ยาวปาย: การเคลื่อนที่และวิถีการฟังของรถแห่[1]
Yao Pai: Mobility and Listening Modality of Rot Hae

ณัฐพล วิสุทธิแพทย์
คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
Nattapol Wisuttipat
Faculty of Sociology and Anthropology, Thammasat University
Email: nwisutti@tu.ac.th

วันรับบทความ: 7 ธันวาคม 2567 (Received December 7, 2024)
วันแก้ไขบทความ: 2 มกราคม 2568 (Revised January 2, 2025)
วันตอบรับบทความ: 27 มกราคม 2568 (Accepted January 27, 2025)

บทคัดย่อ

คุณค่าของการแสดงรถแห่นั้นสวนทางอย่างสิ้นเชิงกับบรรทัดฐานทางศิลปะของผลงานดนตรีที่ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ของปัจเจก หากตัดสินการแสดงรถแห่ด้วยบรรทัดฐานดังกล่าว การแสดงรถแห่จะเต็มไปด้วยการเลียนแบบและความไม่รู้เรื่อง แต่สิ่งที่ควรได้รับการทบทวนมากกว่าคือคุณค่าของดนตรีที่ใช้ตัดสินการแสดงที่ไม่อยู่นิ่งแบบรถแห่ ในบทความนี้ผมเสนอว่าสิ่งที่ปรากฏ ได้ยิน และรู้สึกในการแสดงรถแห่นั้นเรียกร้องวิถีการฟังในรูปแบบเฉพาะ ผมจะพิจารณารถแห่ในฐานะการแสดงดนตรีที่เคลื่อนที่ได้เพื่อจัดวางวิธีคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางดนตรีดังกล่าว ตามด้วยการเข้าถึงรถแห่ในแง่ของประสบการณ์ทางผัสสะ ก่อนที่จะเสนอวิถีการฟังในการแสดงรถแห่ที่แตกต่างไปจากการฟังการแสดงดนตรีปทัสถาน วิถีการฟังที่ผมเสนอนั้นให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของความสนุกตื่นเต้นผ่านเสียงเพลง

มากกว่าความแม่นยำในการแสดงสดของผลงานเพลงที่ถูกบันทึกไว้ในห้องบันทึกเสียง บทความวิชาการชิ้นนี้เป็นการขยับขยายพรมแดนความรู้ของการศึกษารถแห่ โดยมองประเด็นเรื่องเสียง การฟัง และประสบการณ์การมีส่วนร่วมอันเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การแสดงเหล่านี้มีความหมาย บทความวิชาการนี้เป็นข้อเสนอให้พิจารณาถึงคุณูปการและความสำคัญของโสตและเสียงเพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและกระบวนการทางสังคมของมนุษย์ผ่านการแสดงและการมีส่วนร่วมทางดนตรีที่มีลักษณะเคลื่อนที่

คำสำคัญ: รถแห่, การแสดงเคลื่อนที่, วัฒนธรรมการมีส่วนร่วม, วิถีการฟัง

Abstract

The values of *rot hae* (literally “parade car”) performances stand in opposition to the music’s artistic premise that celebrates individual creativity. Judged within this premise, rot hae will only be replete with mimicry and unintelligibility. But given the ubiquity of rot hae in vernacular Thai cultures, it is the music’s artistic premise that needs reconsideration. In this article, I propose that what is seen, heard, and felt in rot hae performances warrants a different mode of listening. I will situate my theorization of rot hae’s musical experiences on its mobility. To fully grasp rot hae’s socio-cultural meanings, I suggest that we shift our listening modality towards continuity and social synchrony, rather than artistic prowess that undergirds studio arts and live staged performances. This article aims to expand the knowledge boundary of scholarly works on rot hae. It focuses on rot hae’s sonic, auditory, and

participatory experiences as its core phenomenological components. It also contributes to the significant potential of sound studies and listening in helping us make sense of cultural phenomena and social processes, particularly through performances and musical participation in a mobile setting.

Keywords: rot hae, mobile performance, participatory culture, listening modality

บทนำ

"ทเวิร์คให้ดูหน่อย...เทวิร์คให้ดูหน่อย..."

ผมได้ยินเสียงของนักร้องชายดังขึ้นผ่านลำโพงรถแห่ของคณะกังสดาลมิวสิคที่ค่อย ๆ ถูกเข็นไปรอบ ๆ ทางเดินที่กว้างกว่ารถแห่ไม่มากนักรอบโบสถ์วัดลาดปลาเค้า เสียงนี้เป็นการส่งสัญญาณให้ผู้ร่วมขบวนแห่นาคที่กระจุกตัวกันอยู่หน้าลำโพงขนาดครึ่งตัวคน 6 ดอกหน้ารถแห่ร่วมกันทำท่าทเวิร์ค (twerk) โดยโยกบั้นท้ายหน้าหลังพลางเอามือโน้มจับบนเข่าที่งอเล็กน้อยในเพลงท่อนที่กำลังจะมาถึง ผมยืนอยู่ด้านขวาของรถแห่ แต่ก็ไม่ได้ยินเสียงพูดของนักร้องชัดเจนนัก เพราะบริเวณที่รถแห่กำลังวนรอบโบสถ์นั้นอยู่ภายใต้หลังคาโปร่งแสง ทำให้เสียงเชื้อเชิญกึ่งตะเบ็งที่ดังแทรกขึ้นกับเสียงกีตาร์ไฟฟ้าเบส คีย์บอร์ด และกลองชุด สะท้อนก้องกังวานอยู่ในพื้นที่ ระหว่างที่นักดนตรีกำลังเปลี่ยนผ่านจากจังหวะช้าไปจังหวะเร็ว เครื่องดนตรีทุกเครื่องลากเสียงยาวออกไป มือกีตาร์ตีคอร์ดด้วยเสียงที่แตกพร่าจากเอฟเฟ็กต์ มือกลองชุดบนรถแห่หวดไม้กลองลงบนฉาบตรงจังหวะสุดท้ายของท่อน และมือคีย์บอร์ดกดคอร์ดเป็นเสียงซินธ์ (synth) แช่เอาไว้ สิ้นเสียงของนักร้องไม่นาน มือกลองก็ส่งสัญญาณผ่านไฮแฮทและสแนร์ "แช่...แช่...แช่...โป๊ะ" นักร้องชายคนดังกล่าวสอดรับทันทีด้วยเนื้อร้องท่อนถัดไปพร้อมกันกับวงดนตรีที่บรรเลงจังหวะกระชับฉับไว

“วอเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะ วอเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะเอ๊ะ วอวอว้อ วอวอวอ วอวอว้อ วอวอวอ วอป๊ะเด๊ะ ป๊ะเด๊ะ จั๊ดลัยแด่ด”

ทันทีที่ท่อนร้องนี้เริ่มต้นขึ้น ผู้คนร่วมขบวนแห่นาคก็พร้อมใจกันเต้นด้วยความสนุกสุดเหวี่ยง ผู้ชายคนหนึ่งยืนอยู่ห่างจากผมไปประมาณเมตรกว่า ดูท่าทางจะสนุกกับเพลงท่อนนี้มากเป็นพิเศษ สังเกตได้จากการ “ออกสเต็ป” ที่เหวี่ยงแขนด้านข้างไปมา พร้อมกับการส่ายบั้นท้ายซ้ายขวาประหนึ่งเป็นการยั่วยวนชวนทะเลาะ เขาเต้นท่านี้ใกล้ ๆ กับรถแห่ตลอดจนหมดท่อน “วอเอ๊ะ ๆ” ก่อนที่จะหันหน้ามายังกลุ่มนักดนตรีพร้อมกับผายมือขึ้นลงและพยักหน้าเม้มปากเพื่อส่งสัญญาณว่าตัวเขารับรู้ได้ถึงความสนุกสุดเหวี่ยงที่รถแห่มอบให้เขาและผู้เข้าร่วมขบวนแห่คนอื่น ๆ ผ่านทำนองเพลงที่กำลังเป็นที่นิยมในโลกออนไลน์ และเนื้อร้องที่ติดหู แต่กลับไม่ได้มีความหมายใด ๆ

ภาพประกอบที่ 1 ผู้เข้าร่วมกำลังเต้นหน้ารถแห่กันอย่างสนุกสุดเหวี่ยงในเพลง “วอเอ๊ะ ๆ” ภาพถ่ายโดยผู้เขียน

บทเพลงที่ผมยกตัวอย่างไปในส่วนหนึ่งของประสบการณ์สนามนั้น เป็นผลงานของศิลปินอินโดนีเซียชื่อ ดีเจ เอดู ซีเตอปู เอ็กซ์ดีเอส (DJ EDU Sitepu XDS) ที่นำเพลง “How You Like That?” ของวง BLACKPINK มาเรียบเรียงใหม่ในชื่อเพลง “Letih” และเผยแพร่ลงบนยูทูบเมื่อปี พ.ศ. 2564 “Letih” กลายเป็นเพลงยอดนิยมในหมู่ผู้ใช้สังคมออนไลน์ชาวไทยเมื่อวงไม้เลื้อยได้นำเพลงดังกล่าวมาเล่นในแบบฉบับของตัวเอง[2] หรือที่เรียกกันว่า “ร้องโคฟ” ซึ่งมีที่มาจากคำว่า โคฟเวอร์ (cover) ในภาษาอังกฤษ และเผยแพร่ลงบนช่องยูทูบของตนเองในปลายปีเดียวกัน สิ่งที่ทำให้บทเพลง “Letih” แบบฉบับของวงไม้เลื้อยนั้นถูกส่งต่อบนโลกออนไลน์อย่างรวดเร็วคือท่อนเริ่มต้นของเพลงที่นักร้องนำพยายามออกเสียงเนื้อร้องต้นฉบับภาษาอังกฤษสำเนียงแคริบเบียนที่ว่า “Paul let me tell you what me tell them 'pon di throne, Locking it just like that. Paul let me e e e e e lockin it it it it it.” ตามที่ตนเองได้ยิน ทำให้ท่อนเริ่มต้นของบทเพลงนั้นมีลักษณะราวกับว่านักร้องกำลังพูดอะไรบางอย่างอย่างรวดเร็วแต่ฟังไม่ได้ศัพท์ ส่วนท่อน Paul let me e e e e lockin it it it it ถูกแผลงการออกเสียงด้วยสำเนียงไทย ๆ กลายเป็น “วอเอ๊ะ ๆ ๆ ๆ ๆ วอเอ๊ะ ๆ ๆ ๆ ๆ ” และคำ ๆ นี้ก็ได้กลายเป็นชื่อที่คนไทยใช้เรียกบทเพลงนี้กันติดหูไปโดยปริยาย

ความนิยมของเพลง “Letih” หรือ “วอเอ๊ะ” ได้แผ่ขยายจากโลกออนไลน์สู่การแสดงในพื้นที่กายภาพอย่างรวดเร็ว เพลง ๆ นี้กลายเป็นเพลงยอดนิยมสำหรับการแสดงดนตรีสด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงรถแห่ นอกจากนี้ยังปรากฏเพลงอีกจำนวนไม่น้อยในการแสดงรถแห่ที่มีพัฒนาการในลักษณะเดียวกันกับ “Letih” กล่าวคือเป็นบทเพลงจากต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากประเทศเพื่อนบ้านในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และได้รับความนิยมในหมู่ผู้ใช้สังคมออนไลน์จนมาปรากฏอยู่ในการแสดงสดในรถแห่ บางครั้งผู้แสดงก็ร้องเพลงต่างประเทศเหล่านี้อย่างตั้งใจและพยายามออกเสียงเนื้อร้องให้ใกล้เคียงกับภาษาท้องถิ่นต้นฉบับมากที่สุด บางครั้งผู้แสดงก็ร้องเพลงเหล่านี้

