บทที่ 2
วรรณกรรมและแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการทบทวนเอกสาร งานวิจัย และนำเสนอแนวคิดทฤษฎีที่จะใช้วิเคราะห์ตัวบทเพลงดิเกร์ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาพัฒนาการของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่กับการธำรงอัตลักษณ์ของคนมุสลิมในบริบทสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือ โดยจะแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ

2.1 เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับความเป็นมาและภาพสะท้อนสังคมของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่

2.2 การศึกษาการธำรงรักษาอัตลักษณ์

2.1.1 แนวคิดเรื่องเพลงในวัฒนธรรมประชานิยม

2.1.2 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์

2.1.3 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

2.1 เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับความเป็นมาและภาพสะท้อนสังคมของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่

ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงภาพรวมของการศึกษาเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ที่ได้มีผู้ศึกษาผ่านมาแล้ว โดยจะแบ่งเป็น 2 ประเด็น ดังต่อไปนี้

2.1.1 เพลงดิเกร์บานอ

การศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคใต้ที่เน้นการวิเคราะห์ในเชิงอัตลักษณ์และการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้นยังมีไม่มากนัก โดยเฉพาะการวิเคราะห์ดนตรีของชาวมลายูท้องถิ่นในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ อย่างไรก็ดี สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ ได้เคยกล่าวถึงเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ไว้ว่า ดนตรีและเพลงพื้นเมืองใต้ แสดงออกทางอารมณ์ศิลปะแบบคนใต้ ที่เน้นการสะท้อนภาพจริงมากกว่าภาพฝัน การสื่อสารเนื้อหาและอารมณ์จึงเน้นที่ถ้อยคำวาจา และการแสดงออกทางร่างการมากกว่ามุ่งใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อน ดนตรีนั้นมีบทบาทในการช่วยเสริมถ้อยคำ และท่าทางการแสดงออกทางร่างกายเพื่อ

บ่งบอกถึงความร่าเริงและครื้นเครง ด้วยลักษณะเช่นนี้นี่เอง เครื่องดนตรีของภาคใต้ส่วนใหญ่จึงเป็นเครื่องตีให้จังหวะประกอบคำขับร้องและท่าทางการเต้นรำมากกว่าจะใช้เป็นทำนองเพื่อสื่ออารมณ์ เครื่องดีดสี และเครื่องเป่าแทบจะไม่มีเลย ถ้าหากจะมีปี่ และซอ ก็เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับจากวัฒนธรรมดนตรีของวัฒนธรรมอื่น

ส่วนสว่าง เลิศฤทธิ์ [1] แม้ไม่ได้ศึกษาดิเกร์บานอโดยตรง แต่ก็ได้กล่าวถึงกลองบานอ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของดิเกร์บานอ ไว้ในบทความเรื่อง “กรือโต๊ะ-บานอ ดนตรีแห่งชาติพันธุ์” กลองบานอเกิดขึ้นครั้งแรกในประเทศไทยที่บ้านแม่ดง อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส โดยเจ๊ะตือเงาะ หัวหน้าคณะบานอในหมู่บ้านยืนยันว่า บานอเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกที่บ้านแม่ดง โดยมีผู้ดัดแปลงจากกลองให้สัญญาณประจำหมู่บ้าน มาจนกลายเป็นกลองที่ใช้เล่นเพื่อความสนุกสนาน โดยเฉพาะเน้นการประชันขันแข่งกันเพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างหมู่บ้าน และระหว่างคณะบุคคล

พรพันธุ์ เขมคุณาศัย[2] ได้ศึกษาเกี่ยวกับกลองบานอ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการแสดงดิเกร์บานอ โดยกล่าวว่า บานอเป็นกลองชนิดหนึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้หลุมพอ ขึงหน้ากลองด้วยหนังควาย ใช้มือหรือไม้บรรเลงให้เป็นจังหวะ จากการสืบค้นประวัติของบานอ พอสรุปได้ว่า เกิดขึ้นก่อนในประเทศมาเลเซียเมื่อหลายร้อยปีมาแล้ว เมื่อเจ้าเมืองหรือเจ้านายมีการเฉลิมฉลองในโอกาสสำคัญๆ ต่างๆ ก็จะจัดให้มีการตีกลองบานอขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดัง ส่งสัญญาณไปยังประชาชนว่าเจ้านายจะมีวาระพิเศษ

บานอ นั้นยังมีเรื่องเล่าถึงกำเนิดเกี่ยวพันกับวิถีชีวิตของชาวบ้านด้วย โดยมีคำบอกเล่าสืบต่อกันมาว่า เมื่อชาวบ้านล้มวัวล้มควายแล้วนำเนื้อไปเป็นอาหาร เหลือหนังเอาไว้ไม่ได้ใช้ประโยชน์ จึงนำไปผึ่งแดดจนแห้ง ชาวบ้านคนหนึ่งบังเอิญนำไปตากไว้บนตอไม้ที่มีรูกลวง เมื่อออกไปดูว่าหนังแห้งหรือยัง ก็ลองเอามือเคาะ ปรากฏว่าเกิดเสียงดัง ต่อมาจึงทำให้ชาวบ้านรู้จักกลองและประดิษฐ์กลองบานอขึ้นมาใช้ในการละเล่นต่างๆ

พรพันธุ์ ระบุว่า จากการพิจารณาถึงดนตรีและการละเล่นซึ่งใช้กลองบานอ จะพบว่ามีร่องรอยการประสมประสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดีย วัฒนธรรมชวา และวัฒนธรรมไทย เป็นต้นว่า เพลงที่ใช้บรรเลงบางเพลงถอดมาจากท่าเดินของตัวละครเอกหรือตัวละครสำคัญจากเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระราม หนุมาน เป็นต้น บางเพลงมาจากจังหวะการเดินของม้านิลมังกรในเรื่องพระอภัยมณี โดยเพลงหลักๆ ในการบรรเลงจะมีทั้งหมด 9 เพลง แต่พรพันธุ์ กล่าวถึงเพียง 7 เพลง คือ

---

[1] สว่าง เลิศฤทธิ์, (2538) “กรือโต๊ะ-บานอ ดนตรีแห่งชาติพันธุ์” ใน **ทักษิณคดี.** (กันยายน): 97-102.

[2] พรพันธุ์ เขมคุณาศัย, (2542) “บานอ: สื่อสะท้อนภูมิปัญญาของชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลามจังหวัดชายแดนภาคใต้.” ใน **ปาริชาติ**, 11: 2 (ตุลาคม 2541-มีนาคม 2542): 30-36.

เพลง*จะตือปี* ซึ่งใช้ในการบรรเลงสำหรับงานพิธีต่างๆ เช่น งานเข้าสุนัต งานแต่งงาน โดยจะมีการบรรเลงสลับกับการร้องเพลง

เพลง*ตูกาดาแล* เป็นเพลงที่นำมาจากจังหวะของเพลงหนังตะลุง

เพลง*ฮูลูบาแล* เป็นเพลงที่มีจังหวะทำนองแสดงลักษณะท่าเดินของหนุมาน

เพลง*เปาะดอกอ* เป็นเพลงที่นำมาจากจังหวัดเพลงหนังตะลุงตอนที่ออกรูปเปาะดอกอ ซึ่งเป็นบ่าวของพระราชา ตัวตลกที่มีนิสัยชื่อ เซ่อซ่า ชอบสอดเวลาคนอื่นพูด

เพลง*ฮาลอ* เป็นเพลงที่คัดลอกมาจากการเล่นตือรี ซึ่งเป็นดนตรีในพิธีกรรมสร้างขวัญกำลังใจและรักษาโรคของชาวมุสลิมในอดีต

เพลง*ยาโหมะ* ที่ใช้บรรเลงต้อนรับเวลาขบวนขันหมากถึงบ้านเจ้าสาว เพลงกูดอบือรัง เพลงที่พัฒนามาจากจังหวะการเดินของม้า ซึ่งพรพันธุ์สันนิษฐานว่าเป็นม้านิลมังกรตัวละครในพระอภัยมณี

อย่างไรก็ดี พรพันธุ์ สันนิษฐานว่า การละเล่นดิเกร์บานอนั้น ชาวบ้านในจังหวัดชายแดนภาคใต้น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากรัฐกลันตันประเทศมาเลเซีย

ด้านการสืบทอดดิเกร์บานอ จะมีการสืบทอดกันในครอบครัวเครือญาติเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากมีความเชื่อว่า หากถ่ายทอดให้กับบุคคลนอกเชื้อสายจะทำให้ความรู้เสื่อม

