บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง "สื่อมวลชนกับการปรับแปลงของสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง" ผู้วิจัยใช้แนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเป็น 9 ประเด็น ดังนี้

2.1 แนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้าน

- 2.1.1 แนวคิดเรื่องหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน
- 2.1.2 แนวคิดเรื่องการเปรียบเทียบสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนสมัยใหม่
- 2.1.3 แนวคิดเรื่องการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน
  - ก. การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโดยธรรมชาติ
  - ข. การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมสื่อมวลชน
- 2.1.4 แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ

2.2 แนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง

- 2.2.1 ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง
- 2.2.2 ธรรมเนียม/ ความเชื่อในการแสดงหนังตะลุง
- 2.2.3 องค์ประกอบของหนังตะลุง

2.3 แนวคิดเรื่องการเข้ามามีอิทธิพลของสื่อมวลชน

2.4 ทฤษฎีเทคโนโลยีสื่อสารเป็นตัวกำหนด

2.5 แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมประชานิยม

- 2.5.1 วัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture)
- 2.5.2 วัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) – วัฒนธรรมพื้นบ้าน (Folk Culture) – วัฒนธรรมมวลชน (Mass Culture)

2.6 แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม

2.7 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์

2.8 แนวคิดเรื่องการต่อรองทางวัฒนธรรม

2.9 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- 2.9.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง
- 2.9.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปรับตัวของสื่อบ้านอื่นๆ ในสื่อมวลชน

2.9.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเสื่อมของสื่อพื้นบ้าน

2.1 แนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านเป็นศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว สืบทอดกันมารุ่นแล้วรุ่นเล่าตั้งแต่ครั้งโบราณ สื่อพื้นบ้านหลายอย่างยังคงมีให้เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน แต่ก็มีสื่อพื้นบ้านอีกหลายประเภทที่ต้องสูญหายตายจากไปด้วยเหตุผลต่างๆ ซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป ทั้งนี้ในเบื้องต้นผู้วิจัยเห็นว่าควรจะทำความเข้าใจกับคำว่า "สื่อพื้นบ้าน" ก่อน ซึ่งมีผู้รู้ให้คำนิยามของสื่อพื้นบ้านไว้ดังนี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2527: 17) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมิได้หมายถึงการแสดงละครเท่านั้น แต่หมายรวมถึงรูปแบบของการสื่อสารระหว่างบุคคลกับบุคคล หรือบุคคลกับกลุ่มคน หรือกลุ่มคนกับกลุ่มคน ที่ได้ประพฤติปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเกิดความเคยชินเป็นประเพณีขึ้น และครอบคลุมถึงประเพณีเรื่องภาษา ท่าทาง การแต่งกาย เครื่องใช้ ฯ ที่ประชาชนในสังคมหนึ่งกำหนดความหมายที่แน่นอนเอาไว้ให้เป็นที่เข้าใจตรงกัน

Coseteng และ Nemenzo (1974 อ้างถึงใน Valbuena, 1988a: 151) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านหมายถึงถ้อยคำ การกระทำ สิ่งที่ได้ฟัง และ สิ่งที่ได้เห็น อันทำให้รู้ถึงความเป็นท้องถิ่นนั้นๆ เป็นการแสดงออกที่เกิดจากคนในท้องถิ่นและได้รับการยอมรับจากคนในท้องถิ่นเอง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิง ให้ข้อมูลข่าวสาร อบรมสั่งสอน และให้การศึกษา นอกจากนี้สื่อพื้นบ้านยังหมายรวมถึงประเพณี ธรรมเนียม ความเชื่อ และการปฏิบัติที่เป็นตัวตนของศิลปินพื้นบ้านเอง

Valbuena (1988b: 151) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านหมายรวมถึงเพลงพื้นบ้าน, บทกวีพื้นบ้าน, การเต้นระบำ, การแสดงหุ่นกระบอก, การแสดงตลก, นิทาน, สุภาษิต คำพังเพย, ปริศนา, ละครพื้นบ้าน เป็นต้น นี่คือรูปแบบที่บรรจุสารหรือความหมายโดยแสดงผ่านเพลงหรือภาษาถิ่น หรือเป็นการลดรูปแบบของความรู้ทั้งหมดสู่รูปแบบของการละเล่นที่คนในท้องถิ่นสามารถเข้าใจได้ง่าย เพราะความหมายเหล่านี้ได้มาจากประสบการณ์การใช้ชีวิตประจำวันโดยทั่วไปของพวกเขาเอง

Dissanayake (1977: 122) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้าน คือ การละเล่นพื้นบ้าน เพลง ศิลปะการเชิดหุ่น พิธีกรรม อันซึ่งถูกถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งถึงอีกรุ่นหนึ่ง และยังคงมีความสำคัญในการขับเคลื่อนพลังสร้างสรรค์ในส่วนต่างๆ ของโลก

รูปแบบการแสดงของสื่อพื้นบ้าน แม้จะไม่มีการเก็บเงินค่าชมจากผู้ดู แต่ก็มีมิติทางเศรษฐกิจ เช่น ผู้ที่อุปถัมภ์ให้มีการแสดงมักจะเป็นเจ้าภาพที่จัดงานบุญประเภทต่างๆ เช่นเดียวกับมิติทางการเมือง

เช่น หากวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กของภาคใต้ จะพบว่าเป็นเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองกับชาวบ้านเป็นส่วนใหญ่ (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 437)

ทุกวันนี้แม้สื่อมวลชนสมัยใหม่จะมีอย่างท่วมท้น แต่เหตุใดชาวบ้านจึงยังชอบดูลิเก ละครเวที หมอลำ หนังตะลุง ฯลฯ ที่เป็นสื่อพื้นบ้านอยู่ C. Rawlence (1979 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 441) ให้คำตอบว่า เพราะสื่อพื้นบ้านสามารถตอบสนองความต้องการอันหลากหลายที่สื่อมวลชนไม่สามารถสนองผู้ชมได้ เช่น

- สื่อพื้นบ้านมีลักษณะยืดหยุ่น ไม่ต้องใช้เครื่องมืออุปกรณ์อะไรมากมาย ไม่ต้องมีการถ่ายทอดเป็นการแสดงสด

- การแสดงสามารถปรับให้เข้ากับคนดูได้ เช่น หนังตะลุงสามารถนำเอาชื่อของคนในหมู่บ้านมาเป็นตัวละครได้ ทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ชิด ถูกใจ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับผู้แสดง

- ขอบเขตของการรับชมไม่ใหญ่โตกว้างขวางเกินไปนัก และการชมมีลักษณะเป็นส่วนรวมทำให้เกิด "ความรู้สึกแบบผู้ชม" อย่างแท้จริง

- ศิลปินมักมีอิสระในการแสดง ทำให้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์สูงมาก

2.1.1 แนวคิดเรื่องหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านไม่ได้เป็นเพียงขนบธรรมเนียมแบบโบราณ แต่เป็นการปฏิบัติการที่เข้มแข็งและเป็นสถาบันทางวัฒนธรรมที่ทำหน้าที่แสดงตัวตนแท้ๆ ของเราเอง ซึ่งมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของสังคม โดยสื่อพื้นบ้านจะทำหน้าที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง, เผยแพร่ข้อมูลข่าวสาร, อบรมสั่งสอนบรรทัดฐานและรสนิยมที่สังคมยอมรับให้กับสมาชิกในสังคมนั้นๆ (Dissanayake, 1977: 123) รวมถึงแสดงบทบาทเป็นสื่อที่สนับสนุนความคิดใหม่ๆ และวิพากษ์วิจารณ์สังคมและนโยบายการเมืองในขณะนั้น เช่น ในประเทศอินเดีย อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ เมื่อสื่อมวลชนอยู่ภายใต้การควบคุมของเจ้าอาณานิคมในระหว่างที่ประเทศตกเป็นเมืองขึ้นของประเทศตะวันตกหรืออยู่ในภาวะสงคราม สื่อพื้นบ้านจะถูกใช้ในการเย้ยหยันผู้กดขี่ เป็นกลยุทธ์ในการนำเสนอเพื่อต่อต้าน และยั่วยุให้เคลื่อนไหวในเรื่องชาตินิยมและความเป็นอิสระ (Ranganath, 1980; Bonifacio, 1972; Brandon, 1967 อ้างถึงใน Valbuena, 1988c: 152)

จิตตนา หนูณะ (2533) ได้ศึกษาบทบาทและการเสื่อมสลายของรองเง็งตันหยง พบว่าสื่อพื้นบ้านรองเง็งตันหยงมีบทบาทหน้าที่สำคัญ 5 ประการ คือ

1. การให้ความบันเทิง ได้แก่ การผ่อนคลายความรู้สึกส่วนตัวของผู้ร้อง การหยอกล้อเกี้ยวพาราสีระหว่างนางรำ – คู่เต้น การสร้างอารมณ์ขัน ผ่อนคลายความตึงเครียด

2. การให้ข้อมูลข่าวสาร แจ้งข่าวกิจกรรมความเคลื่อนไหวของชุมชน กิจกรรมทางศาสนาของชาวไทยมุสลิม

3. การให้การศึกษา อมรมสั่งสอนชี้แนวทางพึงปฏิบัติและไม่พึงปฏิบัติ อบรมคุณธรรมจริยธรรมสตรี – บุรุษ ตำหนิติเตียนในการประพฤติผิด และการให้ความรู้เกี่ยวกับศาสนาอิสลาม

4. การวิพากษ์วิจารณ์สภาพเหตุการณ์และสังคม ได้แก่ การรายงานเกี่ยวกับสภาพชีวิตและสังคมโดยทั่วไป การรายงานเกี่ยวกับการทำมาหากิน และสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมต่างๆ ของชาวบ้าน

5. การก่อให้เกิดการปะทะสัมพันธ์ และสร้างบูรณาการทางสังคม ได้แก่ การสร้างโอกาสให้เกิดการติดต่อสื่อสารสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิม เกิดการผสมผสานทางความเชื่อและภาษา เกิดความเข้าใจและยอมรับเป็นกลุ่มพวกเดียวกัน

นักวิชาการในสำนักแฟรงค์เฟิร์ต (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2539: 15) กล่าวเปรียบเทียบหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนว่า สื่อพื้นบ้านมีหน้าที่มากมายกว่า เช่น

- ทำหน้าที่ปลดปล่อยแรกผลักดันทางเพศ
- สร้างความสามัคคีระหว่างคนกลุ่มต่างๆ
- ช่วยให้คนพัฒนาด้านภูมิปัญญา
- ทำการวิพากษ์วิจารณ์สังคมที่เป็นอยู่
- ทำหน้าที่ให้การศึกษาและสร้างสำนึกทางการเมือง
- มีลักษณะสัมพันธ์กับชีวิต ก่อให้เกิดการทบทวนชีวิต
- ทำหน้าที่ให้ความบันเทิง เหมือนหน้าที่ของสื่อมวลชนโดยทั่วไป

2.1.2 แนวคิดเรื่องการเปรียบเทียบสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนสมัยใหม่

กาญจนา แก้วเทพ (2544: 442 - 447) วิเคราะห์คุณลักษณะที่แตกต่างกันระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนไว้ดังนี้

1. ประเภทของสื่อย่อยๆ สื่อพื้นบ้านมีประเภทย่อยๆ จำนวนมาก เช่น คำคม ภาษิต อุปมาอุปมัย ข้อห้าม คำพังเพย เนื่องจากแหล่งกำเนิดของสื่อพื้นบ้านมีลักษณะกระจายตัวแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น ในขณะที่สื่อมวลชนมีกลุ่มผู้ผลิตแบบรวมศูนย์ และมีแบบแผนที่เป็นมาตรฐาน

2. ความแตกต่างด้านมิติเวลาและพื้นที่ สื่อพื้นบ้านมีมิติด้านเวลาและพื้นที่ไม่จำกัด ต่างจากสื่อมวลชนที่มีมิติด้านเวลาและพื้นที่จำกัดอย่างยิ่ง

3. ความแตกต่างด้านเป้าหมายของการผลิตผลงาน สื่อพื้นบ้านจะมีศูนย์กลางอยู่ที่ผู้ผลิตเป็นสำคัญ (Sender orientation) กล่าวคือ การผลิตเริ่มต้นขึ้นเมื่อศิลปินมีแรงบันดาลใจ และต้องการจะแสดงออก (Self - expression) จังหวะการผลิตจะเป็นอย่างไร เนื้อหาและรูปแบบจะมีลักษณะแบบไหน

จะเป็นไปตามความต้องการของผู้ผลิต ต่างจากการผลิตของสื่อมวลชนจะมีศูนย์กลางการผลิตอยู่ที่ผู้รับสาร (Receiver orientation) หรืออยู่ที่ผู้มีอำนาจทางเศรษฐกิจ

4. ความแตกต่างด้านปริมาณการผลิต คือ สื่อพื้นบ้านจะผลิตตามความพอใจของศิลปิน และกว่าจะผลิตได้สักชิ้นต้องใช้ระยะเวลานาน ต่างจากสื่อมวลชนที่ผลิตเป็นอุตสาหกรรม และผลิตเอาใจตลาดมวลชน

5. ความแตกต่างด้านกระบวนการผลิต สื่อพื้นบ้านมักไม่ค่อยมีระบบแบ่งงานกันทำอย่างซับซ้อน แต่ในการผลิตของสื่อมวลชนมีการแบ่งงานกันทำอย่างสูง

6. ความแตกต่างด้านเนื้อหาและรูปแบบ สำหรับสื่อพื้นบ้านจะเน้นเรื่องเนื้อหามากกว่ารูปแบบ เนื้อหาของสื่อพื้นบ้านจะรวมเอา "ลักษณะทางธรรม" (Sacred) และ "ลักษณะทางโลก" (Secular) เข้าด้วยกันเสมอ นอกจากนี้ยังรวมกันระหว่างรูปแบบที่เป็น "เรื่องจริง" และ "เรื่องแต่งจินตนาการ" (Fantasy) ในบางตอน

7. ความแตกต่างด้านการควบคุม สื่อพื้นบ้าน การเผยแพร่และการบริโภคนั้นอยู่ในปริมณฑลที่ไม่เป็นทางการ (Informal) จึงปลอดจากการควบคุมของสถาบันกฎหมาย การเมืองและเศรษฐกิจ จึงสามารถจะเล่นเรื่องเพศ ใช้คำสบถสาบาน หยาบคาย หรือแม้แต่ล้อเลียนอำนาจรัฐได้ ตรงข้ามกับสื่อมวลชนที่อยู่ภายใต้การควบคุมของอำนาจรัฐและสถาบันเศรษฐกิจ ส่วนในด้านของผู้รับสาร สื่อพื้นบ้านเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วมหรือมีส่วนควบคุมได้ค่อนข้างมาก ต่างจากผู้รับสารของสื่อมวลชนที่มีโอกาสน้อยมากที่จะเข้ามาควบคุมสื่อมวลชน

