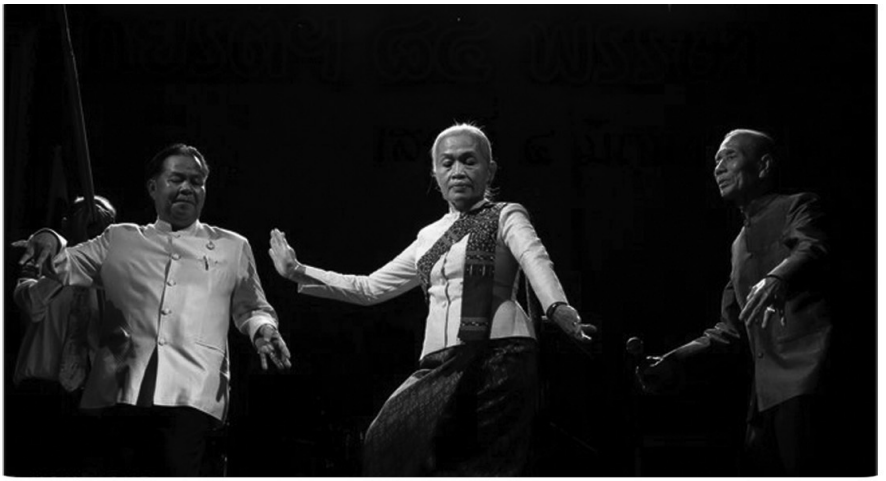


ขอบคุณภาพจาก https://goo.gl/z1r9Tz

หมอลำ: จากสุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับ สู่การเป็นดนตรีแห่งอัตลักษณ์

Molam music: From Subalternity's Aesthetics becoming a World Music

กมเลศ โพธิกนิษฐ[1]
Kammales Photikanit
E-mail: kammales007@hotmail.com
พัชรินทร์ สิรสุนทร[2]
Patcharin Sirasoonthorn
วัชรพล พุทธรักษา[3]
Watcharabon Buddharaksa

[1]Lecturer, Department of Sociology & Anthropology, Faculty of Social Sciences, Naresuan University
[2] Associate Prof Dr., Department of Sociology & Anthropology, Faculty of Social Sciences, Naresuan University
[3] Assistant Professor. Dr., Department of Political Science and Public Administration, Faculty of Social Sciences, Naresuan University

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อนำเสนอปฏิสัมพันธ์ (interaction) ระหว่างความมีอำนาจนำของรัฐไทย (hegemony) ด้วยนโยบายแบบบนลงล่าง (top-down approach) ที่ทำให้คนกลุ่มหนึ่งตกอยู่ภายใต้สภาวะแห่งการถูกกดทับ (subalternity) และการใช้ดนตรีหมอลำเป็นกลไกในการต่อสู้ขัดขืนต่อสภาวะการครองอำนาจนำนั้นๆ (counter hegemony) ผลการศึกษา พบว่า ดนตรีหมอลำถูกทำให้เป็นดนตรีของความเป็นอื่นโดยจุดตั้งต้นทางประวัติศาสตร์ หลังสงครามเจ้าอนุวงศ์ (พ.ศ.2369-2371) รัฐสยามได้สร้างความหมายให้ การเล่น "แอ่วลาวเป่าแคน" เป็นดนตรีของกลุ่มเชลยศึก ต่อมาในช่วงการปฏิรูปการปกครองของรัชกาลที่ 5 (พ.ศ.2443-2446) ดนตรีหมอลำกลายเป็นดนตรีแห่งการต่อต้านขัดขืนการบริหารอำนาจรัฐสยามจากส่วนกลาง (centralization) ซึ่งทำหน้าที่สื่อสารอุดมการณ์และความเชื่อของกลุ่มกบฏผีบุญทางภาคอีสาน ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 ดนตรีหมอลำปรับตัวเข้ากับดนตรีสมัยใหม่เพื่อความอยู่รอด ในฐานะของสินค้าเชิงวัฒนธรรมในรูปของ “หมอลำประยุกต์” หรือ “หมอลำซิ่ง” หลังช่วงทศวรรษที่ 20 รวมถึงการเป็นรูปแบบดนตรีแห่ง อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ (world music) ที่ผสมผสานเข้ากับดนตรีตะวันตก แต่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของดนตรีหมอลำภายใต้การแข่งขันในตลาดทุนนิยมแบบทุนนิยมโลกาภิวัฒน์

บทความนี้เพิ่มเติมมุมมองต่อแนวคิดการตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำ (counter hegemony) ของอันโตนิโอ กรัมชี่ ที่ว่าด้วยการสร้างพันธมิตร (alliances) กับปัญญาชน (intellectuals) ว่าเป็นกลไกหลักในการตอบโต้ต่อสภาวะการถูกกดทับ (subalternity) จากกลุ่มผู้ถือครองอำนาจนำ โดยบทความนี้เสนอว่า กลไกดนตรีทางชาติพันธุ์ ถือเป็นสัญลักษณ์แห่งการตอบโต้การครองอำนาจนำของรัฐ ที่ขับเคลื่อนผ่าน อำนาจทางดนตรี (power of music) ที่แสดงถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และอุดมการณ์ ของกลุ่มคนดังกล่าว

คำสำคัญ: หมอลำ, การกดทับ, การตอบโต้อำนาจนำ, ดนตรีแห่งอัตลักษณ์

Abstract

The main objective of this article is exhibited an interaction between Thai state’s hegemony by the traditional top-down approach policy implementation which affected to some people became the subalterns and the using of Molam music as major counter state hemenony’s mechanisms of subaltern group. The research found that Molam music became the otherness’s music with a historical entry point produced by Thai state. After the ill-fated revolt of Chao Anuwong (King of Vientiane) in 1826, Thai state (Siamese) signified

the playing of Molam music (Eaw Lao Pao Khaen) was the prisoner of war music. During 1900-1903in the governance reformation of King Rama V (King Chulalongkorn), Molam musicbecame the resistance music against Siamese's centralization policy by communicating the resistance faith and ideology among Phi Bun Rebels (holy man rebels) in the Northeastern of Thailand.During the 1980s and 1990s, Molam music adapted themselves to changed circumstances and became a cultural goods in the form of an applied Molam (Molam pra yook) or modern Molam (Molam pra sing). After the 2000s, Molam music became a world music by adapting themselves to various forms of modern and western music but the Thailand Northeastern's identity remained under the competition in the capitalist globalization market.

This article aims to show challenges in the counter hegemony concept of Antonio Gramsci which focused on two major counter hemenony's mechanisms, there were; an alliance and intellectuals. This article exhibits that ethnic music is one of such counter state hemenony's mechanisms of subaltern which driven by the power of music expressing a subaltern's way of life, faith and ideology

Keywords: Molam music, subalternity, counter hegemony, world music

บทนำ

บทความนี้เพิ่มเติมมุมมองต่อแนวคิดการตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำ (counter hegemony) ของอันโตนิโอ กรัมชี่ ที่ว่าด้วยการสร้างพันธมิตร (alliances) กับปัญญาชน (intellectuals) ถือเป็นกลไกหลักในการตอบโต้ต่อสภาวะการถูกกดทับ (subalternity) จากกลุ่มผู้ถือครองอำนาจนำ โดยบทความนี้เสนอว่า ภายใต้การตอบโต้ต่อสภาวะการถูกกดทับกลุ่มผู้ถูกกดทับ (subaltern) นอกจากจะสร้างพันธมิตรกับกลุ่มปัญญาชนแล้ว กลไกดนตรีทางชาติพันธุ์ ถือเป็นกลไกหนึ่งที่ทำหน้าที่สัญลักษณ์แห่งการตอบโต้การครองอำนาจนำของรัฐ โดยขับเคลื่อนผ่าน อำนาจทางดนตรี (power of music) ซึ่งมีผลต่อจิตอุดมการณ์ของกลุ่มคนผู้ถูกกดทับ โดยที่เขาเหล่านั้นสามารถระบายออก (express) ถึงสิ่งที่แฝงฝังอยู่ในวิถีชีวิต ทัศนคติ ความเชื่อ รวมถึงสื่อสารถึงอุดมการณ์แห่งการตอบโต้ขัดขืนเหล่านั้นด้วยสุ้มเสียงของตัวเขาเอง (speaking their own voice)

หมอลำเป็นเพลงพื้นบ้านอีสานที่ได้รับความนิยม และมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน และยังได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน หากแต่ความหมาย (significance) นั้น

มิได้มีความหยุดนิ่ง แข็งทื่อ และตายตัว แต่ความหมายและความสำคัญของหมอลำนั้นถือเป็นกลไกอุดมการณ์ทางวัฒนธรรมของการต่อรอง ตอบโต้ ต่อสู้ และต่อต้านต่อการครองอำนาจนำของผู้มีอำนาจที่เปลี่ยนรูปไปในแต่ละยุคแต่ละสมัยได้อย่างแยบคาย ด้วยลักษณะพิเศษที่หมอลำมีบทบาทต่อสังคมอีสานผ่านหน้าที่ซึ่งด้านหนึ่งเป็นการระบายความเคียดแค้น ความเร่าร้อน ความปวดร้าว และทุกข์ยากของกลุ่มคนที่ถูกกดทับ ในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่ในการเป็นกลไกในการสื่อสารที่เข้าถึงง่าย และถ่ายทอดปรัชญา ความนึกคิดของสังคมอีสานและนำเสนอต่อสายตาประชาชนในรูปแบบของศิลปะการแสดง ซึ่งให้ทั้งแง่คิด คติสอนใจ ค่านิยม ประเพณี และวัฒนธรรม เพื่อบ่มเพาะและกระตุ้นเตือนอุดมการณ์และจิตวิญญาณแห่งการต่อสู้เพื่อตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำนั้น โดยสอดแทรกอยู่ในเนื้อหาที่เล่น ซึ่งได้รับการผลิตสร้างและผลิตซ้ำ สืบทอดและส่งผ่านจากรุ่นสู่รุ่น โดยที่นัยยะและความหมายของหมอลำนั้นก็พัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ยิ่งกว่านั้น หมอลำยังทำหน้าที่ในการเป็นตัวแทนของท้องถิ่นอีสานในการตอบโต้และก้าวข้ามพรมแดนแห่งมายาคติที่กดทับคนและดนตรีด้วยสุนทรียศาสตร์ชุดอนุรักษ์นิยมด้วยพรมแดนภูมิภาคไปสู่สากลด้วยการเป็นรูปแบบดนตรีแห่งอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ (world music) ในวงการเพลงร่วมสมัยในยุคปัจจุบันได้อย่างน่าสนใจ

บทความนี้สะท้อนดนตรีหมอลำ ในฐานะที่เป็นตัวแสดงหลักที่แสดงถึงการประยุกต์ใช้อำนาจเชิงวัฒนธรรมผ่านสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี การแสดงอำนาจของดนตรีของหมอลำแฝงนัยยะแห่งการต่อสู้ขัดขืนตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำทางการเมือง การปกครองในสนามของความคิด (ideas) ความเชื่อ (beliefs) และอุดมการณ์ (ideology) ที่ไม่หยุดนิ่งคงที่ตายตัว และไหลเลื่อนไปภายใต้กรอบเวลา พื้นที่ และบริบททางสังคม (time, space and social context)

บทความนี้ประกอบด้วย 4 ส่วนหลักโดยผู้ศึกษาเริ่มต้นด้วยการเกริ่นนำ (introduction) ถึงกรอบแนวคิดของบทความที่ว่าด้วยประเด็นที่ต้องการท้าทาย และเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอในประเด็นตั้งต้นของเรื่องราวหมอลำ ที่แสดงบทบาทในการตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำด้วยกลไกทางวัฒนธรรมผ่านอำนาจบทเพลง ส่วนที่สองเป็นกรอบแนวคิดทฤษฎี (theoretical framework) ที่ใช้ในบทความนี้ ซึ่งถือเป็นจุดสำคัญในการวางพื้นฐานความเข้าใจในการเขียนบทความนี้ในส่วนของการประยุกต์ใช้แนวคิดทฤษฎีเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมและการเมืองที่เกิดขึ้น ผ่านการปฏิสัมพันธ์ (interaction) ระหว่างการครองอำนาจนำของผู้มีอำนาจและการตอบโต้การครองอำนาจนำของกลุ่มผู้ถูกกดทับ ส่วนที่สามเป็นผลการศึกษาที่แบ่งย่อยออกเป็น 4 ส่วน ประกอบด้วย ผลการศึกษาส่วนแรก คือ ปฐมบทว่าด้วยการทำให้หมอลำจากดนตรีเชลยศึกสู่สุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับ ซึ่งถือเป็นจุดตั้งต้น (entry point) ของเรื่องราวการถูกกดทับของหมอลำและการต่อสู้และตอบโต้

ต่อการครองอำนาจนำในแต่ละยุคแต่ละสมัย ผลการศึกษาส่วนที่สองว่าด้วย ดนตรีหมอลำ: บทเพลงแห่งการกบฏกับสุ้มเสียงของท้องถิ่นอีสานเพื่อการต่อต้านขัดขืน เพื่อการวิเคราะห์ถึงบทบาทของดนตรีหมอลำในการเป็นกลไกอุดมการณ์ทางวัฒนธรรมในการสื่อสารและปลุกใจเพื่อการต่อสู้และตอบโต้ต่ออำนาจกดทับของรัฐ ผ่านการขับเคลื่อนด้วยแนวนโยบายแบบบนลงล่าง (top-down approach) ภายใต้วาทกรรมการปฏิรูปการปกครองแผ่นดินปี พ.ศ. 2435 ผลการศึกษาส่วนที่สามเป็นส่วนที่อธิบายหมอลำยุคใหม่: วัฒนธรรมเชิงพาณิชย์กับการทำดนตรีแห่งอัตลักษณ์อีสานสู่ความเป็นสากล โดยเน้นการนำเสนอบทบาทของหมอลำในการตอบโต้กับสุนทรียศาสตร์ชุดอนุรักษ์นิยมที่จำกัดดนตรีตามภูมิภาคและภาษาและต่อรองกับกระแสโลกโลกาภิวัฒน์ที่หมุนไปอย่างไร้พรมแดน ตามแนวคิด ดนตรีแห่งอัตลักษณ์หรือ world music[4] และบทสรุปและเสนอแนะจะได้รับการนำเสนอเป็นส่วนที่สี่ซึ่งเป็นสุดท้ายของบทความนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพิ่มเติมมุมมองต่อแนวคิดการตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำ (counter hegemony) ของอันโตนิโอ กรัมชี่ ที่ว่าด้วยการสร้างพันธมิตร (alliances) กับปัญญาชน (intellectuals) เป็นกลไกหลักในการตอบโต้ต่อสภาวะการถูกกดทับ (subalternity) จากกลุ่มผู้ถือครองอำนาจนำ

2. นำเสนอการใช้ดนตรีหมอลำในฐานะของการเป็นกลไกในการตอบโต้การครองอำนาจนำของรัฐ ที่ปลูกฝังและสื่อสารความคิด (ideas) ความเชื่อ (beliefs) และอุดมการณ์ (ideology) ของกลุ่มผู้ถูกกดทับ (subaltern) ซึ่งไม่หยุดนิ่งคงที่ตายตัว และไหลเลื่อนไปภายใต้กรอบเวลา พื้นที่ และบริบททางสังคม (time, space and social context)

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยประยุกต์ใช้แนวทางการศึกษาแบบกลุ่มผู้ศึกษากรัมชี (Gramscian Approach) ซึ่งเป็นแนวทางที่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับระเบียบวิธีวิจัยทางวิทยาศาสตร์ แต่เป็นแนวทางศึกษาที่อยู่บนกระบวนทัศน์เชิงวิพากษ์ (Critical Sciences Paradigm) ที่มีลักษณะร่วมกันกับแนวคิดเชิงตีความ (Interpretive Approach) ในการค้นหาความจริงของ