โดยอาศัยการตีความการออกเสียงเนื้อร้องตามความเข้าใจของตนดังเช่น กรณีของ “วอเอ๊ะ” แต่ไม่ว่าจะถูกนำเสนอด้วยรูปแบบใด บทเพลงที่ดูเหมือนจะฟังไม่รู้เรื่องเหล่านี้กลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมไทยร่วมสมัยอย่างปฏิเสธไม่ได้ หากรถแห่ไม่ได้เตรียมบทเพลงเหล่านี้ไว้ในรายการแสดงหรือ “เพลย์ลิสต์” ผู้ชมการแสดงรถแห่ก็จะเป็นผู้ขอเพลงเหล่านี้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ในการแสดงรถแห่ บทเพลงจากต่างประเทศเหล่านี้จะถูกบรรเลงแบบโคฟเวอร์สอดแทรกร่วมกับบทเพลงสมัยนิยมประเภทอื่น ๆ เช่น ลูกทุ่ง หมอลำ เพลงเพื่อชีวิต และเพลงฮิปฮอป อย่างไรก็ตาม การร้องเพลงโคฟเวอร์ในการแสดงรถแห่กลับถูกมองด้วยทัศนคติเชิงค่อนขอดมากกว่าชื่นชม นักดนตรีอาชีพหลาย ๆ ท่านที่ผมรู้จักไม่ได้มองนักดนตรีในรถแห่ว่ามีสถานะเทียบเท่ากับศิลปินเพราะว่าพวกเขาเหล่านี้มักจะแสดงแต่ผลงานเพลงของผู้อื่นและไม่มีผลงานเพลงเป็นของตัวเอง บ้างก็ตำหนิถึงความไม่พิถีพิถันในการจัดเรียงเสียงประสานระหว่างการแสดง ส่วนการนำเพลงจากต่างประเทศที่ฟัง “ไม่รู้เรื่อง” หรือฟังแล้วไม่เข้าใจความหมายของเนื้อร้อง มาเล่นในการแสดงรถแห่ก็มักจะถูกมองว่าเป็นการแสดงแบบไม่ตั้งใจ หรือ “มั่ว” ทั้ง ๆ ที่ผู้แสดงพยายามร้องให้ใกล้เคียงกับภาษาต้นฉบับมากที่สุด

หากพิจารณา 2 ประเด็นนี้ จะเห็นได้ว่าคุณค่าของการแสดงรถแห่นั้นสวนทางอย่างสิ้นเชิงกับบรรทัดฐานทางศิลปะต่อผลงานดนตรีที่ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ของปัจเจก หากตัดสินด้วยบรรทัดฐานดังกล่าว การแสดงรถแห่จะเต็มไปด้วยการลอกเลียนแบบเพลงต้นฉบับ ซึ่งบางครั้งก็ดูจะสับสนและไร้ความหมาย แต่ในเมื่อความนิยมของรูปแบบการแสดงรถแห่ในประเทศไทยนั้นเด่นชัดเกินกว่าที่จะปฏิเสธได้ ดังนั้นสิ่งที่ควรได้รับการทบทวนมากกว่าคือคุณค่าของดนตรีที่ใช้ตัดสินการแสดงที่ไม่อยู่นิ่งแบบรถแห่ เพราะว่ารถแห่นั้นอาศัยวิถีการฟังเฉพาะซึ่งแตกต่างจาก “ธรรมชาติ” ของการบริโภคดนตรีที่ถูกทำให้เป็นปกติวิสัยผ่านอุตสาหกรรมและธรรมเนียมการศึกษาดนตรีแบบจารีต

ในบทความวิชาการนี้ ผมจะใช้การแสดงโคฟเวอร์เพลงต่างประเทศเป็นทางเข้าเพื่อศึกษาความหมายทางวัฒนธรรมและบทบาททางสังคมของรถแห่ที่มีต่อผู้คน ผมไม่ได้พิจารณาในเชิงดนตรีวิทยาว่ารถแห่โคฟเวอร์เพลงอะไร จำนวนกี่เพลง หรือมีการจัดเรียบเรียงเสียงประสานอย่างไร แต่ผมกำลังสนใจว่าการแสดงรถแห่นั้นสร้างประสบการณ์ความรู้สึกอย่างไรต่อผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่และช่วงเวลานั้น ผมจะใช้แนวคิดทางการแสดงศึกษา (performance studies) ผ่านการอภิปรายของไดอานา เทย์เลอร์ (Diana Taylor) ที่มองกิจกรรมทางสังคมต่าง ๆ ในฐานะที่เป็นการแสดง แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงในลักษณะนี้ต่อต้านการแยกปฏิบัติการทางศิลปะออกเป็นส่วน ๆ (ดนตรี นาฏศิลป์ การละคร ฯลฯ) และไม่ได้ถือการแสดงเป็นเพียงแค่ความบันเทิง แต่เป็นระบบแห่งการเรียนรู้ จัดเก็บ และถ่ายทอดความรู้ที่จำเป็นต่อการมีส่วนร่วมในการแสดงนั้น ๆ (Taylor, 2003) ดังนั้น องค์ประกอบทางการแสดงของรถแห่จึงไม่ได้อยู่แค่ตัวนักดนตรี แต่ยังหมายรวมไปถึงกิจกรรมที่แสดงออกโดยคนดูที่ร่วมเต้น นาค และครอบครัวของนาคในขบวนแห่อีกด้วย การแสดงศึกษามีประโยชน์ในการวิเคราะห์สิ่งที่เกิดขึ้น “สด ๆ” ในสนามผ่านชาติพันธุ์วรรณนามากกว่าการอ่านปรากฏการณ์การแสดงรถแห่ในฐานะตัวบท (text) แนวคิดนี้จะพยายามทำความเข้าใจกับกระบวนการเบื้องหลังประสบการณ์ทางผัสสารมณ์ที่นำไปสู่ความ “มัน” หรือความ “ม่วน” จากการฟังและเอาตัวเองเข้าไปมีส่วนร่วมกับการแสดงรถแห่

ข้อมูลที่ผมนำเสนอในบทความนี้เป็นการวิเคราะห์ตีความประสบการณ์สนามที่ผมเข้าไปสังเกตและมีส่วนร่วมกับการแสดงรถแห่ของคณะ กังสดาลมิวสิค ในย่านลาดปลาเค้า กรุงเทพมหานคร และบริเวณใกล้เคียงในช่วงปี พ.ศ. 2565 - 2566 กังสดาลมิวสิคจะเป็นคณะรถแห่ขนาดเล็ก แต่ก็มีประวัติศาสตร์ยาวนานถึงเกือบสี่สิบปี เป็นคณะรถแห่ที่เก่าแก่ที่สุดคณะหนึ่งในย่านลาดปลาเค้า กังสดาลมิวสิคเริ่มต้นจากรูปแบบวงพิณประยุกต์ บรรเลงโดยใช้พิณและแคนต่อเข้ากับเครื่องขยายเสียงขนาดเล็กพอให้ผู้คนในขบวนแห่ได้ยิน ก่อนที่จะ

ขยับขยายกิจการจนกลายเป็นรถแห่ขนาดเล็กเต็มรูปแบบ มีนักดนตรีอาชีพประจำตำแหน่งแต่ละเครื่องดนตรี มีผู้ทำหน้าที่ผสมเสียง และถ่ายทอดสดการแสดงสู่สื่อสังคมออนไลน์ พี่กุ๊ก ชายวัยกลางคน ทำงานอยู่กับสำนักงานเขตกรุงเทพมหานคร เป็นเจ้าของกิจการรถแห่กังสดาลมิวสิคคนปัจจุบัน พี่กุ๊กจะเป็นกำลังหลักในการขนย้ายและเข็นรถแห่ในระหว่างการแสดง ผมได้รับการแนะนำให้รู้จักกับพี่กุ๊กผ่านลูกศิษย์ของผม ซึ่งเป็นหนึ่งในสมาชิกของกังสดาลมิวสิค

ผมเสนอว่าการผสมผสานกันระหว่างบทเพลงจากต่างประเทศที่ฟังไม่รู้เรื่องกับบทเพลงสมัยนิยมในประเทศเต็มไปด้วยความหมายแฝงเชิงสัญลักษณ์สองแง่สองง่ามมากมาย สิ่งที่ปรากฏ ได้ยิน และรู้สึกในการแสดงรถแห่นั้นทำให้เกิดเครื่องหมายเสียง (soundmark) และเครื่องหมายเสียงนี้จัดวางตำแหน่ง (reorientate) ผู้ที่มีส่วนร่วมต่อเสียง ณ พื้นที่และเวลาของการแสดงแบบเคลื่อนที่ (Sakakeeny, 2010) ทว่าการจัดวางตำแหน่งในลักษณะนี้มิใช่แค่การเปลี่ยนบริบทจากการแสดงแบบอยู่กับที่ไปสู่การแสดงเคลื่อนที่เท่านั้น แต่ยังเรียกร้องวิถีการฟังในรูปแบบเฉพาะ ผมจะใช้แนวคิดของการศึกษาดนตรีเชิงปรากฏการณ์วิทยาที่ให้ความสำคัญกับสิ่งที่รับรู้และรู้สึกในกิจกรรมการแสดงดนตรี หรือที่เรียกว่าประสบการณ์ดนตรี (musical experience) (Berger, 2019) โดยเริ่มด้วยการพิจารณารถแห่ในฐานะการแสดงดนตรีที่เคลื่อนที่ได้เพื่อจัดวางวิธีคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางดนตรีดังกล่าว ตามด้วยการเข้าถึงรถแห่ในแง่ของประสบการณ์ทางผัสสะ ก่อนที่จะเสนอวิถีการฟังในการแสดงรถแห่ที่แตกต่างไปจากการฟังการแสดงดนตรีปทัสถาน ได้แก่ การแสดงคอนเสิร์ตอีกด้วย วิถีการฟังรูปแบบที่ผมจะเสนอนี้ให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของความสนุกตื่นเต้นผ่านเสียงเพลง มากกว่าความแม่นยำในการผลิตซ้ำผลงานเพลงที่ถูกบันทึกไว้ในห้องบันทึกเสียงผ่านการแสดงสด

สิ่งที่ผมศึกษาและนำเสนอในบทความวิชาการชิ้นนี้เป็นการขยับขยายพรมแดนความรู้ของการศึกษารถแห่ โดยมองประเด็นเรื่องเสียง การฟัง และ

ประสบการณ์การมีส่วนร่วมเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การแสดงเหล่านี้มีความหมาย วิธีการเช่นนี้จะเข้ามาขยับขยายพรมแดนการศึกษารถแห่ที่ยังเต็มไปด้วยการเสาะแสวงหาความหมาย การต่อรอง และการช่วงชิงการเมืองอัตลักษณ์ภายในการแสดงดังกล่าว บทความวิชาการนี้ยังเป็นการเสนอความเป็นไปได้ในการพิจารณาถึงคุณูปการของการให้ความสำคัญกับโสต (การฟัง) และเสียงในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและกระบวนการทางสังคมของมนุษย์ผ่านการแสดงและการมีส่วนร่วมทางดนตรีที่มีลักษณะเคลื่อนที่ (mobile)

รถแห่ในฐานะปรากฏการณ์ทางเสียงและการแสดงเคลื่อนที่

รถแห่เป็นวัฒนธรรมการแสดงสมัยนิยมเคลื่อนที่ที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอย่างมากในประเทศไทยในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา รวมไปถึงในด้านวิชาการเช่นกัน มีงานวิจัยจำนวนไม่น้อยที่ศึกษารถแห่ในเชิงสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เพื่อเผยให้เห็นถึงความนิยม กระบวนการทางสังคม และความหมายทางวัฒนธรรมที่ซ่อนอยู่ในการแสดงประเภทนี้ (อิทธิพงษ์ ทองศรีเกตุ, 2022) ประเด็นเรื่องชาติพันธุ์และความเป็นอีสานได้รับความสนใจอย่างกว้างขวางในฐานะอัตลักษณ์และตัวตนที่ลื่นไหลในการแสดงรถแห่ จารุวรรณ ด้วงคำจันทร์ เป็นหนึ่งในนักวิชาการที่ศึกษารถแห่ในประเด็นดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง จารุวรรณเปรียบรูปแบบการแสดงรถแห่อีสานว่าเป็น “มหรสพสัญจร” (2564) ชี้ให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบวัฒนธรรมการแสดงที่มีต้นแบบมาจากวัฒนธรรมอีสานที่สามารถเคลื่อนที่ได้อย่างทะมัดทะแมง แต่ยังคงไว้ซึ่งความหมายเชิงสัญลักษณ์และการมองชีวิตของชาวบ้านที่บางครั้งก็แตกต่างจากข้อกำหนดทางศีลธรรมจากสถาบันหลักทางสังคม จารุวรรณยังได้เผยให้เห็นถึงการปรับตัวของผู้ประกอบการรถแห่อีสานในการรับมือกับวิกฤตเศรษฐกิจจากการระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 การระบาดนี้ไม่เพียงแต่ช่วยเร่งการแพร่กระจายของรถแห่อีสานในรูปแบบมหรสพสัญจรที่สามารถให้ความบันเทิงในขนาดที่กะทัดรัดกว่าการแสดงคอนเสิร์ตหมอลำเต็มรูปแบบ