8. ความแตกต่างด้านรูปแบบการเปิดรับสื่อ สำหรับสื่อพื้นบ้านนั้นออกแบบมาสำหรับการรับชมเป็นกลุ่ม (Group oriented) ในขณะที่การเปิดรับชมของสื่อมวลชนจะมีลักษณะเป็นปัจเจก (Individual oriented) แบบแผนการรับชมดังกล่าวมีผลต่อการรับรู้และตีความเนื้อหาสาร

9. ความแตกต่างด้านการทำหน้าที่ของสื่อ หน้าที่ของสื่อพื้นบ้านนั้นมีอย่างหลากหลายกว่าสื่อมวลชนอย่างมาก

Dissanayake (1977: 122 – 123) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านได้เปรียบกว่าสื่อสมัยใหม่มากมาย คือ

1. สื่อพื้นบ้านยังคงอยู่แม้ผ่านระยะเวลามาเนิ่นนาน แสดงว่าสื่อพื้นบ้านฝังลึกลงในความรู้สึกของคนในชุมชน สื่อพื้นบ้านคือความสนุกและความทุกข์ร่วมกัน คือชัยชนะและความพ่ายแพ้ร่วมกัน สื่อพื้นบ้านได้รับการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนรุ่นหนึ่ง มีตราประทับของสิทธิในการสืบทอดและได้ประทับความน่าเชื่อถือลงไปด้วย

2. สื่อสมัยใหม่ เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ในความคิดเห็นของชาวชนบทหลายๆ คน สื่อเหล่านี้คือความแปลกแยกและเป็นสื่อของคนชั้นสูง ไม่เหมือนกับสื่อพื้นบ้าน สื่อหนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ไม่มีรากเหง้าในจิตสำนึกของประชาชนในท้องถิ่น และไม่มีความเกี่ยวข้องกับพวกเขา

3. สื่อประเพณีใช้สำนวนภาษาของประชาชน และใช้สัญลักษณ์ที่พวกเขาเข้าใจได้ดี

4. สื่อพื้นบ้านมีอิทธิพลต่อกลุ่มของประชากรที่สื่อมวลชนไม่สามารถเข้าถึงได้ เช่น ในสังคมที่ล้าหลัง คนในชนบทส่วนมากไม่ซื้อหนังสือพิมพ์ หรือไม่ฟังวิทยุ หรือไม่ไปดูภาพยนตร์ สื่อพื้นบ้านจึงเป็นวิถีทางเดียวที่จะเข้าถึงคนกลุ่มนี้ได้

5. สื่อพื้นบ้านเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในกระบวนการสื่อสาร และผู้แสดงสามารถประยุกต์เนื้อหาและรูปแบบได้อย่างรวดเร็วตามปฏิกิริยาตอบกลับของผู้ชม

สำหรับบรรยากาศในวงการนิเทศศาสตร์ H. Kato (1977) ตั้งข้อสังเกตว่า นักนิเทศศาสตร์ตะวันตกรุ่นปี 1960 เริ่มมีความสนใจเรื่องสื่อพื้นบ้าน หรือที่เรียกว่า "วัฒนธรรมประชานิยม" (Popular culture) ดังจะเห็นได้จากการระบุบทบาทหน้าที่สำคัญของสื่อมวลชน คือ การถ่ายทอดวัฒนธรรมของประชาชน ซึ่งหมายความว่า จะต้องผนวกเอาวัฒนธรรมที่เคยมีอยู่ของประชาชนเข้ามาไว้ในสื่อมวลชนด้วย ส่วนในแวดวงของสังคมไทย ดร.ฉัตรทิพย์ นาถสุภา (2534) ตั้งข้อสังเกตว่า การศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านและสื่อพื้นบ้านยังอยู่ในแวดวงของนักภาษาศาสตร์ นักวรรณกรรมท้องถิ่น นักคติชนวิทยา และนักมานุษยวิทยา เป็นส่วนใหญ่ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539: 3 – 5)

2.1.3 แนวคิดเรื่องการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน

<u>ก. การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโดยธรรมชาติ</u>

การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านนั้นมีอยู่ตลอดเวลา และเป็นการปรับตัวเพื่อตอบรับกับความเปลี่ยนแปลงของสังคมระดับกว้าง R. Kidd (1992 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 437) ได้ศึกษาละครพื้นบ้าน (popular theatre) ในประเทศต่างๆ โดยเฉพาะประเทศโลกที่สามที่เคยผ่านประสบการณ์การล่าอาณานิคม พบว่ารูปแบบและเนื้อหาของละครพื้นบ้านจะเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย เช่น

- ละครพื้นบ้านภายใต้ยุคศักดินา จะมีทั้งการซ่อนเร้นรูปแบบการต่อต้านศักดินา แต่ในเวลาเดียวกันก็มีจิตสำนึกที่ยอมรับการครอบงำปะปนอยู่ด้วย (False consciousness)

- ละครพื้นบ้านยุคภายใต้การล่าอาณานิคม เนื้อหาละครจะมุ่งต่อต้านลัทธิล่าอาณานิคม สร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม กระตุ้นความรู้สึกชาตินิยม

- ละครพื้นบ้านยุคการทำประเทศให้ทันสมัย เนื้อหาและรูปแบบของละครจะเข้ามาเกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างมาก โดยทำหน้าที่คล้ายๆ เป็นการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมือง (Propaganda)

Coseteng (อ้างถึงใน Valbuena, 1988d: 151) ย้ำว่า สื่อพื้นบ้านสามารถปรับตัวเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลาเพื่อให้คงทนอยู่ชั่วกาลนาน โดยประยุกต์เอารูปแบบใหม่ๆ ความคิดใหม่ๆ กระบวนการและเทคนิคที่หลากหลาย มาประสมประสานรวมเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งสอดคล้องกับสิ่งที่ กาญจนา แก้วเทพ (2530: 31) กล่าวไว้ว่า อันที่จริงสื่อพื้นบ้านได้มีการปรับเปลี่ยนตัวเองอยู่แล้ว เช่น ปัจจุบันถ้าเราฟัง ค่าว

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ซอ โนห์รา ลำเพลิน ก็จะเห็นว่าศิลปินผู้เล่นได้ประยุกต์สอดแทรกเอาเนื้อหาด้านเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมสมัยใหม่ใส่เข้าไปอยู่แล้ว เพียงแต่การกระทำดังกล่าวเป็นการริเริ่มตามลำพังเป็นรายบุคคลจากตัวศิลปินเอง

ประยุทธ วรรณอุดม (2540: 215) ได้ศึกษาบทบาทและการดำเนินกลยุทธ์ของสื่อมวลชนเพื่อการส่งเสริมหมอลำ พบว่า ผู้ที่รู้ดีที่สุดว่าหมอลำจะอยู่รอดได้อย่างไร หรือจะปรับเปลี่ยนอย่างไร ก็คือตัวหมอลำนั่นเอง เพราะหมอลำอยู่กับคนและชุมชนที่เสพการแสดงนั้นๆ ย่อมรู้และเข้าใจดีว่าหมอลำควรจะปรับเปลี่ยนไปอย่างไรเพื่อความอยู่รอด

สำหรับการแสดงหนังตะลุงก็มีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดอยู่ทุกยุคทุกสมัยเช่นกัน และผู้ที่เข้าใจและรู้ดีที่สุดว่าหนังตะลุงควรจะปรับเปลี่ยนไปในทิศทางใดจึงจะดีที่สุด ก็คือนายหนังตะลุงนั่นเอง งานวิจัยในครั้งนี้จึงให้ความสำคัญต่อการศึกษานายหนังตะลุงมากเป็นพิเศษ

ข. การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมสื่อมวลชน

นอกเหนือจากสื่อพื้นบ้านจะต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปตามธรรมชาติแล้ว ในยุคสมัยที่สื่อมวลชนมีอิทธิพลต่อความรู้ ความคิด และพฤติกรรมของคนในสังคม สื่อพื้นบ้านยังต้องพยายามปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมของสื่อมวลชนอีกด้วย ทั้งนี้เนื่องจากสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านมีคุณลักษณะและคุณสมบัติประจำตัว (Attributes) ที่มีจุดร่วมเหมือนกัน คือ เนื้อหา รูปแบบ กระบวนการสื่อความหมาย ฯลฯ แต่สื่อทั้งสองก็มีคุณลักษณะแตกต่างอยู่หลายประการ ดังนั้นเมื่อมาพบกันจึงต้องมีการปรับตัวน้อมเข้าหากัน อย่างไรก็ตามแม้ว่าสื่อพื้นบ้านจะมีข้อได้เปรียบตรงที่เป็นสื่อที่เกิดก่อนอยู่มานาน แต่สื่อมวลชนก็เป็นสื่อน้องใหม่มาแรง ทำให้การปรับตัวของการพบกันกลับเป็นการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านอยู่ฝ่ายเดียว เนื่องจากวัฒนธรรมของสื่อมวลชนมีพันธนาการหลายเรื่อง เช่น ธุรกิจ เวลา เครื่องมือ กฎระเบียบ ทำให้ปรับตัวได้ยากกว่าสื่อพื้นบ้าน (กาญจนา แก้วเทพ, 2545: 144 - 149) ทั้งนี้สื่อพื้นบ้านชนิดใดที่สามารถปรับตัวและสามารถมาประสานใช้ประโยชน์จากสื่อมวลชนได้ สื่อพื้นบ้านชนิดนั้นก็จะมีอนาคตที่ดีต่อไป

สื่อมวลชนมีวัฒนธรรมของตนเอง คือ วัฒนธรรมแบบจับเวลา (Clock Culture) แต่สื่อพื้นบ้านมีลักษณะแบบสบายๆ ซ้ำซาก ตอกย้ำซ้ำทวน กลับไปกลับมาแบบเยิ่นเย้อและยืดยาว ดังนั้นเวทีของสื่อมวลชนจึงมักจะตั้งเวลาให้แก่สื่อพื้นบ้านอย่างจำกัด ส่วนที่ถูกตัดออกไปจากการแสดงของสื่อพื้นบ้านก็คือตอนไหว้ครู (เพราะไม่ใช่วัฒนธรรมของสื่อมวลชน) ซึ่งเท่ากับเป็นการตัดหัวของสื่อพื้นบ้านนั่นเอง การพบกันระหว่างสองวัฒนธรรมนี้แทนที่จะเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรม (inter -

cultural) ก็กลายเป็นการดูดกลืนทางวัฒนธรรม (assimilation) ไปอย่างช่วยไม่ได้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2545: 149)

เธียรชัย อิศรเดช (2545: 139) กล่าวว่า ด้วยมิติด้านเวลาและพื้นที่ที่จำกัดของสื่อโทรทัศน์ ทำให้นิทานจักรๆ วงศ์ๆ เมื่อกลายเป็นรายการโทรทัศน์ ไม่สามารถที่จะต่อเติมเสริมแต่งหรือปิดเรื่องอย่างสมบูรณ์ได้ ละครจักรๆ วงศ์ๆ ทางโทรทัศน์จึงมักจะจบลงอย่างห้วนๆ ไม่กล่าวถึงตัวละครอื่นๆ อีกมากมายที่เปิดไว้ในตอนต้น บางเรื่องย่นย่อตอนท้ายอย่างมากจนเกือบจะสูญเสียความคิดสำคัญของเรื่องไป

ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ได้ศึกษาบทบาทและการดำเนินกลยุทธ์ของสื่อมวลชนเพื่อการส่งเสริมหมอลำ พบว่า นอกจากสื่อวิทยุและโทรทัศน์มีเงื่อนไขที่จะต้องควบคุมเรื่องเวลา และพื้นที่ที่มีอยู่จำกัดให้เกิดประโยชน์มากที่สุดแล้ว ยังควบคุมการใช้ถ้อยคำและภาษาของหมอลำอีกด้วย ดังนั้นสื่อวิทยุจึงไม่เลือกหมอลำที่ลำโดยไม่เคร่งครัดกับถ้อยคำที่ใช้ เช่น หมอลำซิ่ง ซึ่งแสดงเนื้อหาบางคำไม่สุภาพ จึงไม่มีสถานีวิทยุสถานีใดนำหมอลำซิ่งมาออกอากาศเลย นอกจากนี้หมอลำที่นำเสนอผ่านช่องทางสื่อนั้นต้องมีกลวิธีปรับเปลี่ยนและดัดแปลงทั้งรูปแบบและเนื้อหา ตลอด จนวิธีการนำเสนอหมอลำจนต่างออกไปจากสิ่งที่เคยเป็นศิลปการแสดงแบบดั้งเดิม

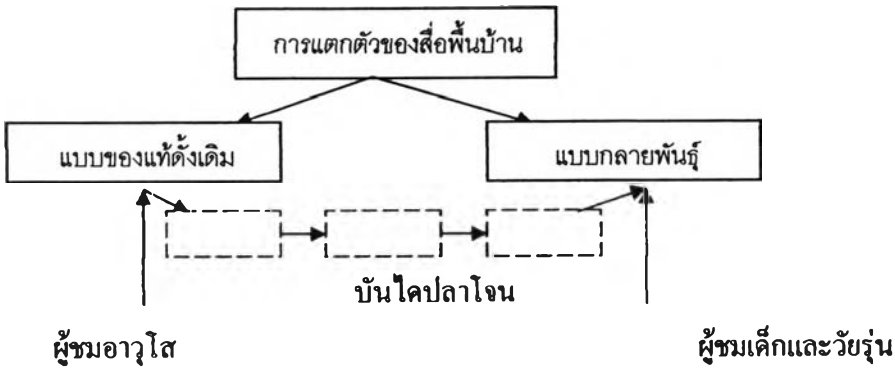
สำหรับการแสดงหนังตะลุงเมื่อต้องอยู่ในบริบทของโทรทัศน์ ต้องไปกั้นจอแสดงในห้องส่ง มีเพียงนายหนัง ลูกคู่ เจ้าหน้าที่ของสถานี และสปอตไลท์ เมื่อขาดบรรยากาศของการแสดงกลางแจ้งที่นายหนังคุ้นเคยทำให้นายหนังแสดงได้ไม่เป็นธรรมชาติ ต้องระมัดระวังคำพูด ควบคุมเรื่องเวลา และยิ่งเมื่อขาดผู้ชมหน้าโรงหนังที่คอยหัวเราะ โห่ฮา ทำให้การแสดงหนังตะลุงครั้งนั้นๆ จืดชืด ไร้ชีวิตชีวา

ถึงแม้ว่าการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะให้ความสำคัญกับหนังตะลุงที่แสดงกลางแจ้ง หรือหนังตะลุงแสดงสด แต่ก็มีส่วนที่คาบเกี่ยวกับหนังตะลุงในสื่อมวลชน เพราะนายหนังรุ่นใหม่มักจะศึกษาการเล่นหนังตะลุงของคณะที่มีชื่อเสียงจากสื่อมวลชน เช่น เทปเสียง วิดีโอ วีซีดี โทรทัศน์ มาช่วยพัฒนาการเล่นหนังตะลุงของตน