พรพันธุ์ยังวิเคราะห์ถึงภูมิปัญญาท้องถิ่นชาวไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในการแสดงดิเกร์บานอว่ามีหลายลักษณะด้วยกัน ที่เด่นๆ คือ ดิเกร์บานอ ทำให้เกิดการสมาคมของชาวบ้าน โดยชุมชนท้องถิ่นได้พัฒนาระบบสังคมตนเองอย่างเป็นรูปธรรม โดยเฉพาะกระบวนการสร้างความสัมพันธ์ซึ่งสะท้อนภาพความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของสังคมชนบทที่ยังไม่แตกสลายได้อย่างชัดเจน ดังจะพบว่า ทุกครั้งที่มีการละเล่นหรือการแข่งขัน ชาวบ้านส่วนใหญ่จะพร้อมใจกันไปให้กำลังใจแก่คณะบานอของตน พฤติกรรมนั้นพรพันธุ์เห็นว่าสะท้อนถึงการคำนึงถึงศักดิ์ศรีในความเป็นกลุ่มชน ทั้งยังบ่งบอกถึงคุณธรรมจริยธรรมของชาวบ้านหลายประการ เช่น ความสามัคคี ความรักพวกพ้อง และหมู่คณะ ความมีน้ำใจเอื้ออาทรต่อกัน นอกจากนั้น บ้านของหัวหน้าคณะยังเป็นสถานที่ที่ชาวบ้านใช้พบปะสมาคมกัน เรื่องราวที่เกิดขึ้นในหมู่บ้านหรือข่าวสารจากภายนอกก็จะได้รับการถ่ายทอดเล่าสู่กันฟัง ขณะเดียวกันปัญหาต่างๆ ภายในหมู่บ้านก็จะได้รับการช่วยเหลือคลี่คลายโดยกระบวนการกลุ่มได้ในระดับหนึ่ง

พรพันธุ์ ยังวิเคราะห์ถึงบทบาทในการปลูกฝังจริยธรรม ด้วย โดยระบุว่า จุดเด่นประการหนึ่งของดนตรีและการละเล่นบานออยู่ที่การปลูกฝังจริยธรรม โดยเฉพาะผู้ที่สมัครเป็นสมาชิกของคณะบานอนจะต้องผ่านการฝึกฝนอย่างหนักและมีจริยธรรมเป็นคุณสมบัติประจำตัว ซึ่งได้แก่ ความเชื่อ สมาธิ ความเข้มแข็งอดทน และความพร้อมเพรียงเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน โดยเฉพาะความเชื่อจะเป็นระบบการควบคุม

ด้านจริยธรรมที่เข้มแข็งมาก มีความเชื่อว่า ผู้บรรเลงบานอเป็นอาชีพทุกคนมีเจ้าประจำอยู่ เมื่อว่างจากภารกิจประจำวันเขาผู้นั้นต้องบรรเลงบานอ ถ้าวันไหนหยุดเล่นจะรู้สึกอ่อนเพลีย เหนื่อยหน่าย โดยเฉพาะโต๊ะยอวอ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะ ถ้าวันไหนหยุดเล่นจะเจ็บป่วยทันที สมาชิกจึงต้องพร้อมเพรียงและฝึกฝนอยู่เสมอ

ในการศึกษาเรื่อง “วิถีและพลังของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานี”[3] ของสุธี เทพสุริวงศ์ (2546) โดยการวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงดิเกร์ และบทบาทที่ดิเกร์มีต่อชุมชน พบว่า คณะแสดงดิเกร์ฮูลูในจังหวัดปัตตานีมักจะมีงานอื่นเป็นงานหลักอยู่แล้ว โดยแต่ละคนในคณะดิเกร์จะมีอาชีพแตกต่างกันไป เช่น ทำนา เลี้ยงสัตว์ ทำสวน รับจ้าง หาปลา การแสดงดิเกร์เป็นเพียงความสนใจส่วนตัวและเป็นกิจกรรมที่ก่อให้เกิดการรวมตัวกันชั่วคราวเท่านั้น เพราะรายได้จากการแสดงมีไม่มากนัก

ส่วนทางด้านบทบาทของดิเกร์ต่อชุมชน สุธี พบว่า ดิเกร์มีบทบาทหลายด้านด้วยกัน เช่น ด้านการพัฒนาเศรษฐกิจ การแสดงดิเกร์สร้างรายได้จุนเจือครอบครัวของผู้แสดง สามารถสร้างรายได้แก่พ่อค้าแม่ค้าในท้องถิ่นที่ดิเกร์ไปเปิดการแสดงด้วย

ในด้านบทบาททางสังคม ดิเกร์ได้รับการยอมรับในการใช้เป็นสื่อสำหรับรณรงค์ต่างๆ ของหน่วยงานราชการ เช่น ต่อต้านยาเสพติด ต่อต้านโรคเอดส์ การใช้สิทธิเลือกตั้งระดับต่างๆ หรือการรณรงค์ขอความร่วมมือจากชาวบ้านในการพัฒนาสาธารณูปโภคพื้นฐาน ส่วนบทบาทด้านการดำรงรักษาประเพณีและวัฒนธรรม สุธี เห็นว่าดิเกร์มีบทบาทในการนำหลักธรรมด้านศาสนาเข้ามาสอดแทรกสั่งสอนผู้ชมให้เกิดความตระหนักในคุณธรรม และศีลธรรม การแสดงดิเกร์ฮูลูเป็นการช่วยรักษามรดกวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น ช่วยสนับสนุนการดำรงวิถีชีวิตตามสภาพธรรมชาติ และช่วนสานความสัมพันธ์ทางด้านสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้

2.1.2 เพลงดิเกร์สมัยใหม่

งานเขียนและงานศึกษาเกี่ยวกับโมเดิร์นดิเกร์สมัยใหม่ในจังหวัดชายแดนใต้ในปัจจุบันมีอยู่เพียง 3 เรื่องเท่านั้น คือ รายงานพิเศษเรื่อง “สาวกบารูดิง ฟังเพลงใต้ควันปืน” (2547) ของถนอม ขุนเพ็ชร ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์เนชั่นสุดสัปดาห์ บทความเรื่อง “Mdern Dikir Music เพลงดิเกร์สมัยใหม่กับอีกตัวตนของคนปัตตานี” โดยพิเชฐ แสงทอง ตีพิมพ์ในวารสาร**ศิลปวัฒนธรรม** ฉบับเดือนเมษายน พ.ศ.2554 และล่าสุดบทความเรื่อง “โมเดิร์น ดิเกร์ มิวสิค: อุตสาหกรรมดนตรี และพัฒนาการของสื่อบันเทิงในปัตตานี” ของ

[3] สุธี เทพสุริวงศ์ (2546) **วิถีและพลังของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานี**. ปัตตานี: สถาบันกัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

บัญชา ราชมณี นำเสนอในการประชุมวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ปาตานีสมัยใหม่ ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“สาวกบารูดิง ฟังเพลงใต้ควันปืน” เป็นรายงานพิเศษเชิงข่าว ที่แนะนำเพลงโมเดิร์นดิเกร์สมัยใหม่แก่สังคมไทยเป็นครั้งแรก ถนอมเน้นจุดสำคัญไปที่ “บารูดิง” ศิลปินเพลงวัยเกือบ 60 ปีที่มีชื่อเสียงโด่งดังมาอย่างยาวนานกว่าทศวรรษ โดยกล่าวถึงประวัติส่วนตัวทั้งก่อนและหลังเข้าสู่วงการเพลง และกระแสความนิยมของเพลงประเภทนี้ในจังหวัดชายแดนใต้ว่าเป็นสื่อบันเทิงที่กล่อมเกลาผู้ฟังให้หลุดพ้นจากความหวาดกลัวสถานการณ์ความรุนแรงที่ประทุขึ้นเมื่อต้นปี 2547 อีกครั้งหนึ่ง

บทความชิ้นนี้ได้กล่าวถึงศิลปินกลุ่มหนึ่งที่เป็นที่เป็นเสมือนซุปเปอร์สตาร์ของคนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งหมายถึงกลุ่มศิลปินนักร้องที่ร้องเพลงดิเกร์มิวสิค หรือโมเดิร์นดิเกร์ จากบทความได้สัมภาษณ์เด็กหนุ่มชื่อ มูฮัมหมัด ดือราแม เขาได้กล่าวว่า คนในสามจังหวดชายแดนภาคใต้นิยมฟังเพลงเช่นนี้ ด้วยว่าเป็นเพลงที่มีเนื้อหาเข้าถึงชีวิต เรื่องใกล้ตัวของชาวบ้าน มุขตลกที่เป็นที่รู้กันในพื้นที่หรือแม้แต่วัฒนธรรมท้องถิ่นก็เป็นเรื่องราวที่สอดแทรกลงไปในเนื้อเพลง และใช้ภาษายาวีในการขับร้อง ซึ่งอาจจะไม่เป็นที่เข้าใจของผู้คนในแถบอื่น มูฮัมหมัดเล่าว่า แม้ในพื้นที่แถบนี้จะมีเพลงมาเลเซียหรืออาหรับเข้ามาบ้าง แต่ก็ไม่เป็นที่นิยมของชาวบ้านเท่ากับเพลงดิเกร์มิวสิค นักร้องอย่างบารูดิงเปรียบเสมือนฮีโร่ เหมือนซุปเปอร์สตาร์ของคนสามจังหวัดที่ไม่มีใครไม่รู้จัก แม้สถานการณ์จะตึงเครียดอย่างไร แต่พวกเขาก็ยังมีวิธีผ่อนคลาย