[4]บทความฉบับนี้ให้นิยามความหมายของ world music ว่าเป็นดนตรีแห่งอัตลักษณ์ เพื่อแสดงถึงนัยยะของการต่อรอง ตอบโต้ต่อภาวะการถูกกดทับทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งดนตรีหมอลำในบทความนี้ทำหน้าที่เป็นภาพแทนของสิ่งที่ผู้คนใช้แสดงความเหมือนและความแตกต่างกับคนอื่นๆ ในสังคม เป็นดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นบนความสัมพันธ์ของบุคคล และสังคม รวมถึงเป็นสิ่งที่บุคคลใช้สะท้อนตัวตนทางสังคมต่อทั้งสังคมไทยและสังคมโลก

ปฏิสัมพันธ์ระหว่าง “อำนาจ” กับ “ความรู้” ดังนั้น การศึกษาครั้งนี้ จึงเป็นการวิจัยเชิงเอกสาร (Documentary Research) (Vromen, 2010; Burnham et al., 2008 อ้างใน Buddharaksa, 2014, 14) โดยวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และวิเคราะห์ร่วมกับกรอบแนวคิดเกี่ยวกับการวิพากษ์นโยบาย (Critical Policy) ทั้งนี้ ในส่วนของการนำเสนอผล การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล จะดำเนินไปในลักษณะของการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive analysis) เป็นหลัก

กรอบแนวคิดทฤษฎี

บทความนี้เป็นการเพิ่มเติมมุมมองต่อแนวคิดการตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำ (counter hegemony) ของอันโตนิโอ กรัมชี่ ที่ว่าด้วยการสร้างพันธมิตร (alliances) กับปัญญาชน (intellectuals) ในฐานะที่เป็นกลไกหลักในการตอบโต้ต่อสภาวะการถูกกดทับ (subalternity) จากกลุ่มผู้ถือครองอำนาจนำ ผู้ศึกษาตระหนักถึงความสำคัญของกลุ่มแนวคิดของกรัมชี่ที่มีผลเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดการตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำ (counter hegemony) ซึ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องปูพื้นเพื่อทำสร้างกรอบแนวคิด และเชื่อมโยงต่อแนวคิดการตอบโต้ต่อการครองอำนาจนำ เพื่อสร้างความเข้าใจในกลุ่มแนวคิดดังกล่าวอย่างไร้รอยต่อ

การครองอำนาจนำ (hegemony) ตามแนวคิดของอันโตนิโอ กรัมชี่ เน้นที่การครองอำนาจนำผ่านการสร้างความยินยอม (consent) ซึ่งต้องปฏิบัติการในพื้นที่ของ "ประชาสังคม" (civil society) อาทิเช่น สถาบันครอบครัว สถาบันศาสนา สถาบันการศึกษา สื่อมวลชน และสหภาพแรงงาน เป็นต้น ให้เกิดการยอมรับ ด้วยการชี้นำ และกำกับควบคุมโดยปราศจากการใช้อำนาจบังคับ (coercion) (Gramsci, 1971, 411; Simon,1982, 21 - 27; Schwarzmantel, 2015, 100) ซึ่งกระบวนการดังกล่าวไม่ได้เกิดขึ้นเอง หากแต่มีปัจจัย และองค์ประกอบของการได้มาซึ่งอำนาจนำที่ต้องทำสงครามยึดพื้นที่ทางความคิด (war of position) ผ่านการครอบงำด้วยกลไกทางอุดมการณ์ของรัฐ (ideological state apparatuses) เพื่อยึดกุม “พื้นที่เชิงอุดมการณ์ ความคิด ความเชื่อ” ของผู้คน ซึ่งมีผลต่อการครองอำนาจนำของรัฐ (Gramsci, 1971, 59, 78; Sassoon, 16; Forgacs, 2000, 222; Coutinho, 2013)

ภายใต้กระบวนการแย่งชิงเพื่อให้ได้มาเพื่ออำนาจนำนั้น กลุ่มคนผู้ถูกปกครองต้องอยู่ภายใต้สิ่งที่เรียกว่า ภาวะการกดทับ (subalternity) และกลายเป็นกลุ่มคนผู้ถูกกดทับ (subaltern) ในท้ายที่สุด ซึ่งคุณลักษณะที่สำคัญของกลุ่มคนดังกล่าว คือ การทำคนธรรมดาทั่วไป (common people) ให้เป็นคนที่ไม่มีพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ หรือถูกทำให้เลือนหาย

ไปจากประวัติศาสตร์ และต้องจมปลักอยู่ภายใต้เรื่องเล่าหลักของชนชั้นผู้ปกครอง (Master narrative) (Gramsci, 1971, 52; Green, 2011, 1628; Buddharaksa, 2014, 136 – 142)

อย่างไรก็ตาม ภาวะการกดทับ (subalternity) ภายใต้การครองอำนาจนำนี้หาได้คงอยู่แบบถาวรสมบูรณ์โดยปราศจากความท้าทายไม่ หากแต่ กลุ่มคนผู้ถูกกดทับ (subaltern) นั้นสามารถที่จะท้าทาย ตอบโต้ และต่อต้านการครองอำนาจนำนั้นๆ ผ่านการสร้างพันธมิตร (alliances) กับปัญญาชน (intellectuals) เพื่อผลิตสร้างสิ่งที่เรียกว่า “สามัญสำนึกใหม่” (new common sense) ซึ่งในบทความนี้ได้ท้าทายกลไกการต่อต้านการครองอำนาจนำของอันโตนิโอ กรัมชี่ ด้วยการนำเสนอถึงกลไกอำนาจของบทเพลง (power of music) ในฐานะของการอุดมการณ์ด้านวัฒนธรรมที่สามารถตอบโต้ ต่อต้าน ต่ออำนาจนำ และสามารถคงอยู่ในโลกโลกาภิวัฒน์ได้อย่างเลื่อนไหลไปตามเวลา, พื้นที่ และบริบททางสังคม (time, space and social context) ที่เปลี่ยนแปลงไป

ทั้งนี้ บทความนี้นำเสนอกลไกดนตรีทางชาติพันธุ์ ในฐานะของการเป็นสัญลักษณ์แห่งการตอบโต้การครองอำนาจนำของรัฐ ผ่านการแสดงอำนาจทางดนตรี ซึ่งเพลง อัตลักษณ์ และวัฒนธรรม เป็นรูปแบบของสุนทรียศาสตร์ และเป็นวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่งที่มีบทบาทในการเชื่อมโยงอัตลักษณ์ชุมชนของคนในสังคมเข้าไว้ด้วยกัน (Frith, 1996, 110; B. Common, 2010, 337-346) เพลงถูกนำมาใช้สร้างความสัมพันธ์ต่อกันของผู้คน ภายใต้ค่านิยม แฟชั่น และรูปแบบชีวิตของกลุ่มคนที่มีอัตลักษณ์ร่วมกัน เพื่อดำเนินกิจกรรมบางอย่างร่วมกัน (Frith, 1987) รวมถึงเพื่อเป็นสื่อในการต่อสู้ทางการเมือง ตลอดจนการใช้เพลงสมัยนิยม (popular Music) เป็นภาพสะท้อนภาพวัฒนธรรมของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไประหว่างยุคสมัยใหม่ (modern society) และสังคมยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern society) นอกจากนี้ การศึกษาเรื่องเพลงในมุมมองด้านวัฒนธรรมก็ได้นำเสนอการศึกษาเพลงในฐานะการศึกษาภาพสะท้อนของอัตลักษณ์และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไปในสังคมแต่ละยุคสมัย ผ่านการวิเคราะห์เนื้อหาและความหมายที่ถ่ายทอดผ่านบทเพลงนอกจากจะสะท้อนวิถีชีวิต วัฒนธรรม และอุดมการณ์ของคนในชุมชนเดียวกันแล้ว ยังมีบทบาทในการสะท้อนและเชื่อมโยงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (cultural identity) ของกลุ่มคนที่ใช้เพลงนั้นๆ ร่วมกัน ผ่านความหมายร่วม (shared meaning) ทางความคิด อุดมการณ์ และความรู้สึกของคนในสังคมที่มีภาษาและท่วงทำนองเป็นสื่อกลาง คนฟังสามารถรับรู้ ถอดความหมาย และเชื่อมร้อยอัตลักษณ์ร่วมนั้นได้ผ่านบทเพลง (Hargreaveset al., 2002, 13)

ดนตรีหมอลำเป็นวัฒนธรรมมีประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่ยาวนานตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน รูปแบบของดนตรีและเนื้อหาของบทเพลงมีความเป็นพลวัต (dynamic) เลื่อนไหลและเปลี่ยนแปลงตามช่วงเวลา บริบททางประวัติศาสตร์ และสังคมที่มีปฏิสัมพันธ์กับ

วัฒนธรรมอื่นๆ ตามพื้นที่ที่เปลี่ยนไป ปรากฏการณ์ดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าเพลงถูกนำมาใช้ในหลากหลายบริบทแตกต่างกันออกไป ทั้งในระดับท้องถิ่น สังคม ประเทศชาติเชื่อมโยงสู่ปัญหาโลก รวมทั้งสามารถสะท้อนวิถีชีวิตของผู้คน และสังคมโลกโดยไม่มีการแบ่งพื้นที่ พรมแดน หรือแยกเชื้อชาติ และเผ่าพันธุ์

ผลการวิจัย

ผลการศึกษาแบ่งออกเป็น 4 ส่วนหลัก คือ 1.ปฐมบทว่าด้วยการทำให้หมอลำจากดนตรีเชลยศึกสู่สุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับ (พ.ศ. 2370-2408), 2.ดนตรีหมอลำ: บทเพลงแห่งการกบฏของท้องถิ่นอีสานเพื่อการต่อต้านขัดขืนต่อการปฏิรูปการปกครองแบบรวมศูนย์ (พ.ศ. 2444-2502), 3.ดนตรีหมอลำในกลิ่นอายบทเพลงเพื่อชีวิตของขบวนการนักศึกษาหัวก้าวหน้าในยุคประชาธิปไตยแบ่งบาน (พ.ศ. 2512-2522) และ 4. หมอลำยุคใหม่: วัฒนธรรมเชิงพาณิชย์กับการทำดนตรีแห่งอัตลักษณ์อีสานสู่ความเป็นสากล (พ.ศ. 2523-2560) โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. ปฐมบทว่าด้วยการทำให้หมอลำจากดนตรีเชลยศึกสู่สุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับ (พ.ศ. 2370-2408)

"การเล่นแอ่วลาว" หรือดนตรีหมอลำ ปรากฏโฉมอย่างเด่นชัดในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในฐานะของ “เพลงเชลยศึก” เมื่อเจ้าอนุวงศ์แห่งเมืองเวียงจันทน์เข้ามายึดครองพื้นที่ในเขตภาคอีสาน โดยต้องการผนวกดินแดนภาคอีสานให้เข้าเป็นส่วนของอาณาจักรล้านช้าง แต่ภายหลังได้ถูกปราบปรามลง และเมื่อสงครามสิ้นสุด เจ้าอนุวงศ์พ่ายแพ้ลงใน พ.ศ. 2370 กองทัพสยามจึงกวาดต้อนครอบครัวชาวลาวเวียงจันทน์และเมืองอื่นๆ บริเวณฝั่งขวาของแม่น้ำโขงมาเป็นเชลยศึก และโปรดฯ ให้อพยพชาวลาวที่กวาดต้อนมาไปไว้ตามเมืองต่างๆ เช่น สระบุรี ลพบุรี และสุพรรณบุรี รวมถึงกรุงเทพฯ บริเวณบ้านลาว ใกล้กับบ้านแขกในเขตธนบุรี เป็นต้น เชลยศึกเหล่านี้ได้นำ การเล่น "แอ่วลาว" หรือ “ลาวแคน” ติดตัวมาด้วย โดยมี “หมอลำ” ทำหน้าที่ขับร้องและออกท่ารำประกอบ และ "หมอแคน" ทำหน้าที่เป่าแคนประกอบเป็นทำนองเพลง

เชลยลาวที่ถูกจับได้ถูกกวาดต้อนลงมาในกรุงเทพฯ ถูกพวกเจ้าขุนมูลนายฝ่ายศักดินาไทยกระทำการทารุณเอาตามอำเภอใจ พวกเชลยเหล่านั้นได้รับความเดือดร้อนอย่างแสนสาหัส แต่การที่จะลุกฮือขึ้นต่อสู้จึงเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ ทางออกของกลุ่มเชลยเหล่านั้นก็คือการระบายความเคียดแค้น ความเร่าร้อน ความปวดร้าว และทุกข์ยาก ผ่านบทเพลงลาวแพนเพื่อสะท้อนถ่ายความรู้สึกของเชลยลาวไว้ ดังนี้

"ฝ่ายพวกลาวเป่าแคนแสนเสนาะ มาสอเพาะเข้ากับแคนแสนขยัน เป็นใจความ

ยามยากจากเวียงจันทร์ ตกมาอยู่เขตขัณฑ์อยุธยา อีแม่คุณเอ๋ยเฮาบ่เคยจะตกยาก ตกระกำลำบากแสนยากนี้หนักหนา พลัดทั้งที่ดินถิ่นฐาน พลัดทั้งบ้านเมืองมา พลัดทั้งปู่ พลัดทั้งย่า พลัดทั้งตา ทั้งยาย พลัดทั้งแม่ลูกเมีย พลัดทั้งเสียลูกเต้า พลัดทั้งพงศ์ทั้งเผ่า ทั้งลูกเต้าก็หนีหาย บักไทยมันเฒี่ยนบักไทยมันขังจนไหล่จนหลังของข่อยนี้ลาย จะตายเสียแล้วหนาที่ในป่าดงแดน ผ้าทอก็บ่มีนุ่งผ้าถุงก็บ่มีห่ม คาดแต่เตี่ยวเกลียวกลม หนาวลมนี่เหลือแสน ระเหินระหกตกยากต้องเป็นคนกากคนแกน มีแต่แคนคันเดียวก็พอได้เที่ยวขอทานเขากิน ตกมาอยู่ในเมืองต้องถีบกระเดื่องกระด้อย สีซ้อมตำต้อยตะบิดตะบอยบ่ฮู้ลิ้น ถือแต่เคียวเกี่ยวหญ้าเอาไปให้ม้าของเพื่อนมันกิน เที่ยวซมซานไปทุกบ้านทุกถิ่นจะได้กินก็แต่เดน แสนอึด (อด) แสนจนเหมือนอย่างคนตกนาฮก (นรก) มืดมนฝนตกเที่ยวหยกๆ ถกเขมร ถือข้องส่องคบจับกบทุ่งพระเมรุ เปื้อนเลนเปื้อนตมเหม็นขมเหม็นคาว จับทั้งอ่างท้องขึงจับทั้งอึ่งท้องเขียว จับทั้งเปี้ยวทั้งปูจับทั้งหนูท้องขาว จับเอามาให้สิ้นมาต้มกินกับเหล้า เป็นกรรมของเรา เพราะอ้ายเจ้าเวียงจันทน์เพื่อนเอย" (Preechajareoun, 1980)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น "การเล่นแอ่วลาว" ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นในฐานะของเพลงที่มีจังหวะสนุกสนาน และมีความไพเราะ จนนักดนตรีในราชสำนักได้แต่งเพลงลาวแพนไว้ว่า "...มาข่อยจะกล่าวถึงลาวเป่าแคนแสนเสนาะ ไพเราะแคนแสนขยันว่าทุกอย่างมาจากเวียงจันทน์ตกอยู่เขตขัณฑ์อยุธยา..." ซึ่งสะท้อนถึงความนิยมของหมอลำในสยามในช่วงเวลาดังกล่าวที่ไม่จำกัดอยู่แค่กลุ่มเชลยศึกชาวลาวเท่านั้น หากแต่ยังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในหมู่คนทุกชนชั้นนับแต่สามัญชน คนทั่วไป ไพร่ ทาส จนกระทั่งเจ้านายและราชวงศ์[5] ที่หันมาเล่นแอ่วลาวเป่าแคนกันเป็นจำนวนมาก ในขณะที่ความนิยมดังกล่าวได้ส่งผลกระทบถึงดนตรีไทยอย่างปี่พาทย์หรือวงมโหรีที่ขาดผู้เล่นและกิจการซบเซาลงเป็นอย่างมาก (Thammawatra, 1983, 50; Semyaem, 2013; Chanaphan, 2017)

