้องทำความเข้าใจทั้งมนุษย์ วัฒนธรรมของมนุษย์ วิถีชีวิตที่มนุษย์อยู่ร่วมกันในสังคม และที่สำคัญก็คือตัวมนุษย์เอง

ในที่นี้ อาจเรียกได้ว่า มานุษยวิทยาดนตรีคือประตูหนึ่งในการศึกษามนุษย์ เข้าใจมนุษย์ผ่านปรากฏการณ์ดนตรี ผ่านเสียงเพลง รูปแบบ เนื้อหา ผ่านวัฒนธรรมความเชื่อ ผ่านการสืบทอดและการเปลี่ยนแปลง ผ่านการผลิตและการใช้งาน หรือในทางกลับกัน เราศึกษามนุษย์ที่มีพฤติกรรมเกี่ยวกับดนตรีเพื่อเข้าใจความหมายและความสำคัญของดนตรีนั้นๆให้ลึกซึ้งขึ้น

นักดนตรีวิทยาสาย Ethnomusicology ได้เห็นและเข้าใจความเหมือนความต่างหลากหลายของดนตรีในพื้นที่วัฒนธรรมต่างๆของโลก เข้าใจสาระทางด้านระเบียบวิธีของการใช้ดนตรีในกิจกรรมต่างๆของกลุ่มชนต่างๆ โดยอาศัยทั้งแนวคิดและการสะสมประสบการณ์ตรงที่ถือเอาทุกมิติส่วนในสังคมเป็นสนามความรู้ มีครูอยู่ทุกแห่งหน ไม่ว่าจะเป็นศิลปินในป่าเขา ชนเผ่าล้าหลัง คนจรร่อนเร่ คนชายขอบ และคนเมืองที่ถูกผลกระทบจากความเปลี่ยนแปลง

นอกจากนี้ กาลต่อมาอีก เมื่อเข้าถึงยุคสมัยที่โลกมีกระบวนการผลิตดนตรีในเชิงอุตสาหกรรมวงการดนตรีวิทยาก็ได้หันไปสนใจในเรื่องดนตรีสมัยนิยม (Popular music studies) ดนตรีเพื่อการพาณิชย์ (Commercial Music) ธุรกิจดนตรี (Music Business) และการปรับประยุกต์เทคโนโลยีวิทยาการให้เข้ากับสังคมดนตรีสมัยใหม่ โลกเกิดดนตรีพันธุ์ใหม่ที่เป็นผลิตผลความเปลี่ยนแปลงมากมาย เช่น บลูส์ แจ๊ส พ๊อพ ร็อค

พังค์ ฮิพฮอพ ฯลฯ ดนตรีในวิถีชีวิตคนเมืองอย่างใหม่ (หรือหลังสมัยใหม่) ที่มีความน่าสนใจไม่น้อยไปกว่าดนตรีชนเผ่า

ไม่เพียงแต่ยุโรปที่เป็นศูนย์กลางความรู้และกิจกรรมทางปัญญาด้านดนตรีวิทยามาแต่เดิม หากว่าสหรัฐอเมริกา และพื้นที่อื่นๆในโลก ก็พัฒนากระบวนการแสวงหาความรู้และการจัดระบบข้อมูลทางมานุษยวิทยาดนตรีขึ้นมามากมาย มีการศึกษาดนตรีพื้นเมืองในภูมิภาคต่างๆ พัฒนาความรู้ความสามารถในการทำงานภาคสนาม พัฒนาเครื่องมือเครื่องใช้ พัฒนาความสามารถในการประชาสัมพันธ์ความรู้ เกิดหอจดหมายเหตุ หอเอกสาร และสมาคมนักมานุษยวิทยาดนตรี The Society for Ethnomusicology, SEM ขึ้นในสหรัฐอเมริกาเมื่อ ค.ศ.1949 มีสมาชิกทั่วโลก มีเอกสารเผยแพร่ความรู้ และมีกิจกรรมการประชุมสัมมนาประจำปีอย่างต่อเนื่อง

พร้อมๆกับการขยายตัวในนิยามของ Ethnomusicology ไปต่างๆนาๆ จาก “การศึกษาดนตรีในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม” ไปเป็นว่า “ดนตรีคือวัฒนธรรม” เปลี่ยนหัวข้อการศึกษาจาก “ดนตรีนอกขอบเขตดนตรีคลาสสิกตะวันตก” ไปเป็น “ดนตรีทุกประเภท ทุกรูปแบบ” the study of all music แม้แต่ดนตรีคลาสสิกนั้นเองด้วย ครอบคลุมทุกกิจกรรมดนตรีของมนุษย์ซึ่งเกิดและพัฒนาไปตามสภาพแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรม กล่าวง่ายๆคืออะไรที่เป็นเรื่องเสียง เรื่องดนตรี ก็นำมาศึกษาได้ทั้งหมด

ไม่กี่ปีนักกับการเกิดชื่อวิชา กับการเกิดสมาคมนักมานุษยวิทยาดนตรี และไม่กี่ปีที่เกิดความสนใจนำวิชานี้ไปพัฒนาองค์ความรู้ในพื้นที่มหาวิทยาลัยหลายแห่งในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ทศวรรษ 1960’s-80’s โลกนี้ก็เกิดมีนักมานุษยวิทยาดนตรีที่กล่าวได้ว่าเป็นเสาหลักหรือ “ศาสดา” ทางวิชาการมากมาย เช่น Jaap Kunst, Curt Sachs, George Herzog, Charles Seeger, Mantle Hood, Alan Lomax, Alan Merriam, David McAllester, Bruno Nettl, John Blacking, Kaufman Kay Shelemay, Victor A. Grauer, Joseph Kerman, Joce Maceda, Terry Miller, Helen Myers, Anthony Seeger, Stephen Blum, Philip V Bohlman เป็นต้น ศาสดานักวิชาการเหล่านี้ทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้และเดินทางไปยังพื้นที่ต่างๆในโลกเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลดนตรี รวมทั้งขยายขอบเขตการศึกษาและร่วมกันพัฒนาแนวคิดใหม่ๆทางมานุษยวิทยาดนตรีขึ้นมาด้วย

ก้าวมาถึงจุดเปลี่ยนศตวรรษที่ 21 มานุษยวิทยาดนตรีในโลกกว้าง มีการประสมประสานความรู้หลากหลายวิทยาการ มีการเสนอแนวคิดทฤษฎีใหม่มากมายเกินกว่าที่จะจำกัดกรอบการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ในขนบเดิมๆต่อไป ตัวอย่างแนวคิดใหม่ เช่น การสร้างระบบบันทึกโน้ตเพลงใหม่ๆ (Applied Transcription), การปฏิบัติดนตรีเพื่อความเข้าใจในฐานะนักมานุษยวิทยาดนตรีประสบการณ์ตรง (Applied Ethnomusicology, Performance and Experiential Learning), การบูรณาการความรู้ทางเทคโนโลยีใหม่ๆในการวิเคราะห์ดนตรี (Ethnomusicology and Modern Technology), การเกิดแนวคิดในการตีความดนตรีในเชิงสัญญะ (Semiotics), การให้ความสำคัญเกี่ยวกับเพศสภาพ (Gender Studies), การให้ความสนใจดนตรีของสังคมเมือง (Urban Ethnomusicology), การใช้เสียงเพลงในสื่อโฆษณาและงานพาณิชยกรรม (Commercial Music), ดนตรีในเชิงวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies in Music), การบูรณาดนตรีโลกกับชุมชนหลากชาติพันธุ์ (World Music and complex community หรือ Intercultural Music) และการศึกษาการให้ความหมายใหม่และผลผลิตใหม่ของดนตรีโลก (World Music in Modern World) เป็นต้น

ในโลกที่ก้าวไปไม่ยั้งหยุด เราคุ้นเคยกับปรากฏการณ์ดนตรีที่ไม่เคยคิดฝันว่าจะได้รู้จักหรือเกี่ยวข้องมากขึ้นทุกวี่วัน ได้เห็น ได้ยินเสียงแปลกๆจากเครื่องดนตรีชื่อแปลกๆ อาทิเจมเบ้ (Djembe) ดิดเจอริดู (Didjerridoo) คยากึม (Kyagum) ได้พิจารณาเครื่องดนตรีวงดนตรีที่มีรูปร่างแตกต่าง เทคนิควิธีการบรรเลงที่แตกต่าง ได้ยินศัพท์แสงใหม่ อาทิ รากา (Raga) ทาลา (Tala) บาลุงงัน (Balunggan) เปลอค (Pelog) ซเลนโดร (Slendro) ฯลฯ และรู้จักใครก็ไม่รู้อีกมากมายที่ไม่ใช่ดาราฮอลลีวูดหรือนักการเมืองของโลก แต่เป็นศิลปินจากชนเผ่าไกลโพ้นที่ให้ความบันเทิงกับเราถึงหน้าจอโทรทัศน์หรือในเว็ปไซต์ใหม่สดทุกวี่วันทีเดียว ไม่ว่าจะเป็น Zakir Hussian, Nusrat Fateh Ali Khan, Yousou N'Dou หรือแม้กระทั่งการผสมผสานของการ sampling ดนตรีท้องถิ่นกับดนตรีเสียงสังเคราะห์เป็นเสียงใหม่ที่มหัศจรรย์พันลึก

ดนตรีเกิดและดับตลอดเวลาในโลก แทบทุกวินาทีมีงาน มีปัญหาให้นักมานุษยวิทยาดนตรีได้ขบคิดใคร่ครวญศึกษาไม่ยั้งหยุด

ส่วนที่เมืองไทยนั้นเล่า ก็มีดนตรีที่เป็นรากเหง้า มีการเคลื่อนไหวแปรเปลี่ยนแลกรับปรับใช้กับดนตรีเพื่อนบ้านและชนเผ่าพื้นถิ่น มีการยกมาตรฐานดนตรีที่สัมพันธ์กับศูนย์กลางอำนาจเศรษฐกิจการปกครองขึ้นเป็น **"ดนตรีไทยเดิม"** ในขณะที่ดนตรีทั่วไปของประชาชนถูกเรียกว่า **"ดนตรีพื้นบ้าน"** ดนตรีไทยมีบทบาทหน้าที่ในสังคมไทยในหลายมิติ ทั้งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม สร้างความบันเทิงผ่อนคลายและประกอบการแสดงระบำรำฟ้อน มีเครื่องดนตรี มีเสียงดนตรี มีบทเพลง และระบบระเบียบในทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตน รวมทั้งสถานภาพที่ถูกจัดวางในสังคมไทยในแง่มุมต่างๆสุดแท้แต่ว่าจะมองจากส่วนไหนของสังคม

ในอดีตที่ผ่านมา ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชและก่อนที่จะถึงยุคของการศึกษาแผนใหม่ที่เรียกขานว่าอุดมศึกษาอย่างเต็มตัวนั้น สถาบันที่เป็นหลักในระบบการศึกษาทางดนตรีไทยคือ สำนักสามัญชน และราชสำนัก สามัญชนมักจะสืบต่อความรู้ในสายตระกูลและชุมชนใกล้เคียงอย่างแพร่หลาย ส่วนราชสำนักนั้น คือวังของเจ้านายต่างๆตลอดจนหน่วยงานทางดนตรี เช่น กรมมหรสพหลวง กรมพิณพาทย์หลวงที่ตั้งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 การศึกษาจะเน้นทักษะหรือการปฏิบัติดนตรีเป็นสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นการฝึกทักษะเฉพาะเครื่องดนตรีหรือการขับร้องและการรวมวง ตลอดจนการเรียนรู้จากประสบการณ์ตรง นั่นคือออกงานแสดงจริงๆ ต่อเพลงจากครูผู้ใหญ่หรือนักดนตรีที่มีประสบการณ์มากกว่า นอกจากนี้ยังมีการเรียนรู้แบบครูพักลักจำ ซึ่งเป็นเสน่ห์อีกอย่างหนึ่งของนักดนตรีไทยที่รู้จักการเลือกสรรความรู้จากการสังเกตพินิจพิเคราะห์หาข้อดีข้อเด่นของต้นแบบทางดนตรีมาเสริมในความรู้ของตน กระบวนการศึกษาของดนตรีไทยตั้งแต่ระดับต้นจนถึงระดับสูง จะมีจารีตประเพณีและพิธีกรรมกำกับอยู่ด้วยเสมอ ได้แก่การจับมือ การครอบครู การไหว้ครู และการมอบสิทธิการเป็นครูผู้สืบทอดวิชาความรู้ต่อไป พิธีกรรมเหล่านี้จะเกี่ยวข้องกับทั้งระดับชั้นความรู้ ความเชี่ยวชาญชำนาญและวุฒิภาวะของผู้เรียนดนตรีด้วย โดยถือว่า "ครู" เป็นแหล่งรวมวิชาทั้งหมด ทั้งครูมนุษย์ ครูเทวดา ครูผี ครูเครื่องดนตรี และครูพักลักจำ ในจำนวนนี้ ครูมนุษย์เป็นส่วนที่ต้องให้ความสำคัญที่สุด เพราะกระบวนความรู้ทางดนตรีนั้น มิได้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ไม่เน้นหลักฐานเอกสาร ดังนั้นการสืบทอดต่างๆจึงอาศัยครูมนุษย์เป็นแหล่งความรู้ที่สำคัญยิ่งของผู้เรียน วิชาดนตรีไทยในอดีตจึงยึดความรู้แบบอย่างที่ครูสอนครูสั่งให้อย่างเคร่งครัด แต่ละสำนักก็จะมีครูที่มีชื่อเสียง มีฝีมือความรู้ในหลักวิชาดนตรีประจำอยู่ ลูกศิษย์จะต้องใช้เวลายาวนานในการฝากตัวเรียนรู้กับครู ฝึกฝนกับครู เรียนแบบและเลียนแบบ ท่องจำให้ชำนาญ และพัฒนาขีดความสามารถเพิ่มขึ้นไปเป็นลำดับจนถึงขนาด "แปล", "แปลง" และ "ด้น" จากพื้นฐานเดิมที่มีอยู่ได้ แต่

อย่างไรก็ตาม ต้องดำเนินอยู่บนกติกาที่เหมาะสมและมีประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วย

การศึกษาดนตรีไทยในอดีตที่ผ่านมา เน้นผลสัมฤทธิ์ที่ความสามารถในการประกอบวิชาชีพ “ทำมาหากิน” ได้เป็นสำคัญ โดยอาจเป็นทั้งอาชีพหลัก คือมีรายได้เลี้ยงตัวเลี้ยงครอบครัวจากการออกงานเล่นดนตรีไทยอย่างจริงจัง มีวงดนตรีของตนหรือเป็นสมาชิกของวงอื่นๆ มีผู้ให้การอุปถัมภ์ค้ำชูโดยเฉพาะเจ้านายในราชสำนักหรือหน่วยงานราชการที่ตั้งขึ้นเพื่อกิจการทางมหรสพบันเทิงโดยเฉพาะ โดยที่นักดนตรีอาจมียศ มีบรรดาศักดิ์เป็นเครื่องยืนยันความสามารถในการประกอบอาชีพหลักของตนอยู่ด้วย นอกจากนี้ ก็ยังมีผู้นิยมเรียนดนตรีไทยเพื่อเป็นอาชีพรอง คือมีรายได้จากอาชีพหลักอื่นๆเช่น เกษตรกรรม หรือเล่นดนตรีเพื่อความบันเทิงเริงรมย์มากกว่า

วิชาดนตรีไทยเดิมได้เข้าสู่ระบบการศึกษาแผนใหม่ตั้งแต่ พ.ศ. 2477 โดยเป็นสาขาการเรียนหนึ่งของโรงเรียนนาฏดุริยางค์ ในกำกับของกรมศิลปากร ให้การศึกษาแก่เยาวชนสามัญชนที่มีความสนใจทางศิลปการดนตรีไทย ได้เรียนวิชาชีพดนตรีควบคู่ไปกับการเรียนวิชาสามัญอื่นๆ โรงเรียนนาฏดุริยางค์หรือที่ต่อมารู้จักกันในนามของวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้มีการปรับปรุงโครงสร้างทางการศึกษาอย่างต่อเนื่องจากชั้นประถมศึกษาจนมาเป็นระดับอุดมศึกษา พร้อมทั้งกระจายพื้นที่การศึกษาไปสู่ภูมิภาค เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่มุ่งรับราชการในหน่วยงานของศิลปากรหรือผลิตครูผู้สอนดนตรีไปสู่โอกาสในการศึกษาวิชาดนตรีไทยสำหรับผู้สนใจทั่วไปมากขึ้น นอกจากนี้รัฐบาลได้มีนโยบายให้นำวิชาดนตรีไทยเข้าไปแทรกอยู่ในการจัดหลักสูตรการศึกษาโรงเรียนสามัญทั้งระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา เพื่อเป็นการปลูกฝังให้เยาวชนมีความรู้และความสำนึกที่ดีต่อศิลปวัฒนธรรมของชาติด้วย

ในสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาทั่วไป วิชาชีพดนตรีไทย มีการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนตามสถาบันราชภัฏและมหาวิทยาลัยหลายแห่งซึ่งมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา โดยมีการจัดการระบบการเรียนทางดนตรีไทยอย่างเข้มข้นมาตั้งแต่ พ.ศ. 2513 ที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และต่อมาในปี 2517 ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อพัฒนาครูดนตรีไทยให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาดแรงงาน ทำหน้าที่สอนดนตรีในสถาบันการศึกษาภาคบังคับของรัฐ ในภายหลัง จึงได้มีสถาบันอุดมศึกษาอีกหลายแห่งที่เปิดหลักสูตรการเรียนการสอนทางดนตรีไทยอย่างจริงจัง เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นต้น มีทั้งระดับปริญญาตรีโท และเอก ซึ่งมีสาขาแยกย่อยออกไปหลายสาย การเรียนการสอนดนตรีไทยในแต่ละสถาบันอุดมศึกษา มีการพัฒนาวิธีการสอบคัดเลือก วิธีการเลือกเฟ้นครูผู้สอน แนวทางการจัดวางหลักสูตรเนื้อหาการศึกษา และสื่ออุปกรณ์ในการเรียน เช่น ตำรา โน้ตเพลง อย่างเป็นระบบมาโดยตลอด

ควบคู่กับการส่งเสริมความรู้ทางดนตรีไทยเดิมอยู่นั้น ดนตรีสากลตะวันตกก็ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตคนไทยด้วย ทั้งภาคบันเทิงและการศึกษา มีการจัดการศึกษาดนตรีตะวันตกที่เป็นดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส ดนตรีสมัยนิยมขึ้นตามสถาบันการศึกษาทุกระดับ

หากแต่เรื่องที่น่าเศร้านักหนาก็คือสื่อพื้นบ้านหรือสื่อประเพณีที่เรียกว่า เพลงพื้นบ้าน ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีของชนเผ่า ดนตรีรากหญ้าของคนชั้นล่างซึ่งเป็นพลเมืองส่วนใหญ่ในประเทศนี้ กลับไม่ค่อยจะมีโอกาสได้รับความใส่ใจจากสถาบันการศึกษาสักเท่าไร ปล่อยให้เป็นเรื่องของชาวบ้านกับชาวบ้านจัดการกันไป ศึกษาถ่ายทอดหรือหาทาง “วิจัย” เรียนรู้แก้ปัญหากันเอง นักวิชาการก็มักดูแคลน ถือเป็นการเต้นกินรำกินที่อ่อน

สาระด้อยค่ากว่าดนตรีไทยเดิมหรือนาฏศิลป์ไทยเดิมเสียอีก สื่อมวลชนสมัยใหม่ในอดีตก็ไม่ใส่ใจส่งเสริมให้มีเวทีเผยแพร่ออกหน้าออกตาเหมือนดนตรีไทยเดิม เป็นเรื่องชะตากรรมที่ไม่อาจกำหนดชี้วัดได้ นอกเสียจากบางเวลาอาจมีนักวิชาการประเภทนักคติชนวิทยา (folklorist) สนใจหยิบยกขึ้นมากล่าวถึง ศึกษาหาความรู้เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เป็นส่วนหนึ่งในการผลิตใบปริญญา น่าสังเกตว่างานศึกษาเหล่านี้ถูกนำมารวบรวมวิเคราะห์อย่างค่อนข้างใช้อัตวิสัยของผู้ศึกษามากกว่าจะใช้เครื่องมือที่เหมาะสมกับการศึกษา งานที่เขียนไม่ได้เน้นตัวดนตรี โครงสร้างแบบแผนของเพลง จังหวะ ความสัมพันธ์ของสื่อกับคน กระบวนการผลิตวัฒนธรรมที่สืบทอดและผลิตซ้ำ (Cultural production and reproduction) หรือกระบวนการปรับตัวที่แฝงเร้นอยู่ในดนตรีนั้นๆมากเท่าตัวภาษาวรรณคดี มิได้สนใจจะสร้างระบบระเบียบการวิจัยที่มีความเหมาะสมขึ้นมาเฉพาะ ปริญญาที่ได้จากการศึกษานั้นก็ไม่ได้มีผลย้อนกลับไปที่ดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้านเช่นกัน

แต่แล้วก็เกิดปาฏิหาริย์ เมื่อวันใดวันหนึ่ง ดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง คนเพลงชนเผ่า ความบันเทิงอย่างชาวบ้าน กลับกลายเป็น “ครูใหญ่” ให้นักมานุษยวิทยาดนตรีแปลกหน้าจากสถาบันการศึกษานับไม่ถ้วน เข้ามาชำแหละชำเรากันอย่างน่าตื่นเต้น เหมือนไม่เคยพบไม่เคยเห็นกันมาก่อน ตำบลหมู่บ้านท้องทุ่งภูเขาหลายแห่งกลายเป็นห้องเรียนที่มีความหมายไม่แพ้ห้องสี่เหลี่ยมติดแอร์ในตึกสูงระฟ้าติดป้ายว่าสถาบันดนตรีชั้นยอดของประเทศไทย หลายพื้นที่ที่เคยถูกทอดทิ้งจากทางการ คนเพลงที่ไม่เคยมีใครเหลียวแล เครื่องดนตรีที่กำลังจะผุพัง เสียงที่กำลังจะสูญหาย กลับกลายมาเป็นวัตถุดิบที่น่าทึ่งในการศึกษาวิเคราะห์ นำเข้าไปสู่เวทีประชุมสัมมนาระดับชาติและระดับโลก พร้อมๆกับการเกิดมิติของการสถาปนาปริญญาทางมานุษยวิทยาดนตรีที่สลับซับซ้อนขึ้นตามลำดับ

ในขณะเดียวกัน ดนตรีไทยเดิม เพลงไทยเดิม ก็ได้พึ่งใบบุญครั้งนี้ไปด้วย กลายเป็นประเด็นสำคัญไม่น้อยไปกว่าดนตรีพื้นบ้าน ในการถูกเลือกสรรนำมาทำเป็นหัวข้อวิจัยของนักมานุษยวิทยาดนตรี

มีคำถามว่าการเลือกดนตรีไทยเดิมและดนตรีพื้นบ้านมาเป็นหัวข้อศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีนั้น มีผลสืบเนื่องมาจากรากฐานความเข้าใจในอดีตของช่วงเปลี่ยนผ่านของคำว่า Non-Western Music เป็น Comparative Musicology และจนกลายเป็น Ethno-Musicology ในยุคล่าอาณานิคมและหลังยุคอาณานิคมหรือไม่

รวมทั้งประเด็นถกเถียงกันใหญ่โตว่า จะเอาอย่างไรกันแน่ กับการนิยามความหมายและระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาดนตรี เมื่อถึงคราวคนไทยกันเอง นักวิชาการในประเทศไทยเองจะต้องศึกษาดนตรีไทย เพลงไทยเดิม ดนตรีพื้นบ้าน เพลงชนเผ่า คนชนเผ่า ซึ่งในที่นี้ไม่อยากจะขยายการถกเถียงให้รำคาญใจกันต่อไป

ย้อนกลับไปที่มานุษยวิทยาดนตรีที่เคยกล่าวว่าเป็นการ “นำเข้า” และเป็นการนำเข้าที่เกิดเหตุขึ้นหลังจากดนตรีสากลตะวันตกถูกนำเข้ามาก่อนหน้านี้ หรือการที่ดนตรีไทยได้ถูกสถาปนาเป็นวิชาการประจำสถาบันอุดมศึกษามาก่อนแล้ว ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ล่วงเลยเวลาล่าอาณานิคมไปนานโขอยู่ ควรเรียกว่ายุคสงครามเย็นมากกว่า นั่นคือประมาณ พ.ศ. 2510 ลงมาจนถึงปลายทศวรรษ 2530 เวลาเดียวกันนี้ มีเหตุการณ์น่าสนใจในสังคมไทยและอุษาคเนย์มากทีเดียว ไม่ว่าจะเป็นการระบาดของสื่อวัฒนธรรมอเมริกัน วัฒนธรรมฮอลลีวูด หรือการส่งกองทหารมารบราฆ่าฟันกับคนในดินแดนย่านนี้ มีแฟชั่นใหม่ๆ มีเพลงอย่างใหม่ รวมทั้งการเติบโตทางเศรษฐกิจการเมืองใหม่ของไทยเอง

หากจะเทียบกับวิชาดนตรีไทย วิชาดนตรีตะวันตก แม้ล่วงพ้นสองร้อยปีกรุงเทพมหานครไปแล้ว มานุษยวิทยาดนตรีก็ยังถือเป็นวิชาใหม่และยังไม่คุ้นเคย ก่อนที่จะเกิดการนำเข้า มีคนไทยที่เดินทางศึกษาวิชานี้ในต่างประเทศอยู่ไม่กี่ราย มีนักมานุษยวิทยาดนตรีชาวต่างประเทศเดินทางเข้ามาศึกษาในเมืองไทยไม่กี่ราย และหลังจากการเกิดวิชานี้ในเมืองไทย ก็ใช่ว่าจะต่างกัน ยังไม่ได้รับความนิยมว่าเป็นวิชาที่น่าลงทุนส่งเสริมให้มีการพัฒนาการเรียนการสอนหรือเดินทางไปมาเพื่อแลกเปลี่ยนวิชาการกันมากนัก

ถ้าไม่นับรวมกิจกรรมที่นักมานุษยวิทยาดนตรีนอกรั้วสถาบัน (เช่น เอนก นาวิกมูล เป็นต้น) กระทำกันบ้างในช่วง พ.ศ. 2520 ลงมา อาจพูดได้ว่าการนำวิชานี้ไปใช้แต่แรกเริ่มคือในการศึกษาระดับปริญญาโท โดยการจัดการของหน่วยงานการศึกษาที่เป็นสถาบันทางวัฒนธรรมศึกษาโดยพื้นฐาน ในที่นี้คือสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อ พ.ศ. 2532 เปิดเป็นหลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมการดนตรี สังกัดอยู่ในสถาบันวิจัยภาษาเพื่อพัฒนาชนบท ซึ่งมีศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้อำนวยการในครั้งนั้น แล้วกระจายออกไปสู่สถาบันที่เปิดการเรียนการสอนทางวิชาชีพดนตรีเป็นเรื่องหลักหลายมหาวิทยาลัยด้วยกัน อันได้แก่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (พ.ศ. 2536) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (พ.ศ. 2538) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (พ.ศ.2544) และปัจจุบันกำลังมีการบุกเบิกหลักสูตรในระดับปริญญาเอก ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (พ.ศ.2549) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ.2551) และมหาวิทยาลัยมหาสารคาม (พ.ศ.2551)

ดังนั้นคงไม่ผิดถ้ากล่าวว่าวิชามานุษยวิทยาดนตรีเป็นการศึกษาเฉพาะทางที่มีอายุเยาว์มาก เมื่อนักวิชาการในสาขาดนตรีเปิดหลักสูตรการเรียนการสอนเป็นปริญญาโดยตรงในระยะช่วง 20 ปีมานี้เอง อาจเป็นช่วงเวลาที่เกือบจะสายในหลายๆแง่ โดยเฉพาะแหล่งความรู้ทางดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีชนเผ่ากำลังร่วงโรย ความรู้หลายอย่างที่ฝากไว้กับครูใหญ่นอกสถาบันกำลังเสื่อมล้าเช่นเดียวกับสังขารคน และการแทรกแซงของสื่อวัฒนธรรมบันเทิงอย่างใหม่ไหลทะลักเข้ามาท่วมท้นบ้านเมืองทุกหัวระแหง

ประเทศไทยเริ่มต้นเปิดวิชาการด้านนี้ที่ระดับปริญญาโทเสียด้วย ซึ่งว่ากันจริงๆแล้ว เป็นประเด็นที่สร้างปัญหาพอสมควร เพราะการที่จะเรียนต่อระดับมหาบัณฑิตได้นั้น ผู้เรียนต้องมีความพร้อมในฐานความรู้ความชำนาญมาเป็นอย่างดีแล้วจากสมัยปริญญาตรี รวมทั้งผู้สอนด้วย ซึ่งนอกจากจะต้องมีคุณวุฒิทางการศึกษาที่เอื้อต่อการสอนแล้ว ต้องมีประสบการณ์ทางมานุษยวิทยาดนตรีอย่างจริงจัง ต้องรู้จริง แม่นยำจริงในหลักทฤษฎีดนตรี ทฤษฎีวิเคราะห์ ทฤษฎีทางมานุษยวิทยา ครูอาจารย์จำเป็นต้องจัดการเรียนการสอนอย่างแตกต่างไปจากการถ่ายทอดความรู้ระดับปริญญาตรี สร้างตำรา สร้างสื่อการสอน และต้องดูแลควบคุมการทำงานวิทยานิพนธ์ให้เป็น ซึ่งก็เป็นปัญหาพอสมควรนับแต่เริ่มต้นหลักสูตรยุคแรกๆมาจนถึงทุกวันนี้ว่าเรายังขาดผู้รู้ผู้ชำนาญและต้นแบบของนักมานุษยวิทยาดนตรีที่เป็นที่พึ่งพิงของผู้เรียนตามสถาบันต่างๆพอสมควร ฝ่ายผู้เรียนนั้นเล่า เมื่อลองทบทวนที่มาของเขาก่อนที่จะก้าวเดินมาในเส้นทางมานุษยวิทยาแล้ว ก็จะเห็นความอ่อนแอหลายๆประการในตัวเขาเหล่านั้น ไม่ว่าจะเป็นความรู้ทางดนตรีที่ไม่ได้แตกฉานอย่างที่ควรจะเป็นคุณสมบัติเบื้องต้นของนักมานุษยวิทยาดนตรีที่ดี สิ่งที่พบเห็นจากบัณฑิตดนตรีสายตรงมักจะเน้นหนักเรื่องทักษะการแสดงที่เป็นการลอกเลียนแบบมากกว่าความสามารถในการคิดค้นคว้าหรือตั้งคำถาม น้อยรายที่จะแม่นยำในหลักทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรี เข้าใจกระบวนการวิเคราะห์ดนตรี และรู้จักการตั้งประเด็นที่น่าสนใจศึกษาในทางมานุษยวิทยาดนตรีด้วยตนเอง ทำไปทำมา การเข้าเรียนต่อปริญญาโทและเอกทาง

มานุษยวิทยาดนตรีกลับกลายเป็นการเริ่มต้นของผู้เรียนมากกว่าการต่อยอดวิชาความรู้หรือการเข้าถึงหัวใจของวัฒนธรรมดนตรีในเชิงลึก เสียเวลาไม่น้อยกับการถูกจัดวางพื้นฐานกันใหม่ ซึ่งอันที่จริงสถาบันการศึกษาต่างๆ น่าจะวางพื้นฐานด้านนี้ให้แล้วตั้งแต่สมัยปริญญาตรี จะเป็นความรู้อย่างไรก็ได้ แต่ให้กว้างๆและมีความชัดเจนมากกว่าที่จะมาหัดก้าวเดินกันใหม่ในระดับปริญญาขั้นสูงนี้

ไม่ทันไร ต่างสถาบันต่างก็ผลิตมหาบัณฑิตไปแล้วหลายรุ่น รวมทั้งว่าที่ดุษฎีบัณฑิตที่กำลังจะเกิดตามมาเป็นทิวแถว เป็นกองทัพนักวิชาการมโหฬารบานประเทศไปในที่สุด

อย่างไรก็ตาม การมีปรากฏการณ์เช่นนี้ก็ใช่ว่าจะไม่มีเรื่องดีเกิดเป็นชิ้นเป็นอันเสียทีเดียว อย่างน้อยก็มีเครือข่ายของนักวิชาการมานุษยวิทยาดนตรีจากสถาบันการศึกษาต่างๆในประเทศไทยพอสมควร มีกระบวนการผลิตมหาบัณฑิตที่ค่อยๆทำคุณภาพให้เชื่อถือได้ไม่อายใคร มีการจัดกิจกรรมทางวิชาการเพื่อส่งเสริมศักยภาพของนักมานุษยวิทยาดนตรีและการแลกเปลี่ยนข้อมูลความรู้กันไม่ใช่น้อย มีกองทุนนอกมหาวิทยาลัยที่ให้ความสำคัญในการสนับสนุนการศึกษา เช่น สกว. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เป็นต้น ส่งผลให้เกิดกระแสการค้นคว้าวิจัยในสายของดนตรีประเภทต่างๆขึ้นมามากมาย หัวข้อที่ขึ้นหน้าขึ้นตาที่สุดเห็นจะเป็นดนตรีชนเผ่าและเพลงพื้นบ้าน รองลงมาคือดนตรีประเพณีที่เรียกว่าดนตรีไทย และดนตรีในสังคมเมืองที่ค่อยๆมีผู้ให้ความสนใจมากขึ้นในระยะหลัง คำตอบที่ได้จากงานวิจัยส่วนใหญ่จะเน้นการบรรยายอธิบายถึงสิ่งที่ศึกษาว่าเกิดอะไรขึ้น มีอะไรบ้างที่ได้พบได้เห็นได้ยิน หรือหากจะลึกไปกว่านั้นก็คือการค้นคว้าต่อไปว่าทำไมสิ่งที่เรียกว่าดนตรีชนเผ่า ดนตรีพื้นบ้านนั้น จึงสามารถดำรงอยู่ได้ หรือเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร และน้อยครั้งที่จะเห็นว่าการศึกษานั้นนำไปขยายผลสู่การอนุรักษ์หรือพัฒนาดนตรีนั้นๆอย่างไร

ช่วงนำเข้านั้น เพราะมหาวิทยาลัยหรือสังคมไทยต้องการปริญญาด้านนี้จริงๆหรือ ไม่อาจชี้ชัดได้ หากแต่เมื่อเกิดหลักสูตรมานุษยวิทยาดนตรีขึ้นมาแล้ว ก็ถือเป็นก้าวประวัติศาสตร์สำคัญที่จะผลิตบุคคลากรและพัฒนาผลงานค้นคว้าวิจัยขึ้นมาในประเทศไทย ซึ่งเป็นสนามความรู้และสนามทดลองการเรียนรู้ที่สำคัญของนักมานุษยวิทยาดนตรีทีเดียว จำนวนผู้เรียนผู้สอนอาจมีไม่มากนัก ถ้าเทียบกับวิชาการด้านอื่น แต่ก็นับเป็นทางเลือกของการศึกษาและการต่อยอดปริญญาที่แสดงพลังของตนมาอย่างต่อเนื่องในช่วง 20 ปีที่ผ่านมานี้

ในการศึกษาวิชามานุษยดนตรีวิทยา โดยมากครูอาจารย์ตามมหาวิทยาลัยจะเน้นให้ผู้เรียนได้ศึกษาถึงเรื่องราวของชาวบ้าน ซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ของประเทศที่ยังสืบทอดความเชื่อและประเพณีดั้งเดิมต่อเนื่องกันมาไม่ขาดสาย หรืออาจยกตัวอย่างการศึกษาชุมชน ชาติพันธุ์ ที่มีเพลงและดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของระบบการดำเนินชีวิต นอกจากนี้ก็หันไปเอาใจใส่วิถีวัฒนธรรมของคนเมืองในสังคมเมืองด้วย ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงและปรับตัวอยู่ตลอดเวลา มีการปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นในกระแสโลก ตลอดจนตัวแปรด้านเศรษฐกิจสังคมการเมืองที่มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงของดนตรี

ย่อหน้าที่ผ่านไปนั้นเป็นการจัดการศึกษาแนวมานุษยวิทยามากกว่าที่จะเป็นทางดนตรีวิทยา

ทำไปทำมา ทั้งผู้เรียนและผู้สอนกลายเป็น **Eth-no Musicology** ไปเสียเลยก็ไม่น้อย

สิ่งที่เรียกว่า “ดนตรี” ที่เป็นแก่นของการศึกษานั้น เอาเข้าจริงๆก็มีไม่กี่คนที่บอกได้ว่าอยู่ตรงไหน รวมถึงองค์ประกอบด้านดนตรีต่างๆ เช่น เสียง จังหวะ พื้นผิว การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง เป็นต้น ไม่ได้ถูกนำมาวิเคราะห์อย่างจริงจัง ไม่แม่นยำในเชิงทฤษฎีดนตรี โดยเฉพาะดนตรีตะวันตกที่มองเผินๆอาจจะเป็นเพียงงานของพวกนักดนตรีวิทยา แต่ในความเป็นวิชาดนตรีวิทยากับมานุษยวิทยาดนตรีไม่อาจแยกออกจากกันได้

เด็ดขาด ส่วนที่เป็นมานุษยวิทยาเป็นกระบวนการเข้าถึงข้อมูลและกระบวนการให้ความหมายต่อข้อมูลเท่านั้น ซึ่งไม่เพียงแต่แขนงความรู้นี้อย่างเดียว ยังมีอีกหลายแขนงวิชาด้วยกันที่เอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาไม่น้อยไปกว่ามานุษยวิทยา เช่น สังคมวิทยา, ภาษาศาสตร์, รัฐศาสตร์, วิทยาศาสตร์กายภาพและวิทยาศาสตร์ประยุกต์ ซึ่งก็ไม่อาจแยกส่วนจากมานุษยวิทยาดนตรีไปได้เลย

โดยหลักมาตรฐานความรู้ของนักมานุษยวิทยาดนตรี ควรครอบคลุมชุดความรู้ต่อไปนี้

1. ความรู้ที่ชัดเจนด้านดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยา
2. ความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับการศึกษาข้อมูลภาคสนาม
3. ความเข้าใจเกี่ยวกับกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรี
4. ความเข้าใจด้านระบบเพลงและโครงสร้างคีตนิพนธ์
5. ความเข้าใจเกี่ยวกับการถอดรหัสเสียงเป็นโน้ตเพลงเพื่อเป็นอุปกรณ์ในการวิเคราะห์ตีความ
6. ความเข้าใจด้านหลักการปฏิบัติเครื่องดนตรี เทคนิคการแสดง การรวมวง
7. คำดนตรีและความหมาย (เพื่อสร้าง พจนานุกรมมานุษยวิทยาดนตรี)
8. ความเปลี่ยนแปลงของดนตรีที่มีผลต่อผู้คนที่เกี่ยวข้อง
9. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องซึ่งพบจากการทำงานภาคสนาม
10. การจัดเก็บข้อมูลทางเสียง-ภาพ-ภาพเคลื่อนไหว-โน้ต
11. การปฏิบัติการในห้องทดลองทางมานุษยวิทยาดนตรี
12. การทำ post-production เทคโนโลยีทางมานุษยวิทยาดนตรี
13. การนำเสนอผลงานศึกษาวิจัย
14. การประยุกต์ผลการศึกษา และนำมารับใช้สังคมปัจจุบันโดยมุ่งความกลมกลืนและเหมาะสมที่สุดเป็นหลัก

ทั้งนี้ การสอนวิชาด้านมานุษยวิทยาดนตรี จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เรียนจะต้องสัมผัสกับบรรยากาศจริงของการเรียนรู้ เข้าถึงผู้ให้ความรู้และองค์ความรู้โดยประสบการณ์ภาคสนาม สังเกต ติดตาม สัมภาษณ์ บันทึกภาพ บันทึกเสียง เลือกใช้เครื่องมืออุปกรณ์ที่เหมาะสม เลือกสรรประเด็นที่น่าสนใจมาศึกษา เลือกพื้นที่และเวลาในการศึกษา รวบรวมหลักฐานทั้งปฐมภูมิและทุติยภูมิ ประมวลและประสมหลักฐานที่เป็นทั้งลายลักษณ์และมุขปาฐะ มีกระบวนการประเมินคุณค่าของหลักฐาน จัดความสัมพันธ์ของข้อมูลต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของคน เสียงเพลง บทเพลง วัฒนธรรมความเชื่อ นำสิ่งต่างๆที่เป็นข้อมูลในการศึกษามาวิเคราะห์ สังเคราะห์และนำเสนอในรูปแบบของเอกสารหรือสื่ออื่นๆที่เกี่ยวข้อง

ยังไม่เคยมีการสำรวจรวบรวมข้อมูลอย่างจริงจังในเชิงวิชาการว่ามีนิสิตนักศึกษาที่ผ่านชั้นเรียนมานุษยวิทยาดนตรีในระดับสูงกว่าปริญญาตรีไปแล้วทั้งสิ้นกี่คน มีคณาจารย์ผู้สอนหรือผู้ทรงคุณวุฒิทั้งหมดกี่คน เชี่ยวชาญทางด้านใดบ้าง เชี่ยวชาญจนถึงขนาดเป็นเสาหลักของบ้านเมืองนี้ได้หรือไม่ เมื่อรวมทุกสถาบันทั้งประเทศได้ทำการผลิตมหาบัณฑิตมาแล้วกี่ราย มีวิทยานิพนธ์หรืองานค้นคว้าทั้งหมดกี่ชิ้น ศึกษาเกี่ยวกับหัวข้อใดบ้าง มีปริมาณและคุณภาพมากน้อยขนาดไหน เชื่อถืออ้างอิงได้จริงจังไหม ใช้การลงทุนเพื่อการศึกษาเท่าไร และปัจจุบันสถานภาพการวิจัยทางด้านนี้ในกลุ่มสถาบันการศึกษาของไทยเป็นอย่างไร แนวโน้มของการศึกษาจะก้าวเดินไปทางไหน

นอกรั้วมหาวิทยาลัย ไม่มีใครใส่ใจนักว่าอะไรคือมานุษยวิทยาดนตรี ใครคือนักมานุษยวิทยาดนตรีและไม่สนว่าโลกนี้จะร้อนขึ้นหรือเย็นลงเพราะมานุษยวิทยาดนตรี

วัฏจักรของศิลปะการดนตรี หมุนวนไปเรื่อยๆ สิ่งใหม่มาแทนสิ่งเก่าที่ล้มหายตายจาก ลบเลือน หรือเคลื่อนคลาด ชาวบ้านสร้างดนตรี ชาวบ้านใช้ดนตรี ชาวเมืองสร้างดนตรี ชาวเมืองใช้ดนตรี แลกเปลี่ยนสมบัติวัฒนธรรมกันไปเรื่อยๆ ทดแทนกันไปเรื่อยๆในโลกใบนี้

<u>โอ้ยามนี้ระวีแดงแสงโรยรา สกุณาเจ้าบินตัดฟ้าสู่รัง</u>
<u>บินไปเถิดเจ้านกน้อยผู้น่าชัง ตราบชีพยัง ชีวิตเจ้าก็ต้องบิน</u>

เพื่อให้การเสนอบทความ “เส้นทางสายมานุษยวิทยาในประทศไทย” ได้มีอะไรเป็นหลักฐานในการบันทึกถึงบ้าง ดีกว่าจะบ่นไปเรื่อยๆ แม้ตัวบทความจะไม่สมบูรณ์แบบด้วยความรู้น้อยและเวลาในการเรียบเรียงน้อยมาก แต่ก็มีบางสิ่งที่น่ากล่าวถึงเอาไว้ให้ผู้สนใจภายหน้าพิจารณาร่วมกันต่อไปดังนี้

1. บุคลากรสายมานุษยวิทยาดนตรีฝ่ายไทยและผลงานเด่น
2. บุคลากรสายมานุษยวิทยาดนตรีฝ่ายต่างชาติที่ให้ความสนใจในดนตรีของไทยและผลงานเด่น
3. กิจกรรมสำคัญที่เกิดขึ้นในเส้นทางสายมานุษยวิทยาในประทศไทย
4. กิจกรรมสำคัญที่เกิดขึ้นในเส้นทางสายมานุษยวิทยานอกประทศไทย
5. เปรียบเทียบสภาวะมานุษยวิทยาดนตรีของไทยกับเพื่อนบ้านอุษาคเนย์

ในแต่ละหัวข้อ จะมีการยกตัวอย่างประกอบตามสมควร รวมทั้งการสอดแทรกความคิดเห็นบางประการ

1. บุคลากรสายมานุษยวิทยาดนตรีฝ่ายไทยและผลงานเด่น

ดนตรีมีอยู่แล้ว เรื่องราวของสิ่งแวดล้อมดนตรีมีอยู่แล้วและเปลี่ยนแปลงไปได้เรื่อยๆ

แต่ที่น่าหยิบยกมาพูดถึงเป็นเบื้องต้นก่อนหัวข้ออื่นๆคือเรื่องของ**คน** คนที่ทำให้คำว่ามานุษยวิทยาดนตรีมีความหมายสำหรับคนด้วยกัน

บุคลากรที่จะกล่าวถึงภายในหัวข้อนี้ เน้นเรื่องผู้ที่ถือกำเนิดในประเทศไทย ทำงานศึกษาวิจัยและสร้างผลงานในแนวมานุษยวิทยาดนตรีเพื่อรับใช้สังคมไทยเป็นเบื้องต้น อาจเป็นได้ทั้งตามแบบแผนทฤษฎี มีระเบียบวิธีวิจัยที่ชัดเจน หรือทำนอกแบบแผนทฤษฎี สร้างผลงานด้วยความรักมากกว่าเรื่องอื่น แบ่งเป็น

1.1 บุคลากรในระบบการผลิตในสายวิชามานุษยวิทยาดนตรีจากสถาบันการศึกษาในประเทศไทย

1.2 บุคลากรในระบบการผลิตในสายวิชามานุษยวิทยาดนตรีจากสถาบันการศึกษานอกประเทศไทย

1.3 คนทำงานมานุษยวิทยาดนตรีนอกระบบการศึกษา

<u>1.1 ตัวอย่างแนวการผลิตและผลผลิตในสายวิชามานุษยวิทยาดนตรีจากสถาบันการศึกษาในประเทศไทย</u>

อันที่จริง ถ้าไม่นับการเกิดหลักสูตรการศึกษาอย่างเป็นทางการที่เรียกว่ามานุษยวิทยาดนตรีแล้ว ใช่ว่าสถาบันอุดมศึกษาของประเทศไทยจะไม่เคยผลิตบุคลากรและผลงานศึกษาวิจัยที่เกี่ยวพันกับแนวคิดในทางมานุษยวิทยาดนตรีเสียเลย หากจะสำรวจย้อนหลังไปให้จริงจัง ก็จะพบว่ามีงานวิทยานิพนธ์รุ่นก่อนหน้าจำนวน

มากที่ประยุกต์ความรู้ ทฤษฎี วิธีการ และให้คำอธิบายที่มีผลเช่นเดียวกับงานวิจัยรุ่นหลังที่ผลิตออกมาโดยสถาบันที่เปิดหลักสูตรทางด้านมานุษยวิทยาดนตรี ตัวอย่างที่น่ากล่าวถึงสำหรับกรณีแรกนั้น เช่น

- งานวิจัยของสุมามาลย์ เรืองเดช ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร พ.ศ. 2517 เรื่อง “เพลงพื้นเมืองจากตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี”

- งานวิจัยของสุกัญญา สุจฉายา ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2523 เรื่อง “เพลงปฏิพากย์: กรณีศึกษาในเชิงวรรณคดีวิเคราะห์”

- งานวิจัยของสถาพร ศรีสัจจัง สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา พ.ศ. 2529 เรื่อง “สารัตถะจากเพลงร็องเง็งตันหยง: ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดตรัง”

- งานวิจัยของนภดล พูลสวัสดิ์ ภาควิชาพื้นฐานการศึกษา คณะวิชาครุศาสตร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์ พ.ศ. 2530 เรื่อง มาตราเสียงปี่อ้อในจังหวัดสุรินทร์

- งานวิจัยของนฤมล ทับจุมพล ปริญญารัฐศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาการปกครอง คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2531 เรื่อง “การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง: ศึกษาจากบทเพลงของทางราชการ”

- งานวิจัยของวัฒนะ บุญจับ ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2532 เรื่อง “จังหวะและทำนองในเพลงฉ่อยและลำตัด”

- งานวิจัยของสมฤทธิ์ ลือชัย ปริญญาวารสารศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2534 เรื่อง “ความตระหนักของช่างซอในบทบาทการสื่อสารพัฒนา”

- งานวิจัยของอมรรัตน์ รัตนภาสูร ปริญญานิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2534 เรื่อง “การนำเสนอภาพความเป็นชายในเพลงไทยสมัยนิยม: วิเคราะห์นักร้องชายยอดนิยมระหว่างปี พ.ศ. 2531-2533”

- งานวิจัยของสุทธาสินี เกียรติไพบูลย์ ปริญญานิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2533 เรื่อง “วิวัฒนาการจากเพลงเฉพาะกลุ่มมาสู่เพลงสมัยนิยมของเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.2516-2531”

- งานวิจัยของวิมาลา ศิริพงษ์ ปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2534 เรื่อง “การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน: ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปบรรเลง)

- งานวิจัยของเสาวลักษณ์ เสียงประสิทธิ์ ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา พ.ศ. 2535 เรื่อง “วัฒนธรรมที่ปรากฏในบทเพลงร็องเง็งจังหวัดสตูล”

- งานวิจัยของสิริรัตน์ ประพัฒน์ทอง ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2535 เรื่อง “การศึกษาเครื่องดนตรีจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่พบในประเทศไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 16”

- งานวิจัยของอุบลทิพย์ จันทร์เนตร ปริญญาสังคมวิทยามหาบัณฑิต ภาควิชาสังคมวิทยามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2537 เรื่อง “ความสัมพันธ์ระหว่างเพลงกล่อมเด็กกับโลกทัศน์ของลาวพวน: กรณีศึกษา หมู่บ้านวัดกุฎีทอง จังหวัดสิงห์บุรี”

- งานวิจัยของอรชร ทองสตา ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม พ.ศ. 2539 เรื่อง “บทเพลงกล่อมเด็กของชาวไทยเขมร บ้านตาหยวก ตำบลทุ่งหลวง อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด”

เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม เมื่อเกิดการปรับเปลี่ยนกระบวนการศึกษาและผลิตนักวิชาการที่เข้มข้นขึ้นในรั้วของฝั่งสถาบันดนตรี ก็เกิดการทำงานศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมที่นำกรอบแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยาดนตรีเข้ามาใช้อย่างชัดเจนขึ้น มีการอธิบายเรื่องราวของดนตรีอย่างที่เป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้น มีการบันทึกโน้ตเพลงอย่างมาตรฐานสากล ให้รายละเอียดของความเป็นดนตรีมากกว่าการเขียนพรรณนาความด้วยภาษาหนังสืออย่างเดียว รวมทั้งการเข้าไปศึกษาในพื้นที่ของความรู้หรือบุคคลต้นแบบความรู้โดยกระบวนวิธีทางมานุษยวิทยาดนตรีที่ผ่านการฝึกฝนกันอย่างจริงจัง งานวิทยานิพนธ์หลายชิ้นเป็นงานที่เปิดโลกทัศน์ใหม่ๆในวงการมานุษยวิทยาดนตรีของประเทศไทย เป็นแม่แบบในการนำไปอ้างอิงกันต่อในบรรดาผู้ศึกษารุ่นหลัง และผลผลิตทางสายวิชามานุษยวิทยาดนตรีจำนวนไม่น้อยที่ดำเนินอาชีพต่อมาในฐานะครูอาจารย์ตามสถาบันการศึกษาต่างๆทั้งภาครัฐและเอกชน

จะได้ทำการยกตัวอย่างให้เห็นเส้นทางของการผลิต และยกตัวอย่างบางชื่อเสียงเรียงนามของแม่แบบและผลผลิตให้ได้ทบทวนกันต่อไป

1.1.1 มหาวิทยาลัยมหิดล หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมการดนตรี

ดำเนินงานโดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท เป็นหลักสูตรมหาบัณฑิตหลักสูตรแรกของประเทศไทย ซึ่งบูรณาการศาสตร์ทางมานุษยวิทยากับสังคมศาสตร์ เพื่อผลิตนักวิจัยดนตรีที่มีความรู้และเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีที่แตกต่างหลากหลายในทั่วทุกมุมโลก ทุกรูปแบบทั้งดนตรีไทย ดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก รวมทั้งมีความเป็นนักวิชาการดนตรีที่สามารถประยุกต์ใช้องค์ความรู้ในการพัฒนาสังคมอย่างยั่งยืน เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2532 อาจารย์รุ่นแรกๆ ได้แก่ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ดร.ภัททิยา ยิมเรวัติ รศ.วชิราภรณ์ วรรณดี รศ.ดร.สุกรี เจริญสุข ฯลฯ อาจารย์รุ่นปัจจุบัน ได้แก่ ผศ. อนันต์ สบฤกษ์ อ. พชร สุวรรณภาชน์ ศิษย์รุ่นแรกๆได้แก่ ณัฐพงศ์ โสวัตร บุญช่วย โสวัตร ปี๊บ คงลายทอง ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ พิไลศรี ทองพรหม วิโรจน์ เอี่ยมสุข บรรจง ชลวิโรจน์ ณรงค์ เขียนทองกุล ณรงค์ สมิทธิธรรม สนอง คลังพระศรี พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ รณชิต แม้นมาลัย ฯลฯ หลักสูตรนี้ยังคงดำเนินการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน โดยปรับเปลี่ยนชื่อเป็นหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมและการพัฒนา (วิชาเอกมานุษยวิทยาการดนตรี) ตั้งแต่ พ.ศ. 2543 จนถึงปัจจุบัน สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มีงานวิทยานิพนธ์ที่ขึ้นทะเบียนไว้แล้ว รายการ แบ่งเป็นดนตรีไทย 65 รายการ ดนตรีชาติพันธุ์ 20 รายการ ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น “การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ” โดย ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2534), “โครงสร้างทางกายภาพของเครื่องลมไทยและการจัดแบ่งหมวดหมู่” โดย ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ (2535), กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์ โดย รณชิต แม้นมาลัย (2536), “จิ้วแต้จิ๋ว” กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงซุงปัง โดยวีเกียรติ มารคแมน (2539), วงตกเส้ง : ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง โดย ณรงค์ สมิทธิธรรม (2541), 'ดูทุหล่า' ในพิธีเรียกวีหล่าของชาวกะเหรี่ยงโป: กรณีศึกษากะเหรี่ยงโป บ้านเกาะสะเดิ่ง ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี โดย โกวิท แก้วสุวรรณ

(2543) เป็นต้น

นอกจากนี้ สถาบันฯยังได้ตั้งศูนย์ข้อมูลดนตรีไทยและเอเชียอาคเนย์ขึ้น เป็นแหล่งรวมข้อมูลเพลงไทยของอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย ประจำปี พ.ศ. 2531 มีทั้งที่เป็นต้นฉบับเพลงไทยในแถบบันทึกเสียงชนิดม้วน Reel Tape และเป็นสำเนาเพลงในแถบบันทึกเสียงชนิดตลับ หรือ Cassette Tape ซึ่งเป็นผลงานการปรับวงและการบันทึกเสียงเพลงไทยที่เกิดจากการใช้ความรู้ความสามารถ และความวิริยะอุตสาหะในการสร้างสรรค์ของอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร มาเป็นเวลา 30 ปี โดยทางศูนย์ฯ ได้รวบรวมจัดทำดัชนี สอบค้นประวัติ ถ่ายสำเนาลงเป็นระบบดิจิตอล และบันทึกลงบนฐานข้อมูลทางคอมพิวเตอร์ นอกจากนี้ยังได้คัดผลงานบันทึกเสียงของอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ออกมาเผยแพร่ในรูปแบบของซีดี และเทปคาสเซ็ท

1.1.2 มหาวิทยาลัยมหิดล หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา

ดำเนินงานโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ เปิดสอนควบคู่กับสาขาดนตรีศึกษาเมื่อ พ.ศ. 2538 มีรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับมานุษยวิทยาดนตรีอยู่ด้วย อาจารย์รุ่นแรกๆ ได้แก่ อ.สงัด ภูเขาทอง ศ.อุดม อรุณรัตน์ ผศ.อนรรฆ จรัญยานนท์ รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อ.อานันท์ นาคคง ฯลฯ อาจารย์รุ่นปัจจุบัน ได้แก่ รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อ.สนอง คลังพระศรี ฯลฯ ศิษย์รุ่นแรกๆได้แก่ ธนิน กระแสร์ คมสันต์ วงษ์วรรณ ธิตีพล กันตีวงษ์ ชัยวุธ โกศลมนัส แก้วบูชา ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ ฯลฯ ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น “การวิเคราะห์เพลงแขกสี่เกลอเถา” โดย ธนิน กระแสร์ (2540), “ปี๊ห์” ดนตรีของชนเผ่าลั้วะ บ้านเต๋ย จังหวัดน่าน โดย ธรรมนูญ จิตตรีบุตร (2543), “เค่ง เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง” โดย วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์ (2543), “รูปแบบและลักษณะทางดนตรีของเฮ็ดกวามชาวไตในจังหวัดแม่ฮ่องสอน” โดยอมรรัตน์ กานต์ธัญญลักษณ์ (2549), “ทำนองสารภัญญ์ในพื้นที่ภาคอีสาน” โดย อวิรุธ โททำ (2549)เป็นต้น หลักสูตรนี้ยังคงดำเนินการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และได้ขยายหลักสูตรดนตรีวิทยาขึ้นไปเป็นระดับปริญญาเอกเมื่อ พ.ศ. 2548 ศิษย์รุ่นแรกๆ ได้แก่ รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ สนอง คลังพระศรี คมกริช การินทร์ จตุพร สีม่วง วราภรณ์ รุ่งเรือง ฯลฯ ขณะที่เขียนบทความชิ้นนี้ยังไม่มีผู้ใดจบการศึกษา

1.1.3 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

ดำเนินงานโดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2536 อาจารย์รุ่นแรกๆ ได้แก่ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ผศ.ประทีป เล้ารัตนอารีย์ รศ.ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ฯลฯ อาจารย์รุ่นปัจจุบัน ได้แก่ รศ.กาญจนา อินทรสุนานนท์ รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ อ.สุรศักดิ์ จำนงสาร ฯลฯ ศิษย์รุ่นแรกๆได้แก่ ศรัณย์ นักรบ สุรศักดิ์ จำนงสาร ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ฯลฯ หลักสูตรนี้ยังคงดำเนินการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต เช่น “ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย” โดย ศรัณย์ นักรบ (2541), “พิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ : กรณีศึกษาดนตรีและพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ” โดยดวงรัตน์ ทรัพย์ประดิษฐ์ (2544) เป็นต้น

1.1.4 มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

ดำเนินงานโดยภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษย์ศาสตร์ เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2544 อาจารย์รุ่นแรก ได้แก่ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง อาจารย์รุ่นปัจจุบัน ได้แก่ ผศ.ณรงค์ เขียนทองกุล ผศ.ดร.สุพจน์ ยุคันธรวงศ์ ดร.ศรัณย์ นักรบ ฯลฯศิษย์รุ่นแรกๆได้แก่ วราภรณ์ รุ่งเรือง กฤษฎา สุขสำเนียง ธงรบ จันทร์เต็ม สัญชัย ด้วงบุ้ง รุ่งฤดี

รักษ์มณี ชัชวาล อ่อนละมุล นิศาธร กองมงคล วีระยุทธ์ พรมดิราช สมฤทัย เพ่งศรี ฯลฯ หลักสูตรนี้ยังคงดำเนินการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต เช่น “หมอลำสีพันดอน: กรณีศึกษาคณะทองบาง แก้วสุวรรณ เมืองปากเซ แขวงจำปาศักดิ์ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว” โดย กฤษฎา สุขสำเนียง (2548), “ขับลื้อ: กรณีศึกษาในอำเภอเชียงคำและอำเภอเชียงม่วน จังหวัดพะเยา” โดย นิศาธร กองมงคล (2549)เป็นต้น

1.1.5จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย

ดำเนินงานโดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2537 อาจารย์รุ่นแรกๆ ได้แก่ รศ.พิชิต ชัยเสรี อ.บุญช่วย โสวัตร รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง ดร.ภัทราวดี ภูชฎาภิรมย์ ฯลฯ อาจารย์รุ่นปัจจุบัน ได้แก่ รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง อ.ดร.พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์ ฯลฯ ศิษย์รุ่นแรกๆได้แก่ ขำคม พรประสิทธิ์ บุษยา ชิตท้วม ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น วันชัย เอื้อจิตรเมศ ฯลฯ มีรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับมานุษยวิทยาดนตรีอยู่ด้วย หลักสูตรนี้ยังคงดำเนินการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น “ลีลาการขับเสภา” โดยจตุพร สีม่วง (2543) เป็นต้น

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2548 เป็นต้นมา ทางคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง, ผศ.ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ผศ.ขำคม พรประสิทธิ์, ผศ.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์) ได้เปิด “หน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย” ขึ้น เป็นหน่วยงานหลักในการทำวิจัยด้านดนตรีไทยเป็นแห่งแรกของประเทศ เพื่อทำหน้าที่โดยตรงในการเผยแพร่และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทยในการใช้กระบวนการวิจัยเพื่อค้นคว้าอนุรักษ์สร้างสรรค์และพัฒนาองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ไทย เป็นศูนย์กลางในการอนุรักษ์ และเผยแพร่ดนตรีไทยได้ในระดับชาติ และนานาชาติ ในช่วงปีงบประมาณ 2549-2552 ทางหน่วยฯได้ทำการวิจัยแนวลึกในเรื่องวัฒนธรรมดนตรีไทย 5 ภาค ได้แก่ ภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคอีสานเหนือ ภาคอีสานใต้ และภาคกลาง โดยเน้นการศึกษาวัฒนธรรมในด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการเรียนดนตรี ศึกษาวัฒนธรรมและวิธีการประดิษฐ์เครื่องดนตรี วัฒนธรรมการถ่ายทอด วิธีการบรรเลง และวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมของดนตรีในแต่ละภาค ผลคือได้งานวิจัยทั้งหมด 23 หัวเรื่องกระจายไปตามภาคต่างๆ แบ่งเป็นภาคเหนือ 2 เรื่อง, ภาคใต้ 5 เรื่อง, ภาคอีสานเหนือ 6 เรื่อง, ภาคอีสานใต้ 5 เรื่อง, ภาคกลาง 5 เรื่อง และกำลังอยู่ในระยะการทำวิจัยดนตรีภาคตะวันออกและอื่นๆเพิ่มเติมอีก 8 เรื่อง

1.1.6 มหาวิทยาลัยมหาสารคาม หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา

ดำเนินงานโดยสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งต่อมาพัฒนาขึ้นเป็นโครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ เปิดสอนเมื่อ พ.ศ. 2549 อาจารย์รุ่นแรกๆ ได้แก่ รศ.ปิยะพันธ์ แสนทวีสุข รศ.ดร.เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์ ดร.สุพรรณี เหลืองบุญชู รศ.ดร.ปัญญา รุ่งเรือง ฯลฯศิษย์รุ่นแรกๆได้แก่ บัลลังก์ เตชะจิตตานันท์ วัชระ หอมหวน ณัฐพงษ์ ประทุมชัน ศราวุธ โชติจำรัส อาชา พาลี ฯลฯ หลักสูตรนี้ยังคงดำเนินการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และได้ขยายหลักสูตรดนตรีวิทยาขึ้นไปเป็นระดับปริญญาเอกปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ เมื่อ พ.ศ. 2551 ศิษย์รุ่นแรก ได้แก่ กฤษฎา สุขสำเนียง ธเนศ ศรีวงษ์ บุญเชิด พิณพาทย์ โดม สว่างอารมย์ ฯลฯ ขณะที่เขียนบทความชิ้นนี้ยังไม่มีผู้ใดจบการศึกษา

1.1.7 วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยศิลป์ แขนงวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

เปิดการเรียนการสอนเมื่อ พ.ศ. 2549 อาจารย์รุ่นแรก ได้แก่ อ.บฤงคพ วรอุไร อ.วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์ ฯลฯ นอกจากนี้ยังได้จัดตั้ง “ศูนย์ข้อมูลดนตรีชาติพันธุ์” เพื่อเป็นแหล่งศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูล และจัดกิจกรรมด้านดนตรีชาติพันธุ์ ของกลุ่มชาติพันธุ์ที่อยู่ในเขตอนุภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง ตลอดจนเป็นศูนย์กลางการศึกษาและแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารของนักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์ ในระดับนานาชาติ ตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2552 กิจกรรมของศูนย์ข้อมูลดนตรีชาติพันธ์คือจัดทำทำเนียบรายชื่อ และข้อมูลนักดนตรีพื้นบ้าน พ่อครู แม่ครู ข้อมูลนักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์ ข้อมูลองค์กร หน่วยงาน ที่เกี่ยวข้องกับด้านดนตรีชาติพันธุ์ จัดทำปฏิทินการแสดงรายปี ศึกษา เก็บรวบรวม และเผยแพร่ข้อมูลของนักดนตรีพื้นบ้าน พ่อครู แม่ครู ศิลปิน บันทึกเสียง ภาพ จัดทำแผ่น DVD การแสดง จัดเก็บและเผยแพร่ข้อมูลสู่สาธารณะชน จัดการดูแลลิขสิทธิ์และการจัดสรรรายได้ให้แก่นักดนตรีพื้นบ้าน พ่อครู แม่ครู ศิลปิน จัดสัมมนาทั้งการสัมมนาเชิงวิชาการ และเชิงปฏิบัติการ (Work Shop)

1.2 ตัวอย่างผลผลิตในสายวิชามานุษยวิทยาดนตรีจากสถาบันการศึกษานอกประเทศไทย

ก่อนหน้าและหลังจากการเกิดปริญญาทางมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ก็ได้มีทั้งนักมานุษยวิทยาดนตรีชาวไทยและต่างชาติที่ถือเป็นผลผลิตในการสร้างบุคคลากรและองค์ความรู้ทางมานุษยวิทยาดนตรีที่ได้รับการฝึกฝนอบรมผ่านสถาบันการศึกษาในต่างประเทศเช่นกัน โดยเลือกหัวข้อการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวพันกับดนตรีชาติพันธุ์ในพื้นที่ของไทย ปริญญาที่ทำเป็นปริญญาที่สูงกว่าระดับปริญญาตรีขึ้นไป การเลือกเส้นทางเข้าสู่การศึกษาในต่างประเทศนั้นมีหลายปัจจัย ส่วนหนึ่งไปเรียนก่อนหน้าที่จะมีการนำเข้าหลักสูตรปริญญาโทมานุษยวิทยาดนตรี ยังไม่มีสถาบันใดเปิดหรือมีความพร้อมในการเรียนการสอน ส่วนหนึ่งไปเรียนเพราะต้องการเรียนรู้จากสำนักต้นแบบที่มีชื่อเสียงและคุณภาพผลงานเป็นที่ยอมรับ ส่วนหนึ่งไปเรียนหลังจากจบการศึกษาปริญญาโทด้านนี้จากประเทศไทยแล้ว ต้องการขยายโลกทัศน์ ความรู้ และประสบการณ์ที่แตกต่าง

แหล่งที่เพาะบ่มวิชาและปริญญาของนักมานุษยวิทยาดนตรีรุ่นแรกๆ คือสถาบันการศึกษาในเอเชีย สหรัฐอเมริกา และยุโรป ดังนี้

เอเชีย สถาบันหลักที่นิยมเดินทางไปศึกษากันคือ มหาวิทยาลัยแห่งชาติฟิลิปปินส์ โดยมีศาสตราจารย์ Jose Maceda และ Ramon Pagayon Santos เป็นอาจารย์ผู้ถ่ายทอด โดยเฉพาะ Maceda เป็นนักมานุษยวิทยาดนตรีต้นแบบที่สร้างพื้นฐานความเข้มแข็งทางวิชาการให้ดนตรีในภาคพื้นอุษาคเนย์มากที่สุดคนหนึ่ง ศิษย์ของท่านทั้งสองที่กลับมาทำงานด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ ผ.ศ.ประสิทธิ์ เลียวศิริพงษ์ (เกษียณอายุจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่) ศึกษาระดับปริญญาโท, รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ), ร.ศ.อรวรรณ บรรจงศิลป์ (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล) ศึกษาระดับปริญญาโท, ผศ.อนรรฆ จรัณยานนท์ (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล) ศึกษาระดับปริญญาโท ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น ระบบเมตาโบลในมโหรีเขมร โดยผศ.อนรรฆ จรัณยานนท์ เป็นต้น

นอกจากฟิลิปปินส์ ก็มีประเทศอินเดีย ซึ่งผลผลิตที่กลับมาทำงานด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (มหาวิทยาลัยขอนแก่น) ศึกษาระดับปริญญาเอก, รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์(มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ) ศึกษาระดับปริญญาเอก, ดร.สุพรรณี เหลืองบุญชู (มหาวิทยาลัย

มหาสารคาม) ศึกษาระดับปริญญาเอก, ดร.ศรัณย์ นักรบ (มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์) ศึกษาระดับปริญญาเอก , ดร.รังสิพนธ์ แข็งขัน (คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) ศึกษาระดับปริญญาเอก ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น เครื่องดนตรีในพระไตรปิฎก โดยรศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี เป็นต้น

สหรัฐอเมริกา สถาบันที่ขึ้นชื่อมากที่สุดในการผลิตนักมานุษยวิทยาดนตรีชาวไทยคือ Kent State University รัฐโอไฮโอ เนื่องจากว่ามีครูใหญ่ด้านนี้ คือ ศาสตราจารย์ Terry Miller และศูนย์การศึกษาดนตรีโลกตั้งอยู่ในสถาบัน ผลผลิตที่กลับมาทำงานด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ รศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ (ผู้เชี่ยวชาญดนตรี มหาวิทยาลัยมหาสารคาม) ศึกษาระดับปริญญาโทและเอก, รศ.ดร.ปัญญา รุ่งเรือง (ผู้เชี่ยวชาญดนตรี มหาวิทยาลัยมหาสารคาม) ศึกษาระดับปริญญาเอก, ดร.ไพรวัลย์ นาหนองขาม (?) ศึกษาระดับปริญญาโทและเอก ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น ลำคอนสะหวัน ดนตรีลาวใต้ โดย รศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์, การฟื้นฟูโน้ตเพลงไทยฉบับครู โดยรศ.ดร.ปัญญา รุ่งเรือง เป็นต้น

มากวิทยาลัยอื่นๆ ในสหรัฐอเมริกา ได้แก่ มหาวิทยาลัยวอชิงตัน ซีแอตเติล ผลผลิตที่กลับมาทำงานด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ ดร.พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์ (คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) ศึกษาระดับปริญญาเอก, มหาวิทยาลัยนอร์ธเทิร์นอิลลินอยส์ ผลผลิตที่กลับมาทำงานด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ อ.บฤงคพ วรอุไร (วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ) ศึกษาระดับปริญญาโท นอกจากนี้ก็มีมหาวิทยาลัยคอแนล ผลผลิตที่กลับมามีบางส่วนที่เกื้อกูลต่อการศึกษาด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ รศ.ปราณี วงษ์เทศ (คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร) ศึกษาระดับปริญญาโท วิทยานิพนธ์เรื่องความสัมพันธ์ของดนตรีและสังคมไทย

อังกฤษ มีนักมานุษยวิทยาดนตรีที่จบการศึกษาจาก 2 สถาบันหลัก ได้แก่ สถาบันบูรพและอาริกันศึกษา School of Oriental and African Studies (SOAS) University of London ผู้ถ่ายทอดความรู้คือ David Hughes และ Richard Widdess ผลผลิตที่กลับมาทำงานด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ อานันท์ นาคคง (คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร) ศึกษาระดับปริญญาโท, ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ (?) ศึกษาระดับปริญญาโทและเอก ประภัสสร วงศ์รัตนพิทักษ์ (มหาวิทยาลัยแห่งชาติสิงคโปร์) ศึกษาระดับปริญญาโท กำลังต่อปริญญาเอก ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น การเอื้อนในการขับร้องเพลงไทย โดย ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์

อีกสถาบันหนึ่งคือ York University ผู้ถ่ายทอดความรู้คือ Neil Sorrell ผลผลิตที่กลับมาทำงานด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ (คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยรามคำแหง) ศึกษาระดับปริญญาเอก และ ดร.บุษกร สำโรงทอง (คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร) ศึกษาระดับปริญญาโทและเอก ตัวอย่างงานวิทยานิพนธ์ เช่น เปรียบเทียบการแปรทำนองของระนาดเอกและฆ้องวง โดย ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์

1.3 ตัวอย่างคนทำงานในสายวิชามานุษยวิทยาดนตรีนอกระบบการศึกษาในประเทศไทย

แม้จะมีการเกิดหลักสูตรการศึกษาอย่างเป็นทางการที่เรียกว่ามานุษยวิทยาดนตรีแล้ว ก็ยังไม่ใช่คำตอบด้านเดียวเท่านั้นว่าความรู้ในวัฒนธรรมดนตรีของไทยจะเข้มแข็งขึ้นมาได้จริงจัง นักมานุษยวิทยาดนตรีที่ผ่านรั้วจากสถาบันในระบบไม่ใช่คนกลุ่มเดียวที่มีสิทธิในการศึกษาหรือให้คำอธิบายต่อเรื่องดนตรี ต่อเรื่องวัฒนธรรม

ต่อเรื่องเสียงที่มีความหมายต่อมนุษย์ด้วยกัน

ยังคงมีผู้คนอีกไม่น้อยที่เป็นคนทำงานอิสระ ไม่มีใบปริญญาหรือผ่านการอบรมสั่งสอนจากมหาวิทยาลัยที่เปิดหลักสูตรดนตรี ไม่มีตำแหน่งยศหรือบทบาทใดๆในรั้วมหาวิทยาลัย หากแต่คนเหล่านี้ทำงานศึกษาด้วยหัวใจ ด้วยความรัก ด้วยความศรัทธาแท้จริง ทุ่มเทพลังเหลือเชื่อให้กับการเรียนรู้ เก็บข้อมูล ขยายความรู้ต่อสังคมด้วยการขีดเขียนบอกเล่าหรือวิธีอื่นๆอย่างต่อเนื่องและจริงจัง

ถ้าจะยึดเอามาตรฐานความรู้ความสามารถทางมานุษยวิทยาดนตรีอย่างที่ฝรั่งขีดเส้นเป็นตำรากันไว้ อาจจะไม่ได้อะไรที่เทียบเกณฑ์มาตรฐานของฝรั่งได้เลย คนทำงานเหล่านี้ หลายคนอ่านโน้ตไม่ออก เขียนโน้ตไม่เป็น เล่นดนตรีไม่ได้ หลายคนไม่ได้เกาะติดตำราประวัติศาสตร์การดนตรีอย่างที่นักดนตรีวิทยานิยม ไม่รู้จักสำนักคิดใดๆในทางมานุษยวิทยาหรือวัฒนธรรมศึกษา แต่มีความรักในงานที่ทำอย่างเต็มเปี่ยม มีความเคารพในดนตรีทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน เสียงทุกรูปแบบ ทำงานทุกขณะด้วยความสำนึกดีงามต่อชาติบ้านเมือง ไม่เสียเวลาวิพากษ์วิจารณ์ แต่ลงมือทำงานไปตามใจสั่ง ไม่มีภาษาวิชาการรุงรังและคุณค่าผลงานของเขาเหล่านั้น ก็ไม่ได้น้อยหน้าไปกว่างานวิจัยที่ผลิตในระบบมหาวิทยาลัย บางทีอาจก้าวหน้ากว่ามากมาย หรือมีผลกระทบต่อสังคมไทยที่ชัดเจนกว่าเสียด้วยซ้ำ

คนเหล่านี้มีมากมาย หากด้วยพื้นที่ในการนำเสนอมีไม่มาก จึงจะขอเลือกแนะนำบางบุคคลตัวอย่างให้นักมานุษยวิทยาดนตรีรู้จัก และหาทางศึกษาผลงานของเขาเหล่านี้ต่อไปในเบื้องหน้า

แน่นอนว่าไม่ครบคนทุกคนที่เป็นคนทำงานนอกสายวิชา และสิ่งที่เขาทำก็ไม่อาจเป็นที่ถูกใจของผู้อ่านได้ทุกเรื่อง แต่ก็ถือว่ากรณีตัวอย่างที่จะยกมากล่าวถึงนี้ เป็นครูให้คิด เป็นมิตรให้พึ่งพา เป็นยาให้หายป่วยไข้บ้างก็แล้วกัน

1.3.1 สุจิตต์ วงษ์เทศ ร้องรำทำเพลง

สุจิตต์ วงษ์เทศ นักโบราณคดี-ประวัติศาสตร์ เป็นคนหนึ่งที่มีบทบาทอย่างยิ่งต่อการสร้างความเคลื่อนไหวในวงการดนตรีไทย-อุษาคเนย์และการสร้างกระแสสำนึกในทางมานุษยวิทยาดนตรีอย่างลึกซึ้ง ตลอดเวลากว่าสี่สิบปีที่ผ่านมา สุจิตต์ได้สร้างผลงานจำนวนมากมาย ทั้งด้านเอกสารสิ่งตีพิมพ์ ด้านสื่อบันทึกเสียง ด้านกิจกรรมการแสดง และการนำเสนอทัศนะต่อเรื่องดนตรีไทย-อุษาคเนย์ต่อวงวิชาการและต่อสาธารณชน

งานเขียนที่ถือว่าเป็นงานชิ้นเอกที่นักมานุษยวิทยาดนตรีควรศึกษาอย่างยิ่งคือ “ร้องรำทำเพลง-ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม” พิมพ์โดยสำนักพิมพ์มติชน (ครั้งแรก พ.ศ. 2531, ครั้งที่ 3 พ.ศ. 2551) สาระสำคัญของหนังสือเล่มนี้เป็นการสร้างความเข้าใจว่าดนตรีและการละเล่น (เรียกเป็นคำคล้องจองว่า “ร้อง-การขับลำนำ”, “รำ-การฟ้อนเต้นทำท่าทาง” และ “ทำเพลง-การนำเครื่องดีดสีตีเป่ามาประโคมเป็นทำนอง”) ที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่สยามประเทศล้วนมีรากเหง้าและความสัมพันธ์กับผู้คนในแผ่นดินสุวรรณภูมิมานับแต่ยุคดึกดำบรรพ์กาล มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันทั้งในระดับประเพณีราษฎร์และประเพณีหลวง พัฒนาการของดนตรีและการละเล่นมีเป็นลำดับสืบมา ผ่านกาลเวลาที่แตกต่าง พื้นที่ของสังคมวัฒนธรรมที่แตกต่าง กระบวนการหล่อหลอมที่แตกต่าง และแบบแผนทางวัฒธรรมประเพณีที่แตกต่างของผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์ที่ดำเนินวิถีชีวิตอยู่ในอุษาคเนย์มาแต่เดิมหรือเป็นผู้มาเยี่ยมเยือนในแต่ละยุคสมัย

ร้องรำทำเพลง เป็นหนังสือที่รวบรวมหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีเอาไว้อย่างหนักแน่น

จริงจัง มีการเชื่อมโยงความหลากหลายของการละเล่นและดนตรีในพื้นที่ต่างๆของสุวรรณภูมิมาสื่อให้เห็นความเป็นเครือญาติชาติพันธุ์ เห็นต้นกำเนิดของเรื่องร้องรำทำเพลงทั้งในภาคของพิธีกรรมความเชื่อและการบันเทิง ย้อนหลังไปกว่า 3,000 ปี สุจิตต์พยายามสื่อสารกับผู้อ่านว่า ดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย ที่เห็นและเป็นอยู่ทุกวันนี้ ไม่ควรสรุปว่ามีความเป็นมาตรฐานชัดเจนหรือลงตัวแล้ว และไม่ควรแยกออกจากดนตรีนาฏศิลป์สุวรรณภูมิที่เกิดขึ้นมาในเส้นทางประวัติศาสตร์ ดนตรีไทย-นาฏศิลป์ไทย เป็นผลของการสั่งสมและปรับเปลี่ยนจากดนตรีนาฏศิลป์รากเหง้าของสุวรรณภูมิที่มีมายาวนาน รวมทั้งผสมผสานวัฒนธรรมจากภายนอก

หากจะอ่านงานหลายๆชิ้นของสุจิตต์ วงษ์เทศที่ปรากฏผ่านเอกสาร บทความ หนังสือพิมพ์ (เช่น คอลัมน์ “สยามประเทศไทย” หนังสือพิมพ์มติชน และ “”ไพร่บ้านพลเมือง” ในหนังสือพิมพ์ข่าวสด) มักจะเห็นข้อความซ้ำๆ เกี่ยวกับการเรียกร้องให้คนไทยทำความเข้าใจกับดนตรีไทยใหม่ สุจิตต์ชี้ว่าปัญหาของการศึกษาค้นคว้าเรื่องดนตรีสยามมีอย่างน้อย 2 ประเด็น ได้แก่

1. การถูกครอบงำจากแนวคิดแบบ “อาณานิคม” และ “หลังอาณานิคม”

2. การถูกครอบงำจากแนวคิดราชาชาตินิยมกับราชสำนักนิยม

ในเรื่องแรกนั้นเป็นความอึดอัดขัดใจของสุจิตต์ที่เห็นว่าการเขียนตำราดนตรีไทย หรือเรื่องอื่นๆในประวัติศาสตร์ไทย มักจะออกมาในรูปแบบของจินตนาการว่าผู้คนในประเทศนี้มีเชื้อชาติไทยบริสุทธิ์ เดิมมีแหล่งกำเนิดอยู่ที่เทือกเขาอัลไต แล้วอพยพลงมาน่านเจ้า ลงมาเรื่อยๆ แล้วมาตั้งสุโขทัยเมื่อ พ.ศ.1800 ฉะนั้นจึงเกิดแนวคิดเกี่ยวกับเพลง ดนตรี นาฏศิลป์ที่ต้องระบุว่าเริ่มมีในสมัยสุโขทัย สร้างความเชื่อจนเป็นเป็นตำรา แถมยังมีแนวคิดอีกชั้นหนึ่งว่า เพลงดนตรีและนาฏศิลป์สยามล้วนรับมาจากอินเดีย (เป็นแนวคิด Indianization ถ้าไม่เริ่มต้นที่อินเดียจะทำอะไรไม่ถูก) ความคิดเหล่านี้ถูกปลูกฝังมารุ่นต่อรุ่น ทว่าปราศจากหลักฐานทางวิชาการรองรับ (สุจิตต์ย้ำว่าปัญหาก็คือกระทรวงศึกษาธิการยังคงตีพิมพ์ “ตำราปลอม” ที่เรียกว่า “ประวัติศาสตร์แห่งชาติ” เหล่านี้อยู่เสมอ) อีกแนวคิดที่สองคือราชาชาตินิยมกับราชสำนักนิยม ทำให้นักวิชาการดนตรีไทยยึดเอาดนตรีราชสำนักสุโขทัย อยุธยา แห่งลุ่มน้ำเจ้าพระยาไปเป็นต้นแบบ ไม่เคยยกย่องลุ่มน้ำอื่น แนวคิดแบบนี้ยกย่องเฉพาะปี่พาทย์ มโหรี เครื่องสาย ว่าเป็นดนตรีไทย แต่สะล้อ ซอ ซึง แคน เป็นดนตรีพื้นเมือง ซึ่งก็แปลว่าไม่ใช่ไทย การดูถูกดูแคลนดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง ยังขยายความต่อไปถึงการดูถูกดนตรีเพื่อนบ้านด้วย และก่อให้เกิดปัญหากันไม่รู้จักจบสิ้น ไม่ว่าจะเป็นการวิวาทบาดหมางกับเพื่อนบ้านหรือการหยียดคนในประเทศที่เป็นคนไทยแต่ชาติพันธุ์อื่น เช่น มลายู เป็นต้น ส่งผลให้ใช้ความรุนแรงในการแก้ปัญหาความขัดแย้งทุกระดับ ตั้งแต่ครอบครัวและชุมชนจนถึงท้องถิ่นและประเทศชาติ คำพูดยอดนิยมที่สุจิตต์มักนำมาใช้สะกิดความคิดของนักวิชาการดนตรีไทยคือ ปัญหาความเข้าใจดนตรีแบบ “ล้าหลัง-คลั่งชาติ” ซึ่งไม่จำเป็นต้องขยายคำอธิบายในที่นี้

นอกจากบทบาทในฐานะนักเขียนนักคิดทางประวัติศาสตร์โบราณคดีแล้ว สุจิตต์ยังเป็น “ผู้ที่อยู่เบื้องหลัง” ของความเคลื่อนไหวทางวิชาการมานุษยวิทยาที่สำคัญคนหนึ่ง จากการที่มีประสบการณ์ในวงการหนังสือพิมพ์และบทบาทของบรรณาธิการหนังสือศิลปวัฒนธรรมมาเนิ่นนาน สุจิตต์ได้ผลักดันให้นักคิดนักเขียนหลายต่อหลายคนได้มีผลงานเผยแพร่สู่สาธารณชน ตัวอย่างที่น่ากล่าวถึง เช่น

- สยามสังคีต นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล สำนักพิมพ์เจ้าพระยา 2524 รวมบทความจากหนังสือพิมพ์สยามรัฐ

- บ้านบางลำพู: ชุมชนดนตรีไทยชาวบ้านที่ยิ่งใหญ่และเก่าแก่ของกรุงเทพฯ /ณรงค์ เขียนทองกุล ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ; สุจิตต์ วงษ์เทศ บรรณาธิการ สำนักพิมพ์มติชน, 2541

- บุญยงค์ เกตุคง ระนาดไข่มุกบนจานหยก. เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ สำนักพิมพ์มติชน, 2535

- หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์ ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ สำนักพิมพ์มติชน. อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2544

- หนังสือที่ระลึกงานศพของศิลปินดนตรีไทยผู้ล่วงลับจำนวนมาก อาทิ ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูบุญยัง เกตุคง ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ ครูสุพจน์ โตสง่า ฯลฯ ซึ่งล้วนเป็นหนังสือที่มิใช่เพียงแจกจ่ายในงานศพ แต่เป็นคลังความรู้และบทบันทึกประวัติศาสตร์ดนตรีไทยที่สำคัญยิ่ง

มิใช่เพียงงานสื่อสิ่งพิมพ์ แต่การเป็นเบื้องหลังในการสร้างหลักฐานทางเสียงซึ่งเป็นหัวใจของดนตรี ก็เป็นเรื่องที่ต้องยกย่องสุจิตต์ด้วยเช่นกัน ระยะกว่า 20 ปีที่ผ่านมานี้ สุจิตต์ได้ผลักดันโครงการบันทึกเสียงที่ถือเป็นประวัติศาสตร์ของการดนตรีไทยไว้มาก เสียงและผลงานเพลงของครูบาอาจารย์คนสำคัญๆ เช่น ครูบุญยงค์-ครูบุญยัง เกตุคง ครูแจ้ง คล้ายสีทอง ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ กลุ่มศิษย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ฯลฯ ได้ถูกนำมาบันทึกไว้อย่างประณีต มีข้อเขียนคำบรรยายข้อมูลประกอบงานบันทึกเสียงอย่างดีทั้งภาษาไทยและอังกฤษ (ด้านภาษาอังกฤษ มีไมเคิล ไรท์ เป็นผู้แปลหลัก) และมิเพียงแต่งานเพลงเก่าในเชิงอนุรักษ์ หากแต่ยังได้ผลิตเสียงใหม่ๆ เปิดจินตนาการใหม่แก่ผู้ฟังด้วยแนวคิดทางโบราณคดี ประวัติศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาเพิ่มเติมขึ้นมาอีกด้วย ตัวอย่างเช่น ตามรอยพระยุคลบาท ดนตรีสยามประจำชาติ สำเนียงเพื่อนบ้าน ดินหญ้าฟ้าแถน มาลัยใส่เสียงสุวรรณภูมิ เป็นต้น

1.3.2 เอนก นาวิกมูล เพลงนอกศตวรรษ

นักวิชาการ นักเขียนสารคดี นักสะสมของเก่า ผู้ก่อตั้งบ้านพิพิธภัณฑ์ จบการศึกษาจากคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สนใจศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน เคยทำงานที่ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ

เอนกมีผลงานการค้นคว้าความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลาย แต่ที่น่าจะนำมากล่าวถึงในบทความนี้ก็คือหนังสือ “เพลงนอกศตวรรษ” และการก่อตั้งกลุ่มศึกษาเพลงพื้นบ้าน

เพลงนอกศตวรรษ เป็นหนังสือสำคัญที่เอนก นาวิกมูล ได้เสนอไว้ให้แก่โลกของมานุษยวิทยาการดนตรีด้วยความอุตสาหะอย่างยิ่งยวด แม้ว่าจะมิใช่นักมานุษยวิทยาดนตรีสายตรงที่ผ่านการศึกษาในสถาบันเฉพาะเจาะจง หากแต่ “ศรัทธาเป็นพลัง” เอนกเล็งเห็นความสำคัญของเพลงร้องของชาวบ้านในสังคมเกษตรกรรมที่เดิมมีการถ่ายทอดด้วยปากหรือการสังเกตจดจำ ไม่มีที่มาที่ไป ไม่ทราบว่าใครเป็นต้นแบบหรือเจ้าของเพลง ไม่มีใครใส่ใจว่าคนร้องชื่อเรียงเสียงไรมาจากไหน เป็นอยู่อย่างไร แตกต่างจากเพลงยุคหลังๆหรือปัจจุบันที่มีการบันทึกประวัติหรือชื่อผู้แต่งผู้ร้องอย่างเป็นกิจจะลักษณะ ตั้งแต่ พ.ศ. 2518 เขาได้เดินทางสำรวจข้อมูลเพลงพื้นบ้านภาคกลางด้วยทุนรอนส่วนตัวและอุปกรณ์การบันทึกภาพ-บันทึกเสียงที่พอจะมีในเวลานั้นไปในสถานที่จริง ทั้งงานเทศกาลและบ้านศิลปิน ได้สัมภาษณ์พ่อเพลงแม่เพลง บันทึกเสียงการแสดงเพลงพื้นบ้าน บันทึกภาพ ถอดข้อมูลจากหลักฐานแผ่นเสียงและเทปบันทึกเสียง และค้นคว้าเอกสารจำนวนมากประกอบการเรียบเรียง ผลคือมีบทเพลงพื้นบ้านจำนวนมากที่ได้รับการกล่าวถึงอย่างละเอียดลออ ทั้งเนื้อเพลงและเรื่องราวที่เกี่ยวข้อง รวมถึงระบบอ้างอิง หนังสือเล่มนี้ได้รับการตีพิมพ์ 3 ครั้งด้วยกัน แต่ละครั้งมีจำนวน

บทเพลงและเนื้อหาสาระที่แตกต่างกันไป ครั้งแรกคือ พ.ศ.2521 (สำนักพิมพ์การเวก) มีเพลงพื้นบ้านจำนวน 22 เพลง หนังสือเล่มนี้ได้รางวัลสารคดีดีเด่นของสัปดาห์หนังสือแห่งชาติ, ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2523 สำนักพิมพ์เมืองโบราณ มีเพลงพื้นบ้านจำนวน 22 เพลง, ครั้งที่ 3 สำนักพิมพ์ธรรมสาร พ.ศ. 2527 มีเพลงพื้นบ้านจำนวน 44 เพลง, ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2550 ในนามหนังสือศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ สำนักพิมพ์มติชน มีเพลงพื้นบ้านจำนวน 45 เพลง พร้อมทั้งการตรวจสอบแก้ไขข้อมูลเดิมที่คลาดเคลื่อน พิสูจน์อักษรใหม่ แก้ไขสำนวนเขียน และเพิ่มเติมรายละเอียดเกี่ยวกับคำบรรยายภาพ ข้อมูลบุคลานุกรม บรรณานุกรม ถือเป็นการปรับปรุงผลงานต้นฉบับเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านครั้งสำคัญของอเนกในรอบ 30 ปีของการอุทิศตนเองเพื่อศึกษาเพลงร้องของชาวบ้านที่นับวันคำว่า “นอกศตวรรษ” จะทำให้เพลงพื้นบ้านกับสังคมห่างเหินกันไปอย่างชัดเจนขึ้นทุกที

กระบวนการศึกษาเพลงพื้นบ้านของเอนก ซึ่งต้องเดินทางไปยังพื้นที่แหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมเพลง และใช้ความสัมพันธ์ในการทำงานที่ต้องมีเครือข่ายคนที่เข้าใจในเพลงพื้นบ้านด้วยกัน ก่อให้เกิดการตั้งกลุ่มศึกษาเพลงพื้นบ้าน ซึ่งประกอบไปด้วยคนหนุ่มสาวในรุ่นราวคราวเดียวกับเอนก นาวิกมูล เช่น วรรณา นาวิกมูล สุกัญญา ภัทราชัย มนัส พูนผล ดุสิต น้ำฝน ปฏิคม พลับพลึง แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย ถนอมวงศ์ ล้ายอดมรรคผล เป็นต้น โดยมีศาสตราจารย์คุณหญิงเต็มศิริ บุณยสิงห์และอาจารย์อภัย นาคคง เป็นที่ปรึกษาของกลุ่ม ได้รับทุนสนับสนุนจากธนาคารกรุงเทพ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ระหว่าง พ.ศ. 2524-2526 กลุ่มศึกษาเพลงพื้นบ้านมีกิจกรรมเดินทางไปยังจังหวัดต่างๆในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทยเพื่อที่จะศึกษาเรียนรู้และเก็บข้อมูลเพลงพื้นบ้านและศิลปินพื้นบ้านอย่างจริงจัง พื้นที่ที่เก็บข้อมูล ได้แก่ จังหวัดราชบุรี อ่างทอง พระนครศรีอยุธยา กาญจนบุรี สุพรรณบุรี นครนายก สิงห์บุรี อุทัยธานี นครสวรรค์ นครปฐม ปทุมธานี ลพบุรี ฉะเชิงเทรา เพชรบุรี และจังหวัดอื่นๆ นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสเชื้อเชิญให้พ่อเพลงแม่เพลงจากที่ต่างๆเดินทางเข้ามาทำการแสดงและบันทึกเสียง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ ผลของการทำงานนั้น นอกจากจะได้ข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพ เอกสารบันทึกจำนวนมาก ก็ยังเป็นเวทีสำคัญให้คนที่สนใจทั่วไปได้สัมผัสกับศิลปินเพลงโดยตรง เนื่องจากมีงานวิจัยเรื่อง “ทัศนคติของคนรุ่นใหม่ต่อเพลงพื้นเมืองภาคกลาง” เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินงานของกลุ่มด้วย นอกจากนี้ มีหนังสือสำคัญหลายเล่ม ที่เกิดขึ้นหลังจากการเดินทางเก็บข้อมูลเพลงพื้นบ้าน อาทิ คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง โดยเอนก นาวิกมูล พ.ศ. 2531, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, เพลงปฏิพากย์ บทเพลงแห่งปฏิภานของชาวบ้านไทย สุกัญญา สุจฉายา พ.ศ. 2525 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สารานุกรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง โดยกลุมศึกษาเพลงพื้นบ้าน พ.ศ. 2528 (พิมพเปนที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพยายทองอยู รักษาพล แม่เพลง), เพลงพื้นบ้านศึกษา สุกัญญา สุจฉายา พ.ศ. 2545 ชุดคติชนวิทยา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำหรับกลุ่มศึกษาเพลงพื้นบ้านภาคกลางต่อมาได้พัฒนาขึ้นเป็นชมรมส่งเสริมศิลปินพื้นบ้านภาคกลาง พ.ศ. 2530

นอกจากเอกสารวิชาการ ฟิล์มต้นฉบับภาพ แถบบันทึกเสียง และเวทีการแสดงที่ถือว่าเป็นเวทีทางเลือกของสังคมไทยในช่วง พ.ศ. 2520-30 นั้น คุณูปการสำคัญของเอนก นาวิกมูล คือการ “ปลุก” และ “ปั้น” ให้ชื่อเสียงของศิลปินชาวบ้านจำนวนมากมาย ได้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในบ้านเมือง ชื่อของศิลปินเพลงที่เอนกกล่าวถึงและยกตัวอย่างผลงานให้เห็นเป็นที่ประจักษ์ในอัจริยภาพของกวีชาวบ้านผู้จรนาวรรณกรรมปากเปล่าอันแสนวิเศษ อาทิ ยายทองหล่อ ทำเลทอง (แม่เพลงฉ่อย บางกอกน้อย) ยายทองอยู่

รักษาพล (เพลงฉ่อย-เพลงทรงเครื่อง-เพลงระบำ นครนายก) พ่อบัวเผื่อน โพธิ์พักตร์ (เพลงเรือ-เพลงฉ่อย-เพลงอีแซว อ่างทอง) พ่อไสว วงษ์งามและแม่บัวผัน จันทร์ศรี (เพลงเรือ-เพลงฉ่อย-เพลงอีแซว สุพรรณบุรี) พ่อเผ่า-แม่บุญมา สุดสุวรรณ (เพลงพื้นบ้านอ่างทอง) แม่เหม อินทร์สวาท (เพลงปรบไก่-เพลงทรงเครื่อง ราชบุรี) พ่ออ๊อด มีสกุล (เพลงพื้นบ้านโพหัก ราชบุรี) ยายต่วน บุญล้น (เพลงทรงเครื่อง กรุงเทพ) ยายตะเคียน เทียนศรี (เพลงพื้นบ้านลพบุรี) ยายตะลุ่ม สุธน (เพลงพื้นบ้านอ่างทอง) หลวงพ่อพร้อม วัดปากน้ำใต้ (เพลงเต้นกำ-เพลงเรือ อ่างทอง) พ่อสุชิน ทวีเขตต์ (เพลงฉ่อย ชัยนาท-อุทัยธานี) ยายสำอาง เลิศถวิล (เพลงขอทาน สมุทรสงคราม) ฯลฯ ชื่อเสียงเรียงนามและผลงานของพ่อเพลงแม่เพลงเหล่านี้ล้วนเป็นร่องรอยประวัติศาสตร์สังคมที่น่าเอาใจใส่ศึกษา เพราะถือเป็นหัวใจของทั้งการก่อเกิดและสูญสลายของเพลงพื้นบ้านที่ดำเนินมาตลอดเวลาในอดีตของไทย

ในภายหลัง พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เอนกหันไปทุ่มเทเวลาให้กับงานพิพิธภัณฑ์อย่างหนัก ทำให้งานเก็บข้อมูลเพลงพื้นบ้านต้อง “ปล่อยวาง” ลงไป แต่อย่างไรก็ถือว่าเส้นทางที่เขาสร้างทำมานั้น ก็เป็นหนทางให้ผู้คนอีกมากมายได้อาศัยเดินทางไปสู่ความรัก ความเข้าใจ และเป็นพื้นฐานในการสานต่อภาระหน้าที่ในการศึกษาอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านในลมหายใจที่ค่อยๆโรยราลงตามวันเวลา

ปัญหาหนึ่งที่อยากจะกล่าวถึงไว้ก็คือ แม้จะมีการบันทึกข้อมูลในเชิงวิชาการ แต่การสืบทอดตัวบทเพลงและความรู้ความชำนาญในการแสดงเพลงพื้นบ้าน ก็ยังคงเป็นปัญหา สังคมไทยยังขาดคนรุ่นใหม่ที่จะมาทำหน้าที่เชื่อมต่ออดีตกับปัจจุบัน ในขณะเดียวกันกับที่ชีวิตของพ่อเพลงแม่เพลงและผู้รู้ต่างๆ ค่อยๆล้มหายตายจากไปพร้อมๆกับนำเรื่องราวที่น่าสนใจติดตามไปด้วยมากมาย

1.3.3 กมล เกตุสิริ

ชาวสุรินทร์ (ถึงแก่กรรม 2539) อดีตนักโบราณคดี เคยรับราชการกรมศิลปากร สนใจเรื่องดนตรีพื้นบ้านถิ่นไทย-เขมร มีความสามารถในการบรรเลงพิณน้ำเต้าและค้นคว้าความรู้เกี่ยวกับระบบอคูสติกที่ทำให้เกิดชุดเสียงฮาร์โมนิกส์ของพิณน้ำเต้า นอกจากนี้ยังสนใจค้นคว้าเรื่องดนตรีเขมรโดยการลงสำรวจพื้นที่ตั้งแต่ พ.ศ. 2480 บันทึกเรื่องการเป่าปี่เจรียงที่ตำบลเพรี้ยรามเอาไว้อย่างละเอียด รวมทั้งดนตรีรักษาไข้ของคนสุรินทร์ ช่วง 2498-2500 จิตร ภูมิศักดิ์ เชิญกมล เกตุศิริ มาบรรยายเรื่อง "ดนตรีไทย" ที่หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อกระตุ้นให้เพื่อนนิสิตเกิดความรู้สึกชาตินิยม หวงแหนวัฒนธรรมของชาติ อันนำไปสู่การคัดค้านวัฒนธรรมอันเน่าเฟะของจักรวรรดินิยม กมลได้รับทุนจากสหรัฐอเมริกาเพื่อเดินทางไปบรรยายเรื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยเป็นภาษาอังกฤษในช่วง พ.ศ. 2500 ซึ่งส่งผลให้เขาเกิดความสนใจศึกษาความรู้เกี่ยวกับ Ethnomusiocolgy อย่างจริงจัง และเป็นคนแรกที่บัญญัติคำว่า “มานุษยดนตรีวิทยา” ขึ้นมาใช้ ผลงานเด่นในเชิงวิชาการคือหนังสือเรื่อง “เสียงดนตรีในภาษาไทย” ตีพิมพ์โดยคณะอนุกรรมการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยในคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี พ.ศ. 2528 เล่าเรื่องความเป็นดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาษาตระกูลเผ่าไท ทั้งการออกเสียง การใช้จังหวะของคำ การผันวรรณยุกต์ การสร้างถ้อยคำสำนวน และมีบทบันทึกเพิ่มเติมเกี่ยวกับความรู้เรื่องนิรุกติศาสตร์ โบราณคดี และการดนตรีที่โยงไปถึงมานุษยวิทยา

1.3.4 สุวิชานนท์ รัตนภิมล

นักเขียนสารคดี นักดนตรีใต้ดิน เจ้าของนามปากกา หญ้าน้ำ ทุ่งขุนหลวง (นามปากกาอื่น คำ พอวา, นายคนุลป์, หญ้ายองไฟ) เกิดที่พัทลุง จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เขาใช้

เวลากว่า 20 ปีเดินทางไปทั่วในบริเวณเทือกเขาเขตตะวันตก ในดินแดนภาคเหนือ และตะเข็บชายแดนของประเทศไทย ได้สัมผัสการคลุกคลีกับศิลปินและปราชญ์ชาวบ้าน หญ้าน้ำ ทุ่งขุนหลวงใช้ภาษาเขียนเชิงสารคดีที่มีทั้งความเรียบง่าย จริงใจ และมีสำนวนภาษาคมคาย เล่าเรื่องราวของผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์ การดำเนินชีวิตของชนเผ่าที่มีเสียงเพลง มีดนตรีเกี่ยวข้องอยู่อย่างแนบแน่น เป็นข้อมูลที่น่าสนใจในทางชาติพันธุ์วิทยาและเป็นร่องรอยการทำงานที่แม้แต่นักมานุษยวิทยาดนตรีตามสถาบันการศึกษาก็ยังอาจต้องทบทวน ผลงานหนังสือ เช่น “คนภูเขา เสียงชนเผ่า คีตกวีแห่งโลก” (พ.ศ. 2547 นาครมีเดีย) เล่าเรื่องเพลงของชนเผ่าปกากญอ แนะนำศิลปินพื้นบ้าน (อาทิ ทองดี ตุ๊โพ, ตือโพ, ลีซะ ชูชื่นจิตสกุล, ฉ่าเกโดะ, พ้อต่อฉื่อโพ, ชิ สุวิชาน) และเครื่องดนตรีเตหน่า , หนังสือ “เพลงในถ้ำ” (พ.ศ. 2542 เพื่อนไร้พรหมแดน) งานเขียนเชิงสารคดีเกี่ยวกับชนกลุ่มน้อยที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน ที่มาของเพลงในถ้ำ คือ การบันทึกเสียงภายในถ้ำ และบางเพลงบันทึกในโบสถ์ไม้ไผ่ โดยเป็นผลงานของนักร้องปกากญอชื่อ เพร เรห์ บทเพลงของเขาได้สะท้อนภาพชีวิตผู้ลี้ภัยที่ร่วมชะตากรรมจากสงคราม เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นบรรณาธิการหนังสือ “เสียงภูเขา” หลายปี ใช้ประสบการณ์ตรงในการเดินทางไปยังดงดอยต่างๆ บันทึกเรื่องเพลงและดนตรีพื้นบ้านอย่างจริงจัง รวมทั้งเป็นกำลังสำคัญที่ผลักดันให้สังคมไทยสนใจเสียงของชนเผ่าในรายการคอนเสิร์ต “เสียงเผ่าชน คนต้นน้ำ” อีกด้วย

1.3.5 คณะนักวิจัย ห้องไทยศึกษานิทัศน์ สาขาวิชาการศึกษาทั่วไป สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี คนซิ่งอีสาน

ในปี 2543 ทีมนักวิจัยจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี โดยการนำของอาจารย์สุริยา สมุทคุปต์ นักมานุษยวิทยา และผู้ร่วมวิจัยคือ ดร.พัฒนา กิติอาษา นายสถาพร อุ่นแดง นายปรีชา ศรีไสย นายณัฐวุฒิ สิงห์สกุล และนางสาวศิริพร ไชยเลิศ ได้ทำการศึกษาความสัมพันธ์ของวิถีชีวิตคนอีสานรุ่นใหม่ที่ส่วนใหญ่เป็นผู้ใช้แรงงานทั้งในและนอกชุมชน ทั้งในและนอกประเทศกับผลผลิตทางศิลปะการแสดงหมอลำอีสานสมัยใหม่ที่ผ่านกระบวนการปรับเปลี่ยนจากหมอลำดั้งเดิมจากทั้งเครื่องดนตรี แนวดนตรี รูปแบบการแสดง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ฯลฯ สู่ความเป็นหมอลำซิ่ง เพื่อการเรียนรู้และเข้าใจคนอีสานในมิติวัฒนธรรมที่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงโดยใช้แนวคิดการศึกษาวัฒนธรรมประชา (popular culture) ภายใต้หัวข้องานวิจัยเรื่อง “คนซิ่งอีสาน” ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้านของคนทุกข์ในหมอลำซิ่ง พิมพ์หนังสือวิจัยออกเผยแพร่โดยมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารีเมื่อ พ.ศ.2544

ในงานศึกษา นักวิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจาก “คนซิ่ง” ทั้งหลาย ทั้งในส่วนของศิลปินผู้แสดงหมอลำ หมอแคน อาจารย์นักดนตรี หางเครื่อง คอนวอย เวที เครื่องเสียง ผู้ประกอบการธุรกิจบันเทิง เจ้าภาพ และบุคคลอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เป็นการศึกษาข้อมูลภาคสนามประกอบกับเอกสารวิชาการและงานบันทึกเสียง ใช้เวลาทั้งสิ้น 12 เดือน (ตุลาคม 2542-กันยายน 2543) เก็บข้อมูลในเขตจังหวัดขอนแก่นและมหาสารคาม ติดตามการแสดงคอนเสิร์ตหมอลำซิ่งมากกว่า 20 ครั้ง สัมภาษณ์ศิลปินและบุคคลที่เกี่ยวข้องมากกว่า 100 คน เพื่อให้ได้ภาพรวมและพัฒนาการของศิลปะการแสดงนี้ การนำเสนอและวิเคราะห์ตีความ คณะนักวิจัยได้ประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีของนักภาษาศาสตร์สายสกุลหลังทันสมัยนิยมชาวรัสเซีย Mikail Bakhtin เป็นหลัก (หมายถึงชุดความคิดเรื่อง Open text, dialogue process, Multiple voices and Meanings, Power of parody, Transubjectivity และ Rebelais and his world) ซึ่งอันที่จริงแนวคิดบางประการของ Bakhtin ได้เคยถูกนักวิจัยคณะนี้นำมาทบทวนก่อนหน้าแล้วในงานวิจัยเรื่อง “แต่งองค์ทรงเครื่อง: ลิเกในวัฒนธรรมประชา

ไทย พ.ศ. 2541

จากการลงสนาม เข้าไปในโลกจำลองแบบเหนือจริง ได้สัมผัสกับเสียงหัวเราะ การเยาะเย้ยถากถาง ความทุกข์เดือดร้อนในชีวิต การผสมผสานจินตนาการและความสนุกสนานบันเทิงในรูปแบบสุดขั้วของคนอีสาน ข้อค้นพบที่นักวิจัยกล่าวถึงคือหมอลำซิ่งอีสานเปนศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นจากความสามารถและวิสัยทัศนในการปรับเปลี่ยนและปรับแปลงหมอลำพื้นบ่านให่ทันสมัย ภายใต่อิทธิพลของแนวดนตรีปอบร็อคสมัยใหม เพื่อให่สอดคล่องกับรสนิยมความบันเทิงและวิถีชีวิตของคนอีสานรุนใหมที่เปลี่ยนไปอยางรวดเร็ว หมอลำซิ่งอีสานเปนภาพสะทอนของการตอสูดิ้นรน ความในใจ ความทุกขสุขของ “คนซิ่งอีสาน” หรือแรงงานลูกอีสานแหงยุคโลกาภิวัฒน ทำหน้าที่เป็นสื่อสาธารณะเชื่อมโยงคนอีสานและท้องถิ่นอีสานให้เข้ากับชุมชนชาติและชุมชนโลก นอกจากนี้หมอลำซิ่งยังได่สร่างวาทกรรมชุดหนึ่งเรียกวา “วาทกรรมหมอลำซิ่ง” เพื่อใช่ตอบโต่และตอรองกับวาทกรรมอนุรักษ์นิยมในบริบทของวงวิชาการและวงการราชการไทยที่ทำงานดานการอนุรักษวัฒนธรรม

เสน่ห์ของงานวิจัยชิ้นนี้ นอกจากจะมีการเขียนชาติพันธุ์วรรณนาเรื่องราวของคนซิ่งอีสานด้วยภาษาง่ายๆ อ่านง่ายเพลิดเพลิน ก็ยังมีประเด็นในการศึกษาและตีความในหลายๆประเด็นย่อยที่แตกต่างจากงานวิจัยและงานวิชาการที่เกี่ยวข้องกับหมอลำที่เคยมีมาก่อนชิ้นอื่นๆ (เช่น นันท์รวี ขันผง 2537, ประมวล เสติ 2542, ไพบูลย์ เมฆพยับ 2536, วุฒิศักดิ์ กะตะศิลา 2541, สนอง คลังพระศรี 2541, ตลอดจนบทความวิชาการอีกหลายชิ้น) ซึ่งมักมุ่งอภิปรายต้นกำเนิดของหมอลำซิ่งและศึกษารูปแบบการแสดงมากกว่าที่จะอธิบายว่าทำไมชาวบ้านอีสานจึงมีรสนิยมตอบสนองชื่นชอบหมอลำซิ่ง หรือการประเมินคุณค่าหมอลำซิ่งของนักวิชาการทั่วไปด้วยแนวคิดอนุรักษ์นิยมมากกว่าจะเปิดใจว่าเหตุใดจึงต้องมีการปรับประยุกต์หมอลำซิ่งขึ้นมาและการเปิดใจยอมรับการให้ความหมายใหม่ของชาวบ้านรากหญ้า

อย่างไรก็ตาม ในท้ายงานวิจัยเรื่องนี้ คณะผู้วิจัยได้ฝากความหวังส่วนหนึ่งไว้กับการขยับขยายกระบวนการศึกษาจากมิติทางมานุษยวิทยาต่อไปที่มิติของวิชามานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) เพราะแม้ผลกระวิจัยจะทำให้เห็นการปรับเปลี่ยนและผสมผสานทางสังคมของหมอลำซิ่ง แต่ก็ควรที่จะมีการศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับที่มา ทำนอง และนับความหมายของดนตรี ทั้งดนตรีพื้นบ้านและดนตรีสากลในหมอลำซิ่ง การวิเคราะห์เชื่อมโยงมิติทางดนตรีกับลักษณะทางชาติพันธ์อาจเปิดพรมแดนความรู้เกี่ยวกับหมอลำซิ่งให้กว้างขวางและน่าสนใจยิ่งขึ้น

1.3.6 พงษ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

นักดนตรี นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์ชื่อดังของวงการเพลงสมัยนิยม กูรูคอมพิวเตอร์ดนตรี และผู้บริหารสถาบันดนตรี Gen X ผู้ผันตนเองมาสู่ความเป็นนักมานุษยวิทยาดนตรีนอกรั้วมหาวิทยาลัย ด้วยการตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของสายพันธุ์มนุษยชาติ ลงทุนศึกษาองค์ประกอบของ DNA ของมนุษย์เผ่าพันธุ์ต่างๆเพื่อจะเชื่อมโยงกับ DNA ทางดนตรี ศึกษาการปรับเปลี่ยนดนตรีของโลกด้วยมิติทางวิทยาศาสตร์และทางสุนทรียศาสตร์

แรงบันดาลใจส่วนหนึ่งของพงษ์พรหม คือผลงานศึกษาจากนักวิทยาศาสตร์พันธุกรรม Spenser Well เจ้าของความรู้ Genographic ที่ค้นคว้าเรื่องรากเหง้ามนุษย์ ได้กล่าวว่ายุคหนึ่งอาดัมกับอีฟมีจริง ผ่านวิวัฒนาการแล้วสืบสายพันธุ์ไปตามเส้นทางต่างๆในโลก มีลูกหลานออกมาต่างลักษณะกันแรงบันดาลอีกด้านมาจากแนววิเคราะห์สายสัมพันธ์ของดนตรีจาก cantometrics ของ Alan Lomax นักมานุษยวิทยาดนตรีชาว

อเมริกันที่ลงทุนเดินทางเก็บตัวอย่างข้อมูลเสียงในทวีปอเมริกายาวนานเป็นสิบปีจนได้ data ของเสียงเพลงชุมชนมนุษย์แบบต่างๆมาทำงาน analysis หาประเด็นความสัมพันธ์ของดนตรีกับกิจกรรมสังคมมนุษย์และการเชื่อมโยงเครือญาติกัน รวมทั้งแรงบันดาลใจจากการทำงานของเอนก นาวิกมูล ในฐานะคนเก็บข้อมูลเสียงพื้นบ้าน ซึ่งตั้งคำถามว่า เสียงเพลงพื้นบ้านเกิดมาอย่างไร หายไปไหน เพลงพื้นบ้านต่างๆเกี่ยวพันกันได้อย่างไร

ตั้งแต่ พ.ศ. 2545 เป็นต้นมา พงษ์พรหมตั้งโครงการ Siamese Project ขึ้นเพื่อทำการค้นคว้าดนตรีในภูมิภาคเอเชียอย่างจริงจัง มีการเดินทางออกสำรวจวัฒนธรรมดนตรีตามพื้นที่ต่างๆทั้งในประเทศไทยและพื้นที่เพื่อนบ้าน ใช้การบันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว และการสัมภาษณ์ข้อมูลดิบจากศิลปินพื้นบ้านจำนวนมาก เพื่อจะหาทางโยงใยความสัมพันธ์เชิงระบบของดนตรี และการย้อนมิติเวลาหาจุดกำเนิดของดนตรี “เสียงที่หายไป” ที่ควรจะตอบคำถามในเชิงประวัติศาสตร์มนุษยชาติได้

พงษ์พรหมเรียกคำตอบที่เขาสนใจว่า GENOMUSIC ซึ่งเป็นความพยายามอย่างยิ่งในการตรวจสอบชีววิทยาพันธุกรรมและเชื่อมโยงองค์ประกอบย่อยๆในโลกดนตรีที่เขาเดินทางศึกษาเข้าด้วยกัน คำนี้เกิดจากการผสมคำว่า Genetic และ Music เข้าด้วยกัน แผนที่สำหรับการเดินทางของเขามิใช่อาศัยเพียงแผนที่ที่แบ่งเขตประเทศ-เมือง-ชุมชนปกติ หากแต่เป็นแผนที่พิเศษที่เรียกว่า DNA map ซึ่งเป็นผลจากการศึกษาค้นคว้าของ Spenser Well นักวิทยาศาสตร์ด้านพันธุกรรมซึ่งอธิบายว่าคนทั้งโลกเกี่ยวพันกันด้วยสายเลือดที่ย้อนไปสู่บรรพบุรุษเดียวกันที่เดินทางจากอัฟริกาไปสู่พื้นที่ต่างๆของโลก

เมื่อ พ.ศ. 2551 ที่ผ่านมา พงษ์พรหมได้รวบรวมทีมงานที่สนใจใน GENOMUSIC เพื่อออกเดินทางสำรวจข้อมูลเชิงลึกโดยวางภารกิจการเดินทางออกไปยังพื้นที่ของการกระจายเผ่าพันธุ์มนุษย์ในเอเชียและพื้นที่ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งงานครั้งนี้ยังคงรอคอยผลการศึกษาต่อไป

2. บุคลากรสายมานุษยวิทยาดนตรีฝ่ายต่างชาติที่ให้ความสนใจในดนตรีของไทยและผลงานเด่น

พัฒนาการของเส้นทางสายมานุษยดนตรีวิทยาของไทย มีต่างชาติเป็นหุ้นส่วนอยู่ด้วย

เป็นหุ้นส่วนที่ผูกพันกันมาโดยตลอด

เช่นเดียวกับพัฒนาการของดนตรีไทย ของดนตรีพื้นบ้าน ทั้งเครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง ศัพท์ดนตรี วิถีความเชื่อ ประเพณีพิธีกรรม ล้วนแล้วแต่เกิดจากการสั่งสม แลกรับปรับเปลี่ยน มีอิทธิพลของเพื่อนบ้านใกล้เคียง อิทธิพลของเพื่อนร่วมโลกจากแดนไกล ประสมปนเปอยู่นานเนิ่น

การเติบโตของมานุษยวิทยาดนตรี นอกจากจะ “นำเข้า” แล้ว ก็ยังมีการ “ส่งออก” ด้วย โดยเฉพาะการส่งออกเรื่องข้อมูลดนตรีไทย ส่งออกเรื่องความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน รวมทั้งส่งออกเรื่องความรู้ทางไทยศึกษาผ่านประเด็นเพลงดนตรี

โลกหลังคริสตวรรษที่ 19 ได้ย่นย่อให้ผู้คนต่างชาติพันธุ์พบปะกันได้ง่ายขึ้น ไปมาหาสู่กันได้ง่ายขึ้น และสนใจกันและกันมากขึ้น ในเรื่องของดนตรีไทย มีผู้คนทั้งในโลกตะวันตกและตะวันออกเริ่มให้ความสนใจในฐานะดนตรี Exotic Music ที่มีเอกลักษณ์หลายด้านที่น่าเรียนรู้ น่าสัมผัส

น่าเสียดายที่เอกสารเกี่ยวกับการเยี่ยมเยือนและศึกษาดนตรีไทยจากคนตะวันออกมีให้เราได้ทราบน้อยกว่าตะวันตก อาจรวมถึงภาษาและทัศนคติบางอย่างที่ยังไม่ลงตัวด้วย ดังนั้น เรื่องราวที่จะนำเสนอต่อไปนี้ ขอเลือกข้างตะวันตกไว้ก่อน มิใช่เห่อฝรั่ง รู้ๆอยู่ว่าฝรั่งก็มีอคติทางชาติพันธุ์เหมือนกัน ฝรั่งโกหกเก่งเหมือนกัน (ใน

ขณะเดียวกันก็ถูกคนไทยหลอกด้วย) แต่ด้วยความขัดข้องในการสืบค้นหลักฐานของนักมานุษยวิทยาดนตรีเพื่อนบ้านตะวันออกมากกว่า ขอยืนยันว่าเพื่อนบ้านเอเชียเราด้วยกันนี่แหละที่สนใจศึกษาเรื่องดนตรีไทยอย่างแรงไม่น้อยหน้าฝรั่งตะวันตกเลย ในรอบยี่สิบปีมานี้ที่ผู้เขียนมีโอกาสเดินทางและทำงานร่วมกับนักมานุษยวิทยาดนตรีเอเชียจำนวนมาก เห็นได้ชัดว่าเขารู้ข้อมูลดนตรีในประเทศไทยกันในระดับที่น่าพอใจมาก จึงยังอยากฝากคนรุ่นต่อๆมาที่มีโอกาสและเวลามากขึ้น ช่วยรวบรวมสืบค้นเรื่องนี้กันบ้างเถิด น่าจะเปิดโลกทัศน์ใหม่ๆให้วงการมานุษยวิทยาดนตรีกันไม่มากก็น้อย

2.1 บุคคลต่างชาติที่สนใจศึกษาดนตรีไทยในเชิงทฤษฎีดนตรี

2.1.1 ระบบเสียงเป็นหัวใจสำคัญของการเกิดดนตรี ในแวดวงคนสนใจศึกษาดนตรีในโลกนี้ มีไม่น้อยที่รู้จักตำนานการวัดระบบเสียงของดนตรีสยามผ่านการศึกษาทดลองจาก **ดร.อเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส** (Alexander J Ellis) นักภาษาศาสตร์และนักคณิตศาสตร์ฟิสิกส์ชาวอังกฤษ ซึ่งทำการศึกษาระนาดรางหนึ่งจากกรุงสยามที่เดินทางไปแสดงนิทรรศการ ณ the South Kensington Museum กรุงลอนดอน เมื่อปี พ.ศ. 2428 (ค.ศ.1885) และได้คำนวณค่าเฉลี่ยของการแบ่งระดับเสียงในช่วงคู่แปดของดนตรีไทยออกเป็นช่วงเสียงเท่า ช่วงละ 171.4 Cents (โดยหารจากระบบขั้นคู่เสียงที่เขาตั้งกติกาขึ้นว่า ใน 1 ช่วงคู่แปด มีการแบ่งระยะออกเป็น 12 ส่วนเท่ากัน และกำหนดให้แต่ละส่วนนั้นมีค่าเท่ากับ 100 cents ในที่นี้คือการยึดเอาระบบโครมาติกของดนตรีคลาสสิคยุโรปยุคจักรวรรดินิยมเป็นตัวตั้ง!!) เอลลิสบันทึกงานศึกษาดนตรีกรุงสยามเอาไว้ในหนังสือ Journal of the Society of Arts ปี 1885 เป็นบทความเรื่อง On the Musical Scales of Various Nations จัดระบบดนตรีสยามอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ดนตรีกลุ่มเดียวกับกรีกโบราณ เปอร์เซีย อาหรับ สก็อตแลนด์ อินเดีย สิงคโปร์ พม่า อัฟริกันตะวันตก ที่เรียกว่า Heptatonic Scales ซึ่งหมายถึงระบบแบ่ง 7 ช่วงเสียงในหนึ่งคู่แปด อันต่างไปจาก Pentatonic Scales ระบบแบ่งเสียง 5 ช่วงในหนึ่งคู่แปดที่เขาศึกษาจากดนตรีของแปซิฟิกใต้ ชวา จีน และญี่ปุ่น

ต่อมา เขาได้ขยายบทเสริมเรื่องดนตรีสยามขึ้นอีกครั้ง ตีพิมพ์ในหนังสือ On Musical Scale, Theory of Harmony, On History of Musical Pitches ปี 1890 มีการระบุชื่อชุดบันไดเสียงของไทยเอาไว้ด้วย

เรื่องที่ต้องแทรกหมายเหตุเอาไว้ตรงนี้คือ

· เอลลิสนั้นเป็นคนที่จัดอยู่ในประเภท Tone Deaf คือ “หูหนวกระดับเสียง” เป็นปัญหาทางระบบชีวะที่โสตประสาทไม่อาจแยกความแตกต่างของโน้ตเพลงได้

· ระนาดสยามที่นำไปอังกฤษครั้งนั้นชำรุด (!) เอลลิสรายงานว่า ระนาดรางนี้มีลูกระนาดอยู่ 19 ลูก ทำจากไม้ต่างชนิดกัน และเขาวัดเสียงที่พอจะ “ฟังเข้าหู” ได้แค่ระหว่างลูกที่ 6 ถึงลูกที่ 15 เท่านั้น เอลลิส “บ่นพึมพำ” ในรายงานของเขาว่า This scale is quite enigmatical. The second Octave, of which only the beginning was measured, quite disagrees with the first. The interval, 45 cents, is also unintelligible. In tempering I have therefore supposed X to be too sharp, and XI too flat, but the tempering is hazardous. Let us hope that the Siamese musicians who are to come to the Inventions Exhibition of this year, will give a better notion of Siamese music than this Ranat affords. If I can obtain any information, I will communicate it to the Society of Arts.

แต่ในที่สุด นักวิชาการท่านนี้ก็สามารถสร้างทฤษฎีระบบเสียงแบ่งเท่าของไทยขึ้นมาได้ รวมทั้งชื่อเสียงเสียงต่างๆที่เขานำมาเขียนนั้น ก็สอบถามเอาจากคนไทยที่เป็นผู้แทนราชการไปอยู่ในอังกฤษครั้งนั้น (พระองค์เจ้าปฤษฎางค์) น่าสนใจว่าคำเรียกเสียงบางเสียง แตกต่างจากคำเรียกในตำราของกรมศิลปากรในยุคนี้ (เช่น “Rong Tang-เอลลิส” กับ “ทางในลด-ตำราปัจจุบัน”, “Oat-เอลลิส” กับ “ทางใน-ตำราปัจจุบัน”, “พงออ-เอลลิส” กับ “ทางเพียงออบน-ตำราปัจจุบัน”, “Nark-เอลลิส” กับ “ทางกลางแหบ-ตำราปัจจจุบัน” เป็นต้น)

ความคิดในเรื่องระบบเสียงไทยที่กล่าวว่าเป็นการแบ่งขั้นคู่ด้วยระยะเท่า 171.4 cents นี้ ได้ถูกนำมาทบทวนศึกษาซ้ำโดยนักวิทยาศาสตร์ทางเสียงและนักมานุษยวิทยาดนตรีอีกหลายท่าน หลายวิธีการตรวจสอบใช้เครื่องมือที่แตกต่างกันไป ใช้แหล่งข้อมูลในการศึกษาแตกต่างกัน ผู้ให้ความสนใจในการศึกษาระบบเสียงและผลิตงานเชิงวิชาการออกมาเผยแพร่ เช่น David Morton (พ.ศ. 2501-3), สมชาย ทยานยงค์ และคณะ (พ.ศ.2516), Um Mongkol (พ.ศ.2529; ศึกษาซ้ำร่วมกับอานันท์ นาคคง พ.ศ.2534), ปัญญา รุ่งเรือง (พ.ศ. 2530), บุญช่วย โสวัตร และคณะ (พ.ศ. 2537-2541), วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ (พ.ศ. 2537), สุกรี เจริญสุขและคณะ (พ.ศ. 2538 -2539), วรยศ ศุขสายชล (พ.ศ.2540), คณะกรรมการโครงการวิจัยระบบเสียงดนตรีอาเซียน Sonic Orders (พ.ศ. 2541) เป็นต้น

คำตอบที่ได้ มีทั้งเหมือนและต่างจากที่เอลลิสศึกษาไว้ แต่ถึงจะขัดแย้งอย่างไรก็ตาม คาถาเรื่องเสียงไทย-แบ่งเท่า ก็ทำให้ดนตรีไทยกลายเป็นหนึ่งในการอ้างตัวอย่างระบบเสียง seven equidistant steps หรือ equal intervals ของวงการดนตรีโลกไปโดยปริยาย และชื่อของเอลลิส สูตรการคำนวณค่า cents ของเอลลิสก็ยังกลายเป็นสิ่งสักการะบูชาในวงการดนตรีวิทยาแม้จะรู้ทั้งรู้ว่าอะไรเป็นอะไร

2.1.2 บุคคลต่างชาติที่สนใจศึกษาดนตรีไทยในเชิงหลักฐานข้อมูลเสียง นักบันทึกข้อมูลเสียงที่เด่นมากในอดีตคือ **คาร์ล สตุมฟ์** (Carl Stumpf 1848-1963) ศาสตราจารย์ชาวเยอรมัน นักดนตรีวิทยา นักจิตวิทยา ก่อตั้ง**หอจดหมายเหตุทางเสียงแห่งกรุงเบอร์ลิน** (Berlin Sound Archiv) ได้รับการยกย่องว่าเป็นคนแรกที่ปฏิบัติงานด้านดนตรีวิทยาเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) โดยในปี พ.ศ. 2443 (ค.ศ. 1900) เขาได้ร่วมกับลูกศิษย์คือ **ออตโต อับราฮัม** (Otto Abraham) และ**อีริค ฟอน ฮอร์นบอสเทล** (Erich von Hornbostel 1877-1935) บันทึกเสียงวงดนตรีจากกรุงสยามในชื่อคณะนายบุศย์มหินทร์ลงในกระบอกเสียงขี้ผึ้ง (Wax Cylinder) โดยให้นักดนตรีบรรเลงตัวอย่างเพลงทั้งรวมวงและแยกเครื่องเดี่ยวในทำนองเดียวกันแล้วนำมาศึกษาวิเคราะห์ระบบเสียงและแนวทำนองของเครื่องดนตรีต่างๆในวงจากเครื่องเล่นกระบอกเสียง เพลงที่บันทึกครั้งนั้นคือเพลงทยอยเขมรสองชั้น เพลงลาวคำหอม เพลงปี่แก้วกาล เพลงครัวกระสา และเพลงสรรเสริญพระบารมี ถือเป็นงานบันทึกชุดแรกของหอจดหมายเหตุ

สตุมฟ์เขียนบันทึกเรื่องของดนตรีกรุงสยามและรายงานผลการศึกษาเพลงสยามเอาไว้ในเอกสารชื่อ "Ton system und Musik der Siamese in Beitrgezu Akustik und Musikwissenschaft, III" (1901) ต่อมางานศึกษาของเขาได้ถูกฮอร์นบอสเตลชำระแก้ไขใหม่ ตีพิมพ์ในหัวข้อ "Formanalysen an Siamesischen Orchester stucken" ในหนังสือ "Archiv fur Musikwissenschaft II (1920; 322-323)

นายบุศย์มหินทร์ผู้นำคณะปี่พาทย์สยามไปพบกับสตุมฟ์นี้เป็นบุตรชายคนหนึ่งของเจ้าพระยามหิรทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เจ้าของโรงละครปริ้นซ์เธียเตอร์ที่ท่าเตียน พี่สาวคือเจ้าจอมมารดามรกฎในรัชกาลที่ 5 พระมารดาของพระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นพิชัยมหินทโรดม (ผู้นิพนธ์เพลงลาวดวงเดือน) และยังเป็นพี่น้องกับ

พระอภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล) ผู้แต่งตำราดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 นายบุศย์มีความสนใจอย่างใกล้ชิดกับการดนตรีและละครที่วังท่าเตียนของบิดามาตั้งแต่เด็ก เมื่อโตขึ้นและเข้ารับราชการแล้ว ได้ร่วมกับเพื่อนหลายคนก่อตั้งบริษัทบุศย์มหินทร์ทำธุรกิจบันเทิงด้านละครตามอย่างผู้เป็นบิดา เนื่องจากเป็นผู้มีความรู้ทางด้านภาษาอังกฤษและการต่างประเทศเป็นอย่างดี จากการที่ได้รับราชการเป็นที่โปรดปรานใกล้ชิดในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มาโดยตลอด มีความคิดและได้ติดต่อกับชาวต่างประเทศเพื่อจะนำคณะละครของตนไปแสดงที่ยุโรป ในปี พ.ศ.2443 จึงได้ทำหนังสือกราบบังคมทูลขอพระราชทานอนุญาต รัชกาลที่ 5 จึงโปรดเกล้าฯ ให้ลาออกจากราชการ หลังจากที่พ้นจากหน้าที่ราชการแล้ว นายบุศย์ได้นำคณะละครเดินทางไปแสดงที่ยุโรป ผู้ร่วมคณะประกอบด้วยนักแสดงและนักดนตรีกว่า 20 คน แต่เท่าที่สืบค้นได้มีเพียง 5 คน ได้แก่ แม่ครูตลับ นายเผ็ง นางจำรัส เด็กชายจอน เด็กหญิงถนอม เดินทางไปเปิดการแสดงตามเมืองต่างๆ ได้แก่ อเล็กซานเดรียในอียิปต์ (วันที่ 7 - 8 - 10 เดือนกรกฎาคม) เบรศลอ เดรสเดน เวียนนา อัมสเตอดัม ลอนดอน เบอร์ลิน เดนมาร์ก ปารีส เซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก รัสเซีย (28 ตุลาคม) มอสโคว โอเดซซา (24 พฤศจิกายน) คณะละครเดินทางกลับถึงประเทศสยามในช่วงเดือนมิถุนายน พ.ศ.2444 นายบุศย์มหินทร์ถึงแก่กรรม เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ.2444

เพลงสยาม หลักฐานเสียงดนตรีสยามที่คณะนายบุศย์มหินทร์ฝากไว้ในกระบอกเสียงขี้ผึ้ง ณ พิพิธภัณฑ์เสียงแห่งกรุงเบอร์ลิน ยังคงเป็นตำนานให้คนรุ่นหลังศึกษาค้นคว้าต่อทุกวันนี้

2.1.3 บุคคลต่างชาติที่สนใจศึกษาดนตรีไทยในภาพรวมของมานุษยวิทยาดนตรี

2.1.3.1 ที่เด่นมากในอดีตคือ **ดร.เดวิด มอร์ตัน (Dr.David Morton)** จากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลีส (UCLA) ได้เข้ามาศึกษาวิชาดนตรีที่ประเทศไทยในระหว่าง พ.ศ. 2502-2503 เพื่อรวบรวมข้อมูลประกอบการเขียนวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกสาขา Ethnomusicology ข้อมูลที่ได้ศึกษามาจากกรมศิลปากร สำนักดนตรีบ้านบาตร และสำเนาต้นฉบับโน้ตสากลชุดที่ครูดนตรีสำคัญในอดีตได้เคยบันทึกไว้ลงในไมโครฟิล์ม มอร์ตันจบการศึกษาเมื่อ พ.ศ. 2507 ด้วยหัวข้อวิทยานิพนธ์ The traditional Musical Instrumental Music of Thailand และได้ทำงานเป็นอาจารย์ ณ มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลีส

ในปี พ.ศ. 2516 เขาได้จัดพิมพ์หนังสือ The Traditional Music of Thailand โดยสำนักพิมพ์ University of California Press แบ่งเนื้อหาเป็น 6 บท ได้แก่ ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย องค์ประกอบพื้นฐานของดนตรีไทย เครื่องดนตรีไทยประเภทต่างๆ ระบบทฤษฎีเสียงดนตรีไทย รูปแบบและเทคนิคการประพันธ์เพลงไทย และบทสรุปเกี่ยวกับดนตรีไทย นอกจากนี้มีภาคผนวกลงเรื่อง ระบบการเทียบเสียงดนตรีไทย อภิธานศัพท์ดนตรีไทยอธิบายเป็นภาษาอังกฤษ และบรรณานุกรมสืบค้น มีภาพประกอบหายากและโน้ตสากลสวยงาม หนังสือเล่มนี้หนา 258 หน้า ถือลิขสิทธิ์โดยมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย

บทบาทสำคัญของหนังสือเล่มนี้ ได้ทำการเผยแพร่เรื่องดนตรีไทยไปตามสถาบันการศึกษาต่างๆในโลกกว้างและเป็นเส้นทางการเรียนรู้ของนักดนตรีวิทยาอีกมากในกาลต่อมา

นอกจากเอกสารหนังสือและบทความจำนวนมากที่เดวิด มอร์ตัน ได้จัดทำขึ้นในนามของศูนย์การศึกษาดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ในปี พ.ศ. 2512 เขายังได้ทำการบันทึกเสียงเพลงไทยสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) เอาไว้เป็นจำนวน 92 ม้วนเทปรีล โดยเป็นการขับร้องและบรรเลง

เครื่องดนตรีต่างๆในวงปี่พาทย์ มโหรี และเครื่องสาย ต้นฉบับเสียงเหล่านี้ได้รับการรักษาไว้อย่างดี ณ The ERthnomusicology Archive ของ UCLA พร้อมทั้งไมโครฟิล์มลายมือโน้ตเพลงไทยที่บรมครูในอดีตได้ประชุมและถ่ายทอดภูมิปัญญาเอาไว้

2.1.3.2 **ดร.แทรี่ มิลเลอร์** (Terry E.Miller) เป็นนักมานุษยวิทยาดนตรีชาวอเมริกัน เข้ามาในประเทศไทยเมื่อ พ.ศ. 2515 เพื่อทำการศึกษาดนตรีพื้นบ้านอีสาน ใช้เวลายาวนานในการค้นคว้าเก็บข้อมูล สอบสวนความรู้กับนักดนตรีไทยสำนักต่างๆ พูด เขียน อ่าน และหัดเป่าแคนจนมีความสามารถดี

แทรี่ศึกษาระดับปริญญาเอกที่มหาวิทยาลัยอินเดียน่า เรียนจบเมื่อ พ.ศ. 2520 งานวิทยานิพนธ์ของเขาคือ Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand หลังจากจบการศึกษา แทรี่เข้าทำงานเป็นอาจารย์สอนดนตรีที่มหาวิทยาลัยเค้นท์ (Kent State University) รัฐโอไฮโอ เป็นเสาหลักทางวิชาการคนหนึ่งของสถาบัน เปิดศูนย์การศึกษาดนตรีโลก (the Center for the Study of World Musics) ก่อตั้งวงดนตรีไทยขึ้นในมหาวิทยาลัยเค้นท์ มีลูกศิษย์ที่จบปริญญามานุษยวิทยาดนตรีกับท่านหลายคน ในจำนวนนั้นมีคนไทยคือ รศ.ดร.เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์, รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ, ผศ. ดวงใจ อมาตยกุล, รศ.ดร. ปัญญา รุ่งเรือง, ดร.ไพรวัลย์ นาหนองขาม

แม้ว่างานวิจัยหลักของเขาจะเป็นดนตรีพื้นบ้านอีสาน แต่ด้วยความเป็นนักมานุษยวิทยาดนตรีที่มีความสนใจมิติทางวัฒนธรรมรอบด้าน เขายังได้ประยุกต์ความรู้ทางดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์และเชิงระบบมาศึกษาดนตรีไทยเดิมอย่างจริงจัง งานศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ที่โดดเด่นคือการรวบรวมและชำระเอกสารโบราณภาคภาษาอังกฤษและภาษาตะวันตกอื่นๆที่มีการระบุเรื่องดนตรีไทยเอาไว้ มี ดร.เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์เป็นนักวิจัยร่วม ตีพิมพ์ลงในวารสาร Crossroads 8-2 ปี 1994 ชื่อบทความ "A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505-1932." (Crossroads 8-2 (1994): 1-194) ส่วนงานทางดนตรีวิทยาเชิงระบบที่น่าสนใจคือการศึกษาเรื่องการวัดระยะเสียงดนตรีไทย ร่วมกับ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง ชื่อบทความว่า “The Thai tuning system revisited: Considering both Culture and Acoustics”

มิเพียงแต่ความรู้ความเข้าใจดนตรีไทย แทรี่ได้เดินทางไปทั่วในภูมิภาคอุษาคเนย์ภาคพื้นทวีป โดยเฉพาะลาว เวียดนาม มีโอกาสคลุกคลีกับนักวิชาการดนตรีและนักดนตรีพื้นถิ่นจำนวนมาก จนมีความรู้ที่แตกฉาน บันทึกเสียง บันทึกภาพ และเขียนบทความจำนานมาก ตัวอย่างผลงานเอกสารที่ถือว่ายิ่งใหญ่มากของแทรี่ในเชิงมานุษยวิทยาดนตรีโลกคือการร่วมกับ Sean Williams เป็นบรรณาธิการหนังสือสารานุกรมดนตรีโลกภาคอุษาคเนย์ ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์การ์แลนด์ (The Garland Encyclopedia of World Music: Volume 4 Southeast Asia) นอกจากนี้ยังมีหนังสือแนะนำดนตรีโลก World Music: a Global Journey (Routledge, 2005) ซึ่งเขียนร่วมกับศิษย์อีกคน Dr. Andrew Shahriari ที่มีความรู้เรื่องดนตรีไทยอย่างดีเหมือนกัน

2.1.3.3 นักมานุษยวิทยาดนตรีต่างชาติคนอื่นๆที่น่าสนใจ ในที่นี้จะเลือกกล่าวเฉพาะชื่อและผลงานวิจัยหรือบทความบางชิ้นที่ถูกตีพิมพ์เผยแพร่

เดโบรา ห่วง Deborah Wong. จากมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ริเวอร์ไซด์ ศึกษาพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทยและเรื่องอื่นๆ ผลงานเด่น เช่น Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance. (Chicago: University of Chicago Press. 2001)

ฟรานซิส ซิลค์สโตน Francis Silkstone. จากมหาวิทยาลัยลอนดอน ศึกษาการบรรเลงเครื่องสายไทย ผลงานเด่น เช่น Learning Thai Classical Music: Memorisation and Improvisation. (PhD. Thesis: SOAS. 1993)

พาเมลา มเยอส์-โมโร Pamela Myers-Moro ภาควิชามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยวิลลาเมต Willamette University, Salem, Oregon, USA ศึกษาชาติพันธุ์วรรณาของดนตรีไทยในสังคมร่วมสมัย ผลงานเด่นเช่น Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok. (Berkeley: Centers for South and Southeast Asia Studies. 1993)

เดวิด ฮิวส์ David W Hughes จากมหาวิทยาลัยลอนดอน ศึกษาเปรียบเทียบดนตรีไทยและดนตรีชวา ผลงานเด่น เช่น “Thai Music in Java, Javanese Music in Thailand: Two Case Studies” (British Journal of Ethnomusicology 1: 17-30. (1992)

เครก ลอคการ์ด Craig A. Lockard ศึกษาเพลงเพื่อชีวิตในสังคมไทยเปรียบเทียบกับเพลงการเมืองในสังคมอุษาคเนย์ Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia. (Honolulu: University of Hawaii Press. 1998)

แอนดรูว์ ชาริอารี Andrew Christopher Shahriari ศึกษาอิทธิพลของเศรษฐกิจและวัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านล้านนา ผลงานเด่น เช่น Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand (PhD. Thesis: Kent State University 2001)

เป็นต้น

3. ปรากฏการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในเส้นทางสายมานุษยวิทยาในประเทศไทย

การนำปรากฏการณ์มาเป็นส่วนหนึ่งในการอธิบายเส้นทางการเติบโตของวิชาการมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทย เป็นเรื่องที่น่าสนใจ เพราะไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นบ่อยๆเป็นประจำในสังคม ซึ่งก็ต้องย้ำกันเรื่อยๆว่าในบ้านเมืองที่มีดนตรีอยู่หลากหลายนี้ การมองเห็นคุณค่าเหนือพ้นความเป็นสิ่งบันเทิงเริงรมย์พักผ่อนเพลินใจเป็นเรื่องเกิดขึ้นได้ยาก หรือหากจะเกิดขึ้นก็ต้องมาใคร่ครวญกันอีกทีว่าคุณค่าที่ว่านั้นเป็นคุณค่าจริงหรือปลอม ยั่งยืนหรือชั่วคราว เป็นเพียงการสร้างกระแสสังคมด้วยวาทกรรมแอบแฝงใด เช่น การผูกดนตรีไทยติดกับระบบสถาบันศักดินา การสร้างความเป็นเผ่าไทยใจหนึ่งเดียว การสร้างภาพลักษณ์ประเทศวัฒนธรรมเพื่อส่งเสริมอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว การเกิดดนตรีโอท็อป การโหมเห่อตื่นเต้นกับภาพยนตร์ดนตรีไทย การประกวดแชมป์ประชันผ่านจอโทรทัศน์ เป็นต้น

ตัวอย่างเหล่านี้ ไม่อยากนับเข้าเป็นปรากฏการณ์ทางมานุษยวิทยาดนตรีที่น่าจดจำนัก เพราะเกิดขึ้นและดับไปในเวลาอันจำกัด วุ่นวายวนเวียนกันอยู่ในโลกแคบๆ และไม่จำเป็นต้องอาศัยหลักวิชาใดๆของมานุษยวิทยาดนตรีเพื่อการอธิบายเสริมเติมต่อหรือลงลึก ถึงไม่มีมานุษยวิทยาดนตรีสิ่งเหล่านี้ก็เกิดขึ้นได้สบายๆอยู่แล้ว

หัวข้อนี้ จะเลือกปรากฏการณ์หนึ่งที่เห็นว่าน่าสนใจมาเป็นเรื่องหลักในการเล่า ซึ่งปรากฏการณ์ลักษณะนี้ เอาเข้าจริงๆก็อาจจะเกิดขึ้นและดับไปไม่จีรังยั่งยืนเหมือนปรากฏการณ์อื่นเหมือนกัน อย่างไรเสีย ในฐานะของผู้เฝ้าสังเกตการณ์ปรากฏการณ์นี้มานานพอสมควร เห็นความยากลำบากในการทำงาน เห็นอุปสรรค

และความงามบางประการของการทำงาน โดยเฉพาะการเปิดเวทีการทำงานร่วมกันของนักมานุษยวิทยาดนตรีและชุมชนชาวบ้านเจ้าของวัฒนธรรม รวมทั้งเห็นการประยุกต์ศาสตร์ทางเทคโนโลยีหลายๆด้านมาบูรณาการเข้ากับวิธีการศึกษาวิจัย จึงคิดเอาว่านี่น่าจะเป็นปรากฏการณ์ที่ควรนำมาแลกเปลี่ยนกันในเวทีประชุมครั้งนี้

ปรากฏการณ์นี้เรียกชื่อว่า **“ภูมิบ้านภูมิเมือง”** เป็นปรากฏการณ์ทางการศึกษาทางด้านมานุษยวิทยาดนตรีที่เกิดการรวมตัวของนักวิชาการต่างสถาบันมากที่สุดและมีผลกระทบต่อการปฏิบัติการเชิงรุกมากที่สุดในช่วง 3 ปีที่ผ่านมานี้

งานนี้เป็นการทำงานภายใต้โครงการจัดเก็บภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดง กลุ่มภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดง สำนักส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม

ในปีงบประมาณ พ.ศ. 2548 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ในยุคสมัยของนางปริศนา พงษ์ทัดศิริกุล เลขาธิการคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้ริเริ่มจัดโครงการภูมิบ้านภูมิเมืองขึ้น ประกอบด้วย ภูมิต่างๆคือ ภูมิหลัง ภูมิปัญญา ภูมิคุ้มกันทางสังคมและภูมิทัศน์วัฒนธรรม เฉพาะในส่วนของภูมิปัญญานั้น ได้แบ่งกิจกรรมย่อยออกเป็นสาขาต่างๆ 5 สาขา โดยหนึ่งในสาขาเหล่านั้นเป็นเรื่องเกี่ยวกับศิลปะการแสดง Performing Arts (สาขาอื่นๆคือ ด้านมุขปาฐะและการแสดงออก Oral Traditions and Expression, ด้านการปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรมและการรื่นเริง Social Practices, Ritual and Festive events, ด้านความรู้และการปฏิบัติต่างๆเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล Knowledge and Practices concerning nature and universe, และด้านงานช่างฝีมือพื้นบ้าน Traditional craftmanship) ทางสำนักงานฯได้พิจารณาเห็นว่าประเทศไทยเป็นบ่อเกิดแห่งการร้องรำทำเพลงที่ยิ่งใหญ่มาแต่อดีต มีความแตกต่างหลากหลายไปตามภูมิสังคม จึงได้กำหนดให้มีการจัดเก็บข้อมูลด้านศิลปะการแสดงขึ้น ประกอบด้วยข้อมูลด้านดนตรี การแสดงดนตรีและการแสดงในพิธีกรรม และเพลงร้องพื้นบ้าน ซึ่งทั้งนี้กรอบการทำงานเป็นผลพวงมาจากการที่ประเทศไทยเข้าร่วมโครงการการขึ้นทะเบียนคุ้มครองมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris 17 October 2003) ขององค์กรยูเนสโก ที่กรุงปารีสเมื่อ พ.ศ. 2546 ซึ่งในที่นี้ คำว่า “มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้” หมายถึง การปฏิบัติ การเป็นตัวแทน การแสดงออกทางความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน และในบางกรณีปัจเจกบุคคลยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้นี้ถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง เป็นสิ่งที่ชุมชนและกลุ่มชนสร้างขึ้นใหม่อย่างสม่ำเสมอเพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน เป็นปฏิสัมพันธ์ของพวกเขาที่มีต่อธรรมชาติและประวัติศาสตร์ของตนและทำให้คนเหล่านั้นเกิดความรู้สึกมีอัตลักษณ์และความต่อเนื่อง ดังนั้นจึงก่อให้เกิดความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมและความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์

การที่จะได้มาสำหรับข้อมูลตัวงานวัฒนธรรมนั้น จำเป็นที่จะต้องมีการสำรวจอย่างจริงจังและมีการกลั่นกรองจำแนกประเภทงานเพื่อขึ้นทะเบียนภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงต่อไป เพื่อคุ้มครองดูแลชิ้นงานหรือประเภทงานวัฒนธรรมนั้นไว้ก่อนที่จะสูญหาย ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและรุนแรงในยุคโลกาภิวัฒน์ โดยกำหนดเป้าหมายการดำเนินงานระยะ 3 ปีต่อเนื่อง (พ.ศ. 2548-50) ในส่วนของภูมิ

ปัญญาศิลปะการแสดงนั้น ดำเนินงานจัดเก็บข้อมูลเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ดนตรี การแสดง ดนตรีและการแสดงในพิธีกรรม และเพลงร้องพื้นบ้าน สรุปถึงปี 2550 มีการจัดเก็บข้อมูลภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงไปแล้วทั้งสิ้น 352 เรื่อง (ในขณะที่งานด้านอื่นๆ คือ ภูมิปัญญางานช่างฝีมือเก็บได้ 400 เรื่อง)

ตัวอย่างงานภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงที่ได้ผ่านการจัดเก็บแล้ว เช่น

ภาคกลาง

- กาญจนบุรี: เพลงร่อยพรรษา (2548), เพลงกล่อมเด็กกระเหรี่ยง อ.สังขละบุรี (2549), นาเด่ย พิณชาวกะเหรี่ยง และชะพูชะอู วงดนตรีประกอบการแสดงชาวกระเหรี่ยง (2550)

- ตราด: รำสวด (2548), หนังตะลุงเมืองตราด ละครชาตรี เพลงขอทานพื้นบ้าน (2549), เพลงโหงฟางลำตัด (2550)

- ราชบุรี: หนังใหญ่วัดขนอน (2548), รวมเพลงพื้นบ้าน (2549), รำกระเหรี่ยง อ.สวนผึ้ง วงปี่พาทย์ในจังหวัดราชบุรี (2550)

- ลพบุรี: รำโทน (2548), รำผีโรง หมอลำพวน การเล่นนางกวัก (2549), เพลงร้องพื้นบ้านลพบุรี (2550)

- สุพรรณบุรี: เพลงพื้นบ้าน อ.ศรีประจันต์ (2548), เพลงพวงมาลัย (2549), รำตง (2550)

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

- กาฬสินธุ์: ฟ้อนผู้ไท (2548), การลำเหยา ฟ้อนละครชาวบ้านโพน อ.คำม่วง หนังประโมทัย อ.กมลาไสย (2549), ปี่ผู้ไท (2550)

- บุรีรัมย์: มโหรีเขมร (2548), เรือมตรด (2549), ดนตรีประกอบพิธีเล่นปะกำของชาวไทยเชื้อสายเขมรบุรีรัมย์ แซนโดนตา ลิเกเขมร (2550)

- เลย: ผีตาโขน บุญหลวง (2548), หมอลำไทเลย แมงหน้างาม(ผีขนน้ำ) การเลี้ยงหอหลวง (2549), พิธีอัญเชิญพระเวสสันดรแบบละครพื้นเมืองอีสานในงานประเพณีบุญผะเหวดฟังเทศน์มหาชาติ (2550)

- สกลนคร: รำมวยโบราณ รำหมอเหยา การตีกลองเส็ง (2548), โย้ยกลองเลง (2549), หมอลำกลอน อ.ภูพาน (2550)

- สุรินทร์: เจรียง (2548), โจลมะม๊วด (2549), ปี่พาทย์พื้นเมืองสุรินทร์ ปี่แต้ (2550)

ภาคใต้

- ชุมพร: เพลงนา (2548), เพลงเรือ หนังตะลุงชุมพร (2549), เพลงพื้นบ้าน อ.ท่าแซะ โนรา (2550)

- นครศรีธรรมราช: โนราโกลน ดนตรีปืด (2548), หนังตะลุงเคล้าน้อย เจนเมธากุล โนราลงครูคณะทวีศิลป์โบราณ เพลงบอกคณะสมใจอู่นอก (2549), สวดพระมาลัย หนังตะลุงจันทร์แก้ว นุ่นทอง เชื้อนางหงส์ กาหลอคณะบ้านวังฆ้อง โนราคณะปรีดาประดิษฐ์ศิลป์ ลิเกป่านางดวง วังบุญคง หนังตะลุงสุชาติ ทรัพย์สิน (2550)

- ปัตตานี: มะโย่ง (2548), กาหลอ (2549), รองเง็งคณะบุหลันตานี ดิเกร์ฮูลูคณะอาเนาะปูยู (2550)

- ภูเก็ต: หุ่นเชิดจีนกาเหล้ มวยกาหยง (2548), ตันหยง ลำนำนาซีดอิสลาม กลองล่อโก๊ะ (2549), รองเง็ง (2550)

- สตูล: ดาระ (2548), เพลงกล่อมเด็กในพิธีขึ้นเปลรับขวัญทารกแรกเกิด (2549), ลิสัต รองเง็ง (2550)

ภาคเหนือ

- เชียงราย: เพลงพื้นบ้าน ค่าว จ๊อย ซอ (2548), วงปี่พาทย์ล้านนา ฟ้อนสาวไหมเชียงราย เต้นอาข่า (2549), การเต้นกระทบไม้ชาวกระเหรี่ยง ขับทุ้ม รำนกรำโต พิณเปี๊ยะ กลองปูจา แคนม้ง ฟ้อนเจิง-ตบมะผาบ (2550)

- เชียงใหม่: ฟ้อนสาวไหม สะล้อซึง (2548), กลองชัยยะมงคล (2549), กลองติ่งโนง วงเต่งถิ้งในประเพณีฟ้อนผี ฟ้อนก๋ายลายนางเตรียม วงศ์วาน ฟ้อนเล็บฉบับปี พ.ศ. 2487 ของแม่ครูอุษา อุริยะมา ฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง การขับซอล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ (2550)

- น่าน: สะล้อ ซอ ปิน (2548), วงกลองคุม วงกลองน่าน วงกลองอืด (2549), ฟ้อนเจิง กลองปูจา ดนตรีชนเผ่าม้ง ดนตรีไทลื้อ ดนตรีชนเผ่าเมี่ยน (2550)

- พิษณุโลก: ดนตรีมังคละ (2548), เพลงฮินเลเล เพลงกล่อมเด็ก (2549), ละครรำแก้บนหลวงพ่อพระพุทธชินราช ม้าแห่ (2550)

- ลำปาง: ฟ้อนเมืองเผียไหม พิณเปี๊ยะ นายมา แก้วใจ (2548), ตบมะผาบ วงป๋าด ก๋องปู่จา (2549), ฟ้อนผีมด ซอปี่ลำปาง ซะสะล้อเมืองงาว วงตกเส้ง (2550)

ในการทำงานเพื่อดูแลคุณภาพในการจัดเก็บข้อมูล ทางสำนักงานฯได้ระดมสมองผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีและด้านการแสดงจากสถาบันการศึกษาและหน่วยราชการต่างๆมาจัดทำแนวทางในการเก็บข้อมูลของนักวิจัยพื้นที่และประชาชนผู้เป็นเจ้าของภูมิปัญญาฯ โดยมีการประมวลความรู้ในการการเขียนสารัตถะ แนวทางการเก็บข้อมูลภาพนิ่ง แนวทางการเก็บข้อมูลภาพเคลื่อนไหว แนวทางการเก็บข้อมูลเสียง การกำหนดรหัสข้อมูลแต่ละประเภท ซึ่งนับเป็นการรวมตัวครั้งสำคัญของนักวิชาการด้านมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทยมาร่วมงานกันทั้งฝ่ายควบคุมดูแลคุณภาพโครงการและฝ่ายดำเนินการสำรวจข้อมูลตามพื้นที่ต่างๆ

ในฝ่ายคณะกรรมการดำเนินงานภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดง สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้แต่งตั้งคณะกรรมการแกนงาน มีหน้าที่กำหนดรูปแบบการบริการจัดการในการจัดเก็บข้อมูลศิลปะการแสดง กำหนดกรอบการทำงานเพื่อจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบและถูกต้องตามระเบียบวิธีวิทยา สร้างเครื่องมือในการจัดเก็บข้อมูล วิเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์ของข้อมูล จัดลำดับข้อมูลเพื่อนำเสนอต่อคณะกรรมการอำนวยการโครงการภูมิบ้านภูมิเมือง และปฏิบัติภารกิจอื่นๆที่เหมาะสม คณะกรรมการประกอบด้วย (คำสั่งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติที่ 133/2548) เลขาธิการคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และรองเลขาธิการคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เป็นที่ปรึกษา เฉพาะฝ่ายคณะกรรมการด้านดนตรีประกอบด้วยผู้เชี่ยวชาญจากสถาบันต่างๆ เช่น รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (มหิดล) ประธาน, ผศ.ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่) รองประธาน, รศ.กาญจนา อินทรสุนานนท์ (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ) กรรมการ, รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ) กรรมการ, ผศ.ณรงค์ สมิทธิธรรม (มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง) กรรมการ, รศ.ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (มหาวิทยาลัยมหาสารคาม) กรรมการ, ผศ.ณรงค์ เขียนทองกุล (มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์) กรรมการ, ผศ.ประทีป นักปี่ (มหาวิทยาลัยนเรศวร) กรรมการ, สุรศักดิ์ จำนงสาร (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ) กรรมการ, อานันท์ นาคคง (มหาวิทยาลัยมหิดล) กรรมการ, ผศ.อนรรฆ จรัณยานนท์ (มหาวิทยาลัยมหิดล) กรรมการ, ผศ.คมสันต์ วงศ์วรรณ (มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์) กรรมการ เป็นต้น ส่วนทางนาฏศิลป์ มีคณะกรรมการ เช่น

นายประเมษฐ์ บุณยะชัย (วิทยาลัยนาฏศิลป์), นายธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (มหาวิทยาลัยทักษิณ), นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ (กรมศิลปากร) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังได้แต่งตั้งคณะกรรมการที่ปรึกษาประจำภาค มีหน้าที่ให้คำปรึกษาแนะนำ พิจารณาลำดับความสำคัญของข้อมูลที่จะจัดเก็บในแต่ละจังหวัด ร่วมออกพื้นที่ในการจัดเก็บข้อมูลของจังหวัดต่างๆ พิจารณากลั่นกรองข้อมูลที่ได้รับจากจังหวัด และจัดส่งข้อมูลเข้าสู่คณะกรรมการแกนงาน

ในระหว่างปี พ.ศ. 2548-50 ถือว่าเป็นช่วงเวลาสำคัญที่นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาดนตรีทั้งที่กล่าวนามมาแล้วข้างต้นกับอีกหลายท่านที่เข้าร่วมโครงการภูมิบ้านภูมิเมืองในฐานะนักวิจัยประจำพื้นที่ ได้มีโอกาสพบปะปรึกษาหารือ ถ่ายทอดความรู้เฉพาะด้านในเรื่องต่างๆ ร่วมกันแก้ไขปัญหาในการทำงาน ตั้งแต่ด้านการกำหนดหัวข้อประเด็นวิจัย ไปจนถึงการลงมือปฏิบัติการภาคสนาม การสรุปวิเคราะห์ การเรียบเรียงหลักฐานเอกสาร การจัดลำดับเนื้อหาข้อมูลสารัตถะของศิลปะการแสดง และการประเมินคุณค่าของสิ่งที่สำรวจเพื่อจัดเก็บผลงานเป็นคลังข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้อย่างเป็นระบบต่อไปและสานต่อไปยังโครงการในภาคปีงบประมาณ 2552-2554 ที่จะสร้างคลังข้อมูล ขึ้นทะเบียนข้อมูล จัดทำสื่อเผยแพร่และจัดทำแผนที่มรดกทางวัฒนธรรม เพื่อให้บริการสืบค้นข่าวสารเพื่อการบริหารจัดการ ตลอดจนบริการองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมแก่ประชาชนได้อย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ รวมทั้งแสวงหามาตรการปกป้องคุ้มครองมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ที่เหมาะสม ตามอนุสัญญาว่าด้วยการพิทักษ์รักษามรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ในระดับชาติและนานาชาติต่อไป

สิ่งที่งอกงามขึ้นอย่างหนึ่งในเส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีที่อดกล่าวถึงมิได้ คือมีการบูรณาการความรู้ทักษะของนักมานุษยวิทยาดนตรีกับเทคโนโลยีใหม่ๆหลายแขนง มีการพิจารณาถึงประโยชน์ของการก็บข้อมูลภาพด้วยกล้องดิจิตอล การเก็บข้อมูลเสียงด้วยอุปกรณ์การบันทึกแบบต่างๆ การเก็บข้อมูลภาพเคลื่อนไหวที่ออกแบบการทำงานอย่างเป็นขั้นตอน การเลือกใช้สื่อบันทึกข้อมูลและซอฟแวร์คอมพิวเตอร์ชนิดต่างๆอย่างมีประสิทธิภาพ ระหว่าง พ.ศ. 2548-49 ได้มีการอบรม ถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจและเทคนิควิทยาทางมานุษยวิทยาดนตรีให้แก่บุคลากรที่เกี่ยวข้องกับโครงการในพื้นที่ นักวิจัยหรือทีมวิจัยท้องถิ่นก่อนที่จะลงมือปฏิบัติงาน โดยการลงมือเดินทางไปพบปะกันตามภูมิภาคต่างๆ โดยที่เนื้อหาสาระและผลการประมวลองค์ความรู้ที่ได้จากการอบรมถ่ายทอดนี้ ต่อมาได้กลายเป็นตำราคู่มือการจัดเก็บและสืบค้นภูมิปัญญาที่เป็นระบบมากในเชิงวิชาการ (Fieldwork Manual) และสามารถใช้คู่มือชุดนี้เป็นต้นแบบในการอ้างอิงสำหรับทั้งงานภาคสนามและหลังจากภาคสนามได้อย่างดี

แง่งามอื่นๆที่เห็นบ้างและอยากจะเห็นต่อไปจากปรากฏการณ์ภูมิบ้านภูมิเมืองมีดังนี้

· เกิดการจัดระบบโครงสร้างและรายละเอียดเชิงเทคนิคในการศึกษารวบรวมข้อมูลด้านศิลปะการแสดงที่เป็นมาตรฐานเดียวกันในทุกภูมิภาคและทุกระดับของฐานข้อมูล

· เกิดการพัฒนาระบบการเก็บข้อมูลเฉพาะทางที่มีประสิทธิภาพ มีความเหมาะสมกับสภาพข้อเท็จจริงของข้อมูลบางลักษณะในบางพื้นที่

· เกิดคลังข้อมูลกลางทางวัฒนธรรมวิถีชุมชน ด้านศิลปะการแสดง ซึ่งอยู่ในความดูแลกำกับของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติร่วมกับเครือข่ายทางวัฒนธรรมอื่นๆในประเทศไทย

· เกิดการผลิตบุคลากรรุ่นใหม่-ผู้เชี่ยวชาญในการเก็บข้อมูลวัฒนธรรมวิธีชุมชนที่มีวิสัยทัศน์ชัดเจนและ

สานต่อภารกิจของโครงการอย่างยั่งยืน

· เกิดบรรยากาศของการส่งเสริมให้นำองค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมวิถีชุมชนด้านศิลปะการแสดงไปประยุกต์ใช้ในการพัฒนาสังคมและประเทศชาติ

4. ปรากฏการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในเส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีนอกประทศไทย

ประเทศไทยไม่ใช่เวทีหลักเวทีเดียวที่เป็นสนามความรู้ทางมานุษยวิทยาดนตรีที่เกี่ยวกับไทย ยังมีอีกหลายสนามความรู้ในโลกที่เปิดโอกาสให้นักมานุษยวิทยาดนตรีและข้อมูลความรู้ทางมานุษยวิทยาดนตรีไทยได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ พัฒนาและเผยแพร่ออกไป ผลที่เกิดขึ้นหลายๆพื้นที่ในโลกได้ย้อนกลับมาเป็นกระจกเงาสะท้อนสถานภาพความรู้ในสายมานุษยวิทยาดนตรีของไทยและเป็นผลให้เกิดการผลักดันก้าวไปสู่กระแสเคลื่อนไหวใหม่ๆในการทำงานมานุษยวิทยาดนตรีของไทยเช่นกัน

ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างปรากฏการณ์บางประเด็นที่น่าสนใจ แบ่งออกเป็น การประชุมวิชาการนานาชาติ โครงการวิจัยระดับนานาชาติ การปฏิบัติการทางดนตรีพหุภาคี

4.1 การประชุมวิชาการนานาชาติ มีทั้งงานประชุมที่จัดขึ้นโดยเครือข่ายการศึกษานานาชาติทั่วไป กับการประชุมด้านมานุษยวิทยาดนตรีโดยสมาคมนักมานุษยวิทยาดนตรีนานาชาติ

4.1.1 การประชุมวิชาการไทยศึกษานานาชาติ (International Conference on Thai Studies) เป็นกิจกรรมทางการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ต่างๆที่เกี่ยวกับไทยศึกษาจัดโดยเครือข่ายองค์กรการศึกษาทั่วโลกที่เปิดวิชาการเรียนการสอนด้านไทยศึกษาร่วมกับนักวิชาการเอกชนที่ค้นคว้าความรู้ในศาสตร์ต่างๆทางไทยศึกษา มีสถาบันต่างๆในประเทศต่างๆหมุนเวียนเปลี่ยนกันเป็นเจ้าภาพจัดการประชุมทุก 4 ปี แรกเริ่มเดิมทีไม่มีเรื่องของดนตรีชัดเจนแต่อย่างใด จนกระทั่งต่อมาที่ประชุมไทยศึกษานานาชาติได้ให้ความสนใจนำประเด็นการศึกษาและปัญหาต่างๆทางวัฒนธรรมดนตรีมาร่วมเป็นส่วนหนึ่งของหัวข้อในการนำเสนอผลงานทางวิชาการด้วย เริ่มต้นครั้งที่ 5 ณ สถาบันบูรพศึกษาและอาฟริกันศึกษา มหาวิทยาลัยลอนดอน ประเทศอังกฤษ เมื่อ พ.ศ. 2536 โดยจัดประเด็นดนตรีเข้าไว้ในหมวดหมู่ Perspectives on Tai Music และกลายเป็นหัวข้อสำคัญหัวข้อหนึ่งที่ยังคงจัดประชุมสืบเนื่องต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน แต่ละครั้งมีนักวิชาการเสนอความรู้ใหม่ๆในการศึกษาดนตรีมากมาย เช่น

· Pamela Myers-Moro. “All They Asked about was Bruce Gaston, the Debate Regarding Change in Thai Music and the Role of the Foreigner (5th International Conference on Thai Studies, SOAS London 1993)

· Chalermsak Pikulsri. "Change in Thai Music" (6th International Conference on Thai Studies, Chiengmai 1996)

· Deborah Anne Wong. “Ethnomusicology in Thailand: The Cultural Politics of Redefinition and Reclamation” (7th International Conference on Thai Studies, Amsterdam 1999)

· Panya Roongruang. “Thai Classical Music and its Movement from Oral to Written Transmission, 1930-1942: Historical Context, Method, and Legacy of the Thai Music

Manuscript Project" (8th International Conference on Thai Studies, Nakhon Phanom 2002)

· Jittapim Yamprai. "Music in Roman Catholic Mass of Thailand" (10th International Conference on Thai Studies, Thammasart University 2008)

· Thitipol Kanteewong. "The Meaning of Traditional Music in the 21st Century: A Comparative Study of Changes in Japanese Traditional Music and Traditional Music in Northern Part of Thailand" (10th International Conference on Thai Studies, Thammasart University 2008)

· Vicki-Ann Ware. "Fusions of Thai and Western Music in Dontri Thai Prayuk: An Emerging Example of Modern Thai Music-Cultural Identity" (10th International Conference on Thai Studies, Thammasart University 2008)

4.1.2 สมาคมมานุษยวิทยาดนตรีแห่งภูมิภาคเอเชียแปซิฟิก the Asia Pacific Society for Ethnomusicology (APSE) ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2539 โดยศาสตราจารย์โฮเซ่ มาเซดา ประกอบด้วยสมาชิกนักมานุษยวิทยาดนตรี 8 ประเทศหลักในภูมิภาคเอเชีย-แปซิฟิกได้แก่ ฟิลิปปินส์ ไต้หวัน จีน ญี่ปุ่น อินโดนีเซีย เวียดนาม เกาหลีใต้ และประเทศไทย (มีประเทศอื่นๆนอกจากนี้เข้าร่วมการประชุมด้วยเป็นครั้งคราว) สมาคมนี้ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติว่ามีผลงานทางวิชาการและเครือข่ายนักมานุษยวิทยาดนตรีที่เข้มแข็ง มีความชัดเจนพอสมควรในการสร้างมาตรฐานความรู้ที่ส่งผลในการพัฒนาความเข้าใจดนตรีในภูมิภาคเอเชีย-แปซิฟิกต่อประชาคมโลก กิจกรรมสำคัญด้านหนึ่งคือการจัดประชุมวิชาการดนตรีอย่างสม่ำเสมอทุกปี รวมทั้งผลิตเอกสารสิ่งพิมพ์ภาคภาษาอังกฤษที่เขียนโดยนักวิชาการดนตรีในท้องถิ่นเอเชีย-แปซิฟิกออกมาเผยแพร่จำนวนมาก

ปีที่ผ่านมา (2-4 ตุลาคม 2551) สมาคมมานุษยวิทยาดนตรีแห่งภูมิภาคเอเชียแปซิฟิก ได้จัดประชุมวิชาการที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ถือเป็นการประชุมใหญ่ของสมาคมเป็นครั้งที่ 13 (13th International Conference and Festival of the Asia Pacific Society for Ethnomusicology) โดยมีนักวิชาการและนักวิจัยดนตรีจากหลายสถาบันการศึกษาเข้าร่วมเสนอบทความ 95 หัวข้อเรื่องด้วยกัน ส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาระดับปริญญาเอกของมหาวิทยาลัยมหาสารคามและมิตรทางวิชาการของสถาบันเจ้าภาพ

4.1.3 องค์กรดนตรีพื้นบ้านนานาชาติ The International Council for Traditional Music (ICTM) เป็นองค์กรพัฒนาเอกชนที่อยู่ในกำกับขององค์การยูเนสโก ก่อตั้งเมื่อ ปี ค.ศ. 1945 ที่ประเทศอังกฤษ มีประธานองค์กรคนแรกเป็นนักประพันธ์เพลงคือ Ralph Vaughan Williams จากนั้นจึงกลายมาเป็นบรรดานักมานุษยวิทยาดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคน อาทิ Jaap Kunst, Zoltan Kodaly, Willard Rhodes, Klaus P. Wachsmann, Poul Rovsing Olsen, Erich Stockmann, Anthony Seeger, Krister Malm ปัจจุบันบริหารงานโดย Adrienne L. Kaeppler มีนักวิชาการดนตรีสมัครเป็นสมาชิกทั่วโลก องค์กรนี้มีจุดหมายสำคัญในการสร้างแนวร่วมของนักมานุษยวิทยาดนตรีทั่วโลกในการพัฒนาการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน สร้างนักปฏิบัติดนตรี สร้างหลักฐานเอกสารเพื่อการอนุรักษ์ การสร้างเครือข่ายความรู้ร่วมกันระหว่างการดนตรี-นาฏศิลป์และ

ศิลปะร่วมแขนงอื่นๆ และเพื่อสร้างความสมานฉันท์ทางวัฒนธรรมสังคมดนตรีพื้นบ้านที่แตกต่างเพื่อนำไปสู่ความผาสุขร่วมกันของมนุษยชาติ

ICTM มีการจัดงานประชุมวิชาการนานาชาติ International Music Conference of The International Council for Traditional Music เป็นประจำทุกปี นอกจากการประชุมใหญ่ระดับ World Conference แล้วก็ยังแบ่งแขนงย่อยออกเป็นประชุมระดับภูมิภาค และกลุ่มการศึกษาเฉพาะเรื่อง เช่น Asian Music Forum - A Regional Consultation Meeting

ตั้งแต่ ค.ศ. 1949 เป็นต้นมา ทุกๆปี ICTM จะมีการสรุปผลการทำงานทางวิชาการออกมาเป็นทั้ง Journal of the International Folk Music Council, Bulletin of the ICTM และ the Directory of Traditional Music ถือเป็นเอกสารสำคัญที่มีความต่อเนื่องและใช้อ้างอิงได้อย่างดีในประวัติศาสตร์วิชาการดนตรีพื้นบ้านของโลก

ในจำนวนงานวิชาการเหล่านี้ มีเอกสารบางชิ้นที่เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านของไทยและท้องถิ่นใกล้เคียงที่เกี่ยวข้องอยู่ด้วย ศึกษาโดยนักมานุษยวิทยาดนตรีชาวไทยและต่างชาติ

องค์กรมีสำนักงานย่อยกระจายอยู่ใน 40 ประเทศทั่วโลก รวมทั้งประเทศไทย ตัวแทน ICTM ปัจจุบัน คือ รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1.4 สมาคมนักมานุษยวิทยาดนตรีนานาชาติ The Society for Ethnomusicolgy, SEM เป็นองค์กรเก่าแก่ของประเทศสหรัฐอเมริกา ก่อตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อ ค.ศ. 1955 โดยได้พัฒนาองค์กรขึ้นมาจากงานประชุมวิชาการประจำปีของสมาคมมานุษยวิทยาอเมริกัน (ในปีนั้นเป็นการประชุมประจำปีครั้งที่ 51 ของฝ่ายมานุษยวิทยา) มีนักมานุษยวิทยาดนตรีขณะนั้นร่วมก่อตั้ง อาทิ David McAllester, Willard Rhodes, Alan P. Merriam, Charles Seeger ในระยะต้นของการก่อตั้งสมาคม ใช้คำว่า an ethno-musicological society มีกิจกรรมแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็น งานวิจัย และผลิตวารสาร ETHNO-MUSICOLOGY [the newsletter] ออกมาเผยแพร่ มี Willard Rhodes ทำหน้าที่เลขาธิการสมาคม และ Alan P. Merriam เป็นบรรณาธิการคนแรก ต่อมาสมาคมเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น The Society for Ethno-musicolgy และเอาเครื่องหมาย (-) ตรงกลางระหว่างคำว่า ethno กับ musicology ออกในที่สุดกว่ากึ่งศตวรรษของการดำเนินงานก่อตั้งสมาคม SEM เป็นศูนย์กลางสำคัญขององค์ความรู้และกิจกรรมทางวิชาการระดับโลก มีนักมานุษยวิทยาดนตรีสมัครเข้าเป็นสมาชิกขององค์กรจำนวนมาก รวมทั้งร่วมกันเป็นสมาชิกวารสาร Ethnomusicolgy ซึ่งผลิตออกเผยแพร่ความรู้อย่างต่อเนื่อง ข้อมูลในวารสารเล่มนี้มีบางช่วงที่กล่าวถึงการดนตรีไทยเอาไว้ด้วย ทั้งในลักษณะรายงานข่าว บทความ งานวิจารณ์ แนะนำแผ่นเสียงหรือซีดีแต่ละปี มีการจัดงานประชุมใหญ่ ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนพื้นที่จัดงานไปตามความเหมาะสม ส่วนใหญ่เป็นมหาวิทยาลัยที่เปิดการเรียนการสอนทางมานุษยวิทยาดนตรีในรัฐต่างๆของประเทศสหรัฐอเมริกา มีผู้เข้าประชุมเดินทางจากทั่วโลกมาพบปะกัน ทั้งนักมานุษยวิทยามืออาชีพ ครูบาอาจารย์ นักศึกษาด้านนี้ทุกระดับชั้นปริญญา เพื่อเสนอบทความ ฟังปาฐกถาเกียรติยศประจำปี ชมนิทรรศการ ดู-ฟังการแสดง และสัมผัสบรรยากาศตลาดวิชาตลาดแรงงาน มีการเลือกตั้งคณะกรรมการบริหารองค์กร คณะกรรมการทางวิชาการ คณะกรรมการจัดงานประชุม งานประจำปีของ SEM ถือเป็นมหกรรมใหญ่ของวงการวิชานี้ในโลก ค่าใช้จ่ายจำนวนมหาศาลในแต่ละปีได้รับบริจาคจากองค์กรทางวัฒนธรรมสำคัญๆ ของสหรัฐอเมริกาและของโลก ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีไทย หรือ

ปรากฏการณ์ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเทศไทย ได้ถูกนำเสนอในงานประชุมของ SEM เป็นบางครั้ง แต่ก็นับว่าน้อยมากเมื่อเทียบกับดนตรีของประเทศเอเชียอื่นๆหรือวัฒนธรรมอื่นในโลก ตัวอย่างนักวิชาการที่เสนอบทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยคือ Dr.Terry E. Miller, Dr.Sam-Ang Sam, Dr.Deborah Wong, ดร.ปัญญา รุ่งเรือง และ ดร.ไพรวัลย์ นาหนองขาม

4.1.5 องค์กรอื่นๆ ทางดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาดนตรีที่มีงานศึกษาทางวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้าไปเกี่ยวข้องบ้างบางครั้ง แต่ไม่ต่อเนื่องและไม่เป็นประเด็นใหญ่ในความสนใจขององค์กรนัก ในที่นี้เสนอเพียงเฉพาะรายชื่อองค์กรดังนี้

· The International Musicological Society, Australia

· Society for Asian Music, USA

4.1.6 วารสารที่ตีพิมพ์บทความทางมานุษยวิทยาดนตรีที่กล่าถึงดนตรีไทยหรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สื่อสิ่งพิมพ์นอกจากหนังสือตำราที่เป็นเรื่องราวความรู้เฉพาะทางแล้ว วารสารที่ผลิตขึ้นตามวาระโอกาสต่างๆขององค์กรการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีหรือทางมานุษยวิทยา ก็มีส่วนร่วมไม่น้อย ในการเป็นพื้นที่สนามความรู้ที่ผู้อ่านสามารถเข้าถึงดนตรีของประเทศไทยได้ ในที่นี้ เนื่องจากเวลาในการเรียบเรียงข้อมูลมีจำกัดและมิได้มุ่งทำงานในเชิงบรรณนิทัศน์ จึงจะขอกล่าวเพียงรายชื่อวารสารที่เคยมีงานตีพิมพ์บทความดนตรีของประเทศไทยซึ่งเขียนโดยนักมานุษยวิทยาดนตรีชาวไทยและต่างประเทศ ซึ่งคงไม่สมบูรณ์ไปได้

นอกจาก Ethnomusicology วารสารหลักของ SEM แล้ว ยังมีวารสารอื่นๆที่ควรกล่าวถึงคือ Journal of Southeast Asian Studies, Asian Music, Crossroads, Journal of American Folklore, British Journal of Ethnomusicology, Journal of Siam Society ฯลฯ

ตัวอย่างข้อมูลผู้เขียนบทความ ชื่อหรือประเด็นบทความที่ตีพิมพ์และวารสารที่นำมาเผยแพร่ เช่น

· David W. Hughes. (1992). “Thai Music in Java, Javanese Music in Thailand: Two Case Studies”. British Journal of Ethnomusicology 1: 17-30.