นอกจากนี้ ผู้เขียนได้กล่าวถึงคำรณ จรรโลงศิลป์ เจ้าของบริษัทซาวด์สตาร์ ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการผลักดันเพลงดิเกร์มิวสิคขึ้นสู่ความนิยม โดยใช้เวลานานถึง 30 ปี เขาผู้นี้เป็นชาวพุทธที่เข้าใจในภาษายาวี แรกเริ่มแพร่เพลงเหล่านี้ด้วยการไปนั่งฟังเพลงในเวทีที่มีการแสดงเพลงดิเกร์ฮูลู แล้วนำไปก๊อปปี้ขาย ต่อมาได้ชักชวนกลุ่มนักแสดงดิเกร์ฮูลูมาร้องเพลงดิเกร์มิวสิค จนเป็นที่โด่งดังไปทั่ว อย่างเพลง ดียันตุงฮาตี ซึ่งเป็นอีกหนึ่งเพลงที่โด่งดัง ล้วนเริ่มต้นจากเพลงดิเกร์มิวสิค คำรณกล่าวว่า ทำนองเพลงส่วนใหญ่นั้น ซื้อลิขสิทธิ์มาจากเพลงลูกทุ่งของไทย บางเพลงมาจากเพลงประกอบภาพยนตร์อินเดีย ล้วนได้รับความนิยมจากผู้ฟังในสามจังหวัดอย่างมาก

แม้เนื้อเพลงและทำนองเพลงบางส่วนจะแหวกแนวออกไป แต่คำรนก็ได้กล่าวว่าจะยังคงรูปแบบของดิเกร์ฮูลูดังเดิม เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่อาจจะถูกกลบด้วยกระแสเพลงสมัยใหม่ที่เป็นที่นิยมในประเทศไทย

ผู้เขียนได้กล่าวถึงในตอนท้ายว่า แม้นักเขียนบางคนจะจากไปแล้ว แต่เพลงพวกก็ยังได้รับความนิยม นักร้องอีกหลายคนที่ยังมีชีวิตอยู่ ก็ยังคงใช้ชีวิตอยู่กับการร้องเพลง เช่นบารูดิง และกี ซึ่งปัจจุบันได้

ขยับขึ้นมาเป็นดีเจทำรายการเพลงดิเกร์มิวสิค หรือมะยะหา ล้วนยังเป็นที่บุคคลที่ชาวบ้านในเขตสามจังหวัดอาแขนรับ และไม่เพียงแต่มีนักร้องชายเท่านั้น หากแต่นักร้องหญิงอีกหลายคนก็เปิดตัวเองด้วยการก้าวมาเป็นศิลปินเพลงดิเกร์มิวสิคด้วยเช่นกัน

ถนอมจบบทความด้วยการกล่าวถึงความภาคภูมิใจของคุณคำรนที่สามารถผลักดันเพลงดิเกร์มิวสิคจากเดิมที่เพลงดิเกร์ฮูลูเมื่อสามสิบปีก่อน ไม่เคยอยู่ในสายตาชาวบ้าน หากวันนี้ได้กลับมายืนอย่างผ่าเผยอีกครั้งท่ามกลางไฟวิกฤติของพื้นที่

ส่วนบทความเรื่อง “Mdern Dikir Music เพลงดิเกร์สมัยใหม่กับอีกตัวตนของคนปัตตานี” โดย พิเชฐ แสงทอง ให้ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับการเติบโตของเพลงโมเดิร์นดิเกร์มิวสิคในฐานะอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชนหัวเมืองที่พยายามเชื่อมโยงตัวเองเข้ากับโลกของความเป็นไทยสมัยใหม่ พร้อมๆ กับพยายามธำรงไว้ซึ่งตัวตนความเป็นมลายูของกลุ่มชนผู้ฟัง เพลงดิเกร์สมัยใหม่ใช้การตลาดแบบ “เครือข่ายญาติมิตร” ในตลาดนัด สถานีวิทยุ และรถโดยสารประจำทางเพื่อแนะนำตัวเอง กระทั่งสามารถสร้างเครือข่ายผู้ฟังได้จำนวนหนึ่ง เป็นกลุ่มผู้ฟังที่มีความยืดหยุ่นตัวเองมากกว่าผู้คนอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้เคร่งครัดในศาสนา ด้วยเหตุนี้ เพลงดิเกร์สมัยใหม่จึงสะท้อนถึงตัวตนของความเป็นคนปัตตานีที่ไม่ได้เป็นคนขาดความยืดหยุ่นทางศาสนาหรือความเชื่อไปทั้งหมดดังที่สื่ออื่นๆ พยายามสร้างภาพเอาไว้

บทความเรื่อง “โมเดิร์น ดิเกร์ มิวสิค: อุตสาหกรรมดนตรี และพัฒนาการของสื่อบันเทิงในปัตตานี” ของบัญชา ราชมณี มุ่งศึกษาเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ในฐานะปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของ “ปาตานี” โดยวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลงของศิลปะการแสดงแบบจารีตในปัตตานี มาจนถึงเพลงดิเกร์สมัยใหม่

บัญชา ตั้งสมมติฐานว่า โมเดิร์น ดิเกร์มีความสัมพันธ์กับดนตรีและศิลปะการแสดงแนวจารีตของปัตตานี 3 ชนิด คือ รองแง็ง มะโย่ง และลิเกฮูลู โดยพยายามพิสูจน์อย่างง่ายๆ ถึงลักษณะที่ทั้งรองแง็ง มะโย่ง ลิเกฮูลู และดิเกร์ มิวสิค มีร่วมกัน 2 ประการ คือ

1) เนื้อหาที่สะท้อนเรื่องราวในชีวิตประจำวันของคนปาตานี ทั้งในเรื่องความศรัทธาและคำสอนทางศาสนา ความรัก การงาน การประกอบอาชีพ เป็นต้น

2) บทร้องของเพลงและศิลปะการแสดงแนวจารีตทั้งหมดนั้นใช้ฉันทลักษณ์แบบ “ปันตุน” ซึ่งปรากฏอยู่มากในเพลงกล่อมเด็กมลายู

ข้อวิเคราะห์นี้นำไปสู่ข้อสรุปของผู้ศึกษาว่า “ดิเกร์มิวสิค ได้สืบทอดรูปแบบมาจากศิลปะการแสดงแบบจารีตของปาตานีและก็เป็นจารีตที่มีร่วมกันในโลกภาษามลายูอีกด้วย” โดย “จารีตที่มีร่วมกันในโลกภาษามลายู” ที่บัญชาเข้าใจนั้นคือ ฉันทลักษณ์ปันตุนนี่เอง

งานศึกษาชิ้นนี้ยังพยายามพิสูจน์ด้วยว่า การเกิดและเติบโตขึ้นของดิเกร์ มิวสิค นั้นเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมความบันเทิงในปาตานีในช่วงทศวรรษที่ 2530 ที่ศิลปะความบันเทิงแนวจารีตเริ่มเสื่อมความนิยม พร้อมๆ กับการเข้ามาของสื่อกลางอิเลกทรอนิคส์อย่างเช่น วิทยุ โทรทัศน์ และภาพยนตร์ โดยนายทุนนอกวงการเพลงได้ใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เข้ามาเบียดขับศิลปะการแสดงแบบจารีตเป็นเครื่องมือในการประดิษฐ์สร้างวัฒนธรรมเพลงดิเกร์ มิวสิค และผลิตเพลงออกมาในรูปแบบกึ่งอุตสาหกรรม

เนื้อหาที่สำคัญมากส่วนหนึ่งของบทความศึกษาของบัญชา ก็คือส่วนที่กล่าวถึงภาพสะท้อนของวิถีชีวิตของชาวปาตานีที่ปรากฏอยู่ในเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ซึ่งพบถึงน้ำเสียงที่เป็นปฏิกิริยาต่อการพัฒนา การยืนยันอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแบบจารีต เช่น กล่าวถึงอาหารการกิน อย่างน้ำบูดู ตลอดจนการวิพากษ์วิจารณ์สังคมทุนนิยมที่เทิดทูนคนรวย ภาพการอพยพแรงงานไปหาเงินในประเทศมาเลเซีย การวิพากษ์วิจารณ์ผู้แทนราษฎรที่เป็นตัวแทนของการเมืองแบบสมัยใหม่ที่เข้ามาถึงหมู่บ้าน

งานศึกษาของบัญชานั้น มีจุดอ่อนตรงกระบวนวิธีการศึกษาที่หละหลวม ทำให้ข้อสรุปบางอย่างเป็นการสร้างภาพเหมารวม บางเรื่องก็เป็นประเด็นทั่วๆ ไปที่ไม่สามารถอธิบายถึงอัตลักษณ์ทางสังคมวัฒนธรรมของคนชายแดนใต้ได้อย่างชัดเจนมากพอ อย่างไรก็ตาม บัญชา ก็ถือเป็นนักวิชาการคนแรกๆ ที่ศึกษาเรื่องนี้อย่างเป็นระบบและพยายามแสดงให้เห็นถึง “อำนาจในเชิงวาทกรรมของวัฒนธรรมป๊อบ” แม้การวิเคราะห์ของเขาจะดำเนินไปไม่ถึงก็ตาม