รูปที่ 1 แสดงภาพคณะหมอลำแคนในสมัยรัชกาลที่ 4 จาก www.isan.clubs.chula.ac.th

[5]จดหมายของหมอบรัดเล บันทึกไว้เมื่อวันที่ 8 มกราคม 2379 ว่า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นกรมขุนอิศเรศรังสรรค์ มักเสด็จประพาสไปประทับตามถิ่นที่มีบ้านลาว เช่น เมืองนครไชยศรี และเมืองพนัสนิคม รวมถึงการชอบเสด็จไปประทับ ณ ตำหนักบ้านสีทา เมืองสระบุรีอยู่บ่อยครั้งจึงมีความใกล้ชิดสนิทสนมระหว่างพระองค์กับชาวลาวเมืองสระบุรี ทำให้พระองค์ทรงโปรด การเล่นแอ่วลาวเป่าแคน เป็นพิเศษ

อย่างไรก็ตาม "การเล่นแอ่วลาว" หรือ ดนตรีหมอลำ ในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทำให้พระมหากษัตริย์ทรงไม่พอพระราชหฤทัยเป็นอันมาก ด้วยเหตุที่คนไทยได้ละทิ้งการละเล่นของไทย แล้วไปเล่นลาวแคนเสียหมด จึงควรจะต้องออกบทบังคับเพื่อจำกัดการละเล่นดังกล่าวให้อยู่ภายใต้การควบคุมโดยรัฐ จนกระทั่งพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 (collected proclamations of King Mongkut) ห้ามมิให้เล่นแอ่วลาว เมื่อ ณ วันศุกร์ เดือน 12 แรม 14 ค่ำ ปีฉลู สัปตศก 1227 (พ.ศ. 2408) (ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 เล่ม 3 พ.ศ. 2405-2408, 290-291) ประกาศดังกล่าวสะท้อนถึงแนวคิดตั้งต้นเชิงประวัติศาสตร์ (historical initiative thoughts) ที่สำคัญใน 4 ประเด็นหลัก ซึ่งส่งผลต่อการรับรู้ของคนทั่วไปที่รับรู้และเข้าใจว่า "การเล่นแอ่วลาว" หรือ ดนตรีหมอลำ เป็นสิ่งต้องห้าม ในลักษณะของสุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับ ด้วยการนำเสนอภาพตัวแทนของสัญญะของความเป็นอื่น (otherness) ให้กับเชลยศึกชาวลาว รวมถึงผู้ที่นิยม "การเล่นแอ่วลาว" ในช่วงเวลาดังกล่าว ประกอบด้วย

1) ฐานคิดแบบอนุรักษ์นิยม (conservative) ที่ว่าด้วยความต้องการที่จะอนุรักษ์การละเล่นของไทย โดยกำหนดว่า

“ก็การบัดนี้เห็นแปลกไปนัก ชาวไทยทั้งปวงละทิ้งการเล่นสำหรับเมืองตัว คือ ปี่พาทย์ มะโหรี เสภาครึ่งท่อน ปรบไก่ สักระวาเพลงไก่ เพลงไก่ป่า เพลงเกี่ยวข้าวและละครร้องเสียหมดพากันเล่นแต่ลาวแคนไปทุกหนทุกแห่งทุกตำบลทั้งผู้ชายผู้หญิง จนท่านที่มีปี่พาทย์มะโหรีไม่มีผู้ใดหาต้องบอกขายเครื่องปี่พาทย์เครื่องมะโหรี ในที่มีงานโกนจุกบวชนาคก็หาลาวแคนเล่นเสียหมดทุกแห่ง...”

2) ฐานคิดแบบชาตินิยม (nationalism) ที่ว่าด้วย การสร้างอุดมการณ์ของความยิ่งใหญ่ของชาติ ซึ่งพระองค์ทรงเห็นว่า

“...การที่เป็นอย่างนี้ ไม่สู้งาม สู้ควร ที่การเล่นอย่างลาวจะมาพื้นเมืองไทย ลาวแคนเป็นข้าของไทย ไทยไม่เคยเป็นข้าลาว จะเอาอย่างลาวมาเป็นพื้นเมืองไทยไม่สมควร ตั้งแต่พากันเล่นลาวแคนมาอย่างเดียวก็กว่าสิบปีมาแล้ว...”

3) การผลิตสร้างความรู้และความจริง ที่ว่าด้วย "การเล่นแอ่วลาว" ทำให้ฝนแล้ง โดยระบุถึงเหตุผลของภัยทางธรรมชาติที่อาจจะเกิดขึ้นจาก"การเล่นแอ่วลาว"

“...สังเกตดูการเล่นลาวชุกชุมที่ไหน ฝนก็ตกน้อยร่วงโรยไป ถึงปีนี้ข้าวในนารอดตัวก็เพราะน้ำป่ามาช่วย เมืองที่เล่นลาวแคนมา เมื่อฤดูฝน ฝนมาก็น้อย ทำนาก็เสียไม่งอกงามทำขึ้นได้บ้างในปลายฝน น้ำป่ากระโชกมาก็เสียหมด เพราะฉะนั้นทรงพระราชวิตกอยู่โปรดให้ขออ้อนวอนแก่ท่านทั้งหลายทั้งปวง ที่คิดถึงพระเดชพระคุณจริงๆ ให้งดการเล่นลาวแคนเสียอย่าหามาดูแลฟังอย่าให้เล่นเองเลย ลองดูสักปีหนึ่งสองปี การเล่นต่างๆ อย่างเก่า

ของไทย คือ ละครฟ้อนรำ ปี่พาทย์ มะโหรี แสภาครึ่งท่อน ปรบไก่ สักระวา เพลงไก่ป่า เกี่ยวข้าว แลอะไรๆ ที่เคยเล่นมาแต่ก่อนเอามาเล่นมากู้ขึ้นบ้าง อย่าให้สูญ เล่นลาวแคนขอให้งดเลิกเสียสักปีหนึ่งสองปีลองดูฟ้าฝนจะงามไม่งามอย่างไรต่อไปข้างหน้า"

4) การกำหนดบทลงโทษ

"ประกาศอันนี้ถ้ามิฟังยังขืนเล่นลาวแคนอยู่จะให้เรียกภาษีให้แรง ใครเล่นที่ไหนจะเรียกให้แต่เจ้าของที่แลผู้เล่น ถ้าลักเล่นจะต้องจับปรับให้เสียภาษีสองต่อสามต่อ"

ประกาศฉบับนี้ถือเป็นจุดตั้งต้น (entry point) ในการศึกษา "การเล่นแอ่วลาว" หรือดนตรีหมอลำ ในฐานะของ สุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับ ที่เป็นผลมาจากการสร้างความหมาย (significance) ในเชิงประวัติศาสตร์ ที่ได้รับการผลิตสร้าง มีผลสืบเนื่อง ฝังตรึง และได้รับการสืบทอด/ส่งต่อให้คงอยู่ในสังคม (socially constructed, embedded andinherited) โดยให้ความรู้สึกถึงการตีตรา (labelling) การสร้างภาพยึดติด (stereotyping) ของความเป็นอื่น (otherness) ให้กับ "การเล่นแอ่วลาว" หรือดนตรีหมอลำในช่วงเวลาดังกล่าวเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ งานของ อุบล ลิ้มสุวรรณ (2537) เรื่อง ทัศนะของผู้ปกครองไทยกับคำว่า "ลาว" ในสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2453 ได้เสนอมุมมองทางการเมืองที่อยู่ภายใต้เจตนารมณ์ของประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวว่าด้วยความพยายามควบคุมการเล่นแอ่วลาวเพื่อป้องกันการแย่งชิงราชบัลลังก์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยกล่าวว่าการประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนอกจากสะท้อนซึ่งทัศนะที่ มีต่อลาวแล้ว ยังพบว่ามีนัยทางการเมืองซ่อนเร้นอยู่ด้วย กล่าวคือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงหวาดระแวงว่าพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวอาจจะใช้การละเล่นแอ่วลาวเป็นเครื่องมือในการปลุกระดมและแสวงหาความร่วมมือจากราชวงศ์เชื้อสายลาวเพื่อแย่งชิงราชสมบัติ (Limsuwan, 1994, 70)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ในช่วงปฐมบทที่ว่าด้วยการทำให้หมอลำจากดนตรีเชลยศึกสู่สุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับ (พ.ศ. 2370-2408) ดนตรีหมอลำถูกทำให้กลายเป็นสุนทรียศาสตร์แห่งการกดทับจากกลุ่มผู้ปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นในฐานะการเป็นดนตรีของเชลยศึกผู้แพ้สงครามซึ่งถูกกวาดต้อนมาจากเมืองเวียงจันทน์ ประเทศลาว ทั้งนี้รูปแบบของการกดทับยังปรากฏในลักษณะของการสร้างความรู้และความจริงชุดใหม่ให้เกิดขึ้นและเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปว่า ดนตรีหมอลำจะนำมาซึ่ง ภาวะฝนแล้ง ตลอดจนการกำหนดบทลงโทษสำหรับผู้ฝ่าฝืน เพื่อประโยชน์ในการสร้างความเป็นชาติสยามผู้มีสถานะเหนือกว่ากลุ่มเชลยศึก ตามฐานคิดแบบชาตินิยม (nationalism) และยังเป็นการเพิ่มช่องทางในการควบคุม สอดส่อง และตรวจตรา (surveillance) โดยรัฐสยามในฐานะผู้ปกครองให้มากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ดนตรีหมอลำมิได้นิ่งเฉยและยอมจำนนต่อการกดทับจากผู้ปกครอง หากแต่

กลุ่มเชลยศึกผู้เล่นหมอลำนั้นได้ตอบโต้ต่อสภาวะการกดทับดังกล่าวในรูปของการใช้อำนาจของดนตรี โดยการระบายความเคียดแค้น ความเร่าร้อน ความปวดร้าว และทุกข์ยาก และสื่อสารกับกลุ่มเชลยศึกด้วยกันด้วยภาษาถิ่นอีสาน เพื่อสร้างความเข้าใจ และถ่ายทอดความรู้สึกทุกข์ยากของสภาพชีวิตของการต้องตกเป็นเชลยศึกให้กับพวกเดียวกัน สร้างความรู้สึกเป็นพวกพ้องเดียวกัน รวมถึงยังเป็นการหลีกเลี่ยงการตรวจสอบ (censorship) จากผู้ปกครองที่ไม่เข้าใจในภาษาถิ่นด้วยเช่นกัน

2. ดนตรีหมอลำ: บทเพลงแห่งการกบฏของท้องถิ่นอีสานเพื่อการต่อต้านขัดขืนต่อการปฏิรูปการปกครองแบบรวมศูนย์ (พ.ศ. 2444-2502)

ในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ดนตรีหมอลำ ปรากฏกายอีกครั้งในฐานะของ กลไกเชิงอุดมการณ์แห่งการต่อต้านอำนาจรัฐสยามของกบฏผีบุญทางภาคอีสาน ซึ่งเป็นผลมาจากการปฏิรูปการปกครองแผ่นดินปี พ.ศ. 2435 ผ่านการบริหารอำนาจรัฐสยามจากส่วนกลาง (centralization) ในรูปของ “การสถาปนาอำนาจควบคุมจากรัฐไทย” (consolidation of Thai control) เหนือพื้นที่หัวเมืองลาว (F. Keyes, 2009, 50-65) เพื่อเข้าควบคุมกลุ่มเจ้านายพื้นเมืองที่มีอิสระในการปกครอง มีผลทำให้ระบบการเมืองการปกครองแบบสืบสายโลหิตของแต่ละหัวเมืองถูกทำลาย ผู้ปกครองเดิมไม่มีอำนาจปกครองได้เต็มที่เหมือนในอดีต เพราะมีผู้ปกครองจากส่วนกลางเข้าไปปกครองเจ้าเมืองที่สืบสายโลหิตกันมาถูกกำจัดออกไปในนามของการมี "ผู้ว่าราชการจังหวัด" ซึ่งถูกส่งไปจากกรุงเทพฯ นำมาสู่ปัญหาเกี่ยวกับความขัดแย้งในหมู่ผู้นำ การขูดรีดส่วยการเก็บภาษีอากรของรัฐที่ซ้ำซ้อนจนไพร่บ้านพลเมืองได้รับความเดือดร้อน ส่งผลให้เกิดความไม่พอใจของคนท้องถิ่นจนเกิดการเคลื่อนไหวต่อต้านขึ้น รวมถึงความพยายามในการทำคนลาวเขมร ส่วยและกลุ่มชาติพันธ์อื่นๆ ในหัวเมืองลาวให้เป็น “คนไทย” คนลาว และคนกลุ่มชาติพันธ์ต่างๆ ซึ่งเป็น “เขา” (they) หรือ “คนอื่น” ในสายตาของรัฐ-ชาติไทยจึงจำเป็นต้องถูกลดทอนความเป็นชาติพันธุ์ของตนเองลง แล้วกระทำให้เป็น “คนอีสาน” หรือ “คนไทย” ซึ่งเป็น “เรา” (we) ซึ่งกลายเป็นการไปกระตุ้นสำนึกทางประวัติศาสตร์ “ความเป็นลาว” ซึ่งมีผลต่อการเกิดขึ้นของขบวนการผู้มีบุญที่มีพื้นฐานมาจากความเชื่อทางศาสนาในเรื่องของผู้มีบุญที่จะเกิดขึ้นและนำพาความผาสุกมาสู่สังคมทั่วทั้งภาคอีสาน และนำมาสู่การเข้าปราบปรามของรัฐบาลกรุงเทพฯและเข้าควบคุมดูแลภูมิภาคอีสานอย่างใกล้ชิด (Limsiri, 2542; Meechai, 1999; Petchlertanan, 2007)

ในช่วงการลุกฮือของผีบุญครั้งใหญ่ของภาคอีสานคือ กบฏผู้มีบุญอีสาน ระหว่าง พ.ศ. 2444-2445 ในรัชกาลที่ 5 มีผีบุญถึง 60 คน กระจายอยู่ใน 13 จังหวัดอีสาน ดนตรีหมอลำ เข้ามามีบทบาทสำคัญในการเป็นกลไกในการสร้างพันมิตร (ดึงมวลชน) เพื่อต่อต้าน

การครองอำนาจนำของรัฐไทยในการเข้ามาจัดการกับมณฑลอีสานตามนโยบายการปฏิรูปการปกครองแผ่นดิน โดยลักษณะเด่นของการใช้ดนตรีหมอลำของกบฏผีบุญในฐานะของการเป็นกลไกในการต่อต้านขัดขืนต่ออำนาจรัฐไทยประกอบด้วยลักษณะพิเศษ 2 ประการหลักๆ คือ