· Judith Becker. (1964). “Music of Pwo Karen of Northern Thailand”, Ethnomusicology 7

· Judith Becker. (1980). A Southeast Asian Music Process: Thai thaw and Javanese irama,” Ethnomusicology 24

· Margaret J. Kartomi. (1995). “Traditional Music Weeps and Other Themes in the Discourse on the Music, Dance and Theatre of Indonesia, Malaysia and Thailand”. Journal of Southeast Asian Studies 26.2: 366-400.

· Terry E. Miller. (1984). “Reconstructing Siamese Musical History from Historical Sources: 1548-1932”. Asian Music 15.2: 32-42.

· Terry Miller. (2005). "From Country Hick to Rural Hip: A New Identity Through Music for Northern Thailand", Asian Music, V. 8, N. 2, Summer/Fall 2005, pp. 96-106

· Terry Miller and Jarernchai Chonpairot. (1995). “A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505-1932”. Crossroads 8.2: 1-192.

· Terry Miller and Sam-Ang Sam. (1995). “The Classical Musics of Cambodia and Thailand: A Study of Distinction”. Ethnomusicology 39.2: 229-43.

เป็นต้น

4.2 โครงการวิจัยระดับนานาชาติ

พื้นที่ประเทศไทยและโอกาสของนักมานุษยวิทยาดนตรีไทยในการทำงานวิจัยระดับนานาชาติยังปรากฏน้อยมาก เมื่อเทียบกับการเข้าร่วมประชุมวิชาการเพื่อเสนอบทความหรือการแสดง

ในที่นี้จะขอกล่าวถึงงานวิจัยร่วมระดับนานาชาติโครงการหนึ่งที่มีความสำคัญและเป็นก้าวใหม่ของการบูรณาการประสบการณ์ของนักวิชาการดนตรีในภูมิภาคอุษาคเนย์เข้าด้วยกัน โดยตั้งประเด็นการศึกษาถึงเรื่องระบบเสียงของวัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคนี้ ด้วยการรวบรวมข้อมูลเชิงลึกในรูปแบบการทำงานภาคสนามและการปฏิบัติการวิเคราะห์ด้วยกระบวนวิทยาศาสตร์ในห้องทดลองร่วมกันเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์การศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีในภูมิภาคนี้

โครงการนี้ชื่อ **Sonic orders in ASEAN musics: a field and laboratory study of musical cultures and systems in Southeast Asia** เกิดขึ้นภายใต้การสนับสนุนทุนการวิจัยวัฒนธรรมและการเผยแพร่ความรู้จากองค์กรอาเซียน (ASEAN Committee on Culture and Information) มีนักวิชาการจากประเทศสมาชิกอาเซียน 9 ประเทศเข้าร่วมโครงการได้แก่ บรูไน ดารุสซาเลม, อินโดนีเซีย, ลาว, มาเลเซีย, พม่า, ฟิลิปปินส์, สิงคโปร์, ไทย และเวียดนาม

สาเหตุของการทำงานวิจัยร่วมในครั้งนี้ มาจากการถ่ายทอดแนวคิดของดร.โจ ปีเตอรส์ (Dr. Joe Peters) นักมานุษยวิทยาดนตรีจากมหาวิทยาลัยแห่งชาติสิงคโปร์ เสนอให้องค์กรอาเซียนได้ตระหนักถึงเอกลักษณ์ของระบบเสียงดนตรีอาเซียนอันหลากหลายที่สืบทอดมาแต่บรรพกาลและปรับใช้อยู่ในพื้นที่ประเทศต่างๆ กับสภาวะความเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากภายนอกและภายในวัฒนธรรมอาเซียนเอง ดร.โจ ปีเตอรส์ได้นำเสนอโครงการสู่องค์กรอาเซียนเพื่อพิจารณาตั้งแต่ปี 1986 ผลคือในปี 1997 จึงได้มีการอนุมัติกองทุนเพื่อการวิจัยจำนวน 330,000 เหรียญสหรัฐ และโครงการได้เริ่มต้นงานในปี 1998-1999 โดยมีการประสานงานเครือข่ายนักมานุษยวิทยาดนตรีจากประเทศสมาชิกต่างๆให้เข้าร่วมโครงการ มีการออกแบบเครื่องมือบันทึกเสียงภาคสนามที่เป็นมาตรฐานเดียวกัน วางระบบการบันทึกเสียงที่เป็นมาตรฐานเดียวกัน และการสร้างห้องปฏิบัติการทดลองขนาดใหญ่ที่ประเทศสิงคโปร์เพื่อทำงานวิเคราะห์ข้อมูลเสียงจากทุกประเทศที่คัดสรรจากการศึกษาภาคสนาม และระบบการเผยแพร่ข้อมูลที่ถือว่ามีความชัดเจนมากในเชิงวิชาการ

กลุ่มนักมานุษยวิทยาดนตรีที่ร่วมโครงการวิจัยครั้งนี้ ได้รับการคัดเลือกว่ามีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในการทำงานภาคสนามในประเทศของตนเป็นอย่างดี และเป็นผู้ที่สามารถดูแลคุณภาพงานวิจัยให้อยู่ในมาตรฐานเดียวกันกับทุกประเทศได้

แต่ละประเทศ ลงมือทำวิจัยโดยกำหนดพื้นที่สนามข้อมูลและคัดเลือกตัวอย่างเสียงเครื่องดนตรีเพื่อการวิจัยที่แตกต่างกันไปตามธรรมชาติของดนตรีที่มีอยู่ในประเทศนั้นๆ กรอบความคิดหลักแม้จะเป็นเรื่องการศึกษาระบบเสียงก็ตาม แต่ก็เป็นโอกาสที่จะได้รวบรวมข้อมูลทางวัฒนธรรมดนตรี บุคลากรดนตรี และบันทึกสถานการณ์ทางดนตรีในช่วงเวลาที่เก็บข้อมูลนั้นไปด้วย งานครั้งนี้ลุล่วงด้วยความร่วมมือร่วมใจของ

บุคคลหลายฝ่าย ทั้งนักมานุษยวิทยาดนตรีเอง นักดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองจำนวนมหาศาล และการสนับสนุนจากองค์กรฝ่ายรัฐและเอกชนที่เกี่ยวข้องอยู่ในพื้นที่ทำการวิจัยนั้นๆ

สำหรับกรณีประเทศไทย คณะผู้วิจัยประกอบด้วยนาวาเอกณัฐ รัชกุล (กองดุริยางค์กองทัพเรือ) หัวหน้าคณะ, ผศ. ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์ รับผิดชอบพื้นที่ภาคเหนือ, รศ.ดร.เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์ รับผิดชอบพื้นที่ภาคอีสาน, รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ รับผิดชอบพื้นที่ภาคใต้, อานันท์ นาคคง รับผิดชอบพื้นที่ภาคกลางและทั่วไป ทั้งนี้มีการสนับสนุนการทำงานจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติทั้งในด้านการประสานงานและการเดินทางทั่วประเทศ พื้นที่การศึกษาครอบคลุมทุกภูมิภาค ภาคละหลายจังหวัด หลายกลุ่มชาติพันธุ์ หลายชุมชน ได้ตัวอย่างข้อมูลการไล่เรียงระดับเสียงของเครื่องดนตรีต่างๆรวมกันประมาณ 2,000 ตัวอย่าง เพลงบรรเลงและขับร้องประมาณ 1,000 เพลง ข้อมูลศิลปินประมาณ 500 คน ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว และงานบันทึกเอกสารจากภาคสนามจำนวนมากมาย ข้อมูลเหล่านี้ได้คัดเลือกเพื่อนำส่งห้องปฏิบัติการวิจัยระบบเสียงที่สิงคโปร์เพื่อทำการวิเคราะห์ในกาลต่อมา

คำสำคัญของงานวิจัย ใช้คำว่า Sonic Orders ซึ่งเป็นการตกลงนิยามร่วมกันของคณะวิจัยว่า “เป็นระบบที่กำหนดคุณภาพและองค์ประกอบในโครงสร้างซึ่งทำให้ดนตรีใดๆก็ตามเป็นที่สังเกตุเข้าใจได้” (systems which describe the qualities and structural elements that make any genre of music recognizable) ส่วนงานบันทึกเสียงที่นำมาเข้าห้องทดลองจะมุ่งวิเคราะห์ความถี่ของคลื่นเสียงเป็นสำคัญ (frequency analysis) โดยแยกการวิเคราะห์ pitch-interval ออกเป็น time analysis และ spectral analysis การเรียก “เสียง” ว่า “เสียง” ในงานศึกษาครั้งนี้ มิใช่แต่เสียงในฐานะคลื่นที่รู้จักในเชิงวิทยาศาสตร์ หากแต่ยังเป็นเสียงที่มีวัฒนธรรม สังคม ความเชื่อ ความเป็นอยู่ วิถีชีวิต และความผูกพันของคนเจ้าของเสียงรวมอยู่ด้วย ดังนั้น ในภาคพรรณนาที่อยู่นอกเหนือกระบวนวิทยาศาสตร์ ก็ได้นำข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีมาอธิบายกันอย่างจริงจัง

อาจมีคำถามว่า เรื่องการศึกษาระบบเสียงเป็นงานวิชาการที่ล้าสมัยไปแล้วมิใช่หรือ หากจะย้อนรอยไปถึงผลงานในอดีตของนักดนตรีวิทยายุโรป เช่น Alexander J. Ellis (1885) หรือ Carl Stumpf และลูกศิษย์แห่งสำนักดนตรีวิทยาเบอร์ลิน แต่ว่านั่นเป็นยุคสมัยที่อุษาคเนย์ศึกษายังไม่เป็นที่รู้จักหรือยอมรับจริงๆในโลกวิชาการฝั่งตะวันตก อีกทั้งการค้นคว้าก็มิได้เกิดจากการศึกษาภาคสนาม มิได้ลงพื้นที่เพื่อซึมซับรับรู้ มิได้เข้าใจภาวะ “คนนอก” และ “คนใน” อย่างที่ควรจะเป็น รวมทั้งความเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมก็เป็นเรื่องที่ควรนำข้อมูลในอดีตมาทบทวนด้วยเช่นกัน

ที่สำคัญคือ ครั้งนี้ การทำงานเป็นเรื่องราวของคนในภูมิภาคที่เกิดและเติบโตมาในสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม หันมาสนใจศึกษาดนตรีรากเหง้าของตัว มีการออกแบบระบบการศึกษาที่เป็นลักษณะร่วมของคนอาเซียน โดยมีหลักวิชาการทางมานุษยวิทยาดนตรีเป็นตัวเชื่อม มีการสื่อสารทางตรงระหว่างนักวิชาการกับศิลปินท้องถิ่น มีปฏิสัมพันธ์กันในเชิงลึก และทุกฝ่ายร่วมใจร่วมแรงกันแสวงหาความรู้เพื่อความเข้าใจ Sonic Orders ของดนตรีของตน

คำตอบเบื้องต้น มีทั้งผลการศึกษาวิจัยทางคลื่นเสียง, ผลการศึกษาเชิงพรรณนาภาคภาษาอังกฤษ, ศัพทานุกรมดนตรีอุษาคเนย์, ภาพประกอบและโน้ตเพลงจำนวนนับพัน บรรจุอยู่ในหนังสือ 2 เล่ม หนา 723 หน้า เรียบเรียงตรวจแก้ไขและพิมพ์เผยแพร่ในปี 2003, แผ่นเสียงตัวอย่างดนตรีในภูมิภาคอุษาคเนย์ 10 แผ่น

หนังสือชุดความรู้และสื่อเสียงดนตรีอาเซียนได้ถูกผลิตขึ้นโดยองค์กรอาเซียน แจกจ่ายไปตามห้องสมุดทั่วโลก และใช้เป็นตำราอ้างอิงความรู้ชุดสำคัญของวงการมานุษยวิทยาดนตรีปัจจุบัน

การทำงาน การผลิตเอกสารและแผ่นเสียงเป็นคำตอบเบื้องต้น ส่วนคำตอบที่ลึกซึ้งกว่านั้น น่าจะเป็นคำถามชุดใหม่ๆที่เกิดขึ้น ว่าดนตรีในภูมิภาคนี้จะเป็นอย่างไรต่อไป จะดำรงคงอยู่หรือเปลี่ยนแปลง จะก้าวหน้าหรือเสื่อมถอย จะมีกระบวนการอย่างไรที่จะรักษาสืบทอดเอกลักษณ์แห่งเสียงดนตรีของวัฒนธรรมประชาคมอาเซียนเอาไว้ ในขณะที่เวลาของโลกก้าวเคลื่อนไปไม่ยั้งหยุดนี้ และในโลกดนตรีเทคโนโลยีที่มาทดแทนดนตรีดั้งเดิม มีโอกาสแค่ไหนเพียงไรที่จะพัฒนาระบบเสียงดนตรีอีเลคทรอนิคส์ที่อยู่บนพื้นฐานระบบเสียงอาเซียนเพื่อการใช้งานรองรับสังคมใหม่ และเพื่อการตอบโต้กับระบบเสียงสากลนิยมที่มีรากฐานมาจากลัทธิธรรมเนียมฝรั่งอาณานิคมหรือแม้กระทั่งแฟชั่นดนตรีอย่างใหม่ที่ถูกควบคุมโดยกลไกตลาดและการจัดวางรสนิยมสาธารณ์

ปัจจุบัน ระบบข้อมูลงานวิจัยเสียงดนตรีอาเซียนที่ได้จากโครงการ Sonic Orders ได้รับการควบคุมดูแลโดย ASEAN Information Net (AINet) และมีห้องปฏิบัติงานวิจัย ณ ประเทศสิงคโปร์ที่ยังคงพัฒนาโปรแกรมการวิเคราะห์ดนตรีต่อไปเรื่อยๆ

5. เปรียบเทียบสภาวะมานุษยวิทยาดนตรีของไทยกับเพื่อนบ้านอุษาคเนย์

ถ้าจะตั้งคำถามว่า มานุษยวิทยาดนตรีของไทยมีมาตรฐานอยู่ระดับนานาชาติแล้วหรือยัง เราสามารถเป็นศูนย์กลางความรู้ทางดนตรีโลกอย่างที่บางสถาบันการศึกษาอวดโอ้โฆษณาได้จริงหรือไม่ ดนตรีไทยเป็นดนตรีระดับโลกจริงหรือไม่

การทำความเข้าใจเส้นทางสายมานุษยวิทยาดนตรีในประเทศไทยโดยเล่าถึงคนไทยบางกลุ่มและฝรั่งบางกลุ่มคงไม่พอเพียงที่จะประเมินคุณภาพอะไรได้ชัดเจน บางทีก็เข้ารกเข้าพงหลงทางไปด้วยซ้ำ

ความพลั้งเผลอบางประการที่บังตาบังใจให้เราเดินตามวัฒนธรรมล้าหลังคลั่งชาติที่สืบสานมาแต่ยุคอาณานิคมนั้นแล้ว ซึ่งถ่ายทอดผ่านเพลงดนตรีและศิลปะการแสดงออกมา เราสร้างภาพลักษณ์ใหม่ด้วยชั้นเชิงต่างๆ และหันไปรับค่านิยมฝรั่งมังค่าที่เขามีพัฒนาการทางดนตรีไม่ว่าคลาสสิคหรือสมัยนิยมที่ผ่านกลไกของสังคมวัฒนธรรมมาเนิ่นนานและยั่งยืนกว่าเรา พยายามทุกวิถีทางที่จะทำให้ใครๆเชื่อว่าเราเป็น “นานาชาติ” ให้ได้

ในฐานะประชาคมอาเซียนที่มีรากฐานดนตรีแลกรับปรับเปลี่ยนกับชาติพันธุ์ต่างๆในอุษาคเนย์มาแต่โบราณ มีฆ้องกลองที่แพร่กระจายกันอยู่ทั่วไป มีภาษาที่สื่อความกันได้ ที่สำคัญคือชาติพันธุ์ที่ปนเปกันทุกสายเลือด ไม่มีใครเป็นไทยบริสุทธิ์ ลาวบริสุทธิ์ แขกบริสุทธิ์ จีนบริสุทธิ์ ขอแนะนำว่าหัวข้อนี้เราน่าจะหันไปมองดูประเทศเพื่อนบ้านในอุษาคเนย์กันด้วย ว่าเขาพัฒนามีวิชามานุษยวิทยาดนตรีกันบ้างไหม ทำงานอะไรกันบ้าง อยู่อย่างไรกัน ก้าวไปถึงไหนกัน มีใครในโลกสนใจเขาบ้าง สนใจมากหรือน้อยกว่าดนตรีไทย และเขานำความรู้ทางมานุษยวิทยาดนตรีไปทำประโยชน์อะไรเพื่อชาติบ้านเมืองเขาบ้าง

น่าสนใจว่าทุกประเทศล้วนแล้วแต่มีกิจกรรมทางด้านมานุษยวิทยาดนตรีที่ก้าวไกลไปไม่น้อย ฝรั่งเข้าไปบันทึก สำรวจ ศึกษาดนตรีของเขมร ของเวียดนาม ของอินโดนีเซียอย่างหนักหนามานานนับสิบปี อาจสะดุดหยุดไปบ้างเพราะเหตุผันผวนทางการเมือง แต่ใช่ว่าจะจบสิ้น และไม่ใช่ว่าเพื่อนบ้านของเราจะไม่รู้จักคำเรียกขานที่ว่า Ethnomusicology เอาเสียเลย

ปัญหาส่วนหนึ่งคือ เรารักฝรั่งมากกว่ารักเพื่อนบ้าน ไม่รู้จักเพื่อนบ้านเราดีพอเท่ารู้จักฝรั่ง บางทีก็ดูถูกดูแคลนกันมากกว่าที่จะหาทางทำความเข้าใจกัน

บางที การเรียนรู้จากเพื่อนบ้านของเรา ญาติของเรา แม้แต่บางเรื่องบนเส้นทางมานุษยวิทยาดนตรีอาจจะเป็นจุดเปลี่ยนความคิดหลายๆประการของนักวิชาการดนตรีในบ้านเราก็ได้

ทั้งนี้ขอให้เปิดใจและยอมรับความเป็นจริงกันด้วยความเคารพในคุณค่าของกันและกันจริงๆเถิด

ต่อไปนี้เป็นการเสนอข้อมูลบางประการเพื่อนำมาสู่การทบทวน คัดเฉพาะกรณีเวียดนาม อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ เป็นเพื่อนร่วมเกิดแก่เจ็บตายในภูมิภาคอุษาคเนย์ ซึ่งเราทั้งหลายเคยผ่านช่วงเหตุการณ์ปวดร้าวในระหว่างการรุกรานไล่ล่าอาณานิคมและสงครามโลกมาด้วยกัน

โดยไม่ต้องการสรุปการเปรียบเทียบว่าอะไรดีกว่าด้อยกว่า แต่ขอให้อ่านแล้วคิดพิจารณากันเอาเอง

5.1 เวียดนาม

เป็นประเทศที่มีพื้นที่และจำนวนประชากรไม่ต่างจากประเทศไทย มีชนเผ่ากระจายอยู่ทั่วประเทศถึง 54 เผ่า เวียดนามผ่านความทุกข์ยากทางการเมืองในอดีตมาหลายครั้ง จัดการปกครองในรูปแบบสังคมนิยม เป็นคู่แข่งทางเศรษฐกิจสำคัญของไทยในยุคปัจจุบัน

เวียดนามมีสมาคมดนตรีวิทยาแห่งชาติ Vietnamese Institute for Musicology (VIM) สถานที่ตั้งอยู่ที่เขต CC2 My Dinh, Tu Liem, จังหวัดฮานอย แต่เดิมสมาคมนี้เรียกชื่อว่า Musicology Division of the Culture and Arts Bureau ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี 1950 การบริหารงานแต่เดิมถูกจัดให้เป็นองค์กรแนวดนตรีอย่างเดียวบ้าง ดนตรีและนาฏศิลป์บ้าง จนกระทั่ง 1976 จึงปรับรูปแบบโครงสร้างของหน่วยงานที่มีความชัดเจนในการเป้าหมายการทำงานศึกษาข้อมูลดนตรีพื้นเมืองและเป็นแหล่งเรียนรู้พัฒนาดนตรีของชาติ ปัจจุบัน VIM เป็นองค์กรอิสระ แต่อยู่ภายใต้การดูแลของ Hanoi National Conservatory of Music และ the Ministry of Culture and Information มีเงินกองทุนสนับสนุนจากนานาชาติมากมาย เป็นทั้งค่าใช้จ่ายในการบริหารงานวิจัยและอุปกรณ์เครื่องใช้ในการทำงานมานุษยวิทยาดนตรีเชิงเทคโนโลยี มีนักมานุษยวิทยาดนตรีมืออาชีพสังกัดอยู่ในสมาคมจำนวนเป็นร้อยๆ มีการฝึกฝนทักษะความสามารถทางด้านการทำงานข้อมูลภาคสนามและงานเทคโนโลยีดนตรีอยู่เนืองๆ มีเงินทุนในการอุดหนุนนักวิจัยไปศึกษาต่อในวิชาการระดับสูงหรือทำงานวิจัยเชิงลึกทุกปี ผู้ปฏิบัติการในองค์กรส่วนใหญ่เป็นอดีตนักศึกษามหาวิทยาลัยดนตรีแห่งชาติ Music Conservatory และมีความเชี่ยวชาญในทางทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีทั้งพื้นบ้านเวียดนามและดนตรีสากลอย่างยิ่ง VIM จัดแบ่งหน่วยงานออกเป็น 6 แผนก ได้แก่ Collection and Research Division, Scientific Information Division, Technology Division, Showroom for Vietnamese traditional musical instruments, Material and Publication Division, และ Administration Division ปัจจุบันบริหารงานโดย Dr. Nguyen Phuc Linh และ Dr. Dang Hoanh Loan ทีมงานนักวิชาการมีหลายคนที่เป็นนักมานุษยวิทยาดนตรีที่มีชื่อเสียงและผลงานวิจัยระดับนานาชาติ เช่น Dr. To Ngoc Thanh, Nguyen Binh Dinh, Nguyen Thuy Tien, Pham Thi Hue, Nguyen Binh Dinh, Nguyen Thuy Tien เป็นต้น ทุกคนมีความขยันขันแข็งในการทำงานวิจัย รู้ภาษาอังกฤษดี แม่นยำทฤษฎีดนตรีดีมาก โดยเฉพาะ นั้น Dr.To Ngoc Thanh (เลขาธิการสมาคมวรรณคดีพื้นบ้านเวียดนาม) เป็นหนึ่งในผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับดนตรีชนเผ่าไทใน

เวียดนามและรู้ข้อมูลดนตรีฝั่งประเทศไทยดีที่สุดคนหนึ่ง ศิษย์ของท่านหลายคนเดินทางเข้ามาเก็บข้อมูลดนตรีในภาคอีสานของไทยเป็นประจำ

การทำงานที่ผ่านมา VIM สามารถศึกษาข้อมูลดนตรีและเพลงของชนเผ่าต่างๆที่กระจัดกระจายอยู่ในประเทศถึง 54 ชนเผ่า นักมานุษยวิทยาดนตรีของสถาบันเดินทางไปทั่วประเทศตลอดเวลาเพื่อบันทึกเสียง บันทึกภาพ สัมภาษณ์ ติดตามความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมดนตรีในทุกชนเผ่า ข้อมูลที่เปิดเผยได้บางส่วนในเว็บไซต์ของ VIM (http://www.vnmusicology-inst.vnn.vn) ระบุว่าในหอเอกสารเสียงขณะนี้ มีเพลงที่ผ่านการบันทึกและชำระโน้ตแล้ว 20,000 เพลง เก็บข้อมูลเสียงและประวัติผลงานของศิลปินพื้นบ้านอย่างละเอียดแล้ว 2000 รายหรือชุมชน ทุกข้อมูลเป็นข้อมูลเชิงลึก และตั้งอยู่บนพื้นฐาน scientific research ที่เวียดนามตั้งเป้าหมายในการทำงานมาตั้งแต่ต้น

ตั้งแต่ปี 1999 เป็นต้นมา VIM สร้างพิพิธภัณฑ์ดนตรีพื้นบ้านในสถาบัน "the Vietnam Traditional Instruments Showroom" ซึ่งสะสมเครื่องดนตรีจากทุกภูมิภาครวมทั้งเครื่องดนตรีในประวัติศาสตร์มาจัดแสดงตามหลักวิชาการพิพิธภัณฑ์ศึกษา มีการใช้สื่อประสมในการร่วมให้ความรู้เครื่องดนตรีเหล่านี้อย่างน่าสนใจ เปิดให้สาธารณชนเยี่ยมชมทุกวัน และปี 2004 ก็ได้สร้างหอจดหมายเหตุดนตรีแห่งชาติ (Databank on folk music and traditional performing arts of Vietnam) ขึ้นไว้เป็นการเก็บรักษาเอกสารสำคัญและข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพนิ่ง ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ฯลฯ ของดนตรีชนเผ่าต่างๆที่ได้ดำเนินงานศึกษาค้นคว้ามานับตั้งแต่ปี 1950 เป็นต้นมา มีการวางระบบเทคโนโลยีวิทยาการที่ก้าวหน้าในการจัดการและให้บริการสืบค้นข้อมูลในหอจดหมายเหตุแห่งนี้ กระทั่งทุกวันนี้ก็ยังมีการพัฒนาระบบข้อมูลอย่างไม่ยั้งหยุดโดยนักวิจัยหลายภาคส่วนร่วมระดมสมองกัน

นอกจากเอกสารดนตรีเวียดนามจำนวนมาก (เช่น Repertoires of some folk-song genres of the red river delta; Folksong structures of the red river delta; Vietnamese music, Composers-Compositions; The compositions of Vietnamese symphony and chamber music; Studies on Vietnamese stage music; Music issues in the Vietnamese movies; Musical terminology; Musical dictionary, etc.) VIM ยังได้มีการจัดพิมพ์วารสารมานุษยวิทยาดนตรีเวียดนามเล่มใหญ่ออกเผยแพร่เป็นประจำทุกปี เป็นเอกสาร 2 ภาษา (เวียดนามและอังกฤษ) เนื้อหาหลักเป็นการสรุปผลงานวิจัยประจำปี ข่าวสารความเคลื่อนไหวของดนตรีชนเผ่าต่างๆ และกิจกรรมในรอบปีของ VIM นอกจากนี้มีการผลิตสื่อมัลติมีเดียคุณภาพสูง Audio CDs, Video, CD-ROM จากการศึกษาข้อมูลดนตรีพื้นบ้านและผลงานของศิลปินเวียดนามจำนวนหลายพันรายการ

VIM จัดการประชุมวิชาการนานาชาติและท้องถิ่นปีละหลายสิบครั้ง ปีหน้า (พ.ศ. 2553) VIM จะเป็นเจ้าภาพการประชุมใหญ่ขององค์กรดนตรีพื้นบ้านนานาชาติ ICTM 2010 ในหัวข้อ “ดนตรีและชนกลุ่มน้อย” (Music and Minorities) ถือว่า VIM เป็นองค์กรที่น่าจะมีอนาคตเข้มแข็งที่สุดในกลุ่มประเทศอุษาคเนย์ภาคพื้นทวีปต่อไป มีภาพลักษณ์และผลงานเป็นที่ยอมรับในแวดวงวิชาการมานุษยวิทยาดนตรีระดับโลกอย่างชัดเจน

5.2 อินโดนีเซีย

เป็นประเทศกลุ่มเกาะที่กว้างใหญ่ไพศาลที่สุดในอุษาคเนย์ มีชนเผ่ากว่า 360 เผ่า มีภาษาพูดมากมายกว่า 250 ภาษา มีการตั้งถิ่นฐานของผู้คนตามเกาะต่างๆ รูปแบบชีวิตและสังคมมีหลากหลายตั้งแต่เรียบง่ายไปจนซับซ้อน เคยถูกฮอลันดาเข้ามาปกครองเพื่อใช้เป็นแหล่งทรัพยากรการค้าเป็นระยะเวลายาวนาน

แหล่งข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีในอินโดนีเซียมีความหลากหลายซับซ้อน เป็นแรงยั่วยุให้นักมานุษยวิทยาดนตรีทั่วโลกสนใจในการค้นคว้าหาคำตอบกันอย่างต่อเนื่อง อินโดนีเซียมีดนตรีกาเมลัน (Gamelan) เป็นดนตรีหลักที่คนในโลกรู้จักกันมาก รวมทั้งดนตรีสมัยใหม่ที่พัฒนาขึ้นหลังช่วงอาณานิคมได้แก่ กรอนจอง, ดังดุท และไจยปองงัน (kroncong, dangdut, และ jaipongan) ดนตรีจะเก่าจะใหม่ก็ตาม ล้วนแล้วแต่มีนักมานุษยวิทยา นักดนตรีวิทยา นักประพันธ์เพลง และนักวิชาการอีกหลายสาขาให้ความสนใจศึกษากันมาก

นักมานุษยวิทยาดนตรีคนสำคัญคือ Jaap Kunst ได้รวบรวมความรู้เกี่ยวกับกาเมลันและดนตรีอื่นๆในเกาะชวาตั้งแต่ปี 1949 มาพัฒนาเป็นรากฐานความรู้ทาง Ethnomusicology ในโลกกว้าง นักมานุษยวิทยาดนตรีฝรั่งคนสำคัญรายอื่นๆที่ศึกษาอย่างจริงจังในระยะต่อมา อาทิ Mantle Hood, Magaret J Kartomi, Judith Becker, Ernst Heins, Anderson R Sutton, Jennifer Lindsay, Marc Perlman, Collin McPhee, Michael Tenzer, Neil Sorrell, Alec Roth ส่วนนักวิชาการอินโดนีเซียเองที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการมานุษยวิทยาดนตรีโลก เช่น Sumarsam และ Hardja Susilo เป็นต้น สำนักศึกษาดนตรีเฉพาะทางของอินโดนีเซียคือ ISI และ STSI ซึ่งตั้งอยู่ในหลายหัวเมืองสำคัญ ก็มีนักมานุษยวิทยาดนตรีรุ่นใหม่ๆนิยมใช้เป็นที่ “ฝึกวิชาแบบตักศิลา” กันมากมายในระยะหลายสิบปีที่ผ่านมานี้

แทบทุกมหาวิทยาลัยที่เปิดการสอนวิชามานุษยวิทยาดนตรีในโลกตะวันตก มักจะต้องมีรายวิชาที่ให้นักศึกษาได้เรียนรู้ความพิเศษของดนตรีอินโดนีเซีย มีชั้นเรียนปฏิบัติดนตรีอย่างจริงจัง มีเครื่องดนตรีทั้งชวาบาหลีครบครันและมีการเชื้อเชิญนักดนตรีอินโดนีเซียไปเป็นวิทยากรให้ความรู้ทั่วโลก เมื่อเทียบกับการถ่ายทอดความรู้ระหว่างวงการดนตรีอุษาคเนย์ด้วยกันแล้ว อินโดนีเซียเป็นครูใหญ่ของนักมานุษยวิทยาดนตรีที่ชัดเจนที่สุด

การเดินทางของนักมานุษยวิทยาดนตรีต่างชาติต่างภาษาเข้ามาในดินแดนอินโดนีเซียไม่หยุดหย่อนเป็นแรงขับด้านหนึ่งที่ทำให้คนในสายดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาของอินโดนีเซียเองต้อง “รู้เท่า” และ “เข้าใจ” ในวัตถุประสงค์ของการเยี่ยมเยือน สำนักดนตรีตักศิลาหลายแห่งปรับตัวขึ้นเป็นแหล่งเพาะบ่มความรู้ทักษะทางมานุษยวิทยาดนตรีให้กับครูอาจารย์และนักศึกษาบุคลากรไปโดยปริยาย นอกจากนี้มีการรวมตัวกันเป็นสมาคมดนตรีวิทยา Masyarakat Musicology (An Indonesian Music association) ก่อตั้งโดย I Made Bandam อดีตคณบดีวิทยาลัยดนตรีแห่งเดนปาร์ซาร บาหลี มีสมาชิกขององค์กรเป็นนักดนตรีวิทยา นักมานุษยวิทยาดนตรี นักแต่งเพลง นักธุรกิจดนตรี จำนวนมาก มีการประชุมวิชาการประจำปี จัดงานมหกรรมดนตรี และออกเอกสารสิ่งพิมพ์ออกมามากมายทั้งภาษาอินโดนีเซียและภาษาอังกฤษ

ความรู้ทางไทยศึกษาหรืออุษาคเนย์ศึกษาของนักมานุษยวิทยาดนตรีอินโดนีเซียนั้นยังไม่มาก มีนักมานุษยวิทยาบางท่านที่พอจะรู้จักดนตรีไทยในฐานะดนตรีเพื่อนบ้าน บอกชื่อเครื่องดนตรีได้ รู้จักเพลงพื้นฐานบ้าง แต่ก็ไม่ได้ลึกซึ้งนัก อาจเป็นเพราะวัฒนธรรมภายในประเทศของเขาเองเข้มข้นมากเกินจะเรียนรู้เข้าใจคนอื่นอยู่แล้ว ในทางกลับกัน ไทยเราก็รู้จักดนตรีอินโดนีเซียอย่างผิวเผิน และที่รู้น้อยกว่านั้นคือการพัฒนาตนเองให้เป็นที่ยอมรับของวงการดนตรีโลกอย่างยั่งยืนแต่ไม่สูญเสียเอกลักษณ์และวิญญานอย่างดนตรีอินโดนีเซีย

นั่นเอง

5.3 ฟิลิปปินส์

เป็นประเทศกลุ่มเกาะจำนวนมากเช่นเดียวกับอินโดนีเซียแต่เป็นรองกว่าในด้านจำนวนพื้นที่และความหลากหลายในชาติพันธุ์ ผ่านประสบการณ์การถูกล่าอาณานิคมมาเช่นกัน รวมทั้งความไม่เสถียรภาพทางการเมืองเศรษฐกิจหลังยุคปลดปล่อยตนเอง มีภาษาตากาล็อกเป็นภาษากลาง และสามารถสื่อสารด้วยภาษาอังกฤษอยู่ในระดับดี

ในเส้นทางมานุษยวิทยาดนตรี วัฒนธรรมดนตรีฟิลิปปินส์ถูกผู้ปกครองหลายเชื้อชาติทำการศึกษามาก่อน รวมทั้งกดดันให้เปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีและสาระบันเทิงไปตามรสนิยมของผู้ปกครอง หากแต่ว่าหลังสงครามโลกครั้งที่สองและการประกาศเอกราชมานั้น ได้เกิดการพลิกกลับเรื่องความสนใจในดนตรีของตัวเองด้วยตัวเอง เสาหลักทางวิชาการคนสำคัญซึ่งถือเป็นเสมือนบิดาของมานุษยวิทยาดนตรีฟิลิปปินส์คือ **ศาสตราจารย์โฮเซ มาเซดา** (José Maceda 1917- 2004) ศิลปินแห่งชาติ นักเปียโน นักประพันธ์เพลงแนวก้าวหน้า ผู้อำนวยเพลง นักดนตรีศึกษา นักดนตรีวิทยา และนักมานุษยวิทยา เป็นศิษย์เก่าทั้งมหาวิทยาลัยดนตรีในยุโรปและอเมริกาหลายแห่ง (เรียนดนตรีคลาสสิกที่ the École Normale de Musique de Paris 1937–41, เรียนดนตรีวิทยา ณ Queens College และ Columbia University USA ช่วง 1950–52, เรียนมานุษยวิทยาที่ University of Chicago และมานุษยวิทยาดนตรีที่ Indiana University และ the University of California at Los Angeles, UCLA) เขาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอกจาก UCLA เมื่อปี 1963 เป็นนักวิชาการคนหนึ่งที่มีชื่อเสียงระดับโลก ได้รับการยกย่องจากรัฐบาลนานาชาติและทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันหลักๆทางมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์จำนวนมาก

โฮเซ มาเซดา ทำหน้าที่เป็นอาจารย์ประจำสอนวิชาเปียโนและมานุษยวิทยาดนตรี ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์ (College of Music, the University of The Philippines, Quezon City) ระหว่างปี 1952–90 และยังปฏิบัติหน้าที่อาจารย์พิเศษสืบต่อหลังจากนั้นจนวาระสุดท้ายของชีวิต ตลอดเวลายาวนานของความเป็นครูและนักมานุษยวิทยา เขาได้อุทิศกายใจให้กับการเดินทางเพื่อศึกษาข้อมูลดนตรีพื้นบ้านทั่วประเทศฟิลิปปินส์ และขยายเส้นทางการสำรวจต่อเนื่องไปยังประเทศอาฟริกา บราซิล จีน อินโดนีเซีย มาเลเซีย พม่า ไทย และเวียดนาม เขียนบทความมากมายตีพิมพ์ในวารสารและงานประชุมนานาชาติทั่วโลก ตัวอย่างงานวิจัยที่สำคัญ เช่น เรื่องฆ้องและไม้ไผ่ อัตลักษณ์ดนตรีฟิลิปปินส์ Gongs and Bamboos: A Panorama of Philippine Music Instruments (University of The Philippines Press. 1998) เป็นต้น ในฐานะของนักคิดทางมานุษยวิทยาดนตรีคนสำคัญ โฮเซ มาเซดา เดินทางไปปาฐกถาความรู้เรื่องมานุษยวิทยาดนตรีและเสนอปรัชญาการศึกษาดนตรีพื้นบ้านตามงานประชุมวิชาการทั่วโลก ข้อคิดข้อเขียนและงานปาฐกถาของเขาล้วนมีพลังต่อนักคิดในยุคต่อๆมา ถือเป็น “เสียง” ที่สำคัญไม่แพ้เสียงดนตรีฟิลิปปินส์และเสียงตัวแทนของดนตรีอุษาคเนย์ที่ทั่วโลกได้สดับรับฟัง เขาได้ก่อตั้งหอจดหมายเหตุดนตรีพื้นบ้านฟิลิปปินส์ขึ้นตั้งแต่ปี 1953 และต่อมาพัฒนาขึ้นเป็นศูนย์การศึกษามานุษยวิทยาดนตรีแห่งชาติ (Center for Ethnomusicology) ในปี 1997 ศูนย์การศึกษาแห่งนี้รวบรวมเอาข้อมูลทางมานุษยวิทยาดนตรีจำนวนมหาศาล ทั้งเอกสาร ตำรา ข้อมูลเสียงดิบที่บันทึกจากภาคสนามกว่า 2,500 ชั่วโมง ต้นฉบับงานลายมือในการปฏิบัติการภาคสนามในพื้นที่ 51

ชนเผ่า วิดีโอ ภาพถ่าย เครื่องดนตรีที่สะสม และรวมไปถึงต้นฉบับงานประพันธ์เพลงของโฮเซ มาเซดา เอาไว้ อีกทั้งยังเป็นศูนย์กลางจัดประชุมวิชาการนานาชาติ ผลิตเอกสารตำรา สื่อการสอน ผลิตแผ่นเสียงที่เกี่ยวกับดนตรีอุษาคเนย์โดยรวมอย่างต่อเนื่องทุกปี ถือเป็นแหล่งศึกษาที่ทรงคุณค่าอย่างยิ่ง จนกระทั่งปี 2007 องค์กรยูเนสโกได้ประกาศยกย่องให้เป็นศูนย์การเรียนรู้ต้นแบบทางมานุษยวิทยาดนตรีและขึ้นทะเบียนให้มีฐานะเป็นหนึ่งในมรดกโลก (the UNESCO Memory of the World Registeration)

นับตั้งแต่กลางทศวรรษ 1950 เป็นต้นมา มหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์ เป็นที่มั่นที่หมายของนักศึกษาจากประเทศต่างๆในภูมิภาคอุษาคเนย์ที่จะเดินทางมาเรียนรู้การดนตรี มาเป็นศิษยานุศิษย์ของโฮเซ มาเซดา อย่างต่อเนื่อง ในจำนวนนี้มีนักศึกษาจากประเทศไทยได้กลายมาเป็นศิษย์เก่าหลายท่าน ทั้งเรียนรู้ระยะยาวจนได้ปริญญาหรือเข้ามาอบรมระยะสั้นเพื่อนำความรู้ทางมานุษยวิทยาดนตรีไปปฏิบัติงาน (อาทิ รศ.ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์, รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป์, รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์, ผศ.อนรรฆ จรณยานนท์, ศ.อุดม อรุณรัตน์ ฯลฯ) และในขณะเดียวกัน ทางศูนย์มานุษยวิทยาดนตรีแห่งนี้ก็กลายเป็นแหล่งสะสมความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมศิลปะการแสดงอุษาคเนย์ เป็นพื้นที่กลางในการแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารทางด้านดนตรีเอเชียที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่ง ศิษย์ของโฮเซ มาเซดาหลายคนที่เจริญรอยตามและมีผลงานเด่นๆในวงการมานุษยวิทยาดนตรีนานาชาติ เช่น Dr. Ramon P. Santos ฟิลิปปินส์, Dr. Jonas Baes ฟิลิปปินส์, Leticia G Del Valle ฟิลิปปินส์, Dr.Christi-Anne Castro ฟิลิปปินส์, Dr. Kristina Benitez ฟิลิปปินส์, Francisco Feliciano ฟิลิปปินส์, Dr. Joseph Peters สิงคโปร์, Dr. Sam-Ang Sam กัมพูชา เป็นต้น คนเหล่านี้เป็นคนเก่งจริง ทำงานจริง และเป็นตัวอย่างความสำเร็จในโลกมานุษยวิทยาดนตรีอุษาคเนย์ตัวจริง

แม้จนกระทั่งทุกวันนี้ ฟิลิปปินส์ก็ยังดำรงบทบาทการเป็นศูนย์กลางของมานุษยวิทยาดนตรีอุษาคเนย์อย่างต่อเนื่อง เมื่อปี 2008 ที่ผ่านมา มีการพัฒนาองค์กรใหม่ขึ้นมาเรียกชื่อว่า “ลาออน-ลาออน” LAÓN-LAÓN - A Forum on Music Research Centers in Asiaเป็นการขยายตัวขึ้นจากงานข้อมูลวิชาการดั้งเดิมของมหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์สู่ความเป็นองค์กรนานาชาติ มีสมาชิกจาก 9 ประเทศเข้าร่วมการจัดตั้ง(รวมทั้งจากประเทศไทย) มี Dr. Dietrich Schueller ผู้เชี่ยวชาญจากหอจดหมายเหตุทางเสียงเวียนนาเป็นที่ปรึกษาโครงการ หัวข้อสำคัญในการประชุมปีแรกคือการสร้างระบบงานวิจัยดนตรีเอเชียร่วมกันโดยผ่านเครือข่ายนักมานุษยวิทยาดนตรีเอเชีย, การสร้างประชาคมการเรียนรู้ดนตรีเอเชีย, การจดสิทธิบัตรคุ้มครองดนตรีพื้นบ้านในเอเชีย, การสร้างสื่อเอกสารและคลังข้อมูลดนตรีภาษาอังกฤษ และการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดิจิตอลเพื่อการอนุรักษ์ต้นฉบับเสียงและภาพแบบอนาลอก สำหรับปีนี้ สำหรับปี 2009 ประเทศกัมพูชาจะได้เป็นเจ้าภาพงานประชุมของลาออน-ลาออนเป็นครั้งที่ 2

ความรู้ไทยศึกษาในฟิลิปปินส์เป็นความรู้ที่อยู่ในขั้นดีถึงดีมาก เพราะนอกจากการเป็นพื้นที่รวบรวมงานวิจัยของนักวิชาการชาวไทยที่เดินทางมาทำปริญญา ณ มหาวิทยาลัยแห่งชาติฟิลิปปินส์ในอดีตแล้ว ยังได้มีการเดินทางเข้ามาสำรวจข้อมูลดนตรีในเมืองไทยเป็นระยะๆโดยนักมานุษยวิทยาชาวฟิลิปปินส์และบรรดาศิษย์เก่าจากสำนักความรู้ของศาสตราจารย์โฮเซ่ มาเซดา ตัวอย่างสำคัญที่เข้ามาเก็บข้อมูลดนตรีเชิงลึกในประเทศไทยในช่วง 10 ปีที่ผ่านมานี้ อาทิ Frank English จากมินดาเนา ได้รับทุนภูมิปัญญาสาธารณะเอเชีย (Asian Public Intellectual Senior Fellowship) เข้ามาศึกษาสถานภาพปัจจุบันของดนตรีพื้นเมืองอีสานและดนตรีภาคเหนือในประเทศไทยอย่างละเอียดเมื่อ พ.ศ. 2546-7 และ Prof.Dr.Ramon Pagayon Santos เข้ามา

ศึกษาวิจัยเรื่องการเปลี่ยนแปลงของดนตรีปี่พาทย์ไทยเปรียบเทียบกับดนตรีอินโดนีเซีย (“Transmission, Pedagogy, and Education: A Critical Study of Asian Traditional Music Cultures in Post-Colonial and Post-Modern Times in Thailand and Indonesia”) ในระหว่าง พ.ศ.2549-50 โดยทุนภูมิปัญญาสาธารณะเอเชียเช่นกัน นอกจากนี้ Santos ยังเป็นตัวเชื่อมความสัมพันธ์ที่ดีในเครือข่ายมานุษยวิทยาดนตรีในภาคพื้นทวีปและกลุ่มเกาะอุษาคเนย์ด้วย ถือเป็นทายาทคนสำคัญทางกิจกรรมที่รับช่วงการทำงานต่อจากโฮเซ มาเซดา

5.4 สิงคโปร์

เป็นประเทศเล็กที่เกิดขึ้นหลังการประกาศอิสรภาพของมาเลเซีย ประกอบด้วยคนชาติพันธุ์มาเลย์พื้นเมือง จีน และอินเดีย มีความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจเทคโนโลยีมากที่สุดประเทศหนึ่งในอุษาคเนย์ มีภาษาหลักที่ใช้ร่วมกันคือภาษาอังกฤษ มีภาษาถิ่นอื่นๆได้แก่ ภาษามาเลย์ ภาษาจีน ภาษาทมิฬ ศาสนาที่นิยมนับถือมากที่สุดคือพุทธนิกายมหายาน รองลงมาเป็นอิสลาม คริสต์ ฮินดู และเต๋า แม้มีความต่างกันในวัฒนธรรมเช่นนี้ แต่การปกครองที่ชาญฉลาดและเป็นธรรมของฝ่ายรัฐ คนสิงคโปร์จึงใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้ไม่แตกแยก และในความหลากหลายในขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมจนชาวบ้านอื่นๆบอกว่าสิงคโปร์ไม่มีเอกลักษณ์ของตนเองนั้น หากมองอีกด้านหนึ่งกลับเป็นที่หลอมรวมของวัฒนธรรมตะวันออกเอาไว้อย่างสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นประเพณี พิธีกรรมของพุทธ ฮินดู อิสลาม การเฉลิมฉลองในวันสำคัญต่างๆ อาหาร การแต่งกาย ความเชื่อ ดนตรี นาฏศิลป์ ละคร ฯลฯ และในขณะเดียวกัน ก็ยังสามารถก้าวไปกับความทันสมัยเท่าเทียมหรืออาจล้ำหน้ากว่าโลกตะวันตกในหลายๆแง่ เพราะความสามารถทางการใช้ภาษาอังกฤษที่ดีประการหนึ่ง ความก้าวไกลของวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีประการหนึ่ง พื้นฐานการศึกษาที่ดีประการหนึ่ง และความมีนิสัยขยันหมั่นเพียร ความมีระเบียบวินัย ความมีจิตสำนึกสาธารณะร่วมกันของในหมู่ประชาชนอีกประการหนึ่ง เป็นแรงผลักดันให้สิงคโปร์ก้าวหน้าไปอย่างไม่หยุดยั้ง

เรื่องของกิจการดนตรีโดยทั่วไป สิงคโปร์มีโรงมหรสพที่ใหญ่ที่สุด ทันสมัยที่สุด คือ Esplanade - Theatres on the Bay (เรียกย่อๆว่า Esplanade), มีสถาบันการดนตรีแห่งชาติสิงคโปร์ (Singapore Conservatory of Music, SCM ซึ่งปัจจุบันเปลี่ยนชื่อเป็นสถาบัน ย่งเซียวโถว Yong Siew Tow Conservatory of Music), มีงานมหกรรมศิลปะการแสดงใหญ่ๆระดับชาติหรือนานาชาติ เช่น Singapore Arts Festival ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีในเดือนมิถุนายน มีการนำเอาศิลปะการแสดงทุกประเภทที่ผลิตโดยคนสิงคโปร์เองหรือแขกรับเชิญจากนานาชาติมาอวดประกวดกัน โดยเฉพาะงานละครเชิงสร้างสรรค์และมัลติมีเดีย , งานมหกรรมดนตรีโลก WOMAD (World of Music, Arts and Dance) ซึ่งรวมเอาผลงานศิลปินดนตรีโลกมาแสดงกันอย่างจุใจ, มีวงดนตรีคุณภาพสูงในประเทศหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นวงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งชาติ (Singapore Symphony Orchestra) ซึ่งมีโปรแกรมการแสดงทั้งในประเทศและทัวร์คอนเสิร์ตนานาชาติตลอดปี, วงแชมเบอร์ชื่อดังระดับโลก Tang Quartet, วงดุริยางค์จีนขนาดใหญ่ Singapore Chinese Orchestra ซึ่งนำเครื่องดนตรีจีนและนักดนตรีจีนฝีมือเยี่ยมมาประสมกันในรูปแบบซิมโฟนี, วงดนตรีคลาสสิคระดับรองลงมาหลายสิบวงที่มีระบบการบริหารงานอย่างจริงจัง อาทิ The Philharmonic Winds, The Philharmonic Chamber Orchestra, Singapore National Youth Orchestra, Singapore Wind

Symphony, Symphony 92.4 FM, Victoria Chorale หรือการมีคณะละคร-นาฏศิลป์ที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก สร้างงานคุณภาพระดับโลก เช่น The Necessary Stage, Theatre Works, Action Theatre, Theatre Kami, The Thatre Practice, Agni Kootthu แต่ละคณะผลิตละครทุกรูปแบบออกมาแข่งขันกันตลอดทั้งปี นอกจากนี้โรงละครหลายแห่งสิงคโปร์ยังเป็นสถานที่ที่บรรดาศิลปินใหญ่แวะเวียนมาเปิดการแสดงทัวร์คอนเสิร์ตเป็นประจำ อาทิ The Bond, Spice girls, Madonna, Mariah Carey, Diana Krall, Faye Wong, คณะ Cirque du Soleil, ละครเพลง Les Miserables และ Miss Sigon เป็นต้น มีโรงละครรายย่อยหลายโรงที่เกิดจากความร่วมมือระหว่างรัฐบาลและเอกชน นอกจากนี้ยังมีหอประชุมประจำศูนย์วัฒนธรรมแห่งมหาวิทยาลัยสิงคโปร์ (National University of Singapore Cultural Centre Hall) ซึ่งมีโรงแสดงดนตรีขนาดใหญ่ เป็นที่พบปะของคนรักดนตรีละครที่สำคัญไม่แพ้โรงละครอื่นๆ ที่สำคัญคือทุกงานที่เปิดการแสดงสิงคโปร์เน้นหนักในเรื่องรายละเอียด มุ่งคุณภาพ ไม่ใช่แค่ปริมาณ

ในเส้นทางมานุษยวิทยาดนตรี สิงคโปร์เก็บตัวเงียบกว่าประเทศอื่นๆที่แล้วมา หากว่าในความเงียบนั้นเขาได้ลงทุนก่อสร้างศูนย์การศึกษาข้อมูลดนตรีที่เจริญก้าวหน้าที่สุดในเชิงเทคโนโลยีและมีการกำหนดเป้าหมายวิสัยทัศน์เพื่ออนาคตที่แยบยลที่สุด

ขอแนะนำ**โครงการวิจัยระบบเสียงดนตรีอาเซียน Sonic Orders** อีกครั้ง และกรุณาพลิกย้อนกลับไปอ่านข้อมูลของงานวิจัยที่นำเสนอผ่านไปในหน้ากระดาษก่อนๆอีกครั้ง

ในโลกอดีต ความเป็นอนาลอกคือของจริง แต่ก็ใช่ว่าดิจิตอลในอนาคตจะเป็นเรื่องมายา

เมื่อโลกเลื่อนเคลื่อนหากัน หลอมรวมกันโดยไม่มีม่านกั้นวัฒนธรรมอีกต่อไป เสียงที่เคยผลิตโดยธรรมชาติ เป็นสื่อที่พึ่งพาอาศัยกระบวนการธรรมชาติ เกิดดับไปตามธรรมชาติ ไม่อาจคงธรรมชาติต่อไปเมื่อชุมชนล่มสลาย ดนตรีตาย เสียงหายสูญ เมื่อนั้นแหละเราคงได้เห็นบางสิ่งบางอย่างที่ไม่คิดมาก่อนว่าสิงคโปร์จะกลายเป็นแหล่งทรัพยากรทางเสียงและธนาคารของวัฒนธรรมที่ซ่อนไว้ในเสียง ให้เรากลับย้อนมาเริ่มต้นเรียนรู้อะไรกันใหม่ มิใช่แค่ดนตรีไทยเท่านั้น หากเป็นดนตรีทั้งภูมิภาคอุษาคเนย์เลยทีเดียว

<u>มุ่งไปเถิดสู่ขอบฟ้ารางราง โลกไม่ร้างเพราะชีวิตเจ้ายังเดิน</u>

เรื่องเล่าทั้งหลายที่ผ่านมาแต่ต้น ที่จริงยังไม่อาจสรุปจบได้ และไม่ควรจบ เพราะงานและปัญหาทางมานุษยวิทยาดนตรีไม่เคยมีวันหมด อย่างน้อย การบันทึกถึงเรื่องราวบนเส้นทางซึ่งหลงทางไปบ้าง ก็ยังพอจะมีอะไรมาเล่าขานกันได้ในแวดวงคนทำทางและคนเดินทางบนถนนสายมานุษยวิทยาดนตรีนี้

แม้จะถือว่าวิชามานุษยวิทยาดนตรีเป็นความรู้ใหม่สำหรับวงการการศึกษาเมืองไทย แต่ว่าในกระแสโลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วการสื่อสารไร้พรมแดน ก็ยังมีความคาดหวังเล็กๆว่าในการศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีของไทยเราจะเติบโตแข็งแรงขึ้น มีกำลังพอเพียงที่จะพัฒนาตัวเองขึ้นอย่างเป็นระบบและมีความเป็นมาตรฐานเท่าเทียมกับการก้าวไปของวิชาการลักษณะเดียวกันนี้ในโลกทั้งฝั่งเอเชียและตะวันตก

ประเทศไทยยังต้องการครูบาอาจารย์ที่รู้จริง มีหัวใจที่ทุ่มเทในการถ่ายทอดวิชาความรู้ บ่มเพาะและยกระดับสติปัญญาแก่อนาคตของชาติบ้านเมือง

ประเทศไทยยังคงรอคอยนักเรียนที่มีหัวใจศรัทธาจริงๆอุทิศให้กับคุณค่าของวิชาความรู้ที่ตนเองเลือกจะก้าวเดินไปในชีวิต

ประเทศไทยยังรอคอยนักมานุษยวิทยาดนตรีรุ่นใหม่ๆที่สามารถประยุกต์ใช้พื้นฐานความรู้ ทักษะด้านมานุษยวิทยาดนตรี บทบาทหน้าที่ จิตสำนึก ไปใช้ในการทำงานจริงในชีวิต และเป็นประโยชน์ต่อสังคม

มานุษยวิทยาดนตรีไทยยังต้องมีการประสานร่วมมือกับเพื่อนนักวิชาการทั้งตะวันตกและตะวันออก ซึ่งการได้กัลยาณมิตรมานั้น ก็ต้องการให้นักมานุษยวิทยาดนตรีของเราเองเปิดใจ เปิดเวทีแลกเปลี่ยนเรียนรู้ และก้าวเดินไปด้วยกันอย่างมีสติ ไม่พลัดหลงออกนอกลู่นอกทาง และไม่ข่มเหงรุกรานเกะกะขวางทาง

การศึกษามานุษยวิทยาดนตรี ไม่จำเป็นต้องหวังผลเลิศปลายทางคือความรู้สุดยอดทางฝั่งฟากดนตรีหรือฝั่งมนุษย์อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ควรประมวลหลอมรวมทั้งสองด้านเข้าหากันให้ได้ ผู้เขียนเชื่อมั่นเสมอว่ามานุษยวิทยาดนตรีสามารถเปลี่ยนสังคมได้ เปลี่ยนคนได้ โดยเฉพาะคนที่เลือกเส้นทางชีวิตสายนี้ ทำให้มีทัศนคติต่อดนตรีเป็นกลางขึ้น เปิดรับดนตรีทุกอย่างด้วยใจเป็นธรรมขึ้น มีการฏิบัติต่อคนดนตรีพื้นบ้านและเพื่อนบ้านโดยความเคารพมากขึ้น เข้าอกเข้าใจความแตกต่างหลากหลายมากขึ้น อ่อนน้อมถ่อมตน เปิดหูฟังกันมากขึ้น มีเพื่อนร่วมทางสร้างสุขมากขึ้น มีเรื่องราวให้สนทนากันด้วยความรักความจริงใจมากขึ้น มีความหวังที่ดีต่อโลกใบนี้ด้วยกัน

หวังว่าคงมีสักวัน เท่าที่ยังมีแรงก้าวเดินไปบนทางสายมานุษยวิทยาดนตรีนี้ จะได้มองเห็นทุกผู้ทุกคนมีความสุข ได้สัมผัสได้ยินเสียงดนตรีแห่งความสุข และมีวิถีชีวิตที่เป็นสุข

<u>บรรณานุกรม</u> (ไม่สมบูรณ์; รอการปรับปรุงแก้ไขในฉบับส่งพิมพ์ต่อไป)

กลุ่มภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดง สำนักส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม. 2549. คู่มือการจัดเก็บข้อมูลภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดง โครงการภูมิบ้านภูมิเมือง.

ชลธิชา สุทธินิรันดร์กุล. 2536. บรรณิทัศน์การแสดงพื้นบ้านของไทย. ศูนย์ข้อมูลไทยศึกษา สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2548. เอกสารประกอบการสอนรายวิชาพื้นฐานดนตรีชาติพันธ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล. งานวิจัย และวิทยานิพนธ์ ด้านวัฒนธรรมดนตรีไทย และวัฒนธรรมดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์. http://www.lc.mahidol.ac.th/mcc/research.htm

สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2551. ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กองทุนเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณะ.

หน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. รวมผลงานวิจัยทางดนตรี.http://www.tmcru.research.chula.ac.th/

อานันท์ นาคคง. 2545-2550. คำบรรยายประกอบการสอนวิชา Form and Function of Musicology. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

เอนก นาวิกมูล. 2550. เพลงนอกศตวรรษ. พิมพ์ครั้งที่ 4. มติชน.

Blum, Bohlman and Neuman, eds. 1991. Ethnomusicology and Modern Music History.

Lomax, Alan. 1976.Cantomatrics: a Method in Musical Anthropology.

Manuel, Peter. New Perspectives in American Ethnomusicology. http://www.sibetrans.com/trans/trans1/manuel.htm

Merriam, Alan P.. 1964. The Anthropology of Music.

Miller, Terry E., Sean Williams. 1998. Southeast Asia (Garland Encyclopaedia of World Music, vol. 4). London: Garland.

Miller, Terry E., and Jarernchai Chonpairot. 1994. "A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505-1932." Crossroads 8-2 (1994): 1-194.

Morton, David .1976. The Traditional Music of Thailand. Berkeley: University of California Press.

Myers, Helen. (ed.) 1992. Ethnomusicology : An Introduction (Norton/Grove Handbooks in Music).

Myers-Moro, Pamela. 1993. Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok. Centers for South and Southeast Asia Studies, University of California at Berkeley.

Nettl, Bruno. 1983. The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts.

Nettl, Bruno and Bohlman, Philip. (edit). 1991. Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology,

Nettl, Bruno. 1995. Heartland Excusions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music.

Peters, Joe. 2003. Sonic Orders in ASEAN Musics, A field and Laboratory study of Musical Cultures and Systems in Southeast Asia.Singapore: ASEAN Committee on Cultural and Commission.

Sadie, S. 1980. Musicology. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Vol.1, pp 836-839). New York : Me Millan.

Shelemay, Kay Kaufman (edit). 1992. Ethnomusicology vol.1: History, Definitions, and Scope of Ethnomusicology.

The Croppies who will not lie down:
Songs of Irish resistance over the past two centuries

Author Mick Moloney*

The tradition of writing and performing songs in Ireland with a political message has maintained a remarkable vigor throughout the past two centuries. They are called ‘Songs of Irish Resistance’ or more popularly ‘Rebel Songs’. In this presentation I’ll try to trace internationalist and nationalist ideologies in the body of songs written between 1800 and the present and make some cautious speculations about the possible future of Irish political song as the current peace process evolves.

Ireland of course is a country with a long colonial history under British rule. The process of colonization began with the Anglo Norman conquest in the 12th century and today over seven centuries later six of the thirty two counties of the island remain under British rule.

The post-Reformation colonizations involved a decidedly religious set of divisions with land ownership, political power and ultimately voting rights shifting to a newly arrived Protestant class which replaced and displaced indigenous Catholics all over the country, most particularly in the Northern Province of Ulster.

Though there were songs and poems written from the late 15th century onwards by an embittered class of Gaelic poets disenfranchised by the Elizabethan plantation and conquest the tradition of populist political songwriting in the English language in Ireland can be traced back to the heyday of the United Irishmen in the mid-1790's, an organization formed to promote and advance the cause of Irish freedom from British rule. It was at this time that the idea of using politically charged songs as a sort of national rallying call took root in a systematic way. The songs were part of an arsenal of symbolic mechanisms designed by the United Irishmen to forge a sense of unified national purpose in the years immediately preceding their doomed 1798 rebellion.

There were two songbooks published by the organization, both called **Paddy's Resource.** The lyrics of the songs were profoundly influenced by the two huge events that shook the Western world in the previous two decades; the American Revolution, which overthrew a major colonial power, and the French Revolution which overthrew a monarchy and class system.

The slogans **of freedom, liberty** and unity and **the rights of man** gave a decidedly internationalist flavor to the songs of Paddy's Resource. They were recurrent keywords and motifs such as **the shamrock, the harp, The Liberty Tree, the Green Cockade, St Patrick, Granuaile.** The popular song **The Wearing of the Green1** achieved wide currency in the 1790s and took on a new potency in the context of the emergent nationalism of the day. To this day of course the color green remains an unambiguous symbol of Ireland and Irishness at home and abroad.

In Paddy's Resource there's advice to the Catholics:

Advice to Paddy

Arra Paddy my joy
What makes you so shy
To joining with your protestant brother
Sure you never can thrive
If you both do not strive
To live in good friends with each other

There's also advice to Protestants:

Irishmen Now Are United

The farce of division is now their last game
Ascendancy popery will all be the theme
But fraternal union all tools will oppose
For the mask torn off shews a thorn in the side
As Irishmen we are united
Irishmen all are united

By all accounts few songs from the collection survived very long in oral or literary tradition. Many are unsingable. Most of the songs, especially the ones full of French symbolism, were written in a highly florid literary style which quickly went out of fashion and never entered oral tradition. So the collection ultimately became a museum piece.

From the 1798 rebellion onwards a tradition of political song writing flourished in Ireland. Throughout the whole of the 19th century the heroic failure of the leaders and followers in the 1798 Rebellion and the subsequent 1803 rebellion led by Robert Emmet were to provide inspirational themes for ballad makers all over the land who wrote songs about the vision and nobility of the United Irishmen and particularly their heroic sacrifice.

The songs were of various types. Some were composed by local songwriters who commented on local skirmishes, atrocities, evictions, executions and other highly sensational events. A number of these songs in time entered oral tradition either regionally or nationally

Yet another stratum of the national song repertoire was the product of songwriters and poets who had some measure of literary training.

Most of the literary songs followed the political song writing formula suggested by the writers of the Young Ireland movement in the 1840's, an organization very much in the image of the romantic nationalist movements which were sweeping the European continent at that time.

Thomas Davis, the most eloquent spokesman of the movement, wrote extensively about the urgent need for cultural revitalization as integral to the notion of Irish nationalism. Music he saw as a particularly vital vehicle for the expression of nationalistic sentiments in an appropriately Irish medium and style. Davis laid down a veritable blueprint for writers of Irish political songs. The poets, he says, should write within structures that the ordinary people could comprehend and appreciate. His non sectarian Republicanism was clearly profoundly influenced by Theobold Wolfe Tone and he subscribed openly to Tone’s brand of inclusive nationalism. His **Orange and Green Will Carry the Day** ironically written to the tune of the famed Protestant sectarian song “Lilibulero” demonstrates an ideology clearly derived from Theobold Wolfe Tone and the United Irishmen. The Orange Order was formed

in the 1790's to represent the interests of Protestants in the Northern counties who felt threatened by the newly emergent nationalism of the day.

Orange and Green Will Carry the Day

Ireland rejoice and England deplore
Faction and feud are passing away
'Twas a low voice but 'tis a loud roar
"Orange and Green will carry the day."
Orange! Orange!
Green and Orange
Pitted together in many a fray
Lions in fight
And linked in their might
Orange and Green will Carry the Day3

He co-edited The Spirit of the Nation4 to fill the "immense gap" he perceived in Irish national song. This collection of songs and ballads sold in astonishing numbers going through reprinting after reprinting in Ireland and in the US for decades. It influenced hundreds of songwriters in organizations such as **The Young Irelanders,** the **Fenians** and later in the century the **Gaelic League.**

Member of other Irish political movements in the 19th century inspired by the ideology of romantic nationalism sweeping the European continent at that time wrote songs with similar stirring political themes. Songwriters in the Fenian movement such as Robert Dwyer Joyce **(The Bold Fenian Men and the Boys of Wexford)** and John Keegan Casey **(The Rising of the Moon)** highlighted nationalistic aspirations. The Land League had its political songwriters as did The Home Rule Party and the Gaelic League. The most prolific of all the songwriters in this era was P. J. McCall who drew on Irish heroes and martyrs for his most stirring political songs: They included such classics as Kelly the Boy from Killane and Boolavogue, songs once again drawing inspiration from the martyred heroes of the 1798 Rebellion. Hundreds of similar songs were written about heroes of nationalists such as Daniel O'Connell, the leader of the Catholic Emancipation movement and also the leaders of the

Fenians, the Land League and other agrarian societies and Charles Stuart Parnell and the Parliamentary Party. Many were to become anthems of their time, printed in song books and songsters and reaching a huge and receptive audience in Ireland and America.

These songs were taught systematically in the national secondary school system in Ireland after independence, all engendering a strong sense of national identity and pride.

These literary songs had common stylistic features. There was a strong cult of the martyr in the most effective compositions where the noble sacrifice of Ireland's dead heroes was extolled. Martyrdom, in the cause of fighting for the nation's freedom, was held as the highest badge of honor. A nobility of purpose, particularly in the case of the United Irishmen, was always promoted as an example to successive generations.

Side by side with this literary tradition were the creations of the local ballad maker, the hack writer, the local schoolmaster and the writers for the stage and music hall. Their collective output was tremendous. As ballad scholar C. Desmond Greaves has remarked, "At the end of the last century scarcely any important political event escaped the sympathy or satire of rhymesters who could furnish words in a trice to any well-known tune, which would be usually drawn from the music hall, and in turn fertilize that institution by retro action." 5

There was little change in the tradition of political song writing over the next century. Songs of the 1916 rebellion and the fight for independence between 1916 and 1921 continued to follow the prototype of the celebration and commemoration of valorous deeds and heroic martyrdom.

The nationalist songs for the most part carefully avoided explicit sectarianism – a policy that implicitly subscribed to Tone's very inclusive Republicanism. All Catholic Irish nationalists were to take care to remember always that England was the enemy – not the misguided Unionist brethren in the northern counties.

Demonizing, dehumanizing and almost infantilizing the British became a very effective and necessary mechanism in making rebel songs effective. Even partial identification with the dilemmas of the oppressor would have made the songs less effective. Addressing this kind of complexity in art may be the province of the poet, novelist and dramatist -- NOT the songwriter. Too much analysis in songs would diminish the rhetorical impact.

Irish nationalist song by its very nature is licensed to over-simplify. It contains recurrent metaphors and literal statements. England is cruel, heartless, and merciless. The Irish are valiant, upstanding, true and brave.

In Passing the Time in Ballymenone, an epic groundbreaking study of life in rural county Fermanagh, folklorist Henry Glassie in writes very perceptively about the functions of political song in the context of a rural community in the North of Ireland where he conducted systematic fieldwork over a ten year period between 1968 and 1978

"Historical songs are not false", he states, "but they abandon literal truth for a rhetoric that takes the ear and shakes the mind."

"That rhetoric serves both to entertain and to drive messages home. The very force of association and exaggeration which makes songs enjoyable becomes in the political sphere, stirring and strident...stories dab pure, true colors next to each other; they hold back, leaving the listeners to do the mixing, creating their own messages, coming to their own conclusions. On the other hand "Songs appear in public among the crowd. P251. The way to discuss the present aloud in a public place s to offer images from the past and offer them in a way at once patriotic and entertaining."

> *"This rhetoric in particular meets the need of the public house where "many preoccupied, imperfectly known individuals are called to attention by art. Then, depending on what they know or need to know, people in the crowd are amused and left alone or they are grabbed, disrupted and driven into engagement...The thick ornamental structures and referential qualities that make songs engaging can obscure the truth and fragment reaction."*
>
> *National heroes who rise outside story and inside song are usually victims, martyrs hanged like Robert Emmet, Allen Larkin and O'Brien: Kevin Barry. The modern hero who looms from among his comrades is exiled from them by imprisonment or death...Victorious men are lost unnamed in this tradition because it is a tradition based on failure*

Rebel songs then illustrate abstract principles with concrete realities. People draw enormous strength from the heroism of the role models in the songs: Wolfe Tone, Patrick Pearse, James Connolly, Kevin Barry, Sean South, Bobby Sands. All died valiantly fighting for Ireland.

When the Civil Rights movement began in Northern Ireland in 1967 the activists in the movement had to make a decision on what kind of songs they would sing on their peaceful marches and demonstrations -- or more to the point what kind of songs they would NOT sing. The Civil Rights movement, was an issue-driven coalition of ideologically unaligned individuals including many students along with members of various political organizations who were prepared to set their primary goals aside to make explicit social and economic demands. These demands would deliberately avoid addressing the national issue but concentrate on civil rights within the state of Northern Ireland. Irish rebel songs and ballads would clearly be inappropriate for a non-sectarian united front. In fact there were no indigenous songs appropriate for the purpose of bringing Catholics and Protestants together at all because practically all native song by this point could be perceived as having being invested at some level with a specific ideological agenda.

So the leaders of the movement, heavily influenced by the civil rights movement in the United States, chose internationally recognized anthems of justice and non violence. **We Shall Not be Moved and We Shall Overcome:** which were sung by marchers on their civil rights marches in Northern Ireland in 1967 and 68.

After the highly visible attacks on unarmed marchers by armed Protestant mobs including members of the security forces, everything changed, including the songs, as the Civil Rights movement split back into its individual component organizations and ideologies.

A new model of song emerged which was a defiant assertion of civil rights and antipathy to the state. The models for this type of song were imported from the English and American labor song movements and particularly from a new genre of radical song in Britain spearheaded by playwright, songwriter, broadcaster and social activist Ewan McColl. The focus was on the class system and on community and social issues – jobs, housing, voting rights and economic inequalities.

In 1970 when British troops arrived in the North after the suspension of the parliament in Stormont there was a lull in the songwriting but it did not last long. With the resumption of violence and then internment without trial, the songwriting started anew.

Hundreds of songs were written in the late sixties and early 70s by Northern songwriters such as Pat McGuigan and Dave Scott from Belfast and Joe Mulhearn from Derry.

I talked about this with Joe Mulhearn from Derry who was one of the foremost songwriter on that era. Like a lot of songwriters he used an alias for obvious reasons. He had become interested in topical songs after he started going to folk clubs in Belfast in the mid 1960s. The folk club was a new kind of social institution imported from England. The setting was quiet; people listened. Joe was very familiar with the rebel song tradition – his mother had sung lots of rebel songs at home when he was growing up. In the 1960s folk clubs in Belfast he became acquainted with the anti establishment American songs of the American composer and singer Woody Guthrie and he also heard the radical social critiques in song composed by Scottish songwriter and playwright Ewan McColl. He got involved in street politics – the CND organization, the anti Vietnam war movement. He started his own folk club. Lots of American songs were sung in the folk clubs and there was very little Irish material. He started to write songs himself in 1968 and 69 but at the beginning wrote only lyrics and set them to popular melodies. A lot of his early songs were set to Ewan McCall and Woody Guthrie tunes until he discovered what he called "our own Irish tunes." He says his motive was simple. "Our side of the story was not being told." He wrote what he called "agit prop songs" – mostly about local events like police brutality and jail breaks. Later he would write songs about Bloody Sunday and other political flashpoints in the North of Ireland as the warfare intensified.

Some of his songs celebrated heroic deeds in street battles and escape from prison. Others described atrocities in the style of the old broadside writers and the 19th century literary songwriters. But these songs and the songs written by his contemporaries represented a very important change in Irish political song. No longer was the focus on an inclusively Republican ideology where Catholics and Protestants could unite in opposition to British rule. The songs were directed pointedly against a Protestant dominated State and the legal forces that sustained that state particularly the B Specials and the R.U.C as well as all the politicians who supported their brutal actions during protest marches and demonstrations.

The Battle of the Bogside celebrates local resistance and bravery against a hugely superior enemy.

The Bogside Man

The Bogside Man is the man for me

He's cut the recruiting in the RUC

You are the Bogside Man

Steady on your aim with the petrol bomb

Don't throw it son 'til the peelers come

You are the Bogside man

The songs began to take on the business of social commentary on unjust conditions. A good example is **Belfast Town.**

Belfast is a city where decent men are few

Where guns and drums have mesmerized the working man it's true

Where democracy means hypocrisy and corruption does abound

And I'm telling you John I've oft times longed to leave old Belfast Town

For long we've been exploited and often I've asked why

That men without compunction were allowed to bleed us dry

In many a filthy tenement in buildings falling down

And I'm telling you John I've oft times longed to leave old Belfast Town

Internment without trial particularly was to sharpen the rise of Anti-British sentiment in the new songs being composed.

The most celebrated song from this era in the early 1970s is without doubt **The Men Behind the** Wire written by Pat McGuigan whose internment order listed his occupation as songwriter. The song was sung all over Ireland. Like many political songs it was banned from the national airwaves but reached the nation through the pirate radio stations that proliferated at the time.

In this hugely popular song which is sung to this day there's a clear movement in the songs away from issues of civil rights- with paradoxically its implied sectarianism – to a

nationalist focus, as the primary enemy once more becomes the British Army and British Government.

Not for them a judge and jury nor indeed a crime at all
Being Irish means we're guilty so we're guilty one and all
Round the world the truth will echo Cromwell's men are here again
England is once more dishonored in the eyes of honest men

After Bloody Sunday in Derry the popularity of nationalist song intensified and grew stronger again when the hunger strikes captured the attention of the media all over the western world.

O'Hara, Hughes McCreesh and Sands is another nationalist song written by Seamus Mac Mathuna in the 1980's without any overt suggestion of sectarianism – yet unequivocally anti British. Nevertheless the perception on the Unionist side would most likely be that it was sectarian.

For three score days those men did lay
Under Margeret Thatcher's tyranny
'til British churchmen came to say
that no clergymen their souls could free
But far and wide with tears and pride
There story was told in distant lands
So your voices raise and we'll sing in praise
Of O'Hara, Hughes, McCreesh and Sands

Joe Mulhearn stopped writing songs altogether during what he called "those long bitter years of sectarianism" after Bloody Sunday polarized the struggle between Republicans and the Unionist State and British Army. He stopped mainly because he was "not particularly an IRA supporter." "There wasn't much to sing about in those years" he says.

In retrospective he felt the songs had a big impact at the start but only up to Bloody Sunday. There were other factors at work as well -- mostly changing musical tastes. Whereas there was an active live performing scene for groups who sang rebel songs at that time particularly in pubs in Derry and Belfast and also in bars in smaller towns, that all disappeared in the late 1970s and these folk bands along with their songs disappeared.

His last three songs were about “ordinary people who find themselves in extraordinary circumstances”. They were basically “reflective songs” he says “not calling people to the barricades any more.” He began to take his cue from “ordinary people who are not involved as they used to be in that direction any more.” He maintains that the old rebel songs are completely gone now except in the real working class places of Belfast on a Saturday night.

It was in the early 1980s that another voice emerged in Northern Ireland -- a new genre of songs dedicated to reconciliation. Once again the impetus came from outside Ireland. One of the prime writers in this movement has been singer, broadcaster, storyteller and songwriter -- Tommy Sands from Rostrevor, County Down.

I talked to Tommy about how he started writing this kind of song and he said that it happened somewhat fortuitously around the time that he became increasingly uncomfortable with singing rebel songs.

He told me that his family) group started singing rebel songs when growing up in the early 1960's because at that time “they were **far enough away.** It would have been normal because coming from a Nationalist Catholic background they were the songs that we would have identified with very much. These songs would have been handed down and sung in the house. The Protestants would have had no problem then with those songs at all. At that time they were far enough away both in terms of geography and in years – songs like **the Wearing of the Green** would have been sung by both communities. Also even songs of 1916 like the **Foggy Dew;** that would have been no problem. In fact some of the groups at the time who sang these songs, groups like the **Glen Folk Four** – they would have been Protestants and they would all have been singing rebel songs. They wouldn’t have thought too deeply about it. There was a sense of being a rebel in most young people anyway.

However “When the Civil Rights movement began and then shortly afterwards when internment began we were singing a lot of songs at concerts - which were organized to raise money for the dependants of the people who were imprisoned without trial. This movement would have set out to bring in (to the audiences) both Protestants and Catholics. Then Rebel songs were too close to home. They were associated with policemen getting shot,

Protestants being shot. So I didn't want to do a concert where I would be throwing up walls against people. Then rebel songs became anathema to Protestants. My own idea about songs – were songs about uniting working class people. That's very much what I was involved in those days. Songs that would drive a wedge between (people) I wouldn't touch them, and rebel songs were doing that."

"Then we were invited along to East Berlin and we met a lot of the South American writers – people like Inti Illimani and Unidad Populare in Chile who came from the Popular Front movement. Activists and singers in the Nueva Cancione movement such as Victor Harra and Isabella Parra were using songs to help created a united front of working people against the common foe of capitalism and dictatorship. Later Ernesto Cardinale did the same in Nicaragua nad Sylvia in Cuba. They were songs about uniting people with a common cause and that influenced me a lot too. At home we were very anxious to bring on board our neighbors – who of course were Protestants."

Tommy started tarted to write songs about the horrors of war shared by both communities .His most famous song in this regard is **There Were Roses** about the tragic sectarian murders of two young neighbors of his who were best friends.

One of the first songs he wrote was **IRA and UVF.** It seems very prophetic now as we look back.

Now IRA and UVF this song is just for you
As you sit down at the table now to see what you can do
At last you've come together after all these tears and time
Sad you did not do it back in 1959.

He wrote songs like **Daughters and Sons** which placed the struggle for freedom and human rights into a global context.

They taunted you in Belfast and they tortured you in Spain
And in that Warsaw ghetto they tied you up in chains
In Vietnam and Chile when they came with tanks and guns
It's there you sowed the seeds of peace in your daughters and your sons

Other songwriters took up these global themes including Belfastman Brian Moore who invoked the image of the young rebels with cropped hair who fought and died in the 1798 rebellion. It is an ironic response to the old Orange secatarian chant “Croppy lie down”.

In the streets of Soweto, the cry it is heard
And the poor white man’s forehead is creased with a frown
For it’s not what he planned and he can’t understand
Those Croppies who will not lie down.

I visited the Republican clubs in Belfast recently myself and talked to audience members and singers who make a part time living singing rebel songs in the clubs and pubs in nationalist areas of Belfast. My questions were in a general way what songs are sung and by implication what songs are not sung. The answer was unanimous. Rebel songs have lost their appeal and are rarely sung in the Clubs any more. The singers were saying that they stopped singing the songs for a number of reasons. One is that people were tired of them – they were simply too familiar to have any entertainment value. Another was that the singers who were intimately familiar with their audiences did not want to accentuate existing divisions. The image a I carried away was overwhelmingly of a war weary community which were simply exhausted by the constant intrusion of security forces in their lives and who had enough of armed struggle. Only songs such as Tommy Makem’s Four Green Fields, based on the old Gaelic aisling (dream vision) genre where the four provinces of Mother Ireland are enslaved by foreigners, was acceptable to all factions in the Republican movement. The final verse goes.

But my sons have sons as brave as were their fathers
And my four green fields will bloom once again said she

These sentiments allow singer and audience the space to identify as they will with the notions of struggle and sacrifice. The ability of this song to reach out to people of diverse backgrounds, each individual being free to interpret the song according to his or her own persuasion, is in my estimation the prime reason why Four Green Fields has become the most popular Irish political song in the latter half of the twentieth century.

Today many younger musicians and singers in Northern and Southern Ireland choose not to involve themselves directly in political songs at all. Many consciously reject the obvious limited cultural landscape offered by inherited community traditions in favor of wider and more universal themes. Van Morrison and Paul Brady would be two good examples of Northern musical artists (one from a Protestant background and the other from a Catholic one) who have reached out beyond Ireland for their primary creative inspiration – both as it turned out to the world of African American rhythm and blues traditions.

Today there are very few singers in Ireland who sing the old rebel songs. In fact one would be far more likely to hear these songs sung in a politically decontextualized environment like an Irish pub abroad than in the homeland. Much of our collective national artistic energy today is placed into the creation, learning and performance of traditional instrumental music – the kind you heard earlier this morning.

However the every act of playing instrumental Irish music anywhere, especially in the North of Ireland can call into play a set of historically derived ideological sub texts. In fact performing Irish traditional music anywhere today even in the most innocuous social or recreational circumstances, can represent an implied counter cultural statement which essentially rejects both the hegemony of commercially driven global popular music or the perceived elitism or western classical elitism. But this is a story for another time.

การศึกษาความคิดเรื่องคาร์นิวัลของมิคาอิล บัคตินในบริบทร่วมสมัย

ชื่อผู้เขียน ปรีดีโดม พิพัฒน์ชูเกียรติ

บทคัดย่อ

คาร์นิวัล - เทศการรื่นเริงประจำปีที่มีทั้งการแสดงดนตรีและเต้นรำตามท้องถนนกลายเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่ถูกศึกษาอย่างแพร่หลายในครึ่งหลังของศตวรรษที่20 มิคาอิล บัคติน (Mikhail Bakhtin) เป็นผู้หนึ่งที่ศึกษางานเทศการรื่นเริงดังกล่าว ในงานการศึกษาทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ทั้งในประเทศไทยและในโลกวิชาการภาษาอังกฤษความคิดของบัคตินว่าด้วยคาร์นิวัลได้ถูกนำมาเป็นทฤษฎี และถูกประยุกต์ใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวเนื่องกับเทศการ งานรื่นเริง การแสดงดนตรี ศิลปะการแสดง พิธีกรรม รวมถึงปรากฏการณ์ทางสังคมอื่นๆ ข้อจำกัดในงานการศึกษาหลายชิ้นในกลุ่มนี้มาจากการไม่ระมัดระวังต่อความหมายและลักษณะของคาร์นิวัลที่บัคตินกล่าวไว้ ในขณะเดียวกันงานการศึกษาในสาขาวิชาดังกล่าวจำนวนไม่น้อยที่พยายามชี้ข้อจำกัดและโต้เถียงกับความคิดและทฤษฎีว่าด้วยคาร์นิวัลของบัคติน ข้อถกเถียงต่างๆ ที่มีขึ้นในโลกวิชาการภาษาอังกฤษนั้นละเลยวัตถุของการศึกษาบริบททางการเมืองร่วมสมัยของบัคติน เพราะคาร์นิวัลที่บัคตินหมายถึงนั้นมิได้วางอยู่บนพื้นฐานของการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นจริงเพียงถ่ายเดียว หากคาร์นิวัลในความคิดของบัคตินนั้นวางอยู่บนความคิดทางปรัชญาสังคมและมีไว้เพื่อเป็นการตอบโต้ต่อปัญหาทางการเมืองในยุคสมัยของเขา การเปรียบเทียบความคิดเรื่องคาร์นิวัลจากงานเขียนของบัคตินกับงานการศึกษาปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องดังกล่าวย่อมนำมาซึ่งความเข้าใจและข้อระมัดระวังในการใช้ความคิดเรื่องคาร์นิวัลมากขึ้น

คำสำคัญ: คาร์นิวัล, มิคาอิล บัคติน, ปรากฏการณ์ทางสังคม

Bakhtin's Idea of Carnival in the Contemporary Era

Author Pridiidom Phiphatchukiat

Abstract

Following the publication of Bakhtin's highly influential book, Rabelais and his World, in 1941, in the second half of the 20th century, carnivals and street festivals featuring music, parades and performances became a widely popular subject of study among social scientists. In Thailand, as well as elsewhere throughout the world, Bakhtin's theory of carnival has framed innumerable studies of festivals, performances and rituals. However, as this paper aims to show, there are many limitations and problems with this widespread application of Bakhtin's theory of carnival, particularly inasmuch as many of these studies neglect to address the political context of the social phenomenon they describe and analyze.

บทความ

หากเราพูดถึงคำว่า “คาร์นิวัล” ภาพของเทศกาลประจำปีในบราซิลที่มีสีสันและความสนุกสนานที่มาพร้อมกับการเต้นรำและดนตรีแซมบ้าในสื่อต่างๆ ดูจะสะท้อนภาพความเข้าใจเกี่ยวกับงานคาร์นิวัลในความเข้าใจทั่วไปของผู้คนได้เป็นอย่างดี แต่ทว่าริโอ คาร์นิวัล (Rio Carnival) นั้นเป็นเพียงภาพปรากฏการณ์หนึ่งของปรากฏการณ์ที่หลากหลายที่เรียกว่าคาร์นิวัล คาร์นิวัลเป็นเทศกาลเฉลิมฉลองประจำปีที่แพร่หลายในหลายวัฒนธรรม คำว่า “คาร์นิวัล” (carnival) นั้นมาจากภาษาลาติน คำว่า *carne* แปลว่าเนื้อ- สัตว์หรือมนุษย์ (flesh) กับคำว่า *levare* อันแปลว่าทำให้สูญสิ้น (to take away) ซึ่งเมื่อรวมกันแล้วคำว่าคาร์นิวัลนั้นมีความหมายว่า “ทำให้เนื้อสูญสิ้น” ซึ่งมีความหมายถึงการเลิกกินเนื้อสัตว์ และอีกนัยยะหนึ่งมันยังหมายถึงการงดกิจกรรมทางเพศ ในบริบทก่อนเทศกาลมหาพรต (Lent)[1] ในเวอร์ชั่นของอิตาเลียน *carne vale* แปลว่าการบอกลาจากเนื้อ (flesh farewell) ซึ่งหมายถึง โอกาสสุดท้ายที่จะได้กินเนื้อก่อนเทศกาลมหาพรต บอคัซซิโอ (Boccaccio) นักขียนและกวีชาวอิตาเลียนในศตวรรษที่ 14 มักจะเล่นคำกับคำว่าคาร์นิวัลเป็น *carne-leavre* อันหมายถึงการแข็งตัวของอวัยวะเพศชาย[2]

ตามความคิดของบาร์บารา โมลดิน (Barbara Mauldin) ในภาคพื้นยุโรป งานคาร์นิวัลนั้นถูกเขียนบันทึกครั้งแรกโดยชาวโรมันตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 12 ว่าเกิดขึ้นก่อนการถือศีลอด ในเทศกาลมหาพรต (Lent) ต่อมาเทศกาลคาร์นิวัลนี้ได้แพร่หลายมากขึ้นในยุโรป เช่น ในประเทศอิตาลี สเปน โปรตุเกส ฝรั่งเศส เยอรมัน[3] คาร์นิวัลมักพบในหลายประเทศในยุโรปตอนกลาง และตอนใต้มากกว่าทางตอนเหนือ ข้อมูลจากนักประวัติศาสตร์พบว่า คาร์นิวัลมีความแตกต่างหลากหลายในแต่ละท้องถิ่น ด้วยปัจจัยมากมาย เช่น อากาศ สถานการณ์ทางการเมือง หรือแม้แต่ราคาของเนื้อสัตว์ ณ เวลานั้น[4] ในปัจจุบันคาร์นิวัลนั้นไม่ได้จำกัดความหมายเฉพาะเทศกาลรื่นเริงที่เกิดขึ้นในทวีปยุโรป หากคาร์นิวัลนั้นยังหมายรวมถึง เทศกาลรื่นเริงที่เกิดขึ้นในทวีปอื่นๆ ด้วย เช่น งานคาร์นิวัลที่รู้จักกันในนาม Mardi Gras ที่จัดในมลรัฐ Alabama, Louisiana, และ Mississippi ในประเทศสหรัฐอเมริกา, งาน Rio Carnival ในประเทศบราซิล, งานคาร์นิวัลที่จัดในหมู่ประเทศ

---

[1] ดู Edward Muir, Ritual in Early Modern Europe (Cambridge: Cambridge University Press, 2 edition 1995) p.96.

[2] ดู D.K. Feil, “How Venetians Think About Carnival and History” The Australian Journal of Anthropology 1998, 9:2 pp.141-162, p.142.

[3] ดูรายละเอียดใน Barbara Mauldin , “Introduction: Carnival in Europe and the Americas” in Carnival, pp.3-18, edited by Barbara Mauldin (London: Thames & Hudson, 2004)

[4] ดู Peter Burke, Popular Culture in Early Modern Europe (New York: Harper & Row, 1978) p. 182.

แถบคาริเบียน เช่น ประเทศทรินิแดด และโทแบกโค ประเทศสาธารณรัฐโดมินิกัน ประเทศจาไมกา เป็นต้น, ในทวีปเอเชีย งานคาร์นิวัลที่ รัฐ Goa และรัฐ Kerela ในประเทศอินเดีย

ในการศึกษางานเทศกาลรื่นเริงที่เรียกคาร์นิวัลนั้น มิคาอิล บัคติน (Mikhail Bakhtin) (1895-1975) นักทฤษฎีทางสังคมผู้หนึ่งที่ถูกกล่าวถึงบ่อยจากนักสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวนี้ บัคตินได้ทำการศึกษาความคิดเกี่ยวกับคาร์นิวัลตั้งแต่สมัยที่เขาทำวิทยานิพนธ์เสนอต่อมหาวิทยาลัย Petersburg ในปีค.ศ.1940[5] ซึ่งวิทยานิพนธ์ดังกล่าวมีความยาวขนาด 40 หน้า (printer's sheet) และต่อมาเขาได้พัฒนาวิทยานิพนธ์เล่มดังกล่าวมาเป็นหนังสือขนาดความยาวประมาณ 500 หน้า ซึ่งถูกตั้งชื่อเป็นภาษาอังกฤษว่า "Rabelais and His World"[6] ซึ่งตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1965 และถูกแปลเป็นภาษาอังกฤษในปี 1968 หนังสือเล่มนี้มิเพียงได้รับความสนใจจากนักวรรณคดีและผู้สนใจเกี่ยวกับคาร์นิวัลเท่านั้น แต่หนังสือเล่มนี้ยังได้รับความสนใจจากกลุ่มมาร์กซิสประเทศอังกฤษในทศวรรษที่ 1980s จนกระทั่งโทนี เบนเนท (Tony Bennet) ถึงกับกล่าวว่า

> Bakhtin' s study of Rabelais would seem fully to exemplify what a Marxist –that is historical and materialist- approach to the study of literally text should look like.[7]

ความคิดของบัคตินว่าด้วยคาร์นิวัลมักถูกเปรียบเทียบกับการศึกษางานเทศกาลและพิธีกรรมของมัคซ์ กลัคมาน (Max Gluckman) ที่กลัคมันเรียกว่า *ritual of rebellion* ซึ่งพิธีกรรมการเฉลิมฉลองนี้ถูกมองว่าเป็นเสมือนวาล์วปลอดภัย(safety valve) ของเครื่องต้มน้ำที่จะปล่อยไอน้ำที่มากเกินขณะมีแรงกดดันจากการต้มน้ำ ซึ่งมีความหมายเท่ากับการปลดปล่อยความตึงเครียดของผู้คน ณ ชั่วขณะจากชีวิตประจำวันที่ได้รับจากแรงกดดันของสังคมที่มีการจัดลำดับขั้น หรือสังคมที่มีการจัดระเบียบสูง เพื่อที่จะทำให้การจัดลำดับขั้น หรือการกดขี่นั้นดำรงอยู่ต่อได้โดยปราศจากการต่อต้านจากผู้คนภายหลัง[8] คาร์นิวัลจึงเป็นกลไกทางสังคมที่จะธำรงรักษาระเบียบและระบบของสังคมที่มีอยู่ ขณะที่คาร์นิวัลสำหรับบัคตินถูกมองว่าเป็นเครื่องมือการต่อต้านต่อทางการ

---

[5] ดูรายละเอียดใน Bakhtin and Cultural Theory edited by Ken Hirschkop Second Edition (Manchester: Manchester University Press, 2002).

[6] นอกจากนี้บัคตินยังได้เขียนถึงการศึกษาคาร์นิวัลในหนังสือ "Problems of Dostevsky's Poetics" ซึ่งถูกตีพิมพ์ครั้งแรกในปี 1984 นอกจากนี้เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับมโนทัศน์เรื่องคาร์นิวัลเช่นการหัวเราะ The Grotesque ยังถูกกล่าวถึงอย่างกระจัดกระจายในหนังสือ The Dialogical Imagination ดู Mikhail Bakhtin, The Dialogical Imagination translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, edited by Michael Holquist (Austin, TX: University of Texas Press, 1981)

[7] Tony Bennet, Marxism and Formalism second edition (New York: New Accents, 1989) p.97

[8] ดู Edward Muir, Ritual in Early Modern Europe (Cambridge: Cambridge University Press, 2 edition 1995) p.98.

และชนชั้นนำ และนำการเปลี่ยนแปลงมาสู่กฎระเบียบของสังคม ความคิดเกี่ยวกับการต่อต้านหรือการเปลี่ยนแปลงสังคมจากงานคาร์นิวัลถูกตั้งคำถามอย่างมากมาย เช่น คาร์นิวัลนั้นเกิดขึ้นได้ภายใต้การยินยอมจากทางการ โดยทางการอนุญาตให้มีการล่วงล้ำการครองความเป็นใหญ่ (hegemony) เพียงชั่วขณะเท่านั้นซึ่งทั้งหมดไม่สามารถก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงใดๆ ได้ เพราะในท้ายที่สุดเมื่อคาร์นิวัลจบลงอำนาจของทางการย่อมกลับมาอยู่ดี[9]

คาร์นิวัลในหนังสือ "Rabelais and His World"

สำหรับบัคติน คาร์นิวัล คือ ปรากฏการณ์ของเทศกาลที่เกิดขึ้นจริงในหลายพื้นที่ โดยเทศกาลคาร์นิวัลนี้สามารถย้อนประวัติความเก่าแก่ได้นับพันปี ในหนังสือ *Rabelais and His World* บัคตินจะใช้คำว่า *คาร์นิวัล* แทนที่คำว่า *วัฒนธรรมขำขันของชาวบ้าน* (culture of folk humor) คำถามที่เราควรตั้งแก่คาร์นิวัลที่บัคตินศึกษานั้นคือ คาร์นิวัลแบบใด-ในโลกอุดมคติ หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริง-ที่เขาศึกษา การละเว้นหรือไม่ให้บทบาทและความสำคัญกับราบเลส์ในการศึกษาคาร์นิวัลที่มีในหนังสือ "Rabelais and His World" มีนัยยะสำคัญต่อความเข้าใจวัตถุการศึกษาของบัคติน ซึ่งอาจนำมาสู่ข้อสรุปง่ายกว่าที่ควรเป็นอย่างที่พอล แอลเลน มิลเลอร์ (Paul Allen Miller) ได้กล่าวว่าความคิดเกี่ยวกับคาร์นิวัลที่นำเสนอโดยบัคตินนั้นเป็นสิ่งที่สามารถวิพากษ์ได้อย่างง่ายดาย หากเราเพียงนำกรณีเฉพาะของเทศกาลที่แตกต่างจากสิ่งที่บัคตินนั้นกล่าวนี้มาแสดงให้เห็นว่าบัคตินนั้นผิด[10]

Part 1	**Bakhtin's Carnival** = the culture of folk humor
Part 2 →	Carnival Laughter, Masks, the comic rites and cults, the clown and Fools, Giants and Dwarfs, Jugglers, Literature of Parody, Festive Games, The Grotesque Image of The Body
Part 3	**Ambivalence** = kill, abuse, death + praise, rebirth
Part 4	The **Grotesque (Realism)**

Figure 1

[9] ดู Terry Eagleton, Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism, second edition (London: Verso, 1985) p.148. และ Linda Hutcheon "Modern Parody and Bakhtin" in Rethinking Bakhtin Extersions and Challenges, pp.86-103. edited by Gary Saul Morson and Caryl Emerson (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989).

[10] ดู Miller, Paul Allen, "The Body Grotesque in Roman Satire: Images of Sterility", Arethusa Vol.31 No.3, (1998), pp.257-283.

หากเรากลับมาพิจารณาบทบาทและความสำคัญของราบเลส์ที่มีอยู่ในการศึกษาความคิดว่าด้วยคาร์นิวัลของบัคติน เราจะพบว่าบัคตินได้ชี้แจงสิ่งที่เขาศึกษาและวิธีการวิเคาระห์ของเขาอย่างละเอียดในหนังสือดังกล่าวว่า

> the immediate object of our study is not the culture of folk humor but the work of Rabelais(b1). The sphere of folk humor is boundless (a) and, as we have said, presents a great variety of manifestations. As far as this culture is concerned, our problem is purely theoretical... The problem can be solved best of all with the help of concrete material in which folk tradition is collected, concentrated, and artistically rendered at its highest level(b2) ...while using Rabelais'work for understanding of this culture...we discover the true Rabelais(c)...[11]

จากประโยค (a) จะเห็นได้ว่าบัคตินนั้นไม่ได้สนใจในการศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านหรือคาร์นิวัลโดยทั่วไป เพราะการศึกษาคาร์นิวัลโดยทั่วไปหรือการพูดถึงคาร์วัลโดยรวมนั้นเป็นสิ่งที่ยากในการศึกษา เนื่องจากคาร์นิวัลและวัฒนธรรมขำขันพื้นบ้านนั้นมีความหลากหลายและแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่และแต่ละเวลา การศึกษาคาร์นิวัลโดยรวมจึงไม่มีขอบเขต (boundless) ประโยคดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าบัคตินนั้นตระหนักถึงความแตกต่างของรูปแบบลักษณะเฉพาะของคาร์นิวัล และกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง มุมมองดังกล่าวสอดคล้องกับการที่บัคตินตั้งคำถามเกี่ยวกับการหัวเราะแก่ผู้อ่าน "Rabelais and His World" ว่า "พวกเรา (มนุษย์) แห่งศตวรรษที่ 20 หัวเราะแบบเดียวกันกับที่ราบเลส์และผู้คนในยุคของเขาหัวเราะหรือไม่"[12] คำถามของบัคตินนี้สามารถบ่งชี้ถึงประเด็นทางความคิดเกี่ยวกับการหัวเราะ-ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของคาร์นิวัล-ที่ตัวเขาศึกษาในสองประเด็น ประเด็นแรก บัคตินตระหนักดีว่ามีรูปแบบหรือลักษณะที่หลากหลายและแตกต่างกันในความหมายและการหน้าที่ ประเด็นที่สอง คือเมื่อเวลาบัคตินพูดถึงคาร์นิวัลหรือการหัวเราะ เขาไม่ได้หมายถึงการหัวเราะโดยรวมหรือการหัวเราะโดยทั่วไป แต่เขาเจาะจงถึงชนิดของการหัวเราะอันหมายถึงการหัวเราะแบบคาร์นิวัล ดังนั้นเราจะเห็นได้ว่าบัคตินนั้นตระหนักถึงความแตกต่างของรูปแบบลักษณะเฉพาะของคาร์นิวัล

---

[11] ดู Bakhtin , M.M.. Rabelais and His World. Translated by Helen Iswolsky. (Indianapolis: Indiana University Press, 1968/1984), p.58.

[12] Bakhtin , M.M.. Rabelais and His World. Translated by Helen Iswolsky. (Indianapolis: Indiana University Press, 1968/1984), p134.

และกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง และในการศึกษาคาร์นิวัลใน “Rabelais and His World” นี้เขาได้เจาะจงชนิดหรือรูปแบบเฉพาะของคาร์นิวัลไว้

จากประโยค (b1) และ (b2) เราจะเห็นได้ว่าเมื่อเวลาที่บัคตินพูดถึงคาร์นิวัลและกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง บัคตินไม่ได้ศึกษาคาร์นิวัลและวัฒนธรรมขำขันพื้นบ้านที่เกิดขึ้นจริง หากทว่าบัคตินมองคาร์นิวัลและกิจกรรมต่างๆ ของมันผ่านจากเนื้อหาในนวนิยายของราบเลส์ โดยการมองคาร์นิวัลผ่านงานเขียนของราบเลส์นั้นไม่ได้ตรงกับคาร์นิวัลที่เกิดขึ้นจริงเสียทั้งหมด เพราะหนังสือของราบเลส์นั้นทำให้วัฒนธรรมพื้นบ้านดังกล่าวถูกเข้าใจในระดับที่สูงขึ้น หรือมันคือการกลั่นกรองเอาคุณค่าที่สำคัญออกมาจากปรากฏการณ์ของวัฒนธรรมขำขันเพื่อให้คาร์นิวัลมีลักษณะสู่อุดมคติมากยิ่งขึ้น ดังนั้นคาร์นิวัลที่ปรากฏภายในงานเขียนของราบเลส์ ได้ยกระดับคุณค่าและความหมายของคาร์นิวัลและกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องให้สูงขึ้นและสูงกว่าคาร์นิวัลที่เกิดขึ้นจริง[13] และในทางกลับกัน คาร์นิวัลและโลกของชาวบ้านทำให้เราค้นพบภาพ (image) ใหม่ของราบเลส์ ซึ่งบัคตินอ้างว่าเป็นราบเลส์ที่แท้จริงหรือราบส์เลในราบส์เล[14] ถ้าการอ่านเช่นนี้ถูกต้อง เราจะพบว่าหนังสือ Rabelais and His World เป็นงานเชิงปรัชญา หรืออาจเป็นปรัชญาวัฒนธรรมตามแนวของ เอินสท์ คาสิแยร์ (Ernst Cassirer) มากกว่าที่จะเป็นงานสังคมศาสตร์แบบประจักษ์นิยม

หากการศึกษาคาร์นิวัลของบัคตินจบลงเพียงแค่การตีความทางปรัชญาผ่านจากราบเลส์เพื่อยกระดับคุณค่า ความหมายของคาร์นิวัล การวิพากษ์ความคิดว่าด้วยคาร์นิวัลของบัคตินจากข้อมูลเชิงประจักษ์ไม่ว่าในทางประวัติศาสตร์หรือคติชนศาสตร์ย่อมไม่เป็นผล แต่สิ่งที่บัคตินพยายามเสนอมากกว่านั้นคือ การพูดถึงข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และสังคมของคาร์นิวัลในช่วงยุคกลาง และเรอเนซซองเพื่อชี้ให้เห็นว่าอุดมคติ หรือคุณค่าทางปรัชญาเกี่ยวกับการดำรงชีวิตผ่านจากงานเทศกาลคาร์นิวัลและรูปแบบและความสำคัญของคาร์นิวัลในช่วงตั้งแต่สังคมยุโรปยุคกลาง และเรอเนซซองซึ่งย้อนรากไปถึงพันปี ไม่ใช่ความคิดหลักลอยหากเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในยุคสมัยกลางและเรอเนซซอง ที่ต่อมาได้ถูกลดคุณค่าและเปลี่ยนแปลงรูปแบบ และลักษณะของงานเทศกาลดังกล่าวในศตวรรษต่อๆ มา ไม่ว่าด้วยเหตุผลทางการเมืองหรือไม่ ความพยายามสร้างประวัติศาสตร์คาร์นิวัลในยุคกลางและเรอเนซซองของบัคตินทำให้ *Rabelais and His World* เกิดช่องโหว่ในการวิพากษ์เรื่องความแตกต่างทางวัฒนธรรม

ดังนั้นสิ่งที่เห็นได้จากหนังสือเล่มนี้ของบัคตินคือ การตระหนักถึงความแตกต่างของรูปแบบและคุณค่าของคาร์นิวัลในมุมมองของบัคตินนั้นวางอยู่บนพื้นฐานของสองปัจจัย ปัจจัยแรกคือเวลาระหว่างยุคกลางและ

---

[13] ข้อความในหน้า 12, 211 ของ Rabelais and His World สนับสนุนข้อคิดเห็นนี้ ดูรายละเอียดใน Bakhtin , M.M., Rabelais and His World. Translated by Helen Iswolsky.

(Indianapolis: Indiana University Press, 1968/1984), p.12 p.211.

[14] ดู Bakhtin , M.M., Rabelais and His World. Translated by Helen Iswolsky.

(Indianapolis: Indiana University Press, 1968/1984), p.58.

เรอเนซซองกับยุคสมัยใหม่ตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา ปัจจัยที่สอง คือ วัฒนธรรมและโลก ซึ่งหมายถึงความแตกต่างระหว่างโลกและวัฒนธรรมของทางการและชาวบ้าน จากหนังสือ “Rabelais and His World” เราจะไม่พบว่าบัคตินพยายามแยกความแตกต่างของคาร์นิวัล และกิจกรรมที่เกี่ยวข้องบนพื้นฐานของวัฒนธรรมในขอบเขตของประเทศหรือชาติพันธุ์ ความไม่อ่อนไหวต่อความแตกต่างทางวัฒนธรรมของบัคติน ดังกล่าวนั้น แตกต่างจากความคิดของนักประวัติศาสตร์อย่าง อี พี ธอมป์สัน (E.P. Thompson) ที่พยายามชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรมของกิจกรรมการปฏิบัติในคาร์นิวัลที่รู้จักกันในว่า *Charivari* ในประเทศฝรั่งเศสและ *Charivari* ที่เกิดขึ้นในสหราชอณาจักร จนกระทั่งธอมป์สันเองเสนอให้เรียกกิจกรรมดังกล่าวในอังกฤษว่า *rough music* เนื่องจากกิจกรรมทางสังคมอันเกี่ยวเนื่องกับงานคาร์นิวัลทั้งสองนั้นแตกต่างจนมีนัยยะสำคัญว่า มันคือคนละปรากฏการณ์กัน[15]

คาร์นิวัลหรือวัฒนธรรมขำขันชาวบ้านที่บัคตินกล่าวถึงประกอบไปด้วยกิจกรรมและองค์ ประกอบมากมายที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับงานเทศกาลนี้ เช่น การหัวเราะ การสวมหน้ากาก พิธีต่างๆ ที่เกี่ยวกับเรื่องขบขัน ตัวตลก ยักษ์และคนแคระ วรรณกรรมล้อเลียน เกมการละเล่นในเทศกาลนี้ เป็นต้น คาร์นิวัลหรือวัฒนธรรมขำขันของชาวบ้านแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมของชาวบ้าน (non-official culture) ซึ่งป็นวัฒนธรรมที่แยกขาดจากวัฒนธรรมของทางการ (official culture) นอกจากนี้ วัฒนธรรมของชาวบ้านยังขัดแย้งกับวัฒนธรรมของทางการ (official culture) การแยกขาดระหว่างวัฒนธรรมชาวบ้านและวัฒนธรรมทางการที่กล่าวถึงนี้ไม่ใช่เฉพาะกิจกรรมดังกล่าวสะท้อนคุณค่าและมุมมองของชาวบ้านที่แตกต่างกับทางการเท่านั้น งานคาร์นิวัลและกิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในเทศกาลนี้ได้สรรค์สร้างความหมายและการมองเกี่ยวกับพื้นที่และเวลา ณ ขณะนั้นด้วย ดังนั้นคาร์นิวัลคือการสร้างโลกของชาวบ้านหรือโลกของอทางการ (nonofficial world) ขึ้นมา โลกดังกล่าวนี้เป็นโลกใหม่ที่แยกขาดออกจากโลกเดิมอันเป็นโลกของทางการ (official world) ที่ซึ่งชีวิตประจำวันอยู่ภายใต้ที่กฎระเบียบอันเคร่งครัดของศาสนาและรัฐสำหรับบัคติน

กิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในและสัมพันธ์กับงานคาร์นิวัลและรวมถึงสัญลักษณ์ต่างๆ ในงานเทศกาลนี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงความคิดทางปรัชญาอันสัมพันธ์กับมุมองเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ สังคม และจักรวาล นั่นคือความสับสนกำกวม (ambivalence) ความสับสนกำกวมดังกล่าวนั้นวางอยู่บนคู่ขั้วตรงข้าม (binary opposition) ที่เกี่ยวเนื่องและไม่อาจแยกออกจากกันได้ เช่น ตาย/เกิด, สูง/ต่ำ, บน/ล่าง, ข้างนอก/ข้างใน, ระเบียบ (cosmos) /ไร้ระเบียบ (chaos) ซึ่งล้วนแสดงภายในกระบวนการดำรงชีวิตของมนุษย์และในขณะเดียวกันมันล้วนกระทบต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ มนุษย์ดำรงชีวิตเป็นกระบวนการที่ทำการสับเปลี่ยนขั้ว

[15] ดูรายละเอียดในบทความชื่อ Rough Music ใน E. P. Thompson, Customs in Common (New York: The New Press, 1993)

ระหว่างคู่ขั้วดังกล่าว[16] ซึ่งคู่ขั้วเหล่านี้คือกระบวนการเปลี่ยนแปลง (becoming) ที่เกิดขึ้นทั้งในชีวิตมนุษย์ สังคม ธรรมชาติ และจักรวาล ดังนั้นชีวิตของมวลมนุษย์สำหรับบัคตินจึงเป็นทั้งสัตตะ (being) และกระบวนการเปลี่ยนแปลง (becoming) ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปได้ (potentiality) ในการเปลี่ยนแปลงของชีวิตหรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ชีวิตของมนุษย์นั้นเป็นสิ่งที่เปิดต่อความเป็นไปได้ มากกว่าที่จะถูกปิดตายด้วยความจริงที่ถูกสถาปนาไว้แล้วหรือกฎระเบียบที่แน่นอนตายตัว ดังนั้นคาร์นิวัลจึงสะท้อนให้เห็นถึงความจริงที่เกี่ยวกับกฎระเบียบของชีวิต (regulation of life)

ความสับสนกำกวมดังกล่าวถูกแสดงให้เห็นจากภาพการนำเสนอของร่างกายที่ถูกถ่ายถอดผ่านกิจกรรมและเรื่องเล่าต่างๆ ในงานคาร์นิวัล อวัยวะชั้นต่ำที่มักถูกปกปิดและละไว้ในการแสดงออก อวัยวะเหล่านี้ล้วนเป็นอวัยวะที่มีทวาร หรือส่วนภายในร่างกายที่ไม่คงรูป เช่น อวัยวะเพศทั้งของเพศหญิงและเพศชาย รูทวารหนัก จมูกและปาก น้ำลายและเลือด เป็นต้น อวัยวะเหล่านี้คือ ภาพลักษณ์ของร่างอุจาด (The Grotesque Body) ล้วนถูกให้ความสำคัญ และมีการเน้นขยายอย่างเกินจริง (Exaggeration) ในงานคาร์นิวัล การกลับตาลปัตรของการให้คุณค่าของอวัยวะร่างกายชั้นต่ำ แทนอวัยวะชั้นสูงนี้ เป็นคุณลักษณะหนึ่งในที่แสดงให้เห็นถึงการกลับตาลปัตรของโลก หรือโลกนั้นคว่ำกลับ หัวกลับหาง (the world turned upside down)

อิทธิพลความคิดของเอินสท์ คาสิแยร์ (Ernst Cassirer) ที่มีต่อความคิดเรื่องคาร์นิวัลของบัคตินนั้นมีสูง จากงานการศึกษาร่วมสมัยพบความเชื่อมโยงระหว่างความคิดของคาสิแยร์ในการศึกษาปรัชญายุคเรอเนซซองและความคิดเรื่องคาร์นิวัลของบัคติน ไบรอัน พูล (Brian Poole) ในงานเขียนของบัคติน มีการใช้ข้อความจากหนังสือของคาสิแยร์จำนวนไม่น้อย ซึ่งไม่ได้มีการอ้างอิงใดๆ ทั้งสิ้น นอกจากนี้ ความคิดเรื่องความเชื่อมโยงระหว่างมนุษย์ สังคม จักรวาล ความคิดเรื่องร่างอุจาด (The Grotesque) รวมถึงการตีความชิ้นส่วน (fragments) ทางปรัชญาของเฮราไคลตัส (Heraclitus) มาสู่ความคิดเรื่องสับสนกำกวม ของบัคตินนั้นนำมาจากเอินสท์ คาสิแยร์[17]

การกลับหัวกลับหางของโลกหรือการกลับตาลปัตรของระเบียบนั้นเป็นระเบียบของโลกใหม่ หรือโลกใบที่สองสำหรับมนุษย์ ตามความคิดของบัคติน กล่าวคือ มันมีไว้ตรวจสอบและเยียวยาชีวิตมนุษย์และสังคม

---

[16] สิ่งที่น่าสังเกตคือกระบวนการเปลี่ยนแปลงจากคู่ขั้วตรงข้ามอย่างที่บัคตินอธิบายนั้นเหมือนกับการอธิบายกระบวนการเปลี่ยนแปลงของเฮราไคลตัส (Heraclitus) นักปรัชญากรีกยุค *Presocratic* นอกจากนี้เรายังจะเห็นชิ้นส่วนข้อความของเฮราไคลตัสโดยเฉพาะในส่วนเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความสับสนกำกวมกระจายอยู่หลายที่ ในเรื่องเกี่ยวกับการอธิบายเกี่ยวกับเรื่องกระบวนการเปลี่ยนแปลงและคู่ขั้วตรงข้าม บัคตินเขียนไว้หลายที่ ตัวอย่างเช่น ดู Bakhtin , M.M., Rabelais and His World. Translated by Helen Iswolsky. (Indianapolis: Indiana University Press, 1968/1984), p52, p.62.

[17] ดูรายละเอียดใน Brian Poole “Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin’s Carnival Messianism” in Bakhtin/”Bakhtin”: Studies in the Archive and Beyond edited by Peter Hitchcock (Durham, NC: Duke University Press, 1998), pp.537-578.

บัคตินตั้งชื่อให้กับรูปแบบภาพลักษณ์และคุณค่าเหล่านี้ที่ปรากฏในงานคาร์นิวัลนี้ว่าสัจจนิยมอุจาด (Grotesque Realism)

หนังสือ *Rabelais and His World* และโดยเฉพาะความคิดว่าด้วยคาร์นิวัลของบัคตินถูกเชื่อมโยงเข้ากับความคิดเรื่องการต่อต้าน โดยเฉพาะในบริบททางการเมืองของโซเวียตภายใต้การนำของสตาลิน ไมเคิล โฮลควิซท์ (Michael Holquist) ผู้เชี่ยวชาญความคิดเรื่องบัคติน พยายามชี้ให้เห็นว่าหนังสือเล่มดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการโต้แย้งและขัดง้างกับอุดมการณ์ (ideology) และนโยบายของสตาลินอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นความคิดว่าด้วยฝูงชนในคาร์นิวัล หรือในวัฒนธรรมขำขันชาวบ้านที่เสริมสร้างความเท่าเทียมกันของผู้คนในสังคม ซึ่งแตกต่างจากนโยบายของสตาลินที่มีการสร้างความเลื่อมล้ำระหว่างคนกลุ่มต่างๆ ที่รัฐยกย่องและสนับสนุนเช่น กลุ่ม *Stakhanovites* กับคนกลุ่มชนชั้นกรรมกร การให้คุณค่ากับอวัยวะขั้นต่ำ (Bodily Lower Stratum) ในงานของบัคตินเป็นสิ่งตรงกันข้ามกับนโยบายของสตาลินที่เน้นความสะอาด เป็นต้น[18] และแม้กระทั่งการเขียนถึงหนังสือของราบเลส์ เพราะแมกซิม กอร์กี้ (Maxim Gorky) ใช้หนังสือการ์ก็องตูอาและป็องตากรูเอลเป็นตัวอย่างของ(วรรณกรรมที่มี) อิทธิพลของ“วรรณกรรมเรื่องเล่าชาวบ้าน” ที่มีต่อวรรณกรรมงานเขียน อันเป็นส่วนหนึ่งของโครงการสร้างสัจนิยมสังคมนิยม (Socialist Realism)[19]

ในทางสังคมศาสตร์ความคิดของบัคตินว่าด้วยคาร์นิวัล และมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องได้ถูกอ้างถึงและนำมาเป็นกรอบความคิดทางทฤษฎีในการอธิบายปรากฏการณ์คาร์นิวัลของการศึกษารุ่นต่อๆ มาอย่างกว้างขวาง นอกจากนี้นักสังคมวิทยา นักมานุษยวิทยา และนักวัฒนธรรมศึกษาผู้นำความคิดเกี่ยวกับคาร์นิวัลของบัคตินมาประยุกต์ใช้ในการทำความเข้าใจ และอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ดนตรีและผู้คนอีกมากมาย เช่น การแสดงศิลปะร่ายรำ[20] ลิเก[21]จนถึงหนังตะลุง[22] การแสดงดนตรีตั้งแต่หมอลำซิ่งและ

---

[18] ดูรายละเอียดใน Micheal Holquist and Katerina Clark, Mikhail Bakhtin (Unknown: Belknap Press, 1984), pp.295-320. และ Michael Holquist Bakhtin and Rabelais: Theory and Praxis in Boundary2 Vol.11 No.1/2 Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics (Autumn 1982 – Winter 1983), pp.5-19.

[19] Richard M. Berrong, Rabelais and Bakhtin Popular Culture in Gargantua and Pantagruel (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986) p.107.

[20] ดูรายละเอียดใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. “ร่างในละครชาวบ้าน”. ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ). 2541. เผยร่าง-พรางกาย : ทดลองมองร่างกายใน ศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และ มานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

[21] ดูรายละเอียดใน สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิติอาษา, และ ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. 2541. แต่งองค์ทรงเครื่อง: “ลิเก” ใน วัฒนธรรมประชาไทย. นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

[22] ดูรายละเอียดใน Paul Dowsey-Magog, 1996. Khao yam-a Southern rice salad heteroglossia and carnival in Nang Talung, the shadow theatre of Southern Thailand. School of Asian Studies, Faculty of Arts, The University of Sydney.

แฟนเพลง[23] ดนตรีร็อคแอนโรลแบบชัค เบอรี (Chuck Berry) บอบ ดีแลน (Bob Dylan) แฟรงค์ แซปปา (Frank Zappa)[24] จนถึงเฮฟวี่ เมทัลแบบ มาริลิน แมนสัน (Marilyn Manson) หรือ สลิปนอต (Slipknot)[25] การจัดแสดงมวยปล้ำ[26] บรรยากาศการดูและการเชียร์ของแฟนคลับทีมอเมริกันฟุตบอล[27] จนถึงการหาเสียงของผู้สมัครเลือกตั้งในประเทศสหรัฐอเมริกา[28] หรือการดูละครตลกจากโทรทัศน์[29]

สิ่งที่น่าสนใจอีกประการที่ไม่ใช่เรื่องแปลกประหลาดในแวดวงวิชาการ คือความคิดของบัคตินในงาน “Rabelais and His World” ที่ถูกนำเสนอในงานการศึกษาในประเทศไทยนั้นได้ถูกกล่าวถึง และเชื่อมโยงในการศึกษาความคิดเรื่องการต่อต้าน การปะทะต่อสู้และต่อรองระหว่างความคิดและความหมายชุดต่างๆ ในสังคมไทย โดยนักมานุษยวิทยาไทย ได้แก่ บทความชื่อ *ร่างในละครชาวบ้าน* ของอาจารย์ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล กับงานวิจัย *”คนซิ่ง อีสาน”* ของอาจารย์สุริยา สมุทคุปติ์, อาจารย์ พัฒนา กิติอาษา, และคณะ งานการศึกษาทั้งสองนำเสนอความคิดของบัคตินว่าด้วยคาร์นิวัลอันสัมพันธ์กับนัยยะทางการเมืองที่มิได้มีเนื้อความตรงกัน จากงานการศึกษาทั้งสอง เราจะพบความแตกต่างและความขัดแย้งของภาพความคิดที่ถูกนำเสนออันเกี่ยวกับคาร์นิวัลของบัคติน เพราะสำหรับอาจารย์ปริตตา “คาร์นิวัลไม่ใช่ทั้งศิลปะการแสดงและไม่ใช่ชีวิตประจำวัน...ไม่มีใครบอกได้ว่างานคาร์นิวัลมีจุดประสงค์ทางสังคมอย่างไรที่ชัดเจน จะว่าเป็นการท้าทายอำนาจก็ไม่ใช่เช่นนั้น มันเป็นเหตุการณ์ที่มีขึ้นเพื่อตัวมันเอง มากกว่าที่จะมุ่งหวังสิ่งอื่นสิ่งใดเป็นจุดหมาย

---

[23] ดูรายละเอียดใน สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, สถาพร อุ่นแดง, ปรีชา ศรีไชย, ณัฐวุฒิ สิงห์กุล, และ ศิริพร ไชยเลิศ. 2544. “คนซิ่งอีสาน”: ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และ เสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน. นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

[24] ดูรายละเอียดใน Paul R. Kohl, “Looking Through A Glass Onion: Rock and Roll as Modern Manifestation of Carnival” Journal of Popular Culture 27:1 1993 summer pp.143-161.

[25] ดูรายละเอียดใน Halnon, Karen B.. 2006. “Heavy Metal Carnival and Dis-alienation: The Politics of Grotesque Realism” Symbolic Interaction, Vol.29,Issue 1,33-48.

[26] ดูรายละเอียดใน Communication Studies 298, California State University, Sacramento. 2000. “Night with the Narcissist and the Nasty Boys: Interpreting the World Wrestling Federation.” Qualitative Inquiry, Vol.6, No.4, 2000, pp.526-545.

[27] ดูรายละเอียดใน Mikita Brottman, High Theory/Low Culture (New York, N.Y. : Palgrave Macmillan, 2005)

[28] ดูรายละเอียดใน James A. Janack, “The rhetoric of the Body: Jesse Ventura and Bakhtin’s Carnival” Communication Studies. Vol.57, No.2, June 2006, 197-214.

[29] ดูรายละเอียดใน Tom Sobchack, “Bakhtin’s “Catrnivalesque” in 1950s British Comedy” Journal of Popular Film and Television 23:4 winter 1996, pp.179-185.

ปลายทาง”[30] จากการตีความของอาจารย์ปริตตา คาร์นิวัลจึงอยู่ในลักษณะของความกำกวมในจุดประสงค์ทางสังคม ขณะที่คาร์นิวัลของอาจารย์สุริยา สมุทคุปติ์, อาจารย์ พัฒนา กิติอาษา, และคณะ นำเสนอนั้นแสดงถึงความชัดเจนของการต่อต้านต่อวัฒนธรรมของรัฐ และเป็นการต่อสู้ทางการเมืองแบบหนึ่ง นอกจากนี้คาร์นิวัลยังรวมถึง การนำเสนอความคิดเกี่ยวกับชีวิตอันเกี่ยวกับวัฏจักรการเกิด-ตาย-เกิด ซึ่ง “วงเวียนของชีวิตดังกล่าวเป็นหัวใจสำคัญของการเฉลิมฉลองของชาวบ้าน”[31]

ความแตกต่างของการตีความว่าด้วยคาร์นิวัลและมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องของบัคติน มิได้เกิดขึ้นเฉพาะในแวดวงวิชาการไทยเท่านั้น แต่ความแตกต่างเกี่ยวกับการตีความความคิดของบัคตินในวงวิชาการในโลกภาษาอังกฤษนั้นนำมาซึ่งการถกเถียงเกี่ยวกับความถูกต้องในการตีความเกี่ยวกับมโนทัศน์ต่างๆ ของนักคิดผู้นี้อย่างเอาเป็นเอาตาย[32]

สิ่งที่สังเกตได้คือ งานทางสังคมศาสตร์ดังกล่าว ที่นำความคิดว่าด้วยคาร์นิวัลมาประยุกต์ใช้และคำอธิบายเกี่ยวกับคาร์นิวัลของบัคติน ได้ขยายขอบเขตมาวิเคราะห์กิจกรรมที่ไม่ได้มีรูปแบบเป็นเทศกาล เช่น การชมอเมริกันฟุตบอล การชมละครตลกจากโทรทัศน์ หรือการชนมวยปล้ำ ซึ่งเราจะสามารถมองในแง่ดีการใช้ความคิดว่าด้วยคาร์นิวัลของบัคตินได้ทำให้ “คาร์นิวัล” เป็นประชาธิปไตย (democratization) มากขึ้นได้หรือไม่? หรือการประยุกต์ใช้ความคิดดังกล่าวของบัคติน นำไม่สามารถที่จะหลีกเลี่ยงจากข้อสงสัยต่างๆ ในงานการศึกษาเหล่านี้ได้ เช่น ความเป็นสังคมสมัยใหม่และความเป็นชนชั้นกลาง ที่บัคตินนั้นระบุว่าทำให้คาร์นิวัลนั้นมีรูปแบบ และคุณค่าที่เปลี่ยนไปเป็นเพียงแค่ความสนุกสนาน และการผ่อนคลายช่วงวันหยุด จะมีผลต่อการพิจารณางานการศึกษาสังคมศาสตร์เหล่านี้หรือไม่? หรือกิจกรรมต่างๆ ในการศึกษาเหล่านี้ไม่ว่า การชม

---

[30] ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. “ร่างในละครชาวบ้าน” ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ). เผยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายใน ศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และ มานุษยวิทยา. (กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2541). หน้า131-132.

[31] สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, สถาพร อุ่นแดง, ปรีชา ศรีไชย, ณัฐวุฒิ สิงห์กุล, และ ศิริพร ไชยเลิศ. “คนซิ่งอีสาน”: ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และ เสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน, หน้า 20. (นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544), หน้า 20

[32] ตัวอย่างเช่นใน Allon White. “The Struggle over Bakhtin: Fraternal Reply to Robert Young”, *Cultural Critique* No.8, (Winter, 1987), pp. 217-241, Anthony Wall and Clive Thomson, “Chronic Chronotopicity: Reply to Morson and Emerson”, *Diacritics* Vol.24, No.4 Special Section: On The Work of Avital Ronell (Winter, 1994), pp. 71-77, Gary S. Morson and Caryl Emerson, “Imputations and Amputations”, *Diacritics* Vol.23, No.4 (Winter, 1993), pp. 93-99., Micheal Bernard-Donals, “Bakhtin and Phenomenology: A Reply to Gary Saul Morson”, *South Central Review*, Vol.12 No.2 (Summer, 1995), pp. 41-55. Gary S. Morson, “Dialogue, Monologue, and the Social: A Reply to Ken Hirschkop”, *Critical Inquiry*, Vol.11 No.4 (June, 1985), pp. 679-686. Peter Hitchcocked. (1998), บทความของ Vadim Kozhinov, “Bakhtin and His Readers” in Mikhail Bakhtin edited by Micheal E. Gardiner Volume 3 เป็นต้น.

อเมริกันฟุตบอล การชมการแสดงดนตรีเฮฟวี่เมทัล มวยปล้ำ จะนำพาให้เราหลุดพ้น จากเงื่อนไข อันเป็นข้อจำกัดของคาร์นิวัล ที่เกิดจากสังคมสมัยใหม่หรือชนชั้นกลางได้? หรือ ทว่าคาร์นิวัลในสังคมสมัยใหม่ จะเข้าร่วมกับระบบทุนนิยมได้? หรือ ไม่ว่าการหัวเราะจากในกรณีการชมละครตลก หรือการฟังหมอลำซิ่ง จะมีลักษณะการตลกแบบเดียวกับการหัวเราะแบบคาร์นิวัล ที่ทิศทางของการหัวเราะนั้นไปทุกที่ และทุกคนรวมถึงตัวผู้หัวเราะเองหรือไม่? เป็นต้น แต่สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้จากคุณประโยชน์ของการศึกษาเหล่านี้ คือ มุมมองของเราแต่เดิมที่มีต่อกิจกรรมที่ดูคุ้นเคย เช่น การดูละครตลก การแสดงดนตรี ถูกเผยและเปลี่ยนให้เห็นถึงแง่มุมใหม่ที่คาดไม่ถึงมาก่อน

การวิพากษ์ความคิดของบัคตินว่าด้วยคาร์นิวัลและมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้อง

ความนิยมในการใช้ความคิดของบัคตินว่าด้วยคาร์นิวัลและมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องอย่างมากมายในงานวิชาการแขนงต่างๆ นั้นมาพร้อมกับการวิพากษ์จำนวนมาก ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในเรื่องนี้ ความคิดว่าด้วยคาร์นิวัลและมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องของบัคตินในหนังสือ “Rabelais and His World” นั้นถูกตรวจสอบและถูกวิพากษ์จากนักวิชาการหลายแขนงสาขาวิชาอย่าง

ข้อเสนอของบัคตินว่าคาร์นิวัลนั้นเป็นการต่อต้านอำนาจของทางการโดยชาวบ้านถูกวิพากษ์จากงานการศึกษายุคหลัง

ข้อถกเถียง (A) ความพยายามของบัคตินในการคงไว้ซึ่งรูปแบบและลักษณะสำคัญของคาร์นิวัล พร้อมกับคุณค่าอันเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ สังคม และจักรวาลที่มีกับสังคมยุคกลางและเรอเนซซองขัดกับผลการศึกษาประวัติของคาร์นิวัลในนูเร็มแบร์ก ช่วงปี 1450-1550 ของ ซามูเอ็ล คินเซอร์ (Samuel Kinser)[33] คินเซอร์กล่าวว่า ประวัติศาสตร์เกี่ยวกับคาร์นิวัลในนูเร็มแบร์กในรอบ 100 ปีนั้น เผยให้เห็นว่า คาร์นิวัลมีการเปลี่ยนแปลง และไม่ได้มีรูปแบบตายตัวอย่างที่บัคตินนำเสนอ ในบทความดังกล่าว คินเซอร์พยายามชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของคาร์นิวัลในนูเร็มแบร์กในรอบร้อยปี ซึ่งดั้งเดิมนั้น เป็นเทศกาลการเดินขบวนเต้นรำของคนขายเนื้อสัตว์ ที่ฉลองการเปลี่ยนของฤดูกาลจากฤดูหนาวที่เยือกเย็นและขาดแคลนอาหาร มาสู่ฤดูใบไม้ผลิที่ความอุดมสมบูรณ์เริ่มกลับมาสู่โลกอีกครั้ง ในการเดินขบวนของคนขายเนื้อ จะมีการจ้างคนสวมหน้ากากเพื่อเดินนำขบวนของคนขายเนื้อ

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับคาร์นิวัลดังกล่าว เมื่อชนชั้นสูงและผู้มีโอกาสทางเศรษฐกิจและสังคมได้สมัครมาเป็นคนสวมหน้ากากในขบวน จนกระทั่งคาร์นิวัล อันเป็นเทศกาลอันเป็นสัญลักษณ์ของคนขายเนื้อได้เลือนหายไป คาร์นิวัลที่เกิดขึ้นใหม่ในเมืองนูเมแบร์ก ได้กลายเป็นขบวนการเดินพาเหรดของคนร่ำรวยและผู้มีอำนาจในสังคมที่อวดความหรูหรา การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในคาร์นิวัลในนูเร็มแบร์ก ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงที่

---

[33] Kinser, Samuel, “Presentation and Representation: Carnival at Neremberg, 1450-1550”, *Representations*, No.13, (1986:Winter), pp.1-41.

เกิดขึ้นจากปัจจัยภายนอก อันหมายถึงเงื่อนไขทางสังคมและประวัติศาสตร์เท่านั้น การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้นยังเป็นการเปลี่ยนแปลงในการนำเสนอความคิด (Representation) เกี่ยวกับคาร์นิวัลเอง หรือการตีคุณค่าและความหมายของคาร์นิวัล ที่ทำให้คาร์นิวัลนั้นเปลี่ยนแปลงไป หรือการเปลี่ยนแปลงภาพที่คาร์นิวัลถูกนำเสนอนั้นส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการจัดการของปรากฏการณ์ดังกล่าว ดังนั้นเราจึงไม่อาจสรุปตามอย่าง บัคตินได้ว่าการต่อต้านต่อกฎระเบียบและวัฒนธรรมของทางการนั้นเป็นลักษณะที่คาร์นิวัลในยุคกลางและเรอเนซซองนั้นมีร่วมกัน

ดังนั้นคินเซอร์จึงสรุปว่า ภาพที่บัคตินนั้นให้กับคาร์นิวัลในยุคกลางและยุคเรอเนซซองนั้นลดทอนความซับซ้อนของปรากฏการณ์คาร์นิวัล รูปแบบของคาร์นิวัลนั้นไม่คงที่ตายตัวตามความคิดของบัคติน คาร์นิวัลซึ่งเป็นวัฒนธรรมในรูปแบบหนึ่งนั้นมีลักษณะเสมือนวัฒนธรรมโดยทั่วไปที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาทั้งรูปแบบและคุณค่าและความหมาย คาร์นิวัลมีลักษณะเป็นพลวัตรที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ การที่บัคตินนั้นมองไม่เห็นการเปลี่ยนแปลงนี้นั้นเป็นเพราะ บัคตินไม่ให้ความสำคัญกับเงื่อนไขเฉพาะทางสังคมและประวัติศาสตร์อันเป็นปัจจัยสำคัญที่เปลี่ยนแปลงรูปแบบของคาร์นิวัล

การวิพากษ์ความคิดว่าด้วยคาร์นิวัลของบัคตินจากการศึกษาร่วมสมัยมิได้เพียงชี้แค่ว่าบัคตินนั้นไม่ให้ความสำคัญกับเงื่อนไขทางสังคมและประวัติศาสตร์จึงทำให้ไม่เข้าใจคาร์นิวัลในยุคสมัยดังกล่าว หากการวิพากษ์ยังชี้ให้เห็นว่าการไม่ให้ความสำคัญต่อเงื่อนไขทางสังคมและประวัติศาสตร์ในศตวรรษที่ 16 ของบัคตินมีผลต่อความเข้าใจคลาดเคลื่อนต่อหนังสือทั้งสองเล่มของราบเลส์และคุณค่าของคาร์นิวัล การเปลี่ยนแปลงสไตล์และการให้คุณค่ากับวัฒนธรรมชาวบ้านของราบเลส์ในหนังสือป็องตากรูเอล แต่กลับให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมชาวบ้านลดน้อยลงในหนังสือการ์กองตูอา พ้องกับการเปลี่ยนของทัศนคติต่อคาร์นิวัลของชนชั้นนำในสังคมยุโรปในช่วงศตวรรษที่16 ที่ปฏิเสธคุณค่าและวัฒนธรรมของชาวบ้านและคาร์นิวัล

ปัจจัยสำคัญทั้งสองประการนั่นคือ การโจมตีของศาสนจักร โดยเฉพาะนิกายโรมันแคธอลิก ในช่วงศตวรรษที่16 อันมีการค้นพบอารยธรรมโบราณจำนวนมากขึ้น การได้เห็นอารยธรรมโบราณซึ่งเป็นอารยธรรมของพวกไร้ศาสนา (Pagan) มากขึ้นนี้เองทำให้ศาสนาจักรตระหนักถึงความคล้ายคลึงของวัฒนธรรมชาวบ้านกับอารยธรรมของพวกไร้ศาสนา อีกประการนั่นคือ การแผ่ขยายของความคิดในการปฏิเสธวัฒนธรรมชาวบ้านของพวกชนชั้นนำ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากงานเขียนของคาสติกลิโอน (Castiglione) และกลุ่มมนุษยนิยมในอิตาลี[34]

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ ยังชี้ให้เห็นว่าความเข้าใจของบัคตินต่อความคิดที่ว่าคาร์นิวัลเป็นกิจกรรมของทุกคน แม้แต่พระก็ยังไม่สามารถทนหักห้ามใจได้นั้น เป็นสิ่งที่บัคตินเข้าใจผิด แต่ครั้นเมื่อก่อน การปฏิเสธ

---

[34] โปรดดูรายละเอียดใน Richard M. Berrong, Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986) pp.52-53.