2.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรีและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

การศึกษาวิเคราะห์เพลงโมเดิร์นดิเกร์ครั้งนี้ผู้วิจัยจะใช้กรอบแนวความคิดหลักๆ 2 กรอบด้วยกัน คือ แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมประชานิยม และแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ โดย 2 กรอบแนวคิดนี้มีความเชื่อมโยงกันบนฐานคติที่ว่าการพิจารณาว่า เพลง ภาพยนตร์ วรรณกรรม ศิลปะการแสดง และกิจกรรมในชีวิตประจำวันอื่นๆ เป็นวัฒนธรรมประชานิยม หรือวัฒนธรรมสมัยนิยม (pop culture) ที่แสดงออกถึงอำนาจและการสร้างตัวตนหรืออัตลักษณ์ให้แก่ปัจเจกบุคคลและสังคมผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมประชานิยมนั้นได้

*2.2.**1.** เพลงในวัฒนธรรมประชานิยม*

นักวิชาการไทยทั้งด้านมานุษยวิทยา ตลอดจนนักวัฒนธรรมศึกษา ยังแปลคำภาษาอังกฤษว่า Pop Culture หรือ Popular Culture แตกต่างกันอยู่ตามความเข้าใจและกรอบวิธีคิด/มุมมองของแต่ละคน ส่วนหนึ่งกล่าวให้ความสำคัญกับ “ผู้แสดงวัฒนธรรมนั้นๆ” จึงใช้คำว่า “ประชานิยม” อีกส่วนหนึ่งให้

ความสำคัญกับความเป็น “เครื่องหมายของยุคสมัย” ของวัฒนธรรมที่ผู้คนส่วนหนึ่งสร้างสรรค์ขึ้นมาจึงเรียกว่า “วัฒนธรรมสมัยนิยม” [4] อย่างไรก็ดี ในความเห็นของผู้เขียน คำว่า “สมัยนิยม” ของพัฒนา มีนัยของการมองเป็น “ภาพเหมารวม” (stereotype**)** ที่ชวนให้เข้าใจว่า pop culture คือวัฒนธรรมที่โดดเด่นของยุคสมัยเท่านั้น ไม่เปิดพื้นที่ให้กับวัฒนธรรมย่อยอื่นๆ ดังนั้น ในการวิจัยครั้งนี้ จึงจะใช้คำไทยในขอบเขตและความหมายของ pop culture และ popular culture ว่า *วัฒนธรรมประชานิยม*

จอห์น สตอเรย์ ระบุไว้ว่า วัฒนธรรมประชานิยมนั้นเป็นผลผลิตของปัญญาชนหรือนักวิชาการอย่างแท้จริง เพราะในความเป็นจริงนั้นวัฒนธรรมประชานิยมสามารถพบได้ตั้งแต่ยุคต้นประวัติศาสตร์แล้ว แต่ “แนวความคิดต่างๆ” เกี่ยวกับเรื่องนี้เพิ่งปรากฏตัวขึ้นเมื่อปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 นี่เองภายใต้คำอธิบายทางวิชาการของนักวิชาการสายวัฒนธรรมพื้นบ้าน[5] สตอเรย์ อาศัยแนวคิดของเรย์มอนด์ วิลเลี่ยม ในการสร้างคำจำกัดความคำว่าวัฒนธรรมประชานิยม ซึ่งเป็นคำจำกัดความที่มีความเชื่อมโยงกับชนชั้นทางสังคม วิลเลี่ยม (1993) ชี้ว่า

> “มันเป็นที่เปิดเผยอย่างชัดแจ้งว่านั่นคือประวัติศาสตร์อันจำเพาะของประโยชน์ใหม่ของ ‘ชนชั้น’ ที่ไม่ได้ชี้ถึง ‘จุดเริ่มต้น’ ของการแบ่งแยกทางสังคมในประเทศอังกฤษ แต่มันชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความเปลี่ยนแปลงในลักษณะของการแบ่งแยก การจดบันทึก ความชัดเจน และการเปลี่ยนแปลงทัศนคติเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ เหล่านั้น”[6]

เรย์มอนด์ วิลเลี่ยม ยังเสนอเกณฑ์ในการพิจารณาว่า “อะไรคือวัฒนธรรมประชานิยม” 4 ข้อด้วยกัน คือ 1**.** เป็นสิ่งที่ชื่นชอบ ชื่นชม หรือยอมรับโดยคนจำนวนมาก 2. เป็นสิ่งที่มักถูกมองว่าชั้นต่ำและไม่มีคุณค่าหรือรสนิยมทางศิลปะ 3.เป็นสิ่งที่ออกแบบหรือสร้างขึ้นเพื่อให้คนจำนวนมากชื่นชอบ สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ทางการค้าและบริโภคนิยม 4.เป็นสิ่งที่สร้างโดยประชาชนเพื่อประชาชน[7]

---

[4] พัฒนา กิติอาสา, **คนพันธุ์ป๊อบ ตัวตนคนไทยในวัฒนธรรมสมัยนิยม.** กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2546.

[5] John Storey**, Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization**, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p.xii.

[6] Raymond William, **Cultural and Society**, London: Hogarth Press. (พิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 1958) อ้างถึงใน John Storey**, Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization**, Pp.xi-xii.

[7] อ้างถึงใน พัฒนา กิติอาสา, **คนพันธุ์ป๊อบฯ,** หน้า 40.

เมื่อพิจารณาจากนิยาม “วัฒนธรรมประชานิยม” ข้างต้น จะพบว่าเพลงดิเกร์สมัยใหม่ของชายแดนภาคใต้นั้นมีลักษณะวัฒนธรรมประชานิยมที่เด่นชัดเป็นอย่างยิ่ง เพลงประเภทนี้ได้รับความชื่นชอบจากประชาชนในพื้นที่เป็นจำนวนมาก พวกเขาเป็นประชาชนที่มีวิถีชีวิตทั้งทางสังคมและศาสนาที่แตกต่างไปจาก “ภาพคนปัตตานี (ที่ถูกเหมารวม)” ที่มักถูกมอง (อย่างเหมารวม) ว่าเคร่งครัด และไม่มีความยืดหยุ่นในเชิงวัฒนธรรม ผู้ฟังของนักร้องเพลงโมเดิร์นดิเกร์เป็น “ความเป็นความอื่นของความเป็นไทย” เพราะพวกเขาถูกเหมามองว่าเป็น “แขกหัวแข็ง” ขณะเดียวกัน ก็เป็น “ความเป็นอื่นของความเป็นปัตตานี” ด้วย เนื่องจากเพลง และบทบาทการแสดงของพวกเขาเกี่ยวกับเพลงเหล่านี้ไม่เดินไปในวิถีทางเดียวกับกระแสอิสลามานุวัตน์ (Islamization) ซึ่งมีอิทธิพลเหนือความคิดความเชื่อของมุสลิมไทย โดยเฉพาะในภาคใต้ในช่วงกว่าทศวรรษมานี้ แฟนเพลงของโมเดิร์นดิเกร์จึงเป็น “มวลชนที่ไม่ปรากฏตัว” (disguised mass / Invisible Mass) ที่สร้างวัฒนธรรมเพลงประเภทนี้ขึ้นมาเอง เพื่อบริโภคกันเองภายใต้อุตสาหกรรมการดนตรีแบบท้องถิ่น ดังที่จอร์จ เลวิส กล่าวว่าวัฒนธรรมป๊อบสมัยใหม่ เกิดขึ้นมาจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “สื่อสารมวลชน” ที่เป็นทั้งผู้ผลิตและแพร่กระจาย[8]

George Lewis กล่าวว่า สำหรับผู้คนทั้งหลายนั้น สิ่งสำคัญหลักใหญ่ของชุมชนมาจากวัฒนธรรมป๊อบ เช่น โทรทัศน์ที่พวกเขาดู เพลงที่พวกเขาฟัง เสื้อผ้าที่ซื้อ อาหารที่กิน และเกมที่เล่น[9]

วัฒนธรรมมุขปาฐะอย่างคานิวาล นิทาน ที่เคยเป็นตัวสื่อของวัฒนธรรมป๊อบในยุโรปยุคต้น ราวทศวรรษ 1700 เปลี่ยนแปลงเมื่อมีการเติบโตและแพร่กระจายของสื่อการพิมพ์[10]

ความแพร่หลายดังกล่าวนี้ทำให้ความหมายของวัฒนธรรมป๊อบนั้น มีมากกว่าที่เรารับรู้กันอย่างผิวเผิน แต่มันเป็นเครื่องสะท้อน “จักรวาลวิทยาทางสังคม” (social cosmology) ของผู้คน วัฒนธรรมประชานิยมสะท้อนโลกทัศน์ ความสัมพันธ์ทางชนชั้น และเพศสภาพ มโนทัศน์เรื่องความดีและความชั่ว และปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมอื่นๆ โลกแห่งจินตนาการของผู้คน แบบแผนและบทบาทต่างๆ ตลอดจนวัฏจักรแห่งชีวิตทั้งมวล ล้วนสะท้อนอยู่อย่างลึกลับในวัฒนธรรมป๊อบ[11]

วัฒนธรรมป๊อบนั้นเป็นเสมือนวาทกรรมที่สามารถมีอำนาจกดบังคับ (potent force) ชักจูง โน้มน้าว สร้างคุณค่า และการตระหนักรู้ในระดับจิตสำนึกอีกด้วย[12]

---

[8] Ibid, p.3.