1) การใช้ภาษาเฉพาะวงการ (jargon) ด้วยการร้องลำกลอนเที่ยวลำคำผญาซึ่งเป็นการใช้ภาษาหรือคำศัพท์สำหรับเฉพาะกลุ่มที่เป็นปรัชญาด้วยคำภาษาถิ่นอีสาน ซึ่งมักใช้ในการพูดสำหรับเข้าใจกันเฉพาะกลุ่มเพื่อไม่ต้องใช้ภาษาหรือคำที่ยืดยาว ซึ่งทำให้ผู้ใช้ภายนอกไม่เข้าใจ โดยสื่อเนื้อหาที่ลำนั้น เป็นการสรรเสริญผู้มีบุญว่า จะมาจากทางทิศตะวันออก ซึ่งหมายถึงองค์แก้ว ที่ตัวเป็นผู้มีบุญ อยู่ทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง และเจ้านายเก่าหมดอำนาจ ศาสนาก็สิ้นแล้ว รวมถึงการกล่าวให้ร้ายแก่คนไทยว่าใจร้ายและสาปแช่งคนไทยให้ตาย เช่น "ฝูงไทยใจฮ้าย ตายสิ้นบ่หลอ" หรือไม่ก็ปลุกระดมไล่คนไทย "ไล่ไทยเอาดินคืนมา...ฆ่าไทยเสียให้หมด" เป็นต้น ทั้งนี้ การร้องลำกลอนเที่ยวลำคำผญาดังกล่าวเป็นการร้องคำกลอนเพลงพื้นเมืองของภาคอีสาน ทำให้สามารถสื่อสารมวลชนได้ง่าย แพร่หลาย และได้ผลที่ดีที่สุด เพราะกลุ่มเป้าหมายส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านในพื้นถิ่นอีสานที่มีความชอบในดนตรีหมอลำอยู่แล้ว จึงเกิดการแต่งกลอนลำหลานบทเพื่อให้เกิดการร้องลำติดปากและสามารถแพร่ขยายไปทั่วภาคอีสานได้อย่างรวดเร็ว

2) การใช้หลักความเชื่อทางศาสนาที่ว่าด้วยการสิ้นสุดของพุทธศาสนาและการกำเนิดของยุคพระศรีอริยเมตไตรย หรือพระศรีอาริย์ ด้วยการนำเสนอสังคมแบบยูโทเปีย (utopia) โดยใช้การเล่าเรื่องเพื่อทำลายความน่าเชื่อถือของอุดมการณ์ตรงกันข้าม โดยแสดงให้เห็นถึงอนาคตที่ดีกว่าด้วยการเล่าเรื่องหรือนำ เสนอภาพที่สวยงามของโลกยุคใหม่ที่เป็นยุคแห่งสังคมที่ไม่มีชนชั้นของมนุษย์ และมีความอยู่ดีกินดีสมบูรณ์พูนสุขทั้งทางจิตใจและวัตถุ ทุกคนจะได้รับการช่วยเหลือให้รอดพ้นสมบูรณ์พูนสุขพร้อมกันทั้งสังคม ไม่ใช่การรอดพ้นทุกข์แบบตัวใครตัวมัน และบ้านเมืองก็จะ“ไม่มีเจ้ามีนาย ใบไม้จะกลายเป็นเงินเป็นทอง แผ่นดินเป็นตาผ้า แผ่นฟ้าเป็นใยแมงมุม” (Natsupa and Sapphayasan, 1984)

นอกจากนี้ ดนตรีหมอลำยังถูกใช้เป็นกลไกสำคัญในการต่อต้านขัดขืนการปกครองกลุ่มกบฏผีบุญทางภาคอีสานต่อการปกครองจากส่วนกลางของรัฐสยามในอีก 2 ครั้งใหญ่ในช่วงปีพ.ศ. 2476 และช่วงพ.ศ. 2483 โดยกลุ่มแรก คือ กลุ่มกบฏหมอลำน้อยชาดา แห่งบ้านเชียงเหียน จังหวัดมหาสารคาม (พ.ศ. 2476-2479) กบฏหมอลำน้อยชาดา หรือนายชาดา หรือคำสา สุมังกะเศษ ได้ใช้ดนตรีหมอลำเป็นกลไกในการโฆษณาชวนเชื่อเชิงยุยงให้ราษฎรกระด้างกระเดื่องต่อการปกครองของรัฐไทย อาทิเช่น ไม่ควรเสียภาษีอากรให้แก่ทางราชการ ไม่ให้ผู้ปกครองส่งเด็กเข้าโรงเรียนเพราะเสียเวลาทำมาหากิน และไม่ให้กราบไหว้พระเพราะ

พระสงฆ์คือคนธรรมดาที่นุ่งห่มผ้าเหลือง เป็นต้น นอกจากนี้ ยังนำความเชื่อว่าเมืองเวียงจันทร์จะกลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง เช่นคำที่ว่า “ไผว่าเวียงจันทร์เศร้า สาวเอยอย่าฟ้าวว่า มันสิโก้บาดหล่าบักแตงช้างหน่วยปลาย” หมายถึง เมืองเวียงจันทร์ถึงแม้จะยังไม่เจริญก็อย่าพึ่งไปติเตียน เพราะเมืองเวียงจันทร์จะเจริญขึ้นอีกครั้งหนึ่ง และในบางตอนของกลอนลำยังกล่าวถึงการไม่เหลียวแลของรัฐบาล เช่นคำที่ว่า “คันฝั่งไทยบ่ตุ้ม สิกลับเข้าสู่เวียง” หมายถึง ถ้ารัฐไทยไม่ยอมรับและดูแลเขาก็จะกลับไปบ้านเมืองเดิมของเขาคือเมืองเวียงจันทร์ เป็นต้น นอกจากนี้ หมอลำน้อยชาดายังนำความเชื่อเรื่องพระศรีอาริยเมตไตยมาเป็นเหตุผลในการชักจูงชาวบ้านให้เข้าร่วมกลุ่ม เพื่อแก้ไขปัญหาความเดือดร้อนของภัยแล้งที่เกิดขึ้นในจังหวัดมหาสารคาม โดยเสนอว่าตนเป็นผู้มีบุญ ผู้ที่จะเปลี่ยนแปลงโลกให้เข้าสู่ยุคพระศรีอาริยเมตไตย์ที่เต็มไปด้วยความอุดมสมบูรณ์ และแม้ว่าความคิดดังกล่าวจะเป็นเพียงความฝันแต่ก็เป็นการสะท้อนถึงความพยายามในการดิ้นรนหาทางออกของปัญหาที่เกิดขึ้นกับชุมชนอีสานในขณะนั้น (Wongnang, 2012) หมอลำน้อยชาดา ชุมนุมชาวบ้านอยู่ได้ประมาณ 2-3 เดือน ก็ถูกตำรวจจับ ศาลพิพากษาลงโทษจำคุก 4 ปี เมื่อวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ 2476 ต่อมาพรรคพวกของหมอลำน้อย ชาดาได้จัดชุมนุมและเผยแพร่อุดมการณ์ของหมอลำน้อยชาดาต่อ และมีความพยายามที่จะชิงตัวหมอลำน้อยชาดาออกจากเรือนจำ แต่ก็ไม่สำเร็จ ถูกตำรวจจับกุมไป 2 คน และต้องโทษจำคุกคนละ 6 เดือน (Natsupa and Sapphayasan, 1984, 232)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2483 ปรากฏการนำดนตรีหมอลำมาใช้เป็นเครื่องมือในการต่อต้านขัดขืนรัฐไทยโดยกลุ่มหมอลำภาคอีสานอีกครั้งในชื่อของ กบฏผู้มีบุญหมอลำโสภา พลตรี แห่งบ้านสาวะถี อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น หมอลำโสภา พลตรี เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดัง และเป็นที่รักใคร่และชื่นชมของประชาชนในบริเวณนั้นเป็นอย่างสูง หมอลำโสภา พลตรีใช้ดนตรีหมอลำเป็นเครื่องมือในการสื่อสารอุดมการณ์แห่งการต่อต้านขัดขืนอำนาจจากส่วนกลางของรัฐไทย ผ่านการสอดแทรกเนื้อเพลงเรื่องการครอบงำทางวัฒนธรรมจากส่วนกลาง และการกดขี่ของทางข้าราชการไปลำให้ชาวบ้านฟังเป็นประจำเมื่อออกไปแสดงหมอลำตามหมู่บ้านต่างๆ สาเหตุหลักของการต่อต้านรัฐไทยในขณะนั้นเกิดจากความไม่พอใจการครอบงำทางวัฒนธรรมและการขูดรีดจากรัฐไทยในขณะนั้นใน 3 ประเด็นหลัก ประกอบด้วย 1) นโยบายการทำให้เหมือนกัน (assimilation) ของระบบการศึกษาของรัฐไทย โดยพระราชบัญญัติประถมศึกษา พ.ศ. 2464 ที่มุ่งเน้นการขยายระบบโรงเรียนของรัฐ ผ่านการสร้างโรงเรียนประชาบาลเพิ่มขึ้นทั่วทุกภาค เพื่อให้เด็กไทยทุกคนได้เรียนหนังสือไทย ใช้ภาษาไทยให้เหมือนกันทั่วประเทศ ซึ่งจะทำให้เด็กอีสานกลายเป็นคนไทย 2) การต่อต้านกฎหมายป่าไม้ ซึ่งกำหนดให้การตัดไม้ต้องขออนุญาตจากทางกรมป่าไม้เสียก่อนและต้องเสียค่าธรรมเนียมด้วย 3) การต่อต้านการเก็บภาษีที่ดิน เมื่อรัฐบาลยกเลิกเงิน

รัชชูปการแล้ว ในวันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2482 รัฐบาลได้เก็บภาษีที่ดินแทน โดยเรียกว่า “ภาษีบำรุงท้องที่” ทำให้หมอลำโสภาและชาวบ้านหลายคนไม่พอใจ หมอลำโสภาเห็นว่าดินและป่าไม้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ การตัดไม้ และการทำนา จึงเป็นสิทธิ์ของชาวบ้าน และรัฐก้ไม่มีสิทธิ์ที่จะมาเก็บภาษีที่ดิน หรือเก็บค่าธรรมเนียมการตัดไม้ จนกระทั่งทางรัฐไทยเห็นว่าการกระทำของหมอลำโสภา พลตรี นั้นเป็นภัยคุกคามความมั่นคงของรัฐ จึงได้จับหมอลำโสภา พลตรี และลูกศิษย์ ในข้อหาว่าเป็นกบฏภายในราชอาณาจักร และนำตัวไปคุมขัง ศาลได้ตัดสินให้จำคุกหมอลำโสภา พลตรี และแกนนำตลอดชีวิต แต่ลดโทษให้เหลือจำคุก 16 ปี และส่งตัวไปขังที่เรือนจำบางขวาง กรุงเทพฯ แต่หลังจากจำคุกได้ 2 ปี หมอลำโสภาก็เสียชีวิตภายในเรือนจำ หลังจากเจ้าหน้าที่เรือนจำ ชื่อ เสมียนคำ ได้ฉีดยารักษาอาการปวดฟันให้ ทั้งนี้ความตายของหมอลำโสภา พลตรี ยังเป็นปริศนามาถึงปัจจุบันว่าตายเพราะแพ้ยา หรือตายเพราะสาเหตุอื่นใดที่ไม่สามารถเปิดเผยได้ (Saengthong, 2004, 1-14)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า หลังการปฏิรูปการปกครองแผ่นดินปีพ.ศ. 2435 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จนถึงช่วงแรกหลังการเปลี่ยนแปลงปกครอง พ.ศ. 2475 ดนตรีหมอลำ ยังคงถูกจับจ้องโดยผู้ปกครองของรัฐสยาม ในฐานะดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นกลไกเชิงอุดมการณ์แห่งการต่อต้านอำนาจรัฐสยาม (รัฐส่วนกลาง) ของกบฏผีบุญทางภาคอีสาน ดนตรีหมอลำในฐานะบทเพลงแห่งการกบฏของท้องถิ่นอีสานในช่วงเวลาดังกล่าวถูกใช้โดยกลุ่มคนผู้มีบารมีและมีชื่อเสียงในท้องถิ่น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นหมอลำ หรือหมอธรรม ซึ่งถือเป็นปราชญ์ชาวบ้านผู้ที่คนในท้องถิ่นให้ความเคารพ นับถือ และนิยมชมชอบ เนื้อหาของกลอนลำมีลักษณะพิเศษในการผลิตสร้างอุดมการณ์เพื่อตอบโต้การกดทับจากการปกครองจากรัฐส่วนกลาง (เทศาภิบาล) และการต่อต้านแนวนโยบายแบบทำให้เหมือนกัน (assimilation) ที่มีลักษณะครอบงำทางวัฒนธรรม และขูดรีดค่าธรรมเนียม และภาษีจากส่วนกลาง วัตถุประสงค์หลักของการใช้ดนตรีหมอลำของกลุ่มกบฏผู้มีบุญทางภาคอีสานมุ่งเน้นการสร้างความรู้สึกเป็นพวกพ้องเดียวกันกับประชาชนคนพื้นถิ่นอีสาน ผ่านสื่อสารแบบคนใน (พวกเดียวกัน) การจูงใจด้วยภาษา และบทเพลงที่เข้าใจและติดหูได้ง่าย รวมถึงการสอดแทรกเรื่องราวมุขปาฐะ และแนวคิดด้านพุทธศาสนา (ความเชื่อเรื่องพระศรีอาริย์) เพื่อรวบรวมจิตใจ ปลุกใจ และปลุกจิตวิญญาณของการหลอมรวม (assemble) สำนึกร่วม (cumulative feeling) ในการเป็นพวกเดียวกัน ความเป็นพวกเรา คนของเรา (collective representation) เพื่อลุกขึ้น ท้าทาย และต่อสู้กับการกดทับจากอำนาจรัฐในช่วงเวลาดังกล่าว อย่างไรก็ตาม รัฐสยามผู้มีอำนาจไม่สามารถยอมรับการต่อต้านขัดขืนเหล่านั้นได้ และได้ใช้กลทางกฎหมายเข้าจับกุม และปราบปรามกลุ่มผู้คิดต่างดังกล่าวด้วยกลไกทางกฎหมายซึ่งมีความชอบธรรมที่เหนือกว่าความเชื่อพื้นบ้าน ภายใต้ข้อหาของการเป็น

ภัยคุกคามความมั่นคงของรัฐ ซึ่งทำให้อุดมการณ์ที่กลุ่มผู้คิดต่างพยายามบอกเล่า และสื่อสารนั้นถูกจำกัดและถูกทำลายความน่าเชื่อถือลงไปพร้อมกับการจับกุม คุมขัง และกำจัดกลุ่มผู้นำและแกนนำในฐานะนักโทษผู้ทำผิดกฎหมายบ้านเมือง

3. ดนตรีหมอลำในกลิ่นอายบทเพลงเพื่อชีวิตของขบวนการนักศึกษาหัวก้าวหน้าในยุคประชาธิปไตยแบ่งบาน (พ.ศ. 2512-2522)

ในช่วงต้นปีพุทธศักราช 2480 ถึงต้นพุทธศักราช 2503 "เพลงชีวิต" ได้ถือกำเนิดขึ้นในฐานะของบทเพลงเสียดสียั่วล้อสังคมที่สะท้อนความทุกข์ยากของผู้คนรวมถึงการโกงกินของผู้แทนและนักการเมือง อาทิเช่น เพลง "คนจรหมอนหมิ่น" และ "คนปาดตาล" โดย แสงนภา บุญราศรี ซึ่งถือเป็น "บิดาแห่งเพลงชีวิต" ผู้บุกเบิกเพลงไทยสากลในแนวเพลงชีวิตคนแรกของเมืองไทย โดยเนื้อหาของบทเพลงสะท้อนชีวิตชนชั้นล่างของสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มผู้ใช้แรงงาน รวมถึง เพลง “พรานกระแช่” ที่สะท้อนการทุจริตคอรัปชั่นของนักการเมืองในขณะนั้น สุดท้ายด้วยความนิยมของบทเพลงในกลุ่มชนชั้นแรงงาน ทำให้รัฐบาลในขณะนั้นเชื่อมโยงขบวนการแรงงานเข้ากับภัยคอมมิวนิสต์ และเพลงของแสงนภาก็ถือเป็นแนวเพลงที่มีเนื้อหากล่าวถึงกลุ่มผู้ใช้แรงงานซึ่งก็ถูกรัฐบาลจับตามองมากขึ้นในฐานะกลไกที่อาจเป็นภัยต่อความมั่นคงของประเทศ