แต่ยังทำให้สังคมออนไลน์กลายเป็นพื้นที่หลักที่ผู้ประกอบการรถแห่เผยแพร่กิจกรรมของตนเองและแลกเปลี่ยนข่าวสารการจ้างงานอีกด้วย (2565) จารุวรรณยังศึกษาประเด็นเรื่องชาติพันธุ์ที่เข้ามาข้องเกี่ยวกับการแสดงรถแห่อีสานใต้ที่ใช้ดนตรีกันตรึมเป็นแนวเพลงหลักในการแสดง ถึงแม้ว่ารถแห่จะมีต้นกำเนิดมาจากอีสานกลางแถบจังหวัดมหาสารคาม ขอนแก่น ร้อยเอ็ด ชัยภูมิ แต่รถแห่จากอีสานใต้ในจังหวัดบุรีรัมย์และสุรินทร์ ก็มีลักษณะทางดนตรีที่บ่งบอกถึงชาติพันธุ์และรากเหง้าของตัวเองได้อย่างน่าสนใจเช่นกัน (2567, น. 107)

นอกจากการศึกษาของจารุวรรณแล้ว มีงานเขียนอีกจำนวนหนึ่งที่ทำความเข้าใจเกี่ยวกับการประกอบสร้างและการต่อรองตัวตนในการแสดงรถแห่ วิทยานิพนธ์ของรุ่งลดิษ จตุรไพศาล (2565) ศึกษาการเต้นเด้าในรถแห่ในฐานะการต่อรองทางวัฒนธรรมและการประดิษฐ์ประเพณีของวัยรุ่นอีสานใหม่ในสภาวะคาร์นิวัล (carnivalesque) การศึกษาของรุ่งลดิษได้ตั้งคำถามต่อภาพลักษณ์ของรถแห่ถูกตีตราว่าไม่ “ศิวิไลซ์” โดยผ่านการจ้องมองของชนชั้นกลางค่อนสูงในกรุงเทพฯ ที่ใช้เข็มทิศทางศีลธรรมของรัฐแบบบนลงล่าง รวมไปถึงงานของผมเอง (Wisuttipat, 2025) ที่พิจารณารถแห่ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมการแสดงดนตรีที่เน้นการมีส่วนร่วม ผมเสนอว่ามหรสพสัญจรที่สามารถเคลื่อนที่ได้คล่องตัวอย่างรถแห่แสดงให้เห็นถึงความพร่าเลือนระหว่างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และพื้นที่ทางโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อการแสดงรถแห่นั้นเข้ามามีบทบาทในกิจกรรมทางศาสนาอย่างงานบวช ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่ารถแห่เป็นเครื่องมือสำหรับกระทำการเพื่อยั่วล้อกับศีลธรรม อำนาจ และการครอบงำทางวัฒนธรรมมากกว่าแค่เป็นเพียงภาพแทนของกลุ่มคนที่ถูกด้อยค่าว่า “ตลาดล่าง” งานของธัญญลักษณ์ อุบลเลิศ และคณะ (2566) ที่ได้พูดถึงการเปลี่ยนแปลงของการแสดงรถแห่ในช่วง 50 ปีที่ผ่านมา ตั้งแต่ยุคดั้งเดิม ยุคประยุกต์ ยุคประยุกต์แบบติดหลังคา จนถึงยุครถแห่สมัยนิยม รวมถึงได้ยกตัวอย่างบทเพลงยอดนิยมสำหรับการแสดงรถแห่อีสาน ธัญญลักษณ์ชี้ให้เห็นว่าแม้ว่ารถแห่อีสานจะสามารถสืบพัฒนาการมาจาก

การแสดงท้องถิ่นประเภทแห่ในภูมิภาคอีสานได้ เช่น กลองยาว แต่รถแห่ ณ ปัจจุบันได้ถูกสถาปนาเป็นรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกเทศ มีระบบนิเวศทางธุรกิจที่ชัดเจนทั้งในพื้นที่กายภาพและพื้นที่ออนไลน์

รถแห่ขนาดเล็กเองก็ได้รับความสนใจเชิงวิชาการเช่นเดียวกันแม้ว่าการศึกษาในประเด็นดังกล่าวจะมีจำนวนน้อยกว่ารถแห่ขนาดใหญ่อย่างเห็นได้ชัด หนึ่งในงานลักษณะนี้ได้แก่งานเขียนของ ปีแอร์ ปรุโฐ (Pierre Prouteau) ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ของลำโพงคู่ หรือ “ฮอร์นแฝด” ในรถแห่พิณประยุกต์คณะเสมอศิลป์ จังหวัดเพชรบูรณ์ ปรุโฐพบว่าฮอร์นแฝดในรถแห่นี้เป็นมรดกตกทอดของทหารสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามเวียดนาม เขาเสนอว่าฮอร์นแฝดนี้ทำหน้าที่ขยายเสียงก็จริง แต่เป้าหมายของการรับรู้จากการขยายเสียงนี้แตกต่างกันไปตามช่วงเวลาที่ลำโพงเหล่านี้ถูกใช้ ตั้งแต่เป็นเครื่องมือในการแพร่โฆษณาชวนเชื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์ จนเปลี่ยนแปลงมาเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียะในการแสดงรถแห่พิณประยุกต์ ปรุโฐเสนอว่าวัฒนธรรมของเสียงและเทคโนโลยีไม่ได้เป็นเรื่องเกี่ยวกับวิทยาการเพียงอย่างเดียว แต่ยังโยงใยกับประวัติศาสตร์โลกและท้องถิ่นอย่างใกล้ชิดอีกด้วย (Prouteau, 2023)

รถแห่ยังเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่เต็มไปด้วยข้อถกเถียงมากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นเรื่องความเหมาะสม เนื่องจากการแสดงรถแห่มักมาพร้อมกับการบริโภคเครื่องดื่มมึนเมา การทะเลาะวิวาท และการเต้น “เด้า” ของผู้เข้าร่วมการแสดงรถแห่วัยเยาว์ที่เป็นผลมาจากการกระตุ้นของนักดนตรี เมื่อสิ่งเหล่านี้มาพร้อมกับรถแห่ในบริบททางศาสนา เช่น งานบวช งานทำบุญ รวมไปถึงเทศกาลตามวันสำคัญทางศาสนาพุทธต่าง ๆ ทำให้รถแห่มีภาพลักษณ์ในเชิงลบว่าเป็นวัฒนธรรมที่ “หยาบคาย” หรือแม้กระทั่งขัดต่อศีลธรรม “อันดีของพุทธศาสนา” แม้ว่าผู้ประกอบการรถแห่หลายคณะจะพยายามควบคุมการทะเลาะวิวาทโดยการปรับเงิน หรือแม้แต่ใช้การทะเลาะวิวาทเป็นเงื่อนไขในการยกเลิกการแสดง แต่ภาพของผู้ร่วมงานที่สร้างสรรค์

ท่าเต้น “เด้า” แบบต่าง ๆ ที่ถูกเผยแพร่ตามสื่อสังคมออนไลน์ก็ยิ่งตอกย้ำถึงทัศนคติของสังคมที่ไม่ค่อยดีนักต่อการแสดงนี้

จึงเป็นเรื่องที่เข้าใจได้หากการศึกษาเกี่ยวกับรถแห่ทางสังคมศาสตร์ส่วนใหญ่จะตีแผ่แง่มุมที่สะท้อนมโนทัศน์ทางวัฒนธรรมตามมุมมองของผู้มีส่วนร่วมในท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาคอีสาน เพื่อนำมาโต้ตอบกับความกังวลของรัฐที่ตัดสินคุณค่าของการแสดงรถแห่ผ่านการจ้องมอง (gaze) โดยใช้เข็มทิศทางศีลธรรมของชนชั้นนำภาคกลางของไทยเป็นบรรทัดฐานอย่างผิดฝาผิดตัว อย่างไรก็ตาม กระแสของการโต้ตอบทางวิชาการทำให้มหรสพสัญจรนี้ถูกพิจารณาควบคู่กับประเด็นอัตลักษณ์ตัวตนความเป็นอีสานอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จริงอยู่ว่ารูปแบบของการแสดงรถแห่ในปัจจุบันนั้นได้รับอิทธิพลอย่างมหาศาลจากวัฒนธรรมการแสดงในภูมิภาคดังกล่าว แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าการแสดงที่คล้ายคลึงกันกับรถแห่ทั้งหมดจะมีต้นกำเนิดมาจากภูมิภาคเดียวเสมอไป

การแสดงดนตรีในรูปแบบการแห่นั้นนับว่าเป็นหนึ่งในปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่สามารถพบเห็นได้อย่างแพร่หลายในประเทศไทย ในวัฒนธรรมล้านนาก็มีดนตรีสำหรับการแห่หลายประเภท เช่น วงกลองตึ่งโนง วงกลองปู่จา วงป้าดก๊อง รวมไปถึงวงแห่ร่วมสมัยที่เป็นการประยุกต์วงป้าดก๊องเข้ากับเครื่องดนตรีและเทคโนโลยีดนตรีจากตะวันตก การแสดงดนตรีในรูปแบบการแห่เหล่านี้มิได้เป็นเพียงมหรสพเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังมีบทบาทสำคัญในฐานะองค์ประกอบทางเสียงที่ทำหน้าที่ประโคมให้พิธีกรรมมีความสมบูรณ์มากขึ้นอีกด้วย (สงกรานต์ สมจันทร์, 2566, น. 105–129) ผมไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อมองข้ามการเมืองอัตลักษณ์ของความเป็นอีสาน ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมของภูมิภาคดังกล่าว (Miller, 2005; Kitiarsa, 2006; Mitchell, 2011; พัฒนา กิติอาษา, 2553) แต่หากการศึกษาเกี่ยวกับรถแห่ทางสังคมศาสตร์ยังคงจดจ่ออยู่กับเรื่องประเด็นชาติพันธุ์-ท้องถิ่นนิยม (ethno-regionalism) (Pinkaew,

2003, p. 162) กระแสทางวิชาการลักษณะนี้เสี่ยงต่อภาวะสารัตถะนิยมของรถแห่ ซึ่งจะบดบังความเป็นไปได้ในการพิจารณารถแห่ที่เป็นปรากฏการณ์ในมุมมองอื่นๆ

ด้วยเหตุนี้ ผมจึงตั้งใจที่จะพิจารณารถแห่ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีและเสียงเป็นหลักก่อนที่จะคำนึงถึงประเด็นการเมืองอัตลักษณ์และอำนาจทับซ้อนอื่น ๆ การทำเช่นนี้ก็เพื่อจะเข้าใจความหมาย กระบวนการและการทำงานทางสังคมวัฒนธรรมของการแสดงรถแห่ดังกล่าวโดยไม่จำเป็นจะต้องผูกขาดรถแห่อยู่ภายใต้ความเป็นเจ้าของของวัฒนธรรมท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ในขณะเดียวกัน แม้ว่าการแสดงรถแห่จะสามารถสืบสาวที่ไปที่มาจากวัฒนธรรมดนตรีต้นแบบได้หลากหลายท้องถิ่น เช่น หมอลำ ปี่พาทย์ ลูกทุ่ง ป้าดก๊อง ฯลฯ แต่รถแห่ก็มีเอกลักษณ์ รูปแบบ และปฏิบัติการการแสดง (performance practice) ที่ชัดเจนมากเกินกว่าที่จะถูกจัดให้เป็นประเภทย่อยของการแสดงต้นแบบนั้น ๆ ได้ พูดอีกอย่างก็คือ รถแห่ควรเป็นวัฒนธรรมที่ถูกพินิจด้วยวิธีการใช้หลัก นั่นก็คือ การเคลื่อนที่ของการแสดงดนตรีและการมีส่วนร่วมผ่านการแห่ มากกว่าที่จะถูกนิยามด้วยประเภทของดนตรีที่ใช้แสดง