[9] Craig A.Lockard. **Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia**. Chaingmai: Silkworm, 1998, p.3.

[10] Ibid, p.3.

[11] Ibid, p.5.

[12] Ibid, p.5.

ผู้คนสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับการเมืองแง่มุมต่างๆ ได้จากวัฒนธรรมประชานิยม โลกของวัฒนธรรมประชานิยมนั้นสื่อไปถึงความคิดและภาพเกี่ยวกับการเมืองที่ผู้คนแสวงหาประโยชน์จากความพยายามของพวกเขาเพื่อสร้างความเข้าใจบางอย่างเกี่ยวกับ “ตัวตนทางการเมือง” และธรรมชาติ[13]

สื่อบางชนิดตามธรรมชาติของมันแล้วมีความเป็นสากลมากกว่า เช่นดนตรีที่ไม่ถูกจำกัดด้วยเงื่อนไขทางด้านภาษาเหมือนสื่อชนิดอื่น จึงมีส่วนอย่างสำคัญในการสร้างกลุ่มผู้รับสารวัยรุ่นและวัฒนธรรมวัยรุ่นขึ้นทั่วโลก โดยปกติ ดนตรีแนวป๊อปแบบตะวันตกมีความถนัดที่จะใช้การผสมผสานรูปแบบดนตรีและวัฒนธรรมจากหลายๆ แหล่งมารวมกันอยู่แล้ว ในระยะ 2-3 ทศวรรษที่ผ่านมายังสนใจนำรูปแบบดนตรีจากทั่วโลกมาหลอมให้กลายเป็นดนตรีของชาวโลก ตัวอย่างเช่นดนตรีและการเต้นจังหวะ “แร็พ” (rap) “ฮิพฮ็อพ” (hiphop) ได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วโลกในเวลาอันรวดเร็ว ทั้งนี้โดยอาศัยเทคโนโลยีการกระจายเสียงได้แก่วิทยุ FM เทคโนโลยีดาวเทียว เคเบิลทีวี (อาทิ MTV) และอินเทอร์เน็ตเป็นสื่อกลางที่สำคัญ ต่อเมื่อเสียงเพลงเหล่านี้กลายเป็นเสียงเพลงสำหรับชาวโลกไปแล้ว จากนั้นบรรษัทสื่อข้ามชาติก็จะจับบรรจุลงหีบห่อแล้วส่งไปจำหน่ายทั่วโลก

อุตสาหกรรมดนตรีของโลกทุกวันนี้ ร้อยละ 80 อยู่ในมือของบรรษัทสื่อยักษ์ใหญ่ในประเทศตะวันตกเพียงไม่กี่บริษัท (และ Sony ของญี่ปุ่น) คาดว่ามูลค่าธุรกิจจะเติบโตมากว่า 130% ในอีก 10 ปีข้างหน้า อัฟริกาและลาตินอเมริกาจะเติบโตขึ้น 3 เท่าตัว เอเชียจะเพิ่มขึ้น 4 เท่าตัว ขณะที่ยุโรปและอเมริกาเองการเติบโตกลับมีแนวโน้มลดลง บริษัทดนตรียักษ์ใหญ่อย่างเช่น Sony, Warner-EMI และ BMG ของ Bertelmannจึงฉวยประโยชน์จากตลาดวัยรุ่นที่คลั่งไคล้เสียงเพลง พากันไปเปิดบริษัทดนตรีขึ้นมากมายในภูมภาคดังกล่าวข้างต้น BMG ตั้งบริษัทดนตรีชื่อ Fun House ในญี่ปุ่น Elite Music ในไต้หวัน Music Impact ในฮ่องกง แต่เพื่อให้เป็นที่ต้อนรับของวัยรุ่นในตลาดท้องถิ่นให้มากที่สุด บริษัท Warner Music International ซึ่งมีนักร้องในสังกัดถึงกว่า 1000 คน ยังพยายามหาทางเซ็นสัญญากับดารานักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังในประเทศ เช่นเดียวกับ MTV ซึ่งก็พยายามปรับแนวดนตรีโดยคำนึงถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นสำคัญ อินเดียเป็นตลาดขนาดใหญ่ทางด้านสื่อแต่สังคมพหุวัฒนธรรม MTV จึงร่วมมือกับสถานีโทรทัศน์ท้องถิ่นผลิตรายการจับเฉพาะผู้ชมเป็นกลุ่มๆ ส่วนตลาดในประเทศจีน เพลงที่ออกอากาศทาง MTV เป็นเพลงที่ผลิตขึ้นในจีน ไต้หวันและฮ่องกงมากกว่า 70% และยังจ้างผู้ดำเนินรายการชาวจีนมาเพิ่มความรู้สึกใกล้ชิดกับผู้ชมขึ้น ด้วยเหตุนี้ ในโลกปัจจุบัน แนวโน้มสำคัญที่จะกลายมาเป็นปรากฏการณ์ใหญ่ครอบงำการสื่อสารโลกก็คือวัฒนธรรมสื่อลูกผสม ที่อาจแสดงออกผ่านรายการโทรทัศน์ลูกผสม ข่าวลูกผสม หรือแม้แต่ดนตรี เพลง ละคร ภาพยนตร์ลูกผสม

[13] Ibid, p.5.

ต้นตอของสารที่แพร่กระจายไปทั่วโลกในขณะนี้มีแหล่งที่มาจากประเทศตะวันตกเกือบทั้งหมด แม้เจ้าของสื่อจะพยายามใช้กลยุทธ์หลากหลายแบบเพื่อทำให้สื่อมีความเป็นท้องถิ่นมากขึ้น สามารถเข้าได้ดีกับผู้รับสารที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมแตกต่างกันทั่วโลก แต่ความหมายและนัยสำคัญต่างๆ ที่มีผลต่อผู้รับสารยังคงแฝงเร้นมากับสื่ออยู่นั่นเอง มิได้สูญหายไปเพราการแปลถ่ายทอดจากภาษาหนึ่งไปสู่อีกภาษาหนึ่ง หรือจากการใช้คนท้องถิ่นมาเป็นผู้ดำเนินรายการแต่อย่างใด วิถีการดำเนินชีวิตต่างๆ ค่านิยมทางสังคม ความสัมพันธ์ในครอบครัว ฯลฯ ที่สอดแทรกมากับเนื้อหา สิ่งเหล่านี้สามารถสื่อความหมายให้แก่ผู้รับได้โดยไม่ต้องผ่านภาษาหรือคำพูดเสียด้วยซ้ำ จึงยังเป็นที่หวั่นแกรงกันอยู่เช่นเดิมว่าสื่อจากประเทศตะวันตกซึ่งเป็นตัวแทนสะท้อนค่านิยมในสังคมสมัยใหม่ของผู้มีอันจะกิน เช่น ความสุขอยู่ที่การบริโภคจับจ่ายซื้อของ การเคารพบูชาสิทธิส่วนบุคคลเหนือสิ่งอื่นใด ฯลฯ นัยที่แฝงมากับสื่อเหล่านี้จะค่อยๆ กัดกร่อนทำลายวิถีชีวิตแบบพออยู่พอกินและวัฒนธรรมอันเก่าแก่ของชนชาติอื่นไปในที่สุดหรือไม่

แต่อีกด้านหนึ่งก็มีผู้พยายามชี้ชวนให้มองดูจากแง่มุมอื่นว่า แม้ภาพในจอโทรทัศน์จะเต็มไปด้วยเนื้อหาที่เป็นสินค้านำเข้าจากตะวันตก แต่รายการที่ทำเรทติ้งสูงสุดนั้นมักเป็นรายการท้องถิ่นที่ผลิตในประเทศนั้นๆ เอง รายการจากตะวันตกได้รับความนิยมในหมู่คนจำนวนไม่มากนัก ส่วนใหญ่เป็นพวกที่มีการศึกษาและมีชีวิตความเป็นอยู่ในระดับชนชั้นกลางขึ้นไป โดยอ้างข้อมูลจากงานวิจัยว่า ชาวเอเชียที่ดูรายการของ CNN, Discovery และ MTV เป็นคนในกลุ่มดังกล่าวเกือบทั้งหมด อีกทั้งเคเบิลทีวีแลโทรทัศน์ผ่านดาวเทียมในประเทศโลกที่สามที่ยากจนก็ยังไม่แพร่หลายกว้างขวางมากนัก บางประเทศกีดกันไม่ให้รายการจากต่างชาติออกอากาศในช่วงหัวค่ำที่เรียกว่า “ไพรม์ไทม์” เสียด้วยซ้ำ ผลสะเทือนของสื่อจากตะวันตกจึงมีไม่มากอย่างที่คิด แต่ข้อวิพากษ์ที่โต้กลับก็ให้เหตุผลแย้งไปอีกว่า ในเมื่อกลุ่มคนที่เปิดรับสื่อจากตะวันตก ถึงแม้จะเป็นคนกลุ่มน้อยแต่ก็เป็นคนกลุ่มที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมือง ประเด็นที่เป็นปัญหาย้อนกลับไปอีกคือ การสื่อสารระหว่างประเทศที่เป็นอยู่ในขณะนี้กำลังสร้างชนชั้นสูงกลุ่มหนึ่งที่ฝักใฝ่ความทันสมัยแบบตะวันตก ชื่นชมกระแสจากโลกาภิวัตน์ ศรัทธาในความยอดเยี่ยมของระบบตลาดและประชาธิปไตยเสรีขึ้นมาในประเทศต่างๆ ใช่หรือไม่

ผลของการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมจึงยังคงเป็นเรื่องซับซ้อนสำหรับวงการวิชาการที่จะต้องโต้แย้งกันต่อไป แต่เนื่องจากการศึกษาผลกระทบของสื่อต่อพฤติกรรม ค่านิยม และวิถีชีวิตของผู้คนที่เปลี่ยนแปลงไปไม่สามารถใช้วิธีการเชิงประจักษ์ (empirical studies) มาพิสูจน์ให้เห็นได้ นักวิชาการในประเทศทางซีกโลกใต้ที่ต้องการจะชี้ว่า โทรทัศน์จากประเทศตะวันตกส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมพื้นบ้านของพวกเขาจึงต้องหาทางพิสูจนีทัศนะและมุมมองให้ได้รับการยอมรับมากขึ้น

มีผู้เสนอทัศนะว่าแทนที่จะให้มีวัฒนธรรมโลกที่เป็นหนึ่งเดียว ประเทศชาติสามารถนำวัฒนธรรมตะวันตกไปแปรเปลี่ยนให้เป็นวัฒนธรรมร่วมที่มีความหลากหลายก็ได้ (heterogeneous disjunctrures) โรเบิร์ตสัน เรียกกระบวนการที่สื่อโลกกับวัฒนธรรมท้องถิ่นส่งปฏิสัมพันธ์ต่อกันว่า “glocalization” (global+local) เขามองว่าการเกิดขึ้นของวัฒนธรรมใหม่อันหลากหลายซึ่งมีลักษณะแบบลูกพันธุ์ผสม (hibrid) เป็นวัฒนธรรมที่ไม่มีเส้นแบ่งที่ชัดเจนระหว่างพรมแดน เชื้อชาติ และชนชั้นอีกต่อไป เพราะเป็นวัฒนธรรมที่ดูดซึมจากสื่อตะวันตกแล้วนำไปประยุกต์ให้เข้ากับประเพณีของแต่ละท้องถิ่น Zee TV ในอินเดียมักได้รับการยกตัวอย่างว่าเป็นวัฒนธรรมลูกพันธ์ผสมที่ดีพันธุ์หนึ่ง

2.2.2 แนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ (Identity)

มโนทัศน์อัตลักษณ์ จะถูกกล่าวควบคู่ไปกับเรื่องของอำนาจ การนิยามความหมายหรือการสร้างภาพตัวแทนความจริง (representation) เมื่ออัตลักษณ์ไปสัมพันธ์กับแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ดูจะมีความหมายที่แตกต่างจากความหมายที่เข้าที่เข้าใจกันโดยสามัญสำนึกมาก[14]

อัตลักษณ์ แตกต่างจากบุคลิกภาพในประเด็นที่สำคัญหลายประการ เราอาจมีบุคลิกภาพร่วมกับบุคคลอื่น แต่การมีอัตลักษณ์ร่วมมีนัยของการเกี่ยวพันกับการตื่นตัว (active) บางอย่างในตัวของเรา เช่น เราเลือกที่จะแสดงตัวตนกับกลุ่มหรืออัตลักษณ์ที่เฉพาะ ซึ่งบางครั้งเราอาจมีตัวเลือกมากกว่าคนอื่น และอัตลักษณ์ต้องการความตระหนัก (awareness) บางอย่างที่เกี่ยงข้องกับส่วนที่เป็นของเรา บุคลิกภาพอธิบายลักษณะต่างที่บุคคลทั่งไปน่าจะมี เช่น การเข้าสังคมเก่งหรืออาจเป็นคุณลักษณะภายใน แต่อัตลักษณ์ต้องการพื้นฐานบางอย่าง อาจถูกจัดประเภทด้วยการมีลักษณะบุคลิกภาพ แต่เราต้องแสดงตนเอง (นั่นคือการยอมรับอย่างตั้งใจ) กับอัตลักษณ์ความสำคัญของการแสดงตัวตน (marking oneself) คือการมีอัตลักษณ์เหมือนกับกลุ่มหนึ่งและมีความแตกต่างกับอีกกลุ่มอื่น หากลองคิดถึงสถานการณ์ที่เราพบกับใครสักคนในครั้งแรก และเรากำลังพยายามค้นหาว่าเขาคือใคร ด้วยการตั้งคำถามว่าเขามาจากไหนและเขาทำอะไรในสถานการณ์ต่างๆ สิ่งเหล่านี้เป็นการกำลังพยายามค้นหาสิ่งที่เกี่ยวกับตัวของบุคคลนี้และสิ่งที่ทำให้เขาเหมือนกับเราด้วย (สิ่งที่เรามีร่วมกับเขา) และสิ่งที่ทำให้เขาแตกต่างจากเรา หรือการพิจารณาถึงสถานการณ์การเดินทางไกล สถานที่ที่คุณจะไป คุณได้ยินเสียงคนกลุ่มหนึ่งกำลังสนทนาแล้วพูดภาษาเดียวกับคุณ คุณจะรับรู้ด้วยความรู้สึกของการระลึกรู้ (recognition) และความเป็นเจ้าของร่วมกับกลุ่มนั้น การที่คุณมีบางอย่างร่วมนี้ ได้นำเสนอช่วงของการระลึกรู้และการมีบางอย่างร่วมกับผู้อื่นผู้ที่มีอัตลักษณ์

[14] อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546) **อัตลักษณ์ : การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, หน้า 1.

ร่วมกับคุณ อัตลักษณ์ถูกแสดงออกให้เห็นด้วยการคล้ายกัน นั่นคือมันเกี่ยวกับบุคคลที่เหมือนเราและความแตกต่างของบุคคลที่ไม่เหมือนกับเรา[15]

ไวยวุฒิ วุฒิอรรถสาร[16] กล่าวถึงแนวโน้มของการศึกษาอัตลักษณ์ โดยอ้างอิงถึงข้อเขียนของ Chris Barker (2000) ว่า มีการศึกษาอัตลักษณ์อย่างมากในช่วงหลัง ปี ค.ศ.1990 อัตลักษณ์ (Identity) เป็นแนวคิดหนึ่งที่มีการให้ความหมายไว้หลากหลาย และเป็นแนวคิดที่ถูกนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางสาขาสังคมศาสตร์อย่างแพร่หลาย การศึกษาเรื่องเกี่ยวกับอัตลักษณ์แต่เดิมเป็นการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะที่บ่งบอกความเป็นปัจเจกบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับผู้อื่น ต่อมาอิทธิพลจากกระแสยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ทำให้อัตลักษณ์เป็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องถึง “อำนาจ” ด้วย

อัตลักษณ์ เป็นหัวข้อหนึ่งที่ได้รับความสนใจศึกษาในแวดวงวิชาการในปัจจุบัน โดยเฉพาะนักวิชาการยุคหลังสมัยใหม่ อัตลักษณ์เป็นการอธิบายถึง “กระบวนการกลายเป็นตัวตน” ของบุคคลที่ถูกประกอบสร้างจากสังคมภายหลัง อัตลักษณ์ไม่ได้เกิดขึ้นมาพร้อมกับคนคนนั้น แต่เป็นการได้รับการให้ความหมายจากการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์หรือสื่อสารกับบุคคลอื่นๆ ดังนั้นการศึกษาอัตลักษณ์จึงมุ่งตอบคำถามที่ว่า “เราคือใครและเราต่างจากคนอื่นอย่างไร” ด้วยเหตุนี้ อัตลักษณ์จึงเป็นปฏิสัมพันธ์ที่เรารู้สึกว่าเป็นพวกเดียวกัน และคนอื่นก็ต้องรู้สึกเช่นเดียวกับเราด้วย

การศึกษาเรื่องอัตลักษณ์มักให้ความสนใจในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ คนวัยรุ่น คนวัยชรา คนต่างเชื้อชาติ และคนชนชายขอบ ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยในสังคม บุคคลเหล่านี้มักถูกอำนาจของชนกลุ่มใหญ่กำหนดความหมายให้กับพวกเขา แต่พวกเขาก็ต่อสู้ต่อความหมายที่ถูกกำหนดด้วยการสร้างอัตลักษณ์ของตนเองขึ้น

หากสืบค้นไปถึงรากเหง้าและความเป็นมา กล่าวได้ว่าอัตลักษณ์เป็นมโนทัศน์สำคัญของโลกร่วมสมัยที่มีผลพวงมาจากลัทธิล่าอาณานิคม การอพยพย้ายถิ่น โลภาภิวัตน์ และการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา[17] ในสังคมไทย สาเหตุหนึ่งของการเกิดขึ้นของวรรณกรรมแสดงอัตลักษณ์พื้นถิ่นเป็นผลจากความล้มเหลวของการพัฒนาแผนใหม่ที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในชนบทระหว่างทศวรรษ 2500-2520 แม้ว่าในช่วงกลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 คำว่าอัตลักษณ์จะยังไม่

---

[15] พิศิษฏ์ คุณวโรตม์. 2546. “อัตลักษณ์และกระบวนการต่อสู้เพื่อชีวิตของผู้ติดเชื้อHIV”. อัตลักษณ์ ชาติพันธุ์และความเป็นชายขอบ. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร, หน้า 306-307.