2.1.4 แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ

แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ คือแนวคิดในการสืบทอดผู้ชม จากปัญหาที่ว่าเด็กสมัยใหม่ไม่นิยมชมการแสดงสื่อพื้นบ้าน กาญจนา แก้วเทพ (2548 : 20 - 22) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านจำเป็นต้องจัดขั้นบันไดทางศิลปะให้ผู้รับสารรุ่นใหม่ค่อยๆ ไต่ขึ้นไปแบบบันไดปลาโจน โดยขั้นแรกๆ

อาจจะเอารสนิยมของผู้รับสารเป็นตัวตั้ง ซึ่งอาจเป็นสื่อพื้นบ้านแบบกลายพันธุ์แล้ว แล้วค่อยๆ ไต่ไปสู่ขั้นที่ยึดเอาตัวศิลปินเป็นตัวตั้งหรือเป็นสื่อพื้นบ้านแบบดั้งเดิม



แบบจำลอง : การแตกตัวของสื่อพื้นบ้านแบบบันไดปลาโจน

2.2 แนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง

2.2.1 ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง

อันที่จริงชาวภาคใต้เรียกการละเล่นหนังตะลุงในปัจจุบันนี้ว่า "หนัง" บางทีเรียกว่า "หนังควน" ส่วนที่เรียกว่าหนังตะลุงนั้น นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่า ในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อหนังของเมืองพัทลุงได้เข้าไปแสดงในกรุงเทพฯ ชาวกรุงเรียกการแสดงนี้ว่าหนังพัทลุง มาเพี้ยนเป็น ทลุง และเป็น ตะลุง ชาวใต้รับคำนี้มาใช้อย่างแพร่หลายเมื่อทางภาคใต้มีมหรสพแบบใหม่เกิดขึ้น ซึ่งชาวใต้เรียกว่า หนังญี่ปุ่น (ภาพยนตร์) เพื่อไม่ให้เป็นการเรียกชื่อ "หนัง" ซ้ำกันนั่นเอง (สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เขตการศึกษา 3, 2538 : 4)

นักวิชาการที่ศึกษาหนังตะลุงเชื่อว่า ต้นกำเนิดแรกเริ่มของหนังตะลุงน่าจะมาจากชวา ชาวชวาและชาวมลายูมีหนังตะลุงเล่นกันมานานแล้ว โดยเรียกว่า วายังกูลิต วายัง หมายถึง รูปหรือหุ่น กูลิต หมายถึง หนังสัตว์ หรือเปลือกไม้ ที่เมืองปัตตานีเดิมเรียกหนังตะลุงว่า วายังเสียม หรือหนังตะลุงสยามนั่นเอง (จิราภรณ์ เจริญเดช, บรรณาธิการ, 2545 : 53) และสำหรับชาวชวาเองก็ได้รับเอาอารยธรรมของอินเดียมาอีกทีหนึ่ง เมื่อไทยรับวัฒนธรรมจากชวา จึงพลอยรับอารยธรรมจากอินเดียเข้าไปด้วย เช่น การนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามสำหรับประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงในประเทศไทยนั้นยังไม่มีหลักฐานระบุแน่ชัดว่าเกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อไร บางท่านกล่าวว่า หนังตะลุงเริ่มเข้ามาในดินแดนภาคใต้ของประเทศไทย

ตั้งแต่สมัยศรีวิชัย คาดว่าเข้ามาที่เมืองตามพรลิงค์ (นครศรีธรรมราช) ก่อนเป็นแห่งแรก ภายหลังการแสดงนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากที่เมืองพัทลุง (จิราภรณ์ เจริญเคช, บรรณาธิการ, 2545 : 53)

บางท่านกล่าวว่า สมัครพรรคพวกบุตรหลานของพระยาพัทลุง (เผือก) ได้เข้ามากรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2369 (สมัยรัชกาลที่ 3) ได้มีการนำหนังตะลุงไปเล่นด้วย โดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้ไปตั้งหลักแหล่งที่บริเวณบ้านสนามควาย (ใกล้นางเลิ้ง) และได้มีคณะหนังตะลุงอยู่ใกล้นางเลิ้งจนเดี๋ยวนี้ เช่น คณะหนังตะลุงของครูพูน เรืองนนท์ เป็นต้น (เอนก นาวิกมูล, 2530 : 88)

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, 2530 : 99) ทรงเขียนไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า หนังตะลุงเพิ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ไว้ดังนี้

"...หนังตะลุงเป็นของใหม่ เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 พวกชาวควน (มะ) พร้าว แขวงจังหวัดพัทลุง คิดเอาอย่างหนังแขก (ชวา) มาเล่นเป็นเรื่องไทยขึ้นก่อน แล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่น ในมณฑลนั้นเรียกกันว่า "หนังควน" เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายตัวที่บางประอินเป็นที่แรก เมื่อปีชวด พ.ศ. 2419"

เอนก นาวิกมูล (2530) ผู้ศึกษาเรื่องหนังตะลุง เชื่อว่าหนังตะลุงน่าจะมีมาอย่างน้อยประมาณสมัยรัชกาลที่ 1 หรือ 2 โดยอาศัยการคำนวณอายุของครูหนังในบทไหว้ครูหนังตะลุงและตรวจสอบจากเอกสารอื่นๆ จะให้ก่อนจากนั้นยังไม่มีหลักฐานมาสนับสนุนเพียงพอ

ถึงแม้ว่าจะยังไม่มีหลักฐานระบุแน่ชัดเรื่องช่วงเวลาการเกิดของหนังตะลุงในประเทศไทย แต่คำ "หนังตะลุง" ใช้กันอย่างแพร่หลายตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 อย่างแน่นอน ดังปรากฏหลักฐานในจดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ เมื่อ รศ. 128 หน้า 9 พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (เมื่อครั้งยังเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช) ฉบับที่ 1 ลงวันที่ 12 เมษายน รัตนโกสินทร์ศก 128 (พ.ศ.2452) ความตอนเสด็จจังหวัดชุมพรมีว่า "ในตอนค่ำก็มีมหรสพต่างๆ มาเล่นถวาย คือ เพลง 1 โรง หนังตลุง 1 โรง มโนรา 1 โรง คนติดเพลงมากกว่าอย่างอื่น เห็นจะเป็นเพราะเป็นของแปลกนานๆ ได้ดูสักครั้งหนึ่ง และถ้อยคำที่ใช้โต้ตอบกันก็อยู่ข้างเผ็ดร้อนถึงใจอยู่ด้วย" (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, ม.ป.ป. : 25)

นอกจากนี้ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีประกาศแก้ไขภาษีโขนลคร วันที่ 1 มีนาคม พ.ศ.2435ปรากฏว่าได้เพิ่มคำว่า "หนังตะลุง" เข้าไปด้วย ข้อนี้ชวนยืนยันว่า หนังตะลุงน่าจะแพร่หลายเมื่อกลางสมัยรัชกาลที่ 5 นี้เอง (เอนก นาวิกมูล, 2530 : 158)

หนังตะลุงเป็นสื่อพื้นบ้านของชาวไทยภาคใต้ นิยมเล่นกันมากที่สุดที่จังหวัดสงขลา พัทลุง ตรัง และนครศรีธรรมราช ในแต่ละจังหวัดก็มีคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงและมีเสน่ห์แตกต่างกันไป หนังตะลุงมีอิทธิพลต่อชาวชนบทภาคใต้มากเรียกว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตชาวบ้านก็ว่าได้ เพราะนอกจากหนังตะลุงจะให้ความบันเทิงแล้ว ยังให้ความรู้ ความคิด ไม่ใช่แค่ความรื่นเริงธรรมดา

อย่างไรก็ตามหนังตะลุงไม่ได้มีการแสดงเฉพาะในภาคใต้เท่านั้น ในภาคกลางมีหนังตะลุงที่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย คือ หนังตะลุงเมืองเพชร มนัส จรรยงค์ เคยเขียนเรื่องสั้นเกี่ยวกับตัวตลกหนังตะลุงเมืองเพชร คือเรื่อง "ครูแก" อภินิหารของครูแกคือปีนขึ้นโรงหนังได้ทั้งๆ ที่เป็นตัวหนังตะลุงไม่มีชีวิต (เอนก นาวิกมูล, 2530 : 55) สำหรับในภาคอีสานพบว่า ในปี พ.ศ.2467 มีหนังตะลุงอีสานซึ่งเลียนแบบจากหนังตะลุงที่มาจากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เรียกชื่อได้หลายชื่อ เช่น หนังปราโมทัย หนังบักตื้อ หนังบักป่องบักแก้ว เรื่องที่นิยมเล่นกันมากคือ รามเกียรติ์ จำปาสี่ต้น นางแตงอ่อน ศิลป์ชัย ตัวหนังตะลุงจะเป็นลักษณะของคนในภาคอีสาน ยกเว้นเรื่องรามเกียรติ์ คนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ พิณ แคน ซอ โหวด กลอง ฉาบ ฉิ่ง ส่วนการขับร้องเป็นแบบหมอลำ ส่วนบทเจรจาใช้ภาษาท้องถิ่น (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2542 : 110)

2.2.2 ธรรมเนียมและความเชื่อในการแสดงหนังตะลุง

ธรรมเนียมของการแสดงหนังตะลุงในอดีต มีการเชิดรูปลิงดำลิงขาวเป็นอันดับแรก ลิงดำเป็นสัญลักษณ์ของอธรรม ลิงขาวเป็นสัญลักษณ์ของธรรมะ เกิดสู้รบกัน ฝ่ายธรรมะก็มีชัยชนะแก่ฝ่ายอธรรม การเชิดรูปลิงยกเลิกไปไม่น้อยกว่า ๗๐ ปีแล้ว เว้นแต่เป็นการแสดงเพื่อแก้บน ปัจจุบันมีธรรมเนียมการเชิดรูปคือ ออกรูปฤาษีเป็นอันดับแรก ฤาษีเป็นรูปครู มีความขลังและศักดิ์สิทธิ์สามารถป้องปัดเสนียดจัญไรและภยันตรายทั้งปวง ทั้งช่วยคลบันดาลให้หนังแสดงได้ดี เป็นที่ชื่นชมของคนดู ต่อมาออกรูปพระอิศวรทรงโคอุสุภราช (หรือเรียกว่ารูปโค) รูปพระอิศวรของหนังตะลุงถือเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์และเป็นเทพเจ้าแห่งความบันเทิง ต่อมาออกรูปปรายหน้าบทหรือรูปกาศ (ประกาศ) ปราย หมายถึง อภิปราย รูปปรายหน้าบททำหน้าที่เสมือนเป็นตัวแทนนายหนังตะลุง ใช้รูปชายหนุ่มแต่งกายเหมือนโอรสเจ้าเมือง มือหน้าเคลื่อนไหวได้ มือทำเป็นพิเศษให้นิ้วมือทั้ง 4 อ้าออกจากนิ้วหัวแม่มือได้ อีกมือหนึ่งงอเกือบตั้งฉากติดกับลำตัวถือดอกบัว หรือช่อดอกไม้ หรือธง ต่อมาออกรูปบอกเรื่อง คือรูปที่ออกมาบอกคนดูให้ทราบว่าในคืนนี้หนังแสดงเรื่องอะไร สมัยที่หนังแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียวก็ต้องบอกให้คนดูทราบว่าแสดงเรื่องรามเกียรติ์ตอนใด บอกเค้าเรื่องย่อๆ เพื่อให้คนดูสนใจติดตามดู โดยทั่วไปนิยมใช้รูป "ขวัญเมือง" หลังจากนั้นก็ตั้งนามเมืองหรือตั้งเมือง โดยออกรูปเจ้าเมืองและนางเมืองแล้วเริ่มแสดงเป็นเรื่องราว (http://www.moradokthai.com, 21 กรกฎาคม 2547)

คนดูหนังแยกความดีเด่นของคณะหนังตะลุงไว้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรกได้แก่คณะหนังตะลุงที่ว่ากลอนดี น้ำเสียงไพเราะ อีกกลุ่มหนึ่งได้แก่คณะหนังตะลุงที่เล่นสนุก ตลกโปกฮา (เอนก นาวิกมูล, 2530: 124) นอกจากนี้ยังมีผู้ตั้งข้อสังเกตว่า ชาวตรัง กระบี่ พังงา ชอบหนังตลกเก่ง ส่วนชาวสงขลา นครศรีธรรมราช พัทลุง ชอบหนังขับกลอนเก่ง อย่างไรก็ตามคนดูส่วนใหญ่ชอบหนังตะลุงประเภทเสียงหวาน นิทานดี คนตรีดัง ฟังเพราะ หัวเราะครืน ด้วยเหตุนี้เองหนังตะลุงปัจจุบันจึงปรับปรุงการแสดงให้ทันสมัย เช่น นำกลองและฉาบที่ใช้กับคนตรีสากล ผสมกับเสียงปี่ โหม่ง ทับ และมีเสียงไวโอลินหรือออร์แกนคละเคล้ากันไป ทำนองเพลงก็ใช้ทำนองเพลงลูกทุ่งที่รู้จักกันแพร่หลาย นอกจากนั้นยังใช้แสงสีประกอบการแสดง เช่น เวลารูปหนังต่อสู้กัน นายหนังจะเปิดไฟสีแดง ประหนึ่งว่ามีเลือดท่วมจอ และบางโรงยังมีเครื่องบินร่อน และตัวหนังกระโดดร่ม คนดูครึกครื้นไปตามกัน (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2519 : 54)

อุดม หนูทอง (2531: 142 – 144 อ้างถึงใน สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม เขตการศึกษา 3, 2538: 20 - 22) ได้รวบรวมความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงไว้ดังนี้

1. ความเชื่อเกี่ยวกับครูหมอ ครูหมอคือบุรพาจารย์และบรรพบุรุษที่นายหนังแต่ละคนสืบเชื้อสายมา นายหนังตะลุงมีความเชื่อว่าครูหมอเหล่านี้ยังห่วงใยและผูกพันกับตน หากนายหนังกราบไหว้บูชา ครูหมอก็จะให้คุณ แต่หากละเลยก็อาจให้โทษได้

2. ความเชื่อเกี่ยวกับรูปหนัง เชื่อว่ารูปหนังทุกตัวมีอาถรรพ์ ผู้ใดเล่นด้วยความไม่เคารพย่อมไม่เกิดมงคลแก่ตน อนึ่งรูปหนังแต่ละรูปมีศักดิ์ไม่เท่ากัน การจัดเก็บต้องเป็นระเบียบ เป็นหมวดหมู่ และต้องเอารูปสูงวางไว้บนเสมอ

3. ความเชื่อเกี่ยวกับการเดินทาง ก่อนออกเดินทางต้องทำพิธียกเครื่อง โดยประโคมดนตรีอย่างสั้นๆ นายหนังจะบอกกล่าวขอความสวัสดีจากครูหมอ ขณะเดินทางหากผ่านสถานที่ศักดิ์สิทธิ์หรือวัดเก่าๆ จะหยุดประโคมดนตรีถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ณ ที่นั้น เมื่อถึงบ้านเจ้าภาพจะว่าคาถาและทำพิธีตั้งเครื่องโดยประโคมดนตรีสั้นๆ อีกครั้ง