คุณลักษณะของปรากฏการณ์รถแห่สะท้อนให้เห็นถึงการแสดงดนตรีที่เคลื่อนที่ได้ หรือหากพูดอย่างกว้าง ๆ ก็คือการแพร่กระจายของเสียงไปตามบริเวณโดยรอบผ่านร่างกายมนุษย์ที่เคลื่อนที่ไปตามระนาบของพื้นที่ (Gopinath & Stanyek, 2014, p. 3) ทั้งนี้ รถแห่เป็นการแสดงที่เคลื่อนได้ ซึ่งแตกต่างกับดนตรีที่สามารถพกพาได้ (portable music) ตรงที่ดนตรีอย่างหลังหมายถึงความสามารถในการ “เล่นซ้ำ” (playback) ดนตรีด้วยอุปกรณ์ที่มีขนาดกะทัดรัด ไม่ว่าจะเป็น วอล์คแมน ซีดี ไอพอด หรือ บริการสตรีมมิ่ง แม้ว่าทั้งการแสดงที่เคลื่อนได้และการแสดงที่พกพาได้ต่างก็เกิดขึ้นจากเทคโนโลยีที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงความหมาย วิถี รวมไปถึงเศรษฐศาสตร์การเมืองของการมีส่วนร่วมกับดนตรี แต่คุณลักษณะการเคลื่อนที่ของการแสดงในรถแห่นั้นสะท้อนให้เห็นถึงข้อเท็จจริงที่ว่าการมีส่วนร่วมกับดนตรีก็สามารถ

เข้ามากำหนดความหมายทางวัฒนธรรมและบทบาททางสังคมของเทคโนโลยี ได้เช่นกัน ซึ่งผมจะกล่าวถึงประเด็นนี้ในหัวข้อถัดไป

ผมได้กล่าวไปในข้างต้นว่ารถแห่ทำหน้าที่เป็นเหมือนเครื่องหมายเสียงที่จัดวางตำแหน่ง (reorientate) ผู้ที่มีส่วนร่วมต่อเสียง ณ พื้นที่และเวลาของการแสดง เสียงของการแสดงของรถแห่จึงทำหน้าที่ห่อหุ้มพื้นที่ที่รถแห่นั้นเคลื่อนที่ผ่าน และสิ่งที่มาพร้อมกับการห่อหุ้มด้วยเสียงในลักษณะนี้คือความหมายทางวัฒนธรรมของการแสดงรถแห่ที่เข้ามาแทนที่ความหมายเดิมของพื้นที่กายภาพชั่วคราว หากย้อนกลับไปที่บันทึกสนามที่ผมยกมาด้านบน จะเห็นได้ว่าการแสดงรถแห่ของกังสดาลมิวสิคเชื้อเชิญให้มีการยั่วล้อกับความดีงามทางศีลธรรมผ่านการเต้นเด้าหรือทเวิร์ค ในขณะที่การแสดงดังกล่าวเกิดขึ้นข้าง ๆ โบสถ์ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สุดของวัดและเป็นพื้นที่ที่มีความสำคัญที่สุดในพิธีบวช

จริงอยู่ว่าคุณค่าของการแสดงของรถแห่ในพิธีบวชอาจจะเหมือนมีลักษณะเป็นคู่ตรงข้าม แต่ผู้ที่เข้าร่วมการแสดงรถแห่รวมไปถึงพระภิกษุที่อยู่ในอาณาบริเวณของการแสดงรถแห่มิได้เห็นว่าปฏิบัติการทั้งสองนั้นเป็นเรื่องขัดแย้งกัน เพราะรถแห่ถูกใช้เป็นมหรสพเพื่อเฉลิมฉลองการเข้าสู่สมณเพศ แต่รถแห่เองก็มิได้สลายความเป็นศูนย์กลางของพิธีกรรมทางศาสนาไปแต่ประการใด เพราะทันทีที่นาคเข้าไปในโบสถ์ รถแห่ก็จะหยุดทำการแสดงเพื่อหลีกทางให้กับพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนา หากพิจารณาผ่านปฏิบัติการการแสดงเป็นหลัก รถแห่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่พานาคเปลี่ยนผ่านไปสู่พระ การมีรถแห่ในงานบวชจึงกลายเป็นสิ่งที่เอื้อต่อปฏิบัติการทางศาสนามากกว่าเป็นความขัดแย้งที่ต้องถูกกีดกันออกไป เพราะผู้คนที่สนุกสนานสุดเหวี่ยงอยู่กับการแสดงรถแห่คือจุดแตกต่างสูงสุดในทางโลกกับผู้ที่จะก้าวไปสู่การเป็นสมณเพศผู้สงบสำรวม

การมีรถแห่ในพื้นที่ศาสนาทั้งหมดนี้เป็นตัวอย่างของศาสนาพุทธแบบชาวบ้าน (vernacular Buddhism) ที่ระคนไปด้วยปฏิบัติการระดับรากหญ้า

ที่ถูกจัดเรียงอย่างเป็นลำดับโดยมีหลักคำสอนของศาสนาพุทธอยู่บนยอดของพีระมิด (Wattanagun, 2017) จะเห็นได้ว่าความสนุกสนานทางโลก (secular) ที่แทบจะก้าวไปในพื้นที่หยาบโลน (profane) นั้นได้แทนที่ความศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาของโบสถ์และพิธีบวชด้วยเสียงและการแสดงของรถแห่ การปะทะกันระหว่างพื้นที่ทางโลกที่ถูกห่อหุ้มด้วยเสียงกับพื้นที่ทางธรรมของวัดในพิธีบวชนี้ถูกขับเน้นให้ชัดเจนมากขึ้นผ่านความสามารถในการเคลื่อนที่ของรถแห่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งรถแห่ขนาดเล็กที่สามารถเข้าถึงได้แม้กระทั่งใจกลางของศาสนสถาน รถแห่ขนาดเล็กจึงเปรียบเสมือนตัวแสดงหลักที่ถูกอนุญาตให้อยู่ในศาสนพิธีเพื่อทำให้ความแตกต่างของการก้าวข้ามดินแดนทางโลกเข้าสู่ทางธรรมของนาคนั้นชัดเจนมากขึ้น

ภาพประกอบที่ 2 รถแห่กังสดาลมิวสิคกำลังถูกเครนยกข้ามกำแพงโบสถ์ในวัดจังหวัดฉะเชิงเทรา ภาพถ่ายโดยรถแห่กังสดาลมิวสิค

กระบวนการทางสังคมวัฒนธรรมที่เป็นผลมาจากการเคลื่อนที่ของการแสดงรถแห่นั้นมีประเด็นให้ขบคิดอีกมากมาย ด้วยเหตุนี้การพิจารณารถแห่ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ที่เน้นไปที่การเคลื่อนที่ของการแสดงและเสียงจึงมีความสำคัญในการจัดวางกรอบแนวคิดที่ไม่ถูกขังไว้ด้วยมโนทัศน์ของการแสดงดนตรีสดแบบอยู่กับที่ และเป็นการชูให้เห็นถึงคุณสมบัติมหรสพสัญจรของการแสดงรถแห่ที่สามารถนำไปสู่การพิจารณาทางสังคมวัฒนธรรมในลักษณะอื่นได้อีกนอกเหนือจากการเมืองอัตลักษณ์

รถแห่ในฐานะประสบการณ์ทางผัสสะและผัสสารมณ์

ผมเคยได้กล่าวถึงความสำคัญของความฉับพลันทันใด (immediacy) ที่เกิดขึ้นในระหว่างการมีส่วนร่วมกับการแสดงดนตรี ว่าเป็นประสบการณ์ที่สามารถสะท้อนและประกอบสร้างความจริงทางสังคมได้ไม่ด้อยไปกว่าการวิเคราะห์ตัวบทและวาทกรรมที่ซ่อนอยู่ในรายละเอียดทางเทคนิคเกี่ยวกับดนตรี เช่น การประพันธ์เพลง การเรียบเรียงเสียงและจังหวะ รวมไปถึงเนื้อร้องที่ปรากฏอยู่ในเพลง (ณัฐพล วิสุทธิแพทย์, 2567) ชาติพันธุ์วรรณนาก็เป็นเครื่องมือวิจัยหลักที่นักมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicologist) จากทางฝั่งสำนักสหรัฐอเมริกาใช้เพื่อทำความเข้าใจประสบการณ์ดนตรีในบริบทสังคมวัฒนธรรมมาตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 การวิเคราะห์ตีความประสบการณ์ดนตรีผ่านการมีส่วนร่วม “มิใช่การนำตัวเองเข้าไปอยู่ท่ามกลางการแสดงดนตรีนั้นเพียงอย่างเดียว แต่ยังต้องอาศัยความอ่อนไหว (sensitivity) ต่อความรู้ท้องถิ่นและความตระหนักรู้ถึงศิลปะแห่งการเขียนวัฒนธรรมขึ้นมา (writing culture) อย่างประณีตบรรจง” (Slobin, 1994, p. 701) ในทำนองเดียวกัน การทำชาติพันธุ์วรรณนาในรถแห่ก็เรียกร้องมุมมองในการวิเคราะห์ตีความประสบการณ์ดนตรีที่มีความละเอียดลุ่มลึกมากกว่าเพียงแค่การไปดูเพื่อให้เห็นและฟังเพื่อให้ได้ยิน แต่ยังรวมไปถึงอารมณ์และความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการรับรู้ประสบการณ์ดนตรีที่เกิดขึ้น และการทับซ้อนกันของอำนาจรูปแบบต่าง ๆ ด้วย

ผมเสนอว่าประสบการณ์ของรถแห่นั้นคือการประกอบสร้างความหมายทางสังคมวัฒนธรรมผ่านการรับรู้ของพหุผัสสะรูปแบบหนึ่ง หากประสบการณ์ทางพหุผัสสะ (multi-sensorial experiences) มีบทบาทสำคัญในการทำให้ความหมายทางสัญลักษณ์ในพิธีกรรมนั้นรู้สึกและสัมผัสได้ (Iida, 2017) และหากพิธีกรรมเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงในแง่ที่มีการจัดลำดับกิจกรรมและจัดระเบียบพฤติกรรมของผู้เข้าร่วมงานในพื้นที่-เวลาพิเศษแล้วนั้น (Salemink, 2008, p. 267) ผมคิดว่าแนวคิดเรื่องผัสสะสามารถเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับการแสดงดนตรีได้อย่างไม่เคอะเขิน เพราะการมองรถแห่ในฐานะประสบการณ์ทางผัสสะจะมุ่งไปที่ความทับซ้อนกันระหว่างชุดความหมายและวัฒนธรรมที่กำหนดประสบการณ์ผัสสะหรือการรับรู้ของอายตนะ (sensory organs) กับการกำหนดเงื่อนไขของผัสสะที่ส่งผลให้เกิดการก่อรูปทางความหมาย การให้คุณค่า หรือแม้แต่โครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม (ยุกติ มุกดาวิจิตร, 2567, น. 242) ในบทความนี้ผมจะเน้นไปที่เสียงและการฟังเป็นหลักในฐานะที่เป็นส่วนประกอบสำคัญของประสบการณ์รถแห่

ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ (2567, น. 290) กล่าวถึงการประกอบสร้างของผัสสะทางเสียงของมนุษย์ไว้ว่า “หูและโสตพยาน...ไม่เคยรับรู้เรื่องราวอย่างเป็นธรรมชาติและไม่มีความตรงไปตรงมา...เราจึงไม่เคยได้ยินและรับฟังเสียงจากแหล่งกำเนิด แต่รับรู้ผ่านการทำงานของเทคโนโลยีและประสบการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม” หากพิจารณาข้อความของศรยุทธในมุมของการฟังดนตรี สามารถกล่าวได้ว่าคุณค่าและความหมายของการฟังดนตรีก็ถูกปั้นแต่งด้วยการทำงานของเทคโนโลยีและประสบการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมเช่นกัน และหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีที่มีอิทธิพลมากที่สุดในการกำหนดจริตการฟังดนตรีของผู้คนในสังคมปัจจุบันก็คืออุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยม ผมไม่ได้ต้องการตอกย้ำถึงข้อวิพากษ์ของ ธีโอดอร์ อะดอร์โน ต่อดนตรีสมัยนิยมในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมบันเทิงที่พรากความเป็นมนุษย์ไปจากปัจเจกที่อยู่ในเศรษฐกิจแบบทุนนิยม (Adorno & Simpson, 1941) แต่ผมต้องการ