[16] ไวยวุฒิ วุฒิอรรถสาร. (2555) “การสื่อสารกับการสร้างอัตลักษณ์ของคนหูหนวกไทย.” ใน **วิทยาลัยราชสุดา** 8: 11 (มกราคม-ธันวาคม): 4-19.

[17] Weedon, Chris, **Identity and Culture of Difference and Belonging**. (New York: Open University Press, 2004), pp.1-2.

เป็นที่แพร่หลายเท่ากับคำว่าเอกลักษณ์ ที่หมายถึงลักษณะโดดเด่นเฉพาะที่แตกต่างจากสิ่งอื่นๆ แต่แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนซึ่งแพร่หลายเป็นอย่างมากในช่วงเวลานั้นก็มีมโนทัศน์หลักอยู่ที่การรื้อฟื้น หรือทำให้อัตลักษณ์ท้องถิ่นเป็นที่ประจักษ์เพื่อนำเสนอเป็นทางเลือกใหม่ของการวางนโยบายพัฒนา[18]

ปัญหาเรื่องอัตลักษณ์กลายเป็นคำถามสำคัญในโลกยุคหลังสมัยใหม่ เป็นผลมาจากการที่ยุคต้นสมัยใหม่เกิดการอพยพเคลื่อนย้าย ตลอดจนผลของลัทธิล่าอาณานิคม เช่น การค้าทาส การตั้งถิ่นฐานนอกตะวันตกของคนผิวขาว และภาวะสงคราม สถานการณ์เหล่านี้ก่อให้เกิดการปะทะกันทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ขณะที่วัฒนธรรมของคนผิวขาวพยายามที่จะครอบงำ และสร้างความเป็นอื่นให้แก่ตนเองเพื่อยกระดับตัวเองให้อยู่ในฐานะผู้เหนือกว่า จึงอาจกล่าวได้ว่าลัทธิล่าอาณานิคมเป็นแรงผลักดันสำคัญที่ก่อให้เกิดการตระหนักถึงปัญหาอัตลักษณ์[19] และกลายเป็นมโนทัศน์หลักของทฤษฎีหลังอาณานิคมในเวลาต่อมา

โดยพื้นฐานแล้ว อัตลักษณ์เป็นความแตกต่างของคนหนึ่งกับคนอื่นๆ เป็นสิ่งที่จะทำให้รู้จักตำแหน่งแห่งที่ของตนเองซึ่งเป็นแก่นสำคัญของความเป็นตัวตน ด้วยเหตุนี้เมื่อกล่าวถึงอัตลักษณ์จึงไม่อาจพิจารณาโดยไม่ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์[20] หรือแยกอัตลักษณ์ออกจากบริบทอื่นๆ เพราะอัตลักษณ์เป็นสิ่งเกี่ยวข้องกับสังคมและพื้นที่ทางวัฒนธรรม ก่อตัวขึ้นโดยผ่านการปฏิสังสรรค์ของบุคคลต่อสังคมและบุคคลอื่นๆ จึงเป็นความรู้สึกนึกคิดที่บุคคลให้นิยามตนเอง ภายหลังการปะทะสังสรรค์ระหว่างตัวเรากับคนอื่นโดยผ่านการมองตนเอง และการที่คนอื่นมองเรา ในขณะเดียวกันสำนึกในอัตลักษณ์ก็จะกลายเป็นสิ่งกำหนดการแสดงออกและความรู้สึกนึกคิดของคนเราด้วยเช่นกัน[21] บุคคลหรือท้องถิ่นหนึ่งๆ จึงสามารถมีอัตลักษณ์ที่เลื่อนไหลทับซ้อน ริชาร์ด เจนกินส์ กล่าวว่าอัตลักษณ์มิใช่สิ่งที่มีอยู่แล้วในตัวของมันเองหรือกำเนิดขึ้นมาพร้อมกับคนหรือสิ่งของ แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นและมีลักษณะความเป็นพลวัตอยู่ตลอดเวลา ซึ่งสอดคล้องกับการให้ความหมายของปีเตอร์ เบอร์เจอร์ และโทมัส ลัคแมน ที่ว่าอัตลักษณ์ถูกสร้างขึ้นโดย

---

[18] ดูรายละเอียดใน ยุกติ มุกดาวิจิตร, **อ่านวัฒนธรรมชุมชน: วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน**, กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2548.

[19] Weedon, Chris, **Identity and Culture of Narratives Difference and Belonging**, p.3.

[20] Weeks, J. "The Value of Difference," in J.Rutherford (ed.) **Identity, Community, Culture, Difference**, (London: Lawrence and Wishart, 1990) อ้างถึงใน Weedon, Chris, **Identity and Culture of Narratives Difference and Belonging**, p.1.

[21] Poole, Ross. **Nation and Identity**. (London: Routledge, 1999), p.61.

กระบวนการทางสังคม ครั้นเมื่อตกผลึกแล้วอาจจะมีความคงที่ ปรับเปลี่ยน หรือแม้กระทั่งเปลี่ยนรูปแบบไปทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ทางสังคมเป็นหลัก[22]

ความเปลี่ยนแปลงของแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์นั้น สุรเดช โชติอุดมพันธ์ ระบุว่าเป็นผลกระทบของแนวคิดเรื่องวาทกรรม (discourse) และการนำเสนอภาพแทน (representation) สองแนวคิดนี้ทำให้จากเดิมที่เคยมองว่าอัตลักษณ์เป็นสิ่งตายตัว ไม่แปรเปลี่ยน เป็นสิ่งที่ดำเนินไปอย่างมั่นคงควบคู่กันไปกับการดำรงชีวิต มาสู่แนวคิดว่าอัตลักษณ์ขึ้นอยู่กับบริบทเวลาและสถานที่ เป็นสิ่งที่แปรเปลี่ยนไปตามสภาพการณ์รอบข้างและแง่มุมที่หลากหลาย เช่น ชนชั้น ฐานะทางสังคม เพศสถานะ เพศสรีระ อายุ และอุดมการณ์ทางการเมือง[23] สิ่งเหล่านี้เชื่อมโยงกับวาทกรรมของความหลากหลายทางวัฒนธรรม ยังผลให้เกิดการเปิดกว้างทางแนวคิดมากยิ่งขึ้น กระบวนการสร้างและนำเสนออัตลักษณ์จึงค่อยๆ เคลื่อนมาเป็นศูนย์กลางของการศึกษาอัตลักษณ์อย่างชัดเจนมากขึ้น เพราะพื้นฐานความคิดที่ว่าอัตลักษณ์คือความสัมพันธ์ ดังนั้นอัตลักษณ์จึงเป็นผลของการสรรหา “ความแตกต่าง” (difference) ระหว่าง “ความเป็นตัวตน” และ “ความเป็นอื่น”[24]

2.2.3 แนวคิดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม มีความหมายครอบคลุมถึงความรู้สึกนึกคิดของกลุ่มคนที่มีต่อวิถีของกลุ่มชนที่ตนเองยอมรับ

อาจกล่าวได้ว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ยังเป็นวิถีชีวิตร่วมกันของกลุ่มชนในสิ่งแวดล้อมหนึ่งๆ อีกด้วย เนื่องจากสิ่งแวดล้อมแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น วัฒนธรรมจึงมีความหลากหลาย อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจึงมีลักษณะเป็นทุนทางสังคมชนิดหนึ่งที่ช่วยให้การดำรงชีวิตดำเนินไปอย่างสมดุล

ในประเด็นของการศึกษาวัฒนธรรมในสังคมทุนนิยมนั้น อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) ได้ชี้ให้เห็นว่า ประเด็นสำคัญประการหนึ่งของการศึกษาเรื่องวัฒนธรรมในระบบโลกาภิวัตน์คือจะต้องไม่มองระบบโลกาภิวัตน์ในแง่ของการแยกเป็นขั้วตรงข้ามหรือ หรือการต่อสู้กับโลกาภิวัตน์จะต้องปฏิเสธโลกาภิวัตน์เสมอไป หากแต่เราต้องมองให้เห็นด้วยว่า พลวัตรของระบบโลกาภิวัตน์นั้นสามารถผลิตพลังด้านตรงข้ามตัว

---

[22] ประสิทธิ์ ลีปรีชา, “การสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง”. **วาทกรรมอัตลักษณ์**. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร, 2547), น.33.