วัฒนธรรมชาวบ้านจะเกิดขึ้น เมื่อเวลาชนชั้นที่เป็นชนชั้นนำหรือในกลุ่มทางการเข้าร่วมงานคาร์นิวัล คนกลุ่มนี้เข้ารวมงานคาร์นิวัลในแบบเดียวกับชาวบ้านเข้าร่วมหรือไม่? กลุ่มชนชั้นนำเข้าร่วมด้วยสปิริต (Spirit) หรือตระหนักเห็นคุณค่า ในแบบที่ชาวบ้านนั้นเข้าใจหรือไม่ หรือสำหรับพวกเขามันเป็นแค่ช่วงเวลาของการพักผ่อน? การตั้งคำถามถามดังกล่าวของปีเตอร์ เบิร์ค (Peter Burke) นั้นเป็นไปได้เพราะความแตกต่างของการรับรู้และเข้าใจทางวัฒนธรรมระหว่างชาวบ้านกับชนชั้นนำ ซึ่งเบิร์คชี้ว่า ในศตวรรษที่ 16 ชนชั้นนำเป็นกลุ่มที่มีลักษณะ “ทววิวัฒนธรรม” หรือคนกลุ่มนี้นั้นตระหนักรู้ ทั้งวัฒนธรรมชาวบ้านและวัฒนธรรมของผู้มีการศึกษา (learned culture) ขณะที่ชาวบ้านนั้นไม่สามารถที่จะเข้าถึงวัฒนธรรมแบบหลังได้[35]

ข้อถกเถียงที่ว่าความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในคาร์นิวัลนั้น ไม่ได้มีเฉพาะความขัดแย้ง ระหว่างทางการกับชาวบ้าน เป็นรูปแบบตายตัวตามความคิดของบัคติน หากความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในคาร์นิวัลจริง นั้นเป็นความขัดแย้งภายในกลุ่มของชาวบ้านเอง งานการศึกษาเทศกาล มาร์ดิ กราส์ (Mardi Gras) โดยคาร์ล ลินดาห์ล (Carl Lindahl)[36] กลับไปศึกษางานคาร์นิวัลที่เรียกว่า มาร์ดิ กราส์ ทั้งในช่วงท้ายของยุคกลาง ต้นยุคเรอเนซซอง รวมถึงงานมาร์ดิ กราส์ ที่ยังหลงเหลือในยุคปัจจุบัน เพื่อกลับมาทบทวนข้อเสนอของบัคตินที่มองว่าคาร์นิวัลเป็นงานเทศกาล ที่แสดงถึงการต่อต้านของชาวบ้านต่อทางการและนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงสังคม การศึกษามาร์ดิ กราส์ในช่วงท้ายของยุคกลาง และต้นยุคเรอเนซซองของลินดาห์ล พบว่า การหน้าที่ของคาร์นิวัล มีความแตกต่างและหลากหลาย มากกว่าที่บัคตินได้พูดไว้คือ มาร์ดิกราส์ เป็นเทศกาลที่บ่งชี้ถึงอาณาเขตของกลุ่ม คาร์นิวัลดังกล่าว เป็นเทศกาลสำหรับสมาชิกเพศชายของสังคมเท่านั้น มันเป็นเทศกาลที่อาจเปรียบได้กับพิธีกรรมเปลี่ยนผ่าน (Rite de Passage) ของเด็กผู้ชายสู่สังคมผู้ใหญ่ มาร์ดิ กราส์ยังเป็นเทศกาลที่ก่อให้เกิดการเชื่อมความสัมพันธ์ภายในชุมชนผ่านการเลี้ยงฉลอง โดยทุกคนและสำหรับทุกคน นอกจากนี้ ยังเป็นเทศกาลที่เฉลิมฉลองความต่อเนื่องของชุมชน โดยเด็กชายที่เปลี่ยนผ่านมาเป็นชายหนุ่มเต็มตัว จะเข้าร่วมกับกลุ่มสมาชิกผู้ชายในชุมชน โดยชายหนุ่มใหม่นี้ สามารถที่จะทำกิจกรรมร่วมกับเพศหญิง ไม่ว่าการเต้นรำหรือการแต่งงาน โดยการได้รับยอมรับจากชุมชนเป็นครั้งแรก

ในกรณีศึกษามาร์ดิ กราส์ ทำให้ลินดาห์ลวิพากษ์บัคตินที่ (ลินดาห์ลเองตีความความคิดของบัคติน) ที่มองว่าคาร์นิวัลนั้นทำลายลำดับขั้น (Hierarchy)ของสังคม เนื่องจากคาร์นิวัลเพียงแค่จัดวางระเบียบลำดับขั้นใหม่ ไม่ใช่การทำลายลำดับขั้นในสังคม นอกจากนี้หากมีความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในระหว่างคาร์นิวัลแล้ว ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นนั้นมีความซับซ้อนกว่าที่บัคตินคิด กล่าวคือมันอาจไม่ใช่ความขัดแย้งระหว่างทางการกับชาวบ้านอันเป็นรูปแบบตายตัวที่บัคติน (ในการตีความของลินดาห์ล) กล่าว หากความขัดแย้งที่เกิดขึ้นอาจเป็น

---

[35] ดู Peter Burke, Varieties of Cultural History (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997) p. 128.

[36] โปรดดูรายละเอียดใน Lindahl, Carl, “Bakhtin’s Carnival Laughter and the Cajun Country Mardi Gras”, *Folklore*, Vol.107, (1996), p.57-70.

ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มต่างๆ ในชาวบ้านเอง หรือแม้กระทั่งงานเทศกาลและคาร์นิวัลนั้นอาจแสดงความชุลมุนโดยมิได้มีนัยยะทางการเมืองใดๆ เลย

สำหรับลินดาห์ล บัคตินนั้นสร้างภาพอุดมคติเกี่ยวกับคาร์นิวัลและการหัวเราะ ทั้งหมดนั้นขัดกับปรากฏการณ์ของวัฒนธรรมพื้นบ้านจำนวนมาก ดังนั้นลินดาห์ลถึงชี้ว่าความคิดของบัคตินเกี่ยวกับคาร์นิวัลและมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องอาจมีประโยชน์ต่อความรู้ในการศึกษาวรรณกรรม แต่ไม่ใช่ต่อการศึกษาในคติชนวิทยา

อย่างไรก็ดี ข้อเสนอของบัคตินเกี่ยวกับคาร์นิวัลไม่ได้ถูกโจมตีจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ไปเสียทั้งหมด จากมุมมองของผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์วัฒนธรรมในศตวรรษที่16 การที่บัคตินนั้นมองว่าคาร์นิวัลเป็นการต่อต้านและเปลี่ยนแปลงสังคมนั้น ไม่ได้ขาดซึ่งหลักฐานสนับสนุนไปเสียทั้งหมด งานการศึกษาของเอ็มมานูเอล เลอ ครัว ลาดูรี(Emmanuel Le Roy Ladurie) ชี้ให้เห็นว่าในงานคาร์นิวัลในเมือง *Romans* ในศตวรรษที่ 16 นั้น คาร์นิวัลที่เกิดขึ้นมีลักษณะเป็นการก่อการจราจล[37] หรือในการเห็นด้วยของนาตาลี เซม่อน เดวิส (Natalie Zemon Davis) ที่มองว่าคาร์นิวัลนั้นนำมาสู่ชีวิตทางการเมือง (ที่มีการ) ทำลายและสร้างใหม่ (renew) ในแบบของบัคติน[38]

การศึกษาความคิดของบัคติน ว่าด้วยคาร์นิวัลในหมู่ผู้เชี่ยวชาญบัคตินเป็นไปอย่างเข้มข้น ซึ่งทำให้ผู้ที่สนใจได้รับความรู้ทั้งความคิดของบัคตินและเนื้อหาเกี่ยวกับคาร์นิวัลโดยรวม ความคิดของบัคตินเกี่ยวกับคาร์นิวัลถูกวิพากษ์จากข้อมูลทางสังคมและประวัติศาสตร์ ซึ่งชี้ข้อจำกัดในการอธิบายของเขา ขณะที่การประยุกต์ใช้ความคิดของบัคตินว่าด้วยคาร์นิวัลจากงานการศึกษาทางสังคมศาสตร์ได้เปลี่ยนการมองคาร์นิวัลว่าเป็นเพียงเหตุการณ์จริงของงานเทศกาลกลายเป็นกรอบความคิดทางทฤษฎี หรือวิธีการมองในการศึกษาปรากฏการณ์อื่นๆ ขณะที่งานบางชิ้นประยุกต์ใช้ศึกษาที่ไม่ใช่เทศกาล และในบริบทของระบบสมัยใหม่และทุนนิยม สิ่งที่ตามมาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ คือคำถามว่าการประยุกต์ใช้ดังกล่าวขัดแย้งกับความคิดหลักเกี่ยวกับเรื่องนี้ของบัคตินหรือไม่?

---

[37] ดูรายละเอียดใน Emmanuel Le Roy Ladurie Carnival in Romans (Unknown: George Braziller, 1980)

[38] ดูรายละเอียดใน Natalie Zemon Davis, Society and Culture in Early Modern France, Fourth Edition (Stanford, CA: Stanford University Press, 1975)

การปะทะต่อต้าน, การควบคุมครอบงำ และวัฒนธรรมเสียง: ว่าด้วยวัฒนธรรมดนตรีในรัฐ ในโลก และสิ่งเกี่ยวเนื่อง

ชื่อผู้เขียน อธิป จิตตฤกษ์

บทคัดย่อ

งานชิ้นนี้เป็นงานทบทวนงานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีภายใต้ความสัมพันธ์ทางอำนาจโดยเน้นไปที่วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านและดนตรีสมัยนิยมเป็นหลัก ขอบเขตของการทบทวนงานศึกษาครั้งนี้ค่อนข้างกว้างครอบคลุมถึงงานศึกษาในหลายสาขาวิชาและกรณีศึกษาในหลายวัฒนธรรมเพื่อให้เห็นภาพรวมของการศึกษาดนตรีกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจในแบบที่กว้างที่สุดเท่าที่พึงจะทำได้

ในส่วนแรกเป็นบทนำของงานซึ่งก็จะเป็นการทบทวนแนวคิดของนักคิดนักวิชาการต่างๆ เกี่ยวกับดนตรีในมิติความสัมพันธ์เชิงอำนาจโดยสังเขป โดยพยายามจะชี้ให้เห็นว่าแนวคิดที่ว่าดนตรีนั้นเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเมืองเป็นแนวคิดที่เก่าแก่เพียงใด ในขณะเดียวกันก็จะชี้ให้เห็นว่าเหตุใดงานศึกษาดนตรีกับการเมืองถึงเป็นสิ่งที่ปรากฏเมื่อค่อนหลังของศตวรรษที่ 20 เข้าไปแล้ว ส่วนที่สองจะว่าด้วยงานศึกษาความสัมพันธ์ทางอำนาจที่วัฒนธรรมดนตรีประสบในรัฐในรูปแบบที่ต่างๆ กัน ซึ่งแบ่งใหญ่ๆ ได้เป็น รัฐเผด็จการ และ รัฐเสรีประชาธิปไตย งานศึกษาดนตรีในรัฐเผด็จการจะเน้นศึกษาการควบคุมครอบงำดนตรีและการระงับยับยั้งดนตรีของรัฐเผด็จการเป็นหลัก ส่วนทางด้านงานศึกษาดนตรีในรัฐเสรีประชาธิปไตย มิติของการเมืองก็มักจะไปอยู่ในประเด็นก็จะไปอยู่กับกลุ่มคนในรัฐแทนที่จะเป็นรัฐโดยงานศึกษาในรัฐเสรีประชาธิปไตยก็มักจะเน้นการต่อต้านวัฒนธรรมใหญ่ของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยทางดนตรีไปจนถึงเรื่องของการเมืองอัตลักษณ์ต่างๆ เป็นหลัก ส่วนที่สามของงานจะพูดถึงงานศึกษาและข้อถกเถียงเกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางอำนาจในวัฒนธรรมดนตรีในระดับโลกที่จะมีประเด็นทางการเมืองเกี่ยวกับอาณานิคมทางสุนทรียะ ไปจนถึงการภาวะของการขูดรีดทางดนตรีข้ามชาติ ส่วนสุดท้ายจะเป็นบทสรุปที่จะเป็นการพยายามคาดคะเนทิศทางการศึกษาดนตรีกับการเมืองที่น่าจะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ : ดนตรี การเมือง การระงับยับยั้ง การต่อต้าน โลกาภิวัตน์

Resistance, Domination and the Culture of Sound:
The Culture of Music in the State, in the World, and Other Related Issues

Author Athip Jittruek

Abstract

Focusing on the genres of folk and popular music, this paper presents a review of studies which address the relationship between music and power. The scope of the study is quite broad, and encompasses a range of disciplines and case studies in order to sketch the big picture of scholarship on the links between music and power.

Through this review of the scholarly literature, this paper will demonstrate that scholars of music have long been aware of music's embeddedness within power relations; nevertheless, I will also show that the critical analysis of music and politics only began in earnest in the 20th century. In the second part of the paper, I will turn to a discussion of studies of music and politics within two broadly defined political contexts; the first being "authoritarian" state contexts and the second being "free" or democratic states. As I will show, studies of music in authoritarian contexts tend to focus on how the state controls both the production and consumption of music, while studies in democratic states tend to focus on how music is a tool for minorities and marginal groups to express their difference and demonstrate resistance to cultural domination. In the final part of the paper, I will address debates about music and power at the global level, including the notion that music has become a form of aesthetic neo-colonialism and a mechanism of transnational identity formation. The paper concludes with suggestions for future directions in the study of music and power.

Keywords: Music, Politics, Censorship, Resistance, Globalization

บทความ

มุมมองที่ว่าดนตรีเป็นอันตรายต่อระบบระเบียบสังคมดูจะเป็นมุมมองที่เก่าแก่กว่ามุมมองที่ว่าดนตรีเป็นภาษาสากลซึ่งสามารถทำให้มนุษย์ที่มีความแตกต่างกันทางภาษาและวัฒนธรรมสามารถสื่อสารกันเข้าใจได้ อย่างไรก็ดีมุมมองที่ว่าดนตรีเป็นอันตรายต่อสังคมวัฒนธรรมก็มักจะมาอย่างคู่ขนานกับแนวคิดที่ว่า ดนตรีชนิดใดเป็นสิ่งที่ดีต่อสังคมวัฒนธรรมด้วยเช่นกัน เราสามารถพบแนวคิดดังกล่าวได้ในแนวคิดของนักคิดใหญ่ๆ ตั้งแต่ในสมัยกรีกโบราณอย่าง Plato และ Aristotle แล้ว Plato เห็นว่าดนตรีเป็นสิ่งที่ต้องมีการควบคุมอย่างจริงจัง เขาเห็นว่าดนตรีที่มีชุดของเสียงบางชุดประกอบอยู่สามารถสร้างความวุ่นวายให้กับระเบียบของสังคมการเมืองได้ ดังนั้นสิ่งเหล่านี้จึ้งต้องถูกขับออกไปจากอุตมรัฐ[1] ในทางกลับกัน Plato ก็มีความเห็นเช่นกันว่าดนตรีเป็นสื่อการศึกษาที่มีพลังที่สุด เพราะดนตรีมีศักยภาพที่จะเข้าไปสู่จิตวิญญาณภายในเหนือสิ่งอื่น[2] ดังนั้นดนตรีที่มีชุดของตัวโน๊ตหรือโหมด (mode) ที่ถูกต้องเหมาะสมจะต้องถูกเก็บเอาไว้ในอุตมรัฐเพราะมันมีส่วนสำคัญในการช่วยสนับสนุนระบบระเบียบสังคมการเมือง ทางด้าน Aristotle ก็เห็นว่าการเล่นดนตรีด้วยเครื่องเป่าเป็นสิ่งอันตรายไม่เหมาะแก่การศึกษา เพราะการเล่นเครื่องเป่า ทำให้ปากไม่ว่างซึ่งในแง่หนึ่งแล้วทำให้ผู้เล่นตัดขาดจาก *Logos* ซึ่งสำหรับ Aristotle เครื่องดนตรีที่เหมาะแก่การศึกษาก็จะเป็นพวกพิณ (lyre) มากกว่า[3] เมื่อเราหันมามองโลกตะวันออกเราก็จะพบความเชื่อในทำนองเดียวกันในลัทธิขงจื้อในจีนยุคโบราณเช่นกัน แนวคิดดังกล่าวมีความเชื่อว่าดนตรีที่ไหลเวียนอยู่ในรัฐมีความสัมพันธ์กับสภาวะทางศีลธรรมของคนในรัฐ ความเชื่อดังกล่าวมีนัยยะว่าดนตรีที่เสื่อมทรามในรัฐมีความเชื่อมโยงกับศีลธรรมที่เสื่อมทรามของผู้คนในรัฐเช่นเดียวกัน ซึ่งนั่นก็นำไปสู่แนวที่ว่าดนตรีจะต้องถูกควบคุมโดยรัฐเพื่อศีลธรรมของคนในรัฐ[4] ความเชื่อในแบบเดียวกันนี้ก็สะท้อนออกมาเช่นกันในคติเกี่ยวกับคุณค่าทางจริยธรรมต่างๆ ที่แฝงอยู่ในตัวโน๊ตแต่ละตัวในวัฒนธรรมดนตรีของจีน[5]

---

[1] Mladen Dolar, “The Object Voice”, in Slavoj Zizek and Renata Salecl ed., *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham: Duke University Press, 1996), pp. 17-18

[2] ดู Mladen Dolar, “The Object Voice”, pp. 21-22

[3] ตรงนี้น่าสนใจว่าในสังคมกรีกนั้นการเชื่อมโยงเครื่องเป่ากับความไร้ระเบียบ กับการเชื่อมโยงเครื่องสายเข้ากับระเบียบนั้นถูกสะท้อนออกมาในภาพของเครื่องดนตรีของเทพเจ้าเช่นกัน โดยที่เทพไดโอนีซัส (Dionysus) นั้นจะเล่นแพนไปป์ (pan-pipe) ส่วนเทพอพอลโลจะเล่นพิณ ซึ่งนี่ก็น่าจะมีความเชื่อมโยงกับสุนทรียะสองแบบ (คือแบบไดโอนีเซียน [Dionysian] กับแบบอพอลโลเนียน [Apollonian]) ที่ Niestzsche กล่าวไว้ในงาน *The Birth of Tragedy* ดู Mladen Dolar, “The Object Voice”, p. 29 note 8

[4] Arnold Perris, “Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China”, *Ethnomusicology, Vol. 27, No. 1 (Jan., 1983)*, p. 2

[5] Alan P. Merriam, *Anthropology of Music*, (USA: North Western University Press, 1980), p. 245

ตรงนี้จะเห็นได้ว่าในภูมิปัญญาโบราณนอกจากดนตรีจะเป็นยาพิษต่อสังคมมันยังเป็นยารักษาสังคมด้วย ลักษณะที่เป็น *pharmakon* ของดนตรีดังกล่าวล้วนมีนัยยะว่ารัฐต้องลงมาจัดการบางอย่างกับมันเพื่อรักษาระบบระเบียบของสังคมเอาไว้ นี่หมายความว่า แนวคิดที่ว่าส่วนกลางจะต้องมีบทบาทบางอย่างกับดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่มีอยู่ในอารยะธรรมมาตั้งแต่โบราณแล้ว

อย่างไรก็ดีแนวคิดเรื่องการควบคุมดนตรีจากส่วนกลางดังกล่าวนั้นกลับเป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏในงานศึกษาดนตรีในสังคมดั้งเดิมเท่าใดนัก อย่างไรก็ดีการข้ามไปสู่ข้อสรุปเลยว่า ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมดั้งเดิมนั้น ไม่มีการควบคุมจากส่วนกลาง ก็อาจจะเป็นการก้าวกระโดดเกินไป เพราะการขาดงานศึกษาดังกล่าวนั้น อาจเกิดจากเงื่อนไขในทางวิชาการมากกว่า ภายใต้การแบ่งงานกันทำในทางวิชาการ การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในสังคมดั้งเดิม เป็นหน้าที่ของนักมานุษยวิทยาและนักชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา หากลองมาดูสายธารทางความคิดในการศึกษาดังกล่าว เราก็จะพบว่าการตั้งคำถามต่ออำนาจที่ทำงานอยู่ในสังคมวัฒนธรรมนั้น เป็นสิ่งที่มีอยู่อย่างจำกัดมากในก่อนช่วงต้นไปจนถึงช่วงค่อนๆ ศตวรรษที่ 20 โจทย์ใหญ่แต่ละโจทย์ของการศึกษาดนตรี ในวัฒนธรรมนอกตะวันตกในวงวิชาการเริ่มจาก การพยายามจะเข้าใจ และบันทึกเสียงดนตรีนอกโลกตะวันตกออกมาเป็นภาษาเขียนให้ได้อย่างเที่ยงตรงที่สุดตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 19 ต่อมาโจทย์เคลื่อนมายังการพยายามอธิบายดนตรีจากท้องถิ่นหนึ่งๆ บนฐานของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและแนวคิดเกี่ยวกับวิวัฒนาการทางดนตรีในตอนต้นศตวรรษที่ 20 ต่อจากนั้นโจทย์ใหญ่ที่เกิดขึ้นในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ก็คือการพยายามเข้าใจความสัมพันธ์ของกิจกรรมทางดนตรีกับสังคมวัฒนธรรมบนฐานของการทำงานชาติพันธุ์วรรณนา[6] หลังจากนั้นในทศวรรษ 70 และ 80 คำถามใหญ่ของการศึกษาดนตรีนอกโลกตะวันตก คำถามในเชิงวิธีวิทยาที่เข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ ที่ว่า ดนตรีคืออะไรกันแน่? มันเหมือนหรือต่างจากภาษาอย่างไร? และสรุปแล้วเราจะศึกษาดนตรีอย่างไรดี?[7]

การขยับตัวของโจทย์เหล่านี้ดูจะเป็นการขยับตัวที่ไม่ได้ใส่ใจการศึกษาการเมืองของการควบคุมดนตรีมากนัก เพราะอย่างน้อยๆ ตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมารากฐานการมองดนตรีในสังคมวัฒนธรรมหลวมๆ ในแบบโครงสร้างหน้าที่ที่ปรากฏเป็นนัยในงานจำนวนมากก็เป็นสิ่งที่ไม่เคยถูกตั้งคำถามอย่างจริงจัง (เพราะข้อถกเถียงส่วนใหญ่ในช่วงนั้นจะเป็นเรื่องของวิธีวิทยามากกว่า) กว่ากรอบการมองดนตรีบนฐานของความสัมพันธ์เชิงอำนาจจะเริ่มขึ้นมามีบทบาทชัดเจนในการศึกษาดนตรีนอกโลกตะวันตกก็เป็นช่วงทศวรรษที่ 90 เข้าไปแล้ว ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวก็แทบจะไม่เหลือสังคมดั้งเดิมให้ศึกษาแล้ว ดังนั้นงานศึกษามิติทางการเมือง

---

[6] Norma McLeod, “Ethnomusicological Research and Anthropology”, *Annual Review of Anthropology, Vol. 3 (1974)*, pp. 99-115

[7] Steven Feld and Aaron A. Fox, “Music and Language”, *Annual Review of Anthropology, Vol. 23, (1994)*, pp. 25-53

ของการควบคุมดนตรีในสังคมวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมจึงเป็นสิ่งที่แทบจะไม่ปรากฏ เนื่องจากความสนใจในทางวิชาการกับวัตถุศึกษานั้นอยู่ในคนละพื้นที่และเวลา จากรากฐานของเงื่อนไขในทางวิชาการตรงนี้ผู้เขียนจึงเห็นว่าเราไม่น่าจะสรุปได้ง่ายๆ ว่าในสังคมดั้งเดิมไม่มีแนวคิดเกี่ยวกับการควบคุมดนตรีในรูปแบบที่ใกล้เคียงกับที่อารยธรรมโบราณมี

นอกจากการคลาดกันของประเด็นศึกษาและวัตถุศึกษาดังที่กล่าวมาแล้ว อีกประเด็นที่เราควรจะพิจารณาก่อนจะสรุปลงไปว่าดนตรีในสังคมดั้งเดิมไม่ได้ถูกควบคุมจากส่วนกลางอย่างเข้มงวดก็คือ มิติของความคลุมเครือของกิจกรรมทางดนตรีบางชนิด ในสังคมดั้งเดิมที่ซ้อนทับกับกิจกรรมอื่นๆ เช่นกิจกรรมทางศาสนา ความคลุมเครือตรงนี้เป็นสิ่งที่นักชาติพันธุ์ดนตรีวิทยาตระหนักเป็นอย่างดี มโนทัศน์ต่างๆ ที่ใช้จำแนกเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้นชุดต่างๆ ในแต่ละวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มีความแตกต่างหลากหลายสิ่งที่วัฒนธรรมหนึ่งนั้นจัดเป็นดนตรีอาจไม่ใช่ดนตรีในอีกวัฒนธรรมหนึ่งก็ได้[8] สิ่งเหล่านี้ทำให้วัตถุศึกษาที่เรียกว่าดนตรีนั้นมีความคลุมเครือไม่น้อย ซึ่งหากเราจะนับว่าการสวด ไปจนถึงการเล่นดนตรี ร้องเพลงและร่ายเวทมนตร์ในพิธีกรรมต่างๆ นั้นเป็นดนตรีแล้ว ภาพดนตรีในสังคมดั้งเดิมเราจะเห็นก็คงจะเป็นภาพของดนตรีที่ถูกควบคุมโดยเข้มงวด เพราะอย่างน้อยๆ งานจำนวนหนึ่งก็มีการกล่าวอย่างชัดเจนว่าการควบคุมเสียงในพิธีกรรมในสังคมดั้งเดิมนั้นเป็นสิ่งที่ต้องทำกันอย่างจริงจังมากๆ เพราะ หากมีความผิดพลาดของเสียงที่เกิดขึ้น (หรือพูดง่ายๆ ว่า ร้องผิดเพี้ยน หรือเล่นเครื่องดนตรีออกมาผิด) ความศักดิ์สิทธิ์และความสัมฤทธิ์ผลของพิธีกรรมจะอาจพังทลายลงมาได้[9] นอกจากนี้แล้วเสียงในพิธีกรรมเหล่านี้ยังเป็นสิ่งต้องห้ามซึ่งไม่สามารถเอามาแสดงซี้ซั้วนอกพิธีกรรมอีกด้วย[10] อย่างไรก็ดี กาลเทศะของเสียงในสังคมดั้งเดิมนั้นก็ไม่จำเป็นจะต้องถูกผูกติดกับช่วงเวลาที่เฉพาะเจาะจงมากๆ

---

[8] ตัวอย่างที่คลาสสิคของกรณีแบบนี้ก็ได้แก่ การสวดในศาสนาอิสลามที่ชาวตะวันตกนั้นฟังดูเหมือนดนตรี แต่สำหรับคนมุสลิมนั้นการสวดไม่ใช่ดนตรีอย่างแน่นอน

[9] ดูตัวอย่างถึงข้อห้ามต่างๆ ของเสียงในพิธีกรรมของสังคมดั้งเดิมได้ใน Alan P. Merriam, *Anthropology of Music* และ Kenneth M. George, “Felling a Song with a New Ax: Writing and the Reshaping of Ritual Song Performance in Upland Sulawesi”, *The Journal of American Folklore, Vol. 103, No. 407, (Jan. - Mar., 1990)*, p. 13

[10] ตัวอย่างเช่น *Qeej* ซึ่งเป็น “เครื่องมือศักดิ์สิทธิ์” ของคนม้งนั้นเป็นสิ่งที่ต้องใช้ในพิธีศพเท่านั้นเพื่อจะเป็นการสื่อสารกับคนตาย ดั้งเดิมนั้นคนม้งจะใช้ *Qeej* ในบริบทอื่นไม่ได้ อย่างไรก็ดีความเชื่อดั้งเดิมนี้ก็มีปัญหามากเมื่อชาวม้งข้ามชาติในอเมริกาใช้ *Qeej* ในฐานะของ “เครื่องดนตรี” ชนิดหนึ่งที่จะเล่นเมื่อไรก็ได้เช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ดู Yer I. Thao, “Culture and Knowledge of the Sacred Instrument *Qeej* in the Mong-American Community”, *Asian Folklore Studies, Vol. 65, (2006)*, pp. 249-267

อย่างช่วงเวลาประกอบพิธีกรรมเสมอไป เพราะในบางสังคมนั้นชุดของเสียงแต่ละชุดนั้นก็ถูกจำกัดด้วยช่วงเวลาของวันได้เช่นกัน[11]

ตรงนี้จะเห็นได้ว่ามิติทางการเมืองของดนตรีในสังคมดั้งเดิมไม่ใช่สิ่งที่ได้รับการศึกษาอย่างชัดเจน และมิติที่พอจะเรียกได้ว่าเชื่อมโยงกับการเมืองของมันก็ถูกมองในมิติอื่นมากกว่า อย่างไรก็ดีเราก็จะพบว่าสำหรับงานศึกษาดนตรีในสังคมสมัยใหม่ มิติในทางการเมืองในงานศึกษาจะมีลักษณะที่ค่อนข้างจะชัดเจนมากกว่างานศึกษาดนตรีในสังคมดั้งเดิม และงานเหล่านี้ก็มีแนวโน้มหลักๆ ที่ทำให้พอจะจัดกลุ่มออกได้

งานกลุ่มแรกเป็นงานศึกษาดนตรีในรัฐเผด็จการ งานกลุ่มนี้พอจะเรียกได้ว่าเป็นงานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในสภาวะที่รัฐควบคุมดนตรีอย่างเข้มงวด ซึ่งงานจำนวนมากก็ศึกษาการควบคุมของรัฐเป็นหลัก และอีกส่วนหนึ่งก็จะมีการศึกษาถึงกลยุทธ์ของคนในรับในการเผชิญหน้ากับการควบคุมเหล่านั้น งานกลุ่มนี้จะปรากฏขึ้นมาในช่วงปลายๆ ยุคสงครามเย็นจนถึงยุคปัจจุบัน ซึ่งสำหรับงานในกลุ่มนี้ที่ออกมาในช่วงหลังๆ มักจะให้ภาพของนโยบายในการควบคุมดนตรีที่เปลี่ยนไปในสภาวะของรัฐต่างๆ ที่เปลี่ยนผ่านจากรัฐสังคมนิยมที่เข้มงวดมาสู่รัฐที่มีลักษณะแบบเสรีนิยมมากขึ้น

อย่างไรก็ดีงานศึกษาของดนตรีในฐานะที่มันสัมพันธ์กับการเมืองในสังคมสมัยใหม่ก็ไม่ได้จำกัดอยู่แค่งานศึกษาดนตรีในรัฐเผด็จการ งานอีกกลุ่มคืองานศึกษาดนตรีกับการเมืองในรัฐเสรีนิยม เนื่องจากดนตรีในรัฐเสรีนิยมไม่ได้ถูกควบคุมอย่างเข้มงวด เช่นเดียวกับรัฐเผด็จการ ดังนั้นการศึกษาการควบคุมดนตรีของรัฐจึงไม่ค่อยปรากฏ ในทางตรงข้ามส่วนใหญ่งานในกลุ่มนี้จะมีแนวโน้มที่จะมองวัฒนธรรมดนตรีในฐานะของการปะทะต่อต้านอำนาจครอบงำ ไปจนถึงการยืนยันตนเองของคนกลุ่มย่อยๆ ในสังคมเสียมากกว่า สาขาวิชาที่บุกเบิกการศึกษาในแนวทางนี้ ได้แก่ วัฒนธรรมศึกษาซึ่งบุกเบิกประเด็นศึกษานี้ในบริบทของอังกฤษตั้งแต่ทศวรรษที่ 70 วัฒนธรรมศึกษาเน้นศึกษาการเมืองของวัฒนธรรมดนตรีบนฐานของความขัดแย้งทางชนชั้น อันเป็นกรอบที่ได้รับถ่ายทอดมาจากมาร์กซิสต์ อย่างไรก็ดี มิติต่างๆ ในการศึกษาการเมืองของดนตรีในสังคมสมัยใหม่นั้นก็ขยายๆ ขึ้นเรื่อยๆ ประเด็นเกี่ยวกับการเมืองเรื่องชาติพันธุ์[12] การเมืองเรื่องเพศ[13] ไปจนถึงเรื่องการเมืองในตัว

---

[11] เช่น ดนตรีในสังคมอินเดียดั้งเดิมที่แต่ละช่วงเวลาของวันนั้นจะถูกเชื่อมโยงกับ “ราคะ” จำนวนหนึ่ง ซึ่งดนตรีที่บรรเลงในเวลาเหล่านั้นก็ต้องบรรเลงในราคะที่สอดคล้องกับช่วงเวลา ดู เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, *ดนตรีอินเดีย*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), p. 85-87

[12] เช่น Ingrid Monson, “Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology”, *Critical Inquiry, Vol. 20, No. 2 (Winter, 1994)*, pp. 283-313

[13] เช่น งานที่ทรงอิทธิพลอย่างมหาศาลต่อสาขาวิชาดนตรีวิทยาอย่าง Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991)

วัฒนธรรมย่อยทางดนตรีเอง[14]ก็ล้วนเป็นสิ่งที่เพิ่มขึ้นมาจนเป็นประเด็นปกติการศึกษาดนตรีกับการเมืองในรัฐเสรีนิยมในทศวรรษที่ 90 เหนือไปกว่านั้นตำแหน่งแห่งที่ของการวิเคราะห์การเมืองในวัฒนธรรมดนตรีนั้นก็ขยายตัวจากการวิเคราะห์การเมืองที่ปรากฏอยู่วัฒนธรรมย่อยทางดนตรีมายังการเมืองที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบดนตรีเองด้วย[15]

เหนือไปกว่าการศึกษาดนตรีกับการเมืองในรัฐเผด็จการ และรัฐเสรีนิยม ก็คือการศึกษาการเมืองของดนตรี ในระดับโลกหรือระดับข้ามชาติ การศึกษาดนตรีกับการเมืองในระดับข้ามชาติก็เป็นสิ่งที่ปรากฏขึ้นมาพร้อมๆ กับกระแสการศึกษาข้ามชาติอื่นๆ ในทศวรรษที่ 90 อันเป็นโลกยุคหลังสงครามเย็น ในยุคนี้การตระหนักถึงสภาวะโลกในแบบโลกาภิวัฒน์ (ประกอบกับกระแสการศึกษาโลกาภิวัฒน์ในวงวิชาการ) ของนักวิชาการ ที่ศึกษาดนตรีจำนวนหนึ่งนั้น ก็ผลักดันให้พวกเขาศึกษาโลกาภิวัฒน์ ประเด็นๆ หนึ่งซึ่งเป็นประเด็นถกเถียงใหญ่ของยุคนี้ ก็ดูจะเป็นเรื่องของการกำหนดวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น ของวัฒนธรรมดนตรีโลกาภิวัฒน์ คำถามที่เป็นพื้นฐานของการถกเถียงกัน ก็คือคำถามที่ว่า สรุปแล้ววัฒนธรรมดนตรีหนึ่งๆ ถูกกำหนดด้วยโลกาภิวัฒน์ หรือ ท้องถิ่นนุวัฒน์ (localization) กันแน่? หรือจะพูดในภาษาของผู้เขียนแล้วคำถามดังกล่าวคือคำถามที่ว่า อาณานิคมทางสุนทรียะ (aesthetic colonization) ของเสียงนั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นหรือไม่ในโลกาภิวัฒน์ ข้อถกเถียงดังกล่าวก็ดูจะเป็นข้อถกเถียงที่มีพื้นฐานทางทฤษฎีเป็นหลัก อย่างไรก็ดีงานศึกษาในทางชาติพันธุ์วรรณนาต่างๆ ในยุคนี้ก็ชี้ให้เห็นมิติต่างๆ ของความสัมพันธ์ทางอำนาจในการควบคุมดนตรีที่ทำงานอยู่ในท้องถิ่นหนึ่งๆ ซึ่งยอกย้อน ซ้อนทับ ไปกว่าภาพความขัดแย้ง ระหว่างของพลังระดับโลก และพลังระดับท้องถิ่น ซึ่งเป็นคำอธิบายพื้นฐาน อันเป็นที่ยอมรับกันทั่วไป นอกจากนี้แล้ว มิติในทางอำนาจในระดับโลกก็ไม่ได้มีแต่เพียงปัญหาเรื่องอาณานิคมทางสุนทรียะเท่านั้น มิติในทางเศรษฐกิจ ที่ระบบกฎหมายลิขสิทธิ์ เอื้อให้เกิดการขูดรีดทางดนตรีข้ามชาติ ก็เป็นประเด็นที่มีการศึกษาเช่นกัน

ส่วนหลักของงานชิ้นนี้ของผู้เขียนเป็นความพยายามที่จะทบทวนงานศึกษาดนตรีกับการเมืองในศตวรรษที่ 20 โดยเน้นไปที่งานศึกษาดนตรีพื้นบ้านและดนตรีสมัยนิยมเป็นหลักเพราะเป็นรูปแบบดนตรีที่มีการศึกษาโดยสัมพันธ์กับการเมืองมากที่สุด[16] ในส่วนของการทบทวนงานนั้นจะแบ่งเป็นส่วนใหญ่ๆ สามส่วน

---

[14] เช่น การศึกษาการรักษาสิทธิอำนาจและสถานะที่สูงกว่าในวัฒนธรรมย่อยผ่านแนวคิดทุนวัฒนธรรมย่อย ใน Sarah Thornton, *Club Culture: Music, Media and Subcultural Capital*, (Cambridge: Polity Press, 1995)

[15] คนที่บุกเบิกก็ได้แก่ Susan McClary ซึ่งกล่าวถึงการเมืองเรื่องเพศที่แฝงตัวอยู่ในท่วงทำนองดนตรี ดู Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*

[16] การศึกษาดนตรีคลาสสิคแบบยุโรปในแบบที่เชื่อมโยงกับการเมืองนั้นปรากฏน้อยมาก สาเหตุเบื้องต้นก็น่าเป็นเพราะสาขาวิชาที่แทบจะผูกขาดการศึกษาดนตรีคลาสสิคนั้นมีลักษณะที่พยายามจะทำดนตรีให้ปลอดการเมืองด้วยการทำดนตรีให้มีลักษณะเป็นแก่นสาร (essentializing music) ผ่านการทำดนตรีให้เป็นวัตถุที่หลุดออกมาจากพื้นที่และเวลาโดยจัดวางมันลงในระบบการเขียนดนตรีแบบตะวันตก และทำการวิเคราะห์มัน อย่างไรก็ดีลักษณะการพยายามจะปลอดการเมืองดังกล่าวนั้น

ตามกลุ่มงานที่กล่าวมาซึ่งก็คือ ส่วนของการศึกษาดนตรี กับการเมืองในรัฐเผด็จการหลายๆ แห่งทั่วโลก ส่วนของการศึกษาดนตรีกับการเมืองในรัฐเสรีนิยม ที่จะทำการเน้นการศึกษาสังคมตนเองของนักวิชาการในโลกแองโกลอเมริกันเป็นหลัก และส่วนของการศึกษาดนตรีกับการเมืองแบบข้ามชาติ

พลวัตรของการควบคุมดนตรีในรัฐแผด็จการ

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าแนวคิดที่ว่ารัฐควรจะควบคุมดนตรีปรากฏให้เห็นมาตั้งแต่ในภูมิปัญญาโบราณ สำหรับรัฐสมัยใหม่ การลงไปทำการควบคุมดนตรีโดยตรง เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นปกติเมื่อรัฐอำนาจค่อนข้างจะเบ็ดเสร็จไม่ว่ารัฐนั้นจะมีลักษณะเป็นรัฐฟาสซิสต์ รัฐสังคมนิยม หรือ รัฐอิสลาม แม้ว่ามันจะเป็นเรื่องปรกติที่รัฐเผด็จการทั่วโลกจะมีมาตรการในการควบคุมดนตรีบางอย่าง อย่างไรก็ดีการควบคุมดนตรีในรัฐเหล่านั้นก็ปรากฏมาในรูปแบบที่ต่างๆ กัน

การควบคุม และระงับรูปแบบดนตรีในรัฐ เป็นมาตรการพื้นฐานที่รัฐเผด็จการจะปฏิบัติต่อดนตรี ในจีนการควบคุมดนตรีภายใต้การปฏิวัติวัฒนธรรมเป็นไปภายใต้หลักการสามประการ ประการแรกก็คือ ดนตรีจะต้องมีลักษณะแบบชาตินิยม ประการที่สองดนตรีต้องเป็นดนตรีเพื่อมวลชน และประการสุดท้ายก็คือดนตรีจะต้องมีลักษณะที่สนับสนุนสังคมนิยมและระบอบเผด็จการโดยพรรคคอมมิวนิสต์ ในช่วงสูงสุดของการปฏิวัติวัฒนธรรมมีงานดนตรีเพียง 8 ชิ้นเท่านั้น ที่รัฐอนุญาตให้ทำการศึกษาตั้งแต่ในระดับประถม ไปจนถึงแสดงในโรงละครอาชีพ ซึ่งใน 8 ชิ้นนั้นก็เป็นอุปรากรไปเสีย 5 ชิ้น เป็นบัลเล่ต์ไป 2 ชิ้นส่วนชิ้นสุดท้ายเป็นการเดี่ยวเปียโน สภาวะดังกล่าวนั้นดำรงอยู่ราวๆ 10 ปี (สิ้นสุดเมื่อประธานเหมาสิ้นชีพ และแก๊งค์ 4 คนถูกจับเมื่อปี 1976) ซึ่งก็ทำให้ Arnold Perris นักวิชาการที่ศึกษาการควบคุมดนตรีในจีนถึงกับกล่าวว่าเป็นการเซ็นเซอร์งานแสดงดนตรีที่เข้มข้นและยาวนานที่สุด ตั้งแต่มีการบันทึกประวัติศาสตร์ดนตรีกันมา เพราะคงไม่มีแล้วที่รัฐใดๆ ในโลกจะบังคับให้คนจำนวน 800 ล้านคนฟังดนตรีซ้ำๆ ซากๆ ได้ต่อเนื่องยาวนานขนาดนั้น[17]

นอกจากรัฐจีนจะควบคุมปฏิบัติการทางดนตรีในจีนแล้ว รัฐจีนยังทำการควบคุมความรู้เกี่ยวกับดนตรีด้วย ในจีนโครงการ *Anthology of Chinese Folk Song* เป็นโครงการที่พยายามจะรวบรวมเพลงพื้นบ้านจาก

สุดท้ายแล้วก็เป็นการเมืองชุดหนึ่งโดยตัวมันเอง ดังที่ Philip V. Bohlman กล่าวว่า "... เนื่องจากดนตรีวิทยาพยายามยืนยันสถานะที่ปลอดการเมืองของตังมันเอง ... มันจึงได้เผชิญหน้ากับการกระทำการทางการเมืองของมันเอง .... เหตุผลที่ [ดนตรีวิทยา] ทำการหนีไปในโลกที่ปลอดการเมืองในจินตนาการนั้นสิ่งที่เป็นผลพวงจากการที่สาขาวิชาทำดนตรีให้มีลักษณะเป็นแก่นสารนั่นเอง ซึ่งการทำให้ดนตรีมีลักษณะเป็นแก่นสาร (อันเป็นความพยายามจะให้ดนตรีในปลอดการเมือง) ดังกล่าวนั้นก็ได้กลายเป็นรูปแบบอันทรงอำนาจที่สุดของการทำดนตรีให้มีลักษณะเป็นการเมือง" ดู Philip V. Bohlman, "Musicology as a Political Act", *The Journal of Musicology, Vol. 11, No. 4 (Autumn, 1993)*, pp. 419-420

[17] Arnold Perris, "Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China", pp. 16-17

ทั่วทุกหัวระแหงของจีนเข้ามาไว้ด้วยกัน โครงการดังกล่าวพยายามจะเก็บตัวอย่างเพลงพื้นบ้านราวๆ 300, 000 เพลงจากทั่วประเทศจีน และทำการคัดเลือกเพลงทั้งหมดประมาณ 1 ใน 10 มาทำการตีพิมพ์ โครงการนี้ได้รับการริเริ่มมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 60 แต่ก็ถูกระงับไปชั่วคราวในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม อย่างไรก็ดีโครงการก็กลับมาดำเนินการต่ออีกครั้งในปี 1979 และในตอนต้นทศวรรษที่ 80 องค์การ UNESCO ก็ได้ให้เงินช่วยเหลือโครงการดังกล่าวด้วย สิ่งที่น่าสนใจ สำหรับโครงการดังกล่าวก็คือ นอกจาก *Anthology of Chinese Folk Song* จะประกอบไปด้วยเพลงพื้นบ้านปฏิวัติ (ที่ถูกสร้างมาให้ชาวบ้านร้องตั้งแต่พรรคคอมมิวนิสต์ยังยึดจีนไม่ได้ แต่ชาวบ้านไม่เคยเอามาร้องในชีวิตประจำวัน[18]) จำนวนไม่น้อยแล้ว บทเพลงที่มันรวบรวมมายังไม่มีบทเพลงใดที่ออกนอกลู่นอกทางแนวทางอุดมการณ์ของรัฐอีกด้วย แน่นอนว่ารัฐได้ทำการเซ็นเซอร์บทเพลงที่มีเนื้อหานอกลู่นอกทางออกไป อย่างไรก็ดีสิ่งที่รัฐได้ทำไปพร้อมๆ กันด้วยก็คือ ทำการดัดแปลงเพลงพื้นบ้านให้มีเนื้อหาไปในทางปฏิวัติในกระบวนการรวบรวมด้วย กล่าวคือรัฐแปรรูปเพลงพื้นบ้านให้กลายเป็นเพลงพื้นบ้านปฏิวัติโดยรัฐว่าจ้างนักแต่งเนื้อเพลงมาแปลงเนื้อเพลงที่ชาวบ้านร้องออกมาแบบสดๆ เมื่อเพลงมีเนื้อหาไม่ออกไปในแนวทางปฏิวัติหรือมีเนื้อหาออกนอกลู่นอกทางไปจากอุดมการณ์ของรัฐ[19]

อย่างไรก็การพยายามควบคุมดนตรีของจีนอย่างเบ็ดเสร็จทั้งในแง่ของปฏิบัติการทางดนตรีและความรู้ทางดนตรีก็ดูจะส่งผลน้อยมากต่อการงับยับยั้งวัฒนธรรมดนตรี เมื่อเปรียบเทียบกับกรณีการปราบปรามดนตรีสมัยนิยมของเขมรแดงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสังหารหมู่อันโด่งดัง การปราบปรามดังกล่าวของเขมรแดงส่งผลให้นักดนตรีสมัยนิยมทั้งหมดในเขมรต้องตายไปถึง 9 ใน 10 และนักดนตรีสมัยนิยมที่เหลือรอดอยู่เพียงน้อยนิดก็ต้องลี้ภัยไปต่างประเทศเกือบหมด หลังจากเขมรแดงสภาวะสังคมการเมืองของเขมรก็ล้มลุกคลุกคลานมาโดยตลอดทำให้กว่าวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมในเขมรจะตั้งตัวขึ้นมาได้อีกทีก็ในทศวรรษที่ 90 เวลาที่หายไปราว 20 ปีของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมทำให้สายสัมพันธ์ของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในทศวรรษที่ 90 กับช่วงก่อนเขมรแดงขาดสะบั้นออกจากกันโดยสิ้นเชิง ดังจะเห็นได้ว่าดนตรีสมัยนิยมของเขมรในช่วงก่อนเขมรแดงอันเป็นส่วนผสมของเพลงพื้นบ้านเขมร, ดนตรีสมัยนิยมของคนขาว และดนตรีเต้นรำของคนดำนั้นเป็นสิ่งที่หายไปโดยสิ้นเชิงในการกลับมาของดนตรีสมัยนิยมเขมรในยุคในทศวรรษที่ 90 ที่รูปแบบดนตรีสมัยนิยมต่างๆ ในเขมรดูจะเป็นการรับรูปแบบดนตรีสมัยนิยมจากตะวันตกมาอย่างสำเร็จรูปมากกว่า[20] ซึ่งก็อาจจะเรียกได้ว่า

---

[18] Yang Mu, “Academic Ignorance or Political Taboo? Some Issues in China's Study of Its Folk Song Culture”, *Ethnomusicology, Vol. 38, No. 2, Music and Politics (Spring - Summer, 1994)*, p. 308

[19] Yang Mu, “Academic Ignorance or Political Taboo? Some Issues in China's Study of Its Folk Song Culture, pp. 309-314

[20] Stephen Mamula, “Starting from Nowhere? Popular Music in Cambodia after the Khmer Rouge”, *Asian Music, (Winter/ Spring, 2008)*, pp. 26-41

สิ่งที่เกิดขึ้นเป็นการกวาดล้างวัฒนธรรมดนตรีโดยรัฐที่สัมฤทธิ์ผลที่สุดในประวัติศาสตร์ก็เป็นได้ (แม้ว่าการกวาดล้างดังกล่าวจะกินอาณาบริเวณกว้างมากกว่าดนตรีก็ตาม)

ประเทศที่มีการกวาดล้าง “ดนตรี” อย่างหนักอีกประเทศก็คือ อิหร่าน ในช่วงปฏิวัติอิหร่านสิ่งที่ถูกจัดว่าเป็น “ดนตรี” ถูกระงับโดยสิ้นเชิงภายใต้แนวคิดของศาสนาอิสลาม ดนตรีสมัยนิยมที่ได้อิทธิพลจากตะวันตกในอิหร่านถูกกวาดล้างโดยสิ้นเชิงภายหลังการปฏิวัติ อย่างไรก็ดีภายหลังการตายของโคมัยนีในปี 1989 นโยบายทางดนตรีของอิหร่านก็มีแนวโน้มไปในทางเสรีนิยมมากขึ้น ในทศวรรษที่ 90 ดนตรีในอิหร่านเริ่มมีความหลากหลายมากขึ้น อย่างไรก็ดีปฏิบัติการทางดนตรีก็ยังถูกรัฐควบคุมอย่างเข้มงวดอยู่ การสอนดนตรีในอิหร่านต้องได้รับใบรับรองจากจากรัฐ งานดนตรีแต่ละชิ้นที่จะออกมาก็ต้องผ่านการอนุมัติจากรัฐซึ่งจะมีหน่วยงานเฉพาะ ในการจำแนกแนวดนตรี[21] และในทำการให้คะแนนงานแต่ละชิ้น[22]ตามคุณภาพของตัวงานดนตรีและสิ่งเกี่ยวเนื่อง (เช่น คุณภาพในการบันทึกเสียง) ซึ่งทำให้วัสดุบันทึกเสียงในอิหร่านที่ผ่านกระบวนการของรัฐก็จะมีแนวดนตรีและคะแนนระบุไว้ทุกชิ้น แม้ว่าอิหร่านจะทำการควบคุมดนตรีอย่างต่อเนื่องแต่อิหร่านก็มีการสนับสนุนดนตรีเช่นเดียวกัน ดนตรีที่ได้รับการสนับสนุนเป็นพิเศษก็ได้แก่ดนตรีพื้นบ้านตามภูมิภาคต่างๆ ซึ่งนี่ก็เป็นไปภายใต้แนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ร่วมของมุสลิมในฐานะที่ต่างจากตะวันตก รัฐอิหร่านจัดเทศกาลดนตรีอย่างต่อเนื่องเพื่อทำการสนับสนุนดนตรีพื้นบ้าน อย่างไรก็ดีที่น่าสนใจก็คือเทศกาลดนตรีดังกล่าวนั้นมีการแข่งขันดนตรีแฝงอยู่ด้วย และรัฐอิหร่านก็ทำการควบคุมดนตรีผ่านระบบการให้คะแนนในการแข่งขันดังกล่าวที่ผู้ที่ชนะเลิศจะได้รางวัลอย่างงาม ซึ่งสำหรับรัฐอิหร่านที่มีเป้าหมายในการธำรงดนตรีดั้งเดิมและวัฒนธรรมมุสลิมไว้เกณฑ์การให้คะแนนหลักๆ จึงเป็นเรื่องของการเป็นของแท้การรักษาจารีตทางดนตรีในท้องถิ่นหนึ่งๆ ไว้ ในแง่นี้ดนตรีที่จะได้คะแนนดีก็คือดนตรีที่รักษาจารีตท้องถิ่นของตนไว้ ใช้เครื่องดนตรีในท้องถิ่นเท่านั้น ไม่มีการประสมวงแบบผิดจารีต ไม่มีการเอาส่วนประกอบทางดนตรีของที่อื่นๆ มาผสม ใช้วรรณกรรมท้องถิ่นมาประสม เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก็ย่อมแตกต่างกันไปในรายละเอียดในการตัดสินดนตรีจากถิ่นต่างๆ[23] ตรงนี้จะเห็นได้ว่าการจัดการประกวดหรือเทศกาลดนตรีโดยรัฐสามารถเป็นเครื่องมือของรัฐในการควบคุมสุนทรียะทางดนตรีในรัฐได้[24]

---

[21] ซึ่งการจำแนกหมวดหมู่ต่างๆ ก็เป็นการจำแนวหมวดหมู่ที่ค่อนข้างเฉพาะที่ไม่ได้ใช้ในโลกตะวันตก หมวดหมู่ดังกล่าว ได้แก่ ดั้งเดิม ท้องถิ่น เพื่อการศึกษา ประยุกต์ ใหม่ ชาติต่างๆ คลาสสิคแบบตะวันตก และป๊อป ซึ่งจะเห็นได้ว่าเราจะไม่เห็นการแบ่งหมวดหมู่เหล่านี้ในสื่อกระแสหลักในโลกไปจนถึงร้านขายวัสดุบันทึกเสียงตะวันตก

[22] แบ่งเป็น 1, 2, 3 และ 4 โดยที่ 1 เป็นคะแนนสูงสุด

[23] Ameneh Youssefzadeh, “The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations”, *British Journal of Ethnomusicology, Vol. 9, No. 2 (2000)*, pp. 35-61

[24] อย่างไรก็ดีการใช้เทศกาลดนตรีในการควบคุมดนตรีนั้นก็ไม่จำเป็นจะต้องเป็นการทำไปเพื่อแช่แข็งสุนทรียะในแบบดั้งเดิมไว้เสมอไป เพราะ รัฐบางรัฐก็ใช้เทศกาลและการแข่งขันดนตรีเพื่อปรับเปลี่ยนรูปแบบทางสุนทรียะให้เป็นไปในแบบที่รัฐต้องการ

แม้ว่าอิหร่านจะปฏิบัติกับ “ดนตรี” ทุกชนิดอย่างเท่าเทียมภายใต้แนวคิดแบบอิสลาม แต่สำหรับรัฐเผด็จการอื่นๆ ดนตรีที่ล่อแหลมต่ออุดมการณ์ของรัฐเท่านั้นที่จะถูกควบคุมและปราบปรามเป็นพิเศษ ดนตรีที่มีต้นกำเนิดจากวัฒนธรรมดนดำในสหรัฐอเมริกาอย่างดนตรีแจ๊สเป็นสิ่งที่รัฐเผด็จการจำนวนมากหวาดกลัวและปฏิเสธอย่างแข็งขัน แทบจะกล่าวได้เลยว่าในช่วงทศวรรษที่ 20 และ 30 แจ๊สว่าถูกแบนในรัฐเผด็จการทั้งหมด (และรัฐอื่นๆ อีกไม่น้อย) ด้วยเหตุผลในทำนองเดียวกันว่ามันเป็นสิ่งชั่วร้ายป่าเถื่อนที่จะมาทำลายอารยธรรม ไปจนถึงเหตุผลที่ว่ามันเป็นเครื่องมือในการครอบงำทางวัฒนธรรมของอเมริกา ในรัสเซียในปี 1928 มีการประกาศออกมาว่า “ผู้ใดก็ตามที่นำเข้าหรือเล่นดนตรีแจ๊สของอเมริกาจะถูกปรับเป็นเงิน 100 รูเบิล และติดคุกเป็นเวลา 6 เดือน”[25] ในสมัยที่นาซียังเรืองอำนาจอยู่ในยุโรปตะวันออกก็มีข้อห้ามสำหรับสำหรับวงดนตรีเต้นรำ (dance orchestra) อาทิเช่น ห้ามเล่นเพลงในคีย์ไมเนอร์, ห้ามเล่นเพลงในจังหวะแบบบลูส์, ห้ามเล่นจังหวะยก, ห้ามโซโลกลอง, ห้ามดีดดับเบิลเบส, ห้ามร้องด้นสดแบบฟังไม่ได้ศัพท์ (scat singing), ห้ามเล่นแซ็กโซโฟน เป็นต้น หรือหากจะกล่าวสั้นๆ แล้วคือห้ามเล่นดนตรีแจ๊สนั่นเอง[26] นอกจากนี้แม้ว่าดนตรีแจ๊สจะได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั่วโลกแล้วตั้งแต่ในช่วงตั้งแต่ครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 รัฐเผด็จการเกิดใหม่อย่างคิวบาก็ยังคงมีนโยบายที่ระแวดระวังดนตรีแจ๊สอยู่จนถึงปลายศตวรรษที่ 70[27]

ความหวาดกลัววัฒนธรรมและเกลียดชังดนตรีของที่มาจากอเมริกาเป็นสิ่งที่สืบทอดมาในนโยบายเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีร็อคของรัฐเผด็จการในช่วงทศวรรษที่ 70 เช่นเดียวกัน ในเชคโกสโลวาเกียตอนต้นทศวรรษที่ 70 ดนตรีร็อคในโลกภาษาอังกฤษถูกปฏิเสธพร้อมๆ กับผมที่ยาวของนักดนตรีและเนื้อร้องไปจนถึงถึงชื่อวงที่เป็นภาษาอังกฤษ นักดนตรีจำนวนไม่น้อยศิโรราบกับอำนาจรัฐพร้อมๆ กับการตัดผมให้สั้นลง[28] และ

ได้เช่นกันเช่นในกรณีของโรมาเนีย ดู Speranta Radulescu, “Traditional Musics and Ethnomusicology: Under Political Pressure: The Romanian Case”, *Anthropology Today, Vol. 13, No. 6 (Dec., 1997)*, pp. 10-11

[25] Alan P. Merriam, *Anthropology of Music*, p. 243-244

[26] Tony Mitchell, “Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution”, *Popular Music, Vol. 11, No. 2, A Changing Europe, (May, 1992)*, p. 194

[27] Peter Manuel, “Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba”, *Popular Music, Vol. 6, No. 2, Latin America (May, 1987)*, p. 165

[28] น่าสังเกตว่าการตัดผมยาวให้สั้นลงดูจะเป็นสัญลักษณ์การปฏิเสธดนตรีร็อค อย่างไรก็ดีคำถามที่กว้างกว่านั้นก็คือ “ร็อคแบบไหน?” การตัดผมสั้นของพังค์รุ่นบุกเบิกของอังกฤษชี้ให้เห็นว่าร็อคดังกล่าวน่าจะเป็นร็อคของยุค 60’s ของพวกฮิปปี้ ตรงนี้กรณีของพวกพังค์อังกฤษดูจะเป็นการชี้ให้เห็นว่าการตัดผมเพื่อที่จะปฏิเสธดนตรีร็อคนั้นดูจะเป็นการปฏิเสธดนตรีร็อคในรูปแบบหนึ่งเท่านั้น และการปฏิเสธมันก็ไม่จำเป็นที่จะต้องไปหาอะไรที่นุ่มนวลอย่างเพลงป็อป แต่หันไปหาดนตรีร็อคอีกรูปแบบที่เต็มไปด้วยความดิบเถื่อนและไร้การขัดเกลาทักษะการเล่นดนตรีก็ได้เช่นกัน สรุปก็คือการตัดผมสั้นไม่ใช่วิธีการปฏิเสธดนตรีร็อคที่เป็นสากลใช้ได้ทุกกรณี ดูเรื่องผมสั้นของพังค์อังกฤษรุ่นแรกได้ที่ John Lydon with Keith and Kent Zimmerman, *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*, (New York: Picador USA, 1995), pp. 52, 118 ; John Robb, *Punk Rock: An Oral History*, ed. by Oliver Craske, (London: Ebury Press, 2006), pp. 110, 130-132, 208

เปลี่ยนแนวทางดนตรีของตนไปเป็นเพลงป๊อปสไตล์ยุโรปแบบวง Abba[29] วงดนตรีร็อคที่หลงเหลืออยู่ก็ต้องทำการหลบๆ ซ่อนๆ เล่นงานดนตรีแบบ “ใต้ดิน” ซึ่งการรังควานของตำรวจก็เกิดขึ้นเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเป็นการไปถล่มคอนเสิร์ตเล็กๆ ของวง, ถล่มสถานที่ซ้อมดนตรีของวง เป็นต้น และการไปถล่มดังกล่าวก็ไม่ใช่การไปหยุดการแสดงเฉยๆ เพราะ ในหลายๆ ครั้งก็มีคนบาดเจ็บจำนวนมากจากการกระทำของตำรวจ และการถล่มในบางครั้งก็จบลงด้วยการที่นักดนตรีบางคนถูกส่งไปนอนในคุกเป็นเวลาหลายปี[30]

ความเชื่อที่ว่าดนตรีร็อคในโลกยุโรปตะวันออกเป็นดนตรีที่ถูกควบคุมหรือกระทั่งปราบปรามอย่างหนักในทุกกรณี และการยืนยงอยู่ของมันนั้นเป็นแรงขับเคลื่อนที่สำคัญของการพลังในการกบฏและการต่อต้านรัฐ ทำให้คนจำนวนหนึ่งนั้นเชื่อด้วยซ้ำว่าดนตรีร็อคนั้นเป็นแรงผลักดันสำคัญในการทำให้โลกคอมมิวนิสต์ล่มสลาย[31] อย่างไรก็ดีแนวคิดก็ดูจะเป็นสิ่งที่ดูตีขลุมเกินไป งานของ Jolanta Pekacz เสนอไปในทางตรงกันข้าม ในกรณีของโปแลนด์ Pekacz เสนอว่าดนตรีร็อคนั้นแทบจะเป็นศิลปะชนิดเดียวที่ได้รับการอนุญาตให้ดำรงอยู่หลังกฎอัยการศึกในปี 1981 ซึ่งเป็นช่วงที่มีการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์, ละคร และวรรณกรรมอย่างเข้มงวดมากๆ เหตุผลของการปล่อยให้ดนตรีร็อคนั้นลอยนวลอยู่ก็คือ ดนตรีร็อคเป็นสิ่งที่ถึงที่สุดแล้วไร้พิษภัยต่อรัฐ กล่าวคือแม้ว่านักดนตรีร็อคจะร้องเพลงก่นด่ารัฐสักเพียงใด การก่นด่าทุกอย่างมันก็อยู่แต่ในบทเพลงเท่านั้น มันไม่ได้นำไปสู่ปฏิบัติการทางการเมืองใดๆ ที่ท้าทายรัฐทั้งสิ้น ซึ่งนี่ก็ดีเสียอีกที่เป็นช่องทางในการปดปล่อยความตึงเครียดในรัฐ[32] น่าสนใจเหมือนกันว่าในโปแลนด์วงดนตรีที่วิจารณ์รัฐอย่างหนักหน่วงในบทเพลงเป็นสิ่งที่รัฐยอมรับได้เป็นปกติในขณะที่วงดนตรีที่เปลือยกายโชว์อวัยวะเพศต่อฝูงชนนับหมื่นนั้นรัฐกลับไม่สามารถอดทนได้ และต้องจับผู้กระทำไปลงโทษในข้อหาอนาจาร[33] ซึ่งนี่ก็อาจจะเป็นข้อคิดได้ว่าความโป๊เปลือยและความอนาจารเป็นสิ่งที่สามารถสั่นละเทือนอำนาจรัฐได้มากกว่าข้อความที่มีความท้าทายทางการเมืองอย่างตรงไปตรงมาเป็นไหนๆ

ข้อเสนอที่ว่าดนตรีร็อคกับรัฐสังคมนิยมไม่จำเป็นจะต้องเป็นสิ่งที่เป็นปฏิปักษ์กัน เป็นสิ่งที่ดูจะเป็นจริงไม่น้อยในทศวรรษที่ 80 เพราะรัฐสังคมนิยมในพื้นที่อื่นๆ ก็เปิดรับดนตรีร็อคมากขึ้นเรื่อยๆ และรู้จักใช้ดนตรี

---

[29] Tony Mitchell, “Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution”, p. 196

[30] Tony Mitchell, “Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution”, pp. 198-199

[31] Tony Mitchell, “Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution”, pp. 187

[32] Jolanta Pekacz, “On Some Dilemmas of Polish Post-Communist Rock Culture”, *Popular Music, Vol. 11, No. 2, A Changing Europe, (May, 1992)*, pp. 205-208

[33] Jolanta Pekacz, “Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition”, *Popular Music, Vol. 13, No. 1, (Jan., 1994)*, p. 45

ร็อคในการสนับสนุนรัฐเช่นเดียวกัน (แม้ว่าจะมาในรูปแบบที่ต่างกัน) รัฐสังคมนิยมในเอเชียอย่างเวียดนาม เริ่มเปิดรับดนตรีร็อคมาขึ้นเรื่อยๆ ในช่วงเวลาดังกล่าว ตามประเทศสังคมนิยมแถบยุโรปตะวันออกและสหภาพโซเวียต เช่นเดียวกันหลังจากที่เวียดนามแบนดนตรีร็อคอย่างเด็ดขาด ในช่วงการรวมประเทศใหม่ๆ ในปี 1975 เวียดนามก็เริ่มเห็นศักยภาพของดนตรีร็อค และพยายามจะทำให้ดนตรีร็อคนั้น อยู่ฝั่งเดียวกับรัฐมากขึ้นเรื่อยๆ ตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมา โดยในช่วงแรกความพยายามดังกล่าวจะออกมาในรูปของการพยายามจะทำให้ดนตรีร็อค (และดนตรีอื่นๆ) มีลักษณะของความเป็นชาติเวียดนาม ดังจะเห็นได้ว่าศิลปินร็อคที่ได้รับการยอมรับจากทางการคนแรกๆ นั้นสร้างบทเพลงร็อคด้วยสเกลท้องถิ่นของเวียดนาม เมื่อทศวรรษที่ 80 ดำเนินมาเรื่อยๆ การเซ็นเซอร์ของรัฐก็คลายตัวขึ้นมาก ซึ่งก็ทำให้รูปแบบดนตรีร็อคนั้นหลากหลายขึ้นเรื่อยๆ อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน[34]

นอกจากรัฐจะควบคุมดนตรีร็อคในรัฐ ผ่านลงไปสู่การระงับและการสนับสนุนโดยตรงได้แล้ว รัฐนั้นยังควบคุมดนตรีร็อคอย่างอ้อมๆ ผ่านการไม่ห้ามแต่ก็ไม่สนับสนุนได้เช่นเดียวกัน ในฮังการีช่วงปลายทศวรรษที่ 70 แม้ว่ารัฐจะไม่ได้ห้ามเล่นดนตรีร็อค แต่รัฐก็มาตรการควบคุมแบบทางอ้อมอยู่ ช่วงนั้นในฮังการี รัฐจะแทบเป็นผูกขาดธุรกิจการบันทึกเสียงดนตรีภายในประเทศผ่าน Hungarian Record Company การผูกขาดดังกล่าวทำให้แนวทางของดนตรีร็อคที่ไหลเวียนอยู่ในรัฐนั้นต้องเป็นไปตามแนวทางที่รัฐต้องการโดยไม่ต้องมีการ ควบคุมอะไรกันมากนัก เพราะศิลปินร็อคในประเทศที่มีเนื้องานที่ล่อแหลมก็จะไม่ได้รับการบันทึกเสียงและเผยแพร่ (อย่างไรก็ดีดนตรีร็อคจากต่างประเทศก็ได้รับการแบนโดยเด็ดขาดเช่นกัน) นอกจากรัฐฮังการีจะควบคุมการการบันทึกเสียงดนตรีในเชิงพาณิชย์ภายในประเทศในระดับที่สูงมากได้แล้ว รัฐยังมีนโยบายทางภาษีที่แตกต่างกันกับดนตรีต่างๆ ชนิดกันด้วย รูปแบบดนตรีจำนวนหนึ่งๆ ที่รัฐเห็นว่าเป็นดนตรีขยะที่ไม่มีประโยชน์ (ที่รวมไปถึง ร็อคและ แจ๊ส) จะถูกเก็บภาษีมากกว่าดนตรีชนิดอื่นๆ ราวๆ 30%[35] ซึ่งทั้งหมดนี้ก็ทำให้นักดนตรีร็อคในฮังการีในช่วงทศวรรษที่ 70 ประสบความลำบากมากๆ

แม้ว่ารัฐจะควบคุมดนตรีในหลากหลายรูปแบบด้วยความเข้มข้นที่ต่างๆ กันแต่นั่นก็เป็นไปภายใต้สายตาของรัฐเท่านั้น สิ่งที่เกิดขึ้นควบคู่กันไปด้วยก็คือ ปฏิบัติการทางดนตรีที่พ้นหูพ้นตารัฐ ในจีนพรรคคอมมิวนิสต์มีการโน้มน้าวให้ชาวบ้านในส่วนภูมิภาคต่างๆ ของจีนเปลี่ยนเพลงพื้นบ้านที่เคยร้องกันอยู่ให้มีเนื้อหาสอดคล้องกับการเชิดชูพรรคและการปฏิวัติมาตั้งแต่ก่อนพรรคจะยึดอำนาจรัฐของจีนได้แล้วโดยหน่วยงานของพรรคจะเป็นผู้ประพันธ์เนื้อหาของเพลงพื้นบ้านต่างๆ ใหม่เอง อย่างไรก็ดีงานศึกษาภาคสนามในช่วง 1981 ก็ชี้ให้เห็นว่า ชาวบ้านนั้นก็ไม่ได้เคยมีการร้องเพลงพื้นบ้านปฏิวัติในชีวิตประจำวันแต่อย่างใด บท

---

[34] Jason Gibbs, “How Does Hanoi Rock? The Way to Rock and Roll in Vietnam”, pp. 12-14

[35] Anna Szemere, “Some Institutional Aspects of Pop and Rock in Hungary”, *Popular Music, Vol. 3, Producers and Markets, (1983)*, pp. 130-131

เพลงเหล่านี้จะถูกร้องก็ต่อเมื่อพวกเข้าต้องร้องมันต่อหน้าเจ้าหน้าที่ของรัฐเท่านั้น[36] นอกจากนี้ทั้งๆ ที่รัฐจีนพยายามระงับยับยั้งดนตรีคลาสสิคแบบตะวันตกในหลายๆ รูปแบบอย่างเข้มข้นในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม มีการร่ำลืออย่างหนาหูว่ามีเด็กจำนวนมากที่หัดเปียโนอย่างงเงียบๆ อยู่หลังม่านในบ้านของพวกเขาเช่นกัน[37]

ในประเทศที่มีการปราบปรามดนตรีอย่างหนักอย่างอิหร่านก็มีรายงานว่า ทันทีที่รัฐทำการห้ามกิจกรรมทางดนตรี งานของช่างทำเครื่องดนตรีที่ทำงานอย่างลับๆ ก็ท่วมหัวทันที และก็มีการขายเทปเพลงต่างๆ ในแบบ “ใต้ดิน” ก็ปรากฏอย่างแพร่หลายเช่นกัน[38] สถานการณ์เดียวกันนั้นปรากฏขึ้นหลังจากชัยชนะของเวียดนามเหนือ และการรวมกันเข้ากับเวียดนามใต้ การรวมประเทศดังกล่าวทำให้วัฒนธรรมร็อคของเวียดนามใต้ที่เฟื่องฟูมาในเวลาแทบจะไล่เลี่ยกับอเมริกา ต้องยุติลงโดยสิ้นเชิงเนื่องจากรัฐมองว่า ดนตรีดังกล่าวมีความเชื่อมโยงกับอเมริกาและเวียดนามใต้อย่างแน่นแฟ้น อย่างไรก็ดี การระงับยับยั้งดนตรีร็อคของรัฐเวียดนาม ก็ทำให้เกิดตลาดมืดของเทปเพลงร็อคเช่นเดียวกัน[39] นอกจากนี้แล้ว ในอีกด้านหนึ่งในสังคมเวียดนามเราก็จะพบว่าพิธีกรรมการทรงเจ้าและดนตรีในพิธีกรรมนั้น ก็ถูกรัฐห้ามเช่นเดียวกัน เนื่องจากรัฐมองว่ากิจกรรมดังกล่าวเป็นเรื่องงมงาย อย่างไรก็ดีพิธีกรรมดังกล่าวและการบรรเลงดนตรีในพิธีกรรมก็ยังมีการปฏิบัติกันอย่างหลบๆ ซ่อนๆ อยู่ดีโดยเฉพาะในแถบชนบท ทั้งนี้วงดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้นก็ต้องมีขนาดเล็กลงเพื่อให้ความดังของเสียง สอดรับกับสภาวะของพิธีกรรมที่ต้องทำอย่างหลบๆ ซ่อนๆ[40] ในทำนองเดียวกันนั้นดนตรีแจ๊สในยุโรปตะวันออกที่ถูกระงับยับยั้งโดยระบบสตาลินก็กลายเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีลักษณะ “ใต้ดิน” ไปอย่างชัดเจนหลังสงครามโลกครั้งที่สอง และที่ร้ายไปกว่านั้นกลุ่มนักดนตรีแจ๊สในบางประเทศ ยังสามารถใช้ช่องโหว่ของฝ่ายบริหารเอาเงินของรัฐมาใช้ในกิจกรรมผ่านทางสหภาพนักดนตรีอีกด้วย[41] สรุปโดยคร่าวๆ ก็คือ เป็นเรื่องที่ดูจะปกติธรรมดามากที่การใช้อำนาจรัฐ ระงับยับยั้งรูปแบบดนตรีบางชนิดในรัฐโดยสิ้นเชิง จะไม่ได้ผล

---

[36] Yang Mu, “Academic Ignorance or Political Taboo? Some Issues in China's Study of Its Folk Song Culture”, *Ethnomusicology, Vol. 38, No. 2, Music and Politics (Spring - Summer, 1994)*, pp. 307-309

[37] Arnold Perris, “Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China”, p. 17

[38] Ameneh Youssefzadeh, “The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations”, pp. 38-39

[39] Jason Gibbs, “How Does Hanoi Rock? The Way to Rock and Roll in Vietnam”, *Asian Music: Winter/Spring 2008*, p. 12

[40] Barley Norton , “ "The Moon Remembers Uncle Ho": The Politics of Music and Mediumship in Northern Vietnam ”, *British Journal of Ethnomusicology, Vol. 11, No. 1, Red Ritual: Ritual Music and Communism (2002)*, p. 76

[41] Tony Mitchell, “Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution”, p. 194

เต็มที่ และสิ่งที่จะตามมาก็คือวัฒนธรรมดนตรีในแบบที่พ้นหูพ้นตาอำนาจรัฐ หรือที่หลายๆ คนขนานนามว่า “ใต้ดิน” นั่นเอง ดูเหมือนว่าจะมีแต่การสังหารหมู่บันลือโลกที่เกิดขึ้นในเขมรแดงกระมังที่จะเป็นการระงับยับยั้งและถอนรากถอนโคนวัฒนธรรมดนตรีได้จริงๆ

เมื่อวัฒนธรรมดนตรี ต้องเผชิญหน้ากับอำนาจรัฐ สิ่งที่จะปฏิบัติได้นอกจากการหลบเลี่ยง หรือการหน้าไหว้/หลังหลอก กับอำนาจรัฐ ก็คือ การเผชิญหน้า แม้ว่าการเผชิญหน้าจะเป็นสิ่งที่ทำได้จริง แต่ผลที่เกิดขึ้นมักจะไม่นำไปสู่อะไรนอกจากการติดคุกติดตาราง (หรือในกรณีที่แย่กว่านั้นก็คือเสียชีวิต) ซึ่งนี่ก็เป็นกรณีที่พบเห็นได้ทั่วไปแม้แต่ในโลกเสรีนิยม อย่างก็ดี การเผชิญหน้ากับอำนาจรัฐตรงๆ ก็มักจะปรากฏในโลกของรัฐเผด็จการ ที่มีเพียงอำนาจในการลิดรอนสิทธิในการแสดงออก ผ่านการควบคุมสื่อ แต่มีอำนาจไม่มากพอที่จะคุมความสวัสดิภาพของคนที่ขัดแย้งกับรัฐอย่างเด็ดขาด ในสภาวะแบบนี้สิ่งที่เลวร้ายที่สุด ที่ดูจะเกิดขึ้นกับงานดนตรีได้ก็คือ การที่บทเพลงถูกห้ามออกอากาศ ซึ่งเป็นผลลัพธ์ของการเผชิญหน้าดังกล่าวดูจะเบากว่าการติดคุกติดตารางมากนัก จึงไม่แปลกที่นักดนตรีที่อยู่ในรัฐรูปแบบนี้จะนิยมการเสี่ยงเผชิญหน้ากับรัฐ

ในแอฟริกาใต้ช่วงทศวรรษที่ 70 และ 80 การควบคุมดนตรีเป็นไปอย่างหลวมๆ ผ่านการแทรกแซงแบบเฉพาะกิจของอำนาจรัฐแบบนานๆ ครั้ง กับการที่รัฐควบคุมเครือข่ายวิทยุกระจายเสียง[42] ดังนั้นหลักๆ แล้วการท้าทายอำนาจรัฐนั้นก็คือ การเขียนเนื้อเพลงให้ล่อแหลมและผ่านเซ็นเซอร์ไปให้ได้ ซึ่งกลยุทธ์แบบหนึ่งที่เป็นที่นิยมกัน คือการเขียนเนื้อเพลงอย่างประชดประชัน (satire) การประชดประชันดังกล่าวก็มีผ่านเซ็นเซอร์บ้างไม่ผ่านบ้างคละเคล้ากันไป[43] อย่างไรก็ดีปัญหาที่สำคัญของกลยุทธ์นี้ก็คือ ในหลายๆ ครั้งผู้ฟังนั้นรับสารไปแบบตรงตัวและไม่เข้าใจเจตนาที่จะเสียดสี[44] น่าสนใจว่า ในช่วงก่อนหน้านั้นในทศวรรษที่ 50 ที่รัฐยังแทรกแซงเข้มข้นมากอยู่ นักดนตรีในแอฟริกาใต้นั้นก็ยังสามารถจะกล่าวอ้างการแต่งเนื้อเพลงที่ล่อแหลมของตนว่าเป็นเพียง “การรายงานข่าว” หรือเป็นการสะท้อนภาพที่เกิดขึ้นและเอาตัวรอดจากการเซ็นเซอร์ได้เช่นเดียวกัน ซึ่ง

---

[42] Michael Drewett, “Satirical Opposition in Popular Music Within Apartheid and Post-Apartheid South Africa”, *Society in Transition, Vol. 33, No. 1 (2002)*, p. 81

[43] Michael Drewett, “Satirical Opposition in Popular Music Within Apartheid and Post-Apartheid South Africa”, *Society in Transition, Vol. 33, No. 1 (2002)*, pp. 80-95

[44] ตัวอย่างในโลกภาษาอังกฤษที่ชัดเจนก็คือ วงดนตรี Dead Kennedys วงพังค์ใต้ดินชื่อดังจากซานฟรานซิสโก วงดนตรีวงนี้แต่งเพลง Kill The Poor และ California Uber Alles มาเสียดสีฝ่ายขวาอเมริกาด้วยการเขียนเนื้อเพลงจากมุมมองของฝ่ายขวาและผลักดันตรรกะของฝ่ายขวาในเนื้องเพลงไปสุดขั้วกว่าปกติจนดูน่าขัน [สองเพลงนี้ถูกรวมไว้ในในอัลบั้ม *Fresh Fruit for Rotting Vegetables* (Althernative Tentacles Records, 1980) ซึ่งเป็นอัลบั้มแรกของทางวง] อย่างไรก็บทเพลงเหล่านั้นกลับถูกพวกนาซีพังค์เข้าใจแบบตรงตัวว่าเป็นการเชิดชูฝ่ายขวา ทางวงจึงแต่งเพลง Nazi Punk Fuck Off มาโจมตีพวกนาซีพังค์ที่ไม่เข้าใจการเสียดสีของพวกเขา ... เรื่องตลกที่ซ้อนไปอีกก็คือก็คือ หลังจากเพลงดังกล่าวก็คือมีหลายๆ ฝ่ายนั้นหาว่าวง Dead Kennedys เป็นพวกนาซี เพราะเพลง Nazi Punk Fuck Off มีคำว่านาซีประกอบอยู่ (น่าสงสัยว่าพวกเขาเหล่านั้นอ่านชื่อเพลงจบหรือเปล่า)

สิ่งที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จตรงนี้ก็คือการที่นักดนตรีนั้นได้ร่วมมือกับธุรกิจดนตรีที่สนับสนุนให้บทเพลงมีเนื้อหาท้าทายการเมือง และไม่ยี่หระกับอำนาจของรัฐอีกด้วย[45] นี่คงจะเป็นการชี้ให้เห็นเช่นกันว่าในกรณีของรัฐที่ค่อนข้างจะมีอำนาจเบ็ดเสร็จ ภาคธุรกิจไม่จำเป็นต้องเล่นบทบาทของผู้ร้ายของงานสร้างสรรค์ทางดนตรีดังที่หลายๆ ฝ่ายโจมตีบรรษัทดนตรีข้ามชาติในโลกทุนนิยม เพราะในรัฐเหล่านี้การจับมือกันของธุรกิจดนตรีกับศิลปินนั้นก็สามารถจะสนับสนุนเสรีภาพในการผลิตงานดนตรีที่ขัดกับความต้องการของรัฐได้เช่นเดียวกัน

เมื่อเข้าใกล้ช่วงสิ้นสุดสงครามเย็นขึ้นเรื่อยๆ รัฐเผด็จการส่วนใหญ่ก็คลายนโยบายการควบคุมดนตรีที่เข้มงวดลงอย่างต่อเนื่อง จนนโยบายทางดนตรีในรัฐเผด็จการเข้าใกล้กับรัฐเสรีนิยมมาก นักดนตรีในรัฐสังคมนิยมมีเสรีภาพที่จะเล่นดนตรีมากขึ้นในพื้นที่สาธารณะ พวกเขาไม่จำเป็นต้องเล่นดนตรีตามที่รัฐต้องการเพื่อที่จะอยู่ในพื้นที่สาธารณะดังเช่นที่เป็นมาก่อนหน้านี้ อย่างไรก็ดี ก็ไม่ได้หมายความว่ารัฐนั้นจะล้มเหลวในการควบคุมเสมอไป เพราะนักดนตรีในหลายๆ ท้องที่ก็ซึมซับเอาสุนทรียศาสตร์แบบที่รัฐต้องการเข้าไปอย่างเต็มที่ ตั้งแต่สมัยที่รัฐยังมีการควบคุมอย่างหนักหน่วง ซึ่งส่งผลให้พวกเขาเหล่านั้นเล่นดนตรีตามรูปแบบสุนทรียะดังกล่าว แม้ว่ารัฐจะไม่ได้ควบคุมเขาอีกต่อไปแล้ว ตัวอย่างเช่น ดนตรีพื้นบ้านในโรมาเนียซึ่งเลือกที่จะเล่นดนตรีในแบบที่รัฐต้องการให้เล่น ทั้งๆ ที่พวกเขาก็ไม่ได้ถูกควบคุมอย่างจากอำนาจรัฐอย่างเข้มงวด และนักวิชาการสนับสนุนให้ชาวบ้านเล่นดนตรีตามแบบที่พวกเขาเล่นในแบบดั้งเดิมก็ตาม[46] นอกจากนี้การล่มสลายของรัฐสังคมนิยมแม้จะทำให้สภาพความหลากหลายทางดนตรีเกิดขึ้นได้แต่สภาวะของความหลากหลายดังกล่าวโดยรวมก็ไม่ได้แต่น่ารื่นรมย์เสมอไป ตัวอย่างเช่น พังค์ในเยอรมันตะวันออกก็ไม่เคยสามารถร้องเพลงเกี่ยวกับสภาวะของการว่างงานอันเป็นเนื้อหาหลักอย่างหนึ่งของพังค์ในรัฐเสรีนิยมได้เลยเพราะรัฐสังคมนิยมนั้นมีการจ้างงานเต็มที่มาโดยตลอด (อย่างน้อยก็ในระดับทางการ) อย่างไรก็ดีการล่มสลายของเยอรมันตะวันออกก็ทำให้สภาวะตกงานเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริง และในที่สุดพวกพังค์เยอรมันตะวันออกเหล่านั้นก็สามารถร้องเพลงเกี่ยวกับการว่างงานได้เฉกเช่นกับพวกพังค์ในประเทศเสรีนิยม อย่างไรก็ดีภาวะดังกล่าวก็ไม่ใช่สิ่งที่รื่นรมย์แน่ๆ[47]

---

[45] Lara Allen, “Commerce, Politics, and Musical Hybridity: Vocalizing Urban Black South African Identity during the 1950s”, *Ethnomusicology, Vol. 47, No. 2 (Spring - Summer, 2003)*, pp. 228-249

[46] Speranta Radulescu, “Traditional Musics and Ethnomusicology: Under Political Pressure: The Romanian Case”, p. 11

[47] Patricia Anne Simpson, “Germany and Its Discontents: *Die Skeptiker*’s Punk Corrective”, *Journal of Popular Culture: 34, 3, (December 2000)*, pp. 129-132, 136

ดนตรีกับการต่อต้านและยืนยันตนเองในรัฐเสรีนิยม[48]

หากด้านหนึ่งมิติของการศึกษาดนตรีกับการเมืองในรัฐสมัยใหม่ คือการควบคุมดนตรีในรูปแบบของรัฐเผด็จการ อีกด้านหนึ่งการของศึกษาดนตรีกับการเมืองในรัฐสมัยใหม่ คือการศึกษาการต่อต้านและยืนยันตัวเองของคนกลุ่มต่างๆ ในรัฐเสรีนิยม การต่อต้านเป็นแนวคิดที่ได้รับความนิยมขึ้นเรื่อยๆ ตั้งแต่ราวๆ ทศวรรษที่ 70 และถูกใช้ในทางวิชาการไปในหลายรูปแบบ จนมันแทบจะไม่มีความหมายไปแล้วในการเดินทางของมันรอบราวๆ 30 ปีที่ผ่านมานี้[49] ผู้เขียนเห็นว่าการมองดนตรีและวัฒนธรรมดนตรีในโลกเสรีนิยมฐานะของการต่อต้านก็น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากกระแสดังกล่าวโดยตรง

นักวิชาการกลุ่มแรกๆ[50] ที่กล่าวถึงดนตรีและวัฒนธรรมดนตรีในโลกเสรีนิยมในลักษณะนี้ ก็คงจะหนีไม่พ้นพวกนักวัฒนธรรมศึกษาสำนักเบอร์มิงแฮม คนเหล่านี้เริ่มมองวัฒนธรรมดนตรีในแง่ของการต่อต้านตั้งแต่ราวๆ ทศวรรษที่ 70[51] อย่างไรก็ดีแกนการมองวัฒนธรรมดนตรีของนักวิชาการกลุ่มนี้จะเป็นการมองวัฒนธรรมดนตรีบนฐานของวัฒนธรรมย่อยของวัยรุ่นชนชั้นแรงงานเป็นหลัก[52] ซึ่งส่วนหนึ่งก็น่าจะเป็นเพราะบริบทของงานศึกษาเกิดขึ้นในประเทศที่มีลักษณะเป็นสังคมชนชั้นซึ่งมีวัฒนธรรมชนชั้นแรงงานที่ค่อนข้างแข็งอย่างอังกฤษ

มรดกตกทอดจากเบอร์มิงแฮมทำให้การศึกษาดนตรีในการศึกษาวัฒนธรรมย่อย “การต่อต้าน” ของวัฒนธรรมย่อยทางดนตรีนั้นๆ แทบจะเป็นสิ่งที่ต้องหาแบบไม่จำเป็นต้องมีข้อสงสัยมาเป็นเวลานาน ในงานศึกษาวัฒนธรรมย่อยจำนวนมาก เราจะภาพว่าภาพที่ปรากฏงานศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมย่อยซึ่งเชื่อมโยงกับ

---

[48] ในที่นี้จะเน้นงานศึกษาสหรัฐอเมริกา และสหราชอาณาจักรเป็นหลัก เพราะสองประเทศดังกล่าวเป็นแกนหลักของการศึกษาดนตรีกับการเมืองในโลกภาษาอังกฤษ

[49] ดูความหลากหลายและความยุ่งเหยิงของความหมายของการต่อต้านในงานวิชาการได้ใน Jocelyn A. Hollander and Rachel L. Einwohner, “Conceptualizing Resistance”, *Sociological Forum, Vol. 19, No. 4. (Dec., 2004)*, pp. 533-554

[50] ก่อนหน้านั้นการมองวัฒนธรรมดนตรีที่ขัดแย้งกับสังคมในโลกเสรีนิยมจะถูกมองว่าเป็นพฤติกรรมเบี่ยงเบน (deviant behaviour) วิธีคิดแบบนี้เป็นมรดกตกทอดมาจากนักสังคมวิทยาอเมริกันยุคแรกในตอนต้นศตวรรษที่ 20 (โดยเฉพาะการศึกษาวัฒนธรรมแจ๊ส) อย่างไรก็ดีงานในกลุ่มนี้มีไม่มากนักและแทบจะหายไปเลยในช่วงกลางศตวรรษที่ 20

[51] งานเด่นๆ ก็เช่น Stuart Hall and Tony Jefferson, Ed., *Resistance Through Rituals: Youth Subculture in Post-War Britain*, (London: Routledge, 1993); Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, (London: Methuen, 1979)

[52] ซึ่งก็น่าสังเกตเหมือนกันว่า คนพวกนี้มองวัฒนธรรมฮิปปี้ (อันเป็นวัฒนธรรมกระแสต้านซึ่งเชื่อมโยงกันดนตรีร็อคที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในอเมริกาในช่วงทศวรรษ 60) อย่างระแวดระวังในแง่ที่ว่าวัฒนธรรมเหล่านี้มีลักษณะของชนชั้นกลางอยู่ ดู Stuart Hall and Tony Jefferson, Ed., *Resistance Through Rituals: Youth Subculture in Post-War Britain*, (London: Routledge, 1993), pp. 57-71

ดนตรี พังค์[53] เรฟ[54] ฮิปฮอป[55]หรือเร็กเก้[56] ก็มันจะเป็นภาพของวัฒนธรรมดนตรีในฐานะของสิ่งที่การต่อต้านอุดมการณ์หลักทั้งสิ้น แม้ว่าจะออกมาในรูปแบบที่ต่างๆ กันและในระดับต่างๆ กันก็ตาม

ซึ่งอุดมการณ์หลักในที่นี้สามารถถูกตีความไปได้หลายอย่าง บรรดางานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีอย่างพังค์ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดนตรีและวัฒนธรรมย่อยที่ได้รับการศึกษามากที่สุดวัฒนธรรมหนึ่งก็ให้ภาพของการต่อต้านก็ออกมาในรูปแบบที่แตกต่างกันไป พังค์อาจจะต่อต้านทุกสิ่งทุกอย่าง[57], ต่อต้านวิถีการผลิตดนตรีแบบทุนนิยม[58] ต่อต้านการเล่นดนตรีที่ต้องเล่นยากๆ[59] ต่อต้านการบริโภคสิ่งที่ผลิตมาจากบรรษัทใหญ่[60] ต่อต้าน

---

[53] เช่น Alan O' Connor, "Punk Subculture in Mexico and the Anti-globalization Movement: A Report from the Front", *New Political Science: 25, 1, (2003)*, p. 43-53, Bradford Martin, " "...And You Voted For That Guy": 1980's Post-Punk and Oppositional Politics ", *Journal of Popular Music Studies: 16, 2, (August 2004)*, p. 142-174; David Simonelli, "Anarchy, Pop and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class, 1976-78", *Contemporary British History: 16, 2, (Summer 2002)*, p. 121-144; Dylan Clark, "The Raw and The Rotten: Punk Cuisine", *Ethnology: 43, 1, (Winter 2004)*, p. 19-31; Jon Lewis, "Punks in LA: It's Kiss or Kill", *Journal of Popular Culture: 22, 2, (1988)*, p. 87-97; Martin McLoone, "Punk Music in Northern Ireland: The Political Power of 'What Might Have Been'", *Irish Studies Review: 12, 1, (2004)*, p. 29-38; Ross Haenfler, "Rethinking Subcultural Resistance: Core Values of the Straight Edge Movement", *Journal of Contemporary Ethnography: 33,4,(August 2004)*, pp. 406-436; Ryan Moore , "Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production", *Journal of Contemporary Ethnography: 36, 4, (2007*), pp. 438 – 474; Susan Willis, "Hardcore: Subculture American Style", *Critical Inquiry*, (Winter 1993), pp. 365-383

[54] เช่น Neil Nehring, ' "Everyone's Given Up and Just Wants to Go Dancing": From Punk to Rave in the Thatcher Era', *Popular Music and Society: 30, 1, (February 2007),* pp. 1-18

[55] เช่น John Hutnyk, "The Dialectics of European Hip-Hop: Fun^Da^Mental and The Deathening Silence", *South Asian Popular Culture, Vol. 3, No. 1, April 2005*, pp. 17-32

[56] เช่น Dick Hebdige, Subculture: The Meaning of Style, (London: Methuen, 1979); Paul Gilroy, There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation, (London: Routledge, 1987)

[57] Dick Hebdige, Subculture: The Meaning of Style

[58] Ryan Moore , "Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production"

[59]Dave Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, (Milton Keynes: Open University Press, 1985)

[60] Dylan Clark, "The Raw and The Rotten: Punk Cuisine"

รัฐ[61] ต่อต้านฝ่ายขวา[62] ต่อต้านฝ่ายซ้าย[63] ต่อต้านคติในการดำรงชีวิตแบบปล่อยเนื้อปล่อยตัว[64] ก็ได้ ซึ่งความหลากหลายของการต่อต้านนี้ ส่วนหนึ่งก็เกิดจากความซับซ้อนของวัฒนธรรมพังค์เอง ที่แตกแยกย่อยได้เป็นวัฒนธรรมอีกหลายกลุ่มที่มีความแตกต่างกัน และอีกส่วนหนึ่งก็เกิดจากการตีความที่หลากหลายของนักวิชาการ

พอจะเรียกได้ว่าจารีตศึกษาดนตรีกับการเมืองของวัฒนธรรมดนตรีในรัฐเสรีนิยมถูกครอบงำด้วยแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมย่อยของสำนักเบอร์มิงแฮมมาเป็นเวลานาน วัฒนธรรมย่อยทางดนตรีนับไม่ถ้วนในรัฐเสรีนิยมถูกศึกษาและตีความไปเป็นการต้อต้านในรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน และวัฒนธรรมย่อยในทางดนตรีที่นักวิชาการเห็นว่าไม่มีพลังในการการเมืองในการต่อต้านอุดมการณ์หลักก็มักจะถูกละเลยไม่มีการศึกษา[65] ปัจจุบันแม้ว่ากรอบการมองวัฒนธรรมย่อยจะกว้างขวางกว่าที่เป็นช่วงทศวรรษที่ 80 และ 90 แต่มรดกทางความคิดในการมองวัฒนธรรมย่อยในฐานะของการต่อต้านอุดมการณ์หลักก็เป็นสิ่งที่ลงรากลึกมากๆ ในการศึกษาวัฒนธรรมย่อยทางดนตรีในรัฐเสรีนิยม ซึ่งก็มีผู้ผลิตงานออกมาในกรอบแบบดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง

อันที่จริงแล้วกรอบการมองการเมืองในวัฒนธรรมดนตรีในรัฐเสรีนิยมในแบบของการต่อต้านนั้นแม้จะเป็นกรอบที่ใหญ่ที่สุดที่ยังคงทรงอิทธิพลอยู่ แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าการเมืองดนตรีในรัฐเสรีนิยมนั้นถูกมองในแง่อื่นๆ เช่นเดียวกัน และมุมมองเหล่านี้ในหลายๆ ครั้งก็ซ้อนทับอยู่กับการต่อต้านด้วย งานชิ้นสำคัญของ Sarah Thornton ชี้ให้เห็นว่าในวัฒนธรรมย่อยที่เชื่อมโยงกับเพลงเต้นรำในคลับในอังกฤษนั้นสิ่งที่เป็นประเด็นทางการเมืองในวัฒนธรรมย่อยไม่ใช่เรื่องที่อยู่ภายนอกวัฒนธรรมแต่เป็นเรื่องที่อยู่ภายในวัฒนธรรม อำนาจที่ทำงาน

---

[61] Alan O' Connor, "Punk Subculture in Mexico and the Anti-globalization Movement: A Report from the Front"

[62] เช่น วงดนตรี The Clash, กระแส Anarcho-Punk และกระแสพังค์อื่นๆ ที่ต่อต้านฝ่ายอนุรักษ์นิยมทั้งทางตรงและทางอ้อม

[63] เช่น วงที่เชื่อมโยงกับคอนเสิร์ต Rock Against Communism, พวกสกินเฮดพังค์ และ พวกนาซีพังค์

[64] Ross Haenfler, "Rethinking Subcultural Resistance: Core Values of the Straight Edge Movement"

[65] ตัวอย่างที่สำคัญคือความไม่สนใจในวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวี่เมทัลเลย ของวัฒนธรรมศึกษาและวงวิชาการโดยรวม วัฒนธรรมดนตรีเฮฟวี่เมทัล เป็นวัฒนธรรมดนตรีได้รับความนิยมอย่างมหาศาลในทศวรรษที่ 80 ซึ่งก็มีผลให้มันสามารถพัฒนามาเป็นวัฒนธรรมย่อย ที่มีสมาชิกจำนวนมหาศาลและดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ดี เรากลับแทบไม่พบงานศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวี่เมทัลเลย ในช่วงที่เฮฟวี่เมทัลรุ่งเรือง ในทศวรรษที่ 80 และในทศวรรษที่ 90 เราก็พบบทความเพียงไม่กี่ชิ้น และหนังสือเพียงไม่กี่เล่มเท่านั้นในวงวิชาการ ที่ศึกษาดนตรีเฮฟวี่เมทัล ซึ่งเทียบกันไม่ได้เลยกับจำนวนงานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพังค์ ที่ออกมาอย่างมหาศาลตั้งแต่ปลายทศวรรษ 70 เป็นต้นมา ทั้งๆ ความเป็นที่นิยมในดนตรีทั้งสองชนิดนี้ ในโลกแองโกลอเมริกันก็ไม่น่าจะแตกต่างกันเท่าไร (จริงๆ ในช่วงทศวรรษที่ 80 อาจกล่าวได้ว่าดนตรีในสายเฮฟวี่เมทัลนั้น ได้รับความนิยมมากกว่าพังค์ด้วยซ้ำในอเมริกา) การวิเคราะห์เบื้องต้นนั้นระบุว่าความละเลยในทางวิชาการในที่นี้ เกิดจากการที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลนั้นไม่มีลักษณะเชื่อมโยงกับชนชั้นแรงงานและ "การต่อต้าน" เท่าที่ควร มันจึงได้รับการละเลยในสาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา ดู Andy R. Brown, "Heavy Metal and Subcultural Theory: A Paradigmatic Case of Neglect?", in David Muggleton and Rupert Weizierl, ed., *The Post-Subcultures Reader*, (Oxford: Berg, 2003), pp. 209-222

อยู่ในวัฒนธรรมย่อยคือ อำนาจของคนที่มีสิทธิอำนาจมาจากการสะสมทุนทางวัฒนธรรมย่อยซึ่งพวกเขาเหล่านั้น จะใช้อำนาจดังกล่าวกับคนในวัฒนธรรมย่อยที่ไม่มีทุนวัฒนธรรมย่อย[66] งานดังกล่าวของ Thornton ได้ให้กรอบแบบใหม่ในการมองการเมืองดนตรีในรัฐเสรีนิยม ซึ่งก็น่าจะเรียกได้ว่าสิ่งที่ Thornton ทำเป็นการมองการเมือง*ภายใน*วัฒนธรรมย่อยทางดนตรี ซึ่งก็เป็นสิ่งที่ฉีกออกไปจากกรอบการมองแบบเดิมที่เป็นมองการเมือง*ของ*วัฒนธรรมย่อยทางดนตรีอันเป็นกรอบแบบดั้งเดิมในการพูดถึงมิติทางการเมืองวัฒนธรรมย่อย การเปลี่ยนกรอบในการมองการเมืองวัฒนธรรมย่อยทางดนตรีของ Thornton ก็ทรงอิทธิพลออกไปข้างนอกวงการศึกษาวัฒนธรรมย่อยทางดนตรีไปยังวงการศึกษาวัฒนธรรมย่อยโดยรวมๆ ด้วยซ้ำ อย่างไรก็ดีในงานศึกษาวัฒนธรรมย่อยทางดนตรีกรอบการมองของ Thornton ก็ถูกใช้ไม่น้อยเช่นกัน[67]

สิ่งที่ควบคู่มากับกรอบการมองวัฒนธรรมดนตรี ในฐานะของการต่อต้านก็คือประเด็นเรื่องของการเมืองอัตลักษณ์ สำหรับอัตลักษณ์ที่เป็นประเด็นศึกษามากๆ ก็น่าจะได้แก่ อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ และอัตลักษณ์ทางเพศ งานศึกษาจำนวนไม่น้อย ชี้ให้เห็นว่าอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์บางอย่าง สามารถแฝงอยู่ในตัวดนตรี และปฏิบัติการทางดนตรีได้ คนดำในสหรัฐอเมริกา เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ได้รับการศึกษาอย่างมหาศาลในประเด็นนี้ [68]อย่างไรก็ดี มีงานที่พูดถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของคนเอเชียเช่นเดียวกัน[69] ทางด้านอัตลักษณ์ทางเพศก็เป็นประเด็นที่ขึ้นมาพร้อมๆ กับกระแสสตรีนิยม ซึ่งงานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีต่างๆ ที่มีมาอยู่แล้วก็ถูกรื้อข้อมูลมามองใหม่ผ่านกรอบแบบนี้ เช่น การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีอย่างพังค์[70] เป็นต้น

สิ่งที่น่าสนใจในกระแสการศึกษาการเมืองดนตรีในแบบการเมืองอัตลักษณ์ก็คือ การวางการเมืองลงไปในตัวงานดนตรี นี่เป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏมาก่อน ในการศึกษาการเมืองดนตรีในแบบดั้งเดิมในรัฐเสรีนิยมที่ถูก

---

[66] Sarah Thornton, *Club Culture: Music, Media and Subcultural Capital*

[67] เมื่อไม่นานมานี้งานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเมทัลก็ใช้กรอบแบบนี้ ดู Keith-Kahn-Harris, *Extreme Metal: Music and Culture on The Edge*, (New York: Berg, 2007)

[68] เช่น Susan McClary and Robert Walser, “Theorizing the Body in African-American Music”, Black Music Research Journal, Vol. 14, No. 1, Selected Papers from the 1993 National Conference on Black Music Research, (Spring, 1994), pp. 75-84; Steve Waksman, “Black Sound, Black Body: Jimi Hendrix, the Electric Guitar and the Meaning of Blackness”, Popular Music and Society, Vol. 23, No. 1, (Spring, 1999), pp. 75-113

[69] เช่น บทความชิ้นต่างๆ ใน Deborah Wong, *Speak It Louder: Asian Americans Making Music*, (New York: Routledge, 2004) และ Fred Ho, “Beyond Asian American Jazz: My Musical and Political Changes in the Asian American Movement”, *Leonardo Music Journal, Vol. 9, Power and Responsibility: Politics, Identity and Technology in Music (1999)*, pp. 45-51

[70] Caroline O’ Meara, “The Raincoats: Breaking Down Punk Rock’s Masculinities” ”, *Popular Music: 22, 3, (2003)*, p. 299-313; Helen Reddington, “The Forgotten Revolution of Female Punk Musicians in the 1970s”, *Peace Review: 16, 4, (2004)*, pp. 439-444

ครอบงำ ด้วยกรอบแบบวัฒนธรรมศึกษา วัฒนธรรมศึกษาการเมืองดนตรี โดยเน้นตัววัฒนธรรมที่รายล้อมตัวดนตรีเท่านั้น แต่ไม่สนใจวิเคราะห์ตัวดนตรี อย่างไรก็ดีการลงไปวิเคราะห์ตัวดนตรีต้องใช้ความเชี่ยวชาญที่เฉพาะทางมากๆ สองสาขาวิชาที่มีเครื่องมือการการฝึกฝนให้วิเคราะห์ดนตรีได้ลึกลงไปถึงระดับดังกล่าว ไม่ได้มีความสนใจประเด็นทางการเมืองในตัวดนตรีสักเท่าไร ดนตรีวิทยาก็มีจารีตในการแยกดนตรีออกจากบริบทอยู่แล้ว[71] ส่วนชาติพันธุ์ดนตรีวิทยาที่สนใจดนตรีในบริบทก็ไม่ได้สนใจมองตัวดนตรีในแง่ของการเมืองเท่าใดนัก นอกจากนี้โดยพื้นฐานแล้วทั้งสองสาขาวิชาก็ยังได้มีความสนใจเกี่ยวกับดนตรีสมัยนิยมในสังคมสมัยใหม่อันเป็นดนตรีที่ถูกทำให้เป็นประเด็นทางการเมืองที่สุดในวงวิชาการอีกด้วย

การบุกเบิกการมองการเมืองอัตลักษณ์ในตัวดนตรีนั้นดูจะเริ่มจากงาน *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* ของ Susan McClary[72] ที่ออกมาในปี 1991 งานชิ้นนี้พยายามจะชี้ให้เห็นว่าในตัวดนตรีคลาสสิคแบบยุโรปนั้นมีการเมืองเรื่องเพศแฝงอยู่มากมาย การปรากฏตัวของงานชิ้นนี้ทำให้ McClary นั้นได้รับแรงต่อต้าน พร้อมๆ กับกระตุ้นให้เกิดการ “เปลี่ยนกระบวนทัศน์” ขนานใหญ่ในดนตรีวิทยาซึ่งทำให้นักวิชาการรุ่นใหม่ๆ จำนวนมากพยายามศึกษามิติทางสังคมวัฒนธรรมและการเมืองที่แฝงอยู่ในตัวดนตรี[73]

ทางด้านงานศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของคนดำก็มีหลักไมล์ที่สำคัญคืองาน *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms* ของ John Miller Chernoff ซึ่งออกมาในปี 1979[74] ประเด็นสำคัญของงานชิ้นนี้ก็คือ ดนตรีแอฟริกันนั้นมีระบบสุนทรียะที่เฉพาะที่ต่างจากดนตรีตะวันตก แม้ว่าสุนทรียะทางเสียงที่ไม่เป็นสากลของดนตรีคลาสสิค แบบตะวันตก จะถูกโจมตีอย่างต่อเนื่องในศตวรรษที่ 20 จากนักชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา แต่สิ่งที่เกิดขึ้นหลังจากการเน้นย้ำความเป็นเอกเทศของสุนทรียศาสตร์ แบบแอฟริกันในงานชิ้นนี้ก็คือ การกลับไปตั้งคำถามของรูปแบบดนตรีต่างๆ ในสังคมอเมริกัน ที่มีต้นกำเนิดจากคนดำ และผลก็คือความพยายามครั้งใหญ่ ในการถอดถอนอคติทางชาติพันธุ์ของสุนทรียศาสตร์แบบคนขาว ในการมองดนตรีแอฟริกันอเมริกันที่เป็นมาตลอดศตวรรษที่ 20 นักวิชาการจำนวนมาก ที่ทำงานเกี่ยวกับดนตรีของคนดำในสหรัฐอเมริกา กลับมาขุดประเด็นเก่าๆ มาทำการถกเถียงเพื่อให้เห็นอคติทางสุนทรียะที่มีรากฐานอยู่บนชาติพันธุ์[75]

---

[71] ดูเชิงอรรถที่ 16

[72] Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*

[73] Susan McClary, “Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism”, *Perspectives of New Music, Vol. 32, No. 1, (Winter, 1994)*, pp. 68-85

[74] John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, (Chicago: University of Chicago Press, 1979)

[75] อย่างไรก็ดี งานบางชิ้นก็ชี้ให้เห็นถึงการที่ศิลปินใช้อคติทางชาติพันธุ์ที่ดำรงอยู่ให้เป็นประโยชน์ ดู Steve Waksman, “Black Sound, Black Body: Jimi Hendrix, the Electric Guitar and the Meaning of Blackness”

งานเด่นๆ ในกลุ่มนี้ได้แก่งานของ Ingrid Monson[76] ซึ่งเป็นนักวิชาการที่ศึกษาดนตรีแจ๊ส Monson ชี้ให้เห็นว่า ดนตรีแจ๊ส นั้นไม่ใช่เรื่องของการทำซ้ำๆ (repetition) อันมีนัยยะแบบฟาสซิสต์แบบที่ นักคิดจากสำนักแฟรงเฟิร์ต Theodore Adorno ว่าไว้[77] แต่มันเป็นเรื่องของการล้อเลียน หรือ การปรากฏซ้ำที่ไม่เหมือนเดิมอันเป็นแก่นสารที่สำคัญของสุนทรียศาสตร์แบบดนตรีอัฟริกัน นอกจากนี้แล้ว Monson ก็ชี้ว่าการล้อเลียนและทำซ้ำเหล่านี้เป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยอารมณ์ขันอันเป็นเรื่องปกติของงสุนทรียศาสตร์แบบแอฟริกัน แต่กลับเป็นสิ่งที่ไม่มีที่ทางในจารีตดนตรีแบบตะวันตกที่สุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องของความจริงจัง นอกจากนี้แล้ว Monson ยังชี้อีกว่าการทำซ้ำๆ โดยตัวมันเองไม่ใช่สิ่งที่ทำให้คนง่อยเปลี้ยเป็นปัจเจกเก๊อย่างที่ Adorno ว่า แต่มันเป็นการยืนยันความสามารถในการกำหนดตัวเองและความมีส่วนร่วมกับชุมชนของผู้กระทำซ้ำต่างหาก

ภาพของการศึกษาดนตรีกับการเมืองรัฐเสรีนิยมนั้นดูจะเป็นภาพที่ปราศจากรัฐ อย่างไรก็ดี รัฐเสรีนิยมก็มีการควบคุมดนตรี เช่นเดียวกับรัฐเผด็จการแม้ว่าจะมีในระดับที่น้อยกว่าและมาอย่างอ้อมๆ การปรากฏตัวขึ้นมาของ Parent Music Resource Center ในสหรัฐอเมริกาดูจะเป็นตัวอย่างที่ดีของการที่ฝ่ายอนุรักษ์นิยม

---

[76] Ingrid Monson, “Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology”, *Critical Inquiry, Vol. 20, No. 2 (Winter, 1994)*, pp. 283-313

และ Ingrid Monson, “Riffs, Repetition, and Theories of Globalization”, *Ethnomusicology, Vol. 43, No. 1 (Winter, 1999)*, pp. 31-65

[77] มุมมองเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สของ Adorno เป็นสิ่งที่มีการถกเถียงกันมากและอาจเรียกได้ว่า เป็นแนวคิดที่ฉาวโฉ่ที่สุดของเขา ที่ทำให้นักวิชาการจำนวนหนึ่ง ปฏิเสธงานของเขาโดยสิ้นเชิง โดยคร่าวๆ แล้ว Adorno มองว่าดนตรีแจ๊ส (ซึ่งเป็นดนตรีสมัยนิยมประเภทหนึ่ง) เป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (culture industry) ที่ทุนนิยมผลิตขึ้นมาเพื่อครอบงำให้คนเชื่อง ในสายตาของ Adorno แม้ว่าแจ๊สจะเชิดชูความเป็นปัจเจก ในการอิมโพรไวส์เพียงใด ปัจเจกของแจ๊สนั้นก็เป็นได้แต่เพียงปัจเจกเก๊ (pseudo-individual) เท่านั้น เพราะความต่างและความเป็นปัจเจกตรงนี้เป็นสิ่งที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้คิดวางแผนไว้ล่วงหน้าแล้วทั้งสิ้น Adorno ชี้ให้เห็นว่า ดนตรีสมัยนิยมมีรูปแบบ และโครงสร้างที่ตายตัว ทำให้ดนตรีพวกนี้ สามารถคาดเดาได้ล่วงหน้า หรืออีกนัยน์หนึ่งดนตรีพวกนี้ “ถูกย่อยมาแล้ว” (pre-digested) แม้แต่การอิมโพรไวส์ ก็ไม่ใช่การเล่นออกมาโดยเสรี แต่เป็นการเลือกใช้โน๊ตดนตรีภายใต้โครงสร้างของเสียง ที่ถูกกำหนดไว้ล่วงหน้าแล้ว สิ่งนี้ทำให้การฟังเพลงสมัยนิยม มีลักษณะเป็นการฟังแบบถดถอย (regressive listening) การฟังแบบนี้จะทำให้คนสยบยอมต่ออำนาจและระบบระเบียบที่ดำรงอยู่แต่โดยดี ดู Max Horkheimer and Theodore W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Edited by Gunzelin Schmid Noerr, Translated by Edmund Jephcott,(Stanford: Stanford University Press, 2002); Theodore W. Adorno, “On Popular Music” in, *On Record: Rock, Pop and The Written Word*, Edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, (London: Routledge, 1990); Robert W. Witkin, “ Why Did Adorno “Hate” Jazz ”, *Sociological Theory, Vol. 18, No. 1 (March, 2000)*, p. 145; หรือในภาคภาษาไทยดูบทความของ นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย ในหลังสือ *เหลียวหลังแลหน้าวัฒนธรรมป็อป*

ร่วมมือกับรัฐในการพยายามเซ็นเซอร์ดนตรีบางประเภทในรัฐ[78] ซึ่งการต่อสู้ย่อยๆ ของนักดนตรีนั้นก็ปรากฏขึ้นไม่น้อยเช่นกัน[79]

การเมืองของดนตรีในยุคโลกาภิวัฒน์

ภายหลังยุคสงครามเย็นในทศวรรษที่ 90 รัฐทั่วโลกมีแนวโน้มที่จะมีลักษณะแบบเสรีนิยมมากขึ้น ในช่วงเวลาเดียวกันวงวิชาการด้านสังคมศาสตร์โดยรวมก็มีกระแสการศึกษาโลกาภิวัฒน์เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางเช่นกัน ช่วงนี้เองที่การศึกษาดนตรีแบบข้ามชาติได้กลายเป็นสิ่งที่เป็นประเด็นศึกษาใหญ่ของชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา[80] ประเด็นศึกษาที่เคยมีมาอยู่เดิมจำนวนไม่น้อยถูกหยิบยกขึ้นมามองใหม่ในโดยใส่มิติข้ามชาติเพิ่มเข้าไป ซึ่งสภาวะดังกล่าวส่งผลให้เกิดการศึกษาดนตรีกับการเมืองในระดับโลกบนฐานของโลกาภิวัฒน์เช่นเดียวกัน

คำถามในทางการเมืองที่เป็นคำถามพื้นฐานที่สุดในช่วงนี้ก็คือ คำถามที่ว่า โลกาภิวัฒน์ครอบงำปฏิบัติการทางดนตรีในท้องถิ่นได้หรือไม่? หรือ อาณานิคมทางสุนทรียะเกิดขึ้นหรือไม่? ถ้าจะพูดในภาษาของผู้เขียน ผู้ที่วางรากฐานที่สำคัญให้กับข้อถกเถียงตรงนี้ในทางชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา ได้แก่ Mark Slobin และ Viet Ermann Slobin เป็นฝ่ายที่เห็นว่าโลกาภิวัฒน์นั้นไม่มีได้ลักษณะที่ครอบงำท้องถิ่นและปฏิบัติการดนตรีในระดับท้องถิ่นก็ดูจะใช้โลกาภิวัฒน์ให้เป็นประโยชน์มากกว่าจะถูกควบคุมจากโลกาภิวัฒน์ งานของเขาศึกษาแวดวงดนตรีเล็กๆ ในแต่ละท้องถิ่นจำนวนมากในโลกตะวันตกผ่านแนวคิด “ข้ามชาติ” ในแบบของ Arjun Appadurai สำหรับ Slobin การไหลบ่าของวัฒนธรรมในแบบข้ามชาติไม่มีตัวการอะไรที่ชักใยอยู่เบื้องหลังทั้งสิ้นสำหรับเขา ไม่มีระบบอะไรที่ครอบงำอย่างสมบูรณ์ มีแต่ผู้กระทำในระดับท้องถิ่นที่ต้องคัดสรร และต่อรองกับสิ่งที่เขาเรียกว่า interculture, subculture และ superculture ทั้งหมดนี่ถูกนำเสนออย่างไม่เป็นระบบเท่าไร แต่ความไม่ยอมเสนออะไรที่เป็นระบบของ Slobin ดูจะสอดคล้องกับจุดยืนทางความคิดของเขาที่ไม่เห็นว่ามันมีระบบที่ครอบกิจกรรมทางดนตรีโดยสมบูรณ์ทีเดียว[81]

---

[78] Claude Chastagner, “The Parents' Music Resource Center: From Information to Censorship”, *Popular Music, Vol. 18, No. 2, (May, 1999)*, pp. 179-192

[79] เช่น เรื่องราวการต่อสู้คดีของ Jello Biafra และวงพังค์ร็อค Dead Kennedys ในกรณีที่พวกเขาโดนฟ้องร้องในข้อหา “แจกจ่ายสิ่งที่เป็นภัยแก่เยาวชน” เนื่องจากพวกเขาใส่ภาพ Penis Landscape ของศิลปินอย่าง H.R. Giger ลงไปกับหีบห่ออัลบั้มของพวกเขา ดู David Kennedy, “Frankenchrist versus the State: The New Right, Rock Music and the Case of Jello Biafra”, *Journal of Popular Culture: 24, 1, (Summer 1990)*, p. 131-148

[80] Martin Stokes, “Music and the Global Order”, *Annual Review of Anthropology, Vol. 33 (2004)*, pp. 47-72

[81] Mark Slobin, “Micromusics of the West: A Comparative Approach”, *Ethnomusicology, Vol. 36, No. 1 (Winter, 1992)*, pp. 1-87

ในอีกด้านด้านหนึ่ง ฝ่ายที่เห็นว่าโลกาภิวัฒน์มีลักษณะครอบงำ และอาณานิคมทางสุนทรียะนั้นเกิดขึ้น ได้แก่ Veit Erlmann ซึ่งเป็นนักชาติพันธุ์ดนตรีวิทยาที่มีสนามอยู่ที่แอฟริกา Erlmann มองว่าความแตกต่างหลากหลายทางดนตรีทั้งหมดที่เกิดขึ้นในบรรดาประเทศหลังอาณานิคมในยุคโลกาภิวัฒน์ไม่ใช่การแสดงอัตลักษณ์ที่หลากหลาย และการแสดงความสามารถในการกำหนดตัวเองได้ใดๆ ทั้งสิ้น เหนือสิ่งอื่นใดแล้ว สิ่งเหล่านี้เป็นไปเพื่อตอบสนองระบบทุนนิยมโลก ที่ต้องการความหลากหลาย หรืออีกนัยหนึ่งแล้วความแตกต่างจากระบบนั้นไม่ใช่สิ่งที่อยู่นอกระบบหรือต่อต้านระบบ แต่มันอยู่ในระบบซึ่งตัวระบบเองต่างหากที่สร้างความหลายหลายขึ้นมาเพื่อตอบสนองตัวมันเอง[82] สิ่งที่ Erlmann ชี้ก็คือ เวิลด์มิวสิค (world music)[83] ไม่ได้เป็นอะไรไปมากกว่า การที่ประเทศโลกที่หนึ่งต้องการแสวงหาความแปลก (exotic) จึงพยายามหาดนตรีในแบบดั้งเดิมแท้ๆ จากประเทศโลกที่สาม ผลสรุปแล้วสิ่งที่เรียกว่าเวิลด์มิวสิคก็ไม่ใช่ดนตรีพื้นเมืองแท้ๆ ของโลกที่สาม แต่เป็นดนตรีพื้นเมือง ที่ประยุกต์มาแล้วให้เหมาะสมกับผู้บริโภคในระดับโลก เขาชี้ในกรณีศึกษาของเขาเกี่ยวกับกลุ่มคณะร้องประสานเสียงชาวแอฟริกันที่ได้ไปเล่นในยุโรป ในบริบทของอาณานิคมตอนต้นศตวรรษที่ 20 ว่า ดนตรีที่ชาวแอฟริกันนำไปเล่นนั้นกลับเป็นดนตรีของคนขาว เพราะชาวแอฟริกันต้องการจะตอบสนองหูของคนขาว เหตุการณ์ทำนองเดียวกันเกิดขึ้นซ้ำอีกเมื่อ Paul Simon นักร้องเพลงป็อปชื่อดังนำคณะร้องประสานเสียงชื่อดังจากแอฟริกา Ladysmith Black Mambazo มาร่วมร้องเพลงในอัลบั้ม *Graceland* ของเขาในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 Erlmann วิเคราะห์ว่าถึงที่สุดแล้วความเป็นแอฟริกาก็ต้องถูกกลั่นกรองผ่านคนขาวและดนตรีของคนขาวอยู่ดี นอกจากนี้แล้วเขายังชี้อีกว่า สไตล์ดนตรี *isicathamiya* ของ Ladysmith Black Mambazo ดั้งเดิมเป็นดนตรีตะวันตกที่ถูกทำให้เป็นท้องถิ่นโดยพวกแรงงานอพยพ (migrant workers) ชาวซูลู ซึ่งเขาก็เน้นย้ำว่าสภาวะของความเป็นแรงงานอพยพดังกล่าวก็เกิดจากทุนนิยมโลก ลัทธิอาณานิคม ไปจนถึงโลกาภิวัฒน์นั่นเอง ดังนั้นสิ่งที่เกิดขึ้นก็คือ แม้แต่ดนตรีที่ชาวตะวันตกเข้าใจว่าเป็นดนตรีแอฟริกันแท้ๆ ก็ถูกปนเปื้อนครอบงำจากโลกาภิวัฒน์ตั้งแต่แรกแล้ว[84]

---

[82] Veit Erlmann, “A Reply to Mark Slobin”, *Ethnomusicology, Vol. 37, No. 2 (Spring - Summer, 1993)*, pp. 263-267

[83] หากจะให้กล่าวโดยย่อๆ แล้ว เวิลด์มิวสิค เป็นคำที่บรรษัททางดนตรีข้ามชาติคิดขึ้นมา เพื่อเรียกดนตรีนอกตะวันตก (non-western music) โดยรวมๆ เพื่อที่จะจัดหมวดหมู่ทางการตลาดของดนตรีเหล่านี้ในโลกตะวันตก กล่าวแบบหยาบกว่านั้นคือ เวิลด์มิวสิค เป็นมโนทัศน์ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้ร้านขาย CD ในโลกตะวันตกมีที่ทางให้กับดนตรีนอกโลกตะวันตกอย่างชัดเจนในหิ้งที่ถูกสร้างใหม่ขึ้นมาที่มีป้ายระบุแนวดนตรีว่า “World Music” สำหรับประวัติคร่าวของมโนทัศน์นี้ ซึ่งเป็นมโนทัศน์ที่เกิดขึ้นในบริบทของธุรกิจดนตรีข้ามชาติ โปรดดู Martin Stokes, “Music and the Global Order, p. 52 และ Steven Feld, “A Sweet Lullaby for World Music” in Arjun Appadurai, ed., *Globalization*, (Durham: Duke University Press, 2000)

[84] Veit Erlmann, “'Africa Civilised, Africa Uncivilised': Local Culture, World System and South African Music”, *Journal of Southern African Studies, Vol. 20, No. 2 (Jun., 1994)*, pp. 165-179

ความขัดแย้งของ Slobin และ Erlmann มีรากฐานมาจากความคิดมาจากคู่ขัดแย้งหลายต่อหลายชั้น ตั้งแต่ ท้องถิ่น และโลก ผู้กระทำการ และระบบ การมองโลกในแง่ดี และการมองโลกในแง่ร้าย การมองโลกาภิวัฒน์จากล่างขึ้นบน และการมองโลกาภิวัฒน์จากบนลงล่าง ไปจนถึงการมองแบบเสรีนิยม และมาร์กซิสต์ อย่างไรก็ดี ในทางมานุษยวิทยาในปัจจุบัน เป็นสิ่งป่วยการที่จะต้องฟันธงว่าโลกาภิวัฒน์ หรือท้องถิ่นภิวัฒน์จะเป็นตัวกำหนดสุดท้ายกันกันแน่ เพราะสิ่งที่กำหนดโดยรากฐานที่สุดไม่ใช่สิ่งที่จะสรุปได้ง่ายๆ แต่สิ่งที่จะจะแน่ใจได้แน่นอนก็คือ แทบจะทุกๆ ปรากฏการณ์มันมีทั้งพลังของโลกาภิวัฒน์ และท้องถิ่นนุวัฒน์ทำงานอยู่พร้อมกัน ในทางชาติพันธุ์ดนตรีวิทยาก็เช่นเดียวกัน ปัญหาที่ดำรงอยู่ดูจะไม่ใช่การจำต้องเลือกข้างระหว่างท้องถิ่นนุวัฒน์ และโลกาภิวัตน์ในการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางดนตรี ปัญหาดูจะเป็นการพยายามทำความเข้าใจพลังทั้งสองที่ทำงานอยู่พร้อมๆ กันมากกว่า ดังจะเห็นได้ว่างานที่เกิดขึ้นในช่วงหลังๆ ดูจะเป็นพยายามไกล่เกลี่ยจุดยืนแบบ Slobin และ Erlmann มากกว่าที่จะพยายามเลือกยืนข้างข้างใดข้างหนึ่งของคู่ขัดแย้งดังกล่าว[85]

ลักษณะของการไม่สามารถสรุปลงไปได้ง่ายๆ ว่ากิจกรรมหนึ่งเป็นการต่อต้านระบบหรือว่ามันถูกระบบครอบงำดังกล่าวก็อาจจะเรียกได้ว่าเป็นสภาวะปรกติของงานชาติพันธุ์วรรณนา ที่จะให้ภาพที่ซับซ้อนอยู่แล้ว งานจำนวนหนึ่ง ชี้ให้เห็นว่าแต่ละฝ่ายที่มีบทบาทในการผลิต (เช่น ค่ายเพลง, ผู้จัดการสตูดิโอ, ช่างเทคนิค, นักดนตรี เป็นอาทิ) ก็มีความเข้าใจโลกาภิวัฒน์ที่แตกต่างกันไป และพวกเขาก็มีการจัดการกับโลกาภิวัฒน์ที่แตกต่างกันไปด้วย และสิ่งที่งานเหล่านั้นจำนวนไม่น้อย จะให้ภาพก็คือการปฏิสัมพันธ์ของคนเหล่านี้และผลของมัน ในบางกรณีพวกเขาก็ต้องตอบโจทย์ดนตรีแอฟริกันในจินตนาการของชาวตะวันตก โดยการสร้างดนตรีแอฟริกันขึ้นมาให้สอดคล้องกับจินตนาการดังกล่าวโดยไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับดนตรีแอฟริกันที่มีอยู่จริงๆก็ได้[86] แต่บางที พวกเขาก็อาจไม่ได้สนใจจะตอบโจทย์ในระดับโลกเลย แต่งานดนตรีตอบโจทย์ระดับภูมิภาคของพวกเขา ก็กลับไปโด่งดังในระดับโลก เช่น อัลบั้ม *Didi* ของ Cheb Khaled ซึ่งเป็นดนตรี *rai* จากอัลจีเรีย ที่ดังเป็นพลุแตกในระดับโลกในช่วงต้นทศวรรษที่ 90 ทั้งๆ ที่งานดนตรีดังกล่าวถูกทำมาเพื่อที่จะตอบโจทย์ของโลกภาษาอาหรับเท่านั้น[87]

นอกจากประเด็นใหญ่ในถกเถียงเรื่องอาณานิคมทางสุนทรียะที่กล่าวมาข้างต้น ประเด็นทางการเมืองดนตรีในยุคโลกาภิวัฒน์อีกประเด็นหนึ่งที่เป็นที่ถกเถียงกันอย่างกว้างขวางก็คือประเด็นเรื่องการเมืองของกฎหมายลิขสิทธิ์ สิ่งที่เกิดขึ้นซ้ำๆ ในยุคโลกาภิวัตน์ก็คือ การที่ดนตรีของท้องถิ่นต่างๆ ถูกนำมาใช้โดยไม่มีการตอบแทนใดๆ ทั้งสิ้น ซึ่งเหตุผลที่จะเกิดซ้ำๆ ก็คือ การที่กฎหมายลิขสิทธิ์

---

[85] Martin Stokes, “Music and the Global Order, p. 50

[86] Louise Meintjes, *Sound of Africa!: Making Music Zulu in A South African Studio*, (Durham: Duke University Press, 2003)

[87] Martin Stokes, “Music and the Global Order, p. 54

ในระเบียบโลกใหม่นั้นไม่ยอมรับว่า “ชุมชน” จะเป็น “ผู้สร้างสรรค์” งานได้ ดังนั้นงานที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของชุมชนๆ หนึ่งจึงไม่มีเจ้าของในทางกฎหมายและจัดว่าเป็นของสาธารณะที่ใครจะหยิบฉวยมาใช้ก็ได้ ซึ่งนักวิชาการจำนวนมาก ก็วิพากษ์วิจารณ์ว่านี่เป็นการขูดรีดในทางดนตรีระดับข้ามชาติที่เกิดขึ้นในยุคโลกาภิวัฒน์[88]

จะเห็นได้ว่าสภาวะโลกาภิวัฒน์ทำให้เกิดความสัมพันธ์ทางอำนาจใหม่ๆ ในวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นก็ทำให้เกิดสนามใหม่ ในการศึกษาดนตรีกับการเมือง และสนามดังกล่าวนี่เอง ที่เป็นกรอบพื้นฐานของการศึกษาดนตรีกับการเมือง ในสาขาวิชาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยาไปจนถึงมานุษยวิทยาในปัจจุบัน อย่างไรก็ดี ในฐานของการมองดังกล่าว สิ่งที่ผู้เห็นคิดว่าขาดหายไปยังไม่มีการศึกษา ก็คือมิติของการครอบงำผ่านอาณานิคมทางสุนทรียะ ในอาณาบริเวณของดนตรีสมัยนิยมในสังคมสมัยใหม่อันมีต้นกำเนิดมาจากโลกภาษาอังกฤษและแพร่กระจายไปทั่วโลก ซึ่งมิติของอาณานิคมทางสุนทรียะดังกล่าวก็สามารถผสมผสานกับการหาผลกำไร จากระบอบลิขสิทธิ์แบบข้ามชาติได้อย่างแนบเนียน ผู้เขียนยังไม่เห็นว่ามีงานชิ้นไหนตั้งคำถามว่าทำไมมนุษยในสังคมสมัยใหม่ทั่วโลกต้องฟังงานดนตรีสมัยนิยมจากโลกภาษาอังกฤษจำนวนมาก? และทำไมพวกเขาต้องยกย่องว่างานเหล่านั้นเป็นงานชั้นเลิศ? ทั้งๆ ที่หากมองในแง่หนึ่งแล้วความเป็นเลิศของงานดนตรีจากโลกภาษาอังกฤษเหล่านั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นผ่านกลไกสื่อจำนวนมากที่ทำให้เกิดงานชิ้นเอก (Canon) ของดนตรีสมัยนิยมซึ่ง การเกิดงานชิ้นเอกขึ้นทำให้เกิดความคิดเรื่องงานที่เป็นเสาหลักของรูปแบบดนตรีหนึ่งๆ ดนตรีที่คนที่ยุ่งเกี่ยวกับรูปแบบดนตรีนั้นๆ จะต้องเรียนรู้ ปฏิบัติตามไปจนถึงสร้างงานบนฐานของงานชิ้นเอกเหล่านั้น กระบวนการทำให้งานดนตรีในโลกภาษาอังกฤษ เป็นงานชิ้นเอกของดนตรีสมัยนิยมทำให้นักดนตรีและนักฟังเพลงสมัยนิยมทั่วโลกจะต้องไปแห่ฟังงานเหล่านี้เฉกเช่นที่คนศึกษาปรัชญา และวรรณกรรมต้องกลับไปอ่านงานคลาสสิค[89] ผลของการที่งานดนตรีในโลกภาษาอังกฤษกลายเป็นงานชิ้นเอก ของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมก็คือ ผลกำไรที่มากขึ้นของบรรษัทดนตรียักษ์ใหญ่ที่เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์งานดนตรีเหล่านี้[90]

---

[88] ตัวอย่างงานที่พูดถึงปัญหาลิขสิทธิ์ในยุคโลกาภวัฒน์ก็เช่น Steven Feld, “A Sweet Lullaby for World Music” in Arjun Appadurai, ed., *Globalization*; Martin Rudoy Scherzinger, “Music, Spirit Possession and the Copyright Law: Cross-Cultural Comparisons and Strategic Speculations”, *Yearbook for Traditional Music, Vol. 31, (1999)*, pp. 102-125; Martin Stokes, “Music and the Global Order, p. 54-58

[89] ความต่างที่สำคัญก็คือ งานชิ้นเอกหรืองานคลาสสิค ในทางวรรณกรรมนั้นมักจะหมดลิขสิทธิ์แล้ว ทำให้เป็นของสาธารณะที่สามารถจัดพิมพ์ได้ในราคาถูก แต่งานชิ้นเอกทางดนตรีสมัยนิยม แทบจะร้อยทั้งร้อยยังไม่หมดลิขสิทธิ์จึงทำให้เจ้าของลิขสิทธิ์ มีสิทธิผูกขาดอยู่ อันเป็นผลให้งานราคาค่อนข้างแพง (เมื่อเทียบกับงานที่หมดลิขสิทธิ์) น่าจับตาดูว่าในอีกราวๆ 100 ปีข้างหน้า (ซึ่งเป็นเวลาที่งานดนตรีสมัยนิยม ซึ่งเป็นงานชิ้นเอกในปัจจุบันน่าจะหมดลิขสิทธิ์ไปหมดแล้ว) ว่าสถานะของงานชิ้นเอกในดนตรีสมัยนิยมจะคล้ายคลึงกับแวดวงวรรณกรรมหรือไม่อย่างไร?

[90] จากความเข้าใจของผู้เขียน นักดนตรีส่วนใหญ่ในโลกภาษาอังกฤษ ที่ออกกับบรรษัททางดนตรีขนาดใหญ่จะต้องถ่ายโอนลิขสิทธิ์ในตัวผลงานดนตรีไปให้กับบรรษัทดนตรีเหล่านั้น

ผู้เขียนเห็นว่านี่คือสภาวะของอาณานิคมทางสุนทรียะโดยแท้ อย่างไรก็ดี สิ่งที่ต้องทำงานไปพร้อมๆ กับเพื่อผลกำไรก็คือ ระบบกฎหมายลิขสิทธิ์ข้ามชาติที่จะต้องดีพอที่จะการันตีว่า อาณานิคมทางสุนทรียะนั้นจะมีผลทางเศรษฐกิจด้วย กล่าวคือ ระบบทั้งหมดมันจะต้องทำให้ประเทศรอบนอก จำต้องต้อง*ซื้อ* หรือพึ่งพางานดนตรี จากประเทศศูนย์กลาง เพื่อจะผลิตงานดนตรีต่อไปได้ ซึ่งระบบลิขสิทธิ์แบบข้ามชาตินี่เอง ทำให้ผลของการเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ ของประเทศศูนย์กลางนั้น สามารถบังคับใช้ในประเทศรอบนอก และทำให้บรรษัททางดนตรีในประเทศศูนย์กลาง สามารถเก็บผลกำไรจากอาณานิคมทางสุนทรียะได้อย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วยในที่สุด

ผู้เขียนไม่เคยพบว่ามีนักวิชาการคนใดที่จะพูดถึงประเด็นเหล่านี้ทั้งๆ ที่มันดูจะเป็นประเด็นพื้นๆ ที่มีมิติทางการเมืองดนตรีอยู่อย่างเข้มข้น นอกเหนือไปกว่านี้แล้วประเด็นดังกล่าวก็เกี่ยวข้องกับกระแสการต่อต้านการดาวน์โหลดเพลงแบบละเมิดลิขสิทธิ์ ในระดับโลกของพวกบรรษัทดนตรีขนาดใหญ่ที่เกิดขึ้นในรอบสิบกว่าปีที่ผ่านมาโดยตรง ซึ่งกระแสดังกล่าวมีผลต่อนโยบายของรัฐหลายๆ รัฐไปแล้วก็และก็ดูจะเป็นประเด็นใหญ่มากๆ ภาวะที่แข็งขึ้นของกฎหมายลิขสิทธิ์ ถูกต้อต้านอย่างกว้างขวางจากผู้คนนอกวงวิชาการจากคนจำนวนมาก (และมากขึ้นเรื่อยๆ) ซึ่งการต่อต้านดังกล่าวเกิดจากมุมมองที่ว่าการทำให้กฎหมายลิขสิทธิ์นั้นแข็งและกว้างขวางขึ้น เป็นการหาประโยชน์ทางเศรษฐกิจมากเกินควรจนทำให้มิติที่ควรจะเป็นสาธารณะประโยชน์ของงานชิ้นหนึ่งๆ ถูกบ่อนทำลายไปพร้อมๆ กับสิทธิส่วนบุคคลในการแลกเปลี่ยนงานดนตรีกันฟัง วงวิชาการยังไม่สนใจประเด็นเหล่านี้เท่าที่ควร อย่างไรก็ดีก็หวังเป็นอย่างยิ่งว่า ในอนาคตจะมีงานวิชาการที่ผสมผสานมิติของของอาณานิคมทางสุนทรียะ การขูดรีดทางเศรษฐกิจข้ามชาติ และการเมืองของกฎหมายลิขสิทธิ์ในวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมยุคโลกาภิวัฒน์เข้ามาด้วยกันได้ซึ่งการผสมผสานดังกล่าวก็จะนำไปสู่งานวิจัยจำนวนมากซึ่งมีความรุ่มรวยในทางวิชาการแน่นอน

บทสรุป: เทคโนโลยี กับการปลดปล่อย?

งานชิ้นนี้ ผู้เขียนพยายามจะวาดภาพประเด็น และแนวทางการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีกับการเมืองที่ผ่านๆ มาให้ผู้อ่านได้เห็น ผู้อ่านคงจะได้เห็นความสนใจของแต่ละสาขาวิชา ในประเด็นดนตรีกับการเมือง และแนวทางศึกษาดนตรีกับการเมือง ในระดับรัฐที่แตกต่างกันสองรูปแบบ ไปจนถึงการศึกษาดนตรีกับการเมืองระดับโลก ที่ต้องพิจารณาการเมืองดนตรีบนฐานของการหลั่งไหลของวัฒนธรรมในแบบข้ามรัฐ ทั้งหมดนี้คือสิ่งที่ริเริ่มและเป็นกระแสในศตวรรษที่ 20 ที่ผ่านมาเกือบ 10 ปีแล้ว ในส่วนของบทสรุปนี้ผู้เขียนอยากจะลองพยากรณ์กระแสการศึกษาดนตรีกับการเมืองที่จะเกิดขึ้นต่อๆ ไปในศตวรรษที่ 21

ในกระแสการศึกษาดนตรี ในวงวิชาการในช่วงหลังปี 2000 เราจะพบว่าประเด็นใหม่ๆ แบบที่ถอนรากถอนโคนกับประเด็นเดิมจนถึงทำให้ “เปลี่ยนกระบวนทัศน์” ยังไม่ปรากฏชัดเจนนัก อย่างไรก็ดีในช่วงนี้ ความสดใหม่ของประเด็นศึกษา เกิดขึ้นในงานกลุ่มหนึ่งเช่นกัน งานในกลุ่มดังกล่าว มีความสนใจที่แตกต่างไปจากแนวทางการศึกษาดนตรี ในกรอบแบบดั้งเดิม งานพวกนี้จะสนใจการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีกับการ

เปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมดนตรี ไปจนถึงรูปแบบของเสียง ในฐานะที่มันสัมพันธ์กับชีวิตในสังคมสมัยใหม่ หากงานศึกษาดนตรียุคก่อนๆ ให้ความสนใจกับแนวดนตรีหนึ่งๆ ในฐานะที่มันสัมพันธ์กับกลุ่มคนเป็นหลัก งานกลุ่มใหม่นี้ จะให้ความสนใจกับรากฐานทางเทคโนโลยีของดนตรีเหล่านั้นหลัก หากงานกลุ่มเก่าสนใจตัวงานดนตรีและตัวนักดนตรีเป็นหลัก งานกลุ่มใหม่นี้ก็จะหันไปให้ความสนใจกับตัวเครื่องดนตรีเป็น ไปจนถึงเรื่องระดับเทคนิคของช่างเทคนิค ในสตูดิโอเป็นหลัก หากงานกลุ่มเก่าไม่ได้สนใจวิถีของกิจกรรมการฟังจริงๆ ของผู้คนในสังคมสมัยใหม่เท่าที่ควร งานกลุ่มใหม่นี้ก็มาเน้นถึงวิถีการฟังโดยจะถามว่าคนฟังดนตรีผ่านเทคโนโลยีอะไร? ที่ไหน? อย่างไร? และตั้งคำถามว่าเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไปทำให้การฟังของคนต่างออกไปหรือไม่? อย่างไร? และมันมีนัยยะอะไรตามมา?

งานในสายนี้เรียกรวมๆ ว่า เสียงศึกษา (sound studies)[91] อย่างไรก็ดีแม้ว่ากระแสทางวิชาการจะเริ่มปรากฏชัดขึ้นในศตวรรษที่ 21 แต่จะว่าไปแล้วประเด็นที่คนในสายนี้สนใจก็ดูจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาในสังคมสมัยใหม่มาโดยตลอดตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 (หรือกระทั่งปลายศตวรรษที่ 19) แล้ว เช่น เทคโนโลยีอย่างการบันทึกเสียง การขยายเสียง การผลิตกีต้าร์ไฟฟ้า ไปจนถึงการสร้างเสียงสังเคราะห์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนทำให้โลกทางเสียงของมนุษย์ในสังคมเมือง เปลี่ยนไปอย่างมหาศาลในศตวรรษที่ 20 แต่กลับไม่เป็นที่สนใจของนักวิชาการ ไม่ว่าจะเป็นในสาขาใดเท่าใดนักในเวลาที่สิ่งเหล่านี้ได้เกิดขึ้น

ประเด็นศึกษาการของงานในกลุ่มเสียงศึกษานั้นหลากหลาย มีตั้งแต่การศึกษาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในฐานะของสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อรองรับการเปลี่ยนแปลงของเสียงในเมือง[92] การฟัง ipod ของมนุษย์ในสังคมสมัยใหม่[93] การสร้างสภาวะแวดล้อมทางเสียงแบบใหม่ ในห้างสรรพสินค้า[94]เปลี่ยนแปลงดนตรีร็อค ผ่านการ

---

[91] เหตุที่ผู้เขียนใช้คำว่า เสียงศึกษา ก็เพราะมันดูสั้นกระชับและสื่อความได้เหมาะสมที่สุด อย่างไรก็ดีจริงๆ แล้วกระแสศึกษาดังกล่าวยังไม่มีชื่อชัดเจนบ้างก็เรียกว่า sound studies บ้างก็เรียกว่า sound culture บ้างก็เรียกว่า audio culture บ้างก็เรียกว่า auditory culture บ้างก็เรียก hearing culture (ซึ่งเป็นการล้อกับงาน *Writing Culture* อันเป็นงานที่โด่งดังในสาขาวิชามานุษยวิทยา) อย่างไรก็ดีชื่อทั้งหมดก็สื่อไปที่อาณาบริเวณศึกษาเดียวกัน ดู Trevor Pinch and Karin Bijsterveld, “Sound Studies: New Technologies and Music”, *Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music (Oct., 2004)*, pp. 635-648; Christopher Cox and Daniel Warner (ed.), *Audio Culture: Reading in Modern Music*, (New York: Continuum, 2004); Michael Bull and Les Back (ed.), *The Auditory Culture Reader*, (Oxford: Berg, 2003); Veit Erlmann, ed., *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, (Oxford: Berg, 2004)

[92] Emily Ann Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and The Culture of Listening in America, 1900-1933*, (Massachusetts: MIT Press, 2002)

[93] Michael Bull, “No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening”, *Leisure Studies, Vol. 24, No. 4 (October, 2005)*, pp. 343-355

เปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีกีต้าร์ไฟฟ้า[95] เทคโนโลยีเครื่องดนตรีคลาสสิค แบบใหม่[96] การรับมือการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีบันทึกเสียงของผู้บันทึกเสียง[97] กลุ่มคนที่หลงใหลคลั่งไคล้การบันทึกเสียงอย่างละเอียด (audiophile)[98] เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า เสียงศึกษามองวัฒนธรรมดนตรีในแง่มุมจำนวนมากที่งานศึกษาก่อนหน้านี้ไม่ได้มองมาก่อน ซึ่งในหลายๆ ประเด็นการมองแบบใหม่นั้นก็ทำให้เกิดคำอธิบายชุดที่ต่างออกไปจากคำอธิบายชุดเดิมเลยทีเดียว[99] อย่างไรก็ดี ประเด็นที่เสียงศึกษาแทบจะทั้งหมดดูจะขาดไปก็คือเรื่องการเมืองของเทคโนโลยี จุดยืนของงานในแบบเสียงศึกษามองว่าเทคโนโลยีเป็นสิ่งที่เป็นกลางไม่ได้แอบแฝงอำนาจใดๆ ของคนกลุ่มใดไว้ หรืออย่างน้อยที่สุดงานของเสียงศึกษาก็ไม่ได้ทำการวิเคราะห์อำนาจที่แฝงมากับเทคโนโลยีและการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีอย่างชัดเจน ซึ่งในแง่หนึ่งแล้วนี่เป็นสิ่งที่น่าตลกเพราะ งานที่จัดเป็นต้นทางที่สำคัญมากๆ ของเสียงศึกษาอย่าง *Noise: The Political Economy of Music*[100] ของ Jacques Attali กลับเต็มไปด้วย

---

[94] Jonathan Sterne, “Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space”, *Ethnomusicology, Vol. 41, No. 1 (Winter, 1997)*, pp. 22-50

[95] Steve Waksman, “California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California”, *Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music, (Oct., 2004)*, pp. 645-702

[96]Karin Bijsterveld and Marten Schulp , “Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today's Classical Musical Instruments”,*Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music, (Oct., 2004)*, pp.

[97] Thomas Porcello, “Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers”, *Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music (Oct., 2004)*, pp. 733-758

[98] Marc Perlman, “Golden Ears and Meter Readers: The Contest for Epistemic Authority in Audiophilia”, *Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music (Oct., 2004)*, pp. 783-807

[99] เช่นการมองว่าการเปลี่ยนแปลงดนตรีร็อคเกิดจากการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีกีต้าร์ไฟฟ้าของ Steve Waksman ซึ่งนี่เป็นการแย้งประวัติศาสตร์นิพนธ์พื้นฐานของดนตรีร็อคอย่างถึงราก โดยพื้นฐานแล้วประวัติศาสตร์ดนตรีร็อค (และดนตรีสมัยนิยมโดยทั่วไป) มักจะเป็นเรื่องราวของมหาบุรุษและอภิวงดนตรีที่ทำการปฏิวัติดนตรีแต่ละยุคๆ แต่สิ่งที่งาน Waksman แย้งก็คือความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่เกิดขึ้นจริงๆ นั้นเกิดจากเทคโนโลยีทางเสียงใหม่ๆ อย่างการเปลี่ยนแปลงรูปแบบกีต้าร์ไฟฟ้ามากกว่า ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้นทำให้เกิดเสียงใหม่ๆ อันทำให้เกิดแนวดนตรีใหม่ๆ ที่ยืนอยู่บนเสียงดังกล่าวตามมา ดู Steve Waksman, “California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California”

[100] Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, translated by Brian Massumi. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985)

ประเด็นทางการเมืองของวัฒนธรรมเสียง แม้ว่ามันจะเป็นการยกประเด็นทางการเมืองที่ผ่าเหล่าผ่ากองานในยุคสมัยมันอย่างมากก็ตาม[101]

กลับกลายเป็นว่าในยุคสมัยที่คนสนใจการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีอย่างที่ Attali บุกเบิกไว้ นักวิชาการรุ่นหลังกลับไม่สนใจการเมืองที่มากับเทคโนโลยีเหล่านั้นอย่างที่ Attali สนใจเท่าที่ควร อย่างไรก็ดี สถานการณ์ที่ผู้เขียนมองเห็นก็คือ นักวิชาการรุ่นหลังดูจะ*ยัง*ไม่สนใจประเด็นดังกล่าว มากกว่าที่จะไม่สนใจโดยสิ้นเชิง ดังนั้น ผู้เขียนจึงมองว่าการศึกษาดนตรี กับการเมืองที่จะเป็นกระแสต่อไปในศตวรรษที่ 21 ก็น่าจะเป็นกระแสการศึกษาการเมืองของเทคโนโลยีทางดนตรี และเทคโนโลยีนั่นเอง ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่า การศึกษาดังกล่าว คงจะไม่ได้ไปพยายามเน้นการต่อต้าน ไปจนถึงการเล่นล้อกับอำนาจแบบรู้ตัวกันท่าเดียว แบบงานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในสังคมสมัยใหม่จำนวนไม่น้อยที่ผ่านๆ มา เพราะหากเราไม่ศึกษา และยอมรับว่ามันมีการครอบงำ ในระดับลึกเกินกว่าจะต้านทานไหวในชีวิตประจำวันกันบ้างเราก็คงไม่มีทางจะไปสู่เสรีภาพกันได้อย่างแท้จริงแน่นอน และเสรีภาพดังกล่าวก็ดูจะเป็นสิ่งที่พึงปรารถนาสำหรับมนุษย์ในภาวะสมัยใหม่มากกว่าจินตภาพของการต่อต้านอำนาจที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาโดยนักวิชาการเพื่อปลอบใจผู้ซึ่งดำรงอยู่ไร้อำนาจกระมัง

[101]งานของนักเศรษฐศาสตร์ชาวฝรั่งเศสผู้นี้ได้รับการตีพิมพ์ออกมาเป็นภาษาฝรั่งเศสในปี 1977 มันเป็นงานซึ่งมีรูปแบบในการใช้ข้อมูลและเสนอประเด็นที่แปลกประหลาดมากขนาดที่นักดนตรีวิทยาหัวก้าวหน้าชื่อดังอย่าง Susan McClary ยังกล่าวในบทกล่าวตามของหนังสือเล่มนี้ฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ (ซึ่งแปลออกมาในปี 1985 น่าสังเกตว่าช่วงดังกล่าว McClary ก็น่าจะเริ่มสังสมชื่อเสียงก่อนที่จะมาโด่งดังจริงๆ ในตอนต้น 90's) ว่า เนื้องานของงานชิ้นนี้ต้องการสาขาวิชาหรืออาณาบริเวณศึกษาใหม่ในการรองรับ ซึ่งอาณาบริเวณศึกษาใหม่ดังกล่าวดูจะเป็นเสียงศึกษานั่นเอง แต่กว่าอาณาบริเวณศึกษาดังกล่าวจะปรากฏตัวขึ้นมาอย่างชัดเจนก็เกือบจะเป็นเวลา 20 ปีหลังจากหนังสือเล่มนี้ถูกแปลออกมาในโลกภาษาอังกฤษ

อิทธิพลนาฏศิลป์สยามต่อบัลเลต์สมัยใหม่

ชื่อผู้เขียน บัญชา สุวรรณานนท์

บทคัดย่อ

การบรรยายมุ่งชี้ถึงอิทธิพลของนาฏศิลป์สยามต่อการก่อรูปของบัลเลต์สมัยใหม่ในโลกตะวันตกเมื่อช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๐ นาฏศิลป์สยามที่แสดงโดยคณะนาฏศิลป์ของนายบุศย์ มหินทร์ ได้ให้แรงบันดาลใจแก่นักออกแบบนาฏศิลป์ชาวรัสเซียชื่อ มีแชล (มีฮาอิล) โฟคีน ซึ่งได้ชมการแสดงดังกล่าวที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กเมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๓ หลังจากบ่มเพาะอยู่เกือบทศวรรษ ประสบการณ์นี้จึงเกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์เชิงทดลองชิ้นสั้น ๆ ของโฟคีนชื่อว่า ดองส์ เซียมวส (นาฏกรรมสยาม) ซึ่งใช้ผลงานดนตรีที่มีอยู่แล้วชื่อ ดองส์ ออรียองตาล (เพลงตะวันออก) เป็นเพลงเดี่ยวเปียโน ประพันธ์โดยชาวนอร์เวย์ชื่อ คริสเตียน ซินดิง นาฏศิลป์ ดองส์ เซียมวส แสดงครั้งแรกโดยวาสลัฟ นีจินสกี ณ โรงละครมารียินสกี กรุงเซนต์ปีเตอร์เบิร์กเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๓ และในไม่กี่เดือนต่อมา ณ กรุงปารีส

การบรรยายเริ่มด้วยการกล่าวถึงภูมิหลังเกี่ยวกับการ "สัมผัส" ทางวัฒนธรรมการแสดงนาฏศิลป์ระหว่างสยามและโลกตะวันตก ภูมิหลังเกี่ยวกับนายบุศย์ มหินทร์ โรงละครปริ๊นซ์ เธียเตอร์และการเดินทางของคณะนาฏศิลป์ของนายบุศย์ มหินทร์ไปแสดงยังยุโรป ภูมิหลังเกี่ยวกับนาฏศิลป์ดองส์ เซียมวส, เลอ ดีเยอ เบลอ และ ลาแพรมีดีเดิงโฟน

การบรรยายเสนอว่า ผลงานเชิงทดลองสองชิ้นที่โฟคีนออกแบบนาฏศิลป์ไว้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงชุด ดองส์ ออรียองตาล คือนาฏศิลป์ชื่อ ดองส์ เซียมวสและโคบอลด์ บ่งชี้ให้เห็นว่าความคิดบางประการที่การแสดงนาฏศิลป์สยามโดยคณะของนายบุศย์ มหินทร์ได้เพาะเชื้อไว้เมื่อปี ๒๔๔๓ ได้บ่มเพาะอยู่ในใจของโฟคีนแล้วตั้งแต่ปี ๒๔๕๓ รอผลิผลเป็นการแสดงเรื่อง เลอ ดีเยอ เบลอในปี ๒๔๕๕ องค์ประกอบสำคัญบางประการของนาฏศิลป์สยามที่ส่งอิทธิพลต่อโฟคีนและต่อนีจินสกีในเวลาต่อมานั้น ไม่น่าจะมีให้ประจักษ์ได้ในนาฏศิลป์ชื่อ ดองส์เซียมัวส หากน่าจะประจักษ์ได้จากนาฏศิลป์ชื่อ ลาแพรมีดีเดิงโฟน ซึ่งแสดงครั้งแรกที่ปารีสเมื่อปี ๒๔๕๕ องค์ประกอบดังกล่าวได้แก่ การเคลื่อนไหวร่างกายเต้นรำจังหวะช้าตลอดการแสดง การวางเท้าคู่ขนาน การก้าวเท้าโดยทิ้งน้ำหนักลงส้นแทนลงจมูกเท้า การยอมรับแรงดึงดูดของโลก และการย่อเข่า อย่างไรก็ตาม อิทธิพลของโฟคีนต่อนีจินสกีในฐานะที่นีจินสกีเป็นนักออกแบบนาฏศิลป์นั้น ไม่เป็นที่ตระหนักกันตามที่สมควร ในผลงานชื่อ ลาแพรมีดี เดิง โฟน ที่นีจินสกีออกแบบนาฏศิลป์เป็นครั้งแรกนั้น เห็นได้ชัดแจ้งว่านีจินสกีได้รับอิทธิพลจากโฟคีน

นวัตกรรมด้านบัลเลต์ของโฟคีน ที่ทำให้เกิดบัลเลต์สมัยใหม่ขึ้นในโลกตะวันตกเมื่อช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๐ นั้น ได้รับการกระตุ้นส่วนหนึ่งที่สำคัญและไม่อาจปฏิเสธได้จากประเพณีนาฏศิลป์สยาม นอกเหนือจากแหล่งบันดาลใจอื่นๆ ที่มีส่วนด้วยเช่นกัน ความพยายามของโฟคีนเพื่อสร้างนวัตกรรมและปฏิรูปทางนาฏศิลป์คล้ายคลึงกับความพยายามที่ได้เกิดขึ้นมาก่อนแล้วของนักจัดการแสดงชาวสยามท่านหนึ่งคือ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง บิดาของนายบุศย์ มหินทร์ ผู้นำคณะนาฏศิลป์สยามไปแสดงยังยุโรปและในการทำเช่นนั้นจึงได้สร้างแรงบันดาลใจแก่ศิลปินชาวตะวันตก ช่วยจุดประกายให้เกิดนวัตกรรมทางบัลเลต์ขึ้นในศตวรรษที่ ๒๐

คำสำคัญ : บุศย์ มหินทร์ นาฏศิลป์สยาม บัลเลต์สมัยใหม่

The Influence of Siamese Performance on Contemporary Ballet

Author Bancha Suwannanon

Abstract

This talk will trace a history of the influence of Siamese performance on Western ballet. At the beginning of the 20th century, a Siamese classical dance performance by the Bud Mahinot troupe became a source of inspiration for a Russian choreographer named Mikhail Fokin. Fokin attended a Siamese dance performance for the first time in Saint Petersburg in December, 1900. This experience became the basis of a short, experimental dance called “Danse Siamoise,” which was accompanied by a piano piece entitled “Danse Orientale,” composed by a Norwegian pianist named Christian Sinding. The “Danse Siamoise” was first performed by Waslof Najinski in St. Petersburg’s Marijinksi theatre in 1911, and was again performed several months later in Paris.