4. ความเชื่ออื่นๆ มักเป็นความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ที่ทำขึ้นเพื่อป้องกันปัดเป่าเสนียดจัญไร และคาถาเมตตามหานิยม ในอดีตถือว่าไสยศาสตร์เป็นสิ่งที่นายหนังต้องเรียนรู้จึงจะเอาตัวรอดได้ แต่ปัจจุบันไม่ค่อยเคร่งครัดเท่าใดนัก

2.2.3 องค์ประกอบของหนังตะลุง

จากการรวบรวมเอกสารและสัมภาษณ์นายหนังตะลุงในท้องถิ่น พบว่าอัตลักษณ์ดั้งเดิมของหนังตะลุงประกอบไปด้วย การไหว้ครู รูปหนังตะลุง โดยเฉพาะรูปตัวตลก คนตรีหนังตะลุง การใช้ภาษาถิ่นใต้ บทกลอน บทเจรจา ความตลกโปกฮาและการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. การไหว้ครูถือเป็นธรรมเนียมที่นายหนังตะลุงทุกคนจะต้องปฏิบัติก่อนการแสดงหนังทุกครั้ง เพื่อเป็นการทำความเคารพครูบาอาจารย์ โดยในบทไหว้ครูนายหนังจะเอ่ยชื่อครูและคนเก่าคนแก่ที่นายหนังเคารพนับถือตลอดจนครูของครูของครูนายหนังไล่ไปตลอดจนครบทุกคน แม้แต่ชื่อสุนทรภู่ก็มักมีอยู่ในบทไหว้ครูเสมอเพราะนับถือว่าเป็นครูกลอนคนหนึ่ง

2. รูปหนัง หนังตะลุงแต่ละคณะมีรูปหนังประมาณ 150 – 200 รูป นัชชาวดี นวียา (2535: 14 - 16) แบ่งรูปหนังตะลุงออกเป็น 4 ประเภท คือ

(1) รูปก่อนเรื่อง ซึ่งมีเหมือนกันทุกคณะ คือ รูปฤาษี รูปพระอิศวรทรงโค รูปปรายหน้าบท (รูปมนุษย์ผู้ชายแทนตัวนายหนัง) และรูปบอกเรื่อง (เป็นตัวตลกตัวใดตัวหนึ่ง)

(2) รูปนุค หรือรูปมนุษย์ชายหญิง เช่น รูปพระ รูปนาง เจ้าเมือง มเหสี พระโอรส พระธิดา ฯลฯ จะแกะรูปให้เหมือนจริงที่สุด และแต่งกายตามสมัยนิยม

(3) รูปยักษ์ เป็นตัวแทนฝ่ายอธรรม เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการแสดงตามยุคสมัย ปัจจุบันหนังตะลุงบางคณะไม่ได้ใช้รูปยักษ์แล้ว

(4) รูปกาก คำว่า กาก ในภาษาถิ่นใต้หมายถึง เศษ หรือหมายความว่าทะลึ่งก็ได้ รูปกากคือรูปตัวตลกซึ่งไม่มียศศักดิ์สำคัญ แต่รูปกากบางตัวถือว่าเป็นตัวสำคัญเพราะทำชื่อเสียงให้นายหนัง รูปกากส่วนใหญ่จะเป็นสีดำ ไม่ค่อยมีลวดลาย รูปหนังส่วนใหญ่จะแกะตายตัว อวัยวะส่วนต่างๆ เคลื่อนไหวไม่ได้ ยกเว้นมือด้านหน้า แต่รูปกากจะเคลื่อนไหวได้ทั้งสองมือ และสามารถขยับปากได้

รูปตัวตลกหรือรูปกากถือได้ว่ามีความสำคัญในการแสดงหนังตะลุงมาก เพราะมีความผูกพันกับชีวิตของชาวบ้านมากกว่าตัวละครอื่นๆ หนังคณะหนึ่งๆ มีตัวตลกไม่น้อยกว่า 10 ตัวขึ้นไป พูดภาษาถิ่นใต้ การแต่งกายมักเปลือยท่อนบน หน้าตาจะผิดเพี้ยนจากคนจริงไปบ้าง แต่ละตัวมีเสียงพูดหรือสำเนียงโดยเฉพาะ สำหรับตัวตลกเอกนิยมนำหนังเท้าของอาจารย์ที่ตนเคารพนับถือมาทำเป็นริมฝีปากล่าง ปิดทองทั้งตัว เพื่อให้เกิดสิริมงคล แม้แต่เชือกชักปากบางคณะทำด้วยทองคำก็มี (http://www.moradokthai.com, 21 กรกฎาคม 2547)

ตัวตลกหนังตะลุงจะออกมาเป็นคู่ เรียกว่าเป็นคู่หู ได้แก่ เท่งกับหนูนุ้ย สีแก้วกับยอดทอง ขวัญเมืองกับสะหม้อ ซึ่งแต่ละคู่จะมีลักษณะบุคลิกภาพที่แตกต่างกัน (นัชชาวดี นวียา, 2535: 18 - 19) เช่นคู่ของเท่งกับหนูนุ้ย เท่งเป็นตัวตลกที่มีชื่อเสียงมากที่สุด เป็นคนฉลาด ทันสมัย มุทะลุ โผงผาง กล้าพูดกล้าทำ พอนายหนังปักรูปเท่งลงบนหยวกกล้วย คนดูก็เตรียมฟังว่าวันนี้เท่งจะวิพากษ์วิจารณ์ใครบ้าง ทั้งในระดับรัฐบาลและระดับท้องถิ่น ตรงกันข้ามกับหนูนุ้ยที่มักจะทำอะไรโง่ๆ ถามอะไรโง่ๆ เป็นคนเซ่อ เกรงใจเจ้านาย และมักถูกเท่งแกล้งบ่อยๆ (เอนก นาวิกมูล, 2530: 183 - 185)

นอกจากนี้บางคณะยังมีตัวตลกพิเศษเพิ่มขึ้นมาอีก เช่น "โท่ง" เป็นตัวตลกที่คณะหนังฉิ้น ธรรมโฆษณ์ สร้างขึ้นมา สมมติให้เป็นน้องของเท่ง หน้าตาคล้ายเท่ง แต่ตัวเล็กกว่า เป็นคนฉลาด กล้าพูด และ "นายหลำ" ของคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ซึ่งเป็นที่รับรู้ของคอหนังตะลุงว่า นายหลำคือตัวแทนตัวตนที่แท้จริงของ นายหนังพร้อม บุญฤทธิ์ นั่นเอง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2527: 19) กล่าวว่า ตัวตลกนับเป็นบุคคลสำคัญมากในการเผยแพร่ข่าวสาร เพราะเป็นบุคคลบนเวทีที่มีโอกาสแสดงนอกเรื่อง โดยนำข่าวสารเข้าไปแทรกและพูดคุยกับคนดูได้ตลอดเวลา และตัวตลกเป็นพวกของคนดู เพราะทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์ตัวละครและเหตุการณ์ในท้องเรื่องและเหตุการณ์ในสังคมของคนดู คนดูจึงถูกใจ ตัวตลกจะพูดจะบอกอะไรคนดูก็เชื่อฟัง

การจัดเก็บรูปหนังก็มีธรรมเนียมปฏิบัติ คือต้องจัดเรียงรูปหนังอย่างเป็นระเบียบและตามศักดิ์ของรูป คือ จัดรูปกากไว้ข้างล่าง จัดรูปพระไว้ส่วนหนึ่ง รูปยักษ์ไว้ส่วนหนึ่ง ไม่คละปนกัน ส่วนรูปศักดิ์สิทธิ์ คือ เทวดา ฤาษี จัดไว้ข้างบนสุด ไม่ให้สัมผัสกับรูปนาง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, ม.ป.ป.: 115)

3. คนตรีหนังตะลุง แต่ดั้งเดิมนั้นจะมี 5 ชิ้น เรียกว่า "เครื่องห้า" ประกอบด้วย

(1) ทับ 1 คู่ ใช้เป็นตัวคุมจังหวะและทำนอง

(2) โหม่ง 1 คู่ ใช้สำหรับประกอบการขับกลอน

(3) กลองตุ๊ก 1 ลูก ใช้สำหรับขัดจังหวะทับ

(4) ฉิ่ง 1 คู่ ใช้สำหรับขัดจังหวะโหม่ง

(5) ปี่ 1 เลา ใช้สำหรับเดินทำนอง

บางคณะอาจมีซอด้วง ซออู้ จะเข้ประกอบด้วย ต่อมาในระยะหลังมีเครื่องคนตรีสมัยใหม่เข้าไปบรรเลงผสมโรงด้วย คือ กลองชุด ทอมบ้า ไวโอลิน คีย์บอร์ด กีต้าร์ เบส เป็นต้น

4. บทกลอน ใช้สำหรับขับบทในรูปปรายหน้าบท บทเกี้ยวจอ บทตั้งนามเมือง และใช้สำหรับบรรยายเรื่องราวต่างๆ เช่น บรรยายฉาก บรรยายการแต่งกาย บรรยายธรรมชาติ บรรยายความรู้สึกของตัวละคร บทกลอนที่หนังตะลุงใช้ร้องส่วนใหญ่นิยมกลอนสด เรียกว่า "มุตโต" โดยใช้กลอนแปดเป็นพื้น เว้นแต่ตอนที่ต้องการเน้นท่วงทำนองให้สอดคล้องกับลักษณะตัวละครและเหตุการณ์ของเรื่อง จึงใช้กลอนรูปแบบอื่นแทรกเข้ามา ส่วนกลอนที่แต่งไว้ก่อนเรียกว่า "กลอนผูก" ซึ่งจะใช้พากย์บทหลักๆ เช่น บทปรายหน้าบท บทเกี้ยวจอ บทชมธรรมชาติ บทสอนใจ บทสมห้อง (บทอัศจรรย์) บทเทวดา เป็นต้น (สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม เขตการศึกษา 3, 2538: 16) นอกจากบทกลอนแล้ว หนังตะลุงยังโดดเด่นในเรื่อง บทเจรจา

5. บทเจรจา คือ บทสนทนา ซึ่งภาษาที่ใช้ในการเจรจา แบ่งเป็น 2 ภาษา คือ

- ภาษากลาง ใช้สำหรับตัวสำคัญ เช่น พระเอก นางเอก กษัตริย์ ราชินี ฤาษี ยักษ์ (ตัวสำคัญ) โดยมากเลียนแบบสำเนียงภาษากลางแต่ใช้คำภาษาใต้

- ภาษาถิ่นใต้ ใช้สำหรับตัวตลกทุกตัว ซึ่งแต่ละตัวมีสำเนียงเฉพาะแตกต่างกัน ไม่ว่าตัวตลกนั้นจะเป็นของหนังตะลุงคณะใด ต้องใช้สำเนียงและลีลาการพูดแบบเดียวกัน นอกจากนี้ใช้กับฤาษีและยักษ์ที่เป็นตัวประกอบในเรื่อง (สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม เขตการศึกษา 3, 2538: 20)

6. การตลกโปกฮา

บุญธรรม เทิดเกียรติชาติ (2535 อ้างถึงใน คนางค์ บุญทิพย์, 2545: 20) พบว่า สารัตถะของบทตลกประกอบด้วย 3 ประเด็น คือ

(1) สารัตถะเกี่ยวกับปัจเจกชน กล่าวถึงคุณภาพของคน คนกับคุณธรรม คนกับจริยธรรมและการวางตัว ความเข้าใจต่อวิสัยมนุษย์และวิสัยโลก

(2) สารัตถะเกี่ยวกับครอบครัว กล่าวถึงการครองรักครองเรือน ปัญหาในครอบครัว

(3) สารัตถะเกี่ยวกับสังคม กล่าวถึงศาสนา ประเพณี ความเชื่อ ค่านิยม การเมือง การปกครองและเศรษฐกิจ

ผู้ชมที่ไปดูหนังตะลุงโดยส่วนใหญ่ไม่ได้คาดหวังว่าจะได้รู้เรื่องราวของหนังตะลุงตั้งแต่ต้นจนจบ แต่ตั้งใจจะไปฟังตัวตลกพูดมากกว่า ตัวตลกจึงเป็นเสน่ห์ที่ขาดไม่ได้ในการแสดง รูปตัวตลกทางภาคใต้มีประมาณ 20 ตัว ตัวที่โดดเด่น ได้แก่ เท่ง, หนูนุ้ย, สะหม้อ, ขวัญเมือง, ยอดทอง, สีแก้ว, จีนจ้อง, และ หนูเนือย (นัชชาวดี นวียา, 2535: 18)

จากแนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านหนังตะลุงดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยนำมาใช้ในการทำความเข้าใจถึงธรรมชาติและธรรมเนียมของหนังตะลุง เพื่อนำมาศึกษาเปรียบเทียบกับการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันว่ามีความเปลี่ยนแปลงไปมากน้อยเพียงใด อย่างไรบ้าง ส่วนใดที่ยังคงเหมือนเดิม (Convention) และส่วนใดที่เกิดขึ้นใหม่ (Invention)

2.3 แนวคิดเรื่องการเข้ามามีอิทธิพลของสื่อมวลชน

การเข้ามามีอิทธิพลของสื่อมวลชนนั้นเป็นผลต่อเนื่องมาจากการพยายามเข้ามามีอิทธิพลทางด้านการสื่อสารของชาติตะวันตก ทั้งนี้เริ่มมาจากแนวคิดเรื่องการไหลของข่าวสารอย่างเสรี (Free Flow of Information) ซึ่งเป็นจุดยืนของฝ่ายทุนนิยมเสรีที่มองว่าหากการสื่อสารระหว่างประเทศเป็นไปด้วยความอิสระก็จะนำไปสู่การพัฒนาระบอบประชาธิปไตยในประเทศต่างๆ แต่ความเป็นจริงแต่ละประเทศต่างมีสภาพทางเศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี ประชากร และวัฒนธรรม ที่แตกต่างกัน ทำให้

การไหลของข้อมูลข่าวสารไม่สามารถเกิดขึ้นได้อย่างเสรีเท่าเทียมกัน มีแต่การไหลทะลักเข้ามาของข้อมูลข่าวสารจากประเทศโลกที่ 1 สู่ประเทศโลกที่ 3 เท่านั้น ซึ่งในเรื่องนี้มีการถกเถียงกันมาตั้งแต่กลางปี ค.ศ.1970 ซึ่งนำไปสู่แนวคิดเรื่อง "จักรวรรดิทางวัฒนธรรม" (Cultural imperialism) หรือ "การพึ่งพาทางวัฒนธรรม" (Cultural dependency) (Mcquail, 1992: 292)