นอกจากเพลงเสียดสีรัฐบาลแล้ว เพลงของคำรณ สัมบุญณานนท์ยังมีการนำวัฒนธรรมชายขอบมานำเสนออยู่ในรูปแบบร่วมสมัยที่ผสมผสานกับความเป็นสากลเป็นครั้งแรก อาทิเช่น การนำสำเนียงท้องถิ่นมาใช้เป็นจุดเด่นในการขับร้องบทเพลงต่างๆ ทั้งบทเพลง “หนุ่มสุพรรณฝันเพ้อ” ที่ใช้สำเนียงแบบเหน่อสุพรรณที่มักถูกคนกรุงเทพฯ ล้อเลียนมาใช้ขับร้อง และบทเพลง “เว้าสาว” ที่ใช้สำเนียงลาวอีสานเป็นแนวการร้องหลักของบทเพลง รวมถึงเพลงที่นำวัฒนธรรมดนตรีหมอลำอีสานอย่างเพลง “หมอลำร็อค” ผสมผสานกับโครงสร้างสำคัญของการบรรเลงเพลง (Rhythm section) แบบดนตรีร็อคแอนด์โรล (Rock & Roll) ที่ได้รับความนิยมมากในปลายทศวรรษที่ 2490 แต่ตัวเนื้อเพลงกลับมาในลักษณะของกลอนลำ ที่ขึ้นต้นว่า *“โอ้ละหนอ... นวลเอย”* และมีท่อนหนึ่งว่า *“หมอลำร็อค ร็อค ขอบอกมักเจ้า เจ้าสิเฮ็ดหยังเล่า ข้อยรอเจ้าเมตตา โอ้แม่ส้มมะดัน กินบ่มันแสนเปรี้ยว ฟังข้อยแอ่ววับเดียว แหมบอกเสียววิญญาณ์”* รวมถึงการร้องด้วยสำเนียงแบบลาวอีสานในทุกคำร้อง ซึ่งเป็นแนวคิดที่ก้าวหน้าที่สุดในเพลงขณะนั้น ที่ผนวกทั้งรูปแบบของคำ (ภาษา) และการออกเสียงที่เป็นของชายขอบ (ท้องถิ่นอีสาน) เข้ากับดนตรีสากล และวัฒนธรรมตะวันตกที่กำลังแผ่ขยายเข้ามาในขณะนั้นได้อย่างลงตัว (Phattaradetphaisan, 2010)

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาบทเพลงของคำรณ สัมบุญณานนท์ในมิติของการสะท้อนบริบทสังคมในช่วงดังกล่าวจะพบว่า เพลงของคำรณ สัมบุญณานนท์ ในฐานะเพลงชีวิตที่มีชื่อ

เรียกตามชื่อรายการโทรทัศน์ช่อง 4 ในปี พ.ศ. 2507 ในขณะนั้นว่า “รายการเพลงชาวบ้าน” และเปลี่ยนชื่อรายการเป็น “เพลงลูกทุ่ง” ในฐานะของเพลงตัวแทนแรงงานจากชนบท ทั้งนี้ เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่ในช่วงหลังแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับที่ 1 (พ.ศ. 2504) ที่บริบทการพัฒนาประเทศ มุ่งเน้นไปที่การพัฒนาเศรษฐกิจเป็นหลัก ส่งผลให้เกิดโรงงานอุตสาหกรรมในกรุงเทพฯ และปริมณฑล ยิ่งทำให้ประชากรจากท้องถิ่นต่างๆ อพยพเข้ามาขายแรงงานกันเพิ่มมากขึ้น และเพลงลูกทุ่งนี้ก็ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของความเป็นท้องถิ่นชนบทที่ทำให้แรงงานชนบทเหล่านั้นได้รู้สึกใกล้ชิดกับแรงงานบ้านเดียวกัน และไม่แปลกแยกกับสังคมเมือง ดังที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2553) กล่าวว่า *“แรงงานชนบทยุคแรกๆ เป็นผู้ชาย เริ่มมีเพลงเฉพาะส่ง “สาร” ระหว่างผู้ชายที่เข้ามาขายแรงงาน กับผู้หญิงที่ทำนาอยู่บ้านนอกบ้านนา นานเข้าเมื่อมีโรงงานทอผ้าต้องการแรงงานผู้หญิง ส่งผลให้เกิดเพลงของผู้ใช้แรงงานโต้ตอบตัดพ้อระหว่างหญิงชายมากขึ้น กว้างขวางขึ้น”* (Wongthes, 1989)

ในช่วงหลังเหตุการณ์บ้านเมืองสมัย 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งเป็นช่วงยุคประชาธิปไตยเบ่งบาน (พ.ศ. 2516-2519) บทเพลงเพื่อชีวิตในแบบของปัญญาชนได้ถือกำเนิดขึ้น โดยได้รับอิทธิพลจากเพลงชีวิตในช่วงต้นพุทธศักราช 2500 และแรงบันดาลใจจากบทความเรื่อง "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" ของจิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนนักต่อสู้เพื่อสังคมที่ดีกว่าจากการปกครองของรัฐบาลเผด็จการทหารในยุคสมัยนั้น

บทเพลงเพื่อชีวิตในช่วงเวลาดังกล่าวมีการนำท่วงทำนองแบบหมอลำของภาคอิสานเข้ามาประยุกต์กับดนตรีสากลตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของสุรชัย จันทิมาธร นักเขียนผู้มีนามปากกาว่า ท.เสน กับ วีระศักดิ์ สุนทรศรี เจ้าของนามปากกาว่า สัญจร ทั้งสองเป็นเพื่อนร่วมกิจกรรมการประท้วงมาตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม ได้ร่วมกันก่อตั้งวงดนตรี ท.เสนและสัญจร เพื่อร่วมแสดงดนตรีในการชุมนุมประท้วง จนได้มารวมกับวงดนตรีบังคลาเทศแบนด์ ที่มีทองกราน ทานา และมงคล อุทก กลายเป็นวงดนตรีเพลงเพื่อชีวิตขึ้นในชื่อ “คาราวาน” ขึ้นในปี พ.ศ. 2517 วงคาราวาน เป็นจุดเริ่มต้นการขยายตัวของดนตรีเพื่อชีวิต พวกเขาสร้างสรรค์ผลงานเพลงมากมาย โดยการเข้าร่วมกับขบวนการนักศึกษา ความโด่งดังและความสามารถในเชิงดนตรีของพวกเขา ส่งผลให้บทเพลงเพื่อชีวิตสามารถเปิดการแสดงร่วมกับวงดนตรีในเชิงธุรกิจได้ ไม่ว่าจะเป็นผลงานแผ่นเสียงแถบบันทึกเสียงหรือเปิดการแสดงตามโรงภาพยนตร์ ซึ่งก็ทำรายได้ให้แก่พวกเขาตามสมควร

บทเพลงของ คาราวาน ในเวลานั้นประยุกต์ใช้คำร้องแบบท้องถิ่นอีสานเข้ากับดนตรีสากลตะวันตก โดยที่เนื้อหาเพลงบรรยายภาพความทุกข์ยากของชาวไร่ชาวนาอย่างลึกซึ้งเกาะกินใจ เช่น ท่อนหนึ่งของเพลง “เปิบข้าว” ที่เป็นการแปรบทกวีของจิตร ภูมิศักดิ์มาเป็นเพลง มีเนื้อร้องว่า *“เปิบข้าว ทุกคราวคำ จงสูจำ เป็นอาจินต์ เหงื่อกู ที่สูกิน จึงก่อเกิด*

มาเป็นคน" รวมถึงเพลง "ข้าวคอยฝน" ที่ร้องว่า *"อยู่อย่างข้าวคอยฝน บ่พ้นราแรงแห้งตาย ชีวิตชีวาน่าหน่าย จะหมายสิ่งหมายไม่มี จากบ้านเกิดเมืองนอน พเนจรลูกเล็กเด็กแดง สองขาของเฮามีแฮง ตะวันสีแดงส่องทาง"* และ "เพลงเซิ้งอีสาน" ที่มีทำนองแบบเซิ้ง ซึ่งการแสดงของภาคอีสานที่ค่อนข้างเร็ว กระฉับกระเฉง สนุกสนาน และมีเนื้อร้องแบบสำเนียงท้องถิ่นอีสานตลอดทั้งเพลง เนื้อหาหลักมุ่งต่อต้านรัฐบาลเผด็จการที่ใช้อำนาจปราบปราม กลุ่มนักศึกษาและกลุ่มสหพันธ์ชาวนาชาวไร่ในช่วงปี พ.ศ. 2519 ตัวอย่างเนื้อร้องเช่น *"โอ โห โอ....โห โอ โห โอ.... โอ โห โอ....โห โอ โห โอ.... แดนอีสานกำลังเดือดฮ้อน (แดนอีสานกำลังเดือดฮ้อน) มันเป็นย่อนพวกเจ้านายมัน (มันเป็นย่อนพวกเจ้านายมัน) มันกวดขันแต่เรื่องการปราบ (มันกวดขันแต่เรื่องการปราบ)มันกำหราบชาวไฮ่ชาวนา (มันกำหราบชาวไฮ่ชาวนา) ม้นตั้งข้อหาให้เป็นคอมมิวนิสต์ (ม้นตั้งข้อหาให้เป็นคอมมิวนิสต์)..."*

ภายหลังเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม 2519 กระแสการเมืองที่รุนแรงทำให้นักดนตรีในแนวเพื่อชีวิตส่วนหนึ่งไปใช้ชีวิตในป่า เขตพรมแดนไทย–ลาว โดยมีการจัดตั้ง "หน่วยศิลป์ 82" มีหน้าที่ทำงานโฆษณา และเล่นดนตรีขับกล่อมสมาชิก รวมถึงมีการใช้สถานีวิทยุเสียงประชาชนแห่งประเทศไทย (สปท.) ภาคอีสานออกอากาศข่าวสาร บทเพลงเพื่อชีวิต และเสียงลำจากศิลปินลูกอีสาน โดยมี "เยาวภา" และ "จิต" ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศข่าว รวมทั้งเสียงลำจาก "ภิรมย์" และ "เยาวภา" หมอลำคู่พระคู่นางจากภูสระดอกบัว ร่วมกับศิลปินพื้นบ้านอีสานเหนืออื่นๆ อาทิเช่น "กลุ่มศิลปินพื้นบ้านจากเขตงานภูสระดอกบัว" "วงดนตรี 66" "วงภูพานแบนด์" และ "กลุ่มศิลปินเพชรภูพาน" ซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานในเขตงานภูพาน โดยมี สหายเทอด อดีตนางเอกคณะพังโคนเจริญศิลป์ เป็นนักร้องนำ เป็นต้น (Sarika, 1991, 16)

รูปที่ 2 แสดงภาพศิลปินบ้านไพร พร้อมนักดนตรีจากคณะเพชรภูพาน (ซ้าย) และภาพเทอด อดีตนางเอกหมอลำคณะพังโคนบังเทิงศิลป์ ดาวเสียงประจำคณะภูพานบันเทิงศิลป์ (ขวา) จาก http://oknation.nationtv.tv/blog/numsunjon/2008/05/26/entry-1

นอกจากนี้ ในช่วงปี 2518-2519 มีการเดินขบวนของนักศึกษาหัวก้าวหน้าเพื่อประท้วง ต่อต้าน การเข้ามาตั้งฐานทัพของทหารอเมริกันกันอย่างเข้มข้น เพลงหมอลำก็ถูกใช้ในฐานะเพลงปลุกหลักใจที่ใช้ในการประท้วง โดยมีวงคาราวานเป็นวงดนตรีหลักที่ทำหน้าที่หัวหอกในการต่อสู้ผ่านบทเพลงเพื่อชีวิตสำเนียงอีสาน อาทิเช่น เพลง “ลำเพลินเจริญใจ ขับไล่อเมริกา” ที่แต่งโดย“มงคล อุทก” ที่มีท่วงทำนองแบบลำเพลิน เนื้อร้องภาษาท้องถิ่นอีสานและสอดแทรกมีเนื้อหาขับไล่กองทัพอเมริกา เช่น *“...อเมริกันมันกดขี่ เบิ่งเอาดี๊ แม่ป้า มันปล้นแผ่นดินไทย ทางภาคใต้ แผ่นดินทองของน้องพี่ ทรัพย์สินมีมากล้น พวกมันปล้นแบ่งกัน”* เพลงเซิ้งอีสาน ทำนองแบบเซิ้งอีสาน วิจารณ์รและขับไล่ทั้งรัฐบาลเผด็จการทหารที่สนับสนุนให้กองทัพอเมริกาเข้ามาตั้งฐานทัพในประเทศไทย ที่ร้องว่า *“พวกห่าตำ พวกทรราชย์ (พวกห่าตำ พวกทรราชย์) มันปล้นซาติฉ้อราษฎร์บังหลวง (มันปล้นซาติฉ้อราษฎร์บังหลวง) มันหลอกลวงพวกเฮาพี่น้อง (มันหลอกลวงพวกเฮาพี่น้อง) มันยกย่องแต่อเมริกา (มันยกย่องแต่อเมริกา) ให้มันมาจัดตั้งฐานทัพ (ให้มันมาจัดตั้งฐานทัพ) มันตั้งไนท์คลับเต็มบ้านเต็มเมือง (มันตั้งไนท์คลับเต็มบ้านเต็มเมือง) ไทยเฮาเปลืองทั้งข้าวทั้งน้ำ (ไทยเฮาเปลืองทั้งข้าวทั้งน้ำ)... เฮาจงฆ่า จงทัม จงแทง (เฮาจงฆ่า จงทัม จงแทง) เฮามีแฮงสองแขนเฮาอยู่ (เฮามีแฮงสองแขนเฮาอยู่) เฮาบ่สู้กะสิว่าจังได๋ (เฮาบ่สู้กะสิว่าจังได๋) พวกจัญไรไสหัวมันออก (พวกจัญไรไสหัวมันออก) เอาตีนเฮาตอกเตะแม่มันไป”* นอกจากนี้ในช่วงที่ “พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ” มาเป็นสมาชิกคนที่ 5 ของคาราวานก็ได้แต่งเพลงที่นำทำนองเพลงพื้นบ้านโคราช สำเนียงท้องถิ่นอีสาน มาใส่เนื้อหา เล่าเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่อเมริการุกรานไทยและภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในชื่อเพลง “โคราชขับไสไอ้กัน” โดยมีเนื้อร้องของท่อนจบที่ว่า *“...จิกหัวมันขึ้นเขียง สับเปรี้ยงให้ขาดกลิ้ง พวกจักรวรรดิอเมริกันจัญไร กับสมุนลูกหมา อย่าให้มันเกาะกัดกินเมืองเรา...”* เป็นต้น (Boraphet, 2014)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ดนตรีหมอลำในกลิ่นอายบทเพลงเพื่อชีวิตของขบวนการนักศึกษาหัวก้าวหน้าในยุคประชาธิปไตยแบ่งบาน (พ.ศ. 2512-2522) ดำเนินไปในลักษณะของดนตรีที่ทำหน้าสะท้อนบริบท วิถีชีวิต สังคม และการต่อสู้ของชนชั้นล่างที่มีต่อการปกครองแบบรัฐบาลเผด็จการทหาร ทั้งในส่วนของการเป็น “เพลงชีวิต” ในช่วงต้นพุทธศักราช 2480 ที่ว่าด้วยการต่อสู้ของกลุ่มผู้ใช้แรงงานต่อต้านการทุจริตคอรัปชั่นของรัฐบาลและนักการเมือง ในขณะนั้น รวมถึงการเป็น “เพลงเพื่อชีวิต” ในช่วงยุคประชาธิปไตยเบ่งบาน (พ.ศ. 2516-2519) ของกลุ่มนักศึกษาหัวก้าวหน้าในการต่อต้านการปกครองแบบเผด็จการของรัฐบาลทหาร กลยุทธ์ที่สำคัญของการใช้กลไกดนตรีหมอลำในการต่อสู้ของทั้งสองกลุ่มมีความคล้ายคลึงกันในรูปของการนำวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสาน ทั้งเนื้อร้องภาษาอีสาน การร้องด้วยสำเนียงอีสาน รวมถึงการใช้ทำนองดนตรีอีสาน ทั้งเซิ้ง และกลอนลำ ร่วมกับความเป็นสากล