[23] สุรเดช โชติอุดมพันธ์, “วาทกรรม ภาพแทน และอัตลักษณ์,” เอกสารประกอบการบรรยายเรื่อง วาทกรรม ภาพแทน และอัตลักษณ์ ในงาน วรรณคดีศึกษาในบริบทสังคมและวัฒนธรรม 2 คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 24 พฤศจิกายน 2548, หน้า 3.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 3.

มันออกมาด้วย ซึ่งนั่นก็คือการศึกษาวัฒนธรรมในแง่ของความหลากหลาย สุริยา สมุทรคุปต์ และพัฒนา กิติอาษา[25] เสนอแนวทางการศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ โดยการกล่าวถึงวัฒนธรรมมวลชนโลกที่สจ๊วต ฮอลล์ นักสังคมวิทยาชาวอังกฤษเสนอว่าวัฒนธรรมในโลกยุคโลกาภิวัตน์จะถูกควบคุมโดยเครื่องมือสมัยใหม่ที่ทำหน้าที่ในการผลิต “วัฒนธรรม” ถูกกำหนดโดยภาพลักษณ์ที่ส่งผ่านข้ามพรมแดนภาษาได้อย่างรวดเร็วและง่ายดาย ตัวอย่าง เช่น ศิลปะ บันเทิง กีฬา เครือข่ายโทรทัศน์ภาพยนตร์ การโฆษณาที่มุ่งตลาดในวงกว้าง สื่อสารมวลชน ซึ่งทั้งหมดนี้อยู่ภายใต้การควบคุมของเครือข่ายโทรทัศน์ที่รับส่งด้วยสัญญาณดาวเทียมที่มีเครือข่ายทั่วโลก

วัฒนธรรมมวลชนโลกมีลักษณะ 2 ประการ คือ ประการแรกทุกอย่างยังคงมีศูนย์กลางที่ประเทศตะวันตกเหมือนกับโลกยุคที่ผ่านมา และทุกอย่างจะใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาสากลในการสื่อสาร จะแตกต่างกับทศวรรษก่อนๆ ในแง่ที่ว่าสหรัฐอเมริกากลายมาเป็นประเทศศูนย์กลางของโลกาภิวัตน์อย่างเต็มตัว ประการที่สอง วัฒนธรรมมวลชนโลกจะมีลักษณะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่สร้างขึ้นมาจากตัวแทนวัฒนธรรมอันหลากหลาย เป็นวัฒนธรรมที่เต็มไปด้วยการปรับเปลี่ยน ผสมผสาน คัดเลือก ต่อรอง และซึมซับระหว่างใหม่ เก่า ระหว่างท้องถิ่นกับสากล แต่ทั้งหมดนี้จะเป็นกระบวนการที่ไม่มีจุดจบ ทุกอย่างจะดำเนินต่อไป และสำคัญไม่ใช่เป็นกระบวนการรื้อถอน หรือทำลายล้างแบบเบ็ดเสร็จ[26]

กาญจนา แก้วเทพ ได้เสนอว่า ในการศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้นสามารถนำไปสู่คำตอบได้ว่า เราเป็นใคร และมีความแตกต่างจากคนอื่นหรือกลุ่มอื่นอย่างไร กาญจนาได้เสนอให้วิเคราะห์ตัวแปรที่จะแสดงถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรม ว่า ควรพิจารณาถึงองค์ประกอบต่างๆ คือ โลกทัศน์ และแบบแผนของบรรทัดฐาน โดย*โลกทัศน์*เป็นชุดของความเชื่อเกี่ยวกับธรรมชาติของชีวิต และการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และสิ่งอื่นรายรอบ ส่วนแบบแผนของบรรทัดฐาน เป็นแบบแผนที่วางแนวทางในการปฏิบัติของกลุ่มคนในกลุ่มที่จะต้องตอบคำถามว่า ต้องทำอย่างไรถึงจะเป็นคนดี ต้องไม่ทำอะไรจึงจะได้รับการยอมรับจากสังคม โดยการยอมรับ ปฏิบัติตาม และแสดงออกตามแบบแผนเหล่านี้ ผู้ศึกษาจะต้องเข้าใจอิทธิพลอย่างน้อย 4 ประการคือ อิทธิพลทางวัฒนธรรม อิทธิพลทางสังคมวิทยา อิทธิพลทางจิตวิทยา และอิทธิพลทางสภาพแวดล้อม

ฟ้าขาว ศักราช ระบุไว้ว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เป็นการแสดงออกและความสำนึกของบุคคล กลุ่มคน และชุมชนทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะของตน โดยการแสดงออกเฉพาะตนนั้นเป็นการ

---

[25] สุริยา สมุทคุปต์ และพัฒนา กิติอาษา. (2542). **มานุษยวิทยาโลกาภิวัตน์.** กรุงเทพฯ: ห้องไทยศึกษานิทัศน์ สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนสุรนารี.

[26] เย็นจิตร ถิ่นขาม, “วัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลง : ความหลากหลายบนความหลายหลาก” สืบค้นจาก http://apinan.orgfree.com/resource_re11.html

แสดงออกร่วมกันของชุมชน มีการสืบทอด มีความมั่นคงเป็นรากฐานอันสำคัญของชุมชน อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอาจจะมีการปรับเปลี่ยนจากอิทธิพลต่างๆ แต่ก็ยังคงรักษาแกนหลักที่สามารถบ่งบอกได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนนั้นๆ นั่นเอง[27]

ในการศึกษาวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยจะได้ใช้แนวการศึกษาที่เรียกว่าวัฒนธรรมศึกษา หรือ Cultural Studies โดยมีจุดเริ่มต้นมาจากนักทฤษฎีมาร์กซิสม์สายวรรณคดี คือ เรย์มอนด์ วิลเลี่ยมส์ (Raymond Williams) ซึ่งถือเป็นผู้ที่มีความสำคัญในการวากรากฐานแนวคิดให้กับวัฒนธรรมศึกษา โดยแนวทฤษฎีที่สำคัญของ เรย์ม่อนด์ วิลเลี่ยมส์ มี 3 ประเด็น ดังนี้

(1) *วัฒนธรรมและความสัมพันธ์ทางสังคม* ฐานคิดของประเด็นนี้มองว่าวัฒนธรรมไม่ได้เป็นผลผลิตของสังคมที่ปราศจากความขัดแย้ง วัฒนธรรมเกิดขึ้น ดำรงอยู่ และเปลี่ยนแปลงไปภายใต้ความขัดแย้งของสังคมทั้งสิ้น และมิได้เป็นเพียงภาพสะท้อนของโครงสร้างสังคมที่สมาน แต่เป็นการแสดงออกซึ่งความขัดแย้งของสังคม เราจึงสามารถมองเห็นกระบวนการต่อสู้เพื่อแย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนต่างๆ ได้อย่างสลับซับซ้อน ดังนั้นการศึกษาวัฒนธรรมจึงมีแนวโน้มของการศึกษาอย่างวิพากษ์วิจารณ์ต่อวัฒนธรรมหลัก ที่พยายามครอบงำทางวัฒนธรรมอยู่ และพร้อมกันนั้นได้เห็นแนวโน้มของทางเลือก ซึ่งเป็นความหวังใหม่ของสังคมในทางวัฒนธรรมอีกด้วย

(2) *สังคมและวัฒนธรรม* ในประเด็นนี้ มีข้อเสนอจากวิลเลี่ยมว่าเราควรมองวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นวิถีชีวิตโดยรวม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมในความหมายกว้างที่ครอบคลุมเอากิจกรรมทางสังคมด้านต่างๆไว้ทั้งหมด ถึงแม้ว่าเศรษฐกิจจะมีบทบาทที่สำคัญต่อการดำรงอยู่ของสังคม แต่สังคมก็เป็นผลมาจากการปฏิสัมพันธ์กันอย่างซับซ้อนของกิจกรรมต่างๆ ดังนั้นวัฒนธรรมซึ่งเป็นโครงสร้างส่วนบนจะต้องได้รับการพิจารณาว่ามีบทบาทต่อการดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของสังคมโดยรวมเช่นเดียวกัน ไม่ใช่เป็นเพียงผลสะท้อนจากกิจกรรมทางเศรษฐกิจหรือโครงสร้างส่วนล่างเท่านั้น

แนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวมานี้ล้วนแต่มีความหมายต่อการวิเคราะห์เพลงดิเกร์สมัยใหม่ในฐานะวัฒนธรรมประชานิยมในท้องถิ่น ซึ่งเกิด-เติบโต และแพร่กระจายอยู่ในบริบทความเป็นสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือทั้งสิ้น ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ จากงานลงภาคสนามได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นต่อไป

---

[27] ฟ้าขาว ศักราช. (2553). **การปรับเปลี่ยนและการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.