อย่างไรก็ตามแนวคิดดังกล่าวมุ่งเสนอในส่วนของการสื่อสารระหว่างประเทศ (โลกที่ 1 กับโลกที่ 3) แต่ก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในประเด็นการรุกคืบจากสื่อมวลชนในสังคมไทยได้ กล่าวคือ ในสังคมยุคก่อนหน้ายุคทุนนิยม สังคมส่วนใหญ่ เช่นสังคมไทย จะมีวัฒนธรรมอยู่ 2 ประเภท แบบแรกคือ วัฒนธรรมชั้นสูง (High culture) ซึ่งมีลักษณะประณีตงดงาม มีเป้าหมายเพื่อจะยกระดับจิตใจให้สูงขึ้น และแบบที่ 2 คือ วัฒนธรรมพื้นบ้าน (Folk culture) ซึ่งมีลักษณะเด่นคือ แม้จะไม่ประณีตงดงามแต่ก็สร้างขึ้นมาเพื่อรับใช้ชีวิตที่เป็นอยู่จริงของชาวบ้าน เช่น เพลงเกี่ยวข้าวเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวนา แต่เมื่อเข้าสู่ระบบทุนนิยมสมัยใหม่ ทั้งวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมพื้นบ้านต่างก็ต้องยอมแพ้ให้กับวัฒนธรรมใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้น คือ วัฒนธรรมมวลชน (Mass culture) ซึ่งเป็นผลผลิตจากอุตสาหกรรมสร้างวัฒนธรรมหรือสื่อมวลชนนั่นเอง (กาญจนา แก้วเทพ, 2547: 22)

สำนักวัฒนธรรมศึกษาเบอร์มิงแฮมเสนอว่า ในยุคระบบทุนนิยมสมัยนี้ สื่อมวลชนไม่เพียงแต่จะถ่ายทอดสารเท่านั้น หากแต่ยังเป็นตัวกลั่น/ ตัวสร้างวัฒนธรรม (Cultural generator) เลยทีเดียว ดังจะเห็นได้จากการใช้ชีวิตประจำวันทั่วไปว่า วิธีคิด โครงสร้างอารมณ์ความรู้สึก การประพฤติปฏิบัติ ภาษา การแต่งกาย ฯลฯ ล้วนเกิดจากการทำงานของสถาบันสื่อมวลชนทั้งสิ้น ซึ่งจะสังเกตได้ว่าปัจจุบันนี้ภาษาถ้อยคำที่เป็นส่วนเสี้ยวสำคัญของวัฒนธรรมล้วนเกิดมาจากบทเพลงที่ถ่ายทอดผ่านวิทยุและโทรทัศน์ บรรดาเครื่องแต่งกายถูกสร้างสรรค์มาจากวงการแฟชั่นที่แพร่ภาพผ่านโทรทัศน์เช่นกัน ดังนั้น สื่อมวลชนจึงเปรียบเสมือนแอ่งแห่งการสร้างสรรค์วัฒนธรรมในยุคสารสนเทศ (กาญจนา แก้วเทพ, 2547: 4, 37)

ทั้งนี้สิ่งที่ทำให้สื่อมวลชนสามารถเข้ามามีอิทธิพลต่อสื่อพื้นบ้านและประชาชนในสังคมได้ เป็นเพราะสื่อมวลชนมีคุณสมบัติเด่นดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2545: 154 - 156)

1. เป็นสื่อที่มาได้ง่าย

2. เป็นสื่อที่มาได้อย่างแรง เนื่องจากมีทั้งภาพเคลื่อนไหว เสียงประกอบเร้าใจ

3. ใช้เทคโนโลยีระดับสูง ทำให้มีประสิทธิภาพให้ด้านการรับรู้ เช่น การทำเทคนิคพิเศษให้คาบวิเศษเรื่องแสงได้

4. เข้าถึงกลุ่มผู้รับสารได้ครั้งละจำนวนมากๆ พร้อมๆ กัน ทำให้รวมศูนย์ความสนใจจนเป็นที่กล่าวขวัญกันทั่วไป

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

- การเปลี่ยนแปลงในขีดความสามารถ ความต้องการ และความสนใจของผู้ใช้สื่อ เมื่อมีระบบสื่อหลายประเภทให้เลือกใช้ การเปลี่ยนแปลงการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในแง่ผู้ผลิตนั้นคงไม่มีปัญหารุนแรงเท่ากับการสืบทอดผู้รับสาร

- การเปลี่ยนแปลงในแง่ตัวสื่อ สื่อสมัยใหม่มีความได้เปรียบ คือ รวดเร็วกว่า ชัดเจนกว่า กระตุ้นอารมณ์ได้ดีกว่า ให้คำอธิบายที่กระจ่างชัดกว่า เช่น การดูลิเกทางโทรทัศน์ย่อมให้ภาพชัดเจนกว่าการดูลิเกตามงานวัด

- การเปลี่ยนแปลงในแง่ความน่าสนใจของวิธีการนำเสนอหรือเนื้อหา เช่นการแสดงคนตรีลูกทุ่งของไทยในยุคปัจจุบันจะต้องมีวิธีการนำเสนอที่ดึงดูดความสนใจด้วยการมีหางเครื่องที่แต่งกายสวยงามเต้นประกอบการร้องเพลง

- การเปลี่ยนแปลงหน้าที่ ในกรณีของสื่อพื้นบ้าน หากต้องการจะดำรงอยู่ก็ต้องทำหน้าที่ให้แตกต่างจากสื่อประเภทอื่นๆ ที่มีอยู่โดยพัฒนาข้อเด่นของตนเองขึ้นมา

สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาการเข้ามามีอิทธิพลของสื่อมวลชนทั้งทางตรงและทางอ้อม กล่าวคือ ทางตรง หมายถึง สื่อมวลชนมีอิทธิพลผ่านนายหนัง ทำให้นายหนังต้องปรับเนื้อหาและรูปแบบให้สอดคล้องกับความเป็นจริงในสื่อมวลชน ส่วนทางอ้อม หมายถึง สื่อมวลชนมีอิทธิพลต่อทัศนคติ ค่านิยม และพฤติกรรมการรับชมของผู้ชม ซึ่งเป็นผลสอดคล้องต่อเนื่องทำให้เกิดการปรับตัวของหนังตะลุง

2.4 ทฤษฎีเทคโนโลยีสื่อสารเป็นตัวกำหนด

D. McQuail (1994 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2545 : 115) ได้ประมวลคุณลักษณะเด่นของทฤษฎีเทคโนโลยีสื่อสารเป็นตัวกำหนด (Communication Technology Determinism) ไว้ว่า

(1) เทคโนโลยีการสื่อสารเป็นพื้นฐานของทุกสังคม

(2) เทคโนโลยีแต่ละชนิดจะเหมาะสมกับรูปแบบโครงสร้างสังคมแต่ละอย่าง

(3) ขั้นตอนการผลิตและการใช้เทคโนโลยีการสื่อสารจะเป็นตัวนำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคม

(4) การปฏิวัติเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการสื่อสารแต่ละครั้งจะทำให้เกิดการปฏิวัติเปลี่ยน แปลงสังคมตามมาเสมอ

แนวคิดพื้นฐานของ McLuhan ต่อเทคโนโลยีสื่อสารที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของมนุษย์คือ สื่อทุกชนิด (Media) คือการขยายประสบการณ์ด้านผัสสะของมนุษย์ (Extension of experience) โดยเฉพาะสื่ออิเลคทรอนิกส์นั้นได้ขยายประสบการณ์ของมนุษย์ออกไปอย่างมากมายราวกับว่าทำให้คนจำนวนมากสามารถจะไปรู้เรื่องที่ไหนก็ได้ (space) ภายในเวลาที่รวดเร็วยิ่ง (time)

พัฒนาการของเทคโนโลยีการสื่อสารในยุคปัจจุบันทำให้อุปสรรคด้านระยะทางและกาลเวลากลายเป็นเรื่องที่ไร้ความหมาย เพราะไม่อาจปิดกั้นประสบการณ์ของมนุษย์ได้ ทั้งนี้ McLuhan ไม่ได้สนใจเนื้อหาของข่าวสาร (Content) หากสนใจรูปแบบของสื่อ (Media) ดังที่เขากล่าวไว้ว่า Medium is the Message เพราะเขามีแนวคิดว่า เพียงแต่การเปลี่ยนตัวสื่อเท่านั้นก็จะสร้างผลกระทบให้เกิดการเปลี่ยนแปลงกับประสบการณ์ของมนุษย์แล้ว (กาญจนา แก้วเทพ, 2544 : 229 – 230)

สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาเทคโนโลยีสื่อสารที่เข้ามามีอิทธิพลต่อการแสดงหนังตะลุง และผลของการเปลี่ยนแปลงว่าเป็นไปอย่างไร

2.5 แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมประชานิยม

2.5.1 วัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture)

แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) เกิดขึ้นจากอิทธิพลสังคมการเมืองที่ในศตวรรษที่ 19 ในประเทศตะวันตก เป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นพร้อมกับกระบวนการเติบโตของชนชั้นกลางในตะวันตก ชนชั้นกลางต้องหาจุดยืนของเขาที่จะเสพงานศิลปะ ซึ่งพวกเขาไม่ได้รับการศึกษาพอที่จะเสพงานศิลปะของชนชั้นสูงได้ ดังนั้นพวกเขาจึงหากลุ่มงานศิลปะที่สอดคล้องกับรสนิยมของเขาเอง ถ้าเทียบว่าชนชั้นสูงของตะวันตกมีมหากาพย์ (Epic) ชนชั้นกลางก็มีนวนิยายไว้อ่านบันเทิงเริงใจ เมื่อชนชั้นกลางกลายเป็นกลุ่มอิทธิพลที่ทรงพลังในสังคม รสนิยมของชนชั้นกลางก็แพร่กระจายมากขึ้นในตะวันตก ในที่สุดนวนิยายก็ถูกผลักขึ้นไปเป็นวัฒนธรรมอีกระดับหนึ่งที่มีคุณค่าเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในที่สุด (ธเนศ เวศร์ภาคา, http://www.utcc.ac.th/thai culture/ page/article1/article2.htm: 25 กันยายน 2547)

นิยามของวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) คือ ต้องเข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อนเหมือนวัฒนธรรมชั้นสูง ไม่ได้สร้างขึ้นมาจากประเพณีธรรมเนียมเก่าแก่หรือประสบการณ์ชีวิตเหมือนวัฒนธรรมพื้นบ้าน ผู้รับสารต้องเป็นคนกลุ่มใหญ่ ซึ่งไม่ต้องมีระดับ ไม่ต้องชาบซึ้งในอารมณ์มากนัก และไม่คาดหวังว่าประสบการณ์ของพวกเขาจะสะท้อนถึงระเบียบสังคม วัฒนธรรมใดๆ ทั้งสิ้น โดยสรุปก็คือ สิ่งที่จะเรียกว่าเป็นวัฒนธรรมประชานิยมได้ ต้องง่ายและธรรมดา จึงจะสามารถแพร่กระจายและรองรับคนกลุ่มใหญ่ได้

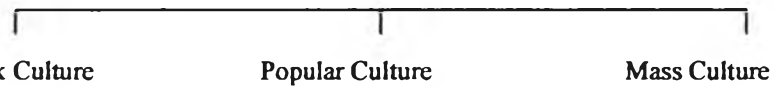
ธีรยุทธ บุญมี (2546: 110 – 113) กล่าวว่า ศตวรรษที่ 20 คือศตวรรษของวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) มีการขยายตัวอย่างกว้างขวางของวัฒนธรรมต่างๆ โดยเฉพาะสินค้าที่เกี่ยวกับความบันเทิง เครื่องแต่งกาย เครื่องมือสื่อสาร และสุขภาพ จนกลายเป็นค่านิยมของชีวิตคนในปลายศตวรรษนี้ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) ได้ก่อตัวเป็นเศรษฐกิจที่มีขนาดใหญ่กว่า

อุตสาหกรรมรถยนต์ ต่อเรือ หรือการขนส่งต่างๆ รวมกันอย่างมากมายหลายเท่า ซึ่งสามารถแยกปรากฏการณ์การเกิดวัฒนธรรมประชานิยมได้เป็น 3 ส่วน คือ (1) การมีอุตสาหกรรมเชิงศิลปะ ที่ผู้ผลิตสินค้าต่างๆ หันมาสนใจในการออกแบบสินค้าให้มีสไตล์มีความสวยงามแทรกอยู่ (2) การเฟื่องฟูขึ้นของเทคโนโลยีการสื่อสาร เช่น หนังสือ หนังสือพิมพ์ วารสาร วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ วิดีโอ ซีดี คอมพิวเตอร์ ฯลฯ ซึ่งส่งผลให้วัฒนธรรมเกี่ยวกับข่าวสารและบันเทิงขยายตัวอย่างมหาศาล และ (3) การล้มเลิกการแบ่งแยกเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นล่าง อุตสาหกรรมการสร้างวัฒนธรรม (Culture industry) ทำให้ศิลปะชั้นสูงราคาถูกลงและวางจำหน่ายได้แพร่หลายกว้างขวาง

ผลที่เกิดจากการปฏิวัติวัฒนธรรมประชานิยม พบว่ามีผล 2 ด้านที่ขัดแย้งกัน คือ ด้านหนึ่ง ทำให้เกิดสังคมผู้บริโภคและวัฒนธรรมบริโภคนิยมขึ้น แต่ในอีกด้านหนึ่งจะช่วยกระจายทั้งวัตถุใช้สอย ศิลปวัฒนธรรม ความบันเทิงเริงใจ กีฬา ซึ่งทั้งสองส่วนนี้แต่ก่อนจำกัดแวดวงอยู่ในหมู่ชนชั้นสูง (ธีรยุทธ บุญมี, 2546: 42)

2.5.2 วัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) – วัฒนธรรมพื้นบ้าน (Folk Culture) – วัฒนธรรมมวลชน (Mass Culture)

M.Real (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2539: 11) ได้วิเคราะห์คำศัพท์ 3 คำ คือ "วัฒนธรรมพื้นบ้าน" (Folk Culture) "วัฒนธรรมประชานิยม" (Popular Culture) และ "วัฒนธรรมมวลชน" (Mass Culture) พบว่า คำทั้งสามคำนี้ไม่ใช่คำที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง หากแต่เป็นคำที่วางอยู่บนเส้นระนาบเดียวกัน ดังภาพ



เริ่มต้นจากวัฒนธรรมพื้นบ้านหรือสื่อพื้นบ้าน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมหรือสื่อที่ใช้กันภายในคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เช่น เพลงเกี้ยวสาวของชาวเขมรใต้ในแถบหมู่บ้านในจังหวัดสุรินทร์ ต่อมาเพลงดังกล่าวได้ขยายเผยแพร่ออกไปมากขึ้น โดยอาจจะผ่านการเล่นหมอลำหรือการเล่นลิเก แต่ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมยังมีอยู่มาก การสื่อสารดังกล่าวก็จะยกระดับขึ้นมาเป็นวัฒนธรรมประชานิยม และในท้ายที่สุดหากมีการนำเพลงดังกล่าวมาอัดแผ่นเสียงและทำมิวสิควิดีโอ โดยอาศัยเทคโนโลยีสมัยใหม่จนสามารถเผยแพร่ต่อมวลชนทั่วไปโดยไม่จำกัดพื้นที่ และการผลิตมีเป้าหมายทางธุรกิจอย่างเต็มที่ การสื่อสารรูปแบบสุดท้ายนี้ก็จะกลายเป็นวัฒนธรรมมวลชนไปในที่สุด