ในดนตรีสากลแบบตะวันตก เพื่อเป็นกลไกหลักในการต่อสู้ โดยทำหน้าที่ส่ง “สาร” ผ่านบทเพลงทั้งในชื่อของเพลงชีวิตและเพลงเพื่อชีวิตที่มีฐานเสียงหลักเป็นกลุ่มนักศึกษาหัวก้าวหน้าที่ต้องการการเปลี่ยนแปลงแบบตะวันตก และอีกด้านหนึ่งก็เป็นการสื่อสารกับกลุ่มแนวร่วมในการประท้วงบนฐานคิดแบบท้องถิ่นนิยมอีกด้วย และแม้ว่าในช่วงหนึ่งดนตรีหมอลำเพื่อชีวิตจะพยายามผูกตัวเองเข้ากับธุรกิจแบบพาณิชย์นิยมแต่การเข้าร่วมกับขบวนการต่อต้านรัฐบาลทำให้ไม่สามารถหลุดกรอบจากการเป็นดนตรีปฏิวัติไปได้ อย่างไรก็ตาม รัฐบาลเผด็จการทหารในขณะนั้น ไม่ได้นิ่งเฉยต่อการลุกขึ้นต่อต้านของกลุ่มดังกล่าว ในการจัดการกับ “คน” รัฐบาลทำให้คนทั้งสองกลุ่ม ทั้งกลุ่มผู้ใช้แรงงานและกลุ่มนักศึกษาหัวก้าวหน้าให้กลายเป็นกลุ่มเดียวกันเพื่อง่ายต่อการจัดการ ภายใต้การติดฉลาก “คอมมิวนิสต์” การตั้งข้อหาภัยต่อความสงบเงียบร้อยของบ้านเมือง และภัยต่อความมั่นคงของประเทศ เพลงชีวิตหลายเพลงกลายเป็นเพลงต้องห้าม ศิลปินนักร้องถูกเรียกพบเพื่อตักเตือน ถูกจับในข้อหากบฏ เพลงเพื่อชีวิตถูกลดความน่าเชื่อถือให้เหลือเพียงเพลงใต้ดิน กลุ่มผู้ต่อสู้ถูกทำให้เป็นผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์หรือผู้หลงผิดที่ต้องหลบซ่อน หลบหนี และหลีกเร้นจากการสอดส่องตรวจตรา และตรวจจับจากรัฐบาลเผด็จการในขณะนั้น

4. หมอลำยุคใหม่: วัฒนธรรมเชิงพาณิชย์กับการทำดนตรีแห่งอัตลักษณ์อีสานสู่ความเป็นสากล (พ.ศ. 2523-2560)

ในช่วงปี พ.ศ. 2525-2526 เป็นช่วงที่ดนตรีหมอลำเริ่มซบเซาเป็นอย่างมากจนเกือบที่จะหายไปจากสังคมไทย เนื่องจากเกิดความบันเทิงรูปแบบใหม่และอิทธิพลของสื่อตะวันตกที่แสดงสัญญะของ “ความทันสมัย” ได้เข้ามาท้าทายสุนทรียศาสตร์แบบพื้นบ้านอีสานอย่างดนตรีหมอลำ อาทิเช่น ภาพยนตร์ และโทรทัศน์ รวมถึงเพลงสตริง และเพลงร็อค โดยเฉพาะสถานที่เช่น ดิสโก้เทค (discothèque) ความบันเทิงสมัยใหม่ดังกล่าวได้รับความนิยมอย่างมากจากกลุ่มวัยรุ่นในช่วงนั้น ผ่านการแสดงดนตรีรูปแบบใหม่ด้วยแสง สี เสียงที่เร้าใจกว่าการแสดงหมอลำรูปแบบเก่า จนทำให้ศิลปินหมอลำต้องคิดหาการแสดงรูปแบบใหม่ในการเล่น เพื่อดึงดูดใจกลุ่มลูกค้า และทันต่อยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป (Sriboonnak, 2003, 50-51)

ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2527-2528 ถือเป็นยุคแห่งการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในสังคมของดนตรีหมอลำ โดยต้องต่อรองกับความบันเทิงสมัยใหม่ในลักษณะของการผสมผสานการเล่นหมอลำแบบดั้งเดิมเข้ากับสัญญะของความทันสมัย อาทิเช่น การนำศิลปะการแต่งกายที่อลังการคล้ายหางเครื่องวงดนตรีลูกทุ่ง การใช้เครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์ไฟฟ้า พิณไฟฟ้า คีย์บอร์ด และกลองชุดเข้ามามีบทบาทร่วมกับแคน และฉิ่งในรูปแบบเดิม การนำเสนอรูปแบบการร้องแนวใหม่ร่วมกับการร้องเพลงลูกทุ่ง รวมถึงการเพิ่มจำนวนนักแสดงหนุ่มสาวให้มากขึ้น และนำเสนอแสง สี เสียงในการแสดงเฉกเช่นเดียวกับ ดิสโก้เทค

(discothèque) ที่ได้รับความนิยมในช่วงเวลาดังกล่าว จนเกิดเป็นการแสดงหมอลำแนวใหม่ที่เรียกว่า “หมอลำประยุกต์” หรือ “หมอลำซิ่ง”โดยมี คณะราตรี ศรีวิไล นำโดยนางราตรี สวัสดิ์ อุ่นทะยา เจ้าของคณะ ฉายาเจ้าแม่หมอลำซิ่ง ต้นตำรับเร้าใจสไตล์อีสาน เป็นแกนนำ (Boonsri, 1997, 9; Komchadluek, 2002, 5)

ภายใต้การปรับตัวเพื่อต่อรองกับความบันเทิงสมัยใหม่ ทำให้ “หมอลำประยุกต์” หรือ “หมอลำซิ่ง” กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งในช่วง พ.ศ. 2529 ในช่วงเวลาดังกล่าว ดนตรีหมอลำ รูปโฉมใหม่แบบหมอลำซิ่งได้สร้างพันธมิตรกับภาคธุรกิจแบบทุนนิยม ผ่านการสร้างผลงานและจัดจำหน่ายผลงานในรูปของเทปคลาสเซ็ทและการถืออำนาจตามพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521 ที่ให้อำนาจแก่นายทุนในการว่าจ้าง และสามารถนำผลงานจากการว่างจ้างนั้นมาทำซ้ำ ดัดแปลง และทำใหม่เพื่อการค้าได้ตามวัตถุประสงค์ของการจ้างนั้นๆ ถึงแม้ว่าด้านหนึ่งการสร้างพันธมิตรกับกลุ่มนายทุนจะสร้างความรู้สึกเสมือนกับถูกกดทับภายใต้พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521 ที่ได้เปิดช่องให้กับนายทุนสามารถเข้ามามีอำนาจนำเหนือเจ้าของบทเพลง แต่อีกด้านหนึ่ง ภายใต้พื้นที่แห่งการต่อรองดังกล่าวก็ยังมีพื้นที่เหลือให้กับดนตรีหมอลำได้ยืนหยัด และได้รับความนิยมอยู่ได้ภายใต้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม และเมื่อ “หมอลำ” สามารถแบ่งพื้นที่ในวงการเพลงสมัยใหม่ และสามารถแบ่งผลประโยชน์ทางธุรกิจแบบทุนนิยมได้ ส่งผลให้การประกอบอาชีพหมอลำนั้นได้จูงใจหนุ่มสาวชาวอีสานให้หันมาสนใจและใฝ่ฝันที่จะประกอบอาชีพหมอลำซิ่งมากขึ้น ด้วยความมั่นใจว่าอาชีพดังกล่าวสามารถสร้างชื่อเสียง และรายได้ที่เพิ่มมากขึ้นให้กับพวกเขา รวมถึงโอกาสจากธุรกิจแบบทุนนิยมที่เสมือนเป็นแรงเสริมที่จะช่วยให้ได้รับความนิยมที่เพิ่มมากขึ้นจากช่องทางของการออกสื่อมวลชนสมัยใหม่ชนิดต่างๆ ทุกรูปแบบ เช่น เทปคลาสเซ็ท และวีดีโอบันทึกการแสดงสด ที่ถูกผลิตขึ้นจำนวนมากเพื่อจำหน่ายเชิงพาณิชย์ที่จะช่วยให้หมอลำพัฒนาสู่ความเป็นสากลมากยิ่งขึ้น

ในช่วง พ.ศ. 2540 บริษัท อีวีเอส เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด ได้จัดการประกวดหมอลำซิ่งขึ้น ทำให้กลุ่มคณะหมอลำได้มีพื้นที่ในการแสดงภาพของความเป็นดนตรีสากล ผ่านการพัฒนาการแสดง ดนตรี และการแต่งกาย เสื้อผ้าหน้าผม รวมถึงการนำเสนอระบบเวที แสง สี เสียง และมีการถ่ายทำบันทึกภาพวีดีโอ วีซีดี ซีดี และเทปคลาสเซ็ทออกวางจำหน่ายในท้องตลาดทั้งในประเทศและต่างประเทศ รวมถึงการออกอากาศทางโทรทัศน์วันละ 4-5 ครั้ง ประชาสัมพันธ์ผ่านหนังสือพิมพ์รวมทั้งวิทยุทั่วประเทศในเมืองไทย ซึ่งถือเป็นการเปิดโลกของหมอลำสู่ความเป็นสากลภายใต้การแข่งขันในตลาดทุนนิยมที่ไม่ได้เติบโตเพียงแค่การขยายพื้นที่ทางการตลาดภายในประเทศเพียงแค่การจ้างงานในภูมิภาคต่างๆ เท่านั้น หากแต่ยังรวมถึงการเปิดตลาดต่างประเทศ ผ่านการจำหน่ายธุรกิจวีดีโอหมอลำซิ่งในต่างประเทศอีก

ด้วย อาทิเช่น ไต้หวัน อเมริกา ฮ่องกง สิงคโปร์ บูรไน เป็นต้น นอกจากนี้ ยังถือเป็นการเพิ่มโอกาสทางธุรกิจในการนำคณะหมอลำซิ่งไปแสดงยังต่างประเทศที่เพิ่มมากขึ้นพร้อมๆ กับการเพิ่มจำนวนขึ้นของแรงงานข้ามชาติชาวอีสานที่เดินทางไปขายแรงงานในประเทศต่างๆ ซึ่งถือเป็นกลุ่มแฟนเพลงหลัก และการดีดตัวขึ้นของอัตราค่าจ้างในการแสดงสด จากราคาประมาณ 5-7 พันบาทไปที่ 3-5 หมื่นบาทต่อการแสดงในงาน 1 ครั้ง (Katasila, 2006, 118-120)

อย่างไรก็ตาม ภายใต้กระแสแห่งการปรับตัวนี้ ดนตรีหมอลำต้องถูกท้าทายจากกลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมแบบอนุรักษ์นิยม ภายใต้วาทกรรม “การทำลายวัฒนธรรมดนตรีหมอลำอีสานแบบดั้งเดิม”[6] ผ่านการขีดเส้นพรมแดนของสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีด้วยเส้นพรมแดนของความแตกต่างทางภูมิภาค รวมถึงการต้องตกอยู่ใต้มายาคติด้านลบของคนอีสานที่ว่าด้วยการเป็นภาพแทนของความล้าสมัยและสัญญะของความแตกต่างด้านทัศนคติระหว่างวัฒนธรรมบ้าน (ล้าสมัย) กับเมือง (ทันสมัย) อย่างไรก็ตาม ภายใต้วาทกรรมกดทับดังกล่าว หมอลำซิ่งได้ตอบโต้ด้วยการสร้างวาทกรรมชุดหนึ่งที่เรียกว่า “วาทกรรมหมอลำซิ่ง” ในฐานะของตัวแทนของท้องถิ่นนิยมที่ได้ต่อรองและตอบโต้กับกระแสโลก ภายใต้การนำเสนอรูปแบบและเนื้อหาการประยุกต์ที่บอกเล่าเรื่องราวการปรับตัวของคนอีสานให้เข้ากับความทันสมัย และการแสดงอัตลักษณ์ของนักสู้ในการเป็นแรงงานอพยพภายใต้สภาพเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปในยุคโลกาภิวัฒน์ (Samutkhup et al., 2001, ผ)

การตอบโต้ระหว่างวาทกรรมสองชุดของดนตรีหมอลำสมัยใหม่ที่เป็นภาพแทนของการทำลายวัฒนธรรมดนตรีหมอลำอีสานแบบดั้งเดิม ตามแนวคิดแบบอนุรักษ์นิยมกับ วาทกรรมหมอลำซิ่ง ในภาพของการต่อต้านต่อรองของวัฒนธรรมท้องถิ่นต่อโลกโลกาภิวัฒน์ดำเนินไปอย่างยาวนานตลอดช่วงทศวรรษ 2540 จนถึงช่วงปลายทศวรรษ 2540 ได้เกิดกระแสนิยมในดนตรีแห่งอัตลักษณ์ (world music) ขึ้นทั่วโลกรวมถึงประเทศไทย ทั้งนี้ ดนตรีแห่งอัตลักษณ์ คือ ดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวตามแบบฉบับของภูมิภาคและท้องถิ่นนั้นๆ ดนตรีแห่งอัตลักษณ์บางประเภทอาจถูกเรียกว่าดนตรีท้องถิ่น ดนตรีชนเผ่า ซึ่งดนตรีชนิดนี้อาจเกิดจากการผสมผสานวัฒนธรรมมากกว่า 1 วัฒนธรรมขึ้นไป ซึ่งไม่ใช่ดนตรีดั้งเดิมตามแบบฉบับของดนตรีตะวันตก แต่อาจมีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกผสมอยู่ ประกอบกับความเจริญก้าวหน้าอย่างกว้างไกลของโลกโลกาภิวัฒน์ได้ทำให้กระแสดนตรีแห่งอัตลักษณ์แพร่หลายอย่างรวดเร็ว จนเกิดแนวดนตรีใหม่ๆ ตามมามากมาย ทำให้ดนตรีแห่งอัตลักษณ์กลายเป็นส่วนหนึ่งของการก้าวข้ามวัฒนธรรมที่ไม่ถูกจำกัดด้วยพรมแดนอีกต่อไป ในช่วงต้นทศวรรษ

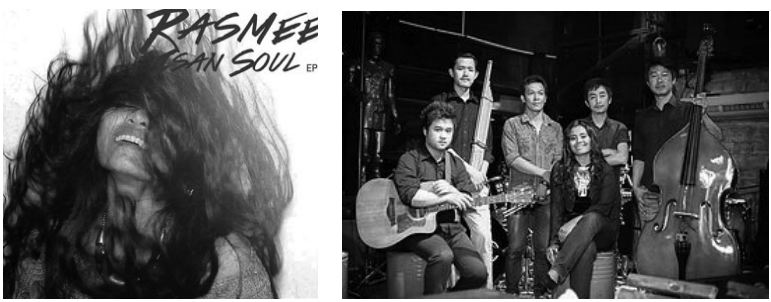
[6]ดู สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. (2544). ในคนซิ่งอีสาน ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนขอคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน หน้า ผ อธิบายถึงทัศนะแบบอนุรักษ์นิยมที่ว่าด้วยหมอลำซิ่งเป็นการทำลายวัฒนธรรมอีสาน อาทิเช่น “ลำซิ่งเป็นการแสดงเพื่อเซ็กส์หรือศิลป์กันแน่” “ลำซิ่งไม่ใช่วัฒนธรรมอีสาน” “ลำซิ่งทำลายวัฒนธรรมอีสาน” “ลำซิ่งทำทุกอย่างเพื่อเงิน ไม่คำนึงถึงคุณค่าทางศิลปะและวัฒนธรรม” เป็นต้น