บทความ

"ภาพวาดภาพหนึ่งหรือดนตรีบทหนึ่ง อาจมีผู้ไม่เข้าใจในตอนแรก และไม่เป็นที่ซาบซึ้งเข้าถึงได้อยู่เป็นเวลานาน บางทีอาจจะนานถึงร้อยปี แต่การแสดงบัลเลต์นั้นต้องได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ชมในวันนี้และวันพรุ่ง มิเช่นนั้นก็จะถูกลืมเลือนสูญไปสิ้น"[1]

- แซร์เกย์ เดียกีเลฟ

ข้อความที่เดียกีเลฟ นักจัดการแสดงผู้มีชื่อเสียงก้องโลก กล่าวไว้เป็นจริงยิ่งและบัลเลต์เรื่องหนึ่งที่อาจถูกลืมเลือนไปคือ ดองส์ เซียมวส - นาฏศิลป์สยาม

เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๔ (ค.ศ.๑๙๘๑) ผมเกิดความสะดุดใจใคร่รู้ว่านาฏศิลป์สยามมีบทบาทและอิทธิพลต่อบัลเลต์สมัยใหม่อย่างไร คือในระหว่างนั้นผมกำลังศึกษาวิชาประวัตินาฏศิลป์ตะวันตกกับอาจารย์เคลเมนต์ คริสป์ (Clement Crisp) ที่รอยัลอะคาเดมีออฟดานซ์[2] ที่ลอนดอน ในหนังสืออ่านประกอบการเรียน เป็นหนังสือประวัตินาฏศิลปตะวันตกที่อาจารย์คริสป์แต่งร่วมกับคุณแมรี คลาร์ก (Mary Clarke) มีภาพนีจินสกี (Nijinsky) สวมชุดคล้ายแบบตะวันออก มีคำบรรยายว่า นีจินสกีแสดงใน *ดองส์ เซียมวส* (*Danse Siamoise*) ซึ่งเป็นคำภาษาฝรั่งเศสแปลว่า "นาฏศิลป์สยาม" และระบุว่าเป็น "นาฏกรรมสั้นๆ ค่อนข้างนิ่ง สำหรับนีจินสกี" เพื่อ "เป็นที่ระลึกถึงการมาเยือนของคณะนาฏศิลป์สยาม ที่มายังเซนต์ ปีเตอร์สเบิร์กเมื่อหลายปีก่อน"[3]

การบรรยายครั้งนี้เป็นผลมาจากความพยายามค้นหาว่ามีการแลกเปลี่ยน "มีม" นาฏศิลป์ เกิดขึ้นหรือไม่ระหว่างสยามและโลกตะวันตก

มีม (meme หรืออาจจะเรียกว่า "หน่วยพฤติกรรม") เป็นศัพท์ทางชีววิทยา หมายถึง "องค์ประกอบหนึ่งของวัฒนธรรมหรือของระบบพฤติกรรมหนึ่ง ที่ถือว่าอาจจะส่งผ่านหรือสืบทอดจากบุคคลหนึ่งไปยังอีกบุคคลหนึ่งได้โดยเฉพาะผ่านทางการเลียนแบบ และมิได้ผ่านทางหน่วยพันธุกรรม"[4]

---

[1] "A painting or a piece of music might be misunderstood at first and remain unappreciated for a long time, maybe for a hundred years...but a ballet must be well received by the public today and tomorrow, otherwise it is doomed to obscurity."

Source: Bronislava Nijinska*, Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, translated and edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson (Durham and London: Duke University Press, 1992), p. 473.

[2] ขณะนั้นใช้ชื่อว่า "The Royal Academy of Dancing" เป็นองค์กรจัดการสอน การสอบ ออกประกาศนียบัตรและควบคุมมาตรฐานนาฏศิลป์บัลเลต์ของประเทศอังกฤษ ปัจจุบันมีนักเรียนบัลเลต์หลายประเทศทั่วโลกเรียนและสอบหลักสูตรของสถาบันนี้ โดยเฉพาะในประเทศไทยเรียกได้ว่าเป็นหลักสูตรเดียวที่แพร่หลายอยู่

[3] Mary Clarke & Clement Crisp, *The History of Dance*, (London: Orbis Publishing Limited, 1981), p.170.

[4] (Biology) An element of a culture or system of behaviour that may be considered to be passed from one individual to another by non-genetic means, especially by imitation. (The term is derived from Greek *mim*

ก่อนจะพูดถึงสิ่งที่ค้นพบและข้อสมมติฐานต่างๆ ของผม ผมขอกล่าวนำด้วยประวัติการ "สัมผัส" ทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศไทยและโลกตะวันตกตามที่ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์แต่พอสังเขป

เอกสารบันทึกทางประวัติศาสตร์ อันแสดงถึงการที่คนไทยได้สัมผัสกับธรรมเนียมการแสดงของชาวตะวันตกนั้น เท่าที่ค้นได้ย้อนไปถึงยุคสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา (รัชสมัย พ.ศ. ๒๑๙๙-๒๒๓๑ / ค.ศ. ๑๖๕๖ - ๑๖๘๘)

ดังที่ทราบกันดีว่าสมเด็จพระนารายณ์ฯ ทรงส่งทูตไปเจริญพระราชไมตรีกับฝรั่งเศส คณะทูตนำโดยออกพระวิสูตรสุนทร (โกษาปาน) ได้เดินทางไปยังราชสำนักของพระเจ้าลุยที่ ๑๔ (Louis XIV, รัชสมัย พ.ศ. ๒๑๘๖ - ๒๒๕๘/ ค.ศ.๑๖๔๓ - ๑๗๑๕) เมื่อประมาณพ.ศ.๒๒๒๗ (ค.ศ.๑๖๘๔) ในระหว่างที่พำนักอยู่ในฝรั่งเศส คณะทูตได้ชมการแสดงหลากหลายชนิดในหลายโอกาส ล้วนเป็นผลงานของกวีและศิลปินเอกของฝรั่งเศสในยุคนั้น เช่น ได้ชมละครเรื่อง *เลอบูร์ชัว ชองตียอม* (*Le Bourgeois Gentilhomme*) และเรื่อง *ลาวาร์* (*L'Avare*) ของโมลีแยร์ (Molière), เรื่อง *บาชาเซ* (*Bajazet*) ที่ประพันธ์โดยราซีน (Racine), การขับร้องประสานเสียง *เตเดอุม* (*Te Deum*) และโอเปราเรื่อง *อาร์มีด* (*Armide*) ที่ลุลลี (Lully) อำนวยการ, ละครหัสนาฏกรรมเรื่อง *แลงกอนนู* (*L'Inconnu*) โดยกอร์เนย (Corneille) รวมทั้งได้ชมบัลเลต์ราชสำนัก (*ballets de court*) และการแสดงวิพิธทัศนาต่าง ๆ (*divertissements*)[5]

เราไม่อาจทราบได้ว่าผลจากการสัมผัสทางวัฒนธรรมนี้อาจจะส่งผลอย่างไรต่อไป เพราะหลังจากนั้นเพียงสี่ปีสมเด็จพระนารายณ์ก็สวรรคต และนโยบายการต่างประเทศของสยามก็พลิกไปอย่างหน้ามือเป็นหลังมือ จนสองร้อยปีต่อมา ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้มีคนไทยไป "สัมผัสตรง" กับวัฒนธรรมการแสดงของตะวันตกอีกครั้ง ซึ่งครั้งนี้จะส่งผลงอกงามในทันใด แม้ในท่ามกลางบรรยากาศน่าครั่นคร้ามของลัทธิล่าอาณานิคมที่แผ่อิทธิพลมากยิ่งขึ้นมาจากตะวันตก

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงส่งราชทูตไปเจริญพระราชไมตรียังราชสำนักพระนางเจ้าวิกตอเรีย ณ พระราชวังเซนต์ เจมส์ที่กรุงลอนดอนเมื่อปี **พ.ศ. ๒๔๐๐ (ค.ศ. ๑๘๕๗)** คณะราชทูตนำโดยพระยามนตรีสุริยวงศ์ (ชุ่ม บุนนาค) และมีเจ้าหมื่นสรรเพ็ชรภักดีเป็นอุปทูต เจ้าหมื่นสรรเพ็ชรภักดีผู้นี้ต่อมาเป็นที่

---

ma - that which is imitated - and is formed after "gene"). Source: *The New Shorter Oxford English Dictionary*, edited by Lesley Brown, (Oxford: Clarendon Press, 1993), Vol. 1, p. 1740.

[5] Mom Luang Manich Chumsai (ed.), *Voyage des Ambassadeurs de Siam en France* (en 1685), (Bangkok: Chalermnit Books, 1985), pp. 32-3, 96-7, 486-7, 558-9, 564-5, 596-7, 636-7. (เอกสารภาษาฝรั่งเศสบันทึกการเดินทางของราชทูตสยามในฝรั่งเศสเมื่อปี ค.ศ. ๑๖๘๕ หม่อมหลวงมานิจ ชุมสาย คัดลอกจากไมโครฟิล์ม ซึ่งถ่ายจากเอกสารต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสที่เขียนไว้เมื่อ ๓๐ กันยายน ค.ศ.๑๖๘๖ (พ.ศ.๒๒๒๙) และเก็บรักษาไว้ ณ หอสมุดแห่งชาติของฝรั่งเศสที่กรุงปารีส ผู้บรรยายไม่ทราบแน่ชัดว่าผู้ใดเขียนบันทึกนี้ อาจจะเป็น ลุย เดอ กูร์ซียง, ลับเบ เดอ ดองโช (Louis de Courcillon, l'Abbé de Dangeau) บาทหลวงเดอดองโชผู้นี้เป็นสหายสนิทของบาทหลวงเดอชัวซี (l'Abb de Choisy) และเป็นบุตรของ ฟิลิป เดอ กูร์ซียง, มาร์กีเดอดองโช (Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau).

รู้จักกว้างขวางในนามว่า **เจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง (เพ็ง เป็นต้นสกุล เพ็ญกุล)** คนทั่วไปมักเอ่ยนามท่านสั้น ๆ ว่า เจ้าพระยามหินทร์[6]

ในสมัยก่อนผู้ฐานะทางสังคมสูงมักเลี้ยงคณะละครไว้ เจ้าพระยามหินทร์ซึ่งเป็นคนโปรดของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็เลี้ยงคณะละครไว้เช่นกัน เจ้าพระยามหินทร์ เมื่อครั้งเป็นเจ้าหมื่นสรรเพ็ชรภักดี ประทับใจกับโอเปราในสมัยที่ท่านเป็นอุปทูตไปอังกฤษ[7] เมื่อกลับมาสยามจึงนำแนวทางจากตะวันตกมาดัดแปลงเข้ากับวิธีการนำเสนอนาฏศิลป์สยาม ตลอดจนนำ "หน่วยพฤติกรรม" ในการชมละครของตะวันตกมาเข้ามาสู่สยาม โดยท่านได้ตั้งโรงละคร "ไซมีส เทียเตอร์" (Siamese Theatre) ขึ้น นับเป็นครั้งแรกที่ประเทศสยามมีโรงละครถาวรที่เปิดให้คนเข้าชมโดยมีการเก็บค่าเข้าชม อันเป็น "มีม" หรือ "หน่วยพฤติกรรม" ของตะวันตก ต่อมาท่านได้เปลี่ยนชื่อโรงละครเป็น "ปรินซ์ เทียเตอร์" (Prince's Theatre) เมื่อพระองค์เจ้าเพ็ญพักตร์พงศ์[8] ประสูติแต่ธิดาของท่านเจ้าพระยามหินทร์คือ เจ้าจอมมรกฎ[9]ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

---

[6] จุลลดา ภักดีภูมินทร์, *'เพ็ง' คนโปรดในรัชกาลที่ ๔*, นิตยสารสกุลไทย, ฉบับที่ ๒๔๖๓ ปีที่ ๔๘ ประจำวันอังคารที่ ๑ มกราคม ๒๕๔๕ ในเว็บไซต์ http://www.sakulthai.com/DSakulcolumndetail.asp?stauthorid=13&stcolcatid=2&stcolumnid=1114&stissueid=2463 Access 12 March 2009 at 14.45 hrs

[7] ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เขียนไว้ว่า: "...แต่ที่มีหลักฐานชัดเจน คนไทยได้ชม “มหาอุปรากร” อันเป็น Grand Opera แท้ๆ คือเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงส่งคณะราชทูตไทยไปเจริญพระราชไมตรีกับประเทศอังกฤษ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๐๐ โดยมีพระยามนตรีสุริยวงศ์ (ชุ่ม บุนนาค) เป็นหัวหน้า ปรากฏบันทึกในนิราศลอนดอนซึ่งเป็นบทกลอน และรายงานจดหมายเหตุร้อยแก้วความเรียงอีกฉบับหนึ่ง (๒ และ ๓) ทั้ง ๒ เล่มนี้เขียนโดยหม่อมราโชทัย (ม.ร.ว.กระต่าย อิศรางกูร) ในคณะทูตนั้น บุคคลสำคัญคนหนึ่งคือ เจ้าหมื่นสรรเพ็ชรภักดี ซึ่งต่อมาคือเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เป็นอุปทูต มีความชื่นชมยินดีที่ได้ชมละครโอเปร่าเป็นอันมาก เมื่อท่านกลับมาถึงเมืองไทยแล้ว ได้นำสิ่งที่เห็นมาจัดการแสดงตามแบบไทย โดยสร้างโรงละครและการแสดงละครแบบใหม่ขึ้นที่บ้านของท่าน ณ ตำบลท่าเตียน ใกล้วัดพระเชตุพนฯ เดิมโรงละครนี้มีชื่อว่า ไซมีสเธียร์เต้อร์ (ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นโรงละคร ปรินซ์เธียร์เต้อร์) ท่านสร้างละครที่เป็นแบบแผนต่อมาเรียกว่าละครพันทาง แต่มิได้ทำเป็นละครร้องตามแบบอุปรากร เพียงแต่นำแนวคิดในการจัดโรงละคร ฉาก และการแต่งกายมาใช้เท่านั้น" ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, *มหาอุปรากรของไทยสองเรื่อง ที่ไม่มีโอกาสแสดง*, Source: http://www.oknation.net/blog/print.php?id=29828 Access 24 February 2009 at 02.30 Hrs.

[8] พระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม (๒๔๒๕- ๒๔๕๒) ต้นราชสกุล เพ็ญพัฒน์ ทรงจบการศึกษาด้านการเกษตรจากอังกฤษเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๖ ทรงสนพระทัยดนตรีไทย ทรงโปรดให้มีวงปี่พาทย์วงหนึ่ง เรียกกันว่า "วงพระองค์เพ็ญ" ต่อมาได้ทรงประพันธ์เพลง ลาวดำเนินเกวียน (ลาวดวงเดือน) หลังจากทรงผิดหวังในความรักกับเจ้าหญิงทางเหนือ Source: http://th.wikipedia.org/wiki/พระเจ้าบรมวงศ์เธอ_พระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์_กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม Access 12 March 2009 at 15.00 hrs. ข้อมูลเพิ่มเติมเรื่องเพลงลาวดวงเดือน Source: http://th.wikipedia.org/wiki/ลาวดวงเดือน (in Thai) Access 15 Feb 2009 at 17.23 hrs. เข้าฟังเพลงนี้ (เรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตก) ได้ที่ http://www.youtube.com/watch?v=d9fq025YGOU

รูปแบบการแสดงใหม่ที่ท่านเจ้าพระยามหินทร์สร้างขึ้นมานี้ เป็นแบบที่เรียกว่า ละครพันทาง (hybrid theatre)

การแสดงรูปแบบนี้ ผู้แสดงจะสวมเครื่องแต่งกายที่แสดงลักษณะทางเชื้อชาติของตัวละครตามท้องเรื่อง และมีการใช้เครื่องดนตรี เพลงและทำนองดนตรีของเชื้อชาติต่างๆ ตามสมควรแก่เรื่อง เป็นความพยายามที่จะแสดงลักษณะทางเชื้อชาติวัฒนธรรมอย่างสมจริงมากขึ้น และอาจเรียกได้ว่าเป็นการใช้ "ยุทธศาสตร์โน้มหาวัฒนธรรมต้นทาง" ("foreignisation strategy")

ความคิดสร้างสถานที่จัดแสดงนาฏศิลป์เป็นหลักแหล่งถาวรเพื่อจัดแสดงเป็นประจำ[10] เก็บเงินผู้เข้าชม ส่งผลให้เกิด หรือควบคู่กันมา กับการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบการจัดแสดง แม้การดำเนินเรื่องจะยังนับว่าช้า แต่ก็กระชับรวดเร็วขึ้นกว่าเดิม เพราะสถานที่แสดงอันเปลี่ยนแปลงไป ย้ายมาอยู่ในที่จำกัดการเคลื่อนไหวและพฤติกรรมของผู้ชมยิ่งกว่าเดิม (แม้จะยังไม่เท่าในโรงละครในปัจจุบัน) ไม่เหมือนที่จัดแสดงกลางแจ้งกลางแปลง[11]

ในงานสมโภชครบรอบร้อยปีแห่งการตั้งกรุงเทพฯ คณะของเจ้าพระยามหินทร์ได้ออกแสดงเก็บค่าดูที่สนามหลวง มีคนสนใจดูกันมาก ซึ่งอาจจะมีส่วนให้ท่านเปิดโรงละครขึ้น ซึ่งในตอนแรกก็ไม่ได้จัดการแสดงเป็นประจำ ต่อมามีโรงละครอื่น ๆ เปิดตามขึ้นมาหลายแห่ง แข่งขันกัน[12]

เจ้าชายเอสแปร์ เอสเปโรวิตช์ อุชตอมสกี (Prince Esper Esperovitch Uchtomskij) ผู้บันทึกการเดินทางของมกุฎราชกุมารรัสเซียนีโคลัสแห่งราชวงศ์โรมานอฟ ครั้งที่เสด็จเยือนประเทศไทยในรัชสมัย

---

[9] เจ้าจอมมารดามรกฎ (พ.ศ. 2398 - พ.ศ. 2458) เป็นธิดาของพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ญ เพ็ญกุล) กับ ท่านผู้หญิงหุ่น เพ็ญกุล (ธิดาพระยานครอินทร์รามัญ) เป็นพระมารดาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจุฑารัตนราชกุมารี ซึ่งพระองค์ทรงพระนิพนธ์ "นิราศหัวหิน" และพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม ผู้ประพันธ์เพลง "ลาวดวงเดือน" Source: องค์ บรรจุน. *หญิงมอญ, อำนาจ และราชสำนัก* -- กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม, มติชน, 2550. (ISBN 978-974-02-0059-8) ใน http://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าจอมมารดามรกฎ_เพ็ญกุล Access 12 March 2009

[10] โรงละครของท่านตั้งอยู่แถวท่าเตียน ใกล้วัดพระเชตุพน เปิดการแสดงหนึ่งสัปดาห์ทุกเดือน ต่อมาเปิดสองสัปดาห์ต่อเดือน ทางโรงละครเขียนลงบนป้ายหน้าโรงว่า วิก (week-สัปดาห์) นี้ จะมีการแสดงเรื่องนั้นเรื่องนี้ ชาวบ้านเข้าใจผิดคิดว่า "วิก" หมายถึง คณะละคร

[11] ดูภาพภายในโรงละคร ภาพจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ รหัส ภ. 004 หวญ 23-20 ไม่มีคำบรรยาย (ภาพนี้ถ่ายราว พ.ศ. 2425-2437) Source: http://www.anurakthai.com/thaidances/prince_theatre/index.asp Access 10 march 2009 at 03.00 hrs

[12] ตัวอย่างเช่น เมื่อชาวคณะละครของนายบุศย์ มหินทร์มาขึ้นอยู่กับคณะของท่านเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน แล้ว ชาวคณะละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ละครคณะของท่านเลื่อนฤทธิ์ว่า "ละคอนขี้ข้า" ทำให้คณะของท่านเลื่อนฤทธิ์รายได้ตกต่ำเพราะพวกขุนนาง เจ้าและผู้ดีพากันรังเกียจไม่มาดู จนกระทั่งรัชกาลที่ห้าโปรดเกล้าให้ไปแสดงถวายที่ในพระราชวังสวนดุสิตครั้งหนึ่ง จึงพ้นคำครหามาได้ ซึ่งเจ้าของโรงบอกว่าเท่ากับ "โปรดปล่อยให้เป็นไท" Source: ธนิต อยู่โพธิ์, *ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย*, (กรุงเทพ: กรมศิลปากร) พิมพ์ครั้งที่ ๒, พ.ศ.๒๕๓๑, หน้า ๑๑๓.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เขียนถึงการแสดงที่ผู้บรรยายเชื่อว่าน่าจะเป็นของคณะของเจ้าพระยามหินทร์[13] เพราะนายบุศย์ มหินทร์ได้ให้สัมภาษณ์ที่กรุงเบอร์ลินในเวลาต่อมา ว่ามกุฎราชกุมารรัสเซียได้ชมการแสดงของคณะตน[14] เจ้าชายอุชตอมสกีพรรณนาการแสดงที่มกุฎราชกุมารรัสเซียได้ทอดพระเนตรเมื่อวันเสาร์ที่ ๒๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๓๔ไว้ดังนี้:[15]

> "เราออก [จากพระราชวังสราญรมย์] ไปยังแม่น้ำ [เจ้าพระยา] ลงเรือไปโรงละคร ละครของสยามนี้ชวนให้นึกถึงวาหยังของชวา ชาวสยามนิยมดูละครตุ๊กตาที่เล่นเรื่องเดิมๆ ฟังดนตรีเดิมๆ แต่ซึมซาบด้วยจิตวิญญาณและเรื่องปรัมปราของอินเดียอย่างลึกซึ้ง
>
> "เรือของเราแล่นไปตามแม่น้ำอย่างรวดเร็ว มีแสงไฟส่องสว่างไสวจากเรือจำนวนมากมายหลายลำที่คลาคล่ำไปทั้งลำน้ำ โรงละครไม่ได้ใหญ่โตหรูหราอะไรมากนัก ดูคล้ายสถานแสดงละครสัตว์ เวทียกสูงประมาณแผงขายของ ที่จัดไว้สำหรับพระราชาประทับทอดพระเนตรการแสดงและสำหรับบุคคลสำคัญ อยู่ที่ระเบียงชั้นบน ไม่มีม่านเลย มีฉากเพียงฉากเดียวยืนตลอดทุกครั้ง วาดเป็นภาพภูมิทัศน์ แลออกจะเลือนๆ ณ เชิงเขาไกรลาศของเทือกเขาหิมาลัย ทางด้านข้างมีวงดนตรีแบบสยาม ผู้เข้าชมการแสดงมีสตรีเป็นจำนวนมาก มีเด็กร่างเปลือย ใส่กำไลหรูหลายอัน สูบบุหรี่ใบตองและมีทหารเรือจากกองพันทหารเรือของรัสเซีย เนื้อเรื่องของการแสดงวิพิธทัศนานั้นคลุมเครือมาก มีชื่อการแสดงว่า เทวดา เทวดาเหล่านี้เป็นเทพบุตรเทพธิดาของชาวพุทธ มีชื่อคล้องจองกัน ดังในสูจิบัตรการแสดงที่เราได้รับว่า เทพบุตร เทพพระจันทร์ เทพธิดา มณีเมขลา และอสูร รามสูร บางครั้งเรื่องราวเกิดขึ้นกลางหมู่เมฆ บางครั้งเกิดบนยอดเขาห่มหิมะ อันมนุษย์มิอาจไปถึงได้ เทพ

---

[13] ขณะนั้น เจ้าพระยามหินทร์ยังมีชีวิตอยู่ ท่านถึงแก่อสัญกรรมเมื่อ ๒ มกราคม พ.ศ. ๒๔๓๗ (ค.ศ.๑๘๙๔)

[14] อเนก นาวิกมูล, "ภาคผนวก ๑ คณะนาฏศิลป์หลวงจากสยามมาแสดงในยุโรปเป็นครั้งแรก" ใน *นาฏกรรมชาวสยาม*, แปลจากภาษาเยอรมัน *Die siamesische Hoftheater-Truppe Zum ersten Male in Europa* โดย แสงจันทร์ ฟรีดริช ใน *นาฏกรรมชาวสยาม*, หน้า ๒๐๖.

[15] Prince Esper Esperovitch Uchtomskij, *Czarevitch Nicolas of Russia in Siam and Saigon*, translated by Walter E. J. Tips., (Thailand: White Lotus Press, 1999), pp.27-9 [หนังสือพากย์ภาษาฝรั่งเศสคือ: Prince E.-E. Oukhtomsky, 1898, *Voyage on Orient de Son Altesse Impériale le Césarevitch S. M. Nicholas II), 1890-1891, Indo-Chione, Chine, Japon, Sibérie*, Lib. Charles Delagrave, Paris; และพากย์เยอรมันคือ Fürst E. Uchtomskij, 1894, *Orientreise Seiner Kaiserlichen Hoheit des Grossfürsten-Thronfolgers Nikolaus Alexandrowitsch von Russeland, 1890-1891*, F.A. Brockhause, Leipzig. [ต้นฉบับเดิมเป็นภาษารัสเซียหนา ๑,๕๐๐ หน้า และภาพพิมพ์ลายแกะ ๖๗๕ ภาพ แต่พากย์ภาษาอังกฤษนี้แปลจากฉบับแปลเป็นภาษาฝรั่งเศสโดย Louis Leger, อาจารย์ที่ Collège de France และสมาชิก Academy of Sciences แห่งเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก พากย์ภาษาฝรั่งเศสนั้นมีการบรรณาธิกรและมีจำนวนหน้าหน้าลงมาก ผู้บรรยายจึงไม่ทราบแน่ชัดว่ามีข้อความที่ตัดทิ้งไปบ้างหรือไม่]

เหล่านี้ร่ายรำด้วยลีลาคล้ายนาฏศิลป์จีนหรือแม้นาฏศิลป์สก็อต! ต้องไปดูที่สยามจึงจะประจักษ์ในลักษณะตรงข้ามกันดังที่กล่าวนี้

"นาฏศิลป์ที่พอกแต่งหน้าไว้หนาและยืนเรียงอยู่สองแถว ก้าวออกมาข้างหน้า สวมหมวกแหลมทรงเจดีย์ [ชฎา] สร้อย [ทับทรวง] ลงยา ชุดผ้าไหมและเครื่องประดับทองและเงิน ระบำน่าตื่นตานี้เป็นบุคคลวัต [personification] เรื่องพายุ ตามที่มีกล่าวไว้ในพระเวท นาฏศิลป์สยามดูไม่เหมือนของอินเดียหรือของจีน มีความงดงามอ่อนช้อยยิ่งนักและแม้จะขาดความหลากหลาย แต่ก็ดูไม่เป็นแบบตะวันออกเลย การเคลื่อนไหวนับว่าเร็วไม่น้อย อีกทั้งนาฏศิลปินก็ล้วนแสดงท่ายากๆ ได้อย่างแคล่วคล่องยิ่งนัก

"นาฏศิลปินหญิงไว้เล็บยาวมากเป็นพิเศษ ในอินโดจีนถือกันว่าเป็นสัญญาณบอกฐานะว่าเป็นชนชั้นสูง บางครั้งนาฏศิลปินก็ขับร้อง มีเสียงกรุ๋งกริ๋งดังมาจากกำไลงามหรูที่ข้อเท้าเปล่าเปลือย มีเสียงคาสตาเนต [ฉิ่ง, กรับ] ประกอบการแสดง นับเป็นการแสดงอันงามวิเศษและเร้าใจยิ่ง

"ถัดจากระบำก็เป็นการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี อันเป็นเรื่องของพระเอกและหญิงงาม ซึ่งเรือแตกไปติดเกาะร้างและจู่ ๆ ก็มีโจรสลัดมาบุกเกาะ แต่เวลาล่วงมาจนดึกแล้ว อากาศร้อนและความเหนื่อยล้าทำให้เราจำต้องจากมาก่อนการแสดงจบ"

คณะนาฏศิลป์ที่ได้นำธรรมเนียมการแสดงของยุโรปมาประยุกต์ไว้คณะนี้ ต่อมาจะได้ไปต ระเวนแสดงในยุโรป และส่งอิทธิพลต่อพัฒนาการนาฏศิลป์ของตะวันตกต่อไป

นายบุศย์ มหินทร์ เดิมมียศเป็นเจ้าหมื่นไวยวรนารถ หัวหมื่นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า[16] เมื่อเจ้าพระยามหินทร์ถึงแก่อสัญกรรมเมื่อวันที่ ๒ มกราคม พ.ศ. ๒๔๓๗ (ค.ศ.๑๘๙๔) นายบุศย์ มหินทร์จึงได้สืบทอดกิจการต่อจากบิดา และต่อมาได้ย้ายที่ตั้งมาเปิดในที่แห่งใหม่ เปิดแสดงเมื่อ ๑๙ เมษายน ร.ศ ๑๑๗ (พ.ศ. ๒๔๔๑ / ค.ศ. ๑๘๙๘) ผู้บรรยายเข้าใจว่าน่าจะเป็นเพราะคฤหาสน์เจ้าพระยามหินทร์อันเป็นที่ตั้งโรงละคร ตกเป็นสมบัติ (วังท่าเตียน) ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม[17] ส่วนที่ตั้งแห่งใหม่ เข้าใจว่าเป็นที่เช่า อันเป็นรายจ่ายที่เดิมไม่เคยมี จึงน่าจะมีส่วนก่อหนี้สิน นอกเหนือไปจากค่าใช้จ่ายในการโยกย้าย ตกแต่งก่อสร้าง ฯลฯ หนังสือพิมพ์บางกอกสมัย ฉบับวันที่

---

[16] หัวหมื่น ตำแหน่งข้าราชการมหาดเล็กถัดจางวางลงมา. จางวาง ตำแหน่งยศข้าราชการชั้นสูงในกรมมหาดเล็ก, ตำแหน่งผู้กำกับการ, ตำแหน่งหัวหน้าข้ารับใช้ของเจ้านายชั้นบรมวงศ์หรือทรงกรม. Source: *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒*, (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์, ๒๕๔๖) หน้า ๓๐๔ และ๑๒๘๕

[17] Source: http://th.wikipedia.org/wiki/พระเจ้าบรมวงศ์เธอ_พระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์_กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม Access 12 March 2009 at 15.00 hrs.

๒๙ สิงหาคม ร.ศ.๑๑๗ (พ.ศ. ๒๔๔๑ - ค.ศ.๑๘๙๘)[18] กล่าวว่า โรงละครบุศย์ มหินทรที่ปลูกสร้างขึ้นใหม่ตั้งอยู่ในที่ของ "ท่านเลื่อนฤทธิ" (คุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา)[19] อยู่ใกล้ตลาดใหม่ ด้านใต้โรงละครหันออกทางทิศใต้ ออกถนนสำเพ็ง ตรงกันข้ามกับวัดจักรวรรดิราชาวาสวรมหาวิหาร ด้านเหนือเป็นทางหลังออกถนนเยาวราช

ต่อมาเมื่อนายบุศย์ มหินทร์ทราบว่าทางการกำลังพิจารณาจะส่งการแสดงของไทยไปร่วมงานแสดงนานาชาติ *Exposition Universelle* ในปี ค.ศ. ๑๙๐๐ (พ.ศ. ๒๔๔๓ / ร.ศ.๑๑๙[20]) ที่กรุงปารีส จึงเห็นเป็นโอกาสหาเงินมาปลดเปลื้องหนี้ แต่งานนี้มีผู้แข่งหลายราย ยกตัวอย่างเช่น มงคลบริษัท (คณะมงคล) ของพระยาเพชรชฎา เป็นต้น [21]

พระยาสุริยานุวัตร อุปทูตไทยประจำประเทศฝรั่งเศสเสนอให้ส่งวงมโหรีไทยไปแสดงเพื่อดึงดูดคนมาเยือนศาลาไทย โดยหวังว่าจะมีผู้ชมวันละ ๒๕๐ คน เมื่อคนซื้อตั๋วเข้ามาชมสิ่งของตั้งแสดงแล้ว ก็อาจจะซื้อเครื่องดื่มของว่างขณะฟังดนตรี แต่กรรมการพิจารณาเรื่องดังกล่าวเห็นว่าไม่ควรส่งวงมโหรีออกไป แต่จะส่งโน้ตเพลงไทยออกไป ให้จัดหาฝรั่งมาเล่น [22]

---

[18] ข้อความถ่ายลอกจาก หนังสือพิมพ์บางกอกสมัย ฉบับวันที่ ๒๙ สิงหาคม ร.ศ.๑๑๗ (พ.ศ. ๒๔๔๑ - ค.ศ.๑๘๙๘) จากไมโครฟิลม์จากหอสมุดแห่งชาติ ใน อเนก นาวิกมูล, *นาฏกรรมชาวสยาม*, (กรุงเทพ: สายธาร, ๒๕๔๕), หน้า ๗๔. และหนังสือพิมพ์บางกอกสมัย วันที่ ๒๐ เมษายน ร.ศ. ๑๑๗ (พ.ศ. ๒๔๔๑) [ค.ศ. ๑๘๙๘][ตัวสะกดตามต้นฉบับ] "แจ้งความมายังท่านทั้งหลายทราบทั่วกันว่า โรงลครบุตรมหินทรที่ปลูกสร้างขึ้นใหม่ ตั้งอยู่ในที่ของ 'ท่านเลื่อนฤทธิ' ซึ่งมีตลาดใหม่อยู่ใกล้เคียงแลหนทางรถม้าไปมาได้โดยสดวก คือด้านใต้เปนทางน่าโรงลครออกถนนสามเพงตรงกันข้ามกับวัดจักรวัติราชาวาศ ด้านเหนือเปนทางหลังออกถนนเยาวราช ด้านตวันตกได้ถนนจักรวัติ ด้านตวันออกได้ถนนราชวาษ ทั้งนี้เปนที่ประชุมชนมาก จึงขอเชื้อเชิญท่านทั้งหลายให้ทราบกำหนดวันที่ลครบุตรมหินทร จะเล่นลครวิกตามที่เคยเปนมานั้น คือวันพุฒที่ ๑๙ เมษายน ร.ศ. ๑๑๗ ตรงกับวันพุฒขึ้น ๑๐ ค่าเดือน ๖ ปี ๑๒๖๑ [1898] เปนวันต้นแรกเริ่มเล่นและต่อไปตามสมควร"
จากหนังสือพิมพ์ "*The Bangkok Times*", ไมโครฟิล์มในหอสมุดแห่งชาติ สแกนและบรรจุในเว็บไซต์: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009.

[19] http://th.wikipedia.org/wiki/พระยาเทพหัสดิน Access 10 March 2009 at 23.30 hrs.

[20] ร.ศ.๑๑๙ เริ่มวันที่ ๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๔๓ (ค.ศ. ๑๙๐๐)

[21] ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 Jan 2009

[22] จดหมายเหตุรายงานการประชุมกรรมการ เรื่อง จัดของส่งการพิพิธภัณฑ์กรุงปารีส คฤสตศักราช ๑๙๐๐ ครั้งที่ ๑๔ วันที่ ๑ กุมภาพันธ์ ร.ศ. ๑๑๗ (พ.ศ. ๒๔๔๒ - ค.ศ.๑๘๙๙) โดยได้กล่าวถึงเรื่องมโหรีไว้ดังนี้ **[ตัวสะกดตามต้นฉบับ]**:
"เรื่องมโหรีนั้นเห็นว่า น่ากลัวคนที่ไปจะเสียคน จึ่งหาตัวยากไม่มีใครรับจัด บางคนว่าเลือกจ้างคนที่เป็นมาเลี้ยงไว้แลส่งไปคงจะหาได้แต่ก็ไม่มีใครขันอาษาเพราะเป็นการยากฤาไม่อยากหนักอกแม่ไม่มีใครบังคับ ที่ว่าไม่ควรส่งเลยก็มี บ้างก็ว่าเกรงฝรั่งจะหนวกหูเลยไม่มากินเลี้ยง บ้างว่าส่งลครยายปลื้มไปดีกว่า บ้างก็ว่าถ้าไม่มีการเล่นเกรงจะขายอาหารแลกาแฟได้ไม่ดี บ้างคิดให้ส่งแคนวง เจ้าฟ้ากรมขุนนริศราไม่ทรงเห็นด้วยโดยเสียราชการทางนี้เป็นคนแตรวงสำคัญทั้งนั้น แลเกรงจะขาดทุนไม่เชื่อว่าจะมีผลอย่างพระยาสุริยากล่าว พูดกันวกวนอยู่ช้านาน ในที่สุดตกลงให้บอกพระยาสุริยาว่า เราไม่สามารถจะจัดมโหรีหญิงไปได้ แลแม้จะส่งแคนวงผู้ชายก็เกรงจะขาดทุน ให้จัดเป็นที่เลี้ยงอาหารตามความคิด ทั้งที่มุขก็จัดเลี้ยงกาแฟด้วย ถ้าเห็นคนจะไม่ติด ก็

ในการจัดส่งการแสดงออกไปนี้ รัฐบาลสยามได้รับเงินอุดหนุน (เข้าใจว่าจากรัฐบาลฝรั่งเศส) เป็นเงินจำนวนหนึ่งแสนบาท (สมัยนั้นน่าจะมีค่าเทียบได้ถึงสิบล้านบาท) เมื่อวันที่ ๒๔ กันยายน พ.ศ. ๒๔๔๒.[23]

ให้คิดหาฝรั่งดนตรีมาเล่น ถ้าสมควรจะส่งโน๊ตเพลงไทยออกไป และเกณฑ์ให้แต่งตัวเป็นไทยก็จะดีกว่าส่งคนออกไป ถ้าจัดใม่ได้ แลถ้าใม่มีมโหรีแล้วการเลี้ยงจะใม่คุ้มทุนจะกลับจัดเป็นป่าไม้และการเภาะปลูก ก็ขอให้บอกมาจะได้คิดต่อไป"

(กรมหมื่นนราธิปฯ เลขานุการ เป็นผู้จดหมายเหตุ)

ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 Jan 2009

ถัดมาอีก ๓ วัน คือวันที่ ๔ กุมภาพันธ์ ร.ศ.๑๑๗ (พ.ศ.๒๔๔๒ - ค.ศ.๑๘๙๙) ได้มีการระบุเกี่ยวกับเรื่องมโหรีในจดหมายเหตุข้อ ๔ ว่า

"ข้อที่ให้ส่งหญิงมโหรีออกไปนั้น ใม่ควรส่งถึงแม้แต่ชายเป่าแคนวง จะส่งแต่โน๊ดเพลงไทยออกไป ให้จัดฝรั่งแต่งเป็นไทยเล่นดนตรี ภอเป็นเครื่องชักแขกให้ไปสู่ที่เลี้ยงมากๆ

ควรมิควรสุดแล้วแต่จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม

ขอเดชะ ข้าพระพุทธเจ้า

สมเด็จกรมพระยาภาณุพันธ์วงษา ตำแหน่งนายก"

ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล

Source: พฤฒิพล ประชุมผล http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 Jan 2009

[23] **หนังสือพิมพ์บางกอกสมัย วันที่ ๒๕ เดือนกันยายน ร.ศ. ๑๑๘ (พ.ศ. ๒๔๔๒ [ค.ศ.๑๘๙๙])** [เริ่ม ร.ศ. ๑๑๘ เมื่อ ๑ เมษายน ๒๔๔๒ และสิ้นสุด ร.ศ ๑๑๘ ในวันที่ 30 มีนาคม ๒๔๔๓]ในหมวดข่าวเบ็ดเตล็ด [ตัวสะกดตามต้นฉบับ]:

"บริษัทลครบุศมหินทร์ ซึ่งมีผู้เหมาเพื่อจะได้ออกไปเล่นในการเอกซบิเช่น ณ กรุงปารีศ ในคฤตศักราช ๑๙๐๐ นั้น เมื่อวันที่ ๒๔ เดือนนี้ [กันยายน พ.ศ.๒๔๔๒ - ค.ศ.๑๘๙๙]รัฐบาลสยามได้รับเงินแสนบาดเพื่อจะได้จัดการออกไปนั้น"

ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล

Source: พฤฒิพล ประชุมผล http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 Jan 2009

ต่อมา หนังสือพิมพ์บางกอกสมัยฉบับวันที่ ๙ กุมภาพันธ์ ร.ศ. ๑๑๘ (พ.ศ. ๒๔๔๓ [ค.ศ.๑๙๐๐]) [เริ่ม ร.ศ. ๑๑๘ เมื่อ ๑ เมษายน ๒๔๔๒ และสิ้นสุด ร.ศ ๑๑๘ ในวันที่ 30 มีนาคม ๒๔๔๓] [ตัวสะกดตามต้นฉบับ]:

"บริษัทลคร

มงคลบริษัท บุศมหินทรบริษัท ซึ่งกล่าวกันว่าจะไปเมืองปารีซตามความมุ่งหมายจนมีข่าวปรากฏในจดหมายเหตุและยังไม่ตกลงแน่ว่า บริษัทใหนจะได้อนุญาตนั้น ได้ทราบข่าวลือกันว่า คราวนี้และลครบริษัท บุศมหินทร์จะได้ไป เจ้ามื่นไวยวรนารถจะเปนผู้ได้รับอนุญาตจากรัฐบาลโดยเปนการพิเศษในการเอกซบิเช่นกรุงปารีซ"

ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล

Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 Jan 2009

ในที่สุดปรากฏว่าคณะของนายบุศย์ มหินทร์ได้รับอนุญาตให้ไปแสดงในงาน แต่มีข้อแม้ว่านายบุศย์ มหินทร์ต้องลาออกจากตำแหน่งหัวหมื่นมหาดเล็กเสียก่อน [24]

การถวายบังคมลาออกจากตำแหน่งหน้าที่มีผลในวันที่ ๑ มิถุนายน ร.ศ. ๑๑๙ (พ.ศ. ๒๔๔๓/ค.ศ. ๑๙๐๐)[25] เท่ากับว่าได้ออกเดินทางหลังจากเวลาผ่านไปครึ่งปีแล้วของปี ๑๙๐๐

นายบุศย์ มหินทร์ต้องประสบปัญหาในการนำคณะออกแสดงยังต่างประเทศ คล้ายกับที่แซร์เกย์ เดียกีเลฟ (Sergei Diaghilev, พ.ศ. ๒๔๑๕ - ๒๔๗๒ / ค.ศ. 1872 - 1929)[26] นักจัดการแสดงชาวรัสเซียเคยประสบมาแล้ว เดียกีเลฟผู้นี้เองที่จัดการแสดง *ดองส์ เซียมวส* ขึ้น

---

[24] เขียนไว้เมื่อวันที่ ๑๙ กุมภาพันธ์ ร.ศ. ๑๑๘ (พ.ศ. ๒๔๔๓ - ค.ศ..๑๙๐๐) ไมโครฟิล์มที่หอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล
http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009
เจ้าหมื่นไวยวรนารถ (นายบุศย์ มหินทร) เขียน ณ วันที่ ๑๗ กุมภาพันธ์ ร.ศ. ๑๑๘ (พ.ศ. ๒๔๔๓ - ค.ศ.๑๙๐๐) กราบบังคมทูลรัชกาลที่ ๕ มีข้อความตอนท้ายว่า:
"ข้าพุทธเจ้า ขอพระราชทานกราบถวายบังคมลาพาลครออกไปให้ทันกำหนดเล่นที่กรุงรัสเซีย ปารีศ แลประเทศอื่นที่เห็นว่าจะมีประโยชน์ เพื่อจะได้เปลื้องทุกข์ร้อนหมดหนี้สินตามโอกาศอันดีนี้สักคราวหนึ่ง ดังความพิศดารที่ได้กราบบังคมทูลพระกรุณามาแต่ก่อนนั้นแล้ว
"การที่กราบถวายบังคมลาต้องห่างไกลใต้ฝ่าลอองธุลีพระบาทมิได้อยู่สนองพระเดชพระคุณไปนาน ประมาณสักปีหนึ่งนั้น เปนที่สลดใจแห่งข้าพระพุทธเจ้าอย่างยิ่ง แต่เปนการจนด้วยเกล้าฯ เข้าตาจนจริงๆ จำต้องทนทุกข์ทรมานรับการลำบากถึงเพียงนี้ ก็เพราะความจนเท่านั้น ขอพระบารมีปกเกล้าฯ เปนที่พึ่ง
ควรมิควรแล้วแต่จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ขอเดชะ
(ลงชื่อ ข้าพระพุทธเจ้า เจ้าหมื่นไวยวรนารถ)"
ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล
Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009

[25] ข้อความคัดลอกจาก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องไมโครฟิล์มหอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล โดย พฤติพล ประชุมผล
Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009
แจ้งความกรมราชเลขานุการ จากราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ ๑๗ หน้า ๑๕๖ วันที่ ๙ กรกฎาคม ร.ศ. ๑๑๙ (พ.ศ. ๒๔๔๓ [ค.ศ. ๑๙๐๐])
"แจ้งความกรมราชเลขานุการ
ด้วยเจ้าหมื่นไวยวรนารถ (บุศ) ได้กราบถวายบังคมลาออกจากตำแหน่งราชการ ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้เจ้าหมื่นไวยวรนารถออกจากตำแหน่งหัวหมื่นมหาดเล็ก แต่วันที่ ๑ มิถุนายน รัตนโกสินทรศก ๑๑๙
(ลงพระนาม) สมมตอมรพันธุ ราชเลขานุการ"

[26] "The Tsar, however, circulated his embassies with the command to refuse all support to Diaghilev's enterprise." Source: Richard Buckle, *Nijnsky*, (Great Britain: Penguin Books, 1975), p.148.

นายบุศย์ มหินทร์นำคณะละครประกอบด้วยนาฏศิลป์และนักดนตรี ๓๕ คน เป็นหญิงที่เป็นนาฏศิลป์และผู้ขับร้อง ๒๓ คนและนักดนตรีชาย ๑๒ คน เครื่องดนตรีประกอบด้วย ระนาด ปี่ ขลุ่ย แคน กลอง ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น

ตามเอกสารเมื่อปีค.ศ. ๑๙๐๐ จากหอจดหมายเหตุของสวนสัตว์กรุงเบอร์ลิน[27] นายบุศย์ มหินทร์ต้องการไปแสดงที่รัสเซียก่อนไปปารีสเพราะหวังพึ่งพระเจ้าซาร์นีโคลัสที่สอง เมื่อครั้งเป็นมกุฎราชกุมารรัสเซีย ซาร์นีโคลัสได้เคยเสด็จเยือนประเทศไทยและได้ทอดพระเนตรการแสดงของนายบุศย์ มหินทร์ และได้ทรงรับรองว่าจะดูแลหากมาแสดงที่รัสเซีย[28]

แต่ในที่สุด นายบุศย์ มหินทร์ก็ไม่ได้เดินทางตรงไปแสดงที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก (เมืองหลวงของรัสเซียในขณะนั้น) หนังสือพิมพ์*บางกอกไตมส์ (The Bangkok Times)* กล่าวว่าคณะนายบุศย์ มหินทร์ไปแสดงที่กรุงเวียนนาก่อน จากนั้นไปแสดงอีกห้าสัปดาห์ที่กรุงเบอร์ลิน แล้วจึงไปยังกรุงเซนต์ปีเตอร์เบิร์กและสุดท้ายจึงไปปารีส[29] ระหว่างแสดงที่กรุงเบอร์ลินได้บันทึกเสียงดนตรีไว้ด้วยกระบอกเสียงขี้ผึ้งของเอดิสัน[30]

---

[27] อเนก นาวิกมูล, "ภาคผนวก ๑ คณะนาฏศิลป์หลวงจากสยามมาแสดงในยุโรปเป็นครั้งแรก" ใน *นาฏกรรมชาวสยาม*, แปลจากภาษาเยอรมัน Die siamesische Hoftheater-Truppe Zum ersten Male in Europa โดย แสงจันทร์ ฟรีดริช ใน *นาฏกรรมชาวสยาม*, หน้า ๒๐๓-๒๑๒

[28] Eileen Hunter with Narisa Chakrabongse, in *Katya and the Prince of Siam*, (Bangkok: River Books, 1994), p 31-6, เขียนไว้ว่าในขณะนั้นเจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงรับการศึกษาด้านวิชาการทหารอยู่ที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก นับตั้งแต่ ค.ศ. ๑๘๙๘ โดยทรงพำนักในพระราชวังฤดูหนาว (เจ้าฟ้าจักรพงษ์ได้เสด็จไปชมงาน Exposition Universelle ในฤดูใบไม้ผลิปี ค.ศ. ๑๙๐๐ ด้วย) เจ้าฟ้าจักรพงษ์ทรง “เฟลิต” กับคเชนชินสกายา นักบัลเลต์เอกและอดีตสนมลับของพระเจ้าซาร์นีโคลัสที่สอง ตามธรรมเนียมของชายชนชั้นสูงในสมัยนั้น: "Chakrabongse was particularly keen on the ballet as he was greatly intrigued by the famous ballerina Mathilde Kchessinskaya..." ..."Early January 1901 Crown Prince Vajiravudh visited St Petersburg (for a few days) and Chakrabongse took him to meet Kchessinskaya. The Crown Prince performed in a play Sheridan's *The Rivals*, in which the Crown Prince took the role of Sir Anthony Absolute (they played in English) and *My Friend Jarlet* (by Arnold Galsworthy and E. B. Norman - which the Crown Prince later translated into Thai as *Mit Thae* and later renamed it as *Phuean Tai*)" Source: Eileen Hunter with Narisa Chakrabongse, *Katya and the Prince of Siam,* pp. 35 - 36.

[29] ไมโครฟิล์มที่หอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009 **หนังสือพิมพ์บางกอกไตมส์ฉบับประจำวันพฤหัสที่ ๑๑ ตุลาคม ๒๔๔๓ (ค.ศ. ๑๙๐๐):**

"ลครบุศมหินทร์ซึ่งได้ไป ณ ประเทศยูโครป หาได้ไป ณ กรุงเซนปีเตอรเบิกอย่างที่กำหนดเมื่อเวลาได้ออกจากกรุงเทพฯ ไม่ ต่อเดือนพฤศจิกายนจึงจะได้ไป ณ กรุงรัศเซีย เมื่อเวลาเรือเมลออกจากประเทศยูโครปนั้น ลครบุศมหินทร์กำลังเล่นอยู่ในกรุงเบอร์ลีน และจะเล่นถึงห้าอาทิตย์หนึ่ง ก่อนที่จะได้ไป ณะ กรุงเบอร์ลีน ได้เล่นที่กรุงวีเอนนา ชาวยูโครปได้ภากันมาดูแลชมเปนอันมาก ข่างว่าจะมีกำไร..."

หนังสือพิมพ์บางกอกไตมส์ฉบับประจำวันจันทร์ที่ ๑๗ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๓ (ค.ศ.๑๙๐๐):

อเนก นาวิกมูล ค้นคว้าพบว่าคณะนายบุศย์ มหินทร์ได้ไปแสดงที่ อะเล็กซานเดรีย (อียิปต์) เมื่อเดือนกรกฎาคม ๒๔๔๓, นครเบรสลอ (Breslau ปัจจุบันคือ เมืองวรอทสลัฟ - Wroclaw - ตั้งอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของกรุงวอร์ซอ)[31], นครเดรสเดน, กรุงเวียนนา, นครอัมสเตอร์ดัม, กรุงลอนดอน, กรุงเบอร์ลิน, กรุงโคเปนเฮเกน, กรุงเซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก (๒๘ ตุลาคม ๒๔๔๓), นครมอสโก, นครโอเดสซา (๒๔ พฤศจิกายน ๒๔๔๓) และกรุงปารีส ผู้บรรยายคิดว่าอาจจะยังมีเมืองอื่นๆ อีก[32]

ถ้าวันเดือนปีดังกล่าวมานี้ถูกต้อง และนายบุศย์แสดงที่รัสเซียก่อนไปปารีส เท่ากับว่าไปปิดงานที่ปารีส เพราะใกล้สิ้นปีค.ศ. ๑๙๐๐ พอดี (ใกล้สิ้นปีพ.ศ. ๒๔๔๓/แต่ยังไม่ใกล้สิ้น ร.ศ.๑๑๙)

ผู้บรรยายไม่ทราบว่านายบุศย์ไปแสดงที่โรงละครใดในเมืองดังกล่าว และไม่ทราบว่ายังมีหลักฐานภาพถ่าย หรือหลักฐานอื่นใดหลงเหลืออยู่บ้าง แต่เชื่อว่านายบุศย์น่าจะได้แสดงที่**โรงละครแอร์มิตาช** (Hermitage Royal Theatre) ซึ่งเป็นโรงละครหลวงขนาดเล็กของพระเจ้าซาร์ สำหรับใช้จัดการแสดงต่างๆ เพื่อทอดพระเนตรเป็นการส่วนพระองค์ ในหมู่พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ โรงละครเล็กนี้อยู่เชื่อมต่อกันกับพระราชวังฤดูหนาวในกรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก (ปัจจุบันพระราชวังนี้กลายเป็นพิพิธภัณฑ์แอร์มิตาช) ผู้บรรยายเชื่อว่านายบุศย์น่าจะได้แสดงที่โรงละครแห่งนี้ก็เพราะผู้บรรยายได้เห็นภาพวาดที่นาย เล-องบาคซต์ (Léon Bakst, พ.ศ.๒๔๐๙-๒๔๖๗ / ค.ศ. ๑๘๖๖ - ๑๙๒๔) วาดเสร็จเมื่อปีพ.ศ. ๒๔๔๔ (ค.ศ.๑๙๐๑) เป็นภาพคณะละครไทยแสดงชุด**ระบำโคม** อยู่หน้าทางเข้าโรงละครดังกล่าวทางด้านจตุรัสใหญ่ ภาพวาดนี้

"เราได้ทราบจากท่านผู้หนึ่งที่ให้ภรรยาออกไปเล่นลครกับเจ้าหมื่นไวรนารถที่ประเทศยูโรปนั้น เขาได้รับหนังสือจากภรรยาเขา มีมาทางไปรสนีจากเมืองเบอร์ลินแสดงความกันดานอย่างเหลือทน ที่เขาได้มีความลำบากอยู่ในบริษัทลครครั้งนี้ที่สุด แลแสดงว่า ทุกๆ คนในหมู่ลครนั้นไม่มีความสบายเลยสักคนเดียวเพราะความคับแคบต่างๆ ในระหว่างที่เที่ยวเล่นลครนั้น..."

[30] ผู้สนใจสามารถฟังตัวอย่างเพลงที่คณะนายบุศย์ มหินทร์บันทึกไว้ที่สวนสัตว์เบอร์ลินได้ที่ เว็บไซต์ http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/anant.html Access 22 January 2009 at 22.40 hrs.

[31] *Webster's New Geographical Dictionary*, (Massachusetts, USA, Merriam-Webster Inc, 1984), หน้า ๑๓๕๒.

[32] "บริษัทละครบุศย์มหินทรเที่ยวไปในเมืองต่าง ๆ ในเมืองในประเทศยุโรปได้ไปในเมืองใหญ่ ๆ คือกรุงเซนต์ปีเตอรสเบิค (รัศเซีย) เมืองเบรศลอเดรสเดนกรุงเวียนนา (ออสเตรีย) กรุงโคเปนเฮเกน (เดนหมาก) เมืองอื่นอีกหลายเมือง บัดนี้เล่นอยู่กรุงแอมสเตอแดม (ฮอลันดา) เมื่อเล่นอยู่ที่เมืองเบรศลอ แลกรุงเวนต์ปีเตอรสเบิคนั้นเป็นที่พอใจของมหาชนมากแลมีผลมากด้วย เพราะเปนที่พอใจของชาวรัศเซีย

[หน้า ๗๐๙]

"เมื่อวานนี้เจ้าหมื่นไวยเจ้าของละครกับเมเนเยอร์ผู้จัดการลครได้มาถึงกรุงลอนดอน เพื่อจะจัดหาที่ ๆ สมควรเล่นลครแลได้ลงมือจัดการที่จะเล่นแล้ว ลครคงจะได้ไปถึงกรุงลอนดอนในเร็ว ๆ นี้

"เมื่อวานนี้เจ้าหมื่นไวยก็ได้มาหาท่านราชทูตสยาม"

Source: นิตยสารรายสัปดาห์สยามประเภท (The Siam Prabheth weekly magazine) เล่ม ๔ ตอนที่ ๒๐ วันที่ ๒๕ เมษายน ร.ศ. ๑๒๐ (พ.ศ. ๒๔๔๔/ ค.ศ.๑๙๐๑) หน้า ๗๐๘ - ๙, ภาพถ่ายจากไมโครฟิล์ม หอสมุดแห่งชาติ, ใน อเนก นาวิกมูล, *นาฏกรรมชาวสยาม*, (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์สายธาร) ๒๕๔๕, หน้า ๕๗-๙

ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์เตรยาคอฟสกี (Tretyakovsky Museum) ในรัสเซีย[33] ในช่วงเวลาดังกล่าวเดียกีเลฟเริ่มเข้าไปมีบทบาทในการจัดการแสดงชุดหนึ่งของคณะละครหลวงของพระเจ้าซาร์ จึงน่าจะอธิบายได้มากขึ้นว่า เหตุใดศิลปินใน "กลุ่ม" ของเดียกีเลฟ เช่น บาคสต์ รวมทั้งโฟคีน จึงได้ชมการแสดงและได้วาดภาพนี้ (ตอนนั้นโฟคีนเป็นนักบัลเลต์ประจำโรงละครหลวงมารียินสกีแล้ว)

ส่วนการแสดงของคณะนายบุศย์ มหินทร์ที่ลอนดอนนั้น ก็น่าสนใจว่าไปแสดงที่ใด (หากแสดงที่ Palace Theatre ก็จะเป็นที่เดียวกับที่นีจินสกีจะแสดง *Danse Siamoise* ในเวลาอีกสิบปีต่อมา) เรื่องนี้ยังต้องสืบค้นกันต่อไปอีก และเชื่อว่าน่าจะมีภาพถ่ายหลงเหลืออยู่อีกตามที่ต่าง ๆ

เมื่อกลับมาถึงเมืองสยาม นายบุศย์ มหินทร์ก็เผชิญชะตากรรมคล้ายเดียกีเลฟอีกเช่นกัน คือแม้จะเป็นผู้สร้างชื่อเสียงให้ประเทศชาติและทิ้งมรดกไว้แก่คนรุ่นหลัง แต่การจัดการแสดงนั้นขาดทุนย่อยยับสิ้นเนื้อประดาตัว เมื่อนายบุศย์ มหินทร์กลับมาถึงประเทศไทยในช่วงกลางปีพ.ศ. ๒๔๔๔ (ค.ศ. ๑๙๐๑) ก็ต้องประสบกับปัญหาการฟ้องร้องเรื่องค่าตัวที่ค้างจ่ายแก่ผู้แสดง ซึ่งเป็นคดีความกันในเดือนตุลาคม พ.ศ.๒๔๔๔ บ้างกล่าวว่าคณะนายบุศย์ มหินทร์ถูกส่งกลับเนื่องจากการแสดงขาดทุนอย่างยับเยิน ไม่มีแม้ค่าเดินทางกลับ บ้างก็ว่าหญิงละครบางคนต้องนำชุดละครออกขายฝรั่งเพื่อเป็นค่าเดินทางกลับสยาม บ้างก็ว่าได้รับความช่วยเหลือจากราชทูตในยุโรป ทั้งนายบุศย์เองเมื่อกลับมาถึงยังโดนหญิงละครในคณะฟ้องร้องเรื่องค่าแรงตามสัญญาอีกด้วย [34]

---

[33] Irina Pruzhan, *Leon Bakst*, translated from the Russian by Arthur Shkarovski-Raffé (Penguin Books, 1988) p.216. [picture's plate no. 135].

[34] ข้อความข้างล่างทั้งหมดจากหนังสือพิมพ์บางกอกไตมส์ มาจากไมโครฟิล์มที่หอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล อยู่ในเว็บไซต์ ตัวสะกดตามต้นฉบับ

Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009

หนังสือพิมพ์บางกอกไตมส์ฉบับวันที่ ๒๕ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๔๔ ค.ศ. ๑๙๐๑:

"ตั้งแต่กลับมาจากประเทศยูโหรบแล้ว บัดนี้เจ้าหมื่นไวยวรนารถได้ป่วยไป เข้าใจว่าเป็นเพราะเปลี่ยนอากาศ ร่างกายกระทบความร้อนในกรุงเทพฯ เข้า แต่ก็หวังว่าโรคที่ป่วยนั้น ไม่ช้าคงจะหายดีอย่างเดิม"

หนังสือพิมพ์บางกอกไตมส์วันที่ ๓ กันยายนพ.ศ. ๒๔๔๔ ค.ศ. ๑๙๐๑:

"พวกลครฟ้องบริษัทหลายท่าน"...นักแสดงหลายคนที่ไปแสดงยังยุโรปแต่ไม่ได้รับค่าจ้างเริ่มไม่พอใจและฟ้องร้องเรียกค่าเสียหายต่อนายบุศย์

บางกอกไตมส์วันที่ ๑๓ กันยายน พ.ศ. ๒๔๔๔ ค.ศ. ๑๙๐๑:

"คดีน่าสงสาร"

"น่าสงสารแม่ลครแท้ๆ ที่ลำบากยากเหนื่อยไปประเทศยูโหรป ก็ยังต้องเปนความอีกด้วย กว่าจะได้เงินค่าจ้างก็แสนลำบาก..... น่าเวทนาจริงหนอ"

บางกอกไตมส์วันที่ ๑๐ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๔๔ ค.ศ. ๑๙๐๑:

"เรื่องลครฟ้องร้องบริษัทหุ้นส่วนลครที่ไปแสดงในงานพิพิธภัณฑ์กรุงปารีสปีที่แล้ว จะมีการพิจารณาคดีกันที่ศาลแพ่งในวันที่ ๑๔ เดือนนี้ มีมหาชนตั้งใจจะไปฟังคดีกันเป็นอันมาก"

หลังจากเกิดคดีความฟ้องร้องได้ไม่กี่เดือน นายบุศย์ มหินทร์ก็เสียชีวิตกะทันหันเมื่อวันที่ ๑๖ ธันวาคม ๒๔๔๔ ผู้บรรยายสันนิษฐานว่าอาจจะเกิดจากอาการหัวใจวาย [35]

จากนี้ ผู้บรรยายจะขอกล่าวถึงเรื่อง**อิทธิพลนาฏศิลป์ไทยต่อนาฏศิลป์บัลเลต์สมัยใหม่** ซึ่งนักประวัติศาสตร์บัลเลต์ส่วนใหญ่กล่าวว่าริเริ่มโดย **นายมีฮาอิล มีไฮโลวิช โฟคีน** (Mikhail Fokine - **Михаил Михайлович Фокин**, พ.ศ.๒๔๒๓- ๒๔๘๕ / ค.ศ. ๑๘๘๐-๑๙๔๒) ซึ่งเป็นนักบัลเลต์ ครูสอนบัลเลต์ และนักออกแบบนาฏศิลป์บัลเลต์ชาวรัสเซีย นายโฟคีนเป็นที่รู้จักกันอีกชื่อหนึ่ง ตามที่ใช้ในฝรั่งเศสว่า **มีแชล โฟคีน** (Michel Fokine)

โฟคีนได้ดูการแสดงนาฏศิลป์สยามของคณะนายบุศย์ มหินทร์ที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก แซร์ช ลีฟาร์ (Serge Lifar) นักแสดงบัลเลต์และนักออกแบบนาฏศิลป์บัลเลต์ผู้มีชื่อเสียงคนหนึ่งที่เคยร่วมงานกับคณะบาเล รูส ของเดียกีเลฟ กล่าวไว้ว่าการแสดงของคณะนายบุศย์ มหินทร์เป็นที่เลื่องลือตื่นเต้นกันมากในเซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก [36]

บางกอกไตมส์วันที่ ๑๕ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๔๔ ค.ศ. ๑๙๐๑:

"ถึงเวลาไต่สวน โจทก์และจำเลยซึ่งมีฝ่ายละหลายๆ คนก็ได้มาพร้อมกัน ฝ่ายจำเลยนั้นล้วนแต่เป็นพระยา ทนายจำเลยชื่อมิสเตอร์เตเลกี ทนายโจทก์ชื่อขุนรักษา เมื่อสืบพยานกันไปแล้วทนายก็ได้ชี้แจงศาลต่อไปอย่างพิสดารน่าฟัง...เกือบเปนเทศมหาชาติกันชูชกติดตะลก"

บางกอกไตมส์วันที่ ๒๒ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๔๔ ค.ศ. ๑๙๐๑:

"เด็ก ๘ ขวบ ชื่อหนอม เป็นนักแสดงที่อายุน้อยสุดที่ไปกับคณะลครนายบุศย์มหินทร ฟ้องเรียกค่าจ้างตามสัญญาที่เคยบอกไว้ว่าจะให้วันละ ๘ บาท ขณะนี้ยังไม่ได้ ศาลตัดสินให้บริษัทนายบุศย์จ่ายค่าแรงดังกล่าววันละ ๓ บาท แต่ฝ่ายจำเลยก็ยังขออุทธรณ์อยู่"

[35] จากไมโครฟิล์มที่หอสมุดแห่งชาติ คัดลอกและสแกนเป็นแฟ้มภาพดิจิตอล

Source: http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009 **หนังสือพิมพ์บางกอกไตมส์ ฉบับวันพุธที่ ๑๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๔ ค.ศ. ๑๙๐๑ [สะกดตามต้นฉบับ]**

"ข่าวถึงแก่กรรม

ทุกๆ ท่านบรรดาที่เปนญาติแลมิตรแก่เจ้าหมื่นไววรนารถ (บุศร) แล้วเปนที่เสียใจเศร้าโศรกน่าสังเวดที่ทราบว่าเมื่อวันจันทรที่ ๑๖ ธันวาคมเวลาบ่าย เจ้าหมื่นไววรนารถอาบน้ำเพื่อจะไปธุระ ในทันใดนั้นเปนลมล้มลงในห้องน้ำขาดใจตายในทันที พวกพ้องและภรรยาได้แก้ไขก็หาฟื้นไม่ เมื่อวันที่ ๑๗ ธันวาคมได้มีการรดน้ำอาบศพเข้าหีบตามราชการ เมื่อมีเหตุอันร้ายแรง เกิดขึ้นสำคัญแก่เจ้าหมื่นไวยวรนารถถึงแก่ชีวิตโดยเร็วเช่นนั้นก็เปนที่เศร้าโศกแห่งญาติ แลมิศหายบุตรภรรยาเหลือเกิน ด้วยท่านผู้ตายหรือก็มีความผาศุขอ้วนพี มิได้เปนโรคอย่างใดอย่างหนึ่งเลย เมื่อเปนเช่นนั้นแล้ว ก็กระทำให้เสียใจแก่ทุกๆ ท่านๆ ผู้นี้ได้ราชการมาในกรมมหาดเล็กก็ช้านาน ทั้งเปนผู้ขับรถพระที่นั่งของพระบาทสมเด็จพระจ้าวอยู่หัวด้วย เมื่อกำลังทำราชการอยู่นั้นก็มิได้มีความผิดอันใดในน่าที่ราชการเลย"

[36] แซร์ช ลีฟาร์ (Serge Lifar) กล่าวถึง *เลอ ดีเยอ เบลอ* (*Le Dieu Bleu*) ของโฟคีน ไว้ว่า:

"*Le Dieu Bleu*, too, scored only a moderate success. In this ballet, which was profoundly influenced by Siamese dancing (**possibly because, in 1900, Fokine had seen the Siamese Dancers performing in St Petersburg, where they created a furore**), the corps de ballet was pushed completely into the

มีแชล โฟคีน

เมื่อพ.ศ. ๒๔๔๓ (ค.ศ.๑๙๐๐) โฟคีนอายุยี่สิบปี เพิ่งเข้าเป็นนักบัลเลต์ประจำโรงละครหลวงมารีอินสกีได้สองปี โดยเริ่มออกแสดงเปิดตัวในบัลเลต์เรื่อง *ปาคีตา* (*Paquita*) ที่มารีอุส เปอตีปา (Marius Petipa) ออกแบบนาฏศิลป์ ต่อมาในปีพ.ศ. ๒๔๔๗ (ค.ศ. ๑๙๐๔) โฟคีนจึงเป็นครูสอนบัลเลต์ประจำโรงเรียนบัลเลต์หลวงในกรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก[37]

ต่อมาโฟคีนจะได้เป็นนักออกแบบนาฏศิลป์ผู้มีชื่อเสียงโด่งดัง **ผู้ริเริ่มพัฒนานาฏศิลป์บัลเลต์จากบัลเลต์คลาสสิกไปสู่บัลเลต์สมัยใหม่** นาฏศิลป์บัลเลต์คลาสสิกพัฒนาถึงขีดสุดในยุคที่มารีอุส เปอตีปา (Marius Petipa, พ.ศ. ๒๓๖๑-๒๔๕๓ / ค.ศ. ๑๘๑๘ - ๑๙๑๐) ทำหน้าที่หัวหน้านักออกแบบนาฏศิลป์ประจำคณะนาฏศิลป์หลวงของพระเจ้าซาร์ (นายเปอตีปา เป็นชาวฝรั่งเศสที่คณะนาฏศิลป์หลวงรัสเซียจ้างมาทำงาน)

สมัยยังหนุ่มๆ โฟคีนก็ได้พยายามปฏิรูปนาฏศิลป์บัลเลต์คลาสสิก เช่น ปฏิรูปเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง และเทคนิคพื้นฐานที่ใช้ในนาฏศิลป์บางชุด เพื่อให้มีลักษณะ "เข้ากัน" กับเรื่องมากขึ้น ตรงนี้นับว่า **คล้ายคลึงกับที่เจ้าพระยามหินทร์พยายามปรับปรุงนาฏศิลป์สยามเมื่อหลายทศวรรษก่อนหน้าโฟคีน**

ตัวอย่างการปฏิรูปที่โฟคีนพยายามทำในช่วงแรกๆ ได้แก่ **การปฏิรูปเครื่องแต่งกาย** ธรรมเนียมการแสดงนาฏศิลป์บัลเลต์คลาสสิก กำหนดให้นักบัลเลต์หญิงต้องสวมกระโปรงสั้นที่เรียกว่า ตูตู (tutu) ไม่ว่าจะแสดงบทบาทใด แม้บทพระราชธิดาพระเจ้าฟาโรห์ ก็ยังสวมกระโปรงตูตู สิ่งที่บ่งบอกเชื้อชาติ มีเพียงลวดลายที่ปักบนตัวเสื้อและกระโปรงและเครื่องประดับบางชิ้นเท่านั้น หลังจากออกแบบนาฏศิลป์เรื่อง *The Dying Swan* เมื่อปีพ.ศ.๒๔๔๗ (ค.ศ. ๑๙๐๔) โฟคีนก็ได้ออกแบบบัลเลต์แนวเรื่องกรีกคือ *Acis and Galatea* ให้นักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์หลวงแสดง โดยให้สวมชุดทูนิกกรีก[38] และไม่ต้องการให้ผู้แสดงสวมรองเท้าบัลเลต์ (โฟคีนน่าจะได้รับอิทธิพลจากอิซาดอรา ดังแคนด้วยในเรื่องนี้ เพราะอิซาดอรา ดังแคนชอบสวมชุดทูนิกกรีกและเต้นรำเท้าเปล่า) อย่างไรก็ดี ทางโรงเรียนบัลเลต์หลวงไม่ยอมให้นักเรียนของโฟคีนเต้นรำเท้าเปล่า แต่เด็กผู้ชายที่แสดงบทเป็น "ฟอน" (ตามนิทานปรัมปราของกรีก "ฟอน" มีลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะ คือท่อนบนเป็น

---

background, much to the disgust of Parisian ballet-goers, who had come to love the ensemble of the Russian Ballet as much as they loved the Russian choirs. Even Nijinsky could not save this ballet, and his "dance of the hands" fell far short of his usual triumphant success."

Source: Serge Lifar, *Serge Diaghilev*, (READ Books, 2007) ISBN 1406769347, 9781406769340, page 194; Accessed on line on 20 January 2009 at

http://books.google.co.th/books?id=dIZSGCAyVRMC&printsec=frontcover#PPA194,M1 Access 25 January 2009 at 02.30 Hrs

[37] Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, translated and edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson (Durham and London: Duke University Press, 1992), pp. 139-140.

[38] Bronislava Nijinska, Bronislava Nijinska: Early Memoirs, p.140.

คนแต่มีหูและเขาแพะ ส่วนท่อนล่างมีขาเหมือนขาหลังของแพะและมีหางแพะ) ได้รับอนุญาตให้เต้นรำเท้าเปล่าได้ เพราะไม่ใช่นักเรียนในชั้นเรียนของโฟคีน จึงไม่ได้จำเป็นต้องแสดงทักษะความก้าวหน้าในการเต้นบัลเลต์ นีจินสกีเป็นนักเรียนชายคนหนึ่งในจำนวนนี้ที่ร่วมแสดง

นาฏศิลป์ชุด The Dying Swan

เมื่อปีพ.ศ. ๒๔๔๘ (ค.ศ. ๑๙๐๕) โฟคีนได้ออกแบบการแสดงนาฏศิลป์เดี่ยวชุดหนึ่ง ซึ่งผู้บรรยายเชื่อว่า น่าจะได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์สยามในเชิงแนวคิด คือการแสดงชื่อ *The Dying Swan* ที่ใช้ดนตรีชื่อ *เลอ ซีญ* (*Le Cygne* ภาษาฝรั่งเศสแปลว่า "หงส์") จากชุด *Le Carnaval des Animaux* (*The Carnival of Animals*) ที่ประพันธ์โดยนักดนตรีชาวฝรั่งเศสชื่อ กามีย์ แซงซอง (Camille Saint-Saëns) การแสดงชุดนี้โฟคีนออกแบบให้อันนา ปัฟโลวา (Anna Pavlova) แสดงเดี่ยว

การแสดงบัลเลต์นั้น เน้นการเคลื่อนไหวของเท้าและขา (เต้น) ต่างจากนาฏศิลป์สยามที่เน้นการเคลื่อนไหวของแขน (รำ) แต่นาฏศิลป์ชุด Dying Swan มีจุดเด่นที่แปลกจากบัลเลต์เรื่องอื่นๆ ทั้งหมดตรงที่ใช้สเต็ป (step) น้อย คือส่วนใหญ่เป็นท่าซอยเท้าที่เรียกว่า ปา เดอ บูเร (pas de bourré) โดยดำเนินตามจังหวะ (beat) เพลง และใช้ท่าแขนตามท่วงทำนองเพลงเพื่อสื่ออารมณ์ **ผู้บรรยายเชื่อว่า ห้าปีหลังจากได้ชมการแสดงนาฏศิลป์สยาม โฟคีนได้นำความคิดเรื่องเน้นการใช้แขน (รำ) มากกว่าเน้นการใช้สเต็ป (เต้น/รำเท้า) มาทดลองกับใช้ในนาฏศิลป์ชุดนี้** นอกจากนี้ การแสดงเดี่ยวโดยนาฏศิลปินหญิงชาวอเมริกัน ผู้บุกเบิกนาฏศิลป์โมเดิร์น ดานซ์ ชื่อ อิซาดอรา ดังแคน (Isadora Duncan) ก็อาจจะมีอิทธิพลต่อโฟคีน ทำให้เกิดแนวคิดนำเสนอการแสดงเดี่ยวที่เน้นการสื่อสารอารมณ์ โฟคีนได้ดูการแสดงของอิซาดอราที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กเมื่อพ.ศ. ๒๔๔๗ (ค.ศ. ๑๙๐๔)

นาฏศิลป์ The Dying Swan นี้ โด่งดังเมื่ออันนา ปัฟโลวา นำไปแสดงยังที่ต่างๆ หลายประเทศทั่วโลก จากอังกฤษ อเมริกา ญี่ปุ่น (แสดงสิบเอ็ดเมืองในญี่ปุ่นและที่อิมพีเรียลเทียเตอร์ ค.ศ. ๑๙๒๒) จีน, อินเดีย สิงคโปร์ ชวา (ปีค.ศ.๑๙๒๙) ฯลฯ[39] ผู้บรรยายจำได้ว่าเคยอ่านพบว่า อันนา ปัฟโลวาได้เขียนไว้ถึงตอนที่เธอเดินทางผ่านกรุงเทพฯ ด้วย เธอมองกรุงเทพจากเรือที่เธอเดินทางมา แต่ไม่ได้ระบุว่าแวะลงที่กรุงเทพหรือไม่ การเดินทางตระเวณแสดงของปัฟโลวานับเป็นการเผยแพร่และกระตุ้นความสนใจนาฏศิลป์บัลเลต์ในประเทศต่างๆ (ผู้บรรยายจำได้ว่าเคยอ่านพบที่ไหนสักแห่งนานมาแล้ว ว่ามีนักบัลเลต์ญี่ปุ่นเล่าไว้ว่า เธอได้เรียนบัลเลต์เพราะคุณแม่ประทับใจหลังจากได้ดูอันนา ปัฟโลวาแสดง The Dying Swan)

นาฏศิลป์สยามได้สร้างความประทับใจแก่โฟคีนมาก จนแม้หลังจากได้ชมการแสดงของคณะนายบุศย์ มหินทร์แล้วถึงห้าปี ก็ยังประทับใจจนได้ทดลองนำวิธีเน้นการ "รำ" มาใช้ในการออกแบบงานนาฏศิลป์ หลังจาก

---

[39] *Pavlova Impressions - Presented by Margot Fonteyn*, edited by Roberta and John Lazzarini, (London: Weidenfeld and Nicholson, 1984) pp. 106, 110, 152

นั้นอีกห้าปี โฟคีนก็ออกแบบนาฏศิลป์ชุด *ดองส์ เซียมวส* ให้นีจินสกีแสดง และจากนั้นโฟคีนก็ยังออกแบบนาฏศิลป์เรื่อง *เลอดีเยอเบลอ* (*Le Dieu Bleu -The Blue God*) อีก ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไปตามลำดับ

นาฏศิลป์ชุด *ดองส์ เซียมวส* (*Danse Siamoise* - "นาฏศิลป์สยาม")

ในปีพ.ศ. ๒๔๕๓ (ค.ศ.๑๙๑๐) โฟคีนออกแบบนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง (dance suite) ชื่อว่า *เลซอรียองตาล* (*Les Orientales*) ตามชื่อบทกวีที่วิกตอร์ อูโก (Victor Hugo) ประพันธ์ไว้เมื่อพ.ศ. ๒๓๗๒ (ค.ศ. ๑๘๒๙)[40] ประกอบด้วยนาฏศิลป์สองเรื่อง คือ *ดองส์ เซียมวส* และ*โคบอลด์* ผู้แสดงเดี่ยวคือ วัสลัฟ โฟมิช นีจินสกี (Vatslav Fomich Nizhinskiy, **Вацлав Фомич Нижинский**, พ.ศ. ๒๔๓๒ - ๒๔๙๓ / ค.ศ. ๑๘๘๙-๑๙๕๐) แสดงครั้งแรกที่โรงละครมารียินสกี ในกรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก เมื่อวันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๕๓ (ค.ศ.๑๙๑๐)

เรื่องแรก: *ดองส์ เซียมวส (Danse Siamoise)* ใช้เพลงเดี่ยวเปียโนที่มีอยู่ก่อนแล้ว เป็นเพลงจากชุด *6 Charakterstücke, Op.33:* No.5 (เพลงออกภาษา ๖ เพลง ผลงานชิ้นที่ ๓๓ หมายเลข ๕)[41] โดยคีตกวีชาวนอรเวย์ชื่อ คริสเตียน ออกัสต์ ซินดิง (Christian August Sinding, พ.ศ. ๒๓๙๙-๒๔๘๔ /ค.ศ.๑๘๕๖ - ๑๙๔๑) เพลงหมายเลข ๕ ในจังหวะอัลเลเกรตโต (allegretto - ค่อนข้างเร็วคึกคัก) นี้ ชื่อว่าเพลง *ดองส์ ออรียองตาล* (*Danse Orientale* ภาษาฝรั่งเศสแปลว่า "นาฏศิลป์ตะวันออก")

หลังจากได้ฟังดนตรีของซินดิงแล้ว ผู้บรรยายรู้สึกว่า ในการประพันธ์เพลง *ดองส์ ออรียองตาล* ("นาฏศิลป์ตะวันออก") นี้ ซินดิงคงจะมุ่งแต่งเพลงตามจารีตตะวันตก ที่มีกลิ่นอายอาหรับ นาฏศิลป์ตะวันออกที่ซินดิงมุ่งหมายถึงก็คือ นาฏศิลป์อาหรับ (Arabian dance) หรือเพลงระบำหน้าท้อง (belly-dancing)

เรื่องที่สอง: *โคบอลด์ (Kobold)* ใช้ดนตรีเปียโนที่ประพันธ์โดยเอ็ดเวิร์ด กริก (Edvard Grieg) โดยอีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsly) เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสาน (อย่างไรก็ดี ผู้บรรยายสันนิษฐานว่า สตราวินสกีน่าจะเรียบเรียงเสียงประสานเพลง*ดองส์ ออรียองตาล* ด้วย) และนี่เป็นงานชิ้นแรกที่สตราวินสกีทำให้

---

[40] ผู้บรรยายไม่เห็นความสัมพันธ์ของนาฏศิลป์สองเรื่องนี้กับบทกวีของอูโก แต่ *โคบอลด์* อาจจะชวนให้นึกว่านีจินสกีรับบทเป็น djinn ในบทกวีของอูโกก็เป็นได้ แต่ที่แน่นอนคือ นาฏศิลป์ทั้งสองสะท้อนถึงสิ่งที่ซาอิด (Edward Said) คงจะเรียกว่า "European idea of the Orient" or the "repertory of European orientalism."

[41] Christian Sinding's *6 Charakterstücke, Op.33:* No.1 *A la menuetto* (Poco maestoso); No.2 *Chant sans parole* (Andante); No. 3 *Impromptu* (Comodo); No. 4 *Städchen* (= Serenade) (Andantino); No. 5 *Danse Orientale* (Allegretto); No. 6 *Scherzo* (Prestissimo). Published by C.F. Peters, Leipzig, 1896. The sheet music is in public domain and can be downloaded in pdf format from the International Music Score Library Project- IMSLP/Petrucci Music Library, which started since 16 February 2006 (Main Page: http://imslp.org/wiki/Main_Page) Access 12 January 209 at 02.00 hrs
http://imslp.org/wiki/6_Charakterstucke,_Op.33_(Sinding,_Christian) or
http://imslp.org/wiki/Image:Sinding_-_Op.33_-_Charakterstucke.pdf

คณะเล บาเล รูส (Les Ballets Russes) ของเดียกีเลฟ ปัจจุบัน สิ่งที่หลงเหลือจากการแสดงเรื่อง โคบอลด์ ได้แก่ ภาพถ่ายนีจินสกีเพียงสามภาพ เท่านั้น[42]

อนึ่ง ผู้บรรยายขอตั้งข้อสังเกตเรื่องการใช้คำว่า **"ตะวันออก" (Orient)** ว่า ในกรณีของซินดิง (แม้จะเป็นชาวนอร์เวย์) น่าจะเข้ากันกับที่เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said) ได้กล่าวไว้ว่า "มโนทัศน์เรื่องตะวันออกของชาวอังกฤษ ฝรั่งเศส อเมริกันคือ หมายถึง อิสลาม ชาวอาหรับและพวกออตโตมัน" ("...the Anglo-French-American idea of the Orient: Islam, the Arabs or the Ottomans...,")[43] และที่กล่าวว่า "... ประสบการณ์ ของชาวอังกฤษ ฝรั่งเศสและอเมริกัน ที่เกี่ยวกับชาวอาหรับและศาสนาอิสลาม ซึ่งเกือบหนึ่งพันปี ถือว่าเป็นตัวแทนของโลกตะวันออก" ("the Anglo-French-American experience of the Arabs and Islam, which for almost a thousand years together stood for the Orient.")[44]

สำหรับการแสดงชุด เลซอรียองตาล ที่โรงละครโอเปราแห่งปารีส เมื่อวันที่ ๒๕ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๕๓ (ค.ศ.๑๙๑๐) เดียกีเลฟได้ให้เพิ่มเติมระบำเข้าไปอีกสามชุดคือ

๑) ระบำเดี่ยวชื่อ ***ดองส์ ออรียองตาล*** - ***Danse Orientale***[45] แสดงโดย นักบัลเลต์หญิงชื่อ ตามารา คาร์ซาวีนา (Tamara Karsavina);

๒) **การเต้นคู่ ปา เดอ เดอ** ในลีลาแบบ "ตะวันออก" (an oriental-style ***pas de deux***) แสดงโดย นักบัลเลต์หญิงชื่อ เยคาเตรีนา วาซีเลียฟนา เกลท์แซร์ (Yekaterina Vasilievna Geltzer [Гельцер]) และ นักบัลเลต์ชายชื่อ อะเลคซันดร์ โวลีนีน (Alexandre Volinine); และชุดสุดท้ายคือ

๓) **ชุดระบำหมู่** เต้นนำโดย นักบัลเลต์ชื่อโรไซ (Rosai) และวาซีเลียวา (Vassilieva).[46]

---

[42] "All that remains of this are three photographs in the Museum at the Library of Performing Arts in New York." Source: Richard Buckle, *Nijinsky*, p. 172.

[43] Edward Said, "Orientalism: The Scope of Orientalism (1978)", *The Edward Said Reader*, edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, (New York: Vintage Books, 2000) p. 95. **[หมายเหตุ: หนังสือไม่ได้ระบุการพิมพ์ครั้งแรกหรือครั้งที่สอง; Library of Congress Cataloging-in-Publication Data ระบุว่า "New York: Vintage Books, 2000", แต่หนังสือนี้น่าจะพิมพ์หลังค.ศ. ๒๐๐๓ เพราะในหน้าแรก ๆ เขียนไว้ว่าซาอิดเสียชีวิตในปีค.ศ.๒๐๐๓]**

[44] Edward Said, "Orientalism: Introduction to Orientalism (1978)", *The Edward Said Reader*, edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, (New York: Vintage Books, 2000), p. 83.

[45] ผู้บรรยายเข้าใจว่าคำว่า "ตะวันออก" ในที่นี้ก็คงหมายถึง "อิสลาม, อาหรับหรือออตโตมัน" ดังได้กล่าวมาแล้ว

[46] Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, pp. 301-2. [หน้านี้สามารถเข้าดูได้จากเว็บไซต์เช่นกันคือที่
http://books.google.co.th/books?id=c7o7muC8_mQC&pg=PA302&lpg=PA302&dq=vassilieva,+rosai&source=bl&ots=WitqWegAFP&sig=btE1iNbqPnjkKd79CNUrAG0vbfg&hl=th&ei=LT6-Se7VL8zPkAWFkZyXCA&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result] Access 12 January 2009 at 23.30 Hrs.

ชุดที่เพิ่มเติมมาสามชุดนี้ใช้ดนตรี (เข้าใจว่าเป็นเพลงที่มีอยู่แล้ว) ที่ประพันธ์โดย กลาซูนอฟ (Glazounov), อาเรนสกี (Arensky) และโบโรดีน (Borodine) แต่ผู้บรรยายยังค้นไม่พบว่าการแสดงชุดใดใช้เพลงของผู้ใด อาจจะเรียงตามลำดับที่กล่าวมานี้ก็ได้

นีจินสกา น้องสาวนีจินสกี เขียนไว้ในบันทึกความทรงจำว่า:

> "เมื่อประกาศรายการแสดงสำหรับโรงละครมารีอินสกี วารสารราชการชื่อ *เซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก กาแซตต์* ได้ให้ข้อสังเกตว่า นาฏศิลป์สองเรื่องที่นีจินสกีแสดง อาศัยเทคนิคที่ยากอย่างยิ่ง และกล่าวว่า 'จะนับเป็นครั้งแรกที่นักบัลเลต์คลาสสิกตัวเอกฝ่ายชายจะออกแสดงเดี่ยวโดยไม่ได้แสดงในฐานะเป็นคู่เต้นของนักบัลเลต์หญิง'"[47]

ประเด็นสำคัญขอข้อความที่อ้างข้างต้นคือที่กล่าวว่า "นับเป็นครั้งแรกที่นักบัลเลต์คลาสสิกตัวเอกฝ่ายชายจะออกแสดงเดี่ยวโดยไม่ได้แสดงในฐานะเป็นคู่เต้นของนักบัลเลต์หญิง" นาฏศิลป์บัลเลต์คลาสสิกมีจารีตที่ถือเอานักแสดงหญิงเป็นหลัก นักแสดงชายอาจออกแสดงบทเต้นเดี่ยว (male solo variation) ก็ต่อเมื่อเป็นส่วนหนึ่งของชุดการแสดง*กรอง ปา เดอ เดอ* (*grand pas de deux*) หรือการแสดงเต้นคู่ชุดใหญ่ แต่ที่จะให้นักบัลเลต์ชายแสดงแต่ลำพังในการแสดงที่สมบูรณ์หนึ่งชุดโดยไม่มีนักบัลเลต์หญิงร่วมด้วย เป็นเรื่องไม่มีมาก่อนในบัลเลต์คลาสสิก การออกแบบนาฏศิลป์ของโฟคีนแสดงถึงแนวทางสมัยใหม่ จึงอาจกล่าวได้ว่า ***ดองส์เซียมวส* เป็นบัลเลต์สมัยใหม่เรื่องแรก** (เพราะแสดงก่อน*โคบอลด์ และ*เพราะแสดงก่อนเรื่อง *Firebird* หรือ "วิหคเพลิง" ซึ่งเรื่องหลังนี้ นักประวัติศาสตร์บัลเลต์ถือว่าเป็นบัลเลต์สมัยใหม่เรื่องแรก ไม่ว่าอย่างไรก็ตาม *Firebird* ก็ยังเรียกได้ว่าเป็น "บัลเลต์สมัยใหม่เรื่องยาว" เรื่องแรก)

แม้สมัยนั้นเริ่มมีภาพยนตร์แล้ว แต่เดียกีเลฟไม่ยอมให้บันทึกภาพยนตร์การแสดงของคณะบาเล รูสเลย[48] ปัจจุบันเราจึงได้เห็น *ดองส์เซียมวส* ผ่านทางภาพถ่ายไม่กี่ภาพ บริษัทจัดประมูลคริสตี้กล่าวว่ามีเพียง ๑๙ ภาพ[49] และมีภาพวาดลายเส้นอยู่บางภาพและภาพวาดสีน้ำมันหนึ่งภาพ ภาพถ่ายนั้นใช้เพื่อช่วยจิตรกรในการ

---

[47] "When announcing the program for the Maryinsky, the *St Petersburg Gazette* had noted that the two dances by Nijinsky were technically very difficult and that 'It will be the first time that a *premier danseur classique* will appear individually and not as the partner of a ballerina...'" Source: Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, p. 301.

[48] "It is one of the great tragedies of film that there is no record of Vaslav Nijinsly dancing, ..." "Of the magnificent enterprise of the Diaghilev Ballet not one frame was shot..." Mary Clarke & Clement Crisp, *The History of Dance*, (London: Orbis Publishing Limited, 1981), p.238; "Sergei Pavlovitch saw in them [motion-pictures] merely a technical invention that was a cheap form of entertainment, and always refused to have the Ballet filmed" Source: Romola Nijinsky, *Nijinsky*, (London: Sphere Books LTD) reprinted 1980, p. 264.

[49] According to Christie's, nineteen photographs were produced: eleven are conserved by the Bibliothèque Nationale, Paris and seven by the New York Public Library, Lincoln Center, Dance Collection, Dodge

วาดภาพสีน้ำมัน เพราะนีจินสกีไม่สามารถมาเป็นแบบให้วาดได้เป็นเวลานานและบ่อยครั้งพอ (จิตรกรบางคนในสมัยนั้นใช้ภาพถ่ายเพื่อช่วยในการวาดภาพเมื่อจำเป็น) อย่างไรก็ดี จิตรกรชื่อ ชาก-เอมีล บลองช์ (Jacques-Emile Blanche, พ.ศ. ๒๔๐๔ - ๒๔๘๕ /ค.ศ.๑๘๖๑ - ๑๙๔๒) ได้จ้างช่างภาพฝีมือดีคือเออแชน ดรูเอ (Eugène Druet, พ.ศ. ๒๔๑๐ - ๒๔๕๙ /ค.ศ.๑๘๖๗ - ๑๙๑๖) ถ่ายภาพนีจินสกีไว้ที่สวนในบ้านของนายบลองช์ในปัสซี (Passy) ซึ่งอยู่ชานกรุงปารีส (สวนแห่งเดียวกันนี้ได้เป็นแรงบันดาลใจให้คีตกวีเดอบูซี - Debussy แต่งเพลง *ชาร์แดง ซู ลา ปลุย - Jardin Sous la Pluie* - "สวนกลางฝน" เมื่อปี พ.ศ. (ค.ศ.๑๙๐๔) ซึ่งเดอบูซีแต่งอุทิศให้บลองช์ เพลงนี้เป็นเพลงหนึ่งในเพลงชุด *เอสตองป์ - Estampes* หรือ "ภาพพิมพ์" ของเดอบูซี)[50]

จากภาพชุด *ดองส์ เซียมวส* เราจะเห็นว่านีจินสกี ดัดแปลงนาฏศิลป์สยามตามจารีตนาฏศิลป์บัลเลต์คือเป็นบัลเลต์แบบ "ออกภาษา" โดยเฉพาะจะเห็นจากท่าเท้า โดยมีท่าต่าง ๆ ที่แตกต่างหรือเพี้ยนไปจากท่าหลักของบัลเลต์คลาสสิก ยกตัวอย่างเช่น ในภาพหนึ่ง นีจินสกียืนในท่าเท้าคู่ขนานกัน แทนที่จะเป็นท่าเปิดปลายเท้าออกตามหลักบัลเลต์ แต่ขณะเดียวกันก็ยังใช้เทคนิคของบัลเลต์อยู่คือ ถ่ายน้ำหนักตัวลงบนจมูกเท้า (Balls of the feet) เป็นท่าเขย่งครึ่งเท้า (เดอมี ปวงต์ - demi-pointe)

เทคนิคนาฏศิลป์ไทยแตกต่างจากเทคนิคบัลเลต์ (แม้จะมีลักษณะบางประการที่คล้ายคลึงกัน เช่นเรื่องการเปิดปลายเท้า ที่บัลเลต์เรียกว่า "turned-out" คือการบิดหมุนตั้งแต่ข้อต้นขาที่เชิงกราน ลงไปตลอดขา จนปลายเท้าผายออกข้าง) เทคนิคนาฏศิลป์ไทยทิ้งน้ำหนักลงที่ส้นเท้าก่อนเมื่อย่างเท้า แต่บัลเลต์จะทิ้งน้ำหนักลงจมูกเท้าก่อน นอกจากนี้นาฏศิลป์ไทยแสดงถึงการยอมรับแรงดึงดูดโลก (pull of gravity) นาฏศิลป์ไทยมักดูคล้ายจะย่อขาอยู่เสมอ การเคลื่อนไหวมักเน้นความเชื่องช้า และมักยืนจังหวะเดิมไปตลอดเพลงโดยแทบไม่ค่อยเปลี่ยนแปลงจังหวะในแต่ละเพลง นาฏศิลป์ไทยใช้วิธีรำ คือใช้ท่าแขนหลากหลายท่า ดูเหมือนว่าโฟคีนจะจับลักษณะต่างๆ ที่กล่าวมานี้ของนาฏศิลป์ไทยได้ และคงจะสื่อสารให้นีจินสกีได้รับรู้ผ่าน *ดองส์ เซียมวส* และผ่านทางการสนทนาหารือโต้แย้งกันในยามที่ศิลปินในกลุ่มของเดียกีเลฟมาพบปะเสวนากันและนีจินสกีได้เข้ามาร่วมกลุ่มอยู่ด้วย

นอกจากนาฏศิลป์สยาม อิซาดอรา ดังแคนก็น่าจะมีอิทธิพลสำคัญต่อโฟคีนในการพัฒนาบัลเลต์สมัยใหม่เช่นกัน[51]

Collection Source: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=175810 Access: 24 August 2008: 19:23 hrs.

[50] Richard Buckle, *Nijinsky*, p. 173.

[51] "They [Nijinska's friends] told me [Nijinska] about the rehearsals and that Fokine had just seen Isadora Duncan in her first performance in St Petersburg and been greatly impressed by the exhilarating freedom of her dance." Source: Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoir*, p. 140

ในการออกแบบ *ดองส์ เซียมวส* โฟคีนอาศัยวิธีการทำงานตามแบบที่นักออกแบบนาฏศิลป์บัลเลต์ชาวรัสเซียนิยมทำกันในสมัยนั้น เมื่อออกแบบนาฏศิลป์ให้แก่นักบัลเลต์เอก (คือนักเต้นฝีมือชั้นครู) คือร่วมมือกันในการสร้างสรรค์งาน นักออกแบบจะให้อิสระแก่ผู้เต้นในระดับหนึ่งเพื่อปรับรายละเอียดลีลาให้เหมาะแก่ตน ซึ่งก็หมายความว่านีจินสกีมีส่วนในการสร้างสรรค์งาน ตามโครงสร้างและกรอบที่โฟคีนวางไว้ ในเรื่องนี้ นักบัลเลต์และนักออกแบบนาฏศิลป์ บรอนิสลาวา นีจินสกา ซึ่งเป็นน้องสาวของนีจินสกี เขียนไว้ว่า

> "...ไม่มีนักออกแบบนาฏศิลป์คนใดเคยอธิบายท่าเคลื่อนไหวร่างกายให้เราด้วยคำพูดเลย แต่จะแสดงท่าเต้นให้เราดูเป็นชุด เรียงลำดับไป ตามที่ประกอบท่าไว้สำหรับระบำชุดนั้น ๆ ทุกประการ เราจดจำท่าทั้งหมดได้ด้วยการลอกเลียนท่าต่าง ๆ จากผู้ออกแบบนาฏศิลป์ไป จากนั้น ด้วยแรงบันดาลใจจากการออกแบบนาฏศิลป์นั้น เราจึงสร้างบทบาทของเราขึ้น"...ฯลฯ
> "ฉันจำได้ว่าโฟคีนไม่เคยอธิบายอะไรให้เราฟังเลยด้วยคำพูดเลย และมักจะไม่ค่อยจี้เรื่องรายละเอียดในการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ...[52]

และนีจินสกาเขียนถึงเรื่อง *ดองส์ เซียมวส* และ*โคบอลด์* ว่า:

> "นีจินสกีตีบทนาฏศิลป์ทั้งสองเรื่องเอง โฟคีนออกแบบและสอนท่าเต้นตามวิธีที่เคยทำเสมอมาคือ แสดงท่าเต้น (pas) ให้ดูแล้วปล่อยให้ศิลปินตีความ สำหรับเรื่อง *โคบอลด์* นั้นวัสลัฟทำงานใกล้ชิดกับสตราวินสกี ซึ่งเล่น [เปียโน] ให้นีจินสกีระหว่างการซ้อมและอธิบายการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงนี้ให้นีจินสกีเข้าใจ ทั้งสองทำงานร่วมกันเพื่อหาว่าทำอย่างไรจึงจะแสดงโทน (tonalities) ที่แปลกพิเศษของเพลงออกมาได้ในการเต้นรำ"[53]

---

[52] "...No choreographer ever explained movements to us with words. He showed us the consecutive *pas* [dance steps], one after another, exactly as the dance was composed, and by mechanically copying the choreographer we memorized all the *pas*. And then, inspired by the choreographic design, we ourselves created our roles." ...etc... "I remember that Fokine never explained anything to us in words; often he was not even exact concerning the nuances of the movements..." Source: Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, p. 466.

[53] "Nijinsky worked on the artistic rendering of both dances on his own. Fokine had mounted the dances as he usually did, simply showing the *pas* and then leaving the interpretation to the artist. For 'Kobold', Vaslav worked closely with Stravinsky, who played for him in rehearsal and explained his orchestration to Vaslav. They worked together on how best to express the unusual tonalities of the music in dancing." Source: Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, p. 302

นับว่ายากนักที่จะรู้ว่าใน ดองส์ เซียมวส นีจินสกีได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์สยามผ่านทางโฟคีนไปอย่างใดบ้าง เพราะไม่มีการบันทึกภาพยนตร์ไว้ เราเห็นแต่เพียงท่าอันดูแปลกวิเทศสำหรับนาฏศิลป์บัลเลต์คลาสสิก

อย่างไรก็ดี ในช่วงเตรียมบทบรรยายนี้ ผู้บรรยายได้ค้นพบภาพยนตร์สั้นๆ ซึ่งอ้างว่าเป็นภาพยนตร์บันทึกนีจินสกีเต้น และมีผู้แอบถ่ายไว้ ผู้บรรยายยังไม่สามารถยืนยันความถูกต้องได้ เพราะภาพยนตร์คุณภาพต่ำและมีขนาดสั้นมาก แต่ท่าเต้นตรงกับภาพวาดและภาพถ่ายต่างๆ ของนีจินสกีในบทบาทตามที่ระบุในภาพยนตร์ นับเป็นครั้งแรกที่ผู้บรรยายได้เห็นนีจินสกีเต้นบัลเลต์

ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งในนั้นคือ *ดองส์ เซียมวส* แม้ภาพยนตร์ *ดองส์ เซียมวส* ดังกล่าวนี้เป็นของแท้ แต่ก็อาจจะเป็นภาพยนตร์ที่ถ่ายน้องเขยของนีจินสกีก็ได้ เพราะหลังจากที่นีจินสกีแสดงไปสองฤดูกาล คือที่รัสเซียและที่ปารีสแล้ว ต่อมาเมื่อนีจินสกีแยกตัวจากคณะบาเล รูส ก็ได้จัดการแสดงเอง และจัดแสดง *ดองส์ เซียมวส* ที่โรงละครพาเลส เทียเตอร์ (Palace Theatre) ที่ถนนชัฟสเบอรี อะเวนิว (Shaftbury Avenue) ในลอนดอน ซึ่งเป็นโรงละครมิวสิก ฮอลล์ ที่เน้นการจัดแสดงวิพิธทัศนาต่างๆ เพื่อความบันเทิงของผู้คนทั่วไปที่ไม่ได้มุ่งศิลปะ แต่มุ่งความบันเทิง เช่น แสดงมายากล แสดงจำอวด ฯลฯ และนีจินสกีไม่สามารถเต้นเองได้ทุกบท จึงให้น้องเขย (สามีของนีจินสกา) ชื่อ **อะเลคซันดร์ วลาดีมีโรวิช คอตเชตอฟสกี (Alexander Vladimirovitch Kotchetovsky)** แสดงชุด *ดองส เซียมวส* การแสดงเริ่มเมื่อวันที่ ๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๕๗ (ค.ศ.๑๙๑๔๗)[54] ซีริล โบมองต์ (Cyril Beaumont) นักวิจารณ์นาฏศิลป์ได้ชมการแสดงครั้งนี้และเขียนไว้ว่า

> "เป็นการเต้นอยู่กับที่ (*sur place*) มีท่าเคลื่อนไหวศีรษะ ร่างกายและแขนขาที่ประสานกลมกลืนกันอย่างน่าชื่นชมยิ่ง แม้จะจำกัดและเห็นได้ชัดว่าได้รับแรงบันดาลใจจากนาฏศิลป์คลาสสิกของชวา"[55]

น่าประหลาดใจว่าโบมองต์ช่างไม่รู้เลยว่าแรงบันดาลใจมาจากนาฏศิลป์สยาม แม้ชื่อจะบอกอยู่ทนโท่ แต่ข้อสังเกตที่น่าสนใจของโบมองต์คือคำว่า **"เต้นอยู่กับที่" อันเป็นลักษณะเด่นอีกประการของนาฏศิลป์สยาม ซึ่งไม่ค่อยมุ่งใช้พื้นที่เวทีให้มากที่สุด ตรงกันข้ามจากนาฏศิลป์บัลเลต์คลาสสิกที่มักพยายามทำเช่นนั้น โฟคีนคงจะจับลักษณะดังกล่าวของนาฏศิลป์สยามได้ และคงจะถ่ายทอดให้แก่นีจินสกี**

ภาพยนตร์ที่บันทึกไว้ยาวเพียงสามวินาที (เสียงที่ได้ยินไม่ใช่เสียงจริงจากการแสดง เพราะสมัยนั้นมีแต่ภาพยนตร์เงียบ) แสดงนีจินสกีทำท่า *โซ เดอ ชา* (*saut de chat* - ท่าแมวกระโดด) หรือ *ปา เดอ ชา* (*pas de chat* - ท่าแมว) ตรงกับภาพถ่ายของดรูเอ หากภาพยนตร์นี้เป็นของแท้ ก็ทำให้ทราบแน่ชัดว่าอย่างน้อยท่า

---

[54] Richard Buckle, *Nijinsky*, pp. 403 - 6.

[55] "[it] was executed entirely *sur place* and consisted of admirably harmonized, if restricted, movements of the head, body, and limbs, clearly inspired by the Javanese classical dance." - Richard Buckle, *Nijinsky*, p. 406.

เต้นสามท่าที่เห็นในภาพถ่ายของดรูเอ ก็เป็นท่าที่ใช้แสดงจริง มิใช่ท่าที่แสดงในการถ่ายภาพเพื่อไว้ประชาสัมพันธ์ (โดยที่อาจไม่ได้ใช้แสดงจริง)

สิ่งที่ทำให้สะดุดอีกประการคือ **ท่ากระโดดนั้น เมื่อดูทิศทางที่เคลื่อนขึ้นไป (Trajectory) แล้วพบว่า"เป็นไปไม่ได้" หากไม่ใช้ลวดสลิงช่วยดึงตัวผู้แสดงให้ลอยขึ้น** จึงน่าสงสัยว่ามีการใช้ลวดสลิงช่วยหรือไม่ และหากเป็นเช่นนั้นก็อาจจะอธิบายลักษณะ "เต้นอยู่กับที่" ได้ เพราะคงติดขัดที่ลวดสลิง ทำให้ไม่สะดวกที่จะเคลื่อนไหวไปทิศทางต่างๆ ให้ทั่วเวที

อาจเป็นไปได้ว่าภาพยนตร์เป็นการตัดต่อ เพราะคุณภาพไม่ดี ทำให้เกิด "ภาพกระโดด" ไม่ต่อเนื่องเหมือนจริง จึงทำให้เราเห็นภาพที่ดูผิดธรรมชาติ

หากลักษณะผิดธรรมชาตินั้น มิได้เกิดจากข้อบกพร่องของภาพยนตร์ ก็ต้องพิจารณาต่อไปว่าบุคคลที่เต้นรำนั้นคือนีจินสกีหรือไม่

หากภาพยนตร์นี้มิใช่นีจินสกี แต่เป็นคอตเชตอฟสกี บางทีคอตเชตอฟสกี อาจตกที่นั่งลำบากต้องเต้นบทที่นีจินสกีเคยแสดง นีจินสกีมีชื่อเสียงมากเรื่องการกระโดดสูง ทั้งเวลากระโดดก็แลดูเหมือนแขวนอยู่กลางอากาศได้ (เรียกว่า บาลง - balon) ประกอบกับที่ผู้ชมของโรงละครแห่งนี้แตกต่างไปจากโรงละครบัลเลต์และโอเปรา คือมุ่งความบันเทิงและความตื่นตาตื่นเต้นมากกว่าศิลปะ ก็อาจเป็นไปได้ว่าเฉพาะการแสดงโดยคอตโตเชฟสกีเท่านั้นที่มีการใช้ลวดสลิง

หากภาพยนตร์นี้ นีจินสกีคือผู้แสดง ก็แสดงว่าโฟคีนมองนาฏศิลป์ชุดนี้เป็น "การแสดง" และไม่เห็นเป็นการหลอกลวงผู้ชม เพราะการแสดงก็คือมายาอยู่แล้ว เทคนิคต่างๆ ในการเต้นรำ ก็พัฒนาขึ้นมาเพื่อสร้างมายา มีการใช้อุปกรณ์ช่วยในการแสดงมาตั้งแต่ก่อนหน้านี้ คือในยุคบัลเลต์โรแมนติก ก่อนยุคบัลเลต์คลาสสิกแล้ว (ยุคบัลเลต์กลับทางกับของดนตรี คือโรแมนติกมาก่อนคลาสสิก) เช่นในบัลเลต์ยุคโรแมนติกเรื่อง *ลา ซีลฟีด* (*La Sylphide* - "นางไม้") เป็นต้น มีการใช้ลวดสลิงชักรอกให้นางไม้บิน มีการใช้เลื่อน (lift) ขึ้นลง ประตูกล ฯลฯ

และหากเป็นเช่นนั้นจริง ก็น่าสงสัยต่อไปว่า ท่า*ออองตร์ชา ดีซ* (*Entrechat dix*) คือท่ากระโดดขึ้นตีขาไขว้สลับกันหน้าหลังห้าครั้งในการกระโดดหนึ่งครั้ง ที่เลื่องลือว่านีจินสกีสามารถทำได้แต่ผู้เดียว ใช้ลวดสลิงช่วยหรือไม่! ท่าดังกล่าวยังไม่มีผู้ใดทำได้จนเมื่อสามทศวรรษก่อน นักเต้นชาวอังกฤษชื่อ Wayne Sleep จึงสามารถทำได้

ท่าเต้นรำบางท่า ที่โฟคีนนำมาดัดแปลง ระบุได้ยาก เพราะบางท่าก็ไม่ได้ลอกทั้งท่ามาดัดแปลงแต่ดึงองค์ประกอบบางอย่างมาดัดแปลงเท่านั้น และผิดเพี้ยนไปมากจนระบุได้ยาก ผู้บรรยายคิดว่า ท่าต่อไปนี้ เป็น **ท่าจำนวนหนึ่งที่โฟคีนนำมาดัดแปลงคือ ท่ากระต่ายต้องแร้ว ท่าแผลงศรหรือท่าประลัยวาต ท่าขอนทิ้งอก ท่าขัดจางนาง เป็นต้น**

พิเชษฐ์ กลั่นชื่น นาฏศิลปินไทยผู้ได้มีประสบการณ์สัมผัสนาฏศิลป์ตะวันตก ระบุว่าดูจากภาพถ่ายของดรูเอ แล้วสันนิษฐานว่าน่าจะมีท่าเหล่านี้คือ **ท่าเดิน ท่าจีบข้าง ท่าบิน ท่านั่ง ท่าแผลงศร เป็นต้น**

ผู้บรรยายไม่คิดว่าโฟคีนจะสามารถซึมซับจดจำลีลา และสังเกตเห็นแนวทางคร่าวๆ ของนาฏศิลป์สยามได้มากถึงเพียงนั้น จากกรชมการแสดงเพียงครั้งเดียว จึงสันนิษฐานว่า

๑) โฟคีนน่าจะได้ชมมากกว่าหนึ่งครั้ง ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้น ก็นำไปสู่ข้อสันนิษฐานที่สอง

๒) คณะบุศย์ มหินทร์น่าจะได้ไปแสดงที่โรงละครมารีอินสกีด้วย (ซึ่งเปิดให้ผู้คนทั่วไปเข้าชม) หรือโรงละครอื่นๆ (การแสดงที่โรงแอร์มีตาชน่าจะแสดงครั้งเดียวและเป็นโรงเล็กมาก ไม่น่าจะทำให้มีการกล่าวว่า ชาวรัสเซียพากันตื่นเต้นกับการแสดงของนายบุศย์ มหินทร์ได้)

๓) โฟคีนน่าจะได้มีโอกาสพบชาวคณะนายบุศย์ มหินทร์ ไม่ว่าเป็นการส่วนตัวเพื่อขอให้สาธิตและอธิบาย หรือเป็นทางการในการจัดสาธิตที่โรงเรียนนาฏศิลป์หลวงเพื่อให้นักเรียนและคณาจารย์ได้ชมการสาธิต[56]

ผู้บรรยายเห็นว่า นาฏศิลป์สยามได้จุดประกายความคิดแก่โฟคีน ซึ่งได้นำมาพัฒนาเป็นขั้นๆ เริ่มจาก *The Dying Swan* มาถึง *ดองส์ เซียมวส* และต่อไปยัง *เลอ ดีเยอ เบลอ*[57]

นอกจากโฟคีน บุคคลอีกคนหนึ่งที่ได้นับอิทธิพลจากนาฏศิลป์สยามคือ นีจินสกี

ผู้บรรยายเห็นว่า หน่วยพฤติกรรมนาฏศิลป์ ที่นีจินสกีรับมาจากนาฏศิลป์สยามผ่านมุมมองและการกลั่นกรองสรุปโดยโฟคีน เริ่มแสดงออกในผลงานการออกแบบนาฏศิลป์เรื่องแรกของนีจินสกีคือ *L'Après - midi d'un Faun.*

L'Après-Midi d'un Faune

นีจินสกีได้รับอิทธิพลจากวิธีคิด วิธีทำงาน และผลงานออกแบบนาฏศิลป์ของโฟคีน เมื่อปีพ.ศ. ๒๔๔๗ (ค.ศ. ๑๙๐๔) โดยตอนนั้นนีจินสกียังเป็นนักเรียนอยู่ ทางโรงเรียนให้โฟคีนจัดการแสดงของโรงเรียน และนีจินสกีเป็นนักเรียนคนหนึ่งที่ร่วมแสดงในบัลเลต์เรื่อง *Acis and Galatea*[58]. ที่โฟคีนออกแบบ นีจินสกีเต้นบท

---

[56] ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๔๒ (ค.ศ. ๑๘๙๙) เดียกีเลฟได้รับเชิญจากเจ้าชายวอลคอนสกี (Prince Volkonsky) ผู้อำนวยการคนใหม่ของโรงละครหลวง (รวมทั้งโรงละครแอร์มีตาช) ให้มีตำแหน่งในการบริหารโรงละคร โดยมีหน้าที่พิเศษคือให้จัดการแสดงบัลเลต์เรื่อง *ซิลเวีย - Sylvia* ดนตรีโดย เดอลีบ - Delibes ขึ้นใหม่ Source: Mary Clarke & Clement Crisp, *The History of Dance*, (London: Orbis Publishing Limited, 1981), p.167.

[57] *เลอ ดีเยอ เบลอ* (*Le Dieu Bleu*) - แสดงครั้งแรกวันที่ ๑๓ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๕๕ (ค.ศ. ๑๙๑๒), ออกแบบนาฏศิลป์โดย โฟคีน; ดนตรีโดย เรย์นัลโด ฮาห์น (Reynaldo Hahn), บทโดย ชอง กอกโต และเฟรเดรีโก เด มาดราโซ (Jean Cocteau and Frederico de Madrazo) Source: Irina Pruzhan, *Leon Bakst*, translated from the Russian by Arthur Shkarovski-Raffé (Penguin Books, 1988) p. 223.

[58] นีจินสกาเขียนถึงวิธีที่โฟคีนออกแบบนาฏศิลป์บัลเลต์เรื่อง *Acis and Galatea* เอาไว้ว่า:

เป็น ฟอน (faun)ร่วมกับนักเรียนชายคนอื่น ๆ ตอนที่ออกแบบนาฏศิลป์เรื่อง *Acis and Galatea* โฟคีนไปศึกษาค้นคว้าเรื่อง ภาพวาด รูปสลักหรือรูปปั้นเป็นแถวแนวนอนหรือที่ประดับมุขอาคาร (friezes) ของกรีก เมื่อนีจินสกีออกแบบนาฏศิลป์ *L'Après-midi d'un Faun* นีจินสกีทำเช่นเดียวกับโฟคีนคือศึกษาภาพวาดบนแจกันและศึกษา friezes ของกรีก แต่นีจินสกีเลือกยุคโบราณของกรีก แทนจะเลือกยุคคลาสสิกของกรีก (ผู้บรรยายเห็นว่า อาจจะเป็นยุคอีทรัสคัน นอกจากนี้ยังมีนักประวัติบัลเลต์หลายท่านเห็นว่า นีจินสกีได้แนวคิดจากภาพฝาผนังของอียิปต์ด้วย)

เพลง Tone poem ของเดอบูซี ไม่ใช่เพลงสำหรับใช้เต้นรำบัลเลต์คลาสสิก (ท่าเต้นมักต้องพึ่งจังหวะเป็นเหมือนหลักกิโลเมตรในแผนที่ เพื่อนักเต้นทุกคนจับจังหวะได้ตรงกัน ผู้บรรยายเคยแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยด้วยเพลงนี้ นับจังหวะได้ยากลำยากมาก ต้อง "จำ" เพลงและแบ่งวลี) เพลงนี้อายุกว่าสิบปีแล้ว เมื่อนีจินสกีนำมาใช้ (โดยเดอบูซีไม่ค่อยเต็มใจนักว่าจะเหมาะกับนาฏศิลป์) วิธีที่นีจินสกีใช้ก็แหวกแนว คือใช้เหมือนเป็น "เพลงประกอบ" (background music) ท่าเต้นและดนตรีไม่ได้ลงจังหวะตรงกัน แต่ท่าเต้นจะ "เกลื่อน" จังหวะดนตรีไป

L'Après-midi d'un Faun[59] ของนีจินสกีแลเหมือนภาพสองมิต ที่ขาดความลึก อีกทั้งมิติของกาลเวลาก็ดูจะลดลงไปเนื่องจากนักเต้นรำเคลื่อนไหวเชื่องช้าโดยตลอดเรื่อง (ยกเว้นบางขณะซึ่งมีไม่กี่ครั้ง นักเต้นจึงเคลื่อนไหวรวดเร็วขึ้นบ้าง) เชื่องช้าจนการแสดงแทบจะกลายเป็น *tableau vivant*.

"As his first choreographic work he chose *Acis and Galatea* from Ovid's Metamorphoses. This ballet, first choreographed by Lev Ivanov in 1896, had been dropped from the Maryinsky Theatre repertory." ... "Fokine told his students that for the style of the ballet he had been inspired by the frescoes he had seen in Pompeii, during his visit to Italy the previous year. My friends, Zina and Maroussia, excitedly told me that though all their dances were *sur pointe*, Mikhail Mikhailovitch had introduced many innovations in his choreography. He had placed his students in new asymmetric groupings--sitting on the rocks, lying on the grass, or standing by the brook--and had explained that in contrast to the rigid classical ballet poses they must relax their bodies when not dancing. However, he was almost apologetic that he had not been able to obtain permission from the inspector, Missovsky, for the nymphs to dance in sandals. Missovsky insisted that the students must show the progress they had made in classical technique *sur pointe*. Though Missovsky rejected Fokine's request that the nymphs dance in sandals, he did agree to let them dance in Grecian tunics." Source: Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoir*, p. 140.

[59] สูจิบัตรการแสดงครั้งแรกที่โรงละครชาเตอเลต์ (Théâtre du Châtelet) เมื่อวันที่ ๒๙ พฤษภาคม พ.ศ.๑๙๑๒ กล่าวว่า บทที่ใช้ในนาฏศิลป์เรื่องนี้ มิใช่ บทกวี *L'Après-midi d'un faune* ของ Stéphane Mallarmé ทั้งบท แต่ใช้เพียงบทเกริ่นนำของบทกวีดังกล่าวเท่านั้น โดยได้อ้างอิงไว้ในสูจิบัตรด้วย ว่าส่วนที่นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจสร้างบทสร้างเรื่องนาฏศิลป์คือ:

Un Faune sommeille;
Des Nymphes le dupent;
Une écharpe oubliée satisfait son rêve.

นีจินสกีพยายามเลียนแบบภาพวาดบนแจกันหรือเหยือกของกรีก จึงให้นักเต้นรำเดินขาคู่ขนาน ซึ่งก็นับว่าลำบากสำหรับนักเต้นบัลเลต์ที่คุ้นกับการ "ผายเท้า" (turned-out) การที่นีจินสกีพยายามให้นักเต้นรำเดินลงส้น แทนจะลงน้ำหนักที่จมูกเท้าก่อน ก็เป็นปัญหามากสำหรับนักเต้นรำ การจะเดินลงส้นให้ได้อย่างนุ่มนวล ก็ต้องทำอย่างที่นาฏศิลป์ไทยทำ คือต้องย่อเข่า (นาฏศิลป์ไทยมีท่าที่ขาคู่ขนาน เช่น ซอยเท้าเวลาเดินเร็ว และมีท่าที่ขาคู่ขนานและลงน้ำหนักที่จมูกเท้า เช่น เวลาที่ซอยย่ำเท้าอยู่กับที่) เทคนิคที่นีจินสกีต้องการใช้ทำให้ต้องเสียเวลาฝึกฝนนักเต้น การแสดงชุดที่ยาวเพียงสิบกว่านาที ใช้เวลาซ้อมเกือบร้อยครั้ง นอกจากนี้นีจินสกียังใช้วิธีออกแบบนาฏศิลป์ที่แตกต่างจากโฟคีน คือระบุท่าตายตัวแน่นอนชัดเจน (เหมือนนาฏศิลป์ไทย) ไม่ทิ้ง "ที่ว่าง" ให้นักเต้นรำได้ "ปรับท่า" ให้เหมาะกับตัวเลย

ผู้บรรยายเชื่อว่า ตั้งแต่ครั้งที่โฟคีนออกแบบ *ดอง เซียมวส* ให้นีจินสกี หรืออาจจะก่อนหน้านั้นด้วยซ้ำ โฟคีนได้ถ่ายทอด หน่วยพฤติกรรมนาฏศิลป์สยามให้นีจินสกีแล้ว ที่กล่าวว่าก่อนหน้านั้น หมายถึงในช่วง ปีพ.ศ. ๒๔๕๑ - ๒๔๕๒ (ค.ศ. ๑๙๐๘-๙) ที่นีจินสกีได้เข้าร่วมในกลุ่มของเดียกีเลฟ กลุ่มดังกล่าวมักชุมนุมเสวนากันเรื่องการพัฒนาศิลปะสาขาต่าง ๆ ของรัสเซีย[60]

นีจินสกา เขียนไว้ว่า:

> "ตอนค่ำๆ ส่วนใหญ่ และโดยเฉพาะหลังจากเดียกีเลฟกลับมาจากปารีส [เดียกีเลฟไปปารีสปลายปีค.ศ. ๑๙๐๘ เพื่อสรุปการเจรจาเปิดการแสดงโอเปรารัสเซียที่ปารีสโอเปรา], วัสลัฟจะไปร่วมกลุ่มเพื่อนๆ ของเดียกีเลฟ และฟังคนเหล่านี้สนทนาปรึกษาหารือ เสวนาโต้แย้งถกเถียงกันเรื่องการละคร ศิลปะ และดนตรี"[61]

สรุป

นาฏศิลป์ชุด *L'Après-midi d'un Faune* มีการจดบันทึกไว้ (dance notation) จึงสามารถนำมา "ฟื้น" (revive) หรือ "ประกอบขึ้นใหม่" (reconstruct) ได้ ผู้บรรยายได้ดูภาพยนตร์การแสดงดังกล่าว ซึ่งคณะ

Source: Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinsky: Early Memoirs* p. 435

ผู้บรรยายจึงคิดต่อไปไม่ได้ว่า เค้าโครงเรื่อง *L'Après-midi d'un faune* ของนีจินสกี คล้ายเรื่อง พรานบูรณ์กับนางกินรีทั้งเจ็ดจากโนห์ราของไทย

[60] เดียกีเลฟเรียกกลุ่มของตนว่า สมาคมพิกวิกแห่งเนวา [เนวา คือแม่น้ำที่ไหลผ่านเมืองเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก] - "The Pickwick Club of the Neva" Source: Mary Clarke & Clement Crisp, *The History of Dance*, (London: Orbis Publishing Limited, 1981), p.166

[61] "Most evenings, and especially after Diaghilev returned from Paris [Diaghilev went to Paris toward the end of 1908 to conclude negotiation for the Russian Opera Season at the Paris Opera], Vaslav would join the Diaghilev circle of friends and listen to their conversations, discussions, and arguments about the theatre, about art, and music." Source: Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, p. 258.

ปารีสโอเปรานำมาฟื้นขึ้น รูดอล์ฟ นูเรเยฟ แสดงนำในบท ฟอน เมื่อได้ดูแล้วผู้บรรยายเห็นว่า หน่วยพฤติกรรมนาฏศิลป์สยาม (Siamese dance memes) ที่นีจินสกีนำมาทดลองใช้ใน *L'Après-midi d'un Faune* ได้แก่:

๑) การเคลื่อนไหวร่างกายในจังหวะช้าโดยตลอดการแสดง

๒) การใช้ท่าเท้าคู่ขนาน (นาฏศิลป์ไทยใช้เท้าคู่ขนานเมื่อต้องซอยเท้า) อย่างไรก็ดี ข้อนี้อาจเกิดจากการเลียนแบบภาพ Frieze ของกรีกหรือภาพฝาผนังของอียิปต์ก็ได้ เพราะจะว่าไปแล้ว นาฏศิลป์ไทยก็นิยมใช้ท่าผายเท้าเช่นกัน มีท่าเท้าคู่ขนานแต่น้อย และสุดท้าย นัจินสกีอาจจะได้รับอิทธิพลจากโฟคีนด้วยก็ได้[62]

๓) การถ่ายน้ำหนักลงส้นเท้าขณะเดิน แทนการลงน้ำหนักที่จมูกเท้า;

๔) การย่อขาตลอดเวลา มากกว่าที่ใช้ตามปกติในนาฏศิลป์บัลเลต์คลาสสิก (ซึ่งลักษณะนี้สะท้อนถึงข้อ ๕);

๕) การเคลื่อนไหวที่สะท้อนถึงการยอมรับแรงดึงดูดของโลก

๖) การใช้ท่าแขนในลักษณะเป็นมุม (Angular) มากยิ่งขึ้น ผิดจากบัลเลต์คลาสสิกที่นิยมใช้แขนในลักษณะเป็นมน (curved)

ผู้บรรยายเชื่อว่า ยังมีข้อมูลและหลักฐานต่างๆ อีกมากให้ค้นคว้าต่อไปว่านาฏศิลป์สยามมีส่วนให้เกิดการปฏิรูปบัลเลต์จากยุคคลาสสิกมาสู่ยุคสมัยใหม่อย่างไรบ้าง และแม้กระทั่งกระตุ้นให้เกิดนาฏศิลป์โมเดิร์นดานซ์ (Modern Dance - คำนี้ต้องใช้ทับศัพท์) ข้อสรุปข้างต้นจึงเป็นเพียงข้อสันนิษฐาน ประเด็นที่น่าค้นคว้าต่อไปคือเรื่อง บัลเลต์ เลอ ดีเยอ เบลอของโฟคีน ที่กล่าวว่าเป็นบัลเลต์ที่ได้แรงบันดาลใจมาจากนาฏศิลป์สยามและฮินดู (pseudo-Siamese-Hindu ballet) และประเด็นอื่นๆ อีกมาก

ผู้บรรยายขอจบคำบรรยายด้วยการอ้างวาทะของเดียกีเลฟ:

“ความสำเร็จของผลงานการแสดงนั้น เราไม่อาจคาดเดาได้ ฉันจึงใส่ใจแต่เรื่องคุณค่าของผลงานนั้น.”[63]

- แซร์เกย์ เดียกีเลฟ

---

[62] อย่างไรก็ดี โฟคีนเขียนไว้เมื่อปีพ.ศ. ค.ศ. ๑๙๑๖ ในบทความชื่อ "The New Ballet" ที่ลงพิมพ์เผยแพร่ในวารสารภาษารัสเซียชื่อ "Argus" ว่า: "...ข้าพเจ้าเห็นประโยชน์การผายเท้า ('turning out' of the feet) ในการฝึกฝนเบื้องต้น แต่เมื่อเลิกฝึกฝนแล้ว ก็ควรเลิก ยกเว้นในนาฏศิลป์สยาม ฮินดูและอาหรับ (Siamese, Hindu, and exotic dances [ระบำหน้าท้อง]), เมื่อท่าเท้าควรกลมกลืนกับท่าแขนที่เป็นเหลี่ยมมุม แต่การเต้นรำเท้าเปล่า โดยผายเท้าด้วย เป็นเรื่องพิลึก." Source: *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present,* Second Edition, edited with commentary by Selma Jeanne Cohn (Princeton, NJ: A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1992), p. 107.

[63] "The success of a production is unpredictable: all I care for is its merit." Source: Tamara Karsavina, Theatre Street - The Reminiscences of Tamara Karsavina, (London; Dance Books Ltd., 1981) p. 345.

บรรณานุกรม

<u>สิ่งพิมพ์</u>

Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, translated and edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson (Durham and London: Duke University Press, 1992), p. 473.

Mary Clarke & Clement Crisp, *The History of Dance*, (London: Orbis Publishing Limited, 1981)

Mom Luang Manich Chumsai (ed.), *Voyage des Ambassadeurs de Siam en France* (en 1685), (Bangkok: Chalermnit Books, 1985)

Tamara Karsavina, Theatre Street - The Reminiscences of Tamara Karsavina, (London; Dance Books Ltd., 1981)

The New Shorter Oxford English Dictionary, edited by Lesley Brown, (Oxford: Clarendon Press, 1993), Vol. 1

จุลลดา ภักดีภูมินทร์, *'เพ็ง' คนโปรดในรัชกาลที่ ๔*, นิตยสารสกุลไทย, ฉบับที่ ๒๔๖๓ ปีที่ ๔๘ ประจำวันอังคารที่ ๑ มกราคม ๒๕๔๕ ใน http://www.sakulthai.com/DSakulcolumndetail.asp?stauthorid=13&stcolcatid=2&stcolumnid=1114&stissueid=2463 Access 12 March 2009 at 14.45 hrs

ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, *มหาอุปรากรของไทยสองเรื่อง ที่ไม่มีโอกาสแสดง*, Source: http://www.oknation.net/blog/print.php?id=29828

องค์ บรรจุน. *หญิงมอญ, อำนาจ และราชสำนัก* -- กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม, มติชน, 2550. (ISBN 978-974-02-0059-8) ใน http://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าจอมมารดามรกฎ_เพ็ญกุล Access 12 March 2009

ธนิต อยู่โพธิ์, *ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย*, (กรุงเทพ: กรมศิลปากร) พิมพ์ครั้งที่ ๒, พ.ศ.๒๕๓๑

อเนก นาวิกมูล, *นาฏกรรมชาวสยาม*, (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์สายธาร) ๒๕๔๕

อเนก นาวิกมูล, "ภาคผนวก ๑ คณะนาฏศิลป์หลวงจากสยามมาแสดงในยุโรปเป็นครั้งแรก" ใน *นาฏกรรมชาวสยาม*, แปลจากภาษาเยอรมัน Die siamesische Hoftheater-Truppe Zum ersten Male in Europa โดย แสงจันทร์ ฟรีดริช ใน นาฏกรรมชาวสยาม

Prince Esper Esperovitch Uchtomskij, *Czarevitch Nicolas of Russia in Siam and Saigon*, Translated by Walter E. J. Tips., (Thailand: White Lotus Press, 1999).

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒, (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์, ๒๕๔๖)

หนังสือพิมพ์บางกอกสมัย ฉบับวันที่ ๒๙ สิงหาคม ร.ศ.๑๑๗ (พ.ศ. ๒๔๔๑ - ค.ศ.๑๘๙๘) จากไมโครฟิลม์จากหอสมุดแห่งชาติ ใน อเนก นาวิกมูล, นาฏกรรมชาวสยาม, (กรุงเทพ: สายธาร, ๒๕๔๕)

Richard Buckle, *Nijnsky*, (Great Britain: Penguin Books, 1975)

Eileen Hunter with Narisa Chakrabongse, *Katya and the Prince of Siam*, (Bangkok: River Books, 1994)

Webster's New Geographical Dictionary, (Massachusetts, USA, Merriam-Webster Inc, 1984)

Irina Pruzhan, *Leon Bakst*, translated from the Russian by Arthur Shkarovski-Raffé (Penguin Books, 1988).

Serge Lifar, *Serge Diaghilev*, (READ Books, 2007) ISBN 1406769347, 9781406769340, page 194; Accessed on line on 20 January 2009 at http://books.google.co.th/books?id=dIZSGCAyVRMC&printsec=frontcover#PPA194,M1

Pavlova Impressions - Presented by Margot Fonteyn, edited by Roberta and John Lazzarini, (London: Weidenfeld and Nicholson, 1984)

Edward Said, "Orientalism: The Scope of Orientalism (1978)", *The Edward Said Reader*, edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, (New York: Vintage Books, 2000)

Edward Said, "Orientalism: Introduction to Orientalism (1978)", *The Edward Said Reader*, edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, (New York: Vintage Books, 2000)

Romola Nijinsky, *Nijinsky*, (London: Sphere Books LTD), Reprinted 1980.

Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present, Second Edition, edited with commentary by Selma Jeanne Cohn (Princeton, NJ: A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1992)

<u>Websites:</u>

http://www.sakulthai.com/DSakulcolumndetail.asp?stauthorid=13&stcolcatid=2&stcolumnid=1114&stissueid=2463 Access 12 March 2009 at 14.45 hrs

http://th.wikipedia.org/wiki/พระเจ้าบรมวงศ์เธอ_พระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์_กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม Access 12 March 2009 at 15.00 hrs.

http://th.wikipedia.org/wiki/ลาวดวงเดือน Access 15 Feb 2009 at 17.23 hrs.

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=175810 Access: 24 August 2008: 19:23 hrs.

http://www.youtube.com/watch?v=d9fq025YGOU Access 15 March 2009

http://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าจอมมารดามรกฎ_เพ็ญกุล Access 12 March 2009

องค์ บรรจุน. หญิงมอญ, อำนาจ และราชสำนัก -- กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม, มติชน, 2550. (ISBN 978-974-02-0059-8) ใน http://th.wikipedia.org/wiki/เจ้าจอมมารดามรกฎ_เพ็ญกุล Access 12 March 2009

http://www.anurakthai.com/thaidances/prince_theatre/index.asp Access 15 March 2009

http://th.wikipedia.org/wiki/พระเจ้าบรมวงศ์เธอ_พระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์_กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม Access 12 March 2009 at 15.00 hrs.

http://www.talkingmachine.org/boosra_mahin/pluethipol.html Access 20 January 2009.

http://imslp.org/wiki/6_Charakterstucke,_Op.33_(Sinding,_Christian)

http://imslp.org/wiki/Image:Sinding_-_Op.33_-_Charakterstucke.pdf

Bronislava Nijinska, Bronislava Nijinska: Early Memoirs, pp. 301-2. http://books.google.co.th/books?id=c7o7muC8_mQC&pg=PA302&lpg=PA302&dq=vassilieva,+rosai&source=bl&ots=WitqWegAFP&sig=btE1iNbqPnjkKd79CNUrAG0vbfg&hl=th&ei=LT6-Se7VL8zPkAWFkZyXCA&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result]

แนวคิดเรื่อง Simulation กับ ปรากฏการณ์แฟนคลับรายการอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4

ชื่อผู้เขียน ณัฏฐชา วงษ์วานิช*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มุ่งทำความเข้าใจปรากฏการณ์แฟนคลับรายการอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 โดยอาศัยแนวคิดต่างๆ ของ ฌ็อง โบดริยาร์ด (Jean Baudrillard) เช่น simulation, hyperreality, silent majority นอกจากนี้เป็นการขยายขอบเขตการศึกษาการเมืองเข้าสู่การศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสื่อต่างๆ ผลการศึกษาพบว่าปรากฏการณ์แฟนคลับรายการอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 แสดงถึงรูปปรากฏของแนวคิดต่างๆ ของ โบดริยาร์ด เช่น simulation, hyperreality, silent majority และพบว่ามีความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างแฟนรายการกับตัวรายการเองไม่ว่าจะเป็นการติดตามรับชมรายการอย่างต่อเนื่อง การส่งข้อความสั้น (SMS) จำนวนมาก เพื่อโหวตให้กับนักล่าฝันที่เป็นที่ชื่นชอบ การเข้าใช้ เว็บไซต์แฟนคลับอย่างสม่ำเสมอ การให้การสนับสนุนผลงานของนักล่าฝัน และการติดตามไปให้กำลังใจนักล่าผันในสถานที่ต่างๆ เป็นต้น ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้แสดงถึงการที่บรรดาแฟนรายการต่างอยู่ในโลกของ simulation ซึ่งแฟนรายการสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับรายการได้ ดังนั้นตัวรายการจึงมีอำนาจในการสร้างความจริงอีกชุดหนึ่งที่เป็น hyperreality และสามารถดึงให้ผู้ชมรายการเข้ามามีส่วนร่วมกับทางรายการ ทำให้รายการดำรงอยู่ได้

* นักศึกษาปริญญาเอก คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Simulation and the Academy Fantasia Fan Club (Season Four)

Author Natcha Wongwanit

Abstract

Drawing on Baudrillard's concepts of simulation, hyper-reality, and the silent majority, this research aims to shed light on the phenomenon of the Academy Fantasia Fan Club (Season Four) Thai TV reality show. The research found that "fans" of this "reality" music contest series are embedded in a web of power relations with the program and its contestants. For instance, fans are invited to participate in the program in myriad ways—for instance, by voting for their favorite contestants using SMS messages and showing their support for contestants on the website. The author argues that this degree of embeddedness in a TV program is a vivid example of Baudrillard's concept of simulation, wherein a simulacra of reality replaces reality with "hyper-reality."

Keywords: simulation, hyperreality, silent majority, fan phenomena

บทความ

ในสังคมปัจจุบันคงไม่มีใครปฏิเสธถึงอิทธิพลของรายการโทรทัศน์ต่างๆ ที่เข้ามามีบทบาทและมีเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์มากที่สุด ซึ่งหากพิจารณาพัฒนาการของรายการโทรทัศน์ในระยาวหนึ่งทศวรรษที่ผ่านมา อาจกล่าวได้ว่ารายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์ได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง อันจะเห็นได้จากการแพร่ขยายของรายการโทรทัศน์รูปแบบนี้ไปทั่วโลก

ดังนั้น เรียลลิตีโชว์คืออะไร? และมีพัฒนาการอย่างไร? จึงเป็นคำถามแรกที่ผู้เขียนจำเป็นต้องตอบ ซึ่งก็มีนักวิชาการด้านวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชนหลายท่านได้มีความพยายามสร้างคำนิยามให้กับรายการโทรทัศน์ประเภทนี้ เช่น ริชาร์ด คิลบอร์น (Richard Kilborn) ได้ให้คำจำกัดความของรายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์เอาไว้ว่า เป็นการบันทึกภาพและเสียงแบบ “ติดปีก” (on the wing) โดยส่วนมากใช้อุปกรณ์วิดีทัศน์ที่มีน้ำหนักเบา เพื่อบันทึกเหตุการณ์ต่างๆ ในชีวิตของปัจเจกชนหรือกลุ่มต่างๆ เป็นการพยายามเลียนแบบเหตุการณ์ในชีวิตจริงผ่านการผลิตซ้ำของความเป็นละครในรูปแบบต่างๆ และใช้การตัดต่อให้มีโปรแกรมที่ดึงดูดใจซึ่งสามารถนำไปเผยแพร่ในฐานะที่มีลักษณะของความเป็นจริงได้[1] ส่วนโจนาธาน บิกเนลล์ (Jonathan Bignell) ได้ให้คำนิยามไว้อย่างสั้นๆ ว่าเป็นรายการโทรทัศน์ที่ให้ความสำคัญกับพฤติกรรมที่ไม่มีการเขียนบท (script) ของ “คนธรรมดา”[2] และเนื่องจากปัญหาในการนิยามรายการโทรทัศน์ประเภทนี้ทำให้มีการเสนอให้ใช้คำว่ารายการโทรทัศน์เชิงเหตุการณ์จริง (factual television) หรือรายการบันเทิงยอดนิยมเชิงเหตุการณ์จริง (popular factual entertainment) เพื่อแสดงถึงรายการต่างๆ ในลักษณะทำนองนี้ ตั้งแต่รายการสนทนาที่มีการเผชิญหน้ากันของคู่กรณีแต่ละฝ่ายไปจนถึงความบันเทิงในรูปแบบสังเกตการณ์ เช่น รายการ Big Brother หรือ Survivor[3] เป็นต้น

สำหรับในประเทศไทยนั้นรายการเรียลลิตีโชว์ล้วนเป็นรายการที่มีการซื้อลิขสิทธิ์มาจากต่างประเทศทั้งสิ้น เรื่องแรก คือ รายการ เกมชีวิต โดยรายการดังกล่าวจะมีลักษณะเป็นเรียลลิตีเกมโชว์ ออกอากาศในปี พ.ศ. 2543 ก่อนที่จะมีรายการประเภทเรียลลิตีเกิดขึ้นตามมาอีกเป็นจำนวนมากเช่น เดอะสตาร์, รักแท้บทที่หนึ่ง, ไฮโซบ้านนอก, บิ๊กบราเธอร์ ฯลฯ ซึ่งแม้บางรายการจะประสบความสำเร็จบ้าง แต่ก็ยังคงห่างไกลจากการที่จะเป็นปรากฏการณ์ได้ จวบจนกระทั่งการมาถึงของรายการที่อาจจะเรียกว่าเป็นรายการที่ประสบความสำเร็จที่สุด อย่างรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย

---

[1] อ้างใน Su Holmes and Deborah Jermyn, “Introduction,” in *Understanding Reality Television,* eds. Su Holmes and Deborah Jermyn (London: Routledge, 2004), p. 2.

[2] Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies,* (London: Routledge, 2004), p. 184.

[3] John Hartley, *Communication, Cultural and Media Studies*, 3rd ed. (London: Routledge, 2002), pp. 196-7.

รายการปฏิบัติการณ์ล่าฝัน เป็นเรียลลิตีประเภทเกมโชว์ที่บริษัท ทรู วิชั่นส์ จำกัด (มหาชน) ซื้อลิขสิทธิ์มาจากรายการ La Academia ของประเทศเม็กซิโก โดยเริ่มต้นจากการตระเวนคัดเลือกเยาวชนจากทั่วทุกภูมิภาคของประเทศให้เหลือ 50 คน แล้วให้มีการแสดงโชว์ในรอบคัดเลือกที่เข้มข้นขึ้น นำไปสู่ผู้เข้ารอบ 12 คนสุดท้าย ซึ่งจะมาใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันในบ้านที่เรียกว่า “อะคาเดมี” ที่เปรียบเสมือนโรงเรียนประจำที่มีการจัดสอนการใช้เสียงร้องและการแปลความหมายของเพลง ทักษะทางการแสดง การเต้น รวมไปถึงทักษะต่างๆ ที่จำเป็นในการแสดงออกบนเวที ซึ่งในแต่ละสัปดาห์ ผู้เข้าแข่งขันจะได้รับโจทย์เพลงเพื่อขึ้นแสดงในคอนเสิร์ตทุกเย็นวันเสาร์ โดยในแต่ละสัปดาห์ผู้เข้าแข่งขันที่ได้รับคะแนนนิยม (Popular Vote) จากการลงคะแนนทางระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) โดยใช้โทรศัพท์เคลื่อนที่น้อยที่สุดก็จะต้องออกจากบ้านไป[4]

ความพิเศษของรายการนี้อยู่ที่การถ่ายทอดสดตลอด 24 ชั่วโมง เป็นเวลาตั้งแต่ 9-13 สัปดาห์ของการแข่งขัน ทำให้ผู้ชมรายการสามารถเฝ้ามองชีวิตจริงของ “นักล่าฝัน”[5] แต่ละคนได้ตลอดเวลาผ่านทางกล้องวงจรปิดกว่า 70 ตัวที่ทีมงานนำไปติดตั้งไว้ในบริเวณต่างๆ ของบ้านโดยที่ผู้แข่งขันไม่ทราบว่ากล้องโทรทัศน์ถูกติดตั้งไว้ในบริเวณใด รวมทั้งมีการย้ายมุมกล้องอย่างสม่ำเสมอ ความน่าสนใจจึงอยู่ที่การเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถติดตามชีวิตจริงและเห็นตัวตนจริงของผู้เข้าแข่งขันได้ตลอดเวลาโดยไม่มีการตัดต่อ มีเพียงการเลือกมุมกล้องที่นำมาออกอากาศเท่านั้น และการให้อำนาจสิทธิ์ขาดแก่ผู้ชมในการลงคะแนนเสียง อันเป็นการตัดสินอนาคตของผู้เข้าแข่งขันผ่านการส่ง ระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS)

ทั้งนี้แม้ว่าในการแสดงคอนเสิร์ตแต่ละครั้งจะมีการเชิญผู้เชี่ยวชาญที่เป็นผู้มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีมาวิเคราะห์วิจารณ์การแสดงบนเวทีของนักล่าฝันทุกๆ คน แต่ผู้เชี่ยวชาญเหล่านั้นก็มีหน้าที่เพียงชี้แนะแนวทางในการพัฒนาทักษะต่างๆ ตามที่เห็นสมควรเท่านั้น โดยไม่มีสิทธิ์ในการให้คะแนนหรือตัดคะแนนผู้เข้าแข่งขันคนใด และแม้แต่ผู้จัดรายการก็ชี้แจงว่าไม่มีการยุ่งเกี่ยวกับคะแนนนิยมใดๆ ทั้งสิ้น[6] รายการปฏิบัติการล่าฝันจึงเป็นการพลิกบทบาทของผู้ชมจากเดิมที่ต้องเป็นฝ่ายยอมรับผลการตัดสินในการแข่งขันต่างๆ ให้กลายมาเป็น ผู้ที่มีอำนาจสูงสุดในการตัดสินชะตากรรมของผู้เข้าแข่งขันแต่ละคนได้ในทุกๆ สัปดาห์ เป็นการท้าทายการรับรู้ร่วมแบบเดิมๆ และทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงอำนาจในมือตน แม้ว่าจะเป็นเพียงอำนาจในเชิงวัตถุที่ใช้ซื้อผลการแข่งขันก็ตาม บริษัท ทรู วิชั่นส์ จำกัด (มหาชน) ได้ขยายฐานของผู้ชมรายการจากผู้ที่บอกรับสมาชิกไปสู่ผู้ที่ไม่ได้บอกรับสมาชิก โดยให้มีการถ่ายทอดบันทึกเทปการแสดงคอนเสิร์ตทุกวันอาทิตย์ตั้งแต่เวลา

---

[4] สัมภาษณ์ เศรษฐพร กนิษฐานนท์, Senior Manager-Program Acquisition & Planning (Movies & Entertainment) บริษัท ยูไนเต็ด บรอดคาสติ้ง คอร์ปอเรชั่น จำกัด (มหาชน), 7 สิงหาคม 2549.

[5] “นักล่าฝัน” ในรายการดังกล่าวนี้สื่อความหมายถึงกระบวนการรื้อสร้างอัตลักษณ์ของผู้เข้าร่วมแข่งขันในรายการ ไม่ว่าคุณจะเป็นใครแต่เมื่อคุณเข้ามาอยู่ในรายการนี้ คุณเข้าแข่งขันโดยไล่ล่า “ความฝัน” ที่ถูกกำหนดขึ้นโดยผู้สร้างรายการ ทั้งนี้ “ความฝัน” ดังกล่าวย่อมเป็นสิ่งที่ได้มาไม่ง่าย

[6] เรื่องเดียวกัน

13.00 น. เป็นต้นไปทางสถานีโทรทัศน์ไอทีวีในฤดูกาล (season) ที่ 2 ซึ่งตั้งแต่ฤดูกาลที่ 3 นี้กลุ่มบริษัท ทรู คอร์ปอเรชั่น ได้เข้ามาเป็นผู้สนับสนุนหลักของรายการโดยใช้กลยุทธ์ทางการตลาดแบบ Convergence marketing[7] ซึ่งเป็นการทำการตลาดที่หลอมรวมสื่อและเทคโนโลยีเข้าด้วยกันโดยการนำกลุ่มธุรกิจบริษัทในเครือทรู (True Corporation) ทั้งโทรทัศน์มือถือ “ทรูมูฟ” บริการเครือข่ายและข้อมูลทางระบบอินเตอร์เน็ตเข้ามาเป็นช่องทางในการรับชมและติดตามข่าวสารของรายการ แม้ว่าตั้งแต่ปี พ.ศ. 2549 เป็นต้นมา จะจำกัดให้ผู้ชมส่งระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) ผ่านเครือข่ายของ “ทรูมูฟ” เท่านั้น แต่จำนวน ระบบส่งข้อความสั้นที่ส่งเข้ามาตลอดระยะเวลาของรายการที่มีจำนวนสูงถึง 13.5 ล้านครั้งในฤดูกาลที่ 3 และ 20 ล้านครั้ง ในฤดูกาลที่ 4 ย่อมแสดงให้เห็นถึงความนิยมของรายการได้เป็นอย่างดี[8]

สำหรับรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) นั้นถือได้ว่าเป็นฤดูกาลที่ประสบความสำเร็จมากที่สุด หากจะวัดด้วยจำนวนระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) ที่ส่งเข้ามาลงคะแนนให้นักล่าฝันสูงที่สุดถึง 20 ล้านครั้ง นอกจากนี้พบว่า 70% ของจำนวนผู้ส่งระบบส่งข้อความสั้นเข้ามาลงคะแนนนั้นไม่ใช่ผู้ใช้บริการโทรศัพท์เคลื่อนที่เครือข่ายทรูมูฟแต่อย่างใดแสดงว่าบุคคลเหล่านั้นใช้บริการโทรศัพท์เคลื่อนที่เครือข่ายทรูมูฟก็เพื่อส่งระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) ตลอดจนส่งข้อความเข้าไปในรายการที่ออกอากาศสดเท่านั้น และพบว่ามีการส่งข้อความเข้าไปในรายการที่ออกอากาศสดสูงถึงกว่า 200,000 ครั้ง[9]

รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ออกอากาศระหว่างวันที่ 18 มิถุนายน – 8 กันยายน พ.ศ. 2550 โดยเริ่มต้นการแข่งขันด้วยจำนวนนักล่าฝันมากที่สุดถึง 20 คน และเป็นฤดูกาลแรกที่เปลี่ยนแปลงการออกอากาศคอนเสิร์ต จากช่อง True Inside เป็นช่อง True Music ในทุกวันเสาร์เวลา 21.00 น. - 23.30 น. และออกอากาศทางโมเดิร์น ไนน์ ทีวี และถ่ายทอดเสียงทางเคลื่อนวิทยุ True

---

[7] Convergence marketing คือ รูปแบบการตลาดที่เป็นการผสมผสานกลยุทธ์ต่างๆ ทั้งการหลอมรวมเทคโนโลยีที่ต่างกัน การประสานช่องทางการตลาดที่หลากหลายและการให้ความสำคัญกับพฤติกรรมของผู้บริโภค เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคให้ยุคปัจจุบันที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างผู้บริโภคแบบดั้งเดิม (Traditional consumer) กับผู้บริโภคยุคไซเบอร์ (Cyber consumer) กล่าวคือ ผู้บริโภคในปัจจุบันต้องการความสะดวกรวดเร็วของการใช้ระบบเทคโนโลยีและสารสนเทศ แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงมีหัวใจของความเป็นมนุษย์ที่แสดงพฤติกรรมตามแรงจูงใจต่างๆ และยังคงชอบเดินเลือกซื้อสินค้าในห้างสรรพสินค้ามากกว่าการเลือกสินค้าจากเว็บไซต์ ใน Yoram Wind, Vijay Mahajan and Robert E.Gunther, *Convergence marketing : Strategies for Reaching the New Hybrid Consumer*. (New Jersey: Prentice Hall, 2002), pp. 1-60.

[8] ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง, “ย้ำ Convergence Marketing ‘ยูบีซี’ มองไกลถึง AF4,” *ประชาชาติธุรกิจ* (21-24 กันยายน 2549): 30.

[9] ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง, “เอเอฟ 4 ดันยอดโหวตพุ่ง 50% ทรูวิชั่นส์เตรียมเปิดต่อซีซัน 5” *ฐานเศรษฐกิจ* (30 กันยายน 2550): 21.

Music Radio นอกจากนั้นยังมีการจัดสัปดาห์พิเศษเพื่อเป็นคอนเสิร์ตการกุศลตั้งแต่วันที่ 9-15 กันยายน พ.ศ. 2550 อีกด้วย

กล่าวโดยสรุป เพราะความสำเร็จของรายการเรียลลิตีโชว์ในการดึงดูดผู้คนได้เป็นจำนวนมาก เรียลลิตีโชว์จึงเป็นปรากฏการณ์ที่ผู้เขียนเห็นว่าควรจะศึกษาเป็นอย่างยิ่ง โดยผู้เขียนจะศึกษาปรากฏการณ์ดังกล่าวในประเทศไทยผ่านการพิจารณาความสัมพันธ์ที่รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) มีต่อกลุ่มผู้ชมในสังคมไทย ดังนั้น สิ่งที่ผู้เขียนต้องการจะศึกษาก็คือปฏิสัมพันธ์ระหว่างรายการเรียลลิตีโชว์กับตัวผู้ชมและเงื่อนไขทางสังคมที่รายล้อมตัวผู้ชมเอง ทั้งในแง่มุมที่รายการเรียลลิตีโชว์เป็นดั่งกระจกสะท้อนเงื่อนไขการดำรงชีวิตของผู้คนในสังคมและผลกระทบที่ลักษณะเสมือนจริง (ซึ่งเป็นผลจาก) รายการดังกล่าวมีต่อรูปการจิตสำนึกของผู้ชม และอย่างที่ผู้เขียนได้กล่าวไปแล้วว่าต้องการจะศึกษาปรากฏการณ์เรียลลิตีโชว์ในเมืองไทยผ่านรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ในแง่นี้สิ่งที่ผู้เขียนต้องการศึกษาจึงเป็นความสัมพันธ์ระหว่างรายการเรียลลิตีโชว์กับตัวผู้ชมรายการดังกล่าวในสังคมไทยผ่านปฏิสัมพันธ์ระหว่างรายการอะคาเดมีแฟนเทเชียกับผู้ชมรายการดังกล่าว

รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ถือเป็นมิติใหม่ในวงการโทรทัศน์ไทย เพราะเป็นรายการที่นำวัยรุ่นธรรมดาที่ไม่ใช่ดารา นักแสดงเข้ามาตามหาฝันภายในบ้านที่ถ่ายทอดสดตลอด 24 ชั่วโมง เว้นนอกจากผู้ชมจะได้ดู “ละครที่ไม่มีการเขียนบท” แล้ว ผู้ชมยังสามารถตัดสินอนาคตของเหล่านักล่าฝันผ่านการลงคะแนนในระบบ convergence ของกลุ่มทรูอีกด้วย ปรากฏการณ์นี้มีแง่มุมที่น่าสนใจอยู่มากมายแต่ประเด็นที่ผู้เขียนสนใจศึกษาก็คือ ความผูกพันระหว่างกลุ่มแฟนคลับกับนักล่าฝันที่ดูจะลึกซึ้งแนบแน่นและต่อเนื่องยาวนานเป็นอย่างยิ่งความผูกพันนี้นอกจากจะนำไปสู่กิจกรรมที่ต้องการเวลาอย่างมากแล้ว กิจกรรมต่างๆ ยังต้องใช้เงินจำนวนมากด้วย ซึ่งก็เป็นที่น่าสนใจว่าคนจำนวนไม่น้อยยินยอมพร้อมใจทุ่มเททั้งเงินและเวลาไปกับนักล่าฝันกลุ่มนี้ ดังนั้น สิ่งที่ผู้เขียนต้องการศึกษาคือ ทุนทำงานอย่างไรภายในพื้นที่ของความบันเทิงของรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4)

จากรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) มีประเด็นย่อยที่ผู้เขียนต้องการศึกษา 3 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นแรก คือ แฟนคลับ (Fan Club/Fandom)

ประเด็นเรื่องแฟนคลับนี้มีนักวิชาการหลายท่านได้ทำการศึกษาและแบ่งประเภทของแฟนคลับไว้โดยละเอียด เช่น Henry Jenkins[10] ได้อธิบายการเปลี่ยนแปลงของสื่อ (Media) ผ่านการทำความเข้าใจกลุ่มแฟน

[10] Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old Media Collide.* (New York: New York University Press, 2006), pp. 1-24.

คลับของรายการต่างๆ ทั้งเรียลลิตีโชว์ และภาพยนตร์ ส่วนงานวิจัยของนักวิชาการไทย เช่น เจษฎา รัตนเขมากร[11] และสุปรีดา ช่อลำไย[12] ที่ศึกษากลุ่มแฟนคลับกลุ่มศิลปิน นักร้องในเมืองไทย

งานเหล่านี้ล้วนเป็นพื้นฐานให้ผู้เขียนทราบถึงวิธีการศึกษากลุ่มบุคคลที่เรียกว่าเป็นแฟนคลับของศิลปินต่างๆ แต่อย่างไรก็ดี ผู้เขียนต้องการเจาะลึกลงไปถึงลักษณะพิเศษของกลุ่มแฟนคลับ AF4 ว่าเหมือนหรือต่างจากกลุ่มศิลปิน นักร้องอื่นๆ ที่ไม่ได้มาจากเรียลลิตีโชว์หรือไม่ ซึ่งล่าสุดได้มีการศึกษาของ กฤษณ์ เล็กเริงสินธุ์[13] ที่ศึกษาแฟนคลับของนักล่าฝันคนหนึ่งในรายการ อะคาเดมี แฟนเทเชีย โดยงานวิจัยชิ้นนี้เป็นประโยชน์แก่ผู้เขียนเนื่องจากได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการรวมตัวของกลุ่มแฟนคลับและการติดต่อสื่อสารของกลุ่มแฟนคลับ เพื่อนำไปสู่ประเด็นต่อมาที่ต้องการศึกษาคือ การมองแฟนคลับในฐานะผู้บริโภค

ประเด็นที่สอง คือ แฟนคลับในฐานะผู้บริโภค (Fans as consumers)

Cornel Sandvoss[14] โต้แย้งกับ Herbert Marcuse (1964) และ Theodor Adorno (1966) ว่าตั้งแต่ยุค 1960 เป็นต้นมาได้เกิดกลุ่มผู้บริโภควัฒนธรรมกระแสนิยม (Pop Culture) ทำให้การศึกษาเรื่องกลุ่มแฟนคลับกลายเป็นส่วนสำคัญในการศึกษาทฤษฎีวัฒนธรรม (Cultural Theory) ส่วน Matt Hills[15] กล่าวถึงกลุ่มแฟนในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการและกลไกของวัฒนธรรมการบริโภค (Consumer Culture) โดยที่ Hills เชื่อว่าควรอธิบายสถานะความเป็นแฟนคลับควบคู่กับสถานะกับความเป็นผู้บริโภคเสมอ ในขณะที่ Adorno (1966) พยายามแยกระหว่าง use-value กับ exchange-value อย่างชัดเจนนั้น Hills กลับเห็นว่าต้องอธิบายทั้งสองแนวคิดไปด้วยกันโดยเขาใช้กรณีศึกษารายการโทรทัศน์ประเภทคัลท์ (Cult TV) ในประเทศอังกฤษ ข้อโต้แย้งของเขาก็คือ แฟนคลับได้กลายมาเป็นส่วนสำคัญต่อการตลาดของรายการบันเทิงต่างๆ ที่ธุรกิจจะต้องรักษาไว้และสร้างเพิ่มขึ้นต่อไป

ผู้เขียนต้องการต่อยอดงานเขียนชิ้นนี้โดยศึกษาแฟนคลับ AF4 ภายใต้การตลาด Convergence ของกลุ่มทรู และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อการแข่งขันสิ้นสุดลงและการติดตามของแฟนคลับก็ยังดำเนินอยู่ต่อไปพร้อมๆ กับการใช้จ่ายเงินไปกับกิจกรรมต่างๆ ของแฟนคลับเหล่านี้ว่าภายใต้ “ผูกพัน” ระหว่างกลุ่มแฟนคลับกับ “น้องๆ” นักล่าฝันนี้ สิ่งที่เป็นตัวขับเคลื่อนการบริโภคของแฟนคลับเหล่านี้คืออะไร

---

[11] เจษฎา รัตนเขมากร, “ศิลปินเพลงไทยและเครือข่ายการสื่อสารกับแฟนคลับ,” วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2541.