ทั้งนี้แม้ว่าวัฒนธรรมมวลชน (Mass Culture) และวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) จะเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมจากคนจำนวนมาก แต่ก็มีนัยที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ในกลุ่มนักทฤษฎีที่ใช้คำว่าวัฒนธรรมมวลชน (Mass Culture) ในการเรียกสินค้าทางวัฒนธรรมที่ผลิตขึ้นโดยระบบอุตสาหกรรมสื่อมวลชน มีทัศนะที่วิพากษ์ระบบสื่อมวลชนโดยเห็นว่าสินค้าที่ระบบนี้ผลิตขึ้นมาทำให้สมาชิกของสังคมกลายเป็นเพียงผู้บริโภคที่ปราศจากความคิดและเสรีภาพ ในขณะที่นักทฤษฎีที่ใช้คำว่าวัฒนธรรมประชานิยม มีทัศนะที่ยอมรับสถานะของสินค้าวัฒนธรรมที่ระบบสื่อมวลชนสมัยใหม่ผลิตขึ้นมาเพื่อขายแก่ผู้บริโภคสื่อ โดยเห็นว่าเป็นสิ่งที่คนส่วนใหญ่ยอมรับ และการยอมรับไม่ได้เกิดขึ้นจากการบังคับ แต่เกิดจากความนิยมและยินยอมพร้อมใจของผู้รับเอง (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, บรรณาธิการ, 2545: 19)

และสำหรับการแสดงหนังตะลุง ซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านดั้งเดิมของท้องถิ่นไทยภาคใต้ แต่ ณ ปัจจุบันนี้นายหนังพยายามเปลี่ยนแปลงให้สื่อพื้นบ้านหนังตะลุงกลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) โดยอาศัยเทคโนโลยีสมัยใหม่ รูปแบบ เนื้อหาจากสื่อมวลชนเข้ามาผสมผสานในการแสดง ทั้งนี้เพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของประชาชนมากที่สุด แต่ก็ทำให้ต้นทุนในการผลิตสูงขึ้นด้วย

2.6 แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม

แนวทางการศึกษาการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม (Intercultural Communication Approach) สนใจศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมต่างๆ ที่มาพบกัน โดยมีแนวคิดพื้นฐานว่า แต่ละวัฒนธรรมมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว และการพบปะแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมนั้นจะให้ผลดีแก่ทั้งสองวัฒนธรรม เราอาจถือว่า การพบกันระหว่างสื่อมวลชนกับสื่อพื้นบ้าน ก็คือการพบกันระหว่างวัฒนธรรมนั่นเอง

กาญจนา แก้วเทพ (2544: 449 - 452) ได้สรุปรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนในลักษณะการหยิบยืมหรือส่งเสริมซึ่งกันและกัน คือ

- ระบบสื่อมวลชนหยิบยืมทั้งตัวบุคคล/ รูปแบบ/ เนื้อหา/ กระแสความนึกคิด/ จากระบบสื่อพื้นบ้าน ดังข้อสังเกตของ R. Williams ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า สื่อสมัยใหม่นั้นใหม่ก็แต่ตัวสื่อ แต่ได้อาศัยหยิบยืมตัวบุคคลจากสื่อพื้นบ้านมาใช้ เช่น ตลกในรายการโทรทัศน์ ส่วนใหญ่มาจากคณะลิเก

- ระบบสื่อพื้นบ้านหยิบยืมทั้งตัวบุคคล/ รูปแบบ/ เนื้อหาของสื่อมวลชนไปใช้ ในกรณีนี้ยังไม่มีงานศึกษาวิจัยมากนัก ทั้งนี้เพราะเป็นปรากฏการณ์ที่มีไม่มาก ทั้งนี้การหยิบยืมรูปแบบและเนื้อหาจากสื่อมวลชนไปใช้ในสื่อพื้นบ้านนั้นเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการ "ปรับตัวให้ทันสมัย" ของสื่อพื้นบ้าน เช่น หนังตะลุง, ลิเก, หมอลำ ได้มีการนำเรื่องราวจากละครโทรทัศน์ที่โด่งดังไปดัดแปลง หรือนำข่าวคราวจากหนังสือพิมพ์ไปแต่งเป็นเนื้อหา เป็นต้น

I22171994

- ระบบสื่อพื้นบ้านใช้สื่อมวลชนเป็นช่องทางส่งเสริม เนื่องจากสื่อมวลชนมีศักยภาพของความเป็นสื่อที่แพร่หลาย เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างกว้างขวาง อันเป็นข้อจำกัดของสื่อพื้นบ้าน เมื่อสื่อพื้นบ้านได้เข้ามาอยู่ในบริบทของสื่อมวลชนก็เท่ากับได้เผยแพร่ผลงานได้อย่างกว้างขวาง

อุปกรณ์สื่อมวลชนสมัยใหม่ เช่น เทปตลับและเทปโทรทัศน์มีส่วนในการรักษาและเผยแพร่สื่อพื้นบ้านเพื่อการค้าและการศึกษาอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเทปตลับทำให้เพลงลูกทุ่ง ลำตัด หมอลำ เพลงอีแซว แพร่หลาย และที่น่าสนใจมากคือ ละครชอ ซึ่งเป็นละครพื้นบ้านของเมืองเหนือที่ซบเซาสามารถกลับฟื้นขึ้นสู่ความนิยมอีกครั้งก็เพราะเทปตลับเป็นกำลังสำคัญในการสร้างความนิยมละครชอ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2527: 20)

ประยุทธ วรรณอุดม (2540: 6) สำรวจเบื้องต้นพบว่าการที่หมอลำสามารถดำรงอยู่ได้ในปัจจุบันเนื่องมาจากสาเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ

1. หมอลำมีคุณสมบัติพิเศษของความเป็นศิลปการแสดงพื้นบ้าน (Folk Performing Art) คือ มีความเรียบง่าย มีความใกล้ชิดกับผู้ชม และมีความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินผู้แสดงกับผู้ชมการแสดง

2. สื่อมวลชนได้เข้ามามีส่วนอย่างมากในการทำหน้าที่เป็นช่องทาง (Channel) ในการเผยแพร่ (Distribution) หมอลำให้เป็นที่รู้จักกว้างขวางขึ้น

เมื่อทั้งสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชนต่างก็มีลักษณะโดดเด่น และสามารถพึ่งพาอาศัยกันได้ รัฐบาลจึงเลือกใช้สื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการพัฒนาประเทศ โดยผสมผสานข้อเด่นระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน คือ ใช้เนื้อหาของสื่อพื้นบ้านเพราะมีความใกล้ชิดและสามารถมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงทัศนคติของผู้ชมได้ และใช้ช่องทางของสื่อมวลชนเพราะเป็นสื่อที่แพร่กระจายข่าวสารได้อย่างรวดเร็ว ครอบคลุมทุกกลุ่มประชากร

อย่างไรก็ตามอุปสรรคขัดขวางการประสานวัฒนธรรมระหว่างสื่อทั้ง 2 ประเภท คือ เรื่องเพศ เรื่องเพศแบบมีรสนิยมและมีสุนทรียะนั้นเป็นจุดขายที่สำคัญของสื่อพื้นบ้าน เพราะสื่อพื้นบ้านก่อตัวมาบนฐานวิธีคิดที่ว่าเรื่องเพศเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ของมนุษย์ หากปิดกั้นเอาไว้ก็มีแต่จะระเบิดพังทลาย ดังนั้นจึงควรหาช่องทางระบายปลดปล่อยอย่างเหมาะสม เป้าหมายของการแสดงไม่ได้มุ่งแต่การกระตุ้นอารมณ์ทางเพศ แต่เป้าหมายมักจะเป็นอย่างอื่น เช่น เพื่อความอุดมสมบูรณ์ เพื่อดูการใช้ไหวพริบปฏิภาณ ในทางตรงกันข้าม กฎเกณฑ์ของสื่อมวลชนในเรื่องเพศนั้นเข้มงวดอย่างยิ่งในการแสดงออกอย่างเปิดเผย สื่อพื้นบ้านจึงมักสอบตกไม่สามารถถูกบรรจุเป็นรายการในสื่อมวลชนได้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2545: 147 - 148)

ทั้งนี้สิ่งที่ซับซ้อนและต้องใช้วิจารณญาณอย่างยิ่งยวดนั้น ไม่ใช่อยู่เฉพาะที่การนำเทคโนโลยีการสื่อสารมวลชนสมัยใหม่มาปรับใช้เพื่อเป็นช่องทางเผยแพร่วัฒนธรรมแบบเก่าเท่านั้น แต่ยังต้องคำนึงด้วยว่า จะมีกลยุทธ์ในการเลือกสื่อมวลชนอะไร และอย่างไร จึงจะถือได้ว่าเป็นไปในเชิงสร้างสรรค์และส่งเสริมวัฒนธรรมดั้งเดิมได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด ในขณะเดียวกันต้องไตร่ตรองว่าเมื่อใช้กลยุทธ์นั้นแล้วจะก่อให้เกิดผลเสียหรือผลกระทบที่ไม่พึงปรารถนาอันจะเป็นการทำลายวัฒนธรรมดั้งเดิมให้น้อยที่สุด (ประยุทธ วรรณอุดม, 2540: 2)

กาญจนา แก้วเทพ (2548: 24) ได้เสนอแนะวิธีการใช้สื่อพื้นบ้านไม่ให้ซอกช้ำ ใช้สื่อพื้นบ้านอย่างมีเกียรติมีศักดิ์ศรี ใช้ไปนาน ๆ อย่างยั่งยืน ดังนี้

1. วิธีการใช้สื่อพื้นบ้านนั้น จะต้องชัดเจนว่าใครเป็นเจ้าภาพใครเป็นแขก หรือจะเอาใครเป็นตัวตั้ง ในทัศนะของกาญจนาเห็นว่าในการนี้ควรจะต้องให้สื่อพื้นบ้านเป็นตัวตั้ง เป็นเจ้าภาพของการใช้งาน

2. หลักการพบกันครึ่งทาง ในกรณีที่หน่วยงานที่ไปใช้สื่อพื้นบ้านนั้นเป็นองค์กรรัฐ ซึ่งมีวัฒนธรรมในการทำงานแบบเฉพาะตัว เช่น ใช้การสั่งการ ใช้เวลาทำการแบบราชการ เขียนรายงานหรือประชุมแบบราชการ ในขณะที่สื่อพื้นบ้านเองเขาก็มีวัฒนธรรมของเขา ในการนี้ก็คงต้องถ้อยทีถ้อยอาศัยมาพบกันครึ่งทางบ้าง

3. หลักการ "อยากให้เธอลองรักไปลองรำดู" หากทัศนคติของผู้ที่จะไปทำงานร่วมหรือไปใช้สื่อพื้นบ้านยังเป็นแบบที่ไม่พึงปรารถนา เริ่มตั้งแต่ดูถูกดูแคลนชะเอง หรือไม่เข้าใจธรรมชาติ คุณลักษณะเฉพาะตัวพิเศษแบบต่าง ซึ่งวิธีที่ดีที่สุดคือต้องลองเข้าไปสวมบทบาทศิลปินสื่อพื้นบ้านสักช่วงหนึ่ง ก็จะบังเกิดความเข้าใจได้อย่างรวดเร็ว และจะสามารถใช้สื่อพื้นบ้านได้อย่าง "รู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา รู้คุณค่า"

งานวิจัยในครั้งนี้จะศึกษาทั้งในส่วนที่สื่อมวลชนเข้ามาสร้างอุปสรรคและส่วนที่สื่อมวลชนเข้ามาสนับสนุน แต่จะศึกษาในมุมมองจากสื่อพื้นบ้านที่เป็นผู้เลือกสรรบางส่วนจากสื่อมวลชนมาปรับใช้ในการแสดงหนังตะลุง ทั้งนี้จะศึกษาถึงกลวิธีที่นายหนังหยิบยืมสื่อมวลชนมาใช้ประโยชน์ในการปรับตัวของหนังตะลุง

2.7 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์

อัตลักษณ์เป็นคำที่เริ่มใช้กันทั่วไปในศตวรรษที่ 20 ในทางวิชาการมีการถกเถียงกัน 2 แบบ คือ แบบจิตวิทยา และแบบสังคมวิทยา ในแบบจิตวิทยา หมายถึง ลักษณะเฉพาะชุดหนึ่งของแต่ละบุคคลซึ่งแสดงออกต่อผู้อื่น ลักษณะเฉพาะดังกล่าวนี้จะช่วยให้ผู้อื่นสามารถบ่งชี้บุคคลนั้นๆ ได้ (Hoult, 1969 อ้างถึงใน สกลกานต์ อินทร์ไทย, 2539: 21) ส่วนในแบบสังคมวิทยามีการใช้อย่างกว้างขวาง หมายถึง ความสำนึกในตัวตน (Sense of self) หรือความรู้สึกและความคิดเกี่ยวกับตนเอง บางทีก็เข้าใจกันว่าอัตลักษณ์ของคนเรามีที่มาจากความคาดหวังว่าเราจะเป็นเช่นนั้นเช่นนี้ เพราะเรามีบทบาททางสังคม

เช่นนั้นเช่นนี้ เราเองจึงซึมซับความคาดหวังนั้นเข้ามาในตัวเราเอง (internalise) ด้วยกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (Socialization) (สิริพรรณ นกสวน, เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, บรรณาธิการ,2546: 162)

หรือ อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546: 77) กล่าวว่า ความหมายของอัตลักษณ์มิได้มีรากฐานอยู่ภายในตัวมันเอง ความดีและสีขาวมีอยู่ได้ก็เพราะอิงอาศัยความหมายของด้านตรงข้ามมาเปรียบเทียบ "ความเป็นอื่น" ที่ถูกปฏิเสธนี่เองคือเหรียญตรงข้ามที่เป็นเงื่อนไขจำเป็นของการมีอยู่ของอัตลักษณ์

หรือ Goffmann (1992: 82) เห็นว่า คนเราบริหารจัดการอัตลักษณ์หรือตัวตนของเรา (Identity management) อยู่ตลอดเวลา (สิริพรรณ นกสวน, เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, บรรณาธิการ,2546: 162)

ดังนั้นอัตลักษณ์จึงมีอยู่หลายแบบขึ้นอยู่กับว่าเราจะนำเสนอตัวเรากับใคร สถานการณ์ไหน เป็นต้น