2550 ดนตรีแห่งอัตลักษณ์นำเสนอดนตรีแบบผสมผสานดนตรีท้องถิ่นกับดนตรีตะวันตก (hybrid) หรือแนวดนตรีประเภทอื่นๆ ให้เกิดเป็นแนวดนตรีที่เรียกว่า world fusion, global fusion, ethnic fusion, หรือ world beat เช่น ดนตรีไอริชผสมกับ west African เกิดเป็นแนวดนตรีใหม่เรียกว่า Afro Celt Sound System เป็นต้น (Boonchuay, 2016)

รูปที่ 3 แสดงภาพวง “เดอะ พาราไดซ์ บางกอก หมอลำ อินเตอร์เนชั่นแนล แบนด์” จาก http://www.surf935.com/the-paradise-bangkok-molam-international-band/

ในประเทศไทย ดนตรีหมอลำได้รับการพัฒนาและผสมผสานเพื่อต่อรองและตอบโต้กับมายาคติอบบกดทับที่ว่าด้วยการเป็นภาพแทนของความล้าสมัย ความเชย และเป็นสุนทรียศาสตร์แบบพื้นบ้านอีสาน ตามนัยยะของดนตรีแห่งอัตลักษณ์ ผ่านการนำเสนอของวงดนตรีไทยสากลสมัยใหม่ที่ประยุกต์ดนตรีสากลแนวใหม่ต่างๆ เข้ากับดนตรีหมอลำอีสานแบบดั้งเดิม และนำเสนอสู่กลุ่มผู้ฟังที่หลากหลายมากขึ้นในแนวทางของของดนตรีรูปแบบใหม่ โดยเฉพาะแนวดนตรีแจ๊ส และโซลซึ่งเป็นแนวดนตรีที่เคยได้รับการยอมรับ ว่าเป็นดนตรีที่สร้างค่านิยมทางสังคมของคนไทยให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตก เป็นวัฒนธรรมชั้นสูง และเป็นดนตรีที่เหมาะกับชนชั้นสูง รวมถึงการผสมผสานเข้ากับดนตรีที่เป็นภาพแทนของดนตรีสมัยใหม่และจำกัดกลุ่มผู้ฟังเฉพาะกลุ่มของวัยรุ่นในเมือง เช่น แนวเร้กเก้ สกา และฟั้งค์ เป็นต้น ทั้งนี้ การปรับตัวเพื่อต่อรองและตอบโต้กับกระแสโลกของดนตรีหมอลำในช่วงทศวรรษที่ 2550 นั้นแม้จะปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอไปอิงกับแนวดนตรีตะวันตกสมัยใหม่แต่ยังคงแนวคิดของการเป็นดนตรีแห่งอัตลักษณ์ที่ว่าด้วยการผลิตดนตรีที่ทำให้ดนตรีหมอลำอีสานได้รู้ตัวตนของตนเองว่า “เราคือใคร” และทำให้คนอื่นในสังคมไทยและสังคมโลกได้ตระหนักว่า “คนอื่นคือใคร” ดังนั้น ดนตรีแห่งอัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่ผู้คนใช้แสดงความเหมือนและความแตกต่างกับคนอื่นๆ ในสังคม เป็นดนตรีที่ถูกสร้างขึ้น บนความสัมพันธ์ของบุคคล และสังคม รวมถึงเป็นสิ่งที่บุคคลใช้สะท้อนตัวตนทางสังคมด้วย นอกจากดนตรีหมอลำจะต่อรองและตอบโต้กับกระแสโลกด้วยการนำเสนอแนวดนตรีที่ผสานผสานกับแนวดนตรีตะวันตกเพื่อสร้าง

และนำเสนอตัวตนใหม่แบบสากลโลกแล้ว ดนตรีหมอลำในยุคทศวรรษที่ 2550 ยังสร้างพันธมิตรกับกลุ่มปัญญาชนในรูปของกลุ่มนักวิจารณ์เพลง สถาบันผู้มอบรางวัลทางด้านดนตรี รวมถึงการออกแสดงสดในเทศกาลดนตรีต่างๆ ทั่วโลกในฐานะของการนำดนตรีหมอลำอีสานสู่สากล อาทิเช่น วง “เดอะ พาราไดซ์ บางกอก หมอลำ อินเตอร์เนชั่นแนล แบนด์” (The Paradise Bangkok Molam International Band) เป็นวงดนตรีหมอลำแห่งศตวรรษที่ 21 ผู้นำเพลงไทยไปสู่ตลาดโลก กับการเป็นผู้ถ่ายทอดภาพของท้องถิ่นนิยมที่ได้ต่อรองและตอบโต้กับสุนทรียศาสตร์ชุดอนุรักษ์นิยมและกระแสโลกที่เปลี่ยนแปลงไป รวมถึงความท้าทายต่อมองมุมของการประยุกต์วัฒนธรรมร่วมสมัยบนเวทีโลกของบทเพลงสำเนียงท้องถิ่น สมาชิกของวงประกอบด้วย คำเม่า เปิดถนน สุดยอดหมอพิณของอีสานที่ได้รับฉายา “JIMI HENDRIX of the PHIN” (จิมมี่ เฮนดริกซ์ ของ พิณ), ไสว แก้วสมบัติ หมอแคนประสบการณ์สูง วัย 72 ปี, ปิย์นาท กรัดศิริ โชติกเสถียร (เบส) , ภูษณะ ตรีบุรุษ (กลอง) และ คริส เมนิสต์ (Chris Menist) (เพอร์คัสชั่น) ผลงานของวงเป็นการนำดนตรีอีสานแบบโบราณมาผสมผสานกับจังหวะดนตรีสมัยใหม่ โดยนำ “พิณ” และ “แคน” มาผสมผสานกับเครื่องดนตรียุคใหม่อย่างกลอง เพอคัสชั่น และ เบส ที่ลงตัว ทำให้ทางวงประสบความสำเร็จในการทัวร์แสดงดนตรีในเทศการดนตรีในยุโรปในระหว่างปี 2013-2016 อาทิเช่น การเป็นวงแรกในประวัติศาตร์ของไทยที่ได้รับเชิญไปในงานใหญ่ๆ ของยุโรปอาทิ Sfinks Festival 2013-เทศกาลดนตรีของเบลเยียมที่มีมาตั้งแต่ปี 1975 และ มีผู้เข้าร่วมมากว่า 40,000 คนต่อปี หรือจะเป็น เทศกาลดนตรี Off Festival 2013 ของโปแลนด์, เทศกาลดนตรีที่ได้รับรางวัล Best Medium-Size Festival 2012 และมีผู้เข้าร่วมมากถึง 200,000 คนรวมถึงการได้ร่วมแสดงในงาน Glastonbury (กลาสตันบิวรี) เทศกาลดนตรีที่ยิ่งใหญ่และมีชื่อเสียงโด่งดังที่สุดในโลก ณ ยุคปัจจุบันนี้ เป็นต้น (SURF MUSIC, 2014; ASTV Manager Online, 2015; Prachachat Online, 2015; Luepradit, 2018)



รูปที่ 4 แสดงภาพวง “รัสมี อีสานโซล” (Rasmee Isan Soul)
จาก http://chanikanz.blogspot.com/2016/09/blog-post_11.html

นอกจากนี้ ผลงานของ "รัสมี เวระนะ" แห่งวง “รัสมี อีสานโซล” (Rasmee Isan Soul) หมอลำสาวจากอุบลราชธานี ผู้นำวงดนตรีแนวเพลงผสมผสานระหว่างดนตรีหมอลำพื้นบ้านอีสาน ด้วยเครื่องดนตรีอีสานอย่างแคน ที่มาพร้อมกับตะวันตกสไตล์เพลงโซล ด้วยความคลาสสิกของกีตาร์ และความเป็นสากลของดับเบิลเบส หรือเบส และไวโอลิน เป็นต้น เนื้อหาของบทเพลงถูกนำเสนอในรูปแบบของหมอลำแนวใหม่ที่เป็นการเล่าเรื่องราวคำรักผ่านบทเพลงที่มีเสน่ห์ของความเป็น อีสาน มาประสานกันทั้งภาษาเขมรในบทเพลง การนำเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสานคือ แคน โหวด มาผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตกประสานกับเสียงร้องแบบหมอลำควบกล้ำกับสุ้มเสียงแห่งดนตรีบลูส์ แจ๊ส และโซลได้อย่างกลมกล่อม รวมถึงรูปแบบการนำเสนอที่ถือได้ว่าเป็นวงดนตรีที่มีความแปลกใหม่ทั้งเนื้อร้องดนตรี การแต่งกายและรูปแบบการโชว์ที่ไม่ซ้ำใครและยังไม่เคยพบเห็นที่ไหนมากก่อน ซึ่งยอดเยี่ยมมากกับการเป็นสื่อในการนำเสนออัตลักษณ์เฉพาะของความเป็นตัวตนซึ่งแสดงถึงความเป็นอีสานขนานแท้ ความสำเร็จของ รัสมี อีสานโซล การันตีด้วยรางวัลสาขาเพลงจากคมชัดลึกอวอร์ดถึงสามรางวัล ไม่ว่าจะเป็นสาขาศิลปินหญิงเดี่ยวยอดเยี่ยม อัลบั้มยอดเยี่ยม Isan Soul EP. และยังคว้ารางวัลเพลงยอดเยี่ยมจากเพลง “มายา” รวมถึงได้ไปร่วมแสดงคอนเสิร์ตที่ฝรั่งเศสอีกหลายครั้ง ทำให้เธอถูกจับจ้องในฐานะศิลปินหญิงเจ้าของงานเพลงอีสานร่วมสมัย ที่ได้การยอมรับมากที่สุดในเวลานี้ (ThaiPBS, 2016; Wong-inta, 2016; Sukprasert, 2016; lips-mag, 2016)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า หมอลำยุคใหม่ช่วงปลายศตวรรษที่ 2520 ได้พัฒนาตัวเองโดยการปรับปรุง เปลี่ยนแปลง พัฒนา และผสมผสานกับความทันสมัยที่เป็นภาพแทนของความเป็นตะวันตกเพื่อต่อสู้และอยู่รอดในกระแสธุรกิจแบบทุนนิยม การปรับเปลี่ยนรูปลักษณ์ การแสดง เนื้อหา และการนำเสนอได้รับการพัฒนาให้เป็นไปในรูปของวัฒนธรรมสมัยนิยม (pop culture) อย่างไรก็ตาม การปรับแปลงดังกล่าวได้ถูกนิยามความหมายกดทับถึง การเป็นสิ่งที่ทำลายวัฒนธรรมอันดีงามของอีสาน ภายใต้มุมมองแบบอนุรักษ์นิยมผู้ขีดเส้นแบ่งทางพรมแดนสุนทรียศาสตร์ของคนด้วยเส้นภูมิภาคในแผนที่ และความพยายามขีดเส้นแบ่งทางรสนิยมที่แตกต่างกันระหว่างความเป็นวัฒนธรรมบ้านที่เป็นภาพแทนของความล้าสมัยกับวัฒนธรรมเมือง ที่เป็นภาพแทนของความทันสมัย แต่ทั้งนี้ การตอบโต้วาทกรรมแห่งการกดทับดังกล่าวได้รับการนำเสนอถึงความเป็นตัวแทนหรือภาพแทนของคนอีสานที่จำเป็นต้องปรับตัว เปลี่ยนแปลงเพื่อยังชีพและอยู่รอดให้ได้ภายใต้เศรษฐกิจแบบทุนนิยมเฉกเช่นเดียวกับหมอลำซิ่งที่ดำเนินอยู่ในโลกแห่งความจริง และถึงแม้ว่าภายใต้การผูกตนเองเข้าเป็นพันธมิตรกับระบบการค้าแบบทุนนิยมจะเป็นการเอาตัวเองเข้าสู่ภาวะกดทับอีกครั้ง แต่ภาวะดังกล่าวก็ยังเปิดพื้นที่ให้กับดนตรีหมอลำยุคใหม่ได้แบ่งปันผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจในตลาด

เทปคลาสเซ็ท และการรับจ้างในงานแสดงสดที่เพิ่มมากขึ้นทั้งในและต่างประเทศ รวมถึงการมีพื้นที่ในการแสดงตัวตนความเป็นคนอีสานที่รุกเข้าสู่เมือง รวมถึงกระจายตัวไปทำงานยังต่างประเทศ ซึ่งเป็นภาพสะท้อนอัตลักษณ์คนอีสานในอีกแง่มุมหนึ่งผ่านดนตรีหมอลำในยุคทศวรรษที่ 2520-2540 ได้เป็นอย่างดี

ปลายยุคทศวรรษที่ 2540 ถึงต้นทศวรรษที่ 2550 ดนตรีหมอลำอีสานได้รับการพัฒนาและผสมผสานเพื่อต่อรองและตอบโต้กับมายาคติอบบกดทับที่ว่าด้วยการเป็นภาพแทนของความล้าสมัย ความเชย และเป็นสุนทรียศาสตร์แบบพื้นบ้านอีสานตามแนวคิดดนตรีแห่งอัตลักษณ์ (world music) ด้วยจังหวะที่มีชีวิตชีวา แนวทำนองท้องถิ่นที่ลื่นไหล บ่งบอกถึงสีสันความเป็นท้องถิ่นอย่างชัดแจ้ง กับทักษะทางดนตรีที่ผสมผสานความเป็นพื้นบ้านอีสานด้วยกลิ่นอายแบบตะวันตก ผนวกด้วยแนวคิดแปลกใหม่ในการเรียบเรียงดนตรีให้มีความร่วมสมัย โดยสามารถสื่อสารกับคนฟังได้อย่างไร้พรมแดน จึงทำให้หมอลำหลังยุค ทศวรรษที่ 2540 ได้สร้างปรากฏการณ์ครั้งใหม่ของสำเนียงเพลงท้องถิ่นแบบสากลขึ้นมา และได้รับการยอมรับในระดับสากล

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การเลื่อนไหลของอำนาจผ่านภาคปฏิบัติการในการให้นิยามความหมายและความสำคัญ (significance) ต่อสรรพสิ่งที่ด้านหนึ่งดำเนินไปในรูปของการทำสงครามเพื่อแย่งชิงพื้นที่ให้ได้มาซึ่งการครองอำนาจนำ (hegemony) ของกลุ่มผู้ปกครอง ในขณะที่อีกด้านหนึ่งได้สร้างภาวะการกดทับ (subalternity) ให้กับกลุ่มผู้ถูกทำให้อยู่ภายใต้การปกครอง ในฐานะกลุ่มผู้ถูกกดทับ (subaltern) ให้สยบยอมและว่าง่ายต่อภาวะการกดทับนั้นๆ

แต่อย่างไรก็ตาม ภาวะการครองอำนาจนั้นมิได้คงอยู่แบบถาวรสมบูรณ์ หากมักได้รับการท้าทาย ต่อรอง ตอบโต้ต่อภาวะการครองอำนาจนำๆนั้น จากกลุ่มผู้ถูกกดทับ (subaltern) อยู่เป็นนิจ กระบวนการตอบโต้ดังกล่าว เลื่อนไหลไปตามสภาพการกดทับมีความแยบยล และแยบคายมากขึ้นเรื่อยๆ ทำให้กลไกในการกดขี่ ขูดรีด และบังคับ (coercion) ไม่สามารถนำมาซึ่งภาวการณ์ครองอำนาจนำที่สมบูรณ์ได้ เช่นเดียวกับการตอบโต้ขัดขืนที่แข็งที่อและหยาบกระด้าว ก็มิได้การันตีชัยชนะในสงครามทางอุดมการณ์ หากแต่กระบวนการต่อสู้นั้นจำต้องเป็นไปในลักษณะของความแนบเนียน และสามารถเข้าถึงได้ง่ายเพื่อสร้าง“สามัญสำนึกใหม่” (new common sense) ในการตอบโต้การครองอำนาจนำ ซึ่งจะส่งผลให้กลุ่มผู้ถูกกดทับนั้นสามารถสถาปนาพื้นที่แห่งอัตลักษณ์ ตัวตน และสุ้มเสียงของการมีอยู่ของตัวตนของตนเองด้วยตนเอง