[12] สุปรีดา ช่อลำไย, “เครือข่ายการสื่อสารและดำรงอยู่ของแฟนคลับธงไชย แมคอินไตย์,” วิทยานิพนธ์วารสารศาสตร์มหาบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2549.

[13] กฤษณ์ เล็กเริงสินธุ์, “แจ็คแฟนคลับ: กรณีศึกษา เมธัส ตรีรัตนวารีสิน จากรายการเรียลลิตี้โชว์ อะคาเดมี่ แฟนเทเชีย,” วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต (มานุษยวิทยา) คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2551.

[14] Cornel Sandvoss, *Fans: The Mirror of Consumption,* (Cambridge: Polity Press, 2005), pp. 11-43.

[15] Matt Hills, *Fan Cultures,* (London: Routledge, 2002), pp. 27-45.

ประเด็นสุดท้าย คือ อำนาจในพื้นที่ของความบันเทิง

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน[16] ได้ทิ้งท้ายถึงประเด็นเรื่องอำนาจในพื้นที่สื่อจากคำอธิบายแนวคิดของ Jean Baudrillard โดยเรียลลิตีโชว์ก็เป็นตัวอย่างหนึ่ง ดังนั้น ผู้เขียนต้องการตอบคำถามที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งก็คือ ท้ายที่สุดแล้ว “อำนาจ” ทำงานอย่างไรในพื้นที่แห่งความบันเทิงโดยเฉพาะอย่างยิ่งในรายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์ ซึ่งพื้นที่ความบันเทิงดังกล่าวล้วนถูกเคลือบไว้ด้วยความสนุกสนาน บันเทิง จนดูราวกับว่าไม่ได้มีการทำงานของ “อำนาจ” นั้นๆ ที่สำคัญแฟนคลับของรายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์เหล่านี้อยู่ภายใต้ “อำนาจ” หรือไม่ และสามารถต่อรองกับ “อำนาจ” ดังกล่าวได้หรือไม่ เพียงใด[17]

จากปรากฏการณ์แฟนคลับรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเซีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ที่ได้มีการลงคะแนนผ่านโทรศัพท์เคลื่อนที่นับล้านครั้ง มีการแสดงความคิดเห็นสด(chat) ผ่านหน้าจอโทรทัศน์ตลอดจนมีความเคลื่อนไหวในโลกอินเตอร์เน็ตอย่างกว้างขวาง เป็นการต่อยอดความนิยมของรายการดังกล่าวให้ทะยานขึ้นอย่างต่อเนื่อง และเมื่อการแข่งขันสิ้นสุดลงบรรดา นักล่าฝันได้ออกมาจากบ้านอะคาเดมี พร้อมกับงานต่างๆ ที่รออยู่ไม่ว่าจะเป็นการโชว์ตัว การถ่ายแบบลงในนิตยสาร การเป็นพรีเซ็นเตอร์ให้กับสินค้าอุปโภคบริโภคต่างๆ ตลอดจนคอนเสิร์ตและมินิคอนเสิร์ตที่มีอย่างต่อเนื่อง แต่สิ่งที่ดึงดูดความสนใจของผู้เขียนก็คือบรรดาแฟนคลับทั้งหลายที่ติดตามไปให้กำลังใจน้องๆ นักล่าฝันที่พวกเขาและเธอชื่นชอบ ภาพของแฟนคลับเหล่านี้สามารถพบเห็นได้จากการนำเสนอข่าวทางโทรทัศน์เช่นเดียวกับในเว็บบอร์ดต่างๆ ซึ่งมีทั้งผู้ที่ชื่นชมและผู้ที่ไม่เห็นด้วยกับการกระทำดังกล่าว[18]

อย่างไรก็ดี การรวมกลุ่มและการทำกิจกรรมของบรรดาแฟนคลับนี้ก่อให้เกิดความสงสัยแก่ผู้เขียนว่าพวกเขาและเธอเหล่านั้นเข้ามารวมตัวกันได้อย่างไร มีกิจกรรมใดร่วมกันบ้าง กลุ่มแฟนคลับของนักล่าฝันที่เป็น “คนธรรมดา” นั้นต่างจากบรรดา “แม่ยก” หรือแฟนคลับดาราหรือไม่ และการถ่ายทอดสดโดยใช้เทคโนโลยีการถ่ายทำที่มีกล้องจำนวนนับร้อยตัวตลอด 24 ชั่วโมง เป็นเวลาประมาณ 3 เดือนนั้นส่งผลให้ผู้รับชมรายการมีปฏิสัมพันธ์หรือมีส่วนร่วมในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆ ที่มีความเข้มข้นแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้เขียนได้ดำเนินการใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อค้นหาคำตอบจากข้อสงสัยที่กล่าวไว้ในบทที่ 1 โดยผู้เขียนได้แบ่งประเภทกลุ่มผู้ชมที่รับชมรายการ 3 ประเภท ดังนี้

---

[16] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, *สายธารนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา*, (กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551), น. 474-5.

[17] แนวคิดเรื่อง Simulation ของ Jean Baudrillard จาก Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death,* Translated by Iain Hamilton Grant. (London: Sage, 1993). pp. 57-61. และ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006), pp. 2-55.

[18] สำหรับผู้ที่ไม่เห็นด้วยกับกระแสรายการประเภทเรียลลิตี โชว์ ก็มีอยู่ไม่น้อยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากข้อถกเถียงและข้อคิดเห็นในเว็บไซต์ www.pantip.com ห้องสนทนาซื่อ ห้องเฉลิมไทย จะมีกระทู้ที่แสดงถึงความคิดในแง่ลบต่อรายการประเภทดังกล่าวนี้อยู่เนืองๆ

1. กลุ่มผู้ชมที่รับชมรายการผ่านสื่อโทรทัศน์ (Mediated Experience) เป็นหลัก โดยมองว่ารายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เป็นรายการที่สร้างความบันเทิงเช่นเดียวกับรายการโทรทัศน์อื่นๆ เมื่อผู้ชมกลุ่มนี้ไปในฐานะที่เป็นเวทีของการสร้างความบันเทิง โดยมิได้พยายามเข้าไปมีประสบการณ์ตรงกับนักล่าฝันแต่อย่างใด ซึ่งในแต่ละครั้งเป็นความพึงพอใจของผู้ชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ที่จะเข้ามามีส่วนร่วมด้วยการโหวตให้แก่นักล่าฝันที่ตนเองชื่นชอบเป็นหลัก ทั้งนี้ ผู้ชมกลุ่มนี้จะไม่สนใจที่จะรู้จักตัวตนของนักล่าฝัน รวมทั้งไม่เข้าไปต่อยอดความสัมพันธ์กับนักล่าฝันเมื่อรายการจบลง

2. กลุ่มผู้ชมที่รับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ผ่านทางโทรทัศน์ (Mediated Experience) แล้วตัดสินใจเข้าไปมีประสบการณ์ตรง (Direct Experience) ด้วยการทำความรู้จักกับนักล่าฝันนอกบ้านอะคาเดมี กล่าวคือ ผู้ชมกลุ่มนี้มองว่านักล่าฝันที่ตนชื่นชอบมีความพิเศษกว่า “ดารา” เนื่องจากการรับชมผ่านโทรทัศน์เป็นระยะเวลา 3 เดือนอย่างต่อเนื่องก่อให้เกิดความผูกพันระหว่างผู้ชมกับนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบ อย่างไรก็ดี ผู้ชมกลุ่มนี้ยังคงใช้เพียงเวลาว่างจากการทำงานหรือการปฏิบัติภารกิจในชีวิตประจำวันในการติดตามนักล่าฝันที่ตนเองชื่นชอบ

3. กลุ่มผู้ชมที่รับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ผ่านทางโทรทัศน์ (Mediated Experience) แล้วตัดสินใจเข้าไปมีประสบการณ์ตรงเช่นเดียวกับกลุ่มผู้รับชมประเภทที่สอง แต่ผู้รับชมกลุ่มนี้มีลักษณะพิเศษ คือ ผู้ชมกลุ่มนี้ได้ให้รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน เช่น การเสียสละเวลาในชีวิตประจำวันของตน รวมทั้งเวลางานของตนไปติดตาม ให้กำลังใจ นักล่าฝันที่ตนชื่นชอบ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยครั้งนี้ ค้นพบข้อมูลจากการสัมภาษณ์หลายชุด ดังนั้น เพื่อความเข้าใจในการอธิบาย ผู้เขียนขอแบ่งประเภทข้อค้นพบตามกิจกรรมและกิจกรรมของผู้รับชมรายการ ดังนี้

1. การติดตามรับชมรายการ

สำหรับการสัมภาษณ์ในงานวิจัยผู้เขียนได้เริ่มต้นการตั้งคำถามถึงจำนวนชั่วโมงและความสม่ำเสมอของกลุ่มผู้ชมแต่ละประเภทในการรับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) โดยแบ่งกลุ่มผู้รับชมดังนี้

• กลุ่มผู้ชมรายการผ่านสื่อโทรทัศน์ (Mediated Experience) เป็นหลัก

ข้อค้นพบจากงานวิจัยแสดงให้เห็นว่ากลุ่มผู้ชมประเภทนี้ได้รับชมรายการในช่วงเวลาที่ว่างจากการทำงานและกิจกรรมอื่นๆ ซึ่งจำนวนชั่วโมงที่รับชมรายการดังกล่าวมีตั้งแต่ 4-5 ชั่วโมง/วัน ถึง 8 ชั่วโมง/วัน โดยส่วนใหญ่ผู้รับชมกลุ่มนี้เห็นว่ารายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เป็นรายการบันเทิงประเภทหนึ่งที่ไม่ได้มีความแตกต่างจากรายการบันเทิงประเภทอื่นๆ ที่ถ่ายทอดผ่านทางโทรทัศน์ การ

เลือกรับชมรายการจะขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้รับชมในแต่ละสัปดาห์ ซึ่งหากโจทย์ที่นำเสนอในแต่ละสัปดาห์หากมีความน่าสนใจก็จะส่งผลให้กลุ่มผู้รับชมกลุ่มนี้ติดตามรับชมรายการมากเป็นพิเศษ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะเวลาที่ ผู้รับชมเว้นว่างจากการทำงานหรือกิจกรรมอื่นๆ เป็นปัจจัยหลัก ซึ่งความน่าสนใจของกลุ่มผู้รับชมรายการดังกล่าว คือ การอ่านข้อความที่แสดงความคิดเห็น (Chat) ผ่านหน้าจอโทรทัศน์เข้ามา เช่น

> เวลาเราดูแชท เราเห็นคนดูคนอื่น แชทนี้ในแง่หนึ่งมันเป็นตัวบ่งบอกสถานะของคนดูคนอื่น แล้วก็คือมันดูแล้วมันน่าสนใจ คือ เวลาเราดูแล้วเราเชียร์ใครสักคน เวลาที่มีข้อความเชียร์คนที่เราเชียร์ เราจะรู้สึกแบบ เฮ้ย! นี่มีคนเชียร์เหมือนเราแฮะมันจะสร้างความผูกพันกับคอมมูนิตี้ (Community) ตรงนั้นได้ด้วย แล้วอีกข้อหนึ่งเราคิดว่าแชทมันเป็นเครื่องมือที่บอกว่าตอนนี้เนี่ยคนอื่นคิดอย่างไรอยู่[19]

• กลุ่มผู้ชมที่รับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ผ่านทางโทรทัศน์ (Mediated Experience) แล้วใช้เวลาว่างเข้าไปมีประสบการณ์ตรง (Direct Experience)

กลุ่มดังกล่าวเป็นกลุ่มที่ให้ความสำคัญกับรายการขึ้นมาในอีกระดับหนึ่งโดยจำนวนชั่วโมงที่รับชมรายการจะมีมากกว่ากลุ่มแรก และจะรับชมรายการทุกครั้งที่ว่างจากการทำงานและกิจกรรมอื่นๆ หรือจะรับชมรายการผ่านสื่ออินเตอร์เน็ต เนื่องจากสามารถรับชมได้จากทุกสถานที่ โดยผู้รับชมกลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะเลือกรับชมเฉพาะนักล่าฝันที่ตนเองชื่นชอบเป็นหลัก ซึ่งจำนวนชั่วโมงที่รับชมรายการดังกล่าวมีตั้งแต่ 7 ชั่วโมงขึ้นไปต่อวัน

• กลุ่มที่ได้ให้รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน

กลุ่มดังกล่าวเป็นกลุ่มที่ให้ความสำคัญกับรายการขึ้นมาในอีกระดับมากกว่ากลุ่มที่ 2 โดยผู้ชมกลุ่มนี้ได้ให้รายการนี้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวัน กล่าวคือ จำนวนชั่วโมงที่รับชมรายการจะมีมากกว่ากลุ่มที่ 2 และจะรับชมรายการทุกครั้งที่ว่างจากการทำงานและกิจกรรมอื่นๆ รวมทั้งใช้จำนวนชั่วโมงในการทำงานหรือทำกิจกรรมต่างๆ รับชมรายการในชีวิตประจำวันด้วย และรับชมรายการผ่านสื่ออินเตอร์เน็ต เนื่องจากสามารถรับชมได้จากทุกสถานที่ โดยผู้รับชมกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เลือกรับชมเฉพาะนักล่าฝันที่ตนเองชื่นชอบเป็นหลัก ซึ่งจำนวนชั่วโมงที่รับชมรายการดังกล่าวมีตั้งแต่ 5-7 ชั่วโมงขึ้นไปจนถึงมากกว่า 20 ชั่วโมงต่อวัน ตลอดระยะเวลา 3 เดือนของการถ่ายผ่านทางโทรทัศน์ สิ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษสำหรับกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ คือ จากการสัมภาษณ์ผู้รับชมคนหนึ่งได้ให้ข้อมูลว่ารายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เป็นรายการที่

[19] อัพ. เพศชาย นักศึกษาปริญญาโท. สัมภาษณ์, 1 กันยายน 2551.

ตนเองไม่สามารถพลาดการรับชมได้ทำให้ต้องมีเลื่อนฤกษ์วิวาห์ของตนเองเพื่อให้สามารถได้รับชมรายการดังกล่าวได้[20]

นอกจากนี้ ผู้รับชมในกลุ่มนี้อีกท่านให้สัมภาษณ์ว่ารายการดังกล่าวหากตนไม่สามารถติดตามได้ทันก็จะใช้วิธีการบันทึกภาพและเสียงเก็บไว้เพื่อรับชมรายการดังกล่าวทันทีที่ตนเองว่างเว้นจากการทำงานหรือกิจกรรมอื่นๆ ในชีวิตประจำวันดังคำสัมภาษณ์ของแม่ต้อย

> ตั้งแต่ AF1 ที่ชอบผู้หญิงชอบน้องจีน ผู้ชายชอบวิทย์ จะเชียร์กันทั้งบ้าน ลูกๆ ก็จะดูอยู่ด้วย จะเชียร์ด้วย AF1 จะไปดูคอนเสิร์ตไม่กี่ครั้ง AF2 จะตามตลอด ตั้งแต่ถ่ายทอดสดมาดูตลอด ตั้งแต่ซีซั่น 1 ถึง 5 เวลาที่ไม่อยู่บ้าน ที่ทำงานดูทีวีไม่ได้ จะเทปไว้ จะมีวิดีโออัดเทปไว้ตั้งออโต้ (automatic) ไว้กลับมาบ้านก็มาดู แต่ก็ไม่สะใจ แม้จะไม่มีอะไร เด็กกินข้าว ก็อยากดู แต่ก็ได้รับรู้ทุกอิริยาบถ เห็นแค่ที่กล้องจับให้ดู แต่ก็ยังดีว่าคนนี้เราไม่ได้เห็นทั้งวัน บางคนถ่ายน้อย คิดว่ารายการอาจจะลุ้นใครอยู่ คนที่เราชอบไม่ได้ออกกล้อง บางทีคิดว่าน้องอยู่อีกกล้อง อยู่อีกสถานที่หนึ่ง ไม่ได้สคริปต์มาให้เห็น แต่ก็ยังแอบคิดว่าเขามีคนของเขาหรือเปล่า[21]

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนพบว่ากลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 กลุ่ม ต่างพยายามจัดสรรเวลาให้ได้รับชมรายการอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้ได้รับทราบ “ความเคลื่อนไหว” ต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในบ้าน ไม่ว่าจะเป็นการเลือกมุมกล้อง การนำเสนอประเด็นต่างๆ ที่เป็นที่สนใจของผู้รับชมรายการ การสร้างกระแสความสนิทสนมระหว่างนักล่าฝันที่สนิทสนมกันเป็นพิเศษ หรือแม้แต่ประเด็นความขัดแย้งระหว่างนักล่าฝันด้วยกันเอง และ/หรือความขัดแย้งระหว่างนักล่าฝันกับครูผู้ฝึกสอนในสาขาต่างๆ เป็นต้น โดยกลุ่มเป้าหมายส่วนใหญ่จะนำเรื่องราวที่ได้รับชมทางโทรทัศน์ไปพูดคุยกับเพื่อนที่สถานศึกษาหรือที่ทำงานเป็นต้น ในกรณีที่ไม่สามารถรับชมรายได้กลุ่มตัวอย่างจะใช้วิธีการติดตามข่าวสารทางเว็บไซต์ต่างๆ ซึ่งผู้เขียนจะกล่าวถึงต่อไป ในแง่นี้ จึงสามารถเข้าใจได้ว่ากลุ่มผู้ชมเหล่านี้ได้มีโอกาสรับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเซีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) อย่างสม่ำเสมอตลอดระยะเวลาที่รายการออกอากาศ

2. การลงคะแนนผ่านระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS)

เนื่องจากกติกาของการแข่งขันกำหนดให้การลงคะแนนและผ่านระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) เป็นวิธีการตัดสินแพ้ชนะในเกมการแข่งขัน ดังนั้น จำนวนครั้งของระบบส่ง

---

[20] เหมียว. เพศหญิง ลูกจ้าง. สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2551.

[21] แม่ต้อย. เพศหญิง รับราชการทหาร. สัมภาษณ์, 28 สิงหาคม 2551.

ข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) จึงมีความสำคัญต่อนักล่าฝันแต่ละคนเป็นอย่างมาก และในแต่ละฤดูกาลก็มักจะมีข่าวลือเกี่ยวกับความไม่โปร่งใสของผลการแข่งขันอยู่เสมอ เช่นเดียวกับการ “ทุ่มโหวต” ของครอบครัวนักล่าฝันหลายๆ คนที่ร่ำลือกันว่ามีมูลค่านับสิบล้านบาท ผู้เขียนจึงสนใจพฤติกรรมการลงคะแนนของผู้ชมแต่ละกลุ่มว่าพวกเขาและเธอ โหวตให้ใครหรือไม่ เป็นจำนวนเงินมากน้อยเท่าใด และปัจจัยใดบ้างที่ส่งผลต่อการตัดสินใจในเรื่องการลงคะแนนของกลุ่มผู้ชมที่ผู้เขียนได้สัมภาษณ์มา

• กลุ่มผู้ชมรายการผ่านสื่อโทรทัศน์ (Mediated Experience) เป็นหลัก

พฤติกรรมการโหวตของผู้ชมกลุ่มแรกมีการกระจายตัวสูง ตั้งแต่ไม่โหวตเลย โหวตบ้างไม่ถึง 10 ครั้ง ไปจนถึงโหวตรวมตลอดฤดูกาลไปกว่า 10,000 บาท กลุ่มเป้าหมายที่ไม่โหวตเลยนั้นให้เหตุผลว่า ดูรายการเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก จึงไม่สนใจผลการแข่งขันในแต่ละสัปดาห์ ในขณะที่ผู้โหวตไปหลายพันบาทจนถึงหลักหมื่นบาทนั้น มีเหตุผลในการโหวตที่แสดงถึงการทำงานของ Simulation ตัวอย่างเช่น เกศิณี ที่ตลอดฤดูกาลเสียค่าใช้จ่ายไปกับการโหวตประมาณ 6,000 บาท แม้ว่าจำนวนเงินดังกล่าวจะมีค่าไม่มากมายเมื่อเทียบกับการโหวตของผู้ชมอีกหลายคน อย่างไรก็ดี เกศิณี มีเหตุผลประกอบการตัดสินใจในการโหวตของเธอที่สะท้อนให้เห็นถึงมุมมองต่อความเป็นจริงของเธอว่าเธอเลือกที่จะโหวตให้กับนักล่าฝันที่เธอรู้สึกว่ามีความผูกพันด้วยสถาบันเดียวกับเธอ

> คิดว่าเค้าเป็นเด็กที่มีพัฒนาการ แล้วก็อาจจะเป็นเพราะเป็นเด็กเกษตรด้วยมั้งคะ เพราะพี่ทำงานที่เกษตรแล้วพอดีเค้าโพสต์ (Post) ขึ้นมาว่า วิศวะดงตาลช่วยน้องด้วย หรือ ชาวเกษตรช่วยน้องด้วย แล้วแฟนพี่จบเกษตรเค้ารู้ แล้วเลือดเกษตรค่อนข้างข้น เค้าโยนมือถือมาให้พี่เครื่องนึงเลย เค้าก็มีมือถือของเค้า เบอร์ทรูมูฟเอาไปเลย โหวตให้น้องเค้าไม่ว่าเลย AF4 นี่เค้าให้เลย[22]

อีกกรณีหนึ่งที่แสดงถึงการทำงานของ Simulation ได้ไม่น้อยไปกว่ากรณีของ เกศิณี คือ เพ็ญศรี ซึ่งเป็นอดีตอาจารย์ในมหาวิทยาลัยแห่งหนึ่ง ซึ่งมีเหตุประกอบการตัดสินใจโหวตอันสะท้อนถึงการทำงานของ Simulation เช่นกัน กล่าวคือ เพ็ญศรี เชื่อว่าสิ่งที่สำคัญคือ นิสัยใจคอของนักล่าฝันที่เป็นการแสดงออกถึงคุณธรรมและระเบียบวินัยบางอย่าง การที่ เพ็ญศรี มีความคิดเห็นดังนี้เป็นการทำให้การทำงานของ Simulation ชัดเจนมากยิ่งขึ้นเมื่อโลกแห่งความเป็นจริงของ เพ็ญศรี สอดประสานเข้ากับภาพที่ปรากฏบนจอโทรทัศน์

> เมื่อชอบเขา ก็ดูพฤติกรรมเขา ไม่สนใจกล้อง ทำตามใจของเขา ดูสนุกตรงที่ติดตามคนที่ไม่เสแสร้ง เด็กคนนี้ไม่เสแสร้ง มีน้ำใจกับเพื่อน เป็นเด็กน่ารัก

[22] เกศิณี. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

> เมื่อเทียบกับคนอื่นคิดว่าเด็กที่เราเชียร์ น่ารัก ตั้งใจ ขยัน มีน้ำใจ อดทน เหมือนเวลาสอนนิสิต เด็กคนไหนที่น่ารัก เอาใจใส่วิชาที่เราสอน มีระเบียบวินัยทำนองนั้น เวลาเชียร์เด็กแต่ละ ซีซั่น ใช้มาตรฐานที่สอนเด็ก เด็กคนไหนดีน่ารัก ก็จะติดตามไปดู จนกว่าจะคิดว่า โอเค กับคนนี้ สมกับที่เราจะเสียเงินโหวตให้ ไม่ใช่ชอบเพราะหล่อ สวย แต่เป็นเด็กมีน้ำใจกับเพื่อน ไม่เสแสร้ง ตั้งใจเรียนไม่ว่าจะแอ็คติ้ง (acting) แดนซิ่ง (dancing) เป็นเด็กที่มีความสามารถ ... ใครที่เราจะเสียเงินโหวต ต้องดูว่าคุ้มกับที่จะเสียเงินให้ไหม ... เป็นเด็กดี ตั้งใจเรียน มีน้ำใจ รักเพื่อน ทำนองนี้ เด็กดีรู้อยู่แล้วละ ว่าคนดีเป็นอย่างไร เลือกเพราะเป็นคนดี ไม่ใช่เพราะเสแสร้งแกล้งทำ สวยหล่อ เวลาเชียร์แล้วจะแพ้หรือชนะก็ไม่เสียใจ ... คนที่ชนะหรือเข้ารอบลึกๆ ได้ ต้องมีคุณสมบัติอะไรที่ทำให้คนโหวตให้เขา ... คนเราชอบคนไม่เหมือนกัน เราชอบคนนี้ไม่ชอบคนนี้ เด็กที่เราไม่ชอบคนอื่นอาจจะชอบ ไม่เข้าใจว่าทำไมคนอื่นไม่ชอบคนที่เราชอบ เพราะเราคิดแล้วว่าเด็กคนนี้ดี บางคนเลือกเด็กไม่ดี แต่อาจเป็นเพราะญาติมีสตางค์ ก็โหวตให้เขาอย่างพ่อแม่ของเด็กที่เราเชียร์ เราก็คุยกับเพื่อนที่เป็นแม่ยก เขาคุยกันว่า อาทิตย์นี้เขาโหวตให้ลูกเขาไปแล้ว 4 แสน อะไรอย่างนี้แล้วมาคุยให้ป้าฟัง มันก็มีว่าคนที่ได้ที่ 1 เขาก็ได้เพราะเขามีเงิน เราโหวตแค่ 1 หมื่น เราก็เสียดาย[23]

จากคำสัมภาษณ์ดังกล่าวทำให้ผู้เขียนทราบถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจโหวตของผู้ชมที่รับชมรายการทางโทรทัศน์เป็นหลัก ซึ่งนอกจากจะเป็นเรื่องของความสามารถในการร้องเพลง การเต้นและการแสดงแล้ว ผู้ชมกลุ่มนี้ยังให้ความสำคัญกับพฤติกรรมตลอดจนนิสัยใจคอที่นักล่าฝันแสดงออกมาในขณะที่ร่วมกิจกรรมอยู่ภายในบ้าน และในขณะเดียวกันปัจจัยในเรื่องสถาบันก็ส่งผลต่อการตัดสินใจโหวตไม่น้อยไปกว่าข่าวสารที่ผู้ชมกลุ่มนี้ได้รับมา ส่วนประเด็นเรื่องความโปร่งใสนั้น เกศิณี มองว่ายิ่งผลโหวตผิดปกติมากเท่าใดตัวเธอเองก็ยิ่งต้องช่วยโหวตให้น้องที่เป็น “มวยรอง” มากขึ้นเท่านั้น[24] ซึ่งการสอดประสานของโลกแห่งความเป็นจริงกับเรื่องราวที่ปรากฏบนจอโทรทัศน์เป็นภาพสะท้อนการทำงานของ Simulation ได้อย่างชัดเจน

• กลุ่มผู้ชมที่รับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเซีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ผ่านทางโทรทัศน์ (Mediated Experience) แล้วใช้เวลาว่างเข้าไปมีประสบการณ์ตรง (Direct Experience) ซึ่งเป็นผู้ชมกลุ่มที่ 2 นั้น พบว่าผู้ชมจำนวนไม่น้อยเสียเงินไปกับการโหวตตลอดฤดูกาล ตั้งแต่ 1,000 บาท จนถึงกว่า 10,000

---

[23] เพ็ญศรี. เพศหญิง ข้าราชการบำนาญ. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

[24] เกศิณี. *อ้างแล้ว*.

บาท และมีกลุ่มผู้ชมจำนวนหนึ่งที่ไม่โหวตเลยเนื่องจากไม่เชื่อว่าผลโหวตในแต่ละสัปดาห์นั้นโปร่งใส แต่จะส่งข้อความแสดงความคิดเห็นสด (chat) ผ่านหน้าจอโทรทัศน์มากกว่า ผู้ชมส่วนใหญ่ไม่สนใจการโหวต แต่จะให้ความสำคัญกับการติดตามชมรายการอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานานดังที่ได้กล่าวไปแล้ว และติดตามให้กำลังใจนักล่าฝันเมื่อออกจากบ้านซึ่งผู้เขียนจะกล่าวถึงต่อไป

นอกจากกติกาของการแข่งขันกำหนดให้การลงคะแนนแข่งขันดังกล่าวแล้ว การแสดงความคิดเห็นสด (Chat) ยังเป็นช่องทางในการให้กำลังใจและแสดงออกเกี่ยวกับความคิดเห็นของผู้รับชมต่อรายการอย่างทันท่วงที ซึ่งในการแสดงความคิดเห็นดังกล่าวผู้รับชมรายการจะส่งความคิดเห็นผ่านระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) โดยข้อความที่ส่งเข้าไปนั้นจะถูกแสดงในบริเวณด้านล่างของจอโทรทัศน์ โดยผู้รับชมรายการกลุ่มนี้มีการแสดงออกความคิดเห็นในเรื่องต่างๆ เกี่ยวกับนักล่าฝันที่อยู่ในบ้านได้อย่างน่าสนใจ เช่น ฝน เล่าว่านอกจากจะติดตามรับชมรายการอย่างสม่ำเสมอและโหวตให้นักล่าฝันที่ชื่นชอบแล้ว เธอยังส่งข้อความเพื่อพูดคุยกับแฟนคลับคนอื่นๆ ของนักล่าฝันและส่งข้อความเพื่อให้กำลังใจนักล่าฝันที่ชื่นชอบอีกด้วย[25]

• กลุ่มที่ได้ให้รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน จากการสัมภาษณ์ผู้ชมกลุ่มที่ 3 ซึ่งเป็นกลุ่มที่ติดตามรับชมรายการทางโทรทัศน์อย่างต่อเนื่องจนทำให้รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิตประจำวันของตนนั้น ผู้เขียนได้ทราบข้อมูลที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง กล่าวคือ ผู้ชมเกือบทุกคนในกลุ่มนี้โหวตไปกว่า 10,000 บาท จนถึงกว่า 600,000 บาท โดยกลุ่มเป้าหมายแต่ละคนก็มีเหตุผลประกอบการตัดสินใจโหวตของตนเอง และมีมุมมองต่อประเด็นเรื่องความโปร่งใสของการนับคะแนนที่แตกต่างกันไป ซึ่งผู้เขียนได้เลือกกรณีที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวมานำเสนอจำนวนหนึ่ง ดังนี้

กรณีแรก เซอร์ เป็นแฟนคลับของนักล่าฝัน 2 คนที่มีความสนิมสนมกันตั้งแต่อยู่ในบ้านอะคาเดมี จนกระทั่งออกจากบ้านก็ยังคงมีงานคู่กันอย่างสม่ำเสมอ ได้เล่าถึงลักษณะเฉพาะของการเป็นแฟนคลับของนักล่าฝัน 2 คนในเวลาเดียวกัน ดังนี้

> คืออย่างแรก เราจะต้องเหนื่อยเพิ่มขึ้นเป็นสองเท่า ด้วยความที่ว่าเราเห็นเขาอยู่ด้วยกัน แล้วเขาผูกพันกัน สนิมสนมกัน ดูแลกันในบ้านอย่างนี้ เราก็เลยอยากให้เขาอยู่ด้วยกันจนกระทั่งวีค (week) สุดท้าย น้องเขาเองก็อยากได้อย่างนั้น พูดง่ายเหมือนเราช่วยต่อความฝันของเขาให้ถึงที่สุด ถ้าโหวตเราก็ต้องโหวตให้ทั้งสองคน ต้องเหนื่อยมากขึ้นเป็นสองเท่า สมมุติว่าเราโหวต เราก็แบ่งกันไปโหวต อ่ะ ให้น้องเค้าโหวตก่อน แล้วพี่ก็โหวต อย่างนี้ ถามว่าวันที่เราจะมี

[25] ฝน. เพศหญิง พนักงานมหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

> ความสุขมากที่สุดเลย ก็คือวันที่เหลือน้องคนนี้ทั้งสองคนบนเวที ก่อนที่จะประกาศผลว่า ใครเป็นคนชนะ ณ ตอนนั้นพอโผล่ออกมาว่าพะแพงได้ที่สาม แล้วมันเหลือนัทกะต้อล ทุกคนก็ร้องไห้ ตอนนั้นเราไม่สนแล้วว่าเดอะวินเนอร์ (the winner) คือใคร เราชนะแล้ว เราได้แล้วสองคน นัทหรือต้อล ใครจะเป็นก็ได้ ให้เขายืนรับรางวัลด้วยกัน เวลานั้นไม่คิดเสียดายตังค์สักบาท[26]

และเมื่อถามถึงความโปร่งใสในการนับคะแนนโหวต เซอร์ เชื่อว่าผลการแข่งขันน่าจะโปร่งใสและตรงไปตรงมา แต่อาจเกิดความผิดพลาดในตัวระบบได้บ้าง

> โดยส่วนตัวพี่ไม่คิดว่ามันจะมีการล็อคโหวตนะ แต่พี่จะคิดในลักษณะที่ว่าระบบมันไม่เสถียร พูดง่ายๆ คอมพิวเตอร์ มันมีข้อผิดพลาด (error) เองอยู่แล้วไม่ว่าคุณจะตรวจสอบมันมากแค่ไหน ถามว่าอย่างเรื่องการโหวตกันตอนปีสี่ คือตัวเองไม่ได้เป็นคนที่โหวตเยอะ แต่ก็เห็นคนที่เขาโหวตเยอะ เขานั่งกดกันทั้งวันทั้งคืน ถ้าจะล็อคกันจริงๆ มันคงยาก เราจะล็อคอย่างไร ให้ผลมันขาดหรือไม่ขาด และด้วยความที่เคยเป็นทีมงาน มันก็ยาก เคยไปดูอันดับมันก็ไม่ได้ต่างกันมาก แต่ก็จะมีบางคนที่ทิ้งขึ้นไป อาจจะขึ้นอยู่กับฐานกำลังของแฟนคลับเขาว่ามีมากน้อยแค่ไหน ฐานะแฟนคลับเป็นอย่างไร ให้การที่มานั่งทุ่มเป็นล้านเพื่อที่จะมาโหวต พี่ว่ามันคงจะไม่ขนาดนั้น ส่วนใหญ่จะมีการเฉลี่ยกันโหวตมากกว่า อย่างอาทิตย์ละพันสองพัน บางคนเป็นหมื่น อยู่ที่บ้านก็กดไป แต่ผลโหวตมันไม่ได้ล็อคหรอก ระบบมันอาจไม่เสถียร ตรงนี้พี่เองก็ไม่แน่ใจ เพราะก็มีเพื่อนพี่บ่นว่า เอ๊ะ! ทำไมโหวตแล้วมันไม่เข้า แล้วทำไมมันไม่มีระบบส่งข้อความเอสเอ็มเอส (SMS) ตอบกลับมา ซึ่งตรงนั้นเราก็ตอบไม่ได้ว่ามันคืออะไร[27]

การที่ เซอร์ เป็นแฟนคลับของนักล่าฝันนั้นกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงการทำงานของ Simulation ยิ่งไปกว่านั้น การที่ เซอร์ ได้มีโอกาสเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของทีมงานในรายการดังกล่าวเป็นการตอกย้ำการสอดประสานของโลกแห่งความเป็นจริงกับภาพที่ปรากฏในจอโทรทัศน์ เมื่อสิ่งที่ เซอร์ ได้รับประสบการณ์ตรงจากการที่เข้าไปเป็นทีมงานนั้นเป็นสิ่งเดียวกันกับสิ่งที่เซอร์ คาดหวังอยากจะให้เป็น นั่นก็คือนักล่าฝันที่เธอชื่นชมทั้งสองคนเป็นผู้ชนะอันดับหนึ่งและอันดับสองตามลำดับ โดยชัยชนะนี้ได้มาอย่างโปร่งใส

---

[26] เซอร์. เพศหญิง พนักงานมหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2551.

[27] *เพิ่งอ้าง.*

เช่นเดียวกับ ออม ที่โหวตให้กับน้อง 2 คนไปกว่า 100,000 บาท โดยทยอยโหวตไปเรื่อยๆ ทุกสัปดาห์ ด้วยเหตุผลที่ว่า อยากให้น้องได้เรียนนานๆ โดยเธอเชื่อว่าการนับคะแนนโปร่งใส มีมาตรฐาน แต่ในขณะเดียวกัน ออม ก็มองว่า รายการนี้ก็อยู่ในระบบบริษัท ดังนั้น การหากำไรก็ไม่ถือว่า “ผิด” แต่อย่างใด[28] ความปรารถนาดีที่ ออม มีให้กับนักล่าฝันนั้นเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงโลกแห่งความเป็นจริงเข้ากับรายการโทรทัศน์ที่เธอติดตามรับชมอย่างต่อเนื่องเป็นเวลายาวนานถึง 3 เดือน

กรณีสุดท้ายที่ผู้เขียนเห็นว่าควรนำเสนอเป็นอย่างยิ่งคือ แม่ต้อย ซึ่งโหวตตลอดฤดูกาลที่ 4 ไปกว่า 600,000 บาท ทำให้เป็นที่รู้จักในหมู่แฟนคลับในฐานะ “ผู้ใหญ่” ที่ได้รับบัตรเชิญจากผู้ปกครองของนักล่าฝันให้ไปดูคอนเสิร์ตที่บุตรหลานของเขาและเธอแสดงอย่างสม่ำเสมอ

ทั้งนี้การชมรายการและการไปดูคอนเสิร์ตถือเป็นกิจกรรมของครอบครัวของ แม่ต้อย ที่ดูด้วยกันและเชียร์คนเดียวกันทั้งบ้าน เงินจำนวนมากที่เธอจ่ายเป็นค่าโหวตก็เป็นเงินส่วนตัวที่เหลืออยู่หลังจากที่แบ่งให้ลูกๆ เรียบร้อยแล้ว

> ต้อล 4 แสนกว่า สองคนรวมกันก็เกือบ 6-7 แสน ฝ้ายแสนเก้ากว่าๆ งงมากว่าโหวตเยอะขนาดนี้ หรือต้องเยอะขนาดไหนถึงจะอยู่ ถึงโหวตสุดท้ายไม่รู้ว่าคนอื่นเขาโหวตขนาดไหน เรารู้ว่าเราโหวตเท่าไหร่ สองคนกับ ป้าแกะ ป้าแกะ สองเครื่อง ลูกสาว ลูกสะใภ้ ลูกชาย เชียร์ต้อล ฝ้าย มีแม่ คนใช้ และคนขับรถเชียร์ พอหมดฝ้ายเห็นลูกเชียร์ต้อล เลยเชียร์ต้อลดึงยาว ต้อลเราไม่รู้จักก่อนเข้าบ้าน อยู่ยาวจนรองแชมป์ จนออกมาแล้วได้เจอ ตอนจบแล้วเข้าพบยากมาก ทั้งที่สนิทกับแม่ต้อล แต่เราไม่ใช่วัยรุ่นที่จะยื้อแย่ง มีแต่เด็กมาหาเรา[29]

ส่วนเรื่องวิธีการส่งระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) จำนวนมากๆ แม่ต้อยอธิบายว่า

> <u>เราเป็นคนดูคนไม่ค่อยผิด</u> ที่บ้านเชียร์ บอย แต่ออกเร็ว ลูกๆเชียร์ออฟ ตอนหลัง บอย กลับเข้ามาก็ไม่โหวต เพราะรู้ว่าโหวตไปก็ไม่ได้ AF4 บอกตรงๆ กับฝ้ายหมดไป<u>มาก มีส่วนน้อยที่โหวตอย่างเรา ทีแรกคิดว่าอยู่ไม่นานเราก็โหวตเอาให้รอด อย่าไปยืนบนปากเหว พอใกล้ๆ วันเห็นคะแนนไม่คิด วันศุกร์ทุ่มโหวตฝ้าย 4 เครื่อง ทุกเครื่องพร้อมๆ กัน</u> คนใช้ คนขับรถ แม่บ้านเลี้ยงเด็ก

---

[28] ออม. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 28 สิงหาคม 2551.

[29] แม่ต้อย. *อ้างแล้ว*.

> แม่ครัว จ้างโหวตอาทิตย์ละ100 บาท จะโปรแกรมไว้เลยว่า V9 ก็จะกด ของฝ้ายโปรแกรมไว้ แต่ฝ้ายแค่แป๊บเดียว แค่สองอาทิตย์ก็ออกเฮิร์ต (hurt) มากตอนที่ออก รับไม่ได้ โหวตฝ้ายหมดไปเยอะมาก ฝ้ายหมดไปเกือบสองแสน คิดดูว่าแค่ไม่กี่อาทิตย์หมดไปสองแสน ถ้าอยู่จนถึงสุดท้ายคงพอๆ กับตุ้ย เหมือนกับว่าแฟนคลับโหวตน้อย ขณะที่เราโหวตเยอะยังหลุด งงมาก เท่าที่รู้จักแฟนคลับเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัย มีนักศึกษาศรีปทุม กลุ่มที่เชียร์ ฝ้าย จะรู้จักแม่ทุกคน กลุ่มที่เชียร์ ฝ้าย จะเข้ามากอดแม่ ชวนแม่ไปงานที่มหาวิทยาลัย วันที่ไปดูคอนเสิร์ตของฝ้ายตอนที่ฝ้ายยังอยู่ จะไม่นั่ง จะไปยืนอยู่ข้างหน้า เพื่อให้อยู่ใกล้ๆ ลูกเป็นห่วงว่าจะไหวหรือ ฝ้าย นั่งอยู่ก็จะเห็นไกลๆ แล้วไปส่งสัญญาณให้รู้ว่าแม่มาเชียร์ ฝ้ายเห็นก็ยกมือไหว้ ตอนนั้นพูดคุยกันไม่ได้ แต่ ฝ้าย รับรู้ตลอดว่าแม่มาเชียร์ พอ ฝ้ายออกจากบ้านก็โทรมา ไปขอเบอร์จากโอ โอเป็นแฟนคลับของฝ้าย ไปอเมริกาวันที่ ฝ้ายออกจากบ้านพอดี ฝ้ายโทรมาหาร้องไห้วันที่ออกมา แม่ก็บอกว่าจะช่วยเต็มที่ถ้ามีงาน ฝ้ายมีฝีมือ เสียดายหวังว่าจะมีโหวตกลับ แต่ไม่มี กลายเป็นให้นักเลือก[30]

อย่างไรก็ดี แม่ต้อย มั่นใจว่าระบบการนับคะแนนนั้นโปร่งใสแน่นอน เนื่องจากบุตรชายของ แม่ต้อย ได้เข้าไปทำงานกับกลุ่มทรู โดยมีตำแหน่งอยู่ในส่วนของคอมพิวเตอร์ที่รับผิดชอบในการจัดการเรื่องคะแนนโหวตโดยตรง ทำให้ แม่ต้อย เชื่อมั่นในความตรงไปตรงมาและมีกำลังใจที่จะโหวตมากขึ้น สำหรับ แม่ต้อย แล้ว การทำงานของ Simulation ย่อมปรากฏชัดเจนเมื่อ แม่ต้อย นั้นแวดล้อมไปด้วยครอบครัวและเพื่อนฝูงที่ล้วนแต่เป็นแฟนคลับของนักล่าฝันทั้งสิ้น

จากข้อมูลเกี่ยวกับพฤติกรรมการโหวตของกลุ่มเป้าหมายทำให้สามารถแบ่งพฤติกรรมโหวตของกลุ่มผู้ชมได้เป็นอย่างน้อย 2 กลุ่ม ตามระดับของการเข้ามีส่วนร่วมกับรายการ ดังนี้

กลุ่มแรก คือ กลุ่มผู้ชมที่โหวตเพื่อสนับสนุนนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบ โดยจำนวนเงินที่ใช้โหวตจะขึ้นอยู่กับความพอใจ และเงินรายได้ที่ผู้ชมมี โดยเฉลี่ยแล้วผู้ชมกลุ่มนี้จะโหวตเท่าๆ กันทุกสัปดาห์ โดยผู้ชมกลุ่มนี้ต้องการสนับสนุนให้นักล่าฝันที่ตนเองชื่นชอบได้คะแนนโหวตมากพอที่จะอยู่ในบ้านอะคาเดมีต่อไปเรื่อยๆ โดยเชื่อว่าผู้ชมที่ชื่นชอบนักล่าฝันคนเดียวกันก็จะช่วยกันส่ง ระบบส่งข้อความสั้น (Short Messaging Service - SMS) ตามกำลังทรัพย์ที่แต่ละคนมีโดยไม่ทำให้ใครต้องเดือดร้อน เข้าทำนอง “มีมากโหวตมาก มีน้อยก็โหวตน้อย” ถึงแม้ว่าผู้ชมกลุ่มนี้จะต้องการให้นักล่าฝันที่ตนชื่นชอบได้อยู่ในบ้านนานที่สุดเท่าที่จะเป็นได้ แต่ชัยชนะของนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบก็ไม่ใช่สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับผู้ชมกลุ่มนี้แต่อย่างใด

---

[30] *เพิ่งอ้าง.*

อีกกลุ่มหนึ่งคือผู้ชมที่โหวตให้กับนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบอย่างจริงจัง โดยกลุ่มนี้จะทุ่มเทเงินเป็นจำนวนมากตั้งแต่หลักหมื่นบาทไปจนถึงหลายแสนบาทขึ้นไป โดยมีเป้าหมายให้นักล่าฝันที่ตนชื่นชอบได้รับชัยชนะในการแข่งขัน ผู้ชมกลุ่มนี้มีโทรศัพท์เคลื่อนที่ระบบทรูมูฟสำหรับการโหวตโดยเฉพาะอย่างน้อยหนึ่งเครื่องและจะติดตามคะแนนโหวตที่แสดงให้เห็นทางจอโทรทัศน์อย่างสม่ำเสมอ นอกจากการโหวตในช่วงวันอาทิตย์ถึงวันพฤหัสบดีแล้วผู้ชมกลุ่มนี้จะ “ทุ่มโหวต” ตั้งแต่หลังเที่ยงคืนของวันศุกร์ไปจนถึงเวลาที่พิธีกรบนเวทีประกาศปิดโหวตซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ทางรายการไม่แสดงคะแนนโหวตให้เห็น

ในแง่นี้แม้ว่าพฤติกรรมการโหวตทั้งสองแบบจะมีวัตถุประสงค์และวิธีการที่แตกต่างกัน แต่ก็แสดงให้เห็นถึงการเข้ามีส่วนร่วมกับรายการอันเป็นรูปปรากฏของการทำงานของ simulation รูปแบบหนึ่งนั่นเอง ความเสมือนจริงของรายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์ที่ผู้รับชมรายการสามารถตัดสินผลแพ้ชนะนั้น ผู้เขียนพบว่าผู้รับชมรายการสามารถไม่มีอำนาจในการตัดสินใจให้ผลแพ้ชนะเป็นได้ดังใจ ผู้รับชมรายการสามารถทำได้เพียงลงคะแนนโหวตให้กับนักล่าฝันที่ชื่นชอบมากที่สุดเท่าที่ผู้รับชมรายการจะมีความสามารถซึ่งก็คือกำลังทรัพย์นั่นเอง ความเสมือนจริงที่เกิดขึ้นทำให้เส้นแบ่งระหว่างการเป็นรายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์ที่นำเสนอชีวิต “คนธรรมดา” กับโลกความเป็นจริงภายนอกดูราวกับว่าจะรางเลือนไป ความสมจริงของรายการทำให้องค์ประกอบต่างๆ สามารถก้าวข้ามผ่านขีดจำกัดของการเป็นเพียงรายการโทรทัศน์ แต่รายการโทรทัศน์กำลังกลายเป็น (Becoming) ความเป็นจริงอีกชุดหนึ่ง ในกรณีของการลงคะแนนผ่านระบบส่งข้อความสั้นนั้น ความสมจริงวางอยู่บนพื้นฐานของการยอมรับผลคะแนนโหวต จำนวนเงินที่ใช้ในการลงคะแนนโหวตเป็นรูปธรรมของการยอมรับถึงสิทธิในการตัดสินผลการแข่งขัน[31]

3. การเข้าเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องกับนักล่าฝันและรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4)

ในปัจจุบันสื่ออินเตอร์เน็ตเป็นแหล่งข้อมูลที่มีบทบาทสำคัญสำหรับกลุ่มผู้ชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) จำนวนมาก เพราะนอกจากจะเป็นแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับนักล่าฝันแล้ว ยังมีเว็บไซต์ของแฟนคลับอีกจำนวนไม่น้อยที่เป็นพื้นที่สำหรับการพบปะพูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็น และติดตามตารางการทำงานของน้องๆ นักล่าฝันแล้ว เว็บไซต์ยังเป็นพื้นที่ บรรดาแฟนคลับใช้เป็นสื่อกลางในการประชาสัมพันธ์กิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับนักล่าฝัน กิจกรรมที่สำคัญของแฟนคลับคือ การนัดแนะกันไป “ตามน้อง” ตลอดจนการซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้าต่างๆ รวมไปถึงบัตรคอนเสิร์ตหรือมินิคอนเสิร์ตทั้งที่เป็นงานของผู้สนับสนุนและที่กลุ่มแฟนคลับร่วมกันจัดขึ้น

---

[31] ในสมัยหนึ่งสิทธิในการลงคะแนนเสียงเลือกตั้งวางอยู่บนพื้นฐานในการชำระภาษี หากจะเทียบเคียงกันกับการลงคะแนนในรายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์ต่างๆ แล้ว ย่อมแสดงให้เห็นถึงการยอมรับกติกานี้เช่นเดียวกัน

นักล่าฝันรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ทุกคนจะมีเว็บไซต์ที่แฟนคลับสร้างให้นอกเหนือไปจากเว็บไซต์หลักของรายการ[32] โดยเว็บไซต์เหล่านี้จะแสดงข้อมูลประวัติของนักล่าฝัน รูปภาพและแฟ้มข้อมูลที่เป็นคลิปวิดีโอต่างๆ ที่แฟนคลับถ่ายเก็บไว้จำนวนมาก ตารางงานรายสัปดาห์และรายเดือน และที่สำคัญคือกระดานสนทนา (web board) ที่เป็นศูนย์รวมความเคลื่อนไหวต่างๆ ของทั้งนักล่าฝันและแฟนคลับ เช่นการนัดหมายเวลาและสถานที่ในการไปติดตามให้กำลังใจน้องๆ การนัดพบปะสังสรรค์ของเหล่าแฟนคลับ การซื้อขายสินค้าต่างๆ ที่มีสัญลักษณ์ของนักล่าฝัน เช่น หมวก สายรัดข้อมือ เสื้อของคลับ ฯลฯ โดยรายได้จากการขายสินค้าต่างๆ เหล่านี้มักนำมาใช้ในกิจกรรมต่างๆ ของกลุ่มแฟนคลับนั้นเอง ทั้งนี้สินค้าต่างๆ ที่มีภาพของนักล่าฝันจะไม่สามารถขายได้เนื่องจากประเด็นเกี่ยวกับลิขสิทธิ์ แต่แฟนคลับสามารถนำมาแจกเพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ได้

จากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ชมทั้งสามกลุ่ม ผู้เขียนพบว่าพฤติกรรมการเข้าเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องกับนักล่าฝันและรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ของกลุ่มผู้ชมนั้นมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ดังนี้

- ผู้ชมกลุ่มแรกนั้นเริ่มหาข้อมูลเกี่ยวกับนักล่าฝันจากเว็บไซต์หลักของรายการก่อน จากนั้นจึงเข้าเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์ ห้องเฉลิมกรุง คลับเรียลลิตี้ (realityshow.pantip.com) และเว็บไซต์แฟนคลับของนักล่าฝันแต่ละคนต่อไป ในการเข้าเว็บไซต์ต่างๆ เหล่านี้ ผู้ชมกลุ่มนี้มักเข้าไปเพื่อติดตามความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในบ้านอะคาเดมี โดยการอ่านกระทู้ต่างๆ ที่มีแฟนคลับที่เป็นสมาชิกของเว็บไซต์นั้นๆ ตั้งหัวข้อเอาไว้ นอกจากนั้นยังใช้เว็บไซต์เพื่อเสาะหาข้อมูลส่วนบุคคลของนักล่าฝันที่ตนสนใจ เช่นประวัติการศึกษา ภูมิลำเนาเป็นต้น จะมีก็เพียง เพ็ญศรี เพียงคนเดียวเท่านั้นที่สมัครเป็นสมาชิกเว็บไซต์แฟนคลับของนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบ ตั้งกระทู้และตอบกระทู้เกี่ยวกับประเด็นต่างๆ ที่กำลังเป็นที่สนใจ แล้วจึงเริ่มโทรศัพท์คุยกับสมาชิกคนอื่นๆ ของเว็บไซต์นั้นเพื่อนัดกันมาสังสรรค์ รับประทานอาหารที่บ้านพร้อมๆ กับการรับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) รวมทั้งไปดูคอนเสิร์ตต่างๆ ด้วยกัน “ตามประสาคนชอบคนเดียวกัน”[33]

- ผู้ชมในกลุ่มที่สองมีการเข้าเว็บไซต์ของนักล่าฝันอย่างเป็นจริงเป็นจังกว่าผู้ชมกลุ่มแรก เนื่องจากผู้ชมกลุ่มที่สองนี้ส่วนใหญ่เป็นสมาชิกเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์และเว็บไซต์ที่ก่อตั้งโดยกลุ่มแฟนคลับ[34] เพื่อใช้เว็บไซต์เหล่านี้เป็นสถานที่ติดตามความเคลื่อนไหวต่างๆ เกี่ยวกับงานของน้องๆ นักล่าฝันที่เป็นที่ชื่นชอบ กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะต้องเข้าเว็บไซต์ทุกวัน วันละหลายๆ ครั้ง เพื่อติดตามความเคลื่อนไหวเพิ่มเติมจากการเฝ้ารับชมรายการทางโทรทัศน์

---

[32] รายละเอียดเกี่ยวกับเว็บไซต์หลักของรายการและเว็บไซต์ของนักล่าฝันแต่ละคน ผู้เขียนได้รวบรวมไว้ในภาคผนวก ก.

[33] เพ็ญศรี. *อ้างแล้ว*.

[34] เว็บไซต์พันธุ์ทิพย์และเว็บไซต์แฟนคลับล้วนแล้วแต่กำหนดให้ผู้ที่ต้องการใช้พื้นที่ในเว็บไซต์ต้องสมัครเป็นสมาชิกโดยให้รายละเอียด เช่น ชื่อ นามสกุลจริง หมายเลขโทรศัพท์ และที่อยู่อีเมล์ ก่อนจึงจะสามารถใช้บริการต่างๆ ได้

> แฟนคลับเอเอฟแตกต่างตรงที่จะมีความทุ่มเทให้นักล่าฝันมากกว่าแฟนคลับดารา อาจเกิดจากความอิน (ความรู้สึกร่วมไปกับรายการ) ได้ดูตลอดเวลา พอออกจากบ้านด้วยไลฟ์สไตล์ (Life style) ของคนในปัจจุบันเกี่ยวกับอินเตอร์เน็ตเหมือนมีที่ให้เขาอยู่ เหมือนเป็นจุดที่มาพบกัน คนดูเองก็เข้าไปอัพเดท (Update) ทำให้ได้เห็นความเคลื่อนไหวของน้องตลอดเวลา คล้ายน้องอยู่ในบ้าน แม้ในบ้านจะจบไปแล้ว เหมือนมีบ้านให้เขาอยู่โดยทางอินเตอร์เน็ตที่ทุกวันนี้ในคอมพิวเตอร์เปิดตลอดเวลา เหมือนอินกับเขาตลอดเวลา เหมือนความรู้สึกที่ค่อนข้างรุนแรง เหมือนน้องตัวเอง เป็นคนของตัว มีผลมากทำให้เกิดความทุ่มเท แฟนคลับเอเอฟมีการแข่งขันด้วย ที่ทุกคนเข้าไปรับรู้ความเคลื่อนไหวของน้อง การเข้าไปดูทุกวันด้วยไลฟ์สไตล์ (Life style)[35]

เมื่อผู้ชมติดตามรับชมรายการอยู่อย่างสม่ำเสมอส่งผลให้การทำงานของ Simulation แปรผันโดยตรงกับความรู้สึกร่วมไปกับรายการ ราวกับว่าผู้ชมสัมผัสใช้ชีวิตอยู่นอกบ้านอะคาเดมีนั้นสามารถสัมผัสเรื่องราวที่เกิดขึ้นในบ้าน และเกิดความผูกพันเป็นหนึ่งเดียวกับนักล่าฝันในรายการ

ทั้งนี้ ในเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์ ห้องเฉลิมกรุง คลับเรียลลิตี้นั้น สมาชิกจะมีการรวมตัวกันเป็นกลุ่มย่อยๆ โดยมีชื่อเฉพาะเป็น “บ้าน” ต่างๆ ที่สมาชิกสามารถแสดงตัวเข้ากับกลุ่มได้ ซึ่งนักล่าฝันแต่ละคนอาจจะมีบ้านที่คอยให้การสนับสนุนอยู่หลาย “บ้าน” ในการตั้งกระทู้แต่ละครั้งจะมีการแสดงชื่อบ้านไว้เป็นอันดับแรกเสมอ เพื่อให้เป็นที่รับรู้ว่ากระทู้ดังกล่าวเป็นกระทู้ของกลุ่มใด และเนื่องจากกลุ่มผู้ชมกลุ่มที่สองนี้มักได้พบปะกันอย่างสม่ำเสมอจากการนัดกันไป “ตามน้อง” ทำให้สมาชิกบ้านต่างๆ ได้รู้จักกันไปโดยปริยาย

การรวมกลุ่มเข้าเป็น “บ้าน” ต่างๆ นี้ก็เช่นเดียวกันกับความสัมพันธ์ทางสังคมทั่วๆ ไป ที่ย่อมมีทั้งด้านที่เป็นบวกและด้านที่เป็นลบ แม้การรวมกลุ่มของทุกๆ บ้านจะมีเป้าหมายหลัก คือ การแสดงออกถึงพลังของสมาชิกที่มีความชื่นชอบและชื่นชมในตัวล่าฝัน แต่ก็อาจมีการทะเลาะเบาะแว้งกันได้บ้าง ซึ่ง แอน ได้เล่าให้ผู้เขียนฟังว่า

> มองได้สองแง่ทั้งความผูกพันและความแตกแยก พัฒนาการของแฟนคลับน้องแจ๊ค เดิมรวมเป็นกลุ่มกันดี ต่อมาหลังๆ ไม่รู้เกิดอะไรขึ้น ทะเลาะกัน ไม่เข้าใจกัน แตกเป็นกลุ่มๆ แต่ทุกคนยังมีจุดหมายเดียวกัน ยังรักแจ๊คอยู่ ยังต้องการให้แจ๊คมีอนาคตที่ดี แต่จะไม่รวมกันเหมือนก่อน เหมือนตอนแจ๊คอยู่ในบ้าน จะไม่มีอย่างนั้น เนื่องจากความเห็นไม่ตรงกัน รสนิยมไม่ตรงกัน หรือมี

[35] ตุ๊ก. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2551.

> ปัญหาอะไรหรือเปล่าไม่รู้ มองว่าเกิดชิงดีชิงเด่นกัน ใครจะมีอะไรให้น้องมากกว่ากัน เลยผิดใจกันหรือเหยียบเท้ากัน แต่จุดมุ่งหมายอยู่ที่ตัวน้อง ทุกคนอยากให้น้องมีผลงาน ได้ทำโน่นทำนี่ เหมือนกำลังภายในของแต่ละกลุ่มใครจะมีมากกว่ากัน แตกเป็นกลุ่มๆ ประมาณ 3 กลุ่ม เวลามีงานไปก็ไปเป็นกลุ่มๆ โดยมีสองบ้านที่รวมตัวกัน คงมีความเห็นที่จะรวมกัน[36]

นอกจาก แอน แล้ว ผู้ชมอีกคน คือ ตุ๊ก ที่นอกเหนือจากการรับชมรายการทางจอโทรทัศน์ และร่วมโหวตให้กับนักล่าฝันที่ชื่นชอบแล้ว ตุ๊ก ยังเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มแฟนคลับกลุ่มต่างอีกด้วย ความเข้าใจที่ ตุ๊ก มีต่อตัวรายการก็ดี กลุ่มแฟนคลับกลุ่มต่างๆ ก็ดี ทำให้การประสานระหว่างโลกความเป็นจริงกับตัวรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเซีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เป็นเนื้อเดียวกัน ซึ่ง ตุ๊ก อธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างแฟนคลับกลุ่มต่างๆ ของนักล่าฝันคนหนึ่งที่มีพื้นฐานมาจากการรับชมรายการโทรทัศน์นั้นมีความเปราะบางและเป็นความสัมพันธ์ที่แท้จริง (Authentic Relationship) ไม่ต่างจากความสัมพันธ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในกลุ่มอื่นๆ

> บ้านที่หนึ่ง เจ เอม ซี (JMC) บ้านที่สอง ไฮแจ๊ค (Hi Jack) บ้านที่สาม แจ๊ควาไรตี้ (Jack Variety) นอกเหนือจากเว็บไซต์หลักของเขา นอกจากนั้นมีบ้านหลักๆ อยู่ในพันธุ์ทิพย์ช่วงที่อัพเดทต่อมาแตกเป็นสองบ้านคงความเห็นไม่ตรงกัน[37]

นอกจากนี้ ยังมีแฟนคลับจำนวนไม่น้อยที่ต้องการให้การสนับสนุนนักล่าฝันหลายๆ คนพร้อมๆ กันจึงเกิดเป็นบ้านที่สนับสนุนนักล่าฝันเป็นคู่ๆ โดยการรวมกลุ่มนี้สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์แวดล้อม เช่น ป้อมยาม 312 สำหรับกลุ่มคนที่ชอบทั้ง พะแพง V3 และ ตี๋ V12 เมื่อรวมตัวกันไประยะหนึ่งแล้วพบว่ามีความรู้สึกในเชิงลบจากการที่สมาชิกบางคนอาจจะชอบ ตี๋แต่ไม่ชอบ พะแพง หรือบางคนชอบ พะแพง ไม่ชอบ ตี๋ จึงมีการแสดงจุดยืนถึงการสนับสนุนทั้ง ตี๋ และ พะแพง แล้วจึงเปลี่ยนชื่อบ้านใหม่เป็น ป้อมยาม 312 ชัดเจนแน่นอน เป็นต้น[38]

อย่างไรก็ดี ผู้ชมกลุ่มที่สองนี้ส่วนใหญ่จะเป็นเพียงสมาชิกของเว็บไซต์ที่เข้ามาเป็นสมาชิกเพื่อรับทราบข้อมูล โดยอาจมีการสนทนาโต้ตอบกันบนกระดานสนทนา (web board) หรือแสดงภาพถ่าย (post) จากการไป “ตามน้อง” เท่านั้น ส่วนหน้าที่ในการดูแลเว็บไซต์แฟนคลับมักเป็นของผู้ชมกลุ่มที่สาม

---

[36] แอน. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2551.

[37] ตุ๊ก. *อ้างแล้ว*.

[38] ปริณ. เพศหญิง นักกายภาพบำบัด. สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2551.

• กลุ่มผู้ชมที่ได้ให้รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน เป็นกลุ่มที่ให้ความสำคัญกับการใช้สื่ออินเตอร์เน็ตอย่างมาก โดยผู้ชมกลุ่มนี้นอกจากจะเป็นสมาชิกเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์แล้วยังมีผู้ชมส่วนหนึ่งที่เป็นผู้ดูแลเว็บไซต์ (web administrator) ด้วย

สำหรับกลุ่มที่เป็นสมาชิกเว็บไซต์นั้นจะมีการตั้งหัวข้อกระทู้ขึ้นใหม่และมีการแสดงความคิดเห็นโต้ตอบในกระทู้ต่างๆ อย่างต่อเนื่อง จากการสัมภาษณ์ทำให้ผู้เขียนได้ข้อมูลที่น่าสนใจในประเด็นนี้จาก ปริณ ซึ่งอาศัยอยู่ในต่างจังหวัดทำให้ไม่สามารถมา “ตามน้อง” ในวันจันทร์ถึงวันศุกร์ซึ่งเป็นวันทำงานได้ แต่เธอก็อาศัยเทคโนโลยีอินเตอร์เน็ตความเร็วสูงผนวกกับกับการใช้โทรศัพท์เคลื่อนที่ ซึ่งนอกจากจะทำให้เธอไม่พลาดการติดตามความเคลื่อนไหวของ พะแพง V3 แล้ว เธอยังมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในหมู่แฟนคลับ AF จากการรายงาน (ถ่ายทอด) สดความเคลื่อนไหวของ พะแพง V3 บนเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์อีกด้วย ดังนี้

> ปกติทำงานวันจันทร์ถึงวันศุกร์แปดโมงครึ่งถึงสี่โมงครึ่งก็จะออนไลน์ (Online) ตั้งแต่ห้าโมงไปถึงอย่างน้อยสี่ทุ่ม ถ้ารู้ว่า พะแพง จะมาคุย (ตอบกระทู้) ด้วยก็จะอยู่รอ ปกติน้องจะมาหลังตีหนึ่ง เราอยู่ไกลเข้ากรุงเทพฯ เพื่อไปหาน้องแค่เดือนละ 2 ครั้ง นอกจากนั้นจะใช้วิธีโทรศัพท์ไปหาเพื่อนที่ไป “ตามน้อง” แล้วมาเขียนในกระทู้ทุกสิ่งทุกอย่างตั้งแต่น้องแต่งตัวอย่างไร มาถึงที่งานกี่โมง มากับใคร รถคันไหน ทะเบียนอะไร น้องพูดอะไรบ้างทุกประโยคก็จะฟังไปด้วยแล้วก็พิมพ์ไปด้วย ก็จะมีคนมาคอยดูกระทู้ของเรา ซึ่งจะทำแบบนี้ตลอดจนบางทีก็มีคนมาถามถึงว่าเราหายไปไหน คือ คนจะจำชื่อล็อกอิน (Login) ของเราได้เลย[39]

สำหรับ ปริณ แล้วชีวิตประจำวันของเธอสอดประสานเข้ากับรายการอย่างมาก เห็นได้จากการใช้เวลาว่างทั้งหมดไปกับกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับนักล่าฝันที่เธอชื่นชอบ การทุ่มเทในการใช้เวลาว่างไปกับกิจกรรมดังกล่าวส่งผลให้เธอเป็นผู้ที่มีตัวตนในโลกอินเตอร์เน็ตอย่างเป็นรูปธรรม จึงไม่น่าแปลงใจที่เรื่องราวของเธอเป็นตัวอย่างปฏิบัติการของ Simulation ที่ชัดเจนที่สุดกรณีหนึ่ง

นอกจากการถ่ายทอดความเคลื่อนไหวต่างๆ แล้ว บนเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์มีการแต่งนิทานที่แฟนคลับจะผูกเรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในแต่ละวันของนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบแล้วให้แฟนคลับช่วยกันแต่งเรื่องต่อไปเรื่อยๆ โดยใช้ชื่อและคำศัพท์เฉพาะ[40] ซึ่ง ปริณ บอกกับผู้เขียนว่าต้องเป็นแฟนพันธุ์แท้เท่านั้น จึงจะอ่านนิทานเหล่านี้รู้เรื่อง “คนธรรมดาทั่วๆ ไป” ไม่มีทางเข้าใจแน่นอน

---

[39] *เพิ่งอ้าง.*

[40] คำศัพท์ที่มักใช้ในหมู่แฟนคลับนักล่าฝัน เช่น “*อวย* หมายถึง ชื่นชม เยินยอ เข้าข้าง *จิ้น* หมายถึง imagine คือ การคิดให้ผู้อื่นเป็นอย่างที่ตนเองเข้าใจ *คอน* หมายถึง คอนเสิร์ต *บ้าน* หมายถึง บ้านอะคาเดมี หรือคลับของแต่ละคน *สปอน* หมายถึง

เว็บไซต์ของแฟนคลับถือได้ว่าเป็นจุดนัดพบที่สำคัญต่อการติดตามความเคลื่อนไหวของนักล่าฝัน ตลอดจนกิจกรรมต่างๆ ของแฟนคลับได้ไม่น้อยไปกว่าเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์ จึงมีแฟนคลับจำนวนหนึ่งที่สร้างเว็บไซต์ให้กับนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบ เช่น ออม เป็นผู้ก่อตั้งเว็บไซต์ www.nat-tol.com ร่วมกับกลุ่มเพื่อนโดยเริ่มจากการสนทนาผ่านเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์ก่อน เมื่อเวลาผ่านไประยะหนึ่งเธอพบว่ามีไฟล์รูป (Photo file) และคลิปวีดิโอ (Video clip) ของน้องๆ อยู่เป็นจำนวนมาก ประกอบกับเว็บไซต์พันธุ์ทิพย์ไม่สามารถเก็บไฟล์ต่างๆ เป็นเวลานานได้ เธอและเพื่อนๆ จึงตัดสินใจสร้างเว็บไซต์ขึ้นเพื่อเป็นที่เก็บรวบรวมเรื่องราวต่างๆ และเป็นจุดนัดพบเพื่อรวบรวมคนและเป็นที่สนทนาระหว่างคนที่ชอบ นัท V1 และ ต้อล V9[41]

แฟนคลับอีกคนหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญเกี่ยวข้องกับเว็บไซต์ที่แฟนคลับสร้างให้นักล่าฝันคือ พี่โฮป ที่เป็นคณะกรรมการเว็บไซต์ www.natmatcha.com ได้เล่าให้ผู้เขียนฟังถึงหน้าที่ของกรรมการเว็บไซต์ดังกล่าวดังนี้

> หน้าที่ของกรรมการเว็บไซต์เนี่ยนะคะคือเราประชุมกัน ประชุมแล้ววางแผนระดมความคิด สมมติว่าเวลาที่มีอะไรที่เกี่ยวข้องกับน้อง เราจะคุยกันเดือนละครั้ง ที่ผ่านมาเราก็คุยกันอย่างเช่น จะจัดมีทติ้ง (Meeting) รวมพลคนรัก นัท หรือ เวลามีคอนเสิร์ต หรือมินิคอนเสิร์ตที่ “บ้าน” เราจัดเอง หรือมีการทำของที่ระลึกออกมา หรือว่ามีการรวมพลต่างๆ การทำกิจกรรมต่างๆ ใน “บ้าน” เราก็จะคุยกันแล้วแต่ละคนก็จะแบ่งหน้าที่กันว่าใครมีหน้าที่ทำอะไรในแต่ละงาน สำหรับการขายสินค้าในเว็บบอร์ดนั้น ถ้าสินค้ามีรูปน้องเราจะขายไม่ได้ เพราะติดสัญญาของทรู เพราะน้องอยู่สังกัดของทรู แต่สามารถแจกฟรีได้แล้วที่ว่าขายสินค้าในบ้านก็คือ มีของที่ระลึกอย่างเช่น หมวก ร่ม กำไลข้อมือยาง (Wrist band) เสื้อคลับ อันนี้สามารถขายได้ เราก็ไม่ได้คิดราคาแพง ขายราคาถูก ขายคนรัก นัท ด้วยกันเอง ทุกคนก็อยากมีของแบบนี้เก็บไว้เป็นที่ระลึกแล้วก็อย่างเวลาไปงานต่างๆ เราก็จะนัดกันว่าใส่เสื้อคลับเหมือนกัน ใส่เสื้อสีเดียวกัน ใส่เสื้อสีของ “บ้าน” เหมือนกัน ก็จะเป็นการง่ายที่จะรู้ เพราะ

สปอนเซอร์หารายได้เข้าคลับเพื่อสนับสนุนน้องหรือผู้ที่ให้คนอื่นๆ ไปมีความสุขกับการติดตามผลงานของพะแพงแทนตนเอง *ลัลล้า* หมายถึง มีความสุข สนุกสนาน *เวิ่นเว้อ* หมายถึง ยืดเยื้อ ไม่หยุด *นอย* หมายถึง น้อยใจ คิดมาก *เหวี่ยง* หมายถึง ปัดเรื่องออกจากตนเองโยนความผิดให้คนอื่น *ด๋อย* หมายถึง กระทู้ล่มเพราะคนโพสต์เป็นจำนวนมากในช่วงเวลาหนึ่งๆ *นิทาน* หมายถึง เรื่องเล่าจากเหตุการณ์จริง บางส่วนที่มีคนมาแต่งในป้อมยาม แฟนคลับจะรู้ว่าเป็นเรื่องจริงแต่คนที่ไม่ใช่แฟนคลับจะอ่านไม่รู้เรื่อง *แม่แม่* หมายถึง พี่ๆ ในแฟนคลับที่มีอายุมาก มีคุณวุฒิและวัยวุฒิ”

[41] ออม. *อ้างแล้ว.*

> บางคนเราเจอในบอร์ด (web board) รู้ล็อกอิน (login) แต่ไม่เคยเจอตัวจริง พอไปตามงานแบบนี้เราก็เห็นใส่เสื้อเหมือนกัน ก็จะเข้าไปคุยกัน[42]

การติดต่อสื่อสารระหว่างแฟนคลับในโลกอินเตอร์เน็ตอย่างกว้างขวางนำไปสู่ความสัมพันธ์ที่แท้จริง (Authentic Relationship) ระหว่างแฟนคลับด้วย โดยระหว่างกลุ่มแฟนคลับนี้มีการแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบ ซึ่งทำให้การทำงานของ Simulation ในการสอดประสานโลกแห่งความเป็นจริงกับรายการปฏิบัติการล่าฝันอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ได้อย่างแนบสนิท ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นบนพื้นที่ของอินเตอร์เน็ต (Cyber Space) ที่ผู้รับชมรายการสามารถสนทนาโต้ตอบกันได้อย่างไร้ขีดจำกัดตรึงให้ผู้รับชมรายการอยู่ในโลกของการติดต่อสื่อสาร สิ่งที่เกิดขึ้นบนเว็บไซต์ทำให้รายการสามารถก้าวข้ามขีดจำกัดของการเป็นเพียงรายการโทรทัศน์ประเภทเรียลลิตีโชว์ นอกจากนั้น ยังสะท้อนความเสมือนจริงกลับมาสู่ผู้ชมผ่านปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจริงบนพื้นที่ของอินเตอร์เน็ต ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นบนเว็บไซต์ทำให้ผู้ชมรายการเกิดความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนที่สร้างชุดของความเข้าใจที่ตรงกันภายในกลุ่ม ชีวิตทางสังคมที่มีปฏิสัมพันธ์กัน สามารถติดตามความเคลื่อนไหวและมีประสบการณ์ร่วมกัน ซึ่งในทางกลับกันก็ส่งผลต่อมุมมองที่ผู้รับชมรายการมีต่อโลกภายนอกด้วยเช่นเดียวกัน

จากกลุ่มตัวอย่างที่ผู้เขียนแสดงในส่วนนี้เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความสำคัญของสื่ออินเตอร์เน็ตในฐานะที่เป็นสื่อกลางในการติดต่อสื่อสาร ทั้งระหว่างแฟนคลับกับนักล่าฝัน และระหว่างแฟนคลับด้วยกันเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการติดตามความเคลื่อนไหวของนักล่าฝันในส่วนของตารางการทำงานและการนัดแนะกันไป “ตามน้อง” ซึ่งผู้เขียนจะได้กล่าวถึงต่อไป

4. การให้การสนับสนุนงานของนักล่าฝันรายการปฏิบัติการล่าฝันอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4)

เมื่อรายการปฏิบัติการล่าฝันอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) จบลงและนักล่าฝันออกจากบ้านนักล่าฝันก็จะมีงานต่างๆ รองรับอยู่ไม่ว่าจะเป็นการร้องเพลง เดินแบบ ถ่ายแบบ แสดงละคร เป็นพรีเซ็นเตอร์สินค้าและอื่นๆ ซึ่งแฟนคลับย่อมจะติดตามให้การสนับสนุนผลงานเหล่านี้อย่างต่อเนื่องเพื่อความสำเร็จและชื่อเสียงของนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบ จากการสัมภาษณ์พบว่า กลุ่มเป้าหมายทั้งสามกลุ่ม มีลักษณะการสนับสนุนผลงานของนักล่าฝันแตกต่างกันไปดังนี้

• กลุ่มผู้ชมรายการผ่านสื่อโทรทัศน์ (Mediated Experience) เป็นหลัก

กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้เลือกสนับสนุนผลงานของนักล่าฝันในรูปแบบของรายการโทรทัศน์ ละคร ภาพยนตร์ โฆษณา รวมทั้งผลงานเพลง มิวสิควีดิโอ ทั้งในรูปแบบซีดี ดีวีดี เสียงรอสาย (Calling Melody) เป็นต้น

---

[42] พี่โฮป. เพศหญิง สัตวแพทย์. สัมภาษณ์, 27 สิงหาคม 2551.

นอกจากนั้น กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ยังติดตามชมคอนเสิร์ตต่างๆ ของนักล่าฝันบ้างเป็นครั้งคราว อย่างไรก็ดี การเลือกสนับสนุนผลงานของกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะเลือกสนับสนุนเฉพาะผลงานที่ตนชื่นชอบโดยไม่จำเป็นต้องสนับสนุนกิจกรรมทุกประเภทของนักล่าฝันแต่อย่างใด[43]

• กลุ่มผู้ชมที่รับชมรายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเซีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) ผ่านทางโทรทัศน์ (Mediated Experience) แล้วใช้เวลาว่างเข้าไปมีประสบการณ์ตรง (Direct Experience)

กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้เลือกสนับสนุนผลงานของนักล่าฝันในระดับพฤติกรรมที่แตกต่างกัน โดยผู้เขียนได้แบ่งระดับพฤติกรรมการสนับสนุนของกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ ออกเป็นดังนี้

- การสนับสนุนโดยการเลือกซื้อนิตยสาร บัตรละครเวที ซีดีเพลง บัตรคอนเสิร์ตและอื่นๆ กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้มักตัดสินใจสนับสนุนผลงานทุกชิ้นที่นักล่าฝันสร้างขึ้น รวมทั้งช่วยประชาสัมพันธ์การขายสินค้าของนักล่าฝันผ่านช่องทางต่างๆ เช่น การสื่ออิเลกทรอนิกส์ อันได้แก่ การส่งอีเมล์ การใช้บล็อก (Blog) เป็นต้น[44]

- การสนับสนุนโดยการซื้อสินค้าและใช้บริการที่นักล่าฝันเป็นพรีเซนเตอร์ (Presenter) กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะเลือกซื้อสินค้าและเลือกใช้บริการแทบทุกอย่างที่นักล่าฝันรับเป็นพรีเซนเตอร์ไม่ว่าจะสินค้าและบริการเหล่านี้จะมีความจำเป็นสำหรับตนเองหรือไม่ เหตุผลสำคัญของการสนับสนุนดังกล่าวเป็นการตัดสินใจซื้อสินค้าและบริการเพราะต้องการให้นักล่าฝันที่ตนชื่นชอบประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานจากการเป็นพรีเซนเตอร์ให้แก่สินค้าและบริการนั้นๆ เป็นหลัก[45]

- การสนับสนุนโดยการประมูลสินค้า เช่น ของใช้ส่วนตัว เครื่องประดับของนักล่าฝัน กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะใช้การประมูลสินค้าผ่านช่องทางเว็บไซต์ของแฟนคลับ หรือการประมูลผ่านงานการกุศลต่างๆ ทั้งนี้ ของใช้ส่วนตัว เครื่องประดับต่างๆ ที่ได้มาประมูลนั้นได้มาจากนักล่าฝันให้มากเป็นของเพื่อร่วมประมูลและเพื่อทำการกุศลร่วมกันระหว่างนักล่าฝันและแฟนคลับ[46]

นอกเหนือจากการสนับสนุนดังกล่าวแล้ว ยังมีการสนับสนุนอีกรูปแบบหนึ่งที่น่าสนใจ คือ การให้การช่วยเหลือทางการเงินแก่นักล่าฝัน โดยการโอนเงินเข้าบัญชีให้กับนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบโดยตรง เพราะมีความประสงค์ให้นักล่าฝันคนดังกล่าวได้รับผลประโยชน์ทางตรงอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วย อีกทั้งการสนับสนุนด้วยการซื้อบัตรคอนเสิร์ตแล้วให้ผู้อื่นเดินทางไปชมคอนเสิร์ตของนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบแทนตนเอง ซึ่งเป็นการกระทำที่มักพบได้บ่อยครั้งในกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้[47]

---

[43] พิม. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

[44] แพรวพราว. เพศหญิง นักเรียนชั้นมัธยมปลาย. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

[45] อุ๋ย. เพศหญิง ลูกจ้าง. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

[46] ปิ้ม. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

[47] นิ. เพศหญิง ทำธุรกิจส่วนตัว. สัมภาษณ์, 13 สิงหาคม 2551.

• กลุ่มที่ได้ให้รายการปฏิบัติการล่าฝัน อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน

กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้เลือกสนับสนุนผลงานของนักล่าฝันในระดับพฤติกรรมที่แตกต่างกัน โดยผู้เขียนได้แบ่งระดับพฤติกรรมการสนับสนุนของกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ ออกเป็นดังนี้

- การสนับสนุนโดยการเลือกซื้อนิตยสาร บัตรละครเวที ซีดีเพลง บัตรคอนเสิร์ตและอื่นๆ เช่นเดียวกับกลุ่มผู้ชมกลุ่มที่สองที่มักตัดสินใจสนับสนุนผลงานทุกชิ้นที่นักล่าฝันสร้างขึ้น รวมทั้งช่วยประชาสัมพันธ์การขายสินค้าของนักล่าฝันผ่านช่องทางต่างๆ เช่น การสื่ออิเลกทรอนิกส์ อันได้แก่ การส่งอีเมล์ การใช้เว็บบล็อก (Web blog) เป็นต้น อย่างไรก็ดี การสนับสนุนของผู้ชมกลุ่มนี้จะให้ความสำคัญกับสินค้าที่ผลิตขึ้นมาเป็นจำนวนจำกัด (Limited Edition) ตลอดจนการซื้อบัตรเข้าชมการแสดงคอนเสิร์ตและละครเวทีนั้นจะเลือกซื้อบัตรที่มีราคาสูงและเข้าชมคอนเสิร์ตและละครเวทีเหล่านี้หลายรอบด้วยกัน โดยแฟนคลับบางคนในกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะเดินทางไปรับชมคอนเสิร์ตและละครเวทีต่างๆ ที่นักล่าฝันแสดงทุกรอบ[48]

- การสนับสนุนโดยการซื้อสินค้าและใช้บริการที่นักล่าฝันเป็นพรีเซนเตอร์ (Presenter) กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะเลือกซื้อสินค้าและเลือกใช้บริการแทบทุกอย่างที่นักล่าฝันรับเป็นพรีเซนเตอร์ไม่ว่าจะสินค้าและบริการเหล่านี้จะมีความจำเป็นสำหรับตนเองหรือไม่ โดยกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะทุ่มเทซื้อสินค้าและใช้บริการคราวละมากๆ เช่น เป็ปเปอร์ ได้อธิบายอย่างภาคภูมิใจถึงสิ่งที่เธอตั้งใจทำให้กับนักล่าฝันที่เธอชื่นชอบ

> น้องจะมีโฆษณานมเปรี้ยวยี่ห้อหนึ่ง เราก็ซื้อนมเปรี้ยวยี่ห้อนั้นหลายร้อยขวด แล้วเอาขวดมาติดเป็นป้ายคำว่า “รัก Jack รัก Meiji” ซึ่งเราตั้งใจทำขึ้นมาเพื่อเอาไปเซอร์ไพรซ์ (Surprise) น้องวันที่ 20 สิงหาคม ซึ่งเป็นวันที่น้องแถลงข่าว โดยก่อนหน้านั้น ก็เอารูปที่ถ่ายขวดนมเปรี้ยวเหล่านี้ให้น้องดู แล้วให้น้องสงสัยเล่นไปก่อน[49]

การที่แฟนคลับลงมือทำกิจกรรมต่างๆ ให้กับนักล่าฝันนั้น กลุ่มแฟนคลับทำด้วยความเต็มใจและยินดีเป็นอย่างยิ่ง ตลอดจนใส่ใจในทุกรายละเอียดให้แก่นักล่าฝันตลอดเวลา กระทำเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมั่นอย่างแรงกล้าในตัวนักล่าฝัน ซึ่งสะท้อนถึงการทำงานของ Simulation อย่างชัดเจน

- การสนับสนุนโดยการประมูลสินค้า เช่น ของใช้ส่วนตัว เครื่องประดับของนักล่าฝัน กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะทำการเลือกประมูลสินค้าที่มีคุณค่าทางจิตใจของนักล่าฝัน จึงส่งผลให้มูลค่าของสินค้าที่นำมาประมูลมีราคาสูง เพราะเป็นสินค้าที่ต้องการของแฟนคลับอย่างมาก เช่น หมวกกีฬาของนักล่าฝันคนหนึ่งที่

---

[48] ออม. *อ้างแล้ว.*

[49] เป็ปเปอร์. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2551.

นำมาประมูลในงานการกุศลงานหนึ่ง ถูกประมูลไปด้วยราคาถึงสองหมื่นบาท หรือภาพถ่ายจากละครเวทีเรื่องหนึ่งที่นักล่าฝันได้แสดงไปแล้วนั้นนำมาประมูลได้ราคาสูงถึงสี่หมื่นบาท เป็นต้น[50]

- การสนับสนุนโดยเดินทางท่องเที่ยวต่างจังหวัดหรือต่างประเทศกับนักล่าฝัน สำหรับผู้ชมกลุ่มนี้การได้ใกล้ชิดกับนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบนั้นย่อมเป็นสิ่งที่พึงพอใจมากกว่าการสนับสนุนประเภทอื่นๆ ดังนั้น การสนับสนุนด้วยการเดินทางไปท่องเที่ยวต่างจังหวัดและต่างประเทศพร้อมกับนักล่าฝันจึงเป็นสิ่งที่กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้พยายามไขว่คว้ามาให้ได้ เพราะนั่นหมายถึงการได้มีโอกาสเดินทางท่องเที่ยวไปกับนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบ ได้พูดคุยกับนักล่าฝันได้นานๆ และถ่ายรูปร่วมกันในสถานที่ท่องเที่ยวที่งดงามต่างๆ ได้ตามความพึงพอใจ ถึงแม้ว่าราคาของการร่วมเดินทางไปกลับนักล่าฝันจะสูงมากเมื่อเทียบกับการเดินทางท่องเที่ยวทั่วๆ ไปก็ตาม แต่กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ต่างพูดเป็นเสียงเดียวว่าเป็นการเดินทางที่ประทับใจเป็นอย่างยิ่งและคุ้มค่ามากเพราะมีนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบร่วมเดินทางไปด้วย ซึ่งถือว่าเป็นมูลค่าเพิ่ม (Value-added) ที่หาไม่ได้จากการเดินทางท่องเที่ยวรูปแบบอื่น ดังนั้นการเดินทางท่องเที่ยวไปกับนักล่าฝันจึงมีจุดสนใจอยู่ที่ตัวนักล่าฝันที่เดินทางไปกับแฟนคลับด้วย โดยที่แฟนคลับมักไม่สนใจสิ่งรอบข้าง สถานที่ต่างๆ ที่เดินทางไป อาหารการกินหรือที่พักจะเป็นอย่างไรแฟนคลับเหล่านี้ก็มักไม่มีปัญหา เพราะความสนุกและความสุขที่ได้จากการเดินทางอยู่ที่การได้เห็นนักล่าฝันตลอดเวลาและนักล่าฝันจะต้องดำเนินรายการ สร้างความสนุกสนานให้กับแฟนคลับที่เดินทางไปด้วย เสมือนหนึ่งเป็นผู้นำการเดินทาง (Tour guide) เพื่อให้ทุกคนประทับใจ[51]

- การสนับสนุนโดยการจัดคอนเสิร์ตให้แก่นักล่าฝันมาแสดง กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ถือได้ว่าเป็นกลุ่มผู้ชมที่ให้ความสำคัญกับงานของนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบเป็นอย่างยิ่ง เห็นได้จากเมื่อใดก็ตามที่งานของนักล่าฝันลดน้อยลง กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้จะรวมตัวกันจัดคอนเสิร์ตหรือมินิคอนเสิร์ตเพื่อให้นักล่าฝันที่ตนชื่นชอบมาแสดง และมีรายได้จากการขายบัตรคอนเสิร์ต ซึ่งผู้กลุ่มนี้จะเป็นเจ้าภาพในการจัดงานทั้งหมด หรือในกรณีที่นักล่าฝันมีงานคอนเสิร์ตหรือมินิคอนเสิร์ตต่างๆ ผู้ชมกลุ่มนี้จะรวมตัวกันซื้อบัตรเข้าชมคอนเสิร์ตหรือมินิคอนเสิร์ตนั้น เพื่อให้ได้ที่นั่งติดกันเป็นกลุ่มเพื่อสะดวกในการใช้อุปกรณ์เชียร์ต่างๆ ที่ได้จัดเตรียมไว้[52]

5. กิจกรรมต่างๆ ว่าด้วยการไป “ตามน้อง”

สำหรับการเป็นแฟนคลับรายการอะคาเดมี แฟนเทเชียนั้น การได้มีโอกาสเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆ เพื่อติดตามให้กำลังใจแก่นักล่าฝันถือได้ว่าเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการโหวตหรือการใช้พื้นที่บนอินเตอร์เน็ตในการประชาสัมพันธ์และติดตามความเคลื่อนไหวต่างๆ ของนักล่าฝันทีเดียว ทั้งนี้ในการ

---

[50] พี่โฮป. *อ้างแล้ว*.

[51] ขาล. เพศชาย พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2551. พี่แหนม. เพศหญิง ลูกจ้างและทำธุรกิจส่วนตัว. สัมภาษณ์, 27 สิงหาคม 2551. ปุ๋ย. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2551.ออม.*อ้างแล้ว*.พี่โฮป.*อ้างแล้ว*.

[52] หญิง. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2551.

เดินทางไปให้กำลังใจนักล่าฝันหรือที่รู้จักกันในหมู่แฟนคลับว่าการไป “ตามน้อง” มิใช่เป็นเพียงการเดินทางไปตามสถานที่ต่างๆ ที่นักล่าฝันรับงาน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงคอนเสิร์ต ไปโชว์ตัว หรือไปเป็นพรีเซ็นเตอร์ (Presenter) ให้สินค้าชนิดต่างๆ เพียงเท่านั้น แต่ยังประกอบไปด้วยการเตรียมความพร้อมในด้านต่างๆ ได้แก่ การเตรียมกลุ่มแฟนคลับให้ได้เป็นจำนวนมาก การนัดหมายโดยใช้โทรศัพท์เคลื่อนที่หรืออินเตอร์เน็ต การเตรียมของขวัญให้น้อง และการเตรียมอุปกรณ์ในการเชียร์ เป็นต้น

- การเตรียมกลุ่มแฟนคลับให้ได้เป็นจำนวนมาก

การรวบรวมแฟนคลับจำนวนมากในการไปให้กำลังใจนักล่าฝันนั้นถือเป็นจุดเด่นประการหนึ่งของแฟนคลับ รายการอะคาเดมี แฟนเทเชีย ดังจะเห็นได้จากการปรากฏตัวของนักล่าฝันในแต่ละครั้งจะมีกลุ่มแฟนคลับไปให้กำลังใจอย่างเนืองแน่นซึ่งถือเป็น “จุดขาย” ของศิลปินกลุ่มนี้ก็ว่าได้ สำหรับแฟนคลับแล้วการได้ติดตามไปให้กำลังใจนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบย่อมมีความสำคัญเพราะนอกจากจะเป็นการเดินทางไปให้กำลังใจแก่นักล่าฝันแล้ว การที่มีกลุ่มคนจำนวนมากเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่างๆ ย่อมเป็นประโยชน์แก่ผู้จัดงานนั้นๆ จึงส่งผลดีต่อตัวนักล่าฝันเองที่จะมีงานโชว์ตัว หรือไปเป็นพรีเซ็นเตอร์ (Presenter) ให้แก่สินค้าต่างๆ อย่างสม่ำเสมอ ถือเป็นการได้ประโยชน์ร่วมกันของทุกฝ่าย

- การนัดหมายโดยใช้โทรศัพท์เคลื่อนที่และสื่ออินเตอร์เน็ต

ดังที่ผู้เขียนได้กล่าวไปแล้วว่า เว็บไซต์แฟนคลับเป็นสื่อกลางในการนัดหมายวันเวลาและสถานที่ในการไป “ตามน้อง” ทั้งนี้นักล่าฝันเองจะเป็นผู้ให้ตารางการทำงานแก่ผู้ดูแลเว็บไซต์ (Webmaster) หรือกรรมการเว็บไซต์ ดังนั้นนักล่าฝันจะเป็นผู้กำหนดว่างานใดที่ต้องการให้แฟนคลับเดินทางไปด้วยบ้าง หากผู้จัดงานใดต้องการความเป็นส่วนตัวก็จะเป็นที่รู้กันว่านักล่าฝันจะไม่บอกถึงตารางงานนั้นๆ ให้แฟนคลับทราบ

เมื่อได้ตารางงานมาแล้วผู้ดูแลเว็บไซต์หรือกรรมการเว็บไซต์ ก็จะประกาศตารางงานรายสัปดาห์หรือรายเดือนของนักล่าฝันให้แฟนคลับได้ทราบ หลังจากนั้น ผู้ดูแลเว็บไซต์ หรือกรรมการเว็บไซต์ ก็จะส่งข้อความไปยังโทรศัพท์เคลื่อนที่ของสมาชิกเว็บไซต์นั้นๆ เพื่อนัดหมายวันเวลาและสถานที่ให้สมาชิกติดตามไปให้กำลังใจนักล่าฝัน นอกจากนี้ยังมีการนัดหมายการแต่งกายโดยใช้เสื้อหรืออุปกรณ์เพื่อแสดงถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มต่างๆ อีกด้วย

- การเตรียมของขวัญให้นักล่าฝัน

เป็นที่ทราบกันดีในหมู่แฟนคลับว่า ในการเดินทางไป “ตามน้อง” แต่ละครั้ง บรรดาแฟนคลับจะต้องจัดเตรียมสิ่งของต่างๆ เพื่อมอบให้เป็นกำลังใจแก่น้องๆ โดยมีทั้งการให้เป็นส่วนตัวและการมอบให้ในนามกลุ่ม หรือ “บ้าน” ต่างๆ สิ่งของเหล่านั้นมีทั้งของที่แฟนคลับซื้อหามา เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ

ดอกไม้ อาหาร เครื่องดื่ม และตุ๊กตา เป็นต้น[53] ส่วนของที่แฟนคลับตั้งใจทำขึ้นโดยเฉพาะ ได้แก่ โปสเตอร์ อัลบั้มรูป ปฏิทิน ไดอารี่ (Diary) เป็นต้น[54]

ในการจัดเตรียมของขวัญในนามของกลุ่มหรือ “บ้าน” ต่างๆ นั้นโดยปกติแล้วจะถือเป็นหน้าที่ของกรรมการเว็บไซต์ ในการแบ่งหน้าที่ให้กับสมาชิกซึ่งจะเป็นผู้จัดเตรียมซื้อหาของขวัญโดยใช้เงินกองกลางที่ได้มาจากการขายสินค้าและการบริจาคของสมาชิก ทั้งนี้ในการ “ตามน้อง” แต่ละครั้งจะเป็นที่รู้กันในหมู่แฟนคลับว่าสมาชิกของ “บ้าน” ต่างๆ จะแบ่งหน้าที่ออกเป็นสามกลุ่มด้วยกันได้แก่ ทัพหน้า จะเป็นกลุ่มที่มีหน้าที่จัดเตรียมสถานที่ในการไปติดตามให้กำลังใจนักล่าฝัน โดยทัพหน้านี้จะต้องเดินทางไปถึงสถานที่นัดหมายก่อนเวลาและมีหน้าที่จัดเตรียมของขวัญให้กับนักล่าฝันตลอดจนเตรียมอุปกรณ์เชียร์ต่างๆ ซึ่งผู้เขียนจะได้กล่าวถึงในลำดับต่อไป ทัพหลัง หมายถึงกลุ่มแฟนคลับที่ทำหน้าที่อยู่เบื้องหลังในการดำเนินงานของเว็บไซต์แฟนคลับต่างๆ รวมถึงมีหน้าที่สำรองไฟล์รูปภาพและคลิปวีดิโอที่รวบรวมมาจากการเดินทางไป “ตามน้อง” แต่ละครั้ง ซึ่งกลุ่มทัพหลังนี้โดยส่วนมากจะเป็นผู้ที่มีงานประจำทำให้ไม่สามารถเดินทางไปติดตามให้กำลังใจนักล่าฝันได้บ่อยครั้งนัก จึงมักเข้ามีส่วนร่วมกับกิจกรรมแฟนคลับโดยการดูแลเว็บไซต์เป็นหลัก ทัพหลวง หมายถึง กลุ่มแฟนคลับจำนวนมากที่เดินทางไปให้กำลังใจนักล่าฝันตามวัน เวลาและสถานที่ ตามที่ได้นัดหมายกันไว้นั่นเอง[55]

- การเตรียมอุปกรณ์ในการเชียร์[56]

อุปกรณ์การเชียร์ (Props) เป็นอุปกรณ์ที่แฟนคลับเตรียมมาเพื่อให้กำลังใจนักล่าฝันในระหว่างที่นักล่าฝันกำลังแสดงคอนเสิร์ต มินิคอนเสิร์ต หรืองานโชว์ตัวต่างๆ มีทั้งอุปกรณ์ที่แฟนคลับทำขึ้นเองและที่จ้างหรือซื้อหามา ทั้งนี้การเลือกใช้อุปกรณ์ประเภทต่างๆขึ้นอยู่กับความ เหมาะสมกับงานและสถานที่ เช่น ถ้าเป็นคอนเสิร์ตใหญ่ จัดในอาคารที่มีขนาดใหญ่มากก็มักใช้ป้ายไฟขนาดใหญ่ ประกอบกับอุปกรณ์เรืองแสงต่างๆ ซึ่งแฟนคลับแต่ละกลุ่มจะนัดหมายกันใช้อุปกรณ์เชียร์เหล่านี้พร้อมๆ กันเมื่อไฟในอาคารปิดลงก็จะเห็นสัญลักษณ์ที่แฟนคลับแสดงอย่างชัดเจน โดยปกติด้านนอกอาคารจะมีสถานที่เฉพาะให้แฟนคลับได้จัดซุ้มเพื่อให้กำลังใจนักล่าฝัน ซุ้มต่างๆ เหล่านี้จะใช้สีต่างๆ กันซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของนักล่าฝันแต่ละคน มักประดับประดาด้วยป้ายผ้าขนาดใหญ่ ไดคัทซึ่งเป็นรูปถ่ายขนาดเท่าตัวจริง แบนเนอร์ (Banner) และแบ็คดรอบ (Backdrop) เป็นผืนผ้าขนาดใหญ่ใช้เป็นฉากหลัง ถ้าเป็นงานกลางวันหรือมินิคอนเสิร์ตที่ไม่ใหญ่มากแฟนคลับมักเลือกใช้กระดานฟิวเจอร์บอร์ด (Future board) ตัดเป็นรูปต่างๆ รวมถึงการนัดกันแต่งกายด้วยเสื้อคลับ ผ้าพันคอ ที่คาดผม และอื่นๆ ที่มีสีและรูปแบบเป็นเอกลักษณ์ เป็นต้น

---

[53] มนูญ. เพศชาย ทำธุรกิจส่วนตัว. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

[54] ฝน. *อ้างแล้ว.*

[55] อวบ. เพศชาย รับราชการ. สัมภาษณ์, 15 สิงหาคม 2551.

[56] สำหรับตัวอย่างอุปกรณ์ที่แฟนคลับใช้ในการเชียร์ โปรดดูภาคผนวก ข

หน้าที่ในการจัดเตรียมและจัดเก็บอุปกรณ์เชียร์เหล่านี้มักตกเป็นของแฟนคลับที่เป็นกลุ่ม ทัพหน้า เป็นส่วนใหญ่เนื่องจากเป็นกลุ่มที่มีเวลาและความสามารถในการจัดการสิ่งต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับนักล่าฝันมากกว่าแฟนคลับกลุ่มอื่นๆ โดยปกติจะใช้เงินส่วนกลางที่แต่ละบ้านได้มาจากการขายสินค้าและจากการบริจาค โดยมีการแสดงบัญชีรายรับ รายจ่าย เพื่อความโปร่งใส

นอกเหนือไปจากงานแสดงคอนเสิร์ต งานโชว์ตัว งานพรีเซ็นเตอร์ต่างๆ แล้ว นักล่าฝันยังต้องฝึกซ้อมการร้องเพลง การเต้น และการแสดง อย่างสม่ำเสมอ การไปติดตามให้กำลังใจเมื่อนักล่าฝันไปฝึกซ้อมมีลักษณะแตกต่างจากการไป “ตามน้อง” เมื่อน้องรับงาน กล่าวคือเมื่อแฟนคลับทราบถึงตารางการฝึกซ้อมของนักล่าฝันแล้วก็จะจัดสรรเวลาในการเดินทางไปดูแลน้อง ซึ่งทุกครั้งจะต้องเตรียมอาหารคาวหวานและเครื่องดื่มไปให้บริการแก่นักล่าฝันตลอดจนทีมงาน จากการเดินทางไปติดตามแฟนคลับของตัวผู้เขียนเองทำให้ทราบว่านักล่าฝันส่วนใหญ่จะได้รับ อาหารคาวหวาน เครื่องดื่ม ตลอดจนของขบเคี้ยวต่างๆอย่างมากมาย และตลอดช่วงเวลาของการซ้อมแฟนคลับจำนวนไม่น้อยก็จะเฝ้าคอยอยู่ภายนอกสถานที่ฝึกซ้อม เมื่อเวลาผ่านไประยะหนึ่งนักล่าฝันก็จะออกมาทักทายพูดคุยกันแฟนคลับที่รอคอยอยู่ด้านนอกและหากนักล่าฝันชอบอะไรหรือต้องการอะไรแฟนคลับก็จะจัดหาให้ทันที แฟนคลับที่เดินทางไป “ตามน้อง” บ่อยๆ ย่อมจะรู้ถึงความต้องการของนักล่าฝันแต่ละคนจึงสามารถจัดหาสิ่งของมาให้นักล่าฝันโดยที่นักล่าฝันไม่ต้องเอ่ยปากร้องขอแต่อย่างใด

สิ่งที่ผู้เขียนค้นพบจากการพิจารณาการให้การสนับสนุนงานของนักล่าฝันรายการปฏิบัติการล่าฝันอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 (AF4) และกิจกรรมต่างๆ ว่าด้วยการไป “ตามน้อง” คือ ลักษณะของกิจกรรมที่เป็นการแสดงออกซึ่งการเป็นผู้สนับสนุนนักล่าฝัน เป็นเรื่องของการที่ผู้รับชมรายการลงมือดำเนินการที่ทำให้ความสมจริงนี้ปรากฏแก่สังคมโดยรวม “ความเคลื่อนไหว” ที่ปรากฏในสถานที่และโอกาสต่างๆ อย่างเป็นรูปธรรมที่ผู้คนสามารถสัมผัสได้จริง กลายเป็นความจริงที่สัมผัสได้ (Tangible)

จากการสัมภาษณ์ผู้ชมรายการอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 และการติดตามแฟนคลับนักล่าฝันทำให้ผู้เขียนได้ทราบถึงกิจกรรมต่างๆ ของกลุ่มผู้ชมรายการตั้งแต่การติดตามรับชมรายการ การลงคะแนนผ่านระบบส่งข้อความสั้น การเข้าเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องกับนักล่าฝันและรายการปฏิบัติการล่าฝัน การให้การสนับสนุนงานของนักล่าฝัน ตลอดจนกิจกรรมต่างๆ ว่าด้วยการไป “ตามน้อง” ซึ่งล้วนแต่แสดงถึงการบริโภคของผู้ชมรายการและแฟนคลับของนักล่าฝันได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามเมื่อผู้เขียนเลือกใช้แนวคิดของ ฌ็อง โบดริยาร์ด ในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ดังกล่าว ก็มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเข้าใจความหมายของการกระทำของผู้ชมรายการและแฟนคลับเหล่านั้น ซึ่งผู้เขียนเชื่อว่าจะนำไปสู่คำอธิบายเกี่ยวกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจในปรากฏการณ์แฟนคลับรายการอะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 ได้ในที่สุด

บรรณานุกรม

<u>ภาษาไทย</u>

กฤษณ์ เล็กเริงสินธุ์, “แจ็คแฟนคลับ: กรณีศึกษา เมธัส ตรีรัตนวารีสิน จากรายการเรียลลิตี้โชว์อะคาเดมี แฟนเทเชีย.” วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต (มานุษยวิทยา) คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2551.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน. สายธารนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551.

เจษฎา รัตนเขมากร. “ศิลปินเพลงไทยและเครือข่ายการสื่อสารกับแฟนคลับ,” วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2541.

ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง. “ย้ำ Convergence Marketing ‘ยูบีซี’ มองไกลถึง AF4,” ประชาชาติธุรกิจ (21-24 กันยายน 2549): 30.

ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง. “เอเอฟ 4 ดันยอดโหวตพุ่ง 50% ทรูวิชั่นส์เตรียมเปิดต่อซีซัน 5” ฐานเศรษฐกิจ (30 กันยายน 2550): 21.

สุปรีดา ช่อลำไย. “เครือข่ายการสื่อสารและดำรงอยู่ของแฟนคลับธงไชย แมคอินไตย์.” วิทยานิพนธ์วารสารศาสตร์มหาบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2549.

<u>สัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง</u>[57]

เกศิณี. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

ขาล. เพศชาย พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2551.

เชอร์. เพศหญิง พนักงานมหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2551.

ตุ๊ก. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2551.

นิ. เพศหญิง ทำธุรกิจส่วนตัว. สัมภาษณ์, 13 สิงหาคม 2551.

ปริณ. เพศหญิง นักกายภาพบำบัด.สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2551.

ปิ้ม. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

ปุ๋ย. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2551.

เป็ปเปอร์. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2551.

ฝน. เพศหญิง พนักงานมหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

พิม. เพศหญิง รับราชการ. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

[57] ขอสงวนนามจริง

พี่แหนม. เพศหญิง ลูกจ้างและทำธุรกิจส่วนตัว. สัมภาษณ์, 27 สิงหาคม 2551.

พี่โฮป. เพศหญิง สัตวแพทย์. สัมภาษณ์, 27 สิงหาคม 2551.

เพ็ญศรี. เพศหญิง ข้าราชการบำนาญ. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2551.

แพรวพราว. เพศหญิง นักเรียนชั้นมัธยมปลาย. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

มนูญ. เพศชาย ทำธุรกิจส่วนตัว. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

แม่ต้อย. เพศหญิง รับราชการทหาร. สัมภาษณ์, 28 สิงหาคม 2551.

หญิง.เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2551.

เหมียว. เพศหญิง ลูกจ้าง. สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2551.

อวบ. เพศชาย รับราชการ. สัมภาษณ์, 15 สิงหาคม 2551.

ออม. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 28 สิงหาคม 2551.

อัพ. เพศชาย นักศึกษาปริญญาโท. สัมภาษณ์, 1 กันยายน 2551.

อุ๋ย. เพศหญิง ลูกจ้าง. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2551.

แอน. เพศหญิง พนักงานบริษัท. สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2551.

สัมภาษณ์ผู้บริหารรายการโทรทัศน์อะคาเดมีแฟนเทเซีย

เศรษฐพร กนิษฐานนท์. Senior Manager-Program Acquisition & Planning (Movies & Entertainment) บริษัท ยูไนเต็ด บรอดคาสติ้ง คอร์ปอเรชั่น จำกัด (มหาชน). 7 สิงหาคม 2549.

ภาษาอังกฤษ

Baudrillard, Jean. Simlulacra and Simulation. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

Baudrillard, Jean. Symbolic Exchange and Death. Translated by Iain Hamilton Grant. London: Sage, 1993.

Hartley, John. Communication, Cultural and Media Studies. 3rd ed. London: Routledge, 2002.

Hills, Matt. Fan Cultures. London: Routledge, 2002.

Holmes, Su and Jermyn, Deborah. (eds). Understanding Reality Television. London: Routledge, 2004.

Henry Jenkins, Convergence Culture: Where Old Media Collide. (New York: New York University Press, 2006)

Sandvoss, Cornel. Fans: The Mirror of Consumption. Cambridge: Polity Press, 2005.

Yoram Wind, Vijay Mahajan and Robert E.Gunther, Convergence marketing : Strategies for Reaching the New Hybrid Consumer. New Jersey : Prentice Hall, 2002

ภาคผนวก ก

รายละเอียดของรายการทรู อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4

ทรู อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 จัดระหว่างวันที่ 18 มิถุนายน – 8 กันยายน พ.ศ. 2550 ฤดูกาลนี้สร้างความประหลาดใจด้วยการเริ่มต้นการแข่งขันด้วยจำนวนนักล่าฝันมากที่สุดถึง 20 คน ซึ่งจะโหวตคัดเลือกผู้ที่มีคะแนนสูงสุด 12 คนให้อยู่ต่อในสัปดาห์ถัดไป และฤดูกาลนี้เป็นฤดูกาลแรกที่เปลี่ยนแปลงการออกอากาศคอนเสิร์ตสดจากช่อง True Inside เป็นช่อง True Music ในทุกวันเสาร์ เวลา 21.00-23.30 น. และออกอากาศสดพร้อมกับโมเดิร์นไนน์ ทีวี และสดผ่านเสียงทางคลื่นวิทยุ True Music Radio FM 93.5 เมกะเฮิรตซ์ (สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย) และนอกจากนั้นแล้วยังมีการจัดสัปดาห์พิเศษเพื่อเป็นคอนเสิร์ตการกุศลตั้งแต่วันที่ 9 กันยายน – 15 กันยายน พ.ศ. 2550

รายการอะคาเดมีแฟนเทเชียเป็นรูปแบบรายการเรียลลิตี โชว์ โดยมีพิธีกร นายเศรษฐา ศิระฉายา ผู้อำนวยการสร้างคือนายอรรถพล ณ บางช้าง ถ่ายทำที่โครงการบ้านแมกโนเลียส์ คอนเสิร์ตในวันเสาร์จัดที่ธันเดอร์โดม และอิมแพคอารีน่า เมืองทองธานี เว็บไซต์อย่างเป็นทางการ คือ http://trueaf.truelife.com

สำหรับผู้เข้าแข่งขัน มีรายละเอียดดังนี้

รหัส	ชื่อ	เว็บไซต์	ตำแหน่งที่ได้รับ/โจทย์เพลงในสัปดาห์ที่ตกรอบ
V1	นัท-ณัฐ ศักดาทร	Natmatcha.com	ชนะเลิศ
V2	ต้อล-วันธงชัย อินทรวัตร	Tolaf.com	รองชนะเลิศอันดับ 1
V3	พะแพง-ศุภรดา เต็มปรีชา	Papangclub.net	รองชนะเลิศอันดับ 2
V8	มิวสิค-รัชพล แย้มแสง	Musicmonkeygang.commonkiiz-music.net	รองชนะเลิศอันดับ 3
V17	ลูกโป่ง-ภคมน บุณยะภูติ	Lpong.com	รองชนะเลิศอันดับ 4
V19	ปอง-สิริเนตร ทำประโยชน์	Pongchompoo.net	รองชนะเลิศอันดับ 5 (ออกเพลงลูกกรุงสัปดาห์ที่ 3)
V11	แคท-หทัยฉัตรท์ สิริยศภิญโญ	Catty-gang.net	(Boy Band&Girl Group (สัปดาห์ที่ 4) เพลงเต้น (สัปดาห์ที่ 11)
V12	ตี๋-วิวิศน์ บวรกีรติขจร	Teeaf.com	(Cheer Song)
V6	อิ๋งอิ๋ง-ธุรดี อารีรอบ	Eingeingtosing.com	(Tele Song)

รหัส	ชื่อ	เว็บไซต์	ตำแหน่งที่ได้รับ/โจทย์เพลงในสัปดาห์ที่ตกรอบ
V18	ปุยฝ้าย-ณัฐฐพัชร วิพัธครตระกูล	Puifai.net	(Super Stars Super Hits)
V2	แจ๊ค-เมธัส ตรีรัตนวารีสิน	Jackmethusclub.com	(เพลง Cover Hits Most Popular)
V16	โจ้-เสฏฐวุฒิ ชนะศรีโยธิน	Jojoeclub.com	(เพลงลูกทุ่ง)
V5	บอมบ์-กันตพัฒน์ สีดา	Bombaf4.com	(Best of me)
V7	เอี่ยว-ธณายุ มีสิทธิดา	Eawaf4.com	(Best of me)
V13	แมน-พัฒนพล มินทะขิน	Mr-manclub.com	(Best of me)
V15	ติว-พงศธร สุภิญโญ	Dewgusso.com	(Best of me)
V4	แอ้-ปริยธรรมาชีวะ	Ae-pariya.net	(Audition Song)
V10	น้ำฝน-กมลนัทธ์ จันทะล่าม	Kamonnut.com	(Audition Song)
V14	แอนตี้-อลิตา แบล็ทเลอร์	Alitaworld.com	(Audition Song)
V20	เดียร์-ลิลลี่ แม็คกร๊าธ	Dearfc.com	(Audition Song)

มองสุนทรียะของสังคมไทยผ่านรายการอคาเดมี แฟนตาเซีย

ชื่อผู้เขียน พนิดา ฐปนางกูร

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์” ภายใต้การสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ที่มุ่งวิเคราะห์ประสบการณ์ทางสุนทรียะของสังคมไทย โดยอาศัยรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย เป็นภาพสะท้อนด้วยการพิจารณาถึงรูปแบบรายการ การจัดการเรียนการสอนด้านศิลปะการแสดงในรายการ รวมทั้งวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในห้องเรียนการแสดง รวมทั้งผู้ทำหน้าที่เป็น Commentator ตลอดจนบทบาทของมหาชนผู้ให้การสนับสนุนซึ่งสะท้อนถึงการเป็น “แม่ยกยุคโลกาภิวัตน์” ร่วมกับข้อมูลการวิพากษ์วิจารณ์ การแสดงความชื่นชม ของผู้ที่ใช้อินเตอร์เน็ตเป็นพื้นที่ในการแลกเปลี่ยนความคิดความเห็นที่มีต่อรายการ ซึ่งเป็นหลักฐานลายลักษณ์อ้างอิงถึงการรับประสบการณ์สุนทรียะ อันจะนำไปสู่การตั้งคำถามต่อภาวะการรับประสบการณ์สุนทรียะของสังคมไทย

คำสำคัญ:

แม่ยก	ในที่นี้หมายถึง ผู้อุปถัมภ์ศิลปินที่อาจเป็นชายหรือหญิงก็ได้
สังคมนิรนาม	หมายถึงสังคมของผู้ที่แสดงความคิดเห็นผ่านกระทู้ต่างๆในเว็บไซต์โดยไม่ระบุชื่อจริง
สุนทรียะ	หมายถึง ความงามอันก่อให้เกิดความเบิกบานอิ่มเอมใจ
โทรธิปไตย	หมายถึง การปกครองโดยโทรศัพท์
Empathy	หมายถึง ภาวะของการเข้าใจและเห็นอกเห็นใจ ร่วมทุกข์ร่วมสุขไปกับตัวละคร

บทความ

...โทรทัศน์กลายเป็นสถาบันสำคัญในการอบรมบ่มเพาะบุคคลในสังคม ที่อาจจะมีอิทธิพลเหนือกว่าสถาบันอบรมบ่มเพาะอันเดิมๆ เช่น พ่อแม่ โรงเรียน หรือศาสนา ข้อค้นพบดังกล่าวทำให้นักวิชาการด้านสื่อศึกษาต้องฉุกใจคิด ว่าเราไม่อาจจะมองข้ามความสำคัญของ "รายการประเภทที่ดูเล่นๆ ให้เย็นใจ" เหล่านี้ต่อไปได้อีกแล้ว เพราะรายการเหล่านี้อาจจะมีอะไร "มากกว่าที่เรานึก" และมีอิทธิพล "ลึกกว่าเรา (ไม่) คิด" ก็เป็นได้[1]

ความนำ

โครตร๊ากกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกกพี่น้าทททททททร๊ากกกกกกกกกกกกกกกกกกกพี่นัทที่สุด คนอาไร น่ารักนิสัยดี หน้าเกาหลี หล่อสุดใจขาดดิ้น[2]

ข้อความข้างต้นเป็นความเห็นที่คัดลอกโดยยังคงจำนวนตัวอักษรไว้ครบถ้วนจากกระทู้หนึ่งในเว็บไซต์ www.dek-d.com[3] เป็นตัวอย่างข้อความหนึ่งในบรรดากระทู้มหาศาลในโลกอินเตอร์เน็ต ที่แสดงออกถึงความคิดเห็นที่มีต่อนักล่าฝันคนหนึ่งของรายการอคาเดมี แฟนตาเซีย (Academy Fantasia) "ปฏิบัติการนักล่าฝัน" รายการโทรทัศน์รูปแบบ Reality show ที่ทรงอิทธิพลมากที่สุดรายการหนึ่งของสังคมไทย ที่แม้จะไม่ได้ใช้ระบบดารา และออกอากาศทางเคเบิลทีวีตลอด 24 ชั่วโมง เพียงปีละ 3 เดือนเท่านั้น แต่ 5 ปีที่ผ่านมา (นับตั้งแต่การออกอากาศครั้งแรกในปีพ.ศ. 2547) รายการนี้มีผู้ชมคนไทยเสียค่าโทรศัพท์ส่ง SMS เพื่อการมีส่วนร่วมกับรายการ รวมแล้วเป็นมูลค่ากว่า 200,000,000 บาท[4] รายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย จึงมิใช่รายการโทรทัศน์ทั่วไปที่ผู้ชมทางบ้านเพียงเปิดโทรทัศน์ เสียค่าไฟฟ้า ค่าสมาชิกเคเบิลทีวีรายเดือน และนั่งชมรายการโดยไม่มีส่วนร่วมในการกำหนดเงื่อนไขต่างๆ ของรายการอีกต่อไป

---

[1] กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. **สื่อบันเทิง : อำนาจแห่งความไร้สาระ.** กรุงเทพฯ : ออล อเบ้าท์ พรินท์, 2545. หน้า 27.

[2] http://www.dek-d.com/board/view.php?id=1183400

[3] เว็บไซต์นี้มีบอร์ด AF โดยเฉพาะ ให้สมาชิกซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักเรียนระดับมัธยมศึกษาขึ้นไป ได้เข้ามาสนทนาแลกเปลี่ยนกันในประเด็นต่างๆ เกี่ยวกับรายการอคาเดมี แฟนตาเซีย

[4] จำนวนโหวตผ่านการส่ง SMS ครั้งละ 3 บาท จากโทรศัพท์มือถือ ในแต่ละปีคือ ปีที่ 1 – 9 ล้านโหวต, ปีที่ 2 – 11.5 ล้านโหวต, ปีที่ 3 – 13 ล้านโหวต, ปีที่ 4 – 20 ล้านโหวต, ปีที่ 5 – 22 ล้านโหวต รวมเป็นจำนวน 75.5 ล้านโหวต คูณ ด้วย 3 บาท เท่ากับ 226.5 ล้านบาท

นอกจากการสร้างปรากฏการณ์ใหม่ให้แก่การชมโทรทัศน์ของมหาชนในสังคมไทยแล้ว รายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย ยังก่อให้เกิดชุมชนของการแลกเปลี่ยนข้อความที่มีทั้ง ชื่นชม ก่นด่า วิพากษ์ วิจารณ์ และวิเคราะห์ในหลายๆ แง่มุมบนพื้นที่อินเตอร์เน็ต มีสื่อสิ่งพิมพ์ที่ทั้งวิพากย์และชื่นชมรายการอยู่เนืองๆ และยังมีวิทยานิพนธ์ปริญญาโทปริญญาเอกว่าด้วยรายการนี้ในแง่มุมต่างๆ อีกด้วย อคาเดมี แฟนตาเซีย จึงเป็นปรากฏการณ์ของมหาชนผู้รับประสบการณ์สุนทรียะที่สร้าง บ่งชี้ และส่งสัญญาณให้เห็นถึงภาวะบางอย่างของสุนทรียะในสังคมไทย

โจทย์ของบทความนี้มิได้อยู่ที่แผนหรือกลยุทธ์ทางการตลาดอันชาญฉลาดของบริษัทผู้จัดรายการ ที่มุ่งแสวงหากำไรผ่านเครื่องมือสื่อสารของมหาชนผู้รับ หรือวิเคราะห์กระบวนการสร้างความนิยมอย่างถล่มทลายให้กับรายการนี้ หากแต่เป็นการพินิจพิเคราะห์รูปแบบรายการ การติดตามชมการจัดการเรียนการสอนด้านศิลปะการแสดงในรายการ รวมทั้งการวิจารณ์ของผู้ทำหน้าที่เป็น Commentator ตลอดจนบทบาทของมหาชนผู้ให้การสนับสนุน ซึ่งสะท้อนถึงการเป็น “แม่ยก” ยุคใหม่ ร่วมกับข้อมูลการวิพากษ์วิจารณ์ การแสดงความชื่นชมของคนในสังคมไทยทุกเพศทุกวัยบนพื้นที่อินเตอร์เน็ตในการแลกเปลี่ยนความคิดความเห็นที่มีต่อรายการ แม้ชุมชนออนไลน์นี้อาจเรียกได้ว่าเป็น “สังคมนิรนาม” แต่การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นบนพื้นที่ดังกล่าวนี้ นับเป็นหลักฐานลายลักษณ์อ้างอิงถึงการรับประสบการณ์สุนทรียะของสังคมไทยได้ อันจะนำไปสู่การตั้งคำถามต่อภาวะการรับประสบการณ์สุนทรียะของสังคมไทย

ว่าด้วยกระบวนการสุนทรียะ

การทำความเข้าใจ “สุนทรียะของสังคมไทย” โดยอาศัยรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย เป็นแว่นขยายจำเป็นต้องทำความเข้าใจถึงคุณค่าความหมายของสุนทรียะที่ว่านี้ เพื่อที่จะเข้าใจการรับการเสพการบริโภคศิลปะของสังคมไทยได้มากขึ้น

มนุษย์ทุกผู้ทุกนามที่มีจิตปกติล้วนดื่มด่ำรสของกับ “ความงาม” ชอบที่จะได้มองได้เห็นสิ่งสวยงาม ได้ยินและสดับฟังสรรพสำเนียงอันไพเราะเสนาะหู ได้กลิ่นอันพึงใจ ได้รับรสที่ชวนลิ้มลอง เมื่อธรรมชาติไม่อาจตอบสนองความปรารถนาที่จะรับรสความงามของมนุษย์ได้อย่างเพียงพอ มนุษย์จึงประดิษฐ์สร้างสรรค์ความงามขึ้นในนามของ “ศิลปะ” และศิลปะจึงสัมพันธ์กับความงามอย่างยากที่จะแยกจากกัน

แม้มนุษย์จะสร้างสรรค์หรือสรรหาความงาม แต่ความงามของมนุษย์แต่ละคนก็ไม่เท่ากัน ไม่มีตราชั่งใดที่จะวัดความงามได้อย่างเที่ยงธรรม ความงามขึ้นอยู่กับประสบการณ์ วัฒนธรรม และยุคสมัย ประสบการณ์ของแต่ละบุคคล เป็นอุปกรณ์ที่ช่วยให้มนุษย์ได้เปรียบเทียบสิ่งที่ไม่งาม กับสิ่งที่งาม และสิ่งที่งามกว่า ผู้มีประสบการณ์สัมผัสความงามน้อยครั้ง ย่อมมีอุปกรณ์ช่วยวัดที่มีสมรรถนะไม่เท่ากับผู้มีประสบการณ์มากกว่าประสบการณ์ที่จะได้เปรียบเทียบนี้เอง นำไปสู่ความสามารถในการวิเคราะห์ จำแนกแยกแยะ ตลอดจนการวิจารณ์เพื่อให้ได้สัมผัส หรือเกิดการสร้างสรรค์ความงามที่ดีกว่า นอกจากประสบการณ์แล้ว ความงามก็ขึ้นอยู่

กับวัฒนธรรมของแต่ละชาติพันธุ์ สิ่งที่สวยงามของวัฒนธรรมหนึ่ง อาจกลายเป็นสิ่งที่ไม่งามสำหรับอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ยิ่งไปกว่านี้ ความงามยังขึ้นอยู่กับยุคสมัยด้วยเช่นกัน ตัวอย่างง่ายๆ อาทิ การแต่งกายเพื่อปกปิดและประดับความงามบนกายมนุษย์ ในยุคหนึ่งกางเกงขาบานคือความงามของยุคสมัย แต่ต่อมา กางเกงขาบานคือความน่าขัน ผู้ใดสวมใส่ย่อมผิดยุคผิดสมัยและไม่งามไปเสีย ในยุคหนึ่ง มิตรชัย บัญชา คือตัวแทนความงามของมนุษย์ผู้ชาย แต่คนหนุ่มสาวในยุคปัจจุบัน หลงใหลในความงามของนักร้องนักแสดงชาติเกาหลี เช่นนี้แล้ว จึงยากที่จะกำหนดมาตรวัดความงามเป็นตัวเลขที่เที่ยงแท้แน่นอนได้ ว่าสิ่งนั้นงามเท่านี้ สิ่งนี้งามเท่านั้น แม้จะมีนักปรัชญา นักวิชาการ หรือศิลปินได้พยายามแสวงหาแนวทางหรือหลักเกณฑ์ต่างๆ ที่จะอธิบายความงาม แต่ก็ไม่อาจกำหนดกฎเกณฑ์ตายตัวได้ ทั้งนี้เพราะมีปัจจัยของการรับรู้ตามอารมณ์ความรู้สึกประกอบอยู่ด้วย

แม้ศิลปะจะสัมพันธ์กับความงาม ก็ใช่ว่าศิลปะจะเท่ากับความงาม ประสบการณ์การรับศิลปะก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic Experience) หรือประสบการณ์ประทับใจจากการรับรู้ความงามที่มนุษย์สร้างขึ้น อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายประสบการณ์ทางสุนทรียะไว้ดังนี้

> *ประสบการณ์สุนทรียะต่างกับประสบการณ์อื่นๆ ตรงที่เราจัดหาให้ตัวเราเอง เราเลือกเอง ไม่ว่าทางตรงหรือทางอ้อม เมื่อเกิดขึ้นแก่เราแล้วช่วยให้เราเพลิดเพลินพึงพอใจ เกิดเป็นความอิ่มเอิบใจโดยไม่หวังสิ่งใดตอบแทน...*
>
> *ประสบการณ์สุนทรียะที่เราเลือกหาให้แก่ตัวเอง เรามักอดไม่ได้ที่จะเผื่อแผ่ผู้อื่นที่มีความสนใจคล้ายๆกับเรา เพื่อให้เขาได้ร่วมรู้สึกเบิกบานยินดีและมีความสุขด้วย*[5]

หากประสบการณ์สุนทรียะคือประสบการณ์ของความเพลิดเพลินใจ คุณค่าทางสุนทรียะ (Aesthetic Value) ของผลงานสร้างสรรค์ ก็น่าจะวางไว้บนฐานของความปรารถนาที่จะเผื่อแผ่ความเบิกบานบันเทิงใจแก่ผู้อื่น และเป็นไปเพื่อการยกระดับจิตใจของผู้รับผู้เสพและผู้สร้างงานศิลปะ การประเมินคุณค่าเช่นนี้ย่อมขึ้นอยู่กับ “คุณภาพ” ของผลงานสร้างสรรค์ด้วยเช่นกัน ดังนี้แล้ว หากมีผู้ตั้งคำถามว่า สิ่งนี้งามแล้วเป็นสิ่งนี้เป็นศิลปะหรือไม่ คำตอบคงไม่ใช่ “ใช่หรือไม่ใช่” แต่ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางสุนทรียะอันเป็น“กระบวนการ”

สำหรับรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย ได้สร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะของสังคมไทยอย่างไร การพิจารณา “กระบวนการ” ของรายการดังกล่าว จะเป็นปัจจัยเกื้อหนุนให้แว่นขยายทำหน้าที่ได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

รูปแบบรายการ

---

[5] อารี สุทธิพันธุ์, *ผลึกความคิดศิลปะ*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2551. หน้า 26.

เบิกโรงความคิด ด้วยการขี่ม้าเลียบค่ายดูภาพรวมและเป้าหมายของรายการโทรทัศน์ที่ไม่ธรรมดานี้ รายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย (Academy Fantasia) “ปฏิบัติการนักล่าฝัน” มีรูปแบบพิศดารกว่ารายการอื่นๆ และสามารถครองใจผู้ชมชาวไทยทุกเพศทุกวัยมาได้ถึง 5 ปี นับตั้งแต่ พ.ศ. 2547 จนถึง พ.ศ. 2551 โดยมีต้นแบบรายการคือ La Academia ที่บริษัท ทรู วิชั่นส์ จำกัด (มหาชน) ซื้อลิขสิทธิ์มาจากประเทศเม็กซิโก ออกอากาศครั้งแรกในประเทศไทยเมื่อเดือนมิถุนายน – สิงหาคม 2547 (season 1) ทาง UBC เคเบิ้ลทีวี มีรูปแบบรายการซึ่งอาจมีการเปลี่ยนแปลงในระดับรายละเอียดอยู่บ้าง แต่ระดับโครงสร้างแล้วยังคงอยู่ในเค้าโครงเดิม ดังต่อไปนี้

1. รับสมัคร “นักล่าฝัน” ที่มีอายุระหว่าง 18-28 ปี สำหรับบุคคลที่มีอายุต่ำกว่า 20 ปี จะต้องได้รับการยินยอมจากผู้ปกครอง โดยให้ส่ง VCD บันทึกการแสดงความสามารถ และมีความยาวไม่เกิน 5 นาที
2. ผู้ผ่านการคัดเลือกจากทั่วประเทศ 50 คน จะได้รับการคัดเลือกอีกรอบโดยผ่านระบบ online audition เพื่อรับการโหวตผ่าน SMS จากผู้ชมทางบ้าน เพื่อให้เหลือผู้เข้าแข่งขัน 12 คน (จำนวนไม่คงที่) ขั้นตอนนี้จะใช้เวลา 5 วัน
3. นักล่าฝัน 12 คน จะได้เข้าไปอาศัยร่วมกันในบ้านหลังหนึ่ง เพื่อรับการฝึกฝนจากครูฝึกด้านการแสดง การเต้น และการขับร้องเป็นเวลา 3 เดือน หรือ 12 อาทิตย์ (84 วัน) โดยมีกล้องกว่า 100 ตัว (ใน season 5) ติดตั้งเกือบทั่วบริเวณบ้าน เพื่อจับภาพความเป็นไปของนักล่าฝันระหว่างฝึกฝนทักษะต่างๆ ตลอด 24 ชั่วโมง เพื่อถ่ายทอดสดรายการทางยูบีซี เคเบิลทีวี
4. ทุกคืนวันเสาร์ เวลา 21.00 – 23.00 น. นักล่าฝันทั้ง 12 คน จะแสดงคอนเสิร์ตบนเวที ภายใต้โจทย์ที่กำหนดไว้แตกต่างกันไปในแต่ละอาทิตย์ และออกอากาศทาง ช่อง 9 โมเดิร์นไนน์ ทีวี โดยมี Commentator วิจารณ์ผลงานในทุกรอบการแสดง และรับคะแนนโหวตจากผู้ชมคอนเสิร์ต รวมถึงคะแนนโหวตผ่าน SMS ทางโทรศัพท์จากผู้ดูผู้ชมทางโทรทัศน์ นักล่าฝันที่ได้รับคะแนนโหวตจากผู้ชมน้อยที่สุด ต้องออกจากบ้านไป 1 ราย
5. สัปดาห์สุดท้ายจะเหลือนักล่าฝันจำนวน 5 คน รับการโหวตจากผู้ดูผู้ชมทั่วประเทศ โดยผู้ที่รับได้คะแนนโหวตมากที่สุดจะได้เป็น “เดอะวินเนอร์” และรับรางวัลเป็นบ้าน รถยนต์ และเงินสด

นับตั้งแต่มีการออกอากาศรายการนี้เมื่อปี พ.ศ 2547 จนถึงบัดนี้ พ.ศ. 2551 คือ ฤดูกาลที่ 5 มีนักล่าฝัน หรือ AF1-5 ที่ผ่านการคัดเลือกและได้เข้ารับการฝึกฝนในบ้าน รวมแล้วเป็นจำนวน 72 คน จากผู้สมัครเข้ารับการคัดเลือกซึ่งมีทั้งที่เป็นนักเรียน นักศึกษา ผู้ที่ทำงานในสายอาชีพต่างๆ ทั้งที่ยังไม่มีครอบครัว และที่มีบุตรธิดาแล้ว รวมเป็นจำนวนกว่า 10,000 คน

การที่มีคนจำนวนกว่า 10,000 คน ในช่วงอายุระหว่าง 18-28 ปี ที่สมัครเข้ารับการคัดเลือกเป็นนักล่าฝัน คนเหล่านี้มีประสบการณ์ชีวิต การศึกษา สถานภาพทางเศรษฐกิจ ต้นทุนด้านศิลปะการแสดง ตลอดจนรูปลักษณ์ภายนอกที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะในกรณีหลังนี้ น่าสนใจในประเด็นที่ว่า โดยทั่วไปแล้ว ผู้ที่มี

รูปลักษณะดี หล่อเหลาหรือสวยงาม มักจะเป็นผู้ที่ได้รับเลือกอยู่เสมอ แต่รายการนี้ดูประหนึ่งว่า ได้ทำให้พื้นที่และเส้นทางสู่วงการบันเทิงก็ดี หรือการมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับก็ดี เปิดกว้างขึ้นสำหรับทุกๆ คน ไม่ว่าจะสวย ไม่สวย สูง ต่ำ ดำ ขาว หล่อ ไม่หล่อ อ้วน ล่ำ ก็มีสิทธิที่จะได้รับเลือกไปล่าฝันได้ ผู้ชมที่มีรูปลักษณ์แตกต่างกันไปสามารถเทียบเคียง (Identify) ตนเองกับนักล่าฝันคนใดคนหนึ่งได้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากขึ้น เช่น ผู้ชมที่มีความสูงน้อย ก็เทียบเคียงตนเองกับนักล่าฝันที่ไม่สูงได้สมจริงมากขึ้น ก่อให้เกิดการสร้างความรู้สึกเห็นอกเห็นใจนักล่าฝัน (empathy) ในฝ่ายผู้ชมได้ง่ายขึ้น

แม้ถนนสายนี้จะเปิดต้อนรับผู้เข้าแข่งขันโดยไม่มีการปิดกั้นรูปลักษณ์หรือสถานะ แต่ก็ใช่ว่านักล่าฝันจะสามารถเดินกันไปได้จนสุดทาง เพราะเหตุใดนั้น ผู้จัดรายการเองก็ได้ให้เหตุผลอย่างตรงไปตรงมา ถึงวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์รายการอคาเดมี แฟนตาเซีย ซึ่งเป็นเหตุผลทางธุรกิจเท่านั้น ดังนี้

> *“เราทำรายการนี้ไม่เคยบอกว่าจะทำรายการปั้นคนเป็นดารา ผมบอกว่าคุณคือนักล่าฝัน ฝันอยากเป็นนักร้อง ผมให้คุณไปเป็นนักร้อง 12 สัปดาห์ หลังจากนั้น คือชีวิตจริง แต่เรามีบริษัทที่ตั้งขึ้นมาช่วยบริหารงานให้ คุณได้เล่นละครเวที มีอัลบั้ม ได้ไปเล่นหนัง มีสินค้าจ้างไปเป็นพรีเซนเตอร์ เป็นเรื่องของชีวิตจริงที่คุณต้องปรับตัว ยังมีรายการอีกเยอะที่พยายามปั้นศิลปินแล้วไม่ได้เลย แต่อะคาเดมี แฟนเทเชียก็ยังมีคนที่ได้ไปสู่ฝัน แต่คนที่จะไปดังได้ จะมีถึงปีละ 12 คน ได้เป็นนักร้องทั้ง 12 คนเลยหรือ มันคงไม่ใช่แน่”*
>
> *อรรถพลกล่าวสรุปว่า อะคาเดมี แฟนเทเชียเป็นคอนเทนต์ที่เกิดขึ้นเพื่อธุรกิจทีวีบอกรับสมาชิกที่เป็นธุรกิจหลักของทรูวิชั่นส์ ทำให้สนุก ผู้ชมมีความสุข ไม่ใช่ทำเพื่อสร้างศิลปิน เป็นค่ายเพลงขายศิลปิน ขายเพลง ...* [6]

เป็นธรรมดาอยู่เอง ที่ผู้ประกอบธุรกิจย่อมคำนึงถึงผลกำไรขาดทุนเป็นหลัก ผู้จัดรายการได้บอกไว้ชัดเจนว่า รายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย คือธุรกิจทีวีบอกรับสมาชิก ไม่ใช่รายการที่ผลิตขึ้นเพื่อสร้างศิลปินเช่นนี้ จึงทำให้เข้าใจได้ว่า นักล่าฝัน คือผู้สมัครเข้ารับการคัดเลือกเพื่อร่วมลงทุนในธุรกิจนี้ คล้ายกับที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “หุ้นลม” (และทำให้เข้าใจไปได้อีกว่า การสมัครเข้าร่วมรายการ คือการยินยอมโดยสมัครใจที่จะเป็น “สินค้า” ของธุรกิจนี้ แต่ก็ทำให้เข้าใกล้กับ “การค้ามนุษย์” รูปแบบพิสดารมากเกินไป)

นักล่าฝันที่ได้รับเลือกจากคะแนนประชานิยม ร่วมลงทุนโดยการลงแรงเข้าร่วมเป็นผู้แสดงในรายการตลอด 24 ชั่วโมง แสดงชีวิตการไต่บันไดดาราโดยการรับการฝึกฝนการร้อง การเต้น และการแสดง (และการนอน) เป็นเวลา 12 สัปดาห์ จากครูผู้สอนที่รายการได้จัดหาไว้ หากการลงทุนประสบผลสำเร็จ หมายถึง การ

---

[6] http://www.manager.co.th/mgrWeekly/ViewNews.aspx?NewsID=9510000062384

ได้รับคะแนนประชานิยมหรือจำนวนโหวตผ่านการส่ง SMS จากฝ่ายผู้ชมหรือผู้ซื้อสินค้าเป็นจำนวนมาก นักล่าฝันจะได้รับผลประโยชน์จากรายการในรูปของรางวัลและเงินสด และได้รับเกียรติยศเป็น “เดอะ วินเนอร์” หากการร่วมลงทุนประสบผลโหวตน้อยกว่านักล่าฝันคนอื่นๆ การร่วมลงทุนก็เป็นอันยุติ ทั้งนี้ มิได้หมายรวมถึงคุณภาพการแสดงของผู้ร่วมลงทุน หากแต่ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้ชมหรือผู้บริโภคเป็นหลัก อันเป็นกลยุทธ์ที่มุ่งทำการค้ากับอารมณ์ของมนุษย์ เป็นกลยุทธ์ที่เห็นได้ทั่วไปในโฆษณาเกินความเป็นจริงทั้งหลายในจอโทรทัศน์ ตั้งแต่สบู่ ยาสระผม ผงซักฟอก น้ำอัดลม ขนม น้ำเมา ไปจนกระทั่งประกันชีวิต เพียงแต่การซื้อขายนั้น ไม่ได้เป็นการซื้อสินค้าเพื่อการอุปโภค แต่เป็นการซื้อความพึงพอใจหรือประสบการณ์สุนทรียะ โดยไม่จำเป็นต้องเกี่ยวกับคุณภาพ แม้จะมีผู้ชมหรือผู้บริโภคที่เรียกร้องคุณภาพหรือคุณค่าทางสุนทรียะ แต่คุณภาพของนักล่าฝันไม่ใช่เป้าหมายของรายการ

รูปแบบของรายการนี้มีผู้ให้ความเห็นไว้ในกระทู้ *AF5-True ทำร้ายฝันของนักล่าฝัน*[7] กระทู้หนึ่งใน www.pantip.com ที่มีการแลกเปลี่ยนความเห็นตั้งแต่วันที่ 3 มิถุนายน 2551 ถึงวันที่ 4 กรกฎาคม 2551 เป็นจำนวน 231 ความคิดเห็น ด้วยจำนวนผู้แสดงความคิดเห็น 188 ชื่อ (คนหนึ่งอาจมีนามแฝงที่ใช้แสดงความคิดเห็นหลายนามได้บนพื้นที่อินเตอร์เน็ต) ในจำนวนนี้มีผู้ใช้นามแฝงว่า *แมงกระพรุนสีฟ้า* ให้ความเห็นเกี่ยวกับรูปแบบรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย ไว้สั้นมาก แต่น่าสนใจคือ “โทรธิปไตย”

คำว่า “โทรธิปไตย” แม้จะเป็นชื่อเพลงของวงดนตรี *อพาร์ตเม้นต์คุณป้า* ที่มีเนื้อหาของเพลงท่อนหนึ่งว่า *“เพียงกระดิกนิ้วแล้วส่งกำลังใจ กำหนดชะตากรรมเพื่อพี่ชายตัวใหญ่ ทำให้คนเล็กๆ โด่งดังเป็นดารา ไม่มีมัน นิคและเอ็มคงไม่ได้เป็น The Star ไม่มีมันโลกเราขาดเสียงดนตรี นี่คือยุคที่ริงโทนขายมากกว่าซีดี ทำให้คนสามัญสามารถตัดสินใจโหวตครั้งละ 3 บาท เพื่อประชาธิปไตย”* ผู้ให้ความเห็นใช้ชื่อนามแฝงว่า *แมงกระพรุนสีฟ้า* อาจคิดถึงเพลงนี้จึงได้แสดงความเห็นไว้สั้นๆ หรืออาจคิดไปไกลมากกว่านี้ แต่เห็นว่าการให้ความเห็นเชิงมโนทัศน์ (concept) เช่นนี้ จะทำหน้าที่อธิบายปรากฏการณ์ของรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย ได้ดีกว่า หากเป็นเช่นนี้ การให้ความเห็นเชิงมโนทัศน์ดังว่า ส่งผลให้ผู้อ่านมีอิสระทางความคิดมากพอที่จะคิดตีความเพิ่มเติมถึงรูปแบบรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย ว่ามีลักษณะของ “การปกครองโดยโทรศัพท์” เช่นไร

การปกครองระบอบประชาธิปไตย ประชาชนต้องเลือกผู้แทนราษฎรไปทำหน้าที่บริหารประเทศ ไม่มีบัตรประชาชนก็ไม่มีสิทธิ ประชาชน 1 คนมีสิทธิเท่ากับ 1 เสียง ประชาชนที่อายุต่ำกว่า 18 ปี ไม่มีสิทธิลงคะแนนเลือกตั้ง เพียงเท่านี้ก็อาจทำให้คิดต่อและเปรียบเทียบระบอบประชาธิปไตย กับ “โทรธิปไตย” ที่ใช้ในการอธิบายรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย ของ *แมงกระพรุนสีฟ้า* โดยเปรียบเทียบได้ว่า หากประชาชนหรือผู้ชมไม่มีโทรศัพท์ (และไม่มี sim card ที่เจาะจงบริษัท) ย่อมหมายถึงการไม่มีสิทธิโหวต เมื่อมีโทรศัพท์ และมี

[7] อ่านฉบับเต็มได้ใน http://topicstock2.pantip.com/topicstock/2008/06/C6669786/C6669786.html

sim ก็จะมีสิทธิในการโหวตได้โดยไม่จำกัดจำนวนครั้งหรืออายุของผู้โหวต มีเงื่อนไขก็แต่เพียงจำนวนเงินทุนในกระเป๋าของผู้มีสิทธิโหวตเท่านั้นที่เป็นตัวกำกับการใช้สิทธิ ขณะเดียวกันรายการซึ่งเปรียบเสมือนพรรคการเมือง ออกแบบนโยบายที่สร้างประชานิยม และประโคมประชาสัมพันธ์ทุกยุทธวิธีเพื่อสร้างความนิยมในตัวผู้สมัครรับเลือกตั้งของพรรค และขณะเดียวกันก็มีผู้สนับสนุนหลักอย่างเป็นทางการ คือบริษัทที่เป็นเจ้าของทุนผลิตรายการ เปรียบได้กับผู้สนับสนุนพรรคการเมือง ดังนี้แล้ว โทรธิปไตย จึงโยงใยกับทุนนิยมอย่างไม่อาจแยกขาดจากกันได้

ขี่ม้าเลียบค่ายพิศดูรูปแบบของรายการแล้ว จึงเปิดประตูรายการเข้าไปเยี่ยมชมการจัดการเรียนการสอนเพื่อประกอบการพิจารณากระบวนการสร้างประสบการณ์สุนทรียะ และได้รับประสบการณ์อันจะได้อภิปรายต่อไป

กระบวนการจัดการเรียนการสอน

การจัดการเรียนการสอนด้านการขับร้อง การเต้น และการแสดง ให้แก่บรรดานักล่าฝันที่มีวัยและประสบการณ์แตกต่างกัน หรือแม้แต่มีต้นทุนหรือทักษะการร้อง การเต้น การแสดงที่ไม่เท่ากัน ภายใน 12 สัปดาห์ กล่าวได้ว่า เป็นความท้าทายสำหรับครูผู้สอนเป็นอย่างยิ่ง หากเป็นการจัดการเรียนการสอนโดยปกติ นอกจากจะต้องบ่มเพาะให้เหล่านักเรียนที่มีต้นทุนและระดับความสามารถที่แตกต่างกันให้ “ทำได้” แล้ว ยังต้องเคี่ยวกรำให้พวกเขา “ทำได้ดี” อีกด้วย อีกทั้งยังมีโจทย์การแสดงที่เปรียบได้เป็น “ข้อสอบ” ที่แตกต่างกันไปในแต่ละอาทิตย์ ให้นักเรียนได้ทำข้อสอบ อาทิ การแสดงการร้องเพลงแนวลูกทุ่ง เพลงป๊อบ เพลงเดี่ยว เพลงคู่ ฯลฯ เพื่อจัดแสดงคอนเสิร์ตประจำสัปดาห์ สอบผ่านหรือไม่ มิได้ขึ้นอยู่กับการให้คะแนนจากครูผู้สอน มิได้ขึ้นอยู่กับ Commentator หรือเทียบได้กับ examiner คือ ผู้ตรวจข้อสอบที่เป็นบุคคลภายนอกและไม่ใช่ครูผู้สอน แต่ขึ้นอยู่กับคะแนนโหวตจากฝ่ายผู้ชม

หลักสูตรเร่งรัด

หากเปรียบเทียบการเรียนการสอนของรายการนี้กับการจัดการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัย หรือในโรงเรียนสอนการแสดงนอกระบบทั่วไปแล้ว การจัดการเรียนการสอนศิลปะการแสดงเพื่อฝึกฝนทักษะการขับร้อง การเต้น และการแสดงออกให้ได้ดีภายใน 12 สัปดาห์ นับได้ว่าเป็น “หลักสูตรเร่งรัด” ด้วยการฝึกขับร้องจะต้องฝึกการควบคุมลมหายใจ ฝึกการออกอักขระวิธี ฝึกการเปล่งเสียงให้ถูกวิธี และรู้จักการเปล่งเสียงด้วยวิธีต่างๆ ฯลฯ สำหรับการฝึกเต้น ก็ต้องฝึกร่างกายเพื่อให้สามารถจัดการกับร่างกายตนเองได้ ควบคุมร่างกายให้แสดงออกตามใจปรารถนา พร้อมๆไปกับการจับจังหวะ การใช้พื้นที่ ฯลฯ ในขณะที่การฝึกการแสดงออก ก็ต้องเริ่มจากสมาธิ ประสาทสัมผัส จินตนาการ การวิเคราะห์ ตีความ การใช้ปฏิภาณไหวพริบเพื่อแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า (Improvisation) การสื่อสารทางกาย การสื่อสารผ่านการพูด ฯลฯ เวลาเพียง 12 สัปดาห์ในการฝึกฝน

เสียงและร่างกาย อันเป็นอุปกรณ์พื้นฐานของผู้ที่จะเป็นนักแสดง ให้มีประสิทธิภาพพร้อมใช้งานและสามารถควบคุมได้ จึงเป็นหลักสูตรเร่งรัดสำหรับนักล่าฝันทั้งหลายโดยแท้

ห้องเรียนที่ท้าทาย

การจัดการเรียนการสอนศิลปะการแสดงโดยทั่วไป เกิดขึ้นภายในพื้นที่ปิดที่เป็นห้องเรียนที่มีเพียงผู้สอนและผู้เรียนเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อสร้างบรรยากาศการเรียนการสอนที่ผู้เรียนรู้สึกปลอดภัยจากสายตาของผู้อื่น เพื่อให้ผู้เรียนสามารถรวบรวมสมาธิจดจ่ออยู่กับการค้นหาและพัฒนาศักยภาพส่วนตนได้โดยไม่ต้องระแวดระวังว่าจะมีสายตาของผู้อื่นมาจับจ้องมองการแสดงออกที่ยังไม่พร้อมที่จะนำเสนอสู่สาธารณะของผู้เรียน โดยผู้สอนจะต้องจัดวางกิจกรรมการสอนอย่างมีลำดับขั้นตอน เพื่อให้ผู้เรียนได้ค้นพบวิธีการควบคุมกายและจิตของตนเอง ฝึกซ้อมเพื่อค้นหาวิธีการนำเสนอที่เหมาะสม และซักซ้อมเพื่อสร้างความเข้าใจและความแม่นยำ ก่อนนำการแสดงออกสู่สายตาสาธารณชน แต่การจัดการเรียนการสอนของรายการอคาเดมี แฟนตาเซีย ที่มีรูปแบบรายการเป็น Reality show นับเป็นกรณีที่ต่างออกไป ด้วยเงื่อนไขของรูปแบบรายการที่ไม่อาจทำให้การจัดการเรียนการสอนเกิดขึ้นในพื้นที่ปิดได้ และมีสายตาของมหาชนผู้รับจับจ้องอยู่ตลอดเวลาผ่านการถ่ายทอดสดรายการทางโทรทัศน์ ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า การสอน ของผู้สอนในรายการเป็นการแสดงการสอน และ การเรียนของนักล่าฝัน ก็เป็น การแสดงการเรียน ซึ่งบทบาทของผู้เรียนจะต้องเลื่อนไหลไปตามบทบาทของผู้สอน อาจกล่าวได้ว่า ผู้สอนกำลังรับบทเป็นผู้กำกับการแสดง โดยกำหนดกิจกรรมให้ผู้เรียนได้ลงมือทำในห้องเรียนที่ท้าทายที่มีกล้องวงจรปิดกว่า 100 ตัว จับภาพเพื่อให้มหาชนเรือนแสนหรือล้านเป็นสักขีพยานการจัดการเรียนการสอน

คุณครูผู้แสดงการสอน

สำหรับการแสดงการเรียนของฝ่ายนักล่าฝัน ซึ่งมิใช่นักแสดงอาชีพ ดังนั้น การแสดงการสอนของผู้สอนจึงต้องเป็นการสอนอย่างเป็นมืออาชีพ เพื่อให้บทบาทของผู้เรียนเลื่อนไหลไปในทิศทางที่ต้องการ แต่ทว่า จากการติดตามชมการเรียนการสอนของรายการอคาเดมี แฟนตาเซีย ฤดูกาลที่ 5 พบว่า แม้ผู้สอนจะเตรียมกิจกรรมการเรียนการสอน แต่ยังขาดหลักในการจัดวางลำดับกิจกรรมเพื่อบรรลุผลที่มีเป้าหมายชัดเจน ก่อให้เกิดคำถามมากมายติดตามมาว่า กิจกรรมต่างๆ ที่ให้ผู้เรียนได้ทดลองปฏิบัติเพื่อฝึกฝนทักษะการแสดงออกนั้น มีเหตุผลเบื้องหลังหรือมีเป้าหมายเพื่อพัฒนาทักษะใดของผู้เรียน แม้ว่าจำเป็นต้องยกเว้นไม่นำหลักการของการจัดการเรียนการสอนด้านการแสดงมาวิเคราะห์ได้อย่างลึกซึ้งด้วยเงื่อนไขของรายการ แต่การแสดงการสอนของผู้สอนที่กล่าวได้ว่าเป็นบทบาทของผู้กำกับการแสดงของนักล่าฝันนั้น ผู้สอนรับบทบาทและแสดงการสอนอย่างเป็นมืออาชีพหรือไม่

ยกตัวอย่างการสอนวิชาการแสดงในช่วงสัปดาห์แรกๆ ของฤดูกาล[8] ผู้สอนเริ่มด้วยการให้ผู้เรียนเดินไปรอบๆ ห้อง เดินอย่างเป็นตนเอง แล้วหยุด จากนั้นจึงให้เดินไปตามพื้นผิวต่างๆ ในจินตนาการ เช่นเดินไปบนน้ำที่ร้อน เย็น แล้วให้ผู้เรียนนั่งลงโดยบอกให้ผู้เรียน *"อยู่กับความทรงจำ อยู่กับจินตนาการของตัวเอง"* และอธิบายเรื่องประสาทสัมผัส เช่น การเห็น การได้ยิน การได้กลิ่น พร้อมยกตัวอย่างต่างๆ นานา กิจกรรมทั้ง 3 กิจกรรมนี้ ใช้เวลา 10 นาทีในการสอน ผู้สอนใช้เวลาในการพูดมากกว่าให้เวลาผู้เรียนได้ลงมือทำ ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนได้ทดลองปฏิบัติ แก้ไข และแลกเปลี่ยนวิเคราะห์ วิจารณ์ซึ่งกันและกัน ว่าเมื่อลงมือปฏิบัติแล้ว ผู้เรียนแต่ละคนมีความเห็นอย่างไร ขณะที่รายการดังกล่าว การสอน คือ การแสดง ผู้สอนจึงต้องรับบทบาทเป็น ผู้แสดง และด้วยรูปแบบรายการ ประกอบกับการสอนแบบหลักสูตรเร่งรัดที่ไม่มีเวลาให้กับการเรียนการสอนอย่างเอาจริงเอาจัง ไม่อาจทำให้ครูผู้สอน รับบทบาทเป็น ผู้แสดงการสอน ได้อย่างเป็นมืออาชีพได้ คำถามที่ติดตามมา คือ นักล่าฝันเหล่านั้น ได้เรียนรู้อะไรอย่างที่พวกเขาปรารถนาจะได้เรียนรู้ หรือควรจะได้เรียนรู้หรือไม่

นอกจากประเด็นการวิจารณ์กันเองภายในห้องเรียนแล้ว ยังมีข้อสังเกตเกี่ยวกับการสอนการตีความการแสดงการร้องเพลง ที่มี *ลิโป้* เป็นผู้ตั้งกระทู้ *"Academy Fantasia สร้างสรรค์หรือทำลาย?"*[9] ได้หยิบประเด็นการ "กอด" ที่เห็นว่ามากเกินไป *"... ครูหญิงท่านหนึ่งต้องการให้เด็กๆ คู่หนึ่งเข้าถึงอารมณ์เพลงได้เหมือนกับตัวเองเป็นตัวละครนั้นจริงๆ แต่คุณกำลังเล่นกับจิตใจอันอ่อนไหว บริสุทธิ์ของเด็กๆ... คุณกำลังทำให้เด็กพวกนี้จิตใจกระเจิดกระเจิง และคิดว่าสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องธรรมดา หรือคุณกำลังปั้นคู่รักคู่ใหม่ เพื่อเพิ่มการโหวต..."* ในประเด็นนี้ *PUPPETLOVER* ผู้เข้ามาร่วมสนทนาในกระทู้นี้ให้ความเห็นว่า

> *"อยากให้เข้าใจพวกอาจารย์ด้วยนะครับ (เฉพาะในบ้าน) เรื่องการสอนคนให้เข้าใจความหมายของเพลงจริงๆ นี่ ไม่ใช่เรื่องที่แค่พูดแล้วจะเข้าใจได้ง่ายๆ นะครับ ถ้าไม่มีประสบการณ์จริงมาก่อนหรือไม่เห็นภาพนี่ ร้องไม่ได้อารมณ์จริงๆ หรอกนะครับ อีกอย่างหนึ่งคือการมีเวลามาบีบบังคับให้ต้องให้เด็กทำให้ได้ในเวลา 6 วันนี่กดดันมากนะครับ ฉะนั้นการที่อาจารย์ให้กอดกันเพื่อให้เข้าใจเนื้อเพลง ให้เข้าใจความรู้สึกแท้จริงของเพลงนี่ ผมมองว่ายอมรับได้นะครับ"*

ความเห็นดังกล่าวข้างต้นเป็นการพยายามทำความเข้าใจว่า การกอดคือกิจกรรมส่งเสริมการเรียนรู้ที่ครูผู้สอนต้องการสร้างประสบการณ์เร่งรัดในหลักสูตรเร่งรัด เพื่อฝึกฝนการตีความเนื้อร้องของนักล่าฝันให้เข้าถึง

---

[8] ติดตามชมได้ใน http://www.youtube.com/watch?v=A5bkFblQcII

[9] http://topicstock2.pantip.com/topicstock/2008/06/C6707155.html

อารมณ์ความรู้สึกได้รวดเร็วโดยผ่านประสบการณ์ตรง เมื่อกล่าวถึงการฝึกฝนการตีความเนื้อร้องเพื่อให้เข้าใจและสามารถถ่ายทอดเนื้อหาที่อยู่ในเนื้อร้องโดยการแสดงออกผ่านเสียงร้องนี้ เปรียบเทียบกับประสบการณ์การฝึกฝนของมัณฑนา โมรากุล นักร้องนำวงสุนทราภรณ์ในยุคที่คุณตาคุณยายของนักล่าฝันยังเป็นหนุ่มเป็นสาว ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ถึงการฝึกฝนการร้องเพลงด้วยตนเองในวัยเยาว์ ดังต่อไปนี้

> *"...จากการสัมภาษณ์มัณฑนา โมรากุล... เธอเล่าว่าเธอจะเริ่มต้นด้วยการศึกษาเนื้อร้องอย่างละเอียด จากนั้นจึงพยายามตีความเนื้อร้องและทำนองให้เข้ากันให้ได้ ในด้านของการขับร้อง เธอแสวงหาแนวการฝึกการร้องด้วยตนเอง จนในบางครั้งก็ไปไกลเกินครูด้วยซ้ำ..."*[10]

ประสบการณ์ของมัณฑนา โมรากุล อาจดูเหมือนเป็นประสบการณ์ของคนอีกรุ่นหนึ่งที่ไม่ร่วมสมัย แต่พรศุลี เอกศิริพงษ์ นักศึกษาวิชาเอกบรรณารักษ์ ชั้นปีที่ 4 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตประสานมิตร ได้ให้ทัศนะที่เห็นด้วยกับการตีความและการแสดงออกในการร้องเพลงในการอภิปรายเรื่อง "เพลงของมัณฑนา โมรากุล ในทัศนะของคนรุ่นใหม่" วันที่ 16 พฤศจิกายน 2547 ไว้ดังนี้

> *"...การตีความได้ดีย่อมต้องมาจากพื้นฐานที่ดีก่อน เช่น การรู้จักวิธีการเอื้อน การออกเสียงชัดถ้อยชัดคำ เมื่อมีพื้นฐานแล้วก็ต้องใช้ใจร้องเพลง ซึ่งเปรียบได้กับนักแสดง การแสดงที่ดีคือการแสดงที่เหมือนกับไม่ได้แสดง ก็คือต้องเอาใจเข้าไปคิด เพราะในขณะที่คิดผู้คิดไม่ได้สังเกตว่าตนทำหน้าตาอย่างไร การแสดงท่าคิดที่ดี ก็คือการคิด ในทำนองเดียวกัน ถ้าจะร้องเพลงเศร้าก็ไม่จำเป็นต้องบีบน้ำตาร้องไห้ แต่ต้องใช้ใจร้องและคิดตามบทเพลงว่า เพลงที่ร้องเศร้าหรือสนุกสนานอย่างไร... ในขั้นต้นนักร้องอาจจะยังไม่สามารถตีความเองได้ จะต้องอาศัยผู้มีความรู้ช่วยแนะนำ และสิ่งใกล้ตัวที่สุดที่สามารถจะเรียนรู้ได้คือบทเพลงต้นฉบับ ซึ่งนักร้องต้นฉบับแต่ละท่านวิเคราะห์ ตีความมาอย่างดีเยี่ยมแล้ว"*[11]

ประเด็นการ "กอด" ที่ครูผู้สอนกำหนดขึ้นเพื่อสร้างประสบการณ์ตรงแก่ผู้แสดง และเพื่อประโยชน์ต่อการตีความเนื้อร้องได้อย่างรวดเร็วนี้ อาจเป็นความเข้าใจที่ผิดพลาดของครูผู้สอน เพราะการแสดงให้สมจริงตีบทแตกไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นจากประสบการณ์ตรงเสมอไป เช่น หากผู้แสดงหรือผู้ร้องต้องร้องเพลงที่แสดงถึงความรู้สึกของผู้เป็นพ่อแม่ แต่ไม่มีประสบการณ์ตรง ก็ไม่จำเป็นต้องสร้างประสบการณ์ตรงเพื่อให้ได้อารมณ์

---

[10] จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ (บรรณาธิการ). **เบิกฟ้ามัณฑนา โมรากุล.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชมนาด, 2547, หน้า 25.