ชี้ให้เห็นว่าความแพร่หลายของอุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมนี้ก่อให้เกิดวัฒนธรรมการฟังเฉพาะให้กับมนุษย์ จนกลายมาเป็นวิถีการฟัง ซึ่งหมายถึงบรรทัดฐานของการรับรู้ทางโสตประสาทและผัสสะอื่น ๆ ต่อดนตรีสมัยนิยมหรือแม้กระทั่งดนตรีโดยทั่วไปเสียเอง

โรนัลด์ ราดาโน และ เตชูโมลา โอลานียัน (Radano & Olaniyan, 2016) เรียกเสียงที่ถูกผลิตขึ้นเป็นจำนวนมาก เสียงที่ถูกเผยแพร่ผ่านสื่อต่าง ๆ และเสียงที่เป็นผลมาจากพัฒนาการของเทคโนโลยี ซึ่งหนึ่งในนั้นคืออุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมที่แพร่กระจายไปทั่วโลก ว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของจักรวรรดิ (empire) ทางดนตรีในโลกเสรีนิยมใหม่ เขาทั้งสองเสนอว่าจักรวรรดิทางดนตรีนี้เป็นส่วนหนึ่งของระบอบความรู้และความเข้าใจที่หล่อหลอมวัฒนธรรมการฟังของผู้คน ทำผู้คนให้ตระหนักรู้ถึงความแตกต่างของดนตรีจากเสียงทั่วไปและควบคุมการตีความการได้ยินและการฟังดนตรีให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน พูดอีกอย่างคือระบอบเหล่านี้คอยกำกับให้การฟังของเรานั้นมีลักษณะเป็นแบบจักรวรรดิ (imperial listening) หรือในแง่หนึ่งก็คืออยู่ใต้อาณานิคมในเชิงเสียงหรือดนตรีรวมถึงผัสสะแบบตะวันตกเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างของการฟังแบบจักรวรรดิที่สามารถได้ยินชัดในบริบทของสังคมวัฒนธรรมไทย ได้แก่ การสร้างบรรทัดฐานการฟังให้คุ้นเคยกับบันไดเสียงแบบ 12 เสียงเท่ากัน (equal temperament) การสร้างความคุ้นเคยกับคีตลักษณ์ (form) แบบ AABA กล่าวคือมีการร้องแบบดำเนินเรื่อง (verse) และท่อนฮุค (chous) การสร้างความเป็นปกติให้กับการฟังเพลงที่มีความยาว 3-5 นาที การให้ความสำคัญกับความเป็นเจ้าของผลงาน และการให้คุณค่าของความชัด ความใส ความคมของการบรรเลงเครื่องดนตรี การขับร้อง รวมไปถึงการผสมเสียงหรือที่เรียกว่าการมิกซ์ หากพิจารณาตามแนวคิดนี้แล้ว การฟังเพลงผ่านแผ่นเสียง การสมัครสมาชิกผู้ให้บริการการฟังเพลงผ่านอินเทอร์เน็ตหรือสตรีมมิ่ง หรือแม้แต่การชมคอนเสิร์ต ก็ล้วนแล้วแต่เป็นภาพสะท้อนของการฟังอย่างจักรวรรดิทั้งสิ้น อำนาจนำที่ส่งผลต่อการรับรู้

ทางโสตประสาทยกระดับอุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมให้มีความชอบธรรมทางสุนทรียะทัดเทียมดนตรีแบบแผนอื่น ๆ ที่ไม่ต้องอาศัยสื่อและเทคโนโลยีเป็นหลัก (unmediated) คุณค่าดังกล่าวนี้เป็นตัวเร่งให้เกิดการศึกษาดนตรีสมัยนิยมในเชิงวิชาการอย่างจริงจัง และยังสถาปนากระบวนทัศน์ของความรู้ความเข้าใจต่อวัฒนธรรมและอุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมอย่างปฏิเสธไม่ได้

การพิจารณารถแห่ในฐานะการแสดงสามารถทำตามแบบแผนความรู้ดนตรีสมัยนิยมที่ถูกสถาปนาไว้ได้อย่างไม่มีข้อสงสัย เพราะองค์ประกอบทางดนตรีที่เป็นวัตถุดิบในการแสดงรถแห่ล้วนมาจากวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงแนวลูกทุ่ง หมอลำ เครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า กลองชุด คีย์บอร์ด อุปกรณ์เครื่องเสียงต่าง ๆ แต่การกระทำเช่นนี้จะส่งผลให้รถแห่กลายเป็นการแสดงที่ไม่ตรงตามปทัสถานของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมไปโดยปริยาย

รถแห่นั้นใช้การร้องโคฟเวอร์เพลงฮิตที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในสังคมกายภาพและออนไลน์เป็นหลัก ซึ่งรวมไปถึงเพลงจากต่างประเทศที่กำลังเป็นกระแสอย่าง “วอเอ๊ะ ๆ” เพลงฮิตที่ศิลปินรถแห่นำมาโคฟเวอร์นั้นก็ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ให้เล่นต่อกันเป็นชุด ๆ เพื่อคงความบันเทิงระหว่างการแห่ไม่ให้ขาดตอน และระหว่างการแสดงบทเพลงต่าง ๆ นักร้องรวมไปถึงนักดนตรีจะมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูที่รายล้อมรถแห่ (ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงรถแห่เช่นเดียวกัน) ทั้งการเชื้อเชิญให้เต้น ขอให้ส่งเสียง และปลุกเร้าอารมณ์ด้วยคำพูดต่าง ๆ อยู่เสมอ หากใช้กรอบแนวคิดของการฟังแบบจักรวรรดิ (imperial listening) ในดนตรีสมัยนิยมที่ผมเสนอไปข้างต้นแล้ว การแสดงรถแห่จะถูกลดระดับให้กลายเป็นการแสดงสมัครเล่นโดยทันที เนื่องจากศิลปินไม่มีผลงานเป็นของตัวเอง การแสดงไม่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับคนดูถี่ ๆ นั้นรบกวนความสมบูรณ์ของการถ่ายทอดบทเพลง รวมไปถึงการขับเสียงเครื่องดนตรีออกจากลำโพงดอกเขื่องที่เน้นเสียงย่านความถี่ต่ำสะท้านทรวงของผู้เข้าร่วมงาน พร้อมกับการขับเสียงย่านอื่น ๆ

ให้ดังเท่าที่กำลังของลำโพงสามารถทำได้นั้นเปรียบเสมือนกับความไม่พิถีพิถันในการผสมเสียง

แต่หากเราวางการฟังแบบจักรวรรดิที่กำหนดให้รับรู้การฟังรถแห่ในรูปแบบดนตรีสมัยนิยมกระแสหลักไว้สักครู่ แล้วหันมาทำความเข้าใจว่าปฏิบัติการทางสุนทรียะที่ถูกด้อยคุณค่าในรถแห่นั้นเชื้อเชิญการมีส่วนร่วมของผู้คนในสังคมอย่างแข็งขันได้อย่างไร เพราะเหตุใดผู้คนจึงตอบสนองต่อการแสดงรถแห่ในลักษณะนี้ ผมคิดว่าเราจะได้ขยายพรมแดนในการรับรู้ผัสสะทางโสตประสาทในอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งวิถีการฟังดังกล่าวไม่ได้อยู่ภายใต้การกำหนดคุณค่าของการฟังแบบจักรวรรดิในดนตรีสมัยนิยมแบบที่เราหลายคนคุ้นเคยกันในฐานะผู้บริโภคดนตรี

จะเห็นได้ว่าการแสดงรถแห่ไม่ได้ดำเนินไปบนฐานของการเน้นการแสดงฝีมือของศิลปินและมีผู้บริโภคดนตรีเป็นผู้ชมและฟังการนำเสนอดังกล่าวเป็นหลัก แต่การแสดงรถแห่นั้นตั้งอยู่บนฐานของการมีส่วนร่วมและโต้ตอบกันระหว่างศิลปินและผู้แสดง โธมัส ทูรีโน เรียกการแสดงลักษณะนี้ว่าเป็นการแสดงดนตรีที่เน้นการมีส่วนร่วม (participatory music making) (Turino, 2008) ในการแสดงลักษณะนี้ศิลปินและผู้ชมจะมีส่วนรับผิดชอบใกล้เคียงหรือเทียบเท่ากันต่อการแสดงดนตรี เพราะผู้คนที่เข้าร่วมการแสดงรถแห่นั้นก็ทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงรถแห่ในฐานะคนเต้นเช่นกัน จริงอยู่ว่าการแสดงดนตรีสมัยนิยมที่ไม่ได้เคลื่อนที่ เช่น การแสดงคอนเสิร์ตก็มีลักษณะที่เน้นการมีส่วนร่วม แต่ในการแสดงที่เคลื่อนที่อย่างรถแห่นั้นเส้นแบ่งระหว่างผู้เล่นและคนดูในการแสดงรถแห่พร่าเลือนมากกว่า การโต้ตอบกันระหว่างนักดนตรีและคนดูก็มีความใกล้ชิดกันมากขึ้น คนดูเองไม่ได้เป็นผู้ฟังในเชิงรับ (passive participation) แต่ยังแสดงออกถึงการมีส่วนร่วมเชิงรุก (active participation) ได้แก่การเต้น การคุยกัน การแสดงออกถึงผัสสารมณ์ที่เรียกว่า “ความมัน” นอกจากนี้การมีส่วนร่วมในลักษณะดังกล่าวยังแตกต่างจากประสบการณ์ที่ได้รับจากการแสดงดนตรีสมัยนิยมแบบอยู่กับที่ด้วยคุณลักษณะของการเคลื่อนที่ของรถแห่อีกด้วย

การทำความเข้าใจรถแห่ในฐานะการแสดงที่เน้นการมีส่วนร่วมชี้ให้เห็นถึงจุดประสงค์ของการแสดงในลักษณะดังกล่าว และจะช่วยอธิบายถึงเหตุผลที่ทำให้คุณสมบัติทางดนตรีของรถแห่มีลักษณะเช่นนั้น เป้าประสงค์หลักของการแสดงรถแห่มิใช่การอวดความเป็นเลิศด้านฝีมือหรือภูมินักดนตรีของศิลปิน แม้ว่าผู้เข้าร่วมงานรถแห่ที่ผมได้สัมภาษณ์นั้นมีความเห็นตรงกันว่ารถแห่กังสดาลมิวสิคนั้นเก่ง สามารถแห่ได้อย่างสนุกสนานและเป็นมืออาชีพ แต่ท้ายที่สุดแล้วผู้คนที่เข้าร่วมงานไม่ได้มุ่งความสนใจไปที่ความสามารถเฉพาะบุคคล พวกเขาให้ความสำคัญกับการสร้างบรรยากาศมากกว่า นั่นหมายถึงการสร้างความเชื่อมต่อกันทางสังคม (social synchrony) ในพื้นที่การแสดง ภาวะนี้เกิดขึ้นต้องอาศัยชุดความรู้เฉพาะทั้งจากคนดูที่ทำหน้าที่เป็นนักเต้นหรือ “แดนเซอร์” และจากตัวนักดนตรีเองในการสร้างบรรยากาศทางเสียงในการแสดงรถแห่ ทำให้เกิดผัสสารมณ์ที่ผู้เข้าร่วมการแสดงรถแห่รับรู้ร่วมกันภายใต้คำว่า “มัน” ด้วยเหตุนี้ปฏิบัติการการแสดง (performance practices) ของรถแห่จึงเน้นความต่อเนื่องกันของบทเพลง และการสื่อสารกันระหว่างศิลปินกับคนดูมากกว่าปกติ ภายใต้ภาวะเหล่านี้การแสดงรถแห่จึงเรียกร้องวิถีการฟังที่แตกต่างออกไป และวิถีการฟังในลักษณะนี้เองที่ทำให้เพลงจากต่างประเทศที่ฟังแล้ว “ไม่รู้เรื่อง” มีความหมายทางสังคมในการแสดงรถแห่

วิถีการฟังรถแห่

มานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology) ได้ขยายขอบเขตของความสัมพันธ์ระหว่างประสบการณ์ดนตรีกับผู้ฟังที่นอกเหนือจากกรอบแนวคิดทางดนตรีเพียงอย่างเดียว นักวิชาการในสาขาวิชานี้ได้ประยุกต์กระแสธารของปรากฏการณ์วิทยาและมานุษยวิทยาผัสสะเพื่อเสนอว่าส่วนหนึ่งของการตอบสนองทางผัสสารมณ์ต่อเหตุการณ์ดนตรีนั้นเป็นการประกอบสร้างทางวัฒนธรรม จูดิธ เบคเกอร์ (Judith Becker) ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของวิถีการฟัง (modes of listening) ว่าสามารถฉายให้เห็นถึงโครงสร้างของ