หมอลำ ถือเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านประจำวัฒนธรรมอีสานและลาวนั้น ที่ทำหน้าที่ในฐานะกลไกเชิงวัฒนธรรมผ่านสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีในการผลิตสร้างอุดมการณ์ในการตอบโต้ภาวะการครองอำนาจ ที่สามารถปรับตัวให้รอดพ้นออกจากวงจรการถูกทำให้ลืมเพื่อช่วงชิงพื้นที่ (space) และเวลา (time) ในโลกทุนนิยมโลกาภิวัฒน์ได้อย่างสนใจ

ถึงแม้ว่าจะมีความพยายามใน “การขีดเส้นพรมแดนแบ่งชนชั้นของคน” ด้วยสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี โดยการทำหมอลำให้เป็นภาพแทนของความเป็นอื่น ผ่านการผลิตสร้างมายาคติที่ว่าด้วยความเป็นคนชั้นล่าง ความเป็นกบฏ และความล้าสมัย หากแต่พรมแดนของดนตรีมิได้สามารถจำแนกแยกแยะชนชั้นของความเป็นคนได้ง่ายดายเฉกเช่นเดียวกับการแบ่งแยกระดับความสูงต่ำของตัวโน้ตตามระดับเสียงในบรรทัดห้าเส้น ที่ถูกครอบงำด้วยกรอบมายาคติแบบอนุรักษ์นิยมและกรอบมายาคติอำนาจนิยมในระบบราชการแต่หมอลำยังคงสามารถอยู่รอดได้ (survive) ภายใต้กระแสแห่งการปรับตัวเพื่อการพาณิชย์ในลักษณะของการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (culture industry) และยังคงเปล่งเสียงและสำเนียงที่เป็นสัญญะที่สะท้อนอัตลักษณ์และตัวตนของคนอีสานที่ขยัน อดทน และสนุกสนาน เพื่อต่อรองกับการดำเนินชีวิตและบริบทการทำงานที่ถูกกดทับ ซึ่งสะท้อนถึงอัตลักษณ์นักสู้ของคนอีสานเพื่อตอบโต้มายาคติที่ว่าด้วยความเป็นอื่น (otherness) เพื่อสื่อสารและปลุกใจเพื่อการต่อสู้และตอบโต้ต่ออำนาจกดทับ เพื่อรวบรวมจิตใจ ปลุกใจ และปลุกจิตวิญญาณของการหลอมรวม (assemble) สำนึกร่วม (cumulative feeling) ในการเป็นพวกเดียวกัน ความเป็นพวกเรา คนของเรา (collective representation) ในการและต่อรองกับวาทกรรมอนุรักษ์นิยมดังกล่าวในฐานะของตัวแทนของท้องถิ่นนิยมที่ได้ต่อรองและตอบโต้กับกระแสโลกทุนนิยมโลกาภิวัฒน์

และถึงแม้ว่าการสร้างพันมิตรกับธุรกิจแบบทุนนิยมจะเปิดช่องว่างให้กับข้อคำถามถึงการทำให้ดนตรีหมอลำถูกผลิตซ้ำในการถูกกดทับจากธุรกิจแบบทุนนิยมหรือไม่ แต่ในโลกแห่งความจริง ดนตรีหมอลำได้สร้างภาวะของการต่อรองต่อสภาวะการถูกกดทับนั้น ด้วยการแบ่งปันผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจในธุรกิจพาณิชย์นิยม และการรับจ้างในงานแสดงสดที่เพิ่มมากขึ้นทั้งในและต่างประเทศ รวมถึงการมีพื้นที่ในการแสดงตัวตนความเป็นคนอีสานที่รุกเข้าสู่เมือง รวมถึงกระจายตัวไปทำงานยังต่างประเทศ ที่เป็นภาพสะท้อนถึงความเป็นตัวแทนหรือภาพแทนของคนอีสานที่จำเป็นต้องปรับตัว เปลี่ยนแปลงเพื่อยังชีพและอยู่รอดให้ได้ภายใต้เศรษฐกิจแบบทุนนิยม

นอกจากนี้ในช่วงหลังทศวรรษ 2540 ดนตรีหมอลำได้รับการพัฒนาและผสมผสานเพื่อต่อรองและตอบโต้กับมายาคติอบบกดทับที่ว่าด้วยการเป็นภาพแทนของความล้าสมัย ความเชย และเป็นสุนทรียศาสตร์แบบพื้นบ้านอีสาน ตามนัยยะของดนตรีแห่งอัตลักษณ์ ผ่าน

การนำเสนอของวงดนตรีไทยสากลสมัยใหม่ที่ประยุกต์ดนตรีสากลแนวใหม่ต่างๆ เข้ากับดนตรีหมอลำอีสานแบบดั้งเดิม นอกจากดนตรีหมอลำจะต่อรองและตอบโต้กับกระแสโลกด้วยการนำเสนอแนวดนตรีที่ผสานผสานกับแนวดนตรีตะวันตกเพื่อสร้าง และนำเสนอตัวตนใหม่แบบสากลโลกแล้ว ดนตรีหมอลำในยุคทศวรรษที่ 2550 ยังสร้างพันธมิตรกับกลุ่มปัญญาชนในรูปของกลุ่มนักวิจารณ์เพลง สถาบันผู้มอบรางวัลทางด้านดนตรี รวมถึงการออกแสดงสดในเทศกาลดนตรีต่างๆ ทั่วโลกในฐานะของการนำดนตรีหมอลำอีสานสู่สากล เพื่อทำหน้าที่เป็นภาพแทนของสิ่งที่ผู้คนใช้แสดงความเหมือนและความแตกต่างกับคนอื่นๆ ในสังคม เป็นดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นบนความสัมพันธ์ของบุคคล และสังคม รวมถึงเป็นสิ่งที่บุคคลใช้สะท้อนตัวตนทางสังคมด้วย

ดังนั้น ในการศึกษาการเลื่อนไหลของอำนาจที่มีลักษณะกดทับ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาถึงการตอบโต้ที่มีลักษณะยืดหยุ่น (flexible) ด้วยการทำให้เสียงของการถูกกดทับนั้น ได้รับการได้ยิน เข้าใจ และถ่ายทอด ในลักษณะของ “การถอดรหัสที่ถูกซ่อนไว้” (hidden transcript) ซึ่งเป็นอำนาจพิเศษ (privileged) ของกลุ่มผู้ไม่มีอำนาจนำ (non-hegemonic) สามารถพูดได้ด้วยการส่งเสียงของตนเองด้วยภาษาที่ไม่ได้พูด โดยมุ่งทำความเข้าใจต่อสรรพสิ่งในแง่ของการตีความการให้ความหมายและความเข้าใจที่ลึกลงไปในส่วนของ “insider view” หรือสิ่งที่อยู่เบื้องหลังของปรากฏการณ์ที่ปรากฏต่อหน้า ซึ่งจะช่วยให้เสียงของความแตกต่างเหล่านั้น ได้รับการนำเสนอผ่านความเป็นจริงด้วยสุ้มเสียงของตัวของเอง เฉกเช่นที่ดนตรีหมอลำยังคงรากฐานของการเป็นดนตรีแห่งอัตลักษณ์เพื่อผู้ฟังทั่วไป โดยสอดประสานความเป็นตัวตนของท้องถิ่นอีสานเข้ากับความเป็นสากลด้วยดนตรีแนวใหม่ที่ไร้พรมแดนทางภูมิภาค และกายภาพ หากแต่เป็นดนตรีของโลกที่คนทั่วไป “สามารถเข้าถึงด้วยใจ” หาใช่ “ใครเท่านั้น” ที่จะมีสิทธิ์ “ฟัง” แต่ไม่เข้าใจได้อีกต่อไป ดังเช่น คำสัมภาษณ์ของ รัสมี อีสานโซล ที่ให้ไว้กับ waymagazine.org เมื่อ 16 พฤษภาคม 2559 ว่า *“หมอลำสามารถผสมผสานได้กับเครื่องดนตรีทุกอย่างบนโลก ดนตรีเป็นภาษาสากลที่ใช้ความรู้สึก บางครั้งมันไม่ต้องรู้เรื่องก็ได้ สำหรับรัสมี เวลาเราฟังเพลงละติน แอฟริกัน เราก็ไม่รู้เรื่อง แต่เราก็ชอบ ชอบที่ความรู้สึก”*

บรรณานุกรม

ASTV Manager Online. (2015). “Paradise Bangkok” Go Inter: Create a world-class reputation!!. Retrieved 19 July 2017 from http://www.manager.co.th/Daily/ViewNews.aspx?NewsID=9580000026853

B. Common, T. (2553). **Music and Culture: the roles of Lanna music and artists in an articulation of Lanna cultural identity.** Bangkok : Dhurakij Pundit University, 337-346.

Boonchuay, S. (2016). **Thai's Molam international style with the reflection of World Music.** Global Village Daily on September 18, 2016. VOICE TV 21.

Boonsri, A. (1997). **"Molamsing".** Matichon Daily newspaper, February 26, 1997, 9.

Boraphet, B. (2014). **American Dangerous - American Gangster from Caravan to Carabao.** Retrieved 9 July 2017 from https://mgronline.com/entertainment/detail/9570000060304

Buddharaksa, W. (2557). **A SURVEY OF GRAMSCI'S POLITICAL THOUGHT.** Bangkok : sommadhi

Chanaphan, J. (2017). **Why King Rama 4 was not allowed to play Eaw Laos.** Retrieved 6 June 2017 from https://www.silpa-mag.com/club/art-and-culture/article_6320

Coutinho, C. N. (2013). **Gramsci's Political Thought.** Chicago: Haymarket Books.

F. Keyes, C. (2009). **Local ideas in the Northeast of Thailand.** In Rattana Tosakul (edited). Mekong Sub-Region Social Research Centre : Ubon Ratchathani University, 50-65.

Forgacs, D. (2000). **THE GRAMSCI READER Selected Writings 1916-1935.** New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS

Frith, S. (1996). **Music and identity.** In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), Questions of cultural identity. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 110.

Frith, S. (1987). **"Towards an aesthetic of popular music",** in R. Leppert and S. McClary (eds.) Music and Society: The politics of composition, performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press.

Gramsci, A. (1971), **Selections from the Prison Notebook.** In Quintin Hoare & Goffrey Nowell (edited and translated). London : Smith Lawrence and Wishart.

Green E. M. (2011). **"Subaltern Politics"** in The Encyclopedia of Political Science, ed. George Thomas Kurian, et al. Washington, DC: CQ Press

Hargreaves, J. D., Miell, D. & Macdonald, R. (2002). **'What are musical identities, and Why are they importance?', in Musical identities.** New York: Oxford University Press

Harvey, D. (2007). **A Brief History of Neoliberalism.** Oxford: Oxford University Press.

Katasila, W. (2006). **The Roles of Molam Ratree Srivilai a Pioneer in lam Sing Performing Art.** A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree Master of Arts, Major Thai Studies (Humanities), Mahasarakham University, 118-120.

Komchadluek. (2002). **Queen of Molamzing "Ratri Sriwilai".** Komchadluek newspaper issued on March 5, 2002, 5.

Limsiri, N. (2542). **The significance of the rebellions in the Northeastern provinces of Thailand B.E. 2325-2445.** A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree Master of Arts, Department of History, Graduate School, Silpakorn University.

Limsuwan, U. (1994). **"Laos" in Vision of the Rulers in the Rattanakosin Period.** Presented in Partial Fulfillment of the Requirement for the Master of Education Degree in History. Srinakharinwirot University, 70.

lips-mag. (2016). **The Magic of MOR-LAM Music.** Retrieved 19 July 2017 from http://www.lips-mag.com/people/The-Magic-of-MOR-LAM-Music

Luepradit, A. (2018). **Local Accent Going Global.** Retrieved 19 July 2017 from http://www.bangkokbiznews.com/news/detail/714928

Meechai. T. (1999). Thai Local government before the Siamese revolution of 1932 (B.E. 2435 - 2475) Retrieved 9 July 2017 from http://kpi.ac.th/media/pdf/M7_43.pdf

Natsupa and Sapphayasan. (1984). **Beliefs of Maitreya and "Phu Me Boon" rebels in Thai Culture.** Bangkok : Sangsanbooks, 232.

Petchlertanan, T. (2007). **"Reason" for coups in modern Siam/Thailand : document and analysis.** Bangkok : Textbooksproject Foundation.

Phattaradetphaisan, A. (2010). **Molam Rock: Marginal Culture with Khamron Sambunnanon.** Dialectical column, Siamrath Newspaper on Friday, October 1, 2010.

Prachachat Online. (2015). **Thai's Molam go inter, the Paradise Bangkok Molam International Band at 2016 Glastonbury Festival.** Retrieved 9 July 2017 from http://www.prachachat.net/news_detail.php?newsid=1448885607

Preechajareoun, S. (1980). **Lao Phaen song: Songs that reflect the spirit of local people struggle.** Bangkok : Chaiwatthana Printing.

Saengthong, S. (2004). Thai political music. **Music Journal,** College of Music, Mahidol University, Years 10 Volume 12. Nakhonpathom : Mahidol University, 1-14.

Samutkhup, S. et al. (2001). **Mawlum cing isan : bodies and voices in a modernized performing art from notheast Thailand.** Nakhon Ratchasima : Suranaree University of Technology.

Sarika, K. (1991). **Songs Of Phupan.** Bangkok : Sarika publishing.

Sassoon, A.S. (1982). **Approaches to Gramsci.** London: Writers and Readers.

Schwarzmantel, J. (2015). **Routledge Guides to the Great Books : The Routledge Guidebook to Gramsci's Prison Notebooks.** New York: Routledge.

Semyaem, A. (2013). **Voice of Khean in Thai-Laos Politics.** Retrieved 19 July 2017 from http://e-shann.com/?p=1979

Simon, R. (1982). **Gramsci's Political Thought An Introduction.London:** Lawrence and Wishart Ltd.

Sriboonnak. K. (2003). **Development of Isan folk songs (molam klon phleng khorat chariang be rin).** Faculty of Humanities and Social Sciences Buriram rajabhat University, 50-51.

Sukprasert, P. (2016). **The alchemists.** From http://www.bangkokpost.com/print/948237/

SURF MUSIC. (2014). **Western greeting when they listening to the Molam-Inter!** Retrieved 19 July 2017 from http://www.surf935.com/the-paradise-bangkok-molam-international-band/

ThaiPBS. (2016). **Road of Molaminter "Rasmee Wayrana".** Retrieved 9 July 2017 from http://news.thaipbs.or.th/content/251955

Thammawatra, J. (1983). **"Molam"** in Thai Culture. Bangkok : Siam Offset Co., Ltd., 50.

Wong-inta, A. (2016). **Because I have a heart for the music "Rasmee Isan Soul".** Retrieved 19 July 2017 from http://waymagazine.org/rasmee-isan-soul/

Wongnang, A. (2012). Faith of the **Maitreya** and the resolution in Mahasarakham. Retrieved 19 July 2017 from https://esan108history.blogspot.com/2012/08/

Wongthes, S. (1989). **Singing Dance: Siamese Music and Dance.** Bangkok : Ganesh Printing.