แต่เดิม Identity แปลเป็นไทยว่า เอกลักษณ์ แต่ในความหมายซึ่งหมายถึง ความเป็นไทย เป็นเชิงว่ามีความเฉพาะตัว (Uniqueness) หรือมีเพียงหนึ่งเดียว ในระยะหลังคำนี้ถูกมองว่าแสดงอาการยัดเยียดความเป็นหนึ่งเดียวให้แก่ผู้คนในประเทศ ซึ่งมีวัฒนธรรมต่างๆ กัน จึงได้ใช้คำว่าอัตลักษณ์แทน เพราะจะเปิดทางให้ทุกคนหรือทุกส่วนในสังคมสามารถมีหรือเลือกอัตลักษณ์ของตัวเองได้ เช่นเดียวกันอัตลักษณ์ของชาติก็ไม่ได้มีความเป็นเนื้อเดียวกันและยิ่งมีความแปรเปลี่ยนมากในกระแสโลกาภิวัฒน์ (Globalization) (สุริชัย หวันแก้ว, 2544 อ้างถึงใน สิริพรรณ นกสวน, เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, บรรณาธิการ ,2546: 162)

Hall และ Jefferson (1976 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 523) กล่าวว่า การสร้างอัตลักษณ์เป็นปฏิบัติการที่บุคคลหรือกลุ่มดำเนินการอย่างมีความหมายและมีสำนึก ไม่ว่าจะเป็น วัตถุ ความสัมพันธ์ ระบบค่านิยม ระบบความเชื่อที่ผลิตออกมา และวิธีการที่ผลิต ล้วนมีเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่ม ซึ่งอัตลักษณ์ที่เห็นได้ง่ายคือ อัตลักษณ์ทางชนชาติ (Ethnic identity) หมายถึงกลุ่มคนที่แตกต่างไปจากคนส่วนใหญ่ในสังคมด้วยคุณลักษณะที่เป็นเกณฑ์ต่างๆ เช่น ศาสนา ภาษา เชื้อชาติ ชุมชน ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ ฯลฯ คุณลักษณะดังกล่าวในด้านหนึ่งช่วยธำรงรักษาอัตลักษณ์ของกลุ่มย่อยดังกล่าวเอาไว้ และในอีกด้านหนึ่งก็ทำให้แตกต่างไปจากคนอื่นๆ

จะเห็นได้ว่าอัตลักษณ์เป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา อย่างไรก็ตามในความเปลี่ยนแปลงนั้นก็ยังคงมีอัตลักษณ์ร่วม ซึ่งก็คืออัตลักษณ์ที่เคยเป็นมาตรฐานก่อนการเปลี่ยนแปลง ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะการดำรงรักษาอัตลักษณ์ของหนังตะลุงหลังจากการปรับแปลงว่าเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร

2.8 แนวคิดเรื่องการต่อรองทางวัฒนธรรม

กาญจนา แก้วเทพ (2539: 64 – 67) กระบวนการสร้างสรรค์วัฒนธรรมโลกนั้นก่อร่างบนพื้นฐานของการมีวัฒนธรรมแห่งชาติที่มีอยู่ก่อนในปัจจุบันเราจึงเห็นปรากฏการณ์ที่วัฒนธรรมในแต่ละประเทศ แต่ละท้องถิ่นกำลังดำเนินการอยู่ 2 อย่าง คือ (1) การคัดเลือกเอาวัฒนธรรมบางอย่างจากข้างนอกเข้ามาใช้ เช่น สังคมไทยกำลังเลือกเอาคอมพิวเตอร์และภาษาอังกฤษเข้ามาใช้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย และ (2) การพยายามเลือกเอาบางส่วนของวัฒนธรรมตนเองออกไปทำให้เป็นสากล เช่น การทำให้ต้มยำกุ้งให้กลายเป็นอาหารสากล ซึ่งจะต้องลดระดับความเผ็ดและเครื่องเทศลงไป เป็นต้น

การรับวัฒนธรรมสากลบางอย่างเข้ามาผนวกกับวัฒนธรรมดั้งเดิม มีข้อคิดบางระการที่ควรเรียนรู้จากประสบการณ์ในอดีต ประการแรกคือ ในอดีตเรารับของภายนอกด้วยยุทธศาสตร์การต่อรองแบบการแทนที่ (Substitution) คือ เราวาดทิ้งของเดิมที่เราเคยมีอยู่ แล้วนำของใหม่มาแทนที่ทั้งหมด ผลจากการใช้ยุทธศาสตร์นี้ได้แสดงผลให้เห็นว่า เราได้จ่ายแพงเกินไปอย่างมากสำหรับการพัฒนาประเทศ และในยุคปัจจุบันเรากลับโหยหาสิ่งที่เราเคยกวาดทิ้งไปแล้ว ประการที่สองคือ กระบวนการเลือกรับวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามาแต่ใช้ด้วยวิธีการแบบไทย เช่น การใช้โทรศัพท์มือถือ แม้ว่ารูปแบบของเทคโนโลยีจะอยู่ในยุคสังคมข่าวสาร แต่สำหรับวัฒนธรรมไทยในการใช้สิ่งเหล่านี้ยังอยู่ในยุคศักดินา การไม่พอดีของการรับวัฒนธรรมใหม่เข้ามาในสังคมก่อให้เกิดความขัดแย้งและการกระทบกระทั่งกันอยู่ในชีวิตประจำวัน และข้อสังเกตประการสุดท้ายคือ การรับวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามา เรารับมาแบบไม่ครบชุด เป็นการเลือกรับระดับผิวเผินเพียงแค่เป็นแฟชั่น แค่เปลือกนอกของวัฒนธรรม

ทั้งนี้สามารถพิจารณาถึงกลวิธีการต่อรองในการรับวัฒนธรรมจากภายนอกได้ 3 รูปแบบ คือ

(1) Addition คือ ของเก่าก็ยังคงอยู่ครบ และของใหม่ก็เข้ามาเพิ่มเติม

(2) Articulation คือ การรับของใหม่เข้ามาบางส่วน ตัดของเดิมทิ้งไปบางส่วน และ

(3) Substitution คือ การรับของใหม่เข้ามาแทนที่ของเดิมทั้งหมด

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะใช้กลวิธีต่อรองทั้ง 3 รูปแบบเป็นแนวในการวิเคราะห์ว่านายหนังมีวิธีการต่อรองต่อการเข้ามาของสื่อมวลชนในรูปแบบใด และมีองค์ประกอบใดบ้างของหนังตะลุงที่มีการต่อรอง

2.9 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.9.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง

คนางค์ บุญทิพย์ (2545) ได้ศึกษาวิเคราะห์สารจากตัวตลกหนังตะลุง พบว่า

1. การแสดงของตัวตลกหนังตะลุงเป็นการสืบทอดทางวัฒนธรรม และเป็นสื่อสารการแสดงในรูปแบบของการสื่อสารระหว่างบุคคล

2. ตัวตลกหนังตะลุงมีหน้าที่ให้ความบันเทิงเป็นหลักและสอดแทรกสาระเป็นบทบาทรอง

3. สาระที่ตัวตลกแสดงออกมาทางวัจนสาร ประกอบด้วยการให้ความรู้พื้นฐานในการดำเนินชีวิต การอบรมสั่งสอนทางจริยธรรมและการวิพากษ์วิจารณ์สังคม วัจนสารของตัวตลกจะต้องถูกสอดแทรกอย่างเหมาะสมกับความบันเทิง เพื่อนำผู้ชมไปสู่ความสนุกสนานซึ่งเป็นจุดหมายหลักของการสื่อสารการแสดงหนังตะลุง

4. อวัจนสารของตัวตลกแสดงลักษณะที่สอดสัมพันธ์กับชาวบ้าน ในสังคมภาคใต้ส่วนใหญ่และก่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเป็นพวกเดียวกันกับตัวตลกหนังตะลุง ตัวตลกทำให้ผู้ชมพร้อมที่จะรับความบันเทิง และการแต่งเสริมเกินจริงก็นำไปสู่ความขบขัน

5. ผู้ชมต้องการที่จะรับรู้เพียงบทบาทหลักคือ ความบันเทิงจากตัวตลก และไม่ได้นำสาระของตัวตลกหนังตะลุงไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในชีวิตประจำวันมากนัก

สินีนาถ วิมุกตานนท์ (2540) ศึกษาการใช้สื่อหนังตะลุงเพื่อการพัฒนาของหน่วยงานภาครัฐในภาคใต้ พบว่า ในช่วงปี พ.ศ.2538 – 2540 มีหน่วยงานภาครัฐใช้หนังตะลุงเป็นสื่อเพื่อการพัฒนา สังกัด 5 กระทรวงหลัก ได้แก่ หน่วยงานที่สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ กระทรวงสาธารณสุข กระทรวงเกษตรและสหกรณ์ กระทรวงแรงงานและสวัสดิการสังคม และสำนักนายกรัฐมนตรี ซึ่งในการผลิตเทปเสียงหนังตะลุงนี้นอกจากจะผลิตเป็นเทปเสียงโดยตรงแล้ว ในบางครั้งก็จะใช้การทำสำเนาเสียงจากเทปโทรทัศน์ด้วย

จากการวิเคราะห์เนื้อหาพบว่า หน่วยงานส่วนใหญ่ปรับรูปแบบการนำเสนอของหนังตะลุง ซึ่งโดยปรกติจะใช้เวลาในการเล่น 6 – 8 ชั่วโมง มาเป็นการใช้กลอนหนังตะลุงสั้น 5 – 10 นาที มีเนื้อหาประชาสัมพันธ์เรื่องราวที่ต้องการโดยตรง หรือหนังตะลุงเรื่องสั้นความยาวประมาณ 30 นาที - 2 ชั่วโมง มีการเดินเรื่องโดยใช้ตัวละครและมีเนื้อหาที่ต้องการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์สอดแทรกอยู่ในเรื่อง ทั้งนี้เพื่อให้เนื้อหาสาระกระชับเหมาะสมกับการเผยแพร่ทางวิทยุกระจายเสียง หอกระจายข่าว เสียงตามสาย ฯลฯ ประเด็นที่นำเสนอเกี่ยวข้องกับงานนโยบายของรัฐบาล เช่น การส่งเสริมการปกครองระบอบประชาธิปไตย การประชาสัมพันธ์ป้องกันโรคเอดส์ การประชาสัมพันธ์แก้ไขปัญหายาเสพติด การประกันสังคม โดยมีวิธีการนำเสนอซึ่งใช้การบันเทิงเป็นสื่อคือความตลกขบขัน การเล่าเรื่อง การบรรยาย การตั้งคำถาม การใช้ความเป็นพวกเดียวกัน และใช้ความน่าเชื่อถือของผู้ส่งสาร

อินทิรา สุวรรณ (2540) ศึกษาบทบาทหนังตะลุงทางโทรทัศน์ในการถ่ายทอดความรู้ พบว่า หนังตะลุงทางโทรทัศน์ถ่ายทอดสาระความรู้ 4 ประเด็น คือ (1) การประพฤติปฏิบัติตนในสังคม (2)

ความรู้เรื่องโรคเอดส์ (3) ความรู้เรื่องสภาพทั่วไปทางการเมือง (4) ความรู้เรื่องการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม รวมทั้งมีบทบาทในการอบรมสั่งสอน ให้ข้อมูลข่าวสารและแสดงความคิดเห็น สำหรับบทบาทการให้ความรู้ของหนังตะลุงทางโทรทัศน์เป็นเพียงบทบาทรอง ส่วนบทบาทหลักคือให้ความบันเทิง วิธีการนำเสนอความรู้ของหนังตะลุงทางโทรทัศน์ แยกเป็นสองส่วนคือ ส่วนที่เป็นนิยายและส่วนที่เป็นความรู้ โดยนำเสนอได้ 4 รูปแบบ คือ (1) ผูกโครงเรื่อง (2) บทเจรจา (3) บทพากย์ (บทกลอน) และ (4) คำบรรยาย

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2525) ได้ศึกษาความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปการแสดงหนังตะลุง พบว่า การแสดงหนังตะลุงนั้นแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ หนังตะลุงโบราณที่ยังคงเล่นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ และหนังตะลุงสมัยใหม่ที่เล่นเรื่องชีวิตของคนธรรมดา ซึ่งทั้ง 2 ประเภทมีความแตกต่างกันในด้าน ตัวละคร โครงเรื่อง แนวความคิด และเทคนิคของการแสดง แต่ยังมีความต่อเนื่องกันในความเป็น Stercotypes ของตัวละคร ความตรงข้ามระหว่างตัวเอกกับตัวตลก และความสำคัญของบทบาทตัวตลก ในส่วนของโครงเรื่อง ปริตตา พบว่า โครงเรื่องหนังตะลุงแบบโบราณนั้นไม่ค่อยพบว่านายหนังจะแสดงเรื่องจบภายใน 1 คืน และมักจะทิ้งค้างไว้เช่นนั้นด้วย ถึงแม้ว่าจะแสดงติดต่อกันหลายๆ คืน แต่จะเริ่มแสดงเรื่องใหม่ไม่ต่อเรื่องเก่า ผู้ชมเองก็ไม่ได้คาดหวังว่าจะได้ดูตอนจบ เพราะทั้งนายหนังและคนดูก็ทราบอยู่แล้วว่า ตอนจบพระเอกก็เดินทางกลับเมือง พบพ่อแม่ อภิเษกสมรส และขึ้นครองราชย์ต่อไป ส่วนโครงเรื่องสมัยใหม่ มีแนวโน้มที่จะจบเรื่องอย่างแน่ชัดในความคิดของนายหนัง แม้ว่าตอนแสดงจริงๆ จะไม่จบก็ตาม ซึ่งแตกต่างจากเรื่องในสมัยก่อนที่นายหนังแต่งค้างไว้แต่ไม่ยอมจบ ซึ่ง ปริตตา ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า เป็นเพราะโครงเรื่องสมัยใหม่ได้รับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมสมัยใหม่ เช่น นวนิยาย และสื่อมวลชน คือ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ ซึ่งมีการผูกเรื่องให้มีการจบอย่างชัดเจนนั่นเอง

เนื่องจากงานวิจัยในครั้งนี้มีส่วนคล้ายคลึงกับงานวิจัยเรื่องความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปการแสดงหนังตะลุง ของปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล แต่ก็มีความแตกต่างกันคือ

1. งานวิจัยของปริตตา ได้ทำการศึกษาไว้ตั้งแต่ พ.ศ.2525 ซึ่งในสมัยนั้นสื่อมวลชนยังไม่มีจำนวนรายการและประสิทธิภาพมากเท่ากับสื่อมวลชนในปัจจุบัน และในปัจจุบันนี้เกิดปรากฏการณ์หนังตะลุงมินิคอนเสิร์ต (แสดงคอนเสิร์ตเพลงลูกทุ่งสลับกับการแสดงหนังตะลุง) และหนังตะลุงพากย์เทป (นายหนังทำหน้าที่เพียงเชิดรูปตามเสียงที่ได้บันทึกการแสดงของคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง) ซึ่งในปี พ.ศ. 2525 ยังไม่เกิดปรากฏการณ์นี้