ความรู้และความเชื่อ รวมไปถึงอัตลักษณ์และความเป็นปัจเจกได้อีกด้วย เบคเกอร์ยังกล่าวอีกว่าแต่ละชุมชนจะให้ความสำคัญกับพฤติกรรมเฉพาะที่เกิดขึ้นพร้อมกับการฟังแตกต่างกัน ซึ่งพฤติกรรมนี้ยังรวมไปถึงทัศนคติ ความคาดหวัง ผัสสารมณ์ รวมไปถึงการจัดระเบียบท่าทางร่างกายด้วย (Becker, 2010, p. 128) ในทำนองเดียวกัน การมีส่วนร่วมของผู้คนในกิจกรรมการแสดงดนตรีเดียวกันก็จะต้องอาศัยแนวคิดต่อการฟังร่วมกันพร้อมกับการใช้ช่วงเวลาร่วมกัน มีความรู้ทางดนตรีร่วมกัน และความตั้งใจร่วมกัน (Rahaim, 2019, p. 227) เพื่อที่จะให้การแสดงดนตรีนั้นมีความหมาย

ผมเสนอว่าวิถีการฟังในการมีส่วนร่วมกับรถแห่นั้น “มอง” หา 2 สิ่ง ได้แก่ คุณสมบัติทางดนตรี และคุณสมบัติทางกายภาพของเสียง ในส่วนของคุณสมบัติทางดนตรี ผู้ร่วมงานจะกลายสถานะเป็น “แดนเซอร์” ผ่านการโต้ตอบกับบทเพลงในรายการเพลง “โคฟเวอร์” ที่ถูกเรียบเรียงออกมาโดยมีแนวเพลงลูกทุ่งและหมอลำที่มีจังหวะชวนเต้นอย่าง สามช่า เป็นฐาน โดยนักดนตรีใช้จังหวะดังกล่าวยืนพื้นในช่วงรอยต่อของระหว่างบทเพลงที่นำมาเล่นแทรกด้วยจังหวะเฉพาะของบทเพลงอื่น ๆ ที่กำลังนิยมหรือ “ไวรัล” (viral) ในโซเชียลมีเดียต่าง ๆ ตรงนี้นี่เองที่ทำให้บทเพลงที่กำลังไวรัลจากต่างประเทศเข้ามาปะทะประสานกับรายการเพลงไทยที่นิยมในการแสดงรถแห่อย่างมีนัยสำคัญ เพราะบทเพลงที่นิยมบรรเลงในการแสดงรถแห่นั้นเป็นเพลงที่เน้นการมีส่วนร่วมระหว่างนักดนตรีและผู้ชมเป็นอย่างมาก

ในการแสดงรถแห่ของกังสดาลมิวสิคที่ผมได้ไปสังเกตในระหว่างการแห่นาค ณ วัดลาดปลาเค้าเมื่อต้นเดือนกุมภาพันธ์ ปี 2566 เพลง “ปูหนีบอีปิ” ของ พร จันทพร เป็นหนึ่งในบทเพลงที่นักดนตรีเลือกเล่นโคฟเวอร์ ในระหว่างที่ผมกำลังช่วยเข็นรถแห่อยู่ ท่อนฮุคของเพลงก็มาถึง “ปูหนีบอีปิอีปิอีปิอีปิเจ็บหลาย ปูหนีบอีปิอีปิอีปิอีปิอีปิเกือบตาย...” ผู้เข้าร่วมคนอื่น ๆ ก็พร้อมใจกันยกแขนทั้งสองขึ้นมาด้านหน้าพร้อมกับทำท่าชูสองนิ้วแต่ชี้นิ้วลงบนพื้น งอเข่า พร้อมโยกบั้นเอวสลับหน้า-หลัง ตลอดท่อนฮุค นี่เป็นตัวอย่าง

ที่แสดงให้เห็นว่าผู้ชมนั้นกลายสภาพเป็น “แดนเซอร์” ในการแสดงรถแห่ ผู้ชมเหล่านั้นยังรู้จักเนื้อร้อง ท่าเต้น และต้องเข้าใจเนื้อหาสองแง่สองง่ามที่แฝงอยู่ในเพลง เพื่อที่จะรอคอยจังหวะและแสดงท่าทางหรือแต่งเติมท่าทางนั้น และในการแสดงเดียวกันนี้เอง นักดนตรีก็ยังสอดแทรกการแปลงเนื้อเพลงเพื่อสร้างความตลกขบขันอยู่เป็นนิจ เช่น ในเพลง “ทำบุญร่วมชาติ” ของชาย เมืองสิงห์ นักร้องมักจะแปลงเนื้อร้อง “พี่บวชเป็นพระ จะมาบิณฑบาตโปรดเจ้า ถ้าหากนงเยาว์ใส่ข้าว พี่ก็จะให้พร” เป็น “พี่บวชเป็นแพะ (ตามด้วยการ “ช็อต” ด้วยการพูดว่า “แฮ่” เป็นการตบมุกว่าตนกำลังร้องผิด) จะแวะบิณฑบาตโปรดเจ้า ถ้าหากนงเยาว์ใส่เหล้า พี่จะเอาไปถอน” จะเห็นได้ว่าวิถีการฟังของผู้เข้าร่วมการแสดงรถแห่นี้คือการสร้าง กระตุ้น และคงไว้ซึ่งบรรยากาศแห่งความสนุกสนานทางเสียงผ่านการพลิกแพลงและยั่วล้อต้นฉบับเพลงเดิมที่ถูก “โคฟเวอร์” ในการแสดง นั่นหมายความว่าพลังของการแสดงรถแห่นั้นส่วนหนึ่งมาจากความรู้เฉพาะของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยม แต่อีกส่วนหนึ่งนั้นมาจากการที่บทเพลงจำนวนหนึ่งไร้ซึ่งความหมายอย่างสิ้นเชิง

วิถีการฟังเดียวกันนี้เองทำให้ความ “ไม่รู้เรื่อง” ของเพลงจากต่างประเทศเกิดความหมายทางสังคมขึ้นในการแสดงรถแห่ จะเห็นได้ว่าในกรณีของเพลง “วอเอ๊ะ ๆ” นั้น ผู้เข้าร่วมการแสดงรถแห่รับรู้ถึงเพลงเหล่านี้จากความนิยมในสื่อสังคมออนไลน์ บทเพลงจากต่างประเทศที่ปรากฏร่วมกับบทเพลงในรถแห่เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมจากสื่อออนไลน์ในลักษณะที่แตกต่างกัน เช่น เพลง “Inket Ka Mantan” จากประเทศอินโดนีเซียที่ถูกรับรู้ผ่านผู้ฟังชาวไทยในชื่อ “อาดุ๋ย ๆ” คำ ๆ นี้มาจากเสียงที่ศิลปินชาวอินโดนีเซียชื่ออาจิล เมอจิกม (Acil Mejikom) พูดขึ้นก่อนจะร้องโคฟเวอร์เพลงดังกล่าว[3] สิ่งที่น่าสนใจคือความไวรัลและความไม่รู้เรื่องของบทเพลงเหล่านี้กลายเป็นสิ่งที่ดึงดูดให้ผู้คนต้องการจะมีส่วนร่วมทั้งในโลกออนไลน์ (ผ่านการแชร์) และในโลกกายภาพ (การแสดงดนตรีรวมไปถึงรถแห่) อย่างไรก็ตาม การสูญหายไปของความหมายเดิมในเพลงต่างประเทศเหล่านี้ก่อให้เกิดความหมายใหม่

ต่อวิถีการฟังในพื้นที่เฉพาะ เนื่องจากเพลงเหล่านี้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความต่อเนื่องหรือความ “มัน” ให้กับการแสดงรถแห่ แม้ว่าคนที่เข้าร่วมการแสดงรถแห่จะไม่ทราบถึงความหมายที่แท้จริงของเพลงเหล่านี้ แต่นั่นไม่สำคัญ เพราะพวกเขาล้วนทราบถึงที่ไปที่มาและโอบรับความ “ไม่รู้เรื่อง” ตามความเข้าใจทางวัฒนธรรมของตนเองตั้งแต่ที่บทเพลงเหล่านี้ได้รับความนิยมหรือไวรัลในสื่อสังคมออนไลน์มาก่อนแล้ว การได้มีส่วนร่วมกับเพลงเหล่านี้ในรถแห่จึงเปรียบเสมือนการได้ฟังเพลงที่ “ไม่รู้เรื่อง” แบบสดร่วมกับผู้อื่นที่มีความคิดเห็นแบบเดียวกันในพื้นที่ทางกายภาพที่ถูกกำหนดด้วยเสียงของรถแห่

ในแง่ขององค์ประกอบทางกายภาพของเสียง ความดังของกำลังเสียงที่ถูกขับออกมาจากลำโพงนั้นเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ต่อการรับรู้ทางโสตประสาทและผัสสารมณ์ ซึ่งมีอิทธิพลต่อการเชื่อมต่อทางสังคมในการแสดงรถแห่ไม่แพ้กับองค์ประกอบทางดนตรี ไนซ์ ผู้ดูแลการผสมเสียงของรถแห่กังสดาลมิวสิค หรือที่เรียกกันสั้น ๆ ว่า “มือมิกซ์” กล่าวกับผมในระหว่างการให้สัมภาษณ์ว่าเขาภาคภูมิใจกับระบบเครื่องเสียงของรถแห่กังสดาลมิวสิค เพราะคณะของเขาใช้ลำโพงที่มีกำลังขับสูงจำนวน 6 ตู้ สามารถถ่ายทอดเสียงดนตรีออกมาได้ครบทุกย่านเสียง โดยเฉพาะเสียงทุ้มหรือเสียงเบส หากเทียบกับสัดส่วนของขนาดรถแห่แล้ว กำลังขับของลำโพงของกังสดาลมิวสิคดูเหมือนจะมากเกินความจำเป็น (overkill) เสียด้วยซ้ำ อย่างไรก็ตาม ในการแสดงที่ผมได้ไปสังเกต ไนซ์ จะปรับผสมเสียงให้ออกมาดังที่สุดตามความสามารถของลำโพงจะรับได้ แต่ก็จะพยายามรักษาสมดุลเสียงของวงให้ออกมาสมดุลกันตามความต้องการของเขา นอกจากนี้ จำนวนและคุณภาพของเครื่องเสียงเป็นตัวบ่งบอกสถานะของรถแห่ได้อีกด้วย คุณสมบัติดังกล่าวจะชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อรถแห่ 2 คณะต้องมาเล่นพร้อม ๆ กัน ครั้งหนึ่ง กังสดาลมิวสิคจะต้องแห่ต่อจากรถแห่อีกคณะหนึ่งที่เล่นให้กับขบวนแห่นาคก่อนหน้า รถแห่คณะนี้มีลักษณะคล้ายกับกังสดาลมิวสิค ผมจึงถามไนซ์ว่าเขาคิดเห็นต่อรถแห่คณะดังกล่าวอย่างไร

ไนซ์บอกอย่างมั่นใจว่า “เครื่องเสียงของเขาได้เท่านี้แหล่ะ” หมายความว่า เครื่องเสียงของรถแห่คณะนี้ถูกปรับจนสุดกำลังของลำโพงแล้ว เพราะเสียงของรถแห่นี้เริ่มมีลักษณะแตกพร่า (distorted) ให้ได้ยิน แต่ลำโพงของกังสดาลมิวสิคสามารถปรับเสียงให้ดังในระดับเดียวกันได้โดยไม่มีอาการเสียงแตกให้ได้ยิน และเมื่อถึงตาของกังสดาลมิวสิคที่จะแสดง ความดังของลำโพงของเขาเริ่มจะฉายให้เห็นถึงบทบาทในการจัดวางตำแหน่งร่วมกับการรับรู้ทางผัสสะและผัสสารมณ์ต่อผู้ร่วมงาน