[11] จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ (บรรณาธิการ). **เบิกฟ้ามัณฑนา โมรากุล.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชมนาด, 2547, หน้า 117.

ความรู้สึกของการเป็นพ่อแม่ แต่สามารถใช้ประสบการณ์อื่นเทียบให้ใกล้เคียงได้ การกอดอาจเป็นสัญลักษณ์ของความรักความอาทร การทำความเข้าใจเนื้อร้อง หรือบทจึงเป็นปฐมบทของการเรียนอย่างเป็นเหตุเป็นผล บทหรือในที่นี้คือเนื้อร้อง เป็นลายแทงสำคัญที่ผู้ร้องหรือผู้แสดงจะต้องอ่านให้ออกและวิเคราะห์ได้ การเดินผ่านทางวรรณศิลป์ดังเช่นประสบการณ์ของมัณฑนา โมรากุล ได้สร้างความสำเร็จให้กับนักร้องนักแสดงรุ่นแล้วรุ่นเล่ามาแล้ว

อย่างไรก็ตาม กรณีการกำหนดให้กอดนี้อาจเข้าใจไปได้อีกทางหนึ่งว่า หากไม่ใช่ความเข้าใจผิดของครูผู้สอน ก็สามารถตีความเลยเถิดไปว่า ผู้ผลิตรายการต้องการสร้างกระแสใดๆ ให้เกิดขึ้นเพื่อการขายรายการก็เป็นได้ และหากไม่ครุ่นคิดพินิจนึกมากเกินไป บทบาทของครูผู้สอนในรายการนี้ ก็คือนักแสดงที่เล่นตามบทที่กำหนดให้โดยไม่ต้องพิจารณาว่านักแสดงที่ว่านี้ตีบทแตกหรือไม่ เท่านั้นเอง

วัฒนธรรมการวิจารณ์

การวิจารณ์เป็นปัจจัยสำคัญของการพัฒนางานศิลปะ วัฒนธรรมการวิจารณ์ที่มีอยู่ในการจัดการเรียนการสอนศิลปะการแสดง เป็นส่วนหนึ่งของบริบทการจัดการเรียนการสอน ด้วยผู้เรียนไม่อาจเห็นภาพการแสดงของตนเองได้ จึงต้องอาศัยครูผู้สอนตลอดจนเพื่อนร่วมชั้นทำหน้าที่เป็น “ดวงตา” แทนผู้แสดง โดยการพูดสะท้อนความคิดเห็นต่อการแสดงของผู้เรียนหรือเพื่อนร่วมชั้นเรียน ทั้งนี้เพื่อการพัฒนาตนเองให้มีทักษะและเครื่องมือ (ร่างกายและเสียง) ดียิ่งขึ้น สามารถนำไปใช้ได้ตามปรารถนามากขึ้น

จากการติดตามชมรายการทั้งที่ถ่ายทอดสด และติดตามชมใน www.youtube.com ที่บันทึกภาพรายการหลายช่วงตอน พบว่า ผู้แสดงการสอนเพียงรับบทสอนการแสดง แต่มิได้รับบทสอนวัฒนธรรมที่มีอยู่ในการเรียนการสอนการแสดง แม้จะมีข้อวิจารณ์จากฝ่ายผู้แสดงการสอนอยู่บ้าง แต่การสร้างวัฒนธรรมการวิจารณ์ระหว่างผู้เรียนด้วยกัน โดยครูผู้สอนเปิดโอกาสให้นักเรียนได้วิจารณ์ซึ่งกันและกันนั้นไม่มีอยู่

แม้ไม่ได้เห็นวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนด้านการแสดง แต่รายการก็มีผู้รับบทเป็น commentator จำนวน 3 คน วิจารณ์การแสดงของเหล่านักล่าฝันหลังการแสดงคอนเสิร์ตตามโจทย์ที่กำหนด โดยมีลักษณะของการวิจารณ์ที่แตกต่างกันออกไป คนหนึ่งมีแนวทางในการให้ความเห็นที่ค่อนออกไปในลักษณะของการเป็น producer อัลบั้มเพลง จึงมีการวิจารณ์ที่มีหลักการของการร้องเพลงมากกว่าผู้อื่น และเลือกสรรการใช้คำพูดที่สุภาพ ประนีประนอม อีกคนหนึ่ง แม้จะมีประสบการณ์เป็นนักร้องและนักแสดง แต่การให้ความเห็นจะค่อนไปในทางวิจารณ์ภาพลักษณ์ของเหล่านักล่าฝันที่แสดงการร้องเพลงในแนวต่างๆ มากกว่า และอีกคนหนึ่งเป็นนักร้องนักดนตรี มีภาพลักษณ์ของศิลปิน ที่พร้อมจะพูดเล่น ล้อเลียน กระทบกระเทียบ และไม่เลือกสรรคำพูดคำวิจารณ์ จนกระทั่งมีขาประจำของรายการตั้งกระทู้ใน www.pantip.com วิพากษ์วิจารณ์ถึงวิธีการให้ความเห็นของ commentator รายนี้ว่ามีแนวโน้ม “กดขี่ทางเพศ”

มีกระทู้หนึ่งบนชุมชนออนไลน์ ให้ความเห็นเกี่ยวกับแนวทางการวิจารณ์ของ Commentator ในรายการอคาเดมี แฟนตาเซีย ไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

> *"...ผมอยากให้คอมเมนเตเตอร์คอมเมนท์ที่เพลงที่เด็กๆร้อง มากกว่าที่จะคอมเมนท์ที่ตัวเด็ก อย่างเช่น บอกว่า เก่งแล้ว ดีแล้ว แต่ก็ไม่ได้บอกว่าเพลงที่ร้องมามันดียังไงอะไรอย่างนี้ แล้วจะเสริมว่าเทคนิคในการร้องเพลงนี้มันดียังไง หรือต้องปรับปรุงตรงไหนก็ว่าไป การคอมเมนท์ไปที่เพลง ยังช่วยให้ไม่ต้องทำร้ายจิตใจนักล่าฝัน มันจะไม่ใช่การบอกว่า "คุณห่วย" แต่มันจะบอกว่า "เพลงที่คุณร้องมันฟังดูไม่ดี"..."*[12]

การวิจารณ์อาจไม่ใช่เรื่องยาก แต่การวิจารณ์ในที่สาธารณะ และวิจารณ์ภายหลังการแสดงในทันทีทันใด โดยมีเวลาเพียงไม่กี่นาทีในการออกความเห็น ย่อมเป็นสิ่งที่หนักหนาสาหัสสำหรับเหล่า Commentator ด้วยไม่มีเวลาสำหรับการตกตะกอนความคิด และการเลือกสรรคำพูด ดังนั้น สิ่งที่ทำได้จึงเป็นแต่เพียงการให้กำลังใจ หรือแสดงความเห็นจากความรู้สึกที่ยังไม่ผ่านการวิเคราะห์ใคร่ครวญให้ถ้วนถี่ ทำให้การรับบท commentator ด้วยเงื่อนไขดังที่กล่าวมา ย่อมยืนอยู่บนความเสี่ยงของการเป็นนักวิจารณ์ "สอบตก" ได้โดยง่าย

นักวิจารณ์ที่ขาดประสบการณ์ยังมีผู้พร้อมที่จะให้อภัย แต่นักวิจารณ์ที่ขาดคุณธรรมจริยธรรมแล้วไซร้ การวิจารณ์นั้นๆ ย่อมไม่ก่อให้เกิดผลในทางบวกใดๆ หลักการง่ายๆ ที่นักวิจารณ์อาจยึดถือหรือนำไปใช้คือหลักพรหมวิหารสี่ ดังที่ บัญชา สุวรรณานนท์ ได้อ้างไว้ ดังนี้

> *เมตตา คือ ปรารถนาให้ผู้อื่นมีความสุข (ในแง่ของนักวิจารณ์คืออยากส่งเสริมช่วยเหลือเกื้อกูลให้ศิลปินประสบความสำเร็จความเจริญ)*
>
> *กรุณา คือ อยากช่วยให้ผู้อื่นพ้นทุกข์ (อยากช่วยให้ศิลปินพ้นจากปัญหาความติดขัด ความทุกข์ด้วยการแนะนำทางที่ดีให้)*
>
> *มุทิตา คือ มีจิตพลอยยินดีเมื่อเห็นผู้อื่นมีสุขเจริญ (ยินดีที่เห็นศิลปินประสบความสำเร็จความสุขความเจริญ)*
>
> *อุเบกขา คือ วางใจเป็นกลาง หมายถึง การวางใจให้เที่ยงตรงดุจตราชั่ง มองเห็นมนุษย์สัตว์ทั้งหลายได้รับผลดีร้ายตามเหตุปัจจัยที่ประกอบ ไม่เอนเอียงไปด้วยชอบหรือชัง..."*[13]

---

[12] http://topicstock2.pantip.com/topicstock/2007/06/C5541106/C5541106.html

[13] ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ (บรรณาธิการ). จากเวทีละครสู่เวทีการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชมนาด, 2550. หน้า 211 - 212.

จากการแลกเปลี่ยนพูดคุยกับผู้ที่ติดตามรายการ หรือรับชมเป็นบางโอกาส หลายๆ คนให้ความเห็นว่า “อย่าไปจริงจังอะไรกับ commentator เลย” และหลายๆ คนก็เห็นว่าการมีอยู่ของ commentator ในรายการนี้ เป็นเพียงการจัดรูปแบบรายการ และเป็นเพียงขนมผสมน้ำยา ที่ช่วยยก ระดับรายการให้น่าสนใจขึ้นเท่านั้น แต่หากคิดในทางกลับกัน การวิจารณ์ที่เอาจริงเอาจังบนหลักพรหมวิหารสี่ และไม่ถูกแทรกแซงด้วยระบบทุนที่หวังเพียงค้ากำไรเท่านั้น จึงจะเป็นการยกระดับรายการดังกล่าว เพราะผู้ชมไม่ได้อ่อนหัดทุกคนไป เหล่านักล่าฝันก็เป็นเยาวชนที่คนในประเทศเฝ้าติดตามอยู่ และพวกเขาก็เป็นที่จับจ้องของเหล่าเยาวชนอีกหลายล้านคนในประเทศด้วยเช่นกัน

แม่ยกยุคโลกาภิวัตน์

การแสดงลิเก ละครนอก ละครใน ลำตัด หมอลำ ลูกทุ่ง หรือแม้กระทั่งการแสดงคอนเสิร์ตโดยนักร้องทั้งหนุ่มสาวและอาวุโส ซึ่งเป็นการแสดงสด ผู้ชมและผู้แสดงมีโอกาสได้มาพบปะกันโดยไม่ต้องผ่านสื่อเทคโนโลยีใดๆ ณ พื้นที่นั้น นักแสดงบนเวทีรู้ว่าต้องทำอย่างไรเพื่อผูกมัดให้ผู้ชมชื่นชอบและติดตามผลงานของตน ฝ่ายผู้ชมที่มากหน้าหลายตารู้จักกันบ้างไม่รู้จักกันบ้างก็ตาม แต่ก็มีจุดร่วมเดียวกันคือความชื่นชอบในผลงานหรือตัวผู้แสดงเอง เมื่อผู้ชมต้องการแสดงออกซึ่งความชื่นชอบในผู้แสดงคนใด หรือต้องการใกล้ชิดนักแสดงหรือนักร้องผู้ใด ก็จะมีพวงมาลัยมาคล้องคอ และหากต้องการแสดงออกซึ่งการอุปถัมภ์ก็จะร้อยธนบัตรตั้งแต่ใบละยี่สิบจนถึงใบละพันแถมพกไปกับพวงมาลัยนั้นๆด้วย ปรากฏการณ์เช่นนี้มีมานานแล้วในสังคมไทย เป็นระบบอุปถัมภ์ศิลปะและศิลปินในระดับชาวบ้าน ที่ไม่ได้มีทรัพย์ศฤงคารมากพอที่จะค้ำชูศิลปินไว้ในบ้านได้ การแสดงออกซึ่งการอุปถัมภ์ศิลปินแบบชาวบ้านจึงกระทำผ่านพวงมาลัย

สำหรับการแสดงความชื่นชอบ เอาใจช่วย หรือแม้กระทั่งอุปถัมภ์นักล่าฝันในรายการ อคาเดมี แฟนตาเซีย ผู้ชมไม่อาจคล้องพวงมาลัยให้กับนักล่าฝันได้กับมือตนเอง แม้จะมีการแสดงสดทุกคืนวันเสาร์ก็ตาม แต่ก็เป็นการแสดงภายใต้เงื่อนไขของการสอบแข่งขัน ดังนั้น การโหวตคะแนนให้แก่บรรดานักล่าฝันของผู้ชมที่เป็นขาประจำ เหมือนแม่ยก แทนที่จะเป็นพวงมาลัยร้อยธนบัตร ผู้ชมที่ปรารถนาจะอุปถัมภ์ค้ำชูนักล่าฝันที่ตนชื่นชอบก็สามารถส่งคะแนนโหวตทางโทรศัพท์ผ่าน SMS ได้ ดังนั้น จะเห็นได้ว่าระบบอุปถัมภ์ค้ำชูนักล่าฝัน เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่ปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย จากพวงมาลัยสู่ SMS ที่ “แม่ยกในยุคโลกาภิวัตน์” อุปถัมภ์ศิลปินในระบอบโทรธิปไตยผ่านเครื่องมือสื่อสาร

ประสบการณ์ทางสุนทรียะของแม่ยกพระเอกลิเก อาจเกิดขึ้นจากความชื่นชอบในรูปลักษณ์ของพระเอกลิเกเท่านั้น หรือทั้งชื่นชมความสามารถในการร้องด้วย แม่ยกยุคโลกาภิวัตน์ก็เช่นเดียวกัน มีผู้ชมจำนวนมากที่ไม่ได้สนใจคุณภาพความเป็นมืออาชีพของนักล่าฝัน แต่กระบวนการสร้างความผูกพันทางอารมณ์ให้เกิดขึ้นแก่ฝ่ายผู้ชม ผ่านการออกอากาศให้เห็นพฤติกรรมของนักล่าฝันตลอด 24 ชั่วโมง หนุนเสริมให้เกิดการสร้างความรู้สึกเห็นอกเห็นใจ ร่วมสุขร่วมทุกข์ (empathy) ต่อนักล่าฝัน ความสามารถจึงกลายเป็นประเด็นรอง

สำหรับการอุปถัมภ์ มีผู้ชมจำนวนมากที่มุ่งสนับสนุนนักล่าฝันที่นิสัยดี มีพฤติกรรมดี แม้จะมีความสามารถเป็นรองผู้อื่นก็ตาม เช่นเดียวกันกับแม่ยกพระเอกลิเก หากพระเอกลิเกพูดจาไพเราะอ่อนหวาน ส่งยิ้มสม่ำเสมอ แม่ยกย่อมรักเอ็นดูและอุปถัมภ์ค้ำชู แต่สำหรับรายการโทรทัศน์แล้ว นักล่าฝันไม่สามารถส่งยิ้มเจาะจงให้แก่แม่ยกยุคโลกาภิวัตน์คนใดคนหนึ่งได้ ผู้จัดรายการจึงจำเป็นต้องจัดกิจกรรมประกอบรายการ เพื่อให้แม่ยกยุคโลกาภิวัตน์ได้มีโอกาสปฏิสัมพันธ์นักล่าฝันที่ตนชื่นชอบโดยตรงได้

ปรากฏการณ์นี้ เป็นอีกหลักฐานหนึ่งที่พิสูจน์ให้ประจักษ์ว่า ระบบอุปถัมภ์ ยังคงความเข้มแข็งอยู่ในสังคมไทย แม้จะเปลี่ยนรูปร่างหน้าตาไปเป็นอื่นบ้าง ระบบอุปถัมภ์ยังคงเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการดำรงอยู่ของศิลปะในสังคมไทย เพียงแต่การใช้ระบบอุปถัมภ์นี้เป็นไปเพื่อประโยชน์แก่การพัฒนาศิลปะเพื่อสร้างสุนทรียะในสังคมไทย หรือเป็นไปเพื่อปลุกเร้าพฤติกรรมการบริโภคที่มุ่งตอบสนองต่อระบบทุนนิยม

สุนทรียะของสังคมไทย

รูปแบบรายการโทรทัศน์ที่ไม่ใช้ระบบดารา แต่ให้โอกาสคนทั่วไปได้ทำตามความฝันที่จะเป็นนักร้อง 12 อาทิตย์ แถมพกด้วยโอกาสที่จะได้ทำงานในวงการบันเทิง มีกติกาการแข่งขันที่เลื่อนไหลได้ตามหลักการทางธุรกิจ “ลูกค้าถูกเสมอ” นักล่าฝันที่ได้รับคะแนนโหวตต่ำและต้องออกจากรายการไปตามกติกา กลับสามารถคืนสู่การแข่งขันในรายการได้ ด้วยมีเสียงของความไม่พึงพอใจจากฝ่ายผู้ชม กติกาจึงไม่เป็นกติกา เพราะกติกาที่แท้จริงคือคะแนนโหวตจากฝ่ายผู้ชมที่ยินดีจ่ายให้นักล่าฝันกลับเข้าสู่รายการได้

สำหรับเนื้อหารายการที่แสดงให้เห็นถึงชีวิตของนักล่าฝันตลอด 24 ชั่วโมง โดยมีกล้องวงจรปิดกว่า 100 ตัว จับภาพแทบทุกอิริยาบทของนักล่าฝัน เพื่อประโยชน์แก่การตัดต่อภาพรายการเพื่อสร้างกระแสความนิยม ได้ตอกย้ำค่านิยมใหม่ที่เกิดขึ้นในสังคม ว่า “ความเป็นส่วนตัว” ไม่ใช่เรื่องส่วนตัวอีกต่อไป แต่ความเป็นส่วนตัวสามารถนำมาเผยในที่สาธารณะได้ และทำให้ “คลิปหลุดดารา” “คลิปนักเรียนหญิงตบกัน” ฯลฯ เริ่มกลายเป็นสิ่งที่ธรรมดาในสังคมไทย

ความฝันควรจะเป็นเรื่องที่งดงาม ความฝันที่งดงามควรเป็นความฝันที่ประกอบสร้างกับความมุ่งหวังให้ผู้อื่นได้รับความสุขด้วย ความฝันที่จะได้เป็นดารา นักร้อง นักแสดง เป็นความฝันที่งดงามและยิ่งใหญ่ได้ หากฝันนี้มิได้มีเพียงเพื่อตอบสนองความต้องการแต่เพียงส่วนตน หากความฝันนั้นหยุดเพียงดังเพลงที่ว่า *“จะไปเป็นดาวโดดเด่นบนฟากฟ้า จะไปไขว่คว้าเอามาเหมือนใจฝัน จะไปให้ถึงปลายทางในวันนั้น จะเป็นคนดังที่อยู่ในแสงไฟ”* ผู้ไล่ล่าความฝันนี้สมควรได้รับการสนับสนุนหรือไม่ คำกล่าวของ คำรณ คุณะดิลก นักการละครอาวุโส ผู้ก่อตั้งชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละคร ที่ว่า *“ผู้ชมไม่ได้ปรบมือให้กับตัวคุณ หากแต่ปรบมือให้กับศิลปะที่อยู่ในตัวคุณต่างหาก”* ยังใช้ได้อยู่หรือไม่ หรือคำกล่าวของ Konstantin S. Stanislavski นักการละครชาวรัสเซียผู้ยิ่งใหญ่ที่ว่า *“Love the art in yourself, not yourself in the art.”* หรือ “จงรักศิลปะที่อยู่ในตัวคุณ ไม่ใช่รักตัวคุณที่อยู่ในศิลปะ” ไม่ได้มีความหมายอันใดอีกต่อไปในสังคมที่หมุนไปตามกงล้อโลกาภิวัตน์ หรือระบบคุณ

ค่าที่มีต่อความฝันแบบ ดอน กีโฮเต้ ชายชราผู้เสียสติ ตัวละครเอกในละครเพลงเรื่อง “สู่ฝันอันยิ่งใหญ่” ที่ประกาศเจตนารมย์ของตนไว้ในบทเพลงที่ว่า *“สุดมือเอื้อมคว้าข้าจะฝัน กล้าหาญรานรบอริร้าย ชีวิตจะปลิดปลดมิยอมลดละให้ จะไปถิ่นอันคนกล้ายังถอย”* เป็นเพียงเรื่องของคนบ้า ที่หมกมุ่นครุ่นคิดกับชีวิตมากเกินไป หรือคำตอบของคำถามนี้จะง่ายจนไม่ต้องคิดอันใดให้มากความว่า ทักษะความสามารถของนักล่าฝันไม่ได้เป็นทุนเดิมพันสำหรับการไล่ล่าความฝัน หากขึ้นอยู่กับความนิยมของบรรดาแฟนคลับที่จะส่ง SMS โหวตให้คะแนน ซึ่งฤดูกาลที่ 5 หรือ AF 5 ที่ผ่านมา มียอดการโหวตสูงกว่าทุกๆฤดูกาลคือ 22 ล้านโหวต ทำรายได้ที่ยังไม่ได้นับรวมงบประมาณจากผู้สนับสนุนรายการ และอื่นๆ ให้กับบริษัทผู้จัดรายการมากกว่าละครโทรทัศน์หลายเรื่องรวมกัน

ระบบทุนนิยมไม่ได้น่าเกลียดน่ากลัว ผู้ใช้ระบบทุนนิยมเป็นผู้กำหนดว่าจะใช้ระบบนี้อย่างไร การมุ่งตอบสนองแต่เพียงระบบทุนโดยไม่ได้สนใจต่อระบบคุณค่าที่เกิดขึ้นในสังคมไทย และมีผู้รับ ผู้เสพ ผู้บริโภคที่ให้การสนับสนุนรายการที่ “ฉาบ” เบื้องหน้าด้วย “ศิลปะการแสดง” และ “ฉวย” โอกาสในการสร้างความนิยมในนามของการไล่ล่าความฝัน เมื่อระบบทุนได้ยื่นมือมาหยิบใช้ศิลปะ และบิดให้ประสบการณ์ทางสุนทรียะที่มุ่งความอิ่มเอิบใจโดยไม่หวังสิ่งใดตอบแทน ผิดรูปไปด้วยกระบวนการที่สอดแทรกค่านิยมในแนวทางของการสร้างประชานิยมในระบอบโทรธิปไตย ให้กลายเป็นทุนสำหรับการต่อทุน ศิลปะก็ไม่จำเป็นจะต้องกลายเป็นโสเภณีที่ยินยอมบริการทุกระดับประทับใจ ถ้าหากรูปการไม่ได้เป็นดังที่ว่านี้ คำถามที่ตามมาก็คือ วิธีคิดต่อระบบคุณค่าของสังคมไทยว่ากำลังทำงานผิดปกติอยู่หรือไม่

สื่อโทรทัศน์เป็นสื่อที่เข้าถึงมหาชนทุกครัวเรือน เป็นสื่อที่ทรงอิทธิพลและมีอิทธิฤทธิ์สะกดให้มหาชนกลายเป็นฝูงแกะไปได้โดยง่าย ศิลปะการแสดง เป็นศาสตร์ที่มีหลักวิชา เป็นศิลป์ที่ต้องอาศัยเวลา เพื่อฝึกฝนทักษะในการสำแดงออก อาศัยการวิจารณ์เพื่อสร้างการตระหนักรู้ว่าฝีมืออยู่ที่ระดับใด เพื่อให้เกิดการพัฒนาและยกระดับความสามารถ หลักสูตรเร่งรัดและความตื้นเขินเป็นบ่อเกิดของความไร้รสนิยม หากมองผาดเพียงเป็นเรื่องของ “ความบันเทิง” และตัดสินว่าเป็นเรื่องที่ไม่เป็นเรื่อง แต่เรื่องที่ไม่เป็นเรื่องนี่ต่างหากเล่า ที่กำลังกำหนด “รสนิยม” ของสังคมไทย ความบันเทิงจึงควรได้รับการมอง “พิศ” และ “พิจารณา”

แหล่งสืบค้นอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. *สื่อบันเทิง : อำนาจแห่งความไร้สาระ.* กรุงเทพฯ : ออล อเบ้าท์ พรินท์, 2545.

จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ (บรรณาธิการ). **เบิกฟ้ามัณฑนา โมรากุล.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชมนาด, 2547.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ (บรรณาธิการ). จากเวทีละครสู่เวทีการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชมนาด, 2550.

อารี สุทธิพันธุ์, *ผลึกความคิดศิลปะ*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2551.

http://www.dek-d.com/board/view.php?id=1183400

http://www.manager.co.th/mgrWeekly/ViewNews.aspx?NewsID=9510000062384

http://topicstock2.pantip.com/topicstock/2007/06/C5541106/C5541106.html

http://topicstock2.pantip.com/topicstock/2008/06/C6669786/C6669786.html

http://topicstock2.pantip.com/topicstock/2008/06/C6707155.html

http://www.youtube.com/watch?v=A5bkFblQcII

Copyright/Copyleft

ชื่อผู้เขียน สมชาย ปรีชาศิลปกุล

บทคัดย่อ

ในศตวรรษที่ 21 ระบอบทรัพย์สินทางปัญญาได้กลายเป็นระบบคิดซึ่งเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวาง สิทธิของผู้สร้างสรรค์งานในการแสวงหาประโยชน์จากงานที่ตนเองได้สร้างขึ้น กลายเป็น “ความจริง” “ธรรมชาติ” “เป็นธรรม” ต่อผู้สร้างสรรค์และสังคม การจ่ายให้กับผู้เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์เป็นสิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้ และถูกเข้าใจว่าเป็นเงื่อนไขต่อการสนับสนุนให้มีการสร้างสรรค์นวัตกรรมปรากฏขึ้น อันจะนำมาสู่ความเจริญก้าวหน้าของแต่ละสังคม แนวคิดดังกล่าวได้กลายมาเป็นสิ่งที่ถูกบัญญัติรองรับไว้ทั้งกฎหมายภายในและกฎหมายระหว่างประเทศ

อย่างไรก็ตาม แนวความคิดเรื่องระบอบทรัพย์สินทางปัญญาเป็นสิ่งที่เพิ่งปรากฏขึ้นหลังจากความก้าวหน้าและการขยายตัวของอุตสาหกรรมการพิมพ์ ความเปลี่ยนแปลงนี้ได้นำมาสู่การสร้างแนวคิดระบอบทรัพย์สินทางปัญญาขึ้น มุมมองของมนุษย์ต่อสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นได้ค่อยๆ เปลี่ยนแปลงไปจนทำให้ไม่สามารถเข้าใจได้ถึงมุมมองของมนุษย์ในอดีตก่อนหน้าการปรากฏตัวของระบอบทรัพย์สินทางปัญญา นอกจากนี้ในปัจจุบันก็ได้มีแนวคิดที่ตอบโต้กับแนวความคิดเรื่องลิขสิทธิ์เกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง

บทความนี้ต้องการสำรวจถึงแนวความคิดในการทำความเข้าใจต่อระบบ Copyright และ Copyleft เพื่อชี้ให้เห็นถึงเหตุผล ข้อถกเถียง และแนวคิดที่แตกต่างกันในการให้คำอธิบาย ความหมาย ในความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งต่างๆ

Abstract

In the 21st century, copyright regime has been widely acknowledged. It has become "real," "natural," and "fair" for owners of original pieces of work, and for society, to have rights to reap benefits from their works. Payment made for the owners is undeniable – that is considered as a condition of supporting human innovation and creativity and bringing about the development. This point of view has been provided in the national and international laws.

Copyright, however, just emerged after the development and the spread of printing industry. People's perspectives on any inventions have gradually changed too much to understand the perspectives of people in the past since the introduction of copyright system. Furthermore, there has been much more opposition to copyright scheme nowadays.

The purpose of this article is to explore people's perceptions of copyright and copyleft in an attempt to point out diverse reasons, arguments and opinions used to explain the meanings of the relation between humanity and things.

บทความ

I. Copyright ©

1. All rights reserved.

2. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any forms or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher. Requests for the permission to make copies of any part of this publication should be mailed to:

Permissions

Aspen Law & Business

1185 Avenue of the America

New York, NY 10036[1]

3. All rights reserved. No reproduction, copy or transmission of this publication may be made without written permission.

No paragraph of this publication may be reproduced, copied or transmitted save with written permission or in accordance with the provisions of the Copyright, Designs and Patents Act 1988, or under the terms of any license permitting limited copying issued by the Copyright Licensing Agency, 90 Tottenham Court Road, London W1P0LP

Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to the criminal prosecution and civil claims for damages.[2]

ตัวหนังสืออักษรภาษาอังกฤษ C มีวงกลมล้อมรอบเป็นสิ่งที่เข้าใจกันทั่วไปอย่างกว้างขวางว่าเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงงานซึ่งได้รับการคุ้มครองตามระบบกฎหมายลิขสิทธิ์ การได้รับการคุ้มครองตามกฎหมายลิขสิทธิ์ทำให้ผู้เป็นเจ้าของงานสามารถหวงกันบุคคลอื่นมิให้นำงานของตนไปผลิตซ้ำหรือแสวงหาประโยชน์ในทางธุรกิจ การเป็นเจ้าของงานและการได้รับสิทธิในการใช้ประโยชน์จากงานที่ตนเป็นเจ้าของเป็นความคิดซึ่งได้รับการยอมรับจนดูราวกับว่าการคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาในสิ่งที่เรียกว่าลิขสิทธิ์ (Copyright) เป็นระบบ

---

[1] Martha Chamallas, **Introduction to Feminist Legal Theory** (New York: Aspen Law & Business, 1999) p. vi

[2] Stephen Castles and Alastair Davidson, **Citizenship and Migration**: Globalization and the politics of belonging (London: MacMillan Press LTD, 2000) p. iv

ที่เป็นธรรมชาติ เป็นธรรม ควรได้รับการปกป้องและคุ้มครอง และไม่ค่อยปรากฏการโต้แย้ง คำถามหรือข้อสงสัยเกิดขึ้น

ข้อความซึ่งแสดงถึงการคุ้มครองสิทธิของผู้เป็นเจ้าของงานดังที่ยกมาข้างต้น จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ของงานที่เข้าข่ายว่าเป็นงานทางปัญญาและอยู่ในขอบข่ายของกฎหมายลิขสิทธิ์ แนวคิดทางด้านสังคมศาสตร์ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดในรูปแบบใดก็ล้วนต่างยอมรับต่อระบบลิขสิทธิ์ให้ถือเป็นทรัพย์สินทางปัญญาประเภทหนึ่งที่ต้องได้รับการปกป้อง

ยุคก่อนระบบลิขสิทธิ์

อาจกล่าวได้ว่าผู้ประพันธ์ ผู้อุปถัมภ์ หรือผู้เป็นเจ้าของผลงาน มีความพยายามที่จะควบคุมการคัดลอกผลิตซ้ำเกี่ยวกับผลงานเหล่านั้นซึ่งได้เผยแพร่สู่สาธารณะ อย่างไรก็ตาม ในศตวรรษที่ 15 ก่อนที่จะมีการประดิษฐ์เครื่องพิมพ์ การผลิตซ้ำหรือจำลองงานต่างๆ กระทำโดยการคัดลอกด้วยบุคคล ทำให้กระบวนการผลิตซ้ำงานต่างๆ ซึ่งแต่เดิมต้องอาศัยความเข้มข้นของแรงงานและความอุตสาหะ และอาจต้องใช้ต้นทุนใน ระดับที่ใกล้เคียงกับการสร้างงานต้นฉบับขึ้นมาใหม่ กระบวนการผลิตซ้ำจึงเป็นสิ่งที่ไม่อาจจะกระทำได้อย่างงแพร่หลาย แม้กระทั่งในยุคที่การค้าเกี่ยวกับหนังสือมีความรุ่งเรืองในสมัยจักรวรรดิโรมัน (Roman Empire) การผลิตซ้ำนอกเหนือไปจากพ่อค้าหนังสืออาชีพเป็นสิ่งที่พบเห็นได้ยาก เนื่องจากหนังสือต่างๆ จะถูกคัดลอกโดยแรงงานทาสที่อ่านออกเขียนได้ ซึ่งถือว่าเป็นต้นทุนที่สูง บุคคลที่ต้องการผลิตซ้ำจึงต้องอาจมีภาระต้นทุนใกล้เคียงกับผู้พิมพ์จำหน่าย พ่อค้าหนังสือชาวโรมันจำนวนหนึ่งได้จ่ายเงินตอบแทนแก่ผู้ประพันธ์ในการเข้าถึงต้นฉบับเพื่อการผลิตซ้ำ แต่การจ่ายเงินนี้ไม่ได้ทำให้ได้รับสิทธิอย่างเด็ดขาดเหนืองานดังกล่าว และโดยทั่วไปผู้ประพันธ์ก็จะไม่ได้รับค่าตอบแทนใดสำหรับงานที่ได้ผลิตขึ้น

การควบคุมเพื่อไม่ให้มีการผลิตซ้ำจึงปรากฏในรูปแบบต่างๆ ที่ไม่ได้อยู่ในลักษณะเช่นเดียวกับการหวงห้ามในปัจจุบัน เช่น ห้องสมุดแห่งอเล็กซานเดรีย (The Library of Alexandria) ไม่ใช่สถานที่สาธารณะซึ่งเปิดให้บุคคลทั่วไปสามารถเดินเข้าออกและยืมหนังสือได้ดังเช่นที่คุ้นเคยกันในปัจจุบัน, Ptolemy III ได้ใช้ช่างที่มีความสามารถ 15 คน ในการผลิตซ้ำหรือจำลองงานของ Aeschylus, Sophocles และ Euripides[3] การจารึกคำสาป (book curse) ผู้เขียนหรือผู้ดูแลรักษาหนังสือได้เขียนไว้ในต้นฉบับเพื่อห้ามไม่ให้มีการผลิตซ้ำหรืออจำลองงานจากต้นฉบับ

[3] นักเขียนบทละคร นักแสดงละครที่มีชื่อเสียงในสมัยกรีกโบราณ Aeschylus เป็นที่รู้จักและเรียกขานกันว่าเป็น “บิดาแห่งละครโศกนาฏกรรมกรีก”

และนับเป็นเวลาหลายศตวรรษภายหลังจากการล่มสลายของจักรวรรดิโรมัน ความสามารถในการอ่านออกเขียนได้ของชาวยุโรปก็ยังคงจำกัดไว้ในแวดวงของศาสนจักร การขายผลงานของนักประพันธ์แก่พ่อค้าหนังสือหรือการมีสิทธิในงานที่ทำการซื้อขายกันก็ยังไม่เป็นสิ่งที่ได้รับการรับรองกันโดยทั่วไป

ความเปลี่ยนแปลงสำคัญ 2 ประการในศตวรรษที่ 14 และ 15 ที่มีผลต่อการทำให้เกิดระบบลิขสิทธิ์สมัยใหม่ขึ้น

ประการแรก การขยายตัวของการค้าในเมืองสำคัญของยุโรปและการเกิดขึ้นของมหาวิทยาลัยฆราวาส ซึ่งช่วยสร้างและให้การศึกษากับชนชั้นกลางที่ให้ความสนใจในความรู้ ซึ่งได้รับการตอบสนองจากธุรกิจเอกชนที่ผลิตหนังสือเพื่อตอบสนองความต้องการนี้

ประการที่สอง การพัฒนาเครื่องพิมพ์ Movable Type ของ Gutenberg (ค.ศ. 1390 – 1468) ซึ่งมีผลทำให้การผลิตซ้ำงานด้วยระบบการพิมพ์สมัยใหม่เป็นไปได้อย่างรวดเร็วและมีต้นทุนต่ำ การขยายตัวของอุตสาหกรรมการพิมพ์มีผลทำให้การผลิตซ้ำงานต่างๆ สามารถเป็นไปอย่างรวดเร็วและด้วยต้นทุนถูกลงกว่าที่เคยเป็นมา ก่อนหน้าระบบการพิมพ์ กระบวนการในการผลิตซ้ำงานต้องใช้แรงงานเข้มข้นซึ่งมีต้นทุนเทียบเท่ากับการผลิตงานต้นฉบับ และผู้จัดพิมพ์เป็นผู้ที่ต้องการข้อกำหนดในการปกป้องการผลิตซ้ำมากกว่าการประพันธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สำหรับงานด้านดนตรีและภาพยนตร์ซึ่งผู้จัดพิมพ์ได้รับสิทธิมาจากผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างสรรค์งานให้เกิดขึ้น

การขยายตัวของระบบการพิมพ์ได้นำมาซึ่งงานพิมพ์ที่ไม่ได้รับอนุญาตจำนวนมากที่ไม่ได้มีการจ่ายค่าตอบแทนใดๆ แก่ผู้ประพันธ์ บรรณาธิการ หรือผู้จัดพิมพ์งานต้นฉบับ บุคคลใดก็ตามที่มีเครื่องมือและมีทักษะในระบบการพิมพ์ก็สามารถผลิตซ้ำงานต่างๆ ได้ อาลักษณ์หรือเสมียนซึ่งทำหน้าที่คัดลอกต้นฉบับ ก็ไม่ มีความจำเป็นอีกต่อไป

ก่อนหน้าระบบการพิมพ์ เรื่องเล่าจะอยู่วัฒนธรรมมุขปาฐะ (oral tradition) หรือไม่ก็เป็นสิ่งที่อยู่ในอำนาจควบคุมของศาสนจักร การถือกำเนิดขึ้นของระบบการพิมพ์ทำให้เรื่องเล่าถูกบันทึกในต้นฉบับที่ตายตัวในรูปแบบพิเศษซึ่งอยู่ในอำนาจของผู้ประพันธ์คนใดคนหนึ่ง และได้นำมาซึ่งแนวความคิดว่าเป็นการพิมพ์ฉบับที่ถูกต้องหรือได้รับมอบอำนาจมา (a correct or authorized version of a text) การผลิตซ้ำแบบต้นทุนต่ำได้ถูกพิจารณาว่าเป็นการกระทำที่ล่วงละเมิด ในระยะเริ่มแรก ความแตกต่างระหว่างหนังสือที่ถูกพิมพ์ขึ้นโดยต่างผู้พิมพ์เป็นเรื่องปกติทั่วไป การพิสูจน์ถึงความถูกต้องอย่างสมบูรณ์ไม่อาจเกิดขึ้นได้กระทั่งผ่านห้วงเวลามาช่วงหนึ่ง

กฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการล่วงละเมิดสิทธิในช่วงเวลาดังกล่าวจะอยู่ในระดับท้องถิ่น และเจ้าหน้าที่รัฐจะไม่มีอำนาจในการป้องกันการล่วงละเมิดต่อกฎหมาย ในระยะเริ่มต้นของระบบการพิมพ์ ไม่มีสิ่งใดสามารถป้องกันผู้จัดพิมพ์รายอื่นในการผลิตงานเดียวกันหากงานนั้นเป็นที่ต้องการ การพิมพ์ด้วยต้นทุนต่ำ พร้อมกับ

คุณภาพที่ต่ำถูกผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองต่อความต้องการของตลาด การล่วงละเมิดรุ่งโรจน์ขึ้น บนการเปิดให้สาธารณะสามารถเข้าถึงงานที่มีต้นทุนต่ำ

การปกป้องสิทธิของผู้ประพันธ์และผู้ครอบครองสิทธิของเขาเกิดขึ้นด้วยการให้สิทธิพิเศษสำหรับงานที่ได้ถูกสร้างขึ้น การให้สิทธิพิเศษเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นกับหนังสือ The Republic of Venice ใน ค.ศ. 1486 และ ใน ค.ศ. 1492 วันที่ 3 มกราคม Petrus Franciscus de Ravenna อาจารย์สอนกฎหมายศาสนาที่มหาวิทยาลัย Padua ซึ่งได้สร้างระบบการฝึกความทรงจำในหนังสือชื่อ Foenix ก็ได้รับสิทธิพิเศษคุ้มครองหนังสือที่เขาได้เขียนขึ้น

การให้สิทธิพิเศษในงานพิมพ์เป็นครั้งแรกในอังกฤษเกิดขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1518 โดยมอบให้แก่ Richard Pynson สิทธิพิเศษให้อำนาจผูกขาด (monopoly) เป็นระยะเวลา 2 ปี ในระยะแรก สิทธิพิเศษนี้ถูกเรียกว่า “monopolies” โดยเฉพาะในสมัยของ Queen Elizabeth ได้ให้อำนาจในการผูกขาดแก่สินค้าที่ใช้กันทั่วไป เช่น เกลือ หนังสัตว์ ถ่าน สบู่ เบียร์ ไวน์ และรวมถึงสิ่งพิมพ์ต่างๆ รูปแบบของการให้สิทธิเช่นนี้ดำเนินต่อมากระทั่งมีการประกาศ Statue of Monopolies อันเป็นการยุติการผูกขาดด้วยการกำหนดข้อยกเว้นบางประการไว้ อย่างไรก็ตาม ในอังกฤษ มีการจำกัดสิทธิในการจัดพิมพ์หรือผลิตซ้ำสิ่งพิมพ์ให้อยู่ในแวดวงของสมาคม นักวิชาชีพ (Guild) Queen Mary I ให้สิทธิแก่ผู้พิมพ์ ผู้จัดทำและผู้ขาย (Stationers’ Company) เท่านั้นในการจัดพิมพ์ รวมถึงการเป็นผู้มีอำนาจในการควบคุมค้นหา ยึดและเผาทำลายสิ่งพิมพ์ต้องห้าม และการจำคุกบุคคลที่ดำเนินการจัดพิมพ์โดยไม่ได้รับอนุญาตโดยเฉพาะอย่างยิ่งหนังสือทางศาสนา บทบาทการปกป้องการจัดพิมพ์หนังสือนอกศาสนาก็ทำให้กลุ่มบุคคลเหล่านี้ได้รับผลประโยชน์จากการผูกขาดในอุตสาหกรรมการพิมพ์

(เครื่องหมายที่ Martin Luther ใช้เป็นสัญลักษณ์ในการแสดงว่าหนังสือเล่มนี้ได้รับอนุญาตอย่างถูกต้อง วัตถุประสงค์ของการกระทำนี้มุ่งควบคุมเนื้อหาของหนังสือมากกว่าการหวังผลประโยชน์ในทางธุรกิจ)

ในช่วงเวลานี้ Stationers’ Company ก็ได้สร้างระบบการแก้ไขข้อพิพาทระหว่างสมาชิก (บางครั้งถูกเรียกว่า Stationer’s Copyright) ภายใต้ระบบดังกล่าว สมาชิกสามารถมีสิทธิผูกขาดในชิ้นงานใดได้ตลอดไป ทั้งนี้สมาชิกขององค์กรสามารถซื้อต้นฉบับจากผู้ประพันธ์แต่ผู้ประพันธ์ไม่สามารถเข้าเป็นสมาชิกขององค์กรนี้

ได้ และจะไม่มีสิทธิได้รับการจ่ายเพิ่มเติมใดๆ ภายหลังการซื้อขาย ขณะที่ระหว่างสมาชิกสามารถซื้อขายสิทธิในงานเหล่านี้ระหว่างกันได้ ด้วยระบบการหวงกันสิทธิไว้ให้กับสมาชิกทำให้มีการจดทะเบียนงานอันมีลิขสิทธิ์ไว้ใน Guild's Hall กฎหมาย Licensing Act 1662 กำหนดให้ผู้จัดพิมพ์ต้องนำงานต้นฉบับที่ได้จัดพิมพ์มาเก็บไว้ที่สมาคมเพื่อปกป้องการเปลี่ยนแปลงหลังจากถูกแก้ไขตรวจสอบโดยสมาคม

ภายหลังจากสงครามกลางเมืองในอังกฤษ อำนาจของ Stationers' Company ได้ถูกลดทอนลงหลัง Licensing Act หมดสภาพบังคับลงใน ค.ศ. 1694 ผู้ผลิตหนังสือในลอนดอนต้องเผชิญกับการไหลทะลักของสิ่งพิมพ์ต้นทุนต่ำซึ่งผลิตมาจากนอกอังกฤษ ทำให้มีการผลักดันเพื่อให้เกิดการบัญญัติกฎหมายออกมาคุ้มครอง และก็ได้มีกฎหมายลิขสิทธิ์ในโลกสมัยใหม่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อมีการประกาศใช้ Statue of Anne ขึ้น

กำเนิดระบบลิขสิทธิ์ในโลกสมัยใหม่

กฎหมาย Statute of Anne 1710 ของอังกฤษเป็นที่ยอมรับว่าเป็นกฎหมายลิขสิทธิ์ฉบับแรก ชื่อเต็มของกฎหมายฉบับนี้คือ An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned. กฎหมายฉบับนี้ให้อำนาจในการหวงกันงานแก่ผู้ประพันธ์มากกว่าสำนักพิมพ์ รวมถึงการปกป้องผู้บริโภคเพื่อสร้างความมั่นใจว่าสำนักพิมพ์จะไม่สามารถควบคุมการใช้ประโยชน์ได้ภายหลังการขาย และมีระยะเวลาคุ้มครองเอาไว้ 28 ปี หลังจากระยะเวลาดังกล่าวงานนี้ก็จะตกเป็นของสาธารณะ (public domain)

แม้ว่า Statute of Anne จะวางระบบการผูกขาดไว้ในลักษณะเดียวกันกับระบบของ Stationer's Company อย่างไรก็ตาม มีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ 3 ประการ

ประการแรก Statute of Anne วางระบบลิขสิทธิ์ซึ่งนำมาใช้กับสาธารณะมิใช่เพียงเป็นระบบที่บังคับใช้ระหว่างสมาชิกภายในสมาคมเท่านั้น

ประการที่สอง มีการยอมรับในลิขสิทธิ์ว่าเกิดขึ้นมาจากผู้ประพันธ์มากกว่าการให้สิทธิกับสมาชิกของ Guild

ประการที่สาม มีการกำหนดระยะเวลาสำหรับการผูกขาดในการใช้ประโยชน์ของผู้ถือสิทธิ กฎหมายได้กำหนดระยะเวลาสำหรับหนังสือที่มีการพิมพ์ออกมาแล้วเป็นเวลา 21 ปี และกำหนดให้ต้นฉบับเป็นเสมือนทรัพย์สินที่ผู้ประพันธ์เป็นเจ้าของแต่ก็สามารถโอนไปให้ผู้อื่นเป็นเจ้าของได้ เช่น สำนักพิมพ์

แต่มีช่องว่างในกฎหมายฉบับนี้เพราะไม่ได้บังคับใช้ครอบคลุมถึงดินแดนทั้งหมดของสหราชอาณาจักร แต่บังคับใช้เฉพาะในอังกฤษ สกอตแลนด์ เวลส์ มีการพิมพ์งานภายใต้ลิขสิทธิ์เป็นจำนวนมากในดินแดนอาณานิคมอเมริกาเหนือโดยไม่ได้รับการอนุญาตจากผู้ถือลิขสิทธิ์และงานเหล่านี้เป็นที่นิยมอย่างมากสำหรับผู้ซื้อ หลังทศวรรษ 1760 การพิมพ์งานของชาวอังกฤษในดินแดนอาณานิคมก็กลายเป็นเรื่องปกติไปโดยเฉพาะอย่างยิ่งในอเมริกาเหนือ อันเป็นสืบเนื่องมาจากชาวสกอตแลนด์และไอร์แลนด์ที่อพยพไปตั้งรกรากในอเมริกาซึ่งคุ้นเคยกับ

การพิมพ์งานเหล่านี้มาแต่เดิมและยังคงดำเนินการในลักษณะดังกล่าวต่อไปในดินแดนอาณานิคม Robert Bell เป็นตัวอย่างอันหนึ่ง เขาเป็นชาวสกอตแลนด์แต่ได้อพยพไปตั้งถิ่นฐานยังอเมริกาเหนือที่เป็นอาณานิคมของอังกฤษ ธุรกิจของเขาคือการพิมพ์และจำหน่ายหนังสือ แนวทางปฏิบัติเช่นนี้เป็นสิ่งที่ดำรงอยู่อย่างกว้างขวางในห้วงเวลาที่มีการประกาศอิสรภาพของดินแดนอาณานิคมใน ค.ศ. 1776 ซึ่งทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างอเมริกากับอังกฤษเบาบางลง ขณะที่การพิมพ์ซ้ำงานนอกเหนือการควบคุมของอังกฤษ เพิ่มสูงขึ้น

แนวความคิดเกี่ยวกับทรัพย์สินทางปัญญาในระดับระหว่างประเทศได้ปรากฏขึ้นใน Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Work 1886 อันเป็นการยอมรับแนวความคิดทรัพย์สินทางปัญญาที่แพร่หลายออกไป ภายใต้สนธิสัญญาฉบับนี้การถือสิทธิในผลงานสร้างสรรค์ทั้งหลายจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยทันทีที่ผลงานได้เขียนหรือถูกบันทึกให้เห็นอย่างชัดเจน เช่น เป็นตัวหนังสือบนหน้ากระดาษ เพลงบันทึกลงในเทป เป็นต้น โดยไม่จำเป็นต้องมียื่นจดทะเบียนเพื่อขอเป็นเจ้าของสิทธิบัตรในงานดังกล่าว เจ้าของลิขสิทธิ์มีสิทธิผูกขาดในการจำหน่ายจ่ายแจกหรือใช้ประโยชน์ได้ตราบเท่าที่หรือกระทั่งหมดอายุการคุ้มครองตามกฎหมายลิขสิทธิ์หรือการสละสิทธินั้น หลายประเทศได้เข้าเป็นภาคีสมาชิกของสนธิสัญญาฉบับนี้และต่อมาได้กลายเป็นแนวคิดสำคัญของระบบลิขสิทธิ์สมัยใหม่ที่ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางในห้วงเวลาปัจจุบัน และรวมถึงมีสนธิสัญญาระหว่างประเทศอีกหลายฉบับเกิดขึ้นมาในภายหลัง เช่น Universal Copyright Convention 1952 ซึ่งล้วนเป็นการให้การยอมรับต่อระบบลิขสิทธิ์ว่าเป็นสิ่งที่ต้องได้รับการคุ้มครองตามกฎหมาย

หากพิจารณาจากระบบลิขสิทธิ์ในโลกยุคปัจจุบัน แนวความคิดพื้นฐานสำคัญ 3 ประการซึ่งมีอิทธิพลเป็นอย่างมากมีดังนี้

ประการแรก ยอมรับการถือสิทธิในงานที่สร้างขึ้นในเชิงปัจเจก เนื่องจากในการเขียนหนังสือ วาดภาพ ศิลปะ ประพันธ์ดนตรี ฯลฯ ล้วนแต่การใช้ความสามารถของบุคคลในการสร้างสรรค์งานขึ้น จึงเป็นความชอบธรรมที่จะต้องยอมรับในสิทธิดังกล่าวของผู้สร้างสรรค์งานขึ้น หากไม่มีบุคคลนั้นก็ไม่ปรากฏชิ้นงานดังกล่าวปรากฏขึ้นมา

ประการที่สอง การปกป้องภายใต้ระบบกฎหมายลิขสิทธิ์จะช่วยทำให้เกิดสร้างสรรค์งานขึ้น เนื่องจากบุคคลต่างก็จะมุ่งแข่งขันกันผลิตงานซึ่งทำให้ได้รับผลตอบแทนจากความอุตสาหะและความสามารถของตน เมื่อมีการแข่งขันกันสร้างงานเกิดขึ้นอย่างกว้างขวางก็จะเป็นผลประโยชน์แก่สังคมโดยรวมในท้ายที่สุด หากไม่มีการคุ้มครองผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างสรรค์งานโดยปล่อยให้มีการผลิตซ้ำ คัดลอก ใช้ประโยชน์กันได้อย่างเสรี ก็จะไม่มีบุคคลใดอยากที่จะสร้างงานใหม่ๆ ขึ้น เนื่องจากไม่มีผลตอบแทนหรือแรงจูงใจในการสร้างงานให้เกิดขึ้นแต่จะรอใช้ประโยชน์จากงานที่บุคคลได้ทำเอาไว้

ประการที่สาม การถือกำเนิดขึ้นของระบบลิขสิทธิ์สมัยใหม่ให้ความสำคัญกับผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างงานเป็นอย่างมาก ด้วยการให้สิทธิดังกล่าวเป็นสิ่งที่ผู้กระทำขึ้นจะเป็นผู้ที่มีความชอบธรรมในการถือสิทธิ หากผู้อื่นต้องการได้รับสิทธิดังกล่าวนี้ก็โดยความยินยอมของผู้ครอบครองสิทธิมาแต่เริ่มต้น นอกจากนี้ในการให้สิทธิแก่ผู้สร้างสรรค์ก็ยังคำนึงถึงประโยชน์ของส่วนรวม ดังการกำหนดระยะเวลาที่จะทำให้งานตกเป็นของสาธารณะภายหลังจากพ้นช่วงเวลาที่ได้รับการคุ้มครองตามที่กำหนดไว้ในกฎหมาย หรือการมีข้อยกเว้นให้สามารถใช้งานที่อยู่ภายใต้ระบบลิขสิทธิ์ได้หากการใช้ประโยชน์นั้นดำเนินไปบนวัตถุประสงค์ที่มิใช่การแสวงหาประโยชน์ทางธุรกิจ

II. Copyleft[4]

1. All wrongs reserved.

2. All rights reversed.

3. The author of this work hereby waives all claim of copyright (economic and moral) in this work and immediately places it in the public domain; it may be used, distorted or destroyed in any manner whatsoever without further attribution or notice to the creator.

ตัวอักษร C กลับด้านอยู่ภายใต้เครื่องหมายวงกลมล้อมรอบเป็นสัญลักษณ์ของ Copyleft เป็นภาพสะท้อนกลับด้านของเครื่องหมายแสดงลิขสิทธิ์ อันมีความหมายตรงกันข้ามกันโดยแสดงถึงการไม่มีผลทางกฎหมายใดๆ คุ้มครอง

Copyleft เป็นการเล่นคำจาก Copyright เพื่อที่จะโต้ตอบกับแนวความคิดของระบบลิขสิทธิ์ด้วยการยกเว้นข้อจำกัดในเผยแพร่และการแก้ไขเพิ่มเติมงานสำหรับบุคคลอื่น และต้องการให้สิทธิในลักษณะเดียวกันกับงานที่ได้มีการแก้ไขเพิ่มเติมขึ้น โดย Copyleft เป็นรูปแบบการอนุญาตที่เปิดให้งานสามารถถูกแก้ไขได้ เช่น computer software, เอกสาร, ดนตรี และงานศิลปะ ซึ่งตามระบบลิขสิทธิ์ผู้ประพันธ์สามารถห้ามบุคคลอื่นในการผลิตซ้ำ, ดัดแปลง หรือจำหน่ายจ่ายแจกงานนั้น ในทางกลับกัน ด้วยระบบ Copyleft ผู้ประพันธ์สามารถอนุญาตบุคคลอื่นซึ่งได้รับงาน กระทำการผลิตซ้ำ แก้ไข หรือจำหน่ายจ่ายแจกงานชิ้นนั้นโดยที่ผลงานจากการแก้ไขเพิ่มเติมต้องตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขเช่นเดียวกัน ระบบนี้ถูกริเริ่มและใช้กันอย่างกว้างขวางภายใต้ชื่อ GNU General Public License การอนุญาตที่คล้ายคลึงปรากฏขึ้นใน Creative Commons

---

[4] เนื่องจากคำว่า copyleft ยังเป็นสิ่งที่ใหม่ในแวดวงวิชาการภาษาไทย จึงยังไมมีมีคำแปลซึ่งเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป สมเกียรติ ตั้งนโม แห่งมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ได้แปลคำนี้ว่า “ลิขซ้าย” สำหรับในขั้นแรกผู้เขียนได้แปลว่า “นิรสิทธิ์” อันมีความหมายถึงไม่มีสิทธิใดๆ คุ้มครอง แต่คำนี้ยังไม่สู้จะตรงกับความหมายของคำในภาษาอังกฤษเท่าที่ควร ดังนั้น ในบทความนี้จึงขอใช้คำว่า copyleft เป็นภาษาอังกฤษ และเป็นที่แน่นอนว่าหากพิมพ์คำนี้ลงในคอมพิวเตอร์ จะปรากฏเส้นสีแดงขีดไว้ข้างใต้อันเป็นการแสดงให้เห็นว่าคำคำนี้ยังไม่ได้รับการบรรจุให้คำที่ถูกต้องแต่อย่างใด

Copyleft สามารถถูกจัดให้เป็นเครื่องมือในการอนุญาตลิขสิทธิ์ในลักษณะที่ผู้ประพันธ์สละสิทธิบางประการภายใต้ระบบลิขสิทธิ์ แต่แทนที่จะอนุญาตให้งานนั้นตกเป็นของสาธารณะ (public domain) ระบบนี้อนุญาตให้ผู้ประพันธ์กำหนดข้อห้ามบางประการสำหรับผู้ซึ่งต้องการเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง ภายใต้ Copyleft การละเมิดต่อระบบลิขสิทธิ์อาจหลีกเลี่ยงได้หากผู้กระทำรายหลังยอมรับระบบ Copyleft บนงานที่ตนเองได้กระทำขึ้น จึงทำให้บางครั้งการอนุญาตในลักษณะดังกล่าวถูกเรียกว่าการอนุญาตแบบต่างตอบแทน (reciprocal licenses)

กำเนิด Copyleft

"Copyleft; All Wrongs Reserved" 1976

ตัวอย่างของการใช้ Copyleft ในระยะเริ่มต้นเกิดขึ้นในแวดวงคอมพิวเตอร์ในการพัฒนาภาษาคอมพิวเตอร์พื้นฐาน (Tiny BASIC) ซึ่งเกิดขึ้นโดยบุคคลหลายฝ่ายผ่านการแลกเปลี่ยนข้อมูลกันก่อนที่จะมีระบบแลกเปลี่ยนข้อมูลผ่านเครือข่าย internet เกิดขึ้น Jim Warren ผู้มีบทบาทสำคัญต่อความสำเร็จของโครงการให้ความเห็นว่า

> "สิ่งนี้เป็นทางเลือกที่เป็นไปได้ในปัญหาที่ Bill Gated หยิบยกขึ้นมาเกี่ยวกับการขโมยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ เมื่อโปรแกรมคอมพิวเตอร์มีราคาถูกหรือไม่แพงจนเกินไปก็เป็นสิ่งที่ง่ายในการจ่ายเพื่อซื้อมากกว่าการทำซ้ำขึ้นและจะไม่มีการขโมยเกิดขึ้น"[5]

ในเดือนพฤษภาคม 1976 วารสาร Dr. Dobbs Journal ได้ตีพิมพ์ Tiny BASIC ที่ถูกแก้ไขเพิ่มเติมโดย Li-Chen Wang สำหรับใช้ในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ รายละเอียดของผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นขึ้นด้วยหัวข้อตามปกติ แต่ในตอนท้ายมีข้อความเพิ่มเติมเข้ามา ดังนี้

> TINY BASIC FOR INTEL 8080; VERSION 1.0; BY LI-CHEN WANG; 10 JUNE, 1976; @COPYLEFT; ALL WRONGS RESERVED[6]

Roger Rauskolb สมาชิกของ Homebrew Computer Club ซึ่งได้แก้ไขและปรับปรุงโปรแกรมของ Li-Chen Wang และได้ตีพิมพ์ลงในวารสาร Interface Age ฉบับเดือนธันวาคม 1976 Roger ก็ได้ใส่ชื่อและคำว่า Copyleft ลงไป[7]

---

[5] Warren, Jim C. (July 1976). "Correspondence". *SIGPLAN Notices* (ACM) **11** (7): pp. 1–2. ISSN 0362-1340.

[6] Wang, Li-Chen (May 1976). "Palo Alto Tiny BASIC". *Dr. Dobb's Journal of Computer Calisthenics & Orthodontia, Running Light Without Overbyte* **1** (5): 12–25.

ต่อมา Richard Stallman ได้ทำงานกับระบบ Lisp interpreter ที่ต้องมีการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ในการทำงาน Stallman ได้แจกจ่ายสัญลักษณ์เหล่านี้ในฉบับที่เป็นสาธารณะ หลังจากที่ได้ถูกเผยแพร่และได้รับการแก้ไขปรับปรุง แต่เมื่อเขาต้องการเข้าไปใช้งานในฉบับที่ได้รับการปรับปรุงก็กลับไม่สามารถกระทำได้ ใน ค.ศ.1984 เขาจึงเริ่มต้นกำจัดวัฒนธรรมนี้ลงและได้ตั้งชื่อว่า software hoarding และเขาก็ตระหนักว่าเป็นไปไม่ได้ที่กำจัดกฎหมายลิขสิทธิ์และความผิดพลาดต่างๆ ที่เขาได้รับรู้ เขาตัดสินใจที่จะดำเนินการภายใต้กรอบของกฎหมายที่มีอยู่ด้วยการสร้างระบบลิขสิทธิ์ของตนเองขึ้นมา Emacs General Public License หรือใบอนุญาตในแบบ Copyleft ฉบับแรก ซึ่งต่อมาได้พัฒนามาเป็น GNU General Public License ที่ในปัจจุบันเป็นการอนุญาตให้ใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ซึ่งเป็นที่นิยมมากที่สุดอันหนึ่ง ทั้งนี้ผู้เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์จะสามารถมั่นใจว่าสิทธิต่างๆ จะติดไปกับผู้ใช้โปรแกรมไม่ว่าจะมีการปรับปรุงแก้ไขต่อมาในภายหลังโดยบุคคลใดก็ตาม ระบบสิทธิแบบดั้งเดิมนี้ไม่ได้ให้สิทธิแก่สาธารณะอย่างกว้างขวางหากเฉพาะกับผู้ได้รับโปรแกรมนี้เท่านั้น แต่ในห้วงเวลานั้นยังไม่ได้ถูกเรียกว่าเป็น Copyleft

เขายืนยันว่าคำนี้มาจาก Don Hopkins ผู้ซึ่งส่งไปรษณีย์ถึงเขาใน ค.ศ. 1984 หรือ 1985 และเขียนว่า Copyleft- all rights reversed[8] คำว่า Kopyleft และคำ All Rites Reversed ก็ถูกใช้ในช่วงทศวรรษ 1970 ในหนังสือ Principia Discordia[9] ซึ่งอาจเป็นแรงกระตุ้นต่อ Hopkins หรือการใช้ถ้อยคำอื่นในลักษณะคล้ายคลึงกัน

มีปัญหาในการจำกัดความของคำว่า Copyleft โดยคำนี้มาจากการตัดเปลี่ยนคำ (back-formation)[10] ในเชิงล้อเลียนของ copyright และเป็นคำที่มีความหมายถึงการให้อนุญาตในลิขสิทธิ์ในรูปแบบของ GNU General Public License ซึ่ง Stallman เป็นผู้สร้างขึ้นในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของผลงานของ Free Software Foundation

---

[7] Rauskolb, Roger (December 1976). "Dr. Wang's Palo Alto Tiny BASIC". *Interface Age* **2** (1): 92–108. Source code. TINY BASIC FOR INTEL 8080; VERSION 2.0; BY LI-CHEN WANG; MODIFIED AND TRANSLATED TO INTEL MNEMONICS; BY ROGER RAUSKOLB; 10 OCTOBER, 1976 ; @COPYLEFT; ALL WRONGS RESERVED

[8] Stallman, Richard (2008-01-21). "About the GNU Project". Free Software Foundation. http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.html. Retrieved on 2008-08-23

[9] หนังสือซึ่งเขียนโดย Greg Hill และ Kerry Thornley ได้ถูกตีพิมพ์ใน ค.ศ. 1965 ด้วยชื่อ Principia Discordia or How The West Was Lost ชื่อหนังสือมีความหมายว่าหลักการของการต่อสู้ หนังสือเล่มนี้ถูกอ้างอิงเป็นอย่างมากโดยเฉพาะงานทางด้าน science fiction

[10] การตัดเปลี่ยนคำ (back-formation) บัญญัติโดย James Murray ใน ค.ศ. 1897 อ้างถึงกระบวนการสร้างสรรค์ในการสร้างคำศัพท์หรือความหมายของคำใหม่

การให้อนุญาตในนามของ Copyleft จะให้บุคคลสามารถครอบครองผลงานด้วยเสรีภาพในลักษณะเช่นเดียวกับผู้สร้างสรรค์งานขึ้นและรวมถึง

- เสรีภาพในการใช้และศึกษางาน (the freedom to use and study the work)

- เสรีภาพในการผลิตซ้ำและแบ่งปันงานกับผู้อื่น (the freedom to copy and share the work with others)

- เสรีภาพในการแก้ไขดัดแปลงงาน (the freedom to modify the work)

- และเสรีภาพในการจำหน่ายจ่ายแจกงานที่ได้แก้ไขเพิ่มเติม (and the freedom to distribute modified and therefore derivative works)

แนวความคิด Copyleft ได้เกิดขึ้นและแพร่กระจายออกอย่างกว้างขวางในห้วงเวลาปัจจุบัน ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งเป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยี โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบบข้อมูลข่าวสารดิจิตอลในเครือข่ายอินเตอร์เน็ท ทำให้การผลิตซ้ำงานต่างๆ สามารถเกิดขึ้นได้อย่างรวดเร็วและด้วยต้นทุนที่ต่ำ ซึ่งทำให้เป็นไปได้สำหรับผู้คนทั่วไปในการเข้ามามีส่วนร่วมในสังคมข้อมูลข่าวสาร และร่วมมือกันในการพัฒนางานต่างๆ ให้มีความก้าวหน้าและเป็นประโยชน์มากขึ้น แม้จะมีข้อห้ามของระบบลิขสิทธิ์อยู่ก็ตาม แต่กลไกในการบังคับใช้กฎหมายภายใต้ระบบเทคโนโลยีที่มีความก้าวหน้าไม่สามารถบังคับใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพและมีความยุ่งยากติดตามมา

ข้อโต้แย้งต่อระบบลิขสิทธิ์

อาจกล่าวได้ว่าแนวความคิดเรื่อง Copyleft เป็นส่วนหนึ่งของปฏิกิริยาที่มีต่อระบบลิขสิทธิ์ โดยมีความเห็นที่แตกต่างกันกับสมมติฐานของระบบลิขสิทธิ์ว่าการให้ความคุ้มครองต่อทรัพย์สินทางปัญญาดังที่เกิดขึ้นในโลกปัจจุบันมิได้มีผลเป็นตามที่มักจะเข้าใจกัน หากมีคำอธิบายในด้านที่ตรงกันข้ามกับความเชื่อมาตรฐาน เช่น การโต้แย้งเหตุผลที่ว่ากฎหมายลิขสิทธิ์จะปกป้องและสนับสนุนการสร้างสรรค์งานต่างๆ ได้ถูกมองว่าเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อเพื่อเสนอเหตุผลในเชิงศีลธรรมสำหรับการทำให้กฎหมายนี้เป็นที่ยอมรับ แต่ตรงกันข้ามกฎหมายนี้เป็นความพยายามในการปกป้องรายได้และความมั่งคั่งของผู้ถือครองลิขสิทธิ์ และส่วนใหญ่ของผู้คนจำนวนมากก็มิใช่ศิลปินหรือผู้ริเริ่มสร้างสรรค์แต่อย่างใด

ปฏิกิริยาที่มีต่อระบบลิขสิทธิ์ (และรวมถึงการคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาประเภทอื่น) มีมุมมองต่อสถานะของความรู้ที่ถูก “สร้าง” ขึ้นแตกต่างไปจากการมองในมุมมองที่สนับสนุนระบบลิขสิทธิ์ ทั้งนี้ประเด็นสำคัญปรากฏขึ้นดังต่อไปนี้

ประการแรก ขณะที่ระบบลิขสิทธิ์ในการคุ้มครองต่อการสร้างสรรค์งานขึ้น โดยเห็นว่างานนั้นเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์เป็นผู้สร้างขึ้นจึงควรมีสิทธิผูกขาดในงานเหล่านั้น แนวความคิดที่โต้แย้งกับระบบลิขสิทธิ์ปฏิเสธความเป็น “เจ้าของ” ความรู้หรือการสร้างสรรค์ขึ้นในลักษณะของปัจเจกบุคคล หากมีคำอธิบายว่าความรู้เป็น

สิ่งที่สืบทอดต่อเนื่องมาจากการสั่งสมความรู้และทักษะร่วมกันของสังคม การสร้างสรรค์งานของบุคคลล้วนแต่ต้องอาศัยความรู้ต่างๆ มาประกอบสร้างขึ้น การให้สิทธิอย่างเด็ดขาดแก่ปัจเจกบุคคลนับเป็นสิ่งที่ไม่ให้ความสำคัญกับปัจจัยทางสังคม

ประการที่สอง ข้อโต้แย้งต่อความคิดว่าการให้ความคุ้มครองต่อการสร้างสรรค์งานจะเป็นเงื่อนไขทำให้เกิดแรงกระตุ้นในการสร้างสรรค์งานใหม่ให้เกิดขึ้น แต่หากพิจารณาจากยุค Renaissance ในยุโรปซึ่งยังไม่มีระบบการให้ความคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญา แต่ในช่วงเวลานี้ก็มีการสร้างงานต่างๆ เกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง[11] ซึ่งการเบ่งบานอย่างเต็มที่ก็เป็นผลมาจากการสร้างงานที่ต่างหยิบยืมเทคนิคและผลงานของคนอื่นๆ มาปรับใช้กับงานของตนโดยเฉพาะอย่างยิ่งงานด้านศิลปะ ซึ่งกระทำกันได้โดยปราศจากข้อจำกัดในทางกฎหมายมาเป็นอุปสรรคการเข้าถึงความรู้ต่างๆ การกีดกันงานด้วยอำนาจของระบบลิขสิทธิ์กลับเป็นการทำให้ความรู้ถูกควบคุมไว้ในมือของผู้ถือสิทธิเพื่อแสวงหาประโยชน์ในทางเศรษฐกิจมากกว่าการคำนึงถึงความงอกงามทางด้านความรู้

นอกจากนี้ลักษณะของทรัพย์สินทางปัญญาก็มีความแตกต่างจากทรัพย์สินที่เป็นวัตถุ ในกรณีของทรัพย์สินที่เป็นวัตถุ หากมีการมอบวัตถุชิ้นใดชิ้นหนึ่งให้กับบุคคลอื่นไป ผู้เป็นเจ้าของแต่เดิมก็ไม่อาจใช้ประโยชน์หรือควบคุมวัตถุดังกล่าวได้อีกต่อไป จึงต้องมีการให้สิ่งตอบแทนบางอย่างกลับคืนมาในเชิงแลกเปลี่ยน แต่สำหรับทรัพย์สินทางปัญญา เมื่อได้มีการเผยแพร่ความรู้ต่อสาธารณะหรือบุคคลใดบุคคลหนึ่ง ผู้สร้างหรือผู้ประพันธ์ก็ไม่ได้สูญเสียสิ่งใดไปและยังคงสามารถใช้ความรู้ดังกล่าวต่อไปได้ตามที่ตนเองปรารถนา

ประการที่สาม ระบบลิขสิทธิ์ในปัจจุบันได้ให้ความสำคัญกับการถือสิทธิโดยบุคคลอื่นไม่น้อยไปกว่าผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างงาน การยอมรับในการโอนหรือขายสิทธิของผู้สร้างงานให้แก่บุคคลอื่นซึ่งมักจะเป็นสำนักพิมพ์หรือบริษัทธุรกิจขนาดใหญ่ บนพื้นฐานการมองว่าลิขสิทธิ์เป็นสิ่งที่จำหน่ายจ่ายโอนได้เป็นผลให้ธุรกิจเอกชนสามารถเป็นเจ้าของงานจำนวนมาก ขณะที่ผู้สร้างงานหรือผู้ประพันธ์ต่างก็ต้องจำหน่ายสิทธิของตนเนื่องจากไม่มีความสามารถหรือช่องทางในการเผยแพร่หรือจำหน่ายสู่ตลาดในแวดวงที่กว้างขวางเท่ากับธุรกิจเอกชนซึ่งมีความพร้อมที่มากกว่า

ซึ่งแนวความคิดที่วิพากษ์แนวความคิดเรื่องลิขสิทธิ์อาจจัดแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ด้วยกัน เมื่อพิจารณาจากจุดยืนและความเห็นที่มีระบบความคิดนี้

กลุ่มแรก เป็นกระแสความคิดที่ปฏิเสธหรือคัดค้านระบบลิขสิทธิ์อย่างสิ้นเชิง แนวความคิดนี้เห็นว่าการมีกฎหมายลิขสิทธิ์ไม่ทำให้เกิดผลประโยชน์หรือความเจริญก้าวหน้ากับส่วนรวม กฎหมายลิขสิทธิ์มักจะเป็นไป

---

[11] ยุค Renaissance เกิดขึ้นในยุโรปตั้งช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 14-17 คำว่า Renaissance มีความหมายว่าการเกิดใหม่หรือการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการของยุคกรีกและโรมัน ในห้วงเวลาดังกล่าวได้ปรากฏศิลปินที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก เช่น Leonardo da Vinci, Michael Angelo เป็นต้น

เพื่อเพิ่มพูนความมั่งคั่งให้บุคคลจำนวนน้อย และบ่อยครั้งที่มิใช่เป็นผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างสรรค์งานขึ้นแต่อย่างใด แนวความคิดนี้จะเป็นการต่อต้านระบบลิขสิทธิ์ (anti-copyright) อย่างรุนแรงและไม่ยอมรับความจำเป็นในการมีระบบกฎหมายแต่ควรยกเลิกกฎหมายนี้

กลุ่มที่สอง แนวความคิดในกลุ่มนี้ยอมรับว่าระบบลิขสิทธิ์มีความจำเป็นสำหรับการคุ้มครองงานสร้างสรรค์ต่างๆ แต่จำเป็นที่จะต้องมีการแก้ไขปรับปรุงเพื่อทำให้ระบบการคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาเป็นไปโดยคำนึงถึงประโยชน์ของสังคมส่วนรวมและสอดคล้องกับสังคมข้อมูลข่าวสารที่มีการพัฒนาไปอย่างมากในปัจจุบัน มีแนวความคิดเป็นจำนวนมากที่ถูกพัฒนาขึ้นรวมถึงการสร้างระบบการคุ้มครองงานต่างๆ ที่ต่างไปจากระบบลิขสิทธิ์

III. ว่าด้วยจดหมาย 3 ฉบับ

เว็บไซต์ของมหาวิทยาลัยเที่ยงคืนไม่สงวนลิขสิทธิ์ ในการนำความรู้ที่นำเสนอไปใช้ประโยชน์ทางวิชาการและสังคม หากนำเอางานวิชาการไปใช้ประโยชน์ กรุณาแจ้งให้ทราบที่midnight2545@yahoo.com หรือ midnightuniv@gmail.com

Website ของมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน www.midnightuniv.org เป็นพื้นที่ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อต้องการเผยแพร่ความรู้ต่อสาธารณะ เนื่องจากตระหนักว่าความรู้เป็นสิ่งที่มีความสำคัญสำหรับการดำรงอยู่ของมนุษยชาติและความงอกงามทางสติปัญญา พื้นที่ของมหาวิทยาลัยเที่ยงคืนจึงนำเสนอความรู้โดยเปิดให้สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้โดยไม่ตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขของระบบลิขสิทธิ์

ในพื้นที่แห่งนี้นอกจากการนำเสนอบทความของแต่ละบุคคลแล้ว ยังมีการแปลบทความ งานวิจัยจากภาษาต่างประเทศมาเป็นภาษาไทย ซึ่งสำหรับการแปลงานจากภาษาหนึ่งไปเป็นอีกภาษาหนึ่งตามระบบลิขสิทธิ์ในโลกสมัยใหม่ก็ต้องได้รับอนุญาตจากผู้เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ อย่างไรก็ตาม ด้วยการตระหนักถึงคุณค่าของความรู้เป็นสำคัญ การแปลงานต่างๆ จึงแทบจะมิได้ขออนุญาตต่อผู้เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์แต่จะมีการอ้างอิงว่าบทความแปลนี้มาจากบทความเดิมชื่ออะไร ผู้แต่งเป็นใคร

จดหมาย 3 ฉบับที่จะนำมาตีพิมพ์ ณ ที่นี้ เป็นตัวอย่างของการเผชิญหน้ากันระหว่างความเห็นที่แตกต่างกัน ระหว่างผู้ประพันธ์ สำนักพิมพ์ และผู้เผยแพร่งานซึ่งมองเห็นในคุณค่าความสำคัญของงานและทำการแปลโดยไม่ได้รับอนุญาตจากผู้ถือสิทธิ

จดหมายฉบับที่ 1

Natasha Kern <natasha@natashakern.com> wrote:

Dear Midnight Books,

I am contacting you regarding a listing on your site for Linda Shepherd's book Lifting the Veil. It appears you have republished this book or excerpts from it under the title the Feminine Face of Science on your site. I am Ms. Shepherd's literary agent and control the legal rights to this book. To my knowledge, we have not assigned the right to translate, excerpt or reprint this book to you.

Please let me know how you obtained this book, whether you believe you have translation rights and, if so from whom and in what language, and how you are using and distributing this copyrighted information.

You cannot publish material she has written without her permission even if you are giving her credit.

I look forward to hearing from you immediately in this regard so we can amicably resolve this problem.

Sincerely,

Natasha Kern

Natasha Kern Literary Agency, Inc.
P. O. Box 2908
Portland, OR 97208
503-297-6190
www.natashakern.com

จดหมายฉบับที่ 2

Dear Natasha Kern,

Linda Shepherd's article: "The Feminine Face of Science", I obtained from Resurgence's website, and I rewrite this article for my students of the Midnight University

The Midnight University is a non-government higher education, it founded in 1997 by the academic persons from universities for every Thai who need to learn by themselves and free of charge. The MNU would like to present every kind of knowledge in alternative way of thinking through www.midnightuniv.org

The midnight's webpage is created in Thai for service knowledge by MNU

staff, It's a non-profit website and intends to share knowledge for marginal people who cannot read foreign language. "The Feminine Face of Science" that I choose to rewrite, because it's a good idea that differentiate from the main stream Sciences, and it give new way of thought for masculine and feminine equality

Best regard

S. Tangnamo

จดหมายฉบับที่ 3

Dear S. Tangnamo,

I appreciate your prompt response very much.

Dr. Shepherd said she is very pleased with your support for non-government education and is granting you permission to use your translation of her article from Resurgence. You may add to your site: "Used with permission of the author, Linda Shepherd" if you wish.

Thank you for responding and letting us know about your wonderful contribution to Thai education efforts.

Sincerely,
Natasha Kern

At 09:31 AM 3/2/2005, you wrote:

หมายเหตุท้ายบทความ

บทความชิ้นนี้ได้รับความคิดเห็นและการแลกเปลี่ยนจากเพื่อนร่วมมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน การค้นคว้าข้อมูลส่วนใหญ่มาจากข้อมูล 2 แหล่ง คือ เว็บไซต์ Wikipedia อันเป็นเว็บไซต์ที่มีข้อมูลความรู้ต่างๆ และเปิดให้สามารถเข้าถึงได้อย่างกว้างขวาง (www.wikipedia.com) หากผู้ใดสนใจสามารถเข้าค้นคว้าเพิ่มเติมได้ด้วยการใช้คำว่า copyleft, anti-copyright, infoanarchism, common creative จะสามารถเข้าดูข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความนี้เพิ่มเติม และส่วนที่สอง เว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน (www.midnightuniv.org) ซึ่งมีบทความซึ่งเกี่ยวข้องกับแนวความคิดที่โต้แย้งกับกระแสความคิดทรัพย์ทางปัญญากระแสหลักหลายบทความ บทความที่ได้แปลเป็นภาษาไทย

สำหรับการนำบทความนี้ไปอ้างอิงหรือใช้ประโยชน์ไม่ว่าจะในทางใด ขอให้ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของบุคคลนั้นเป็นสำคัญ การอ้างอิงในทางวิชาการคงปฏิเสธไม่ได้ในฐานะของการมีแหล่งบ่งชี้ทางวิชาการที่

น่าเชื่อถือ แต่หากเป็นการใช้ประโยชน์ในทางอื่นแล้ว สำหรับผู้เขียนก็เป็นเรื่องที่ตะขิดตะขวงเป็นอย่างมากหาก ขอให้มีการเคารพลิขสิทธิ์ในงานชิ้นนี้ เนื่องจากแทบทั้งหมดเป็นการนำเอาความรู้จากผู้อื่นมาประมวล เรียบเรียงและกล่าวซ้ำ มิใช่เป็นความคิดใหม่ถอดด้ามที่ผู้เขียนใช้พลังทางความคิด “สร้างสรรค์” งานเหล่านี้ขึ้นโดยลำพังผู้เดียวแต่อย่างใด

ครีเอทีฟคอมมอนส์: สู่วัฒนธรรมเสรีที่เคารพสิทธิผู้สร้าง และสนองความต้องการของผู้เสพ

ชื่อผู้เขียน สฤณี อาชวานันทกุล

บทคัดย่อ

"เมื่อคนรุ่นใหม่ทั้งรุ่นเป็น "หัวขโมย" ปรากฏการณ์นี้มีความหมายอะไรต่อสังคม?" นี่คือคำถามที่น่าครุ่นคิดและสำคัญอย่างยิ่งของลอว์เรนซ์ เลสสิก ผู้เชี่ยวชาญด้านกฎหมายทรัพย์สินทางปัญญา และผู้นำขบวนการ "วัฒนธรรมเสรี" จริงอยู่ว่ากฎหมายลิขสิทธิ์ได้ส่งเสริมการสร้างสรรค์งานและองค์ความรู้ด้วยการคุ้มครองสิทธิของผู้สร้างงานและนักประดิษฐ์ ซึ่งทำให้พวกเขาสามารถแสวงหาผลประโยชน์จากการสร้างงานได้ แต่กฎหมายลิขสิทธิ์เมื่อไม่นานมานี้ได้เอียงไปข้างการคุ้มครอง "มากเกินไป" จนเป็นผลเสียต่อ "วัฒนธรรมเสรี" นั่นคือ แนวคิดที่ว่าทุกคนในสังคมควรสามารถใช้งานที่สร้างขึ้นในอดีตได้อย่างเสรีเท่าที่จะทำได้ เพื่อสร้างงานใหม่และต่อยอดความรู้ต่อไปในอนาคต อินเทอร์เน็ตและเทคโนโลยีดิจิตัลได้เปลี่ยนสถานะของคนนับล้านจาก "ผู้บริโภค" เป็น "ผู้ผลิต-บริโภค" ในขณะที่บริษัทเอกชนจำนวนมากยังไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมของผู้บริโภค เนื่องจากมัวแต่ให้ความสำคัญกับการปกป้องทรัพย์สินทางปัญญาของตน ครีเอทีฟคอมมอนส์เป็นนวัตกรรมด้านลิขสิทธิ์ที่พยายามสร้าง "ทางสายกลาง" ระหว่างการคุ้มครองสิทธิของผู้สร้างงานและการตอบสนองต่อความต้องการของผู้เสพ โดยเฉพาะผู้ผลิต-บริโภค บทความฉบับนี้สำรวจวรรณกรรมทางวิชาการเกี่ยวกับข้อจำกัดของกฎหมายลิขสิทธิ์และผลกระทบจากการละเมิดลิขสิทธิ์เพลง อธิบายศักยภาพและความท้าทายของครีเอทีฟคอมมอนส์ และนำเสนอข้อสังเกตบางประการว่า ครีเอทีฟคอมมอนส์จะเป็นผลดีต่ออุตสาหกรรมดนตรีและผู้เสพดนตรีในประเทศไทยได้อย่างไร

คำสำคัญ: ครีเอทีฟคอมมอนส์ ทรัพย์สินทางปัญญา กฎหมายลิขสิทธิ์ วัฒนธรรมเสรี

Creative Common

Author Sarinee Achavanuntakul

Abstract

"What does it mean to a society when a whole generation is raised as criminals"? Intellectual property expert and "free culture" champion Lawrence Lessig asks this scintillating and pertinent question. While it is true that copyright laws have foster creativity and knowledge by protecting the rights of creators and inventors, thereby allowing them to profit from their works, copyright laws have skewed toward too much protection in recent years at the expense of "free culture," i.e. the idea that people should be able to utilize the past as freely as possible to create new works for the future. The Internet and digital technologies have turned millions of people from mere consumers of creative works into "prosumers," while many corporations still refuse to acknowledge the change in prosumer behavior, being too intent on protecting their intellectual properties. Creative Commons is an innovative approach that purports to strike a middle ground between copyright protection and encouragement of prosumer-led free culture. This paper examines current literature on the limitations of copyright laws and impact of music piracy, describes the potential and challenges of Creative Commons, and explores how Creative Commons can assist both the music industry and music consumers in Thailand.

บทความ

1. กฎหมายลิขสิทธิ์ กับ “วัฒนธรรมเสรี” ยุคดิจิตอล

“กระทั่งคนดีๆ ก็จะกลายเป็นโจรสลัดในโลกที่กฎเกณฑ์ดูเหลวไหลไปแล้ว”

- ลอว์เรนซ์ เลสสิก, Remix

เมื่อเอ่ยคำว่า “ลิขสิทธิ์” กับ “เพลง” คนส่วนใหญ่คงนึกภาพ “การละเมิดลิขสิทธิ์” ที่ระบาดอย่างรุนแรงไปทั่วโลก โดยเฉพาะในประเทศกำลังพัฒนาอย่างไทยที่รัฐไม่มีทรัพยากรเพียงพอที่จะจับกุมปราบปรามผู้ละเมิดลิขสิทธิ์ หรือมิฉะนั้นเจ้าหน้าที่รัฐก็เป็นฝ่ายละเมิดหรือรู้เห็นเป็นใจกับผู้ละเมิดเสียเอง (โดยได้รับค่าตอบแทนแลกกับการ “เอาหูไปนา เอาตาไปไร่”)

ในโลกยุคดิจิตอล การละเมิดลิขสิทธิ์สามารถกระทำได้อย่างกว้างขวางและแทบไม่มีค่าใช้จ่ายใดๆ โดยเฉพาะงานดนตรีซึ่งสามารถแปลงเป็นไฟล์ดิจิตอล เช่น MP3 และอัพโหลดเพื่อเผยแพร่ได้อย่างสะดวกรวดเร็ว เทคโนโลยีดิจิตอลและอินเทอร์เน็ตทำให้ “มือสมัครเล่น” สามารถดัดแปลงหรือรีมิกซ์งานของ “มืออาชีพ” ไปเผยแพร่ต่อด้วยต้นทุนที่ต่ำมากและได้คุณภาพสูงจน เส้นแบ่งระหว่าง “มือสมัครเล่น” และ “มืออาชีพ” เลือนรางลงเรื่อยๆ และเด็กรุ่นใหม่ที่เติบโตขึ้นพร้อมกับอินเทอร์เน็ตคุ้นเคยกับการ “โหลดบิต” และ “โหลด MP3” เป็นส่วนสำคัญของวิถีชีวิต มิใยที่ผู้ใหญ่บางคนจะพร่ำสอนว่าการกระทำเช่นนี้ผิดกฎหมาย และใครก็ตามที่ทำผิดกฎหมายนั้นย่อมเป็น “คนเลว” ผู้ควรถูกสังคมประณาม

ปรากฏการณ์ทั้งหมดนี้ทำให้ ลอว์เรนซ์ เลสสิก (Lawrence Lessig) ผู้เชี่ยวชาญด้านกฎหมายแห่งมหาวิทยาลัยสแตนฟอร์ด ตั้งคำถามในหนังสือเรื่อง Remix (Penguin Press: 2008) ว่า ปรากฏการณ์ที่คนทั้งรุ่นถูกตราหน้าว่าเป็น “หัวขโมย” นั้น แปลว่าอะไรต่อสังคม?

แทนที่จะมองว่าปรากฏการณ์การละเมิดลิขสิทธิ์อย่างแพร่หลายนั้นเป็นเครื่องสะท้อนภาวะ “ศีลธรรมเสื่อมโทรม” อย่างที่ผู้อาวุโสจำนวนมากชอบมองและค่ายเพลงยักษ์ใหญ่ชอบรณรงค์ เลสสิกและนักกฎหมายผู้รณรงค์ “วัฒนธรรมเสรี” คนอื่นๆ กลับมองว่า ปรากฏการณ์นี้สะท้อนให้เห็นความ “ล้าหลัง” ของกฎหมายลิขสิทธิ์ปัจจุบัน ซึ่งตามไม่ทันความต้องการที่เปลี่ยนไปผู้บริโภค ทั้งยัง “เอียง” ไปด้านการคุ้มครองเจ้าของลิขสิทธิ์ที่ต่อต้านการเปลี่ยนแปลง เช่น ยินยอมให้เจ้าของลิขสิทธิ์เก็บค่าลิขสิทธิ์ในอัตราที่สูงมาก จนคุกคาม “วัฒนธรรมเสรี” ซึ่งหมายถึงวัฒนธรรมพื้นฐานของมนุษย์ทุกเชื้อชาติศาสนาตั้งแต่ในอดีตกาล ซึ่งการสร้างสรรค์ศิลปะและต่อยอดความรู้ตั้งอยู่บนการแลกเปลี่ยนเนื้อหาใน “พื้นที่สาธารณะ” (public domain) กันอย่างอิสระเสรี

เลสสิกชี้ให้เห็นว่าการส่งเสริม “วัฒนธรรมเสรี” นั้นแท้ที่จริงแล้วเป็นเจตจำนงดั้งเดิมของกฎหมายลิขสิทธิ์ เนื่องจากการคุ้มครองสิทธิของผู้สร้างตามกฎหมายนั้น ช่วยสร้างความมั่นใจต่อผู้สร้างงานว่า

จะสามารถได้รับประโยชน์จากงานที่ตนเองสร้าง และดังนั้นจึงมอบแรงจูงใจที่จะสร้างงานใหม่และเผยแพร่สู่สาธารณะ

ระบบลิขสิทธิ์ที่ “ดี” จึงไม่ใช่ระบบที่ปกป้องคุ้มครองเจ้าของลิขสิทธิ์เพียงอย่างเดียว แต่เป็นระบบที่สร้าง “สมดุล” ระหว่างการคุ้มครองสิทธิของเจ้าของลิขสิทธิ์ และการส่งเสริมให้คนอื่นนำงานชิ้นนั้นไปต่อยอด ดัดแปลง หรือรีมิกซ์เพื่อสร้างงานชิ้นใหม่

คำถามคือ การบังคับใช้กฎหมายลิขสิทธิ์ในปัจจุบัน ยังธำรงไว้ซึ่งเจตจำนงดังกล่าวมากน้อยเพียงใด โดยเฉพาะในเมื่อการ “เสพ” งานทุกชิ้นที่เผยแพร่บนอินเทอร์เน็ตจะต้องอาศัยการทำ “สำเนา” ของงานดั้งเดิมโดยธรรมชาติของเทคโนโลยี เช่น ทุกครั้งที่เราคลิ้กฟังเพลงหรือดูวีดีโอบนอินเทอร์เน็ต เนื้อหาเหล่านั้นจะถูก “ก็อปปี้” จากเซิร์ฟเวอร์ของเว็บไซต์มาสู่ฮาร์ดไดร์ฟในคอมพิวเตอร์ที่เราใช้ นั่นแปลว่าโลกอินเทอร์เน็ตทั้งใบอยู่ภายใต้ขอบเขตของกฎหมายลิขสิทธิ์โดยปริยาย ทำให้ “พื้นที่สาธารณะ” ซึ่งเป็นพื้นที่ของการใช้โดยเสรี ที่อยู่นอกเหนือขอบเขตของกฎหมายลิขสิทธิ์ในอดีตนั้น ไม่สามารถมีได้ในโลกอินเทอร์เน็ต เว้นเสียแต่ว่าเจ้าของลิขสิทธิ์จะระบุอย่างชัดเจนว่า อนุญาตให้คนอื่นนำงานของตนไปเผยแพร่หรือดัดแปลง

นอกจากอินเทอร์เน็ตจะทำให้งานสร้างสรรค์ที่ปรากฏในไซเบอร์สเปซเป็น “สำเนา” และดังนั้นจึงตกอยู่ภายใต้ขอบเขตของกฎหมายลิขสิทธิ์โดยอัตโนมัติแล้ว เทคโนโลยียังมอบ “อำนาจการควบคุม” ให้เจ้าของลิขสิทธิ์สามารถกำหนดขอบเขตการ “ใช้” งานนั้นๆ อย่างกว้างขวาง ละเอียด และครอบคลุมกว่าที่กฎหมายลิขสิทธิ์มอบอำนาจให้ทำ จนถึงขั้นที่ก่อให้เกิดคำถามว่าเข้าข่ายละเมิดสิทธิความเป็นส่วนตัว (privacy rights) ของผู้บริโภคหรือไม่ เช่น โปรแกรมอ่านหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (e-book) ชื่อ Adobe eBook Reader มีเงื่อนไขให้ผู้ขายสามารถระบุว่าผู้ซื้อ e-book มีสิทธิอ่านไฟล์นั้นได้กี่ครั้ง ปริ้นท์ไฟล์หนังสือนั้นได้ครั้งละกี่หน้า ทุกระยะเวลากี่วัน

ในวงการดนตรี เทคโนโลยีบริหารจัดการสิทธิทางดิจิตอล (Digital Rights Management หรือย่อว่า DRM) สามารถทำให้ผู้ขาย MP3 เข้ามาสอดแนมเครื่องคอมพิวเตอร์ของเรา บันทึกข้อมูลว่าเราฟังเพลงที่ซื้อดาวน์โหลดมาฟังบ่อยเพียงใด อนุญาตให้เราแบ่งปันเพลงนั้นกับเพื่อนๆ หรือไม่ และกำหนดว่าเรามีสิทธิจะฟังเพลงเหล่านี้ไปอีกนานแค่ไหน

ประเด็นหลักของเลสสิกและนักกฎหมายผู้รณรงค์เรื่อง “วัฒนธรรมเสรี” คนอื่นๆ คือ อินเทอร์เน็ตทำให้โลกเข้าสู่ยุคของ “วัฒนธรรมอ่าน-เขียน” (read-write culture หรือย่อตามศัพท์ในวงการคอมพิวเตอร์ว่า RW) ซึ่งอนุญาตให้ผู้ใช้สามารถ “สร้างศิลปะได้ในทันทีที่พวกเขาบริโภคมัน” แตกต่างจาก “วัฒนธรรมอ่านอย่างเดียว” (read-only culture หรือ RO) ในอดีตยุคอะนาล็อก ซึ่งผู้เสพงานศิลปะมีฐานะเดียวคือ “ผู้บริโภค” ไม่สามารถเป็น “ผู้ผลิต-บริโภค” (prosumer ในสำนวนของนักอนาคตศาสตร์ อัลวิน ทอฟเลอร์) อย่างในปัจจุบันได้ วัฒนธรรมอ่าน-เขียนนั้นเป็น “วัฒนธรรมเสรี” ที่พึงประสงค์ในแง่ที่มันช่วยพัฒนาศิลปะและ

ต่อยอดองค์ความรู้ของมนุษย์ คล้ายกับในยุคก่อนที่อุตสาหกรรมจะเฟื่องฟูและกฎหมายลิขสิทธิ์จะขยายขอบเขตโดยอัตโนมัติเข้าสู่อินเทอร์เน็ต ด้วยเหตุนี้ สังคมจึงควรส่งเสริม “วัฒนธรรมเสรี” อย่างสุดความสามารถ

เพราะถ้าจะมองจากกรอบของกฎหมายที่คับแคบ งานซึ่งเป็นที่กล่าวขวัญและประสบความสำเร็จอย่างสูงเชิงพาณิชย์จำนวนนับไม่ถ้วน ก็ตั้งอยู่บนการ “ละเมิดลิขสิทธิ์” ไม่มากก็น้อย ไม่ว่าจะเป็นเพลงดังที่ได้รับ “แรงบันดาลใจ” มาจากเพลงพื้นบ้านต่างวัฒนธรรม วงการเพลงฮิปฮอปและแจ๊ส ซึ่งตั้งอยู่บนการต่อยอดและดัดแปลงงานเดิมในอดีตอย่างสร้างสรรค์และมีพลวัต หรือมิกกี้เมาส์ซึ่งวอลท์ ดิสนีย์ “ขโมย” มาจากตัวละครในการ์ตูนเรื่อง "Steamboat Bill" ของบัสเตอร์ คีตัน

เลสสิกและผู้รณรงค์ “วัฒนธรรมเสรี” คนอื่นๆ มองว่า ความพยายามของภาครัฐและบริษัท “หวงลิขสิทธิ์” ในปัจจุบันที่จะใช้กฎหมายลิขสิทธิ์ซึ่ง “ตามไม่ทัน” ความต้องการของผู้ผลิต-บริโภคยุคใหม่ ซ้ำยังตราหน้าพวกเขาว่าเป็น “ขโมย” อย่างเดียว ไม่เพียงแต่จะประสบความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิงเท่านั้น แต่ความพยายามเหล่านั้นยังจะคุกคามวัฒนธรรมเสรี ไม่ให้ก่อดอกออกผลอันเป็นประโยชน์ต่อสังคมส่วนรวม เท่ากับที่ควรจะเป็น

2. สภาพอุตสาหกรรมเพลงไทยปัจจุบัน

อุตสาหกรรมเพลงไทยปัจจุบันมีแนวโน้มการเติบโตที่ถดถอยลงอย่างต่อเนื่อง เห็นได้ชัดจากยอดขายที่ลดลงของบริษัททั้งเทปและซีดีรูปแบบต่างๆ สาเหตุสำคัญส่วนหนึ่งมาจากเทคโนโลยี MP3 ซึ่งเป็นเทคโนโลยีบีบอัดข้อมูลแบบใหม่ ที่ทำให้สามารถบรรจุข้อมูลบนแผ่นซีดีหรือดีวีดีได้มากขึ้น กระตุ้นให้มีการใช้เทคโนโลยีนี้อย่างแพร่หลายในการละเมิดลิขสิทธิ์ และเนื่องจากผู้ละเมิดลิขสิทธิ์แทบจะไม่ต้องรับผิดชอบต้นทุนใดๆ ในการผลิต มีเพียงค่าเสียเวลาของตัวเองเท่านั้น จึงสามารถขายสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์ในราคาที่ถูกกว่าสินค้ามีลิขสิทธิ์ได้มาก

พฤติกรรมการดาวน์โหลดเพลงจากอินเตอร์เน็ต ก็เป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ทำให้ผู้บริโภคซื้อสินค้าน้อยลง นอกจากนั้นคุณภาพในการผลิตและของตัวสินค้าเองระหว่างสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์และสินค้าที่มีลิขสิทธิ์ก็ไม่แตกต่างกันมากนัก ทำให้ผู้บริโภคหันไปบริโภคสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์กันมากขึ้น

ถึงแม้ว่าแนวโน้มยอดขายจะลดลงอย่างต่อเนื่อง แต่สภาพการแข่งขันภายในอุตสาหกรรมเพลงไทยยังรุนแรง อาจถือได้ว่าเป็นตลาดผู้แข่งน้อยราย กล่าวคือ มีรายใหญ่ไม่กี่รายที่ครอบครองส่วนแบ่งตลาดส่วนมากไว้ โดยรายใหญ่ได้แก่ บริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ ครอบครองส่วนแบ่งตลาดประมาณ 47 เปอร์เซ็นต์, บริษัท อาร์เอส จก. ครองส่วนแบ่งตลาดที่ 19 เปอร์เซ็นต์ และ เบเกอรี่ มิวสิค 4 เปอร์เซ็นต์ ตามลำดับ แม้ว่าจะมีผู้เล่นรายใหญ่ไม่กี่ราย แต่รายใหญ่แต่ละรายก็ได้แตกย่อยธุรกิจออกเป็นค่ายเพลงเล็กๆ มากมาย เพื่อตอบสนองลูกค้าตามกลุ่มเป้าหมาย เพื่อแข่งขันกันเข้าถึงความต้องการของลูกค้ามากขึ้น

อย่างไรก็ดี แม้ธุรกิจหลักจะเป็นการผลิตเพลง แต่เนื่องจากการแข่งขันกันในระดับสูง และรายได้จากส่วนนี้ลดลงอย่างมีนัยสำคัญ ทำให้ค่ายเพลงต่างๆ ต้องหันมาทำธุรกิจการผลิตและการให้บริการด้านอื่นที่เกี่ยวข้องกับธุรกิจเพลง เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มและสร้างโอกาสทางธุรกิจเพื่อทดแทนยอดขายซีดีที่ตกต่ำลง เช่น การจัดงานอีเวนท์โดยใช้ศิลปินในสังกัด การผลิตรายการโทรทัศน์และรายการวิทยุที่เกี่ยวข้องกับงานเพลงหรือศิลปินภายในค่าย

เนื่องจากธุรกิจการผลิตเพลงเป็นธุรกิจที่ใช้เงินลงทุนไม่สูงมาก เพียงมีความคิดสร้างสรรค์และทักษะด้านดนตรี ก็สามารถผลิตผลงานออกมาได้ ประกอบกับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้การผลิตเพลงมีต้นทุนการผลิตที่ลดต่ำลงเรื่อยๆ ในทางกลับกัน กระบวนการประชาสัมพันธ์และจัดจำหน่ายต้องอาศัยเงินค่อนข้างสูง ทำให้ค่ายเพลงส่วนใหญ่ โดยเฉพาะค่ายที่ต้องการแย่งชิงส่วนแบ่งตลาด มีต้นทุนการประชาสัมพันธ์สูงกว่าต้นทุนการผลิตค่อนข้างมาก

สภาพการแข่งขันที่รุนแรงและมีผู้ครองตลาดรายใหญ่ไม่กี่ราย ทำให้ศิลปินหน้าใหม่ไร้สังกัด หรือค่ายเพลงขนาดเล็ก สามารถใช้สื่อกระแสหลัก เช่น วิทยุ โทรทัศน์ เป็นช่องทางในการเผยแพร่งานได้น้อยกว่าในอดีต ส่งผลให้อินเทอร์เน็ตทวีความสำคัญขึ้นเรื่อยๆ ในฐานะ “สื่อทางเลือก” ต้นทุนต่ำที่สามารถใช้เป็นช่องทางเผยแพร่งานได้

2.1 เทคโนโลยีที่คุกคามอุตสาหกรรมเพลง

1. MP3 คือ เทคโนโลยีการบีบอัดไฟล์เสียง คิดค้นในปี 1991 โดย Moving Picture Experts Group ZMPEG) ซึ่งอยู่ภายใต้ International Standards Organization (ISO) เนื่องจาก ISO เป็นองค์กรไม่แสวงหากำไร จึงเรียกเก็บค่าลิขสิทธิ์การใช้เทคโนโลยีนี้ ในอัตราที่ต่ำมาก นอกจากนี้ความสามารถในการบีบอัดเพลงทั้งอัลบั้มให้มีขนาดเหลือเพียงหนึ่งในสิบของขนาดเดิม ในขณะที่ยังคงคุณภาพเสียงไว้ได้ ทำให้ MP3 เป็นมาตรฐานการบีบอัดไฟล์ที่ได้รับความนิยมจากผู้ใช้อย่างแพร่หลายและรวดเร็ว

2. ซอฟท์แวร์ฟรีสำหรับการแปลงซีดีเพลงให้กลายเป็นไฟล์ MP3 ทำให้ผู้บริโภคสามารถแปลงไฟล์ อัพโหลดบนอินเตอร์เน็ต และเผยแพร่ให้คนอื่นๆ หาและดาวน์โหลดไปฟังได้ฟรี อีกทั้งยังสะดวกสำหรับผู้บริโภคในการบันทึกไฟล์เพลงลงในเครื่องเล่น MP3 และพกพาไปยังที่ต่างๆ โดยไม่ต้องนำแผ่นซีดีไปด้วย นอกจากนั้นยังสามารถส่งไฟล์เพลงผ่านอีเมล์ไปให้คนอื่นๆ ได้อีกด้วย ซึ่งซอฟท์แวร์เหล่านี้นับว่าเป็นภัยคุกคามต่ออุตสาหกรรมเพลงเป็นอย่างมาก

3. เทคโนโลยี peer-to-peer เป็นเทคโนโลยีที่ช่วยให้ผู้ใช้อินเตอร์เน็ตสามารถเชื่อมต่อและแลกเปลี่ยนข้อมูลหรือไฟล์กันได้อย่างอิสระ ซึ่งพัฒนาและนำมาใช้โดย Napster โดย Napster อนุญาตให้ผู้ใช้ดาวน์โหลดไฟล์ซอฟท์แวร์สำหรับแลกเปลี่ยนไฟล์ได้ฟรี และยังให้บริการค้นหารายชื่อเพลงที่ผู้ใช้ต้องการดาวน์โหลด ดังนั้นเมื่อผู้ใช้ต้องการฟังเพลง ก็จะเข้าไปค้นหาและดาวน์โหลดมาได้ทันที โดยไม่ต้องเสียเวลาและเงินไปในการซื้อซีดี

ที่ร้านค้าอีกต่อไป ถึงแม้ว่าในปัจจุบัน Napster จะถูกศาลตัดสินให้ยุติการให้บริการค้นหารายชื่อเพลงไปแล้วก็ตาม แต่ก็มีผู้ให้บริการแบบ peer-to-peer รายอื่นที่เกิดขึ้นมาแทนที่ ทำให้ค่ายเพลงไม่สามารถยับยั้งการเผยแพร่สินค้าละเมิดลิขสิทธิ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2.2 การปรับตัวของอุตสาหกรรมเพลงต่อการละเมิดลิขสิทธิ์

ปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่ออุตสาหกรรมเพลง ทำให้ผู้ผลิตไทยเริ่มปรับตัว ส่วนใหญ่หาทางแก้ไขปัญหาด้วยวิธีจัดการด้านต้นทุน (Cost leadership) หลักๆ 2 วิธี ได้แก่

1. วิธีลดราคาสินค้า เพื่อให้ผู้บริโภคหันกลับมาซื้อสินค้าที่มีลิขสิทธิ์มากขึ้น โดยการทำให้ผู้ผลิตสามารถลดราคาได้ ผู้ผลิตจึงต้องลดคุณภาพในการผลิต เช่น ค่ายเพลงบางรายเริ่มขายแผ่น MP3 เองแล้ว วิธีนี้ส่งผลให้ความแตกต่างระหว่างสินค้าที่มีลิขสิทธิ์กับสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์มีน้อยลง จึงไม่น่าจะช่วยแก้ปัญหาเท่าไรนัก

2. วิธีเพิ่มความถี่และปริมาณในการออกสินค้าใหม่ๆ ให้มากขึ้น เพื่อเพิ่มประโยชน์จากการประหยัดจากขนาด (economies of scale) และยังช่วยกระตุ้นความต้องการของผู้บริโภค แต่ในความเป็นจริง วิธีนี้อาจทำให้ผู้บริโภครู้สึกว่า สินค้าไม่มีคุณภาพเท่าที่ควรและด้อยค่าเกินกว่าจะซื้อของที่ถูกลิขสิทธิ์

ในความเป็นจริง ผู้ผลิตมีทางเลือกมากมายในการแก้ปัญหายอดขายที่ตกลงจากพฤติกรรมละเมิดลิขสิทธิ์ ซึ่งล้วนเป็นทางเลือกที่น่าจะประสบผลสำเร็จมากกว่า cost leadership เนื่องจาก cost leadership ทำให้ความแตกต่างระหว่างสินค้ามีลิขสิทธิ์กับละเมิดลิขสิทธิ์ลดน้อยลงจนทำให้ผู้บริโภคเลือกซื้อหรือเสพสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์ง่ายกว่า กลยุทธ์ทางเลือกอาจแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆ ได้ดังนี้

1. กลยุทธ์ให้ลูกค้าเป็นศูนย์กลาง (customer-centric) เช่น ด้วยการวิจัยความต้องการของผู้บริโภคก่อนที่จะผลิตผลงานใหม่ๆ ออกสู่ตลาด และให้ผู้บริโภคมีส่วนร่วมในการคัดเลือกนักร้องหรือเพลงที่ชอบก่อนวางตลาด

2. กลยุทธ์เพิ่มคุณภาพในการผลิต คัดเลือกนักร้อง การบันทึกเสียง และการตัดแผ่นเสียง การออกแบบรูปเล่มปกในซีดี ฯลฯ เพื่อให้ผู้บริโภคสัมผัสได้ถึงความแตกต่างระหว่างแผ่นละเมิดลิขสิทธิ์ กับแผ่นถูกลิขสิทธิ์ กระตุ้นให้ผู้บริโภคยอมจ่ายเงินเพิ่ม (premium) สำหรับสินค้าคุณภาพดี

3. กลยุทธ์ให้ความรู้กับผู้บริโภค โดยแทนที่จะไปตามจับผู้ประกอบการที่ละเมิดลิขสิทธิ์ ซึ่งต้องใช้เงินจำนวนมากและไม่สามารถถอนรากถอนโคนได้อย่างจริง เปลี่ยนมาสอนให้ผู้บริโภครู้ถึงความแตกต่างในการบริโภคของจริงกับของปลอม (แต่ทั้งนี้ก็สมควรกล่าวด้วยว่า กลยุทธ์นี้จะได้ผลดีจริงก็ต่อเมื่อ “ของจริง” กับ “ของปลอม” มีความแตกต่างกันอย่างแท้จริงด้วย ดังที่ได้กล่าวไปแล้วก่อนหน้านี้)

4. กลยุทธ์เจาะกลุ่มลูกค้าและต่อยอดธุรกิจด้วยการเพิ่มมูลค่าสินค้าอย่างครบวงจร ออกทั้งสินค้าใหม่และรีมิกซ์ ที่ให้ผลกำไรสูงกว่า รวมทั้งแตกสาขาธุรกิจออกไป ไม่ว่าจะเป็นธุรกิจสื่อสิ่งพิมพ์ ธุรกิจให้ดาวน์โหลด

เพลงบนอินเตอร์เน็ต เพื่อตอบสนองพฤติกรรมการบริโภคที่เปลี่ยนแปลงไปของผู้บริโภค นอกจากนั้น การแตกแบรนด์ออกเป็นค่ายเล็กๆ ที่มีแนวเพลงเป็นของตัวเอง ก็ทำให้ชัดเจนและเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคได้มากขึ้นด้วย

กลยุทธ์หลักที่ค่ายเพลงใหญ่ๆ เลือกใช้ในปัจจุบัน ส่วนใหญ่คือกลยุทธ์ทางด้านต้นทุนและกลยุทธ์แตกสาขา ต่อยอดธุรกิจและเจาะกลุ่มลูกค้า แต่กลับไม่เน้นกลยุทธ์การเพิ่มคุณภาพของสินค้ามากเท่าที่ควร ในขณะที่ค่ายเพลงขนาดเล็ก อย่างเบเกอรี่ มิวสิค กลับเลือกใช้กลยุทธ์ทางด้านคุณภาพ โดยไม่ลดราคาลงเลย แต่ก็มีกลุ่มผู้บริโภคที่ภักดีในตราสินค้าและซื้อสินค้าที่มีลิขสิทธิ์ถูกต้องอยู่จำนวนหนึ่ง ทำให้ค่ายสามารถอยู่ได้และผลิตเพลงที่มีคุณภาพออกมาเรื่อยๆ

2.3 ปัญหาการแก้ไขการละเมิดลิขสิทธิ์และการบังคับใช้กฎหมายในอุตสาหกรรมเพลง

หากผู้ผลิตเพลงตั้งเป้าหมายที่การขจัดปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์อย่างสิ้นเชิง ผู้ผลิตเพลงจะต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับหลายภาคส่วนด้วยกัน เช่น ภาครัฐบาล ซึ่งมีหน้าที่ออกกฎหมายเพื่อปราบปรามการละเมิดลิขสิทธิ์ , ผู้พัฒนาเทคโนโลยีบีบอัดไฟล์ที่ป้องกันการละเมิดลิขสิทธิ์ได้, ผู้ผลิตซอฟท์แวร์และฮาร์ดแวร์ที่ใช้ฟังเพลง ที่ต้องสนับสนุนการป้องกันการละเมิดลิขสิทธิ์, เจ้าของสถานีวิทยุ, ผู้ให้บริการร้านและตู้คาราโอเกะ, เว็บไซต์ขายเพลงออนไลน์ รวมทั้งผู้บริโภคด้วย

ปัจจุบันการควบคุมและปราบปรามการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงในประเทศไทยยังเป็นไปอย่างไม่มีระบบ ส่วนหนึ่งเนื่องจากประเทศไทยยังไม่มีกฎหมายการจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์โดยเฉพาะ และ พ.ร.บ. ลิขสิทธิ์ ปี 2537 ก็มีความคลุมเครือไม่ชัดเจน ก่อให้เกิดปัญหาต่อเนื่องตามมามากมาย อาทิเช่น ปัญหาการจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ไม่มีความเป็นธรรม และมีการจัดเก็บซ้ำซ้อนจากเจ้าของร้านคาราโอเกะ ดังที่กรรมการสิทธิมนุษยชนกล่าวว่า

“เวลานี้รู้สึกว่าผู้ผลิตจะเรียกค่าสิทธิของตัวเองซ้ำซ้อน เพราะในการขายแผ่นซีดีผู้ผลิตได้มีการเก็บค่าลิขสิทธิ์ไปแล้วครั้งหนึ่ง แต่ยังส่งคนมาไล่เบี้ยกับผู้ประกอบการรายย่อยอีก ซึ่งคนเหล่านี้เขาไม่รู้เรื่อง ไม่มีความรู้ ไม่รู้ว่าจะต้องชำระเงินที่ไหนอย่างไร ฉะนั้นแทนที่เขาจะเสียค่าปรับแค่ 100 บาท ก็ต้องเสียเป็นหมื่นบาท เพราะไม่มีองค์กรที่จะมาควบคุมดูแลเรื่องนี้ ไม่มีองค์กรที่ให้ความรู้กับผู้ประกอบการรายย่อยว่าเขาจะต้องไปจดทะเบียนที่ไหน อย่างไร และต้องจ่ายค่าธรรมเนียมเท่าไร นายทุนหรือผู้ผลิตก็อาศัยความคลุมเครือของกฎหมาย จัดตั้งหน่วยงานเอกชนไปไล่ล่าผู้ประกอบการรายย่อยที่ไม่มีความรู้เรื่องนี้ ...ทางออกของสังคมตอนนี้มุ่งไปที่ผู้ผลิตเพียงอย่างเดียว แต่ทำให้เกิดความขัดแย้งในสังคมอยู่ลึกๆ ผู้ประกอบการจำนวนไม่ใช่น้อยที่ต้องเดือดร้อนจากการที่กลุ่มองค์กรเอกชนใช้เงิน 100 บาท ไปล่อซื้อ แล้วเรียกร้องค่าเสียหายในการยอมความ 20,000 บาท 30,000 บาท ผู้ประกอบการต้องเสียค่าปรับครั้งหนึ่ง 30,000 บาท โดยที่ไม่รู้เลยว่าตัวเองทำผิดกฎหมาย เพราะไม่มีความรู้ว่าเพลงไหนมีลิขสิทธิ์ เป็นเรื่องที่ไม่ยุติธรรมสำหรับสังคมไทย จริงๆ แล้วเรื่องนี้ผู้ผลิตอาจจะได้ไม่เยอะ แต่คนกลางที่เข้ามาจัดการเรื่องสิทธิระหว่างผู้บริโภคกับเจ้าของสิทธิจะเป็นคนที่ได้เงิน

มากที่สุด เพราะมีหน่วยงานไปไล่ล่า กว่าปัญหาต่างๆ จะได้รับการแก้ไข องค์กรเหล่านี้ก็ได้กำไรมหาศาล เวลานี้ศาลต้องมาเสียเวลากับคดีเล็กคดีน้อยเต็มไปหมด"[1]

บรรยงค์ ลิ้มประยูรวงศ์ รองอธิบดีกรมทรัพย์สินทางปัญญา สรุปปัญหาหลักๆ ในการบังคับใช้ พ.ร.บ. ลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2537 ที่ผ่านมา ซึ่งนำไปสู่การเสนอร่าง "พระราชบัญญัติองค์กรบริหารการจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์และสิทธินักแสดง" (เสนอตั้งแต่ปี พ.ศ. 2548 ปัจจุบันยังไม่ผ่านความเห็นชอบจากสภา) ไว้ว่า

> *"เหตุผลที่ต้องเสนอร่างกฎหมาย เพราะมีการร้องเรียนมากกว่า 100 ราย ทั้งที่ผ่านสำนักนายกรัฐมนตรี ผู้ตรวจการแผ่นดิน รัฐมนตรีว่าการกระทรวงพาณิชย์ และกรมทรัพย์สินทางปัญญา โดยผู้ใช้งานเพลง เช่น ร้านคาราโอเกะ ร้านอาหาร ภัตตาคาร โรงแรมฯ กล่าวหาว่า การจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ไม่มีความเป็นธรรม เอาเปรียบ มีการจัดเก็บซ้ำซ้อน จับกุมและข่มขู่เรียกค่ายอมความ และยังมีบุคคลที่เรียกกันว่า "นักบิน" กว้านซื้อใบมอบอำนาจจากเจ้าของสิทธิแล้วไปข่มขู่เรียกเงินเพื่อแลกกับการไม่ดำเนินคดี ครั้งละ 20,000 บาท – 50,000 บาท รวมทั้ง ครูเพลงจำนวนมากที่เป็นสมาชิกของบริษัทจัดเก็บบางรายร้องเรียนว่า บริษัทจัดเก็บเอาเปรียบ ไม่จัดสรรค่าลิขสิทธิ์ให้หรือให้น้อย ไม่มีกำหนดเวลา แน่นอน นอกจากนั้น บริษัทจัดเก็บเองที่มีอยู่มากกว่า 10 รายขณะนี้ ก็ร้องเรียนว่ามี "มาเฟียคาราโอเกะ" ใช้อิทธิพลให้ความคุ้มครองเจ้าของตู้คาราโอเกะที่ผิดกฎหมาย ทำให้ไม่สามารถจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ได้"*
>
> *"...ตัวแทนจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ตามร่างกฎหมายนี้ ไม่ได้เรียกว่า "องค์กรกลาง" แต่เรียกว่า "บริษัทจัดเก็บ" และไม่มีมาตราใดให้ภาครัฐไปตั้งบริษัทจัดเก็บได้ แต่เปิดกว้างให้เจ้าของสิทธิ์ ครูเพลง ศิลปิน หรือประชาชนทั่วไปสามารถรวมตัวกันขอจดทะเบียนเป็นบริษัทจำกัด แล้วรวบรวมเจ้าของสิทธิ์ให้เข้ามาเป็นสมาชิก ถ้ามีจำนวนเพลงที่จะจัดเก็บครบตามที่กำหนด ก็ไปยื่นขอรับใบอนุญาตต่อคณะกรรมการกำกับดูแล เมื่อได้รับใบอนุญาตแล้วก็จะเป็น "บริษัทจัดเก็บ" และสามารถไปทำหน้าที่จัดเก็บค่าลิขสิทธิ์แทนสมาชิกได้ ดังนั้น บริษัทจัดเก็บจึงยังคงเป็นของเจ้าของสิทธิ์ ครูเพลง และประชาชนทั่วไป*

---

[1] "กม. ลิขสิทธิ์ ทุบ "โอเกะ", หนังสือพิมพ์ *ประชาชาติธุรกิจ* ฉบับวันที่ 27 ก.พ. - 1 มี.ค. 2549, http://www.nhrc.or.th/news.php?news_id=576

เหมือนกับที่มีอยู่แต่เดิมทุกวันนี้ โดยจะมีกี่บริษัทก็ได้ถ้ามีคุณสมบัติครบถ้วน จึงไม่มีการผูกขาดหรือรวบอำนาจในการจัดเก็บแต่อย่างใด"[2]

หากร่างกฎหมายฉบับนี้ผ่านสภาและมีผลบังคับใช้ในประเทศ คาดว่าจะส่งผลดีในแง่ที่สนับสนุนให้บริษัทเอกชนดำเนินการจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นระบบ มีความชัดเจน โปร่งใส สามารถให้การคุ้มครองแก่เจ้าของสิทธิ์ เช่น ครูเพลง ศิลปิน และค่ายเพลง และให้หลักประกันแก่เจ้าของสิทธิ์ว่า จะได้รับจัดสรรค่าตอบแทนจากบริษัทจัดเก็บที่แน่นอน อย่างน้อยปีละ 2 ครั้ง ซึ่งจะช่วยส่งเสริมและจูงใจให้มีการสร้างสรรค์งานเพลงใหม่ๆ มากขึ้น ส่วนผู้ใช้งานเองที่เป็นร้านค้า เช่น ร้านคาราโอเกะ โรงแรม ร้านอาหาร ภัตตาคาร ก็จะได้รับความคุ้มครองโดยกฎหมาย เมื่อจ่ายค่าตอบแทนแล้วก็ไม่ให้ใครไปเรียกเก็บซ้ำซ้อนหรือข่มขู่ดำเนินคดีอีก

อย่างไรก็ตาม กฎหมายฉบับดังกล่าว "ตอบโจทย์" เฉพาะของผู้ผลิตเพลงและผู้บริโภคที่เป็นเอกชน และอาจช่วยบรรเทาปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ในรูป "แผ่นผี" ให้เบาบางลง เนื่องจากกำหนดให้ความผิดเพื่อการค้าขนาดใหญ่ต้องมีการดำเนินคดีจนถึงที่สุด ไม่สามารถยอมความได้เหมือนกับใน พ.ร.บ. ลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2537 แต่ยังไม่มีข้อกำหนดใดที่บ่งชี้ว่า กฎหมายใหม่นี้น่าจะสามารถบรรเทาการละเมิดลิขสิทธิ์ในอินเทอร์เน็ต โดยเฉพาะการแบ่งปันไฟล์เสียงแบบ peer-to-peer ระหว่างคนธรรมดา ซึ่งไม่ได้ทำเพื่อการค้า

ประเด็นนี้นำเรากลับมาสู่คำถามเดิมของเลสสิกว่า เราจะมีวิธีปกป้องและส่งเสริม "วัฒนธรรมเสรี" อย่างไรหรือไม่ ในทางที่เคารพในสิทธิของผู้สร้างงาน ในขณะเดียวกันก็ไม่ทำให้ผู้บริโภคยุคดิจิตอลถูกตราหน้าว่า "ขโมย" และตกเป็นเหยื่อของ "สงครามละเมิดลิขสิทธิ์" ในภาวะที่กฎหมายลิขสิทธิ์แทบทุกประเทศรวมทั้งประเทศไทย ยังไม่มองเห็นปัญหาของการ "คุ้มครองสิทธิมากเกินไป"

ไม่นับความรู้สึกของศิลปินหลายคนที่มองว่า มาตรการเคร่งครัดเข้มงวด "หวงลิขสิทธิ์" ของค่ายเพลงยักษ์ใหญ่กำลังทำลายบรรยากาศของการสร้างสรรค์เพลงอย่างเสรี และอุตสาหกรรมกำลังตามไม่ทันผู้บริโภคยุคอินเทอร์เน็ตที่ประกาศความต้องการอย่างชัดเจน ผ่านการละเมิดลิขสิทธิ์ด้วยวิธีต่างๆ – การละเมิดลิขสิทธิ์ที่ค่ายเพลงยักษ์ใหญ่ยังมองว่าเป็นเพียง "ปัญหา" ที่จะต้องแก้ไขเท่านั้น หาใช่ "เครื่องพิสูจน์" วิถีชีวิตใหม่ของผู้บริโภคที่มอบ "โอกาส" ในการคิดค้นโมเดลธุรกิจใหม่ถอดด้าม

3. ครีเอทีฟคอมมอนส์: "ทางสายกลาง" ระหว่างผู้เสพและผู้สร้าง

---

[2] กฎหมายจัดระเบียบการเก็บค่าลิขสิทธิ์ : ใครได้ ใครเสีย, บรรยงค์ ลิ้มประยูรวงศ์, เว็บไซต์กรมทรัพย์สินทางปัญญา. http://www.ipthailand.org/ipthailand/index.php?option=com_content&task=view&id=260&Itemid=227&lang=th

“ถ้าเพลง[ที่เผยแพร่ฟรี]ของคุณดีจริง คนก็จะชอบมัน แล้วก็หาโอกาสไปฟังคุณแสดงสด และซื้อสินค้าของวงที่นั่น ...ไม่นานคุณก็อาจจะมีแฟนเพลงเป็นหมื่น มีค่ายเพลงมาจีบให้เซ็นสัญญา แต่ [ถ้าคุณยืนกรานที่จะขายเพลงอย่างเดียว] คุณคงไม่ได้เงินมากนักหรอกถ้าขายซิงเกิ้ล MP3 ได้ร้อยเพลงบนเว็บไซต์ ...นี่คือกระบวนทัศน์ใหม่ถอดด้าม หลายคนยังไม่ “เก็ต” เรื่องนี้ พวกเขารู้สึกรำคาญเวลาได้ยินใครเสนอว่าควรจะให้งานคนไปฟังฟรีๆ แต่มันจะมีจุดที่พวกเขาเริ่มตระหนัก”

- คริส ครุก, ช่างภาพมือสมัครเล่นผู้ก่อตั้งสตูดิโอถ่ายภาพ Static Photography *(http://staticphotography.com)* หลังจากที่มีคนรู้จักเขาจำนวนมากผ่านการเผยแพร่รูปถ่ายภายใต้สัญญาครีเอทีฟคอมมอนส์

ครีเอทีฟคอมมอนส์ (Creative Commons, www.creativecommons.org) คือชุด “สัญญาอนุญาต” (license agreement) ที่ให้ทุกคนนำไปใช้กับงานของตัวเองได้ฟรี เป็นชุดเครื่องมือ “ทางเลือก” ที่ทำงานภายใต้กฎหมายลิขสิทธิ์ปัจจุบัน คิดค้นโดยองค์กรการกุศลชื่อเดียวกันซึ่งเลสสิกก่อตั้งร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านกฎหมายทรัพย์สินทางปัญญาคนอื่นๆ อีก 7 คน ในปี ค.ศ. 2001 เป้าหมายของครีเอทีฟคอมมอนส์คือการอนุญาตให้คนทั่วโลกสามารถเผยแพร่ จัดแสดง ทำซ้ำ และโพสงานต่างๆ ในอินเทอร์เน็ตตามเงื่อนไขที่เจ้าของลิขสิทธิ์เป็นผู้กำหนดเอง

ครีเอทีฟคอมมอนส์พยายามสร้าง “พื้นที่ตรงกลาง” ที่อยู่ระหว่างโลกสองขั้ว คือโลกแห่งการควบคุมที่สงวนลิขสิทธิ์ 100% อย่างเคร่งครัดจนบั่นทอนแรงจูงใจที่คนจะสร้างสรรค์งานใหม่ๆ จากการต่อยอดและดัดแปลงงานเก่า และโลกแบบอนาธิปไตยที่คนไร้จรรยาบรรณและความรับผิดชอบ ไม่มีใครเคารพในลิขสิทธิ์ของกันและกัน สัญญาอนุญาตแบบครีเอทีฟคอมมอนส์มีผลบังคับใช้ตามกฎหมายในทุกประเทศที่มีกฎหมายลิขสิทธิ์ (เพราะเป็นเงื่อนไขที่เจ้าของลิขสิทธิ์เป็นผู้กำหนดเอง) มีเงื่อนไขหลักสี่ข้อที่ผู้สร้างงานสามารถเลือกใช้ข้อใดข้อหนึ่งหรือหลายข้อรวมกัน ได้แก่ “ยอมรับสิทธิของผู้สร้าง” (Attribution), “ไม่ใช้เพื่อการค้า” (Noncommercial), “ไม่แก้ไขต้นฉบับ” (No Derivative Works), และ “ใช้สัญญาอนุญาตแบบเดียวกัน” (Share Alike)

ผู้สร้างสามารถผสมผสานเงื่อนไขหลักดังกล่าวข้างต้นเข้าด้วยกันเพื่อให้ตรงกับจุดประสงค์มากที่สุด เช่น ถ้าผู้สร้างอยากให้คนอื่นนำงานไปแสดง ตัดต่อหรือดัดแปลงได้ ตราบใดที่ไม่ใช้เพื่อการค้า และให้เครดิต ก็สามารถระบุเงื่อนไขทั้ง “Attribution” และ “Noncommercial” ในสัญญาอนุญาตแบบครีเอทีฟคอมมอนส์ที่เผยแพร่ควบคู่ไปกับงาน

ความยืดหยุ่นของเงื่อนไขครีเอทีฟคอมมอนส์ที่สามารถนำมาผสมผสานกันได้ แปลว่ามีสัญญาทั้งหมด 11 รูปแบบด้วยกัน นอกจากนี้ หากผู้สร้างงานไม่ต้องการสงวนลิขสิทธิ์ หากต้องการมอบงานชิ้นนั้นให้ใครก็ได้ไปใช้ต่อ โดยปราศจากเงื่อนไขใดๆ ทั้งสิ้น ก็สามารถอุทิศงานชิ้นนั้นให้เป็น “สมบัติสาธารณะ” (public domain) ผ่านเว็บไซต์ครีเอทีฟคอมมอนส์ ซึ่งเท่ากับเป็นการประกาศว่า “ไม่สงวนลิขสิทธิ์ใดๆ ทั้งสิ้น”

ครีเอทีฟคอมมอนส์ได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อยๆ โดยในปี 2006 มีงานสร้างสรรค์ในอินเทอร์เน็ตไม่น้อยกว่า 200 ล้านชิ้นในอินเทอร์เน็ตที่ใช้สัญญาอนุญาตแบบครีเอทีฟคอมมอนส์ จากการประเมินจำนวนลิ้งก์กลับ (link-backs) ของกูเกิลดอทคอม[3]

ในวงการเพลง ศิลปินจำนวนไม่น้อย โดยเฉพาะศิลปิน “หน้าใหม่” เลือกใช้สัญญาอนุญาตแบบครีเอทีฟคอมมอนส์เป็นเครื่องมือในการแบ่งปันงานเพลงบนอินเทอร์เน็ต เพื่อให้ผู้ฟังจำนวนมาก “เข้าถึง” และ “รู้จัก” พวกเขา โดยส่วนใหญ่จะเลือกเงื่อนไข “Attribution” และ “Noncommercial” เพื่อเป็นหลักประกันว่าตนจะได้รับเครดิตในฐานะผู้สร้างงาน และคนอื่นจะไม่ฉวยโอกาสสร้างรายได้จากงานนั้นๆ โดยไม่ได้รับอนุญาต

ปัจจุบันการเข้าถึงและรู้จักศิลปินที่ใช้ครีเอทีฟคอมมอนส์นั้นเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว เพราะเสิร์ชเอ็นจิ้นชั้นนำและบริการอัพโหลดเนื้อหาฟรี เช่น กูเกิล และ Flickr.com ปัจจุบันสามารถค้นหาแต่เนื้อหาที่ใช้ครีเอทีฟคอมมอนส์ เพื่ออำนวยความสะดวกให้กับผู้ใช้ที่ต้องการค้นเนื้อหา “ฟรี” ที่ถูกกฎหมายในอินเทอร์เน็ต ในขณะเดียวกัน ผู้ใช้ที่พบว่างานนั้นใช้ครีเอทีฟคอมมอนส์ก็มีแนวโน้มสูงว่าจะใช้งานชิ้นนั้นและเผยแพร่ต่อ เพราะสัญญาอนุญาตแบบครีเอทีฟคอมมอนส์มีความชัดเจนสูงในตัวเองว่าผู้สร้างยินยอมให้ทำอะไรและไม่ทำอะไร ผู้ใช้สามารถนำงานนั้นไปใช้ได้เลยภายใต้เงื่อนไขที่อนุญาต โดยไม่ต้องกังวลว่าตัวเองจะทำผิดกฎหมายหรือเปล่า และไม่ต้องผ่านขั้นตอนยุ่งยากและเสียเวลาในการขออนุญาตงานที่ “สงวนลิขสิทธิ์ 100%” แบบเดิม

ปัจจุบันมีตัวอย่างไม่น้อยของกรณีที่ศิลปินเปิดให้ผู้บริโภคดาวน์โหลดเพลงไปฟังฟรี แต่ยังมีรายได้จากการขายซีดีเพิ่มขึ้น ตัวอย่างหนึ่งที่โด่งดังได้แก่ กรณี Radiohead วงดนตรีชื่อดังของอังกฤษ เปิดให้คนดาวน์โหลดทุกเพลงในอัลบั้ม “In Rainbows” ไปฟังฟรีในปี 2007 โดยให้ผู้ฟังจ่ายเงิน “เท่าไรก็ได้ที่อยากจ่าย” เมื่ออัลบั้มดังกล่าวออกวางตลาดหลายเดือนต่อมา ยอดขายอัลบั้มก็พุ่งทะลุ 100,000 แผ่น เป็นอัลบั้มขายดีที่สุดในประเทศภายในสัปดาห์แรก

ไบรซ์ เอดจ์ (Bryce Edge) ผู้จัดการวงกล่าวว่า ยอดขายดังกล่าวนี้ “น้อยกว่าที่เราจะขายได้ถ้าไม่เปิดโอกาสให้คนมาดาวน์โหลดฟรี” แต่สรุปว่าการให้คนมาดาวน์โหลดฟรีนั้นก็ยังมีประโยชน์มากกว่าโทษ เพราะวิธี

---

[3] “Creative Commons + Flickr = 22 Million Sharable Photos”, Mark Glaser. *MediaShift,* http://www.pbs.org/mediashift/2006/10/creative-commons-flickr-22-million-sharable-photos291.html

นี้ดึงดูดให้แฟนๆ มาที่เว็บไซต์ของวง ทำให้สามารถบันทึกอีเมล์ของคนจำนวนมากที่มาดาวน์โหลดอัลบั้ม[4] แน่นอนว่าอีเมล์ดังกล่าวเป็น “สินทรัพย์” มูลค่าสูงที่วงสามารถใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อไปในอนาคต เช่น ส่งข่าวการแสดงสด หรือประชาสัมพันธ์อัลบั้มใหม่

อีกตัวอย่างหนึ่งที่ได้รับความสนใจอย่างมากคือวง Nine Inch Nails ซึ่งเปิดเว็บไซต์ http://remix.nin.com/ ให้แฟนเพลงดาวน์โหลดเพลงใหม่ อัพโหลดและแบ่งปันรีมิกซ์เพลงของวงระหว่างกันโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย วิธีนี้นอกจากจะช่วยประชาสัมพันธ์เพลง เสริมสร้างภาพลักษณ์ของวงว่า “เอาใจ” แฟนเพลง ยังช่วยให้วงสามารถแย่งส่วนแบ่งตลาดจาก “รีมิกซ์เถื่อน” ที่เผยแพร่ในเว็บอื่น ในทางเดียวกันกับที่การให้ดาวน์โหลดฟรีของ Radiohead สามารถแย่งส่วนแบ่งตลาดมาจาก “เว็บเถื่อน” ได้

ผู้สังเกตการณ์หลายคนมองว่า ยอดขายที่สูงมากของอัลบั้ม In Rainbows เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นว่าแฟนเพลงจำนวนมากยังคงต้องการแผ่นซีดีเพลง ในฐานะสินค้าที่แตกต่างจากไฟล์ MP3 ซึ่งมีคุณภาพเสียงต่ำกว่าซีดีและแผ่นเสียง ดังนั้นถ้ามองในแง่นี้ ชุดสัญญาอนุญาตแบบครีเอทีฟคอมมอนส์ ซึ่งต้องการส่งเสริม “วัฒนธรรมเสรี” อย่างเคารพทั้งผู้สร้างงานและผู้เสพงาน ก็น่าจะช่วยดึงดูดศิลปินที่อยากเผยแพร่งานเพลงในรูป MP3 เป็น “สินค้าโปรโมชั่น” ให้คนได้เข้าถึง รู้จัก และช่วยเผยแพร่ เพื่อกระตุ้นความสนใจให้คนสั่งซื้อซีดีหรือจ่ายค่าบัตรเข้าชมการแสดงสด – “สินค้าพรีเมียม” ของตัวเอง ในลำดับต่อไป

เพราะอินเทอร์เน็ตได้เปลี่ยนวิถีชีวิตของผู้เสพเพลงไปแล้วอย่างไม่มีวันหวนคืน และในกระบวนการนั้นก็เปลี่ยน “เพลง” ให้ด้อยค่าเทียบเท่า “สินค้าโภคภัณฑ์” (commodity) ในมุมมองของเศรษฐศาสตร์ ซึ่งนับวันราคาก็จะยิ่งตกลงเรื่อยๆ เมื่อผู้บริโภคค้นหาและแลกเปลี่ยนเพลงได้โดยไม่เสียค่าใช้จ่ายบนอินเทอร์เน็ต ทำให้ “มูลค่าเพิ่ม” ของธุรกิจเพลงที่จะสร้างรายได้ให้อย่างยั่งยืนมิได้อยู่ที่ตัวเพลงอีกต่อไป หากอยู่ที่ส่วนอื่น เช่น การแสดงสด ปกในซีดีที่ออกแบบสวยงาม สินค้าที่เชื่อมโยงกับ “แบรนด์” ของนักร้อง ฯลฯ

ประเด็นจึงอยู่ที่ว่าค่ายเพลงและศิลปินจะปรับตัวตามทันหรือไม่ จะมองว่าผู้เสพเป็นมิตรหรือศัตรู ค่ายเพลงที่มองทุกคนที่โหลดเพลงจากอินเทอร์เน็ตว่าเป็นศัตรู และดังนั้นจึงให้น้ำหนักกับการรเรียกร้องให้รัฐปราบปราม และใช้กลยุทธ์ลดต้นทุนเพียงอย่างเดียวโดยไม่สนใจที่จะพัฒนาคุณภาพของสินค้าและ “มูลค่าเพิ่ม” ต่างๆ น่าจะประสบปัญหามากขึ้นเรื่อยๆ กับภาวะการละเมิดลิขสิทธิ์ เพราะกลยุทธ์การลดต้นทุนทำให้ผู้บริโภคยิ่งมองไม่เห็นความแตกต่างระหว่างสินค้ามีลิขสิทธิ์กับไม่มีค่ายเพลงที่มองผู้บริโภคและผู้ผลิต-บริโภคว่าเป็นมิตรรักแฟนเพลง ปรับตัวตามวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไป มุ่งสร้าง “สินค้าพรีเมียม” ที่ทำสำเนาและแจกจ่ายไม่ได้ อาทิ การแสดงสดที่น่าประทับใจ และแผ่นซีดีคุณภาพสูง เปิดโอกาสให้แฟนเพลงดาวน์โหลด MP3 ฟรีเพื่อทดลองฟังก่อน น่าจะประสบความสำเร็จในระยะยาวมากกว่าค่ายเพลงที่มองผู้เสพว่าเป็นศัตรู

---

[4] “Radiohead Finds Sales, Even After Downloads.” *The New York Times,* 7 กุมภาพันธ์ 2008. http://www.nytimes.com/2008/01/10/arts/music/10radio.html

นอกจากนี้ ศิลปินหน้าใหม่คุณภาพดีที่มองเห็นความสำคัญของการเข้าถึงประชาชน เข้าใจว่าการสร้างฐานแฟนเพลงที่มีความจงรักภักดีสูงนั้นสำคัญกว่าการมุ่งเก็บเงินค่าลิขสิทธิ์ทุกครั้งที่มีคนคลิ้กฟังเพลงอย่างไร ก็น่าจะมีแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จในระยะยาวจากการให้ดาวน์โหลดฟรี

สำหรับค่ายเพลงและศิลปินสองประเภทหลัง โดยเฉพาะค่ายเพลงขนาดเล็กและศิลปินหน้าใหม่ไร้สังกัด ชุดสัญญาอนุญาตแบบครีเอทีฟคอมมอนส์นับเป็น “ทางออก” จากเขาวงกตของกฎหมายลิขสิทธิ์ เป็นเครื่องมือช่วยทำ “โปรโมชั่นฟรี” ที่จะเอื้อประโยชน์ต่อทุกฝ่าย โดยไม่ต้องรอให้ภาครัฐ “จัดการ” กับการละเมิดลิขสิทธิ์อย่างถอนรากถอนโคน – ความหวังที่ทั้งเป็นไปไม่ได้ และไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของผู้เสพศิลปะยุคศตวรรษที่ 21.

บรรณานุกรม

“กม. ลิขสิทธิ์ ทุบ ‘โอเกะ’” หนังสือพิมพ์ ประชาชาติธุรกิจ. วันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2549. http://www.nhrc.or.th/news.php?news_id=576

“ตลาดเพลงเปลี่ยนไป อาร์.เอส-แกรมมี่ใช้ Segmentation เจาะตลาด เพิ่มมูลค่าโปรดิกส์/ศิลปิน” บิสิเนสไทย. วันที่ 8 มีนาคม 2548. http://bcm.arip.co.th/content.php?data=407369_%E0%B8%82%E0%B9%88%E0%B8%B2%E0%B8%A7%E0%B8%9B%E0%B8%81

บรรยงค์ ลิ้มประยูรวงศ์. “กฎหมายจัดระเบียบการเก็บค่าลิขสิทธิ์ : ใครได้ ใครเสีย” กรมทรัพย์สินทางปัญญา. 21 ธันวาคม 2551. http://www.ipthailand.org/ipthailand/index.php?option=com_content&task=view&id=260&Itemid=227&lang=th

ผลกระทบของเพลงดิจิตอลต่ออุตสาหกรรมเพลงในปี 2001 (1-2). Macroart Blog. วันที่ 1 มกราคม 2552. http://blog.macroart.net/2008/01/digital-distribution-and-music-industry1.html

““เพ็ญนภา” พ้อลิขสิทธิ์จีเอ็มเอ็มใช้แผ่นแท้ยังโดนไถเงิน”. หนังสือพิมพ์ คมชัดลึก. วันที่ 24 ตุลาคม 2548. http://www.komchadluek.net/news/2005/10-24/ent-18948432.html

“รวบตำรวจปลอมแอบอ้างตัวเป็นรองสารวัตรชุดฉก.ปราบลิขสิทธิ์”. หนังสือพิมพ์ คมชัดลึก. วันที่ 11 มีนาคม 2552

“Radiohead Finds Sales, Even After Downloads.” The New York Times. 7 กุมภาพันธ์ 2008. http://www.nytimes.com/2008/01/10/arts/music/10radio.html

Yochai Benkler, The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom, Yale University Press, 2006

Mark Glaser. “Creative Commons + Flickr = 22 Million Sharable Photos”. MediaShift, http://www.pbs.org/mediashift/2006/10/creative-commons-flickr-22-million-sharable-photos291.html

Lawrence Lessig, Code: And Other Laws of Cyberspace Version 2.0, New York: Basic Books, 2006

Lawrence Lessig, Free Culture: Nature and Future of Creativity, New York: The Penguin Press, 2005

Lawrence Lessig, Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy, New York: The Penguin Press, 2008

Matt Mason. The Pirate’s Dilemma: How hackers, punk capitalists, graffiti millionaires and other youth movements are remixing our culture and changing our world, London: Allen Lane, 2008

เพลงลูกทุ่งคำเมืองกับอัตลักษณ์พันทางของคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่

ชื่อผู้เขียน เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒนวนิช*

บทคัดย่อ

บทความนี้เสนอว่าความเป็นสมัยใหม่นั้นมิได้มีความหมายเดียว คนกลุ่มต่างๆ และปัจเจกชนในสังคมใดก็ตาม ต่างช่วงชิงความหมายของความเป็นสมัยใหม่ กลุ่มคนต่างๆ และปัจเจกชนที่เป็นคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ ซึ่งถือกำเนิดจากการผสมผสานระหว่างภาคเศรษฐกิจอุตสาหกรรมและบริการของเมือง กับภาคเศรษฐกิจการเกษตรของชนบท ก็ช่วงชิงความหมายและอัตลักษณ์ของความเป็นสมัยใหม่ของตนเองด้วย พวกเขาผสมผสานแนวความคิดเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่ของรัฐเข้ากับประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์หรือความทรงจำของพวกเขา แล้วผลิตเป็นความหมายหรืออัตลักษณ์ความเป็นสมัยใหม่ที่หลากหลายของตนเองขึ้นมาผ่านพื้นที่ทางวัฒนธรรมของเพลงลูกทุ่งคำเมือง เราสามารถเรียกอัตลักษณ์ดังกล่าวได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ที่สามหรืออัตลักษณ์พันทาง หมายความว่าในขณะที่ชนชั้นปกครองที่กรุงเทพฯ พยายามที่จะสร้างความหมายของความเป็นสมัยใหม่ให้หยุดนิ่งแน่นอน ทั้งนี้ก็เพื่อใช้ความหมายดังกล่าวควบคุมปกครองประชาชน ในขณะเดียวกัน ประชาชนได้ทำให้ความหมายดังกล่าวลื่นไหลไม่หยุดนิ่งทั้งนี้ก็เพื่อสลัดตัวเองออกจากการครอบงำดังกล่าว พูดอีกอย่างหนึ่งก็คือ การช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของความเป็นสมัยใหม่ของคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่นั้น เป็นการต่อต้านอำนาจนำที่ชนชั้นปกครองที่กรุงเทพฯ ผลิตขึ้นมา เพื่อทำลายโครงสร้างการครอบงำที่ชนชั้นปกครองผลิตขึ้น ผ่านการให้ความหมายของความเป็นสมัยใหม่ และหากพิจารณาจากอีกแง่มุมหนึ่ง การช่วงชิงความหมายของความเป็นสมัยใหม่ของชาวบ้านเป็นการทำให้ความหมายดังกล่าวไม่ชัดแจ้ง คลุมเครือ หรือมีหลายความหมาย ซึ่งเท่ากับเป็นการทำลายลำดับชั้นและความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ชนชั้นนำพยายามสร้างขึ้นมา ทั้งนี้เพื่อเปิดทางให้ลำดับชั้น และความสัมพันธ์เชิงอำนาจใหม่ ที่มีความสลับซับซ้อนกว่าสามารถเผยแสดงออกมาได้

คำสำคัญ: เพลงลูกทุ่งคำเมือง อัตลักษณ์ ความเป็นสมัยใหม่ การช่วงชิงความหมาย เชียงใหม่

* ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

“Luuk Thung” Country Music, the Kham Mueang Dialect, and the New Rural Identity of Chiang Mai, Thailand

Author Kraingsak Chetpatanavanich

Abstract

This paper aims to show that modernity is not singularly defined. Rather, the different groups and individuals within any given society ascribe a range of meanings and attributes to modernity. In this paper, I examine Chiang Mai’s new rural identity—a sector of the population borne of the development of the industrial economy, the expansion of state, and modernization of agricultural production. As I will show, this new rural sector defines modernity in hybrid terms, mixing elements from official and dominant representations of the modern with their own histories and narratives. This hybrid, alternative modernity is most vividly expressed in a genre of country music called “luuk thung.” As my analysis of this genre will show, “luuk thung” represents a form of resistance to the dominant class’ definition of the modern, which originates in the capital city of Bangkok. “Luuk thung” obscures and challenges this dominant conception of modernity, and in so doing, also disrupts the power structures which shape relations between the ruling class and the rural populace.