2. งานวิจัยของปริตตา ศึกษานายหนังตะลุงและผู้ชมในขอบเขตพื้นที่ อ.หัวไทร จ.นครศรีธรรมราช เพียงที่เดียว แต่งานวิจัยในครั้งนี้ศึกษาครอบคลุม 4 จังหวัด คือ พัทลุง สงขลา ตรัง และนครศรีธรรมราช

3. งานวิจัยของปริตตา เป็นเหมือนบันทึกประวัติศาสตร์ในช่วงปี พ.ศ.2525 ว่าหนังตะลุงในช่วงนั้นแบ่งเป็น 2 แบบ คือแบบโบราณและแบบสมัยใหม่ แล้วศึกษาเปรียบเทียบทั้ง 2 แบบว่ามีความแตกต่างและมีความต่อเนื่องกันอย่างไร โดยพิจารณาในส่วนของเนื้อเรื่อง (Product)เป็นหลัก แต่งานวิจัยครั้งนี้จะศึกษาตั้งแต่กระบวนการผลิต (Process of production) หนังตะลุง เพื่อตอบคำถามในเรื่องกลวิธีต่อรองของนายหนังตะลุงต่อการเข้ามามีอิทธิพลของสื่อมวลชน และการรักษาอัตลักษณ์ดังเดิมของหนังตะลุง

4. งานวิจัยของปริตตา ศึกษาในมุมมองของนักมนุษยวิทยา แต่งานวิจัยครั้งนี้ศึกษาในมุมมองของนักนิเทศศาสตร์

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522: 132 – 137 อ้างถึงใน สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม เขตการศึกษา 3, 2538: 22 - 23) ได้ศึกษาความเปลี่ยนแปลงในบางประเด็นของหนังตะลุงไว้ดังนี้

1. ฐานะของนายหนังตะลุง ในปัจจุบันนายหนังส่วนมากได้รับการยกย่องจากสังคมสูงกว่าเดิม เพราะเป็นอาชีพที่มีรายได้ค่อนข้างสูง และนายหนังที่ได้รับความนิยมสูง มักจะมีการศึกษาสูงด้วย

2. วิธีการบอกรับ เปลี่ยนจากประเพณีการใช้ขันหมากบอกรับมาเป็นใช้เงินมัดจำแทน บางทีต้องทำสัญญาเป็นลายลักษณ์อักษร มีเงื่อนไขเรียกร้องค่าเสียหายซึ่งกันและกัน

3. การเลี้ยงรับรอง สมัยก่อนผู้รับหนังตะลุงไปแสดงต้องรับผิดชอบ ปัจจุบันส่วนมากคณะหนังตะลุงจะรับผิดชอบตัวเอง เว้นแต่จะตกลงกันเป็นกรณีพิเศษ

4. ดนตรี ปัจจุบันหนังตะลุงหลายคณะนำดนตรีสากลเข้ามาเล่นประกอบ เช่น ใช้กลองทอมบ้าหรือกลองชุดแทนกลองและทับแบบเดิม การใช้ดนตรีสากลเข้ามาทำให้ค่าใช้จ่ายสูงขึ้น ลีลาการเชิดรูปก็เปลี่ยนไป การบรรเลงเพลงโหมโรงก็เปลี่ยนไป และเอกลักษณ์ของหนังตะลุงก็เปลี่ยนไป

5. การขับบท หนังตะลุงแต่เดิมถือว่าการขับบทเป็นคำกลอนถือเป็นสิ่งสำคัญ ปัจจุบันส่วนมากขับบทแต่พอเป็นพิธี ใช้วิธีเจรจาแทน และความนิยมที่จะร้องเพลงลูกทุ่งประกอบมีแนวโน้มสูงขึ้น

6. รูปหนังตะลุง ได้วิวัฒนาการไปตามยุคสมัย เช่น รูปนางจะสะท้อนวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีในสมัยนั้น เว้นแต่รูปตัวตลกจะคงแบบเดิมไว้

7. เรื่องที่แสดง สมัยก่อนหนังตะลุงนิยมแสดงเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ มียักษ์ เทวดา ภูตผี สัตว์ประหลาด ตัวเอกมักมีอิทธิฤทธิ์ ปัจจุบันนิยมแสดงเรื่องนวนิยาย ตัวละครส่วนมากเป็นการจำลองมาจากบุคคลในสังคม ความขัดแย้งของตัวละครเป็นเรื่องของผลประโยชน์มากกว่าจะเป็นเรื่องบุญวาสนา

งานศึกษาของสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ เปรียบเหมือนการบันทึกปรากฏการณ์ของการแสดงหนังตะลุงในปี พ.ศ.2522 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกับงานวิจัยของปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล และผลจากการศึกษาก็มีความสอดคล้องใกล้เคียงกันด้วย แต่ทั้งนี้จากการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยทั้ง 2 ไม่ได้มุ่งอธิบายความสัมพันธ์เกี่ยวโยงระหว่างสื่อพื้นบ้านหนังตะลุงกับสื่อมวลชน ทั้งนี้เพราะในสมัยนั้นสื่อมวลชนยังไม่มีปริมาณและอิทธิพลมากพอเหมือนในปัจจุบัน ซึ่งจะแตกต่างจากงานวิจัยในครั้งนี้ที่

ผู้วิจัยจะใช้กรอบความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน และจะวิเคราะห์ความสัมพันธ์ดังกล่าวตามปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในยุคสมัยนี้

2.9.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปรับตัวของสื่อบ้านอื่นๆ ในสื่อมวลชน

ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ได้ศึกษาบทบาทและการดำเนินกลยุทธ์ของสื่อมวลชนเพื่อการส่งเสริมหมอลำ พบว่า สื่อมวลชนในปัจจุบันมีบทบาททั้งที่เป็นคุณและโทษต่อการส่งเสริมหมอลำ โดยในด้านที่เป็นคุณูปการคือ การเป็นช่องทางในการเผยแพร่หมอลำออกสู่สังคม และการเป็นผู้ผลิตซ้ำทำให้หมอลำยังคงอยู่ ส่วนในด้านผลเสียคือ สื่อมวลชนมีส่วนทำให้หมอลำทุกวันนี้ต้องปรับเปลี่ยนตัวเองไปอย่างมาก เพื่อให้สามารถเข้ากับวัฒนธรรมสื่อมวลชน จนทำให้หมอลำบางประเภทต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาการแสดงไปจนแทบจะหารากเหง้าเค้าเดิมของตัวเองไม่ได้

จะเห็นได้ว่างานวิจัยของ สินีนาถ วิมุกตานนท์ (2540) อินทิรา สุวรรณ (2540) และ ประยุทธ วรรณอุดม (2540) เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนในมุมมองจากสื่อมวลชนว่าสื่อมวลชนได้เข้าไปมีอิทธิพลต่อสื่อพื้นบ้านอย่างไรบ้าง แต่งานวิจัยในครั้งนี้จะเข้าไปศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านหนังตะลุงกับสื่อมวลชนในมุมมองจากสื่อพื้นบ้านเอง

2.9.3 งานวิจัยที่เกี่ยวกับความเสื่อมของสื่อพื้นบ้าน

จิตตนา หนูณะ (2533) ได้วิเคราะห์ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเสื่อมสลายของรองเง็งตันหยง พบว่ามีปัจจัยสำคัญ ดังนี้

1. การเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ ได้แก่ วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ สื่อสิ่งพิมพ์ และสื่อบันเทิงจากเขตเมือง เช่น รำวง และดิสโกเธค

2. ข้อจำกัดของสื่อพื้นบ้านรองเง็งตันหยงเอง คือ

- กระบวนการสืบทอดที่จำกัดอยู่เฉพาะในกลุ่มเครือญาติหรือบุคคลในละแวกเดียวกัน เป็นการถ่ายทอดทางตรงจำเพาะตัวต่อตัว

- โอกาสในการแสดงมีน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด เพราะสื่อภาพยนตร์ รำวง และดิสโกเธค เข้ามาแทนที่

- รายได้น้อยลงจนไม่สามารถเลี้ยงตัวเองได้ ทำให้รองเง็งตันหยงหลายคณะต้องเลิกไป

- ความสามารถในการปรับปรุงดัดแปลงตัวเองมีการลอกเลียนลักษณะของรำวงมาเกือบทั้งหมด เช่น เปลี่ยนมานุ่งกระโปรงสั้นๆ ใส่เสื้อเข้ารูปแบบรำวง เปลี่ยนจังหวะการเต้นมาใช้เพลงรำวงสลับกับเพลงรองเง็ง ทำให้สูญเสียเอกลักษณ์ของตัวเอง

3. การเสื่อมความนิยมของผู้ชม เป็นผลมาจากการที่สื่อบันเทิงอื่นๆ เข้ามาแทนที่ ขาดการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร และขาดการสนับสนุนจากทางราชการ

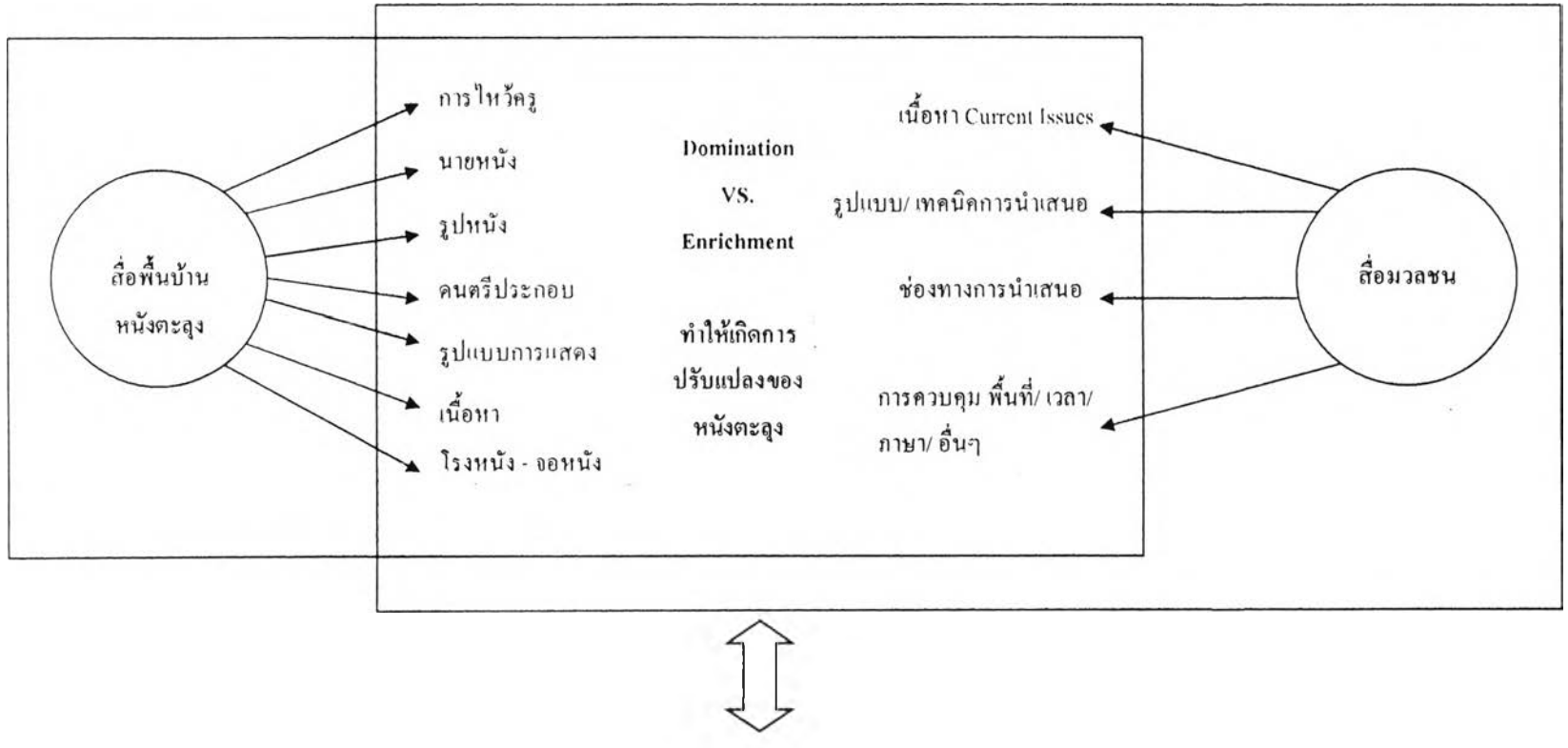
คุสิต น้ำฝน (2525: 61 - 62) ได้ประมวลสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้เพลงพื้นบ้านแทบจะสูญสิ้นไปจากสังคมของชาวบ้าน ดังนี้

1. สาเหตุจากพ่อเพลงแม่เพลงคือ ความชราของพ่อเพลงแม่เพลง ซึ่งส่วนมากจะอยู่ในวัยสูงอายุ, โอกาสที่จะเล่นเพลงมีน้อยหรือแทบจะไม่มีเลย, ผู้ร้องเกิดความละอายที่จะร้องเพลงจำพวกสองแง่สองง่าม หรือกลอนที่เป็นกลอนแดง (ออกคำทางเพศชัดเกินไป) เพราะสังคมเมืองได้กำหนดค่านิยมขึ้นว่าการใช้คำพูดเรื่องเพศชัดเจนนั้นถือว่าเป็นคำหยาบ ไม่ควรกล่าวออกมาในที่สาธารณะ, ไม่มีผู้รับการถ่ายทอด ไม่มีใครเห็นว่าการหัดเพลงนี้มีประโยชน์มีคุณค่าจึงไม่รับสืบทอด

2. สาเหตุจากผู้ดูผู้ฟัง คือ ปัจจุบันโอกาสในการเลือกความบันเทิงมีมากมายหลายวิธี และคนรุ่นหลังต้องการความบันเทิงแบบสำเร็จรูป ทำให้เพลงพื้นบ้านลดบทบาทลงไปจนกลายเป็นส่วนเกิน อีกทั้งคนรุ่นใหม่ไม่เคยฟัง ไม่เคยรู้จัก จึงขาดความสนใจที่จะติดตาม

3. สาเหตุด้านสังคมและอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างประเทศ คือ ค่านิยมจากวัฒนธรรมตะวันตกทำให้ผู้คนหันมาสนใจดนตรีจากฝั่งตะวันตก เพราะเชื่อว่าทันสมัย สนุกสนาน และสามารถเข้ากันได้กับสังคมปัจจุบันได้มากกว่า รวมถึงการแพร่กระจายของวัฒนธรรมต่างประเทศอย่างรวดเร็ว ทำให้ผลผลิตทางความบันเทิงมีเพิ่มขึ้นอีกมากมาย ผลักดันให้คนหันหลังให้กับวัฒนธรรมพื้นบ้านดั้งเดิม

Conceptual Framework



ผู้ชมหนังตะลุง