เมื่อรถแห่กังสดาลเริ่มแสดง ขบวนแห่จะถูกแบ่งคร่าว ๆ ออกเป็น 2 ส่วนได้แก่ฝ่ายพิธีการ ได้แก่ นาค ญาติ ๆ ของนาค ที่คอยถือพาน หมอน สัปทน ซึ่งอยู่ด้านหลังรถแห่ ส่วนอีกฝ่ายได้แก่ฝ่ายรำหน้านาค จะประจำการอยู่หน้ารถแห่ การจัดกระบวนแห่ลักษณะนี้เป็นมรดกตกทอดมาจากความเชื่อที่ว่าเมื่อนาคเข้าสู่พิธีอุปสมบทจะมีเทวดามาร่วมฟ้อนรำแสดงความยินดี เมื่อการแสดงเริ่มขึ้นการจัดกระบวนด้านหลังรถแห่ยังคงลักษณะเดิม แต่จะมีความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นกับผู้รำหน้านาคในลักษณะที่ผู้รำส่วนใหญ่จะพยายามกระจุกตัวกันหน้าลำโพงรถแห่เพื่อออกลีลาท่าทางเต้นอย่างสนุกสุดเหวี่ยง ในขณะที่บุคคลที่อยู่ห่างลำโพงรถแห่ออกไปก็จะเต้นด้วยท่าทางที่ดูเบาบางลงตามลำดับ หลายคนยินดีที่จะพาตัวเองเข้าไป “อาบ” เสียงดนตรีที่กระหึ่มออกมาจากลำโพงรอบ ๆ เพื่อเหนี่ยวนำการมีส่วนร่วมอย่างเต็มที่ร่วมกับคนอื่นในบริเวณเดียวกัน บางคนใช้ความแรงในการเต้นเด้าเป็นการสู้กลับต่อความดังของลำโพงรถแห่ จะเห็นได้ว่าในเพลง “วอเอ๊ะ ๆ” ที่ผมยกมาเมื่อต้นบทความนั้น จุดที่มีความเข้มข้นของกิจกรรมการมีส่วนร่วมมากที่สุดก็คือด้านหน้าลำโพงรถแห่ บ่อยครั้งที่พี่กุ๊ก เจ้าของรถแห่กังสดาลมิวสิคผู้ทำหน้าที่เข็นรถแห่ จะต้องคอยตะโกนบอกผู้ร่วมงานหน้าลำโพงว่า “อย่าดันรถแห่ครับ” “เดินไปข้างหน้าด้วยครับ” มิเช่นนั้นผู้คนที่กำลังเต้นกันอย่างสนุกสุดเหวี่ยงจะขวางรถแห่จนไม่สามารถเคลื่อนที่ได้เลย

การตอบสนองของผู้คนในขบวนแห่ของกังสดาลมิวสิคที่กระจุกตัวกัน

ภาพประกอบที่ 3 ผู้หญิงกำลังเต้น “สู้” กับเสียงกระหึ่มที่ดังมาจากลำโพงหน้ารถแห่กังสดาลมิวสิค ภาพถ่ายโดยผู้เขียน

อยู่หน้าเวทีสามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิดของ เจ มาร์ติน ดอว์ทรี (J. Martin Daughtry) ที่อธิบายพื้นที่ของการ(ไม่)ได้ยินในสงคราม (zones of wartime [in]audition) ที่ผู้คนตอบสนองและรับมือท่ามกลางสงครามผ่านการฟังเสียงอาวุธตามแหล่งกำเนิดเสียงของอาวุธนั้น ระดับความใกล้-ไกลของแหล่งกำเนิดเสียงของอาวุธสงครามสามารถแบ่งออกเป็น 4 พื้นที่ในรูปแบบวงกลมที่มีจุดศูนย์กลางเดียวกัน (concentric circle) ยิ่งจุดกำเนิดของเสียงอยู่ใกล้เท่าใดการตอบสนองของคนที่ได้ยินเสียงก็จะมีความฉับพลันยิ่งยวดมากขึ้นเท่านั้น (Daughtry, 2015, p. 77) พื้นที่หน้าลำโพงรถแห่นั้นมีระยะใกล้กับแหล่งกำเนิดเสียง (ลำโพง) มากที่สุด ซึ่งเปรียบได้กับพื้นที่ชั้นเชิง (tactical zones)[4] ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ผู้คน “รับรู้เสียงผ่านการฟังด้วยหู และยังรวมไปถึงผ่านผิวหนัง ทรวงอก ผ่านเส้นขนหลังคอ และอวัยวะอื่น ๆ ของร่างกาย (the viscera)” (Daughtry, 2015, p. 92) ความดังของเสียงในพื้นที่นี้ ประกอบกับความต่อเนื่องของดนตรีในรูปแบบรถแห่ส่งผลต่อความเข้มข้นของประสบการณ์ดนตรีที่ผู้คนที่เข้าร่วมรับรู้ผ่านวิถีการฟังเฉพาะร่วมกับผัสสะอื่น ๆ ด้วย ในทำนองเดียวกัน ฝ่ายพิธีการที่ประกอบด้วยนาคและญาติ ๆ ยืนอยู่ไกลพื้นที่ชั้นเชิงแต่อยู่ในพื้นที่ที่ ดอว์ทรี เรียกว่า พื้นที่เรื่องราว (narrational zone) นาค

และญาติ ๆ จึงรับรู้ความเข้มข้นของเสียงการแสดงรถแห่ที่เจือจางลง พื้นที่ดังกล่าวนี้ส่งผลให้การรับรู้ของเสียงรถแห่กลายเป็นเครื่องหมายเสียงที่เป็นส่วนประกอบของขบวนแห่ในพิธีกรรม ไม่ใช่สิ่งกระตุ้นให้เกิดการมีส่วนร่วมอย่างในพื้นที่ชั้นเชิง ซึ่งพื้นที่ทั้งสองนี้จะเคลื่อนที่ไปตามขบวนแห่ และเปลี่ยนความหมายของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในวัดให้เป็นพื้นที่ยกเว้นแห่งการเฉลิมฉลองชั่วคราว

บทส่งท้าย: ท้าทายการฟังภูมิทัศน์เสียง

จะเห็นได้ว่าพื้นที่แสดงของรถแห่นั้นเรียกร้องการมีส่วนร่วมแบบเฉพาะ จริงอยู่ว่าองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างของการแสดงนั้นสามารถสืบได้ไปยังวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมรวมไปถึงวัฒนธรรมการมีส่วนร่วมในพื้นที่ออนไลน์หลาย ๆ ประเภท แต่การยกเอากระบวนทัศน์ในการฟังและการมีส่วนร่วมกับดนตรีในลักษณะดังกล่าวมาใช้เป็นแว่นสำหรับการศึกษาการแสดงรถแห่นั้นจะนำไปสู่การค้นพบว่ารถแห่นั้นเป็นเพียงส่วนขยายของการแสดงดนตรีสดอื่น ๆ ซึ่งจะบดบังความเป็นไปได้ในการศึกษารถแห่ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมการแสดงอย่างเป็นเอกเทศ บทความชิ้นนี้ต้องการเสนอว่าการเคลื่อนที่ของการแสดงดนตรีควรจะเป็นประเด็นตั้งต้นหลักในการพิจารณารถแห่ ผนวกกับบริบทดนตรี สังคมวัฒนธรรม และการรับรู้ประสบการณ์ดนตรี ซึ่งวิธีการนี้จะเผยให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจเฉพาะที่แฝงอยู่ในการมีส่วนร่วมของรถแห่ ความรู้ความเข้าใจต่อชุดความหมายและผัสสารมณ์เหล่านี้ไม่สามารถอธิบายได้ด้วยหลักของการฟังแบบจักรวรรดิที่ผูกขาดการรับรู้ดนตรีในสังคมร่วมสมัย แต่สิ่งเหล่านี้เรียกร้องวิถีการฟังที่ “เพ่ง” (attune) ไปที่ความต่อเนื่อง การสร้างความเชื่อมต่อทางสังคมผ่านวาทกรรมหรือผัสสารมณ์ที่เรียกว่า “สนุก” และ “มัน”

การพิจารณาถึงวิถีการฟังในรถแห่ยังเป็นหมุดหมายที่ดีในการ

ทบทวนถึงกระแสแนวคิดของภูมิทัศน์เสียงที่เริ่มเข้ามามีบทบาทในแวดวงสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาไทยในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา เสียงและโสตศึกษาได้รับความสนใจในมุมของมานุษยวิทยามากขึ้นในฐานะสิ่งที่ประกอบสร้างความรู้ ความเข้าใจ ความหมาย และคุณค่าที่มนุษย์มีต่อสรรพสิ่งในโลก กระแสนี้เองทำให้แนวคิดเรื่องภูมิทัศน์เสียงของ อาร์ เมอร์เรย์ เชเฟอร์ (R. Murray Schafer) มีบทบาทมากขึ้นในฐานะเครื่องมือในการก้าวข้ามการครอบงำของการทัศนาโดยการสำรวจตรวจสอบเสียงและการได้ยิน ภูมิทัศน์เสียงเป็นแนวคิดที่มีต้นกำเนิดมาจากการตั้งคำถามถึงเสียงที่รายล้อมรอบตัวเรานอกเหนือเสียงดนตรี และได้ถูกนำไปใช้อย่างกว้างขวางนอกเหนือขอบเขตของดนตรี แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือการประกอบสร้างของวาทกรรมภายใต้แนวคิดภูมิทัศน์เสียงกลับถูกตรวจสอบน้อยมาก เช่น ข้อเขียนของ กุลธีร์ บรรจุแก้ว ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับแนวคิดดังกล่าวว่า “เป็นเพียงความพยายามที่จะบันทึกและขับเน้นผัสสะการรับรู้เพียงด้านเดียว ซึ่งอาจจะเป็นการทอดทิ้งผัสสะอื่น ๆ” (กุลธีร์ บรรจุแก้ว, 2567) ยิ่งไปกว่านั้นภูมิทัศน์เสียงไม่เคยถูกนำมาใช้เพื่อตั้งคำถามเกี่ยวกับเสียงดนตรีและวิถีการฟังดนตรี ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ถูกยกสถานะให้พ้นจากการตรวจสอบแตกต่างจากเสียงอื่น ๆ (Sakakeeny, 2015, p. 113) ทั้งหมดนี้ก่อให้เกิดการเพิกเฉยต่อวิถีการฟังดนตรีที่ถูกประกอบสร้างขึ้นจนกลายเป็นเรื่อง “ปกติ” และ “ธรรมชาติ” ในการรับรู้ ตอบสนอง และให้คุณค่าต่อเสียงและการแสดงดนตรีให้เป็นไปในรูปแบบใดแบบหนึ่ง

อาร์ แอนเดอร์สัน ซัตตัน (R. Anderson Sutton) ตั้งคำถามเกี่ยวกับประเภทของการฟังที่ เชเฟอร์ เสนอว่าอาจจะไม่สามารถนำมาใช้ได้อย่างแนบสนิทในภูมิทัศน์เสียงของชาวชวาในประเทศอินโดนีเซียได้ ซัตตัน สังเกตว่าชาวชวาที่เขารู้จักในชีวิตประจำวันมักจะเล่นเทปคาสเซ็ตโดยตั้งใจเร่งเสียงลำโพงให้แตก ถ้าหากมองหรือฟังอย่างผิวเผินก็อาจจะสรุปได้ว่านี่เป็นพฤติกรรมการฟังที่ไร้ซึ่งความรู้ทางเทคโนโลยี ปราศจากความละเอียดลออในการแยกแยะเสียง “ดี” ออกจากเสียง “ไม่ดี” หรือสะท้อนให้เห็นถึงความอัตคัดขัดสนใน

การเข้าถึงเทคโนโลยีทางเสียง อย่างไรก็ตาม ซัตตัน สังเกตว่าชาวชวาเหล่านี้สามารถรับรู้และแยกแยะรายละเอียดของเสียงต่าง ๆ ที่เล่นผ่านลำโพงที่แตกพร่าได้ท่ามกลางเสียงที่มีคุณภาพ “ต่ำ” นี้พวกเขาจะตั้งใจฟังและแยกแยะรายละเอียดปลีกย่อยที่ปรากฏอยู่ในมวลรวมของเสียงได้ดีกว่า ซัตตัน ซึ่งเป็นนักมานุษยดนตรีวิทยาอเมริกันผิวขาวเสียอีก เพียงแต่ว่าพวกเขาไม่จำเป็นจะต้องฟังอย่างจดจ่ออยู่ที่แหล่งกำเนิดเสียงราวกับการฟังดนตรีในโรงละคร ตรงจุดนี้ ซัตตัน เสนอว่าระดับของความจดจ่อของการตั้งใจฟังนั้นไม่จำเป็นจะต้องสัมพันธ์กับประเภทของดนตรีเสมอไป หากแต่ขึ้นอยู่กับความหมายที่วัฒนธรรมกำหนดให้กับเสียงดนตรี การฟัง รวมถึงเทคโนโลยีในสังคมนั้น ๆ (Sutton, 1996) ในทำนองเดียวกัน การตั้งหลักการพิจารณาการฟังรถแห่ให้เหมาะกับบริบททางสังคม วัฒนธรรม และพื้นที่ จึงเป็นสิ่งสำคัญในการคัดเข้าเสียงบางอย่างและนำออกเสียงบางอย่างออกจากปริมณฑลของการได้ยิน กลายเป็นการประกอบสร้างภูมิทัศน์เสียงในที่สุด