Key Words: “Kham Meuang” Country Music, Identity, Modernity, Contested Meanings, Chiang Mai

บทความ

กล่าวนำ

นับตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 1990 ชนบทเชียงใหม่ได้เปลี่ยนแปลงเข้าสู่สถานการณ์ใหม่ของความเป็นสมัยใหม่ (Gray, 1990; Ritchie, 1996) เงื่อนไขดังกล่าวเป็นผลมาจากการผสมผสานหรือการผสมพันธุ์ระหว่างเศรษฐกิจการเกษตรแบบชนบทเข้ากับเศรษฐกิจอุตสาหกรรมและบริการแบบเมือง โดยแม้ว่าครอบครัวชนบทยังคงรักษาการผลิตทางการเกษตรของพวกเขาไว้ได้ สมาชิกจำนวนมากของพวกเขาก็ต้องเปลี่ยนไปทำงานในภาคเศรษฐกิจนอกการเกษตรที่ขยายตัวอย่างมากในช่วงเวลานี้ รายได้ที่พวกเขาได้จากการทำงานนอกภาคการเกษตรนี้ช่วยให้การผลิตในภาคการเกษตรยังคงดำเนินต่อเนื่องต่อไปได้ ผลของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวก็คือการกำเนิดขึ้นของโครงสร้างใหม่ของสังคมชนบท นั่นคือการผสมพันธุ์หรือการผสมผสานของเศรษฐกิจภาคเมืองกับภาคชนบท

ด้วยเหตุฉะนั้น สถานการณ์ของความเป็นสมัยใหม่ดังกล่าวได้ให้กำเนิดการเปลี่ยนแปลงในทางโครงสร้างทางสังคมของชนบทเชียงใหม่ จากการจัดประเภทผู้คนโดยใช้ฐานทางการผลิตทางการเกษตรมาเป็นการจัดประเภทที่มีฐานมาจากการผสมพันธ์กันของภาคอุตสาหกรรม ภาคบริการ และภาคการเกษตร โครงสร้างของสังคมดังกล่าวไม่เพียงแต่ประกอบด้วยผู้ผลิตทางการเกษตรกรรมเท่านั้นแต่ประกอบด้วยคนงานก่อสร้าง คนงานอุตสาหกรรม ลูกจ้างของภัตตาคาร ร้านค้า ห้างสรรพสินค้า และอื่นๆ พนักงานลูกจ้างระดับล่างและกลางของโรงแรม บริษัทเอกชนและองค์กรของทางราชการ คนขับรถสี่ล้อแดง พ่อค้าแม่ค้าเร่ และอื่นๆ เราสามารถเรียกกลุ่มคนต่างๆ เหล่านี้ ว่าเป็นคน “ชนบทใหม่” นี่เป็นเพราะแม้ว่าคนเหล่านี้จะทำงานในภาคเศรษฐกิจเมือง พวกเขาก็ยังคงอาศัยอยู่ตามหมู่บ้านในเขตชนบท พวกเขายังคงสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับชุมชนชนบทที่ซึ่งครอบครัว ญาติและมิตรของพวกเขาอาศัยอยู่ และยังคงดำเนินการผลิตทางการเกษตรอยู่ ตลอดจนรายได้ของพวกเขาสนับสนุนให้ครอบครัวในชนบทยังคงสามารถดำเนินการผลิตทางการเกษตรได้ต่อไป นี่เป็นการผสานสัมพันธ์กันจนก่อให้เกิดระบบเศรษฐกิจชนบทแบบใหม่ขึ้นมา ด้วยเหตุดังนั้นคนชนบททั้งหมดดังกล่าวจึงมิใช่คนชนบทตามแบบดั้งเดิมอีกต่อไป แต่ทว่าก็ไม่สามารถเรียกพวเขาได้ว่าเป็นคนแบบคนในสังคมเมือง เนื่องเพราะแม้พวกเขาจะมีวิถีชีวิตที่สัมพันธ์กับภาคเมืองเป็นอย่างมาก แต่พวกเขาก็ยังคงอาศัยอยู่ในชนบท ปฏิบัติตนตามจารีตและวิถีชีวิตบางประการของชนบท จึงอาจสามารถเรียกสถานการณ์หรือสภาวะดังกล่าวได้ว่าเป็น“ชนบทใหม่” และผู้คนที่อาศัยอยู่ใน “ชนบทใหม่” ว่าคือ คน “ชนบทใหม่”

ท่ามกลางโครงสร้างสังคมชนบทที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปนี้ ได้ปรากฏเพลงชนิดหนึ่งขึ้นมาซึ่งเรียกกันว่าเพลง ลูกทุ่งคำเมือง ในเชิงรูปแบบ เพลงชนิดนี้คือการผสมผสานหรือการผสมพันธุ์ระหว่างเพลงลูกทุ่ง[1] กับจารีตการเล่าเจี้ย[2] ของเชียงใหม่และภาคเหนือ และร้องเป็นภาษาคำเมือง ด้วยเหตุดังนั้น เราจึงไม่สามารถที่จะกล่าวได้ว่าเพลงลูกทุ่งคำเมืองเป็นเพลงสมัยใหม่หรือเป็นจารีตเรื่องเล่าแบบจารีตของภาคเหนือ แต่ทว่าเพลงลูกทุ่งคำเมืองเป็นเพลงหรือเรื่องเล่าชนิดหนึ่ง ที่เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมแบบสังคมและคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่

คำถามหลักของบทความนี้ก็คือ ใช่หรือไม่ที่เพลงลูกทุ่งคำเมืองนี้เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่คนชนบทใหม่ของเชียงใหม่ใช้เพื่อต่อสู้ช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของความเป็นสมัยใหม่ของพวกเขา และถ้าหากใช่พวกเขาดำเนินการอย่างไร

กรอบแนวความคิด

ในบทความนี้ผู้เขียนใคร่ที่จะใช้แนวความคิด 4 – 5 แนวคิดเพื่อช่วยในการตอบคำถามดังกล่าว แนวความคิดแรก คือแนวความคิดที่ได้มาจาก Tuassig (1983), Sahlin (1985), Comaroff (1985) และ Herzfeld (1985) ที่พิจารณาว่ามิใช่มีเพียงแต่นักวิชาการหรือนักวิจัยเท่านั้นที่เผยแสดงหรือสร้างความรู้หรือความหมายขึ้นมา แต่ทว่ากลุ่มคนที่ถูกศึกษาในฐานะตัวแสดงสามารถสร้างความรู้ ความหมาย หรืออัตลักษณ์ของตัวพวกเขาเองท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงไปของสถานการณ์ การสร้างความรู้ ความหมาย หรืออัตลักษณ์ดังกล่าวนี้นั้นกระทำผ่านพื้นที่ทางวัฒนธรรมต่างๆ ดังเช่น พิธีกรรม ตำนาน หรือ ถ้อยคำ เป็นต้น

แนวความคิดที่สองคือวาทกรรมของความเป็นสมัยใหม่ นั่นก็คือมีข้อเสนอว่าความเป็นสมัยใหม่นั้นมิได้มีความหมายเดียว แต่ทว่าคนกลุ่มต่างๆในสังคมต่างๆ ต่างสร้างความหมายของความเป็นสมัยใหม่ของตัวเองขึ้นมา คือการที่คนกลุ่มต่างๆ เหล่านั้นสร้างความหมายของความเป็นสมัยใหม่ไปต่างๆ นานาเพื่อต่อสู้ช่วงชิงกับความหมายที่สร้างโดยชนชั้นปกครองเพื่อครอบงำพวกเขาโดยผ่านความหมายของความเป็นสมัยใหม่ งานที่นำเสนอเกี่ยวกับแนวคิดดังกล่าวก็มีดังเช่นงานของ Friedman(1990), Wilson (1999) และ Rofel (1999a and b)

---

[1] เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงชนิดหนึ่งที่สร้างขึ้นในเมือง โดยนักแต่งเพลง และนักร้อง ที่ส่วนใหญ่เป็นคนที่มีพื้นเพมาจากชนบทที่มาอาศัยอยู่ในกรุงเทพ โดยทั่วไป เข้าใจกันว่าเพลงลูกทุ่งนั้นเป็นภาพสะท้อนของชนบท แต่นิธิ เอียวศรีวงศ์ เสนอว่า หน้าที่ที่แท้จริงของเพลงลูกทุ่งก็คือการเป็นสื่อที่ทำให้ความเป็นสมัยใหม่แบบเมืองเป็นที่เข้าใจและคุ้นเคยโดยคนชนบท (นิธิ, 2538 ก)

[2] การเล่าเจี้ย หรือเจี้ยก้อม คือนิทานหรือเรื่องเล่าในสังคมจารีต โดยเล่าเกี่ยวกับพฤติกรรมอันเกิดจากแรงผลักดันของกิเลสตัณหา โดยเฉพาะอย่างยิ่งของบุคคลที่มีสถานะสูงดังเช่น กษัตริย์ พระหรือผู้อาวุโส พฤติกรรมของบุคคลชั้นสูงนี้ถูกเล่าให้กลายเป็นเรื่องตลกเพื่อผู้เล่าจะได้หลีกเลี่ยงจากการได้รับโทษทัณฑ์เนื่องจากการที่เขาเอาเรื่องที่ผิดศีลธรรมและจริยธรรมของบุคคลชั้นสูงมาพูดในที่สาธารณะ การเล่าเรื่องตามแบบดังกล่าวคือเครื่องมือประการหนึ่งของการต่อสู้ของชาวบ้านกับอำนาจที่ไม่ชอบธรรม (ดู สุรสิงห์สำรวม, 2527; นิธิ, 2539; พระส่งเสริม โชตะโก, 2548)

แนวความคิดที่สาม คือความคิดเกี่ยวกับ พื้นที่ระหว่าง หรือ liminal or in-between space ของ Turner (1980) และ พื้นที่ที่สาม ของ Bhabha (2003) ตามแนวความคิดนี้ พื้นที่ระหว่าง หรือพื้นที่ที่สามผลิตขึ้นมาจากการผสมผสานหรือผสมพันธุ์ระหว่างสถานการณ์ หรือสถานะ หรือแนวความคิดที่แตกต่าง ตรงกันข้ามกัน ตัวอย่างก็ดังเช่น กลุ่มคนในอินเดียยุคอาณานิคมกลุ่มหนึ่ง พวกเขาเป็นคนพันธุ์ทาง (hybrid people) ผู้ซึ่งเป็นคนพื้นเมืองโดยกำเนิดแต่ได้รับการศึกษาตามแบบตะวันตก เมื่อพวกเขาอยู่ที่บ้านพวกเขามีชีวิตอยู่ตามแบบวิถีชีวิตพื้นเมือง แต่ในที่ทำงานและสโมสรพวกเขามีพฤติกรรมเหมือนกับชาวตะวันตกเจ้าอาณานิคม คนกลุ่มนี้รับเอาความคิดชาตินิยมของตะวันตกแล้วผสมพันธุ์เข้ากับประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์ของอินเดียพื้นเมืองแล้วผลิตเป็นแนวความคิดชาตินิยมแบบของพวกเขาเองที่เป็นแนวคิดหรืออัตลักษณ์ที่สาม (Anderson, 1991; Banchi, 1996)

แนวความคิดที่สี่ คือแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีหรือเพลงกับอัตลักษณ์ (Frith, 1996) ที่เสนอว่าดนตรี (รวมทั้งงานทางศิลปะอื่นๆ) นั้น หาได้เป็นสิ่งที่สะท้อนความหมายหรืออัตลักษณ์ของผู้สร้างและเสพดนตรีหรืองานทางศิลปะนั้นๆ ไม่ แต่ที่จริงแล้ว ดนตรีกลับสร้างความหมายหรืออัตลักษณ์ของผู้แต่งและฟังดนตรีนั้นๆ หมายความว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจากการแต่ง ฟังหรือเสพเพลงหรือดนตรี ก่อร่างสร้างอัตลักษณ์ของผู้แต่ง ผู้ร้อง และคนฟังขึ้นมา อย่างไรก็ตามเนื่องจากประสบการณ์และพื้นเพความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างกันของแต่ละคนหรือกลุ่มคน ดังนั้นพวกเขาจะแปรความหรือสร้างอัตลักษณ์ที่แตกต่างกันผ่านเพลงชนิดเดียวกันหรือเพลงๆ เดียวกันหรือพื้นที่ทางวัฒนธรรมเดียวกัน นี่เป็นแบบเดียวกันกับแนวความคิดเกี่ยวกับ Habitus ของ Bourdieu (1977) ที่เสนอว่าพื้นฐานหรือประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์ของผู้ใดผู้หนึ่งหรือกลุ่มคนหรือชนชั้นใดหนึ่งเป็นส่วนสำคัญที่กำหนดการสร้างความหมาย ตัวตน หรืออัตลักษณ์ของคนๆ นั้น หรือกลุ่มนั้นๆ เมื่อพวกเขาเผชิญหน้ากับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไป

แนวความคิดที่ห้า คือแนวความคิดเกี่ยวกับ dialogism ของ Bakthin (Gardiner, 2000) แนวคิดนี้ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความคิดที่ว่าความหมายนั้นกำเนิดขึ้นจากการปฏิสัมพันธ์หรือการสื่อสารกันของคนในสถานการณ์หรือบริบทในชีวิตประจำวัน คำๆ หนึ่งหรือประโยคๆ หนึ่ง จะมีความหมายที่แตกต่างกันในสถานการณ์หรือบริบทที่แตกต่างกัน ซึ่งนำไปสู่ความคิดที่ว่าชนชั้นนำหรือกลุ่มคนใดๆ ต้องการที่จะรักษาความหมายของคำหรือประโยคให้คงที่ไม่เปลี่ยนแปลงก็เพื่อที่จะใช้คำหรือประโยคเหล่านั้น สร้างความหมายหรือสถาบันเพื่อที่จะครอบงำประชาชนหรือคนกลุ่มอื่นๆ ในขณะเดียวกัน ในอีกด้านหนึ่ง ประชาชนได้ทำให้ความหมายนั้นๆ แปรเปลี่ยนลื่นไหล ทั้งนี้ก็เพื่อปลดปล่อยพวกเขาให้เป็นอิสระจากการครอบงำ ดนตรีหรือเพลงรวมทั้งงานศิลปะอื่นๆ เป็น dialogism แบบหนึ่งที่ผู้แต่ง/ผู้ร้องและผู้ฟังสื่อสารกันและสร้างความหมายขึ้นในแต่ละสถานการณ์หรือบริบทขึ้นมา ต่างๆ นานาๆ กันไป

ตรงนี้อาจเปรียบเทียบกับแนวคิดอำนาจนำ (hegemony) ของบรรดาสาวกของ Gramci ที่ว่า ชนชั้นปกครองสร้างความคิดหรือความหมายที่เป็นอำนาจนำขึ้นมาเพื่อที่จะครอบงำประชาชน แต่ในอีกด้านหนึ่ง ประชาชนสามารถสร้างแนวคิดหรือความหมายที่ต่อต้านอำนาจนำขึ้นมา การกระทำเช่นนี้ทำให้ความหมายหรือแนวความคิดที่ชนชั้นนำสร้างขึ้นผ่านภาษานั้นมีความหมายที่ลื่นไหล ซึ่งตามแนวคิดของ Davis (1974) นั้นเสนอว่า การทำให้แนวคิดหรือความหมายของสิ่งหนึ่งๆ มีต่างๆ นานา และลื่นไหลนั้นนำมาซึ่งความไม่กระจ่างหรือคลุมเครือ ผลก็คือการทำลายความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ถูกสร้างขึ้นโดยความหมายของชนชั้นนำที่ทำให้ชนชั้นนำอยู่ในฐานะของผู้ที่มีอำนาจที่เหนือกว่าลงไป และเปิดโอกาสให้วิถีทางความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนกว่าเกิดขึ้นมาได้

ดังนั้นกรอบแนวความคิดของบทความนี้ที่สร้างจากแนวความคิดข้างต้นอธิบายถึงการช่วงชิงความหมายเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่บนพื้นที่ทางวัฒนธรรมโดยคนกลุ่มต่างๆ ในสังคม รัฐและชนชั้นนำสร้างความหมายและอัตลักษณ์ของคนสมัยใหม่ในรัฐไทย เพื่อที่จะสามารถควบคุมประชาชนให้อยู่ภายใต้อำนาจและการควบคุมคนกลุ่มต่างๆ ในสังคมสนองต่อสถานการณ์ดังกล่าวโดยการสร้างความหมายและอัตลักษณ์ต่างๆ ของความเป็นสมัยใหม่ในฐานที่เป็นพื้นที่หรืออัตลักษณ์ที่สามเพื่อที่จะทำให้ความหมายหรืออัตลักษณ์ของความเป็นสมัยใหม่ที่แปรเปลี่ยนไปได้ ไม่ชัดเจนและคลุมเครือเพื่อที่จะเปิดพื้นที่ของความสัมพันธ์ที่สลับซับซ้อนขึ้นมาอันเป็นพื้นที่ที่พวกเขาอาจสามารถเป็นอิสระจากการควบคุมของชนชั้นนำ

รัฐจารีตเชียงใหม่และเรื่องเล่า (Narratives)

เชียงใหม่ในอดีตสามารถแบ่งออกได้เป็นสองพื้นที่ นั่นก็คือศูนย์กลางและชายขอบ หรือเมืองกับหมู่บ้าน กษัตริย์หรือเจ้าชีวิตสถาปนาอำนาจของพระองค์ที่ศูนย์กลางและแผ่อำนาจเหล่านั้นสู่หมู่บ้านที่กระจัดกระจายอยู่ทั่วหุบเขาเชียงใหม่-ลำพูน อย่างไรก็ตาม เพื่อที่จะสถาปนาอำนาจดังกล่าวได้ กษัตริย์และชนชั้นนำจำเป็นที่จะต้องสร้างพื้นที่ที่เป็นสากลหรือเป็นพื้นที่สาธารณะทั้งนี้เพื่อดึงให้หมู่บ้านต่างๆ ที่ตั้งอยู่อย่างเอกเทศให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งหรือเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับราชอาณาจักร คล้ายคลึงกับรัฐอื่นๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่วนที่เป็นภาคพื้นทวีป รัฐเชียงใหม่ใช้เรื่องเล่าแบบพุทธเพื่อที่จะสร้างความหมายหรืออัตลักษณ์ให้กับผู้คนภายในรัฐ คือเรื่องเล่าที่ยกย่องกษัตริย์ในฐานะเป็นผู้ที่สะสมบุญบารมีสูงสุดในรัฐ หรือคือพระโพธิสัตว์ผู้ซึ่งจะสามารถตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต และประชาชนในฐานะที่เป็นผู้ที่ตกอยู่ในห้วงของกิเลสตัณหาความต้องการและจำเป็นต้องได้รับการชักจูงชี้นำจากกษัตริย์เพื่อปลดให้พ้นจากพันธนาการดังกล่าว ด้วยเหตุฉะนั้นกษัตริย์คือผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับธรรมะมากกว่าประชาชนทั้งปวง

เรื่องเล่าดังกล่าวก็ปรากฏอยู่ในดังเช่นชาดกต่างๆ ที่พระชั้นผู้ใหญ่ต่างๆ เล่าจากคัมภีร์ของพุทธศาสนาดั้งเดิมและแต่งขึ้นใหม่ที่เรียกว่าชาดกนอกนิบาต ชาดกเป็นเรื่องเล่าที่แสดงถึงการบรรลุซึ่งอำนาจผ่านการสะสมบุญบารมีโดยพระโพธิสัตว์ ด้วยเหตุดังนั้นจึงทำให้พระองค์ทรงมีภาระในการต่อสู้เอาชนะกิเลสตัณหาความชั่ว

ร้ายและปลดปล่อยมนุษย์ที่มีกรรมอันเนื่องมาจากความหลงประพฤติผิดจากแรงพลักดันของความชั่วร้ายหรือกิเลสตัณหา สิ่งนี้กระทำโดยการบีบบังคับและชักจูงผู้หลงผิดให้กลับมาประพฤติธรรมตามหลักการของพระพุทธเจ้าซึ่งจะทำให้พวกเขาเข้ามาสู่อาณาจักรของธรรมะนั่นก็คือราชอาณาจักรของพระองค์นั่นเอง (สมบัติและชัยอนันต์, 2523; มยุรี, 2545)

อย่างไรก็ตาม ในสังคมชาวบ้านของภาคเหนือก็ได้ปรากฏเรื่องเล่าที่ตรงกันข้ามกับเรื่องเล่าแบบพุทธขึ้นมาด้วย นั่นก็คือเรื่องเล่าเกี่ยวกับชาวบ้านผู้มิได้มีพฤติกรรมตามกฎเกณฑ์ของหลักการแบบพุทธ ในเรื่องเล่าเหล่านี้ สถานะและอำนาจไม่จำเป็นต้องมีแหล่งที่มาจากการสะสมบุญบารมีและประพฤติธรรม อีกทั้งความประพฤติชั่วมิใช่จะนำไปสู่ความหายนะเสมอไป ผู้ซึ่งมิได้มีพฤติกรรมอยู่ภายใต้กรอบของศีลธรรม แต่ทว่าฉลาดและมีโชคหรือมีโอกาสบางครั้งก็สามารถได้มาซึ่งอำนาจและรอดพ้นจากการถูกลงโทษ ตัวอย่างเช่นนิทานเรื่องแม่หญิงฉลาด และเรื่อง ตุ๊เจ้า (เพลงเออร์, 2519) ในเรื่อง แม่หญิงฉลาด เป็นเรื่องของผู้หญิงคนหนึ่งผู้ซึ่งมีชู้ แต่ทว่าก็สามารถรอดพ้นจากการถูกลงโทษโดยการใช้ความฉลาด ในขณะที่เรื่อง ตุ๊เจ้า เป็นเรื่องของพระรูปหนึ่งที่สามารถขึ้นสู่สถานะที่สูงคือกลายเป็นขุนนางโดยการหลอกลวง โชค และโอกาส

เรื่องเล่าประเภทที่สาม คือเรื่องเล่าที่ผสมผสานหรือผสมพันธุ์ (Hybridization) แบบแผนของเรื่องเล่าทั้งสองเข้าด้วยกัน นั้นคือเพลงซอ (สุรสิงห์สำรวม, 2523; เกรียงศักดิ์, 2546) และ เจี่ยก้อม (สุรสิงห์สำรวม, 2526; นิธิ, 2539; พระส่งเสริม ชาตโก, 2550) เพลงซอเป็นการแสดงที่เป็นกิ่งพิธีกรรมกึ่งมหรสพ ซึ่งแสดงตลอดทั้งวันในงานพิธี และในงานเฉลิมฉลองต่างๆ การแสดงซอจะมีด้วยกันประมาณ 3 โครงเรื่อง นั่นคือโครงเรื่องเกี่ยวกับพิธีกรรมหรืองานเฉลิมฉลองนั้นๆ เช่นพิธีขึ้นบ้านใหม่ พิธีบวช การฉลองพัดยศ หรือการฉลองถาวรวัตถุใหม่ของวัด เป็นต้น โครงเรื่องนี่มักจะเกี่ยวข้องกับความเชื่อในทางพุทธศาสนาและความเชื่ออื่นๆ โครงเรื่องนี้ส่วนหนึ่งจะเป็นตัวแทนความเชื่อแบบพุทธและความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ ของชนชั้นนำทั้งในระดับรัฐและระดับหมู่บ้านที่ใช้ครอบงำความคิดจิตใจของประชาชน โครงเรื่องที่สองของการแสดงซอก็คือโครงเรื่องของวิถีชีวิตแบบคนธรรมดาและความเชื่อเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์ เป็นโครงเรื่องที่ดำเนินไปจากการเริ่มต้นที่ผู้หญิงและผู้ชายพบกัน เกี้ยวพาราสีกัน จนลงท้ายที่การแต่งงานกัน ตลอดการซอจะมีการพรรณนาโต้ตอบกันในเชิงชู้สาว การพูดถึงเรื่องทางเพศและการร่วมเพศกัน โครงเรื่องนี้สร้างความหมายให้กับพื้นที่ส่วนบุคคล ที่ชาวบ้านตระหนักถึงความสำคัญของชีวิตส่วนบุคคลที่ตั้งอยู่บนฐานของแรงผลักดันที่เกิดจากความรัก ความปรารถนา ความต้องการของมนุษย์ธรรมดาทั่วๆ ไป แสดงถึงบทแย้ง (Antithesis) กับโครงเรื่องแรก ท้ายสุด โครงเรื่องที่สามที่เรียกว่า ซอเก็บนก ซึ่งเป็นบทสรุป (Synthesis) โครงเรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงการที่ชนชั้นนำที่ได้รับการพิจารณาว่าเป็นตัวแทนของธรรมะ แต่ในบางครั้งกลับมีพฤติกรรมอันเนื่องจากกิเลสตัณหาและความโง่งมซึ่งพฤติกรรมดังกล่าวทำให้พวกเขากลายเป็นตัวตลกที่ทำให้อำนาจของเขาสลายไป ในขณะที่ชาวบ้านที่ได้รับการพิจารณาว่าเต็มไปด้วยกิเลสตัณหา และความโง่งม แต่ในบางสถานการณ์กลายเป็นผู้มี

พฤติกรรมที่ถูกทำนองคลองธรรมและฉลาดหลักแหลม เนื้อเรื่องของโครงเรื่องนี้จะกล่าวถึง นายอ่าย ซึ่งเป็นตัวแทนของสถาบันกษัตริย์และชนชั้นนำ นายอ่ายพยายามขูดรีดสองสามีภรรยาที่ทำมาหากินโดยสัมมาอาชีวะ และพยายามที่จะลวนลามและร่วมเพศกับหญิงที่เป็นภรรยา แต่ทว่าสองสามีภรรยาได้ใช้สติปัญญาหลอกล่อไม่ให้นายอ่ายทำดังที่เขาตั้งใจได้ และทำให้นายอ่ายกลายเป็นตัวตลกไปในสายตาของคนดู

ในขณะที่ เจี้ยก้อม ซึ่งเป็นนิทานสั้นๆ ที่ใช้เล่ากันในโอกาสต่างๆ หรือในพิธีกรรมต่างๆ เช่นงานศพ นั้นแสดงให้เห็นถึงอีกด้านหนึ่งของพฤติกรรมของพระ น้อย หนาน ผู้อาวุโส ขุนนาง และกษัตริย์ และประชาชนที่น่านับถืออื่นๆ นั่นก็คือพฤติกรรมอันเนื่องมาจากแรงผลักดันของกิเลสตัณหา โครงเรื่องของเจี้ยก้อม เป็นเรื่องประเภทตาเถร-ยายชี และเรื่องราวต่างๆ ที่แสดงถึงการมีกิเลสตัณหาของบรรดาคนที่ได้รับการยกย่องว่ามีฐานะสูงทั้งในระดับรัฐและระดับหมู่บ้าน นิธิ (2539) เสนอว่า จริงๆ แล้ว วัตถุประสงค์ของเจี้ยก้อมก็คือการแสดงให้เห็นว่า ผู้คนทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นกษัตริย์ ขุนนาง พระผู้อาวุโส และบุคคลที่น่านับถือต่างๆ แม้ว่าด้านหนึ่งจะได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่อยู่ในศีลในธรรม แต่ทว่าอีกด้านหนึ่งก็สามารถมีพฤติกรรมที่ถูกผลักดันจากกิเลสตัณหาได้ ด้วยเหตุฉะนั้น ในด้านหนึ่ง ผู้คนในสังคม ไม่ว่าจะเป็นไพร่หรือผู้ดี นั้น จะมีพฤติกรรมที่อยู่ภายใต้ข้อกำหนดของศีลธรรมและกฎระเบียบ แต่ทว่าในอีกด้านหนึ่งคนทั้งหมดก็สามารถมีพฤติกรรมที่ทำลายระเบียบแบบแผนได้

เราจะเห็นได้ว่าเรื่องเล่าทั้งหมดดังกล่าวเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมหนึ่ง ซึ่งคนกลุ่มต่างๆ ของเชียงใหม่ต่อสู้ต่อรองความหมายหรืออัตลักษณ์ของพวกเขา นั่นคือในขณะที่ กษัตริย์ ขุนนาง และพระสร้างอัตลักษณ์ของพวกท่านในฐานะเป็นผู้ประพฤติธรรม ด้วยเหตุฉะนั้นท่านเหล่านั้นจึงสมควรมีอำนาจอยู่ในฐานะผู้นำเหนือชาวบ้านที่เป็นผู้มีกิเลสตัณหา การเป็นผู้นำก็เพื่อที่จะสถาปนาพื้นที่สาธารณะซึ่งมีธรรมะอยู่ในฐานะที่เป็นจุดมุ่งหมายร่วมกันของทุกๆ คนในสังคม ในขณะเดียวกัน ชาวบ้านกลุ่มต่างๆ ใช้เรื่องเล่าต่างๆ ในฐานะที่เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างอัตลักษณ์ของผู้คน รวมทั้งพวกเขาเช่นเดียวกัน เป็นทั้งอัตลักษณ์ที่แตกต่างตรงกันข้ามกับการสร้างของชนชั้นนำ และเป็นอัตลักษณ์ที่ผสมผสานหรือผสมพันธุ์อัตลักษณ์ทั้งแบบชนชั้นนำและแบบของชาวบ้านเข้าด้วยกัน กลายเป็นอัตลักษณ์ที่สาม

รัฐไทยสมัยใหม่และเรื่องเล่าแบบใหม่

การเกิดขึ้นของรัฐไทยสมัยใหม่เริ่มต้นเมื่อราชสำนักกรุงเทพฯ ภายใต้การนำของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ยึดครองดินแดนต่างๆ ที่เคยเป็นประเทศราชของสยามให้เข้ามาอยู่ภายใต้รัฐสยามในฐานะที่เป็นอาณานิคม พระองค์ได้สถาปนาระบบราชการที่เลียนแบบมาจากระบบราชการของอาณานิคมของฝรั่งเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการบริหารอาณานิคมที่มีกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง (Winichakul, 1993)

รัฐดังกล่าวเกิดขึ้นจากการผสมพันธุ์ระหว่างวาทกรรมแบบอาณานิคมเข้ากับความทรงจำที่ถูกสร้างขึ้นเกี่ยวกับการปกครองแบบจารีตของสยาม วาทกรรมแบบอาณานิคมคือแนวคิดที่เสนอว่าอาณานิคมต้องถูก

ปกครองโดยศูนย์กลางก็เนื่องมาจากการที่คนที่มีชีวิตอยู่ในดินแดนรอบนอกหรือดินแดนที่เป็นอาณานิคมนั้น ล้าหลัง ป่าเถื่อน ไร้อารยธรรม และมีพฤติกรรมที่ไร้เหตุผล ในทางตรงกันข้าม ผู้คนที่ศูนย์กลางเป็นผู้ที่ก้าวหน้า มีอารยธรรม และมีเหตุผล ในขณะที่ความทรงจำที่ถูกสร้างขึ้นนั้นก็คือความทรงจำเกี่ยวกับรัฐจารีตของสยามที่ปกครองโดยพระมหากษัตริย์และชนชั้นนำ “เจริญ” “ศิวิไลซ์” และประพฤติธรรม ด้วยเหตุดังนั้น ตลอดระยะเวลาของประวัติศาสตร์สยามหรือไทย สมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการปกครองในแบบสมบูรณาญาสิทธิราชภายใต้การปกครองของพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 5 – 7 รัฐชาตินิยมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม รัฐพ่อขุนอุปถัมภ์ที่เชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ ของจอมพลสฤษ ธนะรัชต์ หรือรัฐประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุข นั้น พระมหากษัตริย์ ขุนนาง ข้าราชการ นายทุน ตลอดจนชนชั้นนำ และชนชั้นกลางอื่นๆ ได้รับการพิจารณาว่าเป็นชนชั้นผู้นำที่มีอารยะและมีธรรมะ ผู้นำเหล่านี้มีหน้าที่ที่จะต้องชักนำ และนำพาประชาชน (ชาวบ้านและชาวป่า) ซึ่งเป็นผู้ป่าเถื่อนและเต็มไปด้วยกิเลสตัณหาให้เข้าสู่หนทางแห่งความก้าวหน้า มีอารยะ และมีธรรมะ (Winichakul, 1993)

ท่ามกลางสถานการณ์ของรัฐไทยสมัยใหม่ดังกล่าว ได้ปรากฏรูปแบบของเรื่องเล่าสมัยใหม่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ไทยและละครโทรทัศน์ เพลงลูกกรุงและเพลงลูกทุ่ง ขึ้นมา ทั้งหมดคือการแสดงสมัยใหม่ที่สร้างขึ้นจากการผสมพันธุ์ระหว่างความทรงจำของเรื่องเล่าและการแสดงแบบจารีตกับรูปแบบ และแนวความคิดของการแสดงของตะวันตกสมัยใหม่

เรื่องเล่ารูปแบบแรกคือหนังไทยและละครโทรทัศน์ซึ่งมีโครงเรื่องที่เรียกกันว่า น้ำเน่า คือการผสมพันธุ์ระหว่างนิทานชาดกและเรื่องเล่าอื่น เช่น ลิเกและหนังตะลุง (Vandergreest, 1993 b; นิธิ, 2538 ข) กับแนวความคิดตะวันตกเกี่ยวกับพฤติกรรมของชายหญิงที่เป็นอารยะและมีเหตุมีผล โครงเรื่องแบบน้ำเน่าของหนังไทยและละครโทรทัศน์เล่าถึงเรื่องของตัวเอกผู้ซึ่งยึดครองสถานะของผู้มีอารยะ มีเหตุผล ตลอดจนมีธรรมะ พวกเขาแสดงตัวโดยสุภาพบุรุษและสุภาพสตรีที่เป็นข้าราชการ นายทุน และชนชั้นกลางระดับสูง ตามโครงเรื่องแบบนี้ตัวเอกต้องต่อสู้กับผู้ร้ายซึ่งมีพฤติกรรมอันเนื่องมาจากกิเลสตัณหาและแรงจูงใจที่ไร้เหตุผล ผู้ร้ายอาจแทนตัวโดย คอมมิวนิสต์ นักค้ายาเสพติด หญิงชายขี้อิจฉา และอื่นๆ ตัวเอก หรือพระเอกนางเอกสมัยใหม่นั้นอาจเปรียบได้กับพระโพธิสัตว์ซึ่งเป็นตัวแทนของความดี พวกเขาต่อสู้กับตัวร้ายหรือผู้รายที่มุ่งจะทำลายธรรมะ การต่อสู้ของตัวเองก็เพื่อเผยแสดงให้เห็นว่า ธรรมะย่อมชนะอธรรม หมายความว่า ใครก็ตามที่มีพฤติกรรมสอดคล้องกับเหตุผล และมีธรรมะ ย่อมยึดครองสถานะที่เหนือกว่าผู้ซึ่งประพฤติสอดคล้องกับกิเลสตัณหาและไร้เหตุผล หรือเป็นอธรรม เสมอ ด้วยเหตุดังนั้น พวกเขาจึงเป็นผู้นำที่ช่วยให้อธรรมยกเลิกความหลงผิดเพื่อที่จะกลับมาเดินบนหนทางแห่งธรรมะและความมีเหตุผล

อย่างไรก็ตาม นอกจากตัวละครที่เป็นตัวเอกและตัวร้ายแล้ว มีตัวละครอื่นๆ ที่เป็นตัวตลกหรือผู้รับใช้ตัวเอก หรือเป็นลูกน้องของผู้ร้าย ตัวละครเหล่านี้แทนตัวโดย ชาวบ้าน ผู้ซึ่งมีสถานะที่กำกวม บางครั้งพวกเขา

ก็ถูกวางให้อยู่ในตำแหน่งที่เป็นพวกธรรมะที่มีหนทางเดินที่สามารถบรรลุซึ่งความดีได้ แต่บางครั้งพวกเขาก็ถูกวางให้อยู่กับพวกอธรรม พวกเขาจึงอยู่ในสถานะที่อาจทั้งถูกชักจูงจากความชั่วร้ายไร้เหตุผล หรืออาจจะได้รับการชี้นำจากฝ่ายธรรมให้เดินสู่หนทางของความดีและมีเหตุผล ก็ได้

ด้วยเหตุฉะนั้น โครงเรื่องแบบ น้ำเน่า ของหนังไทยและละครโทรทัศน์ นี้นั้นก็เป็นไปเพื่อแสดงและเน้นย้ำว่า ข้าราชการ นายทุน สุภาพบุรุษและสุภาพสตรีชนชั้นกลางเป็นเจ้าของจิตใจที่เจริญ มีอารยะ และมีธรรม พวกเขาคือคนไทยสมัยใหม่ผู้ซึ่งมีพฤติกรรมที่เกิดจากแรงจูงใจของเหตุผล ในทางตรงกันข้าม ตัวร้ายและชาวบ้านคือผู้ที่ล้าหลังและพฤติกรรมของพวกเขาถูกควบคุมจากวิธีคิดที่ไร้เหตุผล พวกเขาคือคนที่ไร้อารยธรรมที่ต้องการการพัฒนาจิตใจให้กลายเป็นมีเหตุผลและมีอารยะ นี่หมายความว่า ภายในรัฐไทย มีชนชั้นนำที่เป็นผู้ที่มีธรรมะ หรือมีจิตใจที่เจริญ มีอารยะ มีเหตุผลที่สมควรเป็นผู้ปกครอง พวกเขามีหน้าที่ต่อสู้กับบรรดาอธรรมที่ล้าหลัง ไร้อารยะ และไร้เหตุผล ทั้งนี้ก็เพื่อพัฒนายกระดับพวกเขาใกล้ชิดธรรมะ ความมีเหตุผล และความเจริญมากขึ้น

รูปแบบของเรื่องเล่าแบบที่สองก็คือ เพลงลูกกรุง และ เพลงลูกทุ่ง ที่ได้รับการพิจารณาว่าเป็นเพลงแบบสมัยใหม่ เข้าใจกันว่าเพลงลูกกรุงนั้นเป็นเพลงของคนเมืองในขณะที่เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงของคนชนบท อย่างไรก็ตามเพลงทั้งสองชนิดนี้ถูกสร้างขึ้นในที่ที่เดียวกัน นั่นก็คือที่ศูนย์กลางของเมืองคือกรุงเทพฯ (ฉกาจ, 2537; นิธิ, 2538) เพลงลูกกรุงได้รับการพิจารณาว่าเป็นเพลงของเมืองก็เนื่องมาจากเพลงประเภทนี้กำเนิดขึ้นจากการผสมพันธุ์กันระหว่างความทรงจำเกี่ยวกับเพลงไทยแบบจารีต เพลงยาว และจารีตเพลงแบบอื่นๆ ของชนชั้นนำ กับ แบบแผนทางการดนตรีของตะวันตกสมัยใหม่ (ฉกาจ, 2538; ศิริพร, 2541) ในขณะเดียวกันเพลงลูกทุ่งนั้นเป็นการผสมพันธุ์ระหว่างเพลงชนบทแบบจารีตต่างๆ กับ แบบแผนทางดนตรีของตะวันตกสมัยใหม่ (ศิริพร, 2541) เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งเป็นการผสมพันธุ์กันระหว่างแนวความคิดเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่ กับความทรงจำที่ถูกสร้างขึ้น และประสบการณ์ของนักแต่งเพลงและนักร้องที่มีพื้นเพมาจากชนบท

เพลงลูกกรุงและเพลงลูกทุ่งคือเรื่องเล่าสมัยใหม่ หรือคือพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ซึ่งความหมายหรืออัตลักษณ์สมัยใหม่ต่อสู้ช่วงชิงกัน ในกรณีของเพลงลูกกรุงนั้นเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่คนหลายกลุ่มต่อสู้ช่วงชิงกันโดยโครงเรื่องต่างๆ เช่นโครงเรื่องที่ช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของชนชั้นนำในฐานะที่เป็นผู้ครอบครองบุญบารมี ความเป็นอารยะ และความก้าวหน้า เพลงต่างๆ ดังกล่าวก็มีดังเช่น สดุดีมหาราชา ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับบุญบารมีของพระมหากษัตริย์ผู้เป็น “ร่มโพธิ์ร่มไทรของปวงประชา” หรือเพลง ของขวัญจากก้อนดิน ที่พรรณนาถึงพระมหากษัตริย์ผู้ทรงเปรียบประดุจเป็นดั่งพ่อของประชาชน ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของพระองค์ พระองค์ทรงเป็นผู้นำที่สร้างสรรค์ ความเจริญ หรือการพัฒนาของประเทศ หรือเพลง วัฒนธรรมและ สร้างไทย ที่แต่งภายใต้การอุปถัมภ์ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพื่อที่จะชักนำให้ประชาชนคนไทยยอมรับผู้นำผู้ซึ่งสร้างสรรค์ความเจริญและความมีอารยะให้กับประเทศชาติ

อย่างไรก็ตาม ส่วนใหญ่ของเพลงลูกกรุงคือการผสมพันธุ์ระหว่างประสบการณ์เกี่ยวกับความปรารถนาต้องการแบบปัจเจกชนของคนสามัญ และแนวความคิดเกี่ยวกับลัทธิปัจเจกชนสมัยใหม่ ที่แตกต่างตรงกันข้ามกับแนวความคิดของพวกชนชั้นนำ เพลงต่างๆ ตามโครงเรื่องของสามัญชนผลิตขึ้นเป็นจำนวนมากนับตั้งแต่สิ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 จวบจนถึงปัจจุบัน ตัวอย่างของเพลงเหล่านี้ซึ่งรวมถึงเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์[3] นั้นเป็นเพลงที่สร้างจากประสบการณ์ความสัมพันธ์แบบปัจเจกของคนหนุ่มคนสาวเกี่ยวกับความรักและความต้องการ ตัวอย่างของเพลงลักษณะดังกล่าวก็ดังเช่นเพลง ฉันอยู่ใกล้เธอ ซึ่งเป็นเพลงที่ผู้ชายคนหนึ่งแสดงออกเกี่ยวกับความรู้สึกรักและความปรารถนาในเชิงชู้สาวที่มีต่อหญิงคนหนึ่ง ในเวลาเดียวกันเพลง ยามห่างไกล เป็นเพลงที่เกี่ยวกับผู้หญิงคนหนึ่งที่คร่ำครวญถึงคนรักของเธอที่ต้องพลัดพรากจากกันไปไกล ตัวอย่างอื่นๆ ก็ดังเช่นเพลง เพียงคำเดียว ขับร้องโดย สุเทพ วงศ์คำแหง ที่พรรณนาถึงอารมณ์ของชายผู้หนึ่งที่ใคร่จะได้ยินคำว่า รัก จากปากของผู้หญิงคนหนึ่ง

เราจะเห็นได้ว่าโครงเรื่องของเรื่องเล่าดังกล่าวก็เพื่อสร้างอัตลักษณ์ของคนสมัยใหม่ในฐานะที่เป็นปัจเจกชนผู้ซึ่งไม่สนใจพื้นที่สาธารณะหรือประเทศชาติ แต่จะสนใจแต่เพียงโลกส่วนตัวของตัวเอง ด้วยเหตุดังนั้น อัตลักษณ์ดังกล่าวจึงแตกต่างตรงกันข้ามกับอัตลักษณ์ซึ่งสร้างโดยรัฐที่เน้นไปที่ความรักที่มีต่อประเทศชาติและท่าทีแบบคนมีอารยะของประชาชนคนไทย หรือไม่ก็คือความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์นักพัฒนาผู้ทรงนำชาติไทยสู่ความเจริญก้าวหน้าและพัฒนา

ในขณะเดียวกัน เพลงลูกกรุงก็ได้กลายเป็นพื้นที่เพื่อการช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของประเภทที่เฉพาะเจาะจงของคนไทยสมัยใหม่ประเภทหนึ่ง นั่นก็คือคนจนเมือง คือโครงเรื่องที่เป็นการผสมพันธุ์กันระหว่างความทรงจำของคนจนเมืองกับแนวความคิดเกี่ยวกับระบบทุนนิยม ตัวอย่างเช่นเพลง ยามจน ซึ่งตั้งใจที่จะชี้ว่าสังคมไทยสมัยใหม่เป็นสังคมที่ประชาชนได้รับการกระตุ้นให้ละโมบโลภมากและบูชาเงินเป็นพระเจ้า เกียรติยศ คุณความดี และมิตรภาพของคนตั้งอยู่บนพื้นฐานว่าพวกเขามีเงินมีทองหรือไม่ ถ้าไม่มีเขาก็จะเป็นผู้ที่ไร้เกียรติ ไร้คุณความดี และไร้ญาติขาดมิตร นี่คืออัตลักษณ์ของคนจนผู้มีชีวิตอยู่ในสังคมสมัยใหม่ที่แตกต่างขัดแย้งกับอัตลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำ คือแทนที่จะสร้างอัตลักษณ์ของผู้คนในฐานะที่ได้รับผลประโยชน์จากความเจริญก้าวหน้า โครงเรื่องดังกล่าวกลับสร้างอัตลักษณ์ของคนจนในฐานะที่เป็นเหยื่อของระบบทุนนิยมสมัยใหม่

ด้วยเหตุฉะนั้น เราจึงอาจสรุปได้ว่าเพลงลูกกรุงคือพื้นที่ที่ซึ่งคนกลุ่มต่างๆ ช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของความเป็นคนเมืองสมัยใหม่ของไทย

---

[3] สุนทราภรณ์คือวงดนตรีลูกกรุงที่จัดตั้งโดยกรมโฆษณาการ (หรือกรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน) นับตั้งแต่ปี 2482 และดำรงอยู่จนกระทั้งปัจจุบัน ในด้านหนึ่ง วงสุนทราภรณ์ทำหน้าที่รับใช้ในฐานะที่เป็นกระบอกเสียงของรัฐโดยแต่งและขับร้องเพลงภายใต้คำสั่งของรัฐ ส่วนในอีกด้านหนึ่ง วงสุนทราภรณ์ เป็นตัวแทนของสามัญชนคนชั้นกลางในเมืองโดยแต่งและร้องเพลงที่เป็นการสร้างความหมายและอัตลักษณ์ของกลุ่มคนดังกล่าว

ในกรณีของเพลงลูกทุ่ง ฉกาจ (2537) เสนอว่าเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งนั้นสืบเนื่องจากเพลงชีวิตหรือเพลงตลาด ซึ่งแต่งและขับร้องนับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพลงชีวิตนี้ได้รับการพิจารณาว่าตรงกันข้ามกับเพลงผู้ดี ซึ่งจะเปลี่ยนแปลงกลายมาเป็นเพลงลูกกรุง เพลงตลาดนำเสนอถึงความทุกข์ยากของคนจนในสังคมไทยสมัยใหม่ (คือเป็นโครงเรื่องเดียวกันกับโครงเรื่องแบบคนจนเมืองของเพลงลูกกรุงที่กล่าวแล้วข้างต้น) ดังเช่น คนงาน คนถีบสามล้อรับจ้าง และวณิพก เป็นต้น เรื่องเล่านี้พรรณนาถึงประชาชนที่ถูกขูดรีดและดูถูกเหยียดหยามซึ่งรวมทั้งคนชนบทหรือคนบ้านนอกซึ่งได้รับการจัดประเภทโดยวาทกรรมความเป็นสมัยใหม่ในฐานะที่เป็นคนล้าหลัง โง่เขลา และต่ำ เพลงกลิ่นโคลนสาบควาย แต่งโดยไพบูลย์ บุตรขัน หนึ่งในบรรดานักแต่งเพลงลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงซึ่งมีพื้นเพมาจากชนบท เป็นเพลงที่พรรณนาเกี่ยวกับสภาพการณ์และผู้คนชนบท เพลงๆ นี้กล่าวถึงชีวิตของชาวนาไทยซึ่งได้รับการดูถูกเหยียดหยามโดยถูกเรียกว่า ตาสี (คำที่ใช้เรียกคนที่ล้าหลังและเชย เป็นคนบ้านอกคอกนา) ผู้ได้รับการพิจารณาว่า สกปรก หยาบกร้าน และโง่เขลาเหมือนดังเช่นควาย แต่ในเวลาเดียวกัน พวกเขาเหล่านี้นี่เองคือผู้ที่ปลูกข้าวให้คนทั้งประเทศกิน

เรื่องเล่าแบบเพลงตลาดซึ่งแปรเปลี่ยนกลายมาเป็นเพลงลูกทุ่งได้ผลิตโครงเรื่องที่สำคัญ โครงเรื่องหนึ่งของเพลงลูกทุ่ง เป็นโครงเรื่องที่แสดงถึงการต่อสู้ช่วงชิงอัตลักษณ์ของคนชนบทกับอัตลักษณ์ของคนชนบทที่สร้างขึ้นโดยวาทกรรมของความเป็นสมัยใหม่ของรัฐและชนชั้นนำที่ชี้ว่าชาวบ้านนั้น ล้าหลัง โง่เขลา และหยาบกร้าน โครงเรื่องดังกล่าวก็คือโครงเรื่องที่แสดงว่า แม้ชาวนาจำเป็นที่จะต้องทำงานหนัก และร่างกายของพวกเขาแปดเปื้อนด้วยกลิ่นโคนและสาบควาย แต่ทว่าพวกเขาก็คือผู้ปลูกข้าวสำหรับทุกคน ในเวลาเดียวกัน แม้ว่าพวกเขาจะยากจนแต่ทว่าจิตใจของพวกเขาก็สะอาด บริสุทธิ์ พวกเขาซื่อสัตย์ ซื่อตรง เป็นผู้มีน้ำใสใจจริง และมีน้ำใจ

โครงเรื่องดังกล่าวกลับตาลปัตรความหมายหรืออัตลักษณ์ของเมืองและชนบทตามแบบชนชั้นนำ คือแทนที่จะพิจารณาเมืองในฐานะที่เป็นสถานที่ของความเจริญและศิวิไลซ์ และผู้ที่อาศัยอยู่ในเมืองคือผู้ที่มีพฤติกรรมที่มีเหตุผลและก้าวหน้าตามแบบวาทกรรมสมัยใหม่ แต่สถานการณ์ของเมืองที่แสดงออกโดยวิถีชีวิตของคนเมืองนั้นมิได้รับการยกย่องนับถือจากโครงเรื่องแบบดังกล่าว โครงเรื่องนี้ชี้ว่าเมืองพร้อมกับความร่ำรวยและก้าวหน้าด้วยสิ่งอำนวยความสะดวกทางวัตถุ เป็นสถานที่ของผู้คนที่มีพฤติกรรมที่ชั่วร้าย ในขณะที่ชนบทนั้นเป็นสถานที่ของผู้คนที่สะอาด ซื่อสัตย์ มีใจกรุณา และอื่นๆ ทำนองนี้ วัฒนธรรมเมืองจากจุดยืนนี้เสื่อมทรามเมื่อเปรียบเทียบระหว่างเมืองกับชนบทในเพลงลูกทุ่ง เมืองนั้นมีธรรมชาติที่เป็นคนเลวหรือบกพร่องทั้งสิ้น ชลธี ธารทองได้แต่งเพลงเพลงหนึ่งชื่อ สาวรถอีแต๋น ซึ่งร้องโดย อ้อยทิพย์ เนื้อหาตอนหนึ่งกล่าวว่า “ความรู้ ก กา ดี เสียกว่าปริญญาขี้แย...หนุ่มกรุงจ้างฉันไม่แล...หนุ่มนาขยันยิ่งนัก” เพลงไอ้หนุ่มรถไถก็เช่นกันมีเนื้อหาในทำนองที่ว่า “...หน้าพี่ดำคล้ำด้วยเหงื่ออไคล แต่หัวใจไม่ดำเหมือนคนชาวกรุง” (นิธิ, 2538 ก: 45)

สุรินทร์ ภาคศิริ กล่าวถึงความเสื่อมของชีวิตในเมืองในเพลงช่างหัวมันเถอะว่า “...อยู่ในเมืองกรุงมันเจริญเสียจริง คุณผู้หญิงก็ชอบเป็นเมียน้อย คุณผู้ชายจ่ายทรัพย์บ่อยๆ เมียหลวงเมียน้อยก็ชอบใจหัวเราะ นักร้องเพิ่นสิอยู่ตามบาร์ ชอบหย่าผัว ปล่อยตัวเป็นแม่ม่าย แมงหวี่ก็ตอมกันวุ่นวาย” (นิธิ, 2538 ก: 45)

เมืองในเพลงลูกทุ่งนั้น แม้เต็มไปด้วยแสงสี มหรสพที่น่าตื่นตา และความสะดวกสบายต่างๆ แต่ผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่เมืองชั่วร้าย ดังเช่นนักร้องสาวคนดังกล่าวที่เป็นสัญลักษณ์ของแสงสีและความสะดวกสบายนั้นชอบหย่าผัว และถ้าหากเปรียบเทียบคนที่ขับรถเก๋งหรูหรากับชาวนาที่ขี่ควาย คนแรกมักจะเลวร้ายมากกว่าคนหลัง เนื่องเพราะคนขี่รถเก๋งมักจะเห็นแก่ตัว หลอกลวง ไม่ซื่อสัตย์ หรือไม่ก็เป็นจิกโก๋ที่ชอบหลอกลวงผู้หญิงไปเป็นโสเภณี กานต์ การุณวงศ์ ในเพลง เปลี่ยวใจในกรุง เปรียบเทียบชีวิตของ “คนดี” จากชนบทเมื่อเขาจำต้องเข้ามาอยู่และทำงานในเมือง กับชีวิตของเขาเมื่ออยู่ที่บ้านในชนบทว่า “...ตึกใหญ่ๆ สูงกว่ายอดยาง ไม่น่าอ้างว้าง ไม่น่าอับเฉา ไม่มีคนสนใจเรา ไม่เหมือนบ้านเก่าที่สุพรรณเลยหนา คนสุพรรณรักกันทุกบ้าน ช่วยการงานพร้อมใจทั่วหน้า คนต่างย่านพลัดบ้านเมืองมา มีข้าวปลาหุงหาเลี้ยงกัน...” (นิธิ, 2538 ก: 47)

โครงเรื่องอื่นของเพลงลูกทุ่งคือการบรรยายถึงปัจเจกผู้ให้ความสนใจแต่เพียงกิจกรรมส่วนตัวแทนที่จะเป็นกิจกรรมสาธารณะ เพลงจำนวนมากมายที่มีโครงเรื่องเช่นนี้ ตัวอย่างก็ดังเช่นเพลง กินข้าวกับอะไร และ แม่แตงร่มใบ เพลงทั้งสองพรรณนาเกี่ยวกับความสวยงามของหญิงชาวไร่และหญิงผู้ใช้แรงงาน

ในขณะเดียวกัน ความสัมพันธ์เชิงความรัก และชู้สาวได้รับการบรรยายอยู่ในเพลงลูกทุ่งด้วย มีเพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมากที่มีเนื้อหาสาระเป็นการอุปมาอุปมัยเกี่ยวกับเรื่องทางเพศและการร่วมเพศ เช่น เพลงคนขับรถไถ ที่พรรณนาว่า “...นาเตียนนาตอ ไม่เคยจะท้อย่อถอย นาใหญ่นาน้อยพี่ไม่เคยถอยน้องเอ๋ย ดินขาวดินดำไถทำกันได้สบาย ดินแดงตัวพี่ก็เคยไถ ทำอยู่ตามตีนเขา ยางรถพี่นี้เหล็กดีทนทานนะเจ้า ไถนามาแล้วไม่เบา นงเยาว์รีบจองไปไถ...” นี่คือการอุปมาที่นาในฐานะที่เป็นอวัยวะเพศของผู้หญิง และไถเปรียบเสมือนกับอวัยวะเพศของผู้ชาย และการไถก็คือการร่วมเพศนั่นเอง (นิธิ, 2538 ก: 33)

เราจะเห็นได้ว่าโครงเรื่องต่างๆ ที่เป็นเรื่องเล่าของเพลงลูกทุ่งนั้นเป็นการปฏิเสธไม่ยอมรับวาทกรรมความเป็นสมัยใหม่ของรัฐ เพลงลูกทุ่งต่อต้านวาทกรรมดังกล่าวโดยการพรรณนาถึงแง่มุมที่เสื่อมทรามของอารยธรรมแบบเมืองสมัยใหม่ เรื่องเกี่ยวกับความทุกข์ยากและความเป็นชายขอบแต่มีจิตใจงดงามสูงส่งของคนชนบท และความสัมพันธ์ในเชิงส่วนตัวและความปรารถนาแบบปัจเจกของคน จะเห็นได้ว่า เพลงลูกทุ่งก็คือพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ถูกใช้เพื่อการต่อสู้ช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของคนชนบทสมัยใหม่ผ่านโครงเรื่องต่างๆ นั่นเอง

เพลงลูกทุ่งคำเมืองในฐานะที่เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรม สำหรับการต่อสู่ช่วงชิงอัตลักษณ์ของคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่

เชียงใหม่คือหนึ่งในประเทศราชซึ่งถูกผนวกเข้าสู่รัฐไทยสมัยใหม่นับตั้งแต่รัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ แต่ทว่าพื้นที่ชนบทของเชียงใหม่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงที่มีนัยสำคัญจนกระทั่งทศวรรษ 2500 การเปลี่ยนแปลงและเปลี่ยนรูปของชนบทมาจากผลของโครงการการพัฒนาทางเศรษฐกิจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงโดยมูลฐานเกิดขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 2530 จนถึงปัจจุบัน เมื่อเศรษฐกิจอุตสาหกรรมและบริการภาคเมืองขยายตัวเข้าสู่พื้นที่ชนบทของเชียงใหม่อย่างเข้มข้น การผสมพันธุ์กันระหว่างเศรษฐกิจภาคเมืองกับเศรษฐกิจการเกษตรของชนบทจึงเกิดขึ้น ผลก็คือการเปลี่ยนแปลงของโครงสร้างทางเศรษฐกิจสังคมของชนบท คน “ชนบทใหม่” ที่เป็นคนพันทางอันเกิดจากการการผสมพันธุ์ของโครงสร้างทางเศรษฐกิจดังกล่าว (ดูบทนำ) ได้ถือกำเนิดขึ้นมา

ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว แบบแผนของเรื่องเล่าจารีต เช่น เพลงซอ เจี่ยก้อม ค่อยๆ เสื่อมความนิยมลง ในขณะที่แบบแผนของเรื่องเล่าแห่งชาติ เช่น หนังไทย ละครโทรทัศน์ เพลงลูกกรุง และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงลูกทุ่ง เป็นที่นิยมเพิ่มมากขึ้นในหมู่คน “ชนบทใหม่” ในเวลาเดียวกัน ก็ปรากฏเพลงชนิดใหม่ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างกว้างขว้างท่ามกลางบรรดาคน “ชนบทใหม่” นั่นคือเพลงลูกทุ่งคำเมือง เพลงชนิดนี้แม้ว่าจะมีการแต่งมานานแล้ว แต่ทว่าเพิ่งจะมาได้รับความนิยมนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 2530 จนถึงปัจจุบัน เราจะพบว่า เพลงลูกทุ่งคำเมืองเป็นผลมาจากการผสมพันธุ์กันระหว่าง เพลงลูกทุ่ง และความทรงจำเกี่ยวกับเกี่ยวกับเจี้ยก้อม (พรพรรณ, 2544) และ เพลงซอ ธเนศวร์, 2546) การผสมพันธุ์นี้เกิดจากการผสมกันระหว่างเพลงพูด ซึ่งเป็นเพลงลูกทุ่งแบบหนึ่งที่ขับร้องโดยนักร้องเพลงลูกทุ่งชื่อดังคือเพลิน พรหมแดน เข้ากับจารีตการเล่าเจี้ยและเพลงซอ ในบทความนี้ จะเป็นการศึกษาเพลงลูกทุ่งคำเมืองของนักแต่งและนักร้องเพลงลูกทุ่งคำเมืองชื่อดังสองคน นั่นก็คือ บุญศรี รัตนัง และวิฑูรย์ ใจพรหม จะเป็นการศึกษาเพลงดังกล่าวในฐานะที่เป็นพื้นที่ที่คน “ชนบทใหม่” ช่วงชิงอัตลักษณ์ของความเป็นสมัยใหม่ของพวกเขาเอง

บุญศรี รัตนัง

บุญศรี รัตนัง เกิดเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2496 ณ อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ เขาจบการศึกษาเพียงระดับประถมต้นเท่านั้น หลังจากออกจากโรงเรียน บุญศรีก็ทำงานโดยช่วยครอบครัวทำนา เขาปลูกข้าวในฤดูปลูกข้าว และทำงานรับจ้างทั้งในชนบทและตัวเมืองเชียงใหม่ในหน้าแล้ง ลุงของบุญศรีเป็นนักดนตรีพื้นเมือง เขาจึงได้รับการฝึกฝนเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมืองมาตั้งแต่ยังเด็ก และในบางครั้ง เขาจะรับจ้างเป็นช่างปี่ในวงซอ การที่เขาเข้าไปเป็นนักดนตรีในวงซอจึงทำให้บุญศรีมีโอกาสฝึกฝนการร้องเพลงซอด้วย (พรพรรณ, 2534) เมื่อบุญศรีโตเป็นผู้ใหญ่ เขาได้เข้าร่วมในวงดนตรี อำนวย กะรัมพัด ต่อมาได้สมัครเข้าไปอยู่ในวงดนตรีอีกสองสามวง ในขณะเดียวกันเขาก็ทำงานเป็นคนขับรถสี่ล้อแดงรับจ้างอีกด้วย บุญศรีเพิ่งจะเลิกการปลูกข้าวและการทำงานรับจ้างอื่นๆ เมื่อเขากลายเป็นผู้มีชื่อเสียงในฐานะนักแต่งและนักร้องเพลงลูกทุ่งคำเมืองราวปี พ.ศ. 2524 และได้ก่อตั้งวงดนตรีของเขาเองขึ้นมา รับจ้างทั้งการเล่นเพลงซอและเพลงลูกทุ่งคำเมือง (บุญศรี, 2542)

เหตุผลที่บุญศรีหันมาแต่งและร้องเพลงลูกทุ่งคำเมืองนั่นก็เพราะการเสื่อมลงของความนิยมฟังเพลงซอในหมู่ผู้ฟังที่เป็นคน “ชนบทใหม่” แม้ว่ายังคงมีการจ้างนักร้องเพลงซอเพื่อความบันเทิงและพิธีกรรมในงานพิธีและงานเฉลิมฉลองต่างๆ แต่ทว่า ก็ได้เกิดปรากฏการณ์การเรียกร้องต้องการความบันเทิงที่ทันสมัยมากกว่าการแสดงแบบดั้งเดิมขึ้นในหมู่คน“ชนบทใหม่” ด้วยเหตุดังนั้น บุญศรีเล่นเพลงลูกทุ่งคำเมืองก็เพื่อที่จะสนองต่อความต้องการของผู้ฟัง หลังจากนั้น บุญศรีก็เริ่มต้นแต่งและร้องเพลงลูกทุ่งคำเมือง ใน พ.ศ. 2524 เขาได้รับโอกาสให้ได้บันทึกเทปเพลง ลุงอดผ่อบ่ได้ และ บ่าวเคิ้ง (ชายที่มีอายุมากแต่ยังไม่ได้แต่งงาน) ลงบนเทปบันทึกเสียงเพื่อจัดจำหน่าย (บุญศรี, 2542) เพลงทั้งสองสามารถพิจารณาได้ว่าอยู่ในลักษณะที่เป็นเพลง “ชนบทใหม่” ที่เกิดจาการผสมพันธุ์ระหว่างเพลงชนบทแห่งชาติสมัยใหม่หรือเพลงลูกทุ่งกับเพลงกับเจี่ยก้อมและเพลงซอ

เราอาจกล่าวได้ว่าบุญศรีเป็นคนพันทาง (hybridized people) ที่แท้จริง เขาเกิดในชนบทใช้ชีวิตและทำการผลิตเลี้ยงชีวิตในชนบทครึ่งหนึ่ง แต่อีกครึ่งหนึ่งของชีวิตของเขาสัมพันธ์อยู่กับวิถีชีวิตและเศรษฐกิจแบบคนเมืองสมัยใหม่ ตลอดจนเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่เขาแต่งและขับร้องก็เป็นเพลงพันทางด้วย คือเป็นเพลงที่เกิดจากการผสมพันธุ์กันระหว่างเพลงลูกทุ่งสมัยใหม่กับจารีตเรื่องเล่าแบบภาคเหนือ

เนื้อหาสาระและการอภิปรายเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งคำเมืองของบุญศรี รัตนัง

วิลักษณ์ ศรีปาซาง (วิลักษณ์, 2536) ผู้ศึกษาเพลงลูกทุ่งคำเมืองของบุญศรีเสนอว่า เพลงของบุญศรีสะท้อนแง่มุมของชีวิตของคนชนบทเชียงใหม่และส่วนอื่นๆ ของภาคเหนือของประเทศไทย นั่นก็คือ การติดเหล้าของคนชนบท ปัญหาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ในครอบครัว หนทางแห่งอบายมุข และปัญหาอื่นๆ

ประการแรก วิลักษณ์ชี้ว่า เป็นที่เข้าใจหรือเชื่อกันในสังคมชนบทเชียงใหม่ว่า สิ่งหนึ่งที่ใช้แสดงความเป็นผู้ชายก็คือการดื่มเหล้า และเหล้าได้ถูกใช้ในทุกๆ พิธีกรรม ร่วมทั้งการดื่มเป็นส่วนหนึ่งของงานเลี้ยงต่างๆ ในสังคมชนบท ดังเช่น หลังจากการเอามื้อ (ภาคกลางคือการลงแขก) หรือระหว่างพิธีเลี้ยงผี หรืองานแต่งงาน เป็นต้น วิลักษณ์กล่าวว่าในเพลงจำนวนมากของบุญศรี เขาสะท้อนถึงปัญหาซึ่งมาจากการดื่มเหล้าของคนชนบท เช่น เพลง หน้ามือหลังมือ หรือเพลงไอ้ม้อยขวดกึ่ง

ประการที่ต่อมา จากการศึกษาของวิลักษณ์เพลงขิงบุญศรีสะท้อนปัญหาของความสัมพันธ์ภายในครอบครัว ซึ่งรวมทั้งปัญหาความขัดแย้งระหว่างพ่อตากับลูกเขย ระหว่างแม่ผัวกับลูกสะใภ้ ตลอดจนปัญหาความผิดทางจริยธรรมทางเพศระหว่างพี่เขยกับน้องเมีย พ่อผัวกับลูกสะใภ้ และแม่ยายกับลูกเขย บุญศรีกล่าวถึงปัญหาเหล่านั้นด้วยการทำให้เป็นเรื่องตลกขบขัน ในเพลงมันง่ายดี บุญศรีเล่าถึงเรื่องของชายผู้หนึ่งผู้ซึ่งภรรยาเพิ่งตายจากไป และโดยทันทีเขาเข้าไปพบกับแม่ยายของเขาเพื่อขอแต่งงานกับน้องเมีย ในเพลงเดียวกันบุญศรีได้กล่าวถึงพ่อผัวซึ่งขอให้ลูกสะใภ้เป็นเมียของตนหลังจากการตายของลูกชายของเขา

เรื่องราวเกี่ยวกับพฤติกรรมความสัมพันธ์ที่น่าอับอายระหว่างพ่อผัวกับลูกสะใภ้ปรากฏในเพลงชื่อ ชีวิตไอ้คำ ของบุญศรีด้วย ชีวิตไอ้คำเป็นเพลงที่เล่าถึงชายผู้หนึ่งที่ถูกจับเข้าคุกและทิ้งเมียไว้กับพ่อของตนเอง ท้ายที่สุดเมียของเขาได้ตกเป็นเมียของพ่อของเขา โดยเขาทราบเรื่องนี้จากปากคำของพ่อหลังจากที่ได้มาเยี่ยมเขาในคุก ภายหลังไอ้คำพ้นโทษ เขาไปหาหลวงพ่อเจ้าอาวาสที่วัดทันที หลวงพ่อแนะนำให้เขาปฏิบัติธรรมเพื่อทำจิตใจให้สงบ ในเนื้อเพลง ไอ้คำตัวสินใจที่จะบวชเพื่อรับใช้ศาสนาตลอดชีวิต ทั้งหมดนี้บุญศรีเล่าเรื่องด้วยแบบแผนและลีลาแบบตลกขบขัน

หนทางแห่งอบายมุขคือประเด็นที่สามที่ปรากฏในเพลงของบุญศรี วิลักษณ์เสนอว่า เพลง จำนวนมากของบุญศรีสะท้อนปัญหาอันเนื่องมาจากการติดเหล้าและติดการพนันในหมู่คนชนบทจำนวนมาก เหล้านำมาซึ่งปัญหาการทะเลาะเบาะแว้งกันระหว่างคนขี้เหล้า และระหว่างคนขี้เหล้ากับสมาชิกในครอบครัวของพวกเขา และปัญหาอันเกิดจากการติดการพนันก็คือปัญหาทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นกับครอบครัว การลักขโมยข้าวของของคนในครอบครัวไปขายเพื่อนำเงินมาเล่นการพนัน และอื่นๆ บุญศรีบรรยายถึงเรื่องราวดังกล่าวในเพลงดังเช่น เพลงพอแล้วหวย และเพลงนักเลงไก่ชน เป็นต้น

ปัญหาทั่วๆ ไปในสังคมชนบทคือประเด็นสุดท้ายที่เพลงของบุญศรีนำเสนอในเพลงของเขา นี่รวมทั้งปัญหาดังเช่นที่เกิดจากการใช้อำนาจไปในทางที่ผิดของ กำนันและพ่อหลวง ซึ่งสะท้อนออกมาในเพลง วอสองวอแปด เนื้อหาสาระของเพลงๆ นี้ แสดงให้เห็นว่าผู้นำของชนบทชอบที่จะใช้วิทยุสื่อสารติดตัวในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์แสดงอำนาจและที่สูงของพวกเขา อีกทั้งพวกเขายังมักใช้เครื่องมือดังกลาวผิดวัตถุประสงค์คือนำเอาของราชการมาใช้เป็นการส่วนตัว เนื้อหาสาระของเพลงวอสองวอแปดส่วนหนึ่งเล่าถึงการที่กำนันผู้หนึ่งใช้วิทยุสื่อสารเรียกหาผู้ใหญ่บ้านและผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้านให้มาพบโดยด่วน ผู้ใหญ่บ้านและผู้ช่วยคิดว่ากำนันเรียกไปพบเพื่องานราชการ ดังนั้นพวกเขาจึงรีบแต่งชุดประจำตำแหน่งเต็มยศ แล้วรีบเร่งเดินทางไปพบกำนัน ทว่าเมื่อพวกเขามาถึงบ้านของกำนัน กำนันกลับสั่งให้ขึ้นต้นมะพร้าวเพื่อเก็บลูกมะพร้าวให้ตัวเอง

เราจะเห็นประเด็นที่วิลักษณ์ชี้จากเพลงลูกทุ่งคำเมืองของบุญศรีว่าเป็นไปในทางเดียวกันกับความหมายหรืออัตลักษณ์ของสังคมชนบทที่สร้างผ่านเรื่องเล่าของรัฐ ชนชั้นสูงและกลางของเมือง เรื่องเล่าดังกล่าวสร้างอัตลักษณ์ของผู้คนชนบทว่าเป็นผู้ที่ถูกครอบงำโดยความปรารถนาส่วนบุคคลเช่น การติดเหล้า ติดการพนัน และมีชีวิตทางเพศที่สำส่อน หากเปรียบเทียบกับคนชั้นสูงและชนชั้นกลางของเมือง คนชนบทเป็นผู้ที่ไร้เหตุผลกว่า พวกคนชนบทหมกมุ่นอยู่กับกิเลส ตัณหา แม้แต่เจ้าหน้าที่รัฐคือกำนันและผู้ใหญ่บ้านผู้ซึ่งได้รับการคาดหวังว่าจะต้องปฏิบัติงานเพื่อการสาธารณะด้วยความเป็นเหตุเป็นผล ก็มักจะเบียดบังราชการเพื่อประโยชน์ส่วนตัว

ในระดับหนึ่งนั้นบุญศรีเองชี้ว่า ความประพฤติอันเนื่องมาจากแรงผลักดันของกิเลสตัณหาและความไร้เหตุผลนั้นอาจปรากฏอยู่จริงในคนจำนวนหนึ่งของชนบท แต่ในอีกระดับหนึ่งเราจะเห็นได้ว่าบุญศรีกำลัง

นำเสนอเพลงของเขาตามแบบจารีตของการเล่าเจี้ย เขากำลังแสดงว่าคนไม่ว่าผู้หญิงหรือผู้ชาย มีสถานะที่สูงหรือต่ำ เป็นผู้น้อยหรือผู้อาวุโส เป็นกำนันหรือผู้ใหญ่บ้าน หรือสมาชิกใดๆ ของชุมชน อาจมีพฤติกรรมอันเนื่องมาจากกิเลสและตัณหาได้ บุญศรีบรรยายถึงพฤติกรรมดังกล่าวในเพลงของเขาในท่วงทำนองแบบตลกขบขัน (ตามแบบเจี้ยก้อม) ด้วยเหตุฉะนั้น ในข้อเท็จจริงแล้ว ชาวบ้านส่วนใหญ่นั่นมีพฤติกรรมที่ถูกทำนองคลองธรรม ตั้งอยู่บนฐานของจารีตประเพณี ศีลธรรมและจริยธรรม ใครก็ตามที่ประพฤติดีก็จะได้รับการยกย่องยอมรับว่าเป็นสมาชิกที่ดีของชุมชน ถ้าเป็นผู้อาวุโสหรือเป็นหัวหน้าของชุมชน การมีพฤติกรรมที่ดีและถูกต้องจะสำคัญสำหรับความชอบธรรมและอำนาจของพวกเขา ผู้อาวุโส หรือหัวหน้าชุมชน หรือใครก็ตามหากมีพฤติกรรมอันเนื่องมาจากกิเลสตัณหาจะได้รับการพิจารณาในฐานะตัวตลก ตามเพลงของบุญศรีหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ “เจี้ยก้อมใหม่” พฤติกรรมอันเนื่องมาจากกิเลสตัณหา โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากบรรดาผู้อาวุโสหรือหัวหน้าชุมชนจะเป็นสิ่งที่น่าตลกขบขัน ดังนั้นความชอบธรรมและอำนาจของพวกเขาเหล่านั้นจะสลายไป (ดูเชิงอรรถที่ 3 ประกอบ)

นี่คือการผสมพันธุ์ของแนวความคิดสมัยใหม่เกี่ยวกับวิถีเชิงกฎข้อบังคับ เชิงการจัดระเบียบ เชิงความเป็นเหตุเป็นผลของชีวิตสมัยใหม่กับความทรงจำที่ถูกสร้างขึ้นเกี่ยวกับพฤติกรรมตามแบบประเพณี จารีต จริยธรรม และศีลธรรมดั้งเดิมของคนชนบท ผลของการผสมพันธ์ดังกล่าวได้รับการพิจารณาและตีความในฐานะที่เป็น ระเบียบ กฎเกณฑ์ และความมีเหตุมีผลของชาวบ้านสมัยใหม่ ด้วยเหตุดังนั้น คนชนบทจึงมีอารยะเท่าๆ กับที่คนเมืองมี

เราจะเห็นได้ว่า บุญศรีนั้นยืมแนวคิดและวิธีการแบบเจี้ยก้อมมาใช้เพื่อแสดงถึงพฤติกรรมที่น่าตลกขบขันของคน ผู้ซึ่งประพฤติภายใต้แรงกระตุ้นของกิเลสตัณหาเพื่อที่จะชี้ว่า พฤติกรรมนั้นได้รับการพิจารณาว่าเลวทรามและชั่วร้ายตามสายตาของคนชนบท ดังนั้น พฤติกรรมตามปรกติของชาวบ้านจะตรงกันข้าม นั่นก็คือชาวบ้านมีพฤติกรรมที่อยู่ในร่องในรอย เป็นพฤติกรรมที่ดี ตัวอย่างที่บุญศรียกขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นถึงแนวคิดนี้ก็คือการกระทำที่เลวและดีของผู้นำ พ่อหลวงที่ดีในสาย ตาของบุญศรีและชาวบ้านก็คือพ่อหลวงที่ทำงานเพื่อชุมชนเพื่อที่จะแก้ปัญหาส่วนตัวและปัญหา สาธารณะต่างๆ ของชาวบ้าน ในเพลง หัวอกพ่อหลวง บุญศรี ชี้ว่าพ่อหลวงที่ดีต้องแก้ไขปัญหาต่างๆ ดังเช่น ทำหน้าที่เป็นผู้ประกันธุรกรรมการซื้อขายและการซื้อขายที่ดิน เกลี้ยกล่อมประณีประนอมการทะเลาะเบาะแว้งระหว่างผัวเมีย จัดการปัญหาเกี่ยวกับถนนและสิ่งอื่นๆ ที่ถูกทำลายโดยน้ำท่วม เป็นต้น (วิลักษณ์, 2536) ในอีกด้านหนึ่ง ในเพลง วอสอง วอแปด บุญศรี ชี้ว่าผู้นำที่มีพฤติกรรมไม่ดีก็คือผู้ที่ใช้ของหลวงเพื่อประโยชน์ในกิจการของตัวเอง

ในเวลาเดียวกัน บุญศรีแสดงให้เห็นถึงพฤติกรรมที่ไร้เหตุผลของพวกติดเหล้าติดการพนันที่มักมีเรื่องชกต่อยกัน หรือทำให้มีเรื่องทะเลาะกันในครอบครัว เช่น พ่อตากับลูกเขยพอเมาเหล้าแล้วก็มีเรื่องทะเลาะกัน (เพลง หน้ามือหลังมือ) และผู้หญิงที่ตามปรกติแล้วได้รับการพิจารณาว่าเป็นผู้ที่ไร้เหตุผล กลับแสดงให้เห็นถึง

ความมีเหตุผลเมื่อพวกเธอแสดงบทบาทเป็นผู้ยุติการทะเลาะเบาแว้งชกต่อยกันระหว่างพวกผู้ชายขี้เมาทั้งหลาย และผลักดันบีบบังคับให้พวกเขาเลิกดื่มเหล้าและเลิกเล่นการพนัน (เพลงนักเลงไก่ชน) ด้วยเหตุฉะนั้น ในบทบาทนี้ ผู้หญิงจึงครองสถานะของผู้ที่มีอำนาจเมื่อพวกเธอมีพฤติกรรมที่มีเหตุผล ในขณะที่ผู้ชายในกรณีนี้กลายเป็นตัวตลกที่เสียสถานะอำนาจของพวกตนไป

กล่าวโดยสรุปก็คือ เพลงลูกทุ่งคำเมืองของบุญศรีถูกใช้ในฐานะที่เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างอัตลักษณ์ของความเป็นสมัยใหม่ของคน “ชนบทใหม่” คือในขณะที่รัฐและคนชั้นสูงและชนชั้นกลางของเมืองพิจารณาคนชนบทในฐานะเป็นผู้ที่มีพฤติกรรมที่ไร้เหตุผล ตกอยู่ภายใต้แรงผลัก ดันของกิเลสตัณหา และความเห็นแก่ตัว บุญศรีกลับเสนอว่า ตามความเป็นจริงแล้ว พฤติกรรมเหล่านี้ได้รับการพิจารณาว่าเป็นพฤติกรรมที่น่าตลกขบขันจากคนชนบท และตามสายตาของพวกเขานั้นเป็นพฤติกรรมที่ขัดแย้งตรงกันข้ามกับจารีตประเพณี จริยธรรม ศีลธรรมและความมีเหตุผลอันเป็นสิ่งที่ชาวบ้านประพฤติกันตามปรกติในชีวิตประจำวัน ในระดับที่สอง เพลงลูกทุ่งคำเมืองของบุญศรีนั้น ผสมพันธุ์วาทกรรมของความเป็นสมัยใหม่หรือแนวคิดเกี่ยวกับความมีเหตุมีผลและการอดทนอดกลั้นต่อกิเลสตัณหาของชนชั้นนำและชนชั้นกลางเมืองที่มีอารยะ กับความทรงจำที่ถูกเลือกสรรของพฤติกรรมที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของศีลธรรม จริยธรรม และจารีตประเพณีของคนชนบท วิธีการที่บุญศรีใช้เพื่อแสดงให้เห็นว่าชาวบ้านนั้นมีพฤติกรรมตามทำนองครองธรรม เจี้ยก้อม ก็คือวิธีการที่แสดงให้เห็นว่าพฤติกรรมภายใต้แรงผลักดันของกิเลสตัณหาและความเห็นแก่ตัวเป็นพฤติกรรมที่น่าหัวเราะเยาะ เป็นตัวตลก โดยเฉพาะกับคนที่มักเชื่อกันว่ามีพฤติกรรมที่ดีน่าเคารพยกย่อง (ด้วยเหตุฉะนั้นพวกเขาเหล่านั้นจึงสมควรจะมีอำนาจด้วย) เป้าหมายก็เพื่อจะชี้ว่าชาวบ้านส่วนใหญ่ตามปรกติเป็นผู้ประพฤติดีสอดคล้องกับจารีตประเพณีและเหตุผล

ผลของการผสมพันธุ์ดังกล่าวก็คือการสร้างสรรค์ความหมายหรืออัตลักษณ์สมัยใหม่ของคนชนบทในฐานะที่เป็นผู้ซึ่งมีพฤติกรรมที่มีเหตุผล ประพฤติสอดคล้องกับกฎเกณฑ์และระเบียบของสังคม และอยู่ภายใต้ข้อห้ามที่ไม่ให้มีประพฤติกรรมที่เห็นแก่ตัวและเต็มไปด้วยความชั่วร้าย

การผสมพันธุ์นี้ได้ก่อให้เกิดผลในอีกแบบขึ้นมา ก็คือแนวคิดที่ถูกสร้างขึ้นของสถานะแห่งอำนาจในฐานะที่เป็นสิ่งที่ลื่นไหล หมายความว่าอำนาจนั้นมิได้ขึ้นอยู่กับสถานะของความเป็นผู้นำหรือความเป็นผู้ชายแต่ทว่าเปลี่ยนแปลงไปได้ตามสถานการณ์หรือเงื่อนไข ในสภาวการณ์ปรกติ ผู้อาวุโส ผู้ชาย และผู้นำจะยึดครองตำแหน่งแห่งที่ของอำนาจก็เนื่องเพราะพวกเขาประพฤติดี แต่ทว่าถ้าพวกเขามีความประพฤติที่ไร้เหตุผลสถานะของพวกเขาก็จะเปลี่ยนไปเป็นตัวตลก ในสภาวะนี้ พวกเขาจะสูญเสียอำนาจไป ผู้หญิง และชาวบ้านทั่วไปซึ่งตามปรกติจะได้รับการพิจารณาว่าไร้อำนาจก็เพราะว่าพวกเขาได้รับการพิจารณาว่าไร้เหตุผล (ตามวาทกรรมความเป็นสมัยใหม่ของชนชั้นนำ) กลับจะได้รับการพิจารณาว่าเป็นผู้ที่มีเหตุผล ซึ่งทำให้พวกเขาอยู่ใน

สถานะของผู้ที่มีอำนาจและสามารถใช้อำนาจนั้นลงโทษผู้ที่มีความประพฤติที่ไร้เหตุผล ไร้จริยธรรมและไร้ศีลธรรม ได้

วิฑูรย์ ใจพรหม

วิฑูรย์ ใจพรหม เกิดเมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ. 2505 ที่อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน เขาจบการศึกษาชั้นมัธยมต้นที่โรงเรียนในหมู่บ้านของเขาเอง เนื่องจากที่บ้านของเขาทำนา หลังจากออกจากโรงเรียนวิฑูรย์ได้ช่วยพ่อแม่ของเขาปลูกข้าว เขาเป็นผู้ที่รักการร้องเพลงและฝึกฝนการร้องเพลงด้วยต้นเองมาตั้งแต่เด็ก พออายุได้ 18 ปี วิฑูรย์ก็สมัครเข้าประกวดร้องเพลงลูกทุ่ง และได้รับรางวัลที่หนึ่งในการประกวดครั้งนี้

ในขณะที่วิฑูรย์เติบโตขึ้นมา เศรษฐกิจของไทยกำลังขยายตัว(ทศวรรษ 2500-2510) และตามด้วยการขยายภาคเศรษฐกิจเมืองคืออุตสาหกรรมและการบริการสู่พื้นที่ชนบทในทศวรรษที่ 2530 จนถึงปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงนี้นำมาซึ่งการลงทุนและการจ้างแรงงานเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ชนชั้นกลางและชนชั้นคนงานขยายตัวเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ เช่นกัน ผลประการหนึ่งก็คือการขยายตัวอย่างมากในธุรกิจบันเทิงต่างๆ ดังเช่นธุรกิจผลิตเพลง ไนต์คลับ และภัตตาคารร้านอาหาร ด้วยเหตุดังนั้นแรงงานจำนวนมากได้เข้าสู่ธุรกิจดังกล่าว วิฑูรย์คือหนึ่งในบรรดาคนเหล่านั้น (วิฑูรย์, 2542)

หลังจากชนะการประกวดร้องเพลง วิฑูรย์ได้เข้าสู่วงการเพลงโดยการทำงานรับจ้างร้องเพลงในร้านอาหารและภัตตาคารต่างๆ ในเมืองเชียงใหม่ แต่ได้เปลี่ยนแบบแผนการร้องจากลูกทุ่งมาเป็นเพื่อชีวิต (พรพรรณ, 2544) อย่างไรก็ตามนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 2530 กระแสท้องถิ่นนิยมเป็นกระแสที่กำลังเติบโตมากขึ้นและเพลงลูกทุ่งคำเมืองของบุญศรีกำลังเป็นที่นิยม เจ้าของบริษัทเทปเพลงแห่งหนึ่งคือบริษัททิพย์เนตรพบว่าวิฑูรย์นั้นน่าจะมีแววในการร้องเพลงลูกทุ่งคำเมือง จึงได้ชักจูงให้เขาร้องเพลงประเภทนี้โดยทางบริษัทจะส่งเสริม และจะอัดเทปบันทึกเสียงเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่วิฑูรย์ร้องออกจำหน่าย (วิฑูรย์, 2542)

ในการร้องเพลงลูกทุ่งคำเมือง วิฑูรย์มักจะร้องคู่กับประพันธ์ แก้วเก๋ ซึ่งเป็นนักร้องเพลงซอ ประพันธ์มีความสามารถในการเลียนเสียง และเขาได้เลียนแบบเป็นเสียงของคนแก่ซึ่งเปรียบ เสมือนเป็นตัวแทนของชาวบ้าน ในเพลงของวิฑูรย์ แม้ว่าวิฑูรย์จะมีส่วนช่วยในการแต่งเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่เขาร้อง ส่วนใหญ่ของเพลงดังกล่าวแต่งขึ้นโดย ประสิทธิ์ จีนาชัน (พรพรรณ, 2544)

เราสามารถกล่าวได้ว่าวิฑูรย์ ประพันธ์และประสิทธิ์ คือคนพันธุ์ทาง คือในด้านหนึ่งพวกเขาเกิดและโตในบริบทของชนบท และในอีกด้านหนึ่ง พวกเขาเลี้ยงชีพอยู่ในภาคเศรษฐกิจบันเทิงสมัยใหม่

เนื้อหาและการวิเคราะห์เพลงลูกทุ่งคำเมืองของวิฑูรย์ ใจพรหม

เมื่อแรกฟังเพลงลูกทุ่งคำเมืองของวิฑูรย์ เราอาจรู้สึกว่าเพลงดังกล่าวกำลังล้อเลียนพฤติกรรมที่งุ่มง่ามเป๋เซของคนชนบท เมื่อพวกเขาต้องเผชิญกับสถานการณ์แบบสมัยใหม่ พูดอีกอย่างหนึ่งก็คือ ในเพลงลูกทุ่ง

คำเมืองของวิฑูรย์ เขาทำให้คนชนบทที่ไม่รู้จักระเบียบแบบแผนแบบสมัยใหม่ เป็นคนไร้สาระ ไร้เหตุผล และเต็มไปด้วยพฤติกรรมอันเนื่องมาจากกิเลสตัณหา ซึ่งเป็นที่น่าตลกขบขัน

ตัวอย่างของเพลงที่แสดงถึงความเซ่อซ่าและเปิ่นเชยของคนชนบทก็คือเพลง กำนันคนเก่า ซึ่งเป็นเพลงที่เล่าเกี่ยวกับชายชราที่เป็นอดีตกำนัน วิฑูรย์เล่าให้เขาเป็นชายแก่ที่มีความรู้สึกเขื่องกับความเป็นอดีตกำนัน แต่ทว่าแสดงสิ่งนี้ออกมาในพฤติกรรมที่น่าขบขัน วันหนึ่งเขาต้องการที่จะเข้าไปในเมือง และก่อนที่จะขึ้นรถประจำทางเขาได้ถามคนขับรถว่าค่ารถเข้าเมืองนั้นเป็นจำนวนเท่าไร คนขับรถจึงตอบกลับมาว่า “เด็ก 5 บาท ผู้ใหญ่ 10 บาท ครับ” กำนันคนเก่าจึงพูดขึ้นมาอย่างภาคภูมิใจว่า “ถ้าผู้ใหญ่ต้องจ่าย 10 บาท ฮา (กู) เป็นกำนันคงต้องจ่าย 20 บาท” วันต่อมากำนันคนเก่าป่วยดังนั้นจึงเข้าไปหาซื้อยาในเมือง คนขายยาได้บอกกับเขาว่าให้กินยานี่ 1 เม็ด ก่อนนอน คืนนั้น เขากินยานั้น 1 เม็ด ก่อนนอน แต่เมื่อเขาตื่นขึ้นมาหลายครั้งในคืนนั้นก่อนนอนอีกครั้งหนึ่งเขาก็กินยา 1 เม็ด ทุกครั้ง

มีเพลงเป็นจำนวนมากของวิฑูรย์ซึ่งดูเหมือนว่าจะเป็นเพลงที่สร้างอัตลักษณ์ให้คนชนบทในฐานะที่เป็นคนน่าขันเพราะเปิ่นเชยและล้าสมัย

ในเวลาเดียวกัน มีหลายเพลงของวิฑูรย์ที่ดูเหมือนจะวาดภาพให้คนชนบทเป็นคนที่ไม่รู้จักไม่เข้าใจระเบียบแบบแผนและกฎเกณฑ์ตามแบบสังคมสมัยใหม่ ดังเช่นเพลง *ลูกค้า ธ.ก.ส.* เพลงนี้เป็นเพลงที่เล่าเรื่องของชายชนบทผู้หนึ่งได้กู้เงินจาก *ธ.ก.ส.* เพื่อที่จะซื้อวัวมาเลี้ยง ธนาคารตกลงเงื่อนไขว่าชาวบ้านคนนี้ต้องซื้อวัว 2 ตัว แต่เขากลับนำเงินไปซื้อวัวที่กำลังท้องมาเพียงตัวเดียวส่วนเงินที่เหลือนำเอาไปใช้จ่ายในเรื่องอื่นๆ ที่เป็นการผิดเงื่อนไขของการกู้ยืม เมื่อเจ้าหน้าที่ธนาคารแจ้งว่าเขากระทำผิดสัญญาที่ทำไว้กับธนาคาร ชายชาวบ้านผู้นั้นก็รับปากไปแบบส่งๆ ว่าเขาจะซื้อวัวเพิ่มอีกตัวหนึ่ง แต่อันที่จริงแล้วเขากลับกำลังรอให้วัวออกลูกมาอีกตัวหนึ่ง อย่างไรก็ตาม รอเท่าใดๆ วัวก็ไม่ตกลูก ชายผู้นั้นจึงตัดสินใจขายวัวทิ้งไปแล้วนำเงินไปใช้จ่ายกับสิ่งอื่นๆ รวมทั้งซื้อเนื้อวัวมารับประทานด้วย โครงการเลี้ยงวัวของเขาจึงจบลง ซึ่งผลก็คือเป็นการทำลายข้อตกลงหรือสัญญาที่เขาทำไว้กับ *ธ.ก.ส.* เราอาจตีความได้ว่าเพลงของวิฑูรย์เพลงนี้ต้องการจะสื่อแสดงให้เห็นว่าชาวบ้านชนบทไม่รู้จักและไม่สนใจการทำตามกฎระเบียบที่เป็นรากฐานประการหนึ่งของสังคมสมัยใหม่

เพลงลูกทุ่งคำเมืองของวิฑูรย์ดูเหมือนจะเป็นการชี้ว่า คนชนบทมีพฤติกรรมที่เกิดจากแรงขับของความปรารถนาส่วนตัวและความไร้เหตุผล เราจะพบว่าเพลงจำนวนมากของวิฑูรย์จะเกี่ยวกับคนชนบทที่ติดเหล้า ดังเช่นเพลง *แก้วลืมทุกข์* อันเป็นเพลงเกี่ยวกับชายชนบทคนหนึ่งที่ดื่มเหล้าเป็นอาจินต์เนื่องเพราะต้องการหนีให้พ้นจากความยากลำบากของชีวิต *น้ำเปลี่ยนนิสัย* เป็นเพลงที่เกี่ยวกับพ่ออุ้ยคนหนึ่งซึ่งติดเหล้าขนาดหนักจนกระทั่งลืมที่จะทำบุญทำทาน

เพลง *แมวโพลงหลงห้อง* พรรณนาถึงพี่เขยที่ตกหลุมรักน้องเมีย และพยายามที่จะหาวิธีที่ให้ได้เธอเป็นเมียอีกคนหนึ่ง เพลง *หลงรักเมียเขา* แสดง ถึงพฤติกรรมที่ไม่ดีของชายผู้หนึ่งที่ไปหลงรักเมียของผู้อื่น ท้ายสุด

ชายผู้นี้ก็สามารถมีสัมพันธ์ทางเพศกับฝ่ายหญิงได้โดยอาศัยเล่ห์เหลี่ยมในความมืดให้ฝ่ายหญิงเข้าใจผิดว่าเขาเป็นสามีของเธอ ซึ่งเป็นสาเหตุให้สามีของเธอโกรธแค้นเป็นอย่างมาก

เพลงของวิฑูรย์ดูเหมือนจะชี้ให้เห็นด้วยว่าการกระทำของคนชนบทนั้นปราศจากเหตุผล ตัวอย่างก็ดังเช่นเพลง *คำโบราณ* ซึ่งเป็นเพลงที่เล่าเกี่ยวกับชาวนาผู้หนึ่งที่ไม่เชื่อคำทำนายว่าไม่ให้เกี่ยวข้าวในวันๆ หนึ่ง เมื่อเขาเก็บเกี่ยวข้าวในวันๆ นั้น ปรากฏว่าคืนนั้นเองไฟก็ไหม้หลองข้าว (ยุ้งข้าว) ของเขาจนหมดสิ้น และเพลงเสี่ยงโชคเสี่ยงรัก จะเกี่ยวกับชายผู้หนึ่งผู้ที่เชื่อว่าเสียงของตุ๊กแกสามารถทำนายอนาคตได้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการถูกรางวัลลอตเตอรี เรื่องความรัก และเรื่องอื่นๆ

อย่างไรก็ตาม ยิ่งฟังเพลงของวิฑูรย์มากขึ้นเท่าใด เราก็จะยิ่งเข้าใจเกี่ยวกับเพลงเหล่านี้มากยิ่งขึ้นเท่านั้น เราอาจสามารถพิจารณาเพลงของวิฑูรย์ในระดับที่สองเป็นสามแง่มุม แง่มุมแรกนั่นเพลงของวิฑูรย์อาจพิจารณาได้ว่าแต่งขึ้นตามจารีตแบบเจี้ยก้อม เพลงของวิฑูรย์วาดภาพการกระทำและพฤติกรรมที่เปิ่นเชยล้าสมัย ไร้เหตุผล และไร้ระเบียบแบบแผนภายใต้แรงผลักดันของกิเลสตัณหาของคนชนบทในฐานะที่เป็นพฤติกรรมที่น่าขบขัน นี่หมายความว่า คนชนบทสมัยใหม่ส่วนใหญ่ ไม่ได้มีพฤติกรรมตามแบบเช่นนี้ พฤติกรรมเหล่านั้นตามสายตาของคน “ชนบทใหม่” น่าขันและไม่ใช่พฤติกรรมตามปรกติของพวกเขา

แง่มุมที่สอง เพลงลูกทุ่งคำเมืองของวิฑูรย์แสดงให้เห็นถึงคู่ตรงกันข้ามที่ดำรงอยู่ในสถานการณ์ของชนบทสมัยใหม่ มีเพลงของวิฑูรย์เป็นจำนวนมากแสดงให้เห็นคู่ตรงกันข้ามดังกล่าว เช่น เพลง *ไปกันบ่ได้* และ *ไอ้หนุ่มรถดั๊ม* เป็นเพลงที่ผู้แต่งต้องการแสดงให้เห็นถึงการปะทะกันของวัฒนธรรมที่แตกต่างกันสองวัฒนธรรม คือวัฒนธรรมของคนเชียงใหม่ กับคนเมืองหรือคนกรุงเทพสมัยใหม่ และจุดจบของการปะทะก็คือการแยกทางกันไป ด้วยเหตุฉะนั้น หากพิจารณาตามแง่มุมนี้ จะชี้ได้ว่าเพลงของวิฑูรย์นั้นแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งแตกต่างกันของวัฒนธรรม ภาษา และวิถีชีวิตของคนภาคเหนือหากเทียบกับคนกรุงเทพฯ ความสูงต่ำมิใช่ประเด็นที่เพลงของวิฑูรย์รู้สึกหรือสนใจ แต่เพลงดังกล่าวพยายามแสดงความชัดเจนของความแตกต่างไม่เหมือนกันของทั้งสองวัฒนธรรม

อย่างไรก็ตาม ในแง่มุมที่สาม หากพิจารณาเพลงของวิฑูรย์ให้ลึกซึ้งขึ้น ก็จะพบว่ามีความพยายามที่จะผสมผสานหรือผสมพันธุ์คู่ตรงกันข้าม และบทสรุป (systhesis) ให้กลายเป็นความหมายหรืออัตลักษณ์ของคน “ชนบทใหม่” นั่นคือการผสมพันธุ์กันของความหมายของความเป็นสมัยใหม่ของคนเมืองกับความหมายของคนชนบท หรือพูดอีกอย่างหนึ่ง คือการผสมพันธุ์กันระหว่างอัตลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นของคนสมัยใหม่ผู้ซึ่งประพฤติสอดคล้องกับความมีเหตุผล ความรู้ และระเบียบแบบแผน กับอัตลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นของคนชนบทที่ถูกชี้นำโดยความไร้เหตุผล ความโง่เขลา ไร้ระเบียบ กิเลสและตัณหา

จะพบแบบวิถีทางของการผสมพันธุ์ความคิดคู่ตรงกันข้ามในเพลงลูกทุ่งคำเมืองของวิฑูรย์ดังเช่นเพลง *คนสวยประเภทสอง* เพลงดังกล่าวกล่าวถึงกระเทยคนหนึ่งที่เรียกร้องพื้นที่หรืออัตลักษณ์ในโลกที่เพศถูกจัด

ประเภทให้มีเพียงสองเพศคือผู้ชายกับผู้หญิง ในเพลงๆ นี้ กระเทยผู้นั้นได้รับเชิญให้ไปร่วมในงานเลี้ยงเนื่องในโอกาสการแต่งงานงานหนึ่ง เมื่อแขกทั้งหมดมาถึงงานเรียบร้อยแล้ว โฆษกจึงประกาศว่า “บัดนี้ถึงเวลาที่ทุกท่านจะรับประทานอาหารร่วมกันแล้ว ขอเชิญสุภาพสตรีก่อน และสุภาพบุรุษทีหลัง ครับ” เมื่อได้ยินโฆษกของงานกล่าวเช่นนั้น กะเทยผู้นั้นได้ตระโกนขึ้นด้วยเสียงอันดังว่า “ทำไมถึงเชิญแต่สุภาพบุรุษ สุภาพสตรี ไม่มีที่ให้กระเทยหรืออย่างไร” อีกทั้ง เมื่อกระเทยผู้นั้นต้องการเข้าห้องน้ำ เธอพบว่ามีแต่ห้องน้ำที่แยกออกเป็นห้องน้ำผู้หญิงและห้องน้ำผู้ชาย ไม่มีห้องน้ำ
สำหรับกระเทย

ด้วยเหตุดังนั้น เราจึงพบว่า มีวิธีคิดเกี่ยวกับการผสมพันธุ์และสรุป (Synthesize) เป็นพื้นที่ที่สามหรืออัตลักษณ์พันธุ์ทางในเพลงของวิฑูรย์

เพลงลูกทุ่งคำเมืองของวิฑูรย์ผสมผสานหรือผสมพันธุ์สถานะและอัตลักษณ์ระหว่างคนเมืองและคนชนบทด้วย ตามวาทกรรมความเป็นสมัยใหม่ คนเมืองได้รับการนิยามว่าอยู่ในฐานะของผู้มีความรู้และมีวิถีคิดแบบเชิงเหตุผล ในขณะที่คนชนบทถูกนิยามว่าเป็นผู่โง่เขลาและไร้เหตุผล แต่ทว่าเพลงของวิฑูรย์นำเสนอสถานะและอัตลักษณ์ว่ามิใช่สิ่งที่ตายตัว ในเพลงของเขา คนเมืองอาจมีพฤติกรรมที่โง่เขลาและไร้เหตุผล ในทางตรงกันข้าม ประชาชนชนบทอาจจะมีการกระทำในเชิงมีเหตุผลและอย่างมีความรู้ การผสมพันธุ์นี้นำมาซึ่งพื้นที่ที่สามหรืออัตลักษณ์พันทางของคนเมืองและคนชนบท

เพลง*ตุงแดง* เป็นตัวอย่างแรก เพลงนี้เล่าเกี่ยวกับผู้หญิงกรุงเทพคนหนึ่งที่แต่งงานกับคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ วันหนึ่ง ฝ่ายชายได้พาภรรยาของเขากลับไปเยี่ยมบ้านที่เชียงใหม่ เมื่อเธอเผชิญกับความซับซ้อนของวัฒนธรรมของภาคเหนือ ฝ่ายหญิงผู้เป็นคนเมืองและควรจะมีจิตใจที่มีเหตุผลกลับกลายเป็นคนโง่เขลาและไร้เหตุผล เมื่อเธอและสามีถึงเชียงใหม่ เธอเห็นตุงสีแดงปักไว้ที่ข้างถนน เธอถามสามีของเธอว่าทำไมจึงมีการปักธงสีสวยงามที่ข้างถนนดังกล่าว เขาตอบเธอว่าเนื่องเพราะสถานที่นั้นมีอุบัติเหตุและมีคนตาย ข้อเท็จจริงนี้ทำให้หญิงสาวตกใจและกลัว วันต่อมา พวกเขาไปเที่ยวงานปอยหรืองานเฉลิมฉลองที่หนึ่ง หญิงสาวพบว่ามีตุงเป็นจำนวนมากปักอยู่รายรอบสถานที่จัดงานนั้น เธอจึงตกใจกลัวเป็นอย่างมาก ฝ่ายชายพยายามที่จะอธิบายว่าตุงที่ปักอยู่ตามงานปอยมีความหมายที่แตกต่างจากตุงที่ปักอยู่ที่ข้างถนนที่เกิดอุบัติเหตุ แต่เธอก็ไม่เข้าใจถึงความแตกต่างนั้น เธอยังคงตกใจและกลัว ดังนั้นฝ่ายสามีจึงนำเธอไปพบกับพ่อหนาน หรือผู้รู้ที่เคยบวชเรียนมาแล้วเพื่อที่จะให้เขาอธิบายความรู้เกี่ยวกับความหมายของตุงต่างๆ ที่แตกต่างกันให้กับผู้หญิงกรุงเทพฯ

เพลงนี้ชี้ว่าแท้ที่จริงแล้ว คนเมืองสมัยใหม่ที่ถูกนิยามจากวาทกรรมสมัยใหม่ว่าเป็นผู้รู้และมีเหตุผลสามารถที่จะกลายเป็นคนผู้ซึ่งเปิ่น ล้าหลัง โง่เขลา และไร้เหตุผลได้เมื่อต้องเผชิญกับวัฒนธรรมที่พวกเขาไม่คุ้นเคย

เพลง*อำนาจเงิน* และเพลง*ครั้งหนึ่งในชีวิต* ของวิฑูรย์แสดงให้เห็นว่า มิใช่เพียงแต่ชาวบ้านที่สามารถถูกยึดครองโดยกิเลสตัณหาไม่ แม้แต่หมอหรือนายแพทย์ผู้ได้รับการพิจารณาว่าเป็นสัญลักษณ์ของคนเมืองที่เป็นคนชั้นสูงและเป็นปัญญาชนผู้มีความรู้ สามารถมีพฤติกรรมอันเนื่องมาจากความปรารถนาและความละโมบได้ *อำนาจเงิน* เป็นเรื่องเกี่ยวกับพ่ออุ้ยคนหนึ่งที่ป่วยและต้องมานอนรักษาตัวอยู่ที่โรงพยาบาล เขาเป็นผู้ที่ชอบเล่นหวยซื้อลอตเตอรีและได้ซื้อลอตเตอรีหลายฉบับก่อนที่จะเข้ารักษาตัวที่โรงพยาบาล โดยได้ฝากลอตเตอรีนั้นไว้กับลูกสาวของเขา ปรากฏต่อมาว่าลอตเตอรีของเขาถูกรางวัลที่หนึ่งซึ่งจะได้รับรางวัลจำนวนหลายล้านบาท ลูกสาวของเขากลัวว่าพ่ออุ้ยจะช็อคหากได้ทราบโดยกระทันหันว่าเขาถูกลอตเตอรีรางวัลที่หนึ่ง ด้วยเหตุฉะนั้นเธอจึงขอร้องให้คุณหมอที่รักษาพ่ออุ้ยอยู่ค่อยๆ บอกให้เขาทราบว่าถูกรางวัล เมื่อหมอผู้นั้นบอกเรื่องดังกล่าวให้กับพ่ออุ้ยแล้ว เขาก็ได้ถามพ่ออุ้ยว่าจะนำเงินจำนวนมากนั้นไปทำอะไร พ่ออุ้ยตอบว่าจะแบ่งเงินออกเป็นสามส่วน ส่วนหนึ่งจะเอาไปทำบุญ ส่วนที่สองจะให้เงินแก่ลูกๆ เพื่อนำไปซื้อบ้าน และเนื่องจากหมอเป็นผู้ที่ให้การรักษาพยาบาลแก่พ่ออุ้ยเป็นอย่างดี พ่ออุ้ยจึงกล่าวว่าจะให้เงินส่วนที่สามจำนวนเป็นล้านแก่หมอ หมอเมื่อได้ยินดังนั้นถึงกับดีใจจนช็อคตายลงในทันที เรื่องเล่านี้บอกแก่เราว่าแม้กระทั่งนายแพทย์ก็สามารถถูกยึดครองจากความรู้สึกละโมบ ที่ทำให้เขาถึงกับช็อคตายเมื่อได้ยินว่าจะได้รับเงินจำนวนมหาศาลนั้น

ตัวอย่างอื่นเช่นเพลง *ครั้งหนึ่งในชีวิต* ความหมายของเพลงนี้ก็คือการแสดงให้เห็นว่าคนเมืองก็สามารถมีพฤติกรรมอันเนื่องมาจากแรงกระตุ้นจากกิเลสตัณหาได้เช่นเดียวกับคนชนบท เพลงเริ่มต้นเมื่อหนุ่มชาวเมืองคนหนึ่งพบกับหญิงสาวคนหนึ่งโดยบังเอิญ ในขณะนั้นหญิงสาวกำลังร้องไห้คร่ำครวญอยู่ ดังนั้นเขาจึงเขาไปปลอบเธอ จากนั้นเขาได้พาเธอไปรับประทานอาหารที่ภัตตาคารแห่งหนึ่งและลงท้ายคือพาเธอเข้าโรงแรม หลังจากนั้นเธอก็ยังคงร้องไห้คร่ำครวญอยู่ ชายหนุ่มเกิดโมโหจึงถามแกมบีบบังคับว่าเธอร้องไห้เพราะอะไร หญิงสาวหยุดร้องไห้และสารภาพว่าที่เธอร้องไห้นั้นก็เพราะเพิ่งไปพบหมอมาและหมอบอกว่าเธอติดเชื้อ HIV ชายหนุ่มได้ยินดังนั้นจึงเริ่มต้นร้องไห้คร่ำครวญ

เราจะพบว่า เนื้อเพลงทั้งสองแสดงให้เห็นเกี่ยวกับพฤติกรรมของคนเมืองอันเนื่องมาจากแรงผลักดันของความละโมบ กิเลส และตัณหาอันนำมาซึ่งความหายนะ

ในขณะเดียวกัน เพลงของวิฑูรย์เล่าด้วยว่า จริงๆ แล้ว คนชนบทนั้นสามารถเข้าใจและใช้วิถีทางความคิดแบบเหตุผลได้อย่างมีประสิทธิภาพในแบบเดียวกันกับคนเมืองดังเช่น เพลง ยุบแล้วไฟแนนท์ เล่าเกี่ยวกับแม่อุ้ยคนหนึ่ง ชื่อแม่แก้ว เธอประกันชีวิตกับตัวแทนของบริษัทประกันแห่งหนึ่ง แต่เธอได้ต่อรองขอรับเงินประกันบางส่วนก่อนตาย เพราะเธอพบว่าตัวแทนประกันชีวิตเธอกับบริษัทประกันหลายบริษัท แต่บอกเธอว่าทำกับบริษัทเดียว เราจะพบจากเพลงนี้ว่า คนชนบทถูกพิจารณาจากวาทกรรมสมัยใหม่ของคนเมืองว่าเป็นคนโง่เขลา แต่ทว่าพวกเขากลับสามารถฉลาดเพียงพอที่จะต่อรองทางธุรกิจได้กับคนชั้นกลางที่เป็นคนเมือง

ด้วยเหตุดังนั้น เพลงของวิฑูรย์บอกกับเราว่าความเป็นคนสมัยใหม่กับเป็นคนจารีตดั้งเดิมหรือความเป็นคนเมืองกับความเป็นคนชนบทมิใช่คู่ตรงกันข้ามที่แน่นอนตายตัวแต่ทว่าลื่นไหล คู่ตรงกันข้ามของอัตลักษณ์ของคนเมืองและคนชนบทผสมพันธุ์กันเป็นพื้นที่ที่สาม เป็นอัตลักษณ์สามหรือเป็นอัตลักษณ์พันธุ์ทางที่ผสมกันระหว่างคนเมืองและคนชนบท คนเมืองสมัยใหม่สามารถถูกยึดครองโดยลักษณะของความเป็นคนตามแบบจารีต ในขณะที่คน “ชนบทใหม่” สามารถมีพฤติกรรมแบบคนสมัยใหม่ เราจึงอาจสรุปได้จากเพลงลูกทุ่งคำเมืองของวิฑูรย์ว่า อัตลักษณของคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่คือการผสมผสานของลักษณะความเป็นคนเมืองกับคนชนบท ในสถานการณ์หนึ่ง พวกเขามีพฤติกรรมจากแรงขับหรือแรงจูงใจแบบจารีต แต่ทว่าภายใต้อีกสถานการณ์หนึ่ง พวกเขาอาจเผยแสดงตัวเองในฐานะที่เป็นคนสมัยใหม่ที่มีคุณสมบัติแบบคนสมัยใหม่

การช่วงชิงอัตลักษณ์ของผู้ฟังบนพื้นที่ทางวัฒนธรรมของเพลงลูกทุ่งคำเมือง

การเข้าสู่ยุคใหม่หมายถึงการตระหนักรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงอย่างมหาศาลของชนบทเชียงใหม่ได้บังเกิดขึ้น โครงสร้างของสังคมเปลี่ยนจากแบบหนึ่งที่ซึ่งคนส่วนใหญ่ทำมาหาเลี้ยงชีพด้วยการผลิตทางการเกษตรมาสู่อีกแบบหนึ่งที่ผู้คนจำนวนมากมีอาชีพนอกภาคการเกษตร แม้ว่าสมาชิกส่วนหนึ่งของครอบครัวในชนบทยังคงทำการเกษตรกรรมก็ตาม ท่ามกลางบรรดาผู้คนชนบทที่ทำงานนอกภาคการเกษตร ผู้ที่มาจากครอบครัวที่ร่ำรวยจะได้รับการศึกษาที่สูงกว่า ทั้งในระดับอาชีวะศึกษาและอุดมศึกษา ทำงานในฐานะที่เป็นข้าราชการระดับกลางและผู้บริหารระดับล่างขององค์กรธุรกิจ ในขณะที่ผู้ที่มาจากครอบครัวระดับกลางและระดับล่างที่ยากจนที่ได้รับการศึกษาเพียงระดับมัธยมและประถมตามลำดับ เข้าทำงานในภาคเศรษฐกิจสมัยใหม่ในฐานะที่เป็นคนงานก่อสร้างและคนงานในโรงงานอุตสาหกรรม เป็นลูกจ้างระดับล่างในบริษัทห้างร้านเอกชน ลูกจ้างในร้านค้าและห้างสรรพสินค้า พนักงานร้านอาหารและภัตตาคาร รวมทั้งข้าราชการระดับล่างตามหน่วยราชการต่างๆ สถานการณ์ของสองกลุ่มหลังก็คือ ในขณะที่พวกเขาทำงานในเมืองจึงทำให้พวกเขาจำนวนมากเริ่มคุ้นเคยกับวิถีชีวิตแบบเมือง ขณะเดียวกันก็ยังคงผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตแบบชนบทด้วย ชุมชนชนบทได้รับการพิจารณาจากพวกเขาในฐานะที่เป็นบ้านและดินแดนของบรรพบุรุษ

ผลของสถานการณ์ดังกล่าวคือความสลับซับซ้อนของวิถีชีวิตของบรรดาคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ (Gray, 1990) คน “ชนบทใหม่” ที่มาจากครอบครัวชาวนารวยพยายามที่จะเข้ารวมในรสนิยมแบบชนชั้นกลางในเมือง พวกเขาและเธอซื้อของในห้างสรรพสินค้าในเมือง กินอาหารชนิดเดียวกัน แต่งกายเหมือนกัน ดูภาพยนตร์ต่างประเทศแบบเดียวกัน และฟังเพลงชนิดเดียวกันกับชนชั้นกลางในเมือง แต่ทว่าคน “ชนบทใหม่” ที่มาจากครอบครัวระดับกลางและระดับล่างมีรสนิยมที่แตกต่างออกไป พวกเขาและเธอดูภาพยนตร์ไทย ฟังเพลงลูกทุ่ง เข้าร่วมในงานพิธีและร่วมงานเฉลิมฉลองของหมู่บ้าน ดังเช่น งานพิธี งานเฉลิมฉลองของวัด ตลอดจนงานขึ้นบ้านใหม่ภายในชุมชน และอื่นๆ (สุพิณ, 2549) พวกเขาและเธอ โดยเฉพาะกลุ่ม

หลัง คือคนพันทางที่เป็นผู้ฟังเพลงพันทาง เช่น เพลงซอสตริง (เพลงซอที่แต่งใหม่ตามแบบวิธีของเพลงสมัยใหม่และใช้ดนตรีสมัยใหม่ประกอบการร้อง) และเพลงลูกทุ่งคำเมือง

ท่ามกลางสถานการณ์ดังกล่าว คนชนบทเป็นผู้ดูผู้ฟังของเรื่องเล่าต่างๆ ทั้งที่ผลิตมาจากศูนย์กลางที่กรุงเทพฯและผลิตในท้องถิ่น ทั้งอีสานและภาคเหนือ เรื่องเล่าที่มาจากกรุงเทพมักสร้างอัตลักณ์ของคนชนบทในฐานะผู้ที่มีพฤติกรรมภายพลังของความไร้เหตุผล ไร้ระเบียบแบบแผน และกิเลสตัณหา เป็นผู้ที่เกียจคร้านและไม่กระตือรือร้นในการทำงานทำการ ด้วยเหตุดังนั้น คนชนบทจึงถูกให้ความหมายในฐานะที่เป็นผู้ไร้อารยธรรม และไร้การพัฒนา แต่ทว่า เพลงลูกทุ่งคำเมืองได้ผสมพันธุ์ความคิดเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่เข้ากับความทรงจำเกี่ยวกับ จารีตและประเพณีของชนบทกลายเป็นอัตลักษณ์ของคน “ชนบทใหม่” ที่มีเหตุมีผล มีระเบียบแบบแผน ด้วยเหตุฉะนั้นอัตลักษณ์ของพวกเขาจึงไม่ต่างจากแบบของคนเมืองสมัยใหม่ที่มีอารยะ

อย่างไรก็ตาม ความหมายหรืออัตลักษณ์ทั้งสองก็ถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นกรอบในการครอบงำชีวิตของคนชนบทอยู่นั่นเอง โดยการชี้อัตลักษณ์ของคนชนบทในฐานะที่เป็นผู้ไร้ความเจริญ และด้อยพัฒนา ด้วยเหตุฉะนั้นจึงเป็นการให้ความชอบธรรมแก่รัฐและทุนนิยมที่จะเข้ามาจัดการกับวิถีชีวิตของคนชนบท การสร้างอัตลักษณ์ของคนชนบทในฐานะผู้ที่เป็นอารยชน เพราะมีพฤติกรรมที่มีเหตุผล และประพฤติตนตามจารีต ประเพณี หมายความว่าเป็นการวางตำแหน่งแห่งที่ที่พวกเขาสามารถเท่าเทียมกับคนเมือง แต่ทว่าพวกเขาก็ยังคงถูกควบคุมโดยจารีตประเพณีและข้อกำหนดทางศีลธรรมที่หยุดนิ่งผ่านการสร้างความหมายและอัตลักษณ์ที่หยุดนิ่ง นี่มิใช่อัตลักษณ์ที่ผู้ฟังชนบทสร้างให้กับตัวเอง

ด้วยเหตุดังนั้น ในส่วนสุดท้ายของบทความนี้ ผู้เขียนจะแสดงให้เห็นว่าผู้ฟังเพลงลูกทุ่งคำเมืองได้ช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของพวกเขาในพื้นที่ทางวัฒนธรรมของเพลงลูกทุ่งคำเมืองด้วย

ในด้านหนึ่ง จากการลงพื้นที่ของผู้เขียนในการสังเกตงานพิธีและงานเฉลิมฉลองในชนบท ผู้เขียนพบว่าการแสดงที่เป็นที่นิยมเป็นอย่างสูงในบรรดาคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ก็คือเพลงซอ (ซึ่งปัจจุบันได้เสื่อมความนิยมลงมากแล้ว) เพลงซอสตริง และเพลงลูกทุ่งคำเมือง เกือบทุกงานพิธีและงานเฉลิมฉลอง รอบๆ เวทีเพลงลูกทุ่งคำเมืองจะเต็มไปด้วยผู้คน (ดู พรพรรณ, 2544 เพิ่มเติม) ด้วยเหตุฉะนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าเพลงลูกทุ่งคำเมืองเป็นที่นิยมที่สุด (ในขณะที่ทำการศึกษาเรื่องนี้ คือราว พ.ศ. 2540-48 ปัจจุบันเข้าใจว่าเพลงที่ขึ้นมาเป็นที่นิยมอย่างมากอีกประเภทหนึ่งก็คือเพลงซอสตริง) นักร้องเพลงลูกทุ่งคำเมืองดังเช่น บุญศรี รัตนัง และวิฑูรย์ ใจพรหม เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในหมู่คน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ (ประทุมมา, 2549; ประเวส , 2549; สุพิณ,2549; อานันท์, 2549) จนกระทั้งถึงปัจจุบัน เทป และ ซีดี เพลงลูกทุ่งคำเมือง ผลิตขึ้นอย่างสม่ำเสมอ ตัวอย่างเช่นเทปและ ซีดี เพลงของวิฑูรย์ ได้รับการจัดทำมากว่า 20 อัลบัม แล้ว สถานีวิทยุจำนวนมากในเชียงใหม่ยังคงกระจายเสียงเพลงลูกทุ่งคำเมืองอย่างสม่ำเสมอ

ดังนั้นคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ฟังเพลงลูกทุ่งคำเมือง ก็เนื่องมาจากเนื้อหาสาระของเพลงสอดคล้องกับรสนิยมและโลกทัศน์ของพวกเขา สาระของเพลงนำเสนออัตลักษณ์ต่างๆ ของคน “ชนบทใหม่” และคนเมือง ที่หลากหลายและลื่นไหล

ในอีกด้านหนึ่ง ผู้ฟังบางคนช่วงชิงอัตลักษณ์ของพวกเขาเองบนพื้นที่วัฒนธรรมของเพลงลูกทุ่งคำเมือง ซึ่งผู้เขียนจะขอยกตัวอย่างที่อาจเป็นตัวแทนของบรรดาคนฟังเพลงลูกทุ่งคำเมืองของเชียงใหม่สี่ตัวอย่างด้วยกัน อย่างไรก็ตามเนื่องจากความจำกัดของเนื้อที่ของบทความ ผู้เขียนจะนำเสนอโดยการสรุปเป็นสังเขปเท่านั้น

จากการสัมภาษณ์ของผู้เขียน(ประทุมมา, 2549; ประเวศ, 2549; สุพิณ,2549; อานันท์, 2549) พบว่ามิใช่เพียงแต่ผู้แต่งและผู้ร้องเพลงลูกทุ่งคำเมืองเท่านั้น แต่ผู้ฟังด้วย ที่ช่วงชิงความหมายหรืออัตลักษณ์ของคนชนบทเชียงใหม่สมัยใหม่ อัตลักษณ์ดังกล่าวจะหลายหลากตามประสบการณ์หรือความทรงจำของคนแต่ละกลุ่ม ในกรณีของประทุมมา เธอเป็นตัวแทนของคนส่วนใหญ่ที่เป็นคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ผู้ซึ่งมีประสบการณ์ที่เลวกับสถานการณ์ของการมีชีวิตแบบสมัยใหม่ ทั้งชีวิตในชนบท และชีวิตในเมืองในฐานะที่เป็นแรงงานที่ถูกขูดรีดและต่ำต้อย ประสบการณ์ในชีวิตของเธอก็คือการมี พ่อ ที่ติดเหล้าและชอบเล่นการพนัน และน้องชายกับสามีของเธอก็ติดเหล้าเช่นกัน ตลอดเวลาดังกล่าว เธอ และแม่ต้องทำงานใช้แรงงานอย่างเหนื่อยยากเพื่อหาเงินมาจุนเจือครอบครัว เธอตีความเพลงลูกทุ่งคำเมืองในฐานะที่เป็นเพลงที่เล่าเรื่องราวของผู้คนชนบท โดยเฉพาะบรรดาผู้ชายที่ติดเหล้าและการพนันซึ่งนำความลำบากยุ่งยากมาสู่ครอบครัว ในเวลาเดียวกัน ผู้หญิงคือผู้ที่เป็นผู้แก้ปัญหา สำหรับเธอ เพลงลูกทุ่งคำเมืองแสดงให้เห็นว่าผู้คนชนบทเป็นจำนวนมากเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์แต่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะช่วยเหลือผู้ทีประพฤติดีเท่านั้น

สำหรับประเวศ เขาเป็นตัวแทนของคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ ส่วนน้อย ผู้ซึ่งประสบความสำเร็จในสถานการณ์สมัยใหม่ เมื่อเทียบกับเพื่อนคน “ชนบทใหม่” ของเขา ครอบครัวของประเวศในชนบทนั้นไม่มีที่ดินทำกินเป็นของตัวเอง แต่ทว่าเขาสามารถให้ความช่วยเหลือครอบ ครัวโดยส่งเงินแก่ครอบครัวเป็นรายเดือน โดยเงินนั้นเขาได้รับมาจากการเป็นหัวหน้าคนงานของห้างขายส่งสินค้าแห่งหนึ่งในเมืองเชียงใหม่ ความสามารถในการยกระดับตัวเองเป็นหัวหน้าคนงานหมายถึงการประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานในภาคเมืองสมัยใหม่ สำหรับประเวศ เพลงลูกทุ่งคำเมืองสะท้อนถึงอัตลักษณ์ที่ล้าหลังของคนชนบทผู้ซึ่งติดเหล้าและการพนัน มีพฤติกรรมอันเนื่องมาจากการแรงขับดันของกิเลสตัณหา และยึดถือแต่สิ่งศักดิ์หรือ ปาฏิหาริย์ว่าจะนำความโชคดีมาให้ พวกเขาแตกต่างจากคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ ดังตัวเขา (ประเวศ) ที่ไม่พึงพิงสิ่งศักดิ์สิทธิ์และโชคดวงจากการเล่นการพนัน แต่ทว่าพึงความอุตสาหะขยันขันแข็งของตัวเอง

ในกรณีของอานันท์ เขามีความทรงจำที่ดีกับชนบท นั่นคือในชนบท เขาจะอยู่ในฐานะของผู้อุปถัมภ์ เขามีที่นาให้ญาติที่ตกทุกข์ทำกินโดยไม่คิดค่าเช่า ในขณะที่ชีวิตในเมือง เขาเป็นเพียงนักการภารโรงอยู่ในสถานที่ราชการแห่งหนึ่ง สำหรับอานันท์ เพลงลูกทุ่งคำเมืองคือตัวแทนของวัฒนธรรมชนบทที่สะท้อนอัตลักษณ์

ที่มองโลกในแง่ดีของคนชนบท แม้ว่าคนชนบทในเพลงลูกทุ่งคำเมืองจะถูกชี้ว่าล้าหลัง โง่เขลา เป่นเชย มีพฤติกรรมอันเนื่องจากกิเลสตัณหา พวกเขาก็ได้รับการนำเสนออย่างที่เป็นการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ นี่จะแตกต่างจากคนเมืองสมัยใหม่ที่ได้รับการนำเสนอในเพลงลูกทุ่งคำเมืองในฐานะที่เป็นคนที่หลอกลวง และมักจะขูดรีดและเอาประโยชน์กับความไม่รู้ของคนชนบท

ความทรงจำของสุพิณเกี่ยวกับชีวิตในชนบทของเธอไม่ได้เลวร้าย แต่ในขณะเดียวกันก็มิได้ดีเลิศ ประสบการณ์ในชีวิตในเมืองของเธอก็เป็นเช่นเดียวกัน สถานะในที่ทำงานนั้นเธอเป็นเพียงนักการภารโรงในสถานที่ราชการแห่งหนึ่งเหมือนกับอานันท์ อย่างไรก็ตามเธอแต่งงานกับช่างเทคนิคระดับกลางที่ทำงานในรัฐวิสาหกิจแห่งหนึ่ง เปรียบเทียบกับเพื่อนคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ ของเธอ เธอมีสถานะที่ดีกว่าพวกเขาและเธอ อย่างไรก็ตาม หากเปรียบเทียบกับคนชั้นกลางเมือง เธอมีสถานะที่ต่ำกว่าแต่ก็ดีกว่าพวกลูกจ้างและคนงานกรรมาชีพเพราะเธอเป็นข้าราชการ เธอเห็นว่าเพลงลูกทุ่งคำเมืองนั้นแสดงถึงอัตลักษณ์ที่ทั้งดีและเลวของทั้งคนชนบทและคนเมือง

เราอาจสามารถสรุปได้ว่าเพลงลูกทุ่งคำเมืองนั้นเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ไม่เพียงแต่ผู้แต่งผู้ร้องเท่านั้นแต่ผู้ฟังด้วยที่ช่วงชิงความหมายและอัตลักษณ์ของความเป็นคน “ชนบทใหม่” ของตัวเอง ความหมายและอัตลักษณ์ที่ถูกช่วงชิงดังกล่าวจะแตกต่างกันไปตามความทรงจำหรือประสบการณ์ในชีวิตของกลุ่มคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่แต่ละกลุ่ม ด้วยเหตุดังนั้น จึงไม่มีความหมายหรืออัตลักษณ์ที่ครอบงำ ความหมายหรืออัตลักษณ์ของคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่จึงไม่หยุดนิ่ง แต่ทว่าลื่นไหล

สรุป

โดยสรุป ประการแรก บทความนี้เสนอว่าไม่มีความหมายของความเป็นสมัยใหม่แต่เพียงความหมายเดียว รัฐ และชนชั้นนำ เสนอและเน้นความหมายของความเป็นสมัยใหม่ผ่านพื้นที่ทางวัฒนธรรมของหนังไทย ละครโทรทัศน์ และเพลงเพื่อที่จะใช้ครอบงำกลุ่มคนและปัจเจกชนต่างๆ ในทางตรงกันข้าม ประชาชนช่วงชิงอัตลักษณ์ของพวกเขาเองผ่านพื้นที่ทางวัฒนธรรมต่างๆ ซึ่งรวมทั้งเพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกทุ่งคำเมือง

ประการที่สอง การช่วงชิงอัตลักษณ์ความเป็นสมัยใหม่ดังกล่าวกระทำโดยการผสมพันธุ์ระหว่างแนวความคิดเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่ที่ครอบงำ กับความทรงจำหรือประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์ของแต่ละกลุ่มในพื้นที่ทางวัฒนธรรมได้กลายมาเป็นอัตลักษณ์ที่สามหรืออัตลักษณ์พันทางของแต่ละกลุ่ม พูดอีกอย่างหนึ่ง พื้นที่ทางวัฒนธรรมก็คือพื้นที่ที่สามที่สอดคล้องกับแนวคิดของ Homi Bhabha

ประการที่สาม พิจารณาจากทัศนะของ Bakthin (Gardiner, 2000) พื้นที่ทางวัฒนธรรมเป็นเช่นเดียวกันกับ dialogism ที่ซึ่งความหมายถูกสร้างขึ้นมา ในบทความนี้ ความหมายที่เป็นคำถามก็คือความหมายของความเป็นสมัยใหม่ ชนชั้นปกครองของไทยพยายามที่จะสร้างความหมายของความเป็นสมัยใหม่

ในเชิงอำนาจนำ พวกเขาพยายามที่จะทำให้ความหมายดังกล่าวหยุดนิ่ง ไม่เปลี่ยนแปลง และเป็นนามธรรม เพื่อที่จะครอบงำประชาชนทั้งหมดภายในชาติ แต่ในเวลาเดียวกัน คนกลุ่มต่างๆ ซึ่งในที่นี้เน้นไปที่คนคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ ช่วงชิงความหมายดังกล่าว และทำให้มันมี พลวัต แปรเปลี่ยนได้ และเป็นรูปธรรม ด้วยเหตุดังนั้น ความหมายของความเป็นสมัยใหม่ ในด้านหนึ่ง สัมพันธ์กับชีวิตประจำวันของผู้คน หรือพูดอีกอย่างหนึ่ง ความหมายของความเป็นสมัยใหม่กำเนิดขึ้นจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างประชาชนบนเวลาและพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจงของชีวิตสมัยใหม่ของพวกเขา ในอีกด้านหนึ่ง ความหมายได้กลายมาเป็นสิ่งที่ใช้ต่อสู้กับความหมายที่ครอบงำของชนชั้นปกครอง ดังที่ Michael Gardiner อ้างจาก Bakthin ว่า

> ‘การต่อสู้’ ที่ไม่หยุดหย่อนระหว่างพลังทางสังคมวัฒนธรรมที่เป็นทางการ (การทำให้เป็นความหมายเดียวหรือการรวมศูนย์) กับ ‘ไม่เป็นทางการ’ (การสนทนา การหลากรูปแบบ) และ อันหลังเขาหมายถึงสิ่งเดียวกันกับวัฒนธรรม ‘การเฉลิมฉลองพื้นบ้าน’ หรือของประชาชน ‘องค์ประกอบที่มีชีวิตไม่รู้จบของการพูดและความคิดที่ไม่เป็นทางการ’
>
> (Gardiner, 2000)

พูดอีกอย่างหนึ่ง อาจจะกล่าวในแบบของพวกนิยมกรัมชี (Gramscians) ว่าชนชั้นปกครองพยายามผลิตความคิดอำนาจนำเพื่อที่จะควบคุมประชาชนทั้งหมด แต่ประชาชน โดย เฉพาะอย่างยิ่ง ผู้ด้อยสถานะ (subaltern) ต่อต้านโดยการสร้างความหมายที่ต่อต้านอำนาจนำที่เป็นพลวัตเพื่อที่จะทำตัวเองให้เป็นอิสระจากการครอบงำของชนชั้นนำ

ยิ่งไปกว่านั้น ผลของการที่คนกลุ่มต่างๆ ช่วงชิงความหมายของความเป็นสมัยใหม่ก็คือความเปลี่ยนแปลงได้ของความหมายอันนำมาซึ่งความคลุมเครือ และไม่ชัดเจนของความหมายของความเป็นสมัยใหม่ ดังนั้น จึงนำไปสู่การทำลายความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ชนชั้นนำสร้างขึ้นผ่านความหมายของความเป็นสมัยใหม่ที่ตัวเองเป็นผู้สร้างขึ้น สิ่งนี้จะนำไปสู่การกำเนิดขึ้นมาของความสัมพันธ์ที่สลับซับซ้อนที่คนกลุ่มต่างๆ สามารถที่จะต่อรองและมีส่วนร่วมในปฏิบัติการของอำนาจในสังคมสมัยใหม่

ด้วยเหตุฉะนั้น ประวัติศาสตร์สังคมของความเป็นสมัยใหม่ของชนบทเชียงใหม่จึงไม่เป็นเพียงแต่ประวัติศาสตร์ของเอกภาพที่สถาปนาโดยรัฐศูนย์กลาง แต่ทว่าอาจสามารถมองประวัติศาสตร์สังคมของความเป็นสมัยใหม่ของชนบทเชียงใหม่ที่รวมเอาการต่อต้านการควบคุมของรัฐศูนย์กลางโดยเหล่าบรรดาผู้ที่ช่วงชิงความหมายและอัตลักษณ์ผ่านพื้นที่ทางวัฒนธรรมเข้ามาด้วย นี่ยอมหมายความว่ามีความพยายามจากคน “ชนบทใหม่” ของเชียงใหม่ ที่จะขอมีส่วนสร้างประวัติศาสตร์ของพวกเขาเองด้วย

บรรณานุกรม

<u>ภาษาไทย</u>

เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒนวนิช. 2546. *เพลงซอ: การแสดง การต่อต้าน และอัตลักษณ์ของชาวบ้านเชียงใหม่* ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บก), **เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อน และเรื่องอื่นๆ ว่าด้วยพิธีกรรมและนาฏกรรม**. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, หน้า 68-107.

ฉกาจ ราชบุรี. 2537. ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธเนศวร์ เจริญเมือง. 2546. **จรัล มโนเพชร: ศิลปินล้านนาร่วมสมัย**. เชียงใหม่: สถาบันพัฒนาเมือง.

ทรงศักดิ์ ปรางวัฒนากุล. 2525. *จากเพลงพื้นบ้านล้านนาสู่เพลงโฟคซองคำเมือง*. **วารสารมนุษยศาสตร์**. 11(1): 17-45.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2538 ก. *เพลงลูกทุ่งในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย* ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กอ อนันตกูล (บก), **โขน คาราบาว น้ำเน่า หนังไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, หน้า 19-36.

_____. 2538 ข. *ความล้ำลึกของหนังไทย* ใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บก), **โขน คาราบาว น้ำเน่า หนังไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, หน้า

_____. 2539 ตลกไทยๆ. **ศิลปวัฒนธรรม**. 17(9): 84-93.

พรพรรณ วรรณนา. 2544. การศึกษาวิเคราะห์เพลงตลกคำเมือง. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

พระส่งเสริม โชตาโก. 2548. **เล่าเจี้ยก้อม: นิทานล้านนา**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ช้างเผือก.

มยุรี อนุกมล. 2545. นิทานล้านนา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ไม่ปรากฏผู้แต่ง. 2516. *โฉมหน้าของภาพยนตร์ไทย*. **วรรณกรรมเพื่อชีวิต**. ฉบับที่1.

วิลักษณ์ ศรีป่าซาง. 2536. **วิเคราะห์เพลงมีบทพูดของบุญศรี รัตนัง**. เชียงใหม่: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เว้า เพลงเออร์. 2519. **ด้วยปัญญาและความรัก**. กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

ศิริพร กรอบทอง. 2541. วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมบัติ จันทรวงศ์ และชัยอนันต์ สมุทวณิช. 2523 **ความคิดทางการเมืองและสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์. 2523. *โลกทัศน์ล้านนา ศึกษาจากซอเก็บนก*. **วารสารสังคมศาสตร์ ม.ช.** 6(2): 11-36.

_____. *การระบายความใคร่ทางปาก ศึกษาจาก 'นิทานพื้นบ้าน' ภาคเหนือ*. **โลกหนังสือ** 3(6): 58-63.

หทัยวรรณ ไชยกูล. 2539. การสร้างมุขตลกในเรื่องขำขันล้านนา. วิทยานิพนธมปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สัมภาษณ์

2542 บุญศรี รัตนัง

2542 วิฑูรย์ ใจพรหม

2549 ประทุมมา

2549 ประเวศ

2549 สุพิณ

2549 อานันท์

เทปเพลง

ม.ป.ป. เทปบันทึกเสียงเพลงของบุญศรีรัตนัง

2535- เทปบันทึกเสียงเพลงของวิฑูรย์ ใจพรหม

2540

ภาษาอังกฤษ

Anderson, Benedict. 1991. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.** London and New York: verso.

Bhabha, Homi K.2003. **The Location of Culture**. London and New York: Routledge.

Bagchi, Alaknanda. 1996. *Site of Hybridity: A Study of Colonial and Postcolonial Fiction in India*. Unpublished doctoral dissertation. Purdue University.

Bourdieu, Pierre. 1977. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press.

Davis, Richard. 1974. "Tolerance and Intolerance of Ambiguity in Northern Thai Myth and Ritual." **Ethnology** 13(1): 1-24.

Frith, Simon. 1996.*Music and Identity* in Stuart Hall and Pual du Gay (eds.) **Questions of Cultural Identity**. London: Sage Publication, pp. 108-127.

Gardiner Michael. 2000 **Critique of everyday Life**. London, New York: Routhedge.

Gray, Jennifer. 1990. *The Road to The City: Young Women and Transition in Northern Thailand*. Unpublished doctoral dissertation. School of Behavioral Sciences, Macqarie University.

Gupta, Akhil and Ferguson, James. 1996. *Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era* in AkhilGupta and James Ferguson (eds.), **Culture Power Place: Explorations in Critical Anthropology**. Durham and London: Duke University Press, pp. 1-29.

Herzfeld, Michael. 1985.**Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Morris, Rosalind C. 2000 a. **In the Place of Origins: Modernity and Its Mediums in Northern Thailand**. Durham and London: Duke University Press.

_____ . 2000 b. *Crises of the Modern in Northern Thailand: Ritual, Tradition, and the New Value of Pastness* in Shegeharu Tanabe and Charles F.Keyes (eds.), **Cultural Crisis and Social Memory: Modernity and Identity in Thailand and Laos**. London: Routledge Curzon, pp. 68-94.

Ritchie, Mark Andrew.1996. *From Peasant Farmers to Construction Workers: The Breaking Down of the Boundaries Between Agrarian and Urban Life in Northern Thailand,1974-1992*. Unpublished doctoral dissertation. Graduate Division, University of California at Berkeley.

Rofel, Lisa. 1994.*Rethinking Modernity: Space and Factory Discipline in China* in Akil Gupta and James Ferguson (eds.), **Culture, Power, Place: Exploration in Critical Anthropology**. Durham: Duke University Press, pp.155-178.

_____ . 1999. **Other Modernities: Gendered Yearnings in China after Socialism**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Sahlins, Marshall. 1985. **Island of History**. Chicago and London: University of Chicago Press.

Taussig T. Michael. 1983. **The Devil and Commodity Fetishism in South America**. Chapel Hill: The University of Northern Carolina press.

Trewick, Lilleth E. 1-2003. *Resistance Through Liminality: A Study of Michelle Cliff's Abeng and No Telephone to Heaven*. M.A. thesis. Florida Atlantic University.

Turner, Victor. 1983. Edith L.B. Turner (ed), **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press.

Vandegeest, Peter. 1993 a. *Constructing Thailand: Regulation, Everyday Resistance, and Citizenship*. **Comparative Studies in Society and History** 35 (1): 133 - 58.

_____. 1993 b. *The southern Thai Shadowplay Tradition in Historical Context*. **Journal of Southeast Asian Studies** 24(2): 307-329.

William, Raymond. 1963. **Culture and Society 1780-1950**. Harmondsworth: Penguin Books.

Wilson,Ara.1999. *The Empire of Direct Sales and the Making of Thai Entrepreneurs*. **Critique of Anthropology** 19(4): 401-422.

Wnichakul, Thongchai. 1993. *The Other within: Ethnography and Travel Literature From Bangkok Metropolis to Its Periphery in the Late Nineteenth Century Siam*. The fifth International on Thai Studies, SOAS, University of London.

ดนตรีอีสาน แรงงานอารมณ์ และคนพลัดถิ่น

(Popular Music, Emotional Labor, and Isan Diaspora)[1]

ชื่อผู้เขียน พัฒนา กิติอาษา[2]

บทคัดย่อ

นับตั้งแต่กลางทศวรรษที่ 2510 เป็นต้นมา วัฒนธรรมดนตรีอีสานได้กลายมาเป็นตัวอย่างสำคัญของวัฒนธรรมสัญจร หรือรูปแบบวัฒนธรรมที่ก่อรูป ผูกพัน และหล่อหลอมตัวเองให้เป็นส่วนหนึ่งของวิถีการเดินทางเคลื่อนย้ายของผู้คนอย่างมีนัยสำคัญ ในบทความนี้ ผมนำเสนอว่า ความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีอีสานนั้นมีรากฐานที่สอดคล้องสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับการก่อเกิดและพัฒนาการของคนพลัดถิ่นอีสาน (Thai Isan/Thai-Lao in diaspora) ในท่ามกลางกระแสโลกยุคโลกาภิวัตน์ แนวการศึกษาที่จำกัดและยึดโยงวัฒนธรรมดนตรีอีสานให้ติดตรึงอยู่กับภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือขอบเขตพื้นที่ภูมิศาสตร์และกลุ่มชาติพันธุ์เฉพาะไม่น่าจะเป็นแนวการวิเคราะห์ที่สมเหตุสมผลหรือสอดคล้องกับความเป็นจริงอีกต่อไป การศึกษาวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีอีสานแห่งยุคโลกาภิวัตน์ย่อมแยกไม่ออกจากการก่อตัวของวิถีชีวิตและเส้นทางวัฒนธรรมของคนอีสานพลัดถิ่น (diasporic life and culture) ดนตรีอีสานมุ่งเน้นที่จะสนองตอบกระแสคลื่นการเดินทาง การไหลเวียน และการติดต่อสื่อสารพันธะทางใจและอารมณ์ของมิตรรักแฟนเพลงคนอีสานพลัดถิ่นในรูปแบบต่างๆ เช่น คนงานในเมืองใหญ่ คนงานในกรุงเทพฯ คนงานในต่างประเทศ ทุกวันนี้ดนตรีอีสานเป็นดนตรีสมัยนิยม (Isan popular music) และเป็นดนตรีของคนพลัดถิ่น ทำหน้าที่เป็นลำนำของถ้อยคำและท่วงทำนองที่คอยถักทอพันธะทางใจและอารมณ์ เพื่อเชื่อมประสานความผูกพันของเครือข่ายทางสังคมรูปแบบต่างๆ ของสมาชิกชุมชนคนพลัดถิ่นกับถิ่นฐานบ้านเกิดอย่างแท้จริง

คำหลัก: ดนตรีชาติพันธุ์ ดนตรีสมัยนิยม วัฒนธรรมดนตรีอีสาน แรงงานอารมณ์ ชุมชนและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนพลัดถิ่น

---

[1] บทความนำเสนอในที่ประชุมวิชาการประจำปี 2552 เรื่อง *"คน ดนตรี ชีวิต"* จัดโดยศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร วันที่ 25-27 มีนาคม 2552

[2] ผู้เขียนค้นคว้าวิจัยและสอนหนังสืออยู่ที่ Southeast Asian Studies Programme, Faculty of Arts and Social Sciences, National University of Singapore, Block AS3, Level 6, #06-04, 3 Arts Link, Singapore 117570 Email: seapk@nus.edu.sg

Popular Music, Emotional Labor, and Isan Diaspora

Author Pattana Kitiarsa

Abstract

The focal subject under investigation in this paper is the popular music and its diasporic cultural ramifications in Northeastern Thailand. I study a selection of contemporary popular song lyrics from Isan and my reading of such lyrics is informed by my ethnographic fieldworks of Molam Sing (a modernized genre of folk molam performance) and Thai migrant workers in Singapore in early and mid 2000s, respectively. I ask the following questions: how and why has Isan popular music been so persistently popular? What does such popularity mean to the people and culture of the region, which is known for its economic and political marginalization, in the globalizing and transnationalizing world? In order to address these questions, I intend to uncover complex, diasporic cultural junctures of rural-to-urban and transnational labor migration, in which men, women, mobility, and music have come across and formed a social force to reshape cultural imagination of "home" and migrant cultural selfhood.

I argue that contemporary Isan popular music is no long folk or traditional. It must be read as a dynamic diasporic musical soundscape and an emerging sphere of migrant cultural and emotional attachments. The current Isan popular musical tradition has retained its popularity through its assertive and persuasive multiple voices addressing emotional and cultural identities of migrant workers and other groups of displaced people. It is a growing musical tradition which has been produced and shaped diasporic emotional works and laborious imagination. Isan popular music with its strong appeals to displaced migrant audiences at home and abroad, has created, negotiated, and asserted its multi-sited cultural subjectivities against the historical backdrop of Bangkok-centered Thai cultural hegemonic modernity and rural-to-urban as well as transnational flows of working-aged men and women away from the Khorat High Plateau.

Keywords: Popular music, labor migration, migrant subjectivity, emotional labor, Thai-Isan overseas and rural-to-urban migrant workers, Northeastern Thailand

บทความ

บทนำ

"จังหวะของเพลงลูกทุ่งอีสานนั้น
คือจังหวะชีวิตของชาวอีสาน"[3]
(แวง พลังวรรณ)

"ดนตรีมีชีวิตของมัน มันกะไปกับคน
คนไปฮอดไส...ดนตรีกะไปฮอดฮั่น"[4]
(สลา คุณวุฒิ, 27 ตุลาคม 2551)

เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2551 ครูสลา คุณวุฒิ "น้องต่าย" อรทัย ดาบคำ และคุณกริช ทอมัสจากค่ายเพลงลูกทุ่งยักษ์ใหญ่ของเมืองไทยบริษัทแกรมมี่โกลด์-ลูกทุ่งได้เดินทางมาเปิดการแสดงคอนเสิร์ต *"บอกรักต่าย อรทัยกับ SingTel"* เพื่อส่งเสริมการขายบัตรโทรศัพท์เติมเงินให้กับบริษัทสิงค์เทล (SingTel) ที่ประเทศสิงคโปร์ สถานที่จัดการแสดงคอนเสิร์ตคราวนั้นเป็นเวทีเล็กๆ ของ "ร้านเจ๊ดีดิสโก้" ภายในอาคารโกลเด้นไมล์หรือ "ลิตเติ้ลไทยแลนด์" ซึ่งเป็นห้างสรรพสินค้าและศูนย์รวมชุมชนคนไทยในประเทศสิงคโปร์โดยเฉพาะพี่น้องผู้ใช้แรงงานจากภาคอีสาน บรรดา "คอลูกทุ่ง" มิตรรักแฟนเพลงของครูสลา และต่าย อรทัยต่างก็พากันมาให้กำลังใจสนับสนุนการแสดงของศิลปินลูกทุ่งคนโปรดอย่างอุ่นหนาฝาคั่ง หลังจากการแสดงจบลง ผมได้รับความกรุณาจากทีมงานของบริษัทแกรมมี่โกลด์ บริษัทสิงค์เทล และแขกผู้มีเกียรติจากสถานเอกอัครราชทูตไทยในประเทศสิงคโปร์ (คุณพรรณพิมล สุวรรณพงศ์ อัครราชทูตที่ปรึกษา) ให้ร่วมโต๊ะอาหารมื้อเย็นในงานเลี้ยงรับรองด้วย ผมเลยมีโอกาสได้พูดคุยกับครูสลาเกี่ยวกับแง่มุมต่างๆ ของวงการเพลงลูกทุ่งหมอลำแห่งดินแดนราบสูงอย่างใกล้ชิด ผมถามครูสลาว่าค้นพบลูกศิษย์แต่ละคนได้อย่างไร ครูบอกว่า "ลูกศิษย์แต่ละคนมาหาก็มีแต่คนทุกข์ๆ ส่วนใหญ่จะมีคนพามาฝากให้ช่วยปั้นช่วยสร้างต่อ ผมเจอต่ายนานแล้วตั้งแต่ต่ายยังเป็นเด็ก ต่ายมาจากครอบครัวที่ยากจน น่าสงสารแต่น่าชื่นชมที่มีใจสู้ มีมานะอดทน ต่ายร้องเพลงดีมาตั้งแต่เด็กแล้ว เราก็เห็นว่ามีแวว...." ตอนอยู่บนเวทีแสดงสด ครูสลาแนะนำต่าย อรทัยว่า

> "ขอเชิญท่านพบกับลูกศิษย์ครูสลา ผู้มีพื้นเพมาจากครอบครัวคนยากแห่งอำเภอนาจะหลวย จังหวัดอำนาจเจริญ รอยต่อชายแดนไทย ลาว และเขมร นักร้องบ้านนอกผู้มีใจรักในเสียงเพลง ด้วยฐานะทางบ้านยากจน สอบเข้าเรียนต่อราชภัฏได้แต่ไม่มีเงินเรียน จึงต้องไปทำงานกรุงเทพฯ งานแรกที่ทำก็คือ

[3] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง*. (กรุงเทพฯ: เรือนปัญญา, 2545), หน้า 327.

[4] *"สัมภาษณ์ ครูสลา คุณวุฒิ. ดนตรีอีสานข้ามแดน."* พัฒนา กิติอาษา, ผู้สัมภาษณ์. 27 ตุลาคม 2551.

> รับจ้างซักผ้า แต่ด้วยความที่เป็นคนมีเสียงเพลงในหัวใจ เส้นทางชีวิตของเธอจึงได้กลายมาเป็นดอกหญ้าในดวงใจของพี่น้องแฟนเพลง...”[5]

คนส่วนใหญ่ร้องเพลงได้ แต่ไม่ใช่ใครๆ ก็สามารถเป็นนักร้องอาชีพได้ นักร้องในระดับดาราที่โด่งดังต้องมี “แวว” ทั้งแววเสียงและแววบุคลิกลักษณะ ผมถามครูสลาว่า “แวว” ความเป็นนักร้องที่จะปั้นให้มีชื่อเสียงโด่งดังได้ดูจากอะไรบ้าง ครูสลาบอกว่า “เสียงดี ร้องเพลงเป็น เราฟังเพลงและทำเพลงมามากจะรู้ได้ไม่ยากว่าใครมีแววไม่มีแวว ยิ่งเราเคยเป็นครูสอนนักเรียนมายิ่งช่วยให้เราตัดสินใจได้ง่ายขึ้น ต่ายเป็นคนร้องเพลงไม่เก่ง แต่เป็นคนที่มีน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เสียงซื่อ เสียงใส และมีเสน่ห์” ผมบอกกับครูสลาว่า หนุ่มแรงงานคนอีสานบ้านเฮาในสิงคโปร์คนหนึ่งเคยบรรยายน้ำเสียงของต่าย อรทัยว่า “คนอิหยังเสียงหวานปานสิกินได้...” คุณกริช ทอมัส นายใหญ่แห่งค่ายแกรมมี่โกลด์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการปั้นดินให้เป็นดาวในวงการเพลงลูกทุ่งเพิ่มเติมว่า

> “เราต้องมั่นใจว่าคนนั้นต้องร้องเพลงได้ เสียงดี และรูปร่างน่าตาท่าทางให้ การที่เราจะลงทุนปั้นนักร้องแต่ละคน เราก็ต้องพิจารณากันมากพอสมควร เราต้องดูหลายอย่างประกอบกัน เช่น ในมิวสิควิดีโอ บางคนหน้าตาดีมาก แต่พอถ่ายรูปออกมาไม่ได้เรื่องก็มี บางคนร้องก็ดี เต้นก็ดี หรืออะไรก็ดีไปหมด แต่พอยิ้มออกมาหน้าตาเหมือนกับฆาตรกรโรคจิต...ไอ้นี่เราก็ไม่เอา”[6]

ที่มาและแรงบันดาลใจของครูเพลงคือประสบการณ์ชีวิตและมุมมองที่มีต่อโลกรอบตัว ผมถามครูสลาว่า แต่ละเพลงที่แต่งออกมามีที่มาที่ไปอย่างไร ครูสลาบอกว่า

> “มาจากชีวิต มาจากที่เราพบเห็นทั่วไป มาจากกระแสสังคม มาจากปรากฏการณ์ที่เราได้เห็น ได้ยิน ได้ฟังหรือประสบมาด้วยตนเอง จากนั้นเราก็มาคิดหรือจินตนาการต่อ อย่างเช่น เพลง *‘ฝากเพลงถึงยาย’* ที่แต่งให้ต่าย อรทัยร้องก็มาจากเรื่องจริง ตอนไปขอต่ายจากยายมาร้องเพลง ยายของต่ายอายุ 83 ปีแล้ว ทุกวันนี้อายุก็คงร่วม 90 ปีแล้ว ร่างกายทรุดโทรมมากแล้วแต่ความจำยังดีอยู่ ยายก็บอกว่า ไม่แน่ใจว่าจะอยู่ทันเห็นหลานร้องเพลงออกทีวีหรือเปล่าก็ไม่รู้ อยากเห็นหลานประสบความสำเร็จ อยากให้หลานได้ดีมีชื่อเสียง เราก็เอามาแต่งเป็นเพลง หลักในการแต่งเพลงก็เป็นเพียงแนวทางเท่านั้น เช่น ขึ้นต้นให้โดนใจ เนื้อในต้องคมชัดประหยัดถ้อยคำ อะไรต่างๆ พวกนี้เป็นเพียงแนวทาง

---

[5] พัฒนา กิติอาษา. *บันทึกสนามคอนเสิร์ตสิงค์เทล--ต่าย อรทัยในสิงคโปร์.* 27 ตุลาคม 2551

[6] พัฒนา กิติอาษา. *บันทึกสนามคอนเสิร์ตสิงค์เทล--ต่าย อรทัยในสิงคโปร์.* 27 ตุลาคม 2551

เราไม่อาจจะไปกำหนดตายตัวได้ แต่ก็ต้องดูไปตามอารมณ์ ท่วงทำนอง และเนื้อหาที่สอดคล้องกัน”

เมื่อเปรียบเทียบกันระหว่างแนวเพลงของครูสลากับแนวเพลงของครูท่านอื่นๆ ในแวดวงนักแต่งเพลงภาคอีสาน ครูบอกว่า

“แนวเพลงของผมก็ไม่ถึงกับฉีกแนวอะไรออกมา เพียงแต่เราเป็นคนรุ่นใหม่ รุ่นที่มีการศึกษา เราต้องเอาตรงนั้นมาใช้พัฒนาความคิด พัฒนาสำนวนภาษาให้กระชับ สื่อถึงใจ เราทำเพลงในคนละยุคกัน ในความเป็นจริงยังมีครูเพลงอีสานอีกจำนวนมาก รุ่นครูสุรินทร์ ภาคศิริ ครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ครูดาว บ้านดอน ครูสุมทุม ไผ่ริมบึง จนถึงครูสรเพชร ภิญโญ ครูเพลงเหล่านี้โด่งดังมาก่อน แต่ละคนเก่ง ฝีมือแต่งกลอนลำแต่งเพลงดีหลาย ผมเคารพฝีมือและเรียนรู้จากท่านเหล่านี้ พวกเราก็ติดต่อไปมาหาสู่กันตลอด ครูเพลงรุ่นเก่าๆ หลายคนเคยเป็นพระมาก่อน เป็นพระนักเทศน์ พระนักแหล่ หรือเป็นอดีตหมอลำก็สร้างลูกศิษย์ลูกหาสืบต่อกันมาหลายรุ่นหลายยุค... วงการลูกทุ่งกับหมอลำมันจึงเชื่อมต่อเข้าหากันโดยอัตโนมัติ มันเป็นไปในทิศทางเดียวกัน”

ส่วนทัศนะของครูสลาที่มีต่อกระแสความนิยมข้ามชาติข้ามแดนของเพลงลูกทุ่งหมอลำจากภาคอีสานนั้น ท่านมองว่า

“ดนตรีอีสานกลายมาเป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมข้ามแดนนับว่าเป็นเรื่องที่น่าพอใจหลาย คิดว่าดนตรีมีชีวิตของมัน มันกะไปกับคน คนไปอยู่ไสดนตรีกะไปฮั่น มันเป็นเรื่องของสังคม สภาพสังคมเปลี่ยนไปหลาย โลกทุกมื้อนี้คนอยู่ใกล้กันหลายขึ้น คนอีสานกระจัดกระจายไปทั่ว เดี๋ยวนี้ คนอีสานมีวัฒนธรรมการชมดนตรีที่เป็นแบบสากลหลายขึ้น เพิ่นกะ ‘ออนซอน’ ศิลปินในดวงใจของเจ้าของ แต่ก่อนบ่เป็นจั่งซี้ แต่ก่อนย่านแต่กันได้หลื่น เดี๋ยวนี้ไผ่กะอยากเป็นพี่น้อง เป็นคนบ้านเดียวกันกับคนดัง แต่โดยรวมแล้วก็เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เป็นผลดีหลายกับวงการดนตรีลูกทุ่ง”[7]

ผมตั้งใจใช้เรื่องเล่าจากสนามที่ผมได้เรียนรู้จากครูเพลงคนสำคัญท่านนี้เป็นจุดเริ่มต้นในการทำความเข้าใจความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของดนตรีอีสานในสถานการณ์โลกสมัยใหม่ ครูเพลงลูกทุ่งอีสานชั้นนำ นักร้องสาวอีสานระดับแนวหน้าของประเทศ พร้อมกับทีมงานค่ายเพลงยักษ์ใหญ่จากเมืองไทยได้รับการว่าจ้าง

[7] พัฒนา กิติอาษา. *บันทึกสนามคอนเสิร์ตสิงค์เทล--ต่าย อรทัยในสิงคโปร์.* 27 ตุลาคม 2551

จากบริษัทโทรคมนาคมข้ามชาติของสิงคโปร์ให้เดินทางไปเปิดการแสดงสดเพลงลูกทุ่งเพื่อส่งเสริมการขาย *"บัตรเติมเงินรุ่นต่าย อรทัย"* สำหรับคนงานไทยในสิงคโปร์ซึ่งส่วนใหญ่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน บริษัทแรกขายเพลงและภาพลักษณ์ของดารานักร้อง บริษัทหลังขายบัตรเติมเงินโทรศัพท์มือถือให้กับกลุ่มลูกค้าคนงานต่างชาติ ทั้งสองบริษัทมีกลยุทธ์ในการเจาะตลาดคนงานที่ล้ำลึกและแนบเนียน แต่สำหรับคนงานไทยอีสานในสิงคโปร์แล้ว โทรศัพท์มือถือเป็นเครื่องมือสื่อสารในชีวิตประจำวันที่ขาดไม่ได้ เช่นเดียวกับเพลงลูกทุ่ง หมอลำ หรือเพลงเพื่อชีวิตจากเมืองไทย พวกเขาอาศัยเสียงเพลงเหล่านี้ช่วยชุบชูใจตัวเองในยามท้อแท้และขับกล่อมตัวเองในยามเหงา เสียงเพลงผ่านโทรศัพท์มือถือ เครื่องเล่นเอ็มพี 3 หรือเครื่องเล่นแผ่นดิสค์ทั้งที่ห้องพักคนงาน ที่ร้านคาราโอเกะและสถานบันเทิงทั่วไป คือที่มาของความรื่นเริงบันเทิงใจส่วนตัวเล็กๆ ยามเหนื่อยล้าจากการงานในชีวิตประจำวันของคนไกลบ้าน

สถานการณ์ข้างต้นได้เปิดเผยให้เห็นถึงมิติอันซับซ้อนของการศึกษาวิเคราะห์ปรากฏการณ์วัฒนธรรมดนตรี ซึ่งอลัน เมอร์เรียม (Alan Merriam) นักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยาคนสำคัญเรียกแนวการศึกษาดังกล่าวว่า "การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม" (the study of music in culture)[8] กระบวนการผลิต การบริโภค และเส้นทางเดินของดนตรีอีสานโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่ง หมอลำ และเพลงเพื่อชีวิตจากดินแดนที่ราบสูงนั้นได้ก้าวข้ามขีดจำกัดของพื้นที่พรมแดนภูมิศาสตร์ ความเป็นท้องถิ่นหรือวิถีชีวิตแบบพื้นบ้านหรือท้องไร่ท้องนาอย่างเห็นได้ชัด คนเดินทางไปหางานทำและย้ายถิ่นที่อยู่ ดนตรีก็อพยพตาม ดังคำพูดของครูสลาที่บอกว่าระบุ "ดนตรีมีชีวิตของมัน มันกะไปกับคน คนไปฮอดไสดนตรีกะไปฮอดฮั่น"[9] ดนตรีและชีวิตของผู้คนถูกร้อยเรียงเข้าหากันภายใต้บริบททางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมที่สลับซับซ้อนและเต็มไปด้วยความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง จากแง่คิดและมุมมองต่างๆ ที่ผมได้มีเรียนรู้จากครูสลาและทีมงานของบริษัทแกรมมี่โกลด์ช่วงสั้นๆ

จากประสบการณ์การศึกษาภาคสนามเกี่ยวกับชีวิตและชุมชนของคนงานไทยในประเทศสิงคโปร์ในช่วง 3-4 ปีที่ผ่านมา[10] รวมทั้งจากข้อค้นพบในงานวิจัยทางมานุษยวิทยาเกี่ยวกับศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ในบริบททางสังคมวัฒนธรรมภาคอีสาน เช่น หนังประโมทัยอีสาน ลิเกโคราช และหมอลำซิ่ง ซึ่งผมกับเพื่อน

---

[8] Alan Merriam. *The Anthropology of Music.* (Evanston: Northwestern University Press, 1964).

[9] เพิ่งอ้าง

[10] โปรดดู Pattana Kitiarsa. "Village Transnationalism: Cross-Border Identities among Thai Migrant Workers in Singapore." *ARI Working Paper Series No. 71* (Online Resource). November 2006. <http://www.ari.nus.edu.sg/docs/wps/wps06_071.pdf> ; Pattana Kitiarsa, "Headnotes, Heartnotes, and Persuasive Ethnography of Thai Migrant Workers in Singapore, " *Journal of the Mekong Society, Khon Kaen University* 3, 1 (January-April 2007):53-71; Pattana Kitiarsa, "Thai Migrants in Singapore: State, Intimacy, and Desire," *Gender, Place and Culture* 15, 6 (December 2008): 695-610.

ร่วมงานได้ศึกษาไว้ทั้งที่มหาวิทยาลัยขอนแก่นและมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี[11] ผมเริ่มตระหนักว่าวัฒนธรรมดนตรีอีสานได้ค่อยๆ พลิกเปลี่ยนโฉมหน้าของตัวเองไปอย่างมโหฬารในท่ามกลางสภาพสังคมและวิถีชีวิตของชาวบ้านอีสานและชาวชนบททั่วไทยที่กำลังเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว ในบทความนี้ ผมตั้งคำถามว่าวัฒนธรรมดนตรีอีสานคืออะไร ลักษณะสำคัญคืออะไร มีพัฒนาการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงมาอย่างไร เมื่อเปรียบเทียบกับศิลปะการแสดงและดนตรีพื้นบ้านจากภูมิภาคอื่นของประเทศที่กำลังซบเซาและค่อยเลือนหายจากไปตามยุคตามสมัย ทำไมดนตรีอีสานจึงยืนยงคงกระพันได้รับความนิยมจากผู้ชมหรือผู้ฟังอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะในช่วง 3-4 ทศวรรษที่ผ่านมา อันที่จริง คำถามเหล่านี้เป็นคำถามวิจัยพื้นฐาน ไม่ได้มีความแหลมคมทางความคิดมากนัก แต่ผมเห็นว่าคำถามชุดดังกล่าวสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางความคิดเพื่อค้นหาแนวการศึกษาคำตอบที่ซับซ้อนและเหมาะสมต่อไปได้

ผมนำเสนอว่า *ความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีอีสานมีรากฐานที่สอดคล้องสัมพันธ์ที่แนบแน่นกับการก่อเกิดและพัฒนาการของชุมชนและวัฒนธรรมคนพลัดถิ่นอีสาน(Thai Isan/Thai-Lao in diaspora) ในท่ามกลางกระแสโลกยุคโลกาภิวัตน์ แนวการศึกษาที่จำกัดและยึดโยงวัฒนธรรมดนตรีอีสานให้ติดตรึงอยู่กับภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือขอบเขตพื้นที่ภูมิศาสตร์และกลุ่มชาติพันธุ์เฉพาะไม่น่าจะเป็นแนวการวิเคราะห์ที่สมเหตุสมผลหรือสอดคล้องกับความเป็นจริงอีกต่อไป* นับตั้งแต่กลางทศวรรษที่ 2510 เป็นต้นมา วัฒนธรรมดนตรีอีสานได้กลายมาเป็นตัวอย่างสำคัญของวัฒนธรรมสัญจร หรือรูปแบบวัฒนธรรมที่ก่อรูปผูกพัน และหล่อหลอมตัวเองให้เป็นส่วนหนึ่งของวิถีการเดินทางเคลื่อนย้ายของผู้คนอย่างมีนัยสำคัญ การศึกษาวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีอีสานในบริบทของโลกยุคโลกาภิวัตน์ย่อมแยกไม่ออกจากการก่อตัวของวิถีชีวิตและเส้นทางวัฒนธรรมของคนอีสานพลัดถิ่น (diasporic life and culture) ด้วยอย่างไม่ต้องสงสัย ผมออกจะเชื่อด้วยความบริสุทธิ์ใจว่า *ในหน้าประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีของประเทศไทย ยังไม่มีปรากฏการณ์วัฒนธรรม*

---

[11] โปรดดู สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, นันทิยา พุทธะ, และเกษมศรี สิงห์คก. *หนังประโมทัยอีสาน: การแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม*. (ขอนแก่น: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2535); สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, และศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *แต่งองค์ทรงเครื่อง: ลิเกในวัฒนธรรมประชาไทย*. (นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สาขาวิชาศึกษาทั่วไป, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2540); สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, สถาพร อุ่นแดง, ปรีชา ศรีไชย, นัฐวุฒิ สิงห์กุล, และศิริพร ไชยเลิศ. *คนซิ่งอีสาน: ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน*. (นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สาขาวิชาศึกษาทั่วไป, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544); Pattana Kitiarsa. "Modernity, Agency, and *Lam Sing*: Interpreting 'Music-Culture' in Northeastern Thailand." *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies.* 17, 2 (2006):34-65.