สิ่งที่ท้าทายที่สุดในแง่วิชาการสำหรับการพิจารณารถแห่คือการตั้งคำถามกับวาทกรรมที่ทำให้เกิดความหมายทางวัฒนธรรมของรถแห่ ฟิลิป ทากก์ (Philip Tagg) นักดนตรีวิทยาชาวอังกฤษ ได้ข้อสังเกตเกี่ยวกับความท้าทายของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมในฐานะที่เป็นสาขาวิชาที่กำลังก่อตัวขึ้นว่า “การศึกษาในลักษณะนี้จะต้องเผชิญกับข้อสงสัยกึ่งค่อนขอด เพราะการมองเรื่องสนุกให้จริงจังและการหาเรื่องจริงจังจากสิ่งที่สนุกนั้นเป็นเรื่องค่อนข้างประหลาด” (Tagg, 1982, p. 37) ผมคิดว่าการศึกษารถแห่ในเชิงวิชาการก็กำลังเผชิญกับสภาวะเดียวกัน การมีส่วนร่วมแบบเคลื่อนที่ ดังนั้น การคัฟเวอร์รวมไปถึงความ “ไม่รู้เรื่อง” ของบทเพลงในรถแห่เป็นตัวแทนของความสนุกสนานก็จริง แต่ไม่ได้เป็นดัชนีของสถานะที่ด้อยกว่าการแสดงดนตรีรูปแบบอื่น ๆ แต่ที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะเราถูกปลูกฝังให้เรียนรู้วิถีการฟังที่เน้นความเป็นเลิศทางดนตรีและความสร้างสรรค์ของปัจเจกซึ่งเป็นคุณสมบัติของการแสดงดนตรีที่เน้นการนำเสนอ (presentational musical performances) แต่หากเรา

เปลี่ยนวิถีการฟังรถแห่ในลักษณะที่เป็นการแสดงดนตรีที่เน้นการมีส่วนร่วม (participatory musical performances) มหรสพเคลื่อนที่นี้จะเผยให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของเสียงในมิติอื่นที่ไม่เคยถูกพิจารณามาก่อน และการเสาะแสวงหาวิถีการฟังรูปแบบอื่น ๆ นี้ จะช่วยก่อให้เกิดการทบทวนถึงโครงสร้างความรู้บางอย่างที่คอยควบคุมภูมิทัศน์เสียงที่อยู่รายล้อมรอบมนุษย์ รวมไปถึงสิ่งที่เราเองนั้นฟังกันอย่างชินชาแล้วเรียกว่า “ดนตรี” ด้วยเช่นกัน

เชิงอรรถ

[1] บทความชิ้นนี้เป็นการปรับปรุงจากการนำเสนอชื่อ “รถแห่กับรูปแบบการฟังที่ท้าทายเสียงของดนตรี” ในงานประชุมวิชาการมานุษยวิทยา 67 หัวข้อ “ลบเลือนเคลื่อนที่ ทวีทบ” จัดโดยศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) เมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 ผู้เขียนขอขอบคุณอาจารย์สงกรานต์ สมจันทร์, Prof. Alexander Cannon, Prof. Benjamin Tausig, เพชรภูมิ กสุรพ และผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 3 ท่านที่ให้ข้อเสนอแนะต่อต้นฉบับบทความชิ้นนี้

[2] บทเพลงนี้สามารถเข้าถึงได้ที่ https://youtu.be/4LIR85cqJHo?si=8vdAMpuduFzH7fHv

[3] การแสดงดังกล่าวสามารถเข้าถึงได้ที่ https://youtu.be/K_FRnaHH73U?si=raxK1VBsdLplh6Ha

[4] ในงานของดอว์ทรี ยังมีอีกพื้นที่หนึ่งที่แหล่งกำเนิดเสียงอาวุธอยู่ใกล้กับผู้ได้ยินมากที่สุด คือ พื้นที่กระทบกระเทือนรุนแรง (trauma zone) เสียงที่ถูกได้ยินในพื้นที่ดังกล่าวแปรสภาพจากตัวบ่งชี้และตัวบทสำหรับการตีความกลายเป็นสิ่งที่สร้างความเสียหายให้กับร่างกายทันทีที่ได้ยิน ไม่ว่าจะเป็นการสูญเสียการได้ยิน หรือการบาดเจ็บจากสะเก็ดระเบิด เป็นต้น พื้นที่ดังกล่าวไม่เกี่ยวข้องกับการแสดงรถแห่ ผมจึงไม่ได้ยกพื้นที่นี้มาเปรียบเทียบในงานดังกล่าว

บรรณานุกรม

กุลธีร์ บรรจุแก้ว. (2567). Against Soundscape. ใน วิสุทธิ์ เวชวราภรณ์ (บรรณาธิการ), *100 แนวคิดมานุษยวิทยาร่วมสมัย* (น. 97–98). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

จารุวรรณ ด้วงคำจันทร์. (2564). *รถแห่อีสาน: มหรสพสัญจรข้ามพรมแดนวัฒนธรรม* (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

จารุวรรณ ด้วงคำจันทร์. (2565). ทิศทางการเติบโตของรถแห่หลังภาวะโรคระบาดโควิด–19. *วารสารเพลงดนตรี*, 5(2), 71–92.

จารุวรรณ ด้วงคำจันทร์. (2567). รถแห่: เสียงไทบ้าน สู่มหรสพสัญจร ลูกอีสานพลัดถิ่น. *สารคดี*, 40(469), 90–109.

ณัฐพล วิสุทธิแพทย์. (2567). ดนตรีและเสียง. ใน ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี และ เก่งกิจ กิตติเรียงลาภ (บรรณาธิการ), *มานุษยวิทยาที่ปรากฏ: 40 มโนทัศน์ร่วมสมัย* (น. 273–310). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ธัญญลักษณ์ อุบลเลิศ, นคร วงศ์ไชยรัตนกุล, ปรเมศวร์ โพธิ์คล้าย, และ นพพล ไชยสน. (2566). รถแห่: วิวัฒนาการและการปรับปรนทางวัฒนธรรมในภาคอีสาน. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม*, 13(2), 359–371.

พัฒนา กิติอาษา. (2553). ดนตรีอีสาน แรงงานอารมณ์ และคนพลัดถิ่น. ใน สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, สรินยา คำเมือง, กมลทิพย์ จ่างกมล, และ อลงกต วรรณวิชัยกุล (บรรณาธิการ), *ผู้คน ดนตรี ชีวิต เล่ม 2 เสียงของประเทศไทย* (น. 141–224). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2567). มานุษยวิทยาผัสสะ. ใน ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี และ เก่งกิจ กิตติเรียงลาภ (บรรณาธิการ), *มานุษยวิทยาที่ปรากฏ: 40 มโนทัศน์ร่วมสมัย* (น. 239–272). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

รุ่งลดิษ จตุรไพศาล. (2565). *รถแห่และการเต้นปั้นเด้า: วัยรุ่นอีสานใหม่กับการประดิษฐ์ประเพณีและการสื่อสารเพื่อการต่อสู้ทางวัฒนธรรม* (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ. (2567). ชาติพันธุ์วรรณนาว่าด้วยเสียง: โสตประสาท โสตพยาน และเทคโนโลยี. ใน นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ และ วิสุทธิ์ เวชวราภรณ์ (บรรณาธิการ), *ลบเลือน เคลื่อนที่ ทวีทบ: มนุษยวิทยาความทรงจำ การเคลื่อนที่ และความซับซ้อน* (น. 288–291). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

สงกรานต์ สมจันทร์. (2566). *คีตล้านนาคดี มานุษยวิทยาดนตรีและพิธีกรรมในล้านนา*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

อิทธิพงษ์ ทองศรีเกตุ. (2565). รถแห่ดนตรีสด: ความนิยมในการจัดกิจกรรมของชุมชนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประเทศไทย. *วารสารศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยแม่โจ้, 10*(1), 208–223.

Adorno, T. W., & Simpson, G. (1941). On Popular Music. Zeitschrift Für Sozialforschung, 9(1), 17–48.

Becker, J. (2010). Exploring the Habitus of Listening: Anthropological Perspectives. In P. N. Juslin (Ed.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 127–157). Oxford University Press.

Berger, H. M. (2019). Phenomenology and Phenomenological Ethnomusicology: Approaches to Lived Experiences. In H. M. Berger & R. M. Stone (Eds.), *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights* (2nd ed., pp. 204–218). Routledge.

Daughtry, J. M. (2015). *Listening to war: Sound, music, trauma, and survival in wartime iraq.* Oxford University Press.

Gopinath, S., & Stanyek, J. (2014). The Mobilization of Performance: An Introduction to the Aesthetics of Mobile Music. In S. Gopinath & J. Stanyek (Eds.), *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies* (Vol. 2, pp. 1–44). Oxford University Press.

Iida, J. (2017). Tying the Hand: Life Sustaining Technique in Northern Thailand. *Asiatische Studien - Études Asiatiques*, 71(1), 305–326.

Kitiarsa, P. (2006). Modernity, Agency, and "Lam Sing": Interpreting 'Music-Culture Contacts' in Northeastern Thailand. *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies,* 17(2), 34–65.

Miller, T. E. (2005). From Country Hick to Rural Hip: A New Identity Through Music for Northeast Thailand. *Asian Music*, 36(2), 96–106.

Mitchell, J. (2011). Kon baan diaokan or 'we're from the same village': Star/fan interaction in Thai lukthung. *Perfect Beat,* 12(1), 69–89.

Pinkaew Laungaramsri. (2003). Ethnicity and the Politics of Ethnic Classification in Thailand. In C. Mackerras (Ed.), *Ethnicity in Asia* (pp. 157–173). Routledge Curzon.

Prouteau, P. (2023). The Dual Fate of the Twin Horn in Thailand: From United States Anti-Communist Weapon to the Phetchabun Processional Bands' Sound System. In I. Haukamp, C. Hoene, & M. D. Smith (Eds.), *Asian Sound Cultures: Voice, Noise, Sound, Technology* (pp. 257–279). Routledge.

Radano, R., & Olaniyan, T. (2016). Introduction: Hearing Empire—Imperial Listening. In R. Radano & T. Olaniyan (Eds.), *Hearing Empire—Imperial Listening* (pp. 1–22). Duke University Press.

Rahaim, M. (2019). Theories of Participation. In H. M. Berger & R. M. Stone (Eds.), *Theory for ethnomusicology: Histories, conversations, insights* (2nd ed., pp. 219–232). Routledge.

Sakakeeny, M. (2010). "Under the Bridge": An Orientation to Soundscapes in New Orleans. *Ethnomusicology*, 54(1), 1–27.

Sakakeeny, M. (2015). Music. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sounds* (pp. 112–124). Duke University Press.

Salemink, O. (2008). Embodying the Nation: Mediumship, Ritual, and the National Imagination. *Journal of Vietnamese Studies*, 3, 261–290.

Slobin, M. (1994). Ethnomusicology: From Ethnography to Cultural Studies. *American Anthropologist*, 96(3), 701–703.

Sutton, R. A. (1996). Interpreting Electronic Sound Technology in the Contemporary Javanese Soundscape. *Ethnomusicology,* 40(2), 249–268.

Tagg, P. (1982). Analysing popular music: Theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37–67.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas.* Duke University Press.

Turino, T. (2008). M*usic as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.

Wattanagun, K. (2017). Karma versus Magic: Dissonance and Syncretism in Vernacular Thai Buddhism. *Southeast Asian Studies,* 6(1), 115–137.

Wisuttipat, N. (2025) [forthcoming]. Twerking, Alcohol, Ordination: Rethinking Sacred and Secular with Rot Hae's Mobile and Participatory Performances in Thailand. *MUSICultures*, 52.