ดนตรีใดที่มีความเกี่ยวเนื่องกับวิถีชุมชนคนผลัดถิ่น คนข้ามแดน[12] *หรือคนข้ามชาติอย่างเข้มข้นและมีชีวิตชีวามากเท่ากับวัฒนธรรมดนตรีแห่งที่ราบสูง* เส้นทางดนตรีอีสานคือพัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรีที่พยายามกระตุ้นเร้าจินตนาการและความทรงจำ รวมทั้งผูกโยงอารมณ์และอัตลักษณ์ของท้องไร่ท้องนาและหมู่บ้านให้เข้ากับชีวิตไกลบ้านของผู้คนที่เดินทางมุ่งหน้าสู่เมืองใหญ่ กรุงเทพฯ หรือต่างแดน ดนตรีอีสานมุ่งเน้นที่จะสนองตอบกระแสคลื่นการเดินทาง การไหลเวียน และการติดต่อสื่อสารพันธะทางใจและอารมณ์ของมิตรรักแฟนเพลงคนอีสานพลัดถิ่นในรูปแบบต่างๆ เช่น คนงานในเมืองใหญ่ คนงานในกรุงเทพฯ คนงานในต่างประเทศ หรือบรรดา “คนไกลบ้าน” ชายหญิงลูกอีสานที่มีโอกาสเดินทางไปทำงานและตั้งถิ่นฐาน ณ ถิ่นแดนไกล ดังนั้น *ดนตรีอีสานสมัยนิยม (Isan popular music) ทุกวันนี้จึงเป็นตลาดดนตรีของคนพลัดถิ่น (diasporic music) เป็นลำนำของถ้อยคำและท่วงทำนองดนตรีที่คอยถักทอพันธะทางใจและอารมณ์ เพื่อเชื่อมประสานความผูกพันของเครือข่ายทางสังคมรูปแบบต่างๆ ของสมาชิกชุมชนคนพลัดถิ่นกับถิ่นฐานบ้านเกิดอย่างแท้จริง*

ขอบเขต และแนวการศึกษา

ผมได้เรียนรู้จากครูสลาว่า เนื้อหาและท่วงทำนองเพลงของท่านมีที่มาจากชีวิตและปรากฏการณ์สังคมรอบตัวท่าน ครูเพลงคือนักสังเกตการณ์สังคมผู้มีสัมผัสพิเศษในจับกระแสความนิยมของสังคมได้อย่างแหลมคม และเนื้อหาจากงานเพลงของท่านก็ล้วนแต่มีนัยสำคัญทางแนวคิดทฤษฎีวัฒนธรรมศึกษาแฝงอยู่ไม่น้อย อย่างไรก็ตาม เมื่อย้อนกลับมาพิจารณางานวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์และดนตรีสมัยนิยม ผมพบว่าการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีอีสานและดนตรีชาติพันธุ์ในสังคมไทยโดยทั่วไปเต็มไปด้วยข้อจำกัดอย่างยิ่ง วงวิชาการมานุษยวิทยาของบ้านเราแทบจะไม่มีโอกาสได้ต้อนรับงานวิชาการว่าด้วยการวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีที่น่าตื่นตาตื่นใจหรือลุ่มลึกคมคายทั้งข้อมูลสนามและข้อค้นพบเชิงวิพากษ์วิจารณ์ ผลงานตีพิมพ์ส่วนใหญ่เกี่ยวกับดนตรีชาติพันธุ์ส่วนใหญ่ปรากฏในรูปข้อเขียนเชิงสารคดีประวัติศาสตร์ เกร็ดความรู้ และบันทึกความทรงจำ ไม่ใช่งานวิจัยวัฒนธรรมดนตรีหรือดนตรีชาติพันธุ์ที่เคร่งครัดด้วยจารีตงานเขียนทางวิชาการนำเสนอโดยนักวิชาการจากรั้วสถาบันการศึกษา[13] ผมคิดว่าการศึกษาดนตรีเชิงมานุษยวิทยาหรือดนตรีชาติพันธุ์ในบริบทสังคมไทยมีอุปสรรคขวางกั้นอย่างน้อย 3 ประการ ได้แก่

---

[12] โปรดดู พัฒนา กิติอาษา. 2545. “คนข้ามแดน: นาฏกรรมชีวิตและการข้ามแดนในวัฒนธรรมอีสาน.” *วารสารสังคมศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่* 15 (1): 109-166.

[13] ผลงานสำคัญในกลุ่มนี้ ได้แก่ ธีระภาพ โลหิตกุล. *ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิตไทย พ.ศ. 2480-2500.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โสมสาร, 2541);ไพวรินทร์ ขาวงาม. *ผมจรรอนแรมจากลุ่มน้ำมูล.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เนชั่น, 2545); เลิศชาย คชยุทธ. *ไทยลูกทุ่ง: ชีวิตและงานอมตะของเหล่าปรมาจารย์ ราชันและราชินีลูกทุ่ง.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2538); วัฒน์ วรรลยางกูร. *คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน.* (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2550); แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง.* (กรุงเทพฯ: เรือนปัญญา, 2545); สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. *ลาวดวงเดือน วังท่าเตียน.*

ประการแรก การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีหรือดนตรีชาติพันธุ์ในสังคมไทยเกิดขึ้นและคงอยู่ภายใต้กรอบประเพณีของ “งานวิชาการเพื่อการสรรเสริญเยินยอ” (the scholarship of admiration)[14] ในที่นี้ผมหยิบยืมสำนวนภาษาที่คมคายของเฮอร์เบิร์ต ฟิลิปส์ (Herbert Phillips) มาใช้ ท่านประดิษฐ์สำนวนดังกล่าวเพื่อวิพากษ์วิจารณ์งานวิชาการด้านไทยศึกษาของนักวิชาการอเมริกันช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองจนถึงกลางทศวรรษที่ 2510 ท่านบอกว่า นักวิชาการอเมริกันจำนวนมากมักจะติดกับดักของลักษณะพิเศษบางประการของสังคมไทย เช่น สังคมที่ไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นตะวันตก สังคมที่มีรากฐานของการเกษตรแบบยังชีพ พุทธศาสนาและสถาบันกษัตริย์มายาวนาน ฯลฯ กับดักดังกล่าวทำให้นักวิชาการจำนวนมากได้ผลิตงานในลักษณะที่ยกย่องชื่นชมสังคมที่ตนศึกษา และมีส่วนทำให้งานวิชาการขาดพลังในการวิพากษ์วิจารณ์ความเป็นจริง ความขัดแย้งทางสังคม และช่องว่างที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการเมืองในสังคมไทยอย่างเห็นได้ชัด ผมเห็นว่า ข้อวิจารณ์ดังกล่าวสามารถนำมาใช้อธิบายการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ในประเทศไทยได้อย่างมีนัยสำคัญ เพราะการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาที่ตกอยู่ภายใต้กรอบประวัติความเป็นมาและจารีตประเพณีเพื่อบูชาครู หรือไม่ก็เป็นการศึกษาที่ถูกครอบงำด้วยกรอบมายาคติแบบอนุรักษ์นิยมและกรอบมายาคติอำนาจนิยมในระบบราชการ

ประการที่สอง การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับการรวบรวมองค์ความรู้เชิงเทคนิคด้านภูมิปัญญาเกี่ยวกับงานดนตรีและศิลปะการแสดง เน้นการวิเคราะห์เชิงเทคนิคแบบแยกส่วนโดยแยกเอาความรู้เรื่องดนตรีออกจากวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของผู้คน หรือไม่ก็เน้นการแบ่งแยกประเภทจัดหมวดหมู่ของวัฒนธรรมดนตรีตามพื้นที่ภูมิศาสตร์ ภูมิภาค หรือกลุ่มชาติพันธุ์เป็นสำคัญ ยกตัวอย่าง เช่น การแบ่งลักษณะเพลงและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ เพลงและดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มไทยพุทธ กลุ่มไทยมุสลิม และชนกลุ่มน้อยและชาวเล ในภาคอีสานก็มีการแบ่งเพลงและดนตรีพื้นบ้านออกเป็นกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำแคนกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช และกลุ่มวัฒนธรรมเจรียง-กันตรึม[15] ที่สำคัญ การศึกษาลักษณะนี้มักจะละเลยเรื่องการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีในบริบทของช่วงเวลาและบริบททางเศรษฐกิจ สังคมวัฒนธรรมและการเมืองเฉพาะ ดังเช่น กรณีสุจิตต์ วงษ์เทศวิพากษ์วิจารณ์การรับรู้ประวัติความเป็นมาของเพลง *“ลาวดวงเดือน”* ในสังคมไทย โดยชี้ให้เห็นว่า

(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2548); สุจิตต์ วงษ์เทศ. *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2532).

[14] Herbert P. Phillips. “Some Premises of American Scholarship on Thailand,” In *Foreign Values and Southeast Asian Scholarship,* edited by Joseph Fisher. (Berkeley, California: Center for South and Southeast Asian Studies, University of California, 1973), pp. 74-79.

[15] อ้างใน ศิริพร กรอบทอง. วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โสมสาร, 2547), หน้า 43-44.

> “เพลงลาวดวงเดือน ทั้งทำนองและเนื้อร้องเป็นที่รู้จักแพร่หลายกว้างขวางมาก แต่สังคมไทยไม่เอาใจใส่แบ่งปันแลกเปลี่ยนเรียนรู้ความเป็นมาที่เชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมวัฒนธรรม นักดนตรีไทยที่ ‘ล้าหลัง-คลั่งชาติ’ ก็เอาแต่หมกมุ่นในเพลงดนตรีโดดๆ โดยไม่เกี่ยวข้องกับคนและสังคมที่เปลี่ยนแปลงเป็นธรรมชาติธรรมดาๆ เลยไม่รู้ที่มา จนหาที่ไปไม่พบ”[16]

ประการที่สาม การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ในประเทศไทยส่วนใหญ่แห้งแล้งกรอบแนวคิดทางทฤษฎี รวมทั้งขาดการเปรียบเทียบกับกรณีศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นหรือสังคมอื่นที่แตกต่างออกไป แต่มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันในหลายมิติ เป็นที่น่าสังเกตว่า ข้อเขียนที่ตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษจะมีการประยุกต์ใช้แนวคิดทฤษฎีมากกว่าข้อเขียนที่ตีพิมพ์เป็นภาษาไทย เช่น อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ นำเสนอว่าการศึกษาเพลงลูกทุ่งไม่ควรจะออกมาในแนวของการชื่นชมวัฒนธรรมการต่อต้านขัดขืนของชนชั้นล่างหรือการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมมวลชนโดยปราศจากการวิพากษ์วิจารณ์[17] อัมพร จิรัฐติกรประยุกต์ใช้แนวคิดของสจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) เรื่องการเข้าและถอดรหัสความหมายในเพลงลูกทุ่งยอดนิยมของนักร้องลูกทุ่งหญิงในช่วงหลังวิกฤตเศรษฐกิจ พ.ศ. 2540 แนวการวิเคราะห์ดังกล่าวช่วยเปิดเผยกระบวนการผลิตและบริโภคเพลงที่มีเนื้อหาและท่วงทำนองเกี่ยวกับการเปิดเผยตัวตนทางเพศของผู้หญิงอย่างชัดเจน[18] ข้อเขียนชิ้นล่าสุดเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งของอัมพรก็เปิดประเด็นถกเถียงเรื่องความจริงแท้และความทันสมัยของเพลงลูกทุ่ง[19] งานวิจัยเกี่ยวกับหมอลำซิ่งอีสานของผมกับเพื่อนร่วมงานได้เปิดประเด็นเกี่ยวกับความเชื่อมโยงแนวคิดเกี่ยวกับความหมายเชิงซ้อนของตัวบท การทำงานของภาษาและพฤติกรรมของผู้คนในเทศกาลของมิคาอิล บัคทิน (Mikhail Bahkthin) เพื่ออธิบายพัฒนาการและเส้นทางของลำซิ่งอีสาน[20] รวมทั้งความคิดเรื่องความทันสมัย

---

[16] สุจิตต์ วงษ์เทศ. คำนำเสนอ ลาวดวงเดือน วังท่าเตียน. ใน ลาวดวงเดือน วังท่าเตียน, สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2548), หน้า 21.

[17] Ubonrat Siriyuvasak. “Commercializing the Sound of the People: Pleng Lukthoong and the Thai Pop Music Industry.” *Popular Music.* 9, 1 (1990):61-77.

[18] Amporn Jirattikorn. *Women, Modernity and Sexuality in the Contemporary Luktoong Song Genre in Thailand,* (M.A., thesis, Southeast Asian Studies Programme, National University of Singapore, 1999).

[19] Amporn Jirattikorn. “Lukthung: Authenticity and Modernity in Thai Country Music.” *Asian Music.* 37, 1 (Spring/Winter 2006):24-50; Ubonrat Siriyuvasak. “Commercializing the Sound of the People: Pleng Lukthoong and the Thai Pop Music Industry.” *Popular Music*. 9, 1 (1990):61-77.

[20] สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, สถาพร อุ่นแดง, ปรีชา ศรีไชย, นัฐวุฒิ สิงห์กุล, และศิริพร ไชยเลิศ. *คนซิ่งอีสาน: ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน.*

และความเป็นผู้กระทำการ ในการผลิตซ้ำความทันสมัยของหมอลำซิ่ง ในบริบทของสังคมอีสาน[21] เป็นต้น ผลงานเหล่านี้อาจเป็นแนวโน้มที่น่าสนใจอย่างหนึ่งของการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ในโลกวิชาการไทย อย่างไรก็ตาม การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ในประเทศไทยยังต้องการการพัฒนาในแง่ของแนวคิดทฤษฎีอีกมาก การปฏิเสธกรอบแนวคิดทฤษฎีโดยเฉพาะแนวคิดสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เชิงวิพากษ์ซึ่งส่วนใหญ่มีรากฐานที่มาจากงานของนักคิดตะวันตกทำให้การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ส่วนใหญ่ขาดพลังในการให้คำอธิบายและขาดจินตนาการที่สร้างสรรค์ในการคิดวิเคราะห์และตีความหมาย[22]

ผมตระหนักดีว่าข้อวิพากษ์วิจารณ์ข้างต้นครอบคลุมประเด็นสำคัญที่กว้างขวางและเป็นไปไม่ได้ที่จะตอบสนองประเด็นต่างๆ ได้อย่างครอบคลุมในเนื้อที่ของบทความนี้ ผมเพียงแต่จะใช้กรณีวัฒนธรรมดนตรีอีสานสมัยนิยมเป็นกรณีศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีสมัยนิยมกับพัฒนาการของชุมชนและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนพลัดถิ่นอีสาน ผมพยายามจะชี้ให้เห็นว่า การวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีอีสานควรจะเริ่มต้นจากข้อตกลงสำคัญอย่างน้อย 2 ประการ ได้แก่

ประการแรก วัฒนธรรมดนตรีอีสานเป็นวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยม (popular music)[23] ดนตรีอีสานทุกวันนี้ไม่ใช่ดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีแนวประเพณีนิยม (folk or traditional music) ดนตรีอีสานได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนตัวเองไปตามยุคสมัย พร้อมที่จะสลัดคราบไคลของความเก่าแก่หรือล้าสมัยอยู่ตลอดเวลา ไม่มีอะไรที่ผู้คนในแวดวงดนตรีอีสานจะหวั่นวิตกเท่ากับข้อกล่าวหาที่ว่า “ล้าสมัย” หรือ “เชย” ตามไม่ทันสมัยนิยม ดนตรีอีสานที่ผมให้ความสนใจในที่นี้ประกอบด้วยลูกทุ่ง หมอลำ และเพลงเพื่อชีวิตทั้งที่มีต้นธารอยู่ในวัฒนธรรมอีสานและกำเนิดนอกวัฒนธรรมอีสานแต่ต่อมาได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในภาคอีสาน แม้ว่าการจำแนกกลุ่มแนวดนตรีโดยการผูกโยงกับพื้นที่ทางภูมิศาสตร์และกลุ่มชาติพันธุ์หรือกลุ่มวัฒนธรรมเฉพาะเป็นเรื่องที่อันตราย แต่ผมนับรวมเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิตซึ่งมีที่มาจากภาคอื่นแต่มีเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและวัฒนธรรมของคนภาคอีสานให้เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีอีสานสมัยนิยม ผมยอมรับว่าการแบ่งประเภทดังกล่าวเป็นแบ่งแยกที่หละหลวม แต่ก็ไม่ได้เกินเลยความรู้สึกคุ้นเคยของผู้เชี่ยวชาญและมิตรรักแฟนเพลงทั่วไป

---

[21] Pattana Kitiarsa. “Modernity, Agency, and *Lam Sing*: Interpreting ‘Music-Culture’ in Northeastern Thailand.” *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 17, 2 (2006b):34-65.

[22] ตัวอย่างการศึกษาเพลงลูกทุ่งในเชิงประวัติศาสตร์และคติชนวิทยาอย่างเป็นระบบแต่ยังขาดการนำเสนอหรือถกเถียงประเด็นทางแนวคิดทฤษฎี ได้แก่ ศิริพร กรอบทอง. *วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย*. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โสมสาร, 2547); จินตนา ดำรงเลิศ. *วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง*. (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533).

[23] โปรดดู ฐิรวุฒิ เสนาคำ, (บรรณาธิการ) *เหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อป*. เอกสารวิชาการลำดับที่ 50. (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2549).

ดนตรีอีสานทั้งสามแนวที่ผมกล่าวถึงข้างต้นล้วนแต่เป็นดนตรีสมัยนิยม แม้จะมีกลุ่มผู้ชมเป็นชาวชนบทแรงงานอพยพและชาวบ้านร้านตลาดในเมือง รวมทั้งมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตบ้านนอกและชีวิตต้องสู้ของคนยากคนจนทั่วไป แต่เพลงดนตรีสมัยนิยมทั้งสามแนวล้วนแล้วแต่ผลิตขึ้นในเมืองแต่ก็ไม่ได้แยกขาดจากชีวิตชนบท ดังที่นิธิเอียวศรีวงศ์นำเสนอในกรณีของเพลงลูกทุ่งไว้ว่า เพลงลูกทุ่งเป็นวัฒนธรรมของสามัญชนในเมือง เพลงลูกทุ่งมิได้เป็นข่าวสารของชาวชนบทล้วนๆ หากแต่เป็นเพลงที่ผสมวัฒนธรรม จารีตประเพณี และโลกทัศน์ของเมืองและชนบท นักแต่งเพลงและศิลปินลูกทุ่งแม้จะมีกำเนิดและเติบโตในชนบท แต่มีเงื่อนไขของการทำงานแบบชีวิตในเมือง[24] นอกจากนี้ข้อเขียนของอุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และอัมพร จิรัฐติ-กร ต่างก็ได้ชี้ให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนตัวเองของวงการเพลงลูกทุ่งให้ทันสมัยโดยการประยุกต์เครื่องดนตรี แนวเพลง เทคโนโลยี รวมทั้งองค์ประกอบของการแสดงและการแต่งกายจากอิทธิพลดนตรีและวัฒนธรรมสมัยนิยมจากตะวันตกอีกด้วย[25] คำอธิบายดังกล่าวก็เป็นความจริงในกรณีของหมอลำและเพลงเพื่อชีวิตด้วย เช่น กรณีหมอลำซิ่ง ร็อคอีสาน หรือร็อคผสมดนตรีพื้นบ้านต่างๆ เป็นต้น[26] ดังนั้น คำกล่าวที่ว่าเพลงลูกทุ่งเป็นผลผลิตจากท้องทุ่งชนบทจึงเป็นความจริงเพียงครึ่งเดียวและเป็นความจริงที่ไม่สามารถอธิบายความซับซ้อนและความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของเพลงลูกทุ่งได้อย่างครอบคลุม

ดนตรีสมัยนิยมในที่นี้หมายถึง แนวดนตรีที่ได้รับความนิยมยอมรับหรือเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังและผู้ชมในวงกว้าง บางครั้งก็เป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่า ดนตรีตลาดหรือเพลงตลาด ซึ่งผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองความนิยมชมชอบของตลาดผู้ฟังเป็นสำคัญ[27] แม้จะมีการประยุกต์ใช้เครื่องดนตรีหรือจารีตการแต่งเพลง การใช้เครื่องดนตรี และการแสดงที่มีรากฐานมาจากดนตรีแบบพื้นบ้าน แต่ดนตรีสมัยนิยมมีองค์ประกอบสำคัญ 2 ประการที่แตกต่าง

---

[24] นิธิ เอียวศรีวงศ์. “เพลงลูกทุ่งในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย.” ใน *โขน คาราบาว น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง ภาษา และนานาม หรสพ.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2538), หน้า 23.

[25] Amporn Jirattikorn. “Lukthung: Authenticity and Modernity in Thai Country Music.” *Asian Music.* 37, 1 (Spring/Winter 2006):24-50; Ubonrat Siriyuvasak. “Commercializing the Sound of the People: Pleng Lukthoong and the Thai Pop Music Industry.” *Popular Music.* 9, 1 (1990):61-77.

[26] Pattana Kitiarsa. “Modernity, Agency, and *Lam Sing*: Interpreting ‘Music-Culture’ in Northeastern Thailand.” *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 17, 2 (2006b):34-65.

[27] ธีระภาพ โลหิตกุลบันทึกไว้ว่า ก่อนปี พ.ศ. 2475 เพลงไทยแบ่งกว้างๆ ออกเป็นเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน แล้วเพิ่มเพลงไทยสากลที่มาพร้อมกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์หลัง พ.ศ. 2475 ในช่วงทศวรรษ 2480-2490 ครูนารถ ถาวรบุตร บรมครูนักแต่งเพลงแบ่งประเภทเพลงไทยออกเป็นกลุ่มเพลงปลุกใจ กลุ่มเพลงรัก และกลุ่มเพลงชีวิต ยุคนั้นยังไม่เรียกเพลงเพื่อชีวิต เพลงกลุ่มนี้หยิบยกเอารายละเอียดชีวิตของคนอาชีพต่างๆ มาพรรณนาด้วยคำร้องง่ายๆ แต่กินใจ มุ่งสะท้อนสภาพสังคมและเสียดสีการเมืองบ้าง หลัง พ.ศ. 2500 มีการแบ่งประเภทเพลงไทยสากลออกเป็นเพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง แล้วเพิ่มเพลงเพื่อชีวิตในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (โปรดดู ธีระภาพ โลหิตกุล. *ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิตไทย พ.ศ. 2480-2500*. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โสมสาร, 2541), หน้า 11-13) ส่วนศิริพร กรอบทองให้ความเห็นว่า เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดเป็นต้นธารของเพลงลูกทุ่งไทยในเวลาต่อมา (โปรดดู ศิริพร กรอบทอง. *วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย*, หน้า 19).

จากดนตรีพื้นบ้านอย่างชัดเจน ได้แก่ “(1) เป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายผ่านการสื่อสารมวลชน และ(2) เป็นดนตรีที่เป็นสินค้า”[28] ฉะนั้นดนตรีสมัยนิยมจึงเป็นดนตรีที่ผลิต เผยแพร่และบริโภคผ่านสื่อมวลชน และมีวงจรชีวิตอยู่ภายใต้การทำงานของกลไกการตลาดในรูปแบบต่างๆ สื่อและตลาดจึงมีอิทธิพลในการกำหนดพัฒนาการ กระบวนการผลิต รวมถึงทิศทางและเนื้อหาสาระของดนตรี ดนตรีประเภทนี้จึงเกี่ยวข้องกับการผลิตเพื่อค้า อุตสาหกรรมดนตรี และการสร้าง “กระแสนิยม” (stream)[29] ในหมู่ผู้ชมผู้ฟังหรือผู้บริโภค ซึ่งเป็นลูกค้าหรือกลุ่มเป้าหมายหลักในให้การสนับสนุนตลาดเพลงสมัยนิยม คำว่าสมัยนิยมหรือกระแสนิยมของเพลงดนตรีเป็นที่รู้จักในแวดวงตลาดดนตรีบ้านเราว่า “เพลงฮิต” หรือ “เพลงดัง” ดนตรีอีสานสมัยใหม่ เช่น ลูกทุ่ง หมอลำ หรือเพลงเพื่อชีวิตแนวอีสาน จึงเป็นดนตรีตลาดหรือดนตรีสมัยนิยมด้วยอย่างไม่ต้องสงสัย ปัญหาจึงมีอยู่ว่า การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีอีสานจำนวนมากที่เริ่มต้นจากสมมติฐานที่ว่าดนตรีและศิลปะการแสดงอีสาน เช่น หมอลำแบบต่างๆ ลูกทุ่ง กันตรึม ฯลฯ เป็นของพื้นบ้านพื้นถิ่นย่อมเป็นเรื่องที่ไม่สมเหตุสมผลและไม่ตรงกับสภาพของความเป็นจริง

ประการที่สอง หน่วยสำคัญในการวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีอีสานในบทความนี้คือ “เนื้อร้อง” หรือ “คำร้อง” (lyrics) แม้ว่าดนตรีและวัฒนธรรมดนตรีมีหลายองค์ประกอบและสลับซับซ้อนมากกว่าเนื้อร้องที่เป็นคำพูดหรือตัวบท แต่ “เนื้อร้องของเพลงมีความสำคัญมาก เพราะคนฟังเพลงนั้นฟังเนื้อด้วย... เพราะคนฟังเพลงฟังเนื้ออย่างตั้งใจ นักร้องจึงต้องพิถีพิถันกับการร้องเนื้ออย่างยิ่ง”[30] นักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์ จอห์น ไบลีย์และไมเคิล คอลลีเยอร์ (John Baily and Michael Collyer) ชี้ให้เห็นว่า เนื้อร้องเป็นหน่วยพื้นฐานอย่างหนึ่งของเพลงดนตรีเท่านั้น จุดเด่นของเนื้อร้องก็คือ เนื้อร้องทำให้เพลงมีสถานภาพที่ใกล้เคียงกับวรรณกรรมเป็นอย่างมาก การฟัง อ่าน และตีความหมายเนื้อร้องจะช่วยให้เราเข้าใจเพลงดนตรีได้อย่างลึกซึ้ง ข้อได้เปรียบที่เพลงดนตรีทำได้มากกว่าวรรณกรรมก็คือ ได้รับความนิยมมากกว่า เปิดกว้างเป็นประชาธิปไตยมากกว่าในแง่ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมหรือผู้ฟังได้เข้าถึงความหมายและจินตนาการได้อย่างเสรี และเข้าถึงสังคมมากกว่าทั้งในแง่ของการผลิตและบริโภค[31] ผมให้ความสนใจกับการวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมอีสานจากเนื้อร้องโดยเฉพาะเนื้อร้องของเพลงดังเพลงฮิตเท่าที่ผมจะหาได้ระหว่างกลางทศวรรษที่ 2510 จนถึงต้นทศวรรษที่ 2550 ผมพยายาม

---

[28] Craig A. Lockard. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia.* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1998), pp. 18-19.

[29] Craig A. Lockard. Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia, p. 19.

[30] นิธิ เอียวศรีวงศ์. “คาราวานหรือคาราบาว: เหลา-สด-ไม่เนื้อ”. ใน *โขน, คาราบาว, น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง ภาษาและนานามหรสพ.* (กรุงเทพฯ: มติชน, 2538), หน้า 66-67.

[31] Baily, John and Michael Collyer. “Introduction: Music and Migration”. *Journal of Ethnic and Migration Studies.* 32 (2 2006):168.

จับกระแสเนื้อหาของกลอนลำดัง เพลงลูกทุ่งยอดฮิต และเพลงเพื่อชีวิตชั้นนำ ซึ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในแต่ละช่วง เป็นไปไม่ได้ที่ผมจะเลือกเนื้อร้องเพลงดนตรีมากล่าวถึงได้อย่างครอบคลุม แต่ผมพยายามจะเลือกเฉพาะส่วนที่สะท้อนให้เห็นความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวข้องกับการเดินทาง ความผูกพันทางจิตใจและอารมณ์ และอัตลักษณ์ทางสังคมใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นกับชุมชนและคนพลัดถิ่นอีสาน แม้ว่าจะเกิดและเติบโตในวัฒนธรรมดนตรีของอีสาน แต่ผมไม่มีความรู้ด้านดนตรีวิทยาของอีสานเลย ผมมีขีดจำกัดด้านความรู้เกี่ยวกับการเล่นเครื่องดนตรี การแต่งทำนอง การใช้โวหารทางดนตรี รวมทั้งการแสดงที่เรียกว่าเป็นศิลปะที่ต้องอาศัยการเรียนรู้ฝึกฝนและทักษะความชำนาญ ผมไม่มีความรู้และทักษะที่กล่าวมาข้างต้น ผมจึงมุ่งเน้นที่จะทำความเข้าใจภาษาทั้งที่ปรากฏในร้องกรองที่กลั่นออกมาเป็นเนื้อร้องและในลีลาท่าทางการแสดงออกและการเอื้อนเอ่ยหรือเปล่งเสียงร้องหรือลำ ซึ่งล้วนแต่เป็นตัวบท (text) ที่สามารถอ่านและตีความหมายได้ทั้งนัยตรงและนัยประหวัดของถ้อยคำ ทั้งหมดนี้ ผมเพียงอยากจะเน้นว่า การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจากเนื้อร้องมีสถานภาพเป็นเพียงแนวการศึกษาอย่างหนึ่งของการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมเท่านั้น

ชีวิตและชุมชนคนพลัดถิ่นในบริบทโลกยุคโลกาภิวัตน์

ผมไม่ได้สนใจชีวิตและชุมชุนของคนพลัดถิ่น (diaspora) ในความหมายดั้งเดิม ซึ่งหมายถึง การกระจัดกระจายหรือพลัดถิ่นที่อยู่ของกลุ่มคนที่เคยอยู่ภายใต้สังกัดชาติหรือวัฒนธรรมเดียวกัน คนพลัดถิ่นในความหมายดั้งเดิมที่เขียนด้วยตัวอักษร D แบบพิมพ์ใหญ่หมายถึงการพลัดพรากจากถิ่นฐานในดินแดนปาเลสไตน์ของคนเชื้อสายยิวภายหลังการยึดครองของพวกบาบิโลเนียนและโรมัน ต่อมาก็มักจะใช้เมื่อกล่าวถึงคนกรีกและคนอาร์เมเนียนที่ต้องห่างไกลจากบ้านเกิดเมืองนอน[32] ในทัศนะของอดัม แม็คคีโอน (Adam McKeown) คนพลัดถิ่นในฐานะที่เป็นมโนทัศน์ทางวิชาการอาจแบ่งออกเป็น 2 ความหมาย ความหมายแรกเป็นความหมายดั้งเดิมที่กล่าวถึงคนพลัดถิ่นว่าเป็นผลผลิตของการพลัดพราก (diaspora-as-exile) ส่วนความหมายที่สองกล่าวถึงคนพลัดถิ่นว่าเป็นกลุ่มชีวิตและชุมชนที่เต็มไปด้วยความแตกต่างหลากหลาย (diaspora-as-diversity)[33] ไม่ว่าเราจะยึดแนวการศึกษาคนพลัดถิ่นในลักษณะก็ตาม เมื่อกล่าวถึง “คนพลัดถิ่น” ก็มักจะเป็นที่เข้าใจตรงกันว่าหมายถึง “หน่วยหรือกลุ่มคนที่มีลักษณะเป็นกลุ่มก้อนเป็นเนื้อเดียวกัน แต่

[32] Hae-kyung Um. “Introduction: Understanding Diaspora, Identity and Performance”. In *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions,* edited by Hae-kyung Um. (London: RoutledgeCurzon, 2005), p. 2.

[33] Adam McKeown. “Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842 to 1949”. *The Journal of Asian Studies.* 58, 2 (May 1999), p. 311.

ต้องมาพลัดพรากหรือกระจัดกระจายออกไปตามพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ ผู้คนเหล่านั้นถูกหลอมรวมหรือเชื่อมโยงเข้าหากันด้วยความรู้สึกผูกพัน (sentiment) วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์"[34]

วงวิชาการเกี่ยวกับคนพลัดถิ่นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 และต้นศตวรรษที่ 21 ต่างก็ได้ตระหนักว่า ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในการอธิบายความหมายและแนวการศึกษาคนพลัดถิ่น กล่าวคือ เกิดการเปลี่ยนนิยามหรือกฎเกณฑ์ในการนิยามคนพลัดถิ่นแบบดั้งเดิมที่ค่อนข้างคับแคบและตายตัวไปเน้นความสลับซับซ้อนและความลื่นไหลของการคิดวิเคราะห์เกี่ยวกับการเดินทาง การพลัดพราก และความพยายามในการสานต่อความรู้สึกผูกพันระหว่างถิ่นฐานบ้านเกิดเมืองนอนกับถิ่นที่อยู่ปลายทาง คาชิค โทโลลยัน (Khachig Tololyan) ชี้ให้พวกเราเห็นว่า ความหมายของคนพลัดถิ่นที่ครั้งหนึ่งเคยจำกัดไว้ที่คนยิว คนกรีก และคนอาร์เมเนียน แต่ทุกวันนี้มีความหมายครอบคลุมถึงกลุ่มคน เช่น คนย้ายถิ่น คนจากบ้านไปทำงานในต่างแดน ผู้อพยพ คนงานรับเชิญตามสัญญาจ้าง ชุมชนคนพลัดถิ่น ชุมชนคนโพ้นทะเล และชุมชนชาติพันธุ์ มโนทัศน์คนพลัดถิ่นที่มีแก่นสาระสำคัญอยู่ที่การพลัดพราก ความสูญเสีย การรื้อถอนรากเหง้า ภาวะไร้พลังอำนาจในการต่อรอง และความเจ็บปวดขมขื่น ได้กลายมาเป็นเครื่องมือทางความคิดช่วยให้เราทำความเข้าใจปรากฏการณ์ของการพลัดพรากกระจัดกระจายของผู้คน รวมทั้งการเกิดขึ้นและดำรงอยู่ของชุมชนของพวกเขาในหลากหลายรูปลักษณ์และรูปแบบมากยิ่งขึ้น[35]

คนพลัดถิ่นอีสานคือ แรงงานอีสานไกลบ้าน (diasporic labor) คือคนในวัยแรงงานสาวหนุ่มที่ "นับวันจะกลับกลาย บ่าวสาวไหลเข้าเมืองกรุง" (อีสานบ้านของเฮา, พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ประพันธ์, เทพพร เพชรอุบล ขับร้อง) และดั้นด้นจากถิ่นฐานบ้านเกิด "ไปรับจ้างหาเงินหาทอง" (เซียงล่องกรุง, สุรินทร์ ภาคศิริ ประพันธ์, ศักดิ์สยาม เพชรชมภู ขับร้อง) คนอีสานพลัดถิ่นสามารถจัดเข้ากลุ่มในแนวการศึกษาคนพลัดถิ่นที่เน้นความแตกต่างหลากหลาย และคนพลัดถิ่นในความหมายใหม่ที่ยืดหยุ่น ลื่นไหล เปลี่ยนแปลง และเน้นความสำคัญของการเดินทางเคลื่อนย้ายแรงงาน ทั้งที่เป็นแรงงานข้ามชาติและแรงงานย้ายถิ่นจากชนบทสู่เมือง เมื่อพิจารณา "ตัวแบบ" (typology) ของคนพลัดถิ่นที่กำหนดโดยโรบิน โคเฮน (Robin Cohen)[36] คนอีสานย่อมไม่ใช่คนพลัดถิ่นที่ตกเป็นเหยื่อ (victim diaspora) เช่น คนเชื้อสายอัฟริกันและคนเชื้อสายอาร์เมเนียน ไม่ใช่คนพลัดถิ่นที่เป็นผลผลิตของระบอบจักรวรรดินิยมล่าเมืองขึ้น (imperial diaspoa) เช่น คนพลัดถิ่นเชื้อสายอังกฤษ ไม่ใช่คนพลัดถิ่นที่เน้นการค้าขาย (trade diaspora) เช่น คนพลัดถิ่นจากจีนแผ่นดินใหญ่ รวมทั้งไม่ใช่คนพลัดถิ่นด้วยเหตุผลทางวัฒนธรรม เช่น คนพลัดถิ่นจากประเทศต่างๆ ในแถบทะเลแคริบเบียน คนพลัด

---

[34] Adam McKeown, "Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842 to 1949", p. 311.

[35] Khachig Tololyan. "Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Moment". *Diaspora.* 5, 1 (1996): 9.

[36] Robin Cohen. *Global Diasporas: An Introduction.* (London: Univeristy College London Press, 1997), pp. ix-x.

ถิ่นจากดินแดนภาคอีสานของประเทศไทยย่อมมีลักษณะใกล้เคียงกับแรงงานพลัดถิ่น ผู้ซึ่งกลายเป็นแรงงานอพยพด้วยเหตุผลของความยากจนและแรงปรารถนาที่จะหารายได้มาจุนเจือครอบครัวและผู้คนที่รอคอยอยู่เบื้องหลัง อันเป็นลักษณะร่วมของคลื่นขบวนมหาศาลของคนพลัดถิ่นแบบใหม่จากประเทศโลกที่สามภายใต้กระแสทุนนิยมโลกาภิวัตน์และการเดินทางข้ามชาติข้ามแดนอย่างเข้มข้นของโลกยุคหลังสงครามเย็นนั่นเอง

คนอีสานพลัดถิ่นหรือแรงงานอพยพจากภาคอีสานมีคุณลักษณะร่วมอีกหลายประการกับแรงงานและคนพลัดถิ่นรูปแบบอื่นทั่วโลก วิลเลี่ยม แซฟราน (William Safran) กำหนดคุณลักษณะ 6 ประการของคนพลัดถิ่นไว้ดังนี้ “(1) มีการพลัดพรากจากถิ่นที่อยู่ศูนย์กลางแห่งหนึ่งไปยังภูมิภาคอื่น ประเทศอื่นหรือดินแดนอื่นอย่างน้อย 2 แห่งขึ้นไป (2) มีความทรงจำ วิสัยทัศน์และเรื่องเล่าหรือนิยายปรัมปราเกี่ยวกับบ้านเกิดเมืองนอนร่วมกัน เช่น ทำเลที่ตั้งทางกายภาพ ประวัติศาสตร์ และวีรกรรมต่างๆ (3) ถูกกีดกันหรือทำให้เกิดความแปลกแยกจากสังคมเจ้าบ้านที่ไปอาศัยอยู่ใหม่ (4) มีอุดมคติร่วมกันว่าบ้านเกิดเมืองนอนหรือแผ่นดินของบรรพบุรุษคือปลายทางแห่งหวังที่พวกเขาต้องการหวนกลับคืนเรือนในอนาคต (5) มีสำนึกรับผิดชอบในการรักษาหรือฟื้นฟูเสริมสร้างแผ่นดินแม่ให้มีสันติภาพ ภราดรภาพ และความเจริญรุ่งเรือง และ(6) มีความผูกพันกับถิ่นฐานบ้านเกิดด้วยพันธะสัญญาทางใจ จิตสำนึกร่วมทางชาติพันธุ์ และความสมานฉันท์”[37] คนพลัดถิ่นหรือแรงงานอพยพจากอีสานอาจไม่โดดเด่นมากนักในแง่ของอุดมการณ์ความคิดและการต่อสู้ทางการเมืองในชุมชนปลายทาง แต่ในมิติการเมืองวัฒนธรรมหรือการประกอบสร้างตัวตนทางวัฒนธรรมและสื่อแสดงออกอัตลักษณ์คนอีสานพลัดถิ่นด้วยผ่านสื่อศิลปะการแสดงและวิถีวัฒนธรรม เช่น ดนตรี อาหาร งานบุญประเพณีต่างๆ แล้วคนพลัดถิ่นอีสานมีความโดดเด่นอย่างยิ่งคนอีสานพลัดถิ่นใช้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมเป็นอาวุธในการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อ “อุดปากผู้ที่ด่าลาว เหยียดหยามลาว” เพื่อตอบโต้ “อคติ(ความ)เกลียดชังของผู้คน (โดยเฉพาะคนกรุงเทพฯ)ที่มีต่อชาวอีสาน” และ “เพื่อปลุกปลอบใจและบรรเทาความคิดฮอดบ้าน(ของตนเองและเพื่อนร่วมชะตากรรม)”[38]

คุณูปการที่สำคัญของการประยุกต์ใช้มโนทัศน์คนพลัดถิ่นในเชิงแนวคิดและวิธีวิทยาศึกษาวัฒนธรรมดนตรีอีสานก็คือ ความเป็นไปได้ในการปลดปล่อยการนำเสนอประวัติศาสตร์วัฒนธรรมออกจากกรงขังทางความคิดวิเคราะห์ที่สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ (1) กรงขังของ “ภูมิกายยา” (geo-body) หรือดินแดนพื้นที่ทางภูมิศาสตร์[39] และ(2) กรงขังของบรรดากรอบการวิเคราะห์ที่ยึดเอา “ชาติ” หรือรัฐชาติเป็นศูนย์กลาง เช่น ความคิดเรื่องชาตินิยม หรืออัตลักษณ์วัฒนธรรมแห่งชาติ มโนทัศน์คนพลัดถิ่นเปิดโอกาสให้เราได้คิดใคร่ครวญ

---

[37] William Safran. “Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return”. *Diaspora.* Vol 1, no. (1991):83-84.

[38] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง,* หน้าคำนำ.

[39] Thongchai Winichakul. *Siam Mapped: A History of the Geo-body of a Nation.* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1994).

เกี่ยวกับการเดินทางเคลื่อนย้ายข้ามชาติข้ามแดน จินตนาการของตัวตนที่ผูกพันกับถิ่นฐานบ้านเกิดและผู้คนที่อยู่ข้างหลัง รวมทั้งการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อเอาตัวรอดในถิ่นฐานปลายทางในฐานะของแรงงานอพยพ ผู้ลี้ภัยทางการเมือง ผู้หญิงขายบริการทางเพศ คนทำงานบ้าน คนดูแลเด็ก ฯลฯ การคิดวิเคราะห์ปรากฏการณ์ชีวิตและชุมชนคนพลัดถิ่นเหล่านี้ย่อมเป็นไปได้อย่างไม่เต็มที่หากเราผูกติดหรือยึดเอาดินแดนหรือชาติเป็นศูนย์กลาง ผมเห็นด้วยกับข้อเสนอของยาน่า อีแวนส์ บราซีล (Jana Evans Braziel) และอนิตา มานนูร์ (Anita Mannur) ที่ว่า มโนทัศน์คนพลัดถิ่นช่วยให้เราได้คิดทบทวนกรอบคิดหลัก เช่น ชาติ และชาตินิยม ขณะเดียวกันก็เปิดโอกาสให้เราได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของพลเมืองและรัฐ นอกจากนี้ มโนทัศน์คนพลัดถิ่นยังช่วยให้เราใช้คลื่นขบวนและเครือข่ายของคนพลัดถิ่นเป็น “ที่ตั้งที่ลื่นไหลไม่ติดถิ่นที่ตั้ง(ทางภูมิศาสตร์และมีศูนย์กลางอยู่ที่รัฐชาติ)” (dislocated sites) ในการตั้งคำถามและวิพากษ์วิจารณ์ “กระแสโลกาภิวัตน์แบบอำนาจนำ” (hegemonic globalization) ซึ่งมุ่งเน้นการครอบงำและหลอมรวมให้เป็นไปในทิศทางหรือแบบเดียวกันทั่วโลก[40] มโนทัศน์คนพลัดถิ่นจึงเป็นทั้งคำวิพากษ์วิจารณ์ต่อแนวการศึกษาสังคมวัฒนธรรมที่หยุดนิ่งและติดยึดกับพื้นที่ รวมทั้งความคิดที่เน้นลักษณะเชิงสสารแก่นแกนของปรากฏการณ์ ในแง่นี้ความคิดเรื่องคนพลัดถิ่นจึงกลายมาเป็น “สัญญะของความหลากหลาย ความลื่นไหล ความเป็นลูกผสม ความทันสมัยที่ไร้ที่ตำแหน่งทำเลที่ตั้ง หรือมิติไร้ศูนย์กลางของความคิดเรื่องหลังทันสมัยและหลังอาณานิคม”[41] ผมเชื่อว่า ปรากฏการณ์ชีวิตและชุมชนคนอีสานพลัดถิ่นทั้งในและนอกประเทศไทยย่อมเป็นกรณีศึกษาสำคัญกรณีหนึ่งในท่ามกลางกระแสโลกโลกาภิวัตน์และกระแสข้ามชาติข้ามแดน คนอีสานพลัดถิ่นหรือคนอีสานข้ามแดนมีลักษณะโดดเด่นร่วมกันประการสำคัญ คือ พวกเขาพร้อมที่จะทุ่มเท “การลงทุนทางอารมณ์และทางวัฒนธรรม” (emotional and cultural investment) กับดนตรีสมัยนิยมที่พวกเขารักและชื่นชอบเป็นชีวิตจิตใจ ในโลกของการเดินทางไปใช้ชีวิตและทำงานไกลบ้าน พวกเขาได้ใช้สื่อดนตรีประกาศยืนยันอัตลักษณ์และความเป็นตัวของตัวเองในทางวัฒนธรรมมาอย่างแข็งขันและต่อเนื่อง

กำเนิดและเส้นทางดนตรีสมัยนิยมในอีสาน

แง่คิดสำคัญประการแรกสุดที่ผมได้รับจากการสนทนากับครูสลาที่ประเทศสิงคโปร์ก็คือ มุมมองที่ว่าดนตรีอีสานเป็นดนตรีสมัยนิยม ฐานสำคัญของดนตรีอีสานคือวัฒนธรรมสมัยนิยม (popular culture) ของชาวบ้านและชุมชนคนอีสานเอง วัฒนธรรมดนตรีอีสานแบบสมัยนิยมน่าจะมีจุดเริ่มต้นที่หมอลำ เส้นทางพัฒนาการของหมอลำจากการอ่านหนังสือผูกในงานศพ การเทศน์ทำนองต่างๆ ของพระสงฆ์จนกลายมาเป็นลำ

---

[40] Jana Evans Braziel and Anita Mannur. “Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies”. In *Theorizing Diaspora,* edited by Jana Evans Brazeil and Anita Mannur. (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), pp. 7-10.

[41] Adam McKeown. “Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842 to 1949”, p. 308.

พื้นและลำกลอนโดยมีการใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก แล้วพัฒนาจนกลายมาเป็นลำสมัยนิยมรูปแบบต่างๆในเวลาต่อมานั้น เป็นเส้นทางของการพัฒนาดนตรีอีสานให้กลายมาเป็นดนตรีสมัยนิยมอย่างเต็มตัว ดนตรีสมัยนิยมในภาคอีสานเป็นดนตรีอาชีพที่มีกระบวนการผลิต กระจายตัวและบริโภคสินค้าเพลงแบบอุตสาหกรรมอย่างเต็มรูปแบบ รวมทั้งแนบแน่นอยู่กับชีพจรของวัฒนธรรมตลาดบันเทิงทั้งในชนบท ในเมือง และต่างประเทศ

รากเหง้าและจิตวิญญาณของดนตรีสมัยนิยมคือ หมอลำ ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำอีสานหลายท่านชี้ให้เห็นว่า “หมอ” หรือผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญในท้องถิ่น เช่น หมอลำ ครูหมอลำ หมอแคน และพระสงฆ์นักเทศน์ทำนองเสนาะ เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์สื่อบันเทิงและวัฒนธรรมหมอลำในมาช้านาน จากนั้นหมอลำอีสานจึงได้รับการพัฒนาให้เข้ากับกระแสวัฒนธรรมดนตรีแบบไทยภาคกลาง (เช่น ลิเก เพลงลูกทุ่ง) และวัฒนธรรมดนตรีจากต่างประเทศโดยเฉพาะแนวดนตรีตะวันตก (เช่น เครื่องดนตรีไฟฟ้า แนวเพลงพ็อพร็อค เครื่องแต่งกาย นักเต้นหางเครื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคสมัยที่ทหารจีไอครองเมืองและคลับบาร์ที่เล่นดนตรีตะวันตกเบ่งบานทุกหัวระแหง) จนกระทั่งกลายมากเป็นลำเรื่อง ลำเพลิน ลำกลอนซิ่งหรือลำซิ่ง เพลงลูกทุ่งผสมหมอลำ หรือร็อคอีสานพันธุ์พื้นบ้านแบบต่างๆ เช่น ร็อคสะเดิด ร็อคแสลง กันตรึมร็อค ฯลฯ[42]

ครูสลาเรียกพัฒนาการวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมในภาคอีสานว่า หมอลำกับเพลงลูกทุ่ง (และวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมแนวอื่น) เชื่อมเข้าหากันโดยอัตโนมัติจนกลายมาเป็นลูกทุ่งหมอลำหรือลูกทุ่งอีสาน จากงานค้นคว้าของแวง พลังวรรณพบว่า พัฒนาการข้างต้นปรากฏตัวอย่างชัดเจนในกลางทศวรรษที่ 2510 ระหว่าง พ.ศ. 2515-2524 “เพลงลูกทุ่งที่ผลิตโดยกองทัพศิลปินอีสานและวงศ์วานพี่น้องเชื้อสายลาวในจังหวัดอื่นๆ นอกภาคอีสานในยุคพัฒนา ทั้งแนวเพลง ท่วงทำนอง เนื้อหา ปริมาณ คุณภาพ ได้เป็นพื้นฐานก่อให้เกิดเพลงลูกทุ่งมิติใหม่ขึ้น เพลงลูกทุ่งดังกล่าวได้มีความเด่นชัดในความเป็นอีสานในทุกด้าน โดยเฉพาะในเนื้อหาและถ้อยคำสำนวนในเนื้อเพลงที่ใช้ภาษาอีสานเป็นแกน ทำให้เกิดเพลงลูกทุ่งแนวใหม่ที่มีความเป็นตัวของตัวเอง เกิดเอกลักษณ์ และสร้างสรรค์ให้วงการเพลงลูกทุ่งของไทยให้มีสีสันและความหลากหลายมากยิ่งขึ้น”[43]

แวง พลังวรรณระบุว่า เมื่อปี พ.ศ. 2516 ครูสุรินทร์ ภาคศิริ (ทิดโส สุดสะแนน) นักจัดรายการ นักแต่งเพลงและผู้มีบทบาทสำคัญในวงการเพลงลูกทุ่งอีสานเป็นคนแรกที่ให้กำเนิดคำว่า “เพลงลูกทุ่งอีสาน” เพลงที่ถือว่าเปิดศักราชเพลงลูกทุ่งอีสานคือ *“อีสานลำเพลิน”* ประพันธ์โดยครูสุรินทร์ ภาคศิริและขับร้องโดยอังคนางค์ คุณไชย เป็นที่น่าสังเกตว่า กำเนิดของเพลงลูกทุ่งหมอลำหรือลูกทุ่งอีสานที่โด่งดังข้างต้นแยกไม่ออกจากสื่อบันเทิงที่ทรงพลัง เช่น ภาพยนตร์ (เพลงอีสานลำเพลิน เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “บัวลำภู” ของครู

---

[42] โปรดดู ไพบูลย์ แพงเงิน. *กลอนลำ: ภูมิปัญญาของอีสาน.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2534); จารุวรรณ ธรรมวัตร. *บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ.* (มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2528).

[43] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง*, หน้า 315.

รังสี ทัศนพยัคฆ์) วิทยุ และโทรทัศน์ สื่อเหล่านี้โฆษณาขายสินค้าอุปโภคบริโภคควบคู่ไปกับแผ่นเสียงและเทปเพลง ภาพยนตร์แนวอีสานหลายเรื่องต่างก็เฟื่องฟูควบคู่กับงานเพลงในยุคนี้ เช่น มนต์รักแม่น้ำมูล (2520) ครูบ้านนอก (2521) ผู้แทนนอกสภา (2524) ลูกอีสาน (2525) เป็นต้น ภาพยนตร์เหล่านี้ต่างก็ขายเพลงลูกทุ่งหมอลำและมุ่งเจาะตลาดกลุ่มใหญ่ที่มีกำลังซื้อมากที่สุด นั่นคือ แรงงานอีสานอพยพในเมือง อาจกล่าวได้ว่า สื่อดังกล่าวได้สร้างความมั่นใจให้กับครูเพลง ผู้จัดการวง และตัวศิลปินว่า เพลงลูกทุ่งผสมกับหมอลำเป็นที่ยอมรับและเข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้กว้างไกลกว่าบรรดามิตรหมอแคนแฟนหมอลำอีสาน ฐานของแฟนเพลงโดยเฉพาะแรงงานคนอีสานพลัดถิ่นในกรุงเทพฯ มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการผลักดันศิลปินลูกทุ่งอีสานให้โด่งดังเทียบเท่ากับวงดนตรีลูกทุ่งจากภาคกลาง “ว่ากันว่า ในยุคหลังการจากไปของราชาเพลงลูกทุ่ง สุรพล สมบัติเจริญ นักร้องลูกทุ่งหากต้องการประสบความสำเร็จจำเป็นต้องเอาใจตลาดอีสาน เพื่อยึดครองใจแฟนเพลงและครองส่วนแบ่งตลาดให้ได้ ไม่ว่าจะด้วยการร้องเพลงแนวอีสานหรือตั้งชื่อให้ออกแนวอีสาน”[44] ในเวลานั้น วงดนตรีลูกทุ่งอีสานวงแรกที่กล้าประชันกับวงดนตรีลูกทุ่งอันดับหนึ่งของประเทศอย่างสายัณห์ สัญญา ได้แก่ ศักดิ์สยาม เพชรชมภู นักร้องหนุ่มบ้านนาจากมหาสารคาม ผู้โด่งดังด้วยเพลง *“ตามน้องกลับสารคาม”* ในทัศนะของแวง พลังวรรณ นักร้องลูกทุ่งอีสานผู้เป็นเสาหลักให้กับวงการ พ.ศ. 2515-2524 ได้แก่ ศักดิ์สยาม เพชรชมภู ดาว บ้านดอน เทพพร เพชรอุบล และอังคนางค์ คุณไชย โดยมีครูเพลงชั้นนำ เช่น ครูสุรินทร์ ภาคศิริ ครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา และท่านอื่นๆ เป็นผู้ผลิตงานเพลงและสร้างนักร้องลูกทุ่งหมอลำประดับวงการ

หนังสือเล่มสำคัญของแวง พลังวรรณนำเสนอว่ายุคทองของเพลงลูกทุ่งอีสานคือ ช่วงกลางทศวรรษที่ 2520 แต่ก็เป็นที่ประจักษ์กันทั่วไปว่า เพลงลูกทุ่งและหมอลำอีสานในช่วงทศวรรษถัดมาไม่ได้เสื่อมความนิยมลงแม้แต่น้อย คลื่นลูกใหม่ทั้งที่เป็นครูเพลงและศิลปินทั้งลูกทุ่งหมอลำต่างก็ทยอยผลิตผลงานที่ได้รับความนิยมออกมาอย่างสม่ำเสมอ ยกตัวอย่าง เช่น สุดยอดของเพลงลูกทุ่งอีสานและลูกทุ่งผสมหมอลำแห่งทศวรรษ 2520 ได้แก่ *“หนุ่มนาข้าว-สาวนาเกลือ”* (สรเพชร ภิญโญและน้องนุช ดวงชีวัน) *“น้ำตาเมียซาอุ”* (พิมพา พรศิริ) *“สาวจันทร์กั้งโกบ”* (พรศักดิ์ ส่องแสง) และวงดนตรีอีสานชั้นนำ เช่น เพชรพิณทอง ต่างก็เกิดขึ้นในครึ่งหลังของทศวรรษที่ 2520 แทบทั้งสิ้น ในทศวรรษต่อมา แนวเพลงดนตรีจากกรุงเทพฯ และจากประเทศตะวันตก เช่น เพลงสตริง เพลงพ็อพร็อค และเพลงเพื่อชีวิตโดยเฉพาะการปรากฏตัวของศิลปินและวงดนตรียอดนิยม เช่น รอยัลสไปร์ท แกรนเอ็กซ์ ชาตรี คีรีบูน ธงไชย แม็คอินไตย์ อัสนีและวสันต์ โชติกุล ไมโครคาราวาน คาราบาว และคนด่านเกวียน ล้วนแต่มีส่วนเพิ่มสีสันและความหลากหลายให้กับวัฒนธรรมดนตรีอีสาน กลุ่มคนหนุ่มสาวในเมืองคือเป้าหมายหลักของตลาดดนตรีสมัยนิยม ดังนั้น การแข่งขันขับเคี่ยวกันเพื่อแย่งตลาดของอุตสาหกรรมดนตรีแนวต่างๆ ย่อมทวีความเข้มข้นมากขึ้นในเวลาต่อมา

[44] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง*, หน้า 321-322.

วงการลูกทุ่งอีสานได้พัฒนาตัวเองและตอบโต้กับกระแสดนตรีสมัยนิยมอย่างเข้มข้น แนวโน้มกระแสความนิยมและความเติบโตของอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งอีสานยังคงขยายตัวเพิ่มมากขึ้นตลอดทศวรรษที่ 2530 จนถึงทศวรรษปัจจุบัน ครูเพลงทั้งรุ่นเก่าและใหม่ เช่น ดาว บ้านดอน สรเพชร ภิญโญ สวัสดิ์ สารคาม สัญญา ลักษณ์ ดอนศรี สลา คุณวุฒิ รวมทั้งนักร้องลูกทุ่งหมอลำ เช่น ทองมี มาลัย พรศักดิ์ ส่องแสง สมโภชน์ ดวงสมพงษ์ เฉลิมพล มาลาคำ พิมพา พรศิริ ศิริพร อำไพพงศ์ จินตหรา พูนลาภ ไมค์ ภิรมย์พร นกน้อย อุไรพร และทีมงานคณะเสียงอีสาน ยิ่งยง ยอดบัวงาม พี สะเดิด ไล่มาจนถึงต่าย อรทัยหรือใครต่อใครต่างก็สร้างผลงานออกมารับใช้มิตรหมอแคนแฟนหมอลำอย่างต่อเนื่อง ในท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทั้งที่เกิดขึ้นในวงการบันเทิงลูกทุ่งอีสานและสภาพเศรษฐกิจสังคมของภาคอีสาน เทคโนโลยีการสื่อสารและเทคโนโลยีการผลิตดนตรีในฐานะสินค้าเจริญรุดหน้ามากขึ้น แฟนเพลงย้ายถิ่นแรงงานไปยังแหล่งจ้างงานทั้งในและต่างประเทศมากขึ้น ทำให้ผู้คนมีกำลังซื้อและต้องการบริโภคสินค้าดนตรีแนวต่างๆ มากตามไปด้วย ชีพจรวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมของอีสานย่อมพัฒนาตัวเองไปตามกระแสการเปลี่ยนแปลงอย่างไม่หยุดยั้ง

วัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมของอีสานต้องเผชิญหน้ากับการวิพากษ์วิจารณ์ครั้งสำคัญ ใน*มติชนสุดสัปดาห์* ฉบับประจำสัปดาห์ที่ 21 สิงหาคม 2543 วาณิช จรุงกิจอนันต์ คอลัมนิสต์และนักเขียนรางวัลซีไรต์นำเสนอว่า เพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งแบบภาคกลางตายแล้ว ที่พอเหลืออยู่บ้างก็เพียงซากลูกทุ่งที่ยังมีลมหายใจ แต่จิตวิญญาณความเป็นลูกทุ่งนั้นได้เลือนหายไปแล้วพร้อมกับสังคมชนบทที่กำลังเปลี่ยนไป ชนบทล่มสลายและคนหนุ่มสาวพากันหลั่งไปเข้าไปทำงานในเมือง[45] บรรดาเพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมแพร่หลายผ่านสื่อบันเทิงในปัจจุบันเป็นลูกทุ่งลาวหรือลูกทุ่งหมอลำจากอีสานเป็นส่วนมากนอกจากนี้ ในคำอภิปรายเนื่องในงาน “คีตกวีลูกทุ่งรำลึก ไพบูลย์ บุตรขัน” 24 กุมภาพันธ์ 2542 วาณิชกล่าวว่า “เพลงลูกทุ่งตายไปแล้ว ผมยืนยัน ที่เหลืออยู่เป็นเพียงลมหายใจ... โดยพื้นแล้วผมถือว่าพอพุ่มพวงตาย เพลงลูกทุ่งตาย ทุกคนมียุคของการฟังเพลง”[46] “ผมมีความรู้สึกว่าเพลงลูกทุ่งนั้นตายเรียบร้อยสนิทนิ่งไปแล้ว ดูเหมือนว่าสายัณห์ สัญญา...เป็นลูกทุ่งตามแบบฉบับดั้งเดิมคนสุดท้าย...ตอนสายัณห์ สัญญายุบวง...คือวันสิ้นใจของเพลงลูกทุ่งอย่างเป็นทางการ”[47] ทัศนะของวาณิชได้ก่อให้เกิดปฏิกริยาตอบโต้จากครูเพลง นักร้องอาวุโสและผู้คนในวงการเพลงลูกทุ่ง วาณิชยึดเอาความรุ่งเรืองและความเสื่อมถอยของเพลงลูกทุ่งภาคกลางที่ท่านคุ้นเคยเป็นเกณฑ์กลางในการประเมินสถานภาพของเพลงลูกทุ่ง[48] แวง พลังวรรณเสนอความเห็นโต้แย้งอย่างท้าทายว่า เพลงลูกทุ่ง

---

[45] วาณิช จรุงกิจอนันต์. “ลูกทุ่งตายแล้ว”. *มติชนสุดสัปดาห์* 20, 1044 (21 สิงหาคม 2543), หน้า 69.

[46] “กลิ่นฟาง-ลอมฟืนคืนมนต์เพลงลูกทุ่ง” *ผู้จัดการรายวัน.* 24 กุมภาพันธ์ 2542.

[47] วาณิช จรุงกิจอนันต์. *ลูกทุ่ง โรงถ่าย นิยายรัก.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2539), หน้า 129.

[48] เรืองยศ พิมพ์ทองผู้มีบทบาทสำคัญเกี่ยวกับการผลิตเพลงลูกทุ่งค่ายอาร์เอสโปรโมชั่นให้ความเห็นว่า “ที่ว่าเพลงลูกทุ่งแท้ๆ ได้ตายไปแล้ว ที่ทำเพลงกันอยู่ทุกวันนี้มีแต่ทำให้คนอีสานหรือคนลาวฟัง ผมมีความคิดเห็นว่าที่คุณวาณิชหยิบยกมานั้น

โดยเฉพาะอีสานไม่มีวันตายเพราะ “ลูกทุ่งอีสานคือการสานต่อภารกิจอันศักดิ์สิทธิ์ที่บรรพชนของชาวอีสานได้ก่อไว้ในรูปแบบของกลอนลำและเพลงชนิดต่างๆ”[49] อย่างไรก็ตาม ประเด็นที่น่าสนใจที่แอบแฝงอยู่ในข้อวิจารณ์และโต้แย้งข้างต้นก็คือ ขณะที่ลูกทุ่งภาคกลางโดยเฉพาะจากสุพรรณบุรีร่วงโรย แต่ลูกทุ่งหมอลำจากอีสานกลับเติบโตได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง การขยายตัวของวงการเพลงลูกทุ่งหมอลำของอีสานเกิดขึ้นได้อย่างไร ในขณะที่วงการเพลงลูกทุ่งภาคอื่นๆ รวมทั้งเพลงลูกกรุงไม่ได้เติบโตมากนัก บางส่วนก็ได้เลือนหายไปจากความนิยมแล้ว อะไรคือเงื่อนไขหรือเหตุผลสำคัญในการขยายตัวของวัฒนธรรมดนตรีอีสานสมัยนิยม

คำตอบที่คุ้นเคยก็คือ ดนตรีสมัยนิยมจากอีสานมีตลาดผู้ฟังรองรับมหาศาล ตลาดขนาดใหญ่ดังกล่าวเป็นที่รู้จักกันในวงการบันเทิงว่าเป็น “ตลาดล่าง” ภาคอีสานมีประชากรมากกว่า 1 ใน 3 ของประชากรทั้งประเทศ ทั้งยังเป็นประชากรที่มีพลวัตขยายตัวจากบ้านเกิดเมืองนอนไปทำงานในกรุงเทพฯ ในเมืองใหญ่ทั่วประเทศ และในต่างประเทศมานานอย่างน้อยก็หลังจากทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา ขนาดของตลาดและกำลังซื้อสินค้าบันเทิงของคนอีสานเป็นเพียงคำตอบบางส่วนเท่านั้น ผมเชื่อว่ายังมีเงื่อนไขหรือปัจจัยอีกหลายประการที่เอื้อต่อการขยายตัวของวัฒนธรรมดนตรีอีสานสมัยนิยม ในที่นี้ ผมจะชี้ให้เห็นคำตอบสำคัญอีก 3 ประการ ได้แก่

ประการแรก ดนตรีสมัยนิยมอีสานเป็นดนตรีเพื่อชีวิตและวัฒนธรรมของคนรากหญ้า เป็นดนตรีที่สัมพันธ์แนบแน่นกับรากฐานชีวิตและวัฒนธรรมของชุมชนเกษตรกรรมดั้งเดิมอาศัยฤดูกาลและความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ หมอลำและดนตรีพื้นบ้านอื่นๆ ในอีสานเป็นดนตรีชาติพันธุ์และดนตรีวัฒนธรรมพื้นบ้านควบคู่กันไป ดนตรีดังกล่าวสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวบ้านในหลายมิติ ได้แก่ วงจรการเกษตรแบบอาศัยน้ำฝน การรักษาพยาบาล การทำบุญตามประเพณี ความเชื่อทางศาสนาพื้นบ้านแบบพุทธผีและพราหมณ์ และชีวิตการทำมาหากินของผู้คนที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนในสภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แห้งแล้ง กันดาร และขาดแคลนความอุดมสมบูรณ์ กล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือ ดนตรีสมัยนิยมในภาคอีสานเติบโตมาจากตัวตนทางวัฒนธรรมของคนอีสานและทำหน้าที่เป็นตัวแทนประกาศความเป็นตัวของตัวเองในทางวัฒนธรรมของคนอีสานอย่างหนักแน่น ครูเพลงอีสานผู้มีชื่อเสียงท่านหนึ่งเชื่อว่า วัฒนธรรมร้องลำทำเพลงแบบอีสานเติบโตมาจากอัตลักษณ์ของคนอีสานเอง เพราะ “พฤติกรรมของคนอีสานนั้นเป็นคนสนุกร่าเริง ชอบงานรื่นเริง เวลาไม่ได้ทำอะไรก็ยังร้องเพลง ตลาดเพลงอีสานจึงมีกำลังซื้อสูง”[50] น้าซู ระพินทร์ พุฒิชาติก็นิยามคนอีสานในลักษณะเดียวกันว่า “คนอีสานเป็นคนมักหม่วน บ่ได้หม่วนซื่นมันบ่มีแฮง” (*คลำเต้าป่าแคน*) “...ไม่ค้ายาบ้าจี้คนปล้นชิง คือคนจริงคนซิ่งอีสาน

ค่อนข้างจะแคบไปสักหน่อย” (“นักเพลงลูกข้าวเหนียวรวมพลประท้วงนักเขียนซีไรท์ หยามหมิ่นเพลงลูกทุ่งอีสาน”. คมชัดลึก. 4 มีนาคม 2545, หน้า 7)

[49] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เรือนปัญญา, 2545), หน้าคำนำ.

[50] “นักเพลงลูกข้าวเหนียวรวมพลประท้วงนักเขียนซีไรท์ หยามหมิ่นเพลงลูกทุ่งอีสาน”. *คมชัดลึก.* (4 มีนาคม 2545), หน้า 7.

เหนื่อยแค่ไหนก็ยังอารมณ์ดี สุขขีตั้งวงสังสรรค์ หากเมาก็เชิญฟ้อนลำ ฟ้อนงามๆ สไตล์ซิ่งอีสาน" (*คนซิ่งอีสาน)*[51] ในหนังสือ *"ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสานตำนานเพลงลูกทุ่ง"* แวง พลังวรรณนิยามอัตลักษณ์ทางดนตรีของคนอีสานว่า "ม่วนซื่นโฮแซว แม่นแล้วอีสาน"[52] ข้อความนี้เป็นบาทหนึ่งของเนื้อเพลง *"ลำนำอีสาน"* ประพันธ์โดยครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขาและขับร้องโดยครูเทพพร เพชรอุบล

ประการที่สอง ดนตรีสมัยนิยมในภาคอีสานเป็นดนตรีอาชีพ คำว่า "อาชีพ" ในที่นี้มีความหมายอย่างน้อย 2 อย่าง ได้แก่ ดนตรีสมัยนิยมในฐานะที่เป็น "งาน" สามารถสร้างรายได้ ความมั่นคงทางเศรษฐกิจระดับหนึ่ง และนำมาซึ่งเกียรติยศชื่อเสียงทางสังคม และดนตรีสมัยนิยมที่เกิดจากปัญญา ความรัก และความเชี่ยวชาญอันเกิดจากการฝึกปรือจนชำนิชำนาญของศิลปินมืออาชีพโดยเฉพาะครูเพลง อาจารย์นักดนตรี และนักร้องนักแสดง บรรดาเหล่าศิลปินในวงการหมอลำ ลูกทุ่งและศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ล้วนแต่มีความเป็นมืออาชีพอยู่ในตัว ทำงานศิลปะด้วยใจรัก พร้อมทุ่มเทหรืออุทิศตนให้กับศิลปะแต่ละแขนงที่ท่านเลือก และศิลปะเหล่านั้นเป็นอาชีพเป็นแหล่งทำมาหากินที่นำมาซึ่งรายได้เลี้ยงปากท้องของตัวเอง ครอบครัวและบรรดาสมาชิก ครูหมอลำ ครูเพลง หมอลำ นักร้องและนักดนตรีต่างก็มีความเป็นมืออาชีพ ท่านทั้งหลายต่างก็เรียนรู้ศาสตร์และศิลป์ของตนเองจนเกิดทักษะความชำนาญ แม้ว่าส่วนใหญ่จะเป็นชาวบ้านทำไร่ทำนา แต่ครูเพลง ศิลปินหมอลำและนักร้องชั้นนำจะตัดสินใจทุ่มเทให้กับศิลปะการแสดงของตัวเอง มองหาช่องทางที่จะพัฒนางานของตัวเองให้ทันสมัยและสร้างความนิยมในหมู่ผู้ชม เจ้าภาพและผู้คนในวงการธุรกิจบันเทิง[53]

ความเป็นมืออาชีพในที่นี้มีรากฐานมาจากความสัมพันธ์ทางสังคมที่สำคัญอย่างน้อย 2 ลักษณะ ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างครูเพลงกับลูกศิษย์หมอลำหรือนักร้อง และความสัมพันธ์ระหว่างครูเพลงหรือตัวนักร้องกับนายทุนผู้ทำหน้าที่จัดการด้านธุรกิจบันเทิงและบริหารคณะดนตรี ความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์มีความล้ำลึกและเป็นจารีตทางวัฒนธรรมที่สำคัญ นักร้องหรือหมอลำจะแจ้งเกิดไม่ได้เลยหากปราศจากครูและผู้ปลุกปั้น นักร้องหรือหมอลำต้องออกจากอ้อมอกพ่อแม่ตั้งแต่ยังเล็กเพื่อไปเรียนรู้ศาสตร์และศิลป์ของการร้องลำทำเพลงโดยการไปทำงานรับใช้ในบ้านและใช้ชีวิตภายใต้ความอุปถัมภ์ของครูและครอบครัวของท่าน แวง พลังวรรณบันทึกเส้นทางชีวิตของอังคนางค์ คุณไชย นางเอกหมอลำและนักร้องชื่อดังว่า "อังคนางค์ไม่เคยปริปากปรารภถึงเรื่องที่ศิลปินสมัยนี้เรียกว่า การเอารัดเอาเปรียบ เธอมิอาจเรียกสิ่งที่อาจารย์ปฏิบัติกับเธอเช่นนั้นได้ เพราะมิใช่วิสัยของผู้ที่อยู่ในระบบอุปถัมภ์ วัฒนธรรมศิษย์ผู้ต่ำต้อยกับอาจารย์ผู้มีพระคุณ"[54] ความสัมพันธ์ทั้งสองลักษณะข้างต้นล้วนวางอยู่บนรากฐานของคุณธรรมและความไว้เนื้อเชื่อใจของทั้งสองฝ่าย ศีลธรรมและ

---

[51] ซูซู ระพินทร์ พุฒิชาติ. *อัลบั้มชุดไข่มดแดง.* (กรุงเทพฯ: เรไรเรคคอร์ดส์, 2540).

[52] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสานตำนานเพลงลูกทุ่ง,* หน้า 76-91.

[53] โปรดดูประวัติชีวิตและผลงานของครูเพลงและนักร้องลูกทุ่งหมอลำอีสานที่มีชื่อเสียงใน แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง.* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เรือนปัญญา, 2545).

[54] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน,* หน้า 386.

คุณธรรมของผู้เป็นครูอาจารย์กับความกตัญญูรู้คุณของลูกศิษย์เป็นรากฐานของความเป็นมืออาชีพในวงการเพลงลูกทุ่งและหมอลำมาช้านาน อย่างไรก็ตาม เมื่อลูกทุ่งและหมอลำกลายมาเป็นธุรกิจบันเทิงสมัยใหม่อย่างเต็มตัว ความสัมพันธ์ที่มีรากฐานจากวัฒนธรรมดังกล่าวก็มักจะกลายมาเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจและผลประโยชน์จนปรากฏกรณีปัญหาเป็นข่าวผ่านสื่อมวลชนอยู่เนืองๆ นักร้องดังหลายท่านในช่วงที่กำลังมีชื่อเสียงโด่งดังมักจะมีปัญหาเรื่องค่าตัวและรายได้กับผู้จัดการหรือหัวหน้าวง หลายกรณีก็จบลงด้วยการแยกทางกันเดินจนเป็นที่มาของสำนวน “ดังแล้วแยกวง” ส่วนนักร้องหญิงก็มักมีปัญหาชู้สาวเพิ่มขึ้นจากเรื่องเงินทอง สุนารี ราชสีมาเรียกปัญหากลืนไม่เข้าคายไม่ออกของนักร้องฝ่ายหญิงว่า “วัฏจักรของการปล้ำก่อนปั้น” เมื่อสุขสันต์ หรรษา หรือ “อาจวบ” ผู้มีพระคุณปลุกปั้นเธอจนมีชื่อเสียงโด่งดัง ได้ติดต่อเธอเข้าไปเป็นนักร้องในสังกัดของท่านครั้งแรก เธอยิงคำถามออกไปตรงๆ ตามวิสัยปากกับใจตรงกันแบบคนบ้านนอกว่า “นี่อาจะพาหนูไปปั้น แล้วหนูต้องเป็นเมียของอาด้วยหรือเปล่า”[55]

ประการที่สาม อุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมอีสานผูกพันอย่างลึกซึ้งกับวงจรของเทศกาลงานบุญตามประเพณี ทั้งในส่วนที่เป็นบุญประเพณีของชุมชนและบุญประเพณีเกี่ยวกับวิถีชีวิตของครัวเรือนและปัจเจกบุคคล รากฐานดั้งเดิมของประเพณีการทำบุญในสังคมอีสานคือ ประเพณีการทำบุญตามฮีตสิบสองหรือประเพณี 12 เดือน แม้ว่าฮีตสิบสองจะเป็นประเพณีที่มีศูนย์กลางของการทำบุญอยู่ที่วัดและชุมชนเกษตรกรรมแบบดั้งเดิม แต่การเฉลิมฉลองภาคบันเทิงของประเพณีเหล่านั้นต้องการสื่อบันเทิง โดยเฉพาะสื่อบันเทิงประเภทหมอลำหรือวงดนตรีลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงแห่งยุค ในการศึกษาลำซิ่งอีสาน สุริยา สมุทคุปต์และคณะนำเสนอว่า

> “ข้อเท็จจริงที่ว่า คอนเสิร์ตหมอลำซิ่งทั้งหมดเกิดขึ้นในบรรยากาศของเทศกาลหรืองานบุญพิธีต่างๆ เช่น บุญบั้งไฟ บุญออกพรรษา บุญสรงน้ำพระ บุญแจกข้าว บุญขึ้นบ้านใหม่ บุญญประจำปี หรืองานเฉลิมฉลองต่างๆ ทำให้หมอลำซิ่งเกี่ยวข้องกับบรรยากาศเทศกาลงานบุญอย่างเต็มตัว คำว่าบรรยากาศแบบเทศกาลงานบุญน่าจะเป็นคำหลักที่สำคัญอันหนึ่งที่จะช่วยให้พวกเราเข้าใจศิลปะการแสดงแขนงนี้ในมิติที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมอีสานในยุคโลกาภิวัตน์ที่ลูกอีสานในวัยหนุ่มสาวหรือวัยแรงงานได้กลายไปเป็นแรงงานรับจ้างทั่วประเทศและทั่วโลกไปแล้ว มิตรหมอแคนแฟนหมอลำซิ่งที่เป็นแรงงานรับจ้างเหล่านี้เองที่เป็น “แฟน” หรือ “ผู้ชม” กลุ่มใหญ่ที่สุดของหมอลำ

[55] สุนารี ราชสีมา. *มือไมค์ ใจร้องไห้.* พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ: เมโทรพับลิชชิ่ง, 2551), หน้า 61.

ซิ่ง ที่สำคัญ ผู้ชมกลุ่มนี้มักมีโอกาสกลับไปเยี่ยมบ้าน หรือกลับไปร่วมงานเฉลิมฉลองที่มีหมอลำซิ่งมาแสดงในช่วงเทศกาลหรืองานบุญเป็นส่วนมาก”[56]

เป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่า หน้าเทศกาลงานบุญที่หล่อเลี้ยงอุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมอีสานก็คือ ช่วงฤดูแล้ง นับตั้งแต่หลังออกพรรษา บุญฤดูหนาวประจำปี งานปีใหม่ งานบวช บุญเทศมหาชาติ บุญสรงกรานต์ จนถึงช่วงบุญบั้งไฟในต้นฤดูฝน ช่วงดังกล่าวคณะหมอลำ วงดนตรีลูกทุ่ง และศิลปะบันเทิงที่มีลมหายใจอยู่กับท้องทุ่งและเทศกาลถือว่าเป็นเวลาทองของแต่ละปี แต่ละคณะมักจะมีคิวรับงานเนื่องแน่นติดต่อกันจนข้ามปี คณะดนตรีที่มีชื่อเสียงมักจะได้รับการจองตัวจากเจ้าภาพและสามารถเรียกราคาค่าตัว ค่าแสดงและค่าเงื่อนไขอื่นๆ ได้ค่อนข้างดี แต่พอเข้าช่วงฤดูฝน ฤดูทำไร่ทำนา งานแสดงจะสร่างซาลง คณะดนตรีและคณะหมอที่มีชื่อเสียงก็จะออกตระเวน “เปิด/ปิดวิก” แสดงในเมืองหรือชานเมืองที่มีแหล่งชุมชนคนงานอีสานอาศัยอยู่หนาแน่น นักร้องหมอลำที่มีชื่อเสียงก็เข้าห้องอัดเสียง หรือรับแสดงเดินสายโชว์ตัวทั้งในและต่างประเทศ ส่วนคณะแสดงที่มีชื่อเสียงไม่มากนักก็จะยุติวงชั่วคราวปล่อยให้สมาชิกนักร้อง นักแสดง นักดนตรีและหางเครื่องกลับไปทำไร่ทำนาหรือทำมาหากินกันไปตามประสา รอจนกว่าฤดูการแสดงจะเวียนมาบรรจบอีกรอบ ชีพจรและสีสันบันเทิงชาวลูกทุ่งหมอลำจึงจะฟื้นคืนกลับมาสู่วัฏจักรความมีชีวิตชีวาอีกครั้ง

ประการที่สี่ วัฒนธรรมดนตรีอีสานเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ยึดเอาตลาดหรือความนิยมของผู้ชมเป็นใหญ่ ไม่ได้ยึดติดกับจารีตแบบตายตัว หากยึดเอาความยืดหยุ่น และความพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองความต้องการของตลาดเป็นสำคัญ งานศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีในประเทศไทยมักจะเน้นฝ่ายศิลปินหรือครูอาจารย์นักแต่งเพลงแต่มองข้ามผู้ชมหรือตลาด ผมเชื่อว่าผู้ชมหรือตลาดมีความสำคัญต่อเนื้อหาและทิศทางของดนตรีเป็นอย่างมาก ดนตรีสมัยนิยมอีสานเป็นผลผลิตของการปรับประยุกต์ตามความต้องการของเจ้าภาพและผู้ชม กล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือ ปรับตัวไปตามกระแสนิยมของยุคสมัย ยกตัวอย่าง เช่น หมอลำซิ่งเริ่มจากการอ่านหนังสือนิทานทำนองเสนาะในพิธีกรรม ต่อมามีการใช้แคนประกอบกลายมาเป็นลำกลอน พอวงดนตรีลูกทุ่งซึ่งปรับประยุกต์จากดนตรีตะวันตกได้รับความนิยม หมอลำก็ตอบสนองด้วยการพัฒนาลำเพลินกกขาขาว พอลิเกภาคกลางได้รับความนิยม วงการหมอลำอีสานก็ปรับเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอน พอเพลงสตริงวัยรุ่นได้รับความนิยม ดนตรีอีสานก็เกิดดนตรีแนวลูกทุ่งหมอลำผสมกับเพลงสตริง พอดนตรีร็อคได้รับความนิยม ดนตรีอีสานก็ปรับเป็นหมอลำซิ่ง เป็นต้น แม่ราตรี ศรีวิไลผู้มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาหมอลำกลอนซิ่งซึ่งกลายมาเป็นหมอลำซิ่งในเวลาต่อมา เล่าให้พวกเราฟังว่า

“แม่เป็นผู้บุกเบิกหมอลำซิ่งแห่งประเทศไทย ตอนแรกบ่ได้เอิ้นหว่าซิ่ง พวกใต้ฮ้านเป็นพวกรถซิ่งมาเบิ่ง แล้วไปบอกต่อกันว่า จ้างหมอลำคณะนี้จั่งซิ่งดี

[56] สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. *คนซิ่งอีสาน,* หน้า 460-461.

> ช่วงนั้นลำกลอนได้รับผลกระทบจากดิสโก้เธค หนัง วงดนตรีลูกทุ่ง ในราวปี 2528-2529 เธคระบาดที่สุด เพราะหมอลำไม่คึกครื้นเร้าใจ วัยรุ่นจะชอบเธค ลำกลอนเลยสู้เขาไม่ได้ ก็เลยเอาโทนสองหน้า ฉาบ ฉิ่งตีอยู่ใต้ฮ้าน*ลองเบิ่ง* ผู้เฒ่ากะบ่ทันยอมรับช่วงนั้น แต่วัยรุ่นยอมรับร้อยละห้าสิบห้าสิบ ต่อมาเอาเครื่องดนตรีหลากหลายกว่า (เดิมอาศัยเสียงแคนเพียงอย่างเดียว) เข้ามาร่วม ได้แก่ กลอง โทน ฉาบ ฉิ่ง ตามด้วยกลองชุด พิณ กีตาร์เบส เป็นอย่างนี้อยู่ 2-3 ปี อิเล็กโทนและเครื่องเป่าก็เข้ามา ตามด้วยหางเครื่อง จากนั้นก็มีเพลงลูกทุ่งยอดนิยมมาร้องสลับกับลำกลอน แล้วก็ดึงเอาเพลงสตริงเข้ามาสลับกันไป"[57]

คำหลักจากเรื่องเล่าของแม่ราตรี ศรีวิไลก็คือ "ลองเบิ่ง" (ลองดูหรือทดลองทำดู) คำนี้สะท้อนให้เห็นถึง ความกล้าหาญในการลองผิดลองถูก กล้าหาญที่จะแหกกรอบประเพณีการแสดงดั้งเดิมออกไป และกล้าหาญที่จะตัดสินใจลงทุนและเรียนรู้เพื่อเปลี่ยนแปลงตัวเองหรือพัฒนาตัวเองเพื่อแข่งขันแย่งกลุ่มผู้ชม วงการบันเทิงเรียกว่าปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงดังกล่าวว่า "การเอาใจตลาด" การ "ลองเบิ่ง" อาจจะได้ผลลัพธ์ทั้งทางลบและทางบวก เช่น คำวิพากษ์วิจารณ์ในทางลบจากศิลปินหมอลำอาวุโสว่าเป็นการทำร้ายหมอลำมากกว่าการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตาม "ลองเบิ่ง" เป็นหัวใจสำคัญของวิธีคิดและวิธีการใช้ชีวิตและต่อสู้ของคนอีสานมากกว่าการหยุดนิ่งและก้มหน้าก้มตารับชะตากรรม ผมเชื่อว่า "ลองเบิ่ง" เป็นจิตวิญญาณและจังหวะของชีพจรชีวิต การ "ลองเบิ่ง" เป็นจิตวิญญาณกล้าหาญที่สำคัญอย่างยิ่งในการกำหนดทิศทางและพัฒนาการของดนตรีสมัยนิยมอีสานและเป็นจิตวิญญาณที่มีรากลึกอยู่ในสังคมวัฒนธรรมอีสาน ซึ่งผู้คนจำเป็นต้องต่อสู้ดิ้นรน เพื่อเอาตัวรอด หลายครั้ง "การลองเบิ่ง" ก็หมายถึง การตัดสินใจเดินทางเคลื่อนย้ายจากถิ่นฐานบ้านเกิดเมืองนอนของตนเองในรูปแบบต่างๆ

จาก "ไปไทย" ถึง "ไปนอก": เส้นทางของคนพลัดถิ่นกับวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมอีสาน

ในข้อเขียนชิ้นสำคัญที่สุดของการวิเคราะห์เนื้อร้องเพลงลูกทุ่งตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองจนถึงราวกลางทศวรรษที่ 2520 นิธิ เอียวศรีวงศ์นำเสนอว่า ข่าวสารสำคัญที่ปรากฏในเนื้อเพลงลูกทุ่งคือ "ข่าวสารของความทันสมัย" และเพลงลูกทุ่งมีฐานะเป็น "สื่อของเมือง" ท่านชี้ให้เห็นว่า ท่ามกลางความงงงวยที่ชาวชนบทต้องเผชิญกับความเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมอย่างรวดเร็ว สิ่งใหม่ที่กระทบวิถีชีวิตของเขาซึ่งเรียกรวมๆ ว่า "ความทันสมัย" นี้เป็นสิ่งที่เข้าใจได้ง่ายขึ้น จัดการให้อยู่ในอำนาจได้สะดวกขึ้น และไม่สั่นคลอนชีวิตจนเกินไป เมื่อฟังหรือชมเพลงลูกทุ่ง นอกจากนี้ เนื้อหาของเพลงลูกทุ่ง ซึ่งแทรกโลกสมัยใหม่อยู่ตลอดเวลานั้นยังช่วยบอกชาวชนบทว่าเขายืนอยู่ที่ใดในโลกสมัยใหม่ที่เริ่มจะสับสนขึ้นนี้ ขอบเขตของชีวิตที่กว้างขึ้นตามที่

[57] สุริยา สมุทคุปต์ และคณะ. *คนซิ่งอีสาน,* หน้า 98. (ตัวเอียงและขีดเส้นใต้โดยผู้เขียน)

ปรากฏในเพลงลูกทุ่ง ทำให้เขามองการไปทำงานซาอุฯ ของลูกชาย การไปทำงานโรงงานในกรุงเทพฯ ของลูกเขย และการไปเป็นลูกจ้างหรือหญิงบริการของลูกสาวอย่างมีความเข้าใจมากขึ้น ท่ามกลางการขยายตัวอย่างรวดเร็วของขอบเขตชีวิตจนก่อให้เกิดความสับสน เนื้อเพลงลูกทุ่งบอกให้ชาวชนบทรู้ว่าที่ของตนเองในโลกกว้างนั้นเป็นอย่างไร[58] นิธิได้วิเคราะห์ฉีกแนวจารีตของการศึกษาเพลงลูกทุ่งโดยเน้นว่าเพลงลูกทุ่งแยกไม่ออกจากเมืองและความทันสมัย นิธิบอกกับพวกเราว่า ความเข้าใจที่ว่าลูกทุ่งเป็นผลผลิตของท้องทุ่งและชีวิตชนบทนั้น เป็นความเข้าใจที่ถูกต้องเพียงครึ่งเดียวเท่านั้น ความจริงอีกครึ่งที่เหลือก็คือ เมืองและความทันสมัยเป็นหัวจิตหัวใจของเพลงลูกทุ่งและวงการลูกทุ่งไม่แพ้ชนบทและคติค่านิยมตามประเพณีดั้งเดิม เพลงลูกทุ่งไม่ได้บอกเพียงว่า โลกของคนชนบทเปลี่ยนแปลงไปมากน้อยเพียงใด อย่างไร หากยังเน้นด้วยว่า คนชนบทนั้นจะทำความเข้าใจและจัดการกับความเปลี่ยนแปลงได้อย่างไร

ประเด็นการวิเคราะห์ข้างต้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง แต่ผมมองเห็นว่า เนื้อเพลงส่วนหนึ่งของลูกทุ่ง หมอลำ และเพลงเพื่อชีวิตในรอบ 40 ปีที่ผ่านมาได้ก้าวข้ามการแบ่งแยกหรือความพยายามที่จะที่จะสื่อสารระหว่างเมืองกับชนบทหรือชีวิตทันสมัยกับชีวิตแบบดั้งเดิมตามประเพณี เนื้อร้องจำนวนมากของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมได้มุ่งนำเสนอความทรงจำ ความผูกพัน และการถักทอความหมายของชีวิตและชุมชนของคนพลัดถิ่น ในบริบทของโลกยุคโลกาภิวัตน์และการเดินทางพลัดพรากถิ่นที่อยู่ของผู้คนด้วยเหตุผลต่างๆ วัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมโดยเฉพาะในกรณีของภาคอีสานได้มุ่งเน้นการก่อเกิดและการต่อรองอัตลักษณ์วัฒนธรรมความทรงจำและความคิดฝันของคนพลัดถิ่นอย่างเข้มข้น ในที่นี้ ผมจะ “เค้นความ” ว่าด้วยอัตลักษณ์แห่งชีวิตและชุมชนคนอีสานพลัดถิ่นจากเนื้อร้องของเพลงลูกทุ่ง หมอลำ และเพลงเพื่อชีวิต ผมต้องการเน้นความสำคัญของการก่อรูป การขยายตัว และแบบแผนบางอย่างของชุมชนและอัตลักษณ์คนอีสานพลัดถิ่น ผมเชื่อว่า ชุมชนและอัตลักษณ์คนพลัดถิ่นในเนื้องเพลงถูกสร้างขึ้นมาจาก (1) ความทรงจำ (memories) เกี่ยวกับถิ่นฐานบ้านเกิด ท้องไร่ท้องนา ธรรมชาติแวดล้อม รสชาติอาหารการกิน ครอบครัว คนรัก และ(2) เรื่องเล่า (narratives) ในการเดินทางและประสบการณ์การท่องโลกและเผชิญโลกของตนเอง ข้อเขียนเกี่ยวกับคนพลัดถิ่นของนักวิชาการหลายท่าน[59] ชี้ให้เห็นว่า ชีวิตและชุมชนคนพลัดถิ่นในบริบทของโลกยุคโลกาภิวัตน์หรือยุคสมัยแห่งการข้ามชาติข้ามแดนควรจะมีองค์ประกอบสำคัญอย่างน้อย 4 ประการ ได้แก่ (1) บ้านเกิดเมืองนอน (homeland) (2) การพลัดพรากในรูปแบบต่างๆ (exile) (3) จิตสำนึกและความผูกพันเป็นห่วงของผู้คนทั้งที่อยู่บ้านและดินแดนปลายทางที่ห่างไกล (senses of nostagic belonging and emotional

[58]นิธิ เอียวศรีวงศ์. “เพลงลูกทุ่งในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย”, หน้า 52-53.

[59]Adam McKeown. “Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842-1949”. *The Journal of Asian Studies.* Vol. 58, no. 2(May 1999):306-337; James Clifford. “Diaspora”. *Cultural Anthropology.* Vol. 9(1994):302-338; Jana Evans Braziel and Anita Mannur, eds. *Theorizing Diaspora.* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003).

attachment) และ(4) การกลับไปเยือนแต่ไม่ใช่การกลับไปอยู่ (ambivalent return) ผมตั้งใจจะใช้กรอบคิดเหล่านี้ในการนำเสนอเนื้อเพลงเกี่ยวกับชีวิตและชุมชนคนพลัดถิ่นอีสาน

1. บ้านเกิดเมืองนอน: "อีสานบ้านของเฮา" การสร้างอัตลักษณ์ของชีวิตและชุมชนคนพลัดถิ่นในเนื้อเพลงลูกทุ่งและหมอลำอีสานเริ่มต้นจากการสร้างภาพและนำเสนอความคิดคำนึงเกี่ยวกับถิ่นฐานบ้านเกิด ในทศวรรษที่ 2510 และ 2520 ปรากฏว่ามีเนื้อเพลงและหมอลำจำนวนมากได้นำเสนอเกี่ยวกับสภาพอีสาน ในเพลง *"ลำนำอีสาน"* (ประพันธ์โดยครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ขับร้องโดยเทพพร เพชรอุบล) ให้ภาพอุดมคติของหมู่บ้านอีสานว่า "แผ่นดินอีสาน อยู่ยั้งยืนนานแต่กาลก่อนมา แม่โขงกอดแคว้นไทยเฮา... พริกเฮือนเหนือเกลือเฮือนใต้พึ่งพาอาศัย ข้าวน้ำซ่ามปลา" เพลง *"อีสานบ้านของเฮา"* (ประพันธ์โดยครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ขับร้องโดยเทพพร เพชรอุบล) บอกเล่าถึงสภาพชีวิตของอีสานบ้านนาและอาชีพทำไร่ทำนาของคนอีสานที่สืบทอดกันมานานหลายชั่วอายุคน "รุ่งแจ้งพอพุมพู ตื่นเช้าตรู่รีบออกมา เร่งรุดไถฮุดนารีบนำฟ้าฝ้าวนำฝน อีสานบ้านของเฮาอาชีพเก่าแต่นานดล เอาหน้าสู้ฟ้าฝนเฮ็ดนาไร่บ่ได้เซา" ในเพลงเดียวกันนี้ก็บอกว่า "ธรรมชาติแห่งบ้านนา ฝนตกมามีของกิน" ชีวิตและความอยู่รอดของชาวอีสานย่อมขึ้นอยู่กับความปรานีของฟ้าฝน อาหารประเภท *"ของแซ่บอีสาน"* (ครูเทพพร เพชรอุบล ประพันธ์และขับร้อง) มักจะอุดมสมบูรณ์เป็นพิเศษในฤดูฝน ดังเนื้อเพลงท่อนที่ว่า "มาน้องมาพี่จะพาไปอยู่อีสาน ไปกินแกงเห็ดละโงกซดน้ำโก้กๆ ดอกตูมดอกบาน อีสานบ่อืดแนวกิน มีผักอีฮีนผักกุ่มผักหวาน บ่เชื่อให้นั่งรถผ่านสิเห็นอีสานอุดมสมบูรณ์" กลอนลำจำนวนมากกล่าวถึงสภาพชีวิตดั้งเดิมของหมู่บ้านอีสานโดยเฉพาะหมู่บ้านชาวนาในก่อนยุคสมัยแห่งการพัฒนาในช่วงที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ครองอำนาจ ราชินีหมอลำและศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ฉวีวรรณ ดำเนิน (ประพันธ์และขับร้อง/ลำ) ได้บอกเล่าถึง *"ชีวิตชาวนา"* ที่ล้ำลึก ในลักษณะเดียวกัน"เอ๋ออันนี่พ่อแม่เอ๋ยเมษายนกลายไปแล้วพฤษภาผัดมาต่อ ฝนตกลง จ้าก จ้าก จ้น ใบหญ้ากะโปงมา พวกชาวนาเตรียมไว้เทิงไถกับคราด ฝั่นเชือกไว้ประสงค์ได้เจ้าเฮ็ดนา ฟังเสียงจาคนเฒ่าสูเอ้ยฮอดมื้ออื่น พ่อเฒ่าจ้ำบอกลูกบ้านสิพาเลี้ยงเจ้าปู่ตา" ชาวนาได้ชื่อว่าเป็นกระดูกสันหลังของชาติ แต่ชีวิตชาวนาเต็มไปด้วยความเหนื่อยยาก ทั้งสามีและภรรยาที่เลี้ยงลูกอ่อนต่างก็ช่วยกันรีบเร่งงานในนาเพื่อให้ทันกับฟ้าฝน ขณะเดียวกันกลอนลำดังกล่าวก็บอกถึงประเพณีต่างๆ ที่เกี่ยวกับการทำนาที่ต้องพึ่งพาน้ำฝน และความอุดมสมบูรณ์จากธรรมชาติ โดยเฉพาะพิธีเลี้ยงบ้านหรือเลี้ยงศาลปู่ตาภายใต้การนำของพ่อเฒ่าจ้ำ พิธีกล่าวต้องจัดเป็นประจำทุกปีเมื่อย่างเข้าสู่ฤดูฝนและเป็นเสมือนสัญญาณของการเริ่มต้นงานหนักในฤดูทำนาประจำปี

เนื้อเพลงและเนื้อกลอนลำอีสานมีธรรมเนียมของการเล่าเรื่องที่ผูกพันกับชื่อและตำนานสถานที่ ครูเพลงลูกทุ่งมีกลวิธีสำคัญในการแนะนำหรือบอกเล่าสถานที่ต่างๆ ในภาคอีสาน โดยการสมมติเรื่องราวความรักของหนุ่มสาวจากท้องถิ่นต่างๆ เพลง *"ตามน้องกลับสารคาม"* (ครูถวิล ธิติบุตตา ประพันธ์ ศักดิ์สยาม เพชรชมพู ขับร้อง) เล่าเรื่องการตามหาหญิงคนรักของหนุ่มมหาสารคาม "พี่ตามหาคนงาม จากสารคามไปถึงเมือง

ขอนแก่น สืบหาเนื้อเย็นแต่ไม่เห็นหน้าแฟน จากขอนแก่นไปอุดรธานี” ในเพลงเอก “*สาวอุบลรอรัก*” (ครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ประพันธ์ อังคนางค์ คุณไชย ขับร้อง) หญิงสาวจากลุ่มน้ำมูลได้ตัดพ้อคนรัก ใจง่ายของเธอด้วยการหยิบยกคำสัญญาขึ้นมากล่าวอ้าง “สัญญาฝั่งมูลฤดูดอกคูนบานเหลืองตระการ สายธารแม่มูนไหลหลั่งดั่งธารสวรรค์ ลอยล่องเรือสุขเหลือสัญญาฮักมั่น บ่นึกว่าจะเปลี่ยนผันสิ้นแล้วสวรรค์แห่งลำน้ำมูล ” นอกจากนี้เนื้อเพลงก็ระบุด้วยว่าคนอีสานในทางประวัติศาสตร์ ภาษาและวัฒนธรรมแล้วแยกไม่ออกจากลาวในสาธารณรัฐประชาชนลาว เป้าหมายก็คือ การตอบโต้ทัศนะในทางลบที่คนกรุงเทพฯ และคนไทยภาคอื่นที่มีต่อคนลาวและคำว่า “ลาว” ในเพลง “*สาวอีสานรอรัก*” (ครูสุมทุม ไผ่ริมบึง ประพันธ์ อรอุมา สิงห์ศิริ ขับร้อง) พรรณนาถึงตัวตนของสาวอีสานและถิ่นฐานบ้านช่องในอีสานว่า “สาวอีสานบ้านป่าเช้าก็ไปทำนาค่ำแลงมาเหงาหงอย เขาว่าน้องเป็นลาวเป็นสาวเมืองอีสานใจน้องนั่นเลื่อนลอย จงเอ็นดูแนเดอ...อ้ายเดอ จงปรานีน้องแนจั๊กหน่อยฮักน้องบ่อยๆ พอน้องได้พลอยดีใจ”

2. การพลัดพราก ในคตินิยมและโลกทัศน์ของคนอีสาน การพลัดพรากโดยเฉพาะการพลัดพรากบ้านเกิดเมืองนอน พ่อแม่พี่น้อง และลูกเมียอันเป็นที่รักย่อมเป็นที่มาของความทุกข์ยากทั้งกายและใจ การพลัดพรากย่อมหมายถึงการเดินทางไปเผชิญโชคชะตาและผู้คนแปลกหน้ามาจากแปลกถิ่นในโลกกว้าง ซึ่งเป็นชีวิตที่ต้องพานพบทั้งสุขและทุกข์ระคนกันไป การพลัดพรากของคนอีสานส่วนใหญ่ หมายถึงรูปแบบการเดินทางจากถิ่นฐานบ้านเกิดด้วยความจำเป็นทางเศรษฐกิจ ซึ่งประกอบด้วยรูปแบบสำคัญ 2 อย่าง ได้แก่ การเดินทางไปทำงานที่กรุงเทพฯ และเขตปริมณฑล หรือ “ไปไทย” กับการเดินทางไปทำงานต่างประเทศ หรือ “ไปนอก”

“ไปไทย” โดยทั่วไป คนอีสานเรียกการอพยพแรงงานไปหางานทำในกรุงเทพฯ ว่า “ไปไทย” หรือการเดินทางมุ่งหน้าไปเผชิญโชคหางานทำยังดินแดนของคนไทยโดยเฉพาะในเมืองหลวงและภาคกลาง การเดินทางดังกล่าวมีมานานสืบต่อเนื่องการกวาดต้อนเชลยสงครามจากเวียงจันทน์และการสักเลกเกณฑ์แรงงานมาตั้งแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ตาม คลื่นขบวนของแรงงานอีสานไปไทยได้ทวีความเข้มข้นมากยิ่งขึ้นจนกลายเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมและสร้างความหนักใจให้กับรัฐบาลในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา รูปแบบของการเดินทางเคลื่อนย้ายเพื่อความก้าวหน้าทางสังคม รวมทั้งการพลัดพรากจากบ้านเกิดเมืองนอนในวัฒนธรรมอีสานที่สำคัญคือ การย้ายถิ่นแรงงาน ธอมัส เคิร์ช (Thomas Kirsch) กล่าวถึงช่องทางสำคัญในการเดินทางเคลื่อนย้ายจากถิ่นที่อยู่และการเลื่อนสถานภาพทางสังคมของชาวภูไทแห่งอำเภอคำชะอี จังหวัดนครพนม (ปัจจุบันอยู่ในเขตการปกครองของจังหวัดมุกดาหาร) ในต้นทศวรรษที่ 2500 ว่าประกอบด้วยช่องทางสำคัญ 4 ช่องทาง ได้แก่ บวชพระ เข้ารับราชการ ศึกษาต่อในระบบโรงเรียน และการไปเที่ยวหาทำงานรับจ้างตามฤดูกาล[60] วัด โรงเรียนและระบบราชการเป็นสถาบันหรือช่องทางสำหรับการเลื่อนชั้นทาง

[60] Thomas Kirsch. “Development and Mobility among the Phu Thai of Northeast Thailand.” *Asian Survey*. Vol. 6, no. 7(1966):370-378.

สังคมที่ชาวบ้านอีสานจำนวนไม่มากนักที่โชคดีมีโอกาสเข้าถึง ช่องทางดังกล่าวมักจะเปิดโอกาสให้กับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง คงจะมีเฉพาะการย้ายถิ่นแรงงานเท่านั้นที่เป็นช่องทางเปิดกว้างสำหรับลูกหลานชาวนาและชาวบ้านทั่วไปทั้งชาย(และหญิง ในเวลาต่อมาโดยเฉพาะหลังทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมา) ผู้มีแรงงานและความอดทนตรากตรำงานหนักเป็นสมบัติล้ำค่า ติดตัว

แวง พลังวรรณบันทึกความเห็นของคำพูน บุญทวี นักเขียนรางวัลซีไรท์ชาวอีสานผู้ล่วงลับไปแล้ว ท่านระบุว่า ปี พ.ศ. 2489 เป็นปีที่คนอีสานอพยพลงไปหางานทำในกรุงเทพฯจำนวนมาก ส่วนใหญ่มาจากอีสานใต้ เช่น ร้อยเอ็ด อุบลราชธานี มหาสารคาม สุรินทร์ และศรีสะเกษ ส่วนทางอีสานเหนือนั้นมีน้อยมาก โดยเฉพาะจากจังหวัดชัยภูมิและจังหวัดเลยนั้นแทบไม่มีเอาเลย การเดินทางเข้ากรุงเทพฯ ของชาวอีสานส่วนใหญ่นิยมใช้บริการรถไฟ ดังนั้นบริเวณที่มีคนอีสานรวมตัวกันอาศัยอยู่มากที่สุดในเวลานั้นจึงอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกับสถานีรถไฟต่างๆ เช่น สามเสน บางซื่อ และแหล่งใหญ่ที่สุดคือ หัวลำโพง มีบ้างที่กระจายกันอยู่บริเวณที่ห่างจากสถานีรถไฟหัวลำโพงออกไป เช่น ซอยหลังสวน บริเวณใต้สะพานพุทธฯ และละแวกใกล้เคียง คำพูนอธิบายสาเหตุที่คนอีสานยึดเอาสถานีรถไฟเป็นศูนย์กลาง เพราะไม่รู้จะไปไหน ยังไม่ชินกับสถานที่ต้องยึดกับสถานที่ที่เคยชินไว้ก่อน ผิดนักก็เกาะรถไฟกลับอีสานไปตายที่บ้านก็ทำได้สะดวก กล่าวกันว่า หัวลำโพงคือแหล่งนัดพบแรงงาน ศูนย์ข้อมูลข่าวสารด้านแรงาน เป็นกองการจัดหางาน กรมแรงงานแห่งแรกของชาวอีสานในกรุง[61]

ความพยายามของรัฐบาลในการแก้ไขปัญหาความยากจนในภาคอีสานในยุคสมัยแห่งการพัฒนา หรือยุค “พ.ศ. 2504 ผู้ใหญ่ลีตีกลองประชุม” ดังที่ปรากฏในเพลง *“ผู้ใหญ่ลี”* (อิง ชาวอีสาน ประพันธ์ ศักดิ์ศรี ศรีอักษร ขับร้อง) ไม่ได้ผล การพัฒนาไม่ได้สกัดคลื่นแรงงานอพยพหนีความจนยากจากอีสาน แต่กลับดึงดูดแรงงานส่วนเกินจากชนบทเข้าสู่เมืองมากยิ่งขึ้น ในเพลง “บ่มีข้าวกิน” (ครูดาว บ้านดอน ประพันธ์และขับร้อง) บรรยายสภาพความแห่งแล้งกันดารอันเป็นที่มาของความยากจนข้นแค้นของคนอีสานไว้ว่า “มองทุ่งนาน้ำตาพี่รินไหล อีสานแล้งดินระแหงจะทำยังไง ข้าวไม่มีจะกินน้ำตาไหลรินเฮ็ดจังได๋...” ในที่สุดหนุ่มอีสานก็ต้องตัดสินใจ “ลงไปไทย” เพลง *“เซียงบัวล่องกรุง”* (ครูสุรินทร์ ภาคศิริ ประพันธ์ ศักดิ์สยาม เพชรชมภู ขับร้อง) เป็นเพลงหนึ่งที่บรรยายภาพคนหนุ่มอีสานออกจากบ้านมุ่งหน้าสู่กรุงเทพฯ โดยทางรถไฟ เพื่อทำงานเก็บเงินมาแต่งงานกับสาวคนรัก “หวูดรถไฟดังมาว่อนๆ แก้มอ่อนๆ ลาก่อนแหน่สาว อ้ายสิฟ้าวตีตั๋วรถไฟ ลงไปไทยทำงานจักหว่าง ไปรับจ้างหาเงินหาทอง ให้สาวคองอ้ายแหน่น้องหล้า ฮอดปีหน้าฟ้าใหม่ฝนดี สิกลับทันทีกินดองบักใหญ่” คำว่า “กินดองบักใหญ่” ก็คือการจัดพิธีแต่งงานให้ยิ่งใหญ่ของไอ้หนุ่มบ้านนาผู้ไปตายเอาดาบหน้าไปหางานทำในกรุงเทพฯ หนุ่มอีสานผู้มีแต่แรงกายเป็นสมบัติติดตัว ในเพลง *“ลูกทุ่งคนยาก”* (ครูสุรินทร์ ภาคศิริ ประพันธ์ สนธิ สมมาตร ขับร้อง) เพลงประกอบภาพยนตร์แนวอีสานที่โด่งดังเรื่อง *“มนต์รักแม่น้ำมูล”* (2520) เล่าเรื่องเส้นทางของนักร้องบ้านนอกจากแดนอีสานใต้ว่า “ผมจรรอนแรมจากลุ่มน้ำมูล ทิ้งถิ่นดอกคูน

[61] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง*, หน้า 96-97.

เพราะความรู้น้อยต่ำต้อยเพียงดิน เอาเสียงสวรรค์สร้างสรรค์ด้านศิลปิน เป็นนักร้องลูกทุ่ง พลัดถิ่น หากินอยู่กับเสียงเพลง” นอกจากรถไฟแล้ว รถบัสโดยสารของบริษัทขนส่งจำกัด (บ.ข.ส.) ได้กลายมาเป็นพาหนะของแรงงานอีสานพลัดถิ่นโดยเฉพาะช่วงหลังการสร้างถนนมิตรภาพและถนนเครือข่ายยกระดับการคมนาคมขนส่งระหว่างภาคอีสานกับกรุงเทพฯ ศูนย์กลางความเจริญและแหล่งรองรับแรงงานผู้มี “ความรู้น้อยต่ำต้อยเพียงดิน” จากทั่วประเทศ เพลง *“ด่วน บขส.”* (ครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ประพันธ์ สนธิ สมมาตร ขับร้อง) ใช้ฉากร่ำลาคนรักที่สถานีขนส่งอุบลราชธานีบอกการพลัดพรากของหนุ่มสาวคนรัก “ด่วน บขส. ติดเครื่องชะลอจะจากหน้ามล เหลียวหลังยังเห็นหน้ามล คนสวยแฟนพี่โบกมือไหวไหว พี่ลาก่อนเน้อ บ่นานคงเจอกันใหม่ ยังคิดถึงแกงหน่อไม้ใส่จุ๊ดจี่น้อยฝีมือเนื้อทอง”

อีสานตื่นกรุงและความทุกข์ยากเมื่อไกลบ้าน เรื่องเล่าในเนื้อเพลงเกี่ยวกับคนอีสานพลัดถิ่นก็คือความเจ็บปวดขมขื่นเมื่อต้องตกเป็น “เป้าโจมตี” ของอคติและการดูถูกเหยียดหยามจากคนเมืองหลวงและคนต่างถิ่น “คนอีสานถูกมองว่าเป็นคนต่ำต้อยล้าหลัง เป็นบักเสี่ยว บักสีเด๋อ เป็นลาวตาขาวหรือลาว ตาแตก หรือเป็นพลเมืองชั้นสองของประเทศ ซึ่งอย่างดีก็เป็นได้แค่แรงงานชั้นต่ำของชาติเท่านั้น”[62] พวกเขาเป็น “ประชากรที่ต่ำต้อยที่สุดในทางเศรษฐกิจ”[63] ในเพลง *“กลับอีสาน”* (คำปัน ผิวขำ ประพันธ์ ปอง ปรีดา ขับร้อง) ให้ภาพเมืองหลวงเมืองฟ้าจากมุมมองของคนอีสานพลัดถิ่นช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองว่า “โอ้ว่าเมืองหลวง ตามร้านรวงงามทั้งปวงดั่งเขาว่า ไผได้ไปแล้วไม่อยากลา บ้านข้อยนั่นหนามีแต่ป่านาเขา” ในเพลง *“ทิดจ้อยปล่อยไก่”* (ดาว บ้านดอน ประพันธ์และขับร้อง) เล่าถึงเส้นทางของแรงงานจากอีสานบ้านนาว่า “นั่งรถทัวร์เข้าไปเมืองกรุง ออกจากบ้านทุ่งจะไปหางานทำ งานหนักงานเบาข้อยเอาทุกอย่าง หรืองานก่อสร้างขอแต่ให้เป็นงาน” บทสนทนาของ “ทิดจ้อย” กับผู้คนที่เขาได้พบ เช่น บัสโฮสเตส อาเฮียเถ้าแก่ร้านขายยา ล้วนบ่งบอกความเป็นคนอีสานตื่นกรุงและบ่งบอกถึงสภาพความเปิ่นเชยล้าสมัยของคนบ้านนอกเมื่อต้องเผชิญกับความทันสมัยของกรุงเทพฯ เมื่อรถพาทิดจ้อยเข้าเขตเมืองกรุง ทิดจ้อยก็เล่าว่า “ถึงกรุงเทพฯ แสงไฟนวลจ้าข้อยมองไปมาคือมาเป็นลายต่าง ผู้คนก็แยะรถราก็เยอะ ผู้คนก็เยอะรถราก็แยะ ข้อยเลยเดินแวะเข้าไปร้านขายยา”

อาการตื่นกรุงของทิดจ้อย แท้ที่จริงก็คือ ตื่นตา ตื่นใจ และตื่นเต้นกับความทันสมัยแบบกรุงเทพฯ (ผู้คนก็เยอะ รถราก็แยะ) ทิดจ้อยหรือตัวแทนแรงงานผู้ชายในปลายทศวรรษที่ 2510 ซึ่งเป็นช่วงที่แรงงานผู้หญิงยังไม่ได้มุ่งหน้าเข้าสู่โรงงานในกรุงเทพฯ และเขตปริมณฑลมากนัก ทิดจ้อยมีเพื่อนจากอีสานบ้านนอกพยายามเปลี่ยนโฉมตัวเองให้ทันสมัยเหมือน “ไทกรุงเทพฯ” หลายคน เช่น บ่าวกึ่ม ผู้ไปทำงานกรุงเทพฯ นาน หรือ “อยู่ไทยดล” เลยดัดจริตลืมตัวเปลี่ยนชื่อเป็น “สันติชัย” เปลี่ยนภาษาพูดและการแต่งกายให้ทันสมัยแบบ

---

[62] อภิศักดิ์ โสมอินทร์ อ้างใน แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง*, หน้า 52.

[63] แวง พลังวรรณ. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง*, หน้า 52.

คนเมืองกรุง ต่อมาเมื่อแรงงานหญิงอีสาน ซึ่งนิยมทำงานบ้านในช่วงก่อนและหลังสงครามเวียดนามหันไปทำงานในสถานบริการทางเพศและในโรงงาน พร้อมกับผันเปลี่ยนตัวเองจาก “นังแจ๋วไปเป็นฉันทนา” อย่างเต็มตัวตั้งแต่ทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมา “ผู้(เพิ่น)อยู่ไทยดล” แบบบ่าวกึ่มก็คือ “*สาวหวิ่ง*” (สมัย อ่อนวงศ์ ขับร้อง) ผู้เปลี่ยนชื่อให้โก้เก๋ทันสมัยเป็น “ติ๋ม” พร้อมกับการรับความทันสมัยแบบเมืองกรุงอย่างเต็มตัว ดังเนื้อเพลงท่อนที่ว่า “สาวหวิ่งบ้านโดนหมาหว้อ หนีแม่หนีพ่อ หนีป้าหนีลุง ไปหาเฮ็ดการเฮ็ดงาน ล้างถ้วยล้างจานอยู่ที่เมืองกรุง กลับบ้านเว้าลาวบ่เป็น ผู้บ่าวเห็นใส่เกิบส้นสูง ทำท่าคือคนในกรุง เดินโยกพุงโยกไปส่ายมา” ภาษาพูด ภาษาท่าทาง การแต่งกายและชื่อทันสมัยแบบกรุงเทพฯ เมื่อถูกนำกลับมายังอีสานบ้านนอกกลายมาเป็นเรื่องตลก เพราะชาวบ้านอีสานมองว่า คนหนุ่มสาวเหล่านั้น “ลืมตัว” ออกจากบ้านไปไม่นานก็ลืมกำพืดหรือรากเหง้าของตนเอง ลักษณะเช่นนี้จึงมีทั้งความรู้สึกน่าละอายและขำขันระคนกันอยู่ในตัว ตัวละครในเนื้อเพลงลูกทุ่งที่ถูกนำมาล้อเลียนเพราะลุ่มหลงความทันสมัยของเมืองกรุงมากกว่ารากเหง้าบ้านนอกของตนเองมีให้เห็นอยู่เป็นประจำ เช่น “*อย่าขอหมอลำ*” (ต้อย หมวกแดง ขับร้อง) “*คุณลำใย*” (ลูกนก สภาพร ขับร้อง) “*สาวลาดพร้าว*” และ “*ดาวมหาลัย*” (สาวมาด เมกะแดนซ์ ขับร้อง)

“ไป(เมือง)นอก... ไปเสียนา มาเสียเมีย” หลังจากสงครามเวียดนามสิ้นสุดลงและการถอนทหารอเมริกันออกจากประเทศไทย แรงงานอีสานเริ่มเดินทางไปต่างประเทศในช่วงต้นทศวรรษที่ 2520 แรงงานผู้ชายมุ่งหน้าสู่ประเทศต่างๆ ในดินแดนตะวันออกกลางเพื่อทำงานก่อสร้างกลายมาเป็น “นักรบแรงงาน” หรือ “นักรบเศรษฐกิจ” ใช้หยาดเหงื่อแรงกายแลกเงินตราต่างประเทศ ดูเหมือนว่า ทั้งลูกทุ่ง หมอลำ และเพลงเพื่อชีวิตต่างก็ได้ให้ความสนใจบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับ “การหลอกลวงแรงงานไปทำงานต่างประเทศ” ปัญหาหนี้สินและความล้มเหลวของชีวิตครอบครัวของแรงงานอีสานไปนอกอย่างกว้างขวาง ในเพลง “*ซาอุดร*” คาราบาวบอกเล่าถึงความหวังและความล้มเหลวของคนอีสานกับการเดินทางไปขุดทองเมือง “ซาอุฯ” แต่ถูกหลอกให้ขึ้นเครื่องบินไปลงที่ “(ซา)อุดรธานี” ว่า “เขียนป้ายไปปักไว้บอกคนทั้งหลายว่าอยากขายที่นา นำทรัพย์สินเงินตราจากขายที่นาไปตีตั๋วเครื่องบินจะไปซาอุ... เบื่อทำไร่ไถนาทำได้มาไม่พอได้กิน กลัวลูกเก็บดินกินอย่างที่หนังสือพิมพ์เขาลง บอกเมียรอหน่อยหนา อย่าเผลอใจไปมีชู้ จับได้เป็นน่าดู...จู้ฮุกกรูไม่นานน้องยา ซาอุดิจะแล้งจะร้อน ระอุปานใดอ้ายก็จะทนจะยอมอดเหล้าเอาเงินสะสม จะข่มจิตใจไม่เล่นไฮโล เชื่อพี่เถิดน้องพี่ไม่ได้ร้องเพลงหลอก จะเอาเงินใส่กระบอกหอบมาเป็นกระบุง ขนมาให้น้องฝากธนาคาร...” คาราบาวเตือนว่า เกิดเป็นจนนั้น “ยิ่งจนยิ่งเจ็บ” ยิ่งถูกเอารัดเอาเปรียบ

ชีวิตแรงงานไปนอกมักจะเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางว่า “ไปเสียนา มาเสียเมีย” ผู้ชายห่างบ้านห่างลูกเมียไปทำงานเมืองนอก ไหนจะเสี่ยงชีวิตทำงานก่อสร้างในต่างแดนด้วยความยากลำบากเพื่อหาเงินส่งทางบ้าน ไหนจะเสี่ยงกับความแตกแยกของครอบครัวเนื่องจากความห่างไกล ในหัวอกลูกผู้ชายทุกคนก็คือ ห่วงใยเมียรักที่อยู่ทางบ้าน เป็นกังวลและไม่ไว้ใจว่าเมียจะซื่อสัตย์รักษาจัดการเงินทองและพฤติกรรมทางเพศให้อยู่ใน

กรอบประเพณีและกฎหมายไม่ได้ กลอนลำ *“ลาเมียไปซาอุฯ”* (ประสาน เวียงสีมา ลำ) พยายามจะบอกว่า “ยอมเสียแต่นา ไม่ยอมเสียเมีย” และเพลง *“ลุยคูเวต”* ของซูซูระพินทร์ พุฒิชาติก็สั่งเสียเมียในทำนองเดียวกัน พวกเขาบอกเมียให้ดูแลลูกดูแลตัวเองอย่าไปคบชู้สู่ชาย เขาไปนอกจะยอมทนความเหนื่อยยากเพื่อหาเงินมาไถ่ที่นา เพื่อส่งเสียลูกเรียนและเพื่อความสุขสบายของคนในครอบครัว แต่ในกลอนลำ *“เมียป่าเพราะซาอุ”* (สรเพชร ภิญโญ ประพันธ์ สมโภชน์ ดวงสมพงษ์ ลำ) และเพลง *“ควายไทยในสิงคโปร์”* (ลูกแพรและไหมไทย อุไรพร ขับร้อง) มีเนื้อหาที่เต็มไปด้วยคำพร่ำรำพันและความคับแค้นในหัวอกของผู้ชายที่เมียหักหลังสวมเขาให้และผลาญเงินทองที่ส่งมาให้จนหมดสิ้น สมโภชน์ ดวงสมพงษ์ระบายความระทมขมขื่นเพราะทิ้งบ้านห่างลูกเมียไปทำงานที่ซาอุฯ อุตส่าห์ส่งเงินกลับบ้านมาจุนเจือครอบครัว แต่อนิจจา...กลับถูกเมียสวมเขาให้ เนื้อเรื่องในกลอนลำบอกเล่าความคับแค้นและหัวอกของลูกผู้ชายว่า

> “ชีวิตเราเศร้าระทมขมขื่นทุกวันคืนไม่มีวันจะเหือดหาย เมียเคยรักของพี่มากลับกลาย เสียดายแม่ช่อชบาไพร ใจเอ๋ยใจเจ้าช่างแปรเปลี่ยน พี่เคยเตือนเจ้าแล้วจำได้ไหม ว่าคนดีของพี่อย่าเปลี่ยนใจ ก่อนพี่ไปซาอุดิอาระเบียเสียใจเด้ เมียโตเป็นเมียเพิ่น เสียดายเงินให้เจ้าผัวได้ส่งมา บอกแล้วน่าว่าให้จ่ายเป็นทาง นางซ่างเอาชายมาจ่ายเงินให้เขาใช้ เขาเอาเงินแล้วยังเอาเมียของพี่ แม่นอิหลีพี่น้องเมียข้อยซ่างเป็น ใจโลดเต้นคันเว้าเรื่องเมียมา ซ่างบ่ตายซ้ำสา...ห่ากินผู้หญิงเอย”

ฝ่ายเมียซาอุฯ หรือฝ่ายหญิงตกอยู่ในสภาพที่เป็นจำเลยของสังคม แต่พวกเธอไม่ใช่คนที่ไร้ปากเสียง เมียซาอุฯ ได้ออกมาประท้วงสังคมในกลอนลำเต้ยสลับเพลงที่โด่งดังในช่วงปลายทศวรรษที่ 2520 ชื่อว่า “น้ำตาเมียซาอุฯ” (พิมพา พรศิริ ขับร้อง) เนื้อเพลงบรรยายถึงหัวอกของบรรดาแม่บ้านที่พ่อบ้านจากบ้านไปทำงานขายแรงที่ซาอุฯ และประเทศตะวันออกกลาง เธอบอกว่า “คิดมาอุราช้ำหนัก ผัวรักไม่เคยส่งเงิน รู้ข่าวปวดร้าวเหลือเกิน เมื่อรู้ว่าเงินไม่มาถึงเมีย พ่อแม่ผัวรับเต็มที่ รับเงินจากพี่ที่ซาอุดิอาระเบีย ส่งมาให้ใช้กันนัวเนีย ส่วนลูกเมียนั่งเลียน้ำตา ก่อนไปใช้เงินเป็นก้อน ที่นาดอนก็เป็นของภรรยา เอาไปจำนองค่าประกันนายหน้า พอได้เหินฟ้าก็ทำท่าลืมเมีย” พิมพา พรศิริแก้ต่างให้กับผู้หญิงอีสานว่า “เมียซาอุฯ ไม่ได้ชั่วทุกคน”

3. “คึดฮอดบ้านบุญผะเหวดคือสิหลาย” ความผูกพันระหว่างคนพลัดถิ่นกับบ้านเกิดเมืองนอนเป็นเนื้อหาสำคัญของเนื้อร้องในเพลงลูกทุ่ง หมอลำ และเพลงเพื่อชีวิต คนพลัดถิ่นทั้งที่จากบ้านไปทำงานในเมืองและทำงานยังต่างประเทศล้วนแต่มีความรู้สึกผูกพันกับถิ่นฐานบ้านเกิด พ่อแม่พี่น้อง ลูกเมียและคนรัก คนอีสานพลัดถิ่นทั้งในอดีตและปัจจุบันมักจะนึกถึงบ้านในช่วงที่มีบุญตามเทศกาล ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่ผู้คนได้พักผ่อนจากการงานในไร่นาและมีโอกาสร่วมทำบุญสนุกสนานในรอบปี อย่างไรก็ตาม สำหรับคนอีสานพลัดถิ่นไปทำงานต่างประเทศ คำสัญญา ความคิดถึง และกำลังใจมีความสำคัญอย่างยิ่ง ในกลอนลำที่โด่งดังใน

ทศวรรษที่ 2530 *"คอยรักจากต่างแดน"* จินตรา พูนลาภรำพันถึงคนรักว่า "วันอ้ายขึ้นเครื่องบิน บินไปจากเมืองไทย ไปตะวันออกกลาง ห่างกันเพราะจน ดิ้นรนต่อสู้ไม่ถอย น้องยังคอยทนได้ คอยเป็นกำลังใจ ให้พี่อยู่เสมอ คิดฮอดก็อยากไปหา อยากบินข้ามฟ้าไปเจอ แต่ก็เพียงละเมอพร่ำเพ้อรำพัน คอยแต่ คืนแต่วัน อ้ายจะบินข้ามฟ้ากลับมา" ในกลอนลำ *"ห่วงพี่ที่คูเวต"* จินตรา พูนลาภวิตกกังวลว่าคนรักของเธอจะตกเป็นเชลยสงครามระหว่างอิรักกับคูเวตไปแล้ว หรือว่ามีแฟนใหม่ในต่างแดนไปแล้ว เธอแสดงความเป็นห่วงเป็นใยว่า "หากยังไม่ตายพี่ชายจดหมายส่งมา ห่วงพี่นักหนาข้าวปลากินไม่ลงเลย ไปอยู่คูเวตมีเหตุอะไรพี่เอ๋ย ไม่กลับมาเลย หรือลงเอยกับใครหรือยัง"

สายใยแห่งความผูกพันระหว่างคนพลัดถิ่น ณ แดนไกลกับพ่อแม่หรือคนรักผู้อยู่ทางบ้านสื่อสารกันด้วยการฝากหรือส่งสื่อสำคัญ 2 อย่าง ได้แก่ "ส่งใจ" "ฝากใจ" หรือ "ให้กำลังใจ" กับ "ฝากเงิน" หรือ "ส่งเงิน" ใจกับเงินเป็นสื่อสำคัญที่สุดในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ทางไกลและเสริมสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ทางสังคมมิติต่างๆ เพลงของนักร้องลูกทุ่ง หมอลำและเพื่อชีวิตจำนวนมากกว่าได้ตอกย้ำความสำคัญของใจ/กำลังใจกับเงิน เช่น ศิริพร อำไพพงศ์ ไมค์ ภิรมย์พร จินตรา พูนลาภ พี สะเดิด และต่าย อรทัย ต่างก็มีเพลงเอกที่ย้ำเน้นว่า คนพลัดถิ่นแสดงความผูกพันกับบ้านเกิดเมืองนอน คนรักและพ่อแม่พี่น้องทางบ้านด้วยการ ส่งเงินและส่งใจให้กันและกัน ส่งเงินเพื่อช่วยเหลือจุนเจือทางเศรษฐกิจและการอุปโภคบริโภค ส่วนการพูดคุยถามไถ่ ส่งใจ ส่งรอยยิ้ม ส่งรูปถ่าย ส่งจดหมาย หรือข้อความทางโทรศัพท์มือถือเป็นการเชื่อมโยงความผูกพันในทางใจผ่านสัญลักษณ์และจินตนาการ ทั้งใจและเงินต่างก็มีพื้นฐานมาจากคำสัญญาหรือพันธะสัญญาต่างๆ ที่ทั้งสองฝ่ายมอบไว้ให้แก่กัน ในเพลง *"โบว์รักสีดำ"* (ศิริพร อำไพพงศ์ ขับร้อง) เล่าถึงความปวดร้าวของหญิงสาวที่ถูกหนุ่มลืมคำมั่นสัญญาอย่างประชดประชันว่า "สัญญาไม่เป็นสัญญา ได้พบดอกฟ้าแล้วลืมดอกฟักทอง ไม่หันมาเหลียวเกี่ยวข้อง โบว์ผูกใจน้องเป็นโบว์รักสีดำ" ในเพลง *"ทางเปี่ยง อย่าเสี่ยงเดิน"* (สลา คุณวุฒิ ประพันธ์ ไมค์ ภิรมย์พร ขับร้อง) ชายหนุ่มบอกว่า "ลาพ่อลาแม่ลาแล้วทุกคน จะขอดิ้นรนหนีจนแล้วนอ แฟนสาวคนดีน้องพี่ช่วยรอ เก็บเงินได้พอจะมาขอนงเยาว์" ในเพลง *"โทรหาแหน่เด้อ"* และ *"กินข้าวหรือยัง"* (สลา คุณวุฒิ ประพันธ์ ต่าย อรทัย ขับร้อง) สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของโทรศัพท์มือถือในการติดต่อสื่อสารพูดคุยถามไถ่บอกเล่าความห่วงใย ให้กำลังใจซึ่งกันและกันของคนรักที่ทำงานในเมืองด้วยกัน แต่ต่างที่ทำงานกัน แน่นอนว่า การส่งเงินและส่งความห่วงใยทางใจย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามช่องทางการสื่อสารและการคมนาคมขนส่ง ซึ่งกำหนดโดยเทคโนโลยีสมัยใหม่

4. การกลับไปเยือนแต่ไม่ใช่การกลับไปอยู่ คนพลัดถิ่นกลับบ้านด้วยความตื่นเต้นดีอกดีใจที่จะได้กลับคืนถิ่นเกิดบ้านเก่า ได้กลับไปหาอ้อมกอดของพ่อแม่พี่น้องและคนรักที่อบอุ่น แต่ขณะเดียวกัน พวกเขาก็พกพาความกระอักกระอ่วนใจกลับไปด้วยทุกครั้ง การกลับบ้านเป็นมายาคติของคนพลัดถิ่น เพราะพวกเขาตระหนักดีว่า การย้ายถิ่นและการพลัดพรากเปรียบได้กับการเดินทางของสายน้ำ ไม่มีใครจุ่มเท้าลงไปในสายน้ำ

สายเดิมได้เป็นครั้งที่สอง เมื่อพวกเขากลับบ้าน ทั้งตัวคนพลัดถิ่นและผู้คนที่บ้านต่างก็มีชีวิตของตัวเอง วันเวลานำมาซึ่งความเป็นแปลงของทั้งสองฝ่าย คนพลัดถิ่นต่างก็ตระหนักดีว่า การกลับบ้านเป็นเพียงการกลับไปเยี่ยมยามเพียงชั่วครู่ชั่วยาม ส่วนใหญ่ไม่ได้กลับไปใช้ชีวิตที่บ้านเกิดเมืองนอนอย่างถาวรด้วยเหตุผลหลายอย่าง โดยเฉพาะหน้าที่การงาน คนพลัดถิ่นโดยเฉพาะแรงงานทั้งในและต่างประเทศต่างก็ต้องยืดเวลาทำงานเก็บเงิน เก็บทอง สร้างตัว สร้างครอบครัว และอยู่อาศัยแบบไกลบ้านต่อไปอีก

คนพลัดถิ่นดิ้นรนที่จะมีชีวิตอยู่ใน 2 โลกระหว่างโลกที่เรียกว่า ถิ่นฐานบ้านเกิดกับโลกถิ่นที่อยู่ที่ทำงานปลายทาง การกลับบ้านเป็นเรื่องสมมติชั่วคราวพอๆ กับการทำงานและใช้ชีวิตในเมืองหรือต่างแดน พวกเขาและเธอไม่อาจจะบอกกับตัวเองได้อย่างสนิทใจว่า ที่ไหนคือบ้านที่แท้จริง ที่ไหนคือที่ที่พวกเขาและเธอได้ใช้พักกายพักใจในระยะยาว ทุกอย่างดูเหมือนจะเป็นโลกของความชั่วคราวและเป็นเงื่อนไขชีวิตที่พวกเขาและเธอไม่อาจเป็นคนบงการได้อย่างเต็มตัว ในเพลง *“กลับไปสงกรานต์บ้านนา”* (ซูซู ขับร้อง) และ *“สัญญาหน้าฮ้าน”* (สลา คุณวุฒิ ประพันธ์ ต่าย อรทัย ขับร้อง) ต่างก็บรรยายถึงบรรยากาศสนุกสนานช่วงกลับบ้านหน้าเทศกาล เพลงแรกเล่าเรื่องบรรยากาศการเดินทางว่า “ตลาดหมดชิตรถติดซุปเปอร์ไฮเวย์ จะไปไหนกันเดินทางแบกถุงทะเล หยุดวันสงกรานต์สนุกสนานเมษาฮาเฮ ได้เที่ยวได้เตรียกลับบ้านอีสานบ้านนา หนึ่งปีมีครั้งหมู่เฮาได้พักหยดงาน อีสานเป็นล้านแรงงานคนหนุ่มสาว ไปเล่นสงกรานต์กราบไหว้คนแก่คนเฒ่า เมืองกรุงเงียบเหงาแต่โคราชมันอลวน” ส่วนเพลงหลังบอกว่า “หน้าฮ้านหมอลำจำได้หรือเปล่า ลานวัดบ้านเฮาคืนบุญผ้าป่า เต้นกันโหง่ง้องฉลองการกลับนา หมู่เฮาสัญญาสิกลับมาทุกปี บุญแล้วจั่งหนีหากินเมืองใหญ่ แยกย้ายกันไปตามเส้นทางที่มี ทำงานไกลถิ่นหวังกินดีอยู่ดีหนึ่งครั้งหนึ่งปีมีนัดกันที่บ้านเฮา” เนื้อเพลงเหล่านี้ได้เปิดเผยถึงมายาคติของคนพลัดถิ่น พวกเขามีบ้านอยู่ในใจ ในความคิดคำนึงและจินตนาการ แต่บ้านในความเป็นจริงนั้นเป็นสิ่งที่ “มีก็เหมือนไม่มี” เพราะชีวิตพวกเขาอยู่ในท่ามกลางการเดินทางและการทำงานดิ้นรนเอาตัวรอดในสถานที่ที่ห่างไกลออกไป ซึ่งพวกเขามีสถานะเป็นเพียงแขกทั้งที่ได้รับเชิญหรือดิ้นรนไปหางานหาเงินด้วยตนเอง

บทสรุป: ดนตรีสมัยนิยมและสถาบันทางสังคมของคนอีสานพลัดถิ่น

ผมอยากจะย้อนกลับไปที่โจทย์หลักที่ผมตั้งไว้ตอนต้นบทความ ทำไมดนตรีอีสานจึงได้รับความนิยมอย่างล้นหลามและต่อเนื่องมายาวนานโดยเฉพาะในรอบ 40-50 ปีที่ผ่านมา และดนตรีสมัยนิยมแนวอีสานกำลังบอกอะไรกับสังคมไทยในโลกยุคโลกาภิวัตน์ คำตอบที่ชัดเจนที่สุดต่อคำถามชุดนี้ก็คือ ดนตรีสมัยนิยมแนวอีสานประสบความสำเร็จค่อนข้างมากในการพัฒนาตัวเองให้กลายเป็น “สถาบันทางสังคมของคนพลัดถิ่น” (migrant/diasporic institution) อย่างเต็มตัว เนื้อร้องและท่วงทำนองของเพลงดนตรีแนวอีสาน เช่น ลูกทุ่งหมอลำ และเพลงเพื่อชีวิต จำนวนหนึ่งได้ถูกผลิตขึ้นและได้รับความนิยมอย่างมากในชุมชนคนพลัดถิ่นอีสานและผู้คนที่อยู่ติดถิ่นที่แต่มีความเกี่ยวข้องกับการเดินทางหรือการพลัดพรากถิ่นที่อยู่ด้วยเหตุผลต่างๆ คงจะไม่เป็นการกล่าวเกินเลยความจริงมากนัก ถ้าจะบอกว่า ดนตรีสมัยนิยมแนวอีสานคือดนตรีที่ผลิตออกมารับใช้หรือ

ขายให้กับผู้คนในวัฒนธรรมการพลัดถิ่น ทั้งที่เป็นถิ่นต้นทางและถิ่นปลายทาง ทั้งที่เป็นบ้านเกิดเมืองนอนและในเมืองหรือต่างประเทศที่เป็นที่ทำงานและที่พักพิงของคนพลัดถิ่นข้ามชาติข้ามแดน

ผมใช้คำว่า “สถาบันทางสังคมของคนพลัดถิ่น” ในความหมายเชิงสังคมวิทยาศึกษาคนพลัดถิ่นและแรงงานอพยพ สถาบันและความเป็นสถาบันย่อมเกิดจากรากฐานความสัมพันธ์ เครือข่าย และโครงสร้างทางสังคมในรูปแบบต่างๆ ในวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมย่อมประกอบด้วยเครือข่ายของครูเพลง ศิลปิน นักดนตรี นายทุนหรือค่ายธุรกิจบันเทิงเป็นผู้รับผิดชอบในการผลิตสินค้าเพลงดนตรีทั้งหลายออกสู่ตลาด ขณะเดียวกันวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมของอีสานก็เติบโตและขยายตัวในท่ามกลางคลื่นขบวนของแรงงานอีสานพลัดถิ่นในฐานะที่เป็นสถาบันที่สำคัญของคนพลัดถิ่น ดนตรีสมัยนิยมได้เล่าเรื่องและสะท้อนเนื้อหาที่ครอบคลุมเกี่ยวกับถิ่นฐานบ้านเกิด การเดินทางและความทุกข์ยากอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการพลัดพราก ความคิดถึงผูกพันและการเดินทางกลับไปเยือน

วัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมในฐานะที่เป็นสถาบันทำงานเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับคนพลัดถิ่นและบรรดากองทัพแรงงานในลักษณะที่เป็นผู้กระทำการในหลายลักษณะ ได้แก่

ประการแรก ดนตรีสมัยนิยมอีสานทำหน้าที่ “เล่าเรื่อง” สะท้อนภาพชีวิตและอารมณ์ความรู้สึกของคนพลัดถิ่นให้บรรดาคนพลัดถิ่นด้วยกัน และผู้คนที่อยู่ในเครือข่ายของการเดินทางพลัดพราก การไปใช้ชีวิตทำงานต่างถิ่น และการสื่อสารความผูกพันโหยหาอาวรณ์เพื่อเชื่อมโยงจินตนาการและความทรงจำเกี่ยวกับถิ่นฐานบ้านเกิดกับถิ่นปลายทางเข้าด้วยกัน ในที่นี้ ผมอ่านตัวบทเนื้อร้องและการแสดงดนตรีสมัยนิยมตามแนวทางของคลิฟฟอร์ด เกียร์ตซ์ (Clifford Geertz) ที่ท่านได้ตีความนาฏกรรมการชนไก่ของผู้ชายชาวเกาะบาหลีว่า เป็น “การอ่านทำความเข้าใจโลกของชาวบาหลีจากประสบการณ์ของชาวบาหลีเอง นาฏกรรมการชนไก่จึงเป็นเรื่องเล่าของพวกเขาที่พวกเขาเล่าให้ตัวเองฟัง” (a story they tell themselves about themselves)[64] เนื้อร้องและท่วงทำนองดนตรีสมัยนิยมอีสานทำหน้าที่ทั้งวิพากษ์วิจารณ์ บอกกล่าว ด่าทอและปลอบประโลมชีวิตและชุมชนของผู้คนในสถานการณ์เดินทางและพลัดพราก ดนตรีสมัยนิยมแนวอีสานจึงเป็นการยกระดับและเปลี่ยนประสบการณ์มนุษย์แบบธรรมดาสามัญในชีวิตประจำวันให้อยู่ในมิติของศิลปะ อันเป็นภาษาสื่อสารที่ทรงพลังและเร้าอารมณ์ตอบสนอง

ประการที่สอง ดนตรีสมัยนิยมแนวอีสานเป็นผลผลิตของและทำหน้าที่ในกระบวนการจัดการ “แรงงานอารมณ์ในชีวิตประจำวัน” (emotional labor) ของผู้คนในวัฒนธรรมพลัดถิ่น มโนทัศน์แรงงานอารมณ์ในความหมายจากต้นฉบับของอาร์ลี่ ฮอกส์ไชลด์ (Arlie Hoschild) หมายถึง “การจัดการการ

---

[64] Clifford Geertz. “Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight”. In *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* (New York: Basic Books, 1973), p. 448.

แสดงออกอารมณ์ความรู้สึกผ่านสีหน้าท่าทางและภาษากาย ซึ่งสังเกตเห็นได้ชัดเจนในที่สาธารณะ”[65] แรงงานอารมณ์เป็นเรื่องจำเป็นในชีวิตประจำวันสำหรับทุกคน แต่ในอาชีพที่เกี่ยวข้องกับการบริการลูกค้าหรือการทำงานรับใช้ต่างๆ รวมทั้งงานโรงแรม งานบ้าน งานให้บริการรักษาพยาบาล ฯลฯ พนักงานต้องพิถีพิถันเรื่องการใช้แรงงานอารมณ์มากเป็นพิเศษ ผมประยุกต์เอามโนทัศน์นี้มาใช้กับดนตรีในลักษณะที่ว่า ดนตรีเป็นหนึ่งในสื่อที่ผู้คนใช้ในการต่อรอง ระบาย หรือจัดการกับอารมณ์ของตนโดยเฉพาะในสถานการณ์พลัดถิ่นที่อยู่ห่างไกลบ้านเรือนและผู้คนที่ตนเองคุ้นเคย ดนตรีสมัยนิยมอีสานแท้ที่จริงเป็นดนตรีเพื่อชีวิตของคนพลัดถิ่นไกลบ้านไปทำมาหากินยังต่างถิ่นต่างแดน ท่วงทำนองของดนตรีอีสานเป็นท่วงทำนองของการสื่อสารที่ในบางอารมณ์คนพลัดถิ่นต้องการจะพูดกับตัวเองด้วยความน้อยใจในวาสนา และโชคชะตา พร่ำบ่นสนทนากับคนรอบข้างปลอบประโลมความเปลี่ยวเหงา หรือระบายภาวะความเก็บกดบีบคั้นของความทุกข์ทน ในบางอารมณ์ก็อยากจะสนุกสนานแบบคนบ้านนอกที่เคยมีชีวิตอยู่กับท้องไร่ท้องนาและวิถีหมู่บ้าน และในบางอารมณ์ก็อยากจะสื่อความในใจถึงใครสักคนที่อยู่แดนไกลทั้งที่เป็นคนรัก เพื่อนสนิท ลูกเมีย หรือพ่อแม่พี่น้อง

ประการที่สาม ดนตรีสมัยนิยมเป็นเครื่องมือต่อรองระยะห่าง (negotiating/rationalizing distance) ทั้งที่เป็นระยะห่างทางภูมิศาสตร์ ระยะห่างในความคิดฝันจินตนาการ และระยะห่างทางสังคม ดนตรีช่วยปลอบประโลมใจ แต่ดนตรีทำงานโดยการต่อรองผ่านเหตุผลในเรื่องเล่าของเนื้อร้องและการผลิตความหมายเชื่อมโยงเรื่องเล่าเข้ากับชุดประสบการณ์ชีวิตและจินตนาการของคนฟังหรือชมดนตรีแต่ละคน ชีวิตและชุมชนของคนพลัดถิ่น คนไกลบ้าน และคนเดินทางสัญจรจำเป็นต้องอาศัยเสียงเพลงและเสียงดนตรีที่พวกเขาและเธอคุ้นเคยขับกล่อมยามเหงา เร้าอารมณ์ให้ฮึดสู้ ร้องไห้หลั่งน้ำตามยามกลั้นไม่ไหว รวมทั้งผิวปาก ฮัมเพลงหรือกระโดดโลดเต้นไปตามจังหวะทำนองเพลงดนตรีที่ถูกใจ พลานุภาพของดนตรีทั้งหมดนี้เกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อแต่ละคนได้ต่อรองและจัดการกับระยะห่างของพื้นที่และเวลาแล้ว อย่างน้อยก็ในสำนึกและจินตนาการของแต่ละคน

ประการที่สี่ ดนตรีสมัยนิยมเปิดพื้นที่ในการแสดงออกตัวตนที่หลากหลายและทับซ้อนของคนพลัดถิ่น ตัวตนโดยเฉพาะในส่วนที่ถูกกำกับโดยเพศสภาวะและอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ในสถานการณ์พลัดถิ่นมักจะถูกกดบังคับ หรือกดดันให้เผชิญกับสถานการณ์ชายขอบ ความเป็นชนกลุ่มน้อยในสังคม และภาวะไร้อำนาจต่อรองในพื้นที่สาธารณะ เช่น ที่ทำงาน หรือที่ต่างๆ ที่คนพลัดถิ่นปรากฏตัว ในที่นี้ดนตรีทำงานเหมือนกับความคิดของโฮมิ บาบาที่ว่า “วัฒนธรรมเป็นยุทธวิธีเพื่อต่อสู้เอาตัวรอดทั้งในสถานการณ์ข้ามชาติและสถานการณ์ที่ต้องแปลความหมาย”[66] พวกเขาและเธอมักจะตระหนักรู้ถึงภาวะต่างๆ ข้างต้น พวกเขาและเธออาจขาดความมั่นใจ

---

[65] Arlie Hoschchild. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling.* (Berkeley: University of California Press, 1983), p. 7.

[66] Homi Bhaba, Homi. “Freedom’s Basis in the Interminate”. In *The Identity in Question,* edited by John Rajchman. (New York: Routledge, 1995), p. 49.

ไม่เป็นตัวของตัวเอง รวมทั้งเกิดความอึดอัดแปลกแยกทั้งในสถานการณ์ที่ตกเป็นคนแปลกหน้าและสมาชิกสังคมย่อยที่ตนเองคุ้นเคย ดนตรีสมัยนิยมจึงเป็นเครื่องมือและยุทธวิธีทางวัฒนธรรมชนิดหนึ่งที่ช่วยกระตุ้นเร้าให้ผู้คนเปิดเผยและผลิตซ้ำตัวตนทางวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ และเพศสภาวะของคนพลัดถิ่นที่ชัดเจน ตัวอย่างสำคัญในที่นี้ ได้แก่ การใช้ดนตรีสมัยนิยมเป็นเครื่องมือหรือพื้นที่ประกาศความเป็นตัวของตัวเองทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของคนอีสานพลัดถิ่น ซึ่งแตกต่างและตอบโต้กับความทันสมัยแบบกรุงเทพฯ และทัศนะดูถูกเหยียดหยามต่างๆ ที่มีต่อคนเชื้อสายลาวในอีสานและต่อคำว่า “ลาว” โดยทั่วไป

ประการที่ห้า ดนตรีสมัยนิยมแนวอีสสานช่วยเปิดเผย ประกาศยืนยัน และตอกย้ำ อัตลักษณ์วัฒนธรรมของตัวเองต่อโลกกว้าง ในกรณีของคนพลัดถิ่นส่วนใหญ่ ดนตรีทำงานในลักษณะที่เร่งเร้าและสร้างความมั่นใจให้กับพวกเขาและเธอโดยการเปิดเผยช่องทางของความเป็นไปได้ที่อนุญาตให้คนพลัดถิ่นพัฒนาลักษณะทวิลักษณ์ (double/split) ของรูปการจิตสำนึกและอัตลักษณ์ชาติพันธุ์และวัฒนธรรม ในกรณีคนพลัดถิ่นอีสานพวกเขาเป็นคนอีสานหรือเป็นคนลาวในทางวัฒนธรรมและภูมิภาคนิยม แต่ขณะเดียวกัน พวกเขาก็เป็นพลเมืองในสังกัดรัฐไทยได้รับการปลูกฝังจิตสำนึกพลเมืองไทย ความคิดชาตินิยมแบบรัฐราชการไทย และความทันสมัยแบบไทยๆ ที่มีศูนย์กลางอยู่ที่กรุงเทพฯ[67] ในแง่นี้ การทำความเข้าใจลักษณะทวิลักษณ์ที่ทับซ้อนของอัตลักษณ์อันเกิดจากการผลิต แลกเปลี่ยน และบริโภคดนตรีสมัยนิยมนั้น ช่วยเปิดโลกวิชาการโดยการปลดปล่อยวัฒนธรรมดนตรีออกจากพันธนาการของดินแดนหรือถิ่นที่และกรอบความคิดที่ยึดเอารัฐชาติและชาตินิยมเป็นศูนย์กลาง ชีวิตของดนตรีและผู้คนเดินทางข้ามชาติข้ามแดน ลื่นไหล หมุนเวียน และเปลี่ยนแปลงไปอย่างไม่เคยหยุดนิ่ง

ครูสลา คุณวุฒิคือ ครูเพลงลูกทุ่งอีสานระดับแนวหน้าของวงการฟ้าลูกทุ่งเมืองไทย แนวดนตรีของครูสลาคือการจับจุดอารมณ์เหงาเปล่าเปลี่ยวและความท้อแท้ต่างๆ ของคนไกลบ้าน คนไกลบ้านไปทำงานคิดถึงและเป็นห่วงทางบ้าน อยากได้กำลังใจ อยากมีพลังในการต่อสู้ชีวิตส่วนตัว ชีวิตหน้าที่การงานในเมือง หรือต่างประเทศ ท่านบอกว่าเพลงมีหน้าที่ตรงนี้ ให้กำลังใจ ปลอบประโลม สร้างรอยยิ้ม เติมแรงใจ เปลี่ยนความเปลี่ยวเหงา เศร้าสร้อย หรือความวิตกกังวลให้เป็นพลังในการต่อสู้ใช้ชีวิต มอบกำลังใจ มอบสิ่งดีๆ ให้แก่กัน แง่คิดส่งท้ายที่ผมได้เรียนรู้จากครูสลาและนำมาคิดใคร่ครวญต่อยอดก็คือ ดนตรีไม่เพียงแต่ใช้ปลอบประโลมความเหงาและว้าเหว่ หรือเร้าอารมณ์ให้มีพลังสู้กับงานและสู้กับชีวิต หากยังช่วยคนพลัดถิ่นสร้างความหมายทางวัฒนธรรมของความพยายามในการเชื่อมโลกของบ้านเกิดเมืองนอน ณ ถิ่นต้นทางกับโลกต่างแดน ณ ถิ่นปลายทาง ดนตรีสมัยนิยมแนวอีสานได้รับความนิยมอย่างล้นหลามจากบรรดามิตรรักแฟนเพลงจำนวนมหาศาลมาอย่างยาวนานก็เพราะว่า แนวดนตรีดังกล่าวได้พัฒนาตัวเองให้กลายเป็นสถาบันสังคมไปแล้ว ทั้งยังเป็น

---

[67] Duncan McCargo and Krisadawan Hongladarom. “Contesting Isan-ness: Discourses of Politics and Identity in Northeast Thailand”. *Asian Ethnicity.* 5, 2 (2004):220-234.

สถาบันสังคมที่ให้ความสำคัญเป็นพิเศษกับการหล่อเลี้ยงสายใยชีวิต อัตลักษณ์ และจินตนาการของแรงงานและคนอีสานพลัดถิ่นในรูปแบบต่างๆ ภายใต้บริบทของโลกยุคโลกาภิวัตน์และยุคสมัยแห่งการเดินทางข้ามชาติข้ามแดน

บรรณานุกรม

“กลิ่นฟาง-ลอมฟืนคืนมนต์เพลงลูกทุ่ง”. 2542. *ผู้จัดการรายวัน.* 24 กุมภาพันธ์.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2528. *บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ.* มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

จินตนา ดำรงเลิศ. 2533. *วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง.* กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ฐิรวุฒิ เสนาคำ, (บรรณาธิการ) 2549. *เหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อป.* เอกสารวิชาการลำดับที่ 50. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

“นักเพลงลูกข้าวเหนียวรวมพลประท้วงนักเขียนซีไรท์ หยามหมิ่นเพลงลูกทุ่งอีสาน”. 2545. *คมชัดลึก.* 4 มีนาคม: 7.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2538. “เพลงลูกทุ่งในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย.” ใน *โขน คาราบาว น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง ภาษา และนานามหรสพ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, หน้า 19-63.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2538. “คาราวานหรือคาราบาว: เหลา-สด-ไม่เนื้อ”. ใน *โขน, คาราบาว, น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง ภาษาและนานามหรสพ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, หน้า 64-77.

ธีระภาพ โลหิตกุล. 2541. *ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิตไทย พ.ศ. 2480-2500*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โสมสาร.

พัฒนา กิติอาษา. 2545. คนข้ามแดน: นาฏกรรมชีวิตและการข้ามแดนในวัฒนธรรมอีสาน. *วารสารสังคมศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่* 15 (1): 109-166.

ไพบูลย์ แพงเงิน. 2534. *กลอนลำ: ภูมิปัญญาของอีสาน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. 2545. *ผมจรรอนแรมจากลุ่มน้ำมูล.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เนชั่น.

เลิศชาย คชยุทธ. 2538. *ไทยลูกทุ่ง: ชีวิตและงานเพลงอมตะของเหล่าปรมาจารย์ ราชันและราชินีลูกทุ่ง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

วัฒน์ วรรลยางกูร. 2550. *คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

วาณิช จรุงกิจอนันต์. 2539. *ลูกทุ่ง โรงถ่าย นิยายรัก.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

วาณิช จรุงกิจอนันต์. 2543. “ลูกทุ่งตายแล้ว”. *มติชนสุดสัปดาห์* 20, 1044 (21 สิงหาคม), หน้า 69.

แวง พลังวรรณ. 2545. *ลูกทุ่งอีสาน: ประวัติศาสตร์อีสาน ตำนานเพลงลูกทุ่ง*. กรุงเทพฯ: เรือนปัญญา.

ศิริพร กรอบทอง. 2547. *วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พันธกิจ.

สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. 2548. *ลาวดวงเดือน วังท่าเตียน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2548. “คำนำเสนอ ลาวดวงเดือน วังท่าเตียน”. ใน *ลาวดวงเดือน วังท่าเตียน*. สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532. *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุนารี ราชสีมา. 2551. *มือถือไมค์ ใจร้องไห้.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมโทรพับลิชชิ่ง.

สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, นันทิยา พุทธะ, และเกษมศรี สิงห์คก. 2535. *หนังประโมทัยอีสาน: การแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม.* ขอนแก่น: ห้องปฏิบัติการทางมานุษยวิทยาของอีสาน , ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, และศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. 2540. *แต่งองค์ทรงเครื่อง: ลิเกในวัฒนธรรมประชาไทย.* นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สาขาวิชาศึกษาทั่วไป, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, สถาพร อุ่นแดง, ปรีชา ศรีไชย, นัฐวุฒิ สิงห์กุล, และศิริพร ไชยเลิศ. 2544. *คนซิ่งอีสาน: ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน.* นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สาขาวิชาศึกษาทั่วไป, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

Baily, John and Michael Collyer. 2006. “Introduction: Music and Migration”. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 32 (2):167-182.

Bhaba, Homi. 1995. “Freedom’s Basis in the Interminate”. In *The Identity in Question,* edited by John Rajchman. New York: Routledge, pp. 47-61.

Braziel, Jana Evans and Anita Mannur. 2003. “Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies”. In *Theorizing Diaspora,* edited by Jana Evans Brazeil and Anita Mannur. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1-22.

Clifford, James. 1994. “Diaspora”. *Cultural Anthropology*. 9: 302-338

Cohen, Robin. 1997. *Global Diasporas: An Introduction.* London: University College London Press.

Geertz, Clifford. 1973. “Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight”. In *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books, pp. 412-453.

Hoschchild, Arlie. 1983. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling.* Berkeley: University of California Press.

Jirattikorn, Amporn. 2006. Lukthung: Authenticity and Modernity in Thai Country Music. Asian Music. 37, 1 (Spring/Winter):24-50.

Jirattikorn, Amporn. 1999. Women, Modernity and Sexuality in the Contemporary Luktoong Song Genre in Thailand. M.A., thesis, Southeast Asian Studies Programme, National University of Singapore.

Kirsch, Thomas. 1966. "Development and Mobility among the Phu Thai of Northeast Thailand." *Asian Survey.* 6, 7: 370-378.

Kitiarsa, Pattana. 2008. "Thai Migrants in Singapore: State, Intimacy, and Desire". *Gender, Place and Culture* 15, 6: 595-610.

Kitiarsa, Pattana. 2007. "Headnotes, Heartnotes, and Persuasive Ethnography of Thai Migrant Workers in Singapore". *Journal of the Mekong Society, Khon Kaen University* 3, 1: 53-71.

Kitiarsa, Pattana. 2006a. "Village Transnationalism: Cross-Border Identities among Thai Migrant Workers in Singapore." *ARI Working Paper Series No. 71* (Online Resource). November 2006. <http://www.ari.nus.edu.sg/docs/wps/wps06_071.pdf>

Kitiarsa, Pattana. 2006b. "Modernity, Agency, and *Lam Sing*: Interpreting 'Music-Culture' in Northeastern Thailand". *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 17 (2):34-65.

Lockard, Craig A. 1998. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu: University of Hawaii Press.

McCargo, Duncan and Krisadawan Hongladarom. 2004. "Contesting Isan-ness: Discourses of Politics and Identity in Northeast Thailand". *Asian Ethnicity.* 5, (2):220-234.

McKeown, Adam. "Conceptualizing Chinese Diasporas, 1842 to 1949". *The Journal of Asian Studies.* vol. 58, no. 2 (May 1999):306-337.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Phillips, Herbert P. 1973. "Some Premises of American Scholarship on Thailand". In *Foreign Values and Southeast Asian Scholarship,* edited by Joseph Fisher. Berkeley, California: Center for South and Southeast Asian Studies, University of California, pp. 64-81.

Safran, William. 1991. "Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". *Diaspora* 1, 1: 83-84.

Siriyuvasak, Ubonrat. 1990. “Commercializing the Sound of the People: Pleng Lukthoong and the Thai Pop Music Industry”. *Popular Music.* 9, 1: 61-77.

Tololyan, Khachig. 1996. “Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Moment”. *Diaspora.* 5, 1: 3-36.

Um, Hae-kyung. 2005. “Introduction: Understanding Diaspora, Identity and Performance”. In *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions,* edited by Hae-kyung Um. London: RoutledgeCurzon, 2005, pp. 1-13.

Winichakul, Thongchai. 1994. *Siam Mapped: A History of the Geo-body of a Nation.* Honolulu: University of Hawaii Press.